شعرية الانزياح في شعر محمود درويش

إعداد

الدكتور محمد مصطفى عبد الرحمن كلاب

الأستاذ المشارك بقسم اللغة العربية

الجامعة الاسلامية – غزة – فلسطين

ملخص:

تناولت الدراسة جانبًا فنيًا مهمًا في تجربة محمود درويش الإبداعية، يتمثل في ظاهرة الانزياح التي استثمر الشاعر تجلياتها الفنية، وفاعليتها الدلالية، وأبعادها الجمالية، لتشكيل لغته الشعرية على نحو يكسبها طاقات إيحائية، وإمكانات تعبيرية، قادرة على تجسيد رؤيته التجديدية، والإيحاء بحالاته الانفعالية، وتمثلت تلك التجليات الانزياحية في: الانزياح الدلالي، والانزياح الإسنادي، والانزياح التركيبي.

وقد اقتضت طبيعة الدراسة أن يسلك الباحث المنهج الوصفي التحليلي.

الكلمات المفتاحية: الانزياح، الدلالة، الشعرية، محمود درويش.

Abstract

This study highlights an artistic part of the creative poetic experience of Mahmoud Darwish, namely, defamiliarization, which he fully invested for its powerful semantic and artistic beauty. It also forms part of his poetic language with its potential inspiring and expressive powers, and it further substantiates his innovative vision and emotions. Defamiliarization has been manifested in Darwish's poetry in three types: structural, grammatical, and semantic. The study employed the descriptive analytic approach.

Key words: defamiliarization, semantics, poetry, Mahomoud Darwish

مقدمة:

اللغة العربية لغة معيارية في أبنيتها وصيغها، تسير وفق أنظمة لغوية، وقوانين تعبيرية مألوفة، والخروج على المألوف والمتداول انزياح عن المعيار عند الأسلوبيين ،"والذي يمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب، بل ربما كان هذا الانتهاك هو الأسلوب ذاته، لأن الأسلوبيين نظروا إلى اللغة في مستويين: الأول: مستواها المثالي في الأداء العادي. والثاني: مستواها الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها"(١).

وقد أقام النحاة واللغويون مباحثهم اللغوية على تحقيق المستوى التقعيدي للغة، ورعاية الأداء المثالي للألفاظ والتراكيب، بينما أقام البلاغيون، والأدباء مباحثهم على تحقيق المستوى الإبداعي للغة، الذي يعتمد الانزياح عن الأداء المثالي للغة، والخروج على مستواها التقعيدي، وهذا لا يعنى إنكار البلاغيين، والأسلوبيين، والأدباء للمستوى التقعيدي والمثالي للغة، بل إن ذلك يؤكد على فهمهم للأنظمة اللغوية، وإدراكهم لمستوياتها المثالية، بحيث جعلوها معيارًا للصياغة الفنية، التي يمكن أن يقيسوا عليها عملية الانزياح في هذه الصياغة(٢).

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في كونه يحاول الإجابة عن أسئلة الدراسة، من خلال تناول ظاهرة الانزياح التي لها أهميتها في تحقيق أدبية النص، ويبحث في شعر محمود درويش الذي استثمر فاعلية الانزياح في منجزه الشعري.

أسباب اختيار الموضوع:

إن اهتمامي بالوقوف على الثراء الدلالي والجمالي لفاعلية الانزياح كان دافعًا وراء اختياري دراسة شعرية الانزياح، للوقوف على أهميتها في تحقيق الشعرية، ومعرفة قدراتها على تعميق أفق النص الدلالي، وتوسيع فضائه الإيحائي، وإدراك فاعليتها الجمالية التي تفاجئ المتلقي، وتدهشه، ووقع اختياري على المنجز الشعري الدرويشي، لكثرة الانزياحات الحاصلة

(١) عبد المطلب، محمد، (٢٠٠٩): البلاغة والأسلوبية، ط٣، الشركة المصرية للنشر، القاهرة، ص٢٦٨.

(٢) ينظر، المرجع السابق، ص٢٦٩، وكذلك سلدن رامان، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: سعيد الغانمي، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٦)، ص١٩-١٨.

في نصوصه الشعرية، وخروجه عن المتداول، والمألوف في دلالات الألفاظ، والتراكيب، والصياغة، والصور الفنية، واستثماره لفاعلية الانزياح في التشكيل الفني لقصائده.

إشكالية البحث:

إن الناظر في ظاهرة الانزياح في الخطاب الشعري الدرويشي يدرك حضورها العميق، وفاعليتها الدلالية، وأبعادها الجمالية. وسيحاول البحث الكشف عن هذه الفاعلية من خلال الإجابة عن عدة تساؤلات، وهي:

١- ما المقصود بالانزياح؟

٢- ما الذي يتضمنه الانزياح ويبحث فيه؟

٣- ما القيم الدلالية والجمالية التي يضفيها الانزياح على النص؟

٤- ما الصور الانزياحية التي استثمرها محمود درويش؟

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى الإجابة عن أسئلة الدراسة من خلال دراسة ظاهرة أسلوبية مهمة تتكرر في شعر محمود درويش، وهي ظاهرة الانزياح، وسيتناول الباحث بالدراسة والتحليل صور الانزياح المتمثلة في الانزياحات: الدلالية، والإسنادية، والتركيبية.

الدراسات السابقة:

تعددت الدراسات السابقة التي تحدثت عن ظاهرة الانزياح، كانت تجمع بين النظرية والتطبيق، من أبرز تلك الدراسات:

- دراسة أعدها جون كوهين (١٩٨٦) موسومة بـ (بنية اللغة الشعرية)، التي تحدث فيها عن مفهوم الانزياح، ومستوياته.
- دراسة قدمت لنيل درجة الماجستير في الأدب من جامعة حلب أعدها أحمد محمد ويس (١٩٩٥) موسومة بـ (الانزياح بين النظريات الأسلوبية والنقد العربي القديم)، تحدث فيها عن مفهوم الانزياح، والمصطلحات التراثية التي تحمل مفهوم الانزياح، والانزياحات: العروضية، والصوتية، والدلالية، والتركيبية.
- دراسة أعدها سامح رواشدة (٢٠٠٣) موسومة بـ (قصيدة إسماعيل، لأدونيس،

صورة من صور الانزياح التركيبي وجمالياته)، تحدث فيها عن مفهوم الانزياح، وتناول الانزياح التركيبي دراسة تطبيقية على قصيدة إسماعيل للشاعر أدونيس.

- دراسة أعدتها أميمة الرواشدة (٢٠٠٤) موسومة بـ (شعرية الانزياح)، خصصتها لدراسة تجربة محمد علي شمس الدين الشعرية.

- دراسة عصام شرتح (٢٠٠٥) موسومة بـ (الانزياح وظيفته البلاغية عند بدوي الجبل)، تحدث فيها عن مفهوم الانزياح وأشكاله عند البلاغيين، واتخذ أنموذجًا تطبيقيًا شعر بدوي الجبل.

- دراسة أعدها جمال حضري موسومة بـ (الأسلوبية النصية من خلال مفهوم الانزياح)، تحدث فيها الباحث عن الانزياح في البلاغة الكلاسيكية، والبلاغة الجديدة، وفي الاتجاهات الأسلوبية، والبنيوية، والشكلانية.

- دراسة أعدها أحمد مبارك الخطيب (٢٠٠٩)، موسومة بـ (الانزياح الشعري عند المتنبي)، تحدث فيها عن مفهوم الانزياح، وصوره المتمثلة في: اللغة الخطية، واللغة الفنية، واللغة الأصلية، واللغة الطارئة، ولغة القاعدة، واللغة المنحرفة، وتحدث عن الانزياح النفسي، والانزياح الصوتي، والانزياح الدلالي.

- دراسة أعدها مسعود بودوخة (٢٠١١) موسومة بـ (عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية)، تناول فيها مصطلحات الانزياح ومظاهره عند البلاغيين، وأشكال الانزياح ومجالاته.

- دراسة أعدها الحسن بواجلابن (٢٠١٤)، موسومة بـ (بلاغة الانزياح في شعر محمود درويش، قراءة نسقية)، تحدث فيها عن الانزياح الصوتي، والانزياح التركيبي، والانزياح الدلالي، والتناص.

- دراسة أعدتها حنان بومالي (٢٠١٤)، موسومة بـ (الانزياح وتحولات الخطاب الشعري لمحمود درويش)، تحدثت فيها عن مفهوم الانزياح وأنواعه المتمثلة في: اختراق نظام اللغة، وانتهاك المعاني المعجمية.

- ودراسة أعدها البشير ضيف الله (٢٠١٥)، موسومة بـ (محمود درويش وتحولات

التجربة الشعرية)، تحدث فيها عن التحولات الانزياحية في العناوين، والمواقف الفكرية، والتراثية.

منهج البحث:

اعتمد الباحث في بحثه المنهج الوصفي التحليلي، لبيان شعرية الانزياح في شعر محمود درويش، والوقوف على مقوماتها، ومتابعة صورها، استنباط أبعادها الدلالية والجمالية، ومعرفة فاعليتها في تشكيل لغة الشاعر، وصوره، وموسيقاه.

إجراءات البحث:

يسعى البحث إلى دراسة شعرية الانزياح في شعر محمود درويش من خلال المحاور الآتية:

١- مفهوم الانزياح.

٢- صور الانزياح:

أ- الانزياح الدلالي.

ب- الانزياح الاسنادي.

ت- الانزياح التركيبي.

مفهوم الانزياح:

قبل الخوض في دراسة شعرية الانزياح عند محمود درويش يجدر بنا أن نكشف عن المعنى اللغوي للانزياح، فهو مأخوذ من"زاح الشيء يزيح زيحًا زيوحًا زيحانًا وانزاح ذهب وتباعد، وأزحته وأزاحه غيره ... وأزاحوهم عن موضعهم أي نحوهم ..."[١] ، أما في الاصطلاح فقد عرفه نعيم اليافي بأنه: "خروج التعبير عن السائد، أو المتعارف عليه قياسًا في الاستعمال، رؤية ولغة وصياغة وتركيبًا"[٢] .

(١) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين بن مكرم، لسان العرب، (بيروت، دار الجيل ودار لسان العرب، د.ط، ١٩٨٨)، بيروت، ج١، ص٦٩.

(٢) اليافي، نعيم، الانزياح والدلالة، جريدة الأسبوع الأدبي، (دمشق، اتحاد الكتاب العرب،١٩٩٥)، ع ٤٥١، ص٥.

ونظر برونو إلى الانزياح على أنه خطأ، كونه خروجًا على القاعدة، ولكنه خطأ مقصود، وانزياح متعمد من قبل المبدع، بغية تحقيق قيم دلالية وجمالية،[١] ، وهذا ما كان ينظر إليه منذ القدم على أنه درجة من درجات الحرية الخلاقة، وضرورة من الضرورات الشعرية التي يستبيحها الشاعر لنفسه، وهو على يقين بأنها ليست عجزًا أو قصورًا، بل هي استثمار مشروع لإمكانات اللغة في انزياحها عن المألوف والمتداول، لتحقيق درجة عليا من الشعرية، وتفجير طاقات دلالية، وجمالية مليئة بالرؤى والاحتمالات، ما كان لها أن تتأتى بشكل آخر[٢].

واتخذ سبيتزر من مفهوم الانزياح مقياسًا لتحديد الخاصية الأسلوبية، وتقدير كثافتها، وتحديد عمقها، ثم تدرج في منهج استقرائي يصل به إلى المطابقة بين جملة هذه المعايير، وما يسميه بالعبقرية الخلاقة لدى المنشيء، بينما يذهب ففونتانياي إلى أن جمال الانزياح يكمن في عبقرية اللغة التي تسمح بالانزياح عن المألوف، وهذا يحدث اضطرابًا في النظام اللغوي، وهو نفسه انتظام جديد. وقد نظر تودوروف إلى الانزياح الحاصل في النظام اللغوي على أنه لحن مبرر[٣] ، بينما رأى فيه برونو خطأ مقصودًا، لأن الشاعر لا يتحدث كما يتحدث الناس جميعًا، بل إن لغته شاذة، وهذا الشذوذ يحمل قيمة جمالية[٤] .

ومن خلال تتبع مفهوم الانزياح نجد أنه من أهم المصطلحات التي تمخض عنها الدرس الأسلوبي الحديث، وربما يكون جان كوهين أول من أسهب الحديث عن هذا المصطلح، وخصه بدراسة مستفيضة في حديثه عن لغة الشعر، ورغم حداثة مصطلح الانزياح إلا أن مدلولاته ليست حديثة، فقد عرف علماء العربية مدلولات هذا المصطلح منذ القدم، وإذا ما عدنا إلى تراثنا اللغوي، والبلاغي، والنقدي، وجدنا كثيرًا من مدلولاته تقف شاهدة على

(١) ينظر، عزام، محمد، التحليل الألسني للأدب،(دمشق، منشورات وزارة الثقافة، د.ط،١٩٩٤)، ص١٠٥.

(٢) ينظر، اليوسفي، محمد لطفي، (١٩٨٥): في بنية الشعر العربي المعاصر، (تونس، سراس النشر، د.ط، ١٩٨٥)، ص٢٧.

(٣) ينظر، المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب،(تونس، الدار العربية للكتاب، ط٢، ١٩٨٢)، ص١٠٢-١٠١.

(٤) ينظر، كوهين، جان، (١٩٨٦): بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الوالي، ومحمد العمري،(الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٦)، ص١٥.

وعي علماء العربية به، واهتمامهم برصد دلالاته، وتتبع مظاهره، وتجلى هذا الوعي والاهتمام من خلال المصطلحات ذات الصلة بمفهوم الانزياح، مثل: العدول، والتحويل، والاتساع، والمجاز، والتغيير، والانحراف، والتحريف، والخروج، واللحن، والنقل، والرجوع، والالتفات، والصرف، والانصراف، والتلون، ومخالفة مقتضى الظاهر، وشجاعة العرب، والحمل على المعنى، والترك، ونقض العادة،[١] ، وغير ذلك من المصطلحات، والإشارات التي وردت في ثنايا الكتب العربية، الأدبية منها والبلاغية.

ورغم عمق الجذور المعرفية لمفهوم الانزياح تعددت الإشارات والمصطلحات التي تدور في فلكه، والتي تنم عن إدراك البلاغيين، والأسلوبيين، والألسنيين، والنقاد ، لظاهرة الانزياح إلى درجة الوعي العميق بمفهومها، والإدراك الواسع لأهميتها، إلا أن الانزياح لم يعرف الاستقرار في مصطلح واحد، ولا في مفهوم واحد، فمن حيث المصطلح ذكر النقاد مجموعة من المصطلحات، عبروا بها عن إدراكهم لظاهرة الانزياح، ودرسها النقد المعاصر تحت مسميات مترادفة، فهي (التجاوز)عند فاليري، و(الانحراف) عند سبيتزر، و(الانتهاك) عند جان كوهن، و(الاختلال) عن وارين وويليك، و(الإطاحة) عند باتيار، و(المخالفة) عند ثيري، و(الشناعة) عند رولان بارت، و(اللحن أو خرق السنن) عند تودوروف، (العصيان) عند أراغون، و(التحريف) عند جماعة مو، و(خيبة الانتظار) عند رمان ياكبسون[٢] .

وإن شيوع مصطلح الانزياح على نطاق واسع في الدراسات الأسلوبية، والبلاغية، واللسانية، والنقدية الحديثة والمعاصرة، يعكس قبولًا في الأوساط الأدبية، واهتمامًا كبيرًا لدى النقاد، لما يؤديه هذا المصطلح من قيم دلالية، وجمالية، لأنه انزياح إبداعي جمالي ينطلق من أسس فنية واعية لحقيقة الانزياح عن المألوف من الألفاظ، والتراكيب، والصياغة، والصورة،

(١) ينظر: طبل، حسن، أسلوب الالتفات في القرآن الكريم،(القاهرة، دار السلام، ط١، ٢٠١٠)، ص١٤-١٣. كذلك، الجداونة، حسين عقلة، التوسع في الموروث البلاغي والنقدي،(الأردن: مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، ط١،٢٠١١)، ص١٣-١٢. كذلك، بودوخة، مسعود عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية،(الأردن: عالم الكتب الحديث، ط١،٢٠١١)، ص٥١.

(٢) ينظر: المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، ص١٠٢-١٠١. وكذلك ينظر، أبو العدوس، يوسف، الأسلوبية الرؤية والتطبيق،(عمان: دار المسيرة، ط٢،٢٠١٠)، ص١٨١. كذلك، فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص،(القاهرة: الشركة المصرية للنشر،ط١،١٩٩٦) ص٨٢-٨١.

مدركة أهميته في العملية الإبداعية، وآثارها على المتلقي، لذلك حظي هذا المصطلح باهتمام واسع عند الدارسين، وآثره النقاد على كثير من المصطلحات المرادفة.

وقد اعتمد رواد الدرس الأسلوبي في تحديدهم لمفهوم الأسلوب على مدلولات الانزياح واتضح ذلك من خلال تعريف ميكال ريفاتير للأسلوب "بكونه انزياحًا عن النمط التعبيري المتواضع عليه"(١) ، والانزياح يكون تجاوزًا للمألوف، وخرقًا للقواعد، وخروجًا على الصورة المثلى للغة إلى ما ندر من الصيغ، ورأى جان كوهن أن الانزياح ملمح من ملامح الشعرية، وشرط ضروري لوجود الشعر، ولا يخلو شعر من الانزياح، ولكنه ليس انزياحًا فوضويًا(٢) ، بل انزياحٌ إبداعيٌ، يفجر الدلالة، ويعمق المعنى، ويزيد من جماليات المنجز الفني، و" إن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خلق لما أسميه الفجوة: مسافة التوتر خلق للمسافة بين اللغة المترسبة، وبين اللغة المبتكرة في مكوناتها الأولية، وفي بناها التركيبية، وفي صورها الشعرية"(٣) .

وليس كل انزياح عن المألوف، وخرق لقوانين اللغة، وخروج عن المتواضع عليه يتولد عنه أسلوب شعري، لأن الانزياحات التي تحقق الشعرية هي الانزياحات التي تعزز من فاعلية الإيحاء الدلالي، والتأثير الجمالي، وتكسر أفق التوقع عند المتلقي، وكلما كانت التوقعات الدلالية والجمالية الناتجة عن الانزياح غير متوقعة كانت المفاجأة أكبر، والدهشة أعظم، وكان وقعها على النفس أعمق، وبذلك تكون شعرية الانزياح "ليست قيمة خاصة بالخطاب الأدبي في ذاته، وإنما في قدرة ذلك الخطاب على إيقاظ المشاعر الجمالية في المتلقي ، أو إثارة الدهشة غير المجانية ، أو خلق الحس بالمفارقة ، أو إحداث نوع من الفجوة : مسافة التوتر، أو كسر بنية التوقعات لدى المتلقي، أو بعث اللذة، وإثارة الاهتمام لدى قارئه أو مستمعه"(٤) .

(١) المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، ص١٠٣.

(٢) ينظر،كوهين، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الوالي، ومحمد العمري، ص١٩٢.

(٣) أبو ديب، كمال، في الشعرية،(بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ط١٩٨٧،١)، ص٣٨.

(٤) قطوس، بسام، استراتيجية القراءة، التأصيل والإجراء (عمان: دار الكندي،د.ط،١٩٩٨)، ص٢٠٥.

ويحاول البحث دراسة ظاهرة أسلوبية مهمة تتكرر في شعر محمود درويش، وهي ظاهرة الانزياح، ولن يتطرق البحث إلى كل الظواهر الأسلوبية المتعلقة بالانزياح في النص الدرويشي، وإنما سيقف عند بعض صور الانزياح المتمثلة في الانزياحات: الدلالية، والأسنادية، والتركيبية.

أولًا: الانزياح الدلالي.

تتميز اللغة الشعرية بطاقاتها الانزياحية، التي تمنحها القدرة الإبداعية على إيراد المعنى الواحد بطرق انزياحية متباينة "حيث تنزاح الدوال عن مدلولاتها الأصلية، فتختفي الدلالات المألوفة للكلمات، لتحل مكانها دلالات جديدة غير معهودة، ولا محدودة، فقد يحمل الدال الواحد في اللغة الشعرية مدلولات متباينة، تختلف باختلاف السياق الذي ينشأ فيه الرمز الشعري، وقد يحدث العكس، فيرمز للمدلول الواحد بدوال متعددة"(١) ، وهذا من شأنه أن يفتح النص على ثروة تأويلية هائلة، ويمنح التراكيب اللغوية، والصور الشعرية كثافةً إيحائيةً عاليةً.

وتبدع الانزياحات الدلالية صورًا أدبية لها أبعادها الإيحائية، والجمالية، والنفسية التي تتجلى في الجدة، والمفاجأة، والدهشة، وهي معطيات فكرية ، ومعنوية، ووجدانية، تعزز الإحساس بالجمال الانزياحي الناتج عن التوظيف المجازي للألفاظ، والمعاني، "إذ إن خلق علاقة لم تكن موجودة بين متباعدين أو متباينين، هو أساس المجاز الخلاق"(٢) ، المنتج للتعبير المجازي، المرتبط بالغرابة، والتخييل الذي يحمل إثارة فكرية ووجدانية، ترسخ من جمالية الدلالة، وتزيد من عمقها الإيحائي.

وقد استثمر درويش فاعلية الانزياح الدلالي في صورة تشبيهية بين شخصيتين، إحداهما واقعية، والأخرى أسطورية، ليبرز عمق المفارقة بين هاتين الشخصيتين، على نحو ما يتجلى في قوله(٣) :

(١) الرواشدة، أميمة، شعرية الانزياح، (عمان: منشورات أمانة عمان الكبرى، د.ط،٢٠٠٤)، ص٥٤.

(٢) حمودة، عبد العزيز، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية،(الكويت: عالم المعرفة، ٢٠٠١)، ص٤٠٢.

(٣) درويش، محمود، ديوان محمود درويش،(بيروت: دار العودة، ط١٤، ١٩٩٤)، المجلد الأول، ص١٠٧.

أكواخ أحبائي على صدر الرمال
وأنا مع الأمطار ساهر ...
وأنا ابن "عوليس" الذي انتظر البريد من الشمال
وناداه بحار ، ولكن لم يسافر
لجم المراكب وانتحى أعلى الجبال.

رسم الشاعر في هذا المنجز الشعري صورة تشبيهية بين شخصيتين، إحداهما معاصرة والأخرى أسطورية، ولكن الشاعر انزاح عن الرواية الأساسية للأسطورة، وأكسبها بعدًا مناقضًا، حيث استجاب ابن عوليس لنداء البحار، وسافر بحثًا عن أبيه، ولكن ابن عوليس الجديد –الفلسطيني– رفض السفر، واختار البقاء والنضال، والبون شاسع بين الموقفين، فابن عوليس الأسطوري لن يخسر شيئًا في ارتحاله، بحثًا عن أبيه، أما ابن عوليس الجديد – الفلسطيني– فإنه لن يسافر؛ لأن سفره خيانة للوطن.

وهكذا استحضر درويش أسطورة (عوليس) وابنه (تيلماك)، وانزاح بالأسطورة عن مواضعها، وأخفى دلالاتها، وأكسبها بعدًا جديدًا يتفق مع تجربة الشاعر، ورؤيته الإنسانية، مما عمق المعنى، وأضفى عليه دلالات إيحائية متجددة، فجعل ابن عوليس الجديد يضحي بالسفر بحثًا عن أبيه، ويختار البقاء والمقاومة، وقد حقق هذا الفعل الانزياحي للأسطورة رغبة ابن عوليس الجديد في التشبث بالأرض، برًا بأبيه، كما تجلى في قوله[1] :

يا صخرة صلى عليها والدي لتصون ثائر
أنا لن أبيعك باللآلئ، أنا لن أسافر.

فالتوظيف الانزياحي للصورة التشبيهية بين الواقع الفلسطيني، والأسطورة الإغريقية: كشف عن حجم المفارقة بين الشخصيتين، وأضفى على الواقع الفلسطيني المعاصر قوة أسطورية فاعلة التأثير، وأكسب الشخصية المعاصرة موقفًا مغايرًا للشخصية الأسطورية، وهو موقف الرافض للارتحال، والمتمسك بالمقاومة.

(١) المصدر السابق، المجلد الأول، ص١٠٧.

وقد بلغ الانزياح الاستعاري قيمته الجمالية من قدرته على تحقيق تجانس بين الحقائق الخارجية، في الماضي والحاضر، ومزجها في تركيب استعاري يؤثر في المتلقي، ويقوي الإحساس لديه بحقيقة الموقف الجديد، الذي يحمل في طياته آفاق المستقبل، وقد تجلى ذلك في قول درويش[١] :

سألتك: هزي بأجمل كف على الأرض، غصن الزمان

لتسقط أوراق ماضٍ وحاضر

ويولد في لوحة توأمان، ملاك ..وشاعر!

فهذه اللوحة الفنية الاستعارية اكتسبت قيمتها الجمالية من انزياحها عن المألوف والمتدوال، حيث مزج درويش فيها بين حقيقتين متباعدتين (غصن الزمان)، ورفد ذلك بقيم دلالية، تؤكد حقيقة الانزياح الذي نقل إليه الغصن، فقال: (لتسقط أوراق ماض وحاضر)، فإن كان للزمان غصن، فما طبيعة أوراق هذا الغصن المتساقطة؟ إنها أوراق الزمان ماضيه وحاضره، فالماضي والحاضر يتساقطان إيحاءً بالتجديد، وعلى أنقاضهما يبزغ فجر المستقبل المشرق .

وقد كشفت هذه الصورة الاستعارية عن استلهام الشاعر لقصة مريم –عليها السلام–، استلهامًا انزياحيًا، حيث طلب من مريم الفلسطينية أن تهز غصن الزمان، كي تتساقط أوراق الماضي والحاضر، ليتحول الحزن الفلسطيني إلى فرح، ويندمل الوجع الفلسطيني، ليتفتق عنه مستقبل مزهر بالأمل، ويرنو إلى يوم جديد، تنقشع فيه آلام الماضي، وتشرق فيه آمال المستقبل.

وقد لجأ الشاعر محمود درويش إلى الاستخدام الاستعاري للرمز في قصيدته: (مطر) التي استعار فيها بعض أحداث قصة نوح –عليه السلام– والطوفان، وانزاح عن دلالاتها المألوفة إلى دلالات جديدة تعبر عن تجربة الشاعر المعاصر وتتناغم مع طبيعة الصراع الذي يعيشه فوق أرضه، لذلك استدعى الشاعر شخصية نوح، وحاورها متلمسًا منها أن تهبه غصن زيتون، وألا يرحل عن هذه الأرض، ويظل الشاعر ينادي نوحًا –عليه السلام–

(١) المصدر السابق، المجلد الأول، ص١٢٤.

قائلًا[1] :

يا نوح!

هبني غصن زيتون، ووالدتي .. حمامه!

إنا صنعنا جنة، كانت نهايتها صناديق القمامة!

يا نوح!

لا ترحل بنا، إن الممات هنا سلامه

إنا جذور لا تعيش بغير أرض ..

ولتكن أرضي قيامه!

رسم الشاعر في هذا المشهد صورة استعارية، ذات أبعاد دلالية جديدة، ناتجة عن الانزياح الحاصل في قصة نوح –عليه السلام–، والتي وجد الشاعر في أحداثها ما يتلاءم مع تجاربه، ويتناغم مع عواطفه، وينسجم مع مواقفه التي يريد الإفضاء بمكنوناتها، فاستعار منها صورة غصن الزيتون الذي حملته الحمامة، والذي يوحي بفيضان الماء، وانقضاء الأمر، وانتهاء الطوفان، وحلول السلام، وعودة الهدوء، وانزاح عن الدلالة التراثية للحدث، وأضفى عليه دلالات معاصرة تتناقض مع الدلالات المتداولة، وتتناسب مع الوضع الخاص الذي يعيشه أبناء الشعب الفلسطيني في صراعهم مع الاحتلال، لذلك استوقف الشاعر نوحًا – رمز الإنسان الفلسطيني – وطالبه بعدم الرحيل طلبًا للنجاة والسلامة، لأن السلامة لا تكمن في الرحيل، وترك الأرض، والنزوح عنها، بل في التمسك بها، والتجذر فيها، فالإنسان الفلسطيني لا يرضى بغير أرضه، ولا يمكنه أن يعيش منقطع الصلة عنها، فالرحيل عن الأرض هو الممات بعينه، والموت الحقيقي يتحول على أرض فلسطين إلى حياة، في حين يكون الرحيل والحياة بعيدًا عنها موتًا .

ثانيًا: الانزياح الإسنادي:

يسعى الانزياح الإسنادي إلى تجديد الوظائف النحوية المألوفة، التي تقوم بها الكلمات

(١) المصدر السابق، المجلد الأول، ص١١١-١١٠.

في الجمل، وتحقيق قدر من التطور الدلالي، لإبراز شعرية النص، ولكي تحقق العلاقة الإسنادية سمات الشعرية لا بد لها أن تنزاح عن المألوف والمتداول من القواعد اللغوية، والدلالات المعجمية، بغية إيجاد ألفاظ، وتراكيب، وأساليب، وصور على قدر عال من الشعرية، قائمة على سعة الفضاء الانزياحي المشتمل على علاقات إسنادية بين طرفين متباعدين، أو غير متجانسين، مما يكسب النص خصوبة دلالية منبثقة عن تباعد الأطراف، أو عدم تجانسها، وهذا يفسح المجال واسعًا أمام آفاق تأويلية متجددة .

وقد حرصت الأسلوبية على إيلاء الانزياحات الإسنادية عناية خاصة، لما لها من أهمية في منح النص قدرًا عاليًا من الكثافة الدلالية، وإبراز وظيفته الشعرية، وتحفيز المتلقي على الولوج في أعماق النص، لإدراك حقيقته الإسنادية التي "هي جهد عقلي يلجأ إليه الشاعر والمنشئ لأغراض كثيرة، لعل أهمها توجيه المتلقي إلى مراتب الكلام، وفق ما يقتضيه الخطاب، في توجهه نحو المتلقي من تقديم وتأخير، أو إسناد الفعل لغير فاعله، أو تغيير في مواقع الكلمات، لغاية إحداث هزة في وعي المتلقي"(١)

ولكي تحقق الانزياحات الإسنادية فاعليتها الدلالية، والجمالية، ينبغي ألا يبالغ المبدع في انزياحاته، كي لا تدخل نصه في مدارات التعمية، وتشكل عائقًا أمام تأويله، فيستعصي على المتلقي فهم أبعاده، لذلك ينبغي للمبدع أن يجتهد في إيجاد علاقات إسنادية تتسم بالجدة، والدهشة، قائمة على علاقات انزياحية يمكن إدراكها، أو تخيلها، وقد اشترط جان كوهين "أن تتصف العلاقة بين المسند والمسند إليه بـ مصطلح الملاءمة المعنوية، أو اختصارًا: ملاءمة، لنميز الجملة الصحيحة من حيث المعنى"(٢) .

وقد أولى محمود درويش عناية فائقة بمتنه الشعري، القائم في تشكيله الفني على الانزياح الإسنادي غير المألوف، كونه معيارًا من معايير الشعرية، يحقق ما يسمى بالفجوة، أو التوتر الذي يفاجئ المتلقي، ويدهشه على نحو ما يتجلى في قوله(٣) :

(١) مبارك، محمد، استقبال النص عند العرب، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات، ط١،١٩٩٩)، ص٢٥٥.

(٢) كوهين، جون، النظرية الشعرية بناء لغة الشعر، اللغة العليا، ترجمة: أحمد درويش، (القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر، د.ط، ٢٠٠٠)، ص١٣٤.

(٣) درويش، محمود، ديوان محمود درويش، المجلد الأول، ص٧٧.

عيونك شوكة في القلب، توجعني وأعبدها

وأحميها من الريح

وأغمدها وراء الليل والأوجاع .. أغمدها

فيشعل جرحها ضوء المصابيح

ويجعلُ حاضِريِ غدُها، أعزّ عليَّ من روحي.

رسم الشاعر في اللوحة السابقة صورة فنية لمحبوبته – الأرض– قائمة على الانزياح في العلاقات الإسنادية بين المبتدأ: (عيونك) وما تلاها من أخبار، فالمبتدأ (عيونك) يخبر عنه – عادة– بالجمال، من خلال الاتساع أو اللون، ويوحي به إلى البراء والصفاء، ولكن الشاعر أسند إلى عيون المحبوبة علاقات جديدة نابعة من عشقه لتلك العيون الجميلة، فهي شوكة في أكثر المناطق حساسية، وهو (القلب)، وهذا يشي بحجم المعاناة التي يعيش فيها المبدع، والمتلقي، وهي لحظات ألم وأمل.

والمتأمل للوحة التي رسمها درويش للمحبوبة، يلمس عدم منطقية العلاقة التي تربط بين المسند والمسند إليه، مما زاد من مسافة التوتر، وعمق الفجوة، وأوجد انعدام التجانس بين طرفي الإسناد، وعزز من إيحائية اللغة الشعرية، التي جعلت ما ليس ممكنًا عقلًا ممكنًا شعرًا، وتلك القيمة الانزياحية هي من أبرز منابع الجمال في القصيدة الدرويشية.

والعلاقة الإسنادية التي أوجدها درويش في نصه الشعري السابق، توحي بعمق الدلالة الناتجة عن تشبيه أثر عيون المحبوبة بالشوكة التي تصيب القلب، وبدلا من أن ينزع الشوكة يعبدها، وهذا يثير دلالات كامنة في وجدان المبدع، معبرة عن رؤيته، حيث الشوكة مرتبطة بالألم، ولكنه ألم يجد القبول والرضا من الشاعر، لذلك جاءت ردة فعله مفاجئة غير متوقعة، فبدلًا من أن يقول بعد كلمة توجعني: أنزعها، قال: أعبدها، التي قطعت سياق النص، وأحدثت الدهشة، وقد زاد من مستوى الدهشة الأفعال التي تلت آلام الشوكة وهي: (توجعني، وأعبدها، وأحميها) وشكلت مرتكزًا لتوليد طاقات دلالية، وآفاق جمالية، تعمق من تجربة المبدع في وجدان المتلقي.

وتتجلى الفاعلية الانزياحية للعلاقات الإسنادية في قصيدة (بكى الناي) التي يقول فيها

درويش[١] :

بكى الناي ، لو أستطيع ذهبت إلى الشام مشيًا كأني الصدى

ينوح الحرير على ساحلٍ ، يتعرج في صرخة لم تصل أبدا.

رسم الشاعر في هذا المشهد لوحة فنية قوامها انزياحات غير مألوفة في العلاقات الإسنادية بين الفعل والفاعل، في (بكى الناي)، و(ينوح الحرير على الساحل، ويتعرج في صرخة)، فقد أسند البكاء للناي، والنواح للحرير، وهي علاقة إسنادية جديدة، عبرت عن حزن الشاعر، وكسرت أفق التوقع لدى المتلقي، الذي كان يتوقع قبل ورود كلمة الناي مسندًا إليه آخر، وكذلك قبل ورود كلمة الحرير، وهو ما توفره التواضعات التي وقرت في أذهان المتلقين، والمصاحبات المعجمية المتداولة بين الناس، فالذي يبكي أو ينوح هو الإنسان، سواء كان رجلًا أو امرأةً، كبيرًا أو صغيرًا .

فالعلاقة بين المسند والمسند إليه غير منطقية، والمسافة بينهما واسعة في الحقيقة، ولكن اللغة الشعرية تقرب المسافات، وتجمع بين المتناقضات، والشاعر يسعى بانزياحاته عن العلاقات الإسنادية بين الفعل والفاعل، – (بكى الناي ، وينوح الحرير) – إلى الإيحاء بالحزن الشديد الذي انتابه ، وإيجاد جملة من الدلالات التي تثير المتلقي ، وتجعله أكثر تفاعلًا مع انفعالات المبدع، وقد امتدت هذه المعاني، وتجلت في قصيدة (طوق الحمامة الدمشقي) التي يقول فيها[٢] :

في دمشق، تجفُّ السحابةُ عصرًا ،

فتحفر بئرًا، لصيف المحبّين في سَفْح قاسيون ،

والنايُ يُكْمل عاداته، في الحنين إلى ما هو الآن فيه، ويبكي سدى.

رسم الشاعر في هذا المشهد صورة للناي، قوامها الانزياح عن المتداول، حيث أسند إلى الناي صفات غير مألوفة، فجعله يكمل عاداته في الحنين والبكاء، فتولدت هوة بين المسند والمسند إليه، كسرت أفق التوقعات لدى المتلقي ودفعته إلى إعمال الفكر، وتوسيع الخيال،

(١) المصدر السابق، المجلد الثاني، ص٣٤٦.

(٢) درويش، محمود، سرير الغريبة، (لندن:، رياض الريس للكتب والنشر، ط١٩٩٩،١)، ص١٤٧.

لإدراك طبيعة العلاقة الانزياحية بين (الناي) وبين (الحنين والبكاء)، والتي هي في منطقها التداولي المألوف صفات إنسانية لا تتلاءم مع الجمادات، ولكن الشاعر اتخذ الانزياح التصويري للناي وسيلة إيحائية تبرز الهم الفلسطيني، الذي رمز الشاعر إليه بالناي، بعد أن أسند إليه صفتي الحنين والبكاء، في إشارة منه إلى لوعة الإنسان الفلسطيني الذي اقتلع من أرضه، وذلك بقوله(١) :

جيتارتان

الماء يبكي ، والحصى، والزعفران، والريح تبكي:

"لم يَعُد غَدُنا لنا ..."

و الظلُّ يبكي خَلْفَ هستيريا حصان، مَسَّهُ وتر، وضاق به المدى

بين المدى والهاوية، فاختار قوس العنفوان.

يستحضر الشاعر في هذا المشهد صورة الأندلس الضائعة، مع صورة فلسطين المغتصبة، ضمن جيتارتين تتبادلان موشحًا يثير أحزان الشاعر على الماضي الضائع، والحاضر المكسور فيبكي، وتشاركه مفردات الطبيعة البكاء، فالماء يبكي، والحصى، والزعفران، والريح، والظلُّ، وإسناد البكاء لعناصر الطبيعة الجامدة غير مألوف، وعدم المألوفية هنا عكست هوة بين المسند والمسند إليه، حيث المصاحبة المعجمية للفظة (بكى) ليس الماء، ولا الحصي، والزعفران، والريح، والظل، لأن البكاء لا يتوافق معها، فهو صفة خاصة بالإنسان، والشاعر هنا أسند صفة البكاء إلي غير الإنسان، ليؤكد هول المصاب، وشدة الحزن، وكثرة البكاء، وليشير إلى لوعة مكونات البيئة الفلسطينية، وبكائها على فراق الذين هُجِّروا من أرضهم.

وذلك في قوله(٢) :

للحقيقة وجهان، والثلج أسود فوق مدينتنا

لم نعد قادرين على اليأس أكثر مما يئسنا

(١) درويش، محمود، لماذا تركت الحصان وحيدًا،(لندن: رياض الريس للكتب والنشر، ط٢،١٩٩٦)، ص١٤٠-١٣٩.

(٢) درويش، محمود، ديوان محمود درويش، المجلد الثاني، ص٤٨٥.

والنهاية تمشي إلى السور واثقة من خطاها.

إن الانزياح في هذه اللوحة الفنية يتمثل في (الثلج الأسود) الذي يعكس قتامة الرؤية، وسوداوية الموقف، بل ذروة اليأس، والتشاؤم، والعدمية: أن يتحول لون الثلج الأبيض إلى سوادٍ، ومن يقرأ هذه القصيدة توقفه صورة (الثلج أسود)، بل تلح عليه، لتدخله في متاهة دلالية، نابجة عن الخروج عن المتداول والمألوف و "الخروج عن المألوف يجب ألا يكون تامًا، وإلا أصبح الشعر غير مقبول"(١)، والصفات المألوفة للثلج تتمثل في بياضه، ونقائه، وبرودته، وصفائه، وغير ذلك من الصفات المعجمية للثلج، ولكن الانزياح الدرويشي في هذه القصيدة أسند الصفة السوداوية للثلج، ووسع من العلاقة الاستبدالية، فمنح الثلج صفة جديدة عكست حالة وجداينة، وموقفًا شعوريًا أوحى بالمعاناة التي انتابت الشاعر، وهذا يكشف عن قصدية الصفة التي منحها درويش للثلج، وأثار من خلالها وعي المتلقي، واستفزه، ليكون أكثر تفاعلًا مع الموقف، لذلك لابد أن تكون عملية الاختيار والانزياح على درجة كبيرة من الوعي الفني، حتي تحقق ما يصبو إليه كل من المرسل والمستقبل.

فالانزياحات الإسنادية القائمة على علاقات غير مألوفة أكسبت النص الدرويشي قدرًا عاليًا من الشعرية، وفتحته على مدارات تأويلية متعددة، ومتجددة، كما في قوله(٢) :

الصوت أسود، كنت أعرف أن برقًا ما سيأتي

كي أرى صوتًا على حجر الظلام

والصوت أسود، كنت في أوج الزفاف، الطائرات تمر في عرسي

كتبت حبيبتي فحم، كتبت وكنت أعرف أن برقًا ما سيأتي.

رسم الشاعر في المشهد السابق صورة لونية للمحتل، قوامها الانزياح في العلاقات الإسنادية بين المبتدأ (الصوت) وما تلاه من أخبار، فالمبتدأ (الصوت) يخبر عنه – عادة – بالجمال وضده، أو الارتفاع وضده، ولكن المبدع أسند إلى المبتدأ صفة السواد، وهي علاقة

(١) بركة، فاطمة الطبال، النظرية الألسنية عند رومان جاكيبسون، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٣)، ص٢٨.

(٢) درويش، محمود، ديوان محمود درويش، المجلد الأول، ص٥٥٧.

جديدة، ليثير في وجدان المتلقي إحساسًا بقتامة وجه المحتل ، وسوداوية وجوده .

وإذا كان درويش قد لون صوت المحتل باللون الأسود، للإيحاء بظلمه، وظلامه، فإنه قد لون صوت المقاومة باللون الأخضر، للإيحاء بالعطاء والتفاؤل ، وتجلى ذلك واضحًا في قوله(١):

الصوت أخضر

قال لي أو قلت لي: أنتم مظاهرة البروق

وهم نشيد الاعتدال، والصوت موت المجزرة، ضد القرنفل... ضد عطر البرتقال.

تتجلى في هذه اللوحة الفنية العلاقة الانزياحية الإسنادية بين المبتدأ (الصوت)، وما تلاه من خبر (أخضر)، يوحي بصوت المقاومة المعطاء، الذي يثير في المتلقي إحساسًا بجمال الصوت ، وخصوبته ، وحيويته ، وامتلائه ، بزغاريد النصر، التي امتدت، لتشمل مسافات طويلة ، ومساحات واسعة من مدن فلسطين وقراها ، عبر عنها الشاعر بقوله(٢):

يا من يحن إليك نبضي، هل تذكرين حدود أرضي!

والأرض تبدأ من يديه، وزغاريد القرى البيضاء

تبدأ من دفاتر صبيةٍ يتعلمون الأبجدية فوق ألغام الحروب وخلف أبواب النهار.

وإن المتأمل للنصوص الشعرية السابقة يدرك جماليات الانزياح في العلاقات الإسنادية، حيث أسند إلى الصوت أكثر من صفة، وعبر من خلاله عن تباين المواقف الانفعالية، فالصوت الأسود للمحتل، والأخضر للمقاومة، والزغاريد البيضاء للنصر، والأصوات بجميع أنواعها حقائق سمعية، تدرك عن طريق حاسة السمع، والألوان: الأسود، والأخضر، والأبيض، حقائق لونية تدرك بحاسة البصر، فالشاعر جمع بين الأصوات والألوان، ضمن وحدات فنية قائمة على أساس التداعي الدلالي، لذلك لا يمكن فهم حقيقة هذه التداعيات الدلالية بعيدًا عن كينونة مبدعها، الذي انزاح باللغة عن مألوفيتها، فوصف الأصوات المسموعة بصفات الألوان المرئية، وقصد إشباع الأصوات بأحاسيس، وانفعالات تعبر عن

(١) المصدر السابق، المجلد الأول، ص٥٦٩.

(٢) المصدر السابق، المجلد الأول، ص٥٧٢.

تجربة المبدع .

والعلاقات الإسنادية التي أوجدها الشاعر بين طرفي الإسناد، علاقات مثيرة إلي حد كبير، فالصوت يوصف بالسواد، والاخضرار، والبياض، والصوت في إطار البعد المعجمي لا يلتقي مع الألوان، ولكن الشاعر أسند إلي طرفي الإسناد علاقات جديدة انزاحت بهما عن المألوف والمتداول، وهذا ما أدهش المتلقي، وكسر أفق التوقع لديه.

وإن الحالة المأساوية، والظلم الذي وقع على الشاعر من جراء الاحتلال، هو الذي جعله يختار اللون الأسود، ليصف به صوت الاحتلال، بينما حالة الصمود التي تعيشها المقاومة في وجه الاحتلال، والتفاؤل بالواقع الجديد، هو الذي دفع الشاعر لاختيار اللون الأخضر، ليصف به صوت المقاومة، واللون الأبيض، ليصف به زغاريد النصر، وكلا اللونين: -الأخضر والأبيض- يرتبطان بالخصوبة، والعطاء، والصفاء، والنقاء، ويثيران في وجدان المتلقي التفاؤل بقرب بزوغ فجر الحرية .

وقد ظلت ظاهرة الانزياح الإسنادي تنمو في شعر محمود درويش، وتزداد في دواوينه الأخيرة، مما ساعد على إنتاج لغة شعرية مكتنزة بالقيم الفنية، تجلت في قصيدته:(منفى ٤ طباق) التي يقول فيها[١] :

....حُلْمي يقود خطاي . ورؤيايَ، تُجْلسُ حُلْمي على ركبتيَّ كقطِّ أليف

هو الواقعيُّ الخياليُّ وابن الإرادة :

في وسعنا أن نُغيِّر حتمَّية الهاوية! والحنينُ إلى أمس ؟ ...

وأمّا أنا ، فحنيني صراعٌ على حاضر، يُمْسِكُ الغَدَ من خصيتيه.

يكشف الشاعر في هذا المقطع الشعري عن وداعة الحلم، الذي أصبح قطًا أليفًا يجلس على ركبة صاحبه، وعن الصراع على الحاضر الذي يصر على السيطرة على المستقبل، وإفقاده رجولته، و تركيعه، وبذلك انزاحت الوحدات اللغوية عن المألوف، وابتعدت عن المتدوال، وولدت هوة بين المسند والمسند إليه تدعو المتلقي إلى إعمال فكره، ولعل الشاعر أراد أن يوضح الدور الذي يقوم المسند إليه، بوصفه عنصرًا فعالًا في الوداعة، أو في إبراز

(١) درويش، محمود، كزهر اللوز أو أبعد،(لندن: رياض الريس للكتب والنشر، ط٥، ٢٠٠٢) ص١٩٠-١٨٩.

مشهد الألم التاريخي الموجع، الناتج عن عدم أخلاقية المعركة.

فالحلم صفة معنوية لا تتلاءم معجميًا مع الجلوس على الركبة، ولكن الشاعر رأى أن الحلم والصبر هما أسلحة، يستطيع الفلسطيني التسلح بهما في صراعه مع أعدائه، لإبراز أخلاقيات الإنسان الفلسطيني المتمسك بهويته، والمتفاعل مع بيئته، والمتلاحم مع مكونات بلاده، وقد تجلت هذه المعاني في الصورة الانزياحية التي رسمها محمود درويش لبلاده في قصيدته: (حالة حصار) التي يقول فيها[1] :

بلادٌ على أهبة الفجر،

أيقظ حصانَكَ، واصعد، خفيفًا خفيفًا، لتسبقَ حُلْمَكَ ،

واجلس – إذا ما طَلَتْكَ السماءُ – على صخرة تَتَنَهَّدْ.

يكشف الشاعر في هذه الصورة الشعرية عن المكانة المتميزة للطبيعة الفلسطينية المقاومة للاحتلال، والمتمثلة في قوله:(صخرة تتنهد)، التي انزاح فيها عن المتداول والمألوف، وأسند فعل التنهد إلى الصخرة، ويكون بذلك قد صاحب بين مسند ومسند إليه لا يتصاحبان معجميًا، فولد هوة بين المسند والمسند إليه دفعت المتلقي إلى إعمال فكرة وخياله، لأن لفظة الصخرة لا يلائمها معجميًا فعل التنهد، والصخرة شيء مادي جامد لا يناسبها شيء معنوي، فالتنهد صفة خاصة بالإنسان الذي يحس ويشعر، ويتصاحب معه معجميًا، ولا يتصاحب مع الجمادات، ولكن الشاعر يرى أن صخور فلسطين وحجارتها هي الوسيلة التي يدافع بها الإنسان الفلسطيني عن حقوقه، ويثور بها على محتل أرضه، فهي حين تتنهد تذكر بأن من يستخدمها قرر الثورة على الظلم والقهر.

ثالثًا: الانزياح التركيبي:

تتشكل اللغة العربية من تراكيب لغوية، مكونة من كلمات، تسير وفق أنساق معينة، ويخضع توزيع المفردات والتراكيب اللغوية، وترتيبها على امتداد المنجز الشعري لمتطلبات الشعرية، التي تعتمد مبدأ الانزياح عن الأنساق اللغوية التداولية، والانزياح التركيبي من أهم العناصر المسهمة في تشكيل اللغة الشعرية، إذ "لا يتحقق الشعر إلا بقدر تأمل اللغة وإعادة

(١) درويش، محمود، حالة حصار،(لندن: رياض الريس للكتب والنشر، ط١،٢٠٠٢)، ص٥١.

خلق اللغة مع كل خطوة ، وهذا يفترض تكسير الهياكل الثابتة للغة، وقواعد النحو، وقوانين الخطاب"[١]، لإيجاد إمكانات لغوية متاحة، وحرية أمام الشاعر في الاختيار، وتحقيق قدر أوسع من الإمكانات التعبيرية في ترتيب ألفاظه، وتوزيع تراكيبه على امتداد النص، وما ينشأ عن هذا الترتيب للمفردات والتراكيب من علاقات جديدة فيقدم ويؤخر، ويحذف ويذكر، ويصل ويفصل، ويكرر، ويعدل في العلاقات التركيبية بين جملة، لتجديد الدلالة اللغوية السائدة وتحقيق الوظيفة الشعرية التي تنزاح عن الأنساق اللغوية التداولية، بحثًا عن ثراء دلالي وجمالي متجدد، و"جدة الشعر لا ترتكز على العواطف التي يعبر عنها، بل ترتكز على قدرته على هز الوعي السائد، بواسطة أبنية جديدة تحطم النظم التقليدية"[٢] ، من أجل الوصول إلى أنساق لغوية ذات طبيعة علائقية جديدة، تمكن المبدع من الانفتاح على ثراء دلالي واسع، قادر على استيعاب التطورات الفكرية، والحضارية، والتأثير في المتلقي.

إن الكتابة الشعرية قائمة على الاختيار والانتقاء، للتعبير عن عواطف الشاعر، وفكره، وقد عرف الأسلوبيون الأسلوب الشعري: "بأنه اختيارchoice، أو انتقاء selection يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين ويدل هذا الاختيار أو الانتقاء على إيثار المنشئ، وتفضيله لهذه السمات على سمات أخرى بديلة"[٣] ، والاختيار والانتقاء في حقيقتهما انزياح عن المستوى المألوف من اللغة إلى المستوى غير المألوف – المستوى الفني – ، وإيثار للغة على غيرها، وهذا يفتح أمام المنشئ آفاقًا لابتكار أساليب جديدة، واستبدالها في غير ما وضعت له، والخروج عن الاستعمال العادي والمألوف للغة، وقد أشار ياكبسون إلي ذلك حين عَّرف الشعر بأنه:"عنف منظم مقترح بحق الكلام العادي" [٤]، وهذا التنظيم للانزياحات اللغوية دليل على: أن الشاعر لا يمتلك مطلق الحرية، في الانزياح عن النظام اللغوي الثابت، بل هو محكوم بالضرورات التي تمنحها له اللغة، والرخص التي

(١) كوهين، جان بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي، محمد العمري، ص١٧٦.

(٢) اليوت، ت، س، فائدة الشعر، فائدة النقد، ترجمة: يوسف نور عوض،(بيروت: دار القلم، ط١، ١٩٨٢)، ص٨.

(٣) مصلوح، سعد الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية،(القاهرة: عالم الكتب، ط١٩٩٢،٣)، ص٣٨-٣٧.

(٤) روبي، آن جفرسون وديفيد، النظرية الأدبية الحديثة، ترجمة: سمير مسعود، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، د.ط، ١٩٩٢)، ص٥٨.

تمكنه من الانزياح عن البناء اللغوي، لا القضاء عليه. وبما أن الشعرية قائمة على الاختيار والعزل فإنها "تهيئ للمبدع – بشكل أو بآخر – أن يقدم المعنى بطرق مختلفة في الوضوح والخفاء، والزيادة والنقصان، وهي أمور تتجسد على مستوى الصياغة الخارجية، بمجموعة من الحركات: الأفقية، كالتقديم والتأخير، والرأسية، كالحذف والذكر، والموضعية، كالتعريف والتنكير"(١)، وهذا يكشف عن أن الفاعلية التأثيرية والدلالية للانزياح التركيبي، تكمن في عدم خروجه خروجًا نهائيًا عن القواعد النحوية، والمواضعات اللغوية، بل باستثماره للضرورات اللغوية، والرخص التركيبية .

ويتحقق الانزياح التركيبي في الخطاب الشعري الدرويشي، من خلال امتلاك الشاعر لمعجم لغوي واسع، يمكنه من ممارسة فاعلية الاختيار والانتقاء، وفق شبكة علائقية نامية، وممتدة في جسد النص و"من خلال طريقة في الربط بين الدوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة ، أو في التركيب والفقرة ...، فالمبدع الحق هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللغة جماليًا بما يتجاوز إطار المألوفات، وبما يجعل التنبؤ الذي سيسلكه أمرًا غير ممكن، ومن شأن هذا إذن يجعل متلقي الشعر في انتظار دائم لتشكيل جديد"(٢)، وهذا الانتظار ينمي لديه الحس الاستشرافي الذي يمكنه من الدخول في فضاء التلقي الإبداعي.

ويمكن تناول الانزياح التركيبي في القصيدة الدرويشية من خلال التركيز على أبرز مظاهره، المتمثلة في: التقديم والتأخير، والحذف، والاعتراض، والالتفات.

أ– التقديم والتأخير:

ظاهرة التقديم والتأخير انزياح عن قانون رتبة الوحدات اللغوية، ينتج عنها علاقات جديدة تفتح آفاقًا واسعة أمام المنشئ والمتلقي، ولئن كان ترتيب الوحدات اللغوية يخضع للمتداول والمألوف في ترتيب أجزاء الجملة، فإن الانزياح عنهما إلي ما هو مخالف لهما بمثابة منبهات، ذات

(١) عبد المطلب، محمد، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني،(القاهرة: الشركة المصرية العامة للنشر، لونجمان، ط١، ١٩٩٥)، ص٧٣.

(٢) ويس، أحمد محمد الانزياح بين النظريات الأسلوبية والنقد العربي القديم، (جامعة حلب: رسالة قدمت لنيل الماجستير في الأدب، ١٩٩٥)، ص١٠٣.

قيمة فنية وجمالية، يعمد إليها المبدع، لإنتاج دلالة أدبية متميزة بإيحائها وتأثيرها[١] .

وقد اهتم النحويون والبلاغيون والأسلوبيون بظاهرة الانزياح التركيبي، الناتج عن فاعلية التقديم والتأخير، حيث تباينت نظراتهم إليها وفق منطق كل منهم، فالنحاة نظروا إلى التقديم والتأخير من زاوية الرتبة الثابتة والمتغيرة للجملة، بينما نظر إليه البلاغيون والأسلوبيون من زاوية القيمة الدلالية التي يحدثها في النص الأدبي، والمتتبع لهذه الظاهرة في المنجز الشعري الدرويشي يدرك عمق اهتمام الشاعر بها، لأهميتها الانزياحية في إثراء المشهد الشعري، وإدخاله في آفاق تأويلية واسعة.

ويعد التقديم والتأخير من أهم مظاهر الانزياح في التركيب اللغوي، الذي يحقق في النص غايات دلالية، وجمالية، ونفسية. وقد تنبه عبد القاهر الجرجاني إلى فاعلية التقديم والتأخير، ووصفها بأنها: "باب كثير الفوائد، جَمُّ المحاسن، واسع التصرُّف، بعيد الغاية، لا يزال يَفْتَرُّ لك عن بديعةٍ، ويفضي لك عن لطيفة، ولا تزال ترى شعرًا يروقك مَسْمَعُهُ، ويَلْطُف لديك موقعُهُ، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطُف عندك، أن قُدِّم فيه شيء، وحُوِّل اللفظ عن مكان إلي مكان"[٢] .

فالتقديم والتأخير من أبرز الانزياحات التركيبية التي اتكأ عليها محمود درويش في صياغة لغته الشعرية، محاولًا الإفادة من طاقاتها التأثيرية، وقيمها الإيحائية، على نحو ما يتجلى في قوله[٣] :

ذليل أنت كالأسفلت

وكالقمر ... غبيٌّ أنت.

يستثمر الشاعر فاعلية الانزياح في ترتيب ركني الجملة الاسمية: المبتدأ والخبر، فقد تقدم الخبر على المبتدأ في قوله: (ذليل أنت) وقوله: (غبي أنت)، ولم يكن التقديم هنا لسبب نحوي، بل كان تقديمًا بلاغيًا جماليًا، لإبراز قبح المحتل، وقصر المذلة والغباوة على المخاطب .

(١) ينظر، عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية ، ص٢٧٢-٢٧١.

(٢) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر،(القاهر: مطبعة المدني، ط١٩٩٢،٣)، ص١٠٦.

(٣) درويش، محمود، ديوان محمود درويش، المجلد الأول، ص١٤٧.

وقد استثمر محمود درويش الفاعلية الانزياحية بتقديم الجار والمجرور على المفعول به، لتحقيق غايات دلالية، وجمالية، وذلك في قوله[١] :

تموز يرحل عن بيادرنا
تموز يأخذ معطف اللهب
لكنه يبقى بخربتنا أفعى
ويترك في حناجرنا ظمأ.

عمد الشاعر في هذه اللوحة الفنية إلى استثمار ظاهرة الانزياح في البنية التركيبية النحوية، بتقديمه الجار والمجرور في قوله:(بخربتنا) على المفعول به (أفعى) ، وكذلك تقديم الجار والمجرور في قوله: (في حناجرنا) على المفعول به (ظمأ)، من أجل إفادة التخصيص، وإبراز خصوصية المكان، وشدة تعلق الذات المبدعة به، ورغبتها في التضحية من أجله، وتأكيد المعنى وتقويته على المستويين: المادي والمعنوي، ونفي أي شك في تحقيق العلاقة بينه وبين المكان الذي ينتمي إليه، ولفت اهتمام المتلقي إلى قيمة المكان، وضرورة التمسك به.

فالبنية التركيبية بصمة فنية، وسمة إبداعية يتمايز فيها الشعراء، فيضفون عليها من أحاسيسهم وانفعالاتهم ما يكسبها آفاق دلالية متجددة، ويمنحها علاقات ترابطية غير معهودة، تزيد من فضائها الإيحائي، على نحو ما يتجلى في قول الشاعر[٢] :

وحيدًا أصنع القهوة، وحيدًا أشرب القهوة
فأخسر من حياتي .. أخسر النشوة.

رسم الشاعر في هذا المشهد الشعري صورة فنية، عبر فيها عن شعوره بالوحدة، وخسرانه أشياء من حياته، وأكد ذلك من خلال تكرار الحال (وحيدًا)، وتقديمه على عامله وصاحبه، لأهميته في التعبير عن تجربة المبدع، ودوره في إنتاج الدلالة، وتقوية معاني الوحدة، الكشف عن انعكاساتها على وجدان الشاعر، وبذلك حقق التقديم أغراضًا دلالية، وتأثيرية على المبدع والمتلقي، كون الحال المقدم (وحيدًا) أبرز الفكرة المسيطرة على المبدع، وكان أول

(١) المصدر السابق، المجلد الأول، ص١٠١.
(٢) المصدر السابق، المجلد الأول، ص٣٢-٣١.

ما لامس أذن المتلقي، وكأن درويش أراد أن يتصدر الحال (وحيدًا) – الذي يكشف عن معاني الوحدة والخسران – اللوحة الفنية التي رسمها، وقد عزز ذلك بمفردات تعمق معاني الوحدة (أصنعُ، وأشربُ، وأخسرُ، وحياتي، وكفاحي)، ليظهر شدة هذه الصفة – (وحيدًا) – وتمكنها منه.

ب– الحذف:

الحذف ظاهرة فنية تعتري التراكيب، وهي من أهم الظواهر الانزياحية التي وظفها الشعراء، لما لها من أهمية جمالية في بناء النص، ودلالية تأثيرية على فكر المتلقي، وخياله، ووجدانه، لذلك لا تكاد تخلو قصيدة حديثة من استثمار طاقتها الدلالية والجمالية على نحو أو آخر.

والحذف أسلوب بلاغي عرفه العرب منذ القدم، ووظفه الشعراء توظيفًا فنيًا، واستثمروا إمكاناته الإيحائية، وطاقاته الجمالية في النهوض بنتاجاتهم الإبداعية، وقد أعلى النقاد القدامى من شأن الحذف، ودوره في الإيفاء بغرض الأديب، في جذب اهتمام المتلقي والتأثير فيه، حيث عدّه عبد القاهر الجرجاني "بابًا دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيهًا بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانًا إذا لم تبن"[(١)] وهو بذلك يكشف عن الطاقة التخييلية، والفضاء التأويلي، الذي يولدهما الحذف في فكر المتلقي ومخيلته.

والحذف ظاهرة انزياحية عن المستوى التعبيري المألوف والمتداول، وتعتري التركيب، وتعمل على إضمار بعض وحداته التركيبية، لغايات جمالية، وأبعاد تأثيرية تجذب المتلقي، وتمكنه من المشاركة في العملية الإبداعية للنص، لذلك "لا ينبغي التعامل مع النصوص بما تقوله، وتنص عليه، أو بما تعلنه، وتصرح به، بل بما تسكت عنه ولا تقوله، وبما تخفيه وتستبعده"[(٢)]، لأن المسكوت عنه في النص يشكل طاقة تأويلية، لها أبعادها الدلالية، وغاياتها التأثيرية .

(١) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، ص١٤٦.

(٢) حرب، علي، نقد النص، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٩٥)، ص١٥.

فالحذف من أبرز التقانات الفنية التي يلجأ إليها المبدع، لفتح نصه على طاقات تأويلية واسعة، تنشط خيال المتلقي، وتحفزه على المساهمة في العملية الإبداعية، والحضور في الخطاب، بوصفه شريكًا إبداعيًا يسهم في استدراج المحذوف وتقديره"[١].

وقد استثمر درويش فاعلية الانزياح التركيبي، المتمثلة في حذف المسند إليه من الجملة الاسمية، على نحو ما يتجلى في قوله[٢] :

نعم ! من أنت؟

سجين في بلادي

بلا أرض، بلا علم، بلا بيت

رموا أهلي إلى المنفى.

عمد الشاعر في هذا المشهد الشعري إلى حذف الركن الأول من ركني الجملة: (المبتدأ)، والتقدير (أنا)، والهدف من ذلك هو الاهتمام بالخبر المذكور صراحة (سجين)، ليكون – ضمن علاقة استبدالية– في الصدارة محل المبتدأ المحذوف، إبرازًا لمعاناة الشاعر الذي سُلبت منه حقوقه، وشُرد، وسجن داخل وطنه، وفي المنافي، وبات بلا أرض، ولا علم، ولا بيت، إضافة إلى حذفه لضمير المتكلم (أنا)، من أجل إبراز الذات، والالتفات إلى معاناتها، والكشف عن موقفها الرافض للاحتلال، والمتشبث بالأرض، والمتمسك بالحقوق.

ومن المواضع التي عمد فيها المبدع إلى استثمار القيمة الدلالية والجمالية للمحذوف: حذف المسند من السياق اللغوي للنص، كما في قوله[٣] :

وكانت لي خطى وعباءة، وعمامة و دفوف

وكانت لي ..

–كفى يا بني !

(١) ينظر، رواشدة، سامح، قصيدة اسماعيل لأدونيس، صور من الانزياح التركيبي وجمالياته،(عمان: مجلة دراسات للعلوم الانسانية،٢٠٠٣)، المجلد٣٠ ، عدد ٣، ص٤٧٢.

(٢) درويش، محمود، ديوان محمود درويش، المجلد الأول، ص١٥١.

(٣) المصدر السابق، المجلد الأول، ص١٥٢.

على قلبي حكايتكم، على قلبي سكاكين.

رسم الشاعر في هذا المقطع صورة لمعاناة الإنسان الفلسطيني، وما لحق به من نفي، وتشريد، وضياع، وخسران، ووسع من تلك المعاني باستثماره لحذف المسند، والإيحاء إليه بالتنقيط، لجذب انتباه المتلقي، وإثارة تفكيره، وتنشيط خياله، لاستحضار فصول المعاناة التي حلت بأبناء الشعب الفلسطيني، من جراء الاحتلال، وبذلك يكون الحذف والتنقيط دعوة للمتلقي للدخول في العملية الإبداعية للنص، بأسلوب ينسجم مع سياق النص، ويتفاعل مع المناخ الفني والنفسي للنص المنجز، لأنه "إذا لم يكن القارئ قد اشترك فعلًا من قبل بمعنى من المعاني في تجربة الشاعر، فلن يستطيع الشاعر أن ينقل إليه تجربته"(١) بشكل تفاعلي، يسهم في تكثيف المعنى، ويزيد من العمق الدلالي للمحذوف.

وكذلك عمد الشاعر إلى حذف ياء النداء، والاكتفاء بدلالة القرائن عليها، وتجلى ذلك في قوله(٢) :

صديقي ، أخي ، يا حبيبي الأخيرا، أما كان من حقنا أن نسيرا

على شارع من تراب تفرَّعَ من موجة متعبة

وسافر شرقًا إلى الهند

سافر غربًا إلى قرطبة؟

لجأ الشاعر في هذا المقطع لشعري إلى حذف ياء النداء من قوله:(صديقي، وأخي)، للإيحاء بقرب المرثي منه، وقوة علاقته به، وهذا يبرز عمق التلاحم بين الشاعر وصديقه المرثي: ماجد أبو شرار، ويحصر الاهتمام به.

وقد تنوعت موارد المحذوف في النص الدرويشي ما بين الصفة والموصوف، والفعل والفاعل، وغير ذلك من المحذوفات، واستثمر محمود درويش هذا النمط الانزياحي للحذف، وخروجه عن المألوف والمتداول، بغية إثراء صوره الفنية، وتكثيف لغته الشعرية، وفتح النص

(١) سبندر، ستيفن، الحياة والشاعر، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، (القاهرة: مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ٢٠٠١)، ص٨٤.

(٢) درويش، محمود، ديوان محمود درويش، المجلد الثاني، ص١٣٥.

على فضاءات تأويلية واسعة، على نحو ما يتجلى في قوله[1] :

كان القطار سفينةً بريةً ترسو.. وتحملنا
إلى مُدن الخيال الواقعية كلما احتجنا إلى
اللعب البرئ مع المصائر. للنوافذ في القطار
مكانةُ السحريّ في العاديّ: يركض كل شيءٍ
تركض الأشجارُ والأفكارُ والأمواجُ والأبراجُ
تركض خلفنا. وروائح الليمون تركض. والهواءُ
وسائر الأشياء تركض، والحنين إلى بعيد
غامضٍ ، والقلب يركض.

عمد الشاعر في هذا المقطع لشعري إلى حذف الركن الأول من ركني الجملة الفعلية: وهو الفعل (تركض)، وذكره في جمل أخرى، ولعل الذي دعا إلى التقدير هو السياق الفني، الذي يشير إلى سرعة مرور المشاهد والذكريات أمام مخيلة المبدع، فيصور حالة الشعب الذي عصفت به المآسي، وما زال يرنو إلى مكونات وطنه المحتل، مؤكدًا على تمسكه بها.

وإن مراوحة الشاعر لحضور الفعل (تركض) الذي يفيد الحال والاستمرار، وغيابه في بعض الجمل، وضع المتلقي أمام ملامح البيئة الفلسطينية، وسمات الإنسان الذي عاش في كنفها، ورسخت في ذاكرته أن ارتباط الفلسطيني بأرضه متجددة، ومتجذرة على مدى الزمان ماضيه، وحاضره، ومستقبله.

ج- الاعتراض:

الاعتراض شكل من أشكال الانزياح التركيبي؛ لأنه يمثل "خرقًا للمألوف من الألفاظ في تتابعها التركيبي، إذ إنه يوقف سير السرد الشعري، بهدف إيضاح شيء، أو تأكيد شيء وهذا الإيقاف لمسيرة التتابع هو انزياح عن العادي؛ إذ يأتي بين الفعل والفاعل، أو المبتدأ والخبر. وهذا الاعتراض يحضر بين المتلازمات، فيوقف المسيرة المدلولية، وينبه الذهن لشيء غامض أو

(١) درويش، محمود لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي،(لندن: رياض الريس للكتب،ط١،٢٠٠٩)، ص٢٨.

سواه، وهو بهذا الخرق يحقق فاعليته، ووجوده، وقيمته، ويترك بصمته على التركيب اللغوي، بأن يبعث فيه فاعلية وحيوية، تلفت الانتباه إليه، وتسيره نحو الوظيفة الجمالية"[١]، والتي هي هدف من الأهداف التي يسعى الاعتراض إلى تحقيقها في الانزياح التركيبي.

ويمثل الاعتراض مظهرًا من مظاهر الانزياح التركيبي، وتتأتى فاعليته الانزياحية من موقعه، إذ إنه يقع بين طرفين متلازمين في الدلالة، فينقطع التسلسل الدلالي، ليفسح المجال لبروز دلالة غير متوقعة، تدهش المتلقي، وتوجه عنايته إلى أهميتها، وبذلك يقوم الاعتراض على "تغيير الترتيب في عناصر الجملة، أي بتحويل أحد عناصر التركيب عن منزلته، وإقحامه بين عناصر من طبيعتها التسلسل، كما يكون بزيادة عنصر، أو أكثر من عنصر، أجنبي تمامًا عن التركيب، يقطع هذا التسلسل"[٢] .

ولكي تتحقق فاعلية الاعتراض الدلالية والجمالية، لا بد أن يقع موقعه المناسب في السياق النصي، ويكون ضمن العملية الإبداعية، ويأتي مؤكدًا لمفهوم السياق اللفظي والمعنوي الذي ورد فيه، ومقررًا له في وجدان المتلقين، وهذا لا يتأتى إذا نُظر إلى الاعتراض على أنه شيء غريب عن جسد النص، زائد عن لغته، يمكن الاستغناء عنه، دون أن تتأثر الدلالة الشعرية للنص، وإنما تتحقق الفاعلية التأثيرية للاعتراض إذا نُظر إليه على أنه جزء من جسد النص، وبنية نصية فاعلة لها أثرها الدلالي والجمالي، ولها قيمتها الفنية والشاعرية، التي تحقق بعدًا دلاليًا جديدًا يوسع من آفاق النص، ويزيد من امتداداته الايحائية[٣] .

ومن أشكال الاعتراض الذي استثمره محمود درويش، الاعتراض بين المعطوف والمعطوف عليه ، وذلك بقوله[٤] :

.. ونعبر في الطريق، مكبلين .. كأننا أسرى

يدي ، لم أدر ، أم يدُك

(١) الحسين، أحمد جاسم الشعرية، قراءة في تجربة ابن المعتز، (عمان:، دار الأوائل، د.ط، ٢٠٠١)، ص١٦٤.

(٢) الطرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، (تونس: منشورات الجامعة التونسية، د.ط، ١٩٨١)، ص٢٩٥.

(٣) ينظر: الرواشدة، أميمة، شعرية الانزياح، ص٢٢٠.

(٤) درويش، محمود، ديوان محمود درويش، المجلد الأول، ص١٣٢.

احتست وجعًا، من الأخرى.

نلحظ في المشهد الشعري السابق انزياحًا تركيبيًا، تمثل في اعتراض الجملة الفعلية (لم أدرِ) بين المعطوف عليه (يدي)، والمعطوف (يدك)، وذلك للإيحاء بشمولية المعاناة التي حلت بأبناء الشعب الفلسطيني وعمومها، بحيث لم يكن هناك مجال للتمايز في حمل الآلام، وتحمل البلاء الذي طال كل الطبقات، ووصل إلى كل المستويات، وفائدة الاعتراض –هنا– تأكيد شمولية العذاب والألم، الذي يلاقيه أبناء الوطن.

ويأتي الاعتراض في المنجز الشعري الدرويشي بين ركني الجملة الشرطية بجملة فعلية، كقوله(١) :

سيسمي غابة الزيتون في عينيك ميلاد سحر

وسيبكي، هكذا اعتاد، إذا مر نسيم فوق خمسين وتر.

رسم الشاعر في هذا المشهد الشعري صوره فنية لشهداء مذبحة كفر قاسم، استثمر فيها المعطيات الدلالية والجمالية للانزياح التركيبي، المتمثل في اعتراض الجملة الفعلية (هكذا اعتاد) بين جواب الشرط المتقدم (سيبكي)، وفعل الشرط (إذا مرّ النسيم ...)، وقد أوحى الاعتراض بالحب العميق الذي يكنه الشاعر لأبناء وطنه، وأن بكاءه شهداء كفر قاسم ليس أمرًا مستهجنًا، بل هو أمر اعتاد عليه مع كل هبة ريح، وهذا يبرز أصالة انتماء الشاعر لأرضه وشعبه.

ومن أمثلة الانزياح التركيبي المتمثل في الاعتراض بأسلوب النداء ، للفصل بين عناصر الجملة الفعلية، قول الشاعر(٢) :

قد زيفوا يا مصر حنجرتي، وقامة نخيلي

والنيل ينسى، والعائدون إليك منذ الفجر لم يصلوا.

فصل الشاعر في هذا المشهد بين ركني الجملة الفعلية:(قد زيفوا حنجرتي) بأسلوب النداء (يا مصر)، الذي كشف عن حب الشاعر لمصر، وتعلقه بها، ورغبته في الإقامة بين

(١) درويش، محمود، ديوان محمود درويش، المجلد الأول، ص٢٠٣.

(٢) درويش، محمود، ديوان محمود درويش، المجلد الأول، ص٥٣٥.

أهلها، خاصة وأنه أُخرج من وطنه، وقد جاء هذا الاستحضار لمصر من خلال ندائها على المستوى التركيبي، تأكيدًا على مكانتها في وجدانه، وتعظيمًا لها في نفسه، وتعزيزًا لثقته في تحقيق آماله.

د- الالتفات:

الالتفات هو "انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة، وما يشبه ذلك، ومن الالتفات: الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر"(١) محدثًا بذلك تغييرًا في أسلوب الكتابة، التي تصرف المتلقي عن المعنى العادي المألوف، والمتداول، إلى المعنى الشعري المستمد من بنية الملفوظ الداخلية، وهذا من شأنه أن يغير المعنى ويحدث فجوة بين المرتقب والمشكَّل فعليًا، ويولد السمة الشعرية التي تدهش المتلقي، وتكسر أفق توقعاته(٢) .

وقد تباينت مواقف النقاد القدامى حول طبيعة الدور الذي يحققه الالتفات على النص ومتلقيه، حيث رأى الزمخشري "أن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب، كان أحسن تطرية لنشاط السامع، وإيقاظًا للإصغاء إليه، من إجرائه على أسلوب واحد"(٣) وهذا ما ذهب إليه السكاكي (٤) وخالفه في ذلك ابن الاثير الذي رأى أن القيمة الفنية للالتفات تتجاوز إيقاظ السامع، وتطرية نشاطه، إلى غايات دلالية أخرى يهدف المبدعون إلى تحقيقها، ويتوقف معرفتها على فهم أسرار السياق الذي يرد فيه(٥) .

فالقيمة الانزياحية للالتفات: تكمن في التحول الأسلوبي الناتج عن حركة صيغ

(١) ابن المعتز، عبد الله، البديع، تحقيق: محمد خفاجي،(بيروت: دار الجيل، ط١، ١٩٩٠)، ص١٥٢.

(٢) ينظر: الغانمي، سعيد، أقنعة النص، قراءة نقدية في الأدب،(بغداد: دار الشئون الثقافية، ط١، ١٩٩١)، ص٥١، كذلك ينظر، المبارك، محمد، استقبال النص عند العرب، ص٢٧٦-٢٧٥.

(٣) الزمخشري، محمود بن عمر، الكشاف عن حقائق وغوامض التنزيل، وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، (بيروت: دار الكتاب العربي، د.ط، د.ت)، ص١٤.

(٤) ينظر: السكاكي، محمد بن علي، مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه نعيم زرزور، (بيروت: دار الكتب العلمية، ط٢، ١٩٨٧)، ص١٩٩.

(٥) ينظر: ويس، أحمد محمد، الانزياح بين النظريات الأسلوبية والنقد العربي القديم، ص٣٢٩، كذلك عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، ص٢٧٩.

الأفعال، والانتقال بين الضمائر، والتباين في المعاني، والذي يحدث تغيرًا في الصياغة التركيبية للأسلوب، فيثري النص بإدخاله عناصر دلالية وجمالية جديدة، تخالف ما كان قائمًا في الصياغة، أو في فكر المتلقي وخياله.

وقد استثمر الخطاب الشعري الدرويشي التنوع الدلالي المتأتي من الالتفات، لتنويع أساليبه التعبيرية، وتوسيع طاقاته الإيحائية، وتعزيز قدراته التأثيرية التي تفاجئ المتلقي بغير المتوقع، فتوقظ فكره، وتنشط خياله على نحو ما يتجلى في قوله[١] :

سأغني وليكن منبر أشعاري مشانق

وعلى الناس سلام ...

أجمل الأشعار ما يحفظه عن ظهر قلب كل قارئ

فإذا لم يشرب الناس أناشيدك شرب، قل أنا وحدي خاطئ

ربما أذكر فرسانًا و ليلى بدوية، ورعاة يحلبون النوق في مغرب شمس.

يتمثل الانزياح الأسلوبي –هنا– في الانتقال من ضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب، ثم العودة إلى ضمير المتكلم، فنجد الشاعر يبدأ كلامه بضمير المتكلم:(سأغني، أشعاري)، لتهيئة المتلقي لاستقبال غنائه، والتفاعل معه، ثم يتحول بعد ذلك إلى ضمير المخاطب في: (أناشيدكَ)، ثم يعود مرة أخرى إلى ضمير المتكلم في الفعل (أذكر)، ليؤكد على ارتباطه بتاريخه، وتلاحمه مع أبناء شعبه ، واعتزازه بهما.

وكذلك تجلت فاعلية الانزياح التركيبي، المتمثلة في الالتفات من ضمير الغائب إلى المتكلم، في قصيدة:(هي في المساء)، التي يقول فيها الشاعر[٢] :

لا شيء يزعجها معي

لا شيء يزعجني ، فنحن الآن منسجمان في النسيان ...

كان عشاؤنا ، كُلٌّ على حده ، شهيًا

(١) درويش، محمود، ديوان محمود درويش، المجلد الأول، ص٦٣.

(٢) درويش، محمود، لا تعتذر عما فعلت، (لندن: رياض الريس للكتب والنشر، ط٢، ٢٠٠٤)، ص١٠٢.

كان صوت الليل أزرق

لم أكن وحدي ، ولا هي وحدها، كنا معًا نصغي إلى البلّورة.

يوحي هذا المقطع الشعري بالتباعد بين الشاعر ومحبوبته، وحلمه في الوصول إليها، وحول هذا المعنى ارتكزت الصياغة، وتشكل أسلوب الالتفات عن ضمير الغائب في (يزعجها) إلى ضمير المتكلم (يزعجني)، للكشف عن أحاسيسه ومشاعره نحو صاحبة الضمير الغائب التي تجلت في صيغة المثني (فينسجمان)، وما توحي به من تحقق للحلم الذي كثيرًا ما راود الشاعر، وقد أكد الشاعر ذلك من خلال عدوله عن ضمير المتكلم:(لم أكن وحدي)، إلى ضمير الغائب: (ولا هي وحدها)، وصيغة المثنى إلى الجمع: (كنا معًا نصغي إلى البلور)، تعظيمًا لشأنها، وتعبيرًا عن الانسجام الذي اكتنف نفس الشاعر، وهذا نبه المتلقي إلى أنه أمام شخصيتين منسجمتين: الشخصية الغائبة (المحبوبة)، والشخصية الحاضرة (الشاعر)، وقد عمد الشاعر إلى هذا العدول من أجل أن يحقق غرضًا بلاغيًا، هو المبالغة في إحساسه بمحبوبته، وأنه ليس في استطاعته أن يكون بمعزل عنها.

ومن المواضيع التي استثمر فيها فاعلية الالتفات والتحول، عن ضمير الجمع إلى المفرد، قول درويش[١] :

كُنَّا طيّبين وسُذَّجًا ، قلنا : البلاد بلادنا

قلب الخريطة لن تصاب بأيّ داء خارجي

والسماء كريمةٌ معنا ، ولا نتكّلم الفصحى معًا

إلا لمامًا: في مواعيد الصلاة ، وفي ليالي القدر

حاضُرنا يُسافرُنا :"معًا نحيا" ، وماضينا يُسلِّينا :

"إذا احتجتم إليَّ رجعتُ" . كنا طيّبين وحالمين ،

فلم نرَ الغد يسرق الماضي – طريدته ، ويرحل

(كان حاضرنا يُرَبِّي القمح واليقطين قبل هنيهة ، ويُرقِّصُ الوادي).

(١) درويش، محمود، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص٢٧.

يسيطر على النص الشعري ضمير الجماعة، الذي تذوب فيه الذات الشاعرة، وتتصل بالجماعة، ليعبر من خلالها عن تجربة ذاتية، لها بعد جمعي، مستخدمًا ضمير الجماعة تمثيلًا لهذا الاتصال، ولكن الشاعر ينزاح عن هذا الإطار الجمعي، إلى الإطار الفردي، ثم يعود إلى الإطار الجمعي، ليحقق نوعًا من الالتفات الذهني عند المتلقي، وينزاح عن النمط السائد في الأسطر، وهو ضمير الجماعة المتمثل في: (كنّا، طيبين، وسذجًا، وبلادنا، ومعنا، ونتكلم، ومعًا، وحاضرنا، ويُسافِرُنا، ونحيا، وماضينا، ويسلينا، واحتجتم، وحالمين)، والانتقال المفاجئ إلى ضمير المتكلم المفرد في قوله: (إليَّ – رجعتُ)، ثم العودة مرة ثانية إلى ضمير الجماعة في قوله: (طيبين، وحالمين، ونرَ، وحاضرنا) وقد عمق التحول عن ضمير الجمع إلى المفرد، ثم العودة إلى ضمير الجمع، الإحساس بقوة تلاحم الشاعر مع أبناء شعبه ، وأبعد الرتابة عن المتلقي.

خاتمة:

بعد الرحلة التي خاضها البحث في الفضاء الشعري، للانزياحات الفنية في شعر محمود درويش، يمكن الوقوف على أبرز نتائج هذه الدراسة:

– تعد شعرية الانزياح من أبرز السمات الأسلوبية للمنجز الشعري الدرويشي، حاول الشاعر أن يستثمرها استثمارًا واسعًا، مما جعل بنية نصه الشعري تحقق غايات جمالية، ووظائف انفعالية، تكسر أفق التوقع لدى المتلقي، وتفاجئه بآفاق إيحائية، وطاقات دلالية وجمالية متجددة، تشعره بفاعلية الانزياح، ومتعة تلقي النصوص الانزياحية.

– ترجع عائدية انزياحات الخطاب الشعري عند محمود درويش، عن الاستخدامات المعيارية للغة، إلى إحساسه بقيمتها التأثيرية، وطاقاتها الايحائية، وقدراتها التعبيرية على استيعاب تطورات الواقع، ومواكبة مستجدات المعاصرة، والإيفاء بمتطلبات الشعرية، مما أتاح له إمكانية اختيار الوحدات اللغوية وتنقيحها من مألوفيتها، وإعادة صقلها بلون تجاربه، وحرارة انفعالاته، وتشكليلها ضمن منظومات علائقية تتسم بالفاعلية الدلالية، والاستمرارية الإيحائية، وبفضل الفاعلية الانزياحية لم يعرف معجم درويش الشعري الاستقرار الدلالي، والثبات الإيحائي، وبات كونًا دلاليًا مرتبطًا بالذات الشاعرة، يدل على تباين مراحلها الأدائية، وتطور مستوياتها المعرفية، وتجاربها الفنية.

– حققت الانزياحات الحاصلة في الخطاب الشعري الدرويشي، قدرًا عاليًا من الشعرية، القائمة على سعة الفضاء، التي تحققه التعبيرات اللغوية القائمة بين طرفين متباعدين، أو غير متجانسين، التي يتجاوز فيها الشاعر المتداول، ويبتعد عن المألوف، مما يهيئ للنص سماته الشعرية، ومفرداته الأسلوبية.

– تمثل الفاعلية الانزياحية في المنجز الشعري الدرويشي أداة إبداعية متجددة، تعمل في عدة اتجاهات، وتتحرك على أكثر من مستوى، وتتأبى على الإحاطة والتأطير، وتتغير حقولها الدلالية والجمالية بحسب طبيعة الاتجاهات، والمستويات التي تتفاعل معها، والمناهج والرؤى والفكر الصادرة عنها، وهذه الطبيعة المنفتحة للتشكيل الانزياحي، منحته القدرة على التداخل مع مكونات النص الأدبي، والتفاعل مع متلقيه.

– استثمر محمود درويش فاعلية الانزياح، لتزويد قصائده بطاقات إيقاعية، وآفاق إيحائية، تعمق من دلالاتها، وتحقق آثارًا كبيرة في وجدان متلقيها، لذلك فإن اللغة في القصيدة الدرويشية لا تخضع للمعاني المعجمية، بقدر ما تخضع للمعاني الإيحائية، التي تتحقق بفضل الفاعلية الانزياحية للنص، فتلبي تطلعات كل من المنشئ والمستقبل، وبالتالي تسعى الانزياحات الدرويشية إلى إفلات المنجز الشعري من معانيه المعجمية، ودلالاته المعيارية، نحو فضاء الإيحائية، لجذب اهتمام المتلقي، ومفاجأته بدلالات جديدة لم يكن يتوقعها.

– يكشف الانزياح الأسلوبي عند محمود درويش عن سعة معجمه اللغوي، وقوة امتلاكه للغة، وقدرته الإبداعية على تشكيل لغة جديدة، تنزاح عن المألوف، وتتجاوز المتداول، لإيجاد لغة شعرية تدهش المتلقي، وتكسر أفق التوقع لديه، وتحدث في وجدانه وقعًا متميزًا، يشعر إزاؤه بالارتياح.

المصادر والمراجع:

١- اليوت، ت، س، (١٩٨٢): فائدة الشعر، فائدة النقد، ترجمة: يوسف عوض، ط١، بيروت، دار القلم.

٢- بركة، فاطمة الطبال، (١٩٩٣): النظرية الألسنية عند رومان جاكيبسون، ط١، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

٣- بودوخة، مسعود(٢٠١١): عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية، ط١، الأردن، عالم الكتب.

٤- الجداونة، حسين عقلة، (٢٠١١): التوسع في الموروث البلاغي والنقدي، ط١، الأردن، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية.

٥- الجرجاني، عبد القاهر، (١٩٩٢): دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر،ط٣، القاهرة، مطبعة المدني.

٦- حرب، علي، (١٩٩٥): نقد النص، ط٢، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.

٧- الحسين، أحمد جاسم، (٢٠٠١): الشعرية، قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي، (د-ط)، عمان، دار الأوائل.

٨- حمودة، عبد العزيز، (٢٠٠١):المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، الكويت، عالم المعرفة.

٩- درويش، محمود، (١٩٩٤): ديوان محمود درويش، ط١٤، بيروت، دار العودة.

١٠- درويش، محمود، (١٩٩٦): لماذا تركت الحصان وحيدًا، ط٢، لندن، رياض الريس للكتب والنشر.

١١- درويش، محمود، (١٩٩٩): سرير الغريبة، ط١، لندن، رياض الريس للكتب والنشر.

١٢- درويش، محمود، (٢٠٠٢): حالة حصار، ط١، لندن، رياض الريس للكتب والنشر.

١٣- درويش، محمود، (٢٠٠٤): لا تعتذر عما فعلت، ط٢، لندن، رياض الريس للكتب والنشر.

١٤- درويش، محمود، (٢٠٠٥): كزهر اللوز أو أبعد، ط٢، لندن، رياض الريس للكتب والنشر، لندن.

١٥- درويش، محمود، (٢٠٠٩): لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ط١، لندن، رياض الريس للكتب والنشر.

١٦- أبو ديب، كمال، (١٩٨٧): في الشعرية، ط١، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية.

١٧- الرواشدة، أميمة، (٢٠٠٤): شعرية الانزياح، (د- ط)، عمان، منشورات أمانة عمان الكبرى.

١٨- رواشدة، سامح، (٢٠٠٣): قصيدة إسماعيل لأدونيس، صور من الانزياح التركيبي وجمالياته، مجلة دراسات للعلوم الانسانية، عمان، المجلد٣٠ ، عدد ٣.

١٩- روبي، آن جفرسون وديفيد، (١٩٩٢): النظرية الأدبية الحديثة، ترجمة: سمير مسعود، (د-ط)، دمشق، منشورات وزارة الثقافة.

٢٠- الزمخشري، محمود بن عمر، (د-ت): الكشاف عن حقائق وغوامض التنزيل، وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، (د-ط)، بيروت، دار الكتاب العربي.

٢١- سبندر، ستيفن، (٢٠٠١): الحياة والشاعر، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، (د.ط)، القاهرة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٢٢- السكاكي، محمد بن علي، (١٩٨٧): مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه نعيم زرزور، ط٢، بيروت، دار الكتب العلمية.

٢٣- سلدن، رامان، (١٩٩٦): النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: سعيد الغانمي، ط١، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

٢٤- طبل، حسن، (٢٠١٠): أسلوب الالتفات في القرآن الكريم، ط١، القاهرة، دار السلام.

٢٥- الطرابلسي، محمد الهادي، (١٩٨١): خصائص الأسلوب في الشوقيات،(د.ط)، تونس، منشورات الجامعة التونسية.

٢٦- عبد المطلب، محمد، (٢٠٠٩): البلاغة والأسلوبية، ط٣، القاهرة، الشركة المصرية العامة للنشر.

٢٧- عبد المطلب، محمد، (١٩٩٥): قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ط١، القاهرة، الشركة المصرية العامة للنشر، لونجمان.

٢٨- أبو العدوس، يوسف، (٢٠١٠): الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ط٢، عمان، دار المسيرة.

٢٩- عزام، محمد، (١٩٩٤):التحليل الألسني للأدب،(د- ط)، دمشق، منشورات وزارة الثقافة.

٣٠- الغانمي، سعيد، (١٩٩١): أقنعة النص، قراءة نقدية في الأدب، ط١، بغداد، دار الشئون الثقافية.

٣١- فضل، صلاح، (١٩٩٦): بلاغة الخطاب وعلم النص، ط١، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر.

٣٢- قطوس، بسام، (١٩٩٨): استراتيجية القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، (د- ط)، عمان، دار الكندي.

٣٣- كوهين، جان، (١٩٨٦): بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الوالي، ومحمد العمري، ط١، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر.

٣٤- كوهين، جون، (٢٠٠٠): النظرية الشعرية بناء لغة الشعر، اللغة العليا، ترجمة: أحمد درويش، (د- ط)، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر.

٣٥- مبارك، محمد،(١٩٩٩): استقبال النص عند العرب، ط١، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات.

٣٦- المسدي، عبد السلام، (١٩٨٢): الأسلوبية والأسلوب، ط٢، تونس، الدار العربية للكتاب.

٣٧- مصلوح، سعد، (١٩٩٢): الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، ط٣، القاهرة، عالم الكتب.

٣٨- ابن المعتز، عبد الله، (١٩٩٠): البديع، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، ط١، بيروت، دار الجيل.

٣٩- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين بن مكرم، (١٩٨٨): لسان العرب، (د. ط)، بيروت، دار الجيل ودار لسان العرب.

٤٠- ويس، أحمد محمد، (١٩٩٥): الانزياح بين النظريات الأسلوبية والنقد العربي القديم، (رسالة قدمت لنيل الماجستير في الأدب) جامعة حلب.

٤١- اليافي، نعيم (١٩٩٥): الانزياح والدلالة، جريدة الأسبوع الأدبي، ع(٤٥١)، دمشق، اتحاد الكتاب العرب.

٤٢- اليوسفي، محمد، (١٩٨٥): في بنية الشعر العربي المعاصر، (د.ط)، تونس، سراس النشر.