الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الشهيد حمه لخضر بالوادي

كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة و الأدب العربي

ظاهرة الانزياح في شعر محمود درويش

قصيدة "حبيبتي تنهض من نومها" أنموذجا

-دراسة أسلوبية-

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة ليسانس (ل.م.د) في اللغة و الأدب العربي

تخصص: أدب عربي

إعداد الطالبات:
بوجلال دنيا
تريعه شهرزاد
قشوط أحلام
مزوزي بدر البدور

إشراف الدكتور:
د. مردف سعد

الموسم الجامعي: 1439-1440هـ/ 2018-2019م

قال تعالى

{قَالَ رَبِّ اِشْرَحْ لِي صَدْرِي (24) وَ يَسِّرْ لِي أَمْرِي (25) وَ
احْلُلْ عُقْدَةً مِنْ لِسَانِي (26) يَفْقَهُوا قَوْلِي (26)}

سورة طه

{قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَ الَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ (9)}

سورة الزُمر

كلمة شكر و عرفان

قطفنا من بساتين العلم زهورا و ورودا من أنواع شتى، فاستنشقنا رائحة عطورها ليصبح أريجها عبقا في الذاكرة و أزهارها ثمارا ناضجة...

وقوفا عند قول سيدنا رسول الله -صلى الله عليه و سلم-

(مَنْ لَمْ يَشْكُرِ النَّاسَ لَمْ يَشْكُرِ اللهَ)

سنن أبي داوود

و لأننا نحن طلاب العلم لسنا من ناكري الجميل...

فها نحن بدءً نرفع أيدينا إلى إلاهنا الذي لا يطيب الليل إلا بشكره... و لا يطيب النهار إلا بطاعته... و لا تطيب اللحظات إلا بذكره... و لا تطيب الآخرة إلا بعفوه... و لا تطيب الجنة إلا برؤيته... راجين منه مباركة هذا العمل و ذلك إتماما للنعمة و طلبا للمزيد فيها...

جزيل الشكر و الامتنان مُوَجّه إلى الأستاذ الدكتور "سعد مردف" على صبره و جهده و توجيهاته الرشيدة في إنجاز هذا العمل...

كما نتوجه بشكرنا لكم يا شموع دروب العلم الوعرة...

إليكم أنتم: لجنة الاطلاع و المناقشة الموقرة على ما بذلتموه من عناء في قراءة هذا البحث و تقويمه...

نحن في حلٍ من التذكار
فالكرملُ فينا
و على أهدابنا عشبُ الجليلِ
لا تقولي: ليتنا نركضُ كالنهر إليها،
لا تقولي!

نحن في لحمِ بلادنا... و هي فينا!
لم نكن قبل حزيران كأفراخ الحمامْ
و لذا، لم يتفتّت حبُنا بين السلاسلْ
نحن يا أختاه من عشرين عامْ
نحن لا نكتب أشعارًا،
و لكنا نقاتل

محمود درويش
قصيدة "يوميات جرح فلسطيني"
ديوان "حبيبتي تنهض من نومها"

مقدمة

الأسلوبية لوحة كاشفة لما تخبئه شخصية المبدع ما ظهر منها و ما بطن، و يُعدّ الأسلوب جسرا إلى مقاصد صاحبه من حيث أنه قناة العبور إلى مقومات الشخصية الفنية، فالقراءة الإبداعية هي بناء جمالي جديد يسعى للكشف عن الحقيقة الجوهرية لكل نص و ما يمتلكه من وسائل كتمان ليُفضي بما لديه. و هذا ما أثار اهتمام العديد من الدارسين الأسلوبيين لجعل الشعر العربي الحديث و المعاصر جزءً من دراساتهم و ذلك لقدرته على التعبير عن الواقع المعاش و رفض ما لا يُوافق طموحاته. و تكتسب دراسات الأسلوب مكانة متميزة في الدراسات النقدية المعاصرة و تقوم أغلب هذه الأخيرة على تحليل الأعمال الأدبية و اكتشاف قيمتها الجمالية والفنية.

و إن كثرة الدراسات حول علم الأسلوب عموما إنما تعود إلى ما تمتاز به الأسلوبية من اقتدار على ملامسة ما يُسمى بأدبية الأدب، لهذا فقد استهدف هذا البحث مفهوما أساسيا يعدّ أهم ما قامت عليه الأسلوبية و المتمثل فيما يسمى بالانزياح، و يعتبر هذا الأخير من أكثر المصلحات ورودا ضمن الدراسات الأسلوبية الحديثة إذ هو قضية أساسية في تفجير جماليات النصوص الأدبية، و يُعدّ من التقنيات الذكية التي يستعملها الشعراء في إبراز أحاسيسهم و تجاربهم الشعورية، و اعتبروه بمثابة العمود الفقري لقيام عملهم الشعري المعاصر مما يزيد الخطاب جمالية تُسهم هذه الأخيرة بدورها في لفت انتباه القارئ و من ثم التأثير فيه و إيصاله إلى ذروة الاستماع و توصيل الرسالة المراد إبلاغها.

و لقد آثرنا تخصيص هذا البحث في الشعر العربي الحديث عموما و الشعر الفلسطيني على وجه الخصوص، حيث كانت نماذج النخبة منهم تصل إلى العالمية دون أن تتخلى عن مواصفات الحداثة، و هو ما دفع بنا إلى دراسة مثل هذا النوع من الشعر.

ثم إن القصيدة الفلسطينية قد قدمت كافة الأشكال الممكنة للشعر، ما جعل جُلّ الشعراء الفلسطينيين يُقدّمون قُصارى جهدهم في سبيل إيصال صوتهم للعالم و التحدث عن مشاكلكم و ما يؤرِقهم، و نذكر من قامات هذا الشعر محمود درويش الذي اخترنا له قصيدة "حبيبتي تنهض من نومها" لتكون مدونة بحثنا.

و يعود اختيارنا لهذا البحث إلى رغبتنا في سبر أغوار التجربة الشعرية لدى محمود درويش، و بحث ملامح التحديث الشعري عنده في مختلف المستويات الفنية و المضمونية، و لكونه أيضا صورة قوية في الساحة الأدبية بعطاءاته التي صورت الواقع و حاكت على جوانبه طبيعة المجتمع العربي، فكان البحث متعلقا برصد جوانب من شاعرية درويش من خلال انزياحاته المتنوعة في المستويات الأسلوبية.

- فما هو الانزياح؟
- و كيف نشأ؟
- ما هي مستوياته؟
- و إلى أي مدى تصل انزياحات محمود درويش في قصيدة "حبيبتي تنهض من نومها"؟

و لأننا حاولنا أن نكشف عن الوظائف الجمالية التي يفضي إليها التحليل الأسلوبي من خلال الانزياحات الأسلوبية للشاعر محمود درويش فهذا استدعى منا أن ننفتح على أكثر من منهج نقدي، بما أن كل منهج يركز على جانب من النص دون الجوانب الأخرى، لذلك فقد اِستندنا في هذه الدراسة على المنهج الوصفي مستعينين بالتحليلي و ذلك يفيد بحثنا لكونه يرصد الإطار العام لظاهرة الانزياح كمصطلح ثم يدخل في أعماق مستوياتها في محاولة منا لتطبيقها على قصيدة درويش.

و نظرا لطبيعة الموضوع جاءت الدراسة في مقدمة و فصلين ذُيِّلا بخاتمة و مشفوعة بمكتبة البحث في الأخير.

يتناول الفصل الأول الجانب النظري للبحث و قد تطرقنا فيه لمفهوم الانزياح و قضية تعدد هذا المصطلح كما عرضنا فيه الجانب التاريخي لنشأة الانزياح قبل أن نتعمق في مستوياته.

أما الفصل الثاني فجاء مخصصا للجانب التطبيقي للموضوع حيث تناولنا فيه المستويات الثلاث للانزياح في قصيدة "حبيبتي تنهض من نومها"، و جاء ذلك على شكل ثلاثة مباحث، كان الأول للمستوى الدلالي الذي خضنا في تمهيده دلالة عنوان القصيدة و في لبِّه

حمل الآليات الأساسية للانزياح و هي الاستعارة ثم التشبيه فالكناية، أما المبحث الثاني فكان للمستوى التركيبي و قد تناولنا في غِماره ثلاث قضايا و هي على التوالي التقديم و التأخير، الحذف و الالتفات، أما المبحث الأخير كنا قد خصصناه للمستوى الإيقاعي للقصيدة و ذلك من خلال دراسة الوزن و الإيقاع، القافية و التنغيم.

لننتهي في الأخير بخاتمة حاولنا أن تكون شاملة لجُلّ النتائج البارزة التي توصلنا إليها بعد هذا البحث.

اِعتمدنا في هذه الدراسة على عديد المراجع التي كانت زاد هذا البحث و مرتكزه العلمي و المنهجي و كان على رأسها "بنية اللغة الشعرية" لجان كوهن، ديوان "حبيبتي تنهض من نومها" لمحمود درويش، "الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية" و "الانزياح في التراث النقدي و البلاغي" لأحمد محمد ويس، "الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية" لفتح الله أحمد سليمان، "الأسلوبية: الرؤية و التطبيق" يوسف أبو العدوس، "الأسلوبية و الأسلوب" عبد السلام المسدي و غيرها من الدراسات التي تصب في هذا المجال.

و لأن البحث العلمي مسؤولية، فإنه قد تعترضه جملة من الصعوبات، تلخصت أساسا في صعوبة التنسيق بين الأفكار و الربط بين الآراء والنتائج.

و في الأخير لا يفوتنا أن نعبر عن شكرنا و عرفاننا للدكتور سعد مردف الذي كان لنا الشرف العظيم في أن تحظى دراستنا بإشراف قامة من قامات البحث الأكاديمي مثله، و الذي كان لإشرافه و قراءته الفاحصة و تتبعه لبحثنا أثر بالغ في توجيهه و تقويمه، فله منا خالص الشكر و وافر التقدير.

و الله ولي التوفيق

الفصل الأول

الإِنزياح و حضوره في الشعر العربي المعاصر

المبحث الأول: مفهوم الإِنزياح و نشأته:

المطلب الأول: الإِنزياح و تعدد المصطلح

المطلب الثاني: نشأته

المبحث الثاني: مستويات الإِنزياح:

المطلب الأول: المستوى الإِستبدالي

المطلب الثاني: المستوى التركيبي

المطلب الثالث: المستوى الإيقاعي

1- مفهوم الانزياح و نشأته:

للانزياح أهمية كبيرة في الدراسات النقدية و اللسانية عند العرب والغرب، فقد حظِي بدراسات مستفيضة في بابه، و إذا وقفنا عليها نجدها مختلفة بِاختلاف مشارب منظِريها، و في هذه الجزئية سنحاول الاطلاع على الآراء المختلفة حوله.

أ- الإنزياح و تعدد المصطلح:

ليس ثمة مَن يُجادل في أن معرفة المصطلح مفتاح من أهم مفاتيح العلم، لذلك وَجَبَ علينا ضبط المصطلحات قبل البدء في أي عمل بحثي في أدبنا العربي، فثمة مصطلح واحد للدلالة على أشياء عِدّة و ثمة أكثر من مصطلح للدلالة على شيء واحد، و مردُّ ذلك و مرجعه هو تداخل فروع العلم و المعرفة. و يعود أيضا إلى تعدد واضعي المصطلح في الوطن العربي و تعدد ثقافاتهم، و الإنقطاع الذي ما بينهم بحيث لا يمكن أن يُفيد السابق منهم اللاحق، و لعلّ شيئًا من إيثار العِناد أن يكون وراء هذا التعدد والإختلاف، فتسعى كل فئة إلى أن تكون الأحق بالتتبع غير مبالية بإذا ما كان هذا المصطلح دقيقا أم لا.[1]

و على الرغم من ذلك فلعلَّ بعض الإختلاف أن يكون له مسوّغ، و خاصة عندما لا تكون الحالة مستقرة كما هي حال نقدنا الحديث، ذلك الذي يُسْتَقى في معظمه من مصادر أجنبية بالأساس.[2]

و كذلك هو مصطلح الإنزياح الذي نحن بصدد دراسته الآن، فقد تعلقتْ بدائرته مصطلحات و أوصاف كثيرة و ذلك لأنه يُعد من المصطلحات النقدية الوافدة على الثقافة العربية و قد إحتضنه النقد العربي بشيء من الإختلاف المفهومي و المصطلحي، و هو إختلاف متأصل في الثقافة الغربية قبل أن يصل إلى ثقافتنا العربية، فمن الصعب الإتفاق

[1] – أحمد محمد ويس، الإنزياح و تعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، المج 25، العدد 3، الكويت، يناير/مارس 1997، ص58

[2] – المرجع نفسه، ص58

حول تحديد ماهية موضوع الإنزياح في مُجمل الدراسات الغربية لتشابك أطروحات المُنشغلين ببحث موضوع الإنزياح تشاكلا و تباينا، فإختلفتْ إجراءاتهم و اشتغالاتهم و تعدَّدتْ أراءهم مما نتج عنها مفاهيم متعددة للإنزياح، و هو غير مستقر في تصوُّر إصطلاحي واحد فبالتالي يتوزع و يتّخذ أنماطا مختلفة.

فقد ورد –مثلا– عن جان كوهن (Djean Cohen) فضلا عما إعتمده من الإنزياح و الإنحراف و الخرق، لفظ آخر مرادف لهم هو الخطأ، إذ يقول "إن الأسلوب خطأ و لكنه ليس كل خطإ أسلوبا..."[1] و يقول في نفس السياق "الإنزياح في الشعر خطأ متعمد..."[2]

و إن هذا التعدد في المصطلحات التي تُقارب مدلول الإنزياح كان قد أورده عبد السلام المسدي في كتابه "الأسلوبية والأسلوب" ذاكرا أمام كل من المصطلحات أصله الفرنسي و صاحبه و ذلك على النحو التالي:

الإنزياح l'écart لبول فاليري (Poul Valéry)

التجاوز l'abus لفاليري

الإنحراف la dévlation لليو سبيتزر (Leo Spitzer)

الإختلال la distorsion لرينيه ويليك (René Wellek) و وارين (Warren)

الإطاحة la subversion لجون باتيار (Djean Paytard)

المخالفة l'infraction لتيري (Thiry)

الشناعة le scandale لرولان بارت (Roland Barthes)

الإنتهاك le viol لجان كوهن

خرق السُنن la violation des normes لتزفيتان تودوروف (Todorof)

اللحن l'incorrection لتودوروف

العصيان la transgression للويس آرجون (Louis Aragon)

[1] – جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي و محمد المعمري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1986، ص193

[2] – المرجع نفسه، ص194

التحريف l'altération لجماعة مو (Le groupe mu)

و الجدير بالذكر هنا أن المسدي كان قد إعتمد على شرح كلمة إتساع لابن جني[1]، و يرى أن "عبارة الإنزياح ترجمة حرفية للفظ الفرنسي (écart) على أن المفهوم ذاته قد تمكن أن نصطلح عليه بعبارة التجاوز أو أن نُحيِي له لفظة عربية إستعملها البلاغيون في سياق محدد و هي عبارة العدول و عن طريق التوليد المعنوي قد نصطلح بها على مفهوم العبارة الأجنبية"[2]

و قد وجدنا في شأن المصطلحات الحديثة التي تعمل على تغطية الحدث، مصطلحات أخرى يمكن أن تُضاف لهذا الحقل منها على سبيل التمثيل ما أضافه الدكتور صلاح فضل إلى ذلك كلمة الكسر و نسبها إلى تيري و كلمة الفضيحة و التي نسبها إلى رولان بارت و نسب كلمة شذوذ إلى تودوروف أما إلى آرجون فنسب إليه كلمة الجنون.[3]

و يرى عدنان بن ذريل أن هذه المسميات المختلفة هي في الحقيقة لمسمى واحد، و أطلق عليها: عائلة الإنزياح[4] و أضاف لتلك المجموعة عدة مصطلحات أخرى في عرضٍ له لكتاب "المدخل إلى التحليل الألسُني للشعر"، نذكر منها الجسارة اللغوية و الغرابة و الإبتكار و الخلق.[5] و نجد يمنى العيد في هذا السياق تُعطي مفهوما للإنزياح بإستعمال صيغة الإنحراف، فالإنزياح بالنسبة لها هو إنحراف بإتجاه الإختلاف، فمثلا تنحرف الإشارات التعبيرية على إختلاف أجناسها عند الموجودات أو الوقائع التي تعبّر عنها و إن كانت تبقى تُحيل عليها.[6]

---

[1] – عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط2، دت، ص164 ص165

[2] – المرجع نفسه، ص162 ص163

[3] –صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1992، ص64

[4] – يوسف أبو العدوس، الأسلوبية: الرؤية و التطبيق، دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة، ط1، عمان، 2007م، ص181

[5] – أحمد محمد ويس، الانزياح و تعدد المصطلح، ص59

[6] – يوسف أبو العدوس، الأسلوبية: الرؤية و التطبيق، ص181

و لئن اِعتمد المسدي في كتابه الرائد مصطلح الإِنزياح فإننا نجد صلاح فضل قد اِختار الإِنحراف في أغلب تآليفه، و لكنه أشار إلى أن هناك مَن بحث لهذا المصطلح عن معادل بلاغي قديم هو العدول.[1]

و لا يفوتنا في هذا السياق أن نتطرق إلى الدكتور نعيم اليافي الذي انكب على مفاهيم غربية و أسرع في تحليلها و ترجمتها، و هو الذي تجاهل كلمَتَي العدول و المجاز العربيتين مُعيدا شرح البنيوِيَّيْن ميشال ريفاتير (Michael Riffaterre) و كوهن متجرئا نقد مصطلحهما مضيفا إلى الانزياح دلالات قد سكتا عنها.

و يحصر اليافي الانزياح في ميدان الأسلوبية، معتمدا على إحصاء المسدي. و قد يحصي مرادفات الكلمة، و يوصل عددها إلى اِثنا عشر مصطلحا أو إلى ثمانية عشر، فلا يذكرها كلها، منها: الانحراف، التجاوز، الانتهاك و خيبة التوقع أو الانتظار. لم يذكر إلا أربعة و سكت عن البقية غير مطبق الدقة العلمية عند عرض معلوماته.[2]

و رغم تطوُّر مناهج متابعة الإِنزياحات النصية عند العرب حتى منتصف القرن العشرين، فإنهم لم يُعطوها اِسما خاصا محددا واضحا. لكن لمّا بدأ مفهوم الإِنزياح بعد ذلك في الغرب يتحدد و يتسع في الوقت الذي بدأت فيه الدراسات تأخذ شكلا منظما، أعطى بعضهم هذه الدراسات اِسم الإِنزياح، و أدخلوها حقل الأسلوبيات. فقد "لوحظ أن كثيرا من التصورات المقدَّمة عن النظرية الأسلوبية المتعلقة بالنص ذاته تتفق في كثير من الأحايين على قدر مشترك يتمّ الإِلتقاء عليه، و هو تصوّر الأسلوب كإِنزياح".[3]

و ثمة مصطلحات و أوصاف أخرى عديدة جدا يمكن أن تنضاف إلى ما مضى مثل الإِنكسار، اِنكسار النمط، التكسير، الكسر، الإِزاحة، الإِختراق، التناقض، الإِختلاف، الإِخلال، الخَلل، فجوة التوتر..." كلها تمس مفهوم الإِنزياح على درجات متفاوتة من القرب

[1] – أحمد محمد ويس، الانزياح و تعدد المصطلح، ص59

[2] – نعيم اليافي، الانزياح و الدلالة، مجلة الفيصل، العدد 226، الرياض، أوت/سبتمبر 1995، ص28 إلى ص31

[3] – صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1985، ص155

و البُعد"[1] و تصادفنا في تراثنا النقدي بتنظيراتها العميقة و قد هيَّأت إلى وجود مدلول الإِنزياح في التراث العربي.

و يعلق جورج مونان (George Monane) على هذه التعريفات المتنوعة و يرى في هذه الاختلافات حول المفهوم نفسه أمرا هامشيا لأنها تحدد دائما لشيء نفسه سواء ذكرنا الإِختيار أو التفضيل أو الإِنحراف أو العدول أو الإِنزياح.[2]

فينبغي –و هكذا رأينا– أن نفصل الحديث في المصطلحات الرئيسية التي بدا لنا أنها ثلاثة (الإِنحراف) و (الإِنزياح) و (العدول) و ذلك لتجلية الغموض عن الإِنزياح كمصطلح و مفهوم.

- **الإِنحراف:**

و هو الترجمة التي شاعت أكثر من غيرها لمصطلح (deviation) الموجود في اللغتين الإنجليزية و الفرنسية و إن كان هناك مَن تَرجمَه بمصطلحات أخرى كالشذوذ أو العدول، فوضع له رمزي روحي البعلبكي ترجمتين له هما الإِنحراف و الشذوذ، و أما فهد عكام فجعل الإِنحراف و العدول ترجمةً للمصطلح السابق، و إِنفرد حسن كاظم فيما يبدو حين ترجم (deviation) بالإِنزياح، في حين جعل الإِنحراف ترجمة لِـ(departure).[3]

على الذي يمكن أن يُلاحظ على ما مضى من أسماء عربية هو غلبة تأثرها بالإنجليزية، و رغم أن الوعي بالمصطلح لدينا بدأ في فترة متأخرة، و لكن ذلك لا ينفي أن الإِنحراف قد وَرَدَ –مفهوما و مصطلحا– في ترجمة زكي نجيب محمود لكتاب إتش. بي. تشارلتن المُعَنون بـ "فنون الأدب" و الذي طبِع بالعربية في فترة مُبكرة نِسبيا عام 1945م.[4]

---

[1] – أحمد محمد ويس، الإِنزياح في التراث النقدي و البلاغي، إِتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص35

[2] – نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ج1، الجزائر، 2010، ص203

[3] – أحمد محمد ويس، الانزياح و تعدد المصطلح، ص60

[4] – المرجع نفسه، ص60

ثم اِستعمله مصطفى ناصف بعد ذلك بعقدين من الزمان في كتابه "نظرية المعنى في النقد العربي" و اِستعمله أسعد حليم في ترجمته لمجموعة أبحاث طبِعتْ تحت عنوان "الرؤيا الإبداعية".[1]

و إذ قد تبين أن مصطلح الاِنحراف على هذا النحو من الشيوع في كتب النقد و الأسلوبية، فينبغي أن ننتبه إلى أن لفظ الاِنحراف كثير الوُرود في كتب النقد في حقول و سياقات أخرى ليستْ بأسلوبية و لا نقدية و لكنه في أكثرها يحمل بُعدًا غير إيجابي.

فنرى مصطفى ناصف الذي رأينا أنه يستعمل مصطلح الاِنحراف في معناه الفني، يستعمله في موضع آخر بمعنى المَيل و الاِبتعاد عن المعنى الفني.

كما ورد عند نعيم اليافي على أنه عيب فني و جمالي و كذلك هو عند محمد حسن عبد الله و كراهام هاف (Graham Haff).

و يرِدُ الاِنحراف مساويا للخطإ و العُقم كثيرا عند عبد العزيز الأهواني و كذلك عند محمد المبارك و ويليام ويمزات (William Wimsatt) و كلينث بروكس (Cleanth Brooks) و نعمة رحيم العزاوي، و المصطلح وارد بكُثرة في أطروحة شكري فيصل لنَيل الدكتوراة عام 1951م بمعنى الشذوذ و الخروج عن الحق و الصواب.[2]

و إذا مَضيْنا مع الاِنحراف وجدناه يرِدُ في معنى التحريف و الفهم الخاطئ و ذلك عند قاسم المومني و كذا الشأن عند ويمزات و بروكس، و قد يرِدُ الاِنحراف مرادفا للحن و دالا عليه كما عند محمد حسن عبد الله.[3]

و يرد الاِنحراف للدلالة على عاهات النطق عند حمادي صمود في كتابه "التفكير البلاغي عند العرب" و للدلالة على بعض الأمراض النفسية كما نراه عند شوقي ضيف في كتابه "البحث الأدبي" و عند شاكر عبد الحميد في مقاله بمجلة عالم الفكر تحت عنوان "المرض العقلي و الإبداع الأدبي"، كما يرد دالا على فساد السلوك عند ابن رشد و يرِد أخيرا

[1] – أحمد محمد ويس، الانزياح و تعدد المصطلح، ص61

[2] – المرجع نفسه، ص62

[3] – المرجع نفسه، ص63

للدلالة على الشذوذ الجنسي مثل ما نجده في كتاب "نفسية أبي نواس" لمحمد النويهي و كتاب "أبي نواس بين التخطي و الالتزام" لعلي شلق و هذا هو أسوأ ما يحمله اللفظ من دلالات[1]

و في ظل هذا الإضطراب و التداخل الذي لحق المصطلح إنقسم النُقاد و الدارسين بين مُؤيّد و معارض في إستعمال هذا المصطلح، كلٌ حسب تصوراته و تطبيقاته أما مِمَّن عارض إستعمال صيغة الإنحراف تجنبا لما تستدعيه من معاني منافية للطبع السليم فهو عبد القادر القط الذي إستبعد ترجمة (déviation) بالإنحراف و إعتبره عمَلا غير مُوَفّق، لأن هذه الكلمة "إرتبطتْ بمعاني خُلقية و قوانين يصعب أن يخلص السامع من تداعيها".[2]

و لعله قد اتضح الآن أن الإنحراف كلمة مشغولة، و إن صحَّ أن "المشغول لا يُشغل" أمكن القَول إذن بأنها ليستْ الكلمة المُثلى للتعبير عن هذا مفهوم الإنزياح.[3]

- **العدول:**

العدول مصطلح بلاغي قديم و قد وردتْ مادة عَدَلَ في القاموس المحيط و جاءتْ بمعنى الإنصاف و الوَسَطيّة و إحقاق الحقوق، إذ أنّ العَدْل: كالعدالة و العُدول و المَعْدِلة. عَدَلَ يَعْدِلُ فهو عادِل من عدول و عَدَلَ بلفظِ الواحِدِ...[4]

و العدول مصدر من الفعل عَدَلَ نقول عَدَلَ عَن، أي جارَ و مالَ.[5]

و هو في التراث البلاغي خروج اللام عن النسق المألوف عن قصد، و لا يتم ذلك إلا بمعرفة الإختلافات الموجودة على مستوى التراكيب و الألفاظ و الجُمل و إكتشاف نوع من العلاقات التي تجمعها و التي تحدِث أثرا جماليا و فنيا و هذا محكوم بمِحوَرَيْ الإختيار و التراكيب.

---

[1] – أحمد محمد ويس، الانزياح و تعدد المصطلح، ص63

[2] – عبد القادر القط، قضية المصطلح في مناهج النقد الأدبي الحديث، ص10

[3] – سعاد بولحراش، شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني و جان كوهن، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الادب العربي، جامعة بلحاج لخضر باتنة، 2012/2011، ص12

[4] – مجد الدين الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مكتبة النوري، دط، دمشق، دت، ص13

[5] – فخر الدين الرازي، مختار الصِحاح، تح: مصطفى ديب البغا، دار الهدى، ط4، الجزائر، 1990م، ص273

أما هذا المصطلح فليس بجديد إذ أنه و بعض مشتقاته وارد في بعض كتب اللغة و النحو و البلاغة ككتاب "دلائل الإعجاز" لعبد القاهر الجرجاني و كتاب "المَثل السائر" لابن كثير و كتاب "مفتاح العلوم" للسكاكي.[1]

أما علاقة المصطلح بكتب النقد و الأسلوبية فلعل المسدي هو أول مَن لفَتَ الإنتباه إلى إمكانية إحياء مصطلح العدول المفهوم الأجنبي و كان ذلك في كتابه "الأسلوبية و الأسلوب"، غير أنه لم يستعمله في كتابه آنذاك، و إستعمل مصطلحا آخر هو الإنزياح، و لكنه لم يلبث على هذا الأخير طويلا فرغب عنه إلى العدول، و لما سأله الدكتور أحمد محمد ويس في ذلك أجاب بأنه عندما إستعمل مصطلح الإنزياح كان ترجمة لمفهوم (l'écart) أول مرة كان بقصد إبراز سمة الجِدّة من حيث هو متصور إجرائي طارئ على التأليف في اللغة العربية، ثم جاء مصطلح العُدول إحياءً لمصطلح بلاغي تراثي لم يعد يجر محاذير الإلتباس.[2]

و قد إستعمل العدول غير المسدي، نفر غير قليل من الباحثين العرب، فمنهم من كان إستعماله له عَرَضًا و منهم من إعتمده في كتاباته.

و يجيء تمام حسان على رأس مَن إعتمدوه في كتاباتهم و نجد ذلك في كتابيْه "الأصول" و "البيان في روائع القرآن" و في بعض مقالاتٍ له بمجلة فصول.[3]

و إعتمد العدول أيضا حمادي صمود حيث إبتدأ ذلك أولا في بحث له بعنوان "المناهج اللغوية في دراسة الظاهرة الأدبية" ثم في كتابه "التفكير البلاغي عند العرب" –كما قلنا سابقا– و أيضا في كتابه "الوجه و القفا: في تلازم التراث و الحداثة".[4]

كما نجد هذا المصطلح أيضا في كتاب مصطفى السعدني "العدول: أسلوب تراثي في نقد الشعر" و بحث عبد الله صوله بعنوان "فكرة العدول في البحوث النقدية المعاصرة" و بحثه

---

[1] – أحمد محمد ويس، الانزياح و تعدد المصطلح، ص63

[2] – المرجع نفسه، ص63

[3] – المرجع نفسه، ص64

[4] – المرجع نفسه، ص64

الآخر بعنوان "الأسلوبية الذاتية و النشوئية"، و كذلك في ترجمة الطيب البكوش لكتاب جورج مونان "مفاتيح ألسُنيّة" و أيضا في كتاب "دروس في البلاغة" للأزهر الزناد.[1]

و ينبغي أخيرا الإشارة إلى أن المصطلح و إن كان وارِدًا في التراث البلاغي، قد يرِد في سياقات غير بلاغية أو فنية، كما نراه عند الآمدي، القاضي الجرجاني، أبي هلال العسكري، الزمخشري و اِبن وهب... و إذ نعرض لهذه السياقات القديمة ينبغي من ورائها التنبيه على أن العدول و مشتقاته لا يخلو من بعض اللُبس و هو يشارك لفظ الإِنحراف في أنه مشغول أو شبه مشغول.[2]

- الإِنزياح:

لغة: مصدر للفعل نَزَحَ، فالإِنزياح لغة في لسان العرب يدل على البُعد و التباعد، و هو مصدر للفعل اِنزَاحَ، أي ذَهَبَ وتباعدَ، إذ أنّ هذه الكلمة تعني في أصل لغتها البُعد.[3]

و اتفقت المعاجم العربية في تأكيدهم على دلالة البُعد عند التعرض للفعل نَزَحَ، أمّا القاموس الموسوعي لاروس فالباحث في مادة (l'écart) يلاحظ أن الإِنزياح هو حركة عدول عن الطريق أو خط المسير، و إحداث الإِنزياح هو وضع مسافة، فاصل، اِختلاف.

و يقع هذا المصطلح في المرتبة الثانية بعد الإِنحراف من حيث شيوع اِستعماله لدى الأسلوبيين و النقاد العرب، و لأن الإِنزياح مصدر للفعل المطاوع اِنزاح فهو من أجل هذا أحسن ترجمة للمصطلح (écart)، إذ أن هذه الكلمة تعني في أصل لغتها البُعد أيضا، و حتى أن بعض الباحثين و المُترجمين من العرب ترجمها بذلك كمحمد بنيس في كتابه "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب"، و شكري المبخوت مع رجاء بن سلامة في ترجمتهما لكتاب تودوروف "الشعرية"، و لكن كلمة البُعد لا تقوى –فيما يحسب أحمد محمد ويس– على أن تحمل المفهوم الغني الذي يقوى الإِنزياح على حمله.

---

[1] – أحمد محمد ويس، الإِنزياح و تعدد المصطلح، ص64

[2] – المرجع نفسه، ص64

[3] – المرجع نفسه، ص65

و يكاد إجماع الدارسين العرب ينعقد على أن الإنزياح هو خروج عن المألوف أو هو "خروج عن المعيار لغرضٍ يقصد إليه المتكلم"[1] و يقول نور الدين السد في هذا الصدد "الإنزياح هو إنحراف الكلام عن نسقه المألوف، و هو حدث لغوي، و يظهر في تشكيل الكلام و صياغته، و يمكن بواسطته التعرف إلى طبيعة الأسلوب الأدبي، بل يمكن إعتبار الإنزياح هو الأسلوب الأدبي الذاتي".[2]

و قد وَرَدتْ كلمة الإنزياح بمفهومها غير الأسلوبي في عديد المواضع منها مجلة مجمع اللغة العربية –المجلد39، ج 4، تشرين الأول 1964– في تعريب لمصطلح فرنسي هو (descent de la matrice)، و قد عُرِّبَ بإنزياح الرحم، و وَرَدَ أيضا في ترجمة مُحيِي الدين صبحي لكتاب ويمزات و بروكس "النقد الأدبي –تاريخ موجز–" بجزئه الأول، كما وَرِدَ مرتين في ترجمته لكتاب رينيه ويليك و وارين "نظرية الأدب"، و من جهة أخرى فإن الكلمة (écart) وردتْ في مجلة مُجمّع اللغة العربية مترجمة بالإنحراف في مصطلح مركب هو (écart de regime) أي إنحراف عن التدبير الغذائي –المجلد 35، عام 1960–[3]

أما بمفهومها الأسلوبي فلعلّها قد ظهرتْ أول الأمر في تقديم عبد السلام المسدي لكتاب ريفاتير "محاولات في الأسلوبية الهيكلية" و كان قد ترجمها آنذاك بالتجاوز و لكنه بعد ذلك يستبدلها بلفظة الإنزياح الذي إستعمله في كتابه الأول "الأسلوبية و الأسلوب" –كما سبق القول– ثم في أطروحته للدكتوراه "التفكير اللساني في الحضارة العربية" و قد بدا أنه أول من إستعمل الإنزياح ترجمةً لِـ(l'écart) على أنه في قاموس اللسانيات يُترجم الكلمة بالعُدول على حين يضع الإنزياح في مصطلح مركب هو (decalage semantique) أي الإنزياح الدلالي.[4]

---

[1] – يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية و التطبيق، ص7

[2] – نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ص198

[3] – أحمد محمد ويس، الانزياح و تعدد المصطلح، ص65

[4] – المرجع نفسه، ص65

و مهما يكن فإن ثَمّة اِجتهادات أخرى في ترجمة الكلمة لا يخلو بعضها من اِضطراب، فبدر الدين القاسم الرفاعي ترجمها بالتباين في بِضعة مَواضع من ترجمته لكتاب جان ستاروبنسكي (Djean Starabiniski) "النقد و الأدب"، و لكنه في مواضع أخرى من الكتاب يضع للكلمة ترجمة أخرى هي الفواصل ثم يترجم كتاب أنطونان أرتو (Antonin Artaud) المُسمّى (le grand écart) بالفاصل الكبير.[1]

و يضع محمد رشاد الحمزاوي للمصطلح عدّة ترجمات هي المَيْل و الإنزياح و التجاوز و اللحنة، أما توفيق الزيدي فينتقي لنفسه مصطلح الإتساع ترجمة لِـ(écart) و ذلك في كتابه "أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث"، كما يضع بسام بركة للمصطلح عدة ترجمات هي: اِبتعاد واِنزياح وفارق...[2]

و لم يوَفَّق أحمد درويش حين ترجم لفظة (écart) بالمجاوزة و نفس الشيء بالنسبة لترجمة جوزيف ميشال شريم (Djoseph Michael Chraim) له بالفارق و هو أيضا ما نلقاه عند سعيد علوش.[3]

على أن ثَمّة من الباحثين مَن ترجم (écart) بالإنحراف، و على ذلك لطفي عبد البديع في بحث له بعنوان "دراما المجاز"، و صلاح فضل في كتابه "بلاغة الخطاب و علم النص" الذي اِعتبر فيه الإنحراف هو الإنتقال المفاجئ للمعنى[4] و أيضا في بحث لفهد عكام بعنوان "نحو تأويل تكاملي للنص الشعري" و في ترجمة حامد أبو أحمد لكتاب خوسيه إيفانكوس (Khoseh Ivankos) "نظرية اللغة العربية".

تلك إذن أمثلة على اِختلاف ترجمة (écart)، و مهما يكن من أمر كثرتها، فإن الذي عليه أغلب الباحثين في ترجمتها إنما هو الإنزياح، فمنهم من كثر اِستعماله له عرضًا أو قليلا، على ما ينبغي ملاحظته ها هنا هو أن ما يغلب على هؤلاء الذين اِستعملوا الإنزياح

---

[1] – أحمد محمد ويس، الانزياح و تعدد المصطلح، ص65

[2] – المرجع نفسه، ص65

[3] – المرجع نفسه، ص65 و ص66

[4] – يوسف أبو العدوس، الأسلوبية: الرؤية و التطبيق، ص180

هو اِعتمادهم ثقافة فرنسية: اِستقاءً و ترجمة، على حين مالَ إلى الاِنحراف في الغالب أولئك الذين غلبَتْ عليهم المصادر الإنجليزية فهي لا تحوي إلا كلمة (deviation)، و هي كلمة تُناسبها كلمة الاِنحراف على حين أنَّا وجدنا (écart) يُناسبها الاِنزياح و هي كلمة فرنسية غير موجودة في الإنجليزية.[1]

و قد فُضِّل الاِنزياح على أخَوَيْه العدول و الاِنحراف لأسباب يعددها أحمد محمد ويس، نذكر منها ما يلي:

– مصطلح الاِنزياح يُعَدّ ترجمة دقيقة و موفقة للمصطلح الفرنسي (l'écart) و اِشتقاقه من فعل دال على المطاوعة يجعل المصطلح منطويا ضمنيا على فعل آخر دفع بالشاعر أو الكاتب إلى الاِنزياح.

– كما أننا كنا قد رأينا أن كل واحد من لفظي الاِنحراف و العدول وَرَد في كتب بلاغية و نقدية في مَعانٍ كثيرة ليستْ بنقدية و لا أسلوبية، فإن الاِنزياح يمتاز من ذلك بأن دلالاته –إذ يرِدُ في كتب الأسلوبية– مُنحصرة تقريبا في معنى فنِّي... و هذا يعني أنه مصطلح لا يحمل لُبْسًا من أيّ نوع كان، ثم هو لا يحمل ما يحمله الاِنحراف من بُعدٍ أخلاقي سيّء يجعل المرءُ غير مطمئن إليه.[2]

و نجد نعيم اليافي يقول في هذا السِياق "و قد آثرنا استخدام الاِنزياح (l'écart) ليس لأنه الأكثر شيوعا و الأكثر دورانا على الألسنية، و إنما لأنه بخلاف سِواه يحمل دلالة توصيفية لا تمُتُّ إلى القيمة –و لا سيما الأخلاقية منها– بصلة التشويه مثلا، أو الخطأ أو الشناعة أو العِصيان تحمل شيئًا من ذلك و تشير إليه، و من ثم فهي لا تُسعفنا في الدراسة و لا تُلبّي مطلبنا في حِيادة المصطلح و اِستقراره".[3]

---

[1] – أحمد محمد ويس، الانزياح و تعدد المصطلح، ص66

[2] – المرجع نفسه، ص67

[3] – نعيم اليافي، الاِنزياح و الدلالة، ص28

و إذا صحَّ أخيرًا ما قاله ستيفن هوكنغ (Stephen Howking) من أن "المهم أن تطلق اِسما جيدا على أحد المفاهيم، لأنّ ذلك يعني أن اِهتمام الناس سوف يتركز عليه" –و هو عندنا الصحيح– فإن مصطلح الإِنزياح هو وحده يمتاز بهذه الميزة.[1]

ب– نشأة الإِنزياح:

تأخر الإِنزياح على العموم حتى ظهر مصطلحا نقديا و لغويا مُكتملا ناضجا سَواء أكان ذلك عندنا نحن العرب أم عند الغربيين، غير أن الفترة بين ظهوره و نضوجه عندنا لم تبتعد كثيرا عن فترة ظهوره و نضوجه في الغرب، و ذلك لعدة أسباب أهمها اِنتشار الترجمات،[2] و يُستشف من ذلك أن الدراسات العربية القديمة و الغربية على حدّ سَواء لم تعرف الإِنزياح اِسما مشتقا، و هي معدومة في تراثنا و تراثهم[3] و لكن و لأن كثيرا ما يبحث الدارس عن ضالته عند الغربيين و هي قريبة منه، متأصلة في أمهات كتب فقهاء اللغة وجب علينا أن نقول أن كلامنا هذا عن مصطلح الإِنزياح لا يعني إطلاقا عدم معرفة العرب له مَنهجا في البحث الأدبي على العُموم أو الشعري النقدي على وجه الخصوص، و لَعلنا نُجانِب الصواب إذا قلنا بأننا نجد في الموروث العربي النقدي و البلاغي، و في بعض الدراسات القرآنية، و في الخطاب الشعري بعامة، ملامح الدرس الإِنزياحي و إن كانت بمصطلحات و مفاهيم أخرى تُحيلنا في النهاية إلى الإِنزياح كالخرق و الإِتساع و العدول...

فنلاحظ –مثلا– أن مجمل ما قاله جان كوهن عن اللغة الشعرية و بُنيتها موجود في كتاب "الخصائص"، إذ ميز ابن جني قبل فرديناند دوسوسير (Ferdinond De Saussure) و كوهن بين اللسان و اللغة و الكلام و القول، مميزا بين المطرد و الشاذ، و بين القياس و الاستعمال.

لكننا و إن اِطلعنا على كتابه فإننا نجد أن مصطلح الانزياح غير موجود فيه، لكن يمكننا أن نلاحظ وجود مصطلح العدول الذي يقترب من معنى الإِنزياح، حيث نجد اِبن جني يعقد

[1] – أحمد محمد ويس، الانزياح و تعدد المصطلح، ص67

[2] – نبيل علي حسنين، الانزياح معيارا نقديا، مجلة اللغة العربية، العدد 25، الجزائر، السداسي الثاني2010، ص99

[3] – المرجع نفسه، ص99

فصلا فيه سمَّاه "باب الشجاعة العربية" تحدث فيه عن العدول في الحذف، و التقديم و التأخير، و ما إلى ذلك، كما أورد المُرادي أيضا مصطلح العدول في كتابه "الجني الداني".[1]

و إضافة لهذين العَلميْن فإننا نجد عبد القاهر الجرجاني أيضا قد اِستخدم لفظ العدول و رَبَط بينه و بين مصطلح المجاز اللغوي،[2] كما تحدث في باب التقديم و التأخير عما يجري فيه من عدول، مشيرا إلى أهمية التقديم و بلاغته، كما صرّح أيضا بنفس المصطلح للدلالة على ترك طريقة في الصياغة إلى طريقة أخرى أحسن في التعبير عن المعنى، و ذلك في سِياق حديثه عن الإظهار و الإضمار و الدواعي الفنية الموجِبة لكليهما.[3]

و ينبغي الإشارة هنا إلى أن فكرة العدول في التراث النقدي ظلّتْ تتمظهر في الاِنحراف الشعري لدى مختلف الشعراء، من خلال رُؤاهم المعرفية و فضاءاتهم الفنية الجمالية، و قد أبان عليها الدارسون بما يُسمى الاِختراع و الاِبتكار و التجديد، و يقف أبو تمام في طليعة الشعراء المشهورين بهذا الاِتجاه التجديدي، فورد مصطلح العدول عند الآمدي حين عكف على مُدارَسة شعر أبي تمام و أبان حينها معارضته لهذا الخرق في اللغة الشعرية.

"و يمكننا القول إنّ الناظر في الاِنزياح إجمالًا منذ نشأته إلى آخر مطاف تطوره في العصر الحديث يلاحظ أنه من حيث هو معرفة إنسانية، قديم في تصوراته المبدئية، حديث في بلورة غاياته و تشكيل مناهجه. و اِنطلاقا من ذلك فقد آمَنَ معظم الباحثين بأن الاِنزياح ما هو إلا تطوير –على الأقل عندنا نحن العرب– لتلك الملاحظات التي صدرت عندنا على شكل إشارات للمجاز و الخروج عن الأصل و الضرورات الشعرية و غيرها، و جزء من المباحث البلاغية، لذلك يمكن أن يُقال بأنّ التيار المعتمِد على الاِنزياح سيكون له فاعليّة في الكشف عن خصوصيّة الخطاب الأدبي، لأنّه يتوافق إلى حدّ كبير مع بعض التوجهات

[1] – يوسف أبو العدوس، الأسلوبية: الرؤية و التطبيق، ص182

[2] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: يوسف هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001، ص365

[3] – عبد القاهر الجُرجاني، دلائل الإعجاز، تح: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1981، ص126وص127

في الموروث النقديّ، و بخاصة عند من كَتَبَ في المجاز و الخروج عن الأصل اللغوي من ناحية، و ينفتح على الوافد الغربي من ناحية أخرى".[1]

و بالنسبة لهذه الثقافة الغربية التي تأثر بها العرب فقد كان للاِنزياح عندهم له عدة مصطلحات مرادفة كالتجاوز و اللحن و الاِنحراف... و هذا التعدد المصطلحي نُقل بعدها عبر الترجمات لثقافتنا العربية –و سنتطرق لهذه النقطة لاحقا–

عرَّف جان كوهن الاِنزياح بأنه الخروج عن معيار ما في قانون اللغة بل حتى الأعراف و التقاليد المتوازنة و المعروفة في أي عصر من العصور الماضية و الحاضرة تدخل ضمن دائرة اِشتغاله، إذن الأساس الذي يبني عليه كوهن مفهوم الاِنزياح هو فرق صورة ما لقاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها.

و الانزياح في الأسلوب حسب سبيتزر ظاهرة انتقالية يمكن تحديد معالمها استنادا إلى ركيزة جماعية سابقة و سوف يكتب لها بعد فترة من الزمن أن تذوب في غمرة تلك الذخيرة من الألفاظ التي يتصرف بها الناس عامة أي داخل ثقافة تفردت بها حقبة معينة، من أحقاب التاريخ.

كما نجد الشكلانيين أيضا قد تطرقوا لمصطلح الاِنزياح، إذ تعرض رومان جاكبسون (Roman Djackobson) إلى مفهومه عندما عرّف الأسلوبية أنها "بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقِيّة مستويات الخطاب أولا و عن سائر الفنون الإنسانية ثانيا"، كما عرّف الاِنزياح حين حديثه عن الأسلوب بأنه الاِنتظار الخائب أو خيبة الاِنتظار[2] و هو نفس ما ذهب إليه ميشيل ريفاتير حين القول بالمفاجأة.[3]

حيث تعرض لمصطلح الاِنحراف خلال محاولته في تحديد الظاهرة الأسلوبية فقد ذهب إلى اِعتباره حيلة مقصودة يجذب اِنتباه القارئ، فاللغة –حسب رأيه– تحمل ممكنات دلالية هائلة تظهر بِاستمرار في التوظيف المختلف للأداء اللغوي و يتجلى هذا في المستوى

[1] – نبيل علي حسنين، الانزياح معيارا نقديا، ص100

[2] –عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص164

[3] –نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ص183

التركيبي بشكل واضح، فالتركيب الأدائي ينحرف عن النمط التقعيدي بأن يتضمن بعض الملامح التي ينفرد بها عمَّا سِواه و هي في الواقع نِتاج براعة اِستخدام المادة اللغوية المتوفرة و توظيفها الذكي للإمكانات الكامنة في اللغة.[1]

و يعطي تزفيتان تودوروف نفس الجانب الجمالي للاِنزياح حيث صرَّح بأنه يشكل ركيزة لتحديد الأسلوب فيُعرفه بأنه لحن مبرر ثم يحاول حصر مجال هذا الإنزياح- مُحيلا إلى جان كوهن- فيُقرر أن الاستعمال يكرّس اللغة في ثلاثة أضرُب من الممارسات: المستوى النحوي و المستوى اللانحوي و المستوى المرفوض، و يمثل المستوى الثاني أرْيحِيّة اللغة في ما يَسَع الإنسان أن يتصرف فيه.[2]

و عموما نستطيع القول أن الاِنزياح عندنا نشأ نشأةً عربية صرفة، و ذلك لأنّ أساس كلّ نقد -و الاِنزياح جزء من نظرية النقد الحديثة- هو الذوق الشخصيّ تدعمه مَلَكة تحصل في النفس بطول ممارسة الآثار الأدبية[3] "غير أن الملاحظات و الإشارات التي توصّل لها العرب في هذا المجال قد أُهمِلتْ بعد القرن السادس الهجريّ. و نستطيع القول أن المزاوجة التي حصلتْ بين ثقافتنا العربية القديمة و الفلسفة الغربية هي التي كتبتْ الفصل الجديد لتطوير هذا العلم".[4]

و عليه فإن الخلافات التي يديرها البعض حول تجذر بحوث الاِنزياح في العربية هي خلافات مفتعلة لا تقوم على دعائم موضوعيّة، لأن الدرس الاِنزياحي في العربية ليس جديدا، غير أنّ هذه التجربة لم تتمكن من تأسيس الاِنزياح علمًا مستقلا.[5]

و بقي الأمر هكذا عندنا نحن العرب حتى منتصف القرن العشرين تقريبا في دراسات تكاد تكون معدومة. و ذلك أنّ المقاييس والمفاهيم التي رافقتْ نشأة الاِنزياح حديثا هي

---

[1] – رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة و تراث، منشأ المعارف، الإسكندرية – القاهرة، 1993، ص148

[2] – عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص102 و ص103

[3] – لانسون – ماييه، النقد المنهجي عند العرب و منهج البحث في الأدب و اللغة، تر: محمد منذور، دار نهضة مصر للطبع و النشر، دت، ص11

[4] – نبيل علي حسنين، الانزياح معيارا نقديا، ص101

[5] – المرجع نفسه، ص103

مصطلحات لا يمكن للعلم القديم أن يستوعبها و لهذا فإن "مثل هذه المقاييس و المفاهيم العلمية الحديثة تعبر عن رفض للعلوم المعيارية كالبلاغة و فقه اللغة، و تاريخ الأدب، اِنطلاقا من اللسانيات التي تقف عند حدود الجملة إلى فضاء النص الذي يطلّ برأسه في أيّ أثر كتابي، و يحتاج تلمُّسه إلى لطف الصنعة، و رهافة الذوق. و لا يقتصر مفهوم النص على الأشياء المكتوبة بل يتجاوزها إلى الفنون التعبيرية كالرسم و الموسيقى".[1]

فكانت الدراسات حول الانزياح حتى منتصف القرن العشرين أوليّة، و الأشواط التي قطعها علماؤنا، و لُغَوِيُّونَا في ذلك لا زالت بدائية، و عاجزة عن أن تُلبي حاجات العلم و الحياة الحديثَيْن، في عدد من المجالات أهمها نقد النصوص الأدبية و تمييز الأساليب من بعضها و بيان مدى اِتصالها بأصحابها، و يدل على ذلك الإصدارات العربية القليلة مقارنة بما يصدر في الغرب.[2]

و نأخذ كمثال عبد السلام المسدي الذي اِستقرأ أعمال الغربيين و استنبط منها مفهوما مُوَحّدا للاِنزياح بأنه يكون خرقا للقواعد حينًا و لجوء إلى ما ندُرَ من الصيغ حينا أخرى.[3]

كما نجد من علماء العرب المحدثين أيضا الذين تطرقوا للاِنزياح في كتاباتهم محمد منذور الذي يُعطي له هدفًا فنيا حيث عرّفه بأنه الخروج عن قواعد اللغة و على المألوف من التعبير و التركيب و مُخالفة المقاييس المُتعارف عليها اِلتِماسًا لجمال الأداء و روعته.[4]

و يحدد اليافي معنى الانزياح بأنه "خروج عن التعبير السائد المتعارف عليه قياسيا في الاستعمال رؤيةً و صياغةً و تركيبًا".[5]

و خُلاصة الحديث أننا لم نجد في كل البحوث العربية حتى منتصف القرن العشرين أزمة حقيقية تُمهِّد لتكوين دراسات اِنزياحية عربية قائمة الذات، أو نظريات قوية الأسس...

---

[1] – شفيق البقاعي، مفهوم النص في اللسانيات الحديثة، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 85، 1996، ص155

[2] – نبيل علي حسنين، الانزياح معيارا نقديا، ص103 و ص 104

[3] – عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص100 وص101

[4] – لانسون – ماييه ، النقد المنهجي عند العرب و منهج البحث في الأدب و اللغة، ص265

[5] – نعيم اليافي، الاِنزياح و الدلالة، ص28

فالعرب لم يستكمِلوا البحث في الإِنزياح حقيقته حتى يفكروا في وضع أركان نظرية عربية للإِنزياح. و إذا كان حظ التنظير في هذه القضية ضئيلا عندهم، فإن حظ التطبيق معدوم، إذْ لا نكاد نجد اليوم بحوثا قائمة الذات في خصائص الأساليب بناءً على أعمال مقياس الإِنزياح في آثار العرب، على أيّ وجه من وجوه العمل الجاري بها عند الإِنزياحيين الغربيين اليوم، فـ "التطبيق في هذا المجال أحسن عوامل تنشيط التفكير، و تعبيد سبيل التنظير"[1] و على العموم فإن ذلك كله لم يقدّم نظرية مكتملة، يمكن إِعتبارها بحثا إِنزياحيا عربيا في المجال التنظيري، أو التطبيقي.

[1] – شفيق البقاعي، مفهوم النص في اللسانيات الحديثة، ص298

2- مستويات الإِنزياح:

إن الكثير من الباحثين قد تحدث عن أنواع الانزياح حتى أوصلها على خمسة عشر انزياحا، و لكن المشهور منها ثلاثة فقط و هي الدلالي و التركيبي و الإيقاعي، و تتلاءم هذه المستويات في تشكيل الكيان الانزياحي للنص، و نستطيع إيجازها في التالي:

أ- المستوى الاستبدالي(الدلالي):

يتعرض التحليل الأسلوبي إلى شبكة من المعاني داخل النص حين بحثه على الظواهر الدلالية، فيهتم بتعيين الحقول الدلالية لدراسة مفردات الشاعر و العلاقات القائمة بينهما، حيث يدرس في هذا المستوى الكلمة مع إبراز أهمية السياق الذي تقع فيه و تأتي الأهمية في تنوع دلالة الكلمة بتنوع سياقاتها. فتدرس الكلمة من حيث علاقتها الاستبدالية التي تحدد مجالها في التعبير بوجه خاص، و هذا يكوِّن خصوصية الدلالة عند الشاعر فالكلمات المؤلفة للعمل يأتي اختيارها لانسجامها مع أغراض الشاعر، و نستطيع أن نقول أن هذا المستوى يتجلى في ظاهرتين أساسيتين تندرج تحتهما مجموعة من الأساليب الفنية و هي كالتالي:

- التجاوز الدلالي: و التجاوز بمعناه العام يعني الترك و التخلي، إنه مفهوم مناقض للمنطق العادي، و يشكل في الوقت نفسه منطق الشعر، و لذلك فقد أكد الشعراء عربا و أجانب على أن هدم العلاقات الواقعية هو روح الشعر و وظيفته[1]. و هذا المنطق يصدر عن ذات الشاعر كرؤيا تجريدية و عن الواقع الخيالي الذي يجمع ما لا يجمع و يقرن ما لا يقترن وفق كيمياء اللغة التي تفجر الدلالات المكبوتة في قلب اللغة الشعرية.

[1] – عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، منشورات الاختلاف، دط، الجزائر، 2009، ص119

- انزياح الصورة الشعرية: وُصف الشعر بأنه "الكلام المتميز بقدرته على الانزياح، و التفرد و خلق حالة من التوتر"[1] بمعنى أن هذه الفرادة في الشعر تجعله يقفز و يخلق بها انفعالا و توترا يختلف عن الكلام المعهود.

و سنأخذ في بحثنا هذا الصورة بأضيق مفاهيمها لتشمل الأشكال المجازية المشحونة بالعاطفة و الخيال فقط، و يرى جان كوهن أن الصورة هي خرق منهجي لقانون اللغة "إن الصور و المجازات و الاستعارات لم تعُد مجرد تفاصيل و حِيلة للخطاب، بحيث يمكن إلغاؤها، بل إنها خصائص جوهرية للعمل الأدبي، فلم يعد الموضوع عِلة للشكل، بل هو أثر من آثاره".[2]

ب- المستوى التركيبي:

الانزياح التركيبي هو المخالفة أو الخروج عن معيارية اللغة دون الوقوع في هنَّات اللحن و الغلط و الزلل اللغوي، و لعله أول ما يقابل المتلقي من خروج عن المألوف باعتباره يمثل صورة الدال، و "يحدث هذا الانزياح من خلال طريقة في الربط بين الدوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة، أو في التركيب أو الفقرة"[3]، و بالتالي نستطيع أن نقول أن من أهم الأساليب التي تنطوي تحت هذا المستوى ما سنذكره الآن:

- ظاهرة التقديم و التأخير: هي ظاهرة أسلوبية تعني استبدال المراتب الأصلية للعناصر التي يتكون منها البيت الشعري و يكون لغاية يهدف إليها، إما كوْن الناحية الصوتية هي التي أوجَبَتْ ذلك أو بهدف إحداث توازن في البيت، أو لتجنب الثقل، و كل ذلك بُعد من المقتضيات الصوتية، و قد يكون التقديم و التأخير لأهداف معنوية كالتخصيص و لفتِ الأنظار إلى المقدم.[4]

---

[1] – إبراهيم عبد الله عبد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، وزارة الثقافة، ط1، عمان –الأردن– 1997، ص102

[2] – جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص47 .– 46

[3] – أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، ط1، بيروت – لبنان، 2005، ص120

[4] – فتح الله سليمان، مدخل نظري و دراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004، ص68

و قد جعل الجرجاني التقديم على وجهين: الأول تقديم يُقال إنه على نيّة التأخير و ذلك في كل شيء أقررته مع التقديم على حكمه الذي كان عليه، و في جنسه الذي كان فيه كخبر المبتدأ إذا قدمته على المبتدأ، و الآخر تقديم لا على نية التأخير، و لكن على أن تنقل الشيء عن حكم إلى حكم و تجعله بابا غير بابه، و إعرابا غير إعرابه، و ذلك أن تجيء إلى اسمين يحتمل كل منهما أن يكون مبتدأ و يكون الآخر خبرا له، فتقدم تارة هذا على ذاك، و أخرى ذاك على هذا.[1]

و لكن هذا لا يجيز للشاعر أن يخرج على القوانين اللغوية كلها، و قد قال فتح الله سليمان في هذا السياق "و على الرغم من أن في التقديم و التأخير دوافع و أهداف يعول عليها المنشئ سواء أقصد أم لم يقصد، فهما لا يصلحان في كل موقف، فقد يؤديان إلى غموض المعنى و ثقل التركيب و التكلف، و لهذا نرى البلاغيين، و هم يتحدثون عن شروط فصاحة الكلام، يرفضون التقديم الذي يؤدي اختلال نظم الكلام و هو ما يطلقون عليه لفظ التعقد أي ألا يكون الكلام ظاهرة الدلالة على المراد به"[2]

- ظاهرة الحذف: أسلوب بلاغي قديم لجأ إليه الشاعر استغلالا لإمكاناته الإيحائية، يقول الجرجاني في معرض حديثه عن الحذف "و الصمت عن الإفادة أزيدُ للإفادة، و تجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، و أتمّ ما تكون بيانا إذا لم تبُن"[3] فالتلميح أفصح من التصريح، والصمت أغلب من الكلام أحيانا[4]، و الحذف من القضايا المهمة التي عالجتها البحوث الأسلوبية و النحوية بوصفها اِنزياحا على المستوى التعبيري العادي.[5]

[1] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص106

[2] – فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية، ص203 – 202

[3] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص146

[4] – يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية و التطبيق، ص189

[5] – المرجع نفسه، ص190

و كما يرى البلاغيون فإن للحذف فلسفة خلافية الحضور و الغياب أو النطق و الصمت، و ذلك ما يجعل لديه القدرة على إتاحة فرصة للمتلقي للفهم و الإبداع جرّاء الغموض الذي يولده، و رغم كل ما يُتيحه الحذف للشاعر من اختصار و تجنب للتكرار إلا أنه قد يؤدي –في بعض الأحيان– إلى الثقل في التراكيب و الغموض في المعنى[1] لذا لا بُدّ أن يتأكد المرسل من وضوح المحذوف في ذهن المتلقي و إمكان تخيّله.[2]

- ظاهرة الإلتفات: و يعني في اصطلاح البلاغيين التحول عن معنى إلى آخر، أو عن ضمير إلى غيره، أو عن أسلوب إلى آخر،[3] و يفصل ابن رشيق القيرواني في كتابه العمدة كيفية وقوع الالتفات في النص الشعري، فيقول أنه يقع حين "يكون الشاعر آخِذا في معنى ثم يعرض له فيعدُل عن الأول إلى الثاني فيأتي به ثم يعود إلى الأول من غير أن يُخِلّ في شيء مما يشدّ الأول".[4]

و مغزى الالتفات و قيمته البلاغية أنه يأتي بغير المتوقع لدى القارئ أو السامع، فيؤدي إلى حالة من التيقظ الذهني و النشاط العقلي، و يبعد عن المتلقي ما قد يصيبه من ملل نتيجة السير على نمط واحد من أنماط التعبير.[5]

ج– المستوى الإيقاعي (الصوتي):

و يتصدى التحليل الأسلوبي في المستوى الصوتي للظواهر الصوتية المتعددة فيدرس كل من الإيقاع و الوزن و القافية و الصوت و الأثر الجمالي الذي يحدثه على العمل، و يشكل المستوى الإيقاعي مجموعة من العناصر نذكر منها:

- الوزن و الإيقاع: إن الموسيقى الخارجية للنص الشعري وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء، و أقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق و خفي في النفس مما لا

[1] – فنح الله سليمان، الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية، ص68

[2] – المرجع نفسه، ص137

[3] – المرجع نفسه، ص222

[4] – ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص675

[5] – نوال محمد كامل بدوي، مكانة الالتفات و بلاغته على ضوء أساليب القرآن الكريم و الشعر العربي، رسالة ماجستير، معهد الدراسات الإسلامية، (1404هـ–1984م)، ص13

يستطيع الكلام أن يعبر عنه. و إن مصدر الانزياح بين الصوت و المعنى في الشعر يعود على تشتت المعنى على بيتين أو اكثر، و بقاء الصورة على حالها يُرَدّ إلى طبيعة البيت الشعري نفسها.[1]

- القافية: **و** هي لا تحدد نهاية البيت، و إنما معنى البيت هو الذي يحدد القافية. فهي لا تكتسب صفتها إلا بوقوع النّبر عليها و تُتبع بوقفة، و عليه فإن دور القافية لا ينحصر في الجانب الغنائي للقصيدة فقط، و إنما هو بالغ الأهمية في تشكيل الدلالات على مستوى القصيدة. و القافية أنواع منها الدلالية و هي التي تحترم مبدأ التوازي بين المعنى و الأصوات و هذا ما يحرِّمه نظم الشعر، أما النوع الثاني فهي قافية المشترك اللفظي و هي القافية المتطابقة من ناحية الصوت لا المعنى، كما أن هناك نوع آخر من القافية و التي تسمى القافية الملتبسة و التي تهدف إلى قلب الموازنة الصوتية الدلالية بجعل المتشابهات تسير ضدّ دلالتها العادية. بمعنى أن الدوال المشابهة تكون عكس مدلولاتها، أو بعبارة أخرى إن الصوت يكون مناقضا لمعناه في الكلام العادي.[2]
- النغم: إن الوجه الصوتي في الشعر يتعارض معه في الكلام العادي، فالشعر يقوم على مبدأ الاختلاف و التباين في السلسة الصوتية على غرار النثر. و إن معارضة المبدأ المعتاد من شأنه تضعيف الخطاب، و هذا الأخير متعمّد من طرف الشاعر لإدخال الرسالة المراد تبليغها في نوع من الغموض و الإبهام.

[1] – وهيبة فوغالي، الانزياح في شعر سميح القاسم قصيدة "عجائب قانا الجديدة" أنموذجا، جامعة إكلي محند أولحاج، البويرة – الجزائر، 2013/2012، ص52

[2] – المرجع نفسه، ص55

الفصل الثاني

دراسة تطبيقية لقصيدة "حبيبتي تنهض من نومها" لمحمود درويش

المبحث الأول: المستوى الدلالي:

المطلب الأول: دلالة العنوان

المطلب الثاني: آليات الانزياح

المبحث الثاني: المستوى التركيبي:

المطلب الأول: التقديم و التأخير

المطلب الثاني: الحذف

المطلب الثالث: الإِلتفات

المبحث الثالث: المستوى الإيقاعي:

المطلب الأول: الوزن و الإيقاع

المطلب الثاني: القافية

المطلب الثالث: التنغيم

1- المستوى الدلالي (الإِستدلالي):

يُعتبر من أكثر المستويات اللغوية مُرونة، و يستخدم في الانزياح أكثر من غيره، و تمثل الاستعارة عماد هذا النوع.

أ- دلالة العنوان في القصيدة:

لقد اِهتم علم السيمياء اِهتماما كبيرا بالعنوان في النصوص الأدبية عموما لكونه نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية و أخرى رمزية تغري الباحث لتتبع دلالاته و محاولة فك شفرته الرامزة.

و إذا نظرنا إلى عناوين المجموعات الشعرية لدرويش و التي تشتملها فترة إصدار ديوان "حبيبتي تنهض من نومها"، أدركنا نوعا من الرمزية و عدم المباشرة، و قد يدل هذا الرمز على الأرض أو الحبيبة.

و من خلال اِطلاعنا على عنوان القصيدة ندرك أن العنوان جاء على شكل جملة اسمية تامة، تتكون من المبتدأ (حبيبتي) (مبتدأ+مضاف إليه) و الخبر جملة فعلية (تنهض من نومها) (فعل+فاعل مستتر+جار و مجرور).

و بعد تحليل و تفكيك العنوان نجد أنه مبني على تركيب لا يحدد القارئ بالضبط معناه، لكن بعد دراسة عميقة و مفصلة لأجزاء القصيدة يتضح لنا أن الشاعر محمود درويش يقصد بلفظة (حبيبتي) و التي وردتْ في بداية الجملة الأرض و الوطن، أما الجزء الثاني من العنوان (تنهض من نومها) فقصد بها الحبيبة التي تستيقظ من سُباتها محاولة استرجاع كرامتها التي سلبها المستعمر، فنراه يقول في مقطع من قصيدته:

(طفولتي تأخذ، في كفها،

زينتها من كل شيء...)[1]

[1] – محمود درويش، ديوان حبيبتي تنهض من نومها، دار الأهلية للنشر و النشر، ط1، الأردن – عمان، 2013، ص7

و يُعبّر هذا عن تلك الطفولة التي سُرقتْ منه غصبا و التي اعتبر السكوت عن المطالبة باسترجاعها نوما و سُباتا عن الحق.

ب- آليات الانزياح:

- الاستعارة: و هي تشبيه حُذِف أحد طرفيه الرئيسيين (المشبه و المشبه به) و العلاقة التي تربطهما علاقة مشابهة، و تنقسم الاستعارة إلى نوعين عند البلاغيين:

- تصريحية: و هي التي يُصرّح فيها بالمشبه به، و نجد هذا النوع من الاستعارة بارزا في قوله:

(- مَن يرقص الليلة في المهرجان؟

- أطفالنا الآتون)[1]

حيث جسد الأمل في صيغة الأطفال، و نلاحظ هنا أنا صرَّح بالمشبه به، ما شكل استعارة تصريحية.

- مكنية: و هي التي حُذف فيها المشبه به و رُمز له بشيء من لوازمه، و قد حفلت القصيدة بالصور ذات الطابع الاستعاري من هذه الشاكلة و من بينها قوله:

(لو أحصتِ الغيم الذي كدسوا

على إطار الصورة الفاتره

لكان أسبوعا من الكبرياء)[2]

و قد شبه الشاعر هنا (الغيم) بالبضائع التي تُكدس فوق بعضها البعض، فحذف المشبه به لصياغة هذه الاستعارة المكنية.

- التشبيه: و هو أن يتشارك المشبه و المشبه به في صفة أو أكثر، و تجمع بينهما الأداة التي قد تكون اسما نحو (شِبه، مثل...) أو فعلا نحو (يشبه، يضارع،

[1] - محمود درويش، ديوان حبيبتي تنهض من نومها، ص19

[2] - المرجع نفسه، ص7

يحاكي...) أو حرفا مثل (الكاف، كأن...)، و قد تحذف هذه الأداة و وجه الشبه فيسمى وقتها تشبيها بليغا، و نجد هذا في القصيدة بعدة مواضع منها:

(بطاقة التشريد في قبضتي

زيتونة سوداء)[1]

و هذا التشبيه أسقِطتْ منه أداته (بطاقة التشريد في قبضتي كزيتونة خضراء) ليصبح بليغا، و أكثر تأثيرا في النفس.

و في موضع آخر يقول:

(و لم أزل في جسمها ضائعا

كنكهة الأرض التي لا تضيع)[2]

و هذا تشبيه مكتمل الأركان حيث المشبه هو (جسم المحبوبة) و أداة التشبيه هي (الكاف) و المشبه به هو (نكهة الأرض التي لا تضيع) و وجه الشبه هو (الجمال الخالد لجسم المحبوبة في مقابل الحب الخالد لأرض الوطن) و نلاحظ أن هذا النوع من التشبيه أقل وقْع في القلب من سابقه.

- الكناية: المراد بالكناية هو أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، و لكن يجيء إلى معنى و يجعله دليلا عليه، و هي عديدة في القصيدة نذكر منها:

(لو أحصتِ الغيمَ الذي كدسوا

على إطار الصورة الفاتره

لكان أسبوعا من الكبرياء

و كل عام قبله ساقط

و مستعار من إناء المساء)[1]

---

[1] – محمود درويش، ديوان حبيبتي تنهض من نومها، ص8

[2] – المرجع نفسه، ص9

و جعل درويش من (إناء المساء) كناية على السواد الحالك و الظلمة القاتلة.

2- المستوى التركيبي:

و في هذه الجزئية سنسعى لتحليل البُنى التركيبية في قصيدة "حبيبتي تنهض من نومها" لمحمود درويش و ربطها بدلالاتها داخل النص، و لقد تطرقنا فيها لبعض الأساليب التي جعلناها قيد الدراسة و التطبيق وهي:

أ- التقديم والتأخير:

للجملة العربية نظام مثالي في ترتيبها، بَيْد أن هذا الأخير ليس مُقدّسا لا يجوز المساس به، فثمة تغييرات تطرأ على طريقة الترتيب بحيث يقدم عنصرا أو يؤخر آخر، و نستطيع تقسيم البحث الخاص بهذه الظاهرة إلى الأقسام التالية:

- تقديم الفاعل على الفعل: و ورد ذلك في عدة مواضع نذكر منها:

(حبيبتي تنهض من نومها)[2] و الأصل في العبارة (تنهض حبيبتي من نومها)

(أصابعي تزفر :لا تقذفوا)[3] و الأصل في العبارة (تزفر أصابعي: لا تقذفوا)

(و الزنبق اليابس في جبهتي يعرف جو البيت)[4] و الأصل في العبارة (و يعرف الزنبق اليابس في جبهتي جو البيت)

و قد عمد محمود إلى تقديم الفاعل في هذه المقاطع ليبرز مدى تعلقه بوطنه و جميع رموزه في مقابل ما يواجهه من سلب للحقوق و تدنيس للأراضي، فكانت الحبيبة هنا رمزا مُحيلا على الوطن و الأرض و الانتماء.

- تقديم المفعول به على الفعل: و جاء ذلك في مواضع قليلة:

---

[1] – محمود درويش، ديوان حبيبتي تنهض من نومها، ص7

[2] – المرجع نفسه، ص7

[3] – المرجع نفسه، ص8

[4] – المرجع نفسه، ص19

(وكالة الغوث لا تسأل عن تاريخ موتي، و لا تُغيِّر الغابة زيتونها)[1] و الأصل في الكلام (لا تسأل وكالة الغوث عن تاريخ موتي، و لا تُغيِّر الغابة زيتونها)

و هذا البناء المتغير للجملة يُعطيها انسجاما وتسلسلا يُخرجها من الرتابة المملة.

- تقديم الخبر على المبتدأ: و له في هذه القصيدة عدة نماذج متماثلة نذكر منها:

(كل نساء اللغة الصافية حبيبتي...)[2] و أصل الكلام (حبيبتي... كل نساء اللغة الصافية)

(كل نساء اللغة الضائعة حبيبتي...)[3] و أصل الكلام (حبيبتي... كل نساء اللغة الضائعة)

و قد قُدِّم هنا الخبر على المبتدأ (حبيبتي) حيث جاء الخبر مكونا من (جار و مجرور+مضاف إليه+صفة) و هذا التقديم أبعد الجملة عن الأسلوب النثري التقريري، و جعل الأهمية و مدار القول على الصفة لا على الموصوف، لأن الابتداء عادة هو ما يستقر في النفس و يستحوذ على إدراكنا و بذلك خالف عناصر التركيب فتقدم الخبر على المبتدأ.

- تقديم اسم كان عليها: و قد ورد هذا في ثلاثة مواضع هي:

(تفاصيل تلك الدقائق كانت... عناوين موت مُعاد)[4] و أصل العبارة (كانت تفاصيل تلك الدقائق عناوين موت مُعاد)

(و أسماء تلك الشوارع كانت... وصايا نبي يُباد)[1] و أصل العبارة (و كانت أسماء تلك الشوارع وصايا نبي يُباد)

[1] – محمود درويش، ديوان حبيبتي تنهض من نومها، ص8

[2] – المرجع نفسه، ص9

[3] – المرجع نفسه، ص11

[4] – المرجع نفسه، ص13

(و الشمس كانت تحتسي ظلنا)[2] و أصل العبارة (و كانت الشمس تحتسي ظلنا)

و إن تقديم الاسم على الفعل الناقص يضفي على المقاطع جوا من السكون و الثبات بعيدا عن الحركة التي يفرضها الفعل. كما أن الابتداء بالاسم يحمل بُعدا دلاليا يتمثل في التأكيد على الخصائص المميزة و إثباتها للظاهرة الموصوفة من ذكريات و ألم و عذاب، كما تحمل بُعدا جماليا نلمسه في الوقفات التي تتخلل أبيات القصيدة.

- تقديم شبه الجملة على المفعول به: و نرى ذلك في عدة مقاطع من القصيدة:

(لم أجِد في الشجر (لم أجد خضرتها

خُضرتها...)[3] و أصل الكلام في الشجر...)

و يظهر هنا تركيزه على مكان البحث أكثر من المبحوث عنه.

(و يبدو لنا أنه لن يغيب (و يبدو لنا أنه لن يغيب عنا

سِوى ليلة الموت، عنَّا)[4] و أصل الكلام سِوى ليلة الموت)

فكان تركيزه على الاستثناء "ليلة الموت" و هي مدة الموت المتوقعة.

فلو عمد الشاعر إلى ترتيب هذه العبارات وِفق رغبة النُّحاة لَزَال الأثر الشعري فيها و تحوَّلت إلى سرد أحداث لا غير، و هذا ما تفطَّنَ إليه محمود فعمد إلى خرق نِظامه ليُكسبه جمالية.

ب- الحذف:

وظف درويش أسلوب الحذف في قصيدة "حبيبتي تنهض من نومها" كنوع من الانزياح التركيبي، على الرغم من الفائدة التي يمكن أن يؤديها المحذوف في الجملة، إلا أن العبقرية الإبداعية للشاعر تجعل المتلقي لا يُحسّ بأيّ خلل يمكن أن يعتري التركيب نتيجة هذا الحذف، بل على العكس من ذلك تماما فالمتلقي يحسّ بمتعة فنية تجعل من هذا الانزياح

---

[1] – محمود درويش، ديوان حبيبتي تنهض من نومها، ص13

[2] – المرجع نفسه، ص18

[3] – المرجع نفسه، ص11

[4] – المرجع نفسه، ص14

التركيبي المتمثل في الحذف يفتح آفاقا رحبة تسبح فيها العديد من الدلالات التي يحملها الحذف في حد ذاته.

- حذف جملة: و يمكننا ملاحظة ذلك في مقطع:

(إن تذبحوني، لا يقول الزمن

رأيتكم!)[1]

و هنا حُذِفت الجملة الشارحة بعد (رأيتكم) ليترك للمتلقي حرية التفكير في الأساليب التي تمَّ بها الذبح و أسبابه، و يستدلُّ على ماهيتها بقرائن سَبَق ذكرها في التركيب.

كما قد يُستخدم حذف الجمل تجنبا للتكرار، و هذا ما نراه في المقطع الذي يقول فيه درويش:

(لماذا تموتين قبل طلاق النهار

من الليل...

قبل سقوط الجدار

لماذا؟!)[2]

و حذف هنا أيضا الجملة الشارحة بعد لماذا الأخيرة، و ذلك لتجنب التكرار حيث يستطيع القارئ أن يُدرك تَتِمّة الجملة و هي (لماذا تموتين؟!).

- حذف حرف: و تجسد ذلك في المقطع التالي:

(أضطهد الذكرى، لأن المسا

يضطهد القلب على بابه...)[3]

فنلاحظ أنه استخدم قصر الممدود حيث أسقط همزة كلمة (المساء) و ذلك لإقامة الوزن فقط، دون أن يبعث ذلك الحذف على أيّ ملمح أسلوبي، و ذلك لكثرة وُرودها في النصوص الأدبية عامة حتى بات من المألوف اِستخدامها في الشعر.

---

[1] – محمود درويش، ديوان حبيبتي تنهض من نومها، ص8

[2] – المرجع نفسه، ص12

[3] – المرجع نفسه، ص9

و من حذف الحروف في قصيدة درويش نجد حذف حروف النداء، و نجد ذلك في المقطع الذي يقول فيه:

(حبيبةَ كل الزنابق والمفردات

لماذا تموتين قبلي)[1]

وأيضا في قوله:

(معبودتي! ماذا يقول الصدى)[2]

فأسقط حرف النداء في كلتا العبارتين عندما جاء المنادى صفة من صفات المنادى المحذوف أصلا باعتبار حذف الموصوف و إحلال الصفة محلها، و لعلّ هذا الحذف سبب أن النداء –في حدِّ ذاته– ليس مقصودا بقدر ما يكون إبراز الصفة نفسها محلّ اهتمام الشاعر، و محطة لِلَمِّ الأفكار المتلاحقة و تجديد نفَس الشاعر.

- حذف المبتدأ: و نستطيع ملاحظة ذلك في عدة مواضع منها:

(و كل عامٍ قبله ساقط)[3]

حيث جعله جارا و مجرورا متعلقا بمحذوف يُقدِره المتلقي بكلمات متعددة و متنوعة، و لكن تُكِبّ في الحقل الدلالي لطول الأمَد.

- حذف وصف: و يظهر الحذف الاتساقي في قصيدة درويش في عدة مواضع منها:

(حبيبتي...)[4]

(لماذا تموتين قبل طلاق النهار

من الليل...)[5]

(و كن جديرا بالجناح الذي

---

[1] – محمود درويش، ديوان حبيبتي تنهض من نومها، ص11

[2] – المرجع نفسه، ص17

[3] – المرجع نفسه، ص7

[4] – المرجع نفسه، ص10

[5] – المرجع نفسه، ص12

يحمل أولادي...)[1]

إن مكان النقاط هنا يبدو وكأنه تمّ حذف كلمة ما، فنستطيع أن نعوِّض ونضع اللفظة التي تناسب السياق من خلال قراءاتنا، كأن نقول (حبيبتي الجميلة، الخائفة...) و هنا تكمن علاقة النص بمتلقيه، إذ ترك الشاعر مجالا للمتلقي ليصبح طرفا في هذه العملية.

ج- الإلتفات:

و هي ظاهرة لغوية تعتمد على اِنتهاك النسق اللغوي المعروف و تجاوزه معتمدا على الاِنزياح من خلال المطابقة، و نلاحظ أن ظاهرة الاِلتفات قد وردتْ بشتى أنواعها في قصيدة "حبيبتي تنهض من نومها" حيث أسهمتْ مع لظواهر الانزياحية الأخرى في تقوية الإحساس الجمالي بالنص.

- الالتفات الفعلي: حيث يقع هذا النوع بين صيغ الأفعال من زمن لآخر، و من ذلك قول درويش:

(أصابعي أهديتها كلها
إلى شعاع ضاع في نومها
و عندما تخرج من حلمها
حبيبتي، أعرف درب النهار)[2]

حيث نلاحظ تتالي الفعل الماضي (ضاع) و الفعل المضارع (تخرج)

- الالتفات العددي: و هو التحول في الكم والجنس

- التحول من خطاب المفرد للجمع: و من ذلك قوله:

(و لا
تنمو مع الريح سِوى الذاكرة
لو أحصتِ الغيم الذي كدّسوا
على إطار الصورة الفاتره
لكان أسبوعا من الكبرياء)[3]

---

[1] - محمود درويش، ديوان حبيبتي تنهض من نومها، ص17

[2] - المرجع نفسه، ص9

[3] - المرجع نفسه، ص7

حيث انتقل من المفرد (أحصتِ) إلى الجمع (كدسوا)

– التحول من الجمع إلى المفرد: و ذلك في قوله:

(فتشتُ عنها السجون

فلم أجد إلا فتات القمر)[1]

حيث انتقل من الجمع (السجون) إلى المفرد (القمر)

– التحول من المذكر للمؤنث: و يقع في قوله:

(يشرب ظل الليل و الانكسار

من شرف الجنديّ و الزانية)[2]

حيث انتقل من (الجندي) المذكر إلى الزانية (المؤنث)

- الالتفات النوعي (الضميري): حيث تنقسم الضمائر إلى ثلاثة أنواع هي المتكلم و المخاطب و الغائب، و قد استخدم درويش في قصيدته عدة أنواع منها.

– الالتفات من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب: و نرى هذا في كثير من المواضع في القصيدة، نذكر منها:

(طفولتي تأخذ، في كفها،)[3]

حيث انتقل من الضمير (أنا) إلى الضمير (هي)، و قد قصد الشاعر بتوظيفه لهذا الالتفات المبالغة في وصف ما حلّ به من ضعف و عجز و حزن، ثم يتحول من وصف حالته إلى ذكر مزايا و مكانة محبوبته.

– الالتفات من ضمير الغائب إلى المتكلم: و يأتي هذا النوع لغايات و أغراض يحدِدها المعنى في السياق الشعري، و نرى ذلك في قول درويش:

(و إنني أذكر مرآتها

في أول الأيام، حين اكتسى

[1] – محمود درويش، ديوان حبيبتي تنهض من نومها، ص11

[2] – المرجع نفسه، ص10

[3] – المرجع نفسه، ص7

جبينها بالبرق، لكنني

أضطهد الذكرى، لأن المسا

يضطهد القلب على بابه...)[1]

حيث انتقل الشاعر من الغائب (هي) التي تُحيل إليها كلمة (جبينها) إلى ضمير المتكلم (أنا) و التي تُحيل إليها كلمة (أضطهد) و قد استخدم الشاعر هذا الأسلوب لتعظيم مكانته حبيبته و الافتخار بها.

– الالتفات من ضمير المخاطب إلى ضمير المتكلم: و في هذا النوع ينتقل الشاعر من المخاطب إلى المتكلم وِفقا للأفكار التي يطرحها الشاعر في نصه الشعري، و من تلك الأفكار التخصيص، و نرى ذلك في قوله:

(عيناك، يا معبودتي، عودة

من موتنا الضائع تحت الحصار)[2]

فالالتفات الكامن في الانتقال من المخاطب (أنتِ) التي تُحيل إليها كلمة (عيناكِ) إلى المتكلم (نحن) التي تُحيل إليها كلمة (موتنا)، تفيد التخصيص، حيث خصَّص درويش الكمال لحبيبته فقط و لعينيها اللتين تعيدان لهم الحياة.

– الالتفات من ضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب: و هذا النوع من الالتفات الضميري يردُ لأغراض منها النصح أو الحث على فعلٍ ما أو التنبيه أو العتاب أو اللوم، و نجد ذلك في عدة مواضع من قصيدة درويش نذكر منها:

(أصابعي تزفر: لا تقذفوا)[3]

حيث استخدم الشاعر الالتفات من المخاطب (أنا) التي تُحيل إليها كلمة (أصابعي) إلى المخاطب (أنتم) التي تُحيل إليها كلمة (تقذفوا)، للتنبيه و لفت الانتباه.

---

[1] – محمود درويش، ديوان حبيبتي تنهض من نومها، ص8 –ص9

[2] – المرجع نفسه، ص18

[3] – المرجع نفسه، ص9

3- المستوى الإيقاعي:

تختلف اللغة الشعرية عن النثرية و ينحصر الانزياح تَبعًا لذلك في مجال الشعر لا غير لأنه يخص كلا من الوزن و القافية و الإيقاع، فالانزياح الصوتي خاصية من خصائص اللغة الشعرية الانفعالية المؤثرة التي تترك انطباعا في نفس المتلقي، و يقع الانزياح الصوتي من خلال الخروج أو العدول عن البنية الرئيسية للبحر، أما عن انزياح القافية فهو يُعدّ موسيقى داخلية للتفعيلة و يتم انزياحها هذا بواسطة التجنيس.

أ- الوزن و الإيقاع:

في بادئ الأمر يجب الإشارة إلى أن قصيدة "حبيبتي تنهض من نومها" من بحر السريع، و قد اختار درويش هذا البحر كبُنية صالحة قبل دخول القصيدة في التشكيل والتكوين، فهذه البنية مثل اللوحة البيضاء الخالية من الألوان، و من خلال سياق القصيدة تكتسب روحا و جسدا مختلفين، فجاء صوت درويش ليبُثّ في هذا البحر حياة جديدة، و لمسة مميزة و ينشد فيه أحوال وطنه، فالشعراء يتخذون من التفعيلة مؤشر لفتح الأبواب و غلقها في متاهات الشعر و ما كان للشاعر إلا استخدام التفعيلة لإبراز التغير النفسي عليه. حيث نظم قصيدته بأسطر شعرية تتناسب و العصر الحديث، إذ أن للشعر نمطين من الموسيقى، خارجية هي الوزن و داخلية هي الإيقاع، و إن كان الوزن قد زاد في مكانة الشعر التقليدي فإن الشعر الحر يعلي من الإيقاع و يأخذ به.[1] و الفارق الدقيق بين الإيقاع و الوزن يتمثل في اعتبار الوزن هو الكم و الإيقاع هو تنظيم لتراكم التفعيلات الإيقاعية.[2] و يتجلى الوزن في القصيدة في توزيع المقاطع تبعا للنبر أو الكم أو النغمة أو مجرد العدد في نموذج منتظم إلى حدٍ ما على مستوى السطر أو السطرين على مستوى تتابع الأسطر الشعرية. و الإيقاع يختلف في كل صورة من الصور العروضية مما يؤدي إلى تطورات جوهرية ككسر الرّتابة و خلق إيقاع متجدد.

---

[1] – أحلام حلوم، النقد المعاصر و حركة الشعر الحر، مركز النماء الحضاري، ط1، حلب، 2000، ص103

[2] – عبد الرحمان تبيرماسين، العروض و إيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر و التوزيع، الجزائر، 2003، ص85

- تقطيع المقطع الأول:

طُفُوْلَتِيْ	تَأْخُذُ فِيْ	كَفْفِهَاْ
//0//	/0///0/	/0//0/
مُتَفعِلن	مُسْتعِلن	فاعلن
زِيْنَتَهَاْ	مِنْ كُلْلِ شَيْء	
/0///0/	/0//0/0/	
مُسْتَفعِلن	مُستفعلن	

وَ لَاْ
0//
مُتَفْ

تَنْمُوْ مَعَرْ	رِيْحِ سِوَذْ	ذَاْكِرَهْ
/0//0/0/	/0///0/	/0//0/
مُستفعِلن	مُستَعِلن	فاعلن

إذن القصيدة من بحر السريع فهو بحر متدفق متلاحق متقاطع، و بهذا التدفق و التلاحق يكون أقرب في طبيعة الخطابة إلى الشعر.[1] و قد وردتْ تفعيلات البحر (مستفعلن، فاعلن) في تغيراتها المشروعة في الموروث العربي أي (مستعلن، متفعلن، فاعلان) فبالنسبة للتغيير الأول الذي حصل على تفعيلة (مستفعلن) هو (متفعلن)، و هو ما يُعرف بزحاف الخبن و يحدث بحذف الثاني الساكن من التفعيلة.

أما زحاف الطي، فيحصل بحذف الرابع الساكن من التفعيلة (مستفعلن) تصبح (مستعلن).

أما بالنسبة للعلة الموجودة في تفعيلة (فاعلن) فهي علة التذييل التي تعرف بزيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع حيث (فاعلن) تصبح (فاعلان).

[1] – عبد الحميد الراضي، شرح تحفة الخليل، مطبعة العاني بغداد، 1968، ص233

و نلاحظ أن القصيدة اِلتزمت بالوزن العروضي من حيث تساوي الأسطر في التفعيلات حيث اِحتوى كل سطر شعري على ثلاث تفعيلات (مستفعلن، مستفعلن، فاعلن) مع تغيراتها إلا أنه نجد القلة القليلة من الأسطر الشعرية التي اِحتوت على تفعيلتين لا أكثر، مثل:

وَكَالْتَلْ	غَوْثِ لَا
//0//0	/0//0
مُتفعلن	فاعلن
وَ تَفْتَحَسْ	رَاْرَهَاْ
//0//0	/0//0
متفعلن	فاعلن

ب- القافية:

تُعدّ القافية الشق الثاني من الإيقاع الثابت لأنها مجموعة أصوات في آخر الشطر أو البيت و هي كالفاصلة الموسيقية يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة، و نجد قافية القصيدة في تفعيلة (فاعلن) مع تغيراتها المشروعة.

- القافية المتواطئة: هي ضرب من القافية تعتمد على تكرار مفردة أو أحرف بعينها على نحو عمودي في نهايات السطور الشعرية، و قد أشار محمد بنيس إليها بصفتها القافية التي تنادي توءمها في البيت الموالي أو الأبيات الموالية:

(أعيدوا لنا بيتنا

أعيدوا لنا صمتنا

أعيدوا لنا موتنا)[1]

[1] – محمود درويش، ديوان حبيبتي تنهض من نومها، ص15

نلاحظ تكرار ثلاث حروف (التاء، النون، الألف) و قد اِشتركوا في تأسيس قافية متواطئة، و جاء هذا التكرار ليؤكد على هوية وطن الشاعر و حريته المسلوبة و رغبته القوية في الاستقلال و استرجاع كل الممتلكات الخاصة به.

(– مَن يرقص الليلةَ في المهرجان؟

– أطفالنا الآتون

– مَن يذكر النسيان؟

– أطفالنا الآتون

– من يضفر الأحزان

إكليلَ وردٍ في جبين الزمان؟

– أطفالنا الآتون

– مَن يضع السكر في الألوان؟

– أطفالنا الآتون)[1]

و في هذا المقطع تكرار لعبارة (أطفالنا الآتون) لأربع مرات، و جاء هذا التكرار ليبرز نظرة الشاعر المتفائلة نحو المستقبل و تعليق كل آماله و أحلام وطنه على الجيل الصاعد.

- القافية المتناوبة و المتوالية: و تعني وجود أكثر من قافية في القصيدة الواحدة أو المقطع، و تأتي على التوالي أو التناوب، و من ذلك قوله:

(يقول المساء:

أخضر مرتاحُ

على خريف غامض... كالغناء

و الرمشُ مفتاحُ)[2]

[1] – محمود درويش، ديوان حبيبتي تنهض من نومها، ص19 .–ص20

[2] – المرجع نفسه، ص17

القافية جاءت على التناوب (تاحُ/ تاحُ) و وزنها (فاعِ/فاعِ)، و لقد منحت هذه القافية المتناوبة فرصة للتعبير و التكلم في القصيدة، و الأجمل أنه كان يصف حبيبته في هذا المقطع و بالأخص عيناها (أخضر مرتاح، الرمش مفتاح)، فيصورها على شكل لوحة طبيعية جذابة بإخضرارها و وقعها الغامض كوقع الغناء على الأسماع و ما يشتهي القلب سماعه.

ج- التنغيم:

و هو عبارة عن مفهوم صوتي يدل على مستوى الصعود و الإنخفاض في درجة الصوت عند الجهر بالكلام، و يكون التغيّر في المستويات نتيجة الإختلاف في نسبة مستوى ذبذبات الأوتار الصوتية و تكون هذه الأخيرة السبب الرئيسي في النغمة الموسيقية الناتجة، و لذلك يُعتبر التنغيم الصوتي هو العنصر الموسيقي لتوضيح الكلام و الذي يُعتبر دلالة على اللحن المتميز للكلام.

- التنغيم الخبري: و يبدأ مرتفعا ثم يأخذ بالانخفاض و هذا لأن الشاعر في بادئ الخطاب لذا استعمل جملة خبرية تعبيرية:

(كل نساء اللغة الصافية

حبيبتي...)[1]

هنا بداية لمقطع جديد من القصيدة لذا ارتفع النغم في البداية ثم أخذ في الانخفاض إلى (حبيبتي).

- التنغيم التعجبي: و هو عكس التنغيم الخبري، فيبدأ منخفضا ثم يتصاعد إلى أن يبلغ ذُروته في آخر الكلام:

(ستشرع أمتنا في البكاء

على بطل القادسية!)[2]

[1] – محمود درويش، ديوان حبيبتي تنهض من نومها، ص9

[2] – المرجع نفسه، ص14

فالتنغيم ارتفع في مقطع (سية) أي في آخر الكلام، و هذا يعتبر من التنغيم الدلالي (جزء).

(نحن لن نعترف

إلا بألفاظ المسامير!)[1]

- التنغيم الاستفهامي: يكون التنغيم في هذه الحالة مرتكزا على جُلّ الجملة مع تركيز النبر على آخر الكلام، و لكنه أخف من النبر التعجبي:

(مَن يشتري تاريخ أجدادي؟

مَن يشتري نار الجروح التي

تصهر أصفادي؟

مَن يشتري الحب الذي بيننا؟)[2]

و هنا لعِب التنغيم دورا فعالا من حيث إضفاء لمسة مميزة على الاستفهامات عن طريق الدرجات التنغيمية بمستوياتها العليا والهابطة.

- تنغيم النداء: و هو غالبا ما يتصدر الجملة، لذلك يكتسب النداء التنغيمي قدرة تعبيرية مُثلى تتشكل من النغمة و الشدة و الطول و الحِدّة المحملة بالشحنة الشعورية و الانفعالية، أما المقاطع التي تليه تكون نغمتها أضعف من الأولى:

(حبيبةَ كل الزنابق و المفردات)[3]

و الأصل هنا (يا حبيبةَ...) فالنغمة التعبيرية للنداء أعلى من التي تليها (كل الزنابق و المفردات).

(عيناك، يا معبودتي، هجرة)[4]

في مقطع (يا معبودتي) كان التنغيم مرتفعا ثم اِنخفض في (هجرة).

و بهذا فإن التنغيم يُعدّ هو آلة اللفظ و الجوهر الذي يقوم عليه التقطيع الصوتي.

---

[1] – محمود درويش، ديوان حبيبتي تنهض من نومها، ص18

[2] – المرجع نفسه، ص16

[3] – المرجع نفسه، ص11

[4] – المرجع نفسه، ص15

خاتمة

لقد حاولنا من خلال دراستنا هذه تسليط الضوء على شاعر الثورة الفلسطينية محمود درويش من خلال دراسة ظاهرة الانزياح في قصيدة "حبيبتي تنهض من نومها"، و ربما لا تكفي مجلدات لسبر أغوار قصائد محمود درويش و ذلك لما يكتنفها من غموض و دلالات مختلفة، تختلف على حسب الزاوية التي تُدرس منها، و قد توصلنا إلى مجموعة من النتائج نُجملها في النقاط التالية:

- عرف الانزياح قضية تعدد المصطلح حيث نافسه على مقامه عديد المصطلحات منها الانحراف و العدول.

- تأخر الانزياح في الظهور على الصعيد الغربي و العربي، لكن نستطيع أن نقول بأنه كانت له أصداء في مصادر اللغة العربية قبل الغربية حتى.

- قُسِّم الانزياح لثلاثة مستويات رئيسية: دلالي و تركيبي و إيقاعي، أبدع درويش في تجسيدها بقصيدته "حبيبتي تنهض من نومها".

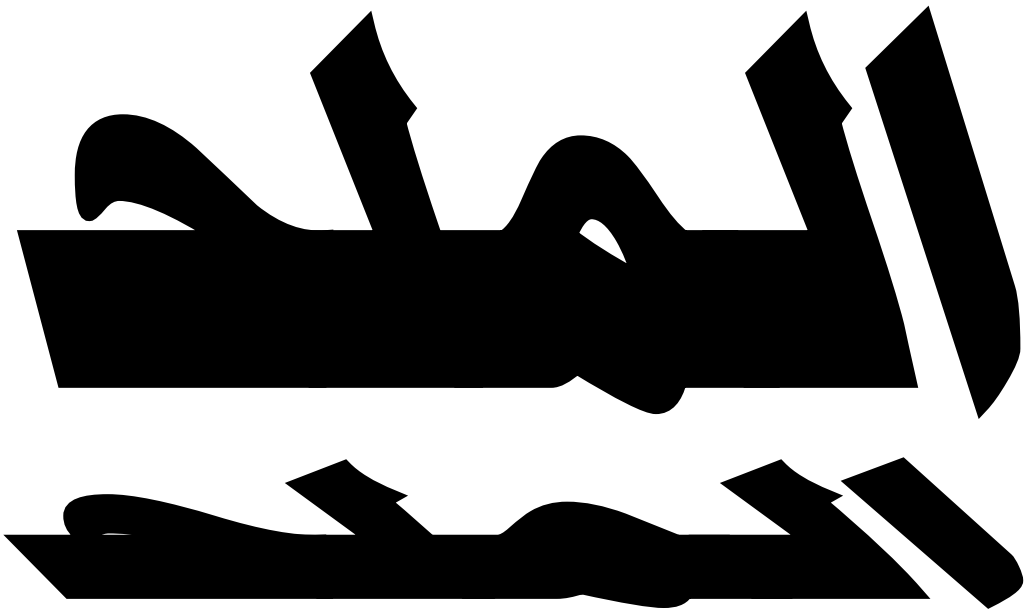
- الانزياح الدلالي هو الدخول في مملكة حرية الكلام و إبداعيته، و هو الانتقال من بلادة الأساليب إلى حيز الدهشة و المفاجأة.

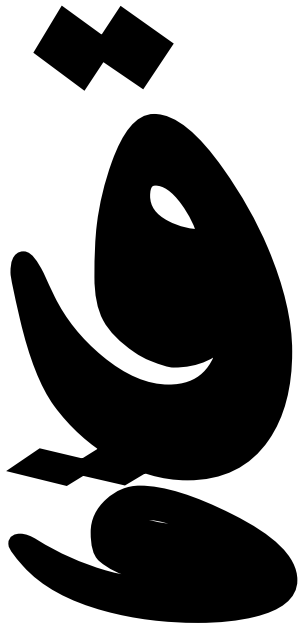
- يمثل الانزياح التركيبي أبرز تجاوز و خروج عن المألوف عند محمود درويش، حيث أن الانزياح على مستوى التركيب يكسر الرتابة التي توجبها اللغة.

- الانزياح الصوتي هو الخروج عن التقاليد العروضية أو التمرد على الشروط المعروفة للبحور و القوافي.

لكن يبقى السؤال مطروحا، ما هي محاذير استخدام الانزياح؟ و هل كل خروج عن المألوف يعتبر انزياحا؟

و أخيرا نتمنى أن يبلغ عملنا هذا مقصده، و أن نكون قد أضأنا نقاط الظل في موضوع الانزياح، من خلال المفاهيم و التصورات، و تمثل ذلك في شعر محمود درويش و تبيين الآليات و الدواعي و الأغراض المحققة من خلاله.





التعريف بمحمود درويش

وُلد محمود درويش في قرية البِروة بالجليل يوم 13مارس1941، ترعرع في عائلة تتكون من خمسة أولاد و ثلاث بنات، و في عام 1948 سقطت البِروة في يد القوات الإسرائيلية فاضطرت عائلة درويش للهرب واللجوء شمالا إلى القرى اللبنانية، و بعد سنة أيقنت أن الوضع في فلسطين حُسِمَ لصالح المحتل الإسرائيلي فكان خيار العودة عن طريق التسلل، و لكنهم وجدوا قرية البِروة و قد أزيلت بالكامل و أقيمت على أراضيها قرية "أحيهود" الإسرائيلية، فلجأت العائلة لقرية دير الأسد حيث تابع محمود دراسته المتوسطة، و بهذا تعلم الطفل درويش معنى كلمة "لاجئ" و الأهم معنى "وطن" فأطلق على طفولته اسم "الطفولة المنفية" و قد تميز محمود بنباهته في الدراسة إضافة إلى أنه كان يهوى ركوب الخيل و الاستماع إلى الزجل الشعبي.

تلقى بعدها تعليمه الثانوي في كفر ياسين، ثم عمِل في الصحافة الشيوعية و انتقل إلى حيفا للسكن، و تسبب شعر محمود و نشاطه النضالي المبكر –وقتها– في مشاكل كثيرة مع سلطات الاحتلال الإسرائيلي مما أدى إلى سحب رخصة العمل من والده، و لاحقا تعرض محمود للمطاردة و الاعتقال فسُجن أكثر من مرة و كان واحدا من ظاهرة عُرفت حينها بشعراء المقاومة.

بدأ درويش مسيرته الشعرية رسميا عام 1960 بصدور مجموعته الشعرية "عصافير بلا أجنحة" و التي تنصل منها و لم يُدرجها في المجموعة الكاملة.

و وسط تلك الاعتقالات و المضايقات التي عاني منها كان الخروج من الوطن، فتوجه محمود للدراسة في موسكو سنة 1970 و لكن خيبته من الفردوس الشيوعي دفعته بعد عام للذهاب إلى القاهرة –محطته الثانية– حيث أُستُقبل بحفاوة و عمِل تحت رعاية محمد حَسَنِين هيكل في جريدة الأهرام، وفي القاهرة بَدَتْ ملامح التحول في تجربته الشعرية و ذلك من خلال قصيدة "سرحان سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا"، فتعرض محمود على إثرها للانتقادات و اِعتَبر البعض أن شاعر المقاومة انتهى، لكن المضايقات التي بدأ يتعرض لها

الصحفيون و المثقفون في عهد السادات إضافة إلى إلحاح منظمة التحرير دفع بمحمود إلى مغادرة القاهرة و التوجه إلى بيروت.

عمِل محمود درويش في مجلة "شؤون فلسطينية" الصادرة عن مركز الدراسات الفلسطينية و عندما نجحت المنظمة في انتزاع الاعتراف الدولي بها و تقرَّر أن يذهب ياسر عرفات عام 1974 ليخطب أمام الهيئة العامة للأمم المتحدة كان من الطبيعي أن يكتب درويش نص خطاب عرفات و ذلك نظرا للعلاقة التي جمعت بينهما.

و في عام 1979 قامت قوة من حرس الرئاسة التابعة لعرفات باقتحام مركز الدراسات الفلسطينية حيث يعمل محمود وذلك على خلفية مقال كتبه إلياس خوري.

و في عام 1982 كان الاجتياح الإسرائيلي الثاني للبنان و كانت تجربة حصار بيروت التي عايشها محمود درويش بكل تفاصيلها و عمِل مع مجموعة من الشعراء و المثقفين العرب على دعم الصمود عبر نشرة يومية كان يُصدرها مع الشاعر مُعين بْسِيسو.

و قد لفتَت تجربة "مارسيل خليفة" الغنائية الانتباه أكثر إلى شعر محمود درويش فساهمت التوءمة بين القصيدة و اللحن في انتشار هذا الشعر و أخرجته إلى دائرة أوسع طالت كل فئات الناس والمجتمع.

تزوج الشاعر محمود درويش عام 1937 من رنا قباني، ابنة أخ الشاعر نزار قباني، و دام الزواج ثلاث سنوات، ثم تزوج من حياة الهيني سنة 1984 و لم يساعد حِرص الرفاق على اِستمرار الزواج الثاني فوقع الانفصال و لكن بسلام.

في عام 1987 أُنتخِب محمود درويش عُضوا في اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية لكنه كان يرى دوره رمزيا، أما في عام 1988 فقد كتب درويش خطاب إعلان الدولة الفلسطينية في الجزائر و هو الذي قبِلتْ فيه منظمة التحرير الفلسطينية التعايش مع إسرائيل في حلٍّ يقضي بدولتين، لكن محمود استقال من اللجنة التنفيذية في اليوم التالي لتوقيع اتفاق أوسلو عام1993.

تُوُفي محمود درويش في الولايات المتحدة الأمريكية يوم السبت التاسع من أغسطس 2008 بعد إجراء عملية القلب المفتوح في المركز الطبي في نيوستن و التي دخل بعدها في غيبوبة أدَّتْ لوفاته.

و وُريَ جثمانه الثرى في الثالث عشر من أغسطس في مدينة رام الله حيث خُصِّصتْ له هناك قطعة أرض في قصر رام الله الثقافي[1].

[1] – حسين حمزة، محمود درويش ظلال المعنى و تحرير الكلام، موسوعة أبحاث و دراسات في الأدب الفلسطيني الحديث، ص3 – ص5

قائمة المصادر
والمراجع

المصادر والمراجع:

- ابن رشيق القيرواني، العمدة.
- إبراهيم عبد الله عبد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث.
- أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي.
- أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية.
- أحلام حلوم، النقد المعاصر و حركة الشعر الحر.
- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي و محمد المعمري.
- رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث.
- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه واجراءاته.
- مجد الدين الفيروز أبادي، القاموس المحيط.
- عبد الحميد الراضي، شرح تحفة الخليل.
- عبد الرحمان تبيرماسين، العروض و إيقاع الشعر العربي.
- عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب.
- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: يوسف هنداوي.
- عبد القادر القط، قضية المصطلح في مناهج النقد الأدبي الحديث.
- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: السيد محمد رشيد رضا.
- عبد الله العشي، أسئلة الشعرية.
- فتح الله سليمان، مدخل نظري و دراسة تطبيقية.
- فخر الدين الرازي، مختار الصِحاح، تح: مصطفى ديب البغا.
- لانسون – مايبه، النقد المنهجي عند العرب و منهج البحث في الأدب واللغة، تر: محمد منذور.
- محمود درويش، ديوان حبيبتي تنهض من نومها.
- نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ج1.

- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية: الرؤية و التطبيق.

المذكرات:

- سعاد بولحراش، شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني و جان كوهن، جامعة بلحاج لخضر، باتنة - الجزائر.

- نوال محمد كامل بدوي، مكانة الالتفات و بلاغته على ضوء أساليب القرآن الكريم و الشعر العربي، معهد الدراسات الإسلامية.

- وهيبة فوغالي، الانزياح في شعر سميح القاسم قصيدة "قانا الجديدة" أنموذجا، جامعة إكلي محند أولحاج، البويرة - الجزائر.

المجلات والموسوعات العلمية:

- أحمد محمد ويس، الانزياح و تعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر.

- حسين حمزة، محمود درويش ظلال المعنى و تحرير الكلام، موسوعة أبحاث و دراسات في الأدب الفلسطيني الحديث.

- شفيق البقاعي، مفهوم النص في اللسانيات الحديثة، مجلة الفكر العربي المعاصر.

- صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، سلسلة عالم المعرفة.

- نبيل علي حسنين، الانزياح معيارا نقديا، مجلة اللغة العربية.

- نعيم اليافي، الانزياح و الدلالة، مجلة الفيصل.

فهرس المحتويات

مقدمة.....أ-ج

الفصل الأول: الإنزياح و حضوره في الشعر العربي المعاصر

1- مفهوم الانزياح و نشأته:.....5 ـ 22

أ- الإنزياح و تعدد المصطلح: 5

ب- نشأة الإنزياح:.....17

2- مستويات الإنزياح:.....23 ـ 27

أ- المستوى الاستبدالي(الدلالي): 23

ب- المستوى التركيبي: 24

ج- المستوى الإيقاعي (الصوتي): 26

الفصل الثاني: دراسة تطبيقية لقصيدة "حبيبتي تنهض من نومها" لمحمود درويش

1- المستوى الدلالي (الإستدلالي):.....29 ـ 32

أ- دلالة العنوان في القصيدة:.....29

ب- آليات الانزياح: 30

2- المستوى التركيبي:.....32 ـ 39

أ- التقديم و التأخير: 32

ب- الحذف: 34

ج- الإلتفات:.....37

3- المستوى الإيقاعي:.....40 ـ 45

أ- الوزن و الإيقاع:.....40

ب- القافية: 42

ج- التنغيم: 44

خاتمة.....د

الملحق .....ذ ـ س

قائمة المصادر و المراجع ..... ش ـ ض

فهرس المحتويات.....ع