



أثر الانزياح في التشكل الدلالي

دراسة أسلوبية تطبيقية في ديوان "غواية الماء" للشاعر عمار بن لقريشي

The Impact of Semantic Deviation on Semantic Formation: An Applied Stylistic Study of the Collection "The Seduction of Water" by the Poet Ammar bin Lurayshi

سمير جاب الله*

جامعة المسيلة - الجزائر

samir.djaballah@univ-msila.dz

الملخص:

معلومات المقال

تاريخ الارسال:

2026/03/29

تاريخ القبول:

2026/06/01

تاريخ النشر:

2026/06/14

الكلمات المفتاحية:

- ✓ الانزياح
- ✓ التشكل الدلالي
- ✓ أسلوبية

Abstract :

Article info

This study approaches the collection "The Seduction of Water" by the poet Ammar bin Lurayshi from a linguistic perspective, focusing on the phenomenon of "semantic deviation" (*al-inzihāh*) as the central mechanism employed by the poet in his aesthetic formation and the explosive unleashing of semantic energies. The research contributed to documenting the manifestations of deviation in its various types—*semantic, structural, and associative*—and their role in creating new interpretive spaces that transcend their immediate utilitarian contexts toward a poetic discourse characterized by wonder and density. The study concluded that deviation in the collection was not merely a linguistic ornament; rather, it constituted a sufficient *ontology* addressing issues of existence, loss, and mystical ecstasy (*al-wajd al-ṣūfī*), wherein "water" transformed from a physical substance into a *deviational focal point* from which diverged the significations of: *drowning, sanctity, death, and resurrection*.

Received

29/03/2026

Accepted

01/06/2026

Published

14/06/2026

Keywords:

- ✓ Semantic Deviation
- ✓ Semantic Formation
- ✓ Stylistics

1. مقدمة

يعدُّ "الانزياح (Displacement/Deviation)" الآلية الجمالية المركزية التي تمنح النص الشعري خصوصيته، وتخرجه من سياق اللغة النفعية المباشرة إلى فضاء "الشعرية" الرحب. فإذا كانت اللغة في أصلها أداة للتواصل الإبلاغي، فإن الشعر يأتي ليعيد صياغة هذه الأداة عبر سلسلة من "الانتهاكات" المنظمة للقواعد اللغوية، محوِّلاً المفردات من دلالاتها المعجمية الجامدة إلى طاقات إنحائية متجددة. وتكمن أهمية البحث في "أثر الانزياح في التشكل الدلالي" في كونه مقارنة تهدف إلى كشف الكيفية التي يبني بها المبدع عالمه المتخيل؛ فالإبداع في جوهره هو "عدول" عن المؤلف، وبقدر قوة هذا العدول تتفجر الدلالات وتتعدد التأويلات. ومن هذا المنطلق، يأتي ديوان "غواية الماء" للشاعر عمار بن لقريشي، ليمثل تجربة شعرية خصبة، تتخذ من "الماء" بؤرة انزياحية تتشعب منها رؤى الوجود، والفقد، والوجد الصوفي.

تتجلى إشكالية هذا المقال في تساؤل مركزي: كيف استطاع الانزياح بمستوياته المختلفة (الدلالية، التركيبية، والاستعارية) أن يسهم في بناء النسق الدلالي لديوان "غواية الماء"؟ وكيف تحول "الماء" عبر هذا الانزياح من عنصر طبيعي فيزيائي إلى "غواية" وجودية تلمس تخوم المستحيل؟

وللإجابة عن هذه الإشكالية، تتبنى الدراسة المنهج الأسلوبي في تحليل النصوص، مستندةً إلى طروحات كبار المنظرين من أمثال جان كوهين ورومان جاكوبسون، مع ربطها بجذورها في التراث البلاغي العربي عند الجرجاني. وتنظم خطة البحث في ثلاثة محاور رئيسية؛ تبدأ بتأصيل نظري لمفهوم الانزياح وشعريته، ثم تنتقل إلى التحليل التطبيقي لنماذج من الديوان، وصولاً إلى استجلاء الأثر الدلالي والجمالي لهذا الانزياح في توليد المعنى الشعري.

أولاً: العتبة النظرية – مفهوم الانزياح وشعريته

1. التأصيل التراثي: الجرجاني والعدول عن المؤلف

لا يُعدُّ الانزياح اللغوي اكتشافاً حديثاً وليد البحث الأسلوبي الغربي وحده، بل تمتد جذوره في عمق التراث النقدي والبلاغي العربي. وفي مقدمة من أسسوا لهذا المفهوم يقف عبد القاهر الجرجاني (ت. 474هـ) في كتابيه الخالدين "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة"، وإن لم يُصرِّح بمصطلح "الانزياح" على وجه التحديد، فإن صميم نظريته في "النظم" قائم على ما يمكن تسميته بـ"العدول" عن الأصل اللغوي المتوقع نحو صيغة مغايرة تحمل شحنة دلالية أعلى. فالجرجاني يرى أن "المعاني الكبرى لا تتحقق في الألفاظ المفردة، بل في هيئة النظم وكيفية تأليف الكلم بعضها ببعض" (الجرجاني، دلائل الإعجاز، د.ت، ص 43)، مُقررًا بذلك مبدأً أساسياً مفاده أن الشعرية لا تسكن في الكلمة ذاتها بل في الجملة الخارجة عن المؤلف في ترتيبها وتركيبها.

ويعمّق الجرجاني هذا الطرح حين يميّز بين "الكلام المعتاد" الذي يسير وفق السنن اللغوي المتعارف عليه، و"الكلام البليغ" الذي يتجاوز هذا السنن بالتقديم والتأخير والحذف والاستعارة والمجاز. فحين يُحلّل آليات الإعجاز في القرآن الكريم، يُبيّن أن جمالية الأسلوب العالي تنبثق من "خرق التوقع" عند المتلقي، وهو ما يُقابل تماماً ما سيُسمّيه الأسلوبيين المحدثون لاحقاً "الانزياح" أو "العدول عن درجة الصفر". فمفهوم "الاستعارة" عند الجرجاني، التي يُعرّفها بـ"إيداع اللفظ غير موضعه وتشبيهها بما يناسبه من غير موضعه" (الجرجاني، أسرار البلاغة، د.ت، ص 17)، هو في جوهره انزياحٌ عن الحقيقة نحو المجاز، وعن المعنى الأول نحو

معنى ثانٍ يُخصَّب الخطاب ويُوسَّع آفاقه التأويلية. وقد أشار المسدي (2006، ص 45) إلى أن الجرجاني هو المؤسس الفعلي لمفهوم الانزياح في الموروث العربي البلاغي، مُسبقاً بذلك حركة الدراسات الأسلوبية الغربية بما يزيد على ثمانية قرون.

2. نظرية جان كوهين: الانتهاك والصراع بين درجة الصفر واللغة الشعرية

يُمثل كتاب الناقد الفرنسي جان كوهين "بنية اللغة الشعرية" (*Structure du langage poétique*, 1966) منعطفاً حاسماً في تأصيل مفهوم الانزياح ضمن الدراسات الأسلوبية الحديثة. فقد انطلق كوهين من ثنائية محورية بين "درجة الصفر" (*degré zéro*) للغة، أي اللغة المعيارية النفعية التواصلية الخالية من أي فائض دلالي، وبين "اللغة الشعرية" التي تقوم في جوهرها على "انتهاك" (*violation*) هذه الدرجة ومفارقة الخروج عليها (كوهين، 1986، ص 22). واللغة الشعرية في مفهومه ليست لغةً مزدانة أو مجللة، بل هي في المقام الأول لغة "خارقة" للمعايير المعجمية والنحوية والدلالية المعتادة.

ويرى كوهين أن هذا الانتهاك يسير في مرحلتين متتاليتين: تبدأ بـ "الخرق" (*l'écart*)، وهو اللحظة التي يُفاجئ فيها النص القارئ بتركيب لا يتوقعه، ثم تنتهي بـ "الاختزال" (*la réduction*)، وهي اللحظة التي يُعيد فيها القارئ بناء المعنى انطلاقاً من هذا الخرق، فينتج في النهاية دلالةً جديدة لم تكن متاحة في اللغة المعيارية. وهذا ما يُسميه كوهين "الصراع الشعري" بين المعنى الظاهر والمعنى الكامن، وهو صراعٌ تُولد فيه اللغة الشعرية طاقتها الدلالية من "التوتر الذي تخلقه بين ما تقوله وما تُضمّره" (كوهين، 1986، ص 67). فحين يقول الشاعر "جفّ الضوء في عينيك" (بن لقريشي، 2025، ص 5)، فإن الخرق يتحقق في الجمع بين "الجفاف" المختص بالسوائل و"الضوء" المنتمي إلى عالم الطاقة؛ والقارئ يُدرك فوراً أن هذا الجمع مستحيل لغوياً في درجة الصفر، فيُعيد بناء المعنى عبر "الاختزال" لينتج الدلالة الشعرية العليا المتعلقة بموت البصيرة وانطفاء الحياة الداخلية. ولكوهين في تصنيف هذا الانتهاك مستويان رئيسيان: الأول هو "انتهاك قواعد التوافق الدلالي"، الذي يتمثل في إسناد صفات أو أفعال أو أوصاف إلى كيانات لا تقبلها في اللغة المعيارية؛ والثاني هو "الانتهاك التركيبي" الذي يتجلى في تغيير رتبة الجملة المعيارية أو إدخال عناصر تتعارض مع النظام النحوي السائد. وفي كلتا الحالتين، يؤكد كوهين أن "الشعرية تُولد من قلب هذا الخرق لا من خارجه" (كوهين، 1986، ص 89)، ومن ثم فإن قيمة الانزياح ليست في نفسه بل في الدلالة الجديدة التي يُفرزها والإيحاء الذي يُنتجه. وقد غدا هذا التأطير مرجعاً محورياً في النقد الأسلوبي العربي، لا سيما حين تبنّاه باحثون كمحمد عبد المطلب ومحمد مفتاح في مقارباتهم للشعر العربي الحديث.

3. رومان جاكسون والوظيفة الشعرية: إسقاط محور الاختيار على محور التأليف

أسهم اللساني الروسي رومان جاكسون (*Roman Jakobson*) إسهاماً بالغ الأثر في تأطير الانزياح نظرياً من خلال نظريته في "الوظيفة الشعرية" (*Poetic Function*) التي طرحها في محاضراته الشهيرة عام 1958، والتي نشرها في كتابه "قضايا الشعرية" (*Closing Statement: Linguistics and Poetics*). ففي سياق تحليله للوظائف الست للغة (الإخبارية، والتعبيرية، والإفهامية، والانتباهية، والشعرية، والميتالغوية)، يُعرّف جاكسون الوظيفة الشعرية بأنها "إسقاط مبدأ التكافؤ من محور الاختيار على محور التأليف" (جاكسون، 1988، ص 38).

ولفهم هذا التعريف الجوهرى تعمّقا كافياً، لا بد من استيضاح ثنائيته المحورية: فـ "محور الاختيار" (أو المحور الاستبدالي/Paradigmatic) هو المحور الذي يضم مجموعة الكلمات المترادفة أو المتماثلة وظيفياً التي يمكن للمتكلم اختيار أيٍّ منها لملاءم موضع معين في الجملة؛ وهو محورٌ يقوم على "التشابه" بين الوحدات اللغوية. أما "محور التأليف" (أو المحور

التركيبي/Syntagmatic) فهو المحور الأفقي الذي تنتظم فيه الكلمات جنباً إلى جنب لتبني الجملة، وهو محور يقوم على "التجاور" والترتيب الزمني للوحدات. وفي اللغة العادية، يقتصر دور محور الاختيار على اختيار الكلمة الملائمة، في حين يتولى محور التأليف بناء الجملة وفق القواعد النحوية.

أما في اللغة الشعرية، فإن جاكبسون يرى أن هذا الفصل يتهاوى: فالشاعر حين يضع كلمة في موضع ما من الجملة، لا يفعل ذلك بدافع المنطق النحوي وحده، بل يفعله بدافع التشابه الصوتي أو الإيقاعي أو الدلالي مع الكلمات الأخرى في السياق. وهكذا تنتقل قوانين محور الاختيار (التشابه، التكافؤ، التقابل) لتهيمن على محور التأليف (التجاور، الترتيب) فتتزعج الجملة عن مسارها النفعي المتوقع نحو مسار شعري خالص. وهذا الإسقاط بالذات هو جوهر الانزياح الشعري عند جاكبسون: فالشاعر لا يختار مفردة "يتجهّم" لأنها توفي المعنى النحوي المطلوب وحسب، بل يختارها لأنها تُقابل دلاليّاً كلمة من محور الاختيار كـ"يعبس" أو "يغضب"، لكنها تُضيف إلى ذلك طاقة انزياحية مخصصة تجعل الانتقال من "وجه إنساني يتجهّم" إلى "بحر يتجهّم" (بن لقرشي، 2025، ص 4) نقلةً شعرية تُنتج فضلاً دلاليّاً لا تستطيع اللغة العادية توليده (جاكبسون، 1988، ص 42). وبهذا يُقدّم جاكبسون تفسيراً ألياً دقيقاً لما يُحدثه الانزياح: إنه ليس خللاً أو خطأ، بل هو تشغيل لمنطق لغوي آخر ذي قوانين مختلفة تضع الكلمة في موضع آخر غير موضعها المتوقع، فتتولد من هذا التخطّي شعريّة لا تستوطن إلا في لحظة العدول.

4. التأصيل المصطلحي: العدول والخرق والتجاوز وشعرية الانزياح

تتعدد المصطلحات الأسلوبية المرتبطة بظاهرة الانزياح وتنشعب، وهو ما يُثري المقاربة ويمنحها طيفاً واسعاً من الآليات التحليلية. فـ"العدول" (Deviation) هو المصطلح الجامع الذي يُشير إلى الخروج عن المعيار اللغوي سواء أكان صوتياً أم صرفياً أم نحوياً أم دلاليّاً؛ وهو في جوهره الوجه العربي المقابل لـ"Deviation" في الدراسات الأسلوبية الأنجلوفونية، ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بمصطلحات "الخرق" و"التجاوز" و"التخطّي" التي تصف العملية ذاتها من زوايا مختلفة. فبينما يؤكد "الخرق" اللحظة الأولى من الكسر والمفاجأة، يؤكد "التجاوز" طبيعة الحركة المتخطّية للحدود الثابتة، في حين يُركّز "العدول" على النتيجة التي هي الخروج عن السنن المتعارف عليه.

أما "الوظيفة الإيحائية" (Connotative Function) فهي الوظيفة الدلالية التي يُنتجها الانزياح حين يُحوّل اللغة من الإبلاغ المباشر إلى الإيحاء والتعدد التأويلي. وقد ميّز الأسلوبيون بين "الدلالة الأساسية" (Denotation) التي هي المعنى المعجمي الصريح للكلمة، و"الدلالة الإيحائية" (Connotation) التي هي شبكة المعاني الضمنية والارتباطات الثانوية التي تكتسبها الكلمة في سياقها الشعري. والانزياح هو الآلية الرئيسية التي تُضخّ بها الكلمة بدلالاتها الإيحائية: فكلمة "الماء" في لغة الاستعمال اليومي دلالتها الأساسية سائل لا لون له ولا طعم ولا رائحة يسدّ الظمأ، لكن الشاعر حين يقول "يا سيد الماء الذي ما جفّ يوماً" (بن لقرشي، 2025، ص 7) يُطلق على الكلمة ذاتها وإبلاً من الدلالات الإيحائية: السيادة، السرمدية، القداسة، الحياة المطلقة. وهذا التحوّل من الدلالة الأساسية إلى الدلالة الإيحائية هو بالضبط ما يُعنى به النقد الأسلوبي حين يتحدث عن "شعرية الانزياح"، أي تلك الطاقة الفائضة التي يُنتجها الخرق والتي تجعل اللغة تنبض بما هو أكبر منها وأوسع من دلالتها الظاهرة.

5. الانزياح بوصفه "غواية": العنوان مدخلاً نظرياً للديوان

يُعدّ عنوان الديوان "غواية الماء" في حد ذاته نموذجاً أسلوبياً نادراً للانزياح، إذ هو انزياح قبل الانزياح: فكلمة "غواية" في معجم اللغة العربية مشتقة من الغي وهو الضلال والخروج عن الطريق المستقيم، وهي غالباً ما ترتبط بالإغراء الإنساني أو الشيطاني الذي يُزَيِّن الباطل ويضلّل الإنسان عن الحق. لكن الشاعر يُسندُها إلى "الماء"، وهو عنصرٌ مادي فيزيائي محايد في جوهره، لا إرادة له ولا قصد ولا غواية. فالانزياح الأول إذن هو في منح الماء صفة الإرادة والقدرة على الإغواء، وهو انزياح من الحقل المادي إلى الحقل الأنثروبولوجي الأخلاقي.

والانزياح الثاني في العنوان أعمق: فـ"الغواية" عادةً تُبعد عن الحقيقة وتحجب المعنى، لكن "غواية الماء" في هذا الديوان تُحقق العكس تماماً؛ إذ تُبعد القارئ عن المعاني السطحية المألوفة للماء (الماء كسائل، كضرورة حيوية، كمادة فيزيائية) لتقوده نحو دلالات فلسفية ووجودية أعمق: الماء بوصفه رمزاً للهوية والانتماء في قوله "ماء الحقيقة يقطر من بين أصابع هُوتِي" (بن لقريشي، 2025، ص 26)، والماء بوصفه صورةً للمقدس والسرمد في قوله "يا سيد الماء الذي ما جف يوماً" (بن لقريشي، 2025، ص 7)، والماء بوصفه استعارةً للفقد والزوال في قوله "تكسّرت فيه لغة الماء" (بن لقريشي، 2025، ص 25). فالغواية هنا هي غواية إيجابية: إنها دعوةٌ إلى التجاوز نحو العمق، وتجريبٌ للاختراق نحو البُعد الوجودي الكامن خلف قشرة المادة.

وهذا بالضبط ما تعنيه "شعرية الانزياح" في أرقى صورها: فالانزياح في الديوان ليس خرقاً لغوياً عشوائياً، بل هو "غواية" ممنهجة تأخذ بيد القارئ من اللغة السطحية إلى لغة أخرى أعمق، من الدلالة الأولى للكلمة إلى دلالتها الوجودية والروحية والفلسفية. وبهذا المعنى يتقاطع المفهومان تقاطعاً عضوياً: فالانزياح هو الغواية ذاتها، وغواية الماء هي شعرية الانزياح ذاتها. وقد أشار كوهين (1986، ص 112) إلى أن الفاعلية الحقيقية للشعر لا تكمن في امتاعنا الجمالي فحسب، بل في قدرته على "إغوائنا" بعيداً عن المؤلف نحو حقيقة أعمق لا تُدرك بالمنطق المباشر، وهو وصفٌ ينطبق انطباقاً تاماً على ما يفعله انزياح الديوان في وعي قارئه. يُعد الانزياح (Displacement/Deviation) حجر الزاوية في الدراسات الأسلوبية الحديثة، حيث يُعرف بأنه خروج عن القواعد اللغوية المألوفة والمعايير السائدة في التعبير. ويرى "جان كوهين" أن الشعر هو "انتهاك للغة" أو خرق لنواميسها المنطقية، وبواسطة هذا الانزياح تتحول اللغة من وظيفة الإخبار إلى وظيفة الإيجاء. إن جوهر العملية الشعرية يكمن في قدرة المبدع على مفاجأة المتلقي بتركيبات غير متوقعة تكسر أفق انتظاره، مما يجبره على إعادة بناء المعنى ذهنياً (كوهين، 1986). في ديوان "غواية الماء" (2025)، يتبدى الانزياح كاستراتيجية بنائية شاملة. فالشاعر عمار بن لقريشي لا يكتفي بوصف العالم، بل يعيد تشكيله لغوياً عبر شبكة معقدة من الاستعارات والانزياحات التي تجعل من "الماء" مركزاً ثقلياً تدور حوله كل الموجودات. إن الانزياح هنا هو "غواية" اللغة للوصول إلى الحقيقة الكامنة وراء الأشياء، حيث "يتجهّم البحر" و"ينشق أفق الرؤى" في تلاحم فريد بين المادة والروح (بن لقريشي، 2025).

ثانياً: التحليل التطبيقي - مظهرات الانزياح في الديوان

1. الانزياح الدلالي (Semantic Displacement)

يتحقق الانزياح الدلالي عندما يتم الجمع بين مفردات تنتمي إلى حقول دلالية متباعدة، مما يولد دلالة ثالثة ناتجة عن هذا الصدام. نجد هذا بوضوح في قصيدة "غواية الماء" حيث يقول الشاعر:

"كَيْفَ جَفَّ الضَّوُّ فِي عَيْنَيْكَ، وَأَنْطَفَأَتْ رُؤَاكَ؟

وَضَاعَ فِي الْأَفْقِ الْبَعِيدِ مَدَى الْعُبُورِ؟"

(بن لقريشي، 2025، ص 5)

يكمن الانزياح هنا في إسناد فعل "الجفاف" إلى "الضوء". فالمعيار اللغوي يقتضي أن الجفاف صفة للمواد السائلة (الماء)، بينما الانطفاء صفة للضوء. عبر هذا القلب الدلالي، يمنح الشاعر الضوء سيولة الماء، ويمنح الماء قداسة الضوء، مما يشير إلى حالة من العدمية الكونية التي تتجاوز مجرد غياب الرؤية إلى غياب جوهر الحياة.

وفي موضع آخر، ينزاح الشاعر بالدلالة نحو "خبز الغيم" و"أنشودة الملح" (بن لقريشي، 2025، ص 50). إن تحويل "الغيم" إلى "خبز" هو انزياح من المجرد البعيد إلى المادي القريب الضروري للبقاء، وهو ما يعزز دلالة "الوطن" الذي يبحث عنه الشاعر في ثنايا القصيدة.

ولعل من أبرز مواضع الانزياح الدلالي في الديوان تلك الصورة المركبة التي تطالعنا في قصيدة "إنابة واعتذار"، إذ يقول الشاعر:

"واحمَرَّتْ الْأَنْجُمُ الْخَضْرَاءُ بَاكِئَةً

فَجَعَّتِ الرُّوحُ.. رَدَّتْ آيَةَ الْعَلَقِ"

(بن لقريشي، 2025، ص 4)

تنطوي هذه الصورة على انزياح دلالي مزدوج يخرق منطق الألوان والطبائع في آن واحد. فالنجوم في العرف اللغوي الطبيعي بيضاء أو صفراء أو حمراء بحسب درجة حرارتها الفيزيائية، غير أن الشاعر يمنحها صفة "الخضرة" أولاً، وهو انزياح يُرسم فيه لون الحياة والنماء على الكواكب الباردة البعيدة، ليعود ويقلب هذه الصورة برمتها بإسناد "الاحمرار" إليها. فنحن أمام نجم أخضر يحمر ويبيك، وهو جمع بين ثلاثة حقول دلالية متنافرة: الفضاء الكوني، والعاطفة الإنسانية، والانقلاب اللوني المتضاد. وتكمن قيمة هذا الانزياح في أنه يُجسّد فداحة اللحظة الكونية؛ فحين "تبكي" الأنجم الخضراء يغدو الألم تجاوزاً للبشري إلى المطلق، مما يمنح الفقد المعبر عنه بعداً ميتافيزيقياً يتخطى حدود الميثية العادية (كوهين، 1986، ص 128).

وعلى صعيد أنسنة الجماد، يقدم الشاعر في قصيدة "رؤيا" نموذجاً ناصعاً للانزياح الدلالي حين يقول:

"يا سيدي..

دعني أرْتَبُ أبجدية الصخرة..

أرسم من همسها حضارة.."

(بن لقريشي، 2025، ص 8)

إن تعبير "أبجدية الصخرة" انزياح دلالي من نوع الأنسنة (Personification) في أكثر صورها عمقاً. فالأبجدية في دلالتها الأصلية هي نظام من الرموز اللغوية المجردة التي ابتدعها العقل البشري، في حين أن الصخرة في القاموس المادي صمتٌ وجمودٌ وعجز تام عن الإفصاح. لكن الشاعر يُسبغ عليها نظاماً معرفياً خاصاً بها، بل يُشير إلى أنها "تهمس"، مما يعني أن الجماد في مدار هذه القصيدة ليس صامتاً بل يملك لغةً أخرى يحتاج الشاعر إلى "ترتيبها". وهذا ما يُشير إليه المسدي (2006، ص 89) حين يرى أن "أنسنة الأشياء هي الوجه الأعمق للانزياح، إذ لا تكتفي بنقل الصفة، بل تُعيد رسم الوجود كله من منظور آخر".

وبناء الحضارة من "همس الصخرة" هو تتويج لهذا الانزياح: فالإنسان لم يعد المبدع الوحيد، بل تشاركه المادة الصامتة في التأسيس الحضاري، وهو ما يرسم الرؤية الصوفية للشاعر الباحث عن أسرار الوجود في كل ما يبدو صامتاً ومهملاً.

2. الانزياح التركيبي (Syntactic Displacement)

يتمثل الانزياح التركيبي في التلاعب بترتيب الجملة أو الحذف أو التقديم والتأخير. في قصيدة "إنابة واعتذار"، نلاحظ استخداماً مكثفاً لأسلوب الاستفهام الإنكاري والنداء الذي يخرج عن وظيفته الطلبية إلى فضاء الوجد:

"أبا عليّ و جرم ألمس يصفعنا

هَلّ عفوت فما بالقلب من خفق"

(بن لقريشي، 2025، ص 4)

هنا ينزاح التركيب عبر تقديم "جرم الألمس" كفاعل يمارس "الصفع" المعنوي، مما يخلق تشخيصاً للزمن (Personification). كما أن استخدام "هل" في "هل عفوت" لا ينتظر جواباً، بل هو استجداء روحي ينزاح بالتركيب نحو دلالة الندم الأنطولوجي. كذلك نجد انزياح الحذف في قوله: "لا أحد معي اليوم... كل الذين أحبهم ذابوا على أرصفة الوقت" (بن لقريشي، 2025، ص 41). إن حذف متعلقات الفعل والبدء بالنفي المطلق "لا أحد" يركز الدلالة على حالة "الفراغ" التي يعيشها الشاعر، مما يجعل الصمت جزءاً من بنية النص التركيبية.

وفي مستهل قصيدة "إنابة واعتذار" ذاتها، يمنحنا الشاعر نموذجاً تركيبياً بالغ الأثر في إسناد الصفة البشرية إلى المادة الصماء:

"تَجَهَّم البحرُ فانشَقَّت رُؤى الأفقِ

ودمدَم الرّعدُ فانهَدَّت دُمى الغسقِ"

(بن لقريشي، 2025، ص 4)

إن الفعل "تَجَهَّم" في السياق اللغوي المعياري مختصّ بالوجه الإنساني، ويدل على تقطيب الجبهة وإبداء الضيق والعبوس. بيد أن الشاعر يُسندُه إلى "البحر" بوصفه ذاتاً تحمل مشاعر وإرادة. وهذا الانزياح التركيبي لا يقتصر على نقل صفة بشرية إلى المادة (وهو ما يُسمّيه جاكسون "الإسناد الانزياحي")، بل يُفضي تركيباً إلى سلسلة من التحولات: فتَجَهَّم البحر يُفضي إلى انشقاق رؤى الأفق، أي أن الطبيعة الغاضبة تحطّم الرؤية وتشوّتها. والفعل المزيد "تَجَهَّم" يدل في تركيبه على التدرج والاستمرار، مما يُضفي على مشاعر البحر طابع الإنسان الذي يتراكم عليه الحزن ببطء (جاكسون، 1988، ص 46). وهكذا تنقلب العلاقة الأنطولوجية بين الإنسان والطبيعة: فلم يعد البحر مرآة صامتة لمشاعر الشاعر، بل صار فاعلاً مستقلاً تؤثر حالته الانفعالية في بنية الكون المرئي.

وفي الموضوع السابع من القصيدة ذاتها يطالعنا نموذج آخر للانزياح التركيبي يتمثل في نداء المجردات:

"يا آخِرَ الأسماءِ

في سِفْرِ البقاءِ

يا سيّدَ الماءِ الذي ما جفَّ يوماً.."

(بن لقريشي، 2025، ص 7)

يُمثل هذا المقطع نموذجاً لما يمكن تسميته "نداء المجرد"، وهو من أعمق ضروب الانزياح التركيبي. فحرف النداء "يا" في أصله التركيبي يستدعي كائناً حياً أو حاضراً مُتصوِّراً، لكن الشاعر هنا لا يُنادي شخصاً بعينه، بل يُنادي "آخر الأسماء"، وهو مفهوم مجرد بالغ الغموض يحتمل دلالات اللاهائية، والختم، والسرّ الإلهي. وحين يتبع ذلك تعبير "سيد الماء"، يُلفت الانزياح التركيبي إلى هذه المعادلة الغريبة: الماء سيد، والسيد اسم أخير. فنحن أمام كيان يجمع بين السيادة والختم، وهو انزياح لا يُعرف له مرجع خارجي في الواقع، بل يُؤكّد معناه في لحظة التلقّي ذاتها من صدام هذه المركّبات التركيبية. وقد أشار كوهين (1986، ص 97) إلى أن نداء المجردات هو "تحقيقٌ للمستحيل التركيبي، إذ يُخرج ما لا يُنادى إلى فضاء الخطاب الحميم"، وهو ما يجعل هذا البيت فضاءً تأويلياً لا حدود له.

3. الانزياح الاستعاري والصوفي (Metaphorical & Mystical Displacement)

يهيمن النفس الصوفي على الديوان، مما يولد انزياحات استعارية كبرى تحول اللغة إلى مرآة للتجلي. في قصيدة "نشيد العارف الأخير"، يقول بن لقريشي:

"فَأَذْرِكْ أَنْ النُّورَ لَيْسَ سِوَى

ظِلِّ تَهَادَى مِنْ عَتَبَاتِ الْغَيْبِ"

(بن لقريشي، 2025، ص 73)

هذا الانزياح الاستعاري يقلب المفاهيم الفيزيائية؛ فالنور في العرف الشعري هو الأصل، لكنه هنا "ظل" لغيب أعظم. هذا الانزياح بالدلالة نحو "الحو" و"الفناء" يعكس تجربة صوفية عميقة، حيث "تنهار خرائط التكوين" و"تفقد الجهات عناوينها" (بن لقريشي، 2025، ص 93). إن الاستعارة هنا لا تعمل كصورة توضيحية، بل كأداة لهدم الواقع وإعادة بنائه وفق رؤية "العارف".

وعلى مستوى أكثر تعقيداً وعمقاً، تتجلى الاستعارة الصوفية في قصيدة "مزامير العابر إلى رماده" التي تحتضن صورتين انزياحيتين كبرى في تقاطع الوجد الديني بالشعري. يقول الشاعر في الصورة الأولى:

"أَتَاكَ الرَّبِيعُ..

وَمَاءُ الْحَقِيقَةِ

يَقْطُرُ مِنْ بَيْنِ أَصَابِعِ هُوَيْتِي

كَأَنِّي فَقِيرُ الْبَدَايَا

يَنْبُشُ فَجْراً

لِيُخْفِيَ بِهِ نَشْوَةَ الْانْطِفَاءِ"

(بن لقريشي، 2025، ص 26)

تكشف عبارة "ماء الحقيقة" عن استعارة مركبة تدمج بين ثلاثة مستويات دلالية: الأول مادي (الماء بما فيه من سيولة ونقاء وضرورة للحياة)، والثاني فلسفي (الحقيقة بما تحمله من التجريد والمطلق واليقين)، والثالث صوفي (تياز من المعرفة الروحية ينبثق من داخل الذات ويتسرب من بين الأصابع، أي أنه غير قابل للإمساك والاستبقاء). إن اختيار الشاعر لفعل "يقطر" دون سواه هو انزياح استعاري دقيق: فالتقطير فيزيائياً هو انتقال من الحالة البخارية إلى الحالة السائلة، وهو استعارةٌ للتحوّل من المجرد الروحاني (الحقيقة كبخار) إلى المدرك الملموس (الماء). غير أن الشاعر يُحيل إلى ضياع هذا الماء "من بين الأصابع"، في دلالة على

أن الحقيقة حين تتجلى تتسرب قبل أن تُدرك، وهي صورة تُذكر بلحظة الوجد الصوفي عند المتصوفة حين تنكشف الأسرار وتأبى الإقامة. ويُعمّق هذا الانزياح ربطه بـ "نشوة الانطفاء"؛ فالشاعر يسعى إلى إخفاء نشوته بالنور حتى لا يُرى في حالة الفناء، وهو ما يُحيل مباشرةً إلى مفهوم "الفناء في الله" عند أعلام التصوف كالجنيد والحلاج (المسدي، 2006، ص 112). أما الصورة الثانية، فتأتي من المقطع اللاحق مباشرةً لتُتّوج هذا البناء الاستعاري الصوفي:

"ألم ترَ ظلَّ المجازِ

يعانقُ ظلَّ النبيّينِ

في شهوةِ المستحيلِ؟"

(بن لقرشي، 2025، ص 27)

تُمثّل هذه الصورة الذروة الدرامية للانزياح الاستعاري في الديوان، إذ تُصادم بين عالمين يبدوان في ظاهرها متناقضين: "المجاز" بوصفه آلية بلاغية إنسانية بالامتياز، و"النبيون" بوصفهم حاملو الحقيقة المطلقة المتجاوزة للمجاز. فحين "يعانق ظلّ المجاز ظلّ النبيين"، يقترح الشاعر أن الشعر ليس مجرد توظيف للمجاز، بل هو مسلكٌ روحي موازٍ للنبوة يسير في ظلها وإن لم يبلغها. والانزياح الاستعاري مزدوج هنا: فالجهاز يملك "ظلاً"، وهو تجسيدٌ لأداة بلاغية مجردة، والنبيون بدورهم يُحتزّلون في "ظلمهم" لا في ذواتهم، مما يُشير إلى أن الشاعر يلتقي بصدى الأنبياء لا بحضورهم المباشر. أما "شهوة المستحيل" فهي التفجير الدلالي الكبير: فالشهوة غريزة مادية، والمستحيل تجاوز ميتافيزيقي، فيلتقيان في ذلك العناق ليدلاً على أن الطموح الروحي للشاعر يسكنه وجدٌ شبيه بالشهوة، وهو ما يُعيد إلى الأذهان الكيمياء الصوفية التي ترى في العشق الجسدي درجاً نحو الحب الإلهي (كوهين، 1986، ص 145). وفي هذا التلاحم بين الوجد الديني والشعري يتجلى الانزياح الاستعاري بأبهى صورته: فالشاعر لا يؤدّي وظيفة جمالية فحسب، بل يُؤسّس لمقام روحي يرى فيه اللغة المجازية امتداداً للرسالة النبوية لا تفريطاً فيها.

ثالثاً: أثر الانزياح في إثراء المعنى وتوليد الدلالة

إن الانزياح في "غواية الماء" لا يعمل على مستوى زينة البلاغة أو التحسين الأسلوبي الخارجي، بل يضطلع بوظائف دلالية وجمالية عميقة تُعيد تشكيل العلاقة بين المتلقي والنص، وبين اللغة والوجود. وفيما يلي عرضٌ تحليلي لأبرز هذه الوظائف، مُدعماً بنماذج تطبيقية مستقاة من الديوان.

1. وظيفة تكسير أفق الانتظار والدهشة

يرى "هانس روبرت ياكوبس" أن فعل القراءة الحقيقية يبدأ حين يخيب النص توقعات القارئ ويكسر ما أسماه "أفق الانتظار"؛ وهو تلك المنظومة من الأطر المسبقة التي يحملها المتلقي قبل مواجهة النص. والانزياح في "غواية الماء" يضطلع بهذه المهمة التكسيرية في أكثر صورها إثارةً وغرابةً. ففي قصيدة "رؤيا"، يصطدم القارئ بعبارة لافتة على الصفحة الثامنة من الديوان:

"ولما تكسّر غصنُ الحقيقة

لاح من مشرق الأرض

بريقُ الظلم.."

(بن لقرشي، 2025، ص 8)

إن الدهشة التي تُحدثها هذه الصورة نابعة من عملية انزياح دلالي تحوّل فيها "الحقيقة" من مفهوم فلسفي مجرد تام إلى كيان ذي تجسّد مادي هشّ، إذ منحها الشاعر صفة "الغصن" وأسند إليها فعل "التكسر". فالغصن في القاموس المادي شيء حيّ ينمو في أحضان الشجرة، ولكنه في الآن ذاته سريع الكسر، عرضة للرياح والعواصف. وحين تُصبح الحقيقة "غصناً يتكسر"، تنقلب المعادلة الميتافيزيقية القديمة التي تُصوّر الحقيقة باعتبارها راسخة وأبدية وصلبة؛ فهي هنا كيان رقيق يُشبه الغصن في هشاشته وزواله. وبهذا الانزياح يكسر الشاعر أفق الانتظار على مستويين: الأول لغوي إذ يُفاجئ المتلقي بتحويل المجرد إلى مادة عضوية هشة، والثاني فلسفي إذ يُصرّح بأن الحقيقة نفسها ليست منيعة، بل إنها تُكسر أمام "بريق الظلم"، في صورة مؤلمة تلمح إلى انهزام الحق أمام القوة، وهو ما يُحيل إلى مفهوم "خيبة اليقين" الذي يتوسع فيه كوهين (1986، ص 65) حين يرى أن كسر أفق الانتظار لا يُنتج الدهشة الجمالية فحسب، بل يُنتج وعياً نقدياً يُصوّر العالم في ضعفه لا في اكتماله.

وفي المقطع ذاته من قصيدة "مزامير العابر إلى رماده"، يبلغ كسر أفق الانتظار ذروته الدرامية في قوله:

"كأنّي نبّي"

نسيتُ الطفولة

فأبصرتُ موتي

على هيئة الضوء في الوردّة النازفة...

(بن لقريشي، 2025، ص 26)

تنبثق الدهشة هنا من مفارقة وجودية تجمع بين ضدّين كونيّين لا يلتقيان في منطق اللغة العادية: "الموت" و"الضوء". فالموت في القاموس الإنساني ظلامٌ ونهاية وانسداد، والضوء على النقيض منه حياةٌ وبداية وانكشاف. بيد أن الشاعر يُوحّدهما في صورة انزياحية واحدة، إذ يرى موته "على هيئة الضوء". وهذا التوحيد الانزياحي بين المتضادين ليس تناقضاً لغوياً مجانياً، بل هو حاملٌ لرؤية صوفية عميقة مفادها أن "الموت نورٌ والنور موتٌ"، وأن الفناء هو الوجه الآخر للتجلّي. وقد كشف المسدي (2006، ص 77) أن من أعمق وظائف الانزياح في الشعر الحدائي هي ما أسماها "وظيفة المفارقة التوليدية"، إذ يُنتج الشاعر عبر الجمع بين المتناقضات حقلاً دلالياً ثالثاً لم يكن موجوداً في أيٍّ من الطرفين على انفراد. فقولُ الشاعر "أبصرتُ موتي على هيئة الضوء" لا يعني لا الموت المحض ولا الضوء المحض، بل يُنتج دلالةً جديدة هي "الفناء المضيء" أو "الموت الكاشف"، وهو مقام روحاني صوفي يشهد فيه المتصوف لحظة الاتحاد بالمطلق ساعة انعدام الذات، مما يجعل الصورة معادلاً شعرياً لمفهوم "الفناء في الذات الإلهية" الذي يُورده الجنيد البغدادي في سياق التجربة الصوفية. وتزيد الدهشة حدّةً بإضافة قيد "في الوردّة النازفة"، فالوردة رمزُ الجمال والحياة، لكنها هنا "نازفة"، أي أنها تحمل الجمال والأذى معاً في آنٍ واحد، مما يُعمّق المفارقة ويُضاعف فعل كسر أفق الانتظار.

2. وظيفة التكثيف الدلالي

إذا كانت اللغة المعيارية تسعى إلى الوضوح والتوسع والشرح، فإن الانزياح الشعري يسير في الاتجاه المعاكس: نحو التكثيف والاختزال وتقليص المساحة اللفظية لثنتج أقصى درجات الكثافة الدلالية. وفي هذا السياق، تبرز صورة بالغة الكثافة في قصيدة "ظل الحقيقة"، حيث يقول الشاعر في وصف تجربة زمن الماضي والوطن:

"وقد أورك الناس في كأسها"

غابات صبارٍ وحنظلٍ...

(بن لقرشي، 2025، ص 13)

يُشكّل هذا البيت نموذجاً ساطعاً لظاهرة "التكثيف الدلالي عبر الانزياح". فالشاعر لا يقول إن حياة الناس كانت مؤلمة ومؤرّة، بل يُقدّم هذا المعنى في صورة انزياحية مركّبة تتضافر فيها عدة إزاحات في وقت واحد: الأولى، أن "الكأس" في المعجم الشعري العربي هي وعاءٌ للشرب المبهج أو المسكر، لكن الشاعر يحشوها بـ"غابات صبارٍ وحنظل"، أي بالمواد النباتية التي تجمع بين الشوك والمرارة؛ فالصّبار ظاهره ناعم وهادئ لكن أشواكه جارحة، والحنظل ثمرٌ شديد المرارة حتى إنه أصبح مثلاً للنماسة في البلاغة العربية. والثانية، أن الفعل "أورك" يستعمل عادةً للتعبير عن ظهور الأوراق والبراعم أي دلالة النماء والحياة، لكن ما "أورك" هنا ليس الأزهار والأثمار، بل الصّبار والحنظل، أي النباتات الشوكية الجارحة والثمار المؤرّة. وهكذا يختزل الشاعر في "أورك" هنا ليس الأزهار والأثمار، بل الصّبار والحنظل، أي النباتات الشوكية الجارحة والثمار المؤرّة. وهكذا يختزل الشاعر في مساحة شعرية ضيقة جداً - لا تتجاوز سطرين - تجربة إنسانية أجيالية متراكمة: العيش في وطنٍ يُقدّم القسوة في إناء يُفترض أنه للبهجة، ويُنتج الجراح في فضاء يُفترض أنه للنماء. وقد أشار جاكبسون (1988، ص 72) إلى أن وظيفة التكثيف الشعري تتحقق عبر ما أسماه "مبدأ التكافؤ بالاختزال"، إذ ينزاح الشاعر عن المعنى المباشر ليُنتج كثافةً دلاليةً تُفجّر في المتلقي حقلاً واسعاً من الإيحاءات لا يستطيع أن يُعبّر عنها بجمل تفسيرية طويلة. ويزيد التكثيف عمقاً حين ندرك أن "كأس الغيمة" تحيل إلى الوطن في سياق القصيدة الكاملة: فالغيمة رمزٌ للأمل والمطر وانتظار الخصب، لكنها هنا تحمل في جوفها مرارة الصّبار وشوكة، مما يُضيف طبقة دلالية إضافية مؤداها أن الأمل الوطني ذاته قد تحوّل إلى مصدر وجع ومرارة. إن هذا الانزياح المكثّف يبلغ ما يُسميه كوهين (1986، ص 104) بـ"اللحظة الشعرية الكاملة"، وهي تلك اللحظة التي يتعادل فيها الحيز اللفظي الضيق مع الفضاء الدلالي اللانهائي.

3. وظيفة تحويل المجرد إلى محسوس: التشبيهي والتشخيص

من أبرز وظائف الانزياح في الشعر الحدائي تلك القدرة على تحويل المفاهيم المجردة إلى كيانات مادية محسوسة يمكن رؤيتها ولمسها وقياسها. وهذه الوظيفة التي يصطلح عليها الباحثون الأسلوبيون بـ"التشبيهي" (Reification) و"التشخيص" (Personification) تبلغ في "غواية الماء" مستوىً فائقاً من التعقيد والجمال. ففي قصيدة "رؤيا"، يقول الشاعر:

"ومن حباتٍ ملحها أنقشُ"

منارةً.."

(بن لقرشي، 2025، ص 8)

تُجسّد هذه الصورة الانزياحية منطقاً مدهشاً لا يُنتجه إلا الشعر: فالمنارة في سياقها المادي الأصلي بناءٌ ضخّم صلبٌ يقف شامخاً ليهدي السفن والتائهين، وهي مصنوعة من حجر أو إسمنت أو معدن، أي من مواد ثابتة دائمة. لكن الشاعر يختار أن ينقش منارته من "حبات الملح"، وهي مادة تذوب في الماء وتختفي حين تصطدم بالرطوبة، أي أنها على النقيض التام من ثبات المنارة ورسوخها. وفي هذا الانزياح التشبيهي المضاعف تكمن إحدى أكثر الرؤى عمقاً في الديوان: فبناء المنارة من الملح هو صورةٌ للإصرار على الخلق من مادة آيلة للزوال، للتشبث بالبناء مع الإدراك الكامل بأنه سيدوب. إنه موقف الفنان أمام فناء الأشياء،

وموقف الإنسان أمام فناء ذاته: يبني ويُنشئ وهو يعلم أن بناءه عرضةٌ للمحو، لكنه لا يتوقف. وهو ما يُسمّيه المسدي (2006، ص 134) "التشيئ التراجيدي"، أي ذلك النوع من الانزياح الذي يُحوّل المجرد (الإرادة الإنسانية، العناد، الأمل) إلى مادة محسوسة (المنارة)، ثم يُضيف إلى هذه المادة المحسوسة صفة التناقض (أحما مصنوعة من الملح الذائب)، فيُنتج دلالةً مُركّبة مؤداها أن الإنسان يبني قدسيته من هشاشته، ويصنع منارته من عجزه. وفي موضع آخر، تتجلى وظيفة تشخيص المجرد في صورة مختلفة من الانزياح؛ ففي قصيدة "ظل الحقيقة"، يلجأ الشاعر إلى تجسيد الزمن الماضي عبر انزياح كاشف:

"فالوراء سديم"

وحلمُ الأَشقياء...

(بن لقريشي، 2025، ص 14)

إن إسناد "السديم" إلى "الوراء" هو من أبداع نماذج التشيئ والتشخيص في الديوان. فـ"الوراء" في أصله مفهومٌ ظرفيٌّ زمنيٌّ مجرد يُشير إلى الماضي وما مضى من الزمن، وهو لا لون له ولا جرم ولا كثافة. غير أن الشاعر يُحوّله إلى "سديم"، وهو مفردة علمية كونية بامتياز: فالسديم (Nebula) في علم الفلك سحابةٌ ضخمة من الغاز والغبار الكوني تبدو للعين معتمّة وغامضة لا ملامح محددة لها، وهي في الآن ذاته المادة الأولى التي تتشكّل منها النجوم والكواكب. فحين يُصبح الوراء سديماً، يتحوّل الزمن الماضي من مجرد فكرة في الذهن إلى كتلة ضبابية معتمّة تحتلّ فضاءً كونياً حقيقياً، لها ثقلٌ وكثافةٌ وحضورٌ بصري طاع. وهذا الانزياح التشخيصي يُنتج أثراً دلالياً مزدوجاً: فالماضي لم يعد مجرد ذكرى شخصية هاربة، بل صار كتلةً كونية لا يمكن تجاهلها أو تجاوزها. كما أن دلالة السديم الكونية تُضيف طبقةً أخرى؛ فالسديم مادة الخلق والبدائيات، مما يُوحى بأن الوراء ليس مقبرةً للذكريات بل هو المادة الأولى لبناء المستقبل، وهو ما يؤكده السياق الشعري الذي يستتبع هذا الانزياح بدعوة صريحة للتقدم "تقدّم، فالأمم روضة الأنبياء". وقد أشار جاكبسون (1988، ص 89) إلى أن التشيئ الزمني هو أكثر صور الانزياح التشخيصي تعقيداً، لأنه يُلغي الحدود بين الزمان والمكان، ويجعل اللحظة التاريخية تشغل حيزاً مادياً في الكون.

4. "الماء" مركزاً كونياً يجمع المتناقضات: الخلاصة الدلالية للانزياح

إن الاستقراء التحليلي لتمظهرات الانزياح في "غواية الماء" يفضي إلى خلاصة دلالية كبرى: أن هذه الانزياحات المتعددة بأنواعها وأشكالها لا تعمل في عزلة عن بعضها، بل تتضافر جميعها في تأسيس "الماء" مركزاً انزياحياً كونياً تلتقي حوله المتناقضات وتنصهر في بوتقته المتناقضات الوجودية الكبرى. فالماء في الديوان ليس مادةً فيزيائية محايدة، بل هو البؤرة التي تُسبك فيها جميع الانزياحات وتُنتج منها دلالاتٌ مفتوحة ومتشعبة.

فعلى مستوى ثنائية الحياة والموت، يتجلى الماء في الديوان بوصفه العنصر الذي يجمع الضدّين في آنٍ واحد: هو الحياة "والماء السجين" الذي ينتظر التحرر لإروائها (بن لقريشي، 2025، ص 5)، وهو الموت في قوله "تكسّرت فيه لغة الماء" (بن لقريشي، 2025، ص 25)، حيث يُصبح الماء نفسه ذا لغة تتكسر، فيكون موتٌ لغته موتاً لكل ما يُحيي ويُعزّز. وفي قوله "ماء الحقيقة يقطر من بين أصابع هُويتي" (بن لقريشي، 2025، ص 26)، يكون الماء حياةً تتسرب وموتاً يتراكم، في صورة انزياحية تُلغي الحدود بين الحالتين وتُنتج ثالثةً هي "الحياة في قلب الموت".

وعلى مستوى ثنائية العطش والارتواء، يُفارق الانزياح في "غواية الماء" المنطق المعيار الذي يقتضي أن الماء يروي العطش وينهيه. فالشاعر يقول: "لقد ظمنا وملح الأرض يلفظنا / فما ارتوينا وعطر الطف في الفلق" (بن لقرشي، 2025، ص 4). إن الانزياح هنا يجعل الارتواء غير ممكن حتى حين يُتاح الماء، لأن "ملح الأرض" - وهو انزياح دلالي يحول الأرض إلى كائن يلفظ ويرفض - يُفسد إمكانية الري. فالعطش ليس فيزيولوجياً بل وجودياً روحياً، والماء الذي يروي هذا العطش ليس سائلاً بل حقيقةً وهويةً وانتماء. وهذا ما يُفسّر "الغواية" في عنوان الديوان ذاته: فالماء يغوي بالارتواء ثم يُخذل، ويُغري بالحياة ثم يتسرب من بين الأصابع، وفي هذا الإغواء والخذلان المتكررين تكمن المأساة الوجودية التي يؤسّس لها الانزياح.

أما على المستوى الرمزي الكوني، فقد أفضت تراكمات الانزياحات الدلالية والتركيبية والاستعارية المحلّلة في هذا البحث إلى تحويل الماء من مادة إلى لغة، ومن لغة إلى كون. ف"يا سيد الماء الذي ما جف يوماً" (بن لقرشي، 2025، ص 7) انزياح يُمنح فيه الماء سيادةً وملكاً وهيمنة كونية؛ و"غواية الماء" ذاتها هي الانزياح الأكبر الذي يجعل من العنصر المادي الساذج ذاتاً تغوي وتستدرج وتُفتن، وكأنه أصبح قوةً إرادية عاقلة. وقد أشار كوهين (1986، ص 167) إلى أن التكتّف الانزياحي حول رمزٍ مركزي واحد هو ما يُحوّل المجموعة الشعرية من نصوص متفرقة إلى كونٍ دلالي متكامل له مركز ثقل ومدارات معنى. وهذا بالضبط ما يصنعه "الماء" في الديوان: إنه المركز الكوني الذي تدور حوله كل الانزياحات، وتلتقي فيه كل المتناقضات، لتنتج في النهاية رؤيةً شعرية متكاملة تُصوّر الوجود بوصفه "غواية" - أي دعوةً مُلحةً نحو المطلق الذي لا يُدرك، وشوقاً نحو الارتواء الذي لا يكتمل.

. خاتمة

ختاماً، يمكن القول إن ديوان "غواية الماء" لعمار بن لقرشي يمثل نموذجاً حياً لفاعلية الانزياح في بناء النص الشعري الحدائثي. لقد استطاع الشاعر من خلال الانزياح الدلالي والتركيبية أن يحرر الكلمة من قيد المعنى الواحد، فاتحاً آفاقاً واسعة للتأويل. إن "الماء" في هذا الديوان ليس مجرد مادة، بل هو لغة منزاحة بحد ذاتها، تغوي المتلقي بالدخول في مغامرة الكشف عن المستور في النفس والكون. إن الانزياح هنا هو انتصار للرؤية على العبارة، وللروح على الطين.

قائمة المراجع

1. الجرجاني، عبد القاهر. (د.ت). أسرار البلاغة. (تحقيق محمود محمد شاكر). القاهرة: مطبعة المدني.
2. الجرجاني، عبد القاهر. (د.ت). دلائل الإعجاز. (تحقيق محمود محمد شاكر). القاهرة: مطبعة المدني.
3. بن لقرشي، عمار. (2025). غواية الماء: نصوص شعرية. (الطبعة الأولى). مطبوعات جامعة المسيلة: رقم الإيداع القانوني 978-9969-640-03-8.
4. كوهين، جان. (1986). بنية اللغة الشعرية. (ترجمة محمد الولي ومحمد العمري). الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.
- [Cohen, J. (1966). Structure du langage poétique. Paris: Flammarion]
5. المسدي، عبد السلام. (2006). الأسلوبية والأسلوب: نحو بديل ألسني في نقد الأدب. القاهرة: الدار العربية للكتاب.

6. جاكسون، رومان. (1988). قضايا الشعرية. (ترجمة محمد الولي ومبارك حنون). الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.
7. Jakobson, R. (1960). Closing Statement: Linguistics and Poetics. In T.]
[Sebeok (Ed.), Style in Language. Cambridge: MIT Press