الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -

جامعة البويرة

كلية الآداب واللغات
Faculté des Lettres et des Langues

قسم اللّغة و الأدب العربي

تخصص: نقد معاصر.

جماليات الانزياح في قصيدة لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي – لمحمود درويش-

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

إعداد الطالبتين:
- ✓ خليجة جلودي
- ✓ عائشة دريدي

إشـــراف:
- ✓ د. سالم سعدون

لجنة المناقشة:

- .....رئيسا
- .....مشرفا ومقررا
- .....عضوا مناقشا

السنة الجامعيـــــة:
2016 -2015

شكر وتقدير

لا يسعنا بعد الانتهاء من إعداد هذا لبحث إلاّ أن نتقدّم بجزيل الشّكر وعظيم الامتنان إلى أستاذنا الفاضل الدّكتور سالم سعدون ، الّذي تفضّل بالاشراف على هذا البحث، حيث قدّم لنا كل الّنصح والإرشاد طيلة فترة الاعداد فله منّا الشّكر والتقّدير.

إهـــداء

إلى ذلك الشعور المفتقد...

ج.خليجة

إهـــــداء

أهدي هذا العمل إلى الوالدين الكريمين حفظهما الله تعالى ورعاهما.

إلى كل العائلة والأقارب.

إلى جميع صديقاتي: فايزة، حنان، ربيحة، أمينة.

إلى جميع طلبة العلم أهدي هذا العمل ولهم فائق الاحترام والتقدير.

د.حنـــان

مقدّمة

يعدّ الشّعر الحرّ تجربة إبداعيّة عربيّ ة ولجها الشّاعر ليعّو عن معاناته ويصوّر مشكلات شعبه فوجد في هذه الوسيلة حرّيته داخل الفضاء الواسع للّغة، وتمثّل القصيدة الدّرويشّية إحدى أهم التّجارب في الشّعر المعاصر فالشّاعر "محمود درويش"متميز بتقنية التّلاعب بالمفردات، واختار ظاهرة الانزياح ليزّود خطابه الشّعري بطاقات إيحائية وجمالية ليؤثّر في المتلقي ويستمتع بدلالاتها.

ولذلك ارتأينا أن نخوض غمار البحث في جماليات الانزياح في قصيدة "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي" ، محاولين الإجابة عن إشكاليّة معرفيّة بارزة هي: ماهو الانزياح؟ هل هو مصطلح غربيّ أم عربيّ؟ وهل الانزياح ضمن التّشكيل اللّغوي والفنّ الجماليّ الّذي انتهجه الشّاعر في قصيدته؟ وهل للانزياح أثر في القصيدة الدّرويشّية؟ ومدى استطاعة الشّاعر بواسطتها أن يؤثّر في المتلقي وهل هذا التّأثير إيجابيٌّ أم سلبيٌّ؟.

كانت هذه الإشكاليّة دافعنا لاختيارنا لهذا الموضوع، زد على ذلك ما تحمله ظاهرة الانزياح من طاقات دلالية وجمالية متجدّدة، تكشف عن قصدية المبدع ورؤيته الشّعرية وراء اللّغة المنزاحة.

استقصينا مراحل بحثنا وجمعنا أواصرها متتبعين أهم النّتائج الّتي تولّدت عن دراسة القصيدة وهي دراسة مستندة في بعدها المنهجي والمعرفي إلى مراجع أساسية اعتمدنا عليها ونذكر منها: "**الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية**" و"**الانزياح وتعدد المصطلح**" " *لأحمد محمد ويس*" و"**بنية اللّغة الشّعرية** *لجون كوهن*"، "**شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجون كوهن**" *لسعاد بولحواش*"، و"**عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية**" "*لمسعود بودوخة*".

وبناء على المعطيات السّابقة كان من البديهيّ السّير على خطى المنهج الأسلوبيِّ، الّذي يهدف إلى اتّباع طريقة تحليلّية استنباطّية لتفكيك النّص الشّعريّ، وبيان جمالية الانزياح باستكناه أبعاده الدّلالية والجمالية ومعرفة فعاليته في تشكيل لغة الشّاعر.

ويعود اختيارنا لهذه القصيدة لكونها من القصائد المطّولة، مما تتيح لنا فرصة الكشف عن خاصّية الانزياح الّتي هي موضوع الدّراسة، ولما لهذا النّص الشّعري من خصوصية إبداعية.

ومن هنا أتت فكرة الدّراسة الّتي جاءت في فصلين ومقدمة وتمهيد وتناولنا في هذا الأخير: إشكالية تعدّد المصطلح، فتطرّقنا إلى جملة من المصطلحات الّتي عبّرت عن مفهوم الانزياح، وقد استقطبنا مصطلحات الانحراف والعدول والانزياح، لأنها أقوى المصطلحات وأكثرها استعمالا وتداولا، ثم شرعنا في شرح مفهوم الانزياح لغة واصطلاحا، بعد ذلك انتقلنا إلى الحديث عن مستويات الانزياح، وقد ذكرنا أنّ ثمة انزياحين تركيبيّا وآخر دلاليا.

ثّم جاء الفصل الأول مخصصا لجماليات الانزياح التّركيبي أين تحدثنا فيه عن وسائل وآليات لانزياح، استهللناها بظاهرة التّقديم والتّأخير ثّم يليها الحذف والزيادة والتّكرارات وختمناها بالالتفات باعتبارها أهم مظاهر الانزياح، أّما الفصل الثاني فقد جاء مخصّصا لفحص طبيعة العلاقة بين الكلمات والدّلالة المتمخّضة عنها، وكلّ ما تولّده الدّلالة من انزياحات جديدة بما في ذلك قسم للصّور الفّنية (الاستعارات، الكنايات، المجازات، التشبيهات)، وجزء آخر للمفارقة.

ولأن البحث العلمي شاق ومتشّعب فبطبيعة الحال تعترضه جملة من الصّعوبات، ولكّنا سنحيد عن المألوف بالقول: أننا لا نعدّ ما صادفنا صعوبة،بل هو شرف لا يحظى به إلاّ من وفّقه الله لاستكمال الدّراسات العليا الّتى خاضها الكثير من طلبة الأدب ووفّق إليها آخرون .

تمهيد

الفصـــــل الأول

جماليات الانزياح التّركيبي

جماليات التّقديم والتّأخير

جماليات الحذف

جماليات الزّيادة

جماليات التّكرار

جماليات الالتفات

1. الانزياح التركيبي:

يحدث مثل هذا الانزياح من خلال ربط الّدوال بعضها البعض الآخر في العبارة الواحدة أو في تركيب واحد أو فقرة واحدة، والعبارة الأدبية أو التّركيب الأدبي قابل لأن يحمل في كل علاقة من علاقاته قيمة أو قيما جمالية، فالمبدع الحق هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللّفظة جماليا بما يتجاوز إطار المألوفات، وبما يجعل التنبؤ بالّذي سيسلكه أمرا غير ممكنا من شأن هذا أن يجعل متلقي الشّعر في انتظار دائم لتشكيل جديد ومنه تتشكل معاني جديدة. [1]

وننهض في هذا الجزء باستجلاء ظاهرة أسلوبّية تتمثل في ظاهرة الانزياح التّركيبي مع التّمثيل لكلّ ظاهرة بنماذج تطبيقّية في القصيدة الأخيرة "**لمحمود درويش**" من ديوانه الأخير"**لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**"ومن هذه الظّواهر نذكر التّقديم والتّأخير، الحذف والزّيادة، التّكرارت والالتفات.

1-1/ جمالياتالتّقديم والتّأخير :

شعرية الانزياح تكشف عن العناية المبكرة لفن التّشكيل اللّغوي واعتباره في صلب جمالياته الّتي تتجاوز مجرد انحراف الأصول إلى ابتداع مستويات التّراكيب والّتى تجدد تجربة المتلقي بالّنص ونسيجه المستحدث وتنشئ بين الكلمات ألفة جديدة تنقلها من السّياق التّركيبي المألوف إلى سياق مغاير يتمُّ فيه إعادة انتظام الجمل بشكل يلفت انتباه القارئ.[2]

فظاهرة التّقديم والتّأخير ليس مجّرد خـروج عن قواعد اللّغـة بل هي اتحاف فّنـي يؤدي إلــى

1- ينظر: أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية، ص 120.

2- ينظر: خيرة حمرة العين، شعرية الانزياح (دراسة في جمال العدول)،دار اليازوري، ط1، عمان، الأردن، 2001م، ص3.

الانسجام بين الكلمات والجمل، وهذا ما يحدث جمالية تلفت انتباه القارئ .

في حين«أُعتِرَت قضية التّقديم والتّأخير قضيّة أسلوبيه فهي توحي بذكاء الشّاعر المبدع في تعبيره لمواقع الكلمات، وإخراجها في سلسلة من العلاقات المبتكرة بقصد إنعاش مكّونها الدّلالي إلّا أنّها -بنفس القوة- تحيل المتلقي (السّامع) إلى تنشيط حسّه الجمالي في إدراك الصورة المتغيرة استعاب فارق التغير».[1]

لذا يعتبر التّقديم والتّأخير سمة من سيمات الأسلوبية، لها الأثر الكبير في روعة الأسلوب وبلاغته وهي من أبرز مظاهر الانزياح التّركيبي ليحقق غرضا نفسّيا ودلالّيا يتم به كسر العلاقات الطبيعية المسند والمسند إليه في جملة ليضعها في سياق جديد.

ومن هنا سنعرض المعنى اللّغوي لكلمةالتّقديم والتّأخير"حيث نجد في معجم "**اللّغة العربية المعاصرة**"التّقديم من الفعل الثلاثي "قدم" :« يقدم قدوما، قدما، فهو قادم، والمفعول مقـــدوم»[2].

والتّأخير من الفعل الثلاثي أخر « يؤخِّر، تأخيرا، فهو مؤخّر، والمفعول مؤخّـــــــــــر»[3].

وفي المعنى الاصطلاحي يقول "**عبد القاهر الجرجاني**" في التقّديم والتأّخير:« هو باب كثير الفوائد جّم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ولا يقضي بك إلـــى لطيفة، ولا تزال شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم ينظر فتجد سبب أن راقك ولطـــف

1- خيرة حمرة العين، شعرية الانزياح (دراسة في جمال العدول)، ص 39.
2- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية، ص 1783.
3- المرجع نفسه، ص 70.

عندك، أن قدم فيه شيئا وحول اللفظ من مكان إلى مكان»[1]

فظاهرة التّقديم والتّأخير من أهم مظاهرالانزياح في التّركيب اللّغوي، الّ ذي يحقق في النّص غايات دلالية، وجمالية، ونفسية لذا تنّبه "**عبد القاهر**" إلى فاعليتها بوصفها بباب كثير الفوائد فهو من أوسع الأبواب الّتي تبحث في جماليات العبارة اللّغوية وثرائها اللّغوي، فهو عدول مقّنن همه الوحيد إيصال المعنى للمتلقي; كما أّنه تبادل في مواقع الكلمات بحيث تترك الكلمة مكانها في المقدمة، لتحل محلها كلمة أخرى، وذلك لتؤدي غرضا بلاغّيا ما كانت لتؤديه لو أّنها بقيت في مكانها الأصلي المحدد.

لهذا يعّد التّقديم والتّأخير دليلا على مرونة اللّغة العربّية، وحرّيتها في صياغة الجملة في الّرتب المحفوظة لغايات وأسرار بلاغّية، وتعتبر أيضا تغييرا في بنية التّراكيب الأساسية وانزياحها عن الأصل يكسبها حرّية ودقة.

وإذا نظرنا إلى عناصر الجملة في اللّغة العربّية نجدها معّرضة لتغيير أماكنها بالتّقديم والتّأخير ويشترك في ذلك المسند إليه "المبتدأ" و"الفاعل" والمسند "الخبر"و"الفعل"، ومتعلقات الفعل وتتقدم بعض المتعلقات على البعض، وقد وضع النحاة أصلا مثاليا لترتيب هذه العناصر في الجملة ففي أصل الجملة الاسمية أن يأتي "المبتدأ" ثم "الخبر"، أما في الجملة الفعلية يأتي الفعل ثّم الفاعل ثّم المفعول به ...أو غيره من القيود، ويتغير هذا الترتيب بالتّقديم والتّأخير - فيمثل انزياحا عن الأصل الميثالي واختراق الحركة الأفقية المنظمة والمسيطرة على البنية العميقة تبعا لعناصر قصد المبدع، حيث تتوافق البنية السطحية المخالفة مع اتجاه الحركة الذّهنية عند المبدع، فالتّقديم

1- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز (في علم المعاني)، تح، عبد الحميد هنراوي، دار الكتب العلمية، ط1 بيروت، لبنان، 2001 م، ص 76-77.

والتّأخير يقدّم للمبدع فنّية وهذه الأخيرة متشابكة مع حسّه الشّعوري واللاّشعوري، هي الّتي تدخل في التّراكيب اللّغوية.[1]

فيعدّ التّقديم والتّأخير جمالية من جماليات الخطاب الشّعري، ومن أبرز الانزياحات التّركيبية الّتى اتكأ عليها "**درويش**"في صياغة لغته الشّعرية، محاولا الإفادة من طاقاتها التّأثيرية وقيمتها الإيحائية لذا وظّفها الشّاعر من أجل إضافة لمسة جمالية للّنص الشّعري، والعدول به من أجل تحقيق المعنى المرغوب وإيصاله للمتلقي وهذا ما يرمي إليه الشّاعر المعاصر من خلال توظيفه لهذه الظاهرة (التّقديم والتّأخير) في قصيدته "**لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**" وفيما يلي سنستعرض بعض توظيفات الشّاعر لهذه الظّاهرة الجمالية .

يعدّ العنوان من أهمّ مكّونات النّص الأدبي، باعتباره أول عتبة تواجه المتلقي أثناء تعامله مع حيثيات النّص، كما لا يعدّ مجرد عبارة توضع في بداية النّص أو على واجهة بحث أو ديوان أو قصيدة، بل لغرض ما وضع من أجله، وهدفه ذو دلالة بوسعها أن تأخذنا إلى أبعد حدود النّص فبفضله يدخل القارئ في عملية حوارية مع النّص المراد فكّ شفراته، واستجلاء مفاهيمه النّصية المتواجدة داخله.

1-1-1/ **تقديم المصدر المؤول: «لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي»**[2]، بمثابة عنوان القصيدة المطوّلة الّتي نحن بصدد دراستها، فأصل الجملة "**لا أريد أن تنتهي هذي القصيدة**" نلاحظ أنّ الشّاعر قدّم "**هذي القصيدة**"على المصدر المؤول (**أن تنتهي**) الواقع في محل نصب مفعول به للفعل "**أريد**".

1- ينظر: رجاء عيد، في البلاغة العربية، مؤسسة كليوباترا، القاهرة، ط1، 1983م، ص 49.

2- محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، دار رياض الريس للنشر، لبنان، ط1، 2009م، ص 39.

ما يلفت انتباهنا وانتباه أي قارئ أنّ الشّاعر بدأ قصيدته بحرف نفي، للدّلالة على نفيـــه لحقيقة مرّة يعيشها الشّعب الفلسطيني عامة وهو خاصة والحالة النّفسية المزرية والمتوترة الّتي تنتابها هواجس مختلفة إزاء الموت الّذي يترصّده من حين لآخر، ومن جهة أخرى نفيه لحقيقة يعيشها الشعب الفلسطيني إزاء الخراب الّ ذي حلّ به جرّاء المستعمر الخصم فالشّاعر ترك المتلقي أمام تأويلات متعددة بوسعه أن يشاركه ألامه وأحزانه من جهة ومن جهة أخرى ترك نصه أمام دلالات عديدة ينتجها القارئ هو نفسه حتّى تتشكل مجموعة من الانزياحات المغايرة .

أسند الشّاعر لقصيدته صفة الأبدية والاستمرارية، لكي لا يرى هاجس الموت الّذي كان يراوده والمسيطر على أرض الواقع، فموقفه ذاتي اتجاه حياته، كما أن "القصيدة" بمثابة رمز ينزاح به الشّاعر ليكسبها بعدا جديدا يتّفق مع تجربة الشّاعر .

لذا قدّم "**هذي القصيدة**" على المصدر المؤّول "**أن تنتهي**" حتى يبّين لنا مدى رغبته الشّديدة بالعيش والعيش الأبدي، فالشّاعر ترك القارئ في حيرة من أمره وجعله يشاركه أحاسيسه ومآسيه هو أيضا، وقد عدّل عن هذا التّركيب حتى يشّوش القارئ ويضعه في وعي يهزّ كيانه وفكره.

1-1-2/ تقديم الحال على المفعول به:

في قوله **:« يقول لها: وهما ينظران إلى وردة**

تجرح الحائط : اقترب الموت مني قليلا»[1].

يقول المبرد:« واعلم أنّ الحال إذا كان صحيحا، جاز فيها كلّ ما يجوز في المفعول به فـــي

1- محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 39.

التّقديم والتّأخير»[1]، إذا ما تأملنا هذه الأسطر يتبين لنا تقديم الحال "**وهما ينظران**"على المفعول به المتمثل في مقول القول "**اقترب الموت مني قليلا**", وأصل الجملة :

«يقول لها : اقترب الموت مني قليلا

وهما ينظران إلى وردة تجرح الحائط»

إذا ما تأملنا في هذه الصّورة الّتي رسمها لنا الشّاعر نجده يروي لنا قصّة باعتماده على فنّ الحوار، بينه وبين شخص رافقه في هذه القصّة، حتّى يترك القارئ في شوق ليعمل على كشف الشّخصية الغائبة والغرض من هذه المخالفة كسر أفق القارئ من خلال المعاني الّتي يخفيها في تلك الأبيات مما يستزيدها فضاءً إيحائيا، وكلما كانت التوقعات الدّلالية والجمالية النّاتجة عن الانزياح غير المتوقع كانت المفاجأة أكبر والدّهشة أعظم لدى المتلقي.

فهو يريد أن يبّين لنا الحالة الّتي يمرّ بها في تلك الآونة وخوفه الشّديد من شبح الموت إذ خطف من الوردة الصّورة الجميلة الّتي تتحلى بها بأخرى تجرح الحائط فهي تعكس الحالة النفسية الجريحة بإعطائه ملمح الوردة الّتي تجرح بهذا أعطاها غرضا دلاليا سلبيا لتكشف عن انعكاسات الوجدانية للشّاعر.

وقد انزاح الشّاعر عن هذا المألوف ليبّين أهمية صاحب الحال ولعناية به بوصف الحالة الّتي هو فيه، لذا أعطى الأولوية لهذه الحالة وقدّمها على المفعول به. فالشّاعر جريح من تركه للحياة مواجها فيها سؤال الموت كل مرّة، على هذا النّحو استثمر الشّاعر طاقات دلاليّة وجماليّة

تؤثر في فكر المتلقي، وهذا ما ذهب إليه"**فندريس**"Vandres «فالغرض من هذه المخالفة توجيه

1-أبو قاسم عون، بلاغة التقديم والتّأخير في القرآن الكريم، ج1، دار المدار الاسلامي، بيروت،2006، ص91.

إلتفات السّامع».[1]

فالحال يبرز لنا أهمية في التّعبير على تجربة المبدع والمتلقي في إنتاج دلالات النّـــــص واكتشافه لمعاني اليأس باستخدام المعجم الدّلالي كالوردة، تجرح، الموت، ليلامس الانعكاسات الوجدانية للشّاعر، بذلك حقق التّقديم أغراض دلاّلية وتأثيريّة على المبدع والمتلقي معا، لكون الحال أبرز الفكرة المسيطرة على نفسّية المبدع، من خلالها استطاع إثارة وعي المتلقي ليكون أكثر تفاعلا مع موقفه، لذلك لا بد أن تكون عملية الإختيار والإنتاج على درجة كبيرة من الوعـي الفّني، حتى يتحقق ما يصبو إليه كل من المرسل والمستقبل .

1-1-3/ تقديم شبه الجملة على المفعول به: في نفس الأسطر الشعرية في قوله:

«يقول لها : اقترب الموت مني قليلا

وهما ينظران الى وردة »[2]

الشّاعر يستثمر فعالية الانزياح في ترتيب عناصر الجملة الفعلّية، بتقديم الجار والمجرور **(لها)** على المفعول به المتمثل في مقول القول **(اقترب الموت مني قليلا)**، ولم يكن التقّديم هنـــا لسبب نحوي، بل كان تقديما بلاغيا جميلا لإبراز قبح المعاناة الّتي تنتابه من حين إلى آخر اتجاه هاجس الموت إذ هو لا يريد أن يترك أحباءه ووطنه العزيز الّذي كان يعيش نفس أحزانهم وجروحهم، لذلك قّدم **(لها)** من أجل مشاركة الآخر .

1- سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة في التراث النّقدي البلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث، ط1، 2007، ص199.

2- محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 39.

وينبغي أن نعرف استثمار الشّاعر لتلك الظاهرة لغاية جمالية بفعالية الانزياح بتقديمه شبه الجملة على المفعول به لتحقيق غايات دلالية وجمالية في نفس الوقت، ومنها هذه الجمالية أرهقت إحساس ونفسية المبدع .

1-1-4/ تقديم شبه الجملة على الفاعل :

في قوله **: « قلت سيأتى إلى ليلك النهر**

حين أضمك

يأتى إلى ليلك النهر»[1].

عمد الشّاعر في هذة اللّوحة الفنّية إلى استثمار ظاهرة أخرى من مظاهر الإنزياح في البنّية التّركيبية النحوّية بتقديم الجار والمجرور:(إلى ليلك) على الفاعل (النهر) ونعلم أن« الأصل في الجمل أن يتقدم الفاعل»[2] من أجل إفادة التّخصيص وإبراز خصوصّية المكان وشدّة تعلّق الذّات المبدعة، بهذه الخصوصية للفت انتباه القارئ إلى قيمة المكان، وضرورة التّمسك به.

فالبنّية التّركيبية بصمة فّنية، وسمة إبداعية يتمايز بها الشّعراء، فيضفون عليها من أحاسيسهم وانفعالاتهم بتحويل نقاء وصفاء النّهر إلى السواد (اللّيل)ليخبرنا عن حالة عيشه في اللّيل ترافقها حالات خوف وسكون ورعب من شبح الموت، فصفة السّواد تمت للشّاعر بعدم تحقيق حلمه المنشود في هذه القصيدة.

1- محمود درويش، لا اريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص40.

2- زين كامل الخويسكي، الجملة الفعلية البسيطة وموسعة، دراسة تطبيقية على الشعر المتنبي، ج 1، مؤسسة شباب الجامعة، مصر، 1986، ص9.

فالشّاعر أكسب لنصّه أفاقا دلالية بتحويل الصّدفات المألوفة للّنهر الّتي تتمثل في الحركة والضّياء النّابع من النّهر وصفائه وغير ذلك من الدّلالات المعجميّة للّنهر، والانزياح الّذي قام به "درويش" بإسناد صفة السّواد للّنهر ووسّع من العلاقة الإسنادية منح للّنهر صفة جديدة عكست الحالة الوجدانية والموقف الشعوري الّذي يوحي بالمعاناة الّتي تنتابه في اللّيل، وهكذا يكشف عن قصدية الصّفة الّتي منحها الشّاعر وأثّرها على وعي المتلقي إذ أنّ هذه الدّلالات منحت علاقات ترابطية غير معهودة ممّا زادها فضاءً الإيحائيا.

1-1-5/ تقديم شبه الجملة على الفعل والفاعل معا:

"يتقدّم الظّرف على الفعل والفاعل سواء كان زمان أو مكان أو جار و مجرور."[1]

نجد الشّاعر قدّم شبه الجملة "**بعد دقائق**"على الفعل والفاعل ""نخرج من ركننا".

«الأسطوانة لا تتوقف – قالت له

قال:بعد دقائق نخرج من ركننا

إلى الشارع الواسع المتسارع»[2].

إن سيطرة هاجس الموت على الشّاعر الّذي يترصده في أية لحظة من اللّحظات الّتي يعيشها وجعل من ذلك الموت كالأسطوانة الّتي لا تتوقف لتذكره من حين لآخر ما جعل من الشّاعر ينظر إلى الزّمن نظرة احتقار كما ورد عند "الزملكاني"« بدأ بذكر الزّمان تحقيرا له»[3] لذى قدّم

1- مختارعطية، التقّديم والتأّخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوب، دار والوفاء، دنيا الطباعة والنشر، دط ص 21.

2- محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 41.

1- منير محمود المسرّي، دلالات التقّديم والتأّخير في القرآن الكريم (دراسة تحليلية)، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1، 2005م، ص 16.

الزمن (**بعد دقائق**) ليقوم بوظيفة مركزية وهي تبشير الشّاعر بخيانة الزّمن له فهو سريع كتسارع الشّارع المتسارع، وعقارب الساعة لا تتوقف مثلها وأجل الشّاعر قريب ومحتوم، فالزّمن ليس بالأمر الهيّن فأي إنسان يقع تحت وطأته .

نظرا للأثر النّفسي الّذي تركه الزّمن عليه لجأ الشّاعر إلى تقديمه بداع نفسي وليس نحوي حتى يكون بؤرة التّركيز في إطار الدّلالة، وحتى يحدث الأثر الشّعري الجمالي المرجو منه، فلو لا أنّه قال (نخرج من ركننا / بعد دقائق) لما أحدث التّقديم الأثر النّفسي والدّلالي، فغرض التّقديم في هذه الحالة الإعلان عن غاية جديدة للشّعر، بوصفه مصدرا للرّؤية الإنسانية الباحثة عن الخلاص بعيدا عن التّصوّرات الغيبيّة، كما أن الزّمن جعل من ذات الشّاعر تحتمي في الذاكرة حين قال:

«قد يسألان : أفي وسع الذاكرة

أن تعيد إلى جسدي شحنة الكهرباء»[1].

يستمرّ الشّاعر فعالية الانزياح في هذا المقطع بتقديم شبه الجملة (إلى الجسد) على المفعول به (شحنة) ، وبهذا أضفى الشّاعر على حياته حيوية ببعث شحنة الكهرباء في روحه، لشدّة تعلق الشّاعر بحياته وعدم الإفراط فيها، لكنه سرعان ما تلاشى ذلك من غير المعقول لهذه الرّوح أن تعود بشحنة الكهرباء فهي شيء معنوي، فالجسد يشحن بمنحه الرّوح ليحيا ويعيش، بهذا الانزياح يعبّر الشّاعر عن فقدان أمله بالحياة واستسلامه لأمر الواقع فنجاة الرّوح والهرب من القدر ليس بالأمر السّهل والهين .

فالشّاعر بقي متسائلا ما إذا كان الجسد يحيى بالذّاكرة وفي المقابل نجد أنّ الذّاكرة تستحضر

1- محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 42.

الأشخاص وليس أجسادهم، ففعالية الانزياح تركت القارئ في حيرة من أمره وجعلته يقع في لذّة الانزياح، فهدف الشّاعر من خروجه عن قواعد الكلام لفت انتباه القارئ، فكلّما كانت الصّورة الفّنية عميقة كانت أروع وأقوى وأكثر تأثيرا.

وما نستطيع أن نقوله في هذا الجزء عن ظاهرة "**التقّديم والتأّخير**" إنّها استطاعت تقديـــــم إمكانيات دلالية متنوعة وغير محدودة (نفسية، فكرية وفنية) أضفتها على القالب الشّعري واستـفاد المبدع من طاقاتها التّأثيرية وقيمتها الإيحائية الّتى تُحدثها على المتلقي، فهل اكتفى الشّاعر بهذهالآلية كظاهرة أسلوبية أم استعان بآليات أخرى نحوية تدعيما لها؟

2-2/ جماليات الحذف :

يعدّ الحذف«تحولا في التّركيب اللّغوي يثير القارئ ويحفّزه نحو استحضار النّص الغائب»[1] أو سدّ فراغه كما أنّه يغني النّص جماليات ويبعده عن التّلقي السّلبي فهو أسلوب يعمد إلى إخفاء الدّلالات وفتح النّص الشّعري على أفاق غير محدودة ولا متناهية، يجعل المتلقي مشاركا في انتاج دلالة النّص، ويعتبره البلاغيون من أهم الظّواهر الانزياحية الّتى تعتري التّراكيب، فهي تعمد إلى تغيب وحدات داخل النّص حيث ينطوي ذكرها لغيات أسلوبية وجمالية عديدة، مع افتراض وجودها في الأصل[2]؛ لقد جعل علماء اللّغة من هذا الحذف ظاهرة أُرتبُطت بسر الفصاحة.

والحذف أسلوب بلاغي عرفه العرب منذ القدم، ووظّفه الشّعراء توظيفا فّنيا واستثمروا إمكانياتـه

1-عبد الباسط محمد زيود، من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة "الصقر" لأدونيس، مجلة جامعة دمشق، المجلد 23، ع 1، 2007م، ص 171.

2- ينظر: مسعود بودوخة، عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية، عالم الكتب الحديث، أريد، الأردن ط1، 2011م، ص 92 .

الإيحائية وطاقاته الجمالية في النّهوض بنتاجاتهم الإبداعية، وقد أعلى النّقاد القدامى من شأن الحذف، وقد بيّن السّبويه سبب لجوء العرب إليه وذلك« إما طلب الخفة على اللّسان وإما اتّساع الكلام والاختصار، اشترط في المحذوف أن يكون معلوما لدى السّامع وأنه سيتفطّن إليه لدلالة الكلام عليه.»[1]

والحذف ظاهرة فنية تعتري التّراكيب وهي من أهم الظّواهر الانزياحية الّتي وظّفها الشّعراء لما لها من أهّمية جمالية في بناء النّص ودلالية تأثيرية على فكر المتلقي وخياله ووجدانه، لذلك لا تخلو القصيدة الحديثة من استثمار طاقتها الدّلالية والجمالية على نحو أو آخر .

ويقول "**ابن جني**" عن الحذف: قد حذفت العرب الجملة، والمفردة، والحرف، والحركة، وليس شيء من ذلك إلاّ دليل عليه[2].

ومن أهم من تنّبه إلى الأبعاد الجمالية وراء ظاهرة الحذف "**عبد القاهر الجرجاني**" حيث عدّه من عوامل الإجادة والإبداع، «ولا يعدو الحذف كونه محاولة أسلوبية من أجل الرّقي بالخطاب إلى المستوى التّعبيري قادر على شدّ انتباه القارئ والتأّثير فيه، أي الإقناع، فضلا عن استغلال سيمات جمالية تضفي على الخطاب أي الإمتاع».[3]

فوجود هذه الظّاهرة في الشّعر يزيد من جماله ورونقه من حيث الإيقاع والتّناغم بين الكلمات ويساعد الشّاعر على الحرية في الكلام والتّعبير عما في داخل النّفس لذا نجد قصيدة محمود درويش لا تخلو من هذه الظاهرة .

1- مسعود بودوخة، عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية، ص92.

1- ينظر: أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، ص 40.

2- عبد الباسط محمد الزيود، من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة "الصقر"لأدونيس، ص 172.

يمهد لنا عنوان القصيدة « **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي»**[1] آلية الحذف بشكل واضح من خلال كلمة "**هذي**" فهي اسم إشارة أصلها "**هذه**" عمد الشّاعر إلى مثل هذا الحذف من أجل جعل هذه القصيدة ملكا له باستبدال حرف "**الهاء**" "**بالياء**".

ومن هنا نرصد مواطن الحذف داخل القصيدة في قوله: « **وأهديته وردة مثل تلك...**»[2] هنا الحذف واضح بحيث استعمل الشّاعر نقاطا تاركا من خلال هذا الحذف مساحة إيجابية للقارئ بأن يؤول وينتج دلالات من خلالها، وهدف الشّاعر ليس الغموض أو ترك القارئ في حيرة من أمره وإنّما إعمال فكره ومحاولة الوصول به إلى مستوى القارئ النموذجي .

فالقارئ يتخّيل بعد تلك الّقاط شكل هذه الزّهرة محاولا استحظارها والّتي هي في الأصل محذوفة، وعمد الشّاعر إلى مثل هذه الحيلة الأسلوبية ليترك إثارات ومنّبهات، تدعو القارئ إلى المشاركة في تشكيل رؤية الّنص .

ويواصل الشاعر كلامه قائلا: «**ذهبت ...**

أنا قادم من هناك» [3].

نلاحظ أنّ الشّاعر استعمل مفارقة لغوّية لعب الحذف فيها الّدور الأساس في قوله "**ذهبت...**" "**أنا قادم من** "**هناك**" ، حيث يشارك القارئ في مثل هذه المفارقة ويصبح منه أكثر ارتباطا بالّنص شاحاذًا همّته للوصول إلى ما حذفه الشّاعر، كما أّنه ترك أثًرا عليه في مشاركة إنتاج الّنص فانزاح الشّاعر عن هذا المألوف دون أن يشعر القارئ بالملل.

1- محمود درويش،لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 39.
2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
3- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

***حذف الخبر:**في قوله **«أنا لا أنا**

و أنا لا هو»[1].

علاقة استبدالية من أجل إبراز الذّات والالتفات إلى معاناتها، والكشف عن موقفه الرّافض للموت ترك الشّاعر لنا غرضا في الكلام وبحذف "الخبر" فالشّائع في الجملة الاسمية المسند إليه يكمل المسند ويتمم معناه.

ويجوز الحذف إذا كان هذا الأخير مكتملا في الأسطر الموالية استنادا إلى قول "**القاضي الجرجاني"«** مافائدة الإبتداء إذا كان لا خبر له؟ والجواب لهذا الكلام أن الخبر يحذف غالبا إذا كان كالمعلوم»[2] ، نستطيع أن نجزم بالقول أنّ كلاّ من الشّاعر والقارئ يعلمان بمضمون البيتين الشّعريين حتى وإن حذف الخبر، وقد استخدم "محمود درويش" هذه الرخصة وعبّر عن مضمونها بطريقة فنية لاختصار كلامه حتى يتجّنب التّكرار وينقل كلامه دون عبئ في الحديث، ومن أسباب حذف المسند إليه كما ورد عند "**القزويني**:« الاختصار، التعديل على شهادة العقل، واختبار تنبيه السّامع»[3]

***حذف المفعول به:**

في قوله :«لا أتذكر ... لا أتذكر أني فرحت»[4]،في هذا المشهد حذف مقصود تركه الشّاعر لنا ليبّين الحالة المزرية الّتي عاشها في الماضي، ولم يتذكر من فرحته سوى نجاته من الموت

1- محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 39.

2- محمد مصطفى أبو شوارب، أحمد محود مصري، أثر المتكلمين في تطور الدرس البلاغي القاضي عبد الجّبار أنموذجا ،دار الوفاء مصر، ط1، 2002م,ص 86.

3- مسعود بودوخة، عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية، ص 97.

4- محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 40.

فوظّف نقاط الحذف للدّلالة على حياة الطّفل الفلسطيني الّتي لم يحيها كغيره من الأطفال جرّاء المستعمر الّذي أنتج أجواءًا مليئة بالرّعب والهلع والتّشرد والضّياع، وسّع من تلك المعاني بالإيحاء بالتنّقيط، لجلب إنتباه القارئ وإثارة تفكيرهوتنشيط خياله لاستحضار فصول المعاناة الّتى حلّت به، بذلك يكون الحذف دعوة للمتلقي للّدخول في عملية إبداع الّنص، فإذا لم يكن القارئ قد اشترك فعلا مع معاني من معاني تجربة الشاعر فلن يستطيع المبدع أن ينقل إليه تجربته.

وفي قوله :« **ليس المكان هو الفخ ...**»[1]، وتظهر نقاط الحذف جليا في هذا المقطع أيضا لتقدير الكلام من خلالها بأن المكان ليس فخّا ولا يغدر بالإنسان، بل الزّمن هو المتسلط عليه والّذي يحمل عصى خفيّة يستدعي بها القدر متى شاء ذلك، فوظّف كلمة "الفخّ" ليبرز أّنا لا ندري ولا نعي متى نقع فيه إلاّ ونحن في لب مصائبه وشدائده، لذا نجد الشّاعر ينفي ذكره لأنه خائف منه .

كل هذه تحمل في طياتها بذور التّحول اللاّنهائي وخروج المبدع عن المألوف والمتداول بغية إثراء نصّه وفتح الّنص على فضاءات تأويلية لا نهائية مفتوحة لدى المتلقي.

ويظهر حذف آخر في قوله : « **لكي نرجئ الإنتحار, إذا كان لا بدّ منه,**

إلى موعد آخر ...»[2].

يستعين "**محمود درويش**" في هذا المشهد الشّعري بنقاط حذف ليتغلّب على خوفه من الموت ويجعل هذا الأخير شيأ مجهولا، وقد يحمل الحذف رغبة الشّاعر في إنتاج وعي ما في ذهن القارئ

1- محمود درويش،لا اريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 41.

2- المصدر نفسه، ص 46.

فترك الخطاب مفتوحا، ويبقي الكلام مسكوتا عنه، وهو في الحقيقة كلام لا بدّ منه لتكتمل الصورة (سأموت أو سأنتحر).

وبما أن الشّاعر يختلف في انتقائه للكلمات كغيره من عامة النّاس فإنّه لاعب يجيد اللّعب على مساحة ورقته البيضاء تاركا فراغات وبياضات موزّعا عليها بعضا من الغموض بطريقة فنّية لينتج من خلالها تمكّنه وقدرته على إثارة وعي المتلقي في سدّ تلك البياضات بالتأويلات اللاّنهائية.

إذا كان الحذف قد طغى على القصيدة الدّرويشّية وزاد من إيحائها وقّوى دلالاتها وجماليتها فيا ترى كيف كان نصيب الظّاهرة المقابلة وهي الزّيادة .

1-3/جماليات الزّيادة:

"الزّيادة هي مجيء عنصر لغوي متوقع بناءا على قانون النحو "[1] وتتمظهر الزّيادة في التّركيب بزيادة كلمة (حرف، اسم، فعل) أو جملة.

سنحاول الآن رصد الظّاهرة الّتي عمد إليها الشّاعر فيما يلي : من خلال العنوان تظهر آلية الزّيادة بشكل واضح في قوله:«**لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**»[2]، بزيادة حرف "**اللام**" لاسم الإشارة "**هذي**"، كان بإمكان الشّاعر أن يقول :"**لا أريد أن تنتهي هذي القصيدة**" ، لكّنه تعّمد ذلك وأراد أن يخرج عن المألوف، ليؤكّد مدى اهتمامه الشّديد بحياته وتعلّقه بها واستثمارها في القصيدة على أنّ هذه الأخيرة هي الّتى تمدّ له بالحياة والإستمرارية الّتي بها يحيا ويعيش، وبزيادة حرف اللاّم تأكيدا على معنى الشّاعر وتقويته والهدف من هذه الزّيادة كسر النّمط المثالي لقواعد اللّغة، ومن أجل خلق أثر جمالي وأسلوبي في نصّه حتّى يؤثّر في المتلقي .

1- مسعود بودوخة، عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية، ص 91 .

2- محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي ، ص 39.

كما أنّنا نصادف في أوّل سطر شعريّ من القصيدة انزياحا في قولـــــــه:

«يقول لها: **وهما ينظران إلى وردة**

تجرح الحائط: اقترب الموت مني قليلا»[1]،فمن خلال الأسطر الّتي أمامنا يضيف الشّاعر الحال "وهما ينظران" للجملة الفعلية مقول القول لاستثارة ما في نفس المتلقي وكينونته للتّعبير عن أهمية تجربته، وقد لجأ الشّاعر إلى مثل هذه التقّنية ليضفي على قصيدته نوعا من الرّومانسية الّتي جعلها بينه وبين الذّات الغائبة وفي نفس الأسطر عبّر عن نفسيته الجريحة بخطف الوردة جمالها وبهاءها من أجل إشغال القارئ ومشاركته نفس الإحساس، ومن أجل إبراز قوة تأثير الوردة على نفسّية المبدع الّ تى أفصّحت عن الحلته الوجدانية الّتي هو فيها، فالزّيادة هنا أظهرت لنا صاحب الحال وساعدت المتلقي على فكّ الغموض الذي اعترى أبيات القصيدة حتى يتسّنى للقارئ الغوص في دلالاتها واكتشاف ما كان يصبو إليه المبدع في تجربته.

وفي قوله :«**مسخت إلى كائن لغوي**»[2]، استثمر الشّاعر نفس الآلية في هذا السّطر بإضافة كلمة (لغوي) الواقعة صفة مجرورة إلى كلمة (كائن) الواقعة اسما مجرورا، ليحدّثنا عن شخصيته كأديب أو كشاعر وبالتّالي حقّق عنصر التّشخيص، وهذا الأخيرا أعطى له قيمة وعظّم أمره أمام المتلقي .

ما نستنتجه أنّ الشّـاعر لم يستعـن بآلية الزّيـادة كحيلة أسلوبيـة بقدر ما وظّف غيـرها مـــن الآليات فيا ترى هل استثمر الظّاهرة الموالية كغيرها من الآليات السابقة؟

1- محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 39.

2- المصدر نفسه، ص 40.

1-4/جمالية التكرار:

إنّ وجود التّكرار ليس وليد القصيدة الحديثة بل عرف عند القدماء ووظّفوه في شعرهم ونثرهم وهذا ما جعل الباحثين والنّقاد يضعونه في دائرة دراستهم .

* **والتّكرار لغة** : من لفظة "كرّر"، حيث جاء في **"معجم اللّغة العربية المعاصرة ":«** كرّر: كرّ / كرّ على كرّرت ، يكرّ ، أكرّر، كرّ، كرّا، كرورا، فهو كارّ والمفعول مكرور.

- كرّر عليه الشيئ :أعيد عليه مرّة بعد أخرى .

- كرّ كلاما **/**كرّر سؤالا :إعادة مرّة بعد أخرى أو مرارا.

-التكّرار الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفنى»[1].

وعلى هذا يكون التّكرار هو أحد الأساليب التعبيرّية الّتى تعين المبدع على تأكيد كلامه وتركيزا على أفكاره.

***أما اصطلاحا**: فقد اختلفت وجهاتنظر القدماء والمحدثين في تعريفهم للتّكرار إلاّ أن رؤيتهم تنصب في قالب واحد. غير ذلك عنصر من العناصر الأساسية للقصيدة في الشّعر الحر يكون إّما بتكرار الحرف، أو اللفظة، أو العبارة، لذلك تعددت أنماطه وأشكاله فنجد "**عدنان حسين قاسم**" يقول :«إنه بتشكيلاته المختلفة ثمرة من ثمرات قانون الاختيار والتّأليف ومن حيث توزيع الكلمات الكلمات وترتيبها بحيث تقيم تلك الأنساق المتكّررة علاقات مع عناصر الّنص الأخرى»[2].

1-أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة ،ج1، ص 1919.

2- أمال دهنون، جماليات التكرار في القصيدة المعاصرة ، مجلة كلية الأداب والعلوم الانسانية والجتماعية ،ع 2-3 ، جانفي /جوان 2008.ص3

فيعرّفه "**ابن الأثير**" في قوله :« دلالة اللّفظ على المعنى مرّددا»[1]

وأّما "**القاضي الجرجاني**" فعرّفه في قوله أيضا **:«** عبارة عن الإثبات بشيء مرّة بعد أخرى»[2].

غير أّنا نجد "**السّيوطي**" قد ربط التّكرار بمحاسن الفصاحة، كونه مرتبط بالأسلوب وهذا ما ورد في قوله:«هو أبلغ من التّوكيد، ومن محاسن الفصاحة» [3] .

نستنتج من التّعاريف الثلاثة للمفهوم الاصطلاحي للتّكرار أّنه وضع في دائرة التّأكيد، وذلك من حيث المعنى البلاغي لكونه فائدة للكلام، لذا قيل الكلام إذا تكّرر تقّرر، علاوة على ذلك يلجأ الشّاعر إليها بغية تمرير أحاسيسه للمتلقي بحيث يؤثر فيه من كل النّواحي.

والتّكرار نسق تعبيري مهم في القصيدة العربية تعتمد عليه النّصوص لجلب انتباه القارئ وجعله يخوض مغامرة للكشف عن الدّلالة، فالشّاعر العربي يلجأ إلى هذه الظّاهرة بوصفها وسيلة من الوسائل التّأثيرية للكلمة المكّررة على السّامع، وقد أكّد "**عدنان حسين**" بقوله**«**هذا أكثر لاستثارة المتلقي والتأثير في نفسه»[4].

وباعتبار التّكرار جمالية من جماليات الخطاب الشّعري فإّنه يساهم في تعميق إحساس المتلقى في عملية الإيحاء وتعميق أثر الصّورة في نفس المستقبل، فنجد قصيدة "**محمود درويش**" حافلة بهذه الظّاهرة على جميع المستويات، وهذا ما سنحاول إبرازه في قصيدة الشّاعر المعاصر من خلال عرض أهم أنماط التكرار وتتبع أثرها الجمالي فيما يلي:

1- ابن الأثير، المثل السائر، تح :محمد محي الدين عبد الحميد، ج2،المكتبة العصرية، (دط)،بيروت لبنان (دس)، ص157.

2- القاضي الجرجاني، التعريفات،تح،نصر الدّين التونسي،شركة القدس للتصوير، ط1، القاهرة،2007 ، ص113.

3- السيوطي جلال الّدين، الإتقان في علوم القرآن ، تح :محمد أبو فضل إبراهيم ،ج3،المكتبة العصرية (دط)، لبنان، 1988، ص 199.

4- أمال دهنون، جماليات التكرار في القصيدة المعاصرة، ص2.

1-4-1/تكرار الضمير : إنّ المتمّعن في قصيدة "**محمود درويش**" نلاحظ كرّر ضمير المتكلم بشكل بارز ضمن أسطر القصيدة ونستدل بمثال في قوله : «**أنا قادم من هناك(...)**

أنا لا أنا

أنا لا هو؟(...)»[1].

يكرر الشّاعر ضمير المتكلم (أنا) عدّة مرّات بين أسطر القصيدة، من أجل إثبات وجوده كشخصية إنسانية فلسطينية من جهة، وإثبات ذاتيته الشّاعريّة من جهة أخرى، جاء هذا التّوظيف ملائما من أجل التّأثير على المتلقي.

احتلّ ضمير المتكلم موقعا مركزيّا، وبذلك يصبح منبعا لتوليد مجموعة من الدّلالات التي ينتجها القارئ هو نفسه بتقّمص شخصية الشّاعر أثناء القراءة وكأّنه يعيش نفس الحدث والحالة التي مرّ بها فيتلك اللّحظة على منوالها يتأثّر به ويستدرك ما كان يصبو إليه.

فالشّاعر عبّر عن ذاتيته داخل القصيدة بتوظيف حركة الضّمير بأسلوب غامض بوسعه أن يعمل فكر القارئ وينشّطه بتكراره حتّى يحقّق مقصوده وغايته، هذه الظّاهرة تعمل على اختراق قلوب المتلقين من خلال بث لمعاناة التي عاشها المبدع وجعل تكرار الضّمير تأكيدا على صـــدق تجربته الشّعرية وإعطاء بعدا جماليا للقصيدة، اتسقت فيه جمل النّص وعباراته وترتيبها وفق نمطية خاصة أكسبت القصيدة بناءا مميّزا.

1- محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 39.

1-4-2/**تكرار الحروف** : ومن الحروف المهيمنة والغالبة على القصيدة نجد(روابط كحروف الجر: من, إلى، على، وحروف العطف: الواو، الفاء، وأدوات الاستفهام:أ ،هل ،أين بالإضافة لأداة النفي:لا).

ومن أمثلة **حروف العطف** :« **وبريد**

وبائع خبز

ومغسلة للثياب

وحانوت تبغ وتمر

وركن صغير

ورائحة تتذكر»[1].

نلاحظ في هذا الأسطر تكرار حرف العطف (الواو)على التّوالى لمحاولة الشّاعر إخبارنـــا بالأماكن التي يتخّيلها أّنها موجودة على حقيقتها، وحروف العطف ساهمت في إبداع صورة سويـــة بين أسطر الّنص الشّعري والّنمو الانفعالى لدى الشّاعر.

ومن بين أمثلة **حروف الاستفهام** : «**هل يصدقني أحد إن صرخت هناك**

.....

أين أنا؟ فنطيل التأّمل في شجر الجوز

1- محمود درويش، لا أريد أن تنتهي لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 40.

.....

وهل نستطيع استعادة إحساسنا»[1].

كما نجد درويش قد وظّف حروف الاستفهام في المقاطع الشّعرية بشكل متفاوت، إذ هو لا ينتظر جوابا لأسئلته وإنّما وظّفها ليعبِّر عن قلقه وحيرته فهو يتساءل لإبراز موقفه، فقد كان للاستفهام دور فعّال في تكثيف المعنى وتحريك بنيته العميقة، وينبنى على توتر نفسية الشّاعر لأنّ الباعث النّفسي من أهّم العوامل المسببة للتّكرار .

هذه التّساؤلات والاستفسارات التي تركها الشّاعر للقارئ تجعله يتّأثر بها ويجتهد لإكمالها، فمن خلال تكرار الاستفهامات الدّالة على الوضع الرّاهن للشّاعر التى تجسّد حالته الوجدانية عبر أسلوب الاستفهام ليعلن عن رفضه لها .

وهذا الأسلوب ما هو إلاّ حلقة من الحلقات المتصلة بالتّصوير النّفسي الّتي تسكن الشّاعر وقد أسهمت ظاهرة التّكرار بتعزيز الإقناع لدى القارئ، بإنتاج تناسق وانسجام داخل أبيات القصيدة إضافة إلى تضافر المعاني وتعميق دلالاتها.

وهذا الأسلوب ما هو إلاّحلقة من الحلقات المتصلة بالتّصوير النّفسي الّتي تسكن الشّاعر وقد أسهمت ظاهرة التّكرار بتعزيز الإقناع لدى القارئ، بإنتاج تناسق وانسجام داخل أبيات القصيدة إضافة إلى تضافر المعاني وتعميق دلالاتها.

1-4-3/**تكرار الكلمة:** ومن أمثلتها تكرار كلمة (النّهر) في قوله :«**تغتسل الأبدية في النّهر...زرقاء؟**

1- محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 39-41.

فلتأخذيني إلى النّهر/

قالت : سيأتي إلى ليلك النّهر

حين أضّك

يأتي إلى ليلك النّهر/»[1].

يظهر من خلال هذه الأسطر توالي تكرار كلمة "**النّهر**" وذلك للدّلالة على شدّة تعلق ذات الشّاعر بهذا المكان وخصوصيته والدّافع إلى تكرارها هو محاولة تمرير حزنه إلى المتلقي، فتـــكرار الكلمة لا تظهر إلاّ عند الشّاعر الموهوب الذي لا يعيد اللفظة من أجل تكرارها، وإنّما من أجل مـــا وراء هذا تكرار الّذي يمنح الّنص قوة وصلابة ودورا خاصا ضمن سياق الّنص.

1-4-4/**تكرار العبارة** : يعد تكرار الجملة مظهرا من المظاهر الأساسية في هيكل القصيدة العربية ومرآة عاكسة لكثافة الشعور المتعالي في نفس الشاعر، وإضاءة معينة تبعث بالقارئ إلى تتبع المعاني والأفكار .

ومن أمثلتها :"**لا أتذكر ...لا أتذكر أني فرحت**"[2]: حيث وظّف الشّاعر "**لا أتذكر**" ثلاث مرات في **ل**قصيدة ليؤكّد على الحالة المزرية الّتي عاشها في تلك الفترة الّتي لم يتذكّر منها سوى المعاناة والآلام، فهدف الشّاعر تحقيق غاية جمالية وتأثيرية في المتلقي، فبظاهرة التّكرار وضع القارئ في علاقة وجدانية معه ويساعده على إدراك المعاني الدّلالية الموحية، وبتكرارها يضمن وصول الّرسالة إلى المخاطب على الوجه الّذي يريده.

1- محمود درويش، لا أريد أن تنتهي هذي القصيدة، ص40

2- المصدر نفسه، ص39-40. -

يمكن القول عن هذه الآلية أنّها شكل من أشكال التّنبيه ووسيلة مساعدة لمضاعفة وقت الخطاب وإنتاج المزيد من الدّلالات الخفّية الكامنة في عمق التّراكيب، إذ تجاوز هذا التّكرار الوظيفة التّأكيدية والإفهامية ليصير بعد ذلك تقنية جمالية تختلف درجاتها وطريقة الإفصاح عنها من شاعر لآخر.

وفي قوله :« **هل يصدقني أحد إن صرخت هناك**

(...)

هل يصدقني أحد إن صرخت هناك »[1]

في هذا المقطع الشّعري كرّر الشّاعر الجملة مرتين، لما تحمل معها من عذاب الشّاعر وألمه وقد جاءت تلقائيا لتعبر عن حجم المأساة التي يعيشها في وطن يسوده سوى الأحزان، وفي نفس الوقت نجده متسائلا هل من أحد يسمع صراخه القوي الذي يشير إلى قلب الإنسان العربي المليء بالجراح والآلام فليس أمامه إلاّ الصّراخ ليعّو عن كآبته، فالتّكرار غالبا ما يعّو عن حدث يبعث على الحزن والحسرة ومحور التجربة الشعرية، كما أراد الشّاعر أن يلفت انتباه القارئ وليشعره بمعاناته وحجم قسوة المأساة.

فالشّاعر جعل من عنصر التّكرار بنية متماسكة ومتلاحمة ، يحمل في ثناياه دلالات نفسّية وانفعالّية مختلفة، شدّت انتباه المتلقي من شأنه أن يخصب شعرية النّص، ويفتح أمامه آفاقا جديدة للمستقبل، فيا ترى هل كان للالتفات نصيبها كحيلة أسلوبية في الخطاب الشعري "لمحمود درويش"؟

2-محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي،ص 40.

1-5/ جماليات الالتفات: ربما كان الالتفات من بين المصطلحات التي تتصل بمفهوم الانزياح التركيبي وأكثر المصطلحات حظّا من التّداول والتّنظير لدى البلاغّيين، بوصفه ظاهرة أسلوبية وبلاغّية هامّة.

والالتفات هو«انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك، ومن الالتفات: الانصراف عن المعنى يكون فيه إلى معنى آخر»[1]

وقد تباينت مواقف النّقاد القدامى حول طبيعة الدور الذي يحققه الالتفات ومتلقيه، حيث يرى "**الزمخشري**" « أن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان أحسن تطرية للسّامع، وإيقاظا للإصغاء إليه، ومن إجرائه على أسلوب واحد»[2] .

وهو الانتقال من أسلوب إلى آخر، من خطاب الحاضر مثلا إلى الغائب أو المتكلم ومن الفعل الماضي إلى المضارع، أو الأمر، أو من المفرد إلى المثنى أو الجمع، وهذا ما أكّده ابن الأثير حين قسّم الالتفات إلى ثلاثة أقسام :

1- الرجوع من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة.

2- الرجوع من فعل المستقبل إلى فعل الأمر، ومن الفعل الماضي إلى المضارع إلى فعل الأمر.

3- الإخبار من الفعل الماضى إلى المستقبل، ومن المستقبل إلى الماضي»[3] .

1- ابن المعتز عبد الله: البديع، تح:محمد خفاجي، شعرية محمود درويش، بيروت، دار الجبل، ط1، 1990،ص152.

2- محمد مصطفى عبد الرّحمن كلاب: شعرية الانزياح في شعر محمود درويش، ص496.

3- مسعود بودوخة :عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية، ص54

فالقيمة الانزياحية تكمن في التّحول الأسلوبي النّاتج عن حركة صيغ الأفعال والانتقال بينها وبين الضّمائر، فالتّباين في المعاني يحدث تغيرا في صياغة التّركيب الأسلوبي، فيثري النّص بإدخاله عناصر دلاّلية وجماّلية جديدة، تخالف ما كان قائما في الصّياغة أو فكر المتلقي وخياله.

والالتفات بصفة عامة يعبّر عن فنّية النّص وحيويّته وإذا تفحّصنا نص "محمود درويش" وجدناه لا يخلو من هذه الخاصية ويتمثّل ذلك فيما يلي:« **يقول لها : وهما ينظران إلى وردة**

تجرح الحائط :اقترب الموت منّي قليلا

فلا تحجب الشمس عنّي

وأهديته مثل تلك... »[1] .

يتمثّل الانزياح الأسلوبي -هنا- في الانتقال من ضمير الغائب (يقول لها) إلى المتكلم (منّي) ثم يعود إلى الغائب (قلت له) ثم إلى المتكلم (عنّي) ليحقق نوعا من الالتفات عند ذهن المتلقي وتهيئته لاستقبال موقف الشّاعر والتّفاعل معه، الّذي يتحوّل في بداية القصيدة من الغائب إلى المتكلم ليّبن الفعالية بينه وبين الشّخصية الغائبة لدى المتلقي، ويضع فكره بين تلك الشّخصيتين حتّى يتسّنى له تصوير الشّخصية الغائبة، إذ يوحي هذا المقطع الشّعري بالتباعد بين حلم الشّاعر وبين حلمه الذي يريد الوصول إليه، وحول هذا المعنى ارتكزت الصّياغة وتشكل أسلوب الانتقال للكشف عن أحاسيسه ومشاعره نحو القصيدة.

وفي قوله أيضا : «**أنا هو من كان عبدا....**

أنا هو بين يديك كما خلقتني

1- محمود درويش: لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي ، ص39.

أنا هو من تفرطين له الوقت»[1].

نجد الشّاعر ينتقل من المتكلم إلى الغائب وذلك من أجل تحقيق غرضّ بلاغّيوهو خوفه من الموت الذي سيخطفه في أي وقت، فجاء هذا الالتفات لهز وتحريك السامع الذي يحث على تعقيب الدلالة وإنتاجها .

ويعتبر الالتفات مجرد حقيقة إجرائية في بناء الأساليب لما تستدعي انتباها خاصا لأنها تذهب بالّسامع كل مذهب حيث يأخذ الحديث مسارب متنوعة لقاء العدول عن المعتاد لصالح الاستخدامات الخاصة القائمة على هذا النوع من الصّياغة، كما أنها تجعل القارئ لا يملّ من أسلوب واحد فينتقل إلى تنشيط المستمع .

وفي قوله أيضا :«**أتشبث بالصحو**

لا أمس حولى وحولك

فلتكن معنوياتنا عالية » [2].

سيطر على الّنص الشّعري ضمير المفرد والجمع (المتكلم) الّذي تذوب فيه ذات الشّاعر والتعبير من خلالها عن تجربته، انزاح الشّاعر عن هذا الإطار الفردي إلى الجماعي ليحقق نوعا من الالتفات الذّهني عند المتلقي، فانزاح عن الّنمط السّائد في الأسطر ليبّين عمق التّحول عن الضّمير المفرد إلى الجماعة وهو الإحساس بقوة تلاحم الشّاعر مع قصيدته وإبعاد الّرتابة عن المتلقي.

1- محمود درويش: لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 47.

2- المصدر نفس، ص43.

فهذا الانتقال يشكّل لنا انعطافا أسلوبيا منح القصيدة بعدا فنّيا ودلالّيا، فيريد بهذه الحرية التّصرف في التّركيب كعنصر أساسي في تكوين دلالة النّص حتى يوصل للقارئ رسالته من خلال التّغلب على الزّمن وتملّكه بتعميمه للعيش الأبدي ورغبته في استمرار حياته وقصيدته.

نلاحظ أن "محمود درويش" لم يوظف آلية "الالتفات"كظاهرة أسلوبية بالقدر الّذي وظّف به آليات أخرىكالتّقديم والتّأخير" والتّكرار" و"الحذف" لأنه على يقين أن القارئ سيكتفي بالآليتين تشويقا له وأيضا العمل على كشف عمق الدّلالة الخفّية، ولو كان الالتفات أخذ نصيبه بقدر ما أخذته الآليات الأخرى لكانت القصيدة الدّرويشّية طلسما ولغزا يصعب حلّه.

الفصـــــل الثّاني

جماليات الانزياح الدّلالي

جماليات الصّور الاستعارية

جمالياتاالصّور التّشبيهية

جماليات الصّور الكنائيّة

جماليات المجازية

جماليات المفارقة

1.**الانزياح الدّلالي**: هو النوع الثاني من أنواع الانزياح، « يتمثل بصفة عامة في الأنواع التي درسها البلاغيون ضمن علم البيان من حيث هو إيراد المعنى الواحدة في طرق مختلفة، فهذا الإيراد المختلف للمعنى هو ما يعطي لظواهر علم البيان بعدها الانزياحي الفّني ويتمثل هذا البعد في انحراف عن الأصل النّمطي المفترض ووظيفة الأصول النّمطية في هذا النّص (...) هي أن كلاّ منها يمثل الدّرجة الدّنيا من الدّلالة على المعنى المستفاد من صورته»[1] .

يعني ذلك المعنى الفّني الّذي يحتاج إلى تأويل وابتكار وحتى يتحقق ذلك ينبغي الاجتهاد في سبيل خلق معاني جديدة يسعى إليها علم البيان، حيث يتّم الانحراف بالدّلالة المتواضع عليها إلى دلالة ثانوية هي الأحق والأمثل للشعر أي (جوهر الشعر) .

والانزياح الدّلالي يقوم على استبدال المعنى الحقيقي أو السّطحي للفظة بالمعنى المجازي العميق، حيث يتّم الانتقال من المعنى الأول إلى المعنى الثاني، أو كما يقول "**جان كوهن**"« من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي»[2]

فيذكر "**محمد ويس**" أنّ هذا النّوع من الانزياح« متعلق بجوهر المادة اللّغوية، فيسّميه "**جان كوهن**" بالانزياح الاستدلالي»[3].

وهذا النّوع لا يحصل من العدم وإّنما نتيجة انحراف لغوي مزج بين التّعبيرات المجازية التّصويرية من استعارة وتشبيه وكناية ...وغيرها من الصّور الفّنية.

لهذا كان علينا أن نتتّبع كل ما زاد في عمق بنيات الخطاب الشّعري "الدرويشي"، من صـــور

1- مسعود بودوخة، عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية، ص 102.
2- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 205.
3- أحمد محمد ويس، الإنزياح من منظور الدراسات الاسلوبية، ص 111.

فنية بأنواعها ومفارقات لما يحمل من حمولات تخيلية في عملية إبداع اللّغة الشّعرية الانزياحية ومن الصّور الفّنية نذكر منها:

1-1/جمالية الصورة الاستعارّية: تمثّل الاستعارة عماد هذا النّوع من الانزياح نظرا لأهميتها ولما لها من فوائد جمّة في البناء الأدبي الشّعري:« فهي تبدأ عندما يستنفذ التشّبيه إمكاناته الانزياحية من حيث العناصر المحذوفة على الأقل، وهذا ما يجعل الاستعارة انزياحا منطلقه التشّبيه وأنّ قيمتها الفّنية تكمن في مدى انزياحها عن مبدأ المشابهة ذاته».[1]

يعنى هذا أن التشّبيه يمثل الأصل الافتراضي الّذي تنزاح عنه الاستعارة وتمثّل في الوقت ذاته أكثر صور التشّبيه انزياحا باستخدام أحد طرفيه مع قرينة لغوّية دالة على ذلك،بذلك توحي للمتلقّي أنّ التشّبيه والمشّبه به هما شيئ واحد من خلال حذف أحد طرفي التشّبيه.

***الاستعارة في **اللغة** « هي أن يأخذ شخص ما شيئا ما من شخص أخر يستعمله مدّة ثم يرجعه»[2] . وهي الاستعانة بشيء واستعماله في غير موضعه الأصلي.

***أّما في الاصطلاح:** يعرّفها "**العسكريّ**" بقوله : "هي نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللّغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إّما أن يكون شرح المعنى، وفضل الابانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه أو الإشارة إليه بالقليل من اللّفظ أو تحسين المعرض الذّي يبرز فيه".[3]

ويعرّفها "**البيانيون**" بأنها: "لستعمال اللّفظ من غير ما وضع له لعلاقة المشابه بين المعنـــــى

1- مسعود بودوخة، عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية، ص 102.
2- الأزهر الزّناد، في البلاغة العربية(نحو رؤية جديدة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992، ص 59.
3- أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح،علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، دار الحياء الكتب العربية ط1، 1381ه،1952م، ص178.

المنقول عنه، والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي والاستعـارة ليست إلاّ تشبيها مختصرا لكّنها أبلغ منه"[1] .

أّما "**السّكاكي**" يعّرفها بكونها ذكر «أحد طرفي التّشبيه وتريد به الطرف الأخر مّدعيا دخول المشّبه في جنس المشّبه به، دالا على ذلك بإثباتك للمشّبه ما يخصّ المشّبه به » [2].فاختفاء أحد طرفي التّشبيه يخلق الشّعرّية فالاستعارة "انزياح استبدالي".

ويرى "**تيرباين**" :« أن الاستعارة شكل من أشكال الانحراف يجبرنا الفهم الاستعاري على أن نمد أو نغّير مصنفاتنا العادية اتجاه الأشياء» [3].

ونلاحظ من خلال هذه التّعريفات أن الاستعارة هو استعمال اللّفظ في غير موضعه من أجـــل ابتكار معان جديدة تجعلها في طليعة الفنّ البياني، بقدرتها على الايجاز والإدماج بين العناصر المتنافرة والتّكثيف اللّغوي والمزج بين المتناقضات، ممّا يؤدي ذلك إلى خلق تفاعل بين ثنائّية (المستعار منه، والمستعار له) ; فهي من الأساليب الّتى تزيد الكلام حسنا إذا وقعت موقعها وأصابت غرضها، وتنقسم إلى أقسام عدّة ضبطتها كتب البلاغة، لكن أهّمها "**المكنّية**" و"**التّصريحّية**"، سنكتفي بهاذين الّنوعين ليس للتعرف على ماهية الاستعارة وإّنما للبحث عن مواطن جماليات الانزياح لها.

1-1-1/**الاستعارة المكنية**:"هي ما يحذف منها المشّبه به ، يكتفي بذكر المشّبه بقليل من لـــوازم

1- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، ط1، 2002، ص 184.

2- سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي، رؤية ومعاصرة في التراث النقدي البلاغي في ضوء علم الاسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007، ص202.

3- يوسف أو العدوس، التشبيه والإستعارة، دار المسيرة، الاردن، ط2، 2007م، ص 194.

المشّبه به"[1]. سنحاول بإيجاز أن نستعرض بعضا من أمثلة لمثل هذه الاستعارة منها:

في قوله :« **يقول لها وهما ينظران غلى وردة**

تجرح الحائط : اقترب الموت مني قليلا»[2] .

انبثقت الرّؤية الجمالية في عبارة "**تجرح الحائط**" الّتي انزاح معناها الحقيقي إلى المعنى المجازي، حينما جعل صفة الجرح للوردة فشّبه هذه الأخيرة بآلة تجرح كالسكّين (مشّبه به محذوف) فترك لازمة من لوازمها وهي الجرح، فأراد أن يلبس للوردة صفة الجرح ليجعل الألم والمعاناة بنفس المرتبة مع الحب .

من خلال هذه الصّورة الشّعرية يظهر لنا أنّ الشّاعر قدوظّف هذه الصّورة توظيفا بلاغّيا في غاية الجمال، وذلك بخروج الوردة عن دائرتها الحقيقّية ودخولها في دائرة المجازّية بإعطاء للوردة صفة الجرح، فكيف للوردة أن تجرح الحائط؟ فهذه العبارة منحت قيمة دلالية عّبرت عن معاناة الشّاعر مما جّملت بنية النّص، فضلا عن ذلك لفت انتباه القارئ وشّده إليها وجعلته أكثر رغبة في متابعة هذه الصّورة الاستعارّية الّتي انزاح تعبيرها الشّعري من المألوف إلى غير المألوف.

بجدارة فائقة وسبك نصّي متماسك استطاع الشّاعر أن يجسّد لنا انزياح استعاري آخر في نفس السّطر يظهر في قوله" **اقترب الموت منى قليلا**"، فقد أضفى على الأمور المعنوية المجردة صفات تتعلق بالإنسان، إذ استعار الشّاعر صفة الاقتراب للموت وكأنها كائن حي يقترب على سبيل التخييل فالاستعارة في النّص مكنية، حيث صرّح بالمستعار له (الموت) وحذف المستعار منه وأبقى صفة من صفاته وهي الاقتراب إذ وظّف هذا على سبيل الانحراف الأسلوبي، ممّا أدّى إلى

1- أحمد الهاشمي، جواهر ابلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 220.

2- محمود درويش،لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 39.

الإثارة والدّهشة عند القارئ نتيجة لقدرة الشّاعر على الجمع بين المعنوي والحسي وتشخيصهما في صورة استعارية انمازت بتقنية كثّفت المعنى الإيحائي وعبّرت عن شعور داخلي بأسلوب استعاري مذهل اتّضحت به نفسيّة الشّاعر.

فبهذا الانزياح كان للبيتين الشّعريين نصيب دلالي استطاع الشّاعر أن يمرر لنا تجربته باختصار وإيجاز لذا قيل :« أحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيرة»[1] .

وتمثلت استعارة في قوله:« **لا تسكن اسمك**

لا تهجر اسمك»[2] .

رسم الشّاعر صورة غريبة خرق بها قواعد اللّغة باستخدام الاستعارة المكنية (لا تهجر...ولا تسكن اسمك) فبهذه المفارقة استطاع الشّاعر أن يجمع بين كلمتين متضادتين ليكسب عبارته أسلوبا من نوع خاص، فكيف للشّاعر أن يسكن ويهجر اسمه في آن واحد، فقد استعار لنفسه صفة السّكن والهجران، وكأنه إحالة إلى محمود الشّاعر والمواطن الفلسطيني الّذي لا يستطيع أن يسكن دنياه أو يتركها، وبذلك يكون قد صنع داخل نصه مناخا مأساويا كشف عن مأساته وتعبه النّفسي وتألّمه على الفراق إذ وقعت هذه الألفاظ موقعا انزياحيا انحرف به عمّا هو مألوف لخلق صورة شعرية إبداعية لنّصه.

وتكمن روعة هذه الصّورة الإستعارية واضحة المعالم في جعل المشّبه والمشّبه به واحدا (الجمع بين الإنسان واسمه الّذي يهجر ويسكن) بحيث يحلّ أحدهما محلّ الأخر دون مسافة فاصلة بينهما والأروع من ذلك أنّها تمت بقليل من اللّفظ وهنا تكمن جمالية الصّورة الاستعارية.

1- مسعود بودوخة، عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية، ص 194.

2- محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 41.

وتمثّلت استعارة أخرى **في قوله :« ...مادام لي حاضر أستطيع**

صناعة أمسي كما أشتهي...»[1].

نلتمس في هذا المقطع الشّعري طاقة تخيلّية برزها لنا الشّاعر من خلال تشبيه أمسه بشيء يُصنع ويجعل منه شيئا ملموسا يصنعه كما يشاء لا كما جسّده الواقع، فحذف المشّبه به وهو (الشيء المصنوع) وترك لنا لازمة من لوازمه وهي (الصناعة) وذلك لدّلالة على تصوير حلمه الّذي يريد أن يصنعه كما يشتهيه ويجعله مليئًا بالفرح والحب والسلام، فهو على يقين بأنّ البناء الاستعاري التّخيلي يعكس رغبة الشّاعر في الكشف عن أمله وشوقه لهذا الأمس، فمن خلال التّشخيص أراد أن يشكّل لنا صورة يشدّ بها القارئ بتعزيز طاقته الإيحائية من خلال ما ليس ممكنا عقلا ممكنا شعرا، ويجعله أكثر حماسة في متابعة هذه الصّورة الفنية الاستعاريةالّتي انزاح تعبيرها الشّعري عن المألوف .

تكمن جماليتها في إبراز حيوية الخيال الشّعري بنقل الشّيء المعنويالّذي يحلم به الشّاعر إلى شيء ملموس جامد بالارتكاز على تجسيم وتشخيص لهذا الأمس، فالاستعارة حققت" وثبة جمالية زد على ذلك زوّدت الخطاب بالصّور المتممة للمعنى"[2].

وفي قوله **:«..سيري بِبُطء لأُمسِك**

حُلمِي بِكلتا يديّ...»[3].

نلمح دور الانزياح بارزًا في الأسطر الشّعرية بوساطة أسلوب استعاري، في قولـه(**لأُمسِـــك**

1- محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 43.
2- ينظر: يوسف ابو العدوس، التشبيه والإستعارة، ص204.
3- محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص48.

حُلمُي بِكلتا يديّ...)، إذ استعار الشّاعر(للحلم) بوساطة التّشخيص صفة الإمساك، كأن الحلم يُمسك على سبيل الاستعارة المكنية، بهذا التّشخيص الّذي آل إليه الشّاعر أنتج لنا صورة دلالّية إيحائّية مؤثّرة تستهوي فكر متلقّيه، وتحثّه على التأّمل والتفّكير، وتمنحذهنه فرصةً لاستثمار خياله، وفي الوقت نفسه يبيّن لنا الشّاعر قدرته وإمكانيته اللّغوية بالتلّاعب بالألفاظ وتسخيرها نحو الجمال الإبداعّي المؤثّر .

إذ أنَّ الّنسيج الشّعري الّذي قام به على أساس الخروج عن المألوف والعادي أكسب الّنص بعدا جماليًا وثراءًا نصّيا يبقيه دائمًا حيًا وهذا ما كان يصبو إليه الشّاعر.

1-1-2/ الاستعارة التصريحية :"هي الّتي يصرَّف فيها باللّفظ الّدال على المشّبه به المراد به المشبه"[1]. ومن أمثلة ذلك، قوله: « **فقد ينشد الذئب أغنيتي شامخا**»[2].

في هذا القول صورة استعارّية يبدو فيها الانزياح واضحا وجليا عن طريق تلاعب الشّاعر بالألفاظ، فقد شّبه العدو الصهيوني بالّذئب ، فحذف المشّبه وصرّح بالمستعار منه(الذئب) كما شّبه قصّته الحزينة بالأغنية الّتي ينشدها العدو ويستمتع بها ، فحذف المشّبه(القصة) وترك المشبه به(أغنية) ليعّبر عن حالته الشّعورية واشمئزازه للعدو في مكره وطغيانه وخداعه .

إنّ نجاح هذه الصّورة الاستعارّية لا تقوم على الخيال الخصب فقط بل «على الإدراك الحسّي أيضا لّلي يُعتبر مُرتكز الصّورة الاستعارّية وقوتِها الفاعلة في البحث عن أوجه التشّابه بين الأشياء»[3].

1-أحمد الهاشمي، جواهر ابلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 246.

2- محمود درويش،لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 39.

3- لخميسي شرفي، جمالية الصورة في ديوان مقام البوح، مجلة قراءات،ع2011، ص 11.

إنَّ في هذه اللّوحة الأدبّية عمل الانزياح مماطلة في اللّفظ من أجل الوصول إلى المعنى الدّلالي عّبر بواسطته عن غضبه وكرهه للعدو، فضلا عن لجوء الشّاعر إلى الّرمز حيث رمز للعدو بالذئب، وهذا ما أكسب الّنص بعدا دلاليا جماليا.

في المجمل الحاصل نلاحظ أنّ الشّاعر قد وظّف بكثرة الاستعارة المكنّية الّتي تقوم على التّشخيص والتجسيم بنقل الشّيء المعنوي إلى ما هو محسوس، حيث يميل الشّاعر إلى منح الصّفة الإنسانّية لما ليس كذلك(العواطف...الخ)، حيث يضيء "درويش" صورته الاستعارّية بالاستجلاء أبعادها من خلال الاعتماد على الوصف والّرمز والتّكثيف اللّغوي ذلك ما جعل صورته الشّعرية تتمّيز بخاصية التنّوع، كما استطاع بها الكشف عن كوامن نفسّيته وخلجاته، وبلورة تجربته الشّعرية بقدر ما لا تستطيعه اللّغة العادية.

إذا كان "محمود درويش" قد أبدع وأطنب في توظيف هذا الّنوع فيا ترى كيف كان تعامله مع الصّور الأخرى؟.

2-1)**جمالية الصورة التشبيهية**: يعدّ التّشبيه أحد وأبرز أركان التشّكيل البياني خاصة والبلاغي عامـــــة.

وهو في **الّلغة:** «التمّثيل والمماثلة. يقال : شّبهت هذا بهذا تشبيها، أي مثّلته به.

والشّْبه والشّبه والشّبِه **:** المثل، والجمع أشباه، وأشبه الشيء ماثله...»[1] ويعني هذا التّمثيل بالصّفة الواحة بعدة صيفات مختلفة.

أمَّا إصطلاحا:يعرّفه "**العسكريُّ**" بقوله :«التّشبيه الوصف بأنّ أحد الموصوفين ينوب عن

1- ابن منظور، لسان العرب، (مادة شبه)، ص 23.

الأخـر بأداة التّشبيه، وجاء في الشّعر وسائل الكلام بغير أداةالتّشبيه»[1].

يُعرَّف أيضا بأّنه:«صورة تقوم على تمثيل شيءٍ(حسيٍّ أو مجّردٍ)بشيء أخر (حسيٍّ أو مجّردٍ) لاشتراكهما في صفة حسّيةٍ أو مجّردة أو أكثر»[2].

ويُعرِّفه "**ابن رشيق القيرواني**" بقوله :«التّشبيه صفة الشيء بما قاربه وشاكله»[3] .

أما "**الجرجاني**" فيعّرفه في قوله «إِعلَم أنَّ شيئين إذا شُبِّه أحدهما بالأخر كان ذلك على ضربين أحدهما أن يكون من جهة أمر َبيِّنٍ لا يحتاج إلى تأويل»[4].

ومعنى هذا أنَّ التّشبيه هو الجمع بين شيئين أو الأشياء لمعنى واحد بواسطة أداة التّشبيه وعلى هذا نستطيع القول "أّن التّشبيه يقوم على أربعة عناصر: المشّبه، المشّبه به، أداة التشبيه، وجه الشّبه، فالعنصران الأ لاّن هما طرفاه وركناه وهما الأساس لبناء التّشبيه، أّما العنصر الثّالث والّرابع (الأداة، وجه الشّبه) فهما فرعان يمكن الاستغناء عنهما دون أن يحدث خلل في التّشبيه بل إّنه يزداد عمقا في البلاغة "[5].

فالشّعر يُدخل التّشبيه في نصوصه ليضفي عليها بلاغة وسحرا وتأثيرا في الّنفوس، وتقوم الصّورة التّشبيهّية على أساس المقارنة بين شيئين لغاية نفسية تتمثّل في اظهار الحالة الشّعورية المسيطرة على المبدع وأخرى فنّية هي إبراز أوجه التّشابه بين المتشابهين، لذا فقد نظر علماء

1- أبو هلال العسكريّ، الصّناعتين، ص 158.
2- الأزهر الّزناد، دروس في البلاغة العربية، ص 15.
3- يوسف أبو العدوس، التشبيه والإستعارة، ص 27.
4- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 79.
5- ينظر: يوسف أبو العدوس، التشبيه والبلاغة، ص51-68.

البيان إليه وصفه الأسلوب الّذي لا تستطيع البلاغة الاستغناء عنه، لأنه ينهض ببرهان مقدرة الشّاعر الإبداعية والفطنة العقلية.

وشكّل التّشبيه ملحما فنّيا وجماليًّا في الشّعر المعاصر "محمود درويش" ،حيث اتّخذه أداة فنّية لرسم حدود صور مباشرة ومتنّوعة بأدواتها وأشكالها، وسنعرض بعضا منها متمثلا في قوله:

«**أهديته وردة مثل تلك ...**»[1]، وفي هذه الصّورة يحاول الشّاعر في هذه إظهار شعوره النّفسي الخفّي، من خلال التّشبيهليرسم لنا صورة الوردة الّتي تجرح، فشّبهها بآله حادة تجرح، إذ عمد إلى حيلة أسلوبية بحذف الوردة الّتي تجرح (مشّبه به محذوف) ليترك منّبهات واثارات تدعو القارئ إلى المشاركة في تشكيل رؤية الوردة، فهو لا يريد أن يعيد لنا مشهد الصّورة الجميلة وهي تجرح الحائط لأن الشّاعر تخّيل واقعه المعيش كما هو.

فمن خلال هذا يتبّين أن التّشبيه يحتاج إلى عمليات ذهنية أطول وأكثر تعقيدا ليستمتع بها المستقبل لأّنه لا يفي بمعناه إلاّ بعد مداراة وعلاجات طويلة هذا ما يمنحها تأويلات عديدة تزيدها من إيحاءات ودلالات جديدة يستفيض بها الّنص، وذلك حسب تصّور المتلقّي وادراكاته.

كذلك قوله : «**الشعر كالنّهر السّواد يسيل على كتفين ...**»[2] .

تعكس لنا هذه الصّورة الفّنية حديث الشّاعر الواصف للمرأة كما يتخّيلها، فمن خلال أداة التّشبيه (الكاف) شّبه شعر المرأة بالّنهر الّذي يسيل على الكتفين وهو تشبيه مألوف في الشّعر العربي لكّنه لم يقف عند هذا الحد بل تجاوز إلى تشخيص الجمال ليبدو شعر المرأة كالّنهر في

1- محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 39.
2- المصدر نفسه، ص 44.

طوله وغزارته، هذه الصّورة الجميلة الّتي رسمها أثّرت في نفسيته من خلال نقل أحاسيسه وشاعره للمتلقّي عبر سلسلة من الصّور الملّونه بشتّى ضروب الخيال.

وبهذه الصّورة استطاع أن ينقل حالته الدّاخلية ببلاغة وجمال نظرا لما تحمله هذه الصّورة التشّبيهية من دلالات إيحائية تختلف بإختلاف تصوّر المتلقّي .

وفي قوله : «**كأن الصدى جسدي**»[1]، هذه الصّدورة شّبه الشّاعر الصّدى بجسده من خلال أداة التشّبيه "**كأن**" فغدى هذا الصّدى نابع من أعماق قلبه، دون أن يسمعه أحد إذ جعل من جسده أطراف جدران حتى يكتم أوجاعه.

استطاع الشّاعر أن يجعل من الصّدى والجسد شيئا واحدا، اذ جمع بينهما في صورتين متباعدتين لم تخطر على فكر أي قارئ، بخلق علاقة لم تكن موجودة أصلا لأنّ هذا التبّاين والتبّاعد هو أساس المجاز، المنتج لتعّبير المجازي المرتبط بالغرابة والتخييل الّذي يحمل إثارة فكرية وجدانية ترسخ من جمالية الدّلالة وتزيد من عمقها الايحائي، فكيف للجسد أن ينغلق على الصّدى المُنبعِث من الدَّاخل، فشغلت هذه الثّنائية فكر القارئ وجعلته يشاركه نفس الحالة الّتي يوجد فيها الشّاعر.

ويمكن القول أن الشّاعر قد أبدع في التصّوير الزُّخرفي للّي يُعنى برسم المناظر الخارجية الّتي لا صلة لها بالأحاسيس والمشاعر فأجاد هذا التصّوير بقدرته على التّأثير في المتلقّي.

ولعلَّ هذا النّوع من الانزياح حقق لـ لشّاعر غايته وذروته الفّنية الّتى من خلالها منحت طاقات تعبيرية نتيجة إخراج المعاني الذّهنية إلى صور حسّية ومجّردة، فماذا نقول عن النّوع الّـــــذي

1- محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 45.

سنعرضه الآن؟

1-3/**جمالية الصورة الكنائّية** : تعد الكناية أحد الأساليب البلاغّية الّتي تقوم على عنصر الانزياح والصّورة الكنائّية في أي عمل أدبي تقوم على الإيحاء، «فالمتكلم لا يذكر فيها المعنى بلفظه الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء بمعنى ويردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه»[1].

الكناية في **اللّغة** هي:«أن تتكلّم بشيء وتريد غيره، وكنى عن الأَمر بغيوهيُ كني كناية: يعنـــيإذا تكلّ م بغيره مما يستدّل عليه نحو الرِّفث والغائِ ط ونحوهِ»[2]. ومعنى هذا التّصريح بشيء ونريد غيـره.

*أّما **اصطلاحا**:« لفظ طُلِ ق وأُريد به لازم معناه مع قرينة لا تمنع من إِرادة المعنى الأصلي»[3].

يعرفه "**ابن الأثير**" في قوله:"كل لفظ دلت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقية والمجاز بوصف جامع بينهما"[4].

فيراها الجاحظ(ت255)«من الأساليب البلاغّية الّتي يتطلّبها التّعبير والّتي ترتبط بالجوانب المجازّية في التّشبّيه أو الاستعارة والتّصريح دون أن يفّرق بين تلك المدلولات»[5]، وهو يعمم في القول في أن الكتابة أحيانا أفضل من الإفصاح.

1- مسعود بودوخة، عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية ، ص 226.
2- ابن منظور، لسان العرب، ص 174.
3- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 287-288.
4- ينظر: ابن الأثير، المثل السائر، ص 191-192.
5- عيد حمد الحريشة ومحمد علي المقابلة، جماليات الصورة الكنائية في شعر تأبط شرا، دراسات العلوم الإنسانية والإجتماعية ،مجلد 39،ع 3 ،2012، ص723.

ومن خلال ما أوردناه فإنّه يمكن اعتبار الكناية تعبيرا عن معنى غير المعنى الّذي وضع له بل بلفظ يدلُّ عليه، واعمال العقل هو السّبيل لفهم الدلالة.

فالطبيعة الانزياحية للكناية تكمن في العدول عن المعنى الّذي وضع له لترك بصمة جمالية ليثري بها النّص، مع الافادة بلفظ دالعليه ليُ عبِّر عن ذلك المعنى، و يكون للمتلقي دور في نقل هذا المعنى الحرفي المذكور إلى المعنى المراد المتروك ، أي من المعنى السّطحي إلى المعنى العميق الخفّي .

ويمكن استكناه "القيمة الفنّية للكناية تكمن في التقّديم غير العادي للمعنى،الّذي يتيح للمتلقي أن يكون مساهما في تحصيل المعنى عن طريق التأويل، ومندهشا - في الوقت ذاته-بهذا التّ لميح الخفي فالكناية على غيرها من صور المجاز من أنه متى أُرِيد الدلالة على المعنى فترُك أن ُيصرّح به فيذكر باللّفظ الدّال عليه وجعله دليلا عليه، لذى كان للكلام مزية وُحسن بعدم ذكر اللّفظ صريحا"[1] ; فالكناية:«هي صورة قائمة على النّوع من الحيوية التّصويريّة فهناك أولا معنى أو الدّلالة المباشرة الحقيقية ثم يصل القارئ أو السّامع إلى معنى المعنى ،أي الدّلالة المتصلة وهي الأعمق والأبعد غورا فيما يتصل بسياق التّجربة الشّعرية»[2].

«وتعدّ الكناية جزءا من الاستعارة »[3]. كما جاء عند "صالح بلعيد" فكل كناية هي استعارة مكنّية، وليس كل استعارة كناية.

وقد وجدنا قصيدة الشّاعر المعاصر"محمود درويش" حافلة بهذا النّوع من التّصوير الفّني الّذي استعان به لينزاح عن المألوف وسنحاول الآن تتّبع بعضا من الكنايات الّتي استثمرها "درويـــــش"

1- مسعود بودوخة، عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية، ص 114.
2-عيد حمد الحريشة ومحمد علي المقابلة: جماليات الصورة الكنائية في شعر تأبط شرا، ص 724.
3- صالح بلعيد، نظرية النظم، دار هومة، الجزائر 2004، ص 51.

لنبرز سرّ توظيفه لها. كان أوّلها في قوله:« **فلا تحجب الشمس عنّى !**»[1].

ويكمن الانزياح في قوله "**تحجب الشمس عنّى**"ويقصد بها الحياة الّتي لا يريد للموت أن يحجبها عنه، فكيف للموت أن تحجب الشمس؟، فالشّاعر وظّف مثل هذا الّنسج الكنائي للدّلالة على الحياة الهنيئة الّتى طالما رغب بها، إذ نلمح إبداع الشّاعر في لزياحه الّذي حقق به جمالية الّنص في توليد لزياح المعنى الّذي دُهِش به القارئ ، وما لهذه الّدهشة من تأثير في نفسّيته.

فأراد الشّاعر بهذا العدول أن يعّبر عن رفضه لفكرة الموت الّتي استولت على كيانه، فأسلوب الكناية الّذي يتمحور في بنية الّنص حقق انزياحا عن المألوف وذلك بقدرته على إعطاء إشارات رامزة(الشمس) تنشّط ذهن المتلقي و تجعله يتتّبع المعنى للوصول إلى مقصدية الشّاعر.

ثانيها في قوله : « **قال: إذن حدِّيني عن الزّمن**

الذهبي القديم»[2] .

نلمح إبداعا شعريا تخّيليا بحتا في قوله" **حدّيني عن الزّمن الذهبي القديم**" انزاحت المعاني عن الوضوح المباشرة إلى الشّعرية والتلميح، وابتعد الشّاعر عن التّصريح في ثنايا أسطره لإثراء بنية الّنص وشدّ المتلقي و المماطلة في كشف عن الّدلالة فكّنى بالزّمن الذهبي القديم عن زمن الطفولة ووصفه بالذّهبي القديم لأنه أهم فترة في حياة أي إنسان، لكن "محمود درويش" لم يعش تلك الفترة ولم يتمتع بها ولم يعرف مذاقها كغيره، لذى لم يصرِّح بهذا بل اكتفى بالتلّميح لذا أعطى مرادفا له صفة الذّهبي القديم.

ويتجلى جمال الصّورة الكنائّية في هذا البيت في ترك الشّاعر التّصريح بالمعنى والتّعبير عنــه

1- محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 39.
2- المصدر نفسه، ص 40.

بما هو مرادف له، فالمعنى الكنائي يستدعي القارئ إلى مصارعة الخيال للوصول إلى المعنى الخفّي العميق والغامض للكشف عن مواطن الجمال البلاغي الإبداعي، ويتّضح دور الإنزياح في العدول عن المعنى المباشر إلى المعنى الخفّي، وهذا ما ترك بصمة جمالّية في شعره.

ونلمح انزياحا أخر في قوله « **فلتأخذيني إلى النّهر**» [1]، كناية عن السلام والهناء الّذي يبحث عنهما الشّاعر، فالّنهر بزرقة مائه وصفائه رمز إلى الهدوء، و أنّ تلاعب الشّاعر بأسلوب ليولّد لنا إيحاءات جديدة بإعطاء الّنهر مكانة خاصة علّه يجد فيها الأبدية، فبهذه الكناية يوضّح لنا دور الانزياح في المقطع بالخروج من المعنى المباشر إلى المعنى الخفي في مواجهة سؤال الموت كل مرّة، وهذا ما زادها جمالا وتعظيما برفع الشّاعر من قيمة المعنى الحقيقي وترسيخه في نفس القارئ.

في قوله: «**الأسطوانة لا تتوقف- قالت له**»[2]، نقل لنا الشّاعر مأساته من خلال المشهد التّصوري الّرمزي في قوله:"**الأسطوانة لا تتوقف**" فالشّاعر كنى في هذا المقطع عن الوقت الّذي يمشي دون توقفوأراد أن يـُبرِم لقاءً مع الزّمن في نصّه الشّعري، فمن منظوره الزّمن لا يتوقف ففي كل مرّة يأخذ شخصا يشتهيه دون أي إنذار مسبق.

فمن خلال هذه الصّورة الكنائّية عبّر الشّاعر عن أحاسيسه وعن احتقاره لهذا الزّمن، كما أّنها كانت مثيرة لذهن المتلقي وهذا يعني أنّ هناك علاقة تأثير وتأثّر بين الشّاعر والمتلقي الّذي يسعى للوصول معنى المعنى أي الأعمق، لأنّ المسألة مسألة كشف وإيحاء من أجل الوصول إلى المعنى الخفّيفالشّعر على هذا النحو:«ليس ايصالا حقيقيًّا بل هو موضوع تخييلي ينبغي أن يأخذ بحُقـــة

1 - محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص40.

2- المصدر نفسه، ص 41.

من التّأمل حتى لا تحمل إرادة الشاعر على غير ما يريد»[1].

وتظهر كناية أخرى في قوله:« **قد يسألان أفي وسع الذاكرة**

. أن تعيد إلى جسدي شحنة الكهرباء؟»[2]

في هذا البيت كناية عن الرُّوح الشّعرية فالشّاعر يتساءل هل بإمكان الذّاكرة أن تعيد إلى "محمود درويش" روحه؟ وهل بإمكان القارئ العربي أن يحيي شعره؟ أم أن شعره سينتهي بنهاية روحه؟.

إستطاع الشّاعر من خلال هذه الصّورة الكنائّية أن ينقل لنا ما يدور في مخيِّلته نقلا مجسدا محسوسا مرئيًّا، كما أعانته على توضيح هذه الصّورة ونقلها بصورة جماليّة تتحقّق من خلالها اللّـذة والدّهشة لدى المتلقي الّتي تدفعه للبحث والكشف عن معنى المعنى الّ ذي لم يصرّح به الشّاعر.

وتتجلى كناية أخرى في قوله:« **...من**

السماء تحنُّ إلى الأرض ما بين

حرب وحرب»[3].

من الملاحظ في هذه الكناية أن مصدرها مستمد من البيئة والطبيعة الّـتى عاشها الشّاعر فهي كناية عن كثرة الحروب وما تخلّفه من ضباب ودخان على الأرض الفلسطينّية حتى لا تكاد ترى السّماء من كثرة هذا الدُّخان.

1- مصطفى الصوي الخوني،البلاغة العربية التأصيل والتجديد، منشأة المعرف الإسكندرية، مصر، 1985، ص 168.

2- محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 42.

3- المصدر نفسه، ص 43.

فتكمن جمالية الصُّورة الكنائية في ترك الشّاعر التصريح بالمعنى والتّعبير عنه بما هو مرادف له من إيماءات وإشارات وإيحاءات لأن خصوبة المعنى تكمن في المعاني غير المباشرة ، وإنما تلوح وتومئ وتشير وتتحرك لتحديد المعنى المرغوب فيه أو المراد منه، فالشّاعر بهذه الكناية يدعو العرب عامة والشعب الفلسطيني خاصة أن يستنجدوا بغدهم ومستقبلهم الّذي ضاع جرّاء العدّو لأنّ الإنسان العربي الفلسطيني هو الّذي يصنع تاريخه وانتفاضته ويصير دمه وقودا للأرضه كي تخصب، فهذه الصّورة الكنائيّة تعبّر عن اهتمام الشّاعر بوطنه ودليل على الدّعوة الّتي يريد إثباتها(إثبات القضية الفلسطينية).

على أيِّ حال فإنّ الكناية عنصر هام من عناصر الصّورة البلاغيّة، يستخدمها الشّاعر إلى جانب استخدامه للاستعارة والتّشبيه، ومن مميزاتها أن الشاعر يضطر إلى استخدامها رغبة في عدم الإفصاح عن بعض الأشياء الّتي يضطر إلى تكنيتها، فعن طريق الأسلوب الكنائي يصل إلى البلاغة والإفصاح والتّصوير الفّني إضافة إلى أنّ الشّاعر يهدف من استخدامه للكناية إلى إثارة ذهنية المتلقي، إذ يجب أن تكون هناك علاقة تأثّر وتأثير بين الشّاعر والمتلقي على هذا النحو يقول عبد القاهر الجرجاني:«إنّها تفعل فعلا شبيها في نفس النّاظر إلى التّصوير التي يشكّلها الحذّاق بالتّخطيط والنّدفس أو بالنحت والنّقر إذ تعجب وتخلب وتفتن فتنة لا ينكر مكانه ولا يخفى تأثيرها»[1]

ونلاحظ أن الشّاعر أكثر من توظيف الكنايات في نصه الشّعري الّتي انزاح بها عن مألوف اللّغة العادية لينقل لنا المعاني في صور محسوسة ويجعلنا نقترب إلى الحقيقة بعد تشويق ودهشة وإثارة ولذّة فهذه الأخيرة هي وليدة الاستمتاع الجمالي الخالص.

1- عيد حمد الخريشة ومحمد علي المقابلة، جماليات الصورة الكنائية في شعر أتابط شرا، ص 725.

وإذا كان الشّاعر قد حقق غايته بهذا النّوع من الانزياح الدّلالي، فهل كان نصيب النّوع الموالي ذا قيمة فّنية ولغوّية جمالّية كسابقه؟.

1-4/جمالّية الصّورة المجازّية: يعتبر المجاز شكلا من الأشكال التّعبيرية للتوّسع في فن القول«إذ به يخرج المعنى متصفا بصفة حسّية تكاد تعرضه على عيان السّامع، لهذا شغفت العرب باستعمال المجاز لميلها إلى الاتساع في الكلام وإلى الدّلالة على كثرة معاني الألفاظ لما فيها من دقّة في التّعبير فيحصل للّنفس به سرورا و أريحيِّة»[1]

وهو **لغة** كما ورد في"**المنجد في اللغة والأعلام**" المجاز هواللّفظ المنقول من معناه إلى معنى يلابسه"[2]. أي نقل المعنى الواحد بطرق مختلفة.

***وأما إصطلاحا:** المجاز« هو اللّفظ المستعمل في غير ما وضع، له علاقة مع قرينة دالة على عنصر إرادته المعنى الأصلي»[3].

والمقصود بالعلاقة هي المناسبة بين المعنى المعنى عنه والمنقول إليه وُسميت بذلك لأن بها يتعلق ويرتبط العنى الثّاني بالأول فينتقل الذّهن من الأول إلى للثّاني .

ويعرِّفه "**ابن رشيق**" في قوله:«إن المجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة وأحسن موقعا في القلوب والأسماع، وما عدا الحقائق من جميع الألفاظ ثّم لم يكن محالا محظا فهو مجاز لاحتماله وجوه التأويل»[4].

جاء في معجم المصطلحات « المجاز كل الصّيغ البلاغّية الّتي تحتوي تغييرا في دلالة

1- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 249.
2- المنجد في اللغة والأعلام،طبعة جديدة ومنقّحة، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط 40، 2005، ص 110.
3- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 251.
4- عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1985، ص 137.

الألفاظ المعتادة ويندرج تحت هذا كل أنواع المجاز في البلاغة العربية ماعدا الكناية الّتي لا يمنع استعمال ألفاظها في غير ما وضعت له من إرادة المعنى الأصلي لهذه الألفاظ»[1].

أما "شريف الجرجاني"فيعرّفه بقوله «هو اسم لما أُرِيد به غير ما وضع له في مناسبة كتسمية الشجاع أسدا»[2]."فالجرجاني" يتحدث عن الانزياح الدّلالي شرط وجود مناسبة بين الدّلالة الأولى والدّلالة الثّانية.

ومن خلال هذه التّعريفات يتّضح لنا أنّ المجاز لفظ وضع في غير ما وضع له شرط أن تكون هناك علاقة بين المعنى الثّاني والأول، ويكون هذا المجاز أبلغ من الحقيقة لأنه يكسب الكلام سموا وجاذبية لا تكسبها الحقيقة، والمبدع يلجأ إلى توظيف هذا المجاز ليعبّر عن أفكار جديدة بطريقة غير مباشرة ليترك أثرا في المتلقي.

تهتّم الدّراسات الأسلوبّية بهذا المجاز باعتباره وجها من أوجه الانزياح، المجاز ضربان "تمثيلي ومرسل" أما التمثلي فهو" الاستعارة الّتي تطرقنا إليها"[3]، و"المرسل" هو «الكلمة المستعملة قصدا في غير معناها الأصلي لملاحظة علاقة غير المشابهة مع قرينة دالة على عدم إرادة المعنى الأصلي»[4].

و يعني أنّ المجاز المرسل لا يتقيد علاقة واحدة مثل الإستعارة وإنّما له علاقات كثيرة منها:

- السّببية: هي كون الشيء المنقول عنه سببا ومؤثرا في غيره وهي عكس المسببية.
- المسببية: هي أن يكون المنقول عنه مسبِّبا وأثرا لشيء أخر.

1- محمد أحمد قاسم، علوم البلاغة(البديع والبيان والمعاني)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2003، ص 184.

2- محمد أحمد قاسم، علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، ص 185.

3- السّيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 275.

4- المرجع نفسه، ص 252.

- الجزئية: هي كون المذكور ضمن شيء أخر وهي عكس الكلية .

- الكلية :هي كون الشيء متضمن المقصود ولغيره.

- اعتبار ماكان : وهو النظر إلى الماضي، عكس اعتبار ما يكون وهو النظر إلى المستقبل[1] .

اعتمد الشّاعر "محمود درويش" على المجاز المرسل فوظّفه في مقطعين فالأول كان في عنوان القصيدة في قوله :"**لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**"[2].

افتتح الشّاعر نصّه الشّعري بمجاز مرسل ويتجسّد ذلك في كلمة القصيدة ويقصد بها الرّوح الشّعرية والشعر الدّرويشي، فذكر هذا الجزء(القصيدة) وحذف الكل(الشّعر) فهي علاقة جزئية.

خرج الشّاعر عن التّعبير الحقيقي إلى التّعبير المجازي في كون أن المجاز يسمح بتغطية مساحة من المعاني لا ندركها إلاّ عبره، فالأسلوب المجازي مدّ بنية النّص بإيحاءات وتصوُّرات خيالّي ة نّبهت وشدّت ذهن القارئ لها ، وتمكّنت من تكثيف المعنى الدّلالي في نصّ الشّاعر عن طريق انزياح اللّفظ من المعنى الظاهري(القصيدة) إلى المعنى الباطني الخفي(الشعر)، فالمجاز بإمكانيته أن يتيح للنص انحرافا عن الأصل.

أما المجاز الثّاني يظهر في قوله: «**عصافير، زرقاء، حمراء، صفراء، ترتشف**

الماء من غيمة تتباطأ حين تطّل على

...

...»[3].

حيث نلمح صورة مجازية صوّرها الشّاعر أروع تصوير رمزي تتمثّل في قوله «غيمة تتباطـــأ

1- السّيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 252-253-254.
2- محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 39.
3- المصدر نفسه، ص 43.

حين تطلّ على..."،فكلمة غيمة تحمل في طّياتها معاني كثيرة باعتبارها مصدر الماء الصافي والعذب الّذي لم يدنّسه أحد، فذكر ماكان عليه ذلك الماء(الغيمة) وحذف ما سيكون(النهر أو البحر...) فكان بذلك علاقة المجاز علاقة اعتبار ما كان.

فقد استطاع الشّاعر عن طريق المجاز أن يصهر العالم الطبيعي والعاطفي في بناء تركيبي واحد ليمنح بنيته النّصّية كثافة وتصوّرا خياّليا من أجل ترفيه المتلقي وإبعاده عن السّؤم وغرس المعنى في ذهنه، وبهذا يكون المجاز المرسل قد حقق قيمة أدبّية جمالّية.

لم يستعن الشّاعر بهذه الصّورة المجازية بقدر ما استعان بها من الصور الأخر كالاستعارة والكناية ، فرّبما يعود ذلك إلى خوفه من توظيفه حتى لا يفقد النّص قيمته وأصالته.

2-2/ **جماليات المفارقة**: كثيرا ما يصادف القارئ في أي نص شعري تعابير تحمل دلالتين مختلفتين الأولى سطحية، يبدو عليهما التناقض، والثانية عميقة يقصد إليها الشاعر، وعلى هذا تكون «المفارقة نوعا من التضاد بين المعنى المباشر المنطوق و المعنى غير المباشر له»[1].

المفارقة انزياح لغوي يؤدي باللغة إلى أن تكون مراوغة و غير مستقّرة، و متعددة الدلالات، وهي بهذا المعنى تمنح القارئ صلاحيات أوسع وأمتع.

وترى "**نبيلة ابراهيم**"« أن المفارقة لعبة لغوية ماهرة وذكية بين الطرفين: صانع المفارقة وقارئها علىنحو يُ قدم فيه صاحب المفارقة النّص بطريقة تستثير القارئ، وتدعوه إلى رفض معناه الحرفي وذلك لصالح المعنى الخفّي الّذي غالبا ما يكون المعنى التّضاد، وهو في أثناء ذلك يجعل اللّغة يرتبط بعضها ببعض ، بحيث لا يهدأ للقارئ بالٌ إلاّ بعد أن يصل إلى المعنى الّذي يرتضيه

1- نوال بن صالح، جماليات المفارقة الشعرية عند محمود درويش، مذكرة ماجستير، جامعة خيضر بسكرة ، 2005-2006م، ص8.

ليستقر عنده»[1].

أما "**سيزا قاسم**"فهي « طريقة لخداع الرّقابة حيث أنها شكال من الأشكال البلاغة الّتى تشبه الاستعارة في ثنائية الدّلالة»[2].

والمفارقة تقوم على التّعبير عن مغزى معين أو معنى مرغوب فيه بألفاظ مضادة ومختلف لذا يعرِّفها "**ميويك**":« المفارقة طريقة في الكتابة تريد أن تترك السّؤال قائما عن المعنى الحرفي المقصود، فثمة تأجيل أبدي للمغزى»[3].

وبعبارة أخرى:" المفارقة انحراف لغوي يخلق للقارئ دلالات عديدة يتحرك من خلالها، كما أنها سمة أسلوبية متميزة، تمنح النص سمة التفرد والأدبّية "[4].

فالمفارقة نوع من أنواع التّضاد بين معنى سطحي وأخر باطني مضمر، هذا التناقض هو الّذي يولّد إيحاءات كما تستدعي إعمال الخيال والإبحار فيه، فهي لغة تجعل الأشياء تهرب بمجرد أن تقترب نحوها، هذا ما يفتح مجالا للقارئ ويضعه أمام قراءات وتأويلات عديدة، ما يمنحه متعة في القراءة و لذّة في اكتشاف خفايا الأفكار الجديدة التى تخّبئها المفارقة.

فهذه الخاصية تناولها "محمود درويش" لينزاح بلغته الشعرية وسنحاول فيما سيأتي أن نتتّبع الصّور المختلفة للمفارقة في القصيدة.

اشتملت قصيدة "محمود درويش"على شعرية المفارقة الّتى لعبت دورا هاما في منح الّنص قيمة فّنية، وكانت هذه الثّنائيات الضدِّية عديدة كثنائية الحياة والموت بؤرة المفارقة الّتي اختارها الشاعر

1- نعيمة سعيدة، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، مجلة كلية الأدب والعلوم الإنسانية والإجتماعية ،ع3 جوان 2007، ص 3-4.

2- سهام حشيشي العشي، المفارقة في مقامات الحريري (مقاربة أسلوبية)، مذكرة الماجستير، جامعة لخضر باتنة 2011-2012م، ص 36.

3- نعيمة سعيدة، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، ص4.

4- المرجع نفسه، ص1-2-3-4.

باعتبارها حقيقة إنسانية عرفتها البشرية، لما للموت من قسوة، ولما للحياة من بشرى واستمرارية.

ومن الثّنائيات الضدِّية الّتى استعان بها الشّاعر في تصويره الشّعري (النّهار، الليل) (المكان ،اللامكان)، (المكان،الزمان)، (الأمس،الحاضر)، (الحاضر،الغد)، (الرّبيع،الخريف)، (الشعر،النّثر) (أخي،عدوّي)،(المخاطب،الغائب)،(احتجبي،اظهري).

ونمثّل الثنائية الأولى في قوله: « **فقلت له :كان ليلي طويلا**

...

وقالت:أفي مثل هذا النّهار الفتي الوسيم»[1].

حيث تظهر لنا ثنائية ضدّية في هذه الأسطر الشّعرية من خلالها جمع الشّاعر بين اللّيل والنّهار ليكشف لنا عن عمق وعظم المأساة الّتي كان يعانى منها فأراد أن يتغلّب على اللّيل المظلم الّذي يرمز للمرض والموت، فعكس لنا هذه الصّورة التناقضية الدّالة على النّهار الفتي الوسيم ليوهمنا الشّاعر بحياة جديدة ملؤها الحب والسلام .

وتتجلى قيمة المفارقة الشّعرية في تحفيز القارئ وتحفيزه على البحث عن المعنى المخبأ في ثنايا النّص عبر ثنائية تركها المبدع ليشدّ انتباه القارئ ويختبر ذكاءه فيكشف عن المغزى الّذي يسعى إليه المبدع بملامسة جماليتها وبلاغتها.

أمّا الثنائية الضّدية الثانية في هذا المقطع في قوله:«...**مادام لي حاضر**

حاضر أستطيع اشتقاق غدي من

سماء تحن إلى الأرض»[2].

1- محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص39-40.

2- المصدر نفسه، ص43.

تتجلى المفارقة الشّعرية بوصفها بنية أساسية اتكأ عليها الشّاعر في قوله"...**مادام لي حاضر أستطيع اشتقاق غدي من السماء تحن إلى الأرض**" يظهر مقدار الشّاعر على أن يكون مخالفا بلغته، فلعلّ فقدان الأمل بالغد، والزّهد بالماضى هو ما دفع الشّاعر للاهتمام بالحاضر،الّذي بدا هو الآخر قلقا ومضطربا غير واثق من شيء لكنه أبقى المسافة الّتى تفصله عن الحياة هناك ولهذا يجد نفسه مضطرا للقبول بالحياة حتى يأتى الموت المنتظر ويغادر معه متى طلبه.

فالقيمة الفّنية للفارقة تكمن في إثراء النّص بمدلولات خلّفها الواقع الّذي يمر به "محمود درويش"في تلك الفترة، وقدرتها الهائلة في استجلاء هذا الواقع وسبر أغوار الذّات في مواجهة المصير المحتوم.

ولعلّ هذه المفارقة ساهمت في تقوية النّص ومنحته مزيدا من التّرابط والعمق في مشاركة القارئ والغوص في بقاع المعنى الخفّي، فواقع "محمود درويش"سمح للقارئ أن يلامس هذا التّضاد بذهنه حتى يجذب انتباهه ويشاركه نفس الحالة الّ تى مرّ بها.

أّما الثالثة فتتمحور في الثنائية الضّدية في قوله:«**ليس المكان هو الفخ**

إنَّ الزمان هو الفخ»[1].

بـُ نيت هذه الأسطر على أسلوب التّضاد الّذي تحكم فيه نسق دلالي، بعد أن امتلك صاحبها الإحساس بالمفارقة، فثنائية(المكان، الزمان) تكشف عن الحياة اليومية للشّاعر فهو يريد تبرئة المكان الّذي هو فيه، وجعل الزّمن العدو الأول لحياته، وليس عجيبا أن يحاول الشّاعر بكل ما أوتي من قوة العبث بإرادة هذا الزّمن، فكل ثانية من حياته وعمره غالية عليه، فهو عالم بقدره المحتوم فلكل بداية نهاية.

1- محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 45-46.

فتوظيف التّضادُ علي من شعريـة النّص ويغنيه بالتوّتر والعمق، ويكشف عن الصّراع بين الطّرفين المتناقضين كما يهدف إلى إشراك المتلقى في رؤية الشّاعر الخاصة، كما يدعو إلى استثارته ودفعه إلى التأّمل في الحقيقة الإنسانّية.

فكل الثّائيات الّتي وظّفها "محمود درويش" قائمة على جدلية (الحياة والموت)، اختار هذه المفارقة لتكون«مزيجا بين الألم والفرح لتحدث أثرا في المتلقي»[1].وتعتبر هذه الآلية ضرورية كما عّبر عن ذلك قول "أناتول فراس"Anatol France:«إنَّ عالما بلا مفارقة تشبه غابة بلا طيور»[2]. فالشّاعر لم يستغن عن هذه الظّاهرة كعنصر أساسي من عناصر البناء الفّني للّنص الشّعري، لتوضيح رؤيته للثّنائيات الضدّية الكبرى (كالحياة والموت)، وجمالية المفارقة تكمن في إكساب تراكيب جديدة مستندة إلى شبكة من العلاقات الفّنية الخفّية والإيحاءات المثيرة، والّرؤية المغايرة كما أّنها ساهمت في الكشف عن جانب التوّتر الّنفسي عند الشّاعر والحالة الشّعورية داخله، إضافة إلى إشراك القارئ في هذا التوتر، وتعميق إحساسه بالجدليات الّتي يثيرها.

1- ملاذ ناطق علاوان، المفارقة في الشعر الجاهلي(دراسة تحليلية)، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، بغداد 2004، ص13.

2- المرجع نفسه، ص 13.

خـاتمــة

كان من أهّم أهداف هذا البحث الكشف عن جمالّيات الانزياح لدى الشّاعر "محمود درويـــــــش" و الجمال في رأي العديد من الّدارسين أّنها محّبة الجمال الموجود في الفنون بالّدرجة الأولى، فالجمال يكمن وفق العناصر المكّونة للقصيدة .

والانزياح من أهّم المصطلحات الّنقدّية الوافدة إلى الوطن العربي فهو مفهوم يعّبر عن خروج المعنى المألوف، وظيفته الأساسّية ماثلة فيما يحدثه من مفاجأة تثير المتلّقي وتلفت انتباهه، وتدفعه للبحث عن أسرار هذه الظّاهرة ومثيراتها الّسياقية، وأبعادها الّدلالية.

والانزياح ظاهرة أسلوبّية استثمرها "محمود درويش" ليزّود قصيدته بأفاق ايحائية عّمقت من لدلالاتها لذا حقّقت أثارا كبيرة في وجدان متلقّيها، وكانت بدايته في عنوان القصيدة الّتي لعبت دورا بارزا في انزياحات الشّاعر، من خلالها أثار رغبة لدى المتلقي في التّأويل فأعطى بذلك لنصّه خصوصّية متفّردة من هنا جعل الشّاعر قصيدته رهينة التّأويلات والمفاجآت والتّوقعات الّتى يستحضرها القارئ.

وقد استثمر الشّاعر فاعلية الانزياح بشكل واسع على المستويين التّركيبي والّدلالي، حققا بذلك غايات جمالّية ووظائف انفعالّية في البنّية الّنصّية الشّعرّية، كسرت بها أفق توقع القارئ وفاجأته بطاقات إيحائّية ودلالّية جمالية متجّددة لتشعره بفاعلية الانزياح وبذلك تخلق متعة تلقي النصوص الانزياحية .

كانت لآلية التّقديم والتّأخير الّتي استهل بها الشّاعر المستوى التّركيبي الحظ الأول، فلها حضور أكبر في القصيدة الّدرويشّية لوجدناها تنحصر في انتهاك قاعدة الصّحة الّنحوية من خلال عملية مست رتبة التّقديم والتّأخير أنتجت بذلك أنماط متنوعة من الجمل.

إلى جانب الحذفوالتّكرارات، فالأولى ساهمت في توليد الغموض قابلا لكثير من أوجه التّأويل، وكان أثره في جذب انتباه المتلقي والّدفع بخياله لما هو مقصود من دلالات محذوفة فحقق تفاعلا بين المرسل

والمرسل إلية والرّسالة، أمّا الثّانية جاءت لتعزيز الاقناع لدى المتلقى بإنتاج التّناسق والانسجام داخل أبيات القصيدة، بهذا نأى بخطابه عن الملل والإطناب به نحو جمالية الانزياح .

ولم تحظ ظاهرتا الزّيادة والالتفات اهتماما بالقدر الوافي الّذي حظيت به الآليات الأخرى، لأن الشّاعر لا يريد أن يجعل من نصّه الشّعري لغزا وطلسما يصعب حلّه.

أمّا المستوى الدّلالي الّذي فتح لنا بابا في الكشف عن خبايا اللّغة الشّعرية بالاستعمال الصّور المختلفة كالاستعارات والكنايات والتشبيهات والمجازات، فيتبين لنا مدى قدرة "محمود درويش"على التّحكم في لغته فرسم بذلك لوحة فنية مهندسة بإيحاءات مختلفة .

فغلب توظيف الاستعارات والكنايات في هذا الجانب لأنّ الشّاعر أراد أن يشاركنا بثنائية التّجسيد والتّشيض ليحفّز القارئ على التّركيز والتّأمل في هذه الصّور، وبذل الجهد للوصول إلى حقائق عاشها كان يصبو إليها "درويش"والجمالية التّي حققتها في خلق عالما مجازيا إيحائيا يعطي الكثير من المعنى واليسير من اللّفظ ، أما المجاز لم يستعن به كالصّور الأخرى خوفه من أن يفقد الّنص قيمته وأصالته.

واستوفينا هذه الّدراسة بشعرية المفارقة القائمة على ثنائية الحياة والموت لمشاركة القارئ في رؤية الشّاعر الخاصة كما يدعوه إلى تعميق إحساسه بالجدلّية الّتى أثارها.

الملحـــــــق

لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي

يقولُ لها، وهما ينظران إلى وردة

تجرحُ الحائطَ : اقتربَ الموتُ منيِّ قليلاً

فقلتُ له: كان ليلي طويلاً

فلا تحجب الشمس عنيِّ !

و أهدينه مثل تلك...

فأدى تَحيَّتَهَ ُالعسكرية للغيبِ،

ثّم استدار وقال:

إذا ما أردتك يوما وجدْتك

فاذهب !

أنا قادم من هناك

سمعت هسيس القيامة، ولكّتني

لم اكن جاهزاً لطقوس التناسخ بعد،

فقد ينشد الذئب أغنيتي شامخا

و أنا واقف، قرب نفسي، على أربع

هل يصدقني أحد إن صرخت هناك:

أنا لا أنا

و أنا لا هو؟

لم تلدني الذئابْ و لا الخيل ...

اني خُلقتُ على صورة الله

ثّم مُسختُ إلى كائنٍ لُغويٍ

وسّميت آلهتي

واحداً

واحداً ،

هل يصدِّقنى أحد إن صرخت هناك:

أنا ابن أبي، وابن أمي... ونفسي

وقالت: أفي مثل هذا النهار الفتّي الوسيم

تفكّر في تبِعات القيامة؟

قال: إذن، حدِّثيني عن الزمن

الذهبي القديم

فهل كنتُ طفلاً كما تدّعي أمهاتي

الكثيرات؟هل كان وجهي دليل

الملائكةِ الطّيبين إلى الله،

لا أتذكّر... لا أتذكّر أّني فرحتُ

بغير النجاة من الموت !

من قال:حيث تكون الطفولةُ

تغتسل الأبدية في النهر...الزرقاء

فالتأخذيني إلى النهر/

قالت: سيأتي إلى ليلك النهر

حين أضُمُّك

يأتي إلي ليلك النهر/

أين أنا الآن؟ لو لم أرى الشمس

شمسين بين يديك، لصدّقتُ

أنك إحدى صفات الخيال المروَّض

لولا هبوبُ الفراشات من فجر غمّازتيك

لصدّقت أنّي أناديكِ باسمك

ليس المكان البعيد هو اللامكان

وأنت تقولين:

"لا تسكن اسمك"

"لا تهجر اسمك !"

ها نحن نروي ونروي بسردّية

لا غنائيةٍ سيرةَ الحالمين، ونسخرُ مما

يحلُ بنا حين نقرا أبراجنا،

بينما يتطّقُ عابر دربٍ ويسأل:

أين أنا؟ فنطيل التأّمل في شجر الجوْز

من حولنا، و نقول له:

ههنا. ههنا. ونعود إلى فكرة الأبدية !

ليس المكان هو الفخ...

مقهى صغير على طرف الشارعِ

الشارع الواسع

الشارع الواسع مثل القطارات

تنتقل سكانها من مكان لآخر...

مقهى صغير على طرف الشارعِ

الشارع الواسع

الأسطوانة لا تتوقف – قالت له

قال: بعد دقائق نخرج من ركننا

إلى الشارع الواسع المتسارع

مثل القطارات،

ثم يجيئ غريبان، مثلي ومثلك،

قد يكملان الحديث عن الفنّ،

عن شهوات بيكاسو ودالي

واوجاعِ فان غوغ والآخرين...

وعّما سيبقى من الحب بعد الأجازة،

قد يسألان : أفي وُسْع ذاكرةٍ

أن تعيد إلى جسدٍشحنةَ الكهرباء ؟

وهل نستطيع استعادةَ إحساسنا

بالرطوبة والملح في أوَّل البحر

بعد الرجوع من الصيف ؟/

ليس المكان هو الفخ

في وسعنا أن نقول:

لنا شارعٌ هُ نا

وبريدٌ

وبائعُ خبزٍ

ومغسلةٌ للثياب

وحانوتُ تبغٍ وخمر

وركنٌ صغير

ورائحةٌ تتذكّر/

ها نحنُ نشربُ قهوتنَا بهدوءِ أميرينِ

لا بملكان الطواويس، أنتِ أميرةُ نفسك

سلطانة البر والبحر، من أخمص القدين

إلى حيرةِ الريحِ في خصلة الشعر.

في ضوء يأسكِ من عودة الأمسِ

تستنطقينحياةً بديهيةً. و بلا حرسٍ

تحرسين ممالكَ سريَّةً. وأنا ، في

ضيافةِ هذا النهار، أميرٌ على حصَّتي

من رصيفِ الخريفِ. و أنسى مَنالُمتّكلِّم

فينا لفرطِ التشابه بين الغيابِ و بين

الإيابِ إذا اجتمعا في نواحي الكمنجات

لا أتذكّر قلبي إلا إذا شقَّه ُالحبُّ

نصفين، أو جفَّ من عطش الحب،

أو تركتني على ضفة النهر إحدى صفاتك !

ضيفاً على لحظة عابرْة

أتشّبثُ بالصحو،

لا أمسَ حولي وحولك

لا ذاكرة،

فلتكن مَغْوياتُ نا عالية

عصافيرُ زرقاءُ ، حمراءُ ، صفراءُ ، ترتشف

الماَءمن غيمةٍ تتباطأ حين تُطلُّ على

كتفيكِ. وهذا النهار شفيفٌ خفيفٌ

بهيٌّ شهيٌّ، رضيٌّ بزواره، أنثّويٌّ،

بريءٌ جريءٌ كزيتون عينيك. لا شيَء

يبتعد اليوم ما دام هذا النهارُ

يرحِّب بي، ههنا يُولَدُ الحبُّ

والرغبةُ التوأمان، ونولُد ... ماذا

أريد من الأمس ؟ ماذا أريد من

الغد ؟ ما دام لي حاضرٌ يافعٌ أستطيع من

صناعةَ أمسي كما أشتهي ، لا كما

كان. إني كأني. و ما دام لي

حاضرٌ أستطيع اشتقاقَ غدي من

سماءٍ تحنُّ إلى الأرض ما بين

حربٍ وحرب، وإني لأني !

تقول: كأنكَ تكتبُ شعراً

يقول: أُتابعإيقاعَ دورتي

الدمويةِ في لغة الشعراء. أنا،

مثلاً، لم أُحبِّفتاةً معينةً

عندما قلتُ إني أحبُّفتاةً ، و لكنني

قدتخيَّلتُها: ذاتَ عينين لوزيتين،

وشَعرٍ كنهر السواد يسيل على

الكتفين، و رُمَّانتين على طبق مرمريّ.

تخيلتها لا لشيء، و لكن لأُسمعها

شعَر بابلو نيرودا، كأني أنا هو،

فالشعر كالوهم/

ليس المكان هو الفخّ

لم أنتظرْكِ لتنتظريني، فمثلُك منْ

يأمر الُحلْم بالانتظارِ الطويلِ على

ركبتيها. خذيني إلى اللامكان المُعَدِّ

لأمثالنا الضالعين بتأويل ذاكرة الغيم

بين الربيع و بين الخريف، و أّما

الربيعُ ، فما يكتب الشعراء إذا نجحوا

في التقاط المكان السريع بصُنّارة

الكلمات. وأما الخريف، فما نحن فيه

من الاهتداء برائحة الشجر العاطفّي

وبحث الغريبة في كلمات الغريب عن

اسم الحنين ... وعَن شَبهٍ غائمٍ

في ثنائية الشعر والنثر. لا النثُر نثٌر

ولا الشعُر شعٌر إذا ما همستِ:

أحبكَ ! أو قالت امرأةٌ في القطار

لشخصٍ غريبٍ، أعنّي على

نحلةٍ بين نهديّ ... أو قال شخصٌ كسولٌ

لإسكندر الأمبراطور: لا تحجب

الشمسَ عني. ولكنني إذ أُغنّي،

أُغنّي لكي أُغري بالموت بالموت/

ليس المكانُ هو الفخ

ما دمتِ تبتسمين ولا تأبهين

بطول الطريق ... خذيني كما تشتهين

يداً بيدٍ ،أو صدىً للصدى، أو سدى.

لا أريدُ لهذي القصيدة أن تنتهي أبداً

لا أريد لها هدفاً واضحاً

لا أريد لها أن تكون خريطةَ منفى

ولا بلداً

لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي

بالختام السعيد، ولا بالردى

أريدُ لها أن تكون كما تشتهي أن

تكون:

قصيدةَ غيري. قصيدةَ ضديقصيدةَ

... ندِّي

أريد لها أن تكونَ صلاةَ أخي وعدّوي.

كأن المخاطبَ فيها أنا الغائبُ المتكلم فيها.

كأنَّ الصدى جسدي. وكأني أنا

أنتِ، أو غيرُنا. وكأني أنا آخري !

كي أوسِّعَ هذا المدى

كان لابُدَّ لي:

- من سنونوة ثانية

- وخروج على القافية

- وانتباه إلى سعة الهاويةْ

لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي

لا أريد لهذا النهار الخريفي أن ينتهي

دون أن نتأكّد من صحة الأبدية.

في وسعنا أن نحبَّ،

وفي وسعنا أن نتخّلى أّنا نحبُّ

لكيذ ُرجَئ الانتحار، إذا كان لا بدَّ منه،

... إلى موعد آخر

لن نموتَ هنا الآن، في مثل

هذا النهار الزفافّي، فامتلئي

بيقين الظهيرة، وامتلئي واملئيني

بنور البصيرة/

ينبئني هذا النهاُر الخريفيُّ

أّنا سنمشي على طرق لم يطأها

غريبان قبليوقبلَك إلا ليحترقا

في البخور الإلهي.

ينبئني أننا سوفنسمع ُ طيراً تغني

على قدر حاجتنا للغناء ... خفيفاً

خفيَّ التباريح، لارعوياً ولا وطنياً

فلا نتذكّر شيئاً فقدناه/

ن الزمان هو الفخ

قالت: إلى أين تأخذني ؟

قال: لو كنتِ أصغَر من رحلتي

هذه، لاكتفيتُ بتحوير آخر فصل

من المشهد الهوميري ... وقلتُ:

سريرُك سرّي وسرُّك،

ماضيك يأتي غداً

على نجمة لا تصيب الندى بأذى،

أنام وتستيقظين فلا أنت مُلتفّةٌ

بذراعي، ولا أنا زُنّار خصرك،

لن تعرفيني

لأن الزمانَ شيخُ الصدى

وما زلتُ أمشي ... وأمشي

وما زلتِ تنتظرين بريدَ المدى

أنا هو، لاتُغلقي بابَ بيتك

ولا ترجعيني إلى البحر، يا امرأتي، زبدا

أنا هُو، منْ كان عبداً

لمسقط رأسك ... أو سيّدا

أنا هو بين يديك كما خلَقتْ ني

يداكِ، ولم أتزوَّج سواكِ

ولم أُشفَ منك، و منذُ دبتي أبداً

وقد راودتني آلهاتُ كل البحار سدى

أنا هو، من تفرطين له الوقت

في كُوة الصوف،

ضلَّ الطريقَ إلى البيت ... ثم اهتدى

سريرُك، ذاك المخّبأُ في جذع زيتونة

... هو سرِّي وسرُّك

قالت له: قد تزوَّجني يا غريبُ

غريبٌ سواك

فلا جذع زيتونة ههنا

أو سرير،

لأن الزمان هو الفخ/

ينبئُ ني ضوءُ هذا النهار الخريفّي

أني رأيتكِ من قبل، تمشين حافيةَ

القدمين على لغتي، قلت: سيري

ببطءٍ على العشب، سيري ببطءٍ

لكي يتنفَّسَ منك ويخضرّ. والوقت

منشغلٌ عنك ... سيري ببطءٍ لأُمسك

حلمي بكلتا يديّ. رأيتك من قبلُ

حنطّيةً كأغاني الحصاد وقد دلّكتها

السنابل، سمراَء من سهر الليالي،

بيضاَء من فرط ما ضحك الماءُ حين

اقتربتِ من النبع. سيري ببطءٍ،

فأّني مشيتِ ترعرعت الذكرياتُ حقولاً

من الهندباء، رأيتك من قبلُ في

الزمن الرعويّ

على قدر ليل الغريب

تنامُ الغريبةُ /

فاحتجبي، واظهري، والعبي، واكسري

قدري بيديك الحريريتين، ولا تخبريني

إلى أين تمضين بي في دهاليز سرِّك،

لا تخبريني إلى أين تمضين بعدي

إلى أين أذهبُ بعدَك. لا بعد

بعدك. ولنعتنِ الآن بالوردة الليلكية

ولتُكمل الأبديةُ أشغالَنا دوننا،

إن أطلنا الوقوف على النهر أو

لمذُ طل. سوف نحيا بقية هذا

النهار. سنحيا ونحيا. وفي الليلِ،

إن هبط الليل، حين تنامين فّي

كروحي، سأصحو بطيئاً على َوْقع

حلم قديم، سأصحو وأكتب مرثيتي.

هادئاَ هادئاً. وأرى كيف عشتُ

طويلاً على الجسر قرب القيامة، وحدي

وحراً . فإنأعجبتْني مرثيتي دون

وزن وقافية نمت فيها ومتُّ

والا تقمصت شخصيةَ الغجريّ

المهاجر:

جيتارتي فرسي

في الطريق الذي لا يؤدي

إلى أيّ أندلسِ

سوف أرضى بحظّ الطيورِ وحريةِ

الريح. قلبي الجريح هو الكون.

والكون قلبي الفسيح. تعالي معي

لنزورَالحياةَ ، ونذهبَ حيث أقمنا

خياماً من السّوو والخيزران على

ساحل الأبدية. إن الحياة هي اسم

كبير لنصر صغير على موتنا. والحياة

هي اسمك يطفو هلالاً من اللازورد

على العدم الأبيض، استيقظي وانهضي،

لن نموتَ هنا الآن، فالموت حادثةٌ

وقعت في بداية هذي القصيدة، حيث

التقيتُ بموت صغير وأهديته وردة،

فانحنى باحترام وقال: إذا ما أردتك

يوماً وجدتك/

فلنتدرب على حُبِّ أشياءٍ ليست

لنا، و لنا ... لو نظرنا إليها معاً من علٍ

كسقوط الثلوج على جبلٍ

سيغّني لك الغجري، كما لم يغنّ:

أقولُ لها

لن أُبدِّلَ أوتارَ جيتارتي

لن أبدّلها

لن أحّملها فوق طاقتها

لن أحّملها

لن أقولَ لها

غير ما تشتهي أن أقول لها

حملتني لأحملها

لن أبدِّل أوتاَرها

لن أبّدلَها

لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي

لا أريد لهذا النهار الخريفي أن ينتهي.

قائمة المصادر والمراجع

أولا/ المصادر والمراجع:

1- ابن الأثير: المثل السائر، تح :محمد محي الدين عبد الحميد، ج2،المكتبة العصرية، (دط),بيروت لبنان (دس).

2- ابن المعتز عبد الله: البديع، تح، محمد خفاجي، شعرية محمود درويش،بيروت، دار الجبل، ط1،1990م.

3- ابن جني, أبو فتح العثمان : الخصائص، تح :محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر،بيروت ،ج3 (د، ط) ، (د، س).

4- أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، المكتبة العصرية ،صيدا بيروت ط1، 2002

5- أحمد أمبارك الخطيب :الانزياح الشعري عند المتنبي(قراءات في التراث النّقدي عند العرب)، دار الحوار ط1، دمشق، 2009.

6- أحمد محمد ويس:من منظور الدراسات الاسلوبية ،المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع,ط1 ،2005م

7- الأزهر الزّناد: في البلاغة العربية، مركز الثقافي ، المغرب، لبنان، ط1 ، 1992م.

8- أبو هلال العسكري: الصناعتين، تح:على محمد البجاوي ومحمد أبو فضل ابراهيم، دار الحياء الكتب العربية،ط1، 1952م.

9- السيوطي جلال الدين : الإتقان في علوم القرأن ، تح :محمد أبو فضل إبراهيم ،ج3،المكتبة العصرية (دط)، لبنان، 1988.

10- الغانمي سعيد : أقنعة النص قراءة نقدية في الأدب ، ضمن" شعرية الانزياح في شعر محمود درويش، دار الشؤون الثقافية ،بغداد، ط1، 1991.

11- القاضي الجرجاني : التعريغات ، تح :نصر الّدين التونسي، شركة القدس للتصوير ، ط1، القاهرة 2007م.

12- جون كوهن : بنية اللغة الشعرية، تح : محمد الولي العمري،دار توبقال ، المغرب ، ط ، 1986م.

13- خيرة حمرة العين : شعرية الانزياح (دراسة في جمال العدول)، دار اليازوري، ط1،عمان، الاردن، 2001م .

14- رجاء عيد : في البلاغة العربية، مؤسسة كليوباترا، القاهرة، ط1، 1983م

15- زين الكامل الخويسكي : الجملة الفعلية البسيطة و موسعة، دراسة تطبيقية على الشعر المتنبي ج 1، مؤسسة شباب الجامعة ، مصر،1986م.

16- سامي محمد عبابنة :التفكير الأسلوبي ،رؤية معاصرة في التراث النقدي البلاغي في ضوء علم الاسلوب الحديث،عالم الكتب الحديث ،الأردن ،ط1، 2007م.

17- صالح بلعيد: نظرية النظم ، دار هومة ، الجزائر، 2004م.

18- عبد العزيز عتيق : علم البيان ، دار النهضة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1985م.

19- عبد القاهر الجرجاني :دلائل الاعجاز (في علم المعاني)، تح : عبد الحميد هنراوي، دار الكتب العلمية ط1 بيروت، لبنان، 2001م.

20- علي الجرجاني : كتاب التعريفات ، دار الفضيلة ، القاهرة ، (د ط) ، 2004م.

21- محمد أحمد قاسم:علوم البلاغة(البديع والبيان والمعاني)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان ،ط1، 2003.

22- محمد مصطفى أبو شوارب، أحمد محود مصري : أثر المتكلمين في تطور الدرس البلاغي القاضي عبد الجّبار أنموذجا ،دار الوفاء مصر، ط1، 2002م.

23- محمود درويش : لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، دار رياض الريس للنشر، لبنان، ط1، 2009م.

24- مختارعطية : تقديم وتاخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوب، دار والوفاء، دنيا الطباعة والنشر، دط.

25- مسعود بودوخة: عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية، عالم الكتب الحديث، أريد، الأردن ط1، 2011م.

26- مصطفى الصوي الخوني : البلاغة العربية التأصيل والتجديد ، منشأة المعرف الإسكندرية ، مصر، 1985م.

27- منير محمود المسّري : دلالات التقديم والتأخير في القرآن الكريم (دراسة تحليلية) ، مكتبة وهبة، القاهرة ،ط1 2005م.

28- يوسف أبو العدوس : التشبيه والإستعارة ، دار المسيرة ، الاردن ، ط2 ، 2007م

ثانيا/ المجلات والدوريات:

1- نعيمة سعيدة : شعرية المفارقة بين الإبداع و التلقي، مجلة كلية الأدب و العلوم الإنسانية و الإجتماعية ،ع3، جوان 2007م.

2- أحمد محمد ويس : الانزياح و تعدد المصطلح ،مجلة عالم الفكر ، مج25 ، ع3، جانفي/ مارس، 1997م.

3- أمال دهنون : جماليات التكرار في القصيدة المعاصرة ، مجلة كلية الأداب والعلوم الانسانية والجتماعية ،ع 2-3 جانفي /جوان 2008م.

4- عبد الباسط محمد زيود : من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة "الصقر" لأدونيس، مجلة جامعة دمشق، المجلد 23، ع 1، 2007م.

5- عيد حمد الحريشة ومحمد علي المقابلة: جماليات الصورة الكنائية في شعر تأبط شرا، دراسات العلوم الإنسانية والإجتماعية ،مجلد 39،ع 3،2012م.

6- لخميسي شرفي:جمالية الصورة في ديوان مقام البوح ، مجلة قراءات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظرية القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، ع2011

7- محمد مصطفى عبد الرحمن كلاب : شعرية الانزياح في شعر محمود درويش، مجلة جامعة المدينة، ع 15 جانفي 2016م.

8- نوار بوحلاسة : الانزياح بين أحادية المفهوم و تعدد المصطلح ، مجلة مقاليد ، ع2 ,ديسمير،2012م,

9- يونس وليئي: ظاهرة الانزياح عند أدونيس، مجلة دراسات الادب المعاصر، ع 13، 1392هـ.

ثالثا/ الرسائل والمخطوطات:

1- سعاد بولحوش : شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني و جون كوهين، مذكرة الماجستير جامعة ألحاج أخضر، 2011م/2012 م.

2- سهام حشيشي العشي : المفارقة في مقامات الحريري (مقاربة أسلوبية)، مذكرة الماجستير ، جامعة لخضر باتنة

3- نوال بن صالح :جماليات المفارقة الشعرية عند محمود درويش، مذكرة ماجستير، جامعة خيضر بسكرة ، 2005-2006م.

4- وهيبة فوغالي : الانزياح عند سميح القاسم ، مذكرة ماجستير، جامعة اكلي محند أولحج 2012 / 2013م

رابعا/ المعاجم:

1- ابن منظور : لسان العرب، تصح أمين محمد عبد الوهاب (مادة نزح)،ج 14 ، دار صادر،بيروت ، لبنان 1999م.

2- أبي نصر اسماعيل بن حماد الجوهري: تاج العروس و صحاح العربية , مح محمد محمد مادة(مادة نزح) دار الحديث القاهرة ،(د ط)، 2009م.

3- أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة ،ج1، عالم الكتب لنشر والتوزيع والطباعة، القاهرة، ط1 2008م.

4- المنجد في اللغة والأعلام ،طبعة جديدة ومنقّحة ، دار المشرق، بيروت ، لبنان، ط 40، 2005م.

الفـــهـــــــرس

الموضوع	الصفحة
مقدمة	
تمهيد: المصطلح والمفهوم	
1- إشكالية تعدّد المصطلح	16-9
2- مفهوم الانزياح	20-16
3- مستويات الانزياح	20
الفصل الأول: جماليّات الانزياح التركيبي	
1- جماليّات التقديم والتأخير	32-22
2- جماليّات الحذف	37-32
3- جماليّات الزيادة	39-37
4- جماليّات التكرارت	45-39
5- جماليّات الالتفات	49-45
الفصل الثّاني: جماليّات الانزياح الدّلالي	
1- جماليّات الصّورة الاستعاريّة	58-52
2- جماليّات الصّورة التّشبيهية	62-58
3- جماليّات الصّورة الكنائيّة	68-62
4- جماليّات الصّورة المجازيّة	71-68
5- جماليّات المفارقة	75-71
خاتمة	78-76
الملحق	96-80
قائمة المصادر والمراجع	