Arabic Language & Literature
Vol. 18, No. 4, Winter 2023
Manuscript Type: Research Article

https:// journals.ut.ac.ir/
Print ISSN: 1735-9767
Online ISSN: 2423-6187
DOI: 10.22059/jal-lq.2022.252726.1237

Stylistics of phonetic, grammatical and semantic deviations in Tawfik Zayyad's poem "Bitter Sugar" on the basis of John Cohen's theory

Fateme Alian[1*],Belasem Mohseni[2]

1. Phd in Arabic Language and Literature, Mashhad Ferdowsi University, Iran
2. Associate Professor in Arabic Language and Literature, Mashhad Ferdowsi University, Iran

(Received: February,07, 2022: Accepted: August, 30, 2022)

Abstract

In stylistic studies, the phenomenon of deviation is considered as one of the most important phenomena that studies the poetic text as a language contrary to the usual and the ordinary. Therefore, this study has tried to investigate this stylistic phenomenon in the poetry of the most prominent poets of the Palestinian resistance, namely Tawfik Zayyad. This research, which is written in a descriptive-analytical way, intends to reveal the poetic aspects of one of her poems called Bitter Sugar in three layers of phonetic, syntactic and semantic de-familiarization. The results show that semantic de-familiarization was one of the most frequent forms in this poem where the poet was able to achieve an inspiring distant relationship between the signifier and the signified through the method of paradox and correspondence of the senses. But the effects of de-familiarization are manifested in the syntactic layer in the hysteron proteron and the difference between phrasal and noun phrases. This variety returns to the place, so if the text needs a spirit of anger and rebellion, use the present verbs that benefit movement and renewal to arouse the reader's emotions. But if the poet wanted to talk about the cultures of the Palestinians and their traditions and etiquette, he used the nominal sentences that indicate stability and immutability. The poet has used inspirational language to literaryize his language. The aesthetic purpose of each of these manifestations is to arouse surprise, influence and incitement to the reader.

Keywords

Tawfik Zayyad, de-familiarization, alternation of rhymes, paradox, correspondence of the senses.

---

* **Corresponding Author, Email:** fateme.alian5@gmail.com

مجلة اللغة العربية وآدابها
السنة ١٨ ، العدد ٤ ، الشتا ٢٠٢٣م
صفحة ٤٧١ – ٤٩٣ (مقالة محكمة)

Print ISSN: 1735-9767
Online ISSN: 2423-6187
https://jal-lq.ut.ac.ir/

أسلوبية الانزياحات الصوتية والنحوية والدلالية في قصيدة "السكّر المرّ" لتوفيق زيّاد على أساس نظرية جون كوهن

فاطمه عليان[١]*، بلاسم محسني[٢]

١. *دكتوراه في اللغة العربية و آدابها بجامعة فردوسي مشهد ، مشهد ، ايران*
٢. *أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة فردوسى مشهد ، مشهد ، ايران*

(تأريخ الإستلام: ٢٠٢٢/٢/٧ ، تأريخ المراجعة: ٢٠٢٢/٧/٥ ، تأريخ القبول: ٢٠٢٢/٨/٣٠ ، تأريخ النشر: ٢٠٢٢/١٠/١٧)

الملخّص

في الدراسات الأسلوبية تعتبر ظاهرة الانزياح من الظواهر الهامّة التي تدرس النصّ الشعري على أنّه لغة مخالفة للمألوف والعادّي ومن ثمّ سعى هذا البحث إلى إلقاء الضوء على هذه الظاهرة الأسلوبية في شعر توفيق أمين زيّاد من وجهة نظر جان كوهن الذي نظر إلى الانزياح باعتباره اداة لتحقيق الشعرية مستنداً في ذلك إلى ثنائية معيار أو (درجة الصفر اللغوية) و انزياح (خرق المألوف) . إنّ الا نزياح من وجهة نظر كوهن بالإضافة إلى خرق المعيار ، وسيلة لإحداث قوة جمالية تمكننا من تمييز الشعري من اللاشعري والشعرية في تصوره ، ناتج عن حضور نسبة معينة من الغموض الفني الذي يظلل المعنى و يخفيه. يهدف هذا البحث الذي اتبع المنهج الوصفي التحليلي إلى الكشف عن جوانب شعرية قصيدة من قصائده الموسوم بـ "السكّر المرّ" وبالتالي شاعرية "توفيق زيّاد" وكذا توضيح تجلّيات الانزياح على المستوى الدلالي والنحوي والإيقاعي وذلك باستثمار بعض المفاهيم التي جاء بها جان كوهن منها: الإسناد وعدم الملائمة ، والتنافر والشعرية وإلغاء الوظيفة.تدل النتئج على أنّ الشاعر في المستوى الإيقاعي نوّع في الروي وقام بالتجديد فلم يستغن عن القافية بل اكتفى بتجديدها من خلال التنويع فيها ، وهذا التنويع حفظ موسيقيته وأعانه على توسيع المعنى والانتقال بالموضوع. أمّا تجلّيات الانزياح في المستوى النحوي فتتبدّى في التقديم والتنوع بين الجمل الفعلية والاسمية. فإذا احتاج النّص إلى روح الغضب والتمرّد استخدم الأفعال المضارعة من أجل إثارةانفعالات قارئه وشحذ وجدانه بالثّوران والغضب. في المستوى الدلالي ، تبيّن لنا أنّ التقنّيات المستخدمة فيها مثل المفارقة والتنافر اللوني وتراسل الحواس والانزياح الإسنادي المتمثل في التشخيص جعلت هذه القصيدة أكثر شعرية مما أدّى إلى إكساب شعره بعداً إيحائياً

الكلمات الدليلية

توفيق زيّاد ، الانزياح ، نظرية كوهن ، تناوب القوافي ، المفارقة ، تراسل الحواس.

---

*الكاتب المسؤول

Email: fateme.alian5@gmail.com

المقدمة

من القضايا الهامّة في عصرنا الحاضر هي القضية الفلسطينية التي تهزّ ضمير الشعر العربي وهي قضية جال وتجاوب فيها الشعراء حيث تبلورت في أشعار هؤلاء الشعراء بمفاهيم جديدة كالتمسك بالديمقراطية التي هي حق من حقوق الفلسطيني والتعبيرعن المأساة الاجتماعية للشعب الفلسطيني في الخيام جراء انتشار جيوش القمل وصديد الجروح وتوصيف حالة الظلم والاضطهاد التي يعانيها الطفل الفلسطيني والنداء بالثورة من أجل المحافظة على بقاء فلسطين والتحريض على اتحاد الأمّة العربية وغيرها من المفاهيم التي تتكرر في أشعار الشعراء العرب المحدثين وها هو ذا الشاعر الفلسطيني الكبير توفيق زيّاد ومن خلال قصيدته "السكر المرّ" قام بترجمة تلك المعانات والآهات والاستغاثات التي تصدر من صميم كل فلسطيني ذاق ويلات الظلم والقهر ولقد اخترنا قصيدة "السكر المرّ" وهي تشمل السمات العامة للقصيدة العربية الحديثة منها: التفرّد والخصوصية ، التركيب ، الوحدة الموضوعية ، الإيحاء وعدم المباشرة ، اللغة الشعرية المتميّزة ، وهي من الأشعار السياسية الرمزية التي تعكس شخصية الشاعر وعواطفه الجياشة ، من الناحية الشكلية خرجت هذه القصيدة في إطارها العام عن عمود الشعر العربي أو الشكل التقليدي من وحدة الوزن والقافية وهي قائمة على التفعيلة ووحدة الموضوع ووحدة الجو النفسي وهذه الوحدة نابعة من ترابط الأفكار وترتيبها ، اخترناها لنقوم بدراستها دراسة أسلوبية انزياحية وفق مستويات التحليل الأسلوبي الثلاث المستوى الصّوتي (خرق التوازي بين الصوت والمعنى) والتركيبي (الخروج على قواعد النظم والتركيب) والدلالي (الخروج على قواعد الاختيار للرموز اللغوية أو ما يسمّى بالانزياح التصويري) (فضل ، ١٩٩٨م: ٢١٢) ببيان آخر اهتمت معظم الدراسات الأسلوبية الحديثة بظاهرة الانزياح في النص الأدبي؛ لأنه يمثل في الواقع عندهم أسلوب النص الذي يتميز به عن غيره من النصوص الأخرى ، والانزياح يعني «خروج التعبير عن السّائد أو المتعارف عليه قياسًا في الاستعمال ، رؤيةً ولغةً وصياغةً وتركيبًا» (الياف ، ١٩٩٥م: ٢) ومن الجدير ذكره أنّ الانزياح تقنية فنّية يستخدمها الشعراء للتعبير عن تجاربهم الشعورية فهو ليس محصورًا بشعراء عصر معيّن إلا أننا نريد أن ندرس هذه الظاهرة في القصيدة العربية الجديدة ومن هنا يهدف هذا البحث إلى دراسة ظاهرة الانزياح في شعر توفيق زيّاد تناولاً أسلوبيًا لذلك اتجه البحث في الإطارين: الأول وهو الإطار النظري الذي ندرس فيه مصطلح الانزياح ونتحدث فيه عن رؤية جون كوهن وقد حدد كوهن غاية الانزياح «بتشغيل الصورة الشعرية التي بموجبها يتغيّر المعنى وكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولاً ثمّ يتم العثور عليها

وذلك كله في ذهن القارئ» (القاسمي، ٢٠١٠م: ٥٦) إنّ نظرية الانزياح عند كوهن تقوم على مجموعة من الثّنائيات، ثنائية (المعيار/ الانزياح) وثنائية (الدلالة التصريحية / الدلالة الحافة) يطرح كوهن النثر معيارا يقاس الانزياح عليه وأخذ النثر العلمي لأنه الأقل عناية بالهدف الجمالي و بالتالي يؤول الانزياح فيه إلى الصفر. (القاسمي، ٢٠١٠م: ٥٦) أمّا الإطار الثاني فهو عبارة عن التطبيق العلمي لما سبقت الإشارة إليه في الإطار الأول؛ حيث يتم البحث في النص الشعري؛ للكشف عن أسرار ما قال به الشاعر في قصيدته من تعابير لامألوفة. إنما هذا البحث سلَّط الضوء ليس على ما يقول الشاعر بل على كيفية ما يقول؛ أي أنه دراسة لا تعالج الموضوعات في شعره بل طريقة تناوله لها وأسلوبه في معالجتها. ويطرح هكذا الموضوع مجموعة من الإشكاليات التي سعينا الإجابة عنها وهي:

١- ما هي تجليّات الانزياح إيقاعيًا وتركيبيًا ودلاليًا في هذه القصيدة وأيّها أكثر انتشارًا؟

٢- ما هي وظائف الانزياح الجمالية في قصيدته؟

فرضيات البحث

- كان التدوير والاستخدام من القوافي المتناوبة ظاهرة من أهم الظواهر المنزاحة في المستوى الإيقاعي. في المستوى التركيبي نرى أنّ تناوبا بين الجمل الفعلية والاسمية جعلت النص الشعري الزيّادي أن يكون فضاءً مفتوحًا يحمل مختلف الدلالات والتأويلات. للانزياح الدلالي حضور مكثّف في هذه القصيدة مقارنة بغيره من الانزياحات وهو يتمثّل في المفارقة وتراسل الحواس والانزياح الإسنادي.

- للانزياح أغراض جمالية متعددة إلا أنّ الشاعر سعى إلى تغيّر رؤية المتلقّي وجعله يفكر بما هو مضاد لما هو معتاد أمّا الأغراض الرئيسة فهي تعود إلى السياق، حيث تختلف باختلاف المواقف التي ترد فيه.

خلفية البحث

إنّ معظم الدراسات في أشعار توفيق زيّاد عالجت مضامين المقاومة وتجلّياتها في أعماله وقلّما نرى أنّ الباحث يقوم بدراسة أشعاره من وجهة نظر لسانية أو أسلوبية إلا أنّ هناك دراسات تجدر الإشارة إليها منها:

مقالة «دراسة سيميائية فى قصيدة "كلمات للوطن" لتوفيق زياد على ضوء نظرية بيرس » للكتاب: علي بيراني، عبد الله حسيني وحسين أبويساني، حبيبية زارعي،

(٢٠١٩م) ، تم نشر هذه المقالة في مجلّة إضاءات نقدية ، في السنة التاسعة – العدد السادس والثلاثون. ولقد استنتج الكتاب بعد دراستهم القصيدة ، بأن الشاعر استعان بعناصر الطبيعة على شكل علامات رمزية لبيان مضامين شعر المقاومة ومفاهيمها الانتزاعية الخاصة؛ فهو اعتمد أكثر ما اعتمد على علامات الاستعارة الجمالية.

مقالة «البنية الصوتيّة في شعر توفيق زيّاد (قصيدة "هنا باقون" منوذجاً)» للكتاب: على خضري ، و ورسول بلاوي وصغرى بياد (١٣٩٦ش) ، تم نشر هذه المقالة في مجلّة بحوث في اللغة العربية ، العدد ١٦. في هذه المقالة ، تناول الكتاب صفات الحروف التي قام باستخدامها التوفيق حيث خلصوا إلى أنّ نسبة توظيف الشاعر للأصوات المجهورة والشديدة أكثر من الأصوات المهموسة والرخوة ، حتّى يلقي الشاعر روح الثورة والحماسة في نفس المخاطب ، ونلاحظ في تكرار بعض الأصوات دلالات تكمن فيها ، مثل تكرار صوت الراء يدلّ على حركة مستمرّة في الدعوة إلى الجهاد ، وصوت الشين لبيان انتشار روح المقاومة ، وصوت الألف يدلّ على الصيحة الممتدّة من انفعالات وخلجات تجيش في صدر الشاعر ، فالجرس الناتج عن تكرار هذه الأصوات يزيد موسيقى القصيدة.

وكذلك رسالة عنوانها "دراسة حياة وبنية قصائد توفيق زياد" (٢٠١٤ّ) قدمتها ليلا ترابى بإشراف الدكتورة عزت ملا ابراهيمى ،ّتم مناقشتها فى جامعة طهران ، تتضمن الدراسة تحليل مضامين توفيق زياد الشعريةوخصائصها الفنيةوالأدبيةدون الاهتمام بالتطبيقات اللسانيةالحديثة.

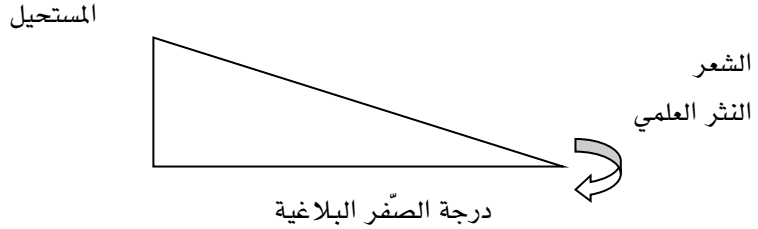
أمّا الدراسات التي تمّت كتابتها على أساس نظرية جون كوهن فهي قليلة يمكن الإشارة إلى مقالة عنوانها: «الانزياح النحوي والدلالي في شعرية جان كوهين» للكاتب: سعاد بولحواش (٢٠١٩م) ، تم نشر هذه المقالة في مجلّة المقال ، العدد الثامن. يهدف هذا المقال إلى توضيخ تجلّيات الانزياخ على المستوى الدلالي والنخوي وذلك باستثمار بعض المفاهيم التي جاء بها جان كوهن منها: الإسناد وعدم الملائمة ، التخديد وإلغاء الوظيفة ، الوصل والانقطاع.

وكذلك هناك دراسة أخرى تقترب في موضوعها من دراستنا وهي عبارة عن رسالة ماجستير بعنوان «شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن» قدمتها سعاد بولحواش(٢٠١١م) ، بإشراف الدكتور محمد زرمان ،ّتم مناقشتها فى جامعة الحاج لخضر ،وقد حاولت الكاتبة في هذه الدراسة أن تنطلق من رصد المقولات والأسس اللغوية التي شكلت حضور مفهوم الانزياح لدى عبد القاهر الجرجاني ومحاولة ربطها بالدعائم و المرتكزات التي بنى عليها جان كوهن نظريته في الانزياح.

ولعل ما يميّز هذه الدراسة عن غيرها المنهج القائم على الاستقصاء والتحليل الأسلوبي ، إذ تتبّع هذه الدراسة بالاستقصاء والتحليل عدداً من أنواع الانزياح للكشف عن حقيقة هذه الظواهر والبواعث الكامنة فيها.

- مفهوم الانزياح عند جون كوهن[1]

عندما نتحدث عن الانزياح في الشعرية اللسانية البلاغية فنحن في الواقع نتحدث عن الناقد الفرنسي جون كوهن بالدرجة الأولى ، فمعه نلاحظ التنظير الفعلي لمفهوم الانزياح ودوره في بناء جماليات النص. لقد مثل جون كوهن هذا الاتجاه في كتابه"بنية اللغة الشعرية "حيث ظهر هذا الكتاب عام ١٩٦٦كإحدى المحاولات النظرية الجادة في حقل الدراسات البلاغية والشعرية. (التجديتي ، ١٩٨٧م: ٤٧) لقد ذهب هذا الناقد الأسلوبي الفرنسي إلى كشف ملامح الاختلاف بين الأساليب بدءاً بمدى انحراف الكتاب عن النمط المألوف والطقوس المتداولة في الكتابة في سياق نصوصهم الإبداعية ، إذ «إن الأسلوب هو كل ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا مطابقاً لمعيار المألوف... إنه انزياح بالنسبة لمعيار أي إنه خطأ ولكنه خطأ مقصود ومحمود تنزع النفس إليه مادام يحمل جمالاً فنياً.» (كوهن ، ١٩٨٦م: ١٥) يتأسس مفهوم الانزياح عند كوهن على أساس التفريق بين لغة الشعر ولغة النثر ، و قد حدد دراسته بثلاثة عصور من الشعر الفرنسي هي: عصر الكلاسيكية ، وعصر الرومانسية ، وعصر الرمزية ، كما اتخذ النثر العلمي كمعيار للانزياح ، لأنه خال من أي شكل للانزياحات ، ويسميه كوهن بـ «درجة الصفر البلاغية» ، وتحدد درجة الصفر البلاغية في اختيار منطلق يتم الارتكاز عليه ، لا يتعلّق بدرجة صفر مطلقة ، وإنما بدرجة صفر نسبية ، أي استخدامات اللغة بأقل نسبة موسومة من المنظور البلاغي. أي بأقل درجة من المجاز. هذا المستوى اللغوي موجود فعلا في اللغة العلمية. (فضل ، ١٩٩٢: ٥٩) ويمكن تمثيل مقاربة كوهن للانزياح بالمخطط الآتي:



1. J.cohen

وقد سعى كوهن إلى جعل الانزياح خاصية مشتركة في لغة جميع الشعراء ، على الرغم من اختلاف لغاتهم ، فالانزياح غير مختص وغير فردي . كما أنه يرتبط بثنائية قاعدة العدول التي انبثقت من البلاغة القديمة وتبنتها الأسلوبية حديثاً (ناظم ، ١٩٩٤م : ١١٧)

اعتمد جون كوهن أسلوبية شارل بالي كأساس موضوعي انطلق منه لتحديد وظيفة الانزياح. بينما نظر شارل بالي إلى الأسلوب من جهة ما يحمله من شحنات وجدانية أو «ما يقوم في اللغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية والإرادية والجمالية» (المسدّي ، ٢٠٠٧م: ٣٧) يقول كوهن: «يستمدّ الانزياح أصالته من أسلوبية بالي ، فهنا يقع الأسلوب على محور العلاقات الاستبدالية معوّضاً عنصراً عقلياً بعنصر عاطفي» (صولة ، ١٩٨٧م: ٧٩)

الانزياح الإيقاعي

المراد بالانزياح الإيقاعي يعني «خروج الشاعر عن القواعد الشعرية المتعلّقة بالوزن والقافية والإيقاع عمومًا فيطرح لنا ما يسمى "بالانزياح الصوتي أو الإيقاعي".» (أبو العدوس ، ٢٠٠٧م: ١٨٧) فيكون الانزياح عن القاعدة المتمّثلة في الصور العروضية الصحيحة التي نص عليها العروضيون ، وذلك باللجوء إلى الصور العروضية المزاحة والمتغيرات وهذه المتغيرات يمكن أن نقسمها قسمين: قسما عرفه الشعر العربي القديم ، ونص عليها علم العروض ، وقسما ثانيا استحدثه الشعراء العرب المعاصرون مع حركة الشعر الحر خاصة ، وإذا كان القسم الأول انتهاكًا للشكل النظري لصور بحر من البحور الشعرية ، فإن القسم الثاني يعتبر تماديا في الخرق والانتهاك ، وذلك من أجل خلق لغة أدبية تختلف عما سواها بفضل نسقها الشعري المتفرّد. (قاسي ، ٢٠٠٨م: ٤٠) سنعمد إلى تجلية الانزياحات الصوتية في البناء الشعري عند توفيق زيّاد من خلال دراسة العناصر الصوتية المساهمة في بنائه ، حيث كان التدوير من أكثر الظواهر المنزاحة عن المعيار العروضي في المستوى الخارجي ، كما أنّه استعان في هذا المستوى الداخلي بالقوافي المتداخلة (المزج بين القوافي) ليعبّر عمّا يجيش في قلبه من خلجانات وأحاسيس.

أ. مظاهر الانزياح الصوتي في الوزن

قبل أن نتكلم عن الانزياحات في الموسيقى الخارجية في هذه القصيدة فلابدّ أن نتكلم عن الشعر الحر (free verse)؛ لأنَّ هذه القصيدة تنبني عليه فهو يعطي للشاعر فرصةً ليبحث عن قوالب وأشكال وأنماط موسيقية أخرى وكذلك يعطي للشاعر حرية أكثر في التعبير عن

تجاربه وأحاسيسه «فهو شعر يعتمد على التفعيلة كأساس عروضي للقصيدة ، ويتحرر من البيت العمودي ذي التفعيلات المحددة مثلما يتحرر من الروي الثابت» (الغذامي ، ١٩٨٧م: ١١) اعتمد الشاعر في تنظيم قصيدة "السكّر المرّ" على بحر الوافر وهو «ألين البحور يشتدّ إذا شددته ويرقّ إذا رققته وأكثر ما يجود به النظم في الفخر وفيه تجود المراثي.» (الشايب ، ٢٠١١م: ٣٢٣) ورد بتفعيلة سالمة وأخرى غير سالمة(منزاحة) ويرجع تفضيل الشاعر لبحر الوافر نظراً لحركيته السريعة ، وإيقاعه الصاخب ، وملاءمته لموضوع القصيدة التي تناولها ، والتي جاءت في أغلبها مفعمة بالحس العاطفي الوجداني ، وهذا مماش مع نظرية كوهن حيث اعتمد جون كوهن أسلوبية شارل بالي كأساس موضوعي انطلق منه لتحديد وظيفة الانزياح. بينما نظر شارل بالي إلى الأسلوب من جهة ما يحمله من شحنات وجدانية أو «ما يقوم في اللغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية والإرادية والجمالية» (المسدّي ، ٢٠٠٧م: ٣٧) يقول كوهن: «يستمدّ الانزياح أصالته من أسلوبية بالي ، فههنا يقع الأسلوب على محور العلاقات الاستبدالية معوّضاً عنصراً عقلياً بعنصر عاطفي» (صولة ، ١٩٨٧م: ٧٩) ببيان آخر ، وردت القصيدة من الناحية العروضية على بحر الوافر (مُفَاعَلَتُن) ذي الزحافات والعلل ومنها زحاف (العصب) هو تسكين الخامس المتحرك ، لا يصيب إلا الوافر فتصير مفاعيلُن. إنّ التفعيلة في الشعر الحر تخضع للتجربة الشعورية ، لذلك فإنّ الشاعر يعمد إلى إدخال الزحاف والعلل عليها. أمّا تفعيلة مُفَاعَلَتُن مع انزياحاتها العروضية فيبدو من بداية السطر الشعرى لهذه القصيدة حيث قال: «أجِيبِينِي !!/ أنَادِي جُرحَكِ المملوءَ مِلحاً يَا فِلَسطِينِي!» رموزها العروضية مع تفعيلاتها:

U – – – / مُفَاعَلَتُن أو مَفَاعِيلُن

U – – – / U – – – / U – – – / U – – – / مُفَاعَلَتُن / مُفَاعَلَتُن/ مُفَاعَلَتُن/ مُفَاعَلَتُن

يلاحظ من خلال التقطيع العروضي للأسطر الابتدائية لهذه القصيدة أنّ الانزياح العروضي للتفعيلة الأصلية "مُفَاعَلَتُن" أخذ بعدًا أدائيا متغيرا يتناسب وجو القصيدة العام ، مع هيمنة زحاف واحد (العصب) فتسكين الخامس المتحرك في "مفاعَلَتُن" أضفى نوعاً من سرعة الإيقاع التي كسرت رتابة إيقاع التفعيلة السالمة التي تتميز بالبطء الحركي في الإيقاع. لعلّ اعتماد الشاعر تفعيلات الوافر وهي من التفعيلات الأحادية ساعده على إخراج الدفقة الشعورية التي تنادي فلسطين حين يراها جريحاً ضمن زحاف (العصب) الذي سمح له بطول الآهات على النّفس الحزينة المؤلمة مما يتيح للشاعر المجال لإفراغ كل الشحن العاطفية المختزنة في ذاته.

ظاهرة التدوير

إنّ هذه الظاهرة «هي اتصال أبيات القصيدة بعضها ببعض حتى تصبح القصيدة بيتاً واحداً أو مجموعة محدودة من الأبيات المفرطة الطوال.» (عشري زايد ، ٢٠٠٢م: ص١٨٦) ولا يتم شطر البيت إلاّ من خلال هذا الجزء المنفصل ونجد من خلال دراستنا لهذه القصيدة تكراراً لأكثر من بيت مدور في موسيقى النص الشعري من هذا النوع من دون أنْ يؤثر أو يحدث تغيراً في موسيقى البيت ، كما في قول الشاعر:

أنَاديه وأصرُخُ : U – – – / U U – U / مُفَاعَلَتُن/ مُفَاعَلَ

دَوِّيني فيه .. صُبِّنِي – / U – – – / U – – – / تُن/ مُفَاعَلَتُن/ مُفَاعَلَتُن

أنا ابنُك ! خَلَّفتِي ها هُنا المأسَاةُ ، U – U U – / U – – – / U – – – / U / مُفَاعَلَتُن/ مُفَاعَلَتُن/ مُفَاعَلَتُن/ مُـ

عُنقاً تَحتَ سِكِّين. – – – / U – – – / فَاعَلَتُن/ مُفَاعَلَتُن

والملاحظ أنّ زيّاد يستخدم في البيت الأول ، التفعيلة (كاملة) وهي من بحر الكامل ، إلا أنّه لجأ إلى التدوير في نهاية البيت حيث ينتهي بـ (مُفَاعَلَ) وتكتمل التفعيلة في السطر الثاني (تُنْ) ثم يلجأ إلى التدوير في البيت الثالث المكون من كلمتين وقد أوردهما لأهميتهما ولزيادة لفت النظر إليهما في بيت منفرد ، ولكنهما لا تستغرقان التفعيلة الكاملة بل جزء منها هو (مُـ) ويكمل هذه التفعيلة في بداية البيت الثالث (فَاعَلَتُنْ) ثم يعود إلى التفعيلة الكاملة في البيت الرابع وهذا يدعو إلى ضرورة الاستمرار في القراءة بدون توقف في الأبيات الثانية والثالثة والرابعة ثم يعود إلى التفعيلة الكاملة في البيت الرابع والتدوير — كما هو معلوم- يدعو إلى ارتباط هذه الأسطر وتواصلها عروضياً ودلالياً وهذا يؤكد التجربة النفسية الواحدة في الأبيات و يعززها إنّ هدف التدوير ربط الموسيقي المجرّد من الدلالة بل له وظيفة تعبيرية ، تستهدف في المقام الأول تحقيق علاقة عضوية بين المعنى والموسيقى ، مما يجعل من هذه التقنية وسيلة فنية موسيقية توائم البناء النفسي للقصيدة وتستدعي لتحقيق هذا التواصل والتركيب طاقة شعرية كبيرة (البحراوي ، ١٩٨٨م: ١٥٠) تجعله يتولد من عمق النص والتجربة لخلق امتداد متدفّق يفيض بالمشاعر لما يعانيه الشاعر من درامية ضاغطة تحتم عليه اختيار التدوير ،حيث يعوّض هذا الفيض السكتة العروضية للشطر الأول ، كونه يحفل بالمفاجآت والتموج بلغة مشحونة بالدهشة ما يحفظ الشكل الإيقاعي والجمالي للتجربة. (العلّاق ، ١٩٨٩م: ١١٢)

ومن مثل ذلك أيضاً قوله:

أعيشُ عَلَى حَفِيفِ الشَّوقِ .. U – U U – / U – – – / U / مُفَاعَلَتُن/ مُفَاعَلَتُن/ مُـ

في غَابَاتِ زَيتُونِي . – – – / U – – – / فَاعَلَتُنْ/ مُفَاعَلَتُن

استخدم توفيق زيّاد في نهاية البيت ، التفعيلة (كاملة) "مُفَاعَلَتُن" ومشتقها "مُفَاعَلَتُن" ثم لجأ إلى التدوير في التفعيلة الأخيرة ، حيث في نهايته يأتي بجزء من التفعيلة (مُـ) ويكملها في البيت التالي (فَاعَلَتُنْ) وهكذا استطاع الشاعر بهذه الوسيلة البارعة أن يكسر من حدة تدفق البيت المدور بهذه الوقفات التي لا يمكن اعتبارها نهايات أبيات وإنّما هي وقفات موسيقية داخلية كما استطاع أن يثري الإيقاع بهذه القوافي الداخلية فهو لا يخرج عن السياق الموسيقى الأساسي في القصيدة وهو بحر الوافر (مُفَاعَلَتُن).

التضمين العروضي

إنّ التضمين هو ظاهرة من الظواهر المنزاحة في علم العروض وهو احتياج البيت الشعري إلى البيت الذي بعده نحوياً ومعنوياً وعدم اكتماله إلا به ، «وهو تمام وزن البيت قبل تمام المعنى أو هو تأخير معنى بيت إلى آخر» (على ، ١٩٩٧م: ١٨٩) في حين أنّ المعاصر الغربي جان كوهن يعرفه قائلاً «إنّ التضمين العروضي تعارض بين الوزن والتركيب.» (كوهن ، ١٩٨٦م: ١٧٥) فيلاحظ جان كوهن أنّ التضمين بالمعنى الدّقيق «حالة خاصّة من التعارض بين العروض والتركيب إذ يقوم التنافس بين نسقين من الوقفة يتعذر التمييز بينهما ، واختزال هذا التعارض سيلتزم لقاءً تاماً بين الوقفة العروضية والوقفة الدلالية.» (كوهن ، ١٩٨٦م: ٦٠) إنّ التضمين في الشعر قد لا يكون عيباً فيه؛ لأنّ للشعر لغته الخاصة فمتى رأى الشّاعر أنَّ في التضمين (تعلق البيت بالبيت الذي بعده) تحقيق قيمة جمالية تؤثر في المتلقّي ، فإنّه يجوز له ما لا يجوز لغيره ، لأنّ اللغة الشعرية أكبر من أن تدرك وتحدد بقوانين اللغة والعروض ، ومثلما يقول كوهن «بأنّ النظم مناف للنحو وانزياح عنه.» (كوهن ،١٩٨٦م: ٦٩) إذا دققنا النّظر في هذه القصيدة نرى أنّه تكررت هذه التقنية المنزاحة عن المعيار العروضي؛ حيث نراها في المقاطع الأخيرة من القصيدة: «ومَوَّالِي/ عَمُودُ الخِيمةِ السَّوداءِ/ في الصَّحرا/ وضَجَةُ دَبكَتي/ شَوقُ التُّرابِ لأهلِه/في الضِّفَّةِ الأخرى» الملاحظ أنّ هذه المقطوعة لا تعتمد في بنائها على وحدة البيت ، وأنّما على وحدة الموضوع ، كما نشاهد أنّ الشطر الأول فيه تمام وزن البيت " مُفَاعَلَتُن ، لكن المعنى ليس بكامل بل يأتي الشطر الثاني ليتم المعنى ببيان آخر ، إنّ كلمة "موالي" في الشطر الأول مبتدأ نحوياً حيث يحتاج إلى الخبر مما نرى خبره في الشّطر الثاني عَمُودُ الخِيمةِ السَّوداءِ. ساعدت هذه التقنية على وحدة الموضوع وإن كان هناك تقنية منزاحة عن المعيار العروضي وهي المزج بين التدوير والتضمين في الشطر الثاني:

عَمُودُ الخِيمةِ السَّوداءِ ، U - - - / U - - - / U مُفَاعَلَتُن / مُفَاعَلَتُن/ مُـ
في الصَّحرا. - - -/ فَاعَلَتُن

مما يحافظ على هذه الوحدة الإيقاعية حتى نهاية القصيدة.

ب. مظاهر الانزياح الصوتي في القافية

التناوب بين حروف الرّوي

استطاعت الأوزان الشعرية أن تحافظ على البنية الموسيقية للقصيدة العربية وتهيمن عليها إلى حدّ كبير زمنا طويلا ، ولكن هذه الهيمنة تعرضت إلى بعض التغييرات وكان من أهم مظاهرها اختلاف النظام الموسيقي المتمثل في شعر التفعيلة واستثمار الترخيصات العروضية والارتكاز على البحور الصافية أكثر من المركبة. (عبيد ، ٢٠٠١م: ٢١٣) وما لبثت هذه النزعة التجديدية أن امتدت إلى منعطفات مهمة في التشكيل الموسيقي للقصيدة الحديثة هي ما يعرف بالمزاوجة الموسيقية التي أخذت أشكالا شتى منها التناوب بين حروف الرّوي. اعتبره الكثير من النقاد المعاصرين مظهرا من مظاهر التجديد ومحاولات الخروج على رتابة المألوف وأدرجوه ضمن ما يعرف بالتنوع الإيقاعي وهو «من أبرز التقنيات الأسلوبية التي وظفها الشاعر العربي المعاصر في سعيه إلى تحقيق أكبر قدر من الدرامية على مستوى التعبير.» (الغريفي ، ٢٠٠١م: ٥٩) في هذا النوع من التقفية لا تلتزم الأبيات أو الأسطر الشعرية قافية واحدة بل عدة قواف. فتأتى أحياناً بسطرين على قافية واحدة ، ثم بسطرين على قافيتين مغايرتين للقافية السابقة ، ثم تأتى بسطر على قافية السطر الأخير ، ثم تردفه بسطر آخر على قافية السطر الذي قبله ، ومن ثم فتبدو التقفية على هذا النحو متبادلة. يذهب الشاعر في استعماله للقافية مذهبا متميزاً ، إذ طغت على القصيدة القافية المطلقة إلا أنّها تأتي بلونين:

أ -القافية المطلقة المردوفة الموصولة بمدّ الياء ، مثل (أجِيبِينِي /فِلَسطِينِي/حِطِّينِ /سِكِّين/زَيتُونِي /للمَسَاكِينِ /شَرَابِينِي /تِشرِينِ /كَالسَّكَاكِينِ/صُبِّينِي)

ب. القافية المطلقة غير المردوفة الموصولة بمدّ ألف مثل (الخَضرا / الأخرى / الصَّحرا)

أمّا بالنسبة إلى استخدام حرف الرّوي «وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ، ويلتزم في كل بيت منها في موضع واحد وتنسب إليه» (بن يحيى ، ٢٠١١م: ٩٠) في هذه القصيدة يمكن القول إن حرف الروي أخذ وظيفة جديدة -انزاحت عن الوظيفة التقليدية -كونه يعدّ عنصرا في بناء النص الشعري ،

قسم الشاعر هذه القصيدة إلى ثلاثة مقاطع:

المقطع الأول مؤلف من ستة أسطر الأربعة منها جاءت مقفوةً على صوت النون المجرورة موصولة بحرف مد الياء ومردوفة بالياء أيضاً (أجِيبِينِي /فلَسطِينِي/صُبِّينِي /سِكِّين)

المقطع الثاني مؤلف من ثلاثة عشر سطراً ستة منها جاءت مقفوةً على نفس الروي مع اختلاف الردف في القافية الأولى حيث كانت مردوفة بالواو (زَيتونِي) أمّا بقية القوافي جاءت مردوفة بالياء (المَسَاكِينِ /شَرَابِينِي /تِشرِينِ /السَّكَاكِينِ/حِطِّينِ)

أمّا المقطع الثالث فهو مؤلف من تسعة أسطر الأربعة منها كانت مقفوّة على صوت "الرّاء" الموصولة بالألف دون أن تكون مردوفة (الخَضرا / السّوداء/ الأخرى / الصَّحرا)

إنّ هذا التنويع يعد من أبرز مثيرات النغم الجمالي ، حيث جعل المقطع الأول والثاني على روي "النون" والثالث على روي "الراء" حيث يرتبط هذا التنويع الإيقاعي ارتباطا وثيقا بنفسية الشاعر وانفعاله ، فهذا الانفعال هو السبب في تنويع الصوت «مما هو بلاغة الصوت في لغة الموسيقى» (صادق الرافعي ، ١٩٧٤م: ٢١٦) من حيث صفات الحروف إنّ الراء هو صوت مجهور مكرر واضح سمعيًا وهذا التكرار يعطيه ميزة موسيقية خاصّة (أبو العدّوس ، ٢٠٠٧م: ٢٦٢) وهي ذات إيحاءات «مستمدة أصلا من كونها صوتاً هجائيا ينبعث من الصميم للتعبير عن الفطرة و الألم العميق (أنّ أنينا) ولذلك كان الصوت الرنان ذو الطابع النوني (أي ذو المخرج النوني) ، الذي تتجاوب اهتزازاته الصوتية في التجويف الأنفي ، هو أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع» (عبّاس ، ١٩٩٨م: ٩٩) ما نلحظه هو ميل الشاعر إلى استخدام الأصوات المجهورة كروي بدل الأصوات المهموسة ، هذا إن دّل يدل على أن الشاعر في مقام الجهر والتصريح ، والتعبير عما يختلجه من حزن وغيرها من العواطف التي تضمنتها قصيدته ، بالإضافة إلى ذلك نستنتج أن الأصوات بما تحمله من صفات تساهم بشكل كبير في التشكيل الإيقاعي والدلالي للنص الشعري. ولعل هذاالتنو ع في حرف الروي يعني التنوع في الموقف والمشاعر والأحاسيس المرتبطة بالسياق ، فعندما يحد الموقف يستعين زيّاد بالأصوات الشديدة والمجهورة مثل الأبيات البدائية حيث إنّ استخدام حرف النون الموصولة بإشباع حركة الكسرة ومسبوقة بردف الياء تدل على الصّبر وجرأة الشاعر في المواجهة بحيث إنّ الصراع من أجل النضال ولد فيه روحاً تودّ للنّضال لا لشيء إنّما للتحرّر من بطش المستعمر من جهة وحباً للوطن من جهة أخرى. أمّا في الأسطر الأخيرة «فلسْطِينِيَّةٌ شُبَّابَتِي / عَبَّأْتُهَا/ أَنْفَاسِيَ الْخَضْرَا / وَمَوَّالِي/ عَمُودُ الخَيْمَةِ السَّوْدَاءِ/ فِي الصَّحْرَا / وَضَجَّةُ دَبْكَتِي/ شَوْقُ التُّرَابِ لأَهْلِهِ/ فِي الضِّفَّةِ الأُخْرَى.» نرى أنّ الشاعر يتحدّث عن كل ما يربطه بأصله الشريف وعراقته وثقافته العربية منها التحدّث عن الموّال «وهو فن

جديد من الفنون الشعريّة التي ظهرت بين الطبقات الشعبيّة في بلاد المشرق الإسلاميّ في إطار التجديد والتطوير في نظام القصيدة العربيّة طلبًا للسهولة والسيرورة بين عامّة الناس تأليفا وغناءً وسماعًا ،» والشبابة الفلسينية والدّبكة «وهي رقصة شعبيّة جماعيّة مصحوبة بالغناء ، شائعة في بلاد الشَّام» من ثمّ ميل القافية إلى الأسماع والارتفاع ، من خلال استعمال حروف المد والأصوات المجهورة ، فهي بذلك تمثل قمة الارتفاع الصوتي في السطر الشعري ، وذلك ما يوحي برغبة الشاعر في الجهر بجنسيته الفلسطينية ،وإيصال صوته إلى المتلقي.

الانزياح التركيبي (النحوي)

قال جان كوهن: إن النحو هو الركيزة التي تستند إليها الدلالة فبمجرد ما يتحقق الانزياح ، بدرجة معينة ، عن قواعد ترتيب وتطابق الكلمات تذوب الجملة وتتلاشى قابلية الفهم ويرى بأنّ العلاقة بين الألفاظ تعينها مواقعها الخاصة أكثر مما تعينها حركتها الإعرابية وقد نرى بأن نظام الكلمات تنزل المحدَّد قبل المحدِّد والمسند إليه قبل الفعل ، والفعل قبل الفضلة (المكملة) وأي انحراف عن هذه القاعدة يسمّى القلب. (كوهن ، ١٩٩٦م: ١٨٠) للانزياح التركيبي أشكال مختلفة إلا أنّ أكثرها انتشاراً في هذه القصيدة هي التقديم والتأخير .

- التقديم والتأخير

يعد التقديم والتأخير من أهم الميزات الأسلوبية ، وليس ذلك لكون تقدم شيء بعينه عن شيء آخر بل للدور الدلالي والجمالي الذي يلعبه هذا الخرق من تقديم وتأخير لهذا فإنّ التقديم والتأخير في الجملة العربية من المباحث الهامة التي حضيت بعناية كبيرة من قبل النّحاة والبلاغيين ، فالتقديم والتأخير في المنظور النّحوي «هما اللذان يخرقان عرف الجملة العربية ويشوش ترتيبها ويثير انتباه المحّلل.» (السّد ، ٢٠٠٧م: ١٧٥) ومن مظاهر التقديم والتأخيرفي الجملة الاسمية ، تقديم الخبر على المبتدأ ، مثل قوله: «فلَسطِينيةٌ شُبَّابَتِي/ عَبَّأتُها/أنفَاسِي الخَضرا»في هذا المقطع ، يصدح توفيق بالشوق وحنين الصوت ويقول: (فلسطينية شبّابتي) في محاولة للذوبان في أرض فلسطين والامتزاج بها عبر الألحان. لا شك أنّ المعنى سيكون مفهوماً بذات الدرجة لو قال الشاعر (شبابتي فلسطينية) ، فالخبر الذي يريد الشاعر إيصاله للمتلقي سيصل بكلا التركيبين ، ولكن الغرض ليس مجرد إيصال هذا الخبر إلى المتلقّي فحسب ، ولكن الشاعر أراد استخدام الخبر كأساس للتأثير والتحذير والتنبيه إلى خطورة الأمر؛ لذلك لجأ إلى تقديم الخبر؛ لأنّه (كون شبابته فلسطينية) هو الغرض المتعمد بالذكر.

- التنوع بين الفعلية والاسمية من الجمل

لقد تعددت مفاهيم الجملة ، كما تعددت مدلولاتها ، وأنواعها ، وفي هذه القصيدة نجد الشاعر ينوع في استخدام الجمل الاسمية والفعلية داخل القصيدة الواحدة ، وهذا التنوع في الجمل يجعل القصائد لوحات فنية جميلة وبديعة. بالنسبة إلى هذه القصيدة نستطيع تقسيمها إلى قسمين: قسم يتحدّث الشاعر عن نفسه بوصفه شخصية فلسطينية تخاطب فلسطين كالأم حيث يقول: «أنا ابنُك !» مما سيطر على جسد النص روح الغضب والتمرّد على الوضع الراهن وكما هو معلوم أنّ التمرّد والغضب «إنعكاس لما يعانيه الإنسان العربي من قهر وقسوة الظّروف وقمع الحرّيات والتجويع والهزائم والنكسات وجميع المواقف الحادّة والظّالمة التي تؤدّي إلى اتّساع مساحة الغضب والتمرّد عن الواقع» (خمخام ، ٢٠١٩م: ٧١) ومن ثمّ آمن توفيق زيّاد بالثّورة عن الواقع الفاسد وهذا الإيمان نابع عن الذات المجرّحة التي حيل بينها وبين حرّيتها في العالم فتعزم على تغيير هذه الحال حيث نرى هذا العزم في بداية القصيدة: «أنَادِي جُرحَكِ المملوءَ ملحاً يَا فلَسطِينِي!/ أنَاديه وأصرُخُ:ذَوِّبِينِي فيهِ .. صُبِّينِي» يتّضح لنا من خلال القصيدة أنّ الشاعر استعمل سياق القصيدة الفعلية الاستقبالية الدالة على الحاضر والمستقبل في اللحظة الآنية للحد الذي تضاءلت معه الصيغ الماضية وكلها تفيد الحركة و الاستمرار وعدم السكون والثبات مما يدل على التجدد والتحول. أما سيطرة الفعل المضارع على الجمل الفعلية فنراها في هذه الأفعال: «أنَادِي/أنَاديه/ أصرُخُ/ أعيشُ / أكتُبُ /أدمِي/آكُلُ/أشرَبُ/أغمِسُ» إنّ الهدف الرئيس من استخدام هذه الأفعال المضارعة بصيغة المتكلم وحده ليس إلا إثارة انفعالات قارئه وشحذ وجدانه بالثّوران والغضب بفرض خطاب تحريضي توصيلي وسيطرة لغة مباشرة وإيقاع خاصب.

أمّا القسم الثاني من القصيدة ففيه يتحدّث الشاعر عن ثقافات الفلسطينين وعن تقاليدهم وآدابهم ومن ثمّ نرى أنّ الجمل تتغيّر من الفعلية إلى الاسمية التي تدلّ على الثبات وعدم التغيّر «فالجملة الاسمية يلجأ إليها المبدع للتعبير عن الحالات التي تحتاج إلى التوصيف والتثبيت ، ذلك أنّ الاسم يخلو من الزمن ، ويصلح للدلالة على عدم التجدّد وإعطائه لونا من الثبات أما الفعل فيدخل فيه عنصر الزمن والحدث ، بخلاف الاسم الذي يخلو من عنصر الزمن ، ولأنّ عنصر الزمن داخل في الفعل ، فهو ينبعث في الذهن عن النطق بالفعل ، وليس كذلك الاسم الذي يعطي معنى جامدا ثابتا ، لا تتحدد خلاله الصفة المراد إثباتها. (درويش ، لاتا: ١٥٣) ومن النماذج الدالة على سيطرة الإسم على الفعل

قوله: «فِلَسطِينيةٌ شُبَّابَتِي/ عَبَّأتُها/ أنفَاسِي الخَضرا/ ومَوَّالِي/ عَمُودُ الخِيمةِ السَّوداءِ/ في الصَّحرا/ وضَجَةُ دَبكَتي/ شَوقُ التُّرابِ لأهلِه/ في الضِّفَّةِ الأخرى»

الانزياح الدلالي

يحاول المبدع من خلال الانزياح الدلالي تشفير النص عن طريق البلاغة ، ويرى "كوهن" أن الدلالة «مجموع التأليفات المتحقّقة لكلمة ما» (كوهن ، ١٩٨٦م: ١٠٦) وأن الخطاب الشعري يموت على صعيد الدلالة التصريحية لينبعث على صعيد الدلالة الحافة. (كوهن ، ١٩٨٦م: ١٩٦) ينشأ الانزياح الدلالي من تنافر الألفاظ المسندة إلى بعضها ، حيث يخلق عدم ملاءمتها معنى جديدا ، وذلك الانزياح هو ما يشكل شعرية النص إذا ما كان فنياً. (صالح المالكي ، ٢٠١٠م: ١٢٠) قد أدرج كوهن تحت عنوان المستوى الدلالي ، فصلاً جعل عنوانه الإسناد وعدم الملائمة. الإسناد هو أحد أهمّ الوظائف النحوية التى يمكن أن تشغلها وحدة كلامية ضمن تركيب معيّن ، وقد تكون هذه الوحدات إما ملاءمة لوظيفتها وإمّا غير ملاءمة لها ، ووفقا لكل عبارة إسنادية ينبغي توفر شرط الملاءمة بين المسند والمسند إليه ، تبعا للوظيفة النحوية المخصصة لكل وظيفة معجمية. فالقاعدة تقتضي صحة الإسناد وتوفّر شرط الملاءمة لتحقيق معنى الفهم ، وانتهاك الكلام لهذه القاعدة يفضي إلى بروز خصائص اللغة الشعرية. (شكري ، ٢٠٠٠م: ٢١) بما أنّ للانزياح الدلالي مظاهر متعددة إلا أننا سنتناول المظاهر التي وردت في هذه القصيدة ومنها: المفارقة والتنافر اللوني وتراسل الحواس.

المفارقة

وهي تكنيك فنّي يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض والمفارقة هي «التناقض في المعنيين المتناقضين في الكلام بشكلٍ استخدامها في الكلام يؤدّي إلى العدول والانحراف.» (وهبه وكامل ،١٩٨٤م: ٣٧٦) بما أنّ المفارقة تحدث في الكلام نوعا من المفاجأة فهي تشبه بالاستعارة في هذه القصيدة نرى أنّ زيّاد يقوم بالإبداع ويأتي بالتراكيب المنزاحة عن نمط التعبير بالمألوف ، ومن ذلك قوله: «أعيشُ عَلَى حَفِيفِ الشَّوقِ ../ في غَابَاتِ زَيتُونِي / وأكتُبُ للصَّعَاليكِ القَصَائدَ سُكَّراً مُرّاً/ وأكتُبُ للمَسَاكينِ.» أوّل سؤال يخطر ببالنا بعد قراءة هذا السطر هو أنّه كيف يكون السكر مراً؟! إن الصفات المألوفة التي يمكن أن يمنحها المعجم للسكر ربما تكمن في الحلاوة والعسلية والطيب

واللذة ، غير أننا نلاحظ أنّ الشاعر هنا أعطى السكر صفة جديدة (وهي المرّ) دون أن يراعي التناسب بين المستعار(المر) والمستعار له (الحلاوة)؛ لأن مقولة السكر المرّ خروج على الاستخدام المألوف للغة. ما هو جمالية هذه المفارقة؟ إنّ كلمة (المر) انعكاس لما يعتمل داخل الشاعر من حزن وألم وهو يمثل شذوذا يكشف اختيار الشاعر ما يلائم تجربته ورؤيته السوداوية القاتمة. شبّه الشاعر في هذا السطر قصائده بالسكّر المر وهذا نوع غريب من التشبيه البليغ الذي حذف فيه الأداة ووجه الشبه ويكون المشبهبه في دور الحال نحوياً. لكن لماذا شبهها بالسكر المرّ؟ شبّه قصائده بالسكّر لأنّ القصيدة بما فيها من التعابير المجازية والإيقاع والانزياحات جميلة في ذاتها إلا أنّ الواقع الذي يتكلّم الشاعر عنه جعلها مريرة وهذه المرارة ناجمة عن اغتصاب أراضي بلاده من قبل العدوّ الصهيوني والخراب والدمار والتشرّد الذي قد حدث على أبناء شعبه.

التنافر اللوني

بما أنّ المفارقة تحدث في الكلام نوعا من المفاجأة فهي تشبه بالاستعارة وخصوصا ما أطلق عليه الاستعارة التنافرية اللونية التي «هي عبارة عن صورة بلاغية تقوم على الجمع بين شيئين متنافرين لا تجمع بينهما علاقة منطقية» (قطوس وربابعة ، ١٩٩٤م: ٤٧) وبذا يكون هذا النوع من الاستعارة ، وهي بالفعل قدرة فائقة لدى الشاعر أن يأتي بها ، خاصة إذا كانت العلاقة بين الصفة والموصوف في حالة من التجلي ولا يشوبها الخفاء « فالشاعر يمتلك جرأة في المزج بين المتنافرات بصورة مدهشة تدعو إلى التساؤل والتأمل ، وتفتح آفاقا غنية من التفسيرات التي تأخذ القارئ إلى عوالم جديدة لم يسبق له أن وقف أمام سحرها المدهش.» (قطوس وربابعة ، ١٩٩٤م: ٤٧) إنّ زيّاد يقوم بالإبداع ويأتي بالتراكيب اللونية المنزاحة عن نمط التعبير بالمألوف ، فهو يسعى إلى تقديم دوال لونية بتوظيف جديد غير معهود ولا مألوف من قبل ، ومن ذلك قوله: «فلَسطِينيةٌ شُبَّابَتِي/ عَبَّأتُها/ أنفَاسِي الخَضرا» اللافت في هذا السطر يرى أنّ الشاعر أسند لوناً إلى الأشياء مجرّدة ، فهذا تحدٍّ فاضح للعقل والمنطق.ببيان آخر إنّ ما يفاجئ القارئ في هذا التركيب أنفَاسِي الخَضرا وهذا أمر مستحدث؛ لأنّ النَفس وهو ريح تدخل وتخرج من أنف الإنسان وفمه في حال التنفّس مما ليس له لون وقد نعته الشاعر هنا بالخضراء مجازاً ، فأبدع بهذه العلاقة الجديدة صورة شعرية قوامها الاستعارة في لفظة «خضراء». إن الصفة المألوفة التي يمكن أن يمنحها المعجم للنَّفَس ربما تكمن في الحرارة والسرعة والبطء وما إلى ذلك غير أننا نلاحظ أنّ

الشاعر هنا أعطى النَّفَس صفة جديدة دون أن يراعي التناسب بين المستعار والمستعار له؛ لأن مقولة أنفَاسِي الخَضرا خروج على الاستخدام المألوف للغة. يعتبر اللون الأخضر من الألوان المهدئة ، يبعث في المكان جواً من السكون والطمأنينة ، ويعكس للنفس إيحاء بالأجواء الطبيعية ، كما أنه يدل على السعادة ، والفرح ، فهو يُريح العين ، ويُرخي الأعصاب ويُستخدم أيضاً كرمزٍ للسلام.

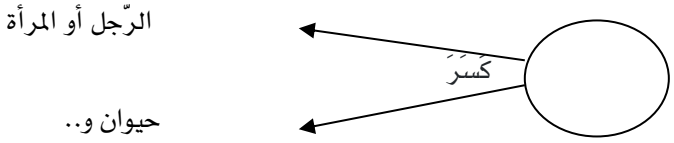
تراسل الحواس

وهو وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية التي عنى بها الرمزيون ، وهو يعني «وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى ، فنعطي للأشياء التي ندركها بحاسّة السمع صفات الأشياء التي ندركها بحاسة البصر ، ونصف الأشياء التي ندركها بحاسّة الذوق بصفات الأشياء التي ندركها بحاسّة الشم ، وهكذا تصبح الأصوات ألواناً ، والطعوم عطوراً..» (عشري زايد ، ٢٠٠٢م: ٧٨) إنّ هذه التقنية بوصفها تقنية منزاحة عن المعيار اللغوي قد شاعت في ديوان توفيق زيّاد لاسيّما هذه القصيدة ومن النماذج الواضحة للاعتماد بشكل أساسي على هذه الوسيلة من وسائل التصوير الشعري قول الشاعر: «وآكُلُ حائطَ الفولاذِ ../ أشرَبُ ريحَ تِشرينِ» كما هو معلوم أنّ التراسل واضح في الشطر الثاني ففيه يصف "الريح" – التي هي من مدركات حاسّة اللمس فيضفي عليه صفة من صفات مدركات حاسة الذّوق وهو الشرب بمعنى آخر إنّ الريح ليست من المفردات التي تصاحب مع الشّرب إلا أنّ الشاعر لجأ إلى هذا النوع من الانزياح ليؤثّر على المتلقّي ويحفّزه ويشوّقه نحو التمرّد على العدوّ الصهيوني. اختار توفيق شهر تشرين لينقل إلى المتلقّي رسالة يتّضح أنّ تشرين هو أحد شهور فصل الخريف وفيه تتساقط أوراق الأشجار ويقابله أكتوبر من شهور السّنة الميلاديَّة ، إلا أنّ غرض الشاعر الرئيسي هو الإشارة إلى حرب السادس من أكتوبر ١٩٧٣م التي حقَّق فيها العرب نصرًا عسكريًّا على إسرائيل.

الانزياح الإسنادي

هناك نوع آخر من الانزياح الدلالي الذي ينجم عن عدم الملاءمة الإسنادية النحوية ، من مثل الفعل وفاعله ومفعوله ، أو المبتدأ والخبر. إذ لا يكون بينها تجانس من حيث الدلالة. (الرواشدة ، ١٩٩٩م: ٤٧) ببيان آخر إنّ الانزياح الإسنادي هو الذي يقع ضمن الانزياح السياقي الذي سماه كوهن منافرة فهو الذي يتمثّل في عدم ملاءمة المسند للمسند إليه ، أي

ثمّة منافرة بينهما ومن مثل ذلك قول الشاعر: «وإن كَسَرَ الرَّدَى ظَهرِي/ وَضَعتُ مَكانَه صُوَّانَةً/ مِن صَخرِ حِطِّينِ .. !!» كما هو معلوم إنّ توفيق لجأ في هذه الجملة إلى الإسناد غير المألوف والذي يعكس هوّة بين المسند والمسند إليه (كَسَرَ الرَّدَى ظَهرِي) فإنّ المصاحبة المعجمية للفظة (كَسَرَ) ليست (الرَّدَى) ونستطيع أن نسترشد على ذلك من خلال هذه الخطاطة:



فإنّ الفعل (كَسَرَ) يحمل معنى ماديّاً محسوساً بينما لفظة (الرَّدَى) فتحمل معنى معنوياً. إن الواقع الحياتي الذي نعرفه يقول بأن الرَّدَى لا يكسر ، وكيف له أن يكسر وهو شيء معنوي. لعلّ الذي دفع الشاعر إلى ذلك الانزياح هو إبداء ما فيه من شدّة الألم الذي أدى إلى برودة في روحه.

أمّا نوع آخر من الانزياح الإسنادي الذي ينجم عن عدم الملاءمة الإسنادية النحوية ، فهو الإضافة الاستعارية حيث فيها يتمّ إضافة سمة من سمات المشبهبه المحذوف إلى المشبه ومن أمثلة هذا النوع من الانزياح الذي يمنح قيمة جمالية لهذه القصيدة: «وضَجَةُ دَبكَتي/ شَوقُ التُّرابِ لأهلِه/ في الضِفَّةِ الأخرى» إنّ التّركيبين الإضافيين (ضَجَةُ دَبكَتي) و(شَوقُ التُّرابِ) يشكل خرقاً واضحاً للتّصاحب المعجمي ، فإنّ لفظة (دَبكَة) لا تتصاحب معجمياً مع (ضَجَةُ). فقد نقول: ضَجَةُ (رجل أو امرأة) كما أنّ هناك ليست أية ملائمة بين الشوق والتراب من حيث التصاحب المعجمي فقد لجأ توفيق زيّاد إلى مثل هذه التراكيب المنزاحة من أجل إثارة المتلقّي. إن الشوق ليست من صفات التراب ، يجوز أن يكون التراب خصبًا ، بسبب الأمطار الغزيرة عليه أما أن يوصف بالاشتياق فهذا ما لم يعرف عن التراب لكن إثبات هذه الصفة لها دليل على عدم حيوية أبناءه الذين يعيشون في هذا التراب.

إيحائية المفردات

عندما نحاول أن نتوقف عند المعجم الشعري يعني أننا نحاول إلقاء نظرة على الخصائص العامة للألفاظ الأساسية التى يعتمد عليها الشاعر للتعبير عن حالاته ، «خاصة وأن مسألة الألفاظ تعد من المسائل التي تثار دائما في نقد الشعر.» (شوقي ضيف ،

لاتا: ١٩٥) أمّا الدلالة الإيحائية لبعض مفردات القصيدة تعتمد على استحضار واستدعاء المعنى الإيحائي لمفردات النص المراد تحليله ، فكل مفردة توحي بمعنى أو أكثر في ذهن الباحث؛ إذ هي نوع من العلاقة الترابطية - حسب دي سوسير- الموجودة بين الكلمات في النص وهي قائمة على المعنى مرة وعلى الصيغة مرة أخرى. (دي سوسير ، ١٩٨٦م: ١٥٢) تظهر في القصيدة كلمات ذات خصوصية ، قد تكون مجرد مفردات عادية ، ولكن لها في داخل القصيدة إيحاءات ودلالات متميزة ومن تلك المفردات:

فلسطين: دلالة على اعتبار نفسه جزءاً لا يتجزأ من فلسطين وأعطاها النسب الفلسطيني.

زَيتُون: دلالة على المقاومه الفلسطينيه والتحريض على الثوره والسلام ، والغضب العربي في فلسطين ، كما ان اخضراره الدائم يرمز للحياه والمقاومه المستمره.

ريحَ تِشرين: تشرين هو أحد شهور فصل الخريف وفيه تتساقط أوراق الأشجار إلا أنّها تدل على حرب السادس من أكتوبر ١٩٧٣م التي حقَّق فيها العرب نصرًا عسكريًّا على إسرائيل وبهذا تدل هذه المفردة على النضال والهجوم القوي.

حِطِّين: هي قرية فلسطينية مدمّرة شهدت أراضي القرية حادثين شهيرين إحداها هي معركة حطين ، والتي انتصرت فيها الدولة الأيوبية بقيادة صلاح الدين الأيوبي على الصليبيين. وآخرها تهجيرها وهدمها من قبل العصابات الصهيونية ، خلال نكبة الشعب الفلسطيني وإقامة دولة إسرائيل بعد حرب ١٩٤٨ بين العرب واليهود.

دَبكَة: هي رقصة فولكلورية شعبية منتشرة في بلاد الشام وهي تمثل التراث الفلكلوري لتلك البلدان إلا أنّها ولا سيّما بعد نكبة عام ١٩٤٨ م أخذت شكلاً من أشكال النضال؛ لأن إسرائيل تحارب هذا الإرث الحضاري وتهجيره لها.

مَوَّال: فن جديد من الفنون الشعريّة المستحدثة التي ظهرت بين الطبقات الشعبيّة في بلاد المشرق الإسلاميّ إلا أنّه في هذه القصيدة يرمز إلى الثقافة العريقة للشخصية الفلسطينية في أراضيها الأم وتعريض العدوّ الإسرائيلي المغتصب.

النتيجة

بعد دراسة الانزياحات الإيقاعية ، والتركيبية والدلالية في قصيدة "السكّر المرّ" لتوفيق زيّاد ، تمخض هذا البحث عن النتائج التالية:

- في المستوى الإيقاعي فقد انزاح الشاعر في كثير من الأحيان عن التفعيلة الأساسية لبحر الوافر (مُفَاعَلَتُن) التي ظهرت في صورة مَفَاعِيلُن ، أمّا من حيث نسب استغلال

الأصوات ، وتوظيفها في النص الشعري ، فقد غلبت الأصوات المجهورة التي تتصف بالقوة والشدّة ، ذلك أن الشاعر في مقام الجهر والتصريح وذلك ما يوحي برغبة الشاعر في الجهر بجنسيته الفلسطينية ، وإيصال صوته إلى المتلقي. إنّ التضمين والتدوير من أهمّ التغيرات التي طرأت على الوزن مما أدّى إلى الوقفات الشعرية وساعد على وحدة الموضوع ووحدة الجو النفسي.

– في المستوى النحوي؛ لقد استطاع زيّاد أن يخلق ملائمة بين الجمل الفعلية والاسمية نظراً إلى الموقف الذي يتحدّث عنه فإذا احتاج النّص إلى روح الغضب والتمرّد استخدم الأفعال المضارعة التي تفيد الحركة والتجدد والتحول والهدف الرئيس من استخدام هذه الأفعال ليس إلا إثارة انفعالات قارئه وشحذ وجدانه بالثّوران والغضب. أمّا إذا أراد الشاعر التحدّث عن ثقافات الفلسطينين وعن تقاليدهم وآدابهم فهو استخدم الجمل الاسمية التي تدلّ على الثبات وعدم التغيّر.

– في المستوى الدلالي ، تبيّن لنا أنّ التقنّيات المستخدمة فيها مثل المفارقة والتنافر اللوني وتراسل الحواس والانزياح الإسنادي المتمثل في التشخيص جعلت هذه القصيدة أكثر شعرية وذات تأثير قوي في المتلقّي مما أدّى استخدام مثل هذه الانزياحات إلى إكساب شعره بعدا إيحائيا. ظهرت في القصيدة كلمات ذات خصوصية لها في داخل القصيدة إيحاءات ودلالات متميزة فكل مفردة توحي بمعنى أو أكثر في ذهن الباحث. لذلك انتقى بما يتناسب والمقام مما يدل بعضها على ثقافته الأصيلة وآداب الفلسينيين من دَبكَة ومَوَّال ويرمز الآخر للحياه والمقاومه المستمره مثل *زيتون* ويشير هذه البعض إلى النضال والهجوم القوي مثل ريح تشرين كما بعضها آخر يذكّر القارئ بذكريات السارّة والحزينة مثل حطّين.

قائمة المصادر و المراجع

أبو العدّوس ، يوسف (٢٠٠٧م)؛ *الأسلوبية الرؤية والتطبيق* ، ط١ ، دار المسيرة.

البحراوي ، سيّد (١٩٨٨م)؛ *في البحث عن لؤلؤة المستحيل* ، بيروت: دار الفكر الجديد.

بن يحيى ، محمد (٢٠١١م) ، *السمات الأسلوبية في الخطاب الشعرية* ، ط١ ، الأردن: عالم الكتب الحديث.

التجديتي ، نزار (١٩٨٧م). «*نظرية الانزياح عند جون كوهن*» . مجلّة دراسات سيميائية أدبية لسانية. المغرب. العدد الأول.

خمخام ، أسماء (٢٠١٩م)؛ «*مشهدية الواقع في الشعر الفلسطيني المعاصر من منظور الأنا والآخر ، ديوان أوراق الزيتون لمحمود درويش أنموذجا*» الأثر ، العدد ٣٢ ، صص ٦٩ – ٧٩

درويش ، أحمد. (لاتا)؛ *دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث* ، القاهرة: دار غريب.

دي سوسير ، فرديناندو (١٩٨٦م) *محاضرات في الألسنية العامة*. ترجمة: يوسف غازي ومجيد النصر ، المؤسسة الجزائرية للطباعة.

الرّواشدة ، سامح (١٩٩٩م)؛ *فضاءات الشّعرية ، دراسة في ديوان أمل دنقل* ، اربد–أردن: المركز القومي لنّشر.

السد ، نور الدين (٢٠٠٧م). *الأسلوبية وتحليل الخطاب* ، عمان ، الأردن: دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع

الشّايب ، أحمد (٢٠١١م)؛ *أصول النّقد الأدبي* ، الطبعة الحادية عشر ، القاهرة: مكتبة النّهضة المصرية.

شكري ، إسماعيل (٢٠٠٠م)؛ *نقد مفهوم الانزياح* ، مجلة دراسات مغاربية ، مؤسسة الملك عبد العزيز آل سعود لدراسات الإسلامية ، والعلوم الإنسانية ، الدار البيضاء ، عدد ١١.

شوقي ضيف (لاتا). *دراسات في الشعر العربي المعاصر*. الطبعة الثامنة. دار المعارف: مكتبة الدراسات الأدبية.

صادق الرافعي ، مصطفى (١٩٧٤م)؛ *تاريخ آداب العرب* ، بيروت ، لبنان: دار الكتاب العربي.

صولة ، عبد الله (١٩٨٧م)؛ *فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة* ، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ، الدار البيضاء.

عباس ، حسن (١٩٩٨م)؛ *خصائص الحروف العربية ومعانيها* ، دراسة ، دمشق ، سورية: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

عبيد ، محمد صابر (٢٠٠١م)؛ *القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية* ، دمشق: منشورات اتحاد كتاب العرب

عشري زائد ، علي (٢٠٠٢م). *عن بناء القصيدة العربية الحديثة* ، الطبعة الرابعة ، القاهرة: مكتبة ابن سينا.

العلاق ، علي جعفر (١٩٨٩م)؛ *الشعر خارج النظم ،الشعر داخل اللغة ، دراسة في قصيدة النثر* ، مجلّة الأقلام ، العدد ١١ — ١٢ ، العراق: بغداد

علي ، عبد الرضا (١٩٩٧م). *موسيقي الشعر العربي قديمه وحديثه*. دار الشروق.

الغذامي ، عبد الله محمّد (١٩٧٨م)؛ *الصوت القديم الجديد*. لامك: الهيئة المصرية.

الغرفي ، حسم (٢٠٠١م)؛ *حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر* ، إفريقيا الشّرق ، الدار البيضاء.

فضل ، صلاح (١٩٩٢م)؛ *بلاغة الخطاب وعلم النص* ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت.

ـــــــــــ (١٩٩٨م)؛ *علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته* ، دار الشروق ، القاهرة.

القاسمي ، محمد (٢٠١٠م)؛ *قضايا النقد الأدبي المعاصر* ، الأردن: دار يافا العلمية للنشروالتوزيع

قاسي ، صبيرة (٢٠٠٨م). *بنية الإيقاع في الشعر المعاصر النظرية والتطبيق ، صلاح عبد الصبور نموذجا* ، الطبعة الأولى ، القاهرة: مكتبة الآداب

قطوس ، بسام و موسى ربابعه (١٩٩٤م). *الاستعارة التنافرية ، نماذج من الشعر الحديث* ، مؤسسة للبحوث والدراسات.

كوهن ، جان (١٩٨٦م). *بنية اللغة الشعرية*. ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري. الطبعة الأولى. دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء.

المسدي ، عبد السلام(٢٠٠٧م) ، *الأسلوبية والأسلوب* ،بيروت ، لبنان: دار الكتاب الجديد المتحدة.

ناظم ، حسن (١٩٩٤م). *مفاهيم شعرية* ، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم ، ط٣. بيروت: المركز الثقافي العربي.

النوري الخرشة ، أحمد غالب (٢٠٠٨م). *أسلوبية الانزياح في النص القرآني* ، رسالة الماجستير ، الأردن: جامة مؤتة.

وهبة ، مجدي والمهندس ، كامل ، (١٩٨٤م). *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب* ، الطبعة الثانية ، لبنان: مكتبة بيروت.

ويس ، أحمد محمد (٢٠٠٢م)؛ *الانزياح في التراث النقدي والبلاغي* ، دمشق: اتحاد كتاب العرب.

اليافي ، نعيم (١٩٩٥م). *أطياف الوجه الواحد*. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العربي.

Sources and References

Abu Al-Adous, Youssef (2007 AD); *Stylistics, vision and application*, ١st edition, Dar Al-Masira. (In Arabic)

Bin Yahya, Muhammad (2011 AD), *Stylistic Features in Poetic Discourse*, 1st Edition, Jordan: The Modern World of Books. (In Arabic)

Al-Jedditi, Nizar (1987 AD). *John Cohen's de-familiarization theory*. Journal of Linguistic Literary Semiotic Studies. Morocco, West, sunset. number one. (In Arabic)

Khamkham, Asma (2019 AD); «*The Scene of Reality in Contemporary Palestinian Poetry from the Perspective of the Ego and the Other, The Olive Leaves Diwan by Mahmoud Darwish as a Model*» Athar, Issue 32, pp. 69-79(In Arabic)

Darwish, Ahmed. (no date); *A study of style between contemporary and heritage*, Cairo: Dar Gharib. (In Arabic)

De Saussure, Ferdinando (1986 AD) *Lectures on General Linguistics*. Translated by: Youssef Ghazi and Majid Al-Nasr, Algerian Foundation for Printing. (In Arabic)

Al-Rawashdah, Sameh (1999 AD); Poetic *spaces, a study in the Diwan of Amal Dunqul*, Irbid-Jordan: The National Center for Publishing. (In Arabic)

Al-Sadd, Noureddine (2007 AD). *Stylistics and Discourse Analysis*, Amman, Jordan: Dar Homa for printing, publishing and distribution. (In Arabic)

Al-Shayeb, Ahmed (2011 AD); *The Origins of Literary Criticism*, Eleventh Edition, Cairo: The Egyptian Renaissance Library. (In Arabic)

Shawky Deif (no date). *Studies in contemporary Arabic poetry*. Eighth Edition. Dar Al maarif: Literary Studies Library. (In Arabic)

Obaid, Muhammad Saber (2001 AD); *The Modern Arabic Poem between Semantic Structure and Rhythmic Structure*, Damascus Publications of Ittihad Kottab Al arab. (In Arabic)

Ashry Zaeed, Ali (2002 AD). *On the construction of the modern Arabic poem*, fourth edition, Cairo: Ibn Sina Library. (In Arabic)

Ali, Abd al-Ridha (1997 AD). *The music of Arabic poetry, ancient and modern*. Dar Al shorough. (In Arabic)

Al-Ghadami, Abdullah Muhammad (1978 AD); *The new old sound*. Without a place: The Egyptian Authority. (In Arabic)

Al-Ghurfi, Hassem (2001 AD); *The movement of rhythm in contemporary Arabic poetry*, East Africa, Dar Al bayda. (In Arabic)

Qasi, Sabira (2008 AD). *The structure of rhythm in contemporary poetry, theory and application, Salah Abdel-Sabour as a model*, first edition, Cairo: Al-Adab Library. (In Arabic)

Qatous, Bassam and Musa Rababah (1994 AD). *Dissonant metaphor, models of modern poetry*, Foundation for Research and Studies. (In Arabic)

Cohen, Jan (1986 AD). *The structure of poetic language*. Translated by Muhammad al-Wali and Muhammad al-Omari. First edition. Dar Toubkal for the Publishing, Dar Al bayda. (In Arabic)

Nazim, Hassan (1994 AD). *Poetic concepts, a comparative study of the principles, methodology and concepts*, 3rd Edition. Beirut: The Arab Cultural Center. (In Arabic)

Al-Nouri Al-Kharsha, Ahmed Ghaleb (2008 AD). *Stylistics of displacement in the Qur'anic text*, master's thesis, Jordan: Mu'tah University. (In Arabic)

Wahba, Magdy and Al-Muhandis, Kamel, (1984 AD). *A Dictionary of Arabic Terms in Language and Literature*, second edition, Lebanon: Beirut Library. (In Arabic)

Weiss, Ahmed Mohamed (2002 AD); *Deviation in the Critical and Rhetorical Heritage*, Damascus: Union of Arab Writers. (In Arabic)

Al Yafi, Naim (1995 AD). *Single face spectra*. Damascus: Publications of Ittihad Kottab Al arab.(In Arabic)