

Lexical and Semantic Deviations in Saleh Mahmoud Hawari's Poem

Katayoun Falahi^{1*}, Masoud Bavan Pouri², Mohsen Pishvaei Alavi³

1. Assistant Professor, Department of Arabic, Islamic Azad University, Garmsar, Iran

2. Ph.D. Candidate, Department of Arabic, Shahid Madani University, Azerbaijan, Iran

3. Associate Professor, Department of Arabic, University of Kordestan, Kordestan, Iran

Abstract

Deviation is one of the important findings of formalists, and today it forms the basis of stylistics and linguistics. Formalists regarded literary language as departure from standardized language and studied the style on this basis. In the early 20th century, the formalists made a significant step in departure from standardized language and created two terms of "foregrounding" and "deformalization". Saleh Mahmoud Hawari, a Palestinian immigrant poet in Syria, disrupted the usual arrangement of the language, in various cases in his poetry, creating new compositions and sweet imagery. According to Lich, deviation is of eight types; so, regarding the wide range of this subject in Hawari's poetry, the present article tried to examine the lexical, syntactic, and semantic deviation in three poetical books including *Meraya al-Yasmin* (1998), *Ma Qalah al-Ghaym lil-Shajar* (2000), and *La Taksir al-Nay* (2006). Semantic deviation has had the greatest exhibition in his poetry; by means of foregrounding in the use of simile and metaphor, the poet has made a deviation in this section. In the next section, he has increased the beauty of his poetry through extra regularity and utilization of rhetorical elements such as asymmetry, contradiction, allusion, repetition, etc. The second most prominent form of deviation in Saleh Hawari's poetry has been observed in the vocabulary; in this section, the poet has left the standard language through beautiful and pretty compounds and phrases. The third kind of deviation in his poetry is syntactic deviation which has occurred in the form of departure from the conventional rules of syntactic science.

Keywords

Saleh Mahmoud Howari, Lexical, Syntactic, Deviations.

* **Author's Email:** k.falahi@yahoo.com

الانزياحات المعجمية والدلالية في شعر صالح محمود هوارى

كتايون فلاحي^{*}، مسعود باوان پوري^١، محسن پيشوايي علوي^٢

الملخص

الانزياح من المستجدات المهمة للشكلايين وتشكل اليوم أساساً للمناقشات اللغوية والأسلوبية. كان يعتبر الشكلايون اللغة الأدبية باعتبارها خروجاً عن اللغة القياسية ودرسوا الأسلوب على هذا الأساس. وخطوا في أوائل القرن العشرين خطوة مهمة في مجال العدول عن اللغة وخلقوا مصطلحي الاغتراب والتركيز. صالح محمود هوارى، الشاعر الفلسطيني المشرّد إلى سوريا، شوه الترتيب اللغوي المعتاد بطرق مختلفة وخلق تراكيب جديدة رائعة بالإضافة إلى صور خيالية. يكون الانزياح على ثمانية أنواع برأي جيفري ليتش وبالنظر إلى كثرة أنواع الانزياح في شعر هوارى، فصحنا وشرحنا نوعي المعجمية والدلالية في ثلاثة دواوين منه: مرايا الياسمين (١٩٩٨)، مقاله الغيم للشجر (٢٠٠٠) ولا تكسر الناي (٢٠٠٦) متمسكاً بالمنهج الوصفي - التحليلي. تظهر نتائج البحث بأن الانزياح الدلالي أكثر استخداماً في شعره؛ فقد استخدم الشاعر الانزياح في هذا القسم من خلال تسليط الضوء على استخدام التشبيه والاستعارة والعناصر البديعية. إلى جانب ذلك، أضاف هوارى إلى جمال شعره من خلال استخدام عناصر رائعة مثل مراعاة النظر، التضاد، الجناس و... النوع الثاني من الانزياح في شعر هوارى قد حدث في مستوى الألفاظ وهو خروج من اللغة القياسية في التراكيب والعبارات الرائعة.

الكلمات المفتاحية: الانزياح، المعجمي، الدلالي، صالح محمود هوارى.

١. أستاذة مساعدة، قسم اللغة العربية بجامعة جرمسار الحرة، جرمسار - إيران (الكاتب المسؤول) k.falahi@yahoo.com

٢. طالب الدكتوراه، قسم اللغة العربية بجامعة الشهيد مدني بأذربيجان - إيران

٣. أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية بجامعة كردستان - إيران

المقدمة

إنّ اللسانيات اليوم موّكل لها مقوّد الحركة التأسيسية في المعرفة الإنسانية لا من حيث تأصيل المناهج وتنظير طرق إحصائها فحسب، ولكن أيضاً من حيث إنّها تعلق على دراسة اللسان فتتخذ اللغة مادة لها وموضوعاً، ولقد سنّت اللسانيات شريعة لما تتبعت الظاهرة اللغوية حيث ما كانت حتى ولجّت حقولاً مغايرة لها، وكان من ثمار هذه الممارسة المستحدثة بروز علوم هي بالضرورة نقطة تقاطع علمين على الأقل فسميئت معارف متمازجة الاختصاص ومن بينها علم النفس اللغوي والنقد اللساني والأسلوبي. (جيلي، ٢٠٠٧: مقدمة)

إنّ النقد الأدبي التقليدي كان رائجاً قبل طليعة النقد الصوري في عام ١٩١٤م. العوامل خارج النص هي أساس النقد التقليدي كالظروف الاجتماعية حين خلق الأثر وحياة المؤلف وأفكاره وعواطفه. وكان يدرس فيه بشكل عام كل العوامل التي تؤثر في خلقه. فالنقد الأدبي كان غالباً نقد المحتوى أكثر من أن يكون نقداً أدبياً، أما بعد طرح فكرة النقد الجديد لـ"جاكوبسون" وهو من أكثر الناس تأثيراً في إنشائه، صرف الأنظار من خارج النص والعوامل المؤثرة فيه، إلى داخل النص. وهكذا حل النقد الداخلي محل النقد الخارجي. فالنقد الجديد هو الحصول على هذه الأسئلة:

- ما الفرق بين النص الأدبي والنص العادي؟

- ما الذي يجعلنا نستمتع بقراءة عمل أدبي؟

- بعبارة أخرى ما هي الأدبية في نص واحد؟ (أحمدي، ١٣٩١: ٤٣)

أما في طليعة القرن العشرين التي كان البنيويون يقومون فيها بدراسة النقد الأدبي حدث هائل في النقد. «البنيوية تكشف عن سبب تبديل البنية البيانية إلى البنية الفنية وهي محاولة للوصول إلى عالم المعالم للأثر الأدبي» (حسيني، ١٣٨٨: ٣٦). و"جاكوبسون" يرى أنّ الأدب هو إخلال منظم بالخطاب المعتاد. (ايكلتون، ١٣٨٣: ٤) وعلى أساس رأي موكارفسكي: «من أهم وظيفة اللغة الشعرية هي تخريب اللغة القياسية ولا يوجد شعر دون الإخلال بالقواعد اللغوية» (أحمدي، ١٣٩١: ١٢٤-١٢٥). حركة الحدّثة في الشعر العربي المعاصر أدّت إلى خروج القصيدة عن كل معايير الكتابة الشعرية القديمة، وطرائق شعر التفعيلة وإلى إيغالها في الانزياح والتمرد والحرق علة كل الأصعدة والنواحي الموضوعية والفنية والتشكيلية (كنجيان خناري وجغتاي، ١٣٩٠: ٧٩). الانزياح واحد من الأسس والمظاهر الجديدة في النقد الأدبي الذي حظى باهتمام كبير في البحوث البنيوية واللغوية المعاصرة.

ظاهرة الانزياح من الظواهر العامة في الدراسات اللسانية والأسلوبية التي تدرس اللغة الشعرية على أنّها لغة مخالفة للكلام العادي والمألوف. (هنداوي، ٢٠٠٢: ١٤١) وهو تقنية فنية يستخدمها الشعراء للتعبير عن تجربتهم الشعورية. (بخولة، لاتا: ٨٢)

خطا الشكلانيون خطوة مهمة طليعة القرن العشرين في العدول عن اللغة القياسية ودرسوا الأسباب المعروفة لإنشاء اللغة الأدبية لاسيما للشعر وهي:

الاعتراب^١: الاعتراب واحد من أهم نكات عرضها الشكلانيون حول شكل التعبير الأدبي. "شكولوفسكي" هو أول من طرح هذا المفهوم واستخدم اللفظ الروسي "ostranneja". وذكر "جاكوبسون" و"تينانوف" هذا المفهوم بعده في بعض المواضع بعنوان "الاعتراب" (أحمدي، ١٣٩١: ٤٧). إذا التعرف التي كانت تسمى "الاعتراب" تشمل تمهيدات وطرقا للتعبير وفنونا تجعل لغة الشعر غريبا للمخاطبين وتعارض عاداتهم اللغوية (علوي مقدم، ١٣٧٧: ١٠٧). واحد من أهم الطرق في الاعتراب هو الإخلال في نظام اللغة المعتاد وفي بعض المواضع خلق البنى الجديدة الشاملة للبنى النحوية والتراكيب الصرفية. «إذا لم يكن هناك تصادم بين الكلمات لا يوجد الشعر، فالقصيدة تذهب إلى أبعد من اللغة وتشتت قواعدها، فيحدث الفوضى بين المفردات، وهذا هو تصادم الكلمات، مما يؤدي إلى بنية تسمى الشعر» (علي بور، ١٣٧٨: ٢١).

التركيز^٢: التركيز على العناصر اللغوية في الشعر مهم جداً وهو في الواقع عكس أي نمط معين ويسمح للأدب بالتعبير عن معنى جديد له تعقيد أكثر، في حين أن اللغة القياسية لا تملك مثل هذه القدرة. «ليس هناك شك في أن القيود المفروضة على الشعر الحر الخالي من قيد تساوي المصراعين والأوزان ومراعاة القوافي في أماكن معينة، تكون أقل للمقارنة بالشعر التقليدي. ومن الطبيعي أن يجعل الشعر الحر عمل الشاعر أسهل وأن يجعل اللغة أكثر انقيادا بين يديه في حين أن مقارنة الشعر التقليدي وشبه التقليدي مع الشعر الحر يتعارض مع هذا» (بورنامديان، ١٣٨١: ١٦٢). وفقا لجاكوبسون، يتم تحقيق الجمال من خلال تسليط الضوء والتركيز. (صفوي، ١٣٧٣: ٤٥)

كذلك في الأدب العربي، تحول الشعراء بعد الحرب العالمية الثانية إلى التحديث ورفضوا العديد من الأعراف المقبولة في الشعر والنثر. أول من بدأ في التحديث في الأدب العربي، بدر شاكر السياب ونازك الملائكة. (عباس، ١٣٨٤: ٦٠) كما استخدم صالح محمود هُواري، وهو شاعر فلسطيني معاصر مقيم في سوريا، مجموعة متنوعة من أنواع الانزياح في قصائده. حاول مؤلفو هذا المقال فيما يتعلق بوفرة شعره دراسة وشرح دواوينه الثلاثة مرايا الياسمين (١٩٩٨)، مقالته الغيم للشجر (٢٠٠٠) ولا تكسر الناي (٢٠٠٦). وبالنظر إلى ضرورة التخصص وتعميق البحث، فهم يدرسون هذه الدواوين من حيث الانزياح المعجمي والدلالي متمسكاً بالمنهج الوصفي - التحليلي.

1. Strange Making
2. Foregrounding

تسعى هذه الدراسة للإجابة على الأسئلة التالية:

كم أستفاد صالح هوارى من الانزياح في دواوينه الثلاثة؟
أي من الأدوات الجمالية أكثر الشاعر استخدامه في شعره؟

الانزياح من منظار جيفري ليتش

يعتقد "جيفري ليتش"، وهو عالم اللغة إنجليزي، أن عملية التركيز تتم بطريقتين: ١. الانزياح وتقليل القواعد وهو يتضمن المحسنات المعنوية، مما يؤدي إلى خلق الشعر ٢. زيادة القواعد التي غالباً ما تشمل المحسنات اللفظية مما يؤدي إلى خلق النظم (Leech,1969: 36-38).

على رأي ليتش «إن إمكانية التركيز والاعتراب تكون إلى حد ما لا يتخلل بالتواصل والعلاقة» (صفوي، ١٣٧٣: ٤٣). وأيضاً إن الانزياحات التي تطرحها الشكليون الروس وتتضمن مجموعة متنوعة من الانزياحات الصوتية (الإيقاعية)، المعجمية (اللغوية)، النحوية والدلالية (الاستبدالية) وهي تستخدم غالباً في البديع المعنوي، وعلى الرغم أنه نوع من التفوق على النثر العادي، لكن يتعد الشعر عن العناصر الجمالية ويبني النظم؛ ولكن زيادة القواعد تستخدم في البديع اللفظي وتزيد العناصر الجمالية للشعر (صمصام ونجار همايونفر، ١٣٨٨: ١٧٧)، لذلك «الانزياح يعدّ من لوازم الشعر ويتفاوت هو وزيادة القواعد في الماهية. نتيجة الانزياح هي الشعر وزيادة القواعد نتيجته هي التوازن والنظام» (باراني، ١٣٨٢: ٦٣).

فقد قسم ليتش الانزياح إلى ثمانية أقسام رئيسية: ١. المعجمي وهو التهرب من مفردات اللغة القياسية وبناء مفردات جديدة ومخالفة التوقع والخروج عن الأصل اللغوي. ٢. النحوي وهو التشويش في ترتيب قواعد اللغة القياسية وخروج عن القواعد المعتادة وأصول الجمل المعهودة. ٣. الدلالي (الاستبدالي) وهو انتهاك للدلالات في استخدام الكلمات وخرق للأعراف والسنن في اللغة العادية. ٤. الصوتي (الإيقاعي) والذي يرتبط بعلاقة بين الصوت والمعنى. ٥. الزمني يعني استخدام الصور أو الأشخاص التي كانت شائعة في اللغة. ٦. الأسلوبية يعني التهرب عن الكتابة القياسية لبناء الكلام. ٧. اللهجي وهو استخدام الكلمات الدارجة في اللغة العادية. ٨. الكتابي يعني يُزاد المفهوم الثانوي لمفردة أو مفردات دون تغيير في الكلمة. (صفوي، ١٣٧٣: ٤٠-٤٣)

صالح محمود هوارى

ولد صالح محمود هوارى في عام ١٩٣٨م في قرية سمخ من ضواحي طبرية لفلسطين. وفي سن السادسة من عمره، أُجبر على مغادرة فلسطين والمجزة إلى سوريا مع عائلته نتيجة قصف المنطقة، بالإضافة إلى ضربة

إسرائيلية، فإن آثار هذه المحجرة مشهودة في قصيدته.

حصل على درجة البكالوريوس في القانون وبكالوريوس في اللغة العربية وآدابها من جامعة دمشق، والآن أكثر من ثلاثين سنة إنه يدرّس اللغة العربية. كان صالح هُواري عضوًا في اتحاد الكتاب العرب منذ عام ١٩٧٩ ويقوم بتدوين برامج تعليمية للتلامذة والطلاب في المناطق المحتلة لمدة عشر سنوات.

للهُواري دواوين شعرية معروفة نحو: الدم يورق زيتونا (١٩٧٢)، المطريبدأ العزف (١٩٧٧)، الموت على صدر البرتقال (١٩٨٣)، بطيخاً يمر الدخان (١٩٨٤)، أم أحمد لاتبيع مواويلها (١٩٩٠)، مرايا الياسمين (١٩٩٨)، ما قاله الغيم للشجر (٢٠٠٠) ولاتكسرالنأي (٢٠٠٦). لديه أيضاً مجموعتين من قصائد الأطفال، عصافير بلادي (١٩٨١) وهنادي تغني (١٩٨٧)، بالإضافة إلى ثلاث مسرحيات غنائية للأطفال. صالح هُواري هو شخصية فلسطينية شهيرة حصلت على العديد من الجوائز:

- في عام ١٩٦٣ و ١٩٦٤ حصل على الجائزة الأولى للشعر من المجلس الاعلى للآداب والفنون في دمشق
- في عام ١٩٧٨ حصل على الجائزة من اتحاد الكتاب
- حصل على جائزة أفضل مسرحية درامية للأطفال وعلى جائزة اليونيسف الثقافية للطفل العربي لكتاب "قتلوا الحمام".

بالنظر إلى أن الشاعر على قيد الحياة ولم ينضم بعد إلى التاريخ، لا يتوفر كتاب أو مقالة ينتقده. وبناءً على دراسات مؤلفي هذه الدراسة فقط، يمكن اعتبار لغته الشعرية رمزية. ونظراً لظروفه البيئية، يتمتع الشاعر بقدره لامثيل لها للتعبير عن أهدافه في الاستقامة. ويستخدم أفضل شكل وقالب للتعبير عن أفكاره، وباستخدام الكلمات يمنح نوعاً من القوة للإنسان.

خلفية البحث

قارن محسن بيشواوي علوي ومسعود باوان بوري (١٣٩٤) في مقال «مقارنة بين فكرة الاستقامة لـ"نسيم شمال" وصالح محمود هُواري» في مجلة متن پژوهي أدبي، المجلد ١٩، العدد ٦٦، على أساس ديوان "باغ بهشت" لـ"نسيم شمال" شاعر الثورة الدستورية في إيران وديوان "مرايا الياسمين" لصالح محمود هُواري. أحد أهم نتائج هذه الدراسة هو أن نسيم شمال قد عبر عن أفكاره عن النضال والمثابرة في اللغة الصريحة وصالح هُواري في الرمز والإشارة. محسن بيشواوي علوي ومسعود باوان بوري (١٣٩٥) في مقال "تحليل رموز الاستقامة في شعر صالح محمود هُواري"، مجلة النقد الأدبي والبلاغة (پژوهشنامه نقد ادبي وبلاغت)، المجلد ٥، العدد ١ درساً العناصر الرمزية في

الدواوين الثلاثة «مرايا الياسمين، ما قاله الغيم للشجر، لا تكسر الناي». تنقسم هذه الرموز إلى ثمان عناوين ويتم تقديم المعاني الدلالية والموضوعات ذات الصلة في قالب جدول. تظهر النتائج أن رموز الشاعر غالباً ما تصنع مفهوميين عامين: ١. احتلال الوطن ولوازمه ٢. المقاومة بجميع القوات والمرافق. باستثناء هذه الموارد، يتم تسجيل المقالات القصيرة أو المقابلات القصيرة مع الشاعر على الإنترنت، حيث تشير إلى معرفة عامة بتجربته الشعرية.

موضوع البحث الرئيس

الانزياح المعجمي

المفردات هي المصدر الرئيس للشعر وأهم أداة لعمل الشاعر. فن الشاعر هو خلق رابط فني وجميل بين المفردات. «إن الانزياح المعجمي هو إحدى الطرق التي يسلط فيها الشاعر الضوء على لغته من خلاله، ووفقاً للقياس والهروب من قواعد اللغة القياسية، فإنه يخلق ويستخدم كلمة جديدة» (صفوي، ١٣٧٣: ٤٦). يحدث الانزياح المعجمي على أساس إنشاء المفردات للطرق التقليدية من صنع الكلمات في اللغة المعيارية. هذا النوع من الانزياح يزيد الروعة واللمح والمفاجآت وتأثير القصيدة (سكري، ١٣٨١: ٥). قد يحدث هذا النوع من الانزياح في مستويات التراكيب والعبارات.

التراكيب

في هذا القسم، تم ذكر التراكيب الجديدة للشاعر، والتي أدرجها في قصائده بشكل جيد. وبالنظر إلى أن شعر هوراي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالاستقامة والأدب الفلسطيني، فقد استخدم العديد من التراكيب والعبارات في هذا الصدد. يتحدث الشاعر عن امرأة تبكي، ويطلب منها إنهاء الصرخة. ولكن بسبب المبالغة وإظهار أعماق حزن هذه المرأة، تحدث عن غيوم أحرقته دموع المرأة: لم تبيك... لكن أشعلت/ بدموعها خدَّ السُّحْب (هوراي، ١٩٩٨: ٣٨). شاعر الاستقامة هذا يأمل دائماً في مستقبل مشرق لكن في بعض الأحيان يتحول هذا الأمل إلى الخيبة. وقد أبان هوراي هذا الإحباط واليأس من خلال جلب تركيبات الرماد من القلم وأوراق الغبار: وماذ الحبر هل ينمو/ على ورق الغبار (المصدر نفسه: ٤٠). وصف الشاعر تدخينه بنوع من الانزياح، مع هاجس محدد في اختيار المفردات، وشبهه بعنكبوت خيم على دمه. لهذا السبب أجبر على التنفس من رئة الليل وهذه الاستعارة تدل على صعوبة تنفسه: تنفست من رئة الليل/ خيم فوق دمي عنكبوت الدخان (المصدر نفسه: ٤٦). يسأل الشاعر حبيبه ليعطيه قمة العالم التي تغرد عليها عصافير الضباب؛ ومع بعض التأمل في هذه التراكيب، ندرك أنها محددة وخارجة عن قواعد اللغة القياسية، لأنه ليست للدنيا قمة تغرد العصفير عليها: أمنحني قمة الدنيا/ تغرد في أعاليها/ عصفير الضباب (هوراي، ٢٠٠٠:

(٧). يتألم الشاعر بسبب غزو إسرائيل إلى وطنه، ويوصفهم بتركيب "تتر العتمة"، وهو تركيب جديد وفريد من نوعه: إن هاجمنا تتر العتمة/ قبل بلوغ الشمس شباب الظل/ وصبوا النار على العربية/ سألوذ من البرد بغميمة برد (المصدر نفسه: ١٧). إن تشبيه الخيال بالماس وتشبيهه بجلائه بغوغاء الشارع هو تركيب جديد آخر في شعر صالح هُواري، مما يجعل من الصعب على المخاطبين فهم شعره: أصقل ألماس خيالي/ بضجيج الشارع (هُواري، ٢٠٠٦: ٧). يعتبر الشاعر دمه كوزاً مليئاً بنبیذ النار مما يبدو فهمه صعباً على المخاطبين: ودمي خابية ملأني/ بنبیذ النار (المصدر نفسه: ١٢).

العبارات

الإبداع اللغوي وصياغة المفردات الجديدة مما يعد من اختراق العادات في الأدب المعاصر؛ فليس انتهاكه في مجال صياغة اللغة الرئيسة بل إنه يوسع حجم اللغة أي مساحتها (ميرزائي وآخرون، ١٣٩٣: ٢٧). يستخدم الشاعر في شعره عبارات جميلة ورائعة جعلت جمال قصيدته يتضاعف على الرغم من أنه قد أبعدنا من فهم العامة ويمكن للمرء فهم عمق هذه العبارات بالدقة فقط. وفي وصف شاعريته، يرى نفسه مع قليل من المبالغة ركباً على فرس الغناء وهو يطير معه: وطرت على فرس من غناء (هُواري، ١٩٩٨: ٢). عندما يقع الشاعر في الضيق، يشبه نفسه بشخص يتشبث بأصابع السحابة العمياء. وهذا بالإضافة إلى الجانب الجمالي، يعبر عن شدة الضغط عليه. وعمى السحابة يدل على زوال بركته: أنا هنا متشبث/ بأصابع الغيم الكفيف (المصدر نفسه: ٥). الشاعر محب لوطنه، وقد خلط شعره بالقضايا المتعلقة به. كان محمد الدورة مراهقاً بريئاً استشهد في حضن والده برصاص الغاصبين في أرض الزيتون. الشاعر يطلب منه أن يعرج ويتلو سورة الحجر الفلسطيني مليئة بصنفاص الموت. ذكر تركيب "سورة الحجر الفلسطيني" يدل على قدسيته واستمرارها: عرج على الوديان واقرأ/ سورة الحجر الفلسطيني/ محتفلاً بصنفاص الدماء (هُواري، ٢٠٠٠: ٧). يحاول هُواري إثارة عقول شعبه ويطلب منهم عدم الالتفات إلى مساعدة الأجانب. لأنه عندما يجف ماء الفم للظرف المتعطش، يعودون مرة أخرى إلى الوضع السابق: وعمّا قريب/ إذا جفّ ريق الإناء الصديء/ وعُدتم إلى جوعكم من جديد/ ستنظرون بواخر أخرى/ وقد لاتجيء (المصدر نفسه: ١٥). كما يتحدث الشاعر عن اختناق في بلاده أجبره على الصمت، وذكر عبارة "شفتي وردة من زجاج" قد أدى إلى تفانق هذه الشدة. لأن الجمع بين عنصرين حساسين يشير إلى هشاشة الكلمة على شفته: فكيف أبوح/ وشفتي وردة من زجاج؟ (هُواري، ٢٠٠٦: ٢٢). يعطي الشاعر احتراماً خاصاً للقدس؛ فهو يدعو مخاطبه إلى نسج سجادة من البحور للقدس، وهو أمر غير ممكن في عالم الواقع، وقد عزز الجانب الخيالي والانزياحي في قصيدته: فتغزل للقدس سجادة من بخور (المصدر نفسه: ٤٤).

الانزياح الدلالي

الانزياح الدلالي هو العدول عن معيارية اللغة في المعاني الموضوعية لها والخروج منها. فهذا المستوى الانزياحي المرتبط بالخيال الأدبي والصور الشعرية كالمجاز والتشبيه والاستعارة، يعتبر الباعث الأساس في إنشاد الشعر؛ لأنّ الدلالات اللغوية تعدل عن مدلولاتها المألوفة لترسخ دلالات جديدة في ذهن القارئ (صفوي، ١٣٧٣: ٨٤). قد يقع الانزياح الأدبي في المستوى الدلالي، أكثر من وقوعه في المستويات الأخرى؛ لأنه أمرن المستويات اللغوية؛ فتقوم معظم مباحث البلاغة على أساس الانزياح، فالاستعارة، والمجاز، والكناية ما هي إلا أنواع من الانزياح، لأنها جاءت على غير المعاني التي وضعت لها أصلاً (أبوليدوس، ٢٠١٠: ١٨٧). في هذا النوع يكون الانزياح متعلقاً بجوهر المادة اللغوية (ويس، ٢٠٠٥: ١١١).

يرتبط الانزياح الدلالي بالوظيفة الأدبية للغة. هذا يعني أن اللغة لها وظائف مختلفة، واحدة منها هي وظيفة أدبية. ومن الوظائف الأكثر استخداماً للغة هي دورها في التواصل. بمعنى أن الكلمات تُستخدم بمعناها العادي، وأن المتحدثين باللغات على دراية بهذا المعنى ويمكنهم التواصل الاجتماعي مع بعضهم البعض. تم إعطاء هذا العنوان من قبل جيفري ليتش لتخيل الشعر والعوامل التي تخلقه. التخيل هو ما يفضي إلى خلق المجاز والتشبيه والاستعارة... في الشعر. وتتضمن الصور الجميلة للشعر في مجمله (خليبي جهانتيغ، ١٣٨٠: ٩٩). وسع بعض الدارسين نطاق الانزياح الدلالي ليشمل على الاستعارة، التناقض، تراسل الحواس، التشبيه... الذي يجمع بين عناصر إنتاج الجمال في القصيدة مما يشكل عدولاً عن معايير إنتاج المعنى في النص (حسنزاده وآخرون، ١٣٩٤: ٦٤).

يدرس علم البيان رموز التنقلات والتعديلات والتغيير في معنى المفردات والجملة الشائعة بين الفنانين. لذلك يمكن القول بأن علم البيان هو علم فك الرموز من الكلام الأدبي. أيضاً، من خلال علم البيان، نكتشف كيف قام الشعراء والكتاب بمعالجة خيالهم، وكيف استخدموا الكلمات المعجمية بدلاً من الكلمات الأخرى حسب خيالهم. على هذا فعلمي البيان والبديع طريقان سريعان يقودنا إلى مدينة حاملة مع الفنان وعمله الفني. استخدم صالح هوارى صور الخيال في شعره بأناقة خاصة وحاول أن يجعل شعره ملموساً للقراء واستفاد بشكل كبير من التشبيه والاستعارة.

التشبيه

«التشبيه الدلالة على مشاركة أمر لأمر معنوي» (التفتازاني، ١٣٨٨: ٢٨٧). وهو «عقد مماثلة بين أمرين، أو أكثر، فُصد اشتراكهما في صفة أو أكثر، بأداة لغرض يقصده المتكلم» (الهاشمي، ٢٠١٠: ٢٢٥). قال السكاكي في تعريف التشبيه «أنه مشاركة بين المشبه والمشبه به من جهة وتمايز بينهما من جهة أخرى» (السكاكي، لاتا: ١٤١).

صالح هُواري هو شاعر له قدرة تامة في التخيل ولهذا نرى في أشعاره التشابيه الجديدة أو التشابيه الممزوجة بالانزياح، ما لانراها في أشعار الآخرين، هو في وصف جمال دمشق يشبهها بالعروس التي ترقص فوق العشب: **ودمشق على هودجها الأموي/ عروسٌ ترقص فوق المرحج** (هُواري، ١٩٩٨: ٨). تشبيه دمه بقطار يصفق قبل الوصول إلى المحطة ربما يدل على حزن القلب في الشاعر وهو انزياح في التشبيه: **ودمي كقطارٍ يصفق/ قبل بلوغ محطّته** (هُواري، ٢٠٠٠: ٣). قد تبدو عباراته بسيطة، لكن عمق فهمها يبدو صعباً نوعاً ما، مثل تشبيه الدم بخال على التربة: **دمي شامةٌ فوق خدّ الشرى** (هُواري، ٢٠٠٦: ١٩). كما شبه نفسها بالشمس من حيث سمعتها، حتى لا تخفي الستائر نورها، وهو تشبيه عادي:

ومن عادي أني لا أماري كما الشمس لاتقبل الأفعنة

(المصدر نفسه: ٢٦)

الاستعارة

«الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي، معروفاً تدلّ على الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلاً غير لازم فيكون هناك كالعارية» (الجرجاني، ٢٠٠٩: ٢٧). الاستعارة هي أنفع الأداة في التصوير لكل شاعر ولا شك أن بلاغتها وفعاليتها أكثر من التشبيه. لأن التشبيه ادعاء المماثلة بين الشيئين لكن في هذا النوع من التصوير يدعى اتحادهما. الاستعارة في اللغة مشتقة من استعار المال (ابن منظور، ١٤٠٥: ٦١٨). يقول مير جلال الدين كزاي عن الاستعارة: «فن آخر من الفنون الشعرية يحاول المتكلم بها أن يركز معناه في ذهن المخاطب وهو فخر أكثر صرامة وأكثر سرية من التشبيه تنصب للمخاطب» (كزاي، ١٣٨١: ٩٤).

هذا الأداة بالنسبة إلى سائر صور الخيال، أقوى وأكثر تأثيراً لأن في الاستعارة لبسط المعنى وإدعاء المماثلة نحس بالتخيل والاعراق. أكثر إستعارات شعر هُواري، إستعارة مكنية. هنا نشير إلى بعض نماذج منها. في المثال التالي، بالإضافة إلى تشبيه الدم بالخريف، وهو أمر مستحيل، فإن تلاوة الفاتحة الدموية للأشجار تُعزى إليه أيضاً، مما يكشف انزياحية الكلام أكثر مما مضى: **ودم الخريف/ يتلو على أشجار فاتحة النريف** (هُواري، ١٩٩٨: ٤). وأيضاً في الشعر التالي نرى عزو شرب الصمت إلى النهر وهو أمر مستحيل: **نهتر وراء الليل يشرب صمته** (المصدر نفسه: ٤). وفي وصف زوجته هنية، يتحدث الشاعر عن نزول حمام حياته على صحارى عينيه، وهذا النوع من التعبير خارج عن المعيار المعتاد للغة والعرف: **على واحتين بعينيك/ حطت حمام عمري** (هُواري، ٢٠٠٠: ٣٨). عانى الشاعر من نوبة قلبية، وفي وصف ذلك المشهد يتحدث عن عصفور، أسنان الرياح طمس أعضائها: **من ناصية القلب... تزئحت/ كعصفور كسرت/ أنياب الريح له الفنا** (هُواري، ٢٠٠٦: ١٠).

مراعاة النظر

مراعاة النظر هي جعل الكلمات في الشعر أو النثر تربط بين بعضها البعض، أي هناك علاقة متبادلة بينها من حيث التشابه أو الملازمة أو التجانس أو ما شابه ذلك. مراعاة النظر تكون من المحسنات المعنوية في البديع، وهي تخلق موسيقى معنوية في الكلام بسبب العلاقة المعنوية بين الكلمات وتوجب الجمال والعمق في الشعر أو النثر. خاصة عندما يختار الشاعر كلمة لها روابط معنوية أكثر بكلمات أخرى (ميرصادقي، ١٣٨١: ٢٧٣-٢٧٥). «فمراعاة النظر هي ذكر معانٍ متناسبة في الكلام» (فرشيدورد، ١٣٨٢: ٤٧٩).

هذا التناسب يمكن أن يكون من حيث النوع والجنس والموقع والوقت والمصاحبة... وهي تكون نوعاً من تداعي المعاني. هذه المحسنة توجب بحث الذهن عن التوأم. وأي نوع من التوفيق في حالة الوعي يمكن أن يكون تذكرة بهذا التوأم. جعل هوارى مرة أخرى قصيدته مليئة بموضوعات الاستقامة. ويشير إلى أنه التحق بمدرسة البحر ليثبت للموجة التي تمثل رمزاً للدمار أنه كان شجاعاً وهو يغني بفرح في خليج الحزن. في هذا القسم، نرى توفيق الكلمات كالبحر والموجة والخليج، والتي أضافت إلى جمال شعره: سَجَلْتُ اسْمِي فِي مَدْرَسَةِ الْبَحْرِ / لِأَثْبِتَ لِلْمَوْجِ بَأَنِي / صَيَادُ الدَّهْشَةِ فِي / خَلِجَانِ الْحَزَنِ يَغْنِي (هوارى، ١٩٩٨: ٣٢). النخيل هو رمز للعراق، والبرتقال رمز لأرض فلسطين وكلاهما عانتا من الاحتلال. يحاول الشاعر تشجيع الأثين على التوحد بحيث يوجب تشكيل شجرة صفصافة الموت. ونحن مرة أخرى، يمكننا رؤية التناسب بين أسماء الشجرة في فقرة قصيرة: وَيَلْتَحِقُ النِّخْلُ بِالْبُرْتِقَالِ / وَتَشْتَقُّ تَقْوِيمَهَا الْأَرْضُ / مِنْ وَرْدَةِ الْإِحْتِرَاقِ / فَسَبْحَانِ مَنْ مَرَجَ الْمَشْعَلِينَ / لِتَأْخُذَ صَفْصَافَةَ الْمَوْتِ / شَكْلَ الْبِرَاقِ (هوارى، ٢٠٠٦: ١٩).

التضاد

التضاد في اللغة، هو أن تجعل شيئين متعارضين بعضهما أمام البعض، وفي الاصطلاح توظيف الكلمات المتضادة في الشعر أو النثر نحو: القبيح والجميل. التضاد من المحسنات المعنوية في البديع وهو يسبب اللذة الذهنية للمخاطب من طريق خلق التداخيات. قد يسوي بين المطابقة ومراعاة النظر لأن هناك علاقة بين الكلمات المتضادة حيث أن ذكر واحدة منهما يتداعي أخرى. ولهذا قد تسمى المطابقة باسم تضاد التناقض، والتقابل، والطباق (ميرصادقي، ١٣٨١: ٢٣٨). في الواقع، إن الطباق هو ذكر كلمتين متضادتين في الكلام للتشويق والجمال والرقّة. وهو قادر على تداعي المعاني ولذلك يسبب الجهد الذهني. يتحدث الشاعر بذكر كلمتين متعارضتين عن حياته على شمعة تتكون من الأرق والنبيذ. وهكذا، بالإضافة إلى الجمال الظاهر للكلام وزينته، تحدث أيضاً عن ألمه ومعاناته بطريقة جديدة: أَنَامُ وَأَصْحُو عَلَى شَمْعَةٍ / مِنْ نَبِيذِ الْأَرْقِ (هوارى، ١٩٩٨: ١٩). كما أشار الشاعر إلى حياته اليومية في قصيدته. فيتكلم عن زمن يعود إلى المنزل وترحب زوجته بالضيواء. لكن هوارى

يتغلب عليه بسلاح السكوت حيث نرى فعلين متضادين (تغلبني وأغلبها) وكلمتين متضادتين (صوت وصمت):
أدقّ البابَ تنورَ عليّ أمراّتي/ تغلبني بالصوت... فأغلبها بالصمت (المصدر نفسه: ٣٤).

الجناس

يعد الجناس نوعاً من البديع وثيق الصلة بموسيقى الألفاظ، وهو «تشابه اللفظين في النطق، واختلافهما في المعنى» (لاشين، ١٩٧٩: ١٦٦). «الجناس هو تطابق الكلمتان في اللفظ وتفاوتهما في المعنى» (وحيدان كاميار، ١٣٨٨: ٢٣) أو «اشتراكهما في الحروف والحركات» (شفيعي الكدكبي، ١٣٨١: ٣٠١). وقد استخدم الشاعر من مشتقات فعل «سنن في البيتين التاليين مما يكون الأول بمعنى "الحياة" والثاني بمعنى "الأسنان والأنياب والأضراس" والثالث بمعنى "التأنق ولمعان" والتي أضافت إلى جمال شعر هُواري:

فناةٌ على العشرين قد حطَّ سنُّها إذا ضحكت لي ضاءٌ كالشمس سنُّها
 بها هام قلبي... من سواها يُذيني وشفرهٌ عمري من سواها يسنُّها؟؟

(هُواري، ٢٠٠٦: ٣٦)

التلميح

هذه الصناعة الأدبية لها استخدامات كثيرة في ذهن الأدياء ومخاطبيهم. «التلميح مصدر باب التفعيل من مادة "لمح" وهو أن المتحدث يشير إلى الحكاية الشهيرة أو القصيدة الشهيرة، أو مثلاً سائراً دون ذكر كل واحد منها» (هاشمي خراساني، ١٣٧٢: ج٩/٢٤٥)، أو «هو الإشارة إلى قصة أو آية، أو حديث أو قصيدة بمناسبة الكلام. وللحصول على المعنى وجمال التلميح نحتاج إلى معرفة سابقة بتلك القصة أو المثل أو الآية أو القصيدة» (وحيدان كاميار، ١٣٨٨: ٦٦).

نظراً إلى العيش في دمشق، يتحدث الشاعر عن مصاحبته مع ديك الجن، الشاعر المعروف من حمص (١٦١- ٢٣٥هـ) والذي كان يمشي معه في شوارع حمص، فماتت على الفحم من الورد الحمراء: **بين شوارع حمص دعوني/ يرافقتني "ديك جن" على جمرة الورد مات** (هُواري، ١٩٩٨: ٣). قصة هاجر عليه السلام وإبراهيم عليه السلام أيضاً من القصص التي تنعكس في شعر هُواري. ووصف وجودهما بهذه الجملة: المرأة التي تركت دون ماء، ثم تركها إبراهيم عليه السلام مع ابنتها في بلاد مكة وعاد نفسه إلى فلسطين: **يا حلوة الحلوات يا قانا/ ويا تفاحة الحزن المضرج/ بالعصافير الجنوبية!!/ ويا امرأة بلا ماء تركناها** (المصدر نفسه: ٢٢). "كوخ العم توم" عنوان كتاب موضوعه أمريكي مناهض لتجارة العبيد من قبل الكاتبة الأمريكية هاربيت بيتشر ستو. وقد ساوى هُواري بين سلوك إسرائيل وشعب بلاده وبين سلوك باعة العبيد مع عمهم توم لإخراجهم من أرضهم: **يباع للنجاس ألف واحد/ كعمنا "توم"** (المصدر نفسه: ٢٦).

التكرار

التكرار هو «تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث تشكل نغماً موسيقياً يتقصده الناظم في شعره أو نثره لإفادة تقوية النغم في الكلام، وإفادة تقويم المعاني الصورية أو تقوية المعاني التفصيلية» (هلال، ١٩٨٠: ٢٣٩). وعلى الرغم من «أنه ليس من أسرة الجناس، ولكن من حيث الدور الموسيقي، لديه نفس الواجب» (شفيعي الكدكبي، ١٣٨١: ٣٠٥). «التكرار على مستوى المفردات هو أحد العوامل التي تؤدي إلى زيادة القواعد وقيامه الكلمات. التكرار هو عامل في موازنة الشعر» (مدرسي وياسيني، ١٣٨٧: ١٣٠). التكرار هو أحد الجوانب الفنية للشعر الذي يزيد من موسيقى لغة الشاعر، «القاعدة الأساسية في التكرار هي أن الكلمات أو العبارات التي تتكرر ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمعنى العام للشعر وتتبع قواعد الجمال وعلم الجمال التي تحكم المجموعة الأدبية» (رجايي، ١٣٧٨: ١١٠).

ينتقل الشاعر للقارئ بتكرار فعل "تجيء"، الاهتزاز الذي يحيط بوجوده: **وتجيء تجيء الهزة** (هواربي، ١٩٩٨: ١٢). ينظر الشاعر إلى الحياة والمستقبل بنظرة متفائلة، ويمكن قراءة ذلك من أثناء كلماته: **أنا مترع مترع بالحياة** (المصدر نفسه: ٢٠). يحزن الشاعر حقيقة لأنه يكون في الغربة وأن الفصول قد تغيرت بطريقة خاصة، ويتم التعبير عن ذلك بتكرار فعل "أهجس"، والذي يكرره في جميع الأوقات: **فطقوس أغرب من كل طقوس: وأنا آكل أهجس/ وأنا أمشي أهجس/ وأنا أهجس أهجس** (المصدر نفسه: ٣٥).

المفارقة

المفارقة «اثبات قول يتناقض مع الرأي الشائع في موضوع ما بالاستناد إلى اعتبار خفي على هذا الرأي العام في وقت الاثبات» (مجدي والمهندس، ١٩٨٤: ٣٧٦). المفارقة هي واحد من عناصر جمال الكلام. وهي في الاصطلاح، كلام يبدو أنه يحتوي على مفهوم متناقض، بحيث تبدو للوهلة الأولى سخيفة ولا معنى لها، لكن وراء هذا المعنى السخيف الظاهر تكمن حقيقة. وهذا التناقض الظاهر للجملة، يسبب انتباه المستمع أو القارئ واكتشاف الجمال الخفي منه» (ميرصادقي، ١٣٨١: ٦٤). التناقض هو إحضار كلمتين أو معنيين متناقضين في الكلام بحيث يخلق جمالا. إن جمال التناقض في أن يكون تركيب الكلام بحيث لا ينقص من قوة الإقناع الذهني ومن جماله.

يتحدث الشاعر عن الحب الصريح، وهو جميل مثل الغموض، مما يجعل من الصعب فهم كلماته ويبعده عن فهم الناس: **أحبك واضحة كالغموض الجميل** (هواربي، ١٩٩٨: ٢١). يحب الشاعر صمت المخاطب، لكنه يطالب منه أن يغني بالصمت!!!: **أحب فيك الصمت ألحاناً/ فغرد صامتاً** (المصدر نفسه: ٢٨). إن وجود الحكمة والمعرفة جنباً لجنب هو أحد مفارقات شعر صالح هواربي: **لحكمة الجنون فيك موقع** (المصدر نفسه: ٢٨).

الرمز

«عند التعامل مع النص واحدة من الأشياء التي يهتمون بها الشكلانيون هي الرمزية في الأعمال الأدبية» (شايبكانفر، ١٣٨٠: ٥٥). كلمة الرمز ليست جديدة في الأدب العربي وقد تمت الإشارة إليها في التراث العربي وهو بمعنى «الإشارة أو التعبير الضمني» (فتوح أحمد، ١٩٧٨: ٨).

في القرآن الكريم أيضا نرى هذا الأمر: ﴿قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمَزًا وَادُّكَّرَ رَبُّكَ كَثِيرًا وَسَبِّحْ بِالْعُشِيِّ وَالْإِنِّكَارِ﴾ (آل عمران/ ٤١). «رَمَزَ يرمزُ رمزاً ورمزته المرأة بعينها ترمزاً رمزاً الرمزية و...» (ابن منظور، ١٤٠٥: ١٧٢٧؛ الفيروزآبادي، ١٩٥٢: ١٨٣/٢؛ مصطفى والآخرون، لاتا: ١/٣٨٥). الرمزية كمدرسة شعرية مشتقة من كلمه (رَمَزَ، يرمزُ، رمزاً إليه) وهي بمعنى الإشارة وتبين نوعاً من التجانس بين الأشياء وأنفسنا (معلوف، ١٣٨٠: ١٣٨٠: ذيل رمز). إن الكتب البلاغية قد كررت معنى الإشارة هذا (راجع ابن رشيق، ١٩٨١: ٣٦؛ القزويني، ١٩٨٩: ٤٦٦). فالرمز جزء من مجموعة نظام منظم يتمثل لشيء لا يتقبل الوصف (كريس، ١٣٦٧: ١٤٣).

أشار الشاعر هُواري في شعره إلى الخنق وانعدام حرية البيان ويعتقد أن شفثيه مثل العصفور المتعطش في القفص، والقفص هو علامة السجن. شبه الشاعر يديه بقافتين متعبتين من الألم في شجرة النخيل، ثم أشار إلى نهر عَيْنوا عليه حرسا. النهر علامة الثائر الجاهد. يعتبر الشاعر نفسه بمثابة النهر يريد إعادة بناء وطنه ويريد الشاعر أن يمشي على الأقدام دون أي قيد وهو يستمر في حث النهر على الانضمام إليه من أجل بناء بلده. يمكن أن يكون المطر رمزا للصالح والخير والبركة والحرس رمز للأعداء الإسرائيليين: *شَفْتَايَ عُصْفُورَانِ فِي قَفْصِ الْغَلِيلِ/ وَيَدَايَ قَافِلَتَانِ مِنْ وَجَعِ النَّخِيلِ/ يَا أَيُّهَا النَّهْرُ الْجَمِيلُ!!!/ لَكَأَنَّ فِي عَيْنِكَ سِرًّا غَامِضًا/ مَمَّنْ تَحَافُ/ قُلُّهُ.. وَلَوْ فَصَلُوا الضَّفَافَ/ عَنِ الضَّفَافِ/ أَدْرِي بَأَنَّ عَلَيْكَ حَرَّاسًا/ وَتَخْشَى أَنْ تَبُوحَ/ مَنِّي اقْتَرَبَ/ وَعَلَيْكَ يَا نَهْرُ الْأَمَانِ/ أَنَا مِثْلُكَ اخْتَنَقْتُ خُطَايَ/ وَأُرِيدُ أَنْ أُنْبِي/ مِنَ الْأَمْطَارِ مَمْلَكَتِي/ وَأَمْشِي دُونَمَا قَيْدٍ/ يُحَدِّدُهُ سِوَايَ* (هُواري، ١٩٩٨: ١١-١٣).

يعتبر الشاعر إسرائيل صياداً يريد اختطاف القصاصد من فم العنديل. الغرض من القصاصد الرائعة هو قول الخنق والاعتراض. إنها صرخة حول عدم وجود العدالة في هذا المكان. يرمز العنديل إلى الحب والحرية وطلب الحرية. التفاح أداة للمعرفة والمعرفة ثمرة شجرة الحياة. ويقول كذلك أي شخص ينحرف عن الطريق إن العدالة ستلقيه في النار: *نَظَرْتُ مِنْ شِبَاكِ هَذِهِ الْحَيَاةِ/ رَأَيْتُ صَيَّادًا/ وَرَاءَ شَجَرَةٍ ظَلِيلَةٍ/ يُغَافِلُ الْعُصْفُورَ كِي/ يَغْتَالُ مِنْ شِفَاهِهِ/ الْقَصَائِدَ الْجَمِيلَةَ/ وَمَرَّةً ثَانِيَةً نَظَرْتُ/ شَاهَدْتُ الْفَضِيلَةَ/ تَفَاحَةً تَدُوشُهَا/ حَوَافِرُ الْقَبِيلَةَ/ فِي الْوَقْتِ نَفْسِهِ/*

رأيتُ شوكةَ الرذيلةِ عروساً يرقُّها الظلامُ/ فوق هودج الندى/ تضايقُ العُدلُ كثيراً/ فارتدى مُلاءةَ الغضبِ/
وراح يجمعُ الحطبَ/ وكلُّ مَنْ مألٌ عن الطريقِ/ ألقاهُ في الحريقِ (هوارى، ٢٠٠٠: ٦٣-٦٤).

تذكر هوارى المراهقين الفلسطينيين كحدائق زهور (فلسطين) التي تنمو بشكل مريح. لكن الخفافيش تدمر سلامهم وهدوتهم. الخفاش في هذا الشعر رمز لإسرائيل. فقا للفقهاء الموسوي، فإن الخفافيش تمثل الحيوان النجس وعبادة الأصنام والخوف والإرهاب: تلك هي الدنيا/ وأنا مسرورٌ فيها/ هذي أزهارٌ حديقتنا/ تنمو عفو الخاطر/ لا شيءٌ يعكّر صفو مدينتنا/ مثل خفافيش/ تنبع من ليلٍ نهارٍ فاجز (هوارى، ٢٠٠٦: ٣٨).

النتائج

الانزياح هو أحد أساليب النقد في اللغويات المعاصرة، حيث يتم تحديد استخدام الشاعر والأديب للعناصر اللغوية والبلاغية والأدبية، وكذلك عدوله عن اللغة القياسية. يستخدم صالح هوارى عدة أنواع من الانزياح في شعره. لاحظنا أن الشاعر خرج عن الكلام المعياري والعادي باستخدام نوعي الانزياح: المعجمي والدلالي. النوع الأول والمهم من الانزياح حدث في المفردات وخرج الشاعر في هذا القسم من اللغة القياسية في شكل مجموعات وعبارات جميلة وممتعة وفقد استمد من المفردات اللغوية الغنية والمتنوعة بالإضافة إلى الاستفادة من حقل الطبيعة وما يعج به من صور حية ومتحركة، أكسبت تعابيره اللغوية وسائل إيجائية تكلم العواطف وتحرك الوجدان. إن الانزياح بهذه الصورة هو آلية الخروج عن سلطة اللغة وتكرار. ومعظم تعابيره في قصيدته هو الانزياح الدلالي؛ استخدم هوارى من الانزياحات الدلالية الإستعارة، التشبيه والمفارقة... الشاعر في هذا القسم، باستخدام التركيز على استخدام التشبيه والاستعارة، يقوم بالانزياح ويعدل عن قواعد اللغة. في المقطع التالي أضافت إلى جمال قصيدته، باستخدام عناصر مثل زيادة القواعد ومراعاة النظرير، والتضاد، والتلميح، والتكرار. قد أدت ظاهرة الانزياح في شعر هوارى إلى تقوية لغته الشعرية وابتعادها عن الكلام العادي والمعياري، كما أدت إلى لفت انتباه المتلقى وإثارة ذهنه وإيصاله إلى اللذة.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

١. ابن رشيق (١٩٨١م). *العمدة*. تحقيق: محيي الدين بن عبد الحميد، بيروت: دار الجليل.
٢. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم (١٤٠٥هـ). *لسان العرب*. قم: نشر ادب الحوزة.
٣. أبو العدوس، يوسف (٢٠١٠م). *الأسلوبية الرؤية والتطبيق*. ط ٢، عمان: دار المسيرة.

٤. احمدي، بابك (١٣٩١ش). *ساختار وتأويل متن*. ط ٧، طهران: مركز.
٥. ايكلتون، تري (١٣٨٣ش). *پيش درآمدی بر نظريه‌هاي ادبي*. ترجمة: عباس مخبر، طهران: مركز.
٦. باراني، محمد (١٣٨٢ش). «كارکرد ادبي زبان وگونه‌هاي آن». *فرهنگ*، العدد ٤٦-٤٧، صص ٥٥-٧٠.
٧. بحولة، بن الدين (لاتا). «الانزياح الدلالي وأثره في تطور اللغة». *مجلة جسور المعرفة*، المجلد ٢، العدد ٧، صص ٨٠-٩٢.
٨. بورنامدريان، تقى (١٣٨١ش). *خاندهام ابري است*. ط ٢، طهران: سروش.
٩. التفقازاني، سعدالدين (١٣٨٨ش). *شرح المختصر*. ط ٥، قم: نشر اسماعيليان.
١٠. الجرجاني، عبدالقاهر (٢٠٠٩م). *أسرار البلاغة*. تحقيق محمد الفاضلي، بيروت: مكتبة العصرية.
١١. جيلي، هدية (٢٠٠٧م). *ظاهرة الانزياح في سورة النمل: دراسة أسلوبيّة*. بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في اللغويات، جامعة منتوري، قسنطينة.
١٢. حسن‌زاده، ميرعلي؛ محمد رضائي، عبدالله؛ مقيمي، نرجس (١٣٩٤ش). «بررسی انواع هنجارگريزي بر جريان شعري شعر استان بر اساس الكوي ليچ». *مطالعات زباني- بلاغي*، السنة ٦، العدد ١٢، صص ٥٥-٧٦.
١٣. حسيني، مریم (١٣٨٨ش). «نقد ساختاري كتاب دستور زبان عشق». *نامه پارسي*، العدد ٤٨-٤٩، صص ٣٤-٥٨.
١٤. خليلي جهان‌تبع، مریم (١٣٨٠ش). *سيب باغ جهان "جستاري در ترفندها و تمهيدات هنري غزل مولانا"*. طهران: سخن.
١٥. رحايي، نجمة (١٣٧٨ش). *آشنائي با نقد ادبي معاصر عربي*. مشهد: جامعة فردوسي.
١٦. السكاكي، ابوعقوب بن ابي بكر (لاتا). *تلخيص المفتاح*. بيروت: دارالجيل.
١٧. سنكري، محمدرضا (١٣٨١ش). «هنجارگريزي و فراهنجاري در شعر». *رشد آموزش زبان و ادب فارسي*، العدد ٦٤، صص ٤-٩.
١٨. شايبكان‌فر، حميدرضا (١٣٨٠ش). *نقد أدبي، معرفي مكاتب نقد*. طهران: مطبعة دستان.
١٩. شفيعي الكلكني، محمدرضا (١٣٨١ش). *موسيقى شعر*. ط ١٠، طهران: آگاه.
٢٠. صفوي، كوروش (١٣٧٣ش). *از زبان‌شناسي به ادبيات*. طهران: چشمه.
٢١. صمصام، حميد؛ نجار همايونفر، فرشيد (١٣٨٨ش). *درآمدی بر نقد شعر فارسي*. طهران: دستان.
٢٢. عباس، احسان (١٣٨٤ش). *رويکردهاي شعر معاصر عرب*. ترجمة: حبيب الله عباسي، طهران: سخن.
٢٣. علوي مقدم، مهيار (١٣٧٧ش). *نظريه‌هاي نقد ادبي معاصر*. طهران: سمت.
٢٤. علي پور، مصطفى (١٣٧٨ش). *ساختار زبان شعر امروز*. طهران: فردوس.
٢٥. فتوح أحمد، محمد (١٩٧٨م). *الرمز والرمزية في الشعر المعاصر*. ط ٢، القاهرة: دار المعارف.
٢٦. فرشيديورد، خسرو (١٣٨٢ش). *درياره ادبيات و نقد ادبي*. ط ٤، طهران: أميرکبير.
٢٧. الفيروزآبادي (١٩٥٢م). *القاموس المحيط*. ط ٢، القاهرة: شركة البابي الحلبي.

٢٨. القزويني، خطيب (١٩٨٩م). **الإيضاح**. تحقيق: محمد عبد المنعم خفتجي، بيروت: الشركة العالمية للكتاب.
٢٩. كريس، ويليام جي (١٣٦٧ش). **أدبيات ويازتاب آن**. ترجمة: بهروز غريدفري، طهران: نيماء.
٣٠. كنجيان خناري، علي؛ جغتايي، فاطمه (١٣٩٠ش). «قصيدة النشر عند محمد الماغوط وأحمد شاملو». **فصلية دراسات الأدب المعاصر**، المجلد ٣، العدد ١٠، صص ٧٧-٩٥.
٣١. كزاري، مير جلال الدين (١٣٨١ش). **بيان (١) زيباشناسي سخن پارسي**. ط٦، طهران: مركز.
٣٢. لاشين، عبدالفتاح (١٩٧٩م). **البديع في ضوء أساليب القرآن**. القاهرة: دار المعارف.
٣٣. مجدي، وهبة؛ المهندس، كامل (١٩٨٤م). **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**. ط ٢، بيروت: مكتبة لبنان.
٣٤. مدرسي، فاطمه؛ ياسين، اميد (١٣٨٧ش). «نقد صورتگراییه غزليات حافظ». **مجله سيك شناسي نظم و نشر فارسي (بهار ادب)**، العدد ١، صص ١١٨-١٤١.
٣٥. مصطفى، ابراهيم؛ وآخرون (لاتا). **معجم الوسيط**. القاهرة: مطابع الأوفست.
٣٦. معلوف، لويس (١٣٨٠ش). **المنجد في اللغة**. قم: انتشارات ذوي القربى.
٣٧. موكاروفسكي، يان (١٣٧٣ش). **زيان معيار وزيان شعر**. ترجمة: أحمد أخوت، أصفهان: مشعل.
٣٨. ميرزائي، فرامرز؛ قائمي، مرتضى؛ صمدي، مجيد؛ كوچكي نيت، زهرا (١٣٩٣ش). «الانزياح الشعري في الخطاب الثوري لشعر فاروق جويدة». **مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها**، العدد ٣٣، صص ١٧-٣١.
٣٩. ميرصادقي ذوالقدر، ميمنت (١٣٨١ش). **واژه نامه هنر شاعري**. ط٣، طهران: مهناز.
٤٠. هاشمي خراساني، حجت (١٣٧٢ش). **مفصل شرح مطول**. قم: انتشارات حاذق.
٤١. الهاشمي، أحمد (٢٠١٠م). **جواهر البلاغة**. ط ٣، بيروت: دار المعرفة.
٤٢. هلال، ماهر مهدي (١٩٨٠م). **حرص الألفاظ في البحث البلاغي والتقدمي**. بغداد: دار الرشيد للنشر.
٤٣. هندايي، عبد الحميد أحمد يوسف (٢٠٠٢م). **الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم: دراسة نظرية تطبيقية التوظيف البلاغي لصيغة الكلمة**. بيروت: المكتبة العصرية.
٤٤. هوارى، صالح (١٩٩٨م). **ديوان مرايا الياسمين**. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
٤٥. هوارى، صالح (٢٠٠٠م). **ديوان ماقاله الغيم للشجر**. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
٤٦. هوارى، صالح (٢٠٠٦م). **ديوان لا تكسر الناي**. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
٤٧. وحيديان كاميار، تقي (١٣٨٨ش). **بديع از ديدگاه زيباي شناسي**. طهران: سمت.
٤٨. ويس، أحمد محمد (٢٠٠٥م). **الانزياح**. بيروت: المؤسسة الجامعية.
49. Leech, G. N. (1969). **A Linguistic Guide to English Poetry**. New York: Longman.