

شعرية الانزياح في قصيدة الانتفاضة لسميح القاسم

إنسية خزعلي^١، مريم غلامي^{٢*}

١. أستاذة مشاركة، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الزهراء، طهران

٢. طالبة الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الزهراء، طهران

(تاريخ الاستلام: ٢٠١٧/٢/١٥؛ تاريخ القبول: ٢٠١٧/١٢/١٠)

الملخص

كان سميح القاسم شاعراً مبدعاً متأثراً بالقضايا السياسية والاجتماعية التي تسود بيئته، وأشعاره تعبر عن وجدان مجتمعه. وتعد قصيدته المسماة بقصيدة الانتفاضة صرخة جريئة ملتزمة تجر بالظلم والعدوان الصهيوني. حاول البحث رصد بعض ملامح الانزياح الدلالي في قصيدة الانتفاضة من مثل: التشبيه، والاستعارة والكناية، وبعض ملامح الانزياح التركيبي التي شكلت ظواهرها في القصيدة وهي: التقديم والتأخير، والحذف والالتفات؛ حيث لجأ الشاعر إليها لأغراض فنية، وفكرية. كما وحاول أن يتبع الدلالات المتنوعة والجماليات التي تقف وراء هذه الانزياحات لدى الشاعر، وقد ساعدت تلك الظواهر في إثراء النص من النواحي الدلالية، وإكسابه طاقة جمالية وفنية عالية. وتدل النتائج على استيعاب سميح القاسم جماليات الانزياح؛ ذلك لوجود نماذج من الخروج عن المألوف في أطر النحو والبلاغة في قصيدته، وتلك الميزات الانزياحية أضافت صوراً إيحائية على القصيدة للتعبير عن البعد الجمالي. وقد بين أن للانزياح الدلالي والتركيبي أثراً مهماً في الارتقاء بالقصيدة جمالياً، والإسهام في تقديمها رؤيةً وتشكيلاً. والمنهج المتبع في هذا البحث هو المنهج الوصفي - التحليلي، حيث وصف الانزياح على قدر المتاح نظرياً معتمداً على أهم ما كتب في هذا المجال، بعد ذلك قام باستنطاق الظواهر الانزياحية في القصيدة وتحليلها لتبيين جماليات الانزياح في قصيدة الانتفاضة.

الكلمات الرئيسية

الانزياح الدلالي، الانزياح التركيبي، سميح القاسم، قصيدة الانتفاضة.

مقدمة

الانزياح هو خروج عن المعيار، أو المألوف، وهذا المعيار مألوف عند الغالبية، وبالتالي فهو خروج من المألوف إلى اللامألوف، وهو ما يولد الإبهام والغموض، وكلما زادت درجة الغموض زاد تعدد الدلالات في النص عند المتلقي. والانزياح يعدّ من أهم الخصائص الجوهرية التي توفّر سبباً مختلفةً وواسعةً للغوص في العمق اللغوي لدلالات الألفاظ والتعابير، باعتباره ملاذاً للتفرد اللغوي والتمييز الشخصي. ووظيفة الانزياح الرئيسية ماثلة فيما يحدثه من مفاجأة تؤدي بالمتلقي إلى الغبطة والإمتاع وإلى الإحساس بالأشياء إحساساً متجدداً. هناك جملة من الثنائيات تعزّز الوعي المنبئ عن الإدراك الضمني للغويين القدماء بوجود تفرقة بين مستويين للغة لا يقف أحدهما إلّا متراحاً عن الآخر؛ وهذه الثنائيات هي: الشعر والنثر، الكلام البليغ والكلام العادي، أصل الوضع والمجاز، الإغراب والقرب. أمّا الدارسون العرب المحدثون فقد أصلوا للظاهرة كما أنّهم تأثروا بالدراسات الغربية وخاصةً بنظرية جون كوهين، فأفادوا وشكّلوا بذلك خلفيات معرفية ينطلق منها الدارس المعاصر. وأخيراً ظهرت ظاهرة الانزياح بجلاء عند اللغويين والنقاد العرب المحدثين وإنّ اختلفت منطلقاتهم وتسمياتهم للظاهرة، مما أوجد جملة من المصطلحات تعبّر عن الواقع العرضي، من مثل: المخالفة، الانتهاك، الانحراف، خرق السنن. أمّا الدراسة التي كانت قريبة في موضوعها من هذه الدراسة نجد رسالة عنوانها "الانزياح في شعر سميح القاسم، قصيدة عجائب قانا الجديدة نموذجاً" (٢٠١٣) لوهيبة فوغالي التي تناولت مصطلح الانزياح على المستوى النظري، ودرست مستويات الانزياح الثلاثة وهي: الدلالي، التركيبي والإيقاعي في القصيدة المذكورة. وهناك دراسات أخرى في مجال الانزياح من مثل: كتاب "الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية" (٢٠٠٥) لأحمد محمد ويس، الذي تناول فيه الانزياح من حيث تأصيل المصطلح ومفهومه، أنواعه ومعياره ووظيفته. والملاحظ على الدراسات السابقة أنّها بقيت تدور في فلك العموم، والبحث فقد أفاد منها في تقديم النظريات الخاصة بالانزياح؛ إلّا دراسة وهيبة فوغالي التي تختص بسميح القاسم، غير أنّ قصيدة الشاعر الموسومة بـ "قصيدة الانتفاضة" والانزياح فيها لم تكن محور أية دراسة المعثور عليها. ويرجع اختيار قصيدة سميح القاسم مادةً لدراسة الانزياح إلى أنّ صوت سميح القاسم الشعري متميّز في المشهد الشعري العربي، حيث القارئ

في تجربته الشعرية يلامس تلك الرؤية الحكيمة والخبرة الذاتية العميقة في اقتناص التفاصيل اليومية ويعدّ شعره تمثيلاً واقعياً لحياة الشعب. وما يتميز به شعره من خصائص فنية ميزته من غيره، وهو اجتماع المظاهر الانزياحية والقيم التعبيرية. وتعدّ لغته أقرب إلى فطرة اللغة العربية، ومن ثمّ فهذا موضع إغراء يدفعنا إلى تحليل هذه اللغة الشعرية، ومعرفة خصائص الأسلوب الفنية للولوج إلى عالم سميح القاسم الممتع والخفي. أمّا اختيار نوعين من الانزياح لدراسة القصيدة فقد يعود إلى مدى تأثير المباحث النحوية المتمثلة في الانزياح التركيبي كالتقديم والتأخير، والحذف والذكر، والالتفات؛ والمباحث البلاغية المتمثلة في الانزياح الدلالي كالتشبيه والاستعارة والكناية في تمييز أسلوب الشاعر سميح القاسم في قصيدة الانتفاضة. وتهدف هذه الدراسة الكشف عن أغراض سميح القاسم في استخدام أسلوب الانزياح في القصيدة، وكيفية حضور الانزياح فيها؛ وذلك من خلال تحليل مكونات البنى الأصلية، ومدلولات البنى المنزاحة التركيبية والدلالية؛ محاولةً أن تجيب السؤالين التاليين؛ أولاً: ما هي الأساليب التي استخدمها الشاعر لظهور الانزياح في قصيدة الانتفاضة؟ ثانياً: ما هو غرض الشاعر لاستخدام أسلوب الانزياح في قصيدة الانتفاضة؟ كما يبدو من خلال قراءة القصيدة قراءة عابرة استخدم الشاعر الطاقات النحوية والبلاغية من مثل التقديم والتأخير، والكناية لظهور الانزياح في القصيدة؛ كي يبرز من خلاله مدى كراهية افعال الكيان الصهيوني في حق الشعب الفلسطيني.

وككلّ دراسة تطمح لتحقيق مصاف العلمية لا بدّ من تحديد المنهج المتبع، والمنهج المناسب لهذه الدراسة هو المنهج التوصيفي- التحليلي، حيث تصف الانزياح بدايةً ومن ثمّ تقوم بتحليل نص القصيدة واكتشاف مواضع الانزياح الدلالي والتركيبي فيها.

الانزياح

الانزياح في اللغة والاصطلاح

إنّ الانزياح في اللغة كما قال صاحب لسان العرب هو «زاح الشيء، يزيج زيحاً وزيوحاً وزيحاناً، وإنزاح: ذهب وتباعداً؛ وزحته ازاحه غيره» (ابن منظور، ١٨٩٧: ٣). وجاء في قاموس المحيط «زاح يزيج زيحاً وزيوحاً: بُعد، وذهب» (الفيروز آبادي، د.ت: ٢١٦). وجاءت مادة زيح في مقاييس اللغة بمعنى: «زيج وهو زوال الشيء وتنحيه، يقال: زاح الشيء يزيج: إذ ذهب وقد أرحتُ علته فزاحت وهي تزيج» (ابن فارس، ٢٠٠٢: ٣٩). ولا تختلف المعاجم الحديثة كمعجم

الوسيط، على لسان العرب في تأكيدهم على دلالة البعد عند التعرض لفعل "نَزَح"، فجاء بمعنى «زاح زيحاً، وزيوحاً وزيحاناً: تباعد وذهب، اللثام: كشفه، أزاح: أبعد وأذهب، انزاح انزياحاً: زاح» (معلوف، ٢٠٠٢: ٢١٤). إذاً معنى "بعد" بارز للانزياح في كل المعاجم المذكورة.

وفي الاصطلاح يعني خروج التعبير عما هو سائد أو متعارف عليه قياساً في الاستعمال رؤيةً ولغةً وصياغةً وتركيباً. (البياتي، ١٩٩٧: ٩٢) أي تجاوز الكلام والعدول عنه إلى لغة غير مألوفة ومتنافرة، كما عرف بأنه «انحراف عن قاعدة ما» (فضل، ١٩٨٨: ١٥٤) وقد وصف الانزياح بتعايير من مثل: الجسارة اللغوية، والغرابة، والشذوذ اللغوي، والابتكار، والعدول ... (الشتوي، ٢٠٠٥: ٨٤) وكذلك هناك مصطلحات عدة وأوصاف كثيرة تعلقت بدائرة الانزياح، ومن المؤكد أن هذه المصطلحات ليست في مستوى واحد في الدلالة على المفهوم. ومن تلك المصطلحات: التجاوز، الانزياح، الانحراف، الاختلال، المخالفة، الانتهاك، خرق السنن، اللحن، العصيان، التحريف، الانكسار، كسر البناء، الاختراق، التغريب، فجوة التوتر، الخلل، التناقض والشناعة. (محمد ويس، ٢٠٠٥: ٢٣) فالانزياح هو تقنية فنية يوظفها الأدباء للتعبير عن تجاربهم الشعورية، وليس مخصوصاً بأدباء عصر محدد.

نشأة الانزياح

يعدّ مصطلح الإنزياح من المصطلحات الشائعة في الدراسة الأسلوبية المعاصرة. وربما جان كوهين أول من خصّ هذا المصطلح بحديث مستفيض في مجال حديثه عن لغة الشعر، كإحدى المحاولات النظرية الجادة في حقل الدراسات البلاغية والشعرية. (بوخاتم، ٢٠٠٤: ١٧٠) أمّا بوادر الانزياح فقد كانت حاضرة في الفكر العربي من قبل إنبثاق الدراسات الأسلوبية؛ فلما جاءت هذه الدراسات زاد المفهوم رسوخاً وعمقاً. أول من استخدم هذا المصطلح في الأدب العربي هو عبد السلام المسدي في كتابه "الأسلوب والأسلوبية". ومصطلح الانزياح ترجمة للمصطلح الفرنسي Ecrat ومفهوم هذا المصطلح ليس بجديد في الأدب العربي، بل جاء في بعض الكتب النقدية والبلاغية القديمة ما يدلّ على هذا المفهوم. وقد فطن النقاد القدماء إلى هذه الظاهرة الأسلوبية. إذاً مصطلح الانزياح مصطلح أسلوبية، حديث النشأة لكن شيئاً من مفهوم هذا الانزياح قديم يرتدّ في أصوله إلى أرسطو وإلى ما تلا أرسطو من البلاغة والنقد. وأرسطو تناول اللغة العادية والمألوفة وأخرى غير المألوفة ورأى أن اللغة التي تنحو إلى الإغراب وتتفادي العبارات الشائعة هي اللغة الأدبية. (محمد ويس، ٢٠٠٥: ٨٢)

وظيفة الانزياح

وظيفة الانزياح تتمثل في المفاجأة التي يحسّها المتلقي، وهي نوع من أنواع الخروج على الاستخدام العادي للغة، إذ «قيمة كلّ خاصية أسلوبية تتناسب مع حدّة المفاجأة التي تحدثها تناسباً طردياً، بحيث إنّها كلّما كانت غير منتظرة كان وقعها في نفس المتلقي أعمق» (المسدي، دت: ٨٦). فالانزياح يستدعي أهميته من كونه يحدث هزة سماعية غير متوقعة عند المتلقي، وهدفه هو إثارة انتباه المتلقي وشدّه، وهذه الغاية هي التي يتطلبها المبدع. ويؤكد الجاحظ الكلام بقوله: «إنّ الشيء من غير معدنه أغرب، وكلّما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلّما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلّما كان أطرف كان أعجب، وكلّما كان أعجب كان أبعد، و...» (الجاحظ، ١٩٢٦: ٨٩-٩٠). والواضح أنّ الأسلوب الانزياحي تنتج منه المفاجأة والدهشة لدى القارئ ويحدث الجديد الذي لم يألفه القارئ من قبل.

سميح القاسم وقصيدة الانتفاضة

ولد سميح القاسم في مدينة الزرقاء بالأردن سنة (١٩٣٩) وهو من عائلة تتحدر من أصولٍ درزية تعيش في قرية الرامة بالجليل الغربي من فلسطين، وتعلّم في مدارس الرامة والناصرية، وعلم في إحدى المدارس، ثمّ أنصرف بعدها إلى نشاطه السياسي في الحزب الشيوعي قبل أن يترك الحزب ويتفرغ لعمله الأدبي، سجن القاسم أكثر من مرّة كما وضع رهن الإقامة الجبرية بسبب أشعاره ومواقفه السياسية، وهو شاعر مكثّر يتناول في شعره الكفاح ومعاناة الفلسطينيين، وما أنّ بلغ الثلاثين حتّى كان قد نشر ست مجموعات شعرية حازت على شهرة واسعة في العالم العربي. (الجيوسي، ١٩٩٧: ٣٧٨) تعدّ قصيدة الانتفاضة خطاباً ثورياً ساخراً على وجه العدو الاسرائيلي، كأول عمل شعري متكامل كتب في قلب الانتفاضة، وبدأت إيقاعاته على إيقاع قتابل الغاز والرصاص المطاطي والشظايا التي كانت تتطاير من حول الشاعر في القدس. شمّ سميح القاسم رائحة الغاز المسيل للدموع التي دخلت رئته، فقد جرّب الشاعر كلّ ما أنشده تجربة شعورية. ورغم البساطة الظاهرية والمباشرة الفنية الموجودة فيها قدّم الشاعر فكرته الرئيسة وهي: تحدي للمستعمر وصمود الشعب الفلسطيني، حيث يخاطب الشاعر المستعمر في صورة تهكم وسخرية، بشارّة الانتفاضة والمقاومة بتزلزل كيان العدو. ويدعو الشعب بالصمود، ومن مظاهره مواصلة القتال وعدم الاستسلام، والثقة والثبات وعدم الخوف مهما تعدّدت قوة المستعمر وأسلحته ومهما كثرت جرائمه. مشيراً إلى نهاية المستعمر ويزوغ فجر الحرية.

الانزياح في قصيدة الانتفاضة

للانزياح أنماط عدّة في صور التعبير البيانية والبلاغية المختلفة، ولعلّ بعض النقاد قسّموه إلى الانزياح المجازي، والانزياح الإيقاعي، والانزياح اللغوي، والخ. (البيّ، ١٩٩٧: ٩٦) غير أنّ البحث هذا سيتناول الانزياح لدى سميح القاسم في قصيدة الانتفاضة من خلال نمطين وهما: الانزياح الدلالي الذي يشمل مختلف صور البيان من التشبيه، والاستعارة والكنائية، والانزياح التركيبي بمختلف التراكيب اللغوية والأسلوبية من التقديم والتأخير، الحذف، والالتفات؛ ذلك لأنّ هذين النمطين يمتدّان في أرض القصيدة بلاغياً ونحوياً، حيث لهما الأثر في أسلوب الشاعر وكيفية وقع القصيدة في ذهن المتلقي.

الانزياح الدلالي

اهتمّ النقد الحديث بالصورة الشعرية في جانبها الانزياحي؛ لأنّها تعدّ معياراً من معايير الفن وشعرية الشعر، واعتبرها العرب قديماً من باب الاستعارة والتشبيه ورفضوا الصورة الغريبة؛ إذ إنّهم لاحظوا أنّ بعض الشعراء يأتون بالتشبيهات غير المألوفة، تصبح الصورة غامضة تصعب على الحواس الإنسانية. أمّا النقد الحديث فقد اعتنى بالصورة تحت ما يسمّى بالانزياح الدلالي، (الرواشدة، ٢٠٠٤: ٥٣) ويعدّ جان كوين الدلالة «مجموع التأويلات المتحققة لكلمة ما» (كوين، ١٩٩٠: ١٠٦). توقف البلاغيون أمام موضوعات البيان وقفات عقلية يشرحون وفق اجتهادهم سر الجمال فيها، فالتشبيه جماله في التقريب والتوضيح والتفسير، أمّا الاستعارة فهي للتأثير، وعن الكناية قالوا: أنّ جمالها تجيء بالحجة ومعها دليلها وهكذا لم يرى البلاغيون تأثيراً نفسياً إلّا للاستعارة. (الجويني، ١٩٨٥: ١٣٠)

التشبيه

إنّ التشبيه هو من الصور الفنية في الشعر الذي يعني في لغة التمثيل، وفي المصطلح هو عقد مماثلة بين شيئين واردة اشتراكهما في صفة لغرض يريده المتكلم، وأبلغ أنواع التشبيه عند البلاغيين هو التشبيه البليغ الذي حذف منه وجه الشبه وأداة التشبيه؛ ومثل هذا التشبيه نجده في القصيدة، حينما ينشد سميح القاسم: "أولكم آخركم / مؤمنكم كافرکم" (القاسم، ١٩٧٠: ج ١٤٢/٣) يخاطب الشاعر العدو الإسرائيلي ويحقّره بهذا التشبيه حيث يقول: لا فرق بين آبائكم وأبنائكم، من كان عنده الخبرة كمن لا خبرة له، الكلّ يريدون نهب وغصب الفلسطينيين؛ كما ولا فرق بين من كان مؤمناً من الصهيون ومن كان كافراً؛ وهذا القول يخالف

ناموس الطبيعة، حيث الانسان يتغير أفكاره بتغيير الزمان، فلا يفكر من ولد في العصر الراهن كمن ولد قبل مئة سنة، كذلك رؤية الانسان حسب عقيدته تختلف، فلا يفكر المؤمن كالكافر. غير أن الشاعر انزاح عن هذا الناموس والقانون ليهدينا إلى عدم التفرقة بين العدو منذ بدايته، ولا تفضل لأحدهم على الآخر، وأنهم كلهم وجهان لعملة واحدة في تعاملهم مع الفلسطينيين. ولظهور هذا الانزياح استمد الشاعر من التشبيه البليغ ليستقر في بال القارئ بأن الصهيون لا يغير أفكاره مهما تغيرت أشكاله. وهنا يمكن الإشارة إلى حديث من الإمام علي عليه السلام حيث يقول: «من تساوى يوماه فهو مغبون، ومن كان غده شر يومه فمحروم، ... ومن لم يتعاهد النقص من نفسه غلب عليه الهوى، ومن كان في نقص فالموت خير له» (قمي، ١٣٧٦: ٢٩٦). فالموت خير للصهيون حسب قول الإمام عليه السلام؛ لأنه اعتدل يوماه، بل أيامه وهو لم يتعاهد النقص من نفسه.

الاستعارة

يعدّ المجاز من الوسائل البيانية التي تكثر في كلام الناس، و«الصور الاستعارية أقدر من الصور التشبيهية في إظهار طاقاتها الخيالية والتشكيلية وكذلك على الأداء الجمالي، إذ بينما يبقى طرفا التشبيه منفصلين مع وجود الأداة الرابطة، فإن الاستعارة من شأنها أن تلغي الحدود وأن تحطم الفواصل، فيندمج الطرفان في صورة واحدة حتى لو كانا منفصلين أو متناقضين» (القاضي، ١٩٨٢: ٤٢). ميزة الاستعارة أنها تعتمد على الاستبدال أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة، فالمعنى لا يقدم فيها بطريقة مباشرة بل إنه يقارن أو يستبدل بغيره على أساس من التشابه. (عصفور، ١٩٩٢: ٨٢) وهذه الميزة هي التي تجعل الاستعارة تقترب من الانزياح. أمّا الاستعارة في قصيدة الانتفاضة فحضورها أبرز من التشبيه، كما يلاحظ في قول الشاعر: "تقدّموا/ بناقلات جندكم/ وراجمات حقدكم" (القاسم، ١٩٧٠: ج٣/١٤٣) فقد أعطى سميح القاسم حقد العدو هوية الصاروخ، ذلك بإسناده راجمات إلى الحقد بدلًا من الصواريخ. فالحقد الاسرائيلي تجاه الشعب الفلسطيني هو كصاروخ تضرب الأبرياء بالعنف. فقد أراد الشاعر أن يشير إلى قصف الفلسطينيين. ما يعطي اسرئيل الفلسطينيين ليست العاب نارية ولكنّها راجمات الحقد الاسرائيلي. وهذا الحقد تنتج من نشأة الاسرائيل على منهج العنف والحقد وغرس الكراهية وتشويه صورة العرب والفلسطينيين بصفة خاصة. فقد جعل سميح القاسم الحقد وهو أمر معنوي لشدة اتصاله

بالصهيون صاروخاً يرمج نحو الفلسطينيين وهو أمر حسي لتدلّ على شدة شعور الشاعر بالحق الصهيوني. وقد استمرّ الشاعر استخدامه الاستعارية لينزاح عن المألوف، حيث بدأ يعطي كلّ ما في فلسطين هوية المجاهد الذي يحاول الدفاع عن هويته؛ وذلك في قوله: "ها هو ذا تقدم المخيم/ تقدم الجريح والذبيح/ والثاكل والميتم/ تقدمت حجارة المنازل/ تقدمت بكارة السنايل/ تقدم الرضع والعجز والأرامل/ تقدمت أبواب جنين ونابلس/ أتت نوافذ القدس صلاة الشمس والبخور والتوابل/ تقدمت تقاتل" (القاسم، ١٩٧٠: ج٣/١٤٤). وهذا التعبير تعبير استعاري؛ لأنّ الشاعر جعل من المخيم والحجارة والسنايل... إنساناً رأوا الفلسطينيون في حاجة إلى المقاومة، فكلّ ما في فلسطين بدأ يدافع عن شرافتها وكرامتها. اسند الشاعر التقدم إلى مسندين مختلفين؛ قسم منه مقبول لدى القارئ بغض النظر عن صعوبة هذا التقدم، وهو تقدم الجريح والثاكل والميتم والعجز والأرامل لمقاتلة العدو؛ وهذا مع صعوبة الأمر لدى العجز والجريح... يقبله المتلقي، مؤكداً على أهمية الوطن لأهله حيث الجريح والعجز جاء ليدافع عن وطنه، وقد بالغ الشاعر في الأمر حيث يقول: تقدم الذبيح والرضع. أمّا القسم الثاني من اسناد الشاعر فهو غريب لا توجيه له إلّا إذا نقول أنّ الشاعر انزاح عن المألوف وكسره، وهو عندما يقول: تقدم المخيم، تقدمت حجارة المنازل، تقدمت بكارة السنايل، تقدمت أبواب جنين ونابلس. فالشاعر أعطى تلك الأشياء المذكورة هوية إنسانية لتدافع عن الوطن وتقاتل العدو.

الكناية

الكناية في اللغة تعني التكلم بما يريد به خلاف الظاهر، وفي المصطلح لفظ يريد به غير معناه الموضوع له، ونجدها في غير موضع من القصيدة، حيث يقول في مطلع القصيدة مكرراً أربع مرّات: "كلّ سماء فوقكم جهنم/ وكلّ أرض تحتكم جهنم" (القاسم، ١٩٧٠: ج٣/١٤٢) إنّ الشاعر بهذه الكناية خرج عن المألوف في بال المتلقي حيث لم تكن السماء والأرض جهنم في باله، إلّا إذا من كان في الأرض والسماء يغضب ويحقد من العدو الإسرائيلي، فالشاعر بهذه الكناية أراد أن يحذّر ويهدّد العدو بأن مصيركم هي جهنم الذي أعدّه الله لكم في الآخرة والشعب الفلسطيني في الدنيا. وتكرار هذا المقطع أربع مرّات في القصيدة يشير إلى إرادة الشاعر وقع الكلام في الذهن الصهيوني أملاً بتحركهم العدوان على شعب فلسطين البريء. كما ينزاح سميح القاسم عن المألوف مستعيناً بكناية أخرى في قوله: "قاتلكم مبراً

قتيلنا متهم/ ولم يزل رب الجنود قائماً وساهراً/ ولم يزل قاضي القضاة المجرم" (القاسم، ١٩٧٠: ج٣/١٤٤). استفاد الشاعر من الكناية في هذا المقطع حيث يبرئ القاتل الصهيوني ولا يتوجه إليه أي ذنب، ويتهم القتل الفلسطيني، وقائد الجنود الاسرائيليين قائم وساهر، أما قاضي القضاة الفلسطيني وهو ممثّل البراءة فقد أصبح مجرماً.

الانزياح التركيبي

لم يغفل سميح القاسم عن الإمكانيات الجمالية والأسلوبية التي لا تتحقق دون اللجوء إلى مثل هذه الأساليب؛ التقديم والتأخير، والحذف والالتفات؛ وفي قصيدة الانتفاضة تتبدى ظواهر انزياحية في التراكيب اللغوية، وهي:

التقديم والتأخير

يمثّل عنصر التقديم والتأخير عاملاً مهماً في إثراء اللغة الشعرية وإغناء التحولات الإسنادية التركيبية في النص الشعري، ممّا يجعله أكثر حيويةً، ويبحث في نفس القارئ الحرص على مداومة النظر في التركيب؛ بغية الوصول إلى الدلالة بل الدلالات الكامنة وراء هذا الاختلاف أو الانتهاك والشذوذ، حيث لغة الشعر المعاصر تقوم على الاختلاف والمغايرة. (كوهين، ١٩٨٦: ١٥) فالتقديم والتأخير في المنظور النحوي هما اللذان يخرقان عرف الجملة العربية ويشوش ترتيبها ويثير انتباه المحلّل. (نور الدين، ٢٠٠٧: ١٧٥) تعتبر ظاهرة التقديم والتأخير من الظواهر المهمة التي تمتعت بعناية البلاغيين وفي طليعتهم عبد القاهر الجرجاني حيثما يعتقد بأن هذه الظاهرة من الجوانب المهمة في تعليق الكلم؛ (مجاز، ١٤٣٧، ٦٥٨) كما يقول الشاعر: "يموت منّا الطفل والشيخ ولا يستسلم" (القاسم، ١٩٧٠: ج٣/١٤٥). لجأ سميح القاسم إلى تقديم الجار والمجرور "منّا" على الفاعل وهو "الطفل" ومعطوفه الشيخ. والأصل في الجملة المذكورة أنّ تكون "يموت الطفل والشيخ منّا ولا يستسلم" ولكن الشاعر عدل عن هذا الأسلوب الإخباري، الذي لا يخدم شعرية النص. فانزاح الشاعر عن هذه القائدة النحوية ليختصّ موت الشجعان على أهل فلسطين الذين يفضلون الموت على حياة الأذلاء، يموتون ولا يستسلمون أبداً. والجملة جاءت فعلية مسندة إلى الطفل وما عطف عليه وهو الشيخ، حيث فعلية الجملة تدلّ على عدم الثبوت والاستمرار لهذه الحالة، لا يستمرّ هذا القتال أبداً وسينتصر الشعب الفلسطيني قريباً، وكذلك اسناد الفعل إلى الطفل والمعطوف عليه أي: الشيخ تدلّ على مدى مقاومة الشعب أمام العدوان، حيث الأطفال والشيخوخ من هذه الأمة

يموتون ولكن لا يستسلمون. ومن هذا الباب في قول سميح القاسم: "ولم يزل أمامنا/ طريقنا وغدنا وبرنا وبحرنا/ وخيرنا وشرنا" (القاسم، ١٩٧٠: ج٣/١٤٤). حيث قدّم كلمة "أمامنا" كخبر لـ "لم يزل" على اسمه وما عطف عليه؛ وعموماً في النحو يأتي الخبر بعد الاسم، وبهذا الكسر أراد الشاعر أن يؤكّد على وجود فلسطيني، حيث هو موجود ومستمر. إذاً سميح القاسم في هذا الشطر مهتم بالشعب الفلسطيني، لذا فهو يقدم ويسلط الاضواء عليه، ليعطيه بؤرة مركزية في النص مثيرة للقارئ، جعل الصورة تمتد على مساحة المقطع كله، حيث كل ما يدلّ على الحياة والحيوية واقع أمام الشعب الفلسطيني المقاوم. غير أنّه حينما أراد أن يتحدث عن حالة العدو الصهيوني يقول: "تقدموا/ طريقكم وراءكم/ وغدكم وراءكم/ وبحركم وراءكم/ وبركم وراءكم" (القاسم، ١٩٧٠: ج٣/١٤٤). والملاحظ أنّ الشاعر لا يقدم الخبر على المبتدأ حينما يتحدث عن العدو، وكلّ ما يتعلق بالعدو واقع خلفه. إذاً عندما يصبح كل شيء خلف العدو، فذلك إشارة على قرب نهايته. وإذا أمعنا النظر في جملة التقديم الخاص بالشعب الفلسطيني، أي الجملة التي قدّم فيها الخبر "أمامنا" نجدتها اسمية، تقود إلى انتصار فلسطين، لما في الاسم من دلالة على الديمومة والثبات، وكذلك الجملة التي لا تقديم فيه أي الجملة الخاصة للعدو اسمية تدلّ على استمرار فشل العدو.

الحذف

يعدّ الحذف تحولاً في التركيب اللغوي، يثير القارئ، ويحفزه نحو استحضار النص الغائب، أو سدّ الفراغ، كما أنّه يثري النصّ جمالياً، ويبعده عن التلقي السلبي، فهو أسلوب يعمد إلى الإخفاء والاستبعاد بغية تعددية الدلالة، وانفتاحية الخطاب على آفاق غير محدودة؛ إذ تصبح وظيفة الخطاب الإشارة، وليس التحديد، فالتحديد يحمل بذور انفلاق النص على نفسه، ولا يبقى للقارئ فرصة المشاركة في إنتاج معرفة جديدة بالنص ودلالاته. قد حاول القدماء تفهم هذا البعد ضمن إطار الحضور والغياب، «لاستخلاص ما في النص من ألوان الجمال أو لرصد ما فيه من ظواهر القبح، وبمعنى آخر كانت هذه الخاصية من أهمّ مظاهر تقييم العمل الأدبي، وتبدو مقدرة القدماء في إدراكهم أنّ بعض العناصر اللغوية يبرز دورها الأسلوبية بغيابها أكثر من حضورها» (عبدالمطلب، ١٩٩٤: ١٨٢).

وقد عمد سميح القاسم إلى الحذف في قصيدته المقروء حالياً، ومن هذا قوله: "تقدموا" (القاسم، ١٩٧٠: ج٣/١٤٣) فقد كرّر الشاعر عبارة واحدة خمس عشرة مرة وهي عبارة "تقدموا"

مخاطباً العدو الصهيوني، والحذف بارز في هذه العبارة لتتسع دلالتها في ذهن المتلقي أي العدو؛ تأتي كلمة "تقدم" مع حروف وهي: "في"، "ل"، "وإلى"، "و"على" و"ب". لفعل تقدم وكل من تلك الحروف دلالة خاصة، فقد حذف الشاعر حرف الجر مع مجروره ليبادر في ذهن العدو كل ما يمكن التقدم بها؛ فربما أراد سميح القاسم أن يقول تقدموا في جرائمكم أي: خطوا في جرائمكم خطوات متقدمة إلى الأمام، أو تقدموا لسفك دماء الأبرياء أي: شاركوا في سفك دماء الشعب البريء، أو تقدموا إلى المرتزقة بتدمير بيوت الناس أي: أمروهم بتدمير بيوت الناس، أو تقدموا بكم السن في التعدي على الناس، أي: كبرتم في الظلم والتعدي منذ بداية حضوركم في فلسطين، والدلالات الأخرى التي يمكن أن تصوورها لهذا الحذف في القصيدة. وهذا التكرار لم يكن عشوائياً، بل الشاعر بهذه الكلمة وتكرارها يعطي الانتفاضة حياة مستمرة التي تجمع الشعب الفلسطيني في ساحة القتال والدفاع عن الوطن.

وفي موضع آخر حذف الشاعر المفعول به في قوله: "وهددوا/ وشرّدوا/ ويتموا/ وهدموا" (القاسم، ١٩٧٠: ج١٤٥/٣) مع كون هذه الأفعال الأربعة تتعدى إلى المفعول به، غير أن الشاعر انزاح عن هذا القانون وحذف المفعول به لجولان ذهن القارئ؛ جعل الشاعر مع حذف المفعوله به ذهن القارئ يتجول حول مجموعة من المفاهيم يمكن أن تكن مفعولاً للفعل. إذاً الشاعر مع حذف كل من المفاعيل الأربعة استطاع أن يتسع دلالة المفاهيم عدة تخطر بال القارئ. فالقارئ يقول: هدم العدو البيوت، المخيمات، المستشفيات، المدارس، و...؛ أو يقول: هدد العدو وشرّد المدنيين من الرضيع، والأطفال، والنساء، والرجال، والعجائز الأعزل؛ أو يتم الرضيع والأطفال و... وكل هذه الأمور تؤكد شراسة العدو الصهيوني في مواجهته الشعب الأبرياء الفلسطينيين الذين لا ذنب لهم في ما يؤول إليهم. كما حذف الشاعر السبب في ما نهى عنه العدو الصهيوني قائلاً: "ولا تعتذروا/ ولا تحذروا/ لا تفهموا" (القاسم، ١٩٧٠: ج١٤٥/٣). لولجأ الشاعر إلى ذكر السبب لنهى العدو عن الاعتذار والاحذار والإفهام لوضع الخطاب في إطار محدد، اكتملت فيه الجملة مفهوماً، ولكن مضمون الخطاب لا يسعى إلى التحديد لأنه مطلق، مفتوح، لا يحده حد، ولعل الشاعر قصد من حذف السبب بأن كل ما يفعل الصهيون يتطلب الاعتذار، ولا يخاف الشعب الفلسطيني من كل ما أراد الصهيون أن يحذرهم منه، كما لا يفهم الصهيون الانسانية وهي أهم وأساس الشيء الذي يتوقع أن يفهم الانسان، وإذا لا يفهم الصهيون هذا فليفعل ما يفعل من فعل العدوان والشراسة. وفي التالي حذف الشاعر مايفعل معهم خوذة الجندي وهاوة الشرطي وغاز المسيل للدموع، ويبدو أن

الحذف هنا حذفان: فالأول: يكمن في الناحية النحوية، فقوله: "لا خوذة الجندي/ لا هراوة الشرطي/ لا غازكم المسيل للدموع" (القاسم، ١٩٧٠: ج١٤٦/٣) يحتاج إلى الخبر، والخبر محذوف يقدر بحسب السياق؛ وأمّا الحذف الثاني: فهو تقني، أي إنّه حينما لجأ إلى هذا الأسلوب عمد إلى حذف الخبر؛ رغبةً منه في إمداد النص الشعري بعنصر جمالي يتمثل بتخصيب النص وفتحه على آفاق جديدة. وهذا يقودنا إلى دلالة أخرى وهي أنّ لأهمية لأدوات القتال والتعذيب الصهيونية؛ كلّ هذه التهديدات لا تخافنا ولا تبكيننا. ولكن حينما يتحدث عن سبب البكاء والعذاب يقول: "غزة تبكيننا/ لأنّها فينا/ ضراوة الغائب/ في حنينه الدامي إلى الرجوع" (القاسم، ١٩٧٠: ج١٤٦/٣). إذًا بذلك الحذف يؤكّد الشاعر على عدم أهمية ما فعل العدو الإسرائيلي من العنف والطغيان.

الالتفاتات

بعد الالتفاتات سمة أسلوبية، تعين على تحولات مختلفة في الخطاب؛ كالانتقال من الغيبة إلى الخطاب أو العكس، أو التحول في الأزمنة من الفعل المستقبل إلى الأمر، أو العدول عن فعل ماضٍ إلى أمر، أو الإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل، أو العكس. ولا تفهم هذه التحولات إلّا في ضوء السياق اللغوي، الذي يرجع إليه وحده لتحديد طبيعة المعنى المراد؛ إذ إنّ المعنى قد يتجاوز الكلام المرسوم أمامنا إلى آخر يفهم ضمناً، وهو معنى يتحدّد بالقوة الالهامية. (لاينز، ١٩٨٧: ٢٢٦) وقد نظر عز الدين إسماعيل إلى الالتفاتات نظرة ثاقبة إذ لم يعد الالتفاتات عنده «حيلة من حيل جذب اهتمام المتلقي وتشويقه؛ لأنّ ما يحدث فيه من انحراف للنسق أو انتقال في الإيراد الكلامي من صيغة إلى صيغة ليس انتقالاً استطرادياً مثلاً، وليس تعليقاً طريفاً على ما قيل أو ما حدث، وليس استشهاداً بطرفة أو ملحّة، وإنّما ينحصر الأمر في بيان معنى على قدر كبير من الرهافة والخفاء، لا يلفت المتلقي إليه أو إلى البحث عنه إلّا إدراكه للتغير الحادث في النسق اللغوي للخطاب، وقلّما ينتبه القارئ إلى هذا التغير، ودون ذلك الإدراك يظلّ ذلك المعنى مختفياً وغائباً» (إسماعيل، ١٩٩٠: ١٢٤). أمّا إذا تفحصنا نص سميح القاسم، لوجدنا عناية الشاعر بظاهرة الالتفاتات عنايةً جليّةً، التي أسهمت مع الظواهر الانزياحية السابقة في تقوية الإحساس الجمالي بالنص، حيث الالتفاتات في مجال الضمير من المخاطب إلى المتكلم بارز في القصيدة؛ فقد يخاطب العدو قائلاً: "تقدموا/ طريقتكم وراءكم/ وغدكم وراءكم/ وبحركم وراءكم/ وبركم وراءكم" (القاسم، ١٩٧٠:

ج١٤٦/٣). ختم الشاعر سميح القاسم كلَّ مقطع من هذا الخطاب الموجّه إلى العدو الصهيوني بضمير "كم" الخطاب الذي يغلُق فم القارئ حينما يلفظه، مؤكِّداً على أن ما يقول الشاعر هو مصيرتهم لا مناص منه للعدو؛ يقع كلُّ شيء وراء العدو أي أنه على قرب من النهاية والزوال. وقد أفاد الشاعر من طاقة التضاد في كلامه عن الفلسطينيين ومصيرة شعبها قائلاً: "ولم يزل أمامنا/ طريقنا وغدنا وبرنا وبحرنا/ وخيرنا وشرنا" (القاسم، ١٩٧٠: ج١٤٥/٣). والالتفات هنا ظاهرة أسلوبية تعتمد على انتهاك النسق بانتقال الكلام من صيغة إلى صيغة، ومن خطاب إلى المتكلم. في بداية هذا المقطع يتكلّم سميح القاسم بصيغة الخطاب ومن ثمّ التفّت عن هذا الضمير إلى ضمير المتكلم، وهي صورة مكثّفة من الالتفات، وفيها تعبير واضح عمّا يعتري الشاعر من مشاعره وأحاسيسه، فالشاعر يسرد مصيرة العدو إذ يحذره من نهاية المطاف؛ ومن ثمّ يشير إلى مصيرة الشعب الفلسطيني ويبشّرهم بالانتصار. فإنّ الانتقال من الخطاب إلى التكلّم، إنّما يستعمل لتعظيم شأن الشعب الفلسطيني. وسبب هذا الالتفات يعود إلى طبيعة تشكيل بنية النصّ الشعري، فنص سميح القاسم كبنية مسرحية، إلاّ أنّ الحوار الصريح الظاهري غير موجود فيه، وكذلك الشخصيات غير ظاهرة وغير محددة الملامح. ختم سميح القاسم كلَّ مقطع من الشطر الأخير بحرف "الف" الذي يدلّ على استمرار هذه الحالة أي: الحياة والنصر أمامهم ولكن الوصول إليها يتطلب شيئاً من الحزن والآهات لتحمل صعوبات الوصول إلى النجاح. فالشاعر من خلال توظيفه لحركة الضمير في القصيدة، وتكراره بالأشكال المتعددة، قد جعل من ذلك أداة تتحكّم بالطاقت التعبيرية للنص، وأكّد صدق تجربته الشعرية في موضوع الانتفاضة. كما أنّ تكرار الشاعر لضمير المخاطب والمتكلم قد أعطى القصيدة بعداً جمالياً حيث أسّقت فيه جمل النصّ وعباراته. وإذا لاحظنا قول ابن الأثير لوجدنا أنّه قسم الالتفات إلى أقسام منها: الرجوع من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة، وهذا القسم توضحه الأمثلة السابقة التي أوردناها من قصيدة الانتفاضة. والرجوع عن الفعل المستقبل إلى فعل الأمر، وعن الفعل الماضي إلى الفعل الأمر. (ابن الأثير، د.ت: ج١٤/٥-٥) فقد التفّ سميح القاسم في أسلوبه من استخدام فعل الأمر والمضارع إلى استخدام فعل الماضي والمستقبل، حينما يخاطب العدو يأمره قائلاً: "تقدموا/ وهددوا/ وشردوا/ ويطمأؤا/ وهدموا/ وصوبوا بدقة لا ترحم/ وسددوا للرحم إن نطفة من دمنا تضطرم" أو ينهائهم من فعل خير ربّما يفعلها بقوله: "لا تفتحوا مدرسة/ ولا تغلقوا سجناً ولا تعتذروا/ ولا تحذروا لا تفهموا"

(القاسم، ١٩٧٠: ج٣/١٤٤). ولكن حينما يريد أن يتحدث عن الشعب الفلسطيني المقاوم يقول: "لن تكسروا أعماقتنا/ لن تهزموا أشواقنا/ نحن قضاء مبرم/ يصيح كل حجر مغتصب/ وتصرخ كل ساحة من غضب/ يضح كل عصب/ ها هو ذا تقدم المخيم/ تقدم الجريح والذبيح/ والثاكل والميتم/ تقدمت حجارة المنازل/ تقدمت بكارة السنابل/ تقدم الرضع والعجز والأرامل/ تقدمت أبواب جنين ونابلس/ أتت نوافذ القدس صلاة/ الشمس والبخور والتوابل/ تقدمت تقاتل" (القاسم، ١٩٧٠: ج٣/١٤٦). فقد جند سميح اللغة للتعبير بنحوها وصرفها عن ثوابت الحق الفلسطيني، حيث يرتبط المضارع والأمر، في القصيدة، بالعدو المخاطب الغاصب، إشارة إلى وجوده العابر المؤقت على أرض فلسطين وحتمية زواله، بينما يرتبط الماضي والمستقبل بالفلسطيني المقاوم، إشارة لتجذره في الأرض والتاريخ وبشرى المستقبل. ففي هذا المقطع حصل عدول واضح، إذ التفت الشاعر من فعل الأمر إلى فعل النهي، ثم العودة إلى فعل المستقبل، ومن ثم إلى الماضي. إذاً انطلاق سميح القاسم من فعل الأمر ومن ثم النهي، وبعد ذلك الالتفات إلى فعل المستقبل والماضي يقر حقيقة الحالة التي يعيش فيها العدو الصهيوني والشعب الفلسطيني. وينبغي أن نلاحظ أن تركيز الشاعر على مثل هذا النوع من الالتفاتات إنما يعكس دلالات وأغراض جمّة بما يعترها نوع من الانزياحات الجمالية التي تلعب دوراً بارزاً في مفاجأة القارئ.

النتائج

وتتجم عن دراسة الانزياح في قصيدة الانتفاضة النتائج التالية التي تقسم إلى ثلاثة أقسام؛ وهي: أولاً في فكرة القصيدة: إنّ الفكرة التي تدور حولها القصيدة هي رسالة أو خطاب موجّه من الشاعر كفلسطيني إلى العالم بأكمله على وجه العام وإلى العدو الصهيوني على وجه الخاص؛ هذه الرسالة تحمل في طياتها الألم الحقيقي وما رأى الشعب الفلسطيني من الظلم والعدوان، وهذا موجه للعالم الذي لا يهتمّ أمر الفلسطينيين؛ والرسالة الرئيسة توجّه إلى الغاصب الذي نهب فلسطين وغصبه بأنّ الشعب الفلسطيني يقاوم ويقاوم من أجل وطنه، والنصر سيكون حليفهم، وفي إيصال تلك الرسالة للانزياح دور أساس.

ثانياً في استخدام الانزياح: أ) الانزياح الدلالي: فقد يتمثل في إنّ الصورة في القصيدة فقدت أبعادها المنطقية، فقد أفاد الشاعر عن الأساليب البيانية ليصوّر تصويراً منزاحاً عمّا هو مألوف عند المتلقي؛ حيث أول صهيون كآخره، والمؤمن منهم ككافره؛ والحقّد الصهيوني أصبح صاروخاً يرمم نحو الشعب الأعزل، والقاتل هو المبرأ، أمّا القتل المظلوم فهو المتهم. وانزاح الشاعر عن تلك المفاهيم عبر طاقات بلاغية من مثل الكناية، والاستعارة، التشبيه.

ب) الانزياح التركيبي: أمّا في الانزياح التركيبي فقد قام البحث برصد الانزياحات التركيبية وتعيين القواعد المنتهكة، فكان للحذف الحظّ الأوّل، ومن ثمّ الالتفات والتقديم يقعان في المركز الثاني؛ وكلّهما صور تركيبية أو انزياحات عن القواعد النحوية، والغرض من استخدامهما محصور في الاهتمام والاختصاص، والحذف بارز في الحروف، لاتساع الدلالات المختلفة في بال القارئ.

المصادر والمراجع

١. ابن جني، ابو عثمان النحوي (دون تا). الخصائص. تحقيق محمد علي النجار، القاهرة: المكتبة العلمية.
٢. ابن منظور، محمد بن مكرم (١٩٨١م). لسان العرب. القاهرة: دار المعارف.
٣. إسماعيل، عز الدين (١٩٩٠م). جماليات الالتفات قراءة جديدة لتراثنا النقدي. ج٢، جدة: النادي الأدبي الثقافي.
٤. بوخاتم، مولاي علي (٢٠٠٤م). مصطلحات النقد العربي السيمائي (الإشكالية والأصول والامتداد). دمشق: إتحاد الكتاب العرب.
٥. الجاحظ، عمرو بن بحر (١٩٢٦م). البيان والتبيين. ج١، تحقيق حسن السندوبي، القاهرة: المكتبة التجارية.
٦. الجويني، المصطفى الصاوي (١٩٨٥م). البلاغة العربية تأصيل وتجديد. القاهرة: منشأة المعارف بالاسكندرية.
٧. الجيوسي، سلمى الخضراء (١٩٩٧م). موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
٨. الرواشدة، سامح (٢٠٠١م). إشكالية التلقي والتأويل (دراسة في الشعر العربي الحديث). عمان: جامعة مؤتة.
٩. _____ (٢٠٠٤م). شعرية الانزياح. عمان: منشورات أمانة.
١٠. الشتوي، صالح علي (٢٠٠٥م). ظاهرة الانزياح الأسلوبي (في شعر خالد بن يزيد الكاتب). مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢١، العدد ٤.
١١. عبد المطلب، محمد (١٩٩٥م). جدلية الأفراد والتركيب. القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر.
١٢. عصفور، جابر (١٩٩٢م). الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
١٣. فضل، صلاح (١٩٩٨م). علم الأسلوب. جدة: النادي الأدبي الثقافي.

١٤. الفيروز آبادي، مجد الدين (دون تا). القاموس المحيط. بيروت: دار إحياء التراث العربي.
١٥. القاسم، سميح (١٩٧٠م). الأعمال الشعرية الكاملة. ج ٣، بيروت: دار العودة.
١٦. القاضي، النعمان (١٩٨٢م). أبوفراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي. القاهرة: دار الثقافة.
١٧. قمي، علي بن الحسين بابويه (١٣٧٦ش). أمالي شيخ صدوق، طهران: دار كتابجي.
١٨. كوهن، جون (١٩٨٦م). بنية اللغة الشعرية. ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر والتوزيع.
١٩. _____ (١٩٩٠م). بناء لغة الشعر. ترجمة أحمد درويش، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.
٢٠. لاينز، جون (١٩٨٧م). اللغة والمعنى والسياق. ترجمة عباس الوهاب، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
٢١. محمد ويس، أحمد (٢٠٠٥م). الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
٢٢. المسدي، عبدالسلام (دون تا). الأسلوبية والأسلوب. القاهرة: الدار العربية للكتاب.
٢٣. مجاز، بختيار؛ اصلاني، سردار؛ شاملي، نصرالله (١٤٣٧هـ). الانزياح التركيبي (التقديم والتأخير) في خطب نهج البلاغة. مجلة اللغة العربية وآدابها، السنة ١١، العدد ٤، صص ٦٥٥-٦٧١.
٢٤. نور الدين، السد (٢٠٠٧م). الأسلوبية وتحليل الخطاب. ج ١، الأردن: دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع.
٢٥. اليافي، نعيم (١٩٩٧م). أطراف الوجه الواحد (دراسات نقدية في النظرية والتطبيق). دمشق: منشورات إتحاد الكتاب العرب.