

تجليات الانزياح الاستبدالي في رواية كونفينييس لسليم بركة

Manifestations of Substitutional Displacement in Confinis Novel
by Selim Baqahجميلة قرين^{*1}¹ جامعة محمد خيضر بسكرة (الجزائر)، djamila.grine@univ-biskra.dz

تاريخ الاستلام: 2023-01-18 تاريخ القبول: 2023-04-06 تاريخ النشر: 2023-06-08

ملخص البحث

تعد اللغة الشعرية لغة مخالفة للكلام العادي المؤلف، لأن جمالية اللغة تنبعث من قدرتها على تجاوز إطارها وتحوير كيائها؛ لتكشف بقدرة خلاقة عن عالم بكر، تستحدثه وتوثقه على نحو فريد، إذ يلجأ الكاتب أو الأديب إلى إثبات هوية نصه الأدبي، من خلال الاختلاف عن الخطاب الشائع، بشكل ما، يطوعها كلام المبدع، مثلما نجد في كتابات الأديب (سليم بركة)، المشحونة بمختلف الجماليات. وبما أن الانزياح يعمل على الفراغ بين الدال و الملول، فإنه كلما ازدادت الفجوة اتساعا، يزداد تحقق الشعرية.

إلى هذا تهدف هذه الدراسة الإجابة عن مبررات الانزياح الاستبدالي في هذا العمل الأدبي؟ وماهي أنواعه الأكثر استخداما؟ وكيف عمل الشاعر على توظيفها؟ وماهي الدلالات العميقة التي اشتغل الشاعر عليها؟
كلمات مفتاحية: الانزياح، الاستبدال، التجليات، الرواية، سليم بركة.

Abstract:

The poetic language is a language that differs from ordinary, familiar speech, because the beauty of the language stems from its ability to transcend its framework and transform its entity. To reveal, with a creative ability, a pristine world, to create and furnish it in a unique way, as the writer or writer resorts to proving the identity of his literary text, by differing from the common discourse, in some way, adapting it to the words of the creator, as we find in the writings of the writer (Salim Baqah), which are charged with various aesthetics. And since the shift works on the space between the signifier and the uttered, the more the gap widens, the more poetics is achieved.

* المؤلف المرسل: جميلة قرين

This study aims to answer the justifications for substitution displacement in this literary work? What are the most used types? How did the poet employ it? And what are the deep connotations that the poet worked on?

Keywords: displacement; replacement; manifestations; novel; Salim Btqa;.

1. مقدمة:

تنتمي روايات -سليم بتقة- إلى الأعمال ذات البنية المفتوحة التي تنتظر التأويل،؛ ذلك أنه كان مستثمرا لإمكانات اللغة، وطاقاتها، بالإضافة إلى الأساليب التعبيرية المختلفة، قصد صياغة عمل مشحون بألوان الحداثة، والشعرية، والأسلوبية، هذا فضلا عن مختلف المعارف الفكرية المتنوعة والمتواجدة في تلك الأعمال الأدبية، محاولا التوفيق بين أنواع كثيرة منها، ومن ذلك يكون تداخل الشعر والنثر الفني أحد عناصر ذلك التنوع، وهو ما ساقه (ياكسون) في حديثه عن الرواية الجديدة بقوله: «إنها تنافس الشعر، مستخدمة وسائله (...)» عندما تمتلأ بالاستعارة، أو عندما تلعب بموسيقى الشعر، وتأخذ المسرح والمونولوج والحوار»⁽¹⁾. وبما أن الانزياح يعمل على الفراغ بين الدال والمحلل، فإنه كلما ازدادت الفجوة اتساعا، يزداد تحقق الشعرية .

إلى هذا تهدف هذه الدراسة الإجابة عن مبررات الانزياح الاستبدالي في هذا العمل الأدبي؟ وماهي أنواعه الأكثر استخداما؟ وكيف عمل الشاعر على توظيفها؟ وما هي الدلالات العميقة التي اشتغل الشاعر عليها؟ وعملا على الوصول إلى الإجابة عن هذه الأسئلة، تطلبت الدراسة المنهج الوصفي و التحليلي، بالاستعانة بالإحصاء كآلية لتحقيق هذه المساعي.

2. مفهوم الشعرية:

إن الحديث عن مفهوم الشعرية متشعب، ولقد حظي مشروع (جان كوهين) النقدي-والذي يرتبط أغلبه بنظرية الانزياح-باهتمامات الكثيرين درسا ومعالجة، يقول خالد سليكي: «ومن خلال

كتابه (بنية اللغة الشعرية) تظهر نظريته فيما يخص شعرية بلاغية مستفيدة من اللسانيات بشكل عميق»⁽²⁾.

ويشارك المؤلف والقارئ في العملية الأدبية لتحقيق الشعرية، كما يراها (ريفاتير) فيقول إنها: «تكمّن في العلاقات بين النص والقارئ، وليس بين النص والمؤلف، أو بين النص والواقع»⁽³⁾. وبما أن الشعر يقابل النثر فإن (كوهين) انطلاقاً من هذا التصور، يرى أن الشعرية ترمي إلى «البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك، فهل توجد سمات حاضرة في كل ما صنف ضمن (شعر)، وغائبة في كل ما صنف ضمن (نثر)، وإذا كان الجواب بالإيجاب فما هي؟ إن ذلك هو السؤال الذي تجيب عليه كل شعرية تسعى لأن تكون علمية»⁽⁴⁾.

لا يختلف النثر الفني عن الشعر اختلافاً جوهرياً؛ لأنهما يشتركان في التقنيات الفنية للكتابة، مع الحفاظ على الاستقلال النوعي المميز لكل منهما عن الآخر، وهذا ما يذهب إليه (بارث) حين يقول: «إن الشعر مختلف دوماً عن النثر، لكنه ليس اختلافاً في الجوهر، بل في الكم»⁽⁵⁾، كما يعتمد كتاب الرواية الحديثة إلى العناية الشديدة بالأسلوب، ما يجعل منها «نصاً ذا جمال شامل ومكنوناً احتمالي»⁽⁶⁾؛ ذلك أنهم يعمدون إلى العناية بالألفاظ، وشحنها بدفق شعري فياض، ما يجعل الرواية «أهلاً لاقتبال إرث الشعر القديم برمته»⁽⁷⁾. ومن ثمّ نجد توظيف المجاز أو الانزياح في المتن الروائي قد أضحى من الخصائص الركيزة لبناء الرواية الجديدة.

يعد الانزياح حيلة يقصدها الكاتب لجذب انتباه القارئ، وهو من الظواهر المهمة في الدراسات الأسلوبية، التي تدرس اللغة الشعرية على أنها لغة خاصة تميزه، وتحقق له هوية خاصة، والانزياح يعني «خروج التعبير عن السائد والمتعارف عليه قياساً في الاستعمال رؤية ولغة وصياغة وتركيباً»⁽⁸⁾. في حين يرى (ريفاتير) الانزياح «حرقاً للقواعد حيناً، ولجوءاً إلى ما ندر من الصيغ حيناً آخر، فأما في حالته الأولى، فهو من مشمولات علم البلاغة، فيقتضي إذن تقييماً بالاعتماد على

أحكام معيارية، وأما في صورته الثانية، فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات عامة والأسلوبية خاصة»⁽⁹⁾.

وهناك من ينظر إلى الانزياح على أنه «حدث أسلوبى ذو قيمة جمالية، يصدر عن قرار للذات المتكلمة بفعل كلامي، يبدو خارقا لإحدى قواعد الاستعمال التي تسمى معيارا، يتحدد بالاستعمال العام للغة المشتركة بين مجموع المتخاطبين بها»⁽¹⁰⁾.

والجدير بالذكر أن الانزياح قد كان معروفا لدى البلاغيين القدماء، وصوره قد عرفت اهتمامهم، رغم عدم معرفتهم بالمصطلح، وهذا ضمن بحثهم عن الخروج عن القاعدة والمألوف بتسميات مختلفة: كالاستعارة، والتقديم والتأخير، والعدول إلى غير ذلك من المباحث اللغوية التي تدخل ضمن هذا الإطار.

3. أنواع الانزياح:

يمكن تقسيم الانزياح عموما إلى قسمين: انزياح لغوي وانزياح غير لغوي. فأما الانزياح غير اللغوي، فخروج على السائد والعرف في المجتمع وخرق للتقاليد والأعراف، فهو ذو طابع اجتماعي ثقافي.

والانزياح اللغوي يرتبط بالنص، وينقسم بدوره إلى نوعين اثنين:

1.3 الانزياح الدلالي (الاستبدالي):

وهذا النوع من الانزياح هو الأشهر والأكثر دلالة وتأثيرا في القارئ، يقول عنه صلاح فضل: «الانحراف الاستبدالي يخرج على قواعد الاختيار للرموز اللغوية، كمثّل وضع الفرد مكان الجمع، أو الصفة مكان الاسم، أو اللفظ الغريب بدل المألوف»⁽¹¹⁾.

ويعرف هذا النوع في البلاغة بالصورة الشعرية أو البلاغية، ويعد التشبيه والاستعارة والجاز من أهم أشكال هذا الانزياح الدلالي.

2.3 الانزياح التركيبي:

يتصل هذا النوع من الانزياح «بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية عندما تخرج على قواعد النظم والتركيب، مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات»⁽¹²⁾، وهذا يعني أن النحو هو مدار هذا النوع من الانزياح؛ «إذ إن النحو هو الركيزة التي تستند إليها الدلالة، فبمجرد ما يتحقق الانزياح، بدرجة معينة عن قواعد ترتيب وتطابق الكلمات، تذوب الجملة وتتلاشى قابلية الفهم، ويرى بأن البلاغة بين الألفاظ تعينها مواقعها الخاصة أكثر مما تعينها حركتها الإعرابية، وقد نرى بان نظام الكلمات تنزل المحدد قبل المحدد، والمسند إليه قبل الفعل، والفعل قبل الفضة (المكملة)، وأي انحراف عن هذه القاعدة يسمى (القلب)»⁽¹³⁾.

وإذا كانت اللغة تفرض نظاما أو قانونا تركيبيا معينا، فكل خروج عن هذا القانون يعد انزياحا تركيبيا، سواء كان الخروج يمس ترتيب السلسلة الكلامية، أو كان يمس نظام اللغة النحوي. وتصدر الإشارة إلى أن هذا التقسيم شكلي فقط، إذ يمكن أن يتداخل هذان النوعان من الانزياح، ويترتب الواحد عن الآخر، وبذلك يبقى الانزياح ظاهرة مهمة في اللغة، يعمل على توسيعها، وهو أداة فنية عرفت منذ القديم إلى الزمن الراهن، والمتفق عليه هو أن الانزياح يجب أن تكون له علاقة، وأن يحقق إضافة جمالية للغة، وإلا عدّ شذوذا لغويا لا طائل منه.

4. مظاهر الانزياح الاستبدالي في المجموعة القصصية (كونفينييس):

جاءت المجموعة القصصية (كونفينييس)⁽¹⁴⁾ للكاتب "سليم بركة" في اثني عشرة قصة، تعالج كلها تداعيات (كورونا)، وما جرّ عنها من أحداث ومشاعر وتحولات، غير متناسية عنصر الخيال فيها، بل كان أساسا تعتمد عليه في تسطير ورسم الأحداث والشخصيات...، إنها تسجيل لأصعب اللحظات التي عاشها العالم من جراء تفشي وباء كورونا، وما أحدثه من أحزان ومشاعر سلبية، وإحساس باليأس والخوف، وما قام به من بعثرة التجمعات والألفة واللقاءات، لتكرس الوحدة والوحشة، رغم المحاولات المتكررة لإنهاء هذه المسرحية الدرامية، أو على الأقل التخفيف من حدتها.

يقوم الانزياح الاستبدالي على مجموعة من الاستعارات والكنائيات والتشبيهات بجميع أنواعها التي تحقق الخروج عن المؤلف، بصورة بعيدة عن الحقيقة المتداولة الموجودة في ذهن المتلقي، وبهذا تحدث خيبة وخرق أفق توقع المتلقي.

1.4 الاستعارة:

لقيت الاستعارة رواجاً واهتماماً منذ القدم على أيدي الكثير من البلاغيين فهي تعد «من أهم المنبهات الأسلوبية التي تعتمد نظام الانزياح، إذإنها تقوم على تحقيق علاقات تحاورية جديدة للإسناد المؤلف بين المفردات، فالاستعارة علاقة لغوية تقوم على المقارنة كالتشبيه، ولذلك يعرفها بعض البلاغيين بأنها تشبيه حذف أحد طرفيه»⁽¹⁵⁾، وهي ناتجة عن هذا المعنى، مهما اختلف تعريفها عند النقاد، «فمنهم من رآها طريقة في التعبير، فعدها من سنن العرب وأساليبها كابن فارس وأبي منصور الثعالبي، ومنهم من ألبسها رداء المجاز، ودافع عن مجازات الآيات القرآنية كأبي عبيدة وابن قتيبة، ومنهم من توسع في مفهومها، فجعلها صورة من صور التشبيه، وخصّها بشروط ومقاييس كابن طباطبا والآمدي»⁽¹⁶⁾، إلا أن المفاهيم تلتقي جميعاً حول معنى واحد، وهو أن الاستعارة نقل لفظ من معناه الذي عرف به ووضع له، إلى معنى آخر لم يعرف من قبل.

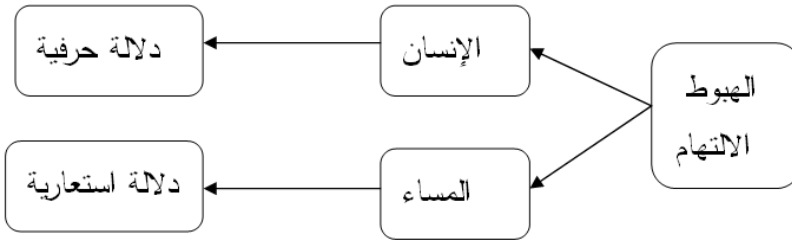
لقد وردت في المجموعة القصصية "كونفينيس" الكثير من الاستعارات الموحية، التي أراد بها صاحب النص أن يجلب انتباه المتلقي، ونظراً لوجود عدد كبير منها، اخترنا عينة منها فقط للتحليل، وهي المثلة في الجدول الآتي:

نوع الاستعارة	وجه الشبه	المشبه به	المشبه	الصفحة	الاستعارات
مكنية	الهبوط، الاتهام	الإنسان (محذوف)	المساء (مذكور)	38	يهبط المساء ملتئماً حجم الضوضاء الرهيب
مكنية	الوقوف والقلق والخوف	الإنسان (محذوف)	الليل (مذكور)	38	الليل في كل مكان متشابه يقف أمام قلوب الناس مقلداً

مخيفا					
ليكنس عنها الذكريات الأليمة	48	الذكريات (مذكور)	الغبار (محذوف)	الكنس والتنتحية والمحو	مكنية
الليل يرتعش	59	الليل (مذكور)	الإنسان (محذوف)	الارتعاش	مكنية
نعانق أيامنا دون خوف	81	الأيام (مذكور)	الإنسان (محذوف)	الارتعاش	مكنية
ستأتي قلوب ترفرف	81	قلوب (مذكور)	العصفور أو العلم (محذوف)	الرفرفة	مكنية
حتى يكون الصداق قد هدّ عظام الرأس وأكل نور عينها	111	الصداق (مذكور)	الإنسان (محذوف)	الهذّ والأكل	مكنية
الريح التي تمر بداخلها تحكي حكاياتها الحلوة	80	الريح (مذكور)	الإنسان (محذوف)	الحكي	مكنية

الاستعارة الأولى (يهبط المساء ملتهما حجم الضوضاء الرهيب) استعارة مكنية، ذكر فيها المشبه (المساء) وحذف المشبه به (الإنسان) مع إبقاء لازمتين من لوازمه (الهبوط، الالتهام)، والقرينة المانعة من إيراد المعنى الحقيقي هو إثبات الهبوط والالتهام للمساء، وليس للإنسان.

ففي هذه الاستعارة تفقد كلمة (المساء) سمة الجماد، وتكتسب سمات إنسانية وهي (الهبوط والالتهام) والتي تصبح عرضية في المساء، فتتحقق الدلالة الاستعارية لهذه الكلمة على النحو الآتي:



لقد صور لنا الكاتب المساء وكأنه إنسان هبط من فوق ليلتهم حجم الضوضاء الرهيب، أو ربما كان حيوانا مفترسا هبط على فريسته وقام بالتهامها، وهنا إسناد الصفة الإنسانية (أو الحيوانية)

للمساء (الجماد)، وهي صورة تشخيصية، تم فيها نقل كلمتي (الهبوط والالتهام) إلى «مركب لفظي، اقتضى بموجبه اقتران دلالي، ينطوي على تعارض أو عدم انسجام منطقي»⁽¹⁷⁾.

ونتجت بذلك مفارقة دلالية «تثير لدى المتلقي شعورا بالدهشة والطرافة، وتكمن علة الدهشة والطرافة فيما تحدثه المفارقة الدلالية من مفاجأة للمتلقي بمخالفتها الاختيار المتوقع»⁽¹⁸⁾.

والصورة الاستعارية الثانية (الليل في كل مكان متشابه، يقف أمام قلوب الناس مقلقا مخيفا) شبه فيها الليل بالإنسان، فذكر المشبه (الليل) وحذف المشبه به مع إبقاء ثلاث لوازم من لوازمه (الوقوف، القلق، الخوف)، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هيأن الوقوف والقلق والخوف سمات إنسانية، وليست لجماد كالليل.

لقد جمع الكاتب بين عوالم متباعدة ومختلفة كل الاختلاف، إذ منح للجماد صفة الحياة، بأن شبهه بالإنسان وجعله يحس -كباقي الكائنات الحية- بالخوف والقلق، وهو تجسيد للنزعة الرومنسية «التي ترى في أشكال الطبيعة شخوصا لتكون قناعا ييث من خلالها الشاعر أحاسيسه ومشاعره»⁽¹⁹⁾.

الاستعارة الأخرى في قوله (نعانقأيماننا دون خوف)، حيث أوردها السارد في سياق البحث عن الأمل والحياة وسط النكسات التي أحدثها وباء كورونا، فقد شبه الأيمان بالإنسان الذي يعانق، فحذف المشبه بها، والقرينة في ذلك هي العناق وما تعبر عنه هذه الكلمة من المشاعر الفياضة والأحاسيس الأسيرة، فكوننا نعانق أيماننا أي ماضينا وحاضرنا ومستقبلنا، إنها دعوة لمصالحة الذات وتناسي الآلام، إنها دعوة للحب وللأمل، والتخلي عن الخوف والمشاعر السلبية.

إن اللغة في هذه الاستعارات تبني جمالياتها بأسلوب فني يخلق في فضاء الشعرية، ويؤكد على أن الكلمة الروائية ذات قدرة خلاقة لا تقل عن الشعر، ولقد امتلكت الاستعارة بذلك طبيعة أسلوبية وتأويلية أكثر من غيرها من التراكيب والفنون البلاغية، لأنها تعطي مؤشرا أسلوبيا مع التصوير

الاستعاري المبني على نوع من الإدراك العالي، الذي تتحول فيه الصور من طبائعها المعتادة إلى صور جديدة وحقائق تمتلك معاني جديدة، وذلك من خلال الإحساس الوجداني والرؤية الفنية التي تسهم فيها الألفاظ المشككة للاستعارة.

2.4 التشبيه:

معنى التشبيه هو «إلحاق أمر بأمر آخر من صفة أو أكثر بأداة من أدوات التشبيه ملفوظة أو ملحوظة»⁽²⁰⁾؛ أي إلحاق صفة الشيء بما يقاربه ويشاكله، ويعرف التشبيه كذلك على أنه «الدلالة على مشاركة أمر لأمر في معنى، والمراد هاهنا- ما لم تكن على وجه الاستعارة الحقيقية، والاستعارة بالكناية والتجريد (...) وأعلى مراتب التشبيه فيه قوة المبالغة باعتبار ذكر أركانها وبعضها: حذف وجهه وأداته فقط، أو مع حذف المشبه ثم حذف أحدهما كذلك، ولا قوة لغيرهما»⁽²¹⁾.

يقول ابن رشيق: «والتشبيه صفة الشيء لما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته؛ لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه»⁽²²⁾.

أما الجرجاني فله رأي ليس ببعيد عن رأي ابن رشيق، إذ يقول: «اعلم أن الشيئين إذا شبه أحدهما بالآخر، كان ذلك على ضربين، أحدهما أن يكون من جهة أمر بين لا يحتاج إل التأويل، والآخر أن يكون الشبه محصلاً بضرب من التأويل»⁽²³⁾.

إذن فالتشبيه يمثل أحد الوسائل البلاغية التي يلجأ إليها الأدباء من أجل تقريب الصورة إلى ذهن المتلقي، وإن لم تعجز اللغة العربية عن أداء المعنى كاملاً، إلا أنهم يجدون فيها جمالاً ومتعة، لرغبة الإنسان في التجديد والإبداع.

من أجل ذلك اتخذ الكاتب سليم بركة وسيلة يخرج به اللغة عن مألفها، ليجمع بين شيئين لا يتوقع المتلقي اجتماعهما، فيصنع منهما شيئاً ثالثاً، يعجب لأمره، ويتمتع به؛ إذ تعد الصورة التشبيهية من الأدوات الفنية والتعبيرية التي يستعين بها في نقل تجربته إلى المتلقي، «معتمداً في ذلك

على سعة الخيال التصويري الدقيق، ومحاولة تقريب البعيد وإبعاد القريب، وتصغير الكبير وتكبير الصغير»⁽²⁴⁾.

لقد وظف الكاتب ألوانا من التشبيه في مجموعته القصصية (كونفينييس) توظيفا جماليا يحقق شعرية عالية تنتشر في ثناياها، ومنها قوله: «تفقدتها فإذا هي باردة كسكة في ليل شتوي»⁽²⁵⁾. في هذا الموضوع يروي لنا الكاتب حادثة اكتشاف موت زوجته في الصباح الباكر، بعد ليلة شتوية قارصة البرودة وطويلة الساعات؛ إذ شبهها بسكة حديدية في ليلة شتوية فرأى بعين غير التي يرى بها الآخرون، فله قدرات عقلية كبيرة وخيال يمكنه من الربط بين الأشياء، وجعلها واحدة، وفي هذه الجملة جمع بين (الجسم الإنساني والجسم الحديدي)، وما يجعل هذا التشبيه معدولا به عما ألف، ما يلي:

*تشبيه المرأة بالخيزران = مألوف.

*تشبيهها بالقمر = مألوف.

*تشبيهها بالظي = مألوف.

أما تشبيهها بالسكة الحديدية $\neq$ غير مألوف .

ومجال عدم الألفة في الصفات بين السكة وجسم المرأة ما يلي:

*السكة جسم صلب $\neq$ المرأة جسمها لين.

*السكة حديدية $\neq$ المرأة جسمها من لحم ودم وعظام.

*السكة جماد $\neq$ المرأة جسمها حي.

مجال التشابه والتقارب: (بعد الموت)

*السكة باردة = جسم المرأة بارد (بعد الموت)

*السكة جامدة لا تتحرك = جسم المرأة جامد.

*السكة تشعر بالوحدة = المرأة بعد موتها⁽²⁶⁾.

الملاحظ أن الجمع بين جسم المرأة والسكة الحديدية فيه الكثير من الخروج عما ألف، غير أن الكاتب استطاع أن يرسم لنا وجوها للاتفاق، لإخراج هذه الصورة، والعجيب في الأمر أن الكاتب قد جمع بين الأضداد، وجعل بينها تفاعلا غريبا، فبينما كانت المرأة تمثل الحياة والحيوية والنشاط، والسعادة وحرارة الحب، ودفع المشاعر، ولين المعاشرة.. أصبحت هذه المرأة بعد موتها سكة حديدية في ليل شتوي، فتحوّلت إلى الموت والخمول، والجماذ والحزن والبرد والوحدة. يقول: «... في هذه اللحظة يلتصق الألم بشدة بمادة الروح... إنها أسود لحظة لقلبي الحزين...»⁽²⁷⁾

ولعل الكاتب في هذه الصورة التشبيهية لم يكن يقصد الزخرفة والتنميق، وإنما يؤدي من خلالها معنى يخالج نفسه، ويعبر عن مشاعر بأصدق ما تكون الصورة، إذ إنه لم يجد سوى صورة السكة الحديدية، مضيغا لها صفة- في ليل شتوي- ليزيد من صدق الإحساس، محاولا بذلك إيصاله إلى المتلقي بكل احترافية.

وغير بعيد عن مظاهر الحزن، والخوف واليأس، قوله: «... وبدت المدينة كأنها فقدت كل مظاهرها الثقافية والترفيهية... مدينة تحتضر...» إذ يشبه المدينة بالكائن الحي، عندما تنحصر بالحركة والسير، والمحلات والمرافق المفتوحة في الحالات العادية، لكن هيهات... فبعد مجيء وباء كورونا وانتشاره بسرعة مفرطة، بثّ الرعب في كل النفوس، فما كان لأصحاب المتاجر والمحلات إلا الإغلاق، وكادت المدينة تخلو من حركة سير الأشخاص وحتى السيارات، فبدت في هذه الحالة كأنها شخص يحتضر، فلا يوجد أي شخص يحتمل رؤية إنسان يصارع سكرات الموت، بما تحمله هذه الصورة من عذاب ورعب، وإحساس بالفقد والفراق... كل تلك المشاعر قد استحضرتها الكاتب، وهو ينظر إلى هذه المدينة التي كانت تشع بالحياة والنشاط، بكل ما فيها من سلبات، إلا أنها كانت ككائن حي، وبمجرد إعلان انتشار الوباء وسرعته، تحولت إلى صورة منازع للموت، مشرف على النهاية.

لقد أسدل معظم ستارها، صرنا ننتظر حلول الظلام كما ينتظر المحتضر الموت، فهو يعيش البرزخ الصعب بين الحياة والموت، «وإن كان غياب أحد أطراف التشبيه يحدث قوة وبلاغة واقترابا بين المتشابهين»⁽²⁸⁾، فإن هذا التشبيه قد غابت فيه الأداة ووجه الشبه، إذ قال: (مدينة تحتضر) فكان تشبيها بليغا، وقد حقق بعدا دلاليا خارقا لدى المتلقي، ومنه نكتشف «أن المزية لا تكمن في غياب أطراف التشبيه وحسب، بل للسياق وحسن اختيار المبدع»⁽²⁹⁾.

وبحثا عن الأمل، يحاول الكاتب في مكان ما من الرواية أن يزرع بصيصا منه في نفسه ونفس المتلقي، وذلك إثر خروجه من بيته بعد مدة زمنية معتبرة، أو ما يسمى بالحجر؛ ذلك أنه رأى الطيور تلتقط الحب، فصورها كالأتي: «الطيور تهوي كنقاط الماء المتساقطة أفقيا، تلتقط حبات القمح المتسربة من العريات»⁽³⁰⁾. لقد شبه الطيور، كنقاط الماء، وفي الصورة غرابة ومفارقة، من حيث إن حباب الماء المتساقطة يكون تساقطها عموديا، وكذلك كلمة (تهوي) فهي تدل على السقوط من فوق إلى الأسفل، وهذا يقتضي حركة عمودية، فحركة الطيور تهوي على حبات القمح، بكل سرعة وكثافة.

هي صورة جميلة وجذابة للنظر، مثلما هي رائعة صورة حباب المطر التي تنزل من السماء، لقد استحضر الكاتب هاتين الصورتين في ذهن المتلقي لتناظرهما، وتماثلهما على أساس أن كليهما صورة طبيعية جميلة، إذ ما يريده الكاتب هو إيصال جمال الصورة وجمال المزج بين حركتين طبيعيتين (حركة الطيور في التقاط حب القمح، وحركة المطر)، غير أن المفارقة التي أحدثها الكاتب وفق كلمة (أفقيا) تحمل رأيين: إما أنها قد وردت سهوا، وكان يقصد (عموديا)، وإما تعمد كلمة (أفقيا)، وهنا يقصد (الطيور) وهي تسترسل لإكمال التقاط الحب من الأرض، فتفسير أفقيا من أجل تلك المهمة، وهنا يسعى الكاتب إلى عمليات ذهنية تحدث الدهشة والتوتر لدى المتلقي، مانحا إياه فرصة تخيل المنظر بنفسه، فهو نقل حي للطبيعة الجميلة كما هي .

يحدث لدى المتلقي اهتزاز وإعجاب كبيران عندما يتعلق الأمر بالتلاعب بالصور، واللجوء إلى المفاجأة؛ كون التشبيه غريبا عن مدركاته، فيلجأ إلى التخيل والتأويل، فيكشف مدى ذكاء الكاتب وقدرته العجيبة على اصطيد الصورة والتأليف بين أجزائها، وهذا ما حدث في الصورة التشبيهية الآتية: «الليل يرتعش وكأنه يتحول إلى ألوان من الصحراء»⁽³¹⁾.

لقد شبه الليل وكأنه ألوان من الصحراء، ولعل أوجه الشبه المتخيلة والتي يمكن أن تجمع بين الليل والصحراء ما يلي: الاتساع، الفراغ، الوحشة، الخلو، الوحدة، الملل، الجفاف الحرمان... وكل ما يمكن أن يدور في هذا الفلك، لأن ليل الحجر الذي فرض على الأشخاص- في زمن تفشي الوباء ومخافة العدوى- جعل الليل أكثر قساوة وخوفا وجفاء، فلا يمكن لأي شخص الخروج أو التنقل في فترة الحجر (الليل خاصة) إلا للضرورة التي ترخصها الجهات المعنية فقط؛ لهذا اختار الكاتب صورة الصحراء ليقربها من صورة هذا الليل، « ليكون شعره رائعا والإعجاب به كبيرا، واهتزاز النفس له قويا »⁽³²⁾.

لقد شبه الكاتب الليل بكل صفاته وتفاصيله بألوان من الصحراء، ولعله يقصد بالألوان (الأصناف) مما يؤكد أنه قد قارب بين الصورتين، ورأى أنهما متشابهتان في كل شيء؛ ذلك أن الأديب «يضيف على أشياء متباعدة تجانساً، وهو أمر يشبه الاكتشاف ، لأنه يقدم شيئاً مجهولاً، فيصبح معلوماً، مما يتيح للصورة أن تسهم في عملية الكشف»⁽³³⁾، فصورة الليل والصحراء تبدوان متباعدتين- على الرغم من أنهما تمثلان عنصرين من عناصر الطبيعة- إلا أن الجمع بينهما وإضفاء التجانس عليهما يجعل من ذلك اكتشافاً جديداً، ويرتبط هذا الاكتشاف بمعرفة الرابط النفسي والوجداني الذي يحقق التفاعل بين الصورتين المتباعدتين، ولعل هذا الشعور يتجلى في فقدان الإحساس بالأمان، والتهية في مكان غريب ومجهول.

والجدير بالذكر أن التشبيه في المجموعة القصصية "كونفينييس" قد وظف في المواقف التي تعبر عن جانب شعوري وانفعالي نفسي، اندهاشا أو اشمئزازا، ونادرا ما يرد في غير ذلك، وكأنها حساسية

الموقف الدرامي تفرض نفسها على منطق الشخصية، فتسعى إلى توصيل المحمول الفكري بطريقة أوبأخرى، إذ يشكل الضغط النفسي تحدياً للموقف، فترتبك اللغة العادية، وتتدخل اللغة الأدبية آنذاك.

3.4 الكناية:

الكناية مصدر «كنيت كذا عن كذا، أو كنوت إذا ترك التصريح به»⁽³⁴⁾. وحدها عبد القاهر الجرجاني بقوله: «المراد بالكناية أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه»⁽³⁵⁾.

ولقد عرف العربي وغيره من الشعوب مواقف احتاجوا فيها إلى إخفاء معانيهم، فابتعدوا عن المباشرة، قصد التواصل بطريقة مختلفة، فالمبدع يبحث عن تعابير تبعده عن التصريح أو الإحراج، والمتلقي بدوره يبحث عن وسائل توصله إلى أغراض الأول دون أن يجد في ذلك حرجاً أيضاً. ولقد أحدثت الكناية صدى عند علماء البلاغة، فاهتموا بها أينما اهتمام.

قال أبو العباس في كتابه "مواهب الفتح": «اتفق البلغاء على أن المجاز والكناية أبلغ من الحقيقة والتصريح، لأن الانتقال فيهما من الملزوم إلى اللازم، فهو كدعوى الشيء بنية وإن الاستعارة أبلغ من التشبيه، لأنها نوع من المجاز»⁽³⁶⁾.

لذلك فالكناية تشغل حيزاً لا بأس به في النصوص الأدبية؛ لأنها تلاعب بالألفاظ والدلالات، وهي أبلغ أنواع الكلام وأرفعها شأنًا وأدقها فكرة؛ إذ تدل على بعد المرمى وفرط المقدرة. فالنظام الكنائي أحد الأنظمة الفاعلة في النص الأدبي؛ إذ إنه إقصاء للمعاني المباشرة للدوال، والتحول عنها إلى دلالات إيحائية عميقة، مما يجعل المتلقي يشعر بلذة في رحلته الفضائية في الكون النصي⁽³⁷⁾.

لقد وردت الكثير من الكنايات في المجموعة القصصية "كونفينييس" منها قوله: «الناس تكبر أسنانهم وتصغر ضمائرهم»⁽³⁸⁾، وهنا كناية عن الجشع والطمع الذي أصاب بعض التجار وقت أزمة الوباء، ممن باعوا ضمائرهم واستغلوا هذا الوضع لاحتكار السلع، ومن ثم زيادة الأسعار كيفما اتفق. أطلق الكاتب صفة الأسنان التي تكبر ليكني بها عن الطمع، لأن الأسنان من عناصر الأكل الرئيسية، واستعملها دون غيرها، لما لها من دلالة القطع، وهي التي تصدر عملية الأكل هذه، وكأنه يرمي بذلك إلى زيادة الطمع، وفي المقابل تصغر ضمائرهم؛ أي أن كبر واتساع دائرة الطمع، يقابله صغر حجم الضمائر التي يجب أن تكون الرقيب على هذا التصرف السيء الذي يقوم به التجار والجشعون من الباعة وسماسرة البشر.

ويقول في موضع آخر: «من تلك البيوت الصامتة تنبعث رائحة القلق...»⁽³⁹⁾؛ إذ تحقق الكناية شعريتها، ويتضح ذلك من خلال الدلالة البعيدة التي تنشأ عنها، والكاتب هنا في سياق وصف المدينة والبيوت عند اقتراب موعد الحجر الصحي؛ إذ تبدأ الشوارع بالتخلي عن حركة المارة، وتوصد أبواب المحلات، وتغلق المقاهي والمتاجر... فليس هاهنا إلا التوتر والخوف والقلق، فأوماً الكاتب إلى هذا قائلاً: "تبعث رائحة القلق"، فالمفروض أن القلق إحساس نفسي ليس له رائحة، إلا أن الكاتب قد كنى عن مدى التوتر الذي أطبق على الناس، من جراء ذلك الحجر الذي ضاقت به القلوب، وزاد من ضغوط الحياة، وبإدراج الرائحة للقلق تتخلى اللغة عن دلالتها الأصلية لتتحول إلى لغة شعرية تحفز ذهن القارئ، وتثيره، حيث جعل الشيء المعنوي محسوساً في إطار الكناية.

تستمد العبارة الأدبية في بعض الأحيان أدبيتها من ابتعادها عن اللغة المألوفة، والكلام العادي، كما فعل الكاتب في عبارة «من يريد أن يحافظ على وجوده عليه أن يتبدل، أن يخلع ثيابه كل ساعة»⁽⁴⁰⁾، لعل العبارة التي تعقب هذه الجملة تقوم بالتفسير والتبيين؛ إذ يقول: «...يئست الحياة هذه...» إذ من شروط البقاء - في زمن الغش والتلاعب - هو أن يتبدل الإنسان حسب المقامات، أن يخلع ثيابه كل ساعة؛ أي أن يغير مبادئه وآراءه حسب ما يقتضيه المقام، وهو رأي

الكاتب في هذا الزمن، بمعنى أن الفساد قد عمّ، وانتشر الظلم وانتفت المبادئ، فصار من لوازم البقاء والاستمرار أن لا تكون ذا أسس وقيم ثابتة...

ولما كانت الثياب هي التي تستر عورة الإنسان، فكذلك القيم والمبادئ هي التي تستر ضميره وتقوي وجدانه، فطالما أن الثياب تخلع كل ساعة فكذلك المبادئ بالنسبة للبائعي الضمائر، فهي تتغير وتستبدل كل ساعة، والواضح أن الكاتب لا يقصد هنا خلع الثياب حقاً، وإنما هي كناية عن التخلي عن الأخلاق والمبادئ، «وبهذا العدول عن التصريح، خرج الشاعر من درجة صفر اللغة، واستبدل ألفاظاً مكان أخرى للدلالة على ما يبتغيه من طريق التكنية والغرض الإمتاع»⁽⁴¹⁾.

لقد أراد الكاتب من كنياته السابقة أن يخاطب أذهان المتلقين إيماءً لا تصريحاً، فهو يهاتف أنفسهم قبل أذهانهم قصد التأثير فيهم، وجعلهم يتفاعلون معه، فيشعرون ما يرى بعين مختلفة عن عيون الناس العاديين، فالكتابة مستوى رفيع من مستويات الذوق الفني التي تسيطر على الفؤاد ثم على العقل.

5. خاتمة:

وبعد هذه القراءة في المجموعة القصصية "كونفينيس" لسليم بتيقة أين تمثلت أمامي تلك الصور الانزياحية التي انكشفت أثناء المقاربة أنها كانت مغرية للدراسة والملاحقة. ثم إن الانزياح في هذا العمل القصصي أنتج شعرية متميزة، عبر انتهاك القواعد اللغوية المختلفة، وقد شكل ملمحاً أسلوبياً مهماً في المجموعة القصصية "كونفينيس". وبفعل تلك الانزياحات الاستبدالية، نجح أن يدفع المتلقي إلى التأمل والتفكير العميق ليدرك مقاصده، فضلاً عن أن هذه الانزياحات قد أسهمت في إثارة الدهشة والصدمة لدى المتلقي عن طريق كسرهما لأفق التوقع لديه. ويبدو أن سبب اعتماد الأديب على الصور الانزياحية يعود إلى أنه وجد في التشخيص -لما يمتلكه من قدرة إيحائية وتأثيرية

في ذهن المتلقي-متنفسا يعبر عن طريقها عما في داخله من مشاعر متناقضة من آلام وأفراح وأحزان. وبذلك استطاع الأديب أن يبدع بطريقة فنية عالية.

6. الهوامش:

- (1) تاديه جان إيف: الرواية في القرن 20، تر: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988، ص 159.
- (2) جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي، محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال، المغرب، 1986، ص 15.
- (3) من النقد المعياري إلى التحليل اللساني (الشعرية البنيوية نموذجاً)، عالم الفكر، م 23، ع 1 و 2، 1994، ص 196.
- (4) جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 40.
- (5) رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 2009، ص 56.
- (6) علي جعفر العلاق: شعرية الرواية، مجلة علامات في النقد، ج 23، م 6، النادي الأدبي، جدة، مارس 1997، ص 99.
- (7) ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، 1986، ط 1، ص 16.
- (8) نعيم الباقي: أطياف الوجه الواحد، منشورات اتحاد الكتاب العربي، (د.ط)، 1995، ص 92.
- (9) عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط 3، ص 103.
- (10) سامية محمول: مجلة دراسات أدبية، ع 5، فبراير، 2010، ص 20.
- (11) صلاح فضل: علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، 1998، ص 212.
- (12) المرجع نفسه، ص 211.
- (13) جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 180.
- (14) الرواية: دار المثلث للطباعة، الجزائر، 2020.
- (15) عبد الله خضر محمد: أسلوبيّة الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث، ط 1، اربد، الأردن، 2013، ص 163.
- (16) فضل حسن عباس: البلاغة، فنونها، وأفنانها، دار الفرقان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 1987، ص 157.
- (17) سعد عبد العزيز مصلوح: في النص الأدبي، دراسات أسلوبيّة إحصائية، 1996، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط 1، مصر، 1996، ص 178.
- (18) نفسه، ص 194.
- (19) أحمد يوسف خليفة: البنية الدرامية في شعر إيليا أبي ماضي، دار الوفاء لدينا للطبع والنشر، الإسكندرية، ط 1، 2004، ص 53.
- (20) يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية، علم المعاني علم البيان، علم البديع، دار الميسرة، ط 1، عمان، الأردن، 2007، ص 144.
- (21) أبو العباس المغربي: مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت، لبنان، 2003، ص 15.
- (22) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، ط 1، لبنان، 2001، ص 286/1.

- (23) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح: محمد الفاضلي المكتبة العصرية للطباعة والنشر، ط3، 2001، ص 79.
- (24) علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة في دليلها، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجامعية، وهران، (د.ط)، (د.ت)، ص13.
- (25) الرواية، ص 17.
- (26) نفسه، ص 18.
- (27) نفسه، ص 27.
- (28) محمد بركات حمدي أبوعلي: البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، عمان، الأردن، 2003، ص 99.
- (29) اميرتو ايكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، 2007، ص 159.
- (30) الرواية، ص 81.
- (31) نفسه، ص 59.
- (32) راجح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ت)، ص 153.
- (33) محمد علي الكندي: الرمز والقناع في الشعر العربي المعاصر، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، ط1، 2003، ص 45.
- (34) التفتازاني: مختصر المعاني، دار الفكر، ط1، (د.ت)، ص 257.
- (35) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 53.
- (36) يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية، 29/2.
- (37) ينظر: عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث، ط1، اريد، الأردن، 2013، ص 173.
- (38) الرواية، ص 26.
- (39) نفسه، ص 59.
- (40) نفسه، ص 26.
- (41) الأزهر الزناد: دروس في البلاغة العربية، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، بيروت، 1992، ص 21.

7. قائمة المراجع:

1. ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، ط1، لبنان، 2001، 286/1.
2. أبو العباس المغربي: مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 2003.
3. أحمد يوسف خليفة: البنية الدرامية في شعر إيليا أبي ماضي، دار الوفاء لدنيا الطبع والنشر، الإسكندرية، ط1، 2004.

4. أرسطو: فن الشعر، تر: شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967.
- الأزهر الزناد: دروس في البلاغة العربية، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، بيروت، 1992.
5. امبرتو ايكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، 2007.
6. تاديه جان إيف: الرواية في القرن 20، تر: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988.
7. التفتازاني: مختصر المعاني، دار الفكر، ط1، (د.ت).
8. تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2.
9. جلال الدين السيوطي: معترك الأقران في إعجاز القرآن، ضبط وتصحيح: احمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988، 239/1.
10. جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي، محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال، المغرب، 1986.
11. رايح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ت).
12. الرواية: دار أمل للطباعة، الجزائر، 2020.
13. رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نلسم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 2009.
14. سامية محصول: مجلة دراسات أدبية، ع5، فبراير، 2010.
15. سعد عبد العزيز مصلوح: في النص الأدبي، دراسات أسلوبية إحصائية، 1996، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، مصر، 1996.
16. صلاح فضل: علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، 1998.
17. عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط3.
18. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح: محمد الفاضلي المكتبة العصرية للطباعة والنشر، ط3، 2001.
19. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمد رضوان، الداية وفكر الداية، ط1، دار الفكر، دمشق، سوريا.
20. عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث، ط1، اردن، 2013.
21. علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة في دليلها، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجامعية، وهران، (د.ط)، (د.ت).

22. علي جعفر العلاق: شعرية الرواية، مجلة علامات في النقد، ج23، مج 6، النادي الأدبي، جدة، مارس 1997.
23. فراي نورثروب: الماهية والحرافة، دراسات في الميثولوجيا الشعرية، تر: هيفاء هاشم، منشورات وزارة الثقافة السورية، 1992.
24. فضل حسن عباس: البلاغة، فنونها، وأفنانها، دار الفرقان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1987.
25. القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمود البحاي، دار القلم، بيروت، ط3، (د.ت).
26. قدامة ابن جعفر: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ت).
27. محمد بركات حمدي أبو علي: البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، عمان، الأردن، 2003.
28. محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، ط1، القاهرة، مصر، 1990.
29. محمد علي الكندي: الرمز والقناع في الشعر العربي المعاصر، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، ط1، 2003.
30. من النقد المعياري إلى التحليل اللساني (الشعرية البنيوية نموذجاً)، عالم الفكر، م23، ع 1 و 2، 1994.
31. ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، 1986، ط1.
32. نعيم الباقي: أطياف الوجه الواحد، منشورات اتحاد الكتاب العربي، (د.ط)، 1995.
33. يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية، علم المعاني علم البيان، علم البديع، دار الميسرة، ط1، عمان، الأردن، 2007.