الإنزياح وأزمة التشظي بين المركز والهامش في شعر محمد العيد آل خليفة*[1]

أ/ آقطي نوال
جامعة بسكرة- الجزائر

سوف نعمد إلى دراسة الانزياح التركيبي باعتباره خروجا عن الاستعمال المألوف،إذ يقوض الأصل الذي تقتضيه اللغة، ويبادل المراتب محولا المركز إلى هامش.

وهو ما يكسب الخطاب سمة أسلوبية ليست معتادة لدى المتلقي، وعليه يصبح هذا الخروج هو الطعم الملقى إلى قارئ تغريه المفاجأة وتستفزه المغايرة، حيث يتتبع الخرق باحثا عن أسبابه ووظائفه. والمبدع الحقيقي هو الذي يبني من العناصر اللغوية تراكيب تتجاوز إطار المألوفات.

والانزياح التركيبي له صور عدة في الخطاب الشعري، نركز في هذه الدراسة على التقديم والتأخير والحذف، وذلك لأن التقديم والتأخير «يقوم على إعادة ترتيب مكونات الجملة فيقدم ما حقه التأخير في عرف اللغة واصطلاح النحاة، ويؤخر ما حقه التقديم.»[2].

ولعل التقديم والتأخير يعد عنصر إغناء للتحولات الإسنادية التركيبية في النص؛ لما يكتنفه من خصائص فنية وجمالية وهو ما ألمح إليه الجرجاني حين قال: « ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ويلطف لديك

موقعه ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف موقعه، أن تقدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان»[3].

إن الحث على المبادلة و اقتفاء أثر المسلك المنحرف يحث على توجيه العبارة إلى الاهتمام، لتقويض العرف الشعري، فتتشكل بنية مخالفة للأصل تهاجر فيها الدوال ما بين الصدارة والفضلة، وتلك هي رحلة الانتقال ما بين المركز والهامش، لإنشاء مملكة نصية تتخللها أثاليل جديدة من شأنها إثارة الاستجابة لدى المتلقي.

أما الحذف « فهو إسقاط جزء الكلام أو كله لدليل»[4] مما يجعله «مظهرا من مظاهر تكثيف التركيب العربي وإيجازه»[5] وربما يكون في الإسقاط تحولا للدال من الحضور إلى الغياب، وبالتالي انتقال إلى مدار الهامش. ويمكن أن يسقط على وظيفة الحذف ما سقط على التقديم والتأخير من الإغراء ومشاركة المتلقي في الكتابة.

فالحذف يصنع الفجوة التي تنتظر من المتلقي ملئها، ومن ثم يحول القراءة من عملية استقبالية إلى إبداعية جامعة بين نص الغياب والحضور؛ لأنه أسلوب يعمد إلى الإخفاء، ولذلك فالدلالة مرجأة فيه إلى غاية الاستحضار، وهو ما يتيح الانفتاح النصي وتعدد الدلالة.

وربما يحقق المسكوت عنه الإمتاع الفني رغبة في إعادة الطيور المهاجرة،« كما يقول بارت يستقرئ منه حركة طيران الطيور، يتتبع المعلق في النص مناطق معينة للقراءة لكي يستطيع أن يرصد فيها هجرة المعاني ونشوء الثغرات، وانتقال المقتطفات»[6].

ففي قصيدة الشاعر **بلادي** جاء العنوان والجملة الأولى من القصيدة جملة نداء حذفت فيها أداة النداء، وكان المنادى مضاف إلى ياء المتكلم،

وفي ذلك إلصاق للوطن بالذات، واعتبار وجود الأنا مرهون بوجود الوطن، فالوطن مركز الانتماء وموضع الاستقرار والألفة.

أما إسقاط أداة النداء يعني وقوعها ضمن مدارات الهامش، لأجل الاهتمام بالمنادى فيأتي محتلا للصدارة دون أن يسبقه سابق، ولعل في استهلال الشاعر خطابه بأسلوب النداء رغبة في الاتصال بالمستمع وإثارة لـــه.

يقول الشاعر في البنية الاستهلالية من نصه :

بلادي فداك الروح والله عالم عليك سلام خالص القصد سالم[7]

إن تأخر المبتدأ **(سلام)** وتقدم الخبر شبه الجملة **(عليك)** في الشطر الثاني يدل على تهميش المركز، الذي كان يحتل صدارة الكلم للبدء بالرفعة وجعلها تتصل بكاف الخطاب (البلاد – الأرض) أي؛ تتصل بالمخاطبة التي ارتفع شأنها مرتين (على تفيد الفوقية – التشخيص تعقيل غير العاقل) وتأتي النعوت تباعا لترصد نبأ سلام ملقى عل شرف الوطن. إنه سلام تتكاثف فيه دلالات الصفاء والسلم **(خالص سالم)**، لتدل على إلصاق الوطن بالاستقرار والهدوء والتحرر حسب ما تمليه رغبة الذات.

وتفصل بين الجملتين (جملة النداء والجملة الاسمية في الشطر الثاني) جملة تكرر فيها تركيب المبتدأ والخبر: **فداك الروح والله عالم** لتؤدي الثانية **(الله عالم)** وظيفة الحال.

إن الإلحاح على تكرار التركيب الاسمي يبرز مركزيته، في حين تهمش الجملة الفعلية إذا ما استثنينا من البيت جملة النداء، وهذا يفسر أن حركية جملة النداء تنتهي إلى الاستقرار والسكون.

ويبدأ البيت الثاني من القصيدة بقول الشاعر:

يحييك مشتاق على القرب مشفق من البعد مشغوف بحبك هائم[8]

بجملة فعلية فعلها مضارع **(يحي)** متصل بكاف الخطاب، وأخيرا الفاعل المؤخر وجوبا **(مشتاق)**، وهذا التقديم يلصق الوطن بالتحية ويجعل البلاد موضع السمو، لتشخيصها وربطها بكاف الخطاب الدال على رفعة المخاطب وعلو شأنه، ثم يختم بمتوالية من النعوت **(مشفق، مشغوف، هائم)** وهي أسماء أفعال سارعت من نبض البيت؛ لكونها إشارات سابحة وجعلت الذات تلاحق الوطن وتلازمه، في حين كانت أشباه الجمل **(على القرب)** و**(من البعد)** تجاذب بين ضدين يختزلان لتؤول المسافة إلى العدم، ويصبح شوق الذات وحنينها للوطن، لا يتعلق بالغربة المكانية بقدر ما يتعلق باغتراب نفسي، يهتز تواتره باهتزاز سياط المستعمر.

يقول الشاعر:

له فيك ألوان من الرأي عدة فأبيض وضاح وأسود قاتم[9]

إن تبادل الأدوار بين المركز والهامش، من خلال تقديم الخبر شبه الجملة **(له)** وتأخير المبتدأ **(ألوان)** دال على اضطراب الآراء في ذهن الذات. وهنا يبدأ الشاعر بذكر الذات أولا، ثم يربطها بالوطن لندرك أن الذات الغائبة، التي دلت عليها الهاء تقبع تحت صقيع يبعثر وجهات نظرها، ويجعل مواقفها مترددة لا تستقر على حال.

كما أن هذا الانشطار الداخلي يمارس سلطته على السياق، ليعصف بالبناء المعياري للجملة ويشوش المراتب، مسفرا على تصادم تفسره المقابلة في الجملة الاسمية.

أبيض ≠ أسود

وضاح ≠ قاتـــم

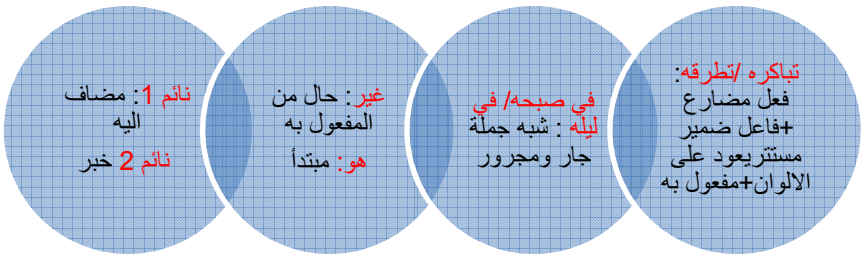
ثم إن بتر المبتدأ من الجملتين الاسميتين يظهر انتقال الخبر إلى سلطة المركز، وإسقاط المبتدأ في مدار الهامش، وهذا من أجل العناية بما تقدم للدلالة على تضارب الآراء، وعجز الذات على ممارسة سلطتها على الجمل، التي تحضر منقوصة انعكاسا لتأزم داخلي يكبل الذات المنهارة.

وربما كانت العناية بالفضلة تفسر عناية بالهامش، وتجعل ظروف الاحتلال تفرض التصدع الداخلي لذات تعيش الأسى والحزن، لذلك توجه أنظارها دوما نحو هذا المقموع، الذي طمست قواه تحت أقدام المركز المتسلط؛ لأنه مصدِر الأوامر ومحتكِر الآراء.

إن هذه الذات التي تشعر بهضم حقوقها تسعى إلى تخريب الثابت، وانتهاك النظام المألوف، لتمارس سلطة التفكيك والبتر على الخطاب. وتجعل أدوار الهامش والمركز تتبادل، لتقضي على عنف الخطابات المعيارية، كل ذلك لعله محاولة لتعرية وفضح الدكتاتورية الاستعمارية، التي تسعى دوما إلى السيطرة والتملك ويبقى الآخر الهزيل والمقهر.

يقول الشاعر:

تباكره في صبحه غير نائم وتطرقه في ليله وهو نائم[10]



إن بناء هذه الجمل قائم على التكرار والمقابلة، وفي اختيار هذا «الأسلوب التعبيري – الذي يصور اضطراب النفس، ويدل على تصاعد

انفعالات الشاعر. وهو منبه صوتي»[11] – تتحقق طاقة بناء تصاعدية تمتزج فيها التراكيب لتصنع انسجاما وتآلفا بين عناصر النص، وتستعين بالمقابلة لاعتماد التصادم بين الشطرين مسجلة إيقاعا دلاليا، وهو ما يشكل بنية مربكة تدهش القارئ.

إن التكرار القائم على مبدأ التشعب والتشظي، يوازي انشطار داخلي لذات تحاول الاستنساخ عبر البنية التركيبية المتوالية والمتنامية، لاسيما وهي تواجه قسوة واقعها المحموم.

وربما قصد به الشاعر إلى «الاستثارة والحماس في نفوس الجمهور المستمع حتى يستحوذ على مشاعره ويحرز إعجابه وهي طريقة تقررها أصول الخطابة العربية دون الأصول الشعرية»[12] وتأسيسا على هذا يمكن القول أن الذات تسعى إلى لفت أنظار الآخر ودعوته إلى المشاركة إرضاء لرغبة تحقيق القوة لذات تشعر بالوحدة كما يمكن ذلك النص من ممارسة انفتاح يضم فيه الخطابة مستعينا بها على أسلوب الحجاج والتنبيه وخارجا فيها عن رتابة الغنائية.

ويصدق أسلوب التكرار على قول الشاعر أيضا:

فآونة فيما يرى متفائل وآونة فيما يرى متشائم[13]

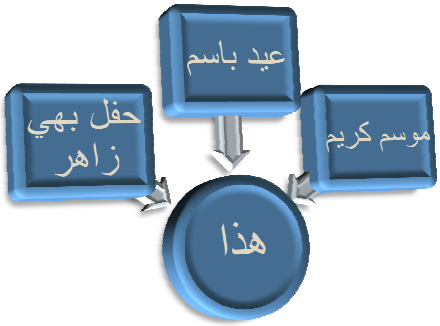
مع الإشارة إلى استبدال ضدي في نهاية الشطر يعمد لمفاجأة القارئ، وقد يكون الإنهاء بالتشاؤم تفسيرا للإحساس الذي يجعل الشاعر أكثر تأزما، لذلك يترسب التشاؤم خلف إحساس التفاؤل.

يقول الشاعر:

فهذا بحمد الله للضاد موسم كريم وعيد للعروبة باسم

وحفل بهي للشبيبة زاهر كروض ندى باكرته النسائم[14]

يركز الخطاب في هذين البيتين على توالي ثلاث جمل اسمية يشترك فيها المبتدأ **(هذا)**. وهو اسم إشارة للمفرد المذكر القريب ملحقا بهاء التنبيه الدالة على المشار إليه، ولعل هذا الاختيار لن يكون عشوائيا إذ يمنح التحاما بالمشار إليه، وأسرا لذهنية مستمعة، وبذلك تلتف الذات والآخر حول الوطن معانقين له.



فمركز الجمل واحد وهو اسم الإشارة الدال على زمن ثابت، يمثل العيد المأمول لشعب مضطهد، وبالتالي فكل ما تبتغيه الذات هو البحث عن الاستقرار. وهناك تتحقق السعادة والكرامة، ويشير الخبر المتعدد إلى واحد **(موسم – عيد– حفل)** لأن دلالة كل هذه الكلمات متقاربة.

يعدد الشاعر هنا أيضا من النعوت المفردة **(كريم، باسم، بهي، زاهر، ندي)** إلى نعوت الجملة **(باكرته النسائم)** سعيا خلف متابعة أوصاف هذا اليوم المشهود، والذي يعيشه الشاعر وهو يحتفي بحفل الشبيبة الجزائرية، ويترقب أن يكون حفلا لكل الجزائريين.

ويتقدم شبه الجملة **(بحمد الله)** على الخبر **(موسم)** ليظهر تعلق الذات بالدين، وعودتها الدائمة إلى الخالق عز وجل تمسكا بعروته الوثقى.

يقول الشاعر :

فكل لياليها وأيامها لنا ولائم لم تبرح تليها ولائم[15]

يفصل الشاعر بين المبتدأ **(كل)** والخبر **(ولائم)** بأشباه جمل اعتراضية **(لياليها وأيامها لنا)**؛ حرصا منه على إبراز الذات (الشبيبة ونحن) كونها تتميز باستمرارية الإقبال على الحياة (الشباب)، لذلك يجسد الإحساس برغبة في الحفاظ على هذه الأيام والليالي، لاسيما وهي تشير إلى زمن الخيرات، ثم تعبيرا منه عن مدى انتظار تحقق الخبر، ولأجل هذا سرعان ما أرفقه بجملة فعلية: **(لم تبرح تليها ولائم)** فعلها ناقص اسمه ضمير مستتر، وخبره جملة فعلية يتكرر فيها دال الخبر ليصبح فاعلا **(تليها لائم)**، تؤدي هذه الجملة وظيفة النعت لتأكيد إحساس الشاعر الملح باحتضان هذه الهدية المنتظرة.

ويقول الشاعر:

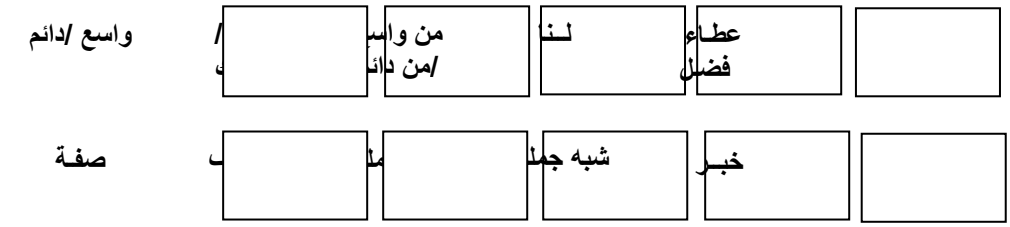
تلاءم في الديــن الحنيف شملنا فبــات قريرا شملنا المتلائــم[16]

تقدمت شبه الجملة (في الدين الحنيف) مبادلة موضعها مع الفاعل **(شمل)**، ليقع في مدار الهامش، وهذا ليبين الشاعر سبب النتيجة المؤخرة، فالشمل هو نتيجة الرباط الديني، الذي لا يستطيع أيا كان بتره، لذلك فسبب التلاؤم أقوى من أن تنسفه أيادي الكفر.

أما في الشطر الثاني فيتقدم الخبر (قريرا) على اسم بات (شمل)، ليتبادل الهامش دوره والمركز اعتناء من الشاعر بتقديم الطمأنينة، التي تسكن قلب المؤمن، ورغبة في دوامها بحثا عن لحظات الهدوء، التي تأملها ذات تعيش تحت وطأة المستعمر. ويكون الإجماع والضم المتعلق بترديد الصامت (الميم) مكفولا بذلك السكون، ومرهونا بمدى الحفاظ على زمن الاستقرار.

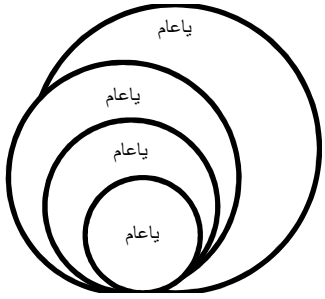
يقول الشاعر:

عطاء لنا من واسع الملك واسع وفضل لنا من دائم الملك دائم[17]

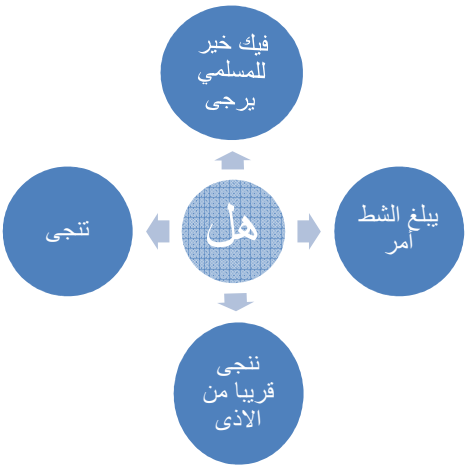


إن حذف المبتدأ **(هو)** وهو الركن الأساسي، والإبقاء على الخبر المرفق بأشباه الجمل والنعت، يبرز أيضا اعتناء الشاعر بالهامش، وإسقاطه لسطوة المركز، الذي يختزل من السياق تاركا شرف المقام للعطاء والفضل المتعلق بالأنا.

وربما يمارس أسلوب النداء سلطته على الشاعر، إذ يعتمده أيضا في بنيته الاستهلالية من قصيدته "**يا عام**"، حيث يتكرر من العنوان إلى المتن أربع مرات، مما يجعله مدارا للأثر يقود نحو مركز مشترك،هو الزمن المشخص والمرغوب مسائلته. إنه المجهول المرتقب أن يرأف لذات ترتجي زمنا يفارق راهن القهر والاستبداد.



ولهذا السبب يفاعل الشاعر بين النداء والاستفهام "**بهل**" المكرر بنفس عدد تكرير النداء:



والاستفهام بهل «طلب التصديق الايجابي، دون التصوّر، ودون التصديق السّلبي»[18] بغية الوصول إلى حواف الأمان، وقد يكون تعاضد هذه البنية، لرسم تخطيط التواتر الدوري الصارخ بتوتر نفسي، يرفض السائد ويترجم حيرة ذات خنقها الزمن الموهون، تتطلع نحو البحث عن الحقائق. إنها لم تجد بديلا إلا هذا التكثيف كوسيلة تفريغ .

إن البنية الاستفهامية في اقترانها بالنداء، تتجاوب و حدة الصراع الإنساني المرغم والمصيري على جبهات مختلفة، تبدأ بالبحث عن التحرر في ضل العبودية، وتنتهي بالتشبث برغبة البقاء تحت وطأة حتمية الفناء.

يقول الشاعر:

يا عام هل فيك خير للمسلمين يرجـــى

أخوك يا عام فيـــــــه ليل المظالم دجّـــى[19]

يقدم الشاعر الخبر(**فيك**) على المبتدأ (**خير**)، فيتراجع المركز نحو الخلف تاركا موضع الصدارة للخبر(شبه الجملة) المتعلق بالزمن ،الذي

يجثو بسطوته على الذات متلبسا بهالة من الغموض، ويتأجل الخير بسب ارتياب تحققه خلال عام جديد لا يزال مجهولا.

ويمثل الاعتراض بجملة النداء **(يا عام)** الفاصل بين المبتدأ المضاف**(أخوك)** والخبر الجملة الاسمية المتكونة من مبتدأ **(ليل المظالم)** وخبره الجملة الفعلية **(دجى فيه)**، ووفقا لذلك تتواتر الجمل الفعلية والاسمية بشكل دوري تكاملي ينطلق من السكون إلى الحركة.

ولعله بالارتكاز على الجملة الاعتراضية، يجعل الدلالة تتجدد، و يشير إلى هامش يمكن إسقاطه خاصة إذا كان بنفس شحنة الجملة الأساسية، وربما يمثل الاعتراض الأداة التي يفصل الشاعر بها بين عامين مدبر ومقبل، ليكون الثاني شاهدا على الأول، مغيرا لما مضى من زمن المظالم والأسى.

ويعتمد نص قصيدة "**يا عام**" على تكرار البنى التركيبية و تعديد المفاعيل المطلقة

صُبَّ الأذى فيه صبًّا ⟸ فعل + نائب فاعل + شبه جملة + م مطلق

فرُجَّت الأرضُ رجـــا ⟸ فعل + نائب فاعل + م مطلق

ثجَّت غواديـــه ثجَّـــا ⟸ فعل + فاعل + مضاف إليه + م مطلق

عجَّ الحمى منه عجَّـــا ⟸ فعل + فاعل + شبه جملة + م مطلق

يمجها الذوق مجـــا ⟸ فعل مضارع+مفعول به+ فاعل + م مطلق

إن هذا التكرار يعزف لحنا مماثلا يتلو أنشودة البؤس، لشعب ينصهر في صهاريج العذاب، تحت لفيح الظلم ويعكس« كثافة الشعور المتراكم زمنيا في نفس الشاعر، يتجمع في بؤرة واحدة حتى إذا استقر بدأ انعتاقا وانتشارا وتشظيا »[20].

وإرفاق الفعل بالمفعول المطلق دوما يؤدي إلى توكيده بمصدره، سعيا خلف نبش صلة تواصلية، لتجانس ترغب الذات العيش في كنفه.

يقول الشاعر:

هذا عن الأهل أقصى وذاك في السجن زجا[21]

فصلت شبه الجملة **(عن الأهل / في السجن)** بين المبتدأ **(اسم الإشارة)** وخبره الجملة الفعلية **(أقصى/ زجا)** لتجسيد مسافة البعد، وممارسة سلطة الاغتراب على الذات، التي فصل بينها وبين العالم لتعاني الإقصاء والوحدة.

إن العناية بالمكان يمنحه الخصوصية التي يتميز بها عن الأماكن الأخرى، فهو المكان المغلق والمقيد لحرية الذات، لذلك تستحوذ شبه الجملة **(في السجن)** على اسم الإشارة استحواذها على الذات تحت ظلال الأسف، الذي يشعر به الشاعر.

يقول الشاعر:

يود إقناع خصـــــم في غمطه الحق لجا
ويبتغي ردع جـــان وجه العدالة شجـا[22]

يقدم الشاعر بيته الأول من خلال الوصل بين شطريه الأول بترتيبه المألوف **(فعل + فاعل + م به + مضاف إليه)** والثاني، الذي يقفز فيه على مقتضيات النظام المعياري، فتسلك الجملة الفعلية التي تؤدي وظيفة النعت مسلكا منحرفا، يبادل بين مواقع المركز والهامش، إذ تتقدم الفضلة وتتأخر العمدة (شبه الجملة تسبق المفعول به، وهذا يسبق الفعل والفاعل) إشارة إلى الانحراف، الذي يمارسه المستعمر منتهكا لحرمات الحق، وجاحدا للعدالة، لا يقنع إلا بفلسفة الاغتصاب والعنف.

ويصدق الأمر ذاته على البيت الثاني، إذ يتأخر الفعل والفاعل **(شجا)** ليتقدم المفعول به المضاف **(وجه العدالة)**، من أجل الوصول إلى خلاصة مفادها: أن البحث عن حلول سلمية أداتها الحوار أمر لا جدوى منه مع هذا العدو، و أغلب الظن أن وقوع التقديم في المجاز يشير إلى براعة فنية، تعرض جمال وجه العدالة قبل أن يشوه.

يقول الشاعر:

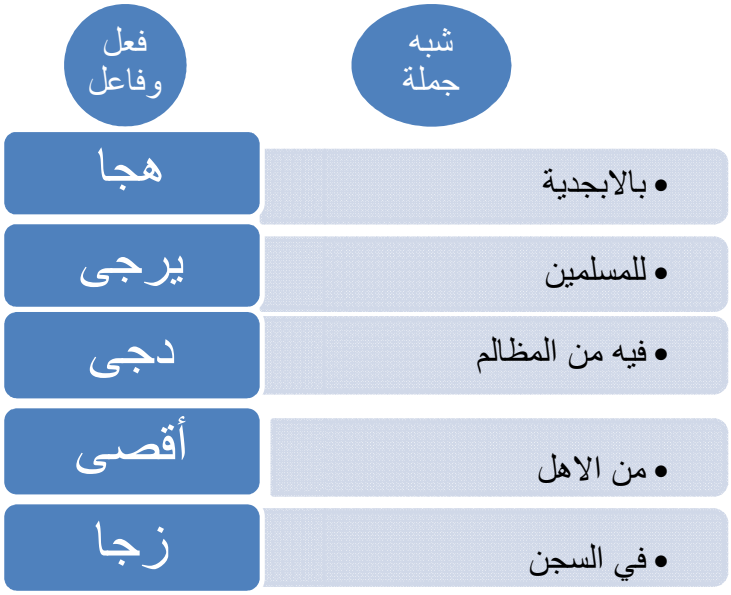
هل يبلغ الشط أمر كالفلك فيك يزجـــى

وهل ننجى قريـــبا من الأذى هل تنجى؟ [23]

يعتمد البيت الأول على توالي جملتين فعليتين، يتقدم في الأولى منها المفعول **(الشط)** على الفاعل **(أمر)**، ويتقدم في الثانية منها شبه الجملة **(فيك)** على الفعل والفاعل **(يزجى)**، وفي ذلك تقويض للمركز وتحرير للجملة من نظام الرتابة المعتاد ، يوازيه تحرير للذات إذ تصل إلى بر الأمان بالغة الحافة دون عائق.

وينهي الشاعر القصيدة بهذه المتوالية الاستفهامية أملا في بحثه عن مخرج من أزمته، التي تلتهم جمال الاستقرار وتبتلع نشوة الهدوء.

وإذا كان الجار والمجرور قيد أو فضلة وحقه أن يكون بعد المسند والسند إليه ، فإن قدمته عن مكانه دخل ذلك في باب التقديم والتأخير، ولا يكون ذلك إلا لسبب[24] فإن الشاعر اهتم بهذا التقديم كثيرا معبرا عن ثورة يمارسها على مستوى التركيب، تزعزع ذلك القانون الجبري، وتدعو إلى بعث المقاومة من خلال التمرد على المباشرة، وزلزلة السائد لهدم الواقع الحرج.



ويتعدى اهتمامه بالفضلة إلى قصيدته وقفة على بحر الجزائر:

وتفشو من العاثين في جنباته أمور لها وجه الشريعة يحمر[25]

تتقدم أشباه الجمل (من العاثين) (في جنباته)على الفاعل مرة، وأخرى على المبتدأ (وجه الشريعة) وخبره الجملة الفعلية (يحمر)، لتجسيم البحث عن عدالة تتمرد على سلطة متزمتة، وتصور قبح الواقع وقتامته.

ويتمثل ذلك التمرد أيضا في قول الشاعر:

ويذهب سعي الناس فيه مذاهبا لكل ابن أنثى منهم فوقه أمر[26]

يتقدم الخبر شبه الجملة على المبتدأ **(أمر)** سعيا خلف إبراز تعدد المآرب واختلافها ونلحظ مزج لانزياح الدلالي مع التركيبي في قول الشاعر:

لعلك مغتاظ عليه لأنه كثير الرضا في النائبات له صبر[27]

حيث تبنى البنية التركيبية على توالي ثلاث جمل اسمية، تخرج الأخيرة منها على المألوف، بتقديم الخبر شبه الجملة على المبتدأ (صبر)

توضيحا لمدى مقاومة البر وصموده في وجه النائبات، وهذا ما جعل الشاعر يؤخر حديثه عن الصبر، ليجعل المآسي تتعدد، ويظهر ما تطلبه ذلك الصبر من جهد وطاقة، وكأن البدء بالصبر يجعل القارئ يتساءل عن مواقفه، فسارع إلى ذكرها وأوضح احتيار البحر وغيظه لهذا الصمت الطويل دون مواجهة، وبالتالي يعمل التمرد التركيبي على احتواء النضال والمقاومة من أجل الخلاص.

ويؤخر الشاعر المبتدأ (الشكر) أيضا على الخبر شبه الجملة في الشطر الثاني من بيته الآتي:

رويدك قد أنديت يا بحر وجهه بتقريعه فأرفق به ولك الشكر[28]

ليدل على الاعتناء بالذات الأكثر رفقا وعناية بالبيئة، ويؤخر جزاء هذا الرفق بعد أن تلتزم هذه الذات بأداء واجبها، لذلك يأتي هذا الشطر بأسلوب شرط مصدر بفعل الشرط (الأمر – أرفق) والجواب جملة اسمية.

وصل البحث في الانزياح وأزمة التشظي إلى:

- الارتياب بين التفاؤل والتشاؤم يترجم حكاية ذات منشطرة، يُقوَض حلمها الجميل، ويتآكل غارقا في مرارة الأسى الذي يلازم راهن القهر.
- حوار الذات مع الزمن وسعيها المتواصل لتصوير تاريخ يشهد على سلطة الاستبداد.
- الاعتراض نوع من الحجز لتوقيف الانسياب الحركي للتسارع النصي، رغبة في العبور إلى حدود تكون أشد أمانا. وربما هو في الوقت آنه بممارسته الانشطار على مستوى الجملة يعكس ذلك الانشطار الذاتي.

- التقديم والتأخير مغامرة لغوية تمارس خلالها الذات رحلتها إلى دواخلها المتأزمة، نتيجة احتراقها بنار المصير مجهول. إنها الثنائية التي تعمل على انهيار السائد، وتبديل المركز إلى هامش في زمن مربك، وهي عملية الخلق الجديدة والمستمرة، التي تمنح لذات أمل الإنعتاق من عذابها العبثي.
- وقد يفتح التقديم والتأخير للقارئ أفق المشاركة في هذه المبادلة، من أجل بث نزعة التحرر.
- خشية المستقبل تجعل الذات تعمد إلى تحكيم قانون الجملة ببنى علائقية مغايرة، قد تؤجل وقوع ما من شأنه أن يقع.
- تقويض المعيارية شعور بانهيار النموذج في حياة تدرك الذات حقيقتها النسبية، وتؤمن بحتمية فنائها.
- تلك الخشية يجسدها تسارع النبض النصي، والعبث بأوتار التركيب خضوعا لقوة الارتياب.
- إن الحذف يهدم سلطة الموجود، ويزيح ما يعوق السبيل من أجل الوصول إلى بنية بلاغية موجزة، كما أنه يجسد ثنائية الوجود والعدم.

الهوامش:

[*] محمد العيد شاعر جزائري ولد يوم 27 جمادي الأول 1323 الموافق لـ: 1904/08/28 في مدينة عين البيضاء تلقى تعليمه الابتدائي ببسكرة التي انتقلت أسرته إليها 1918 لينتقل بعد هذا إلى تونس وعمره سبعة عشر سنة 1921فقضى سنتين في جامع الزيتونة وكان الشاعر المتصوف الذي آمن بموروثة الحضاري مركزا على الوظيفة النضالية للشعر

[2] مختار عطية: التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية، مصر، (د ط)،2005،ص11.

[3] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رضوان الداية و فايز الداية، دار الفكر،دمشق، سوريا، ط1،2007 ،ص 143،

[4] بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ج3، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط3،1984، ص102

[5] هادي نمر: التراكيب اللغوية، دار اليازوري، عمان، الأردن، (دط)"، 2004، ص136

[6] نقلا عن عبد العزيز حموده المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك عالم المعرفة 1998، ص 337

[7] محمد العيد آل خليفة :الديوان،المؤسسة الوطنية للكتاب ،ط3،دت، الجزائر ،ص 135

[8] الديوان، ص135.

[9] م ن ، ص135 .

[10] الديوان ،ص 135.

[11] عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر،دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003 ،ص 194

[12] أبو القاسم سعد الله: شاعر الجزائر محمد العيد آل خليفة، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007 ، ص217.

[13] الديوان ،ص 135.

[14] م ن ،ص 135.

[15] الديوان ،ص 135.

[16] الديوان ،ص 135.

[17] م ن ،ص 135.

[18] ابن هشام الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق عبد الطيف محمد الخطيب،السلسلة التراثية، الكويت ،ج4، ط 1،2000، ص 324.

[19] الديوان ،ص 387

[20] فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط 1 ، 2004 ،ص 11.

[21] الديوان ،ص 387.

[22] الديوان ،ص 388.

[23] الديوان ،ص 388.
[24] فضل صالح السامرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها دار الفكر للطباعة والنشر،الأردن، ط1، 2002، ص 35.
[25] الديوان ،ص 17.
[26] م ن ،ص 17.
[27] الديوان ،ص 17.
[28] الديوان ،ص 18.