الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الشهيد حمة لخضر

الوادي

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

شعرية الانزياح في قصيدة "طوبى لشيء لم يصل" لمحمود درويش

مذكرة معدّة ضمن متطلبات نيل شهادة الليسانس (ل .م .د)في اللغة العربية وآدابها

تخصص – لغة –

إعداد الطـالبات:

- ✓ زينب زهري
- ✓ كوثر عماري
- ✓ زينب جاني

إشراف الدكتور:

عبد الحميد جريوي

الموسم الجامعي : 1435–1436هـ / 2014–2015م

بسم الله الرحمن الرحيم

بـــــــسم الله الرحمان الرحيم

﴿ اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِكَ الَذِي خَلَقَ[1] خَلَقَ الانسَانَ مِنْ عَلَقٍ[2] اقْرَأْ وَرَبُكَ الأَكْرَمْ[3] عَلَّم الإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ[5] ﴾.

مدخل

إن مصطلح الشعرية من المصطلحات النقدية التي لحق بها كثير من الغموض سواء من جانب الترجمة أو من جانب تحديد المفهوم والسبب في ذلك ظهور اللسانيات العامة ،التي فتحت مجالا واسعا للدراسات اللسانية المختلفة وبهذا تكون الشعرية من القضايا التي عالجتها هذه الدراسات ، حيث أن هذه الأخيرة تعنى بمعالجة شكلا من أشكال اللغة وهذا ما يجعلنا في تعاملها أكثر توافق باللسانيات التي يشمل منهجها الحقل المعرفي للشعرية في دراساتها للنصوص اللغوية ، إذن فإن "الشعرية أخص من اللسانيات"[1].

ونظرا إلى الحقيقة الزئبقية للشعرية، باختلاف تعريفها وباختلاف تعاريف الأمم لها، يعد من الصعب الخروج بمفهوم واحد وثابت « ويبقى البحث في الشعرية محاولة فحسب للعثور على بنية مفهومية هاربة دائما وأبدا ... سيبقى دائما مجالا خصبا لتصورات ونظريات مختلفة»[2].

فالشعرية مفهوم واسع الصيت عميق الصلة بين سائر العلوم الأخرى للغة مما يجعل تحديد مفهومه من الخلافات التي طرحت بين النقاد في قضية الاصطلاح والمفهوم. فهل يعود ذلك إلى الجذور المختلفة التي أولت عناية بهذا المفهوم ؟ وهل لهذه الجذور أثر في تبلرور المصطلح ؟ و هل هو مصطلح غربي مترجم أم طرأت عليه الحداثة على مستوى النقد العربي؟ هذا ما سوف نلجأ إلى بيانه باللجوء إلى ما أثبتته أقلام أولئك النقاد والشعراء من خلال ما ورد في كتاباتهم وأطروحاتهم.

[1] أحمد الخطيب مبارك، الانزياح الشعري عند المتنبي، دار الحوار ، ط1،2009 ،ص 20.

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994 ، ص 10.

1- الجذور الشعرية الغربية:

ترجع الملامح الأولى لمصطلح الشعرية الغربية إلى الحضارة التي ضربت بسهمها في مختلف العلوم، التي قام الغرب بتطويرها بعد قرون عدة وعندما نلاحظ هذا المصطلح عندهم نجد أنه لا تعارض بين الغربيين حوله من ناحية الشكل، فقط اختلاف بسيط بين الفرنسيين (poétique) والانجليز.(poetics) وقد نلمسه في اهتمامات بعض النقاد ومن أمثلة ذلك **جون كوهن**.

حيث وصفت الشعرية عنده بأنها متشابهة للشعرية العربية وخاصة عند الشعوب القديمة منها وذلك لكون الشعرية تقتصر فقط على الشعر لذلك يقول :«الشعرية علم موضوعه الشعر»[1].

وقد خصص بهذا خطوة مهمة في دراسة الشعرية ، تميزت بإستنتاج الخصائص والسمات التي تحقق النصر لمفرداته مثل: الوزن والقافية والنظم والاستعارة وغيرها، فالشعرية عنده «ما يبحث عن خصائصه في علم الأسلوب الشعري»[2] وقد عمد أيضا إلى قضية الانزياح في الشعر الذي اعتبره «علم الانزياحات اللغوية»[3]

فهو يرى بأن الانزياح ذو طابع شامل يمس كل مكونات القصيدة لتتحول بذلك إلى الانحراف عن القاعدة، ويكون هذا الأخير – الانحراف- أكثر ظهورا في اللغة الشعرية.

[1] جون كوهن، النظرية الشعرية، ترجمة أحمد درويش، دار غريب. القاهرة، ط4 ، 2000، ص 29.

[2] بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحدانية، مطبعة مزوار، الوادي ، الجزائر، ط1، 2006، ص 29.

[3] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح (في الخطاب النقدي العربي الجديد) ،الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1 ،2008،ص287.

ونلحظ أ ما تتميز به اللغة الشعرية عند **جون كوهن** هو عدولها عن المعاني القاموسية، فهي بعدولها ذاك تضيفي على القصيدة صفة الشاعرية و اللغة المنزاحة،على حد قوله هي لغة مبهمة ترهق المتلقي قبل الوصول إلى دلالتها.

2- الجذور الشعرية العربية:

عندما أردنا البحث عن ملامح الشعرية في النقد العربي لزم علينا التعريج أولا على اشكالية المصطلح وأصله اللغوي في المعاجم كون هذا المصطلح وجد منذ القدم في النقد العربي لكن الإشكال يتجلى في المفهوم الذي كان يحمله قبل الاحتكاك بالنقد الغربي .

أ- الشعرية لغة:

إذا رجعنا بهذا المصطلح إلى أصله اللغوي وجدناه يعود إلى جذر الثلاثي «شعر: حيث جاء في لسان العرب معنى شعر:شعر به و شَعُرَ يَشْعُرُ شِعْرًا وشَعرًا .

والشعر: منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية إذْ كان كل علمٍ شعراً من حيث غلب الفقه عن علم الشعر»[1].

[1] ابن منظور، لسان العرب ، المجد الرابع، دار صادر، بيروت، ط1 ،2003، ص409-410.

ب: اصطلاحا:

لقد اختلف النقاد العرب في تحديد مصطلح واحد وثابت للشعرية وهذا ما جعله متعدد الدلالة وما سوف نعرضه إنما هو مجرد لفت الانتباه لذلك الخلاف الشائع القائم بين النقاد حول الشعرية لهذا « يبدو أننا نواجه من جهة أولى مفهوما واحداً بمصطلحات مختلفة ويبدوا بارزا هذا الأمر في تراثنا النقدي العربي ونواجه مفاهيم مختلفة بمصطلح واحد من جهة ثانية، ويظهر هذا الأمر في التراث لنقدي الغربي أكثر جلاء»[1]

وسوف يوضح الجدول الآتي تعدد المصطلح عند بعض النقاد وزئبقية المفهوم في لتصور النقدي الراهن كما وضحها حسن ناظم .

المصطلح	آراء النقاد	المرجع
الشعرية	حسن ناظم«إن لفظة الشعرية قد شاعت وأثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النقد فضلا عن الكتب المترجمة إلى العربية»	حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، ط1 ،1989، ص16-17.
بيوطيقا	تبنى هذا المصطلح خلدون الشمعة في كتابه «الشمس والعنقاء»	حسين ناظم- مفاهيم الشعرية ص27.

[1] حسن ناظم، المفاهيم الشعرية، ص11.

بوتيك	تبنى هذا المصطلح حسين الواد في كتابه «البنوية القصاصية في رسالة الغفران»	حسن ناظم مفاهيم الشعرية ص27.
الفن الابداعي	تبنى هذا المصطلح جميل نصيف في ترجمته لكتاب ميشال باختين «شعرية ديستو فسكي»	حسن ناظم، مفاهيم الشعرية ص28.
فن النظم	رومان جاكسبون وذلك في كتابه «أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب»	حسن ناظم، مفاهيم الشعرية ص28.
الشعربة	«هي شعرية الانفتاح والتجاوز والتغيير»	بشير تاوريريت، رحيق الشعرية حداثية ص179.

مما ورد نستنتج أن مصطلح " الشعرية"هو المصطلح الأثر تداولا في نظير المصطلحات الأخرى فن النظم، بيوطيقا، فن الابداعي وغيرها كثير مما لم نورده فيما سبق ،حيث دعا حسن ناظم إلى ضرورة توحيد المصطلح إلى " الشعرية" ، وما يؤكد دعوته قوله «قد شاعت وأثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النقد فضلا عن الكتب المترجمة إلى العربية»[1] وأكثر دليل على ذلك نلمسه أيضا عند بعض النقاد العرب ومن بينهم كمال أبو ديب الذي يجسد الشعرية الحديثة في الأثر الغربي حيث تبدو الشعرية واضحة جلية في تحليلاته النموذجية التي أوردها في كتابه (في الشعرية) فهو يرى في مؤلفه

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص30.

هذا أن الشعرية «خصيصة علائقية أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السّمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية لق للشعرية ومؤشر على وجودها»[1].

وقد ركز أبو ديب في هذا التعريف على أهمية العاقات بين مكونات الابداع الأدبي في إدخال صفة الشعرية على هذا العمل فهذه الأخيرة لا تميز اللفظة وهي منفردة حيث أجزاء و مترابطة ومنسقة باعتبار وحدة متجانسة مكونة من جملة أجزاء ومترابطة ومنسقة ببعضها البعض وتساهم من خلال علاقاتها بباقي الأجزاء في ظهور صفة الشعرية ، وهنا يمكن تعريف كمال أبو ديب للشعرية حيث يقول:«فالشعرية.... ليست خصيص في الأشياء ذاتها بل في تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات»[2].

إن الجديد في رؤية أبو ديب للشعرية يكمن في اعتبارها «إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر»[3]وهي في المعنى العام خروج الإبداع الأدبي عن كل ما هو متوقع من طرف القارئ .

فالشعرية تتجلى في النص من خلال مجموعة من المستويات متكاملة فيما بينها، فأبو ديب أثناء دراسته لها مثّل لكل مستوى بأمثلة تطبيقية فقد جمع بين الجانبين النظري والتطبيقي ،بحيث يظهر أثره بمبدأ جون كوهن في الشعرية ويعتبره وسيلة لإنتاج الشعرية «إن استخدام الكلمات

[1] كمال أبو ديب، في الشعرية ، مطبعة الأبحاث العربية، لبنن، د ط ، د ت ، ص14.

بأوضاعها القاموسية المتجددة لا ينتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة»[1].

فالشعرية لا تتحقق إلا من خلال الخروج باللغة من مستواها العام التواصلي إلى مستواها الجمالي الفني أي خرق المألوف في استخدام اللغة لكن يختلف أبو ديب في مفهومه للانزياح كونه لا يفاضل بين الشعر والنثر، ولا يعتبره معيارا لمعرفة مدى انزياح النص باللغة. ومنه يمكن القول أن شعرية أبو ديب متميزة من حيث الجمع ما هو نظري وما هو تطبيقي.

– الشعرية وعلاقتها بالأسلوبية والانزياح:

عندما نتطرق إلى الأسلوبية نجدها " تعنى برصد المظاهر الأسلوبية في كل نص فإن الشعرية تبحث عن القوانين العامة للنص الأدبي بغض النظر عن الكاتب، إنها تبحث عن شكل الأشكال أو عن الفاعلية الشعرية بجميع الأشكال، والشعرية تشمل الأسلوبية، لأن الأولى تشخيص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي بغض النظر عن اختلاف اللغات"[2].

أما العلاقة الموجودة بين نظرية الانزياح من جهة وكل من الأسلوبية والشعرية من جهة أخرى علاقة فيها تماثل وفيها اختلاف من شأنه أن يجعل لكل منها مفهوما متميزا من سابقه، إذ أن " الانزياح هو من المظاهر الأسلوبية ولكنه أهم منها ولم يتقيد بها، وإنما تأثر بمدارس عديدةغيرها"[3] .

[1] كمال أبو ديب، في الشعرية ، مطبعة الأبحاث العربية، لبنن، د ط ، د ت ، ص58.
[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 09.
[3] نفسه، ص09.

وعلى الرغم من أن مفهوم الانزياح قد تطور في ظل الدراسات الأسلوبية فإن هذه الأخيرة لم تستقل به، وهيهات لمفهوم عام أن تستقل به مدرسة واحدة .

ومن جهة ، فإن الشعرية التي تسعى- كما أوردنا- "إلى الكشف عن قوانين الإبداع في بنية الخطاب الأدبي، وتعالج شكلا من أشكال اللغة ، وهو الشعر الذي هو مجال الانزياح أيضا.... ، لا يستطيع الكشف عن قوانين الإبداع ما لم يكن النص مبدعا، أي متميزا بالشعرية التي ليست إلا انحرافا عن قواعد اللغة ، وهكذا تلتقي الشعرية مع الانزياح ليكون أحد تجلياتها"[1]"وهذا ما يجعلنا نلخص إلى أن الانزياح مكونا أساسيا في الشعرية وشرط من شروط وجودها"[2]ومنه نكون قد أدرجنا مفهوم الشعرية وعلاقته بالانزياح راجيين الوصول إلى حديث شامل حوله— الانزياح- وهذا هو الهدف الذي نبتغيه.

[1]أحمد مبارك الخطيب، الانزياح الشعري عند المتنبي (قراءة في التراث النقدي عند العرب) دار الحوار، ط1، 2009 ص22،23.
[2]نفسه، ص23.

شكر وعرفان

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم وأعاننا على أداء هذا الواجب ووفقنا إلى إنجاز هذا العمل ولابد لنا ونحن نخطوا خطواتنا الأخيرة في الحياة الجامعية من وقفة شكر وامتنان و تقدير و محبة إلى الذين حملوا أقدس رسالة في الحياة .

إلى الذين مهدوا لنا طريق العلم والمعرفة إلى جميع أساتذتنا الأفاضل و نخص بالذكر الأستاذ المشرف الدكتور "عبد الحميد جريوي"، والأستاذ "علي بلول" الذي لم يبخل علينا بتقديم يد العون .

إلى من علمنا التفاؤل والمضي إلى الأمام إلى من وقف إلى جانبنا عندما ضللنا الطريق إلى

"أحمد الأمين جويدة" .

والله المستعان.

مقدمة

تنفرد الشعرية بكونها مقابلة للغة المألوفة،حيث أن الدراسات النقدية الحديثة أكدت على أن هذه الأخيرة ذات بنية خاصة،تميزها على بنية الكلام العام،و العادي،و انطلاقا من هذا التصور،نجد أن الشعرية تجتمع في تكوينها العديد من الصور، ومن بينها الانزياح الذي رأى اللسانيون أنه ضرورة حتمية لتكوين الشعرية،وهذا يعني أنه يخص بنيات النص التي تؤدي غرضا فني جمالي على سواء،ومنه نكون أمام تشكل لغة جديدة.

وبعد قراءتنا لبعض الشعر، قراءة تحليلية جمالية والذي نخصه بالذكر شعر التفعيلة أو الشعر الحر،و جدنا فيه وبصفة متميزة أن شعر محمود درويش يحتوي علي شعرية خاصة،وقد خصصنا لبحثنا هذا قصيدة من روائع قصائده "طوبى لشيء لم يصل"، التي رأينا أنها ملأى بالشعرية، وتحتوي علي نصيب كبير من الانزياحات ، ولهذا تولدت لدينا الرغبة فخوض غمار هذا البحث لبيان ما تحويه القصيدة من حالات شعورية مخبأة بين سطورها،ولما تحمله شخصية الشاعر من روح مناضلة في سبيل القضية الفلسطينية ،وبحيث أن هذه الشخصية ساعدتنا علي إيجاد الميزة الشعرية عنده وهي نفسها جعلتنا نتخذ هذه القصيدة محور انطلاقة للدراسة التطبيقية موضوعها:شعرية الانزياح في قصيدة محمود درويش "طوبى لشيء لم يصل" أنموذجا.

إذ نسعى من خلال هذا البحث الإجابة عن التساؤلات من أهمها:

- ماهو الانزياح وما علاقته بالشعرية؟
- إلى أي مدى تحقق الانزياح في القصيدة المدروسة وكيف تم ذلك؟

ومنه نحاول أن نعالج مشكلة خصصنا لها مقدمة وفصلان (نظري وتطبيقي)، و كانت البداية بالمدخل الذي تحدثنا فيه عن علاقة الانزياح بالشعرية،فتعرضنا فيه إلى مفهومها عند العرب والغرب وعلاقتها بالأسلوبية و الانزياح، مجسدين لنماذج من علماء المحدثين فيها الشعرية. وكل هذا أدرجناه

تحت عنوان شعرية الانزياح.

و كان من الضروري الوقوف عند مصطلح" الانزياح" الذي أوردنا له فصلا كاملا بحيث أنه مصطلح تشعبت مسمایاته، ولأنه واجه نفس مشكلات كالتي يواجهها أي مصطلح جديد هادف إلي الساحة النقدية،فتطرقنا إليه في التراث النقدي فعرفناه في الجانب اللغوي وفي اصطلاح الغرب والعرب المعاصرين وخلصنا إلى أنه يجب تعميم وتأكيد مصطلح" الانزياح"

ولأن كل بحث كان يحمل في طياته منهجا معينا ، إستعنا نحن بالمنهج الوصفي التحليلي فيما يتعلق بالجانب النظري المتعلق بالانزياح وتعريف مستوياته والتالي إخترنا منها التركيبي والصوتي، بينما بحثنا في الجانب التطبيقي كان عن مدى تحقيق شعرية الانزياح في القصيدة،فكانت البداية بالجانب التركيبي فتناولناه بقسميه النحوي والبلاغي ،فجاء الحديث في النحوي(التقديم والتأخير، الحذف، الاعتراض، الالتفات)،وأما البلاغي فجاء فيه الحديث عن(الاستعارة،الكناية،التشبيه،المجاز)،ثم المستوى الصوتي (الايقاع(الوزن . القافية)و التكرار).

ثم أدرجنا ملحقا أوردنا فيه مقدمة لا تفي بالغرض وإنما تكون تمهيدا جزئيا لشخصيته و شعره ،ومن ثم أعقبناها بنموذج لقصدته" طوبى لشيء لم يصل".

وانتهينا إلي الخاتمة التي تعرضنا فيها إلى خلاصة أهم النتائج التي توصلنا إليها و مدى ملائمتها الهدف الذي رسمناه في المقدمة.

و نريد أن نشير إل أن الصعوبات التي واجهتنا تتجلى في نص الذي يصعب فهمه بحيث أنه يتصف بالغموض والوضوح تارة وبين الحلم والألم تارة أخرى، و كذلك كثرة المراجع التي يصعب الخروج منها بنتيجة موحدة، وتشعب مصطلح الانزياح من بين المصاعب الكبرى التي واجهتنا، وبالتأكيد لا يخلو كل بحث من مصاعب وعراقيل وقد سعينا إلى مواجهتها بالتركيز على ما يقتضيه بحثنا .

ومنه تأتي قائمة المصادر والمراجع التي اعتمدناها بعد أن وثقناها توثيقا أمينا دقيقا و من أهمها:

- حسن ناظم ،مفاهيم الشعرية.
- محمود درويش، الديوان.
- أحمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية.

ومن بين هذه المراجع نجد "مفاهيم الشعرية "لحسن ناظم من أهمها ،إذ من خلاله تعرفنا عن الشعرية بصورة واضحة، وأما كتاب أحمد ويس الموسوم بالانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية فتعرفنا عن الانزياح وتشعب مصطلحاته بصفة معمقة.

نلخص من هذا البحث الذي سعينا إلى إتمام معلوماته لولا تقييدنا بالصفحات والذي نسعى إلى أن يتمه من بعدنا طلبة آخرين.

والثناء الأول وليس الأخير إلى الأستاذ المشرف الدكتور عبد الحميد جريوي الذي إذا انزحنا عن الصواب وجهنا إليه، إلى الجميع الذين ساهموا بالشيء الكثير أو القليل.

وفي الأخير فإن أصبنا فالشكر لله الذي أنعمنا بنعمة العقل وإذ أخطأنا فلسوء استغلاله ومن الشيطان، والله ولي التوفيق.

الفصل الأول

I: مفهوم الانزياح

أولا: لغة

ثانيا:اصطلاحا

* في الدراسات النقدية المعاصرة

1- الانزياح في الدراسات النقدية الغربية المعاصرة.

2- الانزياح في الدراسات النقدية العربية المعاصرة.

ثالثا: الانزياح والاختلاف في المصطلح.

II: مستويات الانزياح

أولا: الانزياح التركيبي

1 :الجانب النحوي.

2 الجانب البلاغي.

ثانيا: الانزياح الصوتي.

I- مفهوم الانزياح:

أولا:لغة:

1-جاء في لسان العرب الجذر (ز- ي . ح) زاح الشيء يَزيح زيحًا وزيوحا وزيحاناً، وإنزاحَ: بمعنى ذهب وتباعد.

وفي التهذيب: الزَّيح ذهاب الشيء.

وقال الاعشى: وأرملةٍ تسعى بشعث، كأنها وإياهم، ربْدٌ أخْشَتْ رئالَهَا

هنأنا، فلم تمْنُنْ علينا، فأصبحت رخيت بالٍ، قد أَزَحْنَا هُذَالها[1]

2-وجاء في تاج اللغة وصحاح العربية للجوهري: زاح الشيء يزيحه زيحا، أي بَعُدَ وذهب ، وأزاحه غيره[2].

ثانيا: اصطلاحا:

*في الدراسات النقدية المعاصرة:

1- الانزياح في الدراسات النقدية الغربية:

من المصطلحات الشائعة في الدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة مصطلح " الانزياح" الذي يعتبر علم قائم بذاته يقوم على نظرية متجانسة ومتشابكة مستندة إلى اللسانيات على اختلاف تياراتها، فهو يقوم على اكتشاف قيمتها الفنية انطلاقا من شكلها اللغوي ، وفي هذا الصدد تعددت واختلفت آراء ووجهات النظر عند اللسانيين الغرب في حديثهم عن الانزياح ومن بينهم نذكر ما يلي:

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج2، بيروت، دار صادر، ط1، 2003، ص470.

[2] الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية، مج5، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1956، ص1815.

أ–الانزياح عند فاليري:

اهتم فاليري كغيره من الباحثين بدراسة الانزياح إذ يقول «إن كل عمل مكتوب ، كل إنتاج من منتجات اللغة يحوي آثارا أو عناصر مميزة ، لها خصائص سوف ندرسها، فعندما ينحرف الكلام انحرافا معينا عن التعبير المباشر... وعندما يؤدي بنا هذا الانحراف إلى الانتباه بشكل ما إلى دنيا من العلاقات متميزة عن الواقع العملي الخالص فإننا نرى إمكانية توسيع هذه الرقعة الفذة، ونشعر بأننا وضعنا يدنا على معدن كريم نابض بالحياة قد يكون قادراً على التطور والنمو وهو إذا ما تطور فعلا واستخدم ينشأ منه الشعر من حيث تأثيره الفني»[1]

بمعنى أن الشعرية لغة داخل لغة، فهو نظام لغوي جديد ينبني على أنقاض نظام قديم عادي، ليتشكل به نمط من الدلالة جديد أيضا يعد الانزياح الدلالي،« وسبيله حسب" فاليري" اللامعقولية إذ أنها الطريقة الحتمية التي ينبغي للشاعر أن يعتبرها إذا كان يرغب في أن يحمّل اللغة على أن تقول ما لا يمكن أن تقوله بالطرق العادية أبداً.... وهي تجعل من أداته– لغة– وكأنها غير أداة كل الناس، وذلك بما تحمله هذه الأداة من قدرة على حمل الدلالات والمضامين والأفكار، ونقلها للمتلقي وقد أقام " فاليري" مُشابهة بليغة لمفهوم كل من النثر والشعر مع المشي والرقص في كتاباته النقدية، فإذا كان المشي وسيلة تقود إلى غاية وهو ما يرادف النثر، فإن الرقص هو الوسيلة والغاية معًا وهو ما يرادف الشعر، وكلا من المشي والرقص تستخدم فيهما الأرجل والأعضاء لكن الخلاف بينهما في الطريقة التي يتم كل واحد منهما بها، وكذا الأمر بالنسبة للنثر والشعر، فكلاهما يستخدم اللغة والاختلاف يكمن في طريقة استخداماتها والتي يهدف من ورائها كل كاتب إلى إيصال دلالات معينة، ونتيجة فإن المشي كالنثر في أن صاحبه يسلك أقصر الطرق وأقومها ليصل إلى بغية مباشرة والرقص بخلاف ذلك لا يحلو إلا إذا كثرت فيه الحركات والتعرجات حتى يصبح القول بأن الخط المستقيم هو سبيل الماشي والناثر ،والخط المنحرف والمنزاح هو سبيل الراقص والشاعر».[2]

[1] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص87.
[2] المرجع السابق، ص89.

ب- الانزياح عند تودوروف:

لقد عمد تودوروف لمصطلح الانزياح في مبدئه أولا و هو الأصل للغة وهذا ما اصطلح عليه" بالسنن اللغوية" ثم المنزاح عن هذه السنن اللغوية وهو ما أسماه " بخرق السنن" أو " اللحن" وذلك ما أورده في مفهوم الانزياح على أنه " لحن مبرر"[1] بمعنى أنه خطأ معلل وله تبريره، كما أنه عرفه في موضوع آخر بقوله " لحن مسوغ" ما كان يوجد لو أن اللغة الأدبية كانت تطبيقا كليا للأشكال النحوية الأولى»[2] فالانزياح هو ما يتجاوز اللغة والتراكيب إلى إبراز أكبر للمعاني والدلالات.

وقد تفطن "تودوروف" إلى الفرق بين الخطاب الأدبي والخطاب العادي وقد توصل إلى صوغ هذه التقديرات « فعرف الخطاب الأدبي بانقطاع الشفافية عنه، معتبرا أن الحدث اللساني " العادي" هو خطاب شفاف ترى من خلاله معناه،ولا نكاد نراه هو في ذاته، فهو منفذ بلوري لا يقوم حاجزا أمام أشعة البصر، بينما يتميز منه الخطاب الأدبي بكونه غير شفاف وواضح يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكنك من عبوره أو اختراقه، فهو حاجز بلوري طلي صورا ونقوشا وألوانا قصد أشعة البصر أن يتجاوزه»[3].

ج- الانزياح عند " رولان بارث:"

لقد ارتبط الانزياح في الدراسات بالخطاب أو بالنص الأدبي ، والنص كما عرفه بارث barthes هو «نسيج كلمات منسقة في تأليف معين، بحيث هو يفرض شكلا يكون على قدر المستطاع ثابتا وحيدا».[4]

«والشكل الثابت الذي قصده بارث هو كون النصوص على طريقة ما أو أسلوب معين، في الكتابة والتأليف كما يمارس النص التأجيل الدائم وإختلاف الدلالة ، فهو مثل اللغة مبني ولكنه ليس مغلق،

[1] مختار عطية ، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، ص106.

[2] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور ادراسات الأسلوبية، ص05.

[3] عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، ص92،91 .

[4] عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق (د ط) ، 2000، ص16.

ولا متمركزا بل هو لا نهائي ولا يجيب عن الحقيقة».[1]

وكما عرف بارث النص بقول " النص كإيحاء " ويعد مفهوم الإيحاء من المفاهيم الأساسية في كتاباته، وقد رادف مفهوم النص بمفهوم الإيحاء ، لأن النص ما هو إلا كتلة هائلة من الإيحاءات والانزياحات الدلالية والضمنية الغير تقريرية ولبارث تعريف للإيحاء على أنه يعد مرادفا لتعريف الانزياح الدلالي إذ يقول «أن الإيحاء هو معان ليست في المعجم ولا في نحو اللغة المكتوب بها النص»[2]ويؤكد أيضا بلزوم الانزياح اللغوي، فالشكل حسب بارث لا يلغي المعنى بل يبعده ويجعله رهن اشارته، ويتحدد مفهوم الانزياح بمفهوم الإيحاء لدى بارث من خلال فضائين «فضاء تسلسلي: وهو فضاء لتتالي الجمل التي امتدادها يتكاثر المعنى بواسطة ترقيده ،وفضاء آخر تركيمي: حيث أن بعض نواحي النص ترتبط بمعان أخرى خارجية عن النص المادي»[3]

2:الانزياح في الدراسات النقدية العربية:

إن الباحثين العرب قد اكتشفوا تعدد المفاهيم التي تصف ظاهرة الانزياح وجدوا أنفسهم في فوضى من المصطلحات ، مع ذلك فقد أكد كثير منهم أهمية هذا العنصر في قراءة النص الشعري من أمثلة من عرفوه نذكر منهم:

أ– الانزياح عند " محمد الهادي الطرابلسي:"

في دراسته اعتمد على الانزياح حيث قال عنه « مضان الأسلوب (يقصد مضان) هو في الجانب المتحول عن اللغة والمتحول عن اللغة في الكلام عديد الأشكال ، فقد يكون تحولات عن قاعدة نحوية أو بنية صرفية أو جهة معنوية أو في تركيب جملة ،كما قد يكون التحول عن نسبة عامة في استعمال الظاهرة اللغوية في عصر من العصور أن يكون بشحنة دلالية خاصة أو بفقد خاص

[1] المرجع السابق،ص18.

[2] نقلاعن عمر أوقان، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى رولان بارث،ص38.

[3] نفسه،ص38.

يلحق الظاهرة اللغوية في نوع من النصوص دون آخر ....»[1] ومن حديث الطرابلسي نجد في مقولته أن أساس الأسلوب هو الانزياح بجانبيه اللغوي والدلالي.

ب –الانزياح عند" عبد السلام المسدي:"

في كتابه " الأسلوبية " عرض مفهوم الانزياح بحيث أنه قال «أن جل التيارات التي تعتمد الخطاب أسّا تعريفيا للأسلوب تكاد تنصب في مقياس تنظيري هو بمثابة العامل المشترك الموحد بينهما ويتمثل في مفهوم الانزياح "l'écart " ولكن استقام له أن يكون عنصرا قارا في التفكير الأسلوبي فلأنه يستمد دلالته –لا مع الخطاب الأصغر كالنص والرسالة– وإنما يستمد تصوره من علاقة هذا الخطاب الأكبر وهو اللغة التي فيها يسبك ولذلك تعذر تصوره في ذاته إذ هو من المدلولات الثنائية المقتضية لنقائضها بالضرورة فكما لا تتصور (الكبير) إلا في طباق مع (الصغير) فكذلك لا تتصور انزياحا إلا عن شيء ماء وهذا المسار الأصلي الذي يقع عن الخروج وإليه ينسب الانزياح هو في ذاته متصور نسبي تذبذب الفكر اللساني في تحديده وبلورة مصطلحه فكل يسميه من ركن منظور خاص

وقد اصطلحنا عليه فيما مضى من بحثنا بالاستعمال النفعي للظاهرة اللسانية مختارين في ذلك تسمية الشيء بوظيفة العملية و غايته الواعية»[2] فعبد السلام المسدي يرى أن الانزياح يستمد دلالته من علاقة النص أو الخطاب باللغة، أي اللغة التي تمثل كآلة نسيج تنسج فيها مختلف النصوص والخطابات ، ليصل في الختام إلى اعتبار الانزياح احتيال على مستويين: احتيال الإنسان على اللغة، واحتيال الإنسان على نفسه وذلك حين قال

« وما الانزياح عندئذ سوى احتيال الإنسان على اللغة وعلى نفسه لسد قصوره وقصورها معا»[3].

[1] هدية جيلي، ظاهرة الانزياح في سورة النمل– دراسة أسلوبية، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006 /2007، ص43 .

[2] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، د ت، ص77، 78.

[3] نفسه، ص106.

ج –الانزياح عند محمد العمري:

عبر عن نظرية الانزياح في صياغتها اللسانية المتقدمة إلا محاولة لتفسير ما عبر عنه منذ القديم "بالغرابة والعجب كما هو في كلام الجاحظ"[1] ويقول أيضا عن الانزياح:« لأن الشيء في غيره معدنه أغرب وكلما كان أغرب أبعد في الوهم.... وكلما كان أطرف كان أعجب»[2] وقد ربط بين التراث اللغوي العربي بالانزياح، فهو «يشترط على الانزياح ليكون شعريا ينبغي أن يتتبع بإمكانيات كثيرة لتأويل النص وتعدديته ، وهذه الفاعلية بارزة في تفاعل الدلالة والصوت ..... إن الانزياح عندنا– والقول للعمري– ليس مطلبا في ذاته، بل هو سبيل لانفتاح النص وتعدديته، وهذا لا يعني أن الانزياح مرادف للغموض »[3] ومما ورد يمكن الوصول إلى أن غاية العمري ينظر للانزياح على أنه سبيل لانفتاح النص وتعدده وليس مطلبا في حد ذاته ، وما يمكن استخلاصه أن " محمد العمري" يربط الدراسات الأسلوبية المعاصرة أو الحديثة– وعلى وجه الخصوص ظاهرة الانزياح — بالدراسات العربية التراثية فهو " بصدد التأصيل للظاهرة في النقد الأسلوبي مع مد جسور التواصل بثقافة الآخر — بالدراسات الغربية– فهو يزاوج بين الآنا / التراث والآخر/"[4] و الغرب مع إضافات في مجال التطبيق والممارسة على النصوص العربية.

ثالثا– الانزياح والاختلاف في المصطلح:

هناك العديد من المصطلحات النقدية الواردة على الثقافة العربية من بينها الانزياح الذي احتضنه النقد العربي بشيء من التعارض سواءً في المفهوم أو من جانب الاصطلاح، وهو اختلاف متأصل في الثقافة الغربية قبل أن يصل إلى الثقافة العربية.

---

[2] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب،دار الكتاب الجديد المتحدة، دت، ص 77،78.

[2] الجاحظ،البيان والتبيين،تحقيق عبد السلام هارون،دار الجدل،بيروت،ج1،ص89.

[3] تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص36–40 نقلا نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1 ، ص194.

[4] هدية جيلي، ظاهرة الانزياح في سورة النمل ،دراسة اسلوبية، جامعة منتوري، قسنطينة،2006، 2007، ص 43.

ولما كان المصطلح هو مفتاح العلم وجب علينا ضبطه فثمة مصطل واحد للدلالة على أشياء عدة وفي مقابل ذلك هناك أكثر من مصطلح للدلالة على شيء واحد، ومصطلح الانزياح ذو أطراف مترامية حيث شمل عدة مصطلحات ومفاهيم أخرى تشابكت معه سواء من حيث اللفظة أو من حيث الاستعمال لذا فإن «تحديد المصطلحات أمر هام في مجال البحث العلمي والوسيلة التي نستطيع من خلالها الوصول إلى تحديد دقيق للمفاهيم التي نناقشها، وثم الوصول إلى درجة أدق من درجات الفهم، وهو في الوقت ذاته وسيلة لرصد التطور الداخلي في فرع من فروع المعرف والمصطلحات في المجال العلمي تتقارب أحيانا»[1]. لهذا سوف نتطرق لبعض المصطلحات التي تتقارب مع مصطلح الانزياح سواء كانت هذه المصطلحات غربية الأصل والاستعمال أم عربية المنشأ على كثرتها فقد عددها عبد السلام المسدي في كتابه الرائد " الأسلوبية والأسلوب" إثني عشر مصطلحاً و قد اخترنا منها ما يلي حسب الجدول الآتي:[2]

المصطلح الغربي	المصطلح المعرب	مستعمله
L' écart	الانزياح والتجاوز	فاليري
La déviation	الانحراف	سبيتزر
La distorsion	الاختلال	ويلك/ وارين
La subversion	الإحاطة	باتيار
L ' infraction	المخالفة	تيري
La scandale	الشناعة	بارث
Le viol	الانتهاك	كوهين
La violation des normes	خرق السنن	تودوروف
La transgression	العصيان	آراجون

[1] أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصر والتراث، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة،(د ط)، 1998، ص15.

[2] عبد السلام المسدي ،الأسلوبية والأسلوب ،دار الكتاب المتحدة،بيروت،ط5، 2007م،ص101،100.

L ' altération	التحريف	جماعة مو

ليس هذا فقد استعمل الدارسون مصطلحات عديدة للانزياح تحت مسميات عدة تختلف باختلاف فهم أو تلقى أصحابها، وكذلك اختلاف الثقافة المرجعية لكل ناقد أو مترجم وثمة مصطلحات أخرى يمكن أن ندرجها إلى من سبق من مثل ذلك":الغرابة، الابتكار، الخلق، الجسارة اللغوية" .

ولإزالة الغموض عن مصطلح الانزياح كمفهوم اخترنا أن نركز على اختلاف واحد لهاذا المصطلح وهو الانحراف الذي يحتل المرتبة الأولى في الاستعمال لدى الدراسات النقدية الغربية والعربية وجئنا بتعريف الانزياح أولا لأنه المصطلح الذي اتفق عليه جل اللغويين وأيضا لكونه قد لقيا شيوعا واسعا من حيث الاستعمال ومن حيث التوظيف.

***الانزياح:**

ومن الملاحظ أن الباحثين اشتركوا في هذه التسمية " أي الانزياح" إلا من أجل التخلص من مصطلح " الانحراف" وبحيث أن هذه اللفظة تحمل دلالة سلبية ووقع غير مريح، ولهذا يبدو"أن التحول عن مصطلح الانحراف إلى الانزياح قد أرتبط بما يخفيه " الانحراف" من إيحاء أخلاقي سلبي"[1]

ويعد الانزياح من المصطلحات التي احتلت المرتبة الثانية بعد الانحراف من حيث شيوع استخدامه لدى الدارسين والنقاد ويعتبر الانزياح ترجمة دقيقة للمصطلح الفرنسي (l' écart)وقد كثر استعماله في الدراسات التي أخذ أصحابها من الثقافة الفرنسية وما تجدر الإشارة إليه أن الانزياح مصطلح نقدي استعمل على نطاق واسع في الدراسات الأسلوبية والنقدية واللسانية العربية.

***الانحراف:**

لقد ترجم المصطلح الأجنبي "déviation" للانحراف وهو مصطلح وجد في اللغتين الانجليزية والفرنسية وقد انتشر استعماله بين النقاد الذين تشبعوا بالثقافة الانجليزية، وقد كثر استعماله

[1] موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، ط 1 ، 2003 ، ص44/.45.

أيضا من قبل الدارسين والنقاد والأسلوبيين إذ انه كما أورنا سابقا يأتي في " المرتبة الأولى من حيث الاستعمال في الدراسات النقدية الفرنسية والعربية وعلى الرغم أن دخوله ميدان النقد العربي لا يتجاوز تاريخه عقدين من الزمن "[1].

إلا أنه لقي ترحيبا كبيرا وانتشارا واسعا بين النقاد وهذا ما أحدث تداخلا لحق بهذا المصطلح حيث أن النقاد والدارسين بين مؤيد ومعارض في الاستعمال ،ومنه تطرح يمنى العيد مفهومها للانزياح باستعمال صيغة الانحراف فالانزياح بالنسبة لها هو« الانحراف باتجاه الاختلاف ، مثلا تنحرف الإشارات التعبيرية على اختلاف أجناسها عند الموجودات أو الوقائع التي تعبر عنها وإن كانت تبقى تحليل عليها[2]».

أما ممن عارض استعمال صيغة الانحراف وذهب أنه حيلة تجذب انتباه القارئ إذ قال عنه ريفاتير:«فاللغة تحمل في طياتها مكونات دلالية هائلة تظهر تجلياتها باستمرار في التوظيف المختلف للأداء اللغوي ويتجلى هذا الأداء في المستوى التركيبي بشكل واضح فالتركيب للأداء ينحرف عن النمط التقعيدي بأنه يتضمن بعض الملامح التي ينفرد بها عما سواه وهي في الواقع عبارة عن نتاج المادة اللغوية المتوفرة وتوظيفها الذكي السائد للإمكانات الكامنة في اللغة»[3]وورد عن نعيم اليافي على أنه عيب فني أو جمالي كما جاء في قوله " أمّا وقد ظهر عبر التاريخ ميل إلى شعر الأشياء الخالص أو ميل شعر الأفكار الخالص في مقابل بعض فليس ذلك سوى عيبا وانحرافا في طبيعة الشعر"[4]

ومن خلال ما سبق نستنتج أن مصطلح الانحراف قد عكس بعدا سلبيا لهذا عمد بعض الباحثين إلى " البحث عن البديل أي مصطلح آخر مخالفا يصف ظاهرة الخروج عن المألوف وانتهاك

[1] أحمد محمد ويس، الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، م ج25 ، ع3، جانفي، مارس، 1997 ، ص62.
[2] يوسف أبو القدوس، الأسلوبية والرؤية والتطبيق، دار المسير، عمان، الأردن، ط1 ، 2007 ، ص181.
[3] رجاء العيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الاسكندرية، القاهرة، 1993، ص148.
[4] أحمد محمد ويس، الانزياح وتعدد المصطلح، ص63.

حدود الاستعمال الذي اصطلح عليها، فقد وصفت مثل هذه الظاهرة "للانزياح"[1] وهو مصطلح شاع ترداده بشكل واضح في الدراسات النقدية العربية الحديثة كما جئنا في بيانه سالفا.

II- مستويات الانزياح:

أولا- الانزياح التركيبي:

يعتبر المستوى التركيبي من بين أهم المستويات التي عمد إليها الباحثون واللغويون في دراساتهم الشعرية، وذلك باستنباطهم قواعد اللغة العربية ،بحيث يتخذون من القواعد النحوية جزءا أساسيا يستندون عليه في دراسة ظاهرة الانزياح في قصيدة ما وهو بدوره ينقسم إلى قسمين: نحوي وبلاغي.

1-الجانب النحوي: حيث يزخر التراث اللغوي بالقيمة الفنية للانزياح التركيبي الذي يعد محورا أساسي من محاور الشعرية الحديثة فهو يقوم على خرق القوانين المعيارية للنحو أي يتولد من الخروج عن كل الأطر المرسومة للغة ومخالفة العرف اللغوي دون الإخلال بالبنى الأساسية ،وذلك لتحقيق سمة شعرية جديدة ومن بين الانزياحات الأكثر شيوعا في الشعرية أو الشعر نجد« المجازات بأنواعها المختلفة وتسمى بالانزياحات البلاغية، وأشكال القلب من التقديم والتأخير وهي عامة تسمى بالجوازات الشعرية».[1]

فالانزياحات الشعرية التركيبية في الفن الشعري تظهر أكثر في التقديم والتأخير، ومن المعروف أن في كل لغة بنيات نحوية مطردة، وعليها يسير الكلام، فالفاعل في العربية مثلا يكون تاليا لفعله، وسابقا لمفعوله- غالبا- إن كان الفعل متعديا[2].

لقد تعددت صور الانزياح النحوي واختلفت من تقديم و تأخير وحذف، والتفات، واعتراض، ومجاز وغيرها، فكل من هذه الانحرافات تحقق أهدافا جمالية قد لا يحققها الالتزام بالرتبة العادية للمعنى او العبارة ومن بين أهم المستويات نذكر:

[1] موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، ط 1 ، 2003 ،ص44.

[2] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية، بيروت، ط1 /2005، ص122.

أ- التقديم والتأخير:

يعد التقديم والتأخير من ملاح الأسلوب التركيبي في بناء الجملة فهو "يلعب دور بالغ الأهمية في معرض الحديث عن أي بلاغة مفارقة زيادة في إيضاح المعنى، وتحسين الكلام.

ولهذا يتصل التقديم والتأخير بالبلاغة اتصالا وثيقا "[1].

وهذا ما يجعل من القارئ أو الباحث الحرص على مداومة النظر في التركيب بغية الوصول إلى دلالاته الكامنة يستشعرها، وفي هذا يقول الجرجاني " وهو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف بعيد الغاية ، لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويفضى بك إلى لطيفه ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عنك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان"[2] ،وعرفه الطوفي بقوله"هو جعل اللفظة في رتبته الأصلية أو بعدها لعارض اختصاص أو أهمية أو ضرورة"[3].

فالتقديم عند الجرجاني على نية التأخير، وذلك في كل شيء أقررته مع التقديم على حكمه الذي كان عليه، وفي جنسه الذي كان فيه، كخبر المبتدأ إذا قدمته على المبتدأ ،والمفعول إذا قدمته على الفاعل ...والتقديم لا على نية التأخير، ولكن على أن تنقل الشيء عن حكم إلى حكم، وتجعل له بابا غير بابه، وإعرابا غير إعرابه، وذلك أن تجيء إلى اسمين يحتمل كل واحد منهما أن يكون مبتدأ و الآخر خبر له.[4]

فالتقديم والتأخير في الكلام البليغ يكون لأسباب واضحة تتوافق مع ترتيب معاني الكلام الإضافية في نفس صاحبها، وهذا ما درسه الجرجاني في مواضع شتى في التقديم والتأخير كالخبر المثبت وعدة مواطن أخرى تختلف باختلاف التركيب، بحيث يبدوا أكثر حرية في تأليف كلماته من حيث

[1] أحمد أبو حاقة، البلاغة والتحليل الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1993، ص99 .

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، تح محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط.5،2004.

[3] علي أبو قاسم، بلاغة التقديم والتأخير في القرآن الكريم، ص42.

[4] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، تح محمود محمد شاكر، ص138،139.

التقديم والتأخير حيث يستطيع فيه الشاعر أو القارئ امتلاك فضاء أوسع في تشكيل تعابير فيه قائمة على خرق النظام النحوي ، ومنع التعبير الشعري سمات خاصة تميزه عن التعبير العادي.

إن للانزياح التركيبي على مستوى التقديم والتأخير أنماط تختلف باختلاف التراكيب ، يمكن أن ندرجها فيما يلي:

1 – التقديم في الجملة الاسمية:

المسند والمسند اليه هما الركنان الأساسيان في الجملة الإسمية وهما على التوالي (الخبر والمبتدأ)والقاعدة النحوية ترتب الخبر في الرتبة الثانية بعد المبتدأ، غير أنه يمكن خرق هذا القانون ،في حالات حددها النحويون، وفصل في معناها البلاغيون و جعلوا ذلك في:تخصيص المسند بالمسند إلي،.التسويق إلى ذكر المسند إليه، التنبيه.[1]

2– التقديم في الجملة الفعلية:

الأصل في العامل أن يقدم على المعمول، وقد يعكس ذلك فيقدم المفعول ونحوه من الجار والمجرور والظرف الحال لأغراض منها:رد الخطأ في التعيين: كقولك محمدا كلمت، التخصيص وهو لازم للتقديم غالب، الاهتمام بشأن المقدم.[2]

هذه الأغراض وغيرها مفيدة في تحديد الغرض من التقديم، غير أن المتعة كامنة في السياق الذي يصنعه الشاعر ويفطن إليه المتلقي .

3– تقديم المعمول(الجار والمجرور:)

من التقديم يمكن أن نجد تقديم الجار والمجرور على الفاعل، إذ لا يخلو ذلك من دلالة، لأنه" مجرد المخالفة ينبئ عن غرض ما، وأن هذا الغرض قد يكون التفات السامع إلى كلمة من

[1] أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، بيروت، دار القلم(د .ط) ، (د. ت) ، ص98.
[2] نفسه، ص 99.

الكلمات، عن طريق إبراز هذه الكلمة يتحقق عنه تأثير ما، وهي فكرة قررها(باسكال) حينما صرح بأن الكلمات المختلفة في الترتيب يكون لها معنى مختلف ،المعاني المختلفة الترتيب يكون له تأثيرات مختلفة.[1]

ثانيا: الحذف:

يعتبر الحذف من أقدم الأساليب البلاغية، فهو عبارة عن قيمة فنية كبيرة حظيت باهتمام النحاة والبلاغيين العرب وهذا ما عرضه الجرجاني في قوله عن الحذف" أنه باب دقيق المسلك لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترْك الذّكرْ أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذ لم تنطق... ".[2]

ويحدث هذا الحذف في الجملة الاسمية كما يحدث في الجملة الفعلية، تاركا فراغا بين عناصر التركيب .

" وذلك من منطلق أن النظام اللغوي يقتضي في الأصل ذكر هذه الأطراف، ولكن التطبيق العملي من خلال الكلام قد يسقط أحدهما اعتمادا على الدلالة القرائن المقابلة و الحالية"[3]

وأمثلة الحذف الأسلوبي ، لا بد أن ترمي إلى دلالة ما، هذه الدلالة يبينها السياق، وتؤدي معنى يضفي على النص جمالا يستلذه المتلقي، إذ لو ذكر المحذوف لفقدت المتعة أو على الأقل نقصت"فلا ينبغي أن تقتصر على القول بأن المسند إليه قد حذف.... وإنما علينا أن نحاول النفاذ إلى بعد دلالي يعين عليه السياق ويؤازره "[4]

بحيث تكمن الأهمية البلاغية للحذف في أن "بعض العناصر اللغوية يبرر دورها الأسلوب بغيابها أكثر من حضورها بالإضافة إلى قدرتها على تنشيط خيال المتلقي حيث أنها تشكل عنصر

[1] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية ، القاهرة، جامعة، الأزهر، (د ط)، 2007.
[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، ص176.
[3] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 318.
[4] شفيع السيد، البحث البلاغي عند العرب، القاهرة، دار الفكر العربي، ط2، 1996 م، ص206.

حافزا له لكي يحضر في الخطاب، ويسهم في استدراج المحذوف وتقديره، والدخول فيه بوصفه منتجا له ومساهما في تشييده"[1]

فالحذف هو حاجة يلح المعنى على وجوده، فهذا ابن الأثير يشدد على أنه" من شرط المحذوف في البلاغة أنه متى أظهر صار الكلام إلى شيء غث لا يناسب ما كان عليه أولا من الطلاوة والحسن[2]"

والحذف يظهر جليا في بعض المواضع منها:حذف الحروف، و الحروف المشبهة بالفعل ،حذف بعض الأسماء في الجمل الاسمية.

ج: الالتفات:

يعد الالتفات من بين الظواهر التعبيرية التي يعنى بها علم الأسلوب برصدها وتحليها في لغة الأدب، والواقع أن ميدان هذا العلم الناشئ في العربية، في صيغته التي استقرت منذ القدم[3] كما يعرفه القزويني على أنه هو" التعبير عن معنى بطريق من الطرق الثلاثة: التكلم الغيبة، الخطاب، بعد التعبير عنه بطريق آخر ."[4]

وقد وقف علماء البلاغة على بحث (المطابقة بين الضمائر) ، الذي أكد عليه النحاة، فرأوا فيه انزياحا عن المطابقة في لغة الأدب ووجدوا في ذلك فرصة ليقيموا عليه بحثهم في " الالتفات" كظاهرة بلاغية، ناتجة عن مخالفة المطابقة بين الضمائر، ومؤداه نقل الكلام من أحد أساليب المتكلم أو الخطاب أو الغيبة، إلى أسلوب آخر.

وتشير كتب النقد والبلاغة في معظمها إلى قول أن القصيدة التي يرويها أبو إسحاق الموصلي عن الأصمعي إذا يقول:«قال لي الأصمعي: أتعرف اتفاتات جرير؟ قلت وما هو؟ فأنشدني :

---

[1] أميمة الرواشدة، شعرية الانزياح منشورات الأمانة عمان الكبرى الأردن، 2004، ص209.

[2] ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج2 ، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، (د ط) 1995.

[3] حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي(د ط)، 1998، ص33.

[4] القزويني، الايضاح في علوم البلاغ، دار الكتب العلمية، لبنان، (د ط)،(د ت) ، ص74.

أتنسى إذا توعدنا سليما *** يعود بشامة سقى البشام

ثم قال :أما تراه مقبلا على شعره إذا إلتفت إلى البشام فدعا له»[1].

وتتوالى هذه النظرة إلى موضوع الالتفات عند غير الأصمعي من النقاد، فكثيرون هم الذين تحدثوا عنه، وبعضهم سماه بإسمه، أي الالتفات وبعضهم الآخر أطلق عليه أسماء أخرى رغم وحدة المفهوم[2].

ومنه يمكن حصر الالتفات في كثير من المواضع نذكر منها:

- الالتفات بين صيغ الأفعال من الماضي إلى المضارع، وقد يكون من المضارع إلى الماضي ، من المضارع إلى الأمر.
- الالتفات في العدد:ويكون بين الأفراد و الجملة ،وبين الأفراد والتثنية ،وبين التثنية والجمع.

وفي رأي الزمخشري أن الالتفات يحقق فائدتين إحداهما عامة في كل صوره وهي إمتناع المتلقي وجذب إنتباهه لتلك التنوعات التي لا يتوقعها في نسق التعبير، وأخرى خاصة تتمثل فيما تشعه كل صورة من تلك الصور في موقعها من الصياغ الذي ترد فيه من إيحاءات ودلالات حيث يقول الزمخشري في ذلك «لأن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطربة لنشاط السامع وإيقاظا إلى الإصغاء إليه من إجراء على أسلوب واحد»[3]

ومنه تنبه البلاغيون إلى ظاهرة الالتفات التي تخرج عن مقولته مطابقة الكلام لمقتضى الحال، إلى أسلوب الخطاب غير المباشر الذي يحدث على المستوى التركيبي حيث عده الخروج عن تلك المطابقة انزياحا يصدُم أفق المتلقي ويحدث على التأمل والتفكير.

[1] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين: تحقيق محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، بيروت ،ط2 ،د ت، ص407.

[2] أحمد الخطيب المبارك، الانزياح الشعري عند المتنبي، ط1،2009، ص254.

[3] حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة، (د ط) ، 1998، ص210.

وقد وصف السكاكي الأثر الذي يحدث في المتلقي إزاء هذا النوع من الخروج بقوله:
«الالتفات من تغيير يكسر السكونية والرتابة في النص وأورث السامع هزة ونشاط، ووجد عنده من القبول وأرفع منزلة ومحلا»[1]

د : الاعتراض:

يعرفه أبو هلال العسكري بقوله:
" الاعتراض كلام لم يتم ، ثم يرجع إليه فيتمه[2]"،ونجده كثيرا في أي موضع من الجملة بين متلازمين، كالمبتدأ والخبر أو الشرط وجوابه أو الصفة وموصوفها، أو الفعل وفاعله ومفعوله، ومنه يمكن إدراج الفرق بين المتلازمين فيما يلي:

الاعتراض بين الخبر والمبتدأ، و بين الفعل والفاعل، وتعدد البنى.

فالاعتراض هو بمثابة صورة من صور الإطناب فمن خلاله يتم قطع الكلام بكلام معترض بلاغي كما يؤثر على تمكين اللغة لمستخدميها استخداما فنيا.بحث أن كثرة الجمل المعترضة في أي قصيدة لها وظيفة خيالية، فهي تضيف زيادة المعنى وضوحا في المتلقي، كما أنها تظهر لنا صوراً يخيل إلينا أنها زائدة غير مؤثرة تأخذنا إلى البعيد.

2- الجانب البلاغي:

تعد ظاهرة الانزياح عن المعيار من أهم الظواهر التي تميز اللغة الشعرية عن السردية مع منحها شرف الشعر وخصوصيته فإن هذا النوع من الانزياح يتسم ببعض السمات المصاحبة له كالابتكار والجدة والنضارة والإثارة، وبناءً على ما ذكر يمكن تناول بعض هذه الجملة الشعرية من الانزياحات كمدخل أول لهذا الموضوع المتشعب مع ضرب الأمثلة المبسطة.

[1] السكاكي أبو يعقوب، مفتاح العلوم، تح:أكرم عثمان يوسف، دار الرسالة ، القاهرة، ط1 -1981 ، ص398.
[2] أبو هلال العسكري: الصناعتين (ط)1 ، 2006، ص360.

وتعد في هذه الدراسة الصور البيانية كالاستعارة، والتشبيه والكناية والمجاوزة اللغوية، وحدات أسلوبية لأن لسانيات النصوص تعتبر كل ملفوظ مهما كان حجمه نصاً يتركب من سلسلة من الوحدات تقبل التحليل إلى وحدات أصغر والنص – إذن– كما يراه البعض الآخر ما هو إلا وحدة دلالية، والآلات المستخدمة وسائل أسلوبية بها يتحقق وجوده ويتشكل « فشعرية الصورة البيانية والمجاوزة اللغوية وتداخل النصوص هي نوى مركزية في الخطاب الشعري لأنها تمثل البعد الجمالي والبنيوي والوصفي»[1].

وقد يرى بعض الدارسون أن «الاستعارة عماد هذا الانزياح»[2] نظرا لأهميتها ولما لها من فوائد جمّة في البناء الأدبي الشعري فقد تناولها الكثير من الباحثين والأدباء القدامى واللغويين واللسانيين المحدثين على حد سواء.

أ– الاستعارة:

إن البعد الذي تطمع إليه دراستنا في دراسة الاستعارة ليس بعدها البلاغي التقليدي، إذ سنتقيد في هذا المنحى بظاهرة الانزياح في تباين دلالات الوحدات بين ما وضعت له من جهة وما استعمله الشاعر من جهة أخرى.«حيث توقف البلاغيون أمام موضوعات البيان وقفات عقلية يشرحون وفق اجتهادهم سر الجمال فيها، فالتشبيه جماله في التقريب والتوضيح والتفسير، أما الاستعارة فهي للتأثير ، وعن الكناية قالوا أن جمالها أنها تأتي بالحجة ومعها دليلها وهكذا لم يرى البلاغيون تأثيرا نفسيا إلا للاستعارة، أما جمال التشبيه والكناية عندهم عقلي منطقي»[3].

وقبل التطرق إلى تحديد بلاغة الاستعارة شئنا أن نعرج على تحديد مفهوم هذا المصطلح.

[1] رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، (د .ط)، (د.ت) ، ص151.

[2] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان (ط)1 ، 2005 ، ص111.

[3] مصطفى الصاوي الجويني ، البلاغة العربية تأصيل وتجديد، منشأة المعارف بالإسكندرية، (د.ط) ، 1985 ، ص130.

«فالاستعارة هي: مجاز لغوي يستخدم اللفظ فيه على غير معناه الأصلي لعلاقة هي المشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، فالاستعارة إذا مبنية على التشبيه. فالمستعار له عبارة عن المشبه، والمستعار منه عبارة عن المشبه به ويقال لهما الطرفان، والمستعار به عبارة عن وجه الشبه ويسمى الجامع»[1]. والسر في بلاغة الاستعارة المكنية ما فيها من تشخيص وهبة حياة «ذلك أن كمية الخيال فيها أكبر من كميته في الاستعارة التصريحية من حيث ان المكنية صورة خيالية أصلية ملحقة بها صورة خيالية فرعية هي قرينتها التخيلية، ويمكن القول لهذا بأن الخيال في الاستعارة المكنية مركب، أما في الاستعارة التصريحية فبسيط»[2].

وتكمن قيمة الاستعارة في أنها نظرة أخرى للشيء من شانها أن ترفع الموجودات أحيانا إلى مستوى كياني أعلى كأن نطلق على الجماد والنبات والحيوان بعض طبيعة الإنسان، ومن هنا تكون الاستعارة انزياحا وخرقا للمعهود.

ب- التشبيه:

يعد التشبيه من الأساليب الأدبية ليس في اللغة العربية فحسب وإنما في سائر اللغات، وقد عمل به العرب وجعلوه احد المقاييس في أعمالهم الأدبية وتهافت علماء البلاغة على التشبيه فكل ينظر إليه من زاوية مخالفة من ناحية تصويره للمعنى ويقسمه تقسيمات مغايرة."ومن هذا يتبين لنا أن التشبيه في أبسط معانيه هو أن يشارك المشبه والمشبه به في صفة أو أكثر وهي أوضح أو أظهر في المشبه به منهما في المشبه، وتجمع بينهما الأداة وهي قد تكون اسما نحو شبه ومثل...إلخ ، أو فعلا نحو يشبه ويضارع ويماثل ويحاكي... إلخ أو حرفا مثل: الكاف وكأن، وقد تحذف الاداة ووجه الشبه وحينئذ يسمى التشبيه بليغا"[3].

[1] عبد الله بن أحمد النسفي، مدارك التنزيل وحقائق التأويل، تحقيق . مروان محمد الشعار، دار النفائس للنشر، بيروت، (ط1)ج3،1996،ص299.
[2] عبده عبد العزيز قلقيلة، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، ط3 ، 1992، ص 66.
[3] مصطفى الصاوي الجويني، البلاغة العربية، تأصيل وتحديد، منشأة المعارف بالإسكندرية، (د. ط) ، 1985، ص84، 85.

حيث تتمثل أهمية التشبيه في أنه يوسع المعارف ، ويسهل على الذاكرة عملها فيغنيها عن اختزان جميع الخصائص المتعلقة بكل على حدة بما يقوم عليه من اختيار الوجوه الدالة التي تستطيع بفضل القليل منها استحضار الكثير «وتبدو شعرية التشبيه في أنه ينقل المتلقي من شيء إلى شيء طريف يشبهه وكلما كان هذا الانتقال بعيدا عن البال، قليل الخطورة بالخيال كان التشبيه أروع للنفس، وادعى إلى إعجابها واهتزازها»[1]

ولعلّ " المبرد" من أوائل الذين تحدثوا عن هذا الفن فقال:

«واعلم أن للتشبيه حدًّا ، فالأشياء تتشابه من وجوه، وتتباين من وجوه، وإنما ينظر إلى التشبيه من حيث وقع» كما عرفه السكاكي في كتابه "مفتاح العلوم" ،فقال:«إن التشبيه مستدع من طرفين مشبها ومشبها به، واشتراكا بينهما من وجه وافتراقا من آخر»[2].

وللتشبيه أربعة أركان هي:

" المشبه والمشبه به يسميان طرفا التشبيه ، ثم أداة التشبيه ووجه الشبه"[3].

ج- الكناية:

تعتبر الكناية وجه من أوجه البيان، وواد من أودية المبدعين وغاية لا يصل إليها إلا من لطف طبعه، وصفت قريحته، وطريق جميل من طرق الأداء والتعبير الفني يلجأ إليها الأدباء، للبوح عما يدور بخاطرهم من المعاني ويجيش في نفوسهم من الخواطر، فالكناية إذن:«اسم جامع أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى، وهي وسيلة قوية من وسائل التأثير والإقناع ،لها دور بارز في شحذ الأسلوب ، وتعميق الفكرة، إذ هي في الصياغة الشعرية لدى البحتري كالدّرة اليتيمة في العقد، وكالزهرة اليتيمة في الروضة الفيحاء، تضفي على الإبداع الشعري جمالا أخاذا وسحرا حلالا، وتكسوه

[1] رابح بوحوش اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، (د. ط) ، (د.ت) ، ص153.
[2] إنعام فوال عكّاوي، المعجم المفضل في علوم البلاغة والبديع والبيان والمعاني، دار الكتب العلمية، ط2 ، بيروت لبنان، 1996، ص323.
[3] مصطفى الصاوي الجويني، البلاغة العربية تأصيل وتجديد ، منشأة المعارف بالإسكندرية، (د.ط) ، 1985، ص84.

رونقا فتسترعي الانتباه ،وتشرق الأسماع وتهز الألباب، فتهتز الأنفس لجمالها، وتتراقص العواطف تهيؤا لعناقها»[1].

ومنه فالكناية هي تأدية المعنى بذكر لازم من لوازمه واللازم يستدعي وجوده الملزوم حتما فإذا عدلت عن التصريح بالمعنى إلى الكناية عنه فقد أديته مصحوبا بدليله وعرضته مقرونا بحجته وذكر الشيء بصحية برهانه أوقع في النفس وأكد لا ثباته وهذا سرّ بلاغتها[2]

د- المجاز:

من أحسن الصور البيانية التي توضح معنى وتقويه هو المجاز ،لهذا شغفت العرب باستعماله لميلها للإتساع في الكلام للدلالة على كثرة معاني الألفاظ لما فيها من الدقة في التعبير، فيحصل للنفس به سرور و أريحية و قد عرف المجاز الكثير من البلاغيين كلا حسب قوله "إن الكلام لا يعدو أن يكون واحدا من اثنين إما حقيقة أو غير حقيقة، فالفظ إن استعمل في معناه الموضوع له فحقيقة، وإن استعمل في غيره لعلاقة مع قرينة فإما مانعة من إرادة المعنى الأصلي فمجاز وإما غير مانعة فكناية"[3].

كما نجد عبد القاهر الجرجاني قد أبدع في تعريفه للمجاز بقوله: «فالمجاز: كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول فهي مجاز ، وإن شئت قلت : كل كلمة جزت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له من غير أن تستأنف فيها وضعا لملاحظته ما تجوز بها إليه وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها فهي مجازا، ومعنى الملاحظة هو أنها تستند في الجملة إلى غير هذا الذي نريده لها الآن، إلا أن هذا الإسناد يقوى ويضعف».[4]

[1] رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، (د.ط)، (د ت) ، ص184، 185.

[2] مصطفى الصاوي الجويني، البلاغة العربية تأصيل وتجديد، منشاة المعارف بالإسكندرية، (د.ت) ، 1985، ص108، 109.

[3] أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، دار القلم، بيروت، (د.ط)، (د.ت) ، ص193.

[4] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، صححه وعلق على حواشيه محمد رشيد رضا، مكتبة ابن تيمية، القاهرة، (د.ت) ، ص252.

وكان طبيعيا لهذا أن تختلف المناهج والاتجاهات في دراسة هذا المبحث وان يختلف العلماء في طرائقهم ومسالكهم حوله «وبالرغم من ذلك يمكننا أن نعثر في وسط هذا الاختلاف على عنصر- أو عناصر- اتفاق على الأسس لمناهج البحث في هذا الموضوع··· ».[1]

ومن خلال نظرة سريعة على ما جاء في مباحث العلماء في المجاز يمكننا القول بأنهم يكادون يتفقون حول مفهوم عام للفظي الحقيقة والمجاز «ويمكننا هنا تحديد هذا المفهوم ،أن الحقيقة هي استعمال الكلام فيما وضع له، والمجاز عكسها أي استعمال الكلام في غير ما وضع له»[2].

ثانيا- الانزياح الصوتي:

من المباحث التي تتناول الجانب اللغوي في النص الأدبي، المبحث الصوتي فبواسطة

طبيعة الأصوات اللغوية تظهر الملامح الأدبية والفنية والخصائص الأسلوبية، وذلك أن المادة الصوتية تتجسد بالطاقة التعبيرية مزدوجة أي (فكرية وعاطفية) ،وقد أشار الدكتور كمال بشر إلى أهمية الدراسة الصوتية بقوله «إن الاختلاف في النطق كالاختلاف في قواعد النحو مثلا ، منشؤه اختلاف البيئة الاجتماعية والخواص الفردية فإن عد الاختلاف في قواعد النحو خروجا على المعيار السليم والمقياس الصحيح ، حكم بالمثل على الاختلاف في النطق وكما يجب التنبيه على الأول يلزم التنبيه على الثاني ومن ثم وجب دراسة الأصوات وجوب دراسة النحو والصرف ، إذ أن السيطرة على اللغة لا تتم بدون دراسة أصواتها»[3] ولعل هذا كما يعرف يرجع إلى أن اللغة في القديم كانت تداول عن طريق المشافهة، قبل اختراع الكتابة ولهذا يرى الكثير من الباحثين أن « اللغة العربية موسيقية»[4] ومنه وجب علينا دراسة النص انطلاقا من أصغر وحدة فيه وهي الصوت للوصول إلى المعنى الكلي أو الأصلي وبطبيعة الحال بمساعدة أيضا مع باقي المستويات الأخرى لنصل إلى المعاني العامة ويتحقق

[1] محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1 ، بيروت، لبنان، 1994، ص65،66.

[2] نفسه، ص66.

[3] كمال محمد بشير، علم اللغة العام، القسم الثاني، دار المعارف، مصر، د ط، 1980، ص168.

[4] قريسي ظريفة، اللغة العربية وآدابها، المؤسسة الوطنية للفنون، مطبعة وحدة الرغاية، الجزائر، د ط، 2006 ،ص312.

هذا بمحاولة دراسة الإيقاع (الوزن –القافية –التكرار) المتمثل في الموسيقى الخارجية والداخلية للقصيد في الشعر الحر.

***الايقاع**:يضم (البحر(الوزن) ـ القافية (الروي) ـ التكرار).

أ:البحر (الوزن):

لما وضع الخليل ابن أحمد الفراهيدي" خمسة عشر وزنا «سُمي كل منها بحراً» تشبيها لها بالبحر الحقيقي الذي لا يتناهى بما يغترف منه، في كونه يوزن به مالا يتناهى من الشعر"[1] ومن بعد ذلك جاء تلميذه الأخفش فاكتشف بحرا سماه – المحدث– ولهذا أصبح مجموعها ستة عشر بحرا يتألف كل بحر في العادة من عدة تفعيلات والتي تعد وحدة صوتية ففي الشعر التقليدي البيت يحوي على ستة تفعيلات– تفعيلة واحدة مكررة– أما في الشعر الحر فهو ذو نظام السطر الشعري الذي يستغرق زمنا شعريا يخضع للحالة النفسية الشعورية للشاعر إذ أن التفعيلة قد تتكون من جزء تفعيلة أو من تفعيلات لا عددية.

ب: القافية:

القافية في الاصطلاح العروضيين علمٌ يعف به أحوال أواخر الأبيات الشعرية من حركة وسكون ، وهي بهذا اسم لعدد من الحروف ينتهي بها كل بيت، " فتماثل الصوت لا يعني تماثل المعنى خلاف القاعدة المقررة، فهي تتجلى بوضوح إذ تمنح صدى موسيقيا عند نهاية العبارة أو السطر الشعري[2]" فالقافية تصدر نغما رتيبا متشابها كأنه مقطوعة موسيقية واحدة مكررة وقد أدت هذه الرتابة إلى أن يلجأ الشاعر إلى إبداع الانسجام بين عواطفه و موسيقاه وهي تنقسم إلى مقيدة ومطلقة، أما المقيدة فهي تعني «بكل قافية يكون فيها حرف الروي ساكنا، قيد انطلاق الصوت به»[3]

[1] غازي يموت، بحور الشعر العربي (عروض الخليل)، دار الفكر اللبناني ، بيروت، د ط، د ت، ص16.
[2] رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم عنابة، د ط، 2006، ص108.
[3] يوسف بكار، في العروض والقوافي، دار المناهل للنشر، لبنان، ط2 ، 1990، ص131.

وأما المطلقة فهي «التي يكون فيها الروي متحركا أي أطلق الصوت به»[1]

ج- الروي:

يعد الروي من أهم العناصر الصوتية في الشعر وله أهمية أيضا في بناء القصيدة"وسمي رويًّا لأن البعض يعرفه بالحرف الأخير الذي تنسب إليه القصيدة والملازم لها فيقال مثلا قصيدة لامية إذا كان رويها لام " لامية العرب" والروي في اللغة هو الجمع والاتصال والضم»[2] وأما في الشعر الحر فلا تعتمد القصيدة على روي ثابت بل يتغير حسب الحالة التي يكون بها الشاعر، والشعور الذي يختلجه وبهذا يختلف الروي من سطر إلى سطر آخر للدلالة على نفسية الشاعر وعن القوة التي يحملها الروي والتي بدوره يجسدها في القصيدة.

د- التكرار:

إن ظاهرة التكرار تبدأ من الحرف إلى الكلمة وتنتهي إلى العبارة ثم السطر الشعري ،وقد عرف التكرار اصطلاحا بـ :« إعادة ذكر الكلمة أو العبارة بلفظها أو معناها في موضع آخر أو مواضع متعددة في نص أدبي واحد»[3] ولهذا يعد التكرار ظاهرة لغوية إذ أنه يعتمد في العلاقات التركيبية بين الكلمات والجمل على صور بسيطة ومركبة، ورغم وجود التكرار في الشعر العربي القديم والحديث نلمس أن تأثيره الأكبر كان في الشعر الحر فله بذلك خاصية أساسية في بناء النص الشعري فهو ذا قدرة على إثارة المعنى وتوسيع الدلالة ،ومنه لم يعد التكرار في القصيدة المعاصرة «مجرد أسلوب من شأنه أن يعيب النص الشعري في مواطن من مواطنه كما قديما، إنه الآن نقطة مركزية في القصيدة التي تحتويه ، ترتبط كثيرا من الدلالات والأفكار به عبر الخيوط التعبيرية المختلفة»[4] وسواء أكانت اللفظة أو الجملة أو السطر الشعري هم المكررين في النص الشعري فهم بالتأكيد يحملون دلالة ومعاني كثيرة يمكن أن تندرج تحت الحالة الشعورية جراء إدراجها في النص الأدبي الواحد.

---

[1] نفسه، ص31.

[2] الخطيب التبريزي، الكافي في العروض، القوافي، تحقيق الحشاشي حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3 ، 1994، ص149.

[3] رمضان الصباغ، في نقد الشعر اعربي المعاصر، دار الوفاء، مصر (د. ط) ، 2001، ص211.

[4] فهد ناصر ، التكرار في شعر محمود درويش ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2004، ص26.

الفصل الثاني

دراسة تطبيقية لمستويات الانزياح.

I- الانزياح التركيبي:

1- الجانب النحوي:

- التقديم والتأخير
- الحذف
- الالتفات
- الاعتراض

2- الجانب البلاغي:

- الاستعارة
- التشبيه
- الكناية
- المجاز

II- الانزياح الصوتي:

- التفعيلة بين الزحاف والعلة
- التنوع في القافية
- تنوع الروي
- التكرار

I- الانزياح التركيبي:

I -1- الجانب النحوي:

إن الانزياح يقوم على خرق ما هو مألوف والانحراف بدوره يتولد أساسا عن الخروج من الأطر المرسومة ومخالفة العرف اللغوي وانتهاك النظم النحوية والصرفية دون المساس بالبنى الأساسية للغة " فهو يعتبر انتهاك لغوي قائم على الاتيان اللامنتظر و اللامتوقع من التعبير، بحيث اهتم النحاة بالتعقيد للغة والمحافظة على كيانها" [1].

ومن بين الانزياحات المندرجة ضمن الجانب النحوي نجد:

1-1 التقديم والتأخير:

من بين التعريفات التي جمعت بين الجانب اللغوي والبلاغي تعريف الأستاذ ادريس الناقوري" التأخير من الاصطلاحات البلاغية ومعناه تركيب الكلام شعرا أو نثرا، بطريقة يتوخى منها هدف معين يتحقق بتأخير كلمة أو جملة، وبهذا يقابل التقديم الذي يفيد دلالة معاكسة تتخذ هدفا بلاغيا يتحقق في تقديم كلمة أو جملة" [2].

إن ظاهرة التقديم والتأخير تتجلى في الخطاب الشعري لمحمود درويش لتمنحه دلالة خاصة، وإحداث أثر متميز لدى المتلقي، و يتضح ذلك من خلال الأمثلة الموالية التي ينطوي ضمنها التقديم والتأخير سواء في الجمل الإسمية أو الفعلية.

[1] ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظرية ودراسة تطبيقية ، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1 ، 2008، ص25.

[2] علي أبو قاسم عون، بلاغة التقديم والتأخير في القرآن الكريم، دار المدار الاسلامي، ليبيا،ط1، 2006، ج1، ص46.

أ–التقديم والتأخير في الجمل الفعلية:

جاء في قول الشاعر:

والآن تأخذ شكلها الآتي

حبـــــــــيبتهم [1]

*نلاحظ في هذا البيت ان محمود درويش قد قدم المفعول به "شكلها "على الفاعل والأصل في الكلام ،"تأخذ حبيبتهم شكلها الآتي "وهنا يؤكد الاحتفاء بالجوهر والحط من قيمة المظهر سمة مميزة للقصيدة في مجملها.

وكذلك قوله:

دمهم أمامي

يسكن اليوم المجاور[2]

*نلاحظ كذلك هنا أن الشاعر جاء بتأخير الجملة الفعلية" يسكن" في محل رفع خبر والأصل " دمهم يسكن اليوم المجاور" إذا تأملنا هذا المقطع نجد فيه ملامح سردية تتمثل في تتابع الأفعال مما يضفى عليه دينامية خاصة، تقترب أكثر من الأسلوب الرؤيوي المغرق في التجريد.

و في "دمهم يسكن المدن التي اقتربت" وهنا نلاحظ تقديم المفعول به المدن على الفاعل الذي هو ضمير مستتر والتقدير هو وهذا تفاديا للتكرار قوله أيضا:

فكوا طلاسمه ومزقهم[3].

هنا تقديم المفعول به على الفاعل، المفعول به "طلاسمه" مقدم على الفاعل ضمير الجمع المخاطب أنتم.

[1] محمود درويش،ديوان، دار العودة ،بيروت، (د .ط)،(د .ت)، ج 2،ص301 .

[2] نفسه ،ص301.

[3] نفسه ،ص303 .

ب– التقديم والتأخير في الجمل الاسمية:

نجد قول الشاعر:

أقاموا من سلاسلهم سلالم

ليقبلوا أقدامها[1]

وهنا تقديم الجار والمجرور(من سلاسلهم)على المفعول به سلالم والأصل أقاموا سلالم من سلاسلهم.

قال أيضا:

المدن اللقيطة حارس تعبت يداه من الاشارة

لم يصل أحد ومروا من يديه الآن.[2]

ونلاحظ هنا تقديم الصفة أي التعب(اللقيطة) للمبتدأ المدن وتأخير الخبر حارس.

قوله كذلك في السطر:

الوطن المرابط خلفه.[3]

نفس الشيء كما قلنا سابقا تقديم الصفة (المرابط)على خبر المبتدأ (الوطن)وخبره المؤخر (خلفه).

يدخلون الآن في ذرات بعضهم.[4]

نلاحظ هنا في هذا البيت تقديم ظرف الزمان (الآن)على الفاعل بعضهم والأصل يدخلون بعضهم الآن في ذرات.

[1] محمود درويش، الديوان، ص303.
[2] نفسه، ص304.
[3] نفسه ،ص302.
[4] نفسه ،ص304.

2.1 الحذف

يعتبر الحذف من السمات الأسلوبية المميزة لدوره المهم في الربط بين المرسل والمتلقي، فهو أخذ متنفسات القارئ لإعمال تجربته في النص ومنه المشاركة في البناء الجديد، وذلك سر جماله، ويحدث هذا الحذف في الجملة الاسمية كما يحدث في الجملة الفعلية ، تاركا فراغا بين عناصر التركيب وتبقى مهمة المتلقي في تقريره أو الشعور من بين أمثلته في القصيدة.

أ- الحذف في الجملة الفعلية:

يحذف المسند والمسند إليه كن الجملة الفعلية أحيانا «وهما الفعل والفاعل، ويتم الاكتفاء بالمفعول به عن أحدهما أو المصدر (المفعول المطلق) الذي يكثر مجيئه نائبا في مقامات التأسف و النصح والاستعطاف والدعاء أو المتعلق كالجار والمجرور»[1] ومن أمثلة ذلك حذف الفاعل والاكتفاء بالمفعول به:

دمهم أمامي

يسكن اليوم المجاور [2]

هنا حذف الفاعل الذي هو ضمير مستتر تقديره هو.

فكوا طلاسمه[3]

فعل ومفعول به وحذف الفاعل دليل على ترجيح الشاعر لكفة الواقع الحلم على كفة الواقع في هذه القصيدة ينتمي إلى عالم الرؤيا وكأن الشاعر تصور بطريقته الخاصة بديلا لكل من الماضي والحاضر المرتبطين في ذهن الانسان العربي بالإحباط والهزيمة.

---

[1] ينظر عبد الباسط محمود، الغزل في شعر بشار بن برد، دراسة أسلوبية ليبيا، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، (د ط) ،2005، ص262.

[2] محمود درويش، ديوان ، دار العودة بيروت (د .ط) ، (د .ت)،ج2، ص301.

[3] نفسه، 302.

ب–الحذف في الجملة الاسمية:

يعد المسند إليه والمسند، الركنان الأساسيان في الجملة الاسمية وهما على التوالي، المبتدأ والخبر جاء قول الشاعر في البيت المكرر أكثر من موضع في القصيدة.

دمهم أمامي[1]

حذف الخبر والأصل دمهم موجود أمامي.

وهذا من شأنه أن يخلق ارتباكا في ذهن القارئ من جراء الانتقال المفاجئ من الحاضر إلى المستقبل ثم العودة بعد ذلك إلى الماضي وهذا كله حسب موضع قوله دمهم أمامي في الجملة ما قبلها وما بعدها.

جاء أيضا في قوله:

أفلست الحواس وأصبحت قيدا على احلامنا

أفلست الحواس، وحاسة الدم أينعت[2]

حذف الحروف من بينها حرفا العطف(الواو) تفاديا للتكرار.

فتقريبا معظم وأغلب أبيات القصيدة حذف فيها الفاعل وكثرت فيها الأفعال المضارعة والماضية من بينها:لا ينتهي ،لا يصل ،يسكن، اقتربت ،اختفت ،توحدوا ،يرون ،فكوا ،حملوا، يصعدوا...الخ .

فالقيمة الفنية للحذف لا تأتي إلا بغياب عنصر في السياق يحدث فيه أثرا شعريا أكثر من حضوره.

«فبعض العناصر اللغوية يبرز دورها الأسلوبي بغيابها أكثر من حضورها»[3].

[1] محمود درويش، الديوان،،ص301.

[2] نفسه،303.

[3] محمد عبد المطلب- جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة،ط2، 1995،ص181.

3.1 الالتفات:

جاء في كتاب البرهان في علوم القرآن الالتفات " هو نقل الكلام من أسلوب إلى آخر تطرية واستمرار لسامع، تجديد نشاطه وصياغة لخاطره من الملال والضجر بدوام الأسلوب الواحد على سمعه" [1]

فللالتفات دور بارز وجلي في القصيدة، وبما أننا بصدد دراستها نراهن على خلخلة الدلائل لتغيير إدراكنا للأشياء و فهمنا للوجود، فإن التفاعل معها يقتضى مجال أوسع أمام القدرات الخالية للقارئ حيث نجد قول الشاعر في الأبيات التالية وما دل عليه من التفاتات نذكر منها:

دمهم أمامي

سكن اليوم المجاور

صار جسمي وردة في موتهم. [2]

هذا من شأنه ان يخلق ارتباكا في ذهن القارئ من جراء هذا الانتقال المفاجئ من الحاضر(دمهم أمامي) إلى المستقبل (يسكن اليوم المجاور) ثم العودة بعد ذلك إلى الماضي (صار جسمي وردة في موتهم).هنا الشاعر انزاح من زمن الحاضر إلى المستقبل ثم الماضي.

كذلك قوله:

كان كل شوارع الوطن اختفت في اللحم

وحدهم يرون. [3]

وقد انزاح هنا –محمود درويش– وانتقل من زمن الماضي إلى المضارع.

---

[1] بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: مصطفى القادر عطا، دار الكتاب العلمية، بيروت، المجلد2، ج3 ، ط3،2002 ، ص197.

[2] محمود درويش، ديوان، ص301،302 .

[3] نفسه، ص303.

نجد كذلك قوله:

وتسلقوا جدران هذا العنصر

دقوا حائط المنقى

أقاموا من سلالهم سلالم

ليقبلوا أقدامها. [1]

وهنا التفات قد انتقل به الشاعر من الماضي(تسلقوا، أقاموا)إلى زمن المضارع(ليقبلوا).

كذلك نجد قوله:

لم يصل أحد ومروا من يديه الآن

فاتسعت يداه

كل شيء ينتهي من أجل هذا العرس

مرحلي بأكملها أفاقت ذات موت" [2]

هنا تضاربت أزمان الالتفات بين المضارع والماضي.

كذلك نجد الالتفات بين صيغ الضمائر نذكر منها:

أنراك يا وطني

لأن أصابع الشهداء تحملنا إلى صفه

صلاة..... أو هوية

ماذا تريد الآن منا

[1] محمود درويش، ديوان، ص304 .

[2] نفسه ،ص303.

ماذا تريد؟

خدهم بعدا بلا أجر. [1]

هنا الالتفات انتقل فيه الشاعر من الضمير المتكلم (تحملنا) إلى ضمير المخاطب(ماذا تريد – خدهم).

نجد قوله كذلك ما يتعلق بصيغ الضمائر:

آه..... بأشياء! كوني مبهمة

لنكون أوضح منك. [2]

هنا الشاعر انتقل وانزاح من ضمير المخاطب(كوني)إلى ضمير المتكلم (لنكون)يدخل أيضا في العدد بين الأفراد والجمع (كوني) ليكون قوله كذلك:

أفلست الحواس وحاسة الدم أنبعت

وقادتهم إلى الوجه البعيد [3]

هنا الالتفات ظاهر بين صيغ الجمع والأفراد بين الحواس والحاسة ، لتحقيق ذلك عمد الشاعر إلى الإعلان عن إفلاس الحواس التي تعتبر بمثابة جسر يصل الذات بالموضوع، واستبدالها بحاسة الدم.

4.1 الاعتراض:

إن ظاهرة الاعتراض لا تقل أهمية على سابقيها إذ تحدث البلاغيون تحت مسميات متعددة " فهو بدوره يحقق فائدتين، إحداهما عامة في كل صورة، وهيا جذب انتباه المتلقي بتلك التنبؤات أو التحولات التي لا يتوقعها في نسق التعبير، وأخرى خاصة تتمثل فيها تلك الصورة في موقعها من السياق الذي ترد فيه من ايحاءات خاصة" [4].

[1] محمود درويش ،الديوان،304.

[2] نفسه،304.

[3] نفسه ،ص303.

[4] حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، (د ط)، 1998 ،ص26.

وتظهر ميزة الاعتراض في قوله:

هذا هو العرس الذي لا ينتهي

في ساحة لا تنتهي

في ليلة لا تنتهي

هذا هو العرس الفلسطيني

لا يصل الحبيب إلى الحبيب

إلا شهيدا أو شريدا.[1]

ونتبين الاعتراض أيضا في الأبيات التالية:

مرحلة بأكملها أفاقت– ذات حلم–

من تدحرجها على بطن الهزيمة

مرحلة بأكملها أفاقت– ذات موت– .[2]

يظهر الاعتراض ويختزل في جوهر الرؤية الشعرية العميقة التي تتأسس عليها القصيدة، هذه الصورة المحورية تنموا داخلها وتتشعب من خلال طرق متباينة من قبيل الغموض/ الوضوح /التحدي/ الاستسلام، والقصيدة في مجملها تقوم على ترجيح كفة الحلم على كفة الواقع.

جاء في قوله أيضا:

كل شيء ينتهي من أجل هذا العرس

مرحلة بأكملها.....زمان ينتهي

هذا هو العرس الفلسطيني.[3]

[1] محمود درويش، الديوان، ص301 .

[2] نفسه، ص304.

[3] نفسه، ص304.

ووفقت هذا التأويل، فإن التعارض بين " الاحتفالي" والمأساوي " فلسطين"، " التشرد" يتراجع ليحل محله التكامل، الاتساق، وكأن الشاعر عندما ينتزع النضال من سياق المأساة ليضمن عليه بعدا احتفاليا يصبح المتلقي من خلاله راغبا في ممارسته.

I –2 الجانب البلاغي:

في هذا الجانب سنقتصر في دراستنا على شكل من أشكال الانزياح، في شعر محمود درويش والذي سنقف فيه على قضية من قضايا البلاغة ألا وهي الصورة الشعرية ،وتعد هذه الأخيرة من أهم أدوات التشكيل الشعري، يتوسل بها الشاعر للتعبير عن رؤاه ومشاعره وانفعالاته، وإنها كما يرى أحمد الشايب :«أن الصورة الشعرية هي المادة التي تتركب من اللغة بدلالتها اللغوية الموسيقية ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية وحسن التعليل»[1]وقد حوت قصيدة محمود درويش "طوبى لشيء لم يصل" على مجموعة من الصور البيانية ومنها الاستعارة التي يعرفها أبو هلال العسكري بقوله :« الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة لغرض، وذلك الغرض إنما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه تأكيده والمبالغة فيه أو الإشارة بالقليل من اللفظ أو لحسن الغرض الذي يبرز فيه»[2]

2–1 الاستعارة:

تجسدت الاستعارة في المقطع الآتي من القصيدة:

هذا هو العرس الذي لا ينتهي

في ساحة لا تنتهي

هذا هو العرس الفلسطيني

لا يصل الحبيب إلى الحبيب

إلا شهيدا أو شريدا

[1] أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، النهضة المصرية، القاهرة، 1973، ط2 ، ص248 .

[2] أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت،دط، 1986 ،ص295 .

دمهم أمامي

يسكن اليوم المجاور.[1]

فالاستعارة تكمن في قول الشاعر: " دمهم أمامي"، "يسكن اليوم المجاور" فقد ذكر المشبه وهو(الدم) وحذف المشبه به وهو (الإنسان) ورمز له بلازم من لوازمه وهو السكن على سبيل الاستعارة المكنية.

حيث أشار الشاعر إلى اليوم المجاور الدلالة على زمن المستقبل، أي أن دم العدو أمامه فهو بذلك يتطلع إلى الحرية المفقودة، ومن هنا يظهر الانزياح في تأثر الشاعر بالمشهد الفلسطيني في الحلم، حيث جسّده على هيئة عرس ثوري أي بداية الثورة الفلسطينية لكن سرعان ما يفاجئنا الشاعر بتغير هذا المشهد إلى مشهد أشد إثارة من الأول وهو تحول أيامهم إلى دماء ومن هنا غدا العرس عند محمود درويش يحمل معنى مخالف تماما للعرس الواقعي وأصبح يحمل طابع المعاناة.

قوله أيضا:

كأن كل نوافذ الوطن اختفت في اللحم.

وحدهم يرون

وحاسة يرون

وحاسم الدم أينعت فيهم

وقادتهم إلى عشرين عاما ضائعا.[2]

ظهرت الاستعارة المكنية في قول الشاعر" وحاسة الدم أينعت فيهم" حيث ذكر الشاعر المشبه وهو (الدم) وحذف المشبه به وهو (الثمار الناضجة) ورمز لها بصفة من صفاتها وهي الينوع، فالدم تجاوز بعده المادي واكتسب قيمة رمزية من خلال تأجيج فاعلية الثأر، وكأن الشاعر هنا يوقض الحس الرجولي للإنسان العربي، فالانزياح في هذه الصورة يرمز إلى معنى الانتماء والترابط بين

[1] محمود درويش، الديوان، ص301.

[2] نفسه، ص302.

الفلسطينيين، فدلالة الدم هنا مرتبطة بالشرف والكرامة والرجولة والهوية العربية فلا يهدأ غليان الشعب الفلسطيني إلا إذا تم الانتقام لشرف القبيلة أو الوطن بصفة عامة.

ونجد قوله أيضا:

كأن كل شوارع الوطن اختفت في اللحم

وحدهم يرون

لأنهم يتحررون الآن من جلد الهزيمة والمرايا [1]

ظهرت الاستعارة المكنية في قول الشاعر " لأنهم يتحررون الآن من جلد الهزيمة"، حيث ذكر الشاعر المشبه هو (الهزيمة) وحذف المشبه به وهو (الإنسان) وأبقى على صفة من صفاته وهي " الجلد" فقد إستعار الشاعر لفظة الهزيمة لأنها سمة عرضية في الانسان العربي لأنها مرتبطة بالمظهر الجلد لذلك يدعو الشاعر التحرر من هذا المظهر. وإلى التحرر من المرايا أيضا لأنها تكتفي بعكس المظهر دون الجوهر، فالانزياح يظهر في ذلك العالم الجديد الذي يتحرر فيه الانسان من جلد الهزيمة. وهذا على حدّ تعبير محمود درويش. فلفظة التحرر هنا جاءت للدلالة على مرحلة الإنتفاضة.

وقول محمود درويش في القصيدة:

هربت حبيبتهم إلى أسوارها وغزاتها

فتمرّدوا

وتوحدوا

في رمشها المسروق من أجفانهم[2].

وقد تجسدت الاستعارة في قول الشاعر " في رمشها المسروق من أجفانهم" فذكر الشاعر المشبه وهو (الرمش) وحذف المشبه به (الوطن) وأبقى على لازمة من لوازمه وهي السرقة على سبيل الاستعارة المكنية، فقد شبه (الرمش) بالوطن المسلوب كما تسقط الرموش من الاجفان، ومن خلال

[1] محمود درويش، الديوان ،ص302.

[2] نفسه، ص304.

هذه المشابهة تتضح الدلالة الرمزية في أن الاستعمار نهب وسلب كل حقوق المواطن من حرية وانتماء وغير ذلك.

وبعد تعمقنا في هذه الاستعارات وتحليلنا لها نلاحظ أن قصيدة " محمود درويش" حافلة بالاستعارات المكنية لكونها احد اعمدة الكلام التي عول عليها الشاعر في قصيدته ، فهي تجعل المعنى أكثر وضوحا وأشد دلالة حيث تتوهج فيها تجربة الشاعر بكل أبعادها المادية والمعنوية.

2-2 التشبيه :

من أهم الصور البيانية في علم البيان التشبيه إن يعد الاداة البارزة في الشعر فهو شديد الصلة به، ولهذا اعتبره العلماء والنقاد وجعلوه أحد المقاييس في البراعة الأدبية ، حيث يقول حازم القرطاجني:« وأما التشبيهات فمنها ما يتعلق الشبه فيه بالصور والخلق، ومنها ما يتعلق الشبه فيه بالانفعال والصفات وكلا التشبيهين لا يخلو من أن يكون تشبيه الشيء فيه بما هو من نوعه....»[1]

ويعرفه بدر الدين الزركشي بقوله: « هو الدلالة على اشتراك شيئين في وصف هو من أوصاف الشيء الواحد كالطيب في المسك ، والضياء في الشمس والنور في القمر»[2]

فمن هذا نخلص إلى أن التشبيه أسلوب بياني راقٍ لذا استخدمه الأدباء في أعمالهم الفنية والأدبية بشكل يجعل الأديب يرتقي إلى مستوى الابداع.ومنه فقد تعددت التشبيهات في القصيدة بتعدد لولاتها، حيثان الشاعر ركز على جملة من التشبيهات ومن بينها نذكر ما يلي:

دمهم امامي.....

يسكن اليوم المجاور

صار جسمي وردة في موتهم

[1] حازم القرطاجيني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق، محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966، ص220.

[2] بدر الدين الزركشي، مباحث التشبيه، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، (د. ط)، 1984، ص28.

وذبلت في اليوم الذي سبق الرصاصة[1].

فالتشبيه يكمن في قول الشاعر: " صار جسمي وردة في موتهم" حيث جاء التشبيه هنا بليغ حذفت فيه الأداة، فالشاعر شبه جسمه بالورد ودلالته هنا الخصب والنماء، فالانزياح يكمن في انتقال الشاعر إلى معنى دلالي غير مألوف حيث أصبح الموت مصدرا للخصوبة وأصبحت الحياة انبثاقا من الموت.

و جاء في قوله :

دمهم أمامي

يسكن المدن التي اقتربت

كان جراحهم سفن الرجوع

ووحدهم لا يرجعون[2].

جاء التشبيه في قوله: " كأن جراحهم سفن الرجوع" فالشاعر نسبة الجرح بسفن الرجوع، فالمعنى الايحائي يظهر في استمرار معاناة الشعب الفلسطيني وعدم ائتلام الجراح فهي دائما في تجدد مستمر.

و قال أيضا:

كأنه وطني

أمامي ..... لا أراه

كأنه طرقات يافا

[1] محمود درويش، الديوان، الجزء2 ، دار العودة، بيروت (د، ط) (د، ت)، ص301.
[2] نفسه ،ص301.

لا أراه

كأنه قرميد حيفا[1]

شبه الشاعر الدم بالوطن في قوله: كأنه وطني فالمعنى يظهر في تعبير الشاعر عن علاقة الدم الفلسطيني بالوطن فهو يرى دمه هو كل المدن كحيفا ويافا وغيرها، وهذا دلالة على ارتباط الشديد للشاعر بوطنه.

وجاء في قول محمود درويش:

وهذا الشيء ...هذا الشيء بين البحر

والمدن اللقيطة ساحل لم يتسع إلا لموتانا

ومروا فيه كالغرباء ننساهم على مهل.[2]

جاء التشبيه في قول الشاعر: " والمدن اللقيطة ساحل" ، حيث شبه الشاعر العدو بالمدن اللقيطة، فالمعنى الايحائي يظهر في محاولة العدو التقدم إلى الأراضي الفلسطينية وسعيه إلى احتلال مدن الساحل.

فالهدف إذن من التشبيه هو ترسيخ المعنى في النفس عن طريق التعبير عن الشيء المعنوي بالشيء المحسوس وتقوية المعنى وتأكيده وكل هذا ينطوي تحت أهداف الصورة الشعرية، فالتشبيه أحد عناصرها وبلاغته تكمن في إيضاح المعنى وبيان المراد من النص بنقله من العقل إلى الاحساس.

[1] محمود درويش ،الديوان، ص302.

[2] نفسه، ص305.

2-3 الكناية

تعد الكناية أحد مكونات الصورة الشعرية التي يعبر بها الشاعر عن تجربته وعما في نفسه من أحاسيس ومشاعر، والكناية عند عبد القاهر الجرجاني: « أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا ذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيئ إلى معنى وهو تاليه ورد في الوجود فيومئ إليه ويجعله دليلا عليه»[1]

وقد وردت الكناية في مصطلح القصيدة من قول الشاعر:

دمهم أمامي...

يسكن اليوم المجاور....

وجمعت صوتي كله لأكون أهدأ من دم .

غطى دمي[2]

تجسدت الكناية في قول الشاعر: "وجمعت صوتي كله لأكون أهدأ من دم "وهي كناية توحي بالصبر والتحكم في موقف الغضب، فقد ربط الشاعر قوله " جمعت صوتي" بهدوء الدم، وهذا انزياح عن المألوف ودلالة ذلك أن نفسيته متوترة جراء ما يعانيه الانسان الفلسطيني من قلق وحزن وأسى من جهة وعن ثورته وتمرده على الأوضاع المؤلمة من جهة أخرى.

قوله أيضا:

دمهم أمامي لا أراه

كأنه طرقات يافا

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز. تح، محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر(د. ط) ، 2000، ص66.

[2] محمود درويش، الديوان، ص301.

لا أراه

كأنه قرميد حيفا

لا أراه

كأن كل نوافذ الوطن اختفت في اللحم[1].

تتضح الكناية في قول الشاعر: "كأن كل نوافذ الوطن اختفت في اللحم"

فهي توحي بالبحث عن بصيص الأمل المختفي كاختفاء العظام في اللحم حيث ظهرت دلالة الانزياح في امتزاج ملامح الوطن بالدم وهذا يدل على تأجيج الفعلية الثأر، وفي نفس الوقت يدل على انتقال من مستوى المظهر الذي يدرك بالحواس إلى مستوى الجوهر الذي لا يدركه إلا من أينعت فيه حاسة الدم.

وقول الشاعر أيضا:

السفح أكبر من سواعدهم

ولكن...

حاولوا أن يصعدوا....

حاولوا أن يعبروا....

ولكن ...

حاولوا أن يفرحوا[2].

[1] محمود درويش، الديوان ،ص302.

[2] نفسه، ص303

تتجسد الكناية في قول الشاعر" السفح أكبر من سواعدهم" ، " حاولوا أن يسعدوا" ، " حاولوا ان يعبروا" ، "حاولوا ان يفرحوا"، فهذه العبارات كلها توحي لنا بالتحدي والاستمرار في المقاومة للوصول إلى الحرية ، فالانزياح يظهر في هيمنة حقل الحلم على حقل الواقع وهذا من خلال دلالته على بعض المؤشرات كالحيوية والأمل والتحدي .

وقوله أيضا :

والمدن اللقيطة حارس تعبت يداه من الاشارة

لم يصل أحد ومروا من يديه الآن

فاتسعت يداه[1].

تجسدت الكناية في قوله " فاتسعت يداه " فهي توحي إلى فرض العدو الاسرائيلي بسيطرته على أماكن من الوطن العربي فقد جاءت لفظة " يداه" تظهر دلالة انزياحية غير مألوفة فهي تدل على العدو الصهيوني الحريص على الاستيلاء والتسلط على المدن الفلسطينية.

2-4 المجاز

ظهر المجاز في ثنايا القصيدة، حيث خلق عمل فني إبداعي وذلك لتشكيل صورة خيالية راقية تختزل جوهر الرؤية الشعرية العميقة، والمجاز عند السكاكي هو: « الكلمة المستعملة في غير ماهي له بالتحقيق استعمالا في الغير بالنسبة إلى نوع حقيقتها مع قرينة مانعة من إرادة معناها في ذلك النوع.»[2]

[1] المرجع السابق، ص305.

[2] يوسف السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق، عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1 2000 ،ص468.

كما يقول الجرجاني:«واعلم أن المجاز على ضربين مجاز من طريق اللغة ومجاز من طريق المعنى المعقول»[1].

ومن نماذج المجاز الوارد في القصيدة:

وما حملوا خرائط او رسوما أو أغاني للوطن

حملوا مقابرهم...

وساروا في مهمتهم

وسرنا في جنازتهم[2]

فقد ظهر المجاز في قول الشاعر: "حملوا مقابرهم" فهذه صورة مجازية علاقتها كلية فالشاعر أطلق الكل(المقابر) ولكن المراد هنا (النعوش) أو (الموتى) فالمعنى الايحائي يظهر في تدمر الشاعر و استفزازه للدفاع عن كرامته وحرمته بشكل يصبح معه المطالبة بالثأر والتمسك به دليلا على التمسك بالهوية العربية الأصيلة.

II الانزياح الصوتي:

تعد ظاهرة الايقاع من الظواهر الغامضة ، وكان من بين النقاد منهم من أرجعها إلى الحدس أو إلى الذائقة التي تعاني منها النفس ولا تستطيع اللغة أن تعبر عنها، ونستطيع أن نلمس في الايقاع العديد من الانزياحات التي تتمثل صورها في الابتعاد او الخروج عن النغمة المنتظرة للقصيدة ومنه فقد عرف محمد مندور الايقاع بمقارنته مع الوزن قائلا: «أمّا الكمّ (الوزن) فقصد به هنا كمّ التفاعيل التي يستغرق نطقها زمنا ما- وكل أنواع الشعر لا بدّ أن يكون البيت فيها مقسما إلى تلك الوحدات... أما الايقاع، فهو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاورة»[3] وجاء في كتاب معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب في تعريف الايقاع أنه« بمعنى الجريان أو التدفق

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، صححه وعلق على حواشيه محمد رشيد رضا، مكتبة ابن تيمية، القاهرة (د .ط) (د.ت) ص292،293.

[2] محمود درويش، الديوان، ص304.

[3] محمد مندور، في الميزان الجديد، مكتبة النهضة، القاهرة، ط1، د ت،ص187.

والمقصود بدعامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت، أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط واللين...ويستطيع الفنان الأديب أن يعتمد على الايقاع باعتماده طريقة من ثلاث : التكرار أو التعاقب أو الترابط »[1]

ومن كل ما سبق يتبين أن بنية الايقاع تتمثل في عنصرين يحركان النسق الشعري ويبنيان الايقاع سويا ألا وهما الوزن والقافية، ولكنه لا يتقيد بهما، أي لا ينحصر فيهما وهما اللذان يقعان تحت ما يسمى بالموسيقى الخارجية للقصيدة، بل يتجاوزهما إلى أبعد ذلك وهو ما يسمى بالموسيقى الداخلية التي تعنى بالتركيب اللغوي للقصيدة (التكرار، الجناس، التقابل، ...الخ) .

ويمكن أن ندرج خروج الشعر العربي القديم من طابعه – أي طابع البيت – أو الشطرين انزياحا بحيث أنه جاء ما يعرف يشعر التفعيلة، بحيث كسرت كل القيود في الوزن المنظوم، إذ هناك من اعتبر الشعر القديم عبارة عن مقبرة للانفعالات الشعورية ، وأن الشكل الجديد هو عبارة عن نظرة جمالية جديدة تتلاءم مع حرية التعبير.

وهذا ما نحن بصدد دراسته في الشعر الحر الذي كان ظهوره نتيجة الانزياح عن النظام القديم وفي هذا الجزء خصصنا فيه دراسة للإيقاع القصيدة المختارة – محمود درويش نموذجا للدراسة الصوتية–.

وفي الشعر الحر نجد أنه يتقلص السطر إلى تفعيلة وهذا ما لجأ إليه محمود درويش معتمدا في كثير من الأحيان، وهو التنويع في كل سطر شعري ويتبين ذلك من خلال القصائد الأتية (أوراق الزيتون، مديح الظل العالي، أحن إلى خبز أمي، عائد إلى يافا....) وسوف نقف في دراستنا عند قصيدته " طوبى لشيء لم يصل" .

لقد جاءت قصيدة محمود درويش ملتزمة بالنظام العمودي، والتي اختار لها بحرا واحدا من بحور الشعر العربي ، اخضعت له القصيدة من البداية إلى النهاية ، وهو بحر الكامل سواء جاء كاملا أو مجزوءا ، الذي يسمى بهذا الاسم." لتكامل حركاته وهي ثلاثون حركة وليس في الشعر شيء له

[1] مجدي وهيبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2 .1984، ص71.

ثلاثون حركة غيره وهو على ستة أجزاء ، متفاعلن ست مرات، وله ثلاث أعاريض وتسعة أضرب" [1]، إذ يعد من البحور الصافية البسيطة وهو من أسرع البحور الشعرية لكثرة الحركات وقلة السكانات.

- متفاعلن (///0//0) .

هذا هو العرس الذي لا ينتهي

في ساحة لا تنتهي

في ليلة لا تنتهي

هذا هو العرس الفلسطيني

لا يصل الحبيب إلى الحبيب

إلا شهيدا أو شديدا.[2]

جاءت هذه المفردات مصاغة على أنغام(بحر الكامل) حيث جاء الشاعر فيها محدثا عن العرس الفلسطيني ليس هو العرس الدنيوي بل العرس الثوري الذي ينتمي إلى ساحة وليلة لا ينتهيان وهما في الأصل غير ذلك، ليواصل حديثه ويخبرنا عن نتيجة هذا العرس الذي يخلف الشهادة والتشرد ، فالشاعر يخبرنا عن حقيقة مؤلمة قدر ألم الكلمات التي تحملها والتي انزاح بهذه الكلمات عن تفعيلة بحر الكامل وهذا ما سوف نلمسه أيضا في بيان أول نوع من أنواع الانزياح الصوتي والذي يخص التفعيلة.

أ: التفعيلة بين الزحاف والعلة:

إن الأديب سواء كان كاتبا أو شاعرا تكون لديه مجموعة من الحالات الشعورية الذاتية يريد تجسيدها إلى أوزان ايقاعية تتلاءم مع الشعور الخاص الذي ينتابه، فالشاعر عند تجسيده لهذه الحالة الشعورية إلى ايقاعات ينزاح إلى كل ماله تأثير بالمستمع وهذا ما يجعله يلجأ إلى انحرافات خفيفة شيقة تجعل للقصيدة لون آخر ، فالبحر الذي اختاره محمود درويش للقصيدة لم تسلم تفعيلاته من

[1] الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، مكتبة الزانجي، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص58.

[2] محمود درويش، الديوان، ص302.

الزحافات والعلل التي لمسناها من بداية مطلع القصيدة وهذه الانزياحات تمس التفعيلة، وعند تقسيمها الى زحافات وعلل نجد:

-زحافات و علل تفعيلة" متفاعلن"

ونجد في قصيدة" طوبى لشيء لم يصل "الزحافات والعلل الأتية:

- **الإضمار**: " وهو عبارة عن تسكين الثاني المتحرك " [1] متفاعلن ⟵ مُتْفَاعلن
- **الخبن**:وهو حذف الثاني الساكن.[2] متفاعلن ⟵ مسْتفعلن ⟵ مُتْفعلن
- **التذييل**: زيادة حرف ساكن إلى ما آخره وتد مجموع[3]. متفاعلن ⟵ متَفاعلان
- **الترفيل**: وهو زيادة سبب خفيف إلى ما آخر موتد مجموع.[4] متفاعلن ⟵ متَفاعلاتنْ.
- **الخزل**: حذف الرابع الساكن(طي + اضمار) [5]: متفاعلن⟵ مُتْفعلن ⟵متَفْعلن.

***انزياحات تفعيلة(متفاعلن) موضح في الجدول الآتي:**

التفعيلة الأصلية	انزياحاتها	الزحاف	العلة	عددها
متفاعلن 0//0///	مُتَفاعلنْ⟵مسْتفعلن 0//0/0/	(الإضمار)	/	(175)
	متَفْعلن 0//0//	(الخبن)	/	(10)
	مُتَفاعلان 00//0///	/	(التذييل)	(4)

[1] الخطيب التبريزي، الكافي والقوافي، مكتبة الزانجي، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص27.

[2] د فوزي سعد عيسى، العروض العربي، كلية الآداب، جامعة الاسكندرية، دار المعرفة الجامعية، د ط، 1998، ص27.

[3] نفسه، ص 27.

[4] الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي،28.

[5] د فوزي سعد عيسى، العروض العربي، ص28.

	مُسْتفْعلان 00//0/0/	/	(التذييل)	(13)
	متْفاعلاتُنْ 0/0//0/0/	/	(الترفيل)	(16)
	مفْتعلن 0///0/	(الخزل)	/	(2)

رغم أن تفعيلة بحر الكامل"متَفاعلن" هي التفعيلة الأصلية ، إلا أننا نرى أن الشاعر قد خرج عليها إلى غير من التفعيلات المغايرة لهو أمر ملحوظ، وهذا ما بدى جليا في انزياح الشاعر عن تفعيلة الأصلية من (متَفاعلن) ⟵(مسْتفعلن) التي وردت في القصيدة (175) مرة، بينما (مسْتفعلن) تعد التفعيلة الأصلية لبحر الرجز، وفي مقابل ذلك نجد أن التفعيلة الأصلية للقصيدة قد وردت (109) مرة، فالشاعر قد تنوعت ألامه بتنوع أحلامه ما جعله ينوع في الايقاع الموسيقي، وهو ما جعلنا نظن أننا تحت مزيج بين بحرين ، بينما في الأصل هو بحر واحد، وما هو في الحقيقة إلا صورة للانحطاط النفسي الذي يعاني منه الشاعر وسنوضح ذلك من خلال هذا النموذج:

دمهم أمامي

0/0//0///

متفاعلن مس

يسكن اليوم المجاور

0/0//0/0/0//0/

تفعلن مستفعلـــن مـس

صار جسمي وردة في موتهم

0//0/0/0//0/0/0//0/

تفعلن مستفعلن مســـــــتفعلن

وذبلت في اليوم الذي سبق الرصاصة

0/0//0///0//0/0/0//0///[1]

متفاعـلن مستفعلن متفاعلن مس

كما جعل محمود درويش تفعيلة (مستفعلان)13مرة،(متفاعلاتن) 16مرة، (متفاعلان) 4 مرات وغيرها على مداد القصيدة ليخبر في طياتها – هذه التفعيلات- عن عمق الحسرة التي تنتابه والاحلام التي يسطرها والتي تبقى مجرد وهم مرتبط ومقيدة بالعرس الذي لا ينتهي.

ونلاحظ ذلك من خلال هذين النموذجين:

1- النموذج الأول :

أقاموا من سلاسلهم سلالمْ

0/0//0///0//0/0/0//

علن مستفعلن متفاعلاتن

ليقبلوا أقدامـــــــــها

0//0/0/0//0///

متفاعلن متفاعلـــــــن

فكتظ شعب في أصابعهم خواتم

/0/0//0///0//0/0/0//0/0[2]

متفاعلن متفاعلن متفاعلاتـــــــــن

[1] محمود درويش، الديوان، ص302.

[2] نفسه، ص304.

2- النموذج الثاني:

دمهم أمامي

0/0/0///

متفاعلن مس

لا أراه

00//0/

تفعلان

كأنه وطني

0///0//0//

متفعلن متفـــا

أمامي لا أراه

00//0/0/0//

علن مستفعلان[1]

ومنه الشعراء قد اهتموا كثيرا بالزحافات والعلل من تزيين الايقاع ليبقى ذا سمة متصفة بالجمال، ولهذا لم يعد الشاعر مقيدا بل أصبح مطلق الأحاسيس تفتح له نوافذ التجديد والابداع.

ب- التنوع في القافية:

من انزياح الوزن إلى انزياح القافية نتابع هذه الدراسة في القصيدة ،فالقافية في اصطلاح العروضيين علم بأصول يعرف به أحوال أواخر الأبيات الشعرية من حركة وسكون" فتماثل الصوت لا يعني تماثل المعنى خلاف القاعدة المقررة، فهي تتجلى بوضوح إذ تمنح صدى موسيقيا عند نهاية العبارة أو السطر الشعري" [2]. وجاء في كتاب الأسلوب لأحمد الشايب أن القافية هي " ظاهرة شعرية تصور

[1] محمود درويش، الديوان، ص302.

[2] رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، عنابة، د ط، ص2006.

المقطع الذي تنتهي به أبيات القصيدة ويبقى وزنه مرددا آخر كل بيت ليحفظ لها وحدتها أو نغمتها الأخيرة[1]

لقد تنوعت القافية في الشعر الحر على خلاف الشعر التقليدي إذ أنها لم تعد قافية موجودة على طول القصيدة بل تعدّت وظيفتها إلى وظيفة جديدة تخص الحالة الشعورية أي لها صلة بالكاتب، وهذا لا يعني أن الشعر الحر أهمل القافية، وإنما هي التي أخذت فيه استقلالية وتحرر هو الآخر منها ولكنه يجيء بها ولا يتقيد بها.

فالشاعر محمود درويش لم يلتزم بقافية موحدة، إذ أن القوافي تنوعت وتعددت أنواعها، بين مطلقة ومقيدة ،وذلك بانزياح الشاعر عن الأصل التقليدي الذي يلزم بوحدة القافية في القصيدة. فقد وردت هذه القوافي جراء الشعور الذي يختلج الشاعر ونفسه التي تعيش المآسي والأحزان.

والنماذج التالية تبين انزياحات القافية في قصيدة" طوبى لشيء لم يصل"

قول محمود درويش:

هذا هو العرس الذي لا ينتهي

في ساحة لا تنتهي...

صار جسمي وردة في موتهم....

وترجعهم إلى شريانها....[2]

والحلم أكثر واقعية....[3].

[1] أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، ط2، 2003، ج1،ص66.

[2] محمود درويش، الديوان ص301.

[3] نفسه ص302.

***انزياحات القافية مبينة في الجدول التالي:**

القافية	نوعها	عددها في القصيدة
تنتهي 0 //0/ فاعلن	قافية مقيدة (الياء الساكنة)	(24)
للحبيب 00//0/ فاعلان	قافية مقيدة (الباء الساكنة المردفة بالياء)	(03)
موتهم 0//0/ فاعلن	قافية مقيدة (الميم الساكنة)	(26)
يرجعون 00//0/ تفعلان	قافية مقيدة (النون الساكنة المردفة بالواو.)	(05)
لا أراه 00//0/ فاعلان	قافية مقيدة (الهاء الساكنة المردفة بالألف.)	(06)
ضائعا 0//0/ فاعلن	قافية مطلقة (العين المفتوحة)	(05)
يانها 0//0/	قافية مطلقة (الهاء المفتوحة)	(03)

فاعلن		
واقعية 00//0/ فاعلاتن	مقيدة (التاء الساكنة المردفة بالياء)	(03)

وردت في القصيدة العديد من القواعد المختلفة ، بين مطلقة ومقيدة أما المطلقة جاءت: الميم/ الهاء/ النون/ اللام/ العين/ الضاد/ الراء/ الكاف/ السين/ المفتوحين والمردفة منها كثيرة كما وردت في الجدول وأما المقيدة: الباء/ الميم/ الراء/ التاء/ الواو/ العين/ الياء/ الدال الساكنين وسببها- القافية المقيدة- لجؤه إلى الكشف عن الإحساس بالألم العميق، فهو يرى أن الشعب الفلسطيني أمام ما يسمى بالمصير الحتمي ويجب عليه المقاومة من أجل الوصول لهذا المصير ، وأما المردفة سواء مقيدة أو مطلقة جاءت بكمية كبيرة في القصيدة والردف:سواء من قبل الروي مباشرة أو حرف لين" [1] فمثال المردفة بالألف: الهاء الساكنة المردفة بالألف ومثال المردفة بالواو: النون الساكنة المردفة بالواو ومثال المردفة بالياء : التاء الساكنة المردفة بالياء.

فالقافية كما وصفها المحدثون " تسمى قافية مطلقة ومقيدة تبعا لرويها" [2] ولأنه يميز بينهما والروي كما ورد في كتاب علم العروض والقافية هو "آخر صحيح في البيتين وعليه تبنى القصيدة وإليه تنسب" [3]

ويمكن أن نعده أول انحراف للقافية التقليدية والذي يمكن ملاحظته من خلال دراستنا للقصيدة "طوبى لشيء لم يصل":

[1] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النشر النهضة العربية، بيروت ،(د ط)، (د ت)، ج1،ص136.
[2] محمد مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، مكتبة المعارف، ط1، 2002 ،ج1، ص90.
[3] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص136.

ج – تنوع الروي:

انتقل محمود درويش من روي الياء إلى الباء إلى الدال ثم إلى الراء– الميم– التاء–العين–النون– الهاء– الفاء– الواو– الضاء– اللام – الكاف– السين وقد جاءت هذه الحروف رويا على طول القصيدة متفرقة. إلا أن محمود درويش قد أكثر من روي الميم (26 مرة) وهو يعد« صوت شفوي أنفي»[1]و هو من الصوامت الغنائية الأنفية جاء به الشاعر ليخبر عن مدى الحسرة التي يعاني منها الشاعر جراء الواقع الذي آل إليه الانسان الفلسطيني، ويخبر عن ألامهم وكفاحهم، وأعقبه بروي الياء(24مرة) وهو من" الأصوات المتوسطة هي لا تكون شديدة ولا تكون رخوة" [2] واختاره محمد درويش ليخبر به عن الشيء الأهم في حياة الفلسطينيين العرس الثوري الذي حثنا عنه وعن نهايته التي لا تنتهي.

د– التكرار:

لم يتقيد محمود درويش في قصيدته طوبى لشيء لم يصل على انزياح الايقاع (الوزن/ القافية) بل تعداه إلى موسيقى من نوع آخر وهو التكرار والذي يبدأ بالضمير ثم الكلمة ثم العبارة إلى السطر الشعري، وقد وظفه الشاعر للبوح بشعوره وانفعاله كما جاء به ليأكد على المعنى الذي أورده سابقا، ويمكن ملاحظة ذلك من خلال أنواع التكرار الآتية:

1 – تكرار الضمير:

إن الملاحظ للقصيدة يجد أن الشاعر لجأ إلى تكرار بعض الضمائر المعينة في بعض المقاطع ومن أمثلة ذلك:

قول الشاعر:

السفح أكبر سواعدهم

ولكن

[1] عبد القادر عبد الجليل، الاصوات اللغوية، دار الصفاء، الأردن، ط1، 1998، ص157.

[2] نفسه ،ص155.

حاولوا أن يصعدوا

والبحر أبعد من مراحلهم

ولكن

حاولوا أن يعبروا[1]

فالضمير المكرر في هذا المقطع سواء أكان ظاهرا أو مستتر هو الضمير الغاب" هم" العائد على الشعب الفلسطيني والذي تكرر ما يقارب (62 مرة)، جاء ليأكد على وجود الشعب الفلسطيني وانتمائه إلى الأراضي الفلسطينية ومصر على التشبث حتى وإن كان المصير إلى النصر مازال مجرد حلم فقد جاء هذا التكرار ليلعب دورا هاما في القصيدة لما يحمله من دلالات تتجاوز السطحية إلى عمق المعنى داخل السياق.

2- تكرار الكلمة:

من المتعارف عليه أن المطلع هو الذي يكشف عن خبيا القصيدة ولكن محمود درويش كسر هذا النظام و جاء بعنوانه للكشف من الولهة الأولى عمّ يدور في سطور القصيدة وعندما نرى المطلع نرى أن محمود درويش قد اختار لفظة (العرس) ليعبر بها عن الموضوع الأساسي ألا وهو الثورة وتكرار الكلمة هو" بمعنى اعادة ذكر الكلمة بلفظها او معناها في موضع أو مواضع أخرى متعددة في نص أدبي واحد" [2] ، ومنه فقد تكررت في القصيدة لفظة العرس في قوله:

هذا هو العرس الذي لا ينتهي[3]

ولفظة (العرس) تكررت في القصيدة (07مرات)وجاءت عكس معناها الأصلي فقد كسر الشاعر هذا المعنى ليرمز به هنا الى العرس الثوري أي بداية الثورية الفلسطينية اللامتناهية والتي تنتج بدورها الشهادة والتشرد وهو لا يعني العرس الواقعي ذو الأبعاد التراثية والثقافية التقليدية بل يعني كما ورد سالفا الصراع أي أنه يعني معاني مخالفة لمواصفات العرس الواقعي تمام، ومن هنا غذا العرس عند

[1] محمود درويش، الديوان، ص303.

[2] رمضان الصباغ، نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء، مصر، د ط، 2001، ص211.

[3] محمود درويش، الديوان، ص302.

درويش يحمل معنى مناقضا تماما، (إذ أن العرس الفلسطيني مأساوي والعرس الواقعي عكسه تماما)وأصبح العرس بوابة مفتوحة على مصرعيها لكل معاني المعناة والآسى ويحمل في طياته الكفاح الطويل و التسلح بالأمل و يحمل أيضا الشهادة و التشرد في الوقت الذي يفترض فيه أن العرس يحمل البهجة والفرحة والاستمرارية والولادة لجيل جديد فنلمس هنا أن محمود درويش انحاز على المعنى الحقيقي إلى معاني أخرى مغايرة تماما.

3- تكرار العبارة:

لم يكتفي محمود درويش عند تكرار الضمائر والكلمات وإنما وظف أيضا تكرار آخر نرى أنه قد خدم القصيدة بشكل جميل وهو تكرار العبارة أو الجملة إذ أن " الشعراء المحدثون قد نوعوا من هذا التكرار في قصائدهم فمنهم من يكرر بيتا بأكمله للفصل بين أقسام القصيدة مثلا، أو يفرد لكل مجموعة لازمة تتكرر بعد كل مقطوعة [1]" وقد وردت الظاهرة في الشعر القديم والحديث كثيرا وقد اعتمد عليها الشعراء أيضا للتنويع في الإيقاع في نصوصهم وأروعها ما ورد في القرآن ، ففي سورة القمر تكررت الآية الكريمة ﴿ وَلَقَدۡ يَسَّرۡنَا ٱلۡقُرۡءَانَ لِلذِّكۡرِ فَهَلۡ مِن مُّدَّكِرٍ ﴾*

وأما محمود درويش فقد كرر عدة عبارات في قصيدته ومنها عبارة(لا أراه)في مثال قوله:

دمهم أمامي

لا أراه

أمامي ... لا أراه

كأنه طرقات يافا

لا أراه

كأنه قرميد حيفا

[1] قريسي ظريفة، اللغة العربية وآدابها، المؤسسات الوطنية للفنون الطبيعية ، وحدة الرغاية (الجزائر)، د .ط، ص316.

*سورة القمر، الآية17.

لا أراه[1]

حيث كسر محمود درويش النظام وأصر هنا على تكرار عبارة (لا أراه) التي تكررت في القصيدة (4 مرات) إذ أن الرؤية في الحقيقة لشيء ملموس ولكن محمود درويش انزاح عن هذا المعنى لهذه العبارات ليلبسها معنى آخر إذ أنه يمزج بين ملامح الوطن والدم لدلالة على ارتباط الانسان العربي بالوطن ، وتأجيج لديه فعلية الثأر وليدل أيضا في الآن نفسه على انتقاله من مستوى المظهر الذي يدركه بالحواس إلى الجوهر الذي لا يدركه إلا من ينعت لديه حاسة الدم والتي يعني بها الشاعر عدم الرضا بالذل والمهانة ومواصلة الثأر للوطن.

4- تكرار المقطع الشعري:

ذهب الشاعر إلى تكرير المقاطع الشعرية ولكن الملاحظ في قصيدة" طوبى لشيء لم يصل" أن الشاعر قد كسر أيضا النظام وانزاح بحيث أنه غير بعض مفردات المقاطع المكررة إذ أدخل عليها تغيير طفيف لإحداث الدهشة لدى القارئ الذي يعتقد أنه يقرأ شيئا مكررا وإذا به أمام شيء جديد ومن أمثلة ذلك قوله:

كأن كل نوافذ الوطن اختفت في اللحم

وحدهم يرون[2]

قد تكرر هذا المقطع مرتين في القصيدة إلا أنه في المرة الثانية قد انزاح عن اللفظة الأولى ليخضعها إلى بعض التغيير فيضيف درويش كلمة (شوارع)

فيقول:

كأن كل شوارع الوطن اختفت في اللحم

وحدهم يرون[3]

[1] محمود درويش، الديوان، ص301،302.

[2] نفسه، ص302.

[3] نفسه، ص302.

والملاحظ في القصيدة أن أغلبية المقاطع التي فصلت بين التكرار الأول والثاني هي التي أدت إلى تحول(نوافذ الوطن) الدالة على الضيق إلى (شوارع الوطن) الدالة على اتساع الرقعة التي تحمل الحزن والأسى لذلك أضافت كلمة (شوارع) إلى المقطع المكرر في المرة الثانية تجسيد إلى المعاناة الحقيقية التي هي على مداد الشوارع الغير منتهية.

وبما أن الشاعر اليوم يبتعد عن الرقابة والضيق يبحث عن التغيير إلى الأفضل فينزاح في قصائده إلى ما هو جديد يبعث على النفس الصورة الشعرية الجديدة المتمثلة في نفسية الشاعر المرتبطة بالحالة الشعورية وتمثلت هنا بالإيقاع الذي يلازم القصيدة. فجاءت انزياحاتها في القصيدة المدروسة: (انزياح التفعيلة– القافية– التكرار).

خاتمة

وفي الختام وبعد هذا الجهد العلمي الذي بدلناه في إنجاز هذا البحث المعنون بشعرية الانزياح في قصيدة "طوبى لشيء لم يصل" لمحمود درويش، ومن خلال إيقاعها وتراكيبها المتعددة ومعجمها الشعري الواسع، بحيث جعل منها الانزياح نصا أدبيا مميزا، الذي ربط بين الماضي والحاضر و المستقبل.

وبعد الدراسة المعمقة لهذا الموضوع، نكون قد خلصنا واستنتجنا الحصيلة التالية: – أن مصطلح الشعرية ، يعد من المصطلحات النقدية التي أسالت الكثير من الحبر،فهي تعنى في عمومها (قوانين الخطاب الأدبي).

– أن هذا المصطلح أحدث تضاربا في الآراء بين النقاد، سواء على مستوى ترجمتها التي اتخذت وجوها متعددة،فمنهم من ترجمها إلى البيوطيقا أو الشاعرية لكن أكثرها رواجا هو مصطلح الشعرية.

– تعدد مسميات مصطلح الانزياح إذ وجدت في مصطلحات متنوعة، كالانتهاك والعدول والانحراف...

– الانزياح ظاهرة تتعلق بالممارسة اللغوية للأديب، التي يحاول من خلالها انتهاك السنن المألوفة.

– تعددت مفاهيمه كما تناوله العديد من العلماء الغرب والعرب المحدثين.

– الانزياح له دور فعال في تطوير الخطاب والتواصل بين مستعمليه.

– الانزياح هو الخروج عن القاعدة وهناك من يطلق عليه الخروج عن المألوف بمعنى الخرق الذي يحدثه على مستوى الحدث اللغوي.

– تتوسع دائرة الانزياح من الشبكات الدلالية وما تحويه من سياقات لفظية، ونحوية، وإيقاعية تتمظهر في عمق الخطاب بكل علاقاته.

– الانزياح هو عبارة عن مسار اللغة من نظامها الأحادي المعياري إلى الطاقة الخلاقة في شكل ممارسة أسلوبه.

وقد أثبتت دراستنا التطبيقية لهذا البحث أن الانزياح يحدث في كل مستويات اللغة الصوتية،والصرفية،النحوية،والبلاغية، وأما ما يتعلق بنتائج تخص دراسة الانزياح على مستوى قصيدة " طوبى لشيئ لم يصل" نذكر:

أن القصيدة تندرج ضمن المحاولات الشعرية، التى راهنت على المساهمة فنيا في تجاوز واقع الهزيمة والاحباط الذي سيطر على الانسان الفلسطيني والعربي عموما.

وتكمن أهمية القصيدة "طوبى لشيء لم يصل" في كونها عالجت أهم قضية مركزية وهي،واقع أوضاع فلسطين بحيث أظهر احتفاء الشاعر محمود درويش بالحلم والغموض، ونبذه الواقع والاستسلام.

– قوة وشساعة دلالات القصيدة وسعة آفاقها،نظرا للمعجم الشعري الموظف، بحيث جاءت ألفاظها متناسقة، تصب كلها في تيار واحد وهذا بدوره يعكس التجربة الشعورية الصادقة للشاعر.

– بنية الحلم والواقع، هذه الصورة الخيالية، تختزل جوهر الرؤية الشعرية العميقة التي تتأسس عليها القصيدة.

– الصورة المحورية تنمو داخل القصيدة وتتشعب من خلال ثنائية الحلم،الواقع.

ومنه فإن غاية الانزياح في النص،هي خلق الشعرية والجمالية فيه وذلك بإحداث المفاجأة وإثارة الدهشة وفتح فضاءات رحبة للقراءة والتأويل .

إذن يمكن القول أن ظاهرة الانزياح موجودة بشكل كبير في النصوص النثرية والشعرية، ومنه اكتساب سمات أسلوبية لهذا الأديب أو الشاعر، وبالرغم مما يضفيه الانزياح من جماليات للنص الأدبي، إلا أن الجدل يبقى قائما بين النقاد في تحديد فاعليته في النص المعاصر.

وفي الأخير وبعد عرضنا لما استنتجناه من نتائج ،ارتأينا أن الشاعر محمود درويش يعد طاقة شعرية كبيرة لا يمكن دراسته من منظور محدد، لذا نرجو أن يبقى شعر محمود درويش مشروعا قيد الدراسة .

قائمة المصادر

والمراجع

* **القــرآن *الكريم برواية ورش عن نافع*.**

1- ابن الأثير أبو الفتح ضياء، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أبو محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية،بيروت،ج2،1995.

2- ابن منظور أبي الفضل، لسان العرب، المجلد الرابع، دار صادر، بيروت،ط1،2003.

3-أبو العدوس يوسف، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسر،عمان،ط1،2007.

4- أبو حاقة أحمد، البلاغة والتحليل الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت ط 3، 1993، أبوديب كمال، في الشعرية، مطبعة الأبحاث العربية، لبنان، دت.

6. التبريزي الخطيب، الكافي في العروض والقوافي، مكتبة الخانجي، القاهرة، دت.

7. الجاحظ أبو عمر عثمان، البيان والتبين، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجدل،القاهرة،ج2،دت.

8. الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة في علم البيان، صححه وعلق على حواشيه محمد رشيد رضا، مكتبة ابن تيمية ، القاهرة، د ت.

9. الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، مكتبة الخانجي،القاهرة،مصر،2000.

10. الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي،القاهرة،ط 5،2004.

11. الجوهري إسماعيل بن حماد، تاج اللغة وصحاح العربية،مج5،دار العلم للملايين،بيروت، ط 1،1956.

12. الخطيب أحمد مبارك، الانزياح الشعري عند المتنبي(قراءة في التراث النقدي عند العرب)،دار الحوار،دمشق،سوريا،ط1،2009.

13- الرواشدة أميمة، شعرية الانزياح، منشورات الأمانة، عمان الكبرى،الأردن،2004.

14. الزركشي بدر الدين، البرهان في علوم القرآن، تحقيق مصطفى عبد القادر عطى ،دار الكتاب العلمية ،بيروت،مجلد2، ج3،ط3 ،2002.

15. الزركشي بدر الدين، مباحث التشبيه، مكتبة الثقافة الدينية، بيروت لبنان،ط 1،1981.

16. السكاكي أبو يعقوب، مفتاح العلوم ،تحقيق أكرم عثمان يوسف، دار الرسالة ،القاهرة ،ط 1،1981.

17. السكاكي يوسف، مفتاح العلوم، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ط1 ،2000.

18. السيد شفيع، البحث البلاغي عند العرب، دار الفكر العربي ،القاهرة ،ط 2،1996.

19. الشايب أحمد، أصول النقد الأدبي، النهضة المصرية،القاهرة،ط 2،1973.

20. الشايب أحمد، الأسلوب ، النهضة المصرية،القاهرة،ج1،ط2، 2003.

21- الصاوي الجو يني مصطفي، البلاغة العربية تأصيل وتجديد، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1985.

22. الصباغ رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء،مصر،2001.

23-العسكري أبو هلال، كتاب الصناعتين، تحقيق محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية،بيروت،ط 2،1986.

24. العيد رجاء، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الإسكندرية،القاهرة،1993.

25. القرطاجيني حازم، مناهج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، المكتبة الشرقية،تونس،1966.

26- القزويني الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة ،دار الكتب العلمية، لبنان، دت.

27. المراغي أحمد مصطفى، علوم البلاغة ،دار القلم، بيروت، دت.

28. المسدي عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب ،دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط 5،2007.

29. المهندس كمال ومجدى وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ،مكتبة لبنان،بيروت،1984

30. النسفي عبد الله بن أحمد، مدارك التنزيل وحقائق التأويل تحقيق مروان محمد الشعار، دار النفائس للنشر،بيروت،ج3،ط1،1996.

31. أوقان عمر، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى رولان بارث، د ن ب، دت.

32- بكار يوسف، في العروض والقوافي، دار المناهل،لبنان،ط 2،1990.

33. بن ذريل عدنان، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2000.

34. بوحوش رابح، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم لنشر والتوزيع،عنابة،2006.

35. تاوريريت بشير، رحيق الشعرية الحداثية، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر ،ط 1،2006.

36. تمام حسان، اللغة بين المعيارية والوصفية، عالم الكتاب ،القاهرة،ط 1،2001.

37. جون كوهن، النظرية الشعرية، ترجمت أحمد درويش، دار غريب،القاهرة، ط 4،2000.

38- درويش أحمد، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر،القاهرة،1998.

39. درويش محمود، الديوان، دار العودة ،بيروت ،دت.

40. زكي محمد صالح أبو حميدة، البلاغة والأسلوبية عند السكاكي ،جامعة الأزهر غزة،فلسطين،2007.

41- سامح ربابعة موسى ،الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع،الأردن،ط2003،1.

42. سليمان فتح الله أحمد، الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)،دار الآفاق العربية،القاهر، ط 1،2008.

43. طبل حسن، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة،1998.

44. عبد الجليل عبد القادر، الأصوات اللغوية، دار الصفاء للنشر والتوزيع،الأردن،ط1،1998.

45. عبد المطلب محمد، البلاغة والأسلوبية، القاهرة، جامعة الأزهر،2007.

46. عبد المطلب محمد، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة ،ط2،1995.

47. عتيق عبد العزيز، علم العروض و القافية، دار النشر النهضة العربية،بيروت،ج1،دت.

48. عكاوي إنعام فوال، المعجم المفضل في علوم البديع والبيان والمعاني ،دار الكتب العلمية ، بيروت،ط2،1996.

49. عون علي أبو قاسم، بلاغة التقديم والتأخير في القرآن الكريم ،دار المدار الإسلامي ،ليبيا،ج1،ط1،2006.

50. عيسى فوزي سعد، العروض العربي، كلية الأدب، جامعة الإسكندرية، دار المعارف الجامعية،القاهرة،1998.

51. قريسي ظريفة، اللغة العربية وآدابها، المؤسسة الوطنية للفنون، مطبعة وحدة الرغاية،الجزائر،2000.

52. قليقلة عبده عبد العزيز، البلاغة الإصطلاحية، دار الفكر العربي،القاهرة،ط3،1992.

53. محمد بشير كمال، علم اللغة العام، القسم الثاني، دار المعارف،مصر،1980.

54. محمود عبد الباسط ،الغزل في شعر بشار ابن برد ،دراسة أسلوبية، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية ،ليبيا،2005.

55. مجموعة من المؤلفين، محمود درويش المختلف الحقيقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، د ن ب،1999.

56. مصطفى محمد، أهدى سبيل لعلمي الخليل، مكتبة المعارف،القاهرة،ج1،ط1 ،2002.

57. مندور محمد، في ميزان الجديد، مكتبة النهضة،القاهرة،ط2،دت.

58- ناصر فهد ،التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،الأردن،ط 1،2004.

59. ناظم حسن، مفاهيم الشعرية، الدار البيضاء،الغرب،ط1،1994.

60- وغليسي يوسف، إشكالية المصطلح(في الخطاب النقدي العربي الجديد)الدار العربية للعلوم،بيروت،ط 1،2008.

61- ويس أحمد محمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية لدراسات والنشر،بيروت،لبنان،ط1،2005.

62. يموت غازي، بحور الشعر العربي،(عروض الخليل)،دار الفكر اللبناني، بيروت، دت.

الدوريـــات:

1- جيلي هدية، ظاهرة الانزياح في سورة النمل، دراسة أسلوبية، جامعة منتوري، قسنطينة،2006،2007.

2- ويس أحمد محمد، الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، الكويت مجلد25،عدد3،جانفي،مارس،1997.

فهرس

الموضوعات

العنوان	رقم الصفحة
مقدمة	أ-ج
مدخل	5
الفصل الأول: مفهوم الانزياح	
I- مفهوم الانزياح	14
لغة	14
اصطلاحا	14
الانزياح والاختلاف في المصطلح	19
II- مستويات الانزياح	23
أ- الانزياح التركيبي	23
- الجانب النحوي	23
- الجانب البلاغي	29
ب- الانزياح الصوتي	34
الفصل الثاني: دراسة تطبيقية لمستويات الانزياح	
I- الانزياح التركيبي	38
1- الجانب النحوي	38
- التقديم والتأخير	38
- الحذف	41
- الالتفات	43
- الاعتراض	45
2- الجانب البلاغي	47
- الاستعارة	47
- التشبيه	50
- الكناية	53

-المجاز	55
II- الانزياح الصوتي	56
- التفعيلة بين الزحاف والعلة	58
- التنوع في القافية	62
- تنوع الروي	66
- التكرار	66
خاتمة	72
قائمة المصادر والمراجع	76
فهرس الموضوعات	83
ملحق	

ملحق

1- في سيرة الشاعر وتجربته

أ – حياته:

ولد محمود سمير درويش في 13مارس 1941 في قرية البرودة في منطقة الجليل شمال فلسطين التي كانت آنذاك تحت الوصاية البريطانية، و يعد درويش الابن الثاني لعائلة تتكون من خمسة أبناء وثلاث بنات، و في عام 1948 بعد نكبة فلسطين لجأ إلى لبنان وهو ابن السابعة من العمر ، وبقي هناك يتنقل مع عائلته في عدد من المدن والقرى إلى أن استقر بهم الحال في بيروت ، وبعد رحلة النفي واللجوء عاد سرا مع أسرته إلى فلسطين، ومثلت العودة بالنسبة إليه صدمة جديدة لأنه لم يجد لا قريته ولا بيته لتبدأ رحلة نفيه ولجوءه في أرض وطنه وبقي في قرية دير الأسد شمال بلدة مجد كروم في الجليل لفترة قصيرة استقر بعدها في قرية الجديدة شمال غرب قريته الأم البرودة.

وترعرع هناك وأكمل الابتدائي متخفيا خشية التعرض للنفي من جديد، حيث عاش محروما من الجنسية، أما تعليمه الثانوي فتلقاه في قرية كفر ياسين(2 كلم شمالي

الجديدة)وبعد إنهاءه تعليمه الثانوي كانت حياته عبارة عن كتابة للشعر والمقالات في الجرائد. وتوفي في 9 أغسطس 2008إثر عملية جراحية للقلب المفتوح في أمريكا.[1]

ب– سماته

درويش مدرسة تاريخية مشحونة بالوطنية سمت اللغة العربية المعاصرة بفضل أشعاره سما بالقضية الفلسطينية سمو منقطع النظير ليدخلها إلى قلوب وعقول الملايين من البشر من مغارب الأرض إلى مشارقها وحولها بلغته الخاصة وثقافته الموضوعية و المنفتحة على كنز الثقافة العالمية إلى قضية ضمير للإنسانية جمعاء.

ساهم بمكانته وإمكاناته في صياغة البعد التحرري والانساني، وإن رحل فسيبقى ارثه الوطني ملهما لشعب فلسطين و الأمة العربية و العالم بأسره، هو ذلك الشاعر الذي خلق الذعر في قصائده للعدو، ترابي من الطراز الأول أنه المثقف في قصائده، المطور للغته وصوره لتشكيل صوته الخاص، أنه رمز أنه الثورة التي لا تعوض، لقد كتب الأسطورة الفلسطينية من قبل هوميروس وقدم المختلف دائما، وتعلق بغنائية المتنبي، وتأثر بأسلوب لوركا الاسباني وجوته الألماني[2]

شعره نضالي حمل فيه أكبر سلاح ألا وهو الكلمة، وقوه شعره تكمن في تقديمه للجديد في فلسطين، حمل القضية إلى العالمية لما فيها من رفض للظلم أي أنه هو الذي عبر عن المطامح العربية القومية والهوية.

ثار لطفولته القاسية شعرا، وقرأ تعويضا عن خسائره النفسية. واكب القضية الفلسطينية منذ طفولته إلى رحيله ،سطر فيها الوجع الفلسطيني. خطاب بالقصيدة في سياق تجريبي إبداعي[3].

---

[1] مجموعة من المؤلفين ،محمود درويش المختلف الحقيقي دراسات وشهادات ،دار الشروق للنشر والتوزيع،ط1،1999،ص15.

[2] نفسه، ص16.

[3] نفسه، ص16.

قصيدة "طوبى لشيء لم يصل"[1]

هذا هو العرس الذي لا ينتهي
في ساحة لا تنتهي
في ليلة لا تنتهي
هذا هو العرس الفلسطينيّ
لا يصل الحبيب إلى الحبيب
إلاّ شهيدا أو شريدا
.. دمهم أمامي
_ يسكن اليوم المجاور
.. صار جسمي وردة في موتهم
و ذبلت في اليوم الذي سبق الرصاصة
و ازدهرت غداة أكملت الرصاصة جثّتي
و جمعت صوتي كلّه لأكون أهدأ من دم
..غطّى دمي
دمهم أمامي
يسكن المدن التي اقتربت
كأنّ جراحهم سفن الرجوع
ووحدهم لا يرجعون
.. دمهم أمامي
لا أراه
كأنه وطني
أمامي.. لا أراه
_ كأنه طرقات يافا
لا أراه

[1] محمود درويش، الديوان، ص301.

_ كأنه قرميد حيفا

لا أراه

كأنّ كل نوافذ الوطن اختفت في اللحم

وحدهم يرون

وحاسة يرون

و حاسّة الدم أينعت فيهم

و قادتهم إلى عشرين عاما ضائعا

و الآن ،تأخذ شكلها الآتي

.. حبيبتهم

و ترجعهم إلى شريانها

..دمهم أمامي

لا أراه

كأنّ كل شوارع الوطن اختفت في اللحم

وحدهم يرون

لأنهم يتحررون الآن من جلد الهزيمة

و المرايا

ها هم يتطايرون على سطوحهم القديمة

كالسنونو و الشظايا

..ها هم يتحررون

طوبى لشيء غامض

طوبى لشيء لم يصل

فكّوا طلاسمه و مزقهم

فأرّخت البداية من خطاهم

ها هي الأشجار تزهر)

(في قيودي

و انتميت إلى رؤاهم

ها هي الميناء تظهر)

(في حدودي

و الحلم أصدق دائما، لا فرق بين الحلم

..و الوطن المرابط خلفه

الحلم أصدق دائما. لا فرق بين الحلم

و الجسد المخبّأ في شظية

و الحلم أكثر واقعيّة

السفح أكبر من سواعدهم

..و لكن

حاولوا أن يصعدوا

و البحر أبعد من مراحلهم

..و لكن

حاولوا أن يعبروا

و النجم أقرب من منازلهم

و لكن

حاولوا أن يفرحوا

و الأرض أضيق من تصورهم

..ولكن

حاولوا أن يحملوا

طوبى لشيء غامض

طوبى لشيء لم يصل

فكوا طلاسمه و مزقهم

فأرخت البداية من خطاهم

و انتميت إلى رؤاهم

آه.. يا أشياء! كوني مبهمه

لنكون أوضح منك

أفلست الحواس و أصبحت قيدا على أحلامنا
و على حدود القدس ،
أفلست الحواسّ ،و حاسّة الدم أينعت فيهم
و قادتهم إلى الوجه البعيد
هربت حبيبتهم إلى أسوارها و غزاتها
فتمرّدوا
و توحدوا
في رمشها المسروق من أجفانهم
و تسلّقوا جدران هذا العصر
دقوا حائط المنفى
أقاموا من سلاسلهم سلالم
ليقبّلوا أقدامها
فاكتظ شعب في أصابعهم خواتم
هذا هو العرس الذي لا ينتهي
في ساحة لا تنتهي
هذا هو العرس الفلسطيني
لا يصل الحبيب إلى الحبيب
إلا شهيدا..أو شريدا
من أي عام جاء هذا الحزن؟_
من سنة فلسطينية لا تنتهي_
و تشابهت كل الشهور، تشابه الموتى
و ما حملوا خرائط أو رسوما أو أغاني للوطن
.. حملوا مقابرهم
و ساروا في مهمتهم
وسرنا في جنازتهم
و كان العالم العربي أضيف من توابيت الرجوع

أنراك يا وطني

!لأن عيونهم رسمتك رؤيا.. لا قضيه

أنراك يا وطني

!لأن صدورهم مأوى عصافير الجليل و ماء وجه المجدليه

أنراك يا وطني

لأن أصابع الشهداء تحملنا إلى صفد

صلاة ..أو هويّة

ماذا تريد الآن منّا

ماذا تريد ؟

خذهم بلا أجر

ووزّعهم على بيارة جاعت

.. لعل الخضرة انقرضت هناك

الشيء.. أم هم ؟

إن جثة حارس صمام هاوية التردي

(هكذا صار الشعار، و هكذا قالوا)

و مرحلة بأكملها أفاقت ذات حلم

(من تدحرجها على بطن الهزيمة ،(هكذا ماتوا

و هذا الشيء.. هذا الشيء بين البحر

و المدن اللقيطة ساحل لم يتسع إلا لموتانا

و مروا فيه كالغرباء (ننساهم على مهل

و هذا الشيء.. هذا الشيء بين البحر

و المدن اللقيطة حارس تعبت يداه من الإشاره

لم يصل أحد ومروا من يديه الآن

فاتسعت يداه

كلّ شيء ينتهي من أجل هذا العرس

مرحلى بأكملها أفاقت ذات موت

.. من تدحرجها على بطن الهزيمة

الشيء.. أم هم؟

يدخلون الآن في ذرات بعضهم،

يصير الشيء أجسادا،

و هم يتناثرون الآن بين البحر و المدن

اللقيطة

ساحلا

_ أو برتقالا

.. كلّ شيء ينتهي من أجل هذا العرس

مرحلة بأكملها.. زمان ينتهي

هذا هو العرس الفلسطينيّ

لا يصل الحبيب إلى الحبيب

. إلاّ شهيدا أو شريدا