اللغة الشعرية والانزياحات الأسلوبية في رواية فوضى الحواس

أ.م.د.جبار عبد ضاحي
جامعة الأنبار/كلية التربية للعلوم الإنسانية
aed.jabbar.abd@uoanbar.edu.iq

أ.م.د. رباح حامد فليح
جامعة الأنبار/كلية التربية للعلوم الإنسانية
Rabah.abed@uoanbar.edu.iq

الكلمات المفتاحية: اللغة الشعرية، الانزياح الأسلوبي، الأسلوبية، فوضى الحواس، أحلام مستغانمي، الصورة الروائية، الإيقاع الداخلي، الخطاب السردي.

كيفية اقتباس البحث

ضاحي، جبار عبد ، رباح حامد فليح ، اللغة الشعرية والانزياحات الأسلوبية في رواية فوضى الحواس، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، تشرين الثاني ٢٠٢٦، المجلد:١٦ ،العدد:١١ .

هذا البحث من نوع الوصول المفتوح مرخص بموجب رخصة المشاع الإبداعي لحقوق التأليف والنشر (Creative Commons Attribution) تتيح فقط للآخرين تحميل البحث ومشاركته مع الآخرين بشرط نَسب العمل الأصلي للمؤلف، ودون القيام بأي تعديل أو استخدامه لأغراض تجارية.

مفهرسة في Indexed
IASJ

مسجلة في Registered
ROAD

Poetic language and stylistic deviations in the novel

Assistant professor De.jabbar Abdui Dhahi
University of Anbar,College of Education for Humanities

Rabah Hamed Faleh
University of Anbar,College of Education for Humanities

Keywords :Keywords: Poetic Language, Stylistic Deviatio, Senses, Ahlam Mosteghanemi, Narrative Imagery, Internal Rhythm, Narrative Discourse.

How To Cite This Article
Dhahi, jabbar Abdui, Rabah Hamed Faleh, Poetic language and stylistic deviations in the novel,Journal Of Babylon Center For Humanities Studies, November 2026,Volume:16,Issue 11.

This is an open access article under the CC BY-NC-ND license (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Abstract

This study examines poetic language and stylistic deviations in Ahlam Mosteghanemi's novel Chaos of the Senses, considering them among the distinctive character and major components that contribute to the aesthetic quality of its narrative discourse. The study approaches novelistic language as an active element in the construction of meaning rather than merely a means of conveying events. It investigates how ect expression toward suggestive expression language moves from dir based on condensation, imagery, repetition, and rhythm.

analytical approach and is divided into -The study adopts a descriptive four sections. The first examines manifestations of poetic language in the ticularly condensation, suggestion, repetition, parallelism, and novel, par poetic imagery. The second focuses on stylistic deviations at the syntactic and semantic levels, including fronting and postponement, repetition and ication, irony, and antithesis. parallelism, as well as metaphor, personif The third investigates the role of deviation in constructing rhythm,

imagery, character, space, memory, and narrative movement. The fourth examines the aesthetic, psychological, semantic, and narrative functions deviations of stylistic.

The study concludes that deviation in Chaos of the Senses is not merely a departure from ordinary linguistic usage or a decorative device; rather, it performs a structural function in shaping the text and producing its lso demonstrates that poetic language interacts meanings. The analysis a with the narrative structure to reveal the psychological experience of the characters, reshape space and memory, and contribute to the organization s that the of rhythm and narrative movement. The study ultimately argue novel's poetic quality is founded on the interaction between language, deviation, and narrative vision, whereby language becomes an essential component in constructing the story and producing its aesthetic and semantic dimensions.

الملخص

يتناول هذا البحث اللغة الشعرية والانزياحات الأسلوبية في رواية «فوضى الحواس» لأحلام مستغانمي، بوصفهما من أبرز المكونات التي أسهمت في تشكيل خصوصية الخطاب الروائي وجماليته. وينطلق البحث من النظر إلى اللغة الروائية باعتبارها عنصرًا فاعلًا في بناء الدلالة، لا مجرد أداة لنقل الأحداث، وذلك من خلال الكشف عن الكيفية التي تتحول بها اللغة من التعبير المباشر إلى التعبير الإيحائي القائم على التكثيف والصورة والتكرار والإيقاع.

اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي، وتوزع على أربعة مباحث؛ تناول الأول مظاهر اللغة الشعرية في الرواية، ولا سيما التكثيف والإيحاء والتكرار والتوازي والصورة الشعرية، بينما ركز الثاني على الانزياحات الأسلوبية في المستويين التركيبي والدلالي، من خلال التقديم والتأخير والتكرار والتوازي، والاستعارة والتشخيص والمفارقة والتضاد. أما المبحث الثالث فتناول أثر الانزياح في بناء الإيقاع والصورة والشخصية والمكان والذاكرة والحركة السردية، في حين خصص المبحث الرابع للكشف عن الوظائف الجمالية والنفسية والدلالية والسردية للانزياحات الأسلوبية.

وتوصل البحث إلى أن الانزياح في «فوضى الحواس» لا يمثل مجرد خروج عن المألوف اللغوي أو وسيلة للزخرفة، وإنما يؤدي وظيفة بنائية في تشكيل النص وإنتاج دلالاته. كما تبين أن اللغة الشعرية تتفاعل مع البنية السردية لتكشف عن التجربة النفسية للشخصيات، وتعيد تشكيل المكان والذاكرة، وتسهم في تنظيم الإيقاع والحركة السردية. وخلص البحث إلى أن شعرية الرواية تتأسس على التفاعل بين اللغة والانزياح والرؤية السردية، بحيث تصبح اللغة جزءًا أساسيًا من بناء الحكاية وإنتاج جماليتها ودلالاتها.

المقدمة:

شهدت الرواية العربية الحديثة تحولًا واضحًا في مفهوم اللغة ووظيفتها، فلم تعد اللغة الروائية مجرد وسيلة لنقل الأحداث أو وصف الشخصيات والأمكنة، وإنما أصبحت مكونًا أساسيًا من مكونات البناء الفني للنص. وقد ارتبط هذا التحول بتطور الوعي الجمالي بالسرد، وبروز أشكال روائية أخذت تستثمر الإمكانات الإيحائية والإيقاعية والتصويرية للغة، حتى غدت الحدود بين الشعر والسرد أكثر مرونة، وأصبح من الممكن الحديث عن شعرية كامنة في الخطاب الروائي.

وتتجلى هذه الظاهرة بصورة واضحة في تجربة أحلام مستغانمي الروائية، ولا سيما في رواية «فوضى الحواس»، التي تقوم لغتها على تداخل السرد بالتأمل، والحكاية بالذاكرة، والحدث بالصورة، واللغة المباشرة باللغة الإيحائية. فاللغة في الرواية لا تنقل التجربة فحسب، وإنما تعيد تشكيلها، وتحول المشاعر والأفكار والذكريات إلى صور لغوية ذات كثافة جمالية ودلالية.

وتنبع أهمية دراسة اللغة في هذه الرواية من كونها تمثل عنصرًا فاعلًا في تشكيل الرؤية الروائية؛ فالمعنى لا يتولد من الأحداث وحدها، وإنما من الطريقة التي تُصاغ بها هذه الأحداث، ومن طبيعة العلاقات التي تنشأ بين الكلمات والتراكيب والصور والإيقاعات. ومن هنا يبرز مفهوم اللغة الشعرية بوصفه مدخلًا مناسبًا للكشف عن الكيفية التي تستثمر بها الرواية الإمكانات الجمالية للغة.

فاللغة الشعرية لا تعني تحويل الرواية إلى شعر، ولا تعني كثرة المجازات والزخارف البلاغية، وإنما تشير إلى نمط من التعبير يتجاوز الوظيفة الإخبارية المباشرة، ويمنح اللغة قدرة على الإيحاء والتكثيف وإنتاج المعاني المتعددة. ويؤكد كمال أبو ديب أن الشعرية ترتبط بالطاقة التي تنشأ من العلاقات داخل النص وبطريقة تنظيم عناصره، بحيث لا تكون الدلالة منفصلة عن البنية التي تنتجها.(١)

ويتصل مفهوم اللغة الشعرية بمفهوم آخر لا يقل أهمية، هو الانزياح الأسلوبي؛ إذ يمثل الانزياح إحدى الآليات التي تتحقق بها شعرية اللغة، عندما تخرج العبارة عن النمط المألوف في تركيبها أو دلالتها، فتكتسب طاقة جديدة تجعلها أكثر قدرة على الإيحاء والتأثير. ولا ينبغي فهم هذا الخروج بوصفه خرقًا اعتباطيًا للغة، وإنما بوصفه اختيارًا فنيًا له وظيفة داخل السياق.(٢)

وقد ارتبط مفهوم الانزياح في الدراسات الأسلوبية بفكرة العدول عن المألوف، وبالبحث عن الخصائص التي تجعل الخطاب الأدبي مختلفًا عن الاستعمال العادي للغة. وتصبح قيمة الانزياح أكثر وضوحًا حين يُدرس في علاقته بالسياق؛ إذ إن الانحراف اللغوي لا يكتسب قيمته من غرابته وحدها، وإنما من الأثر الذي يحدثه في المعنى والإيقاع والصورة والتلقي.

وتزداد أهمية هذا المفهوم في «فوضى الحواس» بسبب طبيعة التجربة التي تقدمها الرواية؛ إذ تتداخل فيها الذات والذاكرة والحب والغياب والمكان، ويصبح التعبير المباشر عاجزًا في بعض المواضع عن استيعاب تعقيد التجربة النفسية. لذلك تلجأ اللغة إلى الصورة والمجاز والتكرار والمفارقة، وتتحول هذه الوسائل إلى أدوات لإنتاج الدلالة والكشف عن البنية الداخلية للشخصيات. وقد تناولت دراسات سابقة لغة أحلام مستغانمي من زوايا متعددة؛ فقد درست زهراء ناظمي اللغة الشعرية في «فوضى الحواس»، وكشفت عن حضور واضح للخصائص الشعرية في خطاب الرواية. [٣] كما تناول حسين عمارة العلاقة بين اللغة الشعرية وجمالية المكان في الرواية، مبينًا أن المكان لا ينفصل عن الطريقة اللغوية التي يعاد بها تشكيله[٤]. وتناولت دراسات أخرى تشكيل اللغة السردية عند مستغانمي، بما يكشف عن التداخل بين البعد الشعري والبعد السردي في تجربتها الروائية.

وعلى الرغم من أهمية هذه الدراسات، فإن الحاجة تظل قائمة إلى دراسة تجمع بين اللغة الشعرية والانزياحات الأسلوبية، وتنتقل من مجرد رصد الظواهر إلى الكشف عن وظائفها داخل البنية الروائية؛ أي بيان كيف يسهم الانزياح في بناء الإيقاع والصورة والشخصية والمكان والذاكرة والحركة السردية.

ومن هنا تتحدد مشكلة البحث في السؤال الرئيس الآتي:

كيف تتشكل اللغة الشعرية في رواية «فوضى الحواس»، وما أبرز الانزياحات الأسلوبية التي تعتمدها الرواية، وما الوظائف الجمالية والدلالية والسردية التي تؤديها؟

ويتفرع عن هذا السؤال عدد من الأسئلة، أهمها:

-ما أبرز مظاهر اللغة الشعرية في الرواية؟

- كيف يتحقق الانزياح في المستويين التركيبي والدلالي؟

- ما أثر الانزياح في بناء الإيقاع والصورة والشخصية والمكان؟

- كيف تتصل الانزياحات بالذاكرة والحركة السردية؟

- ما الوظائف الجمالية والنفسية والدلالية التي تؤديها هذه الانزياحات؟

ويهدف البحث إلى الكشف عن طبيعة اللغة الشعرية في «فوضى الحواس»، وتحليل أبرز مظاهر الانزياح الأسلوبي فيها، وبيان أثره في تشكيل عناصر الرواية، فضلًا عن تحديد وظائفه الجمالية والدلالية والسردية.

وقد اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي؛ بوصفه أكثر ملاءمة لرصد الظواهر الأسلوبية وتحليلها في سياقها النصي، مع الحرص على عدم فصل الظاهرة اللغوية عن وظيفتها في البناء الروائي.

وتوزعت الدراسة على أربعة مباحث: تناول المبحث الأول اللغة الشعرية في الرواية، وركز الثاني على الانزياحات الأسلوبية في المستويين التركيبي والدلالي، ودرس الثالث علاقة الانزياح بالإيقاع والصورة والسرد، بينما خصص الرابع للكشف عن الوظائف الجمالية والدلالية للانزياحات الأسلوبية، ثم جاءت الخاتمة متضمنة أبرز النتائج التي توصل إليها البحث.

المبحث الأول :اللغة الشعرية في رواية "فوضى الحواس"

أولًا :مفهوم اللغة الشعرية وخصائصها

لا ترتبط اللغة الشعرية بالشعر بوصفه جنسًا أدبيًا فحسب، وإنما تتصل، في معناها الأوسع، بكل خطاب أدبي يستطيع أن يستثمر الطاقات الإيحائية والجمالية للغة، بحيث لا تعود الكلمات مجرد وسيلة لنقل المعنى المباشر، بل تصبح جزءًا من عملية إنتاجه .ومن هنا تقوم الشعرية على العلاقات التي تنشأ بين العناصر اللغوية داخل النص، وعلى الطريقة التي تنتظم بها هذه العناصر لتكوين دلالة تتجاوز المعنى المعجمي المباشر .وقد أشار كمال أبو ديب إلى أن الشعرية تتصل بالطاقة التي تنشأ من العلاقات القائمة بين عناصر النص وكيفية تنظيمها داخله(٥).

وعلى هذا الأساس، لا تعني اللغة الشعرية في الرواية تحويل السرد إلى شعر، وإنما تعني أن تتجاوز اللغة وظيفتها الإخبارية المباشرة، فتستثمر التكثيف والإيحاء والصورة والتكرار والتوازي والإيقاع، بما يجعلها قادرة على التعبير عن التجربة الداخلية للشخصيات، وعن الحالات الشعورية التي قد يعجز التعبير المباشر عن استيعابها .فاللغة الروائية، حين تكتسب هذه الخصائص، تصبح عنصرًا فاعلًا في بناء الرؤية السردية، لا مجرد وعاء للأحداث .وهو ما يتصل بما يذهب إليه صلاح فضل من أن القيمة الأسلوبية للنص تتشكل من طريقة تنظيم اللغة وعلاقات عناصرها، وما ينتج عن ذلك من أثر جمالي ودلالي.(٦)

ويتجلى ذلك بوضوح في قول الساردة:"هو ..رجل الوقت عطرًا .ماذا تراها تفعل بكلّ تلك الصباحات دونه؟".(٧)

فالتعبير» رجل الوقت عطرًا «يقوم على تركيب لغوي مكثف ومغاير للمألوف؛ إذ لا تقدم الشخصية بوصفها شخصًا حاضرًا في الواقع، وإنما يعاد تشكيلها من خلال» العطر «، فيتحول حضور الرجل من وجود مادي محدد إلى أثر حسي وشعوري .ولا تكمن قيمة التعبير في غرابته

التركيبية فحسب، وإنما في قدرته على نقل الشخصية من مستوى التعيين الواقعي إلى مستوى الإيحاء، بحيث يغدو الرجل أثرًا يُستعاد بالحواس والذاكرة أكثر مما يُستعاد بالحضور المباشر.

ويزداد هذا المعنى وضوحًا إذا اقترن التعبير بالسؤال الذي يليه» :ماذا تراها تفعل بكل تلك الصباحات دونه؟ .«فغياب الرجل لا يظهر هنا بوصفه غيابًا مكانيًا فقط، وإنما يتحول إلى فراغ زمني ونفسي؛ فالصباحات التي كانت تكتسب معناها بوجوده أصبحت مثقلة بغيابه .ومن ثم يتحول» العطر «من دلالته الحسية إلى علامة على حضور الغائب في الذاكرة، فيغدو وسيطًا بين المحسوس والانفعالي، وبين ما هو حاضر في الحواس وما هو غائب في الواقع.

ولا ينفصل هذا التكثيف عن طبيعة اللغة الشعرية في الرواية؛ إذ تتفاعل المفردة مع السياق لتوليد دلالات جديدة لا تستنفدها القراءة الأولى .وفي هذا السياق، يمكن الإفادة من تصور محمد مفتاح الذي ينظر إلى المعنى بوصفه نتاجًا لتفاعل العناصر اللغوية داخل الخطاب، وليس مجرد حصيلة لمعاني المفردات منفردة.[٨] وبذلك تصبح الجملة الروائية مجالًا لتوليد المعنى بقدر ما هي وسيلة لتوصيله.

ثانيًا :التكثيف والإيحاء في اللغة الروائية

يعد التكثيف من أبرز مظاهر اللغة الشعرية في» فوضى الحواس«، إذ تستطيع العبارة القصيرة أن تختزن طبقات متعددة من الدلالة والانفعال .ولا يقوم التكثيف على حذف الكلمات فحسب، وإنما على منح الكلمات القليلة طاقة إيحائية واسعة، بحيث يتجاوز مدلولها المعنى المباشر إلى شبكة من المعاني المرتبطة بالسياق النفسي والسردي.

ويتضح ذلك في قول الساردة:

»تمتطي إليه جنونها، وتدري :للرغبة صهيل داخليّ لا يعترضه منطق .فتشهق، وخيول الشوق الوحشيّة تأخذها إليه«[٩]

تقوم هذه العبارة على بناء استعاري متنامٍ؛ فالأفعال والمفردات» :تمتطي«، و»صهيل«، و»خيول«، و»تأخذها «تنتمي إلى حقل دلالي واحد هو حقل الفروسية والحركة، لكنها تُسند إلى الرغبة والشوق، فتنتقل التجربة العاطفية من صورتها المجردة إلى مشهد حركي نابض .ومن هنا لا تعود الرغبة مجرد إحساس داخلي، بل تتحول إلى قوة متحركة تتجاوز المنطق وتدفع الشخصية باتجاه الآخر.

وتكمن أهمية هذا البناء في أن الاستعارة لا تأتي منفردة، وإنما تتوالد داخل السياق من خلال سلسلة مترابطة من الصور؛ فـ»الرغبة «لها» صهيل«، و»الشوق «يتحول إلى» خيول«، والشخصية» تمتطي «جنونها، ثم تحملها هذه الخيول نحو الآخر .وبذلك تتشكل وحدة تصويرية

تجعل العبارة أكثر قدرة على تجسيد الاضطراب العاطفي من التعبير التقريري المباشر .ويصبح التكثيف هنا ناتجًا عن تداخل الصورة والحركة والإيقاع في بناء واحد، لا عن قلة الألفاظ وحدها. ويتخذ التكثيف بعدًا آخر في قول الساردة:"أحبّهم ..وربّما كنت أشبههم" (١٠)

فعلى الرغم من قصر هذه العبارة، فإنها تفتح مساحة واسعة للتأويل؛ إذ يبدأ القول باعتراف مباشر» :أحبهم«، ثم ينتقل إلى احتمال ذاتي» :وربما كنت أشبههم .«وهذا الانتقال من النظر إلى الآخرين إلى اكتشاف الذات فيهم يمنح العبارة توترًا نفسيًا ودلاليًا، لأن الساردة لا تكتفي بمراقبة التجربة العاطفية من الخارج، بل تجد نفسها جزءًا منها .وهكذا يصبح التكثيف وسيلة للكشف عن تداخل الوعي بالآخر مع الوعي بالذات.

ثالثًا :التكرار والتوازي والإيقاع الداخلي

لا يؤدي التكرار في» فوضى الحواس «وظيفة تأكيدية فحسب، وإنما يسهم في بناء الإيقاع الداخلي للنص وفي تمثيل حالات الانتظار والقلق والتذكر .فعودة اللفظ أو التركيب في سياقات متقاربة تجعل اللغة تستعيد حالتها النفسية، وكأن الشخصية تعيد التجربة ذاتها في ذهنها كلما عجزت عن تجاوزها.

ومن أبرز النماذج على ذلك قول الساردة:

»هو رجل الوقت ليلاً ...هو رجل الوقت سهوًا ...هو رجل الوقت عطرًا ...هو رجل الوقت شوقًا«.(١١)

يكشف هذا التكرار عن بناء تركيبي يقوم على ثبات الجملة الأساسية» :هو رجل الوقت«، مع تغيير العنصر الأخير في كل مرة .وهذا التوازي يمنح العبارة إيقاعًا داخليًا واضحًا، لكنه في الوقت نفسه يؤدي وظيفة دلالية؛ إذ لا تأتي العناصر المتعاقبة» ليلاً«، و»سهوًا«، و»عطرًا«، و»شوقًا «مترادفة أو متكررة المعنى، وإنما تضيف كل واحدة منها طبقة جديدة إلى صورة الرجل في وعي الساردة.

ف»ليلاً «تحيله إلى زمن خاص باللقاء والانتظار، و»سهوًا «تربطه بحالة الوعي المضطرب أو الانشغال الداخلي، ثم يأتي» عطرًا «لينقله من الحضور المادي إلى الأثر الحسي، بينما ينتهي التتابع بـ»شوقًا «ليصبح الرجل ذاته تجسيدًا للحالة العاطفية .وهكذا يتحول التكرار من مجرد إعادة لفظية إلى حركة تصاعدية في بناء الصورة، تنتقل من الزمن إلى الحالة النفسية ثم إلى الأثر الحسي، وتنتهي بالانفعال.

ويتعزز هذا الإيقاع في قولها:

»لو يأتي ..هو رجل الوقت شوقًا .تخاف أن يشي به فرحها المباغت، بعدما لم يشّ غيرُ الحبر بغيابه .أن يأتي، لو يأتي«.(١٢)

إن تكرار» لو يأتي «في بداية العبارة ونهايتها يحولها إلى ما يشبه اللازمة الإيقاعية، ويجعل الانتظار حاضرًا في بنية الجملة نفسها .فالتكرار هنا لا يضيف معلومة جديدة، وإنما يعيد إنتاج الرغبة في مجيء الآخر، بحيث تصبح اللغة محاكاةً لحركة الوعي الذي يعود باستمرار إلى الأمنية نفسها.

كما أن عبارة» لم يشِ غير الحبر بغيابه «تمنح» الحبر «وظيفة تتجاوز دلالته المادية، فيغدو شاهدًا على الغياب، وهو ما يكشف عن قدرة اللغة الروائية على تحويل الأشياء الجامدة إلى عناصر مشاركة في التجربة الشعورية .ومن ثم يتداخل التكرار مع التشخيص والإيحاء ليصبح الإيقاع جزءًا من بناء الحالة النفسية، لا مجرد عنصر موسيقي مستقل.

رابعًا :الصورة الشعرية وأثرها في بناء الدلالة

تؤدي الصورة الشعرية وظيفة مركزية في تشكيل لغة» فوضى الحواس«، لأنها تمنح التجربة المجردة هيئة حسية قابلة للتخيل، وتتيح للشخصية أن تعبّر عن مشاعرها من خلال تحويلها إلى أشياء ومشاهد وحركات.

ويتجلى ذلك في قول الساردة:"الحبّ ليس سوى الوقوع تحت صاعقة المابغتة!".(١٣)

تقوم الصورة هنا على تشبيه الحب بالصاعقة، بحيث يتحول الشعور العاطفي إلى حدث مفاجئ وعنيف يقع على الإنسان من خارج إرادته .ولا تقدم الصورة الحب بوصفه اختيارًا عقلانيًا أو حالة هادئة، وإنما بوصفه قوة مباغتة تقتحم الذات وتربك توازنها .ولذلك تكتسب كلمة» الوقوع «أهمية خاصة، لأنها تجعل التجربة العاطفية أشبه بحدث جسدي لا يستطيع صاحبه التحكم في لحظة حدوثه.

ومن الصور اللافتة أيضًا قولها:"اليدين تقولان الكثير عن أشيائنا الحميمة .تحملان ذاكرتنا، أسماء من احتضنا يومًا«.(١٤)

فاليدان لا تؤديان هنا وظيفتهما الجسدية المباشرة، بل تتحولان إلى مستودع للذاكرة الحميمة . ويمنح الفعل» تحملان «اليدين قدرة على الاحتفاظ بما هو معنوي، فيتداخل الجسد مع الذاكرة، ويصبح العضو الجسدي حاملًا لتاريخ العلاقات الإنسانية .وهكذا تتجاوز الصورة وظيفتها التزيينية لتصبح أداة للكشف عن العلاقة بين الجسد والذاكرة والحميمية.

وتتأكد أهمية اللغة الشعرية في الرواية من قول الساردة:"يحدث للّغة أن تكون أجمل منّا .بل نحن نتجمّل بالكلمات نختارها كما نختار ثيابنا، حسب مزاجنا، ونوايانا".(١٥)

تكشف هذه العبارة عن وعي الرواية بلغتها ذاتها؛ فاللغة لا تعود مجرد أداة للتعبير عن الجمال، وإنما تصبح موضوعًا للتأمل .ويقوم التشبيه في» نتجمّل بالكلمات «و»نختارها كما نختار ثيابنا « على نقل اللغة من المجال المجرد إلى المجال الحسي، فالكلمات تصبح أشبه بملابس تختارها الذات وفق مزاجها ونواياها .ومن ثم تتحول اللغة إلى جزء من بناء الهوية، لأن طريقة اختيار الكلمات تكشف عن طريقة تشكل الذات وعلاقتها بالعالم.

وهذا الوعي باللغة يتقاطع مع ما أشار إليه حسين عمارة في دراسته للغة الشعرية في» فوضى الحواس«، ولا سيما في ما يتعلق بقدرة اللغة الأدبية على منح التجربة الروائية أبعادًا جمالية وإيحائية تتجاوز المباشرة[١٦] .غير أن القيمة الأساسية في النص الروائي تظل كامنة في الطريقة التي تتحول بها هذه الطاقة الشعرية إلى أداة لبناء الشخصية والذاكرة والانفعال.

خامسًا :خلاصة المبحث

يتضح مما سبق أن اللغة الشعرية في» فوضى الحواس «لا تقوم على استعمال الصور والاستعارات بوصفها زينة لغوية منفصلة عن البناء الروائي، وإنما تتأسس على تفاعل مجموعة من الآليات، في مقدمتها التكثيف والإيحاء والتكرار والتوازي والصورة والإيقاع الداخلي.

وقد أسهمت هذه الآليات في نقل التجربة الروائية من مستوى الإخبار إلى مستوى الإيحاء؛ فتحول الحدث إلى رؤية، والشعور إلى صورة، والذاكرة إلى حضور حسي، والغياب إلى أثر لغوي متجدد. كما أن اللغة نفسها أصبحت في بعض المواضع موضوعًا للتأمل، مما منح الخطاب الروائي وعيًا مزدوجًا :فهو يحكي التجربة من جهة، ويتأمل أدوات التعبير عنها من جهة أخرى.

وعليه، فإن شعرية اللغة في الرواية لا تنفصل عن التجربة النفسية والسردية للشخصيات، بل تتشكل من داخلها، وتعمل على إعادة بناء العالم الروائي وفق منظور تتداخل فيه الحواس والذاكرة والرغبة والغياب .ومن هنا يمكن الانتقال إلى دراسة الانزياحات الأسلوبية التي تتشكل على المستوى التركيبي والدلالي، للكشف عن الكيفية التي تخرج بها اللغة عن أنماطها المألوفة، وما ينتج عن ذلك من طاقات جمالية ودلالية.

المبحث الثاني: الانزياحات الأسلوبية في المستوى التركيبي والدلالي

يمثل الانزياح الأسلوبي أحد المداخل الأساسية للكشف عن خصوصية اللغة الأدبية، إذ يقوم على اختيار صياغة لغوية تتجاوز الاستعمال المباشر أو المألوف، من غير أن يعني ذلك الخروج على النظام اللغوي خروجًا اعتباطيًا. فاللغة الأدبية لا تستمد جماليتها من مخالفة القاعدة في ذاتها، وإنما من الطريقة التي يعيد بها المبدع توظيف الإمكانات التي يتيحها النظام اللغوي،

بحيث يصبح الاختيار الأسلوبي قادرًا على إنتاج دلالات إضافية لا توفرها الصياغة المحايدة بالدرجة نفسها.

ومن هذا المنظور، لا ينظر إلى الانزياح بوصفه مجرد مخالفة شكلية، بل بوصفه اختيارًا ذا وظيفة؛ إذ إن تقديم عنصر أو تأخيره، أو تكرار بناء معين، أو إقامة علاقة غير مألوفة بين لفظين، يمكن أن يغير مركز الثقل في العبارة، ويعيد توجيه انتباه القارئ، ويمنح التجربة النفسية أو السردية صياغة أكثر كثافة وإيحاء. ومن هنا يتصل الأسلوب بالاختيارات التي يجريها المبدع من بين الإمكانات التي تتيحها اللغة، الأمر الذي يجعل هذه الاختيارات قابلة للرصد والتحليل على مستويات متعددة.(١٧)

وتكتسب دراسة الانزياح في «فوضى الحواس» أهمية خاصة؛ لأن لغة الرواية لا تكتفي بنقل الأحداث أو وصف الحالات، وإنما تجعل الصياغة نفسها جزءًا من بناء التجربة. فالزمن قد يتقدم في الجملة ليصبح بؤرة شعورية، والتكرار قد يتحول إلى تمثيل لتعثر التواصل، والتوازي قد يصل بين المحسوس والمجرد، بينما تسمح الاستعارة والتشخيص والمفارقة والتضاد بتحويل التجربة النفسية إلى صور لغوية قابلة للتأويل.

وبناءً على ذلك، يتناول هذا المبحث الانزياح في مستويين متكاملين: المستوى التركيبي، حيث يعاد تنظيم العلاقات بين عناصر الجملة، والمستوى الدلالي، حيث يعاد تشكيل العلاقة بين الألفاظ ومدلولاتها. وينتهي المبحث بالكشف عن الكيفية التي تتضافر بها هذه المستويات لإنتاج التكثيف الدلالي.

أولًا: الانزياح التركيبي

يقوم الانزياح التركيبي على إعادة توزيع عناصر الجملة أو إعادة تشكيل العلاقات القائمة بينها بطريقة تمنح البناء اللغوي طاقة دلالية وإيقاعية خاصة. ولا يعني ذلك أن كل اختلاف في ترتيب الكلمات يمثل انزياحًا بالضرورة؛ إذ إن القيمة الأسلوبية تظهر عندما يكون الاختيار التركيبي قادرًا على تغيير بؤرة الانتباه أو توجيه المعنى أو تمثيل حالة نفسية.

ويتجلى هذا النوع من الانزياح في الرواية من خلال عدد من الآليات، من أبرزها التقديم والتأخير، والتكرار التركيبي، والتوازي.

١. التقديم والتأخير

يمثل التقديم والتأخير إحدى الوسائل التي يمكن من خلالها إعادة توزيع الأهمية داخل الجملة؛ فالعنصر الذي يحتل موقع الصدارة لا يبقى مجرد مكون نحوي، بل قد يتحول إلى بؤرة تستقطب انتباه القارئ قبل أن يتلقى الحدث أو الفعل الذي تتمحور حوله الجملة.

ويتضح ذلك في قول الساردة:«في ساعة متأخّرة من الشّوق، يداهمها حبّه.».[١٨]

لو قيلت العبارة في ترتيب أكثر مباشرة: «يداهمها حبه في ساعة متأخرة من الشوق»، لكان الحدث العاطفي «يداهمها حبه» هو مركز الجملة، ثم يأتي الظرف في نهايتها بوصفه محددًا لزمن الحدث. غير أن الصياغة الروائية اختارت أن تبدأ بـ«في ساعة متأخرة من الشوق»، فوضعت القارئ أولًا أمام زمن مشحون بالعاطفة، ثم كشفت له عن الحدث الذي يقع داخله.

والأهم أن العبارة لم تقل «في ساعة متأخرة من الزمن»، وإنما جعلت التأخر منسوبًا إلى «الشوق». وهنا يتجاوز التقديم أثره التركيبي المباشر؛ لأن الظرف نفسه أصبح محمّلًا بدلالة نفسية. فالزمن لا يظهر بوصفه إطارًا خارجيًا للحدث، بل بوصفه زمنًا داخليًا تحدده درجة الشوق وانتظاره. ومن ثم فإن تأخير ظهور الفعل «يداهمها» يجعل الحب يبدو وكأنه نتيجة لحالة وجدانية سابقة، لا حدثًا منفصلًا عنها.

وهكذا تتولد في العبارة حركة دلالية تبدأ من الزمن النفسي ثم تنتقل إلى الفعل العاطفي؛ وهو ما يجعل التقديم وسيلة لإعادة ترتيب إدراك القارئ للتجربة، لا مجرد إعادة ترتيب للمكونات النحوية.

ويتكرر هذا الاختيار في قولها:«في تمويه إخفاقات عِشْقِيَّة، عرضت عليه يومًا أن يصبحا صديقين.».[١٩]

تتقدم هنا عبارة «في تمويه إخفاقات عشقية» على الفعل «عرضت»، فيتعرف القارئ إلى الخلفية النفسية للسلوك قبل أن يعرف السلوك نفسه. ولو تقدمت الجملة بالفعل فقيل: «عرضت عليه يومًا أن يصبحا صديقين في تمويه إخفاقات عشقية»، لتغير مسار التلقي؛ إذ كان الفعل سيظهر أولًا، ثم يأتي تفسيره لاحقًا.

أما الصياغة الواردة في الرواية فتجعل الإخفاق العاطفي سابقًا على فعل الاقتراح في ترتيب الظهور اللغوي، وبذلك تكشف أن فكرة الصداقة ليست قرارًا منفصلًا، وإنما محاولة لإعادة صياغة علاقة عاطفية لم تعد قادرة على الاستمرار في صورتها الأولى. فالتقديم هنا يكشف المسافة بين ظاهر الفعل والدافع الكامن وراءه.

ومن ثم لا يقتصر أثر التقديم والتأخير في هذين المثالين على إبراز عنصر لغوي، وإنما يسهم في تنظيم عملية الكشف عن التجربة النفسية؛ إذ تقدم الساردة للقارئ الدافع أو الحالة الشعورية قبل الحدث، وكأنها تريد أن تجعل فهم الفعل مشروطًا بفهم ما يسبقه من وعي وانفعال. وفي هذا السياق يمكن النظر إلى ترتيب مكونات الخطاب بوصفه جزءًا من استراتيجية إنتاج الدلالة، لا مجرد ترتيب شكلي للعناصر.[٢٠]

٢. التكرار التركيبي

إذا كان التقديم والتأخير يعيدان توزيع بؤرة الانتباه، فإن التكرار التركيبي يعيد إنتاج البنية نفسها، بحيث ينشأ توتر بين ثبات الصيغة وتغير محتواها. ولذلك لا تكون قيمة التكرار في مجرد إعادة الكلمات، وإنما في قدرته على بناء انتظام شكلي يمكن أن يمثل إصرارًا نفسيًا أو تعثرًا في التواصل أو عودة متكررة إلى النقطة نفسها.

ويتضح ذلك في المقطع:«سأله الله فيلم عاطفي.. أجاب دالا.. سأله الله فيلم ضاحك.. أجاب دالا..».[٢١]

وعلى فرض ثبوت الصياغة في النسخة المعتمدة، فإن بنيته تقوم على تكرار نسق حواري واحد: سؤال يتبعه جواب، ثم يعاد السؤال في صيغة قريبة، بينما يحافظ الجواب على ثباته. ومن هنا ينشأ التوتر بين الحركة والتكرار؛ فالسؤال يتغير موضوعه، لكن الإجابة لا تنفتح على مسار جديد.

وهذا مهم أسلوبيًا؛ لأن البنية المتكررة لا تصف الحوار فقط، وإنما تمثله. فبدل أن تقول الرواية بصورة تقريرية إن التواصل بين الشخصيتين متعثر، تجعل القارئ يختبر هذا التعثر من خلال بنية الحوار ذاتها. وكل عودة إلى السؤال توحي بإمكان فتح مجال جديد للتواصل، ثم يأتي الجواب الثابت ليعيد الحوار إلى النقطة السابقة.

وبذلك يتحول التكرار التركيبي إلى محاكاة لبنية نفسية قائمة على المحاولة وإعادة المحاولة، فيصبح الشكل اللغوي متناسبًا مع الحالة التي يصورها. وهذه إحدى أهم وظائف الانزياح؛ إذ لا تعود البنية مجرد وعاء للموقف، بل تصبح جزءًا من تمثيله.

٣. التوازي التركيبي

يقوم التوازي على بناء عبارتين أو أكثر وفق صيغة تركيبية متقاربة، غير أن أهميته لا تستنفد في إحداث انتظام موسيقي؛ إذ يمكن أن يربط بين عناصر متقاربة أو متعارضة، ويجعل التشابه في البناء وسيلة لإبراز الاختلاف في الدلالة.

ويتجلى ذلك في قول الساردة:«دون أن يطفئ سيجارته تمامًا، دون أن يشعل رماد الأحلام.».[٢٢]

يتكرر التركيب «دون أن» في بداية العبارتين، وهو ما يمنحهما قدرًا من التوازي النحوي. لكن التوازي لا يبقى على مستوى الشكل؛ إذ إن الفعلين «يطفئ» و«يشعل» يتحركان في اتجاهين متعارضين، بينما ينتقل التعبير من «سيجارته»، وهي إحالة حسية مباشرة، إلى «رماد الأحلام»، وهي إحالة مجازية ذات حمولة نفسية.

وهنا تتولد المفارقة من داخل التوازي نفسه: إطفاء السيجارة يقابله إشعال رماد الأحلام. فالعبارة الثانية لا تكرر الأولى، وإنما تعيد تشكيلها على مستوى رمزي.وبينما يرتبط الإطفاء بالانتهاء والخمود، يرتبط «إشعال رماد الأحلام» بإعادة استثارة شيء يبدو في الأصل منتهيًا أو محترقًا.

ومن ثم فإن التوازي يقوم بوظيفتين متداخلتين: الأولى تنظيمية وإيقاعية، والثانية دلالية؛ لأنه يجعل القارئ يقرأ العبارتين في ضوء بعضهما، فيتحول التقابل بينهما إلى مفتاح لفهم الحالة النفسية التي تتضمنها العبارة. وهكذا يتحول البناء التركيبي إلى وسيلة للانتقال من التفاصيل اليومية إلى الدلالة الرمزية.(٢٣)

ثانيًا: الانزياح الدلالي

إذا كان الانزياح التركيبي يتصل بكيفية تنظيم العناصر داخل الجملة، فإن الانزياح الدلالي يتصل بكيفية إعادة بناء العلاقات بين الألفاظ والمعاني. فالكلمة لا تظل حبيسة معناها المعجمي المباشر، وإنما قد تدخل في علاقة جديدة مع السياق تجعلها تؤدي معنى يتجاوز ما تسمح به القراءة الحرفية.

ومن هنا تأتي أهمية الاستعارة والتشخيص والمفارقة والتضاد في «فوضى الحواس»؛ لأنها لا تضيف صورًا جمالية إلى النص فحسب، وإنما تعيد صياغة التجربة النفسية والعاطفية في علاقات لغوية جديدة.

١. الاستعارة

تقوم الاستعارة على نقل اللفظ أو الفعل من مجاله المعتاد إلى مجال آخر، بما يفتح علاقة دلالية جديدة بين عناصر لا تجتمع عادة في الاستعمال المباشر. غير أن أهميتها في النص الروائي لا تكمن في جمال الصورة وحده، وإنما في قدرتها على تجسيد ما هو مجرد وتحويل التجربة النفسية إلى حدث يمكن تخيله وإدراكه.

ويتضح ذلك في قول الساردة:«بكلمة، كانت يده تعيد الذكرى إلى مكانها.».(٢٤)

يرتبط فعل «تعيد» في الاستعمال المألوف بشيء يمكن أن يكون له مكان مادي أو يمكن نقله من موضع إلى آخر، بينما «الذكرى» مفهوم ذهني لا يشغل مكانًا ماديًا. غير أن الرواية تجمع بين «اليد» و«الذكرى» من خلال فعل الإعادة، فتمنح الذاكرة قابلية للحركة والاستقرار.

وهنا لا تكتفي الاستعارة بتجسيد الذكرى، بل تربط الجسد بالزمن. فاليد، بوصفها جزءًا من الجسد، تصبح وسيلة لاستعادة ما ينتمي إلى الماضي. وكأن اللمسة الجسدية لا تستدعي شخصًا أو موقفًا فحسب، وإنما تعيد الماضي نفسه إلى موضعه داخل الوعي.

وتكمن أهمية الصورة في أن الصياغة المباشرة، مثل «كانت يده تذكرها بالماضي»، كانت ستؤدي معنى قريبًا، لكنها ستفقد الحركة التي يمنحها الفعل «تعيد» للذكرى. ففي الصياغة الروائية تصبح الذكرى شيئًا يتحرك ويعود ويستقر، وبذلك تتحول الذاكرة من نشاط ذهني إلى فعل محسوس. وهذا ما يجعل الاستعارة جزءًا من بناء التجربة لا مجرد زخرفة لغوية.

ويتصل ذلك بما أكده عبد القاهر الجرجاني من أهمية العلاقات التي تنشأ بين المعاني في بناء الصورة وقيمتها، إذ لا تتحدد قوة التعبير في اللفظ منفردًا، وإنما في الطريقة التي تنشأ بها العلاقات بين عناصره.[٢٥]

٢. التشخيص

يمنح التشخيص الأشياء أو الأمكنة أو المفاهيم المجردة صفات ترتبط عادة بالكائن الإنساني، فيخرج العنصر الجامد من موقعه المحايد إلى موقع أكثر فاعلية داخل العالم الروائي.

ويتضح ذلك في قول الساردة:«إيه لو تنطق هاذ القنطرة يا بنتي.».[٢٦]

وتحتاج العبارة كذلك إلى مطابقة دقيقة مع النسخة المعتمدة للرواية من حيث الرسم اللغوي قبل إدراجها في النسخة النهائية.

يسند الفعل «تنطق» إلى «القنطرة»، وهي جماد لا يملك القدرة الواقعية على الكلام. لكن قيمة التشخيص هنا لا تقف عند منح المكان صفة إنسانية، وإنما تجعله شاهدًا محتملًا على الماضي. فصيغة «لو تنطق» لا تطلب من المكان أن يتكلم حقيقة، وإنما تكشف عن رغبة الإنسان في استنطاق ما يحيط به بحثًا عن معرفة لا يستطيع الوصول إليها من خلال الذاكرة وحدها.

وهنا يتحول المكان من خلفية للأحداث إلى خزان للذاكرة. فالقنطرة تحمل في صمتها ما لا تستطيع الشخصيات قوله، ويصبح عجزها عن الكلام موازيًا لعجز الإنسان عن استعادة الماضي بصورة كاملة.

ومن ثم يؤدي التشخيص وظيفة سردية ودلالية في آن واحد؛ فهو يوسع دائرة الفاعلين في الرواية، بحيث لا تقتصر الذاكرة على الشخصيات، وإنما تمتد إلى الأمكنة التي عاشت الأحداث أو احتفظت بآثارها.

٣. المفارقة

تتأسس المفارقة على وجود توتر بين مستويين من الدلالة، بحيث لا يستقر المعنى عند ظاهره المباشر، وإنما يدفع السياق القارئ إلى إدراك علاقة أكثر تركيبًا بين المعاني.

ويتجلى ذلك في قول الساردة:

"كانت سعيدة، بهزيمتها التي أصبح لها مذاق متأخر للنّصر".[٢٧]

يجمع التركيب بين «سعيدة» و«هزيمتها» ثم يربط الهزيمة بـ«النصر». ولا تكمن المفارقة في وجود كلمتين متضادتين فحسب، بل في إعادة تعريف التجربة من الداخل؛ فالهزيمة التي تبدو في المستوى الأول خسارة، تتحول في وعي الشخصية إلى تجربة يمكن أن تنتج إحساسًا آخر بالنصر.

ويأتي التعبير «مذاق متأخر» ليزيد من تعقيد الصورة؛ إذ إن النصر لا يظهر مباشرة بعد الهزيمة، وإنما يتشكل لاحقًا داخل الوعي. وهذا يعني أن معنى الحدث لا يثبت لحظة وقوعه، بل يمكن للزمن النفسي أن يعيد تفسيره.

ومن هنا تكشف المفارقة عن طبيعة التجربة العاطفية في الرواية؛ فالشخصية لا تعيش الانتصار والهزيمة باعتبارهما حدين منفصلين، وإنما باعتبارهما تجربتين متداخلتين. وقد يكون فقدان الآخر، في لحظة معينة، بداية لاستعادة الذات.

٤. التضاد

يعمل التضاد على وضع معنيين متقابلين داخل سياق واحد، بحيث يكتسب كل طرف دلالته من علاقته بالطرف الآخر. وتزداد قيمته الأسلوبية عندما يتحول التقابل من مجرد علاقة لفظية إلى تمثيل لصراع نفسي أو فكري.

ويتضح ذلك في قول الساردة:

"تلّبي نفسها عن حبّه، بكراهيته."[٢٨]

إذا ثبتت هذه الصياغة في النسخة المعتمدة، فإنها تجمع بين «الحب» و«الكراهية» بوصفهما قطبين متعارضين. غير أن القيمة الدلالية للتضاد هنا تتجاوز مقابلة لفظين؛ فالكراهية لا تظهر باعتبارها شعورًا مستقلًا، وإنما باعتبارها محاولة نفسية للتخفيف من سلطة الحب ومقاومته.

وبذلك يتحول التضاد إلى صورة للصراع الداخلي: الرغبة في التعلق من جهة، والرغبة في التخلص من أثر التعلق من جهة أخرى. وهذا ما يجعل الانفعال في الرواية غير مستقر، إذ لا يتحرك في اتجاه واحد، وإنما يتشكل من شد وجذب بين مشاعر متعارضة.

ويتأكد هذا البناء في قولها:

«انطفأ معه الكلام، لتشتعل به مساحات الصّمت".[٢٩]

يقوم التركيب على مقابلة بين «انطفأ» و«تشتعل»، وبين «الكلام» و«الصمت». غير أن اللافت أن الصمت، الذي يفترض أن يكون غيابًا للكلام، يتحول إلى مساحة للاشتعال.

وهنا ينتقل التضاد من مجرد مقابلة بين مفهومين إلى إعادة تعريف العلاقة بين الكلام والصمت. فغياب الكلام لا يعني غياب المعنى، بل قد يكون الصمت نفسه محمّلًا بما لا يستطيع الكلام

قوله. ولذلك فإن «مساحات الصمت» لا تبدو فارغة، وإنما تصبح مجالًا تتكثف فيه المشاعر والدلالات.

ومن ثم يكشف التضاد عن وظيفة تتصل ببناء التجربة النفسية؛ إذ يجعل الصراع الداخلي محسوسًا في البنية اللغوية نفسها، ويحول العلاقة بين الكلام والصمت إلى علاقة بين شكلين من أشكال التعبير.

ثالثًا: الانزياح والتكثيف الدلالي

لا تعمل الانزياحات التركيبية والدلالية في النص منفصلة بالضرورة؛ فقد تتضافر أكثر من آلية في تركيب واحد، بحيث يصبح أثرها الكلي أكبر من أثر كل آلية بمفردها. ومن هنا تظهر قيمة الانزياح في قدرته على اختزال تجربة نفسية واسعة في بناء لغوي محدود.

ويتضح ذلك في قول الساردة:

"تمتطي إليه جنونها، وتدري: للرغبة صهيل داخليّ لا يعترضه منطق".(٣٠)

وقد ورد هذا الشاهد في المبحث الأول في سياق دراسة التكثيف والصورة الشعرية، غير أن قراءته هنا تنطلق من زاوية مختلفة؛ إذ ينظر إليه بوصفه نموذجًا لتفاعل الانزياحات داخل بناء واحد.

فالفعل «تمتطي» ينقل «الجنون» من كونه حالة نفسية مجردة إلى قوة قابلة للامتطاء والحركة، بينما تتحول «الرغبة» إلى كائن ذي «صهيل». ولا تقف الصورة عند هذا الحد، إذ يقابل «الصهيل» مفهوم «المنطق»، فتتشكل داخل العبارة علاقة بين اندفاع الرغبة وانضباط العقل.

وبذلك تنتقل التجربة عبر سلسلة من التحويلات الدلالية: حالة نفسية تتحول إلى قوة متحركة، والرغبة تتحول إلى صوت، والصوت إلى «صهيل»، ثم يوضع هذا الصهيل في مواجهة «المنطق». وهذه التحويلات المتتابعة تجعل القارئ لا يتلقى الرغبة بوصفها فكرة مجردة، وإنما يختبرها بوصفها حركة وصوتًا واندفاعًا.

وتكمن قوة العبارة في أن هذه المعاني لا تقدم في جمل تفسيرية منفصلة، وإنما تتجمع في بناء واحد؛ ولذلك يصبح الانزياح وسيلة للتكثيف، إذ تختصر الصورة مسافة واسعة بين الشعور والتعبير عنه. فبدل أن تقول الساردة إن الرغبة قوية ولا تخضع للعقل، تمنح القارئ صورة محسوسة عن قوة هذه الرغبة وانفلاتها.

وهنا تتضح خصوصية الانزياح في الرواية: فهو لا يضيف معنى خارجيًا إلى التجربة، وإنما يعيد تشكيل التجربة نفسها في صورة لغوية جديدة. ومن ثم يصبح القارئ مشاركًا في إنتاج الدلالة؛ لأنه مطالب بالانتقال من المعنى الحرفي إلى العلاقات التي تنشأ بين العناصر المتزاحمة داخل السياق.

خلاصة المبحث

يتضح من خلال ما تقدم أن الانزياح في «فوضى الحواس» لا يقوم على مجرد مخالفة الصياغة المألوفة، وإنما يتأسس على اختيار لغوي يعيد توزيع الانتباه ويعيد بناء العلاقة بين اللغة والتجربة. ففي المستوى التركيبي، يكشف التقديم والتأخير عن أهمية ترتيب العناصر في توجيه التلقي، بينما يحول التكرار التركيبي البنية اللغوية إلى تمثيل لتعثر التواصل أو الإصرار النفسي، ويقيم التوازي علاقة بين انتظام الشكل وتوتر الدلالة.

أما في المستوى الدلالي، فتعمل الاستعارة على تجسيد المجرد وربط الجسد بالذاكرة، ويمنح التشخيص المكان دورًا يتجاوز وظيفته المكانية ليصبح حاملًا للذاكرة وشاهدًا محتملًا على الماضي، بينما تكشف المفارقة والتضاد عن الطبيعة المركبة للتجربة العاطفية، حيث تتجاور الهزيمة والنصر، والحب والكراهية، والكلام والصمت داخل التجربة الواحدة.

والأهم أن هذه الآليات لا تعمل في عزلة؛ فقد تتضافر داخل التركيب الواحد لتنتج كثافة دلالية تتجاوز مجموع عناصرها. ومن هنا يظهر الانزياح بوصفه استراتيجية لإنتاج المعنى لا مجرد وسيلة للزخرفة؛ فاللغة المنزاحة لا تنقل التجربة جاهزة، وإنما تعيد بناءها في صورة تجعل القارئ شريكًا في استكمال دلالتها.

وبذلك ينتقل التحليل من سؤال كيف انزاحت اللغة عن المألوف؟ إلى سؤال أكثر أهمية هو: ما الذي أحدثه هذا الانزياح في بنية الرواية؟ فإذا كان المبحث الحالي قد كشف آليات الانزياح في المستويين التركيبي والدلالي، فإن أثر هذه الآليات يمتد إلى الإيقاع والصورة والشخصية والمكان والذاكرة والحركة السردية. ومن هنا يمهّد هذا المبحث للانتقال إلى دراسة الانزياح بوصفه عنصرًا فاعلًا في تشكيل مكونات الخطاب السردي ووظائفه.

المبحث الثالث: الانزياح الأسلوبي وبناء الإيقاع والصورة والسرد

لا يتوقف أثر الانزياح الأسلوبي في رواية «فوضى الحواس» عند حدود الجملة أو العبارة، وإنما يمتد إلى المكونات الأساسية للعمل الروائي، فيسهم في تشكيل الإيقاع، وبناء الصورة، والكشف عن أعماق الشخصيات، وإضفاء أبعاد دلالية على المكان، فضلًا عن دوره في تمثيل الذاكرة واستحضار الماضي وتحريك مسار السرد. ومن هنا لا يعود الانزياح مجرد ظاهرة لغوية يمكن عزلها عن بقية عناصر النص، بل يصبح طريقة في تنظيم اللغة بما يسمح لها بالمشاركة في بناء العالم الروائي وإنتاج دلالاته.

وفي هذا السياق، يمكن الإفادة من التصور الذي يجعل الدراسة الأسلوبية متجاوزة لرصد الظاهرة اللغوية المفردة إلى الكشف عن الوظائف التي تؤديها داخل البنية الكلية للنص؛ فالظاهرة

الأسلوبية تكتسب قيمتها الحقيقية من علاقتها بالسياق الذي وردت فيه، ومن أثرها في تشكيل التجربة الأدبية[٣١]. وبناءً على ذلك، فإن دراسة الانزياح في هذا المبحث ستتجه من رصد الظاهرة إلى تحليل وظيفتها البنائية، وذلك من خلال تتبع علاقتها بالإيقاع والصورة والشخصية والمكان والذاكرة والحركة السردية.

أولًا: الانزياح وبناء الإيقاع الداخلي

يُعد الإيقاع الداخلي من أبرز المظاهر التي تكشف عن شعرية اللغة الروائية؛ إذ لا يتوقف الإيقاع في النثر على الوزن والقافية، وإنما يتولد من تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب، ومن التوازي والتقابل، ومن تعاقب الجمل واختلاف أطوالها، فضلًا عن توزيع الوقفات والانفعالات داخل الخطاب. ومن هنا يمكن أن ينشأ الإيقاع من داخل الحركة الدلالية للجملة بقدر ما ينشأ من شكلها الصوتي.

وفي «فوضى الحواس» يرتبط الإيقاع في كثير من المواضع بالحالة النفسية للشخصية؛ فكلما اشتد الانفعال، بدت اللغة أكثر حركة وتتابعًا، وكلما اتجه الخطاب إلى التأمل أو الاسترجاع، اتسعت الجملة أو تباطأت حركتها. ويتجلى ذلك في قول الساردة:

«يداهمها حبّه... يباغتها بن نسيان وآخر... يضرم الرّغبة في ليلها.. ويرحل".[٣٢]

تتتابع في هذا المقطع أفعال الحركة: «يداهمها»، و«يباغتها»، و«يضرم»، ثم «يرحل». ولا تكمن أهمية هذا التتابع في مجرد تنوع الأفعال، وإنما في التصاعد الذي تنتجه داخل التجربة الشعورية. فالفعل «يداهم» يحمل معنى المباغتة والاقتحام، ثم يأتي «يباغت» ليعمق معنى المفاجأة، قبل أن تنتقل الصورة إلى «يضرم» الذي ينقل التجربة من مجرد المباغتة إلى الاشتعال، ثم ينتهي التتابع بالفعل «يرحل».

ومن ثم يمكن ملاحظة أن المقطع يتحرك في مسار دلالي متدرج: مباغتة ← اشتعال ← رحيل. وهذا التدرج يجعل الإيقاع اللغوي محاكاةً للحركة النفسية؛ فالحب لا يدخل حياة الشخصية في صورة مستقرة، وإنما يقتحمها، ويشعل رغبتها، ثم ينتهي بالغياب. وتزداد فاعلية هذا البناء مع مجيء «ويرحل» في نهاية السلسلة؛ إذ تأتي الجملة الختامية أكثر اختزالًا، فتعمل الوقفة السابقة للرحيل وما يعقبها على تحويل الكلمة إلى ضربة إيقاعية تختزل النهاية المفاجئة للتجربة.

وهنا تتضح أهمية الانزياح في بناء الإيقاع؛ فالإيقاع لم يُنتج بواسطة التكرار الصوتي وحده، وإنما تولد من اختيار الأفعال وترتيبها ومن الانتقال المتدرج بين حالاتها. ولذلك يصبح الإيقاع صورة أخرى للحركة النفسية، وتتحول البنية اللغوية إلى تمثيل لحركة الشعور.

ويظهر أثر آخر في علاقة الجمل القصيرة بالممتدة، كما في قول الساردة:

«انطفأ معه الكلام... لتشتعل به مساحات الصّمت".[٣٣]

تقوم العبارة على تقابل واضح بين «انطفأ» و«تشتعل»، وبين «الكلام» و«الصمت»، غير أن قيمتها الإيقاعية تتولد كذلك من الانتقال من تركيب مكثف إلى تركيب أكثر امتدادًا. فالجملة الأولى تحمل معنى الانطفاء في صيغة مختصرة، بينما تمتد الجملة الثانية لتمنح الصمت مساحة لغوية أوسع.

وهنا يتوافق شكل العبارة مع معناها؛ إذ يبدو «الكلام» وكأنه ينتهي في لحظة، بينما يستمر «الصمت» ويتمدد. ولذلك فإن تفاوت الامتداد التركيبي لا يمثل مجرد تنويع أسلوبي، وإنما يحاكي العلاقة بين التجربتين: سرعة انطفاء القول مقابل استمرار أثر ما لم يُقل.

وبذلك يتضح أن الإيقاع الداخلي في الرواية لا ينفصل عن الدلالة؛ فالجملة القصيرة قد تمثل انقطاعًا أو صدمة، والجملة الممتدة قد تحاكي الاسترسال النفسي أو استمرار الأثر. وهذا ما يجعل الانزياح التركيبي مشاركًا في بناء الإيقاع النفسي للنص، لا مجرد عنصر شكلي فيه.

ثانيًا: الانزياح وبناء الصورة الروائية

تتأسس الصورة الروائية في «فوضى الحواس» على قدرة اللغة على تجاوز الدلالة المباشرة نحو علاقات إيحائية تعيد تشكيل الأشياء والمشاعر والأمكنة وفق رؤية الشخصية. ولذلك فإن الصورة لا تأتي بوصفها إضافة تجميلية إلى السرد، وإنما تعمل على تحويل التجربة الداخلية إلى مشهد أو حركة أو إحساس يمكن للقارئ تخيله.

ويتجلى ذلك بوضوح في قول الساردة:

«يُدخل الكهرباء إلى دهاليز نفسها. يوقظ رغباتها المستقرة. يشعل كلّ شيء في داخلها.. ويمضي".[٣٤]

يقوم المقطع على شبكة استعارات متصلة؛ فـ«الكهرباء» تُنقل من مجالها المادي إلى مجال الانفعال، بينما تتحول النفس إلى «دهاليز»، وتتحول الرغبات إلى شيء يمكن إيقاظه وإشعاله. ومن هنا لا تعمل كل صورة بصورة مستقلة، وإنما تتساند الصور داخل حقل دلالي واحد يقوم على الطاقة والحركة والإضاءة والاشتعال.

وتتقدم الصورة من الخارج إلى الداخل؛ فالرجل لا يُوصف بوصفه فاعلًا في علاقة عاطفية فحسب، وإنما يتحول أثره إلى «كهرباء» تدخل «دهاليز» النفس، فتوقظ ما كان ساكنًا فيها. وهنا تؤدي الاستعارة وظيفة الكشف النفسي؛ إذ إن ما يبدو في الظاهر فعلًا عاطفيًا يتحول في اللغة إلى قوة قادرة على اختراق طبقات الذات الداخلية.

وتأتي الأفعال «يُدخل»، و«يوقظ»، و«يشعل»، ثم «يمضي» لتمنح الصورة حركة متتابعة. فهو يدخل إلى الداخل، ويوقظ الساكن، ويشعل الكامن، ثم يرحل. ومن ثم تتشكل صورة الحب بوصفه قوة عابرة تترك أثرًا عميقًا بعد رحيلها. وهذه النقطة مهمة في قراءة الصورة؛ لأن الصورة لا تصف الحضور فقط، وإنما تبني في الوقت نفسه منطق الغياب الذي يعقبه.

وتتسع هذه الطاقة التصويرية لتشمل الذاكرة، كما في قول الساردة:

«ومقعد للذاكرة، مازال شاغرًا بعده".(٣٥)

هنا تتحول الذاكرة، وهي مفهوم مجرد، إلى فضاء مكاني له «مقعد». غير أن الصورة لا تتوقف عند تحويل المجرد إلى محسوس؛ فصفة «شاغر» تضيف إليها معنى الغياب والانتظار. فالمقعد ليس مجرد مكان خالٍ، وإنما مكان يحتفظ بصورة شخص غائب.

وتنشأ قوة الصورة من الجمع بين المقعد والحضور والغياب والذاكرة. فالمكان يحتفظ بأثر من كان جالسًا فيه، بينما يتحول خلوه بعد الرحيل إلى علامة على الغياب. وبذلك لا يصبح المكان مجرد عنصر وصفي، بل يصبح حاملًا للزمن؛ إذ يختزن لحظة ماضية ويستمر أثرها في الحاضر.

ومن هنا يمكن القول إن الانزياح يسهم في إعادة تشكيل المكان والذاكرة في آن واحد؛ فالمقعد يتحول إلى ذاكرة، والذاكرة تتحول إلى مكان، والغياب يتحول إلى فراغ محسوس. وهذه التحولات هي التي تمنح الصورة الروائية قدرتها على اختزال تجربة زمنية ونفسية كاملة في تركيب لغوي قصير.

ثالثًا: الانزياح وبناء الشخصية

لا تُبنى الشخصية الروائية من خلال صفاتها الخارجية أو أفعالها وحدها، وإنما تتشكل كذلك من خلال اللغة التي تتحدث بها، واللغة التي تتحدث بها الرواية عنها، والطريقة التي ترى بها الأشياء المحيطة بها. ومن هنا يصبح الانزياح وسيلة للكشف عن البنية الداخلية للشخصية، ولا سيما عندما تعجز اللغة المباشرة عن احتواء التناقضات والانفعالات التي تعيشها.

ويتضح ذلك في قول الساردة:" بعدما لم يشّ غيرُ الحبر بغيابه".(٣٦)

يُسند الفعل «يشِ» هنا إلى «الحبر»، فيتحول من مادة للكتابة إلى شاهد على الغياب. وهذا التشخيص مهم لأنه يكشف طبيعة العلاقة التي تربط الشخصية بالكتابة؛ فالغياب لم يبقَ مجرد حدث خارجي، وإنما أصبح أثرًا محفوظًا في اللغة.

واللافت أن الحبر هو الشيء الوحيد الذي «يشِي» بالغياب؛ أي إن ما لا تستطيع الشخصية التصريح به بصورة مباشرة، تقوم الكتابة بالإفصاح عنه. وهنا تتجاوز الصورة وظيفتها البلاغية

لتصبح كاشفة عن علاقة الشخصية بذاتها وبالآخر؛ فالكتابة تقوم مقام الكلام، والحبر يحتفظ بما تعجز الشخصية عن قوله.

وبذلك يصبح التشخيص وسيلة لإبراز وظيفة الكتابة في الرواية، فهي ليست مجرد وسيلة لسرد الأحداث، وإنما فضاء تودع فيه الشخصية ما لا تستطيع الإفصاح عنه مباشرة. ومن ثم يمكن النظر إلى «الحبر» بوصفه وسيطًا بين الذاكرة والغياب، وبين التجربة الخاصة واللغة.

وتظهر هذه البنية النفسية بصورة أوضح في قول الساردة:" أحبّهم.. وربّما كنت أشبههم".(٣٧)

فالجملة تبدأ باعتراف مباشر، «أحبهم»، ثم تنتقل إلى احتمال يمس الذات: «وربما كنت أشبههم». وهنا تتحرك الشخصية من موقع المراقب إلى موقع المشارك؛ فهي لا تتحدث عن الآخرين فحسب، بل تكتشف احتمال انتمائها إلى التجربة نفسها.

وتتولد أهمية العبارة من هذا الانتقال؛ إذ إن المعرفة بالآخر تتحول إلى معرفة بالذات. فالساردة تنظر إلى تجربة الحب في الآخرين، ثم تكتشف أنها قد تكون جزءًا من العالم الذي كانت تراقبه. ولذلك فإن المفارقة هنا لا تتمثل في التناقض بين عبارتين فقط، وإنما في تصدع المسافة بين الوعي والتجربة: فالذات تعرف طبيعة التجربة، لكنها لا تستطيع أن تجعل هذه المعرفة حاجزًا يمنعها من خوضها.

ومن هنا يسهم الانزياح في بناء شخصية الراوية بوصفها شخصية واعية بتناقضاتها، لا شخصية تقدم موقفًا ثابتًا ومغلقًا. فالاعتراف بـ«ربما» يفتح مساحة للشك، ويجعل الوعي نفسه جزءًا من الصراع الداخلي. وبذلك تصبح اللغة أداة لاكتشاف الشخصية لا مجرد أداة للحديث عنها.

رابعًا: الانزياح وبناء المكان

يحظى المكان في «فوضى الحواس» بحضور يتجاوز وظيفته الجغرافية؛ إذ يتحول إلى فضاء تتقاطع فيه الذاكرة والتجربة والانفعال والسلطة الاجتماعية. ومن ثم فإن دراسة المكان في الرواية لا تكتمل بوصف حدوده الخارجية، بل تتطلب النظر في الكيفية التي تعيد بها اللغة تشكيله وفق منظور الشخصية.

ويتجلى ذلك في قول الساردة:

«هذه مدينة ترصد دائمًا حركاتك، تتربّص بفرحك، تحاسبك على اختلافك".(٣٨)

تتحول المدينة هنا إلى ذات فاعلة من خلال الأفعال: «ترصد»، و«تتربص»، و«تحاسب». وهي أفعال تنتمي في أصلها إلى المجال الإنساني، لكن إسنادها إلى المدينة يجعل المكان كيانًا مراقبًا. ولا تقف دلالة التشخيص عند منح المدينة صفات بشرية؛ فالأفعال الثلاثة تتدرج من المراقبة إلى التربص ثم المحاسبة. وهذا التدرج يحول المكان إلى قوة ضاغطة تمارس رقابة على الفرد. ومن

ثم تصبح المدينة في النص أكثر من فضاء للأحداث؛ إنها تمثيل لمجتمع يراقب المختلف ويضع سلوكه تحت الحكم.

واللافت أن العبارة لا تقول إن المدينة «تحتوي» الشخصية، وإنما تجعلها موضوعًا للرصد والمحاسبة. وهنا يتحول المكان إلى علاقة سلطة، وتصبح الجغرافيا ذات بعد اجتماعي ونفسي. ولذلك فإن الانزياح في هذا الموضع لا يكتفي بتجميل صورة المدينة، وإنما يعيد تعريف العلاقة بين الإنسان والمكان: المكان يراقب، والإنسان مراقَب.

ويتخذ المكان وظيفة مختلفة في قول الساردة:

"فتجلس، في المقعد المواجه لغيابه، هناك.. حيث جلس يوماً مقابلاً لدهشتها".(٣٩)

تقوم الصورة هنا على ازدواجية دقيقة: المقعد الذي كان فضاء للحضور يتحول إلى مقعد يواجه الغياب. فالمكان نفسه لم يتغير ماديًا، لكن دلالته تغيرت بسبب تغير التجربة.

ويصبح «المقعد» حاملًا لزمنين: زمن كان فيه الآخر حاضرًا، وزمن أصبحت فيه الشخصية تجلس في مواجهة غيابه. وهنا يتحول المكان إلى وسيط بين الحاضر والماضي، لأن الحاضر لا يُدرك مستقلًا عن صورة الماضي التي تستعيدها الشخصية.

كما أن عبارة «مقابلًا لدهشتها» تمنح المكان بعدًا نفسيًا؛ فالمقعد لا يواجه الشخصية فحسب، وإنما يواجه «دهشتها»، أي التجربة الشعورية التي ارتبطت بلحظة اللقاء. ومن ثم تتداخل الجغرافيا مع الانفعال، ويصبح المكان حاملًا لتاريخ العلاقة.

خامسًا: الانزياح والذاكرة

تُعد الذاكرة من أهم البنى التي تقوم عليها التجربة السردية في «فوضى الحواس»، لأنها لا تظهر بوصفها مخزنًا محايدًا للماضي، وإنما بوصفها فعلًا مستمرًا من إعادة بناء الماضي من منظور الحاضر. ولذلك تتخذ اللغة التي تستحضر الذاكرة طابعًا خاصًا، إذ تتداخل فيها أزمنة مختلفة، وتتحول الأشياء والأمكنة والكلمات إلى محفزات للاسترجاع.

ويتجلى ذلك في قول الساردة:" مازال يتوق إلى الكالم الذي ال يقال بغير العينين".(٤٠)

يشكل الفعل «مازال» نقطة ارتكاز زمنية ودلالية؛ فهو يدل على استمرار الحالة وعدم انقطاعها، وبذلك يجعل الماضي ممتدًا في الحاضر. فالرغبة في ذلك «الكلام» لم تنتهِ بانتهاء لحظة حدوثها، وإنما بقيت حاضرة في الوعي.

أما عبارة «الكلام الذي لا يقال بغير العينين» فتقوم على مفارقة دلالية؛ إذ يتحول النظر إلى وسيلة للكلام، ويتحول الكلام إلى شيء يمكن أن يكون صامتًا. وهنا لا يعود الصمت نقيضًا للغة، وإنما يصبح لغة بديلة.

وتكمن أهمية هذا الانزياح في أنه يتيح للذاكرة أن تعمل من خلال الإشارة لا التصريح. فالعين تستعيد ما عجز اللسان عن قوله، والنظرة تصبح حاملة لمعنى عاطفي لا يحتاج إلى التعبير المباشر. ومن ثم فإن الذاكرة في الرواية لا تستعيد الماضي بالكلمات وحدها، وإنما تستعيده بالحواس والإشارات والصور.

وهذا يجعل الزمن النفسي مختلفًا عن الزمن الخارجي؛ فما انتهى في الواقع يمكن أن يستمر في الوعي، وما غاب عن المكان يمكن أن يبقى حاضرًا في اللغة. ومن هنا يصبح الانزياح وسيلة لتجسيد استمرار الماضي داخل الحاضر، لا مجرد وسيلة لتجميل التعبير.

سادسًا: الانزياح والتوتر بين الحاضر والماضي

إذا كانت الذاكرة تعيد الماضي إلى الحاضر، فإن الانزياح يسهم في تشكيل الطريقة التي يحدث بها هذا الاسترجاع. فالماضي لا يعود في الرواية بوصفه نسخة مطابقة لما حدث، وإنما يعود وقد أعادت الذات الحاضرة تشكيله وفق حاجاتها وأسئلتها وانفعالاتها.

وهنا ينبغي التمييز بين تقنيات الزمن السردي بوصفها أدوات لتنظيم ترتيب الأحداث ومدى استعادتها، وبين الانزياح الأسلوبي بوصفه طريقة لغوية تشارك في تشكيل هذه الاستعادة. فالتقديم والتأخير الزمني، والاسترجاع والاستباق، ليست في ذاتها انزياحات أسلوبية، لكن اللغة المنزاحة التي تُصاغ بها هذه التقنيات قد تمنحها طاقة نفسية وإيحائية خاصة.

ويتجلى ذلك في مجموعة من الصور التي تجعل الماضي حاضرًا من خلال المكان واللغة والحواس. فحين تستعيد الساردة صورة المقعد أو الرجل أو الكلام الصامت، فإنها لا تقدم الماضي في صورة تقريرية، وإنما تعيد إنتاجه في هيئة محسوسة. ومن هنا يصبح الانزياح وسيطًا بين الزمن الخارجي والزمن النفسي.

وتتجلى هذه الوظيفة في قولها:" ومقعد للذاكرة، مازال شاغرًا بعده".(٤١)

فالماضي هنا لا يُروى بوصفه حدثًا انتهى، وإنما يتحول إلى مكان ما زال يحتفظ بفراغه. وتصبح كلمة «شاغر» علامة زمنية بقدر ما هي علامة مكانية؛ فهي تشير إلى أن الغياب لم ينتهِ بانتهاء لحظة الرحيل، بل ما زال أثره حاضرًا.

وبذلك يشارك الانزياح في تحويل الزمن إلى حالة شعورية؛ فالماضي لا يقاس هنا بعدد السنوات التي تفصل الحاضر عنه، وإنما بمقدار استمرار أثره في الوعي.

سابعًا: الانزياح والحركة السردية

لا يقتصر أثر الانزياح على بناء الصورة أو الحالة النفسية، وإنما يمكن أن يمتد إلى طريقة تحرك السرد بين المقاطع والمشاهد. فالجملة القصيرة المكثفة قد تختزل حدثًا أو رؤية كاملة، بينما يسمح

الامتداد التركيبي والوصف المتشعب بإبطاء الحركة وإفساح المجال للتأمل. ومن ثم تتفاعل اللغة مع سرعة السرد وبطئه، من غير أن يعني ذلك أن الانزياح نفسه هو تقنية زمنية.

ويتضح ذلك في قول الساردة: يقول مثل: "الآثار تلد الرّماد".(٤٢)

تقوم العبارة على صورة استعاريّة مكثفة؛ فالآثار، وهي بقايا مادية أو رموز للماضي، تتحول إلى كائن قادر على «الولادة»، بينما يتحول «الرماد» إلى نتيجة لهذه الولادة. ومن خلال هذه العلاقة يعاد تشكيل الماضي بوصفه قوة تنتج أثرًا، لا مجرد شيء منتهٍ.

وتتميز الجملة بقصرها الشديد مقارنة بالحمولة الدلالية التي تحملها. فهي لا تشرح علاقة الماضي بالحاضر، وإنما تضغطها في صورة واحدة. ولهذا فإن وظيفتها في السياق السردي لا تقتصر على تقديم معلومة، بل تفتح لحظة تأمل داخل حركة السرد.

وهنا يمكن ملاحظة أن التكثيف اللغوي يؤدي وظيفة مزدوجة: فهو من جهة يختصر التعبير، ومن جهة أخرى يوسع التأويل. ولذلك فإن قصر الجملة لا يعني بالضرورة سرعة تلقيها؛ فقد تكون الجملة القصيرة أبطأ دلاليًا لأنها تدفع القارئ إلى التوقف أمام صورتها وتأويلها.

ومن هذه الزاوية، لا ينبغي ربط طول الجملة أو قصرها بصورة آلية بسرعة السرد أو بطئه؛ فالسرعة السردية تتحدد بعوامل متعددة، بينما يمكن للانزياح أن يشارك في تشكيل أثرها من خلال مقدار التكثيف أو الوصف أو التأمل الذي تحمله الجملة.

خلاصة المبحث

يتضح من خلال ما تقدم أن الانزياح الأسلوبي في «فوضى الحواس» يتجاوز حدود التشكيل اللغوي الجزئي ليصبح عنصرًا فاعلًا في بناء العالم الروائي. فهو يسهم في تشكيل الإيقاع الداخلي من خلال تتابع الأفعال والتوازي وتفاوت امتداد الجمل، بحيث يتحول الإيقاع اللغوي إلى تمثيل للحركة النفسية والانفعالية.

كما يمنح الانزياح الصورة الروائية قدرة على تحويل المجرد إلى محسوس، وإعادة تشكيل المشاعر والذاكرة والأمكنة في صور ذات طاقة إيحائية. ومن خلال ذلك تصبح الصورة وسيلة للكشف عن الشخصية، لا مجرد وسيلة لوصفها؛ إذ تكشف الاستعارات والتشخيصات والمفارقات عن وعي الشخصية وتناقضاتها وموقفها من الآخر والعالم.

وفي بناء المكان، يعمل الانزياح على نقل المكان من مستوى الجغرافيا إلى مستوى التجربة، فيصبح أحيانًا شاهدًا على الماضي، وأحيانًا سلطة تراقب الفرد، وأحيانًا فضاءً يحتفظ بآثار الغياب. أما الذاكرة، فتتخذ عبر اللغة المنزاحة صورة حضور مستمر للماضي داخل الحاضر،

بحيث لا يعود الاسترجاع مجرد عودة إلى حدث سابق، وإنما يصبح إعادة بناء له من منظور الذات الحاضرة.

ومن ثم فإن القيمة الحقيقية للانزياح في الرواية لا تكمن في خروجه عن المألوف فحسب، وإنما في الوظيفة التي يؤديها هذا الخروج داخل البنية السردية. فالانزياح يعيد تنظيم اللغة لكي تعبر عن تجربة مركبة لا تستوعبها العبارة المباشرة، ويجعل اللغة شريكًا في بناء الشخصية والمكان والذاكرة والإيقاع والحركة السردية.

وبذلك ينتقل البحث، في المبحث التالي، من دراسة كيفية اشتغال الانزياح داخل مكونات الرواية إلى دراسة الوظائف الجمالية والدلالية التي تنتج عن هذا الاشتغال، للكشف عن القيمة الكلية للانزياحات الأسلوبية في تشكيل رؤية «فوضى الحواس» وجماليتها.

المبحث الرابع: الوظائف الجمالية والدلالية للانزياحات الأسلوبية

إذا كانت المباحث السابقة قد كشفت عن حضور الانزياح الأسلوبي في المستويات التركيبية والدلالية والإيقاعية والسردية في رواية «فوضى الحواس»، فإن رصد هذه الظواهر لا يكتمل إلا بالكشف عن الوظائف التي تنهض بها داخل البناء الروائي. فالانزياح لا يستمد قيمته الفنية من مجرد مخالفته للمألوف، وإنما من الأثر الذي يحدثه هذا الاختلاف في طريقة تشكل المعنى، وفي طبيعة التجربة النفسية، وفي حركة السرد، وفي علاقة القارئ بالنص.

وعلى هذا الأساس، لا ينظر هذا المبحث إلى الانزياحات بوصفها وحدات منفصلة، وإنما يتتبع نتائجها داخل السياق الروائي؛ إذ يمكن للصورة الواحدة أن تؤدي وظيفة جمالية ونفسية ودلالية في الوقت نفسه، ويمكن للتركيب الواحد أن يسهم في توجيه انتباه القارئ، أو تكثيف تجربة، أو فتح مسار تأويلي. ومن هنا تنتقل القراءة في هذا المبحث من سؤال «كيف تشكل الانزياح؟» إلى سؤال أكثر تركيبًا هو: «ماذا يفعل الانزياح داخل النص؟».

ففي «فوضى الحواس» لا تبدو الانزياحات الأسلوبية وحدات منعزلة يمكن تصنيفها بحسب نوعها البلاغي أو التركيبي فحسب، وإنما تتفاعل فيما بينها لتشكّل خطابًا روائيًا يقوم على التوتر بين الحضور والغياب، والحب والفقد، والذاكرة واللحظة الراهنة، والقول والصمت. ولذلك تتداخل وظائف الانزياح داخل النص؛ فقد تؤدي الصورة المجازية وظيفة جمالية، لكنها في الوقت نفسه تكشف عن اضطراب نفسي، وتنتج معنى رمزيًا، وتؤثر في حركة السرد. ومن ثمّ، فإن الانتقال من رصد الظاهرة إلى الكشف عن وظيفتها يمثل خطوة ضرورية في القراءة الأسلوبية؛ لأن الظاهرة اللغوية لا تصبح ذات قيمة نقدية إلا حين نحدد ما تضيفه إلى النص وما تكشف عنه من علاقات بين اللغة والشخصية والسرد والرؤية.

أولًا: الوظيفة الجمالية للانزياح

تتجلى الوظيفة الجمالية للانزياح حين تتحول اللغة من مجرد وسيلة لإيصال الخبر إلى بنية تستوقف القارئ وتجعله منتبهًا إلى طريقة القول بقدر انتباهه إلى المقول. فاللغة المنزاحة لا تقدم المعنى في صورته الجاهزة، وإنما تعيد تشكيله بطريقة تجعل الصياغة نفسها جزءًا من عملية إنتاج المعنى.

ويتضح ذلك في قول الساردة:

«كانت سعادته"حتمًا"بنصر سريع، في نزال مرتجل، خاضه دون أن يخلع «تمامًا» معطفه!".(٤٣)

تقوم الجملة على مجموعة من التوترات الدلالية المتجاورة؛ فكلمة «حتمًا» توحي باليقين، بينما تأتي عبارة «نزال مرتجل» بما تحمله من معنى المفاجأة وغياب الاستعداد. ثم إن وصف النصر بأنه «سريع» يضيف إليه طابعًا عابرًا، قبل أن تأتي العبارة «دون أن يخلع"تمامًا"معطفه» لتقلب صورة النزال من فعل مكتمل إلى مشهد يحمل مسحة ساخرة.

واللافت أن كلمة «تمامًا» لا تؤدي هنا وظيفة تكميلية فحسب؛ فوجودها بين علامتي التنصيص يجعلها موضع انتباه، ويمنحها مسافة دلالية عن السياق. وكأن الساردة تستعمل الكلمة وفي الوقت نفسه تشكك في معناها أو في مقدار تحققها. فإذا كان الرجل قد خاض «نزالًا» ولم يخلع معطفه تمامًا، فإن «النصر» نفسه يبدو موضع مساءلة.

ولا تتولد السخرية من كلمة منفردة، وإنما من التوتر بين مكونات العبارة: «نصر» في مقابل «نزال مرتجل»، و«حتمًا» في مقابل «الارتجال»، ثم «النزال» في مقابل بقاء المعطف. وبذلك تتجاوز الجملة الإخبار عن واقعة عاطفية إلى إعادة تقديمها في صورة ساخرة تكشف هشاشة العلاقة واختلال ميزانها. فالانزياح هنا لا يزين الحدث، وإنما يعيد صياغة زاوية النظر إليه؛ إذ يتحول ما يمكن أن يبدو انتصارًا إلى مشهد يحمل في داخله بذور السخرية من مفهوم الانتصار نفسه.

ويتأكد هذا البعد في قول الساردة:

«هي تعرف أنّ الحبّ لا يتقن التّفكير. والأخطر إنّه لا يملك ذاكرة".(٤٤)

فقد أُسند إلى «الحب» ما يُسند عادة إلى الإنسان: التفكير وامتلاك الذاكرة. وبذلك يتحول المفهوم المجرد إلى كيان له خصائص نفسية وعقلية. غير أن المفارقة الأهم تتشكل من الجمع بين فقدان التفكير والذاكرة وبين وصف الحب بأنه «الأخطر».

فالمألوف أن يكون التفكير والذاكرة وسيلتين للضبط والمراجعة، لكن العبارة تقلب هذه العلاقة؛ فالحب، لأنه لا يتقن التفكير ولا يملك ذاكرة، يصبح أكثر قدرة على اقتحام الذات وإرباكها. ومن ثمّ فإن الجمالية هنا ناشئة من إعادة بناء مفهوم الحب لغويًا، لا من استعمال المجاز لذاته.

وعليه، فإن الوظيفة الجمالية للانزياح في الرواية لا تنفصل عن الوظيفة الدلالية؛ فالجملة لا تصبح جميلة لأنها مزخرفة، وإنما لأنها تعيد ترتيب التجربة في صورة لغوية أكثر قدرة على الكشف عنها.

ثانيًا: الوظيفة النفسية والانفعالية

تتصل الانزياحات الأسلوبية في «فوضى الحواس» اتصالًا وثيقًا بالبنية النفسية للشخصيات؛ إذ تلجأ الساردة إلى الصورة والانزياح حين يكون التعبير المباشر عاجزًا عن احتواء التناقضات الداخلية. ولذلك فإن اللغة لا تخبرنا بما تشعر به الشخصية فحسب، وإنما تجعلنا نراه في صورة حسية أو حركية.

ومن أبرز النماذج قول الساردة:

«لا تذكر ماذا قال بالتحديد. قبل أن يحوّل قلبها مطفأة للسجائر".(٤٥)

تقوم العبارة على تحويل القلب إلى «مطفأة للسجائر»، وهي صورة تتجاوز الاستعارة التقليدية إلى بناء مشهد داخلي كامل. فالمطفأة مكان تتجمع فيه بقايا الاحتراق، ولذلك فإن نقل هذه الصورة إلى «القلب» يوحي بأن التجربة العاطفية لم تترك فيه مجرد حزن، وإنما تركت أثر احتراق.

وتتعمق الصورة من خلال الفعل «يحوّل»، الذي يجعل الكلام أو الفعل السابق سببًا في إعادة تشكيل الحالة الداخلية. فالقلب لا يوصف بأنه حزين أو محطم، وإنما يجري تجسيد تحوله في هيئة شيء مادي. وبذلك تنتقل التجربة النفسية من مستوى التجريد إلى مستوى الحس، ويصبح الألم قابلًا للتخيّل من خلال صورة المطفأة وما توحي به من رماد واحتراق وبقايا.

وتزداد كثافة الصورة لأن المطفأة ليست مصدر النار، بل موضع بقاياها؛ ومن ثم فإن القلب في هذا السياق لا يمثل قلبًا مشتعلًا فحسب، بل قلبًا استُنفدت فيه حرارة التجربة حتى لم يبقَ منها إلا أثر الاحتراق. وهنا تتجلى الوظيفة النفسية للانزياح بوضوح؛ فالكاتبة لا تقول إن الشخصية تألمت أو انكسرت، وإنما تجعل الألم مرئيًا في صورة القلب/المطفأة.

وتتجلى الوظيفة النفسية للانزياح كذلك في:"وبرغم ذلك، غفرت له كلّ شيء".(٤٦)

تبدو العبارة قصيرة، لكنها محملة بسياق نفسي طويل. فعبارة «وبرغم ذلك» تختزن ما سبقها من أسباب الألم والخيبة، بينما تختزل «غفرت له كل شيء» النتيجة النفسية في فعل واحد.

ولا تكمن أهمية العبارة في حذف معلومات يمكن استكمالها فحسب، وإنما في أن عدم شرح الغفران هو الذي يمنحه قوته النفسية. فالشخصية لا تدخل في مرافعة لتبرير قرارها، وإنما تعلن النتيجة. وكأنها وصلت إلى لحظة أصبح فيها فعل الغفران أقوى من الحاجة إلى تفسيره. وبذلك يصبح التكثيف حاملًا للانفعال؛ فكلما قل الكلام الذي يشرح التجربة، اتسع المجال أمام القارئ لاستشعار ثقلها.

ومن ثم، فالانزياح في هذا المستوى لا «يصف» الحالة النفسية، بل يجسدها؛ إذ يجعل القارئ يستشعرها من خلال الصورة أو التوتر أو التكثيف بدل أن يتلقى وصفًا مباشرًا لها.

ثالثًا: الوظيفة الدلالية وإنتاج المعنى

لا يقتصر الانزياح على منح اللغة جمالًا أو تجسيد الانفعال، وإنما يشارك في إنتاج الدلالة من خلال إقامة علاقات جديدة بين عناصر التجربة. فاللغة المنزاحة لا تكتفي بتسمية الشيء، بل تعيد تعريفه من خلال وضعه في علاقة غير مألوفة مع شيء آخر.

يتضح ذلك في قول الساردة:"اللّذة كالكلام.. تجبرك على إعادة النظر في حياتك".(٤٧)

تجمع العبارة بين «اللذة» و«الكلام» في علاقة تبدو غير مألوفة، لكن الفعل «تجبرك» يكشف نقطة الالتقاء بينهما. فكل من اللذة والكلام يصبح قوة قادرة على زحزحة الذات عن استقرارها ودفعها إلى مراجعة حياتها.

وبذلك تنتقل «اللذة» من مجال الإحساس الجسدي إلى مجال الوعي، كما ينتقل «الكلام» من مجرد أداة للتعبير إلى تجربة لها أثر في الذات. وتنشأ من هذا التداخل دلالة أوسع تجعل الجسد واللغة والوعي أطرافًا في تجربة واحدة.

ولا يقتصر الأمر على المجاورة بين مفردتين، بل يتشكل المعنى من إعادة توزيع الوظائف؛ فاللذة تقوم بالفعل الذي يمكن أن يقوم به التفكير، والكلام يؤدي أثرًا يمكن أن تحدثه التجربة الجسدية. وهكذا تتداخل الحدود بين الحسي واللغوي والفكري، ويصبح الانزياح وسيلة لإعادة بناء التجربة لا مجرد تغيير في الصياغة.

ويظهر إنتاج المعنى أيضًا في قول الساردة:"أنا لا أملك غيرك.. بل أنت تملكين الكتابة".(٤٨)

تتكرر مفردة «الملكية»، لكنها لا تؤدي المعنى نفسه في طرفي العبارة. فـ«لا أملك غيرك» تعبر عن تعلق عاطفي يصل إلى درجة الاعتماد، بينما «تملكين الكتابة» تنقل الملكية إلى مجال رمزي؛ إذ تصبح الكتابة مجالًا للقدرة والسيطرة والتعبير عن الذات.

وبذلك تنشأ مقابلة ضمنية بين امتلاك الشخص وامتلاك الكتابة. فالذات التي تبدو محتاجة إلى الآخر تكتشف في الوقت نفسه أن الآخر يمتلك أداة رمزية تمنحه قدرة على تحويل التجربة إلى خطاب. ومن هنا تتحول الكتابة من مهارة إلى سلطة رمزية.

وهذه الدلالة لا تقدمها العبارة في صورة تقريرية، وإنما ينتجها الانزياح من خلال إعادة استعمال مفردة «الملكية» في مجالين مختلفين؛ ومن ثم فإن الانزياح هنا أداة لإنتاج المعنى، لا مجرد تغيير في الصياغة.

رابعًا: الوظيفة السردية

لا يبقى أثر الانزياح محصورًا في حدود الجملة، وإنما يمكن أن يمتد إلى تنظيم عملية السرد نفسها، حين تسهم الصياغة في خلق التوقف أو التأمل أو التأجيل أو التوتر. غير أن العلاقة بين الانزياح والإيقاع السردي لا ينبغي أن تفهم بصورة آلية؛ فالجملة القصيرة لا تعني بالضرورة سرعة السرد، والجملة الطويلة لا تعني بالضرورة بطئه، وإنما يتحدد الأثر من خلال السياق والعلاقات التي تنشئها الجمل.

ومن ذلك قول الساردة:"مخيفة هي الكتابة دائمًا".(٤٩)

إن تقديم «مخيفة» على «الكتابة» يجعل الصفة في موضع البؤرة قبل أن يظهر الموصوف. وبذلك لا تدخل الكتابة إلى السرد بوصفها موضوعًا محايدًا، بل تدخل محملة منذ اللحظة الأولى بدلالة الخوف.

وتؤدي الجملة وظيفة سردية لأنها تعلّق مسار الحكي لحظة وتفتح مساحة للتأمل. فالساردة لا تتابع الحدث مباشرة، وإنما تنتقل إلى مساءلة فعل الكتابة نفسه. وهذا التحول من الحكاية إلى التأمل يوسّع مجال الخطاب ويجعل القارئ طرفًا في السؤال الذي تثيره الجملة.

ويظهر أثر الصياغة في بناء التوقع كذلك في:

"لقد أدركت وحدك.. أنّه دون ملامسة الموت، لا توجد حالة حبّ شامخة".(٥٠)

تبدأ العبارة بفعل الإدراك، ثم تؤخر مضمون هذا الإدراك إلى ما بعده. أما عبارة «دون ملامسة الموت» فتضع القارئ أمام شرط شديد الكثافة قبل الوصول إلى النتيجة: «لا توجد حالة حب شامخة».

وهكذا لا يصل المعنى دفعة واحدة، وإنما يتكون تدريجيًا. وهذا التدرج يمنح العبارة قوة تأملية، ويجعل القارئ ينتظر اكتمال الفكرة وإعادة بناء العلاقة بين الحب والموت. ومن ثم فإن الانزياح هنا يسهم في تنظيم كيفية تلقي المعنى، وهي وظيفة سردية تتجاوز حدود الزخرفة اللغوية.

خامسًا: الوظيفة الإيحائية والتأويلية

تتبع الطاقة الإيحائية للانزياح من عدم استنفاد العبارة لمعناها في القراءة الأولى؛ إذ يمكن للصورة أو المفارقة أو الرمز أن يفتح النص على أكثر من احتمال. وكلما اتسعت المسافة بين اللفظ ومعناه السياقي، أصبح القارئ أكثر حاجة إلى الاستعانة بالسياق وإعادة تركيب الدلالة.

ويتجلى ذلك في قول الساردة:"أحبّ الرّجال في الأربعين".(٥١)

لا يبدو الرقم «الأربعين» في هذه العبارة مجرد تحديد عمري؛ إذ يتحول، بفعل السياق، إلى علامة تحمل دلالات نفسية وثقافية محتملة. فقد يحيل إلى النضج، أو تراكم الخبرة، أو تغير مفهوم الحب مع تقدم العمر، أو إلى مرحلة تتداخل فيها الرغبة مع الوعي بالماضي والمستقبل.

ولا يفرض النص تفسيرًا واحدًا لهذه العلامة، ولذلك تتحول «الأربعين» من رقم إلى فضاء تأويلي. وهنا يشارك القارئ في استكمال الدلالة، لأن المعنى لا يوجد في الرقم وحده، بل في علاقته بالتجربة التي يستدعيها.

وتتضح الطاقة التأويلية بصورة أكثر تعقيدًا في:

"كانت سعيدة، بهزيمتها التي أصبح لها مذاق متأخر للنّصر".(٥٢)

تجمع العبارة بين «السعادة» و«الهزيمة» و«النصر» في علاقة تبدو متناقضة. فالهزيمة يفترض أن تنتج الألم، بينما تنتج هنا السعادة، ثم يضاف إليها «مذاق متأخر للنصر».

ولا تحسم العبارة هذا التناقض، وإنما تحافظ عليه. وهذا ما يجعلها قابلة للتأويل؛ فقد تكون الهزيمة العاطفية قد منحت الشخصية وعيًا أو تحررًا لم تكن تمتلكه في لحظة العلاقة، فأصبح ما بدا خسارة في الظاهر يحمل في داخله معنى انتصار مؤجل.

واللافت أن «المذاق» ينقل تجربة معنوية إلى المجال الحسي، فيجعل النصر شيئًا يمكن تذوقه، ويمنح الهزيمة أثرًا لا يظهر فورًا وإنما يتكشف مع الزمن. وبذلك تتسع الدلالة من حدث عاطفي إلى رؤية أكثر تركيبًا للعلاقة بين الخسارة واكتشاف الذات.

وهذه الطاقة التأويلية مهمة في «فوضى الحواس» لأن التجربة العاطفية فيها لا تُبنى على ثنائيات مستقرة؛ فالحب يمكن أن يحمل الألم، والهزيمة يمكن أن تنتج شعورًا بالنصر، والغياب يمكن أن يتحول إلى حضور في الذاكرة والكتابة.

سادسًا: الوظيفة التكثيفية

يؤدي الانزياح وظيفة تكثيفية حين يجعل العبارة القصيرة قادرة على استيعاب تجربة واسعة من دون اللجوء إلى الشرح والتفصيل. ويختلف التكثيف عن الاختصار؛ لأن الاختصار يقلل حجم القول، بينما التكثيف يزيد حمولته الدلالية.

ويتضح ذلك في العبارة:"بعدما لم يشمّ غيرُ الحبر بغيابه".(٥٣)

إن إسناد الشم إلى «الحبر» ينقل الغياب إلى مستوى حسي، ويجعل الكتابة وكأنها قادرة على استشعار ما غاب. ومن خلال تركيب قصير تستدعي العبارة علاقة كاملة بين الغياب والكتابة والذاكرة.

فإذا كان الحبر هو الذي «يشم» الغياب، فإن الكتابة تصبح المجال الذي بقي فيه أثر الشخص بعد غيابه. وبذلك تختصر الجملة تجربة الفقد والكتابة واستعادة الأثر في صورة واحدة.

ولا تتوقف كثافة الصورة عند حدود المفارقة الحسية، بل تتجاوزها إلى علاقة رمزية بين الغياب والكتابة؛ فالشخص الغائب لا يحضر بجسده، وإنما يحضر من خلال الأثر الذي تتركه الكتابة. وبذلك تصبح الصورة المختصرة حاملة لتجربة كاملة من الفقد والاستعادة.

ويتجلى التكثيف أيضًا في:"كانت سعادته"حتمًا"بنصر سريع".(٥٤)

فكلمة «حتمًا» تؤدي دورًا يتجاوز التوكيد، ولا سيما مع وضعها بين علامتي تنصيص. فالتنصيص يجعل الكلمة ذات حضور مستقل داخل الجملة، وكأن الساردة تلفت النظر إلى معناها أو إلى المسافة بينها وبين الحقيقة التي تبدو أنها تثبتها.

وبذلك تحمل كلمة واحدة بعدًا دلاليًا إضافيًا؛ فهي توحي باليقين من جهة، وتثير الشك في هذا اليقين من جهة أخرى. وهذا هو التكثيف في أكثر صوره وضوحًا: اقتصاد لغوي يقابله اتساع دلالي.

ومن ثم فإن التكثيف في الرواية يقوم على تحميل اللفظة أو الصورة أو التركيب أكثر من وظيفة في الوقت نفسه؛ فالكلمة لا تقول شيئًا واحدًا، والصورة لا تستحضر معنى واحدًا، وإنما تتجمع داخلها طبقات من التجربة والدلالة.

سابعًا: الوظيفة الكلية للانزياح في بناء الرواية

تكشف الوظائف السابقة أن الانزياح في «فوضى الحواس» لا يعمل وفق نظام من الوظائف المنفصلة؛ فالظاهرة الواحدة قد تحمل في الوقت نفسه قيمة جمالية ونفسية ودلالية وسردية وتأويلية وتكثيفية. ولذلك فإن القيمة الحقيقية للانزياح تتحدد بقدرته على إقامة علاقات بين مستويات النص المختلفة.

ويظهر ذلك بوضوح في قول الساردة:

«يُدخل الكهرباء إلى دهاليز نفسها. يوقظ رغباتها المستقرة. يشعل كلّ شيء في داخلها.. ويمضي".(٥٥)

لا تقوم هذه الصورة على استعارة منفردة، وإنما على شبكة متتابعة من الصور والأفعال. فـ«الكهرباء» تستدعي الطاقة والحركة، و«الدهاليز» تستدعي عمق الداخل وغموضه، و«يوقظ» يقابل السكون، و«يشعل» ينقل التجربة إلى مستوى أكثر حدة.

والأفعال نفسها ترسم مسارًا متدرجًا: «يدخل» ثم «يوقظ» ثم «يشعل» ثم «يمضي». وهذا التدرج يحول اللغة إلى حركة؛ فالحب لا يوصف بوصفه حالة ثابتة، وإنما يجري تمثيله قوةً تدخل إلى الداخل، وتوقظ ما كان ساكنًا، وتشعل الرغبة، ثم تنسحب.

ومن هنا تتحول الاستعارات المتتابعة إلى بنية حركية تمثل التجربة العاطفية ذاتها. فالدخول يمثل اختراق الداخل، والإيقاظ يمثل استعادة الرغبة، والإشعال يمثل تصاعد الانفعال، ثم يأتي «المضي» ليضع حدًا مفاجئًا لهذه الحركة.

وتكتسب كلمة «ويمضي» أهميتها من كونها تأتي بعد هذا التصاعد؛ إذ تختزل الرحيل في فعل واحد، فتخلق مفارقة بين طول الأثر وقصر الحضور. فالشخص يمضي، لكن ما أحدثه في الداخل لا يمضي معه.

وبذلك تتجمع في المقطع وظائف متعددة؛ فالوظيفة الجمالية تتمثل في بناء الصورة وتدرجها، والوظيفة النفسية في تجسيد أثر الحب في الداخل، والوظيفة الدلالية في تحويل الحب إلى طاقة فاعلة، والوظيفة السردية في تمثيل انتقال التجربة من الحضور إلى الغياب، والوظيفة التكثيفية في اختزال هذه الحركة كلها في سلسلة لغوية محدودة.

ولا تقتصر القيمة هنا على تعدد الوظائف، وإنما تتجلى في تفاعلها؛ فالصورة الجمالية هي نفسها التي تكشف الحالة النفسية، والحالة النفسية تتحول إلى حركة سردية، والحركة السردية تنتج دلالة تتصل بالحضور والغياب، بينما يؤدي الاقتصاد اللغوي إلى تكثيف هذه المستويات جميعًا.

ومن هنا يمكن القول إن الانزياح في «فوضى الحواس» لا يعمل باعتباره خروجًا لغويًا معزولًا، بل بوصفه آلية تربط بين اللغة والتجربة. فالاستعارة تستحضر الحالة النفسية، والمفارقة تعيد بناء الموقف، والتكرار يمنح التجربة إيقاعها، والتقديم والتأخير يوجهان بؤرة الانتباه، والتكثيف يجعل العبارة قادرة على حمل أكثر من مستوى دلالي.

وبذلك تصبح العلاقة بين اللغة والسرد علاقة تبادلية؛ فاللغة لا تأتي بعد الحكاية لتصفها، وإنما تسهم في تشكيل الطريقة التي تظهر بها الحكاية أصلًا. وهذا هو السبب في أن الانزياح يمثل في الرواية عنصرًا من عناصر البناء، لا مجرد وسيلة للتزيين.

كما أن تداخل الوظائف يكشف عن طبيعة التجربة الروائية في «فوضى الحواس»؛ فالحب لا يظهر بوصفه إحساسًا مستقلًا عن الذاكرة، ولا الغياب بوصفه نقيضًا للحضور، ولا الكتابة

بوصفها مجرد وسيلة لتسجيل التجربة، وإنما تتشابك هذه العناصر داخل بنية واحدة. والانزياح هو إحدى الآليات التي تجعل هذا التشابك ممكنًا على مستوى اللغة.

ومن ثم ينتقل الانزياح من كونه خروجًا عن المألوف إلى كونه آلية لإعادة بناء المألوف؛ إذ يعيد تشكيل الحب والغياب والذاكرة والكتابة والجسد في علاقات جديدة تجعل التجربة أكثر كثافة وتعقيدًا، وتمنح القارئ إمكانية الدخول في التجربة بدل الاكتفاء بمعرفة أحداثها.

خلاصة المبحث

خلص هذا المبحث إلى أن الانزياح الأسلوبي في رواية «فوضى الحواس» يتجاوز وظيفته الشكلية ليؤدي وظائف متداخلة تتصل بالبناء الجمالي والنفسي والدلالي والسردي للنص. فقد أسهم في منح اللغة طاقة إيحائية وجمالية من خلال المفارقة والصورة والتكثيف، وفي تجسيد الحالات النفسية للشخصيات بدل الاكتفاء بوصفها وصفًا مباشرًا، كما أدى دورًا أساسيًا في إعادة تشكيل العلاقات الدلالية بين الحب والغياب والذاكرة والكتابة والجسد.

وكشف التحليل كذلك أن الانزياح يؤدي وظيفة سردية تتمثل في توجيه الانتباه، وإحداث لحظات التوقف والتأمل، وتأجيل بعض الدلالات، وتنظيم درجة حضور الحدث في وعي القارئ، مع التأكيد على أن أثره في الإيقاع السردي لا يخضع لعلاقة آلية بين طول الجملة أو قصرها وبين سرعة السرد أو بطئه.

كما تبين أن الطاقة الإيحائية للانزياح تفتح النص على إمكانات متعددة للتأويل، لأن الصورة والمفارقة والرمز لا تستنفد دلالتها في القراءة المباشرة، وإنما تجعل القارئ شريكًا في إعادة بناء المعنى. وأظهر التحليل أن التكثيف يمثل إحدى أهم وظائف الانزياح؛ إذ تستطيع العبارة الواحدة أن تستدعي شبكة من المعاني والعلاقات التي يتعذر اختزالها في التعبير المباشر.

وأظهر المبحث، كذلك، أن هذه الوظائف لا تعمل في جزر منفصلة؛ فقد تتداخل في الانزياح الواحد الوظيفة الجمالية والنفسية والدلالية والسردية والتأويلية والتكثيفية. ومن هنا لا تكمن أهمية الانزياح في تعدد أشكاله فحسب، وإنما في قدرته على وصل مستويات النص بعضها ببعض، وتحويل الظاهرة اللغوية إلى عنصر فاعل في بناء التجربة الروائية.

وبناءً على ذلك، يمكن القول إن الانزياح في «فوضى الحواس» يمثل استراتيجية فنية وبنائية تتفاعل فيها اللغة مع الرؤية السردية والتجربة النفسية والذاكرة والمكان والإيقاع. ومن ثم فإن القيمة الأسلوبية للرواية لا تكمن في كثرة الصور أو المجازات أو التراكيب المنزاحة في حد ذاتها، وإنما في قدرتها على تحويل هذه الظواهر إلى وسائل لإنتاج التجربة وإعادة تشكيلها.

فاللغة هنا لا تنقل الحكاية من الخارج، بل تشارك في صنعها؛ والانزياح لا يزين التجربة، بل يمنحها شكلها الفني ودلالتها وطاقتها التأويلية. وبذلك يغدو الخروج عن المألوف اللغوي وسيلة لإعادة بناء المألوف الإنساني؛ إذ يتحول الحب إلى حركة، والغياب إلى أثر، والذاكرة إلى حضور، والكتابة إلى فضاء لاستعادة التجربة وتأويلها. وهذه هي القيمة الأعمق للانزياح في «فوضى الحواس»: أنه لا يضيف جمالًا إلى التجربة فحسب، بل يسهم في إنتاج الطريقة التي تُرى بها التجربة وتُحسّ وتُفهم

الخاتمة

تكشف هذه الدراسة أن اللغة في رواية» فوضى الحواس «لأحلام مستغانمي لا تؤدي وظيفة نقل الأحداث أو وصف الشخصيات والأمكنة فحسب، وإنما تنهض بوظيفة بنائية تشارك في تشكيل التجربة الروائية ذاتها .فقد أظهر التحليل أن شعرية الخطاب في الرواية تتولد من تفاعل اللغة مع الذاكرة والرغبة والغياب والحب، ومن قدرة الصياغة على تحويل التجربة النفسية من حالة مجردة إلى صور وإيقاعات وعلاقات لغوية قابلة للتأويل .ومن ثم فإن شعرية الرواية لا تقوم على كثرة المجازات أو الزخارف البلاغية، وإنما على الطريقة التي تنتظم بها هذه الوسائل داخل السياق السردي وتتحول بها اللغة إلى عنصر منتج للمعنى.

وقد بيّن المبحث الأول أن اللغة الشعرية في» فوضى الحواس «تتأسس على مجموعة من الآليات المتفاعلة، في مقدمتها التكثيف والإيحاء والتكرار والتوازي والصورة والإيقاع الداخلي . ولم تظهر هذه العناصر بوصفها مظاهر جمالية مستقلة عن البناء الروائي، بل ارتبطت بالتجربة الداخلية للشخصيات، فصار العطر أثرًا للغائب، والصباحات فضاءً للانتظار، واليد مستودعًا للذاكرة، والصمت شكلًا من أشكال القول .وبذلك استطاعت اللغة أن تنقل التجربة من مستوى الإخبار إلى مستوى الإيحاء، وأن تجعل ما هو نفسي ومجرد قابلًا للإدراك من خلال الحواس والصورة والحركة.

أما دراسة الانزياحات الأسلوبية في المبحث الثاني، فقد أظهرت أن الخروج عن المألوف في الرواية لا يمثل مخالفة شكلية للنظام اللغوي، وإنما يمثل اختيارًا فنيًا تفرضه طبيعة التجربة . ففي المستوى التركيبي، أسهم التقديم والتأخير في إعادة توزيع بؤرة الانتباه، وجعل بعض الحالات النفسية أو الدوافع الشعورية تسبق الحدث في عملية التلقي، بينما أدى التكرار التركيبي إلى تمثيل الإصرار والانتظار وتعثر التواصل .كما أتاح التوازي إقامة علاقات بين عناصر متشابهة في البناء ومختلفة في الدلالة، فغدا انتظام الشكل وسيلة لإبراز التوتر الداخلي للنص.

وفي المستوى الدلالي، كشفت الاستعارة والتشخيص والمفارقة والتضاد عن قدرة اللغة على إعادة بناء التجربة في علاقات غير مألوفة .فقد تحولت الذاكرة إلى شيء يمكن إعادته إلى مكانه، وصار المكان شاهدًا محتملًا على الماضي، وغدا الحبر دالًا على الغياب، وتحولت الهزيمة إلى تجربة يمكن أن تحمل مذاقًا متأخرًا للنصر .وبذلك لم تعد الانزياحات الدلالية مجرد صور جميلة، وإنما أصبحت وسائط لإعادة تعريف الأشياء والمشاعر والعلاقات من داخل التجربة الروائية.

وأظهر المبحث الثالث أن أثر الانزياح لا يتوقف عند حدود الجملة، بل يمتد إلى العناصر المكونة للعالم السردي .فقد أسهم في بناء الإيقاع الداخلي من خلال تتابع الأفعال والتكرار والتوازي وتوزيع الجمل والوقفات، بحيث أصبح الإيقاع اللغوي قادرًا على محاكاة الحركة النفسية للشخصية .كما أسهم في تشكيل الصورة الروائية من خلال تحويل المجرد إلى محسوس، وربط الحضور بالغياب، والمكان بالذاكرة، والجسد بالتجربة الشعورية.

وكشف التحليل كذلك أن الانزياح يؤدي دورًا مهمًا في بناء الشخصية؛ إذ لا تكتفي اللغة بوصف الشخصية، وإنما تكشف عن وعيها وتناقضاتها وطرائق إدراكها للآخر والعالم .كما أن المكان لم يبقَ إطارًا محايدًا للأحداث، بل تحول، بفعل اللغة المنزاحة، إلى ذاكرة حية أو قوة مراقبة أو فضاء يحتفظ بآثار الغائب .وفي المقابل، ظهرت الذاكرة بوصفها حضورًا مستمرًا للماضي داخل الحاضر، لا مجرد استعادة محايدة لأحداث سابقة .ومن هنا أسهم الانزياح في إقامة صلة بين الزمن النفسي والزمن السردي، من غير أن يختلط الانزياح الأسلوبي بالتقنيات الزمنية ذاتها.

أما المبحث الرابع فقد كشف أن القيمة الحقيقية للانزياح تتحدد من خلال وظائفه داخل النص، لا من خلال أشكاله وحدها .فقد تداخلت الوظيفة الجمالية مع الوظيفة النفسية والدلالية والسردية والإيحائية والتكثيفية؛ فالاستعارة التي تمنح النص جماله قد تكون في الوقت نفسه وسيلة لتجسيد الألم، والمفارقة التي تستوقف القارئ قد تعيد تشكيل موقف الشخصية، والتكرار الذي يصنع الإيقاع قد يحاكي اضطراب الوعي، والتقديم الذي يوجه الانتباه قد يكشف عن أولوية الحالة النفسية على الحدث.

ومن أبرز ما انتهت إليه الدراسة أن الانزياح في» فوضى الحواس «لا يعمل في مستويات منفصلة؛ إذ تتضافر الانزياحات التركيبية والدلالية والإيقاعية لتشكيل شبكة واحدة من العلاقات .فقد تبدأ الظاهرة في مستوى لغوي محدود، ثم تمتد آثارها إلى الشخصية أو المكان أو الذاكرة أو الحركة السردية، وهو ما يجعل الانزياح عنصرًا رابطًا بين مستويات النص المختلفة .

ومن ثم فإن قيمته لا تكمن في كونه» خروجًا «عن المألوف فحسب، وإنما في قدرته على إنتاج علاقات جديدة بين اللغة والتجربة.

كما أظهر البحث أن التكثيف يمثل نتيجة أساسية من نتائج الاشتغال الانزياحي؛ فالعبارة الروائية قد تكون قصيرة من حيث المبنى، لكنها واسعة من حيث الدلالة .وقد أمكن من خلال عدد من النماذج الكشف عن قدرة الصورة الواحدة أو التركيب الواحد على استحضار الحب والغياب والذاكرة والرغبة والكتابة في آن واحد .وهذا ما يجعل القارئ لا يتلقى المعنى بصورة جاهزة، بل يشارك في إنتاجه من خلال الانتقال من الدلالة المباشرة إلى العلاقات التي تنشئها اللغة داخل السياق.

وتوصل البحث كذلك إلى أن شعرية» فوضى الحواس «لا تقوم على فصل اللغة عن السرد، وإنما على اندماجهما .فاللغة الشعرية لا تعطل الحركة الروائية، والانزياح لا يقف خارج الحكاية بوصفه زينة لغوية، بل يسهم في الطريقة التي تظهر بها الحكاية أصلًا .وقد كشفت الدراسة أن الحب، والغياب، والذاكرة، والمكان، والكتابة، والجسد، ليست موضوعات منفصلة في الرواية، وإنما تتشابك داخل رؤية سردية واحدة، وتؤدي اللغة المنزاحة دورًا أساسيًا في إقامة هذا التشابك.

وعليه، يمكن القول إن خصوصية» فوضى الحواس «الأسلوبية لا ترجع إلى استعمال اللغة الشعرية في حد ذاته، وإنما إلى قدرتها على تحويل هذه الشعرية إلى طاقة سردية ودلالية . فاللغة لا تكتفي بأن تصف التجربة، بل تعيد تشكيلها؛ والانزياح لا يضيف جمالًا خارجيًا إلى الحكاية، بل يشارك في إنتاج الطريقة التي تُرى بها التجربة وتُحسّ وتُفهم .ومن هنا يغدو العطر أثرًا للحضور الغائب، والمقعد ذاكرة للمكان، والحبر شاهدًا على الفقد، والصمت لغةً أخرى، والهزيمة احتمالًا للنصر.

وبذلك تتأكد النتيجة المركزية التي تقود إليها الدراسة، وهي أن اللغة الشعرية والانزياح الأسلوبي في» فوضى الحواس «يمثلان بنيتين متداخلتين في إنتاج شعرية الخطاب الروائي؛ إذ تتحول اللغة، عبر الانزياح، من أداة لنقل الحكاية إلى أداة لبنائها وتأويلها، ويتحول الخروج عن المألوف من مجرد ظاهرة أسلوبية إلى آلية لإعادة بناء التجربة الإنسانية في صورة أكثر كثافة وإيحاءً وتعقيدًا.

ولعل القيمة الأعمق لهذه النتيجة أن» فوضى الحواس «تقدم نموذجًا واضحًا لإمكان التقاء الشعري بالسردي من غير أن يفقد أي منهما خصوصيته؛ فالشعرية هنا لا تلغي السرد، والانزياح لا يعطل الحكاية، وإنما يمنحانها بعدًا آخر يجعل اللغة نفسها جزءًا من الحدث الروائي .

وهكذا لا تكون الحكاية في الرواية ما يُقال فقط، وإنما الكيفية التي تستطيع اللغة بها أن تجعل ما يُقال تجربةً تُرى وتُحسّ وتُستعاد وتُؤوّل.

الهوامش:

١- ينظر:كمال أبو ديب، في الشعرية، بيروت :مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى،1987 ، ص ٣٢ وما بعدها.وينظر:رينيه ويلك وأوستن وارن،نظرية الأدب،ترجمة محيي الدين صبحي،مراجعة حسام الخطيب،بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر،١٩١،ص١٨٧

٢- ينظر:جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء :دار توبقال للنشر، 1986، ص٨٧ . وينظر: تزفيتان تودوروف، الشعرية،ترجمة:شكري المبخوت،تونس:دار محمد علي،١٩٩٠،ص٥٢

٣- زهراء ناظمي،» اللغة الشعرية في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي«، حوليات التراث، العدد13 ، 2013، ص.146-133

٤- حسين عمارة،» اللغة الشعرية ودورها في تشكيل جمالية المكان :رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي أنموذجًا«، مقاليد، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، العدد1 ، جوان2011 ، ص.177-169

٥- كمال أبو ديب، في الشعرية، ص٣٦

٦- ينظر:صلاح فضل، علم الأسلوب :مبادئه وإجراءاته، القاهرة :الهيئة المصرية العامة للكتاب / بيروت :دار الآفاق الجديدة، 1985 ص .وينظر:أحمد درويش،الأسلوبية والبيان العربي،القاهرة،دار غريب،١٩٩٨،ص٧٣

٧- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، بيروت :دار الآداب،1997 ، ص١٠

٨- ينظر:محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم :دراسة نظرية وتطبيقية، الدار البيضاء :دار الثقافة،1989 ، ص٩٨

٩- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص ١٠

١٠- المصدر نفسه، ص ٤٤

١١-المصدر نفسه، ص١٠-١١

١٢- المصدر نفسه، ص ١١

١٣- المصدر نفسه، ص٩١

١٤- المصدر نفسه، ص١٧٦

١٥- المصدر نفسه، ص٣٢

١٦- حسين عمارة، اللغة الشعرية وجمالية المكان، ص٧٢

١٧- ينظر:عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، طرابلس/تونس :الدار العربية للكتاب، الطبعة المنقحة، 1982، ص٦٧ . وينظر: عبد الله الغذامي،الخطيئة والتكفير:من البنية إلى التفكيكية،جدة،النادي الأدبي الثقافي،١٩٨٥،ص٨٧

١٨- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص١٠

١٩- المصدر نفسه، ص٢٣

٢٠- ينظر:سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي :النص والسياق، بيروت :المركز الثقافي العربي،1989 ،ص

٢١- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص١٠

٢٢- المصدر نفسه، ص١٥

٢٣- ينظر: رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء :دار توبقال للنشر،1988 ، ص٩٤

٢٤- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص١٣

٢٥- ينظر:عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، القاهرة/جدة :مطبعة المدني / دار المدني، الطبعة الثالثة،1413 هـ1992-م، ص١٩٨ .وينظر: محمد عبد المطلب،البلاغة والأسلوبية:نحو نموذج سيميائي لتحليل النص.القاهرة:مكتبة لبنان،ناشرون،١٩٩٤،ص١٣٤

٢٦- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص ١٦

٢٧- المصدر نفسه، ص٢٣

٢٨- المصدر نفسه، ص١٠٨

٢٩- المصدر نفسه، ص٢٣

٣٠- المصدر نفسه، ص ١٥

٣١- ينظر: هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي :من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة رشيد بنحدو، بيروت :منشورات ضفاف،2016 ، ص١٧٩. وفولفغانغ إيزر، فعل القراءة :نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة عبد الوهاب علوب، القاهرة :المجلس الأعلى للثقافة،2000 ، ص٢٨٧

٣٢- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص٥٥

٣٣- المصدر نفسه، ص١٠

٣٤- المصدر نفسه، ص ١١

٣٥- المصدر نفسه، ص٥٥

٣٦- المصدر نفسه، ص١٠

٣٧- المصدر نفسه، ص١٠

٣٨- المصدر نفسه، ص ٤٤

٣٩- المصدر نفسه، ص١١٣

٤٠- المصدر نفسه، ص١٠

٤١- المصدر نفسه، ص١٥

٤٢- المصدر نفسه، ص٢٣

٤٣- المصدر نفسه، ص١٠٣

٤٤- المصدر نفسه، ص٢٣

٤٥- المصدر نفسه، ص ١٤

٤٦- المصدر نفسه، ص٢٣

٤٧- المصدر نفسه، ص ١٩٠

٤٨- المصدر نفسه، ص١٦٠

٤٩- المصدر نفسه، ص١١٨

٥٠- المصدر نفسه، ص ١٩٦

٥١- المصدر نفسه، ص ١٨٢

٥٢- المصدر نفسه، ص٢٣

٥٣- المصدر نفسه، ص١٠

٥٤- المصدر نفسه، ص٢٣

٥٥- ينظر:رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص٩٢

المصادر والمراجع:

· مستغانمي، أحلام. فوضى الحواس. بيروت: دار الآداب، ١٩٩٧.

المراجع العربية

· أبو ديب، كمال. في الشعرية. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى، ١٩٨٧.

· إيزر، فولفغانغ. فعل القراءة: نظرية في الاستجابة الجمالية. ترجمة عبد الوهاب علوب. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠.

· تودوروف، تزفيتان. الشعرية. ترجمة شكري المبخوت. تونس: دار محمد علي، ١٩٩٠.

· الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الإعجاز. تحقيق محمود محمد شاكر. القاهرة/جدة: مطبعة المدني / دار المدني، الطبعة الثالثة، ١٤١٣هـ-١٩٩٢م.

· درويش، أحمد. الأسلوبية والبيان العربي. القاهرة: دار غريب، ١٩٩٨.

· عبد المطلب، محمد. البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النص. القاهرة: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٤.

· عمارة، حسين. «اللغة الشعرية ودورها في تشكيل جمالية المكان: رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي أنموذجًا». مقاليد، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، العدد ٠١، جوان ٢٠١١.

· الغذامي، عبد الله. الخطيئة والتكفير: من البنية إلى التفكيك. جدة: النادي الأدبي الثقافي، ١٩٨٥.

· فضل، صلاح. علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب / بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٥.

· كوهين، جان. بنية اللغة الشعرية. ترجمة محمد الولي ومحمد العمري. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٦.

· المسدي، عبد السلام. الأسلوبية والأسلوب. طرابلس/تونس: الدار العربية للكتاب، الطبعة المنقحة، ١٩٨٢.

· مفتاح، محمد. في سيمياء الشعر القديم: دراسة نظرية وتطبيقية. الدار البيضاء: دار الثقافة، ١٩٨٩.

· ناظمي، زهراء. «اللغة الشعرية في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي». حوليات التراث، العدد ١٣، ٢٠١٣، ص ١٣٣-١٤٦.

· ويليك، رينيه، وأوستن وارن. نظرية الأدب. ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١.

· ياوس، هانس روبرت. جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي. ترجمة رشيد بنحدو. بيروت: منشورات ضفاف، ٢٠١٦.
· ياكبسون، رومان. قضايا الشعرية. ترجمة محمد الولي ومبارك حنون. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٨.
· يقطين، سعيد. انفتاح النص الروائي: النص والسياق. بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٩.

Primary Source

· ,imenahgetsoM ،ṢawāḤ- [Chaos of the Senses]. Beirut: Dar al-la āḍwaF .malhA ،imenahgetsoM
.١٩٩٧Adab,

References

· Uslūbiyya: Naḥwa Namūdhaj -al-Balāgha wa-Muttalib, Muhammad. Al-la dbA
Naṣṣ [Rhetoric and Stylistics: Toward a Semiotic Model for Text -Taḥlīl al-Sīmiyāʾī li
.١٩٩٤Analysis]. Cairo: Librairie du Liban Publishers,
· ics]. Beirut: Arab Research Foundation, Shiʿriyya [On Poet-la īF .lamaK ،biD ubA
.١٩٨٧st ed., ١
· -Dawruha fī Tashkīl Jamāliyyat al-Shiʿriyya wa-Lugha al-lA“ .niessuH ،aramA
Aḥlām Mustaghānimī Unmūdhajan” [Poetic -Ḥawāss li-Makān: Riwayat Fawḍā al
Place: Ahlam Mosteghanemi’s Language and Its Role in Shaping the Aesthetics of
Novel Chaos of the Senses as a Model]. Maqālīd, Kasdi Merbah University, Ouargla,
.١٧٧–١٦٩pp. ،٢٠١١June ،١Issue
· Shiʿriyya [The Structure of Poetic Language]. -Lugha al-la taynuB .naeJ ،nehoC
Omari. Casablanca: Dar Toubkal, -mad alWali and Muham-Trans. Muhammad al
.١٩٨٦
· ʿArabī [Stylistics and Arabic -Bayān al-al-Uslūbiyya wa-lA .demhA ،hsiwraD
.١٩٩٨Rhetoric]. Cairo: Dar Gharib,
· Ijrāʾātuhu [The Science of Style: Its -Uslūb: Mabādiʾuhu wa-la mlIʿ .halaS ،ldaF
-Procedures]. Cairo: Egyptian General Book Authority / Beirut: Dar al Principles and
.١٩٨٥Jadida, -Afaq al
· Tafkīk [Sin -Bunya ilā al-Takfīr: min al-al-Khaṭīʾa wa-Ghadhami, Abdullah. Al-lA
-Adabi al-Nadi al-and Atonement: From Structure to Deconstruction]. Jeddah: Al
.١٩٨٥fi, Thaqa
· Jamāliyya [The Act of -Istijāba al-Qirāʾa: Naẓariyya fī al-la lʿiF .gnagfloW ،resI
Wahhab Alloub. Cairo: -Reading: A Theory of Aesthetic Response]. Trans. Abd al
.٢٠٠٠Supreme Council of Culture,
· Adabī -Naṣṣ al-Ajl Taʾwīl Jadīd lil Talaqqī: min-la tayyilāmaJ .treboR snaH ،ssuaJ
Aesthetic of Reception: Toward a New Interpretation of the Literary Text]. Trans.]
.٢٠١٦Rachid Benhaddou. Beirut: Diffaf Publications,
· Iʿjāz [Signs of Inimitability]. Ed. Mahmoud -Qahir. Dalāʾil al-Jurjani, Abd al-lA
١٤١٣rd ed., ٣Madani, -Madani Press / Dar al-uhammad Shakir. Cairo/Jeddah: AlM
.١٩٩٢AH /
· Uslūb [Stylistics and Style]. -al-Uslūbiyya wa-Salam. Al-Masdi, Abd al-lA
.١٩٨٢Tripoli/Tunis: Arab Book House, Revised ed.,
· Taṭbīqiyya -Qadīm: Dirāsa Naẓariyya wa-Shiʿr al-la ʾāyimīS īF .dammahuM ،hatfiM
Toward a Semiotics of Ancient Poetry: A Theoretical and Applied Study].]
.١٩٨٩Thaqafa, -Casablanca: Dar al

Aḥlām -Ḥawāss li-Shiʿriyya fī Riwayat Fawḍā al-Lugha al-lA“ .arhaZ ،imzaN · hlam Mosteghanemi’s Novel Chaos of the Mustaghānimī” [Poetic Language in A .١٤٦–١٣٣pp. ،٢٠١٣ ،١٣Turāth, Issue -Senses]. Ḥawliyyāt al
Shiʿriyya [Poetics]. Trans. Shukri Mabkhout. Tunis: Dar -lA .natevzT ،vorodoT · .١٩٩٠Mohamed Ali,
ory of Literature]. Adab [The-la tayyiraẓaN .nerraW nitsuA dna ،éneR ،kelleW · Khatib. Beirut: Arab Institute for Studies -Din Subhi, rev. Hussam al-Trans. Muhyi al .١٩٨١and Publishing,
Shiʿriyya [Questions of Poetics]. Trans. Muhammad -la āyāḍaQ .namoR ،nosbokaY · .١٩٨٨bkal, Wali and Mubarak Hannoun. Casablanca: Dar Tou-al
Siyāq [The Openness of the -al-Naṣṣ wa-Riwāʾī: al-Naṣṣ al-la ḥātifnI .diaS ،nitqaY · .١٩٨٩Narrative Text: Text and Context]. Beirut: Arab Cultural Center,