الانزياح التركيبي في شعر الشاعر سعد سباهي - شعر أهل البيت ع- انموذجاً

المدرس المساعد عقيل مساعد جواد
الأستاذ المساعد الدكتور مسعود باوان بوري
كلية اللغات والثقافات الدولية / قسم اللغة العربية وآدابها /جامعة الأديان والمذاهب / قم / ايران

المستخلص

يُعدّ الانزياح التركيبي أحد أبرز الملامح الأسلوبية في شعر الشاعر العراقي سعد سباهي السماوي، إذ يلجأ إليه بوصفه أداة فنية تعيد تشكيل اللغة وتمنحها بُعدًا دلاليًا وجماليًا يتجاوز التراكيب المألوفة في اللغة اليومية. ومن خلال هذا النوع من الانزياح، يتمكن الشاعر من تفجير اللغة من داخلها، بما ينسجم مع طبيعة التجربة الشعرية التي ينقلها، والمناخات النفسية والوجودية التي يعيشها .يتجلى الانزياح التركيبي في شعر سباهي من خلال التقديم والتأخير، الحذف، الفصل والوصل، واستخدام الأساليب غير المكتملة، وهي تقنيات تضفي على النص مسحة من الغموض والتأمل والانفعال. فالشاعر لا يهدف إلى الإخلال بقواعد اللغة من أجل الغموض فحسب، بل يسعى إلى خلق توتر جمالي يجعل المتلقي يعيد النظر في العلاقة بين الكلمات والمعاني، وهو ما يعزز الطاقة الشعرية للنص.

الكلمات المفتاحية: الانزياح ، الغموض ، الاستدلال التركيبي، التوزيع المكاني.

تاريخ الاستلام: ٢٠٢٥/٠٧/٢٩ **تاريخ القبول:** ٢٠٢٥/٠٩/١٨

Syntactic Deviation in the Poetry of Saad Sabahi: Poetry on Ahl al-Bayt (peace be upon them) as a Model

Assistant Lecturer Aqeel Musaed Jawad
Assistant Professor Dr. Masoud Bawan Bouri
College of Languages and International Cultures,
Department of Arabic Language and Literature,
University of Religions and Denominations,
Qom, Iran

Abstract

Here is the English translation of your text: Syntactic deviation is considered one of the most prominent stylistic features in the poetry of the Iraqi poet Saad Sabah Al-Samawi. He employs it as an artistic tool that reshapes language and grants it semantic and aesthetic depth that transcends the conventional structures of everyday speech. Through this type of deviation, the poet is able to explode the language from within, in a manner that aligns with the nature of the poetic experience he conveys and the psychological and existential atmospheres he inhabits. Syntactic deviation in Sabahi's poetry is manifested through inversion (preposing and postponing), ellipsis, disjunction and conjunction, and the use of incomplete structures—techniques that lend the text a touch of ambiguity, contemplation, and emotional intensity. The poet does not aim to violate the rules of language merely for the sake of obscurity; rather, he seeks to create an aesthetic tension that prompts the reader to reconsider the relationship between words and meanings, thereby enhancing the poetic energy of the text. If you'd like this translated more academically or poetically, let me know your preference.

Keywords: **deviation, ambiguity, syntactic inference, spatial distribution.**

Received: 29/07/2025 **Accepted: 18/09/2025**

المقدمة

نخصص هذا البحث لدراسة الانزياح التركيبي في شعر السباهي و كيفية استخدامه لهذا النمط من الانزياح في أشعاره حول أهل البيت. و لهذا لا بد من إشارة عابرة لتبيينه، ومن المعلوم عند النقديين أن الانزياح التركيبي بمعنى خروج اللغة عن نسقها النحوي والتركيبي المألوف لخلق تأثيرات جمالية أو تعبيرية غير تقليدية. ففي طبيعة اللغة الخطية سواء أكانت منطوقة أم مكتوبة تنتظم العناصر اللسانية وفق قواعد تركيبية ثابتة تحكم تتابع الكلمات وترابطها الدلالي والنجوي، مثل قواعد النحو والصرف وترتيب الجمل. هذه القواعد تشكل إطارا معياريا يتيسر من خلالها وضوح التواصل وفعاليته في السياقات اليومية و العلمية.

والانزياح التركيبي يظهر عندما يتعمد المبدع من الشعراء و الكتاب و الأدباء إلى كسر هذه القواعد أو تغييرها و تحويلها إلى اخرى، لا بقصد الإخلال بالمعنى، بل لإنتاج لغة جديدة مليئة بالدلالات غير المباشرة، وتحفيز المتلقي على تأويلها خارج الإطار المحدود في مجال تأويلي أوسع. فعندما يقدم الشاعر جملة معلقة دون فعل، أو يغير ترتيب المفردات بشكل غير مألوف، أو يدمج تراكيب نحوية متنافرة، أثناء تلك التقنيات اللغوية يولد غموضا مستهدفا يدفع القارئ إلى البحث عن معنى خفي أو انفعال عاطفي لا تعبر عنه و لا تؤديه اللغة المباشرة والمعيارية.

و من ثم يعيد الانزياح التركيبي تشكيل العلاقة بين النص والمتلقي، إذ يحول اللغة من أداة تواصل عادية إلى فضاء إبداعي يتحدى التوقعات. ففي النصوص الأدبية، وخاصة الشعرية، تكسر الروابط النحوية التقليدية لصالح توليد إيقاعات غير منتظمة، أو صور مركبة تعتمد على الانزياحات التركيبية. هذا الانزياح لا يضعف اللغة، بل يعزز قوتها التعبيرية من خلال التغريب أو التعمية حيث تصبح الكلمات مألوفة غريبة في آن واحد، فتثير الدهشة وتحفز الخيال. فعندما يقرأ المتلقي جملة تدمج بين التجريد والمحسوس بطريقة غير منطقية فإن الانزياح التركيبي هنا يجبره على تجاوز التفسير الحرفي والغوص في طبقات الانزياح المجازي والرمزي والنحوي . و هكذا يصبح الانزياح التركيبي أداة لخلق سلطة جمالية تفرضها اللغة على المتلقي.

فيمكن أن نوضح مفهوم الانزياح التركيبي بأنه خروج متعمد عن النظام النحوي التقليدي وقواعده المألوفة، لا بغرض الإخلال باللغة، بل لخلق فضاء تعبيري جديد يتجاوز المباشرة والوضوح . فالنصوص الأدبية ومنها الشعر بأنواعه، لا تلتزم بالضرورة بالتراكيب النحوية القياسية والمعيارية، لأن "شعرية النص" أي جماليته وقدرته على الإدهاش تنبثق من كسر النمط المعياري للتركيب اللغوي. هذا الكسر ليس تدميرا للغة، بل تحويل لها إلى أداة مرنة قادرة على التمدد في فضاءات دلالية أوسع، حيث تولد تراكيب جديدة منزاحة عن سياقها المألوف، فتشكل عالما لغويا مستقلا، لا يحاكي الواقع المباشر، بل يبتكر واقعا موازيا مليئا بالإيحاءات والتأويلات. و هذا العالم الجديد لا يعتمد على مرجعية خارجية (كالقواعد النحوية أو السياقات اليومية)، بل يقدم نفسه كـ"كيان مفرد" يدهش القارئ بانزياحه عن المألوف. فالعبارة المنزاحة تركيبيا مثل تقديم المفعول به قبل الفاعل، أو حذف أحد أركان الجملة، أو دمج تراكيب متناقضة تحول النص إلى لوحة فنية تتحرك

فيها العناصر بحرية، لتثير في المتلقي تساؤلات وتأويلات لا حدود لها. فالتجلي الذي يتحدث عنه النص هو ذلك الإشراق الجمالي الذي يظهر عندما تتفاعل العناصر المنزاحة في النص، فتنتج إيقاعا داخليا أو صورة مجازية تحمل الكلمات معاني غير مسبوقة . و بهذا التعبير يتجلى أن الانزياح التركيبي وسيلة لتحرير اللغة من قيودها الوظيفية، وتحويلها إلى فضاء إبداعي قادر على تجسيد اللامرئي، وإثارة المتلقي عبر مفارقات تعيد تعريف العلاقة بين الشكل والمضمون.

الانزياح لغة

مصدر للفعل (نزح)، يدلّ على البُعد والتّباعد، وهو مصدر للفعل المطاوع (انزاح)، أي ذهب، وبتعد، وتباعد، وهذه الكلمة (الانزياح)، تعني في أصل لغتها البُعد، فيقال في الكلمة: نزح كمنع، وحدّ، وضرب، ونزحاً، ونزوحاً: بعُد، والنزيح: أي البعيد، نَزحت الدار، والبئر قل ماءها ونفد[١] ومن هذا المنطلق الانزياح في اللغة يلازم التنحي، والذهاب والتباعد، وفي كل ما جاء هو تغيير لحالة مألوفة وعدم الالتزام بها.

الانزياح اصطلاحاً

انتشر مصطلح الانزياح في أروقة الدراسات النقدية والأسلوبية وشاع بشكل يثير الانتباه، وأهتم به الكثير من العلماء والنقاد، وسبب الاهتمام بهذا المصطلح يعود بالأساس إلى البحث عن خبايا وخصائص مميزة للغة الأدبية عموماً، وللنصوص الشعرية خصوصاً، وقد أجاز هذا المصطلح عدد من الباحثين والنقاد، منهم جان كوهين الذي يعد (أكبر منظّر لمفهوم الانزياح من ناحية أدواته الإجرائية وجذوره البلاغية وفاعليته في تأسيس جمالية النصوص)[٢] إذ يرى (أن الشرط الأساسي والضروري لحدوث الشعرية هو حصول الانزياح، بوصفه خرقاً للنظام اللّغوي المعتاد، وممارسة استيطيقية)[٣] وبهذا يكون الانزياح عنده مساوياً للأسلوب وهو (كل ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا مطابقاً للمعيار العام المألوف)[٤] وعلى هذا الأساس يكون الانزياح بدلالته اللغوية خروج عن المألوف أو المعتاد، أو خروج عن الوصف المباشر، والتقرير، والإخبار، وتجاوز للسائد، والمتعارف عليه، بمعنى آخر إضافة جمالية يمارسها المنتج أو المبدع؛ لنقل تجربته الشعورية للجمهور المتلقي، والتأثير فيه، بمعنى أدق لا يُعد كل خروج عن المألوف، وخرق للنظام، وتجاوز عن السائد انزياحاً؛ إلا إذا حقق قيم تعبيرية وجمالية بالوقت ذاته.

الانزياح التركيبي

نخصص هذا المبحث لدراسة الانزياح التركيبي في شعر السباهي و كيفية استعماله لهذا النمط من الانزياح في أشعاره حول أهل البيت (عليه السلام). و لهذا لا بد من إشارة عابرة لتبيينه. من المعلوم عند النقديين أن الانزياح التركيبي بمعنى خروج اللغة عن نسقها النحوي والتركيبي المألوف؛ لخلق تأثيرات جمالية أو تعبيرية غير تقليدية. ففي طبيعة اللغة الخطية سواء أكانت منطوقة أم مكتوبة تنتظم العناصر اللسانية وفق قواعد تركيبية ثابتة تحكم تتابع الكلمات وترابطها الدلالي والنحوي، مثل قواعد النحو والصرف وترتيب الجمل. هذه القواعد تشكل إطاراً معيارياً يتيسر من خلالها وضوح التواصل وفعاليته في السياقات اليومية و العلمية.

والانزياح التركيبي يظهر عندما يتعمد المبدع من الشعراء و الكتاب، و الأدباء إلى كسر هذه القواعد أو تغييرها و تحويلها إلى اخرى، لا بقصد الإخلال بالمعنى، بل لإنتاج لغة جديدة مليئة بالدلالات غير المباشرة، وتحفيز المتلقي على تأويلها خارج الإطار المحدود في مجال تأويلي أوسع. فعندما يقدم الشاعر جملة معلقة دون فعل، أو يغير ترتيب المفردات بشكل غير مألوف، أو يدمج تراكيب نحوية متنافرة، أثناء تلك التقنيات اللغوية يولد غموضاً مستهدفاً يدفع القارئ إلى البحث عن معنى خفي أو انفعال عاطفي لا تعبر عنه و لا تؤديه اللغة المباشرة والمعيارية.

و من ثم يعيد الانزياح التركيبي تشكيل العلاقة بين النص والمتلقي، إذ يحول اللغة من أداة تواصل عادية إلى فضاء إبداعي يتحدى التوقعات. ففي النصوص الأدبية، وخاصة الشعرية، تكسر الروابط النحوية التقليدية لصالح توليد إيقاعات غير منتظمة، أو صور مركبة تعتمد على الانزياحات التركيبية. هذا الانزياح لا يضعف اللغة، بل يعزز قوتها التعبيرية من خلال التغريب أو التعمية حيث تصبح الكلمات مألوفة غريبة في آن واحد، فتثير الدهشة وتحفز الخيال. فعندما يقرأ المتلقي جملة تدمج بين التجريد والمحسوس بطريقة غير منطقية فإن الانزياح التركيبي هنا يجبره على تجاوز التفسير الحرفي والغوص في طبقات الانزياح المجازي والرمزي والنحوي. و هكذا يصبح الانزياح التركيبي أداة لخلق سلطة جمالية تفرضها اللغة على المتلقي.

فيمكن أن نوضح مفهوم الانزياح التركيبي بأنه خروج متعمد عن النظام النحوي التقليدي وقواعده المألوفة، لا بغرض الإخلال باللغة، بل لخلق فضاء تعبيري جديد يتجاوز المباشرة والوضوح. فالنصوص الأدبية ومنها الشعر بأنواعه، لا تلتزم بالضرورة بالتراكيب النحوية القياسية والمعيارية، لأن "شعرية النص" أي جماليته وقدرته على الإدهاش تنبثق من كسر النمط المعياري للتركيب اللغوي. هذا الكسر ليس تدميراً للغة، بل تحويل لها إلى أداة مرنة قادرة على التمدد في فضاءات دلالية أوسع، حيث تولد تراكيب جديدة منزاحة عن سياقها المألوف، فتشكل عالماً لغوياً مستقلاً، لا يحاكي الواقع المباشر، بل يبتكر واقعاً موازياً مليئاً بالإيحاءات والتأويلات. و هذا العالم الجديد لا يعتمد على مرجعية خارجية (كالقواعد النحوية أو السياقات اليومية)، بل يقدم نفسه كـ"كيان مفرد" يدهش القارئ بانزياحه عن المألوف. فالعبارة المنزاحة تركيبياً مثل تقديم المفعول به قبل الفاعل، أو حذف أحد أركان الجملة، أو دمج تراكيب متناقضة تحول النص إلى لوحة فنية تتحرك فيها العناصر بحرية، لتثير في المتلقي تساؤلات وتأويلات لا حدود لها. فالتجلي الذي يتحدث عنه النص هو ذلك الإشراق الجمالي الذي يظهر عندما تتفاعل العناصر المنزاحة في النص، فتنتج إيقاعاً داخلياً أو صورة مجازية تحمل الكلمات معاني غير مسبوقة. و بهذا التعبير يتجلى أن الانزياح التركيبي وسيلة لتحرير اللغة من قيودها الوظيفية، وتحويلها إلى فضاء إبداعي قادر على تجسيد اللامرئي، وإثارة المتلقي عبر مفارقات تعيد تعريف العلاقة بين الشكل والمضمون.

و الآن نبدأ بتحليل الأبيات المختارة من شعر سعد السباهي:

ويعود يومك يا حسين وكربلاء تعود أخرى وتخط ثانية دماءك على فم الأيام سفرا

يا سيدي كتب الزمان وكان غيرك منه سطرا وتلاك حين تلى فكنت يراعه ودماك حبرا

يا واحدا للآن لم تشفع له الأيام وترا مازال يومك يملأ الدنيا شذى ويفوح عطرا

لكأن تحت رماده من ليل عاشوراء جمرا المستفيض مع الوجود مناهلا و دما أغرا[٥]

في شعر سعد سباهي تبرز الانزياحات التركيبية كأداة فاعلة لخلق لغة شعرية تستدعي التأمل و التفكير بما جرى في سالف الأزمان و بقيت آثاره. ففي قوله "ويعود يومك يا حسين وكربلاء تعود أخرى" يبدأ الجملة بفعل "يعود" لا الفاعل "يومك" ليركز على حدث العودة بوصفه صدمة درامية تتكرر، و تكرار كلمة "تعود" يخلق إيقاعاً دائرياً يعكس فكرة الاستمرارية الأبدية لذكرى كربلاء.

و حذف المفعول المطلق بكونه موصوفاً أي "عودة" من عبارة "تعود أخرى" يضفي إيقاعاً سريعاً وغموضاً يحفز القارئ على ملء الفراغ بتأويلات تعيد تشكيل المعنى و الحدث في ذهن المتلقي.

وفي الشطر الأخير "وتخط ثانية دماءك على فم الأيام سفرا" يظهر الانزياح عبر تقديم المفعول المطلق " ثانية" على الفاعل (الدماء) لبيان إهتمام تكرار الحدث وأثره ليشير إلى تكرار الفعل التاريخي كحتمية أسطورية، مع استخدام مجاز "فم الأيام" الذي يخلق بنية تركيبية جديدة تدمج الدم بالسفر عبر تشبيه الأيام بفم يكتب عليه، مما يخرق العلاقة النحوية التقليدية بين الفعل ومفعوله.

وفي البيت الثاني"يا سيدي كتب الزمان وكان غيرك منه سطرا" يظهر الانزياح عبر تقديم الفعل "كتب" على الفاعل "الزمان" ليعطي الفعل هيمنة درامية وهو انزياح تركيبي شائع في الشعر وبعبارة أدق هو (تغير لبنية التراكيب الأساسية، أو هو عدول عن الأصل يكسب النص حرية ودقة، ولكن هذه الحرية غير مطلقة)[٦]. والغموض في الإشارة إلى "غيرك" يحوله إلى مرجعية قابلة للتأويل والتفسير كيفما يتفق للقارئ و المتلقي. أما الشطر الأخير "وتلاك حين تلى فكنت يراعه ودماك حبرا" فمن منظور البنيوي والزمني يفكك الزمن عبر عبارة "حين تلى" التي تخلط بين الماضي والمستقبل، بينما يتحول الحسين (عليه السلام) إلى "يراع" أي: قلم و يتحول الدم إلى حبر عبر تركيب نحوي معقد يربط فعل "تلى" بالمفعول (ك) بشكل مقلوب يعطل التلقائية. فتفاعل هذه الانزياحات مع التكرار الدلالي في كلمة "تعود" تنتج إيقاعاً دائرياً يعكس استمرارية الذكرى، و على هذا النمط يفرض الغموض الناتج عن الحذف والتقديم والتشبيهات غير المألوفة على القارئ إبطاء القراءة و حل الرموز والإشارات و تأويل النص، مما يعمق الرمزية ويحول الواقعة التاريخية إلى حدث جمالي يتجاوز الزمن، وفقاً لجان كوهين القائل بتحويل الانزياح إلى استراتيجية لإعادة اختراع الواقع عبر الانزياحات التركيبية.

و أنشد أيضاً:

يا واحدا للآن لم تشفع له الأيام وترا مازال يومك يملأ الدنيا شذى ويفوح عطرا

لكأن تحت رماده من ليل عاشوراء جمرا المستفيض مع الوجود مناهلا و دما أغرا[٧]

في هذه الأبيات للشاعر سعد سباهي تتجلى الانزياحات التركيبية كأدوات فنية لخرق النظام النحوي المألوف و انتاج دلالات متدفقة تتعالى على الواقع المادي، ففي الشطر الأول: "يا واحداً للآن لم تشفع له الأيام وترا" يبدأ الشاعر بنداء غريب "يا

واحداً" مقدماً إياه على جملة الوصف "لم تشفع له الأيام" وكأن المخاطب الحسين (عليه السلام) يظل "واحدا" رغم محاولات الزمن إخماد ذكراه، وهذا الانزياح في ترتيب الجملة يخلق وهماً بأن النداء نفسه معلق في زمن لا ينتهي، بينما تظل كلمة "وتراً" التي تحيل إلى الوتر (الجرح) أو الوتر (الغاية) متدلية في نهاية البيت كصدى لألم لم يجبر.

وفي "لكأن تحت رماده من ليل عاشوراء جمرا" يتكون الانزياح التركيبي عبر كسر التسلسل المنطقي للجملة، فتقديم الظرف "تحت رماده... جمرا" يبرز و يؤبر الرماد قبل الجمر و يلفت النظر إليه و يعطي انطباعاً بأن التشبيه نفسه يولد من رماد الذكرى، فالجمر الذي هو رمز لإرادة القوة الاستمرارية يظل حياً تحت الرماد (الذي هو رمز النسيان) ، ولعل الانزياح في المعنى فطالما كان الجمر تحت الرماد الحقد الدفين وهنا كان مختلفا، لكن الانزياح يقدم الرماد قبل الجمر ليشير إلى أن الذكرى تختفي ظاهرياً لكنها تشتعل خفية.

و في الشطر الأخير "المستفيض مع الوجود مناهلاً ودماً أغراً"، يعتمد السباهي الانزياح اللغوي عبر تحويل الفعل "يستفيض" إلى اسم المفعول "المستفيض"، مما يحول فكرة الفيض (الامتلاء أو الانتشار) من حدث مؤقت إلى سمة دائمة ملازمة للوجود. هذا الانزياح يضفي على الوجود طابعاً ثابتاً كأنه مشبع بالفيض بشكل دائم، بدلاً من تصويره كفعل عابر أو متجدد، مما يعمق الإحساس بامتداد الحياة وغزارتها كقيمة جوهرية لا كحركة آنية.

من خلال هذا التحويل النحوي، يخلق الشاعر صورة وجودية فلسفية تبرز تلازم الفيض مع الوجود ذاته، و استخدام "المستفيض" بدلاً من الفعل يضفي طابعاً أبدياً على الفيض.

أنشد سعد السماوي:

أشوق هزليلك أم جنونُ — فأضرت فيك جذوتها الشجونُ

وغالتك الظنون ولسدتَ تدري — أ وهم ما حدا بك أم يقينُ

غداة دعاك قلبُك مستغيثا — بصوتك وهو منتفض طعينُ

أراك وقفت والأيام تمشي — كأنك في متاهتها رهينُ

أراك ولا أراك أكان طيفا — به خفقت شمالُك واليمينُ

فطِرتَ تموج في الآفاق تشدو — ولاعش لديك ولا وكونُ

و لا شجر هناك علي تتلو — نشيدَ الحالمين و لا غصونُ

كأنلك قد فزعت لهول يوم — له الملكوت منكفئ حزينُ

عشيةَ والطباقُ السبعُ نادى — على أفلاكها الوحيُ الأمينُ

ينادي في رحاب الله ينعى — عليا مات أنرعُها البطين

وأركان الهدي هُدمت وهُدت على محر ابه دنيا ودين

نعى صوتَ الحقيقة لا صداها ومن هو حصنُ قلعتِها الحصينُ

ومنجمُ علمِها وفتى فتاها وعيبة علم ربك واليقين

وباء البسملات وهل أتاها وبابُ الله والحبلُ المتبن

ومَن هو إذ تشب لظى فتاها وليثُ الغاب إن هتكَ العرين

ومَن للساح إن هرجت وماجَت تدك بوقعِ صولته الحصونُ

ومَن مِن بعد يومك لليتامي كَكَتفِك كافل وأب حنونُ

بكت دمَها العيونُ عليك قهرا وهل تجزيك مابكت العيونُ

مشيت مع الزمان فصار ظلا لمجدك تستظل بك به القرونُ

كأن الله أورثها غضونا وراحت منكَ تنحدرُ الغضونُ

إبا الحسن العظيم أتيتُ قلبا تطارحه المواجع والأنينُ

وصهوتي الذنوبُ وحسبُ نفسي بأَنك لي غدا سند ضمينُ

وها أنا ذا و فوق ثراك حيا وتحت ثراك إن حدتِ الظعون

عكفتُ على رحابك مستدرا حياضك استجير واستعينُ

وجئتُ أسف في غمرات دربِ لهُ في كل عاثرة كمينُ

وطاف بي الرؤى سبعا ولبى كأن فناك مروة والحجونُ

إلى ألق القبابِ لجمتُ ليلي بأطياف ترف بها الجفون

هناك باب روضك رحت أزهو وحقَ هناك زهوي والفتونُ

أتيت يجد بي قلق وتحدو إليك بي الهواجسُ والظنون

ورحتُ ألم أشتاتي كاني طعين بات تحرسه الطعون

لكزتُ إليك راحلتي وحسبي مُعينا أنك الغوثُ المعين

همستُ يراعتي وطفقت أشدو و أنت نشيدُ جرحي واللحون

أتيتك والعراقُ وجرحُ قلبي هما شكواي والوجعُ الدفين

أتيتُ أبا الحسين وكل مابي جراع عتقت ودم سخين

و يا يوم العراق عليك قلبي لعلك في غد أثرا تكون

تنمرت الكلابُ عليك حتى لهانَ على الجراء بك العربن

تكالب جمعها من كل فج كان حلت عليكَ لهم ديون

مشيناها على جمر الليالي ثقال خطى ونحسبها تهون

حملناها كما حملت فلما أتمت أملصته و لا جنين

فصبرا يا عراق فإن يوما على الأبواب ترقبه العيونُ

أعد له فقد بلغت مداها وفاض الصمتُ و انتفض السكونُ

أنهر ثالث بدماكَ يجري و يا لضحى الخلاص متى يحينُ

دعوك فرسة و تناهشوها ذئابا، أنتَ شلوُهمُ الطعينُ

وكل يدعي وصلا ولكن علي وصله عدل و دينُ

محبته هدى وهواه تقوى ومَن نظفت سريرته القرين

فقل للمدعين كفى ويكفي أما نفضت وشالتَها الجبينُ

أما أعددتمُ جيما أما في حسابكمُ لهذا الشعب سينُ

لقد قالت وما سمعت (حذامِ) وما قالت حذامِ هو اليقينُ

كلي يا عنزُ من سيكونُ أقوى يد الدباغ أم تلك البطونُ

أبو ذر على الجدران لكن على كرسيه شمر لعين

أشوق هز ليلك أم جنون فأضرت فيك جذوتها الشجون[٨]

في هذه الأبيات يمارس الشاعر الانزياح التركيبي ، مستنداً إلى آليات "العدول" لإعادة تشكيل النظام اللغوي المناسب للرؤية الشعرية. فنرى أن السباهي في هذه الجملة "أشوق هز ليلك أم جنون" يفكك التراتبية النحوية بتقديم أداة الاستفهام "أ" و المبتدأ فاعل على الفعل "هز" وهو خروج عن قاعدة "تقديم الفعل على الفاعل" في الجملة الفعلية و ابتدأ به هنا لنكتة بلاغية و هي إبراز الشوق والاهتمام به. فالنحو القديم يقضي بتقديم الفعل حينما يقتضي المقام تجديد الحدث و استمراره

لكن الشاعر يقدم "أشوق" ليحول الاستفهام إلى هاجس يسبق الفعل نفسه، وكأن الشوق أو الجنون هما المحركان الخفيان لهز الليل، لا العكس. هذا الانزياح يشير إلى أن اللغة الشعرية لا تخضع لمنطق السببية، بل تعبر إلى فضاء التماهي بين الذات والعالم، حيث العاطفة تهز الواقع.

و يتضمن"فأضرت فيك جذوتها الشجون"، تقديم السباهي المفعول به (جذوتها) والجار والمجرور (فيك) قبل الفاعل (الشجون)، مخالفاً الترتيب المعتاد. هذا التقديم له دلالة بلاغية عميقة، إذ يركز على تأثير الفعل (إضرام النار/الجذوة) ومكان تحققه (فيك) قبل الإشارة إلى الفاعل (الشجون)، مما يخلق توتراً درامياً يشعر المتلقي بالنتيجة المؤلمة (اشتعال الجذوة في داخلك) قبل الكشف عن مسببها (الشجون). هذا الانزياح يمهد لصدمة عاطفية، كأن الشاعر يريد أن يلفت الانتباه إلى حجم الألم الداخلي الذي تعيشه الذات المخاطبة (الشاعر نفسه) قبل تفسير سببه، فكأن الجرح موجود قبل معرفة مسببه، مما يعكس سيطرة العاطفة على المنطق في لحظة التعبير.

و "فيك" (الذات) أصبح مسرحاً للأحداث قبل أن تعرف القوة الفاعلة (الشجون) و على هذا يحقق الانزياح تكثيفاً للصورة، فتقديم "جذوتها" (الضوء/الحرقة) يربطها مباشرة بالضمير "ها" العائد إلى الشجون، وكأن النار المشتعلة في الداخل هي جزء لا ينفصل عن طبيعة الشجون ذاتها. ومن ما تقدم ندرك أن الشعر بطبيعته (يحتمل أشكال التقديم والتأخير لأسباب بلاغية، وموسيقية، وفنية، على أساس انتهاك نظام الرتبة، أو كما يقول (كوهين) على أساس الانزياح عن القاعدة التي تمس ترتيب الكلمات. فيقدم ما حقه التأخير أو يؤخر ما حقه التقديم، جرياً وراء خلق أسلوب فني، باستثمار الدلالة الناتجة عن هذا الانزياح في الرتبة).[٩]

وغالتك الظنون ولست تدري أ وهم ما حدا بك أم يقين[١٠]

في جملة "ما حدا بك" يبهم الشاعر فاعل الفعل "حدا" (ساق)، "ما" لتظل العلة غامضة مبهمة: هل هي وهم أم يقين؟ هذا الحذف يخلق غموضاً وجودياً، فالفاعل المحتمل يذوب في فخ السؤال، وكأن الذات تجري وراء سبب مجهول لألمها. الانزياح هنا يخرق قاعدة "التعيين" النحوية (وضوح الفاعل) ليعبر عن الحيرة بين قوى غامضة تسوق الإنسان.

تتجلى هذه الانزياحات كنظام مواز يرتبط بجذر نظرية الشعرية عند جان كوهين، و الشاعر يستخدم خرق القواعد ليصف ما تعجز عنه القواعد المعيارية من الإبانة عن انهيار التمييز بين الوهم واليقين.

غداة دعاك قلبك مستغيثا بصوتك وهو منتفض طعين[١١]

في هذا البيت يمارس سعد السباهي أنواعاً من الانزياح التركيبي لخرق القواعد اللغة المعيارية لإبداع جمالية تخلق لغة لائقة بالواقع لتعميق الدلالة الرمزية المرتبطة بسياق أهل البيت (عليه السلام)، وخصوصاً في تجربة الإمام علي (عليه السلام) حين طعن في محراب صلاته.

بدأ الشاعر بالظرف الزماني "غداة" (الذي يشير إلى بكور النهار) قبل الفاعل "قلبك" خلافاً للترتيب النحوي المعتاد. هذا الانزياح يعطي الزمن هيمنة درامية، كأن لحظة الصباح تحمل في طياتها أزمة الاستغاثة.

و عند دعوة القلب في"دعاك قلب" جعل القلب (كعضو داخلي) يخاطب الشاعر ككيان منفصل عن الذات و كشخص آخر، استعمل الشاعر أسلوباً خاصاً في الانزياح معروفاً بـ"الالتفات" إضافة على كونه تشخيصاً حيث تحول العضو إلى مخاطب خارجي. هذا الانزياح يجسد التمزق الداخلي بين الروح والجسد.

أراك ولا أراك أكان طيفا به خفقت شمالك واليمين[١٢]

في قصيدة تعبر حدود الزمان والمكان، يبرز البيت "أراك ولا أراك أكان طيفا" كنموذج مكثف لانزياحات تركيبية ونحوية تخرق التوقعات اللغوية.

الانزياح التركيبي: تناقض الرؤية واستحالة اليقين.

يكمن الانزياح الأبرز في التناقض البنيوي بين "أراك" (الإثبات) و"لا أراك" (النفي) في جملة واحدة. هذا التناقض ليس مجرد لعبة لغوية، بل هو كسر متعمد لقانون "عدم التناقض" المنطقي، كما يراه كوهين، لإنتاج شعرية تستفز القارئ لإعادة تأويل الواقع. فالشاعر يصف حالة وجودية تترنح بين رؤية المخاطب (الامام علي عليه السلام) واستحالة إدراكه حسياً، كأن الحضور الروحي يتجلى كـ"طيف" يختلج في حداثة الذكرى وعمق الحنين. هذا التركيب المتناقض يجسد صراع الذات بين الإيمان بالحضور الغيبي واليأس من إثباته مادياً، فكأن اللغة نفسها تثور على محدودية التعبير.

الجسر بين الانزياح وسياق أهل البيت (عليه السلام): علي (عليه السلام) بين الغياب المادي والحضور الروحي و في السياق الديني يكتسب الانزياح دلالة أعمق. فالإمام علي (عليه السلام) في التراث الشيعي غائب جسداً عن الواقع، لكنه حاضر روحاً في ضمير الأمة. التناقض بين "أراك" و"لا أراك" يرسم هذه الثنائية: فالشاعر يرى علياً (عليه السلام) بقلبه كمصدر للإلهام والمقاومة، لكنه لا يراه بعينه ككينونة مادية. الانزياح النحوي في "أكان طيفا" يعزز هذه الفكرة، فالطيف ليس وهماً، بل هو استحضار لحقيقة روحية تتجاوز الزمان.

في البيت الشعري "به خفقت شمالك واليمين" يمارس الشاعر انزياحاً تركيبياً جذرياً عبر كسر التسلسل النحوي المألوف، مقدما الجار والمجرور "به" (الذي يشير إلى السبب الخفي) على الفاعل "شمالك واليمين" في خروج صارخ عن البنية النحوية التقليدية التي تفرض تقديم الفعل أو الفاعل. هذا الانزياح ليس مجرد خرق عشوائي، بل هو استراتيجية فنية تهدف إلى تحويل اللغة من أداة تواصلية إلى فضاء جمالي يعبر حدود المنطق. فتقديم "به" يخلق تركيزاً مباغتاً على العلة الغامضة التي تحرك الحدث، وكأن الشاعر يريد أن يقول إن خفقان اليمين والشمال (اللذين يرمزان إلى القوى المتضادة أو الاتجاهات الكونية) ليس فعلاً مادياً عابراً، بل هو انعكاس لقوة ميتافيزيقية أعظم، كالحزن أو الحب أو الروح، التي تخترق المادة وتحير العقل.

هذا التقديم يعطل توقعات القارئ النحوية، فيصبح السؤال: ما هذا الشيء الذي "به" خفقت الاتجاهات؟، وهو سؤال يجبر المتلقي على الخروج من منطق السببية المباشرة إلى فضاء التأويل الرمزي. هنا يتحول الانزياح إلى آلية تظهر اللغة بمظهر غريب يستدعي التأمل، وهو ما يعتبره جان كوهين جوهر الشعرية.

في سياق أهل البيت (عليه السلام)، وخصوصاً في استشهاد الإمام علي (عليه السلام) بضربه حين إقامة الصلاة، يكتسب الانزياح دلالة أعمق. فـ"به" قد ترمز إلى دم الإمام علي (عليه السلام) أو رسالته، الذي أصبح سراً وجودياً يحرك المشاعر

ويقلب الموازين. فـ"خفق" الشمال واليمين (اللذين يمثلان الاتجاهات المتعارضة) يصبح تعبيراً عن ارتجاف الحقائق والأخلاق أمام ظلم يمس جوهر الإنسانية. وكما يخفق القلب من الألم، تخفق الاتجاهات نفسها من هول الفاجعة، في انزياح يحول اللغة إلى مرآة لصراع مقدس بين القيم الإلهية والظلم الأرضي.

فكما أن الإمام علي (عليه السلام) خرق سلطة الظلم بثباته و بكلماته، يخرق الشاعر سلطة اللغة المعيارية بانزياحه، ليعبر عن حقيقة روحية ترفض الانحصار في قوالب المنطق. فعلى هذا المبنى أصبح الانزياح التركيبي جسراً بين المادي والميتافيزيقي، وبين اللغة واللاوعي الجمعي الذي يحمل ذكرى شهادة الامام علي (عليه السلام) كجرح لا يندمل. فالكلمات و من جملتها خطب الإمام (عليه السلام) تثور كالثوار، لا لتهدم النظام فقط، بل لتبني نظاماً جديداً يلائم عمق التضحية وقدسية الدم.

فطرت تموج في الآفاق تشدو ولاعش لديك ولا وكون[١٣]

يصوغ الشاعر في سياق هذه الأبيات وجوداً يتجاوز الماديات عبر كسر التراتبية النحوية المألوفة. فالفعل "فطرت" من الطيران يشير إلى أصل قدسي روحي مطلق حصله الإمام (عليه السلام) بعبادته لله عز وعلا ويقوي هذا الانزياح في الجملة التالية "ولاعش لديك ولا وكون" التي تنفي عن الذات المخاطبة أي انتماء للمكان "العش" أو الوجود المادي.

و لا شجر هناك علي تتلو نشيد الحالمين و لا غصون[١٤]

في هذا البيت يمكن روية انزياحين من ناحية التركيب، اظهرهما سعي الشاعر لتحسين وزن البيت وقافيته.

الأول: تأخير عبارة "ولا غصون" إلى نهاية الجملة و كان الحق في اللغة العادية أن يلتصق ب"ولا شجر" و لكن يحمل هذا التأخير بعداً بلاغياً ودلالياً أيضاً. ليحدث خلخله في العلاقات الاسنادية المعيارية، بمخالفة التنظيم، أو الترتيب العادي للغة، والذي ينتج عنه تغيرات في الدلالة، إذ أن (تحرك المفردات في حركة أفقية من أماكنها المرصودة لها إلى أماكن أخرى ذي طبيعة تأثيرية متميزة... كما إن له علاقة قوية بغنائية الإبداع الفني).[١٥]

وإليك تفصيل ذلك:

١. البعد البلاغي: التركيز والتدريج في التصوير: الترتيب الطبيعي يقضي بذكر النفيين معاً: "ولا شجر هناك ولا غصون". لكن تأخير "ولا غصون" ينشئ مفاجأة تجبر القارئ على إعادة تأويل المشهد، فتصبح كل عنصر محل تركيز مستقل.

ونلاحظ هنا رعاية الشاعر التدرج في تصوير العدم، فيبدأ الشاعر بنفي الوجود الكلي "ولا شجر" ثم يضيف نفي التفاصيل الأصغر "ولا غصون" بعد فاصلة زمنية، كأنه يعمق إحساس الفراغ بشكل متراق. هذا يشبه تصويراً سينمائياً يبدأ بمشهد عام (غياب الشجر) ثم يتضيق إلى تفاصيل دقيقة (غياب الأغصان).

٢. البعد الدلالي: تكسير العلاقة المنطقية: العلاقة المنطقية بين "الشجر" و"الغصون" (الجزء والكل) تفرض أن يظهراً معاً في النفي. تأخير "الغصون" يكسر هذه العلاقة، ليشير إلى أن العدم ليس مجرد غياب الشجر، بل انهيار كلي حتى في التفاصيل.

العبارة الوسطى "علي تتلو نشيد الحالمين" تخلق تناقضاً بين الفراغ المادي "لا شجر... لا غصون" والحضور الروحي "النشيد". تأخير "الغصون" يجعل هذا التناقض أبرز، فكأن النشيد (الصوت الروحي) هو السبب في تفكيك الوجود المادي.

الانزياح هنا يعطل التوقع اللغوي ليخلق وعياً جديداً بالمعنى، فالقارئ يتساءل: لماذا لم تذكر "الغصون" مع "الشجر"؟ هذا التساؤل يفتح باب التأويل لكشف طبقات الدلالة.

ثم أن الشاعر قدم الجار والمجرور "علي" على الفعل "تتلو" مخالفاً الترتيب النحوي القياسي (فعل + فاعل + مفعول به أو جار ومجرور). فهذا التقديم يشكل خرقاً متعمداً للقاعدة، وله أهداف فنية فمن ذلك التأكيد على الاتجاه أو الغاية لأن الشاعر بتقديم "علي" يجعل الاتجاه (الغاية) محور الجملة، وكأن التلاوة موجهة إلى "علي" بقوة، فتصبح هي الهدف الأهم قبل حدوث التلاوة نفسها.

و هناك جانب آخر تجب ملاحظته و هو أن القارئ يتوقع ترتيباً معيارياً، لكن الانزياح يدهشه بسبق الجار والمجرور، مما يخلق صدمة جمالية، و إذا فسرت كاف الخطاب أي مخاطب الكلام في"هناك" كرمز للإمام علي بن أبي طالب (عليه السلام) فإن التقديم يبرز هيمنة الرمز على الحدث، فكأن التلاوة وجدت لأجله، لا العكس، فواضح أن البيت يصف مشهداً خالياً من الشجر والغصون، و بفقدهما كتاليين يفقد التلاوة. و لا يخفى أن المخاطب هنا محتمل للإمام (عليه السلام) و للشاعر نفسه و هذا يزيد شعرية الكلام.

كأنك قد فزعت لهول يوم له الملكوت منكفئ حزين[١٦]

وقع في هذا البيت التقديم والتأخير بتقديم الجار والمجرور "له" على المبتدأ و الخبر في العبارة "له الملكوت منكفئ حزين" حيث قدم الجار والمجرور "له" (الذي يشير إلى السبب أو الملكية) على المبتدأ والخبر "الملكوت حزين" خلافاً للترتيب النحوي الطبيعي. هذا التقديم يعطي أولوية دلالية لـ"له" كأن الكارثة (انقلاب الملكوت) تحدث بسببه أو من أجله، مما يضفي طابعاً تراجيدياً على الحدث.

عشية والطباق السبع نادى على أفلاكها الوحي الأمين[١٧]

في هذا البيت يوجد انزياح نحوي يتمثل في تقديم الظرف (عشية) والجار والمجرور (على أفلاكها) على الجملة، خلافا للترتيب النحوي التقليدي (فعل + فاعل + مفعول به أو ظرف). هذا التقديم يحمل أبعاداً بلاغية وفنية، وهو متسق مع نظرية "الانزياح" عند جان كوهين، التي ترى أن الشعر يخرق القواعد لإحداث تأثير جمالي، و الانزياح الحاصل في التقديم والتأخير دلالات منها، إفادة التناسب، والتناسق بين الفقرات، والتعجيل في أظهار، وبيان المأساة، ولتعظيم هول القضية، والحال الذي عليه المتكلم، كما وأن الشاعر قد جاء بهذا التقديم أيضاً لبيان الأمر الأهم، وذلك (لان النفس تُعنى وتتطلع إلى تقديم الذي بيانه لها أهم وهي بشأنه أعنى فقد يشغل نفس المتلقي أمرٌ من الأمور وتتطلع إلى خبره وتتشوق إلى ما تم بشأنه، لكون التعرف عليه مهماً لديها، أو لان أموراً مهمة تترتب عليه، فحينئذ ولكي يكون التعبير أكثر قدرة وقابلية على التأثير والإثارة يقدم فيه ما أنعقد القلب به وإن كان حقه الترتيبي من حيث الوجود الذهني التأخير، وذلك حتى يجعل للنفس ما تريد التعرف عليه فتطمئن وتستقر، وإلا فقد النص قيمته لانشغال النفس عما يرد فيه بما تعلقت به وتأخر بيانه في النطق).[١٨]

أولا: الانزياح النحوي

١. تقديم الظرف الزماني (عشية): حيث القاعدة النحوية تفرض أن يأتي الظرف (الزمان أو المكان) عادة بعد الفعل أو في وسط الجملة.

ضمن السباهي في هذا الانزياح التركيبي تقديم الظرف "عشية" (في المساء) على أركان الجملة و أورده في بداية الجملة، فتحول إلى محدد أولي للزمان، مما يعزز التركيز على الوقت بتحديد اللحظة (المساء) قبل الحدث الذي هو (نداء السموات)، و هكذا يخلق السباهي إحساساً بالترقب والأجواء الدرامية و يرسخ المشهد الزماني قبل الحركة فتقديم "عشية" في بداية الجملة يضفي طابعاً مسرحياً على الحدث، وكأن الزمن نفسه شخصية فاعلة تشارك في صناعة المشهد. فالمساء بظلمته الوادعة وأجوائه الروحانية يتحول إلى إطار زمني مقدس يحمل في طياته حدثاً كونياً عظيماً، مما يضفي هالة من الترقب والرهبة، وكأن اللحظة الزمنية تسبق الفعل في الأهمية، لتكون شاهداً على تحول ميتافيزيقي.

٢. تقديم الجار والمجرور (على أفلاكها) كخبر على المبتدأ المعرف: القاعدة النحوية تفرض تقديم الجار والمجرور عادة على المبتدأ المنكر لا المعرف و هنا نرى خرقاً لهذه القاعدة، وبذلك يحقق التركيز على المكان و تحديد الموقع (المدارات) قبل البوح بالمبتدأ، و بذلك يرسم خريطة مكانية للحدث و التركيب التصاعدي عبر الإنزياح يوجب التدرج في تصوير الحدث، بدءاً من الزمان (عشية)، ثم المكان (أفلاكها)، ثم الذات (الوحي الأمين) الذي يراد به جبرئيل (عليه السلام) و يرمز إلى الرسالة الإلهية، وتقديم المكان (على أفلاكها) قبل المبتدأ يؤكد أن الرسالة مرتبطة بالسماء.

فتقديم الجار والمجرور "على أفلاكها" على "الوحي الأمين" يحول المكان إلى مكون هام في البنية الشعرية، فتصبح الأفلاك مسرحاً للحدث قبل أن يكشف عن مكينه. هذا التقديم يرفع من شأن المكان كرمز للعظمة والقدسية، فكأن السماء بأفلاكها تفرض سلطتها على الحدث، وتصبح حاضنة لصوت إلهي (الوحي الأمين) يعبر الفضاء، ومن هنا يتحول الانزياح إلى أداة لتجسيد الهيبة القدسية الإلهية، حيث يسبق المكان الذات و الشخص ليذكر بأن السماء بكل ما فيها هي وسيلة التجلي الروحي.

ثم لا يخفى أن هذا التقديم يبدع غموضاً متعمداً يثير التشويق من جانب والحيرة من جانب أخر، فالقارئ عند سماع "عشية والطباق السبع نادى" يظل متسائلاً: من الذي نادى؟ وكيف نادى؟ ولماذا نادى؟ إلى أن يصل إلى "الوحي الأمين" في نهاية البيت. هذا التأجيل في كشف المراد الحقيقي يشبه تقنية "التعليق" في السرد، حيث يؤجل حل اللغز ليبقى القارئ معلقاً بين التوقع والانتظار، مما يعمق تفاعله مع النص. فكأن الشاعر يلفت انتباه المتلقي إلى الزمان (المساء) والمكان (الأفلاك) أولا، ليهيئه لاستقبال حدث فريد يستحق هذا الإعداد.

ينادي في رحاب الله ينعى عليا مات أنزعها البطين

وأركان الهدى هدمت وهدت على محر ابه دنيا ودين[١٩]

في هذه الأبيات من القصيدة نعياً على الإمام علي (عليه السلام)، تظهر الانزياحات التركيبية و هي تخرق القواعد النحوية لتعميق الدلالة العاطفية والرمزية. إليك تحليل أهم الإنزياحات:

١. انزياح الحذف والتكثيف في" ينادي في رحاب الله ينعى": فاعل الفعل "ينادي" هو الوحي الأمين وذلك يوحي بأن النداء صادر عن كيان غيبي (كالملائكة أو الكون نفسه)، أو أنه نداء جماعي يعكس حزن الأمة كلها.

و الجمع بين فعلين "ينادي" و"ينعى" دون فاصل يعطي إحساساً بالتدفق العاطفي السريع، وكأن الحدث كارثة لا تحتمل.

٢. انزياح التكرار والبناء للمجهول في:" وأركان الهدى هدمت وهدت": استخدام الفعلين "هدمت" بمعنى (دمرت) و"هدت" بمعنى (انهارت) لنفس المعنى، لكن بتكثيف يضاعف الشعور بالدمار الشامل ثم أستخدام الفعل المبني للمجهول و حذف فاعل الهدم يثير سؤالاً في ذهن المتلقي"من الذي هدمها؟" ليوحي بأن الفاجعة كونية، وكأن الكون نفسه ينهار إثر الكارثة دون فاعل مرئي.

٣. انزياح التركيب المجازي في الشطر الأخير: " على محرابه دنيا ودين": الجار والمجرور "على محرابه" (المحراب: مكان العبادة) يقدم على المبتدأ "دنيا ودين" وكأن الدنيا والدين يصبحان موضوعين معلقين على محراب الإمام (عليه السلام)، فالمحراب يتحول إلى رمز لمركزية علي (عليه السلام) في البناء الكوني .

و جمع الشاعر بين "الدنيا" المادي و"الدين" غير المادي في تركيب واحد ليشير إلى أن موت علي (عليه السلام) أضر بكلا الجانبين، وهو انزياح يظهر من خلاله شمولية الخسارة.

٤. التقديم للتركيز على المكان الروحي (المحراب): في الشطر الأخير تقديم "على محرابه" يجعل المحراب محور الجملة قبل ذكر المبتدأ الذي هو دنيا ودين وكلتاهما نكرة و حسب قواعد النحو الكلاسيكي يوجب تأخيرهما و لكن تنكيرهما يحمل معنى بيانياً و هو العظمة و الشمول و غير ذلك من المعاني اللائقة بالإمام علي (عليه السلام). و الشاعر في هذا الانزياح أي التقديم، يشير إلى المحراب كمركز للوجود: فالمحراب الذي يرمز إلى مقام العبادة والقربى الإلهي يصير نقطة ارتكاز تجتمع عليه الدنيا والدين، كما تجتمع إلى القبلة في الصلاة كل طوائف المسلمين ومن مختلف النواحي، فقد تتمركز الحقيقة فيه: كأن الدنيا (الحياة المادية) والدين (الحياة الروحية) تفقدان معناهما إلا بارتباطهما بمقام الإمام علي (عليه السلام)، فهو المحور الذي يعطي الكون توازنه.

٥. الدنيا والدين، اتحاد في المقام: جمع "دنيا" التي بمثابة الحياة العابرة مع "دين" الذي في طياته الحقيقة الأبدية على المحراب ليري القارئ الوحدة بين الكون المادي و الكون الروحي، فالإمام علي (عليه السلام) ليس قائداً دينياً فحسب، بل كان ينظم شؤون الدنيا بالعدل، ويربطها بالقيم الإلهية وهكذا الصالحون والمصلحون إلى أن يرث الله الأرض و من عليها. هذا التكامل في شخصية الإمام علي (عليه السلام) الربانية مما يحمله هذا الإنزياح التركيبي، فالمقام الواحد (المحراب) يحمل متناقضين (الدنيا والدين)، كما يحمل الإمام (عليه السلام) صفات متكاملة تجمع بين الحكمة الدنيوية والعبادة.

٦. الانزياح كتجسيد للفوضى بعد الرحيل عبر التقديم غير المألوف لـ"على محرابه".

و هذا يشير إلى انهيار النظام فالعدول عن الترتيب النحوي يرسم صورة لانهيار الترتيب الوجودي بعد موت الإمام علي (عليه السلام)، حيث تختلط المادة بالروح، وتفقد الحياة توازنها. ثم وجود "الدنيا والدين" على محرابه يعني أنهما بدونه كئيبان، كما يكون الدين والعبادة خاليا من الروح والدنيا، و خاليا من السائد والقائد.

نعى صوت الحقيقة لا صداها ومن هو حصن قلعتها الحصين[٢٠]

في هذا الشعر يمارس السباهي انزياحاً تركيبياً ونحوياً عميقاً لخلق لغة شعرية تعبر حدود الوصف المباشر، محولاً الرثاء إلى فضاء رمزي يخلط بين الحزن الوجودي والتبجيل الديني. و بتقديم "صوت الحقيقة" على نفي "صداها" يتكون هذا الانزياح و معناه الايحائي كأن الحقيقة ذاتها المتجسدة في شخصية الإمام علي (عليه السلام) هي موضع النعي، لا تأثيراتها العابرة. هذا التقديم يخرق الترتيب المنطقي حيث يفترض أن ينعى الصدى كرمز للبقاء، ليؤكد أن الفاجعة ليست في غياب الأثر، بل في غياب المصدر. فالصوت هنا إضافة على كونه ناقلاً للحقيقة، هو أيضا الحقيقة نفسها، وكأن الإمام بموته يحمل معه جوهر الحق، تاركاً العالم في صمت مطبق.

أما الانزياح في الشطر الثاني فيظهر في التكرار اللفظي لمادة "حصن" (و من هو حصن قلعتها الحصين)، و هذا التكرار ينشئ تداعياً دلالياً يكرس فكرة المنعة والثبات. فـ"الحصن" يصير موضع الحماية، و"القلعة" تمثيلاً للحقيقة، و"الحصين" تأكيداً على صفة المنعة. هذا التكرار المخالف لقواعد التنويع النحوي يصنع إيقاعاً داخلياً يرسم صورة الإمام (عليه السلام) ككينونة لا تقهر، تحمي الحقيقة بجسدها قبل أسوارها. والانزياح هنا تشديد على القوة و أيضاً تأصيل لفكرة أن الإمام (عليه السلام) هو نفسه حصن الحقيقة، و بفقده تنهار القلعة، وتضيع الحقيقة في ضجيج من العدم.

هذا الانزياح التركيبي يتسق مع نظرية الانزياح عند "جان كوهين" حيث يخرق الشاعر التوقعات اللغوية ليفتح باب التأويل. فالنعي في الظاهر يوجه لـ"صوت" لكن الانزياح يدفع القارئ إلى تجاوز الحرف للفهم أن "الصوت" هو رمز للإمام (عليه السلام)، والـ"صدى" هو ظل الحقيقة بعد رحيلها. هكذا يتحول الانزياح كوسيلة في هذا الشعر للترابط والتواصل بين اللغة والمعنى، وبين الوصف والتجريد وبين الماضي الغابر والحاضر وبين الشاعر والمخاطب.

الانزياح النحوي كتقديم المفعول به على الفعل أو التكرار ليس تلاعباً لغوياً، بل هو تعبير عن الحاجة إلى لغة جديدة تليق بعمق الفاجعة. فاللغة العادية عاجزة عن التعبير عن موت الحقيقة، لذا يلجأ الشاعر إلى شعرية الانزياح ليصوغ وعياً موازياً: فالإمام (عليه السلام) بموته يصير غائباً حاضراً في آن واحد، كما تظل الحقيقة صامتة منذ رحيله، لكن صمتها أبلغ من أي كلام. هكذا تصير الانزياحات التركيبية لغة للصمت، ورثاء للعدم الذي يخلفه الغياب. وبهذه الخلخة واللعب بمواضع الكلم تتحقق دلالات ووظائف، و منها التقديم الذي لا يخلو من وظيفة دلالية ؛ لأنه بـ(مجرد المخالفة ينبئ عن غرض ما، وأنّ هذا الغرض قد يكون التفات السامع إلى كلمة من الكلمات، وعن طريق إبراز هذه الكلمة يتحقق عنه تأثير ما، وهي فكرة قرّرها (باسكال)، حينما صرّح بأن الكلمات المختلفة الترتيب يكون لها معنى مختلف، وأنّ المعاني المختلفة الترتيب يكون لها تأثيرات مختلفة).[٢١]

فالانزياح التركيبي يظهر في استخدام الفعل "نعى" مع مفعولين متناقضين: "صوت الحقيقة" (الجوهر) و"صداها" (الظل)، مع نفي الثاني بـ"لا".

و بأثر هذا الانزياح يخلق الشاعر تناقضاً ليبرز أن الفاجعة ليست في فقدان الصدى العابر، بل في موت الجوهر نفسه و هو بهذا الانزياح يعطل التوقع النحوي، ليركز على أن الحقيقة بذاتها قد ماتت، لا انعكاسها.

و في الشطر الأخير يقدم الانزياح النحوي عبر الابتداء بالموصول وهو من المبهمات "ومن هو" يتبعه تكرار لفظي من الجذر "حصن" (حصن، قلعتها، الحصين)، و ذلك الإبهام قبل البيان ثم البيان بجملة حكمية وصفية غير دالة على الشخص بذاته من شانها أن تؤجل الكشف عن المراد لتركز على عظمة الصفات لا الذات، و تشكل تدريجاً في تصوير الحماية والقوة والبيان و هذا انزياح تركيبي في أعلى درجة الشعرية.

ثم يجب أن ننتبه إلى أن التكرار هنا ليس زخرفة، بل آلية لتعميق فكرة المنعة والثبات، حيث يتحول "الحصن" إلى رمز للحامي الذي يحرس قلعة الحقيقة من الانهيار.

هذه الانزياحات تخدم الرؤية الشعرية حيث يصير الانزياح لغة غير تقليدية تعبر عن انهيار النظام الروحي والأخلاقي. فالشاعر لا ينعى شخصاً، بل ينعى نظاماً قائماً على الحق.

ومنجم علمها وفتى فتاها وعيبة علم ربك واليقين[٢٢]

يتجلى في هذا البيت انزياح بلاغي مهم يعرف في البلاغة العربية بـ"الالتفات" و هو أنواع، و الوارد هنا من نوع الانتقال من الغيبة إلى الخطاب (مخاطبة الغائب بضمير المخاطب). هذا الالتفات قديم الإستعمال قي الأدب العربي و غيره، اتبعه الشعراء الجاهليين و من بعدهم و هو وارد في كتاب الله تعالى و يعتبر من وجوه إعجازه[٢٣]. ثم الإلتفات ليس مجرد تقنين نحوي، بل هو أداة فنية تحمل أبعادا عاطفية ورمزية عميقة. لنفهم دلالات هذا التحول، نحلل بعض وجوه الإنزياح في البيتين بالتفصيل:

١. الالتفات من الغيبة إلى الخطاب: و ذلك بعد استعمال الضمير الغائب في الشطر الأول بلا إشارة و خطاب إلى المتلقي ثم استعمال الضمير المخاطب مخاطباً به الذات أو غير الذات.

هذا التحول يحول الحديث من وصف خارجي إلى مناجاة شخصية، كأن الشاعر يوجه كلامه إلى احد ما (ربما الإله أو قدوة روحية) لإضفاء طابع تعبدي أو تبجيلي والالتفات هنا ليس تقليباً و تغييراً لغويا فحسب، بل هو تعميق الحضور الروحي بالنقل إلى ضمير "أنت" ليصبح المخاطب ب (ربك) حاضراً في المشهد، كأنه شاهد على الحوار.

هذا النوع من الانزياح التركيبي يشتمل على توجية مباشر يهدف إلى تعزيز ورفع مكانة المخاطب مما يعزز هيبة الموضوع الذي يتحدث عن مكانة العلم واليقين ويربطها بمصدر إلهي، فـ"ربك" ليصير مرجعية مطلقة للمعرفة. اضف الى ذلك يجعل القارئ شريكاً في الحوار مع الغائب، فيشعر بأن الحقيقة موجهة إليه شخصياً و يزيد اهتمامه بالموضوع.

٢. الأثر البلاغي لهذا الالتفات: بخصوص هذا الشعر يمكننا القول بأن الانتقال إلى مخاطبة "ربك" يحمل إيحاء بأن العلم البشري (منجم علمها) ليس كافياً، فالمعرفة الحقيقية مرتبطة بالمصدر الإلهي و إثر ذلك يخلق تناغم بين الفكر والعاطفة في هذا الحوار مع الغائب المزيج بين التفكير المنطقي والتجربة الروحية.

ثم نشاهد تكثيفاً للمعنى في عبارة "عيبة علم ربك" أي: مخزن علمه ليعلم الإله مصدراً أزلياً للمعرفة، فيصير العلم البشري جزءاً من عطائه. فقد استلهم الشاعر هذا الأسلوب ليؤكد أن العلم الحقيقي هو عطاء إلهي، وأن اليقين ليس إلا بالتوكل على الله تعالى.

فلا شك أن الالتفات هنا يؤكد بأن الحقيقة العليا تتجاوز الأنا الفردية. فالشاعر بمخاطبة "ربك" يرفع الحوار من مستوى الوصف إلى مستوى التأمل الروحي، حيث يصير القارئ شريكا في التساؤل: مصدر العلم هو "ربك" فكيف للبشر أن يدعوا المعرفة دونه؟ وهكذا يصير الالتفات مفتاحاً لفهم تواضع الإنسان أمام سلطان العلم الإلهي و من عطائه تعالى أن جعل الإمام علياً (عليه السلام) باب العلم كما في الروايات المأثورة.

وباء البسملات وهل أتاها وباب الله والحبل المتين[٢٤]

أما "باب الله" هو مجاز شعبي مشهور وهو لفظ يحطم حدود المكان، فالباب ليس مدخلاً مادياً، بل مصيراً روحياً يربط الخلق بالخالق. ويزداد الإشعاع الرمزي عندما يقترن بـ"الحبل المتين"، الذي يخرج من دلالته القرآنية (وعي التمسك بالدين) إلى دلالة وجودية تجعل الإمام علي (عليه السلام) – أو غيره من أهل البيت (عليه السلام)– خيطاً نورانياً يربط الأرض بالسماء.

ومن هو إذ تشب لظى فتاها وليث الغاب إن هتك العرين[٢٥]

أما الابهام في "ومن هو" فهو يوجه القارئ إلى تفرد الإمام (عليه السلام) بهذه الفعلة العظيمة، كأنه يقول: "ليس هناك مثله!". هذا الانزياح البلاغي يرفع الإمام (عل٧يه السلام) من حيز التاريخ إلى مقام الأسطورة، فيصبح خلاله معلماً للشجاعة ورمزاً للحكمة، لا يجاريه أحد في قلب الموازين وإعادة التوازن.

في الشطر الأول: "ومن هو إذ تشب لظى فتاها"، يخرق الشاعر التراتب الزمني بدمج الماضي "فتاها" مع الحاضر "تشب"، ليصور سرعة تحرك الإمام (عليه السلام) في إخماد نار الفتنة كأنها لحظة واحدة، وكأن الزمن نفسه يخضع لإرادته. الانزياح هنا ليس مجرد خرق نحوي، بل هو تعبير عن فدائية الإمام (عليه السلام) في مواجهة الشرور، حيث تذوب الحدود بين الاشتعال والإطفاء، كأن فعل البطولة يتجاوز قيود الزمن.

و في"ومن هو إذ تشب لظى فتاها"، يتجلى الانزياح التركيبي كأداة فنية تعظم مقام الإمام علي (عليه السلام) وتبرز فضائله الخالدة. فالتقديم النحوي لـ"إذ تشب لظى" (الظرف الزماني) على الخبر "فتاها" يصنع إيقاعاً درامياً يحاكي سرعة تحرك الإمام (عليه السلام) لإخماد النار قبل أن تستعر، كأن الزمن يخضع لإرادته. هذا التقديم يشكل للحظة أسطورية تتجمد فيها القدرة على قهر الخطر بحسم وشجاعة.

والمجاز في "لظى" يحمل دلالة مزدوجة: فهو يرمز إلى نار الحرب والفتنة التي اشتعلت في التاريخ الإسلامي، وفي الوقت نفسه يتجاوز المعنى الحرفي ليشير إلى أي شر يهدد الحق. فـ"فتاها" (إخمادها) ليس فعلاً عادياً، بل ترميز لدور الإمام (عليه السلام) كحامي الحقيقة وقاتل الفتنة، حيث يتحول السيف إلى أداة إطفاء للنيران التي تأكل أمن الأمة.

و في الشطر الأخير"وليث الغاب إن هتك العرين"، فيقدم جواب الشرط "هتك" على شرطه "إن"، في قلب للترتيب المنطقي يبرز حتمية رد فعل الإمام (عليه السلام) كـ"ليث" يدافع عن حماه. الانزياح التركيبي هنا يحول "العرين" (الوطن أو الحمى) إلى رمز للحق المغتصب، بينما يصور الإمام (عليه السلام) كقوة طبيعية لا تقهر، تنهض فور انتهاك الحرمات. و استخدام "ليث الغاب" ليس استعارة تقليدية، بل تحويل للصورة الحيوانية إلى قوة إلهية تجسد العدل الإلهي في الأرض.

و الحذف يلعب دوراً رئيسياً أيضاً؛ فحذف الفاعل"هتك" يوحي بأن أفعال الإمام (عليه السلام) ليست مجرد ردود أفعال، بل هي سمات ذاتية متأصلة فيه، كأن البطولة جزء من كيانه. هذا الانزياح يعزز فكرة أن الإمام (عليه السلام) ليس بشراً عادياً، بل هو تجسيد للقدرة الإلهية على قهر الظلم. الانزياحات التركيبية هنا – من خلط الأزمنة إلى قلب الترتيب المنطقي – تشكل لغة موازية تليق بأسطورة الإمام علي (عليه السلام)، حيث تتحول القواعد النحوية إلى أدوات لسرد ملحمته الخالدة.

ومن للساح إن هرجت وماجت تدك بوقع صولته الحصون[٢٦]

نلاحظ أن الشاعر ينسج صورة درامية لقوة هائلة تطحن الحصون بوقع ضرباتها، مستخدماً الانزياح التركيبي لكسر التوقعات النحوية وتكثيف الدلالة. فهو يبدأ البيت باسم الموصول الذي يعد من المبهمات و هو خبر لمبتدأ محذوف أو مقدر أو ماضي الذكر في الأبيات السابقة: "ومن للساح إن هرجت وماجت"، حيث يقدم جملة الشرط "إن هرجت" دون جوابها الصريح، وكأن الجملة تحمل سؤالاً و تحمل الإجابة الضمنية: لا أحد يجاري هذا البطل حين تثور الفتنة. و على هذا نرى أن الانزياح هنا إضافة على ما سبق، يخرق التسلسل المنطقي للشرط وجوابه، ليوحي بأن وجود الممدوح هو الضمانة الوحيدة ضد الفوضى، وكأن الفعل "هرجت" يخلق فراغاً وجودياً لا يملؤه سواه.

ثم ينقلنا الشاعر إلى المشهد التدميري: "تدك بوقع صولته الحصون"، حيث يقدم الفعل "تدك" على فاعله "الحصون"، في خرق للترتيب النحوي يجعل الدمار سابقاً على ذكر الضحية، وكأن وقع الضربة يسبق رؤية الحصون وهي تتهاوى. الانزياح هنا ليس لغوياً فحسب، بل هو هاجس بصري يجسد فداحة القوة المطلقة. كلمة "صولة" (الهجوم العنيف) تحمل دلالة على شجاعته في الثقافة العربية (كهجوم الأسد)، لكن الانزياح يرفعها إلى مستوى الأسطورة، فتصير "الصولة" كارثة طبيعية لا تقاوم.والغاية الحقيقية من الانزياح هي إثارة الدهشة، و الدهشة (التي يحققها الانزياح لها جميل الأثر في نفس القارئ ؛ حيث أن الدهشة تولد مفاجأة القارئ بما لم يعهده، ولم يتوقعه من التركيب اللغوي، فالقارئ من طبعة الملل بسرعة، فلا بد بين الحين، والآخر أن يكون للشاعر القدرة الكافية لخلق نوع من الإثارة من خلال مفاجأة القارئ، وهذه المفاجأة لا تحدث إلا من خلال التمسك بظاهرة الانزياح).[٢٧]

الانزياح في الزمن يضفي طابعاً ملحمياً: فالفعل المضارع "تدك" يصف حدثاً مستقبلياً كأنه قدر محتوم، بينما "هرجت" (الماضي) تشير إلى فتنة وقعت، لكن الانزياح الزمني بينهما يخلق توترا دراماياً، كأن الماضي والمستقبل يلتقيان في لحظة صولة البطل. الانزياح الصوتي أيضاً حاضر عبر تكرار حرفي الطاء والسين "تدك"، "صولته"، "الحصون"، مما ينشئ إيقاعاً قوياً يحاكي دوي الانهيار.

ومن من بعد يومك لليتامي ككتفك كافل وأب حنون[٢٨]

يستحضر الشاعر صورة مؤثرة للفراغ الوجودي الذي يخلفه غياب الإمام علي (عليه السلام)، مستعيناً بالانزياح التركيبي لتعميق الحزن وتجسيد العظمة. يبدأ البيت الأول بسؤال استنكاري مفجع: "ومن من بعد يومك لليتامى"، حيث يحذف الفعل (كـ"يكفل" أو "يرعى"، مكتفياً بالجملة الاسمية ليوحي بأن اليتامى قد صاروا بلا كافل، وأن الفعل نفسه انقطع بعد يوم الإمام (عليه السلام). هذا الحذف ليس نحوياً فحسب، بل هو صوت الصمت القاسي الذي يخلف فقد الحماية.

أما الانحراف الدلالي فيتجلى في التشبيه "ككتفك"، حيث يحول الشاعر الكتف (الجزء الجسدي) إلى رمز للقوة والاحتضان. فالكتف ليس مجرد عظم، بل هو مأوى يحمل الأثقال، ويشير إلى أن الإمام (عليه السلام) كان سنداً للضعفاء كما تحمل الأكتاف الأحمال. هذا التشبيه يخرق التوقع المجازي (القائم عادة على اليد أو القلب)، ليصوغ لغة جديدة تليق بفضيلة الإمام (عليه السلام) الفريدة.

ثم يصفه بـ"كافل وأب حنون"، محملاً صفتين في اتحاد نحوي (الكفالة والأبوة) دون أدوات ربط، ليوحي بأن الإمام (عليه السلام) لم يكن مجرد منقذ، بل كان أبوي الرعاية، يجمع بين صرامة الكافل وعطف الوالد. هذا الانحراف في الجمع بين الصفتين يخلق تناغماً بين القوة والرحمة، مجسداً التكامل الإنساني الإلهي في شخصية الإمام (عليه السلام) و هي رسالة وجدانية تواجه قارئها بحقيقة أن العالم بدون الإمام علي (عليه السلام) كعالم بلا كتف يحمل أحلام اليتامى، وبلا أب يمسح دموعهم. فالكلمات تنكسر على أعتاب الفقد، كما تنكسر الحصون أمام صولة الحق.

بكت دمها العيون عليك قهرا وهل تجزيك مابكت العيون[٢٩]

نرى السباهي يصور لوحة وجدانية مفعمة بالحزن والأسى، مستخدماً فيها الانزياح التركيبي لتعميق التأثير العاطفي وإبراز عظمة ممدوحه الإمام علي (عليه السلام). ف "بكت دمها العيون عليك قهرا"، شاهدة كيف قلب الشاعر التراتب النحوي بتقديم المفعول به "دمها" على الفاعل "العيون"، وكأن الدم يسيل قبل أن ندرك أن العيون هي الباكية. هذا الانزياح يحول الفعل من مجرد بكاء إلى نزيف وجودي، حيث يصير الحزن جرحاً مفتوحاً لا يرثى له. كلمة "قهرا" تضفي سمة الإجبار على البكاء، فكأن الفقدان قوة قاهرة تجبر الكون على النحيب، لا مجرد حدث عابر و أما في الشطر الثاني: "وهل تجزيك ما بكت العيون"، فيحمل استفهاماً بلاغياً "وهل" ينفي بطريقة مطلقة أي تعويض عن الفقد، حتى لو تحولت الدموع إلى دماء.

الانزياح هنا يتجلى في حذف الجواب، ليترك السؤال معلقاً في الفراغ، كإقرار ضمني بأن كل ما في الكون من حزن لا يكافئ مقام المفقود. كلمة "تجزيك" تستخدم في سياق يعظم الممدوح، فالفعل (الجزاء) يوجه إلى من يفوق كل مكافأة، حتى لو كانت دماء. التكرار المثير في "العيون" بين البيتين يخلق توازناً إيقاعياً يذكر بثقل الفقد، بينما الانزياح الدلالي في تحويل الدموع إلى دماء يرفع الحزن من مستوى العاطفة الإنسانية إلى مستوى الأسطورة، حيث يصير البكاء طقساً وجودياً.

و بهذه الانزياحات التركيبية يعبر الشاعر عن عجز الكلمات عن وصف الفاجعة، فالشاعر لا يصف حزناً، بل يخلق كوناً من الألم تتكسر فيه القواعد كما تتكسر القلوب.

كأن الله أورثها غضونا وراحت منك تنحدر الغضون[٣٠]

يخرق الشاعر التراكيب النحوية والتركيبية بجعل الفعل "أورث" المتعلق عادة بالبشر مسنداً إلى الذات الإلهية، وكأن التجاعيد المعبر عنه بالغضون هبة إلهية تمثل حكمة الزمن وعمق التجربة. و يصبح هذا الانزياح تأكيداً على أن سيماء العمر ليست ضعفاً، بل وسام يورثه الله لمن يستحقون حمل أسرار الوجود. ثم الاشطر الثاني: "وراحت منك تنحدر الغضون"، فيتجاوز الحدود الوصفية بتصوير التجاعيد كأنهار تنحدر من وجوه الأبطال، لا كعلامات هرم، بل كشواهد على

صراع مجيد مع الزمن. الانزياح هنا يتمثل في تحميل "الغضون" دلالة حركية (التنحدر)، بدلاً من دلالتها الثابتة، ليشير إلى أن آثار التعب على وجه الإمام علي (عليه السلام) ليست إلا نقوشا تحكي ملاحم الصبر والجهاد.

هذا الانزياح التركيبي يرفع الإمام (عليه السلام) من حيز التاريخ البشري إلى مقام الرمز الأسطوري، حيث تتحول التجاعيد إلى لغة سرية تحمل أسرار التضحية. فكما تنحدر الأنهار من الجبال، تنحدر "الغضون" من وجهه (عليه السلام) كشاهد على أن الخلود حقيقة تسكن في ثنايا التقادم.

إبا الحسن العظيم أتيت قلبا تطارحه المواجع والأنين

وصهوتي الذنوب وحسب نفسي بأنك لي غدا سند ضمين٣١

في هذه الأبيات، ينسج الشاعر حواراً روحياً مع الإمام علي (عليه السلام)، محولاً اللغة إلى أداة لكسر الحدود بين الذات المنكسرة والسماء. يبدأ بـ"إبا الحسن التي تحمل دفئاً عائلياً وولاء عميقاً، كأن الإمام أب روحي يسمع همس القلوب. ثم يجسد القلب ككيان مجرور "أتيت قلبا"، ليصوره قرباناً منثوراً بين يدي القدسية، حيث تتدافع "المواجع" و"الأنين" على مسرحه دون رحمة، كأنها أمواج تتكسر على صخرة الوجود.

وفي انحراف آخر، تصير "الصهوة" مركباً للذنوب، فالشاعر يركبها كمسافر في ليل طويل، لكنه يلتفت إلى "غدا" المشرق، حيث يكون الإمام (عليه السلام) سنداً ضميناً. هذا التفات إلى المستقبل ليس هروباً من الحاضر، بل إيمانا بأن الخلاص ينبت من جروح التجربة. فالكلمات تنحني كالقصور الرملية أمام عظمة من يحمل سر الأمل في زمن اليأس، مذكرة بأن الإمام علي (عليه السلام) ليس شخصاً فحسب، بل ميناء لكل قلب تائه في محيط الحيرة.

و تصير الإنحيازات التركيبية انعكاساً للعجز الإنساني عن إدراك مكانة الإمام (عليه السلام)، فاللغة تتحول إلى أنين، والقوافي إلى صلوات، والمعنى إلى سجادة من نور تؤكد أن علياً (عليه السلام) ليس بشراً، بل قمر ينير درب المتقين.

وها أنا ذا و فوق ثراك حيا وتحت ثراك إن حدت الظعون٣٢

في هذه الأبيات تتجلى أنماط الانزياح التركيبي كالحذف، والالتفات، والتقديم والتأخير، والانحراف النحوي بشكل لافت.

أولا. الانزياح عبر الحذف: ظهر الحذف في هذه الأبيات من شعر السباهي ففي قوله: "وها أنا ذا وفوق ثراك حيا" ثمة حذف مضمر للفعل أو الرابط الذي يفسر العلاقة بين "أنا" و"فوق ثراك" إذ يمكن تقدير الجملة: (وها أنا ذا أقف فوق ثراك حيا)، لكن الشاعر حذف الفعل "أقف" ليوحي بأن وجوده فوق الثرى ليس مجرد وقوف مادي، بل هو حضور روحي دائم لا يحتاج إلى أفعال تعبر عنه، وكأن الثرى بما يرمز إليه من قبر الإمام (عليه السلام) قد تحول إلى فضاء حيوي يجسد استمرارية الإمام (عليه السلام) في الوجود.

أما في شطر "وتحت ثراك إن حدت الظعون" فالحذف يتجلى في حذف جواب الشرط، حيث الأصل النحوي: (إن حدت الظعون فأنا تحت ثراك)، لكن الشاعر اكتفى بالشرط "إن حدت" ليوحي بأن ثمة يقينا بأن الإمام (عليه السلام) هو الملاذ حتى لو تحقق الرحيل، فالحذف هنا يحول اليقين إلى حقيقة مطلقة لا تحتاج إلى تبرير. وقد عمد الشاعر إلى الخروج عن

المألوف (حذف جواب الشرط)، وعدم ذكره؛ ليوسع من مظنّة القارئ، بما يحمله الممدوح من ثبات، وعطاء، وإصرار، ومراعاة لذوق القارئ؛ لأن (متذوق الأدب لا يجد متاع نفسه في السياق الواضح جداً، والمكشوف إلى حدّ التعرية، وإنّما متعة نفسه حيت يتحرك حسّه وينشط)[٣٣] ويتألق.

ثانيا. الانزياح عبر الالتفات الذي هو نوع من تحويل المسار النحوي: الالتفات في هذا الشعر يتمثل في الانتقال المفاجئ بين الضمائر والخطابات، ففي بداية البيت الأول: "وها أنا ذا" يوجه الشاعر خطاباً إلى ذاته أو إلى القارئ بضمير المتكلم، لكنه ينتقل فجأة في نهاية الشطر إلى الخطاب غير المباشر مع الإمام (عليه السلام) عبر الإشارة إلى "ثراك" دون استخدام أداة نداء، وكأن الانتقال من "أنا" إلى "ثراك" يجسد تحول الذات الفردية إلى حوار مع الغياب (الإمام).

أما في الشطر الثاني " وتحت ثراك إن حدت الظعون " فالالتفات يظهر في الربط بين الزمنين: فالفعل "حدت" (الماضي) يأتي بعد أداة الشرط "إن" التي تفترض مع الفعل المضارع، لكن الانزياح هنا يضفي على الرحيل (الضعون) طابعاً أسطورياً وكأنه حدث ماضوي مطلق يتكرر في كل عصر، في إشارة إلى أن الإمام (عليه السلام) حصن دائم ضد تقلبات الدهر.

ثالثا. الانزياح عبر التقديم والتأخير: في قوله: "وفوق ثراك حيا" قدم الظرف المكاني "فوق ثراك" على الحال "حيا" رغم أن النحو القياسي يفضل تقديم الحال، لكن الانزياح هنا يهدف إلى تعظيم المكان "ثرى الإمام" وتقديمه على حالة الكائن "حيا" فكأن الثرى هو سبب الحياة والاستمرار، لا مجرد مكان. أما في "وتحت ثراك إن حدت الظعون" فالتقديم يظهر في تقديم الجار والمجرور "وتحت ثراك" على جملة الشرط "إن حدت الظعون" مما يعطي الأولوية للحماية التي يوفرها قبر الإمام (عليه السلام) على حدث الرحيل نفسه، في إشارة إلى أن الإمام ملاذ حتى في أصعب الظروف.

رابعا. الانزياح عبر الانحراف النحوي: و في قول الشاعر: "إن حدت الظعون" انحراف في استخدام أداة الشرط "إن" مع الفعل الماضي "حدت" حيث يفترض أن تأتي مع المضارع، لكن الانزياح هنا يضفي طابعاً تأويلياً على الجملة، فالفعل الماضي بعد "إن" يوحي بأن الرحيل (الظعون) حتمية تاريخية وقعت مراراً و فيه تعزيز لصورة الإمام (عليه السلام) كـ "حصن الأمة" الذي يواجه أزمات الزمن.

عكفت على رحابك مستدرا حياضك استجيرواستعين٣٤

في هذا البيت الذي فيه رثاء للإمام علي (عليه السلام)، تتجلى أنماط الانزياح التركيبي وفق نظرية الانزياح الشعري، والتي تعتمد على كسر النظام النحوي المألوف لتعزيز الدلالة الجمالية والرمزية. هنا تحليل تفصيلي للانزياحات وارتباطها بمدح الإمام (عليه السلام):

١. انزياح الحذف (الإيجاز الدرامي): في الشطر الأول: "عكفت على رحابك مستدرا" يحذف الشاعر حرف العطف (الواو) بين الفعل "عكفت" والحال "مستدرا" ليوحي بالتلاحم بين الفعل وحالة الفاعل، وكأن التعبد في رحاب الإمام عي (عليه السلام) لا ينفصل عن التماسك الروحي المحيط به. هذا الحذف يضفي إيجازاً دراميا يكثف المشهد، ويشير إلى أن العكوف على رحاب الإمام علي (عليه السلام) ليس فعلاً عابراً، بل هو حالة وجودية متصلة بالاستدارة حول مقامه، كرمز للالتفاف حول الحق والعدل.

في الشطر الثاني: "حياضك أستجير وأستعين" يحذف حرف الجر (الباء) في "أستجير بحياضك" ليصور الحياض (التي ترمز إلى فيض العطاء الإلهي عبر الإمام) كمصدر مباشر للجوء، دون وساطة نحوية. هذا الانزياح يعبر عن أن الإمام (عليه السلام) ملاذ بذاته، لا يحتاج إلى أدوات لغوية لتأكيد قداسته، فحضوره الروحي يغني عن التعبير المباشر.

٢. انزياح الالتفات (أو تحويل المسار النحوي): ينتقل الخطاب من ضمير المخاطب "رحابك" "حياضك" إلى ضمير المتكلم "أستجير" "أستعين" في التفات يجسد الحوار بين الذات المؤمنة وحضور الإمام (عليه السلام) الغائب جسدياً والحاضر روحانياً. هذا الانزياح يعبر عن ثنائية الوجود الإنساني بين التماسك الروحي "عكفت" والضعف البشري "أستجير" وكأن الإمام (عليه السلام) جسر بين الأرض والسماء، أو بين اليأس والأمل. فالشاعر يلتفت من الحديث عن فعل العكوف إلى فعل الاستغاثة، ليظهر أن التمسك برحاب الإمام (عليه السلام) ليس انعزالاً، بل هو مصدر للقوة في مواجهة الحياة.

٣. انزياح الانحراف الصرفي: في كلمة "مستدرا" يستخدم الشاعر اسم الفاعل (مستدرا) بدلاً من الفعل المضارع (أستدير)، ليضفي على الحركة طابعاً استمرارياً، فكأن التعكف على رحاب الإمام (عليه السلام) ليس حدثاً عابراً، بل حالة دائمة من التطويق الرمزي. هذا الانحراف عن الزمن النحوي القياسي (المضارع) يعبر عن زمن أسطوري، حيث تذوب الحدود بين الماضي والحاضر في حضرة الإمام(ع).

أما في "حياضك أستجير" فيقدم المفعول به "حياضك" على الفعل "أستجير" خلافاً للنظام النحوي القياسي (فعل + فاعل + مفعول)[٣٥] ليؤكد أن حياض الإمام (عليه السلام) هي المحور الذي تنبثق منه الاستعانة، لا مجرد أداة لها. هذا الانزياح يحول التركيب النحوي إلى صورة رمزية تجسد سيطرة الإمام (عليه السلام) على مصادر القوة الروحية.

٤. انزياح التقديم والتأخير و هو تكريس الأولوية الدلالية: في البيت الأول، يقدم الشاعر الظرف المكاني "على رحابك" على الحال "مستدرا" ليعظم الحضور المكاني للإمام (عليه السلام)، فكأن رحابه هي الفضاء الذي يعيد تشكيل الذات المتدينة "مستدرا". هذا التقديم يعطي الأولوية لمكانة الإمام (عليه السلام) كمركز للوجود، حيث تصبح أرضه مصدراً لاستدارة الروح حول الحق.

في البيت الثاني، يقدم "حياضك" على الأفعال "أستجير" "أستعين" لتصبح مصدراً مستقلاً للقوة، وكأنها سبب الاستجارة والاستعانة، لا مجرد مكان لهما. هذا الانزياح يعبر عن أن فيض الإمام (عليه السلام) الروحي هو الأساس، بينما الأفعال البشرية "أستجير" تظهر كردود فعل لهذا الفيض.

الحذف	يشير إلى عجز اللغة عن استيعاب عظمة الإمام، فالشاعر يحذف ما لا يلزم ليركز على الجوهر، كأن القداسة تفوق الوصف.
الالتفات	يجسد الحوار بين ضعف الإنسان وعظمة الإمام، فكأن الانزياحات النحوية مرآة لتردد الذات بين الأرض والسماء.
الانحراف	يخرق قيود النحو ليخلق زمنا ومكانا روحيا تسوده قيم الإمام، حيث تذوب القواعد المادية أمام سموه.
التقديم	يرفع مكانة الإمام إلى مركز الكون، فكأن وجوده سابق على الأفعال والأشياء، وهو مصدرها الأوحد.

وجئت أسف في غمرات درب له في كل عاثرة كمين[٣٦]

في تعبير الشاعر لمدح للإمام علي (عليه السلام)، تتجلى أنماط التحاد التركيبي بشكل لافت، حيث يعاد تشكيل النظام اللغوي للتعبير عن سمو مكانة الإمام علي (عليه السلام) وقدرته على مواجهة الباطل. وفقاً لنظرية التحاد الشعري، يمكن تحليل الأبيات كالآتي:

١. الحذف (الإيجاز الدرامي): في البيت الأول: "وجئت أسفا في غمرات درب" يحذف الشاعر المفعول البين لفعل "جئت" فالفعل "جئت" يتطلب مفعولاً به (مثلا: جئت حاملا أسفا)، لكن الحذف يوحي بأن الأسف ليس مجرد شيء يحمل، بل هو حالة وجودية تغمر الذات. هذا الحذف يكثف المشهد، ويجعل الأسف سمة ملتصقة بالذات القائلة، كنتيجة للتعرض لصعوبات "الدرب" التي ترمز إلى رحلة الحياة أو النضال. في سياق المدح، يكمن الحذف في تجريد الأسف من سببه المادي، ليصير تعبيراً عن تضحية الإمام (عليه السلام) وتحمله لصعاب الطريق.

٢. الالتفات (الانتقال بين الخطاب والوصف): ينتقل الخطاب في البيت الثاني من ضمير المتكلم "جئت" إلى ضمير الغائب "له" في التفات مفاجئ يحول التركيز من ذات الشاعر إلى صفات الإمام (عليه السلام): "له في كل عاثرة كمين". هذا الالتفات ليس مجرد تغيير في الضمائر، بل هو تحويل لمسار القصيدة من الإحالة الذاتية إلى التمجيد العقائدي، حيث يصبح الإمام (عليه السلام) مركز الوجود الذي يستر كل زلة ويداهم كل خطيئة. فالتفاتة الخطاب هنا ترمز إلى أن الإمام (عليه السلام) هو الحاضر الأبدي في وسط الفوضى.

٣. الانحراف (الخروج عن المعنى الحرفي) في العبارة "في كل عاثرة كمين": حدث انحراف دلالي عن معنى "الكمين" الحربي إلى معنى رمزي يجسد قدرة الإمام (عليه السلام) على مباغتة الباطل في أثناء حركته. فالكمين ليس مكاناً للمجاهدين، بل هو صفة للإمام (عليه السلام) نفسه، الذي يظل متيقظاً لكل زلة. هذا الانحراف يحول اللفظ من دلالته العسكرية إلى دلالة أخلاقية، فيصير الإمام (عليه السلام) حرساً للحق، لا ينام عن مراقبة العصيان.

٤. التقديم (تركيز الأولوية): في البيت الثاني، قدم المضاف إليه "كل عاثرة" على المضاف "كمين" لتصبح العاثرة (الزلة أو الخطيئة) هي المركز الذي ينبثق منه الكمين. هذا التقديم يعزز فكرة أن الإمام (عليه السلام) لا ينتظر الخطيئة حتى تقع، بل يكمن في أصلها ليدمرها قبل وقوعها. فالنظام النحوي المختلف يخلق صورة أساسها الفعل الإلهي في الحفاظ على العدل.

الحذف	يعبر عن عجز اللفظ عن إحاطة فضائل الإمام، فالشاعر يحذف ما لا يلزم ليرفع مقام التضحية إلى مستوى روحي
الالتفات	يرفع الإمام من شخصية تاريخية إلى رمز أزلي، حيث ينتقل الخطاب من ذات الشاعر إلى سيادة الإمام على الزمن والفعل.
الانحراف	يخرق الحدود بين الواقع والمجاز ليصف قدرة الإمام على مجاهدة الرذيلة في أعماقها.
التقديم:	يركز على أن كل زلة تواجهها إرادة الإمام قبل أن تواجه العالم.

وطاف بي الرؤى سبعا ولبى كأن فناك مروة والحجون٣٧

في هذين البيتين المادحين للإمام علي (عليه السلام)، تتجلى أنماط الانزياح التركيبي التي تعد أداة شعرية لتعظيم الممدوح ورفعه إلى مرتبة رمزية تتجاوز الوصف المادي، وفقاً لرؤية "جان كوهين" في الانزياح الشعري الذي يعتبر الانزياح خرقاً للنظام اللغوي لخلق طاقة جمالية غير مألوفة. إليك تحليل الانزياحات التركيبية وارتباطها بمدح الإمام (عليه السلام):

١. انزياح الحذف في البيت الأول: "وطاف بي الرؤى سبعا ولبى": الحذف: حذف المفعول به لفعل "طاف" حيث الأصل النحوي: (طاف بي الرؤى حول شيء ما سبعا). لكن الشاعر حذف "حول" أو "بـ" (كقولك: طاف حول الكعبة)، ليوحي بأن "الطواف" هنا ليس حول مكان مادي، بل هو طواف في عالم الرؤى الروحي، مما يرفع الإمام (عليه السلام) إلى مرتبة "الكعبة" الوجودية التي تطاف بها أرواح المؤمنين.

الدلالة: الحذف يحول الإمام (عليه السلام) إلى محور للطواف المعنوي، كأن وجوده مركز للكون الروحي، فلا يحتاج إلى تحديد مكاني.

٢. الانزياح الالتفات (الانتقال المفاجئ في الخطاب) في البيت الثاني: "كأن فناك مروة والحجون": الالتفات حين الانتقال من ضمير المتكلم "بي" في البيت الأول إلى الخطاب غير المباشر مع الإمام (عليه السلام)عبر تشبيه "فناك" (موتك أو فنائك) بمواقع الحج (مروة والحجون). هذا الانزياح يحول الحديث من تجربة الشاعر الذاتية إلى حوار مع الإمام (عليه السلام)، وكأن التشبيه جسر بين عالمين: عالم الرؤى (اللامادي) وعالم الحج (المادي).

الدلالة: الالتفات يجسد الإمام (عليه السلام) كحلقة وصل بين الأرض والسماء، فكما أن "مروة والحجون" رمزان للعبادة، فإن فناءه (أو وجوده) رمز للتقرب إلى الله تعالى.

٣. الانزياح الانحراف (خرق التراتبية النحوية) في العبارة: "كأن فناك مروة والحجون": الانحراف النحوي: استخدام كلمة "فناك" (الفناء أو الموت) كمشبه به لـ"مروة والحجون" رغم أن "المروة" مكان للحياة (السعي بين الصفا والمروة). هذا الانزياح يخرج الكلمات من دلالاتها المباشرة إلى دلالات متناقضة توحي بأن "فناء" الإمام (عليه السلام) ليس موتاً، بل هو حياة أبدية تمثل استمرارية قيمه.

الدلالة: الانحراف هنا يخلق تناقضاً ظاهرياً ليؤكد أن الإمام (عليه السلام) يتجاوز الموت المادي، فـ"فناؤه" تحول إلى رمز خالد.

٤. الانزياح التقديم (كسر التسلسل المنطقي) في البيت الأول: "وطاف بي الرؤى سبعاً ولبى": تقديم العدد "سبعاً" على الفعل "لبى" رغم أن الأصل النحوي يقضي بتقديم الفعل (طاف سبعاً ثم لبى). لكن التقديم هنا يعظم العدد "سبعا" ليرمز إلى الكمال (كالأيام السبعة أو الطوافات السبع)، وكأن الطواف بالرؤى مناسك روحانية تعادل مناسك الحج. الدلالة: التقديم يربط الإمام (عليه السلام) برمزية العدد السبع المقدس في الثقافة الإسلامية، ليصور التمسك به عبادة.

٥. الانزياح الدلالي (المجاز المركب) المجاز في تشبيه "فناك" بـ"مروة والحجون": يخلق تركيباً شعرياً مكثفاً بالمجاز في عبارة "مروة" مكان السعي في الحج، و"الحجون" جبل في مكة، لكن الشاعر يستخدمهما ليرمز إلى "الفناء" كمسار روحي تجسده

حياة الإمام (عليه السلام) و في هذا التركيب يصور الانزياح الدلالي رفع الإمام (عليه السلام) إلى مصاف الأماكن المقدسة، وكأن التعبد بذكره يعادل ما في مناسك الحج.

أتيت يجد بي قلق وتحدو إليك بي الهواجس والظنون٣٨

في هذين البيتين، تتجلى أنماط الانزياح التركيبي التي تعد أداة فنية لتعميق الدلالة وتكريس الصورة الرمزية للإمام علي (عليه السلام) في سياق المدح. إليك تحليل الانزياحات التركيبية وفق نظرية الانزياح الشعري:

١. انزياح الحذف (الإيجاز المحمل بالدلالة) في البيت الأول: "أتيت يجد بي قلق وتحدو": الحذف: حذف الفاعل أو الضمير العائد على الفعل "يجد" حيث يفترض أن تكتمل الجملة كـ (أتيت و يجد بي قلق وتحدو). حذف حرف العطف "و" أو ضمير الفاعل (هو) خلق التباساً متعمداً بين الفعلين "أتيت" و"يجد" ليوحي بأن القلق نفسه هو من "يجد" (يكتشف) حال الشاعر، لا الشاعر نفسه.

الدلالة: هذا الحذف يضفي طابعاً درامياً على القلق، وكأنه كيان مستقل يراقب الشاعر ويوجهه نحو الإمام (عليه السلام).

٢. الانزياح الالتفات (الانتقال بين الضمائر والسياقات): الانتقال من ضمير المتكلم "أتيت" في البيت الأول إلى الخطاب المباشر مع الإمام "إليك" .

و أيضاً نرى الالتفات في تحويل الخطاب من الحديث عن الذات "أنا" إلى مخاطبة الإمام (عليه السلام) "إليك" في انتقال يجسد التحول من حالة الاضطراب الداخلي إلى طلب السكينة من الإمام (عليه السلام). فالشاعر يبرز دور الإمام (عليه السلام) كمحور يحول الطاقة السلبية (القلق) إلى طاقة روحية (اللجوء إليه).

٣. الانزياح الانحراف (خرق التراتبية النحوية) في: "إليك بي الهواجس والظنون": الانحراف: استخدام حرف الجر "بـ" في "بي" بعد "إليك" يخرق التركيب النحوي المتوقع (إليك الهواجس)، حيث يفترض أن تكون: "إليك الهواجس مني" أو "إليك أوجه الهواجس". هذا الانزياح يوحي بأن الهواجس نفسها تحمل الشاعر إلى الإمام، لا أنه يوجهها.

الدلالة: الانحراف هنا يجعل الإمام (عليه السلام) ملاذاً حتى للهواجس المتحكمة في الشاعر، وكأنها تبحث عنه لا عن حلول أخرى.

٤. الانزياح التقديم (كسر التسلسل المنطقي) تقديم الجار والمجرور "إليك" على المبتدأ "الهواجس": في العبارة قدم الشاعر الخبر (إليك) في كسر التسلسل النحوي (المبتدأ + الخبر) ليقدم اتجاه الحركة "إليك" على ماهية الحركة "الهواجس" وهذا التقديم يرفع من قيمة الاتجاه نحو الإمام (عليه السلام)، حتى لو كانت "الهواجس" هي الدافع، فالاتجاه إليه هو الأهم.

٥. الانزياح الدلالي (المجاز الوجودي) تشبيه القلق والهواجس بـ"كائنات حية": و هذا التشبيه تسوق الشاعر إلى الإمام (عليه السلام) و فيه تعبير بالمجاز في فعل "تحدو" (من الحدو، أي السوق) يستخدم مع "القلق" مما يجعل القلق قوة فاعلة تجبر الشاعر على التوجه للإمام (عليه السلام). و بهذه الطريقة يرسم الشاعر صورة للإمام علي (عليه السلام) كمصدر للاستقرار حتى بالنسبة لـ"أعداء" الروح (القلق، الظنون).

ورحت ألم أشتاتي كاني طعين بات تحرسه الطعون٣٩

في هذين البيتين، تتجلى أنماط الانزياح التركيبي التي تعد أداة فنية لتعميق الدلالة وتكريس الصورة الرمزية للإمام علي (عليه السلام) في سياق المدح. إليك تحليل الانزياحات التركيبية وارتباطها بمدح الإمام:

١. انزياح الحذف (الإيجاز المحمل بالدلالة) في "ورحت ألم أشتاتي كأني": حذف حرف الجر أو الرابط بين "ألم" و"أشتاتي" فالأصل النحوي: (ورحت لألم أشتاتي). الحذف يوحي بالعجلة والاضطراب في جمع الشتات، وكأن الذات تسعى لتربيط أوصالها المتفككة بسرعة، دون تريض.

الدلالة: يرمز الحذف إلى حالة التشتت الروحي التي تتجاوزها الذات بالالتجاء إلى الإمام (عليه السلام)، فكأن جمع الشتات هو استعادة للتوازن بحضرته.

و في " طعين بات تحرسه الطعون" إضمار الفاعل "بات" فالأصل: (بات الإمام طعيناً). هذا الإضمار يعزز الإحساس بأن الإمام (عليه السلام) ليس مجرد شخص، بل هو حالة وجودية تتجاوز الوصف العادي.

٢. الانزياح الالتفات (الانتقال بين الخطاب والوصف): الالتفات من الذات إلى الإمام (عليه السلام) ينتقل الخطاب من وصف الذات "كأني" إلى وصف الإمام (عليه السلام) "طعين" في تحول مفاجئ يجسد العلاقة بين تشتت الشاعر وثبات الإمام (عليه السلام) و من ثم يصور هذا التفات أن الإمام (عليه السلام) هو المحور الذي يجمع شتات القلب، حيث يكمن الحل في التمسك بسيرته.

٣. الانزياح الانحراف (خرق التراتبية النحوية) في العبارة: "تحرسه الطعون": يحدث انحراف دلالي عن معنى "الطعون" (جمع طعنة)، حيث تصور الجراح كـ "حارس" للإمام، على عكس دلالتها الأصلية (الأذى) و تدل على أن الإمام (عليه السلام) يرفع إلى مرتبة تحتوي أعداءه، فالطعنات لا تضره، بل تصبح شهادة على صموده.

٤. انزياح التقديم تركيز الأولوية في البيت الأول حيث تقديم الفعل "ورحت" على الفعل "ألم" يؤكد على حركة الذات قبل حركة الجمع، ليرسم صورة الهرب من التشتت إلى الإمام (عليه السلام) و تقديم "طعين" على الفعل "بات" يركز على حالة الإمام (المجروح) قبل زمن الفعل، ليعظم وقع الجراح على وجوده.

همست يراعتي وطفقت أشدو و أنت نشيد جرحي واللحون٤٠

في قصيدة مدح الإمام علي (عليه السلام)، تتحول الانزياحات التركيبية إلى أدوات شعرية تعكس سعي الشاعر لبناء لغة تليق بقدسية الممدوح. ففي البيت الأول: "همست يراعتي وطفقت أشدو"، يُلاحظ حذف المفعول به لفعل "أشدو"، حيث يُتوقع نحوياً ذكر "نشيدا" بعد الفعل، لكن هذا الحذف يُحول النشيدَ إلى كيان غير مسمى، كأن الإمام علي (عليه السلام) نفسه هو النشيد الذي لا يحتاج إلى لفظ يُعلَن عنه، فالحذف هنا إشارة إلى عجز اللغة عن إحاطة مكانته، فيتحول الصمت إلى تعبير عن علو مقامه. وفي البيت الثاني: "وأنت نشيد جرحي واللحون"، يتكرر الانزياح بالحذف عبر حذف الرابط بين "جرحي" و"اللحون"، ليُوحِيَ باتحاد الألم والموسيقى في كيان واحد هو الإمام (عليه السلام)، فكأن وجوده يُحول آلام الذات إلى فن مُلهَم، ويجمع بين التناقضات الإنسانية في انسجام مُقدس.

يتجلى الانزياح أيضاً في تحول مسار الخطاب من الحديث عن فعل الشاعر "همست يراعتي" إلى مخاطبة الممدوح مباشرة ("وأنت")، وكأن الذات الشاعرة تتنحى لتحيل كل فعل إبداعي إلى مصدره الحقيقي، وهو الإمام (عليه السلام). هذا الانزياح لا يقتصر على تغيير الضمائر، بل يُعيد تشكيل مركزية النص، فالممدوح يصبح محورَ القصيدة ومحركها الخفي، بينما يتحول الشاعر إلى مجرد وسيط ينقل إلهامَ الإمام (عليه السلام) عبر قلمه. أما الجمع بين "الجرح" و"اللحون" في سياق واحد، فيُعد خرقاً للتوقع الدلالي، فالألم والموسيقى لا يجتمعان في العادة إلا عبر الانزياح، الذي يخلق لغة جديدة تليق بقدسية الإمام (عليه السلام)، فكأنه الكيان القادر على تحويل الآلام إلى أنغام، والجروح إلى قصائد.

يُضاف إلى ذلك الانزياح في ترتيب الجمل، حيث قُدمت "همست يراعتي" على "وطفقت أشدو"، ليُصبِح القلمُ فاعلاً رئيسياً يُحرك الشاعر، لا العكس. هذا التقديم يُعلي من دور الإمام (عليه السلام) كمصدر للإبداع، فالقلم هنا أداة تتلقى الوحي من الممدوح، لا أداة تبتكر من ذاتها. أخيراً، الانزياح الدلالي عبر تشبيه الإمام بالنشيد الذي يجمع بين الجرح واللحن يخلق مجازاً مركباً يرفع الممدوح إلى مرتبة الكيان الميتافيزيقي، الذي لا يُدرَك إلا عبر الرمز، فكأنه النغمة التي تُحول الوجودَ إلى قصيدة، والآلامَ إلى إيقاعات تُعانق السماوات. هكذا، تتحول الانزياحات من مجرد خروج على القواعد إلى لغة موازية تعكس عظمة الممدوح، وتجعل من القصيدة فضاء يُعاد فيه تشكيل العالم حول محور الإمام (عليه السلام).

أتيتك والعراق وجرح قلبي هما شكواي والوجع الدفين٤١

تتجلى في هذا البيت من شعر السباهى الشاعر أنماط من التحاد التركيبي التي تبرز الدلالة الرمزية العميقة لمدح الإمام علي (عليه السلام) وتجسده كمخلص وملاذ لهموم الوجود الجماعي والفردي. يظهر ذلك من خلال عدة تقنيات بلاغية تحسن التركيب الشعري وتعمق من المعاني المستخلصة من النص. أولى هذه التقنيات هي الحذف، حيث يختار الشاعر أن يحذف السبب المباشر لمجيئه، ويكتفي بذكر "أتيتك" ثم يربطها بمعاناة أكثر عمقاً: "العراق وجرح قلبي". هذا الحذف يعزز الفكرة القائلة بأن مجيء الشاعر إلى الإمام (عليه السلام) ليس فقط لحل شكواه الخاصة، بل ليعبر عن معاناة جماعية أكبر، ويجعل من الإمام (عليه السلام) مرجعاً بديهياً لكل هم ومرجعية علاجية شاملة.

ثم يأتي الانتقال بين الخطاب والوصف، حيث ينتقل الشاعر من مخاطبة الإمام (عليه السلام) إلى وصف همومه "شكواي"، مما يعني أن الشكوى تصبح وسيلة للوصول إلى الإمام (عليه السلام)، بل وهي بمثابة حل لمعاناته. هذا الانتقال يعكس كيف أن هموم الفرد تتداخل مع هموم الأمة، ويظهر كيف أن الإمام (عليه السلام) يتوسط هذه العلاقة الروحية بين الشاعر وهمومه الخاصة والعامة.

من جهة أخرى، يظهر الانحراف في التراتبية الوصفية من خلال جملة "والوجع الدفين"، حيث يدمج الشاعر بين الألم المحسوس "العراق" والألم المجازي "جرح قلبي" ثم يضاف إليهما "وجع دفين" ليخلق تناغماً بين الألم الشخصي والجماعي، مما يعكس حجم المعاناة التي يعانيها الناس من جراء الحروب والظروف السياسية. هذا الانحراف يبرز بشكل واضح أن الشاعر يدمج بين الألم الجماعي والفردي في تعبير شعري واحد، مما يعمق من دلالة التضامن بين القضايا الفردية والجماعية.

التقديم في العبارة "العراق" على "جرح قلبي" يعكس أن قضايا الأمة تأخذ الأولوية على الألم الشخصي، ويؤكد على أن هموم الأمة جزء من معاناة الشاعر، وأن الإمام علي (عليه السلام) هو ملاذهم جميعاً. وهذا التقديم يعزز من الصورة الرمزية للإمام (عليه السلام) كرمز للعدالة والإنسانية الشاملة.

و يشير المجاز الوجودي في التشبيه بالإمام (عليه السلام) كـ"ملاذ الألم" إلى أن الشاعر لا يرى في "أتيتك" مجرد حركة جسدية، بل هي رحلة روحية نحو من يملك سر الخلاص. فإن كانت شكوى العراق وجرح القلب "دفينا"، فإن الإمام (عليه السلام) هو الحاضر في كل زمان ومكان، حيث يلتجئ إليه كل من يعاني.

الجدول ٣-١. أنماط الانزياح التركيبي و دلالاتها في الأبيات الماضية

أنماط الانزياح التركيبي	الدلالة والإشارة
الحذف	يشير إلى أن الإمام مرجع بديهي للشكوى، حتى لو لم تصرح
الإلتفات	اينقل الخطاب من الذات الضعيفة إلى قوة الإمام الأساطيرية
الانحراف	يخلق لغة شعرية تجسد اتحاد الألم الجماعي بالفردي في ظل الإمام
التقديم	يركز على أن قضايا الأمة هي قضايا الإمام، فليس هناك فصل بينهما

الخاتمة

الانزياح التركيبي يظهر عندما يتعمد المبدع من الشعراء و الكتاب و الأدباء إلى كسر هذه القواعد أو تغييرها و تحويلها إلى اخرى، لا بقصد الإخلال بالمعنى، بل لإنتاج لغة جديدة مليئة بالدلالات غير المباشرة، وتحفيز المتلقي على تأويلها خارج الإطار المحدود في مجال تأويلي أوسع. فعندما يقدم الشاعر جملة معلقة دون فعل، أو يغير ترتيب المفردات بشكل غير مألوف، أو يدمج تراكيب نحوية متنافرة، أثناء تلك التقنيات اللغوية يولد غموضا مستهدفا يدفع القارئ إلى البحث عن معنى خفي أو انفعال عاطفي لا تعبر عنه و لا تؤديه اللغة المباشرة والمعيارية، يُعدّ الانزياح التركيبي أحد أبرز الملامح الأسلوبية في شعر الشاعر العراقي سعد سباهي السماوي، إذ يلجأ إليه بوصفه أداة فنية تعيد تشكيل اللغة وتمنحها بُعدًا دلاليًا وجماليًا يتجاوز التراكيب المألوفة في اللغة اليومية. ومن خلال هذا النوع من الانزياح، يتمكن الشاعر من تفجير اللغة من داخلها، بما ينسجم مع طبيعة التجربة الشعرية التي ينقلها، والمناخات النفسية والوجودية التي يعيشها .يتجلى الانزياح التركيبي في شعر سباهي من خلال التقديم والتأخير، الحذف، الفصل والوصل، واستخدام الأساليب غير المكتملة.

الهوامش

[١] الفيروزآبادي، *القاموس المحيط*: ص ٢٤٤؛ ابن منظور، *لسان العرب*: ج ٦، ص ٤٣٩٣

[٢] بولحواش، *شعرية الانزياح بين عبدالقاهر الجرجاني وجان كوهن*: ص ١٢١

[٣] شكري، *نقد مفهوم الانزياح*: ص ٤٨

[٤] حمد، *مناهج النقد الأدبي الحديث*: ص ١٨٢

[٥] السباهي، *ديوان زبد الذاكرة*: ص ٤٨

[٦] مطلوب، *بحوث لغوية*: ص ٤١

[٧] السباهي، *زبد الذاكرة*: ص ٦٦

[٨] السباهي *ديوان زبد الذاكرة*: صص ٦٦-٧٢

[٩] الجبوري، *الضرورة الشعرية بين الانزياح والرخصة*: ص ١٩١

[١٠] السباهي، *زبد الذاكرة*: ص ٦٦

[١١] السباهي، *زبد الذاكرة*: ص ٦٨

[١٢] السباهي، *زبد الذاكرة*: ص ٧٣

[١٣] السباهي، *زبد الذاكرة*: ص ٧٧

[١٤] السباهي، *زبد الذاكرة*: ص ٨٤

[١٥] أبو حميدة، *الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة إسلوبية*: ص ٢٥٨

[١٦] السباهي، *زبد الذاكرة*: ص ٩٩

[١٧] السباهي، *زبد الذاكرة*: ص ٩١

[١٨] بلحبيب، *إفادات التقديم وأشكاله الدلالية*: ص٥٣

[١٩] السباهي، *زبد الذاكرة*: ص ٦٦

[٢٠] السباهي، *زبد الذاكرة*: ص ٨٦

[٢١] عبد المطلب، *البلاغة والأسلوب*: صص ٣٣٧-٣٣٨

[٢٢] السباهي، زبد الذاكرة: ص ٧٤

[٢٣] السيوطي، *الاتقان*: ص ٤٣٥

[٢٤] السباهي، *زبد الذاكرة*: ص ٤٥

[٢٥] السباهي، *زبد الذاكرة*: ص ٨٨

[٢٦] السباهي، *زبد الذاكرة*: ص ٦٧

[٢٧] بودوخة، *الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية*: ص ٢٠

[٢٨] السباهي، *زبد الذاكرة*: ص ٣٦

[٢٩] السباهي، *زبد الذاكرة*: ص ٥٢

[٣٠] السباهي، *زبد الذاكرة*: ص ٦٤

[٣١] السباهي، *زبد الذاكرة*: ص ٧٥

[٣٢] السباهي، *زبد الذاكرة*: ص ٨٩

[٣٣] أبو موسى، *خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني*: صص ١٥٣-١٥٤

[٣٤] السباهي، *زبد الذاكرة*: ص ٦٦

[٣٥] السامرائي،*معاني النحو، الفاضل*: صص ٣٩-٥٢

[٣٦] السباهي، *زبد الذاكرة*: ص ١٩
[٣٧] السباهي، *زبد الذاكرة*: ص ٣٤
[٣٨] السباهي، *زبد الذاكرة*: ص ٤٣
[٣٩] السباهي، *زبد الذاكرة*: ص ٢٥
[٤٠] السباهي، *زبد الذاكرة*: ص ٦٨
[٤١] السباهي، *زبد الذاكرة*: ص ٨٨

المصادروالمراجع

القرآن الكريم

الكتب

١. ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأفريقي المصري. (د.ت). *لسان العرب*. بيروت: دار صادر.
٢. أبو حميدة، محمد صلاح زكي. (٢٠٠٠م). *الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية*. غزة: مطبعة المقداد.
٣. أبو موسى، محمد محمَّد. (١٩٩٦م). *خصائص التراكيب، دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني*. القاهرة: مكتبة وهبة.
٤. بودوخة، مسعود. (٢٠١١م). *الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية*. عمان: عالم الكتب الحديثة.
٥. حمد، عبد الله خضر. (٢٠١٧م). *مناهج النقد الأدبي الحديث*. القاهرة: دار الفجر للنشر والتوزيع.
٦. السامرائي، فاضل بن صالح. (٢٠١٧م). *الجملة العربية تآليفها وأقسامها*. دمشق: دار أبن كثير.
٧. عبد المطلب، محمد. (١٩٩٤م). *البلاغة والأسلوب*. بغداد: الشركة العالمية للنشر.
٨. الفيروزآيادي، مجد الدين محمد بن يعقوب. (٢٠٠٥م). *القاموس المحيط*. تحقيق محمد نعيم العرقسوسي. بيروت: مؤسسة الرسالة.
٩. مطلوب، أحمد. (١٩٨٧م). *بحوث لغوية*. عمان: دار الفكر للنشر والتوزيع.

المجلات

١. بلحبيب، رشيد أحمد. (١٩٩٦م). «إفادات التقديم وأشكاله الدلالية.» *مجلة اللسان العربي* ٤ (٢): ١٢-٩٦.
٢. شكري، إسماعيل. (١٩٩٩م). «نقد مفهوم الانزياح.» *مجلة فكر ونقد* ٣ (٢): ٢٥-٦٩.

الرسائل والاطاريح

١. بولحواش، سعاد. (٢٠١٢م). «شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن». رسالة الماجستير، جامعة الحاج لخضر.
٢. الجبوري، احمد عبد الكاظم علي هوني. (٢٠١٨م). «الضرورة الشعرية بين الانزياح والرخصة». أطروحة الدكتوراه. جامعة البصرة.