الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة جيلا لي ليابس ـ سيدي بلعباس

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة والأدب العربي

الانزياح في الشعر العربي الحديث

أمل دنقل ومحمود درويش أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ل.م.د في الشعرية العربية والنقد الأدبي

إعداد الطّالب **إشراف الأستاذ الدّكتور**

النعاس سعيداني **بلحاج كاملي**

أعضاء لجنة المناقشة:

د : عبد القادر عيساوي..... (جامعة سيدي بلعباس) رئيـــسا

أ. د : بلحاج كاملي.....(جامعة سيدي بلعباس) مشرفا ومقررا

د : المسعود عبد الوهاب.....(جامعة الجلفة) عضوا مناقشا

د: بوبكر بوشيبة.....(جامعة الجلفة) عضوا مناقشا

د : عيسى خثير.....(المركز الجامعي عين تموشنت) عضوا مناقشا

د : حرة طيبي.....(جامعة تلمسان) عضوا مناقشا

السنة الجامعية : 2017-2018

إهداء

إلى اللذين أسلماني روحيهما و أودعاني رحمتيهما و كلآني بعظيم عنايتهما الوالدين الكريمين منبع الحنان ومرفأ الأمان،

أطال الله عمريهما بموفور الصحة والعافية.

إلى إخوتي الذين شاركوني أيام الطفولة وشاطروني عبق

الحياة و قاسموني صروف الدهر و كرور الأيام.

إلى كل أفراء عائلتي الكبيرة دون تخصيص...

إلى كل من أسهم في تعهد لبنات هذا البحث.

إلى كل هؤلاء جميعا أهدي عصارة بحثي المتواضع.

ﻣ النعاس سعيداني

مقدمة

مقـدمة

التجديد في الشعر هو تطور جوهري يحمل في صميمه الحاجة الملحة للخروج من أسر التبعية وعنف التقليد وسلطته إلى أفق الإبداع الحداثي المبتكر، وبذلك ظلت تتوهج الحيوية الفنية في نفوس شعراء العصر الحديث، فامتلكوا رؤى فنية ممتلئة بالطاقة الحدسية الحصيفة المغايرة للقديم؛ مما دعاهم إلى محاولة تحطيم القوالب السلفية، وبعث المعطى الشعري من جديد بلغة شعرية جديدة تواكب ما جدَّ في الركب الحضاري، فبدأ تطور الشعر العربي يشق طريقه نحو الوجود، وخرج به من دائرة الاستسلام لسطوة الأساليب الفنية التقليدية إلى عنفوان التجديد والتطور والتمرد، مما ينم عن الوعي الفني المبكر لدى الشعراء المعاصرين بأهمية الحرية الإبداعية، ولا شك في أنّ ضرورات عدة دفعت بعجلة الشعر نحو مجاري التجديد.

إن فكرة الابتكار ظلت تختمر إبداعات شعراء العصر الحديث، فاهتموا بتأصيل شعرهم، وسعوا به إلى ممارسة ذاتية نابعة من إرادتهم الفنية الخالصة، وإن كان الشعر في الممارسة والماهية والهوية نابع من قدرات الشاعر في تمكنه من المادة اللغوية وتوظيفه لها بطرقه الخاصة، فشاعر الحداثة استطاع أن يبني عالمه الشعري الذي ينال به التفرد والإعجاب، فانصرف إلى التعبير الحر الذي يتماشى مع تطور العصر في جوانبه المتعددة في الامتلاء الخارق وجدانيا وعقليا؛ فكان رفضه لسلطة النموذج تأكيد الضدية، وتعميقا للممارسة الفنية، وكانت اللغة هي المادة الخام التي يتصرف فيها الشاعر ويحقق بها مراده الفني، وتبرر هذه المباعدة عن القدماء بعدم التشابه والامتثال لنموذجهم، فقد كان شعره مبتكر على غير مثال، ومنه نلمح فكرة الانزياح بمفاهيمها القديمة والحديثة قد تشكلت في قصيده، وتشكل التمايز في الإرادة الإبداعية الذي من شأنه أن يعصمه من السقوط في شرك التبعية، وهذا التمايز دفع به إلى البحث عن منافذ جديدة، وكذلك في عدم موافقة السابقين وتخطي الإبداع الشعري الجاهز.

أبطل شعراء الحداثة عبوديتهم للأنموذج الشعري القديم، وحاولوا إعادة النظر في المعطى الإبداعي الذي ابتهلوا به وقدّسوه، مثلما استطاعوا أن يبلوروا مفهومات فنية ونظم إبداعية

جديدة تناسب إمكاناتهم المعرفية التي لا تتعارض مع التصور الحاصل في الزمان والمكان، فكسروا الشرائع وكشفوا الحقائق التي تضمن لهم حق تأسيس مشروعهم الشعري الحداثي، فأثمرت حركة تمردهم الفني رجة عنيفة وخلخلة عظيمة في مضمون الشعر، وبذلك عمل الدارسون على فهم أصول العمل الشعري المحدث، وظلوا يناقشونه في أساليبه الملتوية وعباراته الغريبة، وصوره غير المألوفة، فأفرز الخطاب النقدي جملة من القضايا بإنتاج تصورات جديدة لمعطيات الشعر، فكانت مقولات الأسلوب والدلالة والمفارقة والانزياح والتجاوز الدلالي والغموض، والعدول في الرؤيا الشعرية عن حقائقها ودقائقها من تلك الاشكالات النقدية.

توسّعت النظرة الجمالية لمفهوم الشعر في العصر الحديث، وتجددت ملامحه الأسلوبية، وكان الانزياح من مظاهر الشعر العربي الحديث، فتح به الشعراء آفاقا بعيدة في الإبداع الشعري، فهمَمْنا ببحث تمظهرات الانزياح في الشعر العربي الحديث، وأخترنا من قامات هذا الشعر شاعرين كبيرين، هما أمل دنقل ومحمود درويش، فنزل عنوان رسالتنا بالشكل التالي: " **الانزياح في الشعر العربي الحديث أمل دنقل ومحمود درويش أنموذجا**".

إن اختيارنا لهذا البحث كان نابعا من قناعتها في سبر أغوار التجربتين الشعريتين لدى أمل دنقل ومحمود درويش، وبحث ملامح التحديث الشعري عندهما في مختلف المستويات الفنية والمضمونية، وكشف ما يتميز به شعرهما من فرادة في الإبداع والجمال، وكونهما أيضا صوتين قويين في الساحة الأدبية بعطاءاتهما التي صورت الواقع وحاكت على جوانبه طبيعة المجتمع العربي، فكانا ينافحان ويدافعان عن قضايا قومية مشتركة، وقدما النفيس في هذا المجال، فكان البحث متعلّقًا برصد جوانب من شاعرية دنقل وشاعرية درويش من خلال انزياحاتهما المتنوّعة في المستويات الأسلوبية، سواء

التركيبية، أو الدّلالية، أو الرؤيوية، أو بما خلقا من شعرية الانزياح باستغلال طاقات اللغة، وما استحدثتاه من وظائف شعرية جمالية ابلاغية وتواصلية ابلاغية.

حاولنا في هذا البحث أن نكشف عن الوظائف الجمالية التي يفضي إليها التحليل الأسلوبي من خلال الانزياحات الفنية للشاعرين أمل دنقل ومحمود درويش، وهو ما استدعى منّا اتباع منهج بحثي كفيل بحقيق المبتغى في دراستنا، فكان المنهج مزيجا بين الاستقراء والاستنباط والوصف، معتمدين في ذلك على الإجراء الأسلوبي ممثلا في الانزياح بشكل خاص في الدراسة.

جاءت الدّراسة في مقدّمة ومدخل وثلاثة فصول مذيلة بخاتمة، مشفوعة بمكتبة البحث.

يتناول المدخل مفهوم الانزياح، لغة واصطلاحا ، وتطرقنا فيه لمصطلح الانزياح وتطوره عند الغرب والعرب، وعرضنا فيه جملة من القضايا المهمّة منها تعدد المصطلح، وقد استغرقت مصطلحات الانزياح والانحراف والعدول وغيرها من المصطلحات التي تتشاكل فيما بينها دلاليا، وتعمقنا الفكر النّقدي العربي في محاولة التأريخ لمفهوم الانزياح وما يقاربه من مصطلحات انطلاقًا من الدرس النقدي عن العرب القدامى وصولاً إلى الدراسات النقدية العربية الحديثة.

والفصل الأول كان مخصصا للانزياح التركيبي فتحدثنا عن مستويات الانزياح، باعتبار المستوى التركيبي أساسا لتكريس شعرية الانزياح داخل النص، والتي تجعله يختلف عن الخطاب العادي، في خلق إمكانيات جديدة للتعبير، والكشف عن علاقات لغوية جديدة، بحثنا عن أهمّ ما يقوم عليه هذا النّوع من الانزياح من مظاهر الاختيار اللغوي، والتوزيعين اللغويين التركيب والتأليف، ومن جملة ما يقوم بين

الكلمات من علاقات يمكن أن تساهم في توليد الانزياح، فبحثنا مواطن التقديم والتأخير والحذف في شعر أمل دنقل وشعر محمود درويش، وكذلك التكرار حين تتشكّل العبارات المكتوبة وتأخذ أنظمتها وهندستها الشعرية، وما لها وثيق الصلة بمضامين النّص ودلالاته.

جاء الفصل الثاني مخصصا للبحث في مستوى الانزياح الدّلالي وجال النظر فيه بفحص طبيعة العلاقة بين الكلمات والدّلالة المتمخّضة عنها في الانزياح الشعري، وكل ما تُولده الدّلالة من انزياحات جديدة، فآثرنا الحديث عن التجاوز الدلالي، وكان في عنصرين: التجاوز وتراسل الدلالات عند أمل دنقل، ثم التجاوز الدلالي المضاعف عند محمود درويش، ثم عرجنا للحديث عن انزياح الصورة الشعرية، وكانت أيضا في عنصرين: انزياح الصورة وبراعة التشخيص عند أمل دنقل، والالتباس المجازي للصورة الشعرية وانحرافها عند درويش.

أما الفصل الثالث جاء في معرفة انزياح الرؤيا الشعرية وبينا فيه وعي الشاعرين بالقيمة الجمالية للشعر، ومدى تمكنهما من فتح آفاق وفضاءات الإبداع الشعري، وتقوية أواصر الرسالة الشعرية، والتي في حقيقتها هي تضرب في العمق ولا تذعن للطاقة التعبيرية وليس مجرد خرق لمنطقية اللغة وليست مجرد ابتداع لغوي، بل هي أيضا تنامي فكري، ورؤية فلسفية منزاحة عن حقيقتها، حيث يشتغل عليها التشكيل بين الفن والرؤيا، إذ بلقاء الشعري والرؤيوي وتضافرهما وتداخلهما تتضح معالم الخيوط الفنية والجمالية بالبروز في حاضنة النص الشعري، إذ يتصل الانزياح بالمهارة والحذق وإتقان اللعبة الشعرية باستخدام أكبر طاقة ممكنة من التجربة والخبرة، والاستعانة بالثقافة والمعرفة والعلم والحساسية والحدس، لذلك كان الفصل مخصصا لانزياح الرؤيا

بتفكيك الوعي وعنف الذات، والانزياح الانفعالي المكثف ودوره في إنتاج المعنى لدى أمل دنقل، و تحدثنا عن فلسفة محمود درويش الحياتية وما يقابلها من رؤية شعرية بديلة، وما حوته من شعرية التـنبؤ ورؤيا للكشف والاستشراف، فيالتنوع والاختلاف في اللحظات الإبداعية العميقة.

وأنهينا هذا البحث بخاتمة، بلورنا فيها أهمّ الملاحظات والنتائج التي تولّدت عن دراسة الانزياح في شعر الشاعرين.

دراستنا كانت مستندة في بعدها المنهجي والمعرفي إلى مراجع أساسية اعتمدت عليها في البحث نذكر منها على سبيل المثال: (بنية اللغة الشعرية) لجون كوهن، (الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية) و(الانزياح في التراث النّقدي والبلاغي) لأحمد محمّد ويس، وغيرها من الدراسات النقدية التي تصب في هذا المجال.

في الأخير أعبر عن شكري إلى كلّ من أسهم في إنجاز هذا البحث أو مدّ يد العون في مختلف مراحل تكونه، ولي شرف عظيم أن تحظى رسالتي باشراف قامة من قامات البحث الأكاديمي الأستاذ الدكتور الفاضل كاملي بلحاج، الذي كان لإشرافه وقراءته الفاحصة وتتبعه لبحثنا أثر بالغ في توجيهه وتقويمه، فله خالص الشكر ووافر التقدير، وشكري موصول لأساتذتي الكرام بجامعة سيدي بلعباس، وكذا جامعة الجلفة، وأخصّ بالذكر الدكتور بودنة بلقاسم والدكتور بوشيبة بوبكر والدكتور بن مسعود محمد العربي.

والله وليّ التوفيق.

سعيداني النعاس سيدي بلعباس: فيفري 2018

مدخل:

مفهوم الإنزياح

مفهوم الإنزياح:

1- لغــة:

اتفقت المعاجم العربية على التعريف اللغوي للفظة زيح، فقد جاءت في لسان العرب بمعنى"زَاح الشّيء يُزيح زَيحًا وزُيوحًا وزِيوحًا وزَيْحاناً، وانزاح: ذهب وتباعد، وأزحته وأزاحه غيره، وفي التّهذيب: الزّيح:ذهاب الشّيء، تقول قد أزَحْتُ علّته فزاحت، وهي تزيح، وقال الأعشى:

وأرملةٌ تَسْعى بشُعــــثٍ، كـــأنّه * وإيّاهم، رُبدٌ أحثت رئالها**

هنأنا، فلم تمنُن علينا فأصبحت * زخيّة بلٍ، قد أزحنا هزالها[1].**

قوله: هنّأنا أي أطعمنا، والشّعث: أولادها، والرّبد: النّعام، والرّبدة: لونها والرّئال:ط جمع رأل وهو فرخ النّعام .

وفي مادة زيح في مقاييس اللغة لابن فارس وردت بمعنى:"زَيَحَ وهو زوال الشّيء وتنحيه، يقال: زاح الشّيء يزيحُ: إذ ذهب وقد أزحتُ علته فزاحت وهي تزيحُ"[2]، إننا نلاحظ تشاركا في التعريف اللغوي، إذ كل المعاجم العربية تؤكد على دلالة التباعد والذهاب.

أما إذا عدنا إلى القاموس الموسوعي"لاروس" وبحثنا في مادة "Ecart" لوجدنا دقّة أكبر في تحديد المصطلح، إذ أنّ الانزياح هو حركة عدول عن الطريق أو خط السّير

2- اصطلاحا:

للإنزياح أهمية كبيرة في الدراسات النقدية واللسانية عند العرب والغرب، فقد حظي بدراسات مستفيضة في بابه، وإذا وقفنا على التعريفات التي أُثبتَتْ له نجدها تختلف باختلاف مشارب منظريها.

[1] - أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، مج4، ط4، دار صادر بيروت، ص186.

2- أحمد ابن فارس، مقاييس اللغة، ج3، تح: عبد السّلام محمد هارون، اتّحاد الكتاب العرب،دمشق،2002، ص39.

أ– مفهوم الإنزياح عند الغرب:

شاع مصطلح الانزياح في الدراسات الغربية، وخص بتنظيرات كثيرة في مجال البحث اللغوي كونه يستند إلى اللسانيات البنيوية الحديثة، واستخدم على نطاق واسع في الدراسات الأسلوبية والبلاغية والنقدية، ومن الصعب الاتفاق حول تحديد ماهية موضوع الانزياح في مجمل الدراسات الغربية، لتشابك أطروحات المنشغلين ببحث موضوع الانزياح تشاكلا وتباينا، فاختلفت إجراءاتهم واشتغالاتهم وتعددت أراءهم مما نتج عنها مفاهيم متعددة للانزياح؛ فهو غير مستقر في تصور اصطلاحي واحد فهو يتوزع و يتخذ أنماطا مختلفة.

تمحورت انشغالات المنظرين الغربيين في بحوثهم الأسلوبية في استقصاء القوانين التي يستطيع بواسطتها المبدع التحكم في إنتاج نصه وإبراز هويته الفنية والجمالية، وتمكنه من الوصول إلى الإبداع الأدبي، فسعوا إلى كشف مكونات النص الأدبي وكيفية تحقيق وظيفتيه الاتصالية والجمالية، فاستفاد مصطلح الانزياح من مجمل ما طرحته الأسلوبية والأسلوبية الشعرية، فقد كانت من المسلمات التي انطلق منها أصحابها في الكشف عن مرام الانزياح في الإبداع الأدبي، ويقف جون كوهن، وميشال ريفاتير، وتزفيتان تدوروف، في طليعة الأسلوبيين الغربيين في العصر الحديث، ومن الذين تعمقوا في الأسلوبية الشعرية، فأوردوا مفاهيم تمتاز بالدقة، وتنبيء عن الدربة والممارسة الأسلوبية.

انطلق جون كوهن من فرضية مفادها أن الشعرية واقعة أسلوبية، وقدم نظريته بخصوص الانزياح من فرادة تشكل اللغة الشعرية المخالفة للغة النثرية؛ لأن المنظوم يقفز على المعيار باعتباره "كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف"[1]، أي مخالفة طبيعية

[1] – جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986، ص15.

تفرق بين اللغة الشعرية واللغة العادية، ويحل الانزياح عندها مع تحويلات تصيب المعايير فتغيرها وتتصرف فيها.

إن اللغة الشعرية تتجسد في شكل لغوي أكثر ارتقاء، و تعتمد لتحقيق ذلك الشكل على خرق المعيار، لأنّها تنتقل بالكلام من محور الألفة إلى محور التكسير والمخالفة "إنَّ الشعر انزياح عن معيار هو قانون اللغة، فكلّ صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها"[1]، فاللغة الشعرية تكون انتهاكا يفسره ارتباط بين أقسام الكلم في وضعياته المختلفة النحوية والصوتية والدلالية.

إن استراتيجية الانزياح قامت عند جون كوهن وتعلقت مفاهيمها بالأسلوبية الشعرية، فالشاعر يعي العالم جماليا، ويعبر عنه بلغة خاصة تختلف كثيرا عن اللغة في النثر العادي بجميع صنوفه، فالانزياح في الأسلوب تم تحديده قياسا إلى الاستعمال الشائع في لغة النثر أما الشعر فلغته انفلات وحرية وتجاوز، واستشهد بنظرة فاليري التي رأى فيها أن الشعر ما هو إلا لغة داخل لغة ونظام لغوي جديد ينبني على أنقاض من القديم، وبه يتشكل نمط جديد من الدلالة وسبيل ذلك هو اللاّمعقول، إذ أنّها هي الطريق الحتمية التي ينبغي للشاعر أن يعبرها إذ ما كان يرغب في أن يحمل اللغة على أن تقول ما لا يمكن أن تقوله بالطرق العادي[2]، لتكون اللغة المنزاحة وسيلة في إبداع الشاعر، ومنه الشعر"لا يتحقق إلا بقدر تأمل اللغة وإعادة خلقها مع كلّ خطوة، وهذا يفترض تكسير الهياكل الثابتة للغة ولقواعد النّحو وقوانين الخطاب"[3]، وكسر رتابة اللغة والتخلي عن المعيار وتشكيل اللغة وفق نظم جديد.

[1] – جون كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ص31.

[2] – ينظر، المرجع السابق ، ص129.

[3] – جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص176.

أما ريفاتير من خلال محاولته في تحديد الظاهرة الأسلوبية تعرض لمصطلح الانحراف، هذا المصطلح الذي ظل يعتور دراسات رفاتير الأسلوبية، يقول عنه صلاح فضل"إنّ مفهوم الانحراف لقي تطوّرًا جذريًا على يديه، إذ أنّه استخلص منه مقولة التّضاد البنيوي"[1]، فالبحث عن المعيار الأسلوبي يكون من داخل النص، والانحرافات التي تتشكل منها اللغة في نص ما لا تبرز ولا تكتسب السمة الأسلوبية إلا من خلال إسقاطها على اللغة المعيارية المشاركة لها في بنية هذا النص، ومنه فالانحراف باعتباره العامل الكفيل بتحديد العناصر الموسومة أسلوبيا في النص دون أن تكون لها هذه الصفة مطلقا؛ وهو ما يسمح بالتعليل لإمكانية أن يحقق انزياح ما بعدا أسلوبيا في حالات ولا يحققه في حالات أخرى، وكيف يمكن للعبارة الواحدة أن تكون موسومة تارة وغير موسومة تارة أخرى[2]، والانحراف أو المخالفة يكونان معا ما يسميه مسلكا أسلوبيا نحو وصف الشيء بما لا يعد من صفاته.

إن تصور ميشال ريفاتير للانزياح يأتي من المميزات التي تُسهم في تجاوز العقبات التي تعترض دراسة الأسلوب من منطلق الانزياح عن المعيار الخارجي؛ ومن هذه المميزات التي استنبطها بليت هينريتش من نظرية الأسلوب والدلالة لدى ريفاتير: – قابلية حصر الأصل المنزاح عنه في هذه النظرية؛ لأنه متوفر في النص، متجدد تجدد النصوص، متغير لا تتحكم فيه قواعد افتراضية، والميزة الثانية هي الطابع التداولي؛ إذ لا يُحدد الأسلوب على مستوى اللغة بل على مستوى الكلام، بحيث يُركز الاهتمام في هذا التصور على الظواهر الأسلوبية المؤثرة بالفعل لا بالقوة[3] ، وما الانزياح اللغوي إلاّ انعكاس لانزياح الحياة عن قيمها السالفة في السياق الخارجي وابتعاد عن مسارها الطبيعي.

---

[1] - صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مؤسسة مختار، القاهرة، 1992، ص : 160.

[2] - Riffaterre, M. (1971), *Essais de stylistique structurale*, Tr. Delas, D. Paris, Flammarion, 1ère éd p. 56.

[3] – ينظر، بليت هينريتش ، *البلاغة والأسلوبية*، ترجمة: محمد العمري ، منشورات دراسات سال، فاس، المغرب، 1989، ط1، ص38.

طرحت الدراسات الغربية الكثير من المصطلحات التي تقارب مدلول الانزياح، وقد أحصاها عبد السلام المسدي، ونسب كل مصطلح لصاحبه، (**الانزياح** L`écart **التجاوز** L`abus)(لفاليري valery)-(**الانحراف**La déviation**)** (لسبيتزرspitzer) - (**الاختلال**La subversion)(والاك وفارا wallek et warre)-(**الاطاحة** La distorsion) (لبايتار peytard) - (**المخالفة** L`infraction ) (لتيري)-(**الشناعة** Le scandale)( لبارث barthes )-(**الانتهاك** Le viol) (كوهن cohen) - (**خرق السنن** La violation des norms)**و**(**اللحن**L`incorrection) (لتودوروف todorof)، (**العصيان** La transgression) (أراقون Aragon)**–** (**التحريف**L`altération) (جماعة مو legroupe mu)"[1]، فاستقرأ عبد السلام المسدي أعمال الغربيين، واستنبط منها مفهوما موحدا منها " مفهوم الانزياح بأنه يكون خرقا للقواعد حينا، ولجوء إلى ما ندر من الصيغ حينا آخر"[2]، وإن تعدد وجهات نظر الأسلوبيين للانزياح كوسيلة وكآلية إجرائية لمعرفة الميزات اللغوية للخطابات المختلفة، يظهر تكاملا معرفيا في الإحاطة بمصطلح الانزياح ومقاربته لغويا ونقديا ومعرفيا.

فكل هذه المصطلحات تفصح عن وجهات نظر مختلفة لمنظريها، إلا أنها تتقارب في دلالاتها تطابقا وتشاكلا، وهذا الاختلاف انتقل من المؤطرين الغربيين إلى الدارسين العرب، ولكن رغم الاستكثار من هذه المصطلحات إلى أنها تصب في مدلول واحد هو الانزياح "إن هذه المسميات المختلفة هي في الحقيقة لمسمى واحد وأطلق عليها عائلة الانزياح وما

[1] - ينظر، عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار سعاد الصباح، القاهرة، 1993، ط4، ص100، 101.

[2] - المسدي ، عبدا لسلام : الأسلوبية والأسلوب ، ص 82

الاختلاف في التسمية إلا نتيجة للاختلاف في النظرة إلى تطبيقاتها وتحليلاتها "[1] فالمصطلحات حتى وإن اختلفت في التسمية إلا أن دلالاتها تتوافق وتقترب من بعضها البعض.

ب – مفهوم الانزياح عند العرب :

1– العرب القدماء:

طرح اللغويون والبلاغيون والنحويون عدة مصطلحات لها مدلولات قريبة من مفهوم الانزياح، حيث تشكلت عندهم هذه المصطلحات برؤى مختلفة كل حسب تطلعه وفهمه لها بما يخدم الهدف الذي هو بصدده، إذ هناك " عددا من المصطلحات يمس مفهوم الانزياح على درجات متفاوتة من القرب والبعد"[2]، وإذا رمنا بحث هذه المصطلحات وجب علينا التركيز على أهمها وخاصة تلك التي اقتربت وساهمت في تأصيل مدلول الانزياح وإثرائه.

إن البحث عن هذه المصطلحات ومدلولاتها وتطبيقاتها في ثنايا مدونات التراث العربي القديم يجعلنا ندرك عبقرية اللغويين والبلاغيين والنحويين والنقاد العرب في أطروحاتهم وفي مدى تمكنهم من سبك نظرياتهم اللغوية أو البلاغية وحتى النقدية، فإذا تعمقنا هذه المدونات القديمة ألفينا الاستخدامات التُّراثية لبعض المصطلحات التي تحمل جزئيات مدلول الانزياح، ومنها الانحراف والّتحريف والاختراع والابتكار والتغيير والخروج والعدول [3]، فتُصادفنا هذه المصطلحات بتنظيراتها العميقة وقد هيأت إلى وجود مدلول الانزياح في التراث العربي.

[1] – يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، دار الميسر للنشر والتوزيع و الطباعة، عمان، الأردن، ط 1، 2007، ص181.

[2] – أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص35.

[3] – ينظر، المرجع السابق، ص35 وما بعدها

حظي مصطلح العدول بدراسات مستفيضة، فلا نكاد نجد من بين النّحاة القدامى من أنكر ظاهرة العدول وهو المصطلح المتداول آنذاك بكثرة في كتب اللغة والنحو والبلاغة[1]، وكذلك كتب النقد.

إن النقاد العرب القدماء عرفوا الانزياح، وإن لم يسموه بهذا الاسم، ظهر عند ابن جني مصطلح العدول في حديثه عن قضية اللفظ والمعنى، يقول: "من تكثير اللفظ لتكثير المعنى العدول عن مُعتاد حاله،"[2] فهو يرى أن تنوع المعنى هو مخالفة المألوف من اللفظ الذي يدل عليه مباشرة، وقد أعطى مثالا حيا عن العدول في قفز الشاعر عن الثوابت وانتهاكه للخصوصيات المتفق عليها حول بنية النص الشعري، فيقول : "فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها وانخراق الأصول بها، فاعلم أنَّ ذلك على ما جَشِمَهُ منه وإن دل من وجه على جَوْرِهِ وتعسُّفه؛ فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخمُّطه وليس دليلاً على ضعف لغته، ولا قصورًا عن اختيار الوجه الناطق بفصاحته، بل مَثَلُهُ في ذلك عندي مَثَلُ مُجْرِي الجَمُوح بلا لجام، ووارد الحرب الضَّروس حاسرًا من غير احتشام، فهو وإن كان ملومًا في عنفه وتهالكه، فإنَّه مشهود له بشجاعته وفيض مِنَّتِه"[3]، فالعدول في الشعر ليس من باب الاضطرار، وإنَّما الدافع إليه طموح الشاعر في التعبير عن اختيارات فكرية وفنية مبنية على الكشف والتجريب.

وبحث ابن جني ظاهرة العدول من خلال حديثه عن تحول الدلالة الحقيقيَّة إلى دلالات أخرى مجازيَّة، يقول: "إنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة وهي الاتساع والتوكيد

[1] – ينظر، أحمد محمد ويس، الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، مج25، ع3، جانفي_مارس، ص63.

[2] – ابن الجني أبو الفتح عثمان ، الخصائص، تح، محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، (د.ط) ، (د.ت)، ج3 ، ص270، 271.

[3] – المرجع السابق، ج 2 ، ص394.

والتشبيه فإن عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البحتة"[1] فالدلالة المجازية هي عدول عن المعاني الحقيقية وتأتي لتوكيدها وتوسيعها، وهو يرى أن ضرورة الخروج عن الاستعمال العادي للغة بأنه صورة من صور الإبداع لا يأتي بها إلا الجرأة والشجاعة "ومن المجاز الكثير من باب الشجاعة في العربية ، من الحذوف والزيادات والتأخير والحمل على المعنى والتحريف"[2]، فالعدول يتم وفق إرادة المتكلم في تخطي الجامد من اللغة ويحرك ساكنها، ويوسع استعمالاته لها ويتصرف فيها ويطوعها ويخضعها لأسلوبه وتعبيره وأغراضه.

استخدم عبد القاهر الجرجاني لفظ العدول ورَبَط بينه وبين مصطلح المجاز اللغوي، حيث يقول: "وإذا عُدل باللفظ عمَّا يوجبه أصل اللغة، وُصف بأنه مجاز، على معنى أنهم جازوا به موضعَه الأصلي، أو جاز هو مكانه الذي وُضع فيه أولاً"[3]، حيث أن المعنى لا يكون في اللغة المباشرة بل يمكن أن يتبلور في اللغة الثانية التي تخرق الموجود المتداول، ولكن شريطة أن يكون هذا العدول يدور في فلك مقتضى الظاهر فإذا حدث نشاز في ذلك فَقَدَ المقولُ قيمته أمام المتلقي "وقلَّ بالتالي انفعالُه به، وإدراكه لمراميه وجمالياته؛ لأنَّ بنية العدول المخالِفة لمقتضى الظاهر تُسهم في توليد ثنائية ضدية على المستوى الصياغي مِن خلال الانتقال من الغِياب إلى الحضور الخطابيّ، كذلك يُتيح العدول في الضمائر للمبدع حريةً كبيرة من إضفاء الحيوية على النص، من خلال تعدُّد زوايا الرؤية، والتحولات الدائمة من الذاتية إلى الموضوعية، والعكس"[4]، فاللغة تقول شيئا ثم تأخذ بيدنا بعيدا عما قيل لكي نصل إلى المبتغى والمراد، وقد يكون إدراك التعارض أو التناقض بين الحقائق على المستوى الشكلي للغة مرتبط بالبراءة الغامضة التي تجعل القارئ والمستمع مترددا في قبول ما سمع من كلام.

---

[1] – المرجع السابق، ج3 ، ص267.

[2] – المرجع نفسه ، ج2 ، ص448.

[3] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: يوسف هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001،ص 365.

[4] – أسامة البحيري، تحولات البنية في البلاغة العربية، دار الحضارة، مصر، دط، 2000، ص 317، 318.

وتحدث عبد القاهر الجرجاني في باب "التقديم والتأخير" عما يجري فيه من عدول، مشيرا إلى أهمية التقديم وبلاغته، يقول: "اعلم أنَّه إذا كان بيِّنًا في الشيء أنه لا يحتمل إلاَّ الوجه الذي هو عليه حتى لا يُشكل، وحتى لا يحتاج في العلم بأنَّ ذلك حقه وأنَّه الصواب إلى فكر ورويَّة، فلا مزية، وإنما تكون المزية، ويجب الفضل إذا احتمل في ظاهر الحال غير الوجه الذي جاء عليه وجهًا آخر، ثم رأيت النَّفْس تنبو عن ذلك الوجه الآخر، ورأيت للذي جاء عليه حسنًا وقبولاً، تعْدَمُهُمَا إذا أنت تركته إلى الثاني"[1] إنّ للتقديم فائدةً شريفة، ومعنًى جليلاً، لا سبيل إليه مع التأخير.

وقد برر عبد القاهر أهمية التقديم والتأخير وما يحدث بينهما من عدول وانحراف فيقول: "إنه جمُّ المحاسن، واسع التصرُّف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعةٍ، ويُفضِي بك إلى لطيفةٍ، ولا تزال تَرَى شعرًا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سببَ أنْ راقك ولطف عندك أنْ قُدِّم فيه شيءٌ، وحوِّل اللفظ عن مكانٍ إلى مكان"[2] فتحطيم القوالب السلفية المغايرة من طريق التقديم والتأخير فيه مزية فنية ممتلئة بالطاقة الحدسية الحصيفة التي تبعث الأريحية في نفس المتلقي.

استطاع عبد القاهر الجرجاني أن يبلور مفهومات فنية ونظم إبداعية جديدة تناسب إمكانات المتكلين المعرفية التي لا تتعارض مع التصور اللغوي، إلا أنها تتخطى الظاهر العادي، فقسَّم الكلام الفصيح إلى قسمين، فالأول منهما تعزى المزية والحسن فيه إلى اللفظ، و قسم يعزى ذلك فيه إلى النظم. فالقسم الأول : " الكناية و الاستعارة والتمثيل الكائن على حد الاستعارة، وكل ما كان فيه، على الجملة، مجاز و اتساع و عدول باللفظ عن الظاهر، فما من ضرب على هذه الضروب إلا وهو إذا وقع على الصواب وعلى ما ينبغي، أوجب الفضل

[1] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص23.

2 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر، مكتبة الخانجي،القاهرة، 1984، ص 73.

والمزية"[1]، فحصر العدول واتساع المعنى في أقانيم المجاز البلاغية، إذ تحوي على تعارض للتصورات الحاصلة في الاستعمال المعتاد للغة، فينبثق من هذا العدول البلاغي توزيع كثيف للمعنى، واختراق لحركة البِنيةُ السطحية الأُفُقية ونقلها إلى البنية العميقة، ويفترض أن تتوافق هذه المخالفة مع اتِّجاه الحركة الذهنية عند المبدع تبعًا لمقصديته.

إن فكرة العدول في التراث النقدي ظلت تتمظهر في الانحراف الشعري لدى مختلف الشعراء، من خلال رؤاهم المعرفية وفضاءاتهمُ الفنية الجمالية، وقد أبان عنها الدارسون بما يسمى الاختراع ولابتكار والتجديد، فقد كان تجاوز عمود الشعر وما شكله هذا العمود بمبادئه السبعة من قيود على الشعراء أمر مهم في قضية العدول والانحراف عن المعيارية في النظم، ويقف أبوتمام في طليعة الشعراء المشهورين بهذا الاتجاه التجديدي "إنه رأس في الشعر ومبتدءا لمذهب سلكه كل محسن بعده"[2]، فارتقى بتجاوزه تلك المعيارية التي تكبح فيه وفي أمثاله روح الإبداع، وظل يرتقي به في أفق عالي، وقد سار على هديه الكثير من الشعراء الذين جاءوا من بعده.

ورد مصطلح العدول عند الآمدي حين عكف على مدارسة شعر أبي تمام وفيما أحدثه من انحرافات عن المعيار الشعري وانزياحه عنه، وقد انطلق في تفسير جملة من النماذج الشعرية التي تعبر عن هذا العدول يقول:" عدل في شعره عن مذاهب العرب المألوفة إلى الاستعمالات البعيدة المخرجة للكلام إلى الخطإ أو الإحالة"[3]، فحديث الآمدي عن سنن العرب حديث طويل، ويتميَّز بأنَّه يدل على رؤية لقواعد الخطاب الشعري ورصده وتنظيمه، ومن خلالها قد

1 - المرجع السابق، ص429 ، 430.

2-أبو بكر الصولي، أخبار بني تمام، كتاب الأوراق ج1، (أخبار الشعراء المحدثين)، تحقيق: ج. هيورث دن، مطبعة دار المسيرة، بيروت، 1934، ص121.

3- الآمدي الحسن بن بشر، الموازنة بين الطائيين،تح: السيد أحمد صقر ، عبد الله المحارب، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1994ج1، ص24.

أبان عن معارضاته لأبي تمام في خرقه الوظيفة الاتصالية للغة الشعرية التي قفز بها أبو تمام إلى تخوم جديدة.

في حين نجد أن الآمدي في معارضاته لأبي تمام قد نفى القوانين التي ترخص للشاعر الضرورات الفنية التي بثها النقاد والدارسون الذين سبقوه، أمثال الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي تحدث عن قدرة الشعراء وتفوقهم في الكلام، وعن الرخص التي جوزت لهم مسالك تحررهم في كيفية نظمهم المخالف للكلام العادي، يقول:"والشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاءوا، و يجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومد المقصور وقصر الممدود، والجمع بين لغاته، والتفريق بين صفاته، واستخراج ما كّلت الألسن عن وصفه ونعته، والأذهان عن فهمه وإيضاحه فيقربون البعيد و يبعدون القريب و يحتج بهم ولا يحتج عليهم"[1]، فالضرورة الشعرية لا تكون فقط كرخصة تبيح لصاحبها إنتاج النص إنما هي علامة على تميز الشاعر وحريته وقدرته اللغوية والفنية، وتمكنه من فنه الذي يساوق فيه الشكل معانيه ومضامينه، فهو يحفز الشعراء ولا يعجزهم، لأن باب الإبداع مفتوح.

وقد تبع سبويه شيخه في تبيين مفهوم الضرورة الشعرية، ويتجلى في الباب الذي عقده في مؤلفه "الكتاب" بعنوان "ما يحتمل الشعر"، فيقول :"اعلم أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام، من صرف ما لا ينصرف يشبهونه بما لا ينصرف من الأسماء لأنها أسماء كما أنها أسماء، وحذف ما لا يحذف، يشبهونه بما قد حذف و استعمل محذوفا"[2]، فتتجوهر الضرورة في التعبير عن روح الشعر الحية أساسا ضد كل ما يتركه هذا النمط من استغراقات بلاغية وجمالية دالة على الفاعلية الشعرية.

1 – حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح، محمد الحبيب ابن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت،ط3، ص144.

2 – سيبويه: الكتاب، تح، عبد السلام هارون، دار القلم القاهرة، ج 1، (د.ط) ، 1966، ص26.

لقد استقر في تقبل الشعر العربي أن الشعر الجاهلي هو النموذج ولا مجال إلى تصور الشعر إلا فيه ومنه وبه، وعدول الشاعر عن النموذج يعني أنه يسلك مسلكا مخالفا للأول، وأن الخارج يعدل إلى مسلك مبهم ويرتمي في طريق مجهول حتى "كأنه يتعسف الفلاة بغير دليل أي أنه لا يحتذي شعر شاعر ولا يعارضه"[1]، وبذلك تم تسجيل اعتراضات كثيرة على الشعراء العباسيين المحدثين لعدم التزامهم بسلطة النموذج.

ولكن في المقابل هناك من استحسن هذا الانحراف عن السلطة المفروضة وقد عبر ابن قتيبة عن ذلك بانتصاره للشعراء العباسيين المحدثين فيقول: "ليس للمحدث أن يتبع المتقدم في استعمال وحشي الكلام الذي يكثر"[2]، لأن الظروف الجديدة غيرت من آفاق الشعراء العباسيين المحدثين ووسعت من طرق تفكيرهم، وفتحت عيونهم على حياة جديدة كل الجدة، فخرجوا في غير موضع عن القديم وهذا الخروج له أثره في المتلقي، إذ أورث السامع هزة ونشاط، ووجد عنده من القبول أرفع منزلة و محلا[3]، وهذا ما وصل إليه الشعراء المحدثون في تأسس عالم شعري مبني على التجاوز والرفض، وامتلكوا رؤى فنية ممتلئة بالطاقة الحدسية الحصيفة مغايرة للقديم مما دعاهم إلى محاولة تحطيم القوالب السلفية الجاهزة، وبعث المعطى الشعري من جديد بلغة شعرية جديدة تواكب ما جدَّ في الركب الحضاري، فبدأ التطور يشقّ طريقه نحو الوجود.

ورد عند حازم القرطاجنّي ذكر للفظ الانحراف في قوله: "فأمّا ما يجب في طريقه الجدّ فالانحراف في ما كان من الكلام على الجدّ إلى طريقة الهزل كبير انحرف أو لا ينحرف إلى ذلك

---

[1]- ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001. ص502.

[2] - ابن قتيبة عبد الله بن مسلم الدينوري، الشعر والشعراء، تحقيق محمد محمود شاكر، دار المعارف، القاهرة، دط، 1982 ج1، ص 45.

3- أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان 1، ص398 .

بالجملة، والواضح من كلامه هنا أنّه يسمي الخروج من الجدّ إلى الهزل انحرافًا"[1] فالمتكلم تظهر قوته في مدى قدرته على الإبداع في التعبير بما يُحْدِث في كلامه من تشكيلات عدولية، وتنويع الأسلوب؛ استجابةً لأفق انتظار المتلقي وإدهاشه ومفاجأته بالانتقال من حال الجد إلى حال الهزل على سبيل المثال، الانحراف من معنى إلى آخرَ من خلال المراوغة والمغامرة الأسلوبية.

ونجد مسميات عديدة تدعم العدول والانحراف مثل الخرق والتجاوز والغرابة عما هو مألوف، فقد أورد الجاحظ قولا لسهل بن هارون الذي يقول: " ...لأن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع"[2]، فالإبداع ناتج عن الغرابة والبعد عن السائد في الاستعمال، وتشكل الغرابة فاعلية عميقة لها أبعاد دلالية محكمة، حيث في نفي المطابقة مع الواقع واستنساخه يتكشف الإبداع بتجلياته العجيبة.

ويبدو أن اللغويين والنقاد استخدموا أسماء متعددة لمسمى واحد ولم يوضحوا الفروق بينها، فقد كان مسمى العدول قريبا من الانحراف والخروج والاتساع، فظهر مصطلح النقل بمدلول المغايرة والتبدل والعدول "...وسميّ هذا النقل التفاتًا عند علماء المعاني والعرب يستكثرون منه، ويرون الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب أُدخل في القبول عند السامع، وأحسن نظرية لنشاطه"[3]، ويقول الزمخشري: "إنَّ الكلام إذا نُقِل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسنَ تطريةً لنشاط السامع، وإيقاظًا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد، وتختص مواقعه بفوائد"[4]، فالنقل هو التنويع في الأسلوب، فيساهم في تحريك المستمع وجعله يتفاعل مع ما يتلقى من كلام، فالنقل هو تحوُّل أسلوبي وانحراف عن الأصل المثالي، فالعادة

4- أبي الحسن حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 328.

2- الحاجظ، البيان والتبيين، تح عبد السلام محمد هارون، المجمع العربي الإسلامي، بيروت، دت، دط، ج1، ص 89.

[3]- أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، ص 296.

[4]- الزمخشري محمود بن عمر أبو القاسم جار الله، الكشاف، دار المعرفة، بيروت، ط3، 2003، ج1، ص64.

تكون دائما مبتذلة تؤدي إلى انفلات وهج المعنى، فالنقل انزياح يرتقي بجوهر المعنى فلا يغير عليه دون أن يمده بعطاء جديد قوي مؤثر.

لقد وردت المصطلحات السالفة الذكر متمحورة التجميل المتنوع للغة وصناعتها وخاصة في طفرتها الإبداعية في مختلف آلياتها الإجرائية بنفوذها اللغوي من أبواب الأسلوب والتعبير والبلاغة والنحو والنقد، وحازت السبق في باب الانزياح ومدلولاته، إذ حملت هذه المصطلحات اجتراء على نظام اللغة وانحراف عن أنماطها، وانتهاك مطَّرد لتقاليدها وأعرافها، وخروج متعمَّد على أعرافها ومألوفها في الإبداع والممارسة، فيولد هذا الاجتراء طاقات جديد من التعبير والإيحاء، يعجِز عنه المستعمل للُّغة في مستواها العادي.

أ- مفهوم الإنزياح عند العرب المحدثين:

شاع مصطلح الأسلوب أو الأسلوبية في اللغة العربية كنوع من الترجمة لكلمة Stylistics التي ترجمها بعض الدارسين بعلم الأسلوب، ويترجمها بعضهم الآخر بالأسلوبية، ويتكوّن المصطلح الغربي من لفظة Stylas التي تعني الكتابة أو القلم باللغة اللاتينية، ومن اللاحقة Inties التي تشير إلى البعد المنهجي للعلم الذي يدرس موضوع الأسلوب

إن الدراسات العربية الحديثة والمعاصرة عالجت مصطلح الانزياح، وطرحت له عدة مفاهيم، وقد كانت مرتكزاتها تنطلق في غالبيتها من منظورات غربية، ومن خلالها أبانت الفوارق بين الثابت المتفق والمتغير المختلف لمفهوم الانزياح الاصطلاحي، دون أن تتجاوز الموروث العربي الذي له فضل كبير في الإحاطة بالكثير من المفاهيم التي تقارب دلالة هذا المصطلح، وبذلك تهيأت لها كل الإمكانيات لمواصلة بحث مشروع الانزياح.

ورغم ما أثاره المفهوم من جدل وما تولد عنه من اتجاهات أثرت الدراسات العربية فإن جهد المثاقفة عند الدارس العربي لم يمتد إلى محاولة استيعاب ذلك الجدل الذي يعد توسيعا

لدلالة المصطلح بما يهيئه ليشكل نظرية في تحديد ماهية الانزياح، وإذا تعقبنا جهود العرب المحدثين في تأسيس نظرياتهم للانزياح وجدناها عميقة بمعطياتها جديرة بالتمحيص والتمعن، لأنها لم تتوقف عند حدود التنظير بل امتدت إلى التطبيق والممارسة الفعلية.

عرف مصطلح الانزياح في الدراسات العربية الحديثة والمعاصرة تصورات مفهومية ورؤى مختلفة تنظيرا وتطبيقا، وإذا رمنا بحث هذه التصورات المطروحة نكاد نجدها تعبر عن وجهات نظر متباينة، منها ما كان يقتفي أثر الدراسات الغربية ويتتبع إشعاعها، والبعض الآخر وقف أصحابها يتوجسون خيفة بسبب مفهومات الانزياح التي لم تخل من الاضطراب في بعض الأحيان، إذ يقف عبد السلام المسدي في مقدمة النقاد الذين اشتغلوا في حقل الأسلوبية، وما يلاحظ عند بحثه موضوع الانزياح أنه قام بعملية تجميع لمصطلحات تتقارب دلاليا من مفهوم الانزياح[1]، والمصطلحات التي أحصاها عبد السلام المسدي غربية المنشأ تِنم عن اهتمامه بالنظريات الأسلوبية التي أبانت عن تراكم المفاهيم المختلفة لمدلول الانزياح.

تكمن دلالة مصطلح الانزياح عند عبد السلام المسدي في كثافة السمات الأسلوبية المبنية على عنصري الاختيار والتوزيع وتآلفهما مما يشكل صورا للانزياح من خلال العلاقات الاستبدالية بين المعطى المعيشي والمعطى المنقول[2]، فهو يرى أن الانزياح مقاربة علمية استمدت عناصرها من الدرسين البلاغي واللساني.

اهتم عبد السلام المسدي بمصطلحي العدول والانحراف الواردين في الدرس العربي القديم، فهو يرى أن " القدماء كانوا يعتبرون أن كل تغيير يطرأ على قواعد اللغة إنما هو انتهاك لأبدية قوانينها، فهو بالتالي تجنٍ على اللغة وتسلط على أصلها فيكون شأنه بمنزلة البدعة، وفي كل

[1] - ينظر، عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص100، 101.

[2] – ينظر، المرجع السابق، ص 160.

بدعة عدول وانحراف، وما أن يظهر الشذوذ حتى تنبري المجموعة لمقاومته" [1]، وهذا الحكم يعتبر مجحفا في حق الدراسات العربية التراثية، إذ نلاحظ فيه تعميم، ولو تعمقنا هذه الدراسات لوجدنا الكثير منها تؤسس لمفهومي العدول والانحراف اللغويين وتعتبرهما إخراجا للتعبير بطريقة غير مألوفة للغة والابتعاد عن المعاني الواضحة، وتضمين المعاني الجديدة في تراكيب فنية وفق ترتيب جديد كفيل بوضع الإبداع على درجة عالية من الجمال.

قد ازدادت ظاهرة الانزياح ترسخا في الدرس النقدي العربي الحديث، حيث ظلت تستند إلى منجزات الدرس اللساني الغربي الحديث، وهذا ما انعكس في اجتهاد محمد مفتاح بوضعه لخطاطة الشعرية في ارتباطاتها بالمجاز، معولا في ذلك على مفهوم النحو التوليدي والتحويلي، ويرى أن المجاز يحطم اللغة العادية، ويخلق لغة سامية شعرية، وأوجد أربعة نماذج من الخرق وهي: منطقي ودلالي ومعرفي وصوتي[2]، فمجموعة التحولات النظمية التي تطرأ على اللغة العادية فتنحرف بها إلى صياغة جديدة من شأنها أن تعطي قيمة شعرية جديدة لها ، وقد تجعل تمايزا شديدا بين اللغة الأصلية واللغة المنحرفة عليها في خرق منطقيتها دلاليا ومعرفيا وصوتيا، ويمكننا القول أنها تتعدى على المعطى التاريخي لها.

انتقد نعيم اليافي الفوضى الاصطلاحية القائمة حول المصطلحات التي يتقاطع أغَلبها مع "الانزياح"، فهو يرى عليها مآخذ في الاستخدامات التُّراثية والحداثية المقابِلة لهذا المصطلح، لأن هذه المصطلحات تُحيل على تداخل مع المعايير الأخلاقية، فيسقط الصفة الوصفية المجردة التي ينبغي أن تكون قوام المصطلح "وقد آثرنا استخدام الانزياحEcart ليس لأنَّه الأكثر شيوعاً ودوراناً على الألسنة، وإنَّما لأنَّه بخلاف سواه يحمل دلالة توصيفية لا تمت إلى القيمة، ولاسيما

[1] – عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر، تونس، والمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص16.

[2]– ينظر، محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1982، ص50،51.

الأخلاقية منها بصلة"[1]، فتلك الاستخدامات ليست ذات دلالات مفهومية قادرة على الإحاطة بهذا المصطلح، وهذا ما اكتشفه محمد ويس؛ إذ أن بعض الاستخدامات لتلك المصطلحات المتقاربة مع الانزياح تشير إلى سياقات غير نقدية أو يتداخل مع حقول معرفية أخرى، كالطب أو علم النَّفس[2]، فمصطلح الانزياح يحمل طاقة مفهومية تتشاكل فيه النظرية مع التطبيق في مقاربة الفن أسلوبيا.

وإذا مضينا مع الانزياح وجدناه عند نعيم اليافي يرد بمعنى الخروج عن القياس اللغوي المثبت، فالانزياح هو "خروج عن التعبير السائد المتعارف عليه قياسيا في الاستعمال رؤيةً وصياغةً وتركيبًا"[3]، وقد ارتبط عنده بالشعرية يقول:" مفهوم الانزياح يتغير، بأنه موطن الشعرية ودلالتها، فالانزياح خاص بالشعر دون النص العلمي، يكون الانزياح حقل الأدب والشعر معا"[4]، فالانزياح قرين اللغة الشعرية في الأدب والشعر، حيث أن هذا الانزياح هو "من منظور لغوي يقوم على الانحراف عن المعاني المألوفة، ولكنه ليس انحرافاً فوضوياً، وإنما هو انحراف منظم، يؤكد عبقرية اللغة بما تحدثه من وقع لذيذ على الوجدان"[5]، ولا يأتي في النصوص ذات الطابع العلمي،لأنها تفرض نقل الأخبار على صورتها المعرفية الحقيقية التي تباشر المتلقي بمعانيها الظاهرة.

[1] – نعيم اليافي :أطياف الوجه الواحد – في النظرية والتطبيق– دراسات نقدية، منشورات اتحاد العرب، دمشق، سورية ، دط، 1997، ص91 .

[2] – ينظر: أحمد محمد ويس: الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، 52– 66.

[3] – نعيم اليافي، الانزياح والدلالة، مجلة الفيصل، الرياض، العدد226 أوت سبتمبر 1995، ص28.

[4] – المرجع السابق، ص28.

[5]– بسام قطوس، مظاهر الانحراف الأسلوبي في مجموعة عبد الله البردوني (وجوه دخانية في مرايا الليل) مجلة دراسات، مج 19، ع 1، 1992 ص 2.

يكاد إجماع الدارسين العرب ينعقد على أنّ الانزياح هو خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، أو هو"الخروج عن المعيار لغرض يقصد إليه المتكلّم"[1]، وقد يكون دون قصد منه غير أنّه في كلتا الحالتين يخدم النّص بشكل أو بآخر وبدرجات متفاوتة، فيرى نور الدين السد أن الانزياح هو عصب الأسلوب الأدبي "الانزياح هو انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وهو حدث لغوي، ويظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب الأدبي، بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي الذاتي"[2]، فالانزياح هو إعادة تشكيل جديد للغة قائم على خرق نظامها والإخلال بعلاقاتها وقفز على مواضعاتها.

هذه الانتهاكات يفترض أن لا تتعدى الحدّ الذي يُخرج الكلام إلى اللامعقول؛ باعتبار الانزياح "ذلك المستوى الأعلى من اللغة التي تهجس وتثور وتطغى، وكونه يحمل كل هذه التشظيات فذلك دليل على المحتمل الدلالي والجمالي المضمن فيه"[3]، يعني أن اللغة لها مستويين من الاستعمال، هما "الأول مستواها المثالي في الأداء العادي، والثاني مستواها الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها "[4]، استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصور استعمالا يخرج بها عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدّي ما ينبغي له أن يتّصف به من تفرّد وإبداع وقوّة جذب وأسر[5].

2- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسر للنشر والتوزيع و الطباعة، عمان، الأردن، ط 1، 2007، ص 7.

2 – نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، ط1، الجزائر، 1997، ص 179.

3 – فيدوح عبد القادر، "شعرية الانزياح في الشعر البحريني الحديث"، مجلّة البحرين الثقافية، عدد 20، المنامة، وزارة الثقافة بدولة البحرين، أبريل-جوان(1999)، ص139.

4 – محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون،ط1. مصر، 1994م، ص : 268.

5 – أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنّشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 1426هـ 2005، ص7.

نظر النقاد إلى مفهوم الانزياح انطلاقا من دراستهم للفن الشعري، وربطوه بمعاييره، إذ يرى حسن ناظم أنّ "الانزياح يبحث في لغة جميع الشعراء عن العنصر الثابت رغم اختلاف لغاتهم، فهو غير مختّص ولا فردي، بل إنّه يرتبط بثنائيّة القاعدة / العدول، التي انبثقت من البلاغة القديمة والتي تبنّتها الأسلوبيّة فيما بعد"[1]، لأن الشعر تشحن كلماته بكم كبير من الدلالات المتحركة المتغيرة، فلما تدخل الكلمة موطن الشعر تفقد صورتها المعجمية والقاموسية، وتصبح عبارة عن "نظام من المعاني تمت برمجتها في نظام الشفرة اللغوية، من أجل استنطاقها لكشف المعاني الداخلية فيها"[2]، فيظهر فيها تكثيف للدوال والرموز.

وقد عبر مصطفى ناصف عن نمو الدراسات اللغوية في اللغة العربية انطلاقا من تأصيل فلسفة التجاوز باسم الدعاية، وهذا يعني أيضا نوعا من الانحراف عن دراسة فن الشعر[3]، حيث أن المقاربة الأسلوب وفلسفتها في ظل هذا التوجّه تُظهر لنا النص الأدبي كخطاب مغاير للخطاب المألوف، حيث يظل الشعر يثور على اللغة وسلطتها ؛ ويتحرر من كل منطق لغوي مألوف عن طريق الانزياح، وتمنح الاستعارة الشَّعر الآلية الفاعلة لاختراق اللغة "الاستعارة والتعبير المجازي انحرافاً للغة عن طبيعتها الأصلية، تمنحها مجالات أوسع للتعبير عن الانفعالات والمشاعر والمواقف التي يعيشها المبدع"[4]، فالصوغ البلاغي من خلال الاستعارة يجري بواسطته تمثيل المعاني تمثلا جديدا ومبتكرا، وذلك الصوغ المتميّز والمتفرّد هو في حقيقة الأمر عدول عن صيغ إحالية من القول إلى صيغ إيحائية تأخذ تمطيطاتها التعبيرية في تضاعيف الخطاب الشعري.

---

[1] – حسن ناظم، مفاهيم شعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، الحمراء، 1994، ص117.

2 – يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين ،مصر، ط1، 1994م، ص84 .

[3] – ينظر، مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1995، ص10، 38.

4 – مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط 2، 1981 ص 58.

إذا كان الخطاب الشعري يضمر فيضا عارما من الانزياح، فهذا يفتح أفاقا تأويلية من خلال فعل القراءة النشيط الفعال "الانزياح ليكون شعريا ينبغي أن يتّبع إمكانيات كثيرة لتأويل النّص وتعدّديته"[1]، فعناصر الشعر ترسم تفصيلات تنقل القارئ إلى عالم النص وتقيم أمامه صورا دقيقة لوجوه وأحداث غريبة يحيلها الانزياح إلى صورة مرئية قوية معبّرة، فتحدث لديه تأثيرا وتفاعلا، فأهمية الانزياح تكمن فيما يحدثه من الدهشة والمفاجأة نتيجة "خروج التعبير عن المألوف في التركيب والصياغة والصورة واللغة "[2] وكأنه يكتسب فاعليته من العلاقات الجديدة التي يقيمها التعبير بين العناصر اللغوية المختلفة فتستثير دهشة المتلقي.

إن الانزياح عصب البحث الأسلوبي فهو يحاول مقاربة الظاهرة الشعرية مقاربة علمية "ويتصل بكيفيات التعبير لا بماهياته، وهو يهدف إلى تحويل غير المرئي من المعاني إلى المحسوس، وتعويم الغائب إلى ضرب من الحضور، بما يثير الاختلاف ويستدعي التأويل بقرينة أو دليل، إذ تنحرف الألفاظ في التشكيل الصوري عن دلالتها المعجمية إلى دلالات خطابية حافة وجديدة، ومن ثم تمنح النص هويته التي يتجدد، دائما، مع كل قراءة"[3]، وهذا ما ركز عليه التنظير الغربي، فالانزياح عند ميشال رفاتير هو يشكل عدم التوقع حين يستوقف القارئ ويدفعه إلى التركيز إلى فك السنن وغالقها، وهو رد فعل متوقَّع مترتب عن الانتظار الخائب الذي يحدثه التناقض بين السياق والإجراء الأسلوبي[4]، وقد أرجعه رومان جاكبسون إلى تفسير الوقائع الأسلوبية بالارتكاز على مفهوم الانتظار "الإحساس بالرضا الذي يرتبط عند الإنسان بالإحساس غير المتوقع النابع من المتوقع. ولا يمكن أن يفكر في أحدهما دون أن يفكر في

1 – نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص194.

2 – أحمد مبارك الخطيب، الانزياح الشعري عند المتنبي. دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009، ص40.

3 – بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص 3.

4 – Riffaterre, M. (1971), *Essais de stylistique structurale*, Tr. Delas, D. Paris, Flammarion, 1ère éd .p150.

نقيضه"[1]، وهذا الأمر يغذي المعنى الأدبي بفرادته المخصوصة لدى المتلقي، إذ يلج المتلقي أتون جديد عميقة باللامحدود من المعنى.

وهكذا ظلت تنظيرات النقد العربي الحديث والمعاصر تستكشف القضايا الأسلوبية الجديدة، وفي هذا الصدد استطاعت أن تثبت تمكنها من الفهم العميق لقضية الانزياح بأسلوب يضاهي أحيانا مستوى المدارس الأسلوبية والشعرية الغربية الحديثة، فهي من حيث المفهوم كانت حاضرة بقوة، وعلى مستوى الممارسة والتطبيق كانت أقوى.

شعرية الانزياح في الشعر العربي الحديث:

يعتبر الانزياح هجوما على المستقر الراكد وخرق للعادة، هو استنباط للحي الدينامي وإسقاط للمستنفد، هو رفض للتحنيط والتقليد العقيم، هو الكشف والتجريب الاستظهار والبحث وليس مجرد المقايسة والنقل والمشابهة الغثة، من خلاله تثبت عناصر العالم الموضوعي حضورها الفني في أبهى صورها إذ تفقد سكونيتها وعموميتها وتصبح متحررة ضد وجودها المألوف، فالشعريه ليست خصيصة في الأشياء ذاتها، بل في تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات أولا وفاعلية خلق ترفض استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لأنها لا تنتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة[2]، فالمبدع يحتفظ بالحركة بعيدا عن الواقع ويجعل كل منطلقاته تصورات لطبيعة ثانية لا مجرد وصف لها، فجاء الانزياح الشعري مع أمل دنقل ومحمود درويش وأدونيس ونزار قباني، ومحمد الفيتوري وغيرهم من شعراء الحداثة والتجديد لإخراج اللغة من دائرة المعاني المعجمية الضيقة والمعيارية

[1] – جاكوبسون، رومان (1988)، قضايا الشعرية، ترجمة: العمري، محمد و حنون، مبارك، الدار البيضاء، دار توبقال، الطبعة الأولى، ص. 40 و83.

[2] – كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص 135.

والمحددة إلى دائرة النشاط الحي، إلى شعرية الكلمة التي تتجلى في مراوغتها لمعانيها وفي نزوعها الدائم والفريد نحو التكثيف الدلالي و تعديده.

فالانزياح هو تمثيل المعاني تمثلا جديدا ومبتكرا، وما ذلك الصوغ المتميّز والمتفرّد في الشعر الحديث والمعاصر هو في حقيقة الأمر عدول عن صيغ ابلاغية من القول إلى صيغ إيحائية تأخذ تمطيطاتها التعبيرية في تضاعيف الخطاب الشعري المحدث الذي يضمر فيضا عارما من الانزياح، فهذا يفتح أفاقا تأويلية من خلال فعل القراءة النشيط الفعال "الانزياح ليكون شعريا ينبغي أن يتّبع إمكانيات كثيرة لتأويل النّص وتعدّديته"[1]، فعناصر هذا الشعر ترسم تفصيلات تنقل القارئ إلى عالم النص وتقيم أمامه صورا دقيقة لوجوه وأحداث غريبة يحيلها الانزياح إلى صورة مرئية قوية معبّرة، فتحدث لديه تأثيرا وتفاعلا، فأهمية الانزياح تكمن فيما يحدثه من الدهشة والمفاجأة نتيجة "خروج التعبير عن المألوف في التركيب والصياغة والصورة واللغة "[2] وكأنه يكتسب فاعليته من العلاقات الجديدة التي يقيمها التعبير بين العناصر اللغوية المختلفة فتستثير دهشة المتلقي.

لعل نظرة النقاد إلى مفهوم الانزياح انطلاقا من مدارستهم للفن الشعري، قد ربطوه بمعايير التنوع والثابت والمتغير، والكائن الممكن والحضور والغياب، إذ أنّ "الانزياح يبحث في لغة جميع الشعراء عن العنصر الثابت رغم اختلاف لغاتهم، فهو غير مختّص ولا فردي، بل إنّه يرتبط بثنائيّة القاعدة / العدول، التي انبثقت من البلاغة القديمة والتي تبنّتها الأسلوبيّة فيما بعد"[3]، لأن الشعر تشحن كلماته بكم كبير من الدلالات المتحركة المتغيرة، فلما تدخل الكلمة موطن

1 – نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، عمان،الأردن، 2007م، ص194.

2 – أحمد مبارك الخطيب، الانزياح الشعري عند المتنبي، ص40.

3 – حسن ناظم، مفاهيم شعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، الحمراء، 1994، ص117.

الشعر تفقد صورتها المعجمية والقاموسية، وتصبح عبارة عن "نظام من المعاني تمت برمجتها في نظام الشفرة اللغوية، من أجل استنطاقها لكشف المعاني الداخلية فيها"[1] فالانزياح هو إعادة تشكيل جديد للغة قائم على خرق نظامها والإخلال بعلاقاتها وقفز على مواضعاتها، فيظهر فيها تكثيف للدوال والايحاءات.

يرى مصطفى ناصف أن الدراسات اللغوية في اللغة العربية تنمو وتتطور وتتكاثر انطلاقا من تأصيل فلسفة التجاوز باسم الدعاية، وهذا يعني أيضا نوعا من الانحراف عن دراسة فن الشعر[2]، حيث أن المقاربة الأسلوب وفلسفتها في ظل هذا التوجّه تُظهر لنا النص الأدبي كخطاب مغاير للخطاب المألوف، حيث يظل الشعر يثور على اللغة وسلطتها؛ ويتحرر من كل منطق لغوي مألوف عن طريق الانزياح، لهذا اخترنا أن نقف عند قامتين من قامات الشعر العربي الحديث وهما أمل دنقل ومحمود درويش، وكشف خصوصية الأداء الشعري الذي يعكس ممارستهما الفنية للإبداع ، وتغييره شكلا ومضمونا ، تحويل أبنيته وتراكيبـه ، وبنقل الكلمات أو الدوال من حدود دلالاتها المعجمية إلى حقول معجمية أخرى، وتتحرره من قيود التصورات الموسيقية الخليلية وغير ذلك من انزياح في الرؤيا، وتثوير وظيفته التواصلية التبليغية والمضي بها نحو آفاق جديدة.

1 – يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، ص84 .

2 – ينظر، مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1995، ص10، 38.

الفصل الأول:

الانـزيــاح التركيبـي

في شعر أمل دنقل ومحمود درويش

الانزياح التركيبي :

يمتلك التركيب الشعري خصوصية في تشكله وسيرورة انبنائه، هذه الخصوصية هي التي يتوسل بها التركيب لتكريس الشعرية داخل النص، والتي تجعله يختلف عن الخطاب العادي، متجاوزا الوظيفة الابلاغية، ومعانقا الوظيفة الجمالية، وبذلك وبغيره يكون للنص الشعري بالغ التأثير في المتلقي، ووسيلة للدهشة والإقناع والمتعة على حد السواء، من خلال تجاوز الأنماط اللغوية والاستعمالات المتواضع عليها، وإحداث انزياح تركيبي يتواشج مع النسيج اللغوي صورة وإيقاعاً ومفردات، مستغلا ما توفره اللغة من إمكانات لا محدودة، وطاقة استيعابية فريدة تمكن من نقل كل التجارب الشعورية.

ولعل الانزياح التركيبي هو أول ما يقابل المتلقي من خروج عن المألوف باعتباره يمثل صورة الدال، فهو يبادل مراكز الكلمات و يكسر رتابة توجبها اللغة فيضع كل لفظة في المنزلة التي ينبغي أن تأخذها فيؤخر ما حقه التقديم ويقدم ما حقه التأخير ويحذف ما ينبغي ذكره ويلتفت إلى المعنى الذي تجاوزه،فالانزياح على محورين هما الاختيار والتأليف ويكون على قسمين تركيبي واستبدالي "وتنطوي عليهما جميع أنواع الانزياحات، فالنوع الأول يتعلق بالسياق أو تركيب العبارات، وهذا ما يسمى بالانزياح التركيبي، والنوع الآخر هو ما يتعلق فيه الانزياح بجوهر المادة اللغوية والذي سماه جون كوهن الانزياح الاستبدالي"[1]، ولربما لا يتميز الشاعر عن غيره إلا في طريقة رصفه للكلمات، فهو يرسم أحاسيسه ومشاعره ومواقفه وأفكاره في خطابه عن طريق التأليف

[1] – صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، ص114.

والتركيب بين الوحدات اللغوية، فهو يقوم باختيار ما يراه الأنسب من الكلمات ثم ينظمها وفق نظام أفقي كفيل بجعل أسلوبه يدخل دائرة الإبداع الفني، لذلك حاول النقاد تحديد مفهوم هذا النوع "الانحرافات التركيبية تتصل بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية عندما تخرج على قواعد النظم والتركيب مثل الاختلاف في تركيب الكلمات"[1] .

فطريقة تضافر مكونات النص هي أبرز ما يكسب الخطابات تميزها ويعطيها السمات الأسلوبية التي ترتقي بها، إذ يظهر قدرة المؤلف على إضفاء خصوصية يتميز بها النص الفني عن النص العادي، وذلك بفضل ما يحمله هذا التركيب من بناء يتجاوز حدود المألوفات سواء من حيث اختيار العناصر اللغوية أو تأليفها فيما بينها فيتصرف فيها تصرفا إبداعيا ينزاح عن النمطية المعروفة "يحدث هذا الانزياح من خلال طريقة في الربط بين الدوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة، أو في التركيب والفقرة"[2]، وقد تفطن الجرجاني إلى أن قيمة الكلام وجودته سواء كان شعرا أم نثرا تعتمد على النظم والتركيب و " أن من الكلام ما ترى المزيّة في نضمه والحسن، كالأجزاء من الصِّبغ تتلاحق وينظم بعضها إلى بعض حتى تكثر في العين، فأنت لذلك لا تكبر شأن صاحبه، ولا تقضي له بالحذق والأستاذية وسعة الدّرع وشدّة المنّة، حتى تستوفي القطعة

[1] – صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه واجراءاته ، ص16.

[2] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،لبنان،ط1، 2005،ص120.

وتأتي على عدّة أبيات "[1]،وقد أشار(جون كوهن) إلى أهمية النظم في العملية الشعرية فـ " النظم من مقومات العملية الشعرية وبهذه الصفة يجب أن ندرسه " [2]، وذلك برصد كيفية تشكيل البُنى التركيبية للنص والنظر في طريقة تشابكها، وما يسلكه المبدع كي يجعل نصه متماسكا تتعالق فيه البُنى الأسلوبية التي اختارها في اتساق وانسجام نضيد حتى تشكل سياقا للخطاب الأدبي .

فجمالية الانزياح تقتضي استمالة القارئ وإبعاده عن الملل وخلق حيوية في النص يقول شبلنز في كتاب (علم اللغة والدراسات الأدبية)، "ولا يستطيع أحد إنكار أن محاولة إدراك الأسلوب على أنه انحراف عن المعيار الموجود خارج النص، وعلى أنه انحراف مقصود من المؤلف لأغراض جمالية محددة تبدو مقبولة في النظرة الأولى على الأقل " [3]، فقد أوضح أن الأسلوب في النهاية انزياح عن معيار، هذا الانحراف الذي يحمل القصدية؛ يقصد المؤلف من خلال إتباعه سمات جمالية تجعل النص شاعريا.

يقول (ابرامز) : إن أفكار علم اللغة الحديث تستخدم للكشف عن السمات الأسلوبية أو"الخصائص الشكلية "التي يُقال إنها تميز عملا معينا، أو كاتبا معينا، أو موروثا أدبيا، أو عصرا معينا، وهذه السمات الأسلوبية قد تكون :

- صوتية : (الأنماط الصوتية للكلام، أو الوزن أو القافية)

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح:محمود شاكر، ص264.

[2] – جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص52.

[3] – يوسف ابو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص185.

- جملية : (أنواع التركيب الجملي)

- معجمية: (الكلمات المجردة ضد الكلمات المحسوسة، التكرار النسبي للأسماء والأفعال والصفات)

- بلاغية:(الاستعمال المتميّز للمجاز،الاستعارة،والصور وما إليها) [1].

وإذا كان العمل الأدبي يتجسد في تشكيلات لغوية ومركبات لفظية يرتبها المبدع لرسم ما ينبغي عليه الواقع " مما لا ريب أن العناصر اللسانية في الخطاب المنطوق أو المكتوب، تخضع إلزاميا لسلطة الطبيعة الخطية للغة، فهي إذ ذاك ترتبط فيما بينها بعلاقات ركنية تقتضيها طبيعة اللسان اقتضاء ...ويرتد ذلك في جوهره إلى مجموعة السنن أو القوانين التي تعتمد في الإجراء التأليفي بين العناصر المتعاقبة، التي تكوّن المتوالية اللفظية "[2]، فهو يثبت أن اللغة لها علاقات محورية تركيبية ولا يمكن رصها إلا بناء على احتمالات نحوية وبلاغية ولسانية، وإنما يقع الاختلاف في النهج الذي يسلكه المبدع في التلاعب بهذه الاحتمالات والعلاقات مما يعطي التراكيب الكلامية صفة غير مألوفة.

تظهر جمالية الانزياح في خلق إمكانيات جديدة للتعبير، والكشف عن علاقات لغوية جديدة تقع في علاقة اصطدام مع ما يتوافق معه الذوق وما تأسس في معرفة الإنسان الأولية، ومسألة الجديد والغريب التي تعكسها ظاهرة الانحراف، ما هي

[1] – م.هـ برامز: المدارس النقدية الحديثة، تر:عبد الله معتصم الدباغ في الثقافة الاجنبية 3/1987، ص55.

[2] – أحمد حساني، دراسات في اللسانيات التطبيقية، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، 1994، ص9

إلا ترسيخ للشعرية والتي هي هدف كل عمل أدبي، وهي توقع من خلال دلالتها الكامنة أثرا كبيرا في نفس المتلقي [1].

فالنص الذي يحمل مسلكا خاصا في تشكيل العناصر اللغوية يوجه العبارة إلى فتح أفق شعريّ جمالي جديد، فهذه البنيات التي تقوض العرف الشعري تشكل في الوقت نفسه بنية مخالفة للأصل " فتحريك الكلمة أفقيا إلى الأمام، أو إلى الخلف يساعد مساعدة بالغة في خروج اللغة من طبعها النفعي إلى طابعها الإبداعي "[2]، حيث أن ولوج الإبداع يتم بواسطة انتقال الدوال ما بين الصدارة والتأخير وما بين الأصل والجائز، فإن رحلة الانتقال التي تمر بها الوحدة اللغوية في الجملة أو التي تمر بها الجملة في الخطاب هي التي تنشأ مملكة نصية تحمل في ثناياها سمات أسلوبية و خصائص ابستمولوجية من شأنها خلق جمالية في النص وفتح أفق دلالته، ذلك لما تحمله من مغامرة لغوية تعمل على انهيار السائد وإبقاء عملية الخلق الجديدة مستمرة، يقول صلاح فضل عن هذا المستوى من الانزياح "إنه انحرافات تتصل بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية عندما تخرج عن قواعد النظم والتركيب مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات "[3].

ومن المقرر أن تركيب العبارة الأدبية عامة والشعرية بصفة خاصة، يختلف عن تركيبها في الكلام العادي، أو النثر العلمي، فعلى حين تكاد تخلو كلمات هذين

[1] – موسى سامح الربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص59.

[2] – محمد عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، مكتبة الحرية الحديثة،1984، ص143.

[3] – صلاح فضل، علم الاسلوب مبادئه واجراءاته، ص 211.

الأخيرين إفرادا أو تركيبا من كل ميزة أو قيمة جمالية فإن العبارة الأدبية أو التركيب الأدبي قابل لأن يحمل في كل علاقة من علاقته قيمة أو قيما جمالية، فالمبدع الحق هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللفظة جماليا بما يتجاوز إطار المألوفات، وبما يجعل التنبأ بالذي سيسلكه أمرا غير ممكن ومن شأن هذا إذن أن يجعل المتلقي في انتظار دائم لتشكيل جديد ومنه معاني ودلالات جديدة[1].

وقد اعتادت المصادر المتناولة للشعر على تحليل المضامين والتحولات الثقافية والفكرية للقصيدة وللشاعر، وعلى أسلوبية البناء الشعري، وكان اقل التركيز هو ذلك الموجه إلى اللغة، أي البنية اللغوية في ذاتها، التي تقول حقائق عن الخطاب الشعري ليست اقل من تلك التي تشير إليها معاني كلماته.

فاللغة هي احد مفاتيح النص وقنوات النفاذ إلى كنهه، والكلمة تشبه الخلية المصغرة من بناء النص، تحمل كل صفاته النفسية والاجتماعية وطاقته التأثيرية، والقارئ لا يولي أسلوب تشكل الكلمات في نص ما أهمية بل يفهم الصور والأفكار فهما بائسا شان الذي لا يتحسس تفاعل ألوان اللوحة .

وليس الحديث عن ضرورة الاهتمام باللغة لسبر أعماق النص وفهمه على الوجه الأكمل طرحا جديدا، فقد أسهب الجرجاني قديما في دراسة جدلية التركيب والدلالة في الفروق النظمية، وأوضح أن الألفاظ تتفاضل من حيث هي ألفاظ لا من حيث هي كلمة مفردة.

[1] – محمد ويس الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ص113...119

ويتلاقى هذا الرأي النقدي مع البنوية في اعتمادها على العلاقة القائمة بين لغة الأدب واللغة العامة، للتوصل إلى فهم موحد للثنائيات والمقابلات التي تشترك في خلق الصورة أو مجموعة من الصور في الفن الشعر" فالانزياح التركيبي هو مخالفة أو خروج عن معيارية اللغة دون الوقوع في هنات اللحن والغلط والزلل اللغوي، فيلجأ إليه المبدع مدفوعا بعبقريته اللغوية إلى تشكيل بنى لغوية خارجة عن التصورات المنطقية المملة للغة، فتمارس –تلك البنى– نوعا من تحريض القارئ على تتبع الكيفية التي خرجت بها اللغة من القيود النحوية الصارمة إلى لغة متمردة تتصف بالبعد الشعري الجمالي دون أن تسيء في حركتها الثورية إلى القوانين العامة للنحو "[1]، وهذا هو الأمر الذي اتفقت عليه الدراسات النقدية المعاصرة وهو ما تجلى في الأعمال الأدبية "فإذا كان للمبدع القدرة على تشكيل اللغة وترويض تراكيبها، تجاوز المألوف وحقّق المفاجأة، فالإبداع اللغوي ليس إيجاد كلمات لم تعرفها المعاجم، لكنّه تشكيل لهذه الكلمات بطريقة فذّة عبقريّة "[2] وهذا التشكيل يتم على مستوى البنية السطحية لتتغير تبعا له الدلالة إلى مستوى البنية العميقة فتنتج الشعرية " ولهذا يعد الانزياح التركيبي من الملامح الأسلوبية المهمة، والتي تصب في باب الشعرية – ولعله نقطة تقاطع بين الشعرية والأسلوبية – فهو لا يكسر قوانين اللغة المعيارية ليبحث عن قوانين بديلة، ولكنه يخرق القانون باعتنائه بما يعد استثناء أو نادرا"[3]، أي أن خصوصية استعمال الشعر للغة والدعوة

[1] - توتاي سيف الله هشام، شعرية الانزياح في بنية القصيدة العربية، دار غيداء، عمان (الاردن)، 2016، ط1، ص140-141.

[2] – مليكة النوي، مقاربة بين الاسلوبية ونظرية النظم، ص 140

[3] – يُنظر :سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية،ص54.

للانزياح وتميز اللغة الشعرية عن سواها لا يعني هدم اللغة والعبث بقوانينها، وإنما البحث فيما تتيحه اللغة نفسها من تراكيب، تناسب الغرض وتستطيع حمل التجربة، إنّ" ثمّة تركيبا يحمل من الفاعلية والتأثير والدلالات ما لا يحمله تركيب آخر، إذا ما كان أحدهما قريبا من المعيار أكثر من الآخر، وكلما ابتعد التركيب عن المعيار حقق شعرية أوسع، شريطة أن لا يخرج عن مواصفات اللغة خروجا نهائيا بحيث يدمر أنظمتها بحجة الشعرية "[1].

1- الاختيار اللغوي:

وقبل الحديث عن مظاهر الانزياح التركيبي كان لا بد من المرور على قضية اختيار الألفاظ، فالعلاقة بين العناصر اللغوية تنحصر في مستويين هما الاستبدال والتركيب، ويتجلى الاختيار في المحور الاستبدالي الذي يعكس انفتاحه وتأثيره، فإمكانات الانتقاء لا حصر لها خاصة في التشكيلات اللغوية الإيحائية، وهو ما يجعل النص أمام جسور التأويل عبر انفتاحه الدلالي.

إنّ لكل مبدع ثروته اللغوية وقاموسه المصطلحي فيختار ما يناسب السياق وما يتلاءم مع الأسلوب والموضوع والهدف ...الخ، إنه يراعي النظم، التركيب الجمالي، التأليف الراقي، فيثير في المتلقي ثورة البحث عن المعنى بل" المعنى الذي قصده المتكلم، المعنى الذي يكشف عن حسن تخيره وصحة تأليفه أو عملية التلاؤم بين ما وقع قبل

[1] - سامح الرواشدة، قصيدة اسماعيل لأدونيس –صور من الانزياح التركيبي وجمالياته، ص468.

المنطوق وما وقع في المنطوق التي أنتجت النّظم"[1].إن الجرجاني يبني نظريته على حسن اختيار الألفاظ، وهي التي تحقق الفصاحة والبلاغة في الكلام وسوء الاختيار يترك منافرة و خللا في التركيب، فالتركيب إجراء إبداعي مبدأه الاختيار : الذي يقع على مستوى الحرف والكلمة، والتركيب يقع على مستوى الجملة، وبالتالي " تتركب الكلمات في الخطاب من مستويين، حضوري وغيابي، فهي تتوزع سياقيا على امتداد خطي، ويكون لتجاورها تأثير دلالي وصوتي وتركيبي، وهو ما يدخلها في علاقات ركنية، وهي أيضا تتوزع غيابيا على شكل تداعيات للكلمات المنتمية لنفس الجدول الدلالي"[2]

فتآلف التركيب يخلقه التوزيع المنتظم للألفاظ، ويكتسب خصوصيته من خلال الطريقة التي تم رصف الألفاظ فيها وترتيبها، وبها يكتسب فاعليته "فالألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضربا خاصا من التأليف، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب "[3]، فكل مبدع يعتمد على الذخيرة اللغوية العامة واختياره للمفردات وتوزيعها وتشكيلها هو ما يميّز أساليبه .

الاختيار يختلف من مؤلف لآخر وإن كان في أصله واحد "الاختيار في جوهره واحد، لكنه مختلف من ناحية طبيعته الظاهرة، وكيفية تحققه، الأمر الذي يُضفي عليه ميزة معينة تجعله لصيقا باللغة المتميزة، فثمة إذن اختياران أحدهما لساني أو كلامي

[1] – سعيد حسن بحيري، القصد والتفسير في نظرية النظم (معاني النحو)عند عبد القاهر الجرجاني، ص36.

[2]– نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دار هومة، ط1، الجزائر، 1997م، ج1، ص168.

[3] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: يوسف هنداوي، دار الكتب العلمية بيروت، 1422 - 2001. ص14.

يُستخدم في الاستعمال العادي للغة، وثانيهما متميّز يُستخدم في الاستعمال غير الاعتيادي للغة، وذلك هو الاختيار الأسلوبي"[1]، ولأهمية التركيب والتأليف الذي يأتي بعد الاختيار كان لزاما أن نعرج عليه ونحاول تسليط الضوء على ماهيته وأثره في الخطاب الشعري، فهو يمثل في الشكل النهائي للجملة والنص .

2- التوزيع (التركيب –التأليف)اللغوي:

يأتي التوزيع بعد الاختيار، فبعد عملية انتقاء الألفاظ يجب صفها في محور التأليف"حيث يقوم المتكلم باختيار أحد المرادفات المتاحة والمتنوعة ثم يسند إليها أحد المرادفات الأخرى من مجموعة أخرى والتأليف يعتمد على مقدرة المتكلم نفسه في إنتاج الجملة، ويحدد ياكبسون البنية الشعرية بإسقاط مبدأ التماثل من محور الاختيار على محور التأليف"[2]،ومعلوم أن الشعر لا ينفصل عن لغة التواصل اليومي إلا من خلال هذا المحور؛ محور التأليف والتوزيع، حيث يجسد التأليف فرادة لغة الشاعر ولغة الشعر ولغة الأدب عموما.

إن الألفاظ سابقة بالوجود عن الشعر، أو بلغة أخرى هي مادته الأولية، لكن المنشيء هو الذي يهبها حلة جديدة بفعل الاستعمال الواعي الذي يتجاوز بها المألوف، ويجعلها قادرة على التعبير عن ضائقته الفنية، وقادرة على حمل منطلقاته

[1] – حسن ناظم، البُنى الأسلوبية :دراسة في "أنشودة المطر" للسياب،ص53-54.

[2] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص151.

الفكرية، وخوالجه الشعورية، وذلك بطريقة التركيب والسياق الذي تردد فيه، لذلك" ترى الأسلوبية أن الكاتب لا يتسنى له الإفصاح عن حسه ولا عن تصوره للوجود إلا انطلاقا من تركيب الأدوات اللغوية تركيبا يفضي إلى إفراز الصورة المنشورة والانفعال المقصود"[1] .

إن قدرة كل منشيء على استعمال الألفاظ بطريقة مختلفة وواعية، هي التي تخلق له أسلوبه الخاص، بمعنى أن الأسلوب الخاص بهذا المبدع أو ذاك هو حصيلة مجموعة من العمليات الذهنية والفكرية والثقافية وطريقة التناول والمقدرة على التعرف إلى التشابه للوصول إلى التميز، "فكل كاتب له مزاجه النفسي وثقافته المتميزة،كما أن لكل عصر سماته الثقافية، ومزاجه الفكري، ومن ثم يختلف أسلوب كاتب عن كاتب، كما يختلف أسلوب عصر عن عصر، إن الموقف وطبيعة القول وموضوعه، كل ذلك سوف يفرض بالضرورة أداء يختلف عن أداء . بل إن ذلك قد يكون لدى كاتب واحد"[2]، فالإبداع في النتاج الشعري هو نتيجة عمليات متداخلة "عقلية، ومزاجية، ودافعية، واجتماعية...الخ"[3]،كما يختلف تكوين التشكيلة الخطابية الإبداعية في مستويين الأول هو الدوافع الإبداعية المتفاوتة بين العامة والخاصة "فالدوافع العامة تشير إلى المبدع أكثر من إشارتها إلى عمل إبداعي محدد، بينما تشير الدوافع الخاصة إلى المبدع في عمل إبداعي بعينه،وقد تظل الدوافع العامة ممتزجة بالدوافع الخاصة خلال كل

[1] – نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص169.

[2] البحث الاسلوبي ص49(مناهج النقد الادبي السياقية والنسقيةص206.

[3] شاكر عبد الحميد، علم نفس الإبداع، دار غريب، القاهرة، (د.ط)، ص13.

الحالات العملية الإبداعية وبأشكال مختلفة"[1]، والمستوى الآخر المتمثل في الموقف الإبداعي الذي يختلف من كاتب لآخر بل يختلف في الكاتب نفسه بين التأمل العميق والتجربة الشعرية " فتحقيق إنتاج جديد، ليظهر التفاعل بعد الاستغراق في التأمل، ثم تبدأ بوادر الإبداع الذي يحقق الائتلاف والاختلاف معا، والائتلاف يكون عضويا، يتأصل بواسطة الاختلاف الواعي لهذه العلاقة التلاحمية، لتنتج شروط التجاوب معا اختلافا وائتلافا"[2]، إن الإبداع عملية واعية ينخرط فيها المبدع لدواعي عديدة، وهو ليس عملية واحدة وإنما مجموعة من العمليات المتداخلة المتسقة، والمنسجمة، التي تسمح للغة بالحفاظ على نظامها، إلى جانب خلق استعمالات جديدة، تتجاوز المألوف لكن دون أن تخرج على النظام العام للغة، حيث "تتشكل البنية الخطابية الشعرية في ظل منظومة متداخلة، تأخذ صورة نظام، أو تداخل أو ممازجة أو امتداد من المبدع إلى المتلقي، وهذه التشكيلة الخطابية الشعرية تتجاوز الناحية العمومية الشكلية الخطابية...تظهر لنا خصوصية خطابه الشعري في تنوع المباحث الإجرائية في نتاجه الشعري...نجد تبريرها في طبيعة امتدادها إلى زاوية رؤية يتجه بها إلى المخاطب، وأنه غير معزول عن موقع زماني ومكاني له، وترتسم هذه الخصوصية في شكل نتاج لغوي فني تركيبي ظهر في صورة خطاب، جسد الروح الشعرية بكل تفاصيلها وواقعها"[3]، إن التجاوز في التركيب وتخطي المتن الشعري الحديث والمعاصر ومغايرته لما

[1] نفسه ص171.

[2] عبد الله الغذامي، ما بعد الأدونيسية، فصول مجلة النقد الادبي،المجلد16،العدد02،خريف1997،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ص11.

[3] الاغتراب والتشظي ص13.

كان عليه قديما تحت مسمى الحداثة التي تمثل "الوعي الجديد بمتغيرات الحياة والمستجدات الحضارية والانسلاخ من أغلال الماضي، والانعتاق من هيمنة الأسلاف...فهي استجابة حضارية للقفز على الثوابت وتأكيد مبدأ استقلالية العقل الإنساني تجاه التجارب الفنية السابقة"[1]، إن الانغماس في متاهات الحداثة والانسياق ورائها أوجد شعرا غامضا . في بعض الأحيان اقرب إلى الرموز التي لا يستطيع الوصول إلى دلالتها إلا من أوتي حظا وفيرا لأنها عن الفهم عصية وقد حملت لواء التمرد والتفرد في المبنى أولا فالمعنى تبعا، ذلك أن الشاعر الحديث لا يجد حدا لإبداعه ولا حاجزا للحظته الشعورية التي يجسدها من خلال وسيلته المتاحة له في نسق علائقي له سماته، " فأول ما يصدم القارئ لأدب الحداثة، هو تلفعه بعباءة الغموض وتدثره بشعار التعتيم والضباب، حتى إن القارئ يفقد الرؤية ولا يعلم أين هو متجه"[2] ، ومن ذلك اختلفت لغة الصورة الشعرية عن مثيلاتها وان كان القاموس المتواتر واحدا إلا أن الشاعر يهيمن بخياله على الإبداع، لكن شعوره "يظل مبهما فلا يتضح له بعد أن يتشكل في صورة ولا بد أن يكون للشعراء قدرة فائقة على التصور، تجعلهم قادرين على استكناه مشاعرهم واستجلائها"[3]، ليعيد القارئ خلقها بإنتاج دلالات أخرى توضح مغزى الشاعر.

[1] المهنا عبدالله احمد،الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية الحديثة،مجلة عالم الفكر،الكويت ع1988،03،مج19،ص06.

[2] عوض القرني، الحداثة في ميزان الاسلام، هجر للطباعة والنشر، 1998، ص 112.

[3] اسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،دار الفكر العربي،ط3،2013،ص116.

شهدت الساحة النقدية تمفصلات كبيرة حول اشتباك ظاهرة الغموض بالصورة الشعرية الخيالية الموحية المعتمدة من طرف الشاعر الحديث في تعبيره عن همومه وآلامه إذ لا تصبح الكلمة في التعبير الشعري "مجرد لفظ محدد للمعنى، بل هي عبارة عن مستقر تلتقي فيه كثير من الدلالات ...إنه يحرر الكلمة من المواضعة الاصطلاحية، ويصبح نوعا من الكلام، يكسر القواعد ويتجاوز السنن، ليؤسس تبعا لذلك آفاقا جديدة مليئة بالرؤى والاحتمالات "[1].

إن كلا الشاعرين دنقل ودرويش قد اهتما بتراكيبهما بجعل اللغة الشعرية إيحائية تعكس تجربتين أساسيتين (نقل الواقع المعيش ووصفه–توظيف التراث)، لذا كان على أسلوبهما أن يتراوح بين البساطة وقوة التركيب وصلابة النسج، بين المباشرة والغموض، فقد تتنامى المكونات النثرية وتختفي الانزياحات اللغوية والبياضات الإيحائية وترتكز على التقريرات والتحليلات، فقد تمثل بعض المقاطع نمطا معينا من الصياغة الشعرية، في حين تتجاوز أخرى هذا النمط إلى انزياح أكثر شاعرية، بتنظيم للكلمات واستعمالها ورصفها بصفة خاصة فتحمل في ثناياها فجوات دلالية بين الكلمة ومعناها، فتجعل القارئ في رحلة بحث عن هذه التلميحات والدلالات الجديدة بفعل وضعها في علائق غير مألوفة مع سياقات متوترة تهبها مفاهيم متجددة كل ذلك يرتكز على طرق التركيب الخاصة المميزة للغة الشعر الحاملة لخصائص التخييل والفرادة وغياب الدلالات المرموز لها "وتتبدى هذه الكيفية في طرائق مخصوصة تؤلف بين الكلمات

[1] اليوسفي محمد لطفي،في بنية الشعر العربي المعاصر،دار سراس للنشر تونس 1985،ص27.

وتنظمها للوصول إلى أنظمة وأنساق وتراكيب وأبنية تفجر الطاقة الشعرية في الواقع وتخلق موازاة رمزية لهذا الواقع"[1]،"وهنا يكون النسق الأسلوبي صورة لغوية تظل وراءه ظلال المعاني هائمة على وجهها حتى تتلمس ذهنا مخصبا بإدراك واع شفاف يلتقط بغريزته الوشائج اللاشعورية التي تأنف عن التوضيح السقيم، أو الغلو العقيم، ومن هنا تمكننا الكلمات أن نستكشف من خلالها برزخا ينقلنا إلى مغاور خبيئة، حيث تحتضن الكلمة العالم الخارجي، وفي دفء أحضانها تنسحق حدود اللفظ، وينسحق مدلوله اللغوي البارد تحت توقد الخيال، وينعدم إطاره المحسوس في ذهول فني خلال عالم الرؤيا التي تمثل تجربة القصيدة"[2].

التقديم والتأخير :

وهو انزياح ومخالفة النظام المعياري للجملة العربية، فاستبدال المراتب الأصلية للكلمات وتقويض الأساس الذي تلتزمه اللغة، ومبادلة المواضع بتحويل المركز إلى هامش وغيرها مما يتمظهر في هذا الإطار إنما يجسد حقيقة اكتساب اللغة شاعريتها من خلال رصف كلمات الجملة الشعرية في سياقات لغوية تجاوزت إطار المألوفات ذلك أن التقديم والتأخير " يقوم على إعادة ترتيب مكونات الجملة فيقدم ما حقه التأخير في

[1] مصطفى السعدني، البنيات الاسلوبية في لغة الشعر الحديث، ص69.

[2] رجاء عيد، دراسة في لغة الشعر، ص7

عرف اللغة واصطلاح النحاة، ويؤخر ما حقه التقديم"[1]..وإنما يلجأ إليه المبدع بحثا عن قيم جمالية وأساليب بلاغية وصور فنية، مما لا يتوصل إليها بالجملة التي تخضع للمعيار النحوي، قد قال عنه عبد القاهر الجرجاني " هو باب كثير الفوائد،جمّ المحاسن، واسع التصرف،بعيد الغاية، لا يزال يفتّر لك عن بديعة ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويَلطُف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن أراقك ولَطُف عندك، أن قدم فيه شيء، وحوّل اللفظ عن مكان إلى مكان "[2]. فالجرجاني أشار إلى أن ما يجلب التفات المتلقي، ويثير استحسانه إنما مداره التشكيل الجمالي للغة التي تمثل انزياحا عن تركيب الكلام العادي إلى كلام إبداعي بمخالفة قوانين اللغة التي تقتضي تأليفا نمطيا للوحدات الكلامية من مثل (مبتدأ+ خبر)، (فعل +فاعل + مفعول ...) وغيرها حيث يمثل التقديم والتأخير الانزياح على المستوى السياقي للكلمات فيقوم " بخرق هذا الترتيب و إشاعة فوضى منظّمة بين ارتباطات تلك الوحدات "[3].

وبهذا يعد التقديم والتأخير عنصر اغناء أسلوبي يضمن قيمة فنية وجمالية لمختلف التحولات داخل الإسناد التركيبي" فالألفاظ قوالب المعاني فيجب أن يكون ترتيبها الوضعي، بحسب ترتيبها الطبيعي ومن البين أن رتبة المسند إليه التقديم لأنه المحكوم عليه، ورتبة المسند التأخير إذ هو محكوم به، وما عداهما فتوابع ومتعلقات تأتي تالية

---

[1] مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، (د.ط)،2005. ص11

[2] عبد القاهر الجرجاني،دلائل الاعجاز، تح،محمود شاكر، ص106.

[3] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 121.

لهما في الرتبة، ولكن قد يعرض لبعض الكلم من المزايا ما يدعو إلى تقديمه"[1] حيث " العدول عن هذه الرتب يمثل خروجا عن اللغة النفعية إلى اللغة الإبداعية "[2]، فالتقديم والتأخير سمة للتركيب الشعري حيث للشاعر حرية المبادلة وسلوك نهج خاص في ممارسة نقل الوحدات من الأصل إلى غيره وإبداء ترتيب ينحرف به عن العرف النحوي، وليس الغرض من كل ذلك إقامة الوزن أو تفضيله لسمة بلاغية دون أخرى، وإنما تجسيد قيمة دلالية وإبداعية وجمالية يحملها التقديم والتأخير في ثناياه "وما دمنا نلتزم بنظام الجملة أو التركيب النحوي للأسلوب فلا بدّ أن نلاحظ أن لنظام التركيب النحوي قيمة من حيث الموقعيّة ونظاما سائدا من حيث الترتيب ...فيوضع كل في الموضع الذي يستطيع من خلاله التأثير على المعنى "[3]، ومخالفة هذا الترتيب هو صورة الانزياح على المستوى الأفقي للكلام .

وما لقي كل من التقديم و التأخير كل هذه العناية إلا لأنهما " هما اللذان يخرقان عرف الجملة العربية ويشوش ترتيبها ويثير انتباه المحلل"[4]، على أن اللجوء إلى التقديم والتأخير له أسباب، ومن وراءه ترجى غايات جمالية وشعرية، وقد أعاب كثير من الأسلوبيين الاستعانة به إذا كان لا يؤدي المنتظر منه " كل هذا إنما يدل على وعي البلاغيين بوجود مستوى منحرف عن المستوى العادي للغة وفهمهم أن هذا المستوى المنحرف الذي يقوم على انتهاك المتعارف عليه من النظم اللغوية له أغراض وغايات،

[1] أحمد مصطفى المراغي،علوم البلاغة،ص92.

[2] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان،ط1، 1994، ص329.

[3] أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص 166.

[4] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب،ص175.

يهدف إليها المنشىء من خلال ما تقوم به من خرق للسنن اللغوية، لذلك فهم يرون أن الشاعر لا ينبغي أن يلجأ إلى التقديم والتأخير إذا كان استخدامهما يفسد المعنى ـ ويخل بالكلام على حسب تعبيرهم، ولا يلجأ إليه إلا إذا اضطر، فهو يكون إما لضرورة وزن أو قافية وهو أعذر، وإما ليدّل على أنه يعلم تصريف الكلام ويقدر على تعقيده، وهذا هو الغيّ بعينه "[1].

وعليه، فإن البلاغيين قد استقبحوا التقديم والتأخير في الكلام إذا كان المبدع يستعمله من أجل خلخلة النظام النحوي ولا بد من أجل الاستعانة به من وجود سبب كفيل بتعليل اللجوء إليه لأنه حسبهم يقوض الأصل النحوي الذي يُنظر إليه على أنه الأصل، وتبرز أهمية هذا التركيب الأسلوبي من خلال العلاقة القوية بين حضوره والعنصر الموسيقي من حيث هو أساسي في البنية الشعرية فـ "التركيب الشعري أحوج إلى التقديم والتأخير من غيره لما يقتضيه ضبط الوزن وأحكام القافية، فضلا عما يرغب إليه الشاعر أحيانا من إثارة معان معينة بتقديم بعض أجزاء الكلام وتأخير بعضه الآخر"[2]، فتمظهرات التقديم والتأخير في النص تجسد عاملا مهما في إثراء التراكيب الشاعرية واغناء التحولات الاسنادية التركيبية، فيكون مساهما في فتح أفق الدلالة وخلق حيوية النص التي تصاحب محاولة القارئ الوصول إلى الدلالات الكامنة والممكنة في مستويات اللغة.

---

[1] الانزياح في شعر سميح القاسم، ماجستير، ص100.ينظر سليمان فتح الله،الأسلوبية : مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص30.

[2] محمد حماسة عبد اللطيف،لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية،دار الشروق،بيروت،د.ط،1996م، ص290.

إن المبدع يسعى وراء تعدي القوالب الجاهزة وتجاوز الرّتب المحنطة، لخلق صوره وأساليبه الخاصة المتميزة "فالتركيب الجديد الذي يقوم به المبدع بانزياحاته عن النّمط المألوف يحدث للمتلقي مفاجأة ودهشة، فبالرغم من إدراك البلاغيين أنّ اللغة العربية تتميز بعدم حتمية ترتيب أجزاء الجملة نجدهم يفترضون أصلا في التركيب يقاس إليه الانزياح"[1] .

إن تجاوز المألوف من طرف المبدع في ترتيب أجزاء الجملة، يخلق تراكيب جديدة، قادرة على إثراء اللغة، وخلق مساحات أوسع يستطيع المبدع من خلالها التعبير عن دلالات وصور جديدة، إلى جانب ما يخلفه هذا التقديم وتأخير من دهشة وإغراب، تحققان المتعة الفنية للمتلقي" يقدم الوقوف على مقتضى التقديم والتأخير من حيث وجهة النظر الأسلوبية والتفكيكية إمكانية تشكيل أنماط من القول مختلفة تفصح عن مدى مرونة الاستعمال اللغوي بحيث تفسح مجالا رحبا من الخيارات والبدائل المتعددة واللانهائية، بما يوفر قيما شعرية ما كان للخطاب أن يفيد منها لولا انزياحه عن الأنماط المعيارية"[2]

وقد وُجد عند أمل دنقل نماذج كثيرة لهذا النوع نذكر منها :

معلق أنا على مشانق الصباح

وجبهتي– بالموت– محنية (علامة تعجب)

[1] المرجع نفسه، ص290.

[2] جمالية الانزياح الاسلوبي ص151.

لأنني لم أحنها ..حيّة[1].

لقد أبرز أمل في هذا المقطع معنى الرفض والإباء مطلقا على نفسه العذاب والموت، فالترتيب الشائع هنا كان يستلزم منه أن يبقى على الأصل ويقول "أنا معلق على مشانق الصباح "، لكنه استغل ما تتوسع فيه اللغة من تقديم وتأخير ليبدل الترتيب، وهذا التغيير جاء ليكشف عن جانب دلالي مهم، فتقديم كلمة"معلق" وإن كان حقه التأخير يبين المدى الذي انتهى إليه شموخه حتى في حالة النكال به، فكلمة"معلق" تحمل دلالة العلو لأن ما يُعلّق يكون عاليا إن لم نقل الأعلى، ومع ذلك لم تزُل هذه الصفة عنه إلا لأنه قد قهره الموت .

ويقول في موطن آخر :

الرياح اختبأت في القبو، حتى تستريح...

فيه من أرجحة الأجساد فوق المشنقة .

ووقفنا نحرس الباب، ونحمي الأروقة

بينما خيل المماليك تدق الأرض بالخطو الجموح

يقتفون الأثرا[2].

نلحظ جليا تقديم الفاعل في موضعين

[1] أمل دنقل الأعمال الكاملة، دار الشروق، القاهرة، مصر،،ط5، 2015،ص83.

[2] أمل دنقل الأعمال الكاملة، ص157.

ومن مناديل وداع المهات للجنود:

في الشاطئ الآخر..

ملقى في الثرى ..

ينهشُ فيه الدود ..

ينهش فيه الدود ..واليهود[1].

لا شك أن الأصل النحوي يقتضي تتابع الفاعل بعد فعله ملاصقا له، ولكن ما يتجلى في هذا المقطع هو تأخر الفاعل (الدود) عن فعله وتقدم شبه الجملة (فيه) لتفصل بين الفعل وفاعله، فالشاعر هنا تجاوز هذا المعيار وقدّم شبه الجملة (فيه) ليبيّن أهمية الظرف الذي يقع فيه الفعل، ولتسليط الضوء عليه، فالشاعر يركز على مكان النهش، وما يعنيه أن الفاعل(الدود ..اليهود) يمثلون الغازي الذي لا يترك شيئا، بل يقضي على ما في طريقه ..

إن هذه الظاهرة في التركيب اللغوي التي تفصل بين الفعل وفاعله قد يؤدي إلى إضعاف الرابطة الدلالية الموجودة بينهما ويوهم بان الفاعل عند الشاعر لم يكن محط اهتمام، أو أنه محط اقصاء وتهميش، وأن تأكيده على الفعل وما يدور عليه، لكن تتجلى عنايته بالفاعل في النمط المقابل لهذا النمط التعبيري، حيث يمثّل مرتكز الرؤية الشعرية في القصيدة ونقطة الجمالية الأسلوبية "فبهذا التنويع التركيبي تحفظ الرؤية

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص250-251.

الشعرية الحداثية تلفتها من القوالب النقدية، حيث تغدو فارضة على الناقد لحظتها الإبداعية "[1]، لأن الفاعل في هذا النمط التعبيري يشكل قيمة كبرى، من هنا نلحظ تقديم الفاعل عن فعله، واستحالة الجملة من الفعلية إلى الاسمية، لأن غاية الشاعر هنا ليس الفعل /الحدث، وإنما الاسم /الديمومة والثبات:

على محطات القرى...

ترسو قطارات السهاد

فتنطوي أجنحة الغبار في استرخاءة الدنو

والنسوة المتشحات بالسواد

تحت المصابيح، على أرصفة الرسو

ذابت عيونهن في التحديق والرنو

على وجوه الغائبين منذ أعوام الحداد

تشرق من دائرة الأحزان والسلو[2]

وقد حقق تقديم شبه الجملة على الفاعل تجسيدا فنيا وثراء دلاليا في بداية المقطع فالمعيار النحوي يقتضي تتابع الفاعل مع فعله غير أن الشاعر تجاوز هذا المعيار وقدم شبه الجملة على الفاعل وذلك رغبة منه في المبالغة في وصف حالة اليأس والقهر

[1] عميش العربي، القيم الجمالية في شعر محمود درويش، كوكب العلوم للنشر والتوزيع، الجزائر،ط 2، 2012 م، ص76.

[2] -

التي لم تترك مكانا إلا دخلته، حتى محطات القرى التي عُرفت بالشجاعة والبسالة صارت مكانا ترسو فيه قطارات السهاد، فالشاعر غيّر معنى المحطة والقطار إلى شكل حيّز قاتل يتشكل من الغبار ومجلس عزاء وحداد تشرق فيه الأحزان.

فعملية التقديم والتأخير " ليست مجرد نقل الدال من مكانه المفترض له سلفا إلى مكان آخر قبله، أو بعده، على مستوى النطق والكتابة فقط، وإنما هي في جوهرها تمثل تزاوج الفكر واللغة، وذلك أن تغييرا في حركة الصياغة يتبعه بالضرورة تغيير في الفكر الذي تجسده، فما من شك أن الفكر واللغة وجهان لعملة واحدة"[1]:

قد بلغنا قمة القمة

هل بعدها إلا .. هبوط العنفوان

افترقنا..

(دون أن نغضب)

لا يُغضب الحكمةَ صوتُ الهذيان[2].

فقد عمد الشاعر إلى تقديم المفعول به (الحكمة) على الفاعل(صوت الهذيان)، فكلمة (الحكمة) وما تحمله من دلالات وصفات يتميز بها صاحبها، خاصة وأنه كان قد مهد لها بتجنب الغضب بعد الهبوط والافتراق، أوجبت عليه أن يكون معنيا بإبراز

[1] شعر عمر بن الفارض، دراسة أسلوبية، رمضان صادق، القاهرة، 1998، ص115.
[2] أمل دنقل ص 84.

مدى أهميتها،كما أن تأخيره للفاعل (صوت الهذيان) الذي يشير من خلاله للحظة زمنية تناقض الحكمة مما يجعل الفاعل يفقد قيمته التعبيرية وتتراجع مكانته في التأثير على ما هو أرفع منه .

على أن الشاعر في سياق حديثه عن بلوغ قمة القمة أدرك أنه سيسقط لا محالة، هذا السقوط الذي سيجعل الجميع يتركونه، فكأن الشاعر وعند تصوره بلوغ هذه المرحلة وهذه الحالة الشعورية والنفسية الصعبة المصاحبة للسقوط والفراق أيقن أن حكمته أقوى من أن يؤثر فيها أو عليها صوت الهذيان لذلك عمد إلى تأخير هذا الفاعل العاجز، بهدف احتقاره وإهماله .

والظاهر أن التقديم والتأخير ليسا ظاهرة شكلية متعلقة بكسر تراتبية الجملة المألوفة، أو عكس للرتبة فيها، وإنما الأمر متعلق بذائقة فنية دلالية ترغم المبدع على إيجاد بدائل في نظام اللغة، تستطيع حمل الدلالات الشعرية، "ومجال قصيدته عندما يوظف لإنتاج الدلالة الشعرية، فالظاهرة الأسلوبية – أية ظاهرة – إن لم تكن مقصودة ومسهمة في إنتاج الدلالة، وتلقيمة التأثيرية الجمالية، تحللت عن كونها ظاهرة أسلوبية، حتى لو كانت ذات قيمة عالية، لكن يمكن النظر إليها بوصفها نوعا من التعالي اللغوي"[1].

يقول محمود درويش:

على الجسر أمشي

[1] شعر أمل دنقل .دراسة أسلوبية ص99.

إلى داخلي، وأروّضُ نفسي على

الانتباه على أمرها. كلّ جسري فصام .

فلا أنت أنت كما كنت قبل قليل،

ولا الكائنات هي الذكريات.

فتقديم شبه الجملة (على الجسر) وجعله فاتحة لهذا المقطع من مقاطع القصيدة، يدل على اهتمامه بمكان هذا المشي الذي هو الجسر لأن المشي على الجسر يحمل معه معاني الخطر والمغامرة، ومن هنا كان تركيزه عليه بتكراره (جسري)، ومعلوم أن الجسر لا يكون إلا بين مكانين منفصلين منقسمين وأن الوصل والاتصال بينهما والانتقال بينهما يكون في طريق معلوم محدود،فكأن الشاعر يشير إلى حالة الانفصال الكبيرة بينه وبين داخله، ثم هو لا يترك الانفصال مسيطرا تماما بل يُوجِد سبيلا – وإن كان ضيقا – الذي يتمثل في الجسر ليتحكم في نفسه ولتنتبه لأمرها، ثم هو يصور هذا الجسر في صورة الفصام الحاصل بين داخله وذاته، وهذا يعود بنا إلى تبرير افتتاح المقطع بشبه الجملة (على الجسر)،كأنه جعله أساسا لبنائه النصي، فأبرز من خلاله التشظي الذي يعيشه في داخله، ويظل الشاعر باحثا عن الأنا التي لم يجدها في النهاية (فلا أنت أنت كما كنت قبل قليل)، ومما زاد في ضياعه هو تلاشي الذكريات التي تعكسها الكائنات التي اعتاد العيش معها .

يقول محمود درويش:

في الأناشيد التي ننشدها

ناي

وفي الناي الذي يسكننا

نار

وفي النار التي نوقدها

عنقاء خضراء

وفي مرثية العنقاء لم أعرف

رمادي من غبارك[1]

تلحظ تقدم شبه الجملة (.....) على المبتدأ

يتصاعد الإحساس بانشقاق شرنقة الذات الجديدة المولودة من نفسها لكن الحيرة والارتباك يظلان مسيطرين على الشاعر، إن الذين يعيشون حالة الفصام بين شخصيتين بلا وعي مستريحون تماما، فهم لا يدركون الانتقال من شخصية إلى أخرى، لكن الوعي بضرورة فصم الذات ووأد جانب منها، بل وأد ما كانت عليه زمنا طويلا، وانبثاقها من جديد، أمر لا يطيقه أكثر الناس، ولو استعرنا عبارات المتصوفة لقلنا إن

[1] -

الأمر شبيه برياضة النفس، وتجريدها من أهوائها، وصقلها، ومجاهدتها حتى تصفو مرآتها وتخلص من شوائبها، والتسلسل الذي يبدأ بالأناشيد فالناي فالنار ثم العنقاء.

هو تسلسل يُذّكر بالطقوس التي كان البشر يمارسونها في مفتتح احتفالاتهم حول النار، والنار في حد ذاتها دليل الاشتعال والاحتراق الذي تنبثق منه العنقاء، غير أن الفاجعة هنا تتمثل في احتراق الاثنين : الشاعر المغني القديم الذي احترق ليكون المغني الجديد ؛ الذات الأولى التي بلغت دورة اكتمالها، أجبرت على الاحتراق قبل أوانها، والذات الجديدة التي انبعثت منها ؛ هكذا احترقت الذاتان، واحترقت معهما العنقاء التي أشعلت النار والتي كانت ستولد منها ؛ ولهذا امتزج رماد الأولى بغبار الثانية، بما يدلّ على أن الذات الشاعرة الأولى قد احترقت تماما وإن بقي رمادها، وأن الذات الشاعرة الجديدة لم تولد تماما. [1]

ويقول درويش:

المكان الرائحة

قهوة تفتح شباكا . غموض المرأة الأولى

أبٌ علّق بحرا فوق حائط

المكان الشهوات الجارحة

خطوتي الأولى إلى أول ساقين أضاءا جسدي

[11] العنقاء في شعر درويش 19.

فتعرفت إليه وإلى النرجس فيّ.

(تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط)[1]

يستخدم النرجس للدلالة على الذات الشاعرة التي تعكس آمال الشاعر وأحلامه، وتكون المحفز والملهم الذي يحمل الشاعر على الإبداع وذلك من خلال الارتباط بأسطورة نرسيس التي يحمل فيها النرجس الذات الأنانية التي تعشق نفسها، النرجس/الذات المتوحدة مع المكان /الوطن /فلسطين/فيتعرف الشاعر على المكان من خلال الذات الحاملة للمكان، لتصبح الذات هي مكان المكان الذي لا مكان له في الواقع فيبني له الشاعر مكانا متخيلا في الذات ـ في داخله ـ ومنها ينتقل هذا المكان.

الحذف:

ويعد من المكونات الأساسية في تشكيل الخطاب الشعري الحديث، ولجوء الشاعر إليه كبديل عن تضييق معاني الوحدات اللغوية ودلالتها وترك الأفق أمام القارئ محتملا غير محدد، فهو عامل للانفتاح الدلالي يضع النص أمام عدة تأويلات ممكنة، فيكون تحولا في التركيب اللغوي، يثير القارئ ويحفزه نحو استحضار النص الغائب فيجعل القارئ يتم الفراغات ويملأ البياضات بما يتيحه الحذف كوسيلة مهمة يكشف قدرة القارئ التأويلية لكشف الغائب البعيد واستكشاف ما تحتويه النصوص كفضاءات مفتوحة تحتوي أفكار وأحاسيس مبدعها، إذ المبدع يراه أبلغ من الذكر، وأكثر منه

[1] حصار لمدائح البحر ص413.

إفادة ولا يكون أبدا اعتباطا، بل إنه يمثل الانزياح على المستوى النحوي وهو ظاهرة تمس المستوى التركيبي بالدرجة الأولى.

والحذف إذ تتعدد أشكاله وتختلف ألوانه فهو كما قال عبد القاهر الجرجاني "باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق وأتم ما تكون بيانا إذا لم تُبنَ"[1]، فعبد القاهر الجرجاني اهتم بالحذف كظاهرة جمالية في الكلام يلجأ إليها المبدع لأغراض متنوعة، وكذلك لأثرها الفني في المعنى أفصح من الذكر نفسه، وقد ذكره ابن جني تحت باب شجاعة العربية، بل بدأ بذكره عندما أورد الموضوعات التي تندرج ضمن هذه الشجاعة (شجاعة العربية)، وجعله على رأسها قال:" اعلم أن معظم ذلك إنما هو الحذف ..."[2]

وقد تتبع غير واحد من البلاغيين واللغويين مواطن الحذف ابتداء بالحركات فالحروف فالكلمات....وهدفهم محاولة ضبط أشكاله كي لا يخرج عن سنن النحو، فالحذف " غير جائز في بعض التراكيب فلا يجوز أن تحذف الفاعل مثلا، وكذلك فإنه في التراكيب التي يجوز فيها الحذف، لا بدّ أن يستقيم المعنى بعده "[3]، فالحذف يكون لغاية ترتبط بالمتكلم أولا، فالمتلقي ثانيا الذي يجد نفسه أمام فراغ نصي يحتم عليه ملئه

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح :محمود شاكر، ص146.

[2] أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تحقيق محمد على النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ج3، ص360.

[3] أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص171.

فهو يحمل أسرارا، ويبوح بمفاجآت، فهو" يؤدي إلى إطلاق المعنى وتوسيعه، وذلك في التعبيرات التي يحتمل فيها المحذوف عدّة معان وتقديرات ..."[1].

وقد تناولت كتب النحو أسباب الحذف أما أغراضه فقد اهتم بها البلاغيون غالبا، وهم لا يلجؤون إليه إلا لتحسين الكلام " اعلم أن هاهنا بابا من الإضمار والحذف، وما من محذوف تجده قد حذف إلا وأنت تجد حذفه هناك أحسن من ذكره وترى إضماره في النفس أولى من النطق به، وترى الملاحة كيف تذهب إن أنت رمت الكلام به"[2]، وتسمية الحذف إضمارا موجود عند النحاة كما قال أبو حيان "وهو موجود في اصطلاح النحويين، أعني أن يسمى الحذف إضمارا" [3]، على أن ابن مضاء القرطبي استهجن هذا الخلط بين المصطلحين ودعا إلى ضرورة التفريق بينهما في الاستعمال قائلا " الفاعل يُضمر ولا يُحذف "[4] فالقصد من الإضمار ما لا بدّ منه، وبالحذف ما يمكن الاستغناء عنه .

والحذف يعكس تمردا على القواعد المعهودة، ويمثل تجليا من تجليات الإبداع الذاتي على المستوى التعبيري، ويثير في نفس المتلقي نوعا من المفاجأة، والغرابة تلفت انتباه القارئ وتستدعيه لاكتشاف العناصر المحذوفة، وكذلك دواعي الحذف ومسبباته[5]،" فالنحو هو الركيزة التي تستند إليها الدلالة، فبمجرد ما يتحقق الانزياح

[1] بلقاسم بلعرج : ظاهرة التوسع في المعنى في اللغة العربية،ص149.
[2] دلائل الاعجاز، ص141.
[3] ابو حيان التوحيدي،البحر المحيط، ص643
[4] الرد على النحاة، ص130.
[5] يُنظر : الانزياح بين كوهن والجرجاني، ص 160، بتصرف

بدرجة معيّنة عن قواعد ترتيب وتطابق الكلمات تذوب الجملة، وتتلاشى قابلية الفهم "[1] ، فالترتيب قاعدة مبينة في التركيب اللغوي تأليفا وتوزيعا.

إن غياب بعض العناصر اللغوية في التركيب الشعري كفيل بدفع القارئ لمداومة النظر في التركيب وبالتالي يسعى لملء الفراغات لكي يسد فجوته، كما أنه يثري النص جماليا ويحجبه عن التلقي السلبي، ولا بد أن نشرك القارئ في جعل آفاق النص مفتوحا لا مغلقا وتصبح وظيفة الخطاب الإشارة لا التحديد وذلك بإنتاج دلالات جديدة ومن ضمن الذين أبرزوا قيمة الحذف في التراث العربي في ظل ثنائية الحضور والغياب عبد القاهر الجرجاني الذي عد الحذف من عوامل الإجادة في الإبداع، وذلك في تحليله لأبيات شعرية قائلا عنها:" فتأمل الآن هذه الأبيات كلّها واستقرها واحدا واحدا وانظر إلى موقعها في نفسك و إلى ما تجده من اللطف و الظرف و إذا أنت مررت بموضع الحذف منها ,ثم فليت النفس عما تجد,و ألطفت النظر فيما تحس به ثم تكلفت أن ترد ما حذف الشاعر وأن تخرجه إلى لفظك وتوقعه في سمعك فإنك تعلم أن الذي قلت كما قلت,و أن ربّ حذف هو قلادة الجيد وقاعدة التجويد"[2]،

حذف الخبر:

وظف محمود درويش أسلوب الحذف في قصائده، كنزع من الانزياح التركيبي، على الرغم من الفائدة التي يمكن أن يؤديها المحذوف في الجملة، إلا أن العبقرية الإبداعية للشاعر تجعل المتلقي لا يحس بأي خلل يمكن أن يعتري التركيب نتيجة هذا الحذف،

[1] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية،ص149.

[2] عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز ص 151

بل على العكس من ذلك تماما، فالمتلقي يحس بمتعة فنية تجعل من هذا الانزياح التركيبي المتمثل في الحذف يفتح آفاقا رحبة تسبح فيها العديد من الدلالات التي يحملها الحذف في حد ذاته.

ومن أهم تجليات ذلك نجد حذف الخبر في الجمل الاسمية عند درويش، والذي يشكل ظاهرة أسلوبية تستدعي الوقوف خاصة وأنها ظاهرة تتكرر في مستهل قصيدته التي يقول فيها:

بيروت من تعب ومن ذهب، وأندلس وشام

فضّة، زبد، وصايا الأرض في ريش الحمام

وفاة سنبلة، تشرد نجمة ما بيني وبين حبيبتي بيروت[1]

حذف الشاعر محمود درويش الخبر الذي يعتبر جزءا متمما للفائدة بحيث ينتظر السامع بعد المبتدأ ماذا يقع، فبيروت مبتدأ مرفوع وخبره جار ومجرور متعلق بمحذوف يقدره المتلقي بكلمات متعددة ومتنوعة ولكن تكب في الحقل الدلالي للمعاناة ؛ فبيروت تعاني من التعب وفي الوقت نفسه مكسوة بالذهب فالحضور ذهب وهو المنظر الخارجي للمدينة بجمالها وبهائها و الباطن تعب مما تعانيه من حروب داخلية بين الطوائف واستغلال اليهود للجولان، ثم يردف انزياحا بحذف متكرر ومعطوف على ما سبق وكذلك الأندلس والشام وإن كان الشاعر يعيش في العصر الحديث إلا أنه يربط الماضي بالحاضر فيريد أن يبين أن الأراضي التي كانت بالأمس سيدة أصبحت اليوم مأسورة.

[1] ديوان محمود درويش ص01

حذف المبتدأ:

لم يصرح الشاعر بأن بيروت تقاسي وتتعب بل ترك الحرية للمتلقي كي يملأ الفراغات بما يناسبه ويجعله مستعدا نفسيا لتقبل مضمون الرسالة الموجهة في إطار النص ولكن بعيون المتلقي. يقول الشاعر عن بيروت :

بيروت أسواق على البحر

اقتصاد يهدم الإنتاج

كي يبني المطاعم و الفنادق ...

دولة في شارع او شقة

مقهى يدور كزهرة العباد نحو الشمس

وصف للرحيل و للجمال الحر[1]

بعد البيت الأول الذي ذكر فيه الشاعر بيروت باسمها البراق حيث تمتاز المدينة بجمالية المكان المطل على البحر حيث أصبحت فقط مرسى للتجار يروجون فيه سلعتهم فيستفيدون، وبيروت لا تستفيد شيئا ثم عمد إلى حذف المبتدأ بيروت وصرح بالخبر الذي يبين بأن بيروت أصبحت مكانا ليملأ فيه الغرباء بطونهم و يريحون فيه أجسادهم ثم ترك نقاطا للفراغ ... ليملا المتلقي كلماته بما شاء من قراءات كان يقول ويبنون الحانات والمواخير ....الخ وبيروت دولة في شارع ليست كالدول التي لها إقامات

[1] ديوان محمود درويش ص 13

وبروتوكولات بل عصابات متقاتلة فلا نستطيع وصف بيروت فالجمال رحل والبهاء زال وما هي إلا دمار و خراب.

حذف المفعول به : يقول محمود درويش مخاطبا عشيقته الأبدية:

وشديني إلى زنديك

وشديني أسيرا

منك يغتفر

تشهيّيت الطفولة فيك

مذ طارت

عصافير الربيع[1].

إن الإبداع البلاغي جعل الشاعر يلجأ إلى حذف المفعول به للفعل " اغتفر " لينقل بهذا الخرق معاناته وشوقه إلى الحنان بعد البعد الطويل الذي يكفره ضمة إلى الصدر وهو الرجوع إلى الأرض جاعلا هذا التفجع يستمر إلى زمن الطفولة و الأحلام. ثم يردف شاعرنا قائلا:

يخيل لي أن بحر الرماد

سينبت بعدي نبيذا وقمحا

وأني لن أطعمه

لأني بظلمة لحدي

[1] ديوان محمود درويش ص134

وحيد مع الجمجمة[1]

إن الدلالة مقدرة معبرة عن الحالة النفسية المحبطة للشاعر ولذلك حذف المفعول به الثاني وذلك في المفعولين اللذين ليس أصلهما مبتدأ وخبر وفي هذا الباب يقول الجرجاني: " وهو أن يكون معك مفعول معلوم مقصود قصده، قد علم أن ليس للفعل الذي ذكرت مفعولا سواه بدليل الحال أو ما سبق من الكلام، إلا أنك تطرحه وتتناساه وتدعه يلزم ضمير النفس لغرض غير الذي مضى، وذلك الغرض أن تتوفر العناية على إثبات الفعل للفاعل وتخلص له، وتنصرف والمفعول المحذوف في قول الشاعر لن أطعمه والفعل أطعم يتعدى إلى مفعولين ونجد ذلك في جملتها، وكما هي إليه"[2].

الحذف عند أمل دنقل :

إن الحذف ظاهرة أسلوبية ازدادت أهميتها في الشعر المعاصر، والذي يعمد إلى كسر اللغة العادية المألوفة وإعطائها شيئا من الغرابة بتحطيم القاعدة والتراكيب المألوفة في بناء الجمل محولا النص صورا تستمد إشاراتها من البياض والسواد وعلامات الوقف والفراغ المنقط، فهو " آلية تكثيفية ويلجأ إليها الشاعر لغرض بلاغي شعري، ويكون ثمة إشارة إلى هذا الحذف كالبياض والنقاط، وعلى القارئ ملء هذا البياض حتى يتم اكتمال المعنى المطلوب أو المعقول لدى القارئ"[3]، فالقارئ يُعطى مساحة لاستحضار

[1] المصدر نفسه، ص 134.

[2] عبد القاهر الجرجاني :دلائل الإعجاز،تح محمود محمد سلام،مكتبة الخانجي،القاهرة، ص8419156

[3] التناص في شعر الرواد ص96.(شعرية وحداثة)ص185.

الاحتمالات ورؤيا للتخييل وتتمثل بلاغة الحذف في أنه " يصنع قفزة مفاجئة فوق فجوة غير المنظور، الحذف نوع من المحو ... يمثل نزوعا طاغيا إلى استبعاد جزء أساسي من الوجود الملموس، من الأنا أو من العالم كي يؤكد حضورا لما ليس ملموسا "[1].

وتعد الكتابة عملية فاعلة في نظرية التلقي ولم يلتفت الشعراء و القرّاء إلى لعبة البياض والسواد على الصفحة « وهي لعبة تمثل مخاض عسير و إرهاصات بالنسبة إلى التمثيل المكاني إن تنظيرات "دي سوسير" و"رولان بارت" فيما يخص الدلالة غير اللغوية ؛كان لها أكبر تأثير لالتفات الشعراء و النقاد إلى فراغ الصفحة و النّظر إليه كجزء من القصيدة ؛ وهو ما أسماه "غريماس" بالشكل الخطي "الجرافيكي" وهو يتعلق بالهيئة الطباعية للقصيدة، واستخدام علامات الترقيم » [3].

والحذف عند دنقل وسيلة يتوسل بها إلى تجاوز المألوف في اللغة، ومحاولة للإغراب لخلق الدهشة لدى المتلقي، واستغلالا لما تملكه اللغة من إمكانات غير مستغلة في لغة الاستعمال العادي، ولعلنا نقف عند هذه الظاهرة عند أمل دنقل في قصيدة العشاء الأخير التي يقول فيها:

أعطني القدرة حتى أبتسم ..

عندما ينغرس الخنجر في صدر المرح

ويدّب الموت ..كالقنفد..في ظل الجدار

[1] التجريب في القصيدة المعاصرة، مجلة فصول، مج1997،32، 178ص(شعرية وحداثة ص185.)

[3]محمد نجيب التلاوي القصيدة التشكيلية في الشعر العربي ص 485

حاملا مبخرة الرعب لأحداق الصغار

أعطني القدرة ..حتى لا أموت

منهك قلبي من الطرق على كل البيوت

علّني في أعين الموتى أرى ظل الندم ؟فأرى الصمت ..كعصفور صغير

ينقر العينين والقلب ..ويعوي..

في ثنايا كل فم؟[1]

فكما بينا يلعب الحذف دورا مهما بوصفه وسيلة لتجاوز الأنماط السائدة في التركيب اللغوي، فيعمد الشاعر إليه مدفوعا بشهوة الإغراب والتجاوز، والخروج على المألوف، طلبا للمتعة الفنية التي يأسر بها المتلقي، وبحثا عن منافذ تركيبية للتنفيس عن ذائقته الفنية التي لا يمكن للتراكيب المألوفة أن تحملها أو أن تؤدي الغرض المراد لها.

حذف الخبر : يقول

العيون الهادئة الواسعة

والشفاه الحلوة الممتلئة

فتنة طفليّة أذكرها

وهي عن سبعة عشر منبئة

إنني أعرفها[2].

[1] دنقل الاعمال الكاملة ص156.

[2] .- المصدر السابق ص231.

تتعدد أغراض الحذف تبعا لما يريده المبدع، وأمل دنقل هنا يحذف ما ألف المتلقي إثباته، ليترك للمتلقي حرية تعويض المحذوف تبعا لما تمليه عليه منطلقاته، وتصوراته من جهة، وتبعا لما يتلاءم وتجربته الشعورية من جهة أخرى، والخبر يكتسي أهمية بالغة في التركيب كونه يخبر عن المبتدأ، فهو يحمل فائدة لا يمكن أن تتاح بدونه، لكن الشاعر هاهنا يترك للمتلقي مساحة ليملأها بمجموعة من الافتراضات، والتي تجعل من المتلقي منشأ يقوم بمشاركة المبدع في العملية الإبداعية.

وفي هذا المقطع من قصيدة لأمل دنقل يرد حذف لخبر الناسخ حين يقول:

ثم لم نحمل من الماضي

سوى ذكريات في الأسى مهترئة

نتعزى بالدجى

إن الدجى للذي ضل مناه...

تكئه[1].

إن الدجى للذي ضل مناه .... يكمل الجملة المتلقي بقراءات متعددة فيقول : يرديه ويكلفه حياته يؤديه إلى التيه عن الطريق.....الخ، إن هذا الحذف مقصود لذاته، فالشاعر يتيح للمتلقي تجربة الإبداع، من خلال افتراض الخبر المحذوف وتعويض النقاط بخبر يحمل منطلقات وعواطف المتلقي، إن الشاعر بذلك يقحم المتلقي في صلب

[1] - أمل دنقل، الأعمال الكاملة ص356.

التجربة الإبداعية، فيصبح مشاركا للشاعر في نصه، إنه توريط للمتلقي على المستوى الأسلوبي والبلاغي، كي يكون المتلقي مبدعا ويكون المبدع متلقيا، يكون النص ناتج مشاركة المعاناة الإبداعية بين الشاعر والمتلقي.

حذف المبتدأ:

تبتدئ الجملة الاسمية عادة بمبتدأ، وهو عبارة عن اسم صريح أو مصدر مؤول بالصريح، ولا يكتمل معنى الجملة إلا باحتوائها على مبتدأ وخبر معاً، فغياب أحدهما لا يعطي للجملة معنى، وبهذا ويكون دور المبتدأ في الجملة أنه المحدّث عنه، أو المخبر عنه، أي أن حضوره في الجملة الاسمية العادية أمر ضروري، إذ يمثل المعني بالحديث، فلا تكتمل الإفادة إلا بحضوره، غير أن الشاعر أمل دنقل يحذف المبتدأ لغايات فنية، وإبداعية، من ذلك قوله:

الآن، أنت اثنان، أنت ثلاثة، عشرون،

ألف كيف تعرف في زحماك من تكون؟[1]

حذف المبتدأ أنت عشرون أنت ألف، فالحذف هنا إلى جانب أنه يجنب الشاعر التكرار، فإن ذكره لا طائل من ورائه لتعدد افتراضاته، وتعدد الإخبار عنه، والذي يجعله مجهولا، والحذف هنا احتقار وتقزيم للمبتدأ (أنت) ففي هذا الزحام لن تعرف ما تمثله من عدد، ولن تعرف هويتك، بل لن عرف من تكون.

[1] - - أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص567.

وفي هذا المقطع يتجلى أيضا حذف المبتدأ بوصف وسيلة للتجاوز والإغراب وخلق الدهشة، فيقول:

سنتان

وأنا أبني زورق حب

يمتد عليه من الشوق شراعان

كي أبحر في العينين الصافيتين

إلى جزر المرجان[1]

أصل الكلام هذه سنتان وأنا أبني زورق حب .... فحذف اسم الإشارة (هذه) وبدأ بالنكرة كي لا يبوح بسره ويخفيه لنفسه بأن يترصد من كان يعشقه، إن هذا التجاوز الواعي للمألوف لا يشعر المتلقي بأي خلل في التركيب، بل يخلق عنده دهشة تغذيها غرابه تجعل المتلقي ينتقل من مرحلة التقبل إلى مرحلة التفاعل، أو أن يصير متلقيا واعيا، يقاسم المبدع نصه بملء الفراغات التي يتركها الحذف، والتي تجعل من التلقي عمليه إبداعية، يكد المتلقي من أجل إيجاد ما يتناسب وتجربته الشعورية، فيصبح الحذف وسيلة بانية تهب التركيب مساحات أوسع تسبح فيها الدلالات، وتتيح للمتلقي أن يلج من خلال ذلك كله إلى فضاء النص، إنه البحث عن السر الذي لم يبح به الشاعر.

[1] - - أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 643.

حذف الفاعل:

لابد في الجملة من فاعل تنسب له الأفعال، والفطرة تجعل لكل فعل فاعل، وعليه فإن للفاعل دور كبير في تجلية المعنى والدلالة التي تحملها الجملة، بل يصير المحور الذي تدور حوله الأفعال والمفاعيل، إن الاستعمال العادي للغة يجعل الفعل لا يستغني عن فاعله، إذ بغيابه يختل التركيب وتبعا لذلك يختل المعنى، غير أن الشاعر أمل دنقل يخالف المألوف في الاستعمال اللغوي بحذف الفاعل يدفعه لذلك حب تجاوز النمطية اللغوية، واستغلال إمكانات اللغة، واستحداث تراكيب جديدة تمكنه من تجاوز ضائقته الفنية، ويظهر ذلك من خلال هذا المقطع:

ثم لم نحمل من الماضي

سوى ذكريات في الأسى مهترئة

نتعزى بالدجى

إن الدجى للذي ضل مناه...

تكئه[1].

تتكون الجملة الفعلية من فعل وكأ يكئ والهاء ضمير متصل مفعولا به والفاعل محذوف تكئه الأقدار أو النوائب الحروب، حذف الشاعر الفاعل ليفتح الباب أمام احتمالات المتلقي، إنها دعوة سرية للمتلقي كي يخوض غمار النص، كي يقدر

[1] - - أمل دنقل، الأعمال الكاملة،

المحذوف، والذي لابد أن يختلف باختلاف المتلقين، ومنطقاتهم الثقافية، ومرجعياتهم العقدية والفكرية، او لأن الفاعل المحتمل متعدد لم يستطع الشاعر تحديده، أو لأن الشاعر يخاف تسميته فيومئ للمتلقي، مما يجعله أمام انفتاح نصي دلالي.

حذف المفعول به:

الأصل في الاستعمال أن تثبت كل عناصر الجملة الفعلية من فعل وفاعل ومفعول به، ولأغراض بلاغية وأسلوبية، ولدواع يقتضيها المقام يعمد المنشئ لحذف المفعول به، من ذلك ما يرد في هذا المقطع من قصيدة لأمل دنقل الذي يقول فيه:

يا أخوتي بيديّ هاتين احتضنته

أسبلت جفنيه على عينيه حتى تدفنوه !

قالوا : كفاك ... اصمت .[1]

إن المفعول به المحذوف هنا، كفاك (ثرثرة) (عتابا) (ندما)... كل الكلمات تناسب فهنا دلالة على العتاب هذا الوقت لا يجب فيه الكلام بل الصمت.

حذف حرف النداء

ماريا..يا ساقية المشرب

الليلة عيد

[1] -- أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص654.

لكنا نخفي جمرات التنهيد

صبي النشوة نخبا ..نخبا

صبي حبا

لقد جئنا الليلة من أجلك

إن الاستعمال العادي للغة يوجب إثبات أداة النداء، ليستطيع المتلقي تحديد المسافة التي تفصل المتكلم عن المنادى، والتي تختلف باختلاف أداة النداء، فالشاعر هنا يحذف أداة النداء ليوحي للمتلقي بقرب المنادي (ماريا)، وهذا الاختصار للمسافة يحول (ماريا) من منادى إلى مخاطب، من ساقية مشرب إلى نديم، ففي وحدة الشاعر تتحول (ماريا) الساقية إلى نديم يقاسمه الكأس والهم .

التكرار

يقول الجرجاني في التعريفات " عبارة عن الإثبات بشيء مرة بعد أخرى"[1]. وهو مغاير عن الإطناب والحشو،"وحدّه دلالة اللفظ على المعنى مرددا وربما اشتبه على أكثر الناس بالإطناب مرة، وبالتطويل مرة أخرى، وهو ينقسم إلى قسمين : أحدهما يوجد في

[1] القاضي الجرجاني، التعريفات، تح:نصر الدين تونسي، شركة القدس للتصوير،ط1، 2007، القاهرة ص113.

اللفظ والمعنى، والآخر يوجد في المعنى دون اللفظ"[1]، بل عده السيوطي من محاسن الفصاحة "ابلغ من التوكيد وهو من محاسن الفصاحة "[2].

وتجدر الإشارة هنا إلى أن التكرار بأنماطه المختلفة ثمرة من ثمرات الاختيار والتأليف، من توزيع للكلمات على مواقعها، وترتيبها ترتيبا ينتج عنه تلك الأنساق المكررة التي تقيم علاقاتها مع عناصر النص الأخرى، هذا في جانب والجانب الآخر هو تكرار المعنى، وما تناول النقاد لهذه الظاهرة إلا توكيدا لأهميتها وأثرها البلاغي والجمالي، وذلك من خلال بروز هذه الظاهرة في القرآن الكريم، فكان دافعهم في الخوض فيها هو دراسة بلاغة القران الكريم وإعجازه، كما أنه يعد من مذاهب العرب في التأليف والإنشاء "العرب إذا أرادت المعنى مكّنته واحتاطت له، فمن ذلك التوكيد، وهو على ضربين، أحدهما :تكرير الأول بلفظه، وأما الضرب الثاني فهو تكرار الأول بمعناه"[3] .

يختلف الشعراء فيما بينهم من حيث اختياراتهم التي يشكلون منها تلك الأنساق، فمنهم من يميل إلى حروف الجر أو الظروف أو أشباه الجمل، أو الجمل الاسمية أو الفعلية، ويقدم ويؤخر في تلك الجمل، ولكل منهم أغراضه الجمالية من هذا البناء، فكل شاعر حر في بناء تركيباته التي يكررها، بحيث يعد التكرار سمة لأسلوب الشاعر وظاهرة لغوية لها أهميتها في التركيب، فمن الدارسين من أكد على أنه من

[1] ابن الاثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ط2، ج2،تح،أحمد الحوفي وبدوي طبانة،دار الرفاعي،الرياض،1984،ص394.

[2] السيوطي جلال الدين، الاتقان في علوم القرآن،د3،تح:محمد ابو الفضل ابراهيم، المكتبة العصرية، (د ط)1988،لبنان، ص199.

[3] ابن جني، ابو الفتح،الخصائص،ط1،تح:محمد علي النجار،عالم الكتب،بيروت،2006،ص699.

صلب مكونات الشعر يقول لوتمان "البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية حين تنتظم في نسق لغوي" 14 فهو يرى التكرار من طبيعة الشعر ومن خصائصه حيث يكون بناء الشعر مثل بناء المعمار تتكرر الوحدات البنائية فيه كتكرار لبنات البناء ليُخرج شعرا هندسيا له قيمه المتنوعة ودلالته المختلفة المتسترة تحت الكلمات والجمل، إنه بهذا يرد على من زعم أن التكرار من عيوب الشعر، "ليس التكرار عيبا، مادام لحكمة كتقرير المعنى، أو خطاب الغبي أو الساهي، كما أن ترداد الألفاظ ليس بعيب ما لم يجاوز مقدار الحاجة ويخرج إلى العبث "[1]. فالتكرار له أثره الجمالي في الكلام، ووقعه على نفسية المتلقي، وإذا نظرنا إلى الدراسات الحديثة نجد أن صاحبة الفضل في تناول هذه الظاهرة هي (نازك الملائكة) في كتابها (قضايا الشعر المعاصر)، حيث أبرزته في دراسة متميزة دقيقة من زاوية نظر جديدة، مختلفة عما كان يُنظر إليه في الشعر العربي القديم حيث قدّمته على أنه"إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها "[2].

كما ترى " أن التكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسيّة قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه"[3].

[1] الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، دار الكتب العلمية، ط1، 1998، بيروت لبنان، ص79.

[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مطبعة دار التضامن،ط2، 1965،بغداد،ص242.

[3] ن.م، ن.ص

وفي ضوء ما تقدم نجد أن ذلك الإلحاح يأتي مصحوبا في عرض طبقة صوتية موحّدة للتراكيب والمفردات المكررة، مما يسهم في خلق حالة من التوقع والانتظار بوصفها الحالة المهيمنة .

كما ترى نازك الملائكة أن التكرار كغيره من الأساليب التعبيرية الأخرى، يتضمن إمكانات إبداعية وجمالية تستطيع أن ترتفع إلى مرتبة الأصالة، كما يمكن أن ترقيه وتتخذ منه موقفا يقضا، وترى أن اليقظة تكون بـ :

- كون اللفظ وثيق الصلة بالمعنى العام.
- أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموما من قواعد ذوقية وجمالية وفنية.
- أن لا يكون المكرر لفظا ينفر من السمع [1].

ومفهوم التكرار يتحدد في أبسط مستوياته " أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه، سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده، وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني، فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس، وكذلك إذا كان المعنى متحدا، وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفا فالفائدة بالإتيان به للدلالة على المعنيين المختلفين "[2].

[1] نفسه، ص231

[2] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، اتحاد الكتاب العرب، 2001، دمشق، ص15.

يقدم نحو الجملة العديد من الخيارات التركيبية لإنتاج المعنى الشعري، وقد اعتمد درويش في تركيبه على التقابل الذي يوفره النظام اللغوي بين عناصره كتقابل الفعل والاسم، الحضور والغياب، الإثبات والنفي [1]

أن اللغة في نظامها تبنى على مجموعة من الثنائيات التي يقع عليها عبء التمييز بين عناصر النظام اللغوي المختلفة، والشعر باعتباره ممارسة إبداعية يقيم داخل القيم الإيحائية تعارضا سياقيا، إما في القصيدة النموذج [2]

ومن المؤكد أن اللجوء للتكرار له أسبابه ودوافعه، وذلك حسب نزعة الشاعر وما يعبر عنه مما له أولوية في تأليفه أو أهمية في إيصاله إلى المتلقي، "يلجأ الشاعر المعاصر إلى التكرار ليوظفه – فنيا – في النص الشعري المعاصر، لدوافع نفسية، وأخرى فنية، أما الدوافع النفسية فإنها ذات وظيفة مزدوجة، تجمع الشاعر والمتلقي على السواء، فمن ناحية الشاعر يعني التكرار الإلحاح في العبارة على معنى شعوري، يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره ...ومن ناحية المتلقي يصبح ذا تجاوب يقظا مع البعد النفسي للتكرار من حيث إشباع توقعه، وعدم إشباعه، فتثرى تجربته بثراء التجربة الشعرية المتفاعل معها، وتكمن الدوافع الفنية للتكرار في تحقيق النغمية، والرمز لأسلوبه، ففي النغمية هندسة الموسيقى التي تؤهل العبارة، وتُغني المعنى"[3] .

[1] محمد حماسة، ص105.

[2] عاشق من فلسطين .دراسة سيميائية .

[3] مصطفي السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص172-173.

فالنقاد قد أشاروا إلى غرض آخر من أغراض التكرار، خاصة المحدثين فالتكرار يضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها، بحيث تطلع عليها، فلجوء الشاعر إليه قد يكون لا إراديا بل له خلفيات نفسية يغذيها الشاعر بكلماته، ومع ذلك فهو يسلط الضوء على جوانب دلالية قد تكون خفية .

يتنوع التكرار في النتاج الشعري بين (التكرار الاستهلالي والدائري والختامي والهرمي والتراكمي) [1]، حيث شكل عناصر الاسترسال الذي جعل القارئ يتلذذ بالإيقاع في "تشكيلة نظام خاص داخل كيان القصيدة يقوم هذا النظام على أسس نابعة من صميم التجربة ومستوى عمقها وثرائها، وقدرتها على اختيار الشكل المناسب الذي يوفر لبنية التكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير، من خلال فاعليته التي تتجاوز حدود الإمكانيات النحوية، واللغوية والصرفية، لتصبح أداة موسيقية دلالية في آن معا"[2].

نجد أن محمود درويش وفق في استخدام التكرار استخداما مفارقا للمألوف، فالبنية التكرارية عنده تشكل نظاما خاصا داخل كيان القصيدة، إنه نظام قائم على أسس ناتجة من صميم التجربة ومستوى عمقها وثرائها، وقدرتها على اختيار الشكل المناسب الذي يوفر لبنية التكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير، من خلال فعاليته

[1] القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، محمد صابر عبيد ص168-190

[2] الاغتراب والتشظي في شعرية الخطاب النصيص85.

التي تتجاوز حدود الإمكانات النحوية واللغوية، لتصبح أداة موسيقية دلالية في آن معا[1] .

والبحر أبيض

والسماء

وقصيدتي بيضاء

والتمساح أبيض

والهواء

وفكرتي بيضاء

كلب البحر أبيض

كل شيء أبيض

بيضاء دهشتنا

بيضاء ليلتنا

وخطوتنا

[1] محمد صابر عبيد، من منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، 2001، الموقع الالكتروني httpM//www.awu.dam.org/indexbook-htm.

وهذا الكون أبيض

أصدقائي

والملائكة الصغار

وصورة الأعداء

أبيض، وكل شيء صورة بيضاء .هذا البحر .ملء البحر،

أبيض..[1].

في هذا المقطع يتكرر اللون الأبيض بشكل واضح، فجعل الأبيض صفة لكل موجود يحيط بالشاعر، لكن الملفت للنظر هو إطلاق اللون الأبيض على التمساح ؛ فالتمساح معروف بجانبه العدائي فكان الأنسب وصفه بالسواد الذي يمثل الظلم والتعدي، فالتمساح يرمز للعدو المغتصب أرض ليست موطنه حيث موطنه النهر لا البحر، كذلك اليهود دخلوا موطنا ليس لهم وتصرفوا فيه مع أهله كتصرف التمساح وما وصفه بالأبيض إلا من باب استدعاء نقيضه (الأسود)، حيث نجد في نهاية المقطع وصف صورة الأعداء بالبياض، وربما ذلك من أجل تأكيد حقيقة أن هذا العدو يدعي البراءة والسلام والتعايش – التي هي من دلالات اللون الأبيض – وهو في الحقيقة ادعاء كاذب فالتمساح وإن كان أبيض اللون تبقى طبيعته العدائية ضد كل من يقترب

[1] درويش ، مديح الظل العالي، 379.

منه ووصفه الأعداء بالبياض هو تذكير بلونه الأسود مما ينتج لنا مفارقة دلالية نستطيع من خلال التأمل في كامل المقطع استنتاجها.

إن الشاعر في قصيدته جعل الأبيض للبحر والسماء والقصيدة والتمساح ...الخ، لكن عند التأمل فيها نجد كل هذه الأشياء لها لونها الخاص، ومنها ما لا لون له لأنه غير محسوس (معنويات) كالفكرة والدهشة، وواقع الأمر يكشف أن القصيدة كتبت عن لحظة انكسار للمقاومة، هذا الانكسار ولّد لحظة حزن أراد وصفها، فالحزن يعقبه اليأس الذي أحاط بالشاعر فوقه وتحته ومن حوله وحتى داخل شعوره وعقله، ثم رآه في أعدائه، فالأبيض يشير في ثقافات متعددة إلى التفاؤل وكل ما تحبه النفس من الخير والجمال، لكن هنا دال على الدمار والهزيمة ومن ثم القنوط الذي جعل الشاعر يرى كل شيء أسود، فالأبيض هنا يستحضر نقيضه الأسود ويحيل على حقيقته، إن الثنائية هنا مبنية على التضاد وهذا ما يسميه البعض ب(تكرار التناقض) "والظاهر أن الكون وما فيه في عيون الشاعر أبيض وواقع الأمر أن الكون في عيونه أسود، فلا تبدو من خلال البحر الذي سيبحرون فيه، أو من خلال السماء أي بارقة أمل فاللون الأبيض يستحضر نقيضه ويأخذ دلالته "[1]

يقول درويش :

فلسطينية العينين والوشم

[1] عاشور فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،2004م، ص81.

فلسطينية الاسم

فلسطينية الأحلام والهم

فلسطينية المنديل والقدمين والجسم

فلسطينية الكلمات والصمت

فلسطينية الصوت

فلسطينية الميلاد والموت[1].

الشاعر أراد من تكرار اللازمة الشعرية التي أتت ثابتة منتظمة مستهلا بها بداية كل جملة إحداث مشاركة أبدية بين الوطن وكل ما ينتمي إليه من صفات، هذا تأكيد لرؤية الشاعر المتضمنة أبدية الوجود، فإضافة الصفة (الهوية) لكل شيء حتى المنديل والحلم والهم...الخ، هو تكثيف للمعنى وتوضيح للفكرة واستدراج المتلقي العربي إلى الدفاع عن فلسطين وأهلها من خلال تأنيث اللفظة(فلسطينية) لأن العربي معروف بالدفاع عن الشرف ففلسطين عربية حتى زوال الدنيا وهو ما ختم به المقطع السابق .

فالتكرار في النص يجسد "بوصفه أداة أسلوبية وظيفة دلالية مهمة، وتنحصر هذه الوظيفة في الإلحاح المباشر على الهوية، وتأكيد بعدها المتصل بالأرض والشاعر يؤكد انتماء كل من العنصر الحسي والعنصر المعنوي، إلى جنسية الذات، بل يدخل هذين

[1] عاشق من فلسطين -65.ص

العنصرين معا في دائرة (المشترك)، من خلال (التداعي) أو (التدويم) أو (التكثير الصوتي)" [1].

"البنية في قصائد محمود درويش تعتمد على المغايرة والتجديد في توظيف الألفاظ والتراكيب التي يبتغي بها إعادة إنتاج للمعاني والأفكار الأكثر إلحاحا وحضورا في وجدانه، ذلك لأن "الإلحاح على لفظة أو عبارة أو جملة في النص، يشد الانتباه إلى أهمية هذا الإلحاح في نفس الشاعر، بمعنى آخر إن تكرار ألفاظ مخصوصة إضاءة للنص، يستطيع الدارس أن يبني تحليلاته بواسطة هذا الملمح التعبيري للكشف عن الملامح الرئيسية للتجربة الشعورية ومحاولة فك رموزها" [2].

يقول أمل دنقل :

ستبقى السنابل ...

وتبقى البلابل.

تغرّد في أرضنا..في وداعه..

ويكتب كل الصغار بصدق وطاعه:

(ستبقى القنابل..

[1] – وليد منير، نص الهوية قراءة في شعر محمود درويش، ص13.

[2] جعفر عبد الكريم راضي، تكرار التراكم وتكرار التلاشي –ظاهرة أسلوبية –مهرجان المربد الشعري الرابع .1999، دائرة الشؤون الثقافية العامة، بغداد،ص9-10.(تجليات الشعرية عند درويش ص206.)

وتبقى الرسائل..

نبلغها أهلنا..في بريد الإذاعه) [1].

إن البقاء الذي أراد الشاعر إثباته هو البقاء الوجودي الأزلي، فهو إلحاح منه على المعنى السائد في فكره ووجدانه، وقد شرع في محاولة برهانها فاعتمد على الفعل المضارع (تبقى) الدال على الاستمرارية، حيث أتبعه في كل عبارة من العبارات السابقة معنى آخر جمع فيه بين ثنائية البؤس والأمل، التفاؤل واليأس، فالمؤكد أن أمل دنقل أبرز ملامح هذا البقاء من خلال التنبيه والتشويق وتجسيد ملامح رئيسية لهذا البقاء المقصود.

فالجملة الشعرية الأولى تعبر صراحة عن بقاء السنابل التي هي رمز الحياة والأمن، ثم أراد تأكيد هذا المعنى ببقاء البلابل التي تضيف بهجة وفرحا للمكان بتغريدها في أرضنا، ثم ذكر كلمة (في وداعه) كتدرج منه لذكر التمزق الحاصل، الذي يجبر الكائنات على ترك الوطن وتشتت الأهالي فالتصريح بالوداع هو صورة للتمزق بين ما يريده من معنى البقاء والتشبث بالأرض وحتمية الترك والانفصال التي لها أسبابها، ثم هو يرسم حركة الصغار وكتاباتهم الموصوفة بالصدق والطاعة (ستبقى القنابل) فبعدما أعطى صورة مشرقة للحياة ها هو يستدعي صورة وحركة الدمار المتمثل في القنابل التي لا تترك شجرا ولا بشرا، لكن الوسيلة الوحيدة للتواصل بين هؤلاء الصغار وأهاليهم هي الرسائل ويبدو أنه أطلق عليها صفة البقاء كمحاولة منه لتجاوز الشعور بالألم والمرارة والحالة النفسية المتأزمة بسبب الحرب والعدوان وترك قناة

[1] أمل دنقل، الاعمال الكاملة .ص208.

تواصل بين الأسر عن طريق الإذاعة، أو عن طريق اشتراكهم في حب الوطن والتمسك به فالبعد عن الوطن هو موت قبل الموت والحياة مستحيلة في غير الوطن، أو أنه أراد الموت حقيقة وأراد من (بريد الإذاعة) الأحلام والرؤى، وكل هذا يعبر عن داخله المشحون بالفراق والأسى على أوضاع الأرض .

يقول أمل دنقل :

" أموت في الفراش ..مثلما يموت البعير "

أموت .والنفير

يدق في دمشق..

أموت في الشارع :في العطور والأزياء

أموت والأعداء ..

تدوس وجه الحق

" وما بجسمي موضع إلا وفيه طعنة برمح"

..إلا وفيه جرح ..

إذن

" فلا نامت أعين الجبناء "[1].

[1] – أمل دنقل ، الاعمال الكاملة، ص 249.

جاوز الظالمون المدى وداسوا على الحق وأصبح الموت يتوالد ويتكاثر وينزل على الأمة العربية، فالشاعر يرى أن الموت اصطبغ بألوان الحياة العربية، وجاء تكرار كلمة "**أموت**" في تراكيب النص السابق متقاطعة مع تكرار هاجس التردي في الفناء العقدي والقومي الذي لم يدخر له الأعداء جهدا ولا تأخيرا في صبه على العرب، وينكر هذا الموت المسافة الإنسانية حين تخنع له الرقاب مطأطئة، يحدوها الخزي والعار، ثم يعيد صياغة الكلمة بشكل طيفي، وكأنها صوت ثاني يخفي ثورة "**وما بجسمي موضع إلا وفيه طعنة برمح**" وليسوا بغير الفداء يجيبون صوتاً لهذا الموت؛ لأنه صدى لهمم الشباب وتقوية عقيدتهم وأخلاقهم، وتمكين عزة النفس من قلوبهم؛ بغية الإخلاص من العبودية ، وعدم الشح ببذل الدماء والمهج في سبيل العز.

التكرار عند محمود درويش:

نجد أن محمود درويش وفق في استخدام التكرار استخداما مفارقا للمألوف، فالبنية التكرارية عنده تشكل نظاما خاصا داخل كيان القصيدة، إنه نظام قائم على أسس ناتجة من صميم التجربة ومستوى عمقها وثرائها، وقدرتها على اختيار الشكل المناسب الذي يوفر لبنية التكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير، من خلال فعاليته التي تتجاوز حدود الإمكانات النحوية واللغوية، لتصبح أداة موسيقية دلالية في آن معا[1] .

والبحر أبيض

[1] محمد صابر عبيد، من منشورات اتحاد الكتاب العرب،ص 123.

والسماء

وقصيدتي بيضاء

والتمساح أبيض

والهواء

وفكرتي بيضاء

كلب البحر أبيض

كل شيء أبيض

بيضاء دهشتنا

بيضاء ليلتنا

وخطوتنا

وهذا الكون أبيض

أصدقائي

والملائكة الصغار

وصورة الأعداء

أبيض، وكل شيء صورة بيضاء .هذا البحر .ملء البحر،

أبيض..[1].

في هذا المقطع يتكرر اللون الأبيض بشكل واضح، فجعل الأبيض صفة لكل موجود يحيط بالشاعر، لكن الملفت للنظر هو إطلاق اللون الأبيض على التمساح ؛ فالتمساح معروف بجانبه العدائي فكان الأنسب وصفه بالسواد الذي يمثل الظلم والتعدي، فالتمساح يرمز للعدو المغتصب أرض ليست موطنه حيث موطنه النهر لا البحر، كذلك اليهود دخلوا موطنا ليس لهم وتصرفوا فيه مع أهله كتصرف التمساح وما وصفه بالأبيض إلا من باب استدعاء نقيضه (الأسود)، حيث نجد في نهاية المقطع وصف صورة الأعداء بالبياض، وربما ذلك من أجل تأكيد حقيقة أن هذا العدو يدعي البراءة والسلام والتعايش – التي هي من دلالات اللون الأبيض – وهو في الحقيقة ادعاء كاذب فالتمساح وإن كان أبيض اللون تبقى طبيعته العدائية ضد كل من يقترب منه ووصفه الأعداء بالبياض هو تذكير بلونه الأسود مما ينتج لنا مفارقة دلالية نستطيع من خلال التأمل في كامل المقطع استنتاجها.

إن الشاعر في قصيدته جعل الأبيض للبحر والسماء والقصيدة والتمساح ...الخ، لكن عند التأمل فيها نجد كل هذه الأشياء لها لونها الخاص، ومنها ما لا لون له لأنه غير محسوس (معنويات)كالفكرة والدهشة، وواقع الأمر يكشف أن القصيدة كتبت عن لحظة انكسار للمقاومة، هذا الانكسار ولّد لحظة حزن أراد وصفها، فالحزن يعقبه

[1] – محمود درويش، مديح الظل العالي، 379.

اليأس الذي أحاط بالشاعر فوقه وتحته ومن حوله وحتى داخل شعوره وعقله، ثم رآه في أعدائه، فالأبيض يشير في ثقافات متعددة إلى التفاؤل وكل ما تحبه النفس من الخير والجمال، لكن هنا دال على الدمار والهزيمة ومن ثم القنوط الذي جعل الشاعر يرى كل شيء أسود، فالأبيض هنا يستحضر نقيضه الأسود ويحيل على حقيقته، إن الثنائية هنا مبنية على التضاد وهذا ما يسميه البعض ب(تكرار التناقض) "والظاهر أن الكون وما فيه في عيون الشاعر أبيض وواقع الأمر أن الكون في عيونه أسود، فلا تبدو من خلال البحر الذي سيبحرون فيه، أو من خلال السماء أي بارقة أمل فاللون الأبيض يستحضر نقيضه ويأخذ دلالته "[1]

يقول درويش :

فلسطينية العينين والوشم

فلسطينية الاسم

فلسطينية الأحلام والهم

فلسطينية المنديل والقدمين والجسم

فلسطينية الكلمات والصمت

فلسطينية الصوت

[1] عاشور فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،2004م، ص81.

فلسطينية الميلاد والموت[1].

الشاعر أراد من تكرار اللازمة الشعرية التي أتت ثابتة منتظمة مستهلا بها بداية كل جملة إحداث مشاركة أبدية بين الوطن وكل ما ينتمي إليه من صفات، هذا تأكيد لرؤية الشاعر المتضمنة أبدية الوجود، فإضافة الصفة (الهوية) لكل شيء حتى المنديل والحلم والهم...الخ، هو تكثيف للمعنى وتوضيح للفكرة واستدراج المتلقي العربي إلى الدفاع عن فلسطين وأهلها من خلال تأنيث اللفظة(فلسطينية) لأن العربي معروف بالدفاع عن الشرف ففلسطين عربية حتى زوال الدنيا وهو ما ختم به المقطع السابق .

فالتكرار في النص يجسد "بوصفه أداة أسلوبية وظيفة دلالية مهمة، وتنحصر هذه الوظيفة في الإلحاح المباشر على الهوية، وتأكيد بعدها المتصل بالأرض والشاعر يؤكد انتماء كل من العنصر الحسي والعنصر المعنوي، إلى جنسية الذات، بل يدخل هذين العنصرين معا في دائرة (المشترك)، من خلال (التداعي) أو (التدويم) أو (التكثير الصوتي)" [2].

"البنية في قصائد محمود درويش تعتمد على المغايرة والتجديد في توظيف الألفاظ والتراكيب التي يبتغي بها إعادة إنتاج للمعاني والأفكار الأكثر إلحاحا وحضورا في وجدانه، ذلك لأن "الإلحاح على لفظة أو عبارة أو جملة في النص، يشد الانتباه إلى أهمية هذا الإلحاح في نفس الشاعر، بمعنى آخر إن تكرار ألفاظ مخصوصة إضاءة

[1] محمود درويش، عاشق من فلسطين ص65.

[2] – وليد منير، نص الهوية قراءة في شعر محمود درويش، ص13.

للنص، يستطيع الدارس أن يبني تحليلاته بواسطة هذا الملمح التعبيري للكشف عن الملامح الرئيسية للتجربة الشعورية ومحاولة فك رموزها" [1]، ويبقى النص الشعري ناقصاً من دون تفعيلها وتشغيلها في جميع مراحل التكوين النصّي التركيبية.

[1] – جعفر عبد الكريم راضي، تكرار التراكم وتكرار التلاشي –ظاهرة أسلوبية –(مقال) مهرجان المربد الشعري الرابع 1999، دائرة الشؤون الثقافية العامة، بغداد،ص9-10.

الفصل الثاني:

الانـزيــاح الدلالـي

في شعر أمل دنقل ومحمود درويش

الانزياح الدلالي في الشعر:

إن كان الشعر هو "الكلام المتميز بقدرته على الانزياح، والتفرد وخلق حالة من التوتر..."[1] فهذا يعني فرادته في الشعري ذاك الاستعمال اللغوي الذي يجعله يقفز ويخلق انفعالا وتوترا يختلف عن الكلام المعهود، لكن إن ما تتيحه اللغة من إمكانات استبدالية وقدرة توزيعية يدل على أن الشعر هو أسمى ما يعبر عن انتهاك اللغة وانحرافها عن النمط المألوف[2]، ففكرة الانحراف لا تعد خرقا منظما لشفرة اللغة فقط بل تعتبر في حقيقة الأمر الوجه المعكوس لعملية أساسية أخرى، إذ إن الشعر لا يدمر اللغة العادية إلا كي يعيد بناءها على مستوى أعلى فعقب فك البنية الذي يقوم به الشكل البلاغي، تحدث عملية إعادة بِنية أخرى في نظام جديد[3] هذا البناء الذي يمس بالدرجة الأولى الكلمة ودلالتها ومن ثم تركيبها مع غيرها في السياق الذي ترد فيه.

إن أبرز ما يمس المادة اللغوية من انزياح هو ما كان متعلقا باللفظ والمعنى، وهو ما سماه جون كوهن بـ " الانزياح الاستبدالي"[4]، فالشاعر "لا يستخدم اللفظ المعتاد بدلالته المحددة التي نتعلمها ، أو لا يستخدم اللفظ بدلالته التي نقصدها حين نستخدمه في حياتنا اليومية، ثم إنه لا يفسر لنا الأشياء تفسيرا منطقيا يقبله العقل، ومن ثم فإننا نصف الشاعر بأنه غامض والحقيقة أننا لا نحكم عليه هذا الحكم إلا لأننا منطقيون، ولأننا اعتدنا أن نتعامل باللغة في

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

[2] – Kamal Abo Deeb, al-jurjani's theory of poetic imagery, aris and phillips LTD Warminister,Wilts 1979, p 11.

[3] – صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، العدد 164، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1992، ص 58.

[4] – جون كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ص .205

وضوح"[1] فهذا الخروج بدلالة الألفاظ عن المعتاد هو الفارق بين لغة الشعر ولغة النثر ، فانزياح دلالة اللفظ هو خاصية مميزة للغة الشعر فمن غير المقبول مطالبة الشاعر بالوضوح والشرح وإلا سقطت عن القصيدة جماليتها ، وبالتالي يفقد القارئ لذة تذوق الشعر .

إن الشاعر وأثناء تأليفه لكلماته الشعرية ورصفها يضعها في نسق يتسم بالتفرد والتميز، فمادة الشعر الأولية هي اللغة التي تتجسد من خلال رؤيا الشاعر للوجود، والقدرة الإبداعية للشاعر تبرز في نسجه لهذه الكلمات حيث يقدمها في صورة دلالية ثرية متنوعة تتميز بانحرافها عن المعنى الظاهر إلى دلالات غير متوقعة مما يستدعي حضور المتعة والإثارة، إنه خلق للغة ذات طاقة شعرية، مركزة ومكثفة تكون موحية لها فعالية في السياق الذي تأتي فيه، وبالتالي تصبح هي فضاء الشاعر الذي يَعبر من خلاله إلى أفق الإبداع، فالنص الشعري يعتمد كليا على مبدأ الانزياح ومما يثبت ضرورة حضوره أنه لا ينحصر في نوع أو جزء بل هو شامل يرافق النص الشعري "مما يؤكد أهمية الإنزياح أنه لا ينحصر في جزء أو اثنين من أجزاء النص، وإنما له أن يشمل أجزاء كثيفة متنوعة متعددة ..."[2] وهذا يدل على أن الانزياح يلازم ألفاظ النص الشعري وتراكيبه ودلالاته وإيقاعه ...الخ.

يأتي الشاعر ليغمر قصيدته بكل ما أتاحته له قدرته الإبداعية، حيث يأخذ المفردات ويوظفها داخل السياق الشعري ليكسبها دلالات جديدة تتجاوز معانيها المتبادرة للذهن، وبالتالي تصير مركز إشعاع وطاقة إيحاء لأنها تعدت حدودها اللغوية، ومن ثم فإنها تمكن للقارئ تأمل شيء آخر وراء النص إنه يتجاوز الظاهر ويتجاوز المفهوم المتبادر الأولي، يتجاوز كل ما له علاقة بإبعاد دور المتلقي في تأويل النص، يتجاوز انغلاق النص.

[1] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967، ص 192.

[2] – أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت (لبنان) ط1، 2005، ص111

1- التجاوز الدلالي :

تناول النقاد مفهوم التجاوز الدلالي وأكدوا قيمته في النصوص الأدبية الحديثة عامة والشعرية خاصة ذلك أن التجاوز يعني الترك والتخلي في مفهومه العام " ...إنه مفهوم مناقض للمنطق العادي، ويشكل في الوقت نفسه منطق الشعر، ولذلك فقد أكد الشعراء . عربا وأجانب . على أن هدم العلاقات الواقعية هو روح الشعر ووظيفته..."[1]، ولعل تراسل الدلالات والأشياء وانصهار العلاقات البنيوية العضوية في بوتقة التجربة الكلية التي تتمدد في كل جانب تنفتح على زخم معنوي وشعوري غير متوقع؛ بتكثيف الرموز المشحونة بدلالات سياقية (علائقية) مبتكرة يصعب فكها والتواصل معها خارج منطقها؛ لأن "الشاعر لا يكتفي بالتركيز على الدلالات المعجمية أو المفاهيم الظاهرية أو العلاقات الاعتيادية للكلمات والسياق بل لا يكتفي بالمفاهيم المجازية أو الوجدانية الظاهرة فحسب إنما يستخدم موهبته وقدراته الخاصة في الإضاءة والكشف عن العلاقات والدلالات للكلمة أوالسياق على كل المستويات الظاهرية أو الداخلية بحيث يضفى عليها أبعادًا نفسية وروحية تعمق من أثرها وتفتح أبواب الدلالات على مصراعيها"[2]، هذا المنطق الذي يصدر عن الذات كرؤيا تجريدية وعن الواقع الخيالي الذي يجمع ما لا يجتمع ويقرن ما لا يقترن وفق كمياء اللغة التي تفجر الدلالات المكبوتة في قلب اللغة الشعرية.

لقد أشار نزار قباني إلى كون الكلام العادي الذي يكون ضمن المعتاد يفارق الشعر "كل ما يدخل في نطاق المألوف والعادة ليس شعرا"[3] فبما أن كسر نمطية اللغة يشكل أهم مرتكز في الخطاب الشعري، خاصة في الشعر الحديث والمعاصر وفي الوقت نفسه هو يمثل روح الشـعر

[1]- عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص119.

[2] - أحمد محمد المعتوق الحصيلة اللغوية سلسلة عالم المعرفة ، العدد 212، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 1997، ص132.

[3] - محي الدين صبحي، نزار قباني مطارحات في فن القول، محاورات، دمشق 1978، ص109 .

وذلك لأنه دائم التغير والتجديد روحه وعماده فهو منطق الشعر الأول إذ الذي يستحيل القبض عليه وذلك لانعدام ضبطه بقوانين، يقول محمد بنيس "إذا كان الكلام المالوف تابعا للقوانين العامة،...فان الشعر يخترق هذه القوانين، ويخرج عليها مؤسسا لقوانين خاصة "[1]، فهذا الخرق المنظم يضع أُسسا جديدة للإبداع وبالتالي فإنه يمارس التأجيل الدائم، ومن خلاله ينبع انفتاح واختلاف الدلالة انه مبني لكن ليس مغلق ولا متمركز بل هو لا نهائي ولا يجيب على الحقيقة[2]، فهو دائم الحركة للوصول للمقصود، ويحمل في طياته لا نهائية الدلالة وما يوجد في ثناياه يوجب على القارئ البحث عن الأفق المتوقع الذي غالبا ما يصطدم بخيبة يكون المسؤول الاول عنها هو الدلالة المتجاوزة التي تجسدها لغته.

أ- التجاوز وتراسل الدلالات عند أمل دنقل:

إذا أقررنا بأن اللغة الشعرية بصفتها خرقاً أو تغييراً مجرداً في بنية اللُّغة الاعتيادية، إلى فهمها بوصفها دلالة ماهوية جديدة يتكون عالَمها من الكيفيات والأساليب الوجودية التي تم اختيارها حدسياً أثناء الممارسة الآنية المتفاعلةً مع نشاط المخيلة؛ فهي محصلة التَّفاعل الجدلي القائم بين عناصر الصراع والتَّوتُّر اللغوي والفكري من جهة، والتماهي الفني الجمالي من جهة ثانية، وبالنَّظر إلى دلالة التجاوز المحايثة لأنطولوجيا الفضاء التصويري الذي يتمفصل في عالَم المجاز الشعري المركب والبسيط.

يشكل التجاوز الدلالي عند أمل دنقل أفقا فنيا جماليا منبسطا في فجوة الالتباس اللغوي، وهذه الفجوة تعد انفتاحا و مباعدة واختلافا، ذات أوجه متعددة، تساهم في حركيتها المراوِغة أنماطا من التخيل المجازي، هذه الأنماط قابلٍ للتَّعيين لِتلقُّف دلالاتها المفتوحة بِإستمرار،

[1]- محمد بنيس، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي بيروت(لبنان)-الدار البيضاء(المغرب)،ط2، 1988، ص33.

[2]- عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،د.ط،2000، ص18.

لكنَّها تدَفعنا من هذا النّحو تماماً إلى إنزياح في فجوة دلالية جديدة تتمفصل بين كشف المدلول الوقائعي وكشف المدلول المتخيل الملتبس، يقول أمل دنقل في قصيدة "مقتل القمر":

وتناقلوا النبأ الأليم على بريد الشمس

في كل المدينة

(قُتل القمر)

شهدوه مصلوبا تدلى رأسه فوق الشجر

نهب اللصوص قلادة الماس الثمينة

من صدره[1]

الشاعر يمارس تجاوزا دلاليا من خلال توظيف اللغة الموحية، فكأنه يستغل القمر كرمز للضياء والنور ثم يضيف وحدة لغوية تجعل دلالة العنوان غير متوقعة، مخترقة المعنى المألوف "مقتل القمر" فهو يلمح إلى قتل الأمل والنور الذي يضيء الليل الطويل، وهل القمر يُقتل؟. ثم صور مشهد انتقال هذا الخبر الذي وصفه بالأليم، وشبه سرعة انتقاله بسرعة الشمس "بريد الشمس" وأشار إلى مكان انتشاره في كل أجزاء المدينة كتأكيد على أثر الخبر وأهميته، ثم أعطى صورة لموت القمر مبينا وجه استعماله الفعل المبني للمجهول "قُتل" بأن من أهل المدينة من قتله مخاطبا إياهم بضمير الغائب كعتاب لهم، بل حتى سرقوا قلادته من صدره بعد موته، فبعد قتلهم البعد الرمزي للكوكب المتمثل في (الأمل، التفاؤل، الأنس، الخير...) سرقو أغلى ما ترك على صدره من ذكريات جميلة .

[1] – أمل دنقل، الأعمال الكاملة، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط5، 2015، ص34.

والملاحظ على دنقل أنه يستثمر كل طاقته المعرفية وخاصة الثقافية منها، والتي ظل يستمد منها إبداعاته، ورسم بها خطوط فنه التي تمرد بها عن الواقع الشعري وعن الواقع الحقيقي، ويمكن وصف تمرده أنه قرين رؤية قومية دفعته إلى اختيار رموزه من التراث العربي، ومن الشخصيات التاريخية ذات الدلالات المضيئة القادرة على إثارة الشعور لتستعيد أعظم ما في الماضي من خبرات لتتجاوز ما في الحاضر من ثغرات[1].يقول:

لا تصالح !

فما ذنب تلك اليمامةْ

لترى العشَّ محترقًا.. فجأةً،

وهي تجلس فوق الرماد؟ !

لا تصالحْ،

ولو توَّجوك بتاج الإمارةْ .

كيف تخطو على جثة ابن أبيكَ..؟

وكيف تصير المليكَ ..

على أوجُهِ البهجةِ المستعارةْ؟

كيف تنظر في يد من صافحوكَ ..

فلا تبصر الدمَ ..

في كل كفْ؟

إن سهمًا أتاني من الخلفْ ..

سوف يجيئُكَ من ألفِ خلفْ .

فالدم . الآن . صار وساماً وشارةْ

[1] – جابر عصفور، في ذكرى أمل دنقل ، الموقع الالكتروني، . www//jehat,com/ar/amal/htm

لا تصالحْ،

ولو توَّجوك بتاج الإمارةْ .

إن عرشَكَ: سيفٌ

وسيفَكَ: زيفٌ

إذا لم تزنْ . بذؤابته . لحظاتِ الشرفْ،

واستطبت الترفْ[1].

إن أمل دنقل يبحث إرادة التغيير، ومن طريق لغته الشعرية حاول أن يجعل إبداعه ينبثق من رؤيا تتأمل الواقع وتتجاوزه، لكي تصل إلى كنه الأشياء وجوهرها، فالرّؤيا تحمل هاجس الكشف عن عالم بريء حلمي، بعيد يتوارى في زيف الوجود ووهم الواقع، ولذلك فهي رؤيا مستقبلية تسافر دوماً عبر الخيال والحلم إلى ما وراء الظّاهر، إلى الباطن الذي يبقى نابعاً في ساحة الممكن والاحتمال،لأن "القصيدة المحدثة تستفز القارئ دلاليا بطريقة تحطم لغتها أبنية وعيه التقليدي من ناحية وتعبيره من ناحية أخرى على إنتاج دلالة لن يصل إليها إلا بعد أن يجمع الشظايا المتكسرة لدوال القصيدة ويصل في الوقت نفسه بين سلسلة إشاراتها المتعددة إلى عناصر متباعدة"[2] فإن الأبيات التي وقع اختيارنا لها هي من الوحدة الرابعة من قصيدة (**لاتصالح**)، إذ يبين فيها الشاعر الأيدي الملطخة بالدم وقد صافحها عدوها مغضياً عينيه عن الدم الذي يبرق بين الأصابع التي تصافحه، نلاحظ تجاوزا دلاليا في التركيب اللفظي، الذي يضفي توهجا في السياق الذي ورد فيه، مشكلا بنى دلالية متشظية.

1 – أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 332، 333.

2 – جابر عصفور، معنى الحداثة فى الشعر المعاصر مجلة فصول المجلد الرابع، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة يوليو/ أغسطس/ سبتمبر 1984، ص47.

من دلالة التجاوز الكامنة في رسالة الشاعر والتي استفادها من قصة الزير سالم وأخيه كليب رمز المجد العربي القتيل، أو للأرض العربية السليبة، التي تريد أن تعود للحياة مرة أخرى، ولا نرى سبيلاً لعودتها إلا بالدم.. وبالدم وحده، ومن يقرأ القصيدتين بتمعن يجد بينهما رابطة صلة وثيقة، وكما هو معلوم أن القصيدة (**لا تصالح**) مكونة من عشر وحدات متوالية، بعدد وصايا كليب لأخيه الزير، وهي وصايا ذات نبرة حادة، جديرة بملك فارس مغدور، لأخ فارس يعرف معنى كلام الملوك. حيث تبدأ كل وحدة من الوحدات العشر بلا الناهية، يليها فعل أمر مضمر، أشد حضوراً في غيابه من حضوره.

يأمره برفض الذهب ثمناً للشرف، ويأمره برفض قبول التطبيع ومعاونة الآخر لأن فيه شبهة المساواة. ثم يدعوه للتأمل وتذكر آلام ابنة أخيه اليمامة، في مواجهة دعاوى الإنسانية الكاذبة. ثم يعود مرة أخرى لينبهه برفض التاج ثمناً لجثة أخيه، ثم يشجع فيه نخوته بشجب دعوات الاستسلام من داخل الصف إلى غير ذلك من الأوامر والدعوات التي نبهه إليها، وهنا الشاعر أمل دنقل يرسم العديد من الصور الموحية المؤثرة، التي تنوب عنه في إيصال الرسالة، حيث كليب يكتب وصيته ويموت. وكله أمل في أن تنفذ هذه الوصية، لا يضمن ذلك إلا تحويل مشاعر الموصى له إلى نار مضطرمة، لا يهدأ أوارها على تقادم الزمن. لذا تنوب الصورة عن المصور، في البقاء أطول مدة ممكنة. يقول في قصيدة مراثي اليمامة:

صار ميراثنا فى الغرباء.

وصار سيوف العدو: سقوف منازلنا.

نحن عباد شمس يشير بأوراقه نحو أروقه الظل

إن التويج الذى يتطاول :

يخرق هامته السقف،

إن التويج يتطاول :

يسقط فى دمه المكسب!

نستقى بعد خليل الأجانب – من ماء أبارنا.

صوف حملاننا ليس يلتف إلا على مغزل الجزية

النار لا تتزهج ين مضاربنا

بالعيون الخفيضة نستقبل الضيف

أبكارنا ثيبات ...

وأولادنا للفراش ..

ودرهمنا فوقها صورة الملك المغتصب

أيادي الصبايا الحنائن تضم على صدره نصف ثوب

وتبقى عيون كليب مسنرة في شواشي الجنائن[1]

القصيدة حققت عنصر تجاوزها الدلالي، فقوة انثيالها من المغامرة الشعرية دخلت أفاق جديد في ألقها ووهجها، هناك تفاعل في لحظة مشوبة بالغضب، فيها تحريك وإثارة للشعور الشفاف، ولادة واعية بدءا باستعاب الدرس جيدا من الزمن الماضي، حين جعل كليب رمزا للمجد العربي القتيل، أو الأرض العربية السليبة التي تريد أن تعود إلى الحياة مرة أخرى. ولكن إذا كان مشروع هذا الديوان لم يكتمل فإن ما تحقق منه يكفي لإبراز حلم أمل دنقل القومي،

[1] – أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص346، 347.

وهو حلم يتجسد في وطن عربي ترفرف عليه أعلام الحرية والعدل والتقدم، ويستعيد فيه المستقبل عظمة الماضي وأمجاده، وها هو الحلم يعاوده مرة أخرى، يقول:

يجيء أخي

هل عباءته الريح ؟

هل سيفه البرق ؟

هل يتمنطق فوق جواد السحاب؟

يجيء أخي !

غافلا عن كتاب المواريث

عن دمى الملكي..

عن الصولجان الذى صار مقبضه العاج :

رأس الغراب ! [1]

التجاوز الدلالي ديدن أمل دنقل انماز به شعره، الذي يمثل نقلة نوعية في التحديث الفني الشعري، ذلك التحديث الذي يأبى السكون والركود "شعر أمل هو خروج كذلك عما هو سائد وثورة عليه، ولكن دون قطيعة مطلقة، مع امكانية التواصل المباشر مع الناس وبهذا فهو يعبر عن تجديد وتحديث في الشعر"[2]، فمقطوعته يغلب عليها طابع المغايرة في الرؤيا الشعرية فكشف عن نسق علائقي دياليكتي بين توجهه الفني وطموحاته الواقعية الهاربة، التي ما برح

[1] – أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص352، 353.

[2] – أمين العالم، أمل دنقل وثلاث اتجاهات نقدية، (مقال) مجلة الشعر، العدد 59، 1990، ص 28.

يتأملها، فتستغور مطاوي شعوره العميق، البسته حلل من الحزن الشديد والحداد القاتم على حال العرب المتردي الساقط في هوة الخزي والعار والتخاذل، فإذا وقفنا على عبارة (**يجيء أخي**) وهي الركن الأساس في المعنى العام للقصيدة، ثم نجد الشاعر يستخدم انتفاضته الثورية بصياغات تتشيأ تحولا دلاليا غريبا، (**هل عباءته الريح ؟ هل سيفه البرق ؟ غافلا عن كتاب المواريث** .. (**كان يعرفه القلب !**)..) وكأن الشاعر يمارس إسقاطات الرفض والتغاير من باب المداهنة الخطابية المستسلمة للموقف لكن في العمق نجد غير ذلك. ويقول فيها أيضا:

يجيء أخي

(كان يعرفه القلب !)

أقذف تفاحة

يتصدى لها وهو يطحنها بالركاب

(هي الخطأ البشري الذي حرم النفس فردوسها

الأول المستطاب) [1]

شاعرنا يحاول تثوير ذهن المتلقي، يدعوه للتأمل في مستقبله، يريد منه التخلص من الخنوع، يريده أن يفتح أماله وأحلامه في فردوس حياته لأن الحب والحرية ستلاقيه، وما يلاحظ عن فنيات أمل دنقل أنه وضع مدلولات تمثل عائقا لغويا أمام عميلة التوصيل المؤلوفة، فهو دائما له حيله الخاصة المرهقة، التي تبعث القلق، لكن هذه الخصيصة يختفي خلفها وجوده وسياسته في القول الشعري. يقول أمل دنقل في قصيدة (**العراف الأعمى**):

قولي من أين؟

[1] – أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص352، 353.

الصمت شظايا

والكلمات بلا عينين

... ...

لملني الليل.. وأدخلني السرداب

قدماي نسيتهما عند الأعتاب

ويداي تركتهما فوق الأبواب[1]

كان أمل دنقل يقوم بتمزيق نظام اللغة المأنوس وتحطيم بنياته، ويمارس عليه عنفا مقصودا، ليجعل القارئ يتفاجأ بهذا الاستعمال، يفرغ الدوال من مدلولاتها المعجمية، ويؤجل دلالاتها المتوقعة، وكأن المعاني عائمة في أفق النص، ظلالها ترتفع عن النسق المفهومي الساكن، فهي في كينونتها تتوزعها الإيحائية والظنية، تتراءى أولى هذه الظلال من خلال الصمت المتكسر شظايا، والكلمات المشخصة كأنها إنسان، ثم لملمة الليل للشاعر، هذا كله صنيع التجاوز الدلالي النابع من الحدس بجوهر الفكرة المشار إليها في خلد الشاعر، إذ بزغت هذه الفكرة مناوئة للظروف القاسية القاهرة التي حكمت بإعدام وتعذيب العربي وإخضاعه لنواميس القوة العدائية المفروض من خارج إرادته.

وفي قصيدته «**كلمات سبارتكوس الاخيرة**» يرى أمل دنقل عودة "سبارتكوس"[2] الثائر في وجه العبودية بكافة أصنافها وأنواعها، وكون العنوان قد أحال إلى إشارة وجودية لآخر

[1] – أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص432

[2] – " « سبارتاكوس » عبد ثائر ثار فى وجه القيصر الظالم، ورفض الخضوع له، مع معرفته المسبقة بعدمية ثورته، وأنها محكوم عليها بالفشل، فهو أحد العبيد المصارعين، وكان الرومان قد أنشأوا مدرسة فى« كيوا » للمصارعين، رجالها من الأرقّاء، تدربوا فيها على صراع الحيوانات، أو صراع بعضهم بعضاً فى حلبات خاصة وقد نجح فى الهرب ثمانية وسبعون

كلمات سبارتكوس، فأننا أمام وصية ثورية تمثلها المفردة (سبارتكوس) إشارة إلى حوادث تاريخية لثورة المظلومين والجياع، أكثر من مدلولها المرتبط باسم شخصية محددة، وهي هنا تستحضر الرمز الثوري المقاوم والمدافع إلى آخر رمق من أجل قضيته، ويشكل الرمز الثائر والضحية في صورة الشهيد، والموقف هنا في الموت من أجل القضية، يرتبط بدلالة الكلمات بمفهومها المحدد بناء ومعنى، هذا الرمز التاريخي الأجنبي استلهمه شاعرنا واستأنس به واتحد معه "نجح أمل دنقل في أن يتحد معه ويتحدث بصوته نتيجة لتوافر الأبعاد الإنسانية الكبيرة في شخص الثائر سبارتاكوس، التي لاقت هوى في نفس الشاعر ولمست أعماقه"[1]، الشاعر يتقمص صوت سبارتاكوس وتجربته ترميزاً شاملاً فيبدأ بتحقيق وحدة القصيدة العضوية بأفضل ما يكون متماهياً مع فكرة الناقم على طغيان السادة والثائر من أجل تصحيح الأوضاع الخاطئة. والقصيدة مطولة يقول أمل دنقل في مقطعها الثاني:

(مزج ثان) :

معلّق أنا على مشانق الصباح

و جبهتي – بالموت – محنيّة

لأنّني لم أحنها .. حيّه !

عبداً، وتسلحوا، واحتلوا أحد سفوح بركان « فيزوف » واختاروا لهم قائداً هو« سبارتاكوس » يقال فيه: « لم يكن رجلاً شهماً شجاعاً وحسب، بل كان إلى ذلك يفوق الوضع الذى كان فيه، ذكاء في العقل ودماثة الأخلاق. وأصدر هذا القائد نداءً إلى الأرقّاء في إيطاليا، يدعوهم إلى القوة، وسرعان ما التف حوله سبعون ألفاً، ليس فيهم إلا من هو متعطش للحرية والانتقام، فزحف على روما، ولم يكن يخفى عليه أنه يقاتل إمبراطورية بأكملها، وأيقن سبارتاكوس أن لا أمل له في الانتصار على هذه الجيوش الجرارة، التى أعدتها روما فانقض على جيش« كراسس » وهو القائد الروماني القدير، الذى بعث لملاقاة سبارتاكوس، وألقى بنفسه في وسط الجيش، مرحباً بالموت في المعمة."

ينظر مصطفى عبادي، محاضرات في التاريخ الروماني،مكتبة كريدية إخوان، بيروت، دط، دت، ص89، 90.

[1] – أحمد الدوسري، أمل دنقل شاعر على خطوط النار، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2004، ص 132

... ...

يا اخوتي الذين يعبرون في الميدان مطرقين

منحدرين في نهاية المساء

في شارع الإسكندر الأكبر :

لا تخجلوا ..و لترفعوا عيونكم إليّ

لأنّكم معلقون جانبي .. على مشانق القيصر

فلترفعوا عيونكم إليّ

لربّما .. إذا التقت عيونكم بالموت في عينيّ

يبتسم الفناء داخلي .. لأنّكم رفعتم رأسكم .. مرّه !

" سيزيف " لم تعد على أكتافه الصّخره

يحملها الذين يولدون في مخادع الرّقيق

و البحر .. كالصحراء .. لا يروى العطش

لأنّ من يقول " لا " لا يرتوي إلاّ من الدموع !

.. فلترفعوا عيونكم للثائر المشنوق

فسوف تنتهون مثله .. غدا

و قبّلوا زوجاتكم .. هنا .. على قارعة الطريق

فسوف تنتهون ها هنا .. غدا

فالانحناء مرّ ..[1]

لقد مضى "دنقل" إلى النهاية في الإلحاح على ضرورة استبدال الأقنعة القومية بالأقنعة الأجنبية، ووضع التاريخ القومي موضع الصدارة في علاقات الإشارة والتضمين، مهما اختلفت جوانبه: الدينية والسياسية والاجتماعية والأدبية[2]، فإن أمل دنقل في المقطع الأول يصور مشهد زعيم الثوار spartacus مصلوبا وهي بؤرة اللحظات المؤثرة في النص إلى جانب نصب الجذوع مشانق، حيث لم يستطع أتباعه من العبيد رفع رؤوسهم ليروه مصلوبا بعدما تجرأ على حمل السلاح في وجه سادات المجتمع الروماني وعلى رأسهم القيصر، وشاعرنا يختصر في شخص سبارتاكوس مفاهيم الحرية والحياة والأمل، فيوجه نداء إلى أبناء قومه، والذين يعتبرهم إخوة له بحكم انتمائهم إلى صفه؛ صف منحني الرؤوس (العبيد) المقهورين، وذلك وسط ميدان ساحة من يتحكم في مصيرهم جميعا ، يناديهم ليوجه إليهم دعوته الأخيرة كي يرفعوا هاماتهم ويفخروا بكونهم يمثلون فريقهم؛ صف الراغبين في التحرر، حتى يواجهوا المصير بشجاعة وكرامة، ويستشهد بتجربة (سيزيف) الذي كان شخصا صلبا عنيدا في مواجهة القدر؛ قدر العذابات التي كانت مقترنة بحمل الصخرة إلى قمة الجبل كما تخبر الأسطورة بذلك .

جعل من قصة سبارتاكوس بؤرة مركزية لمبدأ الثورة والتمرد والرفض والتغاير[3] لهذا الواقع الذي يسعى للخلاص منه، فلا يعنيه الماضي المؤلم ولا الحاضر الرجعي وإنما يبحث عن زمن جديد يحقق فيه ذاته لذلك بدأت دوائر الزمن عنده من نهايتها (**فسوف تنتهون ها هنا .. غدا** ،

[1] – أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص ص83-84.

[2] – عصفور جابر، من أقنعة أمل دنقل، سفر أمل دنقل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط،1999، ص337.

[3] – فتحي محمد رفيق يوسف أبو مراد، شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث، الأردن، دط، 2003، ص 131.

فالانحناء مرّ ..) لتعلو في آخر أنفاسه وتنطلق دون قيود ولا حدود وهو بذلك يعكس ذاته التي تسعى للانفلات والتحرر من قيود التبعية القاسية وقيود المجتمع الزائفة، وإيجاد طريقة مثلى يعيش بها إنسانيته في عالم اللانهاية فيخفف بذلك من حدة الصراع والتشاؤم الذي يعلو أفكاره أحياناً لأن حتميا (الانحناء مر). وما يلاحظ على شاعرنا أنه يتجاوز المعطى الدلالي التراثي وينفلت من إساره، ثم يستكين له مرة أخرى كانطلاقة شعرية جديدة تعرب عن ما في خلده من أفكار متراكمة متبعثرة على مساحات وجوده الفعلي والواقعي.

إذا استقرأنا عنوان القصيد نجده يشي بمراوغة فنية جمالية على مستوى المبنى مثلما يبرهن عن فكرة عظيمة الجلل يخاطبنا بها الشاعر، وأول ما يلاحظ فإن لفظة (كلمات) أتت لتدل على معنى مجازي يتجاوز دلالة المفردات المتناثرة بشكل غير ذي سياق ؛ بل لها دلالة أعمق وأدق لما يتعلق السياق بصفة الإخبار (الأخيرة) وخصوصا إذا ارتبط الموقف بكلمات أخيرة لإنسان / شخص سبارتاكوس. وهي الدلالة التي تضعنا أمام شبه (وصية) يتركها هذا الإنسان الذي أشرف على النهاية/الموت، ويتأكد لنا مدلول الوصية من خلال صلب القصيدة وتحديدا في السطرين الشعريين الثامن والتاسع:

يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان مطرقين/ منحدرين في نهاية المساء

في شارع الإسكندر الأكبر: / لا تخجلوا .. ولترفعوا عيونكم إليّ

تظهر علاقة الانحناء واضحة مع القطيع "مطرقين، منحدرين، لترفعوا عيونكم، لا تخجلوا"، ورغم تكرار المشانق هنا لكنها لم ترتبط بالصباحات بل توثقت علاقتها في المساء، والفارق بين مشانق الصباح، التي ينصبها القيصر للثوار، وبين مشانق القيصر التي يضعها للعبيد، الذين يموتون دفاعا عن عرشه وإثباتا لعبوديتهم، هو الفارق في الموت بين الإشراق الصباحي والأفول الليلي. وتبقى علاقة الجبين والرقبة قائمة، فالرقبة الذليلة تخشى حتى أن تنظر

إلى المصلوب من أجل الصباح، ونرى أن الكلمات تعبر عن حالة الانصياع والانصهار إلى حد الاستجداء، وهي أي (الكلمات) صورة مقلوبة، تهز دواخل المخاطبين وتستنهض هممهم وتستمطر وعيهم المغيب، وهي صورة أقرب إلى تخيل حالة الانبعاث بعد الموت، فهو يمدهم بوعيه وينتظر صحوتهم ويقظتهم، ولكن بسخرية مرة (كوميديا سوداء)، فكل ما يطلقه (سبارتاكوس) من اعتراف وإذعان، يتحول إلى ضده وبدرجة مضاعفة[1]، وفي قوله **فلترفعوا عيونكم اليّ / لربما .. اذا التقت عيونكم بالموت في عينيّ/ يبتسم الفناء داخلي .. لأنكم رفعتم راسكم .. مرّة!**

إن دلالة التجربة برفع الرأس تشير إلى حقيقة أن لا ينحني الجبين، لكن الفارق بينهما، هو أن الرأس متحرك ممكن أن يرفع وينحدر مرة أخرى، لكن الجبين ثابت إذا ما رفع لا ينحني إلا بالموت، وهو انحناء ميكانيكي وليس انحناء فعليا، وهذه الدعوة الواضحة للعبيد بان يتطلعوا مرة إلى ما سيخسرون لو كانوا أحرارا، هي كسر لتقديس الرمز والابتعاد عن أفعاله، الأنا هنا لا تطالب بأن تكون رمزا أبدا، بقدر سعيها لتكون سلوكا لحياة تخلو من العبودية والاستغلال، ولا سيما وهي تذكرهم بأنهم لن يخسروا شيئا، فهذه الجثة المصلوبة في المشنقة لم تنحن، حتى وان تم التمثيل بها، فالأمر لا يعدوا إلا إركاعا وإخضاعا للعبيد فقط، أما إمكانية الانحناء بعد الموت فهي ما لم تكن للقيصر ولا يستطع حتى تخيلها، وان عبث بالجثث.

يرى الشاعر أن الموت يأتي كعقوبة زائلة أمام المجد، كون المشانق لم تكن للأنا وحده بل للصباح، وما الأنا الرافضة إلا واحدة من هذه الإشراقات الصباحية، حتى أن مدلول الانحناء للجبهة جاء في البيت الثاني فاقدا للإرادة "محنية"، كما هو الموت، لكن النص يحيل إلى خلود أهم من الحياة، وحياة أسوأ من الموت، فيتحول الموت كحادث اعتراضي وليس كنهاية

[1]- المساوي عبد السلام، البينات الدالة في شعر أمل دنقل (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،ط1، 1994، ص 171.

لسبارتاكوس أو جميع من يمثلهم هذا الرمز الساعي للحرية، إذا يتحول المجد إلى حياة حقيقية ثورية أو موت اعتراضي نابع من قتل الإشراق والنور، لذا جاء الموت في النص ليس أصيلا أو معادلا للمشانق، فالانحناء وعدمه هو المعادل النصي الذي يقوده الموقف، مما أحال الأهمية لانحناء الجبهة وليس لاختناق الرقبة وهو الفعل المؤدي في المشنقة للموت، إذ تأخذ دلالة "الجبهة = الانحناء" أهمية قصوى في النص بين جزء من الجسد الإنساني، وتحتقر الفعل الاعتراضي للموت "العنق = المشنقة"، وهذه الجدلية بين جزأين من الجسد الإنساني تحيل إلى مدلولات النص، فالعنق يعادل استمرار الحياة، بينما الجبهة تعادل الكرامة، هنا يتضح الفارق بين جذور الـ "نعم" الخانعة، وجذور الـ "لا" الأبية الممانعة.

يعد الرمز في الشعر العربي المعاصر ركنا أساسيا؛ لأنه يتيح للشاعر(تجسيد رؤيا هو يمنحها شكلاً حياً و ملموساً)[1] وفي مستوى التخطي وكسر المحاذاة وتمكين التجربة الشعرية فكريا وجماليا، نجد الرموز والأقنعة قد غزت شعر أمل دنقل؛ إذ نلاحظ مواءمته الفطرية بين القناع والتجربة الشعرية ونشير بالتحديد إلى حسن التناغم الفريد بين اختياراته المختلفة للرموز وتلوين معانيه بها، حيث أنها تجسد الرفض والمخالفة وكلها تمثل التخطي والتجاوز وقنص سر جديد في بعث المعنى مندسا في بذور هذه الرموز.

يقول أمل دنقل في قصيدة **سفر الخروج**:

(أغنية الكعكة الحجرية)

(الإصحاح الأول)

أيها الواقِفونَ على حافةِ المذبحهْ

[1] – علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص56.

أَشهِروا الأَسلِحةْ!

سَقطَ الموتُ؛ وانفرطَ القلبُ كالمسبحَةْ.

والدمُ انسابَ فوقَ الوِشاحْ!

المنَازلُ أضرحَةٌ،

والزنازن أضرحَةٌ،

والمدَى.. أضرِحةْ

فارفَعوا الأسلِحةْ

واتبَعُوني!

أنا نَدَمُ الغَدِ والبارحةْ

رايتي: عظمتان.. وجُمْجُمةْ،

وشِعاري: الصَّباحْ![1]

اتسعت دائرة التجاوز عند أمل دنقل بكل رحابتها مع الرموز وبدأت مراوغات التجريب واصطياد الشوارد تأكد وجودها في الأبنية الفنية المتراكمة في قصيده، وتحولت الأقنعة إلى رافد غني يستقي منه شاعرنا أفكاره ومعانيه وأساليبه الشعرية، عبء محموله الفني من المذخور القومي وتوارت بالحجاب وجوه الرموز الإغريقية وحلت محلها وجوه المتنبي وزرقاء اليمامة وعنترة بن شداد وقطر الندى، وقد كان انكسار دائرة المحاذاة المحكمة

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص271-271.

وانفراجها في اتجاه التجريب التقني المستمر ممدى أدى إلى انفساح الرؤيا الشعرية، وهكذا انفك من أغلال التقليد، ومارس حركته الفنية الجديد بنبرات شاجية حزينة، فيها من الدرامية ما يجعلنا نؤمن بمسيرته الشعرية التي تخطت المألوف، وانتهكت ستر الصمت، إذا كعادته ينقل صوره بدراما مسرحية مفعمة بالعطاء.

وهكذا تظل التجاوزات الدلالية تشكل أنساقا فنية لافتة في نصوص أمل دنقل، والتي تنطوي على بؤر إيحائية وجمالية عالية القيمة، وتبقى انزياحاته تتكاثر وتتراكم بطاقاتها ومواضعاتها المختلفة التي تكسر العادة والألف والعقل والانتظام والتلقي.

ب- التجاوز الدلالي المضاعف عند محمود درويش:

يتم التجاوز الدلالي الأكمل والإنجاز الأروع عند توظيف الأنساق المختلفة، حيث تتحول القصيدة إلى عمل متكامل بالصور والأفكار عبر تراصفها في وحدة القصيدة، والتغيير الملازم للإبداع يجسد التجاوز في أعلى صوره "إن خاصية التجاوز هي إحدى الخاصيات المركزية للرؤية الشعرية فبدون التجاوز والتخطي، لن يكون ثمة اختلاف بين الشعر وغيره، والتجاوز بهذا المعنى هو منطق الشعر فالشعر في أصله تجاوز لنمط التفكير والتعبير السائد إلى نمط آخر يحققه هذا التجاوز بفعل ما يسمى في البلاغة بالمجاز أو ما يسمى حديثا في الأسلوبية بالانحراف أوالعدول"[1]، والتجاوز الدلالي هنا ليس تأكيد على فرضية التنصل الكلي والقطيعة النهائية بل على اللقاء الأرحب والأوسع مع الهدف.

ومنه يصبح التجاوز الصيغة الخاصة للتعبير عن الأفكار، وصور الشاعر هي التي تضفي خصوصية الحس وخصوصية الالتقاط والتركيب والعرض عبر اختيار الشكل الفني للمضمون الشعري الجزل وذلك لأن "القصيدة الجيدة تبنى فيها الجمل بدقة مُحكّمة، وتنتقي لها العبارات

[1]- عبدالله العشي، أسئلة الشعرية، ص121 .

في عفوية آسرة، وتخلق الكلمات فيها سياقها الملائم، وتتفاعل فيها عناصر التعبير تفاعلاً يعمل على إشعاع عدد غير محدود من الدلالات"[1]، ومنها يكون التجاوز الشعري الذي يسترشد به الشاعر هادفا لإضاءة الفكرة الشعرية الخلاقة والدينامية للقصيدة وصولا إلى التغيير الثوري الناجز.

إنّ محمود درويش يمتلك سحره وإلهامه اللامتناهي فقد استفز أسوار المكان والزمان المطلقين ووصل إلى نقطة قصوى يتفجر منها مشروع المغامرة الشعرية المبنية على التجاوز والمغايرة والاختلاف والتنوع، والكثافة في الانسجام والتفكير الشعري المتنامي، يقول في قصيدة الجدارية:

هذا هُوَ اسمُكَ

قالتِ امرأةٌ،

وغابتْ في مَمَرٍّ بياضها.

هذا هُوَ اسمُكَ ، فاحفظ اسْمَكَ جَيِّداً!

لا تختلفْ مَعَهُ على حَرْفٍ

ولا تَعْبَأْ برايات القبائلِ،

كُنْ صديقاً لاسمك الأُفُقِيِّ

جَرِّبْهُ مع الأحياء والموتى

ودَرِّبْهُ على النُطْق الصحيح برفقة الغرباء

[1] – محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، مكتبة الزهراء، القاهرة، ط1، 1992، ص127.

واكتُبْهُ على إحدى صخور الكهفِ[1]

تعد قصيدة الجدراية لمحمود درويش عجيبة في مناحيها المختلفة، في بناها وأسلوبها، في مضمونها في هدفها، في علاقتها بالقارئ، في طبيعتها في الوسط الفني، فهي في طريق الزمن صراع دائب بين المحاذاة والتجاوز، بين تمثل البعيد والقريب من المعنى، بناه تحمل الأشباه والنظائر التي لا تتفاضل ولا تتغاير، إذ نجده يهتصر صور الحياة الميخبة، نجد أفياء التجربة العاطفية السائدة في القصيدة سابغة متناغمة تنبئ عن الحس المؤرق بين الرغبة والاحتراق، (**هذا هُوَ اسمُكَ ، فاحفظ اسْمَكَ جَيِّداً! لا تختلفْ مَعَهُ على حَرْفٍ**) وكأن الشاعر ينكر أمرا عن خذلان العرب لقضيته، وموطن التجاوز المضموني جاء من طريق التلميح، فإن كانت فلسطين تنتمي قصرا إلى المكان والخصوصية العربية، فهو يرى أن هذا لا يجدي نفعا، طالما أن فلسطين الجريحة بعيون مشدوهة نحو العرب، فهو يرمي إلى غض الطرف عن الانتماء، لأن العرب في اختلافهم لا يغني ولا يزيد الطين إلا بلة، فالواجب على فلسطين أن تحفظ كرامتها بنفسها، ويستدرك القول بأن الوجود العربي لا ترجى شفاعته، وحري بفلسطين أن تدخل المعركة في جبهة جديدة بأنصار جدد من الغرباء (**ودَرِّبْهُ على النُطْق الصحيح برفقة الغرباء**).

التجاوز والتخطي تحركه الصورة الشعرية في باطن الجدارية بنشاط مركّب وحيوي، تعمل من خلاله على جهة الإيحاء الذي يمكن أن يجد صدى في نفس المتلقي، المنادى مغيب، والهدف مستور، لكن ما يدل عليه في هذا المضمر من الكلام صوت المرأة التي غابت بين أمواه الضباب وتاهت في غياهب الظلام، أضاعت طريقها الصحيح، وأدركها الضياع، إنها فلسطين الجريحة، وما يلاحظ أن درويش لا يكره اللغة لتخرج عن طبيعتها، وإنما تركها للمطلق، فهو لا يعترف بمحدودية اللغة، ومن ثم فإن قابلية التجاوز وفق هذا التصور جرت فيه انحرافاته اللغوية لتجسد رغبته في التميز والتفوق.

[1] – محمود درويش، جدارية ، مكتبة مدبولي، القاهرة ط2، 2001م، ص 07.

لا شك أن التجاوز الدلالي يخلق عالما جديدا يجعل القارئ حائرا ووضعه في حالة غير طبيعية، وخلق حالة من التوتر، وتتأسس الشعرية كمصدر صناعي، بمعنى أن الطاقة المتفجرة في الكلام المتميز بقدرته على الانزياح والتفرد، وخلق حالة من التوتر[1]، ولعل الانزياح الذي ترومه الشعرية ليس فقط ذلك الثابت في عدول الأشياء عن وظائفها الجوهرية، بل هو أيضا تلك الانزياحات التي تشمل حركة الذات المتغيرة حين تلمس أشياء العالم بأدوات الشعر، الماحقة للمنطق وإعاقات المستهلك في مفردات الطريق العادية، ولهذا يتموضع الانزياح بين حالتي التفرّد والتوتر، وتجعل المتلقي يبحث عن الدلالة المفقودة في أغوار النص، يجد كلاما متشظيا متباعد المعاني، فيلجأ إلى مساءلة النص، هذا التوتر الذي يدفع القارئ إلى ملىء الفراغ الذي يضعه فيه النص بواسطة البحث عن أسلوب وطريقة وضع الكلمات وترابطها في فضاء من العلاقات الكائنة أتاح لهذه الوحدات أن "..تفجر طاقات لا حدود لها، ومن ثم لا جدوى من وضع حدود أو قيود أو ضوابط لهذه الطاقات، إن المعاني تتحرك داخل النص في اتجاهات متباينة تشكل نسيجا متباينا معقدا ..."[2]. يقول محمود درويش :

أنا ضيف على نفسي.

ستُحرجني ضيافتها و تبهجني فأشرقَ بالكلام

وتشرقَ الكلمات بالدمع العصي ،ويشرب الموتى.

مع الأحياء نعناع الخلود، ولا يطيلون

الحديث عن القيامة[3]

[1]- ينظر، جون كوهن ، بنية اللغة الشعرية ص 133.

[2]- سعيد البحيري ، علم لغة النص ، مكتبة زهراء الشرق، ط1، 2007، ص 17.

[3]- محمود درويش، الديوان الأخير ، رياض الريس للكتب والنشر،د.ط، 2009 ، ص32-33.

فنلاحظ خروجا منه في الدلالة على نفسه حتى أنه جرّد نفسا أخرى غير نفسه ووصفها بالضيف عليها، وهو ما يخلق حالة من التضاد في المعنى، ثم يصف ضيافتها له بأنها مُحرجة وهذا الإحراج هل منبعه الكرم كما هي عادة المضيف فيشرق بالكلام وينشرح صدره أم شيء آخر وبالتالي يصاحب الكلمات دمع وصفه بالعصيّ، ثم قال (يشرب الموتى) وهنا يبقي ثنائية (الحياة والموت) فيجمع بينها في تنافر وتناقض دلالي كفيل بشحن القصيدة بالبنيات الدلالية التي مارس من خلالها تجاوزا دلاليا تمتد آثاره إلى القارئ .

تعتبر الأقنعة الرهان الذي تعتمد عليه القصيدة لإنجاز شعريّتها لدى محمود درويش، فالرموز والأقنعة "عالم تموج كثيف بشفافيته ، تعيش فيها وتعجز عن القبض عليها ...تقودك في سديم من المشاعر والأحاسيس ...تغمرك، وحين تهم أن تحتضنها ...، تفلت من بين ذراعيك كالموج "[1] ، فهو موجود بين ثنايا عناصر الأثر الفني ، يتفصد عن كل أجزائه ،وينبع بين ظلال الدلالات والرموز وقد يكون هو مراد العمل الأدبي الذي تحمله القصيدة وينفتح عليها الاحتمال [2]، من المعروف أن "العمل الشعري يصبح أكثر إحكامًا وإثارة إذا تآزرت فيه الرموز الجزئية تآزرًا كليًا يمتد على طول رقعة القصيدة فيخلق فيها نبضًا شعريًا شاملا"[3]، حيث أن حس المغامرة والاقتحام يعتبر من أساسيات الفن الشعر الحديث، وهذه المغامرة ما هي إلا تعبيرا عن تعدد زوايا الرؤية الإبداعية، وتكثيف على مستوى المحور التصويري؛ إذ تبدأ دائرة التقليد في الانكسار لتتماس مع الحداثة، فتحل محلها دائرة التخطي والتجاوز.

أخذ محمود درويش في إنجاز مشروعه الإبداعي الذي يواكب بتدفقه وبكارته وغناه الفترات العصيبة التي محقت آماله وطوت أحلامه، وظل يمحص شعره ويجرب في إجراءاته الفنية

[1] – أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي للطباعة والنشر، ط6، 2005، ص195.

[2] – ينظر، مونسي حبيب، فلسفة القراءة وإشكالية المعنى ، دار الغرب للنشر والتوزيع، سيدي بلعباس، الجزائر، دط، 2002، ص194.

[3] – أحمد محمد فتوح، الرمز والرمزية، مؤسسة المعارف للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط،1978، ص 78.

المتكاثرة لتسعفه في نسج الأحسن والأروع، ومضى يخترق القاعدة ويحطّم العرف، ويجوز المعهود في مجال التجاوز والانزياح، وقد كانت مسألة الرمز برمتها داخلة في باب الفن، وهو المجال الحقيقي الذي يستحكم في حيثيات السمو الإبداعي للشعر المعاصر؛ إذ أصبح اقتناص الدلالة من رحم النّص الشعري هاجس يدفع إلى البحث عن مناحي التفرد، فمن هذه الجهة تبدو لنا مجمل الدلالات المقنعة بالرمز في النص فائضة عن الموضوع، وشاردة وعصية على التحديد، عندئذ تنغلق المنافذ المؤدية إلى قلب النص إلا من جهة الإحساس بالجمال، أو بحال فريدة تنجم عن التعالق الدلالي المتنوع الذي ينطوي عليه الشاهد الآنف، فتتفوّق القصيدة فنّياً وشعريَّاً على ما سواها من حيث الأسلوب الأنيق والدلالات العميقة والصور الرامزة المبتكرة.

أبرز أقانيم التجاوز تتجلى في تقنية الأقنعة التي استثمرها محمود درويش، إيمانا منه بما توفره من نأي عن المباشرة، فالرموز تعتبر عصب الإبداع الشعري لديه، يقول:

لم أجد جسمكِ في القاموس

يا مَن تأخذين

صيغة الأحزان من طروادة الأولى

ولا تعترفين

بأغاني إرميا الثاني..[1]

هذا المقطع من قصيدته "**ضباب على المرآة**" من مجموعته الشعرية "**العصافير تموت في الجليل**"، في القصيدة يستضيف النبي إرميا المذكور في التوراة في عملية تناص شائكة بعض الشيء تنم عن عمق معرفته بالعهد القديم، فهو يرى تقاطع الصلة بين فلسطين وقدسها المحتلة،

[1] – محمود درويش، ديوان العصافير تموت في الجليل،دارالعودة،ط8، 1993، ص27.

وتناصه مع سقوط **طروادة** الإغريقية، إلا أن هوية إرميا الثاني تبدو مربكة بعض الشيء، لولا أن الشاعر أسعفنا بإشارته إلى الأحزان، وكأنه يتحدث عن مراثي إرميا، وهي مراثي تبكي سقوط أورشليم في قبضة البابليين عام 586 ق.م. لقد استفاد درويش من رمزية طروادة ومراثي **إرميا** ليُغني المعنى المراد من النص بكثافة التثاقف أولاً، وببلاغة البياض المتروك للقارئ العارف بقصة كل من حروب طروادة والسبي البابلي ثانياً.

لابد من التنويه بملحوظة وهي أن إدراك المعنى يتطلب الكشف عن ملامح الرمز ودلالته الرجوع إلى تلمس القرائن التي تشير إلى مصدر الرمز وماهيته، ومنه فإن درويش نسج الكثير من قصائده مسبوكة بالرموز الدينية تارة والأسطورية تارة والتاريخية تراة أخرى، همه الكبير وشغله الشاغل هو تبين قضية وطنه، يقول:

وطني قصيدتي الجديدة

أرى فيما أرى دولا توزع كالهدايا

وأرى السبايا في حروب السبي تفترس السبايا

في مصر كافور ... وفي زلازل

للنيل عادات

وإني راحلٌ[1]

إن محمود درويش ظل مرتبك موهوم بحلم يظل بعيد المنال، حيث كان يرى إلى دلالة الصراع الذاتي في أعماق المتنبي بوصفه شخصية قناع، على أنه صراع أعمق يتعدى الفردي إلى الجماعي؛ وبالتالي يكشف عن كل معاني التمزق والسقوط الذي تعانيه الأمة.

[1]- محمود درويش، الديوان (الأعمال الأولى)،ج2، رياض الريس للكتب والنشر،بيروت لبنان،ط1،2005، ص422.

ولذلك فإن ما يبوح به القناع منذ بداية القصيدة لا يدل على ارتباطه بهموم فردية خاصة، بل إنه تعبير عن قضايا تمس الكيان الحضاري للأمة.وفي قصيدته الرائعة بعنوان "**رحلة المتنبي إلى مصر**" من مجموعته الشعرية **حصار لمدائح البحر** (1984) يعقد الشاعر تناصاً بين حاضره وبين الماضي العربي، يقول:

للنيل عاداتٌ

وإني راحلُ

أمشي سريعاً في بلادٍ تسرقُ الأسماءَ منِّي

قد جئتُ من حَلَبٍ، وإني لا أعود إلى العراقِ

سَقَطَ الشمالُ فلا أُلاقي

غير هذا الدربَ يَسَبُني إلى نفسي...ومصر

كم اندفعتُ إلى الصهيلْ

فلم أجدْ فَرَساً وفرساناً

وأسْلَمَني الرحيلُ إلى الرحيلْ

ولا أرى بلداً هناك

ولا أرى أحداً هناك

الأرضُ أصغُر من مرور الرمح في خصرٍ نخيلْ

والأرضُ أكبرُ من خيام الأنبياءِ

ولا أرى بلداً ورائي

لا أرى أحداً أمامي

هذا زحامٌ قاحلُ

والخطو قبل الدرب، لكنَّ المدى يتطاولُ

للنيل عاداتٌ

وإني راحلُ[1]

كثافة تعبيرية أسلوبية امتاز بها صوت الشاعر محمود درويش، فالجملة الأولى يتم فيها تقديم الخبر على المبتدأ؛ لأن الخبر شبه جملة والمبتدأ نكرة غير مقيدة، فالإخبار عن المبتدأ (عادات) من خلال مقاطع القصيدة، هو ما ينكره صوت الشخصية التاريخية وصوت الشاعر ماضيًا وحاضرًا، وأن هذه العادات نكرة، وليست معروفة ومتجذرة في واقع مصر وتاريخها- على رغم وجودها وامتدادها-، وإنما هي طارئة، ويتجلى هذا المعنى في سياق القصيدة.

الفهم للشعر وحده بتصالح داخلي مع الأشكال الفنية وما تقرره، وهو أيضا يعبر باتجاه النص بعيداً عن ضوضاء التصنيف وملل المعاد والمكرور، شعرية ثابتة استطاعت أن تقول جديداً على صعيدين المضمون والشكل وتلك اللغة البسيطة أكسبته سمة أخرى يحلق بها ثابت في هتكه وهي اللقطة / اللحظة، أو بمعنى الومضة ذات الدلالات اللغوية الخاطفة، وهو يصنع هذا الخليط السحري من اقتحامه لنا بكل هذا الزخم الحيوي من حركية النص.

نقل جون كوهن عن فاليري مقولة مهمة مفادها أن الشعر ما هو إلا لغة داخل لغة ونظام جديد ينبني على أنقاض القديم، وبه يتشكل نمط جديد من الدلالة وسبيل ذلك هو

[1] - محمود درويش، الديوان (الأعمال الأولى)، ج2، ص421-422.

اللامعقول، إذ أنها هي الطريقة الحتمية التي ينبغي للشاعر أن يعبرها إذ ما كان يرغب في أن يحمل اللغة على أن تقول ما لا يمكن أن تقوله بالطرق العادية[1]. فهو يشير إلى كون هذه اللغة، وبفضل ما يحققه التجاوز الدلالي للمألوف الذي يرافقها . أن لها قدرة على اكتساب دلالات جديدة لا نهائية بفعل ديناميكيتها، وهو ما يبين أن الإبداع الذي تضمنه النص وما فيه من انزياح دلالي هو الذي يشكل عصب الشعر الحديث.

محمود درويش يتعامل مع اللغة كنظام رمزي أولي وما يعطي هذا النص وظيفته الشعرية هو الاستخدام الخاص لهذه الرموز اللغوية، هذا الاستخدام يتجاوز النمط المألوف حيث يهدف إلى زيادة وتعدد الدلالات، بل هو أبرز ما يميز لغة الشعر ومن هنا فلغة الشعر هي"...لغة متفاعلة، ليست خامدة، ولا تكف عن الحركة: لا تكف تستعمل دلالات ومضامين جديدة"[2] وهذا ما يضمن خلودها كلغة متجددة الدلالة.

لديني...لديني لأعْرفَ في أيّ أرضٍ أمُوتُ وفي أيّ أرْضٍ سأُبعثُ حيّا
سَلامُ عَلَيْكِ وأَنْتِ تُعدّينَ نار الصَّباحِ ,سلامُ عَليْكِ ... سلامُ عليْكِ.أَمَا
آنَ لي أَنْ أقدّم بَعْضَ الهَدَايا إليكِ : أَما آنَ لي أَنْ أعود إليْكِ؟ أَما زال
شَعْرُكِ أَطْوَلَ مِنْ عُمرنَا ومن شَجَر الغيمِ وهو يَمُدّ السّمَاء إليكِ ليَحْيَا ؟
لِدِيني لأَشربَ مِنْكِ حليب البِلاَد ، وَأبْقى صَبيّاً على سَاعِديْكِ[3].

لا يكاد القارئ يجد فارقاً كبيراً بين ما يقوله درويش في المقطع الثالث من قصيدة "إلى أمي" وما جاء في هذه القصيدة، فكلتاهما تتحدثان عن الأم، وتمزجان بين الأم والأرض أو

[1]- ينظر جون كوهن ، بنية اللغة الشعرية ص129

[2]- سعيد البحيري، علم لغة النص، ص164.

[3] - محمود درويش، الديوان (الأعمال الاولى)،ج3، رياض الريس للكتب والنشر،بيروت (لبنان)،ط1، 2005، ص.149

الوطن مزجاً تاماً، فالأرض/ الوطن (تلد، تشعل نار الصباح، تدر الحليب، شعرها طويل، تحمل على راحتها.."وبهذه الصفات" استطاع الشاعر أن يجعل من أرضه أماً تتمتع بكل صفات الأمومة، ويصبح دال الأم عنده معادلاً موضوعياً للأرض"[1].

وبالعودة إلى النص المدورس، نجد أن الكلمة المفتاح التي تحيلنا إلى عملية التَّوحُّد هي "درب الرجوع" إذ إن الرجوع في الذاكرة الفلسطينية مرتبط بالعودة إلى البيت والوطن الذي هُجِّر منه، وجاءت عبارة "صغار العصافير" لترمز للشعب الفلسطيني المغلوب على أمره, والتائه في صحراء الغربة والتشرد, ووصف العصافير بالصغر إنما يشير إلى مدى حاجتها إلى العودة إلى عش الأمومة/ الوطن الذي لا تستطيع أن تحيا منفردة بدونه, ثم تتعزز هذه الدلالة بعبارة "لعش انتظارك" التي ترمز إلى فلسطين التي مازالت تنتظر أبناءها للعودة إليها, والعيش في ربوعها بأمن واستقرار.

هذا كله بما يتيحه الاستعمال الخاص للغة وفي أي صورة قد يقدمها الشاعر أو يشكلها أو يوحي إليها، ومما يضاف إلى ذلك هو قصور بعض ألفاظ اللغة أحيانا أن تؤدي المعنى الذي يرغب الشاعر في إيصاله "...أما عالم النفس المعنوي فلا تزال ألفاظ اللغة قاصرة عن أن تحدد معانيه، ولا تزال تضرب في تيه من ماهياته، وهي ماهيات غير متناهية، وما لا تناهي له لا يدرك إدراكا دقيقا بحيث يوضع لفظ محدد بإزائه"[2]، فإذا كان المبدع قد لا يجد ما يعبر به عن مكنوناته ومشاعره، فكيف بالمتلقي أن يقبض عن شيء عجز صاحبه عن تقديمه فاستعان بنسق جديد ربما يضمن له إيصال ما يريد من رسائل بواسطة حمل القارئ للغوص في متاهات غير معلومة النهاية.

[1] – محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دار المقداد، غزة، فلسطين، ط1، 2000، ص69.

[2]– شوقي ضيف ، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط7، 1988، ص129.

فالشاعر حين تشكيله لغته الشعرية يبرهن بالدرجة الأولى على كمال اللغة وأرفع تجلياتها وأسمى أطوارها، فهو عندما ينحت اللغة ويصقلها يبتغي جعلها أكثر سموا وشرفا من خلال تجاوز الألفة إلى الغرابة وبالتالي يفرضها كأداة فوق الرسالة التي تتضمنها وأعلى منها، وهذا صلب الشعر وشأن من اختصاصه قبل غيره، فالشعر إطلاق لاستطاعة اللغة، أو لقدرتها المتعالية وبذلك فإن السمة الأثيرية للغة معيار من أهم معايير الشعر[1]، إن القيمة التي يُكسبها الشاعر للغة هي المسؤولة عن الأدبية في النص، والمعنى هو الذي يُلبس الشاعرية للخطاب من خلال التجاوز؛ الذي يُدخل البعد النفسي للمتلقي عالما موجودا داخل ذاته إلى أن يصل إلى التماهي في عالم خاص مجهول، إنه كما يقول نوفاليس "إن الشعر يتجاوز المعلوم إلى المجهول والواضح إلى المستتر والثابت إلى العرضي، فهو ينفذ إلى تمثيل ما لا يستطاع وإلى رؤية ما لا يرى" [2]

الشعر عدول إلى عالم جديد؛ عالم الخلق والتميز، إنه تجاوز لكن إلى لغة فنية تبرز قدرة المبدع بالدرجة الأولى على الاختيار وقدرة القارئ على استنباط الإمكانات الدلالية المتعددة التي تحملها اللغة، بفعل ما تنتجه من صدمة معرفية تباشر فكر المتلقي وخياله، فتدفعه هذه الهيئة الجديدة للغة إلى الرحلة في أعماق النفس والذات والمجهول وما وراء الواقع إلى المأمول، فيكتشف عالما أكثر جمالا وإثارة، فالشعر الحديث هو التخطي والتجاوز وكسر المحاذاة، ليس مألوفا لا من حيث لغته وتراكيبها ولا من حيث معانيه فهو يرسم الذاتية العينية؛ يصوّر باللغة الحية مكابدة الوجدان للواقع والتاريخ والمستقبل .

[1]- ينظر، يوسف سامي اليوسف ، القيمة والمعيار: مساهمة في نظرية الشعر، دار كنعان، دمشق 2000، ص67.

[2]- محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، 1996، ص55

2- انزياح الصورة الشعرية:

صرح بول ريكور بأن "الصورة الدلالية هي الصورة التي يمكن إيجاد ما يعادلها في الواقع، إن الصورة الدلالية تكمن في التفسيرات والتأويلات ومحاولة إيجاد مقاربة بين التمثيل والواقع : تغيير التركيز التأويلي إلى التركيز على مغزى sense العمل نفسه ومرجعه Reference"[1]، ومنه كثرت الدراسات التي ظلت تعنى باللغة الشعرية انطلاقا من مظاهرها اللسانية والأسلوبية على أساس أن هذه اللغة مباينة للكلام المألوف فعمدت تلك الدراسات إلى كشف الجوانب الجمالية والفنية فيها، فأبرز ما يميز لغة الشعر ويمنحه خصوصيته هو انحراف لغته عن نسق الكلام العادي، هذا الإنحراف هو الذي يُكسب اللغة الشعرية جماليتها وجوهرها المتميز وبالتالي تصبح لغة خاصة لها تأثيرها (الجمالي) وبُعدها الإيحائي وذلك لما تحمله من دلالات متنوعة وطاقة متفجرة لذلك وصف الشعر بأنه "الكلام المتميز بقدرته على الانزياح، والتفرد وخلق حالة من التوتر..."[2] بمعنى أن هذه الفرادة في الشعري تجعله يقفز ويخلق بها انفعالا وتوترا يختلف عن الكلام المعهود.

بات الشعر المعاصر أكثر تعقيداً ، وأميل إلى الاستغناء بالإشارة والتلميح عن التصريح فقد انبثقت أشكال بنائية متقدمة وبدأ الشاعر بهجر المباشرة والتقريرية، واعتمد الإيحاء والبناء بالصورة الشعرية عن طريق إيجاد معادلات موضوعية لانفعالاته وأفكاره وتجاربه، وعول على علاقة الصورة البسيطة بالبناء الصوري المركب الذي تنبع قيمته الإيحائية من الانزياح والأقنعة، فضلاً عن كون الصورة تتحول إلى رمز من خلال "وفرة دلالاتها وكثرة معانيها وقدرتها على الإيحاء والتداعي، وإنَّما هو وضع خاص لها تكّون فيه نسقاً كاملاً من التجربة أو كائناً مستقلاً

[1] - بول ريكور، مهمة الهرمنيوطيقا، تر: خالدة حامد، مجلة نوافذ، النادي الأدبي الثقافي، جدة المملكة العربية السعودية، ع22، 2002، ص49.

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

يملك حياته المتكاملة دون اعتبار لأيِّ معيارٍ عرفي من معاييرها، وما لم ندرك هذا الفرق الضروري ، فستقع لا محالة في شرك ، فنتعامل مع كلَ صورةٍ قادرة على الترميز رمزاً فنياً"[1]، فالشاعر من هذه الجهة أصبح يميل ميلاً شديداً إلى الاستخدام الفردي لبعض الأبنية بصورة تشير إلى تمرّده الواضح على محدودية الألفاظ والإقرار بعجزها عن استيعاب معانيه.

يرى كثير من البلاغيين ونقاد الأدب المعاصرين أن إعطاء تعريف موحد ونهائي لمفهوم الصورة أمرٌ صعب جدا؛ لأن هذا المفهوم ينطوي في مجال الشعرية الحديثة على عدة رُؤىً فنية مختلفة تأثرت بتيارات أدبية متباينة، ودراسات أسلوبية متنوعة[2]. وهكذا تضيق -أحياناً- دائرة الصورة لتشمَل الأشكال المجازية المشحونة بالعاطفة والخيال فقط، وتتسع -أحياناً أخرى- لتشمُل "كل تشكيل لغوي يستقيه خيال فنّان لمعطيات الحواسّ والنفْس والعقل"[3]، ويمكننا أن نعرّف الصورة الشعرية"وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق تعجز اللغة العادية عن إدراكه أو توصيله، وتصبح المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف والتعرف إلى جوانب خفية من التجربة الإنسانية"[4]، وبأنها تشكيل لغوي فني يكوِّنه خيال الشاعر انطلاقاً من معطياتٍ، أبرزها أشياء العالم الفيزيقي المحيط بنا.

وللصورة مستويان أو بُعْدان تتوقف عليهما في تأثيرها ونجاحها؛ بعد معنوي، وبعد نفسي "نجاح الصورة الشعرية في أدائها مُهمّتَها على الوجْه الأكْمل إنما يعود إلى الانسجام والتآلف الذي يحصل بين هذين المستويَيْن، كما أن إخفاقها يعود لا محالة إلى التغايُر والتنافر المحتمَل أنْ

[1] – نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي المعاصر، صفحات للدراسات والنشر،،د.ط،2008، ص289 .

[2] – ينظر، محمد القاسمي: الصورة الشعرية بين الإبداع والممارسة النقدية، مجلة ''فكر ونقد''، الرباط، ع.37، س.4، 2001، ص67.

[3] – علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخِر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط.1، 1980، ص30.

[4] – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص383 .

يحصل بينهما"[1]، والصورة بشكل من الأشكال هي تعبير الشاعر عن عالمه الفني وتجسيده عبر تشكلات لغوية منزاحة عن قواعدها التركيبية والدلالية والمعجمية، ويرى جون كوهن أن الصورة خرق منهجي لقانون اللغة، " إن الصور والمجازات والاستعارات لم تعُد مجرد تفاصيل وحِلية للخطاب . بحيث يمكن إلغاؤها، بل إنها خصائص جوهرية للعمل الأدبي، فلم يعد الموضوع علّة للشكل، بل هو أثر من آثاره "[2]، فكل "صورة تتميز بمخالفتها لواحد من القواعد التي تكون هذا القانون"[3]، وهذا يعني أن الصورة شكل من أشكال الانحراف والانزياح.

ويمكن أن ندرج الانزياح في خانة المجاز بقدر ما ينم عن الوعي بالكيفية التي تتحقق بها الدلالة في هذا القول المتميز يرسخ الفهم بخاصية التأويل البلاغي، فإذا كانت بلاغة الشعر هي بلاغة الصورة المجازية تكمن في انفلات الشاعر من قيود اللغة والانفتاح على لغة أكثر اتساعاً، ليكوّن لغة داخل اللغة وإعادة صياغة الحقائق وتوظيفها فنياً وجمالياً، ومحاولة صهرها لتتحول من دائرة الإتباع إلى دائرة الابتكار، والإخراج المجازي للمعنى تحقيق لشعرية القول الذي يظهر في كل أصناف التغييرات التي تطول مستويات النص المختلفة، دلالياً في مستوى الصورة، وتركيبياً في مستوى تلاحم الوحدات في السياق كما تنتظمها العلاقات النحوية أو تحدثها الهيئات الحادثة في البنية النحوية للعبارة[4]، ومنه فإن الانزياح الاستعاري يشكل ركنا أساسيا في بلاغة الصورة المجازية.

[1] – عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستِشْهاد، منشورات عيون، البيضاء، ط.1، 1987، ص238.

[2] – جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 46.47.

[3] – المرجع السابق، ص 49.

[4] – ينظر، الأخضر جمعي، اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب–دراسة–، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص132.

التصوير من أهم مظاهر الإبداع في الخطاب الشعري؛ لأنه "إبداع لغوي ينهض على إعادة النظر في النظام اللغوي"[1]، عبر تفجير قدرات اللغة التوليدية، والدلالية، والتصويرية، وغيرها. وباختراقه لتلك السويات، يفسر، ويحاول تغيير العالم[2]، وهذا ما سنقف عنده في دراسة بعض تمظهرات الانزياح في الصورة الشعرية عند أمل دنقل ومحمود درويش.

أ- انزياح الصورة وبراعة التشخيص عند أمل دنقل:

قصائد أمل دنقل تتجاوز فلسفة النظر إلى الأشياء نظرة بسيطة إلى فلسفة رؤيوية عميقة، وتسعى للتعبير عن علائق جديدة، وإيجاد ارتباطات بين الأشياء، وهذا ما يُكسبها التحرر من قيود المألوف والعادي لترتبط بأفق النفس الداخلية ومداها الأرحب، وتكشف الأشياء وتمنحها وجوداً مستمرا. وإذا قمنا باستظهار مواطن الفلسفة الشعرية من مناحيها البلاغية والتصويرية فإننا نجدها ثرية بعطاءاتها.

إن كثيراً من النجاح الذي أحرزه أمل دنقل يتوقف على مهارته في بناء صوره الشعرية، إذا أثار بلاغة شعرية جديدة تتعامل مع ذائقة جديدة ومتلق حداثي، أرسل صوره الفنية عبر فضاء الإبداع الفني إلى مدىً أوسع بعد أن حمَّلها بطاقتين شُّعورية وشِّعرية، مثلما أنتجها من العمق اللاشعوري الغائر في الوجود الإنساني، وهو واعٍ إلى حقيقة أنَّ صوره استمدت حيويتها من هذا الكون المترامي الأطراف، وأصبح لفظه نوعاً من الكلام يكسر القواعد ويتجاوز السنن، ليؤسس تبعاً لذلك، آفاقاً جديدة مليئة بالرؤى والاحتمالات[3]، مما منح صوه بعداً فنيًّا ودلاليًّا غير مألوف، يقول:

أعطني القدرة حتى ابتسم..

---

[1] – اليوسفي محمد لطفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس ط1، 1985، ص25.

[2] – ينظر، إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر. سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ص 176، وما بعدها.

[3] – ينظر، محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي، ص 27.

عندما ينغرس الخنجرُ في صدر المَرَحْ

ويدب الموت، كالقنفذ، في ظل الجِدار

حاملاً مبخرة الرعب لأحداق الصغار.

أعطني القدرة... حتى لا أموت.

منهكٌ قلبي من الطرق على كل البيوت

علّني في أعين الموتى أرى ظلَّ ندم!

فأرى الصمت.. كعصفورٍ صغير

ينقر العينين والقلبَ، ويعوى..

في ثنايا كل فم[1]

إن الصورة الشعرية لدى أمل دنقل تمثل كياناً فنياً نابضاً بالحياة الإنسانية[2]، وجمالها يستمد حدوده الفنية من هذا الصدق وهذه البساطة وتثبيت الحقيقة قرب المجاز، وجعل هذا التدفق الدلالي في جسد النص الشعري يأخذ قوته من هذه المزاوجة، فنلاحظ الصورة التشبيهة لم تقتحم في الإبداع من باب تحسين الشكل وطلائه ليظهر مُبْهِجا، وإنما لتدعيم المضمون وجعله أكثر تفاعلاً، وهذا من أسباب القوة الفنية عند أمل دنقل، بحكم أنَّ " قوة الشعر تتجلى في الصور التي تملك من الإمكانات الفنية والقيم ما يمكنها من التَّعبير عن التجربة الشعورية

[1] – أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص156.

[2] – عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة ، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا ط1980/1م، ص7.

ودقائقها والإيحاء بظلالها"[1] هناك التوحد اللازم بين الشُّكل والمضمون، وهذه الصور نفسها جاءت مكبرة في شكل لوحة استخدام فيها الشاعر المجازات والأخيلة، بل هي ترصد الواقع الإنساني كما هو رصدا شعريا دقيقا وتعمل على إثارة الدهشة والتصادم والمفاجأة.

والصورة التشبيهية هنا رغم أن لغتها صافية إلى أقصى درجات الصفاء والنقاء تُظهِر ما بداخلها في صور بهية تبهر العيون والعقول والقلوب وتنشأ علاقة جمالية وفنية رائعة من انحرافاتها عن تصورها البسيط الظاهر، إن كان مظهرها المعطى سطحي، ولا يحمل أي قرائن واضحة مثل قوله: (**ويدب الموت، كالقنفذ، في ظل الجِدار**)، فيبدو غامضا أيضا مما يحتاج للتأويل، إنها لغة اعتيادية لا تكاد تغادر أطرها المعجمية وهي بطيئة الحركة ثقيلة على ذاتها في نفس الوقت، مما يجعلنا نتيقن أنَّ الصورة كما هي قريبة من المخيلة هي بعيدة من الواقع أيضا، أي أن تلك الكلمات لم تعد تستجيب للمعنى العرفي المتفق عليه في المعاجم.

إن الصورة غدت في السياق الجديد شكلا مفتوحا على دلالات سيميولوجية قصدها الشاعر محاولا أن يسمو بها القارئ إلى آفاق واسعة، ففي قوله:(**فأرى الصمت.. كعصفورٍ صغير**) فهناك تصوير بسيط في ظاهره، لكنه يطوي في جنباته بعدا فنيا حكيما لا يمكن أن نصل إلى فحواه إلى بتمعن، وربط أسباب العلة بين المشبه والمشبه به، هناك انحراف عن التصور المنطقي لهلع العصفور الصغير، والصمت صفة عارضة في العصفور، أما في توظيفها المقصود من طرف الشاعر فهي دائمة وباقية وملازمة للمشبه (**العرب**) ليعطي انطباعه عن حال العرب المتخافت في ركودها وسكونها، ويتكئ الشاعر على هذه الصنعة ليبني علاقات انزياحية يكسوها طابع المباشرة المموهة، ليترك المجال مفتوحا أمام المتلقي لتثوير طاقاته التخييلية فيرى مالا يرى ، ويدرك مالا يدرك، فالصمت عندما يحيله الانحراف إلى هيئة عصفور صغير ، ولكنه

[1] – عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة، ص11.

عصفور غريب أيضا، لأنه ينقر العينين والقلب، ويعوي في ثنايا كل فم، هكذا فكلما ازدادت درجة الانحراف بين طرفي الصورة التشبيهية، وتناءت المسافة بينهما ،كلما ازدادت فاعلية التشبيه، وقدرته على خلق المفاجاة والدهشة والحيوية، ورفد الصورة بعناصر التخيل الابتكاري[1].

هذه الصورة تبين الواقع العربي الذي لا يواجه هذا الموت إلا بالصمت، والذي بدوره مشخصا على هيئة طائر ينقر العينين، فلا تعود ترى ، وينقر القلب فلا يعود يدرك، فتتعطل حتى فاعلية الكلام ، ويتحول إلى عواء كعواء الكلاب، إنها صورة مغرقة في الأسى والمأساوية تكشف عن شدة إحساس الشاعر بالمفارقة الأليمة ، ففي حين انتشر الموت والفناء والقتل في كل الأرجاء من حوله.

وبما أن لغة الصورة الفنية ليست لغة عادية، وأن الكلمات فيها ليست مجرد كلمات، وذلك أن الضورة تكون فيها "الكلمة ليست مجرد لفظ محدد للمعنى، بل هي عبارة عن مستقر تلتقي فيه كثيرة من الدلالات. إنها، بتعبير آخر، عبارة عن حيز يتواجد فيه أكثر من احتمال، غير أن الاستعمال المتعارف أي طريقة توظيف الكلمة في سياقات معتادة، هو الذي يجعل دلالة ما تطغى على كل الاحتمالات. وعندما يعيد الشاعر تركيب الكلام يكون قد أدخل الكلمة في شبكة من العلاقات تجبر ذلك الحشد الدلالي على البروز. هنا بالضبط يتنزل الشعر. إنه يحرر الكلمة من المواضعة الاصطلاحية، ويصبح نوعاً من الكلام يكسر القواعد ويتجاوز السنن، ليؤسس تبعاً لذلك، آفاقاً جديدة مليئة بالرؤى والاحتمالات"[2]، فإن أمل دنقل أصبح يتحرك قلقا في أتون تجربته الشعرية ويلونها بتلاوين حداثية، فيها مسحة رمزيّة وطقس تخييلي متموج في آفاق بعيدة من الدلالة والتصوير. يقول:

[1] – ينظر، عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل ، ص100.

[2] – محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي، ص 27.

الشوارع في آخر الليل . . آه

أرامل متشحات ينهنهن في عتبات القبور – البيوت

قطرة . . قطرة ، تتساقط أدمعهن مصابيح ذابلة

تتشبث في وجنة الليل ثم . . تموت

الشوارع في آخر الليل . . آه

خيوط من العنكبوت

والمصابيح تلك الفراشات – عالقة في مخالبها

تتلوى . . فتعصرها ، ثم تنحل شيئا ، فشيئا

فتمتص من دمها قطرة ، قطرة

الشوارع في آخر الليل .....آه

أفاع تنام على راحة القمر الأبدي الصموت

لَمَعَان الجلود المفضضة المستطيلة يغدو مصابيح

مسمومة الضوء ، يغفو بداخلها الموت

حتى إذا غرب القمر : انطفأت

وغلى في شرايينها السم

تنزفه قطرة ..قطرة؛ في السكون المميت [1]

تفنن أمل دنقل في ابتكار التَّراكيب الجديدة لنسج صوره، وجعل التشخيص مناطَها وأسَّها، وهَمَّ ببلورة أشكال فنية مستحدثة جعلت الصور الشعرية تتزين بالمثيرات الأسلوبية التي تمنح الحيوية والإثارة، فكانت الصورة عبارة عن لوحة فسيفسائية منمنمة، تشي بوجود "وحدة تركيبية معقدة تتبأر فيها شتى المكونات، الواقع والخيال، اللغة والفكر، الإحساس والإيقاع، الداخل والخارج، والأنا والعالم..." [2]، فالتشبيه هنا يشكل عاملا بنائيا ودلاليا وإيحائيا في الوقت نفسه، إذ يعمل على تجسيد رؤية الشاعر وإحساسه العميق بالغربة والضياع المميت التي يعيشها في شوارع مدينته، بحيث تصبح هذه الشوارع نفسها تحمل صورا مرعبة للموت، وبذلك فإن الصورة تخرج نهائيا من زاوية الطرفين التقليديين (المشبه والمشبه به) إلى أطراف عديدة تتآزر في رسم صورة كلية للموت المتجسد في الشوارع آخر الليل[3]، فتنهض الصورة الكلية في بنيتها الأساسية على نوع من التجاور الداخلي بين آليات مختلفة، وهذا التجاور يخضع لاختيارات دلالية وتركيبية، وفيه "انسجام منطقي ويتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية تثير لدى المتلقي شعورًا بالدهشة والغرابة "[4].

وللسياق حضور قوي في بناء الصورة الشعرية وكذا التجربة الشعرية حيث "تظل العلاقة بين الصورة والسياق الكلي للتجربة الشعرية المحرك الأساسي الذي ينبغي أن تنبع منه الدراسة. وتبلغ هذه العلاقة حدا من الكثافة والتوتر في صورة شعرية ما يحيل فاعلية الصورة إلى عملية من

[1] – أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص296-297.

[2] – نعيم اليافي، أوهاج الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 1993، ص174.

[3] – ينظر، فتحي "محمد رفيق" يوسف أبو مراد، شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، دار عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2004، ص145.

4 – سعد مصلوح، في النص الأدبي (دراسة أسلوبية إحصائية)، مطبعة عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، اسباتس الهرم، القاهرة، ط1، 1993، ص 187.

الفيض والإضاءة والكشف لا حدود لها"[1]، ولما كانت مساحة الانزياح كبيرة بين المشبه: الشوارع وبقية عناصر المشبه به (الأرامل خيوط العنكبوت،الأفاعي) فإن ذلك ما يخصب فاعلية التشبيه، ويكسر بنية توقع القارئ، ويخلق لديه المفاجأة والدهشة ويجعله أكثر وعيا وحساسية بواقع الشاعر المسكون بالموت والغربة والضياع[2].

وإذا رحنا نتلمّس طرفاً من مظاهر الانزياح التصويري عند أمل دنقل، والذي كانت الصورة الكلية أقوى دعائمه عنده، لوجدنا أصواتا شعرية جديدة تؤسس مساراتها الفنية بقوة تأبى حالتي الركود والجمود، ولعل المتأمل في المشهد الشعري لدى دنقل سيبحر في تصورات ذهنية وقيم إيحائية وشعورية ودلالات لا حدود لها، تتشابك دوالها التعبيرية وتتشاكل وتتفاعل من داخل صورها البديعية التي تسهم سياقاتها التعبيرية في تحريك وتفعيل ردود أفعال المتلقي، يقول في قصيدة «**يوميات كهل صغير السن**»:

كل الأبواب، العلوية والسفلية، تفتح إلا بابه

وأنا أطرق.. أطرق

حتى تصبح قبضتي المحمومة خفاشا يتعلق في بندول[3]

إن تشبيه القبضة الملحاحة في الدق على الباب بخفاش يتعلق في بندول ساعة حائط، تشبيه يحمل الكثير منالغرابة ع يحدث صدمة في وعي المتلقي للفت انتباهه إلى حال الموضوع الذي تناوشه الصورة التشبيهية، وملاحظة متغيرات استخدام التشبيه الذي يبدو بسيطا وعفويا، ويقول:

[1] – كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي. دراسات بنيوية في الشعر. دار العلم للملايين. بيروت. ط3. ص45.

[2] – ينظر، فتحي "محمد رفيق" يوسف أبو مراد، شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، ص145.

[3] – أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص115.

سآتى إليك كسيف تحطم

فى كف فارسه المثخن

سآتى إليك نحيلا.. نحيلا

كخيط من الحزن لم يحزن[1]

اعتيادية التشبيه وتقليديته تأتلف مع «خيط من الحزن لم يحزن». وهو مشبه به في حكم المعدوم، لكن الذي يدل على وهن الشاعرية وضعفها، لكن هذه الشاعرية سرعان ما تنضجها الحياة والقراءة، ومن الممكن التوقف عن التشبيه الذي يقابلنا فى قصيدة « الحزن لا يعرف القراءة»، يقول:

أعمدة البرق التي تطل من نوافذ القطار

كأنها سرب إوز أسود الأعناق

يطلق فى سكينتى صرخته المروعة

ويختفي.. متابعا رحلته مع التيار[2]

فأعمدة البرق التي يراها الجالس في القطار تشبه في تتابعها سرب إوز أسود الأعناق، لكن هذا الإوز (المشّبه به) سرعان ما يتحول إلى استعارة مكنية تطلق صرخة مفزعة قبل أن تختفي كي تتابع رحلتها مع تيار الماء الذي يحملها معه في اندفاعه إلى الأمام، حيث يتجه القطار. ولو أعدنا النظر إلى الصورة التشبيهية لوجدناها تنفتح من التشبيه الذي يمتد فيما يشبه

[1] – أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص60، 61.

[2] – المصدر السابق، ص.143.

الدائرة التي تغلقها الاستعارة، وهذا هو حال الانزياح التصويري عند أمل دنقل، إذ ينتقل من صورة إلى صورة دون أن تدرك الفواصل الواقعة بينهما.

إن في أسلوب الاستعارة حيزاً مهماً في شعر أمل دنقل، فأظهر عنايته واهتمامه به، إذ نال الأسلوب الاستعاري أعلى مراتب الجمال والإبداع في شعره ، فهو لون وفن خيالي مبالغ فيه ؛ لأنه يسوق فكر المتلقي إلى آفاق الخيال فيأنسن الطبيعة ، ويُنطق الجماد ، ويُحرّك الساكن ، ويبثّ الحياة فيما لا حياة له،: يتركه هذا الأسلوب من دهشة في فكر المتلقي ، فهو بحاجة إلى تفكر ونباهة لاكتشافه "انزياح استبدالي"[1]، إن أهمية الاستعارة تكمن في تأثيرها، هذا التأثير المتولد من المسافة بين المشبه والمشبه به، وبقدر بُعد المسافة يتجلى الانزياح على مستوى الدلالة، وما اهتمام الشعراء بالاستعارة إلا لكونها"... تتكثف وتتوالى لتحقيق الشعرية عن طريق خلق المجاز بعلاقة التضاد بين قطبي المزاوجة، المستعار والمستعار منه، ويحقق من خلال هذه العلاقة إبداعا في المعنى عن طريق الجمع بين لفظتين من حقلين دلاليين مختلفين"[2]، وبهذا فالانزياح الاستعاري أساس يتيح للشاعر استخدام اللغة على نحو يكشف عن خصوصيتها وجماليتها، انحرافاً عن الوضع اللغوي، وانحرافا عن الوضع الوظيفي للغة وكذلك انزياحا دلاليا، وهذ الانحرافات بطبيعة الحال إنّما هي في مصلحة البلاغة والجمال الفني.يقول أمل دنقل في قصيدة (أشياء تحدث في الليل):

وكانت الأضواء تنطفي

والطرقات تلبس الجوارب السوداء

وتغمر الظلال روح القاهرة

[1]- جون كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ص 205.

[2] - نوارة ولد احمد ، *شعرية القصيدة الثورية* في اللهب المقدس، دار الأمل، الجزائر، ط1، 2008 ، ص 114.

والدم كان ساخنا يلوّث القضبان

هذا دم الشمس التي ستشرق ، الشمس التي ستغرب

الشمس التي تأكلها الديدان[1].

فهذا النص يعتمد الانحراف الأسلوبي أسا واضحا في بنائه وشحنه بالطاقة الجمالية والإيحائية، فهو يتمثل حادثة قتل (صلاح حسين)، وانعكاسها في وعي الشاعر ومرآة نفسه، ومن ثم تجسيد هذه الانعكاسات النفسية والإيحاء بكنهها بشكل فني جميل، والفن إلا التعبير الصادق الجميل عن وقع الوجود على الوجدان[2]، وتلعب (الاستعارة التصريحية) في (الطرقات تلبس الجوارب السوداء، ودم الشمس) دورا بارزا في رسم ملامح الصورة الفنية في هذا النص، حيث صرح الشاعر بالمشبه به (الطرقات، الشمس)، وحذف المشبه(النساء ،صلاح حسين)، وأبقى شيئا من لوازمه(لبس الجوارب، الدم).

أصبح للصورة الشِّعرية قيمتها العالية ومكانتها الفاعلة، وبلاغتها الجديدة بتجلياتها المختلفة محاكية لانزياحات دلالية في اللغة والفكر والفن والجمال، وقد أدخل الكلمة في شبكة من العلاقات تجبر ذلك الحشد الدلالي المنحرف على البروز، وحرر الكلمة من المواضعة الاصطلاحية، الاستعارة التصريحية تتجسد في النص من خلال المفردات التالية : الطرقات، القاهرة،الشمس، فهذه المفردات موظفة في النص توظيفا مجازيا خاصّا، يقوم على تأسيس علاقات جديدة بين الألفاظ، فالطرقات لا تلبس الجوارب، والقاهرة ليست لها روح، والشمس ليست لها دم، وهذا انحراف أسلوبي يقوم على تفريغ الدوال من محتوياتها القاموسية المألوفة،

[1] – أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص169.

[2] – ينظر : ميشال العاصي، تعريف الفن :الفن والأدب بيروت ، ط1، 1963، ص33-35.

ويحيلها إلى إشارات لغوية حرة عائمة في أفق المعنى، بانتظار متلقٍ متوقد القريحة لاقتناص إيحاءاتها، وتصيّد لحظاتها الجمالية، عبر فكّ رمزيّتها واكتشاف التصورات المتكتّمة فيها.

الاستعارة هي تخريب لعلاقات التجاور السياقية بين الدوال، وإنشاء لعلاقات جديدة[1]، تتحقق عبر تشابك دلالي يستحيل فيه المدلول نفسه دالاً، وقد يتحقق بين الدوال بعضها مع بعض من جهة، وبين الدوال ومدلولاتها من جهة أخرى، فالطرقات لا تتصاحب نحويا ومنطقيا مع الجملة الفعلية (تلبس الجوارب)، والقاهرة لا تتصاحب مع الروح، كما أن الشمس لا تتصاحب مع الدم، وبالتالي فهذا تخريب لعلاقات التجاور السياقية بين الدوال، واستبدالها بعلاقات جديدة طارئة، تقف عائقا أمام عملية التوصيل الاعتيادية لأن هذا التغيير في السياق الشعري، يربك العلائق داخل النص بين الدوال أنفسها، وفي خارج النص بين الدوال ومدلولاتها، عندما تفرغ الدوال من مدلولاتها القاموسية، وتكتسب مدلولات طارئة، فتصبح الطرقات علامة لغوية مؤشرة على النساء والقاهرة علامة مؤشرة على كائن حي معين، والشمس علامة مؤشرة على (صلاح حسين)[2]، وعلى شاكلة هذا الانزياح الفني يؤسس أمل دنقل اللفتة الجمالية للصورة الشعرية الاستعارية التي يقتنصها، فيبنيها ببراعته الخاطفة المفاجئة، التي تتمدد في أفق منبسط مفتوح على تأويلات عميقة بالدلالات، فتتعمق الصورة في أغوارنا فتكسبنا معادلاً زاخراً بالفهم المتنوع.

تقوم الاستعارة بتجسيد اللامرئي إذ يتراجع المعنى الأصلي ليأخذ مكانه المعنى الاستعاري فهي أداة فكرية تجمع بين المتغايرات وتوحد بينها فينتج بين المعنيين علاقة تفاعل،هذا التفاعل الدلالي الذي تبنى عليه الاستعارة حيث لا يمكن أن يحل شيء محلها "وتسهم في التوتر المزدوج

[1] – ينظر، يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث ، عمان، ط1، 1997، ص99.

[2] – ينظر، فتحي "محمد رفيق" يوسف أبو مراد، شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، ص148.

الذي يميزها، وهو الخضوع للواقع والإبداع التخييلي معا، فهي إحلال وتسام في الآن ذاته"[1] وعبر الجمع بين المتناقضات والتفطن للعلاقات بينها مما لا يراه غير الشاعر، حيث إنه يقدم لغة داخل لغة، هذه اللغة التي "تتميز بخاصية جوهرية هي أنها ديناميكية وذلك نتيجة للتوتر الذي يتمثل في الخطاب الاستعاري"[2]، بإمكاننا أن نتقصى الانزياح الاستعاري في نص آخر من شعر أمل دنقل، وكيف تمكن وبجدارة لغوية إبداعية أن يحقق قيما دلالية أنتجها انزياح شعره بلاغيا وفنيا. يقول:

يوم أن كنا صغارا

نمتطي صهوة الموج

إلى شط الأمان كنت طفلا لا يعي معنى الهوى

وأحاسيسك مرخاة العنان[3]

في السطر الأخير استعارة مكنية ، حيث شبه الشاعر أحاسيس حبيبته بالخيل، فحذف المشبه به (الخيل) وأبقى شيئا من لوازمه (العنان)، ويتمثل جمال الاستعارة في حذف المشبه به، والصدام اللغوي بين الدوال، فالأحاسيس لا تتصاحب مع (مرخاة العنان)[4]، وهو من خصائص الخيل فكيف لمح الشاعر التجانس في العناصر غير المتجانسة ؟وكيف أدرك الشبه في العناصر غير المتشابهة ؟

[1] – صلاح فضل ، بلاغة الخطاب ، 145

[2] – صلاح فضل، بلاغة الخطاب، ص146.145

[3] – أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص72.

[4] – ينظر، يحي القاسم انزياح المصاحبة المعجمية ، دراسة في شعر أمل دنقل، مجلة جامعة البعث، العراق، م21، 1999، ص157.

إن الشاعر يطرح تجربته مع حبيبته عندما كانا صغيرين ، وكان الحب بينهما بريئا متدفقا تدفقا عفويّا فيّاضا ،وكانت أحاسيس الحبيبة تتدفق بالمستوى نفسه من القوة والعفوية والاندفاع، من هنا فقد لمح الشاعر أوجه الشبه بين أحاسيس الحبيبة وبين الخيل المرخاة العنان، وبذلك أضفى على أحاسيس حبيبته مزيدا من القوة والاندفاع ، وجسّدها عبر سبيكة لغوية متآلفة، وإذا ما أدرك المتلقي هذا التصور،وتمثل صورة الأحاسيس مجسّدة في كينونة لغوية موحية، فإنه عندئذ يكتشف السر المسكوت عنه ،ويصل إلى حالة تفريغ التوتر وانفراج القلق[1]، فالشاعر يلغي علاقات الواقع المألوفة، ويعيد تشكيل الواقع بعلاقات نفسية جديدة، قد تدهش المتلقي، بقدر ما تكون قادرة على تجسيد العالم الداخلي للشاعر، عبر تشكيلات لغوية جمالية فيّاضة بإيحاءات هذا العالم وخباياه الدفينة [2].

إن اغناء الفضاء الشعري، وضخ حيويته المتحركة بفنيات التصوير، هي بمثابة قوة قابلة لمضاعفة الانزياح وتنشيط دلالاته، وشحن التشكيل بإرادة مفاجئة تؤسس العمل الشعري وتدفعه إلى ذروة الانشغال الكلي بمصير الإنسان على النحو الذي يمتحن خطورة حضوره الجمالي في الوجود، وهذا ما دفع أمل دنقل إلى تجريب خلق تجانس بعيد التَّوقع في المنظور الظاهري بين عدد من المفردات في صوره الشعرية بإقامة علاقات التَّكامل التَّفاعلي بين المتضادات من الألفاظ، والمتباعدات من الصفات، في نزع مقصود للخصوصية المتآلف عليها؛ وخلق للأصل فرعاً أندى نضارة وأقوى في العبارة، وأكثر بلاغة في التَّعبير، وهو ما ينتج مفاجأة للقارئ العادي، وتحفيزاً للمتلقي ذي الاهتمام الخاص.

[1] – ينظر، فتحي "محمد رفيق" يوسف أبو مراد، شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، ص149.

[2] – ينظر، عبد القادر الرباعي، في تشكيل الخطاب النقدي ،عمان،ط1 ،1998.ص53.

ب- الالتباس المجازي للصورة الشعرية وانحرافها عند درويش:

عرفنا أن الصورة الشعرية هي لب الشعر وجوهره، إذ أن "مهمة الشاعر أن يحسن صياغتها ويخرجها في صورة جميلة "[1] بنسج تراكيب جديدة تكون الألفاظ المستحدثة أسها، والمعاني الحديثة من القاموس الذاتي للشاعر مادتها، ويحدث هذا كلُّه بالاتكاء على الاستعارات، والتشبيهات، والكنايات، والرموز، والتشخيصات المتعددة الأوجه، وجميع والأدوات التي يتقدُ بها مفعول الصُّورة في النَّفس المتلقية بانتقال المعنى السَّامي إليها، وتأثيره فيها، وبذلك تتعمق الصورة في أغوارنا فتكسبنا معادلاً زاخراً بالفهم ، حيث " تتيح لنا الصورة بما تستقيه من القيم الفنية والدلالات الإيحائية التي يوفرها التشبيه، والاستعارة، والرمز والقناع، والأسطورة أن نمتلك الأشياء امتلاكاً تاماً "[2] وتكون هذه الصور الفنية متشيئة على أساس الانحراف اللغوي، وتقوم على أساس تشخيص المعاني المجردة ومظاهر الطبيعة الخارجية في صور كائنات حيّة أيضا.

ويعتبر الانزياح وسيلة فنية عريقة لها جذورها الراسخة في الشعر، حيث أن طبيعة الشعر لا تقبل الانغلاق، باعتباره نبوة ورؤيا وخلق وبحث لا نهاية له، ويأتي الانزياح فيه على أساس أنه يعطي للكشوف الشعرية فرادتها ففي هذه الكشوف يتعانق المرئي مع اللامرئي والمعروف مع المجهول والواقع المحسوس مع الحلم، ويسعى الشَّاعر إلى تأسيس علاقة تَوحُّدٍ بين شعوره وشعور المتلقي ، ووسيلته الفاعلة هي الصُّورة ، فهو عندما يقدِّم لنا صورة شعرية إنما يقدِّم لنا شعوره ، وهو عندما يقدِّمُ لنا شعوره إنما يرمي إلى تحفيز مشاعرنا لاستكناه ما في صورته من أفكار قد تلتقي مع ما نحمله من أفكار، فالصورة تستطيع " بما تحمله من معاني مستمدة من الواقع أن تكون إحساساً

[1] – عزالدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي " عرض وتفسير ومقارنة" ، دار الفكر العربي ، ط3، 1974، ص401.

[2] – أدونيس، زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ط2 ، 1978م ، ص 154

نابعاً من الذات "[1]، وقد تقود إلى أنماط فكرية مغايرة تتحكم في تكوينها درجات وعينا، وأسس ثقافتنا، إلا أنَّها لا يمكن بحال أن تجعل منَّا شعراء بقدر ما تخلق منَّا متذوقين للإبداع.

إن الممارسة الفنية للإبداع الشعري لدى محمود درويش بمراحلها وتحولاتها تندفع بمشروعها المنجز بتصاعدية مدهشة، مؤصلة بخصوصيتين فكرية وجمالية، مستهدفة إنشاء طفرة جديدة في مستوى الإبداع العربي المعاصر، وصوره الشعرية التي يقدمها تنبئ عن تحطم وتضاد يعيشه في داخله الرافض لواقعه المؤلم، فمعاني قصائده تقوم على أن "الفعل الشعري المتمثل في مجموع عملية تجميع معناه خلال ظرفية نمو خطوط كتابة القصيدة، وأثناء تصاعد عمل الأداءات الشعرية التي تجهد في كشف الحالة الشعرية وتبلورها في المناخ الخاص بها، الذي يخلق تأثيرات مختلفة..."[2]، بعث روح المسؤولية في شعره، والسير وفق الواجب، والالتزام بالحكمة في وضع الأمور مكانها الصحيح، وطرح تساؤلات أراد من خلالها أن يقترح الشكل الشعري، بما هو تجاوز وتعبير، ويتشكل بما هو فعل إبداعي في التصوير الفني، متمثلاً في " حركة القصيدة وطريقة تكونها وعلاقة أجزائها ببعضها ، والأصوات الداخلية فيها ، ثم صورها وطبيعة الصور وأبعادها ، وتراكب هذه الصور ..." [3]، فقد آثر نزوعا لغويا يفاعل به بين دلالات غير مترابطة منطقيا ولعل خصوصية شعره تكمن في هذا التنوع وتجنب كل أشكال تنميط الشعر.

لقد انشغلت قصيدة درويش الجديدة، ومنذ تجلّياتها الأولى، بنمذجة التجربة الوجوديّة الفلسطينيّة، وإعطائها بعداً ملحميّاً ينقل تراجيديتها إلى مصاف التراجيديات الكبرى في التاريخ الإنساني، فجاءت مُحمَّلة بالدلالات الشعرية والإيحاءات، والظلال الوجدانية، التي جعلتها تنبض بالحياة من جديد وتجسّد رؤياه تجسيداً قوياً.يقول:

---

[1] – يحي زكريا الآغا ، جماليات القصيدة في الشِّعر الفلسطيني المعاصر، دار الثَّقافة، الدوحة، دار الحكمة، غزه، ط1، 1996، ص 124

[2] – إبراهيم عبد العزيز، شعرية الحداثة–دراسة– منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص228.

[3] – ينظر، عبد الله العشي، نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، الجامعة الأردنية، الأردن، 1988،ص273.

...وأنا أنتشر الآن على جسمك

كالقمح، كأسباب بقائي ورحيلي

وأنا أعرف أن الأرض أُمي

وعلى جسمك تمضي شهوتي بعد قليل

وأنا أعرف أن الحب شيء

والذي يجمعنا، الليلة، شيء

وكلانا كافر بالمستحيل

وكلانا يشتهي جسما بعيدا

وكلانا يقتل الآخر خلف النافذة (تعجب)

(التي يطلبها جسمي

جميلة

كالتقاء الحلم باليقظة

كالشمس التي تمضي إلى البحر

بِزيّ البرتقالة..

والتي يطلبها جسمي

جميلة

كالتقاء اليوم بالأمس

وكالشمس التي يأتي إليها البحر

من تحت الغلاله)[1]

درويش يبرر تعلقه بفلسطين وتشبثه بها، وأن كل جزء منه متمسك بها فهو فشبهها بالمرأة والرابط الدلالي بينها (الوطن– المرأة) هو الحب والعشق والهيام فهو ينتشر فيها كانتشار القمح في الحقول ويزداد التشبيه قوة لأن القمح يلتقي أرضا خصبة فتحتويه ويذوب فيها ثم ينمو لينضجَ، ثم عبر عن الارض بالأم في تشبيه بليغ صريح فدلالة رمز الأمّ يوحي بالحب والرحمة والحنان وقوة الرابطة العاطفية، وهذا ما يجده الشاعر في تسبيهه الأرض بالأم، ثم يذكر أمورا مشتركة بينهما، (كلانا كافر بالمستحيل)، (كلانا يشتهي جسما بعيدا)، فالولد يأخذ من طباع والدته، فهما يتوقان إلى الحرية ونبذ المحتل، ثم ينتقل إلى تشبيه وطنه بالجميلة (كالتقاء الحلم باليقظة)، (كالشمس...)، فتشبيه جمالها بزمن رؤية الحلم يقظة متحققا، برؤية الشمس عند غروبها وهي بلون البرتقال في البحر.

إن الصورة المجازية عند محمود درويش تنعطف بلحظات الحضور المتعدد للانزياح، هذا الحضور يتحرك في اتجاهين، اتجاه أول تُولده الحياة ويدفعه الشعور المتوتر فجاء كموجة كبيرة هائجة وهادئة محرقة، وكان هذا "التوتر أو الانخراط في التوتر على نحو مغرق في الجدية"[2]، واتجاه ثاني تحركه الأبعاد الهندسية للقصيدة وأنساقها في قوة البناء والمتانة، ويتجسد الالتباس هكذا في الوجوه البلاغية المتعددة لتدعيم حالة المعنى الذي يتحرك في فضاءات تستكشف الخفايا وبواطن الذات الشاعرة، ولقد كانت فلسطين تمثل المعادلة الموضوعي في شعر درويش، ومنها

[1]– محمود درويش، ديوان العصافير تموت في الجليل (إمرأة جميلة في سدوم)، ص139.

[2] – يوسف سامي اليوسف، القيمة والمعيار :مساهمة في نظرية الشعر، ص26.

يستقي مادته، وبتماهيه يعطينا الدلالة المتفجرة في إيقاع يشهده العمق الفني والإيحاء للشاعر العاشق في مجده وجماله لموقف يساوي به بين الحياة والموت، يقول:

خذيني، إذا عدتُ يومًا

وشاحًا لهُدبكْ

وغطّي عظامي بعشب

تعمّد من طهر كعبكْ

وشدّي وثاقي..

بخصلة شعر..

بخيط يلوّح في ذيل ثوبكْ..

عساني أصير

إلها أصير..

إذا ما لمست قرارة قلبكْ!

*****

ضعيني، إذا ما رجعت

وقودا بتنور نارِكْ..

وحبل غسيل على سطح دارك

لأني فقدت الوقوفَ

بدون صلاة نهاركْ

هرمت، فردّي نجوم الطفولة

حتى أشارك

صغار العصافيرِ

درب الرجوع..

لعُشِّ انتظاركْ![1]

تكتسب هذه القصيدة أهمية خاصة لأنها تكثف آراءه في الشعر والحب وفلسفة الحياة وفي الأسلوب أيضا، إنه يكشف أوراقه لقارئه بتواضع العارف، وصدق الإنسان، وحنان المرتحل بأكثر الأساليب تقشفا وتخففا من طنين البلاغة حيث تغدو البساطة شكلا وحيدا لفتح آفاق النص ليس على معانيه فحسب ولكن أيضا وأساسا على موسيقى العاطفة الثرية التي تتبنى اقصر الطرق للوصول إلى متلقيها، واستطاع أن ينسج الروابط الحميمة بين الكائن والممكن، والوضعيات في فرادة ثابتة وأصالة راسخة من التحكم في وضع الكلمة في موضعها المناسب، إذ "هناك فرقاً بين المفردات من حيث هي مادة في اللغة، وبينها من حيث هي مادة في العمل الشعري، إنها تكتسب في الشعر دلالات جديدة، ولاشك فإذا كانت هذه المفردات معتادة في الاستعمال اللغوي العام, فإنها تصبح غير معتادة في مفاهيمها الجديدة ومعالجتها الشعرية"[2]،

[1] – محمود درويش، عاشق من فلسطين، ص16، 17.

[2] – محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، مكتبة الزهراء، القاهرة،مصر، ط1، 1992ص 186.

وبهذا التماهي الفني الجميل يعيد درويش رسم الصورة بمخيلته فتدل على ترسيخ المعنى والتأمل في حركية الصورة.

إذا لاحظنا الألفاظ الأكثر توهجا في القصيدة، مثل (**وشاح، هدب، غطي، عشب، تعمد(تغطية بالماء)، خصلة شعر، ثوبك**) تؤكد صفة التغطية وهو يدل على الحماية والانقياد إذ أنه في المقطع الأول ركّز درويش على ذاته، وكانت الأنا محور المقطع الأول ومفتتح المقطع الفعل **أحن،** ثم يوظف الأفعال المضارعة من جهة وضمير المتكلم من جهة أخرى، أما في المقطع الثاني فيتغير الخطاب في القصيدة ويتوجه الشاعر إلى أمه بقوله (خذيني)، يتحوّل الفعل المضارع في بداية المقطع الثاني إلى فعل طلبي وكذلك في المقطع الثالث(ضعيني)، يلاحظ أن بداية المقاطع الثلاثة هي أفعال يحكمها مبدأ التدرج من الداخل إلى الخارج. أحنّ ــ خذيني ــ ضعيني.

الالتباس المجازي يكمن في الطبيعة الفنية للصورة ذات الحركية المتعامدة المتجانسة، شاعرنا يستثمر هذه الكلمات، ويجعلها تشبه ذاته، تشبه وجوده تشبه فعله وصفته وخصوصيته، هكذا يتصور معطى الكلمات ومدلولاتها، حيث يحمي الوشاح ويزين العاتق مثلما تفعل الأهداب، كما أنّ دلالة الفعل خذيني هي التملك والانقياد وهي رغبة التشيؤ عند الشاعر ليعبر عن عشقه لأمه ولينعتق من ظروفه السيئة. يقوم الشاعر في هذا المقطع بما يشبه الطقس الديني حتى يصل إلى عملية التطهر، يطلب من أمه الحماية لكي يولد من جديد "وغطي عظامي بعشب" وكأن العشب مجازًا اللحم الذي سيغطي العظام.

ويلاحظ في المقطع الأخير أيضا الألفاظ التي تدل على النور(**نار، نهار، نجوم**) ممّا يؤكد مبدأ التماهي، فالوقود وحبل الغسيل وسيلتان؛ الأولى تبيّن الانصهار والثانية تفيد معنى الحرية والانطلاق والخروج من الأسفل، القاع أو السجن إلى سطح الدار، إلى العلوي مثلما أنّ حركة المقطع الثالث تتجه إلى الأعلى من التنور إلى سطح الدار إلى النجوم. قد يكون ذلك إشارة

للترفع عن الواقع المأساوي. يتم ذلك باستحضار المخاطب وكأنه أمامه فيلغي الشاعر بواسطة هذه الآلية البعد المكاني بينه وبين أمه (فلسطين)، وهذا التشبيه له القدرة على تجسيد المفارقة أيضا وإظهارها بصورة تخيلية تباغت المتلقي من حيث لا يترقب، بإيجادها علاقة غير معهودة، وقيمة هذه العلاقة تتأتى من الربط غير الملتفت إليه من قبل.

وتتكرر هذه الطبيعة التصويرية المتشابكة في الكثير من قصائد درويش، يحاول أن يجدد في عطاءات فنه، لكن ليس بتراتبية مملة بل بتنوع ثري في الانحراف بالصورة وجعلها مناط المعنى، إذ إن اللمحة الفنية التصويرية تؤسسها اللفتة الجمالية التي يقتنصها من فضاء الحياة، يقول:

فوق السحاب وصية أهلي؟ وأهلي

يتركون الزمان كما يتركون معاطفهم في البيوت. وأهلي

كلما شيدوا قلعة هدموها لكي يرفعوا فوقها

خيمة للحنين إلى أول النخل، أهلي يخونون أهلي

في حروب الدفاع عن الملح. لكن غرناطة من الذهب[1]

إننا أمام صور شعرية مكثفة ناتجة عن توظيف أكثر من أسلوب بلاغي، إذ نجد التشبيه ونجد الاستعارة، والكناية أيضاً، هذا التنوع يشي بالالتباس والانزياح في مستوى فنية التصوير، وإذا حاولنا أن نجزئ هذه الصور، نستطيع أن نتابع جدل (السكون/ الحركة) في كل منها ثم الربط بينها، وكأن شاعرنا الروح الشعري عنده يتفجّر في فلسطين المحتلة، مستلهماً قاموسه من مفردات الحياة وتفاصيل الأرض ، شكّل حالة اختراق قصوى للروح والكلمة.

[1] – محمود درويش، ....

الصورة الأولى: (**أهلي يتركون الزمان كما يتركون معاطفهم في البيوت**): فنحن أمام تشبيه وقد اكتملت أركانه، الذي نريد أن نقوله: هو علاقة المشبه بالمشبه به (**أهلي/معاطفهم**)، على مستوى التركيب النحوي نجد أن الضمير (هم) يعود على أهلي، كما أن الفعل المضارع (**يتركون**) هو نفسه في جملة المشبه به وهنا يكمن سر الإبداع، لأن جملة (**يتركون معاطفهم في البيوت**) تحليلنا إلى المكان، في حين أن (**يتركون الزمان**) تستحضر الزمان، إذ تصبح حركة الأهل باتجاه ترك المكان بعد أن تركوا الزمان. ثم أن (**البيوت**) حركة باتجاه الأرض (أرضية) في حين الفعل الفردي (أكتب) كان باتجاه علوي، إذ تتشظى حركة الصورة بين الفردي/الجماعي.

الصورة الثانية:(**أهلي كما شيدوا قلعة هدموها لكي يرفعوا فوقها خيمة للحنين إلى أول النخل**): تبدو الصورة مكثفة، إذ نلاحظ فعلين ماضيين وفعلاً مضارعاً (شيدوا، هدموا، يرفعوا)، كما أننا نشاهد استمرارية الحركة في الماضي عن طريق أداة الشرط (لو) التي تفيد التكرار. إن فعل التشديد يتطلب حصول حركة تنطلق من السكون نحو الحركة، فمفردة (**القلعة**) الدالة على العلو يحتاج بناؤها إلى حركة تنطلق من الأسفل نحو الأعلى، من السكون إلى الحركة، من الأرض إلى السماء. لكننا نفاجأ بانكسار الحركة لدخول فعل الهدم الذي يتجه عكسياً (**حركة عكسية**) نحو السكون. لكن الشاعر لا يبقى الصورة في سكونها، إذ ينطلق من ركام سكونه (**الهدم**) مباشرة لكي ينقذ تلك الحركة من سكونها ويعود إلى تشكيل صوري ناتج عن إزاحة السكون لتلك الحركة إذ يأتي بفعل مضارع يدل على قوة الحركة (يرفعوا) وبصيغة الجماعة، إذ ترفع (**خيمة الحنين**) بعد أن كانت (**القلعة**) الدالة على الثبات والاستقرار أصبحت خيمة لكنها أضيفت لتكتسب دلالة جديدة أي شحنات جديدة مستعيراً لها صفة الحنين وهنا نبع الإشعاع، موطن القوة.

الخيمة تذكرها بمكان قبل كل شيء، ثم إنها كانت البيت العربي في زمن قديم بعد أن أدى السكون (الهدم) إلى إلغاء القلعة جاءت الحركة لتبعث من جديد الحياة في (القلعة)، ولكن بالعودة إلى الوراء حركة باتجاه معاكس حركة تسلط أضواءها على الماضي، وليس من دليل قاطع سوى أن تكون هذه الخيمة (للحنين) شعور مجرد معنوي اقترن بشيء حسي مادي هو (الخيمة) (**إلى أول النخل**) إشارة إلى الأصل المكان العربي المعروف بالنخيل. وإذا كانت الخيمة توحي بالسكون فإن الحنين اضطراب وحركة؛ إذ يحاول الشاعر أن يجمع الزمان والمكان في حركة لاستعادة حاضره إلى أهله ليكشف جدل السكون/الحركة عن قوة تشكيل الصورة وعن بعد الاستعارة وخفائها ويضيء الصورة بتلك الاستعارة، وحركة الاضطراب للحنين وسكون الخيمة ليقذف بها في تيار الحركة والاضطراب، وتلك هي الاستعارة المتقنة في خفائها ودقتها، ومدى ما تقدمه من خدمة ضمن السياق الذي ترد فيه، ومقدار ما تبعثه في النفس من لذة وقوة تخيل وتصور[1]

الصورة الثالثة :(**أهلي يخونون أهلي في حروب الدفاع عن الملح لكن غرناطة من ذهب**): هنا تهبط الحركة من العلو إلى الانخفاض والسري في الوقت نفسه، إذ أن فعل الخيانة (يخونون) مضارع الجماعة المخاطبين، فالحركة جماعية لكنها أرضية، وباتجاه معاكس، إذ أنها خيانة الأهل للأهل، غير أنها (الحروب) توحي بقمة الحركة والاضطراب بخاصة وأنها جاءت بصيغة الجمع وهذه الحروب هي حروب للدفاع عن الملح، يبدو من النص أن المقصود بالملح هو معدن الخير وأساس كل شيء، لأن الملح مادة أساسية. لقد جاء درويش بهذه الكناية لتشكيل حركة نحو الماضي، فالمقصود هو الدفاع عن الماضي الذي هو أساس الحاضر والمستقبل. والحروب حركة على حين أن الملح /سكون فقد اتجهت الحركة نحو السكون غير أن التشكيل الصوري يحوي بالحركة التي تأتي عن طريق التوقف (لكن) ثم الانطلاق نحو حركة

[1] – عبد الفتاح صالح نافع، الصورة..... ص132.

أخرى تستوحي التاريخ المفقود والذهبي فغرناطة رمز الملح، ومنه فحماية وطن مفقود بالكلمات من الضياع أو الاندثار أو الغياب.

إن الصورة عند محمود درويش ذات حركية متعامدة، فهي إبداع جديد وقيمة فنية في حد ذاتها، وهي وظيفة فاعلة في البناء الشعري الكثيف، وجل القصائد عنده إن لم نقل كلها تتشكل عبر مجموعة من الصور الحافلة بأكثر من إيحاء وأكثر من خطاب، وهو مكمن المتعة المتجددة في القراءات المتعددة، فالقصيدة جاءت مُحمَّلة بالدلالات الشعرية والإيحاءات، والظلال الوجدانية، التي جعلتها تنبض بالحياة من جديد وتجسِّد رؤية الشاعر تجسيداً قوياً، وبنفس الرؤية والتوهج يستطيع درويش أن يطلق الحوارات المدهشة بين الأشياء المتناقضة والوضعيات المتأزمة، وكأنه يستشرف استنبات الغياب وتقريب المستحيل، فتنشأ حدة في الكتابة وفي القراءة لتقوية معنى الرفض ومعنى المقاومة ومعنى الإصرار والعناد. يقول:

خضراء أرض قصيدتي خضراء

يحملها الغنائيون من زمنٍ إلى زمنٍ كما هي في

خصوبتها

ولي منها: تأمل نرجس في ماء صورته[1]

إن درويش يزهو بنفسه كزهو (نرجس) حين حدق في صورته في الماء، وهذا ما يعكس إحساس الشاعر العالي بتفرده وتميزه بشعره، ما دفعه للافتخار والأمل رغم ما يواجهه الشاعر من وحشة الموت، فقصيدته (جدارية) برأيه "خضراء عالية"، ورغم حتفه المؤكد إلا أنه لا يمنعه من التأمل والإعجاب بجداريته، أسلوب التماهي الشعري راسخ في ذات شاعرنا.

[1] – محمود درويش .***جدارية***، ص 35.

الاستعارة هي عفوية اللغة "بهذا المعنى تكون الاستعارة خلقا تلقائيا، وابتكارا دلاليا، لا مكان له في اللغة السائدة، ولا وجود له إلا لأنه اكتسب مسندا غير عادي أو غير متوقع"[1]، حيث أن الشاعر يفكك لغته ويعيد صياغة بنائها وفق رؤيته الشعرية، ويكمن فائض المعنى في الاستعارة، إذا اقترنت بالرمز والأقنعة والغموض، والانزياح والالتباس في الأذهان، مما يجعلها تتفجر بتأويلات مختلفة ويمنحها قيمة إيحائية جديدة، فيضفى عليها طابعا شعريا خاصا، ومن يتأمل محمود درويش في مغزى تجربته الشعرية يجده مسكون بهاجس التحديث والتجديد في مستوى التصوير الفني.يقول:

ويا أيها الموت التبس واجلس

على بلوّر أيَّامي، كأنَّك واحد من

أصدقائي الدائمين، كأنك المنفي بين

الكائنات. ووحدك المنفي. لا تحيا

حياتك. ما حياتك غير موتي. لا

تعيش ولا تموت. وتخطف الأطفال

من عطش الحليب إلى الحليب[2]

الانزياح بصورة تكون فيها محصلة الجدل أقرب إلى التَّطابق مع كشف المدلول الوقائعي الأول بمعنى أن بلاغة المشهد في هذا السياق أقرب لِتكون ذات مرجعية انعكاسية معيشة، ذلك بتشبيه محسوس وقائعي أول بمحسوس وقائعي ثانٍ، إننا نلاحظ إحساسا بالقلق لدرجة أنّه

[1] – بول ريكور، نظرية التأويل أو فائض المعنى، ص93.

[2]– محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة ج2،رياض الريس للكتب والنشر،بيروت (لبنان)،ط1،2009، ص490.

أصبح يخاطب الموت، ويدعوه إلى إقامة علاقة حيّة بينهما ليتمكّن من إكمال مساره، فكما تحتال اللّغة بأساليبها المجازية والانزياحية على الواقع الإبداعي، كذلك يستخدم الشاعر عبارات مجازية بغية الوصول إلى هدفه المنشود، وهذا ما يعكس وظيفة اللغة التي لا تكمن في توصيل المعلومات والأفكار، بل إنها رمز يتفاعل فيه شعور الشاعر مع الموضوعات الخارجية، إذ تعبّر هذه الصورة عن مدى عمق تجربة الشاعر وهو يصارع لحظات الموت حيث نقل هذا المشهد بلغة شعرية تتسم بالإيحائية التّي جاءت مبنية على تبادل المدركات وذلكبأن تكتسب الماديات صفات المعنويات، أو المعنويات صفات الماديات وإيصال الرؤية الشعرية للمتلقي نابضة، إنّ هذا المقطع ملئ بالتجريد، الذي أحدث انزياحا على مستوى الصورة التي تبقى من أهمّ المحطات التي يمرّ عبرها الفنان لبث تجربته وتجربة غيره، في إطار كليّ وشموليّ إذ من أهم مميزات الصورة الشعرية الجديدة أنّها صورة كلية تتجاوب أصداؤها في كل أرجاء القصيدة، بحيث لا يمكن أن تنفصل واحدة من الصور الجزئية دون أن تفقد وظيفتها الحيوية في الصورة الكلية للقصيدة. يقول محمود درويش :

.....كلامي

يبني عش رحلته أمامي[1]

يواصل درويش رحلته في البحث عن مأوى له، فوجد في اللغة ملاذه، وهي "وطن الشاعر الذي لا يستطيع الأعداء استلابه كما استلبوا أرضه ووطنه، واللغة هي هويته الأولى ومعجزته ومقدساته وتاريخه وحاضره ووسيلته للانتصار والخلود"[2]، إنه يتخذ من الألفاظ أدوات للبناء، من خلال استعارته لفظ يبني من مجال خاص كمن في البناء (مستعار منه) قصد حديثه عن تصور في ميدان مغاير يكمن في اللغة (مستعار له) فمأواه الذي يجد فيه وجوده يكمن في

[1] – محمود درويش،ديوان (لماذا تركت الحصان وحيدا)، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت ،د.ط،1995، ص116.

[2] – فوزي عيسى، تجليات الشعرية (قراءة في الشعر المعاصر) منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دط، 1997، ص35.

اللغة (الشعر)، فقد آمن بأن مملكة الشعر والروح هي البديل الخلاق للعالم الحقيقي المشوش، والذات الشعرية تسعى في محاولة جهيدة لتقمص وجدانات العالم النوراني والروحاني، بكل ما يفيض به من كيانات تنبض بالجوهري المطلق .

لجأ الشاعر إلى الاستعارة المكنية، لتصوير فاعلية الزمن المدمرة، في نوع من محاولة تجسيد عالم المطلق المجهول، ويعتمد بقوة على التأثير النفسي للصور وإيقاعاتها الموسيقية، رغبة في إثارة الشعور والانفعال؛ ويبتعد عن الصور الأليفة والتجارب الإنسانية التي عايشها ويعايشها المتلقي مع نصه، هناك تحوّل جذريّ في المعنى وفي نظام التصوير، فلم يعد المعنى مستقرّا ثابتا تزخرفه العبارة وتوَشّيه، لأن درويش يستخدم الكلمات بحال ولكنه يخدمها، ويترفع باللغة عن أن تكون نفعية[1]، فكثيراً ما تقتادنا رائحة المجاز إلى مكمن ذي طبيعة لغوية خاصة، والدخول بخفة وكفاءة، إلى مخبّآته الأسلوبية والمجازية، حيث يكمن الشعر وتتكاثف وسائله، وتزداد فتنته اتقاداً، تتحدد بدرجة الانزياح عن المعنى التعييني، هكذا كان المجاز صنو الشعر وقرينه عند محمود درويش، تتكثف آراءه في الشعر والحب وفلسفة الحياة وفي الأسلوب أيضا، إنه يكشف أوراقه لقارئه بتواضع العارف، وصدق الإنسان، وحنان المرتحل بأكثر الأساليب تقشفا وتخففا من طنين البلاغة، ويلمُّ بطبيعتها المتحولة، ويدفع بها بعيدا عن السكون والركود، ويمنحها جمال وقّاد يفيض عن حوض البلاغة وتصنيفاتها المعهودة حيث تغدو البساطة شكلا وحيدا لفتح آفاق النص ليس على معانيه فحسب ولكن يتبنى أقصر الطرق للوصول إلى متلقيه.

إن الانزياح يعد أحد الأسس اللافتة التي تقوم عليها التجربتين الشعريتين الحديثة والمعاصرة بشكل عام، إذ أنه يشكل ألقا فنيا ومظهرا جماليا، وتوهجا دلاليا، ويظل يلعب دورا كبيرا في بناء الصور الشعرية عبر تشكيلاته اللغوية التي تقفز على الثوابت، وتتخطى المألوف، ويصبح

[1] – – جان بول سارتر: ما الأدب؟، ترجمة الدكتور محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة، 1961، ص7.

بذلك عنصرا محورا في استشفاف طاقات الخطاب الشعري التصويرية وشحنها بالطاقة الإيحائية والجمالية. " اللغة المجازية لغة يعدل فيها الكاتب أو الشاعر عن الاستعمال اللغوي المألوف إلى غير المألوف، وهي وسيلة بيانية يستعين بها الأديب لكي يُكسب صياغته ثوبا جماليا "[1]، فيبدو ارتباط الصور في تشكيلها بجدل السكون والحركة الذي يضيء سيمات الحداثة الفنية العميقة تضيئها اللغة المجازية لتشكل لوحة فنية متفردة في انسجامها، وهذا ما جعل من شعر أمل دنقل ومحمود درويش ترتقي الصورة توليدا وتفريعا عبر التساؤل والدهشة، وتمثل المواقف والوضعيات في فرادة ثابتة وأصالة راسخة مما أكسب شعرهما تميُّزا خاصا في المشهد الشعري العربي.

[1]- وفاء كامل فايد، قصيدة الرثاء بين شعراء الاتجاه المحافظ ومدرسة الديوان ، الهيئة المصرية للكتاب، مصر ، (د.ط) ، 2000، ص11.

الفصل الثالث:

انـزيــاح الرؤيا الشعرية

عند

أمل دنقل ومحمود درويش

انزياح الرؤيا الشعرية:

تعد الرؤية الشعرية الحديثة الجوهر في قضية التجديد في الشعر العربي الحديث، إذ تشكل في حقيقة الأمر مسعى يستهدف الشاعر لا القصيدة؛ أي أنها تعني بتجديد الشاعر أولا وعيا وثقافة وذائقة، ونظرة إلى الحياة والعالم، قبل أن تعنى بتجديد النص[1]، والرؤية تختزل صلة الشاعر بالعالم الخارجي، وتضفي على وجوده الفردي معنى شاملا، تستوعب الجزئيات الدقيقة التي مكنت الشاعر من لمّ شتات التجربة الإنسانية التي يعيشها، ومدى استعاب خبراته الجمالية في الخلق والتذوق ومعدل تجاوبه أو رفضه لهذه التجربة الإنسانية، وهي "إلمام بأبعاد التجربة في أصقاعها البعيدة وبعثها وجودا واقعيا، وهي تجاوز الواقع دون الانسلاخ الشامل منه، وهي نوع من المعرفة الفلسفية الحديثة التي تخرج التجربة الفنية في حرارتها الأولى، في صدقها الحقيقي...إنها الأداة التي تنقل القصيدة من عالم القوة إلى عالم الفعل، عبر التقمص الداخلي و الحلولية في قلب الأشياء وتجسيدها في لغة جمالية"[2]، فالرؤية هي إعادة بناء شعري متعدد الأقطاب، شعر بديل متحرر من المركزية الفنية المغالية التي تمثل السلطة الاستلابية.

إن الاقتصار على الجانبين الشكلي والدلالي وحدهما، لن يسعف في القبض على جوهر الطفرة الشعرية عند أبرز شعراء الجيلين الحديث والمعاصر، وإذا حشرنا

[1] – ينظر، علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دار الشروق، بيروت، ط1، 2003، ص 11.

2 – ينظر: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ط1، 1994 ص 107.

شروط الشعرية في هامش القرائن اللغوية وتحركاتها داخل النسيج الشعري فسنظل نسحب المادي على بساط المعنوي، ومنه نفي الرؤيا الشعرية؛ فتصاب مفاصلها بالزيف والتدليس، وذلك "أنّ الشّعر لا يكمن في البيت، أو في الغنائية، أو في الطّرافة، بل في إشراق لحمته استفزاز الفكر والحساسية السّاعيين وراء المطلق..."[1]، مما يعني أن الرؤية الشعرية تتخذ أبعاداً أكثر استغراقا واستبطاناً، وهي "إدراك تقوده وتؤيده ملكة عقلية عليا. وهناك رؤيا الاستحالة والكشف ــ التنبؤ ــ والرّؤيا البهيجة"[2]، فالرؤية الشعرية هي اكتساح المجهول المتلبس المضمر، وكذلك إعادة المشرّع على التكوّن في حيّز الواقع ونقله إلى المنحسر المتوارٍ في البعد.

إن إرساء البديل الهادف إلى التغيير والتطوير كان ديدن شعراء الحداثة، وقد أملت القطيعة الثورية ضرورات ملحة في تجاوز التعبير والكتابة الشعرية النموذجية، ولكن لم تنفصل لحظة عن الجمال الفني، وكان صوغ الرؤيا القادرة على التوجه نحو المستقبل، باستجلاء ملامح التحريض وإعادة تركيب أنطولوجية الفن الشعري وتحقيق قسماته الممتدة في الزمن، إذ أن "الثورية في الكتابة وفي الشعر بخاصة لا تكون بمجرد تغيير بنيته اللغوية، والخروج على موروثاته وذاكرته....، بل الثورية في الكتابة والشعر هي الصياغة المتجددة للوعي الثوري، والخبرات الإنسانية المجددة"[3] فالثورة هي إعادة إنتاج لها عندما تكون قابلة للتبلور والتميّز وخاضعة في تبلورها وتميّزها لعلاقتها بالموقع

[1]- ران ماريل البيريس (*Rene_Marill_Alberes*)- الاتجاهات الأدبية الحديثة، ترجمة جورج طرابيشي، منشورات عويدات، بيروت ــباريس، ط3، 1983 ص 134.

[2]- انظر محي الدّين صبحي ــ الرّؤيا في شعر البياتي, دار الشّؤون الثّقافية، بغداد، ط1، 1987 ص 21.

[3] - أمين العالم، لغة الشعر العربي الحديث، ص49.

الفكري الذي منه تمارس علاقتها بموضوعها، وبالوضعية الثقافية والاجتماعية التي تشكل حقل ممارستها.

يعد الانزياح صورة من صور التغلغل التدريجي في مجهول الرؤيا الشعرية، وضرب من مشروع الحداثة الشعرية، أعاد به شعراء العصر الحديث فنهم إلى نقطة البدء من ظلال الصمت في دائرة الصفر، واستساغوا انطلاقة شعرية تمتد في أفق التمرد والانزياح، وتحطيم العلاقات الطبيعية بين عناصر الشعر النموذجي، فتشكَّل الوجه الحقيقي للكشف عن جوهر الرؤيا الشعرية، وفضائها الرؤيوي المكثف ومنظورها الإبداعي المميز، بلبوس تقني فني وتعالق إيحائي مؤثر؛ يستحث الرؤى الجديدة، ويغيِّر المنظورات السائدة العالقة في الذاكرة الفنية للشعر العربي.

فالانزياح مغنط الرؤيا الشعرية الحديثة وأكسبها تجربة عمقية وشمولية أوسع، من توظيف المؤثرات الجديدة، مما منحها تميزا ومحمولا رؤيويا حداثيا وأداء جديدا، فقد صرح أدونيس بأن "الرّؤيا بطبيعتها، قفزة خارج المفاهيم القائمة. هي إذن، تغيير في نظام الأشياء ونظام النّظر إليها. هكذا يبدو الشّعر الحديث، أول ما يبدو، تمرداً على الأشكال والمناهج الشّعرية القديمة، ورفضاً لمواقفه وأساليبه التي استنفدت أغراضها."[1]، فالرّؤيا تصدر عن حلم مبني على تصور طموح نحو التّغيير والتّجدد في عالم الوجود، فهي تصدر عن قصدية لها أهدافها المحددة التي تنطوي على الثّورة.

[1]- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، الطّبعة الثّالثة، 1978، ص 9.

لم يقف تطور الشِّعر العربي عند تكسير البنية اللغوية والتقنيات العروضية وتجاوز لجماليات الصورة الشعرية، بل واصل حركيَّته وامتداده ليُثمرَ انزياحا في الرؤيا الشعرية بإعادة تشكيل الواقع عبر تقنيات وأنماط متعددة، فقام بتفجير اللغة وتثْويرها لتعبّر عن أفق جديد مفتوح على التأويل، وقد دأب أمل دنقل ومحمود درويش في تبديد الجفاف الموجود في الخطاب الشعري، بكيفيات مختلفة ومتغايرة، من تغيير في اللغة وتطوير أساليبها ومنح مفرداتها مغامرات دلالية جديدة ترتفع عن السكون وتأبى الركود، فأكسبا شعرهما شرعية مضاعفة مفتوحة على تراكمات مرنة قابلة للتحريك والإشعاع.

1- انزياح الرؤيا / تفكيك الوعي وعنف الذات لدى أمل دنقل:

إذا كانت الحداثة تتميز بوجود أسس وماهيات المعرفة بشتى صورها العقلانية، فإن الرؤيا الشعرية الجديدة تقفز على هذا التنميط العقلاني وتتجه إلى فضاءات من الاحتمالات، تخترق الممكن الموجود لتنفتح على اللحظة الغامضة التي تعوم في الإرادة الشعرية، وفي تدرج مستمر نحو المعنى وصعود دائم باستكشاف كثافته وتحولاته، والبحث العميق عن الجواب المتوتر بسبب السؤال المختنق في الذات الشاعرة.

اهتم تودوروف بالشعرية ورأى أنها " العلم الذي يعني بتلك الخصائص المجردة اللتي تصنع فرادة الحدث الأدبي"[1]، فالشعرية هي التفرد في الحدث الشعري عندما تكون فيها الرّؤيا محاطة بظلال الانزياح للوصول إلى فعلها النّاجز في الكتابة، والابتعاد

[1] – تودوروف ، الشعرية، تر شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص23.

عن الموجود والتنكر له والبحث عن منافذ في اللامتناهي لتؤسس محلها قيما جديدة، قيم إرادة القوة والإنسان، ومن ذلك استلهم أمل دنقل تقنيات الرؤيا المتجددة، ووضع شعره محل تساؤل جعل مفهوم شفافية اللغة والفن الشعري في محطة غريبة، هي تفكيك الوعي الموجود والجموح في لغة الشعر إلى قول ما لا يقال، ورفض المأنوس المألوف المرتاض، وقد يوحي هذا بالنفي والرفض لكنه يعمل على استنفار كل طاقات الوعي في الذات بطفراتها الفكرية ومعاولها اللغوية لتبرير نزعة العنف، وإعادة بناء الأشياء، أو استعادة بنائها.

إن معظم القضايا الملحة التي حفل بها معترك الشعر العربي الحديث كان من الطبيعي أن تتصدر أعمال أمل دنقل؛ فتح بها سجالا عميقا مع الواقع الذي يتمحور حول الذات، وكشف أحاسيسه المترعة بالعنف رفضا لحقيقة الجماعة المنتكسة، وبقدر ما هو إحساس فائض من الوعي يحدد علاقة الذات بنفسها من جهة وبالعالم العربي من جهة أخرى، فأخصب متنه بالغوص في أماكن وفضاءات تكاثفت بفضاءات الانزياح المتعددة في النص الشعري وأكسبها أبعادا دلالية منوعة أدت إلى تحديث الرؤية والرؤيا الشعريتين معا وكذا الرؤى الجمالية.

إن الفضاء الواسع في تجارب أمل دنقل غني بالدلالات والإيحاءات والمواقف التي تتمحور حول حقلين، حقل الحياة بأبعادها وتموجاتها، وحقل الفن الشعري بغنائه وانبعاثه، وكشف الرؤيا الانزياحية في تشكل الوعي الثقافي وأنساقه يفرض مزاوجة بين هذين الحقلين، وهذا دأب شاعرنا، يمتاز بـ "حركات فنية، متمردة وطليعية، ولكن على نحو خاص واع بجوهر تناقضات المجتمع العربي وأزمة الإنسان فيه. إذ بدا متمردًا

على كافة الأشكال الجاهزة والنمطية، التي تعوق تجسيد الأزمة والتناقض على نحو دقيق وجميل"[1]، والنص الشعري بهذا المنظور يكون انفتاحا متواصلا لا نهاية له ضمن حيز التمرد وممارسة فنيات التلميح والخفاء من طريق المكاشفة والمغامرة.

القصيدة تستمد ثراءها من لغتها وتوزعها المنتظم المنسق، مثلما تستلهم بنيتها الكلية وما تولده من انزياحات تركيبية وتصويرية وإيقاعية، دون أن نعدم تشاكل الأنساق المختلفة في تكوينها، من ثقافية واجتماعية ودينية وأسطورية، وما لها من تشظي وتفجر داخل القصيدة، وما تستبطنه من تأويلات وإيحاءات، وإذا بحثنا مواطن الإثارة والتفريغ ورصد لحظة التأزم والانفراج عند أمل دنقل فأننا نلمس انزياحات تنماز ببعثرة الرؤية الشعرية وتلاعب بالأشكال المختلفة ومزج بين الهيئات المتنوعة وتخطي الحواجز المنطقية في الزمن والمكان، والوضع والأنساق فهي طاقة إبداع منتجة لصور ممتنعة

إن دنقل كان مولع بدراسة التاريخ غارق فى تفاصيله يحاول بكل جهده يستخلص العبرة والعظة ثم يهديها فى صورة شعرية خاصلة، وقد كانت قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة*" بمثابة احتجاج وإدانة للعالم بسبب هزيمة يونيو 1967، يقول دنقل:

[1] – طراد الكبيسي، في الحداثة والحداثة العربية في الشعر، ص117.

* – "جفرا الكنعانية/ زرقاء اليمامة أنثى واحدة تنبئ قومها عن رؤيتها للخطر القادم فلم يصدقوها، فوظيفة زرقاء اليمامة أوالفعل الذي تقوم به هذه الشخصية في مسار النص الأسطوري متمثل في فعل الرؤية (بصري وغير بصري)، وفي هذه الوظيفة يتعلق كل من النصين الشعري والأسطوري" ليديا عبدالله، التناص المعرفي في شعر عزالدين المناصرة، دار مجدولاي للنشر والتوزيع، ط1، 2005، ص225.

أيتها العرافة المقدَّسهْ..

جئتُ إليك.. مثخناً بالطعنات والدماءْ

أزحف في معاطف القتلى، وفوق الجثث المكدّسهْ

منكسر السيف، مغبَّر الجبين والأعضاءْ.

أسأل يا زرقاءْ..

عن فمكِ الياقوتِ عن نبوءة العذراء

عن ساعدي المقطوع.. وهو ما يزال ممسكاً بالراية المنكَّسهْ

عن صور الأطفال في الخوذات.. ملقاةً على الصحراء

عن جاريَ الذي يَهُمُّ بارتشاف الماء..

فيثقب الرصاصُ رأسَه.. في لحظة الملامسهْ!

عن الفم المحشوِّ بالرمال والدماء!!

أسأل يا زرقاء..

عن وقفتي العزلاء بين السيف.. والجدارْ!

عن صرخة المرأة بين السَّبي. والفرارْ؟

كيف حملتُ العار..

ثم مشيتُ؟ دون أن أقتل نفسي؟! دون أن أنهارْ؟!

ودون أن يسقط لحمي.. من غبار التربة المدنسهْ؟!

تكلَّمي أيتها النبية المقدسهْ

تكلمي.. باللهِ .. باللعنةِ.. بالشيطانْ

لا تغمضي عينيكِ، فالجرذان..

تلعقَ من دمي حساءَها.. ولا أردُّها!

تكلمي.. لشدَّ ما أنا مُهان [1]

كثيرا ما نجد أمل دنقل حائرا تائها يسكنه القلق ويحدوه الألم، فهو لا يخفي عدم ارتياح للقيم التي ترمز لها الدولة والوطنية والقومية، في ظل التخاذل والتقاعس والخزي والعار.

قصيدة أمل دنقل تختط نهجا يقوم على المزاوجة بين المنطق الغنائي والتصوير الدرامي من جهة، وبين التعفن السياسي المنحط بتغليب المصلحة الخاصة على العامة وبين الروح الوطنية التي تسكن هاجس العامة من العزل البسطاء، الثنائية التي يتناقض فيها المقموع والقامع داخل الوطن، وبإدراك مشبع بالتفكير في أسباب الانتكاسة أستطاع أن يدلف بلهجته الحادة إلى عمق المعادلة التي يتوزعها التشظي والشرخ في نقطة المركز(السلطة) ومظاهر الخشوع والطاعة العمياء (للشعب)، فهناك لوم وتأنيب، لوم موجه لعلية القوم، وتأنيب لمن هم أدنى بسبب العواقب الوخيمة التي تلاحقهم من جراء غفلتهم.

إن المتأمل لقصيدة الشاعر يجده قد مارس إسقاطات تتوزعها أنساق ثقافية متنوعة، ويجمعها نسق الرؤيا الشعرية المترامي في أفق الوعي الممكن اللامنتناهي، ولعل الصورة التراثية الضاربة في عمق الثقافة العربية كان مبعث استلهام لشاعرنا، حيث

[1]-أمل دنقل، الأعمال الكاملة، (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، دار الشروق، القاهرة ،مصر،ط1، 2010،ص95،96.

رسم مشهدا شعريا عارجا به في وهاد الثقافة المجتمعية التي رهنت كثيرا حياة العرب قديما، إذ نجد صورة زرقاء اليمامة وصورة عنترة بن شداد، وصور أخرى متمكنة تاريخنا بعطاءاتها النموذجية، فمن تأكيد الصورة الدرامية التي يشترك فيها زمنين مختلفين بين القديم وعصر الشاعر، وبحضور المشهد الغائب المتساوق مع الزمن الحاضر، فالأحداث تخبر عن تحركها وتقابلها وتصارعها، (**مثخناً بالطعنات والدماءْ- وفوق الجثث المكدّسةْ-ممسكاً بالراية المنكَّسةْ- منكسر السيف، مغبَّر الجبين والأعضاءْ...**) يتصور أحداث المعركة وينسجها في مخيلته.. وهي حتما معركة مختلفة عما أبصرت عين الشاعر التي غاب نورها جراء ما يؤرقه من الحال التي وصل إليها (**عن الفم المحشوِّ بالرمال والدماء!!- عن صرخة المرأة بين السَّبي. والفرارْ؟ - حملتُ العار- لشدَّ ما أنا مُهان...**)، ثم بدأ أمل دنقل يصنع تفردا فنيا خطت منمنماته في تصوير قسمات وجوه أولئك الذين حفرت الحرب أخاديدهم وهم لا يزالون يجلسون في صمت.

وقد رسم شاعرنا خطا حديا في دائرة الإبداع فهو يتماهى في طقوس انزياحات فنية متقابلة تتنقل بصورة واضحة، تنطلق من نواة لترحل في مركب اللغة وتجرب شبق الإبداع ولذته وما يطرحه من دلالاته، وأصبح عنصرا فاعلا ومشاركا في أحداث تتجاوز الإقليمية الفنية إلى آفاق واسعة تلامس قضايا مصيرية حية وآنية "بكاءه في حضرة زرقاء اليمامة، العرافة المقدسة، شاهد على ما يمكن أن يفعله الشعر، فالشعر- الإبداع - صورة أخرى من هذه العرافة، أوقناع لها، قادر على أن يرى ما لا يراه الآخرون، وأن يستشرف أفق الكارثة أو أفق الوعد بالمستقبل. وبكاء هذا العبد في

حضرة زرقاء اليمامة مثل شهادته علامة على أسباب الهزيمة التي ترتبت على غياب الديمقراطية"[1]، إن جنوح أمل دنقل نحو التعبير بعدة أقنعة تراثية تتجانس فيما بينها فيما يخص القيمة المعنوية التي تكمن فيها، لعله يقوي بذلك الشحنة الدلالية لمستحضر يختار عناصره الفاعلة، فتحدث عن الصورة الواقعية كما يحملها في ذاكرته ثقافيا، وكما يتصور أحداثها وينسجها في مخيلته.

اجتهد أمل دنقل في إيجاد نقطة التلاقي التي تتقاطع عندها متغيرات الرؤيا الشعرية الممكنة التي تتحكم في إنتاج المعنى، فقد استطاع أن يستمد من البنية التاريخية الطاقة الفنية التي تنهض بوحداتها الفكرية والجمالية وتفيض بدلالاتها الغير متناهية في مستوى التأويل وأخضعها لنمط حياة راهن، فهو يوظف معطيات الإشارات التاريخية "في تكثيف فني مكتنز المعنى وثري المغزى وبواسطة استبصار واع تتراوح في اللحظة ذاتها أوجاع الماضي وهموم الحاضر فإذا هما وجهان لعملة واحدة"[2]، وهكذا يظل الاتحاد شعوريا ولاشعوريا بالماضي، فأمل دنقل بوعيه الحكيم حاول أن يصوغ هموم وأحلام القضية العربية التي يهفو إليها، واستطاع أن يُنطق المسكوت عنه من خطابه الشعري، ويضعه من شروط المبادئ التي يدافع عنها.

إن قصيدة أمل دنقل تخفي في ظلالها قصيدة ثانية أعظم، من الانزياحات التي تتخذ من الكلمات ممرات لها خارج النص لتحمل في أطرافها الساكنة إشعاعات متفجرة، وتلك هي الرؤيا الشعرية المتمحورة حول البحث عن الخفي في ظلال الأنساق الثقافية، فشعر دنقل مشبع بالتاريخية والتراثية، وهو يشهد انفتاحا حضاريا

[1] – جابر عصفور، مجلة الحياة العدد312، ص125.

[2] – رجاء عيد :لغة الشعر والاسطورة ، ص 332.

وثقافيا على المشترك القومي، إذا أن"دراسة الإنتاج الجمعي للممارسات الثقافية وبحث العلاقات بين تلك الممارسات ...وكيف جرت صياغة المعتقدات والتجارب الجمعية، ثم نقلها من وسيط إلى آخر مركز في شكل جمالي يمكن التعامل معه ثم تقديمها للاستهلاك، وكيف خططت الحدود بين الممارسات الثقافية التي تعتبر أشكالا فنية، وبين الأشكال الأخرى ذات الصلة.."[1]،وتلك أدبية وشعرية الانزياح عند دنقل.

ولعل إطلالة إحصائية علي الشخصيات التراثية تأتي في شعر أمل دنقل علي هذا المنوال، فيفرد قصائد كاملة لمجموعة كثيرة من الشخصيات التي ما تزال ملامحها محفورة في الوجدان العربي والإنساني بشكل عام، ثم وهو يتبع مواقفها التاريخية أوالأسطورية، والقيم الاجتماعية، والنفسية، والحضارية التي تمثلها، والخيوط الممتدة من تخومها القديمة إلى الحاضر، إن اختيار دنقل " لهذه الشرائح التاريخية الحادة يسمح بخلق ما يمكن أن نسميه بالجدلية الفكرية المنتجة التي يستطيع أن يخلص منها إلى استقطار القيم التي وظف شرائح التراث من أجلها"[2]، وهذا الاهتمام ليس اعتباطيا، بل يدعو من خلاله إلى الحركة والتغيير والتقدم بدل الثبات والتخلف أو العودة إلى الوراء، والاستفادة من أخطاء الماضي لتجاوزها وتخطيها.

وإذا تابعنا هذا العرض الفني الرائع عن أمل دنقل من قصيدته (البكاء بين يدي زرقاءاليمامة)، فأننا نجد حيز حميمي بتكريس البطولة وإلهاب الحماس باستحضار شخصية عنترة بن شداد، وينقل لنا ذلك التداعي الحر بين الفروسية والشاعرية، فقدم

[1] – عبد العزيز حمودة. الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص. عالم المعرفة، الكويت، 2003م .ص253.

[2] – جابر قميحة : التراث الإنساني في شعر دنقل ، ص 169

القصيدة في أزهى صورها تقديما ثقافيا، فقد شعر أنه يجب أن نجدد صلتنا بهذا التاريخ حتى نعرف على الأقل سبب الانهزام، يقول:

أيتها النبية المقدسةْ..

لا تسكتي.. فقد سَكَتُّ سَنَةً فَسَنَةً..

لكي أنال فضلة الأمانْ

قيل ليَ «اخرسْ..»

فخرستُ.. وعميت.. وائتممتُ بالخصيانْ!

ظللتُ في عبيد (عبسٍ) أحرس القطعان

أجتزُّ صوفَها.. أردُّ نوقها..

أنام في حظائر النسيان

طعاميَ: الكسرةُ.. والماءُ.. وبعض الثمرات اليابسةْ.

وها أنا في ساعة الطعانْ

ساعةَ أن تخاذل الكماةُ.. والرماةُ.. والفرسانْ

دُعيت للميدانْ!

أنا الذي ما ذقتُ لحمَ الضأنْ..

أنا الذي لا حولَ لي أو شأنْ..

أنا الذي أقصيت عن مجالس الفتيانْ،

أدعى إلى الموت.. ولم أدع إلى المجالسة!![1]

[1] – أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص ص97-98

إن نجاح القصيدة يرجع إلى خصائصها الأسلوبية، حيث تتجاور الصياغة المحكمة مع الإيقاعات الإنشادية، وتتآلف لغة الصورة التي تخاطب العقل والقلب مع النبرة التي تخاطب السمع وتتوازى فيها التضمينات الشعرية القديمة مع الإشارات السياسية المعاصرة، ومن "خلال التجاذب والتلاقي والتنافر بين الأصوات المتجاورة تتضح لنا أبعاد الموقف، وتنطبع في نفوسنا صورته وهذا سر التأثير المتزايد لهذا الأسلوب"[1]، فإن هذا انحراف دلالي يتمركز في كامل جسد القصيدة، وهذه الأبيات هي صوت المواطن البسيط الذي يقف أعزل بين السيف والجدار، يصمت كي ينال فضلة الأمان، كأنه عبد من عبيد عبس يظل يحرس القطعان، يصل الليل بالنهار في خدمة السادة، طعامه الكسرة والماء وبعض التمرات اليابسة، هذا العبد الذي ينطق في القصيدة كان يجسد صوت الشاعر من ناحية، وصوت المواطن العربي المسكين الذي مزقته الهزيمة من ناحية ثانية[2].

تتقد الرؤيا الشعرية في انزياح زماني، وهو التشابه بين الماضي والحاضر، فصوت عنترة الموجع في قناعه علامة فارقة في تجاور الأحداث وتقابلها مع حاضر الشاعر ورهاناته، وهذا تصور ينطق عن لغة السخرية في حوار من التقابلات الضدية، بين حزمتين دلاليتين مختلفتين ، الأولى (**فخرستُ.. وعميت.. وائتممتُ بالخصيانْ!- أحرس القطعان- أنام في حظائر النسيان**) والثانية (**وها أنا في ساعة الطعانْ- ساعةَ أن تخاذل الكماةُ.. والرماةُ.. والفرسانْ- دُعيت للميدانْ!- أدعى إلى الموت.. ولم أدع إلى المجالسة!**) هذا التضاد يضع الصور في علاقات متدابرة،

[1] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 299.

[2] – ينظر، جابر عصفور، مجلة العربي، العدد198، ص37.

والمفارقة التي تستقطر السخرية من التقابلات المفاجئة، فالشاعر يجسّد الانتصار وخروج الأنا من اكتفائها الذاتي واكتشاف الشاعر التظاهر الأسمى لذاته، لعمقه التاريخي، ولهويته المتطلع إليها حيث ربط هذه الهوية برؤيا لا ترى إمكاناً للمستقبل إلا بنهضة قومية تستعيد أعظم ما في الماضي من خبرات، وتتجاوز ما في الحاضر من ثغرات.

إن كشف الرؤيا الانزياحية في معرفة الوعي عند أمل دنقل يفرض جعل شعره محل تساؤل وتفكيك وتشريح وتحليل، وذلك باعتبار أن "النص المفتوح هو النص القابل للتأويل والاستجابة، والاستثارة؛ في حين أن النص المنغلق على ذاته أوالنص المغلق هو النص الذي لا يتجاوز حدود التفسير المعجمي أو الشرح،وكلما اتسعت مساحة الانفتاح،وامتدت في فضاء الدلالة كانت فرص اختراق المقروء. وتجاوز المحجوب أكثر حضوراً وفاعلية"[1] ليكشف علاقات جديدة تعيد القصيدة في ضوئها ترتيب الأشياء، وخلق عوالم جديدة تنصهر فيها تجربة الشاعر باعتباره مبدعا.

2- الانزياح الانفعالي المكثف وانتاج المعنى:

يعتبر أمل دنقل من الشعراء الذين دشنوا مرحلة الكتابة الشعرية التأملية الانفعالية التي تحتاج إلى حساسية عالية وثقافة غنية، فكان يحمل هما كبيرا برسم ملامح شعر قومي، متعالٍ على الانطباعية الضيقة التي تتضاد مع الأبعاد الفكرية والثقافية لمكونات شعر الحداثة، ولعل من قصائده التي اصطبغت بالتأمل المتشظي المنغمس في الهم

[1]- عدمان عزيز محمد، حدود الانفتاح الدلالي في قراءة النص الأدبي، 2009ص86.

الاجتماعي قصيدة " خطاب غير تاريخي"، التي استطاع من خلالها أمل دنقل أن يُحمل اللغة نفسها عنف نزوعه المتمزق، وأصبح واضحا أن القصيدة تخلت عن المسار الخطي الذي يتبع الفكرة أو الصورة عبر الأقنية الواعية، وأضحت تنضح بانزياح الرؤيا الشعرية، إذ تحولت فيها الصورة الممكنة إلى نسق ثقافي دقيق، يعتبر غلافا شفافا يغطي الدلالة الكلية، والشاعر يمتص هذه الدلالة ويحولها إلى فعل مغاير عندما يضعها في سياق آخر، فتواجهها بنية فاعلة في تشييد النص من الأنساق الثقافية الرامزة لفعل الوقائع والأحداث والمشاعر وتلمس وظائفها الدلالية والجمالية معا.يقول:

ها أنتَ تَسْترخي أخيراً..

فوداعاً..

يا صَلاحَ الدينْ.

يا أيُها الطَبلُ البِدائيُّ الذي تراقصَ الموتى

على إيقاعِه المجنونِ.

يا قاربَ الفَلِّينِ

للعربِ الغرقى الذين شَتَّتْهُمْ سُفنُ القراصِنه

وأدركتهم لعنةُ الفراعِنه.

وسنةً.. بعدَ سنه..

صارت لهم "حِطينْ"..

تميمةَ الطِّفِل، وأكسيرَ الغدِ العِنّينْ (جبل التوباد حياك الحيا)

(وسقى الله ثرانا الأجنبي!)

مرَّتْ خيولُ التُركْ

مَرت خُيولُ الشِّركْ

مرت خُيول الملكِ – النَّسر،

مرتْ خيول التترِ الباقينْ

ونحن – جيلاً بعد جيل – في ميادينِ المراهنه

نموتُ تحتَ الأحصِنه!

وأنتَ في المِذياعِ، في جرائدِ التَّهوينْ

تستوقفُ الفارين

تخطبُ فيهم صائِحاً: "حِطّينْ"..

وترتدي العِقالَ تارةً،

وترتدي مَلابس الفدائيّنْ

وتشربُ الشَّايَ مع الجنود

في المُعسكراتِ الخشِنه

وترفعُ الرايةَ،

حتى تستردَ المدنَ المرتهنَة

وتطلقُ النارَ على جوادِكَ المِسكينْ

حتى سقطتَ – أيها الزَّعيم

واغتالتْك أيدي الكَهَنه! .[1]

[1] – أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص402، 404.

يرى جان كوهن أن اللغة ليست إلا "بديلا مقننا للتجربة نفسها والتواصل اللغوي يفترض عمليتين متقابلتين: إحداهما الترميز، ويسير من الأشياء إلى الكلمات، والثانية فك الرموز ويسير من الكلمات إلى الأشياء. أليس فهم نص من النصوص عبارة عن تبين ما يختفي وراء الكلمات أي السير من الكلمات إلى الأشياء"[1]، فحينما نطالع دلالات العنوان تهبط في تيارات منتشرة داخل متن قصيدة "خطاب غير تاريخي" فأننا نجد الشاعر يضمر خلف لغة نصه دلالات عميقة، منحت نفسها الحرية الفنية في الإفادة من البناء اللغوي الشعري والتشكيل الإيقاعي النابض فيه، فجاء النص لوحة رمزية متلونة الإيقاع ذات مضمون يجمع مشاهده وأجزاءه خيط دلالي موحد، يمكن لنا أن نستشف من خلاله دلالات شتى.

ثمة علاقة دلالية عميقة تربط بين العنوان النص ومقاطعه، فهي دلالات متجاوبة تعكس حالة الإحباط والألم التي تكتنف نفسية الشاعر، هناك مسعى خائب منذ البدء يجسده النص يرتكز على عدم قيمة أي مسعى يهدف للخلاص من هذه الحالة المؤلمة، الهيمنة المطلقة على المشهد بأكمله يشي بهذه الدلالة، والاكتناز الدلالي الموجود في العنوان يوطئ لمجموعة أخرى من الدوال توحي بعدم رضا الشاعر عن واقعه وواقع مجتمعه الخامل.

إن إثراء الدلالة وتوزيعها بعمق في النص كان ديدن شاعرنا، وعلى هذا التأسيس اتجه إبداعه إلى الإيغال في الحقائق الثقافية لتكون بديلًا من العرض الزائف،

[1] – جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب، ، ط1، 1986، ص33.

وقد يكون ذلك تعبيرًا فنيًا عن رفض للواقع، فأضحت اللغة العادية تشاكل الواقع، فهي في اللحظة ذاتها منهارة سحقتها مرارات الحياة المتكررة، وربما لغته أزاحت النسق الجمالي الهامشي، وحولته إلى نسق خطابي تختلط فيه الرؤيا بين لحظات الإيجاب والسلب، وما تلبث الأزمة أن جعلته يستحضر شخصية تاريخية "صلاح الدين الأيوبي"، وتأتي هذه الدعوة المفعمة بنداء المستصرخ، بعد استلاب الظمأ والاغتراب الواقعي، فتوجه نحو قوة الخلاص الكامنة في (شخصية صلاح الدين) التي تبدد ظلمات الوهم وتبعث الاطمئنان والحياة من جديد (**يا صَلاحَ الدينْ./ يا أيُها الطَبلُ البِدائيُّ الذي تراقصَ الموتى/ على إيقاعِه المجنونِ**...) فهو يسحب دلالاته تبعًا، فضلا عن كثافتها، وينتشرها أفقيًا ورأسيًا من خلال الاستبدالات الكثيرة التي توفرها الاستعارات المتوالية بشكل فني عجائبي، هذا الانتشار والاستبدال يتم عبر لحظات رسمت مسارها الصوري في نمطين هما لحظة الكشف ولحظة الاستجلاء، فلحظة الكشف تتوزع بين صورتين إيجابية وسلبية. فأولى هذه الصورة من لحظة الكشف النداء. يقول:

ها أنتَ تَسْترخي أخيراً..

فوداعاً..

يا صَلاحَ الدينْ[1].

إنها اللحظة الايجابية الوارفة التي يبدو أنها قصيرة سريعة طافحة بالبهجة، سرعان ما تنبع داخلها صورة مغايرة متحولة فيها إلى لحظة سلبية انزاحت معها الرؤيا الشعرية

[1] – أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص402.

من صميم حقيقتها (**يا أيُها الطَبلُ البِدائيُّ / يا قاربَ الفَلِّينِ**) تعبر عن أزمة ومحن يمر بها الوطن، وربما من خلالها يلمح إلى نبوءات متوقعة سوف يؤول إليها أمر وواقع الأمة، وهذا الاستبدال يستقطر كافة الإيحاءات والدلالات الكامنة في النص، وأن كنا ندرك يقينا أن القصيدة لا تخضع للتسلسل المنتظم، وربما حقيقة القصيدة هي مرآة لا جمال لمائها الفضي الماكر إلا بقدر ما تعكس من أشياء أو أفكار أو مواقف[1]، فقصيدة أمل دنقل تحمل همًا وموقفًا يعكسان الكثير من ظروف وواقع مجتمعه، لذلك جاءت تحمل في طياتها انشطارا بين الإيجاب والسلب، الشاعر ينطلق من النواة المركزية (**صلاح الدين**) صلب القضية.

ويعاود ابتهاله مرددا نداءه السابق بأشكال مختلفة، ممجدا فيه البطولة، فهو يأبى الخضوع والانقياد لقوى الشر المعادية، (**وأنتَ في المِذياعِ، في جرائدِ التَّهوينْ/ تخطبُ فيهم صائِحاً: "حِطّينْ"../ وترتدي العِقالَ تارةً.....**) ثم يفاجئنا بمفارقة عجيبة تتشظى فيها السلبية المطلقة من الزمن الراهن (**للعربِ الغرقى الذين شَتَّتْهُمْ سُفنُ القراصِنه/ وأدركتهم لعنةُ الفراعِنه./ نموتُ تحتَ الأحصِنه!/ تستوقفُ الفارين**)، رؤياه الشعرية تنماز بتوتر مكثف، فالصورة نفسها توحي بحجم الانهزام، وهذا الاستلاب العميق ساهم في تفعيل صور شعرية تعتمد على المجاز الاستبدالي.

إن كل الدلالات في المقطع الأول مزدوجة تحمل المعنى وضده في آن، والعجيب هو هذا التناغم والتجانس بين هذه الضديات الدلالية التي تمحو آثار تضادها اللغة الساحرة التي تنساب في مرونة آسرة وتفجر كل ما بداخلها دون صخب ودون عنف

[1] – على جعفر العلاق ، الشعر ملاذا للروح، مجلة فصول المجلد الحادي عشر، العدد الثالث الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 1992، ص210.

وتتعانق مع بعضها البعض ولا تتصادم. وببساطة متناهية وصدق يكاد أن يتسم بالكمال ولغة عفوية تتدفق بحرية مطلقة نحو فضاء رحب يواصل الشاعر في رسم أقانيم صوره الشعرية، يقول:

(وطني لو شُغِلتُ بالخلدِ عَنه..)

(نازعتني – لمجلسِ الأمنِ – نَفسي!)

***

نم يا صلاحَ الدين

نم.. تَتَدلى فوقَ قَبرِك الورودُ..

كالمظلِّيين!

ونحنُ ساهرونَ في نافذةِ الحَنينْ

نُقشّر التُفاحَ بالسِّكينْ

ونسألُ اللهَ "القُروضَ الحسَنه"!

فاتحةً:

آمينْ[1]

تأتي أهمية شعر أمل دنقل كونه يمثل "وثيقة فنية بالغة الأهمية على صراع المتغيرات بين السياسة والثقافة، واحتفاظ البنية الثقافية بصلابة فائقة تقاوم بها التشكلات الهلامية لعالم السياسة المتقلب"[2]، ولغته منفتحة على كل التصورات، طاقاتها تحمل

[1] – أمل دنقل ، الأعمال الكاملة، ص404.

[2] – صلاح فضل، الأسلوب السينمائي في شعر أمل دنقل من كتاب دراسات نقدية، ص102.

أبعادا فنية وتتأصل بمكتسباتها الثقافية التي تشغل حيزا كبيرا في نمطيتها، هذه المزاوجة بين اللغة والمكتسبات الثقافية يمنح شعره إبداعا على مستوى الرؤيا الشعرية.

إن الشاعر حاول أن يرسم صورا تجسد الضيق والعزلة والألم معًا في المقطع الأول، وقد تكون هذه نابعة من لحظ المكاشفة، أما لحظة الاستجلاء فتظهر في المقطع الأخير حين خيم اليأس على نفسه، فتحول من مفاخرة البطل والتهليل بانتصاراته إلى تأبينه في خفوت وأنين، **نم يا صلاحَ الدين/ نم.. تَتَدلى فوقَ قَبرِك الورودُ..**) أن الشاعر يحترق ويتمزق بين الحلم والواقع، الألم يغذي نار الذاكرة بالتوهج والانكسار مما انبثق عنه تلاحما وانفصالا، تلاحما مع روح صلاح الدين، وانفصالا عن أمله الهلامي البعيد عن التحقق، وهو الحلم المتواري خلف تصدع وانهيار وانحناء قومه إلى الخنوع والخزي والعار.

إن انزياح الرؤيا الشعرية ظل محاورا النسق الثقافي عند أمل دنقل فهو يعمل على "استنطاق الشكل التراثي بالدلالة الرمزية الموجودة فيه والنظر إليها من زاوية الفعل المعاصر لاستخدامها في خلق انعكاس متطور عن صورتها الأصلية"[1]، اختزل التجربة الإبداعية في مضمونها، وعول على التدرج في الانتقال والتحول في صوره الشعرية التي ظلت تتشكل ثقافيا.

أن البنية الدلالية في شعر أمل دنقل تميزت بانكسار الروح وتفتت الوعي، فقد انبسطت في قصيدته " **لا تصالح**" ويتجلى ذلك في الحضور المكثف للقول المحرك

[1] – علي حداد، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، ، ص118.

لسيرورة الرفض، فهي تتكون من عشرة مقاطع كل مقطع يمثل لوحة منبسطة على جذور الأسى، وقد كونت هذه اللوحات مشهدا مؤلما، والشاعر يبدأ من نقطة ليعود إليها فتبدو القصيدة دائرية محكمة، حيث أن بنية القصيدة هي بنية دائرية لولبية بدأت وأقفلت بجملة ((لا تصالح) الناهية، أي أنها اختتمت بما بدأت به في حركة شعرية حملت معها خصوصيات التجربة، وعلى نحو تتابع أثناءه مكونات الأنساق النصية (وضع الكلمة ، تتلاحق الجمل) فيأخذ هذا الاستغراق في جانبه الآخر شكلا رأسيا حيث تترتب عناصر العمل الفني ترتيبا عموديا يبدأ من المستوى الصوتي إلى المستوى المعجمي.يقول:

-1-

لا تصالحْ!

.. ولو منحوك الذهبْ

أترى حين أفقأ عينيكَ،

ثم أثبِّتُ جوهرتين مكانَهما..

هل ترى..؟

....

- 2 -

لا تصالحْ على الدمِ.. حتى بدمْ!

لا تصالح! ولو قيل رأسٌ برأسٍ

أكلُّ الرؤوس سواءٌ؟

أقلبُ الغريبِ كقلبِ أخيكَ؟!

أعيناهُ عينا أخيكَ؟!

وهل تتساوى يدٌ.. سيفُها كان لكْ

بيدٍ سيفها أثْكَلك؟

....

إلى أن يجيبَ العَدمْ.[1]

يمثل عنوان القصيدة العتبة الأولى للوصول إلى مضمونها ومفتاحا لفك رموزها وفهمها. والعنوان الذي يواجهنا (**لا تصالح**) يشكل المحور الأساسي والمضمون الذي نسج الشاعر حوله خيوط النص، فثمة طاقة إبلاغية مشتركة تتعالق بين جميع مقاطع القصيدة، فأمل دنقل يعبر عن الحالة القهرية ويكثف دلالات تجربته الخاصة التي تتماهى مع تجارب السواد الأعظم من أبناء أمته، وينسجم مع موقفه الرافض للاستسلام والخنوع (**لاتصالحْ.. ولا تتوخَّ الهرَبْ!**) وهي في مجملها تلقي بظلالها

[1] – أمل دنقل، الديوان، ص328،327، 329، 330.

على الواقع العربي بعامة، يدعو للخروج من سكونية الموقف الحالي واستنهاض الهمم للخروج منه، فالشاعر "ينتقي مما حوله ما يعزز هذه الذات وما يؤكد إحساساتها، ومن هنا يكون التشخيص صورة للآمال والمخاوف والأحزان منعكسة على الأشياء والأحياء في هذا الكون"[1]، فهو يستثير خبرته وثقافته ليكشف عن وهج الكتابة الشعرية الغارقة الغواية الدلالية والطاقات الإيحائية، ويتخطى التصوير المباشر، ويضيء لنا إبداع تخييلي جميل.

واضح أن أمل دنقل ينظر إلى الواقع بتوجس فيشي بالخصام المستمر، وهذه الآثار العميقة تؤول أن هناك في مناجاة الشاعر مسافة يصعب عبورها، فيرى أن الواقع خالي من بواعث الرضا والتفاؤل والابتسام ما دام يجرنا إلى دائرة التيه والانحطاط والتسلط الإيديولوجي والإسقاط الغريزي العجائبي للذل والهوان، (**لا تصالحْ،/ إلى أن يعودَ الوجودُ لدورته الدائرةْ:/ النجوم.. لميقاتها /والطيور.. لأصواتها/ والرمال.. لذراتها/ والقتيل لطفلته الناظرةْ**) واستطاع أن يوسع ويطور مدياته الفنية ورؤاه باتساع أفقه الثقافي والفكري، من أجل توليد نوع من الجدل الحاد بين ما تنطوي عليه اللغة التي تقف مع حركة التاريخ وسنن التطور الإبداعي في الرؤيا الشعرية واجتهاداته ورهانات الإبداع المتغير.

إن خطاب الشاعر مفعم ومزدحم بالإشارية، ومكتنز أبعاد نفسية عميقة يكونها الشعور الجمعي بين الافتقاد وتشظي الواقع (**لا تصالحْ على الدمِ**) والتردد بين اليقين

[1] – وجدان عبد الإله الصايغ : الصورة البيانية في النص النسائي الإماراتي ،القاهرة ،الدار المصرية اللبنانية ، 1998م،ص: 39

الممكن والحتمي المفقود (**حتى بدمْ!**) ، فإن الجانب المتدفق المفتوح على التأويل أحدث جدلا مستمرا بين الغائب والشاهد بين البعيد والقريب بين الغامض والظاهر، جدل تحركه الكلمات بسكونها وعجائبها وانبساطها وانقباضها وتقدمها وتأخرها.

ظلت اللغة تتغير لتضع أمامنا رؤية شعرية ضمن دائرة التواصل اللفظي والحضاري، والإنساني، بل ضمن دائرة التواصل الوجودي، لأنه "من الواجب تغيير اللغة لتغيير مقتضياتها، مبنى المقامات على أن الاعتراف بحقائق التغير في شكل اللغة وفحواها ضروري"[1]، فهاجس التغيير يهادن الشاعر، يتسلط عليه فيصده، وينتصر عليه فيستأنس به ويسافر معه، ويتمرغ بعذاباته، وباختصار إنه الطريق والعالم واللغة في بؤرة واحدة، أنه مجموعة الانزياحات والتوترات التي تتحقق في النص من جراء تلك النوافذ والمفاتيح السرية التي أحدثها في بنية النص الشعري لديه، لإقلاق المتلقي وإثارة ذائقته وإزالة ما تكلس على روح النص من عادة التكرار التي ظهرت بمجاز لعوب صنعه بدقة فنية متسقة، ولم يهمل الإشارة المحدودة والوقائع الجزئية التي تثري النص وتغنيه.

يقول:

أترى حين أفقأ عينيكَ،

ثم أثبِّتُ جوهرتين مكانَهما..

[1] – مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، علم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد218، فبراير1997، ص210.

هل ترى..؟[1]

من السهل اكتشاف البنية المتناغمة مع الدلالة الظاهرة، لكن هناك أحداث تأبى المكاشفة لأن مرجعية الدال الوظيفية هنا نابعة من السؤال، وهي بؤرة الانزياح الخفية التي تتوزع بين طاقتي التمليح والتصريح، هناك امتناع الأمر عن الحدوث (**أترى حين أفقأ عينيكَ**) لامتناع على التحقق (**ثم أثبِّتُ جوهرتين مكانَهما.. هل ترى..؟**) ويعيدها مرة أخرى بشكل لغوي متباين عن الأول، ولكن بنفس الوضعية ونفس الطاقة الدلالية إيحائيا وتعيينيا. فهناك وجود بنية دلالية رئيسية في قصيدة "لا تصالح" وهي امتناع الحقيقة عن المجافاة، وهي بالأساس متحولة عن بنى أخرى لها نفس القيمة، وشائعة بنفس الدرجة، وسعى الشاعر لاستجلاء أو إنتاج بنية واحدة، وإن تكن أساسية من وجهة نظره فيما يعيشه من واقع.

يتم داخل هذه البنية الكبيرة (لا تصالح) بوصفها بنية دالة يوجد العديد من التحولات الأساسية والتفاصيل والأشكال والرؤى المختلفة التي تتضمنها البنية الواحدة، وأول ما يتبدى وفق هذه الرؤيا أن الواقع الماثل في التساؤل إنما هو واقع خرب ومتحجر، قد أدمى روح الشاعر وجعل منه مجرد كيان متهدم تعصف به صروف الحياة، لا يقوى على مسايرتها، أو الاستكانة لشروط البقاء فيها، مما انعكس عليه بصورة مأساوية. هذه الدلالات المتشاكلة في الرؤيا الشعرية يجسدها الشاعر بوسائل متعددة، تبلغ ذروتها في صور تمثيلية متعددة. يقول:

[1] – أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص327.

أكلُّ الرؤوس سواءٌ؟

أقلبُ الغريبِ كقلبِ أخيكَ؟!

أعيناهُ عينا أخيكَ؟![1]

إن الدلالات الضمنية عند شاعرنا لا تبتعد عن السطح وليست عميقة لكنها تتفرد بجمالها وعذوبتها ودفئها الذي ينبئ عن صدق حقيقي صادر عن قناعة عقلية ووجدانية، فإنه يصنع إمكانية لتعدد المعاني؛ فتتضاعف طاقات الصورة الدلالية والجمالية في آن، وما هي في حقيقتها إلا صورة مألوفة من واقع مألوف! ولكن لغة المشاعر ثارت على لغة المعجم تصارعها وتغلبها وتتحكم في سكونها وتحجرها، وتفجر فيها ومنها دلالات ومشاعر جديدة يفاجئ الشاعر بها المتلقي فى نقطة ما ويطرح حضورا مريحا النقاط التي يمكن التعلق بها[2]، أن أمل دنقل ينهض بالأسئلة كي يكشف ذاتها في جدل الكينونة وفهم حقيقتها وأسرارها من أقصاها إلى أقصاها، كما أن هذا البناء الفني المستمر من التكرار الدوري للسؤال أورث تأويلات مفتوحة على كثافة الوجود وتمركزت حول جدل الواقع الذي نقله بحدس مبهم، فتحرك مع نوازع الذات وهموم الجماعة.

ويقول:

كيف تستنشقُ الرئتانِ النسيمَ المدنَّسْ؟

[1] – أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص329.

[2] – ينظر، أمبرتو إيكو، التأويل والتأويل المفرط، ترجمة: ناصر الحلوانى، سلسلة آفاق الترجمة العدد16، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة 1997، ص163

كيف تنظر في عيني امرأة،

أنت تعرف أنك لا تستطيع حمايتها؟

كيف تصبح فارسَها في الغرامْ؟

كيف ترجو غداً.. لوليدٍ ينامْ،

كيف تحلم أو تتغنى بمستقبلٍ لغلام

وهو يكبر . بين يديك . بقلب مُنكَّس؟[1]

تقنية السؤال في المقطع الخامس ظاهرة وجلية، وهي تقنية واردة في الشعر العربي اجترحها الشعراء بشكل مستفيض، ولكن هي متجددة مع أمل دنقل استثمرها وأعاد بها إنتاج الرؤيا الشعرية وفجرها في سبيل الوصول إلى هدفه ومبتغاه، هذه الأسئلة ظلت تتحرك في النسق الشكلي للنص فصنع بها أمل دنقل شعريته وبقى يتوسل بقدراتها كنبرات متوازية متماثلة تفصح عن الحس الانفعالي والشعور بالغضب، وظلت تتعاضد الأسئلة لتحيل معطياتها إلى تواز نغمي يتجاوز "حدود الظاهرة اللغوية إلى تشكيل بعد تأثيري بإثارة الانتباه وتوجهه نحو الاستخدام اللغوي الذي يحمل شحنات انفعالية قادرة على أن تجسد موقف المبدع، فبنية التوازي تستطيع أن تكشف عن تآلف عناصر الصوت والتركيب والدلالة لتعكس التجاوب القائم بين

[1] – أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص334.

اللغة والموضوع"[1]، فالتكثيف الصوري للأسئلة ساهم في تشكيل وإشاعة فضاء شعري دافق بالحركة الانفعالية والتأملية المنصهرة في التخيل، انبثقت عنه دلالات متوقعة ومتغيرة غير متوقعة تسير وتتنقل في زمن الخطاب بين ماض وحاضر ومستقبل.

تجربة أمل دنقل الشعريّة ظلت تشق طريقها، وُتعلن عن حضورها بغزارة، تتدفق بحرية مطلقة نحو فضاء رحب لا حدود له؛ وتجسدت مواقفه الجاد ووصلت إلى أرقى درجات التفاني بمبادئ قوميته، شاعر "يجمع بين المتناقضات، فهو هادىء، وثائر، بسيط، ومركب، انفعالي، وكتوم، لا يظهر مشاعره، وقح، وخجول، لكنه حزين دائما، هو عنيد لا يتزحزح عما في رأسه، عاشق للحياة، مقاوم يحلم بالمستقبل، والغد الأجمل ... مع قدر كبير في الهزيمة يزدري فيها كل شئ، ويدمر كل شئ، ويؤمن بحتمية موته"[2]، شاعر متوتر باحث عن فرصة للتتويج والانبعاث، وسط ركام الأيام وغبار الأزمنة، وحاول إكساب شعره أبعاد ثقافية وفنية غير ما تحمله في طبيعتها المعرفية.

تعتبر قصيدة "**إلى صديقة دمشقية**" من أبرع وأروع ما جادت به قريحته وخطته أنامله في معايشة ظروف أبناء سوريا الأحرار الذين امتدت لهم أيادي الغدر، وانتهكت حرمتهم وداست على كرامتهم، وشتت شملهم، واكتسبت هذا القصيدة أبعادًا جماليَّة من التمظهرات الدرامية، وكانت من آلياته الإبداعية، استغلالها

[1] – موسى ربابعة ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء ، مجلة دراسات الأردن، مج22، العدد5، 1995، 2044، 2045

[2] – عبلة الرويني الجنوبي ، شعر أمل دنقل، مكتبة مدبولي القاهرة، دط، 1985م ، ص 19.

الاستغلال الأمثل مثلها مثل الإيقاع والصورة والترميز والتكثيف والإيحاء والغموض والفضاء البصري، مما يثري النص الشعري ويمنحه إشعاعا جديد و ثوبًا جديدًا.

اصطبغ إبداعه بصبغة درامية في ظل الحراك الإبداعي للحدث المتنامي في إطاره السردي، فصرح أمل دنقل قائلا : "إني دائم البحث عن حلول جديدة لمشاكل القصيدة الحديثة، سواء من جهة اللغة، أو الموسيقى، أو البناء"[1]، فواضح من هذا التصريح أنه ينتهج طرق عدة في البناء والنظم، فهو يتكئ على البناء الدرامي المكثف كتقنية إبداعية وهي تدل على وعي مقيم، يدرك من خلاله الأشياء المحيطة بمنظار أبعد مدى من محيطه الضيق اللصيق، تتمدد الحالة حينها؛ لتغدو أكثر انفتاحا، وتتعدد مآربها، وشخوصها، وتتفتق كينونتها، وقد بدأ هذا المنحى عند دنقل حيث قدم أصواتا شعرية متعددة متصارعة من بنية الجدل أو الصراع التي تقوم عادة على الحركة الدرامية في داخل القصيدة.

إن القصيدة تظل ناقصة ما لم تستوفي شرطين أساسين: الجانب الفني وما تحمله من مواقف "القصيدة مرآة لا جمال لمائها الفضي الماكر إلا بقدر ما تعكس من أشياء أو أفكار أو مواقف"[2]، والحقيقة أن هذه القصيدة لشاعرنا تبدو لفرط جمالها وصدقها تبدو أنها امتثلت لأساس الموقف، أنها تتقطر بعفوية ممتزجة بمرارة وسخرية وفلسفة وروعة آسرة وساحرة، وقد امتازت قصيدته " إلى صديقة الدمشقية" بالكثافة الدرامية، وضرورة هذه الكثافة أملته عليه ظروف الموقف، فهو سريع التغيير والانتقال من حال

[1] – الرويني، عبلة، شعر أمل دنقل، ص 26.

[2] – على جعفر العلاق ، الشعر ملاذا للروح، مجلة فصول المجلد الحادي عشر، العدد الثالث الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 1992، ص210.

إلى حال فلا بد له من لغة الصورة المشهدية الدرامية، لغة تختصر إيقاع العصر ومفارقاته. يقول:

إذا سباكِ قائدُ التتار

وصرتِ محظية..

فشد شعرا منك سعار

وافتض عذرية..

واغرورقت عيونك الزرق السماوية

بدمعة كالصيف ، ماسية

وغبت في الأسوار ،

فمن ترى فتح عين الليل بابتسامة النهار؟ ! [1]

أن دنقل يصف تجليات الواقع وأحداثه، بتثوير وتكثيف الفضاء الدرامي، ولن يفوتنا أبدا أن النص الشعري من أهم المظاهر الإبداعية لخطاب المعرفة؛ لأنه: "إبداع لغوي ينهض على إعادة النظر في النظام اللغوي"[2]، عبر تفجير قدرات اللغة التوليدية،

[1]- أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص423

[2]- اليوسفي، محمد لطفي، 1985م: في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس ط1، ص25.

والدلالية، والتصويرية، وغيرها. وباختراقه لتلك السويات، يفسر، ويحاول تغيير العالم[1] يفعل "دنقل" ذلك حين يستلهم وجه تلك الفتاة المسبية في أيدي التتار الظالمين.

ويعلي دنقل من وتيرة النزعة الدرامية، حين يشد انتباه القارئ، ويزيد من توتره، ويرفع من درجة حزنه، حين يباغته بصوت مفاجئ وهو ما تعتمد عليه "الدراما" في الفجائية التي تحدث بسبب تبدل الأحداث وانقلابها وتغيرها، حيث يظهر فجأة وبشكل غير متوقع، يستلزم ذلك القلب المقصود لمجرى الأحداث ومعه القلب المقصود لنعوت تلك الشخصيات؛ ليذوب النص الجديد بقرينه الغائب، ويعلو الصوت الدرامي على الجذر الغنائي[2]، ثم يتحول إلى نمط جديد من السرد وينقلنا إلى رحلة الماضي الجميل الذي كان ينعم فيه بالراحة والهناء مع تلك الفتاة، ويتدرج في ذكر المواقف الذكريات الغائرة بالمحبة والتواصل والتوادد، وكأن بالشاعر يدخلنا في دهاليز عجائبية بفنياته الشعرية، هناك تشابك بين الماضي والحاضر، يقول:

مازلتِ رغم الصمت والحصار

أذكر عينيك المضيئتين من خلف الخمار وبسمة الثغر الطفولية..

أذكر أمسياتنا القصار

ورحلة السفح الصباحية

حين التقينا نضرب الأشجار

---

[1]- عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر. الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ص 176، وما بعدها.

[2]- بسيسو، عبد الرحمن، صيف1997م: قراءة النص في ضوء علاقاته بالنصوص المصادر- فصيدة القناع أنموذجا، فصول، م 16/ ع 1، ص 120.98.

ونقذف الأحجار

في مساء فسقية [1]

يعلو صوت الشاعر الداخلي في "مونولوج درامي" باستخدام الضمير (أنا)، الذي يتيح له مساحة واسعة للحركة، لنلحظ حالة من التماهي مع التاريخ والتناقض معه معا، وكأنه يستقطر تلك اللحظات الجميلة في الزمن الماضي ما ظل محفورا في وجدانه، مما يجعلنا نتصور جزئيات وحيثيات الموقف ونستشعر عظم الموقف الذي تئن له تلك الفتاة.يقول:

قلتِ – ونحن نسدل الأستار

في شرفة البيت الأمامية:

لاتبتعد عني

انظرْ إلى عيني

هل تستحق دمعةً من أدمع الحزن؟

ولم أجبكِ، فالمباخر الشآمية

والحب والتذكار

طغت على لحني [2]

[1] – أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص423، 424.

[2] – المصدر السابق، ص 424.

صورة درامية جديدة أخرى يفاجؤنا بها دنقل، ربما نستطيع القول إنها مستحدثة تماشيا مع واقع طارئ، ثمة فلسفة جمالية يحدّق بها الشاعر في ابتكار هذا التنوع وتوصيف الكتابة الشعرية ومكابداتها ظاهر في هذا التكثيف الدلالي، ونجده يعمق الجرح مرة أخرى ويتيه في تراجيديا مؤلمة، وقد عرفت التراجيديا بأنها "مجموعة من الأحداث الجادة المترابطة على أساس سببي معقول ومحتمل الوقوع وتدور هذه الأحداث حول شخص مأزوم (البطل) يصارع مصارعة ايجابية ضد قوى الهية أواجتماعية أو نفسية ومن خلال تتابع الأحداث يكون الجو السائد حزينا شجيا"[1]، فقصيدة الشاعر تمثلت هذا المشهد في ومضة خيالية رسمها الشاعر بحق فني رائع يقول:

يا كم تمنت زمرة الأشرار

لو مزقوا تنورة في الخصر...بُنيّة

لو علموك العزف في القيثار

لتطربيهم كل امسية

حتى إذا انفضت أغنياتك الدمشقية

تناهبوك ؛ القادة الأقزام..والأنصار

ثم رموك للجنود الانكشارية

[1]- إبراهيم، حمادة، 1985م: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، ص 197.

يقضون من شبابك الأوطار[1]

إن أمل دنقل يعمد إلى التلاعب في النظام الزمني للحكاية، فالزمن الأدبي لا يفترض احترام تسلسله لزمني، فالإمكانات التي يتيحها التلاعب بالنظام الزمني لا حدود لها، ذلك أن الراوي قد يبتدئ السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة، ولكنه يقطع بعد ذلك السرد، ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة، فالسارد يقطع وتيرة النظام الزمني المتسلسل؛ ليسترجع الأحداث الماضية أوقد يستبق الأحداث في السرد، بحيث يتعرف إلى وقائع الأحداث قبل وقوعها[2] وتأتي محاولة دنقل التأصيل لتلك الصورة الشعرية الممكنة في تعدد الأصوات الدرامية المكثفة والتي بنت تمفصلات منزاحة عن الصور المألوفة في العرف الفني الشعري، والتي أبت الركود على السطح من الداخل واستنطاق شعريته الأدبية التي ينسج عليها شكله وبناه السردية وخطابه في علاقته بالمعطيات الثقافية وانفتاحه على الاجتماعي والمرجعي والسياسي والمذهبي إلى غير ذلك.

[1] – أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص425، 426.

[2] – الحمداني حميد،بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، المغرب،ط2، 1993،. ص74.

3- محمود درويش نحو رؤية شعرية بديلة:

الرؤية هي جهد فلسفي عميق يتم فيه التقاط ما هو شعري وجداني للعالم، فيتجاوز الظاهر إلى الباطن، ويتجاوز حدود العقل وحدود الخيال والشعور، ولست الرؤية ببعيدة عن مسوغات الخطاب الشعري اللغوية، فهي التي تجعل «اللغة الشعرية تبدو كأنها تكشف عن بنيتها الأصيلة التي لا تتمثل في شكل خاص محدد بصفات معينة، وإنما في حالة، في درجة من الحضور والكثافة التي يمكن أن تصل إليها أية متتالية لغوية، بحيث تخلق حولها هامشا من الصمت يعزلها عن الكلام العادي المحيط بها»[1]، للرؤية نقط تجاذب تخضع للانتظام والاتساق، تغدو معها الطاقة الشعرية متعالقة بكثافة دلالية، تضاهي التوظيف الفعال الذي الدلالات اللغوية في تنميطها الإبلاغي إلى الاستغراق الكامل إلى غير حد محدود.

إن الانزياح الرؤيا الشعرية هو خرق العادة واستنباط للحي الدينامي وإسقاط النموذج، ورفض للتحنيط والتقليد العقيم، يعني الكشف والتجريب والاستظهار والبحث، ورفض الجمود والنقل والمشابهة الغثة، لذا نجد الشعر العربي المعاصر له حضور فني متميز متدفق بالتحديث والمغامرة " أثمرت حركة التمرد الفني رجة عنيفة وخلخلة عظيمة في مضمون الشعر، وكانت ذروة الخلخلة طبعت القصيدة بطابع الانصياع والاستسلام في رؤيتها الفنية والمضمونية"[2]، فهي تجربة تجاوز وصيرورة، لا تجربة جمود واستقرار.

[1]- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة. دار الآداب. بيروت. ط1. 1995.ص25.

[2] - عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية الحديثة، مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص 105.

الرؤيا الشعرية لدى درويش تنبثق من تأملاته للواقع وتتجاوزه، لكي تصل إلى كنه الأشياء وجوهرها، رؤيا ترفض الانصهار في بوتقة الواقع وملامسته بسذاجته، فيما تعانق ما وراء ذلك، تعانق العالم اللامرئي واللامتناهي، فهي ترفض الوضوح والبساطة، تجتلب الغموض الذي أصبح من طبيعة الشعر الرؤيوي المعاصر، وسعى محمود درويش إلى تأسيس علاقة توحد بين شعوره وشعور المتلقي وتصوراته وأفكاره وواقعه، وأنشأ منها رؤيا شعرية فنية من علاقات التداعي بينها، إذ كان يرمي إلى تحفيز كل إمكاناته بغية استكناه المفقود. برع الشاعر باختزال شعري في قصيدته قَافِيةٌ مِنْ أجلِ المعلقات، وبرر طريقه في زحمة العابرين في وهج الشعر. يقول:

ما دلّني أحدٌ عليّ

أنا الدليلُ، أنا الدليلُ إليّ

بينَ البحرِ والصحراء

من لغتي ولدتُ...[1]

إن محمود درويش خرج إلى هناك ليرى كل شيء بداية، تلمس حقيقته ووجوده وشق طريقه نحوهما بعزم وثبات (**ما دلّني أحدٌ عليّ/أنا الدليلُ، أنا الدليلُ إليّ/ بينَ البحرِ والصحراء/ من لغتي ولدتُ...**) هكذا يمنح أعماله المهابة والجلال، يكافح من أجل حرية المعنى، مثلما ينافح من أجل شعبه حتى النهاية، ينزع إلى اعتزال

[1] – محمود درويش ، الأعمال الكاملة، ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا" قصيدة "قافية من اجل المعلقات"ص..694...

فلسفيّ للحياة، فآمن بأن الكلمات تيمات خالدة، تخلّع نياط القلب وتمتص عنفوانه الذاتي، فهو يتحرر من كل قيد ويحلق في سماء الفن إلى غير نهاية.

يقول:

من أنا؟

هذا سؤالُ الآخرين ولا جوابَ لهُ

أنا لغتي،

وأنا معلقةٌ ... معلقتان.. عشرُ، هذه لغتي

أنا ما قالتِ الكلماتُ: كن جسدي

فكنتُ لنبرها جسدا

أنا ماقلتُ للكلمات:

كوني ملتقى جسدي

مع الأبدية الصحراء

كوني كي أكونَ كما أقولُ![1]

أرسى درويش إبداعه عند مرافئ القول الشعري، ونسج ما يختزل كينونته ويحقق وجوده، فهو أكبر من أن يولد في لحظة معينة، لأن تجربته كشف عن وجود، لا تجربة وصف لموجود، فهو يضع المحتمل في فرضية خاصة، يستطيع من خلالها النفاذ إلى ما

[1] – ن.م،ن.ص.

هو بعيد،(**من أنا؟ هذا سؤالُ الآخرين ولا جوابَ لهُ/ أنا لغتي،**) الخيال الشعري الابتكاري خلاق لدى محمود درويش لا يكتفي باستدعاء المتخيل، ولكنه يقوم باختراعه، وابتكاره، فهو قول خاصّ لا يمكن أن يقال بغير الطريقة التي قيل فيها مرة أخرى، نتلمس جدلية الصراع من خلال تكريس الانتماء، نتماء الشاعر إلى أرضه ولغته، وإلى فنه الشعري.

تحولت كلمات درويش إلى سؤال إنساني، ارتطمت بالواقع الفني الهشّ الذي لا يُشبهه ولا يفهم لغته انكفاءً وتراجعًا وانسحابًا من معركة الوجود (**وأنا معلقةٌ ... معلقتان.. عشرُ، هذه لغتي/ أنا ما قالتِ الكلماتُ: كن جسدي/ فكنتُ لنبرها جسدا)** تأسيس الكينونة متجذِّراً في قلب السؤال(**من أنا؟**) عن جوهر الرؤيا الشعرية الساذجة، بنفس الرؤيا الشعرية يعلو صوته يتحدى الألم في تخطي العقم الفني، فكان هو (**أنا ما قالتِ الكلماتُ**) ترنيمة قاسية لتمرده على الواقع المأزوم المتحجر، إنه يسلم نفسه "إلى التّأمل الأزلي في الصّفحة البيضاء، رمز النّقاء"[1]، الإبداع عنده تعارض وانقطاع مع الكائن وطموح للوصول إلى الممكن، هو توتر بين راهن ومحتمل، وبين موجود ومفقود، فكان الجواب:**كوني كي أكونَ ما أقولُ!** . ويقول:

هذه لغتي

قلائدُ من نجومِ الأحبةِ: هاجروا

أخذوا المكانَ وهاجروا

أخذوا روائحهم عن الفخارِ

[1] – ر.م.البيريس– الاتجاهات الأدبية الحديثة, ترجمة جورج طرابيشي, ص144.

والكلأِ الشحيحِ، وهاجروا

أخذوا الكلامَ وهاجرَ القلبُ القتيلُ معهم

أيتسعُ الصدى، هذا الصدى

هذا السرابُ الأبيضُ الصوتيُّ لاسمٍ

تملأُ المجهولَ بُحّتُهُ

ويملؤهُ الرحيلُ ألوهةً؟

تضعُ السماءُ عليَّ نافذةً فأنظرُ

لا أرى أحداً سواي..

وجدتُ نفسي عندَ خارجها

كما كانت معي، ورؤايَ

لا تنأى عنِ الصحراءِ

من ريحٍ ومن رملِ خطايَ

وعالمي جسدي وما ملكت يدايَ[1]

رؤيا درويش تزداد تشظيا وانحرافا، فلغته هي عون له على التجاوز والاعتداد بالذات، (**هذه لغتي/ قلائدُ من نجومِ الأحبةِ: هاجروا/ أخذوا المكانَ وهاجروا/ أخذوا روائحهم عن الفخارِ**) فتنقل مشاعره وأحاسيسه بما يكتوي به من حرائق

[1] – محمود درويش، الأعمال الكاملة، ص695.

فجرت شاعريته، وألهمته القدرة على الإفصاح عن مكنون ذاته، لغته تتوحد في حركة الفرد وفي الكل، وتأخذ منهجًا مأسويّاً في تشكيل الوحدة أنها تبدأ مع معركته الوجودية التي لا تنتهي (**أخذوا الكلامَ وهاجرَ القلبُ القتيلُ معهم/ أيتسعُ الصدى، هذا الصدى**) إن لغة درويش تتشوف صوب الفلسفي، فتنهض من اللامحتمل تحت المعنى الواقعي"(**لا أرى أحداً سواي..**) إنها شعرية الأنا "الأنا الذكورية حين تشعر بنقصها الخاص فتتحرك في اتجاه شعرية الآخر، آخرها الناعم الأَنيق الجميل العميق المؤثر.

إنّ الرؤيا في الشعر هي نفاذ الشاعر ببصيرة ثاقبة إلى ما تحجّبه المرئيات وراءها من معان وأشكال فيقتنصها ويكشف نقاب الحسّ عنها؛ وبذلك يفتح عيوننا على ما في الأشياء المرئية من روعة وفتنة، وأهمية تأصيل لغته الشعرية بإضاءة الجذور، والانفتاح على جغرافيات شعرية مختلفة من خلال توسط لغوي مغاير، والخروج من القوقعة المحلية إلى العالم ليرى ويكتشف (**هذا السرابُ الأبيضُ الصوتيُّ لاسمٍ/ تملأُ المجهولَ بُحّتُهُ/ ويملؤهُ الرحيلُ ألوهةً/ تضعُ السماءُ عليَّ نافذةً فأنظر/ لا أرى أحداً سواي..**) إدراك للذات وعودة إلى الذات الحرة في الطبيعة الحرة مثلما يوحي إليه مصطلح "**سواي**"، ويجعل كل منطلقاته تصورات لطبيعة ثانية لا مجرد وصفا لها، لأنها في المقام الشعري الأول كمعنى وخطاب ورؤيا. يقول في قصيدته **مغني الدم**:

لمُغنّيكِ، على الزيتون، خمسون وترْ

ومُغنّيكِ أسيراً كان للرّيحِ، وعبداً للمطرْ

ومُغنّيكِ الذي تاب عن النومِ تسلّى بالسهرْ

سيُسمّي طلعةَ الوردِ، كما شئتِ، شررْ

سيُسمّي غابة الزيتونِ في عينيكِ، ميلاد سحرْ

وسيبكي، هكذا اعتاد،

إذا مرَّ نسيم فوقَ خمسينَ وترْ

آه يا خمسينَ لحناً دمويّاً

كيف صارتْ بِركة الدمِّ نجوماً وشجرْ؟

الذي مات هو القاتل يا قيثارتي

ومُغنّيكِ انتصر![1]

درويش يعلو إلى مستوى أكثر تجسيدًا مما رأينا للرؤيا فيها تضام مكثف بين العلاقات اللغوية والدلالية؛ وبشكل متناوب في التجلي والخفاء ساهم في ربط المعنى بالمتن في دلالة بنيوية مجازية، بعلاقات سياقية وتاريخية وشعورية بعيدة في مراميها، فأصبحت معانيه متحررة ضد وجودها المألوف؛ لأنها تجسيد للرفض، وتجسيد للشاعر الثائر، وينهِض الكلمات من مرابضها من أجل ما تجمّع لديه في مفكرته من صور وأفكار، وينبّش عن العبارات التي تليق بالممارسة الشعرية، التي ترمز إلى علاقته

[1] – محمود درويش ، الأعمال الكاملة، ص.

بذاته وأرضه ونهايته، وبتمفصل تدريجي ساهمت رؤياه بشكل عضوي كل أبيات القصيدة، إذ جعل من لفظة (مغني) محورا تدور حوله معاني القصيدة بشكل دائري، هذا المتألم (مغني الدم) الذي يحلم بالحرية له خمسون حبلا ممدودا ملمّعا ليصنع حريته.

إنَّ لحدس درويش ومهارته في استشفاف ما وراء الظاهر الحسي لبيان الباطن النفسي شأن كبير في خلق الصورة، واستنباط العلاقة الخفية بين الرمز والمرموز أيضا، "وتبلغ هذه العلاقة حدا من الكثافة والتوتر في صورة شعرية ما يحيل فاعلية الصورة إلى عملية من الفيض والإضاءة والكشف لا حدود لها»[1]، فحرية مشدودة بحبال الألم المستشري العفن، لأن فعل الشهيد (مغني الدم) يتكرر يصور مأساوية (**أسيراً كان للرّيحِ، وعبداً للمطر/ تاب عن النومِ تسلّى بالسهرْ**) احتفال ولقاء وممارسة للمأساة، ودرويش هنا يبطن نظرة ساخرة وتهكما مرا، إذ حال هذه الأمّة الباطلة المصطنعة التي تشارك فيها الخيانة الكبرى التي يمارسها الغربي، لكنه ينتصر لمغنيه (الفلسطيني) لأنه يدرك أن الخزي والعار الذي ران على قلوب المقربين، ما هو إلى لإخفاء جبنهم.

وكأن صاروا موتى مثلهم مثل الغاصبين (**الذي مات هو القاتل يا قيثارتي**)، **فهو** يعتصر شعوره ليعبِّر عن ذلك مستمداً طاقته الإبداعية من وعيه بمأسوية الواقع، فامتلك الجرأة والإقدام لإثبات هذه الرؤية وتفعيلها ويرفع عن مخاطبه (الشهيد) العذاب المهين؛ مثلما نجد درويش يقدم شعوره ويرمي إلى تحفيز ما في صوره من

[1]– كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي. دراسات بنيوية في الشعر. دار العلم للملايين. بيروت. ط3. ص45.

أفكار ورؤيا، وعن طريق التّأمل أكثر ومن طريق الإشراق والسّطوع الفني قام بتحويل هذه المأساة إلى انتصار (**ومُغنّيكِ انتصر**).

4- شعرية الـتـنبؤ/ رؤيا الكشف:

تناول محمود درويش هامشا من التنبؤ، وحاول أن يؤسس لفلسفة شعرية جديدة، تنطلق من بؤرة الإثارة الشعرية التي تنبثق من الدلالة التي تضيءُ ذاتها بإرادة القوة الفنية وتضيئ بنورها العالم، فانتشرت عطاءات شعرية بطاقات رؤيوية مخبوءة تنبئ عن بصيرة نافذة تستنفد أبعادها الدلالية المختلفة في التشكل والتماهي الحر، والكشف، وحملنا في رحلة عبر أكوان سرية نعيشها ولا ندركها، عبر عوالم ترسم معالم الارتقاء بالإنسان، تستمد أشرعتها من التشوف الفلسفي للحياة، فأصبح شعره ضرب من التخاطب العالي الذي يوظف في اللغة طاقتها المخبوءة، فيصرفها إلى ضرب من التكثيف، لا تنتهي فيه الدلالة، ولا تتوقف الرؤيا عند عتبة الموجود المباشرة من الخطاب الشعري.

ومن أجل المضي أعمق في تخوم اللحظة الشعرية المسكونة بهواجس التنبؤ في الخطابات الشعرية لدى درويش، وجب الوقوف على فلسفته في ابتكار مفاهيم الحياة، التي أصبحت تميز عناوين مجموعاته ونصوصه الشعرية، مثل "مديح الظل العالي"، "على هذة الارض ما يستحق الحياة"، "لا أريد لهذي القصيدة أن

تنتهي"..وغيرها من القصائد التي ظلت تشع بتفردها الفني، وبغرابتها الشعرية، إذ ليس من البساطة ادراك حقيقة تفردها ولا سبر أغوارها وغوامضها، ويبدو ذلك مستساغًا وذا أهمية لأنه ينسجم مع طبيعة النصوص الشعرية التي تتعدد وتختلف طرائق بنائها، فهو لم يستكن إلى هذه البساطة جبرا، ولا قهرا ولا استسهالا لفنه، بل لحاجة شعرية تحمل ثقلا وهاجسا ضاربين في كوامن ذاته، وهو القائل:

سأعيدُ ترتيبَ المساءِ

بما يليقُ بخيبتى وغيابها[1]

حالة التنبؤ تستهدف رؤية شعرية تلتف فيها الخيبة بالتوهم المفاجئ، لأن ما لا يتحقق على أرض الواقع من خلال التاريخ وحده، لا يمكن إعادته ووضعه في حلقة تاريخية تزاحم حلقة هي أولى بمكانها من التي تتدافع معها في الترتيب الزمني تاريخيا، وهكذا تبدأ رحلة الشعر الفاعل في بناء الحدث ونموه لدى درويش، وتتراص مبانيه وتتخالف معانيها، لترسم ميتافيزيقيتها الفنية ، فتتفجر بأعظم الدلالات، فيها لحظة الكشف المترادف المتتابع دون توقف، فقصيدته لا يريد لها أن تنتهي. يقول:

يقولُ لها، وهما ينظران إلى وردةٍ

تجرحُ الحائطَ: اقتربَ الموتُ منّي قليلاً

فقلتُ له: كان ليلي طويلاً

فلا تحجب الشمسَ عنّي!

[1] – محمود درويش، الأعمال الكاملة، قصيدة لم تأت ،ص378.

وأهديتُهُ وردةً مثل تلك...

فأدَّى تحيّتَه العسكرية للغيبِ،

ثم استدارَ وقالَ:

إذا ما أردتك يوماً وجدُتك

فاذهبْ!

ذهبتُ...

أنا قادمٌ من هناك

سمعتُ هسيسَ القيامة، لكنني

لم أكن جاهزاً لطقوس التناسخ بعد،

فقد يُنشد الذئب أغنيتي شامخاً

وأنا واقفٌ، قرب نفسي، على أربعٍ

هل يصدقني أحد إن صرختُ هناك:

أنا لا أنا

وأنا لا هُو؟[1]

تلك الرؤيا الكشفُية التجاوزُية لما هو معقول، توسل بها درويش وبلغ مراتب الكثافة الرؤيوية في حدودها القصية، وتتفجر طاقة اللغة وتتشظى بمعانيها، وأن صورتها الحسية ووجهها الفيزيائي يفصح عن ما فيه من بعثرة واكتظاظ واستطالة كأن هناك صورة مرئية جامحة تأبى الترويض، صورة ميتافيزيقية "أقوى في الدلالة على المعنى

[1] – محمود درويش، الأعمال الكاملة، ص48.

والإحساس به...وأعمق كذلك وأبلغ في نقل التأثير المنشود من الصور الذهنية التي تلتمس عناصرها من الواقع الحي الملموس"[1] ، أن الصورة الشعرية البلاغية لم تعد قادرة على التعبير عن الواقع المعقد لتجسيد تجربته، فيقتنص عناصر الوجود ويُكون بينها تفاعلا بنيويا يربط أجزاء نظمه، فتصبح أشعاره وكأنها لوحة فنية تعج بالنشاط.

هل كان محمود درويش حقا يشعر أنه على وشك الرحيل؟ أم ثمة بقية له من العمر، فهل تكفي ليحقق من خلال كتابة الواقع كما كان، فينتصر على فساد الواقعي؟. حدس الشاعر يمثل جزءا من الوجع الكبير والعميق ،جعل الموت يتسلل إلى احتمالات وجوده الانساني فبدل أن يكون الموت هاجسا، نراه صديقا (**يقولُ لها، وهما ينظران إلى وردةٍ/ تجرحُ الحائطَ: اقتربَ الموتُ منّي قليلاً**) والإبحار عبره إلى أعماق الرغبات الإنسانية في الآن نفسه.

كشف درويش عن ألقه الدائم المساور للحياة، المتشبث براهنه (**فقلتُ له: كان ليلي طويلاً / فلا تحجب الشمسَ عنّي!**) حوار غريب يجري على مستوى الذات الشاعرة المكلومة بالتعب، متظللا خلف السرور، ويتوقف قبل أن يصل إلى عجزه، متخليا عن غواية السلطة التي طبعت سلوكه الغرائزي، معلنا استسلامه (**ثم استدارَ وقالَ:/ إذا ما أردتك يوماً وجدُتك/ فاذهبْ!/ ذهبتُ**...) رؤياه صار فيها انتماؤه نسيجا جديدا، تتألق فيه لغة الذاكرة المنسية، كأنه اكتفى بالقلق وبتلخيص زمنه، والذهاب به إلى الأبعد والأجمل والأكثر عمقا (**هل يصدقني أحد إن صرختُ**

[1] – محمد زكي العشماوي ، النابغة الذبياني (مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية)، دار النهضة العربية بيروت، دط، 1980، ص 290.

هناك:/ أنا لا أنا/ وأنا لا هُو؟) رحلة فنية جديد أسس عليها صوتا شعريا جديدا، وأخذنا إلى أبعاد دهره كي يعيدها إلينا مختومة برحيق أنفاسه الشجية، وظل يتعهدها بما يغذيها ويُنميها بالجمال الفني تصويرا وإيقاعا.

إن "الفنان المبدع بما تتسم به مخيلته في سعة معهودة هو الأكثر قدرة على العيش بصورة دائمة مع كثافة اللحظة الشعرية وضغوطاتها التي تتحول وتتغير باستمرار، فالشعور المستمر الذي يتميز به الفنان الأصيل في حياته هو نتاج تحرك حواسه وعقله كجهاز استقبال بالغ الدقة للرسائل؛ حتى في الأوقات التي يبدو فيها الفنان عديم النشاط"[1]، ولعل لحظة المخاض الشعري القابلة للتمدد، هي المرجعية الإبداعية الخصبة لدى الفنان في معايشة الواقع والارتقاء بحيثياته إلى آفاق جديدة تجعل من نصه الشعري طاقة عالية من الإيحاء، والجاذبية الفنية، والألق الجمالي.

وتكون الرؤيا بالنسبة لشاعر الحداثة هي هاجسه، وهي آلية إبداعية تجري في دمه بما لها من رعشة وفطرة وحدس، تكون أكثر احتواء، وأقوى حرارة من أن يطفئ جذوتها قبول المتلقي لها واستحسانه إياها ببساطة، وإذا تابعنا قراءتنا لديوان " لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي" نجد درويش يؤسس لشعرية حداثية تستهدف المبتغى الفني، متطورة الأنساق والأشكال والتقنيات التعبيرية برؤى مبتكرة، تملك قيمها الجمالية العليا، وتولد إثارتها الشعورية المحفزة، ومنظورها الإيحائي الجديد المتجدد، يقول:

عصافيرُ زرقاءُ، حمراءُ، صفراءُ، ترتشف

[1] – حسين، قصي، تشظي السكون في العمل الفني، 1998 ، ص207.

الماءَ من غيمةٍ تتباطأ حين تُطلُّ على
كتفيكِ. وهذا النهار شفيفٌ خفيفٌ
بهيٌّ شهيٌّ، رضيٌّ بزواره، انثوّيٌّ،
بريءٌ جريءٌ كزيتون عينيك. لا شيءَ
يبتعد اليوم ما دام هذا النهارُ
يرحِّب بي، ههنا يُولَدُ الحبُّ
والرغبةُ التوأمان، ونولدُ... ماذا
أريد من الأمس؟ ماذا أريد من
الغد؟ ما دام لي حاضرٌ يافعٌ أستطيع
زيارةَ نفسي، ذهاباً إياباً، كأني
كأني. وما دام لي حاضرٌ استطيعُ
صناعةَ أمسي كما أشتهي، لا كما
كان. إني كأني. وما دام لي
حاضرٌ استطيع اشتقاقَ غدي من
سماءٍ تحنُّ إلى الأرض ما بين
حربٍ وحرب، وإني لأني![1]

إن الشاعر المبدع هو الذي يملك أقصى درجات الحساسية الجمالية في تشكيل نصه، بطرائق تشكيلية مبتكرة؛ تروم الوصول إلى قمة اللذة والإثارة الشعرية؛ ودرويش

[1] – محمود درويش، المجموعة الكاملة، ص53.52.

أبدع قصيدته في واقعها اللغوي المميز، وحسها الجمالي المرهف، وفعلها الإيحائي الخاص، وسموها الرؤيوي المؤثر، وكان لا بد له من التّيه الطوّيل في المجهول، ليعود من هناك من بعيد ويجعلنا نحس ونلمس ونسمع اكتشافاته، (**عصافيرُ زرقاءُ، حمراءُ، صفراءُ، ترتشف الماءَ من غيمةٍ تتباطأ حين تُطلُّ على كتفيكِ. وهذا النهار شفيفٌ خفيفٌ**..) الرؤيا الشعرية الحقيقية تنبع من القدرة على الدخول عمق الأشياء والكشف الجمالي –الرؤيوي عنه، فنلاحظ الكلمات منزلقة من بعضها البعض، فلا اللون قادر على احتواء صوره، وكل الجراحات لن تصلح ما افسدته أيدي الصهاينة، والموت في بلاده عزيزة تروي عطش أيامه ببطء.

المعنى لا ينتهي ولا تحده حدود، لأن كثافة الرؤى، والمرامي الاغترابية الجريحة التي تشي بها أقوى من الإحاطة بكنهها؛ فنجد في شرايين الكلمات كثافة الدلالات الزمانية والمكانية الموغلة في الووارية بين الرؤى، والعبث بالأشياء لدرجة تدلل على تشظي معالمها ودلالاتها إلى أكثر من رؤيا كشفية، وجاءت صوره الشعرية تتجاوز الوعي إلى اللاوعي والمفرد إلى الجمع، والساكن إلى المتحرك، تختصر المسافات وتقرب بين المتباعدين ، وتوفق بين المختلفين، وفيها الشاعر يرينا الأضداد ملتئمة، ويرينا العدم وجودا والوجود عدما، ويأتينا بالحياة والموت مجموعين[1]، وظل يطوع اللغة ويخصبها ويخضعها لنظامه الخاص.

[1] – ينظر، عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط3، 2001، ص101.

درويش أحس بعقم نظرته السطحُية للواقع، فحول نظره إلى عمق جدليته الوجودية المصطرعة، واستشعر ذلك بفلسفته الفنية، كأن أشياءه موضوعات موجودة خارج اللُّغة، ويتم إحضارها وإخضاعها ميتافيزيقياً، إنَّما ينظُر إليها بوصفها وجوداً في الكينونة، أو بمعنى أدقّ بوصفها لُغة الكينونة، متجاوِزاً بذلك النَّظرة التَّقليدية إليها[1] (**لا شيء يبتعد اليوم ما دام هذا النهارُ يرحِّب بي، ههنا يُولَدُ الحبُّ والرغبةُ التوأمان، ونولدُ... ماذا أريد من الأمس؟ ماذا أريد من الغد؟ ما دام لي حاضرٌ يافعٌ**) حققت هذه المقطوعة من التجانس في تراكيبها وعناصرها الكثير، من حركاتها الخاطفة في الزمن التي توسلها درويش، ربما لما في رؤيا من تحرره وتخطيه للزمن، ومركز ثقل هذه المجاوزة مرتكزاً على فكرة أن المستقبل هو أصل الزمان، والطموح والرغبة لا تنتهي مادام المستقبل ينتظر، لكنه أكثر إبهاماً وتعقيداً وصعوبة ما بقى الحاضر يستعفي رغبته.

وتظل قدرة درويش الفائقة في تحريك المعنى بالعبثية واللامبالاة؛ تعتبر ارتداداً داخلياً لتأزمه النفسي، وقلقه الوجودي؛ وعلى هذا، تؤدي الجملة فاعليتها التأثيرية في نصه من خلال عمق المؤثرات الجمالية، وما أثارته من إيحاء،وتفاعل نصي يدلل على البعد الإيحائي للكلمة في تحريك الصورة وإثارتها جماليا.

أن ألق الشعرية لدى محمود درويش يكمن في المواربة والاختلاف في إبراز دينامية نصه الدلالية، ومساراته الإبداعية؛ وربطها بمؤثراته الفنية التفاعلية الجذابة، حيث تأخذ ألفاظه مكانها المناسب في التركيب نسقيا وسياقيا، "يتشكل سياق

[1] _

الكلمة في النص من خلال ثلاثة أبعاد :الأول السياق الذاتي للكلمات؛ويُعنى بالسوابق واللواحق،والثاني البعد التجاوري،ويعنى بعلاقة الكلمة بما يجاورها مثال (الجناس، والتضاد، والترادف، والموقف، والعاطفة)، والبعد الدلالي. ويتمثل في الدلالة المركزية التي تطرح معنىً واحداً،والدلالة الفرعية التي تطرح أبعاداً متعددة"[1]، فالكلمات وتموضعها في الإسناد الشعري يحقق لها فيضا من الرؤيا الكشفية (**عصافيرُ زرقاءُ/ ترتشف الماء/ النهار شفيفٌ / بهيٌّ شهيٌّ / رضيٌّ بزواره/ انثوّيٌّ، بريءٌ جريءٌ كزيتون عينيك**...) تحقق القصيدة رؤيتها ومقصديتها باقتصاد لغوي بالغ، وإيحاء شاعري عميق تبدى في هذا التلاحم الفني العجيب؛ بين الكلمات والرشاقة الإيقاعية المموسقة التي تنبعث من صدى الكلمات في نسق الجملة؛ إمَّا عبر تجاورها الفني الموحي، ونلاحظ بداهة الإسناد الشعري الذي يستثير بعمق حرقة الشاعر العاطفية، وتوقه الوجودي لدرجة تمثل الحالة الشعورية بكل مؤثراتها، وفواعلها النفسية، ونبضها الروحي الدافق؛ ومسار الدفقة الشعرية يتبعثر أمام كينونته، أنها لحظات الكشف والتنبؤ التي تعلو تصوره الذاتي.

إن كون الرؤية مظهراً من مظاهر الكشف بها يصل التألق الشعري الى ذروته، حيث يمزج الشاعر بين الواقعية والملحمية، في خلاصة مدهشة لعلاقة الشاعر بذاته وأرضه وحكاياته وموته، فالرؤيا بمعنى تصور المستقبل واستشرافه والتنبؤ به؛ وبهذا تعبر الرؤيا عن وعي حاد باللحظة الراهنة، فدرويش أراد أن يعبر عن اغترابه إحساساً

[1] – مبروك مراد عبد الرحمن، النص الأسطوري والاتصال الأدبي عند حمزة شحاتة؛ مج، علامات في النقد، ج 60، مج15، يونيو2006 ، ص745

شعورياً وفعلاً شعريا، ترك أثره في خلجات روحه، مثلما أثر على أسلوبه الشعري، وكأن أصداء الكلمات وإيقاعها تشكل صوت درويش الثائر الملتزم الذي كرس جهوده للقضية الفلسطينية، صموداً وتحديا وتضحية، وثباتاً في سبيل نصرتها.

لمحمود درويش حضور استثنائي متميز كان له أثر تحويلي فاعل يتجاوز الذاتي إلى الكوني والعالمي إلى رؤيا حضارية شاملة، أصبح شعره كرسالة شعرية ناجز، وهذا يعني أن سر جمالية شعره ينبع من تلاحم رؤاها، فهي لا نتجاور وحسب، بل تتكامل في مناحيها المتعددة. يقول في قصيدته على محطة قطار سقط عن الخريطة:

عُشْبٌ، هواء يابس، شوك، وصبار
على سلك الحديد. هناك شكل الشيء
في عبثية اللاشكل يمضغ ظِلَّهُ...
عدم هناك موثق.. ومطوَّقٌ بنقيضه
ويمامتان تحلقان
علي سقيفة غرفة مهجورة عند المحطةِ
والمحطةُ مثل وشم ذاب في جسد المكان
هناك أيضا سروتان نحيلتان كإبرتين طويلتين
تطرّزان سحابة صفراء ليمونيّةً
وهناك سائحةٌ تصوّر مشهدين:
الأوّلَ، الشمسَ التي افترشتْ سرير البحرِ

والثاني، خُلوَّ المقعدِ الخشبيِّ من كيس المسافرِ

يضجر الذهب السماويُّ المنافقُ من صلابتهِ[1]

إن ديدن درويش المضي نحو الجديد والبحث في المتغير والمختلف، فكان يهدف بالدرجة الأولى إلى القبض على الصفات والملامح في الجمالية المتمردة في عالم نصه الشعري بواسطة الغوص في مكنوناته النفسية الحالمة، والكشف عن معادل فني يلتقي فيه الذاتي بالموضوعي والكوني والآني بالمطلق "فكان رفضه لسلطة النموذج تأكيد الضدية، وتعميقا لتعقيد العلاقات الاستعارية في العالم، ونفيا للوحدانية ليحل التعددية في الدلالة والتعددية في المنظور مكانها"[2]، لا يأتي بالمعنى جاهزا ، لأنه يخرق تلك التجميعات المعجمية والصرفية المتنوعة، انفلات وحرية وتجاوز وانزياحات متراكمة تركيبيا ودلاليا وجماليا، نجد في مقطعه هذا لقاء وتهجين بين الحقيقي والمجازي، وبين الجنون والعقل، تحقق هذا الانفتاح من موقع الكتابة الشعرية باستلاب وذوبان في البحث عن هويته وانتمائه، ويظهر ذلكَ جلياً في امتصاص اليومي ومُحاولة فهم روحه وجدله الخفي (**في عبثية اللاشكل يمضغ ظِلَّهُ... عدم هناك موثق.. ومطوَّقٌ بنقيضه ويمامتان تحلقان ، علي سقيفة غرفة مهجورة عند المحطةِ...**) تجاور خلاق للتجارب والرؤى الحياتية، تتعارض بين لحظة وأخرى لما يشبه الولادة والموت، وكأن الشاعر يعيش أكثر من طفولة وأكثر من زمان وفي كل مكان، كينونته تتخطى النظام البيولوجي، تتفكك على عتبة الهوية، أمام عبثية تشكل الكيان الصهيوني الذي يظل يلوك انصرامه الزائف ببطء.

[1] – محمود درويش ، الأعمال الكاملة، ص19.

[2] – كما أبو ديب، الحداثة السلطة النص، – مقال– فصول مجلة النقد الأدبي، ص 42.

إن الشعر في الممارسة والماهية والهوية نابع من قدرات الشاعر في تمكنه من المادة اللغوية وتوظيفه لها بطرقه الخاصة،"وهذا هو الذي يميز هذا الاتجاه عن الاتجاه اللغوي الذي لا يهتم بالمعنى وغنما بالشكل والصياغة" [1]، فهو يستطيع بهذه الطرق أن يبني عالمه الشعري الذي ينال به التفرد والإعجاب، فاللغة هي المادة الخام التي يتصرف فيها الشاعر ويحقق بها مراده الفني، ومحمود درويش استطاع أن يتماهى مع الصور اللغوية المختلفة، وركب فيها رؤاه الشعرية تركيبا حكيما، يرفض الثبات ويرفض الاكتمال فشعره مفتوح يزيح ذاك التعتيم ويحل محله الكشف، يعول كثيرا على الحركة الدرامية في بنائه (**وهناك سائحةٌ تصوّر مشهدين**) هذه حركة مشهدية عبارة عن افتتاحية لمسرحية مشخصة، تفتح المجال لعدة تأويلات للأفق دلالي غريب في واقعيته، لأن أقفال المسرحية المتتابعة تنفي الدلالة التعيينية لهذه الافتتاحية، (**الأوّلَ، الشمسَ التي افترشتْ سرير البحرِ/والثاني، خُلوَّ المقعدِ الخشبيِّ من كيس المسافرِ/ يضجر الذهب السماويُّ المنافقُ من صلابتهِ**) فهو ينطق بالسهل الممتنع، لأن التعبير الممعن في التجريب الشعري لدى درويش يجعل "المتلقي العادي عاجزا عن الإحاطة بأبعادها (القصيدة) من ناحية، ويجعلها توهم، ظاهريا على الأقل، بأنها قد تجاوزت مجرد البحث عن شكل جديد، ومضت بعيدا على درب الاستلاب الثقافي من ناحية أخرى"[2]، فهو يعدل من موقعه قليلا ليتسع المعنى أكثر في اتجاه الحياة نفسها، همه الآخر الوجود والشعر والحلم والتاريخ والشخصي والفن والأمل، يلم الشتات والمتناقض الزمن والحب الوجود الأرض "يسكن القصيدة ويشيد وطنا من

[1] ينظر ، محمد اللويمي، في الأسلوب والأسلوبية ، ص48.

[2] – محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس1966، ط3، ص 101.

الشعر، يرسم حدوده على خطوط الطول والعرض الورقية، ويبسط أرضه، ويرفع سماءه، ويشكل تضاريسه.. فتتشكل السطور دروبا ومنازلا والكلمات حصى وذرات تراب، وتتجسد القصيدة –الأرض– بقدسها وجليلها"[1]، ويظل هكذا في تجربة خلق باللغة لا تجربة تعبير باللغة في كامل انزياحاته.

مسار التنوع والاختلاف في اللحظات الإبداعية لدى درويش عميقة، وهذا تبعاً لعمق التجربة، وفاعلية الرؤية الشعرية، ويؤكد سموقه الإبداعي بحمولات فينة إيحائية قوية زادت من شعرية النسق، وقيمة الصورة جماليا والتحامها الصوتي الموسوق، يؤسس عليها ذاكرة جديدة، ورؤيا شعرية حداثية. ودرويش"لا يكتفي بالتركيز على الدلالات المعجمية أو المفاهيم االيهلظاهرية أو العلاقات الاعتيادية للكلمات والسياق بل لا يكتفي بالمفاهيم المجازية أو الوجدانية الظاهرة فحسب إنما يستخدم موهبته وقدراته الخاصة في الإضاءة والكشف عن العلاقات والدلالات للكلمة أو السياق على كل المستويات الظاهرية أو الداخلية بحيث يضفى عليها أبعادًا نفسية وروحية تعمق من أثرها وتفتح أبواب الدلالات على مصراعيها"[2]، واشراقته الشعرية تبدو أكثر تماسا مع طموحه في الكشف عن المجهول، إذ قدم ابتكارا لمفهوم الحياة ومفهوم فلسفة إرادة القوة الفنية، وصولاً إلى كنه العالم اللامرئي واللامتناهي في الجمال الفني.

[1] – اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة، بيروت، 1988، ط1، ص115.

[2] – أحمد محمد المعتوق الحصيلة اللغوية سلسلة عالم المعرفة ، العدد 212، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب الكويت، 1997، ص132.

إذا كانت الرؤيا الشعرية على حسب رأي أدونيس أنها دائماً القفزة من الرّؤيا إلى الفعل، وبهذه الرّؤيا يتم طموح الشّعراء الكبار، كما كان الثّوار حالمين كباراً. فالرّؤيا، هنا، أو الحلم الإبداعي تصور للعالم ينطلق من رغبات الإنسان العميقة الأصيلة في غياب كلّ شكل من أشكال التّسلط والظّلم والاستغلال والإذعان للأمر الواقع[1]، فإن انزياح الرؤيا الشعرية لدى دنقل ودرويش هو انزياح فرض تمايزا فنيا جديدا، هذا التمايز في كينونته الخاصة هو تمايز لغوي، حيث يتضح مدى الدور الذي أصبحت تضطلع به الكلمة ووظيفتها الجديدة التي يجب أن تتمرد على سلطة اللغة، وأصبحت الرؤيا مصدرا لطاقة شعرية قائمة على إيجاد علاقات جديدة بين الكلمات، وشحنها بمدلولات جديدة لاكتشاف أفق لغوي جديد. شعرهما ضارب في العمق والتدقيق، لأن حيوية شاعريتهما تشكل نفي للرؤى الأخرى، إذ تشكل ارتباطا برؤية مشدودة إلى المطلق. توغلا أكثر في قلب العالم، وخلقا أفاقا شعرية جديدة من امتدادات طموحهما في اثراء صور الشعر العربي.

[1]- انظر خالدة سعيد _ حركية الإبداع، دار الفكر، بيروت، الطّبعة الثّالثة، 1986، ص 125

خاتمـــة

لقد حاولنا من خلال هذا البحث الوقوف على جماليات الانزياح في شعر كل من أمل دنقل، ومحمود درويش، متوسلين لذلك بالبحث في الانزياح، ومفاهيمه، ومظاهره، ووظائفه، ثم تتبع حضور ذلك في شعر الشاعرين، وتمثله، ومحاولة تبرريه على المستوى النصي، من خلال التراكيب، والدلالة، والرؤيا، للوصل إلى النتائج التالية:

- لقد عرف النقاد العرب القدامى الانزياح، وإن لم يسموه بهذا الاسم، فإذا تعمقنا في المدونات القديمة ألفينا الاستخدامات التُّراثية لبعض المصطلحات تحمل جزئيات مدلول الانزياح، ومنها الانحراف والّتحريف والاختراع والابتكار والتغيير والخروج والعدول.
- أجمع الدارسون المحدثون على أن الانزياح هو مجموعة التحولات النظمية التي تطرأ على اللغة العادية فتنحرف بها إلى صياغة جديدة من شأنها أن تعطي للغة قيمة شعرية جديدة لها.
- يمثل الانزياح التركيبي أبرز تجاوز وخروج عن المألوف عند الشاعرين أمل دنقل، ومحمود درويش، ذلك أن الانزياح على مستوى التركيب يمثل أوضح صور الانزياح، فالشاعر يكسر من خلاله رتابة توجبها اللغة، ويتصرفان في العلائق الناشئة بين أجزاء التركيب، ويؤخران ما حقه التقديم ويقدمان ما حقه التأخير ويحذفان ما ينبغي ذكره ويلتفتان إلى المعنى الذي تجاوزاه.
- إن كلا الشاعرين دنقل ودرويش قد اهتما بتراكيبهما بجعل اللغة الشعرية إيحائية تعكس تجربتين أساسيتين (نقل الواقع المعيش ووصفه-توظيف

التراث)، لذا كان أسلوبهما يتراوح بين البساطة وقوة التركيب وصلابة النسج، بين المباشرة والغموض.

- لقد استطاع أمل دنقل من خلال توظيفه للتقديم والتأخير أن يحقق غايات جمالية، إلى جانب اتخاذه وسيلة لجعل نصه مفتوحا على التأويلات، واغنائه بالدلالات التي ينطوي عليها هذا النوع من العدول والتي تأخذ بيد القارئ لاكتشافها.
- لم يختلف الأمر عند درويش، فقد استطاع من خلال التقديم والتأخير أن يجسد عبقريته في القفز على حواجز اللغة، ليهب لقصائده نفسا جديدا، يتجاوز به المألوف، ويعبث بالرتب المعروفة داخل التركيب، ممتطيا اللغة ذاتها من أجل الوصول بالمتلقي وله، من خلال الدلالات المتولدة عن هذا الانزياح.
- والحذف عند دنقل ودرويش وسيلة يتوسل بها الشاعران إلى تجاوز المألوف في اللغة، ومحاولة للإغراب لخلق الدهشة لدى المتلقي، واستغلالا لما تملكه اللغة من إمكانات غير مستغلة في لغة الاستعمال العادي. مما يفتح آفاقا رحبة تسبح فيها العديد من الدلالات التي يحملها الحذف في حد ذاته.
- لقد وفق الشاعرين دنقل ودرويش في استخدام التكرار استخداما مفارقا للمألوف، فالبنية التكرارية عندهما تشكل نظاما خاصا داخل كيان القصيدة، إنه نظام قائم على أسس ناتجة من صميم التجربة ومستوى عمقها وثرائها، وقدرتها على اختيار الشكل المناسب الذي يوفر لبنية التكرار أكبر فرصة

ممكنة لتحقيق التأثير، من خلال فعاليته التي تتجاوز حدود الإمكانات النحوية واللغوية.

- يمثل الانزياح الدلالي حجر الزاوية، إذ ينتج أنساقا يعدل فيها المبدع عن الاستعمال اللغوي المألوف إلى غير المألوف، وهو وسيلة بيانية يستعين بها الأديب لكي يُكسب صياغته ثوبا جماليا، وهذا ما جعل من شعر أمل دنقل ومحمود درويش يرتقي بالصورة توليدا وتفريعا عبر التساؤل والدهشة، وتمثل المواقف والوضعيات في فرادة ثابتة وأصالة راسخة مما أكسب شعرهما تميُّزا خاصا في المشهد الشعري العربي.
- تشكل التجاوزات الدلالية أنساقا فنية لافتة في نصوص أمل دنقل، والتي تنطوي على بؤر إيحائية وجمالية عالية القيمة، وتبقى انزياحاته تتكاثر وتتراكم بطاقاتها ومواضعاتها المختلفة التي تكسر العادة والألفة والعقل والانتظام والتلقي.
- يتعامل محمود درويش مع اللغة كنظام رمزي أولي وما يعطي هذا النص وظيفته الشعرية هو الاستخدام الخاص لهذه الرموز اللغوية، هذا الاستخدام يتجاوز النمط المألوف حيث يهدف إلى زيادة وتعدد الدلالات.
- تكتسي الرؤيا الشعرية أهمية بالغة بوصفها محصلة الإبداع ودافعه في الوقت نفسه، فهي تختزل صلة الشاعر بالعالم الخارجي، وتضفي على وجوده الفردي معنى شاملا، تستوعب الجزئيات الدقيقة التي مكنت الشاعر من لمّ شتات

التجربة الإنسانية التي يعيشها، ومدى استيعاب خبراته الجمالية في الخلق والتذوق ومعدل تجاوبه أو رفضه لهذه التجربة الإنسانية

- قصائد أمل دنقل تتجاوز فلسفة النظر إلى الأشياء نظرة بسيطة إلى فلسفة رؤيوية عميقة، وتسعى للتعبير عن علائق جديدة، وإيجاد ارتباطات بين الأشياء، وهذا ما يُكسبها التحرر من قيود المألوف والعادي لترتبط بأفق النفس الداخلية ومداها الأرحب، وتكشف الأشياء وتمنحها وجوداً مستمرا.
- إن الممارسة الفنية للإبداع الشعري لدى محمود درويش بمراحلها وتحولاتها تندفع بمشروعها المنجز بتصاعدية مدهشة، مؤصلة بخصوصيتين فكرية وجمالية، مستهدفة إنشاء طفرة جديدة في مستوى الإبداع العربي المعاصر، وصوره الشعرية التي يقدمها تنبئ عن تحطم وتضاد يعيشه في داخله الرافض لواقعه المؤلم.

تظهر جمالية الانزياح في خلق إمكانيات جديدة للتعبير، والكشف عن علاقات لغوية جديدة تتصادم مع ما يتوافق معه الذوق وما تأسس في معرفة الإنسان الأولية، ومسألة الجديد والغريب التي تعكسها ظاهرة الانحراف، ما هي إلا ترسيخ للشعرية والتي هي هدف كل عمل أدبي.

وأخيرا أتمنى أن يبلغ عملي هذا مقصده، وأن أكون قد أضأت نقاط الظل في موضوع الانزياح، من خلال المفاهيم والتصورات، وتمثل ذلك في شعر الشاعرين أمل دنقل ومحمود درويش وتبيين الآليات والدواعي والأغراض المحققة من خلاله.

قائمة المصادر

والمراجع

- **القرآن الكريم برواية حفص .**
- **المصادر والمراجع:**

1. الأخضر جمعي، اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب-دراسة-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

2. الآمدي الحسن بن بشر، الموازنة بين الطائيين،تح: السيد أحمد صقر - عبد الله المحارب، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1994.

3. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، 1985م.

4. إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1994.

5. إبراهيم عبد العزيز، شعرية الحداثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

6. ابن فارس أحمد ، مقاييس اللغة، تح: عبد السّلام محمد هارون، اتّحاد الكتاب العرب،دمشق،2002.

7. ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ،تح،أحمد الحوفي وبدوي طبانة،دار الرفاعي،الرياض ، ط1984،2 .

8. أبو بكر الصولي، أخبار بني تمام، كتاب الأوراق ج1، (أخبار الشعراء المحدثين)، تحقيق: ج. هيورث دن، مطبعة دار المسيرة، بيروت، 1934

9. ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، تح، محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2006 .(يستبدل)

10. ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001.

11. ابن فارس أحمد ، مقاييس اللغة، ج3، تح: عبد السّلام محمد هارون، اتّحاد الكتاب العرب،دمشق،2002.

12. ابن قتيبة عبد الله بن مسلم الدينوري، الشعر والشعراء، تحقيق محمد محمود شاكر، دار المعارف، القاهرة، دط، 1982.

13. ابن مضاء القرطبي، الرد على النحاة، تح:شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1982.

14. ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ، لسان العرب ، دار صادر، بيروت، ط3، 1994.

15. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

16. أحمد حساني، دراسات في اللسانيات التطبيقية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،د.ط، 1994.

17. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشرن القاهرة،1998.

18. أحمد الدوسري، أمل دنقل شاعر على خطوط النار، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2004.

19. أحمد مبارك الخطيب، الانزياح الشعري عند المتنبي. دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009.

20. أحمد محمد فتوح، الرمز والرمزية، مؤسسة المعارف للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط،1977.

21. أحمد محمد المعتوق، الحصيلة اللغوية ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد 212، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ،الكويت، 1996.

22. أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.

23. أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنّشر والتوزيع، بيروت،ط2005،1.

24. أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع،دار الكتب العلمية، بيروت، ط4، 2002.

25. أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، دار الآفاق العربية،القاهرة، ط1، 2007.

26. أدونيس علي أحمد سعيد، زمن الشعر، دار الساقي للطباعة والنشر، ط6، 2005.يستبدل

27. أسامة البحيري، تحولات البنية في البلاغة العربية، دار الحضارة، مصر، دط، 2000.

28. إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، عمان ، ط3، 2013،

29. اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة، بيروت،ط1، 1988.

30. أمل دنقل، الأعمال الكاملة، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط5، 2015.

31. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.

32. توتاي سيف الله هشام، شعرية الانزياح في بنية القصيدة العربية، دار غيداء، الأردن، ط1، 2016 ..

33. جابر عصفور. من أقنعة أمل دنقل، سفر أمل دنقل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط،1999.

34. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992

35. جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، هجر للطباعة والنشر والتوزيع، والإعلان، القاهرة، ط1، 1987.

36. الجاحظ أبو عثمان عمر بن بحر، البيان والتبيين، عبد السلام هارون، مطبعة الخانجي، القاهرة، دط، 1985

37. حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب،تونس،ط2، 2008م.

38. حبيب مونسي ، فلسفة القراءة وإشكالية المعنى ، دار الغرب للنشر والتوزيع، سيدي بلعباس، الجزائر، دط، 2002،.

39. حسن ناظم، البُنى الأسلوبية :دراسة في "أنشودة المطر" للسياب، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2002

40. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، الحمراء، 1994.

41. حميد الحمداني ،بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، المغرب،ط2، 1993.

42. خالدة سعيد حركية الإبداع، دار الفكر، بيروت، ط3، 1986.

43. رجاء عيد، لغة الشعر-قراءة فى الشعر العربى الحديث، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت، 2003.

44. رجاء عيد، البحث الأسلوبي: معاصرة وتراث، منشأة المعارف، القاهرة، 1993،

45. رجاء عيد، دراسة في لغة الشعر، منشأة المعارف، القاهرة، ط1، 1998.

46. رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض، دراسة أسلوبية، القاهرة، 1998.

47. الزمخشري محمود بن عمر أبو القاسم جار الله، الكشاف، دار المعرفة، بيروت، ط3، 2003.

48. سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية،دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، الأردن، 1999م.

49. سعد مصلوح، في النص الأدبي (دراسة أسلوبية إحصائية)، مطبعة عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، اسباتس الهرم، القاهرة، ط1، 1993.

50. سعيد البحيري ، علم لغة النص ، مكتبة زهراء الشرق، ط1، 2007.

51. سعيد حسن بحيري، القصد والتفسير في نظرية النظم (معاني النحو)عند عبد القاهر الجرجاني.

52. السكاكي أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي ، مفتاح العلوم، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1،2000.

53. سيبويه: الكتاب، تح، عبد السلام هارون، دار القلم القاهرة، ج 1، (د.ط) ، 1966.

54. السيوطي جلال الدين، الاتقان في علوم القرآن، تح:محمد ابو الفضل ابراهيم، المكتبة العصرية، (د ط) ،لبنان،1988.

55. شاكر عبد الحميد، علم نفس الإبداع، دار غريب، القاهرة، (د.ط)، 1996.

56. شوقي ضيف ، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط7، 1988.

57. شيخة عبد الله المنذرية، الاغتراب والتشظي في شعرية الخطاب النصي والبياتي، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع ، الأردن.ط1، 2016.

58. صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، العدد 164، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1992.

59. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة. دار الآداب. بيروت. ط1. 1995.

60. صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، مؤسسة مختار، القاهرة، 1992، ص114.

61. عاشور فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،2004م.

62. عبد السلام المساوي ، البينات الدالة في شعر أمل دنقل (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،ط1، 1994،.

63. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار سعاد الصباح، القاهرة، 1993، ط4.

64. عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية. الدار التونسية للنشر، تونس، والمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

65. عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية الحديثة، مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.

66. عبد العزيز حمودة. الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص. عالم المعرفة، الكويت، 2003.

67. عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار ابن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع،عمان, 1983.

68. عبد القادر الرباعي، في تشكيل الخطاب النقدي ،عمان،ط1 ،1998.

69. عبد القاهر الجرجاني :دلائل الإعجاز،تح محمود محمد سلام،مكتبة الخانجي،القاهرة، 1984.

70. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: يوسف هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001.

71. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح:محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، (د ت)،

72. عبد الله العشي، أسئلة الشعرية. منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009.

73. عبد الله العشي، نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، الجامعة الأردنية، الأردن، 1988.

74. عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستِشْهاد، منشورات عيون، البيضاء، ط.1، 1987.

75. عبلة الرويني الجنوبي ، شعر أمل دنقل، مكتبة مدبولي القاهرة، دط، 1985م .

76. عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،د.ط،2000.

77. عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة ، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا ،ط1،1980م.

78. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967.

79. عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي " عرض وتفسير ومقارنة" ، دار الفكر العربي ، ط3، 1974.

80. علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخِر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط1، 1980.

81. علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 2003.

82. علي حداد، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد ، 1986.

83. عميش العربي، القيم الجمالية في شعر محمود درويش، كوكب العلوم للنشر والتوزيع، الجزائر،ط 2، 2012 .

84. عوض القرني، الحداثة في ميزان الإسلام، هجر للطباعة والنشر، مصر، 1998.

85. فتحي "محمد رفيق" يوسف أبو مراد، شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، دار عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2004.

86. فوزي عيسى، تجليات الشعرية (قراءة في الشعر المعاصر) منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دط، 1997.

87. – القاضي الجرجاني أبو الحسن علي بن محمد بن علي ، التعريفات، تح:نصر الدين التونسي، شركة القدس للتصوير، القاهرة ، ط1،2007.

88. كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي. دراسات بنيوية في الشعر. دار العلم للملايين. بيروت. ط3.

89. كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987.

90. ليديا عبدالله، التناص المعرفي في شعر عزالدين المناصرة، دار مجدولاي للنشر والتوزيع، ط1، 2005.

91. محمد اللويمي، في الأسلوب والأسلوبية ، الرياض، ط1، 2005.

92. محمد بنيس، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي بيروت(لبنان)–الدار البيضاء(المغرب)، ط2، 1988.

93. محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، مكتبة الزهراء، القاهرة،مصر، ط1، 1992.

94. -محمد حماسة عبد اللطيف، لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية، دار الشروق، بيروت، 1996م.

95. محمد حماسة،الجملة في الشعر العربي. الناشر: مكتبة الخانجي، القاهرة. 1989.

96. محمد زكي العشماوي ، النابغة الذبياني (مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية)، دار النهضة العربية بيروت، دط، 1980م.

97. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، اتحاد الكتاب العرب،، دمشق، 2001.

98. محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دار المقداد، غزة، فلسطين، ط1، 2000

99. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1994.

100. محمد عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية، القاهرة، ط01 ،1995.

101. محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، 1996.

102. محمد لطفي اليوسفي ، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس ط1، 1985.

103. محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1982.

104. محمد نجيب التلاوي القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، 2006.

105. محمد ويس ، الإنزياح في التراث النقدي والبلاغي . اتحاد الكتاب العرب،دمشق,2002.

106. محمد ويس الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنّشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 2005 .

107. محمود أمين العالم: لغة الشعر العربي الحديث وقدرته على التوصيل . في (قضايا الشعر العربي المعاصر), المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم،القاهرة .1988

108. محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة ج2،رياض الريس للكتب والنشر،بيروت (لبنان)،ط2009،1.

109. محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة ، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ط2، 2000.

110. محمود درويش، الديوان الأخير ، رياض الريس للكتب والنشر،د.ط، 2009.

111. محمود درويش، جدارية ، مكتبة مدبولي، القاهرة ط2، 2001م.

112. محمود درويش، ديوان العصافير تموت في الجليل،دارالعودة،ط8، 1993.

113. محي الدّين صبحي ـ الرّؤيا في شعر البياتي, دار الشّؤون الثّقافية، بغداد، ط1، 1987.

114. محي الدين صبحي، نزار قباني مطارحات في فن القول، محاورات، دمشق، 1978.

115. مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، (د.ط)، 2005.

116. مصطفى السعدني، البنيات الاسلوبية في لغة الشعر الحديث، منشأة المعارف، القاهرة، 1987.

117. مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1995.

118. مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد218، فبراير،1997.

119. مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط 2، 1981.

120. مصطفى عبادي، محاضرات في التاريخ الروماني،مكتبة كريدية إخوان، بيروت، دط، دت.

121. موسى سامح الربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الكويت، ط1، 2003،

122. ميشال العاصي، تعريف الفن :الفن والأدب بيروت ، ط1، 1963.

123. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مطبعة دار التضامن، بغداد، ط2، 1965.

124. نعيم اليافي :أطياف الوجه الواحد – في النظرية والتطبيق– دراسات نقدية، منشورات اتحاد العرب، دمشق، سورية ، دط، 1997.

125. نعيم اليافي، أوهاج الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 1993.

126. نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي المعاصر، صفحات للدراسات والنشر,،د.ط،2008.

127. نوارة ولد احمد ، *شعرية القصيدة الثورية* في اللهب المقدس، دار الأمل، الجزائر، ط1، 2008.

128. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دار هومة، ط1، الجزائر، 1997.

129. وجدان عبد الإله الصايغ : الصورة البيانية في النص النسائي الإماراتي ،القاهرة الدار المصرية اللبنانية ، 1998م

130. وفاء كامل فايد، قصيدة الرثاء بين شعراء الاتجاه المحافظ ومدرسة الديوان ، الهيئة المصرية للكتاب، مصر ، (د.ط) ، 2000 م.

131. وليد منير، نص الهوية قراءة في شعر محمود درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2004.

132. يحيى زكريا الآغا ، جماليات القصيدة في الشِّعر الفلسطيني المعاصر، دار الثَّقافة، الدوحة، دار الحكمة، غزه، ط1، 1996.

133. يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، دار الميسر للنشر والتوزيع و الطباعة، عمان، الأردن، ط 1، 2007.

134. يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث ، عمان، ط1، 1997.

135. يوسف سامي اليوسف ، القيمة والمعيار: مساهمة في نظرية الشعر، دار كنعان، دمشق، 2000.

136. يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين ،مصر، ط1، 1994م.

المراجع الأجنبية:

1. Kamal Abo Deeb, al-jurjani's theory of poetic imagery, aris and phillips LTD Warminister,Wilts 1979,.
2. Riffaterre, M. (1971), *Essais de stylistique structurale*, Tr. Delas, D. Paris, Flammarion, 1ère éd .

- **المراجع المترجمة:**

1. .يوري لوتمان، تحليل النص الشعري(مهاد نقدي)ترجمة محمد فتوح أحمد،النادي الأدبي الثقافي، جدة،ط1999،1.
2. أمبرتو إيكو، التأويل والتأويل المفرط، ترجمة: ناصر الحلوانى، سلسلة آفاق الترجمة العدد16، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة 1997.
3. بليت هينريتش ، البلاغة والأسلوبية، ترجمة: محمد العمري ، منشورات دراسات سال، فاس، المغرب، 1989، ط1
4. بول ريكور، مهمة الهرمنيوطيقا، تر: خالدة حامد، مجلة نوافذ، النادي الأدبي الثقافي، جدة المملكة العربية السعودية، ع22، 2002.
5. بول ريكور، نظرية التأويل أو فائض المعنى. تر: سعيد الغانمي، "المركز الثقافي العربي" ط2، 2006.
6. تودوروف تزيفيطان، الشعرية، تر شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.
7. جاكوبسون رومان ، قضايا الشعرية، ترجمة: العمري محمد و حنون مبارك، دار توبقال ، الدار البيضاء ،ط1،.1988.

8. جان بول سارتر: ما الأدب؟، ترجمة الدكتور محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة، 1961.
9. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب، ، ط1، 1986.
10. ان ماريل البيريس (*Rene_Marill_Alberes*)- الاتجاهات الأدبية الحديثة، ترجمة جورج طرابيشي، منشورات عويدات، بيروت _باريس، ط3، 1983.
11. م.هـ برامز: المدارس النقدية الحديثة في معجم المصطلحات الأدبية، تر:عبد الله معتصم الدباغ، الثقافة الأجنبية، ع3، بغداد،1987.

- **المجلات العلمية:**

1.أحمد محمد ويس، الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، مج25، ع3، جانفي_مارس.
2.بسام قطوس، مظاهر الانحراف الأسلوبي في مجموعة عبد الله البردوني (وجوه دخانية في مرايا الليل) مجلة دراسات، مج 19، ع 1، 1992.
3.بسيسو، عبد الرحمن، صيف1997م: قراءة النص في ضوء علاقاته بالنصوص المصادر- فصيدة القناع أنموذجا، فصول، م 16/ ع 1.
4.بلقاسم بلعرج، ظاهرة التوسع في المعنى في اللغة العربية،مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، العدد16، جامعة بسكرة ،2006.
5.جابر عصفور، من بدايات أمل دنقل، مجلة العربي، العدد480، الكويت، 1998.
6.جابر عصفور، معنى الحداثة فى الشعر المعاصر مجلة فصول المجلد الرابع، الهيئة العامة للكتاب، يوليو/ أغسطس/ سبتمبر، القاهرة، 1984.
7.جعفر عبد الكريم راضي، تكرار التراكم وتكرار التلاشي –ظاهرة أسلوبية (مقال) مهرجان المربد الشعري الرابع ، دائرة الشؤون الثقافية العامة، بغداد.1999.

8.الحسين قصي، تشظي السكون في العمل الفني(الزمن/ الشعر/ الصورة)، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، ع92، بيروت، ، 1998.

9.خالد عبد الرؤوف الجبر، رمز العنقاء في شعر محمود درويش ،مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب،المجلد09، ع02،الأردن، 2012.

10. سامح الرواشدة، قصيدة إسماعيل لأدونيس –صور من الانزياح التركيبي وجمالياته، مجلة دراسات للعلوم الإنسانية، مج30، ع3، عمان، 2003.

11. عبد الله الغذامي، ما بعد الأدونيسية، فصول مجلة النقد الادبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج16، ع02، القاهرة،1997.

12. عدمان عزيز محمد، حدود الانفتاح الدلالي في قراءة النص الأدبي، عالم الفكر، المجلد37، يناير، الكويت،2009.

13. على جعفر العلاق ، الشعر ملاذا للروح، مجلة فصول ، المجلد الحادي عشر، العدد الثالث الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 1992.

14. فيدوح عبد القادر، "شعرية الانزياح في الشعر البحريني الحديث"، مجلّة البحرين الثقافية، عدد 20، وزارة الثقافة بدولة البحرين، المنامة،أبريل-جوان،1999.

15. كمال أبو ديب، (الحداثة/ السلطة/ النص)، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد الرابع، العدد الثالث ، القاهرة، أبريل /مايو/ يونيو، 1984.

16. مبروك مراد عبد الرحمن، النص الأسطوري والاتصال الأدبي عند حمزة شحاتة؛ علامات في النقد، ج 60، مج15، جدة، يونيو، 2006.

17. المهنا عبد الله احمد، الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية الحديثة، مجلة عالم الفكر، ع 03، مج19، الكويت،1988.

18. نعيم اليافي، مجلة الفيصل، العدد226، أوت سبتمبر، الرياض،1995.

19. وليد منير، التجريب في القصيدة المعاصرة، مجلة فصول، المجلد 16، القاهرة 1997.

20. يحي القاسم انزياح المصاحبة المعجمية ، دراسة في شعر أمل دنقل، مجلة جامعة البعث، العدد21، العراق،1999.

- **الرسائل الجامعية:**

1. سعاد بولحواش، شعرية الانزياح بين عبدالقاهرالجرجاني وجان كوهن ، ماجستير،جامعة الحاج لخضر باتنة، 2012/2011.
2. فوضالي وهيبة، الانزياح في شعر سميح القاسم، ماجستير، جامعة آكلي محند أولحاج البويرة، 2013/2012.
3. مليكة النوي، مقاربة بين الأسلوبية ونظرية النظم، رسالة دكتوراه، جامعةالحاج لخضر باتنة، 2009/2008.

- **المواقع الالكترونية:**

1. جابر عصفور، في ذكرى أمل دنقل ، الموقع الالكتروني، www//jehat,com/ar/amal/htm .

الفهرس

الفهرس

الفهرس:

اهداء

مقدمة.....أ- هـ

مدخل:مفهوم الانزياح.....01-24

1- لغة.....02

2- اصطلاحا.....02

أ- مفهوم الانزياح عند الغرب.....03

ب- مفهوم الانزياح عند العرب.....07

1- العرب القدماء.....07

2- العرب المحدثين.....15

ج- الانزياح في الشعر العربي الحديث.....22

الفصل الأول: الانزياح التركيبي لدى أمل دنقل ومحمود درويش.....25-83

الانزياح التركيبي.....26

1- الاختيار اللغوي.....33

2- التوزيع (التركيب- التأليف) اللغوي.....35

الفهرس

التقديم والتأخير.....40

الحذف عند درويش.....52

حذف الخبر.....55

حذف المبتدأ.....57

حذف المفعول به.....58

الحذف عند أمل دنقل.....59

حذف الخبر.....61

حذف الفاعل.....64

حذف المفعول به.....65

حذف حرف النداء.....66

التكرار عند أمل دنقل.....67

الفصل الثاني: الانزياح الدلالي في شعر أمل دنقل ومحمود درويش....85-146

الانزياح الدلالي في الشعر.....85

1- التجاوز الدلالي 87

أ- التجاوز وتراسل الدلالات عند أمل دنقل.....88

الفهرس

ب-التجاوز الدلالي المضاعف عند محمود درويش.....104

2- انزياح الصورة الشعرية.....116

أ- انزياح الصورة وبراعة التشخيص عند أمل دنقل.....119

ب-الالتباس المجازي للصورة الشعرية وانحرافها عند درويش.....132

الفصل الثالث: انزياح الرؤيا الشعرية عند أمل دنقل ومحمود درويش.....148

1- انزياح الرؤيا / تفكيك الوعي وعنف الذات لدى أمل دنقل.....151

2- الانزياح الانفعالي المكثف وانتاج المعنى.....161

3- محمود درويش نحو رؤية شعرية بديلة.....183

4- شعرية التـنبؤ/ رؤيا الكشف.....191

خاتمة.....205

قائمة المصادر والمراجع.....210

الفهرس.....226

ملخص:

تروم هده الدراسة إلى تمكين النقد الأسلوبي كمنهج إجرائي في تقويم الإبداع الشعري العربي الحديث وكشف ما به من جدة وحداثة، وعولنا في ذلك على آلية الانزياح بغية فحص وسبر أغوار تجربتين شعريتين عربيتين متميزتين مع أمل دنقل ومحمود درويش، كونهما طاقتين متفجرتين في الإبداع العربي بتفردهما في الخلق والتوتر والتماهي الشعري، وحاولنا تتبع مستويات الانزياح في إبداعاتهما، بما خلقاه من وظائف جمالية بلاغية وتواصلية ابلاغية، عبر تشكيلات لغوية تقفز على الثوابت تجاوزت المألوف، مما جعلها تشكل ألقا فنيا ومظهرا جماليا، وتوهجا دلاليا، وتصويرا شعريا، وغاصت في عمق الرؤيا الشعرية الفلسفية، مما أكسب شعرهما تميُّزا خاصا في المشهد الشعري العربي.

الكلمات المفتاحية: انزياح، حداثة، الشعرية، التجاوز، أمل دنقل، محمود درويش، الرؤيا الشعرية..

Résumé:

Le but de cette sujet étude est d'activer la critique stylistique comme une procédure d'évaluation pour découvrir la poésie arabe moderne et de révéler ce que sa modernité créativité poétique,avec **Amal Dunkul, Mahmoud Darwish** donc nous prenons le mécanisme de l'écart pour examiner et d'explorer les profondeurs de deux expériences de poétisation Arebe distinctes étant l'identification de la poétique arabe. Nous avons aussi essayés de trouver des traces des niveaux des fonctions de la rhétorique esthétique et de la communication poétique, à travers les niveaux linguistiques sur les constantes a dépassé l'ordinaire, ce qui les rend forment un aspect esthétique de masse, et la représentation de la poésie et se rest profondément dans la vision philosophique de poétique ; qui lui a valu sa poésie une distinction spéciale dans la scène de la poésie arabe.

Mots-clés: écart, Modernité, Poésie, Amal Dunkul, Mahmoud Darwish, Vision poétique..

Abstract:

This study aims to enable the methodological criticism as a procedural method in evaluating the modern Arab poetic creativity with **Amal Dunkul, Mahmoud Darwish** and uncovering its novelty and modernity, and relying on the mechanism of displacement in order to examine and explore the two distinct Arab poetry experiences, as they are two explosive energies in Arab creativity by their uniqueness in creation, tension, We tried to follow the levels of displacement in their creations, creating the aesthetic functions of rhetorical and rhetorical continuity, through linguistic formations that jump on the constants that went beyond the familiar, making them form an artistic art and an aesthetic appearance, and a reflection and a poetic representation, , Which earned their poetry a special distinction in the Arab poetry scene.

Keywords: Ecart, Modernity, Poetry, Amal Dunkul, Mahmoud Darwish, Poetic vision ..