الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في البلاغة والأسلوبية

أسلوب الانزياح بين النظرية والتطبيق

إعداد الطالب: قدوسي نور الدين

أعضاء لجنة المناقشة:

أ/د – محمد عباس – أستاذ التعليم العالي - جامعة تلمسان ..... رئيسا

أ/د –عبد اللطيف شريفي–أستا التعليم العالي- جامعة تلمسان.....مشرفا ومقررا

أ/د –عبد الجليل مصطفاوي –أستاذ التعليم العالي جامعة تلمسان... عضوا مناقشا

أ/د – الشيخ بوقربة – أستاذ التعليم العالي - جامعة وهران .... عضوا مناقشا

د –محمد سعيدي – أستاذ محاضر "أ" - جامعة مستغانم..... عضوا مناقشا

د – محمد مذبوحي – أستاذ محاضر "أ"- جامعة سيدي بلعباس ...عضوا مناقشا

العام الجامعي: 1434- 1435 / 2013- 2014.

بسم الله الرحمن الرحيم

الاهـــــــــــــداء

إلى والـــدي الكريمين وإلى كـــــــــــل أفراد عائلتي

وإلى كل من ساعدني من بعيد أو قريب....

أهدي ثمرة هذا الجهد....

شكـــــر وعرفان

بعد حمد الله، الذي علم الإنسان ما لم يعلم، يطيب لي أن أخط كلمات تحمل أسمى معاني الشكر والامتنان للأستاذ الدكتور: عبد اللطيف شريفي، والذي نجد البياض يضيق عن السواد في شكره، فلن توفيه الكلمات حقه، فقد كان خير معين ومرشد بنصائحه وكتبه في هذا العمل.

وأتقدم بخالص الشكر وعميقه لكل من مد لي يد العون والمساعدة، وأنا بصدد إنجاز هذا العمل، مذ كان فكرة بعيدة اختلجت في الذهن إلى أن استوت على أرض الورق حقيقة ناضجة بإذن الله تعالى.

ولا يفوتني شكر أساتذتي الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة، على تفضلهم بقبول مناقشة هذه الجهد، وتقديم كل ما هو مفيد، وإسداء النصح والإرشاد لاستكمال ما فاتني من ضعف وقصور.

عندما تتكاثر المصائب يمحو بعضها
بعضا وتحل بك سعادة جنونية غريبة
المذاق وتستطيع أن تضحك من قلب لم
يعد يعرف الخوف... !

نجيب محفوظ

مقدمة

مقدمـــة

استطاع علم الأسلوب بكل محدداته ومصطلحاته أن يرسي لنفسه حقلا كثرت في أرجائه الدراسات التي يطرِّد صدورها عاما بعد عام، ولعلّ أهمّ أسرار هذا الاطراد وقوف الأسلوبية بآلياتها على أدبية الأدب، إذ تعنى بطرق التعبير، وتحديد الخصائص اللغوية، وبكل الانزياحات على مختلف مستوياتها، والتي بفضلها يتجاوز الخطاب الأدبي سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية الجمالية.

وليس يخفى على الدّارس المتمرّس أنّ الخوض في الأسلوبيّة يشي بمفهوم عُدّ حجر الركن في التراث النقدي و البلاغي، ولا يزال كذلك في الدراسات الأسلوبية الحديثة، وهو ما اصطلح عليه أهل الاختصاص بالانزياح"ECART"، وانطلاقا من حقيقة أنّ المصطلح ينبثق عن دواعي تختلف من عصر إلى آخر، تعلّقت بظاهرة الانزياح أسماء وأوصاف كثيرة كان بديهيّا أن تتباين فيما بينها، ولكثرتها وتنوعها أشار عبد السلام المسدي في كتابه "الأسلوبية والأسلوب" إليها عندما أورد طائفة من تلك المصطلحات: كالانحراف "DEVIATION" ليوسبيتزر والتجاوز "L'ABUS"لفا ليري، وخرق السنن " LA VIOLATION DES NORMES"، لتودوروف.

ولكن رغم هذا التباين و التعدد، فلا يمكن أن ُننعت بالمبالغين إذا قلنا:أن الانزياح سبب رئيس في شعرية الخطاب، بل هو شعرية الخطاب نفسها، فهو وحده الذي يمنح النمط الأدبي شرف التأثير والاستمرار في نفس وذهن المتلقي، ولعل ما يميز دراسة الانزياح في بحثنا الموسوم " أسلوب الانزياح بين النظرية و التطبيق" كوننا حاولنا تقصّي هذه الظاهرة الأسلوبية في أنماط وأشكال أدبية مختلفة إضافة للنّص القرآني. هذه الأنماط الثلاث و بالتفاوت في درجة أهميتها، تلتقي في عنصر الانزياح. إنّه المحور الرئيس الذي يدور حوله البحث في كل فصل من فصوله.

يمتلك هذا الأسلوب الجمالي خصائص ومعالم أثرت في مسار الأنماط الأدبية، والتي كانت ترتكز على تلك الأداة لرسم ذواتها وإعلان مخبوئها، فمكمن الجمال و الإبداع فيه هو استخدام اللغة المنحرفة عن الأصل والمعيار، واستعماله للخروقات الوظيفية بغية الغوص في

عالم المحسوس و الماورائي لاستشراف العالم الفني الأدبي القابع بعيدا هناك في عمق الإنسان والموجودات على حدّ سواء، وزاد على ذلك بتجاوز العادي وخرق المألوف من التعبير والتصوير و التفكير، فخلق بذلك الأدباء في خطاباتهم – الشعرية و الروائية – مناخا خاصا ميّزته حالات وجدانية ساخنة وقدرة تأثيرية، وديناميكية للأشياء الثابتة خوّلت لهم حمل لواء الانحراف عن تباين الأجناس الأدبية واستقلال كل نوع منها إلى شعرية هذه الأجناس، كعامل مشترك فيما بينها يشتغل أساسا في أدبيّة الخطاب عامة.

أسباب اختيار الموضوع :

لم يكن اختيارنا لهذا المسلك البحثي محض صدفة أو اختيارا اعتباطيا، بل هو تخمّر فكرة في ذهن باحث أرّقه مصطلح الانزياح بتمثلاته في التراث النقدي والبلاغي، إلاّ أنّه لم يكن المسوّغ الوحيد، بل من أهم أسباب اختيار هذا الموضوع مايلي:

– إدراكنا لأهميّة مصطلح "الانزياح" ليس في الميدان اللّغوي و النقدي فحسب، بل في الميادين العلمية الأخرى.والذي كان دافعا ثانيا لمعرفة جذور الانزياح في التراث النقدي والبلاغي العربي، وكذا تحديد المصطلح من منظور الدّراسات الأسلوبية الحديثة.

– شحّ الدّراسات المهتمة بالانزياح خصوصا في الخطاب الروائي، إذا ما قيست بالخطاب القرآني و الشعري.

– الوعي الحاد بأن الانزياح ظاهرة أسلوبية ترقد في باطن الخطاب وتفتح قضايا كثيرة في ذهن القراء والدارسين، تتحرك في سياق متناسق يسمى " نظرية الانزياح"، والتي يجب التوفيق بين مستوييها الغيابي والحضوري كضرورة ملحة لفهم حقيقة تموقع المعيار من الانزياح، فتتبعنا لمصطلح الانزياح نظريا وتطبيقا هو محاولة لتسليط الضوء عليه كأساس في كل الأعمال الفنية الحديثة والمعاصرة.

ولم يكن هذا الاختيار في منأى عن الصعوبات والإشكالات المتعددة، إذ لا يخلو أي بحث من العوائق والمطبات. فلسان حال المقام ينطق بقول طه حسين " نحن لن نبلغ الكمال ولكن بسعينا إليه نُحصل المعرفة"، فيكفي معرفة الموضوع لنتلمس الصعوبة. فالانزياح لا تتحدد ملامحه بوضوح في ذات معينة، بل هو نتاج خليط من عناصر شعرية وغير شعرية،

وهو إفراز لحالة نفسية دائمة التغير والتبدل، إضافة لهذا كله يعدّ المصطلح حقلا مفتوحا على أراء واجتهادات مختلفة ونظريات متعاكسة، تُظْهِرُ الانزياح موضوعا واسعا يتكئ في مجمله على مفهوم التمرد والخروج عن المألوف، وكذا على خلفيات فلسفية وجمالية وأدبية ونقدية، ممّا جعل عملية التوفيق والخروج بما يشفي غليل الباحث شاق وصعب للغاية. زيادة على هذا وفي الجانب التطبيقي واجهتنا صعوبة تقصّي آليات وصوّر الانزياح في القرآن الكريم (سورة الكهف)، الشعر(ديوان أغاني الحياة) والرواية (ما تبقى لكم)، موازاة بقلة الدراسات والمراجع، إلا أنها وعلى تنوعها لم تصادر جهدنا ولم تضعف من همّتنا، فاعتمدنا إضافة للمراجع المتوفرة على نتاج قراءتنا للرواية و الشعر.

إشكالية البحث:

بالرجوع إلى كتب التراث النقدي والبلاغي يظهر الزخم الكبير من المصطلحات المتعلقة بالانزياح في آليات عملها داخل الخطاب، إضافة إلى ما جاء على لسان المحدثين كالتحريف والكسر والتجاوز...الخ، وتموقعها الإيجابي أو السلبي في بنائية النّص، تُطْرحُ جُملةٌ من الأسئلة رسمت معالم الإشكالية، ولعل أهمها كيف يكون الانزياح ؟وهل كل المصطلحات المتعلقة به تندرج تحت حد واحد؟ أهي وليدة التنقيب والمعرفة أم وليدة تعدد واضعي المصطلح واختلاف ثقافاتهم؟ كيف يحافظ الانزياح على قدرته التأثيرية والجمالية ؟ ما هي روافده التي تكفل له طول الاستمرار في ذهن القارئ ؟ ما هي حدود حركيته في الخطاب؟

كيف يمكن أن ننفذ إلى عمق الخطاب بتحديد صور الانزياح فيه، وتحديد فضاء اشتغاله للوقوف على إسقاطاته الشعريه وتلمس مستوى الجمالية عنده؟

منهج الدراسة:

أمام موضوع "أسلوب الانزياح بين النظريّة والتّطبيق"، وفي محاولة منا لتسليط الضوء على مصطلح يعدّ أساسا في الدراسات الأسلوبيّة الحديثة، وإبرازا لتكامل جهود القدامى والمحدثين لتطوير الدرس النقدي، وتحديدا لصوّر الانزياح في الخطاب، لم نعتمد خطّا منهجيّا واحدا قد يعيق لذة البحث، و يفقد الدراسة متعة التنقيب، بل استثمرنا في أكثر من منهج،

وفي مقدمتها المنهج التاريخي لقراءة آراء القدامى والمحدثين، أمّا المنهج الوصفي التحليلي، فلفهم أسرار الانزياح الجمالية ولإدراك مقوماتها الفنية.

خطة البحث:

أمّا الخطّة المتّبعة، فقد تمثلت في مدخل وثلاثة فصول وخاتمة، فأمّا المدخل، فتوقفنا فيه عند المصطلح العربي والثورة اللّسانية والنقدية والنّظر إلى الانزياح باعتباره ظاهرة كونية وسكولوجية قبل أن تكون أسلوبيّة في واقع نصّي.

الفصل الأوّل: درسنا فيه الانزياح وحركيته في التراث النقدي والبلاغي.وقد قسمناه إلى أربعة مباحث:جاء الأوّل تحت عنوان"تأصيل الانزياح في الدرس البلاغي القديم"ذكرنا بالشرح أهم المصطلحات الدائرة في حيّز العدول، وتعرضنا في الثاني للانزياح في القرآن الكريم، أمّا الثالث، فبينا فيه البعد العدولي في علوم البلاغة، وكيف اشتغل هذا البعد وساعد في بنائية التقنية البلاغية جماليا، وفي الرابع حدّدنا القيمة الانزياحية في الضرورة الشعرية وكيف أجازها النقّاد للشعراء دون الكتاب.

الفصل الثاني: والذي جاء بعنوان"الانزياح في الدراسات الأسلوبيّة الحديثة"،وكان قوامه أربعة مباحث: تركّز أوّلها على الأسلوبيّة وتحليل الخطاب وارتأينا أن نشير فيه إلى الأسلوبية البنيوية ومحددات الأسلوب (الاختيار،التركيب،الانزياح) أمّا ثانيه، فركّزنا على النّص وموقعه بين سلطة المعيار ولذة الانزياح، هذا المعيار الذّي يعدّ خلفيّة لتحديد مستوى الانزياحات، أمّا الثالث فتعرّضنا فيه للانزيّاح وحركيته في النّص الشعري ، وكيف يمثّل هذا العدول مفاجأة تعبيرية تخرق أفق التّوقع لدى المتلقي، كما سعينا في هذا المبحث إلى إبراز عنصر الغموض وكيف يمكن أن يكون قيمة فنيّة بعيدة عن الغموض السلبي، وجاء الرابع إشارة إلى أهمّ المصطلحات الحديثة التي سبحت في المجال الدلالي لمصطلح الانزياح.

الفصل الثالث: كان بيانا لآليات وصور الانزياح في الخطاب القرآني والشعري والروائي، وكان قوامه ثلاثة مباحث، أوّلها تعرضنا فيه لصور الانزياح في سورة الكهف وكان ذلك بالتطرق للانزياحات اللغوية وغير اللغوية (الخوارق)، وفي الثاني تعرضنا لديوان

"أغاني الحياة" لأبي القاسم الشابي، وقد شمل الانزياح بالمستويات الثلاث: التركيبي في صورة التقديم والتأخير،الاعتراض والزيادة، و التكرار والالتفات، أمّا المستوى الدلالي درسنا فيه الاستعارة والرّمز، وكذا الانزياح اللّوني، وأخيرا المستوى الإيقاعي بقيمته الانزياحية، أمّا الثالث تعرضنا فيه للانزياح في الخطاب الروائي في رواية "ما تبقى لكم" لغسان كنفاني، وكيف خرجت لغته الروائية من اللغة الفوتوغرافية النمطية الواقعية إلى اللغة الشعرية الجمالية. وكيف انزاح بمكوناته الروائية في صورة حركيّة الزمان و الشخصية في بناء الرواية.وقد ختمنا بحثنا بمحطّة جمعنا فيها أهم النتائج المتوصل إليها بعد القراءة والمتابعة والاستقصاء.

وهكذا تظهر الخطة هيكلا بحثيا، قدم رؤية نزعم أنها شاملة للموضوع، زاوجت كبقية البحوث بين ماهو نظري تاريخي ، وبين ماهو تطبيقي استقرائي.

استأنسنا في بحثنا بمصادر ومراجع كثيرة، عامة ومتخصصة جمعت بين فلسفة الجمال وشعريته في الخطاب، وبين النقد الأدبي، والأسلوبيات العربية والغربية، إلا أن الاستفادة الكبرى كانت من كتب بعينها أهمها:

- أغاني الحياة لأبي القاسم الشّابي.
- الأسلوبية و الأسلوب لعبد السلام المسدي.
- الأسس النفسيّة لأساليب البلاغة العربية لمحمد عبد المجيد ناجي.
- الانزياح في التراث النقدي و البلاغي لأحمد محمد ويس.
- الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية لأحمد محمد ويس.
- البحث الأسلوبي معاصرة وتراث لرجاء عبيد.
- العدول أسلوب تراثي لمصطفى السّعداني.
- الغموض في الشعر العربي الحديث لإبراهيم رماني.
- بنية اللغة الشعرية لجون كوهين.
- دراسات في الشعرية الشّابي نموذجا لصوله عبد الله.
- رواية ما تبقى لكم لغسان كنفاني.
- نظرية اللغة في النقد العربي لعبد الحكيم راضي.

-

وأخيرا نتمنى أن نكون قد اقتربنا ولو ببضع خطوات من عالم الانزياح الممتلئ بالشعرية والجمالية ورحابة الخيال، ونتقدم بالاعتذار عن الهفوات والأخطاء، فإن أخطأت فمن نفسي والشّيطان وإن أصبنا فمن الله، دون أن ننسى الأستاذ الدكتور المشرف الذي كان خير عون لي في إنجاز البحث، ونسأل الله السداد والتوفيق "إليه يصعد الكلم الطيب و العمل الصالح يرفعه".

قدوسي نورالدين

2014/01/16 بتلمسان

مدخل

المدخـــــــــــــــل :

الانـــزياح المصطلـــح والظـــاهرة

أ- المصطلح العربي والثورة اللسانية والنقدية.

ب- الانزياح والظاهرة:

1 – الانزياح ظـــــــــاهرة كونية.

2- الانزياح ظـــــــــاهرة أسلوبية.

3- الانزياح ظاهرة سيكولوجية .

مدخـــل

تتأكد أهمية المصطلح يومًا بعد يوم، باعتباره بنية سميائية ودلالية وتداولية تشترك فيها جلّ اللغات والثقافات المختلفة، إضافة إلى اكتنازه لرصيد معرفي علمي ينسج العلاقة بين اللغة الاعتيادية، واللغة غير الاعتيادية، فهو يشكل لغة واضحة انعكاسية، أو تسمى أحيانا "ما وراء اللغة"، وهو بهذا يمثل درجة عالية من التجريد.

يمكن القول بأن المصطلح هو «كلمة أو مجموعة من الكلمات تتجاوز دلالتها اللفظية والمعجمية إلى تأطير تصورات فكرية وتسميتها في إطار معين، وتقوى على تشخيص وضبط المفاهيم التي تنتجها ممارسة ما في لحظات معينة، والمصطلح بهذا المعنى هو الذي يستطيع الإمساك بالعناصر الموحدة للمفهوم والتمكن من انتظامها في قالب لفظي يمتلك قوة تجمعية وتكشيفية لما قد يبدو مشتتا في التصور»[1].

وباعتبار هذا التصور نجد المصطلح بفضائه اللساني، والسيميائي والدلالي يجسد أعلى مستوى من مستويات الترميز والتدليل، بعيد عن اللغة الاعتيادية، معلنا عن وجود لغة ثانية أساسها العلاقة الاصطلاحية، فالمصطلح يزحزح المعنى الثابت للفظ إلى دلالات إيحائية وتأويلية جديدة لم يكن يحملها في السابق. وقد ذهب أحد النقاد للقول بأن الاصطلاح «يجعل للألفاظ مدلولات جديدة غير مدلولاتها اللغوية الأصلية»[2]، كما تنبّه للتفرقة بين ما أسماه بالمدلول اللغوي للمصطلح، ومدلوله الاصطلاحي.

إنّ تَميّز المصطلح الدّلالي، يؤّكد على وظيفته التداولية التي تخوّل له لعب دور الوسيط بين مختلف اللغات، فهو يمتلك سمات الوسيط اللغوي، لكنّه يظل في الجوهر ينتمي إلى المستوى الرمزي بوصفه علامة من نوع خاص، يحتل جزء من التعبير بين مختلف الثقافات.

ولقد لخّص المسدّى إشكالية المصطلح بقوله: «ما كان اللفظ الأدائي في اللغة صورة للمواضعة الاجتماعية، فإن المصطلح العلمي في سياق نفس النظام اللغوي يصبح مواضعة مضاعفة، إذ يتحول إلى اصطلاح في صلب الاصطلاح، فهو إذن نظام إبلاغي مزروع في ثنايا

[1]- مدخل إلى علم المصطلح: المصطلح ونقد النقد العربي الحديث، بوحسين أحمد، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع (61/60)، كانون الثاني شباط 1989، بيروت، ص84.

[2]- معجم النقد العربي القديم، مطلوب أحمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989، ص10.

النظام التواصلي الأول، وهو بصورة تعبيرية أخرى علاقات مشتقة من جهاز إعلامي أوسع، وبذلك يغدو المصطلح علاميا، بأنه شاهد على غائب، أو هو حضور لغيبة، لأنه تعبير علمي يتسلط فيه العامل اللغوي على ذاته ليؤدي ثمرة العقل العاقل للمادة اللغوية».[1]

وإذا كانت هذه هي صورة المصطلح في شكله العام، فالمصطلح النقدي والبلاغي كان أعقد وأعمق، إذ عدّ من إشكاليات البحث في المصطلح، وكان لزاما على الباحث العربي أنْ يولي هذا المجال عناية كبيرة تعين على تقدمه وتطوره. وتتشكل معالم هذه الإشكالية لدى المصطلح النقدي والبلاغي في أصوله التكوينية التي تمخضت عن تيارات متوازية، متناقضة في الكثير من الأحيان ومنها:

1- المصطلح البلاغي في مورثنا النقدي والبلاغي.

2- المصطلح البلاغي العربي وأصوله في الدراسات العربية الحديثة.

3- تتبع مجرى المصطلح التطوري بعلوم ونظريات مختلفة المرجعيات.

4- تعدد المصطلحات للنوع الواحد بتوليدها غالبا بطريقة اعتياطية.

وطبيعي في هذا السياق أن ينشأ تشابك بين جهة تمجّد المصطلح التراثي المُحمَّل بموروثها الثقافي، وجهة أخرى تتطلع للمصطلح الغربي، وسرعان ما استحال التشابك إلى صدام تراجع في ظله توظيف المصطلح التراثي أمام ضغوط الاتجاهات البلاغية والأسلوبية الحديثة، التي أعطت حيزاً كبيراً من اهتماماتها للمصطلح الوافد من الغرب عن طريق الترجمة، ولقد كان الاستعداد كبيراً للجيل الجديد من الدارسين لتداول المصطلح البلاغي في ظل الدراسات الأسلوبية الحديثة، فكان الكثير مما طُبِعَ به لباس الدراسات العربية الحديثة غربيا، ولا نعزو ذلك إلى أطرٍ نقدية وبلاغية فحسب، بل تدخلت أطرٌ لا علاقة لها باللغة والأدب.

ولعل ملامسة المصطلح للعلوم الحديثة منها اللسانيات والأنتروبولوجيات، هو الذي أذكى نار الصدام بين الاتجاهين المحافظ والمجدد، فراح المصطلح يتلون بفهوم ودلالات، وحمولات معرفية كثيرة، تجعل الباحث يقف أمام حتمية التحديد، لتفادي الاعتباطية والعشوائية في التداول والتوظيف للمصطلح إذ «يترتب على ذلك خطورة الاستعمال

[1]- قاموس اللسانيات، عبد السلام المسدّى، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984ص84.

الاعتباطي في المصطلح لأن التحكم في المصطلح هو في النهاية تحكم في المعرفة المراد إيصالها، والقدرة على ضبط أنساق هذه المعرفة، والتمكن من إبراز الانسجام القائم بين المنهج والمصطلح، أو على الأقل إبراز العلاقة الموجودة بينهما»[1]، ومنه تنبع أهمية المصطلح باعتباره الوعاء الذي يستغرق الأفكار، وتضبط من خلاله المعرفة، فإذا اختلت دلالاته التعبيرية وتشعبت اختل البناء المعرفي وخفيت حقائقه، فـــ«التعريف هو الخطوة المنطقية الأولى لتحديد الماهية »[2].

أ-المصطلح النقدي العربي والثورة اللسانية النقدية:

رغم الاستقرار النّسبي الذي شهده المصطلح النقدي العربي منذ القرن التاسع عشر، هزته في العقد السابع منه ثورة عنيفة، تدفق من خلالها كَمٌّ هائل من المصطلحات على المعجم العربي، رسم طريقا جديدا في المعالجة النقدية، أهمها المصطلحات اللسانية الحديثة والسيميائية، إضافة إلى مصطلحات نقدية من علوم الاجتماع و النفس والفلسفة.

ولقد أدّى هذا الاضطراب إلى عدم الاستقرار في علم المصطلح ترجمة ومفهوما، فكان من الضروري مجابهة هذه الفوضى بتنظيم من قبل الممارسين في الحقل النقدي والمصطلحاتي.

بدأت بعض المحاولات والجهود المبثوتة، سواء فردية أو جماعية لضبط المصطلح النقدي وضعا وترجمة وتعريبا، وبمرور الوقت تعاظم شأن هذه الجهود فأصبحت معاجم تعمل على توجيه الدارسين وعلى تحديد مجال بحثهم بدقة، وإضافة إلى هذه المعاجم أُنْشِئت هيئات لتعريب الكتب التابعة للجامعة العربية، فكانت خدماتها جليلةً للمصطلح النقدي والبلاغي، فاسحة المجال واسعا أمام الباحثين والمترجمين لنشر الكثير من المعجمات الاصطلاحية الجادة[3]، ويمكن أن نشير في هذا السياق إلى جهود محمد رشيد الحمزاوي ومحمد مندور وتمام حسان وحمادي صمود، وعبد السلام المسدى.

---

[1]- مدخل إلى علم المصطلح، بوحسن أحمد، ص84.

[2]-مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، جابر عصفور،ط5، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1995، ص29.

[3]- ينظر: رسالة المكتب الدائم لتدقيق التعريب في الوطن العربي، الخطابي محمد، مجلة 3اللسان العربي، المجلد العاشر، الجزء الثاني، يناير، الرباط، المغرب، 1973، ص15-36.

ورغم هذه الجهود في ميدان المصطلح النقدي والبلاغي الحديث، بقي يعاني من عدم الاستقرار، فغالبا ما يواجه الباحث الأسلوبي مقابلات موضوعة أو مترجمة مختلفة للمصطلح الواحد، فنجد أن المصطلح ما زال عرضة للاختلاف بين المترجمين اللسانيين العرب، ومن النماذج الحيّة مصطلح علم الأسلوب والأسلوبيات والأسلوبية، فـــ«الأسلوبية وعلم الأسلوب مصطلحان مترادفان، وقد آثر البحث أن يستخدم أولهما لأن هناك من زعم أن الأسلوبية ليست علما» [1]، ويقول رابح بوخوش فضلنا ترجمته بالأسلوبيات، وهي كلمة مركبة من وحدتين، الجذر الأسلوبية Stylos التي تعني أداة الكتابة، أو القلم في الأصل اللاتيني، ومن اللاحقة «ICS» المكونة هي بدورها من الوحدة المورفولوجية «IC» التي تفيد النسبة ومن «S» الدالة على الجمع... أما الأسلوبية التي روّج لها عبد السلام المسدى فهي آتية من المصطلح الفرنسي Stylistique »[2].

أما مصطلح "Ecart"، فتنازعته مصطلحات عديدة وأوصاف كثيرة، إذ نجده بمصطلح التجاوز "L'abus "عند فاليري، وبالانحراف "La dérivation" عند لوسبتزر، وخرق السنن "La violation des normes" عند تودوروف، اللحن L'incorrection لتودوروف، والخطأ عند جون كوهن[3].

ونظرا لما تقدم نكاد نجزم بأن المصطلح البلاغي بشقيه التنظيري والتداولي مازال يكابد الاضطراب والتداخل اللذين من شأنهما أن يذهبا باستقرار المصطلح، وأمام هذا الوضع حرِيٌّ بممارسي التحليل الأسلوبي أن يَنكَبُّوا على فض النزاع بين المصطلحات ورسم حدودها دون نسيان ضرورة التعايش فيما بينها باعتبارها إجراءات تترجم النص وتحل نظام الشفرات فيه، ومن بين أهم ما يجب أن يتقيد به الباحث في ميدان المصطلح ما يلي:

- الاعتماد على فحص المصطلح البلاغي الموروث، والعمل على إعادة تشغيله لتفادي القطيعة بين المصطلح القديم والمصطلح الحديث.

---

[1]– الأسلوبية مدخل نظري دراسة تطبيقية، فتح الله أحمد سليمان ، مكتبة الآداب، القاهرة، **2005**، ص**38**.

[2]– الأسلوبيات وتحليل الخطاب، رابح بوحوش، مديرية النشر، جامعة باجي مختار، عنابة، ص**03**.

[3]– ينظر: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، محمد أحمد ويس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،ط**1**، بيروت،**2005**، ص**31**.

- إقصاء المصطلحات التي كانت وليدة الاعتباطية وتحديد آثارها السلبية على الممارسة النقدية.
- محاولة نشر الثقافة المعجمية والمصطلحاتية.
- تحديد مهمة الباحث العربي الحديث، والتأكيد على أنها لا تقتصر على الترجمة فحسب، وإنما تتعدى إلى المصطلح الجديد.
- التأكيد على أن المصطلح ليس مجرد وحدة معجمية اعتيادية، وإنما هو مسألة معرفية "ابستيمولوجية" ومفهومية قبل كل شيء، ولذا يفضل أن يدعم المصطلح بتحديد دلالي يبين مجال استعمال المصطلح وحمولته المعرفية والمفهومية.

ب-الانزياح الظاهرة:

1-الانزياح ظاهرة كونية:

لقد كان العَالم ينادي بثبات الكون، وعدم تغيره أو حركته، وظلّ سائدا إلى غاية بدايات القرن التاسع عشر، حين أثبت عالم الفيزياء الرّوسي "ألكسندر فريدمان"، وعالم الفلك البلجيكي "جورج ليموت" نظرياً أن للكون حركة دائمة، وأنه آخد في التوسع، ومن هنا أمكننا القول بأن الانزياح ظاهرة كونية قبل كل شيء، وأن« الكون عوالم في انزياح دائم»[1] .

وحقيقة أن الانزياح ظاهرة كونية تجلّت في اكتشاف العالم الفلكي "إدوين هابل" بأن النجوم والمجرات كانتا تبتعدان باستمرار عنا، مُشَكّلةً خطاً انزياحياً عن نقطة البداية وقد أثبته القرآن الكريم في قوله تعالى: "﴿**والسّمَاءَ بَنَيْنَاهَا بِأَيدٍ وإنّا لَمُوسِعُون**﴾.[2]

ولقد كان المعدل المتوسط لعملية اتساع الكون محسوباً بمقدارٍ خاضعٍ لحكمة بالغة، فمعدل الانزياح عن الأصل لم يتجاوز الحدّ الذي يمكن أن يؤدي إلى فساد النّظام الكوني، مما يؤّكد أنّه محكوم بضوابط بالغة الدقة والإحكام، وهذا ما يفسّر جمالية الكون سواء في جانبه الشكلي أو الحركي.

1- الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، أحمد محمد ويس، ص11.

2- الذاريات، الآية 47.

إنّ حركية الكواكب والمجرات في مداراتها وخضوعها لتغيير مضبوط يبرز بوضوح أنّ « الكون ذو ديمومة، وكلّما تعمّقنا طبيعة الزّمان أدركنا أنّ معنى الديمومة هو الاختراع وإبداع الصور وإعداد الجديد المطلق الجِدّة إعداداً مفصلا »[1]، وهذا ما يؤسس لحركة إبداعية في الأكوان تقوم على استمرارية التبدل والتغير.

والملاحظ أنّ هنري ينبّه إلى نقطة هامة، وهي أنّ الحياة بعيدة على أن تكون خطاً بسيطاً يحدد حياة الكونيات فيه، فلو كانت كذلك« لكانت حركة التطور شيئا بسيطا، ولأمكننا أن نسرع في تحديد اتجاهاتها، غير أننا نجد أنفسنا حيال قنبلة تفجرت مباشرة، فانبعثت منها قطع صارت هي نفسها قنابل متفجرة تنبعث منها قطع أخرى متفجرة، وهكذا دواليك خلال حقبة طويلة من الزّمان... كذلك الأمر بالنسبة إلى تفتت الحياة وانقسامها إلى فتات من الأفراد والإبداع»[2]. وتعترضنا في هذا السياق حالة القارات الخمس قبل ملايين السنين كيف كانت قارة واحدة متصلة الأجزاء، فانزاحت عن الأصل إلى حالات مختلفة عبر العصور.

ولسنا في مقام حصر ظواهر الانزياح في الكون، فهو حالة حياتية تخص الجامد والمتحرك، بل نحن في مقام ما تنتجه الحركة الانزياحية في الكون من إبداع وتصور جديد، ودهشة ومفاجأة يجب الاعتماد عليها لمعرفة حقيقة الظاهرة الكونية، «فينبغي النظر إلى المفاجأة الناجمة عن صورة جديدة أو تآلف جديد للصور، على أنّها العنصر الأكثر أهمية في تقدم العلوم الفيزيائية، وذلك أن الدهشة إنما تحفز المنطق وهو دائم البروز إلى حدٍّ ما، وتضطره إلى إقامة تناسقات جديدة»[3].

لقد حاول الإنسان منذ أن بدأ يعي وجوده وتميزه، البحث في قضايا عدة أهمها علاقته بالظواهر الكونية التي تزاحمه الحياة، فخلص إلى أنّها تشكل الجانب الظاهري الموازي كثيراً لجانب الآخر، وهو الجانب الماورائي أوالميتافيزيقي، فلتفت إلى نفسه فوجدها تَعُجُّ بالظواهر النّفسية التي ارتسمت في نتاجه الفني، فالظواهر الانزياحية في الكون وعلى تعددها

---

[1]- التطور المبدع، برجسون هنري، تر.جميل صليبا، اللجنة اللبنانية لنشر الروائع، ط1، بيروت، 1981، ص15.

[2]- المرجع السابق، ص93.

[3]- المعطيات الأساسية للحركة السريالية: كاروج ميشيل: أندريه بروتون، ترجمة: إلياس بديوي، دمشق، 1973، ص125-126.

وتنوعها شكلت نوعا من الفهم العلمي للظاهر لدى الإنسان عامة، والمبدع خاصة، فكانت هذه الظواهر بمثابة القيمة المعرفية التي يتكئ عليها المبدع فتدعم فهمه وتجسّده من جهة، وتلهمه القوة، وحسن التجاوز لبعض ما كان قاصرا في تأدية المراد من جهة أخرى.

أقر بعض النقاد بأنّ العنّصر الجمالي الذي ينشده المبدع يتولد من التباعد –الانزياح–، ففصاحة الكلمة مثلا تتولد من تباعد مخارج الحروف[1]، وكذا الأمر بالنسبة للألوان، فإذا نظرت إلى الحقول من أعلى الجبال بألوانها المتباعدة "البني والأخضر والأصفر والأزرق" تكون أوقع في النفس، فهي تقدم لوحة جميلة إذا ما اجتمعت في حيز رؤية واحد، «فلا شك أنّ الألوان المتباينة إذا اجتمعت كانت في النظر أحسن من الألوان المتقاربة»[2].

ولعل ما سبق يؤكّد وجود الانزياح كظاهرة أسلوبية نهلت بشكل واسع من الانزياح الكوني باعتباره مُسْتَغْرِقًا للغة، فهي فضاءٌ سبح المبدع في أرجائه ممتطيا صهوة الانزياح الأسلوبي مشكلا بذلك مجالا فسيحا للحركة الشعرية، « فالحق أنّ انزياح اللغة وانزياح الكون يدلان على أنّ كلا الكونين ناقص وغير مكتمل، وما الانزياح فيهما إلا سعي نحو آفاق الكمال»[3].

2– الانزياح ظاهرة أسلوبية:

نركز حديثنا في هذا العنصر على الجهود الأولى التي بدأت تقنن لشعرية اللغة، ففي الاتجاه الرومنسي يتأكد قول صلاح فضل: أن كل رسالة تقوم بتكوين رموزها المميزة، ومن ثمّ فإن لكل عمل أدبي معياره الخاص[4]، وأما الجدة والطُرفةُ، فهي من معالم الشعر الحقيقي.[5]

عمل "ورد زورت" و"كولريدج". وهما من أعمدة الاتجاه الرومنسي «بأشكال متنوعة متبادلة على جعل اللغة غريبة وكان أحدهما يسعى إلى خلع الغرابة على المألوف، في حين يسعى الأخر إلى جعل المدهش أليفا... وكل حركة جاءت بعدهما كان لها ذات الخطة، أن

[1]– سر صناعة الأعراب، ابن جني، تح: مصطفى القارون، ط1، 1954، ص75.

[2]– سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، تح: مصطفى القارون، ط1، 1954، ص75.

[3]– الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، أحمد محمد ويس، ص25.

[4]– بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت، 1992، ص54.

[5]– نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، ط2، مكتبة الأجلو المصرية، القاهرة، 1980.

تزيل كل استجابة آلية، وأن تروج لتجديد اللغة وثروة الكلمة، وأن تسعى إلى إدراك أَرهَفْ»[1]، وما شدَّ عضد هذا الاتجاه كلمة هيجو "لنحارب البلاغة"، و«ليس لها من معنى آخر. إنه يشن الحرب على البلاغة المتحجرة وعلى أشكالها الجاهزة التي ترهق اللغة دون طائل»[2].

إن الانزياح ظاهرة أسلوبية تتمثل في النصوص سواء المنطوقة أو المكتوبة، والتي تعطي الأسلوب أشكالا يقررها المبدع بخروج لغته الفردية عن اللغة العادية، فعُرف الأسلوب عند المحدثين بأنه انزياح عن المعيار المتعارف عليه، فهم يعتقدون أن الأسلوب الجيد هو الذي انحرف وانزاح عن اللغة الأصلية وطريقتها الاعتيادية على اختلافاتهم في مدى هذا الانزياح، فمنهم من يدعو إلى الخروج عن كل قواعد اللغة – وهو المستوى المرفوض عند تودورف –، ومنهم من ينادي بأن يكون الانزياح في حدود قواعد اللغة حيث يبرز الإبداع باتباع طرق جديدة غفل عنها الآخرون لكنها لا تخالف اللغة أي النحو[3].

وإذا كان الأسلوب العادي ينهض بعملية التوصيل والتعبير انطلاقا من واقع معرفي يتم إدراكه بتقنيات اعتادها المتكلمون، فإن الأسلوب غير العادي – ظاهرة الانزياح – ينهض بالمهمة نفسها إضافة إلى التأثيرية والجمالية، ويكون ذلك بوسائل مختلفة تلخص في لفظة الانزياح، أو تجاوز الحدود، فالمتكلم سعيه الدائم يكون في تقديم الحياة لأسلوبه بعيدا عن كل نمطية ورتابة قد تفقد هذا الأسلوب ماهيته، «فالخلاف بين اللغة الأدبية واللغة النمطية كالخلاف بين جسد متحرك تبدو الحياة من خلاله ، وجسد ساكن غير معبر عن شيء من الحياة»[4].

يقودنا ما سبق إلى أن الانزياح في مفهومه الأسلوبي هو قدرة المبدع على بعث الحياة في اللغة المعجمية، بخرقها حدود المستويات المختلفة سواء الصوتية أو الصرفية أو النحوية أو

---

[1]– نظرية الأدب، وارين أوستين، وويلك رينه، تر. محيي الدين صبحي، ط المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، 1972، ص319.

[2]– بنية اللغة الشعرية، جون كوهين، تر: محمد الولى ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، ص45.

[3]–ينظر: الأسلوب والأسلوبية، محمد اللويمي، مطابع الحميطي، ط1، السعودية، 2005.

[4]– الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، أحمد محمد ويس، ص82.

المعجمية أو الدلالية أو الموضوعاتية، فيُحَمِلُ أسلوبه الجديد طاقات فنية جمالية تضطر القارئ إلى الإقبال على النص، ومُدارسته، ومن تم الاستمتاع به، فيكون المبدعَ الثاني للنص.

إنّ الخطأ المقصود على حدّ تعبير "جون كوهين"[1]، يعطي الأسلوب الجامح نحو الانزياح، والمتكئ في نفس الوقت على المعيار استقلالية تامة عن أي نوع آخر من الأساليب، باعتبار ظاهرة الانزياح أصلَ كينونته وتطوره.

لقد جاءت ظاهرة الانزياح لصيقة بالدراسات الأسلوبية واللسانية الغربية، التي أكدت على مسألة تحديد الواقع اللغوي – اللغة الأصل – ومن تمّ الخروج عليه، ويشكل هذا الانتقال أو التحول من المنتظر إلى غير المنتظر بيان درجات الجمالية التي يريدها المبدع في طيات أسلوبه، وفي هذا السياق تطفو على السطح تساؤلات أهمها:

من يقصد المبدع بهذا التجاوز والانحراف؟ أيقصد نفسه أم المتلقي ؟ أم يريد أن يعطي للنص هبة النص؟ وللأسلوب قدسية الأسلوب؟

وحتى لا نطيل الجدل، ولا نضيع في دهاليز التفصيل، وباعتبار نظرية التقبل والتلقي، نجد أن ظاهرة الانزياح سبحت نحو المتلقى أو المبدع الثاني للنص، فقد أكد كوهن على الوظيفة التواصلية للنص إذ «لا يمكن الحديث عن الخطاب إذا لم يكن هناك تواصل، ولكي يكون الشعر شعرًا ينبغي أن يكون مفهوما من طرف ذلك الذي يوجه إليه»[2]، كما يتحدث عن لذة الانزياح الغامض التي يحصلها القارئ بعد عناء القراءة، «فلكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تــكون دلالاتها مفقودة أولا ثم يتم العثور عليها وذلك كله في ذهن القارئ»[3].

3– الانزياح ظاهرة سيكولوجية:

يرتكز الباحث الأسلوبي في ظاهرة الانزياح على استجابة القارئ، ومحاولة رفع درجة التأثير في النص، دون أن يسلط الضوء على الاعتبارات النفسية، والدوافع الذاتية ومالها من دور في التشكيل الأسلوبي، فهذه الدوافع التي تنشأ في نفسية المبدعين بشكل مختلف

[1]– بنية اللغة الشعرية ، جون كوهين، ص15.
[2]– المرجع نفسه ، ص173.
[3]– نفسه، ص173.

ومتفاوت، تتوق باستمرار إلى كسر القانون وارتكاب الممنوع، واختراق حدود المألوف، فالانكسار الظـــاهر على سطـــح النص ما هـــو إلا انعكاس لانكسار آخر في أعمـــاق النفس المبدعة.

إن التأمل الباطيني في صوره البسيطة يشكل نافدة يطل منها الإنسان على عمقه، وما يجري في دواخله من إحساسات وميولات ومقاصد وتقلبات وانزياحات نفسية يرسمها في قوالب فنية، فالفنان «يندفع تحت وطأة رغباته اللاشعورية إلى إنتاج ما يشبه تلك الرغبات، وتجيء الأعمال الفنية معبرة عن حياة الفنان اللاشعورية بما فيها من ذكريات مكبوتة تنحدر من عهد الطفولة»[1].

فالمبدع يملك قدرة هائلة و سحرية في بناء أسلوبه بجزيئات خاصة، بحيث تتجلى قيمة الإنتاجات عند القراء. "فكورناي" استطاع أن يجسد الصراع النفسي الداخلي بين الحب والوطنية في "هوراس"، كما تمكن "موليير" من تصوير أبرز ميولاته الطبيعية في مسرحية "مبغض البشر".

إن الانزياح والسيكولوجية أمران متلازمان، فالأول يتحقق بتغيير الأشياء الثابتة في الطبيعة، والكلمات في سياقات النصوص، أما الثانية فدَيْدَنُها الظواهر النفسية، وفي تعريفها هي كل تغير يطرأ على النفس كالشعور والانتباه والحب والكره والحزن، وهو موضوع بعيد عن السكون، دائم التحول والتبدل، وما قصدناه هنا «هو أن نتبين إدراك النقد العربي مقتضيات العملية الشعرية والأسس النفسية التي تنهض عليها، بدءً من توفر الملكة الشعرية والغريزة القوية إلى المخاض الشعري»[2].

فظاهرة الانزياح باعتبارها نفسية، منبع لا ينقطع عن الحركة والديمومة، فهي لا تبقى على حالها في زمنين متواليين، ويترسم الرومنتكيون في هذا السياق خطى "جون جاك روسو" الذي يقول: « لو تحولت أحلامي إلى حقائق لما اكتفيت بها، بل لظللت أحلم وأتخيل، لاتقف رغبتي عند حد، لأنني لا أزال أجد في نفسي فراغا لايشرح ولا يملأه شيء. إنه نوع من

[1] – مشكلة الفن، زكريا ابراهيم، مكتبة مصر القاهرة سنة 1967م، ص177..

[2] – العاطفة والابداع الشعري، عيسى علي العاكوب، دار الفكر المعاصر، ط1، ، سوريا، دمشق، 2002، ص47.

انطلاق القلب إلى مصدر المتعة لاعلم لي بها ولكني أحس بحاجتي إليها»[1] ، فما انزياحات وانحرافات الأسلوب إلا ظلٌ لهذا التيار الشعوري واللاشعوري في عالم النص.

– النفسية الفردية:

إن الأسلوب الفردي هو قبل كل شيء سلوك يخضع لكينونة فردية، تمثل بناء سيكولوجيا معينا محملا برغبات وتقلبات ترتسم في نتاج أدبي، ولهذا نجد أن الأسلوبية اهتمت في دراسة اللغة الأدبية بإبراز الخصوصية الفردية والاختيار الواعي من قبل المبدع، وتدرسها باعتبارها انزياحا – الأسلوب الفردي –، فهي تتناول الانزياحات كونها «تترجم عن أصالة روحية وعن قدرة إبداعية منفردة، وهي التي ينبغي على المنهج النقدي أن يكتشفها»[2].

أظهر "ليوسبتزر" اهتماما كبيرا بالنفسية الفردية عندما أكد بأن سمات الأسلوب الفني ما هي إلا انعكاسات لنفسية الكاتب إذ يقول: «عندما كنت أقرأ في الروايات الفرنسية الحديثة تكونت لدي عادة وضع خطوط تحت التعبيرات التي كانت تجذب انتباهي لابتعادها عن الاستخدام العام، وجدت في كثير من المرات أن كانت الفقرات التي تحتها خط بالرغم من تعارض كل منها مع الأخريات تبدو وكأنها نوع من التلاقي، ولأنني فوجئت بهذه الظاهرة فقد سألت نفسي: ألن يكون مفيدا أن نقيم تسمية مشتركة بين كل هذه الانحرافات أو معظمها؟ هل يمكن إيجاد الأصل الروحي والأصل النفسي المشترك والخصائص الأسلوبية عند كاتب ما مثلما وجدنا تسميات مشتركة لعدد من الأشكال اللغوية الشاردة»[3].

وما نستشفه من قول ليوسبتزر أنه ركز على الصلة الوثيقة بين الانشاءات اللغوية المتراحة عن المألوف، وبين نفسية المبدع، وكأنه كلما تكررت ظواهر لغوية معينة في نتاج كاتب ما، كلما دلت على خصائص نفسية تميزه، فالكاتب المتفائل منفرد بأسلوبه عن أسلوب المتشائم، «فالناقد أمام قصيدة جاهلية مثلا، فإنه يمكن أن يدرك مميزات أسلوبها من

---

[1]- E.Brhier" histoire de la philosophie" paris 1963. P468.

[2]– نظرية اللغة الأدبية، إيفانكوس، خوسيه ماريا بوثويلو، تر: حامد أبو أحمد، ط1، مكتبة غريب ، القاهرة، 1992، ص29.

[3]– المرجع نفسه ، ص30.

مميزات نفسية الشاعر، لأن خصائص النفس تنتقل أبدا إلى الأسلوب وتطبع فيه، لهذا فإننا نرى أن البيت في القصيدة الجاهلية مستقل من ضمنها، كما كان الجاهلي مستقلا ضمن قبيلته وأن التشابيه تكثر في قصيدته، ذلك أن البدائي في بطء ذهنه يكتشف العالم بالمقابلة والاستنتاج ولعلنا إذا ننعم بواقع قصيدة جاهلية، يتحقق لنا أنها انعكاس لنفسيته البدائية، وما تشتمل عليه من اختلال منطقي، وضعـــف في الحس الهندسي الذي تتطور مـــنه الأشياء تطورا دائما»[1].

ونعزو هذه الأفكار إلى "بيفون" صاحب المقولة الشهيرة "الأسلوب هو الرجل نفسه"، والتي كانت نقطة انطلاق لعديد من الآراء في مجال علاقة الأسلوب بنفسية الأديب، «فمن الهين أن تنتزع المعارف والأحداث والمكتشفات، بل كثيرا ما تترقى إذا ما عالجها من هو أكثر مهارة من صاحبها كل الأشياء هي خارجة عن ذات الإنسان، وأما الأسلوب فهو الإنسان عينه، لذلك تعذر انتزاعه أو تحويله».[2] ثم نمت هذه الأفكار في حقل الدراسات الأسلوبية فأصبح الأسلوب «ما نذر ودق من خصائص الخطاب التي تبرز عبقرية الإنسان وبراعته فيما يكتسب أو يلفظ»[3]. وخلصت الأفكار إلى اعتبار الأسلوب انزياحا.[4]

– النفسية الجماعية:

يؤدي الأسلوب الفني بعيدا عن الفردية معانيه في دقة وإحكام تحت تأثير النفسية الجماعية، والتي تشكل الوعي الجماعي في مجتمع ما بقضية من القضايا، ويذكر مصطفى عبده أن اللاشعور الجمعي هو مصدر الابداع الفني، فالفنان يمثل الإنسان الجمعي Collective man الذي يحمل لاشعور البشرية ويشكل الحياة النفسية الإنسانية،[5] ومن أمثلته ما جاء به

---

[1]– في النقد الأدبي، إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط05، 1986، ج1، ص145/144.

[2]– الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ط4، دار سعاد ، الصباح، القاهرة، 1993، ص17.

[3]– المرجع نفسه، ص70.

[4]–ينظر: بنية اللغة الشعرية، جون كوهن، ص16.

[5]– ينظر: فلسفة الجمال ودور العقل في الابداع الفني، مصطفى عبده، الناشر مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1999م– ص45.

"أمل دنقل"، في إحدى قصائده رافضا معاهدة "كامب ديفيد"، فيكون قد شخص دور البطل القوي الناطق بلسان الوعي الجماعي يقول فيها:

لا تَصالح
ولو مَنحُوكَ الذَهبْ
أُترَى حين أَفْقَأ عينيكِ
ثُم أثبتُ جوهَرتين مكانهما..
هَل ترى...؟
هي أَشيَاءُ لا تُشْتَرَى..
ذكرياتُ الطُفُولَةِ بينَ أَخيكِ وبَيتكِ حِسُكُمَا – فجأةً– بالرجولهْ
هذا الحياءُ الذي يَكبُتُ الشَّوقَ ... حين تُعانِقُه
الصمت – مبتسمين – لتأنيب أمكما
وكأنكما ما تزالان طفلين[1].

فالشاعر تجاوز بأسلوبه مجرد التعبير عن تجربة شعورية خاصة حين عمل على بلورة الوعي الجماعي إيديولوجيا إلى أدائه في قالب جمالي مبتكر معقد الأدوات، وأيضا تعميق الرؤى، فلا يقذف الشاعر أفكاره بطريقة فجّة في وجه قارئه بل صار الشاعر يحترم المتلقي وحساسيته[2]، فهذه الأصوات يعبر بها عن نفوس الآخرين – النفسية الجماعية– رغم أنه قد يجد صعوبة في تقمص النفسية الجماعية والإحاطة بها وقولبتها، فالأديب بحاجة إلى التشبّع بثقافة المجتمع، لا بثقافة الفردية في هذا المقام.

يتحدث "يونغ" عن الإسقاط باعتباره أحد أساسيات الابداع الفني، وذلك بتحويله لمشاهد غير مألوفة، التي هي في أعماق اللاشعور الجمعي إلى موضوعات مشاهدة بتفاعل مع الملتقى[3]، ومعنى ذلك بأن المبدع ليس حرا يصل إرادته لترجمة ذاته، بل الفن يحقق أغراضه من

---

[1]– الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، دار العودة، بيروت، ط2، 1985، ص324.
[2]– ينظر: أشكال التخييل، صلاح فضل، شركة لونجمان، القاهرة، 1996، ص169.
[3]– ينظر : فلسفة الجمال ودور العقل في الابداع الفني، مصطفى عبده، ص47.

خلاله، «فهو يمثل الإنسان الجمعي الذي يحقق لاشعور البشرية ويشكل الحياة النفسية الإنسانية».[1]

ولن نترك الحديث يقودنا إلى القول بأن الابداع الفني نتاج ضغط واقعٍ لاشعوري جمعي لدى الأديب فحسب، بل قد يكون مركبا نصيًّا مهمًّا للإبداع، إضافة إلى ذات الشاعر – النفسية الفردية–، ولعل يونج كان يقصد أن الإبداع سواء أكان فرديا أم جماعيًا بأداة فردية مرده إلى خدمة الوعي الجماعي.

لقد لمسنا مما سبق أن ظاهرة الانزياح استلهمت قواها أولا من الجانب النفسي سواء الفردي أو الجماعي، قبل أن تطفو على سطح الأسلوب، فتكون بالتالي ظاهرة أسلوبية، وتبقى الدوافع الذاتية أهم ما يحرك الأديب ليمتطي صهوة الانزياح. ولعل الخوض في عَدِّ هذه الدوافع هو ضرب من العبث الإحصائي، لأن الأمر يتعلق بالذات البشرية المتغيرة، البعيدة عن الاستقرار، إلا أنه يمكن الحديث عن دافعين ذاتيين رئيسيين في وجود الانزياح كظاهرة نفسية مجردة يتم انتقالها تلقائيا إلى الجانب المادي المحسوس.

– الأنا:

يتحدد إطار المبدع باعتباره كائنا يؤمن "بأناه" ضمن منظومة العلاقات الإنسانية عامة، أو العلاقات الأدبية خاصة، بمعرفة حقيقة ارتباطه بالغير "الأنت"، وبمكونات العالم الخارجي، وقد نرى حضور الذات الإنسانية بشكل مختلف في النتاج الأدبي إما تصريحا أو ترميزا أو تمويها و«هذا التمويه الذي دخلت فيه أنا الشاعر المتحولة إلى أنا الشعر ترد على مستويين

الأول هو التلاعب بهيكلة المتن وتوزيع مفرداته بأسلوب ذكي، ويخرج الأنا صافية فاعلة من بين الأصابع المتنوعة للآخر.

[1]– فلسفة الجمال ودور العقل في الابداع الفني، مصطفى عبده ، ص47.

والثاني يعمل على تموين اللغة الشعرية بكل ما هو متاح من الفضاءات بنيويا وسميائيا وإيقاعيا»[1]، فيَصِلُ المبدع إلى لذة أن هذا التمويه وليد عبقرية الأنا بعيدة عن نسبتها إلى الغير.

إن قضية الأنا الشاعرة المتفردة –وباعتبار هذا الاتجاه- ترتكز أساسا على فكرة القدرة على الابداع الفردي المجسد لحالات داخل الذات وخارجها في أوضاع مختلفة، وفي غياب "الآخر" يكتمل هذا الاعتداد "بالأنا"، الذي يؤدي بدوره إلى محاولة المبدع تفجير كل الطاقات الابداعية المنبثقة من قواه "الأنوية" «لتصبح العزلة عزلة فاضحة كاشفة، تخضع لقوى المحتوى الدلالي في تشكيل اللفظة الشعرية وتعزيز قوة الغناء فيها»[2]، ومع حرص المبدع على صور التلاقي التي يحاول جاهدا أن يثبتها بينه وبين المتلقي، ورغم زعمه بامتلاك ناصية الشعر بتقلباته، ومجال شعريته اللامتناهي، إلا أن حقيقة حياة القصيدة لا تكون إلا في "أناه".

– التمرد والثورة:

إن الحديث عن التمرد –باعتباره منطلقا لفعل الثورة- لا ينفصل عن ظاهرة الانزياح وانحراف الأديب على مستوى الإيقاع والتركيب والدلالة والموضوع فكلاهما ينشد التغيير، وقد نحصل بتأملنا لمفهوم التمرد من الجهة اللغوية، والجهة الفنية تقاربا، «فليست كلّ مسافة فاصلة بين معنى التمرد في معان اللغوي ومعناه في إبداع المبدعين، وأن شعر التمرد في النهاية ليس عبثا يصطنعه طائفة من اللاهين بقدر ما هو ظاهرة أدبية تستجيب لواقع لغوي وفني بكل ما ينحني عليه هذا الواقع اللغوي والفني من استجابة لقوانين الواقع السياسي والاجتماعي والميتافيزيقي كما يتلقاه الفنان»[3].

لقد تبنى" ألبير كامو" فكرة، أن ظاهرة التمرد تمثل محور وجود الإنسان، من عدمه «إنني اتمرد... إذن إنني موجود»،[4] وبإسقاط هذا التصور على الأديب وعلاقته بالنص نجد

[1]– رؤيا الحداثة الشعرية نحو قصيدة عربية جديدة، محمد صابر عبيد، الناشر أمانة عمان الكبرى، ط1، سنة 2005، ص64.

[2]– المرجع نفسه، ص66.

[3]– ظواهر التمرد في الشعر العربي المعاصر، محمد أحمد العزب، جامعة الأزهر، مصر، رسالة دكتوراه، ص06.

[4]– الإنسان المتمرد، ألبير كامو، تر: نهاد رضا، منشورات عويدات، بيروت، ط3، سنة 1983.ص50.

التمرد حالة من الرفض المُزمن الذي يستسلم إليه المبدع، متجاوزا وثائرا بذلك على الماضي شكلا ومضمونا، وهذا ما ذهبت إليه الكثير من المدارس خصوصا الرومانسية منهما، والتي حرصت على أن يكون التمرد والتجديد منبع الحياة لشعرهم، وطاقة كامنة يستقوي بها الشعراء على ذواتهم الغامضة.

إنّ اعتماد فكرة التمرد كدافع ذاتي لظاهرة الانزياح، وبوصفه كسرا للنمط التقليدي يجعلنا نلتمس درجات التمرد المجسدة في الانحراف الدلالي لكونها احتمالات تعبيرية، ونظريات بنائية يفضلها الأديب المعاصر في تأسيس أسلوبه الفني الجديد، وهو الوريث الشرعي لفعل التمرد، شريطة أن يكون هذا التمرد وليد رؤى وأطر معرفية معينة لا يمكن أن تحيط بها إلا سياقات لغوية معينة.

نجد أدونيس من أبرز من تمردوا بأساليبهم، وقواميسهم الشعرية على المعاني والأساليب التقليدية، فهو في قصائده «يلغي بشكل واضح المعنى المعجمي للألفاظ ويدخلها في شبكة جديدة من الدلالات الحيوية التي تختلف عبر السياق دلالتها... فالدليل الشعري الجديد لم يعد مجرد كلمات أو وحدات معجمية تنضوي في سياق دلالي إشاري صوتي واحد متجانس بقدر ما أصبح أسلوبا إيحائيا تعبيريا مفتوحا في بعده التأويلي »[1].إن طبيعة الشعر الحقيقي تتسم بالانفتاح والخلق الدائمين، فالشاعر المبدع لا يقبله عالما مغلقا تقيده الحدود، فهو عند أدونيس البحث الذي لا نهاية له [2]، وهذا ما يكسب التمرد جمالية، فنسلم بالتالي " بجمالية التمرد" مبتعدين عن حمولته المعجمية الدائرة في فلك العدوانية.

وما هذا التمرد إلا تيار شعوري ينطلق من النفس الشاعرة، ولا يقنع إلا بالاستقرار في النص الأدبي ومن تم في نفس الملتقى.

---

[1] –ظواهر التمرد في الشعر العربي المعاصر، محمد أحمد العزب،ص55.

[2] زمن الشعر، أدونيس ، ص50.

الفصل الأول

الانـــزياح في التراث النقدي والبلاغي

المبحث الأول: تأصيل الانزياح في الدرس البلاغي القديم.

المبحث الثاني:الانزياح والقرآن الكريم.

المبحث الثالث:الانزياح وعلوم البلاغة.

المبحث الرابع:الانزياح والضرورة الشعرية.

المبحث الأول :تأصيل الانزياح في الدرس البلاغي القديـــم

أ-الانزياح ومعنى السبق

ب-الانزياح وأبدية الإبداع

ج-تمثلات الانزياح في التراث النقدي والبلاغي

د-الشعر والنثر في ميزان القدامى

لقد ظل القول بالشعر الجيد منسوبا إلى الجنوح والخروج عن المألوف، ليبقى بذلك ظاهرة يغيب عنها التبرير العلمي، فقال العرب برأي الجن الذي يساعد الشعراء في نظمهم، ويوحي إليهم بخرق سنن القول والتصوير والتأليف، فكان عالما غريبا لا يلجه إلا جهابذة الشعر. لقد شاع في أحاديث العرب القول بوادي عبقر وتفسيرهم الأسطوري للخلق الشعري وفي هذا إشارة إلى أن الخلق الشعري مخاض عسير ومكابدة، ومعاناة في أتون اللغة، إذ فيه من الخفاء ما لا يخطر على ذهن المتلقي.

ويبرز في الأثر النقدي، ما يؤكد أن زهيرا والنابغة، والحطيئة، ومن لف لفهم تحدثوا عن المعاناة والجهد الذي يكابده الشاعر مع اللغة قبل أن يعلن عن قصيدته بين الناس، فعرف زهير بالحوليات، والحطيئة بتفضيله للشعر المنقح.

وعليه يذكر الكثير من الدارسين بأن الانزياح "L'ecart" كمصطلح غربي وجدت له جذور في الموروث الأدبي واللغوي العربي (البلاغي، النحوي، الأدبي النقدي) زيادة على كتب تناولت النص القرآني باعتباره خطابا أعجز العرب، وكشف عورة فحول الشعراء.

لعل الفكرة التي يمكن أن نستهل بها هذا المبحث أن العرب قديما خرقوا بشكل تلقائي لغة القول العادية، « فيبدو أن شيئا من هذا القبيل قد تناهى إلى مسامع النعمان بن المنذر، أو دار في خلده، فراح يتهم الأعشى بالقول: "لعلك تستعين على شعرك هذا" ... ويجيب الأعشى بما يشبه التحدي طالبا منه أن يحبسه في بيت كي يقول قصيدته يتأكد النعمان بعدها أنه لا يستعين على شعره بأحد. ومن الواضح أن النعمان ما كان له أن يتهم الأعشى بذلك لو لم يشعر حقا بالدهشة والإعجاب من هذا الذي يلقاه بين يديه».[1]

ومن إرهاصات مفهوم الانزياح في التراث النقدي العربي قول حسان بن ثابت :

لاَ أَسرقُ الشّعراءَ مَا نَطقُوا بَل لا يُوافقُ شِعْرُهمْ شِعرِي[2]

وكذا مثال بن عباس الذي كان يكره أن يعاد الحديث لأن « الإعادة تغضّ من بهائه... وتُخْلقُ جِدَّته»[3].

---

[1]– الانزياح في التراث النقدي والبلاغي ، أحمد محمد ويس، اتحاد العرب، دمشق، ط1، 2002، ص11.

[2]– ديوان حسان بن ثابت، تح :وليد عرفات، طبعة أمناء سلسلة حسب التذكارية، لندن، ج1، 1971ص53.

[3]– زهر الآداب وثمر الألباب، الحصيري القيرواني، تح: علي البجاوي، ط1، عيسى البابي الحلبي، ج1، 1953، ص155.

وفي نفس السّياق نجد بأن: « إعادة الحديث أشد من نقل الصخر»[1]، أي أن الكلام الجديد يقع من الأذن والقلب موقع القبول والاستحسان، أما المكّرر فتمله النّفس، ويرخصه العقل.

وممن لامسوا حدود الانزياح في نقدهم، الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان حين أنشده "الرّاعي" إحدى قصائده «فبلغ قوله:

أخليفةَ الرّحمن إنّا معشر حنفاء نسجد بُكرةً وأصيلا

عَربُ نرى لله في أموالنا حقُ الزّكاة مترَّلا تترّيلا

فقال عبد الملك: ليس هذا شعرا، هذا شرح إسلام وقراءة آية».[2]

الملاحظ أنّ الخليفة أحسّ بالفرق بين المستويين الفني والعادي للغة، فرغم أن شعر الرّاعي جاء مقفى وموزون، إلا أنّه كان بعيدا عن اللغة الشعرية خاليا من أي انزياح تطرب له الأذن والنفس.

وإذا تجاوزنا عفوية الحكم، وردود الأفعال التلقائية، وأشرنا إلى ما جاء به نقاد اللغة بمستوييها "الفني والعادي"، نجد أن فكرة الانزياح كانت أوضح عندهم، بحكم سعيهم إلى التأصيل لشعرية الشعر، والخروج عن مألوف اللغة وعلاقتها بالجانب الدلالي.

إنّ أول من نصادفه في هذه القضية، الجاحظ الذي رفض مفهوم البلاغة عند العتابي، وقد رأى أنه «لم يعن أن كل من أفهمنَا من معاشر المولدين قصده ومعناه بالكلام الملحون والمعدول عن جهته... وإنما عني العتابي إفهامك العرب حاجتك على مجاري كلام العرب الفصحاء»،[3] وبهذا يكون الجاحظ قد وضع حدا فاصلا مفرقا بين اللغة النمطية، واللغة الفنية الشعرية دون إقصاء لواحدة على حساب الأخرى.

أمّا ابن الأثير، فنقد هذه الآراء بقوله: «أسرار الفصاحة لا تؤخذ من علماء العربية، إنما تؤخذ منهم مسألة نحوية وتصريفية، أو نقل كلمة لغوية، وما جرى هذا المجرى، وأما

---

[1] - البيان والتبين، الجاحظ، 104.

[2] – الموشح للمرزباني، تح :علي البجاوي، ط، دار النهضة ، مصر، 1965، ص210.

[3] – البيان والتبيين، ج1، ص161–162.

أسرار الفصاحة فلها قوم مخصوص بها»[1]، ففي القول إشارة إلى أن اللغة الانزياحية الخارجة عن مألوف تعبير أصحابها–وهم النقاد الذين اهتموا بالبحث في أسلوب اللغة الشعرية–هي لغة شعرية بفصاحتها وبلاغتها « وما تمتاز به عن غيرها من أساليب الكلام الأخرى، وهكذا فإن الفصاحة كانت أول جانب من جوانب اللغة الانزياحية التي درسها النقاد العرب القدامى».[2]

يُروى عن الأخفش الأكبر تفضيله للفرزدق على جرير معللا ذلك بقوله:

« لم يهج الفرزدق إلا بثلاثة أشياء يكررها في شعره....فلم يجاوز جريرا هذا، و لم يحسن فيه، ولا نجد للفرزدق قصيدة إلا وفيها هجاء بديع ليس في الأخرى مثله».[3]

ويذكر الخطابي إبداع المعاني، وبعدها علامات السبق والجودة في الشعر، ويقارن في سياق حديثه عن جودة الشعر بين وصف الليل عند امرئ القيس، والنابغة فيقول:

«إن في أبيات امرئ القيس من ثقافة الصنعة وحسن التشبيه وإبداع المعاني ما ليس في أبيات النابغة».[4]

أ– الانزياح ومعنى السبق:

لقد شغلت فكرة السبق إلى المعاني الجديدة المخترعة حيزا كبيرا في الدرس النقدي، فاستطاع من خلالها النقاد تثبيت قدم الانزياح في الدرس البلاغي، حيث رأى الدارسون والشعراء على حدّ سواء أن المعنى المبتكر أساس الجمال في الشعر والنثر، ففكرة النسج على غير منوال سحرت عقول الشعراء، خصوصا بعد نزول القرآن الذي جسد بحق فكرة الابتكار.

---

[1]– المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير ضياء الدين، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ط، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1939، ج1، ص288.

[2]– الانزياح الشعري عند المتنبي قراءة في التراث النقدي عند العرب، أحمد مبارك الخطيب، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا اللاذقية، ص44.

[3]– الموشح، المرزباني، ص139–196.

[4]– بيان إعجاز القرآن للخطابي،ضمن ثلاثة رسائل في إعجاز القرآن، تح: محمد أحمد الخلف ومحمد زغلول سلام، ط3، دار المعارف بمصر، 1976، ص62.

يُروى أن أحد الشعراء طلب إلى العباس بن الأحنف بأن يلازمه لينهل منه نظم الشعر فيقول العباس: «أتصير إليَّ...؟ ...ووددت أنِّي سبقتك إلى بيتين قلتهما وأنّي لم أقل من الشعر شيئا غيرهما، فيقول هذا الشاعر إلي وجّه الحديث: «فدخلني من السرور ما الله به علم»،[1] ويُبرز هذا ولوع النّاس وإعجابهم بالسبق، والنّظم على غير مثال، فالرّشيد أشاد بوصف عنترة للذباب، لأنه «لم يسبقه إليه سابق ولا نازعه فيه منازع»[2]، كما يعجب بأبيات للعباس بن الأحنف، ولكن يسأله : هل سبقك إلى هذا المعنى أحد، ولا يطمئن الرّشيد إلا بسؤال الأصمعي الذي يؤكد السبق للعباس في هذا الشعر.[3]

وصف أبو العتاهية نعلاً أهداها إلى الفضل بن الربيع، فبلغ هذا مسمع الخليفة الأمين فقال: «أجاد والله ! وما سبقه إلى هذا أحد»[4]، وعليه استحق عشرة آلاف درهم.

ومن الممكن عند الشعراء واللغويين « أن يُعَبَّر عن السبق والحذو على غير مثال بلفظ الإبداع أو الابتداع أو الخلق، أو ما إلى ذلك مما يؤدي إلى فكرة الانزياح»[5]، وقد ذكر أبو إسحاق الصّابي عمّا يجب من الشعر فقال:

أُحِبُ الشّعرَ يُبتدَعُ ابتداعاً واكْرهُ مِنْهُ مُبتذلا مُشاعًا

ولِي رأيٌ غيورٌ في المعاني فَمَا أقرَبُها إلا اقْتِراعَـــــا[6].

ولعل ما جاء على لسان الحسن بن عنتر المعروف بتميم الحلبي،هو تنظير لقضية السبق إلى المعنى والتركيب حيث رأى بأن «الأوائل جمعوا أقوال غيرهم وأشعارهم وبوَّبوها، وأما أنا فكل ما عندي من نتاج أفكاري»[7]، ثم يقول: «ليس في الوجود إلا خالقان: فأحد في السماء، وأحد في الأرض فالذي في السماء هو الله، والذي في الأرض أنا... فأنا لا أقدر على

---

[1]– الأغاني، الأصفهاني أبو الفرج، ط الساسي مطبعة التقدم، بمصر، 1323هـ، ج4، ص84.

[2]– حلبة المحاضرة في صناعة الشعر الحتمي، أبو علي محمد بن الحسن، تح: جعفر الكتاني، دار الرشيد، بغداد 41979، ج1، ص176.

[3]– ينظر: الورقة ابن الجراح، محمد بن داود تح: عبد الوهاب عزام وعبد لستار فراج، دار المعارف، مصر (د، ت) ، ص31/30.

[4]– الأغاني للأصفهاني، ج4، ص80.

[5]– الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، أحمد محمد ويس، ص16.

[6]– يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، الثعالبي عبد الملك بن محمد، ط1، مكتبة الحسين، بمصر، 1947، ج2، ص288.

[7]– معجم الأدباء، ياقوت الحموي، مطبوعات دار المأمون، مكتبة عيسى البابي الحلبي، مصر، ج3، ص53.

خلق شيء، إلا خلق الكلام فأنا أخلقه»[1]، فالجدير بالذكر أن حقيقة السبق كانت حاضرة في المجرى النقدي والأدبي للقدامى، و لم تغادر بأي حال من الأحوال الكتب والمصنفات القديمة، فالحلبي بأرآئه أرسى مبدأ مهما في نظرية الانزياح الحديثة، وهو العدول عن المعيار إلى المخالف له.

ب- الانزياح وأبدية الإبداع:

إنَّ الإبداع هو إعادة تشكيل للغة من حيث المفردات والتركيب والصور، والمبدعون هم من يمنحون اللغة فرصة التجدد والحياة والاستمرار، ويغذون قاموسها بمعان جديدة، وأساليب مبتكرة. وقد أثبت الشعراء عبر مر العصور ثراء اللغة، وتجدد المعاني بإيجادهم لعلاقات دلالية بين الألفاظ المكونة للجملة.

ورغم الخصومة القائمة بين القديم والحديث، إلا أن باب الإبداع لم يقفل، ولا ينتظر له أن يقفل، فابن جنّي يروي عن الجاحظ قوله: «ما على النَّاس شيء أضر من قولهم: ما ترك الأول للآخر شيئا »[2].

كما نجد ابن قتيبة ينفي المفاضلة القائمة على عامل الزّمن إذ يقول: « ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين وأعطيت كلا حظّه، ووفرت عليه حقه »[3]. ويقول بأنَّ الله «لم يقصر العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خصَّ به قومًا دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر، وجعل كلّ قديم حديثا في عصره... فقد كان الفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محدثين»[4].

---

[1]- المصدر السابق، ج13، ص57.

[2]- الخصائص لابن جني ، تح: محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، (د، ت)، ج1، ص190-191.

[3]- الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، 1966، ج1، ص60.

[4]- المصدر نفسه، ص63.

ويقول الباقلاني في دعوة للقول باستمرار الإبداع « أنت تجد للمتقدم معنى قد طمسه المتأخر... وتجد للمتأخر معنى قد أغفله المتقدم، وتجد معنى قد توافد عليه وتوافيا إليه، فهما فيه شريكا عنان، وكأنهما رضيعا لبان»[1].

أما الثعالبي، فيقر بأبدية الإبداع في الشعر العربي، فهو في تقدم مستمر ، تفوق كل طبقة شعر سابقتها حتى انتهت إلى شعر أهل عصره فـــ«كأن الزمان ادّخر لنا من نتائج خواطرهم وثمرات قرائحهم وأبكار أفكارهم أتم الألفاظ والمعاني»[2].

كما يورد في نفس السياق رأيا لابن فارس يبرز فيه حق المتأخرين في الإبداع، والانزياح عما جاء به المتقدمون يقول: «ومن ذا خطر على مضادة المتقدم؟ تأخذ بقول من قال: ما ترك الأول للآخر شيئا وتدع قول الآخر: كم ترك الأول للآخر».[3]

ويُورد ابن رشيق في عمدته رأيه في الإبداع والانحراف، فيقول: بأنَّه جائز للمحدثين كما هو جائز للقدماء[4]، فلا تختص به طائفة عن طائفة، وعليه فإن القرائح «ما زالت تخترع إلى عصرنا هذا وتولد»[5]، ويعلل في ثنايا كتابه هذا الرأي، فيذكر بأنَّ المعاني «اتسعت باتساع النّاس في الدنيا، وانتشار العرب بالإسلام في أقطار الأرض»[6]، وبالتالي كثرت المعاني في أشعار المحدثين، «فالمعاني أبداً تتردد وتتولد، والكلام يفتح بعضه بعضا»[7]، فها هو المتنبي «لقدرته واتساعه في المعاني كثيرا ما يخالف الشعراء ويغاير مذاهبهم»[8]، فابن رشيق في كلامه كلامه يحدد مقومات رسمت وشكلت معالم الانزياح والابداع عند الأدباء والنقاد وهي:

-اشتراك المتقدمين والمحدثين في قضية الابداع.

-استمرار الابداع واستحالة جمود القرائح.

---

[1]- إعجاز القرآن للباقلاني ، تح: السيد أحمد صقر، ط دار المعارف مصر (د.ت) ، ص279/278.

[2]- يتيمة الدهر للثعالبي، ج1، ص04.

[3]- المصدر السابق، ج3- ص397-398.

[4]- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، ابن رشيق القيرواني، تح: محمد قرقزان، ط1، دار المعرفة ، بيروت، 1988، ص198/197.

[5]- المصدر نفسه، ص456.

[6]- نفسه، ص967.

[7]- نفسه، ص970.

[8]- نفسه، ص730.

-علاقة اتساع الألفاظ والمعاني بالتطور الحضاري.

-توالد المعاني واشتباكها فيما بينها.

-اسبقية المبدعين من الشعراء.

ويدلي ابن الأثير بدلوه في هذه القضية، فيقر بأن «باب الابتداع للمعاني مفتوح إلى يوم القيامة، ومن ذا الذي يحجر على الخواطر وهي قاذفة بما لا نهاية له إلا أن من المعاني ما يتساوى الشعراء فيه، ولايطلق عليه إسم الابتداع الأول قبل الأخر »[1]، إلا أنه يستدرك بحديثه عن توارد الخواطر وإمكانية التواصل الشعري في بناء المعاني المبتكرة« واعلم أنه قد يستخرج من المعنى الذي ليس بمبتدع معنى مبتدع »[2]، ومن المعاني المبتكرة والمبتدعة والتي أوردها ابن الأثير في مَثَلِهِ «يقول أبو نواس:

شَرابكَ في السحاب إذا عطشنا وَخُبْزُكَ عند مُنْقَطعِ الترابِ

وما روِّحْتَنَـــــــــا لتذُبَ عنَّا ولكنْ خَفَتْ مَرْزئة الذُّبـــابِ

فالبيت الثاني من هذين البيتين هو المشار إليه بأنه معنى مبتدع. ويُحكى عن هارون الرّشيد أنه قال: لم يُهجَ بادٍ ولا حاضر بمثل هذا الهجاء»[3].

وبما أن اختراع المعنى وابتداعه هو صفة لصيقة بالزمن ماضيه وحاضره ومستقبله، اتصلت بهذه الفكرة أفكار أخرى منها القول بعدم تناهي المعاني، فالجاحظ يرى بأنَّ «حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ، لأن المعاني مبسوطة إلى غير غاية، وممتدة إلى غير نهاية، وأسماء المعاني مقصورة معدودة ومحصلة محدودة»[4].

ولعل ما أورده الرّماني في كتابه النَّكت إشارة إلى رأي الجاحظ بنوع من الشرح، والتفصيل حيث يقول: « دلالة الأسماء والصفات متناهية ودلالة التأليف ليس لها نهاية... كما أنّ الممكن من العدِّ ليس له نهاية يتوقف عندها لا يمكن أن يزاد عليها »[5]، ويذكر ابن سنان

---

[1]– المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر لابن الأثير، ج2، ص363.

[2]– المصدر نفسه، ج2، ص17.

[3]– نفسه ، ج1، 310.

[4]– البيان والتبيين، للجاحظ، ج2، ص22.

[5]–النكت في إعجاز القرآن للرماني، ضمن ثلاثة رسائل في إعجاز القرآن، تح: محمد أحمد الخلق ومحمد زغلول سلام، ط3، دار المعارف، مصر، 1976، ص107.

الخفاجي في نفس السياق بأن «حصر المعاني بقوانين تستوعب أقسامها وفنونها غير متعب لأنه ثمرة علم المنطق، ونتيجة صناعة الكلام»[1]، وليس ببعيد عن الآراء السابقة يذكر ابن الأثير أنه من الصعوبة بما كان حصر جزئيات المعاني وما يتفرع عنها من التفريعات التي لا نهاية لها، وهذا الحصر لا يفتقر إليه الأديب، و لم يكن البدوي راعي الأبل يمر بفهمه شيء من هذا، ومع ذلك قال شعرا، وتكلم نثرا[2].

ج- تمثلات الانزياح في التراث النقدي والبلاغي:

إنَّ المتأمل للدرس البلاغي والنقدي يرصد بفكره العديد من المصطلحات التي تلامس مصطلح الانزياح بدرجات متفاوتة، وسنعمل في هذا المبحث على ذكر أهم المصطلحات التي اقتربت من الحيز المصطلحاتي لفكرة الانزياح، ولعل أهمها: الإبداع، العدول، التغيير، الانحراف، الخروج، اللحن، شجاعة العربية، الانصراف.

1-الإبداع:

لهذا المصطلح مرادفات منها: الابتداع، الابتكار، الاختراع.

أما الإبداع لغة هو الاختراع والابتكار على غير مثال، وهو الإتيان بالبديع[3]، واتفق النقاد على أن الإبداع هو نوع من النبوغ العقلي، فهو العملية التي تؤدي إلى ابتكار أفكار ومعان جديدة على غير مثال فالله تعالى خلق السموات والأرض على غير مثال: فقال: ﴿بَدِيعُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِۖ﴾[4].

كان ابن رشيق من الذين أشاروا إلى لفظي الإبداع والاختراع، محاولاً التأسيس لفرق بينهما، «الفرق بين الاختراع والإبداع - وإن كان معناها في العربية واحدًا – أن الاختراع خلق المعاني التي لم يسبق إليها ، والإتيان بما لم يكن منها قط، والإبداع إتيان الشاعر باللفظ المستظرف الذي لم يجر العادة بمثله، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له: بديع، إنْ كَثُرَ وتكرّر

---

[1]- سر الفصاحة لابن سنان الخفاجي، ص276.

[2]-ينظر: المثل السائر لابن الأثير، ج1، ص310.

[3]- لسان العرب، ابن منظور، مادة (ب د ع).

[4]- سورة البقرة، الآية 117.

الإبداع، فصار الاختراع للمعنى والإبداع للفظ، فإنْ تمّ للشاعر أن يأتي بمعنى مخترع في لفظ بديع

فقد استولى على الأمد، وحاز قصب السبق»[1]، فالملاحظ أنَّ ابن رشيق ألحق البديع بالإبداع بحكم أنَّ البديع يشغل حيزا من القيمة الجمالية للفظ، فالسبق والتقدم لا يتأت للأديب إلا باختراع المعنى وصبه في لفظ بديع.

فالاختراع والإبداع من سمات ومقومات الشاعرية عند ابن رشيق، وبدونهما لا يستقيم عود الشاعر، «فإذا لم يكن للشاعرقدرة توليد المعنى واختراعه، أو استطراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر؛ كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة، و لم يكن له إلا فضل الوزن، وليس بفضل عندي مع التقصير»[2]،فالتوليد عنده أن يستخرج الأديب معنى من معنى أديب تقدمه تم يضيف فيه، فهو يعد مرحلة أولى في رحلة اختراع المعنى عند المبدع، كما أورد الحاتمي لفظتي الاختراع والابتداع، في كلامه لمعنى تجاوز القديم وطرح الجديد من المعاني والأفكار والصور إذ يقول: «إنما أجري على سبيل الشعراء المبرزين في الإحسان واختراع المعاني، فإذا استبهمت مسالك الإبداع، جريت على وثيرة من تقدمني في اقتفار الأثر والملاحظة والنظر»[3].

يقتفي ابن الأثير آثار ابن رشيق في الإبداع، فهو « أن يبتدع الشاعر معنى لم يسبق إليه و لم يتبع فيه»[4]، كما أورد الثعالبي في يتيمة الدهر مصطلح قريب من الابتكار والابتداع هو "أبكار المعاني" يريد به كلّ جديد في المعاني، وقد جاء بأمثلة في المراثي، والتعازي في شعر المتنبي ومنه قوله:

« سَالِمُ أَهلِ الوِدادِ بِعَهدِهِمْ سَلِمَ للحزنِ لا للتّـــــخلِيدِ

---

[1]– العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق، ص453.

[2]– المصدر نفسه، ص238–239.

[3]– الرسالة الموضحة للحاتمي، تح: محمد يوسف نجم، ط1، صادر بيروت، 1965، ص107.

[4]– جوهر الكنز بن الأثير، نجم الدين تحقيق زغلول سلام/ منشأة المعارف بالاسكندرية، (د ت)، ص159.

أي إذا مات الصديق سُلِم صديقه للحزن لا للخلود»[1]

2-العدول:

نجد هذا المصطلح عمدة في مصنفات اللغويين والبلاغيين، فكان كذلك في معاجم عدة كالقاموس المحيط،إذ يقول صاحبه:« عدل عنه يعدل عدلاً وعدولاً : حاد ؛ وإليه عدولاً : رجع ؛ والطريق : مال، والفحل ترك الضِراب، والجمال الفَحلُ نحَّاه، وفلانا بفلان سَوَّى بينهما، وماله مَعْدِلٌ ولا معدول مَصْرِف، وانعدل عنه، وعادل اعوجَّ »[2].

أما في المصباح المنير، فـــ« عَدَل عن الطريق عدولا مال عنه وانصرف، وعدل عدلاً من باب تعب جار وظلم، وعِدل الشيء بالكسر: مثله من جنسه أو مقداره، قال ابن فارس: والعدل الذي يعادل في الوزن والقدر و(عدله) بفته: ما يقوم مقامه من غير جنسه»[3].

ومما سبق نجد أنَّ عَدَل في كلا المعجمين تعيد معنى العدول والانحراف والميل، ولقد وظّفت كلمة العدول في تراثنا في ميادين متنوعة أهمها البلاغي والنحوي.

ولعل مصطلح العدول هو أوضح المصطلحات التي تترجم معنى الانزياح من بين المصطلحات التراثية، ومن أهم السياقات التي ورد فيها هذا المصطلح ما يلي:

فابن جني ذكر العدول في قوله: « ونحو من تكثير اللفظ لتكثير المعنى العدول عن معتاد لفظه »[4]، وذكره مبنيا للمجهول في قوله: « وإنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة البتة»[5]، والمجاز عند ابن جني « احتمال في اللغة وحدث طارئ على الحقيقة و مرتبط بها في ثنائية لا تنفصم يطلق عليها ابن جني في نفس السياق مصطلح العدول وهو مرتبط بثلاثة وظائف، يكون بدونها عبثا، وهي الاتساع، التوكيد، التشبيه »[6].

---

[1]- يتيمة الدهر للثعالبي، ج1، ص159.

[2]- القاموس المحيط، الفيروز آبدي، ط مؤسسة الرسالة، ج4، بيروت، 1986، ص13-14.

[3]- المصباح المنير، الفيومي، طبعة البابي الحلبي، (ع د ل)، ص44.

[4]- الخصائص لابن جني، ج3، ص267.

[5]- نفسه ، ج2، ص442.

[6]- العدول أسلوب ثراثي في نقد الشعر، مصطفى السعدني، ط2، منشاة المعارف بالاسكندرية، 1990، ص12.

وذكر أيضا في باب "في قوة اللفظ لقوة المعنى"، بأن من وسائل تكثير اللفظ لتكثير المعنى العدول عن معتاد حاله، وسائل تكثير اللفظ لتكثير المعنى، العدول عن معتاد حاله، وذلك "فعال" في معنى "فَعيلٌ" نحو : "طوال" فهو أبلغ من "طويل" و"عُراض" فهو ابلغ معنى من "عريض"[1].

ووردت لفظة العدول عند الرّماني في حديثه عن أوجه المبالغة « منها المبالغة في الصفة المعدولة عن الجارية بمعنى المبالغة وذلك على أبنية كثيرة منها "فعلان"، ومنها "فعّال" و"فعول" ... "ففعال في قوله تعالى: "وإني لـــغفار لم تـــاب".معـــــــدول عن غافر للمبالغة وكذلك تواب وعلام »[2]

كما استعمل عبد القاهر الجرجاني لفظة العدول وذلك في قوله: « اعلم أنّ الكلام الفصيح ينقسم قسمين: قسم تعزى المزية والحسن فيه إلى اللفظ، وقسم يعزي ذلك فيه إلى النظم، فالقسم الأول: "الكناية" و"الاستعمال" و"التمثيل الكائن على حدّ الاستعارة"، وكل ما كان فيه على الجملة، مجاز واتساع وعدول باللفظ عن الظاهر»[3]، ونجده يستعمله في صيغة الماضي "عدل" في سياق حديثه عن الإظهار والإضمار «وينطبق ذلك على قول الشاعر:

ولَو شِئْتَ أنْ أبكِيَ دمًا لَبَكَيْتُهُ عَليهِ ولكنْ سَاحَةُ الصَّبرِ أَوْسَعُ

مبينا أن الشاعر أظهر مفعول المشيئة "أن أبكي" ولم يخرجه على قياس الآية: "ولو شاء الله لجمعهم على الهدى" حيث وقع إضمار مفعول المشيئة »[4].

ويقول عبد القاهر: « ولكنَّه كأنه ترك الطريقة وعَدَل إلى هذه لأنها أحسن... وسبب حسنه أنه كان عجيبا إن شاء الإنسان أن يبكي دما فلما كان كذلك كان الأولى أن يصرح بذكره ليقرره في نفس السامع ويؤنسه »[5].

---

[1]– ينظر: الخصائص لابن جني، ج3، ص267.

[2]–النكت في إعجاز القرآن، للرّماني، ص104.

[3]– دلائل الاعجاز، الجرجاني عبد القادر، قرأه وعلق عليه محمود شاكر، ط2، مكتبة الخانجي، القاهرة 1989م، ص430/329.

[4]– العدول، مصطفى السعدني، ص14.

[5]– دلائل الاعجاز ،الجرجاني، 171.

واستعمله الـــرازي في تعريف الالتفات بأنه « الـــعدول عن الغيبة إلى الخطاب أو العكس »[1]، واستعمل الفعل الماضي "عَدَل" في تعليقه على الصورة الكنائية في قول الشاعر:

إنَّ السَّماحةَ والمُروءةَ والنَّدي في قبَّةٍ ضُربتَ على ابنِ الحشرجِ[2]

وذلك أنَّه « لما أراد إثبات هذه المعاني للممدوح لم يصرح بها، بل عَدَل إلى ما ترى من الكناية، فجعلها في قبة ضربت عليه ».[3]

وورد العدول عند ابن الأثير في سياق حديثه عن التأويل « واعلم أن الأصل في المعنى أن يحمل على ظاهر لفظه ، ومن يَذهب إلى التأويل يفتقر إلى دليل كقوله تعالى: "وثيابك فطهّر" فالظاهر من لفظ "الثياب" هو ما يلبس، ومن تأوّل ذهب إلى أن المراد هو القلب لا الملبوس، وهذا لابدّ له من دليل لأنه عدول عن ظاهر اللفظ»[4]، وفي حديثه عن المعنى المحمول والمعنى المعدول يقول: «فالمعنى المحمول على ظاهره لا يقع في تفسيره خلاف، والمعنى المعدول عن ظاهره إلى التأويل يقع فيه الخلاف»[5].

كما جاء بلفظة العدول بفعلها الماضي في سياق الالتفات إذ يقول: «فلما صار الكلام إلى هاهنا عدل به عن خطاب الغائب إلى خطاب النّفس»[6]، والملاحظ عند ابن الأثير أن لفظة العدول بمشتقاتها تردُ كثيرا في سياق الالتفات، وهذا ما نجده في الدرس البلاغي، حيث تتلاشى تقريبا الحدود بين المصطلحين.

والأديب عنده محتاج إلى الترادف «ليجد – إذا ضاق به موضع في كلامه بإيراد بعض الألفاظ – سعة في العدول عنه إلى غيره مما هو في معناه»[7].

---

[1]– نهاية الايجاز في دراية الاعجاز الرازي، فخر الدين تح :ابراهيم السامرائي ورفيقه، ط دار الفكر، عمان، 1995، ص146.

[2]- شعر زياد الأعجم، جمع وتحقيق ودراسة يوسف حسين بكار، دار المسيرة، ط1 سنة 1983، ص49.

[3]– المصدر نفسه، ص135.

[4]–المثل السائر لابن الأثير، ج1، ص62.

[5]– االمصدر نفسه، ج1، ص63.

[6]– نفسه، ج2، ص173.

[7]– نفسه ، ج2، ص176.

ويرى السكاكي أنّ اللغة الفنية لا تتحقق إلا في ظل خروج المتكلم بأسلوبه عن المألوف إجراءً للكلام، مخالفا مقتضى الظاهر لمقاصد معينة، «فالعدول عن التصريح باب من البلاغة يصار إليه كثيرا، وإن أورث تطويلا. يحكى عن شريح أن رجلاً أقرّ عنده شيء ثم رجع ينكر فقال له شريح: شهد عليك ابن أخت خالتك... آثر شريح التطويل ليعدل عن التصريح بنسبة الحماقة إلى المنكر ليكون الإنكار بعد الإقرار إدخالا للعنف في رقبة الكذب لا محالة، أو للتهمة»[1]، فالسكاكي يبرز القيمة الجمالية للتصريح من باب العدول.

كما ورد المصطلح عند العلوي في حديثه عن الالتفات بأنه «العدول من أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر مخالف للأول»[2]، ونجده عند الحلبي في قوله: «ومن الكناية قسم يقال له التتبيع وحقيقته العدول عن اللفظ المراد به المعنى الخاص إلى لفظ هو ردفه»[3]، وعليه يعد البعد العدولي من أهم المقومات البنائية للصورة الكنائية عند الحلبي ، وبخاصة في الكناية عن النسبة.

وحسبنا هذه الأمثلة في سياق الحديث عن مصطلح العدول في التراث النقدي والبلاغي لأن غرضنا بهذه الطائفة ليس الحصر، وإنما التوضيح لمكانة هذه اللفظة، وبيان مدى ملامستها الكبيرة، وتقاطعها في العديد من السياقات مع نظرية الانزياح الحديثة.

3-التغيير:

نجد هذا المصطلح متداولا عند كل من ابن سينا وابن رشد، وهما من فلاسفة المسلمين الذين وقفوا على العلاقات المميزة للغة الإبداع والشعر عن اللغة العادية، فرأوا أن التغيير أي الانحراف عن المألوف والخروج عما هو مصطلح عليه، جوهر الإبداع والفرق الرئيسي بين اللغة العادية ولغة الإبداع[4].

إنَّ المجاز عند ابن سينا مرتبط بالتغيير، وبدونه لا يمكن أن تتشكل معالم اللغة الإبداعية التي تستفز المتلقي بحيلها وتمويهاتها الفنية، « فالقول يُرشَقُ بالتغيير، والتغيير هو أن لا يستعمل

---

[1]- مفتاح العلوم، السكاكي أبو يعقوب، ط2، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1990، ص102.

[2]- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز، يحي بن حمزة العلوي، مطبعة المقتطف، 1914، ج2، ص132.

[3]- جوهر الكنز، لابن الأثير الحلبي، ص105.

[4]- ينظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ،الروبي ألفت، دار التنوير ط1 بيروت 1983م.

كما يوحيه المعنى فقط، بل أن يستعير ويُبدل ويشبه »[1]، فمصطلح التغيير عند ابن سينا وضع معالم الحدود الفاصلة بين المستوى العادي والمستوى الفني الجمالي في الكتابة، هذا الاخير الذي يستمد قواه الإبلاغية والبلاغية من إمكانية التغيير في تركيبات الألفاظ وإسناداتها.

كما يرى أن « التغيرات أربعة: تشبيه واستعارة من الضد واستعارة من التشبيه ... واستعارة من الإسم وحده...، ومن التغيرات الحسنة أن يتحدث عن أمر بحيث ظاهره لا يكون حجة على القائل، ويعتقد في الضمير أنه إنما يعني به معنى ما بلا شك فيه من غير أن يكون أقرَّ به، ومن ذلك عكسه: وهو أن يقول القائل بقوله على ظاهره وكأنّه يقر بأنّ غرضه ذلك المعنى، لكن الأحوال تدل على أن ما أريد به غير ظاهر. »[2]، فابن سينا يستعمل مصطلح التغيير ويقرنه بلفظة الأحوال، والتي تساعد المتلقي في تحديد المقصود، وهي إشارة منه إلى الكناية والتي يشتغل التغيير في فضاء مستوييها الغيابي والحضوري.

أمّا ابن رشد، فيـــأتي على حصر المجـــاز في مصطلح التغيير بخروجـــه عن حقيقة التعبير، «فأنت إذا تأملت الأشعار المحركة وجدتها بهذه الحال، وما عدا من هذا التغييرات فليس فيه معنى الشعرية إلا الوزن فقط، والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه وبالجملة بإخراج القول عن مخرج العادة مثل القلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب، ومن السلب إلى الإيجاب، وبالجملة : من المقابل إلى المقابل، وبالجملة بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازا »[3]، فخلاصة ما تقدم لابن رشد هو أن المجاز أداة إجرائية في يد التغيير، وهو الذي يكسب القول الشعري شرف الشعرية والتأثير، فيرتقي به إلى مستوى الإبداعية.

وفي شرحه للمصطلح يقول : بأن معنى التغيير أن يكون المراد يدل عليه لفظ ما، فيستعمل بدل ذلك اللفظ لفظ مغاير، ثم يبين أن هذا التغيير ضربان: تشبيه واستعارة[4]، ويواصل ابن

---

[1]– الخطابة من كتاب الشفاء، ابن سينا، تح: عمر سليم سالم، وزارة المعارف العمومية، القاهرة، 1954، ص202.

[2]– المصدر السابق ، ص229–230.

[3]– تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر لابن رشد أبو الوليد، تح عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت دار القلـــم، بيروت، (د ت)، ص254.

[4]–تلخيص الخطابة لابن رشد أبو الوليد ، تح: عبد الرحمان بدوي، وكالة المطبوعات الكويت، دار القلم بيروت دت ص 532.

رشد في رصد حركة مصطلح التغيير، إذ يقر بأنه « يعطي في المعنى جودة إفهام وغرابة ولذة، والتغييرات صنفان: إبدال وتمثيل... ويبدل مكان ذلك شبيهه ويؤخد بعد دلك لازم ذلك الشبيه مكان ذلك الشبيه، ثم يؤخد عرض ذلك اللازم بذل ذلك اللازم »[1].

يعلّق الفارابي على بيت امرئ القيس، الذي يقوم على مثل هذا النوع من التغييرات.

بُدِّلْتَ من وائلٍ وكندة عُدْ وان وفيها صمَّاءُ ابنةُ الجَبَلِ[2]

قائلا: « إنَّ هذا التغيير فيه تركيب كثير، وذلك أنه جعل "ابنة الجبل "بدلا من قوله "الحصاة"، وجعل قوله: "صمّاء" بدلا من "عدم صوت الحصاة"، فإن عدم الصوت وعدم السمع يتقاربان بأنّه قسيمه، إذ كان عدم السمع إما أن يكون عن عدم الصوت، وإما لفساد في الحاسة، وجعل عدم صوت الحصاة بدلا من ابتلال الأرض...وجعل ابتلال الأرض بدلا من انصباب الدماء على الأرض... فكأنه أراد: "وفيها أمر عظيم"، فأبدل مكان ذلك "وفيها صماء ابنة الجبل"، واستعمل في ذلك هذا الإبدال الكثير، وهذا – كما قلنا – إنما يليق بالشعر»[3]. يقدم الفارابي في هذه الرؤية أصل التغيير وكأنه يعني ثنائية المعيار والانزياح فلا يكون التغيير عنده إلا عن الأصل والقاعدة، والتي تتموضع في خلفية القول .

وعلى ضوء رأييّ ابن رشد وابن سينا نجد أن التغيير يلامس مفهوم الانزياح أكثر في زاوية التصوير، «فالتغيير كثيرا ما كان يقصد به التصوير فقط، خاصة الاستعارة والتشبيه، بوصفهما ركيزتين أساسيتين للتغيير الشعري »[4]، فحديثهما عن التصوير وملازمته للتغيير، هو حديث عن المحاكاة " التشبيه / الاستعارة" القائمة على التجسيد الحسي للصورة والعمل على الوصول بها إلى المثال.

4–الانحراف:

نصادف في قراءتنا للتراث البلاغي والنقدي توظيف ابن سينا للفظة التحريف في صيغة الفعل الماضي المبني للمجهول "حُرِّف" في قوله: « والقول الصادق إذا حرف عن العادة

---

[1]– المصدر نفسه ، ص547.

[2] – ديوان امرىء القيس، ضبطه وصححه، مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية،بيروت لبنان، ط1، سنة 2004م، ص142.

[3]– تلخيص الخطابة لابن رشد أبو الوليد ، ص256–257.

[4]– نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، الروبي ألفت، ص205.

وأُلحق به شيء تستأنس به النفس، فربما أفاد التصديق والتخييل معا »[1]، فالمعلوم في التراث النقدي أن أعذب الشعر أكذبه، وهذا ما قصده ابن سينا في توظيف مصطلح الانحراف عن العادة شريطة أن يلحق بشيء أعلق بالنفس البشرية.

ونجد ابن جني يذكر التحريف الذي يصيب اللفظ، وأشار إلى أنه ورد على ثلاثة أضرب : الاسم والفعل والحرف.[2]، ويذكره في مقام آخر ملازما للعدول إذ يقول: «فلما كانت فعيل من الباب المِطرّد وأريدت المبالغة، عُدِلَتْ إلى فعال فضارعت فُعالٌ بذلك إلى فعّالا، والمعنى الجامع بينهما خروج كلّ واحد منهما عن أصله. أما فُعالاً فبالزيادة، وأما فُعالٌ فبالانحراف عن فعيل»[3]، وقد عدّه بابا حسنا في العربية.

ونجده كذلك في قوله: « فإذا كانت الألفاظ أدلة المعاني ثم زيد فيها شيءٌ. أوجبت القسمة له زيادة المعنى، وكذلك إن انحرف به عن سمته وهَدْيَتِهِ كان ذلك دليلا على حادث متجدد له وأكثر ذلك أن يكون ما حذث له زائد فيه لا منتقصا منه»[4].

أمَّا ابن الأثير فقد ورد عنه لفظ منحرف في سياق تعليقه على آيات من فاتحة الكتاب حيث قال: « وعلى نحو من ذلك جاء آخر السورة ، فقال "صراط الذين أنعمت عليهم" فَأصرَحَ الخطاب لّما ذكر النعمة ، ثم قال: "غير المغضوب عليهم" عطفا على الأول، لأن الأول موضع التقرب من الله بذكر نعمه، فلمّا صار إلى ذكر الغضب جاء اللفظ منحرفا عند ذكر الغاضب، فأسند النعمة إليه لفظًا ورَوى عنه لفظ الغضَب تَحَنّنا ولُطفًا»[5].

وترد عند حازم القرطاجني لفظة "الانحراف" بفعلها المضارع في قوله: « فأمّا ما يجب في طريقه الجد (في الشعر) فألا ينحرف في ما كان الكلام على الجد إلى طريقة الهزل كبيرَ انحراف، أولا ينحرف إلى ذلك بالجملة، لأن الكلام المبني على الجدّ إنما قُصد به إلقاؤه بمحلّ

---

[1]– فن الشعر من كتاب "الشفاء" لابن سينا، تح: عمر سليم سالم، ط ، بدوي، ص162.

[2]– ينظر: الخصائص،ابن جني، ج2، ص436–441.

[3]– المصدر نفسه ، ج3، ص267–268.

[4]– نفسه، ج2، ص268.

[5]– المثل السائر لابن أثير، ج2، ص170.

القبول من أهل الجد. وكثير من أهل الجد يكره طرق الهزل »[1]، والملاحظ أن حازم القرطاجني حمل مصطلح الانحراف قيمة سلبية، بحيث وظفها في سياق كراهية الشيء الحاصل، وهو الانتقال من الجد إلى الهزل، فالمعلوم بأن لفظة الانحراف حمولتها الدلالية هي أخلاقية أكثر منها نقدية في التراث النقدي والبلاغي.

5-الخروج:

يروي ابن جني عن الأصمعي قوله: أنَّ «الشيء إذا فاق في محسنه قيل له خارجي»[2]،فالخروج عنده خرق لاصول والمعايير بغية تحسين الكلام وتجميله، كما وظف الجاحظ عبارة «الإخراج من العادة قرينة للإلهام»[3].

ووردت لفظة الخروج عند ابن الأثير في تعليقه على آيات من سورة الإسراء « لما بدأ الكلام بسبحان رَدِفَه بقوله: "الذي أسرى" إذ لا يجوز أن يقال: الذي أسرينا، فلما جاء بلفظ الواحد، والله تعالى أعظم العظماء، وهو أولى بخطاب العظيم في نفسه الذي هو بلفظ الجمع استدراك الأول بالثاني، فقال: "باركنا" ثم قال: "لنريه من آياتنا" فجاء بذلك على نسق "باركنا"، ثم قال: "إنه هو" عطفا على "أسرى" وذلك موضع متوسط الصفة، لأن السمع والبصر صفتان يشاركه فيهما غيره، وتلك حال "متوسطة"؛ فخرج بهما عن خطاب العظيم في نفسه إلى خطاب الغائب»[4]، فابن الاثير عبر عن الالتفات في الآية الكريمة بالخروج من حال إلى حال

وعن نفس الآيات يعلق الباقلاني قائلا: « هذا خروج لو كان في غير هذا الكلام لتصور في صورة المنقطع ، وقد تمثل في هذا النظم لبراعته وعجيب أمره، وموقعه موقع ما لا ينفك من القول وقد يتبرأ الكلام المتصل بعضه من بعض، ويظهر عليه التشبيج والتباين للخلل الواقع في النظم»[5].

---

[1]-منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تح محمد الحبيب، ابن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، سنة 1986، ص328.

[2]- الخصائص لابن جني، ج3، ص46.

[3]- مجموعة رسائل للجاحظ، ط الساسي، مطبعة التقدم، مصر، 1324، ص136.

[4]- المثل السائر، ابن الأثير، ج2، ص172.

[5]- العمدة، ابن رشيق، ص237.

أمَّا حازم القرطاجني، فيتحدث عن الخروج في سياق ذكره لحاجة النص الأدبي إلى الالتفات كاحتمال تعبيري يوظفه الأديب للتأثير في المتلقي، فالشاعر ملزم أن يستعين في حركية شعره « بالالتفات من حيز إلى حيز والخروج منه إليه والتوصل به إليه»[1].

و فيما يخص الثعالبي، فقد أورد لفظة الخروج في تعليقه على خروج الشاعر على الوزن، « فقد خرج فيه عن الوزن لأنه لم يجئ عن العرب مفاعيلن في عروض الطويل غير مصرع، إنما جاء مفاعلن، قال: الصاحب: ونحن نحاكمه إلى كل شعر للقدماء والمحدثين على بحر الطويل، فما نجد له على خطئه مساعدًا»[2]، أما في حديثه عن أبعاد الاستعارة والخروج بها عن حدِّها يقول بأن الشعراء جعلوا للسحاب حمى، وللزمان فؤادًا، وللكبد شيبًا، وهذه استعارات لم تجر على شبه قريب ولا بعيد[3]، وبهذا ورغم إقرار الثعالبي بأن الشاعر خرج عن مألوف العرب في الاستعارة: إلا أنه قلم أجنحة الشاعر وجعله يدور في فلك المعلوم والمتخيل في ذهن القارئ، هذا ما يخفف من وقع المفاجأة التي عدَّها المحدثون من أساسيات التواصل بين المنشئ والمتلقي.

كما ورد عند أبي هلال العسكري أن الشعر « أكثره قد بُنِيَ على الكذب والاستحالة؛ من الصفات الممتنعة، والنعوت الخارجة عن العادات، والألفاظ الكاذبة»[4]، أما عند الباقلاني، فيوردها في سياق حديث عن الإعجاز القرآني بعبارة "الخروج عن العادة " وكثيرا ما نجده يدلل بها عن قوة أسلوب القرآن ومتانته.

ولعل أهم نص أشار إلى الانزياح من خلال لفطة الخروج ، وذكر أثره في المتلقي، أو ما يعرف عند بعض القدامى باستفزاز السامع، وعند المحدثين بالمفاجأة، هو نص لأبي الحسن علي بن محمد الديليمي حيث يقول: إنّ « الصناعات الخارجة عن المعتاد تدلّ على انفراد صانعها بصنيعه، لأن الناظر إذا نظر إلى تلك الصنعة البائنة عن الصناعات جذبته قوة الصناعة الحكيمة حتى يوافقها على صنعها، وذلك أن الحسن الذي للمصنوع بالصنعة، إنما هو معنى

---

[1]– منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص329.

[2]– يتيمة الدّهر، الثعالبي، ص110.

[3]– ينظر:المصدر نفسه، ص114–115.

[4]– الصناعيين، أبو هلال العسكري، تح: علي البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، ط1، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1952م، ص136.

من الصانع ألبسه إياه... واعلم أنّ الصانع إذا انفرد بصنعته عن الصنّاع، وبان بمذاقته عن الأشكال، كانت صنعته شاهدا له عند من رآها، ودليلا عليه عند من طلبه »[1]، ويظهر من القول أنَّ الخروج عن المألوف يشكل نمطا خاصًا مفارقًا لكل الأنماط، مشكلا لمستوى كلامي أكثر إدهاشا وإثارة وجذبا للمتلقي.

ونتلمس هذا المعنى القائم على مجاوزة سلطة القاعدة بتصرف الشعراء في نظم الكلام والابتكار فيه في قول حازم القرطاجني « بالثناء على الشاعر إذا أحسن في وصف ما ليس معتادا لديه ولا مألوفا في مكانه ولا هو من طريقه ولا مما احتك فيه، ولا مما ألجأته إليه ضرورة، وكان مع ذلك متكلما باللغات التي يستعملها في كلامه. وبالجملة إذا أخذ في مأخذ ليس ممّا ألفه ولا اعتاده فإن الشاعر إذا أخذ في مأخذ ليس ممّا ألفه ولا اعتاده فساوى في الإحسان فيه من قد ألفه ولا اعتاده، كان قد أربى عليه في الفضل إرباء كثيرا وإن كان شعرهما متساويا »[2]، ويشد انتباهنا في هذا القول عبارة " ولا ممّا ألجأته إليه ضرورة"، والتي تعد إشارة ضمنية إلى الضرورة الشعرية التي يكون دافعها الاضطرار غالبا، فهي ليست من قبيل الخروج الممدوح عند حازم، فهو يرى أنّ إبداعية الشاعر وقدرته الفنية تتجلى في إمكانية مجاوزة المألوف والعادي عنده وعند غيره.

6–اللحن:

ورد عند قدامة بن جعفر في وقوله: هو «التعريف بالشيء من غير تصريح، أو الكناية عنه بغيره. استعملوه لغايات عديدة منها: التعظيم، و التخفيف، والاحتراس...إلخ. فأما التعريض للإعظام فهو أن يريد تعريف من فوقه قبيحا فعله، فيعرض له بذكر ذلك من فعل غيره، ويفتح له بأظهر منه فيكون قد قبح له ما أتاه من غير ما يواجهه به »[3].

ومن النقاد الذين اقتربوا من مفهوم الانزياح ابن دريد عندما تحدث عن اللحن، فقال: إنّ « اللحن عند العرب الفطنة، ومنه قول النبي صلى الله عليه وسلم: "لعل أحدكم أن

---

[1]– عطف الألف المألوف على اللام المعطوف لأبي الحسين علي بن محمد الديلمي، تح: ح ك فاديه، ط المعهد العلمي الفرنسي للأثار الشرقية بالقاهرة، 1962، ص109، نقلا عن الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، أحمد محمد ويس ص47.

[2]– منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم الفرطابي، ص375–376.

[3]– نقد النثر، قدامة بن جعفر، ص59–60.

يكون ألحن بحُجته من بعض" أي أفطن لها، وذلك أن أصل اللحن أن تريد شيئا فتورِّي عنه بقول آخر[1]»، فاللفظة تقوم على مبدأ التورية، القائمة بدورها على الانزياح في استعمال كلمة معينة عن الدلالة الشائعة المتداولة.

يذكر الصولي شرح الكلبي للفظة اللحن في قوله تعالى: ﴿وَلَتَعۡرِفَنَّهُمۡ فِي لَحۡنِ ٱلۡقَوۡلِ﴾[2]. « وحقيقته في اللغة. إمالة الشيء عن جهته، إما لخطأ أو عمدا ليورِّي عن إرادته»[3]، وهي إشارة منه إلى أن اللحن المقصود لغاية جمالية فنية يريدها المبدع.

أمَّا الزمخشري، ففسر اللحن في الآية السابقة بأن لحن النحو والأسلوب ثم أورد قوله: أنَّ اللحن هو أن تلحن بكلامك أي بميله إلى نحو من الانحناء ليفطن له صاحبك كالتعريض والتورية ويورد قول الشاعر:

ولَقَد لَحَنتُ لَكُمْ لِكَيْمَا تفقهوا واللحنُ يَعرِفُهُ ذَوُو الأَلبَابِ[4]

ومعناه، ولقد بينت لكم، ومنه قيل رجل لحن إذا كان فطنا

يجيب الجاحظ عندما سئل عن لفظ اللحن في الآية الكريمة : « اللحن في هذا الموضع – لتعرفنهم في لحن القول- غير اللحن في ذلك»[5]، وكان يشير إلى الخطأ في التعامل مع قواعد اللغة، ورأيُّ الجاحظ يحمل في طياته أنَّ اللحن قسمان:

- لحن نتيجة الجهل وعدم معرفة مسالك قواعد اللغة المشكلة لها.
- لحن مقصود غايته مجاوزة المثالي لمسوغات جمالية.

7–شجاعة العربية:

وهي نوع من الإقدام عند العرب، إلا أنَّه إقدام من نوع آخر يكون في ميدان القول والكلام، إذ اعتبر النقاد أن تجاوز اللغة العادية هي بداية تأسيس أسلوب فردي، وشجاعة

---

[1]– كتاب الملاحن لابن دريد، تحقيق عبد الإله نبهان، ط وزارة الثقافة بدمشق، سنة **1962**، ص**63–65**.

[2]– سورة محمد، الآية **30**.

[3]–أدب الكتاب للصولي، عنى بتصحيحه وتعليق حواشيه محمد بهجة الأثري، المطبعة السلفية، بمصر، **1341**هـ، ص**130**.

[4]– ينظر:الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، الزمشخري، ط**2**، مطبعة الاستقامة، القاهرة، **1953**، ج**4**، ص**130**.

[5]– البيان والتبيين، الجاحظ ، ج**2**، ص**217**.

سمَّاها ابن جني "شجاعة العربية" حيث شبه الشاعر الخارج عن اللغة المألوفة بالفارس الذي يركب جوادا لا لجام له، « فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها وانحراف الأصول بها، فاعلم أنَّ ذلك ما جشمه منه، وإن دل من وجه على جوره وتعسفه، فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله... وليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولا قصوره عن اختيار الوجه الناطق بفصاحته، بل مثله في ذلك عندي مثل مجرى الجموح بلا لجام، ووارد الحرب الضروس من غير تشام، ...فإنه مشهود له بشجاعته»[1]، وورد هذا بعد ذكر ابن جني لحالات الحذف، والتقديم، التأخير التي يستعين بها الشاعر كحالات تعبيرية طارئة تجسد معاني معينة، وتبرز مدى شجاعة الشاعر في الإتيان بالجديد، وخرق الأصل والقاعدة.

كما ترد عبارة "شجاعة العربية" عند ابن الأثير في سياق حديثه عن الالتفات باعتباره خروجا من سياق إلى سياق « ويسمى أيضا شجاعة العربية وإنما سمي بذلك لأن الشجاعة هي الإقدام، وذلك أنّ الرجل الشجاع يركب ما لا يستطيعه غيره، ويَتَورَّدُ ما لا يَتَورَّده سواه وكذلك هذا الالتفات في الكلام، فإن اللغة العربية تختص به دون غيرها من اللغات»[2].

وقد ورد المصطلح عند العلوي كذلك في سياق حديثه عن الالتفات، والذي يعد أقوى وجوه الانزياح التركيبي يقول: « اعلم أن الالتفات من أجلِّ علوم البلاغة وهو أميز وجوهها، والواسطة في قلائدها وعقودها... وقد بلغت بشجاعة العربية والسبب في تلقيبه بذلك، هو أن الشجاعة هي الإقدام، والرجل إذا كان شجاعا فانه يَرِدُ الموارد الصعبة ويقتحم الوُرَط العظيمة حيث لا يردُها غيْره، ولا يقتحمها سواه»[3].

كما وورد عند الطوفي في سياق تشبيه شجاعة الشاعر في إقدامه على النظم رغم صعوبته، كإقدام الشجاع على المخاطر والمصاعب، وهذا ما سبقه إليه ابن جني بقوله: « إنّ النثر أسهل عليهم، وهو الاعتراض على الوجه الثاني، لأنهم صرفوا عنايتهم إلى النظم عنه، واستفرغوا وسع قرائحهم فيه، إظهارا لقوتهم في الفصاحة والبلاغة، والعادة جرت في مقام الافتحار وإظهار الفضيلة، وإنما تعتني بالأصعب فالأصعب، كما أنّه إنّما يظهر فضله في

---

[1]– الخصائص ،ابن جني، ج3، ص150.

[2]– المثل السائر، ج2، ص168.

[3]– الطراز للعلوي، ج2، ص131.

الفروسية في قيادة الجواد الجموح، في الشجاعة بمبارزة الشجاع دون الجبان، وجرأته في خوض المغاور في ظلام الليل»[1]، ويترادف مصطلح شجاعة العربية مع الانزياح في مجرى يدل على الخروج عن المألوف والعادي، وإنْ ظل لفظ شجاعة العربية يوحي بدلالات تتجاوز المجال الفني إلى ما ينطوي عليه من صفات الرجولة والفحولة ذات العلاقة بقوة الرجل الشجاع، فاللغة الموصوفة بما سبق في رأي مستعمليها تحوز جودة وحسن صياغة يرتبط وجودها لا محالة بوجود أديب مبدع.

كما عدّ البيان المعنوي تسعة وعشرين نوعا، جعل الرابع منها تحت عنوان شجاعة العربية، وهي بدورها ستة أصناف: الالتفات، العدول عن الماضي إلى المضارع، عكس الظاهر الحمل على المعنى، الحمل على المعنى، التقديم والتأخير، الاعتراض.[2]

8-التحويل:

تعد لفظة التحويل من المرادفات لفكرة الانزياح في تراثنا النقدي والبلاغي حيث « لم تكن فكرة التحويل غائبة عن التفكير اللغوي العربي، سواء بمفهومها أو حتى بلفظها»[3]، إذ نجد سيبويه في باب التمييز يشير إلى التراكيب المحولة عن تراكيب أخرى يقول: « (امتلأت ماءً وتفقأت شحما) محوّلة عن (امتلأت من الماء) و(تفقأت من الشحم) فحذف هذا استخفافًا »[4]، ويظهر حسّ سيبويه النقدي والجمالي في ذكر حالة التحويل ومسوغه في ذلك، فالخفة في الكلام أو الإيجاز عنده من المحسنات البديعية الكلامية.

استخدم ابن هشام اللفظة في حديثه عن أقسام التمييز يقول: « أحدهما يكون محوّلا عن الفاعل كقوله تعالى (واشتعل الرأس شيبا) وأصله: (واشتعل شيب الرأس) وقوله: (فإن طبن لكم عن شيء منه نفسا) وأصله (فإن طابت أنفسهن لكم عن شيء منه) فحوّل الإسناد فيهما عن المضاف... ثم جيء بذلك المضاف الذي حول عن الإسناد فضلةً وتمييزا... والثاني

---

[1]- الإكسير في علم التفسير للطوفي، حققه عبد القادر حسين، الناشر، مكتبة الآداب، القاهرة، ص170.

[2]- ينظر: المصدر السابق، ص من175 إلى 203.

[3]- البحث البلاغي عند العرب، عبد الحكيم راضي، معهد اللغة العربية، مكة المكرمة، العدد الثاني- 1404-1974، ص126.

[4]- الكتاب، ج1، ص204-206.

أن يكون محولا عن المفعول... الثالث أن يكون محولا عن غيرهما... الرابع أن يكون غير محول»[1].

9–الانصراف:

نجد مصطلح الانصراف القريب من معنى الانزياح عند ابن المعتز، والذي عبر به عن كيفية حدوث الالتفات في الكلام « وهو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك من اللالتفات الانصراف عن معنى آخر»[2].

كما نجده عند ابن الأثير بصيغة الفعل الماضي، صرف في سياق تعليقه على الآية الكريمة: ﴿وَمَا لِيَ لَآ أَعۡبُدُ ٱلَّذِي فَطَرَنِي وَإِلَيۡهِ تُرۡجَعُونَ ﴿٢٢﴾﴾[3]، يقول: « إنَّما صرف الكلام لهم في معرض المُناصَحَة ، وهو يريد مُناصَحتهم ليتلطف ويُداريهم»[4]، وفي تعليقه على قوله تعالى: ﴿إِنَّ هَٰذِهِۦٓ أُمَّتُكُمۡ أُمَّةٗ وَٰحِدَةٗ وَأَنَا۠ رَبُّكُمۡ فَٱعۡبُدُونِ ﴿٩٢﴾ وَتَقَطَّعُوٓاْ أَمۡرَهُم بَيۡنَهُمۡۖ كُلٌّ إِلَيۡنَا رَٰجِعُونَ ﴿٩٣﴾﴾[5]، يقول: « إلا أنه صرف الكلام من الخطاب إلى الغيبة على طريقة (الالتفات) كأنَّه ينعي عليهم ما أفسدوه إلى قوم آخرين، ويقبح عندهم ما فعلوه»[6].

10–الانتقال :

للانزياح مرادف آخر ورد في كتب النقد والبلاغة عند أسلافنا وهو "الانتقال"، الذي يحمل فكرة التغيير من حال إلى حال، وهذا ما ذكره ابن الأثير في قوله: «هذا القسمُ (الرجوع من الفعل المستقبل إلى فعل الأمر) كالذي قبله في أنَّه ليس الانتقال فيه من صيغة إلى

---

[1]– شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب لابن هشام الأنصاري، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، طبعة دار الطلائع، **2004**.

[2]– كتاب البديع لابن المعتز، ص**58**.

[3]– سورة يس، آية **22**.

[4]– المثل السائر لابن الأثير، ج**2**، **173**.

[5]– سورة الأنبياء، الآيات **92–93**.

[6]– المثل السائر، ج**2**، ص**178**.

صيغة طلبًا للتوسع في أساليب الكلام فقط، بل لأمر وراء ذلك، وإنَّما يقصد إليه تعظيما لحال من أجرى عليه الفعل المستقبل، وتفخيما لأمره »[1].

ورد هذا المصطلح عند الزمخشري في صيغة الفعل الماضي المبني للمجهول، «إنَّ الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطريةٍ لنشاط السامع، وإيقاظا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد، وتختص مواقعه بفوائده »[2].

أمَّا حازم القرطاجني، فيردّ عنده المصطلح في صيغة المضارع في سياق تعريفه للالتفات فيقول: « يسأمون الاستمرار على ضمير متكلم، أو ضمير مخاطب فينتقلون من الخطاب إلى الغيبة وكذلك أيضا يغاير بضميره »[3].

أما وروده عند الزركشي، فكان في قوله: « إنَّ للالتفات فوائد عامة و خاصة، فمن العامة التفنن والانتقال من أسلوب إلى آخر لما في ذلك من تنشيط السامع، واستجلاب صفاته، واتباع مجاري الكلام، وتسهيل للوزن والقافية »[4].

وصفوه القول مما سبق ذكره أنَّ القدامى لم يدركوا مسألة وجود مستويين من الكلام العادي الذي تراعى فيه مثالية اللغة، والمتجاوز لكل نظم اللغة المألوفة فحسب، بل أوجد نقادهم مسوغات جمالية فنية لتلك المخالفات والانزياحات، ورغم ذكرنا لهذه الطائفة من المصطلحات والتي حملت فكرة الانزياح سواء من قريب أو بعيد، إلا أنَّ التراث النقدي والبلاغي ما زال يختزن بين دفتيه مصطلحات أخرى كالاتساع عند سيبويه وابن جني والرجوع ومخالفة مقتضى الحال، ونقض العادة، فكلها مصطلحات تلتقي والانزياح في الخروج عن الأصل والقاعدة إلى استعمال فردي خاص.

ولعل هذا التعدد والتنوع للمصطلحات الدالة على الانزياح يشي بوعي البلاغيين والنقاد واللغويين على حدٍّ سواء بهذه الظاهرة، وبقدرتها على تحريك عجلة الإبداع الفني واتساع إمكانية التأثير في المتلقي.

---

[1]– المصدر نفسه، ج2، ص179.

[2]– الكشاف، الزمخشري، ص64.

[3]– منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، ص350.

[4]– البرهان في علوم القرآن ج3 ، ص314

ونخلص من هذا إلى أن الانزياح بعمقه التراثي أخذ يتقلب في أثواب عديدة، خولت له الجوهرية في الدرس البلاغي بكل أبعاده ومشاربه، مقتبسا من تغيرات النفس البشرية حركيتها الدائمة وتطلعها إلى مثالية التجسيد والتعبير.

د- الشعر والنثر في ميزان القدامى:

أشار المسدّي إلى أهم ما ميز الشعر والكلام العادي أو النثر عند الأسلوبين، وهو الانزياح، حيث اتخذوا من النثر معيارًا عامًا وخارجيا للانزياح في الشعر[1]، وهذا ما وجدناه عند بعض النقاد والبلاغيين الذين أعطوا للشعر خصوصية فنية وتركيبية تميز بها عن النثر.

لقد ظفر التمييز بين لغة الشعر والنثر عند العرب بما لم يظفر به نظيره عند غيرهم، ويكفي أنّ الشعر كان سجلهم اليومي وناقل أخبارهم الدائم، فالحق أنّ التمييز بين المستويين من اللغة التفت إليه القدامى في مرحلة مبكرة رغم افتقار هذا الالتفات إلى التدقيق والتركيز، فقد كان إدراكهم للفروق بين الشعر والنثر ذوقيا بسيطا يفتقد إلى التعليل، ومن أمثلة الأدب العربي على ذلك « قول عبد الله بن مروان، وقد أنشده الراعي النميري قصيدته يقول فيها:

أخليفة الرّحمن إنَّا معشرَ حُنفاءَ نَسجدهُ بُكرةً وأَصِيلا
عربٌ نَرى لله فِي أموَالِنَا حَقُّ الزَّكاةِ مُنَزلاً تَترِيَـــــلا

قال عبد الله: ليس هذا شعرًا... هذا شرح إسلام... وقراءة آية »[2]، لم يشفع الوزن والقافية لإخراج البيتين من نثريتهما، وولوج عالم الشعرية، هذا ما تفطن له عبد الملك، فكان منه هذا النقد الذوقي الذي ينقصه التعليل.

ومما يُذكر في هـــذا السياق ما روي عن حماد الراوية حين جاء إلى الكميت، فقال له: «"أنت لَحانٌ ولا أكتبك شعري..."، فقال حماد منتصرا لنفسه: "...أنت شاعر... إنّما شعرك خُطبٌ" »[3].

---

[1]- الأسلوب والأسلوبية، عبد السلام المسدي، ط4، دار سعاد الصباح، القاهرة، 1993، ص99-100.

[2]- الموشح، المرزباني، ص308.

[3]- المصدر نفسه، ص308.

أما قصة الفرزدق مع الكميت، فكانت أنْ « عرضَ الكميت شعره على الفرزدق فأعجب به، ولكن حسده منعه من إظهار الإعجاب، وأدّى به إلى أن قال له: أنت خطيب»[1]، ويعقب الشريف المرتضى على هذا بقوله: « إنما سلّم له الخطابة ليخرجه من أسلوب الشعر، ولما بهره حسن الأسلوب وأفرط بها إعجابه، و لم يتمكن من دفع فضلها جملة، فعدل في وضعها إلى معنى الخطابة »[2].

ومن هنا نجد أن الخطابة عندهم كانت أقل شأنا من الشعر، فإذا أراد الناقد منهم أن ينزل من قيمة الشاعر يخرج شعره من دائرة الشعر ويدخل به دائرة الخطابة، وهذا ما ذكره دعبل الخزاعي في حق أبي تمام إذ يقول: لم يكن أبو تمام شاعرا « إنما كان خطيبا وشعره بالكلام أشبه منه بالشعر»[3]، وفي نفس السياق يقول الأمـــدي: « إنّ شعر أبي تمام بالخطب، وبالكلام المنثور أشبه منه بالكلام المنظوم »[4].

والملاحظ مما سبق أن القدامى وضعوا أيديهم على تفرد الشعر عن النثر، هذا الأخير الذي مثّل القاعدة والأصل، في حين جسّد الشعر مفهوم الخروج عن الأصل على مستوى الشكلي والموضوعي.

إلا أنَّ ابن طباطبا يطالعنا بنظرته في هذه القضية، فيقزم الفرق بين الشعر النثر في جانبه الشكلي، إذ يعرف الشعر بقوله « الشعر- أسعدك الله- كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله النّاس في مخاطبتهم، بما خصَّ به من النظم الذي إنْ عُدلَ عن جهته مجتة الأسماع»[5]، وما نظم الشعر من قِبل الشاعر عنده إلا « مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعدَّ له ما يُكسبُهُ إيّاه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي سَلَسَ

---

[1]– الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، أحمد محمد ويس، ص51.

[2]– غرر الفوائد ودرر القلائد (المعرفة بأمالي المرتقى)، المرتضى الشريف، تح: محمد أبو الفضل ابراهيم، ط1، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1954، ج2، ص59.

[3]– أخبار أبي تمام، الصولي أبو بكر، تح: خليل عساكر ورفيقية، ط1، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1937، ص244.

[4]–الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ،الأمدي الحسن بن بشير، تح: السيد أحمـــد صقر، ط2، دار المـــعارف، مصر، 1972–1973، ج1، ص306.

[5]– عيار الشعر، اين طباطبا محمد بن أحمد، تح: عبد العزيز المانع، ط دار العلوم بالرياض، 1954، ص09.

له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرويه أثبتهُ »[1]، ولعل ما ذهب إليه ابن طباطبا يُعدُّ أقل درجات الإبداع الشعري من جهة، وإقصاء للجانب الشعوري والروحاني من جهة أخرى، فالشعر دفق نفسي وتيار شعوري، وليس لباسًا يخاط بالمقاس على الجسم.

فما تنبهت إليه النظريات المعاصرة في الإبداع الشعري، أنَّ الشاعر يتعرف المعنى في اللحظة التي يكتب فيها قصيدته[2]، وهي قضية لامست بشكل كبير جوهر ولبّ الشعر الحقيقي.ولعل نظرة ابن طباطبا وغيره كقدامة ابن جعفر[3]، وأبي هلال العسكري[4]، ابن الأثير[5] في تمييزهم بين الشعر والنثر، نكران لجميل الانزياح وحركيته في الخطاب الشعري حيث اتفق جلُّهم على أنّ الشعر هو الكلام المنظوم أي الموزون والمقفى البعيد عن المنثور، في حين يجب الإشارة إلى تعريف ابن رشيق القيرواني الذي عرَّف الشعر بقوله: « إنما سمّيَ الشاعر شاعرا لأنّه يشعر بما لا يشعر به غيره »[6]، وقد استهل عُمدَتَهُ بباب في فضل الشعر قدّم فيه الشعر على النثر، وتصدى للقائلين بتفضيل النثر، و لم يكتف ابن رشيق بهذا بل وضع ثلاثة أبواب، ردَّ في أولها على من يكره الشعر، و خصَّص ثانيها لأشعار الخلفاء، وجعل ثالثها لمن رفعه الشعر ووضعه[7].

وقبله ابن وهب إذ يقول: « الشاعر من شَعر يَشعُرُ شِعرًا فهو شاعرٌ، والشعر المصدر، ولا يستحق الشاعر هذا الاسم حتى يأتي بما لا يشعر به غيره، وإذا كان إنَّما استحق اسم الشاعر لما ذكرناه، فكل من كان خارجا عن هذا الوصف فليس شاعرا »[8]، وهذا ما يبين تفرد الشاعر وتميزه عن كل مبدع، فقدرته الشعورية قد تخبو عند غيره، « ومن تم فإن ما يصدر عن هذه الفردية هو بالضرورة فردي، وكفى بهذا إدراكا لجوهر الانزياح. وكان أمرا

---

[1]– المصدر نفسه، ص11,

[2]– ينظر: اللغة والابداع، عماد شكري محمد، ط انترنشيونل، القاهرة، 1988، ص81.

[3]– نقد الشعر، ص63.

[4]– الصناعيتين، ص137.

[5]– المثل السائر، ج2، ص342.

[6]– العمدة ، ج1، ص238–239.

[7]– ينظر: المرجع نفسه، ج1، ص27–52.

[8]– البرهان في وجوه البيان، ابن وهب، تح: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، ط1، مطبعة العاني، بغداد، 1967،ص 164.

جوهريا لو أنّ هذا التصور للشعر والشاعر كان حاضرا لدى كل النقاد القدامى إذاً لأفضي ذلك إلى سيطرة الإبداع سيطرة حاسمة»[1]، فهناك من النقاد من حصروا الشعر في الوزن والقافية ، وهو راي فيه انتقاص من حقيقة الشعر وغايته.

أمّا أبو إسحاق الصابي، فيسوق رأيًا في حديثه عن الشعر والنثر يقول فيه: « إنَّ طريق الإحسان في منثور الكلام يخالف طريق الإحسان في منظومه، لأن أفخر الترسل هو ما وضح معناه، فأعطاك غرضه في أول وهلة سماعه، وأفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه في أول وهلة سماعه، وأفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه وغوص منك فيه»[2]، ولقد أشار بعض النقاد إلى مقصد الصابي من قوله، فذكروا أنّه «يشير إلى قيمة الرمز في الشعر من حيث كونه ينقل ما لا ينقله النثر من إيحاء»[3]، إلا أنه يفسد نظريته ورأيه بأنْ جعل مسوغ الغموض الفني ضيق الوزن، فالشاعر عنده « يصوغ قصيدته بيتًا بيتًا، فهو يجمع قريحته وقدرته على كل بيت منها، فيقهره ويبلغ إرادته منه. وله من الوزن والقافية قائد وسائق يقومان له بأكثر حدود الشعر، فكأنه إنما يحذوه على مثال »[4].

رغم هذا يبقى الصابي من النقاد الذين جعلوا الغموض نقطة فارقة بين النثر والشعر، فالغموض عنده سلطة تحرك المتلقي للوصول إلى مخبوء النص الشعري، والمعاني المسكوت عنها، فالصابي انزاح بالغموض عن الوضوح الذي كان سمة اللغة المألوفة والعادية، كما ربط في سياق حديثه عن الشعر والنثر الغموض بالابتداع والاختراع، «فمتى خرج الشعر عن سنن الابتداع والاختراع فكان ساذجا مغسولا، فقائله معيب غير مصيب، والترك أدل على العقل وأولى بذوي الفضل»[5]، وهذا خلاف ما هو عليه في النثر،« فمتى خرج الترسل عن أن يكون يكون جليّا سَلسًا تعثرت الأسماع في حَزُونتِهِ، وتحيّرت الأفهام في مسالكه، وأظلم مَشرقُه،

---

[1]– الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، أحمد محمد ويس، ص54.

[2]– رسالة في الفرق بين المترسل والشاعر، الصابي أبو إسحاق، تح: محمد عبد الرحمن الهدلق ضمن كتابة قراءة جديدة لتراثنا النقدي، ط النادي الأدبي الثقافي، 1990، المجلد الآخر، ص594–595.

[3]– نظرية المحاكاة في النقد العربي بين النظرية والتطبيق، قصبحي عصام، ط دار التقدم ودار القلم العربي، 1980، ص122.

[4]– رسالة في الفرق بين المترسل والشاعر، ص597–598.

[5]– المصدر نفسه، ص596.

وتكدّر رونقه ، وكان صاحبه مستكره الطريقة »[1]، وعلى ضوء ما سبق يحدد الصابي خصائص الشعر الجيد باعتماده على الابتداع والاختراع، وكذا النثر الرصين باتكائه على الوضوح والسلاسة.

ونجد ابن الأثير يورد في مثله حديثا متفرقا عن النثر والشعر، ليعقد في نهايته مقارنة بينهما مبينا الخصائص الجوهرية التي ينفرد بها كلّ جنس عن الآخر، فهو لا يخرج عن عرفِ سابقيه باعتبار أن الشعر لا يقوم منقوصا من الوزن والقافية، إذ يجيز للشاعر توظيف بعض الألفاظ التي تعدُّ حشوا كقول أبي تمام :

أَقِرُوا –لَعَمْرِي– بِحُكْمِ السَّيْفِ وَكَانتْ أَحَقَ بِفَضْلِ القَضَاءِ[2].

فإن «قوله (لعمري) زيادة لا حاجة للمعنى إليها، وهو حشو في الكلام لا فائدة فيه إلا إصلاح الوزن لا غير»[3]، كما يجعل توظيف هذه الألفاظ التي لا تخدم السياق لدى الناثر منقصة في أدبه، «فهذه الألفاظ التي ترد في الأبيات الشعرية لتصحيح الوزن لا عيب فيها لأنا لو عبناها على الشعراء لتحجرنا عليهم وضيقنا، والوزن يضطر في بعض الأحيان إلى مثل ذلك، لكن إذا وردت في الكلام المنثور فإنها إن وردت حشوا و لم ترد فائدة كانت عيبا»[4].

رغم أنَّ ابن الأثير يعلن بأن الفرق الأساسي بين الشعر والنثر هو الوزن والقافية، إلا أنه لا يكتفي بهذا، بل يحدد نقاطا فارقة أخرى تتجسد بوضوح على مستوى استثمار طاقات اللغة وخروجها عن المألوف، فتعامل الشاعر مع اللغة يختلف مع تعامل الناثر إزاء نفس اللغة وعلى هذا يقول، فـــ«اعلم أن كل ما يسوغ استعماله في الكلام المنثور من الألفاظ يسوغ استعماله في الكلام المنظوم، وليس كل ما يسوغ استعماله في الكلام المنظوم يسوغ استعماله في الكلام المنثور»[5].

---

[1]– نفسه، ص596.

[2]– ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، قدم له ووضع هـــوامشه راجي الأسمـــر، النـــاشر دار الكتاب العربي، ط2، بيروت، 1994، ج3،ص 194.

[3]– المثل السائر، ابن الأثير، ج2، ص308.

[4]– المصدر نفسه، ج2، ص320.

[5]– نفسه، ج3، ص342.

يُبْرزُ ابن الأثير وعيا كبيرا بحدود حركية الشاعر في اللغة، والذي يعدّ أكبر من حقل حركية الناثر في ذات اللغة، فلغة الشاعر تختلف عن لغة الناثر إذ لكلٍ « صناعته ولكل لغته الخاصة به وأسلوبه المميز له، أو أداته التعبيرية التي تفصله عن الطرف الموازي »[1]، ولعلها إشارة إلى أسبقية الشعر على النثر في ترجمة داخل الذات العميقة.

أمَّا الفارابي، فاقترب بحديثه عن الفرق بين الشعر والنثر من فكرة الانزياح، يقول في معنى حروف الاستفهام: « وحروف السؤال كثيرة: ما، أي، هل، لِمَ، كيف، كم، أين، متى وهذه جلّ الألفاظ التي قد تستعمل دالة على معانيها التي للدلالة عليها، وضعت مند أول ما وضعت، وتستعمل على معان أخرى، على اتساع ومجاز واستعارة، واستعمالها مجازا واستعارة هو بعد أن تستعمل دالة على معانيها التي لها وضعت من أول ما وضعت الخطابة والشعر، فإن الألفاظ تستعمل فيها بالنوعين معا،»[2].

والذي سار بالأمر على هذا النحو هو غاية في كل من الشعر والفلسفة، «فالمخاطبة العلمية يقتضى بها علم شيء أو يُفاد بها علم شيء »[3]، ومن تمّ، « فلا يستعمل في شيء منها لفظ إلا على المعنى الذي لأجله وضع أولا، لا على معناه الذي له استعير أو تُجِّوز به،»[4]، في حين تقوم الأقوال الشعرية على الاستعارة والتجوز، بهذا أرسى الفارابي فروقا جوهرية بين اللغة العلمية واللغة الشعرية التي تقوم على استعمال اللفظ في غير ما وضع له.

كما أوجد حدودا فاصلة بين اللغة الشعرية، واللغة الخطابية، فهدف الشعرية التخييل، أما غاية لغة الخطاب فالإقناع، والفارابي يرد على من جعلوا الإقناع والتخييل في جهة واحدة فيقول: « وربما غلط كثير من الخطباء الذين لهم من طبائعهم قوة على الأقاويل الشعرية، فيستعمل المحاكاة أزيد مما شأن الخطابة أن تستعمله، غير أنه لا يوثق به، فيكون قول ذلك عند كثير من الناس خطبية بالغة، وإنّما هو في الحقيقة قول شعري قد عدل به عن طريق الخطابة إلى طريق الشعر، وكثير من الشعراء الذين لهم أيضا قوة على الأقاويل المُقنعة يضعون

---

[1]– أصول الشعرية العربية (نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، المظاهر بومزير، موضم للنشر الجزائر، 2007، ص203.

[2]– كتاب الحروف، الفارابي، تح: محسن مهدي، دار الشرق، بيروت، 1968، ص164.

[3]– المصدر نفسه، ص164.

[4]– نفسه، ص165.

الأقاويل المقنعة ويزنونها، فيكون ذلك عند كثير من الناس شعرا، وإنما هو قول خطبي عدل به عن منهاج الخطابة »[1]، وإذا كان الصابي قد رصد مقومات الشعر والنثر الجيدين، فـ'ن الفارابي قد حدد غايات كل من الغة الشعرية واللغة الخطابية، مؤكدا بذلك على الفروق الحاصلة بينهما.

يجعل الفارابي المحاكاة والإقناع وسيلتي تفريق بين الشعر والخطابة، ويطلب من الشاعر أنْ يكون شعره مخيّلا لا مقنعا، كما يطلب الإقناع من الخطيب، والابتعاد عن المحاكاة الشعرية لئلا يفقد الخطيب ثقة الناس به، فالمحاكاة إذن من النقاط المميزة للشعر عن الخطابة، إضافة لعنصر الوزن« وإذ قد مضى أنَّ الشعر هو التخييل، فإن التخييل –وهو أمر يخص المتلقي– لم ينتج إلا بفعل المحاكاة ، أي أنَّ المحاكاة التي ينتجها المبدع هي التي تؤدي بالمتلقي إلى أن يتخيل أمورا ربّما لم تكن على النحو الذي هي عليه في الواقع، بل قد تكون محض خيال، بل إنّ هذا هو مؤدى القول: إنّ الأقاويل الشعرية كاذبة بالكل لا محالة »[2].

وهذا القول يقودنا إلى الحديث عن فكرة محاكاة المحاكاة عند الفارابي، والتي يقول عنها: « ربّما لا نعرف زيدا فنرى تمثاله، فنعرفه بما يحاكه لنا، لا بنفس صورته، وربما لم نر تمثالا له نفسه، ولكن نرى صورة تمثاله في المرآة، فنكون قد عرفناه بما يحاكي ما يحاكيه، فنكون قد تباعدنا (وبلغة الحداثة انزحنا) عن حقيقته برتبتين، وهذا بعينه يلحق الأقاويل المحاكية... وكثير من النّاس يجعلون محاكاة الشيء بالأمر الأبعد أتم وأفضل من محاكاته بالأمر الأقرب، ويجعلون الصانع للأقاويل التي بهذه الحال أحق بالمحاكاة، وأدخل في الصناعة »[3]، ويرسم رأي الفارابي صورة المحاكاة التي تأخذ معنى الانزياح، وإنْ لم تكن الانزياح في حدّ ذاته –فإن محاكاة المحاكاة كما مُثِل لها في القول– هي لا محالة انزياح عن الانزياح، وبتعبير آخر هي تبادل للمواقع في السلسلة الكلامية، بين المعيار الذي كان في الماضي انزياحا وبين الانزياح الذي سيصبح معيارا في المستقبل.

---

[1]– جوامع الشعر، الفارابي، طبع في نهاية تلخيص ارنطوطاليس في الشعر لابن رشد، تح محمد سليم سالم، ط المجلس الأعلى للشؤون الاسلامية، القاهرة، ص173.

[2]– الانزياح في التراث النقدي البلاغي، أحمد محمد ويس، ص59.

[3]– كتاب الشعر، الفارابي، تح: محسن مهدي ط في مجلة شعر، بيروت، ع12، 1959، نقلا عن نظرية المحاكاة، عصام قصبحي، ص30.

أمَّا ابن سينا، فيضيف تَمَيزا للغة الشعر، والتي يقارنها باللغة العادية وقد وُضِعت أصلا للإيضاح والتفهيم يقول: « وأوضح القول، وأفضله ما يكون بالتصريح، والتصريح هو ما يكون بالألفاظ الحقيقية المستولية، وسائر ذلك يدخل لا للتفهيم، بل للتعجب مثل الاستعارة، فيجعل القول لطيفا كريماً، واللغة تستعمل للإغراب والتحيير والرمز. والنقل أيضا كالاستعارة، وهو ممكن، وكذلك الإسم المضعف، وكلما اجتمعت هذه كانت الكلمة ألذ وأغرب وبها تفخيم الكلام، وخصوصا الألفاظ المنقولة، فلذلك يتضاحكون بالشعراء إذا أتوا بلفظ مفصل أو أتوا بنقل أو استعارة يريدون الإيضاح، »[1]، ويحرص ابن سينا على جعل اللذة هدفا أساسيا يبتغي تحقيقه، و المستمدة من الإغراب، وإجهاد المتلقي للوصول إلى حقيقة الشعر والشاعر.

تحدد بحسب ما ورد، وظيفة الشعر في إثارة القلق المعرفي لدى المتلقي والذي ينتجه المبدع من الإغراب والغموض،و الانزياح في خطابه الشعري.

يبقى ابن رشد من الذين ساروا على نهج الفارابي وابن سينا في التفريق بين اللغة الشعرية واللغة البرهانية –اللغة الخطابية–، إلا أنّنا لا نذكر إلا ما ميز رأيه عن سابقيه، وهو في ذلك يذكر أنّه لا ضير في تداخل الشعر والخطابة في بعض الأحيان مع الاحتفاظ بالحدود التي لا يسمح بتجاوزها، فرغم أنّ الخطابة تستعمل الألفاظ المغيرة، ولكنها الألفاظ التي صارت مشتهرة وانتفى ما فيها من غموض وإبهام[2]، وهي إشارة إلى ما ذهبت إليه جماعة "مو"، والتي قالت بأن التكرار وكثرة الاستعمال للألفاظ المتراحة يفقدها عنصر المفاجأة والجمالية.

والتفاضل ما بين هذه الكلمات المغيرة ليس قائما بين اللغة الشعرية، واللغة الخطابية فحسب، بل نجده في اللغة الشعرية فيما بينها، فـــ«الألفاظ المغيرة تتفاضل بالأقل والأكثر فيما تخيل في المعنى الواحد بعينه من الرفعة والخسة لتفاضلها في الغرابة والصناعة الشعرية، فتستعمل من ذلك ما هو أقل وبمقدار يليق بها، وذلك هو القدَر الذي يفيد وقوع الإقناع في

[1]– فن الشعر من كتاب الشفاء، ابن سينا، ص193.

[2]– ينظر: تلخيص الخطابة، لابن رشد، ص541.

الشيء المتكلم فيه، فإنّ ذلـــك أيضا يتفاضل في صناعة الخطابة بحسب اختلاف ما في القول»[1].

وأهم ما نخرج به من هذه الآراء هو أن فكرة الانزياح الفاصل بين الشعر والنثر، فكرة لم تكن غائبة عن أذهان النقاد والبلاغيين والفلاسفة، وأنها كانت آخذة في التطور والنضج عبر العصور، فشكلت أرضية خصبة لنمو آراء نقدية عديدة، كتفرد الشعر عن النثر، هذا الأخير الذي مثّل المعيار المعدول عنه شكلا ومضمونا. إضافة إلى أن الشعر ليس النثر مضافا إليه الوزن والقافية ، بل هو حقيقة الشعور بجوهر ولب الشيء .

لاتقتصر حركية الانزياح على الخطاب الشعري، بل تعدته إلى القرآن الكريم، الذي جاء في الأساس ناقلا للنّاس من حالة لأخرى، ومن أسلوب لآخر.

[1]– المصدر السابق، ص530.

المبحث الثاني :الانزياح والقرآن الكـــــــريم

أ- أسلوب العدول في القرآن الكريم

ب- من صور العدول في القرآن الكريم

1-البنية

2- الإعراب

3- الربط

4- الرتبة

5-التضام

لقد تعدى القرآن الكريم بأسلوبه ومعانيه حدود الطاقة البشرية، فهو « طريقة فجائية غريبة »[1]، وهي حقيقة تثبت إعجاز القرآن، وبأنه كلام الله للإنس والجن، ولذلك يتحدهما في قوله تعالى: ﴿قُل لَّئِنِ ٱجْتَمَعَتِ ٱلْإِنسُ وَٱلْجِنُّ عَلَىٰٓ أَن يَأْتُوا۟ بِمِثْلِ هَٰذَا ٱلْقُرْءَانِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِۦ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيرًا ﴿٨٨﴾﴾ [2]، وهي مسألة يسلم بها المسلمون، وحتى غير المسلمين، إلا أنَّ الاختلاف الحاصل هو في منابع الإعجاز القرآني، أي كيف كان القرآن معجزا؟.

والإجابة تختلفت عند الدارسين، فمنهم من يرى أنه كان معجزا ببيانه وبلاغته، وآخر يُرجع إعجازه إلى الإخبار عن الغيب، وهناك من قال بالصرفة، وما يخدم بحثنا هو الرأي الأول، ومنهم الخطابي الذي أرجع سرّ الإعجاز إلى النظم وحسن التأليف وفصاحة الألفاظ وبلاغة المعاني، فالكلام عنده « لفظ حامل، ومعنى به قائم ورباط لهما ناظم، وإذا تأملت القرآن وجدت هذه الأمور منه في غاية الشرف والفضيلة حتى لا ترى شيئا مع الألفاظ أفصح وأجزل ولا أعذب من ألفاظه، ولا ترى نظما أحسن تأليفا وأشد تلاؤما وتشاكلا من نظمه»[3]، فالملاحظ أنّ الخطابي أطال التأمل في كلام سابقيه ومعاصريه فاهتدى إلى أن «القرآن إنما صار مُعجزا لأنه أفصح الألفاظ، وأحسن نظوم التأليف مضمنا أصح المعاني»[4]. وهو بهذا لا يُعنى في حديثه بفنون البلاغة كمصدر الإعجاز، و يجعلها في المقام الثاني ويقدم النظم، فيخالف بذلك سابقيه « وزعم آخرون أنّ إعجازه من جهة البلاغة هم الأكثرون من علماء النظر، ويصعب عليهم منه الانفصال، ووجدت عامة أهل هذه المقالة قد جروا في تسليم هذه الصفة للقرآن على نوع من التقليد، وضرب من تمليه الظن، دون التحقيق له، وإحاطة العلم به»[5].

---

[1]– الظاهرة القرآنية، مالك بن نبي، تر: عبد الصبور شاهين، ط1، دار العروبة، القاهرة، 1958، ص148.

[2]– سورة الإسراء، الآية 88.

[3]– بيان إعجاز القرآن، الخطابي، ص27.

[4]– المصدر نفسه، ص27.

[5]– نفسه ، ص24.

أمَّا الباقلاني، فيأتي بنظريته المركزةِ على الجانب البياني والأسلوبي للقرآن الكريم، فاتجاهه يقوم على خروج نظم القرآن وتأليفه عن كلام العرب ونظومهم، وبهذا يكون الباقلاني قد وضع يده على قضية الانحراف والعدول في القرآن الكريم، « ولقد ذهب الباقلاني إلى التأكيد على أن العدول القرآني لا يكمن في مجرد توظيف الاستعارة والكناية لأنها تشكل انزياحا في حدّ ذاتها ، ولكنه يكمن في تلك الطريقة الفذة التي وظفت بها في النص القرآني، ووجودها في المكان المناسب... وهو عدول يؤنس بجماليته من القدرة والمماثلة والإشارة والانفعال، فبالقدر الذي يكون فيه النص القرآني قريبا من النص البشري من حيث انتماؤه إلى اللغة العربية بالقدر نفسه الذي يكون مميزا عنه بتلك القدرة الإعجازية »[1].

إنَّ العدول من مواطن الإعجاز في القرآن الكريم لمخالفته لأساليب القول عند العرب، إلا أنه لم يكن على مستوى المخالفة للغة البشرية فقط، فهو خصوصية في القرآن يعلمها كل من اقترب ودَنَا من هذا الإبداع الربّاني، إذ يؤكد الباقلاني في كل مرة على تمييزه وتفرده. يقول « وإنَّما قَدّمنا ما قدمنا في هذا الفصل لتعرف أنَّ ما ادعيناه من معرفة البليغ بعلو شأن القرآن، وعجيب نظمه،و بديع تأليفه، أمر لا يجوز غيره، ولا يحتمل سواه »[2].

قبل أن يكون العدول ظاهرة أسلوبية في القرآن الكريم، كان ظاهرة فكرية حياتية، حيث عدل بأفكاره وأحكامه، وتشريعاته عن مألوف العرب، فدعا النَّاس إلى الاجتماع والتعاون، كما ساوى بين العبيد والأسياد، وهدم نظمهم الجماعية الفاسدة واستبدل الدعوة للعصبية الجاهحة، بالدعوة إلى التسامح والتآزر بمظاهره المختلفة كالزّكاة والإحسان...إلخ، كما كان عدوله بالعقل الإنساني عن أوهام الجاهلية واضحًا، فحارب الاعتقاد بالقدرة على تسخير ما في الوجود من غيب، والخنوع إلى كل ما هو ماورائي من شأنه أن يعيق عمارة الأرض، وأحل محله روح الإيمان، والتسليم المطلق لله عز وجل، فاستحال عقله إلى فاهمٍ مدركٍ لحقيقة الحاضر والغائب الحاصلة في ذات الكائن الحي الواحد.

---

[1]– النقد والاعجاز، محمد تحريشي ،ص212.

[2]– إعجاز القرآن، الباقلاني، ص176.

و لم تكن الحياة الأدبية استثناءً بل « نزل الذكر الحكيم في أسلوب لا يضارعه أسلوب فلا هو شعر ولا هو سجع ولا هو مزاوجة ولا هو نثر مرسل ولا خطابة، إنَّما هو نظم رائع، ألفاظ عذبة، معان سامية... جمع بلاغة أساليب البيان وفصاحة النظم، واستوفى كل عناصر الإعجاز»[1]، إلا أنَّ معرفتهم كانت وصفية تذوقية، حيث يعسر عليهم تلمس مواطن الإعجاز في القرآن الكريم باعتباره نصا مفتوح الدلالة لا يستغرقه الفهم البشري القاصر.

أ- أسلوب العدول في القرآن الكريم:

جاءت لغة القرآن قائمة على نظام خاص بها، وعلى توظيف رباني للغة امتازت بكل مستوياتها، وهذا ما زاد من تماسكها وترابطها وتعاضد معانيها وتراكيبها، وقد قابل البلاغيون العدول بما شاع استعماله عند النحويين ، وهو المعيار (الأصل، النمودج)، فيقسون به درجات عدولهم، « فالأصل في كل جملة أن يكون لها ركنان أساسيان: (مسند ومسند إليه)، والأصل أن يكونا مذكورين ظاهرين لا محذوفين ولا مضمرين. وأخذوا بأصول متعلقة بالرتبة والتضام مثل: الأصل في الكلام، الرتبة المحفوظة... والأصل في المسند إليه أن يتقدم والمسند أن يتأخر... وأصل الجملة الإسمية الثبوت والجملة الفعلية التجدد »[2]. إن العدول القرآني في العربية ليس بالضرورة خروجا عن قوانين اللغة العربية البشرية، بل هي وجه من أوجهها المعجزة، والتي عجز فطاحلة الشعراء في الارتقاء إليها والإتيان بمثلها، وهي الخروج عن القياس النحوي البشري لا على الواقع الاستعمالي للنص القرآني، وعليه اهتم الدارسون بالعدول الدلالي أكثر من اهتمامهم بالعدول اللفظي.

فالأول ليس خروجا عن مقتضى النحو أو الصرف، كما في العدول التركيبي، فالاستعارة في قوله تعالى: ﴿وَٱشۡتَعَلَ ٱلرَّأۡسُ شَيۡبٗا ﴾[3]، قامت على إسناد الفعل لغير فاعله الحقيقي، فالترتيب مألوف يتفق مع النظام النحوي، إلا أنّه مخالف وغير مألوف

---

[1]- الحياة الأدبية بعد ظهور الإسلام، ، محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الجيل، بيروت، سنة 1990، ص35.

[2]- اللغة العربية مبناها ومعناها، تمام حسان، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1973، ص190.

[3]- سورة مريم، الآية 4.

من الناحية الدلالية، فالرأس لا يشتعل بالشيب، فالبناء الاستعاري استلهم معناه البليغ والواسع والمؤكد من القيمة العدولية للتركيب في المستوى الدلالي، وما كانت الجملة لتُحَمّلَ بطاقات إحيائية تأثيرية لو كان التركيب مألوفا من الناحية الدلالية، فالعدول دلّ على وهن النبي، وسرعة انتشار الشيب في شعره، وأما كلمة (اشتعل) توحي بأن النّار كانت في الهشيم، وليس الحطب، فلو أكمل المتلقي صورة الاشتعال في ذهنه بالحطب لأنقص من جماليات الصورة الاستعارية والقيمة العدولية، إذ كان لزاما أن يكون المشتَعلُ شيئا سريع الاشتعال كالهشيم.

إنَّ أنظمة القرآن الكريم التعبيرية تفوق قدرة الإنسان التأويلية، إلا أنَّ القراءات التقريبية لدلالات القرآن الكريم، القائمة على النظر في معيار اللغة العربية، التي تصدر من أسس وأصول واحدة قد تَكفُل للإنسان الوصول إلى بعض المعاني السامية الناتجة عن تعلق الألفاظ والدلالات بعضها ببعض، وعن خروج سياقات من بابها الذي وضعت فيه إلى غيره، يقول ابن جني: « واعلم أن العرب تؤثر التجانس والتشابه وحمل الفرع على الأصل»[1]، وقال: « واعلم أنه ليس شيء يخرج من بابه إلى غيره إلا لأمر كان هو على بابه ملاحظا له »[2].

وعليه، فالعدول قسم نظامي، حركيته تظهر في المستوى البياني البلاغي، وكذا المستويات الأخرى النحوية والصرفية، وآخر نحوي هو كل ما يدخل تحت باب التقدير النحوي لدى النُحاة.

وممّا لا شك فيه أنه باب واسع، يشمل مباحث كثيرة تضمنها النص القرآني يقول ابن جني: « واعلم أنَّ هذا الشرح غورٌ من العربية بعيد، ومذهب فسيح قد ورد به القرآن الكريم وفصيح الكلام منثورا ومنظوما كتأنيث المذكر و تذكير المؤنث وتصوير معنى الواحد في الجماعة، والجماعة في معنى الواحد »[3]، لينتهي إلى قوله:

---

[1]– الخصائص، ابن جني، ج1، ص112.

[2]– المصدر نفسه، ص360.

[3]– نفسه، ج2، ص311.

«وجدت في اللغة من هذا الفن شيئا كثيرا ولا يكاد يحاط به، ولعله لو جمعهُ لجاء كتاب ضخم »[1].

ينوه ابن جني بالنظام القرآني أمام قصور العقل الإنساني، فمهما اجتهد العقل البشري، فلا يمكنه أن يحيط بأسرار العدول في الأسلوب القرآني، فهو نظام مفتوح، دلالته مستمرة لاتحده الأطر الزمانية والمكانية.

فتحت الدراسات المختلفة أمامنا علوما كثيرة تفسر لنا ظواهر اللغة المعدولة، وتقلل الخلافات في تفسير الاحتمالات التعبيرية في النص القرآني، فالقديمة في ضوء القياس النحوي، والحديثة في الأسلوبية في ضوء نظريات الانزياح واختلافهم في اللغة المعيار، وتقسيم اللغة إلى نفعية إبلاغية وأخرى إبلاغية إبداعية فنية[2].

ب- من صور العدول في القرآن الكريم:

سنعمد إلى رصد صور من العدول في خمسة محاور شكلت تجاوزا فنيا لتلك الحدود التي رسمها النحاة واللغويون للغة العربية، حيث هَدَم النص القرآني القصر العاجي الذي تنتمي إليه لغة اعتقد أهلها أنهم وصلوا بها إلى درجة الكمال والعلو، فاخترق بذلك حدود هذه اللغة بأنماط جديدة حققت جزء من الإعجاز أهمها:

1- البنية:

من أهم صور العدول في القرآن دراسة بنيته كأداة لتحليل الخطاب، إذ « يعدل عن أصل البنية إما بإجراء تصريفي، فتتحول صورة اللفظ الأصلية، وإما بنقل المعنى بتضمين لفظ معنى لفظ آخر أو إنابته عنه، وإما بتسخير اللفظ لتوليد معان هامشية لم تكن له في الأصل اللغوي المجرد وذلك بواسطة الحكاية، أو تنكير اللفظ أو تعريفه أو تعميم الإشارة إلى المقصود

[1]- الخصائص، ابن جني ، ج2، ص30.

[2]- ينظر :نظرية اللغة في النقد العربي، راضي عبد الحكيم، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1980.

باستعمال الموصول أو إفادة معنى الشرط من خلال الموصول أيضا أو إعطاء الضمير وظيفة غير وظيفة الربط كإفادة الشأن أو الفصل ».[1]

– التضمين:

هو صورة من صور العدول على مستوى البنية، وقد شكل مظهرا من مظاهر الإبداع في اللغة وسمو البيان القرآني المعجز « والتضمين قد يكون في الأفعال، وقد يكون في الحروف بحيث يُضمنُ الفعل المذكور معنى الفعل المُقدَّر ويدلّ على الفعلين معا، ويُضمنُ الحرف المذكور معنى الحرف المقدّر يدلُ على الحرفين معاً »[2]، فهو إشراب كلمة معنى آخر بحيث تؤدي المعنيين على حد تعبير الصَّبان، ومن أمثلته قول الله تعالى: ﴿وَلَا تَأۡكُلُوٓاْ أَمۡوَٰلَهُمۡ إِلَىٰٓ أَمۡوَٰلِكُمۡۚ إِنَّهُۥ كَانَ حُوبٗا كَبِيرٗا ۝٢﴾[3]، أي لا تضموها إليكم آكلين لها[4]، فعل الأكل ضمّ معنيين، الأول هو الضم وقرينته الدالة عليه هو الحرف إلى، ومن تم الأكل « واستعمل الأكل لما فيه من الشراهة بعكس الضم المطلق »[5].

– تسخير اللفظ لتوليد المعنى:

لكل لفظ ما يناسبه من المعاني في معجم اللغة، كما قد تتعدد معاني اللفظ الواحد، ولا يتقمص الواحد منها إلا في بيئة تركيبية معينة لأن للفظة طاقات « تتسع لما هو أكثر من مجرد العرف الاجتماعي بأن تتمثل بتسخير هذا اللفظ لتوليد معان أخرى فنية أسلوبية»[6]، فوجود كلمة "جُدَدٌ" لها قيمة في إحداث أثر أسلوبي فني في النفس، ففي قوله تعالى: ﴿وَمِنَ ٱلۡجِبَالِ جُدَدُۢ﴾[7]، عدول عن كلمة صخور مثلا إلى لفظة جُددٌ حيث « كان يمكن لهذا المعنى أن يوصل إليه بواسطة لفظ "صخور" ولكن حروف هذه الكلمة هي صاد رخوة ثم

---

[1]– البيان من روائع القرآن، حسان بن تمام، ط عالم الكتب، القاهرة، 1993، ص347–348.

[2]– إعجاز القرآن البياني ودلائل مصدره الرباني، صلاح عبد الفتاح ، الناشر دار عمان، ط1، 2000، ص157.

[3]– سورة النساء، الآية 02.

[4]–الكشاف، الزمخشري، ج2، ص717.

[5]– البيان في روائع القرآن، تمام حسان، ص349.

[6]– المرجع نفسه، ص352.

[7]– سورة فاطر، الآية 27.

خاء رخوة أيضا ثم راء تكرارية وفي الرخاوة رخاوة ، وفي التكرار تخلخل، أما لفظ "جُدَدٌ" فالشدة واقعة في كلّ حرف من حروفه، مما يوحي بالقوة التي تتناسب مع تركيب الجبال»[1].

– التعريف والتنكير:

ومثال ذلك تنكير "حياة"، فقد وردت نكرة في قوله تعالى: ﴿وَلَتَجِدَنَّهُمۡ أَحۡرَصَ ٱلنَّاسِ عَلَىٰ حَيَوٰةٖ وَمِنَ ٱلَّذِينَ أَشۡرَكُواْۚ يَوَدُّ أَحَدُهُمۡ لَوۡ يُعَمَّرُ أَلۡفَ سَنَةٖ﴾[2]، وسياق هذه الآية يحوي « فائدة عجيبة فحواها أنّ الحريص لابدّ أن يكون حيا، وحرصه لا يكون على الحياة الماضية والراهنة، فإنهما حاصلتان، بل على الحياة المستقبلية، بما لم يكن الحرص متعلقا بالحياة على الإطلاق بل بالحياة في بعض الأحوال وجب التنكير، وفي الحذف توبيخ عظيم لليهود لأن الذين لا يؤمنون بالمعاد ولا يعرفون إلا الحياة الدنيا لا يُستبعد حرصهم عليها ».[3]

أما مثال التعريف والتنكيرفي سياق واحد ورد في قوله تعالى: ﴿إِنَّ ٱلَّذِينَ تَعۡبُدُونَ مِن دُونِ ٱللَّهِ لَا يَمۡلِكُونَ لَكُمۡ رِزۡقٗا فَٱبۡتَغُواْ عِندَ ٱللَّهِ ٱلرِّزۡقَ﴾[4]، ففي قوله قوله "رزقا" لأنه مقصور في قوله على المخلوق ، فاستوجب أن يكون ضئيلا قليلا ، ولما كان مبتغى عند الله، استوجب أن يكون كثيرا لأنه كله عند الله فعرّفه "الرزق" تدليلا على كثرته وجسامته[5]، فتعريف الرزق بـــ "الـــ" دل على معنى استغراق الجنس وقصرِ الرزق المطلق على الله عزّ وجل.

2– الإعراب:

بعيدا عن القراءات القرآنية وتفصيلاتها جاء القرآن كما قال الزّجاج:« محكمًا لا لحن فيه بشيء يتكلم العرب بأجود منه في الإعراب »[6]، والإعراب مجال التطبيق محدود فيه بالنسبة

---

[1]– البيان في روائع القرآن، تمام حسان، ص**353**.

[2]– سورة البقرة، الآية **96**.

[3]– إعراب القرآن الكريم وبيانه، محي الدين الدرويش ، دار كثير للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ج**1**، ص**152**.

[4]– سورة العنكبوت، الآية **17**.

[5]– إعراب القرآن الكريم وبيانه، ج**7**، ص**417**.

[6]– المواهب الفتيحية في علوم اللغة العربية، حمزة فتح الله، ط المطبعة الأميرية، القاهرة، **1908**، ج**2**، ص**82**.

بالنسبة لتراكيب العربية لتعذر الاعتماد عليه، فالإعراب إذا زاد عن مطالب بيان المعنى كما في "خرق الثوب المسمار" ونحوه، « أمكن الترخيـــص في الإعراب بعدم مراعاته، للوصول لغرض أسلوبي عدولي »[1]، ومن هذه الأغراض مراعاة النغم الموسيقي الحاصل بين أواخر كلمتين متجاورتين « وهي تسمى إعراب الجوار كما في قراءة حمزة والكسائي (عليهم ثياب سُندس خضر) يُجرُّ لفظ "خضرٍ" لمناسبة الجرّ في آخر "سُندُسٍ"، وكالذي نراه من إشباع الفتحة في آخر ألفاظ المعارف بالأداة كما في قوله تعالى ، "وتظنون بالله الظنونا" و"ياليتنا أطعنا الله وأطعنا الرسولا" »[2].

يبرز الأسلوب العدولي في الحركة الإعرابية الأخيرة في صورة إلحاق "هاء" السكت في آخر الكلمات المنتهية بالياء المفتوحة كما في قوله تعالى: ﴿وَأَمَّا مَنْ أُوتِيَ كِتَٰبَهُۥ بِشِمَالِهِۦ فَيَقُولُ يَٰلَيْتَنِي لَمْ أُوتَ كِتَٰبِيَهْ ۝٢٥ وَلَمْ أَدْرِ مَا حِسَابِيَهْ ۝٢٦ يَٰلَيْتَهَا كَانَتِ ٱلْقَاضِيَةَ ۝٢٧ مَآ أَغْنَىٰ عَنِّي مَالِيَهْ ۝٢٨ هَلَكَ عَنِّي سُلْطَٰنِيَهْ ۝٢٩ ﴾[3]، فالوقف على آخر الكلام يُعدُّ أسلوبا عدوليا عن الاعراب له (الأصل) ما للأصل الاعرابي من تقعيد له وله ماله من إطراد[4].

3- الربط:

وصور العدول فيه عديدة أهمها: الالتفات، التغليب المراوحة وحذف الرابط.

- الالتفات:

وهو من أبرز الأساليب التي اعتمدها الدارسون في معرفة زوايا الإعجاز، بالوقوف عند عينات من الآيات الكريمة، والتي شكّلت لهم نموذجا جماليا راقيا ومثلاً أعلى لمستويات التعبير والبيان، ولقد تضمن النص القرآني الصور الستة الخاصة بمجال الضمائر.

. الالتفات من الغيبة إلى الخطاب

---

[1]- البيان في روائع القرآن، تمام حسان، ص368.

[2]- المرجع نفسه ، ص368.

[3]- سورة الحاقة، الآيات 25-29.

[4]- ينظر: البيان في روائع القرآن، حسان تمام، ص369.

. الالتفات من التكلم إلى الخطاب

. الالتفات من الخطاب إلى الغيبة

. الالتفات من الخطاب إلى التكلم

. الالتفات من الغيبة إلى التكلم

. الالتفات من التكلم إلى الغيبة.

يرى بعض البلاغيين كالزركشي والسيوطي وابن الأثير، بأنَّه من الالتفات نقل الكلام من خطاب الواحد إلى الاثنين، أو الجمع وهذا في مجال العدد، وأيضا التنقل بين الماضي والمضارع والأمر، وهذا في مجال الصيغ ، كما يلحق به كل نوع من هذا القبيل، إذا لوحظ فيه خروج عن مألوف اللغة.

إنَّ الالتفات إمّا أن يكون « نحويا خالصا، إما دلاليا خالصا، وإما نحويا دلاليا... ومعنى أنه دلالي خالص أنّ العنصر النحوي الذي من شأنه أن يكون محل الالتفات يبقى على صورته فلا يتغير من صورته شيء، لكن دلالته عند إيراده ثانيا تختلف عنها عند إيراده أولاً»[1]، ومن أمثلة العدول الدلالي النحوي قوله تعالى: ﴿كِتَٰبٌ أُنزِلَ إِلَيۡكَ فَلَا يَكُن فِي صَدۡرِكَ حَرَجٞ مِّنۡهُ لِتُنذِرَ بِهِۦ وَذِكۡرَىٰ لِلۡمُؤۡمِنِينَ ۝٢ ٱتَّبِعُواْ مَآ أُنزِلَ إِلَيۡكُم مِّن رَّبِّكُمۡ وَلَا تَتَّبِعُواْ مِن دُونِهِۦٓ أَوۡلِيَآءَۗ قَلِيلٗا مَّا تَذَكَّرُونَ ۝٣﴾[2]، فالعدول كان من ضمير المخاطب المفرد (الكاف) في "إليك" إلى ضمير الخطاب في اتبعوا، فالخطاب الأول للنبي عليه الصلاة والسلام، والثاني لعامة المسلمين، فاختلف الضميران دلاليا ونحويا بالفرق بين الإفراد والجمع.

– التغليب:

إنَّ السمات العدولية واضحة في أسلوب التغليب، إذ يتحول المتكلم من اللفظتين إلى اللفظة الواحدة بحكم غليه لفظ على آخر، فتغليب اللفظ المذكر ليشمل المؤنث جارية في

[1]– البيان في روائع القرآن، تمام حسان، ص369.

[2]– سورة الأعراف، الآيات 2–3.

لغة القرآن كما في قوله تعالى: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ ٱتَّقُواْ ٱللَّهَ وَذَرُواْ مَا بَقِيَ مِنَ ٱلرِّبَوٰٓاْ إِن كُنتُم مُّؤۡمِنِينَ ﴿٢٧٨﴾ ﴾[1]، فالسياق يقصد كذلك اللائي آمنَّ.

ومن ذلك أيضا لفظة البحرين، يقول الرّاغب الأصفهاني « أصل البحر كلّ مكان واسع للماء الكثير... قال بعضهم: البحر يقال في الأصل للماء المالح دون العذب، وقوله تعالى: ﴿ وَهُوَ ٱلَّذِي مَرَجَ ٱلۡبَحۡرَيۡنِ هَٰذَا عَذۡبٞ فُرَاتٞ وَهَٰذَا مِلۡحٌ أُجَاجٞ وَجَعَلَ بَيۡنَهُمَا بَرۡزَخٗا وَحِجۡرٗا مَّحۡجُورٗا ﴿٥٣﴾ ﴾[2]، إنما سمّي العذب بحرا لكونه مع الملح، كما يقال للشمس والقمر: قمران »[3]، فالبحران هنا من باب تغليب البحر على النهر.

– المراوحة:

تعد تقنية المراوحة في الخطاب القرآني مركبا نصيا له دور فـــاعل في تجلـــية المعاني فـــ« المقصود بها أن يختلف النظر إلى الكلمة من حيث المطابقة بين اعتبارها مفردا أو مثنى أو جمعا وكذلك بين أن تكون مذكرا أو مؤنثا »[4]، وتعد مراوحة أسلوب القرآن بين المفرد والمثنى والجمع، وما بين التذكير والتأنيث مكونا نصيبا فاعلا في تجلية المعاني، ومغايرة الأسلوب على هذه الشاكلة طبع عربي شاع في كلامهم، ففي مواضع كثيرة نجد العربية تعدل عن أصل العلاقة إلى علاقة اخرى، فنجد الإحالة بصيغة التذكير والمحال إليه مؤنثا كقوله تعالى: ﴿ وَمَن يَقۡنُتۡ مِنكُنَّ لِلَّهِ وَرَسُولِهِۦ وَتَعۡمَلۡ صَٰلِحٗا نُّؤۡتِهَآ أَجۡرَهَا مَرَّتَيۡنِ وَأَعۡتَدۡنَا لَهَا رِزۡقٗا كَرِيمٗا ﴿٣١﴾ ﴾[5]، فنجد المراوحة من حيث التذكير والتأنيث على نحوٍ ما، ويبدو من المقابلة بين فعلي "يقنت وتعمل"، فلفظ من مذكر لخلوه من علامات التأنيث،

[1]– سورة البقرة، الآية 278.

[2]– سورة الفرقان، الآية 53.

[3]– المفردات في غريب القرآن، الراغب الأصفهاني، تح: مركز الدراسات والبحوث، مكتبة نزار مصطفى الباز، ينظر مادة "بحر".

[4]–البيان في روائع القرآن، تمام حسان، ص346.

[5]– سورة الأحزاب، الآية31.

ولكن مدلولها مؤنث. ولما كان الشأن في الكلام أن تكون المطابقة قرينة على المعنى النحوي كان عدم استصحابها عدولا عنها وكان شيوعه وقبوله أسلوبا عدوليا.[1]

– حذف الربط:

لابد عند وقوع الحذف من دليل يدل على المحذوف، لنأمن اللبس « ومن هنا يصبح حذف الرابط مع وجود الدليل أسلوبا مقبولا عُدِلَ به عن استصحاب الربط... أي أصبح حذف الرابط أسلوبا عدوليا في إطار المطابقة »[2]، ومن أمثلته قوله تعالى: ﴿ كُلَّمَا رُزِقُواْ مِنۡهَا مِن ثَمَرَةٖ رِّزۡقٗا ۙ قَالُواْ هَٰذَا ٱلَّذِي رُزِقۡنَا مِن قَبۡلُۖ وَأُتُواْ بِهِۦ مُتَشَٰبِهٗاۖ وَلَهُمۡ فِيهَآ أَزۡوَٰجٞ مُّطَهَّرَةٞۖ وَهُمۡ فِيهَا خَٰلِدُونَ ٢٥ ﴾[3]، فالعائد محذوف أي رزقناه[4]، كما يمكن أن يكون الرابط ضمير إشارة أو حرف عطف.

4– الرتبة:

العدول عن الرتبة الأصلية ظاهرة لطيفة، وأسلوب رفيع في التعبير القرآني، ففي معلوم النحو أن ترتيب الجملة واحد سواء في الإسمية أو الفعلية، إلا أنه قد تدعو أسباب ومقتضيات إلى العدول عن الرتبة ، ذلك بنقل كلمات عن مواضعها الأصلية إلى مواضع أخرى لخدمة مقاصد دلالية معينة، فالكلمات في قوله تعالى: ﴿ أَئِفۡكًا ءَالِهَةٗ دُونَ ٱللَّهِ تُرِيدُونَ ٨٦ ﴾[5]، تترتب ترتيبا عكسيا عدوليا ، إذ يعود أصل الجملة باعتبار المعيار النحوي "أتريدون آلهة دون الله إفكا"، « فانظر إلى حسن عكس الرتبة بإيراد المفعول لأجله أولا ثم المفعول به الموصوف بشبه الجملة ثم الفعل وفاعله، ففي الآية استفهام إنكاري، وما دام معناها الإنكار فإن ترتيب ألفاظها ينبغي أن يكون بحسب الأولوية في استحقاق الإنكار، وأولى الألفاظ بالإنكار لفظ

---

[1]– ينظر: البيان في روائع القرآن، تمام حسان، ص376.

[2]– المرجع نفسه، ص376.

[3]– سورة البقرة، من الآية25.

[4]– ينظر: إعراب القرآن الكريم وبيانه، ج1، ص25.

[5]– سورة الصافات، الآية 86.

"إفك" لأن الكفر قد يكون ميراثا عن الأباء، ولكنه قد يكون انحرافا عن الحق متعمدا لا ينفع معه الدليل على عناده، فذلك هو الإفك ثم يلي في الإنكار أي ينصب الإفك على إشراك الآلهة مع الله، فإذا كانت الآلهة دون الله لا معه، فهذا أوغل في الشرك ويضاعف من سوء ذلك كله ، أنْ يكون ذلك بإرادتهم واختيراهم، ولو أن سياق الكلام كان على صورة أخرى كقولنا "أتريدون آلهة دون الله إفكا" لانطفأ كلّ ما في الكلام من حرارة الإنكار ولبدأ الكلام وكأنه سؤال لهم عمّا يفضلونه من أنواع الشرك »[1].

رغم أنّ التقديم والتأخير في البيان القرآني يأتي لأسباب منها التخصيص، التفضيل، إبراز الأهمية، الأولية الزمانية، الترتيب، الكثرة أو القلة، إلا أنّه يبقى أسلوبا عدوليا عن أصل الرتبة يؤثر أسلوبيا، تتحكم في حركيته داخل النص القرآني غايات ومقاصد ربانية. ويبقى باب المقتضيات واسعا حيث حاول الزركشي في سياق حديثه عن التقديم والتأخير استقصاء كل ما ورد من أمثلة العدول في الرتبة في القرآن الكريم مبينا مقتضيات التي بلغت ما يقارب خمسة وعشرين سببا[2].

5-التضام:

من أهم الأساليب العدولية في حيز التضام، الاعتراض، والزيادة، والحذف.

-الحذف:

هو عدول عن الذكر إلى الحذف مع وجود ما يدل على المحذوف، فالمعنى في سياقات الحذف لا يستقيم إلا مع ضرورة التقرير، « فمن أغراض حذف المسند إليه أن يكون متعينا لا ينصرف الذهن إلا إليه عند ذكر المسند »[3]، ويكون الحذف في الحرف واللفظة وفي ركن الجملة، وكذا في حذف الجملة بركنيها وفي حذف جمل عديدة، وقد يكون في مشاهد قصصية (الفجوات الفنية)تحرك القوة التصويرية والتخمينية لدى القارىء.

---

[1]- البيان في روائع القرآن، تمام حسان، ص95.

[2]- ينظر: البرهان في علوم القرآن، الزركشي، تح: محمد أبو الفضل ابراهيم، مكتبة، دار التراث، القاهرة، دت، ج3، ص233-292.

[3]- البحث البلاغي عند العرب بين التأصيل والتقسيم، شفيع السيد، دار الفكر العربي، القاهرة، ص163.

ومن أمثلة الحذف في الجملة بركنيها قوله تعالى: ﴿ وَإِذِ ٱسْتَسْقَىٰ مُوسَىٰ لِقَوْمِهِۦ فَقُلْنَا ٱضْرِب بِّعَصَاكَ ٱلْحَجَرَ ۖ فَٱنفَجَرَتْ مِنْهُ ٱثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا﴾[1]، وتقدير الكلام فضرب فانفجرت.

ومن أمثلة حذف المشاهد القصصية، الحاصل بين الآيتين التاليتين الأولى قوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ رَٰوَدتُّهُۥ عَن نَّفْسِهِۦ فَٱسْتَعْصَمَ ۖ وَلَئِن لَّمْ يَفْعَلْ مَآ ءَامُرُهُۥ لَيُسْجَنَنَّ وَلَيَكُونًا مِّنَ ٱلصَّٰغِرِينَ ﴿٣٢﴾ قَالَ رَبِّ ٱلسِّجْنُ أَحَبُّ إِلَىَّ مِمَّا يَدْعُونَنِىٓ إِلَيْهِ ۖ وَإِلَّا تَصْرِفْ عَنِّى كَيْدَهُنَّ أَصْبُ إِلَيْهِنَّ وَأَكُن مِّنَ ٱلْجَٰهِلِينَ ﴿٣٣﴾ ﴾[2]، والثانية قوله تعالى: ﴿وَدَخَلَ مَعَهُ ٱلسِّجْنَ فَتَيَانِ ۖ قَالَ أَحَدُهُمَآ إِنِّىٓ أَرَىٰنِىٓ أَعْصِرُ خَمْرًا ۖ وَقَالَ ٱلْءَاخَرُ إِنِّىٓ أَرَىٰنِىٓ أَحْمِلُ فَوْقَ رَأْسِى خُبْزًا تَأْكُلُ ٱلطَّيْرُ مِنْهُ ۖ نَبِّئْنَا بِتَأْوِيلِهِۦٓ ۖ إِنَّا نَرَىٰكَ مِنَ ٱلْمُحْسِنِينَ ﴿٣٦﴾ ﴾[3]، فالغائب من المشاهد أنّه لم يفعل ما أمرته به وتمنع كثيرا. لما يئسوا منه أدخلوه السجن فدعا ربّه: السجن أحب إليّ مما يدعونني إليه، ومسوغ الحذف فيما سبق هو وجود القرينة الدالة عليه، فلا فائدة من ذكره لحضوره في ذهن المتلقي آليا.

-الزيادة:

ليست الزيادة العدولية الفنية لغوا فارغا، ولكنها فاعلة في القول تُحملُ النصّ القرآني دلالات ومعاني، فالجملة يتم معناها بأركانها التي حددها النحويون لها، « لكن المعنى المطلوب بالجملة ليس وظيفيا فقط، وإنّما يتخطى مجرد الوظائف من فاعلية غلى مفعولية، فَيسلُكُ مسالك أسلوبية أخرى لا تحققها إلا العناصر الزائدة على مجرد النمط التركيبي ذى المعنى الوظيفي... فالبلاغيون يعترفون بما لا تضيفه هذه العناصر إلى المعنى... وما يلحقه من التوكيد من جراء الزيادة في المبنى »[4].

---

[1]- سورة البقرة، ص60.

[2]- سورة يوسف، الآية 32-33.

[3]- سورة يوسف، الآية 36.

[4]- البيان في روائع القرآن، تمام حسان، ص384.

ويعد الخليل وسيبويه من أوائل من قالا بالزيادة، ووضع إسمها، يقول سيبويه: «سَألت الخليل عن قول العرب: ولاسيما زيدٍ، فزعم أنَّه مثل قولك: ولا مثل زيدٍ، و(ما) لغو»[1]، ويقول في موضع آخر: « وأما قوله تعالى: "فبما نقضهم ميثاقهم"، فإنما جاء لأنّه ليس لـــ(ما) معنى سوى ما كان قبل أن تجيء إلا التوكيد، فمن ثمّ جاز ذلك، إذا لم ترد به أكثر من هذا »[2].

–الاعتراض:

وهو ما يخرج به المتكلم عن مألوف الحديث، فيفصل في كلامه بين متلازمتين كالمبتدأ و الخبر لتجلية معنى من المعاني، « فالأصل في الجملة أن تتصل أجزائها لتتضح فيها الرتبة والاختصاص والعلاقات الأخرى ولكنّ الأغراض الأسلوبية ربّما أباحت العدول عن هذا الأصل بواسطة اعتراض مجرى الكلام بجملة يتطلبها الموقف، تسمى الجملة المعترضة، ولا يكون الاعتراض إلا بجملة، وهي لكونها معترضة غريبة عن سياق الكلام ولا ينسب إليها محل من الإعراب لكونها لم تحل محل أحد مفردات في السياق الأصلي »[3].

ومن شواهد الاعتراض في النص القرآني قوله تعالى: ﴿فَلَمَّا وَضَعَتۡهَا قَالَتۡ رَبِّ إِنِّي وَضَعۡتُهَآ أُنثَىٰ وَٱللَّهُ أَعۡلَمُ بِمَا وَضَعَتۡ وَلَيۡسَ ٱلذَّكَرُ كَٱلۡأُنثَىٰۖ وَإِنِّي سَمَّيۡتُهَا مَرۡيَمَ وَإِنِّيٓ أُعِيذُهَا بِكَ وَذُرِّيَّتَهَا مِنَ ٱلشَّيۡطَٰنِ ٱلرَّجِيمِ ٣٦﴾[4]، فالجملة المعترضة كانت في قوله –والله اعلم بما وضعت وليس الذكر كالأنثى– وهو « لازم الفائدة، والقصد منه إفادتها دون التصريح بما سيكون من شأن المولود الذي لم تأبه له بـــادئ الأمر وهي جاهلة مآل أمـــر هذه المولودة الـــتي ستلد رسول الـــرأفة والسلام... مـــع نـــفي الاعتقاد السائد بين الناس بوجود تفاوت بين الأولاد»[5].

---

[1]– الكتاب، سيبويه، ج1، ص350.

[2]– المصدر نفسه، ج1، ص392.

[3]– البيان في روائع القرآن، ص386.

[4]– سورة آل عمران، ص36.

[5]– إعراب القرآن الكريم وبيانه ج1، ص397.

لعل لغة القرآن الكريم التي اتسمت بسمو درجات البلاغة والبيان، تؤكد إعجازية هذا الخطاب، وتفرّد أسلوبه واختلافه عن اللغة الاصطلاحية واللغة الشعرية، التي ظل العرب يتفننون فيها، ويتفاخرون بها، وها هو الباقلاني يبين إعجاز القرآن وخروجه عن النمطية، إذ امتلك لغة خاصة لا يضاهيها البلغاء على اختلاف مراتبهم، «فليس في العادة مثل للقرآن يجوز أن يعلم قدرة أحد من البلغاء عليه »[1]، وأنَّ نظمه « خارج عن المعهود وعن نظام جميع كلامهم، ومُباين للمالوف من ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختص به، ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد »[2].

ولعل ما يتبث بحق نصية الإجراء العدولي في القرآن الكريم ، هو دهشة وافتنان المتلقي الدائمين أمام هذا الإعجاز بمستوييه سواء الأسلوبي، أو غير الأسلوبي.

[1]– إعجاز القرآن، الباقلاني، ص275.

[2]–المصدر نفسه، ص27.

المبحث الثالث:الانزياح وعلـــــــوم البلاغة

أ–القيمة الانزياحية في علم المعاني.

ب–القيمة الانزياحية في التصوير البياني

ج–القيمة الانزياحية في علم البديع

أ- القيمة العدولية في علم المعاني:

لقي تركيب العبارة اهتماما كبيرا من لدن البلاغيين والنحاة واللغويين على اختلاف مجالاتهم وآرائهم، فالنحاة واللغويون حرصوا على مثالية اللغة في مستواها العادي، وهو المستوى الذي يعنيهم الانشغال به ورعايته، أما البلاغيون فاهتموا باللغة الفنية المنحرفة عن المثال، كما حرصوا على العكس من النحاة على رعاية صفة المخالفة في الاستخدام الفني للغة... هذه الصفة هي المغامرة أو الانحراف على نحو معين عن القواعد والمعايير المثالية التي تحكم اللغة العادية.[1]

وفي حديثنا عن العدول في علم المعاني، لابد أن نذكر مقابلة مصطلح المعيار الذي يحافظ على قيمة الانحراف والعدول بتشكيله لثنائية (المثالي والمنحرف) كمستويين من مستويات اللغة، وبهذا يتضح أن ثمة بعدًا آخر ينشده المتكلم بالإضافة إلى بعد الإفادة والإبلاغ، وهو بعد التأثير والجمالية. الأمر الذي لا يُحصله إلا « بالتعبير أو إطلاقه، وبتقدمه أو تأخيره، ففي مثل هذه الصياغة تتأتى الإفادة اللفظية »[2].

وممّا يجب الإشارة إليه هو أنّ العدول المقصود في هذه الدراسة هو العدول عن الأصل لا العدول عن الصواب، فالخطأ اللغوي في بناء الألفاظ أو أداء المعنى لا يمكن أن يتضمن جمالا بل يدخل في حيز الإخلال بفصاحة الكلام، كمخالفة القياس والتعقيد اللفظي.

أما العدول عن الأصل، فهو محمود لدى البلاغيين، إذ يتسق مع قواعد اللغة وقوانينها من حيث المبنى والدلالة، ولا يكاد يخلو مبحثٌ من مباحث علم المعاني من رصد صورة الأصل، ثم بيان الصور البلاغية التي تتحقـــق من خلال العدول عن هـــذا الأصل، « ومن هنا كان حرص البلاغيين واضحا على التذكير به، والتنبيه إليه في مثل قولهم: "أصل المعنى" و"أصل الكلام" و"رعاية الأصل" لكن اعتدادهم بهذا الأصل لا يتجاوز مجرد الإشارة إليه لأنه يخلوا —في نظرهم- من أي قيمة فنية، فإذا كان النحوي يهتم بما يفيد

[1]- ينظر :نظرية اللغة في النقد العربي، عبد الحكيم راضي، ص20.

[2]- مفتاح العلوم، السكاكي، ص162.

أصل المعنى فإن البلاغي تبدأ منطقة حركته فيما يلي هذه الإفادة عن عناصر جمالية »[1]، فبدا جليا تغلغل العدول في جلِّ مباحث علم المعاني، بل أكثر من ذلك إذ يعده محمد عبد المطلب أساس تقدم علم المعاني بحيث « يمتنع فيها إجراء الكلام على الأصل، وهي أبواب تقوم أساسا على العدول في اللغة عن مستوى استخدامها المألوف »[2].

فتعريف علم المعاني يقوم على « تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة وما يتصل بها من الاستحسان وغيره، ليُحترز بالوقوف عليها عن الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره »[3].

وفي هذا التعريف يبرز عنصران هما:

- تركيب الكلام
- مقتضى الحال

فالكلام يتشكل اتكاء على الوحدات المعجمية الخاضعة للنظام النحوي للتعبير عما يناسب المقامات المتباينة، فالأشكال اللغوية قليلة إذا ما قيست بهذه المقامات وتفيد نوعين من المعاني :

- معانٍ هي الأصل في التركيب: كإفادة الأمر لمعنى القيام بالفعل على وجه الإلزام والاستعلاء.
- معان متعلقة بالمقام يقتضيها الحال، وهو ما يعرف عند البلاغيين "بمقتضى الحال" كإفادة الأمر لمعاني التمني، السخرية...

وبالتالي، فتركيب الكلام في علم المعاني يجري بمراعاة الأصل وغير الأصل، ومن بين أهم المباحث التي يظهر فيها العدول عن الأصل: "التقديم والتأخير، الحذف، الالتفات، الفصل، الإيجاز، والإطناب، الخبر والإنشاء".

---

[1]– نظرية اللغة في النقد العربي، عبد الحكيم راضي، ص206–207.

[2]– البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص200.

[3]– مفتاح العلوم، السكاكي، ص161.

1-التقديم والتأخير:

يحوز مبحث التقديم والتأخير في علم المعاني أهمية خاصة، إذ يُعنى بالرتبة في الجملة بالبحث عن الإبداع الفني بتغير أماكن الكلمات، فالعدول عن الترتيب الأصلي سواء في الجملة الفعلية أو الإسمية يرتكز على مطالب جمالية يعتمدها المبدع لخلق صور فنية على مستوى التركيب، «فإذا كان النحاة يهتمون بمسألة الرتبة باعتبارها ممثلة لمثالية الأداء في التركيب المألوف، فإن البلاغيين لا يهتمون في مباحثهم بهذه الرتب إلا بالمقدار الذي يساعد على تحديد العدول وكيفيته. وهو عدول يتم من خلال عوامل نفسية تكتنف عملية التخاطب كتشويق السامع »[1].

هذا التبديل في رتب الجملة تقديما وتأخيرا لا يكون اعتباطيا، وإنَّما يخضع لمقتضيات جمالية يقتضيها العمل الفني، ونظرا للاحتمالات التعبيرية المتوفرة في النظام اللغوي تبقى حرية التقديم والتأخير حبيسة الرتبة المحفوظة إذ « لا يتناول التقديم والتأخير البلاغي ما يسمى في النحو باسم الرتبة المحفوظة لو اختلت لاختل التركيب باختلالها»[2]، فحين يكثر نشاطه العدولي في رُتب يجوز فيها التصرف والخروج عن أصلها، وهي رتب غير محفوظة ومنها «المبتدأ والخبر، ورتبة الفاعل والمفعول به، رتبة الضمير والمرجع، رتبة الفاعل والتمييز بعد نعم، رتبة الحال والفعل المتصرف، رتبة المفعول به والفعل »[3].

ينبه الراضي في سياق حديثه عن التقديم والتأخير إلى أهمية العلامات الإعرابية، وما تتيحه هذه الظاهرة من إمكانات في اللغة العربية من حرية في الحركة، كما تُكسب اللغة مرونة، فتبعد القلق عن اللفظة رغم احتلالها لمكان غير مكانها، كما يعرض "فندريس" ما ذهب إليه السيوطي وابن فارس، ليدلل على قيمة الظاهرة في اللغة العربية، فيقول «ومنها اللغة العربية لا يعارض فيها النحو أي نظام إجباري، ولا تتأثر العلاقة المنطقية التي بين كلمات الجملة في شيء إذا غيرنا وضعها... تقول العربية (يضرب زيد عمراً) أو (يضرب عمرًا زيد) أو (عمرًا يضرب زيدٌ) دون أن يؤدي ذلك إلى تردد في معرفة الفاعل والفعل

---

[1]- البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، ص201.

[2]- اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، ص207.

[3]- المرجع نفسه، ص27,

والمفعول به، لأن التحليل المنطقي لا يرى في ذلك أي اختلاف »[1]، ويواصل حديثه بأن فرَّق بين الأوضاع الثلاثة وبأنّها « ليست على درجة واحدة من الجودة، فالمسالة في كل حالة من الحالات مسألة حِسٍّ أكثر منها مسألة مذهب نحوي، إذ أن هناك ترتيبا معتادا مبتدلاً، يطرق الذهن لأول وهلة، وهذا الترتيب يمكن مخالفته، ولكن مجرد المخالفة ينبئُ عن غرض ما، ذلك الغرض هو إبراز كلمة من الكلمات لتوجيه التفات السامع إليها، وتلك مسالة أسلوبية يمكن تتبعها إلى أقصى وقائعها، ومن تمّ كانت دراسة التنظيم كثيرا ما تجور على دراسة الأسلوب»[2]، وهي وجهة نظر تقوم على إيمانهم بأن اللغة الفنية لا تكون إلا بالانحراف عن التركيب المحافظ على الرتبة الأصلية التي سنَّها النحو.

وعليه تظلُّ العلامة الإعرابية ضمانة للوصول إلى المعنى المقصود رغم الخروج عن مبدأ الرتبة.إن « عدم اكتراثهم بمسألة الرتبة هذه، وبالعكس نحن نراهم أكثر انجذابا في اتجاه الرتبة المحفوظة بغية تخطيها والانحراف عنها، وهذا ما تؤكده تفرقتهم في تقديم المسند إليه، وأسبابه، وأغراضه... كالرغبة في تمكين الخبر في ذهن السامع، أو تشويقه إلى الخبر أو تعجيل مسرته بالمسند إليه بتقديم ذكره أو إيهامه أنَّه لا يزول عن خاطره »[3].

لقد أشار عبد القاهر إلى المقصد الفني العام الذي يفيده التقديم وهو أن« ليس إعلامك الشيء بغتة مثل إعلامك له بعد التنبيه عليه والتقدمة له، لأن ذلك يجري مجرى تكرير الإعلام في التأكيد والإحجام »[4]، وهو بهذا القول يفتح الباب أمام أغراض وفوائد عدة يستلها القارئ من خلال العدول التركيبي الملائم للمعنى المراد، أي تكون الفائدة وليدة التجارب الحاصلة بين السطح اللغوي والدلالة المعنوية، وعلى هذا الأساس تعددت أغراض التقديم والتأخير ومنها:

---

[1]– اللغة، فندريس، ترجمة: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاصي، الناشر مكتبة الأنجلومصرية ، مطبعة لجنة البيان العربي، ديسمبر 1950، ص187.

[2]– المرجع نفسه، ص187–188.

[3]– نظرية اللغة والنقد العربي، ص220–221.

[4]– دلائل الاعجاز، الجرجاني، ص159.

– التخصيص: وهو أحد المقاصد المبتغاة فنيا من التقديم والتأخير، وقد أولاه الجرجاني عناية كبيرة، وجاء بعده تلميذه الزمخشري الذي استعان به في تفسير القرآن الكريم ومن أمثلة قوله تعالى: ﴿لَكُمۡ دِينُكُمۡ وَلِيَ دِينِ ۝٦﴾[1]

– تقوية الحكم وتقريره في نفس السامع: كما في قوله تعالى: ﴿وَٱلَّذِينَ هُم بِرَبِّهِمۡ لَا يُشۡرِكُونَ ۝٥٩﴾[2]، حيث قدّم الضمير "هم" من أجل تقريره في نفوس السامعين وتقويته.

– العناية والاهتمام: كما في قوله تعالى: ﴿قَالَ أَرَاغِبٌ أَنتَ عَنۡ ءَالِهَتِي يَٰٓإِبۡرَٰهِيمُۖ لَئِن لَّمۡ تَنتَهِ لَأَرۡجُمَنَّكَۖ وَٱهۡجُرۡنِي مَلِيّٗا ۝٤٦﴾[3]، حيث قدم الخبر (الأصل) في الآية الكريمة وهو "راغب" لأنه محط الاهتمام والعناية.

– مراعاة نظم الكلام: وهو عنصر يحمل على تفعيل القيم الموسيقية في النظم برصف الكلمات وفق تركيب يحقق الانسجام الايقاعي في الكلام إذ يلاحظ الزركشي أنّه « يكون في التأخير إخلال بالتناسب، فيقدم لمشاكلة الكلام، ولرعاية الفاصلة كقوله تعالى: "واسجدوا لله الذي خلقهم إن كنتم إياه تعبدون" بتقديم "إياه" على تعبدون لمشاكلة رؤوس الاية... وكقوله: "فأوجس في نفسه خيفة موسى"، فإنه لو أخر في نفسه فات تناسب الفواصل لأن قبله "يخيل إليه من سحرهم أنها تسعى"»[4].

وتبرز علاقة التركيب الأسلوبي بضرورة مراعاة عنصر النغم والإيقاع في النص الشعري لأن « التركيب الشعري أحوج إلى التقديم والتأخير من غيره لما يقتضيه ضبط الوزن وإحكام القافية ، فضلا عما يرغب إليه الشاعر أحيانا من إثارة معاني معينة، بتقديم بعض أجزاء الكلام وتأخير بعضه الآخر»[5].

---

[1]– سورة الكافرون، الآية 06.

[2]– سورة المؤمنون ، الآية 59.

[3] – سورة مريم، الآية 46.

[4]– البرهان في علوم القرآن، ج3، ص234.

[5]– لغة الشعر،، دراسة في الضرورة الشعرية: محمد حماسة عبد اللطيف، ط1، دار الشروق، 1996، ص209.

وما يجب الاحتراس منه، هو التوعر في التقديم والتأخير لأنه يُسلِمُ صاحبه إلى التعقيد، وهذا ما حدث مع الفرزدق في بيته الشهير:

ومَا مِثْلُهُ مِنَ النَّاسِ إلا مُمَلكاً أبُو أُمهِ حَيٌّ أَبُوهُ يُقَـــــاربُه.[1]

فلا يجب أن يترك الإبداع دون ضوابط تميز المعنى وتوضحه، « فلغة الكلام تقتضي عنصري الوضوح والمطابقة، وإنّ لغة الأدب تقتضيهما ومعهما عنصر الجمال»[2].

2- الإيجاز والاطناب:

تبرز أهمية الإيجاز والاطناب كوجه من أوجه العدول الكلامي من تعليق عبد الرحمن البرقوقي في بداية شرحه لهذا الباب حيث يقول: « هو باب رفيع المترلة، شامخ الشرف، بل هو أفق البلاغة الذي تُعطى منه... وقد تكلم البلغاء فيه وأفردوا بالقول والإيضاح »[3]، فهما يشكلان عدولا عن معيار مفترض وهو المساواة ، ولا يتحقق هذا العدول إلا برصد مظاهر الإيجاز كالحذف والإشارة والتضييق، أو مظاهر الإطناب كالتكميل والتذليل والتكرير ...إلخ، فعدولهما عن النمط المألوف أساس القيمة البلاغية فيهما.

يعرِّف البلاغيون الإيجاز بأنّه أداء المقصود من الكلام بأقل مما يليق به حال المتكلم من التوسيع والانبساط، والإطناب هو أداء المقصود من الكلام بأكثر من عبارة متعارف الأوساط[4]، وبهذا تعد المساواة بمثابة الرتبة المحفوظة في عدول القلب الذي تجسده المرجعية المعيارية لمعرفة المساحة الجمالية التي يحتلها هذا الإجراء اللغوي الجمالي، وقد أعاد القزويني للمساواة حقها باعتبارها وسيلة فنية، بعد أن جرّدها السكاكي من أي قيمة بلاغية[5] يمكن أن أن تكون بها فارقة بين الإبلاغ والتأثير.

---

[1]- ديوان الفرزدق، ص96.

[2]- اللغة بين المعيارية والوصفية، تمام حسان، ص58.

[3]- التلخيص في علوم البلاغة، الإمام جلال الدين القزويني، شرح عبد الحمن البرقوي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1932، ص209.

[4]- ينظر: المصباح في علم المعاني والبيان والبديع، بدر الدين بن مالك، المطبعة الخيرية، 1341هـ، ص35-36.

[5]- ينظر: البلاغة تاريخ وتطور، شوقي ضيف، ص201.

إنَّ الحذف إجراء يؤكد جمالبات الإيجاز، ويبرز قدرته التأثيرية والإقناعية لدى المتلقي، ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿وَلَوْلَا فَضْلُ ٱللَّهِ عَلَيْكُمْ وَرَحْمَتُهُۥ وَأَنَّ ٱللَّهَ تَوَّابٌ حَكِيمٌ ﴿١٠﴾﴾[1]، فحذف جواب الشرط "لولا"يأتي للدلالة على أن المحذوف شيء لا يحيط به الوصف، فيُدخل بذلك المتلقي في حالة تخمين الجواب، أي عاقبة غياب فضل الله ورحمته، لكن مهما بلغ التخمين تبقى إمكانية وجود الأعظم قائمة. إنّ الحذف لا يقتصر على الجملة، بل يتعداها إلى جمل عديدة كما في قوله تعالى:﴿وَقَالَ ٱلَّذِى نَجَا مِنْهُمَا وَٱدَّكَرَ بَعْدَ أُمَّةٍ أَنَا۠ أُنَبِّئُكُم بِتَأْوِيلِهِۦ فَأَرْسِلُونِ ﴿٤٥﴾ يُوسُفُ أَيُّهَا ٱلصِّدِّيقُ أَفْتِنَا فِى سَبْعِ بَقَرَٰتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعِ سُنۢبُلَٰتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَٰتٍ لَّعَلِّىٓ أَرْجِعُ إِلَى ٱلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَعْلَمُونَ ﴿٤٦﴾﴾[2]، فيقدر القزويني المحذوفات: أي فأرسلوني إليه لاستعبره الرؤيا فأرسلوه فأتاه وقال له يوسف[3]. إذن فما حذف المفردة أو الجملة أو الجمل إلا استفزاز لفكر المتلقي ليحلق في فضاء المعاني التي لا تفصح عنها البنى الظاهرة، فالبنى المسكوت عنها تفتح أبواب الأفق المغلوق بالتأويل، والعدول في صورة الحذف « يستثير فكر المتلقي حول هذا المحذوف... فيتضاعف إدراكه وإحساسه بالفكرة التي تدل عليها العبارة»[4].

إنَّ القصص القرآني يعدل عن أصل الكلام بإسقاط وحدات ومشاهد قصصية، يعيدها الترتيب المنطقي والزمني إلى المشهد الدلالي الذي يعج بمعان أسَّس لها العدول بالحذف.

أما الإطناب، فهو الاحتمالات الأسلوبية التي يميل المتكلم إليها، والشرط الرئيس فيها أن تحقق الزيادة فائدة جديدة على المعنى، وهذا الذي يميز الإطناب عن غيره، ولقد عرض إليه العديد من البلاغيين كابن الأثير، والذي عَرَّفَه وبيَّن الفرق بينه وبين التطويل بقوله: «إن التطويل يأتي لغير فائدة، أما الإطناب، فيأتي لفائدة التأكيد والمبالغة »[5].

---

[1]– سورة النور، الآية **10**.

[2]– سورة يوسف، الآيات **45–46**

[3]– ينظر: الإيضاح، القزويني، ص**183**

[4]– في البنية والدلالة، سعد أبو الرضا، منشأة المعارف، الاسكندرية، **1920**، ص**131**.

[5]– جواهر الكنز، ابن الأثير الحلبي، ص**256**.

أما ابن رشيق القيرواني، فلم يذكره بلفظه "الاطناب"، إنَّما ذكر بعض أغراضه كالترديد والتغيير والاستطراد والتتميم والإيغال.[1]

أما السكاكي، فذكره بلفظه وأدرجه تحت علم المعاني وعَرَّفهُ بقوله: « الإطناب أداء المقصود من الكلام بأكثر من عباراته سواء كانت القلة أو الكثرة راجعة إلى جمل، أو إلى غير الجمل »[2].

وما رصدنا لهذه التعاريف إلا لإبراز الإطناب، وما يشكّله كظاهرة لغوية معدولة تختص بحال المخاطب، فالإطناب يمثل سمة أسلوبية تقوم على تفجير طاقات فكرية لدى المتلقي، وهو يأتي في الجملة – على سبيل التمثيل لا الحصر- لأغراض بلاغية عدة أهمها التذييل، التكرار، الإيضاح بعد الإيهام، عطف العام على الخاص، الاحتراس، التتميم.

ويبقى التكرار من أهم صور الإطناب، التي تحقق المستوى العدولي في الأسلوب، فالتكرار -كما يقول بعض النقاد – يعدُّ أحد الفروق الرئيسة بين الأسلوب الأدبي والأسلوب العلمي[3]، وقد يتجاوز التكرار وظيفته التأكيدية والإفهامية المعروفة ، ليصبح تقنية تعبيرية خارجة عن الأصل تختلف درجتها وطريقتها من كاتب لآخر، إذ نجده يتبدل ويتلون بتركيبته في النص ذاته، والتكرار إذا لم يحقق العدول عن الأصل فلا ينظر إليه على أنه مكون جمالي أو فني، وهذا ما يؤكده الزركشي حين يضرب مثل قوله تعالى: ﴿إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ ۝٥﴾[4]، (إيَّاك) تكررت مرتين، لكن هذا التكرار لم يخالف الأصل «لأن هنا عاملين متغايرين كل منهما يقتضي معمولا، فإذا ذكر معمول كل منهما بعده جاء الكلام على أصله»[5]، إذًا فالشرط الرئيس الذي تقرِّه البلاغة والجمال في التكرار هو العدول عن الأصل، فكلما كانت الخاصية الأسلوبية غير منتظرة كان وقعها في المتلقي عميقا.

---

[1]– ينظر: العمدة، ابن رشيق القيرواني، ص 33–35–39–50–57.

[2]– مفتاح العلوم، السكاكي، ص120.

[3]– ينظر: الأسلوب، أحمد الشايب، النهضة المصرية، ط6، سنة 1966، ص60.

[4]– سورة الفاتحة، الآية 5.

[5]– البرهان في علوم القرآن، الزركشي، ج3، ص97.

3- الخبر والإنشاء:

يعدّ الخبر والإنشاء من أهم صور الخروج عن مألوف اللغة التي يطرد استعمالها عند المتكلمين، فأيُّ كلام إنّما يؤتى به لنقرر حقيقة أو نسوق خبراً أو لنصدر أمرا أو لنطلب تحققه أو نتمناه...إلخ

- الخبر:

بما أنّ الوظيفة الأسلوبية للخبر تراسلية، فقد اقتضى وجود مرسل، ومرسل إليه ، هذا الأخير الذي يأتي الخبر مراعيا لحاله بغية التأثير فيه وإيصال الصورة له بأدق تفاصيلها، فالحديث عن الأسلوب الخبري باعتبار الرؤية البلاغية يقوم على فائدتين أشار إليهما القزويني في تلخيصه إذ يقول: « من المعلوم لكل عاقل أن قصد المخبر بخبره إفادة المخاطب إما نفس الحكم، كقولك: "زيدٌ قائم" لمن لا يعلم أنه قائم، ويُسمى هذا فائدة الخبر، وإما كون المخبر عالما بالحكم كقولك لمن زيد عنده ولا يعلم أنك تعلم ذلك: "زيدٌ عندك" وسمّي هذا لازم فائدة الخبر »[1].

إلا أن المتكلم قد ينحرف عن الأصل إلى أغراض أخرى يفيدها الخبر، فقد «يُنزل العالم بفائدة الخبر منزلة الجاهل لعدم جريه على موجب العلم، فيلقى إليه الخبر كما يلقى إلى الجاهل بأحدهما »[2]، كقولك لمن يعلم وجوب الصوم، وهو لا يصوم: "الصيام ركن من أركان الإسلام" توبيخا على عدم التزامه بمقتضى علمه.

إنّ حديث البلاغيين عن أضرب الخبر يلزمهم بتقسيمها إلى ثلاثة أقسام: الضرب الابتدائي، الضرب الطلبي، الضرب الإنكاري، ويختلف كل ضرب عن الآخر من حيث ما يزاد معه من المؤكدات، فالإبتدائي يرد بلا مؤكدات، والطلبي يكفيه واحد ، والثالث تزاد فيه مؤكدات بحسب درجة الإنكار وما يؤكد هذا « جواب المبرَّد للكندي عن قوله: "إني أجد في كلام العرب حشوا، يقولون: "عبد الله قائم"، و"إنّ عبد الله قائم"، و"إنّ عبد الله لقائم"

[1]- بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الاداب، 1999، ص33.

[2]- المصدر نفسه ، ج1، ص33.

والمعنى واحد بأن قال: "بل المعاني مختلفة، فعبد الله قائم إخبار عن قيامه، وأنّ عبد الله قائم عن سؤال سائل، وأنّ عبد الله لقائم، جواب عن إنكار منكر»[1]،

ونجد ضمن بحوث البلاغيين ما يدلل للحصول على خروج الاستعمال في التعبير عن هذا الأصل النظري، الذي ينطلق من واقع التواصل مع المتلقي، وقد أطلقوا على هذه الإمكانية الخروج على مقتضى الظاهر ومثلوا بهذه الحالات:

- أن يترل غير السائل مترلة السائل ويستحسن تأكيد الكلام.
- أن يُترّل غير المنكر مترلة المنكر، فيؤكد له الكلام بأكثر من مؤكد.

ويبرز من وضعيات هذه الأساليب الأحوال النفسية التي تميز عملية التواصل، وهي تحمل قيما أسلوبية عندما تربط بين طبيعة البناء الأسلوبي، وبين حالة الباث والمتلقي الشعورية، وهي احتمالات التعبير التي تتيحها ظاهرة العدول للمتكلم في باب المعاني.

- الإنشاء:

وهو كلام لا يحتمل الصدق، ولا الكذب لذاته، لأنه ليس لمدلول لفظه وجود خارجي يطابقه أو لا يطابقه قبل النطق به[2]، ولهذا استقر في علم البلاغة أن الإنشاء كلام لا يحتمل الصدق ولا الكذب، فجملة "أقم الصلاة" تحمل معناها منقطعا عن الخارج وهو طلب القيام بواجب الصلاة ، فيكفي اللفظ فيها بذاته وتكون له قيمة الحدث أو الفعل الذي ينجز به شيء ما، قد أنشأ كلاماً يفهم منه، أنه يطلب امتثالا يتعلق بمدلول اللفظ فيه وهو هنا، تأدية المأمور لفرض الصلاة، فالكلام إنشاء من قبيل الأمر لا يتعلق بشيء خارجه.

والإنشاء ضربان: طلب، وغير طلب. أما « الطلب يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، لامتناع تحصيل الحاصل، وهو المقصود بالنظر ههنا »[3]، والعدول عن الأصل عنصر هام في هذا النوع من الإنشاء، ولبيان القيمة العدولية في مبحث الإنشاء أردنا أن نورد مثال النداء، ونتبين لطائف العدول في تخريج المعاني وتوليدها، فالنداء دعوة المخاطب إلى الإقبال

---

[1]– المصدر السابق، ج1، ص36.

[2]– ينظر: مفتاح العلوم، السكاكي، ص163.

[3]– بغية الإيضاح، عبد المتعال الصعيدي، ج2، ص28.

بحرف ينوب عن الفعل بمعنى: أدعو وأقبل وله أدوات ثمان: هي: الهمرة – يا – أي – آي – وآ – أيا – هيا – وا، ومنها ما هو لنداء القريب (الهمزة-أي)، ومنها ما هو لنداء البعيد وهي باقي الحروف.

ويشكل هذا الأصل والمعيار في أسلوب النداء، أما الخروج عنه فهو الذي يرسم معالم المفاجأة لدى المتلقي، فتأتي مثلا صيغة ما يختص لنداء القريب موضع ما يختص بنداء البعيد أو العكس نحو قول الشاعر:

أبثَين إنّك قد مَلكتِني فاسجحي وَخُذِي بِحَظّك من كَرِيمٍ وَاصِلِ[1]

فالشاعر ينادي ابنة عمه التي رحلت إلى بلاد بعيدة بأداة الهمزة – التي هي في الأصل للقريب – للإشارة إلى قربها من قلبه، وخلاف ذلك نجده في قول الفرزدق ينادي جريرا بأداة البعيد، وهو في الواقع يجالسه شعراً.

أولئك أبائي فجِئني بِمِثلهم إذَا جَمعتنا يا جريرُ المجامعُ[2]

فالشاعر عدل عن الأصل، إذ استعمل ما يختص به لنداء البعيد، لينادي شخصا قريبا منه ليبين منزلة خصمه الوضيعة.

والنداء يشارك الأمر والتمني والاستفهام والنهي في أن « تُستعمل صيغته في غير معناه»[3]، وفي هذا السياق يشير البلاغيون إلى أغراض كثيرة لاستعمال صيغة النداء في غير معناه، كالإغراء والاختصاص، وغيرهما[4].

كما نوَّه الزمخشري بوجه آخر من وجوه العدول والخروج بصيغة النداء عن نسقها، وذلك عندما لاحظ أنَّ الأصل في النداء يكون للعاقل، فيعدُّ عدولا عن الأصل إجراء النداء على الجماد كما في قوله تعالى: ﴿ وَلَقَدْ ءَاتَيْنَا دَاوُۥدَ مِنَّا فَضْلًا ۖ يَـٰجِبَالُ أَوِّبِى مَعَهُۥ وَٱلطَّيْرَ ۖ وَأَلَنَّا لَهُ ٱلْحَدِيدَ ﴿١٠﴾ ﴾[5].

---

[1]– ديوان جميل بثينة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1982، ص54.

[2]– ديوان الفرزدق، ص138.

[3]– الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، ص144.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص141.

[5]– سورة سبأ،الآية 10.

ويرى الزمخشري أنّ نداء الجماد في قوله "يا جبالُ" جاء لما فيه من الفخامة التي لا تخفى من الدلالة على عزة الربوبية وكبرياء الألوهية، حيث جعلت الجبال في مترلة العقلاء الذين إذا أمرهم أطاعوا وإذا دعاهم سعوا وأجابوا، إشعارا بأنه ما من حيوان ولا جماد ولا ناطق ولا صامت إلا هو منقاد لمشيئته غير ممتنع عن إرادته.[1]

أما الأمر، فهو طلب حصول شيء على وجه الاستعلاء أي ممن هو دونك[2]، وهذا هو الأصل المتبادر إلى ذهن السامع أولا، إلا أنّ هذه الصيغة قد تخلع عن نفسها لباس الأصل لتعدِل بالأمر إلى معان تحدد دلالاتها بحسب مقتضيات الأحوال، وذلك بأنّ « صيغة الأمر قد تستعمل في غير طلب الفعل بحسب مناسبة المقام »[3]، ولا يمكن أن نحصر الأغراض التي يخرج إليها الأمر، والتي تحددها المقامات كما أسلفنا الذكر، ولكن يُرشد إليها السياق، ويهدي إليها الطبع السليم.

يقول الله تعالى: ﴿وَإِن كُنتُمْ فِي رَيْبٍ مِّمَّا نَزَّلْنَا عَلَىٰ عَبْدِنَا فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِّن مِّثْلِهِ وَادْعُوا شُهَدَاءَكُم مِّن دُونِ اللَّهِ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ ﴿٢٣﴾﴾[4]. فالصيغة كانت بفعل الأمر (ادعوا) لمنكري بلاغة القرآن بأن يدعوا شهداءهم ممَّن اتخذوهم آلهة من دون الله، وزعموا شهادتهم معهم يوم القيامة وفي هذا الأمر لهم بأن يستظهروا بالجماد الذي لا ينطق في معارضة القرآن بفصاحة تظهر غاية التهكم منهم[5]، ويبرز التهكم في إشارة، هي أنَّ بلاغة بلاغة القرآن بلغت مسامع وقلوب الجماد ولم تبلغ مسامع الكفار رغم أنّهم من الأحياء العقلاء.

وهكذا يتضح مما سبق أنّ النداء والأمر، وحتى باقي الأساليب الإنشائية التي لم نخصها بالذكر كالنهي والتمني والإستفهام تتوالد معانيها وتتكاثر دلالاتها بوقوع العدول فيها.

---

[1]– ينظر: الكشاف الزمخشري، ج3، ص571.

[2]– ينظر: بلاغة التراكيب، دراسة في علم المعاني، ص209.

[3]– الإيضاح في علوم البلاغة، القزويني، ص147.

[4]– سورة البقرة، الآية 23.

[5]– ينظر: الكشاف، الزمخشري، ج1، ص100.

ب- القيمة العدولية في التصوير البياني:

إنّ المسَلَّم به في الدرس البلاغي هو التفاوت في مستويات التعبير، وقد عُدَّ مرجعا رئيسًا في تحديد طبقات الشعراء، وذلك بحسب قدرتهم الإبداعية، ولقد ركّز المشتغلون في حقل البلاغة والإعجاز على منابع ومصادر الجمال في الخطاب، فكان أهم هذه المصادر انتهاك سنن التعبير المألوفة المهتمة غالبا بالمستوى الإخباري الإبلاغي، ولا يَعني هذا إنكار البلاغيين للأصل، بل « يؤكد إدراكهم لتحققه بحيث جعلوه الخلفية الوهمية وراء الصياغة الفنية، التي يمكن أن يقيسوا إليها عملية العدول في هذه الصياغة »[1]، وبالتالي تظهر العلاقة الحاصلة بين العدول، وما قابله من مصطلحات في علوم البلاغة التي قامت هي الأخرى مباحثها " البيان ، المعاني، البديع" في كثير من جوانبها على خرق النظام المألوف للتعبير «وهذا يمثل الطاقات الإيحائية في الأسلوب »[2].

يقوم علم البيان في الأساس على رعاية المستويين المثالي والمنحرف، فهي تعني « معرفة إيراد المعنى الأول في طرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه وبالنقصان يحترز بالوقوف على ذلك من الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المراد منه »[3]، فكأن المتكلم يبحث في احتمالات اللغة عن صياغةٍ أو علاقةٍ تقوم عليها الصورة، فالصورة البيانية في جوهرها إجراء عدولي عن المعنى الحقيقي، فالمتكلم يستعين بها في خطابه لـــ« يعبر عن حالات لا يمكن له أن يفهمها أو يجسدها بدون الصورة ، ولهذا تصبح وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من حقائق تعجز اللغة العادية عن إدراكه أو توصيله، وتصبح المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف والتعرف على جوانب خفية من التجربة الإنسانية »[4].

إنَّ اللذة الحاصلة لدى المتكلم والمتلقي، الأول بإنشاء الصورة، والثاني بتقبلها وفهمها، نتيجةَ العدول الذي فسح المجال بإمكاناته لتجاوز التعبيرالعادي والنمطي، ومن هذه المفارقة

---

[1]- البلاغة والأسلوبية، محمد بن عبد المطلب، ص**199**.

[2]- المرجع نفسه، ص**199**.

[3]- مفتاح العلوم، السكاكي، ص**161**.

[4]- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي والبلاغي، جابر عصفور، المركز العربي، ط**3**، بيروت، **1992**، ص**383**.

تبرز أهمية الصورة العدولية، وما يقدمه الخيال الذي يُسقط حواجز المألوف من حساب التعبير، فيتيح الفرص للأديب « بتجاوز حدود العقلانية التي تزعم أنَّها تبرز من خلال تحليل ساذج ومبسط لمكونات الاستعارة والتشبيه أو الكناية ولا نعني أن الخيال بديل العقل بل إنه يمر به لكنه يتجاوزه ويحل محله في إقامة عقلانية خيالية إنْ جاز التعبير »[1].

إنَّ الصورة في تشكلاتها المختلفة، الاستعارية والكنائية والتشبيهية والرمزية هي هبة المجاز للأسلوب في مظاهره المتباينة، ولقد عُدّ عند البلاغيين[2] فرعا من أصل الحقيقة، والتي عدل عنها المتكلمون إلى المجاز، وما سنتعرض له في العنصر الموالي ليس المجاز الذي ذهب إليه ابن قتيبة إذ يقول: « وللعرب المجازات في الكلام، ومعناها طرق القول ومآخذه، ففيها الاستعارة والتمثيل والقلب، التقديم والتأخير، والحذف، والتكرار والإخفاء، والإظهار والإيضاح، والكناية والإفصاح، ومخاطبة الواحد مخاطبة الجميع ، والجميع بخطاب الواحد، والواحد والجميع بخطاب الإثنين، والقصد بلفظ الخصوص لمعنى العموم ، وبلفظ العموم لمعنى الخصوص، ومع أشياء كثيرة سنراها في أبواب المجاز إن شاء الله تعالى، وبكل هذه المذاهب نزل القرآن »[3]، فابن قتيبة يبرز ههنا كل ما له علاقة بفن القول والمقابل للحقيقة ليحدد وجوه الإعجاز في النص القرآني، وهذا الاهتمام بكل خارج عن الحقيقة يدل على شرعية المجاز الجمالية في مورثنا البلاغي، «فالمجاز أبلغ من الحقيقة»[4]، ويدل على سعة مبحث المجاز الذي يذهب جل البلاغيين على وضعه مقابلا للحقيقة، وبالتالي معيارا له، وبعد تقسيمات الجرجاني للمجاز يمكننا معالجة القيم الجمالية في البناء التصوري مع التركيز على إبراز السمات والعلاقات الناتجة عن العدول لاعتباره إجراء علائقي رفع القيمة الجمالية بواسطة التصوير البياني ومنه:

1-المجاز المرسل:

---

[1]- فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، رجاء عيد، ص159.

[2]-ينظر: أسرار البلاغة، الجرجاني، ص365.

[3]- النكت في إعجاز القرآن، الرماني، ص75-76.

[4]- الإيضاح في علوم البلاغة، القزويني، ص178.

تتردد العلاقة في المجاز اللغوي بين المشابهة في الاستعارة، وغير المشابهة في المجاز المرسل، والذي لا يتقيد بعلاقة محددة، فهي الأمر الذي يقع به الارتباط بين المعنيين الحقيقي والمجازي، فيصبح العدول عن الأول إلى الثاني، ومن شأن المجاز المرسل أن يؤكد قدرة استيعاب الشعرية العربية لبدائل أسلوبية كثيرة، فبواسطة « الصورة المجازية يستطيع المبدع إقامة علاقات جديدة بين الإنسان والأشياء، تتلقى الأشياء والموجودات التقاء يتجاوز الخيال، فالخيال هو الذي يجمع المتناقضات والمتآلفات، ويكسر الحواجز ويلغي تلك الحدود الصارمة التي وضعها العقل وحد بها النَّاس والموجودات »[1]، كاستعمال اليد في النعمة، فمن شأنها أن تصدر عن الجارحة، واستعمال النعيم للجنة لأن الجنة محل النعيم.

وتظهر مزية المجاز المرسل في القدرة على التصرف في اللغة إضافة على تجميله للعبارة، «فالمجاز ليس فيه مزية المبالغة التي تمتاز بها الاستعارة على الحقيقة، وليس له عنده فائدة إلا التصرف في اللغة والتوسع فيها »[2]، وقد أرجع البلاغيون القدامى سبب الاستعمال المجازي والعدول عن الحقيقة إلى الاتساع والتوكيد والتشبيه، ومن ثمّ أمكن البحث في بعض العلاقات المجازية، أين تتجلى وتتحقق مُكنةُ تكسير العلاقات التقليدية المتوقعة لدى المتلقي، فاستعمال العرب للمجاز المرسل هو سبب « مَيلهم إلى الاتساع في الكلام وإلى تكثير معاني الألفاظ؛ ليكثر الالتذاذ بها، لأن كل معـــنى للنفس به لذة ولها إلى فهمه ارتياح، وكلما دق المعنى رق مشروبه عندها... وعَـــظمَ به اعتباطه؛ ولهذا كان المجاز عندهم منهلا موروداً عذب الارتشاق »[3]، فالمجاز عند العرب قديما بحجة لاتساع والتوكيد والتشبيه كان مرحلة مهمة في تشكيل معالم المجاز الحديث ذو الخلفية الفلسفية، والتي نما في ظلها البعد العدولي إلى أن بلغ مستوى النصية في الأثر الفني.

ولكن لا يمكن القول بأن الصيغ التي يقدمها العدول في صياغة المجاز المرسل الجمالي قائم على خرق المألوف فحسب، بل تكون على صعيد مخالفة الرتابة والنمطية أين نجد ثراءً ونزوعا إلى التمييز والتفاوت، ولا سيما عند المبدعين الذين يجتهدون في ابتكار العلاقات على

---

[1]– التصوير البياني بين القدماء والمحدثين، حسيني عبد الجليل يوسف، دار الآفاق العربية، القاهرة، د ت ، ص09.

[2]– البلاغة العالية علم البيان، عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب، القاهرة، 2000، ص76.

[3]– المرجع نفسه، ص76.

مستوى هذا التعبير الجمالي، ومن تم الابتعاد عن الحقيقة في شكل المجاز المرسل. إن الوقوف على الحدِّ الذي يفصل بين النمطية والعبثية، يرسخ ملائمة المقام للمقال، ويؤكد « بأن استعمال المجازات تكون أبلغ في تأدية المعاني من استعمال الحقائق»[1].

ويبقى البحث عن العلاقات الجديدة لمفاجأة المتلقي يشكل جانبا مهما من العدول، لكن ليس العدول كلّه، لأن العدول بأسمى معانيه يكمن في نقلٍ كاملٍ لما ينطوي عليه الموقف أو الفكرة أو الصورة من تفصيلات، قد لا تستطيع اللغة العادية نقلها، ولهذا عمد البلاغيون إلى الكثير من العلاقات رغم تداخل بعضها وهي جميعا « تعابير تسمى مجازات تعني اجتياز حدود الوضع حين تفلت المعاني بما يترسمه المنطق وكثيرا ما يكون مخادعا، فإن القضية يكون لها مَسرَب آخر، وكذلك المعاني نفسها لا تبقى مشدودة إلى قوالب لغوية ثابتة إنها تتمرد عليها وتتهشم لتتوزع من جديد مع ما يضاف وسط أنساق تعبيرية جديدة»[2].

يقول تعالى: ﴿إِنَّ ٱلۡأَبۡرَارَ لَفِی نَعِیمٍ ﴿٢٢﴾﴾[3].

النعيم: العلامة الدالة حاضرة (مكتوب)

المدلول الأصلي غير مقصود، فهو غائب

الجنة: العلامة الدالة غائبة

المدلول المقصود حاضر

وبغياب الوجه الحسي (الجنة)، وحضور الوجه المعنوي (النعيم)، يبدأ المتلقي في عملية البحث عن العنصر الغائب المكمل للعلامة اللغوية، ليستقيم المعنى، ففي الآية القرآنية حضرت علامة (النعيم)، وبقي مدلولها غائبا، وقد يفضي البحث إلى علاقة تجاور حاصلة بين الجنة والنعيم، فتقع اللذة ويستقيم الفهم.

وبهذا يمكن أن توجه الصورة المجازية وفق مجرى خاص، إلى تطوير اللغة على مستوى الدلالة، فتكون اللغة أكثر طواعية عند استعمال المجاز وابتكار علاقاته باعتباره « صورة في

---

[1]– المرجع السابق ، ص76.

[2]– اللغة والحضارة، محمد مندور، منشأة القاهرة، الاسكندرية، 1977، ص66.

[3]– سورة المطففين، الآية 22.

تغيير الدلالة وتنوعها وهي صورة أيضا لنمو اللغة في إحدى منعطفات تغيراتها حيث دلالاتها»[1].

وفي حديث عبد القاهر عن وجوب الملابسة أو العلاقة في الصورة المجازية المرسلة، ودرجات وضوح هذه الملابسة أو غموضها يظهر أن للمجاز علاقات متعددة تبين قيمة العدول في هذه الصورة البيانية، وأهم هذه العلاقات:

السببية والمسببية والكلية والجزئية واعتبار ما كان واعتبار ما يكون والمحلية والحالية والمجاورة والآلية والضدية وإطلاق العام على الخاص والعكس وإطلاق الدال على المدلول أو العكس...إلخ

2-التشبيه المقلوب:

لقد عدَّ جمهور البلاغيين « التشبيه من المجاز ويورد شاهدا على ذلك لنجم الدين بن الأثير الحلبي وابن الأصبع الذي أدخل في المجاز كل أبواب البديع —ومن بينها التشبيه- باعتبارها جميعا من قبل التجوز في التعبير »[2]، فهو يقوم على مبدأ المقارنة ويتميز بالخروج عن المعتاد، والعدول عنه قصد إحداث الطرافة بالتخييل أوالتمثيل، إلا أنَّ التشبيه القائم على أركانه الأربع قد يكون أقرب إلى اللغة العادية منه إلى اللغة الشعرية المنحرفة، ولهذا دَعَت الحاجة الفنية إلى تخريجات كثيرة للصورة التشبيهية أبرزها التشبيه البليغ المستفز للمتلقي حين تختفي الوسائط المقربة بين المشبه والمشبه به، ليصبحا شيئا واحدا وهذا ما يخالف المنطق من جهة، ويرفع درجة العدول من جهة أخرى.

أما التشبيه المقلوب، فيَعدل القائل به عن قاعدة مهمة يقوم عليها التشبيه عند البلاغيين، وهي وجه الشبه الذي يلتقي فيه الطرفان، فيستقيم التشبيه عندما يكون أوضح في المشبه به « لأن المشبه به حقه أن يكون أغرق بجهة التشبيه من المشبه وأخص بها، وأقوى حالا معها »[3]، إلا أن المبدع في التشبيه المقلوب يلحق وجه الشبه بالمشبه ويجعله

---

[1]- فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، رجاء عيد، ص116.

[2]- علوم البلاغة، محمد أحمد قاسم، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، 2003، ص231.

[3]- مفتاح العلوم، السكاكي، ص345.

أوضح فيه منه في المشبه به، وهذا هو حدّ الاختلاف بينهما، « وإن كان لا فرق بين التشبيه وقلبه في الدلالة على اشتراك الطرفين في أصل المعنى، لكنهما لا يختلفان في زيادة المعنى وظهوره... من شرط التشبيه كون الشبه أظهر في المشبه به من المشبه، وفائدة قلب التشبيه نقل تلك الزيادة من المشبه به إلى المشبه لقصد المبالغة »[1].

يقول البحتري:

كَأَنَّهَا حين لَجت في تَدفُقِهَا يَدُ الخليفةِ لما سَالَ وَاديها[2]

يقضي عُرف الشعراء بتشبيه اليد بالنهر أو الجدول في كثرة التدفق أو كثرة الخير، فالماء مثال الخير والنماء والعطاء الذي تملك اليد بعضه، إلا أن تكرار وتواتر هذا المستوى من الخرق أدخله في حيز المعيارية، فخفت درجة الخيال فيه، فيتكفل التشبيه المقلوب بخرق من الدرجة الثانية يخلف بها المفاجأة لدى المتلقي.

- الأصل : اليد : البركة.
- مستوى العدول الأول: التشبيه العادي: اليد كالبركة

  كثرة الاستعمال : المعياري
- مستوى العدول الثاني: التشبيه المقلوب: كيد الخليفة: "كأنها... يد الخليفة"، يمثل التشبيه المقلوب باعتباره المستوى الثاني من العدول في التشبيه، إجراء يهز نفسية المتلقي، ويخرق مبدأ التفاضل والتمايز بين الأشياء، حيث أخذ العطاء والخير من النهر والماء، وقدِم إلى اليد على أنَّها الأصل وهذا ما عُرف عند ابن جني "بغلبة الفروع على الأصول"، إذ يقول: « هذا فصل من فصول العربية طريق تجده في معاني العرب، ولا تكاد تجد شيئا من ذلك إلا والغرض منه المبالغة »[3].

وتدعو الحاجة دائما إلى ضرورة تكييف الأساليب وتكثيفها بما يسمح ويساعد على الاستجابة الفنية التي تهدف إلى إثارة، واستفزاز المتلقي، ودفع الملل والرتابة التي غالبا ما تكون

---

[1]– الإشارات والتنبيهات، الجرجاني ركن الدين محمد بن علي بن محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، 2002، ص191.

[2]– ديوان البحتري، مطبعة هندية بالموسكي بمصر، ط1 السنة 1911 ج02 ص319..

[3]– الخصائص، ابن جني، ج1، ص300.

وليدة الأساليب المتواترة والتقليدية الخالية من عناصر الإثارة، فكان التشبيه المقلوب «ضربا جديدا من العلاقات »[1]، والذي يعتمد في بنائيته الجمالية على البعد العدولي.

3-الاستعارة وعدم الملائمة الإسنادية:

عرفها الجرجاني بقوله: « إعلم أنّ الاستعارة في الجملة أن يكون الأصل في الوضع اللغوي معروفا تدل عليه الشواهد على أنّه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر وغير الشاعر في ذلك الأصل، وينقله إليه نقلا غير لازم، فيكون هناك كالعارية »[2]، وما يلح عليه الجرجاني في حدّ الاستعارة هو أن يكون اللفظ المنقول –المستعار- له أصل أو حقيقة يدل عليها بأصل وضعه، وأن تكون هناك قرينة تدل على أنّ المستعار وضع لهذا المعنى، ومن تم ينقل منه على غيره.

إنَّ التجاوز الحاصل في الاستعارة على مستوى العبارة والتركيب يخلق للمتكلم علاقات توزيع، وعلاقات تبادل جديدة بين وحدات لغوية عن طريق العدول عن النمط المعهود في التركيب، يساعد على تحديد البعد العدولي للصورة الاستعمارية، وتنامى الخط الدلالي فيها واكتسابها لقيمتها الجمالية ولثرائها اللغوي، « فكلما كانت المسافة بين قطبي الاستعارة كبيرة كان قويا توتر التيار المنبثق من تجسيد الفكرة في الوهج الاستعاري »[3].

لقد تأكد التفاوت في جماليات الاستعارة عند عبد القادر الجرجاني، عندما تناول هذين النمطين من التركيب في الاستعارة "تقارب بين قطبي الاستعارة، التباعد بينهما"، ولقد استطاع الوصول إلى أنَّ أعلى مستويات الاستعارة هو في تباعد طرفيها مع وجود صفة اشتراك بينهما، وأدنى مستويات يتجلى في تقارب طرفيها واشتراكهما في صفة تعم جنسهما، فالفرق « بين هذا الضرب وبين الضرب الأول أنّ الاشتراك ههنا في صفة توحد في جنسين مختلفين مثل جنس الإنسان غير جنس القمر، وكذلك جنسه غير جنس الأسد، وليس كذلك الطيران وجري الفرس، فإنهما من جنس واحد بلا شبه، وكلاهما مرور وقطع مسافة، وإنما

---

[1]– علوم البلاغة، محمد أحمد قاسم، ص178.

[2]– أسرار البلاغة، الجرجاني، ص36.

[3]– الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، صبحي البستاني، دار الفكر اللبناني، ط1، 1986، ص92.

يقع الاختلاف في السرعة »[1]، ومما لا شك أنّ المسافة تتسع بين الحقائق المختلفة أكثر من اتساعها بين الصفات تشترك فيها حقائق متشابهة، وعندما تتحِدُ الحقيقتان تظهر قدرة الاستعارة باعتبارها قيمة أسلوبية تتجاوز العرف اللغوي العام، وتجعل اللغة مستويات مشحونة تشيع فسحة أرحب، وفي هذا السياق يرى السكاكي أن كل صورة استعارية لابد أن نراعي فيها جانبين: الجانب التركيبي والجانب الدلالي، أي تحليلها لابد أن ينطلق منهما: «ويتجلى هذان الجانبان عنده في الخطوتين التاليتين:

- الأولى: ظهور الانزياح بوجود تعارض دلالي بين المعنى الأول "اللفظ المفرد بالذكر"، والقرينة، إذ أنَّ دلالتهما متمانعتان، وهذا يقع على المستوى التركيبي.
- الأخرى : التأويل أو ما يمكن أن يسمى تعديل المعنى وتصحيح الانحراف إلى ما تستقيم به الدلالة ليتم "التوفيق بين دلالة الإفراد بالذكر، وبين دلالة قرينة المتمانعين" وهذا يقع على المستوى الدلالي »[2].

وتعلو لغة المد والجزر بين منطق الإنسان ومنطق الخطاب المجازي بالذكر، فالأول يسعى إلى المحافظة على حدوده مع الموجودات، أما الثاني، فيسعى إلى الخروج عن تلك الحدود، وخلق نظام علاقات جديد مع الموجودات، تتحكم فيه المسافة الجمالية وعنصر المفاجأة لدى المتلقي من خلال عنصر التبادل بين الأفعال التي تُنسب إلى الإنسان على غير المعاني، « فمن الاستعارات انكبت عليها كتب النقد، ما ورد في سورة مريم على لسان زكرياء، قال: "ربِّ إني وهن العظم مني واشتعل الرأس شيبا"، فالمجاز ههنا في الآية حِسي، إذ يدور حول الشيب وإيحائه بالضعف لكن الفعل الذي حلّ مستعارا... اشتعل إنما هو نقل قام مكان المألوف إيراده في المجال الأساسي »[3]، وعليه فجملية الاستعارة تتجلى في تفاعل المنطقين معا، الأول يشغل مفهوم المعيار أما الثاني، فيشكل الحركة الإيجابية نحو شعرية الإبداع.

---

[1]– أسرار البلاغة، الجراجاني، ص**83**.

[2]– البلاغة والأسلوبية عند السكاكي، محمد صلاح زكي أبو حميدة، **2007**، ص**289**.

[3]– جماليات الصورة الفنية في الأدب العربي، فايز الداية، ص**133**.

نستحضر في هذا المقام رأي أبي هلال العسكري حيث يقول: «حقيقته كَثُرَ الشيب في الرأس وظهر، والاستعارة أبلغ لفضل ضياء النّار على ضياء الشيب، فهو إخراج الظاهر إلى ما هو أظهر منه، ولأنه لا يتلاقى انتشاره في الرأس، كما لا يتلاقى اشتعال النار»[1]. وما إبراز العسكري لفعلي "ظهر"، "كثر" في سياق حديثه عن الاستعارة في الآية ومقابلته للفعل "اشتعل"، إلا ليبين المعيار الذي عدل عنه الأسلوب القرآني، وأحدث في تركيبه تعديلا بتوظيف لفظة "اشتعل" البعيدة في الأصل عن السياق.

وهذا ما أتاح للإستعارة أن تكون من أساسيات اللغة الشعرية القائمة على العدول، والهادفة على تقوية التشكيل البياني عامة، « وللرّماني رأيّ في الاستعارة، فهي بنية متكاملة وليست المسألة نقل لفظ من معنى إلى معنى... ولو توسع في هذه النقطة لكان استطاع أن يضع يده على مكمن الشعرية الأساس، وهو إنْ لم يدخل غمار هذه المسألة بشكل نظري ، فإنّه عاين أجوائها حين تصدى لدراسة: "فاصدع بما تؤمر" قال: حقيقته، فبلغ ما تؤمر به، والاستعارة أبلغ من الحقيقة بالأمر لابدّ له من تأثير كتأثير صدع الزجاج، والتبليغ قد يصعب حتى لا يكون له تأثير فيصير بمنزلة ما لم يقع... من يعرف حدود الحقيقة التي بنيت عليها الاستعارة يدرك مدى الحيد "L'écart" الذي أصاب العبارة ... فالرّماني ليس يجيد فن القول وحسب إنّه بالإضافة إلى ذلك ذواقة يسبق بذوقه الوضوح النظري المتعلق بالأمور النقدية»[2]، لقد استطاع الرماني بنظرته النقدية المتمرسة والثاقبة أن يتلمس معالم الطريق نحو أحقية الصورة الاستعارية في تثبيت قدم الشعرية في النصوص الأدبية، وهذا بجعلها بداية تتموضع كنقيض للحقيقة، وثانيا بحيازتها لخصائص تتميز بها عن كل ماهو عادي ونمطي.

ومؤدى كل ما سبق أن الاستعارة احتمال تعبيري ينتجه العدول، الذي يرفع من شأن العاطفة الإنسانية في موضوع التصوير مُحطما بذلك جدران الحقيقة، وكاشفا الحجاب عن علاقات لا يصنعها إلا فضاء الخيال بإجراء الخروج عن المألوف، « ناهيك عن أن اللغة ذاتها

---

[1]– الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص278.

[2]– إعجاز القرآن وأثره في تطور النقد الأدبي، علي مهدي زيتون، دار المشرق، بيروت، 1992 ص61.

تجد أصلها في الاستعارة كمقوم أساسي لماهيتها»[1]، ولهذا عدت الاستعارة تحديدا ووصفا للغة الفنية.

4-الكناية والمعنى الخفي:

يقول أبو هلال العسكري عنها بأنها « أن يريد المتكلم الدلالة على معنى، فيترك اللفظ الدال عليه الخاص به، ويأتي بلفظ هو ردفه وتابع له، فيجعله عبارة عن المعنى الذي أراده»[2].

ويعرفها الجرجاني على أنّها إرادة « المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تالـــيه وردفه في الـــوجود، فيومئ إليه ويجعله دليلا عليه»[3]، وعند السكاكي هي«ترك التصريح بالشيء على ما يلزمه »[4]، والملاحظ في هذه التعاريف حركية المستويين الغيابي والحضوري، وكذا القيمة العدولية في تشكيل القوى الإبلاغية والتأثيرية في الصورة الكنائية.

إنّ القيمة الأسلوبية للظاهرة في الصور الكنائية عند هؤلاء البلاغيين هي العدول عن لفظ إلى لفظ آخر، فالمتكلم يحقق الجمالية عند عبد القاهر بأن يتجنب ذكر المقصود، ويأتي بما يلازمه على سبيل التلميح والإشارة، ويرسخ هذا المنحى الأسلوبي العدولي في الصورة الكنائية القيمة الإبلاغية والجمالية معا.

ومن كنايات الشعر الجاهلي "كثير الرماد". >> المراد هي صفة الكرم

- اللفظ المستعمل >> كثير الرماد >> المعدول إليه
- اللفظ المقصود >> الكرم >> المعدول عنه

[1] -Tzvetan todorov "Sémantique de la poésie Synecdoques". Coll. Points.ED.seuil 1979,p.15.

[2]– الصناعتين، أبي هلال العسكري، ص360.

[3]– دلائل الاعجاز، ص52.

[4]– مفتاح العلوم، ص402.

بين اللفظتين فضاء شاسع، قد يتعب المتلقي غير المطلع على الثقافة العربية في إيجاد الوشائج التي تربطهما، وتقليص المسافة بينهما، حتى يصبح اللفظ الثاني (الكرم) من لوازمه اللفظ الأول (كثير الرماد).

تركيب الفضاء بين اللفظتين(الإنارة، الإعلام، الضيافة)

كثير الرماد ـــــــــ النار >> الطهي >> الضيوف ـــــــــــ الكرم

الدال الوسائط المدلول

نفهم مما سبق أن للبيئة والحياة الاجتماعية والفكرية والعقائدية دور فاعلٌ في تحديد وفهم مقصود الكناية، فالملاحظة التي لا يجب أن يغفلها المشتغل في مدارسة الصورة الكنائية هي أنها مؤشر لا يقل خطورة عن ذلك بالنسبة للمبدع عندما يوظفها على اعتبار أنها «إيماء إلى المعنى وتلميح، أو هي مخاطبة ذكاء المتلقي فلا يذكر اللفظ الموضوع للمعنى المقصود ولكن يلجأ إلى مرادفه ليجعله دليلا عليه»[1]، فالثعالبي يدلل في هذا القول على كثافة استعمال العرب للكناية القائمة على العدول والانحراف حيث ورد في الآداب العربية في باب الكناية أنّ العرب تكني عن المرأة « بالنعجة الشاة والقلوص (الناقة الشابة)، والسرج (الشجر يوضع فيه التمر)، والنعل، الغل، والقيد، والطلة، والجارة والحليلة »[2].

أما عبد القاهر الجرجاني، فنجده في سياق حديثه عن الكناية يميز بين نوعين منها:

«الأول يمثل البساطة —وإن لم يسمها- وهو أن نكني عن أمر من الأمور كما في قول الشاعر:

رفعت له ناري فَلمَّا اهتدي بِهَا زجرتُ كِلابي أن يَهِرَّ عَقُورها

[1]– الكناية والتعريض، أبو منصور الثعالبي، تحقيق أسامة البحيري، مكتبة الخفاجي، 1997، ص12.

[2]– المصدر نفسه، ص09.

ومن حيث لم يكن ذلك الجبن إلا لأنه دام منه الزجر، واستمر حتى أخرج الكلب بذلك عما هي عادته من الهرير في وجه من يدنو من داره.

الثاني: النوع الآخر من الصور الكنائية وهو الذي حاز إعجابا مميزا عند صاحب الدلائل يتمثل في الكناية المركبة أي المشتملة على خطوط متداخلة من جهات عدة لتعطي بؤرة مشعة منها وضرب الأمثلة وأتى بالشواهد كقول زياد الأعجم:

إنَّ السّماحةَ والمروءَة والنّدى في قبةٍ ضُربتْ عَلى ابنِ الحَشْرَجِ»[1]

ويبرز جليا إعجاب عبد القاهر بالنوع الثاني من الكناية لما فيها من عدول بالكلام عن التعبير المباشر على مستويين، وذلك عن طريق إثبات الصفة لشيء يتعلق بمن نريد إثباتها له، فقد « عدل الشاعر إلى ما ترى من الكناية والتلويح، فجعل كون الصفات في القبة المضروبة عليه عبارة عن كونها فيه، وإشارة إليه فخرج كلامه بذلك على ما خرج إليه من الجزالة، وظهر فيه ما أنت ترى من الفخامة »[2]، فجمالية الكناية الثانية تكمن في تمنع المقصود على آلة الفهم لدى المتلقي، وهذا ماراق الجرجاني ففضلها عن الأولى.

وإذا كنا نتحسس شعرية الكناية بما تثيره فنيا من دلالة غامضة بعدولها الدلالي وتمايزها التركيبي، فإنها بسبب توافق البنية السطحية والبنية العميقة (الحاضر والغائب) في ذهن المتلقي، وتلك المسافة الجمالية بينهما التي تتيح للمتكلم احتمالات عدولية عديدة، «فالشعرية تتحقق انطلاقا من الفجوة الفعلية العميقة، وهي البنية اللغوية الكلية التي يتم فيها الانتقال الحاد (العدول) من كون إلى كون. هذا الانتقال هو الذي يخلف مسافة التوتر الشاسعة بين الكونين، وفعل الخلق هو الذي يولد الشعرية »[3]، فأبو ذيب يركز على إجراء فني مهم في الإبداع وهو إمكانية العدول عن المعيار، والاتجاه نحو الجديد المفاجيء وبعيدا عن عبثية التركيب.

---

[1]– جماليات الأسلوب والصورة الفنية، فايز الداية، ص157.

[2]– دلائل الإعجاز، ص291– 292.

[3]– في الشعرية، كمال أبو ديب، ص58.

ج- القيمة العدولية في علم البديع:

لقد كانت فنون البديع ما قبل القرن السابع الهجري تستخدم بمعنى (الجديد في بلاغة الشعر والنثر) قبل أن تستقر معالم هذا الفن بشكل نهائي على أيدي ثلة من البلاغيين في القرن الثامن والتاسع الهجري، والبديع في اللغة من «بدع الشيء يبدعهُ بِدعا وابتداعه أنشاه وبدأه وبدع الرِّكيَةَ استنبطها وأحدثها... والبديع والبدع: الشيء الذي يكون أولا وفي التنزيل (ما كنتُ بدعًا من الرُسل) أي ما كنت أول من أرسلَ قبلي رسل كثير... والبديع المحدث العجيب والبديع المبدع وأبدعت الشيء اخترعته لا على مثال »[1]، كما يبرز علاقته بالمدلول الاصطلاحي إذ أنّ البديع « هو النظر في تزيين الكلام وتحسينه بنوع من التنميق: إما بسجع يفصله، أو بتجنيس يشابه بين ألفاظه، أو ترصيع يقطع أوزانه أو تورية عن المقصود بإيهام معنى أخفى منه لاشتراك اللفظ بينهما... ذلك يسمى عنده علم البديع»[2].

وما هذا التمهيد الاصطلاحي، إلا لنصل بالبديع إلى ما قدمه الخطيب القزويني في إيضاحه، لأن جعل من البديع علما « يعرف به وجوه تحسين الكلام، بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة، وهذه الوجوه ضربان: ضرب يرجع إلى المعنى ، وضرب يرجع إلى اللفظ »[3].

يمكن النظر في تعريف الخطيب إلى مظاهر التحسين التي نسعى إلى تتبعها في بعض المحسنات البديعية باعتبار قيمتها العدولية، رغم أنّ هذه المزية الأسلوبية هي أخف في علم البديع منه في علمي البيان والمعاني، وبأي حال من الأحوال، لا يمكن أن نرجع مقام الحسن في المحسنات البديعية إلى عنصر العدول والانحراف فحسب؛ لأننا نغفل أسسا جمالية أخرى يقوم عليها المحسن البديعي وهي الأصل فيه.

ولعل أكثر المحسنات البديعية التي تقوم على قيم الانحراف عن الأصل هي:

---

[1]- لسان العرب، ابن منظور، مادة (بدع).

[2]- المقدمة، ابن خلدون، دار الكتاب اللبناني، ط2، 1979، ص1066.

[3]- الإيضاح في علوم البلاغة، ص477.

1-التجريد:

يقودنا الحديث عن محسن التجريد إلى ضرورة التأكد من معرفة البلاغة العربية، إنْ على مستوى النظري أو على المستوى التطبيقي لتخريجات الانحراف في التحليل الأسلوبي الذي يُظهر القيم الجمالية التي تسهمُ بشكل فاعل في تحسين أدبية اللغة الشعرية، وذلك بمجرد استنفار واستحضار المبدع لكل الاحتمالات التعبـــيرية، والبدائل للواقعة الأسلوبية دفعا للرتابة والنمطية.

إنّ أصل الكلام وعُرفُ التواصل يقتضي الانطلاق بلسان المتكلم، أما التجريد فهو عدول عن هذا الأصل، ومن هنا يمكن خلق مجال واسع تتشابك فيه خيوط الالتفات بالتجريد، وهذا ما أشار إليه عبد المطلب بقوله: « فظاهر الحديث كان يقتضي البدء بلسان المتكلم، فالعدول هنا ليس بالنسبة لكلام سابق، وإنما بالنسبة للأصل الذي يجب أن يكون عليه الكلام، وبهذا يدخل التجريد في مجال اللالتفات »[1]، مع العلم أنّ الالتفات باب من أهم أبواب العدول.

يقول ابن جني: « إعلم أن هذا فصل من فصول العربية طريق حسن، وضرب من العربية غريب »[2]، وقد استعمله من قبل فصحاء العرب وبلغائهم و« في مصطلح علماء البيان فَهو مَقولٌ على إخلاص الخطاب على غيرك وأنت تريد به نفسك وقد يطلق على إخلاص الخطاب على نفسك خاصة دون غيرها »[3].

ولعلّ أشهر أقسام التجريد تلك التي يخاطب الإنسان فيها نفسه حين ينتزع من نفسه معادلاً يحاوره، فرغم الانتقادات التي وجهت لابن الأثير الذي حصر التجريد في الصورة السالفة الذكر، إلا أنّ صنيعه ذاك كان أكثر تجسيدا لظاهرة التجريد، لاعتبارها نموذج من

---

[1]- البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، ص206.

[2]- الخصائص، ص473.

[3]- الطراز، العلوي، ج3، ص73.

نماذج البلاغة العربية القائمة على العدول عن أصل المألوف، وقد قسّم التجريد إلى قسمين محض وغير محض.

- التجريد المحض: وهو عند البلاغيين « أن يأتي بكلام هو خطاب لغيرك، وأنت تريد به نفسك، وذلك كقول سعد التميمي في مطلع قصيدة له:

إلام يراك المجد في زيّ شـــــــاعر وقد نَحَلت شوقًا فـــروع المنابر

كَتَمتَ بعيبِ الشعرِ حِلمًا وحكمةً ببعضهما يَنْقادُ صَـــعبُ المفاخر

أمَا وأبيكَ الخيرُ إنّكَ فَـــــــارس مقال ومُحي الدَّارساتِ الغوابرِ

وأنَّك أعيَيتَ المَسامِـــــعَ والنُّهى بقولكَ عمـــًّا في بُطونِ الدَفَاتر

فهذا من محاسن التجريد، ألا ترى أنه أجرى الخطاب على غيره، وهو يريد نفسه كي يتمكن من ذكره من الصِّفات الفائقة، وعدَّ ما عدّهُ من الفضائل التائهة »[1].

- التجريد غير المحض: يختلف عن الأول في مسار الخطاب، و حالة من المكاشفة الصوفية للاطلاع على مخبوء الذات، فـــ« هو أن تجعل الخطاب لنفسك على جهة الخصوص دون غيرها»[2]،أي أنّ تخاطب نفسك وكأنّك فصلتها عن بدنك وممّا جاء منه قول الأعشى:

ودِّع هُرَيْرةَ إنَّ الرّكبَ المرتحِلُ وهلْ تُطِيقُ وَداعا أيّهَا الرّجلُ[3]

فخطاب الشاعر كان يقصد به نفسه لا غير، فالمخاطَب والمُخاطِبُ واحد « لئن كان بين النفس والبدن فرق إلا أنهما كان شيئا واحدا لعلاقة أحدهما بالآخر »[4].

---

[1]– الطراز العلوي، ج3، ص73.

[2]– المثل السائر ، ج2، ص161.

[3]– ديوان الأعشى، شرح وتعليق محمد حسين الناشر، مكتبة الآداب بالجماميزت، (د.ت)، ص55.

[4]– المثل السائر، ج2، ص163.

ولعلّ شعر الصّمه بن عبد الله يقدم وَجهَ العدول جليا في التجريد، والذي يملك القدرة على تخريج المعاني باستقراره في السياق على نحو محدد يخدم الظاهرة الأسلوبية في عطاء غزير على مستويات مختلفة، أعطى التجريد للمبدع إمكانية القفز على حدود المعقول، وتقمص شخصية المجنون الذي خاطب نفسه، إلا أن هذا المجنون لم يفقد عقله، بل أراد أن يكون أكثر عقلانية في غربته وحيدا يعمل على تخفيف من وطأة الفراق والشوق، يقول:

أَتَبكي عَلى رَيّا وَنَفسُكَ باعَدَت مَزارَكَ مِن رَيّا وَشَعباكَما مَعا

فَما حَسنٌ أَن تَأتِيَ الأَمرَ طائِعاً وَتَجزَع إِن دَعى الصَبابَةَ أَسمَعا

بِنَفسيَ تِلكَ الأَرضُ ما أَطيَبَ الرُبا وَما أَحسَنَ المُصطافَ وَالمُتَرَبَّعا

وَأَذكُرُ أَيّامَ الحِمى ثُمَّ أَنثَني عَلى كَبدي مِن خَشيَةٍ أَن تَــصَدَّعا[1]

ففي الأبيات إقرار بعدم القدرة على احتمال الفراق والبعد، وتجسد هذا من الإغراق في التخييل الذي انتهجه الشاعر بمخاطبة نفسه، ناقلا إلى المتلقى حسرته، وأساه مستعينا بآليةِ خطابٍ عدل به عن المألوف، وهو الخطاب المباشر للمتلقي أي الأصل.

ويذكر ابن الأثير في نظرة إلى هذه الآلية المستعملة من لدن الشاعر يقول: «وقد تأملته، ووجدت له فائدتين إحداهما أبلغ من الأخرى »[2]، وهما شديدتا الارتباط بمسألة الجمال الأسلوبي الذي يجد فسحته فيما تتيحه التخريجات الناتجة عن المعدول الأولى «طلب التوسع في الكلام، فإنه إذا كان ظاهره خطابا لغيرك، وباطنه خطابا لنفسك، فإن ذلك من باب التوسع وأظن أنّه شئٌ اختصت به اللغة العربية دون غيرها من اللغات، والفائدة الثانية: هي الأبلغ، وذاك أنّه يتمكن المخاطب من إجراء الأوصاف المقصودة من المدح أو غيره على نفسه، إذ يكون مخاطبا بها غير، ليكون أعذر وأبرأ من العُهدة فيما يقول غير محجور عليه»[3].

---

[1]– الصمة بن عبد الله حياته وشعره، خالد عبد الرؤوف الجبر، دار المناهج، عمان، 2003، ص109–111.

[2]– المثل السائر، ج1، ص160.

[3]– المصدر نفسه، ج1 ، ص160.

تبرز أهمية الخوض في ظاهرة التجريد كظاهرة أسلوبية فاعتماد المبدع على البعد العدولي، ليخلق مقابلا موضوعيا شبيها بالكشف الصوفي الذي يتم من خلاله الاطلاع على حقائق النفس، وهي إمكانية تعبيرية وطريقة إفضائية تشيع في الخطاب ملامح الشعرية والجمالية.

2-التورية:

تسمى الإيهام أيضا، وهي لغة من ورّى الخبر أي ستره وأخفاه.

أما في الاصطلاح : فهي أن يطلق لفظ له معنيان قريب وبعيد، ويراد به البعيد منهما[1]، ويقول البلاغيون بأن للتورية معنيين« سواء أكانا حقيقين أو مجازيين أو أحدهما حقيقيا والآخر مجازيا فلا يعتبر بينهما لزوم وانتقال من أحدهما إلى الآخر وبهذا تمتاز التورية عن المجاز والكناية وفي قولهم معنى قريب: أي هو قريب الفهم لكثرة استعمال اللفظ فيه، والبعيد بعكسه، فكأن المعنى القريب سائر للبعيد، والبعيد به صارت التورية محسنا معنويا فلو كان المعنيان متساويان لم يكن تورية بل إجمالا»[2]، وعليه تتنامى القيمة العدولية في التورية بقدر فهم المتلقي لحقيقة اللفظ الموظف، وإدراكه لحقيقة المدلولين البعيد والقريب.

يشوب التورية اللبس حين يختلط الأمر فيها ببعض ألوان البيان بحيث تكون قرينة جدا من الكناية والتعريض وهذا ما أشار إليه "الراضي" في سياق حديثه عن اللغة المثالية والمنحرفة، وكيف تتخطى هذه اللغة حدود المعيار لفائدة تثبيت عناصر الجمال الفني حيث يرى التورية وبعض الصيغ الأخرى نموذجا عمليا لتلك القيم الفنية مثل « التعريض والتلميح والرمز والتورية، وغيرها من الفنون التي يطلق فيها اللفظ مرادا له غير ظاهر معناه على اختلاف في المصطلحات المستخدمة للدلالة على هذه الفنون، وهي جميعها مبررات قوية لما نذهب إليه من استغلال البلاغيين لموقف اللغويين في موضوع الدلالات، وتأكيد الأخير بين على العلاقة

---

[1]- ينظر: بغية الإيضاح ، الصعيدي عبد المتعال ج3،ص25..

[2]- وشي الربيع بألوان البديع في ضوء الأساليب العربية، عائشة حسين فريد، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، سنة 2000، ص72.

الوثيقة بين اللفظ ومدلوله، بصرف النظر عن كيفيتها ومصدرها، وهي ما قامت هذه الفنون على تخطيها وتحطيمها، تشبتا بصفة الانحراف في لغة الأدب عن النمط المثالي الذي تمسك به اللغويون »[1]، هذا التمسك الذي في شقه الإيجابي يقدم المصدقية التعبيرية للانزياح بحركيته وقيمته الجمالية، فهو يشكل خلفية للصورة الانزياحية.

والتورية أربعة أضرب: المجردة والمرشحة والمبينة والمهيأة، إلا أننا لسنا في مقام سرد نماذج توضيحية لجميع أضرب التورية، بل سنورد ما اشتهر منها عند العرب وتردد في كتب البلاغيين لنقف على البعد العدولي، ونستشعر مواطن الجمال فيها باعتبارها إجراءا أسلوبيا يعتمد عنصر المفاجأة في التعامل مع المتلقي، الذي يجب أن يكون فطنا ذكيا لفك شيفرة التورية، برد المعنى القريب، والتطلع إلى المعنى البعيد، حيث متعة الإنشاء من جهة، ولذة التلقي من جهة أخرى.

يقول تعالى: ﴿ وَيَطُوفُ عَلَيْهِمْ وِلْدَانٌ مُّخَلَّدُونَ إِذَا رَأَيْتَهُمْ حَسِبْتَهُمْ لُؤْلُؤًا مَّنثُورًا ﴿١٩﴾﴾[2]، إنّ التمهيد لذكر (مخلدون) بالحديث عن الجنة ونعيمها، يشي في البداية "بالعيش الأبدي" وهو المعنى القريب المورّى به، وهو غير مقصود، أمـــا المعنى البـــعيد فهو « مقرطون تجعل في أذانهم الأقراط، والحلق الذي في الأذن ويسمى قرطا وخلدة والسامع يتوهم أنه من الخلود »[3].

ولنؤكد الجانب الشعري الناتج عن القيم العدولية في التورية، والقائمة بدورها على مبدأ المراوغة، الذي يتيح الكثير من المتعة عند الأسلوبين المعاصرين، نحدد السر الكامن في قيمة التورية دلاليا في المجال الأسلوبي، وهي تُحقق نموذجا متميزا في تكسير النمطية والرتابة بأن يلجأ المبدع إليها عندما لا تتيح له اللغة العادية – المستوى المثالي- فرصة ترجمة انفعالاته التي « توجه الطاقة الفاعلة –بالإزاحة- فينتقل بالعاطفة إلى السلوك التعبيري اللغوي الذي

---

[1]- نظرية اللغة في النقد العربي، ص333.

[2]- سورة الإنسان، آية 19.

[3]- فن البديع ، عبد القادر حسين، دار الشروق، ط1، 1983، ص68.

ينطوي على تنظيم بشخص خاص للمنبهات... ونظرا لانحصار التعبير عن التجربة الشخصية للأديب في استخدام اللغة، أخطر هذا النوع من المبدعين إلى استخدام الرمز المعنوي أحيانا، واللجوء إلى الإيهام والإشارات، وأبسط هذه الأنواع (التورية) التي تعد أدخل أشكال البديع في باب الرمز »[1]، فالتورية برمزيتها وتكثيفها للدلالة تكون قد حققت الانتماء بامتياز إلى مظاهر العدول عن الحقيقة، التي تؤكد قدرتها الإيحائية والجمالية بقدرتها على الخلق والابداع، شريطة أنْ يكون هذا الخلق وليد العفوية في التوظيف بعيدا عن كل تكلف، فهي لا تكتسب صفة القبول إلا إذا اقتضاها واستدعاها السياق، وإلا صارت حِيلاً لفظية لا تغني ولا تسمن من جوع الدلالة.

وما نخلص إليه أنَّ التورية باعتبارها محسنا بديعيا معنويا قدمت للمتكلم احتمالا مهما في التعبير عن قيمة العدول في البناء الأسلوبي، بحثا عن صيغٍ جديدة خارجة عن مألوف اللغة العادية الخالية من عناصر الجذب والتشويق.

3-الإلتفات:

يبرز الالتفات كظاهرة أسلوبية إيحائية تعتمد تفجير طاقاتها في فضاء العدول، فهو عند البلاغيين من « أجل علوم البلاغة، وهو أمير جنودها والواسطة في قلائدها وعقودها... ومعناه في مصطلح علماء البلاغة هو العدول من أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر مخالف للأول»[2]، فالعلوي يشير إلى ظاهرة التحول الأسلوبي التي تأخذ أشكالا عديدة كالتحول من الغيبة إلى الخطاب أو العكس، أو الانتقال في الأزمنة من الفعل المستقبل إلى الأمر، أو العدول عن فعل ماضي إلى أمر، أو من الإفراد إلى التثنية... كما يتمثل أيضا في النوع، وفي التعيين من حيث التعريف والتنكير، و« كلّ هذه المطابقات تمثل النسق اللغوي المثالي في الأداء، والذي من خلاله كان "الالتفات" ظاهرة أسلوبية تعتمد على انتهاك هذا النسق بانتقال الكلام من صيغة إلى صيغة، ومن خطاب إلى غيبة، ومن غيبة إلى خطاب إلى غير ذلك من

[1]- النثيرة والقصيدة المضادة ،النادي الأدبي الرياض، السعودية، 1981، ص95.

[2]- الطراز، العلوي، ج2، ص 131-132.

أنواع الالتفاتات »[1]، فالالتفات يقوم في تثبيت جماليته على مبدأ العدول والانصراف من حال إلى حال

ينوه البلاغيون بجهود الأصمعي في التفطن لهذا الأسلوب،« فلعلنا لا نبالغ إذا قلنا أن الأصمعي أول من اقترح للالتفات إسمه الاصطلاحي في البلاغة »[2]، وقد روى أن الأصمعي سأل بعض من كان يتحدث إليهم « أتعرف التفاتات جرير؟ فقال له: لا، فما هي؟ قال:

أتنسى إذ تُودِّعنا سُليمى بفرغ بشامةٍ سُقيَ البَشامَ

ألا تراه مقبلاً على شعره، ثم التفت إلى البشامِ فدعا له.

وقوله:

طربَ الحمام بذي الأراك فهاجني لا زلتُ في غَللٍ وأيكٍ ناضرٍ

فالتفت إلى الحمام فدعا له »[3].

كما أشار البعض إلى هذا الفن على أنه شجاعة عربية « وقد يلقب بشجاعة العربية، والسبب فى تلقيبه بذلك، هو أن الشجاعة هى الإقدام، والرجل إذا كان شجاعا فإنه يرد الموارد الصعبة، ويقتحم الورط العظيمة حيث لا يردها غيره»[4]، فالكلام السابق يكشف بوضوح إدراك العلوي لصور العدول المبتكرة والمخترعة التي يأتي فيها الكلام خلافا للصورة المعهودة والمألوفة.

[1]– البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، ص205.

[2]– البلاغة تطور وتاريخ، شوقي صيف، دار المعارف، مصر، القاهرة، ط3، ص30.

[3]– الصناعتين، ص265.

[4]– الطراز، العلوي، ج1، ص131–132.

أما المبرد، فيقول في الالتفات: « والعرب تترك مخاطبة الغائب إلى مخاطبة الشاهد، ومخاطبة الشاهد إلى مخاطبة الغائب »[1]، أما الرّازي، فيذكر بأنه العدول عن الغيبة إلى الخطاب أو من الخطاب إلى الغيبة[2].

أما السكاكي، فيتناول الالتفات في علم المعاني ويلمح إليه في باب البديع، ونفهم من الشواهد التي أوردها أنَّه يُعدُّ مخالفة مقتضي الظاهر "التفاتا" حيث يرى أن الالتفات هو مطلق الانتقال من التكلم إلى الخطاب إلى الغيبة، سواء ألمح ذلك في السياق أم دل عليه مقتضى الظاهر دون تعبير عنه، ولذلك فالالتفات عنده أعم منه عند جمهور البلاغيين، وأكثر قبولا من النمطية، فالانتقال من أسلوب إلى آخر تحلية للكلام وترغيب للسامع فيه، «فالسامعون يستكثرون منه، ويرون الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب أدخل في القبول عند السامع وأحسن تطريةً لنشاطه وأملا باستدرار إصغائه »[3]، وذلك في الغالب بالخروج على ما يقتضيه ظاهر الكلام «كقول ربيعة بن مقروم:

بانت سعادُ فأَمسَى القَلبُ معمودًا واختلفتكِ ابنة الخبير المواعيدا

فالتفت كما ترى حيث لم يقل اخلفتني »[4]، فظاهر الكلام يقتضي أن يعبر بطريق التكلم "واخلفتني"، لكن الشاعر عَدَل عن ذلك، وجرّد نفسه حقيقة مثلها وخاطبها خطابه لغيره، وبهذا يكون السكاكي قد مدّ جسور الترابط بين الالتفات والتجريد.

و مما أقره البلاغيون في آرائهم أن الالتفات تختلف صوره، فتكون له قدرة على التصوير ونقل حقيقة المعنى، وكل كشف لصورة من صور الالتفات هو كشف عن لخصائص فنية وجمالية تميز هذه التقنية العدولية، ولعل رأي السكاكي وابن الأثير هو الأقرب في فهم صور الالتفات حيث كانا أكثر انسجاما من مذهب الجمهور البلاغيين في هذا الباب:

---

[1]– الكامل في اللغة والأدب، للمبرد، تح: محمد أبي الفصل ابراهيم، ص81.

[2]– مفتاح العلوم، السكاكي، ص86.

[3]– المصدر السابق ، ص86.

[4]– نفسه ، ص87.

-الضمائر:

من التكلم إلى الخطاب أو العكس
من التكلم إلى الغيبة أو العكس
من الخطاب إلى الغيبة أو العكس

-الصيغ:

بين صيغ الأفعال
بين الاسم والفعل
بين صيغتي الفعل
بين صيغتي الإسم

-العدد:

بين الإفراد والجمع
بين الإفراد والتثنية
بين التثنية والجمع

وهكذا يشكل هذا الفهم لأسلوب الالتفات مرتكزا لإغناء النص دلالياً وجمالياً، إذ تسقط في هذا السياق قاعدة التشويق، والامتناع مع تغطية التركيب، فلا استحسان إلا مع الانتقال خصوصا إذا كان العدول باعثا للنشاط والحيوية لدى المتلقي.

وبهذا نخلص إلى أن لب الجمالية والشعرية في علوم البلاغة (البيان ، المعاني، البديع)، يكون بحضور القيمة العدولية واستقرارها كمكون نصي في الاحتمالات التعبيرية البلاغية، إلا أن ما يؤكد مصدقية هذا الوجود، هوضرورة الوقوف على الخصوصيات والمقومات العدولية لكل مبحث من مباحث علوم البلاغة.

المبحث الرابع:الانزياح والضـــــــرورة الشعرية

أ-الضرورة الشعرية

ب-تعدد اللهجات والضرورة

ج-القيمة العدولية في الضرورة الشعرية

إنَّ مما يكثر تردده في الحقل الشعري مصطلح الضرورة الشعرية، فهي تتكرر عند اللغويين والنحويين والبلاغيين والعروضيين، ولكل منهم نظرة إليها إلا أن ثمة اتفاق يكاد يكون كليا على أن الشعر يملك لغة خاصة يجاوز بها الشاعر حدود المعتاد والمألوف من اللغة مما يمنح للضرورة مصداقية في الاستعمال، وعلى اللغة مسحة شعرية تميز الشعر عن النثر رغم أن هذا الأخير يشكل زاوية من أهم زوايا المعيار لديه.

أ- الضرورة الشعرية:

تعد لغة الشعر متفردة بموسيقاها وتناغم الأصوات فيها، فهي لغة الاقتدار لدى الشاعر المعبرة عن النفس وانفعالاتها، إذ يمكن أن نعرِّف لغة الشعر بأنها لغة انفعالية، ففيها «تقترب من اللغة التلقائية، ويطلق هذا الإسم على اللغة التي تنفجر من النفس تلقائيا تحت تأثير انفعال شديد، ففي هذه الحالة يضيع المتكلم الألفاظ الهامة في القمة، إذ لا يتيسر له الوقت ولا الفراغ اللذان يجعلانه يطابق فكرته على تلك القواعد الصارمة، قواعد اللغة المتروية المنظمة، وعلى هذا النحو تتعارض اللغة الفجائية مع اللغة النحوية »[1]، فاللغة الفجائية عند فندريس هي التي تتناسب والحالة الشعورية بكل تغيراتها وتبدلاتها، فهي قيمة سيكولوجيا لا تثبت على حال ، شأنها شأن اللغة الشعرية الجمالية في استمرار تبدلها.

ولعل ما يشير إليه هذا النص هو اضطرار المتكلم إلى خرق القاعدة على مستوى اللغة الشعرية، ولقد عُدّت الضرورة الشعرية مصطلحا مستغرقا للعديد من الظواهر اللغوية المختلفة التي تخص ميادين متباينة كالنحو والصرف.

إنَّ سعة المجال الذي تتحرك فيه الضرورة الشعرية أدى إلى إذكاء نار الاختلاف في تحديد مفهوم هذا المصطلح بين اللغويين، «فذهب بعضهم إلى إطلاقها على كل ما جاء في الشعر، سواء أكان للشاعر عنه مندوحة أولا، ومنهم من رأى أنها ما يضطر الشاعر إليه، اضطراراً، بحيث لا تكون له عنه مندوحة، وفيهم من انتهى إلى أنَّها شذوذ، أو رخصة وغالى

[1]- اللغة، فندريس، ص194-195.

بعضهم، فزعم أن هذا من لغة الشعراء، لأن ألسنتهم قد ألفت ذلك، ودرجت عليه »[1]، وقد يكون لواقع الوزن والقافية دور فاعل في شيوع الضرورة في الشعر إذا ما قيس بالنثر.

يتسنى للشاعر بالضرورة إبراز لغة الشعر التي تفوق لغة النثر، وتحلق في فضاء رحب لم يؤمن يومًا بأن تخضع الكتابة إلى القيود ، بل عقيدة المبدع الشعرية أن القيد أيّا كان عروضيا نحويا صرفيا يخنق روح الإبداع في مهده، وهذا ما أشار إليه أبو العتاهية في قوله: «أنّا أكبر من العروض»[2]، وكأنّه بخروجه عن قواعد العروض يحقق جوهر شاعريته.

وعلى الرغم من رأي أبي العتاهية الذي يحمل كثيرا من رياح المعاصرة، إلا أن الحديث عن القيد وضرورة خرقه للكلام لم تخل منه كتب القدامى، فالقافية التي كانت تُعدّ من قيود الشعر اختصها المبرد بالذكر، «فالوزن يحمل على الضرورة والقافية تضطر إلى الحيلة»[3]، وهذه نظرة الكثير من القدامى فهي عند بعضهم رخصة، وعند الآخر "خطأ أو "غلط" أو "شذوذ"[4].

وعند أبي هلال العسكري "قبيحة" إذ يقول: « وينبغي أن يجتنب ارتكاب الضرورات، وإن جاءت فيها رخصة من أهل العربية؛ فإنها قبيحة تشين الكلام وتذهب بمائه، وإنما استعملها القدماء في أشعارهم لعدم علمهم بقباحتها، ولأن بعضهم كان صاحب بداية. والبداية مَزَلَّةٌ ، وما كانوا أيضا تُنقَد عليهم أشعارهم، ولو قد نُقِدت وبُهرِجَ منها المعيب كما تُنقد على شعراء هذه الأزمنة ويُبَهرَجُ من كلامهم ما فيه أدنى عيب لتجنبوها»[5].

ونجد ابن رشيق ينهج نهج العسكري إذ يقول: « لاخير في الضرورة، غير أنّ بعضها أسهل من بعض ، ومنها ما يسمع عن العرب ولا يعمل به لأنهم أتوا به على جبلتهم. والمولَّد

---

[1]– لغة الشعر والضرورة الشعرية، محمد حماسة عبد اللطيف، دار الشروق، ط1، 1996، ص5.

[2]– الأغاني، الأصفهاني، ج4، ص13.

[3]– تأويل مشكل القرآن، ابن قتيبة، تح: السيد احمد صقر، ط1، دار الرجاء، إحياء الكتب العربية، القاهرة 1954، ص154.

[4]– المصدر نفسه، ص154.

[5]– الصناعيتين، ص150.

المحدث قد عَرَفَ أنَّه عيب. ودخوله في العيب يُلزمهُ إياه»[1]، فأبو هلال وابن رشيق ركزا على أن الشاعر المجيد لا يضطره الوزن والقافية إلى خرق القاعدة النحوية والصرفية، بل إلى خرق من نوع خاص.

ولا يمكن أن نغفل جهود وآراء النحويين الذين رسموا زوايا عديدة لمصطلح الضرورة، فهناك من يشير إلى أن قصب السبق كان لهم، «فالحق أني لم أعثر على إشارة أخرى تلمح إلى أن البحث في الضرورة خارج عن نطاق البحث في النحو، ولعل الذي أوقع في اللبس أن البحث في الضرائر مجاله الشعر»[2]، أما سيبويه فلم يذكر تعريفا محدد للضرورة، بل و لم يأتي على ذكر المصطلح عينه، وإنما اجتهد شراحُه وأقاموا عمود رأيه في الضرورة من خـــلال الباب الذي عقده في كتابه "باب ما يحتمل الشعر" يقول: «اعلم أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام من صرف ما لا ينصرف يشبهونه، بما ينصرف من الأسماء لأنها أسماء كما، وحذف ما لا يحذف يشبهونه بما قد حذف واستعمل محذوفا»[3]، ليصل بقوله إلى «وقد يبلغون بالمعتل الأصل، فيقولون رادِد في رادً ، وضَنُّوا في ضَنُّوا»[4]، ثم يقول بعد ذلك «وجعلوا ما لا يجري في الكلام إلا بمنزلة ظرفا غيره من الأسماء ومن ذلك قول المرار بن سلامة العجلي:

ولا يَنطِقُ الفَحشَاءَ مَن كَانَ بَيْنَهُمْ إذَا جَلسُوا وَلا مِنْ سوائِنَا.

وقال الأعشى:

وما قَصَدت من أهلِها لسوائكا

وفعلوا ذلك لأن معنى غَير، ومعنى الكاف معنى مثل»[5].

---

[1]– العمدة، ص102.

[2]– لغة الشعر والضرورة الشعرية، محمد حماسة عبد اللطيف، ص79.

[3]– الكتاب، ج1، ص7.

[4]– المصدر نفسه، ج1، ص18–13.

[5]– نفسه ، ج1، ص372.

ومن هذا وغيره، ومن الأمثلة التي ذكرها سيبويه جدد العلماء رأيه في الضرورة الشعرية، فيقول أحد شراح الكـــتاب «جعل الضرورة أنْ يجوز له في الكلام بشرط أن يضطر إلى ذلك، ولا يجـــد منه بُدًا، وأن يكـــون في ذلك رد فرع إلى الأصل أو تشبيه غير جائز بجائز»[1].

ففلسفة سيبويه في إباحة الضرورة الشعرية ليست لذاتها، بل يهدف مرتكبها إلى وجه دلالي معين، فـــ« ليس شيء يضطرون إليه، إلا وهم يحاولون به وجها»[2] وعليه، فالشاعر لا يخرج عن الاستعمـــال المـــألوف إلى الضرورة الشـــعرية إلا ليبلغ مستوى آخر من الاستعمال التأليفي.

أما ابن جني، فرأيه في الضرورة أنها «ما وقع في الشعر، سواء كان للشاعر عنه فسحة أم لا»[3]، فأسقط بذلك مسألة أن يكون الاضطرار هو الدافع الوحيد للشاعر، فالشعر عنده «موضع اضطرار وموقف اعتذاروكثيرا ما تحرف فيه الكلم عن أبنيته، وتُحاولُ فيه المثال عن أوضاع صيغتها لأجله»[4]، ولعل رأي ابن جني فيه الكثير من حقيقة الشعر ، لأن الضرورة واقع حاصل فيه، فالاضطرار عند سيبويه مرادف لعدم امتلاك الشاعر لناصية القول.

كما يرى أن العرب يلجاؤون إلى الضرورة مع إمكانية تركها، دليله على ذلك إجازتهم للوجه الأضعف فيما يحتمل وجهين أو أكثر «فإن العرب تفعل ذلك تأنيساً لك بإجازة الوجه الأضعف لتصح به طريقك، ويرحب به خناقك إذا لم تجد وجها غيره فتقول: إذا أجازوا نحو هذا ومنه بد وعنه مندوحة فما ظنك بهم إذا لم يجدوا منه بدلا ولا عنه معدلا»[5] ثم يقول: « ألا تراهم كيف يدخلون تحت قبح الضرورة مع قدرتهم على تركها ليعدوها لوقت الحاجة إليها، فمن ذلك قوله:

---

[1]– شرح كتاب سيبويه للصغار، مخطوط بدار الكتب، ج1، ص53.

[2] - الكتاب لسيبويه، ج1، ص13.

[3]– خزانة الأدب للبغدادي، ج1، ص53.

[4]–الخصائص، ج3، ص188.

[5]– المصدر نفسه، ج3، ص60.

أبيتُ عَلى مَعَاري فَاخِرات بِهن مَلُوبٌ كدم العباط

هكذا أنشده: على معاري بإجراء المعتل مجرى الصحيح ضرورة ولو أنشده: على معارٍ فاخرات لما كسر وزنًا ولا احتمل ضرورة»[1]، وهذا ما يرسخ رأي ابن جني.

ويرتقي ابن جني برأيه درجة أخرى ليبرز القوة الإبداعية، والملكة العدولية عند الشاعر مرتكب الضرورة، فهي لا تنمّ عن ضعف وقلة حيلة عنده في المجال الشعري، « فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها، وانحراف الأصول بها، فاعلم أن ذلك ... وإن دلّ من وجه على جوره وتعسفه، فإنّه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخمطه، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولا قصوره عن اختياره الوجه الناطق بفصاحته. بل مثَله في ذلك عندي مثل مجري الجموح بلا لجام، ووارد الحرب الضروس من غير احتشام...، فإنه مشهود له بشجاعته وفيض مُنّته»[2]. فإشارته واضحة في النص للقيمة العدولية عند مرتكب الضرورة، فهي تجسد شجاعة عربية أي إقدام العرب على الكلام، وشجاعتهم في الخروج عن القاعدة النحوية. رغم أن ابن فارس عَّدها ضربا من التحايل لتبرير الخطأ "اللفظ القبيح"، إلا أن جمهور النحاة تقبلها على أنها «كل ما ورد في الشعر، أو أكثر فيه واكتفوا بإطلاق هذا الحكم على كل بيت يخالف قواعدهم »[3].

أما الأخفش، فمال برأيه إلى زاوية تجعل من الضرورة حِكرا على الشعراء من دون غيرهم، وأنها طبقة يجب أن يُباح لهم ما لا يباح لغيرهم، فكلام العامة يجري على مجراهم «حيث يتأثرون هم أولا بما يقولونه في شعرهم وتصبح تراكيب الشعر جارية على ألسنتهم في مخاطبتهم ، وبالتالي يؤثرون في غيرهم ممن يخالطونهم أو يقلدونهم»[4].

[1]– لغة الشعر والضرورة الشعرية، محمد حماسة عبد اللطيف، ص101.

[2]– الخصائص، ابن جني، ج2، ص392.

[3]– لغة الشعر والضرورة الشعرية، محمد حماسة عبد اللطيف، ص105.

[4]– المرجع نفسه، ص105–106.

إنَّ ميزة الشعراء تظهر جليا أنها حيازة لقصب السبق في خرق القاعدة النحوية، ومن تم تَشيع في الشعر والنثر على حدّ سواء، فبحسب الأخفش، إن القيمة العدولية هي أوضح في المجال الشعري منه في أي مجال آخر، «وما دام الأخفش يجيز للشعراء في الكلام ما يجوز لهم في الشعر، ثم ينظر بعد ذلك إلى كلامهم على أنه لغة يجوز الاحتجاج بها، فإن حدود الضرورة تنماع مع غيرها، وبهذا لا تكاد توجد ضرورة في رأي الأخفش»[1]، فَتَقبُّل الأخفش لكل وجوه الكلام تقريبا يبرز من جهة إلمامه باللهجات المختلفة والقراءات القرآنية المتعددة، وسعة الرواية لديه، ومن جهة أخرى عدم تحقق عنصر المفاجأة في الخروج عن مألوف الكلام تحت مسمى الضرورة، حيث كانت نظرته للغة أكثر« انفساحا وسعة، بحيث نجد أنها من اضطرار الوزن أو ضغط القافية»[2]، فأزال كل الحدود بين الضرورة وغيرها، وأسقط القول على أية ظاهرة في الشعر بأنها ضرورة.

ب- تعدد اللهجات والضرورة:

للحديث عن الضرورة ومكانها من تعدد اللهجات يجب الإشارة إلى ثلاثة أشياء هي: اللغة، اللهجة، اللغة المشتركة.

أما اللغة، « فهي الصورة اللغوية المثالية التي تفرض نفسها على جميع الأفراد في مجموعة واحدة »[3].

أما اللهجة، فهي «طريقة من طرق الأداء اللغوي يتوخاها، المتكلم في ظل حالة اجتماعية خاصة... هي ظاهرة ديناميكية »[4].

وأما اللغة المشتركة، فأساسها « لغة موجودة حيث تتخذ هذه اللغة الموجودة لغة مشتركة من جانب أفراد مختلفي التكلم وتفسر الظروف التاريخية. تغلب هذه اللغة التي

---

[1]- المرجع السابق، ص107.

[2]- لغة الشعر والضرورة الشعرية، ص108.

[3]- اللغة المعيارية والوصفية، تمام حسان، ص174.

[4]- المرجع نفسه، ص183-184.

اتخذت أساسا، وتعلل انتشارها في جميع مناطق التكلم المحلي المختلفة »[1]، ويقول أيضا هي «لهجة أظهرتها الظروف على اللهجات المجاورة »[2].

وعليه فاللغة العربية الفصحى في الجاهلية هي اللغة الأدبية المشتركة وهي معيار الكلام عند قبائل العرب، فهي«لم تكن لهجة قريش وإنما كانت لغة العرب »[3]، فقد شكلت خصائص اللغة العربية الفصحى من لهجات القبائل العربية لأسباب عديدة، «فشعراء العربية اليوم يتكلمون بلهجات متعددة شتى ويعيشون بها في ديارهم وأقطارهم لكنهم في الشعر يستعملون الفصحى المشتركة، ولسنا مع ذلك ننكر أشعراهم، أو يريبنا منها أنها لا تمثل لهجاتهم الإقليمية المختلفة »[4].

ويبقى بيت القصيد في هذا المبحث هو الإشارة إلى وعي التعامل، وضرورة التعايش، فيما بين الأثر الشعري والمحيط اللغوي الذي تنمو القصيدة في كنفه، وكذا إلى نوع العلاقة الروحية بينهما، والتي تنظر إلى المظاهر التعبيرية المتباينة على أنها إجراء نصيّ شعري موظف في مستواه الجمالي لا النحوي.

ولعل مسوغ ابن جني في ارتكاب الضرورة بأخذها من لغة قديمة لم تسمع من غيره[5]، هي إشارة واضحة إلى علاقة اللهجات بالضرورة الشعرية، فأساس أغلب الضرورات التي أوردها النحاة هي استعمالات لهجية بعيدة عن الضرائر، فهي تجسد مظهرا من مظاهر لهجات القبائل قبل أن تتوحد لغة العرب – اللغة المشتركة-.

ولقد توضح لنا من خلال آراء اللغويين المتباينة مجال الضرورة وماهيتها، اللهجة وموقعها من اللغة المشتركة، وكيفية التعايش فيما بينهما سواء في مجرى مثالي يحتكم لقواعد

---

[1]– اللغة، فندريس، ص328.

[2]– المرجع نفسه، ص336.

[3]– اللغة المعيارية والوصفية، ص187.

[4]– لغتنا والحياة، عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، مصر، (دت)، ص50.

[5]–ينظر: الخصائص، ج2، ص25.

اللغة، أو في آخر عدولي يحقق جماليات اللغة في أسمى درجاتها، فصورة التعايش الأدبي الإبداعي بين اللغة المشتركة واللهجة تأخذ صورة التعايش ما بين المعيار والمنحرف.

ج- القيمة العدولية في الضرورة الشعرية:

بعيدا عن ساحة الخصومة التي نشأت مند القديم بين ثقافتين، ثقافة الشاعر العربي، وثقافة النحوي الأعجمي، والتي أسست في نظر محمد إبراهيم لفرق بين الوجهة النحوية[1]، والوجهة الأسلوبية التي يعزوها إلى اختلاف بين النحو والظاهرة الشعرية، ففيها سنحاول رصد الضرورة الشعرية ، التي استحسنها الجمهور، فلغة الضرورة لغة ابتكارية تبحث تغيير المألوف بهدف إعادة الروح للقصيدة، فالفرزدق حين مدح يزيد بن عبد الملك قال:

مُستقبِلينَ شَمَالَ الشَامِ تَضرِبُنـــا بِحَاصِبٍ كَنَديفِ القُطنِ مَنْثُورِ

عَلى عَمَائِمنا تُلقَى وأرْحُلـــنـــا عَلى زَاواحِفَ نُزْجيها مَحَاسيرِ[2]

قال ابن أبي اسحاق «أسأت، وإنما هي "ريرُ" ، وكذلك قياس النحو في هذا الموضع »[3]، فيروي أنّه لما بلغ الفرزدق اعتراض عبد الله بن أبي إسحاق عليه قال: «أما وجد هذا المنتفخ... لبيتي مخرجًا في العربية، أَما أني لو أشاء لقلت: على زواحف نزجيها محاسيرُ، ولكني لا أقوله»[4].

إن اعتراض الفرزدق على رأي إسحاق يـــشي بقضايا جوهرية في نشأة الظاهرة الشعرية، فمرد الاختلاف بين الوجهتين لم يكن قصور الشاعر، وعـــدم امتلاكه لناصية القول، بل كان« هذا التعارض أساسه الإرادة الشعرية نفسها. وهذا ظاهر في قول الفرزدق، لو أشاء لقلت كذا ولكن لا أقول »[5] ، والواضح مما سبق أن النحو قد يقصِّر في تلبية حاجيات

---

[1]-ينظر: الضرورة الشعرية دراسة أسلوبية، السيد إبراهيم محمد، ص76.

[2]- ديوان الفرزدق، ص190.

[3]- طبقات فحول الشعراء، ابن سلام، ص17.

[4]- خزانة الأدب، البغدادي، ج1، ص116.

[5]- الضرورة الشعرية دراسة أسلوبية، السيد إبراهيم محمد ، ص 78.

الشعر، ولاينتهي إلى مقاصده، فإصرار الفرزدق على مذهبه يتواشج وحقيقة الشعر باعتباره ترجمان الذات ومجسدها، «فكأنه يتمسك بما يجده أوفق به وأوفى بالتعبير عن مطالبه الروحية، أما مطالب النحو التي تتمثل في موقف ابن إسحاق، فهي غريبة وأجنبية عن المنطق الشعري، وعلى هذا يمكن القول بأن موقف الفرزدق إنما هوموقفُ من يذود عن اللغة والشعر كائنا أجنبيا يريد أن يمتد إليهما بالغزو »[1].

وما نخلص إليه من هذا المبحث هو ضرورة التسليم بقيمة البعد العدولي في قيام الضرورة الشعرية، والتي تغذي الجمالية، وذلك باعتبارها إجراء بعيدا عن القصور والخطأ، فالقول بالضرورة في النظم بداعي القصور والعجز يجانبه الصواب، ولا يؤسس لحقيقة الإرادة الشعرية، وينفي قضية نمو و اتساع اللغة بالخروج عن المألوف. فالانقياد إلى هذا الرأي قد يقتل روح الابداع والتصرف، فالضرورة الشعرية هي وجود للإرادة الشعرية وتفرد الشاعر.

ونستطيع بعد هذا ، القول بأن الضرورة الشعرية ما هي إلا مرحلة من مراحل البحث على جذور مصطلح الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، والذي لامس العديد من المواضيع ليصنع لنفسه مجالا نقديا يشتغل فيه بمعية النص، ولقد شكّل بتواجده عمدة في جل الآراء النحوية والصرفية والتركيبية والدلالية والإيقاعية، محورا تدور عليه تخريجات البلاغيين والجماليين.

وفي تصوري أن هذه الأحكام السابقة عن حركية الانزياح بتمثلاته تبقى قاصرة، ما لم نشر إلى اشتغالها وموقعها من زخم الدراسات الأسلوبية واللسانية الحديثة.

[1]- الضرورة الشعرية دراسة أسلوبية، السيد إبراهيم محمد ، ص 78

الفصل الثاني

الانزياح في الدراسات الأسلوبية الحديثة

المبحث الأول: الأسلوبية وتحليل الخطاب.

المبحث الثاني: النص بين المعيار والانزياح.

المبحث الثالث:الانزياح وجماليات النص الشعري.

المبحث الرابع:الانزياح وتعدد المصطلح.

المبحث الأول:الأسلوبية وتحـــليل الخـــــطاب

أ-الأسلوبية البنيوية

ب-محددات الأسلوب وآليات التحليل الأسلوبي

1-الاختيار

2-التركيب

3-الانزياح

أ- الأسلوبية البنيوية:

تعرف أيضا باسم الأسلوبية الوظيفية، وترى أن المنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية ليست فقط في اللغة ونمطيتها، وإنّما أيضا في وظائفها، إذ لا يمكن تعريف (الأسلوب) خارجا عن الخطاب اللغوي كرسالة، أي كنص يقوم بوظائف إبلاغية في الاتصال بالناس، وحمل المقاصد إليهم. والتحليل البنيوي للخطاب يدل على أن كل نص يؤلف بنية وحيدة يستمد منها الخطاب مردوده الأسلوبي[1].

فالظاهرة الأسلوبية منوطة ببنية النص لا غير، وهي من حيث العبارة « تبرز مستويين أحدهما يمثل النسيج الطبيعي، والآخر يزدوج معه، ويمثل مقدار الانزياح أي الانحـــــــراف والخروج عن النمط التعبيري المصطلح عليه، كالخروج عن القواعد والأصول إلى ما ينذر من التراكيب» [2].

كما تعنى الأسلوبية البنيوية في تحليل النص الأدبي بعلامات التكامل، والتناقض بين الوحدات اللغوية المكونة للنص، وبالدلالات والإيحاءات. « ويتضمن هذا الاتجاه في علم الأسلوب بعدا ألسنيا قائما على علمي المعاني والصرف، وعلم التراكيب دون الالتزام بالقواعد فهي ابتكار المعاني من مناخ العبارات والمفردات» [3].

ومادامت الأسلوبية هي العلم الذي يتخذ من الأسلوب موضوعا له، وتحديدا لهذه الخاصية نشير إلى مراحل القراءة الأسلوبية.

- مرحلة الرصف: وهي مرحلة اكتشاف الظواهر وتعينها، والتي تسمح بإدراك وجوه الاختلاف بين بنية النص، والبنية النموذج القائمة في حس القارئ (اللغوي) مقام المرجع.

---

[1]- ينظر: الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين السد،ج1 دار هومة 1997، ص67.

[2]- اللغة والأسلوب، عدنان بن ذريل، اتحاد الكتاب العرب دمشق 1989م، ص 155.

[3]-الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين السد، ص82.

- مرحلة التأويل: وهي مرحلة تأتي تباعا للأولى وفيها يتمكن القارئ من الغوص في النص والانسياق في أعطافه وفكّه على نحو تترابط فيه الأمور وتتداعى ويفعل بعضها في بعض.

تعنى الأسلوبية ورائدها "ريفاتير" أيضا بالقارئ، الذي يعتبرانه جزء هاما في عملية التواصل، إذ يعولان على استجابة "**القارئ العمدة**" **Archilecteur** إما بالاستحسان أو بعدمه، ومن تم يأتي دور الباحث الأسلوبي الذي يهتم بتفسير الوقائع الأسلوبية ، والذي يكون نجاحه مستمدًا من إدراكه للبنية الأساسية للنص[1]، والتي في تفرعاتها وامتداداتها يجد المبدع أريحية الابداع.

وبما أنّ مهمة الأسلوبية البنيوية هي اكتشاف القوانين التي تنظم الظواهر الأساسية في الخطاب الأدبي، وقد نتج عنها عدة مدارس سمّت دراساتها الأسلوبية بالشعرية ومنها: الشعرية اللسانية، والشعرية اللسانية البلاغية، وكلاهما بحثا في الكثير من قضايا اللغة الشعرية، وفي مسألة الانزياح كمعيار لتخصيص الخطاب الأدبي.

1-الشعرية اللسانية:

يعد "جاكبسون" ومن لف لفه كـــ "صامويل وميشال أريفي" من روادها، وقد انصب اهتمامهم على النص الشعري، واتخذوا من المعطى اللساني أساسا نظريا لتطبيقاتهم، مبينين النص الأدبي على أنه عمل مغلق لا ينفتح إلا على ذاته، لذا يراعى في تحليله العلاقات الموجودة بين الدلائل دون الاهتمام بعلاقة النص كدليل بالخارج. ويرى هذا الاتجاه في اللغة الشعرية على أنّها « لغة خاصة تتصف بتشويه مقصود للغة العادية عن طريق العنف المنظم»[2].

---

[1]-ينظر: اللغة والأسلوب، عدنان بن ذريل، ص 155.

[2]- من النقد المعياري إلى التحليل اللساني، خالد سليكي، مجلة عالم الفكر الكويت المجلد 23 العدد 12 ديسمبر 1994، ص380.

ويطرح "جاكسون" مفهوم "**التوازي**" **parallélisme** لمعرفة الخصوصية التي يتحدد بها الشعر وهو «الترابط الموجود بين الثابت والمتحول –كما يقول جاكسون –، ففي أحد القطبين نجد استعادة الثابت تمثل تكرارا خالصا، وفي قطب آخر نجد غياب الثابت بمثابة اختلافٍ خالص، وأن التوازي هو ذلك الشيء المقيم بين هذا الثابت وذاك المتحول»[1] ، وبتساؤلات الثابت عن التحول الحاصل في النص تحدث ظاهرة الانزياح.

تحقق اللغة الشعرية وجودها ككائن لغوي يعمل على ازدياد جمالياته وقوته بالابتعاد عن اللغة المعيارية، والتي تبقى «الخلفية التي ينعكس عليها التحريف الجمالي المتعمد للمكونات اللغوية للعمل. أو بعبارة أخرى الانتهاك المتعمد لقانون اللغة المعيارية»[2] ، فلا وجود للشعرية ما لم يوجد خرق للمعيار المحفوظ في الذاكرة القارئة، «وكلما كان قانون اللغة المعيارية أكثر ثباتا في لغة ما كان انتهاكه أكثر شيوعا، ومن تم كثرت إمكانات الشعر في تلك اللغة ومن ناحية أخرى، كلما قل الوعي بهذا القانون قلت إمكانات الانتهاك ومن تم تقل إمكانات الشعر»[3].

2–الشعرية اللسانية البلاغية:

لقد أظهر هذا الاتجاه اهتماما كبيرا بنظرية الانزياح، وكان "جوهن كوهين" من روادها الذين نظّروا لظاهرة الانزياح، وأعطوها عمقا في بناء جماليات النص، ولعل أهم ثنائية اعتمادها في تحليل الخطاب، ثنائية (المعيار / الانزياح)، أو ما يعرف عنده بنظرية الانزياح، و«هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام»[4]، فالرسالة لا تكون شعرية إذا انزاحت عن سنن اللغة، أو بتعبير "بارت" إنّ الأسلوب يُحددُ بالقياس إلى درجة الصفر في الكتابة، وبذلك "فكوهين" لا يؤسس تعريفه للشعر على أساس معايير كمية، كما يرى أن شعرية النص الفني تمر بمرحلتين أساسيتين:

---

[1]– المرجع السابق، ص 392.

[2]– اللغة المعيارية واللغة الشعرية، يان موكاروفسكي، مجلة الفصول :المجلد 05 العدد الأول سنة 1984، ص91.

[3]–المرجع نفسه، ص 41.

[4]– بنية اللغة الشعرية ، جون كوهين، ص 15.

المرحلة الأولى: طرح الانزياح وفيها يتم تكسير البنية التركيبية والدلالية والصوتية.

المرحلة الثانية:نفي الانزياح وفيها يتم إعادة بناء الجملة من جديد كي تستعيد انسجامها وملاءمتها، فالشعرية «عملية ذات وجهين متعايشين متزامنين: الانزياح ونفيه، ولكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولاً ثم يتم العثور عليها وذلك في وعي القارئ»[1]، وفي هذا السياق عرض "كوهين" لجملة من الصور البلاغية بالتحليل وعدّها انزياحات عن سنن اللغة، وهي صور أسلوبية تنتمي إلى مستويات لسانية مختلفة صوتية ودلالية وتركيبية[2]. إنّ هذه الشعرية اللسانية البلاغية تنظر إلى أن قوة الشاعر وعبقريته تظهر في الإبداع اللغوي، أي تركز على مقدرة الشاعر في خرق قانون اللغة كخطوة أولى، ثم بنّاء نسيج الصور كمرحلة نهائية.

ب-محددات الأسلوب وآليات التحليل الأسلوبي.

تعد الأسلوبية من أكثر أفنان اللسانيات صرامة على حد تعبير "أولمان"، ويمكن القول بأنّ الأسلوبية علم يهتم بطرق التعبير، وتحديد الخصائص اللغوية التي بفضلها يتجاوز الخطاب الأدبي سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية الجمالية، وتدرس النص الأدبي على ثلاث مستويات هي: اللفظ والتركيب والدلالة مسايرة لمستويات التحليل اللساني وساعية للكشف عن البنى العميقة للخطاب، وتقوم على إجراءات هي: التركيب والاختيار والانزياح.

1-الاختيار: اهتم الأسلوبيون في نظرية التواصل بالمتكلم أو الباث، فالأسلوب من هذا المنظور هو إفراز لغوي لتجربة مبدعه، مبرزا ملامحه على تفرد هذا المبدع بطاقاته النفسية والشعورية والإبداعية عن سواه.

وعليه استقر تعريف الأسلوب من هذا المنطلق على« أنّه مظهر القول الذي ينجم عن اختيار وسائل التعبير، وهذه الوسائل التي تحددها طبيعة ومقاصد الشخص المتكلم أو الكاتب،

---

[1]- بنية اللغة الشعرية ، جون كوهين ، ص 173.

[2]-المرجع نفسه ، 80-116.

أو هو اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن حيادها وتنقلها من درجتها الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه، أو هو تفضيل الإنسان بعض طاقات اللغة على بعضها الآخر... أو هو انتقاء يقوم به المنشئ لسمات لغوية»[1]، فالأسلوب قوة اختيارية لإمكانات لغوية تتناسب وتتواشج والنفس بمقاصده المتباينة.

ولتمييز هذه السمات الأسلوبية وتحليلها في التعبير الفني، ينبغي الرجوع إلى اللغة في صورتها التجريدية، لتعرف الممكنات أو البدائل اللغوية التي كان يمكن أن تحل محلها لاشتراكها معها في أداء أصل المعنى، ثم مقارنة كل سمة أسلوبية "مختارة" ببديلتها المفترضة لمعرفة أوجه الفرق بين ما وظف من السمات ، وما أهمل في السياق والإيحاءات التي تجاوز بها السمات الأخرى، فالأسلوب هو نتيجة اختيار واع بين الإمكانات التي تتيحها اللغة للمتكلم، فهو من خلال هذا المنظور التعريفي عبارة عن « رسالة أنشأتها شبكة من التوزيع على مبدأ الاحتمال والتوقع»[2]، وعليه فالاختيار بقصديته يعد مؤشرا مهما في تكوين معالم الشعرية في الخطاب

لقد اشترط علماء الأسلوب الاختيار كأول عملية قبل التركيب في الإبداع الأسلوبي، فمنشئ الكلام يعمل على اختيار رصيد لغوي واسع يركز في توزيعه بصورة تخدم أغراضه الإبلاغية والجمالية، إذ اعتبر بعض النقاد أنّ اللغة الأدبية هي في جلّها احتمالات تعبيرية، وإمكانات متاحة للتعبير.

نجد "ماروزو" و"بالي" ينوهان في الأسلوبية التعبيرية بقدرة المتكلم على التعبير عن موقف واحد بعبارات مختلفة، كما تدرس عدة ظواهر في اللغة كالتشابه والترادف، وبما أن الاختيار هو إجراء لصيق بالأسلوبية التعبيرية، فهو وجود تعبيرين أو أكثر لهما المعنى نفسه، «بيد أنهما يختلفان في طرائق تأدية ذلك المعنى، فمكمن الفرق في تباين البنى اللسانية التي تُعبر عن ذلك المعنى: الذي سيصيبه التغيير ضرورة ، ولن يكون هو إذا ما تغيرت البنية اللسانية

[1]–علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل ، دار الأفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1985م، ص 110–111.

[2]– الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ص 96–97.

التي يتمظهر عَبْرَها»[1]، من هنا يمكن أن نسال مع غراهام هاف: « أليست كل طريقة مختلفة في القول في حقيقتها قول شيء مختلف؟ »[2]، أي هل اختلاف التركيب هو بالضرورة اختلاف في المعنى؟

وللإجابة عن هذا التساؤل تحدث الأسلوبيون عن حقيقة العلاقة بين التعبير في التركيب اللساني والأسلوب، «فلم تعد ثمة جملتان مترادفتين لمجرد أنهما تنقلان المعنى نفسه، فطبيعة التركيب تفرض معنى معين، وإذا ما تغير هذا التركيب فإنه سيفرض معنى آخر مختلفا تبعا للاختلاف الحاصل في التركيب»[3]، فضرورة حسن اختيار المترادفة الخادمة للمعنى والفرض المقصود من قبل المتكلم ، فتفرض نفسها وتقوم الأسلوبية التعبيرية في سياق وظيفتها التحليلية على تفسير أسباب الاختيار، «فمهمتها تفسير الاختيار الذي قام به مستعمل اللغة من جميع جهات اللغة، لكي يضمن لرسالته أكبر قدر من التأثير»[4].

إنّ مهمة التحليل الأسلوبي لا تنحصر في مثل هذه الزاوية وفقط ، بل لابد أن نسلط الضوء على الاختيار نفسه من الناحية اللسانية، أي نحاول طرح البدائل التي تستوفي شروط اللفظة الموظفة في الأصل ودراسة خصائصها، «فالتحليل الأسلوبي المعتمد على توزيعات التواتر وعلى الاحتمالات الانتقائية سيفيدنا أساسا في التعرف على أسلوب ما »[5]، فقد تتعرف الأديب وخصائصه من أسلوبه و وحداته اللغوية التي وقع الاختيار عليها .

2-التركيب:

إنّ خاصية التركيب باعتبارها ظاهرة أسلوبية استرعت اهتمام النقاد والباحثين الغربيين والعرب، تفاوتت فيها وجهات نظرهم، وإنْ كان جميع دارسي الأسلوب يجمعون على

---

[1]-البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، حسن ناظم، نشر المركز الثقافي، العربي، ط1، الدار البيضاء، 2002م، ص 56.

[2]-الأسلوب والأسلوبية ،هاف غراهام تر: كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية عدد1، بغداد، سنة 1985م، ص21.

[3]-البنى الأسلوبية ، حسن ناظم، الناشر المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2002م، ص 57.

[4].-اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، ستيفن أولمان، ص 87.

[5]-البنيات اللسانية في الشعر، ليفن صامويل، تر: الوالي محمد والتوزاني خالد، منشورات الحوار الاكاديمي المغرب 1989م، ص18.

أهميتها لأنّ بها قوام الخطاب الأدبي وبواسطتها يحقق انسجامه وتكامله[1]، فما يطرأ على السياقات الكلامية من تغيير يقابله تغيير آخر في بنية العبارة الشعرية، فيتواشج البعيدان النحوي والبلاغي، مستقران في واقع أدائي متميز يطابق مقتضى الحال «كأمر حاصل للمتكلم على أن يورد عباراته على صورة مخصوصة »[2]، فتتشكل الواقعة اللسانية حائزة على بعد جمالي، ترتسم فيه مقدرة تعبيرية خاصة في التعامل مع المفردة في بنائها، ومع التراكيب في استوائها ضمن نسق لغوي قائم على منطق الاختيار ومساحات الوعي وكفاءة الترتيب.

التركيب تتمة للمرحلة الأولى، إذ تتركب الكلمات في الخطاب على مستويين حضوري وغيابي، «فهي تتوزع سياقيا على امتداد خطي ويكون لتجاورها تأثير دلالي وصوتي وتركيبي وهو يدخلها في علاقات ركنية، وهي أيضا تتوزع غيابيا في شكل تداعيات للكلمات المنتمية لنفس الجدول الدلالي، فيدخل إذن في علاقة جدلية أو استبدالية، فيصبح الأسلوب بذلك شبكة تقاطع العلاقات الركنية بالعلاقات الجدولية ومجموع علائق بعضها ببعض»[3] ، فالتركيب يحوز أهمية كبرى في التشكيل الأسلوبي بعد الانتقاء، لأنه قوة تنظيمية يتحكم فيها منطق داخل الإنسان، وعليه يأخذ التركيب اللغوي الوجه الآخر للتركيب النفسي الخفي.

ويستعمل التركيب كمستوى من مستويات التحليل الأسلوبي، إذ يتطرق بالدراسة لطول الجملة وقصرها، أركان التركيب، مبتدأ وخبر، فعل وفاعل، علاقة الصفة بالموصوف، الروابط المستعملة ودلالتها على خصائص الأسلوب (الواو، الفاء، إذن، ثم) والترتيب والتقديم والتأخير.

كما يقول المسدى: «كل مقطع لساني هو حلقة وصل بين الأشياء والوقائع المرموز إليها والمتقبل لذلك المقطع، وهذه العلاقة ليست عفوية ولا اعتباطية، إنما تفرض عقدا

---

[1]–الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين السد، ص 156.

[2]– جواهر البلاغة، السيد أحمد الهاشمي، النشر المكتبة العصرية، ط1، سنة 1999م.ص21.

[3]–الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ص 168.

مزدوجا أولهما يستجيب لضغوط الدلالة... أما الثاني، فيستجيب لضغوط الإبداع»[1]، وبالتالي يكون التركيب وصف الكلام ونظمه لتشكيل سياق الخطاب الأدبي.

3-الانزياح:

لقد ارتبط الأسلوب بمفهوم الانزياح، و هو الخروج عن مألوف الاستعمال في مستويات اللغة: الصوتية، التركيبية، الدلالية، الموضوعاتية، واتفقت جل الاتجاهات الأسلوبية على أن الانزياح حدثٌ أسلوبي يجب التركيز عليه في التحليل الأسلوبي، إلا أن ما يَشْكُلُ في القضية هو الربط بين الانزياح والقاعدة، وكذا صعوبة تحديد المعيار، فما هو المستوى الذي يعد محايدا ؟ بحيث يعتبر الخروج عنه انزياحا. لقد تعددت الآراء في ماهية المعيار الذي يُشكل قطبا هاما في وجود نظرية الانزياح، فمن النقاد من ذهب إلى أنها اللغة المعيارية السائدة أو الواقعية، ومنهم من ركز على البنية السائدة في النص كمعيار يقاس عليه مدى الانزياح، ومنهم من ينظر إليه من زاوية المتلقي وما أَلِفَهُ من الخطاب، أو من زاوية السياق، وهو الإطار العام السائد لنوع ما من الخطابات.

إنّ تعريف الأسلوب هو الذي يحدد الظاهرة الأسلوبية باعتباره إجراء تحليليا ، وفي هذا السياق يطرح "كوهن" تعريفا سلّم به الكثير من الأسلوبيين، «فالأسلوب هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف ... إنه انزياح بالنسبة إلى معيار، أي أنّه خطأ، ولكن خطأ مقصود»[2]، وبهذا يصبح الانزياح هو محدد الواقعة الأسلوبية ، وتصبح الشعرية مضارعة للأسلوبية، «فالشعرية هي علم الأسلوب الشعري»[3]، فالقول بأن الأسلوب هو انزياح في مجمله يسلمنا إلى حقيقة الفردية الأسلوبية، أي النمط الشخصي في التعبير.

---

[1]-الأسلوبية والأسلوب،عبد السلام المسدي، ص 98.

[2]-بنية اللغة الشعرية، جون كوهن، ص 15.

[3]-المرجع نفسه، ص 15.

المبحث الثاني : النص بين المـــعيار والانزياح

أ-المعيار

ب-الانزياح

قام الخطاب النقدي عند الاتجاه إلى الشعرية على ثنائية المعيار والانزياح، والتي شكّلت البذور الرئيسة للقيمة الجمالية للنص الأدبي، بحيث أبان النقاد على ما حل باللغة من طرق جديدة في الأسلوب بتحويله من النفعية، إلى الجمالية التأثيرية، فاتسم بطابعه الجمالي الفني الذي يقوم على أساس دراسة الأنماط التعبيرية في انزياحها، وخروجها من اللغة العادية المعتادة في منطقية الأداء. إنّها رؤية جديدة في الكتابة وتحوير في الصيغ اللغوية، والصور الفنية، ولقد قام هذا الاتجاه على أن (الأسلوب الانزياح) هو أساس النص، بحيث يبدو فيه شكلا واضحا وبارزا ممثلا لأكبر حركات النص في الاتجاهين (المنشئ والمتلقي)، «فالأسلوب هو كل ما ليس مطلقا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام»[1].

يعد النص حدثا هاما، مجسدا للتحول الجذري في التمثلات النصية من حيث هو كائن يتلقاه العالم، فاكتشاف النص كمفهوم قائم بذاته، يشكل تحولا عميقا عن المعيار قاصدا الشعرية، فهو الذي بإرساء محاولة الفهم الصحيح لما يحدث من تفاعلات داخل النص، يُخْرِجُ جلّها عن التفكير والكتابة المألوفة.

ولعلّ أهمية الثنائية التي اعتمدها "جون كوهين" في تحليل الخطاب الشعري ثنائية (المعيار والانزياح) أو ما يعرف اختصارا بنظرية الانزياح[2]، والتي حددت ماهية التحولات الكائنة بالنص، كما أضاءت زوايا أخرى غيّبها طول الزمن، ومنها التي ظلت مجال بحث كقضية النص ومستويات التعبير فيه، وكذا علاقته بذاته وبمؤسسه وبمتلقيه، فهل الانزياح عن المعيار هو غاية لذاته أم هو امتداد لروافد أخرى؟ هل هو شطحات صوفية للمبدع؟ هل هو مغامرة كتابية غير محسوبة النتائج؟ أم هو شحنات نفسية تتملك المبدع، وعليه أن يُقولبها أدبا ليقرأها ويفهمها غيره؟ وما ماهية المعيار، وما موقعه من الانزياح؟

واختصار هذه التحولات التي يشهدها النص، هي إخراج الشعرية من غموض النّفس إلى ضوء فعلي الكتابةو القراءة، ولا يمكن إضاءة هذا الجانب إلا بتحديد واستعاب المفاهيم.

---

[1]–بنية اللغة الشعرية، جون كوهن، ص 15.

[2]–لم يقتصر على مصطلح واحد، بل استعمل الخرق، الانحراف.

أ–المعيار (الأصل).

من السذاجة العلمية أن يعتبر الأسلوبي وجود النص قائما على اتجاه واحد، فحقيقة كينونته هي الهيئة الحاصلة من تفاعل المعيار والانزياح في ذهن المتكلم قبل أن يستقر عند المتلقي ، وعليه نجد المعيار عند الأصوليين بأنه « الظرف المساوي للظروف كالوقت للصلاة، والمعيار عند المنطقيين نموذج مشخص، أو مقياس مجرد لما ينبغي أن يكون عليه الشيء، ويرادفه المعيار، وهو ما جعله قياسا ونظاما للشيء والقاعدة، وهي القضية الكلية المنطقية على جميع جزئياتها، أو النموذج المثالي الذي تنسب إليه أحكام القسم، فالمعيار في الأخلاق هو النموذج المثالي الذي تقاس به معاني الخير، وفي حكم الجمال هو مقياس الحكم على الإنتاج الفني»[1].

يبرز المعيار في هذا القول ممثلا للسلطة الفعلية، والتي بها يعرف الخارج عن الوقت، والنموذج والقياس والقاعدة والمثالي، وفي ظل هذه الرؤية الفلسفية المقدِّرة لمسألة المعيار والانزياح، تتبلور أفكار ومفارقات وتفسيرات ومطارحات كُتِبَ لها أن تولد من رحم التعاكس في هذه الثنائية، فالنحاة واللغويون كثيرا ما أكدوا على مثالية اللغة في مستواها العادي الذي اهتموا به وبرعايته، «فمن أبرز مظاهر الحرص على المثالية في التعبير اللغوي العادي حديث النحاة عن فكرة (العامل) بمعنى السبب المؤثر في وجود شكل إعرابي معين، وقد نظروا إليه باعتباره تفسيرا للعلاقات النحوية، أو بعبارة أخرى باعتباره مناط (التعليق)، وجعلوه تفسيرا لاختلاف العلاقات الإعرابية، وبنوا على القول له فكرتي التقدير والمحل الإعرابي»[2]، فمصطلح المعيار استخدم بنحو شائع وشاسع في الثقافة العربية، حتى أنه يتراءى قي تعريفه ملازما للانزياح في أهميته.

إلا أن مخالفة المعيار في الأسلوب كانت ضرورة تقتضيها النفس البشرية، وتفاعلها مع محيطها، حتى بلغت هذه المخالفة درجة المدح والثناء، فأصبح الأسلوب في أساسه انحـــرافا

---

[1]–المعجم الفلسفي جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت 1973، ص16.

[2]– اللغة العربية معناها ومبناها، تامر حسان، ص 185.

وانزيـــاحا عـــن المعيار، بـــل هـــو الانزيـــاح نفسه، فهو « مـــذهب بحثي أسلوبي، ركيزته الأسلوب الأدبي»[1]، فسلطة اللغة العادية بقواعدها الترتيبية وقوانينها الإعرابية تعد الحالات التي تخرج عن المعيار خطأ غير مبرر، وتعدها اللغة الشعرية لحنا مبررا على حد تعبير تودروف.

لقد أثرت اللسانيات الحديثة في قضية الخروج عن المعيار، بجهودها في تحديد وتحليل البنى اللغوية المكونة للنص في ظل اللغة الشعرية، وبالنظر إلى التمادي في توظيف هذا النهج التأليفي، يجد القارئ نفسه مرغما على إنشاء سلطة معيارية لغوية جديدة تضاف إلى النموذج المعمول به، والذي « يعني من الناحية العملية:

-توسيع هذا النموذج بعدد من القواعد الإحصائية إلى درجة يتعذر فيها تطبيقها.

- وضع نحو شعري خاص قد تقتـــصر فائـــدته على أعمال خاصة ولشعراء مجددين»[2].

والحقيقة في الساحة الأدبية، وخصوصا الشعرية أن مبدعيها يميلون بشكل كبير إلى الرغبة في الخروج عن المألوف، وهو خروج عن المعايير بطرق مبررة، ورغبتهم هذه ليست وليدة اللحظة بل هي ضاربة في عمق التاريخ الشعري، فالأحكام المسبقة للقراء مبنية على أساس صياغة المشاعر في قوالب مغايرة للمعيار المعمول به، حتى تحقق الرغبة في مقصدها العام.

بيّن "ريفاتير" بأن الخروج عن المعيار لا يَحُل مشكلة اللغة الشعرية، رغم أنّ «الفرضية التي تعتبر السياق يلعب دور القاعدةِ وأنّ الأسلوب يخلق عبر الانزياح عنه، فرضية مثمرة»[3]. أما استبداله للمعيار بمسألة السياق لدليل على صعوبة تحديد المعيار بدقة ووضوح، واحتمال وجود اللبس في اقترانه بالانزياح، ولهذا «ونظرا لصعوبة – إن لم نقل استحالة– تثبيت

---

[1]– الأسلوب والمعيار، بول كارستس، (علم اللهجات وعلم اللغة) عدد 37 سنة 1970، ص 257.

[2]–نحو نظرية أسلوبية لسانية، فيلس ساندريس ، تر: خالد محمود جمعة، ط1، دار الفكر، سوريا، دمشق، 2003، ص 58.

[3]– معايير تحليل الأسلوب ، ميكائيل ريفاتير، تر: حميد الحميداني، دار النجاح الجديدة الدار البيضاء بالمغرب، ط1، 1993، ص 56.

الجانب اللغوي المعتمد أساسا للحكم على ما خرج على المعيار ومن ثم تقويم الشواذات فقد تم استعمال معيار ذاتي»[1].

يوجد في السياق اهتمام متواصل من قبل الأسلوبين بنظرية الانزياح عن المعيار، فَحريٌّ بهم أن يسعوا إلى فتح مجال البحث في سبيل ترجمة فكرة عامة مقصدها الأساس اتخاد معيار في كل بحث أسلوبي يعين الباحث في الفصل على الأقل بين ما هو شعري ونثري.

إنّ المتمعن في الدراسات الأسلوبية يجد أنّها ركّزت في مجال بحثها على الانزياح وأشكاله ودواعيه، غاضين الطرف عن المعيار الذي تقاس به درجة الانزياح عن الأصل، باعتبار أنّ الجميع يلهث وراء ما تمتاز به اللغة الفنية من قدرات تعبيرية بمستوياتها المختلفة، إلا أنّه واستنادا لمقولة "بالأضداد تتضح المعاني"، طرح "برند" جملة من التساؤلات في هذا السياق أهمها كيف يتحدد مستوى المعيار الذي ينحرف عنه النص؟ أي: عن أي شيء بدقة ينحرف النص[2]، وتتشكل الإجابة في تحديد حقيقة بعض الجوانب المصاحبة لنظرية الانزياح ، والتي من شأنها أن ترسم أبعاد ومعالم معيار يثبت مصداقية الانحراف في النص، و منها:

1–شيوع اللغة المستعملة:

بداية يجب الاتفـــاق على صعوبة تحديد النمط العادي في التعبير، إذ لا يمكن التسليم باللغة المستعملة على أنّها أحد أهم معايير الانـــزياح، فإذا كان « هذا النمط العادي إنّما يحدده الاستعمال، فـــإن مفهوم الاستعمال نفسه نسبي ولا يمكّن الدارس من مـــقياس موضوعي صحيح »[3].

ولنحدد درجة الاستعمال وطريقته تحديدا دقيقا قدر المستطاع، نعتمد منهجا توافقيا تكامليا بين اللغة الجارية (المستعملة) ، والانزياح في شرح حقيقة الشعرية، فشكري عياد

---

[1].–الأسلوب والمعيار ، جول كارستنس، ص 02.

[2]– علم اللغة والدراسات الأدبية برند شيلز، ترجمة محمود جاد الرب، ط1 الدار الفنية بالقاهرة، 1991، ص 68.

[3]– الأسلوبية والأسلوب ، عبد السلام المسدي، ص 104.

يذكر إنه قد لاتكون لغةَ الحديث بل صورة ذهنية مجردة خالية من آثار اللهجات والأعراف اللغوية المختلفة، ويمثلها شخصان متعلمان من قطرين عربيين متباعدين إذا التقيا أول مرة[1].

باعتبار اللغة كائنا ناميا يستل جوهره من محيطه، نجد تحولات تأثيرية في التعبير كقول الشاعر:

دَعِ المَكَارِمَ لَا تَرْحَلْ لِبُغْيَتِهَا وَاقْعُد فَإِنَّكَ أَنْتَ الطَّاعِمُ الكَاسِي[2]

يدرج في باب الخروج عن المألوف لمخالفة الإسناد الأصلي في قوله "الطاعم الكاسي"، إلا أنه وبمرور الزمن أصبحت الصورة من المعتاد المتناول، مما افقدها الإغراب، الإدهاش، وبالتالي القدرة على الإيحاء وهذا ما يؤكد صعوبة تحديد معيار الانزياح، فهو خاضع للتطور اللغوي في مسار زمني، فقد «أدرك الشكلانيون أن المعايير والانحرافات تتبدل من سياق اجتماعي وتاريخي إلى آخر، واقعه أنّ قطعة من اللغة هي "مغرية" لا يُضمَنُ أن تكون كذلك في زمان ومكان، فهي ليست مغرية إلا قبالة ألسنة معيارية معينة، وإذا ما تبدلت هذه الخلفية، فإن الكتابة تكف عن كونها مدركة بوصفها أدبية »[3]، فالمتلقي يستمتع بلذة البداية في الكتابة، وما تلبث لتتجه نحو الفتور والاضمحلال.

إنّ كثيرا من الصور الأدبية أمام تداولها، وغلبة الزمن عليها يسقط حكم الإيحاء والجمالية عنها بالتقادم، وتضمحل روح الغرابة فيها وتصبح بعيدة عن كونها أدبية، فتميل بالتالي إلى اللغة العادية المعيارية، « فما كان يعدّ انزياحا في الماضي ربما لم يكن كذلك الآن، والعكس صحيح »[4]، كأن اللغة الشائعة تسير في خط آني مع المتلقي في قضية الاستجابة والتأثير.

---

[1]–ينظر: اللغة والإبداع، شكري عياد، 86.

[2]–ديوان الحطيئة، برواية وشرح ابن سكينة، دراسة وتبويب مفيد محمد قميحة، درا الكتب العلمية بيروت، ط1، 1993، ص119

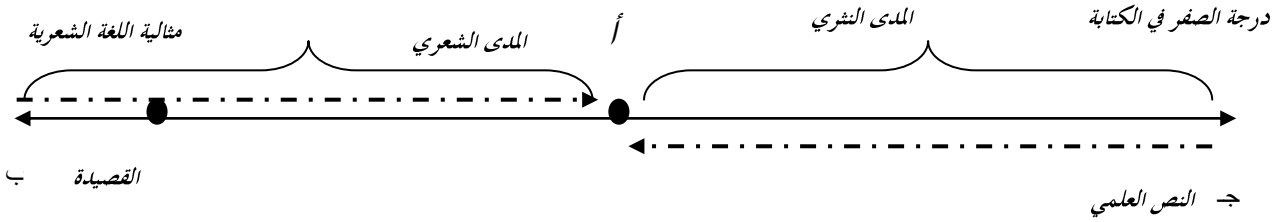
[3]–نظرية الأدب، تيري ايغلتون تر: ثائر ديب، دار الهدى للطباعة، 2006م، ص17.

[4]–الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص 134.

وهكذا لا تبدو اللغة المستعملة الشائعة وحدها كفيلة برسم حدود المعيار لنظرية الانزياح، فخضوعها للتطور والتغيير، واختلاف الأذواق يدفعنا إلى التسليم بأن « اعتبار اللغة العادية في عصرها معيار الانزياح قد يؤدي بنا إلى اعتبار الانزياح أمرا آنيا مرتبط بعصر محدد لا يجاوزه، ومن شأن هذا أن يقلل من قيمة هذا الانزياح»[1].

2-النثر العلمـــــــي:

انطلاقا من قول "رولان بارت" بدرجة الصفر في الكتابة يمكن أن نجعل النثر العلمي من معايير الانزياح، بحكم قلة الانزياح في النص العلمي، إنْ لم نقل بانعدامها لعدم الحاجة إليها، ويكمن تجسيد ما ذهب إليه "بارت" في حديثه عن درجة الصفر في الكتابة (النّص العلمي)، و الانزياح (النّص الفني) في المخطط التالي:



فالنقطة التي تتوسط القطبين (أ) هي نقطة التقاء بين المدى النثري والمدى الشعري، فالمدى النثري ترتفع نسبة الانزياح فيه كلما اتجه نحو نقطة (أ)، أما الشعري، فكلما اتجه نحوها تقل نسبة الانزياح، "فجوهن كوهين" ظهر له أنّ المنافرة، وهي صورة من صور الانزياح تنعدم تماما في النثر العلمي ونسبتها صفر بالمئة ، أما لغة النثر الروائي فتصل المنافرة

[1]- المرجع السابق، ص 134-144.

فيها إلى نسبة ثمان في المئة، وهي نسبة ضئيلة إذا ما قورنت بالشعر الذي تصل فيه المنافرة إلى حوالي أربع وعشرين بالمئة.[1]

يلعب النثر انطلاقا مما سبق دور نقيضِ الشعر بامتياز، « ومن تم فقد صح عنده جعل النثر، بل نثر العلماء على نحو خاص معيارا لانزياح الشعر، ولاغرو فإن الأشياء بضدها تتمايز»[2] ولكن يبدو أن كوهين برأيه أراد أن يجعل حواجز بين شيئين منبعها ذات واحدة، وهذا ما قد لا يسلم به كثير من النقاد لأن التعايش بين المديين كم يبرزه المخطط أمر حتمي، فالشعر قد يأخذ كثيرا من خصائص النثر في ظل التجديد، كما قد يستلهم النثر من خصائص الشعر ليقيم ذاته.

وبالتالي فالتناقض مسلم به بين النثرين، مع إلزامية حضور النثر العلمي كخلفية معيارية يظهر من خلالها مدى تجاوزات الانزياح وتشكلاته في النثر الفني.

3-السيـــــاق:

هو حصيلة استعمال الكلمة داخل نظام الجملة متجاورة وكلمات أخرى، مما يكسبها معنى خاص محدد. ويشار في هذا الصدد إلى أن السياق اللغوي يوضح كثيرا من العلاقات الدلالية عندما يستخدم مقياسا لبيان الترادف والاشتراك أو العموم أو الخصوص أو الفروق ونحو ذلك[3]، وهذا ما كان يقصده "ريفاتير" في نظريته أي السياق اللغوي، وهو كل ما له علاقة بالإطار الداخلي للغة، رغم أن هناك من يقسم السياق إلى أقسام أهمها:

-السياق التداولي (النص كفعل كلامي)[4]

-السياق النفسي الاجتماعي (تأثير النصوص)، السياق الثقافي (النص كظاهرة ثقافية)، السياق اللغوي، السياق العاطفي (الكلمة ودلالتها العاطفية)[5].

---

[1]-ينظر: بنية اللغة الشعرية، جوهن كوهين، 116-117.

[2]-الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 136.

[3]-مبادئ اللسانيات، أحمد محمد قدور ، دار الفكر المعاصر، ط1، بيروت، لبنان، 1996م، ص 295.

[4]-السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، على أيت أوشان، دار الثقافة ، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م، ص 82.

[5]-ينظر: علم الدلالة، محمد مختار، عالم الكتب، ط5، القاهرة، ص 28-29.

وهي في مسارها التفاعلي تشكل معيارا للانزياح في النص، إلا أن "ريفاتير" ركّز على السياق اللغوي «الذي سعى إلى إحلال هذا المعيار محل معيار اللغة الشائعة »[1]، فسياق الموقف العام مثلا آني المعيارية ينقضي بانقضاء النّص، وتتلاشى خيوطه تماما بمرور الزمن، وهو خارجي لا يكون بارزا داخل النص، « ومن ثم فإن كل نص يخلق سياقه الخاص به، لأن كل نص إنما ينبغي أن تكون له فرديته المميزة له »[2]، وهذا ما يعني أن بنية النص تقوم على حركتين أساسيتين، الأولى هي حركة اللغة الطبيعية، أما الثانية فهي حركة اللغة الخارجة عن اللغة الطبيعية، ويعرّف "ريفاتير" السياق الأسلوبي بقوله: « هو نموذج لساني مقطوع بعنصر غير متوقع وتناقض النتائج عن هذا التدخل هو المنبه الأسلوبي»[3].

لقد قسّم "ريفاتير" السياق إلى قسمين: سياق أصغر Micro-Text، وسياق أكبـــــــــــــــر Macro-Text ، ويقوم السياق الأصغر على المقارنة بين عنصرين مختلفين – الشمس سوداء –، فيرى شكرى عيّاد أن المخالفة والانحراف عن المعيار كان في وصف الشمس بالسوداء[4]، وتحدث الإثارة نتيجة علاقة التضاد « ويشكل هذا التحوير في أدنى حالات البعد الجديد الممنوح لهذه العناصر، أي دورها السياقي وفي أقصى الحالات يشكل تحولا دلاليا»[5]، فالبنية الوظيفية لهذه الحالة الإسنادية تعمل على توسيع المجال الدلالي للفظتي الشمس والسوداء معا.

أما السياق الأكبر، فيعرفه « بأنه جزء الرسالة الذي يسبق الحدث الأسلوبي ويتموضع خارجه »[6]، ويعلق راجع عبد الله على هذا التعريف وبالخصوص على كـــلمة الخارج بقوله: بقوله: « سنتعامل مع هذا السياق لا باعتباره سياقا فضفاضا يشمل النص والواقع والظروف النفسية الكامنة وراء عملية الكتابة –وهو ما يذهب إليه البعض –بل باعتباره تتاليا لوحدات

---

[1]–الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 138.

[2]– المرجع السابق، ص 138.

[3]– معايير تحليل الأسلوب ، ميكائيل ريفاتير ،تر: حميد الحميداني، ص56.

[4]–اللغة والابداع، شكري عياد، ص 91.

[5]–القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، منشورات عيون، ط1، الدار البيضاء 1987، ص 40.

[6]– المرجع نفسه ، ص41.

لسانية محكومة بالعلاقات الناشئة فيما بينها »[1]، إذاً فالسياق الأكبر ليس سياقا ثقافيا يقتضي تحديد المحيط الثقافي أو الاجتماعي، الذي يمكن أن تُستخدم فيه الكلمة، ولكنّه شيء يتموضع داخل الخطاب ويمهد للحدث الأسلوبي.

لقد خص "ريفاتير" داخل النص بالاهتمام، ليتتبع حقيقة العناصر المتتالية، وهي التي تستمد قيمتها الأسلوبية من «نظام العلاقات التي تقيمه بين العنصرين المتصادمين، التي ما كانت لتحدث أي تأثير بدون وصلهما في متتابعة »[2]، فسياقه الأسلوبي «نسق لغوي يقطعه عنصر غير متوقع»[3].

4–القارئ العمدة: (archilecteur)

لا نغادر أراء ريفاتير، فهو يقدم معيارا آخر من شأنه أن يفصل بين ما يلتزم بالقاعدة، وما هو خارج عنها، فالقارئ العمدة هو « القـــارئ المقبول بالبداهة الذي يمكن أن يتلقي تأثير النص »[4]، فهو ذات جماعية ناقدة وحصيلة ردود أفعال عدد من الخبراء اللغويين اتجاه النّص، فكونه معيارا للباحث الأسلوبي يخول له تعيين الانزياحات، فالقارئ العمدة ليس قارئا محددا، بل هو مجموعة من الاستجابات اتجاه نص ما، إلا أن التباين في الاستجابات يجعل « البـــاحث الأســـلوبي يـــأخذ أحـــكامـــه من مـــؤثرات يمكن أن ينطلق بها ومنها إلى دراسة موضوعية »[5].

ينبه "ريفاتير" إلى قضيةٍ تتصل بهذا المعيار، وهي أن ما كان مثيرا للقارئ العمدة لم يعد كذلك في الزمن الحاضر، وهذا ما قد يشكل عائقا كبيرا أمام القارئ العمدة كمعيار لمعرفة الانزياحات، اللهم إلا إذا سلمنا بأن لكل زمن طريقة أسلوبية خاصة، إلا أن تقبل فكرة توالي

---

[1]– المرجع السابق، 41.

[2]–اتجاهات البحث الأسلوبي، شكرى عياد ، دار العلوم للطباعة الرياض، 1985م، ص 148.

[3]–المرجع نفسه، 148.

[4]–علم اللغة والدراسات الأدبية، شيلز برند، ص 92.

[5]–الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 140.

المراحل اللغوية «يُفقدها قدرتها على إثارة انتباه القارئ ومن تم تأثيرها فيه »[1]، فسلطة الزمن ترخي بظلالها على الواقع الأسلوبي لدى المتكلم من جهة التأليف، ولدى المتلقي من جهة التأثير، ولكن ورغم هذا يبقى الأثر الفني الحي هو من قاوم سطوة الزمن ودام طويلا.

5-الذوق:

لعل الذوق ألصق ما يكون بمعيار القارئ العمدة إذ أنّه من أهم ما يتكئ عليه في تعامله مع النّص الأدبي لملامسة الانزياح والمخالفة اللغوية، وهذا المعيار أنساني ضارب في تاريخ النقد الأدبي، إذ لقي اهتماما كبيرا من قبل النقاد، فهو « عند الجميع معيار للنقد وهدف في الوقت نفسه: معيار مرن، وفي هذا تكمن مزيته وخطورته معا وهدفه، لأن وظيفة الناقد غير وظيفة المحكم في المسابقات الأدبية، فالناقد كاتب يتجه إلى جمهور، ومهمته هي أن يساعد هذا الجمهور على تذوق الأعمال الأدبية أو أن يربّي ذوقه »[2]، وأن القارىء العمدة إنما يقرأ النقد ليقوده إلى مكامن القيمة الجمالية وتعرفها.

يقرّ شكرى عياد أن الذوق معيار وسط بين العلم والفن، فيه مرونة الذوق الذي يمثل المزية والخطورة معا، محاولا بذلك أن يبعد الذوق في كلامه عن الميل إلى الذاتية، فالذوق يعني ممارسة الحكم على أعمال معينة بناء على مرجع عام ذي قيمة ما، وإن كانت القيمة نفسها غير معللة [3]. رغم هذا يبقى من الصعوبة الفصل بين ما هو ذوقي ، وبين ما هو ذاتي، ولهذا يجب التركيز على علمنة الذوق ومنهجته.

أما جون كوهين، فيذكر بأن « تذوق النص غير معرفته، ومعرفته غير تذوقه»[4]، فهو يشير إلى أنّ الذوق لا يمكن أن يكون استعدادا فطريا وحسب ليكون معيارا، بل يجب أن يسند بالدربة والخبرة ليقترب من العملية النقدية.

---

[1]-علم الأسلوب ، صلاح فضل، ص 165.

[2]-دائرة الإبداع مقدمة في أصول النقد ،عياد شكري، دار إلياس، ط1، القاهرة 1987من ص37.

[3]-ينظر :المرجع نفسه، ص 38.

[4]-بنية اللغة الشعرية، ص 130.

6–العلاقات الرأسية والعلاقات الأفقية:

وهو معيار خارجي يقوم على أساس توظيف كلمات في حالة غياب[1] ، فالعلاقات الاستبدالية تقوم على تداعي المعاني بين الكلمة داخل النص، وبين قريباتها في الاشتقاق أو في الحقل الدلالي خارجه[2] وتكتمل صورة هذا المعيار بالعلاقات الركنية أو محور التوزيع، والتي تهتم بربط ما بين أجزاء الكلام بعضها ببعض في السياق الواحد، خاضعة بذلك لمبدأ التجاور «ويعتبر اللسانيون أن النظام الاستبدالي أو النظام الركني لا يمكن أن يكون عفويا ولا اعتباطيا في الظاهرة اللغوية، وإنما تتميز كل لغة بنواميس تحدد التصنيفات الممكنة فيها، والتصنيفات غير الممكنة، وتسعى أبعاده خاصة في قضايا الترجمة من الناحية المبدئية ومن الناحية العملية»[3]، ولعل المسدى أراد أن يجد طريقا يسكله المتكلم، يربط به بين مفهومي الاختيار والتوزيع، ومن أبرز ما حدد به هذين المفهومين قانون الضغط القائل بـــ « ضغط الرصيد المعجمي على المتكلم يتناسب عكسيا مع تقدمه في سلسلة الكلام، معنى ذلك أن الرصيد المعجمي يتزاحم بأفعاله وأسمائه وحروفه على لسان المتكلم عندما يهم بالكلام »[4]، وبتدرجه في الكلام يقل الضغط على الرصيد اللغوي لدى المتكلم.

لقد اعتمد "جاكبسون" في تعريفه للأسلوب على « إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع، وصورة ذلك أن مقومات لاختيار في الخطاب الإنشائي تذعن لمقتضيات العلاقات الركنية، ففي الجملة التالية: "إذا جاء نصر الله" .. فالأداة "إذا" اختيرت على حساب إن، عندما، لمّا، حينما،... وكذلك فعل "جاء" قد اختير على ضمن: قدم، حل، أطل، هب، آتى... إلا أنّ في "جاء" انسجاما مع "إذا" ليس لغيره من تلك الأفعال بما أنه يحتوي الهمزة الختامية التي هي في "إذا" ابتداء، وينبني على فتحة طويلة في مقطعه الأول، وهي الموجودة في

---

[1]–ينظر: فصول في علم اللغة العام، دي سوسير تر: أحمد نعيم، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية (د.ت)، ص 214.

[2]–ينظر :الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدى، ص 139..

[3]–اللغة والإبداع، شكري عياد، ص 140.

[4]– المرجع نفسه ، 141.

المقطع الثاني من إذا » [1]،والمبدع واحتكاما لهذا المبدأ يحدث انحرافا في قاعدة محور الاختيار إذ يتصرف في قالب الدلالة مخرجا إياه عن المعتاد مما يولد الشعرية.

وفيما يخص العلاقة بين هذين المحوريين والانزياح، قال أبو ذيب بأن الشعرية تتمثل في مدى التباعد والتنافر بين المحوريين معًا، بحيث كلما ازداد التنافر ازدادت الشعرية في النص، ويخبو لهيبها كلما تضاعفت نسبة التوافق والتطابق بينهما [2]، فهي علاقة عكسية تعمل على تحديد ماهية المحورين والانزياح وقت تفاعلهما.

7-إحصـــــــــــاء:

وهو التصور الذي قدمه "بيرجيرو" مصنفا التغييرات اللغوية ومبينا أهمها في رأيه القائل: بأن « الألفاظ ذات التواتر غير العادي لدى كاتب من الكتاب قياسا إلى التواترات الموضوعة من خلال عدد كبير من الكتاب الآخرين المعاصرين تكون الألفاظ المفاتيح عند ذلك الكاتب»[3]، كما عرض كوهن لتعريف "جيرو" للأسلوب بأنه « انزياح يعرف كميا بالقياس إلى المعيار»[4]، وقد سلك مسلكهما عياد شكري بأن رأى في الإحصاء للظاهرة اللغوية المتكررة « مقياسا كميا نافعا في تعيين الانحراف بقدر ما هو نافع في استخلاص قواعد اللغة نفسها، فالشكل اللغوي المفضل، والذي نعده بناء على ذلك أكثر قبولا، وأعلى درجة في الفصاحة، وهو الشكل الأكثر استعمالا»[5] ، وعليه يرى الأسلوبيون في الغحصاء إجراءً فاعلا في تحديد النص وماهيته.

اعتمد "جون كوهين" مسوغا في تقاطع الأسلوبية بالإحصاء، بما أن نظريته تقوم على الإحصاءات التي تبين مدى ارتفاع شعرية النصوص، « لكون الأسلوبية هي علم الانزياحات اللغوية، والإحصاء علم الانزياحات عامة، فمن الجائز تطبيق نتائج الإحصاء على الأسلوبية،

---

[1]- المرجع السابق، ص 140.

[2]-ينظر:في الشعرية ، كمال أبو ذيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1987، ص57.

[3]-مفاتيح ألسنية، جورج مونان، عربه وذيله بمعجم عربي الطيب البكوش، منشورات سعيدان 1994، ص50.

[4]-بنية اللغة الشعرية، ص 17/16.

[5]-اللغة والإبداع، شكري عياد، ص 86.

لتصبح الواقعة الشعرية وقتها قابلة للقياس، إذ تَبرزُ كمتوسط تردد الانزياحات التي تقدمها اللغة الشعرية بالنظر إلى النثر»[1].

والواضح مما سبق أن تطبيق المنهج الإحصائي – باعتباره معيارا يوضح صورة الشعرية في النص– يجب أن يتجاوز الإحصاء العقيم للسمات المميزة للنّص، إلى معالجةٍ ترتقي لتجعل من الإحصاء مؤشرا لقراءة النّص قراءة تفاعلية، وإلا اختل معيار الإحصاء في تحديده للظواهر الانزياحية، هذا ما قال به "أولمان" حين تحدث عن الطرق الإحصائية في التعامل مع النصوص على أنّها معيار في تحديد درجة الانزياح، فهي تفتقر للحساسية الكافية لالتقاط البعض من مخبوء النّص، واهتمامها بالكم على حساب الكيف، وحشدها لعناصر شديدة التباين على صعيد واحد بناء على تشابه سطحي فيما بينها[2]، لا يجب بأي حال من الأحوال أن يقع الباحث الأسلوبي في فخ الاعتماد على معيار من المعايير في تحديد الانزياح، إذ لابد من تضافرها، فذوق القارئ ومُكْنَتُة النحوية، وقدرته الإحصائية كفيلة بأن تبرز صور الانزياح، فأساسه يقوم على قاعدة الإدهاش والمفاجأة كما يخضع إلى التغيير والتطور الدائمين بعيدا عن كل ثبات وجمود.

ب–الانزيـــــــاح:

جاء في اللسان: مصدر الفعل المطاوع "انزاح" أي ذهب وتباعد، تقول نزح الشيء يترح نزحا ونزوحا بَعُدَ[3]، ولقد حظيت هذه الكلمة باهتمام كبير حيث ذهب عبد السلام المسدى إلى ترجمتها في تقديمه لكتاب "ريفاتير" "محاولات في الأسلوبية الهيكلية" بـــ "التجاوز"، إلا أنّه سرعان ما استبدلها بـــ "الانزياح" الذي نجده شائعا، بل هو أساس كتابه "الأسلوبية والأسلوب"، وقد تعددت الترجمات، فهناك من قال: بالتباين، ومنهم من قال بالتجاوز أو المجاوزة ومنهم من فضل الانحراف ...إلخ.

---

[1]–بنية اللغة الشعرية، ص 16.

[2]–اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، أولمان ستيفن، ص 106–107.

[3]–لسان العرب، لابن منظور مادة (ن ز ح).

رغم هذا التباين –الذي سنرجئ الإسهاب فيه إلى مبحث آخر– في الترجمة، والتدخلات المختلفة مع المصطلحات الأخرى، يبقى مجال استغلال الانزياح على المستوى الإبداعي هو الأهم والمستغرق لجل الدراسات الأسلوبية، فهو «يخترق المستوى العادي للغة، وينتهك صيغ الأساليب الجاهزة ويهدف من خلال ذلك إلى شحن الخطاب بطاقات أسلوبية وجمالية تحدث تأثيرا خاصا في المتلقي»[1]، وبحديثنا عن المستوى العادي للغة نشير إلى اعتماده اللغة الإخبارية، أي اليومية الخالية من الانزياح، في حين نقصد بالمستوى الثاني اللغة الجمالية الشعرية التي شاع في أسلوبها الخروج عن المألوف.

ولعل بذكرنا لمصطلح الانزياح يَستحضر البناء الأدبي الفني مصطلح المعيار، باعتباره مركبا نصيا في مستواه الغيابي لا يمكن إغفاله، إذ تتحدد القوة الشعرية على ضوئه، رغم هذا تبقى الصياغة الشعرية لا تقصد الخروج عن المعيار لذاته، بل ثمة ما يستوجب حضوره وهو المثالية في نظم الشعر، فالانزياح قوة كامنة في ذات الشاعر، والتي يسعى دائما إلى تحققها فنيا وشعريا قائما على الانحراف اللغوي.

وما نخلص إليه في تحديد مفهوم الانزياح، هو حقيقة أن النّص الأدبي الفني يستقر ما بين صعلكة المبدع خارج قانون اللغة وسلطة معيار (الأسلوبي /الفكري)، يكشف ممارسات انزياحية حاصلة في ثنايا اللغة المتجددة.

1–علاقة الانزياح بالأسلوب:

لكي نحدد ملامح العلاقة بينهما لابد من تأمل مكوناتها البعيدة، فليس الانزياح سوى جملة من الخروقات المنظمة، والتي تمثل تعبير فرديا ومترلة من منازل الأسلوب لمظاهر ثقافة عصر وترجمة فكرة، وصياغة إبداع لغوي وأدبي، ومن تم يتعين عليه أن يتسم بالمرونة وقابلية التغيير بتغيير الزمن، كي يلائم حركية الذات الإنسانية والمجتمع.

[1]–الأسلوبية في النقد العربي الحديث، نور الدين السد،ج1 ، دار هومة 1997، ص 199.

وبما أن الأسلوب هو عالم خاضع للأشياء والأشخاص المتحركة فيه، وخاضع لترتيبات تتصل بالعقل والحساسية، وأفكار الخير والشر والحق والجمال، فحركة الانزياح في الأسلوب تجسيدٌ لحياة الإنسان اليومية (ظاهرية وباطنية)، وهذا يمثل المجتمع والعادات والقيم الجمالية والخلقية، فاللغة التي تعبر عن كل ذلك ليست واقعا مطلقا ولا نظرية مسلما بها، بل هي تحول في طبيعتها إلى خلق متجدد خاضع لتجربة مستمرة، إذ يرى "كوهن" أن امتداد مقولة "بيفون" "الأسلوب هو الرجل" سارت إلى حد اعتبار الأسلوب انزياحا[1]، ومن شأن هذه النظرة أن تؤدي إلى التلاحم التام بين الظاهرتين (الانزياح والأسلوب) إلى حدٍ يصبح فيه الأسلوب المتراح كاشفا عن مكنونات صاحبه معبرا عن دواخله من جهة، ومؤسسا لشعرية اللغة الباحثة في غائيات الذات المتحركة والساكنة من جهة أخرى. محددة بذلك للأسلوب في النص «وظيفة ذاتية ترجع إلى نفسه، فلا يهدف إلى نقل معنى أو إيصاله، إنما إلى تحسين ذاته بحيث يتميز النص كجنس أدبي، ليكون الأسلوب –وبالتالي- بنية ذاتية مستقلة بذاتها ولذاتها تعرف بالأسلوب الشعـــري، أو اللغة الشعرية، ويكـــون الأســـلوب في هـــذه الحالة ذا قيمة مستقلة»[2].

رغم كثرة التعاريف التي يسوقها النقاد للأسلوب يبقى من الصعب تحديد تعريف قار، لأنه دائم التطور كثير التبدل، لا يتوقف بناؤه الإنزياحي على خصائص لغوية وسمات معينة تميز المتكلم، بل تتجاوز ذلك إلى حد التفاعل الكلي بين المبدع والأسلوب وظاهرة الانزياح بحيث يصبح الأسلوب «نتاج براعة استخدام المادة اللغوية المتوفرة، وتوظيفها الذكي للإمكانات الكامنة في اللغة، ويمكن للكاتب أن يستثمر هذه المنابع اللغوية»[3].

إذاً فالأسلوب انزياح، ولا يعد شعريا إلا إذا انزاح عن سنن اللغة ونواميسها، أو بتعبير "رولان بارت" الأسلوب يحدد بالقياس إلى درجة الصفر في الكتابة، وبناءً على هذا، فليس

---

[1]–بنية اللغة الشعرية، جون كوهن، ص16.

[2]–البحث الأسلوبي، عيد رجاء، ط منشأة المعارف بالإسكندرية، 1993، ص 16.

[3]–المرجع نفسه، ص 229–230.

بين الانزياح والأسلوب بشكل عام أي بُعدٍ، فمن الخطأ الحديث عن الثنائية المكونة للغة الشعرية لأن الانزياح هو ذاته الأسلوب.

إن مستويات الاستعمال الأسلوبي في اللغة الشعرية لم تأت في قالب انزياحي واحد، ولذلك كانت خصوصياته تُشكَّل من تقنيات لا حصر لها، فهي أساس اللغة الفنية باعتبار المعيار المؤسس للجانب الغائب من التعبير، والذي يستلهم الانزياح جمالياته منه، فتنبثق الدلالة من رؤية الحضور والغياب في الأسلوب، «فكلما كان قانون اللغة المعيارية أكثر ثباتا (حضورا) في لغة ما كان انتهاكه أكثر تنوعا ومن تم كثرت إمكانات الشعر في تلك اللغة، ومن ناحية أخرى كلما قل الوعي بهذا القانون قلت إمكانات الانتهاك، ومن تم تقل إمكانات الشعر»[1]، فموكاروفسكي ينصف المعيار ويركز على أهميته في حصول الجمالية في النص بالإضافة للانزياح.

وما نخلص إليه في هذا العنصر أن الانزياح أسلوب يُمَثِلُ في الغالب عصره وثقافته وعاداته وفكره...الخ، فالأسلوب يمثل المجرى التاريخي، أماالانزياح، فهو تشكلاته عبر الزمن بمرور التاريخ، وتـــأخذ هذه التشكلات معالم جديدة متشبعة بثقافة وتاريخ وفكر وعادات وتقاليد العصر، « فالقيم الأسلوبية هي قيم متغيرة وغير ثابتة، وربما يعثر القارئ على بنى أسلوبية في نص شعري عائد إلى العصر الجاهلي لم تكن تمثل أي ملمح أسلوبي بالنسبة إلى قارئ عاصر ذلك النّص والعكس بالعكس»[2]، فالمعرفة بالثقافة والقواعد العامة، والأطر الاجتماعية والسياسية والفكرية لنص ما ضرورة في تحديد مستوى الانزياحات في الأسلوب.

2–الانزياح وعامل الزمان:

ارتكازا على فكرة أن الانزياح هو أسلوب يرسم قبل كل شيء عصره بثقافته وفكره وعاداته وتقاليد، تثار قضية فاعلة في الانزياح باعتباره كائنا خاضعا لظاهرة الزمن، إذ لا يمكن أن يستفيض الناقد في الحديث عن أثر الانزياح دون أن يستحضر أسئلة مؤدّاها: ما

[1]–اللغة المعيارية واللغة الشعرية، موكاروفسكي، ص42.

[2]–البنى الأسلوبية، حسن ناظم، ص45.

مدى استمرار لذة الانزياح؟ وهل لعامل الزمن أثر في تغيير دلالاته؟ وهل يمكن للزمن أن يحيل انزياحاتٍ بعينها على التقاعد ويحرمها من شرف التأثيرية والجمالية؟

لا يقع الانزياح الأسلوبي في هذا السياق موقع من أعلنوا العداء على كل نتاج أدبي، لا لشيء إلا لأنّه صدر من المتأخرين، ومجدوا شعرا لا لشيء إلا لأنه من المتقدمين، بل المقصود به المعيار الذي قد تتبدل بسلطته الذائقة عند المتلقي ، «فما كان يعد انزياحا في الماضي ربما لم يكن كذلك الآن»[1] فاقداً قدرة الإدهاش والإثارة بعد مرور زمن معين.

إن النّص لا يكون له وجود، أو بالأحرى لا يكتمل وجوده إلا بواسطة القراء على اختلاف عصورهم ، بحيث أن القارئ له إسهام في أهمية إدراك الانزياحات ودرجات تأثيرها في المتلقي بتوالي الأزمنة، فطبيعة القراءة الخاضعة بالضرورة للزمان، ونوعية القراء وثقافتهم، «فالانطباعات التي كانت تبعثها في رجل مثقف من معاصري "دانتي" ألفاظه وأشعاره... تختلف حتما عنها لدى إيطالي من رجال السياسة في عهد روما الثالث، وعذراء "تشيمابوي" ما تزال في كنسية القديسة ماريا الجديدة... فهل يراها الزائر اليوم بعين أهالي فلورنسيا في القرن الثالث عشر »[2]، ومن هنا نستخلص حقيقة أن الشعور بجمالية الانحراف قد يزول إثر توالي الأزمنة، وقد يكون مرد ذلك إلى أمرين هامين:

–سعة المعجم الأدبي التاريخي بكلماته وعباراته التي تجسد التطور الهائل الحاصل في اللغة، وقاموسها الشعري خصوصا، والإلمام به من قبل النقاد أمر لا يزال بعيد المنال.

–تعدد القراء بثقافتهم وقدراتهم على التأويل.

يجدر بنا التنويه إلى أنّ التسليم بسلطة الزمن على الانزياح قد «يؤدي بنا إلى اعتبار الانزياح أمرا آنيا مرتبطا بعصر محدد لا يجاوزه»[3]، ومن شأن هذا أن يعصف بنظرية الانزياح وقيمتها الأسلوبية، فالأصيل من الفن «ما قاوم سطوة الزمن أطول وقت ممكن وليس يسهم

---

[1]–الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية الحديثة، ص 132.

[2]–علم الجمال، كروتشه بنديتو تر : نزيه الحكيم ،المطبعة الهاشمية دمشق 1963م، 160ص.

[3]–الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية الحديثة، ص 134.

في ذلك إلا أن تكون اللغة أكثر ثباتا ، ورسوخا مما يؤدي إلى بروز الانزياحات وتنوعها والعكس صحيح، فكلما كان قانون اللغة ضعيفا قلت فيها إمكانات الانزياح واختفت» [1]، وقد يدعم هذا الرأي، ما ذهب إليه النقاد في الميدان الأدبي عندما قالوا بثبات العاطفة واستمرارها، وهي إشارة إلى دعم تغيير درجة الانفعال لدى المتلقي اتجاه نص بعينه، وهذا يفسر قوته الأسلوبية والفكرية، «ويراد بثبات العاطفة واستمرار سلطانها على نفس المنشئ، مادام يشعر أو يكتب أو يخطب لتبقى القوة شائعة في فصول الأثر الأدبي كلّه لا تذهب حرارتها، وبهذا يشعر القارئ أو السامع ببقاء المستوى العاطفي على روعته مهما تختلف درجته باختلاف الفقرات والأبيات »[2]، **وهذا ما ينعته النقاد بالأدب الحي الذي يعمر طويلا ، ويحوز قبول المتلقي.**

3-تحولات القصيدة العربية المعاصرة:

إنّ كيفية انزياح الأديب عن المعيار فكرة من الصعب تحديد أبعادها، ورسم معالمها بصفة دقيقة، لأنها وبكل بساطة قد فرضت سيطرتها على أذهان الكثير من الأدباء، فراح كل منهم يدلي بدلوه في بحر الإتيان بالجديد وخرق المألوف على المستوى الأسلوبي، بغية إيصال ما يريده إلى المتلقي وتثبيته في ذهنه، إلا أنّ هذا الخرق لم يقتصر على مستوى التركيب والصورة، بل تجاوره إلى بناء القصيدة وهندستها، ولقد كان السبق لشعراء بني العباس بمقدماتهم الحكمية والخمرية، كما انتهكوا قدسية الوزن والقافية، التي كثيرا ما مثل الخروج عنها خطأ يترل الشاعر أدنى منازل الشاعرية.

تميزت خطى الانحراف عن النمطية الشكلية والهندسية، بالتثاقل والحذر من أمر التغيير والتعدي على حركات الشعر، وقوانينه التي احتكم إليها فطاحلة النظم منذ القديم، ولكنه ببزوغ فجر المذاهب الأدبية بدأت هذه الخطى تتسارع. فارتدى الشعر ثوب الكلاسيكية،

---

[1]-المرجع السابق، ص 135.

[2]-أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط7، القاهرة 1964، ص69.

ومنها إلى الرومانسية وسرعان ما انتقل إلى الرمزية، « ففي الشكل كان التجريب مستمرا متلاحقا، وإن لم يكن ناجحا على الدوام وقد اكتسبت لغة الشعرية حداثة وغنى وطلاوة»[1].

لقد فرض التجديد نفسه على الساحة الشعرية ، باعتباره زاوية من أهم زوايا رؤية الشاعر اتجاه الواقع الثقافي، والاجتماعي والاقتصادي والمادي، إذ كان لزاما مواكبة الشاعر العربي للتجديد في قصيدته، والتي رسمت وبشكل واضح التغيير الحاصل في المجتمع العربي، ولعل الحركات التحريرية والغبن الذي عاشه الفرد العربي في ظل قهر سياسي واجتماعي ، كان دافعا قويا لطائفة من الشعراء، اسقطوا القواعد الشعرية من حساباتهم في العملية الشعرية، رافضين أن تتقيد تياراتهم النظمية بقوالب تقليدية، آملين في الوقت نفس أن تستوعب قوالبهم الجديدة دواخلهم الغامضة المتجددة.

وإن ألزمنا أنفسنا في هذا السياق بذكر حقيقة الانحراف عن المعيار البنائي للقصيدة العربية، والتي كانت في بعض الأحيان حركة تجديد متطرفة عبثية لا تجسد الانقلاب المنشود، ولن نستفيض في سلبيات هذا التطرف، فمقصدنا من المبحث أن نحدد حسنات الإجراء الانزياحي في بنائية القصيدة.

إنّ توالي الثقافات والرؤى الشعرية خوّلت الانزياح البنائي أنْ يَكُون مركبا نصيا لا يمكن إقصاؤه، سواء من بناء القصيدة أو من أسلوبها، إلا أنّ هذا التحول جعل بعض النقاد يبالغون في الهجوم على القصيدة العمودية، وقد ذكرت نازك الملائكة أن القصيدة التقليدية هي بناء مسطح، يشبه كل بيت فيه عالما مستقلا بذاته ومنغلقا على نفسه[2]، أما القصيدة الحديثة «فأبعادها واسعة، يشكل كل سطر فيها وحدة ذات بناء عضوي ينمو داخليا حتى يبلغ الذروة، وقد اهتم بعضهم القصيدة القديمة بالرتابة التي ينطوي فيها نظام القافية الواحدة وبشكل الشطرين»[3].

---

[1]–الاتجاهات والحركات بالشعر العربي الحديث، سلمى الجيوسى، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2001، ص569.

[2]–ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار للعلم للملايين ط7، بيروت 1983، ص 207–208.

[3]–الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، سلمى الحيوسي، ص 645.

وقد يكون في هذا الكلام ما يسوغ لضرورة التجديد، ومسايرة القصيدة للتغيرات الشعورية، والبنى الثقافية والرؤى الفلسفية الجديدة، إضافة إلى مواكبة قِصَرِ السطر الشعري وطوله للتيار الشعوري لدى الشاعر ، إذ تتأرجح نفسه دائما ما بين حالات انفعالية متباينة، ولقد انعكست هذه التقلبات في النص وجُسِّدت في أشكال وإيقاعات وصور ولغة جديدة مختلفة عن المألوف المتداول.

لقد سلك أصحاب هذا الاتجـــاه في خروجهم عن البناء الإيقاعي للقصيدة التقليدية مسلك أهمها:

العلل والزحافـــــات:

بما أن للإيقاع وقع كبير في أداء المعنى الشعري، انكب الشعراء على تلك التجاوزات المتعلقة بالتفعيلات، وراحوا يتفننون في خلق العلل والزحافات الجديدة، سواء بالحذف أو بالزيادة للوصول إلى أكبر أثر في نفس المتلقي، إلا أن هناك من العلل والزحافات ما دخل في إطار النمطية، فأصبح لا يشكل أي نوع من أنواع الانحراف الإيقاعي الجمالي كالخبن* في "فاعلن" لتصبح "فعلن" و القطع* في "مستفعلن" لتصبح "مستفعل "، فحين «أدخل الشعراء المعاصرون عدّة أشكال أخرى من الضرب، ففي "أنشودة المطر" استعمل السياب "فعولن" : "ما مرّ عام والعراق ليس فيه جوع" و "فَعَل" "عيناك غابتا نخيل ساعة السحر" وفي قصيدة "سربروس في بابل" استخدم "مستفعلانْ" الذي يشكل ما يدعى بالتذييل في العروض العربي و لم يستخدم في الرجز القديم »[1]، وهذا التلاعب في التفعيلات يشكل خروجا للبناء الإيقاعي عن المعيار، فيؤدي إلى اختفاء مقاطع وتكوين أخرى.

لقد ثار الشعر العربي المعاصر على القصيدة العربية القديمة لما فيها من رتابة[2]، رافضا بذلك القوالب العروضية الجاهزة، متبعا ما جدّ من تخريجات في التفعيلات والأوزان والبحور

---

*–هو حذف الثاني الساكن.

*–هو حذف السابع الساكن.

[1]–الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، سلمى الجيوسى، ص666.

[2]–ينظر: الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل ، دار العودة ط2 بيروت لبنان 1972، ص 69.

المركبة. وبالتالي كانت «أول ضربة أنزلتها القصيدة الجديدة بالقارئ الكلاسيكي هي تلك الضربة التي تلقتها عيناه فقد اعتاد أن يرى القصيدة بشكلها الثابت»[1]، فاشتغال القوى التأثيرية للقصيدة في بداياتها كان يدور في فلك القراءة البصرية عند المتلقي.

البناء الدرامي:

وظف الشعراء المعاصرون مركب القصة في بناء القصيدة المعاصرة، فكانت القصيدة الشعرية أسلوبا فنيا جديدا جسّد خروج الأشعار عن قالب القصيدة الغنائية المتداولة، فالبناء القصصي يساعد في تقوية الرابط الإيقاعي، وتوطيد الوحدة العضوية والموضوعية في القصيدة، ما يقيم تواصلا بين الدلالة الإيقاعية واللغوية التصويرية، فيصبح النص الشعري كل متكاملا.

يفسح البناء الدرامي المجال أمام التدوير، فهو «من أبرز خصائص الشعر الحر والسبب الرئيس الذي يعطيه الشعراء لهذا، هو أن الشاعر لا يريد الوقوف إلا حيث ينتهي المعنى»[2]،

وقد شاع هذا التدوير عند خليل الحاوي، فقد تصل بعض جمله إلى عدّة أبيات مثال:

كَذِبٌ	←	متفا
دمى ينحر يَشْتُمُني يَئِنُ	←	علن مست فعلن متفاعلن م
إلى مَتَى أَزْنِي وأَبْصُقُ	←	تفاعلن مستفعلن متـــــــ
جبهتي رئني	←	فاعلن متفا
على لقب وكرسيّ	←	علن متفاعلن مستفـــــــ
أُضَاجِعُ مُومِيَاء[3]	←	علن متفاعلان

[1]–الشعر بين الرؤيا والتشكيل ، عبد العزيز المقالح، الأطلس للدراسات والترجمة للنشر، دمشق سوريا 1985، ص 227.

[2]–قضية الشعر الجديد ،النويهي، جامعة الدول العربية معهد الدراسات العربية العالية القاهرة 1964، ص 193–206.

[3]–الناي والريح في صومعة كمبردج، خليل الحاوي، دار الطليعة بيروت، 1961، ص24.

وقد مال أغلب النقاد إلى أن التدوير من أبرز وجوه الخروج عن معيار القصيدة التقليدية، إذ عدّه النويهي وسيلة من وسائل الشعر الجديد للتخلص من حدة الإيقاع القديم[1].

تستدرج الذات الإبداعية مكانتها، وتناجي ذاكرتها الحية، وتستدعي رؤياها في قصيدة "الوديقة" لتعلن تاريخية عزلتها وشعريتها.

أَمُرُ عَلى كلِّ شيءٍ هنا
أَمُرُ على غَارِ دِينَا المساء
وأودعُ قَلبِي على نَاصيةٍ
وحيدًا
وأُغمضُهُ
يا أبي
تَحتَ نَخلتِكَ العَالية[2].

إن أفعال السرد الذاتي المتلاحقة تلاحقا تكراريا (أمر/ أمر / أودع /أغمض)، تفتح حركة الذات على سيرورة سردية تعالج المكان والزمان معالجة شخصية جسدية (أودع قلبي)، وتنتهي إلى عضو العزلة (وحيدا) تحت مظلة الماضي الدائم الحضور مادةً ، فمداهنة (يا أبي، تحت نخلتك العالية). يعكس البناء المتنامي لحدث العزلة اهتماما شديدا بطاقة اللفظية التشكيلية على الإسهام الفاعل في تحقيق شهادة الذات بصورتها الشعرية[3].

البناء الهندسي:

تبقى هندسة القصيدة الجديدة خاصية معاصرة ذات دلالة فنية وفلسفية وجمالية، طالما لامست حدود الممارسة الواعية لقواعد وجود حضارة معينة، فلم تكن الهندسة الشعرية هدفا

---

[1]–قضية الشعر الجديد، النويهي، ص 207.

[2]–قصيدة الوديقة المجموعة الشعرية "منمنات أليسا"، محمد القس ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1 بيروت 2002م، ص20.

[3]–رؤية الحداثة الشعرية نحو قصيدة عربية جديدة ، محمد صابر عبيد، أمانة عمان للنشر والتوزيع، عمان ط، 2005م، ص40.

لذاتها ولا« تلذذا بغواية الجدة والغرابة في لعبة بنيوية»[1]، بل كان مطية الشعراء للتأسيس لمنهج كتابي جديد في القصيدة المعاصرة، وعملية لم تفرغ الموشحة مثلا من شعريتها كما في بعض أشعار الحداثة، لينعث أصحابها بالعجز عن التعبير أو مجانبتهم لفن القول والكتابة السليمين، إذ تتحول الموشحات إلى إيقونات وعلامات غير لغوية قد تكون عائقا تنتفي بوجوده العملية التواصلية، والتي هي أساس ثنائية (المتكلم/المتلقي).

والأكيد أن هذا التوزيع والتشكيل الهندسي لم يلج الساحة الشعرية اعتباطا، وإنما خضع لإيقاع التجربة وهندسة الدلالة النفسية في حركتها الخفية المتواترة، وبالتالي تعلقت الشعرية كثيرا بالبناء الشكلي، وأحاطت به بكل أدواتها ومكاسبها، وقد سعت جاهدة لتربط بين خارج الموشحة المنحرف عن المألوف، وداخل الوشاح ضمن رؤية منسقة أساسها أفق انتظار المتلقي، «فكل نص أدبي له قطبان هما القطب الفني أو الأستاطيقي، وقطب التحقق الذي يتم بواسطة القارىء»[2].

إن عملية البناء الشعري في الأندلس-كمرحلة أولى في التطور الشكلي- لم تكن تعني البتة محاولة العثور على صيغة نهائية للشكل، وإنما هي بداية الحركة الفعلية لتشكيل دائم، وفعل الانفتاح أمام الرؤى المتباينة للواقع الأندلسي بمستوييه، الذاتي الشعري والحضاري الجمالي، وكذا إيجابية الانعتاق من البيئة النموذج المرسخة لهيمنة القديم في مختلف تجلياته المرئية وغير المرئية، فالموشح في حقيقته نمط يرفض النقل الزماني والمكاني لظاهرة جاهلية، بغية استيعاب إحساس ورؤية وفكرة وموقف أندلسي، كما يمثل رغبة جامحة في التحرر والخروج عن مألوف النظم الشكلية القديمة، والأطر المستهلكة (المعيار)، وهو يسعى إلى تجاوز الشكل الكائن والحاصل، نحو آخر يحقق مثالية المواءمة بين الواقع الجمالي والحضاري، وبين الشكل الذي يغدو بدوره قاعدة وجب تجاوزها لآخرى، إذاً هي سلسلة حياتية يبحث المبدع عبرها عن كمالٍ لن يتحقق، إلا أنه في طريقه إليه سيحقق معرفة الواقع الشكلي.

---

[1] - الغموض في الشعر العربي الحديث، إبراهيم رماني، ص304.

[2]- نظرية النقد الادبي الحديث، يوسف نور عوض، ص54.

نلحظ مما سبق أن الشعر العربي شكلا ولغة ، ضربٌ من التطور والتجديد ترجع حقيقته إلى تصورات الشعراء عبر الأزمنة حول ماهية الشعر، وغايته وطبيعته، ومرجع ذلك كله إلى الثقافة العربية بصفة عامة، وإلى تأثرهم العميق بحركة الشعر العربي، ومن باب إلحاق الماضي بالحاضر واتكاء الحاضر على الماضي حاولنا أن نبين حقيقة معياره ونؤكد أن البناء الدرامي مكون نصّي ينشأ من خلال تفاعل عناصر النص وترابطها، بعيدا عن تمثله فقط بسلطة ينشق عنها المبدع ليُحصِّلَ لذةً في فضاء الانزياح.

المبحث الثالث:الانزياح وجماليات النـــص الشعري

أ-شعرية الانزياح.

ب-الانزياح مفاجأة تعبيرية.

ج-الانزياح والغموض الفني.

أ-شعرية الانزياح:

إنّ خصوصية التركيب الشعري تساهم بشكل كبير في اختلاف مستويات الشعرية في النص الفني ، وبهذه الخاصية يختلف عن الخطاب العادي، والذي يكون همُّه في الغالب الجانب الإبلاغي، عكس الخطاب الذي يهدف إلى التأثير والارتقاء بالمستوى الجمالي.

وعليه يكون النص الإبداعي أقوى أثرا في النفس باستخدام طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني. إنّ لغة الشعر أواللغة الشعرية عند "جون كوهن" هي الانزياح عن لغة النثر، باعتبار لغة النثر عنده توصف بأنها لغة الصفر في الكتابة[1]، والعدول عنها يعد دخولا في اللغة الشعرية التي تَعني «كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مصوغا في قوالب مستهلكة»[2]، وبالتالي يعد الشعر انحرافا عن اللغة المتداولة، فهو يهدمها ليعيد بناءها من جديد.

إنّ الشعر نشاط لغوي « ينهض على إعادة النظر في النظام اللغوي، والإمساك بما يتضمنه من قوانين تـــوليدية تسمح بتمزيق ذلك النظام اللغوي المتعاون قصد خلق ذرى تعبيرية جديدة»[3]. وتبقى قابلية النثر للتأويل قليلة إذا ما قيست بلغة الشعر، و التي تقذف بنا في فضاء الدلالات بعيدا عن المعنى الأصلي للسياق، ولهذا « فالشعر ليس هو النثر مضافا إلى شيء ما، ولكنه هو المضاد للنثر»[4]، كما تعطي اللغة الشعرية النص قدرةَ الوصول إلى القارئ، بعد أن استفاد الشاعر من الرصيد الدلالي للغة.

تتكفل اللغة الشعرية بدور فاعل في بناء القصيدة، و لم يبتعد "كولوريدج" عن الحقيقة عندما أقر بأن لغة الشعر هي « أعظم عنصر في بنائية القصيدة في الآداب جميعها، ففي أرضها

---

[1]-ينظر: بناء لغة الشعر ،جون كوهن، تر: أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، ص35.

[2]-المرجع نفسه، ص 24.

[3]-في بنية الشعر العربي المعاصر، محمد لطفي اليوسفي ، سراس للنشر تونس 1985م، ص24.

[4]-بناء لغة الشعر، جون كوهين، ص 64.

تتجلى عبقرية الأداء الشعري، ومن لبناتها تبنى المعمارات الفنية التي تتآزر على إبداعها مجموعة عناصر متعاضدة متلائمة»[1].

إنّ الفرق الحاصل بين اللغة الشعرية واللغة غير الشعرية يتموضع ما بين الإشارة والوضوح، فاللغة المتداولة واضحة لا تتعدى المعنى المعجمي. في حين أن اللغة الشعرية هي الجنوح الفني أين يتشرَّب القارئ لذة الانزياح، فمن عسير الفهم ومكابدته إياه يدرك المتلقي حقيقة المراد، كأن لذة الفهم لا تتأت إلا عن طريق ألم الفهم، «فإذا كان الشعر تجاوزا للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنية في شيء ما أو في العالم كله، فإن على اللغة أن تحيد عن معناها العادي، ذلك أن المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود إلى رؤية أليفة مشتركة. إن لغة الشعر هي لغة الإشارة، في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح، فالشعر هو بمعنى ما جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله»[2]، وعليه تتشكل معالم ابتعاد اللغة الشعرية عن اللغة العادية.

قد يكون مؤدى كل ما سبق أن الشعرية مقتصرة على ما هو شعر دون النثر، إلا أنّه قد يجانبنا الصواب إذا سلمنا بهذا وألزمنا أنفسنا به، لأن ما يميز الساحة الأدبية هو ذلك التداخل، والتعايش ما بين الأجناس الأدبية، هذا الأمر الذي فرض على النقاد النظر إلى النثر من زاوية أنه ساحة خصبة لنمو الشعرية، كما عمل على «غياب الحدود بين النثر والشعر أكثر من حضورها»[3]، فالمبدع لا يتعرف جنسه الأدبي إلا إذا فرغ منه، وهذا ما أذاب جليد الحدود بين الأجناس الأدبية.

يخترق النثر حدود الشعر، فيحتكم لأحكامه ، ويوظف مثيراته، ويؤسس بالحفاظ على جوهره شعريةً أساسها خروج النثر عن نمطيته، لأن الشعر بحسب "ملارميه" نتيجة حتمية لكل جهد يبذل لتحسين الأسلوب [4].

---

[1]–لغة الشعر العربي ، قاسم عدنان، ليبيا، ص 06.

[2]–مقدمة للشعر العربي، أدونيس، دار العودة، بيروت 1979، ص 125–126.

[3]–النص الأدبي مع أين وإلى أين ، عبد المالك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر1983م، ص35.

[4]–ينظر: بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، تر: فريد أنطوفيوس، منشورات عويدات، بيروت لبنان ط1 ، 1971م، ص11.

ونتيجةً لهذا التعايش بين النثر والشعر، أصبح من أهم مظاهر شعرية النّص توظيف لغة الشعر في الرواية «لأننا نعتقد مع "جاتيام فيكون" بأن النثر ليس حقيقة وسيلة تعبير منفصلة عن الشعر. وهكذا للشاعر أن يسرد لنا بلغته الشعرية عالمه الروائي ولا شيء يحظر الكاتب من أن يباري الشاعر فيما يقوم به»[1].

يستطيع الأديب أن يعبر عن عالمه الروائي بلغة شعرية، فهو يلجأ إلى تقنيات الشعر التعبيرية ليمزجها بالمتن الروائي، فتغدو الشعرية خاصية نثرية وشعرية، فكلمة الشعرية عند "تودوروف" تتعلق « في هذا النص بالأدب كلّه سواء أكان منظوما أم لا، بل قد تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية »[2]، فللشعرية دلالات كما وردت في لغتها الأصلية منها: أنّها كل نظرية للأدب ، أو للاختيار الذي يقع عليه مؤلف أدبي، شاعرا كان أم ناثرا وذلك باتباع طريقة معينة في الكتابة، أو خلق أسلوب معين في التعبير. أما موضوعها يهتم بالإحالات والشفرات المعيارية التي تتخذها مدرسة أدبية مذهبا لها كجملة القواعد الفنية العلمية يصبح استخدامها إجباريا[3].

تعد الشعرية العلم الذي يهتم بدراسة مستويات التحليل الأدبي، مثلما يهتم علم اللغة بدراسة القوانين المجردة في اللغة، «وتحاول الشعرية كذلك الإمساك بوحدة الأعمال الأدبية وتعددها في وقت واحد»[4]، وبهذا فحقل اهتمام "الشعرية" هو الخطاب الأدبي، وما يميزه عن بقية الخطابات الأخرى، من حيث هو مبدأ مولد لعدد لا حدّ له من الخطابات الأدبية دون تعيين جنس أدبي معين، فهي إذًا حقل يهتم بالتمييز بين الفني والعادي، أي بين لغة انزياحية ولغة همُّها التواصل والإخبار، فتبتعد الشعرية بذلك عن السائد قديما، كما جاء على لسان

---

[1]–النص من أين وإلى أين، عبد المالك مرتاض، ص 34.

[2]–الشعرية، تودوروف تر: شكري المبخوت ورجاء بنت سلامة، ط2، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، 1990م، ص24.

[3]–النص الأدبي من أين وإلى أين، ص 37.

[4]–مفاهيم الشعرية، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت 1994م، ص 111–140.

"الغانمي" وهو أنها ليست أداة تعمل على التميز بين ما هو شعري، وما هو نثري مثلما كان الحال في الأدب سابقا[1].

إنّ التصور السائد يُسلِم بأن موضوع الشعرية ومجالها هو الشعر، ذلك الجنس الأدبي الذي ميزه عن باقي الأجناس الأدبية وزنه وقافيته، لكن تقلبات مصطلح الشعرية ونمو دلالاته وارتباطه بالانفعال العاطفي، واستعماله الكلمة في مجالها الموسع، أي في كل موضوع خارج عن الأدب، من شأنه أن يثير النفس والإحساس، ويسمح بالقول بشعر الموسيقى، وشعر الرسم وشعر جل الأشياء المكونة للطبيعة[2]، وزادت رقعة الشعرية اتساعا ولم تكف هذه الكلمة عن الامتداد والتوسع حتى « أصبحت تحتـــوي اليوم شكلا خاصا من أشكال المعرفة بل بعدا من أبعاد الوجود»[3]، وفرضت نفسها مكونا للموجودات في بعدها الجمالي.

تبقى كلمة الشعرية بامتداداتها واتساع مجالها لا تَسلمُ من اللبس، وذلك لأن وجود عبارات كالجمال والتأثير والنفس والإحساس، والتي أصبحت من متعلقاتها تكثف من دلالات المصطلح، وتوسع نطاقه، إلا أنه في مقامنا هذا يمكن الإقرار بأن مهمة الشعرية لا تنحصر في الجانب الشعري، بل في الخطاب الأدبي عامة وتهدف إلى الإجابة عن السؤال الذي يؤرق الدراسات الأدبية وهو: ما الذي يجعل الخطاب الأدبي يؤدي وظيفة جمالية تأثيرية إلى جانب الوظيفة التواصلية الإبلاغية؟

والملاحظ أنّ كثيرا من الدراسات الشعرية تتخذ محورا لها الحديث عن طبيعة اللغة الأدبية وخصائصها باعتبارها ملتقى نظريات الخطاب المعاصر[4]، ولقد ذهب "تودوروف" إلى القول: بأنه «ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعريات إذ ما نستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي»[5].

---

[1]–ينظر: الشعرية والخطاب الشعري في النقد العربي الحديث، سعيد الغانمي ، مجلة نزوى العدد 03، ص89.

[2]–ينظر: بنية اللغة الشعرية ،جون كوهين، ص 09.

[3]–المرجع نفسه، ص 09.

[4]–ينظر :بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، ص 62.

[5]–الشعرية، تودوروف ،ص 27.

وعليه، فالشعريات جاءت لتضع الحد الفاصل بين أي رؤية تأويلية والعلم في حقل الدراسات الأدبية، إذ « هي بخلاف تأويل الأعمال النوعية تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل علم، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس، وعلم الاجتماع... وغيره تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعريات إذن مقاربة للأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه»[1].

ونجد "كوهين" يُلحُ على الوظيفة التواصلية للخطاب الشعري بقوله: « إن الشعر شأنه شأن النثر خطاب يوجهه المؤلف إلى القارئ، لا يمكن الحديث عن الخطاب إذا لم يكن هناك تواصل، ولكي يكون الشعر شعرا ينبغي أن يكون مفهوما من طرف ذلك الذي يوجه إليه»[2]، ويؤكد في نفس السياق على الوظيفة الشعرية، وأنّ غاية الانزياح هو تشكيل الصورة الشعرية التي بموجبها يرتقي المعنى، « ولكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولا ثم يتم العثور عليها وذلك كله في ذهن القارئ»[3]، وفي هذا إقرار من كوهن على أن يسعى ويجتهد المتلقي للإحاطة بمقصود المتكلم لتتحقق لديه اللذة المعرفية.

فالشعرية موضوعها الانزياح، الذي يعدّ منهاجا يتبعه كل أديب للخروج من الدائرة المغلقة والنمطية المستهلكة والمعطى اللغوي القار، فالتجاوز في الأعمال الأدبية هو موضوع الشعرية على حد تعبير "جيرار جنيت"، وهو مانح الشعرية موضوعَها الحقيقي، لأن الشعرية عند آباء البنيوية الشعرية هي البحث عن خصوصيات النوعية، التي تجعل من النص نصا أدبيا. تقر الشعرية منذ أرسطو في كتابه "فن الشعر" وحتى يومنا هذا بأن الانزياح ما هو إلا «استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصور نخرج بها عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة وجذب وأسر»[4].

---

[1]–المرجع السابق، ص23.

[2]–بنية اللغة الشعرية، ص 173.

[3]–المرجع نفسه، ص174.

[4]–الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، أحمد محمد ويس، ص05.

إنّ الحديث عن خصوصية اللغة الشعرية يقودنا لا محالة إلى الخوض في الألفاظ والصيغ والتراكيب، كما يستدعي حديثا عن اللغة وشعريتها وعن الانزياح وتقنياته كالحذف والاعتراض والتقديم والتأخير والتكرار ...إلخ، وكلها أدوات إجرائية تساعد في تقديم البعد الجمالي للتركيب الفني، إذ نجد النص يتكئ عـــلى لغة وصورة وإيقاع، ومن هذه العناصر ينهل المبدعون، فيختلفون في تنسيق اللغة ورسم الصور وإحداث الإيقاعات ، فاللغة الشعرية تمتاز بالترميز والإشارة والإيجاز والغموض، وهذا ما ذهب إليه أدونيس بقوله:« إن الكلمة في الشعر ليست مجموعة متآلفة من الأصوات تدل اصطلاحا على واقع أو شيء ما، وإنما هي صورة صوتية وحدسية»[1]، فالألفاظ موجودة قبل الأدب، لكن المبدع ينسقها وينظمها بطريقة ما، بحيث يخرجها عن مألوفها تركيبا ودلالة وإيقاعا وصرفا ونحوا، ليجعلها و بتفاعلٍ مع سواها شعرية متميزة «بوساطة الخلق التصويري الذي يكون معادلا لانفعال الشاعر، هذا الانفعال الذي يحث الخيال على إعادة تحليل وتركيب البناء اللغوي، وذلك ببث حيوية مخصبة في الحياة الجميلة الهادئة الـــزاهية في إغراق تلك العلاقات التي يـــزيل عنها رتـــابتها وينفض نمطيتها بعد أن فقدت اللغة مجازها اللصيق بها في نشأتها الأولى»[2]، فخصوصية استعمال الشعر للغة والدعوة للانزياح –باعتباره مقصد الشعرية دراسةً– وتميز لغة كل مبدع عن الآخر لا يُفهم منه أنّه شوهها لأن «ما يتغير هو معجم اللغة نظرا لارتباط اللغة بنشاط الإنسان الإنتاجي في كل مجالات عمله دون استثناء، أما نظام القواعد، فلا يتغير إلا ببطء شديد نحو تحسين القواعد وأحكامها مجددا، من هنا فإن كل عمل أدبي هو مجرد انتقاء من لغة معينة على أن لا يفهم الانتقاء أنه انتقاء من أشياء جاهزة بل هـــو خلق خاص»[3]، فدلالة الكلمة في الشعر محكومة بمـــعطيات التراكيب و السياق إذ « للانحراف والازورار عن الاستعمال العادي غرضه الجمالي »[4]، وأكبر المجالات التي يشيع فيها هذا الازورار هو مجال الشعر.

---

[1]–مقدمة للشعر العربي، أدونيس، ص100.

[2]–لغة الشعر، ر جاء عبيد، منشأة المعارف الإسكندرية 1985م، ص114.

[3]–مقالة في اللغة الشعرية ،محمد الأسعد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 1980، ص40.

[4]–نظرية الأدب، ويلك رنييه، ص179.

إلا أننا بهذا نذكي نار أسئلة عديدة أهمها، هل يكفي وجود الانزياح لتحقيق الشعرية؟ وهل كل انزياح بالضرورة هو أسلوب فني منشود من قبل المبدع؟ للإجابة عن هذه الأسئلة نتبنى رأى "جون كوهين" الذي يؤكد على أنّه لا يكفي خرق سنن اللغة لخلق الشعرية، فالأسلوب خطأ مبرر، لكن ليس كل خطا أسلوب، ومن هنا فإن « الورود المتواتر للانزياح في القصيدة لا يؤكد بأنه يمثل الشرط الضروري والكافي للواقعة الشعرية »[1]، فالشعرية هي مشروع المبدع الجمالي، والانزياح هو الإجراء لتحديد خصوصيته للنص الأدبي.

رغم أن الانزياح يشكل الركيزة الأساسية في تعريف الأسلوب عند تودوروف، إلا أنّه يرى اللغة مستويات ثلاث: المستوى النحوي والمستوى اللانحوي والمستوى المرفوض، فتحقق الشعرية من عدمها يتأرجح بين المستويين الثاني والثالث، ففي الثاني تتحقق اللغة الأدبية وجمالياتها حيث يتزاح المبدع عن الأشكال النحوية والجامدة التي نلتزم بها في خطاباتنا التواصلية المحضة، أما المستوى الثالث، ففيه تنتفي الشعرية، فالمرفوض هو خطأ أسلوبي لا يحقق اللذة، ولا المتعة عند المتلقي، فتغيب بذلك الجمالية وهذا ما يخول لنا إقصاء جملة من الانزياحات التي تعمل على تشويش الوظيفة الشعرية ، فالانزياح عند كوهين ليس الغاية النهائية في حد ذاته بل أنه مجرد وسيلة[2]، للوصول إلى الواقع الجمالي، وكذا معرفة المتلقي لحقيقة التواصل بمستوييه الإبلاغي والتأثيري.

وبعد هذا أصبح من المسلم في كل الشعريات أن اللغة الأدبية هي « انزياح عن النمط التعبيري المتواضع عليه، وهو خروج عن القواعد اللغوية وعن المعيار الذي هو الكلام الجاري على ألسنة الناس في استعماله، وغايته التوصيل والإبلاغ »[3]، لقد كان اهتمام الأسلوبيين المحدثين بهذه الظاهرة ملفتا للانتباه، فاعتبارها حدثا لغويا تبتعد بنظام لغتها عن لغة المألوف ، وبما أن اللغة الشعرية لغة النفس بتوتراتها وانفعالاتها كان يترك للمتلقي عناء الفهم والاستنتاج، فهي اللغة « التي تنفجر من النفس تلقائيا تحت تأثير انفعال شديد، ففي هذه

[1]–بنية اللغة الشعرية، جون كوهين، ص191.

[2]–ينظر :المرجع نفسه، ص205–206.

[3]–الأسلوبية والأسلوب ،عبد السلام المسدى، 163.

الحالة يصنع المتكلم الألفاظ الهامة في القمة ، إذ لا يتيسر له الوقت ولا الفراغ اللذان يجعلانه يطابق فكرته على تلك القواعد الصارمة قواعد اللغة المتروية المنظمة، وعلى هذا النحو تتعارض اللغة الفجائية مع اللغة النحوية »[1].

بعيدا عن المستوى النحوي، والمستوى المرفوض عند تودوروف، ومستوى العبثية الأسلوبية، وبعيدا عن درجة الصفر في الكتابة عند كوهين وبارت، تتضح سمات الشعرية وتتحقق في النّص، بتشكل خط الصياغة الخارجي. وسده للفجوات الدلالية والتركيبية، والتي تقوم على أثرها بنية اللغة الشعرية، فهو في الحقيقة يجسد طاقة النص الإيحائية والتصورية، والتي يكتسب بها شعريته وبُعدَهُ الجمالي.

ليس للغة الشعرية من مجال لتكثيف معانيها إلا من خلال تقنياتٍ أسلوبية، واحتمالات تعبيرية، تتعلق بقانون هدم اللغة العادية وإعادة بنائها في شكل لغة انزياحية، بحيث تفقد اللغة معها دلالاتها المتداولة، وعلاقاتها السابقة، لتحمل أبعادا جديدة تخلق مواقف ورؤى جديدة وتلك هي التي تنتج الوظيفة الشعرية، « فالوظيفة الإنشائية تقوم أساسا على مغايرة وحدوية البعد الدلالي، أو على الأقل تقتضي الانزياح بقانون التوحد عن مسار الرأسي المستقيم، لتجعل فيه انعطافات تكـــبر وتصغر، وتعلو وتنـــخفض حسب كثافة الفعل الشعري في مفهومه الإبداعي العام »[2].

إنّ العلاقة بين البنى السطحية والبنى العميقة للنص الأدبي تقوم على عملية تنازع دلالي متبادلة، إذ ننطلق من السطح الخارجي إلى ما تختزنه أذهاننا من إيحاءات ، ومدلولات مخبوءة في فضاء النص، وبهذا « تقوم على إضافة كثير من عناصر التـــعبير الغائبة بالفعل أو بالقوة إلى الفضاء، ثم ترد إلى النص المنطوق كثيرا من الدلالات الإفضائية »[3]، فالتجاذب الحاصل

---

[1]– علم المعاني دراسة وتحليل، كريمة محمود أبو زيد ،الناشر مكتبة وهبة ط1 مصر 1988م، ص38.

[2]–التفكير اللساني في الحضارة العربية، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب ليبيا تونس ط2 1986م، ص317.

[3]–قضايا الحداثة، محمد عبد المطلب، مكتبة لبنان سلسلة أدبيات ط1 سنة 1995م، ص106.

بين البنيتين هو تجاذب تكويني وتشكيلي لمعالم دلالة منبثقة من تفاعل البنيتين السطحية والعميقة.

تسهم السيطرة على اللغة الشعرية في بناء نصوص متميزة ، هذا البناء هو ذاته المدخل الأسلوبي لفهم هذه النصوص ، لأنه يكشف عن مجموعة من الظواهر التركيبية والإسنادية والدلالية.

1-الانزياح الإسنادي:

الإسناد مصطلح بلاغي يقصد به « ضم كلمة إلى أخرى على وجه يفيد أن مفهوم إحداهما هو المحكوم به ثابت أو منفي عن مفهوم الآخر هو المحكوم عليه »[1] ، ويعد ركيزة مهمة في اللغة الشعرية، إذ يعمل على اتحاد أجزاء الكلام « وتداخله بعضه في بعض، ويشتد ارتباط ثانٍ منها بأولٍ، فيحتاج في الجملة إلى أن توضع في النفس وضعا واحدا »[2]، قائما على الإسناد، أي« نسبة الحكم كما في عرف النحاة والمؤلف من المسند المحكوم به فعلا كان أم خبرا، والمسند إليه الذي ينسب إليه الحكم فتحصل به الفائدة »[3]، فالكلمة تعيش حياة جديدة بتجدد السياقات، فهي تبني وظيفتها بعلاقاتها ومحاورتها للسابق واللاحق، وهي بذلك تحقق الشعرية التي تعري « ذلك الدفق الهائل من الحركة ، الذي يعم عالم الخلق الأدبي في آفاق القصيدة »[4]، وعليه فالمصاحبات لعناصر الجملة المختلفة والخارجة عن إطار المعجمية، أي التمرد عن الملائمة التي تقع غالبا في اللغة النثرية، تنتج الشعرية في الانزياح الدلالي.

وفي هذا السياق عدّ كوهين « الخطاب الشعري خطابا ناقص النحوية بالمقارنة مع النثر وذلك في مستوى النحوية الخاص الذي تمثله الملائمة الدلالية »[5] ، كما يسمي الانزياح الناجم عن عدم ملائمة المسند للمسند إليه إنزياحا إسناديا أو منافرة، ويطلق عليه مصطلح

---

[1]–علم المعاني دراسة وتحليل، كريمة محمود أبو زيد ، ص38.

[2]–دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص63.

[3]–معجم المصطلحات النحوية والصرفية، محمد سمير نجيب الليدي، مادة (الاسناد) ص 107.

[4]–جدلية الحركة والسكون، سعودي النواوي، ط1، مطبعة مزوار الوادي الجزائر 2003، ص55.

[5]–بنية اللغة الشعرية ، جون كوهين، ص158.

ثالث وهو "اللانحوية" الذي يقوم على فكرة « تعجيز تلك الوظائف التي يسندها النحو إليها، والتي تتحقق على مستوى الإسناد والتحديد وغير هذه المستويات »[1]، وحتى لا تبقى منافرة، يتم نفي هذا النوع من الانزياح باستبدال المعنى الأول لإحدى الكلمات المكونة للتركيب بمعنى ثان أي اللجوء إلى الاستعارة التي « تتدخل لنفي الانزياح المترتب عن هذه المنافرة »[2]، كلا الانزياحين خرق للغة المتداولة، إلا أن الأول "المنافرة" تتحقق على المستوى السياقي، أما الثاني "الاستعارة" تتحقق على المستوى الاستبدالي، وبالتالي فاللغة تتحول لتعطي الكلام المعنى المتجدد « وتتكون مجموعة العملية من زمنين متعاكسين

- حالة الانزياح (المنافرة)
- نفي الانزياح (الاستعارة) »[3].

وهذا الإسناد التنافري الذي يدعم اللغة الشعرية لتتشكل في صورتين هما: التنافر الإسنادي والتنافر الإضافي.

فالتنافر الإسنادي يكون بين المبتدأ والخبر، فهما يمثلان الركنين الأساسيين للجملة الإسمية ، وقد شاع التنافر بينهما في الشعر المعاصر يقول محمد عمران:

عَيْنَيكِ
في زَمَانِنَا المرِيض
أعدم الغناء
زمننا المصلُوب[4] .

وفي الجملة الفعلية التي يجب أن تخضع إلى قانون التباعد واللاتجانس الإسنادي لتحقق القدر العالي من الشعرية. كما يقول الشاعر:

دَخَلُوا إلى قَلبِي

---

[1]–المرجع السابق، 108–109.
[2]–بنية اللغة الشعرية، جون كوهين، 109.
[3]–المرجع نفسه، ص110.
[4]–مرفأ الذاكرة الجديدة، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، ص106.

وحِينَ تَوغَلُوا فِيه
تَنَاسخ في دَمِي وَجهَان
وجهُ حَبِيبتِي
وقَصِيدَتِي[1].

أما التنافر الإسنادي الإضافي، فيجب أن يصيب في لغته توقع المتلقي، إذ تقتضي اللغة الشعرية أن يبتعد المضاف عن المضاف إليه، بخلق فجوة حادة بينهما، ترتقي بأسهم الشعرية في العمل الفني ويرد كثيرا في الشعر الحر، يقول أدونيس:

ونَادر الأسودْ
يَقرَأُ باسمِ اللهِ الشقَاءْ
أُسطُورَةُ الخُبْزِ وشِعرُ الماءْ[2].

فالإسناد في السطر الثالث يخلق لدى المتلقي أزمة تأويل، سببها التنافر بين المضاف والمضاف إليه، ولعل أدونيس يقر في مقطوعته بقيمة الدلالة المفقودة، والتي تضطر السامع للبحث عنها، وعن حقيقة الإسناد مابين "أسطورة /الخبز"،" شعر / الماء".

2-الانزياح التركيبي:

تشهد هذه الظاهرة خرقا للقوانين المعيارية على نحو يحقق الشعرية، ويدرج كوهن هذا الانزياح ضمن ما أسماه بالانزياح السياقي، وهو في رأي كوهين « يمثل انزياحا ضعيفا نسبيا بالمقارنة مع الأنماط الانزياحية الأخرى التي تشكل انزياحا صارخا »[3] ، ومهما يكن، فإن مظاهر الانزياح التركيبي كثيرة في الفن الشعري خصوصا، وهي تتمثل أكثر في التقديم والتأخير، الحذف، الالتفات، الفصل...إلخ، كما تشكل هذه المظاهر أسلوبا شعريا فاعلا في بناء النص، خصوصا إذا استثمر الأديب هذه الطاقات الكامنة، واستطاع أن يجعلها جزءً من ذاته الشاعرة، تفصح عن دواخله وفكره ورؤاه.

---

[1]-الحب في درجة الصفر، عبد العالي رزاقي، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1977، ص31.
[2]-الأعمال الكاملة ،أدونيس م2 مرايا الطواف وتاريخ الفصول، دار العودة ط1، بيروت 1971ن ص515-516.
[3]-بنية اللغة الشعرية، جون كوهين ،ص111.

إن تقنية التقديم والتأخير ترتكز في الأساس على خرق نظام الرتبة، كالجملة سواء الإسمية أو الفعلية، ويقول "كوهين" في هذا الشأن: « لقد اخترنا لهذه الغاية القلب أو الانزياح عن القاعدة التي تمس تركيب الكلمات »[1]، فلتحقيق الشعرية يعتمد الأديب إلى إحداث خلخات في الرتبة بتقديم ما حقه التأخير كالمفعول وشبه الجملة، وتأخير ما حقه التقديم كالمبتدأ والفعل، ولقد ذكر "كوهين" أن هذا النوع من الانزياح بـــقي دائما خجولا في الأدب الفرنسي بعيدا عن اهتمامات الأدباء في نصوصهم الإبداعية[2]، ولكنّه على العكس من ذلك في الآداب العربية، التي يعدّ فيها من أهم المسالك التي تدل على مهارة الأديب، وقدرته على التفنن واستخدام المفردات والتراكيب، لأن فيه انزياحا عن المألوف، وتنشيطا لذهن المتلقي زيادة على أنّه عامل مهم في إثراء اللغة الشعرية، وإغناء التحولات الإسنادية التركيبية في النص، ويُعتبر التقديم والتأخير من أهم الإمكانات الانزياحية التي اعتمد عليها الشعراء المعاصرون للتعبير عن ضبابية النفس المعاصرة، يقول أدونيس:

في الشُقُوقِ تَفيأْتُ
كُنتُ أحُس الدَقَائِقَ
أَمخضُ ثَديَ القِفَارِ
سِرتُ
عَصرتُ الحَصَى والغُبَار[3]

شبه جملة + الفعل، فالانزياح الحاصل كان بتقديم شبه الجملة على الفعل المتعلق به، يسوغه السياق الذي جاء فيه التقديم، وهو سياق إبراز طريق طويل وعسير للصقر، والتي دفعته معاناته إلى التفيؤ تحت ظلال الشقوق، وهذا ما رفع من درجة الشعرية على عكس قولنا "تفيأت في الشقـــوق"، وللاحـــق من الأسطر لهذا السطر دلالة عـــلى قساوة الطـــبيعة وعدائها له.

---

[1]– بنية اللغة الشعرية، جون كوهين ، ص180.

[2]–ينظر:المرجع نفسه ، 176–177.

[3]- الأعمال الكاملة، م2، ص256.

3-الانزياح الدلالي:

إنّ الدلالة الشعرية في الأصل مفاجأة تعبيرية، فكلما كانت غير منتظرة كانت أشد تأثيرا في نفس المتلقي. يرى جاكسبون أنّ « مدلول المفاجأة يعود إلى مبدأ تكامل الأضداد، ويقرّر أن المفاجأة الأسلوبية هي توليد اللامنتظر من خلال المنتظر، ويؤكد علم الدلالة الذي يعنى بمعالجة إشكاليات الدلالة داخل النص، أن اللغة مزدوجة في ذاتها، فمنها جدول تصريحي، وآخر إيحائي، فالأول يستمد قدرته الإخبارية من الدلالات الذاتية، أما الثاني فيأخذها من دلالات السياق الجديد والنص الأدبي مجموعة من حوارات بين سياقات متعددة في مستوياتها السطحية والعميقة إنه يفرز قوانينه الداخلية وفق جدليتها الخاصة»[1].

إنّ توظيف الرمز ببعده الانزياحي هو عدول عن الواقع وليس إلغاء له، وهو تكثيف إيحائي وتفجير للطاقات الدلالية، هو تحريض للفظة والسياق معا لاستبطان مكنونات النفس بغية تحقيق وجود النّص، فالرمز هو« صورة الشيء محولا إلى شيء آخر بمقتضى التشاكل المجازي بحيث يغدو لكل منهما الشرعية في أن يستغلق في فضاء النص »[2].

وقد نجد الرمز تتأرجح شعريته بين مستويات الرمز في الشعر، « فالمستوى التراكمي يُسِيءُ إلى النّص، قبل أن يُسيء إلى الرمز ، إذ أن شعرية هذا تتأتى من شعرية ذاك ، ولا يمكن أن تنفصل إحداهما عن أخرى »[3] ويزداد حال الرمز سوءً مع المستوى الاستعاري، « فهو من أسوأ المستويات تعاملا مع الرموز، حيث يختزل الشخصية الأسطورية أو التاريخية أو الواقعية بإشارة ، ويختزل الإشارة بمقولة ناجزة... بل إن الإشارة تأتي معدومة الدفق الجمالي ويمكن حدفها من السياق أو استبدالها من دون أن يؤثر ذلك فيه »[4]، ونجد المستوى الثالث الذي حاد عن ماهيته إذ نلحظ فيه « أنّ الرمز لا يأتي في النّص إلا بوصفه حاملا للأفكار التي يتبناها الشاعر، فالمبدع القومي العربي يميل إلى رموز ذات سمة عربية،

---

[1]-الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدى، ص115.

[2]-وعي الحداثة دراسة في جمالية الحداثة الشعرية، كليب سعد الدين ،اتحاد الكتاب العرب 1997م، ص71.

[3]-المرجع نفسه، ص 74.

[4]- نفسه، ص74.

والمبدع الأسمى يميل إلى الرمز الأسمى»[1]، ومـــا نود الإشارة إليه هو أنّ الهاجس الشعري، والسعي وراء الفكرة وتأكيدها قد يفرغ الرمز وسياقه من الشعرية التي ينشدها الأديب في نصه، ولعل الرمز باعتباره الكائن الذي لا تحكمه السياسة ولا الفكر، تتضاعف شعريته في المستوى الرابع المحـــوري، « فيمكن التوكيد أنّ هذا المستوى، هو الذي ينطبق عليه مصطلح الرمز الفني بكل ما يعنيه المصطلح، حيث نلحظ الإيحائية والانفعالية والسياقية والتخيل والحسية، في هذا المستوى الذي يشكل محور القول الشعري »[2]، فالإنسان المبدع عامة يميل بطبيعته إلى الرمز المستفز –الغامض–، والذي يمنح لخطـــاباته آفاقا رحبة ومساحات شاسعة يستطيع من خلاله فتح باب التـــأويلات والتخريجات العديدة لنصوصه، فتكون نقـــطة التقاء للمتلقين على اختلاف فهـــومهم ومشاربهم وثقافتهم، فالرمز الفني هو طريق المتلقي نحو ميتافيزيقيا النص.

ومن الرموز الفنية التي شاع توظيفها في الشعر المعاصر رمز "الحجر" الذي يختزن طاقة التناقض فيه، إذ يرمز إلى الاغتراب والقلق من جهة، و إلى تكثيف التجربة الفلسطينية في مقاومة المحتل من جهة أخرى، فتمة تعامل رمزي مع الحجر، يجعله يشع في اتجاهات متباينة يرسمها الهاجس الشعري للمبدع.

ففي الموقف الأول يقول أدونيس:

في الحَجرِ التّائِهِ لَونُ القَلَقْ
لَونُ خَيالٍ سرِي
مَنْ يَا تُرَى مَرّ هُنا واحتَرَقْ
يَحلُو لخطْوي اللّهبُ الأَحمَر
وَكُلمَا طَال به البُعدُ
يَعلُو ويَستَكبِر[3].

---

[1]– وعي الحداثة دراسة في جمالية الحداثة الشعرية، كليب سعد الدين ، ص75.

[2]– المرجع نفسه ، ص77.

[3]–الأعمال الكاملة م2، ص50.

أما الموقف الثاني فيقول محمود درويش:

أنا الحَجر
أنا الحَجر الذي مَستهُ زَلزَلَةٌ
رَأَيتَ الأَنبِيَاءَ يُؤجِرُونَ صَلِيبَهُم
إستأجَرتْني آيَةُ الكُرسِي دَهراً ثم صِرتُ بطاقةً للتَهنئات
تَغَيير الشّهداءُ والدّنيا
وهَذا سَاعِدي
تَتحَركُ الأَحجَارُ
فَالتَفُوا عَلَى أُسطُورَتِي[1].

بعيدا عن قسوة وصلابة الحجر، يتقمص الشاعر وجوده وكونه رغم بدائية فعل المقاومة لديه، فهو يرى فيه استمرارية التحدي ودلالة الرجم وقابلية التحول، فمحمود درويش يبحث عن تشكيل جديد للذات الفلسطينية المقاومة من خلال رمز الحجر.

ب-الانزياح مفاجـــأة تعبيرية:

يرى النقاد أنّ المتكلم عندما ينشد الجمالية والتأثيرية في أساليبه يلجأ بالضرورة إلى مخالفة المتوقع والإتيان باللامتوقع، الذي يُـــثمر اللذة في نفس المتلقي، وتتشكل درجات هذه اللذة وفقا لقدرات وإمكانات المبدع وسعة خياله، فكان الخروج عن المعيار سبيل الشعراء عبر العصور في إثارة السامع، إلا أنّ الشعراء المحدثين كانت نظرتهم إلى الانزياح والعدول عن القاعدة أكثر عمقا وتقدما، بحيث يشكل التفنن في إيراد احتمالات خرق اللغة السائدة ما يعرف باللغة الشعرية، فكوهين يرى أن الانزياح الدائم والمستـــمر باللغة عن المستعمل والمعروف يحقق قدرا من الشعرية[2] ، كما أن « رصـــد ظواهر الانحراف في النص يمكن أن

[1]-ديوان محمود درويش، م2، دار العودة بيروت، 1980، ص245.
[2]-بنية اللغة الشعرية، ص192.

تعين على قراءته قراءة استبطانية جوفية تبتعد عن القراءة السطحية والهامشية، وبهذا تكون ظاهرة الانحراف ذات أبعاد دلالية وإيحائية تثير الدهشة والمفاجأة ، ولذلك يصبح حضوره في النص قادرا على جعل لغته لغة متوهجة ومثيرة تستطيع أن تمارس سلطة على القارئ من خلال عناصر المفاجأة والغرابة »[1].

ولقد أعطى السرياليون لفكرة المفاجأة أبعادا كثيرة في عملية الإبداع، إذ جعلوها مبدأ ومنطلقا للخلق ومقصدا له، فالكاتب السريالي لا يمارس فعل « الكتابة إلا أنْ تغمره المفاجأة »[2]، فينقلها بالتالي إلى المتلقي، أما إيمانهم بأنها غاية، فيظهر في قول "بروتون": « يجدر البحث عن المفاجأة للمفاجأة نفسها بحثا غير مشروط »[3]، كما جسدت لهم ماهية الحرية وغايتها، فهي « بما تحمله من مفاجآت غير متوقعة... تعطينا مدى الحرية الممكنة »[4]، إلا أن هذا يدرج في خانة المبالغة والغلو وتعطيل حقيقة الإبداع الأولى، وهي التواصل قبل التأثيرية.

بعيدا عن غلو هذه الجماعة، نجد أن الكثير لف لفهم ، ونحا نحوهم في القول بأهمية عنصر المفاجأة، فأرسطو يجعل " الدهشة هي أول باعث على الفلسفة"، وهو بنزعته العقلية يخرج الإدهاش من فضائه الذاتي ويلحقه بحيز العلمية، أي أن السؤال مبعثه المفاجأة، كما يرى برجسون « أن الكون إذا كان خاليا من المفاجأة والاختراع والإبداع كان وجود الزمان باطلا »[5]، وعليه تكون لغة الدهشة والمفاجأة مركبا حياتيا وجوديا، وكأن لسان الحال يقول: **أنا اندهش إذا أنا موجود.** « وهكذا أدركت معظم الاتجاهات النقدية الحديثة مدى ما للمفاجأة من أثر، فراحت تركز على العناصر التي من شأنها أن تولد هذه المفاجأة ولعلّها وجدت في مفهوم الانزياح مصدرا وموئلا لتلك العناصر»[6].

---

[1]–الانحراف مصطلحا نقديا، ربابعة موسى ،مؤتة للبحوث والدراسات مج10 ع4، 1995، 146.

[2]–المعطيات الأساسية لحركة السريالية ،كاروج ميشيل: اندريه بروتون، ص125.

[3]–المرجع نفسه، ص126.

[4]–علم الأسلوب، صلاح فضل، ص 159.

[5]–التطور المبدع، برجسون هنري، ص40.

[6]–الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص130–161.

إنّ عنصر المفاجأة والدهشة المنبعث من نفس المتلقي، وبتأثير من التيارات الشعورية المجسَّدة في انزياحات اختلفت مستوياتها في العمل الفني، تجعله مركبا نصيا يتكئُ عليه المبدع في جعل القارئ يشترك في عملية الإبداع. إنّ تضخم عنصر المفاجأة إلى حد الأساسية في النّص، ذهب "بكيبيدي" إلى تعريف الأسلوب بأنه هو المفاجأة في حد ذاتها[1]، وبتنوع الاحتمالات التعبيرية والأسلوبية المنتظمة داخل النّص الأدبي وتباينها في مدى فاعليتها فيه، يكون لبعضها ظهورٌ بارز أكثر من غيرها، فبالتفاوت فيما بينها بقدرة التأثير على المستوى البنيوي للنص الأدبي، والقدرة على جذب المتلقي وتشويقه، وجعله شريكا في النّص، يَكُونُ الأسلوب هو المفاجأة، فيبقى حضوره علامة مميزة للنص، ولطبيعة المفاجأة الفاعلة والمؤثرة.

لقد اهتم الأسلوبيون بعنصر المفاجأة وأفاضوا في بيان مصادرها وآثارها ومبطلاتها، فريفاتير ربطها بكل حركة انزياح أو عدول أسلوبي، فالخروج عن المنتظر إلى صورة لغوية تركيبية أخرى تشكل اللامنتظر الذي يجعل النفس تنتقل عبر موضعين قد تربطهما علاقة، إذ أن المسافة تقطع درجة الصفر، فكلما طالت المسافة واتسعت المساحة زاد نمو المفاجأة وعَظُم أثرها حتى إذا ما زادت المسافة إلى حد تتعطل فيه قدرة الإدراك للعقل البشري دخلت مجال الانزياح المرفوض على حد تعبير تودوروف، وقد ساق ريفاتير مثلا قول كورني: " عتمة مضيئة تسقط النجوم"، فجمع العتمة بالضوء، وبهذا أحدثت المقابلة (التضاد البنيوي عند ريفاتر) منبها أسلوبيا لابد له أن يحدث استجابة لدى المتلقي، فرغم بساطة الإسناد إلا أنّه عميق عمق روح المبدع، فكل واقعة أسلوبية تنشأ من سياق ومن تعارض و لذلك على الدرس الأسلوبي أن يمنح التعارض عنايته، لأنّـــه يشكل الإجراء الأسلوبي في النـــص المدروس، « فلم تعد الصورة الحديثة تعمل على شرح وتوضيح الدلالة بل على تغريبها، والاستعارة التي كانت مقارنة بين شيئين ، أصبحت فعل "البعد" عن المألوف من الأشياء، وإسقاطا لدلالة الصورة الأولية المعلومة وتـــوليدا لدلالة ثانية مجهولة »[2]، فالمتلقي تطمئن نفسه ويهدأ باله عند إدراك الدلالة بتفاصيلها في الصورة بمنظورها القديم، فيتعطل عنصر

[1]–المفاتيح الألسنية، جورج مونان، ص135.

[2]–الغموض في الشعر الحديث ،إبراهيم رماني، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر (د.ت)، ص260.

المفاجأة، أما الصورة الحديثة، ففيها من الغموض المستفز والمثير ما يعمل على سعي المتلقي الحثيث إلى إدراك الدلالة ومن تم الحقيقة.

فالمفاجأة عنصر جديد من عناصر الدراسة النقدية، لا يقوم بالضرورة على العبثية، فهي تكون جادة على الأغلب ومبررة، ولذا تحقق داخل النص تأثيرا وثراء قد لا تحدثه الأساليب الأخرى، فالبحث في عنصر المفاجأة يوسع مجال النظر وأفق الإدراك، فالمتلقي للظاهرة يَعمَد غالبا إلى الربط بين نتيجة المفاجأة وبين المقدمات المهيئة والمؤدية لها، إذ تنشأ بذلك الربط بين المتباعدين علاقةٌ "فنية" سواء في سياق روائي أو في تركيب لغوي أو في تخريج صوري، فطبيعة الأسلوب من حيث سردها أو تركيبها أو تصويرها، تقدم للأديب إمكانيةَ تَقلِيبِهَا مُظْهِرًا تقنيات فنية تشكل بتواردها أسلوبا مميزا للنص، فالسرد مثلا يسير في خط يختاره القاص وعلى ضوء نمطيته تتجلى لحظات فارقة تفاجئ المتلقي، إذ يخيب انتظاره اتجاه ما كان ينبغي أن يكون في تصوره، كصدور الخير من غير مصدره أو اكتشاف مصدر الشر من مصدر الخير، فطبيعة السياق هي التي تكون كفيلة بخلق المفاجأة، « فالسياق الأسلوبي هو نموذج لغوي ينكسر بعنصر غير متوقع »[1]، وقوة المفاجأة التي تظهر على المتلقي هي شهادة لجمالية هذا الخروج وتصريح بمشاركته في بناء الحدث الفني، وما هذا كلّه إلا نتيجة لانجذاب المتلقي لمعرفة سبب البعد والخروج المشكل للمفاجأة في النص الأدبي.

أما وقع المفاجأة على المتلقي وقيمة النص، فهو كثير ومتنوع بتنوع طرقها، ومن طرقها ما « يكتم سر المفاجأة عن البطل والنظارة – المشاهد والمتابع للحدث – حتى ينكشف لهما معا في آن واحد ومثل ذلك قصة موسى مع العبد الصالح »[2]، ومنها ما يقوم على الحوار، فهو « في القصص القرآني الروح الذي يرى في كـــيان العمل القصصي وبغير الحوار لا تجد الفائدة ولا الـــذوق الرفيع والتلوين البديع في الحادثة والجمال والبيان »[3].

---

[1]–علم الأسلوب، صلاح فضل، ص193.

[2]–القصة القرآنية الخصائص والأهداف، علي حسن محمد، ط1، مطبعة الحسين الإسلامية القاهرة، 1995م، ص27.

[3]–المرجع نفسه، ص78.

1- المسافة الجمالية:

لعلّه من أهم المفاهيم التي تعاضد مفهوم أفق الانتظار، مفهوم المسافة الجمالية (**Ecart esthetique**)، وهو يطلق على البعد الموجود بين النّص وبين أفق انتظارٍ قديمٍ متعارف عليه. يعرّف "ياوس" المسافة الجمالية فيقول : « إذا سمينا المسافة الجمالية تلك الفجوة الفاصلة بين أفق الانتظار الموجود سلفا والعمل الجديد الذي يمكن أن يؤدي تلقيه إلى "تغير في الأفق" وذلك بالسير عكس التجارب المألوفة أو يجعل تجارب أخرى، يعبر عنها أول مرة، فتقفز إلى الوعي. إن هذه المسافة الجمالية تقاس وفق سلم ردود فعل الجمهور وأحكام النقد (نجاح مباشر، رفض أو صراع، استحسان القراء، فهم مبكر أو متأخر) يمكن أن يصبح مقياسا للتحليل التاريخي »[1]، فالمسافة الجمالية هي واقع نصي جمالي يمكن أن يقرب وجهات النظر والرؤى بين المبدع والمتلقي، بعيدا عن أي نمطية أو رتابة قد تذهب بلذة التواصل والتأثير.

توضح هذه المسافة الفروق الموجودة بين ثلاث حالات من ردود الفعل لدى المتلقيين:

«- أن تكون الكتابة وفق معيار جمالي واحد معروف لدى القارئ، يجد فيه تأكيدا لأفق الانتظار، وفي هذا الحال يتم استعادة وتكرار معايير جمالية موروثة تكرس نوعا من التقليد الفني، ونحافظ على إرثه الجمالي انطلاقا مما اكتسبه الجنس الأدبي في مساره التاريخي.

- أما الحالة الثانية ففيها يتم التصادم بين عمل أدبي جديد، وبين أفق انتظار متداول ومألوف، وهذا ما يجعل بعض الأعمال الجديدة في نشأتها الأولى تظل لفترة زمنية غير متقبلة، لأنها تفتقر إلى جمهور متلق، نظرا لما تتميز به الكتابة من جدة في أسلوبها وموضوعها، أو تغيير في وظيفتها، فيبدو عليها أثر الغرابة أول مرة مما يؤدي إلى تخيب أفق المتلقي.

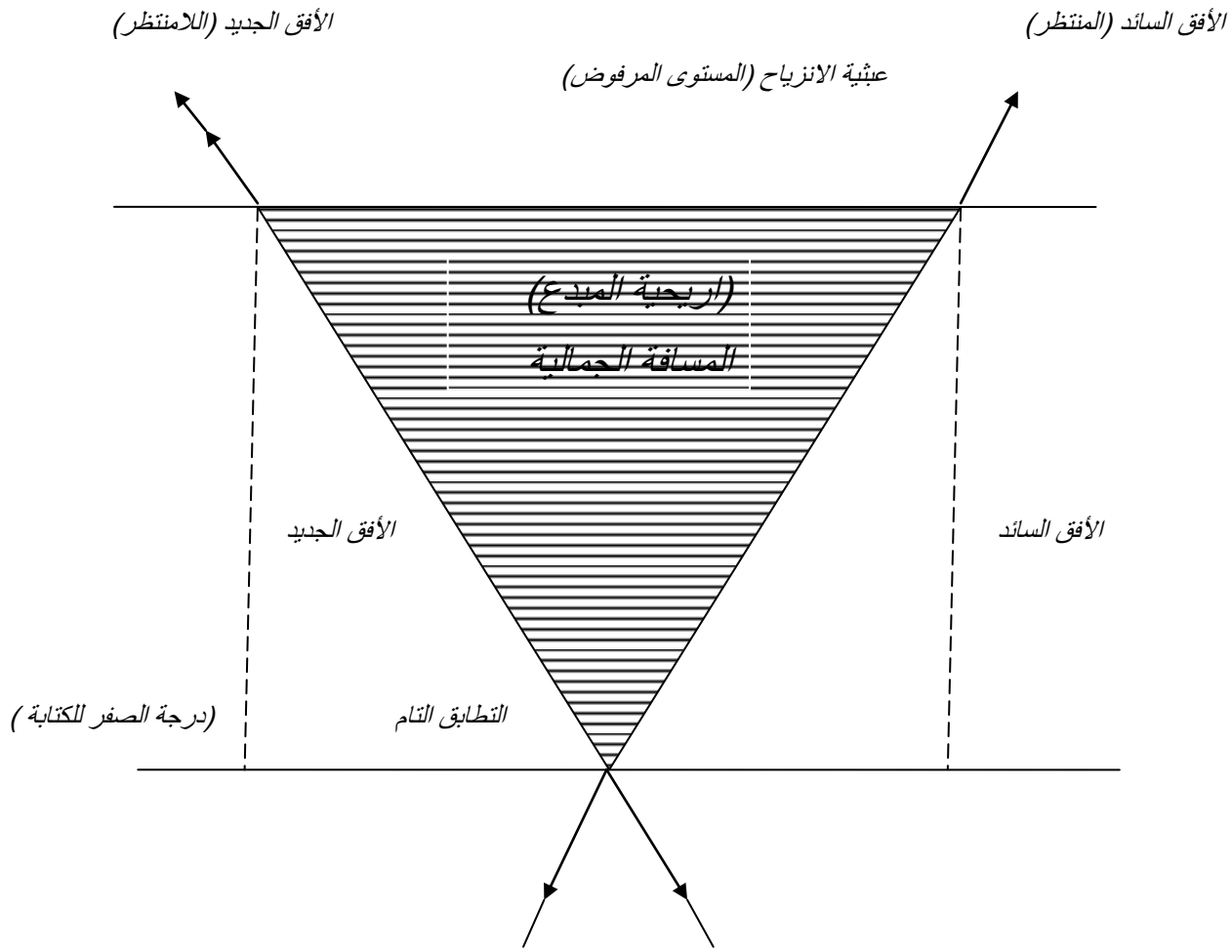
[1]-النص وتفاعل المتلقى في الخطاب الأدبي، حميد سمير، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2005، ص31.

– تتمكن المقاييس الجمالية التي يتضمنها العمل الجديد من تأسيس أفق انتظار يصبح له هو الآخر رصيد فني تربطه علاقة جدلية بأسئلة واهتمامات عصره، ويعني هذا أن هناك نوعا من القراء يملكون من المرونة والذكاء ما يجعلهم يقبلون على الأفق الجديد... ويرون أفق انتظارهم يتغير، وذخيرتهم الفنية تتسع شيئا فشيئا »[1].

فالعمل الفني الذي يقصده "ياوس" انطلاقا من نظريته هو الذي اتسعت فيه المسافة الجمالية بين الأثر وأفق انتظار المتلقي بقدرٍ تكون فيه محققة للمفاجأة والمخالفة، بعيدة عن العبثية بالاتساع المفرط للمساحة الجمالية، وكذا بعيدا عن التطابق التام بين العمل الفني وأفق الانتظار الذي يقودنا إلى النمطية، « فكلما اتسعت المسافة بين أفق انتظار العمل الأدبي وبين الأفق السائد ازدادت أهمية العمل... ولكن حينما تتقلص هـــذه المسافة يكون النص الفني – حسب تعبير أيكو– أكثر كسلا »[2]، ولعله وبالمخطط التالي تترسخ أبعاد المسافة الجمالية في الذهن، وتقترب حقيقتها من الواقع النصي ومن مغامرة المبدع الكتابية.

[1]–النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي، حميد سمير، ص32.

[2]–القارئ في الحكاية، امبرتو إيكو، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي ط1، 1996م، ص63.



مخطط توضيحي لمجرى المسافة الجمالية

2- المفاجأة والصورة:

إنّ الصورة الفنية المؤثرة هي التي تحدث مفاجأة وهزّة شعورية في ذهن المتلقي، بما تقدمه من متعة جمالية مؤثرة ومن هنا « تكون الهزة المفاجئة التي تصنعها الصورة، وتكون حالة الارتياح والتوازن بعد قراءتها »[1]، فالصورة التراثية لم تعد قادرة على إشباع رغبة المبدع المعاصر في التواصل مع المتـــلقي والتأثير فيه لِمَا تتكئ عليه « في تراخ وخمول من عناصر المقارنة والمشابهة ومـــراعاة الرباط المنطقي الـــذي يتصنعه الشاعر في أغـــلب الأحيان »[2]، والذي يمثل أفق انتظار المتلقي، في حين يجب على المبدع أن يخالفه بأفق جديد في العمل الأدبي، وهذا أساس المفاجأة في الصورة، فالاستعارة مثلا « في النثر الإعلامي العادي يحاول تقريب الموضوع من الجمهور وتوضيحه، فإنها في الشعر تقوم بتكثيف أثره الجمالي المنشود، فالصورة في الشعر والأدب عموما لا تترجم الشيء الغريب إلى كلمات مألوفة، ولكنّها على العكس من ذلك تحول الشيء المعتاد إلى أمر غريب عندمـــا تقدمه تحت ضـــوء جديد وتضعه في سياق غير متوقع »[3].

إنّ الصورة الحديثة القائمة على المفاجأة لغة ابتكاريه ومتفجرة، تبحث عن البكر والجديد والغريب، بهدف إعادة الروح للعمل الفني، ولقد نحا الشعراء المعاصرون نحو هذه اللغة لجلب انتباه القارئ، وتثبيت الشعور لديهم بقدرتها على خلق عالم جديد يرتكز على جملة من الانحرافات يحدثها المبدع في عمله، فالشرط الأساسي في الكتابة الجديدة «هو الشرط الانقلابي... فالشعراء في عالمنا العربي هم بعدد حبات الرمل في الصحراء العربية، ولكن الذين استطاعوا أن يخرجوا عن المألوف الشعري إلى اللامألوف... ويطلقوا في السماء عصافير الدهشة ويقيموا للشعر جمهورية لا تشبه بقية الجمهوريات... يعدون على الأصابع... بالشرط الانقلابي، نعني خروج الكتابة والكاتب على سلطة الماضي بكل أنواعها

---

[1]-صورة والبناء الشعري، عبد الله محمد حسن، دار المعارف بيروت 1983، ص33.

[2]-لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر، رجاء عيد، ص473.

[3]-نظرية البنائية في النقد الأدبي ، صلاح فضل، مكتبة الانجلو مصرية مطبعة الأمانة القاهرة، 1978م، ص57.

الأبوية، والعائلية، والقبلية وإعلان العصيان على كل الصيغ و الأشكال الأدبية التي أخذت بحكم مرور الزمن شكل القدر أو شكل الوثن »[1].

إنّ الصورة التي تمتلك المقومات الفنية العالية والقيمة الجمالية والتأثيرية المرتفعة، لا يشترط فيها بشكل كبير التوافق مع أفق القارئ أو مخالفته، فهذا النوع من الصور قادر وحده على الـــتأثير في القارئ والنفاذ إلى نفسه، وقـــلب الموازين لديه وخصوصا عندما يكون أفق تلك الصورة مختلفا عن أفق انتظار القارئ ، مخيبا لأفق توقعه ، « فالشاعر في مواقفه وتجاربه الشعورية يرى الأشياء، والناس والأفعال على نحو متجدد ، أو على هيئة غير مألوفة، وروح الشاعر تحلق لتتجاوز العلاقات المنطقية التي رسمت لكل شيء »[2]، وفي هذا السياق يكون خلقه للصورة القائمة على عنصر الدّهشة والمفاجأة وليدة الذات الشاعرة المنطلقة السابحة في عالم اللامنتظر الشعري.

3- المفاجأة والبناء الروائي:

قد يكون لتداخل حدود النثر والشعر دور بارز في ولوج اللغة الشعرية فضاء الرواية، « لأننا نعتقد مع "جاتيام فيكون" بأن النثر ليس حقيقة وسيلة تعبير منفصلة عن الشعر، وهكذا للشاعر أن يسرد لنا بلغته الشعرية عالمه الروائي، ولا شيء يحظر الكاتب من أن يباري الشاعر فيما يقوم به »[3]، فالروائي بفنه يسعى إلى تنمية متنه الحكائي، فلا يكتفي بخصال الرواية النثرية وتقنياتها فحسب، بل يلجأ إلى استعارة بعض خصائص الشعر الذي يُعلي من تأثيرها وثرائها، وبتالي فالشعرية لا تقتصر على الشعر دون النثر ، بل ربما عدّت خاصية نثرية دون الشعر، إذ يُقر تودوروف أن كلمة الشعرية تتعلق « في هذا النص بالأدب كله سواء أكـــان منظوما أم لا، بل قـــد تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعماله النثرية »[4]، وهي

---

[1]–الكتابة عمل انقلابي، نزار قباني، منشورات نزار قباني بيروت مجموعة مقالات نشرت في مجلة الأسبوع العربي ط1 1975م، ط1.

[2]–جماليات الأسلوب والصورة الفنية في الأدب العربي، فايز الداية، ص114–115.

[3]–النص الأدبي من أين وإلى أين، عبد المالك مرتاض، ص34.

[4]–الشعرية، تودوروف، ص23.

إشارة من توذوروف إلى إسقاط أغلب الحدود القائمة بين النثر والشعر، لينتج هذا التغالب مجرى جديد يعبر عن النفس البشرية المتجددة في إطار المفاجأة الروائية.

تعد المفاجأة في الخطاب الروائي باعتبارها نوعا من الخروج عن السير المألوف للأحداث المتشابكة مع مقومات أخرى، كالشخصيات والزمان والمكان مقوما هاما، شأنه شأن المقومات المعروفة، ومركبا نصيا روائيا لانستطيع الاستغناء عنه، « فعندما نتأمل في طبيعة الأفعال التي تمارسها الشخصية... هي أفعال استثنائية داخل العمل الفني، يقول المريض البطل: (ما أجمل كل زمان باستثناء الآن) إن أفعال البطل هي عامة رفض للنموذجي المألوف : الإجابة العاقلة تخنقك، وكأنها تستفزك التصرفات العاقلة و تغضبك بلا سبب وما أجمل أن يثور البحر حتى يطارد المتسكعين على الشاطئ وأن يرتكب السائرون على الكورنيش حماقات لا يمكن تخيلها، أرهقتني الوحشة في الزحام »[1]، وهكذا يلاحظ المتأمل أن بناء الشخصية في رواية الشحاذ كانت تبحث عن اللامألوف من الأفعال حتى تتميز من جهة، وحتى تكون أداة مفاجأة للمتلقي في يد نجيب محفوظ من جهة أخرى.

4-عنصر المفاجأة وتكراره:

يعد خرق القاعدة على محور نظام الكلمات في المتتالية الكلامية، أو على المحور العلائقي بين الدال والمدلول منتجا لنظام إيحائي في النص الشعري يعكس التجربة الذاتية، ذلك أن القول بالانزياح في السياقات الأسلوبية المختلفة يعني بشكل ما رفض المعرفة المتكررة، والبحث عن أبنية فردية خاصة، يراعى فيها عنصر الاستفزاز ومراقبة الاستجابة وردود الأفعال لدى متلقي النص، ومن أهم الحالات التي لا يكون فيها الخروج عن المعيار فنا، هو استهلاك قدرتها الاستفزازية بتكرارها بشكل أو بآخر ، فتصبح مألوفة لدى الجمهور ليضيع بذلك أثر الانزياح وتتضاءل القيمة الأسلوبية لديه، مثل الصورة التي نستعملها باستمرار للدلالة على الكريم "**أنت بحر**"، والتي عدّت من المجاز الميت الذي ألف الناس غرابته ومعنى هذا « أن الطاقة التأثيرية بخاصية أسلوبية تتناسب تناسبا عكسيا مع تواترها، فكـــلما

[1]-في نظرية الرواية، محمد الباردي، دار الجنوب للنشر تونس 1996م، ص67-68.

تكررت نفس الخاصية في نص ضعفت مقوماتها الأسلوبية، أي أن تكرارها يفقدها شحنتها التأثيرية تدريجيا »[1].

لقد وظف "ريفاتير" في هذا السياق مصطلح "التشبع" الذي استعمله مجازا للدلالة على أن السمة الأسلوبية هي بمثابة المادة المنحلة، فإذا تكررت الخاصية الأسلوبية باطراد يكون « النص ومن تم المتلقي ... قد وصلا إلى حالة من التشبع لهذه الخاصية، فلا يعودان يطيقان إبرازها بما هي خاصية مميزة »[2]، ومثال ذلك أن يقوم بناء النص على ظاهرة الجناس، فإذا كثر تكرارها اختفى تأثيرها، بل لعل العدول عن الظاهرة يصبح هو نفسه خاصية أسلوبية.

وعليه يمكن القول بأنّ اعتماد الكاتب على ظاهرة أسلوبية واحدة بتكرارها يجعل الأمر عاديا لا مزية أسلوبية له، بحيث يكون مطابقا وموافقا لأفق انتظار المتلقي، وهذا الأمر يجعل الكاتب يؤمن بضرورة الابتكار والمفاجأة في خطابه ، ولا يعتز بظاهرة أحادية يواظب على استعمالها، فهي تعطل ذاته الشاعرة المبتكرة.

ولاشك في أن الكتابة الفنية هي معرفة الهيئات التعبيرية المفاجئة للقارئ، والتي على المبدع أن يوظفها ليثير انتباهه ويحافظ على مشاركته في العملية الإبداعية، ولهذا تبقى المفاجأة والدهشة تمثل الخيط الرفيع الذي يشد عناصر التواصل الثلاث، « فشأن المفاجأة التي ينتجها الانحراف والانزياح كشأن الشعر نفسه غير محكومه بأداء وظيفة مجردة ، وغير ملتفت فيها إلى تأدية غاية سوى توليد الغبطة والإمتاع، فجلب الانتباه مرحلة أولى للوصول إلى الإمتاع »[3]، وما يجب أن يستدرك شرحه من هذا القول ، هو أن المرحليه في بلوغ المفاجأة ماهو إلا تقدير منهجي حتمي، نستعين به لتحديد كيفية تدرج الأثر الأدبي في تحصيل الإدهاش لدى المتلقي.

---

[1]–نظرية الأدب، ويليك ووارين ، ص86.

[2]–الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، أحمد محمد ويس، ص162.

[3]–المرجع نفسه، ص 164.

جـ–الانزيـــــــاح والغموض الفني:

تعد نظرية الانزياح معيارا اتخذه غالبية النقاد لتمييز اللغة الفنية عن اللغة العادية التواصلية، وبتراجع المعيار الكلاسكي، حلّت بدله خصائص أخرى يعتمدها النص للتأكد من شعريته، وإذا سلمنا بحداثة نشأة مصطلح الانزياح، فالظاهرة التي يعيش في فلكها قديمة قدم الخطابات الإقناعية والمجازية بما فيها النّص القرآني، فاللغة الشعرية هي أعظم عنصر في بناء القصيدة في جل الآداب العالمية، فهي محل عبقرية الأداء الشعري على حد تعبير كولوريدج، ولا يكون ذلك إلا باستغلال اللغة استغلالا مثاليا في أداء المعنى، لأن اللغة الشعرية تختص بالترميز والإيحاء والإشارة والاقتصاد، وتبتعد عن الوضوح والمباشرة.

إنّ الانزياح باعتباره ناقلا للذات العميقة الغامضة الإيحائية إلى السطح الواضح الجلي، وإجراءً انحرافياً عن سلطة اللغة وتكرارها النمطي والولوج إلى فضاء حرية الكلام وإبداعيته، إنّه انتقالٌ إلى فردانية فعل التكلم، وحرية الأسلوب التي أصبح يدل على« ما نذر ودق من خصائص الخطاب التي تبرز عبقرية الإنسان وبراعته فيما يكتب أو يلفظ »[1]، وبما أن الانزياح هو الترجمان الصادق للذات الشاعرة، بديمومتها المتغيرة والمتقلبة بين أحوال متناقضة في غالب الأحيان، يتقاطع ومصطلح الغموض « الذي يتحدد في خاصية الإيحاء والتعدد والتلبس الذي لا يفـــصح عن مكنونه مباشرة وبيسر وهو الحدّ الفاصل بيـــن القصيدة المسطحة والقصيدة المغلـــقة »[2]، إلا أن الغموض في هذا السياق يبتعد عن مفهومه الاجتماعي وهو الاستغلاق التام، إذ يتبين من خلال معانيه المعجمية– فالغـــامض هو: اللطيف[3]– بروز الـــدلالة الجمالية، فهي «التي تبقى على الرغم من كثافتها وصعوبتها قابلة للفهم والتواصل »[4]،

[1]–الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدى، ص17.

[2]–الغموض في الشعر العربي الحديث، إبراهيم رباني، ص09.

[3]–لسان العرب، ابن منظور، مادة (غمض) ج1، ص75–76.

[4]–الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 09.

فالغموض المقصود هنا هو الذي يشكل ظاهرة فنية، يتكئ عليها الشاعر لاستفزاز فهم المتلقي من خلال هذه الصبغة التي تعلو خطابه وصوره وموسيقاه.

هذا الغموض الذي يدفع المتلقي إلى الحرص على فك شفرات النص الفني، وتفسير دلالاتها، حتى يصل إلى نسبة أعلى من مقصد المبدع، فيحقق اللذة المنشودة، وبهذا يمكن التفريق بين « الغموض والإبهام، فالإبهام صفة عرضية، طارئة، أو هو بمعناه السلبي... الذي ينغلق على كل فهم ممكن، ولا سبيل إلى التواصل معه، لأنه ناتج عن ظل ما في بنية القراءة والكتابة أو عن فساد في الطبيعة الجمالية والفنية للشعر »[1]، فهو حالة غياب التواصل بين المبدع والمتلقي.

أما الغموض الفني أو الإيجابي، فمشبع بمفاهيم تُكَوِنُ إيجابيته وتقوي آواصر التواصل بين المتكلم والمتلقي على خلاف الغموض السلبي، فحَمْلُهُ للمفاجأة واللامتوقع في سياقاته منحه دور المحورية في تحريك عملية التخاطب، إذ اهتمت به نظرية التقبل والتلقي، فأصبح عنصرا هاما في العملية التواصلية، فلا يُستغنى عنه في المعنى الكلي للشعر، بعيدا عن الانغلاق على النص وحده، أو الاحتكام إلى سلطة المبدع، فالرسالة الغامضة في الشعر الحديث يجب أن تخضع للعملية التفاعلية المؤسسة للحوار المثمر الدائم بين المبدع والمتلقي، فالغموض « ليس ذلك الذي يصعب فتح أقفاله وتخطي أسواره ليصل إلينا، بل هو السمة الطبيعية الناجمة عن آلية عمل القصيدة العربية وعناصرها المكونة من جهة، وعن جوهر الشعر الذي هو انبثاق متداخل من تضافر قوات عدة من الشعور والـــروح والعقل ، مُتَسترةً وراء اللحظة الشعرية»[2]، التي يجد المتلقي صعوبة في استقرار فهمه على معالمها ومقوماتها المؤسسة لها.

إن التقلبات الانزياحية تتفاعل والغموض في رحلة خلق غير المتوقع، وغير المنتظر في صورة إبداعية وفنية يجتهد المتلقي في فك شفراتها، وهي حال تخلق نوعا من التواصل ، فغير المتوقع أكثر إثارة وأكثر تحريضا له، ليقبل على غوامض النص بوعي شديد، يستنطق أعماقه

---

[1]–المرجع السابق، ص10.

[2]–الغموض الشعري في القصيدة العربية الحديثة، دريد يحي الخواجة، دار الذاكرة حمص ط1، 1991، ص107.

بغية تحقيق وجود النص وغموضه انطلاقا من تعمق جماليته ونفاذه إلى فضائه الذهني من جهة، والبحث عن مصدقية ذاته المتلقية الفاهمة من جهة أخرى.

وهناك مشاهد للشاعر "محمود درويش" تطل منها فكرة النظم الحامل لرؤى مستحيلة اخترقت نظم المألوف ، وتمرّدت فيها الكلمة وغادرت حدود السطور إذ يقول:

مُفَتَحَةٌ يا شَبَابِيكَ حُبِي
وَمرثـــاةٍ أم حزينـــةٍ
تَمُـــــرُ المدِينَـــــــةُ
أَمَامَـــــكَ عُرسُ طُغَاةٍ
وَخَلفَ السَتَائِرِ أَقْمَارُنَا
بَقَايـــا عُضويَـــــــة
وَزنزَانتِي..مُوصَدةٌ
مُلوَثَةٌ بِكؤُوسِ الطُفُولَةِ
بِطَعمِ الكُهُولةِ [1].

إنّ المتوقع من الشاعر ما يناسب المقام هو (ضحايا طغاة أو معركة طغاة)، باعتبار القرينة (مرثاة أم حزينة)، إلا أن توظيف كلمة (عرس)، والتي تحمل ما تحمل من الفرح والبهجة، واقترانها بالطغاة حمّل السياق معاني جديدة خرقت أفق المألوف لدى المتلقي. فبدأت لديه مغامرة فك رموز الرسالة الغامضة، فهو عرس من نوع آخر، فتمة حركة كبيرة لتأدية طقوس القتل وسفك الدماء، إنها موسيقى الموت. ولتكتمل صورة المشهد الغامض بقول "أقمارنا بقايا عضوية" مشهد يـــرسم جمود وتحـــجر رمزٍ كثيرا ما كان مصدر إلهـــام للشعراء المحبين.

لقد لفّ الغموض الشعر الحديث وقسماته، فأساسه هو تجربة شعرية غامضة بطبيعتها، باعتبارها حركة شعورية ماورائية منبعها الذات الباطنية، تعمل على تجسيد انفعال خاص اتجاه

[1]–ديوان محمود درويش، مج1، ص89.

موقف خاص، يفتقر إلى الوعي في الغالب، وفي محاولة من المبدع لنقل وتحويل هذه المعاناة (الانفعال) إلى قالب شعري يحدد جوهره وأساس وجوده، و يبدأ في تشكيل حضور القيمة الغامضة في بنائية القصيدة، « فالغموض هو عملية التحويل من مستوى الغياب إلى الحضور، ومن الفوضى إلى النظام من النفس وانسيابها إلى القصيدة وهندستها، هذا التحويل الذي يبقي التجربة المتأرجحة بين معنى ظاهر وآخر باطن، بين وضوح يسنده غموض دائم »[1]، فالغموض سبب في تعليق دلالة الشاعر، فالمتلقي يكمل مشهد الغموض بسحب النص بإجراء التأويل نحو ثقافته ومفاهيمه وأعرافه المتشبع بها.

ونستشف من القول أن الشعر تنظيم لفوضى الديمومة الشعورية وتداخلها كما لابد للكلمة الشعرية أن تعلو على ذاتها، وأن تتحمل دلالات الشاعر الذي يؤسس النظم خارج حيز المعقول ، فالغموض يمنح اللغة ساحة أوسع من دلالتها المعجمية ويزيدها تأثيرا، فالكلمات لدى الشاعر تختلف عن الكلمات المستخدمة في الحياة اليومية، لأنه يستنفد في الكلمات طاقاتها التصويرية والإيحائية والموسيقية، كما يعمل على تمديد معانيها بحسب التجربة الشعرية وغموضها ، فاقتران هذين الأخيرين «مرادف للعمق والثراء والتعدد والانفتاح على كل ما يجعلنا نحس الجوهري في حياتنا، وهو نفاذ إلى قلب الوجود، وتحسسٌ للآلام مفاصل تاريخنا المهزوم، وهو الذهول الذي يغرينا بالتقرب من الشعر، وتخريج الوعي الظاهر والباطن وبلوغ الانفعال والتحرك نحو التغيير»[2].

إلا أنّه من الضروري أن يتنبه الشاعر إلى هاوية الإبهام، والغموض السلبي الذي كثيرا ما أحال الشعر إلى التقاعد الإجباري جراء مرض الاستغلاق وعدم الاستيعاب وضبابية مقصد المبدع.

---

[1]–الغموض في الشعر العربي الحديث، إبراهيم رباني، ص119.

[2]–المرجع السابق، ص121.

1-روافد الغموض:

تتضمن بنية الغموض باعتباره تشكيلا نصيا أمورا أساسها الخروج عن المعيار والإتيان بلا منتظر ومنها: استجابة الصورة الفنية، غموض الرمز بأنواعه، والنص المفتوح، فالخطاب الشعري يجسد تشكلا دلاليا جديدا وانزياحا للـــغة، فالانزياح هو « احتيال من المبدع على اللغة النثرية لتكون تعبيرا غير عادي عن عالم عادي، أو هو اللغة التي يبدعها الشاعر ليقول شيئا لا يمـــكننا قوله بشكل آخر »[1]، ومرد هذا الانزياح إلى أنه حـــركة الفاعل في استجابة الصورة الفنية وغموض الرمز.

تُعدّ اللغة الشعرية بقوانينها مختلفة عن قوانين الحديث اليومي أو النثر، فالشعر يهدم اللغة ليعيد بناءها، ولهذا رأى "كوهين" أن الانزياح عنصر مهم وضروري في تكوين لذة الغموض داخل النص الشعري[2]، إلا أنه لا يمثل هدفا في حد ذاته، وإلا تحول النص إلى عبث لغوي وفوضى تهدم أركان العمل الأدبي، فحقيقته تتجلى في كونه وسيلة تخلق شعرية وجمالية للغموض الإيجابي.

- الصورة الشعرية:

إنّ الاهتمام بالصورة الشعرية ليس وليد الوقت الراهن، بل كان الاهتمام بها مصاحبا للإبداع ، لما للتصوير من أهمية في بناء الشعر، إذ يعد الحدّ الفاصل بين عالم الشعر وعوالم الناس، «فالتصوير نفسه أجمل المعاني وأبدعها بل هو رأس المعاني وسيّدها»[3]، فالصورة الكلاسيكية قد تكسب العمل جمالا، إلا أن استحالة الصورة في الشعر تـــفضي إلى الغموض الذي عدّه النقاد قيمة فنية، حيث تُعبّر هذه الصورة بمهارة عن تمازج الرؤى والأفكار والأحاسيس و تجمع بين الخيال والقدرة الفنية، فالخيال المجنح والخصب هو روح الصورة، وأمّا جسدها، فيكمن في القدرة الفنية وملكة التركيب والتصوير، فكل «تجربة شعورية

---

[1]-الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، خليل موسى، مطبعة الجمهورية دمشق ط1، 1991م، ص28.

[2]-بنية اللغة الشعرية، جون كوهين، ص16.

[3]-النظرات للمنفلوطي، ص132.

تتبدى من خلال الصورة التي يقدمها الفنان، ذلك أنه لا يفصح دائما –بل لا ينبغي له ذلك– عن مراميه وأعماقه التي تحس وتنفعل ، فيلجأ إلى الصورة لتعبر عن إحساسه من داخله... إلى أن يرسم الأشياء والناس والأفعال وهكذا يخرج من إطار المحدود إلى مجال يتسع، فيستجيب إلى رغبته وهو لا يملك إلا الكلمة وسيلة، فيستحضر بها البـــعيد، ويذهب إلى المـــاضي سائلا قـــربا ويجنح إلى المستقبل متشوقا»[1].

وحّد فايز الداية بين المبدع والمتلقي في الكتابة والإبداع ، إذ أشرك المتلقي في التجربة الشعورية، فالمبدع لا يفصح بوضوح عن مكنون أعماقه، ليجد القارئ نفسه مضطرا أمام صور غامضة وليدة رؤى وأحاسيس إلى خوض مغامرة القراءة وفعل التأويل، « فالصورة هي معطى مركب معقد من عناصر كثيرة، من الخيال والفكر والموسيقى واللغة، هي مركب يؤلف وحدة غـــريبة لا تزال ملابسات التشكيل فيها وخصائص البنية لم تحدد على نحو واضح »[2]، ولكن الثابت هو أن الانزياح إجراء مهم في تشكيل الصورة الفنية على اختلاف أنواعها.

تتحدد طبيعة الغموض في الصورة، بتحطيم المفهوم السائد سواء الكلاسيكي أو الرومانسي للصورة، والذي ظل أيقونة الشعر العربي. لقد اعتمدها الحداثيون في تكوين الرؤية الجديدة للصورة على الدراية بأصول علم النفس والجمالية، إذ سلمنا بأن منشأ الصورة هو في الأصل تأمل النشاط الذهني النفسي «ليبلغوا بها درجة متقدمة من العمق والتعقيد والشمولية تسمح لهم باستقطاب الواقع الحداثي في طبقاته الخفية ودلالاته الغامضة... فغدت تركيبا معقدا أو مسرحا للتناقضات يقوم على تراسل الدلالات والأشياء وانصهار العلاقات... ورؤية خيالية تجمع ما لا يجتمع، ويقرن ما لا يقترن وفق كمياء اللغة التي تفجر الدلالات المكبوتة في قلب اللغة، وتخرج الاستعارة البعيدة في تداعي باطني يؤلف في النهاية استعارة كلية أو قصيدة كاملة»[3].

---

[1]–جماليات الأسلوب والصورة الفنية في الأدب العربي، فايز الداية، ص71–72.

[2]–الغموض في الشعر العربي الحديث، ابراهيم رماني، ص 254.

[3]– المرجع نفسه ، ص258.

إنّ التقاء الصورة الحداثية بعلم النفس يقودنا إلى سميائيات التحليل النفسي، حيث يكون المبدع الحداثي مشخصا لتيارات شعورية مختلفة ومتنوعة بتنوع الفضاء الخارجي للقارئ الذي يتحد مع تشكيل الصورة، فيشعر القارئ بأن أحداث الفعل الإبداعي لها ارتباط بفضاءات كل القراء الذين تناولوا هذا العمل الفني، وكأنه يعني الجميع ويعالج هموم كافة الناس، فالشعر مرآة النفس تجعل القارئ به يفكر بصوت مرتفع.

كما أن الصورة الحديثة استمدت طبيعتها الغامضة من كونها لم تستسلم لماهية الصورة التقليدية التي اهتمت بتقريب الطرفين بل « أصبحت فعل البعد عن المألوف من الأشياء وإسقاطا لدلالة الصورة الأولية المعلومة وتوليدا لدلالة ثانية مجهولة وهذا ما أشار إليه "شكلوفسكي" في قوله: ليس هدف الصورة تقريب فهمنا من الدلالة التي تحملها، ولكن هدفها هو نظرة معينة للشيء، وخلق رؤيته وليس تعرّفه »[1].

يقول عفيفي مطر:

مَهْرَةُ الحِلمِ كَانت تُحَمْحِمُ تحت سَمَاءِ البَرَارِي
وَالجُرحُ نَافِذَةٌ ودمِي قَمَر يَتَوقَدُ في شَجَرةِ الأُفُقِ
دَمِي فَوقَ غُرتِهَا وَردَةٌ في مَكَاحِلِهَا جَرَسُ
يَتَأْرجَحُ مَا بَينَ صُوتِي الذِي غَزَلتهُ الرِّياحُ بِأصَابِعِهَا خَاتَمًا
دَمي خُطوةٌ نَحو مَمْلَكَتِي[2].

تخرج الصورة بدلالتها الغامضة من خلال هذه اللاملائمة بين المسند والمسند إليه في صورة أشبه ما تكون بالمستحيلة، فالحالة الانفعالية تستدعي صورا تتكامل في تشكيل التجربة الشعورية، رغم أن هذه المكونات تبدو في صورتها الأولى متباعدة، فعندما يوضع « شيئان مع بعضهما بعيدين أصلا، فإن الانفعال المتولد يكون أكثر»[3] ، إلا أن الشاعر شد رباطها

[1]–المرجع السابق، ص260.

[2]–ديوان محمد عفيفي مطر "والنهر يلبس الأقنعة" السعودية، مطبعة المدني ،1994، ص20.

[3] -Richard, I,A"the philosophy of rhetoric"Oxford ,New york 1971, p-96.

بالوحدة النفسية الإيحائية التي تحكمها الذات الشاعرة المجنحة بخيالها المفجر لمخبوء النفس. فالمهرة التي يذكرها الشاعر يخرق بها نظام اللغة وقواعدها، فيعلن عن نيته بركوب مهرة الحلم ليجد حلمه الضائع، بحشده لجملة من اللامتلائمات مع المسند إليه (نافذة، قمر، وردة، جرس، خطوة) لتوحي لنا بخلاصة ما يريده.

- الرمـــــــــز:

لقد حَمَل الشعر العربي المعاصر همّ نقل الحياة المعاصرة، بكل تأثيراتها وتقلباتها في الذات الشاعرة، وبما أن التجربة الشعورية تميل إلى الكشف والانفعالية والغموض، وجدت اللغة العادية نفسها عاجزة بقواعدها الخاضعة للعقل على الإحاطة بمكنون النفس الغامض، فتراحت إلى لغة شعرية أكثر إيحائية ومرونة وإفضاء يسندها خيال وهي اللغة الرمزية.

إذا تحرينا أقوال الرمزيين وجدنا للغموض في طريقتهم حيزا واسعا و شأنا كبيرا، فهي ظاهرة يتراح صاحبها عن المدلولات الأصلية المألوفة، ويُحِل مكانها دلالات تفتح مجال التأويل والقراءة واسعا عند القارئ، تدفعه إلى استحضار الغائب وغير الممكن، والبحث في المسكوت عنه، «فلتحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة في وعي القارئ ثم يعثر عليها في الوقت نفسه »[1]. مع العـــلم أنّ الغموض الذي عرفته البلاغة القديمة ليس نفس الغموض الذي تجنح إليه الرمزية الحديثة، فذاك قائم على رمزية المجاز بأنواعه البيانية المعروفة، كالاستعارة والتشبيه والكناية، وعليه كان الشاعر العربي بعيدا عن الغموض بخلفيته الفلسفية المعقدة ، لأن الأديب العربي كان « أميـــل إلى الوضوح والواقع منه إلى الغموض والتجريد»[2] ، كما أنه اقترب في بداياته إلى الإشارة فحسب، دونما ارتقاء فوق حقيقة الأشياء.

بعد تطور مستويات استخدام الرمز، والتعامل معه وكذا قوته في التمثيل، وبتطور الوعي الإبداعي وبقدرته على التجريد، اتسع حيز الرمز في الدراسات النقدية المعاصرة في

[1]–قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر ، خليل موسى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000من ص20.

[2]–الرمزية في الأدب العربي الحديث ، أنطوان غطاس كرم، دار الكشاف بيروت، 1940من ص111.

الإبداع الشعري، فالرمز وبالرغم من طابعه الماورائي لا يلغي الحس، ولكنه بعد عملية التوصيل يقلل من فاعليته، ومن هنا يأتي الغموض الذي غالبا ما يرتبط بالرمز في الدراسات النقدية الحديثة مشبعا بالخيال المطلق والجمالية الذاتية والامتداد الزمني ومفعولية الرؤية وعمق الفكرة وكثافة الحس، فتتشكل في إبداع شعري يتجاوز المألوف ويتخطى الحدود، بغية «صياغة لغة أو عالم جديد، لم يَتَكشف بعد أو في حالةٍ لكشف دائم يناقض في وجوده العالم الزائف، ويتلبس بحالة دلالية تعددية تتستر بهالة كثيفة من الغموض، الذي لا يعود أحيانا إلى تعقيد البنية الشعرية فقط، بل إلى خصوصية التجربة الحديثة »[1]، القائمة في جوهرها على الغياب والماورائي، والذي استدعى الرمز كأداة تعبيرية تحقق غاية التواصل والتأثير في الأثر الفني المعاصر.

إنّ جمالية الرمز في القصيدة هو ما يتكون في وعي القارئ بعد القراءة وإمكانية الفهم، فهو المترجم للعديد من الجوانب النفسية والوجدانية الخفية، ويسير معها في تشكلاتها المستمرة والمتراكمة، فهو لا يبدع عالما من عدم ولا يعرف ذات من فراغ، فالتجربة الشعرية باعتبارها بدأ مغامرة الشاعر تتضافر مع الرمز المتراح عن مألوفه والغموض ، فَـــتدُسُ بذلك المعنى في أعماق الخطاب الشعري، «فهو ينطلق من الواقع ليتجاوزه، ولا يرتبط به كمشاكلة ومماثلة وتناظر، بل استكناهٌ له، وتحطيمٌ لعلاقاتـــه، وإعـــادة تشكيل له عبر حدس شعري ورواية ذاتية، فهو تكثيف للواقع لا تحليل له»[2].

ظل استخدام اللغة الرمز أمرا ممتعا ، وحساسا جدا في الوقت نفسه، لكن أي تَعنُتٍ في التوظيف قد يشل حركة الرمز في المسار الشعري ، ويعطل فاعلية الصورة –باعتباره جزء هاما منها– ومن تم القوة التأثيرية في المتلقي، « فاللغة ليست مجرد مجموعة من الرموز، بل هي العلاقات المعقدة في معانيها. إنها صورة معقدة من الرمزية، إنها تبدع عالما وبدونها لا يستطيع

[1]–الغموض في الشعر العربي الحديث، إبراهيم رماني، ص276.

[2]– المرجع نفسه ، ص274.

الإنسان أن يعرف نفسه »[1]، فحقيقة الصورة الرمزية هي حسن توظيف الرمز في سياق معين، وبهما يكتسب الرمز مشروعيته كمركب نصي وكمترجم حقيقي للذات القائلة.

قد يؤدي استسلام الشاعر إلى الطاقة الإيحائية في مغامرته الشعرية إلى نوع من الإبهام في القصيدة، وهذا نتيجة طبيعية لانعطاف المبدع المعاصر اتجاه الحياة الباطنية، بحكم أنها تمثل بؤرة الإدراك التي يتجمع فيها شتات الاحتمالات والتخمينات ليجاوز بها الحدود، فيخاطب بذلك الذوات الشاعرة، لا العقول الفاهمة، على ألا يستحيل هذا عبثا رمزيا يحجبه الغموض السلبي والانغلاق، الذي يفرغ الفن الرمزي في فضاء الشعر من طاقته الجمالية التأثيرية، فمنه ما يكون نتيجةَ ضيقِ الكلمةِ لدى الشاعر عن حالته النفسية، و منه ما يكون نتيجة قصر الرؤية وجمود الخيال وعدم إدراك الأبعاد الحقيقية للفكرة.

أما جمال الرمز وقيمته الانزياحية ، فتتمثل في عمقه وحسن توظيفه، فالشاعر باستدعائه للرمز يحاول استدعاء تلك القدرة السحرية للطاقة التعبيرية، ويستدعي مبدأ التوسط –بين الرمز والحياة الباطنية– الذي يحيله إلى الإلهام الشعري كي تُنتَشَلَ اللغة من شبح الرتابة والنمطية والصمت، وتنتشله هو بدوره من مكابدة ومجابهة الذات الهادئه.

يقسم "رينيه ويلك وأورستن وارين" الرمز إلى ثلاثة أنواع هي الرمزية التراثية والرمزية الخاصية والرمزية الطبيعية[2] ، ويمكن ملاحظة شيوع الرمز الأسطوري في الشعر العربي الحديث، الذي لبى حاجات الشعراء على المستوى الثقافي والإنساني والاجتماعي، فكانت اللغة الأسطورية المتكئة على الرمز أداةَ تعبير عن الوجود الغامض اللامتناهي، والذي وجد في الصورة الأسطورية ملاذا آمنا أسس لنفسيته فيه صراعا دائما بين انتصار المعنى من عدمه، أي تحقق أبعاده الإفهامية.

إنّ الأسطورة سبيل الناس إلى التفكير وإلى تفسير الحياة وفهم الطبيعة وعلاقتها بالحياة الإنسانية، فمن الإبداع أن يستعير الشاعر في عمله الفني قدرة هذه الألفاظ الرامزة والسابحة

---

[1]–الرمزية والأدب العربي الحديث، أنطون غطاس كرم، ص119.

[2]–نظرية الأدب، ص 244–245.

في فضاء الأسطورة على الإيحاء بما يريد، ما دام يجد فيها حاجة فنية إلى ذلك،« فالأسطورة والشعر شيء واحد لا انفصال بينهما»[1]، إلا أن توظيف الرمز الأسطوري اختلف على ما كان عليه في الشعر الكلاسكي أو الرومانسي، فكانت «تستخدم في القديم كموضوع للقصيدة بينما هي عند المحدثين رؤية رمزية، تستخرج منها أعمق الأبعاد الفلسفية والنفعية»[2]، فالتوظيف الحداثي للرمز هو توظيف استعباري استنباطي، بعيد عن الاستعمال التاريخي المهتم بالتفاصيل القصصية.

من أهم الرموز الأسطورية المجسدة للمعاناة الإنسانية أسطورة "سيزيف*" "« للإشارة إلى الصراع المستمر عند الإنسان العربي والشعب العربي... فاستغل كل من أدونيس والسياب إمكانات الأسطورة الفنية، بقلب المغزى الأصلي عن الجهد العقيم»[3]، فحركة "سيزيف" في شعر السياب وأدونيس كانت حركة واعية تستلهم القوة من قدرة هذا الرمز على العودة بالصخرة دائما إلى قمة الجبل.

يقول أدونيس: **أَقسَمتُ أنْ أَكتُبَ فَوقَ الماءِ**
أقسَمتُ أنْ أَحمِلَ مَع سِيزيفْ
صَخرتَهُ الصّمَاء
أَقْسَمْتُ أنْ أظلّ مَع سِيزِيفْ
أَخضَعُ للحمّى ولِلشِرارْ[4].

انزاح الشاعر عن الرمز الذي جاء في الأصل رمزا للتعذيب وللمعاناة والشقاء إلى معناه الذي أراده، واختزن تخريجاته السياقية في باطنه، فجعله «معرفة واعية بالعجز والتمرد، ورفض

---

[1]–الأسطورة، رائقين ك.ك، تر: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات ط1، بيروت 1980، ص80.

[2]–الغموض في الشعر العربي الحديث، إبراهيم رماني، ص 289.

*–يقول ألبيركامو:"لقد حكمت الآلهة على سيزيف بالاستمرار في دحرجة صخرة إلى قمة جبل، حيث تعود الصخرة إلى النزول متدحرجة بفعل وزنها لقد رأوا بشيء من الحق أن ليس من عقوبة أسد فظاعة من جهد بلا جدوى ولا أمل"

[3]–الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ،سلمى الجيوسي، ص80.

[4]–الآثار الكاملة "إلى سيزيف"، أدونيس، مج1 ص427.

الاعتراف بالهزيمة والانهيار إزاء تحمّل العبء»[1]، فيصبح التعذيب في فـــهم أدونيس فعل بطولة وشجاعة، وذلك بتحمل هذه المعاناة مع سيزيف.

أما السياق، فيحشد الرمز الأسطوري في حيز القصيدة، فتتفتح براعم الإيحاء إلى درجة الغموض ولذة الفهم في الوقت نفسه، "فسيزيف" معذّب الآلهة يتخلص من عبئه حيث ألقى عنه صخرته، وعُدَّ هذا «مثـــالا طريفا باهرا على قلب هذه الأســـطورة، أكثر طرافة من أمثال أدونيس»[2]، فهذا السياب في تعامله مع سيزيف الذي يذل على الضياع الجهد المبذول، يقدم لنا وجهه المشرق الموحي بحالة الانتصار باعتبار تثبيت سيزيف للحجر وعدم تدحرجها من جديد

يقول السياب:

بُشرَاكِ في وَهرانَ أَصداءُ صور
سِيزِيفْ أَلقَى عَنهُ عِبء الدُّهُور
وَاستَقْبَلَ الشّمسَ عَلَى الأَطْلَس
آهٍ لِوهرَانَ التـــــي لَا تَثُـــــــور[3].

ينوه الشاعر بفجر الاستقلال الذي حازه الجزائريون بعد معاناة وشقاء كبير مع المستعمر، وعليه فعلاقة الرمز –باعتباره انزياحا دلاليا– بالغموض هي علاقة توظيف وفق رؤية الشاعر، فشعرية الغموض تُكتسب من حسن معرفة الشاعر للحد الفاصل بين البساطة المملة وبين التعقيد المميت، فيُذْهِبُ بذلك عن معانيه وأفكاره ميزةً و قيمةً تَدْخُل ضمن نطاق الحداثة المعروفة في شعرنا الحديث والمعاصر.

---

[1]–الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، سلمى الجيوسي، ص814.

[2]–المرجع نفسه، ص814.

[3]–ديوان بدر شاكر السياب "رسالة من مقبرة"، دار العودة ط1 بيروت 1971م، ص393.

ومن الأمور التي تذكي نار الغموض الفني في الأثر الأدبي، هي الانزياح عن وحدوية واستقلال الأجناس الأدبية إلى التداخل والتعايش فيما بينها ، ومن المصطلحات التي شاعت في دراسة مثل هذا النهج النص المفتوح.

-النص المفتوح:

في ظل الحركة الإبداعية الحداثية، تداخلت الأجناس الأدبية بصورة أصبح من الصعب على القارئ أن يحدد جنسية النص، لأن أشكال السرد والشعر لم تعد تملك القدرة على المحافظة على قوالبها القديمة، وحدودها الفاصلة، فقد يخوض بعض الأدباء مغامرة الكتابة دونما تحديد للجنس الأدبي بصورة قاطعة، فـــ"رولان بارت" يتحدث عن تحصيل اللذة والمتعة من قراءة النص دون تحديد نوعه، فـــهو يغازل القارئ من غير أن يعرفه، خالقا بذلك فضاء للمتعة[1].

إنّ النص المفتوح «مصطلح في نقد ما بعد الحداثة، يراد منه انفتاح النص على نصوص أخرى متداخلة في بنية بحيث تشكل كلها حركة سياق واحد، وهو ذو آفاق غير محمودة، وموضوع غير محدد، ومجال غامض»[2]، والنصوص قد تختلف عن جنس النص الأصلي، وليس هناك شك أن هذا المسار التأليفي الحداثي، والذي كسر حدود الأجناس الأدبية يطرح تحديات كبيرة أمام فهم المتلقي، باعتبار أن القارئ غير قادر على التكيّف بسهولة مع واقع النص الجديد، فهو هيئة حاصلة من تفاعل شكلين لجنسين مختلفين على الأقل.

ولهذا يجد القارئ نفسه مدفوعا نحو «التأويل واختلاف وجهات النظر والقراءات المتواصلة، ويستطيع القارئ في كل قراءة أن يكتبه ويعيد إنتاجه، وتقييم الدال في النص المفتوح باللعب الحر والانفتاح على دلالات لم تكن فيه من قبل»[3]، ولقد لجأ بعد الأدباء إلى النص المفتوح ، ليس فقط لأنهم غير قادرين على الالتزام بحدود الجنس الأدبي، وإنّما لأنهم

---

[1]-لذة النص، رولان بارت، تر: منذر عياشي، ط، مركز الإنماء الحضاري بحلب 1993م، ص25.

[2]-قراءات في الشعر العربي الحديث، خليل موسى، ص 143.

[3]-المرجع نفسه، ص143.

يرون أن كتابة الرواية بلغة الشعر تخلق مزيدا من الثراء والـــغنى والاستعاب للدلالة الغامضة في ساحة هذا النص.

وحقيقة الأمر أن كل عمل أدبي هو نص مفتوح على إجراء التأويل، والتغيير وإعادة التركيب، فالنص المفتوح يكون «مفتوحا لدى المؤلف من جهة، ولدى القارئ من جهة، ففي ذاكرة المؤلف في أثناء إنتاج النص، نصوصا يضمنها نصه الجديد، وفي ذاكرة القارئ في أثناء قراءة النص، وإعادة إنتاجه نصوص أخرى خـــاصة به يقـــرأ من خلالها النص الناجز»[1]، فالنص المفتوح حالة كتابية بين الماضي والحاضر، لا يستقيم مستقبلهما إلا بإدراكهما معا بغية حصول العملية التأويلية

وفي هذا السياق التأويلي للنصوص الفنية، يطفو على سطح الحديث عن عنصر الكفاءة لدى المتلقي في التعامل مع الخطاب، وفي تفكيك شفراته التي يُضمِنُها المتكلم نُصوصه ويجعلها سمات أسلوبية تميز نهجه الكتابي الفني.

2-الكفاءة:

إنّ الكفاءة من الخطوات الأولى التي يجب توافرها في عمليتي، الإنتاجية والنقدية التي تُحَمِّل النص مقاربات ومطارحات مختلفة ترتقي به من مستوى الإبلاغية إلى مستوى الجمالية التأثيرية، ولذلك يجب أن يشترك كل من المنشئ والمتلقي في الكفاءة، فالأول لإنشاء النص والثاني تكون له عونا في حسن الفهم، ويمثل العمل الأدبي الجامع لقطبي التواصل (المنشئ والمتلقي) مجال قياس درجة الكفاءة، زيادة على أنه « الرسالة الموجهة من المنشئ إلى المتلقي تستخدم فيها نفس الشفرة اللغوية المشتركة بينهما، ويقتضي ذلك أن يكون كلاهما على علم بمجموعة الأنماط والعلاقات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية التي يكون نظام اللغة (أي الشفرة) المشتركة، وهذا النظام يلبي متطلبات عملية الاتصال »[2].

---

[1]-المرجع السابق، ص143.

[2]-الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، سعد مصلوح، ط3 عالم الكتب القاهر 1991م، ص35.

إلا أنّ اللغة الشخصية للأديب قد تحطم النظام المتداول باللجوء إلى اللامنتظر وغير المتوقع، فيخلق بهذا شفرة جديدة في نظام اللغة المعروف. وعليه تبرز أهمية الكفاءة سواء بالنسبة للمنشئ بإنتاج آفاق جديدة، أو بالنسبة للمتلقي بالقراءة الواعية والفهم الصحيح، والتأويلات المنتجة لآفاق جديدة ترسم معالم نص جديد.

تعد قراءة المتلقي لبنة أولى في العملية النقدية التي تحول النّص إلى معنى، ولهذا فمُهمته لا تتحدد في التقبل العادي للنص الأدبي فقط، وإنما في نقده وإخضاعه لمعايير تحديد الأسلوب وصولا إلى أسراره الدفينة، كما يجب عليه أن يكون على دراية ومعرفة بكل ما يذهب إليه المتكلم إذ « أنه بقدر ما يتضمن النص ذاته من أبنية شعرية ذات شفرات جمالية متعددة بأنها لن تَكشِفَ دلالتها إلا لمن يمتلك المعرفة بنظمها الشعرية»[1]، هذه النظم الشعرية التي تمثل معرفتها جزء هاما من الكفاءة لدى المتلقي –بحسب ما أورده صلاح فضل– في تكوين الفهم الأمثل، وهو ما ترسخه الشعرية من آليات الفهم، بحيث تكون العناصر النحوية والبلاغية والأسلوبية عناصر داخلة في تكوين الكفاءة لبلوغ أقصى درجات الفهم لدى المتلقي[2].

على الرغم من أننا نركز على كفاءة المنتج المتلقي، الذي يتساوى في دوره مع المبدع في الإنتاجية، إلا أن الفرق بينهما يبقى قائما يحدده في الغالب العمل الأدبي، وكفاءتهما تتجلى في كون الأول –المبدع– يجمع ما يختلج في نفسه ويترامى في ذهنه وخياله، فيصيره إلى كلٍ قائم بذاته هو جسد النّص وكيانه.

أما الثاني – المتلقي–، فيتشكل همُّهُ في أن يقصد النّص، فيعمل على قراءته وتشريحه والتدقيق فيه، موظفا معرفته النقدية.

وعليه، القارئ ليس متلقيا سلبيا، وإنما هو منتج آخر للعمل الأدبي المقروء، فالقراءة كما يقول "سارتر": « عملية خلق من القارئ بتوجيه من المؤلف »[3] ، والنّص لا يجد ذاته المؤثرة

---

[1]–أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، دار الآداب ط1، بيروت 1995م، ص20.

[2]–ينظر: المرجع نفسه، ص20.

[3]–ما الأدب؟ ،جان بول سارتر، ترجمة تقديم، محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر القاهرة، ص56.

إلا من خلال القراءة الواعية والشاعرة له من قبل القارئ، الذي يعتمد مرجعيات المؤلف كأساسٍ لإنتاج آفاقه الجديدة، ومن البديهي في هذا السياق أن الحديث ليس عن أي متلق بإمكانه أن ينحو هذا النحو من القراءة، وإنما هو عن متلق يجب أن يملك مستوى من الفهم الفني. إنّه القارئ المثالي للنص الذي تحدث عنه "ريفاتير"، والذي « يتحتم عليه أن يكون واسع الإطلاع، ليس فقط بالمعرفة الأدبية التاريخية المتوفرة اليوم، وإنّما مسلحا بالـــقدرة على تسجيل كل انطباع جمالي تسجيلا واعـــيا، ثم إحالته مرة ثـــانية إلى بنية فـــعالة للنص »[1].

ننتهي في حديثنا عن الكفاءة إلى مسألة مهمة في هذه المحاكمة النقدية، التي يُـــقيمُها المتلقي، ألا وهي ضرورة احترام النّص بكل خروقاته للمألوف، والمبدع بكل خيالاته في آن واحد. كما هو مطالب بالموضوعية مبتعدا عن كل نوازعه الداخلية، وعوالقه الذاتية التي من شأنها أن تصادر فاعلية التلقي وتخنقها في مهدها.

إن أزمة المتلقي هي أن يسيطر عليه الذوق والمزاج الشخصي في تلقي العمل الأدبي، أكثر من ثقافته ومهارته المحصل عليها من المطالعات والمقاربات المستمرة، وكذا سيطرة الأنا التي تجعله يعيش بقراءته في عالمه العاجي، آملا أن يجعل المبدعُ شخصياته تقول ما يقول، وتفكر بما يفكر، وإلا أصبح أدبه لا يمثل الحياة ولا يصورها.

وعليه فإن الكفاءة كما هي وليدة الحرية، والرؤية الشخصية، والمهارات الفردية، فهي كذلك وليدة الثقافة والخبرة والموهبة، والتي بتفاعلها والتكامل فيما بينها ترتقي بماهيتها الإنتاجية عند المبدع والتأويلية عند المتلقي.

ولعل عصارة ما قيل في هذا المبحث، هو ضرورة حرص المبدع على خلق علاقة تعايش بين الانزياح كاحتمال تعبيري، والغموض كمحفز لذات المتلقي، ليُحصّل الجمالية والتأثيرية والإ ضاع الأدب الحي في طلاسم الغموض السلبي.

[1]–قضايا الحداثة، محمد عبد المطلب، ص25.

المبحث الرابع:الانزياح وتعـــــــدد المصطلح

1-الانحراف

2-العدول

3-الانزياح

4-الإزاحة

5-الكسر

6-الخرق

7-الغرابة

8-المفارقة

رغم أن المصطلح العلمي عامة والبلاغي خاصة تحيط به هالة من القداسة العلمية، تمكّنه من المحافظة على دوره الفاعل في رسم حدود المطارحات العلمية من جهة، وكيفية التعايش فيما بينها بطريقة صحيحة من جهة أخرى، إلا أن المتأمل في العصر الراهن يجد أن التعامل مع المصطلح البلاغي يؤسس لأهم المشاكل التي تعيق الناقد في ممارسة عمله النقدي. وتكمن ماهية هذه المعوقات في تعدد المصطلح وضياع التدقيق في ظله، وكذا في قضية قبول المصطلح من رفضه، فالنقدي منه في ثقافتنا العربية الحديثة ينمو مع عقدة الذات، أي أن واضع المصطلح الأصلي قد يتبنى مصطلحه في تفاعل وانفعال وحماسة قد يعرقل مرحلة التنسيق بهذا المصطلح، وبذلك فإن نـــقاد الأدب العربي الحديث عندما يستعملون مصطلحا بعد اقتناعهم برشاقته وصلاحه « لا يمتثلون في الاستعمال وقد شق عليهم التخلي عن سننهم الذاتية في التصنيف و الاصطلاح »[1].

وقد نعزو التعدد الحاصل في المصطلح إلى أسباب عدة أهمها:

– اختلاف اللغات الأجنبية التي استقى منها العرب مصطلحاتهم ترجمةً كاليونانية والانجليزية والفرنسية والألمانية والإسبانية والإيطالية.

– التطور العلمي والتقني والسياسي والعقائدي والفكري المدعوم بمرجعياته الفلسفية.

– تعدد المدارس والاتجاهات والتيارات والمناهج الأدبية والنقدية.

وبما أنّ « الوزن المعرفي في كل علم رهين مصطلحاته، لذلك نسميها أدواته الفعالة لأنها تولده عضويا وتنشئ صرحه ثم تصبح خلاياه الجنينية التي تكفل التكاثر والنماء »[2]، فكان لابد للمشتغل بالدرس البلاغي والنقدي أن يطلع على الثلاثية المرحلية التي أشار إليها عبد السلام المسدي مفادها أن المصطلح يمر بمراحل تتمثل في « مترلة التفعيل ومرتبة التفجير

[1]–قاموس اللسانيات، عبد السلام والمسدي، ص56.

[2]– المرجع نفسه ، ص12.

ومدارج الصوغ الكلي بالتجريد »[1]، فالمصطلح لا يستقر على هيئته الاستعمالية إلا إذا استوفى مراحله الثلاث، وكل مرتبة من هذه المراتب تمثل مرحلة زمنية حضارية مرتبطة بواقعها الثقافي وطرائق استعمال مصطلحاتها، «فلقد تقبل العرب ألفاظ اليونانيين، فأخذوها أولا وفجروها ثانيا ثم جردوا منها مصطلحات تأليفية »[2]، ومن أمثلة هذه المصطلحات المؤسسة لهذه المرحلية ما يلي:

-البويطيقيا لأرسطو –بدأت تقبلا أي تعريبا ثم فجرت عن طريقة الترجمة إلى "فن الشعر" ثم صارت بعد تجريدها أي بعد صياغتها الأخيرة تعني "الشعرية".

-Deviation : كانت العدول في مرحلة التقبل ثم فجرت عن طريق الترجمة إلى خروج عن المألوف في اللغة وصارت بعد تجريدها الانزياح.

إنّ مفهوم الانزياح باعتباره لذة معرفية إنسانية تحمل كثير من الدلالات الفكرية، تحمل الإنسان على الإيمان بعمق التجربة المتفردة بكل أوجهها دون استثناء، ويسير بنا هذا الطرح إلى وحدوية الدلالة لدى المصطلح، وهو دليل على سلامة صناعته، والتي ستحدد بدورها مكانه الأصلي في النقد الأدبي دونما خرق لحدود المصطلحات المجاورة، إلا أن الفصل بين الانزياح وأوصافٍ تعلقت به يشكل تحدياً كبيرا للنقاد والأسلوبيين، فأصبح «من البديهي أن تتفاوت فيما بينها تفاوتا كبيرا، ولكن كثرتها تلفت النظر حقا، فهي ليست بطارئة في الكتب العربية فحسب، بل إنها غريبة المنشأ أصلا »[3].

لقد أورد عبد السلام المسدي[4] طائفة من تلك المصطلحات ، شاع استعمالها عند أصحابها أو عند من تبنوها، وذلك على نحو الآتي :

الانزياح	L'ecart	لفاليري
التجاوز	L'abus	لفاليري

[1]– قاموس اللسانيات، عبد السلام والمسدي ، ص52–53.

[2]–المرجع نفسه، ص52.

[3]–الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية الحديثة أحمد محمد ويس، ص30.

[4]–الأسلوبية والأسلوب، ص100–101

الانحراف	La deviation	لسبيتزر
الاختلال	La distorsion	لويلك ووارين
الاحاطة	La subversion	لباتيار
المخالفة	L'infraction	لتيري
الشناعة	Lz scandale	لبارت
الانتهاك	Le viol	لكوهن
خرق السنن	La violation des normes	لتودوروف
العصيان	La transgression	لآراجون
اللحن	L'incorrection	لتودوروف
التحريف	L'alteration	جماعة "مو"

لم يتقيد الأسلوبين بمصطلح أو مصطلحين، بل وظفوا الكثير منها في سياق حديثهم عن ظاهرة الانزياح، بحثا منهم للإلمام بكل أبعاده، فجون كوهين فضلا عن اعتماده لمصطلحات، كالانزياح في قوله « الورود المتواتر للانزياح في القصيدة لا يؤكد بأنه يمثل الشرط الضروري الكافي للواقعة الشعرية »[1]، والخرق في قوله: « ففي رأينا أنه لا يكفي فعلا خرقُ القواعد لكتابة قصيدة »[2]، والانحراف في قوله: «فماذا يعني في الواقع، إن هو لم يكن انزياحا مقننا، وقانونا للانحراف بالقياس إلى المعيار الصوتي في اللغة المستعملة»[3]، والشذوذ في قوله: « والأمر الأولى الذي سنبني عليه هذا التحليل هو أن الشاعر لا يتحدث كما يتحدث الناس جميعا بل إن لغته شاذة، وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوبا»[4] والخطأ في قوله: « إنّ الأسلوب خطأ، ولكنه ليس كل خطأ أسلوبا »[5]، وهذا الموقف الذي تبناه كوهين سمح له بإقصاء سلسلة من المصطلحات تشوش الرؤية الصحيحة للظاهرة في سياق الشعرية.

---

[1]–بنية اللغة الشعرية، ص191.

[2]–المرجع نفسه، ص193.

[3]– نفسه، ص16.

[4]– نفسه، ص15.

[5]– نفسه،ص 193.

أضاف «صلاح فضل إلى ذلك كلمة "كسر" ونسبها إلى من نسب المسدي إليه "المخالفة" وهو تيري، ونسب إلى بارت كلمة أخرى غير كلمة الشناعة التي ذكرها المسدي آنفا وهي "الفضيحة" ونسب إلى تودوروف كلمة "شذوذ" بينما نسب المسدي إليه "اللحن" وخرق السنن، أما إلى آراجون فنسب كلمة "الجنون" »[1].

اتسعت رقعة المصطلح الانزياحي مع عدنان بن ذريل عندما تعرض لعدة مصطلحات، نشير إلى ما زاد بها عن المسدي وهي: الجسارة اللغوية، الغرابة، الابتكار، الخلق، أما صلاح فضل فقد اختار مصطلح الانحراف في غالب تآليفه*، كما أشار إلى معادل بلاغي قديم وهو "العدول" الذي تبناه عبد السلام المسدي في كتاباته.

ونتيجة للتطور المعرفي النقدي العربي، اتسعت مساحة مصطلح الانزياح، إذ تعلقت به أوصاف ومصطلحات أخرى « لا يمكن أن تضاف إلى ما مضى من مثل : الانكسار، انكسار النمط، التكسير، كسر البناء، الإزاحة، الانزلاق، الاختراق، التناقض، المفارقة، التنافر، مزج الأضداد، الإخلال، الاختلال، الخلل، الانحناء، التغريب، الاستطراد، الأصالة، الاختلاف، فجوة التوتر»[2]، مخافة اتساع رقعة تنوع المصطلح، وبالتالي صعوبة بل استحالة تحديد معالم المادة المعرفية.

إن المتأمل لهذا الزخم المصطلحاتي يجد نفسه مضطرا لغض الظرف عن الكثير من المصطلحات، إما لأنها لا تُضيف جديدا للمصطلحات الشائعة، أو لأنها بعيدة جدا عن اللباقة التي ينبغي للأدوات النقدية أن تتسم بها، كما أننا لسنا في موقف المضطر كي نقبلها، ولعل شعور كل فئة بأنها الأحق بأن تتبع، وأنها الرائدة في ميدانها، سبب مباشر لهذه الفوضى والتشابك بين المصطلحات وتعددها، ورغم هذا تبقى محاولات جادة هدفها إثراء مجال البحث المصطلحاتي، ومن تم تحديد أبعاد البحث الأسلوبي والانزياحي.

---

[1]–الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية الحديثة، ص32.

*–خصوصا في كتابه "بلاغة الخطاب وعلم النص"

[2]–الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية الحديثة، ص33.

غاص الأسلوبيون العرب في ميدان الممارسة الأسلوبية، فزادت حاجتهم إلى المصطلح، علما أن صوغ المصطلحات لم يكن عملا منفصلا عن البحث العلمي، بل هو جزء لا يتجزأ منه، فالمصطلحات تولد نتيجة التقدم المستمر في البحث، مع ضرورة الوعي بايجابية التعدد وميزاته، وإلا تحول إلى ضرب من التعقيد والعبث المصطلحاتي.

وبعيدا عن التعدد رأينا أن نفصل الحديث في مصطلحات رئيسة متمثلة في الانحراف والانزياح والعدول وما قاربهم في الأهمية.

1-الانحراف:

إنّ الانحراف هو الترجمة الأكثر شيوعا من غيرها للمصطلح "deviation" الموجودة في اللغتين الانجليزية والفرنسية، مع بعض التفوق للغة الانجليزية، إلا أن هناك من ترجمه بمصطلحات أخرى كالشذوذ أو العدول، فممن قالا بهذين المصطلحين مجدي وهبه وكامل المهندس مؤلف معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، فقد بيّن أن الشذوذ هو « الخروج على القاعدة ومخالفة القياس، وذلك كجمع فارس في العربية على فوارس والقياس أن يكون جمعا لفارسة، كما أنه ... يشمل كل تغيير في ترتيب الحروف داخل الكلمة والكلمات داخل الجملة، واستعمال الألفاظ استعمالا مجازيا لغرض بلاغي »[1].

ويذهب غيره إلى أن الانحراف والعدول هو الترجمة الصحيحة لمصطلح "deviation"[2]، أما "حسن كاظم"، فيقول بالانزياح في ترجمته للمصطلح، في حين جعل الانحراف ترجمة لـ "departure"[3]، ومهما يكن فإن أغلبية الباحثين في المجال الأسلوبي يستعملون مصطلح "الانحراف" ويتبعونه بالترجمة الأجنبية، ومنهم من يغفلها و على سبيل المثال محمد الدين صبحي في ترجمته لكتاب "نظرية الأدب" ، وكذا عبد الحكيم الراضي في كتابه "نظرية اللغة

---

[1]-معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجي وهبة، كامل المهندس ط2 مكتبة لبنان بيروت 1984م، ص209.

[2]-ينظر: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية ،جان لوكابانس، تر: فهد عكام ط1، دار الفكر دمشق 1982م، ص108-113.

[3]-ينظر :مفاهيم الشعرية ،كاظم حسن، ص 110.

في النقد" ، وسعد مصلوح في كتابه "الأسلوب دراسة إحصائية لغوية"، وصلاح فضل في كتابه "نظرية البنائية في النقد الأدبي"...إلخ.

كما نجد المصطلح يتردد في كتب الحقل اللساني وفقه اللغة، ومنها تمام حسان "اللغة العربية معناها ومبناها"، وكتاب أحمد مختار عمر "علم الدلالة"، و في كتاب فايز الداية "علم الدلالة بين النظرية والتطبيق، ورغم أن الملاحظ مم عُرض هو تأثره بالدراسات الغربية، إلا أنه لا «ينفي ورود الانحراف مفهوما ومصطلحا في ترجمة زكي نجيب محمود لكتاب "راتش بي تشارلتن المعنون بـــ "فنون الأدب"... ورد المصطلح في معرض حديث تشارلتن على بيتين لمردث يقول فيها:

لابُدَ لي أن أَهوَى واجفًا

عَلَى هذا الصَدْرِ الذي يَحمِل وردةً »[1].

يبين تشارلتن، بأن الشاعر يريد « أنّ الملحد الذي يكفر بخلود الروح بعد موت الجسد، لا ينبغي له أن ييأس مادام مصيره هذه التي تحمل الورد فوق صدرها لكن الشاعر لا يقنعه أن يسوق معناه هذا مستقيما واضحا كما عبرنا عنه في النثر، لأن المعنى العقلي لا يكفيه... إنّه ليرى في هذه الأرض أُمًا رؤوما ينسل من جوفها الورد الجميل، ويخلع على الأرض عاطفة الأمومة نحو نسلها هذا الجميل، فكل هذه الخواطر تتداعى إلى الذهن حين يقرأ عن الأرض أنها "الصدر الذي يحمل الوردة" وهو وصف بعيد عن الدقة العقلية كل البعد، فليس الورد أطفالا، وليست الأرض صدرا حنونا يضم إليه الأطفال، ولكن هذا الانحراف نفسه عن الدقة العقلية هو قيمة الصورة التي رسمها الشاعر باستعارته »[2]، فأساس استعارات الشاعر انحرافات إسنادية تقوم على غير الملاءمة.

[1]–الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، أحمد محمد ويس، ص38.

[2]–فنون الأدب، اتش بي تشارلتن، تر: زكي نجيب محمود ،ط1، لجنة التأليف والترجمة النشر القاهرة، 1945م، ص77–78.

يعد هذا النّص من أقدم النصوص المترجمة التي ورد فيها مصطلح الانحراف، ثم استعمله مصطفى ناصف، بعد عقدين من الزمن بأن منحه قيمة إيحائية في الارتقاء بالأسلوب القائم على الاستعارة، فهي عنده « انحراف عن الأسلوب الواضح الدقيق»[1]، فالانحراف إذن خروج عن المعتاد والمألوف من الكلام، واتجاه نحو ما يستغرق ويحيط بالمراد والمقصود. والملاحظ أن مصطلح لقي حُظوةً عند ناصف بأن تبناه في جل أبحاثه يقول : «يجب أن نلاحظ أن لهؤلاء البلغاء طراز خاص قادر على أن يلعب باللغة وينحرف بها إلى حديث تشاء له اعتقاداته»[2] ، وكذا في قوله: «لأن كثيرا من الناس تخيلوا منذ وقت مبكر أن ليس للغة وقار ثابت أو قوام محدود وأن في وسع هذا الفرقة أو تـــلك أن تنحرف بها كما تشاء، إذا تهيأ لها حظ من التأويل والذكاء »[3]، وهو بهذا المصطلح " الانحراف " يؤسس لتصور نقدي جمالي ، يقوم في جوهره على تجسيد القيم الجمالية والفكرية المعرفية للعقل البشري.

لقد شاع مصطلح الانحراف في الكثير من الكتب النقدية والأسلوبية، إلا أنه كان يرد بمفاهيم بعيدة عن الجانب الفني، فمصطلح ناصف الذي سبق وأن وظفه بمعناه الفني، ها هو يدرجه في سياق حديثه بمعنى الابتعاد، إذ يقول: «وكان نمو الدراسات اللغوية في اللغة العربية يعني... تأصيل هذه الفلسفة وكان يعني أيضا نوعا من الانحراف عن دراسة فن الشعر »[4]، وعليه تتسع دائرة المصطلح عند ناصف لتستغرق الجانب اللغوي المحض للفظة.

ونجده عند ويمزات وبروكس بمعنى الميل في قوله: « فهل كانت نظريتهما (أي كولريدج وورد زورث) في واقعها نظرية عامة في الشعر؟ أم أنها كانت تنحرف انحرافا بالغا نحو نوع خاص من الشعر»[5]، وعلى النقيض من الفنية، هناك من أوغل في الحديث عن سلبية الانحراف وعدّه عيبا فنيا ، فاليافي بين ميل الشعراء إلى شعر الاشياء الخالص أو إلى شعر

---

[1]–نظرية المعنى في النقد العربي، ناصف مصطفى، دار القلم بالقاهرة 1965م، ص85.

[2]–اللغة بين البلاغة والأسلوبية، ناصف مصطفى، ص36.

[3]–المرجع نفسه، ص38.

[4]– نفسه، ص108.

[5]–النقد الأدبي تاريخ موجز، ويمزات ويليام ، وبروكس كلينت تر: محي الدين صبحي ،ط جامعة دمشق 1975م، ج3، ص575.

الأفكار الخالص، في مقابل بعضها بعضا، ولايمثل ذلك سوى عيبا وانحرافا في طبيعة الشعر، كما اشار إلى الانحراف الذي لاحظه في الترعتين الرمزية والصورية[1]، ويزيد محمد حسن على ذلك بأن نفى الجمالية عنه، فيقول : «إن النقد حين يتخلى عن دوره في ترشيد الظاهرة الفنية فإنها تواجه الانحراف، وتفقد ارتباطها بالجماليات والأهداف الأساسية التي استحدثت لتلبيتها والوقوف بجوهرها»[2]، فسياق الانحراف كان بعيد عن المفهوم الجمالي الذي شاع في الأسلوبية الإنجليزية.

ولعل هذه التعريجات الأخيرة على دلالات مصطلح الانحراف، وما أظهرته من بعد على المستوى الجمالي الإستطيقي – مع العلم أننا أغفلنا دلالات أخرى لا يتسع لها المقام ولا تخدم الموضوع بشكل كبير– تدل على أن الانحراف « ليس الكلمة المثلى للتعبير عن هذا المفهوم أعني مفهوم الانزياح»[3]، رغم أنهما سبحا في مجال نقدي واحد.

2-العـــدول:

ليس مصطلح العدول بجديد على الساحة النقدية الحديثة، بل ورد عند الكثير من البلاغين واللغويين في كتبهم اللغوية والنحوية والبلاغية، «وتتفق المادة المنقولة من معاجم اللغة أن من معاني (العدول) الميل والانحراف »[4] ، ويبقى للمسدي السبق في إحياء مصطلح العدول للمفهوم الأجنبي، إذ يقول: «أن نحيي له لفظة عربية استعملها البلاغيون في سياق محدد هي عبارة العدول وعن طريقة التولـــيد المعنوي قـــد نصطلح بها على مفهوم العبارة الأجنبية »[5]، غير أنه وبشكل واضح يقر بمصطلح الانزياح خصوصا في كتابه "الأسلوبية والأسلوب" « ولكنه لم يثبت على هذا الأخير طويلا فرغب عنه إلى العدول»[6]، وظهر ذلك

---

[1]–ينظر :مقدمة لدراسة الصورة الفنية ،عبد نعيم اليافي، ط وزارة الثقافة بدمشق 1982من ص27.

[2]–اللغة الفنية،مجموعة من المؤلفين تر: محمد حسن، ط دار المعارف بمصر 1985م، ص6.

[3]–الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص44.

[4]–العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر، مصطفى السعدني، ص12.

[5]–الأسلوبية والأسلوب ،عبد السلام المسدي، ص162–163.

[6]–الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص45.

بشكل بسيط في كتابه "النقد والحداثة"، « فالسمة المميزة تحوّل أسلوبي فردي وطريقة في الأداء فيها خروج عن الاستعمال المألوف وعدول عن القواعد المطردة»[1]، وكـــذا في قوله « والعدول يكون خرقا للقواعد حينا ولجوء إلى ما نذر من الصيغ حينا آخر»[2].

وممن استعملوا مصطلح العدول إضافة إلى المسدى ، "تمام حسان"، فهو يكثر من توظيفه في كتابه "البيان من روائع القرآن" حيث خصص له فصلا عنونه بـــ "الأسلوب العدولي أو المؤشرات الأسلوبية" يقول: «هذا الأسلوب العدولي خروج عن أصل أو مخالفة لقاعدة ولكن هذا الخروج وتلك المخالفة اكتسبا في الاستعمال الأسلوبي قدرا من الاطراد رقى بها إلى مرتبة الأصول التي يقاس عليها »[3].

وتبنى حمّادي صمود مصطلح العدول في كتابه "التفكير البلاغي عند العرب" وكذا كتابه "الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة"، وقد أقر بأن مصطلح العدول هو «أحسن ترجمة لمفهوم Ecart » [4]، وممن برز اهتمامه بمصطلح العدول مصطفى السعدني إذ يقول: «وللفظ العدول في تراثنا اللغوي والنحوي والبلاغي استخدم مطرد يدل على اتضاح مفهومه سواء بلفظه أو بمرادفه »[5]، والطيب البكوش والذي تحدث عن الأسلوب باعتباره عدولا «..."الأسلوب هو الرجل ذاته" قد تطورت شيئا فشيئا في أواخر القرن التاسع عشر وهي نظرية في الأسلوب تعتبره عدولا عن المعيار اللغوي»[6].

وتجدر بنا الإشارة إلى أنّ العدول كالانحراف ورد عند القدامى في سياقات غير فنية بعيدة عن كتب النقد واللغة والبلاغة.

---

[1]–النقد والحداثة ،عبد السلام المسدي، ص48.

[2]–المرجع نفسه، ص50.

[3]–البيان من روائع القرآن، تمام حسان، ص347.

[4]–التفكير البلاغي عند العرب، حمادي محمود، ص52.

[5]–العدول، مصطفى السعدني، ص12.

[6]–مفاتيح الألسنية، جورج مونان، ص134.

3-الانزيـــــــاح:

إن مصطلح الانزياح من المصطلحات الشائعة في الدراسات الأسلوبية المعاصرة، وهو لغة: مصدر للفعل "انزاح" أي ذهب وتباعد[1]، وهو يمثل أحسن ترجمة "المصطلح الفرنسي "Ecart" ، إذ أن هذه الكلمة تعني في أصل لغتها "البعد"، فهو « فـــن الـــقول الذي يبتعد عن المعيار»[2]، كما قد تكون حاملة لمعنى الفارق، أي الفارق الحاصل بين القول العادي والقول الفني .

أما أقـــدم استعمال للفظة انزياح فقد كان « فيما وقع عليه بصرنا، في مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق في تعريب لمصطلح فرنسي هو "Descent de la matrice" ، وقد عرب بـــ "انزياح الرحم" »[3].

ورد الفعل انزاح مرتين في ترجمة لكتاب "ويليك ووارين" نظرية الأدب، والانزياح مرة واحدة، والجدير بالذكر أن لفظة "Ecart" مصطلح أسلوبي تنازعته ترجمات عدة في الدراسات الأسلوبية العربية، فقد تقدمتها محاولات عبد السلام المسدي، وكانت ترجمته للمصطلح بـــ "التجاوز" لكن سرعان ما عدل إلى الانزياح، الذي ظهر بشكل مكثف في كتابه "الأسلوبية والأسلوب" وكذا في أطروحته للدكتوراه "التفكير اللساني في الحضارة العربية"، رغم هذا عمد إلى ترجمة المصطلح بالعدول في "قاموس اللسانيات".

أما محمد الولي ومحمد العمري، فيعتمدان في ترجمة كتاب "جون كوهن" على مصطلح الانزياح بشكل كبير « ويمكن أن نشخص الأسلوب بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين، القطب النثري الخـــالي من الانزياح، والقطب الشعري الذي يصل فـــيه الانزياح إلى أقصى درجة»[4]. وما ينبغي الإشارة إليه في سياق حديثنا على الاختلاف الحاصل في ترجمة مصطلح

---

[1]-ينظر: لسان العرب، مادة زيح.

[2]-بنية اللغة الشعرية ، جون كوهين، ص27.

[3]-الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص49.

[4]-بنية اللغة الشعرية، جون كوهين، ص24.

"Ecart" بالانحراف أو الانزياح، « هو أن ما يغلب على هؤلاء الذين استعملوا الانزياح هو اعتمادهم ثقافة فرنسية: استقاء أو ترجمة. على حين مال إلى الانحراف في الغالب أولئك الذين غلبت عليهم المصادر الانجليزية، فهذه لا تحوي إلا كلمة "**Deviation**"، وهي كلمة تناسبها كلمة الانحراف، على حين أنا وجدنا "Ecart" يناسبها الانزياح، وهي كلمة فرنسية غير موجودة في الانجليزية»[1]، ولاضير في أن يتناوب مصطلحان على مفهوم واحد مثل مفهوم الانزياح، ولكن الحرج في كثرة المصطلحات التي يضيع في طياتها التدقيق.

يقودنا المقام إلى المفاضلة بين المصطلحات الثلاث المذكورة، فنفضل الانزياح الذي يعد بحق ترجمة دقيقة للمصطلح الفرنسي "Ecart"، « وإذا صح أن جرس اللفظ، يمكن أن يكون له تعلق بدلالته، فإن تشكيل "الانزياح" الصوتي وما فيه من مدّ، من شأنه أن يمنح اللفظ بعدا إيحائيا يتناسب، ما يعنيه في أصل جذره اللغوي من التباعد والذهاب»[2]، وفي هدا الرأي إشارة إلى المواءمة الحاصلة بين المستويين الصوتي والدلالي.

تلك هي أهم المصطلحات المتعلقة بالمفهوم، والتي شاع استخدامها في الكتب سواء النقدية والبلاغية أو غيرها، إلا أن هناك أوصافا تقتبس معانيها ووظائفها من الانزياح أهمها: الإزاحة والكسر والغرابة والأصالة والمفارقة الانتهاك والخرق.

4-الإزاحـــــة:

من المصطلحات التي تعلقت بدائرة مفهوم الانـــزياح لفظة الإزاحة "Desplasement". «وهو في أصله مفهوم نفساني يعتبر في نظرية فرويد أحد آليات الدفاع، فحين يحقق الفرد في إشباع دافع أصلي أو يحقق في تحقيقه يضطر إلى استبدال شيء آخر به، فيتحقق له بذلك بعض الرضا والإشباع، مثل هذا التعديل أو التحويل يدعى "الإزاحة" »[3]، والظاهر أنّه انتقل من المجال النفسي إلى مجال النقد، فقد ذكر "ويمزات وبروكس" قول ريتشاردز: أنّ النظرية

---

[1]–الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص56.

[2]–المرجع السابق، ص56.

[3]–نظرية الأحلام، فرويد سيجومند، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة 1980م، ص58.

التقليدية تجعل الاستعارة تبدو « إزاحة للكلمات وتبديلاتها »[1] فحسب. وذكرت "آن جفرسون" أنّ الشكلانيين يعتقدون بأنّه« لا يمكن فهم اللغة... على أنها تطوير مبرمج للتقليد وإنما باعتبارها إزاحة هائلة للتقاليد »[2] ، وقد ورد المصطلح عند عبد الواسع أحمد الحميري إذ يقول: «على أنّ من شأن الإزاحة الدلالية التي ينطوي عليها النظم الشعري عند عبد القاهر، أنها تستهدف في الأساس خرق نظـــام الدلالة بوصفه نظام العلاقة بين الدوال ومدلولاتها»[3]، كما تردد المصطلح عند عز الدين إسماعيل وكمال أبوذيب.

5-الكســـــــــر:

نجد عبارات عدّة دارت في فلك الجذر اللغوي لـــ (كسر) مثل كسر المألوف، كسر البناء، التكسير، انكسار النمط، وقد وردت في كتب النقد لتعلقها بمفهوم الانزياح، فالكسر هو تغيير للنظام المألوف، ونجد كوهن يوظفها في سياق حديثه عن الشعرية في قوله: «إن الشعر يكسر بطريقته الخاصة قوانين الخطاب»[4]، فمرجعيته النقدية تبين أن الشعر يقتبس ماهيته من فضاء الانزياح، والذي يعتبر النثر معيارا يتموقع في خلفية المشهد الجمالي، ووردت عن المسدي في قوله: « فهذا التعرف بكسر المألوف إنّما هو ضرب من الاصطلاح الجديد الذي يقوم تلقائيا بين واضع النص ومتلقيه »[5]، أما كسر البناء، فورد عند محمد منذور، حيث ساق جملة من الشواهد الشعرية القديمة تتخللها جملة من الانزياحات وقال: « فهذه كلها أمثلة لما يسمونه اليوم في علم الأساليب بـــ "كسر البناء Rupture de syntaxe" وهو عبارة عن الخروج على قواعد اللغة التماسا لجمال الأداء »[6]، كما ورد مصطلح أخر عند صلاح فضل هو كسر النظام في قوله: « يجمع النقاد البنائيون على أن أهم العناصر الخاصة بالقول الجمالي هو أنه يكسر نظام الإمكانات اللغوية التي يهدف إلى نقل المعاني العادية،

---

[1]–النقد الأدبي تاريخ موجز، ويمزات ويليام وبركس كلينت، ص206.

[2]–النظرية الأدبية الحديثة، روبي ديفيد وجفرسون آن، ط وزارة الثقافة، دمشق 1992م، ص66.

[3]–شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي، عبد الواسع أحمد الحميري ،ط1 2005م، ص99.

[4]–بنية اللغة الشعرية جون كوهين، ص186.

[5]–النقد الحداثة، عبد السلام المسدي، ص41.

[6]–النقد المنهجي عند العرب، محمد مندور، ط دار نهضة مصر (د.ت) ، ص265.

ويهدف هذا الكسر بالذات إلى زيادة عدد الدلالات الممكنة »[1]، ولا تتوقف أهمية الانزياح عند صلاح فضل في كسر النظام باحتمالات تعبيرية، بل في تكثيف المواءمة بين الكسر وضرورة الكسر وبين إمكانية تحقيق الكسر للمقصود.

6-الخـــــرق:

ورد في قول لكوهين يفسر به الانزياح بأنّ «هناك خرق لقانون اللغة أي الانزياح اللغوي يمكن أن ندعوه، كما تدعوه البلاغة القديمة صورة بلاغية وهو وحده الذي يحدد الشعرية بموضوعها الحقيقي»[2]، وكذا في قوله: « ففي رأينا أنه لا يكفي فعلا خرق القواعد لكتابة قصيدة »[3]، وورد عند أدونيس في باب حقيقة وجوهر الشعر، فهو عنده خرق مستمر للقواعد والمقاييس والنظم المعيارية[4]، كما ورد عند محمد مفتاح إذ يقول: « إن الشعر يقوم على خرق العادة المعرفية والتعبيرية...وقد خرق العادة التعبيرية بإخراج القول غير مخرج العادة فعبّر بالنفي عن النهي »[5]، ووردت الكلمة موضحة للانحـــراف في قول موكاروفسكي :«إن السمة الرئيسية التي تميز اللغة الشعرية عن اللغة المعيارية هي سمتها التحريفية أي انحرافها عن قانون اللغة المعيارية وخرقها له»[6]، كما جاء بها المسدي في قوله: «فهذا التوليد في اختيار ألفاظ اللغة أو توزيعها... هو الذي يسمح بأن نستخرج من النمط التعبيري المتواضع عليه بصورة جديدة إما بخرق المألوف أو باللجوء إلى ما نذر من الصيغ»[7]، الصيغ»[7]، وعليه نلاحظ أن مصطلح الخرق كان حاضرا في الذاكرة النقدية، فلامس بشكل كبير المجرى الإجرائي للانزياح في فضاء الشعرية الحديثة البـــعيدة عن المصارحة والقصد إلى المعنى بلغة عارية مكشوفة.

---

[1]–نظرية البنائية في النقد الأدبي ، صلاح فضل، ص251.

[2]–بنية اللغة الشعرية، جون كوهين، ص42.

[3]–المرجع نفسه، ص193.

[4]– ينظر:زمن الشعر، أدونيس، ط2 دار العودة بيروت 1978، ص312.

[5]–في سمياء الشعر القديم، محمد مفتاح، ط دار التنوير بيروت 1985م، ص65.

[6]–اللغة المعيارية واللغة الشعرية ،موكاروفسكي، تر ألفت الروبي فصول، ص40.

[7]–النقد والحداثة، عبد السلام المسدي، ص41.

7-الغرابـــــــــــة:

من المصطلحات التي اتصلت بلفظة الغرابة، وتعلقت بمفهوم الانزياح : التغريب، الغريب، الإغراب ، و كان لكلٍ منها نصيب في كتب النقد والأسلوبية، ولعل أقربها إلى مفهوم الانزياح هو مصطلح التغريب "**Defamiliarization**" ولقد ورد بمعـــنى "الفـــرق" و"الانحراف" في قول ديفيد روبي عند النقاد الجدد «إنهم لم يعيروا اهتماما كبيرا لمبادئ الفرق أو التغريب أو الانحراف التي أعطاها الشكلانيون وحلفاؤهم وزنا كبيرا »[1]. كما ورد المصطلح مركبا في كتاب "الخطيئة والتكفير" إذ يقول صاحبه: بـــ «**تغريب المألوف**»[2]، كما يعده "بريخت" معلما أساسيا من معالم المفارقة، لما يحمله من دلالة التضاد الواضحة إذ أنه يعني جعل المألوف غريبا[3]، كأن المفارقة هي نتاج تفاعل المألوف والغريب، أما "شجاع العاني"، فيشير إلى أثر التغريب في نفس المتلقي حين يلخص وظيفته في «خلق الصدمة وإثارة دهشة المتلقي وإرباك قناعاته وخلخلة مسلماته »[4]

أما الغرابة، فإنها من مسببات الانزياح، وهي مرحلة أولى لاستكمال صورة الأسلوب المتراح، وهذا بحسب ما ورد في كتاب "المدخل إلى التحليل الألسني للشعر" إذ يقول المؤلفان: «إن الغرابة ومن ثم الانزياح ليست أكثر أهمية من الشعر في التزام عمود التقاليد الشعرية»[5]، وبخصوص الإغراب، فقد جاء عند فهد عكام، يؤدي فعل الإغراب ما يؤديه الانزياح من تحقيق اللذة والشعور بسحر الكلام، وذلك في مقال له بعنوان «نظرية أبي تمام في الفن الشعري: سحر الإغراب»[6]، انطلق أبو تمام في تجديده من اللغة، فكانت أشعاره أكثر الأشعار

---

[1]-النظرية الأدبية الحديثة، ديفيد روبي جيفرسون آن، ص142.

[2]-الخطيئة والتفكير، الغرامي،ص317.

[3]-ينظر: مفهوم التغريب عند بريخت، إبرهيم حمادة، مجلة الاقلام ع1، 1977، ص27.

[4]-التغريب، شجاع العاني، مجلة الموقف الثقافي ع14، 1988، ص85.

[5]-المدخل إلى التحليل الألسني للشعر، لمؤلفيه جويل تامين وجان سولينو، عرض كتاب، ابن ذريل عدنان، مجلة الموقف الأدبي ع143/141 ع143/141 كانون الثاني أذار 1983م، ص271.

[6]-نظرية أبي تمام في الفن الشعري : سحر الإغراب، فهد عكام، الموقف الأدبي ع 149-150، 1983م، ص84.

الأشعار استجابة للنظرية التي رأت في اللغة نقطة الأساس في الكشف عن شعرية النصوص والوقوف على حقيقة الشعر .

ومما تقدم في مصطلح التغريب نلحظ تقاربه الحقيقي مع مصطلح المفارقة، والتي بدورها تتقاطع والانزياح في الكثير من النقاط.

8-المفارقـــــة:

ولهذا المصطلح جذور فلسفية بحثة، ويتأكد هذا بمعرفتنا لأصل كلمة paradox اليوناني، وهو يتألف من مقطعين: من para وتعني المخالفة أو الضد ومن الجدر doxa، وتعني الرأي، فيكون معنى اللفظة: ما يضاد الرأي الشائع[1]. كما ورد في معجم المصطلحات العربية أن المفارقة في الفلسفة هي «إثبات لقول يتناقض مع الرأي الشائع في موضوع ما بالاستثناء إلى اعتبار خفيّ على هذا الرأي العام حتى وقت الإثبات للمفارقة التاريخية»[2]، كما جاءت المفارقة بمعنى الرأي «الغريب المستفز المعبر عن رغبة صاحبه في البروز، وذلك بمخالفة موقف الآخرين وصدمهم فيما يسلمون به »[3]، فالمفارقة احتمال تعبيري ذكي يحمل الكثير من المهارة اللغوية، وتتحدد حركيتها بين الطرفين« صانع المفارقة وقارئها على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تثير القارىء وتدعوه إلى رفض معناه الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفي ... وهو في أثناء ذلك يجعل اللغة يرتطم بعضها ببعض، بحيث لا يهدأ للقارىء بال إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه»[4]، فالمفارقة مصطلح يلامس الانزياح في انحرافه عن العادي إلى الخلق اللغوي.

يزيد المسدي في قوة العلاقة بين المفارقة والانزياح بما نقله عن رينيه ووارين حيث «ربطا مفهوم الأسلوب بمجموع المفارقات التي نلاحظها بين نظام والتركيب اللغوي

---

[1]–ينظر: المعجم الفلسفي، مراد وهبة، ط3 دار الثقافة الجديدة 1979م، ص417.

[2]–المرجع نفسه، ص 376.

[3]– المعجم الأدبي، عبد النور جبور، ط1، دار العلم للملايين بيروت 1979م، ص258.

[4]–المفارقة والأدب دراسات في النظرية والتطبيق، خالد سليمان، ذار الشرق للنشر، ص46.

للخطاب الأدبي وغيره من الأنظمة وهي مفارقات تنطوي على انحرافات ومجازفات، بها يحصل الانطباع الجمالي»[1]، فالشاعر لا يتسن له الكشف عن حقيقة الشعر والشاعر إلا عبر أسلوب المفارقة، وذلك بتحقيق التوازن وفهم التناقضات التي يختزنها داخل الإنسان، أما اتجاه عبد الرحمان نصرت، فنجده يؤكد فيه أن «الخروج على قواعد المنطق محمود في الأدب، ولذا حمد النقاد الشكليون المفارقة والتناقض والتوتر وعدّوها من علام الشعر الجيد »[2]، وعليه ليس كل شاعر بإمكانه توظيف فلسفة المفارقة، فهي نظرة جوهرية عميقة ، يشترط أن تكون سلوكا وشعورا وفكرا في منهج الشاعر.

لقد ترجم كمال أبو ذيب مصطلح Paradox بالمفارقة الضدية[3]، وفي هذا السياق و ما يجب الإشارة إليه هو وضوح العلاقة القائمة بين الانزياح والمفارقة ، مهما اختلفت ترجمتها، وقد بين شكري عياد بأن المفارقة «لا تنحصر في وصف ما عليه الشعر، بل تقرر ما به يكون الشعر شعرا، أي أنها تقدم لمن يقبلها معيارا للحكم بجودة الشعر أو رداءته»[4]، فالمفارقة تشتغل عند شكري في المستوى الجمالي بعيدا عن الإبلاغي، وتعمل على التكثيف الدلالي لتقدم للشعر حق الريادة والتميز.

وعلى ضوء ما سبق، فإن تعدد المصطلح يبقى إيجابيا دون غض الطرف عن السلبية، وسلبيا دون إهمال الإيجابية، فالممارس في المجال المعرفي عليه أن يدرك حقيقة وماهية الحد الفاصل ليقف عنده. هذا الحد الفاصل ما بين الذاتية والموضوعية المصطلحية لخدمة المجال البحثي،فإذا كانت كل هذه المراحل قد شكلت البعد التنظيري لمصطلح الانزياح في الدراسات الأسلوبية الحديثة، واستقرت في المرجعية التعريفية الحقيقية له، باعتباره مصطلحا نقديا قائما بذاته ساهم في التشكيل الأسلوبي للخطاب، ألا يجدر بنا البحث في الجانب التطبيقي عن حقيقة حركية ونصّية الانزياح في الخطابات المختلفة.

---

[1]–الأسلوبية والأسلوب، ص102.

[2]–في النقد الحديث دراسة في مذاهب نقدية وأصولها الفكرية، نصرت عبد الرحمان، ط1، مكتبة الأقصى عمان 1979م، ص61.

[3]–المرجع نفسه ، ص61.

[4]–دائرة الإبداع ، شكري عياد، ص23.

الفصـــل الثالث

صور الانزياح وآلياته في الخطاب

المبحث الأول:صور الانزيـــــاح في القرآن الكريم "سورة الكهف".

المبحث الثاني:صورالانزياح في ديوان أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي.

المبحث الثالث:صورالانزياح في رواية " ماتبقى لكم" لغسان كنفاني.

المبحث الأول: صور الانزياح في القرآن الكريم "سورة الكهف"

أ-الانزياحات اللغوية

1-الالتفات

2-الحذف

3-الفجوات

ب-الانزياحات غير اللغوية (الخوارق).

إنّ ما يجب الإشارة إليه بداية في هذا المبحث هو أننا لسنا بصدد الحديث على الإشكالية التي قامت على شقين متعارضين: وهي التسليم بتفرد الأسلوب القرآني من جهة، والتأكيد على مجيء القرآن على سنن العرب والعربية من جهة أخرى، «وكيف يمكن تصور أسلوب القرآن جاريا على سنن العربية مع وصفه بالبلاغة التي تعني الانحراف عن هذه السنن»[1]، بل نسعى لرصد الخصوصية التعبيرية للنص القرآني، والتي بدأ دارسو القرن الرابع الهجري يشعرون بضرورة التوجه إليها.

وعليه سنحاول رصد الانحرافات الواردة في سورة الكهف من خلال التطرق للانزياحات اللغوية ، والانزياحات غير اللغوية.

أ–الانزياحات اللغوية:

1– الالتفات:

يعد هذا الأسلوب من أهم الاحتمالات التعبيرية، والتجاوزات الأدائية انتشارا في القرآن الكريم عامة، والكهف خاصة «بل لعله أكثر هذه الألوان ترددا، وأوسعها انتشارا في ذلك البيان الخالد ... بل أن مفهومه يتسع ليشمل كل تحول أو انكسار في نسق لا يتغير به جوهر المعنى»[2].

ومن مجالات الالتفات الشائعة في سورة الكهف، والتي ترقى إلى مستوى السمة الأسلوبية الانزياحية ما يلي: الضمائر، العدد، الأفعال.

– الضمائر:

من أبرز أوجه الالتفات التي شاع استعمالها في سورة الكهف في مجال الضمائر هو الانتقال بين الغيبة والخطاب، وبين الغيبة والتكلم.

[1] –نظرية اللغة في النقد العربي، عبد الحكيم الرضي، ص 395.

[2] –أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، حسن طبل، ص 55.

من الغيبة إلى الخطاب:

فمن ذلك قوله تعالى: ﴿ٱلۡحَمۡدُ لِلَّهِ ٱلَّذِيٓ أَنزَلَ عَلَىٰ عَبۡدِهِ ٱلۡكِتَٰبَ وَلَمۡ يَجۡعَل لَّهُۥ عِوَجَاۜ ۝١ قَيِّمٗا لِّيُنذِرَ بَأۡسٗا شَدِيدٗا مِّن لَّدُنۡهُ وَيُبَشِّرَ ٱلۡمُؤۡمِنِينَ ٱلَّذِينَ يَعۡمَلُونَ ٱلصَّٰلِحَٰتِ أَنَّ لَهُمۡ أَجۡرًا حَسَنٗا ۝٢ مَّٰكِثِينَ فِيهِ أَبَدٗا ۝٣ وَيُنذِرَ ٱلَّذِينَ قَالُواْ ٱتَّخَذَ ٱللَّهُ وَلَدٗا ۝٤ مَّا لَهُم بِهِۦ مِنۡ عِلۡمٖ وَلَا لِأٓبَآئِهِمۡۚ كَبُرَتۡ كَلِمَةٗ تَخۡرُجُ مِنۡ أَفۡوَٰهِهِمۡۚ إِن يَقُولُونَ إِلَّا كَذِبٗا ۝٥ فَلَعَلَّكَ بَٰخِعٞ نَّفۡسَكَ عَلَىٰٓ ءَاثَٰرِهِمۡ إِن لَّمۡ يُؤۡمِنُواْ بِهَٰذَا ٱلۡحَدِيثِ أَسَفًا ۝٦ ﴾[1]، فالالتفات حاصل من صيغة الغيبه في قوله "على عبده" إلى صيغة الخطاب في قوله "فلعلك باخع نفسك"، لقد بدأ السورة بالثناء عليه سبحانه من عباده[2]، وأوقع الثناء في النفس والقلب ثناء الغائب «ولكن عند التلطف مع الحبيب لمواساة هذا العبد لما يجده من حزن وألم شديدين على صدود الكافرين، فأسلوب الخطاب هو الأرحب لحمل تلك المعاني ... الحب والتودد والمواساة ولا شك هو الأجدر والأبلغ ولا غير»[3].

من الخطاب إلى الغيبة:

يبرز قوله تعالى في هذا السياق ﴿وَإِذۡ قُلۡنَا لِلۡمَلَٰٓئِكَةِ ٱسۡجُدُواْ لِأٓدَمَ فَسَجَدُوٓاْ إِلَّآ إِبۡلِيسَ كَانَ مِنَ ٱلۡجِنِّ فَفَسَقَ عَنۡ أَمۡرِ رَبِّهِۦٓۗ أَفَتَتَّخِذُونَهُۥ وَذُرِّيَّتَهُۥٓ أَوۡلِيَآءَ مِن دُونِي وَهُمۡ لَكُمۡ عَدُوُّۢۚ بِئۡسَ لِلظَّٰلِمِينَ بَدَلٗا ۝٥٠ ﴾[4].

لقد ختم الله تعالى الآية الكريمة بمخاطبة الظالمين، بصيغة الغيبة، بعد مخاطبتهم بقوله تعالى "أفتتخذونه" وكذا "لكم عدو". «ففي الالتفات إلى الغيبة مع وضع الظالمين موضع الضمير من الإيذان بكمال السخط والإشارة إلى أن ما فعلوه ظلم قبيح ما لا يخفى»[5]، ولعل

---

[1] –سورة الكهف، آية 1–6.

[2] –ينظر :الكشاف، الزمخشري، ج2، ص 471.

[3] –الالتفات في القرآن الكريم إلى آخر سورة الكهف، خديجة محمد أحمد البناني، ص 135.

[4] –سورة الكهف، آية 50.

[5] –روح المعاني للآلوسي، ج5، ص 15.

أهم رأي في سياق الحديث عن الانتقال من الغيبة إلى الخطاب ومن الخطاب إلى الغيبة هو «أن الانتقال من الغيبة إلى الحضور يدل على مزيد من التقريب والإكرام، وبالتالي فإن العكس ... يفيد في الآية الكريمة معنى المقت والتنغيص»[1].

من التكلم إلى الغيبة:

ويظهر هذا النوع من الالتفات في قوله تعالى: ﴿وَكَذَٰلِكَ أَعۡثَرۡنَا عَلَيۡهِمۡ لِيَعۡلَمُوٓاْ أَنَّ وَعۡدَ ٱللَّهِ حَقّٞ وَأَنَّ ٱلسَّاعَةَ لَا رَيۡبَ فِيهَآ إِذۡ يَتَنَٰزَعُونَ بَيۡنَهُمۡ أَمۡرَهُمۡۖ فَقَالُواْ ٱبۡنُواْ عَلَيۡهِم بُنۡيَٰنٗاۖ رَّبُّهُمۡ أَعۡلَمُ بِهِمۡۚ قَالَ ٱلَّذِينَ غَلَبُواْ عَلَىٰٓ أَمۡرِهِمۡ لَنَتَّخِذَنَّ عَلَيۡهِم مَّسۡجِدٗا ٢١﴾[2]، فالالتفات يتحدد في قوله تعالى "إن وعد الله حق" بصيغة الغيبة في لفظة الله، وهي حال انتقل إليها السياق القرآني بعد صيغة المتكلم في قوله "أعثرنا" «وما ظهور لفظ الجلالة (الله) في السياق بعد صيغة المتكلم إلا ترسيخ للوعد وبيان ثبوته، ليعلموا أن وعد الله حق ويوقنوا أن الساعة آتيةٌ لا ريب فيها»[3]، فمن بلغت عنايته لرجال الكهف ثلاثمائة سنة وأكثر، وحفظ أجسامهم من التحلل ثم بعثها، قادر على بعث البشر ومحاسبتهم.

ومنه قوله تعالى ﴿وَٱضۡرِبۡ لَهُم مَّثَلَ ٱلۡحَيَوٰةِ ٱلدُّنۡيَا كَمَآءٍ أَنزَلۡنَٰهُ مِنَ ٱلسَّمَآءِ فَٱخۡتَلَطَ بِهِۦ نَبَاتُ ٱلۡأَرۡضِ فَأَصۡبَحَ هَشِيمٗا تَذۡرُوهُ ٱلرِّيَٰحُۗ وَكَانَ ٱللَّهُ عَلَىٰ كُلِّ شَيۡءٖ مُّقۡتَدِرًا ٤٥﴾[4]، فالالتفات من المتكلم في "كما أنزلناه من السماء" وهو: «مشهد يُعرضُ قصيرا خاطفا ليلقي في النفس ظل الفناء والزوال، فالماء يترل من السماء فلا يجري ولا يسيل، ولكن يختلط به نبات الأرض والنبات ولا ينمو ولا ينضج، ولكن يصبح هشيما تذروه الرياح، وما بين ثلاث جمل قصار ينتهي شريط الحياة»[5]. إلى الغيبة في قوله: ﴿ وَكَانَ ٱللَّهُ عَلَىٰ كُلِّ شَيۡءٖ

[1] –أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، ص 105.

[2] –سورة الكهف، الآية 21.

[3] –التفسير الكبير، الرازي، ج 21، ص 104–105.

[4] –سورة الكهف، آية 45.

[5] –في ظلال القرآن، السيد قطب، ج 5، ص 377.

مُّقۡتَدِرًا ﴾ حيث يظهر لفظ الجلالة بصيغة الاقتدار والكمال والفعل المطلق، فما من شيء إلا والله قادر عليه، فحضور الالتفات إلى الغيبة المتمثلة في اسم الجلالة، هو لإبراز فعل الإطلاق أمام قدرة العباد المقيدة.

من الغيبة إلى التكلم:

يعد الالتفات من الغيبة إلى التكلم من أبرز صور الالتفات شيوعا في سورة الكهف، ومن أمثلته قول الله تعالى: ﴿ وَيَوۡمَ يَقُولُ نَادُواْ شُرَكَآءِيَ ٱلَّذِينَ زَعَمۡتُمۡ فَدَعَوۡهُمۡ فَلَمۡ يَسۡتَجِيبُواْ لَهُمۡ وَجَعَلۡنَا بَيۡنَهُم مَّوۡبِقًا ﴿٥٢﴾ ﴾[1]، حيث أسند فعل القول إلى الغيبة، ثم انصرف إلى ضمير التكلم عند إسناده لفعل جعل.

وكذا في قوله: ﴿ وَمَنۡ أَظۡلَمُ مِمَّن ذُكِّرَ بِـَٔايَـٰتِ رَبِّهِۦ فَأَعۡرَضَ عَنۡهَا وَنَسِيَ مَا قَدَّمَتۡ يَدَاهُۚ إِنَّا جَعَلۡنَا عَلَىٰ قُلُوبِهِمۡ أَكِنَّةً أَن يَفۡقَهُوهُ وَفِيٓ ءَاذَانِهِمۡ وَقۡرٗاۖ وَإِن تَدۡعُهُمۡ إِلَى ٱلۡهُدَىٰ فَلَن يَهۡتَدُوٓاْ إِذًا أَبَدٗا ﴿٥٧﴾ ﴾[2]، فالآية هي لإثبات حقيقة ظلم الإنسان لنفسه، إذ عدل السياق القرآني عن ضمير الغيبة "بآيات ربه" إلى ضمير التكلم في "إنا جعلنا"، والسر في ذلك –والله أعلم– أنّ منتهى العلم بنفوس العباد وكفرهم في علم الله، بإثبات إعـــراض قلوب الكافرين عن الهـــداية "وإن تدعهم إلى الهدى فلن يهتدوا إذا أبدا".

–العدد:

تعد ظاهرة الالتفات على مستوى العدد سمة أسلوبية فاعلة في تشكيل النسق القرآني، وقد كان حضورها بصورتين في سورة الكهف، بين الإفراد والجمع، وبين المثنى والإفراد

بين الإفراد والجمع:

ومـــــــن ذلك قوله تعالى: ﴿ وَهُمۡ لَكُمۡ عَدُوُّۢۚ بِئۡسَ لِلظَّـٰلِمِينَ بَدَلٗا ﴿٥٠﴾ ﴾[3]، فالانتقال كان هنا من الجمع "وهم لكم" إلى الإفراد "عدو".

---

[1] –سورة الكهف، آية **52**.

[2] – الكهف، آية **57**.

[3] – الكهف، آية **50**.

وكـــــــــــذا في قوله: ﴿ وَكَانَ وَرَآءَهُم مَّلِكٌ يَأۡخُذُ كُلَّ سَفِينَةٖ غَصۡبٗا ٧٩ ﴾ [1]، فالالتفات كان من الجمع "السفن"، إلى الإفراد وهو "السفينة"، فالملك كان يأخذ السفن، ولكن لفظة السفينة أحق من الجمع، «فترك الجمع لثقله بتقارب مخارج حروفه وثقل تتابع الضمة» [2].

بين التثنية والإفراد:

ويتجلى ذلك في قوله تعالى: ﴿ كِلۡتَا ٱلۡجَنَّتَيۡنِ ءَاتَتۡ أُكُلَهَا وَلَمۡ تَظۡلِم مِّنۡهُ شَيۡـٔٗاۚ وَفَجَّرۡنَا خِلَٰلَهُمَا نَهَرٗا ٣٣ ﴾ [3]، ففي الآية جاء مبتدأ "كلتا" دالا على التثنية، ثم جاء الخبر عنه مفردا "آتت أكلها" عدولا عن "أكلهما"، الذي يقتضيه السياق وهو عدول يحقق في الآية الكريمة غايتين:

أولا: في تحقيق الخفة والابتعاد عن الثقل.

ثانيا: «لاستحضار الصورة التامة للانتفاع بالموارد ولاحتراس من أن يكون ثمة نقص في الأكل الذي آتته، وليكون كناية عن تمام الجنتين» [4].

أما التحول من الإفراد إلى التثنية، فيتجلى في قوله تعالى: ﴿ فَلَمَّا بَلَغَا مَجۡمَعَ بَيۡنِهِمَا نَسِيَا حُوتَهُمَا فَٱتَّخَذَ سَبِيلَهُۥ فِي ٱلۡبَحۡرِ سَرَبٗا ٦١ ﴾ [5]، فالعدول كان من الإفراد "نسي" إلى التثنية "نسيا" مع العلم أن الناسي هو صاحب موسى فقط، إلا أنّ الله أشركه في فعل نسيان الحوت، «فالنسيان من الفتى وحده، فقيل: المعنى نسي أن يعلم موسى بما رأى من حاله، فنسب النسيان إليهما للصحبة » [6].

---

[1] –سورة الكهف، آية 79.

[2] –الإعجاز البياني في صيغ الألفاظ ،الخضري محمد الأمين، مطبعة الحسين الإسلامية، ط1، مصر، 1993م، ص 85.

[3] –سورة الكهف، ص 33.

[4] –إعراب القرآن وبيانه، محي الدين الدرويش، ج5، ص 604.

[5] –سورة الكهف، ص 61.

[6] –الجامع لأحكام القرآن، القرطبي، ج 11، ص 14.

-الصيغ والمشتقات:

يتحقق الالتفات في هذا السياق، في صورة تخالف صيغتان، كمخالفة بين صيغ الأفعال، أو بين صيغتي نوع واحد، أو بين صيغ الأسماء، أو بين صيغة من صيغ الاسم وأخرى من صيغ الفعل ...الخ، وكلها تمثل لغة القرآن الخاصة في تجسيد معان بأساليب تركيبية مختلفة فـ «العدول عن صيغة من الألفاظ إلى صيغة أخرى لا يكون إلا لنوع خصوصية اقتضت ذلك»[1].

عن المضارع إلى الماضي:

قد يخبر بالماضي عن المضارع فـ «الفعل الماضي إذا أخبر به عن المضارع الذي لم يوجد بعد كان أبلغ وأعظم موضعا، وأفخم بيانا لأن الفعل الماضي يعطى من المعنى أنه قد كان وجد وصار من الأمور المقطوعة بكونها وحدوثها»[2].

ومن ذلك قوله عز وجل ﴿ وَيَوْمَ نُسَيِّرُ ٱلْجِبَالَ وَتَرَى ٱلْأَرْضَ بَارِزَةً وَحَشَرْنَٰهُمْ فَلَمْ نُغَادِرْ مِنْهُمْ أَحَدًا ﴿٤٧﴾ ﴾[3]، والأصل نحشرهم، فعبر عن المضارع بالماضي إشارة إلى تحقق وقوعها، مبالغة في التهديد والوعيد، وقيل: قال حشرناهم، ماضيا بعد نسير وترى، وهما مستقبلان للدلالة على أن حشرهم قبل التفسير والبروز، ليعاينوا تلك الأهوال كأنه، قال وحشرناهم قبل ذلك[4].

وبهذا يبقى الماضي بدلالاته يستغرق الازمنة للتدليل على ما يفوق قدرة البشر العقلية التأويلية

[1] -المثل السائر ،ابن الأثير، ص 168-169.

[2] -كتاب الفوائد المشوق ،ابن القيم الجوزية ،(السعادة)، ص 32-33.

[3] -سورة الكهف، آية 47.

[4] -ينظر: الكشاف ،الزمخشري، ج2، 487.

بين صيغتي الفعل:

وتظهر هذه القيمة العدولية في قوله تعالى:﴿ فَمَا ٱسۡطَٰعُواْ أَن يَظۡهَرُوهُ وَمَا ٱسۡتَطَٰعُواْ لَهُۥ نَقۡبٗا ﴿٩٧﴾ ﴾[1]، ولقد وردت في سياق الحديث عن السد الذي أقامه ذو القرنيين لقوم استغاثوا به من ظلم "يأجوج ومأجوج". هذا السد الذي اتّسم بالتخانة والصلابة وعجز هؤلاء الظالمين على نقبه.

لقد تعددت الآراء في بنية الفعل "اسطاعوا" الناقص البنية بحذف التاء مع فعل الظهور، والعدول إلى الفعل" استطاعوا" التام البنية بإثبات التاء مع فعل نقب، فالواقع أن «النفس لا تستريح لتلك الآراء ... كتوحد المعنى أو تطابق الدلالة بين صيغتين مختلفتين، أو القول بالتخفيف هو غاية هذه المخالفة، فهو ما يصعب التسليم به ... إنّ الذي نطمئن إليه والله أعلم هو أن الصيغتين وإن تواردتا، فإن لكل منهما ظلالها وإيحاءاتها الخاصة في اللغة، وهذا هو سر إيثار كل منهما في موقعها من نسق الآية »[2].

إنّ العلة المعنوية أساس في توظيف كل صيغة من الصيغتين في موضعها، لتحقق الدلالة المنوطة بها، باعتبار عمليتي تسلق السد ونقبه من حيث السهولة والصعوبة، «فكل منهما في سياق النص يعني العجز، غير أن العجز في "وما استطاعوا" هو العجز عن الشيء بعد التعلق به، وتكلف محاولته ...، أما العجز في "ما اسطاعوا" فهو العجز الذي يئد في النفس بواعث الأمل في الحصول على المراد»[3].

---

[1] –سورة الكهف، آية 97.

[2] –أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، ص 65.

[3] –المرجع نفسه، ص 66.

أما الصيغة الأخرى، فتتجلى في قوله تعـــالى: ﴿ سَأُنَبِّئُكَ بِتَأۡوِيلِ مَا لَمۡ تَسۡتَطِع عَّلَيۡهِ صَبۡرًا ﴿٧٨﴾ ﴾[1]، ثم قوله: ﴿ ذَٰلِكَ تَأۡوِيلُ مَا لَمۡ تَسۡطِع عَّلَيۡهِ صَبۡرًا ﴿٨٢﴾﴾[2]، ففي سياق الحديث عن خرق السفينة وقتل الغلام وإقامة الجدار، عدل عن صيغة لم تستطع، التي تعني "عجز المحاولة"، بعد محاولة موسى عليه السلام التعلم والفهم، إلى صيغة لم تسطع، التي تعني "عجز التسليم" بعد معرفة حقيقة الأحداث مع الخضر، فلقد «كان موسى عليه السلام يظن قبل التأويل أنه إزاء سلوك بشري محض في إمكانه بطاقته البشرية لأن يدرك مرماه ... ومن ثم وعد بهذا الصبر»[3].

نجد فعل "أراد" الذي التفت به السياق القرآني، من حالة إلى حالة، فمن المفرد المتكلم إلى التثنية ثم إلى المفرد، ولكن يبقى بعد ذلك أن لكل منهم خصوصيته في تأدية المعنى، ففي قوله تعالى: ﴿ أَمَّا ٱلسَّفِينَةُ فَكَانَتۡ لِمَسَٰكِينَ يَعۡمَلُونَ فِي ٱلۡبَحۡرِ فَأَرَدتُّ أَنۡ أَعِيبَهَا وَكَانَ وَرَآءَهُم مَّلِكٌ يَأۡخُذُ كُلَّ سَفِينَةٍ غَصۡبًا ﴿٧٩﴾ ﴾[4]، فقوله «في خرق السفينة (فأردت أن أعيبها)، أضاف العيب إلى نفسه»[5]، ثم ينتـــــقل بالفعل إلى صيغة أردنـــــا في قوله تعالى: ﴿ فَأَرَدۡنَآ أَن يُبۡدِلَهُمَا رَبُّهُمَا خَيۡرًا مِّنۡهُ زَكَوٰةً وَأَقۡرَبَ رُحۡمًا ﴿٨١﴾ ﴾[6]، وبهذا الالتفات «كأنه أضاف القتل إلى نفسه، والتبديل إلى الله تعالى»[7]. ثم ينتقل إلى قوله تعالى: ﴿ فَأَرَادَ رَبُّكَ أَن يَبۡلُغَآ أَشُدَّهُمَا وَيَسۡتَخۡرِجَا كَنزَهُمَا رَحۡمَةً مِّن رَّبِّكَۚ ﴾[8]، وهذا التفات إلى المفرد، وهي نسبة لفعل الخير لله عز وجل.

من الماضي إلى إسم الفاعل:

---

[1] –الكهف، آية 78.

[2] –الكهف، آية 82.

[3] –أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، ص 66.

[4] –الكهف، آية 79.

[5] –الجامع لأحكام القرآن، للقرطبي، ج 11، ص 39.

[6] –الكهف، آية 81.

[7] –الجامع لأحكام القرآن، ج 11، ص 39.

[8] –الكهف، آية 82.

قد يتعدى الخطاب القرآني في التفاته الجنس الواحد، إذ لا يقتصر على التنقل بين ثنائيات من الصيغ «فتحدثوا مثلا عن المجيء باسم الفاعل مكان الماضي كما في قوله تعالى" (وكليهم باسط ذراعيه بالوصيد)، فقال ابن جني: أعمل إسم الفاعل وإن كان لما مضى، لما أراد الحال فكأنها حاضرة»[1].

من اسم الفاعل إلى المضارع:

وذلك في قوله تعـــــــــالى: ﴿ قَالَ سَتَجِدُنِيٓ إِن شَآءَ ٱللَّهُ صَابِرًا وَلَآ أَعۡصِي لَكَ أَمۡرٗا ﴿٦٩﴾ ﴾[2]، والزمخشري من الذين تنبهوا لوجود ظاهرة العدول عن صيغة اسم الفاعل "صابرا" إلى صيغة المضارع "لا أعصى" [3]، ولعل سر هذا العدول، يكمن في أنّ صفة الصبر مع صفة العصيان المنفية لا تؤدي الدور نفسه، بل على عكس من ذلك لأن نفي صفة العصيان عن موسى عليه السلام بصيغة إسم الفاعل، تعني انتفاء استمرار في العصيان ومداومته، لكنها لا تعني انتفاء صدور العصيان على فترات.

عن الفاعل إلى المصدر:

وذلك في قوله تعالى" ﴿ أَوۡ يُصۡبِحَ مَآؤُهَا غَوۡرٗا ﴾ [4]، أي غائرا في الأرض، فتكون أعدم أرض للماء، بعد أن كانت أوجد أرض للماء، والغور مصدر وضع موضع الإسم كما يقال: رجل صوم، وفطر، وعدل [5].

عن المفعول إلى المصدر:

ويظهر في قولـــــــــه تعـــالى: ﴿ وَٱلۡبَٰقِيَٰتُ ٱلصَّٰلِحَٰتُ خَيۡرٌ عِندَ رَبِّكَ ثَوَابٗا وَخَيۡرٌ أَمَلٗا ﴿٤٦﴾ ﴾[6].

---

[1] –نظرية اللغة في النقد العربي، ص 280.

[2] –الكهف، آية 69.

[3] –ينظر، الكشاف، الزمخشري، ج1، ص 466.

[4] –الكهف، آية 41.

[5] –الجامع لأحكام القرآن، القرطبي، ج 10، ص 409.

[6] –الكهف، آية 46.

أي خير مأمولا، أطلق لفظ الأمل على المأمول[1].

عن المفعول إلى فعيل: وذلك في قوله تعالى: ﴿ أَنَّ أَصۡحَٰبَ ٱلۡكَهۡفِ وَٱلرَّقِيمِ كَانُواْ مِنۡ ءَايَٰتِنَا عَجَبًا ﴿٩﴾ ﴾[2]، أي الحجر المرقوم.

2- الحذف:

إنّ طبيعة النص القرآني عامة والكهف خاصة باعتباره المعجز بلفظه ومعناه، يقتضي عدم الوقوف على التفاصيل، فيركز على الخطوط البارزة للمعنى، ويدع المتعلقات للمتلقي، وبذلك يرسي القرآن الكريم قاعدة التواصل والتفاعل بين النص والمتلقي باعتباره نصا مفتوحا تسبح آليات التأويل والتقدير في فضائه.

عرض البلغاء لتعريف الحذف، فأجمعوا في تعارفهم على أنّه إسقاط لغرض التخفيف[3]، إلا أنّنا في هذا المبحث سنسلط الضوء على زاوية تعتبر الحذف عدولا عن معيار الذكر وإ شراكا للمتلقي في جو السياق، وإخراج للدلالة بجميع أبعادها، فكثير ما يكون الحذف أبلغ من الذكر.

أما أنماط الحذف، فتتلخص في حذف الحركة أو الصوت، و حذف الحرف و الكلمة، و العبارة و الجملة، ثم أكثر من الجملة، وكذا المشاهد القصصية.

حذف جزء من الكلمة:

يعد هذا التحول في التركيب اللغوي محفزا للقارئ ليستحضر الغائب، ويبعده بالتالي عن سلطة تقبل وتلقي المكتوب فحسب، يقول الله تعالى: ﴿ قَالَ ذَٰلِكَ مَا كُنَّا نَبۡغِۚ فَٱرۡتَدَّا عَلَىٰٓ ءَاثَارِهِمَا قَصَصًا ﴿٦٤﴾ فَوَجَدَا عَبۡدًا مِّنۡ عِبَادِنَآ ءَاتَيۡنَٰهُ رَحۡمَةً مِّنۡ عِندِنَا وَعَلَّمۡنَٰهُ مِن لَّدُنَّا عِلۡمًا ﴿٦٥﴾ قَالَ لَهُۥ مُوسَىٰ هَلۡ أَتَّبِعُكَ عَلَىٰٓ أَن تُعَلِّمَنِ مِمَّا عُلِّمۡتَ رُشۡدًا ﴿٦٦﴾ ﴾[4].

---

[1] –ينظر: الفوائد المشوقة ،ابن قيم الجوزية، ص **12**.

[2] –الكهف، آية **09**.

[3] –ينظر: البرهان في القرآن، الزركشي، ج **3**، ص **106**.

[4] –الكهف، آية **64–66**.

نجد في كلمة (نبغ) في الوقف «الأكثر فيه طرح الياء إتباعا لرسم المصحف» [1]، والأصل فيها نبغي، وكذا تعلمني، والأكيد أن غياب الياء في الكلمتين في الآية الكريمة، هو في نفس الوقت حضور لدلالات عديدة تستدعي كل طاقات الفهم لدى المتلقي، ولعل أهمها لهفة موسى عليه السلام للقاء الرجل الصالح، باعتبار العرف الإنساني، فالعجلة تقتضي الإيجاز، وهنا يصور القرآن الكريم سرعة الارتداد، فالفاء تفيد التعقيب وسرعة الارتداد، إضافة إلى الفعل" ارتد" في حد ذاته الذي يحمل معنى السرعة، وهو على خلاف معنى رجع أو عاد، فحذف جزء الكلمة هنا في "نبغ" يصور سرعة موسى عليه السلام في ارتداده، وكان الزمن يتقاصر عن الإتيان بالمحذوف، وإتمام الحديث مع فتاه، لقد انتهت مرحلة البحث وبدأت مرحلة العودة السريعة للوصول إلى الغاية المنشودة، فلقد «حذفت – أي الياء – من "نبغ" تشبيها بالفواصل أو لأن الحذف يأنس بالحذف، فإن "ما" موصولة حذف عائدة» [2].

نجد حذف التاء في كلمة "تزَّاور" أي «تتنحى وأصله تتزاور بتاءين، فحذف أحدهما تخفيفا» [3]، وكذا حذف التاء في "تسطع" والأصل فيها تستطع، وكان هذا الحذف سببا لقرب مخرج الياء من مخرج الطاء، فحذفت التاء وقرأت بالطاء [4]، ومما يمكن أن نجده من التخريج، أن الرجل الصالح عبر بـــ "تسطع" –وهو الأصل في الفعل(طاع)–، عن أصل عدم استطاعة الصبر على ما جاوز قدرة وعلم الإنسان القاصر، كقتل نفسٍ- اعتقد موسى عليه السلام في نقائها- بدون سبب ظاهر مع العلم أن السرائر يتولاها العلم الرّباني.

إضمار جملة القول وإبقاء المقول:

يبرز في قوله تعالى واصفا مشهدا من مشاهد يوم الحشر: ﴿ وَيَوْمَ نُسَيِّرُ ٱلْجِبَالَ وَتَرَى ٱلْأَرْضَ بَارِزَةً وَحَشَرْنَٰهُمْ فَلَمْ نُغَادِرْ مِنْهُمْ أَحَدًا ﴿٤٧﴾ وَعُرِضُوا۟ عَلَىٰ رَبِّكَ صَفًّا لَّقَدْ جِئْتُمُونَا كَمَا خَلَقْنَٰكُمْ أَوَّلَ مَرَّةٍۭ ۚ بَلْ زَعَمْتُمْ أَلَّن نَّجْعَلَ لَكُم مَّوْعِدًا ﴿٤٨﴾ ﴾ [5]، والشاهد في قوله "لقد

[1] –روح المعاني، الآلوسي، ج 15، ص 319.

[2] –من بلاغة النظم القرآني، بسيوني عبد الفتاح، مطبعة الحسين الإسلامية جامعة الأزهر، ط1، 1992م، ص 110.

[3] –روح المعاني، الآلوسي، ج 15، ص 221.

[4] –ينظر: الكشاف، الزمخشري، ج2، ص 661.

[5] –الكهف، آية 47–48.

جئتمونا" وأصل الكلام، "فيقال لهم"، «يظهر بالنظر إلى ملائمة الكلام، أضمر الفعل ونائب الفعل وأبقى المقولة وهي لبيان الحال في "كما خلقناكم أول مرة" وكنتم تزعمون أنكم إذا متم لا تبعثون، فالمقول دون ذكر الفعل يوحي بالتعنيف الشديد ولو ذكر الفعل لكان مجرد إخبار»[1]، والحذف هنا حذفان:

– الأول، يكمن في الناحية النحوية بقوله: "لقد جئتمونا كما خلقناكم"، فـــ«كما نعتٌ لمصدرٍ محذوف أو حال»[2]، والمحذوف يقدر بحسب السياق.

– الثاني، حذف يمد النص القرآني بعنصر جمالي، يفتحه على آفاق جديدة يشتغل التأويل في فضائها.

حذف المبتدأ:

ورد حذف المبتدأ في عدة آيات من سورة الكهف، وكان التحول فيها عن الأصل (الذكر) إلى الانزياح (الحذف)، ومنها قوله تعالى ﴿ وَقُلِ ٱلۡحَقُّ مِن رَّبِّكُمۡۖ فَمَن شَآءَ فَلۡيُؤۡمِن وَمَن شَآءَ فَلۡيَكۡفُرۡۚ ﴾[3]، الحق خبر مبتدأ محذوف قدره المفسر بقوله: «هذا القرآن تهديد لهم أي تخويف، وردع ولا تخيير وإباحة لذكره. الوعد الحسن على الإيمان والوعيد بالنار على الكفر، فالعاقل لا يرضى بفوات النعيم واختيار العذاب»[4].

وكذا في قوله تعالى: ﴿ سَيَقُولُونَ ثَلَٰثَةٞ رَّابِعُهُمۡ كَلۡبُهُمۡ ﴾[5]، ثلاثة خبر لمبتدأ محذوف أي، هم ثلاثة أشخاص، «وإنّما قدرنا أشخاصا لأن رابعهم إسم فاعل أضيف إلى الضمير والمعنى أنه رابعهم أي جعلهم أربعة وصيرهم إلى هذا العدد، فلو قدر ثلاثة رجال استحال أن يصير ثلاثة رجال أربعة لاختلاف الجنس»[6]، ونفس الشيء يقال في "خمسة" و"سبعة" أي هم هم خمسة، وهم سبعة.

---

[1] –الكشاف، الزمخشري، ج4، ص 426.

[2] –إعراب القرآن الكريم وبيانه ،محي الدين، درويش، ج5، ص 216.

[3] –الكهف، آية 29.

[4] –حاشية الصاوي على تفسير الجلالين: أحمد الصاوي المالكي، المكتبة العصرية بيروت، ط1، 2002م، ص 21.

[5] –الكهف، آية 22.

[6] –إعراب القرآن الكريم وبيانه، ج5، ص 560–561.

حذف المضاف:

ويظهر في قوله: ﴿ إِلَّآ أَن تَأۡتِيَهُمۡ سُنَّةُ ٱلۡأَوَّلِينَ أَوۡ يَأۡتِيَهُمُ ٱلۡعَذَابُ قُبُلٗا ﴿٥٥﴾ ﴾ [1]، ذكر هذا الزمخشري في كشافه عند حذف المضاف. (أن) الأولى نصب، والثانية رفع، وقبلها مضاف محذوف تقديره (وما منع الناس) الإيمان والاستغفار (إلا) انتظار (أن تأتيهم سنة الأولين) وهي الإهلاك (أو) انتظار أن (يأتيهم العذاب) أي عذاب الآخرة عيانا بمعنى قبلا [2].

حذف المفعول:

جاء هذا الحذف في قوله تعالى: ﴿ لِّيُنذِرَ بَأۡسٗا شَدِيدٗا مِّن لَّدُنۡهُ ﴾ [3]، ينذر ينصب مفعولين، حذف أولهما وتقديره "الكافرين" وبأسا مفعول به ثان، وشديدا صفة [4].

قال تعالى: ﴿ قَالَ ءَاتُونِيٓ أُفۡرِغۡ عَلَيۡهِ قِطۡرٗا ﴾ [5]، قطر هو النحاس المذاب و«قطرا مفعول به لأفرغ والتقدير أتوني قطرا أفرغ عليه قطرا، فحذف الأول لدلالة الثاني عليه» [6].

حذف الفعل:

يظهر حذف الفعل الدال على الحركية في قوله تعالى : ﴿ وَعَرَضۡنَا جَهَنَّمَ يَوۡمَئِذٖ لِّلۡكَٰفِرِينَ عَرۡضًا ﴿١٠٠﴾ ﴾ [7]، فعرض جهنم يكون يوم ينفخ في الصور ويجمع الناس، وكلها حركات محذوفة دل عليها السياق اللغوي السابق، وقد يكون الحذف في أبسط صوره، إذ يكون تحولا لتحقيق وجود ما يدل عليه، كما في قولـــــه تعالى: ﴿ وَنُقَلِّبُهُمۡ ذَاتَ ٱلۡيَمِينِ وَذَاتَ ٱلشِّمَالِ ﴾ [8]، وكذا في قوله تعالى: ﴿ فَقَالُواْ رَبَّنَآ ءَاتِنَا مِن لَّدُنكَ رَحۡمَةٗ وَهَيِّئۡ لَنَا

---

[1] –الكهف، آية 55.

[2] –ينظر: الكشاف، الزمخشري، ج2، ص 681.

[3] –الكهف ، آية 02.

[4] –ينظر: إعراب القرآن الكريم وبيانه، ج5، ص 531.

[5] –الكهف، آية 96.

[6] –إعراب القرآن الكريم وبيانه، ج6، ص 30.

[7] –الكهف، آية 100.

[8] –الكهف، آية 18.

مِنۡ أَمۡرِنَا رَشَدًا ﴿١٠﴾ فَضَرَبۡنَا عَلَىٰٓ ءَاذَانِهِمۡ فِي ٱلۡكَهۡفِ سِنِينَ عَدَدًا ﴿١١﴾ ﴾ [1]، أي استجبنا دعاءهم فضربنا، وهذا الحذف يمثل رابطا دلاليا بين آية الدعاء وآية الإجابة.

حذف الصفة:

وجد حذف الصفة في قوله تعالى: ﴿ فَلَا نُقِيمُ لَهُمۡ يَوۡمَ ٱلۡقِيَٰمَةِ وَزۡنًا ﴿١٠٥﴾ ﴾ [2]، أي وزنا نافعا وأكثر ما يرد للتفخيم والتعظيم في النكرات.

وكذا في قوله: ﴿ وَكَانَ وَرَآءَهُم مَّلِكٞ يَأۡخُذُ كُلَّ سَفِينَةٍ غَصۡبًا ﴿٧٩﴾ ﴾ [3]، أي كل سفينة صالحة عصبا، وصلاحها يظهر في السياق، فالملك لا يأخذ السفن المعيبة، ولهذا ذهب الطوفي إلى حذف الصفة «إنما يحسن إذا ساوق الكـــــلام ما يدل علـــيها من تعظيم أو تفخيم ونحوه» [4].

3- الفجوات:

الفجوة هي حذفٌ مشهدي، إما زمني أو مكاني في البناء القصصي، نتلمس ماهيته من خلال قدرتنا على ربط الأحداث فيما بينها، ففي قوله تعالى: ﴿ إِنَّهُمۡ إِن يَظۡهَرُواْ عَلَيۡكُمۡ يَرۡجُمُوكُمۡ أَوۡ يُعِيدُوكُمۡ فِي مِلَّتِهِمۡ وَلَن تُفۡلِحُوٓاْ إِذٗا أَبَدٗا ﴿٢٠﴾ ﴾ [5]، وفي قوله: ﴿ وَكَذَٰلِكَ وَكَذَٰلِكَ أَعۡثَرۡنَا عَلَيۡهِمۡ لِيَعۡلَمُوٓاْ أَنَّ وَعۡدَ ٱللَّهِ حَقّٞ ﴾ [6]، فالمحذوف المفترض وجوده بين هاتين المرحلتين القصصيتين "إمكانية العثور والعثور الفعلي"، هو ذهاب واحد من أصحاب الكهف ليحضر الطعام، فيشعر به الناس ثم يتبعوه إلى الكهف، ثم يعثروا على أصحابه، وهي محطات محذوفة يمكن للمتلقي إدراكها من خلال تعاقب الأحداث في سياق القصة، و«هذا

---

[1] -الكهف، آية **10-11**.

[2] -الكهف، آية **105**.

[3] -الكهف، آية **79**.

[4] -الأكسير في علم التفسير، الطوفي، ص **220**.

[5] -الكهف، آية **20**.

[6] -الكهف، آية **21**.

في ضوء التحليل النصي يبرز الأثر القوي للمتلقي في تقدير المحذوف، ومن ثم العثور على المعنى الكلي للنص بتفاصيله كلها، المذكورة والمحذوفة، وهذا كثير في القصص الكريم في كتاب الله تعالى»[1]، ومن هنا نجد بأنّ الفجوة بآلية الاختزال والاختصار "الحذف" على مستوى اللغة لمشهد من المشاهد تحقق الإعجازية القصصية في القرآن، والمتمثلة في إتاحة الفرصة للمتلقي لتقدير المحذوف والاشتراك بقواه التأويلية في الوجود القرآني، والذي يعد بدوره مستوى من مستويات الفهم البشري لكتاب الله.

يظهر حذف المشاهد كذلك في قوله: ﴿ قَالَ فَإِنِ ٱتَّبَعْتَنِي فَلَا تَسْـَٔلْنِي عَن شَيْءٍ حَتَّىٰٓ أُحْدِثَ لَكَ مِنْهُ ذِكْرًا ﴿٧٠﴾ ﴾ [2]، ثم يـــقول مباشرة ﴿ فَٱنطَلَقَا حَتَّىٰٓ إِذَا رَكِبَا فِى ٱلسَّفِينَةِ خَرَقَهَا ﴾ [3]، فقبول موسى لشروط الخِضر، واتباعه ... كلُّها أحداث محذوفة، يوظف المتلقي التأويل والتقدير للوصول إليها وإدراكها، أما كلمة "خرقها" توحي بأنه علم أن هناك ملكا يأخذ كل سفينة غصبا، فخرقها فلم تستطع الإبحار فتركها أهلها، ونجوا من هذا الملك. «هذه كلها أغور أو أحداث ثانوية عدل عنها السياق القرآني للحدث الرئيسي، وهو خرق السفينة، هذه المكملات المحذوفة من وظيفة المتلقي معرفتها حتى تكتمل صور النص الدلالية في ذهنه»[4].

لم يقف الحذف عند التفاصيل القصصية، بل ارتبط بالمراحل الحياتية للإنسان، وكذلك مراحل نمو النبات، إذ يقول تعالى: ﴿ فَٱخْتَلَطَ بِهِۦ نَبَاتُ ٱلْأَرْضِ فَأَصْبَحَ هَشِيمًا تَذْرُوهُ ٱلرِّيَـٰحُ ۗ ﴾ [5]، أي فاخضر، ونما، وأثمر ونضج ثمره، ثم يبس، فأصبح هشيما تذروه الرياح، هذه المراحل تعتمد على ملاحظة المتلقي لهذه المراحل على أرض الواقع.

---

[1] –علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، صبحي الفقي، دار قباء للطباعة والنشر القاهرة، ط1، 2000م، ص 235.

[2] –الكهف، آية 70.

[3] –الكهف، آية 71.

[4] –علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق ،صبحي الفقي، ص 236–237.

[5] –الكهف، آية 45.

لقد أسهم الحذف بأنواعه في تحقيق إعجازية هذه السورة، وبيان مهمة المتلقي في ملء الفراغات المسببة عن الحذف، ومن ثم فك شفرة النص والعثور على المعنى الكامل له [1]، وعليه نتبين أن في الحذف اختصارا واقتصادا في الجملة مع القدرة على التبليغ بصورة سليمة وصيانة السياق من العبث التفسيري.

ولعل أهم عنصر يقودنا إليه الحذف المشهدي في القصص القرآني، هو عنصر المفاجأة الذي يعد من العناصر الفاعلة في هندسة القصة القرآنية، ونجده حاضرا بقوة في الانزياحات غير اللغوية.

ب-الانزياحات غير اللغوية (الخوارق):

يتفق جل النقاد على أن الخارقة ما هي إلا خروج عن المألوف وكسر الأصل والقاعدة البشرية، والسير على غير نَوامِسِهِمْ بخرق أفق التوقع والإتيان باللامنتظر، ما يخلق الدهشة والمفاجأة لدى المتلقي، وعليه قد تتلبس المعجزة بثوب الانزياح والانحراف عن المعيار، والذي بدوره بفتح الباب واسعا للتدبر في قدرة الله المطلقة.

تحضر الانزياحات غير اللغوية في البنية الإعجازية بقوة، وتساهم في بناء الهيكل القصصي لسورة الكهف، لترسخ حقيقة يوم البعث، كمرحلة من أهم مراحل الخلق الإلهي، ومن هذه المعجزات التي تمثل الانزياح في مستواه غير اللغوي ما يلي:

يـــــقول الله تعالى: ﴿ وَتَحۡسَبُهُمۡ أَيۡقَاظٗا وَهُمۡ رُقُودٞۚ وَنُقَلِّبُهُمۡ ذَاتَ ٱلۡيَمِينِ وَذَاتَ ٱلشِّمَالِۖ وَكَلۡبُهُم بَٰسِطٞ ذِرَاعَيۡهِ بِٱلۡوَصِيدِۚ لَوِ ٱطَّلَعۡتَ عَلَيۡهِمۡ لَوَلَّيۡتَ مِنۡهُمۡ فِرَارٗا وَلَمُلِئۡتَ مِنۡهُمۡ رُعۡبٗا ١٨ ﴾ [2]، وقد تجسدت المفاجأة في التصوير الفني للمشهد الذي صور الواقع ما بين الظاهر والحقيقة، وبينهما تكمن المفاجأة، فالوضع الطبيعي أن يسير الظاهر على التفكير الأولى للإنسان، فالمطَّلع بعينيه للوهلة الأولى يظن الفتية بأنهم أيقاظ، ولكنهم في الحقيقة نيام في الآية «تشبيه أهل الكهف في حال نومهم بالإيقاظ في بعض صفاتهم لأنه قيل أنهم كانوا

[1]-ينظر: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ص 238.

[2] -الكهف، آية 18.

مفتحي العيون في حال نومهم»[1]، فحصل الاستغراب في نفس المطّلع لانزياح المنظر عن مألوف الإنسان.

ولِتَلمُسِ جزئيات الانزياح في المشهد بعث الله أصحاب الكهف، يقول الله تعالى: ﴿ وَكَذَٰلِكَ بَعَثْنَٰهُمْ لِيَتَسَآءَلُواْ بَيْنَهُمْۚ قَالَ قَآئِلٌ مِّنْهُمْ كَمْ لَبِثْتُمْۖ ﴾ [2]، والفتية استمروا على هيئة يتوقع المتلقي أن تستمر لطول الأمد الذي استغرقه نومهم، وفجأة تدب الحياة فيهم، ويحتفظ السياق بالمفاجأة في عرض القصة، وبعد أن استيقظوا، وهم لا يعرفون كم استغرق نومهم بين إحساس داخلي بقصر المدة وواقع يظهر عكس ذلك [3]، ولعل المراد بالواقع فيما سبق هي هيئة أصحاب الكهف التي كان مثار الجدل والتساؤل فيما بينهما، فدفعهم الفضول لمعرفة الحقيقة إلى بعث أحدهم للمدينة ليتقصى الأمر، بعدما كانوا قد فروا بدينهم إلى الكهف.

وبعد ذلك ولإتمام المشهد تم العثور عليهم، يقول الله تعالى: ﴿ وَكَذَٰلِكَ أَعْثَرْنَا عَلَيْهِمْ لِيَعْلَمُوٓاْ أَنَّ وَعْدَ ٱللَّهِ حَقٌّ وَأَنَّ ٱلسَّاعَةَ لَا رَيْبَ فِيهَآ ﴾ [4]، ومن الآية يتضح أن حيز المفاجأة تعدى أصحاب الكهف، ليتسع ويصل إلى القوم، فتناقلوا أخبار حال الفتية، وكيف أنهم لبثوا زمنا طويلا في كهفهم.

تتنامى المفاجأة في الخطاب القرآني، وقصة الكهف، لتصل قريشا بعدما تحدوا النبي صلى الله عليه وسلم، ويظهر في قوله تعالى: ﴿ نَّحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ نَبَأَهُم بِٱلْحَقِّۚ ﴾ [5]، إذ جاءهم النبي بتفصيل حال أهل الكهف، وهي إشارة «إلى أنه وُجد في عهده صلى الله عليه

---

[1] –إعراب القرآن الكريم وبيانه، ج5، ص 554.

[2] –الكهف، آية 19.

[3] –ينظر: في ظلال القرآن، ج4، قطب السيد دار الشروق، ط 23، بيروت، 1994م، ص 2263.

[4] – الكهف، آية 21.

[5] – الكهف، آية 13.

وسلم من يقص نبأهم لكن لا بالحق ... وهذا يدل على أن قصة أصحاب الكهف كانت من علم العرب، وإن لم يكونوا عالميها على وجهها»[1].

ومن الانزياحات القائمة على طبيعة السرد في صورة المفاجأة، ما جاء في قصة "صاحب الجنتين"، وذلك في قوله ﴿ وَأُحِيطَ بِثَمَرِهِۦ فَأَصۡبَحَ يُقَلِّبُ كَفَّيۡهِ عَلَىٰ مَآ أَنفَقَ فِيهَا ﴾[2]، فالآية تبرز إحاطة العذاب، فـــ «أهلك أمواله المعهودة من جنتيه وما فيهما، وهو مأخوذ من إحاطة العدو، وهي استدارته به من جميع جوانبه استعملت في الاستيلاء والغلبة، ثم استعملت في كل هلاك»[3]، والمفاجأة هزت شخصية في داخل الحدث، تلك الشخصية التي جحدت أنعم الله، فترسخت له قناعة عدم زوال النعم، ولا يتوقع غَيرَهُ رغم التذكير له، وفي حمأة عصيانه، وفي لحظة الأمل النفسي (صباحا) يستحيل الأخضر يابسا والحي ميتا والظاهر غائرا، وبالتالي تتشكل كل عناصر المفاجأة للكافر الذي غفل عن قدرة الله، إلا أن هذا لم يشكل مفاجأة لدى المؤمن، لأنَّه وضعها كركن أساسيٍ في منظومة أفقه التوقعي، والتعامل مع الله، فالله تعالى يقول: ﴿ فَعَسَىٰ رَبِّيٓ أَن يُؤۡتِيَنِ خَيۡرٗا مِّن جَنَّتِكَ وَيُرۡسِلَ عَلَيۡهَا حُسۡبَانٗا مِّنَ ٱلسَّمَآءِ فَتُصۡبِحَ صَعِيدٗا زَلَقًا ﴿٤٠﴾ أَوۡ يُصۡبِحَ مَآؤُهَا غَوۡرٗا فَلَن تَسۡتَطِيعَ لَهُۥ طَلَبٗا ﴿٤١﴾ ﴾[4].

وفي الامتداد القصصي لسورة الكهف، تتواصل المفاجأة لتصل لقصة موسى عليه السلام مع العبد الصالح، وملخص هذه المفـــــاجأة في الآيات الكريمة التالية، قال الله تعالى: ﴿ فَلَمَّا بَلَغَا مَجۡمَعَ بَيۡنِهِمَا نَسِيَا حُوتَهُمَا فَٱتَّخَذَ سَبِيلَهُۥ فِي ٱلۡبَحۡرِ سَرَبٗا ﴿٦١﴾ ﴾[5]، وفي قوله

---

[1] –روح المعاني، الآلوسي، ج 15، ص 216.

[2] – الكهف، آية 42.

[3] –روح المعاني ،الآلوسي، ج15، ص 282.

[4] –الكهف، آية 40–41.

[5] –الكهف، آية 61.

تعالى: ﴿ فَٱنطَلَقَا حَتَّىٰٓ إِذَا رَكِبَا فِي ٱلسَّفِينَةِ خَرَقَهَا ﴾ [1]، وفي قوله ﴿فَٱنطَلَقَا حَتَّىٰٓ إِذَا لَقِيَا غُلَٰمًا فَقَتَلَهُۥ ﴾ [2]، وقال أيضا: ﴿ فَٱنطَلَقَا حَتَّىٰٓ إِذَآ أَتَيَآ أَهۡلَ قَرۡيَةٍ ٱسۡتَطۡعَمَآ أَهۡلَهَا فَأَبَوۡاْ أَن يُضَيِّفُوهُمَا فَوَجَدَا فِيهَا جِدَارٗا يُرِيدُ أَن يَنقَضَّ فَأَقَامَهُۥ ﴾ [3].

إنّ الآيات السابقة الذكر في قصة موسى عليه السلام مع الخضر، هي نقاط فاعلة في مجرى السرد القصصي، إذ تعد من أهم ملامح الجمالية الفنية في القصة بما تحققه من مفاجآت مخالفة لأفق الانتظار لدى موسى عليه السلام أي «أنك لا تقدر يا موسى أن تصاحبني لما ترى من الأفعال التي تخالف شريعتك لأني على علم من علم الله تعالى الذي علمني إياه، فكل منا مكلف بأمور من الله دون صاحبه، فأنت لا تقدر على صحبتي» [4]، فالأحداث تبدأ في القصة غاليا وفق تسلسل معين يدركه المتلقي، وعلى هذا يتوقع أن تسير الأمور بانتظام، وضمن المعقول، إلا أن الخضر بأفعاله يقول لموسى عليه السلام: «إني واثق من أنك لن تستطيع معي صبرا، لأن ما أفعله سيصطدم بالأحكام الظاهرة والمنطق العقلي وبغيرتك المعهودة فيك. وأنا مكلف أن أفعل ما أفعل لأن المصلحة الباطنـــة في ذلك وحي يخفى عليك» [5].

وعليه يبدو أنّ موسى لم ينتبه لطبيعة الشرط، فعدم معرفته بطبيعة علم العبد الصالح وتعامله معه بحسب علمه، جعل المفاجأت تستمد عنصر حياتها منه في السرد القصصي، ومن لطائف المفاجأت المتتالية في أحداث القصة أنّها استمرت بتناظم بأسرارها المخفية سواء بالنسبة لموسى أو المتلقي، إلى أنْ كشفت للجميع، ويبقى هذا الخرق والانتهاك للطبيعة البشرية، إنما هو عدول عن النوع البشري وانزياح عن المتعارف عليه.

---

[1] –الكهف، آية **71**.

[2] –الكهف، آية **74**.

[3] –الكهف، آية **77**.

[4] –تفسير ابن كثير، ج **05**، ص **178**.

[5] –القصة في القرآن الكريم، محمد سيد طنطاوي، ج**1**، دار نهضة مصر للطباعة، ط**1**، القاهرة، **1996**م، ص **477**.

ومن الخوارق الأكثر تجاوزا للمعيار البشري، هي قصة نفاذ ماء البحر، والتي تدخل ضمن المفاجأة القائمة على التصور الذهني، ففي قوله تعالى: ﴿ قُل لَّوۡ كَانَ ٱلۡبَحۡرُ مِدَادٗا لِّكَلِمَٰتِ رَبِّي لَنَفِدَ ٱلۡبَحۡرُ قَبۡلَ أَن تَنفَدَ كَلِمَٰتُ رَبِّي وَلَوۡ جِئۡنَا بِمِثۡلِهِۦ مَدَدٗا ١٠٩ ﴾ [1]، ففي الآية الكريمة ربط بين الكلمات التي أساسها النفاد في مألوف البشر، وبين البحر الذي نظرا لاتساعه وغزارة مياهه بعيد عن النفاد، وعليه خرق الله تعالى الناموس البشري، فجعل النفاد

خاصية بحرية، والسعة والخلود خاصية الكلمات، فيحصل ما لن يستطيع الفكر أن يستغرقه ولا أن يحيط بجوانبه، وهو نفاد البحار لو أصبحت مدادا لكلمات الله وآياته ومعانيه.

[1] –الكهف، آية **109**.

المبحث الثاني: صـــــــور الانزياح في ديوان "أغاني الحياة" لأبي القاسم الشابي.

أ-الانزياح التركيبي

ب-الانزياح الدلالي

ج-الانزياح الايقاعي

أ-الانزياح التركيبي:

نرمي في هذا المبحث إلى دراسة الانزياح في المستوى التركيبي، وذلك بتحليل البنى التركيبية في نصوص الشابي، وإبراز الكيفية التي تعامل أبو القاسم بها في شعره مع الانزياح التركيبي؟ و لم كان يهجر التركيب المألوف إلى استعمال الغريب، ولعل الإجابة تتلخص في أنه كان يعلم ما لهذه الظاهرة من « أبعاد دلالية إيحائية تثير الدهشة والمفاجأة لذلك يصبح حضوره في الشعر قادرا على جعل لغته، لغة متوجهة ومثيرة تستطيع أن تمارس سلطة على القارئ من خلال عنصر المفاجأة والغرابة» [1]، وكذا لفردانية أسلوبه الفكري وتميزه عن شعراء عصره.

والانزياحات في مستوى التركيب، هي انزياحات واقعة في التأليف الخطي، «وعلاقات التأليف تتحرك أفقيا، وتعتمد على التجاوز بين الوحدات المؤلفة، وهذا بحكم الصلة بين هذه الوحدات، حيث تكون صلة تألف تبادلية ... وطبيعة هذه العلاقة تقوم على المغايرة، فكل كلمة في الوحدة هي مغايرة للأخرى ... ولا تجمع بينهما إلا قابليتهما، للتجاوز»[2]، ولذلك يعد كل كسر لهذا التجاوز انزياحا.

وفي ديوان "أغاني الحياة" تتبدى ظواهر انزياحية في التراكيب اللغوية، ذات تميز في الدلالة والبناء.

1- التقديم والتأخير:

يعد التقديم والتأخير احتمالا تركيبيا، ارتبط بالشعر منذ نشأته وعني به النقاد وتتبعوا مواضعه، فعبد القاهر الجرجاني يرى « أنه باب كثير الفوائد وجم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، ولا يزال يفتر لك عن بديعه ويفضي بك إلى لطيفه » [3].

---

[1] -الانحراف مصطلحا نقديا ،الرباعية موسى مج 10، ع 4، ص 146.

[2] -الخطيئة والتكفير ،عبد الله محمد الغدامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، مصر، 1998م، ص 38.

[3] -دلائل الإعجاز، الجرجاني، ص 83.

وليس التقديم والتأخير إعادة ترتيب مواضع الألفاظ بما يخالف القوانين النحوية فحسب، بل هو اللغة الإبداعية التي تتناولها الأسلوبية بالدراسة والبحث. والبحث في الظاهرة من أهم السمات الأسلوبية التي يتميز بها الإبداع الفني.

ولقد سلطنا الضوء على هذه الظاهرة في شعر الشابي، مركزين على السياق النحوي الذي قد يؤثر فيه التقديم والتأخير، بتغيير الرتب عن أماكنها الأصلية، فيصبح « المستـــــوى اللانحوي هو مجال الممارسة الشعرية، فهي تحطيم القاعدة النحوية»[1]، لكن يجب ألا ينحصر العدول في تغيير الأمكنة التركيبية فقط، بل يجب أن يقتضي هذا التحول تحولا دلاليا، وهذا ما قصده الجرجاني في قوله: « تقديم يقال أنه على نية التأخير، وذلك في كل شيء أقررته مع التقديم على حكمه الذي كان عليه ... وتقديم لا على نية التأخير، ولكن على أن تنقل الشيء من حكم إلى حكم وتجعله بابا غير بابه وإعرابا غير إعرابه»[2]، فحقيقة التحول التركيبي تتجلي في التحول الدلالي بالضرورة.

جاء شعر الشابي يعج بالانزياح عن الرتبة الأصلية سواء في العجلة الفعلية أو الإسمية وركزت على ثلاث حالات وهي:

- تأخير الفعل في الجملة الفعلية:

ولقد ورد في قوله:

الوَيل للنَّاسِ مِنْ أَهْوَاهِم أبدًا يمشي الزَّمانُ ورِّيحُ الشَّرِ تَحْتَدِم[3].

إنَّ الحَياةَ صِراعٌ فيها الضَّعِيفُ يُدَاس[4].

وقوله:

آهٍ لقد كانت حياتي فيكِ حالمةً تميد [5].

---

[1] –الغموض في الشعر العربي الحديث، إبراهيم رماني، ص **191**.

[2] –دلائل الإعجاز، ص **82/83**.

[3] –أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي، الدار التونسية للنشر، سنة **1970**م، ص **254**.

[4] –المصدر نفسه، ص **35**.

[5] –نفسه، ص **176**.

ففي الأول أخر الفعل "تحتدم" على "ريح الشر"، أما في البيت الثاني أخر الفعل "يداس" على "الضعيف" ليكون لفظها قافية البيت، وكذا في البيت الثالث حيث أخر "تمهيد" على المتمم "حالمة"، والأصل في الأبيات الشعرية أن يقول الشاعر "وتحتدم ريح الشر" و"يداس الضعيف" و"حياتي تميد فيك حالمة".

لم تكن الأبعاد الدلالية المعنوية سبب في تغيير الرتب فحسب، بل وجدت مقتضيات عديدة. منها الصوتية « فكل من اتصل بالواقع الحسي هو في الكلام من المقتضيات الصوتية، والكلام لا يرسله اللسان إلا ليسمع ولا تقيده الكتابة إلا ليقرأ، فيسمع وقد تقرأه العين وحدها ولا يجهر به اللسان، ولكنه لا يصل إلى المدارك إلا بعد تصور جرسه» [1].

- تقديم الجار والمجرور:

لقد كان حظ شعر الشابي من هذه السمة الأسلوبية وافرا، شأنه في ذلك شأن الشعر المعاصر إذ « يحظى الشعر المعاصر بكثير من هذا الطراز الأسلوبي حتى لايمكن تتبعه في نتاج كل شاعر على حده مما يعد خصيصة أساسية في بنية عالمه الشعري» [2].

ونجد ذلك في قوله:

أظلّ الوجودَ المَسَاءُ الحَزِين وفي كَفّهِ مَعْزِف يُبِيْـــــن
وفي ثَغرِه بَسمَاتُ الشُّجُون وفي طَرفِه حَسراتُ السّنِين
وفي صَدْرِهِ لَوْعةٌ لا تَــقِرُّ وفي قَلْبِهِ صَعــقَاتُ المُنون [3].

ويلفت النظر في ظاهرة تقديم الجار والمجرور، الكثرة العددية لتلك الظاهرة، وشيوعها عند الشابي، فتقديم شبه الجملة في الأبيات يؤكد أن المساء الحزين محمل بقيمة ضدية، بحيث أن الثغر مصدر الفرح، تفوح منه رائحة الأحزان والغبن الأبدي. والطرف رمز المساعدة والخير، فهو يحمل حسرات السنين وشقائها، أما صدر الحنان فهو لوعة لا تقر، والقلب مصدر الدفء والحياة استحال عند الشابي رمز موت وصعق، إذاً فالانزياح عن الترتيب

[1] –خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي ،منشورات الجامعة التونسية، 1981م، ص 284.
[2] –البنيات الأسلوبية ،مصطفى السعدني، ص 208.
[3] –أغاني الحياة، ص 94.

الأصلي للجملة بتقديم الجار والمجرور هو رغبة في تحميل الجمل دلالات جديدة، إذ يأتي التقديم فيها دالا على المكانية، فالشاعر أراد أن يخصص ويحدد المكامن والمواضع التي يستمد المساء منها حزنه، فالكف يحمل معزف الحزن، والطرف يحمل حسرات السنين والصدر مكان اللوعة والقلب مكمن صعقات المنون.

والملاحظ أن الخطاب الشعري عند الشابي تتقدم فيه باستمرار شبه الجملة، وبخاصة في الجمل الفعلية ومن هذه المواطن ما يلي:

إلى المَوتِ !إنْ شِئْتَ هَوْن الحَيَاةِ، فَخَلــفَ ظلامِ الرَّدَى ما تُرِيدْ
إلى الموت ! يا ابن الحياة التعيسَ، ففي الموت صوت الحياة الرخيم
إلى الموت ؟ إن عذّبتكَ الدّهور، ففي الموتِ قلبُ الدّهور الرحيم
إلى الموت ! فالموت جامٌ روىٌ لمن أظمأته سَمُــــــومُ الفلاةْ
إلى الموتِ ! فــالموتُ مهدٌ وثيرٌ، تَنَامُ بأحضانهِ الكائنــــــات
إلى الموت ! إنْ حاصرتكَ الخطوبُ، وسَدّتْ عليكَ سبيلَ السلامْ
إلى الموت ! لا تخشَ أعماقهُ ففيها ضِياءُ السّــماء الــــــوديعْ
ففــي عَالمِ الموتِ تنضو الحيــــاةُ رداءَ الأسى وقنــاعَ الظلامْ [1].

فالانزياح بارز في القصيدة، إذ دل الخروج عن الترتيب الأصلي بتقديم شبه الجملة (إلى الموت) على الوجهة التي يريدها الشاعر، فكان له بمثابة الخلاص والملاذ الذي قد ينقذه من متاعب الحياة، فعبقرية الشاعر كلها تتجلى في كونه « خالق كلمات، وليس خالق أفكار، وعبقريته كلها ترجع إلى إبداعه اللغوي» [2].

وهناك مواطن أخرى يغير فيها الشابي رتب الجملة الفعلية، لأغراض سواء معنوية أو صوتية منها قوله:

---

[1] –ديوان أغاني الحياة، ص 114–115.

[2] –بنية اللغة الشعرية، جون كوهن، ص 102.

ومنْ لَمْ يُــعَانِقْهُ شَوقُ الحياةِ تَبَخَّر في جَـــــــوّها وانــدثرْ[1].

فالتقديم في هذا البيت في قوله: "يعانقه شوق"، فالهاء ضمير متصل مبني في محل نصب مفعول به مقدم "شوق" فاعل مرفوع مؤخر، وقد تقدم المفعول به على الفاعل وجوبا لكونه ضميرا متصلا (الهاء)، والفاعل إسما ظاهرا (شوق).

والشاعر بهذه التقنية الانزياحية يؤكد ضرورة التمسك بالحياة، فمن لا يتمسك بها لا تتمسك به ويضيع في جوِّها، ومن هنا قدم المسند إليه على المسند وجوبا لغرض التخصيص، فقد يكون قصر الحياة لمن يتشبث بها. ومعنى هذا أن التقديم هو انزياح عن أصل الرتبة، ومؤشر أسلوبي، إنما يكون لغايات تتصل بالمعنى، وهو شأن الأسلوب العدولي مع جميع القرائن.

وكذا في قوله:

ولــولا أُمُومَةُ قَــلبِي الرَّؤُوم لما ضَمّت الَميْتَ تــلك الحُفَرْ[2].

ففي جملة "الميت تلك" تقديم للمفعول به وهو "الميت" على الفاعل، وقد تقدم المسند إليه على المسند جوازا لوجود قرينة معنوية "الحفر" هي التي تضم الميت. يمثل الميت- حسب رؤية الشابي- رمز الخامل الذي يقنع بعيشة الحجر. في حين يريد هو أن ينجو بنفسه من صعاب الحياة. إن صورة الميت تتكون تبعا للانزياح النفسي، الذي غالبا ما كان ينقل مخاوف الشابي على شعبه من أن يفتقد إرادة الحياة.

ويمكن تشكيل ثنائية الموت والحياة، بعد سؤاله للأرض وإجابتها إياه وهو يسعى جاهدا للخلاص من الموت والانتصار لحياة شعبه.

أُبَــــــاركُ في النَّاسِ أهْلَ الطُّموحِ ومنْ يَسْتَـــــــلذُ رُكُــوبَ الخطر

---

[1]–ديوان أغاني الحياة، ص **240**.

[2] – نفسه ، ص **141**.

وألــعنُ منْ لا يُمَاشى الزَّمانَ ويقنـــــع بالعيــشِ عَيشَ الحَجر [1].

جاء التقديم ليجعل "الميت" بؤرة الصورة في المقطع، فهو يجعلها تمتد في حيز ثنائية "الموت والحياة" مشكلة قناعة لدى الشابي بأن الميت لا نفع منه سواء لـــ (الطيور، النحل، الزهر، الحجر)، أما الطموح والحياة، فبر أمان للشابي وشعبه.

وإذا تأملنا الجملة نجدها إسمية، تقود إلى التسليم بواقع رفض الأرض للميت وتمجيدها للطموح، إضافة إلى دلالة الثبات والجمود بعد الحركة، وعلى النقيض من ذلك يقدم الشابي بأفعاله المضارعة (يحب، يحتضر يحض، يلثم) الاستمرارية والديمومة لحب الحياة الطموح.

ومن أمثلة تقديم الخبر نجده في قوله:

وأين الأَشِعَّةُ والكــائنــاتُ ؟ وأين الحـــــياةُ التي أنتـــــظرْ ؟[2].

موضع التقديم والتأخير في "أين الأشعة"، فأين اسم استفهام في محل رفع خبر مقدم و"الأشعة" مبتدأ مؤخر، فهنا تقدم الخبر على المبتدأ وجوبا كونه من الألفاظ التي لها الصادرة في الكلام، فالشاعر هنا يتساءل عن موعد الحرية والحياة السعيدة، فهو يتعجل وصول هذا الموعد المنتظر، وهذا التقديم عدول عن أصل الكلام، قصد به الشاعر تقوية المعني وإبراز أزمة المكان الإيجابي الذي ينشده في شعره.

وكذا في قوله:

والذي لا يُجَاوبُ الكونَ بالإحساس عِبْءٌ على الوُجـــــودِ وُجُودُه [3].

ففي البيت انزياح عن الرتبة الأصلية حيث أخر المبتدأ (وجوده) على الخبر (عبء).

يقول أيضا:

يَا قَلبُ !كَمْ فيكَ من كَوْنٍ قد اتَّقَدتْ فيه الشُّموسُ وعَاشَت فَوقَهُ الأُمَمُ

يا قلبُ !كَمْ فيكَ من قبرٍ قد انْطفَأت فيـــــه الحياةُ وضَجَّتْ تحته الرِّمَمُ [4].

---

[1] – نفسه، ص **141**.

[2] –ديوان أغاني الحياة، ص **142**.

[3] –المصدر نفسه، ص **253**.

[4] – نفسه، ص **154**.

في البيتين تقديم للخبر الذي هو شبه الجملة (الخبرية)، ولعل مسوغ هذا الانزياح هو التخصيص، فالضمير في شبه الجملة (فيه) يعود على القلب، والذي جعله الشاعر منبع التناقضات، فهو مصدر الأنوار والشموس، وكذا مصدر الأحزان ونهاية الحياة.

واللافت أن الشابي لم يلج بحر الانزياح مختارا، وإنما فرضته عليه رغبته الجامحة في بيان جوهر هذا القلب الذي كانت لواحقه كثيرة كـــ "دنيا محجبة كون، أفق، قبر، غاب، كهف، كون، الأبد المجهول، مسرات، الخضم، شباب خالد" سعيا من خلالها إلى تكوين رؤية تقريبية تجمع كل التناقضات السابحة في فضاء قلبه.

كما نلحظ في شعر الشابي ظاهرة تقديم مفعول ألفيت في كثير من الحالات على كامل عناصر الجملة الفعلية والإسمية ويتضح هذا فيما يلي:

ها أنا أرنو فأُلفيكَ كَجَبَّـــارٍ حطيـــمْ ساكنا جَلَّلَكَ الحزنُ وأضناك الوجـــوم
هاجعا طَافَتْ بِأَعشَارِكَ أحلام غِضابْ صامتا تُصغي لأنَّات الأسى والانتحابْ
رَابِضا كالهول في إحدى زوايا الهاويـــة ساكباًفي راحة الفجروالدُّموع الدامية[1].

وكذلك في قوله:

حـــالماً يَنهلُ الضِّيـــاءَ، ويُـــــصغِي لـــــكَ، في نشـــوةً بوحي نشيدك[2].

ففي المجموعة الأولى تقدمت الحال على صاحبها، وكان ضميرا في غالبية أحواله: "ساكنا، هاجعا" وصاحبها "الكاف"، أما "صامتا"، رابضا"، ساكنا"، فصاحب الحال فيها ضمير المخاطب "أنت".

أما البيت الثاني، فصاحب الحال فيه هو الضمير الغائب "هو"، فتقديم الحال على بقية عناصر الجملة فيه اهتمام بأمر المقدم وحاله.

إن سيطرة الحال على هواجس الشابي، وجعله عنصرا متقدما في التراكيب السابقة يرسخ عنصر التحول في خطابه الشعري، حيث أصبح الحال الذي حقه التأخير سمة وصفية،

[1] –ديوان أغاني الحياة، ص 291.
[2] – نفسه، ص 168.

توحي بأسبقية التربص لليل الذي يترصد الفريسة ويتحين الفرصة من مقدمة الكلام، فالليل يسيطر بصفاته على فضاء الشاعر الفكري، حتى أنه لا يستطيع الفكاك منه.

- الأهداف المعنوية للانزياح عن الرتبة الأصلية:

قد يكون التقديم والتأخير لأهداف معنوية إضافة للمقتضيات الصوتية، والتي يراعى فيها الوزن والقافية، وهذه الأهداف المعنوية «هي لطائف المعاني التي نرى أن التقديم والتأخير كان لتأديتها أولا و لم يستدعهما عامل صوتي ظاهر» [1].

فالحقيقة أن هذه المعاني إنما هي طاقات تعبيرية خارجة عن المألوف تضاف للمعاني الأصلية، فتزيدها تأكيدا وتوضيحا، ونلاحظ أن هذا التدقيق والتأكيد في شعر الشابي كان بالتخصيص في أغلب الحالات. وحصول هذا المعنى يكون أكثر بانزياح شبه الجملة عن الرتبة الأصلية « مهما كانت وظيفتها في الكلام»[2].

أكثر ما جاء في شعر الشابي من الجار والمجرور احتل الصدارة من صدر البيت أو عجزه نحو قوله:

فيك ما في جـــوانحي من حَنينٍ أَبَـــــدِّي إلى صَمِيـــمِ الـــوُجُودِ
فيكَ ما في خَـــواطِرِي من بُكاءٍ فيكَ ما في عَـــــواطِفِي من نشيدِ
فيكَ ما في مَشَاعِرِي من وُجُومٍ لا يُغَنِّي، ومـــــــن سُرُورٍ عَهِيدِ
فيكَ ما في عَـــوَالِمي من ظلامٍ سَرمَدِيّ، ومـــــــن صَبَاحٍ وَلِيدِ
فيكَ ما في عـــوالمي من نُجومٍ ضَاحكات خَلف الغَمـــامِ الشَّرودِ

[1] –خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، ص 286.

[2] –المرجع السابق، ص 287.

فيكَ ما في عــوالمي من ضبابٍ وسَـــــــــرابٍ، ويقظةٍ، وهجودِ [1].

وكذا في قوله:

إلى الـــموت ! يا ابن الحياة التعيس، ففي الموت صوت الحياة الرخيم

إلى المـــــوتِ؟ إنْ عَذّبَتْكَ الدّهور، ففي الموت قلبُ الدّهور الرَّحيم [2].

ففي المقطوعة شاع تقديم الجار والمجرور "فيك"، وقد وقع خبرا في جملة إسمية، فمن هذا الانزياح التركيبي استطاع الشابي أن يصل إلى نقطة حلول في ذات الشعر التي مثلت الذات الشاعرة بكل حنينها وبكائها، طفولتها وابتسامتها وغبطتها ...

أما في البيتين، فقد قدم فيهما الجار والمجرور "إلى الموت" على الفعل أنادي الذي حلت محله أداة النداء "يا"، وفي الثاني وقع خبرا للناسخ "إن".

إن من أهم أسباب الانزياح عن الرتب الأصلية في الخطاب الشعري لدى الشابي معنيين، هما التخصيص والتوضيح، إضافة إلى المحافظة على النغم الموسيقي الذي لا يمكن لأي خطاب شعري أن يستغني عنه.

2- الاعتراض والزيادة:

من أهم الاحتمالات التعبيرية التي مال إليها الشابي الاعتراض والزيادة باعتبارهما سمات شعرية «وهي في بعض وجوههما من مظاهر تغيير الترتيب أي تحويل أحد عناصر التركيب عن مترلته، أو إقحامه بين عناصر من طبيعتها التسلسل، كما يكون بزيادة عنصر أو أكثر من عنصر أجنبي تماما عن التركيب مجردة، غير معترض بها وغير ملحقة بالترتيب تغييرا» [3].

- الاعتراض:

لاحظنا في شعر الشابي شيوع ظاهرة الاعتراض في المواطن التي فُصِمَ فيها التسلسل النحوي:

---

[1] -أغاني الحياة، ص 127.

[2] -المصدر نفسه، ص 114.

[3] -خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 286.

الاعتراض بين عناصر الجملة الإسمية:

من مظاهر الاعتراض بين عناصر الجملة الإسمية عند الشابي هو بين المبتدأ والخبر، فهما عنصران وجب تسلسلهما في التركيب، وأي فصل بينهما لغاية من الغايات يعد انزياحا، ومن أهم صوره الاعتراض بالجار والمجرور ، وقد شاع توظيفه عند الشاعر، والغرض البارز منه هو التوضيح يقول:

نَحنُ فـــي عُشِّنَا الـــمُوَرَّدِ، نتلـــو سُوَرَ الحُبِّ للشَّبابِ السَّعيدِ [1].

اعترض في البيت الأول بـــ "مثل الربيع" توضح هيئتهم بتشبيه أنفسهم بالربيع الماشي على أرض الزهر، وقد وقع هذا الاعتراض بين المبتدأ "نحن" والخبر "نمشي".

أما البيت الثاني، فقد اعترض الشاعر بـــ "في عشنا المورد" بين "نحن ... نتلو"، وهنا يبين الاعتراض الهيئة المكانية للشاعر، الذي يتجلى لنا أمله واضحا، واستقرائه للمستقبل بارزا من خلال اعتراضه على واقعه "بالجار والمجرور"، وكلاهما يحمل دلالة الأصل والبقاء، فالشاعر في قصيدته يضرب ببطش الاستعمار عرض الحائط، ويلتفت إلى عالمه الجديد الماورائي، الذي انزاح به عن عالمه الأصل المرير في ظل وجود الاستعمار.

كما نجد الشابي يميل إلى تقنيات انزياحية أخرى يفصل بها بين المتلازمين ومنها "الجار والمجرور وصلة الموصول" معا وذلك في قوله:

وهُوَ – في قَلبِي الذي عَانَقَهُ الفَجرُ– إلاهْ ! [2].

عدل إلى بيان المكان والحال، باعتراضه لتلازم المبتدأ "هو" والخبر "إلاه" إشارة منه إلى ماهية هذا الحب الذي كان ينشده.

كما نجده يعترض بالجملة الشرطية في قوله:

وكـــلٌ – إذا ما سألنا الحياة– غـــريبٌ لَعَمرِي بِهذا الـــوُجُودِ [3].

---

[1] –أغاني الحياة، ص **238**.

[2] – المصدر نفسه ، ص **179**.

[3] – نفسه، ص **205**.

محنة غياب الحقيقة التي يعيشها الشابي دفعته لسؤالِ المجيب المثالي في صورة الحياة، واستعمل الشرط لتتأكد مصدقية هذا المَسْؤُولِ، كما يُسهم في تصوير ذات الشاعر في سياق الغربة والانطواء.

ومن صور الاعتراض أيضا قوله:

أنتَ يا شعرُ– إنْ فَرِحْتُ– أَغَاريدي –وإنْ غَنَّت الكَآبةُ– عُودِي [1].

يا شعرُ !قَلبِي– مِثلمَا تَدري –شَقيٌّ مُظلمُ [2].

بتأملنا للاعتراض في هذين البيتين، نجده يعترض بـــ "إن فرحت" و"إن غنت الكآبة" و"مثلما تدري" بين المبتدأ والخبر، وهذا الفصل بين الفرحة والكآبة يعطى السياق بعدا تعريفيا، فالشاعر يجعل من الشعر أداة تعبيرية، أو إناء ينضح بما في نفس المبدع، وعليه عدَّه الشابي باعتراضه نقطة تنطلق منها المتناقضات (الفرح والحزن).

وتعددت أغراض هذه السمة الأسلوبية، ومن أهمها خلق التوازن في الجملة، فتعلو بذلك وتتعزز موسيقى الشعر ومنه قوله:

الشقيُّ الشـــقيُّ في الأَرْضِ قَلبٌ يـــــَوْمُهُ مَيِّتٌ، ومـــاضيه حَيٌّ [3].

أخر المسند "قلب"، ففصل بينه وبين المسند إليهَ "الشقي" بالجار والمجرور لتناسب حركة المسند "قلب" مع حركة المسند "ميت و حي" للمسند إليه "يومه وماضيه" على التوالي، فيكون التوازن سمة البيت الأسلوبية، والتي انزاح إليها الشاعر لغاية التنغيم، إضافة لغاية الإفهام والتوضيح، «فقد نفسر الاعتراض بنزعة الشاعر إلى رصد المسند للقافية، فيضطر حينئذ إلى سد الثغور» [4]، ويبرز في قوله:

ما كلُّ فعلٍ يُجِلُّ النَّاس فَاعلَهُ مجدا، فإنَّ الورى في رَأيِهِمْ خَطَلُ

---

[1] –نفسه، ص 128.

[2] –المصدر السابق، ص 55.

[3] –نفسه ، ص 253.

[4] -خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 299.

والأرض دَاميةٌ، بِالإِثْمِ طَامِيةٌ ومَـــــارِدُ الشَّرِ في أَرجَائِهَا ثَمِلُ [1].

ففي الأول اعترض بـــ "في رأيهم" بين إسم الناسخ وخبره، وفي الثاني اعترض بين المبتدأ "مارد الشر" وخبره "ثمل" بالجار والمجرور "في أرجائها".

لقد كان الاعتراض في شعر الشابي بين المبتدأ والخبر بألفاظ أخرى غير الجار والمجرور «للتنبيه على المعترض به والتعجيل بذكره كي لا يسبق إلى الذهن خلافه» [2]، ومن أهم صوره الاعتراض بالاستثناء كما في قوله:

وكلُّ شيءٍ – إلاكَ– حيٌّ، عطوفٌ يُؤْنِسُ الكَوْنَ شَوْقُهُ، ونَشِيدُهْ [3].

ومن الاعتراض بين المتلازمين بالإسمية ما يكون بجملة مفيدة كاملة، وهذه عادة ما تقع حالا، كقوله:

إنَّ الحَياةَ –وقد قَضَيْتَ قُبَيْلَ معرفة الحياةْ–
بَحْرٌ قَرارتُه الرَّدَى، ونَشِيدُ لُجَّتِهِ مِشْكَاةْ [4].

الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية:

من مظاهر الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية في شعر الشابي هو الاعتراض بين الفعل والفاعل، وأبرز العناصر التي تتموقع بينهما:

الجار والمجرور وهو من العناصر التي شاع الاعتراض بها في شعر الشابي، ومن أمثلته قوله:

أَيَسطُو على الكُلِ لَيْلُ الفَنَاءِ لِيَلْهُو بِهَا الموتُ خَلفَ الوُجُودِ... [5].
فَعَجَّتْ بِقَلبي دِمَاءُ الشَّبابِ وَضَجَّت بِـــــصَدْرِي رياحٌ أُخَر [6].

[1] -أغاني الحياة، ص **42**.
[2] -خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص **294**.
[3] -أغاني الحياة، ص **253**.
[4] -المصدر نفسه، ص **195**.
[5] – نفسه ، ص **203**.
[6] – نفسه ، ص **241**.

اعترض في البيت الثاني بـــ "قلبي" بين "فعجت ... دمـــاء الشباب" وبـــ"صدري" بيـــن " ضجت... رياح أخر" على التوالي، ليضفي صفة الخصوصية المكانية على الثورة، فالقلب مصدر كل عزيمة وغضب، وكذا الصدر مكمن الإقدام والشجاعة، ولا يمكن الوقوف على جماليات الاعتراض في هذا السياق، إلا برصد مقومات الصورة الاستعارية في ربط لفظتي (عجَّ، ضجَّت) بـــ (الدماء، الرياح)، وبالتالي يمنح الاعتراض للمتلقي الاعتقاد بتماسك الشاعر، الذي لا يعتريه خوف ولا خور إلا من تخاذل شعبه.

من صور الاعتراض في الجملة الفعلية، الاعتراض بالجملة الحالية بين الفعل والفاعل والمفعول به وذلك في قوله:

فَقُلتُ –والقلبُ دَامٍ والنَّاسُ يَبْكُونَ حَوْلِي–
مَا أَسْخَفَ العَيْشَ تقضـــــــي عليه زَلَّةُ نَعْلِ ! [1].

وفي قوله أيضا:

وقالت لي الأرض– لما سألت: أيا أمُّ هَلْ تَكرهِينَ البشرْ؟:
أُبَارِكُ في النَّاسِ أَهْلَ الطموح ومَنْ يستلذُّ رُكُوب الخطرْ [2].

يتراح الشاعر إلى توظيف الاعتراض بين ركني الجملة الإسمية، بشكل واضح، ولعل ذلك لإبراز اعتراضه على حاله وحال شعبه وأمته، فلو تأملنا شعره لوجدنا الجار والمجرور هو أبرز ما يعترض به، وكأنه إعلان صريح لمعاناته، وكسر الاستعمار لكرامته وكرامة شعبه.

– الزيادة:

لقد كان الحقل الشعري للشابي كبقية الحقول الشعرية، إذ كان للزيادة أثرها الواضح فيه «ونعني بالزيادة كل عنصر بسيط أو مركب استعمله الشاعر غير معترض به في التركيب،

[1] –المصدر السابق، ص **105**.
[2] –نفسه، ص **241**.

وغير لازم فيه أي قـــابل للحذف لتوفر ما يـــدل على معناه في السياق أو لعدم تعلق حاجة ما به»[1].

شاعت في شعر الشابي الزيادة باعتبارها من الاحتمالات التعبيرية، والتي يميل إليها الشاعر سواء للتأكيد أو التفسير أو التوضيح، «وهي عند العرب أصناف كالإطناب، الإطالة، الحشو»[2].

إن وظيفة الجملة تكون ناقصة إذا لم تصل إلى وظائف أسلوبية أخرى لا تتحقق إلا بوجود عناصر زائدة على النمط التركيبي المعتاد.

الزيادة عن طريق التفسير إطنابا:

وهو من أهم صور ومظاهر الزيادة في شعر الشابي، «وصورة ذلك أن يعبر الشاعر عن المعنى مرة بإجمال وأخرى بتفصيل، إذا كان المعنى لا يتبلور إلا بالإجمال، فإن التركيب يستطيع الاستغناء عن التفصيل»[3]، ويبرز في قوله:

أيُّها الـــحبُّ ! أنْتَ سِـــرُ بَلائِي وهُمُومِي، ورَوعَتِي، وَعَنَائِي
ونُحُولِي، وأَدْمُعِـــي، وعَذَابِـــي وسِقَامِي، ولَوعَتِي، وشَقَائِي
أيُّها الحبُ ! أنتَ سِرُ وُجُودِي وَحـــياتِي، وعزتِي، وإبائي[4].

إنزياح الشابي إلى التفصيل والتفسير لكلمتي "بلائي – وجودي" تبرز رغبته في ترجمة حقيقة البلاء وحقيقة الوجود، فرغم أن ثنائية (الوجود والبلاء) تقوم على مبدأ التناقض إلا أنه جمعهما في حيز الحب، فهو سر البلاء وسر الوجود، فكأن هذه الذات الشاعرة تستمد حياتها من موقف الصدام والتعاكس، وعليه يمكن القول أن فلسفة الشابي تقوم على أننا لا نعتر على حقيقة الضوء إلا إذا اكتمل إيماننا بالظلمة.

وقد تكون الزيادة ضرورية في السياق باعتبارها انزياحا عن المعتاد المألوف في تأليف الكلام، كأن تفسر الخبر ويظهر ذلك في قوله:

---

[1] –خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 298.
[2] –المرجع نفسه، ص 298.
[3] – خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 299.
[4] – نفسه، ص 19.

النَّاسُ شخصان: ذا يَسعَى بِه قدَمٌ من القُنوطِ، وذا يَسعَى به الأَمَل
وهذا إلى الموت والأجداث ساخرة وذا إلى المجـــد والدنيا له خول [1].

والملاحظ أن مثل هذه الزيادات يرد غالبا في أواخر الأبيات

الزيادة بتكرار بعض عناصر التركيب:

ومن صوره تكرار المفرد كقوله:

عجبًا لي أودُ أنْ أَفْهمَ الكَونَ ونَفْســـي لم تَستطِعْ فَهمَ نَفســـي
هذه صُورةُ الحياةِ وَهَـــــذا لَـــونُهَا في الوُجُودِ مِنْ أَمْسِ أَمْسِ [2].

وقد يكرر اللفظ بتفسير الصيغة، وظهر ذلك في قوله:

فَإذا أَقْبَلَ الظَّلامُ، وأمستْ ظُلماتُ الوُجودِ في الأرضِ تُغْسِي [3].

لقد وظف معنى الظلمة مرتين، في صدر البيت بـــ "الظلام"، وفي عجز البيت بـــ "ظلمات" وهذه الأخيرة جمع "ظلمة" وقد استعملها بصيغة الجمع لتأكيد مقصده.

الزيادة بتكرار المعنى دون اللفظ:

ويكون «باستعمال المترادفين متعاطفين في آخر البيت» [4]، ووجدناه في الخطاب الشعري للشابي كسمة أسلوبية بارزة ومنها قوله:

مَاذا أَوَدُ من المَدينَةِ، وهِي مُرتَادٌ لِكُلِ دَعَـــــــارةٍ وفُجُورِ [5].
والطُّيورُ التي تُغَنِّي، وتقضـــــي عَيْشَهَا في تَرَنُّمٍ وغَـــــــريدِ؟ [6].

فلفظ "دعارة" في البيت الأول صورة أخرى من التعبير، توحي بمدلول "الفجور"، والشيء نفسه للفظ "ترنم" فهو من حقل معنى لفظة "غريد".

ونجده كذلك في قوله:

أَرقُبُ الموتَ والحياةَ وأُصغِي لحَدِيثِ الآزَالِ والآبَـــادِ [1].

---

[1] –نفسه، ص **41**.
[2] – أغاني الحياة ، ص **167**.
[3] – نفسه، ص **152**.
[4] –خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص **300**.
[5] –أغاني الحياة، ص **110**.
[6] –المصدر نفسه، ص **163**.

أَرنُو إلى الشَّمسِ المضيئةِ هَازِئًا بالشَّعبِ والأَمطارِ والأَنوَاءِ[2].

فالشاعر يؤمن بهذا الشكل الانزياحي في التركيب، لضرورة التأكيد وإلحاق الكلمة بأختها في المعنى، وبخاصة في أواخر أشعاره لغاية، ولعلها تراكم جوهر ولب المعنى، فيكون آخر ما يتصل به المتلقي، فيعلق بالذهن ويبني عليه في الغالب استجابته مع الأثر الأدبي، وهذا النوع من التواصل الفكري والشعوري تجسده، أولا رغبة الشاعر في التحاقه بالذات المتلقية، وثانيا هندسة البيت الشعري القائمة على الانزياح التكراري للفظتين في آخره.

الزيادة باستعمال الضمير مرتين لنفس المعنى:

يَا ابنةَ النُّورِ إنَّني وَحــدِي مَنْ رَأَى فيــكِ رَوْعَةَ المَعبودِ[3].

ففي البيت جمع الشاعر بين ضميرين "إنني وأنا" الأول متصل والثاني منفصل يتصلان بمتعلق واحد "المتكلم".

وأنتَ، أنتَ الخِضمُّ الرّحْبُ، لا فَرَحٌ يَبْقَى على سطحك الطَّاغي ولا أَلَمُ

وأنتَ أنتَ شبابٌ خالدٌ، نضـــــرٌ مثل الطبيعة: لا شيب ولا هرم[4].

وكذلك في قوله:

وأنتِ ... أنتِ الحياةُ في قُدْسِهَا الــسامي، في سِحْرِهَا الشجيِّ الفريدِ

أنتِ ... أنتِ الحياةُ كلَّ أَوانٍ في رُواءٍ من الشبـــــاب جديد[5].

فصورة الزيادة في الأبيات الأربعة الأخيرة كانت خاصة بالضمير المكرر، الذي أمكن حذفه، فمحله الإعرابي توكيد، والتوكيد يمكن الاستغناء عنه دون اختلال نظام السياق، فالبيتين الأخيرين كان الانزياح فيهما. بأن خرج عن المألوف بإعادة الضمير "أنت" بلفظه ليضفي على المرأة «القداسة الإلاهية التي تضاعفت بازدواج ومرافقة "أنت ... أنت" فكأنهما صبغا هذا المــشهد بما حــوَّله انفجارا للمــلفوظ الشعري حركة امتلاء كامتلاء الخمر

---

[1] – نفسه ، ص 256.

[2] – نفسه، ص 185.

[3] –أغاني الحياة، ص 186.

[4] –نفسه، ص 156، 157.

[5] –نفسه، ص 185.

الصوفية »[1]، فخلق اللغة الجديدة كان بعد كسر معيارها وإبداع في صورة الزيادة، والتي تهيأت في ذهن الشاعر لتكون قناة لفظية، إبلاغية تأثيرية قوامها الترديد والمعاودة.

لم تقتصر الزيادة في شعر الشابي على اللفظة والجملة، بل تعدتها إلى الحرف، ومن أمثلته إضافة حرف العطف.

وقسوت إذ أبقيتـــني في الكون أذرع كلّ وعْر.
وفَجَعتَني فيمن أحبُّ ، ومَن إليْه أبثُّ سرّي
وأُعِدُّهُ، فَجري الجميلَ، إذا أدلهمّ عليَّ دَهري
وأعدُّه، غَابي، ومِحْرابي، وأُغنيتي، وفَجري
ورَزَأْتَني في عُمْدَتِي، ومَشُورَتِي في كُـــــل أَمْر.
فَفقدتُ رُوحًا، طَاهِرًا شَهْمًا، يَجِيْشُ بِكُلِّ خير
وفقدتُ قلبًا، هَمُهُ أنْ يَستَوي في الأُفْقِ بَدْري
وفقدت كفًّا، في الحيـــاةِ يَصد عَني كلَّ شر[2].

نلاحظ أن زيادة حرف العطف الواو «جاء بمعنى جزئي طريف هو معنى التأكيد»[3]، فالشابي فجع بموت أبيه، فحاول أن يبرز كبير تأثره بزيادة الواو في صدر الجملة.

الزيادة بإضافة ضمير الشأن:

وقد تجلى في قوله:

هو الحقُ يَغفَى ... ثُمَ يَنْهَضُ سَاخِطًا يَنْهَدِمُ ما شَادَ الظَّلام ويحطم
هو الموتُ طَيْفُ الخُلودِ الجَميـــلْ ونِصْفُ الحَيَاةِ الذي لا يَنُوحْ[4].

والملاحظ في هذين البيتين إمكانية الاستغناء عن ضمير الشأن، دون اختلال في المعنى، حيث تحافظ الجملة الإسمية على توازنها باستفاء عنصريها، فالشعراء لا يهمهم من اللغة أن تؤدي ما تؤديه بوصفها معيارية، وإنما يهمهم منها أن تحمل مكنونات نفوسهم من جهة، وأن

[1] –قراءات مع الشابي والمتنبي وابن خلدون، عبد السلام المسدي، الشركة التونسية للتوزيع ط1 تونس 1984م، ص 38.
[2] –أغاني الحياة، ص 143.
[3] –خصائص أسلوب الشوقيات، ص301.
[4] –أغاني الحياة، ص 116.

تحقق الجمالية بابتعادها عن المألوف إلى لغة الانزياح والانحراف من جهة أخرى، تلك اللغة التي تزيد من مساحة التوتر لدى القارئ لتجعله دائم التوصل معها، مانحا لنفسه حق التأويل والنظر خلف المكتوب.

3- التكرار:

ليس التكرار بالظاهرة الغربية عن الشعر سواء القديم أو الحديث، فهو يعد من السمات الأسلوبية التي يتراح إليها الشاعر متجاوزا حيز اللغة المعيار، ولعل أهم العوامل المساعدة على انتشارها في الخطاب الشعري طبيعة الإنسان في حد ذاته، وما تحمله من تناقضات وأحداث ومواقف، وحب الإعادة والتكرار.

يؤدي التكرار في القصيدة الحديثة دورا بارزا في هندستها ومضمونها ومعانيها، مما يحدث أثرا في المتلقي، ويعكس مهارة الشاعر في كيفية توظيف هذه الظاهرة. العناصر المكررة تحافظ على بنية النص وتماسكه، وتخدم الجانب الدلالي والانفعالي في سياق النص الشعري [1]، فهو يجسد الجمالية التي تساعد بدورها في تقديم رسم واضح لموقف الشاعر ورؤيته، وحتى مخبوء نفسه.

تتموضع ظاهرة التكرار باعتبارها شكلا من أهم الأشكال الانزياحية على مستوى التركيب بإيجابية عند الشابي، وقد تجسدت بوضوح في تكرار الحرف والكلمة والعبارة وصولا إلى اللازمة، كما تميز شعره بتكرار البداية.

مال الشابي إلى تكرار الكلمة، والتي عدت مصدرا من مصادره التكرارية، فهي تتشكل من صوت معزول أو جملة من الأصوات المركبة الموزعة داخل البيت الشعري، أو القصيدة بشكل أفقي أو عمودي، وتفاعل هذه الألفاظ يساعد في بناء الخطاب الشعري لدى الشابي بعيدا عن رقابة اللغة المعيار الخالية من القيم التكرارية، يقول:

الحبُّ شُعلةُ نورٍ سَاحرٍ هَبَطتْ من السَّماءِ فكانتْ ساطعَ الفَلَــقِ

[1] –تحليل الخطاب الشعري، فتحي رزق الخوالدة، دار أزمنة للنشر والتوزيع عمان، 2006م، ص 94.

الحبُّ روحٌ إلهيٌّ، مجنحـــــةٌ وعَنْ وُجوهِ اللياَلِي بُرْقُعَ الغَسَــقِ
الحبُّ جدولُ خمرٍ مـــن تذوقهُ خَاضَ الجحيمَ ولمْ يُشْفِقْ من الحَرَقِ [1].

يعلي الشابي من شأن الحب ويؤكد قيمته، لأنه ذو فضيلة تطهر النفوس، فهو أساس استمرار الحياة بكل ما فيها من مرارة وعذاب، وهذا ما يسعى إليه الرومانسيون، فانزاح الشابي بتكراره ليؤكد حب الإنسان للإنسان معتمدا التكرار العمودي.

كما وظف الشابي بعض الأسماء ليكشف عن حياة الغربة والكآبة التي يعيشها، ويؤكد على ذلك من خلال ميله إلى التكرار العمودي، الذي أوجده في نظمه لتعميق شعوره بهذه الغربة، يبرز ذلك في قوله:

كآبتي ذَاتُ قسوةِ صَهرتْ
مَشَاعِـــري في جَهنَّم الأَلَمِ
كَآبتي شُـــعلةٌ مُؤَجَّجَـــةٌ
تَحتَ رَمَادِ الكونِ تَسْتَعِرُ

***

كَآبةُ النَّاسِ شعلةُ، ومـــتى
مَرَّت ليال خَبَت مع الأَمَدِ
أمَّا اكتِئَابِي فَلَوعَةٌ سَكَنَتْ
رُوحِي وتَبْقَى بها إلى الأَبَدِ [2].

كرر الشابي كلمة كآبتي، وأورد بعض مشتقاتها في القصيدة (اكتئابي كآبة، كئيب)، وقد كرر هذا المعنى بصورة يظهر إلحاحه وتأكيده لتفرده في عالم الحزن، وملازمة هذا الأخير له:

كَآبتي خَالفَتْ نَظَائِـــــرها
غريبةٌ في عَـــــوالِمِ الحزنِ

---

[1] –أغاني الحياة، ص 81.

[2] – أغاني الحياة ، ص 49.

كَآبَتِي فكرةٌ مغـــــــردةٌ
مَجْهُولَةٌ من مَسَامِعِ الزَّمن [1].

ويتجلى تكرار الأسماء كقيمة انزياحية في شعر الشابي، إجراء تأكيدي لثبات رؤيته، وثباته أمام هواجسه الكثيرة التي تموضعت بين همه الخاص والعام، فأصبحت فلسفة تؤكد غربة الشاعر وكآبته، التي بحث لها عن ماهية بتكراره العمودي.

كما نجده يبالغ في تكرار الأفعال، حيث كانت مركبا نصيا بارزا في شعره، فهي تحمل قوة التعبير والإيحاء، إضافة إلى قوة التغير والاستمرار، «فنترجم التحولات والتجارب الخاصة التي عاشها، فتسمح لتجربته أن تعيش مرة ثانية لدى المتلقي»[2].

اتخذ الشابي من الفعل سواء أكان ماضيا، أم حاضرا، أم مستقبلا حدثا فاعلا يترجم مراحل حياته، المليئة بمختلف الحالات الشعورية كاختيار لكلمات في قصيدة "ذكرى الصباح" تستوعب حبه للطبيعة، لحد الانصهار الكلي فيها، يقول:

كَبِّلِيني بهاته الخُصَـــلِ المُرْخَـــاةِ في فِتْنَةِ الـــــدَّلالِ المُلول
كَبِّلِي يا سَلاسِلَ الحـــبِّ أفْكَـــا رِي، وأحْلامَ قَلْبِي الضَّلِّيلِ
كَبِّلِيني بِكُلِ ما فِيكِ من عِـــطْرٍ وسحرٍ مُـــــقَدَّسٍ مجهولِ
كَبِّلِيني، فإنَّما يُصـــبحُ الفَنَّـــانُ حرًا في مِثْل هذي الكُبُولِ [3].

ركز الشاعر على تكرارية عمودية لفعل "كبليني" ليدل على تحول هذه اللفظة إلى كلمة من الكلمات المفتاحية، التي يمكن الوصول بها إلى عمق النص، كما نلحظ زمن الفعل الذي يشد الشاعر إلى ماضيه، فيكبله لينطلق حر، كأن الشاعر يؤمن بعودة المعجزات، بتغيير نوامس الحياة، فهو يتأمل معنى الحرية في القيد والكبول.

إنّ الانزياح واضح و جليّ، فتكراره لفعل "كبلني" يفيد الانعتاق في عالم الطبيعة، ولا يستطيع أي فعل آخر أن يفي المقام حقه، وأن يقدم للشاعر هذه الطاقة التأثيرية في المتلقي، وهكذا يقوم التكرار الصوتي والتوتر الإيقاعي بمهمة إبراز القوة الخفية والإيجابية في الكلمة [1].

---

[1] – المصدر نفسه ، ص 47.

[2] –الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، إليزابيت درو تر: إبراهيم الشوش، مكتبة منيمة بيروت، 1961م، ص 29.

[3] –أغاني الحياة، ص 231.

إما في قصيدة "صفحة من كتاب الدموع" فيقول:

ويرى الآفاق فَيُبصِـــــرُهَا زُمَرًا في النُّورِ تُراصده
ويرى الأطيارَ، فَيَحسَبُـــهَا أَحلَامَ الحبِّ تغـــرِّده
ويَرى الأَزهَارَ، فَيَحَسُبـــهَا بَسَمَاتِ الحبِّ توادِدُه
ويَرى اليُنبُـــوعَ، ونَضرَتَهُ ونَسِيمَ الصُّبحِ يَجعِّدُهُ
ويَرى الأَعشَابَ وقَدْ سَمَقَت بين الأَشجَارِ تُشَاهِدُهُ[2].

الملاحظ أن ميل الشابي وانزياحه إلى تكرار الفعل :"يرى" في بداية كل بيت شعري يؤكد حضور الذات الغائبة في عالم الطبيعة من جهة، ويؤكد وضوح الرؤية الحاضرة والمستقبلية لدى الشاعر، فأبو القاسم يرى أن التكرار يكشف دلالات تعكس لهفة الشاعر لاستغلال كل لحظات حياته لتغيير وجه المجتمع، فعاد إلى الطفولة، فعثر على بعض فردوسه الضائع، فكانت فيه حياة الجماعة، وبقيت حياته الخاصة القائمة على النشوة الصوفية في معانقة الكون الرحب[3].

من الواضح في شعر الشابي انزياحه إلى تكرار الكلمة الفعل، حيث أخذت حظا وافرا إذ يتعلق تكرار الفعل مع طبيعة الشاعر النفسية المتغيرة، وهذا لا يعني أن الشابي أقصى من سياق خطابه الشعري تكرار الكلمة الإسم، التي توحي وتجسد لحظات التأمل والتبصر في الموجودات.

نجد سمة انزياحية أخرى في تركيب القصيدة عند الشابي، وهي اعتماده في الكثير من قصائده إلى ربط أجزاء القصيدة الواحدة، والعمل على تماسكها ضمن دائرة إيقاعية واحدة، «فتصبح قالبا فنيا يسير وفق سياق شعري متناسق كما يكشف عن طاقات تعبيرية تثري المعنى إذا أحسن الشاعر توظيفه حيث يأتي به في موضعه»[4]، فالشابي في تكراره للازمة غير مستقر، ولا يخضع في غالبيتها إلى نسق واحد، شأنه في ذلك شأن حالته النفسية الانفعالية

---

[1] –ينظر: الأفكار والأسلوب دراسة في الفن الروائي، أ.ف تشيتشرين تر: حياة شرارة، وزارة الثقافة بغداد 1978م، ص 20.

[2] –أغاني الحياة، ص 159.

[3] –دراسات عن الشابي، محمد كرو، الدار العربية للكتاب طرابلس، 1984م، ص 258.

[4] –قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص 270.

المتغيرة، والتي يميزها تلاطم أمواج التناقض والتعاكس، فخروجه عن مألوف تكرار اللازمة يجسد معاودة الآلام والهموم في صور مختلفة متباينة، يقول:

يا رفيقي ! أيــــن أنـــتَ؟ فَقَـــدْ أَعمَتْ جُفُوني عواصف الأَيَّامِ
يا رَفِيقِي ! مَا أَحَسبُ المنبعَ المَنشُودَ إلا وَرَاءَ لَيْـــــــــلَ الرِّجامِ
يا رفيقي ! أَمَا تَفَكَّرتُ في النَّاسِ، ومـــــــا يَحْمِلُونَ من آلَامِ؟
يا رفيقي ! لقد ضَلَلْتُ طَرِيقِي ، وتَخَطَّت مَحَـــــجَّتِي أَقدامِي [1].

كرر الشاعر هذه اللازمة أربع مرات على امتداد القصيدة، ففي الأول استغاثة بالرفيق، مما يكشف محاولة هروبه من واقعه المرير الذي يعصف بنفسه وجسده.

يعود إلى تكرارها بعد اثني عشر بيتا ويلحقها ببيان عذابه، ثم يكرر اللازمة "يا رفيقي" بعد بيتين، وبعد أربعة عشر بيتا مرة أخرى.

إنّ القلق والاضطراب النفسي الذي يعيشه الشاعر، والمتمثل في ترك مسافات مختلفة بين لازمة وأخرى، يبرز مقصد الشاعر الذي لم يكن المحافظة على الإيقاع الموسيقي فحسب، بل بنسبة كبيرة ليشرح لرفيقه ما أصاب الكون من فساد، والملاحظ أن اللازمة ارتكزت على لفظة " يا رفيقي"، كأنه يشكو الوحدة ويرنو بعين المشتاق إلى من يقاسمه شقاء الحياة.

أسهم تكرار اللازمة في رسم مسار يوحي بدائرية القصيدة عند الشابي، ونجد هذا التصور ماثلا في قصيدة "الكآبة المجهولة" يعبر عن رؤية خاصة اتجاه الحلقة المفرغة التي يعيش فيها الشاعر يقول:

أنا كئيب
أنا غريب
كَآبَتِي خَالفَتْ نَظائِـــــرَهَا
غَرِيْبَةٌ في عَالمِ الحُـــــــزْنِ
كَآبَتِي فِكْرَةٌ مُغَـــــــرِّدَةٌ
مَجهولةٌ مِنْ مَسامِعِ الــــزمن

[1] –أغاني الحياة، ص **111–112–113**.

لَكنّني قد سَمِعْـــتُ رَنّتَهَا
بِمهـــجَتِي في شَبَابِي الثَّمِلِ
سَمِعتُهَا فَانصَـــرفْتُ مُكْتَئِبًا
أَشدُو بِحُزنِي كَـــطَائِر الخَيَلِ

إلى أن يقول:

كَآبةُ النَّاس شُعلةٌ ومَـــــتى
مَرّتْ لَيالٍ خَبتْ مع الأَمَدِ
أمّا اكتئـــابي فَلَوعَةٌ سَكنتْ
روحِي وتَبقَى بِهَا إلى الأَبَدِ
أنا كئيب أنا غريب [1].

كرر اللازمة "أنا كئيب، أنا غريب" مرتين، فكانت افتتاحية وقفلا للقطعة، وتخللها فضاء أمتد في النص الشعري، فلمحنا معنى اللازمة في كل سطر، مع اختلاف الاشتقاق، فكلمة (كئيب) كررت بمفردات من جنسها (كآبتي، كآبة، اكتئابي)، فكأنها تؤكد اغتراب الشاعر، وتفرده بكآبته عن كآبة الناس جميعا.

لم يشارك أحد الشابي همومه، فهو يعيش غربة فكرية، لم يستطع التكيف مع واقعه

المعيش، فمال إلى الهجرة الروحية متعلقا ببيئة مثالية، باحثا فيها عن عالم آخر تسمـــــو فيه روحه، ويتخلص بذلك من شرور الدنيا وشؤم سكانها [2].

يستمر الشابي في تكراره للازمة وفق نمط أسلوبي ثابت مع اختلاف في بنائها اللغوي، فيجعلها في أول القصيدة، فتكون افتتاحية يبرز من خلاله ألمه، ثم يأتي إلى تكرارها وسط

[1] –أغاني الحياة، ص 47–48.

[2] –دراسات عن الشابي ،عمركرو، ص 90.

النص مرتين بشكل متساوٍ إلى حد بعيد، إلا أنه يركز في اللازمة على عبارة تكون في بعض الأحيان عنوانا للقصيدة مثل "يا موت".

يا موتُ ! قد مَزَّقْتَ صَدرِي وقَصَمْـــت بِالأَرزاءِ ظَهْرِي [1].

يبين معاناته من الموت الذي جثم على خياله، وأشعره بالنهاية، فطغى هذا المعنى على بقية الأبيات الواردة بعد اللازمة، ليؤكد توظيف حرف العطف (الواو) إحدى عشر مرة ويصور بشاعة الموت، وما يخلفه من آثار سلبية على البشرية (وفجعتني، ورزأتني، هدمت، وفقدت)، ليصل بعد ذلك إلى طرح جملة من الاستفهامات الإنكارية تصل إلى حد الفلسفة الما ورائية يقول:

يَا مَوتُ ! مَاذا تَبتَغِي مِنِّي وقَدْ مَزَّقْتَ صدري؟ [2].

وتضيف دائرة التساؤل، ليصل إلى ذروة الاستسلام في صورة تكرار لازمتين (خذي، يا موت) يقول:

خُذِي إِلَيْكِ ! فقد ظَمِئتُ لِكَأسِكِ، الـــكَدِرِ، الأمرِّ...
خُذِي فقد أَصْبحتُ أَرقُبُ في فَضَاكِ الجَوْنِ فَـــــجرِي
خُذِي، فما أَشْقَى الذي يَقضِي الحياة بِـــــمثلِ أَمْرِي...
يا موتُ ! قد شَاع الفُؤادُ، وأَقفَرتْ عَرصَاتُ صَـــدرِي
وغَدَوتُ أَمْشِي مَطرِقًا من طُـــــولِ ما أَثقَلتْ فِـــكْرِي
يا موتُ !نفسي ملّتِ الـــــدُّنيا، فَهَل لم يَـــأتِ دَورِي؟ [3].

لقد كرر الشابي البداية بشكل مكثفا في شعره، إيمانا منه بأن البداية هي بمثابة الانطلاقة الأولى، التي تكون كفيلة بالتعبير عن قوة التحرر والتمرد والثورة ضد كل صنوف الاستغلال، إذ لا يمكن لأي سياق أن يضاهي قوة البداية ومن صور تكرارها.

النداء الذي مال إليه الشابي خصوصا في قصائده: الأشواق التائه، مناجاة العصفور، النبي المجهول، نشيد الأسى [1]، يا شعر، ويقول فيها:

---

[1] –أغاني الحياة، ص **140**.

[2] –المصدر السابق، ص **143**.

[3] –نفسه ، ص **144**.

يا شعرُ أنتَ فَنُ الشُّعورِ، وصَرخَةُ الرُّوحِ الكَئِيبِ
يا شعرُ أنتَ صَدَى نَحيبِ القَلبِ، والصَّبِ الغَريبِ

***

يا شعرُ أنتَ مَدامِعٌ عُلقتْ بِأَهدابِ الحياةْ
يا شعرُ أنتَ دَمٌ ، تَفجَّر مِنْ كُلُومِ الكَائِنَات

***

يا شعرُ ! قَلِبي – مِثلمَا تَدرِي– شَقيٌّ ، مُـــــظلِمُ[2].

كرر أسلوب النداء "يا شعر" في القصيدة اثني عشر مرة، وجعل منه فاتحة الانطلاق، فالياء بملازمتها للشعر رمز استغراق، فتكرارها حركة عمودية ترسم في مجملها استغراق الشعر لذات الشاعر وكيانه، فهو فن الشعور وصرخة الروح الكئيب وصدى نحيب القلب ومدامع علقت بأهداب الحياة.

يؤكد بذلك دعوته لإنقاذ الشعر الذي يعيش الغربة شأنه شأن الشاعر، فيحاول أن يعطيه بعداً ومفهوماً أوسع وأشمل، فيجعله وسيلة محاكاة للنفس البشرية، وطريقة للتعبير عن خيال الشابي. فلم تعد رسالة الشاعر ألفاظا منمقة وعبارات مرصَّفة [3]، بل ثورة منظمة على القصيدة الكلاسيكية، وإصرارا على توظيف هذا الأسلوب لإثراء تجربته، وخلق تفاعل بين المبدع والمتلقي.

ومن صور تكرار البداية التي خرج بها الشابي عن مألوف التعبير القديم، تكرار صيغ الاستفهام وهي: «من أكثر الدواخل شيوعا في الشعر العربي المعاصر» [4]، ولقد كان دورها بارزا في بناء الخطاب الشعري لدى الشابي، و لم يختلف كثيرا من حيث الدلالة والانتشار عما وجدناه في تكرار النداء، إلا أنه لكل أسلوب خصائصه ومميزاته التي تقودنا إلى كشف دلالات وإيحاءات أخرى.

---

[1] – نفسه ، ص **168**، **108**، **149**، **123**.

[2] –أغاني الحياة، ص **55**.

[3] –ينظر: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ،ديفيديتش تر: يوسف نجم، دار صادر بيروت، **1967**م، ص **172**.

[4] –البنات الأسلوبية ،مصطفى السعدني، ص **147**.

ومن أهم الأدوات الاستفهامية التي شاعت في شعر الشابي "ماذا"، والتي «تشيع في شعر المعاصرين ويرجع بعض أسباب شيوعها إلى اضطراب الرؤى واختلال المفاهيم والإحساس بالغربة»[1]، ويبرز هذا جليا عند الشاعر بغربته في المدينة وتطلعه إلى الطبيعة والغاب فضائه المقدس.

يقـــول:

مَاذا أودُّ مِن المدينةِ وَهِي غَارِقَةٌ بِمَوارِ الدّمِ الَمـــــهُدورِ؟
ماذا أودُّ مِن المـــدينةِ وَهِي لا تَرثِي لِصَوتِ تَفجُّعِ الموتُورِ؟
ماذا أودُّ مِن المـــدينةِ وَهِي لا تَعْنُو لِـــغَيْرِ الظالمِ الشرِّيرِ؟
ماذا أودُّ مِن المدينةِ وَهِي مُرْتَادٌ لِـــــــكُلِ دعارةٍ فُجُورِ؟[2].

فتكثيفه للتكرار في القطعة، كان وفق نمط أسلوبي متعاقب "ماذا أود من المدينة وهي لا ..." حيث ذيل البداية بحرف النفي، ليؤكد نفي صفات الخير والطيبة عن فضاء المدينة، فيرسخ الفكرة لدى المتلقي، ويزيل بذور الشك لديه بميله إلى تقنية التكرار، كما تتزاحم دلالات الحيرة، والإصلاح والغبن والرغبة في التغيير من تكراره لـــ "أود" لاحقة اسم الاستفهام.

وفي تتبعنا لمواطن الانزياح الاستفهامي، نجد الشابي يوظف "أين" المترعة بالاستنكار والمعبرة عن الحيرة والحزن، والأسى والإشفاق على أبناء عصره، وتسنى له ذلك بتكرار "أين" عموديا وأفقيا، يقول:

أيْنَ يا شَعبُ قَلبكَ الخَافِقُ الحسَّاسُ؟ أيـــــــــن الطموحُ والأَحـــلامُ؟
أين يا شعبُ رُوحُكَ الشاعرُ الفَنَّانُ؟ أيـــــــــنَ الخيالُ والإلهـــــامُ؟
أين يا شعبُ فَنُّكَ الساحرُ الخَلاَّقُ؟ أيـــــــــــــن الرُّسومُ والأَنغَامُ؟
أين عَزْمُ الحـــــــياةِ؟ لا شيءَ إلاَّ الموتُ، والصَّمتُ والأَسى والظّلامُ[3].

---

[1] –المرجع السابق، ص **150**.

[2] –أغاني الحياة، ص **110**.

[3] –نفسه، ص **250**.

تظهر أزمة السؤال التي يعيشها الشاعر، في كونه لم يكرر الشعب المسؤول (يا شعب) في الشطر الثاني، حيث يكتفي بتكرار إسم الاستفهام. كأن فقده للأمل من شعبه يتزايد ليحجب ذكره في الأشطر الثانية والبيت الأخير.

إنّ هذا النسق الهندسي للسؤال الذي انزاح إليه الشاعر، ينم على حرصه على استعادة الماضي السعيد، وكذا إيجاد المكان الافتراضي الذي غيّب الطموح والإحساس وروح الشاعر والخيال والإلهام ...الخ، لعله يعود ويقضي على مُتَصَورِ الشابي (الموت، الصمت، الأسى، الظلام).

لقد عمد الشابي إلى التكرار بمختلف أنواعه، الذي أشارنا إليه والذي أغفلنا ذكره في مبحثنا هذا، ليرسم خطا دائريا تتبادل فيه أزمنة الشعر الماضي و الحاضر و المستقبل أماكنها، مجسدة بذلك رؤيته الرومانسية القائمة على تيارات فلسفية، فالتكرار الذي توزع بشكل دائري بعيد عن الخط اللا منتاهي في قصائد الشابي يشي «برؤية أفلاطون التي جعلت رمزية العود الدائم لدورة واحدة، وعليه فإن الزمان عنده يسير وفق شكل دائري مع الحركة الكاملة للكواكب، وفي نهاية كل دورة يتكون العدد أي اليوم والشهر والسنة، وهذا أن أجزاء الزمان تدور حول نفسها» [1].

إن الرؤية الشعرية للشابي القائمة على التكرار في ديوانه تجلت في فكرة العودة، وعدم الغياب المطلق، فنكاد نجزم بأن الشاعر عبر كل قصائده يلمح إلى رغبة دفينة أساسها المقاومة النفسية بمظاهرها المختلفة، والتطلع إلى التغيير واستعادة الماضي المجيد.

4- الالتفات:

يعد الالتفات سمة أسلوبية شاعت في البلاغة القديمة والحديثة، وهو أسلوب يحمل معنى المغايرة بين أساليب الكلام في السياق الواحد، ولهذه المغايرة والمبادلة دلالتها حسب الموضع الذي ترد فيه، ويتحدد نوع الالتفات بحسب طبيعة المفردات داخل التركيب، «وهو لا يتحقق إلا عندما يتوالى في سياق أو نسق كلامي واحد عنصران متماثلان وظيفيا أو معنويا

[1] –الزمان الوجودي، بدوي عبد الرحمن، ط3، دار الثقافة بيروت، 1976م، ص 41.

وينحرف الثاني منهما عن الأول في نمط الأداء، وعلى هذا الأساس ذاته فإن الالتفات لا يتحدد في هذا السياق أو النسق إلا بحدوث انحرافٍ أو انكسار آخر في مساره» [1].

لا يمكن فهم الانتقال في الالتفات من صيغة إلى صيغة، أو من ضمير إلى آخر، أو من زمن إلى زمن آخر، إلا في ضوء السياق الذي يرجع إليه وحده لتحديد طبيعة المعنى المراد، فالمعنى قد يتجاوز الكلام المرسوم أمامنا إلى آخر يفهم ضمنيا، وهو معنى يتحدد بالقـــــوة اللاكلامية [2].

والشابي من الشعراء الذين استباحوا النص الشعري، فقلب بناء الكلمات فيه، وغير في أزمنة أفعاله بغية إضفاء الفخامة تارة ومفاجأة المتلقي تارة أخرى، حيث كان أسلوب الالتفات فرصة ثمينة تحقق له الترجمة المثالية لانفعالاته العاطفية المتغيرة باستمرار، ولكن يجب الإشارة إلى أن الالتفات لم يكن «حيلة من حيل جذب اهتمام المتلقي وتشويقه ... وإنما ينحصر الأمر في بيان معنى على قدر كبير من الرهافة والخفاء، ولا يلفت المتلقي إليه أو إلى البحث عنه، إلا إدراكه للتغير الحادث في النسق اللغوي للخطاب، وقلما ينتبه القارئ إلى هذا التغيير، ودون ذلك الإدراك يظل ذلك المعنى مختفيا وغائبا» [3].

والواضح أن الالتفات في شعر الشابي لم يكن مقتصرا على نوع واحد بل تعداه إلى أنواع عديدة: كالالتفات في الضمائر، وكذا العدد وزمن الأفعال ...الخ.

- **الالتفات بالضمائر:**

الالتفات من المتكلم إلى الغائب:

ومنه قوله في قصيدة "إرادة الحياة":

أُبَارِكُ فِي النَّاسِ أهلَ الطُموحِ ومَنْ يَستلِذُّ رُكُوبِ الخَطَر
وألعَنُ مَنْ لا يُمَاشِي الزَّمانِ، ويَقْنعُ بالعِيْشِ عَيْشَ الحَجَر [4].

[1] –أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، ص 42.

[2] –ينظر: اللغة والمعنى والسياق ،لا يتزجون تر: عباس الوهاب، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد 1987م، ص 226.

[3] –جماليات الالتفات، إسماعيل عز الدين، بحث ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدي، ص 905.

[4] –أغاني الحياة، ص 241.

إن الضمير في قوله "ألعن" عائد على المتكلم، وفي "لا يماشي، يقنع" على الغائب، وهذا التفات يؤكد به الشاعر مخالفته لطبيعة البشر الذين قنعوا بالعيش عيش الحجر، فالشابي لم يستمر في خطاب المتكلم، بل انزاح إلى الغائب ليحمله الذم وكل قيمة سلبية من جهة، ويتفرد هو والأرض بكل القيم الإيجابية.

ويقول أيضا:

إنِّي أقول لهم –ووجهي مشـــرقٌ وعلى شفاهي بسمة استهزاء–
إن المعاول لا تهـــدُّ مَنَـــــاكِبي والنَّار لا تَأتي عـــلى أعضَائي
فارموا إلى النارالحشائشَ...والعبوا يا معشرَ الأَطفالِ تحت سَمَائِي
وإذَا تمرّدت العَواصِـــفُ، وانتشى بِالهولِ قـــــلبُ القبَّة الزّرقاءِ [1].

يتناوب في القطعة ضميران: المتكلم والغائب، فالأول أنا ويُلحق الشاعر بذاته الإشراق والاستعلاء والتحدي، أما الغائب، فيجعله مدمرا قاسيا على الحياة الخضراء، فالمقابلة بين الضميرين تشي بنفسية التحدي لدى الشاعر، ورغبته في التخلص من شوائب الخور والخوف من المستعمر.

أنا ← فـــــــرد ← ضـــعفه ← التحدي والبراءة

هم ← جمـــــاعة ← القـــوة ← الإجـــــــرام

وهي صورة قدّمها الشابي تكسبه التعاطف لأن المعتدى جماعة، والمتحدي فرد يحمل إحساسا بضرورة الحرية.

الالتفات من المخاطب إلى الغائب:

يقول الشابي:

أيُّها الحبُّ ! أنتَ سِـــرُ بَلائِـــي وهُمُومِي، ورَوعَتِي، وعَنَائِي
ونحولي، وأدمعـــي، وعذابـــي وسقامي، ولـــوعتي، وشقائي
يا سلافَ الفؤاد ! يا سُمَّ نفسي في حياتي ! يا شدتي ! يا رخائي !
أهيبٌ يثور في روضةِ النَّـــفسِ فيـــطغى، أم أنتَ نورُ السَّماء؟ [1].

[1] – أغاني الحياة ، ص **248**.

يبدأ الشاعر بخطاب مباشر (أيها الحب أنت سر بلائي)، ليصل إلى الحديث عن الحب، بضمير الغائب (أهيب يثور)، فالشابي يلجأ إلى التفات وتحولٍ في سرد الكلام من ضمير المخاطب (أنت)، ليجهر بالفضح والمكاشفة، إلى ضمير الغائب "هو" ليقدم احتمالات عن حقيقة هذا الحب، الذي هو متعب بالمتناقضات، فهو سر البلاء وسر الوجود.

بالطريقة نفسها لجأ الشاعر إلى الالتفات، بالتحول من ضمير "أنت" الحاضرة، إلى الآخر الغائب "هي"، إذ تتشابك خيوط جمالها وروعتها، وذلك بالتفاعل مع موجودات أخرى في ذهن الشاعر يختزنها لا شعوره، يقول:

عَذْبَةٌ أنتِ كالطُفولةِ ، كالأَحلاَمِ كاللَّحنِ، كالصّبــاح الجَديد
كالسَّماء الضَحوكِ كاللَّيلةِالقَمْرَاءِ كالورد ، كابتسام الــوليد
يا لــها من روعــةٍ وجــمال وشبــــــاب مُنَعَّمٍ أُمــلُودِ !
يا لها من طهارةٍ ، تبعثُ التقديــ س في مهجة الشقيِّ العنيد! ...
أيُّ شيءٍ تُراكِ؟ هل أنتِ "فينيسُ" تمادتْ بين الورى من جــديد
أم مــلاك الفردوس جاء إلى الأر ض ليحي روح السلام العهيد ! [2].

يحقق الالتفات عند الشابي نشوة في التلقي والتواصل، وذلك عبر مفردات لها سمة النقاء والطهارة والخصوصية والقدسية، والتي خصّ بها الشاعر المرأة بضمير المخاطب "أنت"، إلا أن هذا التحرك التعريفي لم يف المرأة حقها، فغاب الشابي في ميتافزيقيا الوصف ملتفتا إلى الضمير الغائب "هي"، وكأنها شحطة صوفيه من شطحات الشاعر أراد أن يصل بها إلى حقيقة الموصوف، ليستفيق من نوبته ويعود إلى الضمير المخاطب "أنت" الذي بدأ به ويسترسل في ترصيع محبوبته بأعذب الأوصاف وأرقاها.

إن تحول الضمائر عند الشابي دَافِعُهُ انفعالي، بحيث لا تجده خصوصا إلا في قصائده الثورية والغزلية، فينتهج نمطا واحدا في توظيف الضمائر ليعبر عن تغيرات النفس بأي حال من الأحوال ويؤثر في المتلقي، فحسن طبل يركز على مخالفة توقع السامع [3]، فبعملية إحصائية نجد

---

[1] – المصدر نفسه ، ص 19.

[2] – أغاني الحياة ، ص 183.

[3] –الالتفات في البلاغة القرآنية، ص 47.

أنَّ الاعتماد على ضمير الغائب يشكل حضورا فاعلا وكبيرا في الخطاب الشعري الشابي، فالالتفات إليه ترجمة لتقليص دور الذات والأنا في النسيج اللغوي، فيكون بذلك الشاعر قد خالف الاتجاه الرومانسي، الذي يبرز في شعره ضمير المتكلم كمحرك للذات الشاعرة، ولعل اتجاه الشابي يعلله أمران مهمان:

- إبراز الشابي لنفسه في خطابه الشعري مسلوب الأنا، ومحطم الإرادة نتيجة لوضعه الصحي والسياسي.

- أمله وخوفه من المجهول الغائب، الذي يشكل له بعدا إحيائيا يقوم على فكرة التناقض، فهذا الغائب قد يكون مصدر الحرية والقوة والتحدي كما في "النبي المجهول" [1]، كما يمكن أن يكون مصدر شقاءٍ وتعاسةٍ كما في قصيدة "الكآبة المجهولة" [2].

- الالتفات في العدد:

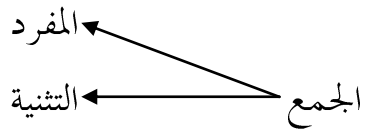
لم تغب الظاهرة عن شعر الشابي، إلا أن الغلبة فيها كانت للانتقال من الجماعة إلى الفرد، يقول الشابي:

نَحنُ نَحيَا كَالطيرِ، في الأفُقِ السَاجِي وكالنَّحلِ، فَوقَ غَضِّ الزُّهورِ
لا تَرى غَيرَ فِتْنَةِ العَالَمِ الحَـــــيِّ وأَحـــلاَمِ قَلبِهَا المسحُورِ...

***

نَحنُ نَلهُو تَحتَ الظلال كطفليْن سعيديْن ، في غُرور الطـــــفولةْ
وعلى الصخرة الجميلة في الوادي وبَينَ المـــــخَاوفِ المجـــــهولةْ [3].

في هذه الأبيات تحولان:



[1] -أغاني الحياة، ص 149.
[2] -المصدر نفسه، ص 47.
[3] - نفسه ، ص 237-238.

بحيث انتقل الشاعر من الجمع (نحن نحيا) إلى ما يحمل دلالة المفرد (الطير)، مع العلم أن السياق كان يستدعي "الطيور أو الأطيار" للمواءمة أو النمطية، إلا أن الشابي سعى إلى رسم معالم تآلف جديد بين الجمع والإفراد، في صورة المواءمة بين معنى (الحرية والانطلاق) المرموز إليه باللفظة في هذا الخطاب الراصد لكيفية العيش الجماعي، ومعنى (التحليق الانفرادي) المستوحى من صيغة الإفراد، ولقد حققت تلك المواءمة جمالية الالتفات من الجمع إلى الإفراد.

في السياق نفسه يلتفت الشابي من الجمع (نحن نلهو) إلى التثنية (كطفلين سعيدين)، إذ استغل الطفلين في موقع المشبه به – والذي من شروطه أن يكون وجه الشبه فيه أوضح منه في المشبه (نحن)– لمواءمةٍ أخرى في معنى جديد.

وقد يكون التحول من الجمع إلى الإفراد أشد وقعا على المتلقي، وذلك كلما قربت المسافة بينهما، فخطاب الشابي يأتي في شكل «نموذج لغوي ينكسر بعنصر غير متوقع، والتضاد الناجم عن هذا الاختلاف، هو المثير الأسلوبي وقيمة التضاد الأسلوبية تكمن في نظام العلاقات الذي يقيمه بين العنصرين المتقابلين، فلن يكون له أي تأثير، ما لم يتداعى في قول لغوي»[1]، ولعل قوله بالتوالي اللغوي هو الذي يعمل على الإعلاء من وقع الجمالية في مثل هذا النوع من التركيب.

يقول الشابي:

وأَفَقْنَا، فَقُلتُ كالحَالِمِ المسحُورِ: قُولِـــــي، تَكَلَّمِي ، خَبّرِينِي
وسَكَتنَا، وَغَرّدَ الحبُّ في الغَابِ ، فأصغي حتّى حفيفُ الغُصُونِ
وبنى اللّيْلُ والرَّبيعُ حَوَالَيْنَا من السِّـــــحرِ والرُّؤَى والسُّكُونِ[2].

ففي الأبيات السابقة جاء فاعل "أفقنا" ضمير جمع (نحن)، ثم جاء بعده فاعل قلت مفردا، عدولا وانزياحا عن "فقلنا" التي يستدعيها السياق، وهو عدولي يحقق في شعر الشابي غاية التفرد بالتعبير والإفضاء في حالة من البوح الصوفي، كأنه هو الوحيد الذي استوعب

[1] –أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، ص **135**.

[2] –أغاني الحياة، ص **247–248**.

الجمالي السرمدي للغاب والطبيعة فتغزل بها واصفا جمالها. وبالنظر إلى الالتفات نجده أسلوبا نلمس من خلاله «التقارب الواضح بين مواقف التجربة، وبين مكانتها من رحلة الشاعر الإبداعية، ومن تطور رؤيته النفسية للعالم الخارجي، وهذا يؤكد عمق التجربة، وتكامل الوسائل التعبيرية مهما طال أمد التجربة»[1]، وبالتالي فما الالتفات في التركيب إلا وجه ملموس للالتفات النفسي.

- **الالتفات بين الفعلية والإسمية:**

نجد اتجاه آخر عند الشابي في الالتفات، وهو ما يخص الفعل والاسم، وهي ثنائية تتشكل وظيفتها في تحويل العالم الذي يحيط بنا إلى كلمات، وتجسيد الحالات النفسية التي قد تتأرجح مثلا بين السكون والحركة، أوما بين الإنجداب إلى الماضي و التطلع إلى المستقبل، وهذا ما ذهب إليه فيلسوف الشعرية المعاصرة "هايدجر" «إنّ الشعر يؤسس للكائن بكلمات الفم... الشعر يهب الأسماء التي يخلق الكينونة وجوهر الأشياء، فهو ليس أي قول، ولكنه على وجه التحديد، ذلك القول الذي يستطيع بطريقته الفطرية أن يُخرج للنور ... كل ما تحاول اللغة اليومية أن تلتف حوله »[2].

بعد عملية إحصائية في قصائد ثلاث، وهي "نشيد جبار، النبي المجهول، والمساء الحزين" نلاحظ طغيان والتفات الشاعر إلى المركبات الفعلية نسبة 75,88% على حساب المركبات الإسمية 24,12% من مجموع المركبات، والتي بلغت 235 مركبا والمشكلة للقصائد الثلاث، ونعزو هذا التنوع غير العادل إلى الإبداعية المتوافقة، والحركية المتسارعة للخطاب الشعري عند أبي القاسم الشابي، فالتجدد له دلالات زمانية شديدة التسلط على الأشياء، فبدونها لا يمكن إحداث حركية زمانية لها، فمن حيث الإسنادية لا حركة، ولا ديناميكية للأسماء بدون الأفعال، وإلا صار مدلول الأسماء منحصرا في السكون والثبوت، ومنه فالخطاب الشعري يكتسب نبضاته الحية وفاعليته الحقيقية من عمل السياقات الفعلية.

---

[1] –مظاهر الإبداع، ص 69.

[2] –أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، ص 83.

يقول:

في صَبَاحِ الحَيَاةِ ضَمَّختُ أَكْوابِي وأَتْرعْتُهَا بِخَـــــمرةِ نَفْسِي...
ثم قدّمتُـــها إليكَ ، فَأَهرَقْـــتُ رَحِيقِي ودُسْتُ يَا شَعْبُ كَأْسِي
فتألمتُ ... ثم أَسكَتُ آلامِـــي وكفكفتُ من شُعُورِي وحِسي
ثم نَضَّدت من أَزَاهِـــــير قَلبِي باقةً لم يمـــــسَّها أيُ إِنْسِي...[1].

يلتفت الشاعر في هذه القطعة إلى المركبات الفعلية، والتي بلغت عشرة مركبات وحملت في طياتها حركية الشاعر النفسية المتمثلة في ثورة وتأجج، أراد أن ينقلهما إلى شعبه الخامل، كما توحي بحبه للحياة، «فالشابي ظل عميق الحب للحياة، وليس تشاؤمه إلا صورة من صور النقمة على الأوضاع المريضة التي كان يعيش فيها بمتعة، وهو ينطوي على الرغبة في الحياة الرفيعة الخالقة المبدعة، أكثر مما تنطوي على كراهية الحياة»[2].

وبعد أن عصفت بالشابي أحزان ماضيه المنقضي، حاول أن يحيه من جديد بنوع من الحنين إلى كل جميل في هذا الماضي، لكن في مواطن أخرى كان يبحث عن مكامن القوة في نفسه، ويعتمدها نقطة انطلاق للثورة والتمرد ورمز ثبات وجلد، وذلك من خلال التفاته من الفعل إلى الاسم، في قوله:

سَأعِيْـــشُ رَغْمَ الداءِ والأَعداءِ كالنَّسرِ فَوقَ القِمَّةِ الشَمَّـــــاءِ
أرنُو إلى الشَّمسِ المضيئةِ... هَازئًا بالسُّحُبِ، والأمطار، والأنواءِ...
وأَسيرُ في دُنيَا المشَاعِرِ حالماً غرداً – وتلكَ سعادةُ الشُّعراءِ – [3].

فالشاعر يلتفت وفق مسار عمودي لبناء دلالة نفسه، فهو بذكر الفعل ثم الالتفات إلى الأسماء يحمل شعره دلالات الثبات والمقاومة والتحدي في وجه المستعمر والمرض.

سأعيش => "النسر، فوق، القمة".

أرنو => "الشمس، المضيئة، هازئا".

أسير => "حالما، غردا".

---

[1] –أغاني الحياة، ص 150.

[2] –الشابي وجبران، خليفة محمد التليسي، الدار العربية للكتاب، ط5، تونس، 1978م، ص 98.

[3] –أغاني الحياة، ص 256.

كان الزمن في هذه الأبيات مستقبليا، وهو يمثل الأفق والفضاء المشتهى، ففي كل مرة يحاول إلحاق نفسه بالمستقبل الذي قد يرسم معالم الوجود والماهية لديه. يقول الشابي:

سأظلُّ أَمشِي رَغمَ ذَلكَ عَازفاً قِيتَارتِي ، مُتَرَنِمًا بِغِنَائِي [1].

إلا أنه كلما حاول اللحاق به، ابتعد عنه تاركا إياه يغوص في حيز الماضي والورائية، يقول:

أمَّا إذَا خَمَدتْ حَياتِي وانقَــضَى عُمُرِي وأَخرَسَت المَنيَّةُ نَائي
وخَبَا لَهيبُ الكَونِ في قَلبِي الذي قَد عَاش مثل الشُّعلةِ الحمراءِ
فأنــا السَّعيدُ بِأَنَّنــي مُتَــحوِّلٌ عن عَــــالمِ الآثَامِ والبَغضَاءِ [2].

يلتفت الشابي إلى الماضي بشكل واضح، إذ سيطرت المركبات الفعلية الماضية على خطابه الشعري في هذه القطعة، ولعل التدقيق الإحصائي قد يرفع الستار عن دلالة الفعل الزمني، وكيف أن الشاعر كان يلتفت في الكثير من القصائد بين الماضي والمضارع.

القصائد	الزمن		النسبة	
	الماضي	المضارع	الماضي	المضارع
نشيد الجبار	27	35	%43,54	%56,45
المساء الحزين	51	19	%72,85	%27,14
النبي المجهول	48	50	%48,97	%51,02
صوت تائه	16	18	%47,05	%52,94
جمال الحياة	08	02	%80	%20
في الظلام	04	03	%57,14	%42,85
نظرة إلى الحياة	04	17	%19,04	%80,95
ليلة عند الحبيب	20	05	%80	%20

[1] –أغاني الحياة ، ص **257**.

[2] –نفسه، ص **257**.

وعود الغواني	01	03	%25	%75
الناس	04	07	%36,14	%63,63
قلب الشاعر	04	13	%23,72	%76,47
أنشودة الرعد	08	03	%72,72	%27,27

الاستبيان:

يلاحظ من الجدول السابق ما يلي:

1- طغيان الزمن المستقبلي على الزمن الماضي في "نشيد الجبار، نظرة إلى الحياة، قلب الشاعر، وعود الغواني"، فالتضاد متحقق هنا بين الفعلية والإسمية، باعتبار الاسم غير الفعل سواء في صيغته أو دلالته، وفي وظيفته أيضا، فالشاعر كثير الالتفات إلى المستقبل في القصائد السابقة، و لم يكن الماضي إلا مرجعا يستلهم منه قوته وحركته.

2- كما يتحقق التضاد بين الاسمية والفعلية في مستوى آخر، بحيث يطغى الزمن الماضي على الزمن المستقبلي في قصائد "المساء الحزين، جمال الحياة، ليلة عند الحبيب، أنشودة الرعد، الناس.

وفي قصيدتي "نشيد الجبار، نظرة إلى الحياة" يطغى الزمن الحاضر، إذ بلغت أفعال المضارعة خمسة وثلاثين فعلا بنسبة 56,54%، وقد بينت رغبة الشاعر في الحياة "سأعيش، سأظل، يعيش"، كما أوحت بثورته، التي لم يتركها حبيسة نفسه، بل حاول نقلها إلى الشعب، يقول:

إنِّي أنا النَّايُ الذي لا تَنْتـــهِي أَنغَامُهُ، مَا دَامَ في الأَحـــيَاءِ

أنا الخِضَمُّ الرَّحبُ ليس َتزيدهُ إلا حياةً سَطوةُ الأَنـــــواءِ [1].

كما وردت في شعر الشابي مبينة لاستمرار وديمومة استبعاد المستعمر للشعوب، فجابهه الشابي بالصمود والثبات الذي جسده بتوظيف الاسم.

وغَدوا يَشبُّونَ اللَّهِيبَ بِكُلِ مَا وجَدُوا ... لِيَشوُوا فَوقَهُ أَشْلاَئِي

[1] –أغاني الحياة، ص 256.

ومَضَوا يَمُدُونَ الخِوانَ ، لِيَأكلوُا لحمي ، ويَرتَشفُوا عَليهِ دِمَائِي
إنِّي أَقُولُ لهُم – ووجهِي مُشرِقٌ وعلى شِفَاهِي بَســـمةُ استِهزَاءِ–
إنَّ المعاولَ لا تَهدُ مَنـــــاكِبِي والنّـــــَار لا تَأتِي على أَعضَائي[1].

فالملاحظ في البيتين الأولين حضور خمسة أفعال مضارعة تنم عن حركيه "يشبون، ليشووا، يمدون، ليأكلوا، يرتشفوا"، فجابهها الشابي بسكون وقلة حركة، قد تكون ثباتا في وجه الاستعمار، كما قد تكون خنوعا من قبل الشعب، وتجلى في قوله "إنني أقول، وجهي مشرق، إن المعاول لا تهد، النار لا تأتي".

أمَّا التفات الشاعر للماضي في خطابه الشعري، فهو شائع، ومما لا شك فيه أن للسياق والمضمون دور فاعل في هذا الشيوع، ففي قصيدة "المساء الحزين" يطغى الزمن الماضي على الحاضر بنسبة 72,85%، مقابل 27,14 وهذا راجع إلى أن الزمن الماضي عنصر مهم من عناصر الفاعلية الشعرية في هذه القصيدة، «فالنص في مستواه السطـــحي بمثابة اللحن الجنائزي» [2].

يقول:

أظلّ الفَضاءَ جناحُ الغُــروب ، فَألقَى عَــليهِ جَمَالاً كَئِيْبْ
وأَلبسهُ حُلَــةً مــنْ جَــلالٍ . شَجيٍّ، قويٍّ جَميلٍ ، غَلوبْ
فَنَامَتْ على العُشبِ تلكَ الزُهورُ لمرأَى المَساءِ الحَزين الرهيبْ[3].

خلو هذه الأبيات من الزمن الحاضر، فتح المجال لالتفات الشاعر للزمن الماضي، فكان حضوره في القصيدة حضورا نصيا، فانعدمت الاستمرارية، كأن الشاعر تأسره النفس الحزينة التي تستل معانيها من الطبيعة فـــ "أظل، ألقى، ألبس، نامت" كلها تجسد حزن النفس، وعمق التأمل السلبي.

---

[1] – أغاني الحياة ، ص 258.

[2] –البنيات الأسلوبية،مصطفى السعدني ص 182.

[3] –أغاني الحياة، ص 95.

لقد عاش الشابي أحداثا لازمته، وكانت جزءا من شخصه، ولذا التفت إلى الفعل الماضي للتعبير عن هذه الحالة في زمنها الأصلي، فكأن الزمن وسيلته الوحيدة في إشاعة جو يتوافق مع حسرته نحو:

لَستُ أَنسَى ليلةً حَالِكةً سُرْبِلتْ زَرقاؤُها بالســـحبِ
لَبِسَتْ ثوبَ ظلام دَامِس وسُكونٍ هائـــــلٍ ذي رَهَبِ
ليلةً قَدْ خُضتُهَا ، مُنفَرِدًا في دَياجِي جَوفِ ذَاكَ الغَيْهَبِ [1].

يعد الزمن الماضي مكونا من أهم المكونات الفاعلية الشعرية في شعر أبي القاسم، من خلال الاعتماد على تحريك الجمل الفعلية إذ «يُلح الشاعر على عنصري الزمن كأهم ما في الموقف الشعري، فمن خلال ثنائية الزمن يجسد لنا القيمة الخلافية ثنائية الحياة والموت في صورة شعرية بديعة» [2]، وقد يلتفت الشابي في خطابه إلى ما يناقض الحركة، «فتجيء عناصر الصور وكأنها خطوط»[3]. يستعين الشاعر بخصائصها الطبيعية، فينقل للمتلقي أجواء نفسه، فترد متقاطعة في دوالها، يقول الشابي:

هكذا الدهرُ بِأرياءٍ غُـــدوٍّ ، ورواحِ
وضياءٍ ، وظَلامٍ وسُكونٍ ، وصياحِ
ونشيدٍ ، وفواحٍ وانقِباضٍ، وانشراحِ
إنَّـــمَا الدهرُ ومِيثَاقُ اللَيَالِي كَشُجاح [4].

5- إنزياح الشابي إلى توظيف الغريب:

إن اللفظة هي أساس أي عمل أدبي، فهي «أداة التشكيل التي ينفد بها الفنّان عمله الفني كاللون في يد الرسام، والنغم في يد الموسيقى والصلصال في النحات»[5]، ومن مقاييس

---

[1] – أغاني الحياة ، ص 287.

[2] –لغة الشعر العربي الحديث مفهومها وطاقاتها الإبداعية، سعيد الورقي، الهيئة المصرية للكتاب، 1979، ص 168.

[3] –البنيات الأسلوبية، ص 187.

[4] –أغاني الحياة، ص 33.

[5] –بديع التراكيب في شعر أبي تمام، سلطان منير، ص 115.

الجمال اختيار الكلمة التي «تكون معبرة تعبيرا صادقا عن قائلها وتظهر فيها ثقافته واتجاهات فكره وبيئته التي يعيش فيها، ومذهبه الفني أي أن تكون جزء من معجم ألفاظه الذي تعود أن يستعمله»[1].

أما في ذهن ويَدِ الشابي، فكانت اللفظة أداة طيِّعة، حيث استعان بها للدلالة على أفكاره ورؤاه المختلفة، ولقد كان للغريب حظ في قاموسه الشعري، الذي سبق وأن أشارت إليه "نعمات أحمد فؤاد" حين ذكرت «الأسلوب، كفن الأيام »[2]، وكذا "الطاهر الهمامي" ذكر بعضا من غريبه كـــ «أعنقا، هينوم، سجاجة، الإحراق، رداح، الكبول، قشعم»[3].

ولقد اخترنا طائفة من هذه الألفاظ، والتي لمسنا فيها غرابة واضحة مركزين على سبب الانزياح.

هينوم: الكلام الذي لا يفهم وجاء في قوله:

عَلَّنِي أَفهَـــــمُ هَيْنُومَ الرَّبيعِ إنْ صَحَا[4].

فاللفظة على غرابتها يظهر حسنها في سياق البيت الشعري، تؤكد في مستوييها الصوتي والمعنوي صعوبة فهم لغة الربيع، والذي يتطلع الشابي إلى فك رموزه، بعدما سقي من جدول النور البديع قدحا.

صدوع: وهو الشق في الشيء الصلب، وهنا استعملها للدلالة على الضلوع في قوله:

أَأَوقَفكَ الدهرُ حَيثُ يُفجِّـــ رُ نَوحُ الحياةِ صُدوعَ الصُّدورْ؟[5].

نشعر بكلمة الصدوع قلقة في مكانها، فالعلاقة بين صدوع وضلوع بعيدة تنذر سبل التقريب بينهما، فالغرابة في الكلمة كانت على مستوى التوظيف السياقي.

---

[1] –المرجع السابق، ص **114**.

[2] –شعب وشاعر فؤاد نعمات أحمد، ط**3**، الدار العربية للكتاب ليبيا تونس، **1977**م، ص **107**.

[3] –كيف نعتبر الشابي مجددا الطاهر الهمامي، ط**1**، الدار التونسية للنشر، **1976**م، ص **126**.

[4] –أغاني الحياة، ص **22**.

[5] – نفسه ، ص **52**.

أما الكلمات التي سنأتي على ذكرها ميزتها المشتركة أنها جاءت قافية للأبيات يقول:

وبِطُولِ المَـــدَى تُرِيكَ اللّيَالِي صَادِقَ الحبِّ وَالوَلاَ وسَجاحهْ [1].
شَادِياً، كالطُّيورِ بالأَمَلِ العذْ ب، جميلا، كبهجة الشُؤبُوبِ [2].
أظمأتْ مُهْجَتِي الحَيَاةُ، فهل يَومًا تُبلُّ الحياة بعض أُوَامِي [3].
لكنني أجهدت نفسي، وهي بادية اللُّغُـــوبِ
ونظرتُ حَولِي، لَمْ أَجِد إلّا شُكوكَ المُسْتَرِيبِ [4].
نافِخاً نَايَـــهُ، حواليْهِ، تـــهتزُّ ورودُ الربيع من كلِّ فنس [5].
فوا الحقِّ، ما هَذي الزوايا وأهلُهَا سِوَى مَصنعٍ فِيْهِ تُصَاغُ السَّخَائِمُ [6].
حتّى يُواريهَا ضَبَابُ الموتِ في وَادِي الدُّثُورِ [7].
ومن كان جبَّارَ المَطَامِعِ لم يَزَلْ يُلاَقِي مِنَ الدنيَا ضَرَاوَةَ وقَشْعَمِ [8].
يا أَيُّهَا الغرُ الـــمُثَرثِرُ إنَّنِـــي أَرْثِي لِثَـــــورَةِ جهلِكَ الثلاَّبِ [9].

كَبِّلِيني، فَإنّمَا يُصبحُ الفَنَّـــانُ حُراً في مِثْـــــلِ هَذهِ الكُبُولِ [10].

إنّ الشاعر في هذه الأبيات مال إلى توظيف الحُوشي من المعجم الشعري العربي، وكلها جاءت في آخر الأبيات، كأن الهندسة القافوية هي من استدعت الألفاظ وليس معنى، فالملاحظ أنه في غالب الأحيان كان يمكن للشابي أن يأتي بألفاظ تكون أقرب للقاموس

---

[1] – أغاني الحياة ، ص 25.
[2] –المصدر نفسه، ص 76.
[3] –نفسه، ص 112.
[4] –نفسه، ص 121.
[5] –نفسه، ص 152.
[6] –نفسه ، ص 166.
[7] –نفسه، ص 199.
[8] –نفسه، ص 255.
[9] –نفسه، ص 277.
[10] – نفسه ، ص 231.

الحداثي منه إلى القاموس القديم، إلا أن استخدام لفظة "الكبول" كان في سياق قفويٍ، وكذا في سياق ملائم للحالة الشعورية التي يريد تأكيدها، لأن لفظة "الكبول" أيسر نطقا من "الأغلال" من جهة وختاما لتكرارية لفظية للفعل كبليني.

أمَّا بالنسبة "الثلاب"، فهي في اللسان تلبه، ويثلبه، ثلبا: لامه وعابه وصرح بالعيب، قيل الثلب: شدة اللوم والأخذ باللسان، رجل ثلب معيب [1]، وقد وظفها الشابي بمعنى الخاسرة الخاسرة والفاشلة، ولقد أدت دورها الدلالي والإيقاعي، وهذا يدل على علم الشاعر باللغة العربية وامتلاكه لناصيتها.

ب- الانزياح الدلالي:

إن الحديث عن الانزياح الدلالي في شعر الشابي باب واسع جدا، وما سنتعرض إليه لا يغنى عن الإحصاء، بل هدفنا الانتقاء لتسليط الضوء على مظاهر خروجه عن المألوف. لقد كان للصورة وقع وأثر كبيرين في هيكلة القصيدة، وما "أغاني الحياة" إلا مشروع الشابي الشعري ووصيته إلى الإنسان من بعده، والذي أراد أن يثبت مأساته ومأساة شعبه في الذاكرة الجماعية قبل الفردية بواسطة الصورة و«الشاعر لا يتعامل إلا بالصورة في رؤيته وصياغته. إنه يرى الواقع بعين الخيال، والذي يبلغ الأعماق والكليات، ويكتشفه في شكل مغاير للمألوف، فالواقع عنده لا ينفصل عن الخيال، مثلما أن الفكر والشعر يلتقيان عضويا في لقاء باطني يلتحمان ويؤلفان الصورة معا في لحظة انفجار التجربة وتشكلها في حيز مكتوب» [2].

إن الصورة هنا تتعدى إطار التعبير الإبلاغي، فتعنى بمضمون الوجود الروحي والفكري للكائن، لكن يبقى تمرد الشاعر على مستوى الصورة في رتبها ودلالتها لا يتم إلا بواسطة الصورة نفسها. فاستحضار الشاعر للصورة المعيار يمكِّنه من إنشاء الصورة الانزياح، وهذا ليس إقصاء لها بل هو امتداد جمالي لها عند المتلقي.

---

[1] –لسان العرب مادة (ت ل ب)، ج3، ص 31.

[2] –الغموض في الشعر الحديث، إبراهيم رماني، ص 253.

1- الاستعارة:

إنّ من أهم ما يرمى إليه الشاعر في الصورة الاستعارية، هو تأكيد المعنى في نفس المتلقي عن طريق المبالغة في إثبات التحقيق الصفة فيه، ويتم «باستعارة لفظة أكثر تمكننا في الدلالة على الصفة من اللفظة الأصلية»[1]، وبذلك تكون الصورة الاستعارية «أقدر على تحقيق التخييل في نفس المتلقي من الصورة التشبيهية لا تجعل الشيء غيره»[2]، والشابي من الشعراء الذين أجروا الاستعارة بأنواعها، إذ أن الصورة الشعرية في "أغاني الحياة" هي في الغالب من باب الاستعارة، إذا احتلت الرتبة الأولى من حيث شيوعها، وهذا في حد ذاته انزياح عن استعمال الصورة في الشعر القديم حيث كانت الأسبقية للتشبيه،إذ«آثر الرومنطيقيين الغربيين استعمال الاستعارات على التشبيهات الكلاسيكية التي مجها الذوق فما عادت معبرة »[3].

بتتبعنا للصورة الاستعارية عند الشابي تبرز حركيتها في الخطاب الشعري، وبحثها عن الانعتاق من واقع كبّل النفس الشاعرة، والتي قَوَامُها الخيال لدى الشابي، وهو بدوره حرَّك في الشعر الساكن والجامد، فأداته هاته عملت على تحريك ما لا حركة له، فهي «صورة ناتجة عن حركة الخيال، فهي تحريك الموضوع الذي لا يملك حركة في الواقع» [4]، من أمثلتها:

أظلّ الُوجُودَ المساءُ الحزينُ وفي كفِّهِ مَعْـــــزِفٌ لا يُبِيْنْ
وفي ثِغْرِهِ بَسمَاتُ الشُّجُون وفي طَرفِهِ حَــسراتُ السّنِين
وفي صَدرهِ لَوعةٌ لا تَــقِر وفي قَلبِهِ صَعقَاتُ المنُـــــونْ
وقَبَّلهُ قُبَلاً صَامِتـــــات كمَا يَلثِمُ الموتُ وردَ الغُصُون [5].

إن انزياح "المساء" عن مألوفه في خطاب الشابي يمثل رؤية جمالية من خلال الصورة الاستعارية، التي فرضت نفسها كوسيلة في ترجمة التجربة الشعورية للمتلقي، فقد تشكل البناء الاستعاري في قوله "أظل الوجود المساء الحزين" وقوله "في كفه، في ثغره، في صدره، في

---

[1] –الأسس النفسية للأساليب البلاغية، مجيد عبد الحميد ناجي المؤسسة الجامعية للدراسات، النشر، ط1، بيروت، 1984م، ص 212.

[2] –المصدر نفسه، ص 220.

[3]-Van thieghem (Paul) " le romantisme dans la littérature européene" coll. Evolution de edition albin michel France 1968 p 340. l'humanité Cambridge.

[4] –الصورة الشعرية عند عبد الله البر دوني، وليد مشوح، ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996م، ص 219.

[5] –أغاني الحياة، ص 94.

قلبه"، إذ انزاحت هذه العبارات عن توظيفها الأصلي، والحقيقة أن ما ذكر ليس من واقع "المساء"، بل هي خصائص إنسانية، ولقد أكمل الشابي الصورة بأن أصبح المساء بكل ما حمله من سلبيات الحياة، مقبلا على هذا الوجود الذي طالما حيّر الشاعر بغموضه، وما هذا الانزياح إلا دفع لأفق فهم وتقبل المتلقي لحقيقة الواقع المرير الذي يعيشه الشاعر.

أشار "نعيم اليافي" إلى أن الصورة الحركية قد وُجِدَت في التيار التقليدي في شكل الاستعارة المكنية «ولكن وجودها كان شاحبا وضعيفا نظرا للدور الكبير الذي يلعبه الخيال في هذه الصورة، وبظهور التيار الرومانسي من الرؤية النامية والمتحولة، وسّع إدراكات الإنسان الحدسية وتطور فهمه للزمان المكان، وبالتالي فمال خياله التشكيلي الخلاق الذي يولد الأبنية الحركية»[1]، وهذا ما يؤكد ارتفاع استعارات الشابي المكنية المدعمة بقوة الخيال قياسا بالاستعارات التصريحية، فهو أميل إلى التعمق والبحث في مكونات النفس الثائرة، ومرد ذلك لنزعته الرومانسية التي تعد الصورة الشعرية «صيغة لاكتشاف الحقيقة التي بواسطتها يريد الشاعر أن يكشف عن معنى تجربته الشخصية»[2]، ومن الاستعارات المكنية المرشحة، التي تتكون من المستعار له ومتعلقات تلائم المستعار منه، وهي صورة بعيدة المأخذ، ومن أمثلتها.

حَيثُ الطَبِيْعَةُ حلوةٌ فَتَانَةٌ تَخْتَالُ بين تَبَـــرجٍ وسُفُورِ[3].

يبدو الانزياح جليا، فالحقيقة أن الطبيعة لا تختال ولا تظهر التبرج والسفور، لكن الشاعر اختار هذا الاحتمال لأنه في سياق ذمٍ للمدينة، والتي تمثل له الفضاء المدنس من جهة، ويرجو أن تذوب روحه في روح الطبيعة من جهة أخرى، فهي فردوسه المشتهى وفضاؤه المقدس.

إن مخالفة الشاعر للحركة التقدمية آنذاك، بهروبه من المدينة رمز التقدم والتحضر، إلى الغاب والطبيعة رمز بداية الإنسان لحياته البسيطة، يعد انزياحا في حد ذاته انتقل به إلى خلق استعاري جديد، كما نجد الشاعر يخالف بشعريته مألوف الخطاب الشعري، بصورة حركية، يقول:

---

[1] –تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، نعيم اليافي، ط1، دار صفحات للدراسات والنشر دمشق، 2008، ص 168.

[2] –خصائص الأسلوب في الشوقيات، الطرابلسي، ص 166.

[3] –أغاني الحياة، ص 110.

تنهَّدَ الليلُ ، حتّى قُلتُ: قد نُثِرتْ تلكَ النُّجومِ، وماتَ الجنُّ والبَشَرُ
وعَادَ للصَّمتِ ...، يُصغِي في كَآبَتِهِ -كالفَيلسُوفِ- إلى الدنيا، ويَفْتكِرُ.. [1].

فالشابي يعمل على تناغم وظيفة التنهد، والإصغاء، والكآبة مع الليل الكائن الحي من منظور شاعرية الشابي، وبها يتحول خطابه إلى حقول دلالية مختلفة -بحسب نظرة المتلقي- تَكسرُ أفق التوقع لدى المتلقي ، وتشكل صورا تعمل على التقارب بين المخيلتين المبدعة والمتلقية، وهذا انزياح واضح لدلالات الكلمة عن وضعها المتعارف عليه في مكان غريب عنها، يقول الشاعر:

كم سمعتُ اللَّيْلَ يَمْشِي هَامِسًا في خشُوعِ الكَونِ أَنَّاتِ الشعُورِ
وهُدُوءِ اللَّيْلِ يَسعَى حَارِسًا لِمَلاكِ الحُبِّ، في صـــدْرِ الأَثِيرِ [2].

أحس الشاعر بشمولية وكليه الليل، باعتباره ظاهرة أزلية، فقد ارتمى الرومانسيون في أحضانه، فـــ «آثروا الليل ونعموا بين أحضانه لأنه يغشاهم بالوحدة ويرفع عن كاهلهم مسؤولية العيش، بل أنه يخرس جلبه النهار وضوضائه، فالرحمة أو الألفة التي تهبط عليهم إطلالته الكبرى هي من نفوسهم وقد اتصلت به واتخذت فيه من تلازم المعاناة مع الأجواء الحسية المرافقة لها» [3].

نلحظ الانزياح في لفظة الليل، وذلك من خلال ارتباطها في السياق بألفاظ (يمشى، هامسا، يسعى، حارسا)، فقد استخدم الليل استخداما إنسانيا عندما انزاح به إلى مستلزمات الإنسان، فنقل مدلولها وأجرى عملية استبدالية لتوليد دلالات جديدة من ألفاظ مألوفة، تجسد سلطة الليل على الكائن الحي، وانعدام قدرة الاختيار لديه، وبهذا نلحظ أن الليل- فيما سبق- يشكل بؤرة الاستعارة التي تدور حول خرق الشاعر لمألوف اللغة، فالاستعارة تتجلى جماليتها في «القدرة على استعمال الاستعارات ... وهي من علامات العبقرية الفنية، إذ أن الاستعارة الجيدة تتضمن الإدراك الحدسي "البديهي" لأوجه التشابه فيما هو متباين» [4].

---

[1] -المصدر السابق، ص **273**.

[2] -نفسه، ص **285**.

[3] -أبو القاسم الشابي شاعر الحياة والحب، أيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سنة **1981**م، ص **222**.

[4] -اللغة الفنية، مجموعة من الأقلام، تعريب: محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة، ص **107**.

يعطى الشاعر للحياة مجالا واسعا في بناء صورته الاستعارية، فهي التي قضّت مضجعه وكانت مصدر آلامه ووجعه، يقول الشاعر:

إنَّ خمرَةَ الحَيَاةِ وردِيّــة اللوْ نِ ولكنَّهَا سِــمَامُ القُلوبِ [1].

ويقول أيضا:

تتلوّى الــحياةُ من أَلَــمِ البُؤْ سِ، فَتَبْكِي بِلَــوْعَةٍ وَنَحِيْبِ
وعلى مَسمَعَيْكَ، تَنْهَل نَوحــًا وعَويْلاً مُرًا، شجونُ القُلُوبِ
وقَدْ سَأَلتُ الحياةَ عن نَغْمَةِ الفَجْــــر وعَن وَحْمَةِ المسَاءِ القَطُوبِ
فَسمِعْتُ الحياةَ، في هَيْكَلِ الأَحزَا نِ، تَشدُو بِلحنِهَا المَحبُوبِ [2].

يستعير الشاعر حركة الثعبان في التوائه، وحركة الإنسان في بكائه ونواحه ليميل بهما إلى الحياة، فيحطم القواعد والقوانين التي تعيق وجه الحياة وانقياده لرغبة الشاعر المحمّل برؤى اتجاه هذه الحياة التي سلبته قدرة العيش، فأول ملامح الانزياح فيما سبق هو صراع الشاعر مع الحياة، إلى أن تغلب عليها بالإبداع، فرأى الحياة الحقيقية لا تمر إلا عبر الموت يقول:

جَفّ سحرُ الحياةِ،يَا قَلبِي البَاكِي،
فَهيَّا ، نُجَرِبُ الموتَ.. هَيَّا.. ! [3].

إن تكرار هذه الصورة الاستعارية الحركية (الاستعارة المكنية) عند الشابي ينم عن موهبة شعرية في تصوير الحياة، فكل قصائده لا تكاد تخلو من لفظة منها، وما هذه اللغة الباكية، والصورة الحزينة، والموسيقى الجنائزية في شعره والمتعلقة بالحياة، إلا نقمة يعلوها التشاؤم وكرهٌ باطنه الحب، فحقيقة الشاعر أن ينعم ويحب جوهر الحياة الذي يريده هو، وليس ذلك الذي يريده له الغير، «فالفنان الصادق لا يعبر في فنه إلا عن أسمى صور الحياة وأنبلها»[4]، وتبقى الصورة الاستعارية خادمة احقيقة الشعر والشاعر بتصويرها وتجسيدها لتفاصيل الفكر العربي و مستجداته عند الشابي.

---

[1] –أغاني الحياة، ص 78.

[2] –المصدر نفسه، ص 75، 76، 77.

[3] –نفسه، ص 209.

[4] –الخيال الشعري عند العرب، أبو القاسم الشابي، ص 73.

كما تعد الاستعارة التنافرية تقنية من تقنيات الكتابة الحديثة التي يوظفها الشعراء لغرض خلق التوازن الداخلي الذي يفتقدونه خارجيا، فهي لا تولد من فراغ، وإنّما هي وليدة موقفٍ نفسي وثقافي [1]، تدور هذه الصورة التنافرية أساسا على محور الاستبدال الاستعاري وتقوم على ضرورة التنافر بين المسند والمسند إليه، "فجون كوهين" يميز بين درجتين في الاستعارة، ويميز تبعا لذلك بين درجتين من المنافرة، وذلك بحسب العلاقة بين المدلولين ...، «وهكذا فإنَّ المنافرة تكون من الدرجة الأولى، إذا كانت العلاقة داخلية، وتكون من الدرجة الثانية إذا كانت العلاقة خارجية»[2].

وقد استخدم الشابي هذا النوع من التعبير ليقدم اللاملائمة الحاصلة بين نفسه الثائرة ضد المستعمر، وتقلبه في حرية كئيبة يستشرف صاحبها مستقبلا زاهر، يقول:

مَاذَا جَنَيْتُ من الحَياةِ ومن تَجَاريبِ الــدُّهور
غَبْرَ الندامةِ والأَسى واليَأْسِ والدَمْعِ الغَــزِير؟
هذا حَصَادِي من حُقُولِ العَالمِ الرَّحبِ الخَطِير
هذا حَصادي كُلُّهُ ، في يَقْظَةِ العَهدِ الأَخِــير [3].

إن الانزياح هنا بمظهره البسيط يأتي من عدم المــلائمة بين المسند والمسند إليه في "الحياة /الحصاد"، تثير المتلقي في محاولته للبحث عن العلاقة المنشودة من قبل الشاعر بين اللفظتين، وذلك بخلخلة العلاقات المألوفة، وترتيبها من جديد وفق رؤية داخلية للشاعر.

إن العلاقة بين المدلول (الحياة)، والمدلول (الحصاد) وعلاقة المشابهة تنتج بالضرورة الاستعارة، فالحياة هي الأمل وعلائقيا هي ضد الموت والفناء مرادف للبقاء. أما الحصاد فهو الموت والانقطاع، وهذا الترتيب يمثل المستوى الأول من الانزياح، إلا أن الشابي رمى من

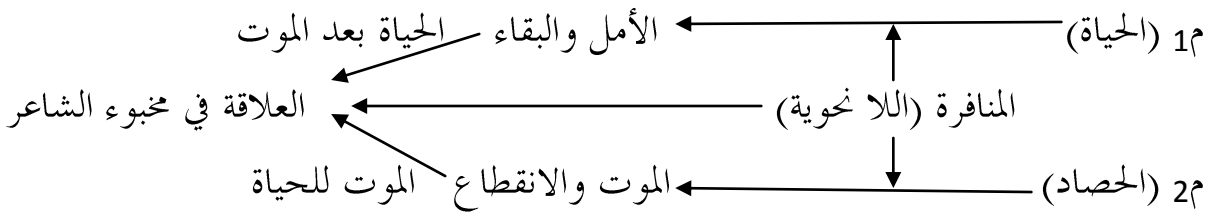
[1] –ينظر: جماليات الأسلوب والتلقي دراسة تطبيقية، موسى ربابعة مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، أربد الأردن، ط 2000، ص 11.

[2] –بنية اللغة الشعرية، جوهن كوهين، ص 124–125.

[3] –أغاني الحياة، ص 217.

خلال هذه المنافرة، التي تعتبر خرقا لقانون الكلام إلى إظهار مستوى أخر من العلاقة بين المسند والمسند إليه، فالحياة عند الشابي في أغلب قصائده هي الحياة الأبدية بعد الموت، والحصاد هو أول مراحل إنتاج يقتات به الإنسان، وبهذا يلتقي المسند والمسند إليه في علائقية الشابي ليقدم حقيقة الحياة لديه، وهذا ما يوضحه المخطط التالي:

المستوى الأول من الانزياح



المستوى الأول من الانزياح

يقول أيضا:

ويُزَحزِحُونَ صُخُورَهُ ، ويُعَابِثُونَ زُهُورَهْ
ويُشيِّدونَ من الرِّمال البيضِ، والحصَب النضيرْ
غُرفًا ، وأَكْواخَا تُكلِّلُهَا الحَشائشُ و الزُّهورْ[1].

استعارة الشابي صفة البياض للرمال، والنضير للحصب، ويعد هذا انتهاكا لمألوف اللغة عند المتلقي، فكيف يمكن للرمال أن تكون بيضاء وللحصب أن يكون نضيرا؟

مع العلم أن الأصل في لون الرمال هي الصفرة، وأنّ ما يُرمى في النار يجب أن يكون مستنفدا للأسباب الحياة، فغصون الأشجار يجب أن تكون يابسة، والملابس بالية، والأوراق مستعملة، فانطلاقا من عنصر المفاجأة الذي يواجه المتلقي، فلا شك أن «استخدام الاستعارة التنافرية يحدث خلخلة عجيبة في توقع المتلقي ويدخله في لذة الجديد والمدهش والغريب وبخاصة إذا استطاع أن يتجنب الحكم على هذه الاستعارة من خلال معيار الصدق أو الكذب، ولكن من خلال قدرة الشعراء على التعبير عن تجاربهم بلغة مختلفة وجديدة»[2].

[1] – أغاني الحياة ، ص 196.

[2] –جماليات الأسلوب والتلقي دراسة تطبيقية، موسى ربابعة، ص 39.

إن الصورة التي بدت فيها الاستعارة التنافرية في الخطاب الشعري، تبرز حالة اللاوعي التي تحدث فيها الشابي عن قلب الأم رمز الصبر والعطاء والديمومة والحنان الفياض، فالأم عند الشاعر ترتبطت بمفهوم الوطن، فهما ثنائية لانفصال بينهما يمدان الطفل بالقوة والقدرة للتحليق نحو الحرية والتشيِّد، إلا أن هذا التشيِّد كان بما لا يوافق البناء الصحيح (الرمال البيض، الحصب النضير).

والملاحظ في الصورة الاستعارية ميل الشاعر إلى التنافر الإسنادي الفعلي، بحيث كانت الصور المتحركة تنضح بالحركة، إلى أن تصل إلى حدِّ الثورة والصراخ في وجه الواقع المتحرك ضد رغباته، فهي إعلان صريح وجريء لتأسيس موجود جديد يلقي بظلاله على نفس المتلقي « وقد دأب الشاعر أن ينتج الحياة والرونق في اللفظة الجامدة، فيحولها إلى مشهد متحرك مجسد، نقبس من أبعاده المعنى الحياتي المغاير لما هو مألوف، إنه يهز الراكد فينا ويدفعنا للمشاركة إلى الدهشة أمام التشكيل الكوني الجديد الذي رآه»[1]. وفي مقام المقارنة نجد نسبة الإسناد الفعلي عالية إذا ما قيست بالتنافر الإسنادي الإسمي الذي يقوم على الاسم، رمز الجمود والخمول عند الشابي، ولعل المقصد من التشكيل التنافري عامة، والقائم على الإسناد الفعلي خاصة هو إحداث «التشويش القرائي، في القدرة على استيلاد المنسجم من المنفصم والتماثل من اللاتماثل وهذا ما يمكن أن نلحظه عند أصحاب الاتجاه السوريالي الرمزي»[2].

2- الرمز:

الشعر تجربة متميزة تميل إلى الاستبطان والكشف والشمولية والانفعالية والكثافة والغموض والتعقيد، ولا يمكن التعبير عن هذه المفاهيم باللغة المعيارية، بحيث يمكن صياغة هذه الدلالات الشعرية، وهذا يقوم على اللغة الرمزية [3]، لقد أخذ الرمز حيزا هاما في الشعر الحديث والمعاصر، فتنامى حضوره في الصورة الرمزية التي عدّت «وسيلة فنية يمكن أن تقوم

[1] –الصورة الشعرية عند عبد الله البردوني، وليد مشرح، ص 210.

[2] –جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي نموذجا، يوسف عليمات، ط1، وزارة الثقافة عمان الأردن، 004م، ص 321.

[3] –الغموض في الشعر العربي الحديث، إبراهيم رماني، ص 273.

بعبء التعبير عن تجارب الشعراء وتوصلها إلى المتلقين مثلها في ذلك مثل الصورة التشبيهية أو الاستعارية أو الكنائية مع اختلاف في طبيعة كل نوع من هذه الأنواع»[1].

ومن أهم الرموز التي تحركت بحرية مطلقة في شعر الشابي، والتي انحرف بها عن مألوف التوظيف، ليخلق نوعا من الغرابة عند المتلقي، تجعله يكابد ليصل إلى حقيقة ما يريد الشاعر، ما كان طبيعيا، فهو «معبر للشعراء لتوحيد الذات بالعالم والتعبير عن دلالات تجربتهم باستنباطهم لطاقات هذا الرمز وشحنه لمحمولات شعورية وفكرية جديدة»[2]، فالغاب بكل ما حواه من زيتون وسنديان وسروٍ ووحشة وغربة، كانت سمة أسلوبية في شعره ترمز إلى الراحة والحنان، كما جعله مكانا يسمو الإنسان بروحه فيه فوق الكائنات.

يقو ل الشاعر:

الكَونُ من طُهرِ الحَيَاةِ كَأَنَّمَا هُوَ مَعْبَدٌ والغَابُ كَالمحرَابِ[3].

ويقول أيضا:

بَيْتٌ بَنَتْهُ لي الحَياةُ من الشَّـــذَى والظلّ، والأَضواءِ والأَنـــغَامِ
بيتٌ من السِّحرِ الجَمِيلِ، مُشَيَّدٌ للـــحبِّ ، والأَحلاَمِ والإلهَامِ
في الغَابِ دُنيَا لِلخَيال، وللرُّؤَى والشعرِ والتَفكِيرِ والأَحلاَمِ
في الغَابِ في الغَابِ الحَبِيْبُ وأَنَّهُ حَرَمُ الطَبِيعَةِ والجمالِ السامِي[4].

انزاح الشاعر بمدلول الغاب عن أصله المألوف وحمّله دلالات تفاعلت مع آفاق المتلقي الرحبة، مستثمرا طاقات اللغة الإيحائية والانزياح بها، فالغاب فضاء مقدس يتوق إليه كل إنسان حمل معنى الإنسانية، كما مثّل السحر المتجدد ودنيا للخيال وللرؤى والشعر والتفكير، فسياق هذه الكلمات حدد مدلول الرمز، «فالسياق هو الذي يعطى الرمز أهميته وكينونته المتميزة ومضمونه الجمالي»[5]، والغاب يأوي إليه الشابي ليخلو إلى روحه المعذبة في هذه الحياة

---

[1] –جماليات الأسلوب ،فايز الداية، ص **173**.

[2] –الغموض في الشعر العربي الحديث، ص **276**.

[3] –أغاني الحياة، ص **277**.

[4] –المصدر نفسه، ص **266**.

[5] –وعي الحداثة دراسة في جماليات الشعرية ،كليب سعد الدين، ص **71**.

بين ضرورة الحضور وأمنية الغياب. إن تعامل الشاعر مع الغاب بسنديانه وسروره ونباته تعامل خاص، فهي منتهاه و رغبته التي يحن إليها والحياة التي طمع العيش في ظلها، فالغاب عنده رمز السحر والحياة والجمال.

يستثمر الشابي الغاب في دلالة انزياحية جديدة، إذ يقول:

إنَّني ذَاهبٌ إلى الغَابِ يا شعبي أَقضِي الحَياةَ وحـــدِي بيَأْسِ
إنَّني ذاهبٌ إلى الغَابِ عَلـــيَّ في صَمِيْمِ الغَابَاتِ أَدْفِنُ بُؤْسِي [1].

ويقول أيضا:

يا لها من معيشةٍ ، لم تُدَنِّسُهَا نُفُوسُ الورى بِخُبْثِ ورِجْسِ
يا لها من معيشةٍ، هِي في الكَوْنِ حياةٌ غَرِيبَةٌ ، ذَاتُ قُدْسِ [2].

تتنامى رمزية الغاب في انزياح جديد، حيث جسدت في شعره نافذة الحياة الأبدية التي كان ينشدها الشابي، فهي مدفن بؤسه الذي تعب من حمله، والأم التي يبثها شكواه، وهي بدل من المدينة في أدبه، والتي تمثل فطرة الحياة قبل أن تلوثها يد الإنسان، فحقيقة الوجود عند الشابي بين المدينة والغاب أوجدها إجراء الانزياح الرمزي في الخطاب الشعري.

يحمّل الشاعر الغاب دلالة انزياحية أخرى تلتقي وعمق الذات الشاعر، يقول:

فاخلعْ مُسُوحَ الحُزنِ تَحتَ ظِلالِهِ والبسْ رِدَاءَ الشِّعْرِ والأَحلاَمِ
أنتِ الشعورُ الحيُّ يَزخرُ دَافقًا كـــالنَّارِ، في روح الـــوُجودِ النَّامِي
ويَصُوغُ أَحلامَ الطَبِيعةِ ، فاجـــعَلِي عُمرِي نَشيدًا سَاحِرَ الأَنغَامِ [3].

لم يستمر الشابي في سلبية الغاب، باعتباره نهاية الطاقة الإنسانية باستسلامها لشبح الموت، بل جعلها موطن الأحلام وإعلان الثورة في وجه الاستعمار، فالثورة تتأجج في عمق ذات الشابي، كعمق الغاب بعيدا عن أعين المغتصب، فرمز الغاب عنده يتراح مرة أخرى من فضاء الخمول والاستسلام، إلى فضاء الثورة والبعث الجديد.

---

[1] –أغاني الحياة، ص 150.
[2] –المصدر نفسه، ص 153.
[3] –نفسه ، ص 270.

بلغ انغماس الشابي في توظيف الرمز الطبيعي حدّه عندما وقف على قيمة الفصول الرمزية، حيث انزاح بها عن الدلالات المألوفة التي لم تخدم رؤيته الفنية، فحركية الفصول الرمزية ساهمت في البناء الدلالي لقصيدة "إرادة الحياة" حاملة دلالات متباينة يشتغل جلّها بخصائص (الريح، سقوط الأوراق، الدبول، الثلوج، الأمطار، الأنعام، التغريد، العصف...)، إذ يقول:

وفي ليـــلةٍ مِنْ لَيَالِي الخريفِ مُثقَلةٌ بالأَسى و الضجرْ
سَكرتُ بِهَا في ضِياءِ النُّـــجومِ وغَنَّيْتُ للحُزنِ حتّى سَكرْ
سَألتُ الدُّجَى: هَل تُعيدُ الحَيـــاةُ لما أذبلته ربيـــــعَ العُمر؟
يَجيءُ الشتاءُ ، شتاءُ الضبابِ ، شتاءُ الثُلوجِ ، شتاءُ المطَر
فينطفئُ السحرُ، سحرُ الغُصُونِ، سِحرُ الزُّهورِ، سِحرُ الثمر
وجاء الـــربيعُ بأنغَامِهِ ، وأَحلاَمِهِ ، وصِبـــــــاَهُ العَطِر
وقَبَّلَهَا قُبَلاً في الشفاه ، تُعِيدُ الشَّبَابَ الذي قَـــــــد غبَر [1].

ويقول أيضا:

رُوَيدكَ لا يَـــخدعنْكَ الرَّبيـــعُ وصَحوُ الفَضاءِ ، وضوءُ الصَباحْ
فَفِي الأُفقِ الرَّحبْ هولُ الظَلام وقَصفُ الرعود ،وعَصفُ الرِّياحْ [2].

إن حديث الشاعر عن هذه الفصول ما هو إلا تجسيد لمراحل التاريخ العربي الحديث، إذ يرمز بالخريف لخمول العرب وتقاعسهم، أما الشتاء فتتأرجح رمزيتها بين بطش الاستعمار تارة كما في "إرادة الحياة"، وبين الثورة القادمة للشعوب العربية كما في "إلى طغاة العالم"، في حين يرمز الربيع إلى أمل نيل الحرية والتحرر من قيود المستعمر، وبهذا تكون الفصول لغة رمزية انزياحية صورت حال الشعب التونسي خاصة والعربي عامة.

[1] –أغاني الحياة ، ص **241–242**.
[2] –نفسه، ص **264**.

أما في البيتين نلحظ تجسيد الشاعر لثنائية "الاستسلام والتمرد" عن طريق اللغة الرمزية الانزياحية، حيث أعطى للفصلين "الربيع والشتاء" حرية الاشتغال في الخطاب الشعري، بغية تصوير الصراع والتعارض الحاصل في داخل الشاعر من سكون وثورة، استسلام وتمرد، خنوع وغيرة، فالإنسان ابن الطبيعة البكر وما نزعاته النفسية إلا صورة مصغرة عن تلك الأجواء التي تتفاعل أجزائها في الفضاء، فالشابي بهذا الترميز يسعى إلى «توحيد الذات بالعالم والتعبير عن دلالات تجربتهم باستنباطهم لطاقات هذا الرمز وشحنه بحمولات شعورية وفكرية جديدة»[1].

ومن الرموز الخاصة والتي تعد مجالا رحبا يسبح الشاعر المعاصر في فضائه، ليرسي مقاصده في ذهن المتلقي. الرماد، فهو رمز لازم الشعر العربي الحديث، ونجد الشابي يوظفه بدلالة القدامى كما عند الخنساء إذ يقول:

كم حطّمَ الدهـــرُ ذَا هِمَةٍ كَثِيرَ الرَّمَادِ[2].

إن السياق هو الذي يوضح صورة المعنى أمام المتلقى، الذي يعد منتجا ومحركا ثانيا للدلالات التي تتوالد منها المعاني، فرمز الرماد يتحرك محمَّلا بمعان عدة، هي في الأصل رهينة مخبوء الشاعر، فالشابي في قوله:

يَحيَا عَلى رِمَمِ القَديم المجتَوَى كالدُّودِ في حَممِ الرمادِ الخَابِي
والشعبُ بَينهمَا قَطيعٌ ضائعٌ دُنيَاهُ دُنيَا مَـــأكَل وشرابِ[3].

يتحدث عن الرماد رمز النهاية الممارس لعنف البحث، ليكشف عورة شعب استلذ طعم الضياع، وأشاح بوجهه المريض عن ذاكرة الثورة والتمرد ضد الاستعمار، إلا أن الأمل الدفين يستنفر شاعرية الشابي، فيجعل هذا الرماد باستعمال انزياحي رمزا لبداية الثورة والتحرر، محاولا دفع الشعب نحو الخلاص المأمول إذ يقول:

حَذارِ فَتَحتَ الرَّمادِ اللهيبُ ومَنْ يَبذُرِ الشوكَ يَجنِ الجِراحْ[4].

---

[1] –الغموض في الشعر العربي الحديث، ص **282**.

[2] –أغاني الحياة، ص **27**.

[3] –المصدر نفسه، ص **275**.

[4] – نفسه ، ص **264**.

ويقول أيضا:

كَآبَتِي شُعلـــةٌ مُؤَجَّـــــجةٌ،

تَحتَ رَماد الكَونِ تَستَـــعِرُ[1].

ومن الكلمات التي وظفها الشابي بشكل رمزي مغاير لدلالته المألوفة، في لغته الشعرية "المدينة والكهف" باعتباره «اقتصاد لغوي يكثف مجموعة من الدلالات، والعلاقات في بنية دينامية، تسمح لها بالتعدد والتناقض، مقيما بينها أقنية تواصل وتفاعل»[2]، فإن كانت الغابة تمثل الفضاء المقدس لديه، فهناك فضاء كان مسؤولا عن شقائه وحزنه، فضاء مدنس، بخبث الإنسان في حياة المجموعة وهو المدينة، إذ يقول:

ماذا أودُّ من المـــدينةِ وهي غَا رقةٌ بموار الدَّمِ المَـــــهدُورِ

ماذا أودُّ من المـــدينةِ وهِيَ لا تَرثِي لصوتِ تَفَجُّعِ الموتُورِ

ماذا أودُّ من المـــدينةِ وهي لا تَعنُو تَغَيرَ الظالمِ الشـــــرِّير

ماذا أودُّ من المدينةِ وهِيَ مُرتادٌ لكـــــــلِ دعارةٍ وفجورِ[3].

يرمز بلفظ المدينة لكل سفك، وقسوة، وخضوع، «فاستحال التمرد وببعديه رفضا وقطيعة قامت بين الشاعر والفرد والمجموعة، تجلت بالدرجة الأولى في التحرر من قيود سنن المقدس السائدة، وقد أصبح في نظر الشابي مدنسا»[4].

وبهذا يبرز التناغم الحيوي ضمنيا بين الشاعر ونقيض المدينة (الغاب) من خلال حركة السؤال التعريفي لحال المدينة في رؤية الشابي: (ماذا أود ... وهي ...)، فتكرار السؤال بماذا «يشيع في شعر المعاصرين ويرجع بعض أسباب شيوعها إلى اضطراب الرؤى واختلال المفاهيم والإحساس بالغربة»[5].

---

[1] – أغاني الحياة ، ص 49.

[2] –حركية الإبداع ،سعيد خالدة ،دار العودة بيروت، ط1، 1979م، ص 191.

[3] –أغاني الحياة، ص 110.

[4] –المقدس في شعر الشابي ،الباجي القمري، مجلة الفكر، ص 93.

[5] –البنيات الأسلوبية، مصطفى السعداني، ص 147.

أما "الكهف"، فكان سمة رمزية أورده محمِّلا إياه دلالات متباينة، ومنها أنْ رمز به للحزن والبؤس والتعاسة في قوله:

بِالأَمسِ قد كانتْ حَيَاتِي كالسَّماءِ البَـــاسِمهْ

واليوم، قد أمستْ كأعماقِ الكُهُوفِ الوَاجِمَهْ [1].

إلا أن الشابي وظفه بخلاف الدلالات السابقة، فرمز به للقوة والحماية كما في قوله:

فَقَدُوا الأَبَ الحَانِي فَكُنتَ لضَعـــ فِهِمْ كَهْفًا يَصُدُّ غَوائِلَ الأَيَّامِ [2].

وللحياة واستمراريتها في قوله:

يا قلبُ !كَمْ فيكَ من كهفٍ قد انبجست مِنْهُ الجَداولُ تَجرِي ما لَهَا لُجُمُ [3].

أما "الناي" رمز تكرر كثيرا في قصائده، وقد قدمها الشابي في صور انزياحية متنوعة، خرج في استخدامها عن النمط اللغوي المألوف، إلى استخدام شعري جديد، حقق من خلاله التواصل الوجداني في التجربة الشعرية، يقول الشاعر:

وذَاكَ نَايي صامتٌ ، واجمٌ

يُصغِي إلى صَوتِ الغَرامِ القَديمِ [4].

ويقول أيضا:

نَسمةٌ هَبَّتْ عَلى ضَوءِ القَمر نَفخَتْ في نَايِ أَحزَانَ الخُلدِ [5].

فقد وظفه كرمز للحزن والجمود، في حين هو لا يخرج سوى الأنغام الشجية والجميلة، والتي تطرب لها النفس، كما نجده يلبسه ثوب القلق والحيرة، ففي قصيدة "في ظل وادي الصوت"، يقف ممزق النفس، تائه الذهن، مثيرا لقضايا ما ورائية، تتعلق بحال الإنسان وقيمته في هذه الحياة، فيقول:

نَحنُ نمشِي، وحَولَنَا هَاتِه الأَكوا

---

[1] –أغاني الحياة، ص **82**.

[2] –المصدر نفسه، ص **174**.

[3] – نفسه ، ص **155**.

[4] – نفسه، ص **137**.

[5] – نفسه ، ص **284**.

نُ تَمشِي ..، لكنْ لِأَيةِ غَـــــايهْ ؟
نَحنُ نَشدُو مَع العَصَافِيرِ للشمس،
وهذا الـــــرَّبيعُ يَنفـــــخُ نَايَهْ
نحنُ نتْلُو روايةَ الــكَونِ للمَوتِ
ولكِنْ مَاذا خِتَامُ الـــــرِّوايهْ؟ [1].

يظل "الناي" يسير مع الشاعر في الاتجاه نفسه، محملا الصورة بأبعاد ودلالات جديدة، إلا أننا نجد الشاعر يتراح بالرمز عن معنى القلق والموت والحسرة، فيلبسه دلالة الحياة، الاستمرار، والانبعاث، فالشابي «لم يستخدم لفظة الناي لمجرد الأسى والحزن، وإنما جعلها وسيلة للتعبير عن حالاته النفسية والوجدانية، وما تشي به من ملامح الرغبة في الانطلاق والتحرر، وحينئذ يصبح (الناي) رمزا لمعاني الغربة ومثارا للحرية والانبعاث ويتضح ذلك أكثر عندما يُسائل الشاعر نايه، ويطلب منه الكف عن بكائياته الدامية ليرقص مع النور الضحوك ويشدو مع أنغام الطبيعة وهي في أسحارها الحالمة»[2].

يقول:

إنِّي أنا النَّايُ الذي لا تَنْتَـــهِي أَنغَامُهُ ، مـــا دَامَ في الأَحيَاءِ
أمَّا إذا خَمَدتْ حَيَاتِي، وانقَضَى عُمُرِي، وأَخرَسَتْ المنيَّةُ نَايِي [3].

إن هذا التضاد الدلالي في رمزية الناي، يضفي على الصورة كلها معان شعورية متباينة تساهم في توضيح التجربة الشعورية وتعميقها، فتحقق نوعا من الصراع النفسي بين الشاعر وحقيقة رموزه، إن الانزياح الحاصل في رمز الناي والكهف مثلا مساعد على فهم أغوار النفس البعيدة المجسدة في قوالب شعرية، وعليه فانزياح الشاعر المستمر والمتباين في دلالات رموزه، ما هو إلا انزياح في رؤاه وتجاربه المتباينة.

لم يستطع الشابي في نفس السياق إخفاء أثر الصوفية في خطابه الشعري، الذي ارتقى به إلى المثالية المرضية، ولقد عدَّ هذا النوع من الرموز أرضا خصبة تنامت فيها القدرة الشعرية

---

[1] -أغاني الحياة، ص **207**.
[2] -مظاهر الإبداع الفني في شعر أبي القاسم الشابي، عزيز لعكايشي، ص **127**.
[3] -أغاني الحياة، ص **257**.

المبدعة لدى الشاعر، لتركيب أشكال رمزية توحي برغبة اللاوعي الإنساني، وبها وصل إلى التوحيد بين الوجود المطلق والشعور الذي يستمد قوته في الأصل من اللاشعور الغائب، فحقيقة الشيء عند الشابي «لا تدرك من جهة الوجود المطلق وحده، ولا من جهة الشعور وحده، وإنما تدرك باتحادهما في الشكل الرمزي الذي يركبه نشاط الروح الخالق وفي الإيداع المستقل تجوز الواقع ومن ثم تجوز الحقيقة»[1].

تشكل المرأة رمزًا يؤسس للتجربة الشعورية عند الشابي، وبها اكتشف ملامح تفرده الإبداعي، إذ كانت من أهم المحركات التي فجرت قريحته ليبدع رائعة "صلوات في هيكل حب"، والأكيد أنها شغلت حيزا كبيرا في خطابه الشعري على المستويين الرمزي والانزياحي، حيث تغزل بها، وبكى وتغنى وصلى في معبدها، ولقد «اختلف الدارسون للشابي عن حقيقة حبه ... نجد أن الأستاذ محمد الحليوي ينكر هذا الحب ويحاول تعليل ما قاله الشابي فيه من شعر ونثر، بأنه تمجيد لجنس المرأة وجمالها وفتنتها، لا افتنانا وحبا لامرأة بالذات، ولكن أبو القاسم كرو يؤكد هذا الحب ويقول: ورغم أننا لم نعرف بعد وقد لا نعرف أبدا حقيقة هذه المرأة التي أحبها، إلا أنني أجزم بأن الشابي أحب فتاة، وأنّه تعلق بهذا الحب إلى درجة العبادة والتقديس»[2].

يحاكي الشابي النموذج القديم في تناول المرأة، فالمرأة المعشوقة والمتغزل بها حسيا ومعنويا شغلت جزء من شعر أبي القاسم كما في "مأتم الحب وأنا أبكيك للحب".

إلا أن الشابي لم يجعل المرأة موضوعا للحب، والغزل أساس رؤيته الشعرية فقط، بل انزاح عن المعيار التقليدي المألوف، وراح يلبس رمز المرأة دلالات جديدة قائمة على «الحب للحب بحيث لا تكون للمحب غاية وراء محبوبه»[3].

ومن هذه الدلالات أنه انزاح إلى فكرة أن الحب هو كمال النفس والطبيعة والفضيلة السامية، وهو الجمال والخير والحرية، يقول:

كَبِّلِي يَا سَلاسِلَ الحُـــــــبِّ أَفكارِي وأَحلاَمَ قَلبِي الضَّلِّيلِ

---

[1] –الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة نصر، ص 19.

[2] –أبو القاسم الشابي حياته وشعره، يوسف عطا الطريفي، ص 26–27.

[3] –الرمز الشعري عند الصوفية، ص 132.

كَبِّليني بكلِّ مَا فيكِ مِنْ عِطرٍ وسِحرٍ مُقَدسِ مَجهُولِ
كَبِّليني فإنَّمَا يُصبِحُ الفَنّـــَانُ حراً ، في مثلِ هذي الكُبولِ[1].

كما نجده يقترب بمثاليته من الصوفيين، حيث مال إلى دلالة جامعة بين الطهر الملائكي والجمال الآسر في سياق العبقرية المنسوبة إلى ذات المرأة، يقول:

أنتِ ... ما أنتِ ؟ رسمٌ جمِيلٌ عَبقريٌّ من فنِّ هذا الوُجودِ
فيكِ مَا فِيهِ من غُموضٍ وعمقٍ وجمالٍ مُقَدسٍ مَعبودِ[2].

تتأجج صوفية الشابي ليتخلى عن العاطفة الإنسانية، التي كثيرا ما اكتوى بنارها، إلى حب المرأة المثال حب بلا جسد ولا ملامح، فهو صلاة وعبادة في معبد الجمال ، المرأة النموذج «الذي أبدعه دانتي ، تلك الفتاة الوديعة التي أصبحت في شعره مثالا للفضائل الإنسانية حين أضفى عليها خياله مما جعله يردد قول هوميروس: "إذ أنها لا تبدو ابنة بشر ولكنها ابنة إله" ... إنها ما جاءت إلى هذا العالم إلا لكي يشيع الطهارة فيه، وما غادرته إلا لأن السّماء في حاجة إليها، وأن المدينة قد تيتمت بعد موتها» [3]، يقول:

أيُّ شيءٍ تُراكِ؟ هَل أَنتِ "فُنيس" تَهادتْ بَينَ الوَرَى مِن جَديدِ
أمْ مَلاكُ الفِردوسِ جَاء إلى الأَر ضِ لِيُحْيِ رُوحَ السَّلامِ العَهيدِ !
أنتِ قُدْسِي ومَعبَدِي ، وصَبَاحِي ورَبِيعِي ، ونَشوَتِي، وخُلُودِي
يا ابنةَ النُّورِ ، إنَّنِي أنا وَحدِي مَن رَأَى فيكِ رَوْعَـــةَ المعبُودِ[4].

ففي القصيدة يجسد رمز المرأة المتراح عن الدلالة التقليدية، صراع الشاعر مع الأنا، وما يجيش بداخله من قوى هائلة سخرها بداية لرسم معالم المرأة المثالية، والتي كثيرا ما بحث عنها في واقعه ولم يجدها، فالشابي «مقتنع بمثالية الحب والمرأة التي تمثل لديه مصدر الحياة

[1] –أغاني الحياة، ص **231**.
[2] –المصدر نفسه، ص **184**.
[3] –الشابي وجبران، ص **110**.
[4] –أغاني الحياة، ص **183–184**.

والحب وملاك الجنة الذي نزل على الأرض لتعليم الإنسان معنى صفاء الروح وجمال الإحساس والكائن الذي لا يكفيه نداء الحب»[1].

يقول:

أَنقِذيني مِنَ الأَسَى، فَلقدْ أَمسَيـــــتُ لا أَستطِيعُ حَملَ وُجُودِي
حَرامٌ عليكِ أنْ تَسحَقِي آمَـــــــــالَ نَفسٍ تصْبُو لِعَيشٍ رَغيدِ
منكِ تَرجُو سَعادةً لم تَجدهَا في حَياةِ الوَرى وسِحرِ الوُجُودِ
فَالِإلاَهُ العَظيمُ لا يَرْجُمُ العبدَ إذَا كان في جَــلالِ السُّجودِ[2].

لقد قفز الشابي بإبداعاته وانزياحاته في سياق تمجيده للمرأة الرمز في قصيدة "صلوات في هيكل الحب" على كل الأعراف الدلالية، والنظم اللغوية المألوفة، حتى بلغ حدا غطى على جميع ما قيل في المرأة، ونتيجة هذا أنه قولب شعره، وترجم داخله وفكر بصوت عال، ناسجًا معالم حياة لا مناص له «من أن يعيش في خياله مع المرأة التي أقامها إلهة، يرتل في هيكلها المقدس تسابيحه وصلواته الحارة»[3]، فأهم ما يمكن الإشارة إليه هو أن الشابي رسم معالم طريق جديد في التعامل مع عنصر المرأة في الخطاب الشعري، فانزياحه وخروجه عن المألوف في الشعر العربي القديم كان واضحا جليا.

أمّا رمز الخمرة، فتجمع في جوهرها ثنائية المقدس والمدنس، تغنى وتغزل بها الصوفيون في إبداعاتهم. يبلغ شاربها نشوة يحس من خلالها بتفرده عن الأحياء جميعا، وأنه حرر روحه من عقال الجسد، فحلقت في عوالم أرحب، و لم يمثل الشابي بداية الاستثناء، حيث نجده يتخذ من الخمرة موقفا دينيا ويلتزم المعيار الإسلامي فيها بحيث جعل ظلمة الليل من ظلمتها وأثره السلبي من آثارها.

إلا أنه وبتقدمه في تجربته الشعرية ونموها، حمّل الشابي الخمر دلالات جديدة انزاح بها عن المألوف، بحيث اكتشف فيها قدرة تعطيل الإدراك الذي يمثل تعطيل الواقع وسقوط

---

[1] –الاغتراب في الشعر العربي المعاصر، محمد الهادي أبو طارف، ص **118**.

[2] –أغاني الحياة، ص **187**.

[3] –الشابي وجبران، خليفة حمد التليسي، ص **121**.

الحدود أمام التوظيف الصوفي «مما يؤدي إلى تعطيل الوعي، وتنشيط اللاوعي، فتعلو الذات على الحقائق المادية الثابتة، وتلج عالم المثل والمطلق»[1]، يقول الشابي:

أنتَ يا شِعرُ كأسُ خمرٍ عَجيبٍ أتلهَّى به خِلالَ اللحُودِ ... !
أَتحساهُ في الصَّبَاحِ ، لأَنْـسَى مَا تقضَّى في أَمسِي المفقُودِ
وأُناجيهِ في المَساءِ لِيُـلْهِيْنِي مَرْآهُ عَن ظَلامِ الـوُجودِ[2].

فخمرة الشابي هنا هي شراب ينسى الأحزان والآلام، دون أن يذهب بالعقول، فالسكر حالة تأمل وتغلغل في جواهر الأشياء لمعرفة حقيقتها، فالموت حقيقة لا يدرك لبها إلا بالارتقاء بالذات عن العالم الدنيوي، والولوج بها إلى عالم الحقائق المطلقة، يقول الشابي:

وفَجعتَني فِيمَن أُحِب ، ومَن إليهِ أَبُثُ سِـرِّي
وأعدُّه، وَردِي، ومِزمَارِي ،وكَاسَاتِي، وخَمْرِي
وأعدُّه، غَابِي، ومِحْرَابِي، وأُغنِيَتِي، وفَجْرِي... [3].

الخمرة في قصيدة "يا موت" ظمأ استدعاه حب الشابي لوالده، فوجود الأب كان يعادل نَشوَةَ من لا يدرك الموجودات في ظل وجود المحبوب، فالغياب الجسدي للأب في الواقع وحضوره في عالم الشابي، جعل هذا الأخير يعيش حالة من الشهود والدهشة المعلقة بين حقيقة الحضور والغياب.

كما نجد الشابي يتراح بلفظة الخمر إلى عالم المحبوب إذ يقول:

قَد سَكرنَـا بِـحُبنَا واكتَفَيْنَـا يَا مُديرَ الكُؤُوسِ فاصرفْ كُؤُوسَكْ
واسْكُبْ الخَمرَ للعَصافيرِ والنَّحل وخَلِّ الثَرى يَضمُّ عَـرُوسَكْ
خَلِّنَا منكَ ، فَالرَّبيعُ لنَا سَـاقٍ وهذا الفَـضاءُ كَـأسٌ وخَمْرْ[4].

يستمد الشابي حقيقة السحر والسكر من مصدره الأزلي (الغرام)، فتطهر النفس البشرية، ويحمد للغرام صنيعه، فلولاه لما كان هذا التلاقي بينه وبين فضاء الربيع الجميل.

---

[1] –جماليات المكونات الشعرية في شعر ياسين بن عبيد، بلعربي العايب، ص **48**.

[2] –أغاني الحياة، ص **128**.

[3] –المصدر نفسه ، ص **143**.

[4] –نفسه ، ص **237**.

منح رمز الخمرة تجربة الشابي حركة جديدة، جمع فيها ما بين الوعي واللا وعي من خلال الجمع بين السكر والصحو، فعندما يتناول الشابي لذة الخمر «فإنه يقدم لنا جانبا حسيا، ثم ينـــزاح به لمجموعة قرائن ليُطعِمَهُ بجوانب لا حسية تمنحه دلالات جديدة تمكنه من ارتياد آفاق أوسع»[1].

لقد عاش الشابي في مجتمع المتناقضات، فعبر عنها تعبيرا رمزيا، انزاح بدلالاته بحسب ما يختلج ويعتمل في صدره، كما استنطق به عوالمه الغامضة، فهي الجانب الخفي والداخل المخبوء الذي لا يمكن أن تستوعبه إلا الطاقات الكشفية المتجاوزة للذات الشاعرة «ما دام الرمز لا يشع فحواه إلا وفقا لمبدأ التلويح»[2].

3- الانزياح اللوني:

كانت دلالة اللون في الشعر القديم قصدية، تقوم على التصريح بالدلالة الحرفية للون «ولذلك فهي حالة تطابق بين الدال والمدلول يسهل تحديدها وتفهم آليا فالأبيض للجمال، والأسود للفزع والعنف .... إنه نموذج اللون الكلاسيكي الثابت»[3]، أما في الشعر الحديث فتغير الخطاب الشعري بتجاوز المزاوجات اللفظية واللغة الرمزية إلى المزاوجات اللونية التي «تساهـــم في تشكيل البنية الدلالية للنص الشعري، ومن تم فـــهو عنصر تأسيس لبلاغة الغموض»[4]، وتختلف الاستجابة لجماليات اللون وتتنوع، ومرد ذلك إلى أن "شعرية اللون" «تصدر عن إطار إشكالي يربط الشاعر بالتراث والطبيعة والعصر»[5].

الشابي من الشعراء الذين وظفوا الصفات اللونية في تشكيل بعض الصور، تجلت قيمتها الأسلوبية في جعل لغته الشعرية لغة موحية، ومجسدة للمعاني ناقلة للشعور، ولقد انزاح في كثير من المواطن في توظيف اللون عن ثابت الشعر القديم والمألوف لديهم، فألفت هذه الظاهرة «النموذج اللوني الموروث وانزياحا شاملا عن الدلالة القديمة، التي أصبحت تعددا

---

[1] –المرجعيات الفكرية والفنية في شعر بن عبيد، رسالة ماجستير، جامعة بسكرة، 2006–2007، ص 212.

[2] –الصوفية والنقد الأدبي ،يوسف سامي اليوسف، مجلة الناقد، ع 8، 1989م، ص 19.

[3] –الغموض في الشعر العربي الحديث، إبراهيم رماني، ص 182.

[4] –المرجع السابق، ص 181.

[5] –ينظر: نفسه، ص 181.

مفتوحا على الرؤية الغامضة، لا علاقة منطقية فيها بين الدوال والمدلولات.وإنما هي أبداعية فردية لما يسمى بـــ" كمياء اللون"، التي تخطت الدلالة اللونية المعجمية، لتؤسس دلالة جديدة قابلة للتأويل اللا نهائي»[1].

يعد الأسود من أكثر الألوان ورودا في شعر الشابي، حيث وردت 267 كلمة تدل على السواد، والظلمة، ومنها ست كلمات تكرار فيها إسم السواد، يقول:

مَا لأَفاقِكَ يَا قلبِي سُودًا حَالكَات؟ [2].

أشار الشاعر هنا إلى سواد الأفق، الذي عادة ما يكون مصدر تباشير الفتح والنصر، ويظهر ذلك من استفهامه عن حال قلبه الذي فقد معالم وجوده في هذا العالم، فجسدت بذلك هذه المزاوجة بين السواد والأفق حالة من التيه يعيشها الشاعر، ولذلك مال إلى ربط الإسمين، بعضها ببعض على نحو غير مألوف، مع العلم أنّ «الأسود يشير فيزيائيا إلى فقدان اللون» [3].

يقول أيضا:

ليتَ شعرِي ! كَمْ بَينَ أَمواَجِكِ السّو دِ، وَطياتِ لَيْلِكِ المسْدُولِ

مِن غَـــرامٍ ، مُذَهَّبِ التـــاجِ، مَيْتٍ وفؤادٍ مُصَفَّدٍ ، مَغلولِ [4].

إن الدلالة لم تكن قصدية، فكيف يكون الموج أسودا، والمعروف أنه يعلوه غالبا زبد أبيض. قد يكون المراد من هذا الانحراف عن الأصل إظهار دلالة معينة مفاجئة، وهي أن المتاعب المتوالية على الشاعر هي التي ألهمته مزاوجة السواد بالأمواج المتوالية الحاملة لكل معاني الحزن والبؤس .

أما الأبيض وهو «رمز الطهارة والنقاء والصدق فهو يمثل (نعم) في مقابل (لا) الموجود

---

[1] –الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص **182**.

[2] –أغاني الحياة، ص **134**.

[3] –الرموز في الفن الأديان والحياة، فيليب سيرنج تر: عبد الهادي عباس، دار دمشق، ط**1**، سوريا **1992**م، ص **420**.

[4] –أغاني الحياة، ص **231**.

في الأسود»[1]، انحرف به الشاعر إلى حالات إنسانية عبر عنها من خلال الجمع بين (الرمال والبيض) وذلك في قوله:

ويُشيِّدُونَ مِنَ الرِّمالِ البِيضِ، والحَصَبِ النضِيرِ[2].

فالرمال ميزة الصحراء القاحلة، التي تقل فيها أسباب الحياة، أما الأبيض فيدل على الصفاء والطهارة والسلام واستمرار الحياة، وما إلحاق الصفة (البيض) بالموصوف (الرمال)، إلا لغرض بعث الحياة والسلام في قلب الأم التي حزنت على فقدان طفلها، فالشاعر أرد أن يشد بخيط رفيع دلالة اللفظين، فالموصوف بناؤه ضعيف والصفة تعطه الأمل في أن يعمر طويلا، وهي إشارة لحقيقة عمق وغور ألم الأم.

تَشكَّل انحراف الشابي في صورته اللونية بالجمع بين المتباعدين، فالحصاد لا يكون إلا بعد فوات الاصفرار، ويبرز هذا في قوله:

فَتخفقُ فيهِ أَغَـــــانِي الوُرودِ ويَخْضَرُّ فِردَوسُ نَفسِي الحَصِيد[3].

يوظف الفعل "يخضر" الممكن حدوثه في زمن الشاعر أو في المستقبل، ولا يمكن ذلك ما دام قد نقضه بكلمة الحصيد المتأخر في النضج، ولعل ذلك يرجع إلى الجرح الغائر في ذكرى الشابي، وإلى التمزق النفسي الذي يعيشه.

انزاح الشابي بلغة الألوان، من توظيف الساخنة التي كانت ميزة الشعر الجاهلي إلى الألوان المحايدة (الأبيض والأسود) والباردة المتمثلة في الأخضر والأزرق، وقد يكون مرد هذا «إلى أن الطبيعة تمثل دليلا على المجتمع الذي لم يستطع أن يتفاعل إلا معه»[4]، مع علم أن الطبيعة كانت حاضرة مع الشابي في عالمه الروحي والمادي، بخضرة أشجارها وزرقة مياهها. كما كانت وسيلة اتخذها للتعبير عن آماله ليجسد ذوقه الذي كثيرا ما مج الحرب والدمار الذي تشي به الألوان الساخنة.

---

[1] –اللون في الشعر قبل الإسلام، إبراهيم محمد علي، ص **130**.

[2] –أغاني الحياة، ص **196**.

[3] –المصدر نفسه، ص **96**.

[4] –معنى الرومانسية في شعر الشابي، محمد العياري، مجلة الحياة الثقافية، ص **108**.

اللون	البنفسجي	الأصفر	الأحمر	الأزرق	الأخضر	الأبيض	الأسود
التكرار	**01**	**01**	**01**	**02**	**05**	**06**	**09**

وبهذا يكون الشابي قد نحى منحى الخطاب القرآني، الذي عادت فيه الغلبة للألوان المحايدة والألوان الباردة على حساب الساخنة، وقد بينت هذه الإحصائيات لعنصر اللون أن القرآن ركّز على الانحراف «بالعربي من بيئة تعجُّ بالقلق والعدوانية والعصبية إلى بيئة تعمُّها السكينة والهدوء»[1]، وما يؤكد هذا نقلة الخطاب القرآني للتوظيف اللوني البارد على حساب اللون الساخن.

ج- الانزياح الإيقاعـــــي:

1- الانزياح العروضي:

كان اهتمام النقد العربي منصبا على دراسة الصورة الشعرية وأدبية النص، فقد كان اهتمامه بالجانب الصوتي للقصيدة الشعرية أقل، إذ تناول نظرية الخليل العروضية مكررا طريقة استخدامها ومسيرا لها، ودرس تكرار الأصوات وتنافرها وانسجامها[2]، ووقف عند القافية التي تعتبر ملازمة للوزن ومكملة له، وهي موضوعات كانت تدرس منفصلة عن علاقتها بالإيقاع والانزياحات الصوتية والتماسك الموسيقي.

أشار النقاد والعروضيون إلى قضية هامة، وهي مناسبة بحور معينة لمعان معينة، فالأوزان وسيرها على نغم معين، وبتركيب صوتي خاص تتناسب مع أغراض بعينها. يورد حازم القرطاجني رأيا في هذا يقول: «المديد والرمل مثلا أليق الأوزان بالرثاء وأنسب لإظهار الشجو والاكتئاب ومحاكاة الأحوال الشاحبة بما فيها من اللين، أما الطويل والبسيط، فيصلحان لمقاصد الجد كالفخر ونحوه، وما يقال عن هذه الأوزان يقال عن غيرها، ما دامت القاعدة واحدة، والفرضية مطردة »[3]، ونشير إلى أن شعر أبي القاسم الشابي توزع بنسبة

---

[1] –اللون في الشعر الشابي قبل الإسلام، محمد علي، ص **289**.

[2] –ينظر: سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، ص **111**.

[3] –مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ،جابر عصفور، دار التنوير للطباعة والنشر، ط**2**، بيروت، **1982**م، ص **216**.

91% على أوازن تامة هي على الترتيب: الخفيف، الكامل، الرمل، المتقارب، البسيط، الطويل.

- الخفيف:

(مستفعلن / فاعلاتن)، ويرد تاما ومجزوء، وقد استعمله الشابي. فبنى عليه 28 قصيدة، فكانت نسبة 25% وبلغت أبياته منه 734 بنسبة 40,61%، ولقد تراوحت قصائده بين الطول والقصر "صلوات في هيكل الحب" 68 بيت، وهي غزلية من قصائد أواخر عمره.

- الكامل:

وهو بحر موحد التفعيلة (متفاعلن)، وقد استخدمه الشابي تاما ومقطوعا، فبنى عليه 13 قصيدة بنسبة 11,60% وبلغت أبياته 302 بيت أي بنسبة 16,71%.

والملاحظ أن قصائده التي على الكامل قصيرة تتراوح بين 28 و 35 بيتا عدا واحدة التي جاءت طويلة بلغت أبياتها 71 بيتا، تنوعت الأغراض الشعرية في هذا البحر، إلا أن أكثر قصائده من الكامل تأملية (القصائد 06/ الأبيات 109)، والذاتية (القصائد 03 / الأبيات 3)، الوطنية (القصائد 01 / الأبيات 04)، الفخرية (القصائد 01 / الأبيات 36)، وصف الطبيعة (القصائد 01 / الأبيات 19).

- الرمل:

هو بحر موحد التفعيلة ويرد تاما مجزوءا [1]، وقد استعمله الشابي تاما في 05 قصائد بنسبة 4,46%، وقد بلغت أبياته منه 66 بنسبة 3,65%، والملاحظ عامة أن أغلب أشعاره التي على الرمل أبياتها بين 03 و24 بيت، أما الأغراض البارزة في هذا البحر هي الغزل 03 قصائد، أما "خله للموت" فوطنية، "وقلب الشاعر" ذاتية، كما استعمله مقصورا ومحذوفا (فاعلان / فاعلن).

[1] –ينظر: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، عبد الرضا علي، ص 78.

- المتقارب:

من البحور القليلة في شعر العرب يرد تاما ومجزوءا ومشطورا، وهو موحد التفعيلة (فعولن) [1]، استعمله الشابي تاما في 11 قصيدة بنسبة 9,82%، وبلغت أبياته من 328 بنسبة 18,15%. والملاحظ عامة أن أغلب أشعاره التي على المتقارب أبياتها ما بين 9 و45 (09 قصائد)، وله قصيدتان منه طويلتان الأولى 71 بيتا، والثانية 63 بيتا، ولقد كانت أكثر قصائده منه ذاتية (05 قصائد، 127 بيتا)، وطنية (03 قصائد / 88 بيتا)، أما التأملية جاءت واحدة متكونة من 71 بيتا، كما ورد مقصورا ومحذوفا (فعول، فعو).

- البسيط:

وهو بحر مزدوج التفعيلة (مستفعلن / فاعلن)، ولم يرد في شعر العرب إلا تاما، وهذا إذا اعتبرنا مخلعه بحرا فرعيا مستقلا عنه [2]، أما الشابي فاستعمل البسيط الأصلي التام دون المخلع إطار صوتيا عاما لـــ 08 قصائد بنسبة 07,14%، وكانت جملة أبياته منه 89 أي بنسبة 04,92%، وتعد قصائده التي على البسيط قصيرة أطولها بلغت 27 بيتا، أما أقصرها بلغت 03 أبيات، وأغلب أشعاره التي على البسيط تأملية.

- الطويل:

وهو بحر مزدوج التفعيلة (فعلون / مفاعيلن)، ولم يرد في شعر العرب إلا تاما، وهو أكثر البحور شيوعا، ويرجع ذلك إلى انسجام موسيقاه، وطول النفس فيه [3].

استعمل الشابي هذا البحر تاما في 08 قصائد بنسبة 7,14%، وبلغت أبياته 68 بيتا بنسبة 3,76%، والملاحظ أن قصائد الشابي من الطويل جاءت قصيرة تتراوح بين 03 و15 بيت، وما يميز هذا البحر أن أكثر القصائد التي على الطويل تأمليه (قصائده 06 / الأبيات 33)، واجتماعية قصيدة واحدة وعدد أبياتها 15، ووطنية وأبياتها 15.

---

[1] –ينظر: المرجع السابق، ص **98**.

[2] –ينظر: نفسه ، ص **118**.

[3] – نفسه ، ص **128**.

بعد دراسة البحور المستعملة من قبل الشابي تبين أنه «كتب في البحور التامة واحدا وثمانين نصا على جملة مائة وتسعة، وهو يقابل تقريبا ثلاثة أرباع شعره»[1]، والملاحظ أنّه كلما تقدمت به التجربة تصاعد معها عدد التامة على حساب غيرها. «إن الشابي بقدر ما انطلق مرنا في فنه تصلب، فلم يلبث أن تراجع، فكانت مرونته من عمل الشباب، عمريه غير متأصلة، وإلا فماذا يعني تخليه شيئا فشيئا عن المجزوءات، في وقت فُتِنَ فيه كثير من شعراء العالم الجديد بالبحور المجزوءة» [2].

وفي محاولة لربط الوزن بالمعنى، نرى أن الطويل الذي شاع عند العرب للوصف والفخر، يميل به الشابي إلى التأمل وقضايا الاجتماع، كما أشرك الكامل في التأمل حيث جاءت أغلب قصائده منه في التأمل، يأتي بعده الذاتي والوطني وهذا ما ذكره "جابر عصفور" عندما ذكر بأن «الوزن الواحد يشكل أساسا عاما ومجردا، يصلح لتجارب متعددة، ولكنّه يتشكل داخل تجربة شعرية تشكل منفردا يميز الوزن نفسه في قصيدة عن غيرها» [3].

أما المجزوء، فيتوزع بنسبة كبيرة على الكامل، الرمل، البسيط، الخفيف.

- الكامل:

ورد الكامل التام أكثر من الكامل المجزوء، والذي بنى عليه الشابي 11 قصيدة، فكانت بنسبة 09,82% وبلغت أبياته منه 463 بيتا بنسبة 69,51%، والملاحظ أن قصائده على الكامل المجزوء طويلة نسبيا تراوحت ما بين 52، 98 بيتا، أما القصيرة منها، فتراوحت من 04 إلى 35 بيت، وأكثر قصائده التي من الكامل المجزوءة ذاتية (القصائد 04 / الأبيات 134)، غزلية (القصائد 03 / الأبيات 82)، رثائية (القصائد 02 / الأبيات 129)، وتأملية (القصائد 01 / الأبيات 11)، وبيـــــانية (القصائد 01 / الأبيات 98).

[1] –كيف نعتبر الشابي مجددا، الطاهر الهمامي، ص 60.

[2] –المرجع نفسه، ص 60.

[3] –مفهوم الشعر، جابر عصفور، ص 266.

- الرمل:

ورد الرمل التام أقل من الرمل المجزوء، إذ بنى الشابي عليه 06 قصائد بنسبة 05,35%، وبلغت أبياته منه 131 أي بنسبة 19,66%، وقصائده من الرمل المجزوء قصيرة غالبا، فمنها 04 تتراوح بين 12 و16 بيتا وكان موضوعها بين الطبيعي والوطني، وقصيدتان تراوحت بين 30 و44 بيتا.

- الخفيف:

ورد الخفيف مجزوء في شعر الشابي مرة واحدة بنسبة 0,89% وبلغت أبياته منه 24 بنسبة 03,60%، وكان موضوعها غزلي.

- البسيط:

ورد مخلعا في شعر الشابي، إذ بنى عليه قصيدة وكان موضوعها تأملي وهـــــي "إلى عازف أعمى".

الملاحظ أن الشابي استعمل كبقية المعاصرين والمجددين البحور المجزوءة، وانزاح بشعره ونفسه إليها ليبين ما اجتزء من حياته وحريته وصحته، فقد «استعمل الشاعر مجزوءات الخفيف والكامل والرمل والمتدارك والبسيط باعتبار مخلعه، وهو يُؤثر المجزوء من الكامل على سواه، ويثنيه الرمل ... والملاحظ في هذه المجزوءات أنه غالبا ما لم يراع قانون العجز والصدر»[1].

إن هذا الانزياح الذي يخص الوزن في البيت لا يشكل خللا موسيقيا بقدر ما يكون ذا قيمة جمالية، تصل بقدرة الشاعر على تنويع الوزن وتنظيم تدفقه على أذن السامع، بحيث يستسيغ هذا الانحراف الصوتي.

لم يرفض القدامى مثل هذا الإجراء التحسيني، فحتى الخليل صاحب الميزان العروضي، ينقل عنه "قدامة بن جعفر" جواز هذا الانزياح يقول: «وإنما يستحب من التزحيف ما كان غير مفرط، وكان في بيت أو بيتين من القصيدة، من غير توالٍ ولا انسياقٍ ولا إفراطٍ يخرجه

[1] –كيف تعتبر الشابي مجددا، الطاهر الهمامي، ص 61.

عن الوزن»[1]، ولا مفر من التسليم بأن القول بهذا الرأي «يلتقي ومفهوم الانزياح طالما أن هذا الانحراف العروضي يؤدي قيمة فنية»[2]، وهي ملكة لا يحوزها جلّ الشعراء، فـ«الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه لا يُقدم عليه إلا فقيه»[3]، أما حازم القرطاجني، فيرى أن الزحافات والعلل وسيلة يتخلص بها الشاعر من رتابة الوزن، وغايتها كسر هذا الرتاية، فالنفس في رأيه تسأم التمادي على الشيء البسيط الذي لا تنوع فيه [4]، فالشابي انحرف عن الإيقاع العروضي الخليلي عندما أخرج الرمل على "فاعلاتن" في العروض والضرب، فالتفعيلة الأخيرة من الشطرين ترد مرة "فاعلن" كما في قوله:

نسمةٌ هبَّت على ضوءِ **القمر** | نفخت في نايِ أحزا**نِ الخلدِ**[5].
فاعلن | فاعلن

ومرة أخرى العروض (فعلن) والضرب (فاعلان) كما في قوله:

كيف لي ...؟ والحب قد زا**د إلى** | صعقات الحزن أنا**ت السقام**[6].
فعلن | فاعلان

فالشابي خرج بالعروض عن الأصل الخليلي في الدائرة الشعرية، وهذا الانحراف عن مألوف الوزن، هو تقنية شعرية يحقق بها الشاعر غاية فنية. تتكرر العروض المحذوفة المخبونة مع الشابي في كثير من قصائده جاءت كلها غزلية، وعليه يمكن أن يكون الحذف و الخبن حالتين نفسيتين عاشهما الشاعر، فهو من حمل في حضنه هم أمته، وهم شعبه، وهو الشاعر الذي حذف جزء من صحته في مقتبل عمره.

---

[1] –نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص **179–180**.

[2] –البنيية الإيقاعية للشعر العربي، كمال أبو ديب، دار العلوم، ط**1**، بيروت، **1974**م، ص **531**.

[3] –العمدة، ابن رشيق القيرواني، ص **140**.

[4] –منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، ص **285**.

[5] –أغاني الحياة، ص **284**.

[6] – المصدر نفسه ، ص **284**.

أما الكامل الصحيح، وهو ما كانت «عروضه صحيحة (متفاعلن) وضربه كذلك (متفاعلن)»[1]، فلم يرد عند الشابي إلا ناذرا، فانحرف به إلى المقطوع والمضمر الذي كان شائعا استعماله عند الشاعر كقصائد (مناجاة العصفور، صوت تائه، فلسفة الثعبان المقدس)، يقول الشاعر:

هذا قليل من حَيَاةٍ مُرَةٍ في دولة الأنصاب وَالأَلْقَابِ[2].

متفاعلن متفاعل

لقد مال الشابي إلى هذا التغيير بأن حذف ساكن الوتد المجموع، وتسكين ما قبله لتصبح (متفاعل)، وهي علة تتكرر مع هذه التفعيلة في ضرب البيت غالبا، ولعل هذه العينات من القصائد المذكورة تتوفر على قدر كبير من الإيحاء والتأمل الذي يصل إلى حد التصوف، بحيث يجعلنا نعتقد أن الشعر عنده حالة من الكشف عن حقيقة فلسفة أراد من خلالها أن يحقق ذاته وذات شعبه، ففي قصيدة "صوت تائه" يقول:

قَضَيّتُ أَدوَارَ الحياةِ، مُفكرًا في الكَائِنَاتِ، مُعَذبًا، مَهْمُومًا[3].

لعل قلة الحركات في الكامل عندما يتراح الشابي عن تحريك الحروف إلى تسكينها، إعلان عن حالة تأمل أبدي يؤسس لنظرة جديدة في هندسة عروضية جديدة.

2- القافية والروي:

لقد انقسم المتحدثون عن القافية والروي إلى:

- من اعتبارهما انزياحات النص الشعري عن الكلام العادي، ما دام هذا الأخير يعد معيارا للانزياح في النص، فالالتزام بهما يمثل انزياحا عن المألوف، «فظاهر الأمر يقتضي أن يعد الوزن وكذا القافية من جملة الانزياحات»[4].

- أما رأي شكري، فهو أن «الأولى أن تعد سمات مميزة للغة الشعر باعتبارها مصطلحا خاصا، ولا تعد انحرافات، لأن القارئ الذي يشـــرع في قراءة قـــصيدة قد هيأ ذهنه لتلقى

[1] -موسقى الشعر العربي قديمة وحديثة، ص 80.

[2] -أغاني الحياة، ص 228.

[3] -المصدر نفسه، ص 228.

[4] -اللغة والإبداع، عياد شكري، ص 88.

وزن وقافية»[1]، ولقد عمد "محمد ويس" إلى التوفيق بين الرأيين إذ يقول: «من الممكن أن يشكل كل من الوزن والقافية انزياحا من حيث هما نظام لا يتردد في الحياة اليومية، فالانزياح هنا ... يكمن في هذه النقلة من فوضى إلى نظام، ولقد يلائم هذا النظام من هو في فوضى من أمره، ومن هو يبحث عن الانتظام، فأما الذي قد مل الرقابة والانتظام، فلربما كان محتاجا إلى من يستفزه بما هو أكثر من النظام، إن لم يكن بما هو على النقيض منه»[2].

إن القافية عند الفريقين هي مركب إيقاعي مزدوج الوظيفة صوتية ومعنوية، ولهذا نجد الشعراء يميلون إلى نوع من القوافي والحروف بعينها، لتوظيفه رويا وإلى مجرى معين، وكل هذا الانزياح لبلوغ الملائمة المثالية بين ما هو صوتي وما هومعنوي، وبهذا تؤدي كل من القافية والروي بعدا فنيا في القصيدة ترسم معالم خيط رفيع يمهد الطريق أمام الشاعر للخلق الشعري القائم بدوره على الانزياح.

وفي شعر الشابي نجد مجموعة من الظواهر الصوتية تميز قصائده، كالقوافي المقيدة، وشيوع الكسر في القوافي المطلقة، ويظهر التسكين أكثر في موشحاته، مع تصرف واضح في تعدد قوافيه، وقد وردت ثلاثة أشكال من القافيه المقيدة في ديوان أغاني الحياة: مؤسسة، مردوفة مؤسسة، مؤسسة مردوفة مع دخيل، وجملة الأشعار ذات القوافي المقيدة 25 نسبتها 29,12% والأبيات منها 492 ونسبتها 26,79%.

أما من حيث العمق، فيبدو أن ميله وانزياحه كان موجها في نطاق النوع إلى القافية المتوسطة (رس / 22,95%)، وإلى القافية المحدودة إلى أقصر حد (س / 03,61%)، وقلما يتجه إلى القافية الثرية المكثفة جدا (ت د س / 0,21%)، أما القافية المقيدة شاع فيها المجرى المكسور، وجملة قصائدها 38 ونسبتها 44,08% وجملة أبياتها 861، أي بنسبة 59,95%، ويدل ذلك على أن ما يفوق نصف شعر الشابي من القافية المطلقة وردت بروي مكسور، وهو (الدال، الباء، الراء، النون).

تصنيف قوافي الشابي حسب تواترها:

---

[1] –المرجع السابق، ص 89.

[2] –الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، أحمد محمد ويس، ص 93.

حالة القافية	نسبة القصائد	نسبة الأبيات
ذات المجرى المكسور	%44,08	%49,17
المجردة من المجرى (ذات الروي الساكن).	%29,12	%26,79
ذات المجرى المضموم.	%20,88	%18,30
ذات المجرى المفتوح	%0,02	%04,76

فإذا علمنا أن مخرج الكسرة من أدنى الحنك، ومخرج الضمة من أقصاها، ومخرج الفتحة بينهما [1]، تبين أن المجرى يكبر حظه من الاستعمال في شعر الشابي بقدر ما يكون مخرجه أخرج في جهاز النطق أي أقرب من الشفتين.

وقد حددنا نسبة انزياح وميل الشابي إلى القافية المقيدة بـــ 26,79%، وهي نسبة تشغل المرتبة الثانية بعد القافية ذات المجرى المكسور، وهي نسبة مرتفعة إذا ما قيست بنسبة شيوعها في الشعر العربي القديم. ومـــا يؤكد هذا الانزياح في نوع القافية عند الشابي "إبراهيم أنيس" إذ يقول: «هذا النوع من القافية قـــليل الشيوع في الشعر العربي، ولا يكـــاد يجاوز 10%» [2]، ولعل هذه الإحصاءات للقافية وأنواعها، هي ترجمة للواقع الشعري، فتوالي الكسر، يعني معاناة الشاعر من الانكسار والتمزق النفسي خصوصا إذا توالت الياءات مع الكسرات كما في قوله:

وأعدُّه ،وَردِي، ومِزمَارِي، وكَاسَاتِي، وخَمرِي
وأعدُّه، غَابِي، ومِحرَابِي، وأُغنِيَتِي، وفَـــجرِي
وَرزَأتَنِي في عُمْدَتِي ومَشُـــورَتِي في كلِّ أَمرِ [3].

ففي هِذه الأبيات نجد نسقا موسيقيا يرتكز على توالي الياءات والكسرات، بكشف حالة الشابي في معايشته لمفهوم الموت، وكيف أنه الخلاص وبر الأمان من فضائه المدنس الذي

[1] –ينظر: علم اللغة مقدمة للقارئ العربي ،محمود السعران ،دار الفكر العربي، ط2، القاهرة، مصر، 1997م، ص 111.
[2] –موسيقى الشعر ،إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، القاهرة، مصر، 1972م، ص 206.
[3] –أغاني الحياة، ص 143.

وجد فيه، وتكرر هذا في قصيدة "أيّها الحب" [1]، التي تمثل جملة «إيقاعية قوية، اشتركت في نسيجها مجموعة من الياءات تكررت وتوالت مكسورة، محدثة أثرا عنيفا في القصيدة، كشفت عن حالة الشاعر النفسية، ومدت لحركة الروي، لتكون نقطة التقاء هذه النداءات الخارجة من أعماق الشاعر، ولحظة الإشعاع النفسي، التي تكونها هذه الحركات المكسورة وما التصريع الموجود في هذه القصيدة إلا تنغيم متلاحم مع بقية أجزاء البيت»[2]، يقول الشاعر:

أَيُّهَا الحُبُّ أنتَ سِرُ وُجودِي وحَيَاتِي وعِزَتِي وإِبَـائِي
وَشُعاعِي ما بين دَيْجُورِ دَهرِي وأَلِيفِي، وَقُرتِي، وَرَجَائِي [3].

نجد في البيتين رغم بقاء القافية نفسها عزة الشاعر وإبائه، ورجائه المشوب بالحزن، ولعل انزياح الشابي إلى التباعد بين دلالات الكلمات، وبين البناء التقفوي القائم على الكسرة والياء، ما هو إلا تلميح منه إلى رغبته في الوجود رغم مكابدته لقسوة الاستعمار من جهة وللمرض المزمن من جهة أخرى، فهي حياة يستلها الشاعر من رحم المعاناة والتمزق بانزياحه عن مألوف البناء.

أما دلالات القيد عند الشاعر، فهي ملازمة لتسكين حرف الروي (القافية المقيدة)، ونجدها أعلى نسبة في أشعار الشابي، يقول في مطلع قصيدة السآمة:

سَئِمتُ الحَياةَ، وما في الحَياةِ ومَا إنْ تَجاوزتُ فَجْرَ الشَّبَابْ
فَحَطَّمتُ كَأسِي، وأَلقَيتُهَـا بِوادِي الأَسَى وجَحِيمِ العَذاب [4].

نلاحظ في هذين البيتين أن تسكين الروي جاء نتيجة رغبة الشاعر في توضيح قيمة الشباب في تخطي قدر المستعمر، فانزاح إلى تسكين ما حقه التحريك (الكسر)، فالشباب مضاف إليه مجرور بالكسرة، وما تسكينه إلا رغبة جامحة للبقاء في عهد الشباب، وانحراف

---

[1] –المصدر السابق، ص 19.
[2] –مظاهر الإيداع في شعر أبي القاسم الشابي، ص 177.
[3] –أغاني الحياة، ص 19.
[4] –نفسه، ص 66.

عن الزمن التتابعي – الزمن المعيار – في الحياة، التي لا قيمة لها عند الشابي بعد فترة الشباب، وما يؤكد هذا البيت الثاني، حين حطم كأسه وألقاها بوادي الأسى وجحيم العذاب، التي جاءت ساكنة الروي، لأنه تجاوز الشباب المخلص له من هذا الأسى.

أمّا الروي، فنجد حظه من الاستخدام في شعر الشابي متنوعا مع غلبة للروي الخارج من حيزي الأسنان والشفتين، حيث نجد الأصوات الحلقية المستعملة كروي تتردد في 17 قصيدة بنسبة 16,19%، وفي 212 بيتا بنسبة 11,93%، أما الأصوات الحنكية فقد استعملها الشابي في 04 قصائد بنسبة 2,12%، وفي 39 بيتا بنسبة 03,80%، فكان بذلك الروي الحنكي أقل شيوعا في شعر الشابي.

أمّا الأصوات الأسنانية، فاستعملها الشابي كروي في 50 قصيدة بنسبة 47,61% يقابل 965 بيتا أي بنسبة 54,30%، فيتضح بذلك أن الروي الأسناني أكثر شيوعا في أغاني الحياة، كما استعمل الأصوات الشفوية، فكانت في 34 قصيدة بنسبة 32,28%، مقابل 561 بيتا بنسبة 31,57% ونستنتج أن ما يزيد عن ثلث أشعار الشابي رويه شفوي.

لم ينظم الشابي ولو بيتا واحدا على حروف [1]:

- الغين والخاء وهما لهويان حلقيان.
- ولا الشين وهو أدنى الحنك.
- ولا الصاد والزاي وهما أدخل أصوات الأسنان في الجهاز وصوتا صغير.
- ولا الظاء والذال وهي أصوات ما بين الأسنان.
- والطاء وهو أسناني

ونظم مرة واحدة على حروف الثاء مضمومة في ثلاثة أبيات، وهو صوت ما بين الأسنان، والجيم وهو من أدنى الحنك [2]، والكاف مرتان وهو من أقصى الحنك [3].

[1] –ينظر: الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص 114، 77، 46، 47.

[2] –المرجع السابق، ص 47، 79.

[3] –نفسه، ص 84.

والملاحظ أن الأصوات التي استخدمت رويًا في أغلب شعر الشابي متواترا. مخارجها من أدنى الحنك إلى الشفتين، بل النسبة الكبيرة من الأسنان حتى الشفتين، وبهذا أمكن القول بأن حيزي الأسنان والشفتين هما مصدر الروي عند أبي القاسم الشابي.

وهذا الآن ترتيب حيز الأصوات الأربعة حسب تواترها:

الحيز	القصائد		الحيز	الأبيات	
	عدد التواتر	النسبة		عدد التواتر	النسبة
– الأسنان	50	%47,61	– الأسنان	965	%54,30
– الشفتان	34	%32,38	– الشفتان	561	%31,57
– الحلق	17	%16,19	– الحلق	212	%11,93
– الحنك	04	%03,80	– الحنك	39	%01,68

إنّ خروج الروي من حيز الأسنان أرفع النسب، ونسبة خروجه من حيزي الحنك والحلق أضعفها مما يؤكد ما استنتج فيما سبق «من أن الصوت بقدر ما يكون مخرجه أقرب إلى الشفتين يكبر حظه من الاستعمال رويا»[1].

إن المقارنة بين هذه النتائج ونتائج إبراهيم أنيس، لا تعطينا فرقا بينًا في أنواع الحروف الغالب اعتمادها كروي، فأصوات «الدال والميم والراء والياء والنون واللام تحظى بأكبر نسبة في الاستخدام عند عامة الشعراء»[2]، ولعل من أهم الأسباب التي جعلت هذه الحروف تستخدم أكثر من غيرها رويا عند العرب تموضعها كـــ «حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين»[3]، إلاّ أنّ الانزياح لدى الشابي على مستوى الروي يتميز أنه مال به إلى التسكين والكسر على خلاف ما شاع عند العرب، وما هذا الخرق الحركي للروي إلاّ حالات إعرابية تتلاءم ونزعة الشاعر الرومانسية المعبرة عن نكباته ومآسيه المتتالية في حياته.

[1] –خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، ص 45.

[2] –المرجع السابق، ص 46.

[3] –الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص 87.

المبحث الثالث:صـــــور الانزياح في رواية "ما تبقى لكم" لغسان كنفاني.

أ-ملخص الرواية

ب-اللغة الشعرية في الرواية

ج-الرمز في الرواية

د-الانزياح الايقاعي في الرواية

ه-مكونات الخطاب السردي

إن كسر حدود الأجناس الأدبية، يعطى فسحة أمام المبدع ليعمل على خلق ألفةٍ بين الشعر والنثر، فلغة الشعر أو اللغة الشعرية عند "جون كوهن" «هي الانزياح عن لغة النثر باعتبار أن لغة النثر عنده توصف بأنها لغة الصفر في الكتابة»[1]، والانزياح عنها يعد دخولا في اللغة الشعرية التي تعني «كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مصوغًا في قوالب مستهلكة»[2]، وعليه يعد الشعر خروجا عن اللغة العادية أو المعيارية، فهو يهدمها ليعيد بناءها من جديد، أي أن الشعر نشاط لغوي «ينهض على إعادة النظر في النظام اللغوي، والإمساك بما يتضمنه من قوانين توليدية تسمح بتمزيق ذلك النظام اللغوي المتعارف عليه قصد خلق أساليب تعبيرية جديدة»[3]، فالألفاظ مثلا في لغة النثر تتطابق دلالاتها ولا تقبل تأويلا. بينما العكس في لغة الشعر التي تبتعد كثيرا عن المعنى الأول للسياق، ولهذا «فالشعر ليس هو النثر مضافا إليه شيء ما، ولكنه هو المضاد للنثر»[4]، وبالتالي فشعرية اللغة هي تلك الشعرية التي تتفجر من تمرد النثر ومخالفته للمألوف، واعتماده على روافد أخرى تبرز قيمة تفرده كعمل أدبي فني.

وانطلاقا من هذه الرؤية، سنعتمد في دراستنا على إبراز صور الانزياح في بنائية النص الروائي "ما تبقى لكم"، مركزين على ما جسد حقيقة البعد الإنزياحي في هذا العمل، والذي يعد أهم نقطة في مجرى التجديد الروائي الفلسطيني، حيث جمع بين المتعاكسين، وتجلت قدرته في دمجهما في سياق تآلفي يحقق رؤية جديدة في نهج غير مألوف في الكتابة الروائية، فيحقق الروائي بذلك وجوده الأدبي والفني، راسما لذاته معالم إبداعية ابتكاريه تؤسس لمسلك جديد في الفن الروائي القائم على مخالفة ما اعتمده الروائيون قبله.

أ- ملخص الرواية:

تتشكل المادة الروائية عند غسان في هذا العمل الفني عبر تيار الوعي بتداخلاته المجسدة في شخصيات الرواية الخمسة الرئيسة: "حامد ومريم وزكريا والصحراء والساعة." حامد ومريم أخوان فرقهما القصف عن أمهما، فإذا بهما في زورق يحملهما إلى غزة، أما وأمهما

[1] -بناء لغة الشعر ،جون كوهن، ص 35.

[2] -المرجع نفسه، ص 24.

[3] -في بنية الشعر العربي، محمد لطفي اليوسفي، ص 25.

[4] -بناء لغة الشعر، ص 64.

استقرت بالأردن، تفصل بينهما ساعات من السير المحفوف بالمخاطر عبر الأرض المحتلة. مريم مرأة في عقدها الثالث، تهرب من شبح العنوسة لتقع مرغمة في شرك زكريا "النشن"، فتصبح حبلى بعدها بحامد الجنين، أما زكريا، فشخصية منبوذة لايحبذها حامد لأنه جسّد الجاحد لوطنه، خائن لأحد الأبطال الفدائيين "سالم" يوم احتلال غزة سنة 1956، يعيش مطحونا بين العجز والخوف وزوجة أولى بأطفالها الخمسة.

أما حامد، فهو الأخ الأصغر والوحيد لمريم، يصغرها بعشر سنوات، أبوهما استشهد دفاعا عن الأرض، وهو يعيش مشدودا إلى ماضي يرى خلاصة فيه، إذ تمثل له صورة الأم ذلك المشتهى المفقود، «فقط لو كانت أمي هنا»[1]، هذه العبارة تأخذ دور اللازمة، التي تتكرر كثيرا لدلالتها العميقة، فحامد مثل أخته وزكريا –رغم اختلافهم– سجين في أقبية العجز والإحباط، وحين تصبح أخته حبلى بالنشن، يضطر لقبول صفقة الزواج المشبوهة ثم يترك البيت معانا عن مسيرته عبر فلوات الصحراء نحو الأم ومن هنا تبدأ الرواية.

تبدأ الرواية لحظة ترك حامد غزة، وكان قد أتى بساعة حائط كبيرة تشبه في شكلها النعش، وعلقها في حجرة النوم، وهي تدق عبر المسار الروائي في وجدانات الشخصيات، «وتستمر الساعة تدق ... تدق كأن العكاز ينتزع نفسه» [2]، إن ترك حامد لغزة، خارقا بذلك الصمت والسكون ومتوغلا بخطوات ثابتة في صحرائها، يجد نفسه ليس في حاجة إلى ساعته فيرميها، «وفجأة بدت لي الساعة غير ذات نفع ... وفي اللحظة التالية فككتها وأطرحتها، وسمعتها تخبط بصوت مخنوق»[3].

وبعد أن يمشي في الصحراء ويتوغل فيها، يكتشف أنه ليس لديه ما يخسره وأن الأمور لا محالة تدور لصالحه، حين يأسر جنديا إسرائيليا تائها في الصحراء، ويظل جالسا في مواجهته مهددا إياه بالسكين، وفي نفس مستوى التزامن «تظل الساعة المعلقة في بيته بغزة

[1] –رواية "ما تبقى لكم"، لغسان كنفاني، مؤسسة الأبحاث العربية، ط3، بيروت لبنان، سنة 1983م، ص 39–28–41.
[2] –المصدر نفسه ، ص 27.
[3] –نفسه، ص 38.

تدق، تمنع مريم من النوم وتزيد من توترها، فتصطدم بزكريا الذي يريدها أن تتلخص من الحنين تصطدم به وتقتله»[1]، وهنا تنتهي الرواية...

ب- اللغة الشعرية في الرواية:

تسلل الأسلوب الشعري إلى كيان الرواية الحديثة، متجاوزا النمطية والتقيد برؤية الروائي التقليدية، فامتدت الشعرية بذلك إلى اللغة والسرد والمكان والزمن والشخصية والتناص، إذ حاول الرومانسيون إضفاء جو الشعرية على لغة الرواية عن طريق تسخير اللغة المثيرة للمتلقي، فأصبحت اللغة الشعرية القائمة على أسلوب الانزياح والانحراف معلما هاما من معالم الحداثة في الكتابة الروائية.

إنّ الممارسة الجمالية والشعرية في الأسلوب الروائي هي على خلاف الممارسة الشعرية في الأسلوب الشعري، فالرواية مثلا «تستعمل الاستعارة على مستوى العبارة مثلها مثل الشعر غير أن دراسة الاستعارة في هذا النطاق الضيق للعبارة لا يفيد في غير الطبيعة البلاغية الخاصة للرواية دائما، ولهذا السبب رأينا أن الرواية ككل يمكن النظر إليها هي نفسها، باعتبارها استعارة تمثيلية كبرى»[2]، إضافة إلى اعتبارها مكونا نصيبا يقوم على البعد العدولي في بنائيتها.

يرسخ غسّان كنفاني في روايته "ما تبقى لكم" تشكيلا شعريا يقوم على انزياحات دلالية وتركيبية وإيقاعية تكاد تكون السمة الغالبة في اللغة، لولا الحوار الذي ابتعد باللغة عن الشعرية، إذا ما قيست بمدى شعرية اللغة السردية، والتي يجد فيها الروائي أريحية في مغازلة الأسلوب الشعري ومحاكاته، ومن هذه السمات التي بدت واضحة في السرد الروائي، الصور الفنية المبنية على المجاز والاستعارات والكنايات والتشبيه. وقد برز ذلك من خلال الجمل، التركيب الآتية: «يذوب كشعلة أرجونية في الماء، وفي اللحظة التالية غاصت ... وبدأت الخطوط المتوهجة التي خلفتها معلقة في حافة السماء، تتراجع أمام جدار أشهب صعد لامعا بادئ الأمر ثم تحول إلى مجرد طلاء أبيض»[3]، «وأمامه على مد البصر تنفس جسد الصحراء

---

[1] -الطريق إلى الخيمة الأخرى، عاشور رضوان، دراسة لأعمال غسان كنفاني دار الآداب بيروت، ط2، سنة 1981م، ص 78.

[2] -أسلوبية الرواية، حميد الحميداني، منشورات دراسات سال، ط1، الدار البيضاء، 1989م، ص 79.

[3] -رواية "ما تبقى لكم"، غسان كنفاني، ص 13.

فأحس بدنه يعلو ويهبط فوق صدرها. وفي قلب الجدار الأسود الذي انتصب...توقف العكاز فجأة، هنيهة واحدة، ثم دقت الساعة تسع» [1].

«مستسلمة لشبابه بلا تردد ولخطواته وهي تدق في لحمي» [2].

«تريد أن تجعلها جدارا من النسيان ؟ ارتدادا إلى كارثة أخرى ؟ لقد كانت أمك بالنسبة لك دائما فارسا غائبا على استعداد ليشرع سيفه في وجه أي عقبة تقف أمامك وعشت كل عمرك متكئا عليها. فما الذي تريده الآن من هذا الفارس الوهمي الذي أعطيته من فشلك وعجزك حصانه الخشبي التافه؟» [3].

«لقد أضيئت الأرض فجأة وبدت غامضة أكثر مما كانت. وغير حقيقية على الإطلاق» [4].

«كان جاهلا تماما ولكن الخطر الغامض الذي فاجأه دون لحظة تفكر واحدة وضع غرائزه كلها في مقدمة أصابعه، فانبطح جامدا ملتصقا تماما بصدري» [5].

إن المتأمل لما سبق من تراكيب وصور يدرك حقيقة اعتماد غسّان على عناصر اللغة الشعرية، ويستمر هذا على امتداد السرد في الرواية، إذ ترتقي اللغة الشعرية في مقام السرد والإيحاء والإفضاء بالمعنى، فاعتمادها على التكثيف الفني والتراكيب الخارجة عن المألوف مثل "توقف العكاز"، "الصراخ المجروح" "جدارا من النسيان" "أضيئت الأرض وبدت غامضة"، يجعل هذه الصيغ والتراكيب بمثابة أداة إيضاحية لمكنون الروائي، وتصويرا لحقيقة الشخوص المحركة للأحداث الروائية فبقوله: "توقف العكاز"، يرسم الزمن الأعرج متمثل في جسد "الساعة النعش" الزمن السلبي، والذي كان يأسر مريم و يجعلها حبيسة حامد في الصحراء، فهو صورة «زمن الركود وهو هياكل زمان يزيد تراكمه المسافة الفاصلة عن الوطن أو هو الزمان الذي لا يتحرك في اتجاه المكان الإيجابي» [6]، ومن هنا تأتي أهمية الزمن، فهو ليس خلفية

---

[1] – رواية "ما تبقى لكم"، ص 21.

[2] – المصدر السابق، ص 22.

[3] – نفسه، ص 41.

[4] –نفسه، ص 47.

[5] –نفسه "، ص 48.

[6] –حركية الإبداع ،خالدة سعيدة، ص 248.

سردية تستغرق وتحرك الأحداث والشخصيات فحسب، بل هو عنصر حكائي يستمد حركيته في النص الروائي في مستوى الشعرية بعيدا عن الزمن التتابعي.

وأما قوله "أضيئت الأرض ... وبدت غامضة"، فالمعيار والسياق العادي يقر بالوضوح عند الإضاءة، إلا أن كنفاني صاحب عنده الغموض الإضاءة، ولقد جاءت هذه التقابلية في سياق الحديث عن الصحراء التي «تكتسب في سياق الرواية أبعادا عديدة، هي أرض الخطر حيث لا علامات ولا ماء ولا ظل، وهي الجسد الذي يحتضن خطوات حامد، والصدر الدافئ الذي يريح رأسه عليه»[1]، وهي رؤيا ضبابية توحي بضياعٍ نفسي لدى حامد، حيث جسدت فضاء الانتظار السلبي مع الجندي الإسرائيلي في قلب الصحراء، « فأنا لا أنوي أي شيء، سنبقى جالسين هنا حتى ... حتى ماذا؟»[2].

ومن أبرز مقومات اللغة الشعرية في السرد الروائي، استعانة غسان في بناء نصه بصور فنية ولوحات شعرية ترسم تفصيل قيمتي القبح والجمال للشخصيات أو الأمكنة و الأزمنة والأحداث، تتفاعل فيها الجمالية مع التشكيل الفني، ومن هذه اللوحات في الرواية، صورة الصحراء وعلاقتها بحامد، والتي تقاطعت في الكثير من الأحيان بعلاقة زكريا ومريم، يقول: «رآها الآن لأول مرة مخلوقا يتنفس على امتداد البصر، غامضا ومريعا وأليفا في وقت واحد، يتقلب في تموج الضوء الذي أخذ يرمد منسجما خطوة خطوة أمام نزول السماء من فوق»[3]، ويقول أيضا: « خيل إلي أن قدميه قد غرستا في صدري كجدعي شجرة لا تقتلع، لقد كنت على يقين لا يتزعزع بأنه لن يعود، ولكنني اعتقدت لوهلة أنه لن يستمر أيضا، إنه سيظل مغروسا هنا ينبض وجده في العراء إلى أن يموت واقفا »[4]، ويقول: « يموت هنا مكبا فوقي كأن الريح الباردة ذوبت عظامه فجأة فسقط دون أن يعي. وسوف يضحي هيكلا مقددا بالشمس والرمل إلى الأبد. كأنه علامة طريق لا ترشد إلا لضياع بلا قرار»[5].

---

[1] –المرجع السابق، ص 254.

[2] –رواية "ما تبقى لكم"، ص 67.

[3] –المصدر نفسه ، ص 13.

[4] –نفسه، ص 40.

[5] –نفسه ، ص 46.

يضفي غسان في هذه اللوحات الشعرية أبعادا انفعالية، فينجح في إبراز وتوضيح العلاقة بين حامد والمكان (الصحراء)، فيوصل القارئ إلى أن الصحراء قاسمت البطل حامد همومه، وتمزقه بين الأخت التي خلفها في حضن زكريا "النشن"، وبين أمله وفردوسه المشتهى الأم، ولهذا نجد انزياح غسان في سرد أحداث روايته، ورسم لوحاتها يقوم على «تداخل مونولوجاتها بخواطر مريم تداخلا يوحي بالتشابه حينا، وبالتوازي حينا آخر، مريم تسمح لزكريا الخائن بامتلاكها والصحراء تسمح للعدو بامتلاكها، وحامد يحبهما معا» [1].

لا تبقى الصحراء في ذهن حامد المعبر الوحيد إلى المبتغى، بل يُلصِقُ بها الكاتب صفات الغموض والمزاجيه، فيبرزها في صورة المخلوق الذي يبتلع في الليلة الواحدة عشرة من أمثال حامد.

إنّ الصحراء هنا لم يكن حضورها كما في "رجال في الشمس"، تسير في خط واحد، خط المأساة والحزن والموت بل نجدها تحتضن صراع حامد مع العدو في حركته الإيجابية الوحيدة الممكنة اتجاه الأم، فهي «جسر العبور إلى الذات»[2]، ولهذا يصورها غسّان في لوحات عديدة مخلوقا يمارس وظائفه الحيوية، بإحالتها إلى كائن حي يشارك البطل أحزانه وعذاباته من وجهة وأحزانه ومسراته من جهة أخرى، فهي تعلن عن وجودها مع مطلع الرواية، وعن وجودها الفاعل في لوحات نابضة بالحياة والحيوية، إضافة إلى إمدادها لحامد بكل أسباب الحياة والأمل، «ذلك الجسد المترامي على حافة الأفق ... ولم يعد ثمة إلا هو والمخلوق الموجود معه، وفيه يتنفس بصفير مسموع ويسبح بجلال في بحر من العتمة المرصعة ... ودون أن ينتابه خوف أو تردد استلقى على الأرض وأحس بها تحته ترتعش كعذراء» [3].

وفي لوحة أخرى يقدم الكاتب حامد في صورة يبين من خلالها تمزق البطل إذ يقول: «وأخذ يغوص في الليل مثل كرة من خيوط الصوف مربوط أولها إلى بيته في غزة طوال ستة عشر عاما لفوا فوقه خيطان الصوف حتى تحول إلى كرة، هو الآن يفكها تاركا نفسه يتدرج

---

[1] –حركية الإبداع، خالدة سعيد، ص 245.

[2] –رواية "ما تبقى لكم"، ص 08.

[3] –المصدر نفسه، ص 17–18.

في الليل»[1]، ولكنه يغادر موقع الانتظار والتمزق عندما يفك خيوط الكرة، قاصدا فضاء خلاصه متحركا نحو الصحراء ليرتمي في حضن الأم هناك بالأردن، والملاحظ مما سبق أن لغة غسّان لغة تعتمد على الجمالية والشعرية. وهي لغة مشحونة بالذاتية والتمزق الذاتي لغة تجسد الشخصية بكل أبعادها النفسية من شوق وحنين.

وفي مشهد تصويري آخر يرسم غسان لوحة تصف إطلاق الجندي الإسرائيلي إشارة ضوئية كي يُكتشف، يقول: «كنت أعرف أنّ ذلك سيحدث، فقد انطلق شهاب أرجواني صغير من وراء الهضبة، وأخذ يتسلق العتمة مندفعا بنطات عصيبة جارا وراءه ذيلا مقطعا من الشرر الأزرق، حتى إذا ما استنفد جهده، انفجر بصوت أجوف، وتحول إلى سحابة بنفسجية متوهجة ظلت معلقة بصورة ثابتة على علو منخفض في نهاية نصف قوس من الدخان الأبيض، رسمه انقذاف الشُّهب، ثم أخذت السحابة تغيم شيئا فشيئا وتمطر شررا صغيرا، لقد أضيئت الأرض فجأة وبدت غامضة أكثر مما كانت وغير حقيقية على الإطلاق»[2]. نجد الكاتب يغرق في تفصيلات الصورة، والتي شكل بها عناصر اللوحة معتمدا على التصوير اللوني و الانزياحات البلاغية المجسّدة لحقيقة المشهد رغم أن الحدث ثانوي ويشتغل على هامش السرد الروائي للأحداث، اعتمد الكاتب في صورته الوصفية على توظيف النعت في صياغة لغوية بديعة، والتي تعد مقوما أساسيا في اللغة الشعرية من خلال الانزياحات مثل "انفجر بصوت أجوف"، "تمطر شررا صغيرا"، "أضيئت الأرض فجأة بدت غامضة أكثر مما كانت".

لم تقتصر اللغة الشعرية على اللوحات المبثوثة في ثنايا الرواية، بل كانت الشعرية سمة أسلوبية في هذا الخطاب يظهر بعضها فيما يلي:

- «فيما غاص المعسكر وراءنا بصمت أسود» [3].
- « كتلة من الغضب المشلول ... بصوتها الفولاذي المكتوم» [4].

---

[1] – رواية "ما تبقى لكم ، ص 14.

[2] – نفسه، ص 47.

[3] – نفسه، ص 24.

[4] –نفسه ، ص 24.

- « وكان انهيارا صامتا يجتاح بدني، فيحطمه من الداخل»[1].
- «وأخذ الزورق المثقل يهتزُّ فوق سطح العالم الأسود المضطرم»[2].
- « فيما كنت أحدق في اللهب الأزرق المتأجج عبرت فكرة عاصفة في رأسي»[3].
- «قطعة الصراخ الجهنمية التي ستجعلك زجاجة حليب بشريه ليس أكثر»[4].
- « وصمت وعاد الانتظار ينمو من جديد ممتدا بيننا كقطعة حديد .. وكانت مخالب الليل قد خلت أسطحة المعسكر، فأخذت السماء ترتفع ببطء كأنها نسر ثقيل في لحظات انطلاقه ونبع المستقبل كله في جبيني للحظة خاطفة كـــبرق يضيء أمدية من المجهول الراعب»[5].
- «في ذلك الضوء الرمادي الكريه الذي يشبه سطح ظليل»[6].

- «كأنه يتجه إلى نفس الدرجة التي يتجه فيها إلى الأشياء المحيطة بنا، والمغسولة بالضوء الرمادي الثقيل» [7].
- «تركنا على رصيفها المحطم، نستمع إلى صوت الصمت المنعم بالغربة الوحشية والمجهول يدق ... يدق يدق»[8].

فالمتأمل في بناء الصور الوصفية التشخيصية في الرواية يجد أن غسان يجنح إلى توظيف اللغة الشعرية، منحرفا بذلك عن اللغة العادية المألوفةإلى اللغة الفجائية غير المألوفة، والتي رسم بها معالم الشخصيات الخمسة في الرواية "حامد زكريا، مريم، الصحراء، الساعة"، والحقيقة الظاهرة في خطابه أنَّه حمّل لغته طاقات إيحائية، فكانت بحق أقدر لغة على نقل تفصيلات هذه الصور الموحيّة، المليئة بالدلالات والرموز القائمة على تراكيب غنائية وإيحائية، فالانزياحات

---

[1] – رواية "ما تبقى لكم ، ص 27.
[2] – المصدرنفسه ، ص 56.
[3] – نفسه ، ص 57.
[4] –نفسه، ص 57.
[5] –نفسه، ص 62–63.
[6] –نفسه، ص 64.
[7] –نفسه، ص 63.
[8] –نفسه، ص 64.

باعتبارها سمة أسلوبية في رواية "ما تبقى لكم" تسعى إلى أن تكون طرفا مؤثرا فاعلا، يؤدي دورا مهما في الارتقاء بالمتلقي والخروج به من نمطية اللغة، والابتعاد بها عن اللغة الواقعية الفوتوغرافية الرتيبة، إلى مستوى آخر ساهم في تكوين واقع العمل السردي القائم عند الكاتب على الخيال المطلق «هو المستوى الانزياحي الذي يتيح له تسخير لغته لمعان جديدة كثيرة تحي مواتها، وتوسع دلالتها، وذلك بالاضطراب بها في مضطربات بعيدة لا عهد للغة المعجمية بها»[1]، فيستفز بذلك القارئ، ويمتحن قدرته على الربط والفصل فيما بين الأشياء المتباعدة أصلا.

ج- الرمز في الرواية:

إن من أهم خصائص اللغة الشعرية اعتمادها على الرمز، باعتباره انزياحا عن التصريح، فالرواية كلها تصوير رمزي للوضع الفلسطيني لفترة الخمسينات وأوائل الستينات، والتي ميزها الشتات.

لقد استخدم الكاتب اللغة الرمزية الموحية، فهي الأداة التعبيرية التي تتشكل من خلالها تجربة غسان الروائية بما تحمل من دلالات وإيحاءات ومعان وحالات نفسية. إنّ الرموز من أقرب الأدوات التي تستعين بها اللغة الانزياحية للتعبير عن رؤى الكاتب وتجربته، و لم تكن السمة الرمزية في "ما تبقى لكم" لفظية، بل كانت معظمها شخصية وعلائقية.

1- رمز حامد:

يأتي حامد الشخصية الرئيسة في الرواية التي استغرقت كل الشخصيات الأخرى، وهو رمز الكيان الفلسطيني المحبط والمفجوع والمتـــردد، وهـــو يُقدمُ على خلاص فردي حـــتمي «وأراد وهو يهبط السلم، أن يستمع إلى أي نداء، أن يلحقه صوت مريم: عد يا حامد»[2]، يترجم هذا في حقيقته خلاص جماعي، فالأم عند حامد هي الأرض المغتصبة، وهذا على خلاف ما كان في رجال في الشمس، فوجهتهم في الخزان كانت نحو" كويت النفط"، وهي إشارة إلى الاهتمام بالخلاص الفردي بعيدا عن هم الأمة.

---

[1] –في نظرية الرواية، ص **106–107**.

[2] –رواية "ما تبقى لكم"، ص **15**.

يبقى حامد رمزا للتمرد والثورة الفلسطينية في وجه الاحتلال، وهو في مساره الإيجابي في الرواية يحاول تغيير الواقع السياسي بانتصاره على خصمه في عمق الصحراء بعد اقتناعه بحتمية المواجهة.

2- رمز مريم:

مريم أخت حامد، ترمز في حركة انزياحية إلى كل ما أفرزته الهزيمة من أوضاع للأسرة الفلسطينية، ابتعدت عن بيتها ومدرستها وطموحاتها وأرضها «أنت أرض خصبة أيتها الشّيطانة، أرض خصبة أقول لك، أرض خصبة مزروعة بالوهم والمجهول»[1]، إلا أن قتلها لزكريا يكسب شخصيتها تحولا رمزيا جديدا، فالأول يؤكد بأن المرأة الفلسطينية «ليست صورة فلسطين فحسب، بل هو رمز لأرضها عندما تثور على مغتصبها»[2]، والثاني رمزية الجنين الذي اختزنته الأرض الخصبة، فكان سببا رئيسا في ثورتها ضد زكريا «هل حسبت أنني تزوجتك لتنجبي لي ولدا أيتها العاهرة؟ ... وانفتحت فجأة تلك البوابات الرهيبة من اللحم الطري، التي كانت تغلق عيني» [3]، فالمولود معطى رمزي في الرواية يجسد الامل والاستمرار في الصراع الدائر بين أبناء المقاومة والخونة

3- رمز زكريا:

شخصية زكريا رمز الفلسطيني الجاحد بأرضه، وهو يدل الضابط الصهيوني على الفدائي سالم « أخذ زكريا يصيح: "أنا أدلكم على سالم"، إلا أن سالم فوت عليه أن يكون خائنا حقيقيا، فتقدم ثلاث خطوات ثابتة ووقف » [4]، وكذا اغتصابه لمريم في غياب أخيها حامد وتدنيس شرقها ومحاولة إجهاض وليدها الأمل ، فزكريا هو «الوعي الفلسطيني في خبله الذي أدانه غسّان، إنّه الضمير في عدم قابليته للإفاقه فحسب، بل في عدم إحساسه حتى السقوط الفردي» [5]، والكاتب ينعته بأوصاف بشعة وذميمة، تقوم على تيار الوعي لكن

---

[1] –المصدر السابق، ص 27.

[2] –قضية الأرض في الرواية الفلسطينية، الصالح نضال، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2002م، ص 52.

[3] – رواية "ما تبقى لكم"، ص 68.

[4] –المصدر نفسه، ص 55.

[5] –رعشة المأساة، سام اليوسفي يوسف، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، سنة 2002م، ص 25.

كنفاني لم يسند لها صوتا خاصا، بل ترك لغة الأفعال تنوب عنه، كما اكتفى بتصوير تفكيرها السلبي والعدائي إزاء أبناء وطنه.

4- رمز الصحراء:

وهي من الشخصيات الصامة، التي يوظفها الكاتب كرمز للأرض المحتلة، فهي فضاء مكاني كان شاهدا على الحركة الإيجابية نحو مواجهة حامد للجندي الإسرائيلي، فهي تمثل المرحلة الانتقالية، التي تتوسط الخيانة ومرارة الانتظار في غزة، ومحاولة بلوغ الطهر الفلسطيني "الأم"، «منذ اللحظة التي أحسست فيها بخطواته الأولى على الحافة عرفت أنه رجل غريب، وحين رأيته تأكدت من ذلك، كان وحيدا بلا سلاح، وربما بلا أمل أيضا ورغم ذلك فعند لحظة الرعب الأولى، قال إنّه يطلب حبي، لأنه ليس باستطاعته أن يكرهني»[1]، فالصحراء في الرواية ورغم حرّها وصقيعها وانبساطها المخيف الغامض، شكّلت مادة رمزية وسمة في سرد الرواية، حيث قامت على استغراق الحركة الإيجابية في بحث حامد عن استعادة الذات الضائعة في غزة.

تمكن غسّان من خلال روايته أن يشرح الواقع الفلسطيني بعمقه لفترة الستينيات، ونعزو ذلك لملكة الكاتب الروائية، وعلو حسه الفني باستخدام الإيحاء والترميز الشخصي الفعلي في بناء الرواية، فمواجهة حامد للجندي في خاتمة الرواية كناية عن مواجهة الفلسطيني لعدوه المغتصب، هي الطريق الوحيد الذي يكفل له استمرار وجوده في الحياة أو بداية عودته إلى الأرض، فالمواجهة عند غسان كانت قدر محتوما لنيل الحرية، يقول: «خيل إلي أنه لو مر بعيدا عني مترين فقط، لانتهى كل شيء بسلام، ولكن يبدو أنه كان يتجه إلي مباشرة كأنه يقصدني قصدا»[2].

[1] – رواية "ما تبقى لكم"، ص 21.

[2] –المصدر نفسه، ص 48.

أما العلاقة الثانية فتمثلت في مواجهة مريم لزكريا، فالروائي يقدم شكلا آخر لصلة الفلسطيني بأرضه، وبهذا أمكن القول بأن الرواية «تبدأ بالدنس بالسلب وتنبثق منه، ولكن الطهر يحاوره ولا يدعه يفلت من قبضته حتى ينتصر عليه» [1].

5- رمز الساعة:

إن الكاتب لا ينظر إلى الزمن السلبي (النعش) كعنصر خارجي، وإنما ينظر إليه بوصفه جزء لا ينفصم عن عالمه الذاتي، هذه الساعة التي سرقها حامد وخلّفها لمريم أسيرةَ دقاتها المتتالية، هذه الدّقات التي انحرفت عن وظيفتها الزمنية فعمّقت الإحساس بالخيانة وثقل الانتظار السلبي من جهة، وبتعلقِ المحبِ للأخ المغيَّب في الصحراء هناك من جهة أخرى.

يجمع الكاتب بين رمزي (الساعة النعش) و(الساعة اليد)، ويوجد بينهما في نقطة التقاء سلبي، كان يعيشها حامد مع مريم في غزة، يقول: « و لم يبق منه إلا أصوات خطوات معدنية تدق على الجدار بلا نهاية مثل عكاز فقد اتجاهه، و لم يبق لي ما أفعله إلا عدُّها» [2].

لم تقتصر لغة الكاتب على توظيف الرموز الشخصية المجسدة للواقع الفلسطيني في تشكيل إشاري لبناء روايته، بل استخدم ما يعرف بتراسل الحواس، بهدمه للمألوف والمزاوجة بين الحواس على نحو يسد عجز اللغة النمطية التي تستوقفها خصائص الحواس وضرورة التقيد بها، يقول: «وكان انهيارا صامتا يجتاح بدني فيحطمه من الداخل» [3].

«صراخ مجروح ينبعث من بين فخديها حيث طوت راحتيها كأنها تخفي شيئا» [4].

«فيما غاص المعسكر وراءنا بصمت أسود» [5].

«ووراءه مضغت مغاليق البنادق أشداقها بصوتها الفولاذي» [6].

« كان الصمت ثقيلا » [7].

---

[1] –رعشة المأساة، سامي اليوسفي، ص 25.

[2] –رواية "ما تبقى لكم"، ص 21.

[3] – المصدر نفسه ،ص 26.

[4] – نفسه، ص 23.

[5] –نفسه، ص 23.

[6] –نفسه، ص 23.

[7] –نفسه، ص 27.

ففي العبارات المذكورة آنفا انزياحات عن المألوف، بتبادلٍ بين الحواس، فالصمت وهو من مجال حاسة السمع يتلبس باللون الأسود، وهو من مجال حاسة البصر، وكذلك الأمر في الصراع المجروح، حيث أن الصراخ من مجال حاسة السمع، ينعت بالمجروح وهو من حاسة البصر.

والملاحظ أن المزاوجات الحسية عند الكاتب اشتغلت في مجال حاسة السمع كثيرا، ولعلها إيحاءٌ بصوتٍ فلسطينٍ صامتٍ، وصوت عدو مدوي، فتجربة غسّان الروائية خرقت حدود الحواس، وتجاوزت مجالات إدراكها لتستحيل أداة تعبيرية تترجم دواخل الروائي، وتستنطق عمق الواقع الفلسطيني المتناقض.

د- الانزياح الإيقاعي في الرواية:

لعل إثباتنا لشعرية اللغة في رواية "ما تبقى لكم" يمر عبر إثبات الإيقاعية لهذا العمل الروائي، الذي نجده يزخر بالموسيقى على اختلاف روافدها، إذ استمدت اللغة الإيقاعية حركتها في الخطاب من عناصر عديدة ومختلفة أهمها التكرار والسجع ...الخ، يقول الكاتب:

- «زوجتك أختي مريم، زوجتك أختي مريم على صداق قدره، على صداق قدره، عشرة جنيهات، عشرة جنيهات، كله مرجل، كله موجل» [1].

- «سألت بلا وعي من هو ... زكريا زكريا، زكريا» [2].

أما ما يتكرر على امتداد الرواية لازمتان وهي: «تدق. تدق ... تدق» [3]، ونجدها حاضرة كإيقاع زمني، يكشف مخبوء النص وجو القلق والخوف، وقرب الصدام في سياق الرواية، ليختم بها غسان نصه بقوله: « و لم تصمت إلا حين جاءت خطواته مثلما كان دائما خارج ذلك النعش المعلق فوق الجدار: تدق في جبيني إصرارها القاسي الذي لا يرحم. تدق فوقه مكونا هناك قطعة من الموت، تدق، تدق، تدق» [4].

---

[1] – رواية "ما تبقى لكم ، ص 14، 23، 25.

[2] – المصدر نفسه، ص 23.

[3] – نفسه ، ص 19، 23، 28، 31، 32، 42، 50، 63.

[4] –نفسه، ص 70.

أما الثانية، فهي «لو كانت أمكِ هنا» [1]، تعمل هذه اللازمة الإيقاعية في رواية غسان على تقليص المسافات بين الشخصيات الأربعة حامد ومريم وزكريا، والأم، كما نلحظ في الصفحة (15) تكرارا بطريقة هستيرية مركزا على حرف "لو"، إعلانا منه على رغبته في منع ما وقع من عار سيظل يلاحقه في وعيه واللاوعيه.

لقد تناغمت في ذات المقطع الروائي البنية الإيقاعية مع أعماق النص في الإيحاء بجو الصدام والندم والقلق، أو مشاعر الخوف والحزن التي تولدت عن ممارسات مريم وزكريا، ورفض حامد لها، ولعل هذه التكرارية اللفظية أثارت جوا من التوتر الحاد، والذي شكّل نقطة انطلاق وتخلي حامد عن زمن الانتظار. كل هذا يتوافق والجو العام للرواية القائمة على ثنائية الخيانة والشرف وقيمة الصراع بينهما.

ومن مشاهد الإيقاع النغمي قول الكاتب وقت طرحه لساعة اليد في الصحراء «وأخذت تتك في أعماقي بصوت حزين مهجور مثل قلب معدني صغير في جسد عملاق، حتى إذا ما هجرتها خطواته تماما، مضت تستغيث مسحوقة في الدوران الجهنمي للسماء السوداء المرصعة كأنها تترقب انقضاضا مجنونا، وشيئا فشيئا ضاعت هي التي كانت مهمتها الوحيدة في الكون أن ترشده أمام الزمن الحقيقي الصامد بلا حركة وبلا صوت» [2].

لقد تشكّلت البنية الإيقاعية من عناصر نغمية متنوعة منها، اعتماد الكاتب على الصور الصوتية الموحية بالمعنى والإحساس، والتي أشاعت جوا خاصا بدا أشبه ما يكون بالموسيقى التصويرية المصاحبة للحدث، يكسب عطف الذات المتلقية مثل: الإكثار من النعوت، قصر الجمل، وتشابه الحروف التي تترجم مشاعر حامد وهو يلقي بساعة اليد في الصحراء، فالنعوت مثل "حزين، مهجور، صغير، السماء السوداء المرصعة، انقضاضا مجنونا" تسهم في ترسيخ البعد السلبي والبؤس المطبق على حركة الشخصيات .

ومن الإيقاع المتولد عن الجناس والسجع في الرواية ما يلي:

---

[1]– رواية "ما تبقى لكم ، ص **15**، **18**، **20**، **59**، **62**.

[2] – نفسه ، ص **36**.

«تحت تلك الدقات الرهيبة للعكاز الذي فَقَدَ اتجاهه، وبين أصابعك، يديك، شفتيك، وتحت عينيك، خلعت خمسا وثلاثين سنة من حياتي سنة سنة قطعة قطعة »[1].

«لقد ضاعت يافا أيها التعيس، ضاعت، ضاع فتحي، وضاع كل شيء»[2].

«أنت يا وردة المنشية بأكملها الطموحة المتعلقة، ذات الأصل والفصل»[3].

« مجرد دراع: مرة تضاجع أمي ومرة مضرجة بالموت»[4].

«الجسد اللانهائي الذي يحب ويكره ولا ينسى المنتسب المطوىّ على زمن... الحب والصمت، العنف والغضب »[5].

استعان الكاتب في هذه التراكيب بالصور الصوتية والإيقاعية، لتحقق الإيقاع النغمي بالسجع والجناس والتكرار، فقد حضر السجع بشكل واضح وهو يتردد في الرواية، فيأتي مكونا للغة السرد، فالسجع في "أصابعك، يديك، وشفتيك، عينيك"، وتكرار صوت الكاف في نهاية الجمل، وهو من الأصوات الشديدة المهموسة، الأمر الذي جعل الإيقاع يتناسب والمشهد بجوه النفسي، وما يهيمن عليه من اضطراب في الذات وقلقها بسبب انغماس مريم في رغبة عابرة مع زكريا، بحضور دقات الساعة النعش التي تعلن كل دقة وجود حامد الضمير المغيب هناك في الصحراء.

أما الجناس، فيتحقق في قول الكاتب «ذات الأصل والفصل»[6]، وهذا ما يكسب السياق نغما موسيقيا، كما نجده كذلك في «تضاجع ... مضرجة»[7]، والتي يترك الروائي من خلالها المتلقي حبيس الأصوات الشديدة الانفجارية التي تتساوق والبعد الدلالي.

---

[1] – رواية "ما تبقى لكم "، ص 25.

[2] –نفسه، ص 39.

[3] –نفسه، ص 40.

[4] –نفسه، ص 44.

[5] – نفسه ، ص 58.

[6] – نفسه ، ص 40.

[7] – نفسه ، ص 44.

وبهذا نجد التكرار والسجع والجناس مكونات نصية أعطت للرواية بعدًا إيقاعيا، عبرت الذات الساردة من خلالها عن الأجواء النفسية المتداخلة، والمتصارعة، وعمق التجربة الروائية لدى الكاتب. فما الإيقاع إلا جزء فاعل في تشكيل اللغة الشعرية التي مكّنت غسّان في هذه الرواية من كشف حجم المأساة وكذا مكنونات النفس البشرية، باحتمالات تعبيرية كانت بالأمس القريب بعيدة عن المجال الروائي، قامت على أسلوب الانزياح، أهمها الصورة الفنية والرمز والغموض والإيقاع، لتكون لغةُ الرواية، لغة الذات ولغة الموقف ولغة الفرد، تُوظفُ لغاية التكييف الدلالي، وكذا لخدمة الحبكة الروائية.

٥- مكونات الخطاب السردي:

1- تداخل الأحداث:

ينحرف غسان بروايته عن الشكل التقليدي المعروف، ويخلف وراءه الاعتماد على التسلسل الزمني الخطي الذي يسهل عملية التصرف في الأحداث إلى ذلك التأليف الشبكي لها، والقائم على الانتقال المفاجيء من حال إلى حال، فـــ« هيكل الرواية يقوم على الانطلاق من وضعية ومواقع للأشخاص في هندسة معينة للعالم في لحظة معينة، ولذلك كان الأبطال أشخاصا ومسارات في الوقت نفسه، وكانت الملامح قابلة للحركة أوعدمها.وإعادة ترتيب الاحداث وفق التسلسل الزمني هو إعطاء الرواية بنية خيطية أو خطية، بينما بناؤها شبكي»[1]، وما إشارة خالدة سعيد بالعودة إلى المعيار (بناء خطي)، إلا إبراز لقيمة الانزياح الهندسي في البنائية الشبكية للأحداث.

إن اعتماد غسان على البناء الشبكي لأحداث الرواية يذكي نار الشعرية بوضوح في الكتابة السردية، فانتقاله من الأحداث الحاصلة بين (حامد/الصحراء) و(مريم/زكرياء) و(حامد/الجندي الإسرائيلي) يجتمع في ذات الروائي الناشطة بتيار وعيها في أذهان كل الشخصيات من جهة، ومن جهة أخرى لأن ما يجول في ذهن كل منهم مرتبط بالآخر، «فأحيانا نجد أنفسنا حيال حدث مرتبط بشخصيتين ولا يتوضّح إلا إذا عرفنا موقف

[1]- حركية الإبداع، خالدة سعيد ، ص243.

كل منهما من هذا الحدث، ولذلك نجد غسان يستعمل طريقة توارد الخواطر»[1]، وبهذا النهج البعيد عن لمسات الروائي التقليدي يخط غسان طريقة المبدع الجديد بالنُظُم الشعرية المتسللة إلى الخطاب الروائي، فتكون بذلك أقدر على تجسيد الواقع والذات في آن واحد.

والأكيد في هندسة الأحداث عند غسان على هذا النحو، أنها لم تكن انزياحا لذاته، ولا تعلقا بأهذاب التجديد الزائف بعيدة عن التوظيف الدلالي، بـــــل كانت رسما لـــ« خطوط التشابك والصراع بين نوازعه الباطنة وشروطه ومطامحه، ويحدد موقعه ومساره في هذا التشابك وقد استطاع أن يحقق هذه الإضاءات العميقة بفضل اقتصاد رمزي، وهندسة تنتمي إلى هندسة القصيدة الحديثة كما عرفت عند كبار شعرائها، أي القصيدة التي تكثف بالرمز خطوط الحركة وتعري التناقض راصدة الوضعية الإنسانية»[2]

إن آلية الانزياح المنظم تبين ديناميكية الواقع وكيف تولد الحياة من العدم في صورة مخالفة لأفق توقع المتلقي، فحامد غادر غزة بوعي مستلب ممزوج بالاغتراب، وهو لا يختلف عن أبطال "رجال في الشمس"، خرج ليبـــحث عن الأمنية الضائعة، إلا أن غسّـــان يرميه في مـــرض الشك القاتـــل ويفجـــعه في كـــل أمـــل قريب « هل أنت واثق أنها لم تتزوج هي الأخرى"» [3]، والثابت في السياق أن اختيار هذا النسق البنائي للأحداث يخدم المضمون ويرتبط به ارتباط الدال بالمدلول، فغسان يحمل في فكره الثوري إيمانا مطلقا بإيجابية المستقبل، ولقد استطاع بروايته أن يخلق الرغبة في التغيير الفاعلي للواقع الذي يظهر في قمة الانحطاط والتدهور، فرغم التشرد الذي طارد حامد من خلال ملاحقة التعفن الاجتماعي له، والتمزق الذي عاشته مريم، إلا أنهما في خضم هذا التداخل الحدثي تُولَدُ فيهما الرغبة في المقاومة، وتعود الحياة إلى النبض في صورة (حامد الجنين).

إنّ هذا الشكل الذي بَيّنَ التحليل أنه متماسك رغم انزياحه عن البناء الروائي التقليدي، قد أملاه عليه الحماس الجماهيري من خلال تطور الحركات في المخيمات في تلك

---

[1]– الأدب الروائي عند غسان كنفاني، الباحوري رفيقه ،دار التقدم للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1982، ص 59.

[2] - حركية الإبداع، ص241.

[3]– رواية "ما تبقى لكم"، ص 41.

الفترة، فالشكل الفني هو وليد المضمون، وهو انعكاس لفترة معينة عاشها، «ولدرجة وعيه خلال تلك الفترة بأن الوعي والحماس اللذين كتب بهما "أم سعيد" لم يتوافر بعد عند كتابة "ما تبقى لكم"»[1]، وعليه ظلت القيمة الانزياحية قائمة بظهور البطل غامضا زئبقيا في زاوية الرواية، دون قدرة من المتلقي على التنبؤ بحركة الشخصية.

2- حركة الإطار الزمكاني:

إن التعامل الانزياحي لغسان مع المكان في روايته، خوَّل للجماد اكتساب خصائص إنسانية، فالتداخل في مواقع المخلوقات لديه أظهر الصحراء كائنا إنسانيا ينبض بالحياة، ويتمتع بصفاته، « فجأة جاءت الصحراء، رآها الآن لأول مرة مخلوقا يتنفس على امتداد البصر غامضاومريعا وأليفا في وقت واحد»[2]، فغسان لم يستغن عن المكان باعتباره شخصية فاعلة ومؤثرة في حركية الأحداث، ولعل هذا الخروج عن المالوف كان سر الإبداع عنده، فالروائي يرسم لوحة للصحراء على امتداد الرواية، فتتداخل فيها شعرية الأشياء وما تضفيه الشخصية من مشاعر على الموجودات من حولها، وبالتالي تنتقل إلى أمر جديد لا يدرك إلا بحالة شعورية جديدة، فالصحراء لم تكتف باحتواء الأحداث وتقبلها، بل ساعد في توجيهها، حيث «تتعاطف وتتحالف معه ضد العدو المحتل، فحاد بعد تغلغله فيها أحس بالأمان وذاب عنه الخوف وتلاشت هـــــواجسه، وأصبح أكـــثر قدرة على المـــواجهة وبذل حياته من أجل القضية»[3].

إنّ الصحراء رغم قساوتها تبقى ملاذا لحامد، فهي تنتشله من ماضيه بكل ذله واستسلامه وعذاباته، والتي لازمته طيلة ستة عشر سنة، فبمستواها الكنائي عن الموصوف –الملاذ المحتوم- تُستخدم كمفرد مكاني بطبيعتها وتكويناتها لتشكل أداءً روائيا يستطيع جدب القارىء إلى حقيقة المعاني التي يقصدها، ففي السلسلة الروائية لم نقف في فقرات الرواية على وصفية المكان المعزولة والمنفصلة عن الشخصيات، بل وقفنا على تداخلات بين (الحدث والمكان) و(الشخصية والمكان)، فاختيار حامد لحب الصحراء لم يكن فيه مخيرا، فهذا كل ماتبقى له

[1] –الأدب الروائي عند غسان، الباحوري رفيقة، ص **64**.

[2] – رواية "ما تبقى لكم، ص**13**.

[3] – الأدب الروائي عند غسان، الباحوري رفيقة ، ص **126**.

كسبيل للخلاص، فـــ« ليس بمقدوري أن كرهك، ولكن هل سأحبك؟ أنت تبتلعين عشرة رجال من أمثالي في ليلة واحدة، إني أختار حبك، إني مجبر على اختيار حبك ليس ثمة من تبقى لي غيرك» [1].

إنّ الإطار المكاني –**الصحراء**– في ما تبقى لكم كان على عكس روايته الأولى، إذ تمثل هنا رمز السعادة والاستبشار وقد ذهب عنها كابوس العجز والانخذال وأصبحت الآن حبلى بأحلام وآمال، تفتح ذراعيها لهذا الشاب المغامر، فكانت كائنا متفاعلا، وهذا ما جعل حامد يتخذ منها بديلا عن عالم الأسرة المتعفن [2].

وبهذا يكون كنفاني قد خلق روابط مكانية إنسانية بعيدة عن مجرد الحيز المادي عبر قوانين نصية خاصة في روايته، فاشتغال الصحراء ببعدها الانزياحي جعلها إنسانية بامتياز في ديمومة التغير الشعوري، فـــ« هي أرض الخطر حيث لاعلامات ولاماء ولاظل، وهي الجسد الذي يحتضن خطوات حامد والصدر الدافىء الذي يريح رأسه عليه»[3]، إلا أنه ورغم التناقض نجد حامد في تعامله مع الصحراء يغلب صورة الكائن البشري الأقرب إلى (الأم /الحبيبة)، وفي هذا التشكيل الروائي تتموقع كمكون ضدي لفضاء السلب (البيت والساعة النعش)، والذي لم يعد موطن الآمان والراحة، بل راح بؤرة عفن تفوح منها رائحة الماضي بكل مآسيه وانكساراته، « وحين صفق الباب فقط سمعت الساعة تدق ثماني دقات كأنها تقرع الباب مرة أخرى لوكانت أمي فقط هنا» [4].

إن البيت نقيض الصحراء، وعلى الرغم من التناقض الحاصل بين جوهر البيت المجسد للأمن والسكينة، وجوهر الصحراء المشكل من عناصر التيه والخوف والقحط، فإن اشتراكهما كان في استغراق حامد بحركته السلبية في البيت وبحضور الساعة النعش، والإيجابية في عمق الصحراء، فالبيت والصحراء يحملان خصائص يُعجِّل تنافرهما بـــ«تأسيس فضاء

---

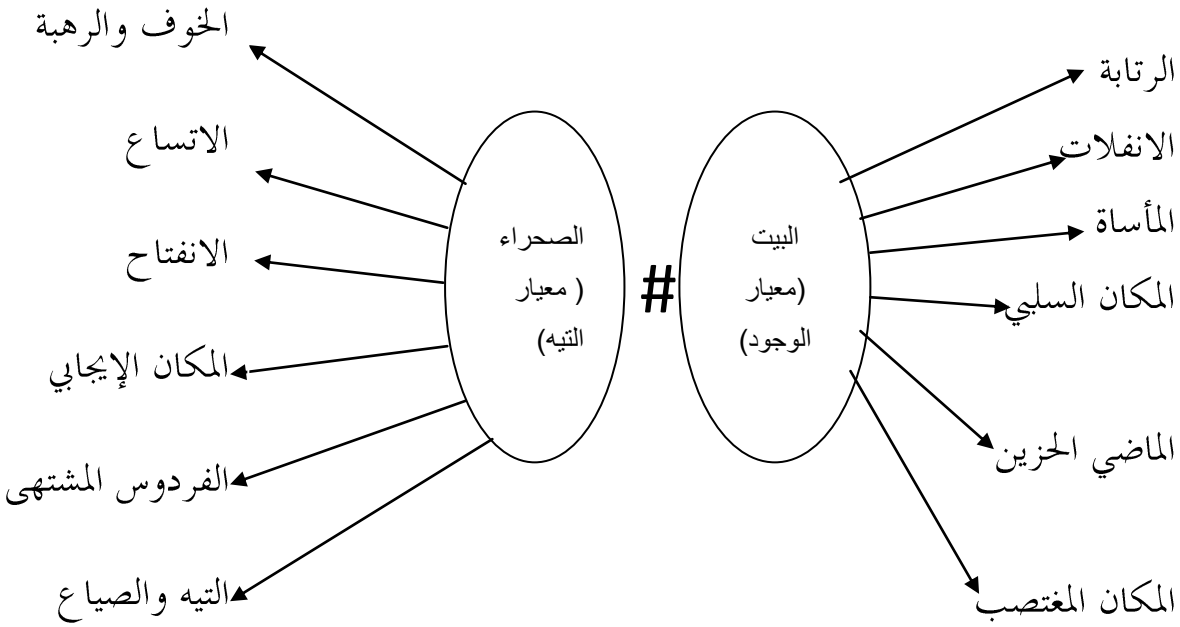
[1] –رواية "ما تبقى لكم"، ص **18**.

[2] –الأدب الروائي عند غسان، الباحوري رفيقة، ص **57–58**.

[3] -حركية الإبداع، خالدة سعيد، ص**245**.

[4] –رواية "ما تبقى لكم، ص**27**.

روائي لايخضع لرؤية حيادية بقدر ما يخضع لهيمنة رؤية متكاملة من القيم الإيديولوجية والجمالية والفلسفية»[1].



مخطط التنافرية المكانية(البيت /الصحراء)

إن الزمن في رواية " ماتبقى لكم" يتحدد بليلة واحدة من بدأ الغروب« صار بوسعه أن ينظر مباشرة إلى قرص الشمس معـــلق على سطح الأفق يذوب كشعلة أرجوانية تغطس في الماء »[2]، وتنتهي بشروق الشمس« أضاء شعاع الشمس الضيق المتسرب من النافذة خطا رفيعا من الدم»[3]، إلا أن تيار الوعي يفقد الزمن هذه الخاصية الفزيائية في الرواية عبر تشكلات مختلفة لسير الزمن الروائي، فهو« زمن مكثف بمعنى أنه لايتفق مع الزمن الواقعي الذي يمكن أن تستغرقه أحداث الرواية، فالروائيون يختصرون في كلمة واحدة أحداثا قد تستغرق من الزمن الواقعي مدة طويلة»[4]

[1] -شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص19.

[2] -رواية "ما تبقى لكم"،ص13.

[3] – نفسه، ص70.

[4] – تيار الزمن في الرواية العربية المعاصرة، محمود محمد عيسى، ص29.

والزمن في الرواية جاء حاملا لمعنيين بقيمة إيجابية وأخرى سلبية، فهو صراع زمني على امتداد خطين متوازيين يستمران إلى نهاية الرواية، ويتمثل هذا في ثلاثة عناصر: الساعة الحائطية في البيت (النعش) ساعة اليد يحملها حامد، وزمن الخطى، فالزمن ذاكرة حقيقية استعان بها غسان باعتبار قوتها الاستحضارية في تجسيد العدو(الساعة النعش +ساعة اليد)، فهي« تشبه نعشا صغيرا أليس كذلك»[1]، وهذا ما يشي بالعدواة الحاصلة بين بطلي الرواية والزمن، فـــ«الساعة تدق في المترل معلنة عن ابتعاد حامد وتوغله في الصحراء، والساعة التي حملها حامد رماها في قلب الصحراء تحمل في طيات دقاتها ذكريات الماضي المليء بالرتابة والموت اليومي البطيء» [2]، وعليه فالزمن الذي اشتغل في النص الـــروائي بقيمته المنكسرة، هو« الزمن الذي يعبر نفسيا عن تحقيق تجربة ذاتية بوعي الزمن مما يكسب العمل بعد جماليا ودلاليا»[3].

خروج حامد من غزة يجسد إمكانية الانفلات من الزمن السلبي(الساعة النعش)، متخدا من زمن الخطى ورغم عشوائيته وبُعده عن القصدية زمنا يقوده إلى الخلاص، يزيد البطل من حدة القطيعة مع الزمن الفزيائي (الماضي الأليم)، ليلقي بساعة اليد، والتي كانت تؤدي دورا سلبيا في رحلة إيجابية، وهوواقع روائي عند غسّان يحاول من خلاله التحول الفجائي لتكسير رتابة التسلسل الحدثي الزمني في الصحراء، «فجأة بدت لي الساعة غير ذات نفع حيث لا أهمية هنا إلا للعتمة والضوء، وفي هذا العالم الممتد إلى الأبد من السواد القاتم، تبدو الساعة مجرد قيد حديدي يفرز رعبا وترقبا مشوبا»[4]، فالساعة بازدواجية حركتها الروائية، تمثل نافذة تشد البطل إلى الماضي الأليم، وكذا منفذ للخلاص والانفلات نحو المستقبل الزاهر (الأم).

يجتهد حامد بحركته الإيجابية في توسيع الهوة بين زمنيين، زمن يشبهُهُ غسان بصوت العكاز المفرد، وزمن تتجلى إيجابيته وقيمته في حركيته المـــعاكسة لـــزمن الماضي، وهـــــي إشارة

---

[1]–رواية "ما تبقى لكم"،ص19.

[2]–الأدب الروائي عند غسان، الباحوري رفيقة، ص 57.

[3] – الموضوع والسرد مقاربة بنيوية في تكوينية الأدب القصصي، سليمان كاصد، ص264.

[4] –رواية ما تبقى لكم، ص 35.

إلى«الصراع بين الماضي والحاضر، وهو صراع يحتمه ويغذيه الحرص على حلّ مشكل التواصل»[1]، حتى يُحَصّل حامد شعور الاستمرار ويَخلق توافقًا بين ما كَانَهُ في مختلف حلقات تاريخه (الخائف، الهارب من المواجهة)، وبين ما هو كَائِنُهُ اليوم في عمق الصحراء (مشروع ثائر)، تاركا وراءه أسوار الزمن السلبي، «وسجين الماضي منتقلا بذلك من الزمن كخصم إلى الزمن كمشروع حليف، يكون له خير رفيق يوصله إلى بر الأمان»[2]، فقدرة الروائي المبدع في تشكيلاته الزمنية الخارجة عن وجودها الواقعي إلى واقع متخيل، يقدم للنص الروائي امتدادات ثقافية وإديولوجية، ينتجها الكاتب من خلال السرد، بحيث تتعدى معطيات الذاكرة، فيحقق الانزياح الروائي المتعلق بتقنيات التوظيف الزمني والسردي والحواري، إضافة إلى تحقق التجربة الغنسانية منجهة أخرى، فالتغيرات الزمنية تواكب مراحل القص بكل تفاصيلها.

رغم احتفاظ غسان بالترتيب الكرونولوجي للرواية في مكونها التخييلي، إلا أن زمن سرد الأحداث لم يتطابق وزمن فعل الحكاية في أثناء الواقع، فالليلة الواحدة في رواية كنفاني أشارت إلى صيغ الزمن الثلاث :(الماضي والحاضر المستقبل)، فكان حاضرها ليلة واحدة انطلق منها نحو منحيين مختلفين خارقين للزمن المألوف خصوصا الزمن الماضي، والأكيد أن عدم الموافقة هوسر جمالية أحداث الرواية، فـــ« كسر هذه الصيرورة الكرونولوجية قد حدث في الرواية التقليدية لكن ليس بالكثافة والعمق التي استخدم بها في الرواية الحديثة، إذ برزت المفارقة الاسترجاعية والاستباقية بكثرة مع ظهور مدرسة تيار الوعي»[3]، ومَثَلُ الاستباقية في المشهد الذي حاول فيه غسان أن يبعث الحركية في المشهد النهائي بين (مريم وزكريا)، وأن يربطه عبر تيار زمني بمشهد (حامد والجندي)، وكأنه يشرك المشهدين في لحظة زمنية واحدة، فانغراس النصل في قلب زكريا" النثن" لامعنى له إذا لم يقترن زمنيا بانغراسه في قلب الجندي الإسرائيلي، إذن هي رحلة اختزال للزمن والمكان معا ليكون حدثا واحد ، ومن تم نقطة بداية بنجاة حامد وميلاد حامد الجنين.

---

[1] –مفهوم الزمن ودلالته، عبد الصمد زايد ،الدار العربية للكتاب، 1988م، ص 97.

[2] –الطريق إلى الخيمة الأخرى ، ص 78.

[3] –الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، برنارفاليت، ص97.

بهذا يُفقد غسّان الزمن طابعه الفيزيائي، ليتزاح به عن الزمن المحكي إلى زمن الحكي إذ أن «الزمن المحكي لا يوازي الزمن الفيزيائي، وهو ينتقد التصور الكلاسيكي حول الزمن وثلاثية تقسيمه» [1]، وليصبح شخصية خارقة تطارد الأبطال وتكون جانبا فعالا في تحديد مسار حياتهم «فالساعة في "ما تبقى لكم" والتي تحاول أن تضيق الخناق على البطلين وتحصرهم في ذكريات الماضي، قد تكون قوة إيجابية تدفع الأبطال إلى التغيير» [2]. فرغم أن الماضي يمثل تيار الوعي عند حامد، إلا أن الحاضر يصر ليجعل منه نواة التمرد والثورة في وجه المغتصب.

3-تداخل الشخصيات:

رغم أن أحداث الرواية تدور في ليلة واحدة، إلا أن تيار الوعي عند الشخصيات يعمل على توسيع فضاء حركية هذه الشخصيات، وهذا أبلغ صور الانزياح في الرواية المعاصرة، فإذا قارنا بين الحركتين في إطارهما الزماني نلحظ التناقض البين، إذ كيف لساعات أن تستوعب هذا التكثيف الهائل من الأحداث والحركة المستمرة والمتقاطعة لدى الشخصيات، فهناك ما يتحكم في تشكيل الشخصية وحركيتها، فغسان عندما اختزل المأساة الفلسطينية في شخوص غير واقعية، إنما استجاب لظروف وعبر عنها، فالخروج عن نمط الشخصية المألوف لايعني إقصاءها من المشهد الروائي، فهي تمثل المعيار الذي يكسب الشخصية المبتكرة مصدقيتها من جهة، وتكسر الدلالة المستقرة في أذهان الكثيرين، وتجدد مقدراتها التعبيرية من جهة أخرى، فـــ« الشخصية يخلقها الروائي مهما ابتعدت عن الأنماط المألوفة أومهما تميزت بالغرابة، شريطة أن يقنعنا بهذه الشخصية ويقنعها بوجودها وتحركها وطاقتها عل تصوير ناحية النفس البشرية »[3].

يقدم غسان حامد في صورة شخصية خلعت عنها ثوب الخنوع واستسلام، متسلحة بالتحدي المشفوع بمـــقدرات عديدة تمنـــحها وجودا غير محدود في فـــــضاء الخوف والتيه(الصحراء)، وتعمل طاقاتها على معرفة وتحقيق حضور متفرد وبلوغ الخلاص، ليس عبر

---

[1] -تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، الناشر المركز الثقافي العربي، ط1 1989م، ص 71.

[2] -الأدب الروائي عند غسان، الباحوري رفيقة، ص 116.

[3] -الفن والحلم الفعل، جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط2، 1988م،ص116.

التخفي كما في "رجال في الشمس"« مـــهربين في صهريج خائفين كأنهم مخدرات »[1]، بل بمواجـــهة الجندي الإسرائيلي في عمـــق الصحراء، فـــحامد يقصد الزمن والمكان الإيجابيين، « وفجأة بدت لي الساعة غير ذات نفع... وأمامي انبسطت المسافة السوداء عالما من الخطوات غير مربوطة بعقربين صغيرين»[2].

إن شخصيتي حامد ومريم بهذه القيم الانحرافية المفاجئة:

-حامد (من الاستسلام واليأس إلى التمرد فكرة وفعلا).

-مريم (من شبح العنوسة إلى قتل الخلاص المزعوم للحفاظ عل حامد المستقبل).

إنما تكشف إيمان غسان بضرورة عمق التحول بكل أبعاده الداخلية والخارجية والاجتماعية، ويتحدد وضع الشخصيات في الرواية بحسب موقع كل منهم من المحورين الرئيسيين(الزمن /المكان)، ويفك رمز الموقع من طبيعة الحركة المتمثلة في المواجهة والقتل[3].

- شخصية حامد: حركة اختيارية أو هجومية هي بالنتيجة فعل تحرر.
- شخصية مريم: حركة ضرورية بفعل سلطة ذاتية (العنوسة)، هي بالنتيجة زواج مشبوه.
- شخصية الجندي: حركة اختيارية أو دفاعية هي بالنتيجة خسارة.
- شخصية زكريا: حركة اختيارية أو دفاعية هي بالنتيجة خسارة.

ومن هذه الشخصيات ومساراتها في السرد الروائي، يعقد غسان انتقالات مفاجئة من شخصية لأخرى، ومن مكان لآخر، وهو سياق يوظف فيه الروائي تقنية الخط المميز للانتقالات حتى لايتيه القارىء في زخم هذه الانعطافات السردية، فـــ«بنيتها الدينامية القائمة على ضبط المسارات وتقاطعها وآليتها لاتحتمل الإنشائيات، وأي تساهل من هذا النوع هو مجازفة بإيقاع الرواية الخاص، ومن هنا كانت روايته تتميز بالكثافة والغنى وتشترط في القارىء قدرا من التيقظ والتركيز، وتتطلب منه أن يكون في حالة رصد »[4]، ونجد غسان

---

[1]- حركية الإبداع، خالدة سعيد، ص240.

[2]– رواية "ما تبقى لكم"، ص ص 35 /36.

[3]-ينظر: حركية الإبداع، ص248.

[4] –المرجع نفسه، ص241.

يشير في مقدمة روايته إلى هذه التقنية الانحرافية بغية شد القارىء نحو النص، فهو يقر بصعوبة قول كل شيء دفعة واحدة، وهذا ما حاوله في عمله الروائي، فـــ« لامناص منها، لذلك السبب لجأت إلى اقتراح مطروق لتعيين لحظات التقاطع والتمازج والانتقال، والتي تحدث عادة دون تمهيد، وذلك عن طريق تغيير حجم الحروف عند النقطة المعينة »[1]، وهذا مايدخل في إطار للاشتغال الفضائي، والقراءة البصرية للنص الروائي الحديث.

الانتقال الأول: من (الصحراء/حامد) إلى (مريم /زكريا)⇦ «**ومن اللحظة التي أحسست فيها بخطواته الأولى على الحافة عرفت أنه رجل غريب، وحين رأيته تأكدت من ذلك كان وحيدا بلاسلاح، وربما بلاأمل أيضا،قال إنه يطلب حبي لأنه ليس باستطاعته إن يكرهني.** ليس باستطاعتك أن تكرهني يازكريا، فأنت كـــــل ما تبقى لي، اما هو فقد مضى وامحى من هذه الغرفة، ولم يبــق مـــنه إلا أصوات خـــطوات معدنية تـــــدق على الجدار بلانهاية. »[2]،والملاحظ أن غسان جعل علاقة الصحراء وحامد بالخط الداكن، خلاف علاقة مريم وزكريا، والتي كانت بالخط الرفيع، فهو يعلن رفضه لعلاقة العار والانكسار، فـــ«التداخل بين صوت حامد وهو فوق صدر الصحراء وصوت مريم في فراش عرسها يرسم خط العلاقة الجسدية المحسوسة بين حامد وأرضه »[3]، فالزمن بقواه الربطية جعلهما حدثا واحدا برؤى متباينة، فالعلاقة هي حب اضطراري، إلا أن الأول حب إيجابي والثاني يمثل السلبية في أعلى مستوياتها.

الانتقال الثاني: من (سالم /زكريا) إلى (مريم الأخت /مريم العانس)⇦ « **إلا أنه عاد فالتفت إلى زكريا وشيّعه بنظرات رجل ميت باردة وقاسية تعلن عن ولادة شبح.وغاب وراء الجدار هنيهة ثم جاء صوت طلقة واحدة فيما اخدنا ننظر إلى زكريا وكأننا جميعا متفقون على ذلك زكريا. زكريا.** كنت جثة تتوهج داخل ثيابي.وكان الوهج يبقى فيها حتى حين كنت أخلعها وأعلقها عل الجدار»[4]، وفي هذا الانتقال خص المشهد الأول بالخط

---

[1] –رواية "ما تبقى لكم"، ص**11**

[2] – نفسه،ص**21/20**.

[3] –حركية الإبداع، ص **257**.

[4] –رواية "ما تبقى لكم"، ص**24**.

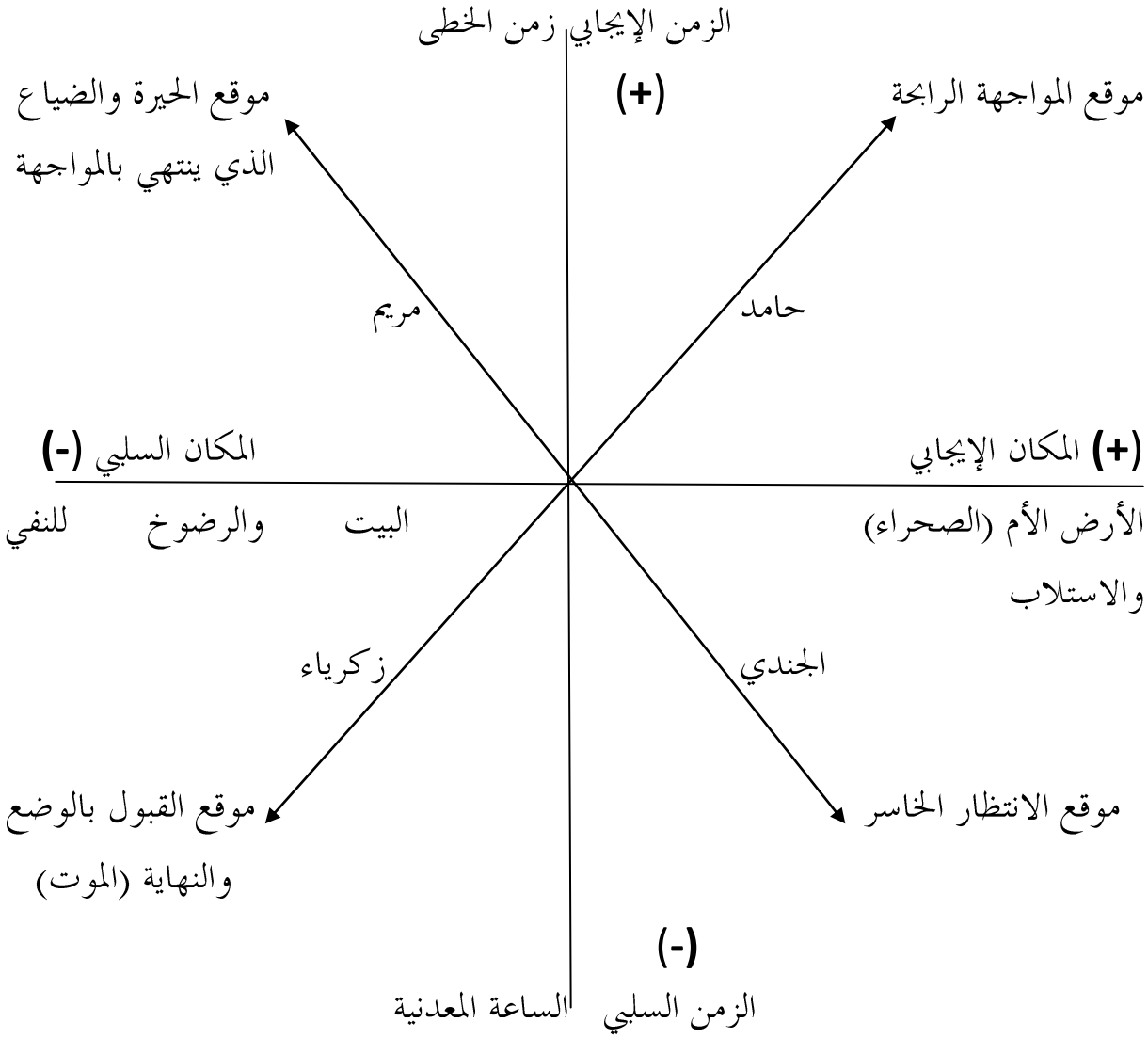
الداكن ليفضح خيانة زكريا للشعب الفلسطيني، وأما الخط الرفيع فكان لمعاناة مريم في صمت مع شبح عنوستها.

الانتقال الثالث:من(مريم/حامد الجنين) إلى(حامد الماضي/حامد المستقبل)⇦« **فوضعت كفي مفروشة فوقه تماما ولكنه ظل صامتا وبعيدا وربما غاضبا وسميته حامدا، إلا أنني تراجعت وأخدت أبكي فجأة، بلاسبب أوبسبب كل شيء دفعة واحدة.** وكنت أعرف أن ذلك سيحدث، فقد انطلق شهاب أرجواني من وراء الهضبة. لقد اضيئت الأرض فجأة وبدت غامضة اكثر مما كانت، وغير حقيقية على الأطلاق»[1].

الانتقال الرابع:من(حامدالثائر/الجندي الإسرائيلي)إلى(مريم الثائرة/زكريا)⇦«**ومن بعيد صفرت ريح صغيرة، ومضت تكنس الرمل قادمة كأنما في سباق، نحونا. وحين وصلتنا غسلتنا بموجة مبكرة من القيظ، فأخد يتحرك في مكانه قلقا.. تحت وقع البريق المرعوب في عينيه، وصرير نصل السكين فوق حدائي.** وجاء مرة أخرى وأمسكني من كتفي وأدارني بعنف فواجهته.كان العالم وراء كفي المطبقتين فوق أذني صامتا، ورأيت شفتيه تتحركان بعنف وسط وجهه الغاضب المتعب، إلا أنني لم أسمع شيئا»[2].

[1] – رواية "ما تبقى لكم" ، ص **47**.

[2] -نفسه، ص**68**.



الشكل (1)

مخطط توضيحي لحركة الشخصيات في الرواية[1]

[1] –حركية الابداع، ص**245**.

إنّ شخصيات الرواية تتحرك في خطوط متقاطعة، وهذا ما يترك الأحداث تتداخل لتجعل الرواية في الأخير حديثا واحدا متلاحما، يقتضي الحضور الذهني للمتلقي حتى لا ينفلت عقد السرد عنده أثناء فعل القراءة، فلا نجد فيها فصولا، فهي تبدأ بحديث تمهيدي لغسان مستثمرا صوت حامد ومريم، ثم يترك المجال بعد ذلك لتيار وعي كل شخصية وخواطرها، من حامد إلى الصحراء مرورا بمريم، وهكذا ينتقل الصوت من الأول إلى الثالث من دون ترتيب الشخصيات، «وقد وجدت ثلاثة أنساق رئيسة من التداخلات تختلف بحسب توالي الأصوات، يضاف إليها نسق رابع هو بمثابة تأليف بينهما هذه الانساق هي:

1- حامد – مريم

2- مريم –الصحراء

3- الصحراء –حامد

4- حامد – مريم – الصحراء.»[1]

يشكل نظام الانتقال من تم التداخل حقلا غنيا بالدلالات، فالأصوات المتداخلة إشارة غلى وحدوية المصير، حيث نجد في الانتقال الثالث (نبض حامد الجنين في البيت) هو الذي يوحي بدلالة الثورة عند حامد المستسلم (بداية الإيمان بحتمية المواجهة مع الجندي الإسرائيلي)، كما أن الانتقال الرابع يقدم دلالة مزدوجة،«فهو يبين موقف مريم من زوجها، لكن يوحي أيضا بموت الجندي الإسرائيلي وذلك بسبب تطابق الوضعين تطابقا تاما، الساعة ومريم والسكين = الصحراءوحامد والعدو وبينهما السكين»[2]

ونخلص من نظام التداخلات إلى معاني تتبدى لنا من خلال المواقع، وذلك أن ترك حامد واختياره الصحراء كملاذ وحيد – الأم- ثم رميه لساعة اليد يترك الرواية تتشكل من قسمن يحددهما تحرك الشخصيات:

[1]– حركية الإبداع، ص252. -

[2] –نفسه، ص257.

فأما الأول، فيمتد ما بين خروج حامد من غزة إلى رميه لساعته، ويكتسي هذه الفسحة الضيقة تيار مريم وحديثها عدة مرات مع زكريا إضافة إلى حضور الزمن – الساعة النعش والساعة اليد –.

أما الثاني، فيمتد ما بين رمي الساعة وقتل مريم لزكريا وتتميز هذه الفسحة بتيار وعي حامد، الصحراء، ومريم، لكن الزمن يحضر بالخطى.

إن جمالية التداخل الحاصل بين الفنون يستمد قوته واستمراره من ذلك التداخل والخرق لأفق المتلقي المقصود من قبل الروائي في عمله الفني، فرغم أن الرواية الشعرية حافظت على مقوماتها الفنية المعروفة في العملية السردية، كالشخصيات والأزمنة، والأمكنة، إلا أنها أخذت من الشعر عناصر أذكت نار الشعرية والجمالية فيها، فارتقت الرواية في تأثيريتها على المتلقي، فأصبحت باعتبار تيار التجديد تسير وفق مستويين: مستوى الرواية النمطية المعيارية (الكلاسيكية)، ومستوى الرواية الجديدة الانزياحية القائمة في مسارها السردي على«خلق اخترقات جديدة في المألوف»[1]، سواء الشكلي أو الفني.

[1]-علاقة القصة العربية بالشعر والقصيدة، بول شارول، مجلة" التبين"، عدد 6، 1993، ص115.

خاتمة

الخاتـــمة:

يزعم جل الباحثين أنّ الخاتمة هي المحطة الأخيرة من أيّ بحث، بيد أنّ الحقيقة خلاف ذلك، فالبحث لا تتشكّل معالمه وترتسم أركانه فيما كتب فحسب، بل هو كذلك تلك الفجوات والفراغات العديدة المسكوت عنها، والتي قد لا يتلمسها الكاتب ويفوته استدراكها، ليأتي القارئ ويجعلها مشروع بحث آخر، وعليه حريّ بنا أن نختم بحثنا بتساؤلات تؤسس لربطٍ خفيّ بين خاتمة الكاتب ومقدمة القارئ المحتملة. لنبعث الحياة في السلسلة الكتابيّة والتأليفيّة.

هذه حقيقة ما خالجني لخطّة الانتهاء من خطّ فصول البحث والبدء في كتابة الخاتمة، التي كانت محطة أجملت فيها نتائج البحث، وحاولت استدراك ما فاتني واستعصى عليّ في صورة تساؤلات موجزة.

نتائج البحث:

1- كان مصطلح الانزياح ضاربا في عمق التراث النقدي والبلاغي حيث تناوله النقّاد والنحويون والبلاغيون بمسميات مختلفة أهمها العدول والذي كان حاضرا في ثنائية المثالي والمنحرف.

2- ارتباط الانزياح بمفاهيم عديدة في الموروث النقدي القديم كالسبق إلى المعاني والتراكيب، وديمومة الابتكار والابتداع وعدم تناهي المعاني.

3- نجد في الدرس البلاغي القديم إدراكا لأهمّية الانزياح، وما ينتجه في نفس المتلقي كاستجابة، وهي المفاجأة التي عرفت عندهم بعنصر الاستفزاز، ففلسفة المصطلح النفسية كانت حاضرة في مصنفات وكتب القدامى، إذ أولوا الاهتمام إلى أثر هذا الإجراء الأسلوبي على المتلقي وعلى عملية التواصل في حد ذاتها، بعيدا عن تعدد المصطلح، والذي أفقد المعرفة لبها وجوهرها في الكثير من المرات.

4- تقاطع مصطلح العدول بمصطلح الالتفات في كثير من مصنفات البلاغيّين و النقّاد، بحكم أنّه يشغل حيّزا كبير في أسلوب العدول، إلا أن ما يعطي الأسبقية لمصطلح على آخر هو شمولية العدول واستغراقه للالتفات.

5- لم يعد الشعر منفصلا عن النثر بل أصبحا فنين متداخلين، فالشعر ابتعد عن كونه شعرا مطلقا، والرواية أيضا، لأن الخطاب صار مزيجا من خصائص قد تبدو متباعدة، ولهذا عدّت رواية"ما تبقى لكم"ممهدة للمواءمة بين الجنسين في الأدب الفلسطيني لاحتوائها طاقة شعريّة هائلة.

6- برز البعد العدولي كمركب فني في جلّ علوم البلاغة، فالعلاقة حاصلة بين العدول ومصطلحات بلاغية عديدة، منها ماهو ظاهر سهل الاستنباط، ومنه ما هو خفي يحتاج إلى كثير من التدقيق والتمحيص للوقوف على القيمة العدولية ، والتي تشكل المركب النصي الجمالي ومن تمّ التأثيري، فلعلم البيان صلة وثيقة بالعدول، هذا الأخير الذي استمدّت منه الاستعارة مثلا قوتها وحركيتها الجماليّة والتأثيريّة في الخطاب.

7- استطاع الانزياح في الخطاب القرآني أن ينقل الصور بجزئياتها لمتلقي سورة الكهف، والعدول القرآني لا يكمن في مجرد توظيف الصورة أو التركيب، لأنّه يشكّل انزياحا في حد ذاته، ولكنه يكمن في الطريقة المعجزة التي وظفت بها في النّص القرآني، ووجودها في المقام المناسب بقيمه المطلقة.

8- الانزياح أسلوب يستمد مصداقيته من مدى تأثيره في المتلقي، وهو بذلك يرسخ لمبدأ المفاجأة والإدهاش. يعطي العنصر غير المتوقع، وغير المنتظر النص قوةً إيحائية تتمكن من دواخل المتلقي وتجعله عنصرا فاعلا في بناء النص، في ظل التأويلات التي تتنامى انطلاقا من الأفكار المسبقة التي يحملها في ذهنه (عنصر الكفاءة)، فهو بهذا يقدم للنص حياة ثانية في أفق تعبيري وفكري جديد، فالانزياح مفاجأة تعبيريّة تتلاشى قوتها بحضور عاملي التكرار ومرور الزمن، فكلاهما يذهب بألق المفاجأة من الاحتمال التعبيري، والذي تميز في بداياته بالتكثيف المفاجأتي.

9- تتأجج حركية الانزياح في المستوى اللانحوي، ففيه يجد المبدع أريحية التعبير والخروج عن المألوف، دون تجاوز ذلك إلى المستوى المرفوض، وكذلك دون الانحدار إلى مستوى درجة الصفر في الكتابة. فالمتكلم يبحث عن استجابة المتلقي التي تتعدى كونها استمتاعا بالانزياحات والابتهاج بها، بل هي استجابة نفعية تتجلى في تقبل القيم الفكرية والمعرفية بتلك التنميقات، والتقلبات التعبيرية المساعدة على رسم الصورة الكاملة للمعنى لدى المتلقي.

10- عملت آلية الانزياح على إلغاء الفروق بين الأجناس الأدبيّة، فانتقلت الشعريّة التي شاعت في الشعر إلى الرواية مثلا، فترتفع درجتها في الخطاب الروائي بارتفاع إبداعيّة وقدرة الكاتب الإنتاجية، ويقل حضورها إذا مال المبدع إلى الواقعية واختار أسلوب الكتابة الفوتغرافية، وبالتالي يمكن للنثر أن يرتقي إلى فن الشعر ويحاكي شعريته، في صورة خروجه عن مألوف الرواية وأسلوبها، إلا أن هذا الهدم لحدود الأجناس الأدبية يجب أن يحفظ لكل جنس خصوصياته درءً لعبثية التأليف والإبداع.

11- تتأرجح كل الأنماط الأدبية بين سلطة المعيار في مستواه الغيابي، وبين لذة الانزياح في مستواها الحضوري كحقيقة موضوعية ثابتة تؤسّس لتوظيف جديد متنوع، وهي ثنائية حددت ماهية التحولات والتبدلات التي لحقت بالنص، فالسؤال الذي يشتغل في خلفية المشهد الكلامي، ما ماهية المعيار أو القاعدة أو الأصل الذي يتزاح عنه المبدع ؟ فينتج نصا جديدا بشكله ومضمونه لا ندرك مكنونه إلا بإدراكنا لمعياره وقاعدته، إذ لايمكن إدراك حقيقة الضوء إلا إذ أدركنا حقيقة الظلام.

12- بروز إشكالية تحديد ماهيّة المعيار بحكم أنّ الانزياح ديمومة مستمرّة متغيّرة، لا تستقر على حال إذ تنشد المفاجأة وإدهاش المتلقي.

13- يتضمن مفهوم الصّورة والتركيب قدرا من الغموض، لكونهما تركيبين انزياحيين معقدين تعقيد الذات الشاعرة، كما تتكون من عناصر عديدة مثل: الخيال ، اللّغة، الشعور والإيقاع تؤلّف تشكيلا يستمر ابتعاده عن الوضوح بقدر.

14- يحرص كل مبدع على إيجاد مسحة من الغموض في إبداعه سواء في المستوى الدلالي أو الإيقاعي لاستفزاز وتحريك حبّ التّطلع لدى المتلقي بغية العثور على المعنى المفقود بداية في

ثنايا النّص، هذا دون إفلات المتلقي –شريك العملية التواصلية– لإدراك الغموض بدوره العكسي ، أو بالأحرى السلبي، الذي قد يجعل إيجاد المعنى المفقود شيئا صعبا.

15- إذا كانت المسافة الجمالية تشتغل في خط مستقيم أفقي يبدأ من المتكلم وينتهي إلى المتلقي ، وتمثل آنية التواصل– باعتبار القارئ المعلوم–، فالمساحة الجمالية يمكن أن تشكل الفضاء الأوسع، فهي مستوى الأريحية التي يتحرك فيها المنشئ للكلام –باعتبار القارئ المجهول–، وعليه فالمساحة الجمالية مستغرقة للمسافة الجمالية.

16- تَكَفلَ أسلوب الانزياح بخلخلة الخطاب عامة، ونقل العادي إلى ماهو غير عادي،كاستعارة الجامد وغير العاقل من عالمهما، إلى عالم الإنسان لتحريك الجامد وإفهام غير العاقل، فالوصول إلى المعرفة يقتضي ثنائية الشعور واللاشعور عند الإنسان، وحتما هذا ما يقابله في معرفة حقيقة النّص بناء وموضوعا بثنائية (المعيار/الانزياح).

17- الغالب على الصورة الاستعارية هو تكثيفها وبروزها في شكل مركب متباعد الأطراف. ويُقرُّ هذا باللا إنتماء لدى الشاعر إلى عالمه المحيط به، إذ تراءت له الأشياء متباينةَ الأطراف، ليستقل كل طرف منها بكيانٍ خارجي، خصوصا أنَّه عاش بعيدا بروحه عن المجتمع الإنساني، فذاب في الطبيعة وجزئياتها، واحتمى بسروها وسنديانها وحيوانها ، فأسس بهذه الرؤية الانزياحية والفلسفية لانتماءٍ جديد إلى فضائه المقدس (الغاب).

18- انتهج الشّابي مبدأ الخروج عن المألوف في شعره سواء في الشكل أو المضمون، فكان انحرافه في بنائية القصيدة ومضمونها، انحرافا لداخله النفسي في واقع شعري.

19- من أهم أسباب الانزياح عن الرتب الأصلية في الخطاب الشعري عند الشّابي، معنيان هما التخصيص والتوضيح إضافة إلى المحافظة على النغم الموسيقي.

20_ تشبّع الرمز الشعري عند الشّابي بالمفهوم الفلسفي، فانزاح بذلك عن الرمز من منظور الشعر القديم، حيث كان الرمز عند الشاعر لغة الرؤية الشاملة الباطنية والغامضة، خصوصا عندما يتعلق الأمر بالرمز الخاص.

21- أسهمت المنافرة الرمزية ولو بشكل قليل في كسر السياق الأسلوبي الإيحائي، ومنعت الرتابة والنمطية من شرف المكون النصي، والذي كان سيذهب بماء النص وجمالية النظم، مما

أثار التوتر لدى الشاعر ، وهو ينتقل من رأي إلى ضده، كما كشفت عن مشاعر الشابي و رؤاه المتناقضة، ولعل استخدام أسلوب التنافر في شعره مربوط أساسا بمحور الصراع القائم بين المدينة والغاب من جهة، وبين المستعمِر والمستعمَر من جهة أخرى.

22- ميل الشابي للألوان الباردة في اللّوحة الشعريّة على حساب الألوان الساخنة، ويكون بذلك اقتفى آثار الخطاب القرآني الذي عادت فيه الغلبة للألوان الباردة و المحايدة (الأبيض والأسود)،كما نجده لا يعتمد في صوره اللّونية على التنافر اللّوني، إذ لم يكن شائعا رغم أنّ توظيف رمز اللّون جاء عنده مخالفا لتوظيف الشعراء القدامى.

23- جاء التكرار -السمة الأسلوبيّة- بشكل أفقي وعمودي عند الشابي، أخضعه لإيقاعات وإيحاءات موسيقيّة تعكس ملامح رؤيته النفسيّة والفلسفيّة، التي كانت تكشف عن موقفه الحقيقي من الحياة والسكوت والطبيعة من خلال سياقات وبناءات أسلوبية متنوعة على مستوى الحرف والكلمة والجملة.

24- نجد الزمن الذاتي حاضرا في كل المشاهد القصصيّة في رواية"ما تبقى لكم"، فهو يمثل الخيط الرفيع الذي يشدّ كل الأحداث و الشخصيات والأماكن، ولايتلمّس حركته إلا المتمرس بتقنيات الكتابة الروائية. فالزمن الفعلي – ليلة واحدة- تتجاوز بمداها الحكي الابتدائي، فتتجه نحو أزمنة مختلفة لترسم مسارا روائيا جديدا.

يبقى الانزياح في ذاكرة النص مرجعا أساسا في كونه الإبلاغي والجمالي التأثيري، فهو جوهر كلامي له حرمة الفعل والفاعل والمبتدأ والخبر في قيام الجملة، هو منبع الحياة الجمالية والشعرية المتجدد الذي لاينضب، وما حركته واشتغاله الدؤوبان في الخطاب إلا وجه آخر لتبدلٍ وتغيرٍ في مفهوم المعيار وماهيته، وهذا ما لم أستطع أن التحول به إلى خانة النتائج، حيث بقي ماثلا في ذهني في صورة التساؤل المزمن، بل تنامي إلى حد الإشكالية.

وأخيرا ننوه بدور الدراسات الأسلوبية، والتي صححت في أذهاننا مسائل نقدية عديدة، وأتاحت لنا فرصة حسن التعامل مع النص، وحسن إلحاقه بعمق الذات المنتجة له، وبهذا يمكن القول بأن فهم حقيقة الانزياح هو فهمٌ لحقيقة عمق المبدع.

" والله من وراء القصد، وهو حسبنا ونعم الوكيل"

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم (رواية حفص)

المصـــــادر والمراجـــــــــع:

الكتب العربية المؤلفة والمترجمة.

1-أبو القاسم الشابي حياته وشعره،يوسف عطا الطريفي،دار الأهليّة للنشر والتوزيع 2009م.

2-إتجاهات البحث الأسلوبي،شكري عيّاد،دار العلوم للطباعة ، الرياض 1985م.

3-إتجاهات الحركات في الشعر العربي الحديث،سلمى الجيوسي،مركز دراسات الوحدة العربية،ط1،بيروت 2001م.

4-أخبار أبي تمام،الصولي أبو بكر،تح:خليل عساكر ورفيقيه،مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر،ط1،القاهرة 1937م.

5-الأدب الروائي عند غسّان كنفاني، الباحوري رفيقه،دار التقدم للنشر و التوزيع،ط1،تونس1982م.

6-أدب الكتاب، للصولي، عنيّ بتحقيقه وتعليق حواشيه:محمد بهجة الأثيري، بطبعة السابقيّة، مصر1341هـ.

7-أساليب الشعريّة المعاصرة،صلاح فضل،دار الآداب،ط1،بيروت1995م

8-الأسس النفسية للأساليب البلاغية، مجيد عبد الحميد ناجي،المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع،ط1،لبنان1984م.

9-الأسطورة، راثقين ك.ك،تر:جعفر صادق الخليلي،منشورات عويدات،ط1،بيروت 1980م.

10-أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، حسن طبل، الناشر دار الفكر العربي 1998م.

11-الأسلوب، أحمد الشايب النهضة المصرية ط6 السنة1966م.

12-أسلوبية الرواية ،حميد الحميداني، منشورات دراسات سال ط1 الدار البيضاء 1989م.

13-. الأسلوبية دراسة لغوية إحصائية، سعد مصلوح ط3 عالم الكتب القاهرة 1991م.

14- الأسلوبيات وتحليل الخطاب، رابح بوخوش، مختبر جامعة عنابة الجزائر 2006م.

15-الأسلوبية مدخل نظري دراسة تطبيقية، فتح الله أحمد سليمان، الناشر مكتبة الآداب القاهرة 2005م.

16-الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، دار سعاد الصباح ط4 القاهرة 1993م.

17-الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين السد ج1 دار هومة 1997م.

18-الأسلوب والأسلوبية، هاف غراهام، تر: كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية ط1 بغداد سنة 1985م.

19-الأسلوب والأسلوبية، محمد بن سعد اللويمي ،مطابع الحميضي ط1 السعودية 2005م.

20-الإشارات والتنبيهات، الجرجاني ركن الدين ،دار الكتب العلمية بيروت 2002م.

21-أشكال التخييل من فتات الآداب والنقد، صلاح فضل، مكتبة لبنان ط1 بيروت 1996م.

22-أصول النقد، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصريةط7 القاهرة 1964م.

23-أصول الشعرية العربية(نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري)، الطاهر بومزير مرفم للنشر الجزائر 2007م.

24-إعجاز القرآن، الباقلاني، تح: السيد أحمد صقر، ط دار المعارف بمصر (د.ت).

25-إعجاز القرآن البياني ودلائل مصدره الرباني، صلاح عبد الفتاح الخالدي، الناشر دار عمان ط1 سنة 2000م.
26-إعجاز القرآن وأثره في تطور النقد الأدب، علي مهدي ،زيتون دار المشرق بيروت 1992م.
27-الإعجاز البياني في صيغ الألفاظ، الخضري محمد الأمين، مطبعة الحسين الإسلامية ط1 مصر 1993م.
28-إعراب القرآن الكريم وبيانه محي الدين الدرويش دار بن كثير للطباعة والنشر والتوزيع ط3 دمشق بيروت 1992م.
29-الأعمال الشعرية الكاملة أمل دنقل دار العودة ط2 بيروت 1985م.
30-الأعمال الكاملة أدونيس (جزءان) دار العودة ط1 بيروت 1971م.
31-الأغاني الأصفهاني أبو الفرج ط الساسي مطبعة التقدم مصر 1323م.
32-أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي الدار التونسية للنشر سنة 1970م.
33-الأفكار والأسلوب دراسة في الفن الروائي أ.ف تشيتشرين تر: حياة شرارة وزارة الثقافة بغداد 1978م.
34-الإكسير في علم النفس للطوفي حققه عبد القادر حسين الناشر مكتبة الآداب في القاهرة (د.ت).
35-الانزياح الشعري عند المتنبي قراءة في التراث النقدي عند العرب أحدهما مبارك الخطيب دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع سوريا اللاذقية 1983م.
36-الانزياح في التراث النقدي والبلاغي أحمد محمد ويس إتحاد الكتاب العرب ط1 دمشق 2002م.
37-الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية أحمد محمد ويس المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط1 بيروت 1981م.
38-الإنسان المتمرد، ألبير كامو، تر:نهاد رضا منشورات عويدات ط3سنة 1983م.

39-الإيضاح في علوم البلاغة الخطيب القزويني دار الكتب العلمية ط1 بيروت 2003م.

40-البحث الأسلوبي عيد رجاء ط منشأة المعارف بالإسكندرية 1993م.

41-البحث البلاغي عند العرب بين التأصيل والتقييم، شفيع السيد، دار الفكر العربي القاهرة.

42-بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، تر:فريد أنطونيوس عويدات بيروت ط1لبنان 1971م.

43-البرهان في علوم القرآن، ابن وهب، تح: أحمد خديجة مطبعة العافي ط1 بغداد 1967م.

44البرهان في علوم القرآن، بدر الدين محمد الزركشي، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم مكتبة دار التراث القاهرة (د.ت).

45-بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب1999م.

46-البلاغة تاريخ وتطور، شوقي ضيف، دار المعارف، ط3 سنة 1980م.

47-بلاغة التراكيب دراسة في علم المعاني، توفيق الفيل، مكتبة الآداب القاهرة 1991م.

48-بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، سلسلة عالم الفكر الكويت 1992م.

49-البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1984م.

50-البلاغة والأسلوبية عند السكاكي، محمد صلاح زكي أبو حميدة 2007م.

51-البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، حسن تاظم، الناشر المركز الثقافي العربيط1 الدار البيضاء 2002م.

52-بناء لغة الشعر جون كوهن تر: أحمد درويش، مكتبة الزهراء القاهرة.

53-البنيات اللسانية في الشعر، ليفن صامويل، تر: الوالي محمد التوازي خالد، منشورات الأكاديمي المغرب1989م.
54- البنية الإيقاعية للشعر العربي كمال أبو ديب دار العلوم ط1 بيروت 1974م.
55-بنية اللغة الشعرية، جون كوهن، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر ط1 الدار البيضاء 1986م.
56-بيان إعجاز القرآن، الخطابي ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن تح: محمد أحمد خلف ومحمد زغلول، دار المعارف ط3 مصر 1976م.
57- البيان في روائع القرآن، حسان تمام، ط عالم الكتب القاهرة 1993م.
58-البيان والتبين، الجاحظ أبو عثمان تح: محمد عبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ط1 القاهرة 1948م.
59-تأويل مشكل القرآن، ابن قتيبة نح: السيد أحمد صقر، دار الرجاء إحياء الكتب العربيةط1 القاهرة 1986م.
60-تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، الناشر المركز الثقافي العربي، ط1 1989م.
61-تحليل الخطاب الشعري، فتحي رزق الخوالدة، دار أزمنة للنشر عمان 2006م.
62-تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، نعيم اليافي، دار صفحات للدراسات والنشر، ط1 دمشق 2008م.
63-التطور المبدع، برجسون هنري تر: جميل صيليبا، اللجنة اللبنانية لنشر الروائع ط1بيروت 1981م.
64-التفكير البلاغي عند العرب، حمادي صمود، الجامعة التونسية، ط1 تونس 1981.
65-التفكير اللساني في الحضارة العربية، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب ليبيا ط2 1986م.
66-التفسير الكبير، فخر الدين الرازي، دار الفكر سنة 1981م.

67-تلخيص الخطابة، ابن رشد ابو الوليد، تح: عبد الرحمان بدوي، وكالة المطبوعات للكويت دار القلم بيروت (د.ت).
68-التلخيص في علوم البلاغة، جلال الدين القزويني، شرح عبد الرحمان البرقوقي دار الكتاب العربي بيروت ط2 سنة 1932م.
69-تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ابن رشد أبو الوليد تح: محمد سليم سالم المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية القاهرة 1972م.
70-تيار الزمن في الرواية العربية المعاصرة، محمود محمد عيسى، شركة الأمل للطباعة والنشر،ط1،القاهرة، 1991م.
71-الجامع لأحكام القرآن، القرطبي دار عالم الكتب للطباعة، الرياض 2003م.
72-جدلية الحركة والسكون، سعودي النواوي، مطبعة مزوار الوادي، ط1 الجزائر2003.
73-جماليات الأسلوب والتلقي دراسة تطبيقية، موسى ربابعة، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، أربد الأردن 2000م.
74-جماليات التحليل الثقافي (الشعر الجاهلي نموذجا)، يوسف عليمات، وزارة الثقافة ط1 الأردن 2004م.
75-جماليات الصورة االفنية في الأدب العربي، فايز الداية، دار الفكر ط2 بيروت 1996م.
76-جواهر البلاغة، السيد الهاشمي، الناشر المكتبة العصرية ط1سنة 1999م.
77-جوهر الكنز، ابن الأثير تر: محمد زغلول ،سلام منشأة المعارف بالأسكندرية (دت).
78- الحداثة في حركة الشعر المعاصر، خليل الموسى، مطبعة الجمهورية ط1دمشق1991م.
79-حركية الإبداع، سعيدة خالدة، دار العودة ط1بيروت 1979م.

80-حلية المحاضرة في صناعة الشعر، الحاتمي أبو علي محمد بن الحسين تح: جعفر الكتابي دار الرشيد بغداد1979م.

81-الحياة الأدبية بعد ظهور الإسلام، محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الجيل بيروت1990.

82-خزانة الأدب، البغدادي عبد القادر تح: عبد السلام هارون، الناشر مكتبة الحانجي ط4 القاهرة 1997م.

83-خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية1984م.

84-الخصائص، ابن الجني أبو الفتح عثمان تح : محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر بيروت (دت).

85-الخطابة من كتاب الشفاء، ابن سينا تح: محمد سليم سالم، وزارة المعارف العمومية القاهرة 1954م.

86-الخطيئة والتكفير، عبد الله محمد الغدامي، الهيئة المصرية للكتاب ط4 مصر 1998.

87-دائرة الإبداع مقدمة في أصول النقد، شكري عياد، دار إلياس ط1القاهرة1987م.

88-دراسات عن الشابي، محمد كرو، الدار العربية للكتاب طرابلس 1984م.

89-دلائل الإعجاز، الجرجاني، علق عليه محمود شاكر، مكتبة الخانجي ط2 القاهرة1989.

90-ديوان الأعشى شرح وتعليق، محمد حسين، الناشر مكتبة الآداب بالجماميزت(دت).

91- ديوان البحتري، مطبعة هندية بالموسكي، مصر ط1 السنة 19911م.

92-ديوان بدرشاكر السياب، "رسالة من مقبرة"، دار الحرية ط2 بغداد 2000م.

93-ديوان حسان بن تابت تح: وليد عرفات، طبعة أمناء سلسلة حب التذكارية لندن السنة 1971م.

94-ديوان الحطيئة برؤية وشرح ابن سكيت دراسة مفيد قميحة، دار الكتب العلمية ط1بيروت 1993م.

95- ديوان جميل بثينة دار بيروت للنشر والطباعة بيروت 1982م.

96-ديوان الفرزدق، شرحه وقدم له: علي فاغور، دار الكتب العلمية، ط1 بيروت، 1987.

97-ديوان محمود درويش، دار العودة ط8 بيروت 1981م.

98-ديوان محمد عفيفي" النهر يلبس الأقنعة، السعودية مطبعة المدني 1994م.

99-رؤيا الحداثة الشعرية نحو قصيدة عربية جديدة، محمد صابر عبيد، الناشر أمانة عمان الكبرى ط1سنة 2005م.

100-رسالة في الفرق بين الترسل والشاعر، الصابي أبو إسحاق تح: محمد عبد الرحمان ضمن كتاب : قراءة جديدة لتراثنا النقدي ط النادي الأدبي الثقافي بجدة 1990م.

101الرسالة الموضحة الحاتمي تح: محمد يوسف نجم دار صادر ط1 بيروت1965م.

102-رعشة المأساة سامي اليوسفي دار كنعان للدراسات والنشر دمشق 2002م.

103- الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة نصر، دار الأندلس دار الكندي ط1 بيروت 1978م.

104- الرموز في الفن والأديان والحياة، فيليب سيرنج تر:عبد الهادي عباس، دار دمشق ط1 سوريا 1992م.

105-الرمزية في الأدب الحديث أنطوان غطاس كرم دار الكشاف بيروت 1940م.

106- رواية "ما تبقى لكم" ،غسان كنفاني، مؤسسة الأبحاث العربية ط3 لبنان 1983م.

107-الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، برنار فاليت، تر:

عبد الحميد بورايو، دار الحكمة الجزائر،2002م.
108- روح المعاني، الآلوسي شهاب الدين، دار إحياء التراث العربي، بيروت لبنان.
109- الزمان الوجودي بدوي عبد الرحمان دار الثقافة ط3 بيروت 1976م.
110- زمن الشعر أدونيس دار العودة ط2 بيروت 1978م.
111- زهر الآداب وثمر الألباب، الحصري القيرواني تح:علي البجاوي عيسى البابي الحلبي ط1 السنة 1953م.
112-سرّ صناعة الإعراب، ابن جنّي،تح:مصطفى القارون ط1 1954م.
113-سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، تح:عبد المتعال الصعدي، مكتبة صبح القاهرة 1953م.
114-السياق و النص الشعري من البنية إلى القراءة، علي أيت أوشان، دار الثقافة الدار البيضاء المملكة المغربية ط1 2000م.
115-الشابي وجبران، خليفة محمد التليسي، الدار العربية للكتاب ط5 تونس 1978م.
116-شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، الناشر الدار الكتاب العربي ط2 بيروت 1994م.
117-شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، ابن هشام تح:محمد محي الدين عبد الحميد طبعة دار الطلائع 2004م.
118-شعب وشاعر، فؤاد نعمات أحمد، الدارالعربية للكتاب، ط3 ليبيا تونس 1977م.
119-الشعر بين الرؤيا و التشكيل، عبد العزيز المقالح، الأطلس للدراسات و الترجمة للنشر دمشق 1985.
120-الشعر العربي المعاصر، عز الدين اسماعيل، دار العودة ط2 بيروت لبنان 1972م.

121- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، إليزابيت درو إبراهيم، الشوش مكتبة منيمة بيروت 1961م.
122-الشعر والشعراء، ابن قتيبة أبو محمد تح: أحمد شاكر، دار المعارف مصر 1966م.
123- الشعرية، تودوروف تر:شكري المبخوت و رجاء بنت سلامة، دار توبقال للنشر ط2 الدار البيضاء 1990م.
124- شعرية الخطاب في التراث النقدي و البلاغي، عبد الواسع أحمد الحميري ط1 2005م.
125-شعرية المكان في الرواية الجديدة- الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجا- ، خالد حسين، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض 2000م.
126-الصمة بن عبد الله حياته وشعره، خالد عبد الرزاق، دار المناهج عمان 2003م.
127-الصورة الشعرية عند عبد الله البردوني، وليد منشورات اتحاد الكتاب العرب ط1 دمشق 1996م.
128-الصورة الشعرية في الكتابة الفنية ، صبحي البستاني، دار الفكر ط1 1986م.
129-الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ،جابر عصفور، المركز العربي ط3 بيروت 1992م.
130-الصورة والبناء الشعري عبد الله محمد محسن دار المعارف بيروت 1983م.
131-الضرورة الشعرية دراسة أسلوبية، السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس ط3 بيروت 1983م.
132-الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ، يحي بن حمزة العلوي مطبعة المقتطف 1914م.
133-الطريق إلى الخيمة الأخرى ، عاشور رضوان ، دار الآداب ط2 1981م.

134-الظاهرة القرآنية، مالك بن نبي تر: عبد الصبور شاهين دار العروبة ط1 القاهرة 1958م.

135-العاطفة والإبداع الشعري دراسة في التراث النقدي عند العرب ،عيس علي العاكوب، دار الفكر المعاصر ط1 سوريا دمشق السنة 2002م.

136-العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر، مصطفى السعدني، ط منشأة المعارف بالإسكندرية 1990م.

137-علم الأسلوب مبادؤه وإجراءاته ، صلاح فضل، دار الآفاق الجديدة ط1 بيروت 1986م.

138-علم الجمال كروتشيه بنديتو تر: نزيه الحكيم المطبعة الهاشمية دمشق 1963م.

139-علم الدلالة محمد مختار عالم الكتب ط5 القاهرة السنة 1999م.

140-علم اللغة للقارء العربي محمود السعران دار الفكر ط2 القاهرة مصر 1997م.

141-علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق ، صبحي الفقي، دار قباء للطباعة والنشر ط1 القاهرة 2000م.

142-علم اللغة والدراسات الأدبية، برند شيلز تر: محمود جاد الرب، الدار الفنية ط1 القاهرة 1991م.

143-علم المعاني دراسة وتحليل، كريمة محمود، الناشر مكتبة وهبة ط1 مصر1997م.

144-العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني تح:محمد قرقزان دار المعرفة ط1بيروت 1988م.

145-عيار الشعر، ابن طباطبا محمد بن أحمد تح:عبد العزيز المانع، ط دار العلوم بالرياض 1985م.

146-غرر الفوائد ودرر القلائد(المعروفة بأمالي المرتضى)المرتضى الشريف تح:محمد أبو الفضل إبراهيم ط1 عيسى البابي الحلبي القاهرة 1954م.

147-الغموض الشعري في القصيدة العربية الحديثة،دريد يحيى الخواجة، ط1 دار الذاكرة حمص 1991م.
148-الغموض في الشعر العربي الحديث،إبراهيم رماني،ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر (د.ت).
149-فصول في علم اللغة العام، دي سوسير تر:أحمد نعيم،دار المعرفة الجامعية الإسكندرية (د.ت).
150-فلسفة البلاغة بين التقنية والتطوّر،رجاء عيد،ط2،الناشر منشأة المعارف الإسكندرية.
151-فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني،مصطفى عبده،ط2،الناشر مكتبة مدبولي،القاهرة 1999م.
152-فن البديع،عبد القادر حسين،ط1،دار الشروق 1983م.
153-فن الشعر من كتاب الشفاء ابن سينا.
154-فنون الأدب،إتش بي تشارلتن،تر:زكي نجيب محمود،ط1،لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة 1945م.
155-في بنية الشعر العربي المعاصر ،محمد لطفي اليوسفي، سراس للنشرتونس 1985م.
156-في البنية ودلالة ،سعد أبو الرضا منشأة المعارف الإسكندرية 1990م.
157-في سمياء الشعر، القديم محمد مفتاح ط دار التنوير بيروت 1985م.
158-في الشعرية، كمال أبو ديب ط11 مؤسسة الأبحاث العربية بيروت 1987م.
159-في ظلال القرآن، السيد قطب ط23 دار الشروق بيروت 1994م.
160-في نظرية الرواية ،محمد الباردي دار الجنوب للنشر تونس 1996م.
161-في نظرية الرواية، عبد المالك مرتاض، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة الكويت 1998م.
162-في النقد الأدبي، إيليا الحاوي ط5 دار الكتاب اللبناني بيروت 1986م.

163-في النقد الحديث دراسة في مذاهب نقدية و أصولها الفكرية، نصرت عبد الرحمن ط1 مكتبة الأقصى عمّان 1979م.

164-قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر، خليل موسى، منشورات إتحاد الكتاب العرب 2000م.

165-قراءات مع الشابي و المتنبي ابن خلدون، عبد السلام المسدي، ط1 الشركة التونسية للتوزيع تونس 1984م.

166-القارئ في الحكاية، امبرتو إيكو تر:أنطوان أبو زيد، ط1 المركز الثقافي العربي 1996م.

167-قاموس اللسانيات، عبد السلام المسدي الدار العربية للكتاب تونس 1984م.

168-القاموس المحيط ،الفيروز آبادي ط مؤسسة الرسالة بيروت 1986م.

169-القصة في القرآن الكريم، محمد سيد طنطاوي، ج1 ط1 دار النهضة مصر للطباعة القاهرة 1996م.

170-القصة القرآنية الخصائص و الأهداف، علي حسن محمد، ط1 مطبعة الحسين الإسلامية القاهرة 1995م.

171-القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة و الاستشهاد،عبد الله راجع، ط1 منشورات عيون الدار البيضاء 1987م.

172-قصيدة الوديقة، المجموعة الشعرية"منمنمات أليسا"،محمد القيس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1 بيروت 2002م.

173-قضايا الحداثة،محمد عبد المطلب، مكتبة لبنان سلسلة أدبيات ط1 1995م.

174-قضايا الشعر المعاصر ،نازك الملائكة، دار العلم للملايين، ط7 بيروت 1983م.

175-قضية الأرض في الرواية الفلسطينية، الصالح نضال، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2002م.

176-قضية الشعر الجديد ،النويهي، جامعة الدول العربية معهد الدراسات العربية العالية القاهرة 1964م.
177-الكامل في اللغة والأدب، المبرد تح: محمد إبراهيم دار الفكر العربي ط3 القاهرة 1997م.
178-كتاب البديع، ابن المعتز تح:افناطيوس كراتشفو سكي مكتبة المتنبي ط2بغداد 1979م.
179-كتاب الحروف، الفارابي تح: محسن مهدي دار الرق بيروت 1969م.
180-الكتاب، سيبويه تح: عبد السلام هارون ط دار القلم القاهرة 1966م.
181-كتاب الملاحن،ابن دريد تح: عبد إلاله نبهان، ط وزارة الثقافة دمشق 1962م.
182-الكشاف، الزمخشري جار الله مطبعة الاستقامة ط2 القاهرة 1953م.
183-كيف نعتبر الشابي مجددا، الطاهر الهمامي، الدار التونسية للنشر ط1 1976م.
184-لذة النّص،رولان بارت،تر:منذر عيّاش،ط،مركز الإنماء الحضاري حلب1993م.
185-لسان العرب ابن منظورمكتبة دار المعارف مصر 1979م.
186-اللغة المعيارية و الوصفية تمام حسان ط4 عالم الكتب القاهرة 2000م.
187-لغة الشعر رجاء عيد منشأة المعارف الإسكندرية 1985م.
188-لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية، محمد حماسة عبد اللطيف، ط1 دار الشروق 1996م.
189-لغة الشعر العربي الحديث مفهومها وطاقاتها الإبداعية سعيد الورقي الهيئة المصرية للكتاب 1979م.
190-اللغة العربية مبناها ومعناها تمام حسان ط الهيئة المصرية العامة للكتاب 1973م.

191-اللغة فندريس تر:عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاصي الناشر مكتبة الأنجلو المصرية مطبعة لجنة البيان العربي ديسمبر 1950م.
192-اللغة الفنية محمد حسن ط دار المعارف مصر 1985م.
193-اللغة والإبداع عياد شكري محمد ط انترنشينال القاهرة 1988م.
194-الغة والأسلوب عدنان بن ذريل الناشر اتحاد الكتاب العرب دمشق 1980م.
195-اللغة والحضارة محمد مندور منشأة القاهرة الإسكندرية 1977م.
196-لغتنا والحياة عائشة عبد الرحمن دار المعارف مصر(د.ت).
197-اللغة والمعنى والسياق، لايترجون تر:عباس الوهاب ط1 دار الشؤون الثقافية العامة بغداد 1987م.
198-اللون في الشعر قبل الإسلام إبراهيم،محمد علي، ط1، دار بيروس برس طرابلس لبنان 2001م.
199-ما الأدب؟جان بول سارتر تر: تقديم محمد غنيمي هلال نهضة مصر للطباعة والنشر القاهرة.
200-مبادئ الفلسفة رابورت أ.س تر:أحمد أمين ط6 مطبعة لجنة التأليف،الترجمة و النشر القاهرة 1985م.
201-مبادئ اللسانيات أحمد محمد قدور ط1 دار الفكر المعاصر بيروت لبنان 1996م.
202-المثل السائر في أدب الكائن والشاعر،ابن الأثير ضياء الدين،تح:محمد محي الدين عبد الحميد،ط،مصطفى البابي الحلبي،القاهرة 1939م.
203-مجموعة رسائل الجاحظ،ط1،السالي مطبعة التقدم مصر 1324هـ.
204-المجرى الأسلوبي في المدلول الشعري العربي المعاصر،علي ملوحي،ط1،الناشر دار أبحاث للنشر و التوزيع 2007م.
205-مشكلة الفن،زكريا إبراهيم،مكتبة مصر القاهرة 1967م.

206-المصباح في علم المعاني والبيان والبديع،بدر الدين بن مالك،المطبعة الخيرية 1341هـ.

207-معجم الأدباء،ياقوت الحموي،مطبوعات دار المأمون مكتبة عيسى البابي الحلبي،مصر.

208-المعجم الأدبي،عبد النور جبور،ط1،دار العلم الملايين،بيروت 1979م.

209-معايير تحليل الأسلوب،ميكائيل ريفاتير،تر:حميد الحميداني،ط1،دار النجاح الجديدة الدار البيضاء،المغرب 1993م.

210-المعجم الفلسفي،جميل صليبا،ط2،دار الكتاب اللبناني،بيروت 1979م.

211-المعجم الفلسفي،مراد وهبة،ط3،دار الثقافة الجديدة،القاهرة 1979م.

212-معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب مجدي وهبة كامل المهندس،طبع مكتبة لبنان بيروت 1984م.

213-معجم النقد العربي القديم،مطلوب أحمد دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد 1989م.

214-المعطيات الأساسية للحركة السريالية،كاروج ميشيل:أندريه بروتون،تر:إلياس بدوي،دمشق 1973م.

215-مفاهيم الشعرية، حسن نظم، المركز الثقافي العربي،بيروت 1994م.

216-مفاتيح ألسنية،جورج مونان،عربه وذيله بمعجم عربي الطيب البكوش،منشورات سعيدات 1994م.

217-مفتاح العلوم،السكاكي أبو يعقوب،ط2،مصطفى البابي الحلبي،القاهرة 1990م.

218-المفردات في غريب القرآن،الراغب الأصفهاني،تح:مركز الدراسات والبحوت بمكتبة نزار مصطفى الباز.

219-مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي،جابر عصفور،ط2،دار التنوير للطباعة والنشر،بيروت 1982م.

220-مفهوم الزمن ودلالته، عبد الصمد زايد، الدار العربية للكتاب 1988م.
221-مقالة في اللغة الشعرية،محمد الأسعد،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت 1980م.
222-المقدمة،ابن خلدون،ط2،دار الكتاب اللبناني،بيروت 1973م.
223-مقدمة لدراسة الصورة الفنية،عبد النعيم اليافي،ط،وزارة الثقافة،دمشق 1982م.
224-مقدمة للشعر العربي،أدونيس،دار العودة،بيروت 1979م.
225-مناهج البلغاء وسراج الأدباء،حازم القرطاجني،تح:محمد الحبيب ابن الخوجة،ط3، دار الغرب الإسلامي،بيروت 1986م.
226-مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق،ديفيد ديتش،تر:يوسف نجم،دار صادر،بيروت 1967م.
227-من بلاغة النظم القرآني،بسيوني عبد الفتاح،ط1،مطبعة الحسين الإسلامية جامعة الأزهر 1992م.
228-الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري،الأسدي الحسن بن بشير،تح:أحمد صقر،ط2، دار المعارف،مصر 1972م.
229-المواهب الفتحية،حمزة فتح الله،ج2،طبعة المطبعة الأميرية،القاهرة 1908م.
230-موسيقى الشعر،إبراهيم أنيس،ط3،مكتبة الأنجلو المصرية،القاهرة مصر 1972م.
231-موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه،عبد الرضاعلي،ط1،دار الشروق 1988م.
232-الموشح،للمرزباني،تح: علي البجاوي، ط،دار النهضة،مصر 1965م.
233-الموضوع والسرد مقاربة بنيوية في تكوينية الأدب القصصي، سليمان كاصد ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، 2002م.

234-الناي و الريح في صومعة كمبريديج،خليل الحاوي،دار الطليعة،بيروت 1961م.
235-النثيرة والقصيدة المضادة،النادي الأدبي الرياض العربية السعودية 1981م.
236-نحو نظرية أسلوبية لسانية،فيلي ساندريس،تر:خالد محمود جمعة،ط1،دارالفكر سوريا دمشق 2003م.
237-النص الأدبي من أين وإلى أين،عبد المالك مرتاض،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر 1983م.
238-النص و تفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي،حميد سمير،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق 2005م.
239-نظرية الأحلام،فرويد سيجوند،تر:جورج طرابيشي،دار الطليعة،بيروت 1980م.
240-نظرية الأدب،وارين أوستن وويليك رينيه،تر:محي الدين صبحي،ط المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الإجتماعية،دمشق 1972م.
241-النظرية الأدبيةالحديثة،روبي ديفيد وجفرسون آن،ط وزارة الثقافة،دمشق 1992م.
242-نظرية البنائية في النقد الأدبي،صلاح فضل،ط2،مكتبة الأنجلو المصرية،القاهرة 1980م.
243-نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين،الروبي ألفت،ط1،دارالتنوير،بيروت 1983م.
244-نظرية اللغة الأدبية،إيفانكوس،خوسيه ماريا بوثويلو،تر:حامد أبو أحمد،ط1،مكتبة غريب،القاهرة 1992م.
245-نظرية اللغة في النقد العربي،راضي عبد الحكيم،ط1،مكتبة الخانجي،القاهرة 1980م.

246-نظرية المحاكاة في النقد العربي بين النظرية والتطبيق،قصبحي عصام،ط دار التقدم دار القلم العربي،حلب 1980م.

247-نظرية المعنى في النقد العربي،ناصف مصطفى،دار القلم،القاهرة 1965م.

248-النقد الأدبي تاريخ موجز،ويمزات ويليام وبروكس كلينت،تر:محي الدين صبحي،ط جامعة دمشق 1975م.

249-النقد الأدبي و العلوم الإنسانية،جان لوكاباس،تر:فهد عكام،ط1،دار الفكر،دمشق 1982م.

250-النقد المنهجي عند العرب،محمد مندور،ط دار نهضة مصر(د.ت).

251-نقد النثر،قدامة بن جعفر،تح:محمد عبد المنعم الخفاجي،دار الكتب العلمية،بيروت (د.ت).

252-النقد والإعجاز، محمد تحريشي ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2004م.

253-النقد والحداثة،عبد السلام المسدي،ط1،دار الطليعة،بيروت 1983م.

254-النكت في إعجاز القرآن،الرماني،ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن،تح:محمد أحمد الخلف،محمد زغلول سلام،ط3،دار المعارف،مصر 1976م.

255-نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز،الرازي فخر الدين،تح:إبراهيم السامرائي ورفيقه،ط دار الفكر،عمان 1995م.

256-الورقة،ابن الجراح محمد بن داود،تح:عبد الوهاب عزام وعبد الستار فراج،دار المعارف،مصر(د.ت).

257-وشي الربيع بألوان البديع في ضوء الأساليب العربية،عائشة فريد دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة 2000م.

258-وعي الحداثة دراسة في جمالية الحداثة الشعرية،كليب سعد الدين،اتحاد الكتاب العرب 1997م.

259-يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر الثعالبي،عبد الملك بن محمد،ط1،مكتبة الحسين،مصر 1947م.

المراجع الأجنبية:

1- "histoire de la philosophie" E.Brhier paris 1963.

2- "the philosophy of Rhtoric Richards ",I.A,Oxford New york 1971.

3- "Sémantique de la poésie Synecdoques "Tzvetan Todorov .pa.coll.points.Ed.seuil 1979.

4-"Le romantisme dans la littérature européene" coll., Van Thieghem (paul) evolution de l'humanité , edition Albin Michel France 1968.

المقالات والبحوث في الدوريات والمؤتمرات والجرائد:

1-الأسلوب والمعيار،مجلة علم اللهجات وعلم اللغة،عدد 37 سنة 1970م.

2-الإنحراف مصطلحا نقديا،ربابعة موسى مجلة "مؤتة" للبحوث والدراسات مج10، عدد4،سنة 1995م.

3-البحث البلاغي عند العرب،عبد الحكيم راضي مجلة "معهد اللغة العربية" مكة المكرمة عدد 2،السنة 1404هـ/1974م.

4-رسالة الكاتب الدائم لتدقيق التعريب في الوطن العربي،الخطابي محمد،مجلة "اللسان العربي" ،المجلد 10،الجزء 2 ،يناير الرباط المغرب 1973م.

5-الشعرية والخطاب الشعري في النقد العربي الحديث،سعد الغانمي،مجلة "نزوى" العدد3 السنة 2004م.

6-الصوفية والنقد الأدبي،يوسف سامي اليوسف،مجلة "الناقد" العدد8 سنة 1989م.
7-علاقة القصة العربية بالشعر والقصيدة، بول شارول، مجلة التبين عدد 6، 1993.
8-الكتابة عمل انقلابي،نزار قباني،منشورات نزار قباني،بيروت،مجموعة مقالات نشرت في مجلة "الأسبوع العربي" السنة 1975م.
9-اللغة المعيارية واللغة الشعرية،يان موكاروفسكي ألفت روبي،مجلة "الفصول" المجلد 5 العددالأول،سنة 1984م.
10-مدخل إلى علم المصطلح:المصطلح ونقد النقد العربي الحديث،بوحسن أحمد،مجلة "الفكر العربي المعاصر" عدد5 ،بيروت سنة 1989م.
11-معنى الرومانسية في شعر الشابي،محمد العياري،مجلة "الحياة الثقافية".
12-المقدس في شعر الشابي،الباجي القصري،مجلة "الفكر" عدد 5 ،سنة 1997م.
13-من النقد المعياري إلى التحليل اللساني،خالد سليكي،مجلة "عالم الفكر" الكويت،المجلد 23 ،العدد12 ،ديسمبر 1994م.
14-نظرية أبي تمام في الفن الشعري:سحر الإغراب،فهد عكام،مجلة "الموقف الأدبي" العدد 149-150 ،السنة 1983م.

أطروحات و رسائل جامعية:

1-الإلتفات في القرآن الكريم إلى آخر سورة الكهف،خديجة محمد أحمد البناني،جامعة أم القرى،1414/1413هـ (رسالة ماجستير).
2-ظواهر التمرد في الشعر العربي المعاصر،محمد أحمد العزب،جامعة الأزهر،مصر (أطروحة دكتوراه).
3-المرجعيات الفكرية والفنية في شعر عبيد،جامعة بسكرة 2007/2006م (رسالة ماجستير).

4-مظاهر الإبداع الفني في شعر أبي القاسم الشابي،عزيز لعكايشي،جامعة قسنطينة 1981/1980 (رسالة ماجستير).

الفهرس

فـهـــــرس الـبـحـــــــــث

العنوان **الصفحة**

مقدمة .....أ-و

المدخل: الانزياح المصطلح والظاهرة..... 01ـــ18

- المصطلح العربي والثورة اللسانية والنقدية.....05

- الانزياح الظاهرة:.....07

أ- الانزياح ظاهرة كونية.....07

ب- الانزياح ظاهرة أسلوبية.....09

جـــ- الانزياح ظاهرة سيكولوجية.....11

الفـــــــصل الأول: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي.....**19-114**

المبحث الأول: تأصيل الانزياح في الدرس البلاغي القديم 20

- الانزياح ومعنى السبق.....23

- الانزياح وأبدية الإبداع.....25

- تمثلات الانزياح في التراث النقدي والبلاغي.....28

* الابداع.....28

*العدول.....30

*التغيير.....33

*الانحراف.....35

*الخروج.....37

*اللّحن.....39

*شجاعة العربية.....40

*التحويل..... 42
*الانصراف.....43
*الانتقال..... 43
– الشعر والنثر في ميزان القدامى.....45
المبحث الثاني: الانزيـــــاح والقـــــــرآن الكريم.....54
-أسلوب العدول في القرآن الكريم.....57
-صور العدول في القرآن الكريم.....58
*البنية.....59
*الإعراب.....61
*الربط.....62
*الرتبة.....65
*التضام.....66
المبحث الثالث: الانـــــزياح وعلوم البـــلاغة.....70
– القيمة العدولية في علم المعاني. 71
*التقديم والتأخير.....73
*الايجاز والإطناب.....76
*الخبر والانشاء.....79
– القيمة العدولية في التصوير البياني.....83
*المجاز المرسل.....84
*التشبيه المقلوب.....87
*الإستعارة وعدم الملائمة الإسنادية.....89
*الكناية والمعنى الخفي.....92
– القيمة العدولية في علم البديع.....95
*التجريد.....96

*التورية.....99
*الالتفات.....101
المبحث الرابع: الانزياح والضرورة الشعرية.....105
-الضرورة الشعرية.....106
-تعدّد اللّهجات والضرورة.....110
-القيمة العدولية في الضرورة الشعرية.....113

الفصـــل الثاني: الانزياح في الدراسات الأسلوبية الحديثة.....115-208
المبحث الأول: الأسلوبية وتحليل الخطاب.....116
-الأسلوبية البنيوية.....117
-محددات الأسلوب وآليات التحليل الأسلوبي.....120
*الاختيار.....120
. *التركيب.....122
*الانزياح..... 124
المبحث الثاني: النص ما بين المعيار و الانزياح.....125
-المعيار (الأصل).....127
-الانزياح.....138
المبحث الثالث: الانزياح وجماليـــات النّص العربي.....150
-شعرية الانزياح.....151
*الانزياح الإسنادي.....159
*الانزياح التركيبي.....161
*الانزياح الدلالي.....163
- الانزياح مفاجأة تعبيرية.....165
- الانزياح والغموض الفني.....176

*روافد الغموض.....180
*الكفاءة.....189
المبحث الرابع: الانزياح وتعدد المصطلح.....192
*الانحراف.....193
*العدول.....200
*الانزياح.....202
*الإزاحة.....203
*الكسر.....204
*الخرق.....205
* الغرابة.....206
*المفارقة.....207

الفصل الثالث: صور الانــزياح وآلياته في الخـــــطاب..... 209-334
المبحث الأول: صور الانزياح في " سورة الكهف " 210
-الانزياحات اللغويّة.....211
-الانزياحات غير اللغويّة 226
المبحث الثاني: صور الانزياح في ديوان " أغاني الحياة " لأبي القاسم الشابي 231
-الانزياح التركيبي.....232
*التقديم والتأخير.....232
*الاعتراض والزيادة.....239
*التكرار.....248
*الالتفات.....257
*انزياح الشابي إلى توظيف الغريب.....258
- الانزياح الدلالي.....271

*الإستعـــــــــــــــــــــــــــــــارة.....
.....272
*الرمز.....278
*الانزياح اللّوني.....290
- الانزياح الإيقاعي.....293
*الانزياح العروضي.....293
*القافية والروي.....299
المبحث الثالث: الانزياح في رواية " ما تبقى لكم " لغسان كنفاني.....305
-ملخص الرواية.....306
-اللغة الشعرية في الرواية.....308
-الرمز في الرواية.....314
-الانزياح الإيقاعي في الرواية.....318
-مكونات الخطاب السردي.....321
*تداخل الأحداث.....321
*حركية الإطار الزمكاني.....323
*تداخل الشخصيات.....328

الخاتمة.....335
قائمة المصادر والمراجع:.....341
أولا: الكتب العربية المؤلفة والمترجمة.....342
ثانيا: الكتب الاجنبية.....361
ثالثا: المقالات و البحوث في الدوريات والمؤتمرات.....361
رابعا:أطروحات ورسائل جامعية.....362

فهرس البحث.....363

الملخصات

الملخصات

العربـــــية:

لقد شكل مصطلح الانزياح بعيدا عن إشكالية الترجمة والتعريب حدثا نصيا بامتياز، وأسس لحضوره الإيجابي في مختلف الأجناس الأدبية، وبرز كظاهرة كونية وسيكولوجية قبل أن يكون ظاهرة أسلوبية لها قيمتها وحركيتها الخاصة بها في تشكيل النصوص، سواء في التراث النقدي والبلاغي أو في الدراسات الأسلوبية والألسنية الحديثة. والثابت في نظرية الانزياح أن تشكل الواقعة الأسلوبية يستدعي استحضار ثنائية المعيار والانزياح، فالعلاقة بينهما هي التي تولد الفعل الأسلوبي، وتمنحه قدرة التأثير في المتلقي ومن تم شرف الشعرية في الخطاب عامة .

الكلمات المفتاحية : الانـزيـــاح – المعـيـــار – المـفاجـــأة – الغمـوض – الخطـــاب – الشعـــرية.

Français :

Cette recherche vise a étudier, loin de la problématique de l'interprétation et d'arabisation , l'écart qui a formé un évènement textuel.

Elle a établie une présence positive dans différent genres littéraires et occure comme un phénomène global et psychologique avant d'être un phénomène stylistique avec sa valeur et dynamité spéciale dans la formation des textes soi dans le patrimoine critique syntactique ou dans les études stylistique et linguistique contemporaine. Le stable dans la théorie de l'écart C'est que la formation d'événement stylistique exigé la presence de dichotomie :norme/écart parce que la relation antre eux c'est celle qui peut générer l'acte stylistique non seulement l'écart unique, et donne la capacité d'influence au récepteur et l'honneur de la poétique dans le discours généralement.

Mots clés : *l'écart –norme –surprise- ambiguïté –discours –poétique.*

English

The term deviation became a considerable textual event far from the problematic of translation and arabisation. That has built a basis for its positive presence in different literary genres. It also became a global and psychological phenomenon before becoming a stylistic phenomenon that has its special value and dynamics in structuring texts, whether in critical or syntactic patrimony or in the stylistic studies and modern linguistics. The basis of the deviation theory is that the deviation forms a stylistic fact which call for the dichotomy of "norm & deviation". The relationship between them gives birth to the stylistic act and offers the capacity to influence over the audience and thus the poetic credit in the general discourse.

Keywords *: deviation – norm – surprise- ambiguity- discourse- poetics*