Volume (25), No. (3) - (September)/(2025)

Semantic displacement in the collection "New Sayings about the Basus War" by the poet Amal Donqul

الانزياح الدّلاليّ في ديوان "أقوال جديدة عن حرب البسوس" للشّاعر أمل دنقل

شفاء المقابلة
جامعة اليرموك
shefa.mk@yahoo.com

*(Corresponding author) e-mail: shefa.mk@yahoo.com

الملخّص

تُعدّ الأسلوبية نظريّة حديثة تسعى للكشف عن جماليات النّص الأدبيّ، وذلك بطرق متنوعة من أهمها أسلوبيّة الانزياح، ومجالها خروقات القواعد اللغويّة على اختلاف مستوياتها الصوتيّة، والصرفيّة، والتركيبيّة، والدّلاليّة، والبلاغيّة أيضًا، وبناء على ذلك حاولت الباحثة النّظر في جماليّات النّص الشّعريّ في ديوان الشاعر أمل دُنقل "قراءة جديدة عن حرب البسوس"، وفق معايير ما يسمى في الأسلوبية بالانزياح الدّلالي.
ولمّا كان الشعر أداة المبدع في التعبير عن قضايا أمّته وقع اختيار الباحثة على ديوان ""قراءة جديدة عن حرب البسوس" للشاعر أمل دُنقل، فتلك القصائد جزء من مجموعة من القصائد السياسيّة عند شعرائنا العرب، والتي جاء إنتاجها قبل زمن النّكسة وبعده، حيث وجدت الباحثة فيها امتداد الحال التي كانت عليها الأمّة، حتى يومنا هذا، وهو سبب يستحق الانتباه إليه ومناقشته، فلاحظت الباحثة وجود إشارات أسلوبيّة توحي باختلاف الأسلوب المعتاد في رموز الشّعر العربيّ، وخروجًا عن المألوف في الاستعارات، والاستبدالات في الدّيوان بما يشابه خروج أوضاعنا السّياسيّة عن مألوفها وموروثها القديم، فكان اختيار الباحثة لهذا النّص معتمدًا على تشابه المراحل عند العرب مع اختلاف العصور والأزمنة، وخروقات للغة تشابه خروقات واقع العرب السّياسيّ.

ABSTRACT

Abstract:
Stylistics is a modern theory that seeks to reveal the aesthetics of the literary text, in various ways, the most important of which is the stylistics of displacement, and its scope is violations of linguistic rules at different levels: phonetic, morphological, syntactic, semantic, and rhetorical. Based on this, the researcher tried to look into the aesthetics of the poetic text in the collection of poems by the poet Amal Donqol, "A New Reading of the Basus War," according to the standards of what is called in stylistics semantic displacement. Since poetry is the creator's tool for expressing the issues of his nation, the researcher chose the collection "A New Reading of the Basus War" by the poet Amal Dunqul. These poems are part of a group of political poems by our Arab poets, which were produced before and after the setback, where the researcher found in them an extension of the state of the nation until this day, which is a reason worth paying attention to and discussing. The researcher noticed the presence of stylistic indications that suggest a difference in the usual style in the symbols of Arabic poetry, and a departure from the norm in metaphors and substitutions in the collection that resemble the departure of our political situations from their norm and ancient heritage. The researcher's choice of this text was based on the similarity of the stages among the Arabs with the difference in eras and times, and violations of the language that resemble violations of our political reality.

Article history:

Submission Date: 25/01/2025

Reviewing Date: 01/04/2025

Revision Date: 04/08/2025

Acceptance Date: 20/07/2025

Publishing Date: 03/09/2025

DOI: 10.6520/h7yems50

Keywords:

Funding:

This research received no specific grant from any funding agency in the public, commercial, or not-for-profit sectors.

Competing interest:

No competing interests exist.

Cite as:

Semantic (2025) ش. المقابلة, displacement in the collection "New Sayings about the Basus War" by the poet Amal Donqul. Jersah for Research and Studies 25 (3). https://doi.org/10.6520/h7yems50.

© The authors (2025). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY NC), which permits non-commercial re-use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited. For commercial re-use, please contact admin@jpu.edu.jo.

الانزياح الدّلاليّ في ديوان "أقوال جديدة عن حرب البسوس" للشّاعر أمل دُنقُل

المُلخّص:

يدرس هذا البحث جماليّات النّص الشّعريّ في ديوان الشاعر أمل دُنقل "قراءة جديدة عن حرب البسوس" وفق معايير ما يسمى في الأسلوبية بالانزياح الدّلاليّ، ومن هنا تهدف الدّراسة إلى الانتباه إلى تلك المواطن الّتي خرج بها الشّاعر عمّا عُرف به الشّعر العربيّ القديم في تناول بعض الدّلالات، والرّموز، والمجازات، والاستعارات، والكنايات، كما خرج بشخصيّات ذلك العصر عن دورها الذي كان على الواقع والحقيقة، كدور الزّير سالم، وخروج تلك الحرب الجاهليّة عن دورها القديم لتتحدّث عن الواقع المُعاصر، وانتهجت الباحثة في هذه الدّراسة المنهج الوصفيّ التّحليليّ من خلال تحليل تلك الانزياحات الدّلاليّة المنتشرة في الدّيوان، ليصل البحث إلى نتائج عدّة من أهمّها: الانزياح عن المألوف الدّلاليّ في المفاهيم، والمعلومات، والشخصيّات، والأحداث، والخروج عن منطق الحقائق؛ أي قلب الحقائق، والمفاهيم والمسلّمات، كان سمة ذلك الديوان الرئيسة، وجاء الانزياح الاستبدالي عند أمل دنقل بمفهومين: مفهوم انزياح اللفظ عمّا وُضِع له على الحقيقة بأنوعها الثلاث: اللغويّ، والعرفيّ، والشرعيّ، وهو انزياح موجود في البلاغة قديمها وحديثها، ومفهوم آخر وهو انزياح عن توظيف اللفظ في ما شاع له عند الشعراء القدماء إلى توظيفٍ جديد يفرضه العصر وأحداثه.

الكلمات المفتاحيّة: الانزياح الدّلاليّ، أقوال جديدة، حرب البسوس، شعر أمَل دنقل.

Semantic displacement in the collection "New Sayings about the Basus War" For the poet Amal Donqul

Abstract:

This research studies the aesthetics of the poetic text in the poet Amal Donqol's collection "A New Reading of the Basus War" according

to the standards of what is called in stylistics semantic displacement. Hence, the study aims to pay attention to those places in which the poet departed from what was known in ancient Arabic poetry in dealing with some connotations, symbols, metaphors, metaphors, and metonymies. He also departed the characters of that era from their role that was in reality and truth, such as the role of Al-Zir Salem, and the departure of that pre-Islamic war from its ancient role to speak about contemporary reality. The researcher adopted the descriptive analytical approach in this study by analyzing those semantic displacements spread throughout the collection, so that the research reaches several results, the most important of which are: the departure from the semantic norm in concepts, information, characters, and events, and the departure from the logic of facts; Any reversal of facts, concepts and axioms was the main feature of that collection, and the substitutional displacement came in Amal Dunqul with two concepts: the concept of the displacement of the word from what it was placed for in truth in its three types: linguistic, customary and legal, which is a displacement present in rhetoric, ancient and modern, and another concept, which is a displacement from the use of the word in what was popular for it among ancient poets to a new use imposed by the era and its events.

Keywords: Semantic displacement, new sayings, Basus War, Amal Dunqul's poetry.

المقدّمة:

لمّا كان الشعر أداة المبدع في التعبير عن قضايا أمّته وقع اختيار الباحثة على ديوان "قراءة جديدة عن حرب البسوس" للشاعر أمل دُنقل، فذلك الدّيوان جزء من الشّعر السياسيّ عند شعرائنا العرب، والّذي جاء إنتاجه قبل زمن النّكسة وبعدها، والشّعر السياسيّ من أهمّ المدوّنات التي يمكن أن تسجّل الأحداث التّاريخيّة بثوب أدبيّ، فهو "الكلام الّذي يتّصل بالدّولة سواء ما يُعبّر به عن تأييدٍ أو معارضة"[1]، حيث وجدت الباحثة في ذلك الدّيوان غير المكتمل امتداد الحال التي كانت عليها الأمّة، منذ زمن النّكسة حتى يومنا هذا، وهو أمر يستحق الانتباه إليه ومناقشته.

وقبل البدء بموضوع البحث لابدّ من نبذة عن ذلك الدّيوان الذي لم يكتمل عند الشّاعر أمل دنقل، والذي حمل شخصيّات وأحداثًا من التّاريخ العربيّ الجاهليّ برؤية معاصرة لواقعنا المؤلم، فجاء على لسان الشّاعر: "حاولت أن أقدّم في هذه المجموعة حرب البسوس التي استمرت أربعين سنة عن طريق رؤية معاصرة"[2]، وقد وضّح الشّاعر أن هذه مجموعة من القصائد استحضرت شخصيّات الحرب التراثية، وجعلت كلًا منها يدلي بشاهدته التاريخيّة حول رؤيته الخاصّة، ومن هذه الشخصيّات الملك كليب في ساعاته الأخيرة، وابنته اليمامة التي كانت رافضة للصّلح، وكان من المفترض أن تدلي بشهادتها كلّ من الشخصيات: المهلهل، وجساس بن مرة القاتل، والجليلة زوجة كليب، وأخت جسّاس، وبعض الشخصيّات التي لها دور معلّق على الأحداث، ولكنّ الدّيوان بصورته الأخيرة اقتصر على شهادتين في قصيدتين هما: (الوصايا العشر، وأقوال اليمامة ومراثيها)، أما الشهادات الأخرى التي تحدّث عنها أمل دُنقُل، لم تصل إلى حل يقنع الشاعر باكتمالها النهائيّ، على الرّغم من اكتمال أجزاء كثيرة منها في ذاكرة الشّاعر، الذي لا يسجّل قصيدته على الورق إلا بعد أن يقتنع باكتمالها الأخير، ومات أمل دُنقُل قبل أن تكتمل شهاداته، وقبل أن يقتنع ذهنه المبدع بصيغة إبداعيّة أخيرة[3].

أمّا الشّاعر أمل دُنقُل ووفق رؤية الباحث سلطان الشعّار فإنّ شاعريتّه اكتملت في زمن مشحون ومتوتّر بقضايا الأمّة وتاريخها، فنظم الشّعر في زمن متوتّر مشحون بالصّراعات والحروب العربيّة في السّتينيّات والسبعينيّات؛ ما خلق عند الشاعر شخصيّة ثائرة متمرّدة، دعمتها مرحلة نفسيّة صعبة نتيجة تداعيات تلك المرحلة[4].

ولاحظت الباحثة في الدّيوان وجود إشارات أسلوبيّة توحي باختلاف الأسلوب المُعتاد في رموز الشّعر العربيّ، وخروجًا عن المألوف في الاستعارات، والاستبدالات في الدّيوان بما يشابه خروج أوضاعنا السّياسيّة عن مألوفِها وموروثها القديم، فكان اختيار الباحثة لهذا النّص مُعتمِدًا على تشابه المراحل عند العرب مع اختلاف العصور والأزمنة، وخروقات للغة تشابه خروقات واقع العرب السّياسيّ.

ورغم كثرة الدّراسات لشعر أمل دُنقل إلّا أن القراءات للأدب على عمومه تختلف باختلاف القارئ المُثقّف، فلم ترَ الباحثة تلك الدّراسات إلّا دراسات للشّخصيّات التي استحضرها الشّاعر من التّاريخ العربيّ الجاهليّ؛ ليسقطها على الزمن المُعاصر، في ما يُعرف في الأدب بنظريّة التّناص، ومن تلك الدّراسات دراسة للباحث: محمّد ماجد مجلّي الدّخيل بعنوان: "توظيف التّراث الأسطوريّ في ديوان "أقوال جديدة عن حرب البسوس" للشاعر أمل دُنقل" وهي دراسة في كيفيّة توظيف أمل دنقل التراث الأسطوري في ذلك الدّيوان، ولا تتطرّق لأسلوبيّة الانزياح، بل تركّز على نظريّة التّناص، واستحضار الأسطورة من التّاريخ، أمّا كتاب "شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية" للناقد فتحي أبو مراد فكانت دراسة عامة لنماذج متنوّعة من شعر أمل لم يتطرّق فيه لنماذج من ديوان "أقوال جديدة عن حرب البسوس".

مفهوم الانزياح

تُعدُ الأسلوبية نظريّة حديثة تسعى للكشف عن جماليات النّص الأدبيّ، ولم يُجمِع النّقاد على تعريف واحد للأسلوبيّة لكنّهم مالوا جميعًا إلى أنّها تخصّ الكتابات الأدبيّة، وتُحدث تمايزًا ما بين

المبدعين في إنتاجهم الفنيّ، فيذكر عبد السّلام المسدّي في ما ينقله عن جاكبسون أنّ الأسلوبيّة "بحثٌ عمّا يُميّز به الكلام الفنيّ عن بقيّة مستويات الخطاب أوّلًا، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانيّة ثانيًا"[5]، وعلى ذلك يُناقش هذا البحث أسلوبيّة الانزياح في المستوى الدّلاليّ في ديوان "أقوال جديدة عن حرب البسوس" ليكشف بعض تلك المميّزات لذلك العمل الأدبيّ.

يرى أحمد ويّس أن مصطلح الانزياح يقع في مرتبة ثانية بعد الانحراف، من حيث شيوع استعماله لدى الأسلوبيين والنّقاد العرب، ومصطلح الانزياح مصدر للفعل المطاوع "انزاح" أي ذهب وتباعد، وهو أحسن ترجمة للمصطلح الفرنسيّ "Ecart" إذ إن هذه الكلمة تعني في أصل لغتها "البعد" ولكنّه يرى أيضًا أنها لا تحمل المفهوم الفني الذي يقوّى الانزياح على حمله[6]، وذلك ما يوافق تعريف جان كوهن للأسلوب، فالأسلوب عنده: " كل ما ليس شائعًا ولا عاديًّا ولا مطابقًا للمعيار العام المألوف"[7]، أي بعيدًا عن المألوف، لنلحظ أن جان كوهن يَعُدُّ الانزياح هو الأسلوب، وهو ما يحمل الشاعر بعيدًا عن المعيار المتعارف عليه في اللغة العاديّة، وكما يقول: إبراهيم أنيس: "إنّ الشّاعر... كالطّائر الطّليق يحلّق في السّماء ... وينشد الحريّة فلا يسمح لقيود اللّغة أن تلزمه معينًا لا يتعدّاه ... فلا غرابة إذًا أن نرى في ترتيب كلماته أمرًا غير مألوف أو معهود"[8]، أما الانزياح "الانحراف" عند شكري عيّاد: " لا يعني مخالفة القواعد إنّما يعني العدول عن الأصل"[9]، وهو حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ[10].

- **الانزياح الاستبداليّ:**

يختصّ الانزياح الاستبداليّ بالجانب البلاغيّ في اللّغة، من حيث الاستعارات، والتشبيهات والمجاز المرسل والعقليّ، وتمثّل الاستعارة عماد الانزياح الاستبداليّ، ونعني بها الاستعارة المفردة حصرًا، تلك التي تقوم على كلمة واحدة "تستعمل بمعنى مشابه لمعناها الأصليّ ومختلف عنه، وهي ما نجد لها تمثيلًا في بيت (فالري) الذي أورده (جان كوهن): "هذا السّطح الهادئ الذي تمشي فيه الحمائم"، فالسطح يعني البحر أما الحمائم فتعني السّفن، ويمثل هذا عند كوهن "خرقا لقانون اللغة؛ أي انزياحًا لغويًّا يمكن أن ندعوه كما تدعوه البلاغة "صورة

بلاغية"، وهو وحده الذي يزودّ الشعريّة بموضوعها الحقيقي"[11]، ويرى آيفور آرمسترونغ ريتشاردز في كتابه "فلسفة البلاغة" أن الاستعارة قد نُظِر إليها في تاريخ البلاغة على أنها لعب بالألفاظ ... واعتُبِرت جمالًا وزخرفًا، أو قوة إضافيّة للّغة، لا على أنّها الشّكل المكون، والأساس لها"، وينتصر للبلاغة فيراها "المبدأ الحاضر في اللغة أبدًا، فنحن لا نستطيع أن نصوغ ثلاث جمل في أيّ حديث اعتياديّ سلس دون اللّجوء إلى الاستعارة ... ويرى أيضًا أنّ النّظرة التقليديّة للاستعارة تحصرها في أنماط قليلة، وتجعل الاستعارة مسألة تحويل أو استبدال للكلمات، في حين أنّها في الأساس استعارات، وعلاقات بين الأفكار، فقد آمن الناقد الكبير بأن "الفكر استعاريّ ... يعمل بواسطة المقارنة، ومنها تنبثق الاستعارات في اللغة"[12].

وجاء عند المسدِّي: "قيمة مفهوم الانحراف تكمن لا في أنّه يرمز إلى صراع قارّ بين اللغة والإنسان، هو أبدًا عاجز عن أن يلمَّ بكلّ طرائقها ومجموع نواميسها ... وهي كذلك عاجزة عن أن تستجيب لكلّ حاجته في نقل ما يريد نقله، وإبراز كوامنه من القول إلى الفعل، وأزمات الحيوان الناطق مع أداة نطقه أزلية، ... وما الإنزياح سوى احتيال الإنسان على اللغة، وعلى نفسه؛ لسد قصورهما معًا"[13].

وقد عرفت البلاغة الصّور والأشكال على أنّها انحراف عن الاستخدام العاديّ، فيقول "رومارشيه": "يُقال عادة إنّ الأشكال البلاغيّة إنّما هي طرائق للكلام تبتعد عن الطرائق الطبيعيّة أو العاديّة، فهي تتمثل في بعض التحوّلات، والأشكال الّتي تختلف بطريقة ما عن السّبل المألوفة، والبسيطة للكلام"[14]، وهو في تحليله للمجاز يتّبع الخط التاريخيّ المتطوّر، فكلمة ورقة كانت تطلق أولًا على ورق الشّجر، ثم انتقلت إلى الورق المصنوع مجازًا، ثم حقيقة بعد ذلك، فالتّقابل بين المعنيين تاريخيّ بحت، فهناك معنىً أوليّ، ومعنىً مجازيّ لا يلبث أن يفقد طابعه[15]، ولعل (فينوقرادوف) هو أوّل من أشار إلى هذا المقياس التحديديّ، وتعرّض له، وهو يستقرئ مقوّمات نظريته في تاريخ الأساليب الأدبيّة التي سمّاها بالمنهج الإرجاعيّ والإسقاطيّ، ففي بحثه عن "أهداف الأسلوبية" سنة 1922 يعرج على أنّ الأسلوب يتحدّد بالعالم الأصغر بالأدب ويعني به

النّص، وهذا العالم الأصغر يحدده "جهاز الرّوابط القائمة بين العناصر اللّغويّة والمتفاعلة مع قوانين انتظامها"[16].

- **معايير الانزياح**

الخروج عن قواعد اللغة ليس أمرًا عشوائيًّا، فلا بدّ من وجود معايير لذلك الخروج وإلّا كان خطأً في اللغة وشذوذًا لا يُقبل به، وعلى ذلك فهناك معياران للانزياح:

الأول: اتخاذ معايير خارجة عن بنية النّص في قياس الانحراف، يمكن حصرها في ما يلي:[17].

- معيار لغة النثر العلميّ الإبلاغيّة التي تشكل درجة صفر بالنسبة للشعرية.
- معيار القواعد اللغوية التي تحدد الاستعمال السليم للغة.
- معيار القواعد النحويّة، والصّرفيّة والعروضيّة.
- معيار تكلّف قواعد إضافية جديدة على هذه المعايير مثل: التزام القافية في شعر التفعيلة مثلًا.
- معيار الإلف، والعادة والاستعمال المشترك العام، أو النمط المأنوس عند النّاس.
- معيار المنطق أو الدين.

الثاني: المعايير الداخلية انطلاقا من النّص:

وهي الانحرافات التي تقاس إلى (البنية اللّغوية السائدة) في النّص، حين تشكّل هذه البنية (السّياق الأسلوبيّ العام) للنّص ويحقّق الانحراف، عندها يلجأ الشّاعر للابتعاد عن هذا السّياق بدرجات قد تزيد أو تقل سموّا، أو هبوطًا سلبًا أو إيجابًا نحو ظهور عنصر غير منتظر في النّص، فيشكل هذا العنصر خروجًا مقصودًا على (السّياق الأسلوبيّ السائد في النّص)، ويحقق هذا الخروج المفاجأة والدّهشة للمتلقي، كأن يوجد على سبيل المثال نصّ تسوده البنية الحواريّة، ثم تكسر هذه البنية فجأة بظهور بنية سرديّة تؤدي عرضًا جماليًّا، لما في النّص أو نحو وجود نصّ تسوده القافية، ثمّ يتحلل فجأة منها لغايات جمالية أيضًا[18].

ونبه فتحي أبو مراد إلى أنّ: "الانحراف شأنه شأن أية ظاهرة أسلوبيّة يجب أن يكون موظفًا توظيفًا قصديًّا، لا أن يرد في النّص ورودًا بريًّا، نحو الأخطاء اللغوية المختلفة، فهذه الأخطاء مثلًا، تشكل في جوهرها ضربًا من الانحراف اللغوي لكنّها غير مقصودة، وغير موظفة توظيفًا جماليًّا، وهذا ينأى بها عن دائرة البحث الأسلوبيّ"[19]، إذًا ليكون الانزياح أسلوبيًّا يجب أن يحقّق قيمة أسلوبيّة.

ويَعدُّ محمود أمين العالم شعر أمل دنقل انحرافًا بحد ذاته فيقول: "وشعر أمل هو خروج كذلك عمّا هو سائد وثورة عليه، ولكن دون قطيعة مطلقة، مع إمكانيّة التواصل المباشر مع الناس وبهذا فهو يعبر عن تجديد وتحديث في الشّعر"[20].

يُلاحظ في توظيف الانحراف في شعر أمل دنقل كما جاء عند فتحي أبو مراد: أنّه يتّجه إلى نمطين، الأول التّوظيف الجزئي ، حيث الانحرافات المتناثرة في تضاعيف القصيدة، لتشكّل تلك الانحرافات خروجًا على البنية السائدة، أو السّياق الأسلوبيّ العام للقصيدة، والنّمط الآخر هو التوظيف الكلّيّ، أو الشّامل للانحراف، حيث تشكل بنية الانحراف السياقيّ، الأسلوب العام للنّص[21].

الانزياح الدّلاليّ وفق المعيار الخارجيّ.

نجد في كلام فتحي أبو مراد في وصفه المعيار الخارجي مدخلًا جيدًا للحديث عن بعض الانزياحات الدّلاليّة، التي ترى الباحثة فيها أهميّة كبيرة لدلالات القصائد في الديوان حيث يقول: "المعايير الخارجيّة في قراءة الانحراف، تظل عرضة لإلغاء واقعة الانحراف، وقراءتها قراءة معياريّة عاديّة، بسبب اتّساع مساحة الذاتيّة، والنسبيّة فيها، بخلاف المعايير الداخليّة الّتي تظل - إلى حدّ ما- تراهن على ملمح أسلوبيّ ما في النّص، نحو سيادة نمط أسلوبيّ معين فيه، ونمط آخر- أو أكثر- يشكل انحرافًا عنه بشكل من الأشكال"[22].

- **الانزياح عن معيار الإلف والعادة.**

يضع أمل دنقل عنوانًا للدّيوان يمثل انزياحًا، "أقوال جديدة عن حرب البسوس"، تلك الحرب التراثيّة لم يعد فيها ما يُقال، فلا انزياح في اللّغة أو البلاغة، ولا تُحمل العبارة على غير معناها الأصل، إلا عند من كان يعرف أن حرب البسوس حدث تاريخيّ انتهى، ولم يعد فيها ما يُقال، لكنّ الشاعر يشيرإلى أنّ القصد حرب جديدة ليست تراثًا، وإن تشابهت مع التراثية في بعض الوجوه، التي أسقطها أمل دنقل على حيثيات الحرب الجديدة، إذن أمل دنقل ينحرف عن الحرب الحقيقيّة المعاصرة إلى حرب البسوس القديمة، وكذلك ينحرف بالمفهوم العام للصّلح، فالصلح بمفهومه العام أمر محمود، لا يرفضه عاقل، وبما أنه مرفوض عند أمل دنقل، فذلك بحدّ ذاته انزياح عن الفكرة الشائعة عن مفهوم هذا المصطلح، ثم يكرر ذلك الأسلوب بالرّفض حتّى نهاية القصيدة، رغم كلّ المغريات مُقابِل ذلك الصّلح.

- **الانزياح عن معيار الحقائق والمسلّمات**

ينحرف أمل دنقل عن المساواة بين قلبين بشريين، أوعينين بشريتين، فقلب الغريب قلب إنسان، وقلب الأخ قلب إنسان، فمن أين يأتي الانزياح عن الحقيقة؟، ذلك بالاستفهام الإنكاري التعجبيّ، للمساواة والتشابه بين قلبين بشريين أوعينين بشريتين، "أكل الرؤوس سواء؟! /أقلب الغريب كقلب أخيك؟ /أعيناه عينا أخيك؟ / وهل تتساوى يد سيفها كان لك / بيدٍ سيفها أثكلك؟!" وذلك من خلال إجراء مقارنة بين الأخ القتيل، والغريب الذي يعرض الصّلح، وهي مقارنة بين متساوِيَيْن على الحقيقة فكلاهما من البشر، وأعضاؤهما متشابهة، لكنّ هذه المقارنة ضرورة في نظر الشّاعر، لإثبات أن صاحب الحقّ، لا يُقارَن بمغتَصِب الحقّ فالفرق شاسِع بينهما.

وفي ذلك انحراف ينقل لنا فكرة عند الشّاعر، تتمثّل في انحراف القابل للصلح عن الصّواب، وذلك عندما يساوي بين أخيه والغريب، فانحراف الشاعر عن الحقائق، والمسلّمات، يمثّل قيمة أسلوبيّة في النّص تقول أنّ الصّلح ليس بين متساويين، فقلب القتيل صاحب الأرض، ليس كقلب القاتل مغتصب الأرض، وعين الشّهيد حارس الأرض، لا تساوي عينَ سارقِ

الأرض، ويد دافعت عنك، لا تساوي يدًا حاولت قتلك، إذن فالكفتـان غير متوازيـتين فمـا يخسـره العربيّ، لا يساوي ما يكسبه من هذا الصّلح مهما كان.

- **الانزياح عن حقيقة الرّمز**

الزّير سالم على حقيقته في القصّة التّاريخيّة، لا يرغب في الصّلح أبدًا، ولا يُـذعن لـه، وهـو من الشخصيّات الـتي لهـا بعـد عـاطفيّ ووجـدانيّ عنـد الشّـعب العـربيّ، انحـرف بـه الشّـاعر إلى شخصيّة الزّير سالم الجديدة، حيث الشّـخص الـذي يسـعى للصّـلح بإذعـان، ممـا دفـع الشـاعر إلى تـذكيره بالثـأر، والحـقّ المسـلوب، يقـول البـار عبـد القـادر: "إن السـياقات التاريخيـة، والثقافيـة، وغيرهـا تحـدد أنماطًـا من الانزيـاح تعكس المسـتوى الفكـريّ، والمسـتوى الثقـافي في الأحقـاب الزمانية"[23]، فاختيار الشاعر أمل دنقل لشخصيات القصـيدة، وهي المعروفـة بصـرامتها في أخـذ الحق والثأر في التّاريخ العربيّ القديم، ثم انحرافه بها عمّا كـانت عليـه، يمثـل تلـك القَصـديَّة عنـد الشاعر، التي تناولها موسى ربابعة حين ناقشَ القصديّة التي يرمي إليها مؤلف النّص، حيث يبـني أسلوبه معتمدًا عليها، فيستطيع من خلالها أن يتوقع كيفيّة تلقي القارئ لنَصّـه، من خلال مـا تثـيره تلك الانحرافات من تأثيرات وجدانية، وعاطفيـة في السّيرة التّاريخيّة[24]، ويُعرَفُ عن أمـل دنقـل قرب شعره من نبض الشعب وهمومه، فعندما اختار حـرب البسـوس، وهـو يعلم مـا لتلـك السـيرة الشعبية التّاريخيّة من تأثير في قلب الإنسان العربيّ، كان يقصـد ترسـيخ مفهـوم الـرفض المطلـق للصّلح عنـد الإنسـان العـربيّ، وبـذلك عمـل أمـل دُنقُـل على توظيـف بعض الحقـائق، والمفـاهيم، والرّموز توظيفا منحرفًا أو منزاحًا وفق معنى الانزياح.

الانزياح عن المعيار الدّاخليّ (درجة الانتشار)

والانزياح هنا يقوم على استبدال متعلق بلا النّاهية المرتبطـة بدلالـة معيّنـة، فاسـتبدل الشّـاعر فعل "تصالح" بفعل "تقتسم" وأراه ضمن عمـود الاختيـار في الأفعـال المضـارعة الـتي يمكن أن تأتي بعـد لا النّاهيـة، ولكن لهـذا الـتركيب المنتشـر في القصـيدة أهميّـة وارتكـازًا لدلالـة القصـيدة كاملة، فلا يمكننا إلا أن نتعرض له، وهو لا يخرج عن الانزيـاح الاسـتبداليّ المرتبـط بـالتركيب،

فيبدأ الشاعر بالرّفض المتمثّل بأسلوب النّهي، ليكون أسلوبًا يعمّ القصيدة من خلال التّكرار لجملة النهي "لا تصالح" في القصيدة كاملة، والتكرار كما ترى نازك الملائكة " أسلوب شعري يجب أن يرد في مكانه [المناسب]، بحيث يستدعيه السياق النفسيّ، والجماليّ، والهندسيّ معًا وإلّا أضرّ بالقصيدة"[25]، وليست المسألة عند فتحي أبو مراد ملء فراغ وزنيّ أو تعداد سطريّ وإنّما التّكرار يؤدي وظيفة جديدة في القصيدة[26]، فتكرار "لا تصالح" رفض مطلق لذلك الصّلح.

ثمّ يصل الشاعر إلى موقع، يكسر فيه القاعدة الدّاخليّة، فينزاح عن عبارة لا تصالح إلى عبارة "ولا تقتسم مع من قتلوك الطّعام"، وذلك انزياح عن نمط شكل قاعدة داخليّة بتكرار جملة النّهي بلا النّاهية بتعليقها بفعل تصالح "لا تصالح" إلى تعليق بفعل آخر"ولا تقتسم" فيكسر القاعدة من خلال تغيّر الفعل المنهيّ عنه، وليس من خلال تغير أسلوب النّهي، فتشكّلت تلك الكناية "ولا تقتسم مع من قتلوك الطّعام"، نهاية الوحدة الخامسة من القصيدة التي تتكوّن من عشر وحدات، فيبدأ هنا بتخفيف الغموض في القصيدة بعد هذا الانحراف عائدًا إلى أسلوب رفض الصّلح بتكرار "لا تصالح"، فكأنه هنا يجعل الكسر أو الانزياح، هو بداية لشرح ما سبق من غموض، فتبدأ أسباب رفض الصّلح تظهر بوضوح بعيدًا عن الغموض الموغِل، وأساسها الرّفض لمبدأ القسمة التي جاءت من خلال الانزياح عن النمط الشائع في القصيدة في النّهي عن الصّلح في عبارة "لا تصالح"، لأن المصالحة ثمنها القسمة بين الظالم، والمظلوم في ما هو ملك للمظلوم، وبذلك سينشأ ظلم آخر.

أمّا الغموض فكان انتشاره من أوّل وحدات القصيدة إلى نهاية الوحدة الخامسة، حيث انتشار عبارات غير واضحة لرفض الصُّلح منها "لا تصالح ولو منحوك الذهب" "هل يصير دمي بين عينيك ماء؟" "تلبس - فوق دمائي- ثيابًا مطرزة بالقصب" "لا تصالح ولو توجوك بتاج الإمارة"، فكان يشير لصلح ليس بين ندّين " في الحقوق، فلا حق للعدوّ عندك فكيف تهبه حقّ بالمصالحة ليس له؟ وذلك في قوله: "لم أكن أتسلل قرب مضاربهم" "لم يكن غير غيظي الذي

يشتكي الظمأ"، فهذه الجرائم بالتّسلّل والسّرقة ليس أنا من ارتكبها، وإنّما هو ذلك الذي يفرض الصّلح.

ويشير بالغموض إلى من يدفعون الزّير سالم الجديد إلى التخاذل، والمصالحة، أولئك الذين يرون أن لا قدرة لهم على القتال "لا تصالح ولو قال من مال عن الصّدام" ...ما بنا طاقة لامتشاق الحسام..." "ولو ناشدتك القبيلة باسم حزن الجليلة" "سيقولون: تطلب ثأرًا يطول" "لا تصالح ولو قيل إنّ التصالح حيلة" "لا تصالح لو حذّرتك النّجوم"، وكل ذلك يوحي أيضًا بصلح ليس بين ندّين.

لكنّه في الوحدة الثامنة والتاسعة والعاشرة يشرح، ويصرّح بكلّ الغموض السّابق فهو يقول: لا تصالح، فما الصلح إلا بين نِدّين"، ثم يصرّح أن اللّص الذي أشار إليه سابقًا بقوله الغامض "لم أكن غازيا" "لم أكن أتسلل قرب مضاربهم" / "أو أحوم وراء التخوم" / "لم أمد يدًا لثمار الكرم" ... بمفارقة يشير فيها إلى أن من فعل كلّ ذلك، هو العدوّ الذي يريد الصلح ليس أنا، "لا تصالح، فما الصلح إلا معاهدة بين ندين"، والذي اغتالني محض لصّ/ سرق الأرض من بين عينيّ" "لا تصالح ولو وقفت ضد سيفك كل الشيوخ"، إذن هذا الصلح يدفعك إليه الشيوخ "الذين يحبون طعم الثريد" وامتطاء العبيد ... أي من اعتادوا التّرف "الذين تدلت عمائمهم فوق أعينِهم" أي يتعامون عن رؤية الحقيقة ...ويُنهي كما بدأ "لا تصالح"، بالوصيّة الكبرى السائدة في القصيدة والتي تتضمن الوصايا العشر للزير سالم من أخيه القتيل، فكان انتشار الغموض في القصيدة من بدايتها إلى ما قبل النهاية سائدًا، حتى انحرف الشاعر عن ذلك الأسلوب ليستبدله بأسلوب التّصريح لا الغموض والإشارات.

ويذكر فتحي أبو مراد أن البدء بالغموض ثم التّصريح بعده سمة لافتة في كثير من شعر أمل دنقل حيث يقول: في تحليل قصيدة (العراف الأعمى) في ديوان آخر لأمل دنقل: "... ويستمر الشّاعر على هذا النّهج في ممارسة تحطيم قواعد اللغة، أو المنطق، والمألوف في لغة النثر العلميّ الإبلاغية، حتى نهاية القصيدة، حيث يتخلص من بنية الانحراف السائدة في

القصيدة، وتهبط لغته إلى لغة التقرير والتصريح، فيميط اللثام عن مغزى القصيدة، ويكشف دلالاتها- ولعل هذه سمة لافتة في كثير من قصائده"[27].

ورغم أن أمل دنقل لم يتخلص من الانزياح الاستبدالي تمامًا في آخر القصيدة "الوصايا العشر"، إلا أنه تخلص من الغموض، وأصبحت لغته أقرب للوضوح، والدلالات المباشرة، واستعاراته، ومجازاته بدت واضحةً في وصولها إلى القارئ، في مثل: "لا تصالح ولو وقفت ضد سيفك كل الشيوخ، والرجال التي ملأتها الشروخ، هؤلاء الذين يحبون طعم الثّريد، وامتطاء العبيد"، لنرى الدّلالات واضحة خلف استعاراته ومجازاته.

الانزياح الاستبداليّ

ترى الباحثة في تحليل فتحي أبو مراد قصيدة (أشياء تحدث في الليل) للشاعر أمل دنقل، رأيًا ينطبق على ديوان أقوال جديدة في حرب البسوس، حيث يقول: تفيض قصيدة (أشياء تحدث في الليل) بالانحرافات المترامية على جسدها، غير أن هذه الانحرافات موظفة توظيفًا جزئيًّا، فليس من بينها بنية إنحرافية تشكل الأُسّ السائِد في القصيدة، وإنما هي سلسلة متنائية، ومتفارقة تطال جزءًا من السياق العام للقصيدة، في مواضع متعددة منه"[28]، فالملاحظ في ديوان (أقوال جديدة عن حرب البسوس)، تنوع الانحرافات الاستبدالية من مجاز واستعارة وكناية، وهي تنتشر في جسد القصائد كاملة.

- **الانزياح في الاستعارة**

الانزياح الاستبدالي بمفهومه الشائع من مجاز، واستعارة، وكناية ينتشر في قصائد ديوان "أقوال جديدة عن حرب البسوس"، بما يجعله من الخصائص الجوهريّة في بنية الدّيوان وليست مجرّد تفاصيل أو حلية، يقول كوهن: "فإن القوافي والجناسات من جهة، والصور والمجازات، والاستعارات من جهة أخرى لم تعد هنا مجرد تفاصيل وحلية للخطاب، بحيث يمكن إلغاؤها، بل إنها خصائص جوهريّة للعمل الأدبيّ، فلم يعد الموضوع علّة للشكل، بل هو أثر من آثاره"[29]،

ويقول في موضع آخر: "إلا أن الاستعارة الشعرية ليست مجرد تغير في المعنى، إنها تغَيّر في طبيعة أو نمط المعنى، انتقال من المعنى المفهوميّ إلى المعنى الانفعالي"[30].

ووفقًا لتلك المعايير ينحرف أمل دُنقل عن استخدام اللّفظ لما وضع له على الحقيقة، لينتقل من المعاني المفهوميّة إلى الانفعاليّة فيقول: "واغرس السيف في جبهة الصحراء / إلى أن يجيب العدم" مستعيرًا الجبهة من الإنسان للصحراء، والمُلاحظ أنّها استعارة لم يعتدها الشّعر العربيّ قديمًا، فهي كذلك خروج عن النّمط السّائد في شعرنا العربيّ القديم، فالصّحراء عند شعرائنا هي الفلاة التي قد يتوه فيها المسافر، أو هي طريق الرحّلة، أما أمل دنقل فقد خرج عن أسلوب القدماء، فجسد من الصّحراء إنسانًا، على صاحب الثأر أن يغرس سيفه في جبهته، وذلك لتستفيق كرامة العربيّ فالسّيف سلاح العربيّ، والصّحراء مكان سكن العربيّ، والعدم يجيب بصرخة الكرامة، ليذكّر الإنسان العربيّ بالثأر لأخيه وأبيه ومليكه، ولماذا العدم يجيب؟ العدم يساوي الفناء، ويجسد منه أمل دنقل الإنسان الذي يستجيب بفعل طعن جبهة الصحراء، فيجيب بلسان الأخ القتيل، الذي أضحى عدمًا.

ويبدو أن تشخيص الفناء، والعدم عند أمل دنقل يمثّل ظاهرة في شعره، ففي تحليل قصيدة أخرى من قصائده عند فتحي أبو مراد يأتي على هذه الجزئية "يبتسم الفناء"، ويقول أبو مراد في ذلك: إن الشّاعر "يخلق صورة مدهشة لا يمكن تخيّلها إلا عبر حدود النّص، حيث شخص الفناء كائنًا حيًّا مبتسمًا داخل الشّاعر، فتعانق في إطار الصّورة المجرّد (الفناء)، مع الماديّ (الإنسان)، وتفاعل الطّرفين معًا في حركة جدليّة تخصّب عنصر الصّراع، والنَّفس الدراميّ في النّص، بسبب اتساع درجة الانزياح بين الطرفين وتباعدهما"[31]، فاتّساع درجة الانزياح بين الأطراف وتباعدها كما في الصحراء والجبهة، وجواب الفناء كان في مواضع كثيرة في الدّيوان، خرج فيها الشّاعر عن المألوف في التشبيهات والاستعارات المعتادة في الشّعر العربيّ ومنها: "إن عرشك: سيف /وسيفك: زيف /إذا لم تزن -ذؤابته – لحظات الشرف / واستطبت التّرف".

فينحرف الشاعر هنا أيضًا من خلال الاستعارة حيث يشبه العرش بسيف، وهو أمر كذلك لم يعتده الشّعر قديمًا، فالعرش لم يشبّه بسيف من قبل، وكذلك السيف لم يشبّه بعرش، وإنما كانت صورة السيف في الشّعر العربيّ هي صورة المُدافع عن العرش، وبذلك انحرف دنقل عن المهمّة المعتادة للسّيف العربيّ؛ لنذهب في التفكير إلى قصديّة الشّاعر في أنّ معنى العرش يساوي معنى السّيف، والسّيف قوّة، فنرى نقطتين رأسيتين بعد لفظ العرش، وكأنه يقول: معنى العرش عندك، هو السّيف؛ أي هو القوّة، ولكنّها قوّة مزيَّفة "سيفك زيف"، قوة غير حقيقيّة إن لم تُفَعَّل، ولا يكون الحكم قوة إلا إن كان يملك قرار إعلان الحرب، فسيفُك مزيّف إن لم تزيّن طرفه بلحظات الشّرف صورة تمثيليّة منتزعة من متعدد، السيف القويّ المُزيّن طرفُه بلحظات الشّرف حين يضرب عدوّه، بصورة الحكم القويّ الذي يملك إرادته، فيملك حقّ تقرير المصير، وإلا فالحكم حكم مزيّف، حكم خضوع، واستكانة مقابل بعض المتعة الماديّة المترفة، فانحراف التشبيه اتّجه إلى إحداث تأثير دلاليّ غامض في القصيدة.

ويُتابع دنقل في تذكير الزير سالم الجديد بالثأر فيقول: "كيف تصير المليك / على أوجه البهجة المستعارة"، ويقصد البهجة المزيّفة غير الحقيقيّة، "إنه الثأر/ تبهت شعلته في الضّلوع" فالثّأر - كما يصوّره أمل دنقل- متوارث بين الأجيال، فلا تكن نقطة الضّعف، والخضوع بتنازلك عن حقّك، فطولُ الزمن يُضعِف المطالبة بالثّأر؛ لذلك يقول من خلال الاستعارة، "تبهت شعلته" أي تضعف ناره، فلا تكن أنت من يجعلها تبهت.

وفي قصيدة مراثي اليمامة يقول أمل دنقل: "إذا قيل ما نسب القوم؟".. / "فانسكبت في خدود الرمال دموع السؤال؟" لنرى الاستعارة في التشخيص، والتشييء الذي يعده فتحي أبو مراد (انتفاضة صياغيّة) في تحليله جزئية من إحدى قصائد أمل دنقل ويقول: "أنها تفرغ الدّوال من مدلولاتها المعجميّة، وتكسبها مدلولات طارئة"[32]، ونستطيع القول أنّ هذا التشخيص يظهر مليًّا في الاستعارة في "خدود الرمال"، فالرّمال أضحت شخصًا له خدود، وكذلك في "دموع السؤال"، فالسؤال شخص له دموع، فليس عند الشاعر إجابة عن سؤال النّسب إلا الدّموع التي

تنم عن حزن شديد؛ لعدم القدرة على الإجابة عن ذلك السؤال عند اليمامة، التي تشعر بفقد شـرف النّسب بعد أن ضاع دم أبيها، بفعل قومها وأهل نسبها.

وفي عملية تشكّل الشّعر عند كوهن فإن" الشعريّة تجيز انزياحًا محدودًا، ومتوقّعًا يجعل من الأسلوب لغة أخرى داخل اللغة العامّة، وأما إن سمح الشـاعر لنفسـه بالانزيـاح الحقيقيّ الـذي يخرق كل معيار... فسرعان ما يُدعى للرّجوع إلى النّظام "[33]، فحين ابتعد الشـاعر في اسـتعارته ليجعل للرّمال خدودًا، وللسؤال دموعًا سمح لنفسه بالانزيـاح الحقيقيّ، وقـد كـان قبـل ذلـك ضـمن نظام المألوف ضمن استخدام الألفاظ في ما وضعت له، وذلك في قوله: "إذا قيل ما نسب القوم؟"، ليخرق القاعدة في "انسكاب الدموع من عيون السؤال في خدود الرمال"؛ مما يثير التسـاؤل لـدى المتلقي لماذا اختار الرمال من ضمن قائمة الاختيار؟؛ ليكسـر من خلالهـا المعتـاد لتنسـجم الـدّوال مـرة أخـرى، حين يعي المتلقي ارتبـاط العـربي بالرّمـال، وهي الأرض أغلى مـا يملـك الإنسـان العربيّ، وارتباط معنى الرّمال بالصّحراء التي سبق أن جسّـدها بإنسـان لـه جبهـة يغـرس السـيف فيها، وبذلك تتحقق اللغة الشعريّة التي تخرج عن المألوف والقاعدة، لكنّهـا تعـود إليهمـا من خلال التأويل عند المتلقّي، وانسجام العلاقات بين المفردات، والتراكيب المختارة، ويقـول البـاحث البـار عبد القادر: "يمكن أن نفهم أنّ عمليّة الاستبدال تعتمد على عدة ركائز: نظريـة الحقـول الدلاليـة – المجاز- الأسلوب"[34].

وكذلك يظهر التشخيص للموت من خلال الاستعارة: "هل عرف الموت فقد أبيه؟" / هـل اغترف الماء من جدول الدمع" / "هل لبس الموت ثوب الحداد الذي حاكه .. ورماه" وتظهـر في ذلك التشخيص معاناة اليمامة عندما تشخص من الموت إنسانًا تسأله إن كان فقد أبـاه؟، وهـل لبس ثياب الحداد مثلها؟؛ لتقول: إنّ ما تشعر به لا يقدّره إلا من جرب اليُتم، وتظهـر هنـا قسـوة المـوت الذي لا يشعر بمن يتركهم خلف موتاهم، وتظهر أيضًا ذاتيّـة الشّـاعر بمـا يُعـرف عنـه من معانـاة اليُتم في صغرِه بعد فقدِ والِده، وكأنّ الشّاعر يختبئ تحت عباءة اليمامة، وفي القصيدة ذاتهـا يقـول على لسان اليمامة: "فكيف يمـوت أبي مـرتين؟" / "أيتهـا الأنجم المتلونـة الوجـه" / قـولي لـه: قـد

سلبت حياتين .. أبق حياة.. ورد حياة.. " فالأنجم لا تتلون، قد نقول على الحقيقة الشائعة عرفا: "أيها الإنسان المتلون الوجه"، ونكنّي بذلك القول عن الإنسان المتقلّب في تعاملاته مع الناس، وهو هنا يكنّي عن تلك الدّولة العظمى التي تكيل بمكيالين، لتتدخّل لدى الموت، أو القاتل فلا يسلبنا الحياتين الأرض وموت آبائنا على يديه، والشرف الذي يمكن أن نستعيده في الأجيال القادمة.

- **الانزياح في المجاز**

عندما نقف أمام الاستعارة والمجاز أرى أننا نقف أمام خيارين كما جاء عند إدريس بلمليح حيث يقول: " إننا نكون بإيزاء اختيارين اثنين، يحددان مسار التلقي الذي سنخضع له الأول: اختيار صلب ورافض سلبيّ، لم يستطع أن يكيّف ردة فعله بحسب الفعل الكامن في الاستعارة، والثاني اختيار مرن يتعامل معها على أساس أنها منتمية إلى لغة ليست هي اللغة الطبيعية على كل حال، فيندهش بإيزائها، ثم يحاول فهمها ليبرّر هذه الدّهشة، أي أنّه يحيا من خلالِها متعة جماليّة ناشئة عن تفاعله معها، ويعمل بعد ذلك على تفسير مبررات هذه المتعة، وهو اختيار لا يمكن أن يُوَفَّقَ في محاولته التأويليّة إلا إنْ تبنّى قراءة استعاريّة"[35].

يقول أمل دنقل: "وارِ قلبك بالدم .../ وارِ التّراب المقدّس/... وارِ أسلافك الراقدين/..."

القلب لا يرتوي على الحقيقة، والأسلاف (الأجداد) لا يرتون وهم موتى، فإسناد فعل الارتواء للقلب والأجداد، هو مجاز عقليّ يسند فيه الفعل لغير فاعله، فالقلب لا يرتوي، والأسلاف لا يرتون، وهم موتى تلك عادةُ طلب السُّقيا للميت، وهي من الثقافة العربيّة، وتوازي طلب الرّحمة للميت في الثقافة الإسلاميّة، لكن الارتواء يعني الحياة، والدّم يوازي الماء هنا؛ أي حياتنا لا تكون حياة إلا بالثأر والدّم، "إلى أن تَرُدَّ عليك العظام..." العظام لا ترُدّ وقد أسند الفعل لغير فاعله، عليك أن تطلب رضا الأجداد بالثأر لهم، فسقيا الميت تعني، عودة الحياة التي لا تعود إلا بالحرب، ففي الثأر حياة جديدة لذكرى الأجداد.

في الوحدة السادسة من القصيدة "يُستَولَد، الحق من أضلع المستحيل" فالحق لا يُستولد على الحقيقة، وليس للمستحيل أضلع، لكن المسألة تشير إلى قوة إصرار ذلك الجيل الذي سيأتي؛ ليعيد الحق، ويصنع المستحيل، حتى أنّه يوظف صيغة يُستَفعل (يستولد) التي تحمل معنى التكلُّف، فذلك الاستيلاد ليس بالأمر السّهل.

"ثم تبقى يد العار مرسومة (بأصابعها الخمسة) / فوق الجباه الذليلة"، فللعار يد، وتلك استعارة على غير ما عرفتها الثقافة العربية في الشّعر العربيّ، وهو بذلك ينزاح عن توظيف اليد في الثقافة العربيّة عن مفهوم العطاء والكرم أو القوّة.

أمّا في الوحدة السابعة فنرى مشهدًا للقصّة التراثيّة، جساس الغادر مختبئ بين الغصونِ، قبل أن يطعن ابن عمّه، وكليب يتحامل على ساعديه متلفتاً، ليرى نظرة التشفّي في عيني الغادر، ثم ينهي الوحدة بـ "لم يكن غير غيظي الذي يشتكي الظمأ" انزياح في إسناد فعل الشكوى للغيظ، والشكوى من أفعال الإنسان لكن أي إنسان؟ الإنسان قليل الحيلة الذي لا يملك قوة يغير بها حاله، ليكون في قمة الغيظ، وهنا يظهر المجاز العقليّ الأنسب لإنسان تعرض للغدر، وهو لا يمتلك القوة التي يدافع بها عن نفسه، فالانحراف هنا جاء في المجاز العقلي، في شكوى الظّمأ، والظّمأ هنا ليس للماء وإنّما لأخذ ثأر من لا يملك القوّة، والحيلة في ذلك، فانزاح الشّاعر في الاختيار من عمود الاختيار المناسب للشكوى واليد وغيرها بالمفهوم العربيّ والثّقافة العربيّة؛ ليحقّق للنّص الشّعريّ فنّيته في رسم صور للحرب الجديدة منزاحة تمامًا عن ثقافة الماضي ودلالات الحرب القديمة.

ونجد في ما تقدّم من انزياحات، وما سيأتي لاحقًا ما قالته الباحثة وهيبة فرغالي: "الانزياح عن المعيار في لغة الأدب مرتبط بانكسار قواعد الاختيار، حيث يخلق الشاعر مثلًا علاقات بين المفردات في التراكيب بالإسناد إليها، وظائف نحوية غير متداولة في لغة الاستعمال، كوظيفة الدوال في غير ما وضعت له، أو إسنادها إلى ما لا ينبغي أن تسند إليه، ويؤدي انعدام التناسب بين المسند والمسند إليه أو الصفة والموصوف أو المضاف والمضاف إليه ...الخ إلى إنتاج جمل

غير نحويّة، لكن إمكانية العدول عن اللغة المألوفة لا بد منها، لأن هذا الانزياح أو العدول هو الذي يحقق للنص الشعريّ فنيّته"[36].

وفي قصيدة مراثي اليمامة يقول الشّاعر: "إنّ التوَيْج الذي يتطاول: يخرق هامته السقفُ/ يخرط قامته السيفُ"، فالتويج تصغير التاج الذي لبسه الغادر جساس بعد اختفاء الزير سالم، تصغير التحقير لهذا التويج "يخرق هامته السقفُ" عادة الشعراء أن الهامة تخرق السقف بتطاولها أما النقيض أن يخرق السقف الهامة، فذلك انحراف عن المجاز المعتاد بإسناد فعل الخرق للسقف، باتجاه الهامة ولو أمعنّا النظر سيكون الخرق باتجاه الأسفل، فالهامة تحت السقف، وذلك يعني قمة الإذلال، الذي يظهر من خلال عدم التناسب بين المسند والمسند إليه، لنرى الأمر كما يراه شكري عيّاد حيث يقول: "والكتابة الفنية تتطلب من الكاتب أن يفاجئ قارئه من حين إلى حين بعبارة تثير انتباهه؛ حتى لا تفتر حماسته لمتابعة القراءة أو يفوته معنى يحرص الكاتب على إبلاغه إياه"[37]، وكذلك السيف لا يخرط القامة فأسند فعل خرط القامة للسيف على غير المعتاد، "إن التويج الذي يتطاول يسقط في دمه المنسكب"، وكذلك ذاك التويج يتطاول، وهو مجاز عقلي فالتاج لا يتطاول، ولكنه بإسناد فعل التطاول له، يعني تطاول ذلك الغادر الذي يسلب التّاج على ملك كليب، فلا تناسُب بين التاج ومن يضعه على رأسه.

ليتضح ما الثمن الذي دفعه أهل كليب حين توقفوا عن الحرب بعد اختفاء الزّير، فصاروا يسقون خيلهم بعد الغرباء، والنار لا تتوهّج في مضاربهم، ويستقبلون ضيوفهم بعيون منكسرة، وليس هذا فقط، بل أبكارهم أصبحن ثيبات، والأولاد للفراش، فقد استُبيحَت محارمُهم، وأصبحوا غارقين في الذّلّ، وكذلك الدّول العربية غرقت في ذلّها بعد توقف الحرب.

قصيدة أمل دنقل مراثي اليمامة موغلة في الغموض، والغموض عند جاكبسون خاصية داخلية متواجدة داخل كل رسالة لغويّة، ويقول في ذلك: "...أن فكرة الغموض باعتباره خاصية داخلية، لا تستغني عنها كل رسالة ... وتصبح الرسالة غامضة ليس وحدها فحسب، بل يصبح المرّسل والمتلقّي غامضين، وما يخلق لنا هذا الغموض هو هيمنة الوظيفة الشعريّة على الوظيفة

المرجعيّة للّغة"[38]، وذلك الغموض ناتج عن تباعد العلاقات والتناسب، ما بين المسند، والمسند إليه أو الصفة، والموصوف، أو المضاف والمضاف إليه، كما كان تباعد التناسب بين السقف والخرق، والسيف وخرط القامة.

ويقول أمل دنقل على لسان اليمامة: "يجيء أخي /هل عباءته الريح؟/ هل سيفه البرق؟ / هل يتمنطق فوق جواد السحاب؟ / "يجيء أخي غافلا عن كتاب المواريث" / "عن دمه الملكي" / "عن الصولجان الذي صار مقبضه العاج: رأس غراب".

عباءته الريح استعارة للعباءة ليست منطقيّة، وكذلك للسيف، سيفه البرق، هل يُطلَبُ من الجيل القادم المستحيل غير المتوقع؟، ونحن بقبولنا الصّلح نضيّع كتاب المواريث، فكيف سيعرف الجيل القادم الذي يمثله ابن كليب حقه؟، فالجيل القادم سيكون غافلًا عن حقّه يرضى بما يُرمى إليه من حقائق مزيفة ويصدّقُها، ويرى صلاح فضل "أن هناك مجالًا يبدو أن إمكانات الاختيار فيه لا حد لها، وهو مجال التعبيرات المجازية التصويريّة، من تشبيه، واستعارة، وغيرها"[39]، حيث ظهور ذلك لنا من خلال اختيارات دنقل البعيدة جدًا عن المنطقيّة، وعن الاستعمال اليوميّ واستعمالات الشعر العربي القديم.

- **الانزياح في الكنايات**

والملاحظ أنّ الاستعارة والمجاز العقلي موغلان في الغموض، والبعد عن المنطق والحقائق، ونرى ذلك في الكنايات أيضًا.

يقول الشّاعر: "فما ذنب تلك اليمامة / لترى العش محترقا فجأة /وهي تجلس فوق الرماد"

العُشّ مرتبط بثقافة الحياة الآمنة والاستقرار، فالأعشاش في الثقافة العربية لبناء حياة جديدة تحمل أملًا وتفاؤلًا، وهي لم تنحرف عند الشاعر عن معناها، لكن ذلك العش احترق فجأة، فانقلب الأمل يأسا، والحياة موتًا، ويتضح الأمر في الكناية المتجسدة في قول الشّاعر عن اليمامة: "وهي تجلس فوق الرّماد"، وفي الثقافة العربية أيضًا كان الرماد في كثير من الأحيان يرمز لكثرة القِرى والضّيوف، أي الكرم، وذلك يعني الرخاء وسعة العيش أيضًا، أما عند الشّاعر، فلم

تعد عند العربي مساحة للكرم، بعد الضّيق الذي أصابه بسبب ذلك العدوّ، فانحرفت الكناية عن أصلها؛ لهول الأحداث التي تسبب بها ذلك العدو المُصالح، فصار الرّماد مجلسًا لليمامة ابنة كليب: أي لأطفال الشهداء والقتلى، فتظهر في العبارة الكناية عن التململ وعدم الاستقرار، كناية عن الألم والعذاب، كناية عن النهايات المأساويّة، والحرمان، فالرماد نهاية للقوة في اشتعال النار، واليمامة في النهاية تجلس على الرماد، وهي بعمر الزهور تجلس على الخراب.

وهنا تورد الباحثة ما ناقشته سابقًا في المجاز وفي معيار درجة الانتشار، ولكن بمناقشته مرة أخرى في الكناية، وذلك في قول الشّاعر: "ولا تقتسم مع من قتلوك الطعام" تنتقل لا الناهية هنا من تركيب لا تصالح الشائع في القصيدة كاملة إلى تركيب الكناية عن الضّعف المطلق، والاستسلام حتى أن القتيل يقتسم مع من قتله طعامه، فينهاه الشاعر عن هذه المرّحلة من الضّعف، وذلك انزياح عن نمط شكل قاعدة داخلية بتكرار جملة النهي "لا تصالح" إلى "ولا تقتسم مع من قتلوك الطّعام"، فيكسر القاعدة، وكانت تلك الكناية نهاية الوحدة الخامسة من القصيدة، والتي تتضمن فقد ثقة المرأة العربية بالرجل العربي من حيث قدرته على حمايتها، فمن يقتسم الطّعام مع عدوّه وقاتله وصل مرحلة من الضّعف تجعل المرأة تفقد ثقتها به، فـــ "كيف تنظر في عيني امرأة .../ أنت تعرف أنك لا تستطيع حمايتها؟" وأبناء سيتخذونك قدوتهم فـــ"كيف تحلم أو تتغنى بمستقبل لغلام / وهو يكبر بين يديك بقلب منكَّس؟.

وفي قول أمل دنقل ثم تبقى يد العار مرسومة (بأصابعها الخمسة) / فوق الجباه الذليلة، نجد ما يوافق رأي فتحي أبو مراد في الانحراف حيث يقول: "الانحراف في النص يعمل باستمرار على تعطيل القدرة الإبلاغية العاديّة فيه، ويحيله إلى تصادمات لغويّة، قد تبدو ناشزة، إذا قعدت قدرة المتلقي التخييلية عن تصورها، واكتشاف التصورات المتكتمة في أغوارها"[40].

فعبارة "ثم تبقى يد العار مرسومة (بأصابعها الخمسة) " كناية عن وصمة العار التي ستلاحق من يقبل بالصّلح، فتلك الوصمة رسم اليد الذي سيشكل وشمًا على الجباه الذليلة، وذلك انزياح عن ثقافة اليد في الشعر العربي، حيث أن اليد في الشّعر العربيّ، تعني القوّة أحيانًا،

والكرم أحيانًا أخرى، لكن أمل دنقل يوظفها توظيفًا مختلفًا عن توظيفها في الثقافة العربيّة، وهو بذلك ينزاح عن الثقافة العربية المعتادة، ذلك لأن العربيّ انزاح عن فكرة استرداد الحقّ بالقوة، فما عادت اليد عنده تعني القوة، وانزاح عن كثير من شيمه التي تطلب الحق والثأر؛ فمن الطبيعيّ أن تنزاح اليد عن فكرة العطاء والكرم، لتصبح اليد الّتي ترسم وصمة العار بتوقيعها صكّ الصّلح، فترسم وشمًا للعار على جباه الذل.

يقول أمل دنقل في قصيدة "أقوال اليمامة" على لسان اليمامة ابنة كليب، وهي تدلي بشاهدتها على مقتل أبيها، وعلى الصلح الذي يسعى القاتل لإبرامه: "هل يرفع الفخ من ساحة الحقل .. كي تطمئن العصافير؟ عبارة رفع الفخ من الحقل؛ لتطمئن العصافير ضمن سؤال تعجبي، عجيب أن تُخفى الحقائق، وتُغيَّر ليتمكن العدو المعتدي من خديعة المعتدى عليه، فالفخ لا يُرفَعُ من الحقل، إلا لخديعة الطّيور حتى تطمئن وتقع فيه، فالمسألة مجرد إخفاء لذلك الفخ وليس إبعادًا له، وتلك هي المكائد التي يحاول العدو خداع العرب بها؛ حتى يقعوا في شَرَك الصّلح.

ويقول في كناية أخرى على لسان اليمامة ابنة كليب: "إن الحمام المطوّق ليس يقدّم بيضته للثّعابين حتى يسود السّلام"، وتلك عبارة حقيقيّة لا يوجد حمام يقدّم بيضه للثّعابين، عربونًا للسّلام بين الحمامة والثعبان، لكن المسألة كناية عن ضخامة التنازلات التي سيقدّمها العرب، مقابل ذلك السّلام الذي ترفضه الطّبيعة، فلا سلام يمكن أن يكون بين حمامة وثعبان على مستوى الطّبيعة، والسّلام أيضًا لا يمكن أن يكون بينك وبين قاتل أخيك.

وفي قصيدة مراثي اليمامة للّون كنايته عند أمل دنقل حيث يقول: هي الشمس، تلك التي تطلع الآن؟ أم أنها العين - عين القتيل- التي تتأمل شاخصة: دمه يترسب شيئا فشيئا .. ويخضرُّ شيئا فشيئا.. " فالدم يخضر، اللون الأخضر وكنايته المعروفة عن الازدهار والحياة، يأتي من الدّم، فلا حياة ستأتي مستقبلًا بغير دماء تُسفك الآن.

وفي قصيدة أقوال اليمامة " إلى أن تعود السماوات زرقاء" وكأن السّماء تفقد لونها الطبيعي بأفعال ذلك العدوّ من قتل، وسرقة، واغتصاب للحقّ، فباستعادة الحقّ ستعود الأشياء لطبيعتها.

وفي قول الشّاعر: "صار مقبضه العاج رأس غراب"، تعني أن صولجان المُلك صار مقبضه العاج ما لا يتوقعه المتلقّي (رأس غراب) وفي ذلك كناية عن الشؤم، والخراب المرهون بيد من يملكون القرار.

الخاتمة:

لاحظت الباحثة - من خلال هذه الدّراسة- أن الغموض كان في الاستعارة أقوى منه في الكنايات. والانحرافات عند أمل دنقل، جاءت متناثرة في جسد القصائد، وتوظيفها كان توظيفًا جزئيًا، فلا يوجد انحراف يشكّل الأساس العام في القصائد، وإنّما هي سلسلة متنائية من الانحرافات الاستبدالية ما بين الاستعارة، والمجاز، والكنايات، التي تقوم على الخروج عن العرف السائد، في بلاغة القصيدة العربيّة، فوظّف أمل دُنقُل بعض الحقائق والمفاهيم توظيفًا منحرفًا أو منزاحًا، يخدم فيه قصديته المعاصرة، وذلك بانحرافه عن مفهوم الصّلح المحبّذ عمومًا إلى مفهوم الصّلح المرفوض، وعن حقائق حرب البسوس التراثية إلى حقائق الحرب الجديدة، فكان الانحراف عن المألوف الدلاليّ في المفاهيم، والمعلومات، والشخصيات، والأحداث، والحقائق واضحًا من خلال إخراج الأشياء عن حقيقتها في مثل عدم تساوي الأشياء المتساوية على الحقيقة، كما في الاستفهام الإنكاري التعجبي كقوله: "أكل الرؤوس سواء؟" "أقلب الغريب كقلب أخيك؟" "أعيناه عينا أخيك؟".

وشكَّل الانزياح الاستبداليّ السّمة البارزة في ديوان "أقوال جديدة عن حرب البسوس"، وكان مرتبطًا بانتشار الغموض في القصائد، فتوصّل البحث إلى نتيجة سبق إليها الباحث فتحي أبو مراد، وهي سمة سائدة في أسلوب أمل دنقل تتمثّل في انحرف الشاعر عن أسلوب الغموض؛ ليستبدله بأسلوب التّصريح.

وفي الانزياح الاستبداليّ ارتكزت ظاهرة الغموض في محوري الاستعارة والتشبيه، والمجاز، بينما كانت الكنايات أقل غموضًا، وإن لم ينعدم فيها الغموض، وقلّت التشبيهات باكتمال أركانها في قصائد الديوان، وإن لم تنعدم لكنّها لم تكن بمستوى الاستعارة والمجاز، والكناية، وذلك لأن الاستعارة والمجاز، والكناية مجالها أوسع في الإيغال في الغموض.

فجاء الانزياح الاستبدالي عند أمل دنقل بمفهومين: مفهوم انزياح اللفظة عمّا وضعت له على الحقيقة بأنوعها الثلاث: اللغويّ والعرفيّ والشرعيّ، وهو انزياح موجود في البلاغة قديمها وحديثها، والانزياح عن استخدام اللفظ لما شاع له عند الشعراء القدماء إلى توظيفات يفرضها العصر وأحداثه، وهو انزياح خاص بالشعر الحداثيّ، ويظهر ذلك بتوظيفات عدّة عند أمل دنقل، خالف فيها توظيف الشاعر القديم مثل: انحراف السيف بتشبيهه بالعرش، وتشبيهه بالزيف، وكذلك كيف أن السقف يخرق الهامة، وكيف تحولت كناية الرماد من الكرم إلى الخراب، والانحراف باليد عن مفهوم القوة، والعطاء في الثّقافة العربيّة إلى صنع وصمة العار.

الهوامش:

[1] الجراري، عبّاس، في الشّعر السياسيّ، ط2، الدّار البيضاء، دن، 1982م، ص8

[2] دنقل، أمل، (أقوال جديدة عن حرب البسوس)، دن، دم، دت، ص35.

[3] انظر المصدر نفسه، ص35-36.

[4] الشعار، سلطان، في النزعة الدرامية عند أمل دنقل، مجلة جامعة النجاح (العلوم الإنسانية)، مج(7)، ع30)، 2016م، ص131.

[5] المسدّي، عبد السّلام، الأسلوبيّة والأسلوب، ط3، الدّار العربيّة للكتاب، دم، دت، ص37.

[6] انظر ويس، أحمد محمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2005م، ص48.

[7] كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ط1 ترجمة محمد الولي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986م، ص15.

[8] أنيس، إبراهيم، أسرار اللغة، ط6، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1978، ص339- 340.

[9] عياد، شكري، اللغة والإبداع،ط1، مبادئ علم الأسلوب العربي، إنترناشونال، القاهرة، 1988م، ص86.

[10] انظر، المصدر نفسه، ص79.

[11] كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ص42.

[12] ويس، أحمد محمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص115

[13] المسدّي، عبد السلام، الأسلوبية و الأسلوب، ص106.

[14] فضل، صلاح، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، 1998، ص328.

[15] انظر المصدر نفسه، ص328

[16] المسدّي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، ص90-91

[17] إيفانكوس، خوسيه، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد،ط1، مكتبة غريب، القاهرة، 1992م، ص34-35

[18] انظر إيفانكوس، خوسيه، اللغة الأدبية، ص36-37.

[19] أبو مراد، فتحي، شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث، إربد، 2003م، ص125.

[20] العالم، محمود أمين، أمل دنقل وثلاثة اتجاهات نقدية، مجلة الشعر، عدد59، يوليو، 1990، ص28.

[21] انظر، أبو مراد، فتحي، شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، ص129.

[22] المصدر نفسه، ص133-134.

[23] عبد القادر، البار، الانزياح في محوري التركيب والاستبدال، مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي-مرباح- ورقلة- الجزائر- العدد التاسع، 2010، ص54.

[24] انظر ربابعة، موسى سامح، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ط1، دار الكندي، الكويت، 2003، ص40 -41.

[25] انظر الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، 1978م، ص284.

[26] انظر أبو مراد، فتحي، شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، ص124.

[27] المصدر نفسه، ص135.

[28] المصدر نفسه، ص130.

[29] كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ص47.

[30] المصدر نفسه، ص205.

[31] أبو مراد، فتحي "محمد رفيق"، شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، ص131.

[32] المصدر نفسه، ص130.

[33] كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ص21.

[34] عبد القادر، البار، الانزياح في محوري التركيب والاستبدال، ص52.

[35] بلمليح، إدريس، القراءة التفاعلية (دراسات لنصوص شعرية حديثة)، دار توبقال، الدار البيضاءط1، 2000، ص 63.

[36] فرغالي، وهيبة، الانزياح في شعر سميح القاسم، قصيدة عجائب قانا الجديدة أنموذجا، رسالة ماجستير، جامعة أكلي محمد أولحاج، قسم اللغة العربية، الجزائر، 2012-2013م، ص39.

[37] عياد، شكري محمد، اللغة والإبداع- مبادئ علم الأسلوب العربي، ط1، دار إنترنشينال، القاهرة، 1988م، ص 197.

[38] مناصرة، عز الدين، علم الشعريات- قراءة مونتاجية في أدبية الأدب-، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2007م، ص282-283.

[39] فضل، صلاح، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص118-119.

[40] أبو مراد، فتحي، شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبية، ص132.

المصادر والمراجع:

- أنيس، إبراهيم، **أسرار اللغة**، ط6، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1978م.
- إيفانكوس، خوسيه، **نظرية اللغة الأدبية**، ترجمة حامد أبو أحمد، ط1، مكتبة غريب، القاهرة، 1992م.
- بلمليح، إدريس، **القراءة التفاعلية (دراسات لنصوص شعرية حديثة)**، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 2000م.
- الجرّاري، عبّاس، **في الشّعر السّياسيّ**، ط2، دن، الدّار البيضاء، 1982م.
- دنقل، أمل، الديوان **(أقوال جديدة عن حرب البسوس)**، دن، دم، 1983م.
- ربابعة، موسى سامح، **الأسلوبية مفاهيمها وتجلّياتها**، ط1، دار الكندي، الكويت، 2003م.
- الشعار، سلطان، **في النزعة الدرامية عند أمل دنقل**، مجلة جامعة النجاح (العلوم الإنسانية)، مج(7)، ع)30)، 2016م.
- العالِم، محمود أمين، **أمل دنقل وثلاثة اتجاهات نقدية**، مجلّة الشّعر، عدد59، يوليو، 1990م.
- عبد القادر، البار، **الانزياح في محوري التركيب والاستبدال**، مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي-مرباح- ورقلة- الجزائر- العدد التاسع، 2010م.
- عياد، شكري محمد، اللغة والإبداع- **مبادئ علم الأسلوب العربي**، ط1، دار إنترنشينال، القاهرة، 1988م.
- فضل، صلاح، **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، دار الشروق، القاهرة، 1968م.

- فرغالي، وهيبة، **الانزياح في شعر سميح القاسم**، قصيدة عجائب قانا الجديدة أنموذجا، رسالة ماجستير، جامعة أكلي محمد أولحاج، الجزائر،2013م.
- كوهن، جان، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة محمد الولي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986م.
- أبو مراد، فتحي، **شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية**، عالم الكتب الحديث، إربد،2003م.
- المسدّي، عبد السلام، **الأسلوبية والأسلوب**، ط3 الدار العربية للكتاب، دم، دت.
- الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1978م.
- المناصرة، عز الدين، **علم الشعريّات**، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، 2007م.
- ويس، أحمد محمد، **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2005م.

References

- Abdul Qader, Al-Bar, **Displacement in the Axes of Composition and Replacement**, Journal of Literature and Languages, University of Qasdi-Merbah-Ouargla-Algeria-Ninth Issue, 2010.
- Al-Alim, Mahmoud Amin, **Amal Dunqul and Three Critical Trends**, Poetry Magazine, Issue 59, July,1990.
- Anis, Ibrahim, **Secrets of Language**, 6th ed., Anglo Egyptian Library, Cairo, 1978.
- Ayyad, Shukri Muhammad, **Language and Creativity - Principles of Arabic Stylistics**, 1st ed., International House, Cairo,1988.
- Belmelih, Idris, **Interactive Reading (Studies of Modern Poetic Texts)**, 1st ed., Dar Toubkal, Casablanca, 2000.

- Cohen, Jan, **The Structure of Poetic Language**, Translated by Muhammad Al-Wali, 1st ed, Toubkal Publishing House, Casablanca1986.

- Dunqul, Amal, Diwan **(New Sayings about the Basus War)**, Dun, Dam, 1983.

- Fadel, Salah, **Stylistics, its Principles and Procedures**, Dar Al-Shorouk, Cairo, 1968.

- Farghali, Wahiba, **Displacement in the Poetry of Samih Al-Qasim, The New Wonders of Qana Poem as a Model**, Master's Thesis, Akli - Muhammad Oulhaj University, Algeria, 2013.

- Ivankos, Jose, **Theory of Literary Language**, translated by Hamed Abu Ahmed, 1st ed., Gharib Library, Cairo, 1992.

.Al-Jarari, Abbas, **In Political Poetry**, 2nd ed, n.P, Casablanca, 1982 -

- Al-Malaiqey, Nazik, **Contemporary Poetry Issues**, 1st ed., Dar Al-Ilm Lil-Malayin, Beirut1978.

- Al-Manasreh, Ezz El-Din, **Poetics**, 1st ed., Majdalawi Publishing and Distribution House, Amman, 2007.

- Al-Masdi, Abdul Salam, ND, **Style and Stylistics**, 3rd ed, Arab House for Books, Np.

- Abu-Murad, Fathi, **Amal Dunqul's Poetry, A Stylistic Study**, Modern World of Books, Irbid, 2003.

- Rababa'a, Musa Sameh, **Stylistics, Its Concepts and Manifestations**, 1st ed, Dar Al-Kindi, Kuwait, 2003,

- Al-Shaar, Sultan, **On the Dramatic Tendency of Amal Donqol**, An-Najah University Journal (Humanities), Vol. (7). 30, 2016.

- Wayiss, Ahmed Mohammed, **Displacement from the Perspective of Stylistic Studies**, 1st ed, Majd University Institution for Studies, Publishing and Distribution, Beirut, 2005.