الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

شعرية الانزياح عند المتنبي قصيدة "خير جليس كتاب " أنموذجا

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الشعبة: أدب عربي

التخصص: أدب عربي قديم

إعداد الطالب(ة):
*- نور الهدى بحاش

إشراف الأستاذة:
حنان بومالي

السنة الجامعية: **2014/2013**

شكر وتقدير

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيدنا محمد أشرف المرسلين وعلى آل وصحبه أجمعين ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين .

بداية أتوجه بعظيم الشكر والاحترام إلى والديا وزوجي اللذين ما ادخروا جهدا ومالا في سبيل تمكيني من إتمام عملي وكذا أشكر أستاذتي المشرفة الدكتورة حنان بومالي على كل دقيقة أخذتها من وقتها وعلى كل مجهوداتها التي بذلتها من أجل إنجاز هذا العمل وإخراجه في قالبه النهائي .

كما أشكر كل أساتذتي في جامعة ميلة وخارجها في قسم اللغة و الأدب العربي الذين رافقونا طيلة السنة النظرية في الماستر .

وفي الأخير أتقدم بالشكر الجزيل لكل من ساهم في إنجاح هذا العمل من قريب أو بعيد .

إهـــــداء

إلى نبع الحنان وشعلة الأمل في حياتي ، إلى القلب الكبير الدافئ الذي أعطى و لا زال يعطي دون مقابل ..... أمي الحبيبة (فتيحة) .

إلى الذي وقف معي في مشواري وساندني بحبه وعطفه ..... والدي العزيز (علـــي) .

إلى من شجعني وكان إلى جانبي وساندني وأحاطني بالتشجيع في مشواري الدراسي رفيق دربي ..... زوجي(إسماعيل).

إلى بسمتي وفرحتي إبني الحبيب (حيدر محمد).

إلى إخوتي الأعزاء توأم روحي الذين أحاطوني بالحب والدعاء والوفاء أختي وفاء ، سامي وبناته عائشة ولينة، محمد الأمين ، أنور نور الدين .

إلى خالي العزيز بختاوي عيسى وزوجته وأولاده

إلى كـل عائلـة بختـاوي وبحـاش وبيـرم

إلى كل زملائي وزميلاتي في الدفعة وخاصة إلهام و نجوى وسعاد إليهم جميعا أهدي ثمرة الجهد المتواضع محبة ووفاءا ..... تقديرا واعتزازا .

نـور الهـدى

مقدمـــة :

إن الانزياح عن المألوف من أهم الخصائص الجوهرية التي توفر سبلا مختلفة وواسعة للغوص في العمق اللغوي لدلالات الألفاظ و التعابير، باعتباره ملاذ للتفرد اللغوي والتميز الشخصي.

وقد تبدو النصوص الإبداعية متميزة ومختلفة عن غيرها من النصوص الأخرى إذا خرجت عن المألوف والعرف اللغوي المتداول لدى المبدعين والنقاد، ويحقق الانزياح بمفهومه الواسع هذا التفرد والاختلاف الذي تسعى النصوص الأدبية لبلوغه، على اعتبار أنَّ الانزياح أسلوب لغوي خاص يحمل فائدة لغوية و أخرى جمالية.

ولقد شغل شعر المتنبي معظم الباحثين الذين أسالوا مداد أقلامهم في الكتابة عنه ، فقلَّب نفرٌ منهم النّظر في القضايا المتصلة بشعره وبشخصيته وتاريخه الأدبي ووصف ما نجم عن مذهبه الفني من خُلف واسع في الوسط الأدبي والنقدي ، وكان البحث الجاد في هذا الباب قد تمخض عن دراسات مهمة في العصر الحديث قدمها كلّ من محمود شاكر وطه حسين وعبد الوهاب عزام، وبلاشير ، إلا أنّ تلك الدراسات في الواقع قد التمست طرقًا تتصل بالجانب الدراسي النظري لبلوغ غاياتها كعرض الأخبار وتحليلها، والوقوف عند الظواهر الفنية ووصفها، وسرد الأحداث وبيان مؤداها ، لترجع جملَة الأسباب التي غدا المتنبي على إثرها شاعرًا متفوقا على أقرانه من الشعراء بما انطوى عليه شعره من قوة وحسن صياغة وجودة سبك وتنوع شديد في المواقف ، وإحساس لا مثيل له بالتفرّد، وجعلت سرّ عظمته يتركز في ثقافته واطلاعه وذكائه وخرقه المعهود وتجسّره على الثوابت التي حكمت الفن الشعري في عصره . وفاتها أن تمعن النظر في الجانب التطبيقي، فتحللت من تقديم أمثلة للقارئ تسعف على تمثل سر تفرد أبي الطيب المتنبي .

ولعل هذه الدراسة تنزع ما علق بنصوص المتنبي من أحكام جانبية ، وتخلصه من الحكم النقدي المرتبط بظروفه التاريخية والنفسية ، في محاولة لتفسير عبقريته الشعرية من الناحية الأسلوبية والجمالية ليس غير، منطلقة من فكرة واضحة أن المتنبي وغيره من صناع الشعر لم يبلغ ما بلغه إلا بوساطة اللّغة، وهنا تكمن شاعريته ويتحدد سبب شهرته، ويتركز صنيعه في انزياحه عن الأنساق المألوفة على صعيد الصياغة الشعرية والدلالة، وعلى مستوى استخدام اللّغة فنيًا أو مجازيًا متحللا أحيانًا من العرف والقاعدة النحوية وربما

من التقييدات البلاغية عامّة، ، من أجل ذلك كان لا بد من معالجة ظاهرة الانزياح في شعره قبل محاولة الإجابة عن سؤال التفرد الذي تنطوي عليه رؤيته الفنية.

وانطلاقا من هذه الملاحظات تأتي أهمية الحديث عن بنية الانزياح في شعره ، و على وجه الدقة و التحديد شعر الكافوريات ممثلا في آخر مدحية قالها في مدح كافور ،لإبراز السرّ الذي جعل المتنبي يحظى بهذه الشهرة ، و شعره يتلقف بهذا الاستقبال المنقطع النظير على مدى العصور ، مبتعدين في ذلك عن كل المؤثرات الخارجية التي يعتمدها النقاد عادة في تحديد السمات الفنية و الجمالية في العمل الأدبي التي تميز شاعرا عن آخر ، و نعني بذلك الظروف التاريخية و النفسية و الاجتماعية.

فكان عنوان البحث " شعرية الانزياح عند المتنبي في قصيدة خير جليس كتاب أنموذجا " ، اعتقادا منا بأهمية ظاهرة الانزياح ودورها في جس مكامن الحسن ، و في كونها معيارا لقياس مدى حضور العنصر الجمالي في الأداء الأدبي من خلال المقاربة الإجرائية للقصيدة المختارة من شعره " **خير جليس كتاب** ". و قناعتنا بضرورة اعتماد هذا المصطلح التراثي بديلا إزاء كم غير قليل من المصطلحات الوافدة ، لا لأنها وافدة ، بل لأنها جاءت حبلى بدلالات بعيدة في كثير من الحالات عن طبيعة ثقافتنا العربية، ثم من حق ثقافتنا أن يكون لها مصطلحها الخاص.

و السؤال الجوهري الذي يحاول هذا البحث الإجابة عنه هو : ما سر تفرد المتنبي وما السبب الذي جعله يشغل كلَّ هذه المساحة في الذاكرة الأدبية ؟ ثم ماهي أشكال الانزياح التي ماسها في كافورياته ؟ وكيف خدمت تجربته الشعرية ؟

كما بنيت هذه الدراسة على تساؤلات عدة منها:

- ما هو مفهوم الانزياح و كيف تعاملت الثقافة العربية النقدية و كذلك الغربية مع مصطلحاته المختلفة و المتعددة ؟ كيف كان حضور الانزياح لدى النقاد الغربيين والعرب ؟ وما هي أهم مصطلحاته ومفاهيمه في البلاغة العربية القديمة؟ وما هي محددات الانزياح وأشكاله ؟

وللإجابة عن هذا الإشكال وهذه التساؤلات قسمنا البحث إلى مقدمة و فصلين وخاتمة، لتسليط المزيد من الضوء على المكان الذي نشأ فيه مصطلح (الانزياح) باعتباره المصب الذي تنتهي إليه جميع روافد البناء المتميز للأساليب ، و الوقوف على نسبة تحقق الظاهرة الأسلوبية في شعر المتنبي .

وقد جاءت هذه الخطة لتكشف عن جوانب خاصة في استخدام المصطلح وتوظيفه ومحاولة حصر بعض مفاهيمه الشائعة فجاء المبحث الأول: من الفصل الأول المصطلح والمفهوم وقد طرحنا فيه بعض مصطلحات الانزياح والمفاهيم التي وظفت في الدراسات النقدية العربية والغربية. وفي المبحث الثاني كان الحديث عن اشكالية ضبط المصطلح، أما المبحث الثالث فخصص للحديث عن انواع الانزياح وصوره وكان المبحث الرابع رصدا لملامح الانزياح عند النقاد الغربيين والعرب .

في الفصل الثاني كانت الملاحقة التطبيقية لنواتج ظاهرة الانزياح على مستوى أساليب توصيل الخطاب عند المتنبي انطلاقا من كونها مضامين لعلم المعاني ، بحثنا من خلالها عن المعاني المتوخاة بتجاوز الأصل في الاستعمال النفعي للغة لصالح اعتبارات جمالية خاصة.

فتعرضنا في تحليلنا لقصيدة " **خير جليس كتاب** " إلى الانزياح الصوتي و الانزياح النحوي و الدلالي ، و جدواه في بناء الأسلوب الشعري. و ختمنا البحث بإبراز النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

أما بخصوص المنهج المتبع ، فإن الدراسة لم تتوقف عند منهج محدد ، و حاولت الإفادة من عدد من المناهج ، بما يشكل المنهج الاسلوبي ، و إن كان هناك من منهج استعنا به في الجانب النظري ، فهو المنهج التاريخي مع آلية الوصف من خلال اعتماد أكبر على الشواهد المطمئنة على صدقية المقصد المتمثل في مسعى البحث عن مصطلح الانزياح ، و تداعيات الظاهرة باعتباره بديلا تراثيا يغطي حقيقة لا ادعاء ، مساحة الأداء الجمالي للأساليب العربية التي استوعب معظمها.

كما اقتضى الجانب التطبيقي الاعتماد على المنهج الأسلوبي وآلية الإحصاء ، للوقوف على الدلالة و الصور و البنية النحوية و العروضية. ، الصور والدلالة .

و لقد أفادت الدراسة من مختلف المراجع التي تمكنت من الحصول عليها ، و إن لم يتعرض الكثير منها صراحة لمصطلح الانزياح ، إلا أنها تمثلت إجراءاته في تحسسها معالم الجمال والتأثير .

و من الدراسات السابقة التي كانت قريبة في موضوعها من دراستنا المعنونة

بـ " شعرية الانزياح عند المتنبي في قصيدة خير جليس كتاب أنموذجا" ، نجد أحمد محمد ويس في كتابه" الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية " وفيه ركّز الباحث على الانزياح من وجهة نظر غربية أسلوبية، هذا وقد استكمل أحمد محمد ويس دراسته حول الانزياح بكتاب آخر جاء بعنوان" الانزياح في التراث النقدي والبلاغي"، وفيه استدرك الباحث بعض الجوانب التي لم يدرجها في كتابه الأول وحاول تأصيل الانزياح في التراث العربي بعرض بعض مرادفاته عند النقاد والبلاغيين العرب مشيرا إلى ثلاث أنواع من الانزياحات : العروضية والصوتية، الدلالية، التركيبية.كما خص أحمد مبارك الخطيب المتنبي بدراسة حول الانزياح بعنوان" الانزياح الشعري عند المتنبي، قراءة في التراث النقدي عند العرب " ، وقد تعرض أحمد مبارك الخطيب لدراسة أشكال الانزياح في شعر المتنبي : الصوتي والتركيبي وكذلك الانزياح النفسي.

و لا يكاد يخلو بحث من الصعوبات التي تعترضه من حين إلى آخر، وتتمثل أساسا في صعوبة الحصول على المراجع. و فيها الاعتذار المسبق عما يسجل على هذا العمل المتواضع من تحفظات.

و في الختام أتوجه بالشكر الجزيل لأستاذتي المشرفة الدكتورة " **حنان بومالي** " على ما أولتني به من رعاية علمية وثقة ، و على ما أمدتني به من توجيهات ، و خصتني به من ملاحظات ، ثم على تشجيعها لي على ضرورة المضي قدما في إنجاز البحث رغم ما صادفني ، مما بعث في العزم الذي حال دون القعود عن إتمامه ، فإليها – خاصة – أتوجه بالشكر ، و بأصدق عبارات العرفان بالجميل .

و الله من وراء القصد.

يعد الانزياح من المصطلحات النقدية الوافدة على الثقافة العربية وقد احتضنه النقد العربي بشيء من الاختلاف المفهومي والمصطلحي، وهو اختلاف متأصل في الثقافة الغربية قبل أن يصل إلى ثقافتنا العربية.

و لما كانت مفاتيح العلوم مصطلحاتها وجب علينا ضبط المصطلحات و تحديدها، فثمة مصطلح واحد للدلالة على أشياء عدّة، وثّمة أكثر من مصطلح للدلالة على شيء واحد. ومرد ذلك ومرجعه إلى تداخل فروع العلم والمعرفة، ثّم إلى تعدد واضعي المصطلح في الوطن العربي واختلاف ثقافاتهم، وانقطاع ما بينهم بحيث لا يمكن أن يفيد السابق منهم اللاحق و قد يكون لتعدد المصطلحات واختلافها دواعي وأسباب كثيرة تختلف من عصر لآخر ومن بيئة لأخرى أو حتى في البيئة الواحدة أو المنشئ الواحد.

و مصطلح الانزياح الذي نحن بصدد دراسته مصطلح مترامي الأطراف علقت به عدة مصطلحات ومفاهيم أخرى وتداخلت معه سواء من حيث اللفظ أو من حيث الاستعمال، لذا فإن تحديد المصطلحات أمر مهم في مجال البحث العلمي والوسيلة التي نستطيع من خلالها الوصول إلى تحديد دقيق للمفاهيم التي نناقشها، ومن ثّم الوصول إلى درجة أدق من درجات الفهم، وهو في الوقت ذاته وسيلة لرصد التطور الداخلي في فرع من فروع المعرفة والمصطلحات في المجال العلمي تتقارب أحيانا.

و سنحاول أن نتطرق في هذه الدراسة لبعض المصطلحات التي تتقارب مع مصطلح الانزياح سواء أكانت هذه المصطلحات غربية الأصل و الاستعمال أم عربية المنشئ .

المبحث الأول : مفهوم الانزياح

أ. لغة : يعرف الانزياح لغة على أنه :

– **عند ابن منظور** : من الفعل الثلاثي زيح " من زيحَ، زاحَ الشيء يزيح زيحاً،و زيوحاً، زِيوحاً، و زَيَحَاناً، وانزاحَ : ذهب وتباعد، وأزحتهُ وأزاحهُ غيره، وفي التهذيب، الزّيحُ ذهاب الشيء تقول قد ازحت علته فزاحت، وهي تزيحُ، وفي حديث كعب بن مالك : زاحَ عنيِ الباطل أي زال وذهب، وأزاح الأمر: فقضاه"[1]

– ويعرفه **الفيروز أبادي** في معجمه القاموس المحيط بأنه " من الفعل زاحَ يَزِيحُ زَيحاً و زُيُوحاً و زِيوحاً و زَيحَاناً :بَعُدَ، وذهب، كانزاحَ، وأزحتهُ "[2]

يتبين لنا من خلال التعريفين السابقين أن التعريف اللغوي لمصطلح " الانزياح" أصله من الفعل الثلاثي "زَاحَ " أو " زِيحَ" وهو بمعنى "ذهب" و " تباعد" أو " بَعُدَ".

أما **" معجم اللغة العربية المعاصرة " " لأحمد مختار عمر "** وهو من المعاجم المعاصرة فقد جاء المفهوم اللغوي للانزياح فيه، بأنه :« نزح إلى / نزح عن وينزح، نزحا ونزوحا فهو نازح والمفعول منزوح ». نزح البئر ونحوها: فرغّها قل ماؤها أو نفذ « نزحت الدموع عن عيني»، نزح الشخص عن دياره : أبعده عنها " نزحهم قهرا " نزح الشخص عن أرضه : بعد عنها السكان النازحون عن ديارهم، نزح إلى العاصمة : انتقل ، سافر .« نزح من الريف إلى المدينة ... »[3]

نستنتج أن معنى الانزياح لغة في **" معجم اللغة العربية المعاصرة "** قد انزاح أيضا للتعبير عن معان متباينة ، منها ما اشترك فيها مع " لسان العرب" "لابن منظور " ومنها ما اختلف فيه فأضاف معنى آخر إذ اشتركا في التعبير على معنى " البعد" وعلى معنى " البئر

---

1 ابن منظور ابو الفضل جمال الدين ابن مكرم الافريقي المصري: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان،ط1،المجلد7، مادة(ز،ي،ح)، ص 113.

2 الفيروز ابادي مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، قدم له وعلق حواشيه: الشيخ ابو الوفا نصر الهريمي المصري الشافعي، دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان،ط2004،1،مادة (ز،ا،ح).

3 احمد مختار عمر : معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب نشر وتوزيع،ط1429،1ه/2008،م3،ص2191،2192

الفارغة التي نفذ ماؤها" ، وان اشتمل على معنى إضافي وهو " الانتقال " فالانزياح هو انتقال من مكان إلى مكان وفي اللغة هو انتقال من معنى إلى معنى آخر، فالعرب القدامى استعملوا لفظ الانتقال بدلا من لفظ الانزياح أكثر شيء فالمجال اللغوي ولكن رغم ذلك فإننا لا ننفي أيضا استعمالهم مصطلح الانزياح ولكن ذلك كان نادرا نوعا ما [1].

ب . **اصطلاحا :**

لا ينأى التعريف الاصطلاحي لمدلول لفظة الانزياح عن المفهوم اللغوي حيث ان فالانزياح الدلالي هو: « طابع يلتوي بالدلالات الوضعية الأولى للكلمات، ويلد منها بالمزج والتركيب والحذف والإضمار دلالات فنية ثانوية هي بمنطلق الشعر أهم وأولى من تلك الدلالات اللغوية الوضعية » [2]

وهو بهذا صورة منحرفة لأنها تنحرف بالدلالة الوضعية والمتداولة للكلمات إلى دلالة ثانوية لكنها الأحق والأمثل للشعر . وهذا الانحراف بالدلالة لا يحصل من فراغ وإنما نتيجة انحراف لغوي من مزج في التراكيب بالحذف والإضمار والتقديم والتأخير وغيرها من الاعتداءات اللغوية التي تؤدي إلى انحرافات دلالية فيحدث **الانزياح الدلالي**.

وهناك تعاريف أخرى للانزياح الدلالي نستنتجها من أهميته ومنها :

« أن استمرارية ديناميكية التشكيل الإبلاغي ترفع درجة نشاطه الدلالي وتنوع حركية الانزياحية بإيجاد إمكانيات أدائية خصبة تشتمل على ظواهر بلاغية وفنية تثري الجانب الإبداعي والخلاق في كيان السلوك اللغوي ولاسيما النتاجات الأدبية ، ففي هذه الأخيرة يمثل الانزياح الدلالي الصورة الفعالة والعميقة في توفير الطاقة وخلق قيم تعبيرية بليغة، ونظرا لامتلاكه هذه القوة التأثيرية والإيحائية أصبح مركز الجاذبية لكل ما تسمح به طاقته الاستيعابية من إفرازات الوجود والتداول لتغطية كمية كبيرة من المضامين الواقعية بمختلف مناحيها الاجتماعية والفكرية والأدبية التي تتصاع لإيعازات العقل عبر نماذج استنطاقية متباينة ، وفي مقدمتها النماذج الأدبية وفيها يتم كشف جمال الانزياح الدلالي بتفكيك

1 أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، ص 2192 .

2 خوش جار الله حسين دزه :البحث الدلالي في كتاب سبويه ، دار دجلة، ناشرون وموزعون، المكتبة الاردنية الهاشمية ، ط1 ،2007، ص 395 .

الشفرات والعلاقات الداخلية » [1]، وعلى هذا الاساس أطلقت عليه تسميات عدة في الدراسات الحديثة منها « السيمياء التضمينية والتحويل المجازي للشفرة والتعبير المجازي والإسناد المجازي والتحولات المجازية .... إلى جانب مصطلح المجاز »[2]

مما سبق نستطيع القول إن الانزياح يخلق آثار بلاغية سواء كانت على مستوى الاستعمال الاتصالي اليومي أم على مستوى النصوص الأدبية « إذ تتضمن هذه الآثار نسقا مزدوجا من الدوال والمدلولات ، تؤدي الدوال الأولى مدلولات أولية مباشرة وهي الدلالة التصريحية المفهومة من ظاهر التراكيب ، وبدورها تحيل إلى مدلولات ثانوية غير مباشرة وهي الدلالة الإيحائية والتي تكون موضع حصول الانزياح الدلالي»[3] والذي بدوره يميز أيضا بين عارف للشعر ومستصاغ للفن، فينحو نحو تأويل وتفسير هذه الدلالة الإيحائية ، وبين إنسان عادي بسيط يكتفي بمجريات اللغة البسيط.

1 خوش جار الله حسين دزه :البحث الدلالي في كتاب سبويه ، ص 294.

2 المرجع نفسه ، ص 394، 395 .

3 المرجع نفسه ، ص 399 .

المبحث الثاني : الانزياح وإشكالية ضبط المصطلح :

ليس ثمة من يجادل في أن معرفة المصطلح مفتاح من أهم مفاتيح العلم – أي علم – فالغوص في أعماق أي علم من العلوم يتطلب الإحاطة بكل مفاتيحه ومصطلحاته فمن شأن ذلك أن يساعدنا على سهولة فهمه وتحري مختلف الدراسات التي أقيمت حوله بمختلف المصطلحات.

ولقد تعددت مسميات الظاهرة الانزياحية بصفة عامة في حقل الدراسات اللغوية والأسلوبية والأدبية في العصر الحديث ، وقد سبقه ذلك تعدد في الدراسات القديمة فقد استعمل الانزياح قديما بمصطلحات عديدة منها :**الانتقال** ، **الاتساع، الشجاعة، الضرورة**... وكل تناوله بحسب نظرته واتجاهه وثقافته في التراث العربي وهو ما سنتطرق له في مبحث لاحق وهو الانزياح في **التراث العربي**.

أما فيما يخص المبحث الذي نحن بصدد بحثه ودراسته وهو **الانزياح وإشكالية ضبط المصطلح** فسنتناول من خلاله مسميات الظاهرة التي تناولها الكتاب واللغويون في العصر الحديث ومن بينها: **الانحراف** ، **العدول** ، **الاختيار**، **الانزياح** لكون هذه المصطلحات قد لقيت شيوعا واسعا من حيث الاستعمال وفي الدراسات الادبية والنقدية الغربية والعربية .

❖ الانحراف (La déviation):[1]

لقد انقسم القائلون بالانحراف إلى قسمين :فمنهم من رأى أن الانحراف يكون على المستوى البنيوي والنحوي للجملة ؛ أي أنه التغيير في بناء الجملة ومكوناتها ، ومن مظاهر هذا التغيير تقديم بعض ألفاظ الجملة على بعض ، لغرض تحقيق غاية الأديب التي يرمي إليها من خلال نصه « ولا تزال الشكوك تثار حول إمكانية تحديد نظام للإبداع يكون في مستوى متطلبات العلم ، ويرقى في الوقت نفسه إلى مستوى معايير الفن، ونحن نسمع في أحيان كثيرة تأكيدات باستحالة الجمع بين نظام مؤسس علميا وبين إلهام المبدع وخياله

1 أحمد محمد ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1426،1هـ /2005م ، ص 31 .

المتوثب »[1] بمعنى أن هناك لغة معيارية وتقابلها لغة شعرية أو انحرافيه قد تغير الثانية في مقومات الأولى وعناصرها « فاللغة الشعرية ليست نوعا من اللغة المعيارية ، وإن كان هذا لا يعني إنكار الارتباط الوثيق بينهما ، الذي يتمثل في حقيقة أن اللغة المعيارية هي الخلفية التي ينعكس عليها التحريف الجمالي المعتمد للمكونات اللغوية للعمل ، أو. بعبارة أخرى – الانتهاك المعتمد لقانون اللغة المعيارية ».[2]

وعليه فان فكرة " **الانحراف** " قد ثارت حول الرتب النحوية التي تمدنا بالبعد الجمالي في تركيب الكلام، وقد أكد قسم آخر على ضرورة الانحراف في الرتب النحوية كقاعدة للانحراف بالمعنى إلى معان راقية تعلو عما ألف بين الكتاب والأدباء وبقية المتلقين من معان متداولة و مألوفة، ومنه « لاستكشاف ما تهيئه الأنماط والتراكيب من قيم تعبيرية ، ويكون ذلك بواسطة المتابعة والملاحظة للمفردة والجملة وكيفية استخدام حروف الربط ودلالات الأصوات اللغوية ومن خلال ذلك كله يمكن رصد مفارق تؤدي في كثير من الأحيان إلى الإيماء بدلالات معينة أو الإيحاء بها »[3] ، وما هذه الدلالات والإيحاءات إلا غاية الأديب أو الشاعر التي يسعى إليها من خلال الانحراف الذي يشمل المستويات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية ؛ بمعنى أن الوحدات اللّغوية ضمن تركيب معين تقدم دورا مزدوجا ، وذلك باعتبارها عناصر في النظام الأسلوبي والدلالي من جهة أخرى.

اما اذا عدنا للانحراف في معناه الواسع فهو كل خروج عن اصول قاعدية متعارف عليها، ففكرة الانحراف تعتبر خرقا منظما لشفرة اللغة ومحاولة تجاوز نظام لغوي متعارف عليه وبناء نمط اخر جديد وفقا لمعايير مستحدثة. وما يجب الاشارة اليه هو ان التأكيدات المختلفة على اهمية الانحراف تأتي من القناعة بكونها ظاهرة اسلوبية عن طريقها يمكن استخلاص الظواهر الفنية للأداء التركيبي والوصول الى نتائج محددة، وذلك برصد كيفية تركيب الاداء، وما يؤدي اليه ذلك من معطيات جمالية [4] .

1 مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة الاسلوبية، دار الوفا لدنيا الطباعة والنشر ، (د،ت)،(د،ط)، ص 55 .

2 أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية، ص 55 .

3 المرجع نفسه، ص 56.

4 رجاء عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الاسكندرية، القاهرة،(د،ط)، 1993، ص 148 .

حيث تطرح "**يمنى العيد**" مفهومها للانزياح باستعمال صيغة الانحراف فالانزياح بالنسبة لها « هو انحراف باتجاه الاختلاف مثلا تنحرف الاشارات التعبيرية على اختلاف اجناسها عند الموجودات او الوقائع التي تعبر عنها وان كانت تبقى تحيل عليها » [1]

و في ظلِّ هذا الاضطراب والتداخل الذي لحق المصطلح انقسم النقاد والدارسين بين مؤيد ومعارض في استعمال هذا المصطلح، كلّ حسب تصوراته وتطبيقاته.أمّا ممن عارض استعمال صيغة الانحراف تجنُّبا لما تستدعيه من معاني منافية للطبع السَّليم فهو" **عبد القادر القط** " الذي استبعد ترجمة (déviation) بالانحراف واعتبره عملا غير موفق، لأنّ هذه الكلمة « ارتبطت بمعاني خُلقية وقوانين طبيعية يصعب أن يخلص السامع من تداعيها»[2]

وزبدة القول أن الانحراف (**La déviation**) يهدف إلى توافق تركيب الجملة مع المعنى المراد بغية تحقيق التواصل بين المرسل والمستقبل أو بين المبدع والمتلقي ، وليس كما البعض أنه جورا على نظام اللغة بل إن هذا الانحراف « يمكن أن يمثل ... نظاما وإن لم يكن ، موافقا لسنن النحاة في رتبهم المحفوظة ... وكيف انه يتيح لنا تحديد المدى فهو التي تتضح من خلالها لغة الشاعر بما فيها من سمات انحرافية »[3] فالانحراف الدلالي إذن يحدث كنتاج لانحراف لغوي لا يعد تماديا أو جورا على القوانين النحوية وإنما تمهيدا لما يعرف بالانحراف الدلالي الذي يعد من سمات الأدب والشعر.

1 يوسف ابو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، دار الميسر للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الاردن، ط1، 2007، ص 181.

2 سعاد بولحراش : شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهين ،مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الحاج لخضر ، باتنة ، قسم اللغة والادب العربي ، 2011/ 2012 ، ص 10.

3 مختار عطية ،التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة الأسلوبية، ص 58 .

❖ العدول (l'écart)

وهو رصد انحراف الكلام عن نسقه المألوف ، أو هو "**الانتهاك**" الحادث في الصياغة بمعنى أن العدول هو الخروج عن النمط التقليدي لبناء الجملة ، أو خروجا عن اللغة النفعية المعيارية إلى اللغة الإبداعية ، فالعدول لا يكون ذا قيمة ومغزى إلا إذا احتمل الوجه الذي يجيء عليه بعد العدول إمكان وجود وجه آخر لترتيب الكلام ، لكن المبدع في عمله الأدبي ينحى عما هو أصلي إلى استخدام الفرع لزيادة المعنى، وتحقيق الدلالة « فأي تغير في النظام التركيبي للجملة يترتب عليه بالضرورة تغير الدلالة وانتقالها من مستوى إلى مستوى آخر»[1] وذلك على أساس أن النظام التركيبي الأصلي للجملة يمثل « الخلفية الوهمية وراء الصياغة الفنية والتي يمكن أن يقيسوا إليها عملية العدول في هذه الصياغة »[2]، وتكون من دوافع المبدع للعدول الرغبة في خلق صورة فنية متميزة، تكون بمثابة منبهات دلالية تستقطب إليها اهتمام المتلقين أو السامعين.

ويشمل العدول جميع العناصر اللغوية المكونة للنتاج الأدبي ، بمعنى أنه يشمل الحرف والكلمة والجملة ما يؤدي بالضرورة إلى عدول في المعنى والدلالة « حيث يمثل ذلك سمة إبداعية في الخروج عن النمط المألوف في الاستعمال » [3] والخروج عن المألوف يشمل جميع عناصر التركيبة وبعناصرها كافة ؛ من حرف ، وأداة، واسم ، وفعل ، وجملة ، وعبارة، ونص ...، فكل عدول يشمل هذه المكونات يؤدي إلى عدول دلالي يخالف ما ألف من الكلام .

ويذكر "**ابن جني**" في كتابه " **الخصائص**" لفظة العدول في حديثه عن المجاز اذ يقول: « انَما يقع المجاز ويعدل اليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة وهي : الاتساع والتوكيد والتشبيه فان عدم هذه الاوصاف كانت الحقيقة البتة »[4]

و على الرغم من الدلالات الايجابية والفنية التي يحيل عليها مصطلح العدول، إلاّ أنَّ هذا

---

1 مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة الأسلوبية ، ص 57 .

2 المرجع نفسه، ص 133 .

3 المرجع نفسه، ص 134 .

4 ابن جني ابو الفتح عثمان: الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر ، بيروت، ج3،(د،ط)،(د،ت)، ص267 .

الأخير قد يرد في سياقات غير بلاغية أو فنية. مما دفع بعض الدارسين إلى عدم قبول هذا المصطلح كترجمة للمفهوم الأجنبي، فصيغة العدول أيضا لا تخلوا من بعض اللّبس، وقد برّر آخرون استبعاده واستعمال الانزياح كبديل عنه لأنه « لا يحمل ما يحمل الانزياح من فضاء دلالي أبعد وأوسع، إلا إذا ضمناه دلالته وحملناه ما يحتمل وما لا يحتمل، وأعدنا إليه الحياة من جديد »[1].

❖ الاختيار:

لقد ورد مصطلح الاختيار في كثير من المؤلفات الأدبية والأسلوبية في العصر الحديث واعتمده كثير من المؤلفين والدارسين في أبحاثهم ومنشوراتهم العلمية .

ويرتبط مفهوم الاختيار ارتباطا وثيقا بالمؤلف أو المبدع، فمن المعروف أن هذا الاختيار يكون على قرابة كبيرة بإمكانات هائلة تتيحها اللغة ، وله أن ينتقي منها ما هو أكثر مواءمة لمقاصده وأكثرها مواءمة للسياق وبنية العمل الفني في مجمله ، حتى يبلغ مستوى فني وجمالي يمتاز عن غيره من الكلام الجاري الذي لا يقصد إلى شيء من التأثير والجمال ، وكل ذلك لغاية أكبر بكثير من – حقيقة بلوغ المستوى الفني – هي نقل الدلالة والمعنى المبتغى، لأن هذا الاختيار أو الانتقاء يدل على « إيثار المنشئ وتفضيله لهذه السمات على سمات أخرى بديلة ومجموعة الاختيارات الخاصة بمنشئ معين هي التي تشكل أسلوبه الذي يمتاز به عن غيره من المنشئين » [2] ولكن هذا لا يعني أن كل اختيار سيكون اختيارا موفقا بحيث يكون اختيار فني ودلالي إذ أنه يوجد نوعان من الاختيار؛ أولهما نفعي محكوم بالموقف والمقام، وثانيهما غير نفعي تتحكم فيه مقتضيات التعبير الخاصة.

لذا فإن الاختيار محكوم بمستويين أولهما : أن يتم الإتيان به من المخزون في مستواه الإخباري الذي يقدم الصياغة النفعية في عفوية تختلف فيه الدلالات من لفظة لأخرى... والثاني يأتي الاختيار في المستوى الإبداعي الذي يخضع للمقاصد الواعية للمبدع [3] لكننا

1 نعيم اليافي : الانزياح والدلالة ، مجلة الفيصل ، عدد 226، اوت / سبتمبر ، 1995، ص 28 .

2 مختار عطية : التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة الاسلوبية، ص106

3 المرجع نفسه ، ص 107

نخالف هذا القول فلربما كان الاختيار الواعي هو ما يقدم في الصياغة النفعية التي لا تكون عفوية ، وإنما نابعة عن وعي وإرادة.

بينما يكون الاختيار في المستوى الإبداعي عفوي ولا ننفي عنه صفة الوعي ، لأنه ذلك الوعي الفني الخلاق للمعاني والدلالات ، فالمبدع لا يبدع إلا لأنه مضطر ، لكنه ذلك الاضطرار الحر، فالذات هي التي تلح على الكتابة، ومنه هي التي تبدع أيضا، خاصة وأن «... المعنى الأدبي ينشأ من حالة القلق، وبينما يولد الشكل الأدبي والإيقاعات والجمل والكلمات من حالة القلق أيضا تظل المعاني حائرة غير محدودة إلى أن تسكن – ولو لم تطمئن كل الاطمئنان– في هيكلها اللغوي المحسوس ومعنى ذلك أن عملية الاختيار في النص الأدبي، على وجه الخصوص، هي في الوقت نفسه عملية خلق للمعنى ».[1]

والمبدع قبل اختيار الوحدات اللغوية ، يكون على اطلاع بمجاله الدلالي الذي سيبحر فيه بخياله وشعوره ووجدانه وعلى دراية كافية بما سيحمل نصه من معاني ، وهذه المعاني هي التي تفرض عليه اختياراته فإذا لم تبلغ هذه الاختيارات اللغوية ما بنفس المبدع فلا حاجة له بها ، ذلك أنها « ليست صنيعا يؤتى بها للتزيين والتحسين ، وإنما هي جوهرية في لغة الشاعر لا تحقق المادة الشعرية إلا بها ، فاللغة الشعرية من خلق الشاعر وليست من قبيل المعاني الثانوية التي تطرأ على المعاني الأولى أو – من قبيل – الأفكار التي تهبط على الألفاظ كما تهبط الروح إلى الجسد »[2]، وهذا الرأي وارد عند **عبد القاهر الجرجاني** ، فهو يقول:« إن العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق »[3].

بمعنى إذا كان الاختيار مقصودا وواعيا على المستوى الإبداعي، فإن هذا ينافي العملية الإبداعية التي دار حولها اختلاف حول ما إذا كانت جبرية لا شعورية أم هي اختيارية ؟

ولكن في سياق حديثنا عن الاختيار – دائما – فلا بد من ائتلاف الاختيار اللغوي مع معناه ومدلوله، حتى يضمن أكثر فعالية من الإيصال والاتصال ، بمعنى أننا نقصد أنه من الضروري أن تتحد العلاقة بين الشكل والمحتوى أو اللفظ والمعنى سواء أكان في اختيار

1 أحمد محمد ويس ، الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية ، ص 73

2 المرجع نفسه، ص 74 .

3 عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز ، تحقيق، محمود محمد شاكر ،دار مدني، جدة ، القاهرة، ط3، 1992 ،ص 64

واع، أو اختيار غير واعي يأتي عفويا آليا فالاختيار هو اختيار للمعاني المراد تحميلها، ثم اختيار للإمكانات اللغوية التي في إمكانها حمل هذه المعاني المراد تحميلها للمتلقي

❖الانزياح (l'écart):[1]

لقد تعمدنا في هذا المبحث أن نجعل مصطلح الانزياح آخر المصطلحات المختارة للتحليل والمناقشة ، ولنا غرض في ذلك وهو أن ما سبقه من مصطلحات كانت في نظرنا مرادفات لمصطلح الانزياح، تبعده أو تقربه في بعض المفاهيم بدرجات بسيطة لكنها لا تشكل عائقا كبيرا، يؤدي إلى اضطراب المفاهيم في اتجاهات عديدة ومختلفة فكلها تصب في اللغة والأسلوب والمعاني، وتوجد العديد من المصطلحات – على اعتبار أنها مرادفات للانزياح – لكننا ارتأينا أن نختار منه "**الانحراف**"" **العدول**" "**الاختيار**" على أساس أنها من أكثر المصطلحات شيوعا واستخداما من قبل اللغويين والأسلوبيين في كتاباتهم.

ومفهوم الانزياح (**L'écart**) مفهوم تجاذبته مصطلحات وأوصاف كثيرة ، وإن دلّ ذلك على شيء فإنما يدل على أهمية الانزياح في حقول الدراسات الأدبية والأسلوبية ، بما يحققه من فنية وجمالية سواء على المستوى اللغوي أو المستوى الدلالي.

فالانزياح هو خلق للمعاني بخلق سابق لها ، وهو خلق أساليب وتراكيب هي ليست بالجديدة التي لا توجد في عرف اللغويين سواء أكانوا أدبيين لغويين أم من عامة الناس، فما هذه الأساليب والتراكيب إلا من عرف الناس واستعمالاتهم، لكن رغم ذلك يبقى هذا الأخير مختلف بين بني البشر والاختلاف الأكبر يكمن فيما ينقله الناس من معاني ودلالات.

أما في المجال الأدبي واللغوي فقد قدمت حول مصطلح الانزياح ومفهومه انتقادات كثيرة كل ناقشه حسب ثقافته واتجاهاته ، وأهم هذه الانتقادات تتمثل في صعوبة تحديد النمط العادي في التعبير ، حتى تحدد درجات الانزياح ولا يمكننا أن نطيل الحديث عن الانزياح في هذا المبحث، لأنه يمثل موضوع المذكرة ككل.

1 أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية ، ص 31

نقد المصطلحات:

من عرضنا للمصطلحات السابقة يمكننا أن نجري عملية مقابلة بسيطة بينهما فكلا من الانحراف والعدول لهما نقطة انطلاق واحدة حتى يؤديان المعنى الفني، وتتمثل نقطة انطلاقهما في العدول والانحراف عن القاعدة اللغوية المعتادة والمتداولة إلى قاعدة لغوية منحرفة لكنها محافظة على صحتها النحوية وهذا حتى تبنى وحدة النص بمكونات تركيبية تعج بالتكرار والتراكيب الإيقاعية والأساليب المتنوعة التي تساعد على التعبير الحقيقي لمختلف المشاعر والنفسيات ، حيث إنه من خلال:« الانحراف أو العدول عن التركيب المألوف إلى ترتيب آخر يتميز بقدرته على إبراز الدلالة...» [1] ، فتتحقق المعاني بذلك.

أما فيما يخص الاختيار والانزياح ، فإن الاختيار يتيح غنى اللغة و إمكانياته، وكذا عرفها من حيث أن الانزياح أمر يزيد على الاختيار من هذا المتاح إلى « درجة ما من التسلط عليه ودفعه بعيدا عن مساره الطبيعي »[2]

فالاختيار يوجد في حديثنا وفي لغتنا الجارية، لكنه لا يكون على سمة مميزة كما لو كان في اللغة الفنية، في حين أن الانزياح يخص فقط اللغة الفنية، ولو لم يكن كذلك لما عرف على أنه الخروج على الطرق المتعارفة في التعبير، ولذلك لا يقدم عليه إلا من كان أدبيا متمكنا.

كما أن الاختيار مرتبط بالقائل أو المبدع، وقلما يتجاوب ويشعر به المتلقي إلا أنه يرتاح لما تلقاه ولعل ذلك يرجع إلى أن المبدع عندما يختار فهو مريد للكتابة ويختار على مستويات عدة من مستويات اللغة، وهو ما يتنافى وحقيقة الإبداع، في حين أن الانزياح يصدر عن المبدع بصورة عفوية إذا انطلق في التعبير ، ولكن المتلقي يشعر به شعورا قويا في جميع الأحوال [3] .

ولعل أقرب مصطلح للانزياح مصطلح الانحراف ، وعلى هذا الاساس أقام" **شكري عياد** " تقابلا بين الاختيار والانزياح سماه [الانحراف] – لا تعارض أو تضادا – من أكثر من وجه فالاختيار محدود بالإمكانيات المتعارفة للغة والتي تصنف عند النحويين تحت أسماء " **المطّرد** " و" **الغالب**" و "**الكثير** " ، في حين أن الانحراف يبتعد عن طرق التعبير المعتادة

1 مختار عطية : التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة الاسلوبية، ص 56 .

2 أحمد محمد ويس : الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية ، ص 78.

3 المرجع نفسه، ص 79.

الشائعة وربما اقترب من " **القليل**" وحتى " **الشاذ** "[1] وبهذا تعددت مصطلحات الظاهرة الانزياحية، ولكن بالرغم من ذلك لم تتأثر الدراسات الأدبية والأسلوبية بهذا التعدد، فقد كان مجرد اختلاف في قضية الاصطلاح ولم يتعد ذلك إلى المفهوم والمنهج.

المبحث الثالث : أنواع الانزياح وصوره:

مما يؤكد أهمية الانزياح أنه لا ينحصر في جزء أو اثنين من أجزاء النص، و إنما له أن يشمل أجزاء كثيفة متنوعة متعددة، فإذا كان قوام النص لا يعدو أن يكون في النهاية إلا كلمات وجمل، فإن الانزياح قادر على أن يجيء في الكثير من هذه الكلمات و هذه الجمل. و ربما من أجل ذلك تنقسم الانزياحات إلى نوعين رئيسيين تنطوي فيهما كل أشكال الانزياح.

فأما النوع الأول فهو ما يكون فيه الانزياح متعلقا بجوهر المادة اللّغوية ما يسمى" الانزياح الاستدلالي "، و أما النوع الآخر فهو يتعلق بتركيب هذه مع جاراتها في السياق الذي ترد فيه، سياقا قد يطول أو قد يقصر، و هذا ما سمي" الانزياح التركيبي" [2]

❖ الانزياح الاستدلالي:

و تمثل الاستعارة عماد هذا النوع من الانزياح، ونظرا لأهميتها ولما لها من فوائد جمة في البناء الأدبي الشعري، فقد تناولها الكثير من الباحثين والأدباء القدامى، وحتى اللغويين واللسانيين المحدثين على حد سواء.

يقدم "**أبو هلال العسكري**" في كتابه" **الصناعتين** " طبيعة البناء الأدبي الشعري عن طريق الاستعارة باعتباره لغة متميزة عن اللغة الطبيعية، فيقول: « ولو لا أن الاستعارة المصيبة تتضمن ما لا تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالا تكون بين عبارتين معناها الأولى أو المجرد واحد »[3]، ووظائف الاستعارة عنده أربع، هي:

---

1 أحمد محمد ويس : الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية ، ص 87 .

2 المرجع نفسه ، ص 111 .

3 ابو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري : الصناعتين ،تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ، ط2، 1989، ص 178 .

1- شرح المعنى، وفضل الإبانة عنه.

2- تأكيده والمبالغة فيه .

3- الإشارة إليه بقليل من اللفظ .

4- حسن المعروض الذي يبرز فيه .

وكما هو الشأن بالنسبة للبلاغة القديمة ككل، وكذا بالنسبة للشعرية الحديثة هناك خرق لقاعدة وعدول عما هو عادي ، هناك زيادة على المطلب اللغوي الصرف.

وهنا يحيلنا العسكري بحدسه السليم وفي عبارة صريحة على مبدأ لساني أكدته الدراسات اللسانية الحديثة، يتجلى في ميل اللغة إلى الخفة واليسر والاستغناء عن كل ما لا يضيف شيئا إلى الخطاب، وهذا بخلاف الخطاب الأدبي الذي يقوم كلغة ثانية مشاكسة لقانون اللغة الأولى بشتى الصور، وبهذا القانون ندرك أن الشعر لغة ثانوية متميزة عن اللغة الطبيعية [1] ولقد فرق " **ابو هلال العسكري** " بين المعنى الأصل، المدعو غرضا، المعنى الذي يكون فحوى الخطاب، وبين المعنى الإضافي الذي أرجعه إلى " الشرح "و " التأكيد "و "الإشارة " و "الحسن" فهذه المعاني إضافية تضاف إلى الوظيفة التواصلية، التي تتحول في الخطاب الأدبي إلى مستوى ثان أو تأخذ طبيعة مخالفة على الأقل.

وقد يتبادر إلى الذهن أن الوظيفة الأولى من الوظائف الأربع المذكورة وظيفة غير أدبية أو تكاد، وليس الأمر كذلك للإجابة إذا ما نظرنا إلى خصوصية النص القديم ذي الطابع الخطابي، وتبدو الوظيفة الرابعة كما لو كانت نتيجة الوظائف الثلاث تقويم لها، وأدخل الوظائف في مجال الأدبية الثانية والثالثة، إذ غرض الاستعارة عادة هو المبالغة و التلميح الذي يعني عن التصريح.

وربط المؤلف بين خرق الاستعارة و المجاز للمعيار(الحقيقة) قائلا: « ولا بد لكل استعارة ومجاز من حقيقة وهي أصل الدلالة على المعنى في اللغة" وبين الأثر النفسي الناتج عن هذا الخرق، ونمثل لذلك بتعليقه على الآية القرآنية ﴿ **مَا يَمْلِكُونَ مِنْ قِطْمِير** ﴾ سورة فاطر الآية 13 التي هي " أبلغ " من قوله " **ما يملكون شيئا** " وذلك أن " فضل الاستعارة، وما شاكلها على الحقيقة أنها تفعل في نفس السامع ما لا تفعله الحقيقة » [2].

1 محمد العمري: البلاغة العربية أصولها وامتدادها ،افريقيا الشرق ،بيروت لبنان ،ط 2،1999، ص ص 297،298 .

2 المرجع نفسه ، ص ص 298 ، 299 .

كما تناولت الدراسات الغربية الانزياح بصورة عامة و أنواعه بصورة خاصة، و بالأخص عند " **جان كوهن** " **jean cohen** من خلال كتابه " بنية اللغة الشعرية" ، ومنه النوع الأول الذي نحن بصدد دراسته، والذي يكون فيه الانزياح متعلقا بجوهر المادة اللغوية مما سماه "**جان كوهن**" "**بالانزياح الاستبدالي**" فالواقعة الشعرية حسبه هي « خرق لقانون اللغة، أي انزياحا لغويا يمكن أن ندعوه كما تدعوه البلاغة " صورة بلاغية "، وهو وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي »[1] ولئن لم يصرح " كوهن "هاهنا بالاستعارة تصريحا واضحا فإنه في موضع آخر يعزو لها كل فضل للشعر، فنجده يقول« إن المنبع الأساسي لكل شعر هو مجاز المجازات ؛ هو الاستعارة »[2] وهي عنده " غاية الصورة " فالاستعارة حسب " **جان كوهن** "هي من أبلغ وأعقد الصور الأخرى، فهي تمثل المقام الأول والأساس إلى درجة أنه عدها هي التي تزود الشعرية بموضوعها الحقيقي، بل وأكبر من ذلك أنها المنبع الأساس لكل شعر[3]

وإذا انتقلنا إلى العصر الحديث نجد " **ريتشاردز Richards** " والذي يعد أهم من اهتم بالاستعارة درسا وتمحيصا من خلال كتابه " **فلسفة البلاغة**" وقد رد على كل الآراء التي مست بقيمة الاستعارة إذ هناك من عدها مجرد لعب بالألفاظ ..واعتبرت جمالا وزخرفا أو قوة إضافية للغة هي الشكل المكون والأساس لها، بل ومنهم من عد أن اللغة في الجوهر استعارية، وفي هذا الرأي طعن لفكرة الانزياح، فإذا كانت اللغة كذلك فأي فضل وأي مزية للانزياح إذا كان نظام مادته الأساسية هو من تشكيل الاستعارة، وقد لوقي هذا الرأي برد من قبل" **تدوروف** " كذلك إذ يقول:« فإذا كانت اللغة، زمانيا، مجازا كلها، فانيا يشكل المجاز جزءا من أجزائها فحسب »[4]، فالمجاز الذي يشكل جزءا من أجزاء اللغة ليس في مستوى واحد، إذ إن منه ما يرد في الكلام ويتكرر ويشيع فيصبح من أعراف اللغة ومن مناهجها في الأداء، ومنه ما يرد إلا في الكلام الفني.

---

1 جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ترجمة : محمد الوالي، محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص 20.

2 المرجع نفسه ،ص 21.

3 أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية ، ص 112.

4 تزيفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص 14.

و بالعودة الى آراء " **ريتشاردز** " نجده يصف الاستعارة فيعدها المبدأ الحاضر في اللغة وليست اللغة ذاتها إذ أننا لا نستصيغ ثلاث جمل إلا وكانت الاستعارة حاضرة، كما أنه يستبعد أن تكون الاستعارة مجرد لعب بالألفاظ أو مسألة تحويل أو استبدال للكلمات، في حين أنها في الأساس استعارات وعلاقات الأفكار، فقد آمن بأن الفكر الاستعاري يعمل بواسطة المقارنة، ومنها تنبثق الاستعارات في اللغة ، فالاستعارة لا يراد بها الإبدال للكلمات بقدر ما يراد بها عملية ، التفاعل، لأن المعنى الأساسي فيها لا يختفي وإلا لن تكون هناك استعارة، لكنه يتراجع إلى خط خلفي وراء المعنى الاستعاري، وبذلك تقوم بين المعنيين علاقة تفاعل ومن خلالها، علاقة التفاعل– يبرز المعنى الاستعاري .

ويضيف " ريتشاردز "بأن الاستعارة لا تنتج من مجرد المقارنة بين شيئين بينهما تشابه فحسب، وإنما يبتغي أن يكون بينهما تباين واختلاف، وهذا التباين والاختلاف هو الذي يمنح الاستعارة تأثيرها المتميز.

والاستعارة ضرب من المجاز علاقته المشابهة بين المعنى المجازي و المعنى الحقيقي، كما تعد إحدى تجّليات الصورة الفنية التي يستطيع المؤلف من خلالها أن يحقق ملامح التضاد والتناسب في النص مستثيرا عالما خياليا جديدا، وقد وصفت الاستعارة « بأنها قادرة على إعادة تجميع الأجزاء وفق إدراك جديد بحيث تؤدي إلى خلق معان جديدة من خلال صلات جديدة، كما عدت مظهرا راقيا من مظاهر الفعالية الخلاقة بين اللغة و الفكر، وهي الوسيلة الفضلى لخلق الصورة » [1]

وقد أكد " **أولمان Olmane** " المذهب، أن من الخصائص الأساسية للاستعارة أن يكون "الطرفان" فيها بعيدين عن بعضهما البعض إلى درجة ما، وأن يكون تشابههما مصحوبا بالإحساس بـ [تخالفهما] وأن ينتميا إلى مجالين مختلفين من مجالات التفكير، ففي رأيه أن الاستعارة من الوسائل العظمى التي تمكن الذهن المبدع أن يجمع بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة ما كان لها أن تجتمع من ذي قبل، فقد ربط ذلك بما يحدث في عقل المتلقي عندما يواجه تلك الاستعارة فيلجأ لاستعمال التأويل، وما هذا في كله إلا تأكيد على أهمية وقيمة

1 سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الاسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث، جدار للكتاب العالمي، الاردن، ط1، 2007، ص 175.

الاستعارة، فهي المحك الأساسي للموهبة الشعرية، والتي لا يقوى على استخدامها إلا كبار الشعراء، ونقصد بهذا الحديث الاستعارة التي تدمج الأشياء المتباينة في وحدة جديدة ، فهي تبتدع بصدق الخيال فلا ترى العقول العادية أية أخوة بينها – أي بين الصلات – فهذه الاستعارات تعلو شأنا وقيمة عن الاستعارات التي تغدو ميتة لأنها تشيع على الألسنة والأقلام فهي تنافي عنصر المباعدة بين طرفيها، فيغدو المعنى فيها ظاهرا مكشوفا [1].

ونظرا لأهمية الاستعارة فقد غطت الاهتمام بالتشبيه الذي عد من الاستعارات المكشوفة المباشرة وعلى هذا الأساس فقد عدت الاستعارة خلاصة النوع الأول من الانزياح الذي يتعلق بجوهر الوحدة اللغوية أو بدلالتها .ونقول إن هذه الاستعارة قد تستبع انزياحا من نوع آخر يرتبط بتركيب جملة من الوحدات اللغوية، ولئن لم تستبع بالضرورة مثل هذا الانزياح فإنها لا بد أن تدخل في علاقة مع أجزاء النص الاخرى لتقوم بتركيب جملة من الوحدات الدلالية لما سبقتها من الوحدات اللغوية.

❖ الانزياح التركيبي :

يحدث مثل هذا الانزياح من خلال طريقة في الربط بين الدوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة أو في التركيب والفقرة، ومن المقرر أن تركيب العبارة الأدبية عامة والشعرية منها خاصة، يختلف عن تركيبها في الكلام العادي أو في النثر العلم؛ فحين تكاد تخلو كلمات هذين الأخيرين إفرادا أو تركيبا من كل ميزة أو قيمة جمالية، فإن العبارة الأدبية أو التركيب الأدبي قابل لأن يحمل في كل علاقة من علاقاته قيمة أو قيما جمالية، فالمبدع الحق هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللفظة جماليا بما يتجاوز إطار المألوفات، وبما يجعل التنبؤ بالذي سيسلكه أمرا غير ممكن، ومن شأن هذا أن يجعل متلقي الشعر في انتظار دائم لتشكيل جديد ومنه معاني ودلالات جديدة. [2]

و يمكن القول هاهنا بأن الشعريات الحديثة مالت في المقام الأول إلى رؤية الشعر بما هو تشكيل لغوي و علاقات جديدة ... ومن بين هؤلاء " **جان كوهن**" الذي يرى بأن « الشاعر حسبه هو شاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه، وهو خالق كلمات وليس خالق أفكار، وعبقرية

1 أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية ، ص ص 113 – 119

2 المرجع نفسه ، ص 120 .

كلها إنما ترجع إلى إبداعه اللغوي » [1] يرى أن هناك من القصائد التي تقول شيئا واحد ، ولكننا لا ينبغي أن نأخذ بحرفية آرائه، لأنه حتى وإن وجدت قصائد تقول شيئا واحدا إلا أنها تختلف عن الأخرى بطريقة قوله، فهي طريقة جديدة في تراكيب كلامية خاصة، إذ فيها يكمن الجمال، ولذلك فإذا أقررنا بأنه لكل قصيدة تركيبها الجديد الخاص، فمن شأن ذلك أن يغير من طبيعة المعنى نفسه، وأن ترافقه دلالات جديدة ما كان لها أن تكون لولا التركيب الجديد.

وتتمثل الانزياحات التركيبية في الفن الشعري أكثر شيء في التقديم و التأخير،و المعلوم لدينا أن لكل لغة بنيات نحوية عامة .و مطردة و عليها يسير الكلام ؛فالفاعل في العربية على سبيل المثال يكون تاليا لفعله، و سابقا لمفعوله غالبا، إن كان الفعل متعديا، في حين أنه في الانجليزية متصدر الجملة، أي أنه مبتدأ يتلو فعل فمفعول ... و هكذا.

اذن يوجد اختلاف بين لغتنا التي تعتمد الإعراب الذي يسهم إلى حد بعيد في تبين الدلالات فيها و بين الانجليزية و ما شابهها من لغات لا إعراب فيها، و من ثم يكون الفيصل في تبين الدلالات فيها مواقع الكلام، و بذلك تكون مرونة التركيب في اللغات التي تحوي إعرابا أكبر من التي لا تحوي الإعراب، و من شأن هذا الأخير أن يسهم في تبين الدلالة وان اختلفت مواقع أجزاء الجملة تقديما أو تأخيرا يعني الاختلاف، و هو ما يتيح أمام المبدع في العربية و غيرها متسعا لكثير من ألوان التصرف دون أن يخش المساس أو الإخلال بالدلالة، بل هو ذلك التصرف الذي يعين على نقل أفضل للدلالة و المعنى، و ما هذا الغنى في التراكيب إلا ميزة تجعل المبدع أكثر وفاء لأداء معانيه عبر تراكيب و عبر ما تمنحه له أداته[2]

ومن أنواع و مظاهر التصرف في التراكيب ما يمكن أن نسميه مبدأ أو مهارة التقديم و التأخير، و هي وثيقة الصلة بقواعد النحو لدرجة أننا نجد "جون كوهين " قد سماه الانزياح الناتج عن التقديم و التأخير بـ "**الانزياح النحوي** "أو"**القلب**"و هو ما طبقه على لغته الفرنسية و ما تحويه من خصائص خاصة بها ، كما يرى أن الفرق بين الصياغات راجع إلى أن بعضها مخالف للاستعمال الشائع، و ربما هو تعليل صحيح، و لكنه غير مكتمل، ذلك أن

1 جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص 16.

2 أحمد محمد ويس : الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية ، ص 122

الواحدة التي لا تملك الدلالة نفسها بأن المخالفة وحدها غير كافية لتوليد الشاعرية، و لا بد إذن من أن تكون من وراء المخالفة قيم فنية و جمالية، إذ ليس بالضرورة أن تكون المخالفة حبا لتميز أو تفرد فحسب و الغالب أن يكون وراءها غاية فنية تعبر عن شيء أو عن معنى في النفس [1]

بالإضافة إلى التقديم و التأخير ثمة تغييرين يدخلان ضمن الانزياحات التركيبية وهما الحذف والإضافة فنلاحظ في الشعر حذف أشياء لا ترى محذوفة في الكلام العادي، و ذكر أشياء أخرى لا ترى في الكلام العادي، وذلك لا ينطبق على كل حذف و إضافة لأن ثمة في الكلام العادي أيضا حذفا و إضافة، و على هذا لا يعدان هذان انزياحا إلا إذا حققا قرابة و مفاجأة ، و إلا إذا حملا قيمة جمالية ما .

و هناك من اجتهد فربط بين التقديم والتأخير و بين الحذف و الإضافة، فرأى إمكانية اعتبار التقديم و التأخير من قبيل الحذف و الإضافة؛ لأنهما يتضمنان حذف عنصر من مكانه أو موضعه وإضافته إلى موقع ليس له. و لكننا نعتقد أن التقديم و التأخير نوع مستقل عن الحذف و الإضافة، و ليس في التقديم و التأخير حذف، و كذا ليس فيهما إضافة، فهما تصرف في مواقع الكلام فحسب، أو تصرف في البناء النحوي للجملة و إننا نؤكد أن هذا التصرف في البناء النحوي لا يعني مخالفة القواعد، وإنما يعني العدول عن الأصل، و كذلك هذا العدول ليس بمعنى العدول عن الأفصح إلى الأقل فصاحة، بل هو عدول عن الأصل اللغوي فقط إلى لغة ثانوية فرعية لكنها فنية شعرية .

و إذا كان هناك من ذهب إلى أن الجملة التي تخالف قاعدة أصلية في النحو تكون أقل نحوية، و من ثم أكثر انحرافا، و من تلك التي تخالف قاعدة أكثر تخصيصا، فإن "شكري عياد " يرى: « بأن الأرجح أن اللغة الفنية لن تخالف القواعد الأصلية على كل حال و إلا كانت غير مقبولة إطلاقا »[2]، فإذا سلمنا بما تتيحه إمكانات اللغة للمبدع من ألوان، كثيرة للتصرف ،فهذا لا يعني أن يجترح لنفسه قواعد جديدة، بل أن يكرسها لبناء جديد أو يشبه الجديد و هو مكمن الفرق بين المبدع و غير المبدع [3] .

أحمد محمد ويس : الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية ، ص ص 122 – 124

2 المرجع نفسه ، ص ، 125.

3 المرجع نفسه ، ص 126.

و ينبغي الإشارة إلى أن التركيب لا ينحصر في الجملة الواحدة ضمن النص، فثمة نوعان آخران من التركيب؛ يتمثل النوع الأول في تركيب الأصوات أو الحروف في الكلمة، و أما النوع الآخر و هو ما يهمنا أمره، و يتمثل في تركيب مجموع الجمل بعضها مع بعض كي تشكل في نهاية الأمر بنية النص كله، و نتيجة ذلك فثمة مستويان من التركيب يتحكم فيهما المبدع؛ مستوى تركيب الكلمات في الجملة، و مستوى تركيب الجمل في النص.و الانزياح وارد في كلا المستويين. وهكذا نرى أن النص تتضافر فيه جملة من الانزياحات ذات اتجاهات متعددة، و هو ما يدعم فكرة النظر إلى النص بما هو كائن متحرك غير ثابت و لا متجمد.

و قد يتعدى الانزياح التركيبي ما سبق من أنواع التراكيب إلى أنواع أخرى من شأنها أن تكون ظواهر غير عادية أيضا، من مثل توزيع بعض العناصر الأسلوبية توزيعا غير متعادل مما يلفت النظر إليه، كأن تكثر مثلا الاستعارة في جزء من النص، و تقل أو تنعدم في باقي أجزائه، أو كأن يتكرر عنصر أسلوبي ما، و يشكل تكراره في النص ملمحا بارزا غير عادي، إلى غير ذلك من بناء تسلسلات متشابكة و معقدة من الجمل يشكل بناؤها انزياحا غير مألوف ما يؤدي إلى انزياحات دلالية لا تحصى.

و مما له أن يدخل أيضا ضمن أشكال الانزياحات التركيبية الانتقال من أسلوب إلى آخر انتقالا مفاجئا يستهدف إحداث تأثير فني، فينتقل مثلا من النظم الشعري إلى اللهجة الدارجة، كي يتحقق له نوع معين من التأثير، ومثل هذا الانتقال يتعلق ببنية العمل الفني على نحو عام، ومن ذلك أيضا ظاهرة الالتفات، و طريقة التصوير الحر و يتجلى في الانتقال المفاجئ وتحريك عناصر الواقع فيها يعرف بالخلط الزماني و المكاني، كل هذه و أمثالها كثير تقع في دائرة الانزياحات التركيبية التي تحدث في النص الواحد،بل و من الممكن أن يحدث الانزياح لدى المبدع في نص له بالقياس إلى باقي نصوصه،فمن الممكن اعتبار مجموع النصوص نصا واحدا و بناءا متحركا يغير بعضه بعضا و يبدو بعضه منزاحا بالقياس إلى الباقي[1]

وعليه فإنه النوع الأول من أنواع الانزياح هو "**الانزياح الاستبدالي**" ما يمثل "**الانزياح الدلالي** "باعتباره يشمل مختلف صور البيان من مجاز واستعارة وتشبيه... ، أما النوع الآخر

1 أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية، ص ص 127 ، 128 .

وهو" **الانزياح التركيبي**" ما يمثل" **الانزياح اللغوي** "بمختلف التراكيب اللغوية والأسلوبية من تقديم وتأخير ، حذف وذكر ، تكرار ، وإحصاء... .

صور الانزياح:

إذا تحدثنا عن صور الانزياح، فينبغي لنا الحديث أولا عن الحقل الدلالي، فهذا الأخير هو مجموعة من الكلمات ترابطت دلالتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها، ومن خلال مجموع هذه الكلمات المتصلة دلاليا تتحدد دلالة كل كلمة وعلاقتها بدلالات الكلمات الأخرى التي تنتمي كلها إلى الحقل الدلالي الواحد.

وقد اهتمت الدراسات الحديثة بوضع حقول معينة للألفاظ التي ترتبط دلاليا، والهدف من ذلك الكشف عن صلة الواحد منها بالآخر، وصلتها بالمصطلح العام.

وقد توصلنا من خلال دراسة الانزياح الدلالي عموما وصور الانزياح بصفة خاصة؛ الى ان صور الانزياح تتمثل أساسا في:

- الانزياح من المادي إلى المعنوي.
- الانزياح من المادي إلى المادي لعلاقة مكانية.
- الانزياح من المادي إلى المادي لعلاقة زمانية.
- الانزياح من المادي إلى المادي لاشتراكها في جزء من المعنى.

ومن شأن هذه الصور أن تؤدي إلى كشف صلات المقاربة بين معاني المفردات وتبين وجه المقاربة الدلالية على وجه الدقة بين مفردات الحقل الدلالي الواحد أو بين مفردات حقول متباينة.

ثم إن صور الانزياح تعين على ضم المفردات دلاليا وذلك بالتماس صلات المقاربة بين معاني المفردات، و يتمظهر هذا الالتماس الدلالي في وصل المفردات دلاليا من خلال صور الانزياح المتنوعة ضمن الحقل الدلالي كذلك من شأن صور الانزياح أن تزيد في إجلاء المعاني وتوضيحها بين المفردات؛ المترادفة التي تتشابه معانيها؛ إذ أنها تكشف ما خص من معنى كل مفردة مع ذكر المعنى المشترك بين المعاني هذه الكلمات و مستويات الانتقال الدلالي في معاني المفردات فالانزياح الدلالي يمس جانب المعنى بأكبر نسبة إذا ما

قورن بما يحدث في جانب اللفظ، لذا فهو انزياح دلالي بدرجة أولى، و فيمايلي توضيح لصور الانزياح الدلالي[1].

❖ **الانزياح من المادي إلى المعنوي:**

و في هذه الصورة تتراح و تنتقل دلالة الألفاظ من الدلالة على المعنى المادي إلى الدلالة على المعنى المعنوي غير المحسوس و مثال ذلك لفظة " الجدال" « الجدل : شدة الفتل، و جدلت الحبل، جدلا إذا شددت فتله و فتلته فتلاً محكما، و منه الجديل و هو الزمام المجدول من أدمٍ، انتقل معنى الجدل الذي هو شدة الفتل –وهو معنى مادي – إلى الجدل و الجدال بمعنى الخصومة في الرأي ودفع المرء خصمه عن إفساد قوله،و اتخذ مصطلحا في المنطق يدل على :القياس المؤلف من المشهورات و المسلمات، و الغرض منه إلزام الخصم و إفهام من هو قاصر عن إدراك مقدمات البرهان»[2].

❖ **الانزياح من المادي إلى المادي لعلاقة مكانية:**

تنتقل دلالة الألفاظ من الدلالة على معنى مادي إلى الدلالة على معنى مادي آخر لوجود علاقة مكانية بينهما، فمثلا « " **المطامير**": طمر البئر طمرا :دفنها وطمر الشيء خبأه حيث لا يدري، والمطمورة حفيرة تحت الأرض يطمر فيها الطعام و المال و الحبوب، ومن هذا المعنى قيل"المطامير" السجون، والعلاقة المكانية بين المعنيين واضحة، حيث إنّ المطامير وضعت أساسا لكي يدخر فيها الطعام والمال والحبوب، ولكنها اتخذت في العصر العباسي كمكان للحبس و التعذيب »[3].

[1] رجب عبد الجواد ابراهيم: دراسات في الدلالة والمعجم، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1،2001، ص106 .

2 المرجع نفسه ، (ص،ن) .

3 المرجع نفسه ، ص 107 .

❖ **الانزياح من المادي إلى المادي لعلاقة زمانية :**

توجد نماذج أخرى من الألفاظ تتغير دلالتها من المعنى المادي إلى معنى مادي آخر لعلاقة زمانية بينهما، مثل لفظة « "**العشاء** " وهي أول الظلام من الليل، وقيل :هو من صلاة المغرب إلى العتمة، ثم أطلقت العشاء على الصلاة التي تؤدي في هذه الأوقات، وهي صلاة واحدة ولكنهم اختلفوا في تحديد وقتها، والعلاقة بين العشاء بالمعنى الزماني والعشاء بمعنى صلاة العشاء واضحة » [1].

❖ **الانزياح من المادي إلى المادي لاشتراكهما في جزء من المعنى:**

كلفظة «" **السوق** " التي استعملت للدلالة على المهر، لأن العرب كانوا إذا تزوجوا ساقوا الإبل والغنم مهرا، ثم انتقلت دلالة هذه اللفظة إلى الموضع الذي يجلب إليه المتاع والسلع للبيع و الإبتياع، مشتقة من سوق الناس بضائعهم، ثم وضع السوق موضع المهر، وقد اشتركت الدلالتان في جزء من المعنى و هو السوق » [2].

من خلال صور الانزياح هذه نستشف أهميته في إثراء اللغة، وكيف أن اللفظ الواحد يستخدم للدلالة على معنيين وقد يتعداهما إلى معان عديدة، مع كشف صلات المقاربة في هذه المعاني لتضبط في حقول دلالية بحيث لا يكون انزياحا دلاليا عشوائيا، وقد يضبط أيضا من خلال السياقات اللغوية المختلفة والتي تزيد في تمايز معاني المفردات أكثر فأكثر كما يسعى الحقل الدلالي لجمع الكلمات المتصلة دلاليا فيما بينها، تسعى صور الانزياح لتقريب صلات دلالية بين ما انزاح من المعاني وبالتالي ضمن حقول دلالية متمايزة.

1 رجب عبد الجواد ابراهيم: دراسات في الدلالة والمعجم ،ص ص 107،108 .

2 المرجع نفسه ، ص108.

المبحث الرابع : ملامح الانزياح عند النقاد الغربيين والعرب

أولا : الانزياح عند اليونان :

لقد عرف الأدب اليوناني التفرقة بين الشعر والنثر وذلك منذ قرون مضت – قبل الميلاد – حيث إن كلا هذين الفرعين (الشعر والنثر) تندرج تحتها أقسام كثيرة مثل : الشعر الغنائي، الشعر الملحمي ، المأساة، والملهاة، والخطابة القضائية، والخطابة السياسية ... وتظل هذه الأجناس تتفرع وتضيق حسب الظروف التاريخية والثقافية [1]. ويقود الحديث عن هذه الأقسام إلى الحديث عن أول من اهتم بالمتلقي الأدبي وهم السفسطائيون الذين تبنوا فن القول في العصر اليوناني القديم، حيث اهتموا اهتماما كبيرا بتعليم فن الإقناع بشكل خاص، إذ كان اهتمامهم يرتكز حول بلاغة الكلام، بوصفهم للكلمة أنها تملك من القوة ما يجعلها تقوم بأدوار عديدة، إذا أحسن اختيارها، حيث يرون إن كل ملفوظ هو احتمال، وأن الملفوظ لابد أن ينطوي على بيانات الإقناع التام – وهو عين الانزياح– .

ونجد أيضا الكثيرين ركزوا على المتلقي عند حديثهم عن الشعر والشعراء، إذ لا يهتمون بالحقيقة قدر اهتمامهم بإدخال البهجة والسرور في نفوس السامعين، حتى وإن كان كذبا، وهنا نجد أنفسنا أمام ثنائية الحقيقة والكذب، أو الحقيقة والمجاز، والكذب هو الانزياح عن الحقيقة ومن هنا يمكننا القول بأن الانزياح . عند اليونان . هو وسيلة لأجل غاية (المتلقى) إذ تجعل المتلقي يعيش حالة من البهجة والفرحة والسرور وهو ما يدخل في جماليات التلقي.

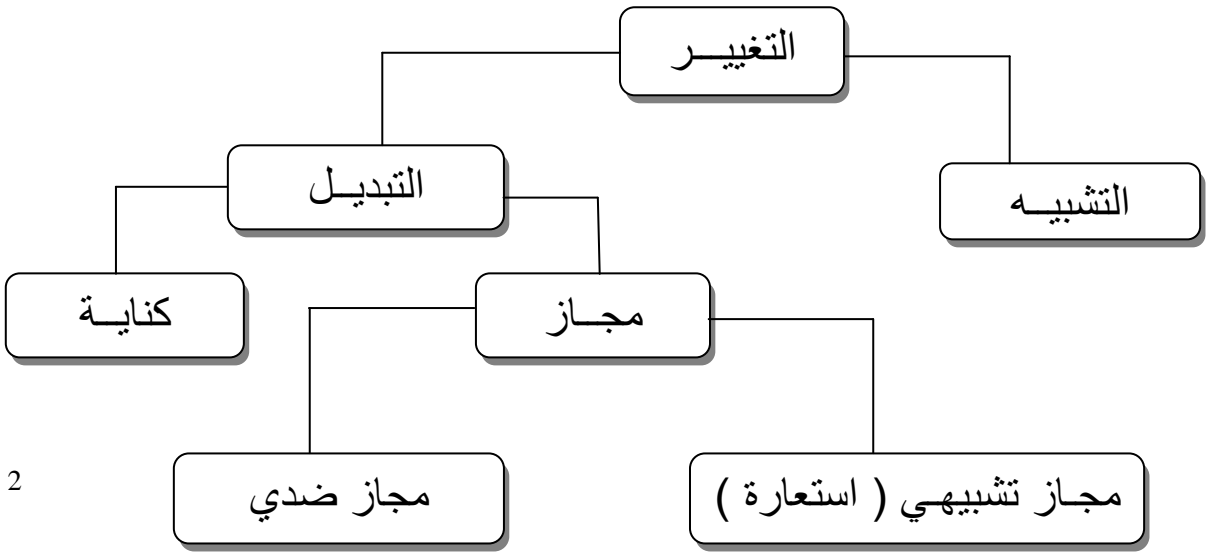
❖مفهوم الانزياح عند أرسطو:

إذا نظرنا إلى الطرح الأرسطي فإن ذلك يكون من خلال تأمل الترجمات والشروح التي قدمها الفلاسفة المسلمون "**ابن سينا**"و" **ابن رشد**" و"**الفارابي**" والتأمل في الترجمات ليس كالبحث عن النص "الأصلي"، ذلك لأن الترجمات والشروح لا تعدو أن تكون مجرد تأويلات تحتمل الزيادة والنقصان، وهذا ماشعر به "**تودروف**" حيث قال : " لن نبالغ إذا قلنا بأن تاريخ الشعرية يلتقي في خطوطه الكبيرة مع تاريخ فن الشعر عند "**ارسطو**". وعليه فإن كل من يرى

1 أحمد درويش : النص البلاغي والتراث العربي والاوربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ،ط1، (د،ت)، ص 173

ضرورة الاتصال بهذا النص المؤسس للنظرية الأدبية في أوروبا ثم لا يستطيع قراءته باللغة التي كتب بها، يكون قد خبر شعور الغبن الذي تحدثه قراءة ترجمة من ترجماته، ذلك أنه بالإضافة إلى العيوب المألوفة في الترجمات، فان كتاب "**ارسطو**" شديد الاختزال، إن لم نقل أنه غامض بما لا يدع مجالا ومفرا للترجمة من أن يكون مجرد تأويل بالمعنى القوي للكلمة أي مجرد اختيار بين الاتجاهات المختلفة للقراءة جد مختلفة، فكل شيء في هذا النص ينتظر البناء ابتداء من معاني المفردات وتركيب الجمل إلى التركيب العام للنص فيمكن أن نقرأ هذا التأويل "**لأرسطو**" أو ذاك ... ولكننا لا نقرأ أبدا نص أرسطو نفسه [1].

إن الفلاسفة وفي معرض حديثهم عن "ارسطو" أوردوا عدة مصطلحات وهي: التغيير والمحاكاة والتخيل وغيرها من المصطلحات التي لها علاقة بمصطلح الانزياح، فقد ورد لفظ "**التغيير**" في ترجمة كتاب "**فن الشعر** " كمقابل لأحد النعوت دالا بوجه عام على المعنى الذي أراده "ارسطو". كما استعمل "ابن سينا" هذا المصطلح – التغيير والمتغير– في تلخيصه كمفهوم عام تتدرج تحته عدة صور من الإجراءات الدلالية القائمة على التشبيه والتمثيل ، والاستعارة، والمجاز، ويمكن تمثيل ذلك بالمخطط التالي:



[2]

1 محمد العمري : البلاغة العربية اصولها وامتداداتها ، ص 226 .

2 المرجع نفسه ، (ص،ن).

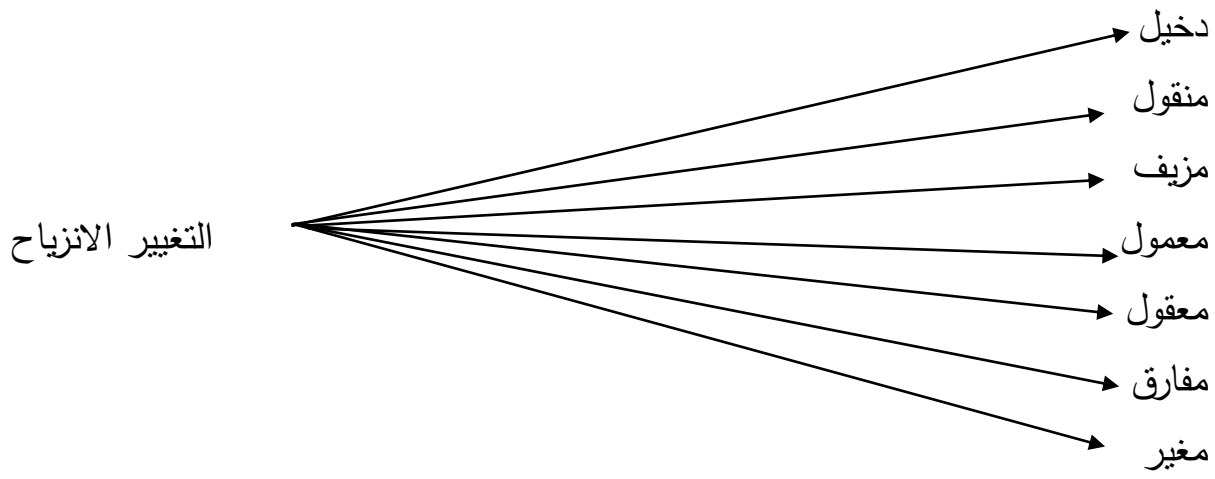
ما نلاحظه هو أن التغيير خروج الكلام العادي والمألوف عن مخرج العادة، وهذا ما قاله "ابن سينا" « إن القول يرشق بالتغيير، والتغيير هو أن لا يستعمل كما يوجبه المعنى فقط بل أن يستعير ويبدل ويشبه » [1]. ويتضح من هذا القول أن غرض "ارسطو" من التغيير هو الانزياح والانحراف.

ونجد كذلك مصطلح التغيير وارد إلى جانب مصطلح المحاكاة، و "أرسطو" نفسه الذي انتقل من المحاكاة إلى التغيير، حيث قارن بينهما بالوظيفة والأثر، كما هو صريح في قوله:

« والتغيير أيضا لذيذ لأن التغيير أمر طبيعي، وذلك أن استمرار نفس الشيء يخلف إفراطا في الحالة العادية، ومن هنا قيل: التغييرات في كل الأمور لذيذة » [2].

فالتغيير يلحق بالمحاكاة وذلك من حيث الخروج عن العادة فيعطي معرفة جديدة ومفاجئة وهنا تحدث اللذة، وهي عنده لا تكمن في المنظر المسرحي ولا في المأساة إنما اللذة الحقيقية تكمن في الخوف، والخوف عنده يصدر عن طريق تأليف الأحداث كما يقول.

ونجد "**ابن رشد**" قد أورد سبعة أسماء مقابل مصطلح "التغيير" كما يقول "**أرسطو**". "وكل اسم فهو إما حقيقي، و إما دخيل في اللسان، وإما منقول نادر الاستعمال وإما مزيف، وإما معمول، وإما معقول، وإما مفارق، وإما مغير ويمكن أن نمثلها بالمخطط التالي:



3

1 أحمد محمد ويس : الانزياح في التراث النقدي والبلاغي ، اتحاد العرب ، دمشق سوريا ، (د،ط) ، 2002 ، ص 40 .

2 محمد العمري : البلاغة العربية اصولها وامتداداتها ، ص 262 .

3 المرجع نفسه ، ص263 .

وهذه المصطلحات جميعها تصب في مفهوم الانزياح.

مما سبق يتبين أن "ارسطو" فرق بين مستويين للغة ،اللغة العادية واللغة الفنية، كما أنه تحدث عن المعيار وهذا يعني حديثه عن الانزياح، وهذا الأخير يجب أن لا يخرج الشاعر في كلامه إلى حد الرمز ولا يخرج عن طريقة الشعر إلى الكلام المألوف وبذلك يجب أن يحافظ على الارتفاع بالمستوى ولا ينزل به إلى المستوى العادي، وبطبيعة الحال فإن هذا الخروج يحدث تغييرا في نفس المتلقي؛ وبذلك تحدث الغرابة وهو الوجه الآخر للانزياح، والغرابة تكمن في التعجب والدهشة والمفاجأة وهي أهم ما في الانزياح.

ثانيا: الانزياح في الدراسات الغربية الحديثة

❖ الانزياح عند " فاليري Valery "(1871 - 1946) "

اهتم فاليري كغيره من الباحثين بدراسة الانزياح، إذ يقول: « إن كل عمل مكتوب، كل إنتاج من منتجات اللغة يحوي آثارا أو عناصر مميزة، لها خصائص سوف ندرسها، فعندما ينحرف الكلام انحرافا معينا عن التعبير المباشر ... وعندما يؤدي بنا هذا الانحراف إلى الانتباه بشكل ما إلى دنيا من العلاقات متميزة عن الواقع العملي الخالص، فإننا نرى إمكانية توسيع هذه الرقعة الفذة، ونشعر بأننا وضعنا أيدينا على معدن كريم نابض بالحياة قد يكون قادرا على التطور والنمو، وهو إذا ما تطور فعلا واستخدم ينشأ منه الشعر من حيث تأثيره الفني » [1] ، بمعنى أن الشعر لغة داخل لغة، فهو نظام لغوي جديد ينبني على أنقاض نظام قديم عادي، ليتشكل به نمط من الدلالة جديد أيضا يعد الانزياح الدلالي، وسبيله حسب "**فاليري**" اللامعقولية، إذ إنها الطريقة الحتمية التي ينبغي للشاعر أن يعتبرها إذا كان يرغب في أن يحمل اللغة على أن تقول ما لا يمكن أن تقوله بالطرق العادية أبدا ، و هي التي تجعل من أداته – لغته – وكأنها غير أداة كل الناس، وذلك بما تحمله هذه الأداة من قدرة على حمل الدلالات والمضامين والأفكار ونقلها للمتلقي.

وقد أقام "**فاليري**"مشابهة بليغة لمفهوم كل من النثر و الشعر مع المشي والرقص في كتاباته النقدية، فإذا كان المشي وسيلة تقود إلى غاية وهو ما يرادف النثر، فإن الرقص هو الوسيلة

1 أحمد محمد ويس : الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية ، ص 87

و الغاية معا وهو ما يرادف الشعر، و كلا من المشي و الرقص تستخدم فيهما الأرجل والأعضاء، لكن الخلاف بينهما في الطريقة التي يتم كل واحد منهما بها، وكذا الأمر بالنسبة للنثر والشعر، فكلاهما يستخدم اللغة والاختلاف يكمن في طريقة استخداماتهما والتي يهدف من ورائها كل كاتب إلى إيصال دلالات معينة، ونتيجة فإن المشي كالنثر في أن صاحبه يسلك أقصر الطرق وأقومها ليصل إلى بغية مباشرة، والرقص بخلاف ذلك لا يحلو إلا إذا كثرت فيه الحركات والتعرجات حتى يصبح القول بأن الخط المستقيم هو سبيل الماشي و الناثر، والخط المنحرف والمتراح هو سبيل الراقص و الشاعر [1]

نلاحظ من نظريات فاليري أنه استوعب ضرورة الانزياح اللغوي لحصول الانزياح الدلالي حتى يوصل كل شاعر مضامينه الدلالية عبر مختلف أشعاره وكتاباته.

❖ الانزياح عند " ليو سبيترز" Spitzer 1887- 1960:

ذهب الكثير من الباحثين والنقاد إلى القول بأن" **سبيترز** "هو الذي جاء إلى الأسلوبية بمصطلح الانحراف، وإجمالا فإن أول مسلك سلكه "**سبيترز**" في دراسته للانزياح هو القياس على الاستعمال الشائع، ثم تقديره، واعتباره سمة معبرة، ثم الملائمة بينه وبين روح الأثر الأدبي وطابعه العام، ومن ثم ينتهي إلى استنباط الخصائص الفردية للعبقرية المبدعة، ومنها إلى تحديد نزعة عامة من نزعات العصر، فقد ربط" **سبيترز**" بين نفسية الكاتب وعمله الأدبي، وذلك من خلال استقراء السمات الخاصة للكاتب من انزياحاته الواردة في عمله، وما هذه السمات الخاصة إلا سمات فردية تتمثل في لغة ودلالة خارقة تبتعد كل البعد عن اللغة السائدة والاستعمال الشائع، لكنها لا تلبث بعد حيث أن تذوب في غمرة تلك الذخيرة من الألفاظ والدلالات التي يتصرف بها الناس عامة[2].

إن أكثر ما يجعل الانزياح سمة فردية خاصية، ويتميز بالإبداعية التي تنعكس على اللغة هو الجانب الدلالي بالدرجة الأولي، على اعتبار أن لكل منا أفكار ومضامين معنوية، وثقافة ووجدان كلها تتبلور من خلال الانزياح الدلالي عبر الانزياح اللغوي كوسيلة وأداة،

1 أحمد محمد ويس : الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية ، ص 89 .

2 المرجع نفسه ، ص 88.

وهو ما انطلق منه" سبيترز" إذ أن « الإثارة الذهنية التي تنحرف عن المعتاد القياسي في حياتنا الذهنية، لا بد من أن يكون لها انحراف لغوي مرافق عن الاستعمال العادي >> [1].

والمقصود بالإثارة الذهنية هو الانزياح الدلالي الذي لابد له من مرافق وهو الانحراف أو الانزياح اللغوي الذي ينحو منحنى مغاير للاستعمال العادي، فالعبارة اللغوية بما تحمله من استخدامات متميزة لجملة من القواعد النحوية والصيغ، إلا أنها لا تكتب قيمتها الإجمالية إلا بقدر ما تزخر به هذه العبارة من دلالات ومعاني، وفيهما يتجلى ثقل العبارة أو اللغة الأدبية، فأهمية الانحراف اللغوي تتوقف على الانحراف الدلالي، وهو ما يرتبط مباشرة بشخصية الكاتب و نفسيته وهو ما أكده " **سبيترز**" في آرائه ، ذلك أن الملامح الخاصة للعمل الفني، هي « مجاوزة أسلوبية فردية وهي وسيلة للكلام الخاص وابتعاد عن الكلام العام، وكل "**انحراف** "عن المعدل في اللغة يعكس انحرافا في مجالات أخرى » [2].

ومن ثم فإنه من الأفضل عدم تفسير الأعمال الأدبية بالانطلاق من نفسية وشخصية الكاتب بصفة مطلقة، لأنها قضية نسبية، وهي من القضايا التي تثار في الميادين اللغوية واللسانية، إن قضية الإبداع الأدبي ؛ والتي تمثل في أساسها انزياحا، فقد يكون لكاتب واحد نصوص نشهد لها بالإبداعية والروعة، كما تكون له نصوص عادية لم تبلغ درجة الروعة كنصوص أخرى له، وما يفسر هذه الوضعية أن هناك منظومة فكرية لدى الكاتب قد تغيرت، ما يجعله يحسن هنا ويضعف هناك، لذلك يحبذ التعامل مع النص كما أشار" سبيترز" على أنه منظومة شعرية قائمة بحد ذاتها تحاط بالدراسة والتحليل.

❖ الانزياح عند" ريفاتير Riffaterre"

من الأسماء التي اعتمدت مفهوم الانزياح في حقل الدراسات اللغوية و اللسانية "**ريفاتير**" وهو الذي قال فيه صلاح فضل: « إن مفهوم الانزياح لقي تطورا جذريا على يديه » والانزياح عنده « يكون خرقا للقواعد حينا، ولجوء إلى ما نذر من الصيغ حينا آخر»[3].

---

1 أحمد محمد ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص 89.

2 أحمد درويش: دراسة الاسلوب بين المعاصرة والتراث ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ،القاهرة ، (د،ط)، (د،ت)، ص 38 .

3 أحمد محمد ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ،ص ص 101 ، 102 .

كما أتى "ريفاتير" بمفاهيم جديدة تدارك بها ما وجه إليه من انتقادات والتي تمثلت في صعوبة تحديد النمط العادي في التعبير الذي عنه ينزاح الأسلوب، ولذلك اقترح السياق الأسلوبي، وبذا يكون مفهوم النمط العادي مرتبطا بهيكل النص المدروس، وعلى هذا تبدو بنية النص من حيث العبارات والصيغ في مستويين اثنين : « أحدهما يمثل النسيج الطبيعي، وثانيهما يزدوج معه، ويمثل مقدار الخروج عنه » [1].

ويقصد "**ريفاتير**" بالنسيج الطبيعي ما هو مألوف ومعتاد، أو ذاك الخطاب العادي الاستهلاكي، أما ما يزدوج عنه فهو ما يمثل ذلك المنزاح عن المألوف إلى الفن ومعه أيضا درجات الانزياح ومقدارها؛ وعلى هذا فإنه « تقييد أو تضييق لهذا المعيار بالاستحالة بقواعد إضافية »[2] فكلما زاد المبنى زاد المعنى فللحرف دلالة وللكلمة دلالة وللجملة دلالة وللنص دلالات.

ويضبط **ريفاتير (Riffaterre)** مفهوم الانزياح بتعريفه بأنه « احتمال ضعيف في خصوص ظهور شكل من الأشكال اللغوية و هو ما يجنبنا اللجوء إلى مفاهيم المعيار أو الاستعمال العادي الذي يصعب إقراره » [3]

❖ الانزياح عند " جان كوهن Jean Cohen "

مما أثبتته كتب الباحثين واللغويين أن "**جان كوهن** " كان الأقرب من مفهوم الانزياح، إذ أفرد الموضوع بكتاب أسماه" **بنية اللغة الشعرية**" ،فقد أعتقد أن الانزياح هو « وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي»[4] والمقصود بالشعرية تلك الأعمال الأدبية التي ترقى عن النصوص العادية سواء من حيث التراكيب ومن حيث الدلالات، ومن ثم فقد عمل على « تشخيص اللغة الشعرية باعتبارها انحراف عن الكلام » [5]

1 أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية ، ص ص 101، 102.

2 مختار عطية ، التقديم والتاخير و مباحث التراكيب بين البلاغة والاسلوبية ، ص 106 .

3 Michael Riffaterre: Stylistique structural ,trad,daniedelas, flammarion, trad, 1971, Paris , p44- p48 .

4 جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص18

5 المرجع نفسه، ص 17

وهو ما يعكس مفهوم الانزياح اللغوي لأن لغة الأعمال والنصوص الأدبية عنده هي انزياح عن معيار هو قانون اللغة، وكل صورة إنما هي خرق لقاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها، غير أن ذلك، – أي الانزياح اللغوي –لا يكون كافيا في مختلف النصوص والأعمال حتى يجعلها أدبية خالصة، إلا إذا كان هذا القانون المغاير لقانون اللغة محكوما بقانون آخر إضافي و المقصود هو الانزياح الدلالي، فيقول : « إن الأول خطأ [كذا] شأنه شأن الثاني، غير أن خطأ الأول ممكن التصحيح من حيث إن الثاني يتعذر التصحيح معه، وليس هذا التصحيح إلا قبول التأويل بما هو صحيح، وهذا يغدو متعذرا إما تعدى الانزياح درجة معينة، فالانزياح المفرط كلام غير مقبول مستعص على التأويل مستحيل التواصل، والانزياح لا يكون شعريا إلا لأنه يعود في لحظة ثانية لكي يخضع لعملية تصحيح، وليعيد للكلام انسجامه ووظيفته التواصلية » [1].

ولكن بالرغم من المفاهيم المتعددة لمفهوم الانزياح، إلا أنه ظل مفهوم يتميز بالصعوبة والتعقيد لذلك يرى:"**جان كوهن**" بأن« مفهوم الانزياح مفهوم معقد ومتغير لا نستطيع استعماله دون احتياط، ولهذا كنا دائما نعمل بدءا من أجل إقامة المعيار على قاعدة ايجابية، فنطلب من اللغة التي يكتبها العلماء أن تكون مرجعا لنا »[2]

إن لغة الشعر هي انعكاس لتجارب الأفراد، واللغة ليست إلا بديلا مقننا للتجربة نفسها، والتواصل اللغوي يفترض عمليتين متقابلتين :إحداهما الترميز، ويسير من الأشياء إلى الكلمات والثانية فك الرموز، ويسير من الكلمات إلى الأشياء[3] .فمعرفة النص تستلزم العلم بأن الشاعر لا يبتعد عن اللغة العادية إلا ليعيد بناءها من جديد وعلى مستوى أعلى .فالهدم يتبعه بناء من نوع خاص، نعم إنه البناء الفني الذي يكشف عن خصوصية اللغة وطبيعتها.

---

1 جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، ص 32.

2 أحمد محمد ويس :الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية ، ص 103.

– تناول جون كوهن من خلال كتابه " بنية الشعرية "، " الشعرية" la poétique ، وهي ما ترادف الادبية وتعرف على انها << الخصائص التي تجعل من الادب ادبا>>، فهي << تعتمد على تكييف اللغة من خلال استعمال الرمز والاحالة والاسطورة والتصوير والفنيات الادبية >> ، وتتولد عن سببين هما : " التشكيل والتأثير "

3 جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص 33.

❖ الانزياح عند "رولان بارث Barthes "

لقد تناول "**بارث** " الانزياح كمفهوم، وذلك من خلال مفهومه للنص، « فالنص عنده قوة متحولة تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها، لتصبح واقعا نقيضا يقاوم الحدود وقواعد المعقول والمفهوم » [1]، فالنص هو ذلك البنية المتحولة التي تتجاوز حدود المعقول وحدود المادة.

كما عرف " **بارث** "النص بقوله " النص كإيحاء" ، ويعد مفهوم الإيحاء من المفاهيم الأساسية في كتاباته، وقد رادف مفهوم النص بمفهوم الإيحاء، لأن النص ما هو إلا كتلة هائلة من الإيحاءات والانزياحات الدلالية والضمنية غير التقريرية و " **لبارث** " تعريف للإيحاء يعد مرادفا لتعريف الانزياح الدلالي إذ يقول « إن الإيحاء هو معان ليست في المعجم ولا في نحو اللغة المكتوب بها النص » [2]، ويقر أيضا بلزوم الانزياح اللغوي، فالشكل حسب بارث لا يلغي المعنى بل يبعده ويجعله رهن إشارته، أما المفهوم فهو تاريخي وقصدي، ووظيفة الدلالة هي التسوية وليس الإخفاء، وذلك حتى تكتب الأعمال الأدبية لذة واستمتاعا في تلقيها، فالأمر كلما كان بعيدا عن البساطة والوضوح كلما تميز بالفنية أكثر فأكثر.

ويتحدد الانزياح بمفهوم الإيحاء لدى بارت من خلال فضائين :« فضاء تسلسلي وهو فضاء يخضع لفضاء تسلسلي، وهو فضاء يخضع لتتالي الجمل التي على امتدادها يتكاثر المعنى بواسطة ترقيده ... و فضاء تركيمي: حيث بعض نواحي النص ترتبط بمعان أخرى خارجية عن النص المادي، وتكون أصنافا من ضبابية المدلولات »[3].

و بالتالي فالانزياح الدلالي هو مفهوم تعددي ومعنى مجازي يهدف إلى تشويه المعنى لزيادة فنيته وإبداعه، فهو ذو وظيفة جمالية ومعان غير موجودة فهو إنتاج وكتابة تبعد عن المعيارية ولكنها مقصودة للأدب ، وبمعنى آخر: هو انتهاك وخرق لسنن الكلام العادي، فهو عنف منظم ضد الكلام العادي، وأن أثر هذا الانتقال يشبه أثر السحر في فعله.

---

1 أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية، ص 104 .

2 المرجع نفسه ، ص 105.

3 عمر أوقان: لذة النص او مغامرة الكتابة لدى رولان بارث، افريقيا الشرق 159 شارع يعقوب المنصور، الدار البيضاء،(د،ط)،(د،ت)، ص ص37، 38.

وقد ارتبط الانزياح في الدراسات النقدية بالخطاب او النص الادبي، والنص كما عرفه بارث Barthes هو : « نسيج كلمات منسقة في تأليف معين، بحيث هو يفرض شكلا يكون على قدر المستطاع ثابتا ووحيدا »[1] .

❖ الانزياح عند " تودوروف Todorov:"

لقد تناول " **تودوروف** "الانزياح في مبدئه أولا بعدّه اصل للغة؛ وهو ما اصطلح عليه " بالسنن اللغوية " ثم المنزاح عن هذه السنن اللغوية و هو ما أسماه " بخرق السنن"أو " اللحن" الذي ما أورده في مفهومه للانزياح على أنه « لحن مبرر» [2]،بمعنى خطأ معلل وله تبريره، كما عرفه في موضوع آخر بقوله: « لحن [مسوغ] ما كان يوجد لو أن اللغة الأدبية كانت تطبيقا كليا للأشكال النحوية الأولى » [3]، و يقصد بهذا أنه لو انحصر الانزياح في جانبه اللغوي فقط لما وجد الانزياح أصلا، فالأدبية والفنية في الشعر لا تتحقق إلا بانزياح لغوي ودلالي، فالانزياح هو مايتجاوز اللغة والتراكيب إلى إبراز أكبر للمعاني والدلالات.

وقد تفطن " **تودوروف** "إلى الفرق بين الخطاب الأدبي والخطاب العادي، وقد توصل إلى صوغ هذه التقديرات « فعرف الخطاب الأدبي بانقطاع الشفافية عنه، معتبرا أن الحدث اللساني العادي هو خطاب شفاف نرى من خلاله معناه، ولا نكاد نراه هو في ذاته ، فهو منفذ بلوري لا يقوم حاجزا أمام أشعة البصر، بينما يتميز منه الخطاب الأدبي بكونه ثخنا غير شفاف يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكنك من عبوره أو اختراقه، فهو حاجز بلوري طلي صورا ونقوشا وألوانا فصد أشعة البصر أن تتجاوزه » [4] فالخطاب العادي يخلو من الانزياح في حين يزخر الخطاب الأدبي بأنواع الانزياح وصوره في نقل الدلالات والمعاني.

إن تتبعنا لظاهرة الانزياح في التراث الغربي الحديث، و عرضنا لآراء مختلف الباحثين والدارسين، يؤكد وجود تباينٍ في الآراء وفي اصطلاح مفاهيم الانزياح، فكل باحث

1عدنان بن ذريل :النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق ،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،(د،ط)،2000 ،ص 16

2 مختار عطية : التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية ، ص 106.

3 أحمد محمد ويس : الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية ، ص 105 .

4 عبد السلام المسدي : الاسلوبية والاسلوب ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، دار اويا للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية، طرابلس الجماهرية العظمى ، ط 5، 2006 ، ص ص 91، 92 .

أو دارس أخذ منه بطرف وذلك على أساس ما يحويه من فكر واهتمام وثقافة وانتماء، وهو ما يجسد سببا من أسباب هذا التباين والتعدد في مفاهيم الظاهرة الانزياحية، ولكن ما اتفق عليه معظم الباحثين الغربيين وتبعهم في ذلك العرب – إن لم نقل كلهم –أن الانزياح خاص بلغة الشعر، وهو اعتقاد لا يمكن التسليم به بشكل مطلق، ذلك أن هناك انحرافات يمكن أن تظهر في لغة الأجناس الأدبية الأخرى، وبذلك لم يعد الانزياح خاص بلغة الشعر، إذ أن مظاهر الانزياح من استعارة ومجاز وكناية وتخييل... وغيرها ؛ قد تتجلى في العمل الروائي والقصصي والنص القرآني بالإضافة إلى المعاجم، والتي تظهر في ألفاظها انزياحات دلالية.

ثالثا: الانزياح في التراث العربي:

❖ الانزياح عند أبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر "سيبويه"

استقرأ "**سيبويه** " فئة كبيرة من حالات مغايرة لأنماط التوليدية المرسومة للكلام المباشر الدّال على الوضع الأصلي والتوصيل النمطي للنسق الدلالي الأولي في ذهن المتكلم، فعالجها معالجة متأنية بإعادة رسم تشكيلاتها السياقية النواتية بحثا عن ضروب الخروقات أو الانزياحات التي اكتنفت هذه التشكيلات الأساسية، وبغية كشف القيمة الأسلوبية والأسرار الدلالية والدوافع المقامية التي وقفت وراء إجراء هذه الانزياحات التي عملت على إفراز تقنيات أسلوبية وآثار دلالية متعددة ؛ لأن « الانزياح هو انحراف أسلوبي عن اللغة المألوفة»[1] ، كما أكد الأسلوبيون « أنه كلما تصرف مستعمل اللغة في هياكل دلالاتها أو أشكال تراكيبها بما يخرج عن المألوف انتقل كلامه من السمة الإخبارية إلى السمة الإنشائية» [2] ، فكل انزياح في هيكل التركيب اللغوي يؤدي بنا إلى تحصيل التسامي الدلالي. ولقد عد" **سيبويه** "الانزياح نوعا من الاتساع والمجاز في الكلام وذلك لعدم تجسيده للدلالات بهيئتها الحقيقية، فالانزياح يبتعد بالمعنى عبر تركيب خاص إلى معنى سام ينزاح عن الدليل النظمي المعياري [3].

1 خوش جار الله حسين : البحث الدلالي في كتاب سبويه، ص 297

2 المرجع نفسه ، (ص،ن).

3 المرجع نفسه ، ص 395 .

وفي تتبعنا للظاهرة الانزياحية عند " **سيبويه** "، وجدنا أنه يقر بضرورة الانزياح اللّغوي كأساس لحدوث الإنزياح الدلالي ، سابقا بذلك المحدثين الذين أدركوا « أن نظام الكلمات وهندستها شرط أساسي في الفهم والإفهام ،وأن لكل لغة نظاما معينا لا يصح الإخلال به أو الخروج عنه » [1] ويتجسد الانزياح اللغوي في الاعتداءات التركيبية التي تتم على القوالب اللغوية الجاهزة ، ومن هذه الاعتداءات التركيبية : **التقديم والتأخير** ، **الحذف والذّكر** ، **التكرار** ، **القلب، تغيير** القول من الإيجاب إلى السلب أو من السلب إلى الإيجاب .

ويتكشف لنا اهتمام " **سيبويه** " بالانزياح اللغوي من خلال ثنائية التقديم والتأخير بين عنصري الفاعل والمفعول ؛أو بين عنصري المفعول والفعل أو بين عنصرين مفعولين ؛ أو بين عنصري المبتدأ و الخبر وغيره من الفصائل التركيبية ، فيشير إلى الانزياح اللّغوي بين عنصري الفاعل والمفعول من خلال تحديد الدليل النظمي النواتي للتركيب الفعلي بتقديم ركن الفاعل على المفعول[2] ممثلا بنحو:**(ضرب عبد الله زيدا)**، وقد ميز إجراء عملية الانزياح على الهيكل التركيبي بقوله:« فإن قدمت المفعول وأخرت الفاعل جرى اللفظ ما جرى في الأول ، وذلك قولك (ضرب زيدا عبد الله)؛ لأنك إنما أردت به مؤخرا ما أردت به مقدما ، ولم ترد أن تشغل الفعل بأول منه وإن كان مؤخرا في اللفظ ن فمن ثم كان حد اللفظ فيه أن يكون الفاعل مقدما » [3]، قاصدا بالهيئة اللفظية الوظيفة الإعرابية التي يشغلها كل من عنصري الفاعل والمفعول على الرغم من تحويل موضعهما عن النمط الأصلي لكون الانزياح اللغوي يفرز مضمونا دلاليا يحقق غرضا بلاغيا واقتضاء مقاميا [4].

لهذا وصف هذا الانزياح بأنه « عربي جيد كثير ، كأنهم إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم وهم ببيانه أعنى ، وإن كان جميعا يهمانهم ويعنيانهم » [5]؛ لكون تركيب (ضرب زيدا عبد الله) يمثل التركيب الفعلي التحويلي المولد من البنية الداخلية بوساطة قانون الترتيب للتركيز على من وقع عليه الحدث ؛ ذلك « أن الاختلاف الظاهري نتج من نقل إحدى المفردات

1 خوش جار الله حسين: البحث الدلالي في كتاب سبويه ، ص 299 .

2 المرجع نفسه ، ص 300

3 عمر بن عثمان بن قنبر الملقب "سبويه" :الكتاب، تعليق : اميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ، ط1، 1420ه / 1999، ص 68.

4 خوش جار الله حسين: البحث الدلالي في كتاب سبويه ، ص 300.

5 عمر بن عثمان بن قنبر الملقب "سبويه" : الكتاب ، ص 68.

(بقاعدة تحويلية اختيارية) من موقع إلى موقع آخر لتوكيد فكرة معينة ، ويستشف هذا العدول اللغوي بين عنصري الفعل والمفعول، ويعلل لتحويل رتبته التوليدية غير المحفوظة بإرادة دلالة العناية والاهتمام بالعنصر المنزاح عن حيزه المعهود » [1].

ونظرا لهذه المرونة التي تمتاز بها التراكيب اللغوية فقد فسحت مجالا واسعا للانفتاح على دلالات إضافية تحملها مكونات خطابية تخالف المألوف منها ونقصد بذلك المعاني المجازية والتي تتجلى من خلال الخطابات الفنية، وفي هذا يورد " سيبويه " عينات مثل :

(سرقت الليلة أهل الدار) معلقا عليه بقوله :« فتجري (الليلة)على الفعل في سعة الكلام، كما قال: (صيد عليه يومان ، وولد له ستون عاما)... والمعنى إنما هو (في الليلة وصيد عليه في اليومين) ، غير أنهم أوقعوا الفعل عليه لسعة الكلام » [2] ويتعمق في توصيف هذه المجاوزة الدلالية الناجمة عن الانزياح كأن تقول:« على قول السائل: (كم صيد عليه؟)، و(كم) غير ظرف ؛ لما ذكرت لك من الاتساع والإيجاز ، فتقول: (صيد عليه يومان) وإنما المعنى (صيد عليه الوحش في يومين) ، ولكنه اتسع واختصر ولذلك أيضا وضع السائل (كم) غير ظرف ، ومن ذلك أن تقول :(كم ولد له؟)، فيقول: (ستون عاما) ، فالمعنى (ولدله الأولاد وولد له الولد ستين عاما) ولكنه اتسع وأوجز ، ومن ذلك أن تقول: (كم سير عليه؟) و(كم)غير ظرف فيقول : (يوم الجمعة ويومان) ف (كم) هاهنا بمنزلة قوله: (ما صيد عليه، وما ولد له من الدهر والأيام ؟) فليس (كم) ظرفا كما أن (ما) ليس بظرف » [3]

نستشف مما سبق أن سيبويه يذهب إلى أن الانزياح اللّغوي يؤدي إلى انزياح دلالي أي أنه يخلق آثارا بلاغية وخاصة على مستوى النصوص الأدبية، إذ تتضمن نسقا مزدوجا من الدوال والمدلولات، تؤدي الدوال الأولى مدلولات أولية مباشرة وهي الدلالة التصريحية المفهومة من ظاهر التراكيب؛ والتي تحيلنا إلى مدلولات ثانوية غير مباشرة وهي الدلالة الإيحائية المستوحاة من النظام الدلالي الأولي.

1 خوش جار الله حسين : البحث الدلالي في كتاب سبويه ، ص 300.

2عمر بن عثمان بن قنبر الملقب "سبويه" : الكتاب ، ص 233.

3 خوش جار الله حسين : البحث الدلالي في كتاب سبويه ، ص 399 .

ويقصد بذلك أن المستوى الظاهر والخاص في هذا النسق المزدوج والذي يتمثل في دوال النسق الثاني، سيشكل البلاغة، وستكون الدوال البلاغية هي الدوال المتضمنة، وهذا يعود لأهميته ودور المجاز في الانزياح الدلالي ، فالمجاز هو فارس المعاني المنزاحة وذلك لانطواء « المجاز في طيه على شيء أكبر من إثارة الخيال أو خلق ارتباطات جديدة ، فهو يحمل في أحشائه رمزية الحقيقة وينطق بها »[1] ، كما أدرك " سيبويه " نوعين من الخطابات اللّغوية، فأما الأول فهو الخطاب الإخباري النمطي (العادي) والذي يمثل درجة الصفر في اقتصاره على الوظيفة التعبيرية واحتواء المعنى الأولي وخلوه من الوظائف الفوقية الأخرى، وأما الاخر فهو الخطاب الفني الراقي الذي يبعد عما ألف من الكلام بغية خلق دلالات ومعاني سامية.

لعلنا أمام تمييز " **سيبويه** " لنوعي الخطاب نصل إلى يقين تمثل في إدراك " سيبويه " للظاهرة الإنزياحية بجميع فروعها وتشعباتها ، والتي لم يسعنا المقام للتطرق إلى كل حيثياتها، إضافة إلى تأكيده على ضرورة الانزياح اللّغوي كأساس لتحقيق الانزياح الدلالي الذي يعد السمة الذهبية للأدب عامة وللشعر خاصة باعتباره أرقى أنواع الخطابات وقد عقد " سيبويه " من خلال مؤلفه "**الكتاب** "باب هو " **باب اللفظ للمعاني** " في سياق حديثه عن الانزياح اللغوي الذي يمثل قاعدة لتحقيق الانزياح الدلالي.

وفي هذا يقول سبويه:« اعلم أن من كلامهم اختلاف اللفظي لاختلاف المعنيين ، واختلاف اللفظين والمعنى الواحد ، واتفاق اللفظين واختلاف المعنيين .... فاختلاف اللّفظين لاختلاف المعنيين هو نحو :" **جلس** " و " **ذهب** " ، واختلاف اللّفظين والمعنى واحد ، نحو: "**ذهب** " و "**انطلق** " ، واتفاق اللّفظين والمعنى مختلف في قولك: " وجدت عليه " من الوجدة و " وجدت " إذا أردت وجدان الضّالّة وأشباه هذا كثير»[2] ، وما يمكننا قوله أيضا ،إن الامر الذي يلفت الانتباه هو سبق اللغويين القدامى" **كسيبويه** " في معالجة قضايا لسانية حديثة كالظاهرة الانزياحية بكل فروعها وتشعباتها، لضرورتها في خلق معاني شعرية وخطابية راقية تتمثّلها أجساد تركيبية لتوحي بمعاني خارقة.

1 خوش جار الله حسين : البحث الدلالي في كتاب سبويه ، ص 400 .

2 عمر بن عثمان بن قنبر الملقب "سبويه": الكتاب ، ص49.

❖ الانزياح عند أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ:

لقد احتل الجاحظ الرّيادة في دراسة البيان العربي ، ولقد أسهمت الدراسات الوضعية والعملية في تجلية جهوده ومعارفه في مختلف مجالات البحث العلمي وخاصة المجال البلاغي ، كما حاول بعض الباحثين دراسة حيثيات الجاحظ البيانية في ضوء المناهج والنظريات الحديثة ، وفيما اهتم به بشكل أدق وخاص ثنائية اّللفظ والمعنى في الإنتاج النصي عموما والشعري خصوصا ، وهو ما يوازي حاليا وبالمصطلح الأسلوبي واللّساني الحديث الانزياح اللّغوي والدلالي.

لقد وضع الجاحظ المعنى مع صياغة المعنى موضعا تقابليا ، فهو لا يتعامل مع أحدهما تعاملا إيجابيا ويسقط السلبية عن الآخر، ولكن يجب الاستدلال بالأقوال التي تصف المعنى وتحدد كينونته البيانية ، وبالوسائل الدلالية الكاشفة عن أنماط تلك المعاني ،إذ قال: « المعاني القائمة في صدور الناس ، المتصورة في أذهانهم والمختلجة في نفوسهم والمتصلة بخواطرهم والحادثة عن فكرهم، مستورة خفية ، وبعيدة وحشية ومحجوبة مكنونة وموجودة في معنى معدومة، وإنما يحيي تلك المعاني ذكرهم لها، وإخبارهم عنها واستعمالهم إياها، وهذه الخصال هي التي تقربها من الفهم وتجليها للعقل »[1].

فالمعاني كمادة أولية لصناعة الكلام، قائمة في صدور الناس جميعا، تدور في أذهانهم وخواطرهم متاحة للعامة والخاصة وقيمة مثل هذه المعاني حسب " الجاحظ " هي الصفر فهي متداولة ومتناولة من قبل الجميع، لكن يوجد في مقابل ذلك معان حية صنعها الإنسان بالشعر فأخرجها من مكمنها لتؤدي وظيفتها التصويرية بلغة مختارة قادرة على استكناه تلك المعاني والإيحاء بها، فأصبحت ذات قيمة فنية أدبية، أي أنها انزياح دلالي بعيد عما ألف من الكلام بما يحمله من معاني ذات خصوصية وتفرد، ولكن تلك القيم تتفاوت حسب قدرة الوسيلة على التعبير والوسيلة بطبيعة الحال هي اللغة بما تسمح به من انزياحات تركيبية.

وما يساعد على تحقيق الشاعر للانزياح الدلالي هو المجاز ، وقد عبر الجاحظ عن وعيه لأهمية المجاز في توسيع دلالات الألفاظ ، فهو الحالة التي يمكن فيها إيراد المعنى

1 ماهر مهدي هلال : رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية ، المكتب الجامعي الحديث، (د،ط)، 2006، ص 100 .

بروافد بيانية متباينة ، ويقول الجاحظ في المجاز :« هو فخر العرب في لغتهم – وبأشباهه اتسعت»[1] ويقصد بأشباهه جميع صور البيان من استعارة وكناية وتشبيه، وما هذه كلها في الحقيقة إلاّ انزياحات دلالية أو تؤدي للاتساع الدلالي وثراء المعاني.

لقد أشار الجاحظ إلى أن العدول عن معاني الألفاظ الأصلية إلى معان مجازية يسوغه ترابط المعاني بسبب من الأسباب ، في قوله: « ويقولون : جاءتنا السماء بأمر عظيم ، والسماء في مكانها وقد يقولون أيضا جاءتنا السماء ، وهم إنما يريدون الغيم الذي يكون به المطر...»[2] فالمعنى البلاغي عند الجاحظ ليس رهين الدلالة اللّغوية المباشرة ولا رهين ألفاظ بعينها وشر البلغاء من هيأ رسم المعنى قبل أن يهيئ المعنى، عشقا لذلك اللّفظ وشغفا بذلك الاسم حتى صار يجر إليه المعنى جرا ويلصقه به إلصاقا [3] .

و لكن معنى الكلمة مرهون بدورانها وتقلباتها في سياق التركيب اللغوي ، باعتبار أن الكلمة هي عضو وعنصر مهم حاملة للمعنى ومصوّرة له فالمعنى يمثل الجوهر والماهية الروحية للتعبير اللغوي فجوهر الأشياء لا ينفصل عن تحققها المادي ، كما أدرك الجاحظ أن المجال الذي يحقق للمعاني قيمها الشعرية هو تجاوز كينونتها الفكرية الأولى إلى وجودها وصيرورتها لغة مختارة ، تؤدي وظيفتها التعبيرية ، بتوصيل المعنى وتصويره فتكسب خاصيتها الشعرية والأدبية [4] ، ولم ينظر الجاحظ إلى القيمة الشعرية على أنها لفظ ومعنى، وإنما نظر إلى الصياغة التي تصهر المعنى فتحدث في اللفظ صورة تعبيرية ترقى إلى حد الصور الجمالية ولكنه أدرك إلى جانب ذلك أن المعنى الشعري لا يكون دائما في ظاهر اللفظ ، لأن تشكيل الصورة في المعنى في صيغ البلاغة المختلفة يحكمها السياق الدلالي أكثر مما يحكمها المعنى الوصفي المباشر ؛ أي الحديث عن المعنى كمدلول أدبي مخصوص بالبيان، والبيان حسب الجاحظ هو كشف عن قناع المعنى « والدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو البيان » وعلى قدر وضوح الدلالة البيانية في التعبير البياني

1 الجاحظ ابو عثمان : البيان والتبيين ، تحقيق : عبد السلام هارون ، نشر مؤسسات الخانجي ، القاهرة ، ط1،(د، ت)، ج1، ص 92 .

2 المرجع نفسه ، ص 88 .

3 ماهر مهدي هلال : رؤى بلاغية في النقد والاسلوبية ، ص ص 101،102 .

4 المرجع نفسه ، ص ص 102، 103 .

« يكون إظهار المعنى» [1].

وإننا نجد في حديث الجاحظ عن البيان إدراكه لوجود مستويين للغة ؛ المستوى الصفري والمستوى البياني ، وما دام قد استوعب الجاحظ هذين المستويين فإننا نستنتج استيعابه غير الصريح للنظرية الانزياحية.

ومن أشكال التعبير البياني عند الجاحظ مستويين من التعبير الدلالي المفضي للفهم

أحدهما: استعمال عادي مألوف يخلو من كل سمة أسلوبية نوعية ، يستعمل من قبل فئة من المجتمع يسميها العامة حينا والناس حينا آخر وتكون وظيفته مجرد إفهام الحاجة والرغبة دون تفنن في الآداء وهو ما وصفه بمستوى الصفر من الدلالة ، أما الاخر فهو استعمال اللّغة الموسوم بسمة فنية خاصة ، وهو المستوى الذي يبرز فيه تحول الظاهرة اللّغوية من مجرد الإبانة إلى مجرى البيان الفصيح ويعتمد المستوى الثاني من مستويات التعبير الدلالي على الطاقة الإيحائية في الظاهرة اللغوية أكثر من اعتماده على طاقاتها التصريحية باعتبار ذلك من مميزات لغة الخلق الفني وبالتالي اللّغة الأدبية.

وحسب الجاحظ أن الطاقة الإيجابية في الظاهرة اللغوية تعتمد توظيف المجاز والدلالة الاشتقاقية في توزيع طاقة اللغة المعنوية وذلك بنقل المعنى الحقيقي إلى معاني دلالية مختلفة بحكم الصلة والمناسبة السياقية بين الألفاظ فيما اصطلح البلاغيون على تسميتها "**بعلاقات المجاز** " والتي تكسب اللّغة زخما كميا في التعبير[2]

وبذا نجد أن الجاحظ قد أدرك الانزياح حتى وإن تحدث عن اللفظ والمعنى ، فما الانزياح اللّغوي والدلالي إلا مستجدات اصطلاحية في الدرس اللساني الحديث ، وما هي إلا تطور لمصطلحي اللّفظ والمعنى وما يتشعب عن ذلك من دراسات ومفاهيم لغوية ودلالية ؛ مع العلم أن الجاحظ قد انزاح للفظ وناصره؛ بمعنى أنه يقدم الانزياح اللغوي في مرتبة أولى من الانزياح الدلالي.

1 ماهر مهدي هلال : رؤى بلاغية في النقد والاسلوبية ، ص ص 107،108.

2 المرجع نفسه ، ص ص 111 – 114

❖ الانزياح عند عبد القاهر الجرجاني:

إن الدراسات اللغوية اللّسانية الحديثة ، لم تكن لتوجد لولا تراثنا العربي القديم، فكانت أن ساعدت الدراسات المستجدة، ومن هذه القضايا قضية اللّفظ والمعنى العربي الذي ازدهر على أيدي بلاغيين ولغويين، تناولوا قضايا لغوية و دلالية درسوها ، وذلك لأهميتها في الكشف عن فهم الأدباء والبلاغيين لآلية التعبير الشعري ، بل والأدب عموما.

ومن بين هؤلاء البلاغيين" **عبد القاهر الجرجاني** "(ت 471 أو474هـ) خلال كتابه "**دلائل الإعجاز**" ؛ والذي أقر فيه بضرورة اتحاد اللفظ والمعنى ، كما فطن إلى حقيقة لغوية دلالية تتمثل في ضرورة تغيير المعنى. يتغير اللفظ؛ وهو ما يوازي ويقابل الانزياح اللغوي والدلالي بالاصطلاح الحديث، لكننا سنتناول دراسة الظاهرة الانزياحية عند البلاغي " **عبد القاهر الجرجاني** " أي الانزياح في التراث تميز " **عبد القاهر الجرجاني** " عن غيره من البلاغيين بمعارضة المعايير الجاهزة السابقة للنصوص ، وبذلك اختلف في فهمه للمعنى وعلاقته باللفظ ، من خلال آراءه الفذة فيما يتعلق بترتيب المعاني وترتيب الألفاظ والعلاقة بين هذين الترتيبين أثناء عملية التأليف [1] ، و لم يول " **الجرجاني** " اهتمامه بقيمة اللفظة المفردة، أو لقيمة معناها القاموسي، بل إزاء قيمتها في سياق الكلام، وهو ما تقوم عليه نظريته وهي نظرية النظم، إذ جعل المعاني في المرتبة الأولى والألفاظ تابعة لها، وعنده أن التعبير لا يتعلق بمعاني الألفاظ مفردة، دون تقدير لمعاني النحو فالمعنى عنده هو كيفية النظم، وأنه في انحيازنا للفظ تكون عملية قتل للفكر ، لأننا نستطيع أن نتصور الفصاحة والبلاغة في اللّفظة المفردة ، وإنما هي في تلك العملية الفكرية التي تصنع تركيبا من عدة ألفاظ [2] .

والدلالة هي نتيجة لضم الكلم بعضه إلى بعض وسبيل ذلك كما قال الجرجاني هو توخي معاني النحو وأحكامه، فلا « نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعّلق بعضها ببعض ،

1 جودت فخر الدين :شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن هجري، دار الحرف العربية للطباعة والنشر والتوزيع / دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع ، ط3 ، 1424 هـ/2004م ، ص 65 .

2 بكري شيخ أمين : البلاغة العربية في ثوبها الجديد ، دار العلم للملايين ، بيروت، لبنان ،ط1،(د،ت)، ج1، ص 21

ويبنى بعضها على بعض وتجعل هذه بسبب من تلك »[1] ، فالمعاني عموما لا تقوم إلا بصحة معاني النحو، أما معاني الشعر الخاصة فلا تقوم إلا بتحديد معاني النحو وبابتكار العلاقات والتراكيب النحوية وصحتها طبعا، لأن صحة النظم تتوقف على صحة الترتيب الصحيح المخصوص للكلمات، فمعاني النحو تعلو شأنا عن معاني الألفاظ المفردة أو المفردات القاموسية، وإنما تتجلى هي في قيمة التركيب النحوي ومراعاة كل شروطه ، وليس هذا فحسب، بل ما تؤديه إضافة إلى ذلك من المعاني الراقية التي تتقبلها النفس العاقلة الباحثة عن الجمال[2] ، فيقول" الجرجاني" :« وليس عندنا في وجوه الخطأ اللّغوي أكبر ولا أعظم من أن يظن امرؤ أن اللّغة بالمفردات لا بالأوضاع والتراكيب ...»[3] ، أنّ النظم في جوهره هو النحو في أحكامه، « فلست بواجد شيئا يرجع صوابه إن كان صوابا، و خطؤه إن كان خطأ، إلى النظم، و يدخل تحت هذا الاسم،إلا و هو معنى من معاني النحو قد أصيب به موضعه، ووضع في حقه » [4] فلا نظم دون نحو، و لا نحو دون نظم، « و إنّك إن عمدت إلى ألفاظ فجعلت تتبع بعضها من غير أن تتوخى فيها معاني النحو لم تكن صنعت شيئا تدعى به مؤلفا، وتشبه معه بمن عمل نسجا، أو صنع على الجملة صنيعا ، و لم يتصور أن تكون قد تخيرت لها المواقع » [5] فأي فساد أو اضطراب يلحق النص إنما يأتي من سوء إتباع النحو، أما حسن إتباع النحو فيؤدي إلى جودة النظم.

والنظم هو تعليق الكلم بعضها ببعض، و جعل بعضها سبب من بعض، أما الكلم فهي ثلاث : اسم و فعل وحرف، و للتعليق فيما بينها طرق معلومة، تعلق اسم باسم، و تعلق اسم بفعل، و تعلق حرف بهما .و المعاني التي تنشأ من تعلق الاسم بالاسم، و تعلق الحرف

1 عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز، ، تحقيق، محمود محمد شاكر ، ص18 .

2 نور الهدى لوشن : علم الدلالة (دراسة وتطبيق)، جامعة الشرق، المكتب الجامعي الحديث، الازاريطة، الاسكندرية، (د،ط)،2006 ، ص 45.

3 المرجع نفسه ، (ص، ن).

4 عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز ، تحقيق، محمود محمد شاكر ،ص ص 82،83 .

5 عبد القاهر الجرجاني :دلائل الاعجاز، تحقيق، محمد التنجيتي،دار الكتاب العربي، بيروت،لبنان،ط3، 1999،ص 279

بهما، هي معاني النحو و أحكامه، فالتعّلق والإسناد يفهمان من النحو وعنهما تكون المعاني التي يريد المتكلم إبرازها، و يستطيع السامع إدراكها [1].

و بهذا يتضح لنا جليا أن " الجرجاني " مُصِرٌ على موقفه من عدم الفصل بين ثنائية اللّفظ والمعنى ، بل جعل الصورة ثالثة وأقرها كتعبير عن كيفية النظم ، إذ لا وجود لمعان عارية بل هناك معان خاصة، فالمعنى لا يوجد بلا لفظ إنه قائم ضمن عملية النظم، كما وَجَّدَ اللفظ والمعنى في حيز الدلالة، فأي تغير في نظم الألفاظ يؤدي إلى تغير في المعنى ، ويقول في رده على القائلين بتزايد الألفاظ دون تزايد في المعاني :« مما يعتمدونه ويرجعون إليه قولهم :إن المعاني لا تتزايد وإنما تتزايد الألفاظ وهذا كلام إذا تأملته لم تجد له معنى يصح عليه غير أن تجعل تزايد الألفاظ عبارة عن المزايا التي تحدث من توخي معاني النحو، وأحكامه فيما بين الكلم، لأن التزايد في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ونطق لسان محال »[2].

إن الجرجاني ينتصر للمعنى ويرفض المفاضلة بين الألفاظ كمفردات، وكما اعتبر المفردات تابعة للمعاني، اعتبر كذلك الأشكال اللّغوية أي الألفاظ المنظومة تابعة للأفكار و في مرحلة لاحقة تأتي، بعد أن يكون الفكر قد قدر المعاني في النفس، وهذا دائما في سياق إقراره بأولوية المعنى على اللّفظ فيقول:« لا يتصور أن تعرف للفظ موضعا من غير أن تعرف معناه ، ولا ان تتوخى في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيبا ونظما ، وإنك تتوخى الترتيب في المعاني وتعمل الفكر هناك ، فإذا تم ذلك أتبعتها الألفاظ وقفوت بها آثارها، وإنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك ، لم تجنح إلى أن تستأنف فكرا في ترتيب الألفاظ ، بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني وتابعة لها ولاحقة بها وإن العلم بمواقع المعاني في النفس ، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق »[3] .

والحقيقة أن القضية ليست قضية سابق و لاحق و لا قضية انحياز إلى الألفاظ المنظومة على حساب الألفاظ المفردة، فالجرجاني يرى أن هناك تلازما بين المعنى واللفظ

1 بدوي طبانة : البيان العربي دراسة في تطور الفكرة البلاغية عند العرب ومناهجها ومصادرها الكبرى، مكتبة انجلو المصرية، القاهرة ، ط3، 1962، ص 164 .

2 جودت فخر الدين : شكل القصيدة العربية في النقد العربي ، ص ص 67، 68 .

3 المرجع نفسه ، ص 69 .

المنظوم (زمنيا) ويؤدي هذا إلى تلازم عمليتي ترتيب المعاني والألفاظ، وهذا التلازم يعطي المعاني الأولوية من حيث أن المعنى لا يوجد إلا ضمن عملية ترتيب الألفاظ، بينما تقوم اللفظة بذاتها مجردة، ثم تشرك في منظومة خدمة لتحقيق المعنى ؛ وبذلك يتحقق المعنى بالتلازم الزمني مع انتظام الألفاظ وما يفضي إلى حل التناقض هو تمييز" **الجرجاني** " بين المعاني والأفكار .

والفكر هو عملية توخي المعاني واستنباطها عبر تقدير معاني النحو أي توخي المعاني في تقدير التراكيب أو العلاقات بين الألفاظ المفردة ،فبذلك يكون الفكر جهدا يبذل لترتيب المعاني في النفس يرافقه ترتيب للألفاظ لا يحتاج إلى إعمال فكر:« واعلم أني لست أقول إن الفكر لا يتعلق بمعاني الكلم المفردة أصلا ولكني أقول إنه لا يتعلق بها مجردة من معاني النحو ، ومنطوقا بها على وجه لا يتأتى معه تقدير معاني النحو وتوخيها فيها»[1] وزيادة في التوضيح، ينطلق الفكر من معاني الكلمات، المفردة، ليقدرها في الكلمات المركبة أو المنظومة، تلك التي يسميها عبد القاهر معاني النحو ، هذا التقدير يكون في اتجاه تحقيق المعنى الذي يتم بانتظام الألفاظ[2].

كما توصل " **الجرجاني** " إلى التمييز بين نوعين من المعاني ، معاني عامة تتميز بها كل أنواع الخطابات العامة المتداولة فهي معاني عقلية والتي لا تصبوا إلى أية غاية فنية جمالية؛ أما المعاني الخاصة فهي تخييلية خاصة بالشعر ولغة الجمال والفن والأدب ، بمعنى أن" **عبد القاهر الجرجاني**" يصنف الكلام على ضربين من خلال مؤلفه" **دلائل الإعجاز**" ، فيقول: « الكلام على ضربين : ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللّفظ وحده، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد مثلا بالخروج عن الحقيقة ، فقلت : **خرج زيد بالانطلاق عن عمرو**، فقلت :**عمرو منطلق**، وعلى هذا القياس ؛ وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللّفظ وحده ولكن يدل كاللّفظ على معناه الذي يقتضي موضوعه في اللّغة ، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض... وإذ قد عرفت هذه الجملة ، فهاهنا عبارة مختصرة وهي أن تقول :المعنى ومعنى المعنى، ونعني بالمعنى

1 عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق : محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1994، ص 109.

2 جودت فخر الدين : شكل القصيدة العربية في النقد العربي ، ص ص 68- 70

« المفهوم من ظاهر اللّفظ ... وبمعنى المعنى :أن تعقل من اللّفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر... » [1].

إن هذا القول يتضمن تعريفا من أتم تعريفات "**الانزياح الدلالي** " وهو معنى المعنى؛ وهو المعنى الخالص الفني الضمني الذي يحتاج إلى تأويل وابتكار، وحتى يتحقق ذلك ينبغي الاجتهاد في سبيل خلق المعاني، وهو ما يناقض الفهم التقليدي للطبع والصنعة ، ويقول " **الجرجاني**" في مؤلفه "**أسرار البلاغة** " :« ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ،ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى ، بالميزة أولى ،فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضمن وأشغف .... وهذا خلاف ما عليه الناس ألا تراهم قالوا "إن خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك... » [2].

فالانزياح الدلالي من الصعب تحقيقه ونيله ، وإذا تحقق ذلك حققنا أعمالا أدبية وشعرية خاصة محملة بمعاني المعاني، لأن هذا«... الضرب من المعنى ، كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كل أحد يفلح في شق الدفة ويكون في ذلك من أهل المعرفة ... »[3]

وبهذا نستطيع القول إن البلاغي "عبد القاهر الجرجاني" قد توصل إلى حقيقة لغوية دلالية لسانية هي الانزياح اللغوي والدلالي من خلال دراستنا له ولنظريته، مع العلم أنه أعطى القيمة الكبرى والمزية العظمى للانزياح الدلالي في تحقيق معاني المعاني في الشعر والأعمال الأدبية و الفنية .

1 عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق : محمد رشيد رضا، ص 177 .

2عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تعليق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (د،ط)،(د،ت)، ص 105 .

3 المرجع نفسه ، ص 107 .

❖ الانزياح عند "ابن رشد" :

لقد برزت في مواطن كثيرة من تراثنا العربي ، وعلى يد جماعة من عظماء التراث اهتمامات بارزة بالانزياح والذي تجسد في الحديث عن **التوسّع**(عند سيبويه) و**المجاز**(عند أبي عبيدة) و**شجاعة العربية** (عند أبي جني) [1] وبمصطلحات أخرى مثل النقل، العدول، التغيير...

كما اهتم بهذه الظاهرة أيضا كبار الفلاسفة منهم "**الفرابي**" و"**ابن سنان الخفاجي**"و" **ابن سينا**" و"**ابن رشد**" ؛ فكان لهذا الأخير أن « وسّع البناء اللّغوي ، وخرج منه بمفهوم مولّد تحت عنوان التغير والتغيير عند" **ابن رشد**" صياغة متقدمة ،تاريخا وفهما ،للانزياح الشّعري» [2].

وقد تناول سابقي "**ابن رشد** " التغيير، فاستعمله "ابن رشد" ، بمعنى ألا « يستعمل (القول) كما يوجبه المعنى فقط بل أن يستعير ويبدل ويشبه » [3]، فالتغييرات حسبه تلتحق بالمحاكاة من حيث أنها تخرج من العادي فتعطي معرفة جديدة .

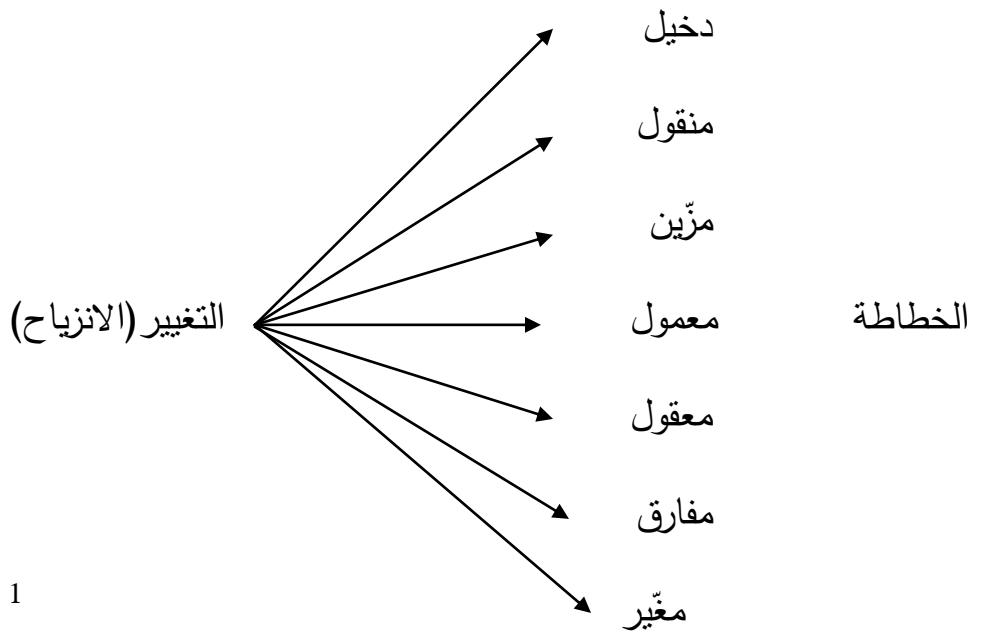
وقد استفاد "**ابن رشد**" من اجتهاد من سبقه قي توسيع مفهوم التغير فنقله من البداية من أن يكون ثامن ثمانية نعوت للاسم إلى أن يكون صفة لسبعة منها مقابل واحد على نحو ما تبينه الخطاطة التالية بعد نص كلام "(في تلخيص فن الشعراء): « قال(أي أرسطو): وكل اسم فهو إما حقيقي دخيل في اللسان، وإما منقول نادر الاستعمال ، وإما مزين وإما معمول ، وإما معقول وإما مفارق ، وإما مغير »[4]

1 محمد العمري ، البلاغة العربية اصولها وامتداداتها ، ص 491.

2 المرجع نفسه ، ص 253 .

3 المرجع نفسه ، ص 260 .

4 المرجع نفسه ، ص 261.



1

ويقدم " **ابن رشد**" في الخطوة الأولى تصور أرسطو ، ولكن في الخطوة الثانية يعيد بناء الموضوع ، فالمغير حسبه هي الأسماء المستعارة التي تستعار إما من التشبيه والنقل موسعا هذا المفهوم الأخير ليستوعب صور التقابل الدّلالي ، ثم يتجاوز " ابن رشد" الحدود الدلالية مستوعبا جميع مكونات الشعر الدلالية و التركيبية و الصوتية مصرحا بالأساس الذي يحكم التغيير؛ وهو الخروج عن العادة. قائلا :« والقول إنما يكون مختلفا، أي مغيرا عن القول الحقيقي من حيث توضع فيه الأسماء متوافقة في الموازنة والمقدار، وبالأسماء الغريبة ، وبغير ذلك من أنواع التغيير و التغييرات تكون بالموازنة ، والموافقة والإبدال و التشبيه ، وبالجملة بإخراج القول على غير مخرج العادة مثل القلب و الحذف والزيادة و النقصان

والتقديم و التأخير و تغيير القول من الإيجاب إلى السلب و من السلب إلى الإيجاب، وبالجملة

1 محمد العمري : البلاغة العربية اصولها وامتداداتها ، ص 262.

من المقابل ، بجميع الأنواع التي سمى عندنا مجازا » [1]. وما تؤدي هذه كلها في المجال اللغوي إلا الانزياحات دلالية مغايرة لما ألف و خارجة عن العادة.

وبهذا ينتهي " **ابن رشد**" إلى تحديد المكون الشعري و حصره في التغييرات التي يدونها لا يكون الشعر شعرا بل مجرد أوزان و بذلك فقد تحول المكون الشعري الزائد على مجرد الوزن من الحكاية و تمثيل الأفعال في إطار سردي إلى تغيرات و انزياحات لسانية تتصل بالمفرد(الأسماء) داخل الجملة ثم بالبناء على الجمل في إطار لساني [2] ، ولضبط مفهوم التغيير اهتم "ابن رشد" بنعت الأصل المغير أو المتراح عنه أي المعيار، وهكذا نجد منظومتين من الألفاظ الدالة على كل من المعنين :

المعيار	الانزياح
المبتذل	الغريب
الحقيقي	المغير
المستولي	اللغوي – الدلالي
الأهلي	المختلف
	المنقول

[3]

ولقد ألح "ابن رشد" على ضرورة التفاعل بين المعيار و الانزياح، أو المغير و المستولي حتى لا يقع خلل في توازن الكلام ؛ فلا يفرط الشاعر في استعمال المبتذل، الحقيقي، المستولى فيخرج عن طريقة الشعر إلى الكلام المتعارف المتداول ، وبذلك ناقش حدود التغيير في الشعر و الخطابة من وجهة التركيب و البساطة ، إذ اعتبر التغييرات المركبة مزية شعرية ، واعتبر البسيطة خاصة بالخطابة .

وفي إطار ربط "ابن رشد " بين التغيير والتخيل فإن التغييرات المركبة ذات المزية الشعرية يتوجه التحليل فيها توجها سيكولوجيا، أي نحو الآثار المحتملة للتغيير في نفس المتلقي،

[1] محمد العمري : البلاغة العربية اصولها وامتداداتها ، ص 263

2 المرجع نفسه ، ص 263– 267

3 المرجع نفسه ، ص 268

وهنا تظهر اللفظة التي تمثل الوجه الآخر لعملية الانزياح وهي الغرابة، وإذا بلغ الانزياح حد الغرابة فهو انزياح فعلي وحقيقي، لأنه تجاوز حقا ما هو مألوف ومعتاد من الشعر والكلام إلى درجة الغرابة ومنه العجب، فالأسماء المنقولة الغريبة هي الأخص بالشعر في أول أمرها، أما إذا تداولت عبر الزمن فإنها تصبح ضمن أصناف المستولية [1].

هكذاأفضى لنا تتبع ظاهرة الانزياح في التراث العربي القديم والتي كانت نظرة موجزة أنها كانت من تأصيل عظماء التراث، وأن لها جذورا و أصولا عربية للانزياح، لما قدمته الدراسات اللسانية والاسلوبية اللغوية الحديثة.

رابعا: الانزياح عند العرب المحدثين:

اهتمت الدراسات الأسلوبية (اللغوية) واللسانية الحديثة عموما وكذا الدراسات الأسلوبية (اللغوية) واللسانية العربية خصوصا- بظاهرة الانزياح -أو نظرية الانزياح ، وذلك على اعتباره أنها من أهم النظريات الحديثة، كما أنها قضية أساسية في تشكيل جماليات النصوص الأدبية.

والانزياح – كما تناولناه في مواطن كثيرة من بحثنا – يعرف على أنه انحراف عن النمط المألوف في اللغة « ومفهوم النمط يتيح إجراء تصنيف أولي لتعدد ظواهر التشكيل اللغوي الذي تقرره عملية الاختيار في الممارسة اللغوية، إن مفهوم النمط عقلي أساسا ولذا يتكئ على أساس يوجد في الظاهرة المراد تصنيفها كمنطلق لإجراء تصنيفاته »[2]، ولأن اللغة تعد أكبر الأنظمة المتماسكة والأكثر اتزانا فهي تمتلك نظامها الخاص الذي يضبط كل ممارسة لها ، ولكن يبقى في النهاية أنه لكل تشكيل لغوي صورتان :

فالصورة الأولى صورة وظيفية نفعية تتجلى في المستوى العادي المألوف، وما يسيطر على هذه الصورة هو هيمنة الوظيفية الابلاغية على أساليبها . أي أساليب الخطاب في المستوى العادي . فهي إذن تقوم على النظام لصالح أغراض الرسالة .

1 محمد العمري : البلاغة العربية اصولها وامتداداتها ، ص ص 269 ، 270 .

2 هدية جبيلي : ظاهرة الانزياح في سورة النمل – دراسة اسلوبية-، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة،2007/2006 ، ص 40 .

وأما الصورة الاخرى فهي صورة متجاوزة تتجلى في المستوى الابداعي ، وهو المستوى الذي يبدو فيه اختراق الاستعمال الشائع والمألوف للغة ، فينتهك صيغ الأساليب والقوالب الجاهزة ويهدف من خلال ذلك الى شحن مختلف الخطابات والنصوص والأشعار بسمات فنية وجمالية لها تأثيرها الخاص في نفسية المتلقي، وكلها عن طريق ما يسمى بالانزياح.

ولهذا سنحاول رصد أصول الانزياح عند بعض الدارسين العرب المحدثين، الذين نجدهم يعرضون لمفهوم الانزياح، وإن بعدت هذه المفاهيم إلى درجة ما، إلا أن كلها وبمختلف الدارسين تتفق على أن تمت واقعا لغويا يمثل الأصل، ثم تزاوجه عملية الخروج عنه وهو ما يمثل الانزياح .

❖ الانزياح عند "عبد السلام المسدي"

يعرض "**عبد السلام المسدي**" لمفهوم الانزياح في كتابه "**الأسلوبية والأسلوب**" وفيه يرى « أن جل التيارات التي تعتمد الخطاب أسا تعريفيا للأسلوب تكاد تنصب في مقياس تنظيري هو بمثابة العامل المشترك الموحد بينهما ويتمثل في مفهوم الانزياح "**1'écart**" ولكن استقام له أن يكون عنصرا قارا في التفكير الأسلوبي فلأنه يستمد دلالته . لا مع الخطاب الأصغر كالنص والرسالة . وإنما يستمد تصوره من علاقة هذا الخطاب الأكبر وهو اللغة التي فيها يسبك ولذلك تعذر تصوره في ذاته إذ هو من المداولات الثنائية المقتضية لنقائضها بالضرورة فكما لا نتصور(الكبير) إلا في طباق مع (الصغير) فكذلك لا نتصور انزياحا إلا عن شيء ما، وهذا المسار الأصلي الذي يقع عن الخروج واليه ينسب الانزياح هو ذاته متصور نسبي تذبذب الفكر اللساني في تحديده وبلورة مصطلحه فكل يسميه من ركن منظور خاص وقد اصطلحنا عليه فيما مضى من بحتنا بالاستعمال النفعي للظاهرة مختارين في ذلك تسمية الشيء بوظيفة العملية وغائيته الواعية » [1].

إن "**عبد السلام المسدي**" في تعريفه للانزياح ينطلق أساسا من الأسلوبي سواء أكان لغويا أم دلاليا، كما أنه يرى أن الانزياح لا يستمد دلالته ومعانيه من النص أو الرسالة، وإنما يستمد دلالته من علاقة هذا النص أو الخطاب باللغة التي تعد كآلة نسيج تنسج فيها مختلف

1عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، ص ص 77، 78

النصوص والخطابات، وفي رحاب هذه اللغة (آلة النسيج) يتبين لنا النسيج الأصلي من النسيج المنزاح عنه، وهو ما وجدناه عند "**عبد السلام المسدي**" من كشف للمصطلحات المعبر بها عن الواقع الأصل وعن المنزاح عنه لدى مختلف اللسانيين الغرب .

أ . [الواقع الأصل : النمط العام لدى "**سبيتزر**" / السنن اللغوية لدى "**تودوروف**"/ النمط لدى" **ريفاتير**".

ب . المنزاح عنه : الانحراف لدى" **سبيتزر**" / خرق السنن واللحن لدى "**تودوروف**" / الانزياح التجاوز لدى" **فاليري**" .

وحسب " **عبد السلام المسدي** " فإنه من شأن "الأصل" بمعنى ذاك الواقع اللغوي أن يعيننا على تدبر الأبعاد الدلالية والأصولية" للواقع الطارئ " الخارج عن الأصل [1].

كما اكتشف أن للانزياح قواعد تأسيسية تتجاوز المنظور الأسلوبي الضيق لتشع بجلاء على حقول التفكير اللساني فعندما نبسط فرضية عمل نعتبر بها أن الظاهرة اللغوية وجهة لاتجاهين وتقاطع محورين: أو لهما الجدل "النفعي" ويشمل وضع اللغة الأول وهو الأصل بالذات والزمن ثاني هذين المحورين هو الجدول المخدوم ومحوره وضع اللغة الطارئ فكلا المظهران واقع لغوي، إلا أن أولها متنازل ويمثل "قضية" الموجود اللغوي كتجسيد لخصوصية الإنسان والثاني متعال وهو "نقيضه" ذلك الموجود [2].

وانطلاقا من ذلك نميز نوعان من الخطاب؛ الخطاب العادي الذي يستمد دلالته بما تدل عليه مكونات تركيبه فقط دون حاجة إلى تأويل أو بحث عن معاني ضمنية، أما الخطاب الفني الأدبي فقد اعتبره كيانا أفرزته علاقات معينة، فهو محيط لساني مستقل بذاته وهو ما أفضى إلى القول بأن الأثر الأدبي بنية لسانية تتجاوز مع السياق المضموني تحاورا خاصا، معنى ذلك أن النص الأدبي يفرز أنماطه الذاتية وسننه العلامية والدلالية فيكون سياقه الداخلي هو المرجع لقيم دلالاته حتى لكأن النص هو معجم لذاته.

وقد أفضى هذا التقدير معرفيا إلى فك روابط الانتساب بين النص وما سواه وتكثيف علائق الانتماء بين وجود النص وبنيته اللسانية لتمييز الخطاب الأدبي عن الوثيقة الموضوعية، بمعنى أننا نجد تمييزا فعليا بين الخطاب العادي وتراكيبه النحوية واللغوية

1 عبد السلام المسدي :الأسلوبية و الأسلوب، ص ص 78- 80 .

2 المرجع نفسه ، ص ص 83،84 .

وأبعاده الدلالية المحدودة وبين الخطاب الأدبي وتراكيبه اللغوية وأبعاده الدلالية كذلك، فلكل منهما خصائص، كما وقد عرف الخطاب الأدبي بكونه « خلق لغة من لغة » [1] فصانع الأدب ينطلق من لغة موجودة فيبعث فيها لغة وليدة هي لغة الأثر الفني ،فالحدث الأدبي "خلق" ولكن الخلق متعذر إذ « لا شيء يخلق، ولا شيء يقي، وكل موجود متحول » [2]، فالخطاب الأدبي تحويل لموجود، وهو ما يبرز حقيقة الانزياح ذو التحول الدائم الذي يسهم في خلق اللامنتظر.

ويستطرد "المسدي" في حديثه عن الانزياح ليصل إلى إبراز قيمة هذا المفهوم، فيقول: « ولعل قيمة مفهوم الانزياح في نظرية تحديد الأسلوب اعتمادا على مادة الخطاب تكمن في أنه يرمز إلى صراع قار بين اللغة والإنسان هو أبدا عاجز عن أن يلم بكل طرائقها ومجموع نواميسها وكلية إشكالها كمعطى "موضوعي ما ورائي" في نفس الوقت بل انه عاجز عن أن يحفظ اللغة شموليا، وهي كذلك عاجزة عن أن تستجيب لكل حاجته في نقل ما يريد نقاه وإبراز كل كوامنه من القوة إلى الفعل، وأزمات الحيوان الناطق مع أداة نطقه أزلية صور ملحمتها الشعراء والأدباء مذ كانوا »[3]، ليصل في الختام إلى اعتبار الانزياح احتيال على مستويين احتيال الإنسان على اللغة، واحتيال الإنسان على نفسه، وذلك حين قال « وما الانزياح عندئذ سوى احتيال الإنسان على اللغة وعلى نفسه لسد قصوره وقصورها معا» [4].

كما أن" للمسدي " وقفة أخرى مع مفهوم الانزياح من خلال كتابه " النقد والحداثة "حيث يربط منهج الحداثة بالعدول عن النمط في مقارنته بمنهج القراءة، فيقول :« أما منهج الحداثة فانه يحتفظ بنفس المنظومة الثلاثية . ويقصدها هنا المنظومة المتعلقة بمنهج القراءة الذي يتدرج على سلم ثلاثي، الأول متعلق بالتنظير، والثاني هو المواصفة و أما الثالث فهو الممارسة، ويعكس ترتيب مدارجها، فيشتق تركيبا مقابلا ينطق من الممارسة التي توحي بالعـدول عـن النمط السائـد والمعيار المطرد فيتجه صوب المواصفة لتفسير هذا التجاوز

1عبد السلام المسدي :الأسلوبية و الأسلوب ، ص 90 .

2 المرجع نفسه ، ص 91 .

3 المرجع نفسه ، ص 92 .

4 المرجع نفسه ، ص 84.

و الانزياح إلى أن يستقر في تنظير حيث يؤسس قواعد الحداثة باعتبارها تجديدا للرؤية وتغييرا للمطرد » [1].

وبهذا فالانزياح من ثمرات الدرس الأسلوبي و اللساني الحديث، وكما يقدمه "عبد السلام المسدي" بعده واحدا من رواد الدرس الأسلوبي واللساني الحديث عند العرب وذلك من خلال اطلاعه على المراجع الأجنبية المتخصصة في ذات الموضوع، وبهذا يكون قد أضاف إلى الدراسات اللسانية الأسلوبية الكثير.

❖ الانزياح عند "محمد الهادي الطرابلسي":

لقد اعتمد "**محمد الهادي الطرابلسي**" على الانزياح في دراسته، وقد صرح بذلك في قوله: « مضان الأسلوب (يقصد مظان) هو في الجانب المتحول عن اللغة والمتحول عن اللغة في الكلام عديد الأشكال، فقد يكون تحول عن قاعدة نحوية أو بنية صرفية أو وجهة معنوية أو في تركيب جملة، كما قد يكون التحول عن نسبة عامة في استعمال الظاهرة اللغوية في عصر من العصور أن يكون بشحنة دلالية خاصة أو بفقر خاص يلحق الظاهر اللغوية في نوع من النصوص دون آخر... »[2] ، ويواصل الطرابلسي حديثه عن الانزياح فيقول:« ويستقطب المتحول عن اللغة نوعان على الأقل، التحول المشترك: ويضم الاستعمالات التي شاعت في كلام منشئ من المنشئين أو كلام عدد من المنشئين في عصر من العصور، أو في نوع خاص من أنواع الاستثناء ...، والمتحول الخاص: ويشمل الاستعمالات التي تظهر هنا وهناك فيها يكتب الكتاب وينظم الشعراء، ولا يكون لعا حظ من الشيوع والتواتر عند أصحابها، بل لا يكون لها حظ من التواتر معتبر حتى عند أصحابها، فالمتحول الخاص لا يبرح باب الخطأ و اللحن حتى يعممه معمم أو يندثر » [3].

إن في تصريحات " **الطرابلسي**" توكيد على أن أساس الأسلوب هو الانزياح بجانبيه اللغوي و الدلالي، و هو يمثل الجانب المتحول عن اللغة، وهذا التّحوّل يكون على مستويات عديدة من مستويات اللغة، والتّحوّل في بدايته يلمس ما هو لغوي فقد يكون تحوّلا عن قاعدة

1 هدية جبيلي ، ظاهرة الانزياح في سورة النمل – دراسة اسلوبية–، ص 42 .

2 المرجع نفسه ، ص 43

3 المرجع نفسه ،(ص، ن)

نحوية أو صرفية أو في تركيب جملة أمّا التحوّل التّالي فهو ما يشمل الانزياح الدّلالي بنقل معاني تخييلية و فنية تجول بالملتقي في سماء عالية من المعاني الراقية، وقد اصطلح الطرابلسي على هذين النوعين من التّحوّل بالتحول المشترك ويضم الشائع من الاستعمالات اللغّويّة، و المتحول الخاص و يضم الخاص من الاستعمال اللّغوي، فهو استعمال خير شائع يتعالى عن اللحن و الخطأ .

و قد وجهت " **للطرابلسي**" انتقادات من مختلف الباحثين و اللغويين، لأنه اعتمد على أمثلة عشوائية و ملاحظات لا يمكن الاطمئنان إلى دقتها العلمية، فظلّت فكرة الانزياح عنده تتراءى على المستوى الخارجي الذي بشيء منفصل عن النّص، إلا أنه و رغم هذه الانتقاد يعدّ من الذين وضعوا اللّبنات الأولى للدّراسات الأسلوبية الحديثة بفضل إرساء بعض السّوابق التي تمهّد السّبيل للمقارنة و التحليل في أدبنا العربي من خلال دراستنا السابقة الذكر [1].

❖ الانزياح عند "محمد العمري":

يرى "**محمد العمري**"أن نظرية الانزياح باعتبارها إجراء لغويا دلاليا تجد بعدا مهما في التراث البلاغي العربي في الحديث عن المجاز و العدول و التوسع، وليست نظرية الانزياح في صياغتا اللسانية المتقدمة إلا محاولة لتفسير ما عبر عنه منذ القديم بالغرابة و العجب كما هو في كلام "الجاحظ[2] . فيقول: « لأن الشيء في غير معدنه أغرب و كلما كان أغرب كان أبعد في الوهم... و كلما كان أطرف كان أعجب »[3].

وهنا تظهر اللفظة في الانزياح إذ تمثّل الوجه الأخر لأصلها أثناء حدوثه . الانزياح . وهي الغرابة تستتبع العجب :« وإنما كانت الألفاظ المغايرة تعطي في المعنى أمرا زائدا لموضع

1 هدية جبيلي : ظاهرة الانزياح في سورة النمل – دراسة اسلوبية – ص 43.

2 نور الدين السد :الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث (الأسلوبية والأسلوب) ،دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،(د،ط)،(د،ت)، ج1، ص 194 .

3 الجاحظ أبو عثمان: البيان والتبيين ، ص89 .

الغرابة فيها، فانّه كما يعرض لأهل المدينة أن يتعجبوا من الغباء الواردين عليهم، وتخشع لهم أنفسهم، كذلك الأمر في الألفاظ الغريبة عند ورودها على الأسماع...» [1]

بالإضافة إلى ربط "**محمد العمري**" الانزياح بالتراث العربي، فهو يشترط على الانزياح ليكون شعريا ينبغي أن « يتتبع إمكانيات كثيرة لتأويل النص وتعدديته، وهذه الفاعلية بارزة في تفاعل الدلالة والصوت...،إن الانزياح عندنا ليس مطلبا في ذاته، بل هو سبيل لانفتاح النص وتعدديته على أفاق دلالية عديدة، وهذا لا يعني أن الانزياح مرادف للغموض، فالغموض ليس إلا عرض، وهو نسبي، نعني بالعرضية كونه من مظاهر الانزياح وليس مقوما شعريا في ذاته » [2].

يتضح من النص أن "**محمد العمري**" ينظر للانزياح على أنّه سبيل لانفتاح النّص وتعدده و ليس مطلبا في حدّ ذاته، كما أنّه . الانزياح . لا يعني الغموض، وإنما الغموض لا يعدوا أن يكون عرضا...، ويقّر الباحث بأن أكمل صياغة لسانية الانزياح وأشهرها هي التي صاغها "جان كوهين" في كتابه "**بنية اللّغة الشعرية**" فالخطاب الشعري خطاب تواصلي تهيمن عليه الوظيفة الشعرية دون أن تغيب الوظيفة التواصلية.

و نجد "**محمد العمري**" أيضا في كتابه المعنون "**بالبلاغة العربية أصولها وامتداداتها**" يستنطق التراث العربي عند اللغويين والبلاغيين أمثال: "سيبويه" و "ابن جني"، و"الجاحظ" و "ابن سينا" و "الفرابي" و "الفرّاء" و "الجرجاني"...و ربطهم بظاهرة الانزياح من خلال مصطلحاته تحمل في طيّاتها بذور الظاهرة مثل: الضرورة، شجاعة العربية، الاتساع، التغيير، المحاكاة، المجازر، النّقل، العدول... .

كما تناول "**محمد العمري**" في دراسته الانزياح تحديد مفهوم المعيار، والذي انطلاقا منه تتمّ العملية الانزياحية، ويقصد بالمعيار ذاك المبتذل، الحقيقي، المستوي، الأهلي، في مقارنة مع الانزياح الذي يقصد به الغريب، المغّتر، اللّغوي، المختلف، المنقول، ومن المعلوم أن بناء المعيار كان ومازال محكّ النّظريات الانزياحية [3].

1 محمد العمري : البلاغة العربية اصولها وامتداداتها ، ص 269 .

2 نور الدين السد: الاسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث (الاسلوبية والاسلوب)،ج1، ص 194.

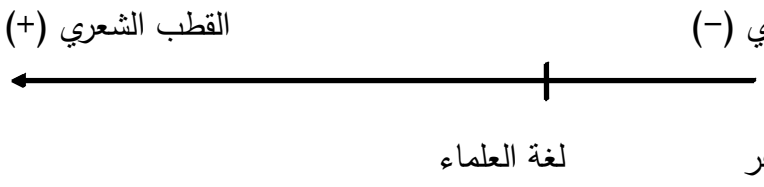
3 محمد العمري :البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص 268 .

هكذا ربط "**محمد العمري**" الدراسات الأسلوبية واللسانية الحديثة . وعلى وجه الخصوص ظاهرة الانزياح . بالدرايات التراثية العربية، لأنه بصدد التأصيل للظاهرة في أصول التراث مع مدّ جسور التواصل بثقافة الغرب، لذا تناول هذه الظاهرة بالدّراسة سواء التأصيل لها في التراث أو الاحاطة بحيثياتها في العصر الحديث، وهذا شيء يحسب له لا عليه.

❖ الانزياح عند "نزار التجديتي":

ذهب "نزار **التجديتي**" كدأب معظم أقرانه من اللّغويين واللسانيّين المحدثين الى التّطرّق لفكرة الانزياح من خلال الدّراسات الأسلوبية واللّسانية الغربيّة وعلى وجه الخصوص عند "**جون كوهين**" . فيها يتعلق بالانزياح والشّعر خاصّة ، ليصل الى القول إنّ ثمة خاصيّة واحدة أو عنصر ثابت في لغة جميع الشعراء على الرغم من الاختلافات، بمعنى وجود طريقة واحدة للانزياح بالقياس إلى المعيار، فيقول « ويمكن تعريف الشعر بأنه نوع من اللّغة، و تعريف الشعرية باعتبارها أسلوبية النوع، إنها تطرح وجود لغة شعرية ... تعتبرها واقعة أسلوبية لأنّ الشاعر لا يتحدث كما يتحدثّ الناس جميعا، بل إنّ لغته شاذة و هذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوبا »[1].

و نجد الباحث يمثّل أنواع الخطابات بخط مستقيم يمثّل طرفاه بقطبين :القطب النثري من الخطابات الخالي من الانزياح، و القطب الشعري من الخطابات الذي يصل فيه الانزياح إلى أقصى درجة، و يتوزع بينهما مختلف أنماط اللّغة المستعملة فعليا، فتقع القصيدة قرب الطرف الأقصى، كما تقع لغة العلماء – بدون شك – قرب القطب الآخر و ليس الانزياح فيها منعدما ولكنه يدنوا من الصفّر، كما يمثله الرسم البياني الآتي :



1 محمد العمري :البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص 268 .

مما سبق نستنتج أنّ مفهوم الانزياح قد توّلد أساسا في حقل دراسة الشعر، و هذا ما يؤكد مدى تأّثر الباحث" **نزار التجديتي**" بنظرية " **جان كوهين** "

و يقوم الانزياح عند" نزار التجديتي "على ثنائية و هي:

1- بنية الرسالة و هي ما تتمّثل في مكونات هذه الرسالة أي المكونات الصوتية والصرفية والنحوية و تقتضي هذه البنية في دراستها اعتماد منهج الوصف.

2- وظيفة الرسالة و هي ما تتمّثل في مكونات هذه الرسالة المعنوية و الدلالية (المعاني) وتقتضي هذه البنية في دراستها أو بالأحرى فهم فحواها من وظيفتها إلى كلّ معانيها منهج التفسير و التحليل. [1]

إن تأثر التجديتي بجون كوهين جعله يحصر الانزياح في الشعر بعدّه الحقل الاساسي له ، فيكون الانزياح هو المنتج الاساسي للشعر .

❖ الانزياح عند" عبد الله صولة" :

يرى " **عبد الله صولة** " أنّ الانزياح في الشعر يعمق ظاهرة الخروج عن مألوف الكلام، يذهب في ذلك مذهب " **جان كوهن** " الذي يرى أنّ الشعر ليس نثرا يضاف إليه شيء آخر **-Lanti prose** ، و تبدو هذه القطيعة مع النثر في المستويات :الصوتية، ،و التركيبية، و الدلاّلية .و عليه فالانزياح عند " **عبد الله صولة** "هو خروج الكلام عن النمط المألوف و هذا الخروج يكون في الشعر، و يبدو جليا أنّ الباحث كما سبق و ذكرنا أنه تأّثر بمذهب" جون كوين " الذي يرى أنّ الشعر هو انزياح.

كما أنه يشير إلى قضية الانزياح على مستوى البنية و مستوى الوظيفة، و قد تحدث عن النص باعتباره جهازًا مغلقاً لا يفضي إلى العالم الخارجي إلاّ من خلال خصائصه الأسلوبية مستندا إلى ظاهرة الانزياح؛ و الذي ينقسم هو نفسه إلى نوعين:

- الانزياح عند اللّغة العادية العامة : و هو ما يتمثل في التقابل مع المستوى العادي للكلام و يعتبر خرقا له، و يكون البحث في خصائص هذا الخرق للواقع الأصل بحثا عما يشكل أركان الحدث الفني في الأثر، فما الانزياح سوى خروج عن النمط التعبيري المتواضع عليه، فهو خرق للقواعد حيناً و لجوء إلى ما عز و ندر حينا آخر.

1هدية جبيلي ، ظاهرة الانزياح في سورة النمل – دراسة اسلوبية– ، ص ص 48، 49.

- الانزياح عن لغة النص : التي تمثّل السياق الذي يمكن حصر خصائص الأسلوب في نطاقه، فالانزياح في هذه الحالة يتعدد في السياق الذي يرد فيه النمط العادي، و هو نسيج الخطاب أو النص، والخروج عنه هو مدار الأسلوب في ذلك الموطن[1]

❖ الانزياح عند" عصام القيسي" :

لقد طرح" **عصام القيسي** " مفهوم الانزياح من خلال عرضه لكتاب" **جان كوهن** " " **بنية اللّغة الشعرية** " ، ذلك لأن هذا الكتاب يعدّ أهم ما كتب في الشعر و الانزياح و النظرية الشعرية؛ لأنه قدم إجابة واضحة عن السؤال الآتي : ما هو الشعر؟، و الشعر عنده : « انزياح أي خروج أو عدول عن قانون اللّغة المعترف به اجتماعيا إلاّ أنّ هذا الانزياح لا يمنح صفة الشعرية إلاّ إذا كان محكوماً بقانون يجعله مختلفا عن غير المعقول » [2].

ويضيف هنا " عصام القيسي" إلى أن مفهوم الانزياح قد لا يقتصر على اللغة، وإنما قد يمتد إلى ما وراءها فهو يشمل كل ما في الكون و الإنسان كالطبيعة مثلا؛ وهنا يؤكد ضرورية السمة الجمالية للانزياح الشعري، فإذا اتفقنا على أن الشعرية هي انزياح عن قانون اللغة، فإن الشعرية الطبيعية (من الطبيعة) هي انزياح عن قانون الطبيعة ، ولا يكون هذا الانزياح شعريا إلا إذا توفرت له السمة الجمالية، و نوضح ذلك من خلال المثالين الآتيين:

- ظاهرة قوس قزح ـ خروج عن الأصل الطبيعي ـ فهو انزياح ـ لكنه حقق سمة جمالية.
- ظاهرة الزلازل ـ خروج عن الأصل الطبيعي وهو اللاستقراء ـ لكنه يفتقر إلى السمة الجمالية التي نتجت عنها ـ و من ثم لا يكون الانزياح شعريا بهذا المعنى [3]

وعليه فالانزياح عند" **القيسي** " هو الخروج عن قانون اللغة المعترف بها و المألوف، شريطة أن يكون هذا الخروج ذو سمة جمالية في الانزياح، فهو يربط فكرة الانزياح بالشعر و يعده هو الانزياح ذاته و يظهر لنا هنا مدى تأثره بنظرية" **جان كوهين** " .

و يعدّ كتابه " **بنية اللغة الشعرية**" أهم ما كتب في النظرية الشعرية عموما و الانزياح خصوصا، فقد قام بإتمام الخطوات التي لم تبلغ البلاغة القديمة إنجازها، وهي أن الأشكال

1 هدية جبيلي : ظاهرة الانزياح في سورة النمل – دراسة اسلوبية، ص ص 49، 50

2 المرجع نفسه ، ص 50

3 المرجع نفسه ، ص 51 .

و الصور البلاغية من استعارة، وقافية، و التقديم والتأخير ... تلتقي جميعها في اللحظة الأولى عند خرق قانون اللغة و هو ما يسمى " بالانزياح اللغوي"، ثم خرق المألوف من المعاني و هو ما يسمى " الانزياح الدلالي " [1]

بعد هذه الوقفة حول ظاهرة الانزياح عند اللسانيين والمحدثين العرب، نجد أن هذه الظاهرة تستقطب اهتمام الكثير من الباحثين اللذين ذكرناهم وغيرهم كثير " كشكري محمد عياد"، "محمد عبد المطلب "، و" حسن ناظم" ... وما استخلصناه من مشروع هؤلاء في طرحهم الفكري لظاهرة الانزياح، أنهم أصلوا لها وذلك من خلال استنطاق الدراسات التراثية و البلاغية، و بالفعل وجدوا لها مقابلات من المصطلحات التي تتفق معها إلى حد ما في المفاهيم و الأسس، أمثال :الضرورة، التخييل، المجاز، الاتساع، تغيير النقل، العدول،...

كما أنهم اطلعوا على الدراسات الغربية، في هذا الحقل من الدراسة و تأثروا بها وخاصة فيما يتعلق بنظرية " **جان كوهن** " في الانزياح باعتباره أساس الشعر، بل هو الشعر ذاته، و ما أخذ عنهم أنهم ركزوا دراساتهم على الانزياح اللغوي بشكل أكبر من تركيزهم على الانزياح الدلالي، رغم إقرارهم بحقيقة و هي أن الشعر هو انزياح؛ وما الشعر في الحقيقة إلا معان و دلالات وإيحاءات جعلت من اللغة قناة سيرها، وأدوات حملها للمتلقين، ولكن هذا المأخذ الذي لا ينفي حقيقة أنهم درسوا الظاهرة على مستوى التنظير و التطبيق، و بذلك شكلوا خلفيات وأسسا ينطلق منها الدارس المعاصر.

وليس من السهل تصنيف جهد متواصل و إنتاج غزير لظاهرة الانزياح سواء كان ذلك في التراث العربي و البلاغي القديم، أو في الدراسات اللغوية الغربية و العربية المعاصرة، ولا سيما أن الأمور متداخلة و المسائل آخذ بعضها برقاب بعض، فيها الأدب بما فيه من معاني و دلالات، و فيها اللغة و هي تسعى إلا أن تستقل عن هذا و ذاك ، فلا غرابة إن استعملنا أكثر من طريقة للتصنيف ولا غرابة إن كان في كل مقترح نقص وعليه مآخذ، ذلك أن ظاهرة الانزياح متأصلة في جذور وأصول التراث العربي القديم من جهة، و مرتبطة كل الارتباط بمباحث الدرس اللساني الحديث من جهة أخرى؛ خاصة منها الأسلوبية و الدلالية، ولكن درجة هذا الارتباط تختلف من دارس لآخر، فمنهم من يعد الانزياح مفهوما أسلوبيا لغويا صرفا، و منهم من يعده

1 هدية جبيلي : ظاهرة الانزياح في سورة النمل – دراسة اسلوبية، ص 51.

مفهوم خرق دلالي، ومنهم من اعتبره مفهوم أسلوبي لغوي دلالي في آن واحد خارق لما هو مألوف، إذ أنه يمثل نتاج تلاقح اللغة و الدلالة لإعطاء الصورة النهائية في أبهى حلة لغوية ودلالية وفيما أسلفناه بالدراسة يمثل محاولة منا الإحاطة بكل ما يمثل الأهم في تاريخ الظاهرة الانزياحية في التراث و في الدراسات اللغوية المعاصرة عند الغربيين و العرب على حد سواء.

تتجلى أهمية هذه القصيدة في كونها المحطة الأخيرة في مدح كافور، قالها في شوال سنة تسع و أربعين و ثلاث مئة (960) م ، و هي آخر ما أنشده و لم يلقه بعدها ، وعند استحضار هذا الممدوح تبرز أولى الثنائيات التعارضية، وهي المادح / الممدوح ، المتنبي/ كافور . مفجرة كمًا من التقابلات الدلالية التي أنتجتها عملية العلاقة المتوترة شعوريًا واجتماعيا بينهما .فمقاييس شخصية المتنبي المعروفة تتعارض كليًا ومقاييس هذا السارق للملك ، والفاقد لكل خصائص العروبة والقيم العربية من وجهة نظر المتنبي ، مما سوف يؤدي بالضرورة إلى إحداث المفارقة بين الذات الشاعرة والواقع الخارجي لهذه الذات مفجرة امتعاض الذات الشاعرة لهذه المفارقة ، و يجعلها تتخذ أشكالا مختلفة لتكسير هذا الواقع والخروج من شرنقته على المستوى الصوتي و التركيبي و الدلالي.

المبحث الأول : الانزياح على المستوى الدلالي:

إن مطلع القصيدة يعكس الثنائية الضدية المركزية (المتنبي/ كافور) داخل هذا النص إلى ثلاثة أقسام ضمن ثنائية الحضور والغياب ، وذلك كالتالي:

المجموعة الأولى : من الأبيات (1 – 18) يكون حضور المتنبي أقوى ، بينما ينعدم صوت كافور، فتكون كالتالي : المتنبي – كافور.

المجموعة الثانية : من الأبيات (19 – 27) يكون فيها كافور أكبر من المتنبي مستوى الحضور والغياب، وهي الأبيات التي يرتكز فيها المدح.

المجموعة الثالثة : من الأبيات (28 – 43) وفيها نرى التأرجح على مستوى الحضور والفاعلية بين طرفي الثنائية (المتنبي// كافور)، فتصبح كالتالي : المتنبي كافور.

ضمن المجوعة الأولى يطل استهلال هذه القصيدة (المدحية) بأن الشاعر كان يتمنى الشيب في أيام الشباب ، إذ يجده أكثر وقارًا وفتنة ، ومن ثم فهو لا يذمه ولا يشكو منه بعد مجيئه (1– 3) كان ذلك مضمون المطلع ، ولكن السؤال الذي يطرح نفسه لماذا هذا الاستهلال بالذات في قصيدة مدحية ؟

قبل البحث في بنية الاستهلال التركيبية واستنطاقها ، ندون مقولة " أرسطو " << ما من شيء يحدث فيما بعد إلا وله نواة في الاستهلال>>[1]. وبهذه المقولة نجد أن الاستهلال يمثل عصب القصيدة لحمله ما قيل داخل الأنا وما سوف يخرج ليمثل زمنية الحاضر للنص المكتوب ، مما سوف يشكل رؤية الشاعر لعالمه.

كما أن أبرز سمات الاستهلال داخل أي نص هو عكسه لنفسية الشاعر قبل الإبداع ، من إحساس بالتوتر والقلق إلى رغبة تحويل هذا الإحساس إلى كلمات وألفاظ ، فالعملية الاستهلالية بداية للقصيدة ، ولكنها أيضًا نهاية لسلسلة طويلة من المشاعر والأحاسيس، والمواقف قد تستغرق الحياة كلها، لكنها وهي تسجل بداية العمل تكشف أولا عن عمق الحياة التي سبقتها وولدتها ، وعن بداية لحياة العمل الجديدة التي تصبح المسئولة عن تكامله وتماسكه ، لذلك فالمناخ النفسي للمبدع لا ينقطع لحظة اكتشاف المبدع للاستهلال ، وإنما ينمو نموًا عضويًا متحولاَ من الفيض الشعوري اللامنتظم السابق إلى بناء عضوي متماسك مسؤول عما يقوله ويكتبه ويجسده. [2]

قد تعطي هذه المقدمة حول البنية الاستهلالية في القصيدة بعدًا يوضح ما نحن بصدد الحديث عنه .فالشاعر وهو يتوق إلى رفض، كل ما هو مألوف وطبيعي وكأنه ضد الطبيعة بما تحمله من اعتيادية، فالطبيعي والبديهية تحتم أن يتمنى الإنسان الشباب والرغبة في دوامه، حيث الشباب = القوة + العزيمة + العنفوان . أما الشيب = الهدم+ النهاية + العجز.

وقد كانت العرب تتخذ من الحناء خضابًا لبياض الشعر ، أما عند الشاعر فنرى البعد الدلالي أو المضمون قد انحرف في سياق يفصح عن رؤية معينة لهذا العالم، نرى ذلك من خلال عدة أوجه ، وهي:

1- ثنائية التركيب في البيت الأول ، بمعنى الموازاة في صدر البيت وعجزه من حيث المعنى:

[1] كحلوش فتيحة: نظرية الانزياح من شجاعة العربية الى الوظيفة الشعرية، مجلة علوم انسانية، الجزائر، العدد 43، خريف 2009 ، ص 23 .

[2] المرجع نفسه ،ص ص 23،24.

منى كن لي أن البياض خضاب ــ تمنى الشيب

فيخفي بتبييض القرون شباب ــ // //

وفي هذه الموازاة كثف المعنى المعطى من خلال تكرار التقابلات الثنائية الضدية:

البياض / خضاب حيث استحضار الشيب / السواد...

إن كلمة خضاب تستحضر ما سوف يخضب أصلاً بالبياض السواد ..تبييض / شباب..

وأيضًا التقابلات المترادفة، وهي:

أما يخفي // تبييض

القرون // الشباب ، دلاليًا

إضافة إلى موازاة التركيب الثنائي بالتظاهر في المعنى ..يخفي شباب // تبييض قرون.

أما الجملة الأولى (منى كن لي) فتعد العامل الرئيسي للمطلع ، إذ أن ما بعدها من التوازيات والترادفات جاءت لتفسير المنى التي كانت تختلجه قديمًا ، وبالتالي تعد هذه الجملة هي المولد الفاعل (المتحكم) في بنية المطلع.

ولكن من الملاحظ أن بنية الجملة الفاعلة تتمحور حول الجمع المتمثل في (منى) جمع منية ، مما يفترض عرض وتفسير يوازي هذا الجمع ، ولكن ما حدث كان عرضًا منية واحدة متمثلة في رغبة الشاعر بالشيب وهو شاباً وبذلك تحدث المفارقة الضدية ، مما يعزز من أهمية هذه المنية بكونها أقوى المنى وروداً في ظل غياب المنيات الأخر . أضف إلى ذلك ما يحمله هذا الانزياح من تأكيد حول ذاتية الشاعر الرافضة لكل توقع طبيعي ، ومما يؤكد ذلك البنية النحوية للنص بكامله من تأخير وتقديم وترتيب يندرج ضمن سياق وترتيب الشاعر للبنى النحوية ، ونرى ذلك في قوله: (فيخفي بتبييض القرون شباب)، إذ فصل بالفضلة مالا يفصل وهو الفاعل، مؤخرًا لفاعل لا الشباب ، مما يوحي بعدم أهميته دلاليًا من جهة ، ولتكسير الترتيب النحوي المتفق والمتعارف عليه.

فالجملة يفترض لها أن تكون هكذا:

فيخفي شباب بتبييض القرون

فعل + فاعل + جملة الإضافة

فانزاح بالجملة إلى:

فعل + جملة الإضافة + فاعل

مما يؤدي بهذا الانزياح إلى كسر بنية الواقع والتراتب الزمني له، محدثًا عملية تفريغ للذات الممتعضة من الواقع كلما سنحت له الفرصة في ذلك ، وموضحًا لبنية الرفض والتحدي لكل مظاهر الواقع الخارجي والطبيعي.

كما نرى قانون الانزياح ضمن محور الاختيار لمفردة البياض دون كلمة الشيب لتقابل الشباب ، والتي ذكرت صريحًا في المطلع، كما أنها تقابل (خضاب)، حيث حضور الأسود كبعد دلالي لها . ومنه استحضار اللونين (الأسود والأبيض)، ونرى كيف تعبر مفردة السواد رغم التصاقها بالشباب والقوة إلى الجانب السلبي ، حيث رفض الشاعر له، بينما يتجه البياض نحو الفعل الإيجابي (رغبة الشاعر في الشيب)، ومن ثم استحضار اللون الأسود في مطلع قصيدة مدحية سوف يستدعي بدوره كل ما هو أسود / الممدوح ويضعه ضمن دائرة السلب والرفض ويضع ماعدا ذلك ضمن دائرة الأبيض / القبول والإيجاب.

وقبل أن نبرز بشكل نهائي رؤية الشاعر من خلال الاستهلالية ، نمر على استهلالات الشاعر في مدائحه الكافورية لتبرز رؤيته النهائية .إذ يلاحظ بأن أول قصيدة قالها في مدح كافور كان مطلعها:

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا وحسب المنايا أن يكن أمانيا [1]

يتبلور عنصر الرفض في تمني الموت أو وصول الإنسان إلى حد من الامتعاض تجعله يتمنى الموت دون الحياة، وهذا يخلق تضادًا ومقابلة مع واقع القصيدة / المدح :

أريك الرضا لو أخفت النفس خافيا وما أنا عن نفسي ولا عنك راضيا [2]

وفي هذه جرأة وصراحة لا تتوافق وبنية النص / المدح :

من الجآذر في زي الأعاريب حمر الحلي والمطايا والجلابيب [3]

وهي مقدمة غزلية لكنه حتى في مطلعه الغزلي ينحو إلى تفضيل العرب // البداوة على الحضر // التطبع:

أود من الأيام ما لا توده وأشكو إليها بيننا وهي جنده [4]

---

[1] ديوان المتنبي : دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، 1403 هـ / 1983 م ، ص 441 .

[2] المصدر نفسه ، ص 500 .

[3] المصدر نفسه، ص 448 .

[4] المصدر نفسه ، ص 453 .

وبروز هذه المفارقة الثنائية ما يريده الشاعر (الداخل) / ما تريده الأيام (الخارج)، تقوم صراحة ضمن مستوياتها المختلفة الدلالية والنحوية والعروضية، ومثلها قوله:

فراق ومن فارقت غير مذمم وأ م ومن يممت خير ميمَّم [1]

وقوله:

أغالب فيك الشوق والشوق أغلب وأعجب من ذا الهجر والوصل أعجب [2]

على الرغم من أن مضمون الاستهلالات واضح ، إلا أن هناك ميزة متعلقة بمطالع القصائد، وهي تداخل الزمنين (الماضي والحاضر) ، حيث يستحضر الماضي ليفسر الحاضر الذي تبقى له الفاعلية والتحكم إذ إنه الأقوى.

ففي مطلع هذا النص (منى كن ...) يستحضر الماضي ـ الرغبة في الشيب لتفسير الحاضر ــ عدم الشكوى من وصول الشيب.

ومثل ذلك في قوله (كفى بك...)، رغم حضور الحاضر المتمركز بقوة طاغية تحيل الشاعر لتمني الموت، إلا أن الماضي يظهر بغيابه المعاكس، فالماضي جميل لم يتمن الموت فيه ولا الرحيل ، بينما الحاضر بسيطرته المقززة يحيل حياة الشاعر إلى طلب السفر//الرحيل// الموت

و يمكن أن نقيس هذا على باقي المطالع الكافورية ، و من خلال ذلك كله تتبلور رؤية الشاعر في كون ذاته تتطلع دائمًا للمغايرة التي تشكل جزئية من رفض الواقع// الخارج بالرحيل ـ التحدي ـ بالشيب ـ الموت ـ كسر بنية كل ما هو خارج الذات أو الأنا وإعادة بنائه وفق منظور الشاعر وطموحه، ومنه بروز الأنا الشاعرة . وما أظهره مطلع القصيدة سوف ينمو أفقيًا ورأسيًا داخل النص ويتنامى ويبث داخله ضمن مستويات مختلفة سبق ذكرها.

ففي المجموعة الأولى من الأبيات (1 –18) والتي قلنا بحضور ذاتية الشاعر وصوته في ظل غياب الآخر /الممدوح، نرى ذلك في احتشاد الجملة الفعلية بتنوع فعلها بين الماضي يتكرر (9 مرات) والمضارع (20 مرة)، مما يعطي الفاعلية والحيوية والتحرك للذات الفاعلة، حتى مع حركة الماضي التي تتيح للمضارع أن يظهر، وذلك كله في إطار نمو ثنائية (الشيب /الشباب) و (القبول /الرفض) داخل النص، إذ نرى في البيت الثالث حركة

[1] ديوان المتنبي : ص 459 .

[2] المصدر نفسه : ص 466 .

تلاحق الأزمنة وتكرارها ضمن تركيبة ثنائية ضدية تبعث على خلق التوتر الفعلي للثنائية الكبرى المعطاة .وهذه التقابلات على مستوى الدلالة:

أذم / أشتهي (مضارع + ماضي)

اليوم / كنت (مضارع + ماضي)

أدعو / أجاب (مضارع + مضارع)

وأيضًا قد تقابل(أدعو / أشكو) باعتبار أن المشتكى منه يجب أن يرفض ولا يدعى.

ويوجد التقابل أيضًا ضمن التركيب أدعو بما أشكوه /الماضي (أي بمعنى الذي كنت أشكوه) حيث أجاب = المضارع ، لأن الإجابة تمت إلى الحاضر أي وصول الشيب إليه مع كبر السن . ورجوعًا إلى صدر البيت ، نجد الفكرة ذاتها وبوضوح :

أذم اليوم / كنت أشتهي

مضارع / ماضي

وبالتالي، فتداخلات الجملة الفعلية ليست في تركيبة الفعل الواضح فقط ، وإنما أيضًا على صعيد بناء الجملة مما يحدث توترًا في الشحنة الشعورية للمعطى . فالشيب المتمنى وصل ولكن الطموح لم يتحقق بعد ، مما يحدث توتر الذات وتداخل انفعالاتها بين القبول والرفض ، رغم أنها حسمت الموقف(فكيف أذم) بمعنى أنها لا تذم قبول الشيب، وفي مقابل حضور عدم الذم يكون الذم في اللاشعور حيث عدم الذم نتيجة الرغبة والاختيار كما يوضحها البيت الثاني، فهو رغم فتنة النساء بسواد شعره وشبابه والكل يري ذلك فخرًا ، إلا أنه عدّه عيبًا، ويريد أن يعف عنهن ويصبح أكثر وقارًا وحنكة.

لكن الوصول المتأخر للشيب ، بمعنى أن الزمن هو الذي أعطى وليس نتيجة عنه، ومن ثم يدخل الذم في سياق الامتعاض من الزمن الحاضر، حيث قدوم الشيب وسيطرة الواقع مع عدم تمكنه من بلوغ الغاية المنشودة ولهذا فالذات الشاعرة تستخرج رغبتها القديمة لتكسر ضحكة الزمن وتجعل الشيب كامنًا فيها ، من قبل منذ فترة الشباب حيث الرغبة في الوقار والهداية، وذلك ضمن حركة الفعل الماضي الذي يكرس هذه الفكرة ويؤكدها:

جلا اللون = (الشيب / البياض)

عن لون = الشباب / السواد

ومنه فالتقابل بين ثنائية ضدية هي:

جلا اللون / عن لون

وعجز البيت بصورته البلاغية أن يفسر مضمون الصدر:

إنجاب ضباب / لون النهار

السواد / البياض

الزوال / الثبات

وبهذا نرى كيف يعبر عن الشباب بالضباب الزائل رغم احتضانه للنهار، إلا أنه مع الوقت يظهر، ولا فضل للزمن الا في اظهاره فقط لكن هذا المعنى يتأرجح ضمن الفعل (أذم) الغائب، وذلك من خلال الاستدراك الذي يبينه في الأبيات التالية (5 – 7) ، حيث النفس التي لا تشيب رغم وصول الشيب إلى الجسد، ورغم (ما في الوجه منه حراب).

إن هذا الاستدراك يفجر التناقض الذي يختمر في ذات الشاعر، فالشعرات البيض التي في الرأس تمثل(حرابًا) جمع(حربة) في ذات الشاعر ، مما يخلق هذا التوتر الدائم والتوثب القلق غير المستقر ؛ ويؤكد ذلك على التقابلات الضدية:

الجسم / نفس

لا تشيب / بشيبه

لها ظفر / ظفري

كل / أعده

نابها / نابي

لها / لم يبق

وعلى مستوى تركيب الجملة:

يغير منى الدهر /غيره (غير هي لا تتغير)

أبلغ أقصى العمر / وهي كعاب.

ومن الملاحظ من خلال التقابلات السابقة عملية الفصل بين الجسم والروح ضمن الاستدراك المعطى :خلق ثنائية(الجسم /الروح) بحيث يتخلق الجسد بصفات والروح بصفات أخرى:

الجسد ـــــ التغير + الشيب + الضعف + فقدان الأشياء + الزوال.

الروح ـــــ الثبات + الشباب + القوة + الحفاظ على الأشياء + الديمومة.

وعليه فإن ثنائية (الجسد / الروح) تنزع إلى ثنائية أكبر ، ألا وهي (الزوال /الديمومة)، وفي ذلك الفصل بُعد فلسفي ديني .والملاحظ من تعبير (يغير منى الدهر) الإجبارية وتأكيد الذات على قوة وفاعلية الزمن / الحاضر، وامتعاض الذات من ذلك لدليل ترهيبه للروح من عملية تغير الزمن الإجبارية ورفضه لأن يصيبها أي تغير ، مما ينفي المزاعم الأولى من حب الشيب وقبوله ومن ثم يؤكد التوتر الداخلي للشاعر ، مما يجعل المتناقضات على المستوى الدلالي والتركيبي تتصاعد داخل بنية النص وتحطم كل ما هو متوقع.

غير أن الأبيات السابقة أعطت صفة واحدة ، ألا وهي قوة الروح وعنفوانها .وهذا جانب من جوانب الشباب المتجدد في الشاعر رغم وصول الشيب / الكبر . ومن ثم فصوت الأنا سوف يعلو أكثر لتعود الروح والجسد في تشكل واحد هو (أنا) كاملة . وتظهر فاعلية الذات وسيطرتها مقابل الزمن والواقع في كونه نجم يهتدى به ، إلا أن هداية النجم تأتي من لونه وضيائه ومنه تصبح المقابلة بين:

نجم / سحاب

أبيض / أسود

تهتدي / حال

بي / صحبتي

وبهذا يتجلى عنصر الزعامة والقيادة ، فمع الشيب تبقى أيضًا سيادته على أصحابه.

وتتوالى عبر الأبيات التالية التقابلات والتوازيات لتخلق صفات الحيوية والفاعلية والشباب رغم ذهاب الشباب البيولوجي كما نجدها في البيت التاسع (9) في قوله:

غني عن الأوطان / لا يستفزني

تركها / الرجوع إليها

سافرت / إياب

وهي صفة التنقل والحرية وعدم الارتباط بمكان ما (البداوة) ، وفي هذا حضور آخر للغائب /الممدوح، حيث التلميح بسهولة الرحيل عنده إذا لم يحصل ما يبتغيه.

غنى عن ذملان العيس / إن سامحت به ـــــ صفة الاستغناء عن ركوب الناقة

بالسير على الأقدام / ركوب الناقة ـــــــ القوة والتحمل.

أصدى / لا أبدي حاجة للماء ـــــــ صفة التحمل والجلد.

وبين التقابلات المترادفة في التركيب:

للسر مني موضع لا يناله // نديم ولا يفضى شراب

كتمان السر (موضع ثقة) // موضع ثقة ورزانة

وأما قوله:

للخود مني ساعة // فلاة إلى غير اللقاء تجاب

البقاء (الوصل) // الرحيل (الهجر)

غير أن هذا التقابل يكاد ينزاح عن نقطة الانتصاف إذ (ثم بيننا) ترجع إلى مصدر الشطر الثاني لا الأول، مما يجعل الوصل والهجر بالرحيل كتلة واحدة درج الشاعر والآخر على اعتيادها مما يؤدي إلى صعوبة امتلاك الشاعر من قبل امرأة . ويعزز هذه الصفة انزياحه بالحب للخداع والطمع والغرور و الوفاء والوصل و... الخ

العشق / غرة وطماعة

يعرض / تصاب

أما في البيت (15) فيتقابل الصدر مع العجز في المعنى منشئًا بذلك صفة العفة والعزوف عن اللعب . وفي البيتين (16- 17) صفة الفروسية ، وإن المتعة في الحرب والإقدام.

ومن ثم فالتضاد يقع بين:

(تركنا لأطراف القنا كل شهوة) حيث تنزاح بمعناها إلى هجر الغواني وكل متعة في الحياة ـــ رغم أن المعنى البارز للتركيب هو الرغبة في الحرب، ، وبين (فليس لنا إلا بهن لعاب)؛ حيث صفة الإقدام والفروسية في الحرب على المستوى الظاهري للمعنى والبعيد عن كل لعب ومتعة المعنى الآخر ، ومنه فالشطر الأول يقابل الشطر الثاني بالتناقض في المعنى؛ ويقابله أيضًا بالترادف وكأنما أراد الشاعر خلق المفاجأة وعدم التوقع وذلك في قدرته على كسر البنية الدلالية الثابتة لتركيب الجملة داخل البيت .

ثم إن الفروسية تتطلب فرسًا أصيلة تقتحم المعركة وتحاذر من الطعن والضرب، ومع التقابل بالمترادف بين أفعل التفضيل:

أعز // خير

مكان // جليس

الدنى // الزمان

سرج سابح // كتاب

من هنا تبرز صفة الترحال وكثرة الإطلاع ، وقد جعل سرج الخيل الوطن العزيز عليه كيف لا وهو يستغني عن كل ارتباط بأي أرض ؟ وفي هذا تلميح بسهولة الرحيل عنه في أي وقت ، وهنا يبين الآخر / الممدوح ، إذ نلاحظ أن ظهوره في هذه المرحلة لا يتعدى ذلك.

وبذلك يكمل الشاعر صفاته التي تجعل منه ضمن الفعل الإيجابي / الشباب داخليًا، رغم أن الواقع الخارجي ينفي ذلك، وبهذا يخلق الشاعر الرفض والتمرد والتجاوز.

أما المجموعة الثانية، فهي تمثل أبيات المدح (19 – 27)، حيث بروز صورة المدح وحضوره بشكل مكثف، ضمن صفات المدح، والتي تتخذ تفوق الممدوح / الآخرين، والأبيات كلها تعتمد على أسلوب سرد الصفة ثم الإتيان بتفسيرها في الشطر الثاني.

إما عن طريق المفاضلة، كما في البيت (19) :

وبحر أبو المسك الخضم الذي له // على كل بحر زخرة وعباب

حيث تفوق عطاء الشاعر على الآخرين، خاصة إذا اعتبرت عطفًا على ما سبق (خير جليس)، والشاعر انزاح بصفة الخضم من البحر إلى المشبه أبو المسك ليجعله كثير العطاء بوصف الخضم (كثير الماء) . ولكن لماذا (الخضم) دون (الوافر) أو (الكثير)؟ ولا يكثر الماء إلا في شدة البحر وغضبه ، والذي يفسر الشطر الأول من البيت (زخرة وعباب)، واللتان توازيان مفردة الخضم في المعنى ، مما يؤكد قصدية الاختيار، وعليه فالعطاء أو الكرم الذي سوف يتصف به الممدوح مشروط بالغضب والخبث ، ومن ثم فنحن نفتقد هنا إلى ملامح الكرم والعطاء العربي المعروف ، مما يوضح أن هذه المفاضلة غير الحقيقية، ومنذ أول المديح تسقط الصفة الأولى(العطاء)، أما الصفة الثانية فهي التفوق الذي تجاوز به كل مديح وأصبح دونه ومحتقر ؛هو الذي خلق الثنائية الضدية:

ما يثني / يعاب

المديح / الهجاء

إن هذا التفوق يحمل صفة الإيجابية أو حركة الفعل الماضي (غالب)، وفي البيت التالي يفصح عن حركة المقاومة والرفض له من قبل أعدائه، ولكنهم أمام قوته وبطشه خضعوا له، وذلك ضمن الثنائية المعطاة:

غالبه / عنوا له

ويصاحب ذلك تمثيل يفسر به البيت العشرون (20) (بطش السيوف بالرقاب التي تقع تحت حدها) ،وتشبيهه بالسيوف أفقده صفة التسامح وأعطاه صفة البطش أكثر من القوة، بعكس ما يتصف به سيف الدولة ـ مثلاً ـ من قوة مع أعدائه بجانب تسامحه وعدم إذلالهم . ومنه فالقوة تنتفي (بطش) ويأتي أفعل التفضيل بتكراره في الأبيات الثلاثة التالية (أكثر ـ أوسع ـ أنفذ) ضمن صفات هي (الشجاعة ـ الفروسية ـ والقوة ـ الزعامة السياسية)، ففي البيت الأول يستثني أبا المسك من الأبطال من حيث الإقدام والشجاعة في الحرب دون الاحتماء بالدروع (+ شجاعة).

أما في البيت الثاني فهي رحابة الصدر وفروسيته في الحرب، وهو المتصدر بالسيف وخلف أصحابه بين رام وطاعن و هو ما ينفي عنه صفة الفروسية والبطولة ، فالاطمئنان والتقدم جاء من باب أن ظهره محميًا من قبل أعوانه(ـ فروسية وزعامة حربية). أما التفضيل الثالث، فهو مقدرته وسيطرته السياسية بدليل أنه أكثر طاعة من قبل الملوك الآخرين، حتى وإن كان الأمر المطلوب يسيء إليهم أو يغضبهم، وفي هذا طغيان أكثر من كونه زعامة أو قوة ، ومنه تصبح الصفة (ـ زعامة سياسية) ، ويفسر ذلك تكثيف الثنائيات داخل النص:

يقود / لم يقد

فضله / نائل، عقاب

وعلى الترادف :

طاعة الناس // طاعة الناس(المتمثلة في الضمير المتصل)، هذا على مستوى المفاضلة. أما المستوى الآخر في المدح فكان صيغة المخاطبة المباشرة (أيا أسدا / يا آخذًا)، ففي التعبير الأول نجد الشاعر يمدح الآخر بالأسد ويختار له صفة الضيغم، مغيبًا بذلك الصفات الأخرى للأسد، وأصل الضيغم العض ، أي يأتي بمعنى البطش و يعاضد هذا الاختيار والانزياح الشطر التالي إذ يفسر بحضور المقارنة للكثير من الناس لها روح الكلاب التي= ضيغم = العض = البطش ، والمفترض أنه وصفه بالأسد ، فإما أن يكمل الصفات أو يعطي تفسيرًا بالتشبيه والصورة كما فعل ، ولكنه انزاح عن ذلك كله بعرض مستوى الغياب إحضاره أو استدعائه في النص، مما يؤدي إلى التأكيد عن انتفاء صفة الشجاعة

(ــ) وحضور العض أي البطش (+) ، و ما يدعم ذلك البيت السابع و العشرون (27) (ياآخذًا) ، حيث أداة النداء التي تدل على البعد والفعل الماضي المؤدي إلى زمن مغاير للزمن الحاضر ، مما يعني أن أخذه لحقه تم منذ فترة ليست بالقصيرة. كما أن الفعل ذاته يوحي بالقسرية والإجبار وأن الأخذ يتم عن قصد وتمكن وذلك نتيجة الخوف (ــ) والسلطة (+)، وقوله(من دهره) بمعنى أن الممدوح تفوق على الدهر في القوة مما جعله يترع حقه/السلطة من أيدي مستحقيها أي أنه سارق لحق ليس له (ــ).

يتضح من خلال الصفات التي تتراوح بين الإيجابية الفعلية وبين السلبية غرض المدح ، الذي يؤدي في النهاية إلى أن الشاعر يكسر بنية المدح وينزاح بها إلى بنية الهجاء.

جدول الصفات :

الصفة	قبل المدح	بعد المدح
الكرم	+	–
التفوق	+	–
القوة	+	–
التسامح	+	–
الشجاعة	+	+
الفروسية	+	+
الزعامة السياسية	+	–

مما سبق نجد حضورًا لصورة الممدوح وإن اتجهت في هذا الحضور إلى تغييبه دلاليًا، أي على مستوى المدح.

أما في المجموعة الثالثة (28 – 43) فتتمركز ذات الشاعر ، حيث السعي بالتصريح وبالتلميح إلى طلب العطاء / السلطة، بدءا بـ (لنا) ولأول مرة في القصيدة يستخدم (نا الفاعلين) أي صيغة الجمع والمراد بها المفرد /الشاعر و إضافة (عند هذا الدهر) إلى شبه الجملة / لنا ، مما يمهد بأحقيته وأصالة هذا الحق له وكأن (لنا) المتمثل

في ذات الشاعر حضوريًا ، والذات العربية على مستوى الغياب . يؤكد ذلك(حق يلطه) ففعل المماطلة والتنكر لهذا الحق رغم المعاتبة من قبل الشاعر، إلا أنه باق على جحوده وتنكره لهذا الحق، مما يؤدي إلى ظهور صورة الممدوح مواز للدهر بدلالة المخاطبة المباشرة للممدوح في البيت التالي (وقد تحدث الأيام عندك)؛ وكأنها استدراك لما سبق من تقرير المماطلة بأنك قد تصبح ذا عادة في الكرم والعطاء ، وقول (تحدث) ، دالاً على أن الصفة ليست أصيلة عنده وإنما هي صفة مستحدثة أجبرته الأيام عليها للحفاظ على منزلته السياسية، مما خلق الثنائية الضدية :

تنعمر / يباب

والثنائية الموازية:

الأوقات // وهي

أما استدراكه لصفة الملك وكونه الملك ذاته ، فهي تتضمن أسلوب المدح من أجل الوصول إلى الحق المماطل فيه ؛ أو إبعادًا لمخاوف الممدوح من المادح إذا حصل على السلطة أن يتمرد ويتنكر له الذي ينجلي في التهديد المبطن في الطلب الذي فجر الثنائية الضدية:

القرب / الرحيل

إن القرب من الممدوح مشروط بالحصول على الطلب / العطاء ، وإلا فإن هذا القرب سينتهي بالرحيل / الرفض لكل مماطلة وتذكر ، والاستفهام في البيت الثاني و الثلاثين(32) هل تقلل من فعل المعاتبة والتهديد المبطن وإن انتابها التلميح في الشطر الثاني ، مما يخلق التضاد في المعنى بين الشطرين:

الوصل = (إزالة الحواجز) / احتجاب الطلب (الممانعة) .

ويخفف حدة المعاتبة والإلحاح بالبيت الذي يليه حيث الإقلال والسكوت حتى ينتج دلالات البيت التالي ما يطلبه منه في النفس /فيك(بمعنى أنا / أنت)، وذلك على مستوى الدلالة ، أما على مستوى التركيب فهما متطابقان ، وأيضًا التضاد حاجات / فطانة بمعنى الطلب / تلبيته وهناك هناك تطابق في التركيب النحوي بينهما:

سكوتي / بيان

سكوتي / خطاب

أما التوازي فيكون:

بيان // خطاب

وقد قام الشاعر بتهدئة شحنة التوتر والغضب اللذان سيطرا على الممدوح، مما أدى إلى الإتيان بالحيلة والإقناع فليس بطالب على حبه رشوة ولكن هذا الطلب من أجل إذلال الذين عاتبوه في حب كافور، فكان رأيه الأصح فيه، بدليل أنه فاز بقصده إليه وهم الذين خسروا . وقوله(ظفرت) رغم أنه لم يحصل على غايته بعد إخراج لموقف الممدوح وإقامة الحجة عليه من أن يسارع في الكرم (35- 37).

إن الاتجاه الثاني هو الرجوع إلى أسلوب المدح، حيث نجد أن الصفات التي يمدح بها من التفرد والتميز والشجاعة والزعامة والقوة مع استحقاقه للمدح بسبب صفاته، تحمل صفة الإيجابية دون المساس بها من حيث حضورها داخل شخصية الممدوح، في حين أنها كانت تتسم بالغياب، أي السلبية حينما كان الموقف يستدعي المدح دون التطرق إلى طلب العطاء /السلطة، وكأنما عملية الرفض التي واكبت المرحلة المدحية الخالصة ما لبث أن تحايل عليها فأكمل الصورة المدحية التي لم تكن لتكتمل لولا بروز الغاية كثنائية ضدية للوسيلة، مما يبقيه أيضًا في طي السلبية، إذ أنه مدح كاذب لا يستساغ من قبل القارئ، ويراوح المتنبي بين التلميح والتصريح وأسلوب المعاتبة ثم المدح ليكرر أسلوب التلميح .فهو إن نال منه الوصل والرضى فيكفيه هذا، والمال ليس كل شيء(البيت41).

ويعاود المتنبي التلميح بالرحيل بتركه خاصة كونه شاعر يطلب في كل بلدة (وكأنما عملية الرحيل لدى الشاعر في كافوريته تنزاح إلى أكثر من ترك المكان أو كافور بل تتعداه إلى الانطلاقة والحرية والبحث والمستقبل، والى رفض الذات لكل ما تفعله أو ما تبرره لنفسها من أجل الوصول)، لكنه يثير قناعة الممدوح إنما بقاؤه بسبب حبه له وأن الدنيا حلقة تتصل بعضها ببعض، وهنا يريد الشاعر أن يخفي ملامح الرحيل التي كان قد طرحها في (البيت 42) .

المبحث الثاني : الانزياح على مستوى الصورة البلاغية:

تمثل الأوجه البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية، مكونًا رئيسا في الصورة الشعرية القديمة، وقد كان المجاز المرسل هو المكون الرئيسي للصورة عند أرسطو إلا أن البلاغيين جعلوا المشابهة والاستعارة هي المكونة لها ؛ وهذا الرأي طبعًا يختلف عن مفهوم الصورة الشعرية في العصر الحديث ، وما يهمنا هنا هو المفهوم الأول ومما ورد من خلال الاستعارة قوله : يخفى بتبييض القرون شباب ، فكيف أذم اليوم ما كنت أشتهي ، عن لون هدى كل مسلك ، لها ظفر و ناب ، ... إلخ من الاستعارات ، أما التشبيهات فنمثل لها بقوله:

كما انجاب عن ضوء النهار ضباب ، و إني لنجم ، حتى كأنه بأحسن ما يثنى يعاب ، كما غالبت بيض السيوف رقاب ... و الكناية في قوله : و أنك ليث و الملوك ذئاب ، أرى لي بقربي منك عينا قريرة ...

وقبل الحديث عن الانزياح على مستوى الصورة الشعرية علينا أن نعرف أن مبدأ الاستعارة قائم على مبدأ الانزياح ، فاللفظة المستخدمة يتجاوز بها عن معناها المعروف بنقل بعض خصائص اللفظة إلى ميدان غير معروف بالنسبة لها ، وبالتالي فهي عملية استبدالية، ويميز" جان كوهن" الاستعارة بين لحظتين ((الأولى يسميها عرض الانزياح وهي عبارة عن ملاحظة المنافرة بين الكلمة المستعارة أو الكلمة المجاورة أو القرينة، والثانية هي نفي أو اختزال الانزياح بالانتقال من المعنى الأول الذي لا يقبله السياق إلى المعنى الثاني الذي يعيد الانسجام إلى الكلام بنفي المنافرة بين الكلمة وسياقها ، هذا المعنى الثاني هو وحده الذي يطلق عليه الاستعارة)). [1]

والسؤال الثاني الذي يطرح ، لماذا تمركز التشبيه والاستعارة في المجموعة الأولى؟

تمثل المرحلة الأولى ، صوت الأنا / الشاعر وفيها تتكثف رؤية الشاعر للحياة بشكل عام ، ومن هنا كان زخمها ـ المرحلة الأولى ــ بالاستعارة التي بتواترها داخل النص وتكثيفها تخلق الانفعال الشعوري داخل النص ، والاستعارة جاءت مع مطلع القصيدة ، حيث (**يخفي شباب**) والتي تتنامى داخل النص بـ (**أشتهي**) حيث شبه الشيب بالشيء الذي يشتهى

[1] جان كوهين: بنية اللغة الشعرية ، ص 205 .

ويطلب، مما يعمق رؤية الاستهلال ويزيدها تكثيفًا في الحضور داخل النص . ولما كانت، الاستعارة عملية استبدالية أو ما يسمى بمحور الاختيار والتوزيع ، والذي يفترض عند النقاد أنه لا يمكن أن يكون اعتباطي الصنع ، وإنما هو اختيار المتكلم من رصيده لأدواته التعبيرية ، وتتمثل في رصف هذه الأدوات وتركيبها حسب تنظيم معين، فإن الشاعر اختيار الفعل(**جلا**) ليعطي فاعلية اللون/ الأبيض ــ الشيب ، و استبدل(**جلا**) بدلا من(**كشف وظهر أو ارتحل**)، وذلك لخلق المفاجأة والحركة الفاعلة إيجابيًا ، والفعل نفسه يدخل ضمن دائرة التشبيه التي سوف تكسبه صفة الهداية / الوضوح، وتفسره بالمشبه به(**كما انجاب عن لون النهار ضباب)**

أما الأبيات من (5– 7) فالصورة الاستعارية تتكثف فيها لتبرز لحظة التوتر بين المطلع الاستهلالي من رغبة في الشيب وبين وصول الشيب قبل وصول الشاعر إلى ما يسمو إليه، لذا أوجد الشاعر عملية التخلص هذه في الفصل بين فيزيائية الجسد وماهية الروح، وفجر ذلك الاستعارة (**نفس لا تشيب**) فخلقت الصورة التناقض المطلوب بين الداخل والخارج ، مما يحيل السكون نحو الخارج والفاعلية والحيوية والتدفق نحو الداخل ، ولفظة (**لا تشيب**) تسقط هذه المعاني السابقة وتنزاح بالنفس إلى حركة الرفض لكل ما هو خارجي/ واقع غير مرغوب فيه .

وهذا لا يعني استسلام الجسد استسلاما تامًا لحركة الواقع ولكن محاولة الرفض أقل **(حراب)** استعارة تصريحية لتحل محل الشيب الذي ظهر في الشعرات المتدلية على الوجه مما يوحي بالرفض التام رغم ما استهل به القصيدة من رغبة .وبعيدًا عن استدراك رفض الجسد، تستكمل حركة النفس ومقاومتها مع استعداد الجسم للمساعدة (**كل ظفر ــ ظفر ــ أعده لها ناب**) ؛ والتي تبعث بصفة القوة للروح بدليل هذه المقابلة في المعنى بين الاستعارة والتشبيه البليغ (**يغير منى الدهر /وهي كعاب**) تفوق الواقع على الجسد / تكسير النفس لبنية الواقع(الرفض).

أما الأبيات (8 – 18) فتتعاضد التشبيهات (خاصة التشبيه البليغ) والاستعارات مكونة حركة انتفاضة الجسم باتحاده مع النفس ، لرفض كل قهر وإحساس بالعجز يمنحه الواقع الخارجي، ومن التشبيهات البليغية (**إني نجم ــ للرماح ركاب ــ غير فؤادي للغواني رمية**... الخ) .

أما حركة الاستعارات فهي (**حال سحاب ـــ سامحت ذملان العيس به ـــ عقاب ـــ يفضي شراب ـــ غني عن الأوطان ـــ للشمس لعاب ـــ يعرض قلب ـــ تصاب**...الخ) ؛ وكلها تبث حالة التوتر والرفض داخل النص.

وفي المقابل نرى المجموعة الثانية (19 – 27) تحدد حركة وحرية الاستعارة لتقوى على إثر ذلك الكناية ، وبعدها التشبيه مع أنها أبيات مدح ويتطلب المدح الجزالة في التعبير والصور، لكنه كسر هذه القاعدة ومال إلى التفسير الواضح والمباشر، والمعروف أن التشبيه أيسر في الفهم والاستيعاب . والكناية تقرب الصورة من المباشرة والفهم أكثر من الاستعارة التي تميل إلى تقريب المعنى المجرد من خلال تجسيده ، وربما يرجع ذلك إلى معرفة الشاعر بخفايا ممدوحه الثقافية، واستخفافه بإدراكه أو لأن المدح لا يتوافق وذات الشاعر، مما حدا به إلى التشبيه والكناية لتكون حركة الأبيات سريعة دون غيرها، ونحن نرى أبيات المجموعة الأولى وتمكن الاستعارة منها ، إذ إنها تتحدث عن ذات الشاعر والتناقض الذي يحدث فيها .وهذه الشبكة الشعورية الإنسانية المتوترة داخله أكثر غموضًا وتعقيدًا عند الشاعر نفسه ، ومن هنا جاء التركيز على الاستعارة إذ إنها أكثر الأوجه البلاغية قدرة على التعبير عن ذلك.

أما في المجموعة الثالثة (28 – 43) فإن الاستعارة أخذت حيزًا أكبر من المجموعة الثانية، ذلك أن في هذه المجموعة تتداخل الثنائية الضدية (المتنبي / كافور) لتصبح هذه الأبيات صوتًا متداخلا بينهما .ولهذا فعندما يظهر صوت الذات الشاعرة يظهر هذا التوتر في النص والتناقض تأتي الاستعارة.

والجدول الموالي يبرز كيف توزعت الصور البيانية داخل القصيدة وفقا لثنائية الحضور والغياب لكل من المادح و الممدوح. لنلاحظ تكثف الاستعارة و التشبيه في المجموعتين : الأولى (1– 18) والثانية (28 – 43) ، في المقام الذي يكون فيه المادح حاضرا و تقل عند غيابه.

الابيات		التشبيه			
	الاستعارة	بليغ	تمثيلي	ضمني	الكناية
18 – 1	19	9	1	–	6
27 – 19	1	3	1	1	6
43 – 28	5	5	1	1	6

وبالفعل لم تبرز الاستعارة إلا في إطار حديث الشاعر عن نفسه(**بالبعاد يشاب**)، ففيها يجعل المكون مع الممدوح كالمادة التي تخلط بمادة أخرى ، وهنا يكون الرحيل محل المادة . في قوله (**حق يلطه**) فهو يتكلم عن حقه الذي يماطل فيه الممدوح وينكره ، وحركة الفعل المضارع توحي بقصدية المماطلة من قبل الممدوح / الدهر ، ثم قوله (**تنعمر الأوقات**) ويقصد بها حياته.

ومن الملاحظ أنه يتبقى في الجدول استعارتان **تصريحيتان** ذكر فيهما الملوك مرة **بالذباب** وأخرى **بالذئاب** .أما فيما يتعلق بالممدوح فتبقى التشبيهات والكناية المستخدمة لغرض المدح – كما وضحنا من قبل –.

المبحث الثالث : الانزياح على مستوي البنية التركيبية:

إن المتلقي لكافوريات المتنبي يلاحظ أن هناك ظاهرة نحوية سيطرت على النص وتكاد تسيطر على شعر المتنبي بأكمله، وهي ظاهرة التقديم والتأخير التي وردت إما كما يجّوزه النحويون كتقديم الخبر على المبتدأ في

مواضع التقديم والتأخير المعروفة، وإما بما يحدثه الشاعر من تقديم وتأخير(قد لا يصح) عند النحويين أنفسهم . وبالتالي فالظاهرة بإحصائية بسيطة هي كالتالي:

أولاً : تقديم الخبر على المبتدأ، وقد تكرر 10 مرات.

ثانيًا : الاتجاه الثاني وكان كالتالي:

1- في الجملة الفعلية :

أ – فعل + شبه الجملة (قد يكون معها المفعول به) + فاعل.

يَبـْقَ فِي الفَــمِ نابُ

ب– فعل + فاعل + شبه الجملة + مفعول به.

جلا اللّونُ عــن لــونٍ هَــدَى .

جـ – فعل + المستثنى بإلا + فاعل.

إذا لم تصن إلاّ الحَديدَ ثيابُ .

د– فعل + جملة الإضافة + فاعل.

فيخفى بتبييض القُــرُون شَبَابُ

2- في الجملة الاسمية:

أ– مبتدأ + شبه جملة + خبر.

أعَزُّ مَكَانٍ في الدُّنَى سَرجُ .

ب– خبر مقدم + شبه جملة + مبتدأ مؤخر.

وخَيرُ جَليسٍ في الزّمَانِ كِتَــابُ .

لقد تكرر التقديم والتأخير في القصيدة 41 مرة بشكل عام ، وقد خدمت هذه الظاهرة البعد الدلالي للنص ، حيث يقوم التقديم و التأخير على تكسير البنية النحوية التي وضعها العرب / واقع مفروض ، ومنه تصبح ذات الشاعر منزاحة عن كل قيد يشرط عليها وممثلة للواقع حيث السيطرة والتسلط ، ومن ثم فإن رفضها يصبح ضربًا من الجنون ، مما يؤدي بها إلى التحايل على البنية الأم / الواقع ، ببنية تخرج منه ومصرح بها من قبل الخارج، بجعلها تطغى على البنية الأصل.

ولعل ما يبرر اتكاء الشاعر على سمة التقديم و التأخير ،هو كي يستطيع التحايل على بنية المدح من حيث رفضه لها ، بل إنه يريد من المتلقي أن ينتبه إلى أن هذا الانزياح عن الأصل إنما هو قرينة على أنه لا يريد بالمدح مدحا و إن بدا في ظاهره مدح لكنه في مقصديته قدح.

وللتقديم والتأخير فاعلية داخل النص، فهي قد تبث الغموض داخل البيت بتكثيفها للصورة الشعرية، إذ أنها تبعد بعناصر الصورة مما يزيد في إغرابها، كقوله:

- كما إنجاب عن لون النهار ضباب.
- لها ظفر إن كل ظفر أعده.
- وإني لنجم تهتدي بي صحبتي.
- إذا حال من دون النجوم سحاب.
- نديم ولا يفضى إليه شراب.
- تركنا لأطراف القنا كل شهوة.
- فليس لنا إلا بهن لعاب.
- نصرفه للطعن فوق حوادر.
- قد انقصفت فيهن منه كعاب.

و تكمن فاعليتها أيضًا في نية تقديم أو تأخير المعطى دلاليًا ، فهو مثلاً قد يؤخر الفاعل لنية دلالية ، هي إسقاطه من ذات الشاعر ، بمعنى الإيحاء بعدم أهميته أو التقليل من شأنه ، وقد يهتم بالتركيز مثلاً على الجار والمجرور، لأنه قد يتضمن فاعلية أكبر في (الذات الشاعرة)؛ وذلك كما في قوله (يغير مني الدهر)؛ وقد يقدم المفعول به للسبب نفسه أو يؤخره لابتعاده عن دائرة الأنا ، خاصة في الأبيات (1 – 18) و مما يدلل على ذلك قوله :

فيخفى– بتبييض القرون شباب – ، إذ كانت الأهمية كامنة في الفضلة حيث الرغبة في الشيب ، وتقل في الفاعل وكأنما الفاعلية الحقة كانت في الجار والمجرور، ومن ذلك قوله:

- ✓ كما إنجاب – **عن لون النهار**– ضباب.
- ✓ ناب – **إذا لم يبق في الفم** – ناب.
- ✓ إذا حال – **من دون النجوم** – سحاب.
- ✓ ولا يفضي– **إليه** – شراب.
- ✓ انقصفت – **فيهن منه** – كعاب.

أما قوله (يغير– **مني** – الدهر) فقد سبقت الإشارة إلى معناها ، وعليها يقاس قوله:

(لا يستفزني– **إلى بلد سافرت عنه** – إياب) .

أما في قوله: (غالبت– **بيض السيوف**– رقاب) فنرى تأخر الفاعل دلالة على أهمية

تسلط وتمكن السيوف // الممدوح // البطش من الرقاب //الناس رغم مقاومتها له ، وفي هذا تأكيد لمعاني الصورة ولانتفاء القوة في المدح ، كذلك قوله: (إذا لم تصن– إلا الحديد ثياب–).

أما قوله:(يقود – **إليه طاعة الناس** – فضله ولو لم يقد ها نائل وعقاب) وكانت في الأصل كما يلي:

(يقود فضله طاعة الناس إليه) فقدم جملة الجار + مفعول به على الفاعل لبيان منزلة الممدوح ، وبالتالي فالتبعية لازمة لزومًا واجبًا بالفضل أو بالسيف والعقاب كما يوضحها الشطر الثاني . وهكذا فالبنية النحوية لم تنشأ جزافًا ، كما هو الحال أيضًا داخل البنية العروضية وإنما نشأت من خلال تجربته وتمكنه من اللغة في العصر العباسي، إذ أجاد فنَّ التركيب والدلالة والمعنى الشعري، إنَّ قوَّة المتنبي اللغوية تجعل مفردات أبياته غير قابلة للاستبدال بمفردات أخرى، إذ لا يستقيم المعنى ولا الوزن في حال تمَّ تبديل مفردة من مفردات البيت الشعري عند المتنبي .

و قد تحدث " **د. مصيلحي**" عن السمات اللغوية عند المتنبي، وقال « إنَّ شعره يتسم بالتنسيق في المعاني، إذ لا يوجد في شعره تكرار لفظي قبيح أو تركيب ممجوج، بحيث يعد مأخذاً على صاحب البيت الشعري، لافتاً إلى أنه في حال وجدت غرابة في التركيب فإنَّ المتنبي يقصدها ويعمد إليها من أجل تحفيز الممدوح » [1].

وقد تناول " **الخطيب أحمد مبارك** " في كتابه " الانزياح الشعري عند المتنبي" في الفصل الخامس والأخير المعنون بـ " الانزياح التركيبي في شعر المتنبي " التقديم والتأخير، ثم الالتفات، حيث تتم مخالفة الأصل « وفي المخالفة شيء من الإدهاش ... وكان المتنبي دائما مفتونا بالتعبير الذي يشغل الآخرين »[2] كما أن أسلوب الالتفات لا يكون « عن طريق المألوف والعادي والمتبع، وإنما خارج ذلك ومنحرف عنه »[3] ويقرر أخيرا أن الالتفات فرصة ثمينة ما كان للمتنبي أن يفوتها على نفسه « طالما أنها تحقق له أداء المعنى، وتصوير

---

[1] http://www.thakafamag.com/index.php?option=com_content&view=article&id

[2] الخطيب أحمد مبارك : الانزياح الشعري عند المتنبي قراءة في التراث النقدي عند العرب، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2009 ، ص 236– 251 .

[3] المرجع نفسه ، ص 258 .

الغرض ، وإفراغ إحساسه الفني في صياغة تستجيب لها النفوس ، وتتحرك فيها الانفعالات الجمالية والعاطفية »[1]

و تتحقق هذه الثنائيات في قوله : **و إني لنجم تهتدي بي صحبتي** . فالشاعر هنا في مقام المدح الذي يستوجب منه أن يأتي بفضائل الممدوح ، ونفيها عن غيره وإثباتها له بل تأكيدها، و أن ينسب له كل الصفات التي تجعل منه ملكا عظيما وقائدا لا يهزم ، نجده يعدل عن المقام و يثبت هذه الصفات لنفسه بل يؤكدها ،وهو في ذلك يبعدها عن الممدوح ، والتركيب : (**إني لنجم**) الذي يقوم على تقديم ضمير المتكلم ، و الخبر في درجته الثانية من التأكيد يظهر بجلاء كيف عدل المتنبي عن مقام المادح إلى مقام الممدوح فهو النجم الرفيع الذي يهدي غيره إلى طريق السداد ، كما يتحقق الانزياح وفق ثنائية الحضور والغياب، فبحضور نجم الشاعر يأفل نجم الممدوح ؛ والبيت (16) يحقق الثنائية نفسها؛ فالبطولة و الشجاعة كلها منسوبة للشاعر الذي ارتكز على البنية النحوية لتحقيقها ، ولقد عمد إلى تقديم الفاعل (نا) و وضعه في رتبته الأصلية له بعد الفعل مباشرة ، و بذلك تتركز هذه الصفات في ذات الشاعر دون غيره لأن الفاعل جاء ضميرا متصلا بالفعل ، و في مقابل استحواذ الشاعر على كل صفات البطولة يكون الآخر مجردا منها ، وهو ما يحقق الثنائية الضدية.

إذا كانت البنية الصوتية قد تضافرت مع البنية التركيبية لتأدية الدلالة نفسها؛ فإن المستوى الدلالي هو الآخر له حضوره الفعال في خدمة الدلالة لتحقق في النهاية الثنائيات الضدية السابقة الذكر ، و يبدو ذلك في المطلع حيث انزاح الشاعر عن المألوف و المعتاد إلى غير المألوف متجاوزا بذلك كل القوانين التي تحكم البشر ، فالعادة تقتضي أن يعتز الإنسان بفترة الشباب و يحن إليها ، و يبذل في سبيل المحافظة عليها كل ما وقعت عليه يده من مال وغيره غير أن الشاعر قلب هذا القانون و استبدله بواقع جديد فهو يتمنى الشيب في مرحلة الشباب بل يسعى إلى الفعل لتغيير هذا الواقع باتخاذه الخضاب وسيلة لإخفاء الشعر الأسود، و في حضور الشيب غياب للون الأسود و منه حضور المتنبي و غياب الأسود كافور.

[1] الخطيب أحمد مبارك : الانزياح الشعري عند المتنبي قراءة في التراث النقدي عند العرب ، ص 263 .

المبحث الرابع : الانزياح داخل البنية الايقاعية:

إن النص الشعري محل الدراسة قد اتخذ من البحر الطويل هيكلا إيقاعيا له ، و هذا الهيكل صالح قبل أن تدخل القصيدة في التشكيل و النسج و التلون بالتجربة الشعرية ، لأن يكون ذا موضوعات مختلفة و دلالات متعددة فهو كاللوحة بلا لون، و اللفظ في المعجم يحتاج إلى تجربة جديدة ليحيا بها من خلال السياق الذي يمنح هذا الهيكل دما جديدا و جسدا جديدا ، و هنا جاء صوت الشاعر المتنبي لينفخ في هذا البحر حياة جديدة ، و ينشد تجربته التي عاشها ، بين ذات الشاعر الطامحة إلى نيل العطايا بل الحظوة؛ و من ثمة و لما لا الولاية؛ و بين الواقع الخارجي القاهر و القامع لهذه الإرادة و هو ما تجسده البنية العروضية التي ينبني عليها النص ، إذ نرى في المطلع تما ثلا بين الصدر والعجز وهذا اعتيادي :

منى كنْ لي أن البياض خضاب	فيخفي بتبييض القرون شباب
0/0// /0// 0/0/0// 0/0//	0/0// /0// 0/0/0// 0/0//
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلْ	فعولن مفاعيلن فعول مفاعلْ

إن ما يلفت الانتباه في المستوى العروضي أن القافية مطلقة وغير مقيدة، يطلقها صوت الباء الانفجاري (بو)، بينما يعدل بتفعيلة القافية إلى التقييد .وهذه الخاصية سوف تنطبق على النص بكامله ، مما يؤدي إلى تكثيف هذه الظاهرة واعتبارها متنفسًا لحركة الذات التي تبدو بحضورها قوية عنيدة حرة، بينما على المستوى الآخر يحاصرها واقع يشلها ويقلل من حركتها و يتمثل هذا الواقع في تجاهل الممدوح لأماني المادح ، مما يجعلها حبيسة هذا الشعور حيث إحساس التمزق والتصادم بين الطموح المأمول فيه والوسيلة الرافضة له ، مما أدى بها إلى خلق هذا التعارض على مستوى البنية العروضية، والمتعارف عليه إطلاق تفعيلة القافية طالما هي مطلقة، ولكنه انحرف بهذا العرف إلى ميزة أخرى سعيًا وراء الاختلاف والتحدي.

إذ نرى أن قافية القصيدة مطلقة ومتحركة بينما داخل التفعيلة العروضية ساكنة، هذا إضافة إلى ما أحدثه الشاعر في البنية العروضية من قبض وحذف، وذلك كالتالي:

1- التزام (مفاعلْ) ، كقافية في جميع أبيات النص.

2- التزام (مفاعلن) في نهاية صدر البيت.

3- التزام (مفاعيلن) في التفعيلة الثانية للصدر والعجز واكتفى بتغييرها مرة واحدة إلى مفاعلن

4- التزام(فعول) في تفعيلة ما قبل التفعيلة الأخيرة في العجز، بينما التزم (فعولن) في التفعيلة ما قبل الأخيرة في العروض بغالبية 32 مرة، وتحول إلى (فعول13) مرة.

5- تأتي (فعول) في بداية الصدر أو العجز 35 مرة، بينما ترد (فعولن) ثمان مرات.

و ما يلفت الانتباه أنه جعل القافية متحركة علي صعيد الخارج وساكنة على صعيد الداخل، في حين أنه دلاليًا وعبر البنيات المختلفة نرى الحركة للداخل أكثر منها للخارج، فكان يستطيع أن يقيد القافية ويجعلها ساكنة مثلاً .

و هذه الملاحظة تفسر التوتر والتناقض الواقع في الذات الشاعرة ، فرغم ما يبدو للناظر من تمتع الذات بحريتها وقوتها إلا أنها قابعة في سجن وقيود ، وذلك ضمن علاقة الشاعر بالممدوح ، حيث سمح الممدوح له بحرية الحركة داخل مصر وتقييده له من خلال المماطلة في حصول الشاعر على غايته منه ، جاعلاً من أمنية وطموح المتنبي قيدًا يقيده به .وبذلك فإن بنية السكون (الداخل)/ الخارج (الحركة) ، صورة من صور الرفض التي تزخر بها القصيدة، وحركة من حركات الانزياح الحاضرة في النص.

إذ نرى أن النص كل متكامل في ترابطه من أجل خلق الثنائية الضدية:

المتنبي / كافور

الرفض / القبول

الداخل / الخارج

أي أن كل المستويات (الصوتية و التركيبية و الدلالية) تتآزر فيما بينها لخدمة دلالة معينة، وهو ما يعرف عند (**ريفاتير**) بـ (تناصر المسالك الأسلوبية) [1]، و يتجلى هذا على المستوى الصوتي حيث يبرز في الاستهلال ـ البيت الأول ـ صوت الباء الذي

[1] . Michael Riffaterre ; Stylistique Structural ;p44

يتكرر ست مرات ، فالباء حرف مجهور ، و الجهر يعني غياب الهمس ؛ و الشاعر في هذا البيت يعبر عن أمله في الشيب (البياض) و هو لا يتحقق إلا بذهاب الشباب ، و اتكاء الشاعر على صوت الباء هنا يعد عدولا عن الدلالة التي يرمي إليها ، وتكرار صوت الباء هو حضور للجهر و السواد و تغييب للهمس و البياض ، و هو ما يحقق ثنائية حضور الشاعر و غياب الأسود كافور إلى جانب ثنائية الواقع المفروض و السعي إلى تغييره.

وخلاصة القول إن القصيدة قد اتخذت من الانزياح وسيلة لبلوغ غايتها القائمة في ظاهرها على المدح ، و في باطنها على الهجاء بل مدح الأنا و الثناء عليه.

و بناء على ما توصل إليه البحث يمكننا أن نجيب عن السؤال المطروح في مقدمة هذا البحث الذي تساءلنا فيه عن سر تفرد المتنبي ، و عن سبب شهرته.

و من هذه النماذج المتنوعة يمكننا القول إن المستويات الثلاثة (الصوتية والتركيبية والدلالية) تضافرت و تآزرت لتحقيق الثنائيات الضدية القائمة على:

الحضور و الغياب ، و الواقع المفروض و التحدي ، الداخل و الخارج والتي أثبتت فاعلية الانزياح في كافوريات المتنبي وشعريتها .

و النتيجة تقودنا إلى أن سر التفرد و الشهرة إنما يكمنان في عدول المتنبي في شعره عن الأنساق المألوفة على صعيد الدلالة، وعلى صعيد الصياغة الشعرية، وعلى مستوى استخدام اللّغة فنيًا أو مجازيًا متحللا أحيانًا من العُرف والقاعدة النحوية وربما من التقييدات البلاغية عامة.

خاتمـــة:

إن البحث في ماهية الانزياح وتتبع تحولاته في النقدين الغربي والعربي أوصلنا إلى النتائج الآتية :

- إن التراث العربي النقدي يمّثل ثقافتنا العربية ، وهي ثقافة واسعة وملّمة بمجمل القضايا النقدية و اللغوية التي امتصها الغرب فيما بعد ؛ و ظهرت في ممارساتهم النقدية بمصطلحات جديدة وليدة الفكر والذوق الغربيين ، وهي تختلف عن مصطلحاتنا العربية.
- إن الانزياح مفهوم معقد و واسع، قد يلتقي في استعمالاته ومعانيه مع مصطلحات أخرى : كالخرق و الكسر و المخالفة و الانتهاك واللحن والتحريف و الاختلال ومصطلحات أخرى غريبة الأصل تختلف باختلاف فكر أصحابها وثقافتهم.
- لقد انكبت الدراسات النقدية الأسلوبية وكذا العربية المعاصرة على دراسة الانزياح وكشفه في الإبداعات الأدبية الشعرية والنثرية . بوصفه مرجعية جمالية خاصة تؤسس للبناء اللغوي المتفرد المميز للإبداع الأدبي، والانزياح مجموعة من العناصر الخاصة بالنص والمبدع والمتلقي معا.
- إن الانحراف والعدول مصطلحين قريبين مفهوما واستعمالا من مصطلح الانزياح كونهما يقدمان معنى مشتركا متمّثلا في الخروج عن المألوف في الإبداع الأدبي .و العدول يعد المصطلح الأنسب في النقد العربي القديم للمقابلة بينه وبين الانزياح بوصفه مصطلحا غربيا.
- لم تخل البلاغة العربية من بعض الاستعمالات التي تترجم الخروج عن المألوف الذي تنبه إليه المبدع العربي ، كالخروج والاختلاف الذي جاء به النص القرآني، وكذلك الضرورات الشعرية ، ومقولة الالتفات أو ما كان يسمى بشجاعة العربية.

وبعد البحث في أشكال الانزياح في شعر المتنبي من خلال آخر مدحية قالها في كافور خلصنا إلى النتائج الآتية:

1- إن الانزياح إجراء بلاغي نقدي يستخدم لدراسة بلاغة التركيب و شعرية اللغة، و من ثم فهو يصلح لدراسة لغة النص الشعري أكثر من مناسبته لدراسة العمل الروائي.

2-لا ينظر البلاغيون إلى الانزياح الذي يتم فيه القفز على ضوابط و قوانين اللغة ، بل يقصرون حديثهم على ذلك الانزياح الذي يراعي قواعد و قوانين اللغة ، و عدوا ذلك الانزياح كلاما قد أخل بشروط الفصاحة.

3- إن جمال الأسلوب و بلاغته ليست مقصورة على الانزياح كما يحاول أن يروج بعض الكتاب المعاصرين ، بل إن الصور التي يوافق فيها الكلام الأصل لا تخلو من جمال بلاغي ،غير أننا لا نستطيع أن نوافق الأصل و الوضع في كل الأحوال و عندها نكون مضطرين إلى الانزياح.

4- إن معالجة القضايا النقدية و البلاغية في ضوء عطاء الثقافة العربية الصميمة ، لا ينطلق من موقف عدم القبول بما جادت به الثقافات الأخرى ، و إنما بالسعي إلى مشاركتها و الإسهام في إثراء حقل الدراسات النقدية و البلاغية تبعا لرؤية مستقلة متميزة تعكس بصدق عناصر ذاتية الأمة و هويتها.

5-ليس المصطلح محايدا ، بل إن الترويج له يتم بقصد أو بدون قصد ، من أجل هيمنة قيم ثقافية و حضارية تأتي في سياق عام ،وليست فنون الأدب كلها إلا وسيلة تعبير عنها.

6- إن الحديث عن ظاهرة الانزياح يحفز على البحث عن البنيات الأسلوبية اللافتة ، وهو الأمر الذي يسهم باستمرار في تجدد العطاء الفني للأساليب ، وما يحث على المنافسة في تحسس معالم الحسن و الجمال.

7- لقد كان للانزياح دور في خلود شعر المتنبي ، ولاشك أن جملة من المعطيات تضافرت مع بعضها البعض لتساهم في اضفاء سمة الجمال على شعره ، و على رأسها ظاهرة الانزياح عن السنن اللغوي المألوف.

8- إن شعر المتنبي يزخر بالبنى التي يخالف فيها الأصل ، و هذه المخالفة أو الانزياح يضفي في الوقت ذاته سمة فنية و جمالية.

9- وجماع الأمر بعد هذه الوقفة التي كانت للبحث يمكن القول أن ظاهرة الانزياح موجودة بشكل كبير في المعاجم وفي القران الكريم والنصوص النثرية والشعرية ... وهي ظاهرة جد مهمة لأنها تتعلق أساسا بالجانب الدلالي للغة، ولابد أن نعترف أن

المدونة الابداعية مازال فيها فضاءات للبحث والدراسة ،وما دراستنا إلا جزء يسير من هذه النوافذ ويبقى المجال مفتوحا للمزيد من الدراسات من هذا النوع في كل النصوص النثرية والشعرية .

أبو الطيب المتنبي : (915 – 965 م و 303 – 354 هـ)

ولد أبو الطيب أحمد بن حسين الجعفي بالكوفة في محلّة يقال لها كندة، وكان شاعرا مفلقاً شديد العارضة راجح العقل عظيم الذكاء، قدم الشام في صباه واشتغل في فنون الأدب ولقي في رحلته كثيراً من أيمة العلم فتخرج عليهم أخذ عنهم ، وكان من المطلعين على أوابد اللغة وشواردها حتى إنه لم يسأل عن شيء إلا استشهد له بكلام العرب من النظم والنثر .

وقد سميّ بالمتنبي لأنّه ادّعى النبوة في بادية السماوة من أعمال الكوفة ،فلما ذاع أمره وفشا سرّه خرج إليه لؤلؤ أمير حمص نائب الإخشيد فأسره ولم يحلّ عقاله حتى استتابه ولم يمض ردح من الزمن على تخلية سبيله حتى لحق بالأمير سيف الدولة بن حمدان، وكان ذلك سنة سبع وثلاثين وثلاث مئة 948 م فمدحه فأحبه وقربه وأجازه الجوائز السنية وأجرى عليه كلّ سنة ثلاثة آلاف دينار خلا ما كان يهبه من الاقطاعات والخلع والهدايا المتفرقة.

وكان لسيف الدولة مجلس يحضره العلماء كلّ ليلة فيتكلّمون بحضرته فوقع بين المتنبي وابن خالويه فوثب ابن خالويه على المتنبي وضرب وجهه بمفتاح كان بيده فشجه. وكان سيف الدولة حاضراً ولم يدافع عن أبي الطيب فخرج مغضباً ودمه يسيل وكان ذلك سبباً لمغادرته حلب سنة 346 هـ 957 م فسار إلى دمشق وألقى فيها عصاه ولم ينظم هناك قصيدة إلّا عرض بها بمدح سيف الدولة لكثرة محبّته له، ثّم ذهب إلى مصر ومدح كافوراً الإخشيدي[1] وفي نفسه مطامع ، ولما لم يُنِلْه كافور رغائبه غادر مصر وهجاه بعدة قصائد مشهورة .

وبعد أن غادر مصر ذهب إلى بغداد فبلاد فارس ثمّ مرّ بارجان فشيراز ومدح عضد الدولة بن بويه فأجزل عطيّته، ثم انصرف من عنده راجعاً إلى بغداد فالكوفة وذلك في أوائل شعبان سنة 345 هـ شباط 965 م فعرض له فاتك ابن أبي جهل الأسدي في الطريق فاقتتلوا حتى قتل المتنبي مع ولده مُحَسَّد وغلامه مفلح على مقربة من دير العاقول في

[1] ديوان المتنبي : ص5 .

الجانب الغربي من سواد بغداد، وكان مقتله في 28 رمضان سنة 354هـ 27 أيلول سنة 965 م .

أمّ سبب قتله فقيل هو تلك القصيدة التي هجا بها ضبة بن زيد العيني وكانت والدة ضبة شقيقة فاتك . فلمّا بلغته القصيدة أخذ الغضب منه كلّ ما أخذ وأضمر السوء لأبي الطيب ، ولما بلغه مغادرة المتنبي لبلاد فارس وعلم اجتيازه بجبل دير العاقول تتبع أثره، وكان أبو الطيب قد مرّ بأبي نصر محمد الحلبي فأطلعه على حقيقة الأمر وما ينويه فاتك من الشّر له ونصحه بأن يصحب معه من يستأنس به في الطريق فلم يزدد الاّ أنفة وعناداً وأبى أن يصحب معه أحداً قائلاً : أنا والجراز في عنقي ، فما بي حاجة إلى مؤنس.

ثم قال : واللّه لا ارضى أن يتحدث الناس بأنّني سرت في خفارة عير سيفي ، فحذّره أبو النصر كثيراً فما كان منه إلاّ أن أجاب : أبنجو الطير تخوفني ومن عبيد العصا تخاف عليّ؟ والله لو أن مخصتي هذه ملقاة على شاطئ الفرات وبنو أسد معطشون لخمس ،وقد نظروا الماء كبطون الحيات، ما جسر لهم خف ولا ظلف أن يرده، معاذ اللّه أن أشغل فكري بهم لحظة عين !فقال له أبو النصر : قل إن شاء اللّه ، فقال: هي كلمة مقولة لا تدفع مقضيّاً ولا تستجلب آتياً .

ثم ركب وسار فلقيه فاتك في الطريق فقتله .[1]

1 ديوان المتنبي ، ص 6 .

خير جليس كتاب

يمدحه وأنشده إياها في شوال سنة
تسع وأربعين وثلاث مئة (٩٦٠ م)
وهي آخر ما أنشده ولم يلقه بعدها :

مُنًى كُنّ لي أنّ البَياضَ خِضابُ ... فيَخفَى بتَبييضِ القُرونِ شَبَابُ[١]
لَيَالِيَ عندَ البِيضِ فَوْدايَ فِتْنَةٌ ... وَفَخْرٌ وَذاكَ الفَخْرُ عنديَ عابُ[٢]
فكَيْفَ أذُمّ اليَوْمَ ما كنتُ أشتَهي ... وَأدْعُو بِمَا أشْكُوهُ حينَ أُجَابُ[٣]
جلا اللّوْنُ عن لوْنٍ هدى كلَّ مسلكٍ ... كمَا انجابَ عن ضَوْءِ النّهارِ ضَبَابُ[٤]
وَفي الجسْمِ نَفسٌ لا تَشيبُ بشَيْبِهِ ... وَلَوْ أنّ مَا في الوَجْهِ منهُ حِرَابُ[٥]
لهَا ظُفُرٌ إنْ كَلّ ظُفْرٌ أُعِدّهُ ... وَنَابٌ إذا لم يَبْقَ في الفَمِ نَابُ[٦]
يُغَيّرُ مني الدّهرُ ما شَاءَ غَيرَهَا ... وَأبْلُغُ أقصَى العُمرِ وَهيَ كَعَابُ[٧]

١ منى : خبر مقدم عن المصدر المتأول من أن وخبرها . القرون : ضفائر الشعر . يقول : إنه كان يتمنى قديماً أن يكون البياض خضاباً يستر به سواد الشعر كما يستر بياضه بالسواد .
٢ ليالي : صلة كن وأراد ليالي فوداي ففصل بالظرف . الفودان : جانبا الرأس . العاب : العيب . يقول : إنه كان يتمنى المشيب في الليالي التي كان رأسه فيها فتنة عند النساء لحسن شعره وسواده وكن يفتخرن بوصله ولكن ذلك الفخر عيب عنده .
٣ أي كيف أذم اليوم المشيب الذي كنت أشتهيه .
٤ جلا : ذهب وزال . انجاب : انكشف . أراد باللون الأول السواد وبالثاني البياض .
٥ ضمير منه للجسم . كنى بشيب النفس عن الضعف .
٦ يقول : إن كل ظفري وذهبت أنيابي من الكبر فهمتي لا تكل .
٧ يقول : إن نفسه شابة دائماً لا يغيرها الدهر وإن تغير جسمه .

٤٧٨

1 ديوان المتنبي ، ص 478.

وَإنّي لنَجْمٌ تَهْتَدي صُحبَتي بِهِ ... إذا حالَ مِنْ دونِ النّجومِ سَحَابُ

غَنِيٌّ عَنِ الأوْطانِ لا يَستَخِفّني ... إلى بَلَدٍ سَافَرْتُ عنهُ إيَابُ

وَعَنْ ذَمَلانِ العِيسِ إنْ سامَحَتْ بِهِ ... وَإلاّ فَفي أكْوَارِهِنّ عُقَابُ[1]

وَأصْدَى فلا أُبْدي إلى الماءِ حاجَةً ... وَللشّمسِ فوْقَ اليَعمَلاتِ لُعابُ[2]

وَللسرّ مني مَوْضِعٌ لا يَنَالُهُ ... نَديمٌ وَلا يُفْضِي إلَيْهِ شَرَابُ[3]

وَللخَوْدِ منّي ساعَةٌ ثمّ بَيْنَنَا ... فَلاةٌ إلى غَيرِ اللّقَاءِ تُجَابُ[4]

وَمَا العِشْقُ إلاّ غِرّةٌ وَطَمَاعَةٌ ... يُعَرّضُ قَلْبٌ نَفْسَهُ فَيُصَابُ

وَغَيرُ فُؤادي للغَوَاني رَمِيّةٌ ... وَغَيرُ بَنَاني للزّجَاجِ رِكَابُ[5]

تَرَكْنَا لأطْرَافِ القَنَا كُلّ شَهْوَةٍ ... فَلَيْسَ لَنَا إلاّ بِهِنّ لِعَابُ

نُصَرّفُهُ للطّعْنِ فَوْقَ حَوَادِرٍ ... قَدِ انْقَصَفَتْ فيهِنّ منهُ كِعَابُ[6]

أعَزُّ مَكَانٍ في الدُّنَى سَرْجُ سابِحٍ ... وَخَيرُ جَلِيسٍ في الزّمانِ كِتابُ[7]

وَبَحْرُ أبي المِسْكِ الخِضَمُّ الذي لَهُ ... عَلَى كُلّ بَحْرٍ زَخْرَةٌ وَعُبابُ[8]

---

١ عن ذملان : معطوف على عن الأوطان . الذملان : السير السريع . الأكوار جمع كور : الرحل . العقاب : الطائر المعروف كنى به عن نفسه .

٢ أصدى : أعطش . اليعملات : النياق النجيبة . لعاب الشمس : ما يراه المسافر من أشعة الظهيرة كأنه خيوط تتدلى فوق رأسه .

٣ النديم : الجليس على الشراب . يفضي : ينتهي . يعني أنه كتوم للسر إلى الغاية .

٤ الخود : المرأة الناعمة . تجاب : تقطع . يعني أنه يصاحب المرأة برهة وجيزة ثم يقاطعها إلى الأبد .

٥ أراد بالزجاج كؤوس الخمر . الرمية : الهدف .

٦ الضمير من نصرفه للقنا . الحوادر : الغلاظ السمان .

٧ الدنى : جمع دنيا . السابح : الفرس السريع الجري .

٨ الخضم : الكثير الماء وهو خبر عن بحر . العباب : كثرة الموج وارتفاعه .

1 ديوان المتنبي ، ص 479 .

تَجاوَزَ قَدْرَ المَدْحِ حتى كأنّهُ بأحْسَنِ مَا يُثْنى عَلَيْهِ يُعَابُ
وَغالَبَهُ الأعْداءُ ثُمّ عَنَوْا لَهُ كَمَا غَالَبَتْ بيضَ السّيوفِ رِقابُ
وَأكْثَرُ مَا تَلْقَى أبَا المِسْكِ بِذْلَةً إذا لم تَصُنْ إلاّ الحَديدَ ثِيَابُ[1]
وَأوْسَعُ ما تَلقاهُ صَدْراً وَخَلْفَهُ رِمَاءٌ وَطَعْنٌ وَالأمَامَ ضِرَابُ[2]
وَأنْفَذُ ما تَلْقَاهُ حُكْماً إذا قَضَى قَضَاءً مُلُوكُ الأرْضِ مِنه غِضَابُ[3]
تَقُودُ إلَيْهِ طاعَةَ النّاسِ فَضْلُهُ وَلَوْ لم يَقُدْهَا نَائِلٌ وَعِقَابُ
أيَا أسَداً في جِسْمِهِ رُوحُ ضَيْغَمٍ وَكَمْ أُسُدٍ أرْوَاحُهُنّ كِلابُ
وَيَا آخِذاً من دَهْرِهِ حَقَّ نَفْسِهِ وَمِثْلُكَ يُعْطَى حَقَّهُ وَيُهَابُ
لَنَا عِنْدَ هذا الدّهْرِ حَقٌّ يَلُطّهُ وَقَدْ قَلّ إعْتابٌ وَطَالَ عِتَابُ[4]
وَقَد تُحدِثُ الأيّامُ عِندَكَ شيمَةً وَتَنْعَمِرُ الأوْقاتُ وَهيَ يَبَابُ[5]
وَلا مُلْكَ إلاّ أنتَ وَالمُلْكُ فَضْلَةٌ كأنّكَ سَيفٌ فيهِ وَهْوَ قِرَابُ
أرَى لي بقُرْبي منكَ عَيْناً قَرِيرَةً وَإنْ كانَ قُرْباً بالبِعَادِ يُشَابُ[6]
وَهَل نافِعي أنْ تُرْفَعَ الحُجبُ بَيْنَنَا وَدونَ الذي أمّلْتُ مِنْكَ حِجابُ

---

١ بذلة: تميز وهي اسم من الابتذال أي ترك الصيانة ، أي أنه لا يحصن نفسه بالدروع وقت الحرب لعدم مبالاته بها .

٢ قوله : وخلفه رماء حال سدت مسد خبر أوسع .

٣ يعني أن أحكامه تنفذ ولو أغضبت الملوك بعدم موافقتها لهم .

٤ يلطه : يجحده . الإعتاب : الإرضاء .

٥ الشيمة : الخلق . تنعمر : تؤهل . اليباب : الخالي .

٦ يشاب : يمزج .

[1] ديوان المتنبي ، ص 480 .

أُقِلُّ سَلامي حُبَّ ما خَفَّ عَنكُمُ ... وَأسكُتُ كَيمَا لا يَكونَ جَوَابُ[1]

وَفي النَّفسِ حاجاتٌ وَفيكَ فَطَانَةٌ ... سُكُوتي بَيَانٌ عِنْدَها وَخِطابُ

وَمَا أنَا بالباغي على الحُبِّ رِشْوَةً ... ضَعِيفُ هَوًى يُبْغَى عَلَيْهِ ثَوَابُ[2]

وَمَا شِئْتُ إلاّ أنْ أدُلَّ عَوَاذِلي ... عَلى أنَّ رَأيي في هَوَاكَ صَوَابُ

وَأُعْلِمَ قَوْماً خَالَفُوني فَشَرَّقُوا ... وَغَرَّبْتُ أنّي قَدْ ظَفِرْتُ وَخَابُوا

جَرَى الحُلْفُ إلاّ فيكَ أنَّكَ وَاحدٌ ... وَأنَّكَ لَيْثٌ وَالمُلُوكُ ذِئَابُ

وَأنَّكَ إنْ قُوِيسْتَ صَحَّفَ قارِىءٌ ... ذِئَاباً وَلَم يُخطِىءْ فَقَالَ ذُبَابُ[3]

وَإنَّ مَديحَ النَّاسِ حَقٌّ وَبَاطِلٌ ... وَمَدْحُكَ حَقٌّ لَيسَ فيهِ كِذابُ

إذا نِلْتُ مِنكَ الوُدَّ فالمَالُ هَيِّنٌ ... وَكُلُّ الذي فَوْقَ التُّرَابِ تُرَابُ

وَمَا كُنْتُ لَوْلا أنتَ إلاّ مُهاجِراً ... لَهُ كُلَّ يَوْمٍ بَلْدَةٌ وَصِحَابُ[4]

وَلَكِنَّكَ الدُّنْيَا إليَّ حَبِيبَةٌ ... فَمَا عَنْكَ لي إلاّ إلَيْكَ ذَهَابُ

---

١ حب : مفعول لأجله . يقول : أقلل التسليم عليكم حباً بالتخفيف عنكم وأسكت عن الكلام لكي لا أحوجكم إلى الجواب .

٢ الباغي : الطالب . يقول : لست أطلب هذه الحاجات نظير رشوة لي عن الحب فإن الحب الضعيف يطلب عليه الثواب .

٣ أي وإن صحف القارىء عند هذه المقايسة لفظ ذئاب في البيت السابق وقال ذباب لم يخطىء .

٤ يقول : لولا وجودك بمصر لم أقم بها بل كنت أنتقل من بلد إلى بلد .

1

[1] ديوان المتنبي : ص 481 .

قائمة المصادر والمراجع :

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع .

أولا : المصادر

1- ديوان المتنبي: دار بيروت للطباعة والنشر، بيرت، 1403 هـ / 1983 م.

ثانيا : المراجع

المراجع العربية :

2-أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية،مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت،لبنان،ط1، 2005/1426 .

3-أحمد محمد ويس :الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، إتحاد العرب، دمشق، سوريا،(د،ط) ،2002 .

4-أحمد درويش: النص البلاغي والتراث العربي والاوروبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ،ط1،(د،ت) .

5-أحمد درويش : دراسة الاسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د،ط) ، (د،ت) .

6-بدوي طبانة: البيان العربي دراسة في تطور الفكرة البلاغية عند العرب ومناهجها ومصدرها الكبرى، مكتبة أنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1962 .

7- بكري شيخ أمين : البلاغة العربية في ثوبها الجديد ،دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، ج1، (د، ت).

8- الجاحظ أبو عثمان : البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون،نشر مؤسسات الخانجي، القاهرة، ط1 ، (د،ت)، ج1 .

9-ابن جني : أبو الفتح عثمان: الخصاص ،تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، ج3 ، (د،ط)، (د ،ت) .

10- جودت فخر الدين: شكل القصيدة لعربية في النقد العربي حتى القرن الثامن هجري، دار الحرف العربية للطباعة والنشر والتوزيع/دار المنهل للطباعة والنشر والتوزيع ، ط3، 1424 ، 2004 .

11- الخطيب أحمد مبارك : الانزياح الشعري عند المتنبي قراءة في التراث النقدي عند العرب، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2009.

12- خوش جار الله حسين دزه: البحث الدلالي في كتاب سبويه، دار دجلة، ناشرون وموزعون، المكتبة الاردنية الهاشمية، ط1، 2007 .

13- رجب عبد الجواد إبراهيم: دراسات في الدلالة والمعجم، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، ط1، 2001 .

14- رجاء عيد: البحث الاسلوبي معاصرة وتراث ، منشأة المعارف، الاسكندرية، القاهرة، (د، ط) ، 1993 .

15- سامي محمد عبابنة : التفكير الاسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الاسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث، جدا للكتاب العالمي، الاردن، ط1، 2007 .

16- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز، تحقيق: محمد التنجيتي، دار الكتاب العربي ، بيروت، لبنان، ط3، 1999 .

17- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز، تعليق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1994 .

18- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار مدني ،جدة، القاهرة، ط3، 1992 .

19- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ،تعليق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (د،ط)، (د ، ت).

20- عمر اوقان: لدة النص أو مغامرة الكتابة لدى رولان بارث،إفريقيا الشرق، 159 شارع يعقوب المنصور، الدار البيضاء، (د،ط)،(د،ت).

21- عدنان بن ذريل:النص والاسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات إتحاد العرب، دمشق، (د،ط)، 2000

22- عبد السلام المسدي :الاسلوبية والاسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية، طرابلس، الجماهرية العظمى، ط5، 2006 .

23- عمر بن عثمان بن قنبر الملقب " سبويه " ، الكتاب، تعليق: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان،ط1، 1999/1420 .

24- ماهر مهدي هلال: رؤى بلاغية في النقد والاسلوبية، المكتب الجامعي الحديث، (د، ط)، 2006 .

25- محمد العمري: البلاغة العربية أصولها وإمتداداتها، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، ط2، 1999 .

26- مختار عطية: التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة الاسلوبية، دار الوفا لدنيا الطباعة والنشر،(د ، ط) ،(د،ت).

27- نور الدين السد: الاسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث (الاسلوبية والاسلوب)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،(د ، ط)، (د، ت)، ج1 .

28- نور الهدى لوشن: علم الدلالة(دراسة وتطبيق)،جامعة الشرق، المكتب الجامعي الحديث، الازاريطة، الاسكندرية،(د ، ط) ،2006 .

29- أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: الصناعتين، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط2، 1989 .

30- يوسف أبو العدوس: الاسلوبية الرؤية والتطبيق ،دار الميسر للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الاردن، ط1، 2007 .

المراجع المترجمة :

31- تزيفتيان تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007 .

32- جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1996 .

المراجع الاجنبية :

33- -Michael riffaterre: stylistique structurale. trad, danie delas. Flamarion. 1971. Paris.

ثالثا : المعاجم

34- الفيروز أبادي مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، قدم له وعلق حواشيه: الشيخ أبو الوفا نصر الهريمي المصري الشافعي ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004، مادة (ز،ا،ح).

35- إبن منظور أبو الفضل جمال الدين إبن مكرم الافريقي المصري، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1،مجلد 7، مادة (ز،ي،ح) .

36- أحمد مختار عمر : معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب نشر وتوزيع، ط1، 2008/1429 .

رابعا : المجلات والدوريات

37- كحلوش فتيحة: نظرية الانزياح من شجاعة العربية الى الوظيفة الشعرية، مجلة علوم إنسانية، الجزائر، العدد 43، خريف 2009 .

38- نعيم اليافي: الانزياح والدلالة، مجلة الفيصل، عدد 226، اوت/ سبتمبر، 1995 .

خامسا : الرسائل الجامعية

39- سعاد بولحراش شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهين، جامعة الحاج لخضر، باتنة، قسم اللغة العربية والادب العربي، 2012/2011 .

40- هدية جبيلي: مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، ظاهرة الانزياح في سورة النمل- درسة اسلوبية- ، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007/2006 .

سادسا : مواقع الانترنت :

41-

http://www.thakafamag.com/index.php?option=com_content&view=article&id

الملخص بالعربية:

تدخل هذه الدراسة في إطار محاولة الربط بين التراث النقدي العربي القديم وبين ما جاءت به الثقافة الغربية من نظريات معاصرة جديدة شكلت ثورة تنظيرية و تطبيقية سواء في النقد الغربي نفسه أو النقد العربي.

وتتبلور دراستنا حول تتبع نظرية الانزياح لدى النقاد الغربيين و محاولة إيجاد مماثلاتها مصطلحا و مفهوما لدى النقاد العرب .و إبراز ما يزخر به تراثنا العربي النقدي من ثروة أدبية كبيرة ألهمت كثيرا من الباحثين و النقاد، وسبقت ما وصل إليه الغرب الآن من نظريات أدبية و نقدية معاصرة.

ولولا الانزياح أو ما يسمى قديماً في التراث العربي بالعدول لما تطور الأدب بجناحيه الشعر والنثر، ولظل الأدب جامداً ومتكلساً. والحديث عن الانزياح طويل، ورائع، وشيق ومفيد .

والمتتبع لمباحث الأسلوبية يرى بعض النقاد الأسلوبيين أن الانزياح هو من أهم الظواهر التي يمتاز بها الأسلوب الشعري عن غيره، ذلك لأنه عنصر يميز اللغة الشعرية ويمنحها خصوصيتها، وتوهجها وألقها، ليجعلها لغة خاصة تختلف عن اللغة العادية ، وذلك بما للانحراف من تأثير جمالي وبعد إيحائي، وذلك يتمثلُ في رصد انحراف الكلام عن نسقه المألوف ، أو كما يقول الناقد جان كوهن هو الانتهاك الذي يحدث في الصياغة ، والذي يمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب ، بل ربما كان هذا الانتهاكُ هو الأسلوبُ ذاته.

وهذا مما يؤكد أن الانزياح في الشعر هو استعمال العبارات المألوفة بطريقة غير مألوفة ومن الشعراء الذين أجادوا في هذا النوع الشاعر المتميز المتنبي و عزا سر الشاعرية المتميزة عنده إلى تمكنه من اللغة في العصر العباسي، إذ أجاد فنَّ التركيب والدلالة والمعنى الشعري، مؤكداً أنَّ قوته اللغوية تجعل مفردات أبياته غير قابلة للاستبدال بمفردات أخرى، إذ لا يستقيم المعنى ولا الوزن في حال تمَّ تبديل مفردة من مفردات البيت الشعري ويظهر ذلك جليا من خلال كافورياته .

ABSTRACT:

Intervention in the context of this study, an attempt to link the ancient Arab heritage cash and what brought him Western culture of contemporary theories formed a new revolution of laparoscopic and applied either in cash or western Arabian Monetary himself . And crystallize our study on trace theory of displacement among Western critics and try to find Mmathladtha term and understanding of the Arab critics . And highlight our heritage with all its Arab monetary wealth of great literary inspired a lot of researchers and critics , and preceded the conclusion reached by the West now than literary theories and contemporary cash .

Without the displacement or the so-called ancient Arab heritage in the development of literature to dissuade two wings of poetry and prose , and the shadow of literature and static . And talk about the displacement long, gorgeous, interesting and useful.

Orbiter and the Detectives stylistic Some critics stylistics that the deviation is the most important phenomena which is characterized by the method of poetry from the other , because it is an element distinguishes poetic language and give her privacy , and undimmed and throw it , to make it a special language differs from ordinary language , so as to deviate from the aesthetic effect and yet suggestive , that is to monitor the deflection talk about coordinated fashionable, or as he says critic Jean Cohen is a violation that occurs in the drafting, which will enable them to identify the nature of the method , but perhaps this is a violation of the same method .

This confirms that displacement in the hair is the use of phrases familiar way that is familiar and poets who have mastered in this

genre poet outstanding Mutanabi attributed the secret of poetic excellence him to enable him to language in the Abbasid era , as Shred art installation and the significance and meaning of poetry , stressing that the strength of language make verses vocabulary is replaceable vocabulary again , it is not correct meaning no weight in the event of a single switch of the vocabulary of the house when Mutanabi poetic and clearly demonstrates it through Kavoryate .

فهرس المحتويات :

العنوان	رقم الصفحة
مقدمة	أ – د
الفصل الاول : مهاد عام في تأصيل الانزياح	8
المبحث الاول : مفهوم الانزياح	9
أ – لغة	9
ب- اصطلاحا	10
المبحث الثاني : الانزياح واشكالية ضبط المصطلح	12
1- الانحراف	12
2-العدول	15
3-الاختيار	16
4-الانزياح	18
نقد المصطلحات	19
المبحث الثالث : أنواع الانزياح وصوره	20
1-أنواع الانزياح	20
أ- الانزياح الاستدلالي	20
ب- الانزياح التركيبي	24
2-صور الانزياح	28
أ- الانزياح من المادي الى المعنوي	29
ب- الانزياح من المادي الى المادي لعلاقة مكانية	29
ج- الانزياح من المادي الى المادي لعلاقة زمانية	30
د- الانزياح من المادي الى المادي لاشتراكهما في جزء من المعنى	30
المبحث الرابع : ملامح الانزياح عند النقاد الغربيين والعرب	31
أولا : الانزياح عند اليونان	31
ثانيا : الانزياح في الدراسات الغربية الحديثة	34

ثالثا الانزياح في التراث العربي	41
رابعا : الانزياح عند العرب المحدثين	56
الفصل الثاني : حضور الانزياح عند المتنبي في آخر قصيدة مدح بها كافور	70
المبحث الاول : الانزياح على المستوى الدلالي	70
المبحث الثاني : الانزياح على مستوى الصورة البلاغية	84
المبحث الثالث : الانزياح على مستوى البنية التركيبية	87
المبحث الرابع : الانزياح على مستوى البنية الايقاعية	92
خاتمة	96
قائمة المصادر والمراجع	100
الملحق	106
ملخص اللغة العربية	113
ملخص اللغة الاجنبية	115
فهرس المحتويات	116