جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب و اللغات
قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

تخصص : أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطلبة:
عمارة جابر/ أقطي حاتم

يوم:14/09/2020

شعرية الانزياح في ديوان "سرير الغريبة" لـ محمود درويش

لجنة المناقشة:

أ. د. تيبرماسين عبد الرحمان	أ. د.	جامعةبسكرة	رئيس
د. أقطي نوال	أ. محأ	جامعةبسكرة	مقرر
د. تومي لخضر	أ. محأ	جامعة بسكرة	مناقش

السنة الجامعية:2020/2019

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــــداء

أهدي هذا الجهد إلى والدتي ووالدي العزيزين أطال الله في عمرهما.

إلى زوجتي الكريمة الدكتورة "أقطي جوهرة" التي كانت سندا لي وعونا في إنجاز هذه المذكرة

إلى فرحتي الأولى وقرة عيني ابني "جاسر".

حاتم أقطي

إهـــــداء

إلى من أعطيانى بحبهما و شملانى بعطفهما الأبوى أمى كانا سبب سعادتى و تعلمى.

إلى من التى فيروز و نجاة أنا أكن لهما حبا تعجز الكلمات عن وصفه.

إلى الإخوتي :عماد و سامي و هند.

إلى الجدتين جدي أزف إليهما أجمل العبارات و أتمنى لهما الصحة و العافية، أنا

أحبهما كثيرا :زهرة و البشير.

إلى كل زملائي و كل طلبة قسم الأدب العربي.

إلى كل المسلمين و المسلمات الأحياء منهم و الأموات.

عمارة جابر

شكر وعرفان

نحمد الله ونستعين به، الذي أمد في أعمارنا ورزقنا القوة لإتمام هذا البحث.

نوجه الشكر الجزيل لأستاذتنا المشرفة الدكتورة "نوال أقطي" التي أعطتنا من خبرتها وأسلوبها، ما يكفي لكي نخفف من وطأة الصعوبات فلها منا فائق الاحترام والتقدير والمحبة، راجين من المولى دوام عطائها وزادها الفكري والعلمي في توجيه الطلاب وتأطيرهم، لما تراه خيرا لهم وأنسب والله الموفِق.

كما نتوجه بالشكر الوافر لكل أساتذتنا من كلية الآداب واللغات، ونخص منهم لجنة المناقشة والتقييم لهذه المذكرة.

ملخص:

تسعى دراستنا للكشف عن ذلكالارتباط الجامع بين الشعرية والانزياح،خاصة فيمايتعلق ببيان جمالية النصوص الشعرية الحداثية في ديوان محمود درويش "سرير الغريبة"،على ضوءالمناهج التحليلية المعاصرة.

والانزياح آلية أسلوبية نقدية تمثل أساس تقييم جودة الأثر الأدبي تركيبياودلالياوفنيا،لذا توجهت هذه الدراسة على المستوى التركيبي للبحث في محاور معينة تتحكم في نسق النص وبنيته الداخلية، كالتكراروالحذف والتقديم والتأخير والالتفات، أما في المستوى الدلالي فحاولت تتبعالأبعادالجماليةوالدلالةوتشخيصها، كالتصويروالتشبيه والاستعارةوالرمز.

وقد خلصنا إلى أن الجانب الفني يكمن فيأثر الاندماج اللغوي والدلاليفي تشكيل النص الخارج عن الأطر المبتذلة مما يكسبه قفزة نوعية غاية في التنويع والجمال،ويفسح مجالا لتفجير الإبداع الشعري بما يغري الجمهور القارئ.

الكلمات المفتاحية: الانزياح التركيبي، الانزياح الدلالي، التقديم والتأخير، الحذف، الصورة، الرمز

Abstract:

The study seeks to uncover the link between poetics and displacement, especially with regard to the aesthetics of modernist poetic texts in Mahmoud Darwish's Diwan “Bed of the Strange”, in light of contemporary analytical methods.

Displacement is a critical stylistic mechanism that represents the basis for assessing the quality of literary impact, structured, semantic and artistic. Therefore, this study was directed at the structural level by focusing on certain axes that control the text's format and its internal structure, such as repetition, deletion, introduction, delay and turning. As for the semantic level, the study tried to trace the aesthetic and significance dimensions and diagnose them, such as illustration, simile, metaphor and symbol.

We have concluded that the aesthetic aspect lies in the effect of linguistic and semantic merging in shaping the text outside the banal frameworks, which gives it a wonderful quantum leap in diversification and beauty. It paves the way for an explosion of poetic creativity that tempts the reader.

Key words: Synthetic Displacement, Semantic Displacement, Forward and Delayed, Delete, Image, Symbol.

مـــقدمة

اجتهدت الآليات النقدية التي وفرتها المناهج التحليليةالمعاصرة،في الارتقاء بالأثر الأدبي وإقحامه في نفق الوظائف الجمالية والشعرية، التي تعتبر شريكة في هذا المجال لمحاولة اكتشافبؤر الأسلوب الجذاب؛ذلك من خلال تحليل المنظومة اللغوية والبنية الفنية للنص الأدبي.

وتعد ظاهرة الانزياح من الظواهر المتوغلة في الدراسات الأسلوبية الألسنية المعاصرة،كآلية فنية تقدم خطط متنوعة للانغماس في الحيز اللغوي، في دراسة الأبعاد الدلاليةواللغوية للألفاظ والعبارات التي تشكلت منها اللغة،وقياس نسبة خروج النمط اللغوي عن المألوف.

ولأن معظم الدراسات المعاصرة؛ ركزت على الجوانب الفنية والبنى التركيبية التي توجد في النصوص الأدبية، وبماأن الانزياح أحد هذه المعالم الأساسية التي تشكل الترسانة البنائيةللنصوص؛ارتأينا أن نصوغ عنوان المذكرة:"شعرية الانزياح في ديوان سرير الغريبة لمحمود درويش"، فيمحاولة للكشفعن هذه الظاهرة الأسلوبية والتسلل أكثرإلىأسرارهاوأبعادها اللغوية والدلالية، وكانت الإشكالية المطروحة حول ماهية الشعرية وكيفية ضبط مدلولها العام؟

ماهية الانزياح في بعده الدلالي وكيف تم ضبط المصطلح وتحديده في ظل التجاذبات التي عرفها في حقول دراسية عديدة؟ وما مدى الأثر الفني الذي تركه المصطلح في الدراسات العربيةوالغربية؟وماهي الآليات التركيبيةوالدلالية التي تنبثق من الانزياح في تأثيره على البعد العام للنص وإخراجه من نطاق المألوف؟

وكان اختيارنا لهذا الموضوع مبني على عدة أسباب في مقدمتها: أن ظاهرة الانزياح من أهم الظواهر التي يهرب إليها الشعراء المعاصرون في نصوصهم؛لغايات فنيةوأبعاد اجتماعيةخاصة بمشاعروأحاسيس الشاعر، التي استلهمها من قضاياوطنه وأمته وبحثه عن ذاته، وأبرز دليل على ذلك نصوص "محمود درويش"، التي تتسم بالثراء اللغوي المفعم بالإيحاءات والدلالات النفسية العميقة.

وقد اقتضت الضرورة المنهجية تقسيم الدراسة، إلى مقدمةومدخل وفصلين وخاتمة.

ففي المقدمة تم التمهيد للموضوع وعرض الإشكاليةوالمنهج.

أماالمدخل فقد جاء واجهة نظرية لبيان مفهوم الشعرية والانزياح وإشكالية تعدد المصطلح ودلالاته في الفكر الغربي والعربي وشعرية الانزياح في الأثر الأدبي.

فيما خصصنا الفصل الأول للانزياح التركيبي ودرسنافيه:الانزياح التركيبي في العتبة العنوانية، التكرار، الحذف الالتفات، التقديموالتأخير.

أما الفصل الثاني فقد تطرقنا من خلاله إلى الانزياح الدلالي وتناولنافيه:

الانزياح الدلالي في العتبة العنوانية،الصورة الشعرية بما فيها التشبيه،الصورة الاستعارية التجسيمية، الصورة الاستعارية التجسيدية،الصورة الاستعاريةالتشخيصية،الصورة البصرية،الصورة السمعية، والصورة اللمسية.

وأخيرا الخاتمة التي كانت عبارة عن نتائج توصلنا إليها،من شأنها تثبيت وتلخيص كل ما تعرضناله، وفق رؤية شاملة لتفاصيل الموضوع ومحتوياته.

وقد فرضت علينا طبيعة الموضوع اعتماد المنهج الأسلوبي،لأن الدراسةبحد ذاتها جزء وركن أساسي من هذا المنهج كما استعنا بالمنهج الوصفي والتحليلي؛للتطويق الموضوع من جميع زواياه النظريةوالتطبيقية، وتبيان جزئياته،وفق ما يقتضيه من إلمام عميق لآلياته؛ وإسقاطاتها في النصوص الشعرية المعاصرة على وجه الخصوص.

وقداستعنا في دراستناعلى عدة مراجع أثرينا بها الموضوع أكثر، وفتحت لنا أفاق فكرية ومعرفية فيه ومن بين هذه المراجع التي خدمتنا أكثر نذكر:

الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية لأحمد مُحَّد ويس.

الأسلوبيةوالأسلوب لعبد السلام المسدي.

مفاهيم الشعرية لحسن ناظم.

وقدواجهتنا صعوبات كثيرة ومتعددة منها:صعوبة الحصول على بعض الكتب الخاصةوالمهمة التي تخدم موضوعنا،حتى وإن وجدت بعض الكتب فإنهاتعالج الموضوع من زوايا جزئية فقط،دون الإلمام المفصل للموضوع،إضافة إلى ذلك عانينا من جلب بعض الكتب الأصلية الضروريةمن دور المطالعة العموميةوالمكتبات،لأن أغلبها أغلق بسبب جائحة كورونا.

مدخل: الشعرية، الإنزياح بين المفهوم و المصطلح

مفهوم الشعرية

مفهوم الانزياح

إشكالية تعدد المصطلح "الانزياح"

الانزياح في الغربي والعربي

شعرية الانزياح

1. مفهوم الشعرية:

تعد الشعرية أو البويطيقا من أهم المقاربات النقدية المعاصرة، التي استهدفت قراءة النصوص والخطابات الأدبية والإبداعية من الداخل؛ بحثا عن أدبيتها وشعريتها الجماليةوالوظيفية ويقصد بها كذلك"**علم الأدب**"[1]بما يوحي إلى تلك الاختيارات التصويرية والتآليفية، التي يبلورها المبدع في التعبير والكتابة عن الذات والموضوع.

وينحصر معنى الشعرية حسب منظور الجمال الشعري في فن الشعر وأصله،للوصول إلى عمقه وبؤرته الداخلية "**إنها تسعى إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل؛ وهي تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب**"[2].

كما درست الشعرية من منظور انزياحي؛ وهي "**الانحراف عن التعبير**"[3]، ذلك أن الشعرية في أساسها الأول بيان جمالية النصوص، حسب مدى قدرة المبدع على توليد وتفجير قدراته الفكرية والإبداعية.

وقد تطرق "رومان جاكبسونRoman Jakobson"إلى ماهية الشعرية،من منظور لساني لغوي انطلاقا من وظيفتها "**ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية، في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة** "[4]، فالشعرية عنده جزء لايتجزأ من اللسانيات؛لأنها تهتم بقضايا البنية اللسانية وأبعادها الجمالية.

كما اقترن مصطلح الشعرية بالناقد "تودوروف Todorov"،وهومن طليعة النقاد الذين اهتموا بشكل خاص بالتنظيروالتأصيل لها في النقد الحديث،منذ بداية الستينات وحتى الوقت

---

[1]-أحمد مطلوب، الشعرية،كلية الآداب، د ط، جامعة بغداد، العراق، د ت، ص45.

[2]- المرجع نفسه، ص 45.

[3]- المرجع نفسه، ص47.

[4]- خولة بن مبروك، الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم،أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة،الجزائر، ع9، 2013، ص368.

الحاضر إذ يقول:"**إن العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع للشعرية؛فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي**"[1].

إن شعرية "تودوروفTodorov"تبحث في أدبية الخطاب الأدبي، بعيدا عن الخطابات الأخرى ذات الطابع الفلسفي والتاريخي والإيديولوجي.

أما "جون كوهنJean Gohen"فقد أعطى للشعرية أبعادنظمية بحتة فيما يخص القافية والوزن والتصوير، ذلك أن الشعرية عنده "**علم موضوعه الشعر**"[2] فهو انطلق من المعنى العام لكلمة الشعريةوربطها بالشعر.

فاللغة الشعرية لدى كوهن(Gohen)ترتبط بكل ما هو إيقاعي شعري؛ يفجر الخيال والبنى اللغوية على خلاف النثر.

2. مفهوم الانزياح:

يكاد ينعقد الإجماع على «**أن الانزياح خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، أو هو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم أو جاء عفو الخا ر، لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة.**»[3]، فالانزياح إذن ابتعاد عن الكلام العادي وخرق لقواعد اللغة بحجة يرمي إليها صاحب الكلام، وقد لا يقصدها، ولكن تخدم النص وتناسبه في إيصال أفكاره.

ويعرف ميشال ريفاتير(Michel Riffaterre) الانزياح بأنه «**خرق للقواعد حينا ولجوء إلى ما ندر من الصيغ حينا آخر**»[4]، فيتعدى مفهوم الانزياح ما هو متعارف عليه من خرق لقواعد اللغة إلى توظيف صيغ نادرة الاستعمال.

[1]- خولة بن مبروك، مرجع سابق، ص368.

[2]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية "دراسة مقارنة في الأصول والمنهج "، المركز الثقافيالعربي، ط1، الرباط، المغرب،1994، ص168.

[3]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية (الرؤيا والتطبيق)، دار المسيرة، الأردن، ط1، 2007، ص 180.

[4]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط5، 2006، ص 82.

والانزياح من أهم المباحث الأسلوبية، إذ «**إن المتتبع لمباحث الأسلوبية يدرك أن من أهم المباحث ما يتمثل في رصد انحراف الكلام عن نسقه المثالي المألوف**»[1]، وعلى هذا يمكن وصف الانزياح بالانحراف والخرق لما هو معتاد.

إن الانزياح «**هو تجربة في اللغة، أو هو اللغة التي أعيد إليها ما كانت تفتقد إليه، ولعل ما يميزه هو كونه ليس نمطيا، ولا يمكن فهم انبثاقه للوهلة الأولى، إنه في اللغة وخارجها وليس في وسعه أن يتمركز، إلا أنه اعتبر في الغالب الصفة المائزة للغة الشعرية**»[2]، وهذا ما يدل على أن الانزياح ما هو إلا خبرات ومتكسبات ناتجة عن حب للغة وتلاعب بألفاظها، فيُكسب بذلك هذه اللغة ما كانت تنقصه لإيصال المعنى كله بأحاسيسه والقوة والضعف الكامن بين ألفاظه وعباراته.

والانزياح هو مفهوم من بين مفاهيم عدة تؤدي المعنى نفسه (الخروج عن المألوف في اللغة)، ويتجلى في النص الشعري «**من خلال استخدام العناصر اللغوية التي تكشف عن استخدام غير مألوف في التعامل مع اللغة، إذ يغدوا النص الشعري نص يرنوا إلى اللاعقلانية واللامألوف (اللاعادي)**»[3]، وهذا الخروج عن المألوف في اللغة يعطي للنص الشعري جمالية بغض النظر عن قصدية استعماله، وبمعنى آخر الانزياح يُكسب اللغة شاعرية وجمالية، وهذا ما أدى بجان كوهن(JEAN GOHEN)إلى القول إن:«**الشعر انزياح عن معيار هو قانون اللغة، فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها.**»[4]، وهذا يعني أن النص الشعري هو مجموعة من الصور المهاجرة من الثابت نحو الحركي، مما يضفي غواية جمالية.ويترتب على هذا القول أيضا عد اللغة الشعرية أرقى مستويات اللغة. «فكلما تحقق قدر أكبر من الخرق للمعايير اللغوية العادية

[1]- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، مصر، ط1، 1994، ص 268.

[2]- خير حمرة العين، شعرية الانزياح: دراسة في جمال العدول، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص 127.

[3]- موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003، ص 43.

[4]- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر محمد الولي ومحمد العمري، دار توباقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 6.

والابتعاد عن درجة الصفر في الأسلوب كلما اقتربت اللغة من جوهر الشاعرية»[1]، بمعنى أن هجر المعتاد هو اتصال بالخارق الذي يستفز القارئ ويطوق اهتمامه.

3. إشكالية تعدد المصطلح: " الانزياح"

يعد الانزياح من المصطلحات الأسلوبية متعددة المواضع والاستعمالات؛حتى إن القارئ يظن أنه يتعامل في كل دراسة مع مصطلح جديد، لهذا لابد عرض أهم المصطلحات الدالة على المفهوم وفق مرادفاته في الجدول الآتي:

الجدول (1): تعدد المصطلح "الانزياح"

المصطلحات بالعربية	المصطلحات باللغة الأجنبية
الانزياح	L'écart/لفاليري(Valerie)
التجاوز	L'abus/لفاليري(Valerie)
الانحراف	La déviation/لسبيتزر(Spetzer)
الاختلال	Ladistorsion/لويليك ووارين (Renee Willick & Austin Warren)
الإطاحة	La subversion/لباتيار(Patiar)
المخالفة	L'infraction /لتيري(Terry)
الشناعة	Le scandabe /لبارت(Bart)
الانتهاك	Le viol /لكوهن(Gohen)
خرق السنن	La violation dénormes /لتودوروف(Todorov)
اللحن	D'uncorrection/لتودوروف(Todorov)
العصيان	La transgression /لارجون(Argon)
التحريف	L'altération /لجماعة مو(Mo)

المصدر: عبد السلام المسدي، الأسلوبيةوالأسلوب،دار الكتب الجديدة، ط5، لبنان،2006، ص78-80.

[1]- إبراهيم بن منظور التركي، العدول في البنية التركيبية (قراءة في التراث البلاغي)، مجلة جامعة أم القرى، الجزء 40، العدد 4، د س، ص 7.

وتجدر الإشارة إلى أن مصطلح الانزياح"**هو ترجمة حرفية لكلمة "écart" وهو مصطلح حديث النشأة،متأخر في الظهور**"[1]إلا أنه يظل مفهوما ضاربا في التاريخ، سواء عند الغرب أو العرب.

ولعل هذا راجع لانتشار مصطلح "العدول" في نقدناالعربي،فهو أدق المصطلحات القديمة تعبيرا عن الانزياح؛إلا أن هناك فئة أخرى من الدارسين العرب فضلوا مصطلح الانحراف واعتمدوا عليه في دراساتهم "**فهو ترجمة لكلمة "déviation"في الإنجليزية غير أن هذا المفهوم محدود، لكونه حاصر للأسلوب بما هو ظاهرة فردية مرتبطة بكاتب ما**"[2].

ومن خلال كل هذا أصبحت مصطلحات:الانزياح،العدول،الانحراف تمثل المفهوم نفسهوتعبر عن نهج واحد،وهوالخروج عن دائرة المألوف؛حتى إن مجمل المفاهيم المرتبطة بهذه المصطلحات الثلاثةتنطوي تحت تسمية واحدة؛ وهي"**نظرية البعدالتي تعني البعد عن النثر والانحصار في دائرة الشعر لكون الانزياح لصيق بهذا الأخير**"[3].

أما بقية المصطلحات السابق ذكرها فلا ترقى إلى مستوى هذه الثلاثة،مع أنها قريبة من المفهوم لذلك لابد من الوقوف عند مصطلحي العدول والانحراف،لنرصد بعض أراء النقادفي دراساتهم حولهما.

1.3. العدول:

إن مصطلح العدول قديم كثير الورود في كتب النقد والبلاغة بصفة عامة،انطلاقا من "سيبويه"و"ابن جني"مرورا "بعبد القاهر الجرجاني"وابن الأثير"،وقد اعتمده الكثيرمن المحدثين نذكر منهم :"مصطفى السعدني"و"عبد الله صوله"و"عبد السلام المسدي"الذي أكد على أن"**مصطلح**

[1]- أحمد محمد ويس، الانزياح من منظورالدراسات الأسلوبية،المؤسسة الجامعيةللدراسات والنشر والتوزيع،ط1،بيروت،لبنان،2005،ص46-47.
[2] -حسن ناظم، مرجع سابق، ص116.
[3]- المرجع نفسه، ص117.

الانزياح يقابل في اللغة الأجنبية "l'écart" ،غير أن كثير من المترجمين وجدوا صعوبة في ترجمة هذا المصطلح إلى العربية ؛لأنه غير مستقر في صورته لذلك لم يرض به الكثير من علماء الأسلوب ورواد اللسانيات ،في حين لجأ البلاغيون إلى إحياء لفظة عربية قديمة وهي العدول"[1].

وكذلك "ابن جني"في كتابه "الخصائص"،ذكر مصطلح العدول وعقد له باب بعنوان"**باب في العدول عن الثقيل،إلى ما هو أثقل منه من الاستخفاف"**[2]،لذلك عدّ مصطلح العدول من مصطلحات السياقات اللغوية والتراثية والبلاغية، منها ما استعمله "ابن سينا"في قوله"**العدول على المبتذل إلى الكلام العالي الطبقة،والتي يقع أجزاء فيها تكن نادرة هي في الأكثر بسبب التزيين،لا بسبب التبيين"**[3].

كما وظف "عبد القاهر الجرجاني" العدول كمصطلح بلاغي نقدي في قوله" **اعلم أن الكلام الفصيح ينقسم إلى قسمين:قسم لا تعزى المزية والحسن فيه إلى اللفظ، وقسم يعزى فيه ذلك إلى اللفظ؛ فالقسم الأول كنايةواستعارة وتمثيل الكائن على حد الاستعارة،وكلما كان فيه على الجملة مجازواتساع وعدول باللفظ عن الظاهر "**[4].

فالعدول عند الجرجاني له معنى الخروج، والابتعاد عن الدلالة الظاهرية المألوفة.

أما الباحث "عبد الحميد أحمد هنداوي" **فقد استعمل مصطلح العدول في كتابه "الإعجاز الصرفي في القرآن" الكريم، بدلا من المصطلحات الأخرى"على اعتبار كثرة وروده في الدراسات النقدية البلاغية "**[5]ولعمق معناه، وشموليته الدلاليةواللفظية.

---

[1]- عبد السلام المسدي،مرجع سابق،ص124.

[2]- أحمد محمّد ويس، الانزياح في التراث النقدي البلاغي،اتحاد الكتاب العربي، دط، سوريا،2002، ص39.

[3]- المرجع نفسه، ص41.

[4]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز،تح: محمّد شاكر،مطبعة المدني، ط3، القاهرة، مصر،1992، ص429-430.

[5]- عبد الحميد أحمد هنداوي، الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم،عالم الكتب الحديث، ط1، دب،2008، ص145.

2.3. الانحراف:

الانحراف هو ترجمة حرفية لمصطلح"déviation"والتي يبدو أنها شاعت أكثر من غيرها،وهذا المصطلح موجود في اللغتين الفرنسية والإنجليزية غير أنه أكثر ورودا في الإنجليزية.

لقد وضع الباحث "روحي البعلبكي لهذا المصطلح ترجمتين هما:"**انحراف وشذوذ،في حين ترجم"فهدعكام مصطلح"déviation" بالانحراف والعدول"**[1]، وهناك فريقآخر ترجمه بالشذوذ منهم "مجدي وهبة" في قوله عن الشذوذ:"**الخروج عن القاعدة ومخالفة القياس؛وذلك كجمع فارس في العربية على فوارس والقياس يكون جمعا لفارسة"**[2].

أما"عبد الحكيم راضي" فيعقد فصلا كاملا في كتابه:"نظرية اللغة في النقد العربي"،تحت "عنوان المثالي والمنحرف"، حيث يستخدم مصطلح الانحراف دون غيره؛إذ يشير إلى أن الانحراف هو:"**الأساس في بحث اللغة الأدبية،لذا فإن تعيينه أمرا لابد منه كما أن تعيين الأصل خطوة ضرورية لتعيين الانحراف عنه كما وكيفا"**[3].

لذا يعد مصطلح الانحراف من المصطلحات الشائعة في الدراسات العربية الحديثة،عكس مصطلح العدول الذي تعود جذوره إلى الموروث النقدي العربي القديم.

4. الانزياح في الفكر الغربي والعربي:

1.4. الانزياح فيالفكر الغربي:

الانزياح مصطلح غربي بامتياز، إذ كان الغرب السباقين إلى التنظير إليه والقيام بدراسته مقارنة بالعرب الذي ساروا على نهجهم في تقديمه إلى المتلقي العربي، ونلمس هذه الأسبقية من خلال مجموعة من الأطروحات التي قدمها نقادهم ومفكريهم.

---

[1]- أحمد محمد ويس،الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مرجع سابق، ص34-35.

[2]- المرجع نفسه، ص34.

[3]- عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي،مكتبة الخانجي، دط، مصر، دت، ص210.

1.1.4. الانزياح عند جان كوهن(JEAN GOHEN):

يؤكد جان كوهن(Jean Gohen)أن الصورة البلاغية للانزياح تكون مجسدة وحاضرة في اللحظة الأولى لخرق قانون اللغة، فهو يقول: «**فالشعر ليس نثرا يضاف إليه شيء آخر، بل إنه نقيض النثر، وبالنظر إلى ذلك يبدوا سالبا تماما، غير أن الشعر لا يحطم اللغة العادية إلا ليعيد بناءها وهذه مرحلة ثانية.**»[1]، فالشعر يختلف تماما عن النثر من حيث إن الشعر تتخلله صور الخروج عن قواعد اللغة، وهذا ما يؤدي إلى توليد صور بلاغية، تعيد تشكيل الكلام العادي من جديد ليناسب الإطار الموظف فيه.

ومن هنا فالشعر لا يشبه النثر من ناحية توليد المعاني التي لا يستطيع النثر أن ينتجها، لذا فالشعر يتجاوزه حتى إنه يعد نقيضه.

إن الانزياح له قانون يتحكم به ويجعله شعريا ويبعده عن غير المعقول، لذا يقول جان كوهن: «...**إلا أن هذا الانزياح لا يكون شعريا إلا إذا كان محكوم بقانون يجعله مختلفا عن غير المعقول، إن الأول (خطأ) شأنه شأن الثاني، إلا أن خطأ الأول ممكن التصحيح من حيث أن الثاني يتعذر معه التصحيح.**»[2]، فالتصحيح للنوع الأولى يدخل في باب إمكانية التأويل وتعدد المعاني المقصود بها، ولكن النوع الثاني يدخل ضمن الانزياح المفرط، أي ما يجعله كلاما غير معقول خارج عن السيطرة والوصول إليه من خلال اللغة.

وإمكانية عودة ورجوع الأول في عملية تصحيح هي التي تجعل منه انزياحا شعريا فيقول: «**وما كان لهذا الانزياح ليكون شعريا لو أنه وقف عند هذا الحد، إنه لا يعد شعريا إلا لأنه**

[1]- جان كوهن، مرجع سابق، ص 6.

[2]- المرجع نفسه، ص 5.

يعود في لحظة ثانية لكي يخضع لعملية تصحيح وليعيد للكلام انسجامه ووظيفته التواصلية»[1]، فالتأويل يمكن أن يعيد ويرجع للكلام معقوليته وانسجامه الذي افتقده في اللحظة الأولى.

2.1.4. الانزياح عند تودوروف(TZVITAM TODOROV):

لقد نظر تودوروف(Todorov)إلى الانزياح من ناحية خرق الصور البلاغية للقواعد اللسانية، «**فمثلت نظرية الصور بابا أساسيا من أبواب البلاغة القديمة وبدافع من اللسانيات المعاصرة تمت عدة محاولات لإيجاد قاعدة أكثر انسجاما مع القائمة التي ورثناها عن الماضي، وهي قائمة ثرية وإن في غير نظام، وقد كانت نظرية من أكثر النظريات انتشارا (تعود في الحقيقة إلى كانتليان على الأقل)، أن تجد في الصورة خرقا لقاعدة من القواعد اللسانية، وهذه هي السبيل التي استكشفها جان كوهن في كتابة "بنية اللغة الشعرية".**»[2]، فكلما كان هناك خرق لهذه القواعد اللسانية كان هناك إبداع وابتعاد عن النصوص الميتة التي لا تكسر أفق توقع المتلقي.

3.1.4. الانزياح عند برونو(BRUNO):

نظر برونو(Bruno) إلى الانزياح على أنه «**خطأ كونه خروج عن القاعدة ولكنه خطأ مقصود وانزياح متعمد من قبل المبدع بغية تحقيق قيم دلالية وجمالية**»[3]، فالخطأ الذي يتعمده المبدع لا يرجوا منه إلا أن يكسب النص تأنقا وجمالا من خلال الخروج عن القاعدة، فينتبه إليه القارئ وينتقل بفضله إلى فضاء معرفي راسخ في ذهنه لتقريب ذلك المعنى أو البحث والعودة إلى مراجع تساعده في بلوغ ما يقصده المبدع بتعمد ذلك الخطأ.

4.1.4. الانزياح عند سبيدزر(SPETZER):

[1]- جان كوهن،مرجع سابق، ص 6.

[2]- محمد مصطفى عبد الرحمان كلاب، شعرية الانزياح في شعر محمود درويش، مجلة جامعة المدينة العالمية (مجمع)، العدد 15، 2016، ص 471.

[3]- المرجع نفسه، ص 471.

اتخذ سبيدزر(Spetzer)من مفهوم الانزياح «**مقياسا لتحديد الخاصية الأسلوبية وتقدير كثافتها وتحديد عمقها، ثم تدرج في منهج استقرائي ليصل به إلى المطابقة بين جملة هذه المعايير وما يسميه بالعبقرية الخلاقة لدى المنشئ**»[1]، فكلما كان النص كثيفا بخاصية الانزياح سمح ذلك بقياس الخاصية الأسلوبية، ومن ثم التعرف على قدرات كل مبدع من هذه الناحية، فالمبدع الجديد وهو الذي يحسن توظيف الانزياح على قدر عال من الإتقان تجعله يدخل عالم العبقرية بامتياز.

2.4. الانزياح في الفكر العربي:

تعددت تعريفات المنظرين العرب لظاهرة الانزياح بوصفها حديثة على الشعر العربي، فقد كانت قواعدها وأسسها الأولى عند الغرب ثم تلتها عند العرب، إذ نجد النقاد العرب قد سلكوا طرق عدة في تقديم الانزياح وضبط معناه عند المتلقي العربي، وهذا ابتداء من اختلاف في التسمية إلى تحديده وضبطه في تعريف جامع وشامل يتماشى والحداثة العربية ويسايرالحداثة الغربية والعولمةفي الآن نفسه:

1.2.4. الانزياح عند عبد السلام المسدي في كتابه "الأسلوبية والأسلوب":

يصف "عبد السلام المسدي"الانزياح على أنه مصطلح (L'écart) عسير الترجمة؛ لأنه غير مستقر في متصوره، لذلك لم يرض به كثير من رواد اللسانيات والأسلوبية، فوضعوا مصطلحات بديلة عنه.

من هنا يقول المسدي: «**عبارة "انزياح" ترجمة حرفية للفظة (Ecart) على أن المفهوم ذاته يمكن أن نصطلح عليه بعبارة التجاوز، أو نحيي له لفظة عربية استعملها البلاغيون في سياق محدد وهي عبارة (العدول) وعن ريقة توليد المعنوي قد نصطلح بها على مفهوم العبارة**

[1]- محمّد مصطفى عبد الرحمان كلاب، مرجع سابق، ص 471.

الأجنبية»[1]، إذ يرى المسدي أن الانزياح مصطلح فرنسي، ولكن مفهومه يمكن أن نستبدله ونعوضه بعبارات أخرى، وهذا ما حدث عند عدد من اللسانين والأسلوبين إثر العودة إلى التراث البلاغي العربي، واستخدام مصطلح العدول للتعبير عن هذه الظاهرة.

ويرى الأسلوبيون« **أنه كلما تصرف مستعمل اللغة في هياكل دلالاتها أو أشكال تراكيبها بما يخرج عن المألوف انتقل كلامه من السمة الإخبارية إلى السمة الإنشائية، فأن تقول "كذّبت القوم وقتلت الجماعة" فإنك لا تعمد إلى أي خاصية أسلوبية، أما قولنا: "فريقا كذبتهم وفريقا تقتلون" فيحوي انزياحا أو عدولا عن النم التركيبي الأصلي بتقديم المفعول به أولا، واختزال الضمير العائد عليه ثانيا "فريقا كذبتموه"...»**[2]، فالانزياح هنا تجلى في خاصية التقديم والتأخير التي أخرجت الكلام الأصلي عن سياقه إلى سياق آخر، بحيث منحتالتركيب الجديد خاصية أسلوبية تتخطى مجرد سرد الخبر.

«**أما فيما يخص جدول الاختيار أي العلاقات الاستبدالية كقول الشاعر: "والعين تختلس السماع..." فالمألوف أن تسترق حاسة البصر النظر وفي العدول عن عبارة النظر واختبار عبارة السماع سمة الأسلوبية، فضلا عن السمة المتأتية من إسناد فعل الاختلاس إلى جارحة العين، هو عند البلاغيين مجاز عقلي وفي التحليل الأسلوبي تأليف بين جدولي اختيار متنافرين، ابتداء ائتلافا في سياق توزيعي ركني، فاتسم الخطاب بالسمة الأسلوبية**»[3]، فتمثل الانزياح في الخروج عن المألوف من خلال إسناد وظيفة لغير صاحبها، أي استبدال العلاقات وهذا في إطار المجاز العقلي الذي يعد سمة من سمة ظاهرة الانزياح ويسمى التأليف بين محور الاختيار والتأليف.

[1]- عبد السلام المسدي، مرجع سابق، 162

[2]- المرجع نفسه، 163

[3]- المرجع نفسه، 164

2.2.4. الانزياح عند صلاح فضل:

يقول صلاح فضل: «**كلما كانت لغة الشعر عارية مسطحة فقيرة، خالية من العناصر التصويرية المبدعة، كانت إخبارا داخل الإنشاء، نثرا في بطن الشعر، خلايا ميتة في قلب الخلق الفني، بينما تقترب بيعتها المتوترة الشعرية عندما تشرع في كسر أنماط التعبير النثرية، وتثور على منطق اللغة الرتيب لتخلق عالمها الخاص.**»[1].

نظر صلاح فضل إلى ظاهرة الانزياح من خلال التفريق بين اللغة الشعرية واللغة النثرية، حيث إن الشعر الذي لا ينهج الخيال والصور الفنية المختلفة لا يمكن أن يبتعد عن النثر في سيره ونهجه المتمثل في أغراض بسيطة كالإخبار، ولكن إن تم توظيف العناصر التصويرية والتفنن في استخدامها، يمكن عندئذ أن نرسم ونخلق عالما بفضل إبداعنا في استخدام هذه العناصر.

3.2.4. الانزياح عند شوقي ضيف:

تناول شوقي ضيف ظاهرة الانزياح في مقاله "وفرة التأويلات في الشعر" المأخوذ من كتابه "في النقد"، فهو يتحدث عن عدم انحصار المعنى والتأويل المباشر للكلام في الشعر، فقد تكون كلماته لا تعني المعنى المباشر، بل تتعداه وتتجاوزه إلى مقاصد ومعان لا يمكن أن نفهمها ونصل إليها إلا من خلال العودة إلى المراجع.

ولعلنا نصل إلى قرب المعنى وليس المعنى الذي يرمي إليه الشاعر ونلمس هذا في قوله: «**أول ما يلقانا في نصوص الشعر ألفاظه، وهي ليست ألفاظ محددة الدلالة، يدل بها الشعراء على أشياء حسية من واقعهم الخارجي، فإنهم لا يعبرون عن هذا الواقع ومسمياته الحقيقية، إنما يعبرون واقعهم النفسي وما تختلج به نفوسهم من مشاعر وأحاسيس.**»[2]، فالشاعر يكسب شعره لغة مغايرة، ويمده بالواقع غير الحسي الذي يعيشه داخل أغوار نفسه، فهو يعيش حياة ثانية

[1]- صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ط1، د ت، ص 219.

[2]- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط 9، د ت، ص 129.

مليئة بفيض من التعابير التي ولدتها المعايشة الحسية على أرض الواقع، فتراه يجسد وينقل تلك الأحاسيس والمشاعر في نصه مخلفا إبداعا؛ لأنه تخطى التعبير الجاف والمحدود للمعنى إلى آخر تصرح يموج بالتأويلات والأفكار.

وانتقل شوقي ضيف من الألفاظ التي تتنوع وتختلف وتولد معان شتى إلى الحرف والصوت الواحد الذي بدوره ينقل إحساسا خاصا، وضرب مثالا من حروف الجر التي يقدم حرف واحد منها معانعدة، يقول: «لأن لكل لفظة صوتها، ويثير كل صوت إحساس خاص فينا حتى حروف الجر لاحظ قدماءنا أن الحرف الواحد فيها يخرج إلى معاني كثيرة.»[1].

وقد خلص ناقدنا إلى نتيجة مفادها: أننا « **نجد الشعراء يخرجون بألفاظهم إلى مدلولات جديدة، لا تعرفها المعاجم اللغوية، إذ يسمون أشياء بأشياء أخرى، حتى أسماء الأشياء المرئية في العالم الخارجي تتبدل وتتغير في أشعارهم حسب مخيلاتهم، وكل ذلك ناشئ من قصور اللغة في تأدية معانيهم، ولعلهم من أجل ذلك يفزعون إلى المجاز والاستعارة والكناية ليتلافوا شيء من هذا القصور وليدلوا بعض الدلالة على هذا الخضم من الأحاسيس التي تجيش في نفوسهم.**»[2]، وهذا يعني أن الشاعر يستخدم ألفاظه وتراكيبه بصيغ معينة، بحيث تخدم تدفق أحاسيسه ومشاعره، و ربما يبني نصه بأسماء محددة معروفة ولكنه يقصد بها معنى آخر، وهذا بحسب السياق الموظفة فيه.

وقد أرجع الباحث سبب التطوير والابتكار في اللغة الشعرية إلى قصور اللغة على إيفاء وتجسيدالدفقات والشحنات من المشاعر على أكمل وجه، لأن عالم النفس أغنى من أن يطوق، فترى الشاعر يلجأ إلى هذا الانحراف عن المعنى المعهود إلى معان تخدم نصه.

4.2.4. الانزياح عند كمال خيربك:

[1]- شوقي ضيف، مرجع سابق، ص 129.

[2]- المرجع نفسه، ص 130.

يقول كمال خيربك معلقا على تعدد الترجمات الذي يتحول إلى الانزياح: «**ويبدو واضحا في تعبير من نم "سوف مالحة أرشفك من بحرك" بالإضافة إلى الخرق النحوي المتمثل بفصل الفعل (أرشفك) فالأداة المشيرة إلى المستقبل (سوف) فإن هذه الجملة تبين عن انزياح أكيد عن المنطق اللغوي التقليدي**»[1]، وهذا يعني أن تأثير الحداثة في الشعر العربي الحديث، وما قد ينجر عن كثرة الترجمة في الأدب الأجنبي يؤدي إلى خرق للجملة العربية ،من حيث ورود أخطاء في البناء النحوي والتركيبي واللغوي تصبح مع مرور الوقت انزياحا.

5.2.4. الانزياح عند يمنى العيد:

ذهبت يمنى العيد بالانزياح إلى تبني البعد أو الاتجاه الماركسي في كتابها "في القول الشعري" قولا وتطبيقا، ولكن بغير تنظير، وهي القائلة: «**كنت أعتمد النظرة الماركسية للوجود والأدب**». **فهي لم تشر إلى أخذها عن جان كوهن الذي قعد بنظريته على الأسس اللغوية السوسيورية، الذي يختلف عن الموقف الإيديولوجي الماركسي**»[2]، فجان كوهن واجه هجمات عنيفة من معاصريه، ولكن النقاد العرب احتضنوا أفكاره ونظرياته لملء الفراغ في النقد، ولشعورهم بعجز البلاغة العربية القديمة، فيمنى العيد تتوجه توجطها واقعيا ولم تهتم كثيرابالانزياح، ولكن رغبتها في التمكن من تحليل القصائد أدت بها إلى البحث فيهذه الظاهرة من خلال كتابيها "ممارسات في النقد الأدبي" و"القول الشعري".

5. شعرية الانزياح:

يتداخل مصطلحا الشعرية والانزياح في كثير من الدراسات وفي محاور أسلوبية معينة،بوصفهما وجهان لعملة واحدة تخدم العمليةالإبداعية وكيفية توليدها واستنطاقها؛"**فقد دأب**

[1]- كمال خيربك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 2، 1986، ص 163.

[2]- حفيز نادية، الانزياح في الشعر العربي المعاصر (أحمد عبد المعطي حجازي أنموذجا)، رسالة غير منشورة مقدمة لنيل درجة دكتوراه دولة في الأدب العربي، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2008، ص 23.

كوهن على إيجاد معنى جامع بين الأسلوب الشعري والانزياح، في محاولة لبناء إستراتيجية للشعرية البنيوية بوجه خاص والشعرية كلية بوجه عام"[1].

فالبحث في الانزياح هوبحث في الشعرية،أو بحث في لغة الشعر ويعرفه كوهن بقوله: **"الانزياح في الشعر خطأ متعمد يستهدف من ورائه الوقوف على تصحيحه الخاص"**[2].

ويمكن توضيح فكرة الانزياح في الشعر،إذا ما عقدنا مقارنة بين الأسلوب الشعري والأسلوب النثري بتشخيص"الأسلوب بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين:**"القطب النثري الخالي من الانزياح،والقطب الشعري الذي يصل فيه الانزياح إلى أقصى درجته"**[3]فكلما اقتربنا من اللغة الشعرية زاد الانزياح، لذا فسبيله هو لغة الشعر التي تتعالى عن الكلام العادي؛وحسب كوهن فإن الشعر عنده هو **"انزياح عن معيار هو قانون اللغة"**[4].

والانزياح هو مفهوم ينتمي إلى الشعرية والبلاغة معا، باعتبار أن البحث البلاغي هو بحث في الأساليب والطرق التي تحقق ثمرة جمالية فنية في النص الأدبي،بالخروج عن القواعد النحوية المعيارية الجامدة.

[1]- سعاد بولحواش،شعرية الانزياح بين عبد القادر الجرجاني وجون كوهن، رسالة ماجستير في الأدب العربي، إشراف د/محمد زرمان، تخصص:نقد أدبي،كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2012، ص105.

[2]- المرجع نفسه، ص106.

[3]- المرجع نفسه، ص106.

[4]- المرجع نفسه، ص106.

الفصل الأول: الانزياح في المستوى التركيبي

الانزياح التركيبي في العتبة العنوانية

الانزياح التركيبي في المتن

التكرار

الحذف

الالتفات

التقديم والتأخير

أولا. الانزياح التركيبي في العتبة العنوانية:

نالت العتبات النصية اهتمام الدارسين في الأعمال الأدبية والنقدية والسيميائية، لما حققته من أهمية تتصل بالوظائف المختلفة التي تؤديها.

وتأتي وظيفة الإغراء في مقدمة تلك الوظائف لتستفز القارئ نحو ولوج وقراءة المتن وتفحصه، ولعل ذلك ما دفع ليهوك إلى تعريف العنوان تعريفا وظيفيا في قوله: "**العنوان مجموعة من العلامات اللسانية التي يمكن أن تدرج على رأس نص لتحديده وتدل على محتواه وتغري الجمهور المقصود بالقراءة.**"[1]

من هنا فالعنوان رأس النص وبوابته، يُعتمد على رونقه وجماليته في دفع القارئ إلى الخوض في مسارات المتن، إنه ركيزة أساسية في جلب الاهتمام نحو أي عمل أدبي، وإن لم يحكم سبكه وبناؤه لا يمكنه أن يجذب القراء إليه ولا يحقق وظائفه الإغرائية والإفهامية والتأثيرية والجمالية التي أشار إليها الناقد.

والعنوان يعبر عن المعنى العام للتنوع الموجود في متن النص من أفكار ومواضيع متشعبة في كلمات موجزة ودالة، لذا يعرفه مُحَّد فكري الجزار بالعبارة الآتية:"**العنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يعرف وبفضله يتداول، يشار به إليه، و يدل به عليه، يحمل اسم كتابه، وفي الوقت نفسه يسمه**"[2] ،فالعنوان هنا رمز لما يعبر عنه وهو المفتاح والدليل، فيكفي أن نبحث عن العنوان، لكي يدلنا على دراسة أدبية أو نقدية لدارس معين ويقودنا إلى ما نبحث عنه، إنه وسيلة مختصرة ومميزة للأعمال.

[1]-جاسم مُحَّد جاسم ، جماليات العنوان (مقاربة في خطاب محمود درويش)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ،2013،ص13

[2]-مُحَّد فكري النجار، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 1998، ص15

ويمكن تقسيم العنوان إلى أنواع عدة بحسب المعايير، ومن أهم هذه التقسيمات معيار الأولوية، حيث يقسم إلى العنوان الرئيسي والعنوان الثانوي والعنوان الفرعي[1].

بما أن العنوان هو البوابة والمنفذ الذي يمكننا من الدخول والتعرف على متن النص الشعري، فعنوان الديوان (سرير الغريبة) يعد العتبة الأولى التي نصطدم بها، إذ هي عبارة عن تقليص وتحجيم وتكثيف للنص، مما يعطينا دلالة أولية عما تم تناوله في المتن الذي يحوي بدوره على مجموعة قصائد معنونة.

فعنوان الديوان "سرير الغريبة" بترت صدارته مما يرمي إلى اغتراب نفسي دل عليه الخبر، إذ حذف المبتدأ (اسم الإشارةهذا)، والأصل أن يقال هذا سرير الغريبة فالشاعر أراد إبراز وإظهار الخبر وتعظيمه (سرير الغريبة)، لاسيما أن ذكر المبتدأ يفقد الخبر جاذبيته وموقعه في أثر المتلقي الذي ينساب التساؤل وتتسلل الحيرة إليه: ما الذي يرمي إليه الشاعر من خلال ربط السرير بالغريبة؟ وهذا الإشكال المعلق يستفز القارئ نحو الغوص في بحر البواطن متتبعا أثر أحاسيس الشاعر التي يوزعها على عدد من عناوين قصائده .

كما وردت عدة نماذج عن الانزياح التركيبي في عناوين قصائد ديوان سرير الغريبة منها:

عنوان: أرض الغريبة....أرض السكينة: نجد في هذا العنوان ظاهرتي الحذف والتكرار:

1. الحذف:

حذف الشاعر المبتدأ المتمثل في اسم الإشارة "هذه" لغاية إعطاء مكانة للخبر "**أرض الغريبة**"، فجعل أرضه مكانا مهما وهبه الهدوء والاستقرار، لذا لجأ إلى وضع الخبر وحده؛ لأنه يمثل هاجسا ومبتغى يريد تحقيقه في أقرب الآجال.

[1]–عامر جميل شامي الراشدي ، العنوان والإستهلال في موقف النفري ، (دراسة جمالية) ، دار حامد للنشر والتوزيع ، الأردن ، 2012 ، ص33

وضع الشاعر نقاط حذف ليلجأ إلى الحذف المعلن أيضا بعد الضمني ويرسم مسافة بصرية فاصلة بين الأرضين(الأرض كما هي في الواقع، وكما يجب أن تكون في واقع الرغبة)، لقد أراد القول إن هذه الأرض لا توصف بصفة واحدة فهي الأرض الحبيبة، أرض الربيع، أرض كل ما هو جميل وذكر في الأخير "أرض السكينة" لما تكتسيه هذه الصفة وتختصره من الصفات المذكورة آنفا.

أما مسافة الفصل؛ فهي لإبراز مدى الشوق والحنين للوصول إلي هذه الأرض وتحقيق الغاية المنشودة من الوصول إلى الحبيبة (حالة الاستقرار والسكينة النفسية، والتمتع بالحياة، والشعور بجمالها).

2. التكرار:

كرر الشاعر كلمة "الأرض" إذ أراد إظهار أن هذه الأرض تنال اهتمامه وتسيطر على آماله وآلامه كافة، فهي تمثل المستقر، ولابد للإنسان من قاعدة يقف عليها، فالأرض هي روحه وذاته التي يجب الوصول إليها لتطمئن نفسه.

ثانيا. الانزياح التركيبي في المتن

1. التكرار في متن ديوان "سرير الغريبة":

التكرار هو أحد الأساليب التأكيدية والتعبيرية التي تعين النص على تأكيد كلامه والتركيز على أفكاره، «**إنه إحدى المرايا العاكسة لكثافة الشعور المتراكم زمنيا عند الذات المبدعة، يتجمع في بؤرة واحدة ليؤدي أغراض عديدة**»[1]، ويعد أحد الأدوات الأسلوبية والآليات التعبيرية، التي باستطاعتها كشف أغوار النص، وبوساطتها نتعمق في ما وراء الذات المبدعة ونستنطق مختلف الأحاسيس والمشاعر الدفينة في وجدانها.

[1]– فايز العرفان القزعان، بلاغة الضمير والتكرار، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2010، ص 11.

1.1. تكرار الكلمة:

وظف الشاعر التكرار في قصيدة "**كان ينقصنا حاضر**"، حيث نجد تكرار كلمة (لنذهب)، إذ يقول الشاعر:

«**لنذهب كما نحن:**

سيدة حرة

وصديقا وفيا،

لنذهب معا في ريقين مختلفين

لنذهب كما نحن متحدين

ومنفصلين،»[1]

فقد جعل الشاعر كلمة (الذهاب) كلمة إرتكازية عمد على تكرارها إحدى عشرة مرة، وفي كل مرة حمّلها معنى ودلالة تناسب انبثاق وتجلي أحاسيسه في القصيدة، ففي البنية الاستهلاليةللقصيدة استعملها للدلالة على السير والمضي في الحياة مهما كانت العوائق والصعوبات، فلا بد أن تبقى قيم الوفاء والتحرر سائدة (سيدة حرة وصديقا وفيا)ولا بد كذلك أن لا يحقق الانفصال بينا وفرقة.

ويعود إلى ترديد لفظة الذهاب في نصه فيقول:«لنذهب معا في طريقين مختلفين»ليؤكد مرة أخرى على أنه مهما اختلفت الآراء والاتجاهات، فهناك مصير واحد مشترك يجمع بين الشاعر ومحبوبته، فذلك حب ولد من رحم المعاناة لا يمكن وأده أبدا.

ويكرر الشاعر أيضا كلمة (الدم) في قصيدة "سوناتا 1" من خلال قوله:

[1]– محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة (2)،رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 15.

«ما اسم القصيدة

أمام ثنائية الخلق والحق، بين السماء البعيدة

وأرز سريرك، حين يحن دم لدم، ويئن الرخام؟»[1]

أراد الشاعر التعبير عن مدى التعلق والشوق الذي ينتابه لمحبوبته، فكرر كلمة (الدم) لما تحمله من معاني الصلة والقرابة بين الإنسان وأخيه.

ويكرر الشاعر كلمتي (الشعر والنثر) في قوله:

«وتحتاج أنشودتي للتنفس:

لا الشعر شعر

ولا النثر نثر.

حلمت بأنك آخر ما قله

لي الله حين رأيتكما في المنام، فكان الكلام...»[2]

فالشاعر يعبّر عن تغير المفاهيم والأذواق، فلا شيء بقي على حاله، فقد فقط طعم كل شيء من جراء البعد والشوق الذي يشده إلى محبوبته، فبالوصال تعود حياته إلى أصلها ويتحقق الوجود.

كما وظف الشاعر التكرار في قصيدة **"سماء منخفضة"**، إذ تكررت كلمة (حب) تسعة مرات، فيقول:

[1]- محمود درويش،مصدر سابق، ص 22.

[2]- المصدر نفسه، ص 23.

«هنالك حب يسير على قدميه الحريريتين

سعيدا بغربته في الشوارع

حب صغير فقير يبلله مطر عابر»[1]

يرمي الشاعر من خلال تكرار كلمة (حب) إلى إبراز تعلقه وإصراره على الحياة السامية، فيعيش الحب رغم المعاناة وسط احتلال مغتصب الذي لا يملك أدنى أحاسيس تجاه أرضه ومن يحب، وهذا ما يعبّر عنه الشاعر بالقول:

«كلوا حنطتي

واشربوا خمرتي

فسمائي على كتفيّ وأرضي لكم...»[2]

كما نجد الشاعر قد كرر في قصيدة "**نمشي على جسر**" عديدا من الكلمات من بينها كلمة (حياتي)، حيث يقول:

«ونصغي إلى ما بنا من حنين خفي

إلى شارع غامض: لي حياتي هناك

حياتي التي صنعتها القوافل وانصرفت،

وهنا لحياتي على قدر خبزي»[3]

[1]- محمود درويش، مصدر سابق، ص 24.

[2]- المصدر نفسه، ص 24.

[3]- المصدر نفسه، ص 31.

يؤكد الشاعر أن حياة الغربة تختلف عن تلك التي يتمناها في أرض فلسطين، فحياته هناك تملؤها ذكريات الماضي الجميل الذي يحن إليه، ولكن حياة دار الغربة يحكمها البحث عن رغيف الخبز، وبالرغم من آلام الشوق التي تعصر كيان الشاعر كلما انتابته نسمات الحنين إلى حياته المنشودة فهو يأمل في تحقق العودة.

وقد كرر الشاعر كلمة (الليل) في قصيدة "**ليلك من ليلك**"، ثلاثة عشرة مرة، فوظفها للتغزل بمحبوبته إذ يقول:

«يجلس الليل حيث تكونين. ليلك من

ليلك. بين حين وآخر تفلت إيماءة

من أشعة غمازتيك فتكسر كأس النبيذ

وتشعل ضوء النجوم. وليلك ظلك–»[1]

جعل الشاعر من نفسه الليل الملازم للمحبوبة أينما حلت (وليلك ظلك)، وذلك لأن الليل زمن الرومانسية والهدوء، والمحبوبة بإشعاعها وبومضة من بريق عينها تكسر حلكته وتبدد ظلامه فتشع وتضيء النجوم، إنها تنير جل مواطن العتمة بداخله.

كما تنزاح الكلمة (الليل) بتكرارها لتدل على الغموض وهذا في قول الشاعر:

«ليل ينث غموضا

مضيئا على لغتي، كلما اتضح ازددت

خوفا من الغد في قبضة اليد.»[2]

[1]– محمود درويش، مصدر سابق، ص 35.

[2]– المصدر نفسه، ص 36.

تشي لفظة الليل هنا بغموض لغوي مماثل لقلق داخلي يسكن الذات الكاتبة التي لا تريد للغتها الوضوح؛ لأن ذلك سيفني بريقها، لاسيما أن هذا الغموض هو ما يمنحها الغواية.

وفي مفارقة لغوية (ليل ينث غموضا مضيئا على لغتي) يحول ظلام الغموض اللغة إلى مصدر للإشعاع؛ لأنه يثير اهتمام القارئ.

وتتكرر كلمة (غموض) في قول الشاعر:

«لعلك حين تديرين ظلك للنهر لا تطلبين من النهر إلا الغموض»

.....

«غموضك درب الحليب. غبار كواكب لا اسم لها»[1]

كرر الشاعر كلمة (الغموض) في المقطع الأول (لا تطلبين من النهر غير الغموض)؛ لأن النهر في حقيقته هو منبع للحياة والصفاء والإيضاح، وعند إدارة الظهر لا ينعكس في النهر سوى الظل. أما في المقطع الثاني (غموضك درب الحليب...) يصبح الغموض صورة للذات المستعصية التي لا يمكن فهمها.

كذلك يرد التكرار في قصيدة "**جفاف**"، حيث تتواتر لفظة العنوان بها أكثر من مرة:

«والجفاف كما هو، أرض معذبة

من سماء مذهبة،

.....

والجفاف يحدق في النهر،

[1]- محمود درويش، مصدر سابق، ص 37.

أو يتطلع نحو النخيل

.....»[1]

أراد الشاعر القول إن الجفاف مس الأرض وما عليها من كائنات حية، فلا حياة مع الجفاف، ويأتي التشخيص لتعويض معاني القحط المحيط بلفظة الجفاف (يحدق.. يتطلع) سفرا نحو الحركة والحياة(النهر والنخيل).

وترد لغة اللون مفارقة للدلالة المعهودة، إذ يفصح الذهبي المصفر عن معاني الفقر في مقابل الغنى (أرض معذبة من سماء مذهبة)

ومع كل هذا يبقى جسد الحبيبة بمنأى عن المحيط الخارجي، فهي بمثابة المعبد الذي تدب فيه الحياة؛ لأنها مسقية بماء أسطوري يسقي البلد المتمثل في جسدها، فالجفاف ينال من النهر والأشجار والنباتات ولكن لا يستطيع النيل من المخزن المائي الكامن في بئرها العميق.

لذا يقول الشاعر أيضا:

«تخيل، ولو مرة، أنك امرأة

لترى ما أرى.

جسدي سيدي

والجفاف على حاله: كلما

جفت الفكرة ازدهرت جوقة

المنشدين المريدين، ماء، وماء»[1]

[1]- محمود درويش، مصدر سابق، ص ص 87-88.

فالشاعر هنا يتوحد مع المرأة فينبض جسده بالحياة غير آبه بالجفاف الذي يحيط به، هو توحد مع اللغة التي تنبض على بياض الصفحة، فكلما جفت الفكرة في نصه يعيد الإيقاع الحياة لها.

من هنا ينتصر الشاعر عن القحط بالكتابة فيتوارى الجفاف ويعود الخصب والنماء:

«الجفاف يودع سبع السنين العجاف

فلا بد من هدنة في المدينة،

لا بد من ماعز يقضم العشب»[2]

2.1. تكرار الجملة:

استخدم محمود درويش أيضا بعض من مواضع تكرار الجملة، فنجده مثلا في قصيدة "**أغنية زفاف**" كرر جملة (لا أرى أحدا) في قوله:

«...لا أرى أحدا

لا أرى أحدا، لا أراك. فماذا

صنعت بحريتي؟»[3]

هنا كرر الشاعر جملة (لا أرى أحدا) للتعبير عن الضياع والفراغ الذي تحسه الحبيبة خارج أصوار أرضها بعيدا عن الأهل والأحباب، فكأن الشاعر يعبّر عن استجداء واستعطاف الحبيبة لحبيبها من أجل إنقاذها من مخالب الغربة التي تعيشها.

[1]- المصدر نفسه، ص ص 88-89.

[2]- محمود درويش، مصدر سابق، ص 89.

[3]- المصدر نفسه، ص 70.

كما كرر الشاعر جملة (من أنا؟) وهذا في قوله:

«من أنا خلف

صور المدينة؟ لا أُمَّ تعجن شعري

الطويل بحنائها الأبدي، ولا أخت

تظفره. من أنا خارج السور بين

حقول حيادية وسماء رمادية.»[1]

أراد الشاعر بهذا التكرار أن يثبت أن الرحيل والابتعاد عن الأرض والأهل بالعيش في الغربة يفقد المرء كثيرا من خصوصيات ذاته، فلا يستطيع أن يتعرف عليها؛ لأنها فقدت المقومات المادية والنفسية التي تكوّنها.

كذلك تتواتر جملة (يا ليتني لم أحبك)؛ وهي جملة إنشائية طلبية بصيغة النداء في قصيدة "**رزق الطيور**" ، وهذا في قول الشاعر:

«ولا شأن لي بمصيري

ما دام قربك

ويا ليتني لم أحبك

يا ليتني لم أحبك!»[2]

[1]- محمود درويش، مصدر سابق، ص 70.

[2]- المصدر نفسه، ص ص 94-95.

ورد التكرار هنا لإبراز نزعة انفعالية تترجم توترا واضطرابا لدى الشاعر الذي يعيش حياة غير تلك التي عبّر عنها على لسان الحبيبة المجسدة لأفكاره وأحاسيسه، إنها ذات ترفض استبدال حياتها في وطنها وتعلقها بشخص غريب.

واستخدم التكرار أيضا في قصيدة "**قناع...لمجنون ليلى**"، حيث كرر الشاعر جملة (نتذكر أيامنا في الخليج) في قوله:

«**ومشينا معا في أزقة غرنا ة،**

نتذكر أيامنا في الخليج...بلا ألم

نتذكر أيامنا في الخليج البعيد»[1]

يوضح هذا التكرار أن الشاعر يعيش اغترابا زمنيا ومكانيا، فهو يتقمص شخصية العاشق قيس في زمن غير زمنه وفي أرض غير أرضه، فيشده الحنين والشوق إلى مكان وزمان مختلفين لعله يجد ضالته ويشفي الفراغ الرهيب الذي يسكن جوانب روحه في بحثه عن حب يملأ وحشة الغربة التي يعيشها.

ويرد تكرار جملة (خذي فرسي واذبحيها) التي هي عنوان القصيدة نفسها، في قول الشاعر:

«**تركت لنفسي وأقرانها من شيا ين نفسك**

حرية الامتثال لما تطلبين،

خذي فرسي

واذبحيها،

[1]- محمود درويش، مصدر سابق، ص 126.

لأمشي مثل محارب بعد الهزيمة

.....

وأني وجدت حياتي، هنالك

خارجها، قرب أمسي

خذي فرسي

واذبحيها، لأحمل نفسي حيا وميتا،

بنفسي...»[1]

يعبّر الشاعر بتكرار جملة (خذي فرسي واذبحيها) على مدى استعداده للتضحية من أجل تنسم عبير حب محبوبته، فحتى الفرس التي يمتلكها وهي رمز الفروسية والفتوحات ومجابهة الأعداء في المعارك قد ضح بها من أجل الوصول إلى مملكة حبه.

وقد كرر الشاعر الجملة في السطر الأخير تأكيدا على أن الهزيمة والخسارة يمكن اعتبارها انتصارا ببعث حياة مختلفة في زمن غير الزمن الراهن.

كذلك نجد التكرار في قصيدة "**لا أقل ولا أكثر**"، حيث كرر الشاعر جملة (أنا امرأة، لا أقل ولا أكثر)، في مطلع القصيدة و في آخر كل مقطع منها:

«أنا امرأة. لا أقل ولا أكثر

أعيش حياتي كما هي

.....

وفوق سطوح القرى

[1]- محمود درويش، مصدر سابق، ص ص 50-52.

أنا امرأة، لا أقل ولا أكثر

.....

لا، لست شمسا ولا قمرا

أنا امرأة، لا أقل ولا أكثر

.....

لا تتركيني لهم خبرا...

أنا امرأة، لا أقل ولا أكثر

.....

لكنني لست أرضا

ولا سفرا

أنا امرأة، لا أقل ولا أكثر

.....

وترا

أنا امرأة،

لا أقل

ولا أكثر»[1]

أراد الشاعر أن يقول على لسان المرأة: إنها كائن بشري من جنس أنثى تحمل صفات الإنسان وتنتفي عنها الأسطرة (لا لست شمسا ولا قمرا)، فهي تريد التحرر من كل الصور والتشبيهات التي علقت بها، كما ترغب أيضا في تحقيق ذاتها، وترنو إلى الوضوح دون أن تأخذ صفة أو مكانة شخص آخر، وتبحث عن لحظة تكون فيها ملكا لنفسها ولحبيبها.

[1]- محمود درويش، مصدر سابق، ص ص 64-68.

2. الحذف:

يعرف عبد القاهر الجرجاني الحذف بقوله: «**هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفسح من الذكر والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك ألطف ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيان إذا لم تبن**»،[1] فالحذف ظاهرة لغوية أسلوبية يفضل استخدامها أحيانا؛ لأن عدم الذكر قد يكون الأنسب في قول الشعر، فالحذف يحمل النص معان يسعى القارئ لتتمتها بنباهته وتتبعه للكلام المقصود.

كما يعرف الحذف على أنه «**تحولا في التركيب اللغوي، يثير القارئ ويحفزه نحو استحضار النص الغائب أو سد الفراغ، كما أن يثري النص جماليا ويبعده عن التلقي السلبي، فهو أسلوب يعمد إلى الإخفاء والابتعاد بغية تعددية الدلالة، وإنتاجية الخطاب على آفاق غير محدودة، إذ تصبح وظيفة الخطاب الإشارة، وليس التحديد، فالتحديد يحمل بذور انغلاق النص على نفسه، ولا يبقى للقارئ فرصة المشاركة في إنتاج معرفة جديدة بالنص ودلالته**»[2].

فالحذف ينشط الذهن ويدعو إلى إشراك المتلقي في عملية بناء النص ونقله من المتلقي السلبي إلى الإيجابي ،كما يسمح بانفتاح النص على آفاق جديدة ويضمن عدم انغلاقه.

2.1. الحذف غير المعلن:

وقد استخدم محمود درويش الحذف غير المعلن في عديد من قصائده كما هو الحال في قصيدة "**كان ينقصنا حاضر**" إذ يقول:

«**لنذهب معا في ريقين مختلفين**

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلال الإعجاز، مرجع سابق، ص 46.

[2]- عبد الباسط محمود الزيود، من دلالات الانزياح التركيبي وجماليته في قصيدة الصقر لـ أدونيس، مجلة جامعة دمشق، المجلد 23، العدد 1، 2007، ص 52.

لنذهب كما نحن متحدين»[1]

حذف الشاعر الحال (معا) في السطر الثاني لأنه ذكرها في السطر الأول، وهذا لتجنب الركاكة المستهجنة والأسلوب المتكلف الذي يفقد الكلام المضمون الكلي، والشاعر بصدد تعداد الأحوال والوضعيات الأخرى التي تلزم تتبع الذهاب معا، كما أنه يسرد الأحوال بشكل متتال ولا ينبغي في كل مرة ذكر الوضعية الأولى للذهاب، فقد انتهي من ذكرها ولا فائدة من تكرارها في كل مرة.

ويرد حذف المبتدأ في قصيدة "**من أنا دون منفى**" حيث يقول الشاعر:

«غريب على ضفة النهر، كالنهر... يربطني

باسمك الماء. لا شيء يرجعني من بعيد

إلى نخلتي: لا السلام ولا الحرب. لا»[2]

فقد عمد الشاعر إلى حذف المبتدأ (أنا) في بداية الجملة وهذا لإحساس الشاعر بالاغتراب والضياع، فلجأ إلى تجسيده في شعره من خلال عدم ذكر المبتدأ لغاية إبراز الخبر (غريب)، فالخبر هنا مارس سلطة الحضور، وهذا لقدرته على إيصال ما بأعماق الشاعر من مكبوتات ورغبات دفينة لا يمكن إخراجها إلا عبر ميزة الحذف.

كذلك نجد الحذف في قصيدة "**خذي فرسي واذبحيها...**" يتمثل في الضمير المنفصل المخاطب (أنت)، الذي هو في محل رفع مبتدأ، وذلك في قول الشاعر:

«أنت،لا هوسي بالفتوحات، عرسي

[1]- محمود درويش، مصدر سابق، ص 15.

[2]- محمود درويش، مصدر سابق، ص 50.

تركت لنفسي وأفرانها من شيا ين نفسك

حرية الامتثال لما تطلبين»[1]

فالشاعر ذكر المبتدأ (أنت) في الجزء الأول من الكلام، ثم حذفه في الجزء الثاني، وهذا لمنحه مكانة للخبر (عرسي) الذي يبين المنزلة التي يوليها الشاعر للحبيبة، فالاكتفاء بذكر الخبر دلالة جلية تشي بحدة الشوق والتطلع نحو الوصول إلى الفرح والسرور.

وقد عمد الشاعر إلى حذف المبتدأ المتمثل في الضمير المنفصل (أنا) في قصيدة " **أغنية زفاف**"، وذلك في قوله:

«فأنا لا أرى صورتي، بعد،

في مائها... لا أرى أحدا»[2]

اكتفي الشاعر بذكر الخبر المتمثل في الجملة الخبرية (لا أرى أحدا) وهذا لإظهار الحيرة والحسرة على عدم إيجاد الشاعر لصورته وذاته، فحذف ما يعبّر به عن نفسه؛ لأنه بصدد البحث والتعرف عليها.

كما نجد الحذف في ذات القصيدة في قول الشاعر:

«لن

أعود إلى اسمي وبريتي، أبدا

أبدا»[3]

[1]- محمود درويش، مصدر سابق، ص 50.

[2]- المصدر نفسه، ص 69.

[3]- المصدر نفسه، ص 72.

فالشاعر حذف جملة (لن أعود) واكتفى بذكرها في السطر الأول، ثم حذفها في ثلاثة أسطر متتالية، وهذا ليبين حالة الإحباط والتيه الذي يعيشه، فقد ذكر كلمة (أبدا) للتعبير عن طول معاناته في البحث عن حقيقة نفسه.

وحذف الشاعر أيضا الفعل الماضي (أرى) في قصيدة "تدبير منزلي" في قوله:

«لا أرى صورتي في المرايا، ولا صورة

امرأة من نساء أثينا تدير تدابيرها

العا نية مثلي هنا.»[1]

لجأ الشاعر إلى حذف الفعل (أرى) في الجملة الثانية وهذا لتصوير حالة الغياب التي تعصف بالوجود الذاتي وتمحو معالم الهوية وترسم جدارية الاغتراب الذي يخنق الحضور.

وجاء الحذف كذلك في قصيدة "**رزق الطيور**"، وذلك في قول الشاعر:

«رُزقتك أما، أبا، صاحبا

وأخا للطريق، ولا تحمل الطير

أكثر من وسعها»[2]

حذف الشاعر الجملة الفعلية (رزقتك) التي ذكرت في المرة الأولى وترك ذكرها في الجملة الشعرية التالية؛ لأنه(الشاعر) ابتغى تعداد الرزق الواحد تلو الآخر، ليبين سعة الفضل ومدى الخير الذي رزق به، وكذا تجنباللتكرار؛ لأنه يعيق تسلسل وتتابع الأفكار.

[1]- محمود درويش، مصدر سابق، ص 74.

[2]- المصدر نفسه، ص 93.

وفي القصيدة ذاتها يقول الشاعر:

«كن يا غريب الموشح لي. مثلما

أنا لك: مائي لمائك، ملحي»[1]

فحذف الشاعر المنادى (الغريب) وعوضه بكاف الخطاب لأنه في سياق حواري، فقد حذف الغريب لتفادي التكرار اللاموضعي.

2.2. الحذف المعلن:

أحيانا يترك الشاعر للقارئ مسافة نقطية تعلن عن حذفه لبعض الوحدات اللغوية وينتظر من المتلقي استيعاب المحذوف وقد استخدم الحذف المعلن في قولالشاعر:

«ومقهى مواعيدنا... كلها، كلها

تستعد لتصبح منفى، إذا

فلنكن يبين!»[2]

ذكر الشاعر مكانا واحد للقاء (المقهى) ووضع نقاط الحذف ليبرز أن اللقاء بين الحبيبين كان دائماعلى توافق وانسجام، حيث يشربان القهوة في هدوء وانسجام، ولم تذكر الأماكن الأخرى؛ لأنها تأتي في الدرجة الثانية.

وربما تكون ثمة لحظات خاطفة من اللقاء في أماكن متفرقة قد تحمل حالات مختلفة من المشاعر النفسية، فقدم الأولى لمكانتها في قلبه وترك الأخرى للقارئ.

كذلك نجد الحذف في قصيدة "**سماء منخفضة**" وهذا في قول الشاعر:

[1]- محمود درويش، مصدر سابق، ص 93.

[2]- المصدر نفسه، ص 16.

«كلوا حنطتي

واشربوا خمرتي

فسمائي على كتفي وأرضي لكم...»[1]

رسم الشاعر في هذا المقطع مظاهر الاستيلاء على المكتسبات والممتلكات دون وجه حق، إلا أن ذلكلا يكبح أمل الذات المتمسكة بالحياة الواثقة في الله والراضية بقدره، وهذا ما عبرت عنه الجملة (سمائي على كتفي) أي أن الله موجود في كل مكان ألجأ إليه.

ويقول الشاعر (أرضي لكم...) ويضع نقاط حذف؛ لأن الأرض تتبعها أشياء أخرى فاكتفى بذكر الأرض، كونها هي الأصل في قيام وازدهار الحياة، وترك نقاط لتأويل المحذوف وتخيله في ذهن القراء، فقد يكون أشياء مادية كالمنازل والممتلكات العامة أو أشياء معنوية كالذاكرة الجماعية والتراث.

ونجد الحذف أيضا قي قول الشاعر:

«تصنع الأبدية

أشغالها من عمرنا وتعمِّر...»[2]

فكأن الشاعر أراد ذكر الحياة التي عبّر عنها بالأبدية، لكونها تلهو بنا كما يحلوا لها، فتتغير الأحوال والوضعيات وفق متغيراتها وتعمر، ثم وضع الشاعر نقاط الحذف لإعمال القارئ مخزونه المعرفي لما يمكن للحياة أن تصنع في الإنسان.

ونجد الحذف أيضا في قصيدة "**شادنا ظبية توأمان**" في قول الشاعر:

[1]- محمود درويش، مصدر سابق، ص 24.

[2]- المصدر نفسه، ص 32.

«وجدت كما ينبغي للقصيدة أن توجد...

الليل يولد تحت لحافك»[1]

استعمل الشاعر نقاط الحذف هنا للتعبير عن الحالات التي يمكن أن تكتب بها القصيدة، لكونها انعكاسا لبواطن الذات وانفعلاتها من خلال مسيرة حياته، وهي عبارة عن سجل يدون فيه ما تتحدث به البواطن.

وفي موضع آخر من القصيدة نفسها ، يقول الشاعر:

«وضعت يميني على شعرها

وشمالي على شادِني ظبية توأمين

وسرنا إلى ليلنا الخاص...»[2]

يشير محمود درويش في هذا المقطع إلى الرغبة الدفينة في الوصول إلى وضعية الاتحاد بين روحه وجسده، وهذا ما سيحققه منح الروح والجسد ليلة، ثم وضع نقاط الحذف لاستكمال ما ينقصه ويرغب فيه، فهو يحتاج إلى الاتحاد والانسجام والتوافق.

نجد أيضا الحذف في قصيدة "**حليب إنانة**" في قول الشاعر:

«وكُتّاب برقك يحترقون بحبر السماء، وأحفادهم

ينشرون السنونو على موكب السومرية...»[3]

[1] –محمود درويش، مصدر سابق، ص 45.

[2]– المصدر نفسه، ص 45.

[3]– المصدر نفسه، ص 58.

وضع الشاعر نقاط الحذف هنا لكي يجعلنا نتخيل هذا الموكب الذي تحظى به السومرية، فقد شخص جملة من الصفات التي يتسم بها هذا الموكب من عظمة ورونق وجمال وغيرها من الصفات التي لا يسعه ذكرها، واكتفى بذكر السومرية لما تحمله هذه الكلمة من عمق حضاري وتاريخي كبير قد يغني عن جمال بقية الأوصاف.

ويقول في موضع آخر:

«وأقول لنفسي: سيطلع

من عتمتي قمر...»[1]

ذكر الشاعر هنا القمر ووضع نقاط الحذف؛ لأن القمر يرمز إلى النور، وحذف ما سينيره القمر، وهذا ما سيجتهد فيه القارئ لإكمال ما يقصده الشاعر، فقد يكون النور الذي ينير له الطريق إلى التعرف على نفسه وذاته.

كما نجد الحذف في قول الشاعر:

«لا ملاق الحمام ولا البرد بين اليدين

ولا الريح حول الكنيسة توجعنا...»[2]

حيث دعت نقاط الحذف القارئ لإعمال فكره، وجعله يؤول ويستخدم قراءات ومدلولات لإكمال الجزء المحذوف، فقد يكون حذف مفردات تدل على المنع والحيلولة دون الاشتراك في الذهاب مهما كانت الأحوال فلا شيء يمنع من ذلك.

3. الالتفات:

[1]- محمود درويش، مصدر سابق، ص 58.

[2]- المصدر نفسه، ص 15.

يعد الالتفات ظاهرة أسلوبية انزياحية تركيبية وهو:«**انصرف المتكلم على مخا بة إلىالاخبار وعلى الإخبارإلى وما يشبه ذلك، ومن الالتفات الانصراف عن المعنى يكون فيه إلى معنى أخر**»[1]، أي أن تغيير في ملفوظ المخاطب يتبعه تغيير في الدلالة محدثا بذلك متاهة لغوية، التي تبعد المتلقي عن المعنى المألوف إلى المعنى الشعري المستمد من بنية الملفوظ الداخلية، هذا من شأنه إحداث فجوة بين المحورين النظمي والدلالي؛ من خلال توليد السمة الشعرية التي تدهش المتلقي وتكسر أفق توقعاته.

وقد تباينت مواقف النقاد القدامى حول طبيعة الدور الذي يحققه الالتفات على النص ومتلقيه؛حيث رأى "الزمخشري" في هذا الصدد: «**إن الكلام إذا نقل من أسلوبإلىآخر كان أحسن تطرية لنشاط السامع، وإيقاظا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد**»[2].

أما "ابن الأثير"فقد ذهب مذهبا آخر مخالفا فيه الزمخشري؛حيث رأى أن القيمة الفنيةللالتفات تتجاوز:«**إيقاع السامع إلى غايات دلالية أخرى يهدف المبدعون إلى تحقيقها ويتوقف معرفتها على فهم أسرار السياق الذي ترد فيه**»[3]

فالقيمة الانزياحية للالتفات، تكمن في التحول الأسلوبي الناتج عن حركة صيغ الأفعال والانتقال بين الضمائر والتباين في المعاني، والذي يحدث تغييرا في الصياغة التركيبية للأسلوب.

ومن النماذج التي شكلت الالتفات في ديوان سرير الغريبة نجد:

«إن سمائي رمادية

ورمادية مثل لوح الكتابة قبل الكتابة

[1]- أحمد طبل، أسلوب الالتفات في بلاغة القرآنية، دار الفكر العربي،دط،القاهرة، مصر ،1998، ص16.

[2]- الزمخشري، الكشاف عن حقائق وغوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار الكتاب العربي،دط،لبنان،دت، ص14.

[3]- أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مرجع سابق،ص200.

فاكتب عليها بحبر دمي

أيشيءيغيرها»[1]

تحوّل الشاعر من ضمير المتكلم المفرد "أنا" إلى ضمير المفرد المؤنث "هي"؛ فاللون الرمادي لسماء الشاعر يعكس التفكك والسرحان النفسي في بنيته النفسية، من ألم وحسرة على الوطن المختطف لكنه لم يستسلم لأمر الواقع؛بل عزم على التضحية بالنفس والنفيس من أجل تغيير هذا اللون القاتم، إلى لون يشع بمعاني الحريةونعيمها حتى على حساب الدم.

«هل كان ريق هباء ن شكل معنى

وسار بنا سفرا عابرا بين أسطورتينفلابد منه، ولابد منا

غريبا يرى نفسه في مرايا غريبته»[2]

«فلابد مني

ولابد منك

ولابد من الآخرين لنسمع أبواق إخوتنا السابقين»[3]

قفز الشاعر في هذا المقطع من ضمير إلى أخر ،صانعا بذلك جسرا أسلوبيا متنوعا بين المقطعين ففي المقطع الأول؛ينتقل من ضمير المفرد المذكر الغائب هو إلى الضمير المتكلم الجمعي نحن في "عبارة لابد منا" هذا يختزل إجبارية السفر،ما ينعكس على حالة المعاناةوالتشردوالتشتت التي يعاني منها الفلسطينيون، و في المقطع الثاني التفت الشاعر من ضمير أنا إلى ضمير المخاطب

[1]- محمود درويش، مصدر سابق، ص80.

[2]- المصدر نفسه، ص17.

[3]- المصدر نفسه، ص93.

المفرد المذكرأنت ،ثم إلى الضمير الغائب الجمعي المذكرهم في عبارة "لابد من الآخرين" ؛مؤكدا على الأداء البطولي و غريزة التضحية للوصول إلى الحرية و استرجاع الأرض و الأنا العربية المفقودتين.

نجد في مقطع أخر قول الشاعر:

«هكذا تضع الأرض في جسد سرها، وتزوج أنثإلى ذكر فخذيني

إليها إلي هناك هنا. داخلي خارجي

وخذيني لتسكن نفسي إليك

وأسكن أرض السكينة»[1]

انتقل الشاعر من ضمير المفرد المؤنث الغائب هي إلى ضمير الأنا الفردي،فالأول يعود على الأرض و، الثاني يعود على ذات الشاعر لتنغمس ذاتية الشاعر مع الأرض وجسد الوطن المختطف؛في سياق البحث عن الهوية المنشودة لاسترجاع الأرض المغتصبة.

فالعنصر النسوي الذي وظفه الشاعر في السطرين الآخرين،يختزلان الصورة الحسية للأرض التي تغوص في حياة الشاعر ؛فالشاعر يزامنه ألم نفسي داخلي يفسد عليه لحظات الفرح في حياته وهو في المنفى، هذا ما أجبره على توظيف التضاد والطباقات مثل:هنا\هناك،داخلي/خارجي،ذكر/أنثىفهناك "يمثل الأرض البعيدة " فلسطين"،و"هنا" يمثل بؤرة الغربة "المنفى" أما العنصر الداخلي؛فهو خزان ذكريات الشاعر عن الوطن فلسطين الحبيبة ،التي تعتبر جزءأو عضو من جسمه إذا مرض ذلك العضو ينعكس ذلك كله على جسد الشاعر،في حين يمثل العنصر الخارجي الغربةالبعيدة.

4. التقديم والتأخير:

[1]- محمود درويش، مصدر سابق، ص 55.

تعد ظاهرة التقديم والتأخير انزياحا عن قانون رتبةالوحدات اللغوية،وينتج عنها علاقات جديدة تفتح أفاقا واسعة القراءةوالتأويل أمام المتلقي؛ لأن ترتيب الوحدات اللغوية «**غالبا ما يخضع إلى العرف اللغوي المألوف؛ لذا فإن الخروج على هذا النم المتداول يعد خرقاوانحرافا عن معايير اللغة الأصلية، مايعطيه فجوات واسعة الدراسة تحمل أبعاداوقيم جماليةفنية**»[1]يعمد إليها المبدع لإنتاج توليد دلالات، تصورات إبداعية جديدة بقوة ايحائها، وعمق تأثيرها اللغوي والجمالي والدلالي.

وحظي التقديم والتأخير في الدراسات العربية النحوية بدراسة شاملةودقيقة، في مختلف أبعاده وغاياته الدلاليةوالجماليةوالنفسية؛وقد تنبه "عبدالقاهر الجرجاني"إلى فاعلية التقديم والتأخير وشدة تأثيره من الناحية التركيبيةوالبلاغية، في البنى النظمية بقوله: «**باب كثير الفوائد،جم ا ماسن، واسع التصرف،بعيد الغاية، لايزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي لك عن لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك إن قدم شيء فيه وحول اللفظ من مكان إلى مكان**»[2]

فالتقديم والتأخير لايكتفي بجذب اهتمام القارئ فحسب،بل يعطي لمسة جمالية تزيد من غزارة الخطاب الشعري؛ من أجل حقن المعنى بجرعة بلاغيةتخلصه من الأطر المبتذلة إضافة إلى تنشيط المخيلة الإبداعية للقارئ، عن طريق كسر أفق توقعه.

وظاهرة التقديم والتأخير لهامواضع متنوعة في ديوان سرير الغريبة نجدها على النحو الأتي:

«لفظة لمديح المكان الجنوبي

نحن هنا يبون

[1]- محمّد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العامة للنشر، ط1، مصر،1995، ص73.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، مرجع سابق، ص106.

شمالية ريحنا والأغاني جنوبية»[1]

تأخر في هذه الجملة الخبر (طيبون) عن المبتدأ (نحن) بواسطة أداة الاعتراض هنا؛ وجاء هذا التأخر ليبين أريحية وأفضلية المكان "الوطن الأم" على أي منفى آخر، هذا الوطن الذي يحس فيه الشاعر بالراحة، مما ينعكس على حالته النفسية؛ باعتبار المكان أحدث فيه حالة شعورية مبتهجة اتجاهه في عبارة "طيبون".

«الجفاف يحدق في النهر

أو يتطلع نحو النخيل

ويخطئ بئري العميقة»[2]

هنا تقدم الفاعل (الجفاف) عن فعل التحديق، للدلالة على معاناة الفلسطينيين جراء الحصار الصهيوني المفروض عليهم، لكن هذا لم يمنعهم في التشبث بالأمل فهم يتطلعون دائما إلى الحرية، التي لطالما دفعوا الثمن من أجلها.

ويرد التقديم والتأخير أيضا في قول الشاعر:

«لا وعيك الحر؟

حريتي تجلس الآن قربي، معي

وعلى ركبتي كفّ أليف... تحدق بي»[3]

[1] –محمود درويش، مصدر سابق، ص20.

[2] – المصدر نفسه، ص88.

[3] – المصدر نفسه،ص42.

نلحظ في هذا التركيب تقديم الفاعل (حريتي) على فعل الجلوس،ذلك أن الحرية بمثابة الغايةوالهدف المنشود الذي لطالما الشاعر كافح من أجله ولأجله؛ ماجعله يتمثلها جليسا قريبايحمل أبعاد تفاؤل بقربه.

«نمشي إلى غدنا واثقين

من الشمس في أمسنا

نحن والأبدية

سكان هذا البلد! »[1]

أخر الشاعر الحال واثقين وقدم الجاروالمجرور، ليوضح أن المستقبل غير محدد بزمن معين؛ ذلك أن الفلسطينيين صامدون صابرون حتى ولو تطلب ذلك الوقت والجهد،أملا في استرجاع الأرض المسلوبة عاجلا أم أجلا.

«بعد منتصف الليل، أشرقت شمس في دمنا

كما أنا أنت يا صاحبي

كما أنا!من أنا!»[2]

هنا تقدم «**شبه جملة لدلالة زمانية، تفيد بداية زمن جديد نهار جديد**»[3]ليعطي جرعة جديدة من الأملوالتفاؤل، بان مسلك الحرية مزال قائما مادامت الأياموالأزمانمتعاقبة، كل شمس تشرق إلا وحملت في طياتها، صفحة جديدة عنوانها البحث عن غد أفضل.

[1]–محمود درويش، مصدر سابق، ص138.

[2]– المصدر نفسه،ص76.

[3]– حسن نورالدين، الدليل إلى قواعد اللغة العربية، دار العلوم العربية للنشر، ط1، لبنان، 1997، ص66.

«فيدمشق، ينام الغريب

على ظله واقفا

مثل مئذنة في سرير الأبد

لايحن إلى بلد أو أحد...»[1]

وجد الشاعر في دمشق صورة للوطن المسلوب،في تقديم الجاروالمجرور "على ظله" على حساب الحال؛لتبيين مدى معاناة الفلسطينيين الذين يعيشون في خوف دائم، مستعدين لكل أمرطارئ ومحزن.

لا تكتمل شعرية الانزياح من خلال جانبها التركيبي إلا إذا غصنا في عدول دلالاتها، وهو ما سيتم تناوله في الفصل الثاني.

[1]- محمود درويش، مصدر سابق، ص137.

الفصل الثاني: الانزياح في المستوى الدلالي

الانزياح الدلالي في العتبة العنوانية

الانزياح الدلالي في المتن (الصورة الشعرية)

التشبيه

الصورة الاستعارية

الصورة البصرية

الصورة السمعية

الصورة اللمسية

تراسل الحواس

أولا. الانزياح في المستوى الدلالي في العتبة العنوانية:

وردت عدة نماذج عن الانزياح الدلالي في عناوين قصائد ديوان سرير الغريبة منها:

عنوان: غيمة من سدوم:

يتمثل الانزياح في هذا العنوان في استحضار المكان التاريخي، إشارة إلى مآسي الزمن الراهن الذي يجعل التاريخ يعيد نفسه، فسدوم هي القرية التي حل بها غضب الله، فسلط عليها بأسه الشديد، وأقلب سافلها عاليها، وهذا بما كسبت أيدي الناس من آثام لم يسبقهم إليها أحد.

ووظف الشاعر هذا الحدث المرعب والمخيف في عنوان هذه القصيدة، كأنه يقول لقد حلت اللعنة الإلهية، ومست حضارة بابل في العراق، إذ عاث الغزو الأمريكي فيها فسادا وتخريبا، فدمرت كل مظاهر الحضارة، وعاد العراق إلى عهد ما قبل التاريخ.

عنوان: حليب إنانة:

يكمن الانزياح في هذا العنوان في استخدام الرمز الأسطوري دلالة عن صفتي الخصوبة والنماء، فإنانة هي آلهة الرافدين القديمة المرتبطة بالحب والجمال والجنس والخصوبة والحرب.

أما وصل هذه المفردة بكلمة "الحليب" الذي يعد غذاء كاملا، يشي بالغذاء الروحي الذي يمنح الذات السكينة، فيجعلها تتصل بالصفاء والطهر بعودتها إلى الفطري (الأسطوري).

فكأن الشاعر أراد القول إن حبيبته مقدسة تمثل بالنسبة إليه الحياة، لذا فقد رفعها إلى مصاف الألوهية، لما تملكه من قدرة على بعث الروح العالية في دواخله النفسية، لقد بثت هذه الحبيبة الحياة فيه فشعر أن أرضه أزهرت من جديد بعد قحط طويل الأمد.

ثانيا. الانزياح الدلالي في المتن (الصورة الشعرية):

تعد الصورة الشعرية وسيلة الشاعر لإيقاظ النفس و تهيج العاطفة،بتجربة شعورية ذات نمط فني إبداعي «**يجمع الشاعر فيها حقائق الكون الخارجية المختلفة،يوحدها و يعيد خلقها على وفق رؤيا نفسية عميقة**»[1]تعبر عن بؤرة فكرية وجدانية ؛فهي تمكن الشاعر من صناعته الشعرية بما يمتلكه من قوة الملكة اللغوية،التي تنفذ إلى معان جمالي،ة «**فهي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ،ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة مستخدما اقات اللغة و إمكانياتها في الدلالة ،التركيب،الإيقاع،المجاز،الترادف،التضاد وغيرها من وسائل التعبير الفني.**»[2]

أما "مُحَمَّد غنيمي هلال"فقد ذهب مذهبا آخرا حيث لايشترط مجازية الكلمة أو العبارة لتشكيل الصورة؛بل يرى أن العبارات الحقيقية قد تكون دقيقة التصوير، خصبة الخيال وإن لم تتوسل بوسائل المجاز، «**فالصورة لاتلتزم ضرورة أن تكون الألفاظ والعبارات مجازية، فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال وتكون مع ذلك دقيقة التصوير دالة على خيال خصب**»[3]

فتوظيف الصورة الشعرية مرتبط أشد الارتباط،بأبعادهاومراميها الجمالية والشعورية التي وضعت من أجلها لجذب اهتمام القارئ، وإثارة عاطفتهوخياله.

من هنافالصورة هي تجسيد لكل الأفكار، ولما يجول في النفس سواء أكانت حقيقية الكلمة أم مجازية وهذا في إطار الترابط والتعالق فيما بين عناصرهايشترط فيها إيصال التعبير المناسب بفضل قوة الإيحاء التي تضفيه على الخطاب.

[1]– عبد القادر قط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، النهضةالعربية، دط، بيروت، لبنان،1978، ص 435.

[2]– المرجع نفسه، ص433.

[3] –مُحَمَّد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث،دارالعودة،دط،بيروت، لبنان،1973، ص442.

1. التشبيه:

يعد التشبيه لونا من ألوان التعبير الأنيق تعمد إليه النفوس بالفطرة،وهو من الصور البيانية التي لا تختص بجنس ولا بلغة؛ لأنه من الخصائص الإنسانية.

وهو يعني بصورة دقيقة:«**الدلالة على مشاركة أمر لأمر في معنى مشترك بينهما،بإحدى أدوات التشبيه المذكورة أو المقدرة المفهومة عن سياق الكلام.**»[1]

وللتشبيه روعة وجمال وموضع حسن في البلاغة العربية؛وذلك لإخراجهالمعنى من الخفي إلى الجلي، فهو يكسبه قوة ووضوحا وتأكيدا، يقول "عبد القاهر الجرجاني"في هذا السياق:«**فإن كان التشبيه مدحا كان أبهى وأفخم وأنبل في النفوس وأعظم وأهز للعطف وأسرع للإلف وأجلب للفرح وإن كان ذما كان مسه أوجع وميسمه ألدغ ووقعه أشد**»[2]

لذلك يعد التشبيه من أهم محاور علم البيان، ويوظف في الشعر بطرق متنوعة وقوالب مختلفة على حسب تنوع الأغراض؛ من أجل إضفاء لمسة جمالية ذات أبعاد فنية وشعورية تزيد من عمق وقوة تأثير التصوير الشعري، في القارئ شكلا ومعنى.

وللتشبيه مواضع محددة في الديوان نجدها على النحو الأتي:

«**غريب على ضفة النهر،كالنهر.... يربطني**

باسمك الماء

لا شيء يرجعني من بعيدي إلى نخلتي»[3]

[1]- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، تح:إبراهيم شمس الدين،دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان،2003، ص 64.

[2]- عبد القاهرالجرجاني،دلائل الإعجاز، مرجع سابق،ص64.

[3]- محموددرويش، مصدر سابق، ص116.

شبه الشاعر نفسه بالنهر في الغربة فبالرغم من أنه فلسطيني، إلاأنه يحس بغربة شديدة في وطنه الذي استوطنه المحتلون الصهاينة،وجعلوا من الأنا الفلسطيني آخرا في أرضه فالمنفى وتبعاته، جعلامن الشاعر مجرد فلسطيني بالاسم لاأكثر.

«صرنا خفيفين مثل منازلنا

في الرياح البعيدة صرنا صديقين للكائنات الغريبة بين الغيوم وصرنا ليقين من

جاذبية أرض الهوية»[1]

شبه الشاعر نفسه ووطنه مثل المنازل النائية المعزولة التي تهب عليها رياح الغربة والوحدة والعزلة في وطن يحتله الغرباء؛ فمن شدة هذا الانعزال أصبح الشاعر والوطن دون قاعدة مركزية واضحة تحدد مسار أرض مقبلة،على الحرية وشمس الاستقلال.

«أنا امرأة لا أقل ولا أكثر

أعيش حياتي كما هي

خيطا فخيطا

وأغزل صوفي لألبسه»[2]

شبه الشاعر هنا نفسه بالمرأة وهيفي هذا السياق فلسطين التي لا حول لها ولا قوة، إلا بصلابة حكامها ووحدة أمتها؛ فهذه المرأة لا تقدر على فعل شيء بمفردهاإذ تحتاج إلى رجال يساندوهاولابد أن يكونوا من نفس عقيدتها ودمها، لأنها امرأة معزولة مظلومة تعاني من العنف الوحشي الاستيطاني، التي لاتستطيع مجابهته.

[1]- محمود درويش، مصدر سابق، ص117.

[2]- المصدر نفسه، ص64.

«يمر الزمان بنا،أو نمر به

كضيوف على حنطة الله

في حاضر سابق،حاضر لاحق»[1]

شبه الشاعر ذاته وشعبه بالضيوف العابرين على زمن دون تغييره أو خلخلته،فقد وصف الزمان وطابقه مع عابري السبيل والزائرين الذين يمشون بمعية الله، وأراد الشاعر بهذا التركيب توضيح فكرة أن الشعبالفلسطيني، مر عليه وقت وتمر على الأزمان دون جديد يذكر؛بل كان الزمن بالنسبة له مجرد بوابة يمر عليها مرور الكرام، وهذا جراء التطويق الخانق من قبل الاحتلال الصهيوني.

2. الصورة الاستعارية:

تعد الاستعارة من أهم العناصر في تشكيل الصورة الشعرية، فهي تمثل عماد الانزياح الدلالي، ونظرا لأهميتها وفوائدها الأسلوبية والبلاغية، فقد تناولها الباحثون القدامى منهم والمحدثون بدراسة عميقة في جزئياتها وتفاصيلها،مشيرين إلى ذلك الأثر الذي تتركه في انسجام النص وتقوية معناه.

وقد عرفها عبد القاهر الجرجاني بقوله:"**اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون اللفظ أصل في الوضع اللغوي معروفا تدل الشواهد على أنه اختص به حيث وضع ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلا غير لازم فيكون هناك كالعارية**".[2]

فالاستعارة توظف في الشعر وفي باقي الأجناس الأدبية، لتزيد التركيب جمالا ودقة، وترفع من درجة الكلام، وتقحم المتلقي في البحث عن المعنى المراد والمقصود، فتسموا به إلى مراتب الإبداع، ويصبح الكلام ثريا ذو أبعاد إيحائية ترميزية تصويرية شاملة.

[1]- محمودرويش، مصدر سابق، ص113.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح محمد الفاضلي، المكتبة العصرية صيدا، لبنان، (د ط)، 2005، ص71

وتتجسد الاستعارة في قصائد الديوان، من خلال تبادل المدركات عبر: التجسيم والتجسيد والتشخيص.

1.2. الصور الإستعارية التجسيمية:

وفيها ينتقل المعنى المجرد إلى المستوى المحسوس الحي، أو هي التي **"تظهر تحولا بين رفي مجرد معقول يتضمن المعنى إلى رف يتمثل فيه العالم الحسي الحي، بحيث تبدو عملية التحول فيها منطقية من المشبه إلى المشبه به، لخلق الترابطات التي تكسب الصفات الحسية الحية من حيث الحركة والسكون والحيوية".**[1]

وقد ألبس الشاعر محمود درويش المعاني المجردة صور حسية حية في كثير من قصائد ديوانه على نحو يناسب دفقاته الشعورية، فنجده مثلا في قصيدة سماء منخفضة يوظف هذا النوع من الصور فيقول:

«هنالك حب يسير على قدميه الحريريتين

سعيدا بغربته في الشوارع،

حب صغير فقير يبلله مطر عابر».[2]

جسم الشاعرالحب وهو معنى مجرد إلى كائن حي يتصف بالمشي، وهذا لأن الحب ألهب مشاعره وأحاسيسه وبلغ به منزلة عظيمة،فألصق به صفة من صفات الكائناتتعبيرا عن أدق تفاصيل مايشعر به مؤكدا أن الحب لا يأبه إلى حيث يسير سعيدا بغربته.

وترد صور التجسيم في قول الشاعر من قصيدة "**ليلك من ليلك**":

[1]–نعمة الطيب أحمد، بشير عباس بشير، الصورة البيانية القائمة على الاستعارة في ديوان (قلت وتجارب) للشاعر مُحَمَّد أحمد محجوب، مجلة العلوم والبحوث الإسلامية، د ت، المجلد19، العدد1، ص86

[2]–محمود درويش، مصدر سابق، ص 24.

«يجلس الليل حيث تكونين

ليلك من ليلك

بين حين وآخر تفلت إيماءة من أشعة غمازتيك...»[1]

منح الشاعر صورة الكائن الذي يستطيع الجلوس لليل، وهذه الصورة تعبر عن شدة شوقه وحنينه إلى حبيبته، وبالتالي فقد اتخذ من الليل أداة لإيصال إحساسه،إذ مثل الليل قمة الرومانسية والجمال، يجالس الحبيبة أينما حلت، ليشي بهدوئها ووقارها، أما الحبيبة فهيإيماءة النور المضيئة.

ويستمر الشاعر في تجسيم المعنى المجرد إلى محسوس حي، فيقول:

«ليل على ذمة الليل يزحف في جسدي

خدرا كنعاس الثعالب. ليل ينثّ غموضا

مضيئا على لغتي، كلما اتضح ازددت»[2]

إذ يريد التبليغ وإيصال الهالة التي تنتابه من جراء هذا الليل، فأكسب الليل صفة من صفات الزواحف التي تتحرك ببطء في جسده مخدرا إياه ويفقده الإحساس بما يحيط به

وقد استخدم الشاعر التجسيم أيضا في قصيدة "**غيمة من سدوم**":

«حريتي تجلس الآن قربي، معي، وعلى

ركبتي كقة أليف تحدق بي وبما

قد تركت من الأمس لي: شالك:»[1]

[1]-محمود درويش، مصدر سابق، ص 35.

[2]- المصدر نفسه، ص 36.

جسم الشاعر الحرية وهي معنى مجرد إلى محسوس حي يستطيع القيام بفعل الجلوس، فجعل منها كائنا حيا يجلس ويدنو منهلأنه بأمس الحاجة إليها.

ويتبع الشاعر تلك الصورة التجسيمية بصورة تشبهيةيجمع فيها بينالقط الأليف الذي يحدق به وبين الحرية، وتلك الصور كلها تعبر عن الرغبة في الإنعتاق والاستقلالية بعيدا عن الأسر.

وكذلك يرد التجسيم في قول الشاعر من قصيدة "**شادنا ظبية توءمان**":

«الليل يولد تحت لحافك، والظل

مرتبك هاهنا وهنالك بين ضفافك»[2]

تحول الليل بفعل التركيب الاستعاري التجسيمي إلى ذلك الكائن المولود،لشدة واقع الحيرة والتيه اللذينينتابان الذات، إذبحلول الليل تعيشزمنا وسيطا بين الأمس والغد، ويصبح كلاهما قريبافلا تدري الذات أين تمضي أتختار ماضيها باحثةعما يهديها إلى ذاتها، أم تحاول نسيان الماضي وتتطلع إلى المستقبل، لتقيم عالما بديلالنفسها.

وقد عضد الشاعر هذه الصور تربط الظل بالارتباك ليعزز حيوية النص وديمومته مشيرا الى فوضى الأحاسيس والمشاعر التي تهز كيانه بحضور الحبيبة.

ويستخدم الشاعر هذا الضرب من الصور في قوله أيضا:

«فنامي

على نفسي نفسا ثانيا قبل أن يفتح

[1]- محمود درويش، مصدر سابق، ص 42.

[2]- المصدر نفسه، ص 45.

الأمس نافذتي كلها. ليس لي ائر»[1]

إذ جسد الشاعر الأمس وهو معنى مجرد إلى محسوس حي باستطاعته فتح النافذة، وهذا ليشير إلى قسوة الزمن ومواجع النبش في الماضي.

وفعل الأمر هو رجاء يدعو الشاعر من خلاله الحبية لتكون نفسا ثانيا يمكنه من الحياة بعيدا عن آلامه

ويرد التجسيم في قول الشاعر من قصيدة "**من أنا دون منفى؟**":

«وليل ويل

يحدق في الماء؟

يربطني

باسمك

الماء...»[2]

جسد الشاعر الليل وهو معنى مجرد لينقله إلى محسوس حي باستطاعته التحديق والتأمل في مظاهر الطبيعة، يرى صورتهفي الماء.

واستخدم الشاعر معنى الليل الطويل يأتي لإبراز المعاناة والغموض الذي يمتاز به، فكأنه ينظر إلى الماء لعله يجد ما يضيء عتمته وينسيه آلامه، فلما تتجسد صورته في الماء يكون قد وصل إلى مبتغاه وأصبح نرسيس حتى انه امتزج به وتوحد بالحبيبته وأسقط عليها ذاته التي وجدها فيها(وجدها في الطهر والنقاء).

[1]- محمود درويش، مصدر سابق، ص 46.

[2]- المصدر نفسه، ص 117.

2.2. الصور الإستعارية التجسيدية:

التجسيد هو "**إضفاء صفة الماديات على ما هو مجرد**"[1]، إذ ينقل المعنى المجرد إلى مستوى المحسوس الجامد. وقد استخدم محمود درويش في ديوانه القليل من صور التجسيد منها:

يقول الشاعر في قصيدة "**سوناتا 1**":

«بقرن الغزال عنت السماء، فسال الكلام

ندى في عروق الطبيعة. ما اسم القصيدة»[2]

إذ لجأ محمود درويش إلى تجسيد الكلام في صورة مادة سائلة وهي صورة حسية جامدة، وذلك في سياق تغزله بحبيبته، فهو يصور الكلام كأنه دما ينزف وينساب من السماء ليروي به الطبيعة.

ويقول الشاعر إنه منبهر من جمال وفتنة حبيبته، فحتى الكلام الذي صوره دما يسيل في عروق الطبيعة لتخضر وتزهر لا يفيها حقها، فهو يتساءل ما اسم القصيدة أمام ثنائية الخلق والحق، إذ لا يجد الشاعر في نظمه للقصيدة من روعة صورها وتراكيبها ما يصل به للوقوف أمام روعة الحقيقة المجسدة، فكلامه لا يعدو ضربا من الخيال الذي لا يصل إلى الواقع الأروع والأصدق من الخيال.

ويرد التجسيد في قول الشاعر من قصيدة "**سوناتا 2**":

«وليل غموضك في لؤلؤ لا يضيء سوى الماء،

أما الكلام فمن شأنه أن يضيء بمفرده واحدة»[3]

[1]- خالد علي حسن الغزالي، أنماط الصورة والدلالة النفسية في الشعر العربي الحديث في اليمن، مجلة جامعة دمشق، المجلد 27، العدد 1+2، 2011، ص 278.

[2]- محمود درويش، مصدر سابق، ص 22.

[3]- محمود درويش، مصدر سابق، ص 37.

يواصل الشاعر تغزله بحبيبته، وهذا ما نلحظه من خلال استعارته مجموعة من الصور التي جسد من خلالها معاني مجردة إلى محسوسات جامدة قصد إثراء وتعميق وإضفاء قوة في تعابيره، لإيصال مدى قوة الشعور الذي ينتابه، إذ جعل من الليل جسم مضيء يبعث النور في الماء، وهذا بالنسبة للشاعر شيء قليل ولا يفي بالغرض، بينما مجرد التلفظ بكلمة واحدة التي جسدها هي كذلك في شكل جسم مضيء بإمكانها الإضاءة والتعبير أفضل، وإبراز الحب الكبير الذي يكنّه لحبيبته، فكأن هناك دعوة لها بأن تفصح وتعبر عن نفسها لتزداد ضياء على ضياء.

ويقول الشاعر في قصيدة "**وقوع الغريب على نفسه في الغريب**":

«عن عناويننا: فاذهبي خلف ظلك،

شرق نشيد الأناشيد، راعية للقطا،»[1]

إذ جسد الظل في صورة جماد بإمكاننا التواجد خلفه، على سبيل الاستعارة التجسيدية، وهو يقصد من خلال كلامه دعوة الحبيبة إلى العودة إلى الوراء والرجوع بالزمن إلى الخلف لإيجاد معالم وآثار لعلها تجد حقيقتها وأصلها وما الذي كانت تمثله في ذلك الماضي بالنسبة له، فهو يعتبرها نفسه وذاته، فقد دعاها إلى الذهاب إلى أماكن مختلفة في زمن الماضي، فدعاها إلى العودة إلى بدايات قصائده وإلى الجبل المهمل لعله يكون مكان لقاءهما، فتجد الذكريات التي لا تزال تكمل سيرها في مستقبل الشاعر، وهذا ما نفهمه من قوله:

«شرق نشيد الأناشيد، راعية للقطا

تجدي نجمة سكنت موتها، فاصعدي جبلا»[2]

[1]- المصدر نفسه، ص 39.

[2]- محمود درويش، مصدر سابق، ص 40.

والصورة هنا كذلك هي تجسد لمعنى مجرد في صورة حسية جامدة (أرض)، حيث جسد الأناشيد في صورة مكان يقع شرقا.

3.2. الصور الإستعارية التشخيصية:

الصورة التشخيصية هي التي **"تظهر تحولا من رف حسي ينتمي إلى عالم الأشياء التي تتصف بالحياة إلى رف يتمثل في العالم الحسي الحي**[1]،وعليه فإنه في الصورة التشخيصية تنقل المحسوس الجامد إلى مستوى المحسوس الحي.

وقد برع محمود درويش في تحويل المحسوسات الجامدة إلى كائنات حية تحس وتتحرك وتنبض بالحياة، فجاء شعره مشحونا بطاقة كبيرة قادرة على التأثير والإيحاء الأمر الذي دفعه إلى التعامل مع الجمادات على أنها كائنات حية، فربط مشاعره بها وخاطبها وجعلها تشاركه آلامه وأحزانه على نحو ما نرى في تشخيصه لمظاهر الطبيعة، فالطبيعة لها حضور واسع في صور الشاعر الاستعارية التشخيصية. فيقول في قصيدته "**كان ينقصنا حاضر**":

«يندف الثلج قطنا على صلوات المسيحي،

عما قليل نعود إلى غدنا، خلفنا،

حيث كنا هناك صغيرين في أول الحب»[2]

يتحدد هذا المشهد عبر تشخيص الثلج، إذ جعل الشاعر من الثلج –وهو محسوس جامد– إنسانا –وهو محسوس حي– بإمكانه ندف القطن (أي تشكيله على هيئة خيوط)، وبالتالي يلتقي الضد بضده ويهجر الثلج شدة البرودة نحو الدفء حينما يصبح غازلا للقطن،

[1]– فايز القزعان، التشكيل البلاغي للصورة الشعرية، في شعر عبيد بن الأبرص، مجلة أبحاث اليرموك (سلسلة الآداب واللغويات)، المجلد 15، العدد 1، 1998، ص 87.

[2]– محمود درويش، مصدر سابق، ص 18.

وهذا الوصف يلبي حاجة الشاعر في إخراج مكبوتاته وأحاسيسه المرهفة، فهو يحن إلى الماضي الجميل ويرغب في صنع حاضر جديد، ويدعو حبيبته إلى العودة إلى الابتسام لزهر الورد.

وبادل الشاعر مجالات الإدراك في قصيدة "**سوناتا 1**" في قوله:

«فسال الكلام

ندى في عروق الطبيعة. ما اسم القصيدة

أمام ثنائية الخلق والحق، بين السماء البعيدة»[1]

صور الشاعر الطبيعة في هيئة كائن حي يملك عروقا تسري فيها الدماء على سبيل الاستعارة التشخيصية، وفي الآن ذاته يصبح الكلام ذلك السائل الحيوي الذي يسيل في عروق الطبيعة لينعشها ويبعث فيها الحياة، وهذا لسحره ومعجزته في إحياء وبعث النفوس من جديد، فالكلمة الطيبة لها وقعها على الإنسان تبعث فيه روحا إيجابية وتحسن مزاجه فتدفعه نحو التحرر.

ويقول أيضا:

«ما اسم القصيدة

أمام ثنائية الخلق والحق، بين السماء البعيدة

وأرز سريرك، حين يحن دم لدم، ويئن الرخام؟»[2]

شخص الشاعر الدم إنسانا مفعما بالمشاعر يحن لأخيه الإنسان، وأراد من هذه الصورة بعث الجماد عله يفي حاجته الماسة في تبليغ ما في خلجاته نفسه.

[1]- المصدر نفسه، ص 22.

[2]- محمود درويش، مصدر سابق، ص 22.

كما شخص الرخام –يئن الرخام– فصور الجماد في هيئة بشر يعاني الألم من شدة الشوق والحنين إلى وقع أقدام الحبيب، وهذا ليترجم مدى تأثير المحبوب في حبيبه.

يقول الشاعر في قصيدة "**نمشي على الجسر**":

«ثالثنا/الموت، ننسى الطريق إلى البيت

قرب السماء التي خذلتنا كثيرا،»[1]

يتحدد المشهد هنا في تشخيص السماء، فيخاطب الشاعر حبيبته بأن لهما غدا جديدا يستطيعان فيه العودة إلى الجسر للتواعد والمشي عليه في جو رومانسي ينسيهم ويشفي ألم الفراق والاغتراب الساكن في قلوبهم، فهو يعتقد أنالمستقبلزمن بديلينسي الذات موتها.ويرى فيه بصيص أمل يرجعللذات كيانها المفقود.

وربما مثلت تلك اللحظات الخاطفة والمسروقة من السعادة زمنا مهربا يعوض حاضر البؤس الذي رسمته الأقدار، وهذا ما عبر به الشاعر في قوله: (السماء التي خذلتنا)، فتشخيص السماء جعلها محسوسا حيا عاقلا يستطيع تدبر أقدار وأحوال الناس.

ويستخدم الشاعر في قصيدة "**ليلك من ليلك**" الصورة التشخيصية في قوله:

«وفي

جسدينا سماء تعانق أرضا، وكلك

ليلك... ليل يشع كحبر الكواكب. ليل»[2]

[1]– المصدر نفسه، ص 32.

[2]– محمود درويش، مصدر سابق، ص 36.

شخص الشاعر السماء وجعلها محسوسا حيا باستطاعته معانقة أخيه الإنسان، كما تحولت الأرض أيضا بفعل التركيب الاستعاري إلى محسوس حي (إنسان)، وهذاللتعبير عن مدى البعد والافتقار الذي تشعر به الذات لذا تستعين بحركة التشخيص لتكتب قصة العشق بينها وبين الوطن وتنسج اتحادها معهمن جديد.

ويرد التشخيص في قول الشاعر من قصيدة "سوناتا 2":

«لا تطلبينمن النهر غير الغموض، هناك خريف قليل

يرش على ذكر الأيل الماء من غيمة شاردة»[1]

شخص الشاعر النهر في إنسان يمتلك القدرة على السماع وتلبية الحاجات المطلوبة منه، فالنهر عندما نقف أمامه بإمكانه عكس صورتنا، فنستطيع التعرف على هيئتنا، فهو يوضح لنا معالم جسدنا، واستخدمه الشاعر هنا للتعبير عن حاجاته الماسة في معرفة السبيل للوصول إلى حبيبته، إذ يرجو الشاعر منهاعدم إدارة ظهرها إلى النهر حتى يتمكن من رؤية انعكاس صورتها وإلاسيزداد الأمر غموضا، مما يجعله يعيش التيه الأبدي.

ويستعمل الشاعر صورة التشخيص أيضا في قوله من قصيدة "**غيمة من سدوم**":

«وح على شرفتي قمر أبيض

وجلست وحريتي صامتين نحدق في ليلنا»[2]

[1]- المصدر نفسه، ص 37.

[2]- محمود درويش، مصدر سابق، ص 44.

شخص الشاعر القمر في هيئة طائر يهبط على الشرفة، فهو يتحدث عن الأمل في العودة إلى الأرض (فلسطين)، وهذا ما نفهمه من قوله:

«ولن تسأليني: متى يفتح

السلم أبواب قلعتنا للحمام؟

بعد ليلك، ليل الشتاء الأخير»[1]

فبعد أن كانت الذات أسيرة شعر المقاومة وكان همهاالتحدي لاسترداد الأرض من الصهاينة أصبحت تحدوها رغبة جامحة في البحث بعيدا عن ذاتها، فهو يقول:

«أقام الجنود معسكرهم في مكان بعيد

وح على شرفتي قمر أبيض

وجلست وحريتي صامتين نحدق في ليلنا،

من أنا؟ بعد ليلك»[2]

فبعد انزواء الشاعر وحده بعيدا عن أخبار جنود الاحتلال تسللت إليه هواجس ورغبات على شكل ضياء منبعث من قمر أبيض يحط وهو بمعية حريته، ليتساءل عن حقيقته من أنا بعد ليلك؟ فهو يتساءل من هو خارج الإطار المعروف به (شاعر المقاومة الفلسطينية)، إذ يريد التعرف على ذاته وإثباتهابعيدا عن الاسم الذي عرف به.

ومن صور التشخيص أيضا قول الشاعر في قصيدة "**سوناتا 3**":

«وعلى الناي أن يتأنى قليلا

[1]- المصدر نفسه، ص 43-44.

[2]- المصدر نفسه، ص 44.

ويصقل سوناتة، عندما تقعان علي غموضا جميلا

كمعنى على أهبة العري، لا يستطيع الوصولا[1]»

شخص الشاعر الناي جاعلا منه إنسانا عاقلا باستطاعته مخاطبته والتماس التأني منه في العزف والإنشاد لإتقان سوناتة مناسبة عندما يحل الليل برفقة حبيبته.

ولعل الشاعر قد قصد بذلك أن شعره تغير ونغماته كذلك، فقد اكتسى الغموض المناسب للتعبير عن الحبيبة.

ويرد هذا الضرب من الصور في قول الشاعر من قصيدة "**أرض الغريبة/أرض السكينة**":

«وأنسى وأنت تسيرين بين

التماثيل حرية الحجر المرمري، وأتبع

رائحة المندرينة»[2]

شخص الشاعر الحجر في هيئة إنسان يشعر بالحرية واستخدم هذا التصوير لإيفاء حبيبته حقها فيالتغزل ووصف روعة سحرها وجمالها، فاستعان بالمحسوسات الجامدة ووهبها الحياة لإيصال الدفقات الشعورية التي تنتابه، فهو يقصد بإكساب الحجر المرمري الحرية، أنه حجر فائق الجمال كريم لا تشوبه شائبة تعكر من نقائه، فهو يتمتع بحرية كاملة في أسر القلوب والمحبين.

كما يقول الشاعر في قصيدة "**درس من كاما سو را**":

«تحدث إليها كما يتحدث ناي

إلى وتر خائف في الكمان

[1]- محمود درويش، مصدر سابق، ص 48.

[2]- المصدر نفسه، ص 54.

كأنكما شاهدان على ما يعد غد لكما

وانتظرها»[1]

شخص الشاعر الناي إلى محسوس حي وهو الإنسان الذي يمتلك القدرة على الكلام والحوار مع وتر الكلام الذي بدوره شخصه إلى محسوس حي آخر يمكن الحديث معه، فالشاعر أحيا الجماد وجعله يتحدث ر مع بعضه فالناي يتميز بصوته الرقيق والحزين يتحاور مع وتر الكمان الذي يبعث ويرد على الناي بصوت فيه نغمة الخوف.

وهنا يعبر الشاعر عن الحالة الشعورية التي تتملكه حين يلقى حبيبته وهو يحث نفسه على التحدث إليهاومخاطبتها بنبرة فيها طرب وشذى لعل هذه الكلمات تصيب وتلمس قلبها، فيحن لحالته الحزينة والخائفة من مصيرها.

ويستخدم الشاعر التشخيص في قوله من قصيدة " **وق الحمامة الدمشقي**":

«تدور الحوارات

بين الكمنجة والعود

حول سؤال الوجود

وحول النهايات:»[2]

شخص الشاعر الجمادين (الكمنجة والعود)، وجعلها في هيئة شخصين يتحاوران، ، وقد قصد بذلك أن الفنون التي تزخر بها دمشقالحضارة تبني حوارية جمالية تتواصل خلالها وتلتحم ببعضها بعض.

[1] – محمود درويش، مصدر سابق، ص 131.

[2] – المصدر نفسه، ص 139.

ويقع الحوار السالف الذكر حول سؤال الوجود والنهايات، حيث تبحث الذات عن ذاتها خشية الضياع والتيه.

وترد الصورة التشخيصة متصلة بالأسطورة في قول الشاعر:

«في دمشق:

يرق الكلام

فأسمع صوت دم

في عروق الرخام:

اختطفني من ابني

تقول السجينة لي

أو تحجر معي!»[1]

يزاوج الشاعر بين الصورة الاستعارية والأسطورة فبينما تمنح الأولى الحياة توقع الثانية الموت، لقد تحول الحسي (الرخام) بفعل الاستعارة التشخيصية إلى إنسان تسري في عروقه الدماء، وهي صورة تعبر عن حالة الشوق والحنين إلى مدينة دمشق الحية، فتحي الجماد (الرخام)، وتجعل الأرضيات الرخامية تنبض بالحياة.

غير أن صورة التحجر في الجزء الثاني من المقطع تجعل صفة الوجود معلقة على فعل الإنسان إذ تعمل أسطورة ميدوزا على تحويل كل ما هو حي (إنسان) إلى حجر (جماد)، وهي القدرة التي بقيت تملكها ميدوزا رغم قطع رأسها من قبل الإلهة آثينا عقابا على فعلها الخطيئة في معبد آثينا.

[1]- محمود درويش، مصدر سابق، ص 147.

3. الصورة البصرية:

عرفت الصورة البصرية بأنها: «**التشكيل الفني الذي يظهر الهيئات في المقام الأول، فيظهر الأبعاد والحجوم والمساحات والألوان والحركة، وكل ما يدرك بحاسة البصر.**»[1]؛ لذا يعد البصر من أدق الحواس تأثيرا وقراءة للواقع المحيط بالإنسان،نتيجة الرؤية الإدراكية العميقة.

يقول محمود درويش في ديوانه:

«سمائي رمادية حك ظهري وفك

على مهل يا غريب،جدائل شعري.وقل لي فيمَ تفكر.»[2]

ربط الشاعر بين السماء واللون الرمادي؛ مما يعكس مدى اختلال التوازن النفسي في بواطنهويجعل السماء معادل موضوعيا للذات،التي غاب عنها كل شيء جميل ومفرح، وهو الفرح نفسه الذي غاب على فلسطين وشعبها المشرد على أرضه.

وترد الصورة البصرية متصلة بالحلم في قول الشاعر:

«مثلي ومثلك

حدقت في ائر فرأيت جناحيك يرتديان جناحي»[3]

فيهذا المقطع صورة بصرية مازج الشاعر فيها بين جناحيه وجناحي الطائر، مما يشي برغبته الملحة في التحرر، إذ يتمنى أن يرفرف عاليا متخلصا من القيد الذي وضعه المحتل، بما يماثل تلكالحرية التي تتمتع بها الطيور في الانتقال من مكان إلى آخر بفضل أجنحتها.

---

[1]- زيد بن غانم الجهني، الصورة الفنية في المفضليات أنماطهاوموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية،الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، ط1، المملكةالعربيةالسعودية،1425 هـ، ص203.

[2]- محمود درويش،مصدر سابق، ص79.

[3]- المصدر نفسه، ص75.

4. الصورة السمعية:

يعتمد هذا النوع من التصوير على حاسة السمع أساسافي تشكيل الصورة الفنية،فهي تتوقف على مقدرة الشاعر على صوغ الألفاظ التي توظف هذه الحاسة في التصوير «**عن ريق أصوات الألفاظ ووقعها في الأداء الشعري،واستيعابها من خلال هذه الحاسة مفردة أو بمشاركة الحواس الأخرى، مع توظيف الإيقاع الشعري الداخلي لإبلاغ المتلقي ونقل الإحساسبالصورة**»[1]

حاسة السمع لا تعمل على استفزاز المتلقي وتحضيره لاستقبال الصورة دون مشاهدتها فقط؛وإنما تتكون في أذهاننا عبر سماعها لكي نغوص في أعماق الشاعر وتجاربه المعيشة في شعره،بإيقاع سمعي يدمج به القارئ في واقعة الحدث.

وقد وظف الشاعر الصورة السمعية في قوله:

«ونصغي إلى ما بنا من حنين خفي

إلى شارع غامض:لي حياتي هناك

حياتي التي صنعتها القوافل وانصرفت»[2]

منح الشاعر ذاته ووطنه صفتين حسيتين، أولهما السمع،الذي أراد من خلاله إشراك الوطن الأم في معايشة المحبة والود والترابط الذي يجمعها به، فجعل الوطن بمثابة الأنيس الذي يسمع أنينه.

وثانيهما ذلك الحنين الخفي أي الشعور الباطني الذي يجري في دم الشاعر على بلده المسلوب، والذي وجد في حصاره مؤانسةومشاركة لمعاناته في المنفى، ما جعل الشاعر يعاني الأمرين مرارة الغربة ونزيف الوطن.

[1]- صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام،منشورات اتحاد كتاب العرب،دط،دمشق،سوريا ،2000، ص19.

[2]- محمود درويش، مصدر سابق، ص31.

وترد الصورة السمعية في قول الشاعر أيضا:

«جلست وحريتي صامتين نحدق في ليلنا

من أنا؟من أنا بعد ليلك

ليل الشتاء الأخير؟ »[1]

إن جلوس الشاعر صامتا يتمعن في الليل فتح له أفق معادل لصمته،وهذا الأفق وجده في الحرية،فهي صامتة هادئة لا تعرف متى تنطلق، تعايش وضعية الصمت،الذي يحمل دلالات كثيرة؛ لأنها تنتظر من الشعب الفلسطيني والأمة العربية،الحافز لكسر طوق الاحتلال.

5. الصورة اللمسية:

للصورة اللمسية أهمية كبيرة فهي تعتمد على أربعة إحساسات رئيسية «**أولا الإحساس بالالتماس والضغ ، ثانيا الإحساس بالألم،ثالثا الإحساس بالبرودة،رابعا الإحساس بالسخونة**»[2]؛فهي تنقل إلى الذهن حالة المادة من خشونة أو نعومة أو حرارة لتطبع في المتلقي الأثر الحسي المبثوث في ثنايا الخطاب،ليكون هو الجزء من هذا الأثر.

ويرد هذا الضرب من الصور في قول الشاعر:

«وفي

جسدينا سماء تعانق أرضا

وكلك

[1]- محمود درويش، مصدر سابق، ص44.

[2]- يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، دارالمعارف، ط7، القاهرة، مصر،1978، ص62.

ليلك.... ليل يشع كحبر الكواكب»[1]

ربط الشاعر في هذا التركيب بين السماء والأرض في صفة العناق المتصل بجسده وجسد أرضهوأمته،ليعبر بهذه الحاسة عن ارتباطه وانغماسه الكبيربالوطن؛فالبعد الجغرافي عنه لم يمنع من اندماج الأرواح التي تصور أسمى معاني العشق والحب، بين الوطن الأم وابنها المنفي.

واستخدم الشاعر الصورة السمعية في قوله:

«لم يبق مني سواك،ولم يبق منك سواي غريبا يمسد فخذ غريبته:يا غريبة!»[2]

استشعر الشاعر في هذا المقطع حالة العزلة والوحدة، جراء الحصار والحرب المفروضة على فلسطين، بعد كل هذا وجد الشاعر نفسه أمام أرضه، تارةيحس بها في حصارهاونزيفها كماتحس به في غربته ومنفاه،غريبان يواسيان بعضهما في ظل الصمت العربي والدولي الرهيب.

6. تراسل الحواس:

تعد ظاهرة تراسل الحواس نتاج إبداعي له جذوره في كل من الشعر العربي والغربي، وفي القرآن الكريم نجدأيضا موضع لهذا التبادل الحسي، حيث يقول سبحانه وتعالى في الآية

[1]-محمود درويش، مصدر سابق، ص36.

[2]- المصدر نفسه، ص118.

الكريمة:﴿**يطاف عليهم بصحاف من ذهب وأكواب وفيها ما تشتهيه الأنفس وتلذ الأعين وأنتم فيها خالدون**﴾[1].

أما الدراسات الحديثة النقدية البلاغية فقد تناولت تراسل الحواس، على أنه مصطلح يقوم على استبدال الشاعر حاسة ما ووضعها في أفق إدراك حاسة أخرى،في إطار تفجير المعاني والدلالات الفنيةالمغايرة "**فما يدرك بالبصر يصبح مسموعا،والمسموع يصبح مرئيا، وما حقه أن يسمع يشم أو يتذوق، حينئذ تنكشف الإشارات، وتنفجر المعاني، وتصبح الرؤية الشعرية مرايا لا تحصى.**"[2]

فتمازج الحواس بمثابة لعبة يمتلكها الشاعر، تنقله من حاسة إلى أخرى "**فتذوب الفواصل،وتلغى الحواجز فيما بينها بقناعات يوفرها الشاعر؛ ليقربها من ذائقة المتلقي ويقنعه بتقريب حاستين منفصلتين، على الرغم من تباعدهما الواقعي**"[3]

والمقصود من كل هذا نقل ما يحسه المبدع إلى ذهن القارئ للتأثير فيه؛ بحيث تساهم الألفاظ والمخيلة الشعرية إسهاما كبيرا في جذب اهتمامه.

من صور تراسل الحواس في الديوان نجد:

"**في دمشق:**

يرق الكلام

فاسمع صوت الدم

في عروق الرخام"[1]

[1]- القرآن الكريم، سورةالزخرف، الآية71، الرقم43، ص489.

[2]- نسيب نشاوي،مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر،مطابع ألف باء، دط، دمشق، سوريا،1980، ص457.

[3]- أمجد حميد عبد الله، نظرية تراسل الحواس،مكتبةلبنان البصائر، ط1، بيروت، لبنان،2010، ص19.

في هذا المقطع تراسلت حاستا السمع والبصر واندمجتا في تركيب لغوي واحد " صوت دمي "؛ لأن الصوت مجال حاسة السمع والدم مجال حاسة البصر،فاختلطت خصائص السمع في صورة حاسة البصر وذاب الحاجز المادي بينهما، فتدفقت انفعالات متعددة الدلالات، وكان الهدف من وراء هذا المزج تبيان واقع الحرب والدمار والتقتيل وما يخلفه من انفجارات وأشلاء ملطخة بالدماء، فنتيجة لتكرار هذا المشهد بين تحسس الشعور في النفس وإدراكه في الذهن؛ أصبح الشاعر يستحضر صورة الدم كل ما سمع صوت التفجيرات هنا وهناك.

"**فلا النفس ترضى،ولا الروح ترضى.**

وفي جسدينا سماء تعانق أرضا."[2]

في هذا التركيب ربط الشاعر بين السماء التي مجالها البصر، والأرض التي مجالها الأقرب اللمس ونقطة التقاء المتلازمين هي جسد الذات والوطن، فالبعد الجغرافي عنه لم يمنع من اندماج الأرواح التي تصور أسمى معاني العشق والحب،بين الأرض الأم وابنها المنفي.

يكتسي الشعر جماليته وشعريته استنادا إلى إبداعات الشاعر وتوظيفه للعدول الدلالي الذي يكمّل شعرية الانزياح التركيبي.

[1]- مجمود درويش، مصدر سابق، ص147.

[2]- المصدر نفسه، ص36.

الخـــاتمة

بعد غوصنا في ثنايا ديوان سرير الغريبة لمحمود درويش، رغبة في تتبع أثر الانزياح وبيان شعريته التي تجعل النص الشعري محج وملتقى للدارسين المهتمين بتعميق مفاهيمهم وأخذ فكرة أدق عن هذه الظاهرة في الشعر الحديث، قد مكننا لاستخلاص عدة نتائج يمكن حصرها في النقاط الآتية:

- اختلف النقاد في تحديد مفهوم الشعرية، فكل عالجالمفهوم من وجهة نظر معينة، لكنهم أجمعوا على أن الشعر موطن خصب تنمو فيه الشعرية بشكل أكبر من النثر.
- تختص الشعرية بالجانب الإبداعي في العمل الأدبي، فكل ما هو خروج عن المألوف يرجع إلى خيال وإبداع الأديب الذي يحسن توظيف بنية اللغة بما يخدم أفكاره.
- تعددت مسميات الانزياح لأنه مفهوم معقد وواسع فأطلق عليه الخرق والمخالفة والانتهاك واللحن وغيرها من المصطلحات الناتجة عن اختلاف الترجمة.
- يتنوع الانزياح باختلاف أصنافه وتشعب فروعه ويشمل أربعة أنواع، أما النوعين الرئيسيين منهما هما الانزياح التركيبي ويتفرع إلى التقديم والتأخير والتكرار والحذف والالتفاف، النوع الثاني هو الانزياح الدلالي الذي يتفرع إلى الصورة الشعرية والتشبيه والكناية وغيرها من الأنواع الدلالية الأخرى.
- الانزياح أعطى لمسة فنية جمالية فهو يُحي النصوص ويجعل القارئ يتيه بمخيلته صانعا ومشكلا صورا وقراءات جديدة.
- حشد محمود درويش قدراته وإبداعاته في هذا الديوان (سرير الغريبة) من خلال استغلاله لظاهرة الانزياح على أكمل وجه من حيث بثه في المتلقي إيحاءات ودلالات ناتجة عن زخر نصوصه ببطاقات إيقاعية وآفاق وجدانية تسرح بالخيال وتموج به في عالم فريد ومتميز.
- نلمس من خلال دراستنا لديوان (سريرالغريبة) أن محمود درويش قد وظف المستويين التركيبي والدلالي بحيث استخدم الشاعر التكرار من أجل التأكيد على أن الجرح الفلسطيني ما زال يدمي قريحته التي عبّر من خلالها على دفقات شعورية ولاشعورية. كما وظف

ظواهر التقديم والتأخير والالتفات والحذف من أجل إثارة الدهشة وجعل القارئ يسبح في عالم مليء بالصور.

- استخدم الشاعر الانزياح الدلالي من خلال توظيفه للتشبيه والكناية والاستعارة من أجل تقريب أحاسيسه ومشاعره إلى عامة الجمهور ليُفهم ويُوصل عن طريق الصور الموظفة الحالة التي يعيشها الشاعر من اغتراب وضياع بعيدا عن الوطن الأم، وهو ما ينطبق على كافة الشعب الفلسطيني.

كانت هذه أهم النتائج التي توصل إليها البحث، غير أننا لا ندعي بلوغ القصد، إنما نرجو أن نكون قد أثرنا إشكالات أخرى في ذهن القارئ لدراستها في بحوث قادمة.

قائمة المصادر والمراجع:

1. القرآن الكريم، سورةالزخرف، الآية71، الرقم43.

الكتب:

2. أحمد طبل، أسلوب الالتفات في بلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، دط،القاهرة، مصر ،1998.
3. أحمد مُحَمَّد ويس، الانزياح في التراث النقدي البلاغي، اتحاد الكتاب العربي، دط، سوريا، 2002.
4. أحمد مُحَمَّد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية،ا لمؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 2005.
5. أحمد مطلوب، الشعرية، كلية الآداب، د ط، جامعة بغداد، العراق، د ت.
6. الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان،2003.
7. الزمخشري، الكشاف عن حقائق وغوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار الكتاب العربي،دط، لبنان، دت.
8. أمجد حميد عبد الله، نظرية تراسل الحواس،مكتبةلبنان البصائر، ط1، بيروت، لبنان،2010.
9. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر مُحَمَّد الولي ومُحَمَّد العمري، دار توباقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.
10. جاسم مُحَمَّد جاسم، جماليات العنوان (مقاربة في خطاب محمود درويش)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،2013.
11. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية "دراسة مقارنة في الأصول والمنهج "، المركز الثقافي العربي، ط1، الرباط، المغرب، 1994.
12. حسن نور الدين، الدليل إلى قواعد اللغة العربية، دار العلوم العربية للنشر، ط1، لبنان، 1997.
13. خير حمرة العين، شعرية الانزياح: دراسة في جمال العدول، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2001.
14. زيد بن غانم الجهني، الصورة الفنية في المفضليات أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، ط1، المملكة العربية السعودية، 1425 هـ.
15. صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، منشورات اتحاد كتاب العرب، دط، دمشق، سوريا، 2000.
16. صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ط1، د ت.
17. عامر جميل شامي الراشدي ، العنوان والإستهلال في موقف النفري ، (دراسة جمالية) ، دار حامد للنشر والتوزيع ، الأردن ، 2012.

18. عبد الحميد أحمد هنداوي، الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، ط1،2008.
19. عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي،مكتبة الخانجي، دط، مصر، دت.
20. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط5، 2006.
21. عبد القادر قط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، النهضة العربية، دط، بيروت، لبنان، 1978.
22. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: مُحَمَّد شاكر، مطبعة المدني، ط3، القاهرة، مصر،1992.
23. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح مُحَمَّد الفاضلي، المكتبة العصرية صيدا، لبنان، (د ط)، 2005.
24. فايز العرفان القزعان، بلاغة الضمير والتكرار، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2010.
25. كمال خيربك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 2، 1986.
26. مُحَمَّد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، مصر، ط1، 1994.
27. مُحَمَّد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العامة للنشر، ط1، مصر،1995
28. .مُحَمَّد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، دط، بيروت، لبنان، 1973.
29. مُحَمَّد فكري النجار، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.
30. محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة (2)، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2009.
31. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، ط3، بيروت، لبنان، 1983.
32. موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003.
33. نسيب نشاوي،مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر،مطابع ألف باء، دط، دمشق، سوريا،1980.
34. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية (الرؤيا والتطبيق)، دار المسيرة، الأردن، ط1، 2007.
35. يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، دار المعارف، ط7، القاهرة، مصر، 1978.

المقالات في المجلات العلمية:

36. مجلة أبحاث اليرموك (سلسلة الآداب واللغويات)، المجلد 15، العدد 1، 1998.
37. أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة مُحَمَّد خيضر، بسكرة،الجزائر، ع9، 2013.
38. مجلة العلوم والبحوث الإسلامية، د ت، المجلد19، العدد1.
39. مجلة جامعة المدينة العالمية (مجمع)، العدد 15، 2016.
40. مجلة جامعة أم القرى، الجزء 40، العدد 4، د س.
41. مجلة جامعة دمشق، المجلد 23، العدد 1، 2007.
42. مجلة جامعة دمشق، المجلد 27، العدد 1+2، 2011.

المذكرات:

43. حفيز نادية، الانزياح في الشعر العربي المعاصر (أحمد عبد المعطي حجازي أنموذجا)، رسالة غير منشورة مقدمة لنيل درجة دكتوراه دولة في الأدب العربي، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2008.
44. سعاد بولحواش،شعرية الانزياح بين عبد القادر الجرجاني وجون كوهن، رسالة ماجستير في الأدب العربي، إشراف د/مُحَمَّد زرمان، تخصص:نقد أدبي،كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2012.

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
مقدمة.....	أ ب ج
مدخل:الشعرية،الانزياح بين المفهوم والمصطلح.	
1. مفهوم الشعرية.....	05
2. مفهوم الانزياح.....	06
3. إشكالية تعدد المصطلح (الانزياح).....	07
1.3. العدول.....	10
2.3. الانحراف.....	11
4. الانزياح في الفكر الغربي والعربي.....	11
1.4. الانزياح في الفكر الغربي.....	11
2.4. الانزياح في الفكر العربي.....	14
5. شعرية الانزياح	18
الفصل الأول:الانزياح في المستوى التركيبي.	
1. الانزياح التركيبي في العتبة العنوانية	21
2. الانزياح التركيبي في المتن.....	23
1.2. التكرار	23
1.1.2. تكرار الكلمة.....	24
2.1.2. تكرار الجملة.....	30
2.2. الحذف.....	35
1.2.2. الحذف غير المعلن.....	35
2.2.2. الحذف المعلن.....	39
3.2. الالتفات.....	43
4.2. التقديم والتأخير.....	46
الفصل الثاني:الانزياح في المستوى الدلالي.	
1. الانزياح الدلالي في العتبة العنوانية.....	51
2. الانزياح الدلالي في المتن (الصورة الشعرية).....	52
1.2. التشبيه.....	53
2.2. الصورة الاستعارية.....	55

1.2.2. الصورة الاستعارية التجسيمية..... 56
2.2.2. الصورة الاستعارية التجسيدية..... 60
3.2.2. الصورة الاستعاريةالتشخيصية..... 62
3.2. الصورة البصرية..... 70
4.2. الصورة السمعية..... 71
5.2. الصورة اللمسية..... 72
6.2. تراسل الحواس..... 74
الخاتمة 77
قائمةالمصادروالمراجع..... 79