

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية



الانزياح في قصيدة:  
لا أريد لهنّ في القصيد أن تنتهي  
لمحمد مروان درويش،  
دراسة أسلوبية

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية

تخصص: علوم اللسان

إشراف الدكتورة:

دندوقة فوزية

إعداد الطالبة :

أنفيس ريمة

السنة الجامعية: 1433 / 1434هـ

2012 / 2013 م





اللهمّ اجعل مكان اللوعة سلى، وجزاء الحزن سرورا.  
اللهمّ أبرد لالع القلب بثلج اليقين، وأطفئ جمر الأرواح بماء  
الإيمان.

اللهمّ اجعل أنفسنا كالنخلة، البعيدة عن الشر الرفيعة عن  
الأذى، ترمى بالحجارة، فتسقط حلوها.

اللهمّ اجعل كلامنا ذكرا، ونظراتنا عيلا وصمتنا فكرا  
اللهمّ امنحنا شجاعة الاعتذار إن أسأنا، وشجاعة العفو إن  
ظلمنا.

اللهمّ إن نخطئنا فلا تأخذ منا تواضعنا، وإذا تواضعنا فلا تأخذ  
اعتزازنا بكرامتنا.

آمين يا رب العالمين.

# شكر وعرفان

إنّهُ لمن طيب الخاطر أن أفتع قلبي لأبوع بإجلالٍ إلى من شدّت  
بيدي ودجّلت معي باباً كنت أخاف فتحه فكانت المعينة لي  
بصبرها وعلمها

تعلمت منها لطافة التعامل، ورعاية التجادر، فكان جميلها  
العلمي أعظم ما كلّلت به.

إلى درّة من درر قسم اللغة والأدب العربي  
لك اليوم مني شكراً لا يكفي للابفاء، محققك ذلك مني كل  
الاحترام على كل حرفٍ رصعت به درر علمي.

أستاذتي

الدكتورة: فوزية دندوقة

إلى كل من أضاء بالعلم عقل غيره وأهدى بالجواب الصحيح  
حيرة سائله فأظهر بالسباحة تواضع العلماء، وبرجائه سماحة  
العارفين إلى كل من تعب على أن يعلمني حرفاً، وكرّس وقته  
لمساعدتي على جمع لهذا الشهد إلى أستاذتي بكلية الآداب  
واللغات



مغربية

لم يعد الشعر الحر إنتاجاً غريباً صرفاً، بل أصبح تجربة عربية، تكاثرت إبداعاً فوجدت حريتها داخل الفضاء الواسع للغة العربية. جعلت القارئ يستمتع بها، لكن لم يستطع مرة النقاد إلى عوالم هذه الخطابات الشعرية المعاصرة المليئة بالأسرار، ذلك لأنها كانت رقصاً ولعباً بالكلمات كما يرى أحد النقاد المعاصرين.

وتمثل القصيدة الدرويشية إحدى أهم التجارب الشعرية المعاصرة، تميزت بتقنية التلاعب بالكلمات، لأن صاحبها اختار الانزياح ليشحن خطاباته الشعرية بطاقات جمالية تؤثر في القارئ هذا الأخير في مراقبته لخطوات ذلك الرقص سينتهج منهاجاً، وطريقة ليكشف سر ذلك الإبداع.

فكانت الأسلوبية أحد هذه المناهج، فرعٌ من فروع علم اللسان ذات الأصول العربية والمنقحة بلقاح الفكر الغربي، اخترناها لتكون نبراساً يرافقنا غوصاً في عوالم الخطاب الشعري الخفية بحثاً عن حقيقة كل خروج عما هو مألوف.

وما زادنا رغبة و تلهفا للبحث في خبايا هذا الموضوع الإشكال الآتي:

- ما هو الخطاب، وبم يتميز الخطاب الشعري المعاصر عن غيره؟
- متى كانت الأسلوبية منهاجاً يعتمد عليه في تقييم الإبداعات الفنية؟
- وإذا كان الانزياح من ضمن التشكيل اللغوي والفني الجمالي الذي انتهجه الشاعر محمود درويش في تقديمه لقصيدة - لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي - فما هو الانزياح؟ هل هو مصطلح عربي أم غربي؟
- وماذا عند إسهامات العرب القدامى في هذه النظرية؟ هل علينا نسيانها لأنها لا تتماشى والدراسات الغربية والعربية الحديثة، أم علينا إحيائها، وتأصيلها؟ وهل خلف تعدد المصطلح خلافاً في هذه النظرية؟

• وإن استطعنا تحديد الإطار العام لهذا المصطلح فهل سنستطيع أن نشخص بموضوعية صورته من خلال القصيدة، وفق المستويات اللغوية (المستوى التركيبي والدلالي).

• وما أثر هذا الانزياح على القصيدة؟ هل استطاع الشاعر بواسطته أن يؤثر في القارئ، ويا ترى هذا التأثير إيجابي أم سلبي.

كان هذا الإشكال دافعا لاختيارنا لهذا الموضوع، زد على ذلك أسبابا موضوعية وأخرى ذاتية؛

• أما الموضوعية فهي كالآتي:

- كان اختيارنا للمقاربة الأسلوبية مسلکا للغوص في لب القصيدة الدرويشية من وراء رغبتنا في الابتعاد عن الذاتية، والانطباعية لفهم النص الشعري.
- واخترنا ظاهرة الانزياح في سبيل فهم مقاصد المبدع، ورؤيته الشعرية من خلال الكشف عما في هذه اللغة من انزياحات.
- أما اختيارنا للخطاب الشعري؛ فكان باعتبار أنه ثري بالخاصية الأسلوبية التي نحن بصدد دراستها.
- اختيارنا لقصيدة -لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي- عائد إلى كونها من القصائد المطولة، مما سيتيح لنا فرصة الكشف عن خاصية الانزياح، التي هي محل الدراسة، وإمعان النظر فيها بدقة.
- زد على ذلك هذه القصيدة وُجدت في منزل الشاعر محمود درويش بعد وفاته مكتوبة بخط يده في خمس وعشرين صفحة دون تشطيب، ولا اقتراحات تعديل، فكانت قصيدة من قصائد ديوانه الأخير، تملك العرش فكانت عنوانا له. واحتمالا لم يعن بدراسة الانزياحات التي فيها حتى الآن.

• أما الأسباب الذاتية فتمثلت في ميلونا للشعر الحر، خاصة شعر محمود درويش، كان سببا في اختيار مدونته.

الترمنا في بحثنا بمدار أسلوبى. فكانت محطتنا الأولى، التدقيق في بعض المصطلحات، في مدخل سميناه مصطلحات ومفاهيم؛ عرفنا الخطاب، ثم الخطاب الشعري المعاصر، الذي جعل القارئ يتشوق لمعرفة أسرار، وبالتالي اختيار منهج معين لفهم تلك الأسرار، جعلنا نختار المنهج الأسلوبى لنعرفه، وندقق في مصطلحه. ولما كانت الأسلوبية رصدًا، وتتبعًا للتمييز الفردي. وبالتالي بحثًا عن انزياح الشاعر، كان لزاما علينا أن نقف عنده فنعرفه، ونتطرق إلى تعدد مصطلحاته.

ثم يأتي الفصل الأول، المتمثل في الانزياح التركيبى. ولأن الشاعر استطاع أن يؤلف جملا بين الحركة والثبات، كانت في تنوعها تشكل لوحات فنية بديعة، وتكون جسرا بين الشاعر، والقارئ، للتواصل، والتفاهم، فليس هناك خطاب بما دون الجملة على حسب رأي أحد النقاد، ليكون هذا الفصل يعنى بقضايا الانزياح عن أصل وضع الجملة، وهذه القضايا متمثلة في التقديم والتأخير، الحذف والزيادة، الالتفات.

وإذا كان المستوى التركيبى يدرس الجملة، وما يطرأ عليها من انزياح، فإن المستوى الدلالي يدرس المعجم الذى استخدمه ذاك التركيب، من أجل الكشف عن أبعاده الدلالية المقصودة والمفترضة، ولهذا كان الترتيب تجسيدا للدلالة، وكانت الدلالة أفقا للتركيب. فعنونا الفصل الثانى بـ (الانزياح الدلالي)، درسنا فيه أنماطا من الصور الفنية (استعارات، كنايات، مجازات). والقسم الثانى خصصناه للمفارقات .

وبتضافر المعطيات السابقة كان من البديهي السير على خطى المنهج الوصفي بإتباع طريقة تحليلية استنباطية، لتفكيك النص الشعري، لنجد أنفسنا على عتبات الختام،

أين وضعنا الرحل، واستقصينا مراحلها، وجمعنا أواصله متتبعين أهم النتائج، وإن كان الفضل في ذلك يعزى إلى مجموع مصادر ومراجع، على رأسها:

- كتاب "دلائل الإعجاز" للجرجاني.
- "الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية" لأحمد محمد ويس
- محمد الدسوقي، "البنية اللغوية في النص الشعري"
- سارة ميلز، "الخطاب".

وبطبيعة الحال لا يخلو أي بحث من صعوبات، وقد كانت صعوبة هذا البحث تتمثل في تعدد القراءات في القصيدة الدرويشية. لكن هذه الصعوبات لم تقف حاجزا أمامنا، لأننا بصدد دراسة ظاهرة الانزياح التي من نتائجها تعدد القراءات في النص الواحد.

و لا يفوتنا في هذا المقام أن نتوجه بجزيل الشكر إلى أستاذتنا التي تعهدت هنا البحث بالرعاية العلمية والتتبع الجاد، ولم تبخل علينا بالنصح.



# رُخْل

## مصطلحات ومفاهيم

أولاً: الخطاب

ثانياً: الخطاب الشعري المعاصر

ثالثاً: الأسلوبية

رابعاً: الانزياح

## توطئة:

يستعين الشاعر المعاصر بالانزياح ليشحن خطاباته الشعرية بطاقاتٍ أسلوبية وجمالية تؤثر في القارئ، فتجعله يلجأ إلى سُبُلٍ عدّة، للنفاذ إلى عوالم تلك الخطابات المليئة بالأسرار. وها نحن نستعين بالأسلوبية أحد هذه المناهج والسبل لنكون نبراساً في رحلة البحث. ولكن قبل الغوص في عوالم الخطاب الشعري الذي بين أيدينا، نودُّ أن نضع خطوطاً تحت بعض المصطلحات والمفاهيم.

## أولاً: الخطاب:

يعرفه الآمدي على أنه: "اللفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متهيئ لفهمه"<sup>(1)</sup>؛ يلمح الآمدي إلى أنه من أنصار التواضعية في نشأة اللغة، ونلمس هذا في قوله «المتواضع عليه»، فكان بذلك الخطاب ناتج عن هذه اللغة كذلك أشار إلى المقصدية أحد الأركان الكبرى التي يقوم عليها الخطاب في قوله: «المقصود به إفهام...»، أي ما ينوي المتلقي إيصاله إلى المخاطب.

وفي قوله: «من هو متهيئ لفهمه» شرط الاستعداد والتهيؤ الذي لابد أن يتوفر في المتلقي ليدخل الدائرة الخطابية. بهذا يكون الآمدي قد سبق الأفكار الغربية.

نمثل لهذه الأخيرة بتعريف كل من جافري ليتش (Geoffrey leech)، وما يكل شورت (Michael short) في قولهما: «الخطاب اتصال لغوي، يعتبر صفقة بين المتكلم والمستمع، ونشاطا متبادلا بينهم، وتتوقف صيغته على غرضه

(1) عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب الأدبي - مقارنة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، د.ب، 2004، ص36.

الاجتماعي...»<sup>(1)</sup>؛ فالخطاب عندهما مرسله نحوية يتم انتقالها بين طرفين، لتكون عملية تواصل متبادل تختلف باختلاف الغرض الاجتماعي.

جاك (Jacques Moechler) وأن (Ann Reboul) يعرفان الخطاب على أنه «صنف ليس محدداً علمياً»<sup>(2)</sup>؛ أي أنه مجموعة غير محدودة من المتواليات الجمالية.

وإذا ما توجهنا إلى الدراسات العربية الحديثة، نجد سعد مصلوح يعرف الخطاب على أنه : «رسالة موجّهة من المنشئ إلى المتلقي تستخدم فيها الشفرة اللغوية المشتركة بينهما [...] وهذا النظام يلبي متطلبات عملية الاتصال...»<sup>(3)</sup>

يرسم لنا سعد مصلوح من خلال تعريفه مخططاً لدائرة التواصل التي تتم بين المرسل والمرسل إليه، بواسطة اللغة المشتركة بينهما، ليتم في الأخير إيصال المرسل الخطابية.

فالمرسل وكما أضافت أسماء معيكل «يريد أن يقدم فكرة، ووجهة نظر معينة، وهذا ما يشكل رسالة أو خطاباً»<sup>(4)</sup>.

الخطاب هو مُرسلة نحوية، هذه المرسله اختلفت من شخص لآخر، ومن مكان لآخر، ومن زمن لآخر، ويعدّ الخطاب الشعري المعاصر أحد هذه المرسلات، والذي سنحاول تحديده فيما سيأتي.

<sup>(1)</sup>نعيمه سعديه: الخطاب الشعري عند محمد الماغوط- دراسة تحليلية من منظور لسانيات النص، رسالة لنيل دكتوراه في علوم اللسان العربي، إشراف: محمد خان، 2010، بكرة، ص161.

<sup>(2)</sup>سارة ميلز: الخطاب، ت: يوسف بغول، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2004، ص03.

<sup>(3)</sup>عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2006 ص43، 44.

<sup>(4)</sup>أسماء معيكل: نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، دار الحوار، سورية، ط1، 2010، ص22.

## ثانيا : الخطاب الشعري المعاصر

عرّفه أدونيس على أنه: « رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة [...] وأنّ الشعر الجديد هو بشكلٍ، كشفٌ عن حياتنا المعاصرة في عبثيتها وخللها، إنّهُ كشفٌ في الكينونة المعاصرة»<sup>(1)</sup>؛ زد على ذلك هو "خرق للقواعد والمقاييس"<sup>(2)</sup>، أي أنّ الخطاب الشعري المعاصر، هو كلّ خطاب عبّر عن الواقع المعاصر بمختلف صورهِ، إنّما هو الصورة الناطقة أو المرآة العاكسة لهذا العصر. تجاوز الشكل التقليدي ومضامينه، فعبر عن قضايا معاصرة بأساليب معاصرة، فكان بذلك كشفاً ورؤياً، وتجاوزاً واختلافاً.

وهذا ما ذهب إليه نزار القباني، إذ يقول: « فلا بدّ أن ترمي حجراً في بئر الكلام العادي وتحدث اضطراباً في الأبجدية [...] القصيدة الجميلة هي انتظار ما لا ينتظر، وبغير هذا العنصر التشويقي تصبح القصيدة ضيفاً ثقيلاً».<sup>(3)</sup>

وما على القارئ المعاصر إلّا أن ينفذ إلى أعماق هذا الخطاب الشعري المعاصر، عليه « أن يرقى إلى مستوى الشاعر، وليس على الشاعر أن يقدّم للقارئ أفكاراً بأسلوب يعرفه الجميع...»<sup>(4)</sup>، فالقارئ لا بدّ له من أن يحمل التجربة والرؤيا، وأن يكون متقفاً، يعرف مميزات الشعر المعاصر، وكيفية التجوال في متاهاته.

ولهذا كان على القارئ أن ينتهج منهجاً ليفهم الكتابات الشعرية المعاصرة، ويصل إلى جوهرها، ومن هذه المناهج المقاربة الأسلوبية.

(1) مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط1، 2006، ص15.

(2) بشير تاويريريت: الحقيقة الشعرية ، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص 415.

(3) المرجع نفسه، ص 375.

(4) المرجع نفسه، ص416

## ثالثاً: الأسلوبية:

إذا كان الأسلوب « طريقة الكتابة، أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها، للتعبير بها عن المعاني. قصد الإيضاح والتأثير. أو الضرب من النظم والطريقة فيه»<sup>(1)</sup>؛ أي طريقة التأليف قصد التأثير في المتلقي وإقناعه.

فالأسلوبية (Stylistique) العلم القائم بذاته، الذي يبحث في كيفية أو طريقة ذلك التأليف وتلك الكتابة، وهذا ما تؤكد مقلدة شارل باليه: « دراسة الخصائص اللغوية التي تنقل الكلام من وسيلة إبلاغ عادي إلى أداة تأثير فني». <sup>(2)</sup>

وهذه المقولة تؤول بنا إلى تعريف جاكوبسون للأسلوبية إذ يقول: «إنها بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً»<sup>(3)</sup>؛ فالأسلوبية تبحث عما يفرق الخطاب الشعري عن غيره من الخطابات (قصص، ومقالات، روايات...)، وعن الفنون الأخرى (رسم، مسرح...). فالخطاب الشعري بناء فني مفارق لكل مألوف، ولهذا كان على جان كوهين أن يعرف الأسلوبية على أنها «علم الانزياحات اللغوية» <sup>(4)</sup>

وإذا كانت الأسلوبية كذلك؛ رصدًا للإبداع الأدبي وتتبعًا للتمييز الفردي، وبالتالي بحثًا عن انزياح الشاعر. كان لزامًا علينا أن نقف عند الانزياح.

(1) أحمد الشايب: الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط13، 1990، ص44.

(2) ماهر مهدي هلال، رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، 2006، ص 135.

(3) بشير تاويريريت: في مناهج النقد الأدبي، دراسة في الأصول والملاح، دراسة في الأصول والملاح والإشكالات النظرية التطبيقية، مكتبة اقرأ، قسنطينة، ط1، 2006، ص 157.

(4) المرجع نفسه، ص156.

## رابعاً: الانزياح:

لطالما أُعْتُرف بوجود مستويين للكلام؛ المستوى الأول الذي يتحدث به جميع الناس، والمستوى الثاني الذي هو فردي خاص.

واعتبر الأول بداية لتأسيس الثاني، هذا الأخير إنما هو تحرّشٌ باللغة اليومية وخروجٌ عن أصولها القاعدية المتعارف عليها. هذه الظاهرة تتبَّه إليها الجهاذة من علمائنا العرب القدامى، واستعملوا لها مصطلحات مختلفة، «كالعدول، والمخالفة، وكسر المألوف، والخروج عن العادة، ومصطلح الشذوذ، وحمل المعنى، وعدم المطابقة...»<sup>(1)</sup>

فهذا عبد القاهر الجرجاني يستعمل مصطلح العدول، يقول: «الإفراط فيما يتعاطاه قومٌ يحبّون الإعراب في التأويل ويحرصون على تكثير الوجوه، وينسون أنّ احتمال اللفظ شرط في كلّ ما يُعدّل به عن الظاهر، فهم يستكثرون الألفاظ على ما ثقله من المعاني»<sup>(1)</sup>، يتطرق صاحب هذا القول إلى نوعين من الانزياح؛ (الايجابي والسلبى)، فمن أكثر منه دون سبب صار كلامه كلّهُ طلسمًا لا معنى له وخرج عن بلاغته وفصاحته.

ويقول ابن جني: «وإنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعانٍ ثلاثة وهي: الاتساع والتوكيد والتشبيه»<sup>(2)</sup>، ابن جني على عكس سابقه، في قوله هذا جعل من العدول ايجابيا يحمل فوائد تمثلت في الاتساع والتوكيد والتشبيه، وهو هنا خصّ قوله بالعدول الدلالي؛ لأنّه تحدّث عن الحقيقة والمجاز، وما يخلفه المجاز من آثار بلاغية.

(1) حامد صالح خلف الربيعي: مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء، مكتبة الملك فهد، المملكة العربية السعودية، 1992، ص 77.

(1) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ت: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، 2003، ص 289.

(2) موسى ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الكويت، ط 1، 2003، ص 47.

وفي ترشيح العلل يقول الخوارزمي: « ولكن المطابقة خرجت عن هذا الأصل لازدحام المعاني المتغايرة على ألفاظه، فأرادوا أن يفرّقوا بين تلك المعاني». (1)؛ لم يشر إلى مصطلح بعينه، لكنّه تحدّث عنه وفي لبّ معناه، عنده هو عدم المطابقة وخروج عن الأصل.

فهذا الخليل بن أحمد الفراهيدي يتحدّث عن الانزياح دون أن يذكر مصطلحه أو يشير إليه، في قوله «أمراء الكلام يصرفونه أنّى شاءوا وجائزٌ لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقيدته، ومدّ مقصوره، وقصر ممدوده...» (2)؛ أي أنّ الشعراء ينزاحون عن الكلام العادي كما أرادوا وبسبب عدّة.

إذا ما انتقلنا إلى الدراسات الحديثة، نجد تضارباً واختلافاً في المصطلح، ويرجع هذا التعدد، إلى «تعدّد في المصطلحات المستعملة من قبل المنظرين الغربيين، فجاكسون مثلاً جاء بمصطلح خيبة الانتظار. وفاليري: التجاوز، وبالي: الخطأ، وسبيتز: الانحراف، وتيري: كسر، أو المخالفة، وجون كوهين: الانتهاك...» (3)

يعرّفه ريفاتير على أنّه: « خروجٌ عن القواعد اللغوية، ولجوءٌ إلى ما ندر من الصيغ» (4) ونفس الفكرة يذهب إليها جون كوهين في قوله: «انحراف عن معيار هو قانون اللغة الاعتيادية» (5)؛ فالانزياح اختلافٌ وخروجٌ عن منحى اللغة العادية.

ويذهب عبد السلام المسديّ إلى أنّ «الانزياح ترجمة حرفية للفظ (l'écart)، على أنّ المفهوم ذاته قد يمكن أن نصطلح عليه بعبارة التجاوز أو نحوي له لفظة عربية

(1) حسين عباس الرفايعة، العدول عن المطابقة العربية، دار جرير، الأردن، ط1، 2011، ص31.

(2) فتحة كلوش: نظرية الانزياح، من شجاعة العربية إلى الوظيفة الشعرية (مجلة علوم إنسانية)، العدد43، جامعة فرحات عباس، سطيف، 2009، ص 19.

(3) ينظر: مسعود بودوخة: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص40.

(4) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ج1، دار هومة، الجزائر، 2010، ص200.

(5) بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، ص 183.

استعملها البلاغيون في سياق محدد وهي عبارة (العدول) وعن طريق التوليد المعنوي قد نصطلح بها على مفهوم العبارة الأجنبية<sup>(1)</sup> فتعدد المصطلح انتقل إلى العرب المحدثين، وقد يكون هذا لعدم استقراره، وعسر ترجمته.

فالمسدي مثلاً يستعمل مصطلحي العدول والانزياح، وليبرّر استعماله لمصطلح الانزياح ترجمة لمفهوم (Ecart) أول مرة قبل مصطلح العدول قال: «لإبراز سمة الجدة من حيث هو متصور إجرائي طارئ على سنين التأليف في اللغة العربية، ثم جاء مصطلح العدول إحياءً لمصطلح بلاغي تراثي لم يعد يحرّ محاذير الالتباس»<sup>(2)</sup>

زبدة القول، إنّ هناك ما يربط الكلام العادي بالكلام الأدبي الفني؛ وهو الانزياح، هذا الأخير بالرغم من تضارب المصطلحات حوله إلا أنه بقي ميزةً يتميز بها الخطاب الأدبي، وبالأخص الخطاب الشعري، يستعين بها الشاعر، ليزين قصيدته فيكون بذلك مؤثراً في المتلقي.

ولعلّ الكشف عن الانزياح في الخطاب الشعري، يقتضي علينا المرور على المستوى التركيبي أولاً «الذي يتعلّق بتركيب الجمل مع بعضها في السياق الذي ترد فيه»<sup>(3)</sup>، ثمّ المستوى الاستبدالي أو الدلالي «المتعلق بجوهر المادة اللغوية»<sup>(4)</sup>.

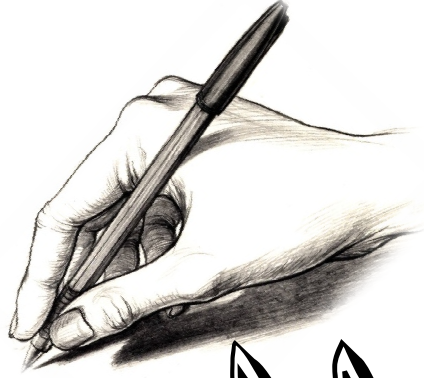
هذه المادة اللغوية متمثلة في قصيدة «لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي» لمحمود درويش. سنحاول فيما سيلي أن نطبّق المنهج الأسلوبي في تحديد مواطن الانزياح.

(1) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982، ص206.

(2) أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، دار مجد، لبنان، ط1، 2005، ص46.

(3) المرجع نفسه، ص111.

(4) المرجع نفسه، ص111.



# الفصل الأول

## الانزياح التركيبي

أولاً: التقديم والتأخير

ثانياً: الحذف والزيادة

ثالثاً: الالتفات

## توطئة:

إن كان «الإخبار بالاسم يقتضي الثبوت والاستمرار على نحو ما، والإخبار بالفعل يقتضي التجدد والحدوث أنا بعد أن»<sup>(1)</sup> فإنه بين هذا وذاك، استطاع الشاعر محمود درويش أن يؤلف جملاً جمعت بين الحركة والثبات، شكّلت في تنوعها لوحاتٍ فنيةً بديعةً، كوَّنت جسراً بين الشاعر والقارئ «للتواصل والتفاهم على حسب رأي أحمد شامية، فليس هناك خطاب بما دون الجملة»<sup>(2)</sup>

وإذا كان المستوى التركيبي يعنى بقضايا الجملة فإن الانزياح التركيبي هو انزياح عن أصل وضع الجملة؛ أي انزياح «عن واحدة من هذه الأصول بواسطة الحذف، أو الإضمار، أو الفصل، أو تشويش الرتبة بالتقديم والتأخير، أو التوسع في الإعراب»<sup>(3)</sup>.

## أولاً: التقديم والتأخير

يعدُّ التقديم والتأخير من أهم التقنيات التي تحقق لنا انزياحاً على مستوى الجملة، يقول ابن رشيق القيرواني: «ورأيت من علماء بلدنا من لا يحتكم للشاعر بالتقدم. ولا يقضي له بالعلم إلا أن يكون في شعره التقديم والتأخير»<sup>(4)</sup>، فالتقديم والتأخير من التقنيات التي يُتقنها الشاعر الجيّد، إنّما هي مرتبطة بالشعر أكثر من النثر.

ويخصص عبد القاهر الجرجاني للتقديم والتأخير باباً، يقول فيه: «هو بابٌ كثير الفوائد جُمّ المحاسن، واسع التصرّف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر تلك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروّك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم

(1) أحمد خليل: مدخل إلى دراسة البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، 1988، ص182.

(2) أحمد شامية، في اللغة، دار البلاغ، الجزائر، ط1، 2002، ص36.

(3) تمام حسان: الأصول، دراسة إبستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982، ص14.

(4) ابن رشيق القيرواني: العمدة في نقد الشعر، شر: عفيف حاطوم، دار صادر، لبنان، ط1، 2003، ص 218،

تتظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك ، أن قدّم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان»<sup>(1)</sup>، فلغرض بلاغي فني، وبُعدٍ نفسي، يقدم الشاعر جزءاً من الجملة، ويؤخر آخر.

هذا «الانزياح النحوي، أو القلب»<sup>(2)</sup>، كما سمّاه جان كوهين، إنما هو «تكنيك لغوي، مرتبط بالشعر منذ نشأته، إذ يعدُّ طرازاً أسلوبياً يمكن تتبّعه في نتاج كلّ شاعر على حده، مما يعدُّ خصيصة أساسية في بنية عالمه الشعري»<sup>(3)</sup>.

ولهذا سنحاول تتبّعه في قصيدة: "لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي" لمحمود درويش.

يبدو لنا من العبث المرور على فضاء النص دون إمطة اللثام عن الانزياح الذي طغى على عتبة النص، فلا مناص للقارئ من أن يطأ هذه العتبة لأنه أوّل لقاءٍ بينه وبين النص، فهو آخر أعمال الأديب، وأوّل أعمال القارئ.

يشبّهه جاك دُريدا « بالثريا التي تحتل بُعداً مكانياً مرتفعاً »<sup>(4)</sup>، إنما هو «رسالة لغوية تعرّف بتلك الهوية وتحدّد مضمونها، وتجذب القارئ إليها، وتُغريه بقراءتها»<sup>(5)</sup>، ولأنه كذلك وجب علينا الوقوف عنده باعتباره بنية صغرى قد يحدث فيها انزياح نحوي.

(1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، لبنان، 1981، ص83.

(2) ينظر: أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 122، 123.

(3) مختار عطية: التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، 2005، ص 21، نقلا عن المثل السائر.

(4) سلمان كاصد: عالم النص، دار الكندي، الأردن، 2003، ص 15.

(5) أحمد مدّاس: لسانيات النص، نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007، ص41.

« لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي» <sup>(1)</sup> هو عنوان القصيدة المطوّلة، التي نحن بصدد دراستها، تمثل في جملة فعلية منفية، أحد عناصرها جملة فعلية (لهذي القصيدة أن تنتهي)، جاءت في محل نصب مفعول به للفعل (أريد)؛ انزاح الشاعر في أطرافها، فقدّم المتمم (لهذي القصيدة) في المصدر المؤول على الفعل (تنتهي)، والأصل: (أن تنتهي هذي القصيدة).

والغرض من ذلك كان «تعبيراً عن الاهتمام بالفاعل، أكثر من الاهتمام بالفعل والدلالة عليه» <sup>(2)</sup>. فالشاعر لا يريد لحياته أن تنتهي، هو يريد لها الخلود، إنما هو الحلم الذي خصّه في وصيته التي بين أيدينا، والذي سيبقى أفقا مفتوحا إلى الأبد يقاوم بإصرار طالما أراد ذلك.

فالشاعر في هذه القصيدة، على يقين من أنّ الغياب الجسدي أمرٌ حتميٌّ لا مفرّ منه؛ ولهذا كان في كلّ مرة، في ديوانه الأخير يواجه سؤال الموت شعرياً. ولهذا قدّم المتمم (لهذي القصيدة) على فعل الانتهاء، لأن هذا الأخير هو انتهاء لشخصية محمود، المواطن، الرجل، المريض، الفلسطيني... والذي أصبح حقيقة حتمية له، قبل رحيله المفاجئ. لكن ما بقي على الشاعر إلّا أن يتمسك بالروح الشاعرة، علّها تعرف سبيلها إلى درب الأبدية.

وعبر بوابة العنوان ندخل إلى الخطاب الشعري، الذي كانت بدايته انزياحاً عن المؤلف ن متمثلاً في تقديم الحال على المفعول به في قوله:

«يَقُولُ لَهَا، وَهُمَا يَنْظُرَانِ إِلَى وَرْدَةٍ» <sup>(3)</sup> (بحر المتقارب)

(1) محمود درويش: لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، رياض الريس، لبنان، ط1، 2009، ص 63، 65.

(2) محمد الدسوقي: البنية اللغوية في النص الشعري، دار العلم والإيمان، السعودية، ط1، 2008، ص 25.

(3) لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 65.

قدّم الشاعر الحال ( وهما ينظران إلى وردة) عن المفعول به ( مقول القول) المتمثل في قوله:

«[...]اَقْتَرَبَ الْمَوْتُ مِنِّي قَلِيلاً

[...]

أَنَا ابْنُ أَبِي، وَابْنُ أُمِّي...وَنَفْسِي»<sup>1</sup>(المتقارب)

يقول المبرّد: «واعلم أنّ الحال إذا كان العامل فيها فعلاً صحيحاً، جاز فيها كل ما يجوز في المفعول به من التقديم والتأخير»<sup>(2)</sup>

والأصل في الجملة : (يقول لها: [...]) (مقول القول)، وهما ينظران إلى وردة) لأننا نعلم أن الحال يأتي في «المرتبة السابعة حسب مراتب الجملة الفعلية بعد المفاعيل»<sup>(3)</sup> وقد انزاح الشاعر عن هذا المألوف ليلفت انتباه القارئ.

وهذا ما ذهب إليه « فندرس "vandres"، فالغرض من هذه المخالفة توجيه التفات السامع»<sup>(4)</sup> إلى الجو الرومانسي الذي رافق الشخصيتين الرئيسيتين في القصة التي يرويها لنا، لكي لا يملّ القارئ من أول وهلة حكايته.

وفي نفس السطر يقدّم الشاعر الجار والمجرور (لها) على المفعول به (مقول القول) وفي ذلك «براعة في السبك وجودة في التأليف، لمراعاة النظم»<sup>(5)</sup>، لأن الاسم

(1) المرجع السابق، ص 65، 66.

(2) علي أبو القاسم عون: بلاغة التقديم والتأخير في القرآن الكريم، ج1، دار المدار الإسلامي، بيروت، ط1، 2006، ص91.

(3) ينظر: عبد الرحمن حسن الميداني: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ج1، دار القلم، دمشق، ط1، 1996، ص: 352.

(4) ينظر: سامي محمد عابنة: التفكير الأسلوب، رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007، ص199.

(5) ينظر: عبد الرحمان حسن الميداني، البلاغة العربي، ص 206.

المجرور جاء ضميراً متصلاً بحرف الجر، أمّا المفعول به كان متكوّناً من أكثر من جملة، ولهذا كان على الشاعر أن يقدم الجار والمجرور، فلو أخر الجار والمجرور كان الكلام مبهماً وكان على القارئ أن يبحث عمّن وجه له القول ويُهمل المقول.

ويقدم الشاعر شبه الجملة في مواضع عدّة نذكر منها قوله:

«قالت: سيأتي إلى ليّلك النهرُ

حين أضْمُك

يأتي إلى ليّلك النهرُ»<sup>(1)</sup> (البسيط)

في هذه الأسطر يقدم محمود شبه الجملة (إلى ليّلك) على الفاعل (النهر) «والأصل أن يتقدم الفاعل»<sup>(2)</sup>، هو من ناحية يريد أن يخبرنا عن حالة عيشه، إنه يعيش في ظلمات، ترافقها حالات خوفٍ وسكونٍ ورعبٍ من شبح الموت، أمّا ذلك النور، والصفاء، والحركة والضياء النابع من النهر، فهو بعيد كلّ البعد، وما هو إلّا حلمٌ قد يتحقق وقد لا يتحقق. زد على ذلك ابتدأه بشبه الجملة كان إحياءً إلى أنه يعيش شبه حياة لأنه كان يحسُّ أن أيامه ستنتهي يوماً، وسيفنى جسده البشري، لكنه على أملٍ أن تبقى قصيدته حيّة تزامن الأبدية.

وفي قوله: «قال: بعد دقائق نخرج من ركننا»<sup>(3)</sup> (البسيط)

قدّم شبه الجملة (بعد دقائق) المتكونة من مفعول فيه ظرف زمان ومضاف إليه، وأخر الفعل والفاعل (نخرج). «بدأ بذكر الزمان تحقيقاً له»<sup>(4)</sup>، لأنه يعلم أن الزمن ليس

(1) محمود درويش: لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص 67.

(2) زين كامل الخويسكي: الجملة الفعلية بسيطة وموسعة، دراسة تطبيقية على شعر المتنبي، ج 1، مؤسسة شباب الجامعة، مصر، 1986، ص 09.

(3) لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص 69.

(4) ينظر: منير محمود الميسيري: دلالات التقديم والتأخير في القرآن الكريم، دراسة تحليلية، مكتبة وهبة، القاهرة، مصر، ط 1، 2005، ص 62.

بالأمر الهين، فهو الخَوَّان بدوره، قد يغدر به في لحظة، ويخطفه من غير وداع. وتحت وطأة هذا الزمن الجبار الذي يترصد الكينونة ويجعلها مهددة بالمحو، لا تجد الذات الشاعرة سوى الاحتماء بمسكن الذاكرة:

« قد يسألان: أفي وَسْعِ ذَاكِرَةٍ

أَنْ تُعِيدَ إِلَى جَسَدٍ شُحْنَةَ الْكَهْرَبَاءِ؟ »<sup>(1)</sup> (البسيط)

ليؤخّر المفعول به (شحنة الكهرباء)، ويقدم شبه الجملة ( إلى جسد)، والأصل (أن تعيد شحنة الكهرباء إلى جسد)، وفي هذا الانزياح تأكيد على أن الشاعر فاقداً أمله لا محالة، من أن الجسد لا يحيى بالذاكرة، ولن تعود فيه الروح ( الشحنة الكهربائية). وبهذا يكون قد أيقن من أن الزمان هو الفخ، والمكان ليس بذلك، فيقول:

« لَيْسَ الْمَكَانُ هُوَ الْفَخُ

فِي وَسْعِنَا أَنْ نَقُولَ:

لَنَا شَارِعٌ هَهُنَا »<sup>(2)</sup> (البسيط)

وكما يرى السامرائي «مقدار أهمية العنصر في الجملة ، وترتيبه، فإنما التقديم للعناية والاهتمام»<sup>(3)</sup>. اختار الشاعر أن يقدم المفعول به على الفاعل في قوله:

« لَا أَتَذَكَّرُ قَلْبِي إِلَّا إِذَا شَقَّ الْحُبُّ

نِصْفَيْنِ، أَوْ جَفَّ مِنْ عَطَشِ الْحُبِّ.

أَوْ تَرَكَتْنِي عَلَى ضِفَّةِ النَّهْرِ إِحْدَى صِفَاتِكَ »<sup>(4)</sup> (البسيط)

(1) محمود درويش: لا أريد لهذه القصة أن تنتهي، ص 69.

(2) المرجع نفسه، ص 70.

(3) مروان محمد سعيد عبد الرحمان: دراسة أسلوبية، في سورة الكهف، رسالة ماجستير كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2002، ص 95.

(4) لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي: ص 71.

تقدّم المفعول به على الفاعل (الحب): لأنه ضمير اتصل بالفعل شقّ، وهو ضمير عائد على قلب الشاعر، فهو خائف من أن يتوقف في لحظة ما، وهذا الذي «حصل في عام 2008 اثر عملية في القلب»<sup>(1)</sup>، وهذا الاهتمام البالغ بالمقدّم أشار إليه عبد القاهر الجرجاني: «واعلم أنا لم نجدهم اعتمدوا فيه شيئاً - يجري مجرى الأصل - غير العناية، والاهتمام. قال صاحب الكتاب، وهو يذكر الفاعل والمفعول: كأنهم يقدمون الذي بيانه أهم، وهم بشأنه أعنى، وإن كانا جميعاً يهملانهم ويعنيانهم»<sup>(2)</sup>.

بينما كان الحبّ احتفاءً بالحياة، وتمديدًا للعمر، فما كان على الشاعر إلا أن يرتبط به حتى لو كان بصيصاً من الأمل، ولهذا جاء متأخراً لأنه مجرد حلم.

ويبقى محمود يصارع الزمن ويحاول قلب إستراتيجية المواجهة عن طريق استثمار اللحظة الحاضرة، وجعلها البؤرة التي يتداخل فيها الأمس والغد، ولهذا قدّم الجملة (مادام لي حاضر) على الجملة الفعلية (أستطيع زيارة نفسي ذهاباً وإياباً) في قوله:

«[...] مَادَامَ لِي حَاضِرٌ يَافِعٌ أَسْتَطِيعُ  
زِيَارَةَ نَفْسِي، ذَهَابًا وَإِيَابًا، كَأَنِّي»<sup>(3)</sup> (المقارب)

وأصل التركيب (أستطيع زيارة نفسي ذهاباً وإياباً مادام لي حاضر)، وقد كرّر هذا الانزياح ثلاث مرّات في الصفحة نفسها، لأنه أيقن أنه يستطيع التغلب على الزمن وتملكه، بالسيطرة على اللحظة الحاضرة، «فتوالي الانزياحات له وظيفة إبراز

(1) عبد الحليم حمود: محمود درويش، حناجر تلتقي لتكتمل الصرخة، دار البحار، بيروت، ط1، 2009، ص 05.

(2) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، 105.

(3) محمود درويش: لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 72.

الموضوع الأساسي للقصيدة بوصفها كلاً<sup>(1)</sup>. هذا الموضوع يتمثل في الخلود الشعري.

ويمثل قوله:

«وَلَا تُرْجِعِينِي إِلَى الْبَحْرِ، يَا امْرَأَتِي، زَبَدًا»<sup>(2)</sup>. (المتقارب)

من أهم الانزياح التي عمد إليها الشاعر، وأجملها، فمن أهم ما تحمله آلية التقديم والتأخير من وظائف «الوظيفة الجمالية»<sup>(3)</sup>. آخر المفعول به الثاني (زبدًا) وقدم شبه الجملة الجار والمجرور (إلى البحر) وأخر النداء (يا امرأتي)، فكان الأصل: (يا مرأتي لا تجرحيني زبدًا إلى البحر)، لكن الشاعر عمد إلى كل هذا التغيير، كونه يهاب الموت ولا يريد قربه لهذا آخر لفظة الزبد، وجعل قصة الحب متأخرة، بتأخيره للنداء لأنه مهتم بقصة الحياة، وأبديته الشاعرية.

ولأنه يعيش الحلم والأمل يعدل في نهاية القصيدة، فيقدم في كل مرة شبه الجملة، يقول:

«لَا أُرِيدُ لَهَا هَدَفًا وَاضِحًا

لَا أُرِيدُ لَهَا أَنْ تَكُونَ خَرِيطَةً مَنْفَى (البسيط)

[...]

أُرِيدُ لَهَا أَنْ تَكُونَ كَمَا تَنْتَهِي أَنْ (المتقارب)

[...]

عَلَى قَدَرِ لَيْلِ الْغَرِيبِ

تَتَأَمُّ الْغَرِيبَةَ (المتقارب)

(1) حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة في "أنشودة المطر" للسيّاب، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص 165.

(2) محمود درويش: لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص 78.

(3) حسن ناظم: البنى الأسلوبية، ص 167.

[ ... ]

لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي<sup>(1)</sup>. (البسيط)

إلا أن هذا الحلم ضلّ محموداً متمسكاً به، فختم به قصيدته. وهو على يقين، وثقة تامة، أن القارئ سيحقق حلمه ذلك عند قراءته للقصيدة الدرويشية. والتي سيجدها قد جمعت بين جدلية الحياة والموت، والشعر والحب، فكان التقديم والتأخير طريقةً في نقل ذلك.

وختاماً نتساءل هل اكتفى الشاعر بآلية التقديم والتأخير، انزياحاً تركيبياً، كظاهرة أسلوبية أم استعان بآليات نحوية نحوية أسلوبية أخرى؟.

(1) محمود درويش: لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص 74، 75، 80، 83.

## ثانياً: الحذف والزيادة

تعتبر آليتا الحذف والزيادة من الآليات التي تحدث في الجملة تغييراً، بالتخلي عن بعض عناصر الجملة، أو إضافة عناصر أخرى، لحاجة في نفس الشاعر.

أما الحذف، فهو عند الجرجاني «بابٌ دقيق المسلك لطيف المأخذ عجيب الأمر، شبيهٌ بالسكر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة وتجذك انطق ما تكون إذا لم تتطرق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبين...»<sup>(1)</sup>، أي أن الكلام العادي بواسطة الحذف، يتحول إلى كلام عالٍ في البلاغة والجمال والإبداع.

ويقول ابن جني: «قد حذفت العرب الجملة، والمفرد، والحرف، والحركة، وليس شيء من ذلك إلا دليل عليه»<sup>(2)</sup>؛ يوضح ابن جني أن الحذف يأتي على صور مختلفة. إما بحذف جملة بكاملها، «استغناءً بما يدل عليها أو اعتماداً على إمكان فهمها ولم تذكر»<sup>(3)</sup>، أو حذف جزء من الجملة كحذف المسند أو المسند إليه، أو الفضلة. أو حذف جزء من الكلمة، كالحروف والحركات.

ويرى جان كوهين أن الحذف هو «غياب لعنصر داخل الجملة، إلا أن هذا العنصر تستلزمه نفس الجملة وتستدعيه»<sup>(4)</sup>، أي أن غياب عنصر ما داخل الجملة لا يعني غيابه لفظاً ومعنى، وإنما معناه باقٍ في البنية العميقة، غائبٌ عن البنية السطحية.

وتتجسد فاعلية الانزياح عن طريق الحذف في «خلق توقعات غير منتظرة للقارئ فالقارئ يصدّم بهذه الأشكال للحذف [...] فالنص الجيد لا يستهلك نفسه، لأنه يترك فراغات في شكل حيل أسلوبية يملؤها القارئ»<sup>(5)</sup>.

(1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 106.

(2) أبو الفتح عثمان ابن جني: الخصائص، تح: محمد علي النجار، ج2، دار الكتب المصرية، مصر، ص 260.

(3) إبراهيم خليل في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة، الأردن، ط1، 2007، ص 234.

(4) سامي محمد عباينة: التفكير الأسلوبي، ص 202، 203.

(5) موسى ربابعة جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، دار جرير، عمان، ط1، 2008، ص 117، 120.

وفي مقابل الحذف تمثل ظاهرة الزيادة كل ما «أتى به الشاعر على مستوى التركيب وغير لازم فيه، أي قابلاً للحذف لدلالة السياق عليه، وتوفر ما يشير إليه»<sup>(1)</sup>، أي أن حذفه لا يحدث خلافاً في المعنى وإنما هو «ذكر ما يحتمل حذفه، لوجود القرينة أو القرائن الدالة عليه في السياق»<sup>(2)</sup>، وقد ذهب جان كوهين إلى أن «الشعر مليء بمثل هذه العبارات (المجاورة بالزيادة)»<sup>(3)</sup>.

وتتمظهر الزيادة في التركيب، بزيادة كلمة (اسم، فعل حرف)، أو جملة، وقد تحدث بالتكرار، فالتكرار هو «بعث وخلق بعد الفناء، وكأن الشاعر يعمل دوماً على تذكير المتلقي بما قال، فيعود من حين إلى آخر إلى أول كلامه»<sup>(4)</sup>.

ويكون التكرار إما بتكرار كلمة، «يمنحها امتداداً في الخطاب الشعري فتضفي على القصيدة قوة وصلابة، تقول نازك الملائكة: "أن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام"»<sup>(5)</sup>.

أو بتكرار جملة، وهذا يساعد على «تماسك القصيدة، ووحدة بناءها فحينما يتخلل القصيدة أو نسيج القصيدة يبدو أكثر التحاماً...»<sup>(6)</sup>.

سنحاول فيما يلي أن نترصد الظاهرتين، وأن نقف عند غرض كل انزياح نحوي عمد إليه الشاعر، من حذف وزيادة.

(1) محمد الدسوقي: البنية اللغوية في النص الشعري، ص 72.

(2) حسن طبل: المعنى في البلاغة العربية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1998، ص 188.

(3) مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، ص 42.

(4) عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، دار صفاء، عمان الأردن، ط1، 1998، ص 276.

(5) عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة العربية المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، القاهرة، مصر، ط1، 1996، ص 199، 212.

(6) حسن العرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، لبنان، 2001، ص 85.

## 1- الحذف في القصيدة الدرويشية:

تجلت ظاهرة الحذف في عنوان القصيدة في كلمة (هذي)؛ أين حذف الشاعر منها حرف الهاء واستبدله بحرف الياء، فهو اسم إشارة أصله (هذه)، والشاعر «باعتباره يحتفظ بعادات لسانية متواضع عليها والتي تدخل في حيّز التراكيب اللغوية العامية، استعان بتلك العادات ليضفي طابعاً خفيفاً على قصيدته»<sup>(1)</sup>.

فأعطى بذلك طابعاً أصيلاً، زد على ذلك جعل هذه القصيدة ملكاً له باستعماله لحرف الياء.

ندخل رحاب القصيدة، لندرس بنياتها العميقة، وذلك من خلال رصد مواطن الحذف.

تمثل مواضع الحذف الأولى في قوله:  
« وَأَهْدِيَّتُهُ وَرَدَّةٌ مِثْلَ تِلْكَ... »<sup>(2)</sup> (المتقارب)

دليلاً على حذف الشاعر لجملة مفادها ( التي تجرح الحائط)، فالأصل أن نقول:  
(وأهديته وردة مثل تلك التي تجرح الحائط)، والشاعر عمد إلى الاستعانة بهذه «الحيلة الأسلوبية ليترك إثارات ومنبهات، تدعو القارئ إلى المشاركة في تشكيل رؤية النص»<sup>(3)</sup>. وتجنّب إعادة هذه الجملة؛ لأنه لا يريد أن يعيد لنا مشهد الوردة الجميلة، وهي تجرح الحائط. فمحمود تقبل الواقع المعاش كما هو. تقبل فكرة أن الوردة جميلة ومُسَالِمة لا ضرر فيها...

(1) ينظر: عبد الجليل مرتاض: العربية بين الطبع والتطبيع، دراسات لغوية تحليلية لتراكيب عربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 62.

(2) محمود درويش: لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 65.

(3) موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، ص 116.

وفي قوله : «فَاذْهَبْ!» (مستف)

ذَهَبْتُ.... «<sup>(1)</sup>. (فعول) (تفعيلات البسيط)

حذف كلاماً لو رددناه إلى الأصل لكان الآتي: (ذهبت إلى أشغالي، وها أنا الآن أمامك، ولم يتخلص الموت مني)، وحتى لا يشعرنا الشاعر بالملل انزاح عن هذا المألوف، لأن المحذوف في هذا السطر، مفاده متضمن في الأسطر الموالية، ومثل هذا الحذف « يحسن في اللغة إذا كان الثابت في الكلام يدل على المحذوف»<sup>(2)</sup>، وهذا تصريح من القاضي الجرجاني، على أن الكلام قد يحذف إذا دل باقي الكلام عليه ، بحيث لا يختل المعنى.

وَفِي قَوْلِهِ: «أَنَا لَا أَنَا (فعولن| فعو)

وَأَنَا لَا هُوَ ؟»<sup>(3)</sup>. (فعلن| فعلن) (تفعيلات المتقارب)

حذف الخبر، والأصل: ( أنا محمود لا أنا الضعيف، وأنا الشاعر / المواطن/ الفلسطيني لا أنا هو ). ودليل ذلك ورود الجمل غامضة، تحتاج إلى خبر يتم المعنى.

يقول القاضي الجرجاني: « ما الفائدة في هذا الابتداء ولا خبر له؟، وجوابنا أن الخبر قد يحذف إذا كان كالمعلوم»<sup>(4)</sup>، فكل من الشاعر وقارئ خطابه الشعري يعلم فحوى السطرين الشعريين حتى لو حذف منهما الخبر، وتجنب ذكره هو تجنب لتكراره، «وتخفيف من ثقل الكلام وعبء الحديث»<sup>(5)</sup>.

(1) محمود درويش، لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص 65.

(2) محمد مصطفى أبو شوارب، أحمد محمود مصري: أثر المتكلمين في تطور الدرس البلاغي، القاضي عبد الجبار أنموذجاً، دار الوفاء، مصر، ط1، 2002، ص 82.

(3) لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص 66.

(4) محمد مصطفى أبو شوارب، أثر المتكلمين في تطور الدرس البلاغي، ص 86.

(5) عبد الفتاح لا شين: التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر، دار المريخ، الرياض، السعودية، ص

ويحذف المفعول به في قوله:

« لا أَتَذَكَّرُ ... لا أَتَذَكَّرُ أَنِّي فَرِحْتُ »<sup>(1)</sup>

جاءت نقاط الحذف لتدل على حذف المفعول به، والأصل: (لا أَتَذَكَّرُ أَنِّي كُنتُ طفلاً) فجملة أَنِّي كُنتُ طفلاً في محل نصب مفعول به للفعل أَتَذَكَّرُ.

ويقول السكاكي عن ترك المفعول به: «وأمّا الحالة المقتضية لترك مفعوله فهو القصد إلى التعميم والامتناع، على أن يقصره السامع على ما يذكر معه دون غيره، مع الاختصار، وأنه أحد أنواع سحر الكلام، حيث يتوصل بتقليل اللفظ إلى تكثير المعنى».<sup>(2)</sup>

فالشاعر هنا عمّم عندما حذف المفعول به، ليضفي على النص « ملمحاً بلاغياً يوحي لنا بكثير ممّا يودّ قوله »<sup>(3)</sup>، هي فرحة الطفولة التي لا يتذكر أنه قد عاشها في زمن ما كغيره، إنما هو يحتقر هذا الزمن، فيحذفه من سطره الشعري، وتزيدنا علامة التعجب (!) في السطر الموالي: «بغير النجاة من الموت!»<sup>(4)</sup> (المقارب)

دلالة واضحة على سخرية الشاعر من القدر، فكيف للطفل الصغير أن يفرح بغير النجاة من الموت، وهو الطفل الفلسطيني الذي عاش حالة رعب دائمة، لا يعرف للعب واللهو مجالاً وكل همّه أن يبقى حياً قرب أمه فلا سبيل للطفولة الحقة في مكان تملؤه وحشية الصهيون.

وليؤكد لنا أنّ الزمن هو المطارّد لروحه، صرّح لنا ببراءة المكان قائلاً:

(1) محمود درويش: لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص 67.

(2) دليلة مزوز: الأحكام النحوية بين النحاة، وعلماء الدلالة، دراسة تحليلية نقدية، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، 2011، ص 147.

(3) ينظر: زيد خليل: التشكيل اللغوي وأثره في بناء النص، دراسة تطبيقية، مجلة الجامعة الإسلامية، مج 17، ع1، 2009، ص 234.

(4) لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص 67.

« ليس المكانُ هوَ الفخ... » <sup>(1)</sup> (البسيط)

والمحذوف الذي تقدره نقاط الحذف الثلاث تقديره (وإنما الزمان هو الفخ)، لكنَّ الشاعر تجنب ذكره؛ لأنه خائف منه، يحتقره ويزدرية فهو يريد أن يوقف عقارب الساعة، لتعرف قصيدته الأبدية.

ولهذا كان هذا الانحراف إشعاراً باحتقار المسمّى وازدراؤه وتنزيه اللسان عن ذكر اسمه". <sup>(2)</sup>

وفي قوله: « لَنَا شَارِعٌ هَهُنَا

وبريدٌ

وبائعُ خبزٍ » <sup>(3)</sup>. (المقارب)

حذف لخبر شبه جملة تقديره لنا، فكان من المألوف أن نقول لنا شارعٌ ولنا بريد ولنا بائع خبز، فقد حذف الخبر في كل من السطرين الأخيرين؛ استند الشاعر إلى فكرة أن الألفاظ إنما جيء بها للدلالة على المعنى، فإذا فهم المعنى بدون اللفظ جاز ألا يأتي به <sup>(4)</sup>. ليختصر ويجيز في التركيب

يستعين محمود مجدداً في نهاية قصيدته في قوله:

« لكي نُرْجِيَّ الانتِحَارَ، إذا كان لابدَّ منه،

إلى موعدٍ آخر... » <sup>(5)</sup> (المقارب)

(1) المرجع السابق، ص 68.

(2) عبد الرحمان حسن الميداني، البلاغة العربية، ص 337.

(3) محمود درويش: لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 70.

(4) علي أبو المكارم: الحذف والتقدير في النحو العربي، دار غريب، القاهرة، مصر، ط1، 2007، ص 249.

(5) لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 76.

يستعين بنقاط الحذف ليتغلب على خوفه، فيجعل من موته شيئاً مجهولاً حذفه وتقدير كلامه (سأمت أو سأنتحر).

أما الفراغات التي كان الشاعر يتركها بين الفينة والأخرى، بين الأسطر، هي ناتجة عن «حيل أسلوبية تثير وعي القارئ، الذي لابد أن يسعى إلى ملء الفراغات»<sup>(1)</sup> فجعلنا محمود ننتقل من مشهد إلى آخر، من مشهد العجز والخوف إلى مشهد قوة وأمل، إلى مشهد رومانسي وغير ذلك.

وإذا كان الحذف قد طغى على القصيدة الدرويشية، فزاد من إحياء في دلالتها، وجمال في شعريتها فيا ترى كيف كان نصيب الظاهرة المقابلة والموازية لها - الزيادة في القصيدة الدرويشية -.

(1) ينظر: موسى رابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، ص 120.

## 2- الزيادة في القصيدة الدرويشية:

في عنوان القصيدة، يضيف الشاعر حرف جر (اللام) لاسم الإشارة (هذه)، «وفي زيادة الحروف تأكيد للمعنى، وتقويته على حسب رأي بعض القدماء»<sup>(1)</sup>، كان بإمكان الشاعر أن يقول: (لا أريد أن تنتهي هذه القصيدة) بدلاً من «لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي»<sup>(2)</sup>، لكنه أراد أن يخرج عن المؤلف ليؤكد على أنه مهتم بالقصيدة لا غير، لا يريد لها الانتهاء.

لنصادف في أول سطر شعري انزياحاً تمثل في إضافة حال للجملة الفعلية (يقول لها)؛ «يقول لها وهما ينظران إلى وردة تجرح الحائط»<sup>(3)</sup>

لجأ إلى مثل هذه الآلية «ليستثير ما في نفوس المتلقين من كوامن المشاعر، وتشويقهم»<sup>(4)</sup>.

فمحمود يريد أن يجلب انتباه السامع، ويضيف على قصيدته نوعاً من الرومانسية المتبوعة بالهدوء، ويخطف من الوردة بهاءها، في السطر الذي يليه عندما أضاف للوردة صفة تمثلت في الجملة الموالية في السطر الثاني (تجرح الحائط)، الواقعة في محل جر صفة للاسم المجرور (وردة). وهكذا حقق الشاعر من خلال انزياحه عنصر التشويق.

«ثُمَّ مُسِخَتْ إِلَى كَائِنٍ لُغَوِيٍّ»<sup>(5)</sup> (البسيط)

(1) محمد الدسوقي: البنية اللغوية في النص الشعري، ص 73.

(2) محمود درويش: لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 65.

(3) المصدر نفسه، ص 65.

(4) عبد الرحمان حسن الميداني: البلاغة العربية، ص 316.

(5) لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 66.

أضاف الشاعر كلمة (لغوي)، الواقعة صفة للاسم المجرور (كائن)، لأنه يتحدث عن شخصيته، عن الأديب الشاعر، الذي يستعين باللغة ليبرم عقدا والأبدية. هذه الزيادة ساعدت على التشخيص. وبالتالي «إيضاح الأمر وتعظيمه وإعطائه قيمته»<sup>(1)</sup>.

ثم يكرر السطر الشعري:

«هل يصدّقني أحدٌ إن صرختُ هناك»<sup>(2)</sup>.

ليجلب انتباه القارئ ويجعله مرتبطاً بالقصيدة، وكأنه يستمع فعلاً لصراخ الشاعر: «فتراكم عنصر معين يجعله لافتاً للنظر»<sup>(3)</sup>.

ويضيف قوله:

«وقالتُ أفي مثلِ هذا النهارِ الفتى الوسيم»<sup>(4)</sup>.

هذه العبارة ما كانت لتحدث خلا في القصيدة لو حذفناها، أضافها الشاعر «ليلذذ القارئ»<sup>(5)</sup>، بهذا النهار الفتى الوسيم، فيجعله بذلك متشوقاً لما سيحدث في هذا النهار.

وعندما احتقر الشاعر زمنه القديم الذي كان فيه يستيقظ على صوت انفجارات ودخان حريق...، عندما احتقره كرّر لنا الفعل (أتذكر)، يقول:

«لا أتذكرُ ... لا أتذكرُ أني فرحتُ»<sup>(6)</sup>.

(1) جلال الدين القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 177.

(2) محمود درويش: لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص 66.

(3) سامي محمد عابنة: التفكير الأسلوبى، ص 207.

(4) لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص 66.

(5) ينظر: عبد الرحمان حسن الميداني، البلاغة العربية، ص 316.

(6) لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص 67.

فهو لا يذكر أنه عاش يوماً طفولته كغيره، لم يتذكر أنه فرح يوماً كسائر الأطفال، إنما كان يعيش حصار الدبابات الإسرائيلية التي جعلته في يوم يهرب من هلعه ليلجا إلى بلده الثاني لبنان فيبتعد عن كل ذلك، وينسى ماضيه القديم.

فتكرار الفعل في شعره «لا يخرج غالباً، عن غرض واحد هو تكثيف المعنى سواء ذلك في الماضي أو المضارع أو الأمر [...] ولعلّ الفعل المضارع هو أكثر الأفعال تكراراً في شعر محمود درويش من حيث الزمن، وهذا ليس بغريب على شاعر يتحدث في شعره عن قضية واقعة [...] وللفعل المضارع قدرة على ردف الحدث بحرية الحركة والانطلاق ومن قدرة على استيعاب الماضي وبعثه من جديد». (1)

ثم يكرر كلمة ( النهر ) في قوله:

«تغتسل الأبدية في النهر... زرقاء

فلتأخذيني إلى النهر /

قالت سيأتي إلى ليلك النهر

حين أضمك

يأتي إلى ليلك النهر/». (2)

«وهذا من داعي التشويق والاستعذاب [...].، والتكرار في عنصر من عناصر النص اللغوي، قد جعل من النص بنية متماسكة متلاحمة الأجزاء». (3)

فالشاعر يتشوق إلى رؤية هذا النهر، ويتعذب من خوفه لفقدان هذه الحياة وانتهاء القصيدة وفي نفس الوقت هو يريد أن يصنع من قصيدته بنية متماسكة.

(1) فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص 88، 96، 97.

(2) محمود درويش: لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص 67.

(3) سامي محمد عابنة، التفكير الأسلوبي، ص 209.

ويكرّر محمود درويش عبارة «لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي»<sup>(1)</sup>، أربع مرات، وتكرار العبارة يعدّ «مظهراً أساسياً في هيكل القصيدة الحداثيّة، ومراة عاكسة لكثافة الشعور المتعالي في نفس الشاعر، وإضاءة معينة للقارئ على تتبع المعاني والأفكار»<sup>(2)</sup>. فالشاعر يريد أن يجعل من هذه العبارة بؤرة حديثة وقد نجح في ذلك فيما ترى هل استعان الشاعر بالالتفات كحيلة أخرى في خطابه الشعري.

(1) محمود درويش: لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 74، 75، 83.

(2) فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 101.

### ثالثاً: الالتفاتات

يعد الالتفاتُ نوعاً من أنواع الانزياحات التركيبية، هو عند البلاغيين «عدولٌ من أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر مخالف للأول».<sup>(1)</sup>

فهو انتقال من أسلوب إلى آخر؛ من خطاب الحاضر مثلاً إلى الغائب أو المتكلم ومن الفعل الماضي إلى المضارع أو الأمر، أو من المفرد إلى المثنى أو الجمع.

فهذا السيوطي يقول: «ومن سنن العرب أن تخاطب الشاهد ثم تحوّل الخطاب إلى الغائب، أو تخاطب الغائب ثم تحوله إلى الشاهد وهو الالتفات».<sup>(2)</sup>

ونفس الفكرة يذهب إليها الرازي، إذ يقول أن الالتفات «عدول عن الغيبة إلى الخطاب، أو على العكس».<sup>(3)</sup>

في حين يقسمه ابن الأثير إلى قسمين «الأول الرجوع عن الفعل المستقبل إلى فعل الأمر، وعن الفعل الماضي إلى فعل الأمر».<sup>(4)</sup>

ومهما اختلفت أقوال القائلين في الالتفات إلا أنها تصب في قالب واحد مفاده أن الالتفات «نموذج لسانی مقطوع بواسطة عنصر غير متوقع، والتناقض الناتج عن هذا التداخل هو المنبه الأسلوبی»<sup>(5)</sup>، على حسب رأي ريفاتير وأول التفات صنعه محمود درويش في قصيدته يتمثل في قوله:

« أَتَشَبَّثُ بِالصَّخْرِ

[...]

(1) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، دار لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص 276.

(2) شوكت علي عبد الرحمان درويش: الالتفات نحوياً في القراءات القرآنية، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص 17.

(3) المرجع نفسه، ص 20.

(4) محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص 281.

(5) سامي شهاب الجبوري، شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية، دار غيداء، عمان، ط1، 2011، ص 66.

فَلْتَكُنْ مَعْنَوِيَاتُنَا عَلِيَّةً»<sup>(1)</sup>

وهو انتقال من خطاب المتكلم المفرد إلى خطاب المتكلم الجمع، وقد عمد الشاعر إلى مثل هذه الشجاعة لإضفاء «الفخامة تارة، والمفاجأة تارة أخرى»<sup>(2)</sup>، ففي بلاغة الالتفات «إيقاظ السامع، فالسامع ربما ملّ من أسلوب، على الشاعر أن ينقله إلى أسلوب آخر، تنشيطاً له»<sup>(3)</sup>، زد على ذلك الشاعر يريد لثلاثيته (الحياة، الشعر، الحب) أن تبقى متماسكة، ولهذا انتقل من خطاب المفرد إلى المثني، ليجمع معه خليلته في رغبة واحدة وهي التمسك بالحياة.

وفي قوله:

«وَالرَّغْبَةُ التَّوَأْمَانُ، وَنُولَدُ.... مَاذَا

أُرِيدُ مِنَ الْأَمْسِ؟ مَاذَا أُرِيدُ مِنْ»<sup>(4)</sup>

ينتقل من خطاب الجمع إلى المفرد (نحن ⇐ أنا) فقد انتقل من خطاب المتكلم الجمع (نولد) إلى المفرد (أريد). ليشكل لنا «انعطافة أسلوبية منحت القصيدة بعداً فنياً دلاليًا»<sup>(5)</sup>، فهو يخصّ بعد تعميمه (العيش الأبدي)، رغبته في استمرارية القصيدة، ولهذا ولهذا انتقل من الجمع إلى المفرد.

وفي قوله:

«أَنَا هُوَ، مَنْ كَانَ عَبْدًا

[...]

(1) محمود درويش: لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص 71.

(2) أحمد مبارك الخطيب: الانزياح الشعري عند المتنبي، دار الحوار، السورية، ط1، 2009، ص 263.

(3) ينظر محمد عبد المطلب البلاغة والأسلوبية، ص 279.

(4) لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص 72.

(5) سامي شهاب الجبوري: شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية، ص 69.

أنا هو، مَنْ تُفَرِّطِين له الوقت  
في كُرّة الصّوّف،

ضلّ الطريق إلى البيت.... ثم اهتدى»<sup>(1)</sup>

انتقالٌ من خطاب المتكلم إلى الغيبة: لأنه يائسٌ من حياته، أراد أن «يتمم معنى قصده محافظاً عليه»<sup>(2)</sup>، خائفٌ من الموت الذي سيخطفه في لحظة، دون وداع.

لم يستعن محمود درويش بالالتفات كآلية من آليات الانزياح، بقدر استعماله للتقديم والتأخير، والحذف والزيادة لأنه وجد أن القارئ سيكتفي بالآليتين تشويقاً له، وإيصاله إلى المعنى الخفي. وربما إن كان للالتفات نصيب يساوي نصيب سابقه، لكان الخطاب الدرويشي طلسماً ولغزاً يصعب حله.

وإذا كان الانزياح التركيبي على هذا المنوال، فكيف سيكون الانزياح الدلالي؟.

<sup>(1)</sup> محمود درويش: لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص 73.

<sup>(2)</sup> لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص 78.



# الفصل الثاني

## الانزياح الدلالي

أولاً: التصوير الفني

ثانياً: المفارقات.

## توطئة:

لمّا كان تقسيم العلماء للأنزىح إلى قسمين؛ أنزىحات تركيبية وأخرى دلالية، كان علينا الوقوف عند الأنزىح الدلالى كسابقه. والذي «حظى باهتمام اكبر من قبل دارسى الأسلوب»<sup>(1)</sup>، لأنّه طالما استعمله الشاعر -خاصة المعاصر- ليحوّل اللغة بما فيها من ألفاظ وتراكيب تعبيراً غير عادي، ويؤسس طاقةً إبداعية.

ويتعلّق هذا النوع من الأنزىح «بجوهر المادة اللغوية، يسميه "جان كوهن" الأنزىح الاستبدالى»<sup>(2)</sup>، وهو خروجٌ عن المألوف من الألفاظ والعبارات إلى الغريب، لأنه يقوم على التخيل إذ «يعطي الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجنّي من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر وتجعل المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى تراها العيون».<sup>(3)</sup>

ولهذا كان علينا أن نترصد كلّ ما زاد في عمق بنيات الخطاب الدرويشي من أنزىحات دلالية، تمثلت في صور فنية، ومفارقات، باعتبارهما أكوان تخيلية لما يحملان من عمليات خلق للغة شعرية أنزىحية.

(1) مسعود بودوخة: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، ص 43.

(2) أحمد محمد ويس: الأنزىح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 111.

(3) أحمد مطلوب: معجم المصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 2001، المصطلح النقدي،

## أولاً: التصوير الفني

إذا كان الشعر عند الجاحظ « صناعة وجنسا من التصوير، فإن هذا الأخير طربٌ تعجز عن ترجمته الألسنة إلا بعد التطويل وإدامة التفكير، فالشعر الذي يسرع القلب إلى قبوله، ذلك الذي يصر لنا ما يدهشنا»<sup>(1)</sup>.

وبهذا تصبح الصورة مكوناً شعرياً تبني به عوالم التخيل، «ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال»<sup>(2)</sup>. وهذا ما دفع شليجل "Schlegel" إلى أن يعتبر «الشعر تفكيراً بالصور»<sup>(3)</sup>.

وقد طرح البلاغيون أنواعاً بلاغية للصورة الفنية، تمثلت في «الاستعارة والكناية والمجاز»<sup>(4)</sup>. وستكون الاستعارة أول نوع سنترصده من خلال مقاربتنا هذه، باعتبار أنها «عماد الانزياح الدلالي»<sup>(5)</sup>، كما يرى أحمد محمد ويس.

### 1- الاستعارة في القصيدة الدرويشية:

يلجأ الشاعر إلى توظيف الاستعارات في خطابه الشعري، لينزاح عن الاستعمال المتداول إلى مجال الخلق، والتميز، والخيال، هذا المجال الذي سيجعل القارئ جزءاً من الممارسة الخطابية.

يعرّفها عبد القاهر الجرجاني على أنها «ضرب من التشبيه ونمط من التمثيل»<sup>(6)</sup> فهي نوع من التشبيه حذف أحد طرفيه ويقول في موضع آخر: «أعلم أنّ الاستعارة في

(1) ينظر: عبد الإله الصائغ: الصورة الفنية معياراً نقدياً، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2007، ص85.

(2) المرجع نفسه، ص 101.

(3) عبد القادر الغزالي: الصورة الشعرية وأسئلة الذات، دار الثقافة الرباط، المغرب، ط1، 2004، ص 103.

(4) سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبية، ص 162.

(5) أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 111.

(6) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 102.

الجملة، أن يكون لفظ الأصل أي المشبه به في الوضع اللغوي معروفاً؛ أي في معنى بعينه تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع. ثم يستعمله الشاعر أو غيره في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غير لازم فلو نقله نقلاً لازماً صار حقيقة عرفية لا استعارة فيكون هناك كالعارية»<sup>(1)</sup>.

أي أن الاستعارة هي ما يستعار للمعنى من لفظ غير لفظه، بغرض التخيل والتشبيه. وهذا ما ذهب إليه السكاكي في قوله: «هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدّعي دخول المشبه في جنس المشبه به، دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به»<sup>(2)</sup>، فباختفاء أحد طرفي التشبيه تخلق الشعرية، فالاستعارة " انزياح استبدالي"<sup>(3)</sup>، كما يرى تيرباين (TurBayne) أن: «الاستعارة شكل من الانحراف، يجبرنا أن نمد أو نغير مصنفاتنا العادية تجاه الأشياء»<sup>(4)</sup>.

وسنكتفي بذكر نوعين من الاستعارة، لأن الغرض من دراستنا، ليس التعرف على ماهية الاستعارة، وإنما البحث عن مواطن الانزياح الدلالي.

أما الاستعارة التصريحية فهي تلك التي «يصرح فيها بلفظ المشبه به دون المشبه»<sup>(5)</sup>، نحو رأيت أسداً والقصد رجلاً شجاعاً.

وأما الاستعارة المكنية، فهي التي «يحذف منها المشبه به، ويكتفي بذكر المشبه، وبقليل من لوازم المشبه به»<sup>(6)</sup>، نحو يراقص الرمل شمس الصحراء (تشبيه الرمل بشخص يرقص، حذف المشبه به وترك الرقص كإلزام من لوازمه).

(1) المصدر السابق، ص 109

(2) سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبى، ص 202.

(3) أحمد مطلوب: معجم لمصطلحات النقد العربي القديم، ص 177.

(4) يوسف أبو العدوس: التشبيه والاستعارة، دار المسيرة، الأردن، ط 2، 2010، ص 194.

(5) سمير أبو حمدان: البلاغية في البلاغة العربية، عوידات الدولية، بيروت، لبنان، ط 1، 1991، ص 160.

(6) المرجع نفسه، ص 160.

وإذا ما قمنا برصد هذا النوع من الانزياحات في القصيدة الدرويشية، سنجد أن أول ضرب استعاري تمثّل في قوله:

«يقول لها، وهما ينظران إلى وردة  
تجرّح الحائط: اقترب الموت مني قليلاً»<sup>(1)</sup>.

يشبه الشاعر في قوله (... وردة تجرح الحائط) الوردة بآلة تجرح كالسكين مثلاً، فحذف هذه الآلة وترك لازماً من لوازمها ألا وهو (الجرح) على سبيل الاستعارة المكنية.

لم تتجلى وظيفة الاستعارة هنا في «التزيين والتحلية، ولا التوضيح ولا التقوية فقط. وإنما بدت قيمتها في اكتشاف العالم الداخلي للشاعر»<sup>(2)</sup>. فقد أضفى على قصيدته في أول سطر شعري جواً رومانسياً، لكنّه سرعان ما قضى على تلك الرومانسية بانزياحه هذا، لأنه أراد العالم من حوله، الذي يبدو جميلاً، لكن جوهره هو عكس ذلك، لذلك كانت صورة الوردة الجميلة المسالمة، قد تلاشت أمام حقيقتها وهي تجرح الحائط.

وفي قوله (اقترب الموت مني) أيضاً استعارة مكنية، شبه الموت بشخص يقترب، فحذف هذا الشخص وترك شيئاً من لوازمه، وهو الاقتراب وبهذا يكون قد جسّد لنا المعنوي في طابع حسي لينقل لنا قصوره الجسدي الذاتي على مواجهة الموت، والخوف منه.

فكان لهذا الانزياح الدلالي نصيب في هذين السطرين الشعريين استعان به الشاعر «اختصاراً وإيجازاً»<sup>(3)</sup>.

(1) محمود درويش: لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص 65.

(2) ينظر: فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، دار الفرقان، الأردن، ط9، 2004، ص 236.

(3) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 175.

وفي قوله:

« فَقَدْ يُنْشِدُ الذَّنْبُ أَغْنِيَّتِي شَامَخًا »<sup>(1)</sup>

شبه الصهيوني أو العدو بالذنب فحذف المشبه وصرّح بالمشبه به. وشبه قصته الحزينة بالأغنية بالنسبة لعدوه فحذف المشبه (القصة) وترك المشبه به، على سبيل الاستعارة التصريحية، لأنه يحتقر عدوه، لا يريد أن يذكره في قصيدته فشبهه بالذنب في مكره، وشبه قصته بالأغنية التي سينشدها عدوه شامخاً لأنه يعلم أن بموته سيجعله يفرح بذلك.

فمحمود شكّل جوهرًا جديدًا كما يرى جان كوهين<sup>(2)</sup>، بانزياحه هذا بالإضافة إلى جمال الصورة كانت الاستعارة "أبلغ من الحقيقة".<sup>(3)</sup>

ونلمح استعارة مكنية في موضع آخر، من قوله:

« لَا تَسْكُنْ اسْمَكَ »

« لَا تَهْجُرْ اسْمَكَ ! »<sup>(4)</sup>

حيث شبه الشاعر (اسمه) بمكان فحذفه وترك لازماً من لوازمه وهو (السكن والهجر)، وبهذه الاستعارة جعل لغة خطابه الشعري كما يرى "عبد الله حمادي" «ممعنة في المجازية، تبلغ الشذوذ، وشذوذها هو الذي يكسبها روحنة وأسلوباً من نوع خاص»<sup>(5)</sup>

(1) محمود درويش: لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 66.

(2) ينظر: مسعود بودوخة: الأسلوبية وخصائص الشعرية، ص 44.

(3) فضل حسن عباس: البلاغة فنونها وأفنانها، ص 238.

(4) لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 68.

(5) عبد الرزاق بن دحمان: الانزياح في شعر عز الدين ميهوبي، إشراف مفقودة صالح، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2005.

فكيف للشاعر أن يسكن أو يهجر اسمه؟ إن كان هو محمود، الشاعر المواطن الفلسطيني، فهو متيقن من أنه لن يسكن دنياه (اسمه) في نفس الوقت هو لا يريد فراقها وهجرها.

وفي قوله :

«... وما دام لي حَاضِرٌ أَستَطيعُ

صِنَاعَةَ أُمْسِي كما أَشَتَهي....»<sup>(1)</sup>

يشبه الأمس بشيء يصنع، فحذف المشبه به (الشيء المصنوع وترك شيئاً من لوازمه وهو (الصناعة)؛ على سبيل الاستعارة المكنية.

أراد محمود أن يجعل من أمسه شيئاً يتحكم فيه، فيصنعه كما يريد لا كما كان، ربما أراد من أمسه أن يكون مليئاً بالبراءة والطفولة والسلام والحب والفرح، لا كما جسده الواقع فكانت بهذا الاستعارة قد حققت «وثبة خيالية. زد على ذلك زودت الخطاب بالصور المتممة للمعنى كما يرى ريكور (RICORUR)»<sup>(2)</sup>

وعندما قال:

«...سِيرِي بِبُطءٍ لَأُمْسِكَ

حُلْمِي بِكَلِّنا يَدِي،...»<sup>(3)</sup>

جسد المعنوي في شكل حسي لأنه شبه (الحلم) وهو شيء معنوي بشيء حسي يستطيع الإمساك به، فمحمود يعيش الحلم ويريد تحقيقه، ولهذا لجأ إلى مثل هذا الانزياح زد على ذلك أراد « للقارئ أن يستعمل عقله في الربط بين الحسي والمعنوي، وربما يلجأ إلى التأويل وبالتأويل تتعدد القراءات للنص الواحد، وبالتالي ثراء النص ،

(1) محمود درويش: لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص 72.

(2) ينظر: يوسف أبو العدوس: التشبيه والاستعارة، ص 204.

(3) لا أريد لذي القصيدة أن تنتهي، ص 79.

وبقاءه حياً دائماً، يتجدد من غير أن يطرأ عليه البلى»<sup>(1)</sup> وهذا ما كان يرغب محمود في إيصاله من بداية خطابه الشعري.

وتزداد هذه الرغبة من خلال الاستعارة المكنية، في قوله:

«فاحتجبي، واظهري، والعبي، ولا تخبريني»<sup>(2)</sup>

شبه قدره بآنية تكسر، أو زجاج، أو نحو ذلك، فحذف الآنية وترك لازماً من لوازمها ألا وهو الكسر، فالشاعر يريد لقدره أن ينكسر، لأنه يعرف حقيقته ونهاية أمره فقد كتب في قدره أن يموت، وأن يخونه قلبه فلم يتقبل هذه الحقيقة، ولهذا أراد لقدره أن يتحطم، ربما يتحصل على تأشيرة إلى درب الأبدية.

اختصر لنا محمود قدره والخوف منه وعدم تقبل فكرة الرضوخ له في سطرين شعريين، استطاعت الاستعارة أن تقودنا إلى «ما لم نعرفه - قصة قدره - زد على ذلك أثارت دهشة مفاجئة»<sup>(3)</sup> وإعجاباً بجمال هذا الخيال.

وفي قوله:

«ولتكمّل الأبدية أشغالنا دُوننا»<sup>(4)</sup>

تقبل حتمي لفكرة الموت الجسدي، نقله لنا الشاعر عن طريق تشبيهه للأبدية بالإنسان، فحذف هذا الأخير وترك لازماً يخصه وهو (استكمال الأشغال) على سبيل الاستعارة المكنية.

(1) ينظر: أحمد محمد ويس: الانزياح من منظرو الدراسات الأسلوبية، ص 117.

(2) محمود درويش: لا أريد لذي القصيدة أن تنتهي، ص 80.

(3) ينظر: أحمد محمد ويس: الانزياح من منظرو الدراسات الأسلوبية، ص 119.

(4) لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص 80.

«فقيمة الاستعارة هنا تكمن في كونها غير مألوفة لانزياحها عن اللغة العادية، ومن هنا شدّت انتباه المتلقي وأثرت فيه، ونقلت له المعنى الذي لربما لم يكن بمقدور اللغة العادية أن تنقله»<sup>(1)</sup>

وكثيرة هي الاستعارات في الخطاب الدرويشي، وكما يرى الناقد بورتون «لا يستطيع أن يستخدمها - الاستعارة - استخداماً فائقاً إلا أعظم الشعراء»<sup>(2)</sup>. لكن المقام لن يسمح لنا بالمرور عليها واحدة واحدة.

وإن كان محمود درويش قد أطنب في استعماله لهذا النوع من الانزياح فإنا نرى كيف ستكون معاملته للأنواع الأخرى؟.

<sup>(1)</sup> ينظر: يوسف أبو العدوس: التشبيه والاستعارة، ص 206.

<sup>(2)</sup> أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 119.

## 2- الكناية في القصيدة الدرويشية:

الكناية هي ثاني نوع من الصور الفنية، والذي يعدُّ انزياحاً دلالياً من «مقتضيات النظم»<sup>(1)</sup>، خاصة الشعر. يعدها الجاحظ من «الأساليب البلاغية التي يتطلبها التعبير، ويقول عنها "رُبَّ كناية تربي على إفصاح"<sup>(2)</sup> فالكناية هي الإلماح حين لا يجوز الإفصاح. ونفس الفكرة ذهب إليها قدامة بن جعفر في قوله: «التعريف بالشيء من غير تصريح»<sup>(3)</sup>

وحَدَّدها السكاسي في قوله: «الكناية هي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك، كما تقول فلان طويل النجاد لينتقل إلى ما هو ملزومه، وهو طول القامة»<sup>(4)</sup>؛ نقل لنا السكاسي مثلاً وقف عنده العديد من العلماء غيره ليوضحوا لنا أن «الكناية أبلغ من الإفصاح»<sup>(5)</sup>

ويعرفها القزويني على «أنها لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه»<sup>(6)</sup>؛ ومعنى ذلك أن الكناية لفظ أطلقه المتكلم، ومعناه الظاهري ممكن معقول، لكنه لم يقصد إلى هذا المعنى الظاهري الجائز، وإنما المقصود هو معنى آخر يلزمه.

وتعد «الكناية جزءاً من الاستعارة»<sup>(7)</sup>، فكل كناية هي استعارة مكنية، وليس كل استعارة كناية.

(1) أحمد مطلوب: معجم لمصطلحات النقد العربي القديم، ص 179.

(2) ينظر: حميد آدم ثويني: البلاغة العربية المفهوم والتطبيق، دار المناهج، الأردن، 2006، ص 285.

(3) سمير أبو حمدان: البلاغية بين البلاغة العربية، ص 156.

(4) جلال الدين القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، تق: علي بو ملح، دار الهلال، لبنان، 2000، ص 73.

(5) صالح بلعيد: نظرية النظم، دار هومة، الجزائر، 2004، ص 51.

(6) جلال الدين القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص 273.

(7) صالح بلعيد: نظرية النظم، ص 51.

إذا ما قمنا بدراسة تطبيقية على قصيدة محمود درويش (لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي)، بحثاً عن الكنايات التي استعان بها الشاعر لينزاح عن المألوف، سنجد أن قصيدته قد تشبعت بهذا النوع من التصوير الفني، سنحاول أن نرصد ونقف عند بعض الكنايات وستكون أولها متمثلة في قوله:

«فَلَا تَحْجُبِ الشَّمْسَ عَنِّي»<sup>(1)</sup>

كناية عن الحياة الهنيئة، فالشاعر يقصد الحياة التي لا يريد للموت أن يحجبها عنه، فكيف للموت أن يحجب الشمس؟ وهو الشيء المعنوي فبالكناية استطاع الشاعر أن «ينبّه الملكات، ويستثير الأذواق من خلال الرمز والإيماء ووضع المعنويات في صور المحسوسات»<sup>(2)</sup>

«قَالَ: إِذَنْ، حَدِّثْنِي عَنِ الزَّمَنِ

الذهبي القديم»<sup>(3)</sup>

كناية عن زمن الطفولة، فقد وصفه الشاعر بالذهبي، لأنه أهم مرحلة في حياة الإنسان، لم يتمتع بها الشاعر. ولم يعرف مذاقها كغيره، لكنه لم يُرد أن يصرّح بهذا فاستعمل التلميح علّ القارئ يستعمل الذكاء والفتنة أين سيجد «جمالاً واقتناعاً وصدقاً، وترجمة عن هواتف نفس صاحبها»<sup>(4)</sup>

وفي قوله:

«فَلتَأْخُذْنِي إِلَى النَّهْرِ»<sup>(5)</sup>

(1) محمود درويش: لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 65.

(2) عبد الإله الصائغ: الصورة الفنية معياراً نقدياً، ص 263.

(3) لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 67.

(4) صالح بلعيد: نظرية النظم، ص 51.

(5) لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 67.

كناية عن السلام والهناء الذي يبحث عنه، فالنصر رمز للصفاء والهدوء بزرقة ماءه وصفاءه. ولهذا أمر حبيبته بأخذه إلى ذلك المكان علّة يجد الأبدية هناك فالشاعر بهذه الكناية يواجه الموت. أراد أن يكون كشجرة الزيتون، يشرب من النهر الأزرق، فيبقى خالدًا، حتى وإن رحل جسده.

والشاعر يعلم أن المتلقي قد تعود أن «يعبر بتمهل وروية تلك المنطقة المؤدية من المعنى المجازي إلى المعنى الحقيقي»<sup>(1)</sup>، ولهذا لجأ إلى مثل هذا التصوير الفني، زد على ذلك رفع الشاعر من قيمة المعنى الحقيقي ورسّخه في نفس القارئ وهذا ما رمى إليه قدامة بن جعفر «عندما اعتبر أنّ استخدام الكناية في الشعر يهدف إلى التعظيم؛ أي تعظيم المعنى الحقيقي وجعله أرسخ في النفس وابعد وقعًا»<sup>(2)</sup>.

لننتقل إلى كناية أخرى هي من أجمل الكنايات التي استعملها الشاعر:

«الأسطوانة لا تتوقف - قالت له»<sup>(3)</sup>

وهي كناية عن الوقت والساعة التي لا تتوقف عقاربها، فالشاعر عقد لقاء مواجهة مع الزمن في قصيدته هذه، هو يرى أن الزمن لا يتوقف وفي كل مرة يأخذ معه شخصًا لا يريد لحياته الانتهاء. نقل لنا الشاعر تراجيدياه والزمن، من خلال هذا المشهد التصويري الرمزي، فالشعر على هذا النحو «ليس إيصالًا حقيقيًا، بل هو موضوع تخيلي، ينبغي أن يؤخذ بحقه من التأمل حتى لا تحمل إرادة الشاعر على غير ما يريد»<sup>(4)</sup>

(1) سمير أبو حمدان، البلاغية في البلاغة، ص 159.

(2) المرجع نفسه، ص 159.

(3) محمود درويش: لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص 69.

(4) مصطفى الصاوي الخوني: البلاغة العربية تأصيل وتجديد، المعارف، مصر، 2000، ص 168.

وفي قوله:

«قَدْ يَسْأَلَانِ : أَفِي وَسْعِ ذَاكِرَةٍ

أَنْ تُعِيدَ إِلَى جَسَدٍ شُحْنَةَ الْكَهْرِبَاءِ؟»<sup>(1)</sup>

كناية عن الروح الشعرية، هل في وسع الذاكرة والذكريات أن تعيد إلى جسد محمود درويش روحه؟ هل سيتذكر القارئ العربي شعر درويش فيحييه؟ أم ستكون نهاية الروح الشعرية كنهاية الروح الجسدية. في هذا النموذج استخدم الشاعر «كلمات وحروفا وركبها جمالياً ليخلق منها صياغة عجنها بأحاسيسه، فأنشأ بذلك لغة أخرى داخل اللغة»<sup>(2)</sup> تنادي القارئ ألا ينساها فالشاعر تقبل موته الجسدي من أول القصيدة لكنه لم يتقبل الموت الشعري.

وفي قوله:

« [...] مِنْ »

سَمَاءٍ تَحْنُ إِلَى الْأَرْضِ مَا بَيْنَ

حَرْبٍ وَحَرْبٍ، [...] »<sup>(3)</sup>

كناية عن كثرة الحروب وما تخلفه من ضباب ودخان على وجه الأرض فتكاد السماء لا ترى من خلفه الأرض. حتى قصيدته هذه التي خصصها لخلوده الشعري لم يشأ أن تكون من القضية الفلسطينية التي ولدت هذه الروح الشاعرة.

(1) محمود درويش : لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 69.

(2) ينظر: عبد الحليم حمود: محمود درويش ، حناجر تلتقي لتكتمل الصرخة، ص 32.

(3) لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 72.

فالشاعر يدعو العرب وخاصة الفلسطينيين إلى أن يشتقوا غدهم ومستقبلهم من هذه القضية والاهتمام بها، وبما أن الكناية «دليل على الدعوى التي نريد إثباتها»<sup>(1)</sup> اختارها الشاعر لتكون كذلك.

ومن أمثلة الكنايات في القصيدة الدرويشية أيضا قوله:  
«ولا تُرجِعيني إلى البحر، يا امرأتي زبداً»<sup>(2)</sup>

كناية عن الموت، فقد قصد بالزبد الموت، لأنّ الزبد لا يدوم، إنما هو كرهوة الصابون تأتي لحظات ثم تضمحل لتأتي مكانها واحدة أخرى، فالشاعر لا يريد أن يكون كزبد البحر إنما أراد أن يكون بحرا. فاستطاع أن يبلغنا قصده بهذا التلميح، وذلك بعدما جعلنا «متشوقين ومتحفزين لذلك وهذا ما صنع القيمة البلاغية للكناية»<sup>(3)</sup>

وقوله:

«سريرك، ذاك المخبأ في جذع زيتونة»<sup>(4)</sup>

تضمن كناية عن السلام. لطالما استعمل محمود درويش الزيتون كرمز في قصائده تعبيراً عن القضية الفلسطينية، فشجرة الزيتون رمزاً للسلام الذي يبحث عنه الشاعر الفلسطيني والذي ربما سينقذه من حتمية الموت.

محمود انخرط في «مجازبة بلاغة التكنية ليقول لنا أن الشعر هو لغتنا، واللغة الشعرية تتلاقى في مواجهة السؤال القاتل، الشعر يقول ولا يقول، الشعر يقول الحقيقة ولا يعلنها»<sup>(5)</sup>

(1) فضل حسن عباس: البلاغة فنونها وأفنانها، ص 270.

(2) محمود درويش: لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص 78.

(3) ينظر: سمير أبو حمدان: البلاغية في البلاغة، ص 158، 159.

(4) لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص 78.

(5) ينظر: عميش العربي: القيم الجمالية في شعر محمود درويش، كوكب العلوم، الجزائر، ط2، 2012، ص 127.

فالكناية تعطينا الحقيقة دون التصريح بها، فيكسب الشاعر من خلالها نوعاً من الإيجاز وقمة في الجمال.

كانت هذه من مختارات الكنايات التي استعملها محمود درويش لينزاح عن مألوف اللغة، فينقل لنا المعاني في صور المحسوس، ويجعلنا نقرب إلى الحقيقة بعد دهشة وإعجاب، فتشويق فرغبة، فتحفيز إلى البحث عن هذه الحقيقة.

وإذا كان محمود قد حقق مبتغاه بهذا النوع من الانزياح الدلالي، نقول ماذا عن آخر نوع من التصوير الفني - المجاز - هل أجاد الشاعر في استعماله؟ وهل كان أسلوباً ذا قيمة لغوية وفنية كسابقه؟.

## 3- المجاز المرسل في القصيدة الدرويشية:

هناك «كلام يستعمل في غير موضعه مع وجود قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي»<sup>(1)</sup> هذا الكلام تهتم به الأسلوبيات باعتباره وجه من أوجه الانزياح، وهو المجاز، والمجاز «ضربان تمثيلي، ومرسل»<sup>(2)</sup>، أما التمثيلي فهو الاستعارة التي تطرقنا إليها، وأما المرسل «فسمي مرسلًا لإرساله، وإطلاقه عن التقييد بعلاقة محدّدة، هو اللفظ المستعمل في غير معناه الأصلي لعلاقة غير المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي»<sup>(3)</sup>؛ سمي مرسلًا لأنه لم يقيد بعلاقة المشابهة كما هي الحال في الاستعارة، وإنما هو مجاز متعدد العلاقات يمكن إجمالها في ما سيأتي:

«(السببية)؛ وهي أن تذكر الكلام السبب وتريد المسبب، و(المسببية) وهي عكس الأولى، و(الجزئية) وهي تسمية الشيء باسم جزئه وعكسها (الكلية)، و(اعتبار ما كان)؛ وهو النظر إلى الشيء بما كان عليه في الزمن الماضي، و(اعتبار ما سيكون)؛ وهو تسمية الشيء بما سيصير إليه. و(المحلية)؛ وهي ذكر المكان وإرادة الحال فيه، و(الحالية) وهي عكس المحلية...»<sup>(4)</sup> وغيرها من العلاقات.

وقد استعمل محمود درويش المجاز المرسل في خطابه الشعري في ثلاث مواضع، الأول كان في:

عنوان القصيدة: «لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي»<sup>(5)</sup>، يحمل في طياته مجازًا مرسلًا؛ فكلية القصيدة يقصد بها الروح الشعرية والشعر الدرويشي، والعلاقة بينهما -

(1) ينظر: جلال الدين القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص 231.

(2) سمير أبو حمدان، البلاغة في البلاغة العربية، ص 165.

(3) حميد آدم ثويني: البلاغة العربية، المفهوم والتطبيق، ص 183.

(4) ينظر: حميد آدم ثويني: البلاغة العربية، المفهوم والتطبيق، ص 186، 187، 188، 189، 190، 191، 192.

(5) محمود درويش: لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 65.

اللفظ المذكور واللفظ المحذوف - هي أن القصيدة جزء من الشعر، فهو مجاز مرسل، علاقته جزئية، لأن الشاعر ذكر الجزء وقصد الكل.

وتتميز عنوان القصيدة ببراعة حسن الاختيار - اختيار لفظة القصيدة بدلاً من الشعر - وهذا ما زاد في قوة الإيحاء، وسلاسة الأداء. وبالتالي نجاعة الشاعر في «تفجير قدرة اللغة وطاقاتها، وتوسيع دلالاتها، وتوليد أساليب وتراكيب جديدة، تمارس السلطة على القارئ من خلال عنصر المفاجأة والغرابة»<sup>(1)</sup>

وقد كرّر محمود هذا الانزياح مرّات في لب القصيدة، لما له من قيمة بلاغية وإيلاجية.

أما المجاز الثاني فيتمثل في قوله:  
«عصافيرُ زرقاءُ حمراءُ صفراءُ ترثشفُ

الماءَ مِنْ غَيْمَةٍ تَتَبَاطَأُ حِينَ تُطَلُّ عَلَى...»<sup>(2)</sup>

استعمل لفظة الغيمة بدل الوادي، أو النهر، أو أي مكان يحوي ماءً عذباً. اختار ما كان عليه ذلك الماء، وحذف ما سيكون، فكانت بذلك علاقة المجاز علاقة اعتبار ما كان.

وفي المجاز المرسل يقول "ألبير هنري": «إن العقل في المجاز المرسل إذا يجوب الحقل الدلالي للكلمة، فهو يركّز على إحدى الوحدات (الدلالات) الصغرى، أي المهمة»<sup>(3)</sup> والشاعر في هذا المجاز ركّز على أن هذا الماء الذي ترشفه العصافير، ماءً

(1) ينظر: موسى ربابعة: الأسلوبية: مفاهيمها وتجلياتها، ص 58.

(2) محمود درويش: لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص 71.

(3) سمير أبو حمدان، البلاغية في البلاغة العربية، ص 169.

عذبٌ صافٍ لم يدنّسه شيء، وهكذا يكون هذا المجاز قد حقق وظيفتين الأولى تتمثل في «طرْد السَّامِ عن المتلقّي والثانية، في غرس المعنى في ذهنه»<sup>(1)</sup>

وفي قوله:

«[...] كَزَيْتُونٍ عَيْنَيْكَ [...]»<sup>(2)</sup>

مجاز مرسل، علاقته كلية، ذكر الكل (الزيتون)، وهو يقصد الجزء (لونه الأخضر). اكسب المجاز المرسل كما يرى «رومان جاكبسون كلمة (الزيتون) دلالات عدّة»<sup>(3)</sup> فأصبحت تدلّ على السلام، ولون العينين، بعدما كانت تعني ثمرة.

لم يستعن محمود درويش بالمجاز على قدر استعماله للكناية والاستعارة ربما هذا عائد إلى خوفه من أن كثرة استخدام اللفظ بثوبه المجازي يفقده قيمته وأصله الحقيقي.

لكن ماذا عن المفارقات، هل لجأ إليها الشاعر كانزياح دلالي يزيد في قيمة النص اللغوية والفنية، أم اكتفى بالتصوير الفني؟.

(1) المرجع السابق، ص 175.

(2) محمود درويش: لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص 72.

(3) ينظر: سمير أبو حمدان، البلاغة في البلاغة العربية، ص 168.

## ثانياً: المفارقات

غالباً ما يستوقف القارئ في الشعر تعابير تحمل دلالتين؛ الأولى سطحية، يبدو عليها التناقض، والثانية عميقة، يقصدها الشاعر فينشئ بذلك «جواً من اللامعقول، تؤسسه صورة سطحية سرعان ما تغوص في عمق التناقض فتدفع القارئ إلى إعادة تركيب الخلق اللغوي عن طريق النظر إلى التداخل في بناء العبارة، ليصل إلى نواة دلالية واحدة في المستوى العميق» (1)

هذا التناقض أجمع مجموع النقاد على تسميته «بالمفارقة, Paradox» (2) يعرفها شليجل "Schlegel" على أنها «شكل من النقيضة، على القارئ أن يشعر بالحيرة إزاء عمله، فهو يقف على مقربة منه وبمعزل عنه في الوقت نفسه» (3) وبهذا ستكون المفارقة أساساً في اللغة الشاعرة. إنما هي «سمة أسلوبية وأداة منهجية تكشف عن شعرية النص الأدبي» (4) على رأي إلهام مكي.

فكان على سيزا قاسم أن تجعل من المفارقة «لعبة عقلية من أرقى أنواع النشاط العقلي وأكثرها تعقيداً» (5) لأنها «وحدها قادرة على إقامة عالم جديد مخيل على أنقاض عالم الواقع المعيش، وهذا الانهدام العالم الواقع والبناء في عالم الخيال هو خطوة ضرورية ودقيقة في طرق التغيير» (6).

هذه الخطوة استعان بها الشاعر محمود درويش لينزاح عن المؤلف سنحاول في ما سيأتي أن نرصد صوراً مختلفة للمفارقة في القصيدة الدرويشية.

(1) ينظر: سامي شهاب الجبوري: شعر ابن الجوزي، دراسة أسلوبية، ص 46.

(2) أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 66.

(3) نجاة علي: مفهوم المفارقة في النقد العربي، مجلة نزوى، ع 53، 18، 7، 2009، ص 10.

(4) إلهام مكي عبد الكريم: المفارقة في الشعر العربي المهجري الشمالي، شعر الرابطة القلمية أنموذجاً، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، العراق، 2001، ص 30.

(5) المرجع نفسه، ص 30.

(6) المرجع نفسه، ص 11.

تشتغل قصيدة "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي" على شعرية المفارقة إذ إن اللعبة النصية تقوم على ثنائيات ضدية عدة، كانت ثنائية الموت والحياة بؤرة المفارقة. وقد اختار الشاعر جدلية الموت والحياة، باعتبارها ثنائية «اشتغل عليها الإبداع البشري مذ عرفت الحياة؛ لما في الموت من قسوة التغييب، ولما في الحياة من بشرى الاستمرارية»<sup>(1)</sup>.

كان الشاعر في كل مرة يرفع من ميزان أحد الطرفين ثم يخفضه لأنه إنسان كغيره، يرغب في الاستمرار الأبدي، ويهاب الموت الخاطف.

ونمثل لهذه المفارقة من قصيدته قوله:

« يَقُولُ لَهَا وَهُمَا يَنْظُرَانِ إِلَى وَرْدَةٍ

تَجْرَحُ الْحَائِطَ: اقْتَرَبَ الْمَوْتُ مِنِّي قَلِيلًا »<sup>(2)</sup>.

يذكر الشاعر في هذين السطرين أولاً الورد، الدلالة على الحياة والشباب، ثم تلاها بذكر الموت؛ لأنه بطبيعة الحال بعد كل حياة يأتي موت لا محالة. كذلك قوله: (تجرح الحائط) جسّد لنا مفارقة؛ فكيف للوردة الجميلة أن تجرح الحائط ؟

وفي قوله:

« لا أَتَذَكَّرُ ... لا أَتَذَكَّرُ أَنِّي فَرِحْتُ

بغَيْرِ النَّجَاةِ مِنَ الْمَوْتِ

مَنْ قَالَ حَيْثُ تَكُونُ الطُّفُولَةُ

تَغْتَسِلُ الْأَبَدِيَّةُ فِي النَّهْرِ... زَرْقَاءَ »<sup>(3)</sup>.

(1) عبد الرحمان محمود: ثنائية الموت والحياة في شعر السيّاب، جريدة البنية، 1998، ص2.

(2) محمود درويش: لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص65.

(3) المصدر نفسه، ص67.

يذكر الموت، ثم يُردِّفها بلفظة الأبدية؛ لأنه أراد أن يتحدى الموت فيجعل ما بعد الموت حياة مليئة بالطفولة لا نهاية لها.

ثم نتفاجئ بالثنائية الضدية الواضحة في قوله:

«لا تسكنُ اسمكُ»

لا تهجرُ اسمكُ»<sup>(1)</sup>.

وهي ثنائية إن وصلنا إلى مدلولها العميق، نقول بأن الحياة تعلم درويش أن لا أبدية في هذا الوجود. ولهذا قالت "لا تسكن اسمك". في نفس الوقت هي تشجعه أن يترك بصمة على اسمه، وبالتالي لن يهجره، وهذه هي الأبدية الشعرية. بهذا يكون محمود قد جعل من قصيدته «طعاما مقبول المذاق بإضافته لذرة الملح»<sup>(2)</sup>

ومن الثنائيات الضدية التي استعان بها الشاعر في تصويره الشعري ثنائية (النهار والليل)، (المكان واللامكان)، (المكان والزمان)، (الأمس، الحاضر) (الحاضر، الغد) (الربيع، الخريف)، (الشعر، النثر)، (أخي، عدوي) (المخاطب، الغائب) (احتجبي، اظهري)

ونمثل للثنائية الأولى قوله:

« فقلتُ كانَ لَيْلِي طَوِيلاً

[....]

وقالت: أفي مثلِ هذا النَّهارِ الفَتَيِّ الوَسِيمِ»<sup>(3)</sup>.

(1) محمود درويش: أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 65.

(2) ملاذ ناطق علوان: المفارقة في الشعر الجاهلي - دراسة تحليلية، إشراف إسماعيل النعيمي، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، بغداد، 2004، ص 13.

(3) لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 65.

جمع محمود بين الليل والنهار، لأنه أراد أن يتغلب على الأول، هو خائف من أن يخطف الموت الشاب الفلسطيني، الذي لم يعيش حياته كغيره، من رؤية النهار الفتي الوسيم، بكامله دون أن يحلّ الليل الرمز للمرض، والموت، والحياة الأخرى.

أما ثنائية "المكان والزمان" فنجدها تجلت في السطرين الآتين:

« لَيْسَ الْمَكَانُ هُوَ الْفَخَّ  
إِنَّ الزَّمَانَ هُوَ الْفَخَّ » (1).

فالشاعر يريد أن يبرّئ المكان -الأرض الفلسطينية- ، وجعل من الزمان عدوه اللدود، لأن كل دقيقة من عمره كانت غالية، لأنه يعلم أنه سيأتي يوم ينقضي فيه زمانه. كل الثنائيات الضدية التي استعملها الشاعر زادت من حدة المفارقة في النص لأنها كانت « استحضارا لدوافع متضادة من متوازن في الحياة » (2). وكلها قائمة على فكرة جدلية (الحياة والموت).

ليكون عنوان القصيدة وآخر سطر فيها (لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي) انتصارا على أحد طرفي الثنائية الضدية (الموت).

من خلال ما سبق، نجد أن الشاعر اختار أن تكون مفارقتة « مزيجا بين الألم، والفرح لتحث أثرا كبيرا في القارئ » (3). وهذه هي المفارقة الحقيقية عند بعض النقاد. وكما يقول أناتول فرانس "Anatol France": «إنّ عالما بلا مفارقة يشبه غابة بلا طيور» (4). فول أن محمود درويش استغنى عن هذه الآلية في قصيدته لخسر ربما فطنة القارئ وشدة انتباهه، وبالتالي رغبته في الوصول إلى الفكرة الدرويشية.

(1) محمود درويش: لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 65.

(2) قاسم البريسم: المفارقة في شعر عدنان الصائغ، مجلة ضفاف، النمسا، ع9، فيفري 2002، ص 1.

(3) ينظر: ملاذ ناطق علوان: المفارقة في الشعر الجاهلي، ص 13.

(4) المرجع نفسه، ص 13.



في الختام يبقى أن نشير إلى أن القصيدة الدرويشية - لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي - أنموذج فني متفرد، سعى الشاعر من خلاله إلى فرض وجوده واستقطاب عدد كبير من القراء، جعل من كلماته سيفاً صارماً دافع به عن مقدسات الحياة، فكانت كلماته بذلك ذخراً ثقافياً، حاولنا نحن من خلال هذه الإطلالة الأسلوبية السريعة أن نقف عند بعض انزياحات الشاعر.

هذه الدراسة كان ختامها الحصول على قطرات من ينبوع عسلي تجسده النتائج الآتية الذكر:

❖ دراستنا للانزياح، جعلتنا نجتمع الجماليات والنفعية واللغويات في آن واحد. وهذا ما يقوم عليه التحليل الأسلوبي.

❖ توظيف الشاعر لظاهرة الانزياح في قصيدة محمود، جليّ وواضح كانت بدايته في العنوان وهذا ما أثار رغبة القارئ في التأويل والتخيل فأعطى بذلك للقصيدة خصوصية متفردة.

❖ جعل درويش القصيدة رهن التأويل والمفاجأة، فكان حاملاً حزناً وخوفاً وأملًا من المستقبل، وهذا ما ساعد على خلق فجوات، عاش الحاضر، واستنطق الماضي، وساءل المستقبل، فكان كعقارب الزمن يتباطأ في حزنه، ويسارع في فرحه.

❖ مما ترك في أنفس القراء شعوراً مبهماً كأنما عايشوا سيرة محمود درويش من أول يوم في حياته إلى آخر يوم.

❖ أضفى الانزياح التركيبي نوعاً من التماسك النصي الذي أرسى معالم البنية اللغوية، ومعالم الدلالة .

• كان لآلتي التقديم والتأخير، والحذف والزيادة وقع أكبر في

القصيدة الدرويشية، حيث تجلّت في معظم الأسطر الشعرية.

- لم يوظف محمود درويش أسلوب الالتفات في قصيدته، إلا في مواضع قليلة؛ لأنه لا يريد أن يجعل من نصه الشعري طلسماً يصعب حلّه.

للمساعدنا على الكشف عن خبايا الشعرية، المستوى الدلالي من (استعارات، وكنائيات، ومجازات)، والذي بيّن لنا مدى تحكم الشاعر في لغته، ومدى علمه بعمق الإيحاءات التي اختارها لتتنقل له ما أراد. فرسم بذلك لوحات فنية مهندسة الألوان .

- غلبت الاستعارة المكنية والكناية على غيرها من الصور الفنية؛ لأن الشاعر أراد أن يشاركنا بثنائية التجسيد والتشخيص، ألمه وحزنه.

- اشتغلت القصيدة الدرويشية على شعرية المفارقة القائمة على ثنائية الموت والحياة.



فائزہ المصاوير

دار المراديج

## أولاً: الكتب

1. إبراهيم خليل: في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة، الأردن، ط1، 2007.
2. ابن رشيق القيرواني: العمدة في نقد الشعر، شر: عفيف حاطوم، دار صادر، لبنان، ط1، 2003.
3. أبو الفتح عثمان ابن جني: الخصائص، ت: محمد علي النجار، ج2، دار الكتب المصرية، مصر.
4. أحمد الشايب: الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط13، 1999.
5. أحمد خليل: مدخل إلى دراسة البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، 1988.
6. أحمد شامية، في اللغة، دار البلاغ، الجزائر، ط1، 2002.
7. أحمد مبارك الخطيب: الانزياح الشعري عند المتنبي، دار الحوار، سورية، ط1، 2009.
8. أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، دار مجد، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
9. أحمد مدّاس: لسانيات النص، نحو منهج التحليل الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007.
10. أسماء معيكل: نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، دار الحوار، سورية، ط1، 2010.
11. بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية ، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.
12. بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول والملاح، دراسة في الأصول والملاح والإشكالات النظرية التطبيقية، مكتبة اقرأ، قسنطينة، ط1، 2006.
13. تمام حسان: الأصول، دراسة إبستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982.

14. جلال الدين القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، تق: علي بو ملح، دار الهلال، لبنان، 2000.
15. حامد صالح خلف الربيعي: مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء، مكتبة الملك فهد، السعودية، 1992.
16. حسن العرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، لبنان، 2001.
17. حسن طبل: المعنى في البلاغة العربية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1998.
18. حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في "أنشودة المطر" للسيّاب، المركز الثقافي الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.
19. حسين عبّاس الرفايعة: العدول عن المطابقة العربية، دار جرير، الأردن: ط1، 2011.
20. حميد آدم ثويني: البلاغة العربية، المفهوم والتطبيق، دار المناهج، الأردن، 2006.
21. حميد آدم ثويني: فن الأسلوب - دراسة وتطبيق عبر العصور الأدبية، دار صفاء، عمان، ط1، 2006.
22. دليلة مزوز: الأحكام النحوية بين النحاة، وعلماء الدلالة، دراسة تحليلية نقدية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2011.
23. رباح بوحوش: اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007.
24. زين كامل الخويسكي: الجملة الفعلية بسيطة وموسعة، دراسة تطبيقية على شعر المتنبي، ج1، مؤسسة شباب الجامعة، مصر، 1986.
25. سارة ميلز: الخطاب، ت: يوسف بغول، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2004.
26. سامي شهاب الجبوري، شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية، دار غيداء، عمان، ط1، 2011، ص 66.

27. سامي محمد عابنة: التفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007.
28. سلمان كاصد: عالم النص، دار الكندي، الأردن، 2003.
29. سمير أبو حمدان: البلاغية في البلاغة العربية، عوידات الدولية، بيروت، لبنان، ط1، 1991.
30. شوكت علي عبد الرحمان درويش: الالتفات نحويًا في القراءات القرآنية، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1، 2011.
31. صالح بلعيد: نظرية النظم، دار هومة، الجزائر، 2004.
32. عبد الإله الصائغ: الصورة الفنية معيارًا نقديًا، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2007.
33. عبد الجليل مرتاض: العربية بين الطبع والتطبيع، دراسات لغوية تحليلية لتراكيب عربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
34. عبد الحليم حمود: محمود درويش، حناجر تلتقي لتكتمل الصرخة، دار البحار، بيروت، ط1، 2009.
35. عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة العربية المعاصرة في الجزائر، دار الفجر القاهرة، مصر، ط1، 2003.
36. عبد الرحمان حسن الميداني: البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، ج1، دار القلم، دمشق، ط1، 1996.
37. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982.
38. عبد الفتاح لاشين: التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر، دار المريخ، الرياض، السعودية، دت.
39. عبد القادر الغزالي: الصورة الشعرية وأسئلة الذات، دار الثقافة الرباط، المغرب، ط1، 2004.
40. عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006.

41. عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، دار صفاء، عمان، الأردن، ط1، 1998.
42. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ت: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، 2003.
43. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، لبنان، 1981.
44. عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب الأدبي، مقارنة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، دب، 2004.
45. علي أبو القاسم عون: بلاغة التقديم والتأخير في القرآن الكريم، ج1، دار المدار الإسلامية، بيروت، ط1، 2006.
46. علي أبو المكارم: الحذف والتقدير في النحو العربي، دار غريب، القاهرة، مصر، ط1، 2007.
47. علي عبد الله حسين العنكي: البناء اللغوي في الفواصل القرآنية، دار صفاء، عمان، الأردن، ط1، 2011.
48. عميش العربي: القيم الجمالية في شعر محمود درويش، كوكب العلوم، الجزائر، ط2، 2012.
49. فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، الآفاق العربية القاهرة، مصر، ط1، 2008.
50. فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، دار الفرقان، الأردن، ط9، 2004.
51. فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.
52. ماهر مهدي هلال، رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، 2006.
53. محمد الدسوقي: البنية اللغوية في النص الشعري، دار العلم والإيمان، السعودية، ط1، 2008.
54. محمد عبد المطلب البلاغة والأسلوبية، دار لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

55. محمد كراكبي: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دراسة صوتية، دار هومة، الجزائر، 2003.
  56. محمد مصطفى أبو شوارب، أحمد محمود مصري: أثر المتكلمين في تطور الدرس البلاغي، القاضي عبد الجبار أنموذجاً، دار الوفاء، مصر، ط1، 2002.
  57. محمود درويش: لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، رياض الرئيس، لبنان، ط1، 2009.
  58. مختار عطية: التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، 2005.
  59. مسعود بودوخة: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011.
  60. مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006.
  61. مصطفى الصاوي الخوني: البلاغة العربية تأصيل وتجديد المعارف، مصر.
  62. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج 1، ط3، 1995.
  63. منير محمود الميسيري: دلالات التقديم والتأخير في القرآن الكريم، دراسة تحليلية مكتبة وهبة، القاهرة، مصر، ط1، 2005.
  64. موسى ربابعة جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، دار جرير، عمان، ط1، 2008.
  65. موسى ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الكويت، ط1، 2002.
  66. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ج1، دار هومة، الجزائر.
  67. يوسف أبو العدوس: التشبيه والاستعارة، دار المسيرة، الأردن، ط2، 2010.
- ثانياً: الرسائل الجامعية

1. إلهام مكي عبد الكريم: المفارقة في الشعر العربي المهجري الشمالي، شعر الرابطة القلمية أنموذجاً، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، العراق، 2001.

2. عبد الرزاق بن دحمان: الانزياح في شعر عز الدين ميهوبي، رسالة ماجستير،
3. مروان محمد سعيد عبد الرحمن: دراسة أسلوبية في سورة الكهف، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين 2002.
4. ملاذ ناطق علوان: المفارقة في الشعر الجاهلي، دراسة تحليلية، كلية التربية للبنات، رسالة ماجستير، بغداد، 2004.
5. نعيمة السعدية: الخطاب الشعري عند محمد الماغوط، دراسة تحليلية، من منظور لسانيات النص، رسالة لنيل دكتوراه في علوم اللسان العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2010.

#### ثانيا : الدوريات

1. زيد خليل: التشكيل اللغوي، وأثره في بناء النص، دراسة تطبيقية، مجلة الجامعة الإسلامية، مج 17، ع 1، 2009.
2. عبد الرحمان محمود: ثنائية الموت والحياة في شعر السياب، جريدة البنية، 1998.
3. فتيحة كحلوش: نظرية الانزياح، من شجاعة العربية إلى الوظيفة الشعرية، مجلة العلوم الإنسانية، ع 43، جامعة فرحات عباس، سطيف، 2009.
4. قاسم البريسم: المفارقة في شعر عدنان الصائغ، مجلة ضفاف، النمسا، ع 9، فيفري، 2002.
5. نجاة علي: مفهوم المفارقة في النقد الغربي، مجلة نزوى، ع 53، 18/07/2009.



فہرست المختصرہ

| الموضوع                             | الصفحة |
|-------------------------------------|--------|
| شكر و عرفان                         |        |
| مقدمة                               | أ-د    |
| مدخل: اصطلاحات و مفاهيم             |        |
| أولاً: تعريف الخطاب                 | 12     |
| ثانياً: تعريف الخطاب الشعري المعاصر | 14     |
| ثالثاً: الأسلوبية                   | 15     |
| رابعاً: تعريف الانزياح              | 16     |
| الفصل الأول: الانزياح التركيبي      |        |
| أولاً: التقديم والتأخير             | 20     |
| ثانياً: الحذف والزيادة              | 29     |
| ثالثاً: الالتفات                    | 40     |
| الفصل الثاني: الانزياح الدلالي      |        |
| أولاً: التصوير الفني                | 45     |
| ثانياً: المفارقات                   | 61     |
| خاتمة                               | 66     |
| قائمة المصادر والمراجع              | 69     |
| فهرس الموضوعات                      | 76     |