

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد الصديق بن يحيى - جيجل



قسم اللغة والأدب العربي

كلية الآداب واللغات

مذكرة بعنوان:

ظاهرة الانزياح في الشعر العربي المعاصر
ديوان محمود درويش لماذا تركت الحصان وحيدا؟
-أنموذجا-

مذكرة مكملة لمتطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص : نقد عربي معاصر

إشراف الأستاذ

* كمال بولعسل

إعداد الطلبة

✓ حنان مواجي

✓ مريم حناش

لجنة المناقشة

حسان زرمان

كمال بولعسل

عدلان رويدي

الأستاذ

الأستاذ الدكتور

الأستاذ

رئيسا

مشرفا ومقررا

عضوا مناقشا

السنة الجامعية:

2014م - 2015م

1436هـ - 1435هـ

شكر و عرفان

أسمى عبارات الشكر و التقدير و الامتنان أتقدم بها:

إلى أستاذي المشرف الدكتور: **كمال بولعسل**، لقاء حرصه و نصائحه و توجيهه.

إلى أساتذتي في كلية الآداب بالقطب الجامعي تاسوست. و أخص بالذكر الأساتذة:

دفا هجيرة، طكوك حياة و عيشونة سعيدة.

إلى كل من ساعدني و دعمني طيلة مشواري الجامعي.

خالص الشكر إلى أخي "**عزالدين**" على دعمه و تشجيعه.

حنان

إهداء

إلى روح أبي الذي رحل قبل أشهر قليلة، دون أن يرى ثمار سنين من البدل و العطاء.

عسى الله أن يجزله أجر هذا العمل حسنات تثقل ميزانه.

إلى أمل حياتي و بسمة وجودي، أمي الحبيبة أطال الله عمرها.

إلى رمز الأخوة الصادقة و نهر الحنان المتدفق أخي "عزالدين".

إلى إخوتي و أخواتي.

إلى أبي الثاني الأستاذ الفاضل "محمود بن حمودة"

إلى كل من ساعدني و دعمني و أخص بالذكر صديقتي "عيشونة ابتسام"

إلى الذين تبعثرت مودتي و محبتي فيهم بين ياء و نون.

حزبان

ارتبطت نشأة الأسلوبية الحديثة بحركة تطوّر الفكر الإنساني، المتطلّع إلى الضبط المعرفي والمنهجي للدراسة النقدية للأدب، وقد اعتمدت الأسلوبية في تشكيل إطارها التّقيدي والمنهجي على ما أنتجته البحوث والدّراسات الألسنية، ومن ذلك عملت على الغوص في النّصوص الأدبية بالاعتماد على النّسيج اللّغوي الذي يتشكّل منه النّص الأدبي، الذي أضحيّ مجالاً حيويّاً خصباً، يفعل الحوار التّقدي الحديث تبعاً لتراسل المناهج النقدية وتواليها.

وقد أخذت الأسلوبية على عاتقها مهمة التّعامل المباشر مع النّص، ساعية إلى الكشف عن أبعاده الجمالية والفنية، وهذا ما يمثّل الفرق الجوهرية بينها وبين الدّراسات اللّغوية واللّسانية. وقد حظيت الدّراسات الأسلوبية بإقبال كبير من لدن المشتغلين في حقل الدراسات النقدية، ولعلّ هذا راجع إلى مقارنة الأسلوبية لما يُسمّى بفكرة أدبية الأدب، حيث جعل الأسلوبيون هدفهم الأساسي تتبع الخصائص الجمالية للغة الفنية وسبر أغوارها والكشف عن آليات تشكّلها. وهذا ما وجّهنا رأساً إلى صميم هذا البحث الذي استهدف أهم المقولات و الأركان التي اشتغلت عليها الأسلوبية، وهو الانزياح والذي سميت الأسلوبية في عديد الكتب النقدية على اسمه "علم الانزياحات".

ويشكّل الانزياح قاعدة أسلوبية هامة، من خلال خرقه للتقاليد والأعراف اللّغوية وبذلك توخّي الجمالية المنشودة، والتي تعدّ بؤرة اهتمام الدّراسات الأسلوبية التي تبحث عمّا يصنع فرادة العمل الأدبي من داخله بالدرجة الأولى. ولأنّ النّص الشعري هو عالم خاص متفرد يجوز فيه للشاعر ما لا يجوز لغيره على حدّ تعبير اللّغويين القدامى، أداته اللّغة بأنساقها المتعدّدة يثير في المتلقّي ما لا يثيره نصّ آخر، ولاسيما إذا ما تعلّق الأمر بالشعر الحر باعتباره ثورة فعلية في عالم الإبداع الأدبي من ناحية الشّكل و استعمالات اللّغة. فهو انزياح شامل يتّسم بالجدّة في بناء لغته وأسلوبه، لكل ذلك ارتأينا أن يكون الانزياح الرّكن الأساسي لدراستنا الموسومة بعنوان: " ظاهرة الانزياح في الشعر العربي المعاصر، ديوان محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً؟ أمّودجا"

إنّ اختيارنا لموضوع الانزياح كمبحث أسلوبية ليس بدعاً من الدّراسات الأسلوبية التي ترنو إلى الكشف عن جماليّات الاستعمال اللّغوي في النّصوص الأدبية، فهو ليس بالمخترع الجديد، وإتّما هو دراسة قد سبق إليها بعض الدارسين نذكر منهم:

- سعاد بولحواش، شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجون كوهين (رسالة ماجستير).
- سليم سعيداني، الانزياح في الشعر الصوفي — رائية الأمير عبد القادر أممؤذجا - (رسالة ماجستير).
- عبد الحفيظ مراح، ظاهرة العدول في البلاغة العربية، مقارنة أسلوبية (رسالة ماجستير).
- جبرا اهليل محمد الزيدي المياحي، أسلوبية اللغة عند نازك الملائكة (أطروحة دكتوراه).

إلا أنّ ما تضيفه دراستنا هذه إلى الدرس الأسلوبي و مبحث الانزياح بصفة خاصة، هو اعتمادنا على تقصّي ظاهرة الانزياح في الشعر الحرّ، والتّركيز على الجانب التّطبيقي بالدرجة الأولى، الذي تفتقر إليه بعض الدّراسات السّابقة التي تصبّ في نفس الموضوع.

وقد بنيت هذه الدّراسة على إشكالات وتساؤلات عدّة منها: هل للانزياح أصول في التّراث النقدي والبلاغي العربي كظاهرة لغوية جمالية؟ أم أنّه مفهوم تمخّض عنه الدرس الأسلوبي الحديث؟ وبعبارة أخرى: هل الانزياح مفهوم تراثي أم حديث؟ وهذا التّساؤل يقودنا إلى سؤال عن مرجعيته. فهل الانزياح بصيغته المكتملة الحديثة مفهوم عربي أصيل أم له امتدادات فكرية ومعرفيّة في التّقافات الأخرى؟ هل كل انزياح في الأصل أو المألوف هو ظاهرة جمالية تسمو باللّغة الشعريّة؟ وما هي أهمّ المرتكزات التي تأسّست عليها مقولة الانزياح ضمن الدراسات الأسلوبية واللغوية بصفة عامة؟

و لملامسة جوهر الإجابة عن هذه التّساؤلات، خصّصنا دراستنا بخطة منبثقة من احتياجات المدوّنة المدروسة، فقسمنا العمل إلى ثلاثة فصول: أفردنا الفصل الأوّل المعنون بـ: "حول نظرية الانزياح"، للتّنظير لمفهوم الانزياح وسيرورة تبلوره؛ خاصة وأنّه مفهوم متشعب له امتداداته العميقة في الدرس البلاغي العربي والغربي القديم، فقد كانت البلاغة الحاضر الذي نشأ فيه ولو كان ذلك دون استخدام المصطلح في صيغته الحديثة، ليمر بمراحل تأسيسية ومنهجية مختلفة وصولاً إلى الدراسات الأسلوبية الحديثة التي علمنت هذا الأسلوب وأكسبته طابعا شموليا.

أما الفصل الثّاني، فقد اخترنا أن يكون تطبيقياً خصّصناه لدراسة الانزياح التّركيبي الذي يشغل عل مستوى التّركيب اللغوي، ويستهدف نمطية توزيع الوحدات اللّغوية في النصّ الشعري، وكان قوامه ثلاثة مباحث أساسية: ركزنا في أوّلها على التّقديم والتّأخير كظاهرة تركيبية فعّالة تسهم في خرق مثاليّة اللّغة الشعريّة، و في ثانيها كان لنا وقفة مع ظاهرة الحذف باعتبارها أهمّ الأعراض التي تطرأ على التّركيب باسقاط إحدى وحداتها، ممّا يسهم

في تشييت ذهن المتلقي و إعمال خياله في إظهار الوحدات المضمره، أما ثالث المباحث وآخرها خصصناه لظاهرة الالتفات، التي تعمل على تنشيط حركة الدوال اللغوية في التركيب وترتكب بناء اللغة فيه وتكسر معاييرها.

أما الفصل الثالث الموسوم بـ "الانزياح الاستبدالي"، الذي يعمل على مستوى محور الاختيار فقد بنينا على ثلاث أركان أساسية، أولها: المجاز وفاعليته في تشييت الدلالة والثاني: أفردناه للاستعارة التي استأثرت بمعظم الاهتمام، ليكون ختام هذا الفصل بأسلوب التشبيه في طابعه الأسلوبي الانزياحي.

وبما أن كل بحث أو دراسة تقتضي منهجا يُنظم عمليّة البحث ويكسبه طابع العلمية، فإن المنهج الذي أثار لنا طريق البحث كان المنهج التاريخي، والذي اعتمدناه في الفصل النظري الذي تطّلب تقصي واستقراء ظاهرة الانزياح و سيرورة تطورها، كما تبيننا المنهج الأسلوبي مصحوبا بالإجراء الإحصائي والذي استدعاه الجانب التطبيقي، وقد قلّنا من وطأة الصدام بين المنهج التاريخي والأسلوبي (المتعارضين) باستخدام كل واحد منها بشكل منفصل في فصول الدراسة.

لا يخلو أيّ بحث علمي أو دراسة من صعوبات تكتنف مراحل البحث. ومن ذلك فأهمّ الصعوبات التي أحاطت بهذه الدراسة تتلخّص في قلة المراجع أو الكتب التي تتناول ظاهرة الانزياح بالتطبيق والتحليل على النصوص الأدبية العامة و الشعريّة الخاصة. فالملاحظ أنّ جلّ الكتب التي تطرّقت إلى الظاهرة قد ركّزت على التنظير بالدرجة الأولى.

وقد استعنا خلال سيرورة البحث بجملة من المراجع لعلّ أهمّها:

- كتاب أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية.
- كتاب عبد السلام المسدي، الأسلوب و الأسلوبية.
- كتاب خيرة حمرة العين، شعريّة الانزياح دراسة في جمال العدول.

وفي الختام نرجو أن نكون قد وقّفنا في هذا البحث، وأجبنا على إشكالياته وأن يكون فيه فائدة للطلبة والباحثين، وما هذا العمل إلاّ جهد متواضع يستحقّ إكمال نواقصه وسدّ ثغراته.

كما لا يسعنا إلاّ أن نتقدّم بجزيل شكرنا إلى:

- الأستاذ المشرف الدكتور: كمال بولعسل لقاء نصحه وحرصه.

1- مفاهيم الانزياح: قراءة في الاختلاف الاصطلاحي:

1-1 مفاهيم الانزياح:

1-1-1 لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور «نَزَحَ الشَّيْءُ يَنْزَحُ نَزْحًا وَنُزُوحًا: بَعُدَ وَ شَيْءٌ نَزَحَ وَ نُزُوحٌ: نَزَحَ أَنْشَدَ ثَعْلَبُ:

عَنْ دَارِ قَوْمِكَ فَانْزَكِي سَنَمِي
إِنَّ الْمِدْلَةَ مَنْزِلٌ نُزْحٌ
وَنَزَحَتْ الدَّارُ فَهِيَ تَنْزَحُ نُزُوحًا إِذَا بَعُدَتْ، وَقَوْمٌ مَنَازِيحُ.
قال ابن سيده و قول أبو ذؤيب:

وَ صَرَخَ الْمُؤْتُ عَنْ غَلْبِ كَأَنَّهُمْ
جُرْبٌ، يُدَافِعُهَا السَّاقِي مَنَازِيحُ
إِنَّمَا هُوَ جَمْعُ مَنْزَاحٍ وَهِيَ الَّتِي تَأْتِي إِلَى الْمَاءِ عَنْ بَعْدٍ، وَنَزَحَ بِهِ وَ أَنْزَحَهُ وَ بَلَدٌ نَازِحٌ وَوَصَلَ نَازِحٌ: بَعِيدٌ.
و فِي حَدِيثِ سَطِيحٍ: عَبْدُ الْمَسِيحِ جَاءَ مِنْ بَلَدٍ نَزِيحٍ أَي بَعِيدٍ (...). وَقَدْ نَزَحَ بَفْلَانٍ إِذَا بَعَدَ عَنْ دِيَارِهِ غَيْبَةً بَعِيدَةً.
و أَنْشَدَ الْأَصْمَعِيُّ:

وَ مَنْ يُنْزَحُ بِهِ، لَا بُدَّ يَوْمًا
يَجِيءُ بِهِ نَعْيٌ أَوْ بَشِيرٌ.

و أنت بمنزح من كذا أي يبعد منه، قال ابن هرمة يرثي ابنه:

فَأَنْتَ مِنَ الْعَوَائِلِ، حِينَ تُرْمَى
وَ مِنْ دَمِّ الرِّجَالِ بُمْتَزَّاحٍ⁽¹⁾

فمفهوم الانزياح اللغوي في لسان العرب يدل على معنى البعد و المفارقة، وقد ارتأينا أن نبحث عن مفهوم هذا المصطلح في معاجم لغوية أخرى لتقصي الفروق بينها أو تثبيت هذا المفهوم و الاتفاق عليه. فقد ورد في قاموس المحيط في مادة نَزَحَ: «نَزَحَ كَمَنَعَ وَ ضَرَبَ، نَزَحًا وَ نُزُوحًا: بَعُدَ (...). وَ النَزِيحُ: البَعِيدُ. وَ هُوَ بِمَنْزَحٍ: يُبْعَدُ، وَ نُزِحَ بِهِ كَعُيِّي: بَعُدَ عَنْ دِيَارِهِ غَيْبَةً بَعِيدَةً وَ قَوْمٌ مَنَازِيحُ.»⁽²⁾

⁽¹⁾ أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، ج 02، دار صادر، بيروت، لبنان، 1955، ط 01، ص 61.

⁽²⁾ مجد الدين بن محمد يعقوب الفيروز آبادي، المحيط، تح: أبو الوفاء نصر الهويبي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ، 1430هـ، 2009م، ط

و قد عرّف بطرس البستاني في قاموسه محيط المحيط الانزياح بقوله:

«نَزَحْتُ، أَنْزَحْتُ، أَنْزَحْتُ، مصدر نَزَحَ، نُزُوحٌ، نَزَحَتِ الدَّارُ: نَأَتْ، بَعُدَتْ. نَزَحَ عَنِ بِلَادِهِ: رَحَلَ عَنْهَا. نَزَحَ الأهل عن ديارهم، نَزَحَ إلى مكانٍ آخر: انْتَقَلَ (...). النَّزِيحُ: البعيد قوم مَنَازِيحٍ أي بعيدون عن أوطانهم، و المُنْتَزِحُ مصدر ميمي أو اسم مكان و هو مِمْتَنِّحٌ من كذا أي يُبْعِدُ مِنْهُ» (1).

انطلاقاً مما جاء في مادة نرح في المعاجم اللغوية فإنّ الانزياح يحمل مفهوم البعد و المفارقة و الانتقال.

1-1-2- اصطلاحاً:

ركّزت الدراسات الأسلوبية على عنصر الاستخدام اللغوي في النصوص الشعرية خاصّة و النصوص الأدبية عامة، و قد أولت هذه الدراسات اهتماماً بالغاً بظاهرة الانزياح، هذا الأخير الذي عُدَّ من أبرز العوامل المشكّلة لجماليات النصوص الأدبية.

و الانزياح في مفهومه الاصطلاحي هو: « انحراف الكلام عن نسقه المؤلف، و هو حَدَثٌ لغوي يظهر في تشكيل الكلام و صياغته، و يمكن بواسطته التعرّف إلى طبيعة الأسلوب الأدبي ذاته» (2).

حسب ما هو متعارف عليه لدى الأسلوبيين أنّ الانزياح هو: « كلّ تصرف يصدر عن مُسْتَعْمِل اللّغة في هياكل دلالاتها و أشكال تراكيبيها، بما يخرج عن المؤلف، فينتقل كلامه من السّمة الإخبارية إلى السّمة الإنشائية» (3)، فيمثّل بذلك نقطة تحوّل من اللّغة العادية المتاحة في التّواصل اليومي إلى اللّغة الإبداعية، و بتعبير آخر هو انتقال من اللّغة المعيارية الاصطلاحية إلى اللّغة الشعرية الأدبية، «فالسّمة الرئيسية التي تميّز اللّغة الشعرية من اللّغة المعيارية - حسب موكاروفسكي - هي سمتها التّحريفية، أي خرقها لمعيار اللّغة* المعهود، أو قانونها الملزم

(1) بطرس البستاني، محيط المحيط، تح: محمد عثمان، ج 09، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2009، ط01، ص ص 96-97.

(2) نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، دراسة في التقدير العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري و السرد، ج01، دار هومة للطباعة و النشر

و التوزيع، الجزائر 2000 م، ص 198.

(3) عبد السلام المسدي، الأسلوب، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، يناير 2006، ط05، ص ص 124-125.

*معيار اللّغة: هو القانون أو القاعدة أو النمط - هو سيّد الاستعمال - يتّصف بالاستقرار و الثبات، و يضغط بثقله على حركة التّغيير.

المكوّن من القواعد الصّوتية و الصّرفية و النّحوية، بِقصدِ التّأثير بعد الإيصال»⁽¹⁾، و يتجسّد هذا التّحوّل و الانتقال بصفة خاصّة من خلال الإبداع الشعري، لأنّه يُمثّل الصّورة المثالية للغة، بما يحقّقه من انزياح عن المستوى العادي المتّبع في نسجها، فالشّعر موطن الانزياح و حاضنه لأنّه « موضع اضطرار و موقف اعتذار، و كثيرا ما يحرف فيه الكلم عن أبنية و تحال فيه المثل عن أوضاع صيغه لأجله»⁽²⁾. و من هذا المنطلق عدّ الانزياح « أهمّ الظواهر التي يمتاز بها الأسلوب الشعري عن غيره، لأنّه عنصر يميّز اللّغة الشعريّة، و يمنحها خصوصيّتها و توهّجها و تألّفها، و يجعلها لغة خاصّة تختلف عن اللّغة العادية، و ذلك بما للانحراف من تأثير جمالي و بُعد إيجائي، و لما لهذه الظاهرة من أثر في النّص الشعري»⁽³⁾، فالشّعر لا يكسر النمط العادي للغة إلّا لكي يعيد تشكيلها في قالب جمالي أرقى، يرتفع به عمّا هو متداول في أوساط العاقمة و تعودت عليه الأسماع و سئمت منه الأذواق، فهو فضاء خصب تنطوّر من خلاله اللّغة و تكتسي سمات جديدة، لأنّ الشّعر دائما يرنو إلى الاختلاف و الشّاعر بذلك مطالب بتجاوز المعاني القديمة التي حملتها الكلمات في سياقات استعملها السّابقون، إلى ابتداع معان جديدة لهذه الكلمات بوضعها في تراكيب لغويّة جديدة، « فالشّعر بطبيعته، يقوم على فصل اللّغة عن معناها الأوّل و تهجيرها باتجاه معنى آخر لم يكن لها في الأصل، و هذا عمل لا يتمكّن من تأديته إلّا شاعر حقيقي»⁽⁴⁾؛ هذا الشّاعر الذي يعمل جاهداً على تطوير اللّغة و تطويعها في الوقت ذاته مع مقتضيات الحركة الأدبيّة، دون الإساءة إلى اللّغة، فالشّاعر — عند النّاقدة نازك الملائكة — « قد يخرق قاعدة مدفوعا بحسّه الفنّي فلا

(1) فرحان بدري الحربي، الأسلوبية النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب المؤسّسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان،

2003، ط01، ص 29.

(2) صنعة أبي الفتح عثمان ابن جنيّ، الخصائص، تح: محمد علي النّجار، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1952، ص 188.

(3) موسى سامح ربابعة، الأسلوبية: مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر و التوزيع لإريد، الأردن، 2003، ط01، ص 43.

(4) محمد الأمين سعدي، شعريّة المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، كسر السائد و البحث عن المعاصرة — دراسة — دار فيسرا، د.ب، د.ت، د.ط،

ص 70.

يسيء إلى اللغة، وإنما يشدّها إلى الأمام (...). فإذا خرق قاعدة أو أضاف لونهاً إلى لفظة، أو صَنَعَ تعبيراً جديداً أحسنا أنه أحسن صنعاً، و أمكننا أن نُعدّ ما أبدع و خرق، قاعدة ذهبية⁽¹⁾.

فالانزياح عنصر وظيفي، تستيقظ به اللغة من ركودها و يكسبها طابعاً ديناميكياً مرناً، فهو « يكسر الرتابة الأسلوبية (...)» إذ يأتي تعبير فيه تنزاح اللغة عن المألوف و تتناهى عن المبتذل، فتوقظ الانتباه فيه و تبعث في النفس فضول التطلع إلى ما وراء هذا الخرق الذي وَقَعَ في نظام المعيار اللغوي⁽²⁾؛ فالتعابير الانزياحية أو المنزاحة تخلق في نفس المتلقي مفاجأة ناتجة عن كسر أفق توقّعه، وهذا ما أطلق عليه الناقد السوري كمال أبو ديب مصطلح "الفجوة: مسافة التوتر"، حيث يرى أنّ الشعريّة لا تتحقّق باستعمال الكلمات المعجميّة الثابتة الجامدة بل يُنتجها الخروج عن اللغة المألوفة، فالفجوة: مسافة التوتر التي يُشير إليها كمال أبو ديب، هي مصدر الشعريّة في كل نصّ أدبيّ، و هي لا تتحقّق إلاّ حيث يكون الانزياح، فهي زعزعة للنظام اللغوي، وهذا يُحدث طاقات انفعالية جماليّة في المتلقي.

ومفهوم الفجوة: مسافة التوتر هي: « تلك القُدْرَات البلاغيّة الأدبيّة القائمة بين اللغة السوائية (Standard) و بين الانحراف عن هذه اللغة و الاتجاه إلى خلق تركيب نظمي مُغاير يخالف البنية التركيبية لها⁽³⁾».

بذلك يملك الانزياح بُعدين ضروريّين للعمل الأدبيّ: الأوّل يتمثّل في كونه حيلة فنيّة للاستحواذ على انتباه المتلقي، أمّا الآخر فهو تحقيق البُعد الجمالي للنصّ الإبداعي.

2- الانزياح و الاختلاف الاصطلاحي:

يُعدّ الانزياح من المصطلحات التقديّة الوافدة على النّقد العربي، و قد استقبلها بشيء من الاختلاف الاصطلاحي، هذا الاختلاف ناتج في أغلب الأحيان عن حركة التّرجمة و وجود مدلولات متعدّدة لمصطلح واحد

(1) نازك الملائكة، الأعمال الشعريّة الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، 2008، ص، ص 08-09.

(2) عبد الملك مرتاض، قضايا الشعرية، متابعة و تحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر الإسلامية، قسنطينة، الجزائر، د.ت، ص 154.

(3) كمال أبو ديب، في الشعريّة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1952، ط01، ص 139.

و اشتراك مصطلحات كثيرة في مفهوم واحد، ضيف إلى ذلك الانتصار للذاتية في صياغة المصطلح، و انعدام الروح الجماعية في وضع مصطلحات موحدة، هذه الأسباب و أخرى تُوقع الباحث و الناقد على حدّ سواء في مواجهة هذه الفوضى المصطلحائية العارمة، و تصعب عليه عملية البحث باعتبار أنّ مفاتيح العلوم مصطلحاتها، و أنّ أول ما يعتمدُه التقد هو الجهاز الاصطلاحي، الذي يُفضي للكشف عن طبيعة المنهج المتبع في الدراسة. إنّ ما يعزينا في مقام ضبط مصطلح الانزياح، أو ذكر المصطلحات المقابلة له، أنّ هذا المصطلح قد لقي في بيئته الأصلية الغربية ما لقيه في البيئة العربية من تعدد و تأزم.

لقد عدّد عبد السلام المسدي في كتابه "الأسلوبية و الأسلوب" مجموعة من المصطلحات التي تصبّ في مفهوم الانزياح، و التي جاء بها مجموعة من النقاد و الدارسين الغربيين، وهي وفق ما يوضّحه الجدول الآتي:

المصطلح	ما يقابله في اللغة الفرنسية	واضع المصطلح
الانزياح	L'écart	بول فاليري
التجاوز	L'abus	
الانحراف	La déviation	ليوسيتزر
الاختلال	La distorsion	رينيه ويليك و أوستن وارين
الإطاحة	La subversion	باتيار
المخالفة	L'infraction	تيري
الشناعة	Le scandale	رولان بارث
الانتهاك	Le viol	جون كوهين
خرق السنن	La violation des normes	تودوروف
العصيان	La transgression	أراجون
التحريف	L'altération	جماعة مو

جدول 1: جدول يوضّح التعدد الاصطلاحي للانزياح عند الغربيين.⁽¹⁾

⁽¹⁾ عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 100-101.

إنّ ما صرّح به عبد السلام المسدي من مصطلحات، لا يعتبر مقياساً ثابتاً لنسبة كل مصطلح إلى الناقد الذي وضعه، «فصلاح فضل قد أضاف إلى مصطلح المخالفة عند تيري، مصطلح الكسر و نسبه إليه، ونسب إلى رولان بارت مصطلحاً آخر وهو الفضيحة، و نسب إلى تودوروف كلمة الشذوذ، أمّا إلى أراجون فنسب كلمة الجنون»⁽¹⁾.

إنّ هذا التعدّد الصّارخ في المصطلحات الدّالة على الانزياح، إنّ دلّ على شيءٍ إمّا يدلُّ على أهميّة مفهوم الانزياح في الحقل الأسلوبي بصفة خاصّة، و تأصّله في الدّراسات الغربيّة « فقد نُقل هذا المفهوم إلى العربيّة بما لا يقلُّ عن 40 مصطلحاً»⁽²⁾، رغم أنّ « مصطلحات على غرار: الإخلال، الشّناعة، الخطأ، العصيان، الفضيحة، الجنون، الإطاحة و الاختلال (...) بعيدة جدّاً عن اللّياقة»⁽³⁾؛ ذلك لما تحمله من التّجريح النّفسي والبُعد عن اللّياقة الأدبيّة التي وُجِبَ أن يتحلّى بها النّقد و الناقد على حدّ سواء، و فضلاً عن ذلك فهذه المصطلحات لم تحض بالذّيوع و الاستعمال من لدن المشتغلين بالنّقد، على خلاف مصطلح الانحراف، العدول و الانزياح، هذه التّلاثيّة المصطلحيّة التي نالت الحظّ الوافر من الاستعمال و التّداول، و نستعرض فيما يلي أهمّ النّقاد الذين تبنّوها إضافة إلى مصطلحات أخرى تصبّ في المفهوم نفسه.

1-2-1- الانحراف:

يرى أحمد ويس أنّ: « الانحراف هو الترجمة التي شاعت أكثر من غيرها لمصطلح *déviaton* الموجود في اللّغتين الإنجليزيّة والفرنسيّة، و لكنّه في الإنجليزيّة أكثر دوراناً»⁽⁴⁾، وقد تبنّى العديد من النّقاد العرب هذا

(1) أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبيّة، المؤسسة الجامعيّة للدراسات و النشر و التوزيع، 1426هـ - 2005، بيروت، لبنان، ط01، ص ص 31-32.

(2) يوسف و غليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربيّ الجديد، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 1429هـ - 2008، ط01، ص 204.

(3) أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبيّة، ص ص 33، 34.

(4) المرجع نفسه، ص 34.

المصطلح ووضعا إزاءه مصطلحات مختلفة، « فقد وَضَعَ رمزي روحي البعلبكي ترجمتين إزاء هذا المصطلح (déviatlon) هما الشذوذ و الانحراف، أما فهد عكام فجعل الانحراف و العدول ترجمة للمصطلح السابق»⁽¹⁾. و رغم ما حظي به مصطلح الانحراف من الشُّيوع في الكتابات النّقدية، إلاّ أنّه لم يَسَلَم من الاضطراب في بعض الأحيان، حيث كان يحضّر قرينَ مصطلحات أخرى، فمحمد مفتاح على سبيل المثال يعرّف الشّعريّة وفق البعد الكوهيني بقوله: « إنّ الشّعريّة تتحدّد بالمجاز، و المجاز حَزَقٌ أو انحراف»⁽²⁾، فقد أضاف بذلك محمد مفتاح مصطلحا آخر مرادفا للانحراف و هو: الخرق.

على هذا النحو يصّرح أحمد ويس بأنّ مصطلح الانحراف لم يرد في كتب الأسلوبية والنّقد على سبيل الحصر، بل ورد في كتب ذات سياقات و حقول أخرى، والملاحظ أنّه لم يحمل بُعْدًا إيجابيًا على العموم، « فقد يرُد في معنى الميل والابتعاد عن المعنى الفتي»⁽³⁾، و هذا ما يخرج تمامًا عن وظيفة الانحراف الجوهرية، و التي تكمن في إضفاء طابع الشّعريّة على الكتابة الأدبية، و من بين النّقاد الذين نظروا إلى الانحراف من الزاوية الاستهجانية مصطفى ناصف، وكذا نعيم ياني.

لقد شاع مصطلح الانحراف في « عامة الكتابات النّقدية المشرقية، المصرية بدرجة خاصّة، و بحكم الثّقافة الانجليزية لعامة هؤلاء، فقد جعلوا الانحراف مقابلا لمصطلح déviatlon (...) و يشيع الانحراف لدى شكري عياد، صلاح فضل، محمد عناني، سعيد حسن بحيري، سعد مصلوح وعزّت محمد جاد»⁽⁴⁾. و يضيف أحمد ويس إلى هذه القائمة أسماء أخرى: « محمد مبارك، جابر عصفور، زكي نجيب محمود، محمد حسن عبد الله»⁽⁵⁾.

(1) أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 35.

(2) المرجع نفسه، ص 39.

(3) المرجع نفسه، ص 40.

(4) يوسف و غليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 211.

(5) أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 44.

لكنّ النقطة الفاصلة بين هؤلاء النقاد أنّهم انقسموا في إيمانهم بهذا المصطلح وفق فئتين: فئة ترى فيه السّمة الايجابية التي ترنوا إلى الجمالية، و الأخرى تراه أمرًا سلبيًا يوافق الشُّذوذ والخطأ و الابتعاد عن الصّواب.

2-1-2- العدول:

مصطلح العدول هو مصطلح تراثي، فهو من أولى المصطلحات ظهورًا وأكثرها تداولًا لدى البلاغيين و النقاد القدامى، فقد استعمل مصطلح العدول في معنى الابتعاد، فقد ورد تعريف ابن جنيّ للحقيقة و المجاز حيث قال: « الحقيقة ما أُقِرَّت في الاستعمال على الأصل في اللّغة، و المجاز ما كان بضدّ ذلك، و إنّما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة»⁽¹⁾؛ من خلال هذا القول نلاحظ أنّ ابن جنيّ ميّز بين لغة الاستعمال المتاحة للتواصل و هي ما يتمثّل في الحقيقة، ولغة المجاز التي هي لغة عدوليّة عن أصل الحقيقة، لها وظائف شعرية جمالية.

كما استعمل هذا المصطلح « عبد القادر الجرجاني بمعنى التّحويل من أسلوب إلى أسلوب بقصد زيادة المعنى و التّحسين»⁽²⁾، هذا ما يؤكّد أنّ اللّغويين والبلاغيين القدامى كانوا على وعي تامّ بهذه الظاهرة وما تركه من أثر في المتلقّي و الاختلاف يكمن على المستوى الاصطلاحي.

لقد كان للمسدي فضل السّبق إلى إحياء هذا المصطلح، فهو « أوّل من لفت الانتباه إلى إمكانية إحياء هذا المصطلح للمفهوم الأجنبيّ، وكان ذلك في كتابه الأوّل الأسلوبية و الأسلوب»⁽³⁾.

ثم تناول هذا المصطلح عدد قليل من الباحثين العرب على رأسهم «تمام حسّان، فهو يُكثّر من استعماله في كتابه الأصول و كذا كتاب البيان من روائع القرآن (...) إضافة إلى حمّادي صمّود الذي اعتمده في كتابه المناهج

(1) صنعة أبي الفتح ابن جنيّ، الخصائص، ص 442.

(2) مصطفى السعدني، العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر ، 1990، ص 12.

(3) أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 45.

اللغوية في دراسة الظاهرة الأدبية، ثمّ في كتابه التفكير البلاغي عند العرب، وهو يرى في مصطلح العدول أحسن ترجمة لمفهوم Ecart⁽¹⁾.

و قد خصّص « مصطفى السعدني لهذا المفهوم كتاباً كاملاً عنوانه " العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر"، و عبد الله صولة في بحثه "فكرة العدول في البحوث النقدية المعاصرة"⁽²⁾، كما استعمل هذا المصطلح « التهامي الرّاجي الهاشمي في كتابه معجم الدلائلية»⁽³⁾.

2-1-3- الانزياح Ecart :

يُقرّر الباحث عبد السلام المسدي أنّ « مصطلح Ecart عسير الترجمة، لأنّه غير مستقر في متصوّره لذلك لم يرضَ به كثير من رواد اللسانيات و الأسلوبية، فوضعوا مصطلحات بديلة عنه»⁽⁴⁾؛ فألية الترجمة من آليات توليد المصطلح، و التي تتطلّب من المترجم الإمام بلغة الأصل و لغة الهدف في الوقت ذاته، من أجل تفادي إشكالية تعدّد ترجمات مصطلح واحد.

و يعيدنا الناقد يوسف و غليسي إلى التاريخ الذي ظهر فيه مصطلح Ecart في اللّغة الفرنسية فيقول: « لاحظنا أنّ اللّغة الفرنسية قد عرّفت الكلمة الاسمية Ecart في القرن 12م، و فعلها Ecarter في القرن الموالي، وهو مشتقّ من الكلمة اللاتينية العامية Escquartare بمعنى: الفسخ أو التقطيع أو حتّى الطريق المتفرّع إلى أربعة اتجاهات»⁽⁵⁾.

(1) أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 46.

(2) الرجوع نفسه، ص 47.

(3) يوسف و غليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 211.

(4) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 124.

(5) يوسف و غليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ص 205.

أما الاستعمال العربي للمصطلح فيعود إلى «مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق في تعريب مصطلح فرنسي هو Decent de la matrice وقد عرّب ب: انزياح الرّحم، كما أنّ كلمة Ecart وردت في مجلة مجمع اللغة العربية مترجمة بالانحراف في مصطلح مركب هو Ecart de regime، أي انحراف عن التدبير الغذائي»⁽¹⁾.
لقد حظي مصطلح الانزياح Ecart بترجمات عديدة، فقد «ترجمه الناقد عبد الله صولة بالعدول، و ترجمه الناقد محمد رشاد الحمزاوي بعدّة مصطلحات هي: الميل و الانزياح و التّجاوز و اللّحن، و توفيق الزّيدي اختار له مصطلح الاتّساع مقابلاً، أما أحمد درويش فترجمه بالمجازة»⁽²⁾.

لقد شاع الانزياح عند ثلّة من الدّارسين المعاصرين منهم: «عبد الملك مرتاض، عدنان بن ذريل، حميد الحميداني، محمد عزّام و حسين خمري»⁽³⁾.

ومجمل القول أنّ كلّ من المصطلحات الثلاثة: الانحراف، العدول و الانزياح، لاقت شهرة واسعة في الدّراسات الأسلوبية، وهذا لا يعني في المقابل عدم وجود مصطلحات تحمل نفس مفهومها، وفي ما يلي عرض لبعض هذه المصطلحات.

2-1-4- الإزاحة:

الإزاحة Déplacement من المصطلحات التي تحمل مفهوم الانزياح، و هذا المصطلح حسب - أحمد محمد ويس- «أصله مفهوم نفساني يعتبر في نظرية فرويد من آليات الدّفاع، فحين يخفق الإنسان في تحقيق أو إشباع دافع أصلي يضطرّ إلى استبداله بشيء آخر، وهذا التّعديل أو التّحويل يطلق عليه اسم الإزاحة»⁽⁴⁾.
انتقل مصطلح الإزاحة فيما بعد من علم النّفس إلى النّقد، وقد استعمل نورثروب فراي هذا المصطلح بقوله: «أنّ كلّ الأدب التّخييلي أساطير مزاحة عن معناها الأصلي»⁽⁵⁾، وورد عند ريتشاردز في قوله: «إنّ التّظرية

(1) أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 50.

(2) المرجع نفسه، ص ص 50-51.

(3) يوسف و غليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ص 210.

(4) أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 57.

(5) المرجع نفسه، ص 58.

التقليدية تجعل الاستعارة تبدو فحسب إزاحة للكلمات و تبديلاً لها»⁽¹⁾، و قد ورد هذا المصطلح عند عدّد من النقاد العرب على غرار عزّالدين إسماعيل و كمال أبو ديب.

2-1-5- كسر المؤلف، كسر البناء، التّكسير، انكسار التّمط:

كل هذه المصطلحات تنتمي إلى جذر لغوي واحد، فالكسر يستهدف التّمط المعتاد أو اللّغة العادية، و قد كثُر ورود هذا المصطلح في الكتب التّقديّة، « فقد وردت عند جون كوهين في قوله: إنّ الشعر يكسر بطريقته الخاصّة قوانين الخطاب»⁽²⁾، فالكسر من خلال ذلك يحمل مفهوم الانزياح عن القاعدة أو معيار اللّغة، ووردت « كلمة كسر المؤلف عند عبد السلام المسدي في كتابه التّقّد و الحدائث»⁽³⁾، أمّا مصطلح كسر البناء، فقد ورد عند محمد مندور في كتابه التّقّد المنهجي عند العرب، حيث قال في صدد الحديث عن بعض الشّواهد الشّعريّة التي تنطوي على بعض الانزياحات: «فهذه كلّها أمثلة لما يسمّونه اليوم في علم الأساليب، كسر البناء Rupture de syntaxe، و هو عبارة عن الخروج على قواعد اللّغة التماساً لجمال الأداء و روعته»⁽⁴⁾.

لقد اعتمد صلاح فضل مصطلحا شبيهاً بمصطلح محمد مندور وهو كسر النّظام، حيث ورد هذا الأخير في كتابه النظرية البنائية، كما اعتمد عبد الله الغدّامي مصطلحا مشابهاً هو انكسار التّمط.

2-1-6- الانتهاك Viol :

يحمل هذا المصطلح من اللّبس و الشّبّهة ما لا يستطيع مصطلح آخر أن يحمله و على الرّغم من ذلك، فقد كان كثير التّناول، و قد ورد عند أودونيس، بأنّه تدنيس المقدّسات، إذ يقول: « إنّ الانتهاك، أي تدنيس المقدّسات هو ما يجذبنا في شعرهما يعني امرؤ القيس و عمرو بن أبي ربيعة... فتحدث عن انزياح حقل المقدّس »⁽⁵⁾.

(1) أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 58.

(2) المرجع نفسه، ص 59.

(3) المرجع نفسه، ص 59.

(4) المرجع نفسه، ص 59.

(5) المرجع نفسه، ص 60-61.

فالانتهاك عند أدونيس لم يكن مصطلحا ذو بُعد فنيّ، لأنّه لم يقصد به الانزياح اللّغويّ الفنيّ بقدر ما هو انزياح و خروج عن عرف اجتماعي.

ويصرّح أحمد ويس أنّه رغم أنّ الانتهاك ورد لدى بعض الدّارسين مقابلا لمصطلحات الانزياح و الانحراف و العدول، إلّا أنّه يخلص في الأخير إلى نتيجة مفادها أنّ الانتهاك مصطلح غير جدير بأيّ معنى فنيّ.

2-1-7- الخرق La violation:

تداول هذا المصطلح كثيرٌ من النّقاد العرب، فقد « ورد عند أدونيس أنّ الشّعْر خرق مستمرٌّ للقواعد و المقاييس، و كذا عند محمد مفتاح في قوله أنّ الشّعْر يقوم على خرق العادة المعرفيّة و التعبيرية (...) و ورد الخرق مرادفا للتّجاوز عند نجيب العوفي»⁽¹⁾.

و كما هو الحال عند المسدي في كتابه النّقْد و الحداثة، يعنى العيد في كتابها القول الشّعري و توفيق الزّبيدي في أثر اللّسانيات في النّقْد العربي الحديث.

2-1-8- الغرابة، التّغريب، الغريب، الإغراب:

هي مصطلحات تقترب في مدلولاتها من مفهوم الانزياح، و هذا ما أجمع عليه أغلب النّقاد الذين تبنّوا هذا المصطلح «و لعلّ التّغريب Défamiliarsation هو أقواها صلة بالانزياح (...) فقد كان أحد المظاهر الأولى لنظرية اللّآلية* عند شكولوفسكي، و ورد المصطلح مرّة عند الغدّامي في صيغة مركّبة، وهي تغريب المألوف»⁽²⁾.

(1) أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 62.

* اللّآلية : مفهوم ارتباط الشكلانية الرّوسية، و هو لا يتعد عن مفهوم التّغريب بل هو تطوير له، كما لا يتعد عن مجال الانحراف باعتباره محدّدًا للغة الأدبية.

(2) أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 64.

أما إذا انتقلنا إلى مصطلح الغرابة، فإنها « قد وردت قرينة للانزياح في كتاب المدخل إلى التحليل الألسني للشعر، إذ يقول المؤلفان أنّ الغرابة و من ثمّة الانزياح، ليست أكثر أهمية في الشعر من التزام عمود التقاليد الشعرية، فكأنّ من شأن الغرابة أن تولّد ما يولّده الانزياح»⁽¹⁾.

أما مصطلح الغريب « فإنّه نتاج لعملية الانزياح، و هذا ما تجسّد في كتاب اللّغة و الإبداع لشكري عياد»⁽²⁾.

ليكون مصطلح الإغراب مؤدّيًا لوظيفة الانزياح وحاملا لمفهومه، و هذا ما أقرّه الناقد فهد عكام في مقال له عنوانه: "نظرية أبي تمام في الفنّ الشعري: سحر الإغراب".

2-1-9 - المفارقة:

المفارقة مفهوم وثيق الصّلة بالانزياح « فكلاهما يعني الابتعاد عن المؤلف، ثمّ إنّهما ينتميان من حيث اللّغة إلى حقل دلالي واحد»⁽³⁾.

و نجد هذا المصطلح عند «سعد مصلوح في كتابه "الأسلوب دراسة إحصائية لغوية"، و قد ترجم الناقد نصرت عبد الرّحمان المفارقة بمصطلح Irony، أمّا كمال أبوديب فجعل مصطلح Paradoxe مقابلا لمصطلح المفارقة الضّدية»⁽⁴⁾.

و ورد هذا المصطلح كذلك (المفارقة) عند محمد الأمين سعدي في كتابه: "شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة"، حيث يقول: «تساهم المفارقة بواسطة الانزياح في ترسيم ملامح جديدة للغة شعرية تضمّر أكثر مما تظهر»⁽⁵⁾.

(1) أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 64.

(2) المرجع نفسه، ص 64.

(3) المرجع نفسه، ص 67.

(4) المرجع نفسه، ص 68.

(5) محمد الأمين سعدي، شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص 71.

انطلاقاً مما سبق، فإنّ هذا التعدد في المصطلح، كشفَ لنا عن القلق الذي يعيشه المصطلح النقدي العربي الحديث، إذ عرفت المصطلحات تأرجحاً و تذبذباً يصل إلى ذروته عندما تتعدّد المصطلحات للمفهوم الواحد، عند الناقد الواحد و في الدّراسة الواحدة، في الوقت الذي أصبح فيه تثبيت المصطلحات ضرورة ملحّة و ممارسة حضارية باعتبار أنّ مفاتيح العلوم مصطلحاتها.

و إيماناً منّا بضرورة ضبط المصطلح في التعامل مع النصوص الأدبية، قرّرنا تبني مصطلح "الانزياح" لأسباب ثلاثة: الأوّل هو أنّ الانزياح -في رأينا- مصطلح يعبر عن الظاهرة بطريقة أكثر عمقاً و يمتاز بنوع من الحركية. أمّا السبب الثاني: فهو شيوع هذا المصطلح و كثرة استعماله من لدن الأسلوبين العرب، و يعود السبب الثالث إلى أنّ مصطلح الانزياح لا يحمل أية شحنة إيديولوجية أو أخلاقية على خلاف بعض المصطلحات كمصطلح: الانحراف، الشذوذ و الجنون و غيرها.

2- ظاهرة الانزياح في الدّراسات العربية:

2-1- تجليات الانزياح في التّراث البلاغي و النقدي العربي:

يعدّ مصطلح الانزياح من أهمّ المصطلحات التي تمخّض عنها الدّرس الأسلوبي الحديث، و هو من أكثر المعايير استعمالاً في الدّراسة الأسلوبية للنصوص الأدبية.

و إذا اجتهدنا في التنقيب في أغوار الموروث البلاغي و النقدي العربي عن إرهاصات ظاهرة الانزياح و بواده الأولى، نجد العديد من الدلائل تشير إلى إحاطتهم بالظاهرة، على الرّغم من عدم استعمالهم للمصطلح الحديث نفسه، و يتجلّى ذلك من خلال استعمالهم مصطلحات تقترب من المفهوم نفسه، أو تصبّ في صلبه، و لعلّ من أشهر هذه المصطلحات على الإطلاق نجد مصطلح: العدول، الاتّساع، الغرابة، الالتفات و التّغيير و غيرها.

فالعدول - كما سبقت الإشارة إليه في المبحث السّابق - مصطلح تراثي استعمل في معنى البعد والانحراف. و قد ورد لدى العديد من اللّغويين البلاغيين القدامى، فابن جنيّ ذكر لفظة العدول في سياق حديثه عن المجاز إذ

يقول: «إنما يقع المجاز و يعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة و هي: الاتساع و التوكيد و التشبيه»⁽¹⁾، ونجده في موضع آخر في باب قوّة اللفظ لقوّة المعنى يقول بأن: «من وسائل تكثير اللفظي لتكثير المعنى، العدول عن معتاد حاله، و من ذلك (فُعَال) في معنى (فَعِيل) نحو (طُوَال) فهو أبلغ من (طويل) و (عُرَاض) فهو أبلغ من (عريض)»⁽²⁾، و يورد عبد القاهر الجرجاني لفظ العدول «مصطلحا في صيغة الماضي عدَل و العدول يعني التحويل من أسلوب إلى أسلوب، يقصد زيادة المعنى»⁽³⁾، و كثيرا ما استعمال العدول في نطاق حديثهم عن تميّز الإبداع و اختلافه عن غيره بحرقه للمعايير التحويلية و القواعد اللغوية التي سنّها النحاة و البلاغيّون و النقاد.

لقد عرف مصطلح الاتساع هو الآخر استعمالاً كبيراً من لدن البلاغيّين و النقاد القدامى حيث وضعوه مقابل كلّ خرق يمارسه الشعراء لمعايير اللغة، و يعدّ سيبويه من الذين استعملوا مصطلح الاتساع بلفظه أو بأحد مشتقاته إذ يقول: «...و مثلا أجري مجرى هذا في سعة الكلام و الاستخفاف، قوله عزّ وجلّ ﴿بَلْ مَكْرُ اللَّيْلِ وَ النَّهَارِ﴾ فالليل و النهار لا يمكنان و لكنّ المكر فيهما»⁽⁴⁾. و يحصي الناقد مصطفى السعدني الصيغ التي ورد فيها الاتساع عند سيبويه فيقول: «ورد مفهوم التوسع على أربع صيغ صرفية: الاتساع، السعة، أوسع و اتسع»⁽⁵⁾. و يعرف أغلب النقاد الاتساع بأنّه: «كلّ كلام تتسع تأويلاته فتتفاوت العقول فيها لكثرة احتمالاتها»⁽⁶⁾ فهذا التعريف دليل واضح على وعي النقاد القدامى بفكرة تعدّد المدلولات للدال الواحد، أو بعبارة أخرى إمكانية حمل اللفظ الواحد أكثر من معنى، وهذا راجع -حسبهم- إلى اختلاف جمهور القراء أو المتلقّين و مستوياتهم العلمية و المعرفيّة و «يستوجب التوسع تأويلا و تخریجات من جانب المتلقّي، و هذا أمر عوّل عليه النقاد و البلاغيّون العرب كثيرا، و ربطوه بالأثر النفسي الذي يتجلّى من خلال التوسع في استخدام العبارات و

(1) صنعة أبي الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، ص 267.

(2) المرجع نفسه، ص 267.

(3) مصطفى السعدني، العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر، ص 13.

(4) عمر بن عثمان بن قنبر الحارثي أبو بشر سيبويه، الكتاب، ج 01، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1408هـ - 1988م، ط 03، ص 176.

(5) مصطفى السعدني، العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر، ص 15.

(6) أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية و تطورها، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1994، ط 01، ص 41.

الأساليب التي لا تنكشف أبعادها إلا بعد مصاولة و معاودة»⁽¹⁾؛ فالتوسع بذلك يفتح الباب واسعاً أمام القارئ و تأويلاته، هذه التأويلات التي لا تستبين إلا بعد ملاحظة و غوص في البنية العميقة للنص الأدبي عامة و الشعري خاصة، لأنّ اللغة الشعرية في الغالب تتمنّع عن البوح بالمعاني المستترة خلف التراكيب و الصيغ الجمالية للغة. و نجد في الكتب النقدية والبلاغية القديمة، مصطلحاً آخر يحمل مفهوم الانزياح، و هو مصطلح "الغرابة" فقد أورده الجاحظ في مقام حديثه عن الأثر الذي تضفيه الغرابة في الصيغ اللغوية من إدهاش و مفاجأة و لمسة جمالية، إذ يقول: « لأنّ الشيء من غير معدنه أغرب، و كلّما كان أغرب كان أبعد في الوهم، و كلّما كان أبعد في الوهم كان أطرف و كلّما كان أطرف كان أعجب، و كلّما كان أعجب كان أبعد»⁽²⁾؛ فالجاحظ يؤكّد في هذا المقام على جمالية الابتعاد عن الاستعمال المتداول الشائع في التواصل اليومي، فالغرابة عنده هي كسر لتوقع المتلقي و هذا ما يزيد في ألق الإبداع.

و نرى أنّ ما جاء به الجاحظ في هذا الصدد يتوافق مع ما جاء به حازم القرطاجي في معرض تمييزه جيّد الشعر من رديئة، فيقول: « فأفضل الشعر ما قامت غرابته، وأردأ الشعر ما كان خليئاً من الغرابة»⁽³⁾؛ فالغرابة عند الجرجاني، هي معيار جودة الشعر، و هي تحصيل حاصل للتشكيل اللغوي الجديد المنزاح عن القوالب القديمة التي يستعملها الشعراء.

أمّا مصطلح " الالتفات"، فيرى الدارس مسعود بودوخة: « أنّه من بين المصطلحات التي تتصل بمفهوم الانزياح، و الأكثر حظاً من التداول و التنظير لدى البلاغيين... كما أنّ كثيراً منهم عرضوا إلى السرّ البلاغي و الجمالي لهذه الظاهرة»⁽⁴⁾، حيث يرون أنّ الالتفات هو: « العدول من أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر

(1) موسى سامح رابعة، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها، ص 48.

(2) أبو عثمان الجاحظ، البيان و التبيين، تح: السندوي، (1345هـ - 1926 م)، ط التجارية، أخذنا عن: موسى سامح رابعة، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها، ص 49.

(3) حازم القرطاجي، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1981، ص 72.

(4) مسعود بودوخة، الأسلوبية و البلاغة العربية، مقارنة جمالية، بين الحكمة للنشر و التوزيع، الجزائر، 2015م، ط01، ص 109.

مخالف للأول»⁽¹⁾، وهو حسب ابن المعتز: « انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، و عن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك، و من الالتفات الانصراف من معنى يكون فيه إلى معنى آخر»⁽²⁾.
 و قد عرف الالتفات أخذًا و ردًا بين النقاد و البلاغيين، فمن جهة نجد منهم من اعتبره مقابلًا للاعتراض كابن رشيقي القيرواني، الذي صرح في كتابه العمدة بأن: « الالتفات هو الاعتراض عند قوم»⁽³⁾، و من جهة أخرى نجده يتأرجح بين التضييق و التوسيع، « فهناك من البلاغيين من قصرُوا ظاهرة الالتفات على المخالفة بين الضمائر، فيما حاول بعضهم توسيع المفهوم على غرار ابن الأثير و العلوي و غيرهما»⁽⁴⁾.
 و مصطلح "التغيير" من المصطلحات التي أخذت مساحة كبيرة في الكتابات البلاغية و النقدية، و قد شاع بدرجة أكبر عند الفلاسفة المسلمين و من ذلك قول ابن رشد: « و القول إنما يكون مختلفًا، أي مغيرًا عن القول الحقيقي من حيث توضع الأسماء متوافقة في الموازنة و المقدار و بالأسماء الغريبة، و بغير ذلك من أنواع التغيير و قد يستدل على أنّ القول الشعري هو المتغير، أنه إذا غير القول الحقيقي سمي شعرًا أو قولًا شعريًا»⁽⁵⁾، و هذا تصريح مباشر من قبل ابن رشد، بأنّ الشعر انزياح عن ما هو حقيقي عادي، و أنّ القول الشعري هو قول مختلف مميّز عن غيره من الأقوال من خلال نسيجه اللغوي الغريب، و يحدّد ابن رشد أهمّ الطرق التي تحدث التغيير فيقول: «و التغييرات تكون بالموازنة و الموافقة و الإبدال و التشبيه، و بالجملة بإخراج القول غير مخرج العادة»⁽⁶⁾.
 وهذا جوهر الانزياح الذي هو خروج عن المؤلف و الاستعمال العادي للغة.

(1) مسعود بودوخة، الأسلوبية و البلاغة العربية، ص 110 .

(2) محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لوجمان، 1994، ط 01، ص 276.

(3) أبو علي أبو حسن بن رشيقي القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر و آدابه، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، 1401هـ، 1981م، ط 05، ص 35.

(4) مسعود بودوخة، الأسلوبية و البلاغة العربية، ص 110.

(5) موسى سامح رابعة، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها، ص 50.

(6) ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طالس في الشعر، تح: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973، ص 243، أخذًا عن: موسى سامح رابعة، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها، ص 50.

إنّ ما يدلّ عليه استعمال النقاد و البلاغيين و الفلاسفة القدامى لهذه المصطلحات، هو وعيهم و استيعابهم لظاهرة خروج اللغة الشعرية عن الاستعمال العادي وكسرها لمعايير اللغة، و لنا أن نجد هذا الوعي يتجلّى-من ناحية أخرى- من خلال تميّزهم بين الشعر و النثر، و بين الحقيقة و المجاز، و كذا بين الضرورة و الجواز، فما جوهر الاختلاف بين هذه الثنائيات؟ و ما علاقته بالانزياح؟.

هذه التساؤلات و أخرى سنجيب عنها فيما سيأتي ونتطرّق لهذه الثنائيات بشيء من التفصيل.

2-1-1- التمييز بين الشعر و النثر:

تعدّ قضية الشعر و النثر من أبرز القضايا التي شغلت النقاد القدامى، خاصّة من باب التمييز و المفاضلة بين هذين الجنسيتين الأدبيين، فقد تعدّدت مفاهيم هذين المصطلحين و تباينت، و ذلك لاختلاف النقاد و ثقافتهم و مرجعياتهم، و لعلّ من أوائل تعريفات الشعر و أشهرها، تعريف قدامة بن جعفر (ت 337هـ) بأنّه: «كلام موزون مقفى يدلّ على معنى»⁽¹⁾، فكأنّه من خلال ذلك يضع جملة من القواعد و المعايير التي إذا توقّرت في الكلام عدّ بذلك شعرا، فبنية الشعر عنده «إنّما هي التّسجيع و التّفقيه، فكلّما كان الشعر أكثر اشتمالا عليها كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له من مذهب النثر»⁽²⁾، فالوزن و القافية و الدلالة هي عناصر جوهرية لتمييز الشعر عن النثر، وقد اقتفى أثره في ذلك كثير من النقاد و منهم ابن رشيق القيرواني (390هـ- ت 456هـ) حيث يقول: «الشعر يقوم بعد النية على أربعة أشياء وهي اللفظ و الوزن و القافية، فهذا هو حدّ الشعر لأنّ من الكلام موزونا مقفى، و ليس بشعر لعدم القصد والنية، كأشياء اتّزنت في القرآن، و من كلام النبيّ صلى الله عليه و سلّم، و غير ذلك ممّا يطلق عليه أنّه شعر»⁽³⁾.

(1) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، طبعة المليجية، القاهرة، مصر 1252 هـ، 1934 م، ص 15، أخذنا عن: عثمان مواني، في نظرية الأدب، من

قضايا الشعر و النثر في النقد العربي القديم، ج1، دار المعرفة الجامعية للطبع و النشر و التوزيع، الإسكندرية، مصر، ص 20،

(2) عثمان مواني، في نظرية الأدب، ص 21.

(3) أبو علي أبو الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة، ص 12.

و يعلّق الناقد عثمان موابي على هذا القول بأنّ ابن رشيق القيرواني « لم يزد على ما جاء به قدامة بن جعفر إلاّ توقّر شرط النّية، و هو مدفوع إلى ذلك بشيء من التحرّج الدّيني لأنّ من القرآن الكريم وبعض الأحاديث النبوية ما توقّر على الوزن و القافية، و لا يعدّ شعراً لأنّ نيّة القائل لم تكن موجّهة نحو الشّعْر »⁽¹⁾.

لقد اتّفق أغلب النّقاد و البلاغيّين على علوّ منزلة الشّعْر و سحر لغته بالمقارنة مع النّثر، و على رأسهم ابن رشيق القيرواني، الذي يصرّح أنّ: « كل منظوم أحسن من كل منشور من جنسه في معترف العادة... و أعظم قدرًا و منزلة »⁽²⁾، و لعلّ هذا الإعلاء من قدر الشّعْر و منزلته، إضافة إلى مبلغ تأثيره في النّفس راجع إلى كونه ديوان العرب، و حامل حضارتهم و تاريخهم و حافظ لغتهم، و هذا ما يؤكّده أبو هلال العسكري من خلال قوله: « كانت ألفاظ اللّغة تُؤخذ جزها و فصيحها وفحلها و غريبها من الشّعْر »⁽³⁾، و هذا دليل جديد أنّ الشّعْر ذخيرة معرفيّة و لغويّة و جماليّة، و بنك لغوي يستخدم من الصّيغ و التّراكيب ما لا يستخدمه جنس من الأجناس الأدبيّة العربيّة، لأنّه الجنس الوحيد الذي تسمو به اللّغة عمّا هو متداول بين الألسن و يولّد نوعا من الدهشة لدى المتلقّي.

إنّ مفهوم الشّعْر عند الفلاسفة المسلمين، يتميّز بنوع من الاختلاف، من جهة و من النّضج و مقارنته للمفاهيم الحديثة من جهة أخرى، فقد ارتبط بما جاء به أرسطو في تعريف الشّعْر على أنّه « محاكاة و ضرب من التّخييل »⁽⁴⁾، فنجد ابن خلدون يعرف الشّعْر بطريقة تنمّ عن إيمانه بخصوصية الشّعْر، إذ يقول: « الشّعْر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة و الأوصاف، المفصّلة بأجزاء متّفقة في الوزن و الروي، مستقلّ كلّ جزء منها في غرضه و مقصده عمّا قبله و ما بعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به »⁽⁵⁾. فابن خلدون من خلال هذا

(1) عثمان موابي، في نظرية الأدب، ص 21-22.

(2) أبو علي أبو الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة، ص 23.

(3) عثمان موابي، في نظرية الأدب، ص 23.

(4) شفيع السيد، فن القول بين البلاغة العربيّة و أرسطو، دار غريب للطباعة و النّشر و التّوزيع، القاهرة، مصر، 2006، ط 1، ص 234.

(5) ابن خلدون، المقدمة، دار إحياء التراث، بيروت، ط 04، ص 526-527، أخذاً عن: أحمد أحمد بدوي، أسس النّقد الأبي عند العرب، دار

نحضة مصر للطباعة و النّشر و التّوزيع، مصر، سبتمبر، 1996م، ص 117.

التعريف يحدّد معايير الشّعر و قوانينه التي تحكمه، فأورد في ذلك أنّ بناء الشّعر يقوم على الاستعارة و الأوصاف، فلاستعارة و الأوصاف أي التشبيهات و الكنايات و غير ذلك، هي جنس من التّصوير ينزاح التّعبير فيه من اللّغة اليومية إلى اللّغة الجمالية الرّاقية. و إذا عرّجنا على ابن سينا فقد « وصف الشّعر بأنّه كلام محيّل لذلك يرى أنّ سبيله إلى التّخييل هي المحاكاة، بمعنى التّمثيل و التّشبيه فمجال الشاعر -حسبه- هو النّفس و ليس العقل، وعمله فيها هو التّأثير»⁽¹⁾.

فلاحتكاك بما جاء به التّقاد اليونانيّون القدامى شكّل هذه الرّؤية الجديدة في مفهوم الشّعر.

وقد ميّز النّقاد جيّد الشّعر من رديئة من خلال اللّغة المستعملة فنجد حازم القرطاجيّ يقول في ذلك: « و أردأ الشّعر ما كان قبيح المحاكاة و الهيئة، واضح الكذب خليّاً من الغرابة... لأنّ ما كان بهذه الصّفة من الكلام لا تتأثّر النّفس بمقتضاه لأنّه قبح الحياة يحوّل بين الكلام وتمكّنه من القلب»⁽²⁾؛ و من هذا المنطلق فإنّ حازم القرطاجيّ يرى أنّ لغة الشّعر لغة فنيّة راقية وهي التي تكسبه الجودة و بليغ التّأثير في النّفوس و أنّ الرديء من الشّعر ما كان واضح الكذب، أي أنّ الشّاعر لا يتقن إضمار الكذب من خلال إخفائه خلف اللّغة، و كذا استعمال مبدأ الغرابة الذي يقوم على خلق تراكيب لغويّة جديدة، تثير في النّفس نوعاً من الغموض المحبّب الذي يتطلّب من السّامع أو القارئ جهداً لبلوغ مقصد الشّاعر لأنّ لغة الشّعر ليست لغة تواصل عادية.

و يعدّ أبو هلال العسكري الشّعر الخالي من الغرابة المنكشف المعنى عديم الأثر و قد صرّح بذلك قائلاً: « ما كان لفظه سهلاً و معناه مكشوفاً بيّناً فهو في جملة الرّديء المردود »⁽³⁾.

الشّاعر الفحل وفق ما تقدّم هو: « من لا يسمي و يفصح بالمعاني إلّا بعد ملاحظة فيكّي و يستعير و يلمح و يوحي و يرمز»⁽⁴⁾، و هذه من سمات الخروج عن مألوفيّة الكلام في وظيفته التّواصلية المثالية، فالشّعر

(1) أحمد أحمد بدوي، أسس التّقاد الأبي عند العرب ، ص 22.

(2) حازم القرطاجيّ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 72.

(3) أبو هلال العسكري، الصناعتين، الكتابة و الشعر ، تح: مفيد قميحة ، دار الكتب العلميّة، بيروت، 1401هـ ، ص 249 ،أخذاً عن: أحمد

المعتوق، اللّغة العليا، دراسات نقدية في لغة الشّعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب ، 2006 ، ط 01 ، ص 123 .

(4) المرجع نفسه، ص 124.

ارتقاء باللّغة يفتح الأفق للتأويلات، و بذلك تكون حقيقة الشّعر، كما يقول قدامة بن جعفر: « أنّ كلّ شاعر إذا أتى بما يخرج عن الموجود و يدخل في باب المعدم، فإنّه يذهب إلى تصييره مثلاً، و يريد بلوغ غاية النّعت، و هذا هو المذهب المفضّل و ما ذهب إليه أهل الفهم بالشّعر و الشعراء قديماً»⁽¹⁾، وهذا إقرار مباشر أنّ معيار الشّعر الحقّ هو التّفرد و الخروج عمّا هو متداول بحيث تصير لغة الشّعر لغة مثالية فنيّة.

و مجمل القول أنّ التّمييز بين الشّعر و النثر لدى النّقاد القدامى يحيل بطريقة أو بأخرى إلى استيعابهم لفكرة انزياحية اللّغة الشّعريّة عن اللّغة العادية بما تركه من أثر في النفوس، وما تولّده من دهشة و استغراب من جهة، و لكسرها لمعايير اللّغة وقوانينها من جهة أخرى.

2-1-2- التّمييز بين الحقيقة و المجاز:

تقوم البلاغة في لسان العرب في معظم فنونها و خاصة الشّعر منها، على المجاز فالشّاعر يتّخذ منه وسيلة للتّوسع، و الانطلاق باللّغة إلى عالم التّواصل الجمالي الرّوحي و التّفاعل الشّعوري، فهو يشعر بما لا يشعر به غيره - على حدّ قول اللغويين العرب- و يخترق ما لا يخترق غيره، فقد يبالغ في استعمال المجاز، لينحرف به عن نظام اللّغة المألوفة، و بذلك يكون المجاز أبلغ من الحقيقة، لأنّه يفحّم المعنى و يثريه، و يعمّق به تأثير المتلقّي فيأسر الألباب و يطرب العقول، و هذا ما يؤكّده عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) فيقول: « التّعبير بالحقيقة يفيد العلم، و التّعبير بلوازم الشّيء الذي هو المجاز، لا يفيد العلم بالتّمام، فيحصل دغدغة نفسانية، فكان المجاز أطف و أبلغ من الحقيقة»⁽²⁾؛ لقد أشار الجرجاني في معرض قوله إلى نقطة هامة في التّمييز بين الحقيقة و المجاز، وذلك في ما يخصّ حضور كلّ واحد منهما، فالحقيقة تفيد العلم، بمعنى أنّ العلم هو الأقرب إلى المنطق، لأنّه يعالج مسائل واقعيّة تستدعي منه استخدام لغة تقريرية، أمّا المجاز فيفيد الأدب، لأنّه يرنو إلى تحقيق الجمالية، و تحرير الخيال بتجاوز المنطقيّة ما يستدعي لغة شعريّة، وهكذا تكون وظيفة المجاز إثارة المتلقّي إضافة إلى مخالفة قانون المرجعية المنطقيّة، و مبدأ العلاقات اللّغوية المتعارف عليها، و هذا ما يصرّح به الجرجاني من خلال قوله:

(1) أحمد المعتوق، اللّغة العليا، ص 134.

(2) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1404هـ، 1984 م، ص 55.

« فالتجاوز و العدول باللفظ عمّا يوجبه أصل اللّغة، وصف بأنّه مجاز على معنى أنّهم جازوا به موضعه الأصلي، أو جاز مكانه الذي وضع فيه أولاً»⁽¹⁾؛ و التّجاوز و العدول الذي يعبر عنه الجرجاني بالمجاز لا ينحصر في الكلمة المفردة، بل يتعدّها إلى الجمل و التّراكيب اللّغوية.

أمّا ضياء الدين ابن الأثير (ت 637هـ) فيعرّف المجاز بطريقة مبسّطة فيقول: « وأمّا المجاز فهو ما أريد به غير المعنى الموضوع له في أصل اللّغة، وهو مأخوذ من جاز هذا الموضع إلى هذا الموضع، إذا تحطّاه إليه»⁽²⁾ فالمفهوم اللّغوي للمجاز هو الانتقال من موضع إلى آخر- و هذا جوهر المجاز- حيث ينقل المتلقّي من حقيقة التّركيب اللّغوي أو الاستعمال العادي للّغة إلى تركيب لغوي جديد، يخرج عن المألوف و يولّد فيه الشّعور بالدهشة والمفاجأة.

يعرض ابن قتيبة صور المجاز ومظاهره فيقول: « للعرب المجازات، ومعناها طرق القول و ماآخذه، فمنها الاستعارة و التّمثيل و القلب، و التّفديم و التأخير، و الحذف و التّكرار، والإخفاء و الإظهار، و التّعريض والإفصاح، و الكناية و الإيضاح، و مخاطبة الواحد مخاطبة الجمع، و مخاطبة الجمع خطاب الواحد، و الواحد خطاب الاثنين، و القصد بلفظ الخصوص العموم، و بلفظ العموم لمعنى الخصوص»⁽³⁾؛ و هذه المظاهر و الصور شاطره فيها البديعيّون، فالجواز عندهم « عبارة عن تجوّز الحقيقة، بحيث يأتي تعبير، يأتي المتطلّع إلى اسم موضوع لمعنى فيخصّصه، إمّا أن يجعله مفرداً بعد أن كان مركّباً، أو غير ذلك من وجوه الاختصاص»⁽⁴⁾.

بالرّغم من اختلاف البلاغيّين في تعريف المجاز من حيث العبارة من جهة، و من حيث مظهره وصوره من جهة أخرى، إلّا أنّهم يجمعون على فكرة واحدة، هي أنّ المجاز يعمل على تصعيد المعاني و الارتقاء بها من عالمها

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ص 342.

(2) ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، ج 01، تح: أحمد الحوفي و بدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، 1962م، ص 85.

(3) عبد الله بن مسلم ابن قتيبة، الشّعور و الشّعراء، تح: أحمد محمد شاكر، سلسلة ذخائر العرب، دار المعارف، القاهرة، 1364هـ، 1982م، ص 37، أخذاً عن: محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، ص 67.

(4) أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية و تطوّرها، ص 591.

المحدود، إلى عالمها الإيحائي اللامتناهي، و هذه الفكرة تتفق مع مفهوم الانزياح في كونهما يحدثان المفاجأة للمتلقّي و يخالفان منطق اللّغة المألوفة، و التّحرّر من الارتباطات المعيارية للّغة.

إنّ حديثنا عن المجاز و مفهومه، يميلنا بالضرورة إلى الحديث عن الحقيقة، و من ذلك يعرف فخر الدين الرّازي (ت 606هـ) الحقيقة بأنّها: « كلّ كلمة أريد بها ما وقعت له في وضع واضح وقوعاً لا يستند فيه إلى غيره، كالأسد للبهيمة المخصوصة، و المجاز كل كلمة أريد بها غيرها وقعت له، في وضع واضحها لملاحظة بين الثاني و الأوّل»⁽¹⁾.

أمّا ابن جيّ فيعرف الحقيقة و المجاز، و يقيم بينهما علاقة ضديّة، و يبيّن أبرز صفات المجاز و معانيه فيقول: « الحقيقة ما أقرّ في الاستعمال على أصل وضعه في اللّغة، و المجاز ما كان بضدّ ذلك، و إنّما يقع المجاز و يعدل إليه عن الحقيقة البتة»⁽²⁾؛ فالحقيقة من هذا المنطق هي المتصوّر المعياري أو المثالي، و المجاز هو الاستعمال المنزاح عن اللّغة العادية، فابن جيّ يصرّح بالعلاقة الواضحة بين العدول و المجاز.

و لقد أقرّ البلاغيّون بسبق الحقيقة على المجاز، فبذلك تمثل الحقيقة الأصل، فيما يمثل المجاز الفرع، و في هذا الصّدّد يقول ابن الأثير: « و اعلم أنّ كلّ مجاز له حقيقة، لأنّه لم يصح أن يطلق عليه اسم المجاز، إلّا لنقله عن حقيقة موضوعة له (...) و إذا كان كلّ مجاز لا بدّ له من حقيقة نقل إلى حالته المجازية، فكذلك ليس من ضرورة كل حقيقة أن يكون لها مجاز»⁽³⁾، فالعلاقة بين الحقيقة و المجاز هي علاقة عموم و خصوص، فالجواز يشمل الحقيقة لأنّه ينطلق منها، فهي بمثابة القاعدة التي يقيس عليها، و الحقيقة لا يشترط أن يكون لها مجاز في كلّ الأحوال، فلكلّ مجاز حقيقة و ليس لكلّ حقيقة مجاز.

مجمّل القول أنّ ظاهرة انزياح اللّغة عن أصلها الحقيقي في الموروث البلاغي، يتجلّى من خلال أسلوب المجاز و ذلك « لقدرتة على إحداث الأثر في النّفس عن طريق التّخييل و التّصوير، و هي مسافة تفرض على المتلقّي و السّامع أشكالاً من التّأويل و التأمّل، و طبيعي أن يكون المجاز قرين البلاغة، و من ثمة له فضل السّبق في

⁽¹⁾ فخر الدين الرّازي، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تح: بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1985م، ص ص 173-174.

⁽²⁾ صنعة أبي الفتح عثمان ابن جيّ، الخصائص، ص 42.

⁽³⁾ ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر، ص 74.

احتضان لغة الشعر»⁽¹⁾، فالجواز يصنع من لغة الشعر لغة راقية، و يفسح المجال أمام المبدع للابتكار و الخلق و منه تحقيق الجمال و الشعرية.

2-1-3- التمييز بين الضرورة و الجواز:

لا يخفى على أحد المكانة الرفيعة التي كان يحظى بها الشعر لدى العرب، فالشعر ديوانهم و حامل تاريخهم و مآثرهم، و ما يمكن الاتفاق عليه أنّ للشعر لغة خاصة، تمتاز بسمات معينة، تجعلها تختلف عن لغة النثر، و قد استعرضنا فيما سبق أهمّ الفروق التي أقامها البلاغيون و النقاد القدامى، بين الشعر و النثر و التي تتمحور أساسا حول فكرة الوزن و القافية، فإذا كانت البنية الإيقاعية هي المميّز بين الشعر والنثر، فإنّ ما يسمّى بالضرورة الشعرية تعدّ مظهرا من مظاهر لغة الشعر و سماته البارزة، و التي لقيت من اهتمام البلاغيين و العروضيين و النحاة، ما لقيته بمقابل ذلك من جدل، بين موافق و معارض لهذه الفكرة.

ولقد أجاز علماء اللغة العرب للشاعر ما لم يجيزوا لغيره من ارتكاب ما أسماه بالضرورات، و من التصرف في اللغة بما لا يسمح لسواه من أصحابها، فالشعراء كما يقول جلال الدين السيوطي (ت 911هـ): « أمراء الكلام يقصرون الممدود، و يمدّون المقصور، و يقدّمون و يؤخّرون، و يؤمّنون و يشيرون، و لهم أكثر من ذلك»⁽²⁾. فقد حظي الشاعر بالتفرد في المعاملة، باعتبار لغته لغة مختلفة عن اللغة العادية، فقد أتاحوا له أن يأتي في شعره بما يستنكر أن يأتي في النثر من ألفاظ و استعمالاتها و تراكيبها، و هذا ما صرح به ابن الأثير (ت 637هـ) معتبرا ذلك قاعدة عامة للتمييز بين النثر و الشعر، حيث قال: « فاعلم أنّ كلّ ما يسوغ استعماله في الكلام المنثور من الألفاظ يسوغ استعماله في الكلام المنظوم، و ليس كلّ ما يسوغ استعماله في الكلام المنظوم يسوغ استعماله في الكلام المنثور»⁽³⁾.

(1) خيرة حمرة العين، شعرية الإنزياح، دراسة في جمال العدول، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية للنشر و التوزيع، أربد، الأردن، 2011 م، ط

01، ص 14.

(2) جلال الدين السيوطي، المزهري في علوم اللغة و أنواعها، ج 1، تح: أبو الفضل إبراهيم و آخرون، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ص 471،

أخذا عن: أحمد محمد المعتوق، اللغة العليا، ص 37.

(3) ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر، ص 239.

و قد كان الخليل أحمد الفراهيدي من بين الذين أسهبوا في الحديث عن الشعراء و قدرتهم و تفوقهم في الكلام، فاعتبرهم بذلك هو الآخر « أمراء الكلام يصرفونه أثنى شأؤوا، و يجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى و تقييده، و مدّ المقصور و قصر الممدود، و الجمع بين لغاته و التفريق بين صفاته، و استخراج ما كَلَّت الألسن عن وصفه و نعتة، و الأذهان عن فهمه و إيضاحه، فيقربون البعيد، و يبعدون القريب و يحتجّ بهم و لا يحتج عليهم»⁽¹⁾؛ فالضرورة الشعرية بذلك لا تكون رخصة عبور تتيح لصاحبها الإبحار في فضاء الشعر دون قيود، إنّما هي شهادة على تميّز الشاعر وقدرته اللغوية و الفنيّة، فقد كان الخليل بن أحمد الفراهيدي أكثر فهما لحقيقة الضرورة الشعرية ممّن عاصروه، وذلك راجع إلى تضلّعه في اللّغة العربية وتراكيبها، و حسّه الموسيقي الذي طالما ساعده على اكتشاف ما يقع في الشعر من زخافات و علل و غيرها.

أمّا تلميذه سيبويه (180هـ) فمفهوم الضرورة عنده يتجلّى في الباب الذي خصّصه في مؤلّفه " الكتاب"، بعنوان " ما يحتمل الشعر" فيقول: « اعلم أنّه يجوز للشاعر في الشعر ما لا يجوز في الكلام»⁽²⁾، و الملاحظ أنّ سيبويه لم يحدّد مفهوما واضحا للضرورة الشعرية و لم يستعمل هذا المصطلح بصفة صريحة، إنّما كان يكتفي بالتلميح إليه بالمعنى دون التصريح باللفظ، فاستعمل في معرض حديثه عنه عبارات من قبيل: يجوز في الشعر، و ما يحتمل في الشعر، إضافة إلى لفظة اضطر و اضطرار.

تباين مفهوم الضرورة الشعرية عند الخليل و سيبويه عن اللّحن والغلط - على خلاف ما قال به ابن فارس- « لأثما قائمة على ثلاث أسس أو شروط من التّوجيه هي: التّشبه، و العودة إلى الأصل، و التماس وجه من وجوه العلّة و القياس»⁽³⁾، أمّا ابن فارس فلا يكاد يعترف بما أسماه التّحاة بالضرورة، لأنّه يرى أنّ « الضرورة ضرب من الخطأ و مجانبة الصواب، لأنّ الشعراء عنده يخطئون كما يخطئ الناس و يغلطون كما يغلطون حيث

(1) حازم القرطاجيّ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 143.

(2) سيبويه، الكتاب، ص 25، أخذنا عن: عبد الجليل يوسف بدا، الظواهر النحوية و الصرفية في الشعر المتنبّي، نص محمد بربر المكتبة العصرية،

بيروت، لبنان، 2006، ط 01، ص 112.

(3) المرجع نفسه، ص 114.

قال: ما جعل الله الشعراء معصومين يوقون الخطأ والغلط، و لذلك رأى أنّ كلام التّحويين في هذا الباب، إنّما هو ضرب من التّوجيه لخطأ الشعراء و تكلف التّأويلات لأغلاطهم»⁽¹⁾.

إنّ رفض ابن فارس لما يسمّى بالضرورة الشعريّة، بلغ حدّ هجومه على سيبويه حيث قال: « جعل ناس من أهل العربيّة يوجّهون لخطأ الشعراء وجوها، ويتملّحون لذلك تأويلات حتّى وضعوا فيما ذكرناه أبوابا وصنّفوا في ضرورات الشعر كتباً»⁽²⁾، إنّ ما يسمّيه ابن فارس غلطا و خطأ لدى الشعراء في بعض ما يأتون به في أشعارهم، إنّما هو عدم رجوعهم إلى أصل من أصول العربيّة، لكن ما قال به الفراهيدي و سيبويه و غيرهما أكثر أنّ الضرورة الشعريّة مردّها إلى الأصل، و بذلك فليس كلّ ما جاء في الشعر من ضروب المخالفة و الخروج عن الاستعمال اللّغوي ممّا يطلقون عليه اسم الضرورة.

لقد تعدّدت جهات النظر إلى الضرورة الشعريّة بين معارض لها و مؤيّد، كما اختلفت أنواعها و وجوها من دارس إلى آخر، حيث نجد السّيرافي يجعلها في سبعة ضروب حيث يقول: « و ضرورة الشعر على سبعة أوجه و هي: الزّيادة و التّقصان، و الحذف و التّقديم و التّأخير، و الإبدال، و تغيير وجه من الإعراب إلى وجه آخر، على طريق التشبيه و تأنيث المذكّر، و تذكير المؤنث»⁽³⁾.

بينما يجمع الزّمخشري الضرورات الشعريّة في « عشرة أقسام نظمها في بيتين من الشعر يقول فيهما:

ضرورة الشعر عشرة عدّ جملتها	وصل و قطع وتخفيف و تشديد
مدّ و قصر و إسكان و تحركة	ومنع و صرف، و صرف تمّ تعديداً» ⁽⁴⁾

(1) إبراهيم السيد، الأسلوبية و الظاهرة الشعرية، مدخل إلى البحث في ضرورة الشعر، مركز الحضارة العربيّة للنشر، مصر، 2007، ط04، ص 75.

(2) المرجع نفسه، ص 76.

(3) أبو سعيد السّيرافي ضرورة الشعر، تح: رمضان عبد التّواب، دار النهضة العربيّة بيروت، 1405هـ-1985م، ص 38، أخذنا عن مصطفى

السعدني، العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر، ص 84.

(4) جار الله محمود بن عمر الزّمخشري، أساس البلاغة، تح: عبد الرحيم محمود، دار إحياء المعاجم العربيّة، القاهرة، 1372هـ-1953م، ص 45.

أخذنا عن: مصطفى السعدني، العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر، ص 85.

ما يلفت الانتباه في هذا المقام، أنّ هذه الظواهر تسهم في منح التّركيب اللّغوي الشّعري طابعا انزياحيا عن التّركيب النّثري، و لا شك أنّ اللّغة الشّعريّة هي ظاهرة متميّزة، تثير المتلقّي و تشجّعه على البحث في البنية العميقة للتّصوّل لحلّ مغاليتها، فالبحث في اللّغة الشّعريّة هو البحث بالدرجة الأولى في الانزياح الحاصل على مستوى هذه اللّغة.

2 - 2: ظاهرة الانزياح في الدّراسات العربيّة الحديثة :

لا يخفى على أحد الدور الكبير الذي لعبته الدراسات الأسلوبية في الكشف عن أدبيّة التّصوّل وخاصة فيما يتعلّق بظاهرة الانزياح، التي تعدّ جوهر البحث الأسلوبي و أهمّ مباحثه، باعتبار أنّ الانزياح هو ما يمنح الطّابع الجمالي للإبداع، و هو في مفهومه العامّ الخروج أو الانحراف عن اللّغة المعياريّة أو بصيغة أخرى، هو خرق القواعد النّحوية و الانتقال بالكلام من مستواه العادي الوظيفي الذي يدير الحركة التواصلية، إلى مستواه الفنّي الجمالي الذي يحدث هزة جمالية تثير المتلقّي.

إنّ الانزياح - و هو موضوع بحثنا - ظاهرة أساسية في تشكيل جماليات التّصوّل الأدبيّة، و تنأى عمّا هو مبتذل و متداول، و قد كان لهذه الظّاهرة جذورها الضّاربة في عمق الموروث النّقدي و البلاغي العربي، و هذا دليل واضح على استيعاب العرب لفكرة " جمالية الخروج عن المألوف في الصّيغ و التعبيرات"، و ما يثيره من غرابة محبّبة، رغم افتقارهم للمصطلح الحديث و الأطر المنهجية للظاهرة.

أمّا في العصر الحديث، فقد لقيت هذه الظّاهرة اهتماما كبيرا من قِبَل المشتغلين في حقل الدّرس الأسلوبي، حيث أُفردت لها مباحث و كتب كاملة، و حُصّصت لها مقالات في المجلّات الأدبية، و سنحاول من خلال هذا البحث تقصي أهمّ الدّارسين العرب الذين تناولوا هذا الظاهرة، و لعلّ من أهمهم "عبد السلام المسدي" من خلال كتابه: "الأسلوبية و الأسلوب"، و الذي يعرض فيه قضايا مهمّة فيما يخصّ الأسلوب بصفة عامة و الانزياح بصفة خاصة.

يصرّح عبد السلام المسدي في كتابه أنّ « جلّ التيارات التي تعتمد الخطاب أُسّاً تعريفياً للأسلوب تنصبّ في مقياس نظيري هو بمثابة العامل المشترك الموحد بينها، و يتمثل في مفهوم الانزياح L'écart»⁽¹⁾، فالانزياح عنصر تشترك فيه الدراسات الأسلوبية في الغالب وهو إجراء لا مناص منه أثناء تحليل النصوص الأدبية. و يضيف قائلاً في نفس السياق: « لا تصوّر انزياحاً إلاّ عن شيء ما، و هذا المسبار الأصلي الذي يقع عنه الخروج، و إليه ينسب الانزياح، و هو في ذاته متصوّر نسبي تذبذب الفكر اللساني في تحديده، و بلورة مصطلحه فكلّ يسميه في ركن منظور خاص»⁽²⁾، فالانزياح -حسب المسدي- يحدّث بالنسبة إلى قاعدة أو معيار محدّد، و يمثّل هذا المعيار أصل حدوث الظاهرة لأنّ الانزياح في آخر المطاف ينسب إليه.

و يشير المسديّ في معرض حديثه إلى نقطة هامة تتجسّد في أنّ إشكالية المصطلح، لم تطل الانزياح على سبيل القصر بل طالت المعيار أو القاعدة على حدّ سواء، حيث عرض مجموعة من المصطلحات التي تحمل مفهوم المعيار أو الواقع الأصل مرفقة بصاحب المصطلح، كما أحصى المصطلحات التي وضعت إزاء مفهوم الانزياح وترجمتها العربية و ذكر مرجعيّتها أي اسم صاحبها أو الجماعة المتبنية لهذه المصطلحات - كما سبق الذكر - و قد اعتمد كثير من النقاد العرب في العصر الحديث على هذه المصطلحات، و يقرّ عبد السلام المسدي أنّ مصطلح الانزياح مصطلح « عسير الترجمة لأنّه غير مستقرّ في متصوّره، لذلك لم يرض به كثير من رواد اللسانيات و الأسلوبية فوضعوا مصطلحات بديلة عنه»⁽³⁾.

يكتسب الانزياح أهميّة بالغة في حقل الدراسات الأسلوبية، وهذا ما يؤكّده المسدي بقوله أنّ: « مفهوم الانزياح أكسب الأسلوبية ثراء في التحليل إذ تتعامل المقاييس الاختيارية و التوزيعية على مبدئه فتتكاثف السمات الأسلوبية»⁽⁴⁾.

(1) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 97.

(2) المرجع نفسه، ص 98.

(3) المرجع نفسه، ص 106.

(4) المرجع نفسه، 125.

و قد ربط المسدي مفهوم الانزياح بالأسلوب و اللّغة، إذ يقول: « إنّ مدلول الأسلوب ينحصر في تفجّر الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللّغة، بخروجها عن عالمها الافتراضي إلى حيّز الوجود اللّغوي، فالأسلوب هو الاستعمال ذاته، فكأنّ اللّغة شحنات معزولة، و الأسلوب هو إدخال بعضها في تفاعل مع البعض الآخر كما لو كان ذلك في مخبر كيماوي»⁽¹⁾؛ و يتّضح لنا من خلال هذا القول أنّ المسدي يرى في اللّغة إمكانات وطاقات كامنة و الانزياح على مستواها يكون باستغلال المنجز لهذه الطاقات أي التعبير عنها بلغة أخرى هي أنسب من الأولى.

كما لا يفصل المسدي بين الانزياح و اللّسانيات من خلال اعتماد ثنائية الاختيار و التّوزيع على مستوى اللّغة و هو ما أقرّه اللسانيون في نظره بأنّ « طاقة التعبير و بها تُحدّد اللّغة المزدوجة في ذاتها، فمنها جدول تصريحي، و منها جدول إيحائي، فأما الأوّل فيستمدّ قدرته الإخبارية من الدلالات الدّاتية من مجموع الرّصيد اللّغوي، و أمّا الثّاني فيستمدّها من الدلالات السّياقية التي تحملها اللّغة بكثافات متنوعة»⁽²⁾؛ أي أنّ اللّغة تكتسي بذلك طابعين: طابع تصريحي إخباري تواصلية، و طابع إيحائي إنشائي جمالي.

و يستطرد المسدي في حديثه عن أهمّ أقطاب الأسلوبية و نظرتهم إلى مفهوم الانزياح، التي اختلفت من ناقد إلى آخر، لكنّهم أجمعوا على أنّ الانزياح هو ما يكسب اللّغة جمالية تثير المتلقّي و تشدّ انتباهه، فقيمة الانزياح في تحديد نظرية الأسلوب - حسبه - : « تكمن في أنّه يرمز إلى صراع قارّ بين اللّغة و الإنسان... و ما الانزياح عندئذ سوى احتيال الإنسان على اللّغة و على نفسه لسدّ قصوره و قصورها معا»⁽³⁾؛ و من ذلك فالإنسان يستعمل حيلة الانزياح لأنّه عاجز على استيعاب اللّغة بكليّتها من جهة، و اللّغة نفسها تشي بنوع من القصور في تحقيق متطلبات الإنسان و ما يرغب في التّعبير عنه و نقله من جهة أخرى، و لكن ليس كلّ انزياح هو انتهاك اللّغة و احتيال عليها أو عجز من قبل المبدع، فالانزياح هو الذي يكسب اللّغة قالباً فنياً جميلاً و يخرج بها من بوثة القانون و القاعدة.

(1) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 222.

(2) عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص 76.

(3) المرجع نفسه، ص 124.

و عليه يمكن القول أنّ عبد السلام المسدي من خلال تحليله لظاهرة الانزياح، قد اعتمد على المرجعية الغربية في تقديم مفهوم الانزياح، وكذا الاطلاع على المراجع الأجنبية، وأن عمله المطروح في هذا المجال يعدّ مرجعا هامًا للمشتغلين في مجال الدراسات الأسلوبية.

و من التّقاد العرب الذين تطرّقوا إلى الانزياح في دراساتهم و بحوثهم نجد "صلاح فضل"، الذي اختار مصطلح الانحراف بديلا للانزياح، و يعرفه على أنّه « الانتقال المفاجئ للمعنى »⁽¹⁾، هذا الانتقال يصنعه خرق التراكيب اللغوية المعتادة، حيث ينتقل المعنى من أصله إلى معنى آخر يثير في أغلب الأحيان الشّعور بالدهشة و الاستغراب.

و على هذا الأساس يرى صلاح فضل أنّ الأسلوب بصفة عامّة: « هو انحراف عن قاعدة الاستخدام التي يجريها مؤلف معيّن على التّصورات التّحوية و البلاغية السائدة في عصره »⁽²⁾، فهو بذلك يصف الأسلوب بأنّه " علم الانحرافات"، و أنّ دراسة النّصوص من الناحية الأسلوبية تتمحور أساسا على رصد الانحرافات المرتكبة على مستوى الدّوال اللغوية المختلفة و تركيبها.

و يُقرّ صلاح فضل أنّه: « من الصّعوبة تحديد كلّ من القاعدة و الانحراف بالدّقة العلمية المنشودة »⁽³⁾ لأنّهما في الغالب مفهومان فضفاضان، و يختلف تعريفهما من دارس إلى آخر، غير أنّه يشترط حدوث توتّر في الخطاب لكي نعتبره أسلوبا معيّنًا بأنّه انحراف حيث يقول: « لكي يكون هناك انحراف لا بد أن يقوم توتّر في الخطاب أو تباعد بين الوحدات الدلالية »⁽⁴⁾؛ هذا التوتّر الذي ينتقل من التراكيب اللّغوية إلى المعنى، و من المعنى إلى المتلقي الذي يشعر بهزّة جمالية تشدّ انتباهه، و ينبّه فضل في هذا المقام أنّ « هناك بعض الانحرافات لا يترتّب

(1) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، 1419 هـ، 1998 م، ط 01، ص 377.

(2) صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، دار الشروق، مصر، 1419 هـ، 1998 م، ط 01، ص 215.

(3) المرجع نفسه، ص 215.

(4) صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النّص، الشركة المصرية العالمية للنشر لوّنجمان، مصر، 1996، ط 01، ص 118.

عليها تأثير أسلوبية «⁽¹⁾»، أي أنه ليس كل خروج عن القاعدة اللغوية يمثل انحرافاً جمالياً، على غرار بعض الأخطاء اللغوية وكذا الجمل غير المكتملة.

و يشير صلاح فضل إلى سيطرة المعيار أو القاعدة طيلة الفترات القديمة من التاريخ الإنساني عامة و الأدبي خاصة « فالمنطق الصوري معياري إذ يعصم العقل من الخطأ في التفكير، وقواعد اللغة و نظريتها المعرفية حينئذ معيارية، ترى أنّ القاعدة هي سيّدة الاستعمال... فالاستعمال تابع و المعيار متبوع»⁽²⁾، و هذا الإغراق في إتباع المعايير و القواعد في نسج اللغة « أدّى إلى عدم تمييزهم في المستوى بين أجناس القول المختلفة... فلا فرق عند البلاغي بين الشعر و النثر في طبيعة اللغة»⁽³⁾، بيد أنّ سيادة المعيار و طغيانه لم يستمر في ظل عمل الشعراء على خلق و ابتكار تعابير جديدة، تبتعد عمّا هو مبتذل و متداول، و تمردوا على القواعد الجافة التي تحدّ من مساحة الإبداع.

أمّا الباحث "أحمد محمد ويس" فقد أفرد للانزياح كتاباً كاملاً عنونه ب: " الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية "، و الذي تحدّث فيه عن جملة من القضايا التي أثّرت حول مفهوم الانزياح، حيث يفتتح كتابه بمفهوم عام للانزياح الذي لا يرتبط بالظاهرة اللغوية على سبيل الحصر، فالانزياح على حدّ تعبيره « ظاهرة كونية و أنّ الكون عوالم في انزياح دائم»⁽⁴⁾، و بعد هذا التعريف الشمولي الواسع، يلج أحمد ويس في باب إشكالية مصطلح الانزياح، باعتبار أنّ تثبيت المصطلحات المستعملة في دراسة ما من سمات التحضّر المعرفي، حيث يصرّح أن: «مفهوم الانزياح مفهوم تجاذبته و تعلّقت بدائرته مصطلحات و أوصاف كثيرة، و من البديهي - في رأيه - أن تتفاوت تفاوتاً كبيراً، و لكن كثرتها تلفت النظر فهي ليست طارئة في الكتب العربية فحسب بل أنّها غريبة المنشأ

(1) صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، ص 216.

(2) صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، ص 142.

(3) المرجع نفسه، ص 144.

(4) أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 11.

أصلاً»⁽¹⁾، فمصطلح الانزياح قد لقي من التعدّد و الاختلاف في الدّراسات الغربية ما لقيه في الدّراسات العربية. و يعكف أحمد ويس على إحصاء أهم المصطلحات و الصيغ التي تحمل مفهوم الانزياح مع إرجاعها إلى واضعها. لقد قسم أحمد ويس الانزياح إلى نوعين « فأما النوع الأوّل: فهو ما يكون فيه الانزياح متعلّقاً بجوهر المادة اللّغوية ممّا سمّاه كوهين الانزياح الاستبدالي، و أمّا النوع الآخر: فهو يتعلّق بتركيب هذه مع جاراتها في السياق الذي ترد فيه، ممّا سمي بالانزياح التركيبي»⁽²⁾، و ما نلاحظه هو اعتماده على المرجعية الكوهينية في تقسيم مستويات الانزياح، إلّا أنّ لغة النصّ الشعري العربي لها خصوصياتها التي وجب على النقاد العرب أخذ هذا بعين الاعتبار أثناء التّعامل معها.

الانزياح إذن على حدّ تعريف الأسلوبيين، هو الانحراف و الخروج عن قاعدة لغوية معيّنة و هذه القاعدة هي ما يصطلح عليها عموماً " المعيار "، و قد حاول أحمد ويس من خلال دراسته، تثبيت مفهومه الفضفاض من خلال ذكر جملة من العوامل التي يمكن أن تعتبر بمثابة معيار، يحدّد درجة الانزياح عن الأصل و هذه المعايير -حسبه- هي: « الاستعمال الشائع/اللّغة الخارجية، معيار النثر العلمي، معيار السياق، معيار القارئ العمدة، معيار الدّوق، معيار نظرية الإعلام، معيار العلاقات الرّأسية و العلاقات الأفقية، و معيار البنية السطحية و البنية العميقة، و أخيراً معيار الإحصاء »⁽³⁾.

و يجتزم أحمد ويس دراسته، بتطرّقه لوظيفة الانزياح حيث يقرّ بأنّ: « الوظيفة الرئيسية التي أكثرت الدراسات الأسلوبية من نسبتها إلى الانزياح، إنّما هي المفاجأة... و مفهوم المفاجأة مرتبط أصلاً بالمتلقّي»⁽⁴⁾؛ فأهمّ وظائف الانزياح هي إحداث المفاجأة و إثارة المتلقّي، و بذلك يمكننا القول أنّ وظيفته في المقام الأوّل هي وظيفته نفسية،

(1) المرجع نفسه، ص 30.

(2) أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 111.

(3) المرجع نفسه، ص ص 130-148.

(4) المرجع نفسه، ص 156.

« و بذلك أصبحت درجة الإبداع تُقاس بمدى ما يحقّقه هذا الإبداع من دهشة و مفاجأة، تنشآن في الغالب من ضمّ عناصر لا يُتَوَقَّع جمعها في صعيد واحد»⁽¹⁾.

وما يمكننا قوله أنّ دراسة أحمد ويس للانزياح، تعدّ من بين الدّراسات الرّائدة، و مرجعا هاما للباحثين في هذا الحقل الأسلوبي، فقد عالج فيه أغلب القضايا المحيطة بهذا المفهوم المتأرجح.

و من الباحثين الذين تبنوا الاتجاه الأسلوبي أثناء تحليلهم للنصوص الأدبية، انطلاقا من فكرة جوهرها أنّ " الأسلوب هو انحراف اللّغة عن مألوفيتها"، و بذلك يتحقّق مبدأ الجمالية، نذكر "محمد الهادي الطرابلسي"، في دراسته الموسومة ب: " خصائص الأسلوب في الشوقيات"، حيث ركّز فيها على تقصّي ظاهرة الانزياح في ديوان أحمد شوقي، فيرى أنّ « مضانّ الأسلوب، هي في الجانب المتحوّل عن اللّغة، و المتحوّل عن الكلام عديد الأشكال، فقد يكون تحوّلا عن قاعدة نحوية أو بنية صرفية أو وجهة معنوية، أو في تركيب جملة كما قد يكون التحوّل عن نسبة عامة في استعمال الظّاهرة اللّغوية في عصر من العصور، أو يكون بشحنة دلالية خاصة»⁽²⁾ هذا القول يحمل جملة من العناصر التي تصب في صلب الانزياح، و ما ينبغي الإشارة إليه في هذا المقام هو استخدام الطرابلسي لمصطلح آخر يحمل مفهوم الانزياح، و هو مصطلح التحوّل، حيث يؤكّد أنّ هذا التحوّل في اللّغة هو من أهمّ مباحث الأسلوب عامة، و يستطرد في حديثه عن التحوّل مبرزا أهمّ المستويات التي يتم من خلالها انزياح اللّغة عن وضعها الأصلي إلى وضع جديد آخر، فالانزياح - حسب - يتمّ على مستوى التحو و الصّرف، و هذا ما يمكننا تسميته بالانزياح التّحوي و الصّرفي، كما يتمّ على المستوى المعنوي، و هو ما يعرف بالانزياح الدلالي، و كذا يحدث الانزياح على مستوى تركيب عناصر الجملة و هو ما يصطلح عليه الانزياح التركيبي، و ما يلفت الانتباه هو اعتماد الطرابلسي مستوى آخر في التّعامل مع التحوّل، يربطه بجملة المتغيّرات التي تحدث في عصر كامل، و إنّنا نجد في هذا القول إصابة إذا نظرنا إلى الشّعر الحرّ في العصر الحديث على أنّه انزياح أو تحوّل عن الشعر العمودي، الذي عدّ بمثابة معيار للشّعر، و يمكننا التّمثيل لهذا التحوّل أيضا بالأزجال و الموشّحات في العصر الأندلسي.

(1) المرجع نفسه، ص 161.

(2) صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، ص 217.

و يعرض الطرابلسي في سياق حديثه عن التحوّل المائل على مستوى اللغة الشعريّة، تصنيفاً آخر حيث يقول «... و يستقطب المتحوّل عن اللغة نوعان على الأقل: المتحوّل المشترك: ويضمّ الاستعمالات التي شاعت في كلام منشئ من المنشئين، أو في كلام عدد من المنشئين في عصر من العصور، أو في نوع من أنواع الإنشاء، و المتحوّل الخاص: و يشمل الاستعمالات التي تظهر هنا و هناك فيما يكتب الكتاب و يتّظم الشعراء... و المتحوّل الخاص لا يبرح باب الخطأ و اللحن»⁽¹⁾؛ فالانزياح من هذا المنطلق يندرج تحت نوعين رئيسيين: انزياح واسع مشترك، يتعدّى النصّ الإبداعي إلى ما أُلّف في عصر من العصور، و انزياح ضيق خاص: يتمثّل فيما يكتبه كاتب أو ينظمه شاعر و هذا النوع، يضعه محمد الهادي الطرابلسي في خانة اللحن و الخطأ، و هذه النظرة شاعت لدى بعض النقاد و الباحثين على الصّعيد العربي و الغربي على حدّ سواء، و ما يمكن أن نلاحظه أيضاً هو إقراره بأنّ اللغة الشعريّة هي لغة إنشائية، يبتكرها المؤلّف أو الشّاعر، على خلاف اللغة التّواصلية التي تقوم على أسلوب الإخبار، هذا الأخير الذي يعتمد على القوالب اللّغوية الشائعة الجاهزة.

أمّا الناقد كمال أبو ديب، فقد بنى نظريته الشعريّة على مفهوم الانزياح، باعتباره أكثر الوسائل إحداثاً "للفجوة: مسافة التوتّر"، ذلك أنّ « استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمّدة لا ينتج الشعريّة، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الرّاسخة إلى طبيعة جديدة»⁽²⁾؛ فالخروج بالكلمات من مجال استعمالها العادي إلى الاستعمال الفنيّ هو جوهر الانزياح، وقد « كانت فكرة الحياد بالكلمات عن معانيها القاموسية يؤدّي بالضرورة إلى كسر بنية التّوقعات، و هذا ما عناه جاكبسون بالتّوقع الخائب»⁽³⁾، وبهذا يكون كمال أبو ديب قد استفاد من آراء و أفكار رومان جاكبسون، فيما يخصّ مفهومه للوظيفة الشعريّة التي يخلقها الانزياح و ذلك من خلال مفهوم "الفجوة: مسافة التوتّر".

(1) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981، ط 01، ص 11، أخذاً عن صلاح

فضل، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، ص 217.

(2) كمال أبو ديب، في الشعريّة، ص 18.

(3) بشير تاويريت، الحقيقة الشعريّة على ضوء المناهج التّقديّة المعاصرة و النظريات الشعريّة، دراسة في الأصول و المفاهيم، دار عالم الكتب الحديث،

إربد، الأردن، 1431 هـ، 2010 م، ط 01، ص 344.

و قد قاربت رؤية أبو ديب في صياغة نظرية الشعرية بصفة عامة و بلورة مفهومه للانزياح بصفة خاصة رؤية كوهين، حيث أنّ مفهومه للانزياح « يحيل على مفهوم الانزياح عند جون كوهين...غير أنّ أبا ديب يلغي الامتياز الذي يحظى به الشعر من النثر، فليس النثر معيار للشعر لأتّهما أصلاً متوازيان»⁽¹⁾؛ فالفرق بين جون كوهين و كمال أبو ديب من هذا المنطلق، يتجلى في أنّ النثر - حسب كمال أبو ديب - لا يمثل الأصل الذي تقاس به درجة الانزياح في الشعر على خلاف كوهين الذي جعل الانزياح هو المميز بين النثر و الشعر باعتبار أنّ النثر هو المعيار، و الشعر هو الظاهرة المنزاحة عنه.

إضافة إلى استثمار أبو ديب لأفكار كلّ من جاكسون و كوهين في بناء مفهومه حول الانزياح، فإنّ مقولة "الفجوة" «تتطابق مع مفهوم الفراغات عند أيزر»⁽²⁾، و بناء على ذلك فإنّ كمال أبو ديب قد اعتمد على المرجعية الغربية في صياغة نظريته و هذا لا ينفي في الوقت نفسه «تأثره بعبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم»⁽³⁾ و بذلك يمزج كمال أبو ديب بين الأصالة العربية و الحداثة الغربية.

و من الباحثين الذين يُشهد لهم الإجابة في طرح مفهوم الانزياح و التنظير له، الباحث "نزار التجديتي" الذي «قدّم مقالة بعنوان نظرية الإنزياح عند جون كوهين»⁽⁴⁾، حيث سعى من خلالها إلى الإمام بنظرية جون كوهين حول الانزياح.

و كذا الباحث "عبد الله صولة"، في بحثه الموسوم ب: «فكرة العدول في البحوث الأسلوبية»⁽⁵⁾، الذي حاول من خلاله إحياء المصطلح التراثي لمفهوم الانزياح، و قد شمل بحثه مقولات الانزياح و الخلفيات التي أسست أبعاده.

(1) المرجع نفسه ، ص 342.

(2) موسى سامح ربابعة، جماليات الأسلوب و التلقّي، دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، 1432 هـ، 2011م، ط01، ص102.

(3) بشير تاويريت، الحقيقة الشعرية، ص 345.

(4) نور الدين السدّ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ص 205.

(5) المرجع نفسه ، ص 212.

إضافة إلى هؤلاء، الباحث "محمد العمري" في «كتابه تحليل الخطاب الشعري»⁽¹⁾، حيث عالج من خلاله ظاهرة الانزياح من منظور لساني بحت، وكذا كتابه "البلاغة العربية أصولها وامتداداتها" الذي حاول من خلاله التأصيل لمفهوم انزاحية اللغة الشعرية في التراث البلاغي.

و من خلال تقصينا لأهم الدراسات العربية الحديثة، التي تناولت ظاهرة الانزياح في الخطاب التقدي العربي الحديث، لاحظنا أنّ التقاد العرب قد مزجوا بين آراء الدارسين الغربيين مع محاولة تأصيل الانزياح في التقاد الأسلوبي العربي، فقد اكتست ظاهرة الانزياح أهمية بالغة و اهتماما كبيرا من لدن المشتغلين في مجال الأسلوبية و الشعرية من العرب، و هذا ما يترجمه الكم الهائل من الدراسات التنظيرية لهذه الظاهرة.

3: مفهوم الانزياح في الدراسات الغربية:

3-1: ملامح الانزياح في الموروث اليوناني:

لا يمكننا إنكار فضل الإرث اليوناني البلاغي و التقدي و الفلسفي في بلورة التقاد الغربي الحديث، و إرساء دعائمه و أسسه المنهجية بفضل التقديات الأدبية و الآراء الفكرية و الفلسفية المختلفة، التي وضعها الفلاسفة اليونانيون، و التي كانت تتمحور حول مواضيع متعدّدة كأصل الوجود، و الطبيعة و النفس و كذا الأدب و الأجناس الشعرية و النثرية، التي بدأت تعرف مراحل تكوّنها في تلك الفترة.

و لعلّ من أهمّ هذه النظريات و أسبقها ظهورا، نجد "نظرية المحاكاة" التي أرسى دعائمها كلّ من أفلاطون (429 – 347 ق.م) و أرسطو (384 – 322 ق.م)، و تطوّرت بفضل آرائهما التي كانت توحى بنظرة شمولية ثابتة، و « المحاكاة – في مفهومها الفلسفي – هي غريزة في الإنسان، تظهر فيه منذ الطفولة، و الإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثرها استعدادا للمحاكاة، و بالمحاكاة يكتسب معارفه الأولى»⁽²⁾.

لقد اختلفت وجهات النظر إلى المحاكاة و علاقتها بالأدب و الشعر خاصة، حيث « ربط أفلاطون المحاكاة بالأخلاق... ففعل المحاكاة يرتكز على الصدق في تصوير الحقيقة... و الصورة المقلّدة يجب أن تكون تصويرًا حقيقيًا

(1) نور الدين السدّ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ص 213.

(2) أرسطو، فنّ الشعر، تر إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلومصرية للنشر، مصر، د.س، د.ط، ص 12.

صادقا للصورة في عالم المثل»⁽¹⁾، و من هذا المنطلق، فقد ارتبطت المحاكاة عند أفلاطون بعنصر الصدق الأخلاقي و هذا راجع إلى فلسفته المثالية، لذلك اشتهر عنه في التاريخ اليوناني طرده للشعراء من جمهوريته لأهم -حسب منظوره - يشوهون الحقيقة ويكذبون في نقلها، « و ذلك أنّ الشاعر حين يدير مرآته في كل اتجاه ليصوّر الأشياء فإنّه يخلق شيئاً زائفاً بعيداً عن الحقيقة بثلاثة مراحل*»⁽²⁾؛ فأفلاطون بذلك يتّهم الشعراء بالخداع و تزييف الحقيقة، لأنهم لم يراعوا معيار الصدق الذي سنّه، و انزاحوا عنه إلى استعمال المجازات و الاستعارات في تعابيرهم الشعرية.

لقد كان تصوّر أرسطو للمحاكاة تصوّراً مختلفاً عن التصوّر الأفلاطوني « فقد كانت المحور الذي دار حوله في تعريفه للفنّ، متبعا في ذلك - من حيث المبدأ - أفلاطون، فالمحاكاة عنده جوهر الشعر و جوهر سائر الفنون و هي ليست تقليد لمظاهر الأشياء، فتكون عملاً هابطاً كما ذهب أفلاطون، و إنّما هي أرفع قدراً و أعلى منزلة و أكثر من ذلك، فقد عوّل عليها أرسطو في نشأة الشعر»⁽³⁾؛ فأرسطو لم يتجاوز مبادئ نظرية المحاكاة الأفلاطونية لكنّه أشاد بقدرة الشعر على خرق التصوير الجاف من خلال السمو باللّغة الشعرية، و ابتعادها عن الصورة الأصلية، فالمحاكاة عند أرسطو تنطلق من الواقع لكنّها لا تقبع فيه.

3-1-1: تجليات الانزياح عند أرسطو:

يحتوي كتاب فن الشعر لأرسطو على عصارة آرائه الفكرية و التقديرية، و التي عدّت مرجعاً هاماً للدراسات الغربية و العربية الحديثة خاصّة حول موضوع الشعر مفهومه، و كذا خصوصيّة اللّغة الشعرية، فقد ميّز أرسطو بين اللّغة الشعرية و اللّغة العادية باعتبار أنّ اللّغة الشعرية « هي اللّغة التي تنحو إلى الإغراب و تتفادى العبارة

(1) محمد الخطيب، الفكر الإغريقي، منشورات دار علاء الدين، دمشق، سوريا، 1999م، ط، 01، ص ص 147-150.

* يرى أفلاطون أنّ الأشياء الموجودة في الواقع هي صورة مشوهة عمّا هو موجود في عالم المثل و الشاعر يحاكي ما هو موجود في الواقع، و من ذلك فإنّه يحاكي أشياء مزيفة و بهذا لا تملك محاكاة المصدقية المنوطة بها.

(2) أفلاطون، الجمهورية، تر: فؤاد زكريا، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر، 1968م، ص 531. أخذنا عن: فرحات الأخصري، نظرية المحاكاة عند حازم القرطاجي، رسالة ماجستير، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2004م، 2005م، ص 44.

(3) شفيح السيد، فن القول بين البلاغة العربية و أرسطو، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر، 2006م، ط، 01، ص 234.

الشائعة... و جودة العبارة في أن تكون واضحة غير مبتذلة، أما العبارة السامية الخالية من السّوقية فهي التي تستخدم ألفاظا غير مألوفة، و أقصد بالألفاظ غير المألوفة: الغريب و المستعار و الممدود و كل ما بعد عن الاستعمال⁽¹⁾؛ فالعبارات وفق الرّؤية الأرسطية تنقسم إلى نوعين: عبارات واضحة مبتذلة شائعة: و هي تمثّل الأصل أو المعيار أو القاعدة، و عبارة سامية غريبة غير مألوفة: و هي تمثّل الفرع أو التعبير المنزاح عن الأصل. و لقد جمع أرسطو بين المحاكاة و المجاز، هذا الأخير الذي عُدّ من أبرز مظاهر خرق مألوفية التعبير، فقد اعتبر أرسطو المجاز نوعا من الابتكار حيث يقول: « لما كان الشاعر محاكيا، شأنه شأن الرسّام، و كلّ فتان يصنع الصّور فينبغي عليه بالضرّورة أن يتخذ دائما إحدى طرق المحاكاة الثلاث، فهو يصوّر الأشياء إمّا كما كانت، أو كما هي في الواقع... أو كما يجب أن تكون، و هو إمّا يصوّرهما بالقول، ويشمل الكلمة الغربية و المجاز و كثيرا من التّبديلات التي أجزناها للشعراء»⁽²⁾.

و انطلاقا من ذلك يقرّ أرسطو بأنّ استعمال الغريب من الألفاظ و المجاز في التّصوير و بعض الخروقات في حقّ اللّغة، هي ممارسات تجوز للشّعراء دون غيرهم، فهم يملكون حقّ الخروج عن التّعبير المألوفة لما يقتضيه فنّ الشعر من تحقيق الجمالية و إثارة الاستغراب.

و يستعرض أرسطو في كتابه أقسام اللّفظ أو الكلمة حيث يقول: « الكلمة إمّا أن تكون شائعة أو أجنبية مُعارة أو مجازية، أو زخرفيّة، أو مبتدعة المعنى، أو مطوّلة مزيدة، أو منقوصة معدّلة»⁽³⁾. ثمّ يعمد إلى شرح هذه الأقسام فالكلمة الشائعة عنده « هي التي يستعملها كلّ النّاس في بلد معين»⁽⁴⁾؛ و من ذلك نفهم أن أرسطو يقصد بها المصطلحات المعيارية و المستعملة في التّواصل.

(1) أرسطو، فنّ الشعر، ص 177.

(2) أرسطو، فنّ الشعر، ص 54، أخذنا عن: محمد درابسة، مفاهيم في الشعرية، دراسات في القديري القديم، دار جرير للنشر و التوزيع، عمان،

الأردن، 4031 هـ، 2010م، ط 01 ص ص 200-201.

(3) أرسطو، فنّ الشعر، ص 185.

(4) المرجع نفسه، ص 185.

أما الكلمة الأجنبية « هي تلك التي يستعملها أهل بلد آخر»⁽¹⁾؛ فهو يقصد بالكلمة الأجنبية الغريبة التي إذا نُقلت من لغة أجنبية إلى لغة محلية توقع المتلقي في نوع من الالتباس و الغموض.

و يعرّج في معرض حديثه عن مفهوم المجاز أو الكلمة المجازية حيث يقول: «أما الاسم المجازي فهو إعطاء اسم يدلّ على شيء إلى شيء آخر، و ذلك عن طريق التحويل: إما من جنس إلى نوع، أو من نوع إلى جنس، أو من نوع إلى نوع، أو عن طريق القياس»⁽²⁾، و هذا ما يدلّ على وعي أرسطو بجمالية عدول اللفظ عن تركيبه العادي إلى تركيب آخر يمنحه طابع مجازيا.

و يستطرد أرسطو في حديثه عن اللغة الشعرية و سبل تشكّلها، حيث يعتبر المجاز من أجود الصيغ التي تمنح اللغة رقيها، فالجهاز « هو الشيء الوحيد الذي لا يمكن أن يتعلّمه المرء من غيره، إنّه آية العبقرية لأنّ صياغة المجاز الجيّد تدلّ على موهبة بصيرية قادرة على إدراك وجوه الشبه في أشياء غير متشابهة»⁽³⁾، فالجهاز يساهم في صنع فرادة التعبير الشعري من جهة، و يمثّل العبقرية في أعلى مستوياتها من جهة أخرى، فهو ملكة فطرية لدى الشاعر لا يستطيع اكتسابها، وجوده المجاز تكمن في الجمع بين الصور المتنافرة و التقريب بين الوجوه المتباعدة، فالشاعر يملك بصيرة ناقبة في بناء مجازات مبتدعة، ينزاح فيها التعبير عمّا هو متعارف عليه لأنّه يشعر بما لا يشعر به غيره، و قادر على ابتكار معان و تراكيب جديدة تساهم في إثراء اللغة.

و أما الكلمة الزخرفية « الكلمة مبتدعة المعنى، التي لم تكن مستعملة بين الناس من قبل، و إنّما يقدمها الشاعر نفسه»⁽⁴⁾، و هذا إقرار بقدرة الشاعر و أحقيته بخلق و ابتكار تراكيب لغوية جديدة غير متداولة، و هذه الكلمة تتّصف بالتنميق و هذا ما يحيل عليه مصطلح " زخرفية"، حيث تضيفي على اللغة الشعرية رونقا متفردا، فاللغة بصفة عامة حسب المفهوم الأرسطي « تصبح مميّزة و بعيدة عن الركاكة إذا استُخدمت فيها الكلمات غير

(1) أرسطو ، فن الشعر ، ص 185.

(2) المرجع نفسه ، ص 186.

(3) المرجع نفسه، ص 196.

(4) المرجع نفسه، ص 187.

المشاعة»⁽¹⁾، حيث تترقّع اللّغة الشّعريّة و تسمو عمّا هو جارٍ على الألسن في لغة التّواصل العاديّة. ويشير أرسطو إلى نقطة هامّة و هي أنّ الخروج عن التّعابير المألوفة لم يحضّ بالترحيب عند جماهير الفلاسفة و النّقاد و البلاغيّين ممثّلا في هذا المقام بأرفاراديس « الذي درج على السّخرية من الشعراء التراجيديّين لاستخدامهم كلمات و عبارات لا ترد في حياتهم اليوميّة مثل قولهم: عن البيت بعيدا، بدلا من: بعيدا عن البيت... و الحقيقة أنّ مثل هذه التعبيرات التي ليست جزءا من الأقوال الجارية قد أكسبت الأسلوب نكهة مميّزة أبعدهت عن المألوف»⁽²⁾، و رغم ما أثارته اللّغة الشّعريّة المنزاحة عن اللّغة المعتادة من سخرية من لدن بعض النّقاد و الشعراء، إلّا أنّ أرسطو يشيد بها، لأنّها تعمل على تكوين قوالب تعبيرية جديدة، و من خلال قوله، يمكننا اكتشاف نقطة هامة ينبني عليها مفهوم الانزياح، و التي استند عليها العديد من الدّارسين العرب و الغربيين في العصر الحديث و المتمثلة في خرق التّركيب اللّغوي المتعارف عليه، أو ما يُصطلح عليه " الانزياح التركيبي"، و الذي يحدث على مستوى تموضعات الكلمات في الجمل من خلال خرق قواعد موضوعيّة، و هذا ما يكسب الأسلوب جماليّة خاصّة، فنزوع اللّغة الشّعريّة إلى التفرّد و كسر التّمطية - من وجهة نظر أرسطو- هو ما يشكّل اللّغة الإبداعية الرّاقية.

تطرّق أرسطو في كتابه "فن الخطابة"، إلى العديد من القضايا التي تصبّ في صميم بحثنا عن ملامح مفهوم الانزياح لديه، فقد ورد مصطلح التّغيير عند ابن سينا، في كتابه الذي لخصّ فيه فنّ الخطابة لأرسطو، حيث يقول: « التغيير هو أن لا يُستعمل القول كما يوجبه المعنى فقط، بل أن يستعير و يبدّل و يشبّه»⁽³⁾، فالتّغيير عند أرسطو هو الخروج عن أصل الاستعمال اللّغوي، الذي يهدف إلى تحقيق وضوح المعنى، فهذا المصطلح يحمل مفهوم الانزياح و من صورته الاستعارة و الاستبدال و التّشبيه، حيث يلجأ الشّاعر إليها من أجل السّموّ بلغته

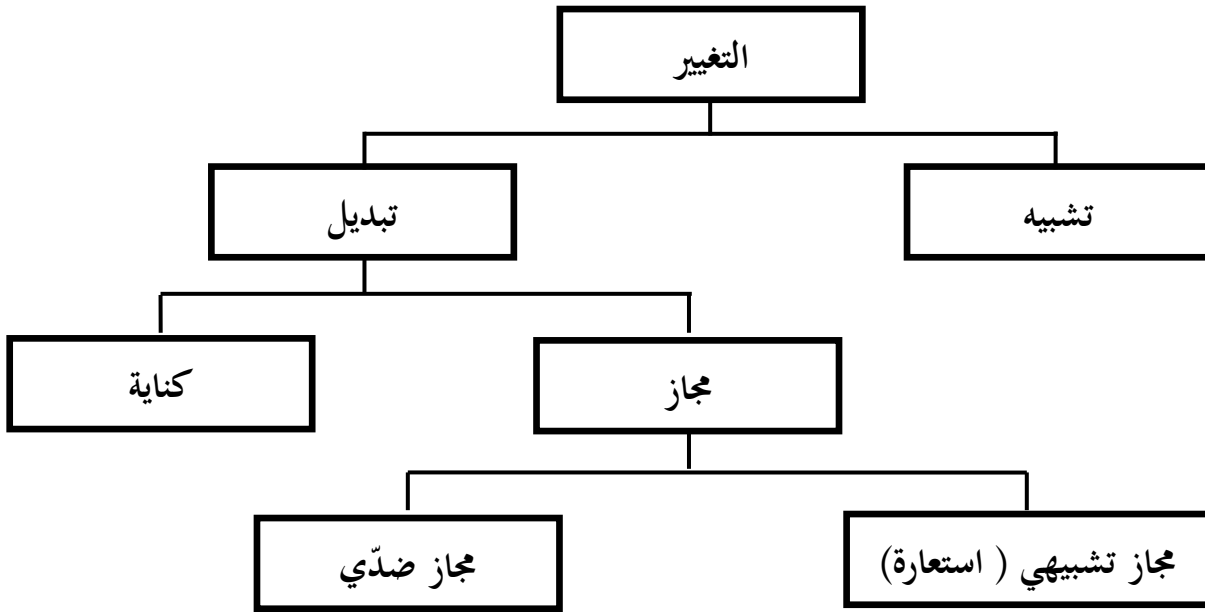
(1) المرجع نفسه، ص 189.

(2) أرسطو، فن الشعر، ص 191.

(3) ابن سينا، تلخيص فن الخطابة، الخطابة من كتاب الشفاء، تح: محمد سليم سالم، ص 202، أخذنا عن محمد العمري البلاغة العربيّة أصولها و

امتداداتها، إفريقيا الشرق، المغرب، 2010، ط 02، ص 256.

عمّا هو عادي الاستعمال، و من هذا « فالتّغيير يشمل الصّور الدلالية المتمثّلة في التّشبيه و الاستبدال و يمكن التّمثيل له بالمخطّط الآتي»⁽¹⁾:



خطاطة تبين أبرز صور التّغيير عند أرسطو

لقد قرن أرسطو بين المحاكاة و التّغيير، حيث يجتمعان حول فكرة تحقيق المتعة، و هذا ما يتبيّن من خلال قوله « و لما كان التعلّم و الإعجاب لذيين، فلأنّ كلّ الأمور المرتبطة بهما لا بدّ أن تكون لذيدة هي الأخرى، مثلاً: أعمال المحاكاة كالتّصوير و التّحت و الشّعير»⁽²⁾، فالمحاكاة و فق المنظور الأرسطي تحقّق اللذة والمتعة على غرار التّغيير، حيث يقول: « و التّغيير أيضا لذيد لأنّ التّغيير أمر طبيعي، و ذلك أنّ استمرار نفس الشّيء يخلق

(1) محمد العمري البلاغة العربية أصولها و امتداداتها، ص 257.

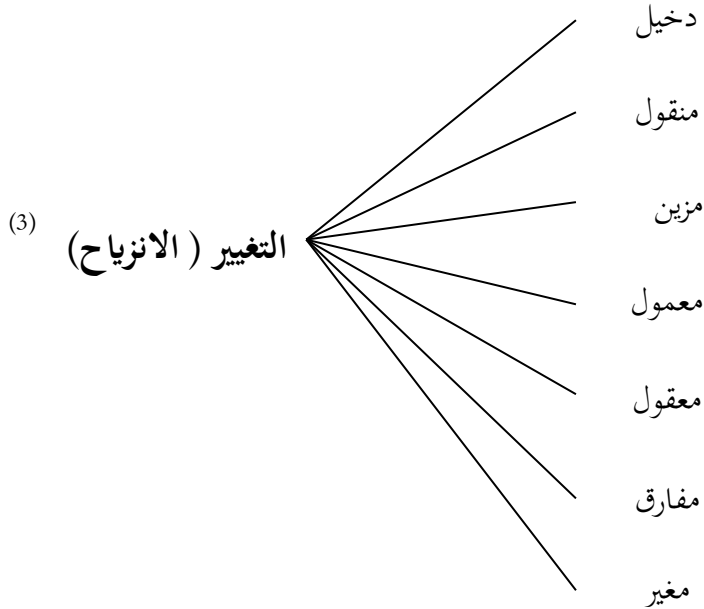
(2) أرسطو، الخطابة، تر: عبد الرحمان بدوي، وزارة الثقافة، بغداد 1986، ص 78، أخذنا عن محمد العمري، البلاغة العربية أصولها و امتداداتها، ص

الإفراط في الحالة العادية و من هنا قيل: التّغييرات في كلّ الأمور لذيدة»⁽¹⁾، فأرسطو بهذا يصرّح أنّ كسر الأنماط الجاهزة و مألوفيّة الأشياء، هو ما يولّد المتعة و يحقق الجماليّة، و هذا الأمر ينطبق على اللّغة الشعريّة إذا انزاحت عن القوالب المعيارية و خرجت عنها فإنّها تشدّ المتلقي و تثير إعجابه.

و قد أورد ابن رشد سبع مقابلات لمصطلح التّغيير، و هي حسب ما جاء به أرسطو أنّ:

«كلّ اسم فهو إمّا حقيقي، و إمّا دخيل في اللّسان، و إمّا منقول نادر الاستعمال، و إمّا مزين، و إمّا معمول و إمّا معقول و إمّا مفارق، و إمّا مغير»⁽²⁾.

و هذه المصطلحات كما تبينها الخطاطة.



و يمكننا أن نؤكّد على أنّ مصطلح التّغيير عند أرسطو يحمل مفهوم الانزياح، من خلال قوله أنّ: «القول إمّا يكون مختلفاً أي مغيراً عن القول الحقيقي، من حيث توضع فيه الأسماء متوافقة في الموازنة و المقدار، و بالأسماء

(1) محمد العمري، البلاغة العربية أصولها و امتداداتها، ص 958.

(2) ابن رشد، تلخيص فنّ الشعر، تح تشالس بتروت و أحمد عبد المجيد هريدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 237، أخذاً عن: المرجع السابق، ص 258.

(3) المرجع نفسه، ص 259.

الغريبة و بغير ذلك من أنواع التغيير»⁽¹⁾، فمن هذا المنطق يرى أرسطو أنّ الأقاويل الشعريّة تستعمل لغة منزاحة عن القول الحقيقي الذي يتبى لغة عادية تخلو من الغرابة.

و انطلاقاً ممّا سبق فإنّ أرسطو ميّز بين اللّغة العادية واللّغة الشعريّة، وفق أبعاد عديدة فمن جهة أولى فاللّغة الشعريّة هي لغة معيّرة (منزاحة) عن الأصل، يستباح فيها استخدام ما ندر من الصّيغ، وكذا الألفاظ و التشبيهات الغريبة، و من جهة أخرى فقد ركّز على مبدأ المتعة و اللذة التي يولّدها البناء الشعري المبتدع الذي يكسر أفق توقع المتلقّي و يبعث على الدهشة و الاستغراب، و هذه هي النّقاط المحورية التي يبنى عليها مفهوم الانزياح في الدراسات الأسلوبية الحديثة.

3-2: ملامح الإنزياح في البلاغة الكلاسيكية:

لقد اشتركت جلّ الكتب البلاغية التراثية، العربية منها و الغربية، في الطابع المعياري التقعيدي، الذي يتّسم غالباً بالكلية و الشمولية، حيث أنّ ما نلاحظه في التراث البلاغي العربي، هو وجود جملة من النّظريات التي تصبّ هي الأخرى في نطاق صياغة قوانين تضبط العملية الإبداعية، و لعلّ من أشهرها: نظرية عمود الشّعر للمرزوقي و كذا عيار الشّعر لابن طباطبا العلوي، إضافة إلى نظرية النّظم لعبد القاهر الجرجاني، و غيرها من النّظريات البلاغية التي تميّزت بالصّرامة في وضع معايير تحكم الإبداع حيث « أدّى هذا التعالي المعياري الدائم إلى انفصام حاد بين الأشكال و الأحكام البلاغية من جانب، و الإبداع الأدبي و الشعري من جانب آخر، حتى يمكن القول بأنّ هذا الانفصام يعدّ السّمة المميزة للبلاغة التقليدية »⁽²⁾.

و رغم أنّ البلاغة العربية كانت غارقة في نطاق المعيار المثالي، إلّا أنّ بعض الأفكار و الآراء البلاغية و النقدية و النحوية غالباً ما كانت تغضّ الطرف على المعايير المتفق عليها و تحرقها، بل و تبيح للشّعراء الخروج عنها من باب ما يسمّى بالشجاعة العربية أو من باب الضرورة الشعريّة و غيرها من التسميات، و هذا الخروج هو ما ينضوي تحت مفهوم الانزياح- كما رأينا في مطلع بحثنا -.

(1) محمد العمري، البلاغة العربية، أصولها و امتداداتها، ص 259.

(2) صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النّص، ص 140.

و إذا نظرنا إلى البلاغة الغربية، نجد أنّ سيرورة البلاغة العربية تقترب بدرجة كبيرة من الحركة التطورية للبلاغة الغربية، حيث تشتركان في الانتصار للمعيار و القاعدة، وهذا ما نلاحظه على مؤلفات أرسطو مروراً بالبلاغة الكلاسيكية الغربية، حيث أنّ « البلاغة الكلاسيكية التي تبدأ في الغرب من كينتيليانو Quintiliano الروماني إلى فونتانييه Fantanier الفرنسي، كانت ترى معياراً واحداً في اللغة، و تعتبر الباقي انحرافاً في الدال أو انحرافاً في المدلول، و هو انحرافاً في المدلول، و هو انحراف مرغوب فيه لكنّه مهّد دائماً بالإدانة »⁽¹⁾، و بالرغم من هذه النظرة المقدّسة للمعيار إلا أنّنا نجد من البلاغيين الكلاسيكيين من يخرجون عن هذه القواعد، خاصة في تمييزهم بين اللغة العادية و اللغة المجازية حيث « يعتقدون بأنّ الطريقة البسيطة الطبيعية في الكلام غير محتاجة إلى الإجراء لأتمّها بديهية، أمّا موضوع البلاغة فهو ما ينزاح عن هذه الطريقة البسيطة »⁽²⁾.

و من ذلك حاول أحد أشهر البلاغيين الكلاسيكيين، و هو ديمارسيه Dumarsais، تحديد جوهر اللغة متبنياً ثنائية « معنى اشتقاقي / معان منحرفة »⁽³⁾، حيث يقصد بالمعنى الاشتقاقي المعنى الأصلي أو المعيار و قد جعله مفرداً و هذا دليل على تبني البلاغة الكلاسيكية للأصل الواحد، في مقابل معان منزاحة متعدّدة ترجع مهمة اكتشافها و تأويلها إلى المتلقي.

و يصرّح ديمارسيه Du marsais في حديثه عن جمالية اللغة المجازية وطرق تشكيلها قائلاً « لا تكنسب الكلمات معناها المجازي إلاّ بتوليف جديد بين العبارات »⁽⁴⁾، و هذا ما يعبر بوضوح بأنّ الانزياح على مستوى تركيب الجمل و الخروج بها عن القواعد النحوية هو ما يكسب اللغة معناها المجازي، الخارج عن المألوف و المخالف للمعنى الحقيقي.

(1) صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، ص 66.

(2) تريفتان تودوروف، الأدب و الدلالة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري حلب، سوريا، 1996م، ص 94.

(3) المرجع نفسه، ص 94.

(4) المرجع نفسه، ص 94.

أما فونتانييه Fantanier و هو من البلاغيين المتأثرين بأفكار ديمارسيه، فقد اختار ثنائية « معنى حقيقي / معان مجازية »⁽¹⁾ ، و بذلك يرى بأنّ اللّغة المجازيّة تضاد اللّغة الطبيعيّة حيث يقول: « تتعد الصور المجازية عن الطريقة البسيطة، الطريقة المألوفة و المشتركة للكلام، بحيث يمكن استبدالها بعبارة أكثر إفا و شيوعاً »⁽²⁾، ومن هذا المنطلق فإنّ تمييز كل من ديمارسيه و فونتانييه بين اللّغة الحقيقية أو الطبيعيّة، و اللّغة المجازية يوحي باستيعابهم لفكرة جمالية اللّغة التي تنزاح عن تركيبها الأصلي.

لقد رصد تودوروف أهم المعايير التي وضعها البلاغيّون في تمييزهم بين اللّغة الطبيعيّة و اللّغة المجازيّة، و هذه المعايير تتجلّى من خلال الثنائيات الآتية:

3-2-1: معيار المنطقي / غير المنطقي:

يرى تودوروف أنّ اللّغة الطبيعيّة حسب البلاغيّين: « تتميز ببنيتها المنطقيّة، في حين أنّ اللّغة المجازية هي انحراف باتجاه غير المنطقيّ »⁽³⁾، فاللّغة الطبيعيّة تتميز بجنوحها نحو المعقول، أمّا اللّغة المجازيّة في مقابل ذلك تبعد و تنزاح عما هو متوقّع منطقي، و من ذلك اعتبر البلاغيون الحذف أحد السّمات غير المنطقيّة في الكلام، حيث « يراه فونتانييه في الصورة البلاغيّة في الحوار التالي:

- ماذا تريد أن يفعل ضد ثلاثة؟

- أن يموت؟

- فعبارة "أن يموت" - حسبه - طريقة غير منطقية في الكلام، والشكل الأساس هو: إنّ ما أريده هو أن

يموت »⁽⁴⁾، فالحذف من خلال هذا المثال أحدث زعزعة في تركيب الكلام و خروج به عن أصله .

(1) تريفتان تودوروف، الأدب والدلالة ، ص 94.

(2) المرجع نفسه، ص 94.

(3) المرجع نفسه، ص 96.

(4) المرجع نفسه، ص 97.

3-2-2: معيار الشائع / النادر:

حيث يرى تودوروف أنّ « هذا التفسير مطابق لتفسير الأسلوبين المعاصرين »⁽¹⁾، حيث يضع « اللّغة الطبيعية إزاء معيار الشّيع، على حين أنّ الصّور البلاغية أقلّ شيوعاً »⁽²⁾، فاللّغة الطبيعيّة هي اللّغة اليوميّة و المستعملة في التّواصل العادي، لذلك كان لها الحظّ الوافر من الشّيع و الانتشار، أمّا الصّور البلاغية فهي التي تستعمل لغة راقية جمالية، إلّا أنّ هذه الصّور البلاغية إذا انتشرت و شاع استعمالها، سيسقط عنها مصطلح "الصورة" و هذا ما يقرّه فونتانييه بقوله « نستطيع أنّ نقدم ألف مثال على أنّ الصّور أكثر شرودا تزول عنها صفة الصورة عندما تبتذل بالاستعمال »⁽³⁾، و في مقابل ذلك يعترض ديمارسيه على هذا الرأى « فليست كلّ التّعابير النادرة - في نظره - هي صور بلاغية، و ليست كلّ الصّور البلاغية تعابير نادرة »⁽⁴⁾، و يردف قائلاً: « ليس صحيحاً أنّ الصّورة تبتعد عن اللّغة العاديّة للناس، والصحيح أنّ طريقة الكلام بدون صورة هي البعيدة هذا إذا أمكننا أن نصنع خطاباً خالياً من الصّور »⁽⁵⁾، فمن الصّعب بناء خطاب لا يحتوي صورة، - حسب رأى - ديمارسيه سواء كان هذا الخطاب عادياً أو مجازياً، وبذلك يصبح الكلام الذي يحمل صورة هو التّادر و الكلام العادي هو ما حمل صورة، و قد أخذ فونتانييه اعتراض ديمارسيه بعين الاعتبار و استبدل معيار الشّيع بمعيار الشّيع النسبي حيث يرى أنّه « ليس شرطاً أن تكون الصّورة البلاغية عبارة عامة، لكن يجب أن تكون أقلّ عموميّة من عبارة أخرى تحمل نفس المعنى »⁽⁶⁾.

(1) تريفتان تودوروف، الأدب والدلالة، ص 98.

(2) المرجع نفسه، ص 98.

(3) المرجع نفسه، ص 99.

(4) المرجع نفسه، ص ص 89 - 99.

(5) المرجع نفسه، ص 99.

(6) المرجع نفسه، ص 99.

3-2-3: معيار القابلية للإجراء / عدم القابلية للإجراء:

إنّ الصور البلاغية تتميز بقابليتها للإجراء البلاغي، على خلاف الخطاب الطبيعي الذي يظل غير قابل للإجراء و هذا ما يوضحه قول ديمارسيه « إنّ أساليب الكلام التي لم يلاحظ فيها التّحاة و البلاغيّون صفة أخرى غير صفة الإعراب عن الفكر تدعى ببساطة جملاً أو عبارات أو فقرات، لكن التي لا تعيّر عن الأفكار فحسب، بل عن أفكار منطوقة بطريقة خاصة تضيف عليها طابع معيّن، هذه أدعوها صوراً بلاغية» (1) ، ثمّ يعتمد تودوروف إلى شرح هذه الفكرة « إنّ الخطاب الذي يطلعنا عن الفكر فحسب هو خطاب غير مرئي، و يستحيل لذلك إجراءه بلاغياً، و الفكر ينتمي إلى الطبيعي، فالخطاب الخالي من الصّور البلاغية هو خطاب تام الشّفاية و لذلك هو غير موجود» (2).

و يضيف في نفس السياق أنّ « الصّور البلاغية تبرز و كأنّها رسم منقوش على هذه الشّفاية ، و يتيح لنا هذا الرّسم فهم الخطاب بذاته» (3). حيث أنّ الصّور البلاغية هي التي تساهم في تقريب الخطاب للمتلقّي لأنّها تكسبه القابلية للوصف.

انطلاقاً من آراء ديمارسيه يضع تودوروف نوعين من الخطابات:

« خطاب شفاف و خطاب كثيف، فالخطاب الشّفاف هو الذي يشفّ عن دلّاته و لكنّه غير مدرك في ذاته، فهو لغة فائدتها الوحيدة التّفاهم ، و الخطاب الكثيف هو المغطّى بعدد كبير من الرّسوم و الصّور التي لا تكشف عن ما ورائها، و لذلك فهو لغة لا تحيل إلى أيّة حقيقة» (4)، فكأنّ الخطاب الشّفاف من هذا المنظور يمثّل اللّغة التّواصلية التي تهدف إلى الإبلاغ و الإفهام أمّا الخطاب الكثيف فهو الخطاب الرّاقى المثقل بالدّلالات التي لا تنكشف إلّا بعد ملاحظة و معاودة.

(1) تريفتان تودوروف، الأدب والدلالة ، ص 100.

(2) المرجع نفسه، ص 99-100.

(3) المرجع نفسه، ص 100.

(4) المرجع نفسه، ص 101.

3-2-4: معيار المحايد / القيمي:

لقد وُضِعَ هذه المعيار بهدف التمييز بين الكلام العادي الطبيعي و الكلام المجازي. واللغة الطبيعية هي لغة حيادية تستند إلى جملة من القواعد والمعايير النحوية و البلاغية و تنقيد بها، و في مقابل ذلك تكتسب اللغة الجمالية الطابع القيمي الجمالي من خلال خرقها لقانون اللغة الطبيعية و الخروج عنها، و هذا ما يوُلِّد شُحنة انفعالية يتجلَّى أثرها من خلال شدِّ انتباه المتلقِّي.

إنّ الإقرار بجمالية الاستعمال المجازي تحكمه شروط مراعاة جودة الخطاب، فقد يكون الإفراط في استخدام المجازات و سوء استخدامها إفسادا للخطاب، « فالصورة و الخطأ هما أحد طرفي الثنائية و يقابلها التعبير الصائب المعياري»⁽¹⁾، فالصورة - على هذا الأساس - هي انتهاك لقاعدة أو معيار، بمعنى أنّها انزياح يقع في منطقة وسطى بين اللاتحوية: أي عدم الاعتراف بالمعيار النحوي و الخروج عنه، و بين اللامقبول أو المرفوض، حيث تسير الصورة بذلك بالاتجاه السبلي الذي لا يمنح أي جمالية للخطاب، و هذا ما عبّر عنه فونتانييه من خلال قوله « من السهل أنّ تجد في كلّ هذه الأمثلة الحالة التي يغدوا فيها التقديم و التأخير صورة بلاغية، و ذلك عندما تؤدّي إلى الزيادة في قدرة العبارة و سحرها و لكن هل يكون أحيانا نوعا من الخطأ؟ نعم، عندما لا تؤدي إلى الزيادة في المؤثرات المذكورة»⁽²⁾، فالتقديم و التأخير - عند فونتانييه - باعتباره خروج عن الترتيب الأصلي لأجزاء الجملة، لا يعبر عن بناء فني جمالي، إذ لم يؤدِّ الانفعال المنوط به، من خلال إكساب اللغة حيلة فنية مبتكرة بعيدا عن الفوضوية في التركيب التي تؤدّي غالبا إلى الإبهام.

و يصرح فونتانييه بأنّ الخروج عن المألوف في استعمال اللغة، هو إبراز لقدرة اللغة و مطاوعتها للرُوح الابتكارية التجديدية حيث يرى أنّ: « عبقرية اللغة الكامنة في أنّها تسمح أحيانا بالابتعاد عن استعمال المألوف، أو بشكل أصحّ، تسمح و تقرُّ استعمالا غير شائع أو مألوف، و إذا كانت لا تقبل أبدا بالفوضى الحقيقية فإنّها

(1) تريفتان تودوروف، الأدب والدلالة، ص 101.

(2) المرجع نفسه، ص 101 - 102.

بعض التغيير في النظام و هذا نظام و ترتيب جديد خاص جدًا « (1) ، إذن الخروج عن الاستعمال العام للغة يخضع للعرف الجمالي البعيد عن الفوضى، التي غالباً ما تحيد عن التصوير الفني لتدخل باب الغموض و الإبهام الذي يحيل دون فهم المتلقي الذي يجد نفسه عاجزاً عن حلّ شفرات النص.

من خلال ما سبق، يمكننا القول بأنّ فكرة الانزياح تتجلى بوضوح في البلاغة الكلاسيكية الغربية، من خلال تمييز أشهر أعلامها بين اللغة الطبيعية و اعتبارها القاعدة و الأصل، و المجازية التي كانت تمثل لديهم الخروج عن قاعدة اللغة الطبيعية ، إقرارهم لضرورة اللمسة الجمالية للاستعمال المجازي و ما تثيره في النفس من انفعال و تأثير.

3-3: تجليات الانزياح في الدراسات النقدية الغربية الحديثة:

شكلت ظاهرة الإنزياح جدلاً واسعاً في الخطاب النقدي الغربي الحديث، و ذلك لأنّ هدف الأسلوبية يتجلى في البحث عمّا يميّز به الخطاب الفني عن غيره، ولا يتحقّق هذا التمييز إلاّ عن طريق تجاوز النظام اللغوي العادي ، و خرق القواعد و المعايير المعروفة، وبذلك يحدث التأثير و الانفعال، و تتحقّق وظيفة الانزياح الفنية و الجمالية.

و إذا كان الانزياح مرتكزاً محورياً لكلّ الدراسات الأسلوبية، فإنّ هذه الأخيرة كانت على صلة بمجموعة من الاتجاهات النقدية الحديثة، فقد تأثرت « خلال السبعينات بالبنويّة و الشعريّة، و نقد استجابة القارئ Reader-Response criticism ، في الولايات المتحدة و فرنسا و روسيا » (2)، دون أن تُغفل ما ساهمت به اللسانيات في سبيل بلورة المفاهيم الأسلوبية، و خاصة ما تعلق بمبحث الانزياح، و ذلك من خلال إنجازات دو سوسير اللغوية، حيث عهد إلى « التمييز بين اللغة و الكلام، باعتبار الكلام مجموع الانزياحات الفردية التي يضعها مستعملو اللغة، ثم تطوّر المفهوم في كنف اللغة الأدبية التي تحدّد بوصفها انزياحاً بالنسبة إلى

(1) تريفتان تودوروف، الأدب والدلالة، ص 102 .

(2) حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي في العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002 م، ط 01، ص ص 42-43.

اللغة المعيارية اليومية»⁽¹⁾، و بالتالي فالانزياح هو خرق للقاعدة اللسانية التي تقول، بأن لكل دال مدلول، حيث تتعدّد المدلولات للدال الواحد، و من ثمّ فالانزياح « يتخذ أنماطاً مختلفة من ناحية تنوعاته أو توقّعاته العينية في النصوص الأدبية، كما أنّ وجهة نظر الدراسة التي تطبّق مقولة الانزياح يمكن أن تتنوّع كذلك»⁽²⁾، و لعلّ هذا ما سيبيّن اختلاف النقاد الغربيين في تحديد مفهوم الانزياح و معياره.

لقد صنّف الدارسون الغربيون الانزياحات إلى خمسة نماذج استناداً إلى المعايير التي تحددها و هي كالتالي:

1. « تصنيف الانزياحات استناداً إلى درجة انتشارها في النص، بوصفها انزياحات متموضعة في سياق النص كالاستعارة التي تعدّ انزياحاً موضعياً عن النظام اللساني، أو بوصفها انزياحات تشمل النص الأدبي في عمومها كالترّكيب الذي يمكن تحديد درجة انزياحه طبقاً لعملية إحصائية.
2. تصنيف الانزياحات بالنظر إلى نظام القواعد اللسانية، فتبرز لنا انزياحات سلبية كتخصيص القاعدة العامة، وانزياحات إيجابية كإضافة قيود معينة مثل القافية.
3. تصنيف الانزياحات بالنظر إلى علاقة القاعدة بالنص المحلّل، فتبرز لنا انزياحات داخلية تتمثل في انفصال وحدة لسانية عن القاعدة المهيمنة على النص، و انزياحات خارجية تتمثّل في اختلاف أسلوب النص عن القاعدة التي كُتبت بلغتها.
4. تصنيف الانزياحات بالنظر إلى المستوى اللساني التي تستند إليه تلك الانزياحات، فتبرز لنا انزياحات خطيّة و صوتية، و صرفية و معجمية، و نحوية ودلالية.
5. تصنيف الانزياحات بالنظر إلى مبدأ الاختيار و التأليف طبقاً لفرضية جاكسون، في إسقاط مبدأ التّماتل من محور الاختيار على محور التّأليف، فتبرز لنا انزياحات استبدالية تحطّم قواعد الاختيار، كموضع المفرد مكان الجمع، و الصّفة مكان الموصوف، و اللفظ الغريب بدلاً من المألوف»⁽³⁾.

(1) يوسف و غليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 205.

(2) حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 43.

(3) محمد عزّام: الأسلوبية منهجاً نقدياً، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1989 م، ص ص 52-53.

و لعلّ هذه أهمّ أصناف الانزياح لدى الدارسين الغربيين، و يمكن اعتبار مقولة بيفون الشهيرة " الأسلوب هو الرجل " ملمحا من ملامح الانزياح، لذلك « أُؤلت هذه العبارة لتسير في هذا الاتجاه الذي يعتبر الأسلوب انزياحا... حيث أنّ النزوع إلى إنشاء طريقة خاصة في التعبير تعود إلى رغبة لدى الكُتّاب في إظهار أصالتهم اللغوية و الأسلوبية»⁽¹⁾.

فإذا كانت مقولة بيفون قد أُؤلت إلى عديد المفاهيم التي تدور في فلك الأسلوب، فإنّ مقولة الانزياح في الدّراسات الغربيّة، قد صدرت عن بول فاليري (1871م – 1946م) الذي يرى أنّ « كلّ عمل مكتوب، كل إنتاج من منتجات اللّغة يحوي آثارا أو عناصر مميّزة... فعندما ينحرف الكلام انحرافا معيّنًا عن التّعبير المباشر و عندما يؤدّي بنا هذا الانحراف إلى الانتباه بشكل ما إلى دنيا من العلاقات متميزة عن الواقع العملي الخالص، فإننا نرى إمكانية توسيع هذه الرّقعة الفدّة، و نشعر بأننا وضعنا يدنا على معدن كريم نابض بالحياة، قد يكون قادرا على التطوّر و النمو... حيث ينشأ منه الشّعر من حيث تأثيره الفتيّ »⁽²⁾، فهذا القول يحيلنا على عناصر مهمة، تنضوي تحت مفهوم الانزياح، فقد تحدّث بول فاليري عن انحرافية الكلام عن التّعبير المباشر الصّريح و هذا ما يضعنا أمام الكلام الشّعري المعتمد على الإيحاء، و هذا هو الجانب الذي يتجلّى فيه الانزياح، فهو يجذب القارئ بفضل تجاوزه لما يقتضيه ظاهر الكلام و يحرق مطابقتة للواقع، فاللّغة التي يعتمدها الشاعر في تكوين صورته تصبّ في خانة اللّامعقول، حيث يُتاح له أن يقول بما من خلال شعره، ما لا يمكن أن يقوله باستعماله على المستوى العادي.

و يتجلّى الانزياح في كتابات فاليري التّقديّة في عديد المواضع، خاصة في معرض تمييزه بين الشّعر و النثر، حيث يرى « في تشبيه النّثر بالمشي، و الشّعر بالرّقص، تشبيها خصبا جميلا لا يعرف تشبيها أصحّ و لا أدقّ و أشمل منه، فإذا كان المشي وسيلة تقود إلى غاية، فإنّ الرّقص هو الوسيلة و الغاية معا »⁽³⁾، و إذا أردنا أن نحلّل أجزاء هذا القول كلّ على حدّة، و نربطها بما يقابلها على مستوى اللّغة و استعمالاتها في كل من النثر و الشعر،

(1) أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 85.

(2) المرجع نفسه، ص 86.

(3) المرجع نفسه، ص 87.

يمكننا القول بأنّ النَّثر يهدف إلى الإبلاغ و لذلك يعتمد على اللّغة المباشرة و الصّياغة الواضحة، و هذا ما يقابل المشي - على حدّ تعبير فاليري - حيث أنّ المشي يعتمد على أعضاء محدّدة من الجسم لهدف معيّن، أمّا الشّعر فهو يستعمل نفس اللّغة لكن لأجل بلوغ هدف مزدوج: الإبلاغ و التّواصل، و تحقيق اللّذة و الجماليّة، و يتمُّ هذا عن طريق التّصرّف في تراكيب اللّغة بحيث يصل إلى الغاية المرجوّة، و في تشبيه اللّغة الشعرية بالرّقص جانب كبير من الصّواب ، لأنّ في الرّقص تجتمع الغاية و الوسيلة معا.

لقد أجمع كثير من النّقاد و الدّارسين على القول بأنّ ليو سبيترز Léo spitzer (1887م - 1960م) هو من عمّق فكرة الانزياح في الدّرس الأسلوبي الغربي الحديث، تحت مسمّى الانحراف حيث « اعتاد عندما كان يطالع روايات فرنسيّة حديثة، أن يضع خطأً تحت عبارات لفتت انتباهه و بدت له منزاخة انزياحا بيّنا عن الاستعمال الشّائع، ثم كان أن وجد أنّ بين معظم هذه العبارات نوعا من التّلاقي، و من ثمّ راح يبحث عن أصل روحي و نفسي مشترك لهذه الانزياحات في نفس الكاتب »⁽¹⁾، فسبيترز حاول الإلمام بمجموع الانزياحات من خلال تتبّع السّمات الخاصّة للكاتب، و ذلك بالبحث في استعمالات اللّغة السائدة في ذلك المجتمع، ليكون من نتيجة ذلك الكشف عن نفسيّة الفرد الخاصّة « هذه الفردية الخاصّة لا تلبث بعد حين أن تذوب في غمرة تلك الدّخيرة من الألفاظ التي يتصرّف بها الناس عامة »⁽²⁾، و هو بهذا يبني فكره على فرضيّة أساسيّة جوهرها أنّ " الإثارة الدّهنية التي تنحرف عن المعتاد القياسي في حياتنا الدّهنية، لا بد أن يكون لها انحراف لغوي مرافق عن الاستعمال العادي »⁽³⁾، فالمفاجأة و الهزّة النّفسية الجمالية المتولدة عن كسر أفق التوقع لدى المتلقي، هي الضّرورة ناجمة عن انحراف لغوي عن ما هو مستعمل في التّواصل العادي، و الذي يحدث خرقا للبنية الدّهنية المعتادة.

(1) أحمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 88.

(2) المرجع نفسه، ص 88.

(3) المرجع نفسه، ص 89.

إنَّ تعمق سبيتزر في البحث في قضية الانزياح أدّى به إلى الرّبط بين « الانحرافات الأسلوبية عن النّهج القياسي و بين التحوّل الذي يحدث في نفسية عصر معيّن»⁽¹⁾، فالانزياح عن معيار لغوي محدّد يرافق التّغيرات التي يشهدها عصر الكاتب، حيث أنّ الكاتب هو لسان عصره يترجم أهمّ التحولات في شكل لغوي جديد. ومن هذا المنطلق، فإنّ حسن التصرف في الاستعمال اللّغوي هو ما يعبر عن عبقرية الكاتب، و هذا ما يؤكّده عبد السلام المسدي، حيث يرى أنّ سبيتزر قد « اتخذ من مفهوم الانزياح مقياساً لتحديد الخاصية الأسلوبية عموماً و مسباراً لتقدير كثافة عمقها ودرجة نجاعتها، ثم يتدرّج في منهج استقرائي يصل به إلى المطابقة بين جملة هذه المعايير و ما يسميه بالعبقرية الخلافة لدى الأديب»⁽²⁾، لأنّ الأديب عنده هو الذي بوسعه استغلال إمكانات اللّغة استغلالاً يفوق المعقول فيمتلك بذلك أسلوباً فنياً فريداً يميّزه عن غيره، لذلك فالأسلوبية من وجهة نظره باستطاعتها أن تبيح « استخدام العناصر التي تمدّنا بها اللّغة، و إنّ ما يمكّن كشف ذلك الاستخدام هو الانحراف الأسلوبي الفردي، و ما ينتج من انزياح عن الاستعمال العادي»⁽³⁾.

و لذلك فقد كان كل ما يهتم ليو سبيتزر هو: « البحث في الوقائع الأسلوبية في جانب الأحاسيس و جانب الفكر، و قد كان يحدّد الأسلوب بانزياحه عن المعيار و انحرافه على العرف اللّغوي»⁽⁴⁾.

و ممّا تقدّم يتبين أنّ سبيتزر قد اعتمد مصطلح الانحراف مصطلحاً قارئاً في الدّرس الأسلوبي و يريد به الانزياح و إذا كان النّص الأدبي لديه، ترجمة لشخصية الكاتب، فإنّه كما يرى أحمد ويس قد تراجع عن هذه النّظرة فيما بعد « فالتجربة الشخصية عنده لا تعدو أن تكون مادة أولى، شأنها في ذلك شكل المراجع الأدبية مثلاً لذلك كما يقول: انصرفت عن بحث الحالات النّفسية (...) و جعلت تحليل الأسلوب خاضعاً لتفسير الآثار

(1) حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 34-35.

(2) عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص 81.

(3) أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 89.

(4) نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ص 198.

بوصفها منظومات شعرية قائمة بحد ذاتها»⁽¹⁾، أي دراسة الخطاب الشعري في ذاته و الكشف عن جمالياته و ذلك بأسلوب فني يلمح أكثر مما يصحح.

و قد كان لفكرة الانزياح حضور في دراسات الشكلانيين الروس من خلال بحثهم في أدبية الأدب أو ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً فنياً، حيث يمكننا القول أنهم « أول من نبه إلى فكرة أن النص منظومة تحدد وظيفة الأدوات الأدبية وموضوع الأدب على أيديهم هو الأدبية»⁽²⁾، و التي لا تحدث إلا باكتشاف الانزياحات التي يوقرها الاستخدام المختلف للغة، و قد ساهم أعلامها بقدر كبير في بلورة مفهوم الانزياح حيث حاول الناقد موكاروفسكي Mukarovsky أن يسنّ قانوناً داخل قانون الانزياح، هذا الأخير الذي يتوسّع و يشمل تنوعات النص الأدبي من دون أن يحدد نوعاً معيناً من النصوص الأدبية « فكلما كان قانون اللغة المعيارية أكثر ثباتاً في لغة ما، كان انتهاكه أكثر تنوعاً، و من ثمّ كثرت إمكانات الشعر في تلك اللغة، و من ناحية أخرى كلما قلّ الوعي بهذا القانون قلّت إمكانات الانتهاك و من ثمّ تقلّ إمكانات الشعر»⁽³⁾، و بهذا يشكّل المعيار قاعدة هامة لحدوث الانزياح، حيث أنّ الجهل بما يحيط بمعيار لغة معينة يؤدي إلى صعوبة خرقها، ومنه فالانزياح لا ينتج إلا عن طريق نسبته إلى أصله المنزاح عنه.

أما رومان جاكسون Roman Jakobson الذي كانت له جهود كبيرة في تطوير فكرة أدبية النص، فقد أعطى الانزياح بعداً نظرياً آخر، انطلاقاً من تعريفه للأسلوب، حيث يرى أنّ « الأسلوب عنف منظم بحقّ الكلام العادي»⁽⁴⁾، هذا الكلام الذي طرأ عليه تغيير و مؤرس عليه تصرف من قبل المبدع، ليريد بذلك جاكسون الإشارة إلى ظاهرة الانزياح، كما حاول الاقتراب منه « فسّماه خيبة الانتظار من باب تسمية الشيء بما يتولّد عنه، و عبارة جاكسون الانجليزية - المقابلة لهذا التعبير - هي: Deceived expectation و

(1) أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، 89.

(2) عدنان بن ذريل، النص و الأسلوبية بين النظرية و التطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000 م، ص 25.

(3) حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 44.

(4) عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص 125.

هو ما يعني حرفياً " تلّهف قد خاب " ⁽¹⁾، فهذا الانتظار و التلّهف يخلقه الخروج عمّا هو متعارف عليه في بناء اللّغة، حيث يعيش المتلقي حالة ترقّب لما يأتي، ليجد نفسه أمام تركيب لغوي ومعنى جديدين، و المبدع الحقّ هو من يمتلك ناصية استغلال الإمكانيات اللغوية و التعبيرية التي تحلّق في فضاء اللامعقول، و في هذا التوجّه يشهد عديد التّقاد و الدّارسين لرومان جاكسون جميل الصنع، من خلال تحديده للوظيفة الشعرية للكلام و هذا لكونه قد « استغلّ معطى لسانياً قارئاً يتمثّل في أنّ الحدث اللساني هو تركيب عمليتين متواليّتين في الزّمن و متطابقتين في الوظيفة و هما اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرّصيد المعجمي للّغة، ثم تركيبه لها تركيباً تقتضي بعضه قوانين النّحو و تسمح ببعضه الآخر سبل التّصرف في الاستعمال » ⁽²⁾، هذا التصرّف هو الذي يخرج باللّغة من سنها القديم ليولّد عنصر المفاجأة، و تعدّد هذه الأخيرة من بين المفاهيم المرادفة للانزياح لدى جاكسون فهو « يعزوه إلى مبدأ تكامل الأضداد، و يقرّر أنّ المفاجأة الأسلوبية هي تولد اللامنتظر من خلال المنتظر » ⁽³⁾.

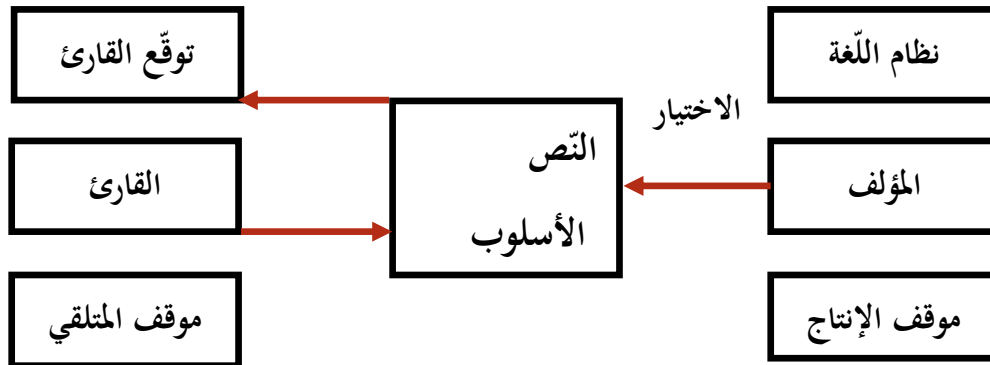
لقد أضاف رومان جاكسون إلى الدّرس اللساني، الكثير عبر مشروعه المتمثّل في نظريته التّواصلية، باعتبار أنّ اللّغة بصفة عامة ذات وظيفة تواصلية، و العملية التواصلية تتّم عبر مجموعة من العناصر، و كلّ عنصر يقوم بوظيفة معينة، لكن الوظيفة المهيمنة للنّص أو ما يسمّيه جاكسون " الرّسالة " هي الوظيفة الشعرية « و هذا ما عبّر عنه بالهيمنة، فالخطاب الشّعري خطاب لغوي تواصلية تهيمن فيه الوظيفة الشّعرية، دون أن تغيب الوظيفة التّواصلية » ⁽⁴⁾، و بذلك يكون للخطاب الشّعري طابعين: طابع وظيفي تواصلية، و طابع فنيّ جمالي، فالنّص الشعري رسالة أدبية تربط بين الكاتب و القارئ، و الانزياح هو الذي يمنح للّغة صبغة شعرية و يميّزها عن اللّغة اليومية العادية، و لا يكون ذلك إلاّ بالتركيز عليها في ذاتها، و يمكن تحديد العلاقات المختلفة بين مقولات نظرية التواصل في الشكل الآتي:

(1) عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب ، ص ص 76 - 77.

(2) المرجع نفسه ، ص 68.

(3) المرجع نفسه، ص 68.

(4) نور الدين السّد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ص 214.



(1)

و كما هو معلوم أنّ المؤلف في الدراسات الأسلوبية لا يعتدّ به، فكلّ ما تركّز عليه هو البحث عن الظواهر الأسلوبية في النصّ الشعري، و التي تعمّد الكاتب وضعها، و هذا كلّه تمخّض عن نظرية رومان جاكسون في التركيز على الرسالة، و يقول في هذا الصدد: « إن استهداف الرسالة بوصفها رسالة، و التركيز على الرسالة لحسابها الخاص هو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة... و ليست الوظيفة الشعرية هي الوحيدة لفنّ اللغة، بل هي فقط الوظيفة المهينة و المحدّدة»⁽²⁾، و قد حدّد جاكسون عناصر الرسالة و مثل ذلك بالخطاطة الآتية:

سياق

مرسل.....رسالة.....مرسل إليه

اتصال

سنن

(3)

ليجعل جاكسون لكلّ عامل من هذه العوامل وظيفة معينة، و الذي يهّمنا في هذه الدراسة، هما المرسل و المرسل إليه، أو الكاتب و المتلقّي إذ يقول «... و تهدف الوظيفة المسماة تعبيرية أو انفعالية المركزة على المرسل، إلى أن

(1) نور الدين السّدّ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ص 239.

(2) رومان جاكسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي و مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، 1988 م، ط01، ص 31.

(3) المرجع نفسه، ص 27.

تعبّر بصفة مباشرة عن موقف المتكلم تجاه ما يتحدث عنه، و هي تنزع إلى تقديم انطباع عن انفعال معين صادق أو خادع»⁽¹⁾.

بحيث يتبع إما أسلوباً بسيطاً صريحاً واضحاً، وإما أسلوباً مشحوناً بالدلالات والإيحاءات كما « يجد التوجّه نحو المرسل إليه، أي الوظيفة الإفهامية تعبّيره التحوي الأكثر خلوصاً في النداء و الأمر الذّين ينحرفان – من جهة نظر تركيبية و صرفية و حتى فونولوجية في الغالب – عن المقولات الاسمية و الفعلية الأخرى»⁽²⁾، فالإبداع أو الخلق الشعري يرتكز عند جاكبسون على « محورين هما الاستعارة و المجاز المرسل»⁽³⁾، فالاستعارة و المجاز يندرجان تحت الانزياح على مستوى الدلالة، و تساهمان في إكساب الشّعْر خاصيّة الغموض، الذي يقول عنه جاكبسون : «أنّه خاصية داخلية، و لا تستغني عنها كلّ رسالة تركز على ذاتها و باختصار، فإنّه لازم للشعر»⁽⁴⁾، فجاكبسون يحصر ظاهرة الغموض في الشّعْر وحده، و يتولّد الغموض من خلال انزياح اللّغة عن سياقاتها المألوفة إلى سياقات أكثر إيحاء و جمالية، لذلك كان التركيز على الرّسالة في حدّ ذاتها من أهمّ ما اعتمده الشّكلانية الروسية «حيث رأت أنّ المعيار الذي به تقوم أصالة الأدب، إنّما يتمثل في الجِدّة و المفاجأة، فنحن لا ننتبه إلى الكلمات و ما ترمز إليه، إلّا إذا وُضعت معا على نحو جديد مدهش»⁽⁵⁾، و يؤكّد على ذلك جاكبسون تلميذ هذه الحركة الذي يرى بأنّ « الميل إلى الرّسالة إنّما جاء نتيجة لتناسق خاص للنصّ الشعري، و بأنّ الميل إليها يقود إلى إدراك متجدّد للواقع، عن طريق توليد واعي متجدد بأشكال الدّلالة التي تعبّر عن الواقع بإحكام»⁽⁶⁾، و هذا ما يقصده رومان جاكبسون بالانزياح أو الانحراف عن واعي تقليدي تخرج به هذه الرسالة إلى واعي جديد لم يألفه

(1) رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 28.

(2) المرجع نفسه، ص 29.

(3) المرجع نفسه، ص 29.

(4) بشير تاويريت، الحقيقة الشعرية، ص 305.

(5) أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 163.

(6) المرجع نفسه، ص 123.

المتلقي. و قد توالى - بعد ذلك - بحوث و دراسات كثيرة اعتمدت مفهوم الانزياح، فكان من بين الذين خاضوا غمار هذا البحث الناقد الأسلوبي البارز ميشال ريفاتير Michael Riffaterre ، الذي جمع في دراسته بين الأسلوبية و نظريته التلقي، باعتبار أنّ الهدف المرجو « يتعلّق بلفت انتباه القارئ عبر لغة النص نفسه، و طبيعة بناء»⁽¹⁾.

و كان مصطلح الانحراف مصطلحا مرادفا للانزياح لدى ريفاتير حيث « ظلّ محورا مهماً لديه، فهو في كتابه " سيموطيقا الشعر " تحدّث عن بؤرة رمزية للقصيدة يسميها مولّدا، و يربطها بكل ما هو خارج عن المؤلف»⁽²⁾ فالأسلوب عنده ما هو إلاّ انزياح « عن النمط التعبيري المتواضع عليه، و هو خروج عن القواعد اللغوية، و لجوء إلى ما نُدر من الصيغ»⁽³⁾ ، فالانزياح عند ريفاتير يحدث من خلال إتباع طريقتين: إقنا بالخروج عن القواعد التحوية و المعايير اللسانية، أو باللجوء إلى ما نذر من الصيغ و التعابير، و هذا من أجل إحداث خيبة انتظار لدى المتلقي، و عبّر عن ذلك بمصطلح « المفاجأة» و سنّ لها قانونين:

1. يتمثل القانون الأول: في أنّ المفاجأة كلّما كانت غير منتظرة، كلّما كان وقعها أكثر في المتلقي.

2. يتمثل القانون الثاني: في أنّ تكرار الخاصية الأسلوبية مفقد لشحنتها التأثيرية في المتلقي»⁽⁴⁾

أي أنّ الانزياح عنده، هو احتيال على اللّغة يستهدف لفت انتباه المتلقي، فهو وسيلة يستخدمها المبدع لتكسير ما ألفه المتلقّي فينفعل معها و ينجذب إليها، و إذا ما حصل هذا التأثير حدث الإمتاع و اللذة المتجدّدة.

و ما هو متفق عليه أنّ الانزياح لا يحدث إلاّ استنادا إلى معيار محدّد، و المعيار على حدّ قول ريفاتير هو: «الكلام الجاري على ألسنة الناس في استعماله العادي و الحياضي، و هو التّعبير البسيط السائر حسب السنن اللّغوية»⁽⁵⁾، و ثمة أيضا معيار آخر لتمييز الانزياحات، يتمثل فيها أسماء ريفاتير « على سبيل التّجريد بالقارئ

(1) حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 76.

(2) أحمد محمد ويس، الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 102.

(3) نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ص 200.

(4) المرجع نفسه، ص 200.

(5) المرجع نفسه، ص 200.

العمدة Archilecteur و هو القارئ المقبول بالبداهة الذي يمكن أن يتلقى تأثير النص «⁽¹⁾، لدى معرفة مواطن الانزياحات في النص ليس بالأمر السهل، و لا يتمُّ من قِبَل قارئ متمكِّن أو قارئ نموذجي كما يسمِّيه ريفاتير.

و كما أنَّ الانزياح خروج عن الاستعمال العادي للغة، أي أنَّ هذا التَّمط العادي يحدِّده الاستعمال، فإنَّ ريفاتير يقترح « تعويض مفهوم الاستعمال بما يسمِّيه السِّياق الأسلوبي... معنى ذلك أنَّ بنية النص من حيث العبارات و الصِّغ تبرز هي نفسها مستويين اثنين: أحدهما يمثِّل النَّسيح الطَّبِيعي، و ثانيهما يزدوج معه ويمثِّل مقدار الخروج عن حدِّه «⁽²⁾.

فالخروج هنا عن المعيار ليس خروجاً كلياً، بل هو الانطلاق منه و الأخذ به و التصرّف فيه بما يناسب، أي أنَّ الأسلوب لديه يعتبر « انحرافاً داخلياً عن السِّياق... فالسِّياق هو الذي يمنح الخروج عن القاعدة اللسانية سمة الأسلوبية، و لإفانَّ بعض مظاهر الخروج عن القاعدة لا تكتسي سمة أسلوبية مطلقاً «⁽³⁾، و هذا ما صنّف في خانة الخطأ، و ليس المقصود به الخطأ الحاصل لمفهوم الانزياح، و بهذا استبدل ريفاتير المعيار الذي تنزاح عنه بنى النصِّ اللغوية بفكرة السِّياق، و هذا الفكرة تتسم بنوع من المرونة على خلاف المعيار الذي طالما تميز بالصرامة و الثبات.

و يعدّ جون كوهين Jean Cohen، أوّل من وضع نظرية الانزياح في الدراسات الأسلوبية الحديثة من خلال تأليفه لكتاب "بنية اللغة الشعرية"، و الذي عرض فيه عصارة فكره فيما يتعلّق بالشعرية و مفهوم الانزياح و ما يحقّقه من جمالية تصل تردّداتها إلى المتلقي.

يعرّف كوهين الأسلوب باعتباره انزياحاً عن التَّمط المتعارف عليه في بناء اللغة، حيث يرى أنَّ « الأسلوب هو كلّ ما ليس شائعاً و لا عادياً و لا مطابقاً للمعيار العام المؤلف، إنّه انزياح بالنسبة إلى معيار، أي أنّه خطأ،

(1) أحمد محمد ويس الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 140.

(2) عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص ص 82-83.

(3) حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص ص 76-77.

و لكنّه خطأ مقصود»⁽¹⁾، حيث يكتسي الأسلوب سمة التّدرّة والخروج عن المألوف، وعدم مطابقته للواقع و المعيار العام المتداول، و بهذا يُصنّفُ في خانة الخطأ، لكنّه لا يقصد منه الخطأ المستهجن من قبل المتلقّي، بل هو خطأ فنيّ يوّلّد المتعة و الجمالية.

لقد شغلت الثّنائية المتقابلة المتمثّلة في "الشّعر و النثر"، مساحة كبيرة من الدّراسات الأسلوبية التي ركّزت على قضية الانزياح، باعتبار النثر معيارا و الشّعر انزياحا عنه، و قد صرّح جون كوهين في هذا الصّدّد بوجود تناقض بين الشّعر و النثر حيث يرى أنّ « لغة الشّعر، كلغة عليا تتحقّق من خلال تضادّها المستمر للغة النثر في جميع مستوياتها، و من خلال تجاوزها الكليّ لحدود هذه اللّغة، و خروجها المنظم على قواعدها و على نظم اللّغة العادية، و قوانين البناء المنطقي فيها، ذلك الخروج الذي لا يهدف في الواقع إلى هدم اللّغة... و إنّما يهدف إلى بنائها وفقا لتخطيط أرقى و أسمى»⁽²⁾، فلغة الشّعر حسب كوهين تتضاد مع لغة النثر، و تنحرف عنها كما تحرق قوانين و أنظمة اللّغة، و تنحج نحو اللّامنطقي و اللّامعقول، حيث تنتقل باللّغة من الوظيفة الدّهنية إلى الوظيفة الانفعالية من وظيفة المطابقة للواقع إلى وظيفة الإيحاء، و بتعبير آخر من وظيفة الإبلاغ و التّوصيل، إلى وظيفة الخروج إلى فضاء رحب يكسبها قيمتها الجمالية و الإبداعية الرّاقية، و بهذا يتوصّل كوهين إلى تعريف الشّعر على أنّه « علم الانزياحات اللغوية»⁽³⁾ و ما « القصيدة إلّا انزياح عن اللّغة العادية»⁽⁴⁾، حيث يتّخذ الانزياح طابعا شموليا يطلقه على كلّ خصائص القصيدة لتتحوّل هذه الأخيرة إلى خروج عن القاعدة، و بذلك تعدّ القصيدة واقعة أسلوبية بحتة.

لقد عمد كوهين إلى إبراز الانزياح على مستوى النّص الشعري، من خلال مقابلته بالأسلوب النثري، حيث يقترح النثر كوسيلة قياس، أو معيارا للانزياح حيث يقول أنّ « المنهج المتّبع في مسألة تمييزية لا يمكن أن يكون إلّا منهجا مقارنا، و يعني الأمر هنا مواجهة الشّعر بالنثر، و يكون النثر هو اللّغة الشّائعة، و يمكن أن نتحدّث

(1) جون كوهين، بنية اللّغة الشعرية، تر: محمد الوالي و محمد العمري، دار تويقال، الدار البيضاء، المغرب، 1986 م، ص 15.

(2) المرجع نفسه، ص 19.

(3) المرجع نفسه، ص 15.

(4) المرجع نفسه، ص 15.

عن معيار، نعتبر القصيدة انزياحا عنه «⁽¹⁾، و من هذا المنطلق، يمكن وفق الرؤية الكوهينية أن « تشخص الأسلوب يخط مستقيم يمثّل طرفاه قطبين: القطب النثري الخالي من الانزياح، و القطب الشعري الذي يصل فيه الانزياح إلى أقصى درجته «⁽²⁾



ذروة الانزياح

خالي من الانزياح

فالإنزياح يبلغ ذروته من خلال اللغة الشعرية، التي تتميز بتعاليه عن لغة النثر العلمي الإخبارية، و من ذلك جمع كوهين بين الشعر و الانزياح، و عرّف الشعر على أنه « انزياح عن معيار هو قانون اللغة »⁽³⁾، فالشعر هو خطاب فني يخرج عن القواعد النحوية المعيارية الجامدة، و بالتالي يكتسب سمات شعرية يتذوقها المتلقي.

و يربط كوهين في معرض حديثه عن الانزياح الشعري، بين هذا الأخير و الغموض الذي يتولد عنه، حيث اعتبر الغموض ضرورة ملحة، يجب أن يبلغها الانزياح من أجل تحقيق الشعرية، حيث أنّ « الشعرية عملة ذات وجهين متعايشين متزامنين: الانزياح ونفيه، تكسير البنية و إعادة التبنين (يقصد البناء)، و لكي تحقّق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولاً، ثم يمكن العثور عليها و ذلك كلّه في وعي القارئ »⁽⁴⁾، فالشعر يتعالى عن الدلالة المباشرة الجاهزة، ليفتح باب التأويل واسعاً حيث تتمنّع الدلالة و لا يصل إليها المتلقي إلا بعد طول تقلب و تنقيب، استشعاراً منه لخروجها عن ما ألفه في خطابات أخرى.

لم يقف جون كوهين في دراسته للشعرية بصفة عامة، و الانزياح بصفة خاصة على البنية السطحية المشكّلة للمفهومين، بل غاص في أغوارها مركزاً على ظاهرة الانزياح - لكونه مصدر الشعرية و محرّكها - حيث قسّمه إلى

(1) جون كوهين، بنية اللغة الشعرية ، ص 16.

(2) المرجع نفسه ، ص ص 23-24.

(3) المرجع نفسه ، ص 05.

(4) المرجع نفسه، ص 173.

نوعين: انزياح استبدالي، انزياح تركيبى، جاعلا من الاستعارة القائمة على تجاوب الحواس و المشابهة الانفعالية « (1) فوظيفة الاستعارة تتمثل في تجديد انفعال المتلقي و دفعه إلى إرسال خياله للقبض على المعاني الخفية، و هذا ما أكده كوهين من خلال قوله أنّ « الاستعارة الشعرية ليست مجرد تغيير في المعنى، و إنما تغيير في نمط أو طبيعة المعنى، انتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي » (2).

فيما عدّ التقديم و التأخير و كذا الحذف جوهر الانزياح التركيبى النحوي، حيث يعرف التقديم و التأخير على أنّه « انزياح عن القاعدة التي تمس ترتيب الكلمات » (3).

أي أنّه انتهاك يستهدف الترتيب المثالي الذي سنّه النحاة، حيث ينزل عناصر الجملة في غير منازلها الأصلية و بذلك يخرج عن مألوفية التركيب النحوي و ينتهكه.

أما الحذف فهو « غياب عنصر داخل الجملة، غير أنّ هذا العنصر تستلزمه نفس الجملة و تستدعيه » (4)، و هذا الحذف يدهش المتلقي و يقلقه، و يجعله يبحث عن هذه المحذوفات.

و بناءً على مشروع كوهين حول تأسيس نظرية الانزياح، يمكننا القول أنّه قد أجاد طرحه حول الشعرية كعلم قائم بذاته مستندا في ذلك على المرجعية اللسانية، و الانزياح كظاهرة أسلوبية تساهم بدرجة كبيرة في تحقيق الشعرية، حيث عبّر كوهين عن آرائه و أفكاره برؤية نقدية حديثة متعمّقة، فلا ضير أن ترتبط نظرية الانزياح باسمه.

أما رولان بارث Roland Barthes، فقد تطرّق إلى مفهوم الانزياح من خلال تعريفه للنص على أنّه « قوّة متحوّلة تتجاوز جميع الأجناس و المراتب المتعارف عليها، لتصبح واقعا نقيضا يقاوم الحدود و قواعد المعقول و المفهوم » (5)، فالتصّ يعدّ انزياحا عن المألوف و انتهاكا للمعقول، بل خروج عن جميع الأجناس المتفق عليها باعتباره بنية متحوّلة دينامية غير ثابتة.

(1) جون كوهين بنية اللغة الشعرية ، ص 170.

(2) المرجع نفسه، ص 205.

(3) المرجع نفسه، ص 180.

(4) المرجع نفسه ، ص 178.

(5) أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 104.

و قد أولى بارث اللّغة - باعتبارها وسيلة التّواصل - اهتماما بالغا، مرّكزا على ضرورة التّجديد في اللّغة و تجاوز الأنماط التقليدية لها حيث يرى أنّ «كلّ لغة قديمة هي لغة مشبوهة، و كل لغة فإتّما تصبح قديمة حالما تتكرّر و الحال أنّ اللّغة السلطوية هي - قانونيّا - لغة تكرار، و كل المؤسّسات الرّسمية للغة إتّما هي آلات اجترارية، تعبّر كلّها وعلى الدّوام عن البنية نفسها، و عن المعنى ذاته و أحيانا عن الكلمات ذاتها»⁽¹⁾، فاللّغة المعيارية حسب بارث تفقد تأثيرها بالتداول و الشّيع، ممّا يجعل منها لغة مبتدلة لفظا و معنى و تركيبا، لأنّها تميل غالبا إلى التّعقيد لتقع في فتح التّكرار، أمّا اللّغة الشّعريّة - و هي لغة مزاحة عن هذه اللّغة المعيارية - فهي بمثابة الرّئة المحدّدة للمعجم اللّغوي، من خلال فتحها لمجال الخلق و الابتكار على مستوى الألفاظ و المعاني، حيث تعمل على استدعاء تراكيب جديدة تولّد معاني مبتدعة غير مألوفة، و هكذا تكتسي طابع حيويّا حركيا، يكسر التّمطية التي طالما صادفها المتلقّي في اللّغة المعيارية ذات البعد الوظيفي التواصلي العادي.

لا يمكننا الحديث عن ظاهرة الانزياح في الدرس الأسلوبي الغربي، دون أن نرجع على أحد الأسماء التّقديّة البارزة في هذا المجال و هو تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov، الذي عالج هذه الظاهرة من زوايا متعدّدة، فالانزياح عنده هو «لحن مبرّر»⁽²⁾، أي أنّه مقصود على حدّ تعبير العديد من الدارسين حيث أنّه لا يحدث بطريقة اعتباطية، بل يركّز على هدف هام، و هو تحقيق الجماليّة و كذا التّأثير في المتلقّي، من خلال استعمال لغة أدبية، هذه الأخيرة التي تمرّدت على العرف التّعقيدي العام، فالانزياح لو لم يكن ليحدث «لو أنّ اللّغة الأدبية كانت تطبيقا كليّا للأشكال النّحوية الأولى»⁽³⁾، هذا ما يعني أنّها لا تخضع للمعيار، فهي تنطلق منه و تخرج عنه في الوقت ذاته.

(1) عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص 104.

(2) المرجع نفسه، ص 82.

(3) المرجع نفسه، ص 83.

و يقرّر تودوروف في هذا الصدد أنّ « اللّغة تتشكّل في الواقع من ثلاث مستويات: المستوى النحوي ، المستوى اللّاتحوي، و المستوى المرفوض، و تتحقّق الأدبية في المستوى اللّاتحوي »⁽¹⁾، فالمستوى اللّاتحوي هو موطن الشّعريّة، حيث تكسر فيه اللّغة الشعريّة القواعد التّحوية تنحرف عنها، أمّا المستوى المرفوض، فيقصد به تلك اللّغة الفوضوية التي لا تصنّف في إطار الاستعمال العادي، ولا ضمن الاستعمال المنزاح الشّعري، بل هي لغة تعتمد على خرق نظام اللّغة بطريقة اعتباطية لا تولّد في الغالب أيّ معنى.

و يكشف تودوروف بناءً على هذا التصنيف، عن ثلاثة أنواع للانزياح أو الانحراف و هي: « الانحراف الكميّ من خلال تكرار حدوث السّمة الأسلوبية، و الانحراف النوعي عن القاعدة، و الانحراف عن نموذج موجود في النّص »⁽²⁾.

و قد خلص تودوروف خلال مقارنته لمفهوم الانزياح، إلى التّمييز بين الخطاب العادي و الخطاب الأدبي استناداً إلى معيار الشّفافيّة حيث يؤكّد أنّ « الحدث اللّساني العادي هو خطاب شفاف ترى من خلاله معناه، و لا نكاد نراه في ذاته... بينما يميّز الخطاب الأدبي بكونه ثخيناً غير شفاف، يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكّنك من عبوره و اختراقه »⁽³⁾، و المقصود من هذا الخطاب العادي، هو خطاب يصرّح بالدلالات القابعة فيه بطريقة مباشرة و بذلك يكون ردّ فعل المتلقّي اتجاهه ردّاً حيادياً عادياً، كشخص يعيش على شاطئ البحر فلا يكاد يسمع صوت اصطفاق الموج بالصّخور، و بالمقابل فالخطاب الأدبي هو خطاب كثيف مثقل بالدلالات، ممّا يستدعي طول تأمل لأنّ دلالاته تستعصي على القارئ العادي في الوهلة الأولى، و لا تنكشف إلّا بعد ملاحظة، فهو يعتمد على تقنية التّلميح الذي يجذب المتلقّي و يثير انتباهه، و بهذا يكون أشبه بغابة كثيفة يصعب على أشعة الشمس التسلّل إليها.

(1) سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة في التراث النّقدي و البلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن،

2007 م، ط1، ص 21.

(2) المرجع نفسه، ص 22.

(3) عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص 92.

و انطلاقاً من كلّ ما سبق، ومن خلال عرضنا لسيرورة تطوّر مفهوم الانزياح، و ما تعرّض له من أخذ و ردّ، امتدّ من العصور القديمة التي شهد فيها إرهابات تشكّل مفهومه، تحت أفكار ومسمّيات عديدة في البلاغة العربية و التّراث اليوناني على حدّ سواء، لتتضح قضيّة المصطلح أكثر في العصر الحديث بتعدّد التيارات و الاتجاهات و اختلاف رؤى النّقاد و الدّارسين، و كذا تشعّب المرجعيات الفلسفية و المعرفية، بين انتصار للقديم و محاولة بعث و إحياء للموروث النقدي و البلاغي و تأصيله، و بين الإشادة بالجديد و الرغبة في ركوب موجة التطوّر، نلحظ أنّه في خضمّ هذه الصّراعات تتّفق جلّ الدراسات قديمها و حديثها، العربية منها و الغربية و التي تناولت ظاهرة الانزياح بالتّنظير و التّحليل، حول نقطة جوهرية تكمن فيما يتولّد عن الانزياح من جمالية تلفت انتباه المتلقّي و تستهويه، و هذا ما سنركّز عليه في الفصلين التّطبيقيين اللاحقين، من خلال دراستنا لديوان "محمود درويش"، "لماذا تركت الحصان وحيداً؟"، حيث نعمل على تتبّع ظاهرة الانزياح و ما تنتج من شعرية على مستوى الخطاب الشعري.

بناء الجملة أو تركيب الجملة أو النحو، هي مصطلحات تحمل مفهوما واحدا يتصل بالقواعد و المعايير التي تحكم نظام الجملة و ترتيب وحداتها في اللغة، مما يجعلها قادرة على أداء المعنى الذي يريد المرسل إبلاغه.

وقد عُني الدرس النحوي، بتحديد الأماكن التي تنزل فيها أجزاء الكلام، و ذلك عن طريق التأليف بين أجزائه، و تركيبها على الوجه الذي يتشكل بموجبه المعنى المراد و «علاقات التأليف تتحرك أفقياً و تعتمد على التجاور بين الوحدات المؤلفة، هذا بحكم الصلة بين الوحدات، حيث تكون صلة تآلف تبادلية... و طبيعة هذه العلاقات تقوم على المغايرة، فكل كلمة في الوحدة مغايرة للأخرى، و لا تجمع بينهما إلا قابليتها للتجاور»⁽¹⁾ حيث أننا لا نجد في التأليف الواحد متتالية مشكّلة من وحدتين متشابهتين، كتجاور فعلين أو أكثر أو حرفين أو اسمين، بل الأصحّ هو تجاور الفعل مع الاسم كوحدين مختلفتين، قابلتين للتجاور و تؤديان معنى.

و تمثل الطبيعة الخطية للغة مرتكزا هاما في بناء و تشكيل النص، و المدار الذي تدور في فلكه المعايير اللغوية التي تحكم التصوص حيث « تخضع العناصر اللسانية في الخطاب المنطوق أو المكتوب لسلطة الطبيعة الخطية للغة، التي تسير وفقها القوانين و تعتمد الإجراء التألّفي بين العناصر المتتالية، هذا التعاقب أو التوالي يطلق عليه محور التركيب»⁽²⁾؛ هذا المحور الذي يتميز غالبا بالثبات و الصرامة التي تتراجع في النص الشعري، الذي يعمد فيه المبدع إلى خرق قوانين اللغة و تركيبها، و الخروج عن نظام رصف وحداته، و ذلك لأغراض دلالية و جمالية محدّدة، حيث أن « أي تغيير في النظام التركيبي للجملة يترتب عليه بالضرورة تغيير الدلالة و انتقالها من مستوى إلى مستوى آخر»⁽³⁾.

لقد استحوذت فكرة الانزياح عن الرتب النحوية أو مواضع عناصر الجملة على الدرس البلاغي والأسلوبي على حدّ سواء، حيث تم إدراك جمالية التصرف في تركيب الجملة من خلال « العدول عن التركيب المألوف إلى تركيب آخر يتميز بقدرته على إبراز الدلالة بتقديم جزء على آخر أو تأخير عنه»⁽⁴⁾، و هذا التصرف الذي يمارسه المبدع أثناء تعامله مع اللغة هو ما يسمّى "الانزياح التركيبي"، هذا الأخير الذي يتم على مستوى الروابط الموجودة بين المدلولات في تركيب واحد أو مجموعة من التراكيب، فكلّ تركيب خرج عن قواعد النحو المعتادة و

(1) عبد الله الغدامي، الخطبة و التفكير من النبوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ط 04، ص 38.

(2) علي نظري و يونس وليبي، ظاهرة الانزياح في شعر أدونيس، مجلة دراسات الأدب المعاصر، العدد 17، ربيع 1392 هـ، ص 91-92.

(3) محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، ص 250.

(4) المرجع نفسه، ص 55.

أصول الجملة المعهودة، فهو انزياح تركيبى... وقد أطلق عليه «كوهين اسم "الانزياح التّحوي"، إلاّ أنّه لا يغدو انزياحا إلاّ إثر الفجائية التي تخلق جمالية»⁽¹⁾؛ فيتحقّق بحصول عنصر المفاجأة انزياح التركيبى، و دونه لا يعدّ سوى تصرّف في قواعد اللغة.

من خلال ما سبق نلاحظ أنّ الدّرس التّحوي عمل على تحقيق الإفادة من خلال رصف عناصر التّركيب بطريقة محدّدة تخضع لمعايير اللّغة و قوانينها و هذا ما أكّده الجرجاني من خلال إقراره بأنّ «الألفاظ لا تفيد حتّى تؤلّف ضربا خاصّا من التّأليف و يعتمد بها إلى وجه دون وجه من التّركيب»⁽²⁾؛ و من هذا المنطلق حرص النّحاة على الطّابع التّفعي للّغة، مما يبرّر صرامتهم في الحكم على الخارجين عن قواعد اللّغة و أنماطها المعتادة، في حين نجد الدّرس الأسلوبى الحديث يُعنى بالأثر الذي يحدثه الانزياح من خلال تحريك الوحدات اللّغوية عن أماكنها الأصليّة، الذي يفضي إلى تحقيق الجمالية و الفنّيّة علاوة على الاتصال اللّغوي السّامى.

و انطلاقا من ذلك، سنعمل على تقصّي أهمّ التّغيرات الأسلوبية في الديوان-موضوع الدراسة- و التي تحدث على مستوى التّراكيب اللّغوية الخارجة عن العرف اللّغوي، الذي يحكمها و المتمثلة أساسا في حركات الوحدات اللّغوية تقدّما و تأخيرا، و كذا ظاهرة الحذف و مدى تحقيقها لعنصر الغرابة و تفعيلها للمتلقّي في عملية اكتشاف الوحدات الغائبة عن التّركيب و محاولة استحضاره، إضافة إلى الالتفات باعتباره تقنية دينامية يعتمد المبدع بواسطتها إلى خلخلة التّراكيب اللّغوية و تجاوز طريقة نظمها المعتادة.

(1) آفرين زارع و ناديا دادبور، الإعجاز البياني من خلال أسلوبية الانزياح، مجلة دراسات في اللغة العربية و آدابها، العدد 05، ربيع 1395 هـ ، 2011، ص 93.

(2) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، د.ت، ص04، أخذنا: عن إبراهيم بن تركي، العدول في البنية التركيبية، قراءة في التراث البلاغي، مجلة جامعة أم القرى، العدد30، ربيع أول 1428 هـ ، ص03.

1- التقديم و التأخير:

يعدّ مبحث التقديم و التأخير من أهمّ مباحث التركيب لما يحقّقه من انزياح في الرّبط بين الدّوال اللّغوية، ووصف الألفاظ في تركيب لغويّ جديد، و نقله من مستواه المثالي المعياري إلى مستوى فنيّ جمالي أكثر حرّيّة وديناميّة، و لقد اهتمّ به النّحاة و البلاغيّون، القدامى و أولوه عناية كبيرة.

و قد ناقش النّحاة موضوع الرّتب المحفوظة و المتمثّلة في القاعدة العامّة التي تحكم تركيب اللّغة، و الرّتب غير المحفوظة و التي لا تملك معيارًا ثابتًا في تموقعها في الجملة، و من الرّتب المحفوظة «مرتبة العمدة قبل مرتبة الفضلة، مرتبة المبتدأ قبل مرتبة الخبر، و مرتبة ما يتّصل الفعل إليه بنفسه، قبل ما يصل إليه بحرف الجر و مرتبة المفعول به الأول قبل المفعول الثاني»⁽¹⁾، و من الرّتب المحفوظة التي تشكّل معيارًا ثابتًا لا يجوز الخروج عنه في تركيب اللّغة «أن يتقدّم الموصول على الصّلة، و الموصوف على الصّفة، و حرف الجرّ على المجرور، و حرف العطف على المعطوف»⁽²⁾، و قد كانت هذه الرّتب بمثابة القاعدة التي لا يجوز الخروج عنها أثناء التّعامل مع اللّغة، حرصا على تحقيق مبدأ الوضوح أثناء التّواصل، غير أنّ النّحاة في مقابل ذلك قد سنّوا حالات يكون فيها تأخير ما حقّه التقديم أمرًا مشروعًا، إقرارًا منهم بأنّ اللّغة لا يمكن أن تمتلك معايير ثابتة، إذ يمكن خرقها لأغراض معينة.

و إذا كان النّحاة و اللّغويين قد عملوا على معيارية اللّغة في مستواها التّواصلية الإفهامية العادي، فإنّ الأسلوبيين قد اهتمّوا بالجانب الفنيّ الإيحائي للّغة، مركزين على مبدأ خرق لابدّ من تحقّقه في الاستخدام الجمالي لها، و تحرص على الانزياح عن المعايير المثاليّة التي تحكم اللّغة بصفة عامّة، و هذا ما يمثّل جوهر اهتمام الأسلوبية الحديثة من خلال تعاملها مع اللّغة باعتبارها كيانا جماليا منازحًا و مترقّعا عن اللّغة اليومية التّواصلية، فالتقديم و التّأخير «أداة أسلوبية يلجأ إليها الشّاعر- بصفة خاصة - ليضفي على فنّه شعريّة، تتميّز باللّطافة و البداعة، إظهارًا للمعاني بحسب ترتيبها في نفسه، و شدًّا لانتباه المتلقّي و تحريكاً لحسّه الفنيّ و عواطفه»⁽³⁾، فالتقديم و التّأخير من الممارسات التي تدلّ على مهارة الشّاعر و قدرته على امتلاك ناصية اللّغة، و إثبات براعته في ابتكار تراكيب جديدة و التّفنّن في خلق و استخدام مفردات طارئة في المعجم و التركيب الشّعري، لما فيه من خروج عن المألوف من جهة، و لحرصه على تنشيط ذهن المتلقّي و تفاعله و تحفيز حواسّه للبحث من جهة أخرى، وذلك باعتبار أنّ

(1) عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، دراسة في خصائص اللغة الأدبية من منظور النقاد العرب، المجلس الأعلى للثقافة، 2003م ص214.

(2) المرجع نفسه، ص 214.

(3) محمد عبد المطلب، البلاغة الأسلوبية، ص 157.

لغة الشعر «هي اختيارات حرّة يتحرّك من خلالها و بها المبدع، حيث يكون اختياره للمفردات و توزيعها في بناء تركيب عباراته الشعريّة توزيعاً خاصّاً محكوماً بالبنية الجمالية»⁽¹⁾؛ وبذلك يُحدث التّقديم و التّأخير هزّة لغويّة و تخلخل كيان القصيدة و تربك تركيبها، هذا الارتباك الذي يصل صداه إلى المتلقّي فيستشعر إثارة فنيّة حيال خروج تركيب الوحدات اللّغوية للقصيدة عن قانون ترتيبها المعتاد، و بدأ يكتسي التّقديم و التّأخير صبغة جماليّة تحقّق أغراضاً دلاليّة، تتجاوز الأغراض التي يحقّقها التدرّيب التّمطي لأجزاء التّركيب اللّغوي «فمجرّد المخالفة ينبئ عن غرض ما، هذا الغرض يكون توجيه التفات السّامع إلى كلمة من الكلمات عن طريق إبراز هذه الكلمة بطريقة تُفضي إلى تأثير معيّن، و هي فكرة قرّرها باسكال حينما صرّح بأنّ الكلمات مختلفة التّركيب يكون لها معنى مختلف، و أنّ المعاني المختلفة التّرتيب يكون لها تأثيرات مختلفة»⁽²⁾، فهذه الظّاهرة اللّغوية الأسلوبية تلعب دوراً هاماً في إعادة تركيب اللّغة و الانتقال بها من المستوى العادي التّواصل إلى مجال أكثر انفتاحاً و تأثيراً، فالتّقديم و التّأخير يحقّق حركية و نشاطاً على مستوى الدّوال اللّغوية و يفضي إلى سحر اللّغة و جمالها و هذا ما يؤكّده عبد القاهر الجرجاني بقوله: «هو باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التّصرّف بعيد الغاية، لا يزال يفتنّ لك عن بديعه، و يفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، و يلطّف لديك موقعه، ثمّ تنظر فتجد سبب أن راقك و لطف عندك أن قدّم فيه شيء و حوّل اللفظ عن مكان إلى مكان»⁽³⁾.

فالانزياح الذي تتميّز به لغة الشعر عن النّسق التّعقيدي، هو بمثابة منبّه فنيّ يعتمد إليه المبدع لخلق صورة فنية متميّزة، فلا مجال للشكّ في «أنّ الانحراف عن البناء الأصليّ للجملة قد يتيح للمبدع مساحة واسعة من القدرة على إيصال رسالته للمتلقّي، إذا استدعى هذا الإيصال انحرافاً، إلّا أنّ هذا العدول لا يمثّل قيمة ثابتة للنّص بحيث يكون التّقديم لما حقّه التّأخير أبلغ دائماً، ولذلك ثار الأسلوبيون على نظريّة القيمة الثابتة»⁽⁴⁾.

وسنعمد من خلال دراستنا لديوان محمود درويش المعنون ب: "لماذا تركت الحصان وحيداً؟" إلى تقصّي مواضع التّقديم و التّأخير فيه -وهي كثيرة و متنوّعة - و استجلاء أثره في إبراز المعنى من جهة، ومدى تحقيقه لمبدأ اللّامتوقّع، الذي يلفت انتباه المتلقّي إلى بديع اللّغة الشعريّة من جهة أخرى .

(1) هشام محفوظ، الخطاب الشعري في الستينات، دراسة أسلوبية تحليلية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2009م، ط01، ص 179

(2) عبد الحكيم راضي، نظرية اللّغة في النّقد العربي، ص 213 .

(3) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 106 .

(4) مختار عطية، التّقديم و التّأخير و مباحث التّركيب، بين البلاغة و الأسلوبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، مصر، 2005م، ص 58 .

1-1 التقديم و التأخير في الجملة الاسمية:

مما لا شك فيه، أن الجملة اسمية كانت أو فعلية، خبرية أو إنشائية تنبني على ركنين أساسيين يتمثلان في: المسند و المسند إليه، وهذا ما اتفق عليه في العرف اللغوي الذي بمقتضاه يتخذ كل من المسند و المسند إليه أماكن محددة في تركيب الجملة عامة، إذا أُريدَ بما تحقيق التواصل العادي في إطار الاستعمال النفعي للغة، و إذا نظرنا إلى اللغة في إطارها الجمالي الفني، و الذي يبلغ ذروته في النص الشعري، فهي تخرج عن المعايير اللغوية من خلال خرقها لنظام رصف الوحدات اللغوية، فقد حدّد الأسلوبيون بموجب هذا الخرق عنصرين قائمين أثناء التعامل مع اللغة الشعرية و هما: «الثابت و المتغير، ويتمثل الثابت في تواجد أطراف الإسناد و ما يتصل بهما من متعلقات، أما المتغير فيتمثل في تحريك بعض هذه الأطراف من مكانها الأصليّة إلى أماكن جديدة ليست لها في الأصل» (1).

هذه الحركة تحدث خلخلة في الهيكل اللغوي للقصيدة، وفي الوقت نفسه تشدّ انتباه المتلقي و تُثير تساؤلاته لمعرفة الغاية من هذه الصياغة الطارئة على التركيب، من خلال تقديم أجزاء على أخرى حقها التأخير، و كذا تأخير أجزاء حقها التقديم.

إنّ التقديم و التأخير الذي يطرأ على الجملة الاسمية في الديوان - موضوع الدراسة - أغلبه يتعلّق بالجملة المتكوّنة من مبتدأ و خبر أو الجمل المنسوخة، وكذا الشرطية أو صيغة النداء، وبذلك نجد الشاعر يخرج عن المعيار اللغوي المتعارف عليه، و الذي ينصّ على ترتيب محدد لأجزاء الجمل و من ذلك تقتضي الجملة الاسمية الترتيب المعياري المتمثل في: المبتدأ يليه خبر، و في الجملة المنسوخة تنصّدّر الأداة ثمّ اسمها فخيرها، أمّا في الجملة الشرطية فتبتدأ بالأداة أو اسم الشرط ثمّ جملة الشرط لتختتم بجوابه، أمّا في أسلوب النداء، فالأولوية للأداة متبوعة بالمنادى و جملة النداء، وهذه عموماً القاعدة الأصليّة لترتيب الوحدات اللغوية في الجملة الاسمية، و ما ذكرنا للأصل إلاّ لنحدّد درجة الانزياح عنه ومدى تحقيقه للاختلاف و التميّز عن اللغة العادية .

و تشكّل ظاهرة التقديم و التأخير سمة طاغية في الديوان، فأوّل ما يلفت الانتباه في قراءتنا لعبارة قصيدة « في يدي غيمة » (2) مثلاً، هو ذلك الخرق التركيبي على مستوى الدوال المشكّلة لها، فالشاعر يقدم المسند (الخبر)

(1) خيرة حمرة العين، شعرية الانزياح، ص 38 .

(2) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً، دار رياض ريس للكتب و النشر، يناير 2009، ط01، ص 19.

"في يدي" هو شبه جملة على المبتدأ المسند إليه "غيمة" الذي جاء متأخراً، و الأصل في هذا الترتيب هو القول: "غيمة في يدي"، فهذا الترتيب يبدو أنه لا يحقق ما يرنو إليه الشاعر، لذلك لجأ إلى تغيير أماكن الوحدات اللغوية المشكّلة لها ووضعها في مواضع جديدة. وتشيع هذه الظاهرة في الديوان، حيث نجد هذا التّمط من الانزياح في جلّ القصائد، و سنحاول عرض بعضها وفق ما بيّنه الجدول الآتي:

الصفحة	موضع الانزياح في الديوان	الترتيب الأصلي	تقديم المسند (الخبر) على المسند إليه (المبتدأ)
ص 20	قصيدة: في يدي غيمة	- حذر في صرختي لا يلائم طيش النباتات - مطر في صرختي - قمران لي	في صرختي حذر لا يلائم طيش النباتات - في صرختي مطر - لي قمران
ص 25	قصيدة: قرويون من غير سوء	- جرس أول لي - ما نقول لنا عن الأرض للأجنيبة	- لي جرس أول - لنا ما نقول عن الأرض للأجنيبة
ص 42	قصيدة: إلى آخري وإلى آخره	- بئر و صفصافة و حصان في باحة البيت - و غد خلف السّياج يتصفّح أوراقنا	- في باحة البيت بئر و صفصافة و حصان - و خلف السّياج غد يتصفّح أوراقنا
ص، ص 54 - 55	قصيدة: حبر الغراب	- خلوة لك في وحشة الخروب يا جرس الغروب الدّاكن الأصوات! - خلوة لي في ليل صوتك - غياب لي راکض بين الظلال	- لك خلوة في وحشة الخروب يا جرس الغروب الدّاكن الأصوات! - لي خلوة في ليل صوتك - لي غياب راکض بين الظلال
ص، ص 59 - 60	قصيدة: سنونو التّار	- حلم واحد لنا - عاداتنا لنا نحن أهل الليالي القديمة	- لنا حلم واحد - لنا نحن أهل الليالي القديمة عاداتنا
ص 70	قصيدة: البئر	- الغبار لك	- لك الغبار

من خلال استعراضنا لهذه الخروقات الطارئة على المواضع التي تنزل فيها الوحدات اللغوية و المتمثلة في تقديم الخبر و إرجاء المبتدأ، نرى أنّ هذا التركيب الجديد و أكبر الدلالات التي حاول الشاعر بثّها من خلال لعبة تحريك أجزاء الجملة، و من ذلك تركيزه على خصّ نفسه و أهله بملكيّة أشياء قيّمة ترتبط غالبا بالانتماء، على غرار قوله: لنا حلم، لنا ما نقول، لي قمران، لنا عاداتنا، و في مقابل ذلك يخص خصمه بالشّيء الحقير، على غرار قوله: لك خلوة في وحشة الخروب، لك الغبار .

و من مظاهر الانزياح التركيبي في الديوان، تقديم الخبر على المبتدأ في الجملة الاستفهامية، حيث نجد الشاعر يقدّم الخبر على المبتدأ في مواضع عديدة منها قوله:

مَنْ أَنَا بَعْدَ مَنْفَاكَ فِي جَسَدِي ؟

مَنْ أَنَا بَعْدَ عَيْنَيْنِ لَوَزَيْتَيْنِ؟⁽¹⁾

فقد وردت هذه الصيغة في أحد عشر موضعا في الديوان، و الأصل في الكلام هو: أنا من؟ فالضمير "أنا" هو المبتدأ الذي من حقه التقديم، أما الخبر فهو أداة الاستفهام "من".

و تشمل الحركة التركيبية للدّوال اللغوية في الجمل المنسوخة، التي تعرّضت هي الأخرى لنقل أجزائها من مواضعها الأصليّة إلى مواضع جديدة، و مثل ذلك قول الشاعر:

لَوْ كَانَ لِي حَاضِرٌ آخَرُ

لَا مَتَلَكْتُ مَفَاتِيحَ أَمْسِي⁽²⁾

نلاحظ كيف قدّم خبر كان "لي" على اسمها "حاضر"، و هذا التّجاوز أكسب العبارة شعريّة أكثر فهي أبلغ من الأصل: "لو كان حاضر آخر لي"، فالشاعر قدّم خبر "كان" في مقام التّمني لامتلاك حاضر خاصّ له لا يشاركه فيه أحد، حاضر مغاير للحاضر الذي يعيشه.

ويتضمّن السّطر الشعري المتصدّر لقصيدة "تدابير شعريّة" انزياحا تركيبيا حيث يقول الشاعر:

لَمْ يَكُنْ لِلْكُؤَاكِبِ دَوْرٌ

سِوَى أَنَّهَا

(1) الديوان، ص 132

(2) الديوان، ص 84

عَلَّمْتَنِي الْقِرَاءَةَ⁽¹⁾

ويتجلى الانزياح في تقديم خبر "كان" الذي جاء في صيغة المضارع على اسمها "دور"، و الأصل في ترتيب الوحدات المشكّلة لهذه الجملة: لم يكن دور للكواكب .

ويتكرّر ظهور الخرق على مستوى تركيب الجملة المنسوخة ومن أمثلة ذلك قول الشاعر :

لَا لَيْسَ طَيْشًا وَ لَا حِكْمَةً حُبْنَا⁽²⁾

فقد قدّم الشاعر خبر ليس "طيشًا"، على اسمها "حُبْنَا"، وبذلك فقد تمّ تبديل المواضع الأصليّة للأجزاء المشكّلة للتركيب، فالأصل في ترتيبها هو : لَيْسَ حُبْنَا طَيْشًا وَ لَا حِكْمَةً، لأنّ "لَيْسَ" من أخوات كان، ترفع الاسم وتنصب الخبر، وذلك يؤكّد أنّ الطّيش في منظور الشاعر ليس من سمة حبّهم بل هو بعيد عنه كل البعد .

ومن نماذج الانزياح التركيبي في الجمل المنسوخة قول الشاعر :

عَلَى قَدَرٍ خَيْلِي تَكُونُ السَّمَاءُ، حَلُمْتُ

مَا سَوْفَ يَحْدُثُ بَعْدَ الظَّهيرة . كَانَ التَّنَائُرُ

يَسِيرُونَ تَحْتِي وَتَحْتَ السَّمَاءِ، وَ لَا يَحْلُمُونَ

بِشَيْءٍ وَرَاءَ الْحَيَامِ الَّتِي نَصَبُوهَا، وَ لَا يَعْرِفُونَ

مَصَائِرَ مَا عَزِنَا فِي مَهَبِ الشِّتَاءِ الْقَرِيبِ

عَلَى قَدَرٍ خَيْلِي يَكُونُ الْمَسَاءُ⁽³⁾

فأول ما نلاحظه هو تغيير الكلمات من أماكنها الأصليّة في كلّ من الجملتين المنسوختين: "على قدر خيلي تكون السماء/على قدر خيلي يكون المساء"، فالحدث التركيبي فيها هو تقديم خبر "تكون/يكون" على اسمها

(1) الديوان، ص 99.

(2) الديوان ، ص 108.

(3) الديوان ، ص 58.

"السَّماء/المساء"، وهذا ما أحدث خلخلة تركيبية على مستوى الجملة و أضفى صبغة جمالية على التركيب المنزاح عن التركيب الأصلي: تكون السَّماء على قدر خيلي/يكون المساء على قدر خيلي.

ويمكن للانزياح على مستوى التركيب أن يحدث في الجمل التي تتضمن أسلوب شرط أو نداء، من خلال تجاوز نظام ترتيب عناصرها المعتاد، ورصف وحدات الجمل بطريقة جديدة، ففي صيغة النداء نجد ظاهرة تقديم جملة النداء على أداة النداء و المنادى، ظاهرة طاغية على الديوان، حيث تتجلى في ثلاثين موضعا مختلفا ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "أبد الصبار":

إِلَى أَيْنَ تَأْخُذُنِي يَا أَبِي ؟
إِلَى جِهَةِ الرِّيحِ يَا وَلَدِي
وَ مَنْ يَسْكُنُ البَيْتَ مِنْ بَعْدِنَا
يَا أَبِي ؟
سَيَبْقَى عَلَى حَالِهِ مِثْلَمَا كَانَ
يَا وَلَدِي !
لماذا تركت الحصان وحيداً؟
لِكَيْ يُؤْنَسَ البَيْتَ يَا وَلَدِي⁽¹⁾

تمثل ظاهرة التقديم و التأخير بؤرة الانزياح في هذه القصيدة، حيث تتقدم جملة النداء على أداة النداء و المنادى فتأخير المنادى أحدث خرقا في التركيب المعياري لصيغة النداء، فالأصل هو تصدُر الأداة ثم المنادى فجملة النداء، و تحضر ظاهرة التقديم و التأخير في تركيب أسلوب النداء غالبًا في حوار الأب و ابنه، فقد كان طغيان هذه الظاهرة لغرض معيّن غير الغرض المعهود، المتمثل في لفت انتباه المنادى.

من خلال ما سبق، نجد أنّ الانزياح التركيبي، الناتج عن عملية تحريك أجزاء الجملة الاسمية تقديمًا وتأخيرًا قد اتخذ وجوهًا عديدة، حيث أنّه حدث على مستوى الجملة الاسمية المكوّنة من المبتدأ والخبر، جملة الاستفهام، الجمل المنسوخة، أسلوب النداء وبذلك حقق خرقًا لمثالية ترتيب أجزاء الكلام.

(1) الديوان، ص 32.

2-1: التقديم والتأخير في الجملة الفعلية:

إذا كان طرفا الإسناد في الجملة الاسميّة هما: المبتدأ والخبر، فإنّهما في الجملة الفعلية: الفعل والفاعل، وتعرض الجملة الفعلية على غرار الاسميّة لظاهرة التّقديم والتّأخير وتحريك أطرافها، فالجملة العربية بصفة عامّة تتّسم بالحركيّة والمرونة، هذه الحركيّة التي تبلغ ذروتها في النّص الشعري الذي يملك فيه المبدع إمكانات كثيرة لصياغة الجملة تعتمد على قدرته وملكته في ابتكار تراكيب جديدة، مزاحة عن تلك المستعملة لأغراض تواصلية نفعيّة.

وسنعمد من خلال دراستنا إلى تقصّي التّغيرات التي طرأت على الجملة الفعلية من خلال تحريك دوالها.

1-2-1: تقديم الفاعل على الفعل:

تتخذ الجملة في البناء الشعري تنويعات انزياحية مختلفة، يتقدّم فيها الفاعل على الفعل وهذا ما يقرّه الكوفيون حيث يرون أنّ « تقديم الفاعل على الفعل لا يعني أنّه الأصل في التّركيب الذي يمكن أن تنحرف عنه الصّيغة، فيتقدّم الفعل عليه، وإنّما هو عدول أو انحراف جائز عن الأصل»⁽¹⁾، في حين يرى عبد الحكيم راضي في مسألة تقديم المسند عليه الفاعل على المسند الفعل، أنّه انحراف و انزياح عن صورة أخرى لأنّ « الفعل فيها هو المقدم بحكم قانون الرّتبة الذي ينصّ على أنّ الفاعل لا يجوز أن يسبق الفعل، لأنّ الفعل عامل و الفاعل مرفوع به، و لا يصحّ أن يؤخّر عامل على مرفوعه... بعبارة أخرى يعدّ تأخير المسند إليه في هذه الحالة هو الأصل ليصبح تقديمه انحرافاً عن هذا الأصل و هو انحراف صريح»⁽²⁾، فتحريك الفعل و الفاعل عن مواضعهما الأصليّة في التّركيب اللّغوي يعدّ سمة أسلوبية لما يحتويه من خرق للنّظام النّمطي لأجزاء الكلام.

و إذا فُمنّا بتتبّع حضور هذه الظّاهرة في الديوان- موضوع الدراسة- نجدها ترد في مواضع عديدة، و من

أمثلة ذلك قول الشّاعر: في يدي غيمّة جرحني. و لكنني

لأ أريد من الشّمس أكثر

من حبة البرّقال⁽³⁾

(1) عبد الرحيم عزاب، بنية الإيقاع في الخطاب القرآني، جماليات التقديم و التأخير، مجلة النّاص، جامعة جيجل، العدد 08، ص 136.

(2) عبد الحكيم راضي، نظرية اللّغة في النّقد العربي، ص 216.

(3) الديوان: ص 23.

فالانزياح عن أصل التّركيب جليّ من خلال تقديم الفاعل على الفعل، و تحريكهما من مواضعهما الأصليّة، فقد عمد الشّاعر قبل الخروج عن التّرتيب المعتاد على بناء الجملة في ترتيبها الأصلي، ثمّ كسر هذا التّرتيب حيث يقول:

تجرّحني غيمة في يدي ، لا

أريد من الأرض أكثر من

هذه الأرض⁽¹⁾

ومن هذه المنطلق، نلاحظ أنّ الشّاعر يتفنّن في اللّعب بالكلمات، من خلال ترتيبها ترتيباً نمطيّاً طبيعيّاً تارة و زحزحتها من مواضعها الأصليّة تارة أخرى، و كأنّه يملك جهاز تحكّم لغويّ يخوّل له انتقاء التّركيب الذي يروقه و يحقّق غرضه في الوقت ذاته، و يحفل الدّيوان بالانزياح التركيبي الحاصل على مستوى الجملة الفعلية، من خلال تقديم الفاعل على الفعل و الجدول الآتي يبرز أهمّ نماذجه:

الصفحة	موضع الانزياح	الانزياح عنه	أصل التّركيب
ص 25	قصيدة: قرويّون من غير سوء	- جاذبية أنثى تراوغني	- تراوغني جاذبية أنثى
ص 34	- قصيدة : أهد الصّبار	- البيوت تموت إذا غاب سكّانها	- تموت البيوت إذا غاب سكّانها
ص 79	قصيدة: تعاليم حوريّة	- عالمنا تغيّر كلّ، فتغيّرت أصواتنا، حتّى التّحيّة بيننا وقعت	- تغيّر عالمنا كلّ ، فتغيّرت أصواتنا حتى التّحيّة بيننا وقعت
ص 76	قصيدة: أمشاط عاجيّة	- شال الحرير يطير و سرب الحمام يطير روحي تطير كعاملّة التّحل في الأزقة و البحر يأكل من خبزها - أنا و الحبيبة نشرب ماء المسرة	- يطير شال الحرير و يطير سرب الحمام و تطير روعي كعاملّة التّحل في الأزقة و يأكل البحر من خبزها - نشرب أنا و الحبيبة ماء المسرة
ص 40	قصيدة: إلى أخرى و إلى آخره	- طال ليلك في الدّرب و القلب سال في أرض ليلك	- طال ليلك في الدّرب و سال القلب على أرض ليلك
ص 52	قصيدة: نزهة الغرباء	السّرو يركض و الرّيح تركض في الرّيح، و الأرض تركض في نفسها	يركض السّرو و تركض الرّيح في الرّيح، و تركض الأرض في نفسها

¹ - الدّيوان: ص 22.

ومن الانزياحات الماثلة على مستوى التركيب في الديوان، تقديم ما يعرف بمتعلقات الفعل، و المتمثلة عموماً في: الجار و المجرور، الظرف، المفعول به و الحال... وغيرها من مكملات الجملة، و هذه المتعلقات « لا تتخذ مواقع ثابتة فيما بينها، و أنه من التادر أن نرى التزاماً واضحاً في الترتيب بين متعلقات الفعل أو مكملات الجملة»⁽¹⁾.

و المتعلقات التي تطغى على مدونة دراستنا هي: تقديم الجارّ و المجرور على الفعل و الفاعل، و تقديم الجارّ و المجرور على المفعول به.

1 - 2 - 2: تقديم الجارّ و المجرور على الفعل و الفاعل:

إنّ التركيب في الجملة الفعلية يقتضي ترتيباً معيارياً حدده التّحاة و اللّغويين، حيث يبدأ بالفعل يليه الفاعل في حال كانت الجملة ذات فعل لازم يكتفي بفاعله و يكون المعنى تاماً، و في حال كانت الجملة ذات فعل متعدّي غير مكثفي بالفاعل، يأتي المفعول به بعد رتبة الفاعل، و هذا هو الأصل في تركيب أجزاء الكلام وفق العرف النّحوي و اللّغوي بصفة عامّة، لكن إذا قدّمت إحدى متعلقات الجملة على أحد أركانها نكون حينئذ أمام انزياح تركيبى، تنتج حركة الدّوال اللّغوية تقديماً و تأخيراً، هذه الحركة تكسب اللّغة طابع المرونة، و تمنح المبدع حريّة التصرف فيها، و بذلك يخلق لغته الخاصة بأسلوب فني يشدّ انتباه المتلقّي إلى تراكيبه المبتدعة، و تشيع ظاهرة تقديم الجارّ و المجرور على الفعل في الديوان و من أمثلة ذلك قول الشّاعر:

كَانَ أَبِي يَسْحَبُ الْمَاءَ مِنْ بَعْرِهِ وَ يَقُولُ

لَهُ: لَا تُجْفِ وَ يَا حُدُنِي مَنْ يَدِي

لَأَرَى كَيْفَ أَكْبُرُ كَالْفَرْحِينَةِ

وَاحِدٌ فِي الْأَعَالِي

وَ آخِرُ فِي الْمَاءِ يَسْبَحُ (2)

ففي السّطر الشّعري الأخير، تمّ تحريك رتبة الفعل بتأخيره و تقديم إحدى متعلقاته الجار و المجرور (في الماء) خروجاً بذلك عن مقتضى ترتيب الجملة الأصلي " و آخر يسبح في الماء"، هنا عمد الشاعر إلى هذا التصرف في

(1) عبد الرحيم عزاب، بنية الإيقاع في الخطاب القرآني، ص 137.

(2) الديوان، ص 22.

تركيب الجملة ليضع القارئ أمام تركيب مبتدع و معنى جديد، فتقديمه للجار و المجرور على الفعل كان بهدف تأكيد الفعل (يسبح)، فلو قدم و وضع قبل رتبة الجار و المجرور، أي في تركيبه الأصلي، لكان احتمال أنه يسبح في البحر أو النهر... و من نماذج تقديم الجار و المجرور على الفعل قول الشاعر:

لَكِنَّ دَرْبِي إِلَى اللَّهِ بِيَدًا مِنْ نَجْمَةٍ فِي الْجَنُوبِ (1)

فقد قدمت شبه الجملة (إلى الله) بوصفها جارا و مجرورا على الفعل "بيدًا"، و الأصل هو: لكن دربي يبدأ إلى الله، لكن الشاعر اختار الخروج عن هذا الأصل، فقد قدم الجار و المجرور على الفعل، لأن هذا التقديم قد أفاد و دل على أن البداية و النهاية تقول إلى الله وحده، في حين لو جاء التعبير بغير تقديم، لاحتمل إيقاع بداية الدرب إلى غير الله. و قوله أيضا:

تَعَيَّرَتْ أَصَوَاتُنَا، حَتَّى

التَّحِيَّةَ بَيْنَنَا وَقَعَتْ (2)

فالملاحظ على بناء السطر الشعري الثاني، هو تقديم الظرف (بيننا) على الفعل (وقعت)، تأكيداً على انفرادهم بالتحية و تخصيصاً لهم بها، إضافة إلى تحقيق وقع في يستشعره القارئ من خلال انزياحية التركيب الذي ينم عن جماليات كثيرة، من خلال التحكم و التصرف في الترتيب اللغوي للوحدات المشكلة للتركيب.

و يمكننا رصد مثل هذه الانزياحات التركيبية من خلال تقديم الجار و المجرور على الفاعل، في مواضع عديدة في الديوان و التي يمكننا تصنيفها وفق الجدول الآتي:

الصفحة	موضع الانزياح	الانزياح عنه	الترتيب الأصلي لوحدات التركيب
ص 121	قصيدة : الدوري كما هو كما هو	- ما الذي تأخذه مني جناحك؟ - ما الذي تأخذه منك مراياي؟	- ما الذي يأخذه جناحك مني؟ - ما الذي تأخذه مراياي منك؟
ص 146	قصيدة: أيام الحب السبعة	- أنا السحاب، و أنت الأرض يسندها على السياح أنين الرغبة الأبدي هنا أضاء لك الليمون ملح دمي	- أنا السحاب، أنت الأرض يسندها أنين الرغبة الأبدي على السياح - هنا أضاء الليمون لك ملح دمي

(1) الديوان، ص 37

(2) الديوان : ص 79

ومن الانزياحات الطارئة على تركيب الجملة الفعلية ، تقديم الجار و المجرور على الفعل و الفاعل، و من أمثلة قول الشاعر:

مِنْ لُغْتِي وُلِدْتُ عَلَى طَرِيقِ الْهِنْدِ بَيْنَ قَبِيلَتَيْنِ صَغِيرَتَيْنِ

عَلَى رِيحٍ وَقَفْتُ وَ طَالَ بِي اللَّيْلُ الطَّوِيلُ (1)

فما يبدو من السطرين الشعريين هو تقدم الجار و المجرور (من لغتي / على ريح) على الفعل و الفاعل (ولدت / وقفت) و الأصل في ترتيب الكلام هو: ولدت من لغتي / وقفت على ريح. و لكن إذا اعتمدنا على الترتيب الأصلي لأجزاء الجملة ستفقد شحنتها الدلالية التي يورد الشاعر إبلاغها.

و يتجلى هذا الانزياح في مواضع عديدة في الديوان، لعل أبرزها قصيدة: "من سماء إلى أختها يعبر العالمون"، فعنوان القصيدة يحوي انزياحا بارزا بتقديم شبه الجملة (من سماء إلى أختها) على الجملة الفعلية (يعبر العالمون)، تأكيدا منه على فكرة العبور من خلال اختيار ترتيب جديد لمواضع الكلمات في التركيب، و بذلك يكتسب شعرية أكثر و يحدث وقعا دلاليا أكبر. و الملاحظ في هذه القصيدة هو تنوع الشاعر لاستعمال أجزاء هذه الجملة، فتارة يستعملها وفق ترتيبها الأصلي و تارة أخرى يحرقه بتحريك الكلمات من مواضعها و بذلك يخلق إيقاعا حركيا لتوزيع الوحدات اللغوية، و يتجلى ذلك من خلال قوله:

كَيْ يَعْْبُرُ الْحَالِمُونَ

مِنْ سَمَاءٍ إِلَى أُخْتِهَا... سَالِمِينَ

مِنْ سَمَاءٍ إِلَى أُخْتِهَا يَعْْبُرُ الْحَالِمُونَ (2)

هذا التلاعب في توزيع مكونات الجمل، يخلق شعرية خاصة يستشعرها المتلقي حين الانتقال من الترتيب الطبيعي إلى الترتيب المنزاح.

(1) الديوان ، ص 115.

(2) الديوان ، ص 109.

1 - 2 - 3 : تقديم الجار و المجرور على المفعول به:

لاحظنا في معرض حديثنا عن الانزياحات التركيبية التي تطال الجملة الفعلية، تقديم متعلقات الجملة و المتمثلة أساسا في تقديم الجار و المجرور على الفعل و الفاعل، حيث جعل الشاعر شبه الجملة تنصدر الكلام، و بذلك خرق قانون الرتب في تركيب الجمل، و من الحالات التي ينزاح فيها تركيب الجملة الفعلية عن أصله: تقديم الجار و المجرور على المفعول به، باعتباره ثالث أهم أطراف الجملة، و يحفل الديوان - موضوع الدراسة - بهذه الظاهرة، حيث نرصدها في مواضع عديدة يمكن أن نجملها في الجدول الآتي:

الترتيب الأصلي لأجزاء الجملة	الانزياح عنه	موضع الانزياح	الصفحة
- لي إخوة آخرون - إخوة يضعون قمرا على شرفتي - إخوة ينسجون معطف الأقحوان بإبرتهم	لي إخوة آخرون إخوة يضعون على شرفتي قمرا إخوة ينسجون بإبرتهم معطف الأقحوان	قصيدة: في يدي غيمة	ص 21
- اصعد تلة السنديان معي	اصعد معي تلة السنديان	قصيدة:أبد الصباب	ص 34
- حاربوا طائرات العدو ببنادق مكسورة - تركت وجهي على حافة البئر	- حاربوا بنادق مكسورة طائرات العدو - تركت على حافة البئر وجهي	قصيدة: كم مرة ينتهي أمرنا	ص ص 36,37
- و في وسعها أن تضئ جسدين بتفاحة و في وسعها أن تعيد وطننا بصرخة غاردينيا	و في وسعها أن تضئ بتفاحة جسدين و في وسعها أن تعيد بصرخة غاردينيا وطنا	قصيدة: تدابير شعرية	ص 99
تضع السماء نافذة علي	تضع السماء علي نافذة	قافية: من أجل المعلقات	ص 115
- عجنت الظهيرة كلها بالحبق و خبزت عرف الديك للسماق	عجنت بالحبق الظهيرة كلها و خبزت للسماق عرف الديك	قصيدة: تعاليم حورية	ص 79

من خلال النماذج المبينة في الجدول، يبدو و الخرق على مستوى التركيب جلياً، من خلال تقديم الجار و المجرور إرجاء المفعول به، و هذا ما يكسب التركيب سمة فنية جمالية تعمق التأثير في المتلقي.

1 - 2 - 4: التقديم و التأخير في أسلوب الشرط:

من مظاهر الانزياح التركيبي في الديوان، ظاهرة التقديم و التأخير في أسلوب الشرط، فما يتفق عليه العرف اللغوي في ترتيب عناصر الجملة الشرطية، هو تصدر أداة الشرط للجملة، تليها جملة الشرط فجوابه، و هذا هو المعيار الذي يحدد ترتيب أجزاء هذه الجملة في إطار الاستعمال العادي، أما في إطار النص الشعري، باعتباره نصاً خاصاً يمتلك تركيباً مختلفاً، نجد ظاهرة خرق الترتيب المعتاد في جملة الشرط جلية في مواضع عديدة و من أمثلة ذلك قول الشاعر:

و سلم علينا، هناك، إذ اتسع الوقت

كيف كان تتابع من بعده عمره

بدلاً منه؟ سلم عليها

إذ اتسع الوقت⁽¹⁾

لقد عمد الشاعر إلى زحزحة الوحدات اللغوية المشكلة لأسلوب الشرط من أماكنها الأصلية، حيث قدم جواب الشرط عن الأداة في قوله (سلم عليها/سلم علينا، إذ اتسع الوقت) فالأصل في الكلام هو: إذ اتسع الوقت، سلم عليها/سلم علينا.

وفي نفس السياق نجد الشاعر يقدم جواب الشرط على أداة الشرط و جملة في قوله:

لماذا تركت الحصان وحيداً؟

لكي يؤنس البيت يا ولدي

فالبيوت تموت، إذ غاب عنها سكانها⁽²⁾

فالأصل في رصف أجزاء الجملة هو: إذ غاب سكان البيوت تموت.

(1) الديوان، ص ص، 165-167.

(2) الديوان، ص ص، 33-34.

1 - 2 - 5: التقديم و التأخير في جملة القول:

من مظاهر الانزياح التركيبي على مستوى الجملة الفعلية، التقديم و التأخير في جملة القول، بتحريك فعل القول و جملة مقول القول من مواضعها الأصلية، و من نماذج ذلك قول الشاعر:

من أنا بعد عينين لوزيتين؟ يقول الغريب

من أنا بعد منفاك في؟ تقول الغريبة⁽¹⁾

فالشاعر هنا يكسر قاعدة الرتبة، من خلال بنائه لتركيب جديد مغاير لم ينص عليه الأصل في تقديم فعل القول على جملة مقول القول، و بذلك يعمل على تشويق القارئ أو المتلقي لمعرفة قائل الجملة.

و يستعمل الشاعر الأسلوب نفسه في قوله:

افترقنا على درج البيت، كانوا يقولون:

في صرختي حذر⁽²⁾

إن المتأمل لهذه السطور الشعرية، يلمس خرقاً ظاهراً على مستوى ترتيب عناصر الجمل، فأصل الكلام: كانوا يقولون: افترقنا على درج البيت، حيث تتقدم جملة القول على مقول القول، لأن القارئ يسأل عن الشيء الذي يقولونه، لكن عندما يتأمل القارئ النقطتين (:). بعد فعل القول ثم يتأمل السطر الموالي (في صرختي حذر) حينها يتساءل هل قالوا: افترقنا على درج البيت أم : في صرختي حذر؟ فالشاعر يعتمد على مراوغة القارئ و تظليله بجعله فعل القول في مرتبة وسط بين قولين، و هذا ما يلفت الانتباه و يحقق متعة للتلقي و هذه غاية الانزياح.

و مجمل القول، أن الانزياح المتحقق على مستوى التركيب اللغوي من خلال تقنية التقديم و التأخير متعدد الجوانب و التأثير، فو يفضي إلى دلالات تختلف باختلاف ترتيب وحدات الجمل، و من ذلك يمكن اعتبار التقديم و التأخير قضية أسلوبية تنتج عن مدى تحكم المبدع في الملكية اللغوية، و ذكائه في الاحتيال على اللغة، من خلال تغيير مواقع الكلمات و إخراجها في تركيب مبتكر غير مألوف، تقتضيه الدلالة التي يريد إبلاغها و كذا

(1) الديوان، ص 130.

(2) الديوان، ص 20.

إضفاء حركية و حيوية على التركيب، و بذلك يثير ذهن المتلقي عن طريق كسر التتابع المألوف في النظام اللغوي و ينشط حسه الجمالي في إدراك الصورة المتغيرة و استيعاب فارق التغير في تحويل مجرى الدلالة.

2- ظاهرة الحذف:

تعد ظاهرة الحذف ثاني الظواهر التركيبية المنزاحة عن البناء اللغوي المعياري، الذي يتطلب حضور كل أطراف الجملة، و بذلك يحدث الحذف خلخلة على مستوى التركيب اللغوي من خلال غياب أحد مكونات الجملة.

و الحذف مبحث واسع في اللغة العربية، أولاه النحاة و اللغويون أهمية كبيرة، و أفردوا له أبوابا و مباحث في مؤلفاتهم، و قد تناولوا هذا المبحث في «إطار البنية الأصلية للجملة، و ما يطرأ عليها من حذف أحد أركانها أو متعلقاتها، بما يؤدي غرضا يسعى المتكلم إلى تحقيقه»⁽¹⁾؛ فالنظام اللغوي يقتضي ذكر كل أطراف الإسناد، حتى تؤدي اللغة وظيفتها التواصلية بطريقة واضحة لا يعتريها لبس أو غموض، لكن إذا تعلق الأمر بالاستعمال الأدبي فإنه يتم من خلال حذف ما يخدم غرض المتكلم.

و الحذف في نظر النحاة من الأعراض التي تصيب تركيب الكلام، و في ذلك يدرجه سيبويه في "باب ما يكون في اللفظ من الأعراض" حيث يقول: «أعلم أنه مما يحذفون الكلم وإن كان أصله في الكلام غير ذلك، و يحذفون و يعوضون، و يستغنون بالشيء عن الشيء الذي في أصله في كلامهم أن يستعمل حتى يصير ساقطا»⁽²⁾؛ و بهذا فإسقاط بعض عناصر التركيب ضرب من التخفيف و الإيجاز، فأقل قدر من الكلام كفيلا بإبلاغ المعنى، و في الوقت نفسه يعبر الحذف عن سعة اللغة العربية من خلال خلقها لتركيب جديدة في كل مرة فهي تتميز بال مرونة.

و قد ركز سيبويه في معرض حديثه عن بلاغة الحذف، إلى نقطة هامة تعد شرطا أساسيا في تركيب الكلام هو أن على «الحذف لا يكون إلا إذا كان المخاطب عالما به فيعتمد المتكلم على بديهية السامع في فهم المحذوف»³، فهو بذلك يقصد، أن تدل على المحذوف قرينة تتيح للمتلقي تقدير ما أسقط من التركيب، و هذا ما صرح به ابن جني إذ يقول: «قد حذفت العرب الجملة و المفرد و الحرف و الحركة و ليس شيء من ذلك إلا عن دليل

(1) مختار عطية، التقديم و التأخير، ص 76.

(2) سيبويه، الكتاب، ص، ص 22، 21.

(3) المرجع نفسه، ص 74.

عليه، وإلا إذا كان فيه من تكليف عالم الغيب في معرفته»⁽¹⁾؛ ففي غياب القرينة التي تحيل على المحذوف يستحيل تقديره مهما اتسعت بديهة المتلقي.

و يدخل الحذف ضمن الأنساق الشعرية التي يتم فيها الخروج بالكلام من ترتيبه الأصلي و اكتمال وحداته اللغوية، إلى تركيب تسقط منه بعض أجزاء الكلام لتحقيق غرض معين، و قد أدرك البلاغيون القدامى القيمة الفنية للحذف من بينهم الجرجاني، الذي يرى أن الحذف «باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، و الصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، و تجددك أنطق ما تكون بيانا إذا لم تبين»⁽²⁾؛ فالحذف من هذا المنظور يعد من اللطائف التي تستأنس بها النفس وتؤثر فيها أيما تأثير، فهو يزيد الكلام رونقا و بلاغة، و اللغة الشعرية باعتبارها لغة مزاحة بالدرجة الأولى، «تبحث عن إيقاع مفقود تستأنس وجوده في سلسلة الاختراقات لتطابق الدال و المدلول»⁽³⁾، فتبرز تلك الجمالية و الفنية التي تنتجها علاقات الغياب و الحضور في الجملة.

فقد كان البلاغيون على وعي بتأثير الحذف و قيمته في التركيب و لا يختلفون على أنه أكثر بلاغة من الذكر، لأن الإفصاح عن كل الوحدات المشككة للتركيب، هو سير على أساليب التعبير المألوفة، فيما يشكل الحذف شحنة جمالية يستشعرها المتلقي، حيث كلما كان تقدير المتلقي للمحذوف أعسر كلما كان الالتذاذ به أقوى.

و الحذف في عرف الأسلوبيين هو: «إسقاط لأحد عناصر التركيب اللغوي، هذا الإسقاط له أهميته في النظام التركيبي للغة، إذ يعد من أبرز المظاهر الطارئة على التركيب المعدول بها عن مستوى التعبير العادي، و تتنوع مظاهر الحذف و تختلف من سياق لآخر، تبعا لملازمات هذا و ذاك في سياقه الأكبر (النص)، هذا التنوع يعطي للحذف قيمته التعبيرية و يبعث دلالات جديدة، و يشرك القارئ في عملية التواصل، من خلال إعطائه مساحة إلى التأويل و التقدير»⁽⁴⁾؛ فالحذف من القضايا التي عالجتها البحوث الأسلوبية، باعتبارها انزياحا عن النمط التعبيري العادي، و تدرك قيمته الفنية من خلال استثارة فكر المتلقي و إعمال خياله و إشراكه في عملية تأويل و تقدير المحذوفات و ربطها بالإيحاءات الدلالية، فتنسب إليه وظيفة إظهار ما أضمر و حذف من تركيب القصيدة اللغوي

(1) ابن جني، الخصائص، ص 56.

(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 146.

(3) خيرة حمر العين، شعرية الانزياح، ص 28.

(4) عبد الباسط محمود، الغزل في شعر بشار بن برد، دراسة أسلوبية، دار طيبة للنشر و التوزيع، ليبيا، 2005م، ص 257.

و استحضار ما غاب عنه، وبهذا يبرز دور المتلقي « إذ لا نص بلا قارئ و لا خطاب بلا سامع و حتمي أن نقر (...) أن الملفوظ يظل موجودا بالقوة سواء أفرزته الذات المنشئة له أم دفنته في بواطن اللاملفوظ، و لا يخرجها إلى الفعل إلا متلقيه، و هذا التلقي هو بمثابة انقذاح شرارة الوجود للنص و ماهية الأسلوب»⁽¹⁾.

و تعمل شعرية الحذف على مستويين: « مستوى الإحالة على المتلقي، و مستوى إشاري يحضر فيه المشار بوصفه علامة على مشار إليه غائب، و يوحي بهذه العلامة باعتبارها تعمل في الغياب، و لا سبيل إليها إلا من خلال التعامل الإشاري نفسه الذي يوحي بالمدلول و يخفي الدال، تماشياً مع جمالية المحذوف الذي نكتفي بالإحالة إليه لوجود قرينة ذهنية تدل عليه»⁽²⁾؛ و هذا ما تسعى إليه الشعرية من خلال الانزياح الذي يعمل على تشكيلها بوسائل توفرها اللغة ذاتها.

يتخذ الحذف في القصيدة العربية الحديثة أنماطاً عديدة، فقد يسقط من تركيب الجملة حرف واحد أو كلمة أو يطال جملة كاملة أو يترك مساحة طباعية فارغة تتيح للمتلقي فرصة ملئها، و تفتح أمامه أفق التأويل و محاولة الإمساك بالدلالة المتخفية، و من ذلك يعد الحذف تقنية أسلوبية فنية، و حيلة للفت انتباه لقارئ إلى النقص الطارئ في التركيب.

و سنحاول البحث عن مواطن الحذف و تقديره في الديوان -موضوع الدراسة- باعتباره انزياحاً عن النمط الأصلي، و تتبع أهم الأنماط التي ورد فيها على مستوى الجملة الاسمية و الفعلية.

2- 1 : ظاهرة الحذف في الجملة الاسمية:

يتفق أغلب الأسلوبيين على أن الحذف من الأغراض التي تصيب الكلام، وهو ظاهرة شائعة في اللسان العربي سواء في الجملة الاسمية أو الفعلية.

و يمكننا القول بأن الحذف الذي وقع في الجملة الاسمية، قد مس جميع أركانها بشكل لافت، ففي كل مرة يلجأ الشاعر إلى الخروج عن النمط التعبيري الشائع المألوف من خلال إسقاط حلقة من حلقات السلسلة اللغوية المشكلة للجملة الاسمية، هذا الإسقاط يكون تارة بترك قرينة تدل عليه و تارة أخرى لا يترك أية قرينة حتى يعتقد أنه لا وجود للحذف.

(1) عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص 87.

(2) خيرة حمرة العين، شعرية الانزياح، ص 34.

و يعد حذف الكلمة المفردة أكثر أشكال الحذف شيوعاً في الديوان، ويرتبط غالباً بحذف المبتدأ، و قد وقع في مواضع عديدة و منها قول الشاعر:

آذار طفل الشهور المدلل

آذار أرض لليل السنونو⁽¹⁾

و الملاحظ على تركيب السطرين الشعريين، هو حذف المبتدأ الثاني المتمثل في ضمير الرفع المنفصل (هو)، و أصل التركيب: آذار هو طفل الشهور المدلل، و آذار هو أرض لليل السنونو... و بالتالي فغياب المبتدأ أحدث نوعاً من الجمالية و الإثارة على عكس ذكر المحذوف (هو)، لأن الذكر يمنح التركيب طابع الألفة فهو أصل الكلام في إطاره النفعي.

و من نماذج حذف المبتدأ قول الشاعر:

سبع سنابل تكفي لمائدة الصيف

سبع سنابل بين يدي⁽²⁾

و لو قلبنا الكلام إلى أصله لكان التركيب: "هي سبع سنابل تكفي لمائدة الصيف" و "هي سبع سنابل بين يدي"، فالضمير (هي) مبتدأ محذوف، فالانزياح عن ذكر المبتدأ هو الذي ولد تعبيراً فنياً و لغة إبداعية جديدة، و في مقابل ذلك خلق تأثيراً فنياً جمالياً، «فانظر إلى ما تجده من اللطف و الظرف إذا أنت مررت بموضع الحذف، ثم قلبت النفس على ما تجده، و ألطفت، انظر فيما تحس به، ثم تكلف أن ترد ما حذف الشاعر و أن تخرجه إلى لطفك و توقعه في سمعك، فإنك تعلم أن الذي قلت كما قلت و أن رب حذف هو قلادة جيد و قاعدة التجويد»⁽³⁾.

و يتواتر هذا الانزياح بحذف المبتدأ من تركيب الجملة الاسمية في عدة مواضع، و من ذلك قول الشاعر:

الفراشة ماء يحن إلى الطيران، و يفلت

(1) الديوان، ص 20.

(2) الديوان، ص 21.

(3) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 116.

من عرق الفتيات، و ينبت في غيمة

الذكريات، الفراشة مالا تقول القصيدة⁽¹⁾

فأصل الكلام في ذا التركيب هو إظهار المبتدأ الممثل في الضمير (هي) فيصبح التركيب وفق ذلك: الفراشة (هي) ماء يفلت من عرق الفتيات، و(هي ماء) ينبت، الفراشة (هي) مالا تقول القصيدة، فحذف المبتدأ في هذه الأسطر الشعرية يثير الفضول في المتلقي و يشركه في عملية تقديره وفق القرينة التي تدل عليه في التركيب.

و من نماذج حذف المبتدأ قول الشاعر:

فبيتي ككلامي، ضيق

يألف السقف، كضيق مرح، يألف

حوض الحبق الجالس، كالجدة في

نافذة⁽²⁾

ففي السطر الأول بين الكلام على الأصل: بذكر كل من المبتدأ و الخبر، أما في السطر الثاني فقد ارتكب حذف للمبتدأ الذي تشترك فيه أخبار مذكورة (كضيق مرح، كالجدة في نافذة) فتقدير الكلام هو: بيتي كضيق مرح، بيتي كالجدة في نافذة.

و من مظاهر تجلي الحذف على مستوى التركيب، حذف الخبر باعتباره ثاني أهم أطراف الجملة الاسمية و به يكتمل المعنى، و نجد هذا الحذف في قول الشاعر:

يولد الآن طفل

و صرخته

في شقوق المكان⁽³⁾

(1) الديوان، ص 108.

(2) الديوان، ص 120.

(3) الديوان، ص 20.

فأول ما يلفت انتباه المتلقي، هو إقصاء الخبر من تركيب الجملة و بذلك تعد جملة ناقصة، هذا النقص الذي يوكل مهمة ملئه للقارئ من خلال استبطانه و الشعور به، حيث أن الحذف من مظاهر تمنع اللغة عن البوح عن دلالاتها الكاملة و بذلك يصبح الشعور بالمحذوفات عسيرا و هنا تتجلى قيمة الحذف الأسلوبية « فكلما كان الشعور بالمحذوف أعسر ، كان الالتذاذ به أشد و أحسن»⁽¹⁾، فحين يقول الشاعر: وصرخته... يعطي للقارئ لإمكانات و احتمالات يملأ بها الفراغ قصد إشراكه في اللعبة اللغوية، لأن المبتدأ (صرخته) يحتاج إلى خبر يتم به غايته أو دلالته، و خبره يمكن أن يكون: منتشرة، تدوي، العالية... الخ.

و نجده ظاهرة حذف الخبر في مواضع عديدة في الديوان، و من ذلك قول الشاعر:

لولا المسدس

لاختلط الناي في الناي⁽²⁾

فالشاعر هنا انزاح عن التركيب الأصلي بإسقاط الخبر من تركيب الجملة الاسمية و تقديره (موجود، أو حاضر) للمبتدأ (المسدس) لحرف الشرط لو الذي هو حرف امتناع لوجود، أصل الكلام هو: لولا المسدس موجود لاختلط الناي في الناي، و حذف الخبر في السطر الشعري:

لولا كتاب الفراشة من حولنا⁽³⁾

فتقدير الخبر هو (موجود، يتلى، يقرأ) للمبتدأ (الفراشة)، فالشاعر ينتهج أسلوب

إسقاط بعض عناصر البناء اللغوي، ليوفر لإبداعه حضورا في خيال المتلقي من خلال جعله يحاول اكتشاف المحذوفات و إظهارها من أجل تكملة النقص الذي يراه في معنى التركيب.

و تعدد أشكال الحذف و أنماطه، ليطل الجملة المنسوخة من خلال إسقاط الأداة الناسخة و من نماذج هذا الحذف قول الشاعر:

كان المكان معدا لمولده، تلة

(1) عبد الرحيم عزاب، بنية الإيقاع في الخطاب القرآني، ص 144.

(2) الديوان، ص 166.

(3) الديوان، ص 106.

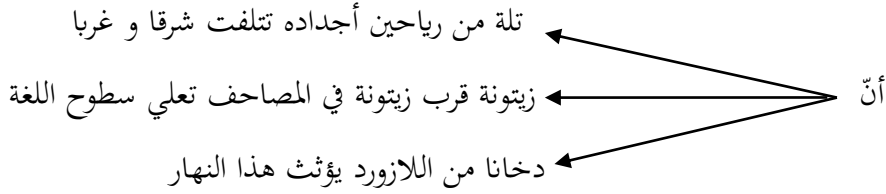
من رياحين أجداده تتلفت شرقا و غربا، و زيتونة

قرب زيتونة في المصاحف تعلي سطوح اللغة

و دخانا من اللازورد يؤثث هذا النهار لمسألة

لا تخص سوى الله⁽¹⁾

إن ما يبدو للوهلة الأولى هو أن تركيب السطور الشعرية تركيب لا يعتره أي نقص لكن نصب كلمة "تلة" هي قرينة تنبه القارئ إلى حذف ارتكب على الأداة التي نصبت هذا الاسم و هي "أن الناسخة"، و يتكرر هذا الحذف في الأسطر الشعرية الثلاثة لأن أصل الكلام يقتضي أن يأتي الاسم و الخبر بعد الأداة الناسخة أو الفعل الناسخ، و من هنا خرج الشاعر عما هو مألوف في تركيب هذه الجمل فحذف الأداة في كل مرة و تقدير الكلام:



و يمارس الشاعر الخرق نفسه، بإسقاط الأداة الناسخة في قوله:

هل أقول لأمي الحقيقة:

لي أخوة آخرون

إخوة يضعون على شرفتي قمرا

إخوة ينسجون بإبرتهم معطف الأفيحوان⁽²⁾

فقد حذف الشاعر الأداة الناسخة (أن) في السطر الثاني و الثالث و الرابع، كما طالها الحذف الخبر (لي) في السطرين الشعريين الثالث و الرابع، و أصل الكلام: أن لي إخوة آخرون، أن لي إخوة آخرون يضعون على شرفتي قمرا، أ لي إخوة ينسجون بإبرتهم معطف الأفيحوان.

(1) الديوان، ص 15.

(2) الديوان، ص 21.

فهذا الخروج عن الأصل عن طريق استخدام تقنية الحذف لم يزد الأسلوب إلا رونقا و جمالا و تنشيطا لذهن المتلقي و أعمال خياله» فالشاعر يلجأ إلى إسقاط بعض عناصر البناء اللغوي ليوفر لإبداعه حياة في خيال المتلقي و هو بذلك يقيم عرى الاتصال بين النص و المتلقي قوية حية»⁽¹⁾.

و ثمة شكل آخر من أنواع الحذف و يتمثل في حذف خبر "لا النافية للجنس" و الذي ورد في مواضع عديدة في الديوان و من نماذجه ما يبينه الجدول الآتي:

الصفحة	موضع الانزياح	تقدير الحذف	نموذج الحذف
ص 87	قصيدة: أطوار أنات	- لا موت هناك ولا حياة هناك	- لا موت هناك و لا حياة....
ص 48	قصيدة: عود إسماعيل	- لا عدم هناك و لا وجود هنا/ هناك	- لا عدم هناك و لا وجود
ص 148	قصيدة: أيام الحب السبعة	- لا جيش هناك يحاصرني و لا بلاد هناك تأويني	- لا جيش هناك يحاصرني و لا بلاد....
ص 161	قصيدة: متتاليات لزمان آخر	- لا تاريخ للأيام منذ اليوم لا موتى يسقطون ولا أحياء يعيشون و لا هدنة تعقد و لا أعداء لي	- لا تاريخ الأيام منذ اليوم لا موتى...، و لا أحياء... لا هدنة فلا الصحراء للذكرى التي أحملها و لا أعداء، منذ الآن

فحذف الخبر في هذه السطور الشعرية يكسر أفق التوقع لدى المتلقي و يخيب انتظاره لا يراد الخبر في التركيب و تكملة أجزاء الجملة الناقصة، فإذا به يفاجئ بغياب الخبر ليجد نفسه هو كلاً بتقديره ليكتمل المعنى في ذهنه.

لقد كان لظاهرة حذف كلمة واحدة من التركيب تنويعات عديدة إضافة إلى ما سبق نجد الشاعر في مواطن كثيرة يعدل عن ذكر الصفة و يغيبها من التركيب و كأنه يمنح الحرية للمتلقي لاختيار صفة للموصوف المذكور و

(1) محمد الدسوقي، البنية اللغوية في النص الشعري، درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب ، دار العلم و الإيمان للنشر، كفر الشيخ، مصر، 2008م، ص50.

من ذلك قول الشاعر:

فيا حلمي.....

لا تحدق بنا هكذا!

لا تكن آخر الشهداء (1)

فلفظة (حلمي) تعتبر موصوفاً، و الأصل في الكلام يأتي الموصوف متبوعاً بالصفة جميلة، لكن الشاعر عدل عنها ليترك القارئ يسبح في بحر من الأوصاف كأن يقال: فيا حلمي الجميل، الكبير، المستحيل، الجريح.... و غيرها من الأوصاف.

و من نماذج حذف الصفة قول الشاعر:

اقتربي كالغيمة اقتربي

انحدري كالنجمة انحدري

انتشري كالعتمة... انتشري (2)

فأصل الكلام إلحاق الصفة بالموصوف، و حذفه إتاحة للمتلقي ليختار صفة يراها أنسب لهذا الموصوف و بذلك يشترك في عملية بناء النص من خلال سد الفراغات التي يتعمد تركها الشاعر، و من الصفات التي يمكن أن تلحق بالموصوف قولنا: اقتربي كالغيمة البيضاء، الممطرة...، انحدري كالنجمة اللامعة، البعيدة، الجميلة، انتشري كالعتمة المظلمة، السوداء، المخيفة...

لقد اتخذ الحذف الذي يطال الكلمة المفردة أشكالاً و أنواعاً عديدة. و من الأعراض التي تصيب الجملة الاسمية، حذف جملة كاملة، و قد كان لهذه الظاهرة حضور في قصائد عديدة في الديوان - موضوع الدراسة- و لعل أبرزها قول الشاعر:

في صرختي حذر لا يلائم طيش النباتات

(1) الديوان، ص 60.

(2) الديوان، ص 147.

في صرختي مطر، هل أسأت إلى إخوتي (1)

فالمتلقي عندما يتأمل هذا التركيب من أول وهلة، لا يجد أي حذف أو انزياح، لكن عندما ينفذ إلى البنية العميقة يدرك ان ثمة حذفاً وقع على مستور السطر الشعري الثاني، لأن الشاعر حذف جملة كاملة، ففي السطر الأول نجده يصف صرخته بقوله: في صرختي حذر لا يلاءم طيش النباتات، أما في السطر الثاني لم يورد هذا الوصف الذي انتظره المتلقي و ذلك بإحداث إثارة ذهنه، و تقدير الكلام مثلاً هو: في صرختي مطر لا يخذل البطون الجائع... الخ

و نجده في المقام نفسه يحذف جملة كاملة في قوله:

هناك باب

واحد لسمائنا

من أين تأتينا النهاية (2)

فالقارئ يقع مجدداً في خيبة انتظار، فحينما قل الشاعر، هناك باب واحد لسمائنا انتظر القارئ منه أن يذكر أو يبين له ما هو ذلك الباب، كأن يقول: هناك باب واحد لسمائنا هو أن نصير على كيد الأعادي... الخ و من أنماط الحذف على مستوى الجمل، حذف جملة جواب الشرط، و هذا ما يتضح من خلال هذه الأسطر الشعرية:

لولا

كتاب الفراشة من حولنا....

يا فراشة! يا أخت نفسك (3)

فالشاعر بذلك يخالف قواعد التركيب الذي يتطلب حضور جواب الشرط تحقيقاً للفائدة و الوضوح بحذفه لجملة جواب الشرط و بذلك يصعب على المتلقي تقدير أسلوب الشرط ككل، و من الانزياحات التركيبية، حذف

(1) الديوان، ص 20.

(2) الديوان، ص 55.

(3) الديوان، ص 106.

الحروف و الأدوات، هذا الحذف الذي يخرج به الشاعر من مألوفية التعبير و الترتيب الطبيعي لوحداث التركيب من خلال تغيب أحدها، و يحدث حذف الحروف و الأدوات انقطاعا في التركيب لأنها تعمل على الربط و التوصيل بين أجزاء الجملة بغرض تحقيق التواصل و إيصال المعنى المراد، و يمكن اعتبار قول الشاعر:

و هما يخرجان من السهل، حيث

أقام جنود بونابرت تلا لرصد

الظلال على سور عكا القديم

يقول أب لابنه: لا تخف⁽¹⁾

عدولا عن ذكر أداة التنبيه (الهاء) كأن يقول : و هما يخرجان من السهل.
كما نجد ظاهرة حذف الحروف في قوله:

كانت الحرب

انتهت

و رماد قريتنا اختفى⁽²⁾

و أصل الكلام أن يقول: كانت الحرب قد انتهت، و رماد قريتنا قد اختفى. لأن الأفعال (انتهت، اختفى) أفعال ماضية تحتاج الحرف "قد" لإفادة التحقيق و التأكيد.

ويعمد الشاعر إلى خرق التركيب في أسلوب النداء من خلال حذف أدواته و يتجلى ذلك في عنوان قصيدة هيلين، يا له من مطر فأصل التركيب هنا هو ذكر أداة النداء كأن يقول : ياهيلين/أهيلين و يرد حذف الأداة في مواضع عديدة في الديوان منها قول الشاعر:

سيدي القاضي!

أنا لست بجندي

(1) الديوان، ص 32.

(2) الديوان، ص 46.

فماذا تطلبون الآن مني؟⁽¹⁾

2- الحذف في الجملة الفعلية:

رأينا في العنصر السابق أن الانزياح الذي حدث على مستوى الجملة الاسمية و المتمثل في الحذف الذي مس فيها أجزاء هامة في بنائها، و هذا ما تتميز به القصيدة العربية الحديثة، التي يعمد فيها الشاعر إلى ترك فراغات ترجع مهمة ملئها إلى المتلقي الذي يعمل بناء درجة استيعابه و فهمه للتركيب إلى إخراج المحذوفات و إظهارها، فالحذف «إحدى الوسائل التي يستعين بها المبدع لبناء تضافر أسلوبه يعمل على ترابيد الدلالة المطروحة و تماسكها، ويكون حينئذ الحذف بمثابة نقاط الالتقاء بين صاحب النص و المتلقي»⁽²⁾.

و قد تجلى الحذف بصور عديدة على مستوى الجملة الفعلية، من حذف كلمة (كالفعل، الفاعل، المفعول به)، أو حذف جملة (جملة فعل القول، الجملة الحالية...) و سنعمد إلى تقصي مواضع الحذف و محاولة تقديره مع التعرّيج على قيمته الفنية و مدى تحقيقه لعنصر اللامتوقع في التركيب اللغوي.

2 - 2 - 1: حذف الفعل:

تتجلى ظاهرة حذف الفعل في مواضع عديدة في الديوان، و نجده في قول الشاعر:

و في باحة البيت بئر و صفصافة و حصان

و خلف السياج غد يتصفح أوراقنا⁽³⁾

من خلال قراءة هذين السطرين الشعريين قراءة متفحصة ندرك أن ثمة انزياح في التركيب، عدل به الشاعر عن الذكر و لجأ في مقابل ذلك إلى حذف الفعل "يوجد" و أصل الكلام هو: في باحة البيت يوجد بئر و صفصافة و حصان، و خلف السياج يوجد غد يتصفح أوراقنا (...). لكن الشاعر حذف الفعل لإشراك المتلقي في ملئ الفجوة التي أحدثها هذا الحذف في التركيب من خلال إعمال خياله و ملكته الشعرية.

(1) الديوان، ص 147.

(2) محمد الدسوقي، البنية اللغوية في النص الشعري، ص 50.

(3) الديوان، ص 42.

و نجد أيضا قول الشاعر:

من وتر يسيل الماء من وترين
يندلع اللهب، و من ثلاثهم تشع المرأة الكون
التجلي (1)

ففي هذا المقطع اعتمد الشاعر حيلة فنية أسلوبية تتمثل في حذف الفعل تفاديا للوقوع في مطب التكرار الممل، فالأصل في الكلام هو: تشع المرأة، يشع الكون و يشع التجلي، لكنه عدل عن ذلك باستخدام أسلوب الحذف ما أكسب الكلام بلاغة شعرية و لا نجدها في الذكر.

و من نماذج حذف الفعل في الديوان - و هي كثيرة - قول الشاعر:

أرى في محتويات الزمان الأليفة:
مرآة بنت كنعان
أمشاط شعر من العاج
صحن الحساء الآشوري
سيف المدافع عن نوم سيده الفارسي
و قفز الصقور المفاجئ من علم نحو آخر
فوق صواري الأساطيل (2)

ففي السطر الأول ذكر الشاعر الفعل غير أن القارئ يحس فيه نقصا على مستوى المعنى لا يكتمل إلا إذا ربطه مع السطر الثاني "أرى... مرآة بني كنعان" بوصف (مرآة) مفعول به، لكنه حينما ينتقل إلى السطر الثالث يسقط الشاعر الفعل من التركيب تفاديا للوقوع في التكرار، و تقدير الفعل المحذوف هو:

أرى
← أمشاط شعر من العاج
← صحن الحساء الآشوري
← سيف المدافع عن سيده
← قفز الصقور المفاجئ

(1) الديوان، ص 48.

(2) الديوان، ص 83.

و يتجلى الحذف على مستوى الجملة الفعلية بإسقاط الفعل من سلسلة التركيب في مواضع عديدة و من ذلك قول الشاعر:

لم آخذ -معي- أدوات قبلي كلها:

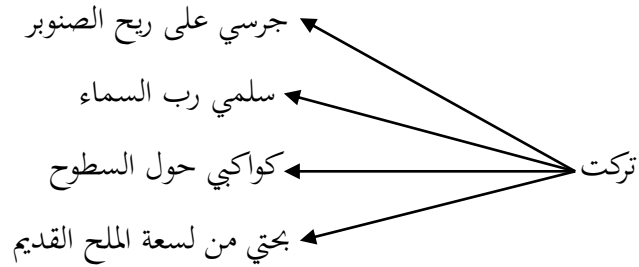
جرسي على ريح الصنوبر

سلمي قرب السماء

كواكي حول السطوح

و بجتي من لسعة الملح القديم⁽¹⁾

فإذا كان الشاعر قد ذكر الفعل في بداية السطر الشعري من المقطع السابق و حذفه في باقي الأسطر للدليل الفعل الأول عليه، فإنه في هذا المقطع لا يترك أي إشارة أو إحالة على الفعل المحذوف و بالتالي فإن مثل هذا النوع من الحذف يحدث فجوة في التركيب تصدم المتلقي و تكسر توقعه حيث تتشابك افتراضاته، و تتسع تأويلاته، و من هذا المنطلق فإن تقدير المحذوف يستعصى عليه، و لا يصل إليه إلا بعد تقليب للتركيب و معناه و حسب قول الشاعر في بداية المقطع " لم آخذ معي - أدوات قبلي كلها) ثم يعمد إلى إحصاء ما لم يأخذه يتفطن القارئ إلى أن الفعل المحذوف هو "تركت" و بذلك يصبح التركيب الأصلي كالاتي:



2 - 2 - 2: حذف الفاعل:

و من الأعراض التي تصيب تركيب الجملة الفعلية حذف الفاعل، و قد وردت هذه الظاهرة في مواضع متعددة من الديوان، يعمد الشاعر من خلال إضماره إلى استفزاز لذهن المتلقي و محاولة إشراكه في عملية البحث عن مرتكب الفعل في التركيب، و من أمثلة ذلك قوله:

يتأمل أيامه في دخان السجائر

ينظر في ساعة الجيب

(1) الديوان، ص 70.

لو أستطيع لأبطأت دقائقها
 كي أؤخر نضج الشعير...
 و يخرج من ذاته مرهقا نزقا
 جاء وقت الحصاد⁽¹⁾

و تتمثل فاعلية الحذف هنا في قدرته التأثيرية في القارئ، فحذف الفاعل في هذا المقطع من غير وجود قرينة تدل عليه يعد خرقا واضحا لتركيب الجملة الذي يقتضي وجود علاقة إسنادية كاملة بين المسند و المسند إليه، فالشاعر في كل مرة يذكر الفعل و يحذف الفاعل متعمدا إثارة المتلقي و تحريك فضوله لمعرفة الفاعل و هذا مبلغ الشعرية التي تقوم على التراكيب اللغوية المبتدعة و الخارجة عن المألوف من جهة، و التي تجعل من القارئ عنصرا فاعلا في البحث عن مكامن الجمالية.

إن من خصائص الأساليب الانزياحية و أعل مزايها تنشيط ذهن القارئ، و يستمد الحذف أهميته من حيث أنه لا يورد المنتظر من الألفاظ من خلال تغييب الفاعل من التركيب و هذا ما نلمسه في قول الشاعر:

عقدوا هدنة في جزيرة رودوس
 انتهى الأمر، قاموا بواجبهم
 حاربوا بينادق مكسورة طائرات العدو
 و بعنا خواتم زوجاتنا ليصيدوا العصافير
 يا ولدي.⁽²⁾

في ها المقطع يحذف الشاعر الفاعل، ليوقع القارئ في حيرة و تساؤل عن القائم بالفعل في الأسطر الشعرية و يبقى بذلك المعنى معلقا، و ربما تكون تلك رغبة الشاعر في عدم التصريح بالفاعل و توكيل مهمة الكشف عنه إلى المتلقي.

2 - 2 - 3: حذف المفعول به:

من بين الانزياحات التي تطرأ على الجملة الفعلية: حذف المفعول به باعتباره أحد أهم أطراف الجملة الفعلية و حذفه من التصرفات التي تصدر من المبدع خلال تعامله مع اللغة خروجاً بما مكن طابع المعيارية التي تقتضي حضور جميع أطراف التركيب اللغوي بهدف وضوح المعنى و إفادته.

(1) الديوان، ص 36.

(2) الديوان، ص 37.

و من أمثلة حذف المفعول به، قول الشاعر:

كم من نبي تريد المدينة كي تحفظ اسم
أبيها و تندم " من غير حرب سقط"
و كم من سماء تبدل، في كل شعب
ليعجبها شالها القرمزي.⁽¹⁾

لقد طرأ حذف المفعول به على تركيب السطر الشعري الثالث (و كم من سماء تبدل، في كل شعب)، فالفعل تبدل هنا فعل متعد، يحتاج بالضرورة النحوية إلى مفعول به ليتم الجملة الفعلية تركيباً و معنا، و حذفه يعد انزياحاً عن معيار و قاعدة بناء الجملة الفعلية الذي رسخ في ذهن المتلقي، و من ثمة يحدث نوع من الدهشة و الاستغراب و محاولة لاستحضار مفعول به يقترب في المعنى مما يقتضيه التركيب.

و من مواضع حذف المفعول به قول الشاعر:

مر القطار سريعاً
مربي، و أنا
مثل المحطة، لا أدري
أودع أم أستقبل الناس⁽²⁾

فقد حذف الشاعر المفعول به في السطر الشعري الأخير، فأصل الكلام: أودع الناس أم أستقبل الناس، حرصاً منه على جمالية التركيب عمد إلى حذفه في الشق الأول من الجملة و دل عليه بذكره في الشق الثاني و في هذه الحالة يكون حذفه أكثر فنية من ذكره الذي يوقع التركيب في فخ التكرار المكره. و في الأسطر الشعرية الآتية حذف بين لمفعول به:

من أنا بعد منفاك في؟ تقول الغريبة
إذن، حسناً، فلنكن حذرين لئلا
نحرك ملح البحار القديمة في جسد يتذكر...
كانت تعيد جسداً ساخناً⁽³⁾

(1) الديوان، ص 59.

(2) الديوان، ص 65.

(3) الديوان، ص 130.

تتجلى ظاهرة حذف المفعول به في السطر الشعري الثالث، فنقاط الحذف المتتابعة دليل على حذف عنصر من التركيب، و بناء على الفعل المضارع المتعدي يتذكر يستوجب التركيب اللغوي حضور مفعول به ليكتمل لتركيب و المعنى، و لكن هذا الحذف يفضي إلى توقع أن الشاعر ل يريد أن يتذكر أحداثا معينة و لذلك فضل إضمارها، و ترك حرية البحث عنها للقارئ.

2 - 2 - 4: حذف جملة:

و يتخذ الحذف على مستوى الجملة الفعلية أنماطا متعددة و قد يطال اجتزاء جملة بأكملها و بذلك يستشعر المتلقي نقصا على مستوى التركيب و يحاول إكماله ليكتمل في مقابل ذلك معنى التركيب، و من نماذج حذف الجملة قول الشاعر:

أعرف

ماذا تقول الحمامة حين تبيض على فوهة

البندقية، أعرف من يفتح الباب للياسمين

و هي تفتح أحلامنا لضيوف المساء...⁽¹⁾

فالشاعر هنا يكسر توقع المتلقي و يحيب انتظاره، فالقارئ عند قراءة هذه الأسطر الشعرية ينتظر من الشاعر أن يخبره عن ما تقول الحمامة، وعن من يفتح الباب... لكن الشاعر احتكر معرفة ذلك و أضمره، ليترك القارئ يحاول تأويل و تقدير هذه الجمل الناقصة من التركيب.

و يتجلى الحذف على مستوى الجملة الفعلية، من خلال حذف جملة مقول القول أو جملة القول، و من أمثلة ذلك قول الشاعر:

قال المسافر للمسافر:

لن نعود كما⁽²⁾

ففي هذا المقطع يجتزئ جملة و يسقطها من جملة مقول القول التي تظل ناقصة دون الجملة المحذوفة، و يبقى المتلقي عاجزا عن تأويل و إظهار المحذوف، إلا إذا قرأ القصيدة إلى آخرها، لأن الشاعر قد أظهر الجملة المحذوفة، من خلال قوله:

(1) الديوان، ص 50.

(2) الديوان، ص 110.

لن نعود كما ذهبنا

لن نعود... و لو لمأما (1)

كما نجد الشاعر في بعض المواضع يسقط جملة القول و من ذلك قوله:

أطل على ما وراء الطبيعة:

ماذا سيحدث...ماذا سيحدث بعد الرماد؟(2)

و تقدير الكلام هنا: أطل على ما وراء الطبيعة و أقول: ماذا سيحدث...

و من نماذج حذف الجملة قول الشاعر:

... و تركنا طفولتنا للفراشة، حين تركنا

على الدراجات قليلا من الزيت، و لكننا

نسبنا تحية نعناعنا حولنا(3)

و الملاحظ في السطر الأول، ابتداء الجملة بواو العطف مما ينبئ عن وجود جملة محذوفة دلت عليها نقاط

الحذف و كذا واو العطف، و يمكننا أن نحاول تقدير الجملة المحذوفة فنقول: رحلنا و تركنا طفولتنا للفراشة.

و مجمل القول أن ظاهرة الحذف من الظواهر الأسلوبية التي تنزاح عن أصل التركيب اللغوي من خلال ترك

بؤر أو فراغات توكل مهمة سدها إلى المتلقي الذي يثير إضمار بعض الأجزاء الوحدات اللغوية، فيعمل على

البحث عنها و اكتشاف أثرها على المعنى، و تكمن قيمة الحذف بذلك في تفجير شحنة فكرية توقظ ذهن المتلقي

و تجعله يصل إلى المقصود، و تتمتع المضمرة أو المحذوفات عن الظهور في أحيان كثيرة لغياب قرينة لغوية أو

ذهنية تدل عليها، مما يزيد في إصرار المتلقي على اكتشافها و محاولة تأويلها، فطالما يستلذ المرء بالشيء بعد مشقة

الوصول إليه.

(1) الديوان، ص 111.

(2) الديوان، ص 14.

(3) الديوان، ص 107.

3- ظاهرة الالتفات:

تعد ظاهرة الالتفات ظاهرة أسلوبية تركيبية، و هي في اصطلاح البلاغيين ذلك « التحول عن معنى إلى آخر، أو عن ضمير إلى غيره، أو عن أسلوب إلى آخر، و يدور معناه في اللغة حول الانصراف عن الشيء»⁽¹⁾، و قد أولاه البلاغيون عناية كبيرة لما له من قيمة و اثر على النص و متلقيه، «إذ يعبر عدول الالتفات في جوهره عن طبيعة الخطاب البلاغي الذي استندت إليه بلاغة اللعب و شعريته، فهو خاصية تعبيرية و ظاهرة أسلوبية تمتلك قدرة التوجه إلى لفت انتباه القارئ و مداعبة حسه التأملي»⁽²⁾، و كذا تميزها بطاقات إيجائية تضليلية مشتتة لفهم القارئ الذي تقع عليه مسؤولية التغلغل في النصوص و الوقوف على مواطن انحرافها.

و يتخذ الالتفات صوراً متنوعة، من بينها الالتفات بين الضمائر «كالتحول عن المتكلم إلى الخطاب أو الغيبة، و التحول عن الخطاب إلى التكلم أو الغيبة، و كذلك التحول عن الغيبة إلى التكلم أو إلى الخطاب... و الإخبار عن المؤنث بالذكر و الإخبار عن المذكر بالمؤنث و التحول عن المؤنث إلى المذكر»⁽³⁾، و يكون الالتفات أيضاً بين الصيغ المختلفة: المفرد، المثنى، و الجمع «كالانصراف عن المفرد إلى المثنى أو إلى الجمع، و كذلك التعبير عن المثنى بالمفرد، و التعبير عن المفرد بالمثنى»⁽⁴⁾.

و ثاني أنواع الالتفات، هو الالتفات بين الأزمنة (زمن الأفعال)، الماضي، المضارع، الأمر بالانتقال «من فعل ماض إلى مستقبل أو من مستقبل إلى ماض»⁽⁵⁾، و كذا من الماضي إلى الأمر، و من المضارع إلى الأمر، و يضم الالتفات في الأزمنة « الإخبار عن الماضي بصيغة المضارع أو الإخبار عن المستقبل بصيغة الماضي»⁽⁶⁾، أو غير ذلك من المراوغات التي يمارسها المبدع باستغلال الإمكانيات التي تتيحها اللغة، و التصرف فيها بما يحقق الإبداع و الخلق و الابتكار، و هذا ما أخرج اللغة من حيز التعبير و التصريح إلى حيز الإيجاء و التلميح و بذلك تكسر جميع التوقعات التي ينسجها المتوقع، و تغيب معارفه الأولية، و تهيئته للتعامل مع لغة و أسلوب جديدين، فينقل معهما، و هذا ما يسعى إليه الالتفات الذي يسمى أيضاً «الشجاعة العربية، و إنما سمي بذلك لأن الشجاعة هي الإقدام، و ذلك أن الرجل الشجاع يركب ما لا يستطيعه غيره، و يتورد ما لا يتورده سواه، و كذلك الالتفات في

(1) فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2008، ط01، ص 223.

(2) خيرة حمرة العين، شعرية الانزياح، ص 48.

(3) المرجع نفسه، ص 223.

(4) المرجع نفسه، ص 223.

(5) المرجع نفسه، ص 45.

(6) فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية، ص 223.

الكلام»⁽¹⁾، وهذا ما جعله أسلوباً شعرياً متميزاً في الدراسات البلاغية لم يضيفه من جماليات على التعبير، كما يمكن أن يكون «أسلوباً وفناً آسراً، وأداة الرؤيا التي يصدر عنها الشعر بوصفه يعتمد على الترميز والتضليل والالتواء، ولذلك وصف بالعدول وعد من صميم الانزياح لشموليته على بنية إلتباسية تضليلية، يشترك في تركيبها كل من المعيار والأسلوب والدلالة»⁽²⁾؛ حيث تتضافر هذه العناصر الثلاثة لخلق فنية العمل الأدبي وتحقيق متعة المتلقي.

وإذا كان الأسلوب أحد مكونات تلك البنية الإلتباسية الملونة باللغة الشعرية فإن شعرية الالتفات لا تتجاوز المهارات الإختلاسية التي يمارسها الأسلوب، بحيث تلتبس بنية الضمائر وبنية الأزمنة بطريقة بانورامية تضيء على التركيب حركي إيقاعية، فيصبح بذلك الالتفات أسلوباً «يرتبط بدلالة المعنى والصياغة من جهة وبدلالة القراءة والتقبل من جهة أخرى، فكما تبدع الكتابة أفق شعريتها، فإن القراءة أيضاً تتحول إلى فاعلية إنتاجية في تصورها للحالة التي يكون عليها الخطاب، عبر انتقاله من صيغة إلى صيغة غير مشابهة»⁽³⁾؛ هذا التنافر بين الصيغ هو ما يشكل عامل جذب للقارئ الذي يعمل جاهداً على تكوين صورة مقارنة في ذهنه يصل من خلالها إلى المعنى، فكل تحول على مستوى الكتابة، سيولد حتماً تحولاً على مستوى القراءات والقراء، لأنّ النص الشعري المعاصر نص ملغم مشبع بالدلالات والإيحاءات وبالتالي يقتضي قراءة استكشافية لا تقف على بنيته السطحية أو معناه الأولي، بل تبحث عن معنى المعنى وتغوص في أعماق الدلالة والنص، قراءة إنتاجية بحيث يصبح القارئ فيها منتجاً ثانٍ للنص يحاوره ويؤول معانيه ويفك شفراته ليصل إلى تحديد الثابت والمتغير في النص الإبداعي.

يعتبر الالتفات غالباً عن رغبة الشاعر الملحة «في ابتداء عالم من الصور والتركيب غير المألوفة قصد تحقيق صدمة للقارئ باختراق افقه الجمالي، وربما جاءت هذه الرغبة متلونة بأحواله النفسية وشجونته وجدانه، وقد تجيء مضطربة متأججة فيختار لها لغة متفجرة لترد الصياغة في أشكال من التحول»⁽⁴⁾، هذه التحويلات في الصياغة اللغوية تبيح للشاعر استخدام مجالات شتى لعدول المعنى وانصرافه إلى معنى آخر غير المعنى الأصلي، وتكون الغاية دائماً تشتيت المعنى وتمييعه، حتى يستصعب على القارئ الإمساك به في خضم فيض من الدلالات المبعثرة.

(1) خيرة حمرة العين، شعرية الانزياح، ص 45.

(2) المرجع نفسه، ص 225.

(3) المرجع نفسه، ص 44.

(4) خيرة حمرة العين، شعرية الانزياح، ص 225.

و عليه فإن بنية الأسلوب الالتفاتي يمكن أن نصفها بأنها «بنية ثنائية تقابلية تشتغل في حيز المفارقة على مستوى الضمائر و الأزمنة»⁽¹⁾، و تحدث بذلك نوع من الانسياب الجمالي، فيبعث النص بالحركة الدائمة و يقتل الرتابة و الجمود فيه.

و تشيع ظاهرة الالتفات بكل أشكالها في القصيدة العربية الحديثة التي طالما مالت إلى المغايرة و الاختلاف بالثورة على كل ما هو تقليدي و معياري ثابت، و ديوان محمود درويش " لماذا تركت الحصان وحيدا؟" ليس بدعا من الشعر العربي، فهو يحوي هذا النوع من الفارقة الأسلوبية التي تلقي بجمالياتها على المتلقي من خلال تقنية الالتفات على مستويين: على مستوى الضمائر و الأزمنة.

3 - 1: الالتفات على مستوى الضمائر:

الالتفات بين الضمائر من الظواهر الشائعة في لسان العرب» و قد بين الزمخشري أن العرب يستكثرون منه، و يرون الكلام إذا قل انتقل من أسلوب إلى أسلوب ادخل في القبول عند السامع، و أحسن تطرية لنشاطه، و أملاً باستدرار إصغائه»⁽²⁾، و ذلك لأن الضمير «دليل النفس إلى الكمون و دليل على تحولاتها و المعبر عن مفارقتها و إحالتها»⁽³⁾؛ فنتج على إثر ذلك صور التفاتية و مفارقة للضمائر بين غيبة و حضور، و مفرد، و جمع، و مذكر و مؤنث... الخ.

وقد كانت الرؤية النقدية الجديدة للالتفات أشد تمسكا «بالعلائق التي نسجتها الضمائر بين الغياب و الحضور و الداخل و الخارج ساعية إلى تنظيم هذا الإجراء في سياقه الانزياحي المتدفق، و ليس ضمن إخضاعه لشروط ارتباطه بالقرينة التي تحصره في مجرد انتقال الضمائر من صياغة إلى أخرى»⁽⁴⁾؛ أي أنّ هناك من الالتفاتات التي لا تعتمد على قرينة و إنما تعتمد على فطنة القارئ و قدرته على استخراج السمة الانزياحية المضمرة و تحليلها و التوصل إلى السمة الفنية المتولدة عنها.

و تطغى ظاهرة الالتفات بين الضمائر في الديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا" حيث تكشف على قدرة الشاعر على التحكم في زمام اللغة و التصرف في تراكيبيها

(1) خيرة حمرة العين، شعرية الانزياح، ص 46.

(2) المرجع نفسه، ص 49.

(3) المرجع نفسه، ص 49.

(4) المرجع نفسه، ص 225.

و من نماذج الالتفات على مستوى الضمائر قول الشاعر:

أطل على صورتي و هي تهرب من نفسها

إلى السلم الحجري، تحمل مندبل أمني

و تخفق في الريح: ماذا سيحدث لو عدت

طفلاً؟ و عدت إليك ... و عدت إلي (1)

في هذا المقطع، نقف إزاء انحراف في التركيب، و يسهم في تحقيق هذا الانحراف حركية الضمائر و انتقالها من المتكلم في قوله: "أطل على صورتي"، إلى الغيبة بصيغة المؤنث هي "تحمل مندبل أمني"، ثم العودة مرة أخرى إلى ضمير المتكلم في قوله "ماذا سيحدث لو عدت طفلاً؟"، و "عدت إليك"، ثم يعود إلى المخاطب بصيغة المؤنث المفرد أنت "وعدت إلي"، و نجد ضمن هذه الالتفاتات، النزوع إلى تشخيص الأشياء و تذويبها و إظهارها بمظهر الذات حينما يقول: "أطل على صورتي و هي تهرب من نفسها" "تحمل مندبل أمني"، و هذا ما يصنعه الالتفات بخرق توقعات القارئ بأساليب غير مألوفة تتولد من عدول الدوال و تعدد المعنى.

و يعتمد الشاعر إلى المراوغة باستخدام أسلوب الالتفات في مواضع عديدة و من ذلك قوله:

كان أبي يسحب الماء من البئر، و يقول

له: لا تجف، و يأخذني من يدي

لأرى كيف أكبر كالفرحينة...

أمشي على حافة البئر: لي قمرا

واحد في الأعالي

و آخر في الماء يسبح... لي قمران

واثقين كأسلافهم (2)

في هذا المقطع التفات للضمائر بالالتفات عن ضمير الغائب بصيغة المذكر المفرد في قوله "كان أبي يسحب الماء من البئر"، ثم يعود إلى ضمير المخاطب في قوله "لا تجف" ثم العودة إلى ضمير الغائب "و يأخذني". إلى المتكلم

(1) الديوان، ص 13.

(2) الديوان، ص 22.

المفرد "لأرى كيف أكبر كالفرفحينة"⁽¹⁾ أمشي على حافة البئر"، ثم يكسر التوقع في التعبير عن المثني المذكور بالجمع المذكور في قوله: "لي قمران واثقين كأسلافهم"، فالملتقي كان ينتظر أن يكون الكلام أو التعبير بالقول "لي قمران واثقان كأسلافهما" بالثنائية لا بالجمع، و قصد الشاعر من وراء ذلك إيقاظ هن السامع و كسر الرتابة و إشراكه في اكتشاف خط حركة الضمائر و انتقالاتها.

و على الشاكلة نفسها يمارس الشاعر هذا الالتواء و المراوغة في مواضع كثيرة و من نماذج ذلك قوله:

يتأمل أيامه في دخان السجائر

ينظر في ساعة الجيب:

لو أستطيع لأبطأت دقائقها

كي أؤخر نضج الشعير

و يخرج من ذاته مرهقا نزقا

جاء وقت الحصاد.⁽¹⁾

كما هو معلوم أن الفعل في اللغة العربية دليل الحركة و الفاعلية، عكس الاسم الذي هو سمة السكون و الثبات «و الفعل في الواقع يوجه نظام الحياة، لعله من أجل ذلك ارتبط أسلوب الالتفات بحركة الفعل بقصد انتشار المعنى من الركود»⁽²⁾، وفي هذا النموذج نقف على انزياح بين يكمن في انتقاء الشرط البلاغي الذي ينصّ على ضرورة اعتماد قرينة في البحث عن علاقة الضمير بالشخص الذي يعود عليه، فالعلاقة في هذه المقطوعة غير مألوفة حينما يقول الشاعر: "يتأمل أيامه و ينظر في ساعة الجيب" و حينما يقوم بحذف فعل القول في التركيب " لو استطعت لأبطأت، كي أؤخر"، و هذا ما يثير التساؤل: من ذا الذي يتأمل، و ينظر، و يخرج؟ إن لم يكن الشاعر نفسه أي هو الأنا الشاعر، فالعلاقة تكمن في التلاحم بين الضمير و الشخص، و الحقيقة أن هناك نوعا من التّضليل بوجود الآخر (هو)، فلعلّ الشاعر قد أراد أن يصرفنا عن أنه بالانتقال من المتكلم إلى الغائب فعوض أن يأتي السياق: أتأمل أيامي جاء الشكل الذي اختاره الشاعر، و القارئ في هذه الحالة يتماشى و بناء النص، ثم يرجع إلى استحضار ما هو مفقود و غائب وفق أعمال خياله و بذلك يحدث التأثير و الانفعال و تحصل المتعة الفنيّة.

(1) الديوان، ص 360.

(2) خيرة حمرة العين، شعرية الانزياح، ص 288.

و في المقطع الآتي يعمد الشاعر إلى إدخال القارئ في متاهة من خلال لعبة بتوزيع الضمائر كبهلوان يطير كرياتة الملونة من السماء فيدهش المتفرج منظر انتقال الكريات من لون إلى لون، إذ يقول:

لم يصل أحد فاتركيني هناك كما
تتركين الخرافة في أي شخص يراك فيبكي
و يركض في نفسه خائفا من سعادته
كم أحبك، و كم أنت أنت، ومن روحه
خائفا: لا أنا الآن إلا هي الآن في
و لا هي إلا أنا في هشاشتها، كم أخاف
على حلمي أن يرى حلما غيرها في
نهاية هذا الغناء⁽¹⁾

لقد استهل الشاعر هذا المقطع باستخدام صيغة الغائب ثم انتقل إلى الغائب، فالمتكلم، فالمخاطب، ثم ينتقل مباشرة إلى الغائب و نلاحظ هذا الالتواء و التشابك بين الضمائر حين يقول "وكم أنت أنت"، "و من روحه خائفا"، "لا أنا الآن إلا هي الآن في"، "و ل هي إلا أنا في هشاشتها"، وبذلك تكون الدلالة ناقصة متقطعة، و أحيانا كثيرة تفقد ليظل المتلقي يبحث عنها دون أن يستطيع القبض عليها، و هذه رغبة الشاعر الذي يحاول في كل مرة أن ينحرف بالتعابير و ينزاح بها عن اعتياد المتلقي و يكسر مألوفية التعابير لديه.

و تتوالى الانزياحات المتمثلة في ظاهرة التفات الضمائر، حيث ورد في مواضع عديدة في الديوان فيتنوع بتنوع سياقه و بذلك يختلف تأثيره على المتلقي و من ذلك قول الشاعر:

فكرت يوما بالرحيل، فحط حسون على
يدها و نام، و كان يكفي أن أداعب غصن
دالية على عجل... لتدرك أن كأس بيدي
امتألت، و يكفي أن أنام مبكرا لترى

(1) الديوان، ص 51.

منامي واضحاً، فتطيل ليلتها لتحرسه⁽¹⁾

فمن خلال هذا الأسطر الشعرية نلمس زخماً من الضمائر المختلفة التي تساهم في خلق منعرج في كل مرة، ففي السطر الأول انتقل الشاعر من مقام المتكلم إلى مقام المؤنث الغائب، ليعود في السطر الثاني إلى صيغة المتكلم ثم الغائب المؤنث مما يخلق إيقاعاً جمالياً متناغماً و حركية على التركيب تلفت انتباه الملقى و تنشط ذهنه إزاء تتبعه لحركة التفتات الضمائر في كل مرة.

من خلال ما سبق نلاحظ أن النص الشعري يمتلك تركيبة لغوية منفردة تتيحها اللغة بطابعها الانزياحي المبتكر و بذلك شكلت خروجاً عن البناء التقليدي في ترتيب الوحدات اللغوية إذ اتخذ أنماطاً أشكالاً متعددة عدت بمثابة مؤشرات فنية و دليلاً على تحرر الأسلوب الشعري.

3-2: الالتفات بين الأزمنة:

يعد الالتفات بين الأزمنة من أنواع الانزياح الذي يطرأ على التركيب، و يعمل الالتفات على تضليل المتلقي و إدهاشه من خلال الانتقال من صيغة إلى صيغة أو من زمن إلى زمن، و هذا ما يكشف عن قدرة الشاعر في التعامل مع اللغة الذي يلجأ إلى تكثيف بناء النص عن طريق المفارقات الزمانية، قصد إثارة انفعالات المتلقي و لفت انتباهه و أحياناً يتجاوز الأمر ذلك فيسعى الالتفات « إلى بلبله الرسالة فباتي البث مشوباً بالغموض و التعمية، و يتم ذلك بطرائق متعددة أحصاها البحث البلاغي، و حاول تلمس آثارها التمرس النقدي المعاصر بخاصة المتعلقة بالمفارقة الزمانية»⁽²⁾، التي يعتمد فيها على حركية الزمن و الانتقال به بين الصيغ المختلفة.

و من خلال بحثنا سنحاول رصد أهم صور الالتفات التي اعتمدها الشاعر في بناء قصائده، و من ذلك نجد الالتفات ماثلاً في قوله:

أطل على جذع زيتونة خبأت زكريا

أطل على المفردات التي في لسلت العرب⁽³⁾

فالملاحظ في هذا المقطع أن ثمة مفارقة على مستوى أزمنة الأفعال، و ذلك بالانتقال من صيغة المضارع في قوله "أطل"، إلى صيغة الماضي في الفعل "خبأت"، و يتواتر هذا الالتفات في السطر الثاني من خلال فعلي "أطل"، و

(1) الديون، ص 77.

(2) خيرة حمرة العين، شعرية الانزياح، ص 230.

(3) الديوان، ص ص 13-14.

"انقرضت"، و كأن الشاعر من خلال هذا يعيش الماضي و الحاضر معا، في حين أن القارئ كان يتوقع أن يسير الشاعر في استخدامه للأفعال على فترة زمنية واحدة.

و يتجلى الانزياح بوضوح في النموذج الموالي و الذي يمزج الشاعر فيه بين الأزمنة مما يحقق تشتت و تشظي تفكير المتلقي و بذلك يصعب عليه القبض على الدلالات المائعة في التراكيب، فيقول:

تجرحني غيمة في يدي : لا
أريد من الأرض أكثر من
هذه الأرض، رائحة الهال و القش
بين أبي و الحصان
في يدي غيمة جرحتي ، و لكني
لا أريد من الشمس أكثر
من حبة البرتقال و أكثر من
ذهب سال من كلمات الآذان⁽¹⁾

في هذا المقطع يعتمد الشاعر على التنويع في الصيغ الزمانية، فعندما يقول "تجرحني غيمة" يعتمد على صيغة المضارع ثم ينتقل إلى الماضي ليعود من جديد إلى المضارع و بذلك يضع القارئ في دوامة يتشتت ذهنه فيها بين ماض و حاضر، و يخلق إيقاعا و حركة للدوال اللغوية في التركيب ينفع على إثرها المتلقي و يلتبس فنية و جمالية من خلال انتقاله من وعي إلى وعي آخر.
و تتجلى المفارقة الزمانية في قول الشاعر:

ثم انحنينا نسلم أسماءنا للمشاة على الجانبين
و عدنا إلى غدنا ناقصين⁽²⁾

ففي السطر الشعري الثاني تنافر و تناقض صارخ يظهر من خلال تضاد الفعل مع ظرف الزمان الذي يليه فالفعل "عدنا" فعل ماض فلا يمكن أن نقرنه بكلمة تدل على المستقبل لأنه من غير المنطقي أن يعود الشخص إلى مستقبله بل الأصح هو العودة إلى الماضي، و قد أحدث هذا التركيب المبتكر المعتمد على تقنية الالتفات بين الأزمنة فجوة لدى المتلقي يصعب عليه تأويلها لأنها تجنح نحو اللامعقول.

(1) الديوان، ص ص ، 22-23.

(2) الديوان، ص ص 155-156.

و يعتمد الشاعر على هذه الحيلة التضليلية في مواضع متعددة من الديوان و كأنه يريد أن يلغي ماضيه المرير يمضي قدما إلى غد قد يحمل معه الخير و السلام ها ما ينم عنه التفاته من الماضي إلى المستقبل و نجد هذه الصيغة في قوله:

تركنا طفولتنا للفراشة، حين تركنا
على الدراجات قليلا من الزيت، لكننا
نسينا تحية نعناعنا حولنا، و نسينا
السلام السريع على غدنا بعدنا... (1)

فالشاعر يستهل هذا المقطع بأفعال ماضية ثم يلتفت بطريقة غير مألوفة إلى المستقبل و يكمن جوهر المفارقة الزمنية في قوله: " نسينا السلام السريع إلى غدنا" و هذا يصب في اللامعقول و اللامنطق الذي يثير الدهشة و الاستغراب في المتلقي و يلف التراكيب في الغموض و الالتباس لأنه من غير المنطقي أن ينسى أحد السلام على غده لان الماضي و المستقبل لا يجتمعان لأنهما متنافران.

و تزيد حدة التنافر و النزوع نحو اللامتوقع و اللامعقول الذي يدخل المتلقي في متاهة لا مخرج منها، الالتفات الحاصل على مستوى هذا المقطع الشعري:

كان يوما مسرعا، و الغد ماض
قادم من حفلة الشاي، غدا كنا
و كان الإمبراطور لطيفا معنا، كنا
غدا... نشهد تدشين الركاب (2)

فالشاعر يقلب التركيب بين أزمنة ثلاث الماضي، الحاضر و المستقبل بطريقة غريبة و غير مألوفة تثير الدهشة و التساؤل و الحيرة الناتجة عن خروج التركيب عما يستطيع العقل فهمه من خلال اللعب بالأزمنة بطريقة بهلوانية فالملاحظ أن هناك تناقض بين: الغد ≠ ماض قادم، غدا ≠ كنا.

(1) الديوان، ص 106.

(2) الديوان، ص 162.

إن هذا الالتفات المائل على مستوى هذا النموذج يصل إلى درجة الغموض و الإبهام فيرتحل المعنى و يستحيل على المتلقي الإمساك به.

محمل القول أن الالتفات من الحيل الأسلوبية المتعمدة و التي تخرج بالتركيب عن جموده إلى عوالم أكثر حيوية و حركية و إيقاعاً، و من أكثر الوسائل التأثيرية التي يعمد إليها المبدع ليشير انفعال المتلقي و يجعله يتوقف عند كل التفات و يحاول قلب التركيب إلى أصله في محاولة منه إلى الوصول إلى المعاني العميقة التي يروم المبدع إيصالها.

تطرّفنا في الفصل السابق إلى دراسة الانزياح التركيبي المائل على مستوى اللّغة الشعريّة، و آليات اشتغاله داخل النّص الشعري من خلال خرق النّظام الخطّي للّغة و إحداث حركات المدّ و الجزر التركيبيّة و التّحكّم في حركة الدّوال اللّغوية تقدّما وتأخيراً، حدفًا و التفاتًا، وهو ما أحدث هزّة في التّركيب تنتقل ارتداداتها إلى الدّلالة ومنه إلى المتلقّي، الذي يستشعر ما يحدثه هذا التّعير على مستوى التّرتيب الاعتيادي المعياري لوحداث اللّغة من جمالية و فنية، تتحقّق عن طريق ابتكار تركيب لغويّ جديد.

أمّا هذا الفصل، سنفرده لثاني أنواع الانزياح، وهو الانزياح الاستبدالي الذي سنعمل على تقصّيه من خلال الدّيوان - موضوع الدراسة - و تبيان أثره على الدّلالة ومن ثمّة على المتلقّي.

و الانزياح الاستبدالي هو ما تعلق بجوهر المادة اللّغوية حيث يعمل على إخراج الألفاظ عن منطقيّتها و تعدل عن معناها الأصلي إلى معان أخرى، و بذلك تَصَرّفُ نظر المتلقّي بعيدا عن الدلالات و الإيحاءات المرجعيّة للكلمات، و بذلك يصعب عليه الإمساك بالدّلالة من خلال ملاحظة و تمّنع اللّغة الشعريّة التي تقتضي أعمال الخيال و الفطنة و التّأويل، للكشف عن الغرض المضمّر في ثنايا الكلمات، و يقول الجرجاني في هذا الصدد: « الكلام ضربان، ضَرَبَ أَنْتَ تَصِلُ مِنْهُ إِلَى الْغُرُضِ بِدَلَالَةِ الْفِظِ وَحْدِهِ، وَ ضَرَبَ أَنْتَ لَا تَصِلُ إِلَى الْغُرُضِ بِدَلَالَةِ الْفِظِ وَحْدِهِ، وَ لَكِنْ بِدَلَالَةِ الْفِظِ عَلَى مَعْنَاهُ الَّذِي يَقْتَضِيهِ مَوْضُوعُهُ فِي الْلُغَةِ لِذَلِكَ الْمَعْنَى دَلَالَةٌ ثَانِيَةٌ تَصِلُ بِهَا إِلَى الْغُرُضِ، وَ مَدَارُ هَذَا الْأَمْرِ عَلَى الْكِنَايَةِ وَ الْاسْتِعَارَةِ وَ التَّمْثِيلِ »⁽¹⁾؛ ومن هذا المنطلق فإنّ اللّغة الشعريّة هي لغة متعالية خاصّة تبتعد فيها الألفاظ عن معناها الظاهر الأصلي، على خلاف اللّغة اليومية العادية التي يُنال فيها المعنى بطريقة متاحة لأنّها تهدف إلى الأداء التّواصلية النّفعي بالدرجة الأولى.

يشغل الانزياح الاستبدالي على مستوى النّص الشعري، من خلال إسناد صفات غير معهودة إلى أشياء مألوفة في الواقع و بذلك يكسر ألفة التّصوير الذي اعتاده المتلقّي و يخرق به أفق توقّعه.

و قد عرّف جون كوهين هذا الانزياح من منطلق أنّه « خرقٌ لقانون اللّغة أي انزياحا لغويًا يمكن أن ندعوه كما تدعوه البلاغة "صورة بلاغية"، وهو وحده الذي يزود الشعريّة بموضوعها الحقيقي »⁽²⁾، و بذلك يُشكّل الانزياح الدلالي مجالا واسعا هو: « مجال التّعبيرات المجازية التّصويريّة من تشبيهات و استعارات و غيرها »⁽³⁾، و التي

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 200.

(2) جون كوهين، بنية اللّغة الشعريّة، ص 42.

(3) صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه إجراءاته، ص 119.

من خلالها يرسم الشاعر عوالم متخيّلة مبتكرة تجنح نحو اللّامعقول و تخرج عن المألوف « فكل كتابة حقيقية هي هجرة في اللغة و سَفَرٌ في الكلمات»⁽¹⁾، وعلى القارئ الحقّ أن يمتلك خيالا مجنّحًا يمكنه من مقارنة المعاني المقصودة أو فهم الشُّحن الدلّالية التي يحتوي عليها التّصوير الفنّي.

و ينشط الانزياح الاستبدالي على مستوى محور الاختيار، و الذي يقع « على المحور الرّاسي للتعبير اللّغوي حيث يقوم المتكلّم باختيار مفردات لغويّة بعينها، من بين مجموعة كبيرة من المفردات التي تقوم فيها علاقة تشابه أو تخالف على أكثر من مستوى، ولما كانت قدرة المتكلّم على انتقاء مفرداته مرهونة بكفايته اللّغوية و مخزونه اللّفظي، فإنّ قدرته في هذا الجانب تظلّ محدودة بحدود ما يمتلكه من مادة لغوية، وما يتميّز به من قدرة على الاختيار، و التّمييز بين البدائل اللّغوية التي تتعايش معًا في ذاكرته»⁽²⁾، فالمبدع في هذا الجانب لا يسعى إلى تركيب الكلمة بتقديمها و تأخيرها أو إسقاطها، و إنّما يهدف إلى استبدالها بأخرى ووضعتها في غير ما جُعّلت له و الخروج بها عن أصلها الذي وضعت له، و يمكن أن نتمثّل لهذا النّوع من الانزياح المعتمد على العلاقات الاستبدالية «بقول الشّاعر: " و العين تحتلس السّماع"، فالمألوف أن تسترق حاسّة البصر التّظر وفي المعدول عن عبارة التّظر، واختيار عبارة السّماع سمة أسلوبية فضلا عن إسناد فعل الاختلاس إلى جارحة العين»⁽³⁾.

ومن هذا المنطلق سنعكف بالدراسة و التّحليل على تقصّي مظاهر الانزياح على المستوى الدلالي و الذي يتجلّى أساسا عن طريق المجاز، الاستعارة و التّشبيه في صيغها الأسلوبية بالدرجة الأولى.

1-المجاز و الانزياح عن الأصل:

يعدّ المجاز ذلك الانزياح أو الخروج عمّا وضع له في الأصل، وهو في العرف البلاغي: «اللفظ المستعمل في غير ما وُضِعَ له لعلاقة مع قرينة دالّة على عدم إرادة المعنى الأصلي»⁽⁴⁾. فأسلوب المجاز هو ذلك الضّرب من الأسلوب الذي تبرز فيه مقدرة الشّاعر، و تظهر سعة خياله و أفق فكره و بذلك له «فضل السّبق في احتضان لغة الشّعر التي تتولّد من حاجة المبدع إلى الابتكار و الخلق و الصّنع و

(1) محمد الأمين سعيدي شعيرة المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة ، ص 70 .

(2) عبد الرحيم عزاب ، بنية الإيقاع في الخطاب القرآني ، ص 129 .

(3) عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، ص 125 .

(4) السيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت 1422 هـ، 2002 م، ص 249

التأليف، وهذه الأنماط هي بمثابة الأساليب التعبيرية التي تعجز اللغة العادية عن أدائها»⁽¹⁾، و المجاز يتجلى خاصة في الشعر الذي تتحرر فيه الدلالة و تنوع، وتتلون فيه الكلمات، و تنتقل من نسقها المؤلف إلى أنساق جديدة غير متوقعة، ترتقي بها لغة الشاعر، و لذلك «شغفت العرب لاستعمال المجاز لميلها إلى الاتساع في الكلام و إلى الدلالة على كثرة معاني الألفاظ، ولما فيها من الدقة في التعبير فيحصل للنفس به سرور و أريحية... حتى أتوا فيه بكل معنى لائق، وزينوا به خطبهم و أشعارهم»⁽²⁾، و فيها يتخذ الشاعر «وسيلة للتوسع و الانطلاق باللغة إلى عالم التواصل الوحي و التفاعل الشعوري الذي يعيشه و ينصهر فيه و يتصاعد إليه في غير حدود، حيث يشعر بما لا يشعر به غيره»⁽³⁾، فيخلق به الخيال بعيدا إما هروبا من شيء عاشه و جربه، و إما رغبة و أملا في تحقيق حلمه و ارتقاء بروحه إلى الآفاق فيجعل في مقابل ذلك القارئ يتفاعل معه و يعايش تجربته و يخلق معه في عالمه الخيالي الافتراضي، فيخرجه عن عالمه البسيط و فكره الساذج فيفاجئه بصور بيانية مبتكرة نسجتها مخيلته ، يبرز من خلالها قدراته في التلاعب بألفاظ اللغة و عباراتها فيتخذ من المجاز أسلوبا و طريقة يتجاوز به حدود المؤلف في تركيب اللغة، وهذه هي طبيعة الشعر التي لا تعترف بالمعايير و القيود بل تنزاح فيها اللغة انزياحا و تنوع فيه الدلالات تنوعا، فيكون بذلك المجاز «ليس صفة لصيقة بالشعر إنه الشعر ذاته و يشترك كل من النص و القارئ في تحقيق الانحراف الأول بالأداء و الثاني بفاعلية التقبل»⁽⁴⁾، لأن الشعر المشحون بالدلالات و الإيحاءات، المتميز بقوته و معانيه و بعد مرامييه يحتاج إلى قارئ يمتاز بقوة الحدس و النفاذ و التبصر و التأمل، و الغوص في أعماق الكلمات و السرعة في الكشف عن معانيها، و رصد الصور الفنية التي يلتقطها سمعه في فضاء شعري تتكاثف فيه الصور الشعرية ، و تحتشد فيه الرموز و تتشابك فيه الإيحاءات و تتداخل ، و تضمّر فيه المعاني وراء التعبيرات المجازية و العناصر المتجاوزة لأفق التواصل الخطابي المؤلف و المباشر

إنّ للشعر ما يميزه عن غيره من الأجناس الأدبية الأخرى فهو وحده قادر «على شم أريج الكلمات و لذلك كانت طبيعة المجازات إختراقية لقدرتها على مس النواة الباطنية للشيء وفهم طبيعة الصور التركيبية لكمال الأشياء»⁽⁵⁾، فالجواز في خروجه عن الحقيقة يتطلب إعمالا للملكة التخيلية عند القارئ من أجل الغوص في البنية العميقة للصورة الفنية و مقارنته للمعنى الخفي وراء التعابير المجازية فهو «تصعيد للمعاني و الارتقاء بها من عالمها

(1) خيرة حمرة العين ، شعرية الانزياح ، ص 14 .

(2) السيد أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة ، ص 249 .

(3) أحمد محمد المعتوق اللغة العليا ، ص 12 .

(4) خيرة حمرة العين ، شعرية الانزياح ، ص 85 .

(5) المرجع نفسه، ص 23 .

ومن هنا فالعلاقة مكانية وهي «تسمية الشيء باسم محله»⁽¹⁾، لأن الشعر ليس من سماته التحديد والتفصيل بقدر ما هو توسع في الكلام و إيماء و تلميح، وهذه أيضا من سمات المجاز الذي يعتمد على الإبداع و التجديد في المعاني لتشكيل صورة إيحائية مؤثرة.

ويقول في موضع آخر:

أَخْتَارُ يَوْمًا غَائِمًا لِأُمْرٍ بِالْبُئْرِ الْقَدِيمَةِ

رُبَّمَا امْتَلَأَتْ سَمَاءٌ، رُبَّمَا فَاضَتْ عَنِ الْمَعْنَى وَ عَنِ

أُمْتُولَةِ الرَّاعِي، سَأَشْرَبُ حَفْنَةً مِنْ مَائِهَا

وَ أَقُولُ لِلْمَوْتَى حَوَالِيهَا: سَلَامًا⁽²⁾

في هذا المقطع تبرز لغة الشاعر بأبعادها العميقة، و ينشأ لدى المتلقي نوع من التوتر حيالها بحيث تتجلى فيها صعوبة الاختراق و القبض على الدلالة، حينما نجده يقول: "ربما امتلأت سماء"، "ربما فاضت عن المعنى و عن أمثولة الراعي"، فالشاعر يتحدث عن البئر الذي يتفق على كونه يمتلأ بالماء، لكن الشاعر عدل عن أصل استعمال الكلمة و استبدالها بلفظة "سماء" وهنا تقع بؤرة الانزياح في استخدام هذه اللفظة فالسماء لا تقوم بمهمة ملأ البئر و إنما المطر الذي ينزل منها، ومن ذلك فالعلاقة هنا علاقة سببية وهي «أن يكون اللفظ المذكور سببا في المعنى المراد»⁽³⁾، وبذلك كان على الشاعر أن يكتف معانيه و يضمها و يكتفي بالإشارة إليها دون التصريح بها، ليظل المتلقي محلقا بخياله متقصيا للدلالات التي تحملها الصورة المجازية، معتمدا في ذلك على التمعن و الحدس و كذا الرغبة في التطلع و الكشف عن المعاني المضمره، لتستمتع نفسه بعد ذلك بلذة الكشف و متعة الوصول.

ويعتمد الشاعر في مواضيع كثيرة على استعمال الألفاظ في غير ما وضعت له في الأصل، تاركا قرينة تمنع الكشف عن الأصلي ومن ذلك قوله:

(1) يوسف أبو العدوس البلاغة و الأسلوبية، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، 2009، ط1، ص 108 .

(2) الديوان، ص 69 .

(3) يوسف أبو العدوس، البلاغة و الأسلوبية، ص 108.

أَنَا لَسْتُ بِجُنْدِيٍّ

فَمَاذَا تَطْلُبُونَ الْآنَ مِنِّي؟

وَ أَنَا لَا شَأْنَ لِي فِي مَا تَقُولُ الْحِكْمَةَ

أَنَا الشَّاهِدُ وَالْقَاضِي وَ أَنْتَ الْهَيْئَةُ الْمَتَّهَمَةُ⁽¹⁾

ففي قوله: "أنا لا شأن لي في ما تقول المحكمة" قد اختار مصطلح "المحكمة" دون "القاضي" فعدل عن الاستعمال الحقيقي لها، فالعلاقة هنا محلية، فالشاعر فضل عدم استعمال الكلمة الأصلية التي تخدم المعنى، و تجعله سهل الاقتناص من طرف المتلقي، لأن المعنى على حدّ تعبير الجرجاني: «إذا أتاك مُثَمِّلاً فهو في الأكثر يَنْجَلِيْ لكَ بعد أن يُحَوِّجَكَ إلى طَلَبِهِ بالفكرة و تحريك الخاطر و الهمة في طلبه، و ما كان منه أطف كان امتناعه عليك أكثر و إباؤه أظهر و احتياجه أشدّ، و من المركز في الطّبع أنّ الشّيء إذا نيل بعد الطلب له و الاشتياق إليه و معاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى و بالمزية أولى»⁽²⁾.

لذلك كان الشعر في جوهره سفر بالكلمات و ارتحال بالمعاني و تفعيل لخيال المتلقي و استفزازه فضوله لإصابة المعنى.

ومن نماذج العدول بالألفاظ عن أصلها قول الشاعر:

أَنَا وَالْحَبِيبَةَ نَشْرَبُ

مَاءَ الْمَسْرَةِ

مِنْ غَيْمَةٍ وَاحِدَةٍ

وَنَهْبَطُ فِي جِرَّةٍ وَاحِدَةٍ⁽³⁾

فهذا المقطع يشوبه الغموض و من ذلك تصوير مهمة الوصول إلى المعنى صعبة و تستدعي تأويلات مختلفة و سعة خيال المتلقي، و في هذا المقام نستحضر حادثة أبي تمام حين خرج عن تقاليد اللغة و تعابيرها، فأعابو عليه ذلك و سخروا منه «حين سمعوه يقول:

لَا تَسْقِنِي مَاءَ الْكَلَامِ فَإِنِّي صَبَّ قَدْ اسْتَعَذِبْتُ مَاءَ بَكَائِي

(1) الديوان، ص ص 151، 152 .

(2) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 118 .

(3) الديوان، ص 85 .

فذهب أحدهم إليه طالبا منه قطرات من ماء الكلام ، فقال له أبو تمام: أعطيك ما تريد عندما تجلب ريشة من جناح الذل»⁽¹⁾، فالشاعر من خلال هذه التعبيرات المبتدعة لا يحاول أن يخرج عن التقاليد والأعراف اللغوية بل يحاول أن يعلي من مستوى هذه اللغة وبالأخص اللغة الشعرية ، لأن الشاعر لم يعد مقيدا بما كان عليه الشاعر القديم بالسير على ما يعرف بعمود الشعر ، بوجود المقاربة في التشبيه والدقة في الوصف ، والتناسب بين طرفي الاستعارة وغيرها من الضوابط التي اعتبرت قيودا بالنسبة للشاعر المعاصر وعمل على التحرر منها ، والقارئ في مقابل ذلك لا ينتظر من الشاعر أن يفسر ويوضح المعنى المراد أو أن يراعي مستويات القراءة الفكرية ، بل على القارئ أن يرقى إلى لغة الشاعر ويحللها ويؤولها ليصل في الأخير إلى المعنى .

وفي المقطع الموالي يعمد الشاعر إلى إخفاء القرينة والعلاقة ، وتبرز فيه غرابة التوحيد بين الواقع والمجاز ، خلافا لمقتضى الظاهر .:

جيتارتان

تتبادلان موشحا

وتقطعان

بحرير يأسهما

رخام غيابنا

عن بابنا

وترقصان السنديان⁽²⁾

من خلال هذا المقطع يحاول المتلقي الوصول إلى المعنى ، وتحديد مواطن المجاز عن طريق البحث عن القرائن ، وعلاقات تساعد للوصول إليه ، لكن انتفاء العلاقة وغيابها يوتر المتلقي وينبه ذهنه للبحث عن الدلالة المفقودة، ووطن الغرابة في هذا المقطع قوله " تقطعان بحرير يأسهما رخام غيابنا... وترقصان السنديان " فالألفاظ المستخدمة في تركيب هذه الأسطر الشعرية ألفاظ مألوفة متداولة ، لكن الشاعر أفرغها من معانيها الأصلية

(1) أحمد محمد المعتوق، اللغة العليا، ص 76.

(2) الديوان، ص 138.

وألصقها معان جديدة من خلال توزيعها في تركيب جديد ، يجعلها تتسم بالغرابة فتثير الدهشة والاستغراب لدى المتلقي .

ويلجأ الشاعر إلى ابتكار وخلق سياقات جديدة وإنشاء علاقات مبتدعة غير مألوفة بين الكلمات وبذلك يسمو بالإبداع واللغة الشعرية ، عما هو مبتذل ومتداول في لغة التواصل اليومي ، ويقول في موضع آخر :

أغنية بيضاء للسمراء

ينكسر الزمان

ليمر هودجها على جيشين

مصري وحشي

ويرتفع الدخان

دخان زينتها الملون

فوق أنقاض المكان⁽¹⁾

فلغة الشاعر في هذا المقطع لا تعرف الحدود ، فهي لغة منطلقة ، لغة تجدد وانبثاق تعكس ملكة التخيل عند الشاعر وأفق فكره الواسع ، وبراعة تصويره من خلال خلق وابتكار صور مجازية جديدة فقله : " يمر هودجها على جيشين، ويرتفع الدخان دخان زينتها الملون " ، يفتح الباب واسعا لتأويل بناء انزياحية هذه التعابير ، من خلال نقل الألفاظ من دلالتها الأصلية ووضعها في بناء جديد يكسبها بعدا دلاليا آخر .

وقياسا على ما سبق ، تتعدد القراءات والتأويلات في فهم الصور الفنية التي شكلها المجاز المائل على مستوى اللغة الشعرية في قول الشاعر :

لم يكن دمننا يتكلم في المكروفونات في

ذلك اليوم ، يوم اتكأنا على لغة

(1) الديوان، ص 141.

بعثرت قلبها عندما غيرت دربها (1)

يستعمل الشاعر في هذا المقطع معان و ألفاظ انزاحت عن أصلها و عن وضعها الطبيعي إلى دلالات إيحائية و أبعاد مجازية جديدة، ففي قوله "لم يكن دمنا يتكلم في الميكروفونات" صورة مجازية ظاهرة و لعل الشاعر أراد بلفظة "دمنا" شعبه و بني جلدته، لكنه عدل عنها و استبدلها بأخرى على سبيل المجاز و ذلك أبلغ من الحقيقة و هذا ما أكده الجرجاني في قوله: «نحن نعلم أن كل ممنوع مرغوب و أن النفس دائما تبحث عن الخفي و ذلك طلبا للمعرفة و العلم، أليس الإغراء يكون في بعض الكشف دون الكشف كله، أليس في التلويح دون التصريح و في الإشارة دون العبارة تلفظا، لذلك فلن يكون هناك شوق إلى الشيء مع كمال العلم به، و لا كمال الجهل، بل إذا علم من وجه شوق ذلك الوجه إلى آخر و عند هذا فالتعبير بالحقيقة يفيد العلم و التعبير بلوازم الشيء الذي هو المجاز و لا يفيد العلم بالتنامي فيحصل دغدغة نفسانية، فكان المجاز أطف و أبلغ من الحقيقة» (2)

وهذا لما للمجاز من تأثير فهو يسترعي انتباه المتلقي و إحساسه، و حضوره بصورة طاغية في الشعر يبلغه غايته الفنية الإمتاعية الجمالية، و في مقابل ذلك تكتسي الحقيقة أو الاستعمال العادي للألفاظ طابعا تعليميا تواصليا نفعيا.

ومن هذا المنطلق تصبح غاية المتلقي البحث و المكابدة في سبيل الوصول أو ملامسة المعنى، و هنا تتضح شعرية المجاز و تتجلى في تلك التجاوزات المعتمدة لأنظمة اللغة المتواضع عليها، و بناء في مقابل ذلك أنظمة لغوية خاصة تتحقق بها أسلوبية انزياحية فمهما بدت لغة الشعر بشيء من التعقيد، فإن ذلك من طبيعة التشكيل الأدبي، و من سمات العمل الإبداعي الشعري خاصة، بحيث لا يمكننا اعتبار تلك التجاوزات أو الانحرافات اختراقا و انتهاكا كليا للغة، بل هي عملية ترميم، فالشاعر يهدمها و يعيد تشكيلها بلغة خاصة التي تمتلك أدواتها و سياقاتها الجمالية المنبثقة من اللغة ذاتها، و تلك هي لعبة الشعر.

2- الانزياح في التصوير الاستعاري:

تجمع أغلب الدراسات الأسلوبية، على أن الاستعارة تمثل "عماد الانزياح الاستبدالي" و بؤرة تفجر الدلالة و جمالية اللغة الشعرية، و هذا ما صرح به كوهين من خلال قوله أنّ «المنبع الأساسي لكل شعر، هو مجاز المجازات، هو

(1) الديوان، ص 185.

(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 55.

الاستعارة»⁽¹⁾، و لم يكن كوهين أول من نوّه بأهمية الاستعارة في خلق جمالية الصورة الشعرية، فقد سبقه في ذلك أرسطو الذي عدّ جودة الاستعارة دليلاً على حضور الموهبة، حيث يرى أنّ «أعظم الأساليب حقاً هي الاستعارة... و هو وحده الذي لا يمكن أن يستفيد المرء من غيره، و هو آية الموهبة»⁽²⁾.

و قد توالى الأفكار و الآراء حول القيمة الفنية للاستعارة و مدى تحقيقها لجمالية الأدب و ابتعادها عن اللغة النمطية العادية، إلا أنّ هناك من النقاد و البلاغيين من أشار إلى نقاط هامة حول دور الاستعارة في توليد عنصر الدهشة و الغرابة لدى المتلقي من خلال رفضهم و خروجهم عن مفهومها العام، الذي وضعه البلاغيون القدامى على أنّها: «ما اكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل و نقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها، و ملاكها تقريب الشبه و مناسبة المستعار للمستعار منه، و امتزاج اللفظ بالمعنى حتّى لا يوجد بينهما منافرة و لا يتبين في أحدهما إعراضاً عن الآخر»⁽³⁾؛ فهذا التعريف البلاغي الكلاسيكي لا يعتد به في مقام البحث عن جماليات الأسلوب الاستعاري في الشعر، الذي يعتبر تمرداً عن اللغة المعيارية، و خروجاً عن قوالبها، و من هذا المنطلق فإنّ شروط الاستعارة المتمثلة في مناسبة المستعار له و المستعار منه، و تقريب الشبه و إلغاء التنافر بينهما، أضحت من الأمور المبتدلة حيث يشير ريتشاردز «إلى أنّ ثمة استعارات قد غدت ميتة من مثل "أرجل المائدة، وهي تغدو ميتة إما لأنها تشيع على الألسنة والأقلام على نحو سريع، وإما لأن وجه الشبه بين الطرفين يكون في الغالب قريباً ظاهراً، بحيث لا ينتبه إلى أن في القول استعارة، و إما للأمرين جميعاً»⁽⁴⁾، و بهذا أضحت مهمة الشاعر كسر معيار المقاربة في التشبيه و ذلك لابتكار صور استعارية جديدة فهي تمنح تأثيراً متميزاً ينتج عن التباين بين طرفيها، هذا التباين الذي يفضي إلى توتر جمالي «يشبهه ريتشاردز بالتوتر الناتج من قوس ذي طرفين متباعدين، إذ أنّ هذا التباين هو السبب في قوة السهم المنطلق و سرعته»⁽⁵⁾، و المقصود بالسهم هو المعنى الإيحائي الغريب الذي يلفت نظر المتلقي و انتباهه و يتمكن من إدهاشه و تحفيز الفضول لديه لاكتشاف المقصود أو المعنى الخفي وراء هذه الصورة الاستعارية.

(1) أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 112.

(2) المرجع نفسه، ص 112.

(3) أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية و تطورها، ص 139.

(4) أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 116.

(5) المرجع نفسه، ص 16.

و من خلال ما سبق فإن تعاملنا مع الجانب الاستعاري في لغة محمود درويش المتجلية في ديوانه: "لماذا تركت الحصان وحيداً؟" لن يكون تعاملًا بلاغياً بحتاً، بقدر ما هو تعامل نحاول من خلاله إمطة اللثام عن انزياحية التوظيف الاستعاري من النمط المعتاد إلى النمط الخارج عن المؤلف، و المرتكز على عنصر التنافر بين المستعار منه و المستعار له، و الملاحظ أن الاستعارة في الديوان تمثل سمة طاغية، لا تزال تلقي بسحرها على المتلقي و تولد لديه شعوراً باللذة و المتعة و الاستغراب، من خلال كسرهما لأفق توقعه المتجدد مع كل قراءة.

و تتخذ الاستعارة أشكالاً متعددة، سنعمل على تفصيلها و إبراز دورها في إبراز جمالية اللغة الشعرية.

2-1 الاستعارة الممكنية و انفتاح الدلالة:

لغة الشعر كما هو متفق عليه، هي لغة تتجاوز تسمح للشاعر بحرق المعايير اللغوية التي سنها النحاة لأغراض دلالية، تتمثل في الغالب في تحقيق جمالية و إيحائية اللغة الشعرية، «فالشعر الحق سكرة لغوية تتحول فيها اللغة إلى أضواء و موسيقى و ظلال فترتبط كل لفظة بما حولها ارتباطاً خفياً»⁽¹⁾، هذا الارتباط لا يكون بالضرورة ارتباطاً توافقاً و تناسب فالجمع بين المتنافرات قد يكتسي طابعاً جمالياً و يثير غموضاً تستلذ به النفوس، و من هذا المنظور شكلت الاستعارة عنصراً هاماً في إضفاء الغموض على الشعر، و تحقيق فنية اللغة الشعرية من خلال اعتمادها على مبدأ المفارقة فهي: «اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي اقترانا دلالياً ينطوي على تعارض أو عدم انسجام منطقي، و يتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية تثير لدى المتلقي شعوراً بالدهشة و الطرافة، و تكمن علة الدهشة و الطرافة فيما تحدثه المفارقة الدلالية من مفاجأة للمتلقي بمخالفتها للاختيار النمطي للتوقع»⁽²⁾.

و يحفل الديوان -موضوع الدراسة- بالأساليب الاستعارية التي لا تخلو منها قصيدة من قصائده، فهي السمة الدلالية البارزة فيه و من مظاهر تحلي الاستعارة قول الشاعر:

حين التفتنا إلى الشاحنات

رأينا الغياب يكسد أشياءه المنتقاة

(1) جبارا اهلبل محمد الزيدي المياحي، أسلوبية اللغة عند نازك الملائكة، أطروحة دكتوراه، جامعة بابل، 2011، ص31.

(2) يوسف أبو العدوس، التشبيه و الاستعارة، منظور مستأنف، دار المسيرة للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، 1427هـ، 2007م، ص139.

و ينصب خيمته الأبدية من حولنا

هاهنا حاضر

جالس في خلاء الأواني يحدق

في أثر العابرين على قصب النهر

يصقل ناياتهم بالهواء

لعل الهواء يشفّ فنصر فيه النوافذ مفتوحة

و لعل الزمان يحث الخطى معنا

حاملا غدنا في حقائبه⁽¹⁾

يتشكّل هذا المقطع من أربع صور استعارية متتالية، يتجلى فيها الانزياح على مستوى الدلالة بوضوح من خلال اعتماد الشاعر على تشخيص أشياء معنوية غير ملموسة، فالغياب يكسد أشياءه، و ينصب خيمته في مكان غريب، كمهاجر ترك دياره هربا من القمع، و بهذا يتجاوز الشاعر الدلالة المعجمية للكلمات، إلى دلالات إيحائية، تعمل على استفزاز المتلقي و محاولة إشراكه في عملية اكتشاف المعنى الذي تدل عليه هذه الصورة الاستعارية، كما نرى في عبارة " حاضر جالس يحدق في أثر العابرين " انزياحا بارزا من خلال تشبيه الحاضر و هو زمن متحرك معنوي، بإنسان يجلس محدقا، ففعلي الجلوس و التحديق في العابرين يتميزان بالثبات.

و من هذا المنطلق نلاحظ نوعا من المباعدة بين الدال و المدلول في الاستعارة، و التي توحى بنوع من العجز و الانكسار، و في نبرة الكلام -فيما تبقى من المقطع الشعري - تمّي عميق إن تحفّ حدّة الشجب العقيم و تحفّ كثافة الكلام، الذي لا نفع من ورائه، فقليل من الكلام الجاد و الصوت الموحد كفيل يفتح سبل السلام، و أن يحثّ الزمان خطاه كمسافر مستعجل يحشو حقائبه بمستقبل مجهول تائه بين أمل العودة و ألم الغربة.

و بذلك فقد خرج الشاعر من الكلام العادي المألوف، فشبه الزمان بإنسان، فنسج بهذا التعبير صورة غريبة خرق بها الدلالة الاعتيادية للكلمات، ممّا منحها شعريتها و حقّق بهذه الشعرية تأثيرا لدى المتلقي.

(1) الديوان، ص 28.

و تطفح قصيدة "كم مرة ينتهي أمرنا؟" بالأساليب الاستعارية، حيث تشكل الاستعارة جلّ بنيتها الدلالية حيث نجد محمود درويش يستعير أفعالاً يمارسها البشر إلى جمادات يشركها في صنع أحداثه و ذكرياته المأساوية في الأغلب، يقول في مطلعها:

يحدّثني صيف لبنان عن عني في الجنوب

يحدّثني صيف لبنان عن ما وراء الطبيعة⁽¹⁾

فحلول فصل الصيف في لبنان يفتح اللامعقول في ذهن الشاعر، لأنه يمثل تخوم ذكرياته المريرة، وهو يرى الوطن العربي متفتّق الأواصل، فصيف لبنان و هو مرتبط بعنصر الزمن و التاريخ يحدّثه و يناجيه، و هذا الأسلوب يثير في المتلقي مجموعة من التساؤلات و يولّد لديه نوعاً من الغرابة، و بذلك يبحر تفكيره في محاولة لربط هذا الحوار بين الشاعر و صيف لبنان بأحداث ووقائع معينة، من خلال القبض على الدلالات العميقة المنفلتة و المتمنّعة، و التي تفتح الباب واسعاً للتأويلات.

و تمثل الاستعارة محور الدلالة في بقية القصيدة و هذا ما يبدو جلياً في قول الشاعر:

يا أبي خفّف القول عنيّ

تركت النوافذ مفتوحة

لهديل الحمام

تركت على حافة البئر وجهي

تركت الكلام

على حبله فوق حبل الخزانة

يحكي، تركت الظلام

على ليله يتدثّر صوف انتظاري

(1) الديوان ، ص 36.

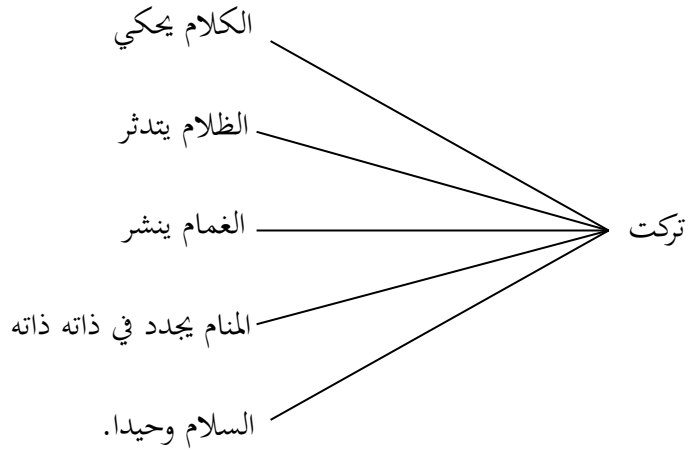
تركت الغمام

على شجر التين ينشر سرواله

و تركت السلام

وحيدا، هناك على الأرض (1)

فالشاعر هنا ينقل واقعه عن طريق صور استعارية فنية مثيرة، تحدث هزة جمالية لدى المتلقي، باعتماده على المباعدة بين طرفي الاستعارة، فما يبدو للوهلة الأولى عند تصدّر فعل الترك الأبيات الشعرية، أنه يتعلّق إمّا بشيء أو حيوان أو إنسان، و بذلك يرتبط بعالم المحسوسات، في يخرق الشاعر هذا التوقع و يسير نحو اللامنطق فينزاح بذلك عن العنصر المتوقع إلى عوالم أكثر غرابة و إثارة، و يشكّل الفعل "تركت" بؤرة الانزياح على مستوى الدلالة في بناء الاستعارة في هذه القصيدة.



فالشاعر يبثّ الحياة و الحركة في أشياء معنوية غير محسوسة، و يحوّل لها أفعالا بشرية، و الملاحظ في هذا المقام أنّ هذه التراكيب تصوّر حالة الهوان العربي، حيث كلاً من الكلام و الظلام و الغمام و المنام، تقوم بأفعال تدبّ فيها الحياة، و في مقابل ذلك يبقى السلام المنشود على حاله وحيدا، لا يطرق بابه أحد، و من جهة أخرى فإنّ الأفعال المرتبطة بالكلمات المفتاحية تعمّق الجرح أكثر "فالكلام يحكي": دلالة على الشّجب و الرّفص و التّنديد العقيم الذي تصدح به مكبّرات الصوت في المظاهرات و المسيرات و المحافل، و"الظلام يتدنثر": فتحت جناحيه يتخفّى الدمار و الوجوه الحزينة المنتظرة ضوء نهار جديد قد يحمل معه إذا أفضل تشرق فيه شمس الحرّيّة، و "المنام يجدد في

(1) الديوان، ص 38، 39.

ذاته ذاته": دليل على أنّ الحرب لم توقظ ضمائر البشر لحجم معاناة الفلسطينيين، فمسيرة الصمت تجدد ذاتها، و "السلام وحيد": لا يلق أحد إليه سبيلا.

و من خلال ما تقدّم يمكننا القول بأنّ استخدام الاستعارة كتقنية جمالية، تعمق الدلالة التي يقصدها الشاعر من جهة، و تجعل اللغة الشعرية تشاكس المتلقي، حيث تمارس معه لعبة الظهور و التخفي، و هذه عوامل جذب للقارئ في محاولة منه استكناه كوامنها، فتمنّع اللغة الشعرية البوح بدلالاتها العميقة هو ما يشدّ القارئ و يحمّسه ليتحدّى اللغة و يصرّ على الكشف عن معانيها الخفية، « فمن المركز في الطبع أنّ إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، و معاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى، و بالمزية أولى، و كان موقعه في النفس أجلاً و أطف و كانت به أضنّ و أشغف، و لذلك ضرب المثل بكلّ ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ»⁽¹⁾.

و لعلّ أكثر أنواع الاستعارة تحقيقاً لهذا الوقع الجمالي في النفس، الاستعارة العنادية أو التنافرية، و هذا ما سنلاحظه من خلال ما سيأتي.

2-2 الاستعارة العنادية أو التنافرية:

تعدّ الاستعارة العنادية من أبرز أشكال الاستعارة التي استخدمها الشاعر في ديوانه، و بها ينزاح عن المدلولات الأصلية التي تحملها ألفاظ معينة، يجمعها في تركيب واحد مع ألفاظ تبدو للوهلة الأولى متنافرة متناقضة لغرض جمالي محدّد.

و الاستعارة العنادية هي: «ما لا يمكن اجتماع طرفين في شيء كاستعارة اسم المعدود الموجود لعدم نفعه، و اجتماع الوجود و العدم في شيء ممتنع، و من أمثلتها استعارة اسم الميت للحي الجاهل، فإنّ الموت و الحياة ممتنع اجتماعهما»⁽²⁾.

و رغم تطرّق البلاغيين القدامى إلى موضوع الاستعارة العنادية باعتبارها فرعاً من فروع الاستعارة، إلا أنّ هذا لا يعني احتفاءهم بها، بل على عكس ذلك، فقد عدّها -بعضهم- أنّها ضرب من الغلط الخارج عن بلاغة الكلام التي من أهمّ شروطها وضوح العبارة وصحة بنائها، على خلاف ما ترومه الاستعارة العنادية التي تجمع بين

(1) موسى سامح رابعة، جماليات الأسلوب و التلقي، دار جرير للنشر و التوزيع، عمان الأردن، 1432هـ، 2011م، ط 1، ص 122.

(2) أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية و تطورها، ص 25.

المتضادات و بذلك تولّد نوعاً من الغموض و النشاز، و من البلاغيين الذين وقفوا هذا الموقف "حازم القرطاجني" الذي يقول في هذا الصّدّد أنّه «لا يخلُ الشّيء المقصود مدحه أو ذمه من أن يوصف بما يكون فيه واجبا أو ممكنا أو ممتنعا أو مستحيلا، و الوصف بالمستحيل أفحش ما يمكن أن يقع فيه جاهل أو غالط في هذه الصناعة، و الممتنع قد يقع في الكلام إلا أنّ ذلك لا يستساغ إلا على جهة من المجاز»⁽¹⁾؛ فالتصوير باستخدام الصفات المتنافرة -حسب القرطاجني- يعدّ عيباً بارزاً لممارس صناعة الشعر التي تتطلب الاتقان و الجودة، إلا في حالات قليلة من الاستعمالات المجازية التي يقصد بها الخلق و المبالغة.

أما من وجهة نظر الأسلوبيين، فإنّ الاستعارة التنافرية لا تصنّف في خانة الخطأ، و إنّما هي «تكنيك من التكنيكات الفنية، يوظفها الشعراء المعاصرون من أجل خلق التوازن الذي يفتقدونه خارجياً أو واقعياً»⁽²⁾

فإذا كانت الاستعارة في أصلها أو في مفهومها الاصطلاحي المعياري القديم تقوم على عنصر هام و هو المشابهة بين الشّيء و الصورة ، أو وجود علاقة و ترابط بين الأشياء يكسبها تناسقاً فإن الاستعارة - وبتحديد العنادية منها - أصبحت تمثل في الدراسات الحديثة مركز ثقل الإبداع وملكة تدل على سعة الخيال من خلال المبالغة بين الشّيء و الصورة حيث يستحضر الدال ويرتحل المدلول إلى أفق غير محدود أو متوقع ، فيستجلب خلفه خيال المتلقي أو القارئ المتعطش لمعرفة الدلالة الحقيقية للعبارة الشعرية .

وقد تميز الشاعر العربي المعاصر بتمرده على القوالب الشعرية التقليدية، وعمله على تشكيل مادة لغوية جديدة تخرج عن الأنماط الجاهزة حيث يبتدع صور استعارية متناقضة الأطراف ، و محمود درويش ليس بدع من الشعراء في عمله مع اللغة الشعرية، حيث نجد الاستعارة تنافرية تحضر في ديوانه بصورة مكثفة وقد انقسمت إلى نوعين : « استعارة تنافرية وصفية ، استعارة تنافرية لونية»⁽³⁾.

وسنعمد إلى تقصي حضورهما في الديوان ، مع تبيان أثرهما في انزياح الدلالة عن موضعها

(1) حازم القرطاجني، منهج البلاغة و سراج الأدباء، ص 133.

(2) موسى سامح ربابعة، جماليات الأسوب و التلقي، ص 13.

(3) المرجع نفسه، ص 38.

2_3: الاستعارة التناظرية الوصفية :

تعتمد الاستعارة التناظرية الوصفية على الاغتراب بين الصفة والموصوف ، إذ يلجأ الشاعر إلى الجمع والتأليف بين المتناقضات والمتنافرات وبذلك يفتح باب الفضول واسعا أمام المتلقي الذي يحاول بطريقة عفوية البحث عن الدافع وراء هذا الاستعمال الغريب ، وبذلك يدمج في عالمه السحري ، ويشركه في العملية الفنية باعتباره ثالث أهم أطراف المعادلة الابداعية .

ومن أمثلة الاستعارة التناظرية الوصفية قول محمود درويش :

كان غد طائش يمضغ الريح

خلفهما في ليالي الشتاء الطويلة⁽¹⁾

إنّ وصف الشاعر للغد بهذه الصفة " طائش " يوسع من إمكانيات اللغة واستيعاب دوالها المدلولات جديدة مبتدعة ، فكان للشاعر أن يصف الغد بأنه مجهول أو قريب أو مشرق وغيرها من الأوصاف التي تناسبه في اللغة المعيارية ، لكن اللغة الشعرية باعتبارها لغة خاصة اقتضت أن يخرج الموصوف عن المؤلف من خلال تدعيمه بصفة أكسبته طابعا غريبا، و أخرجته عن التركيب المعتاد، فانعدام الملاءمة بين الصفة و الموصوف هو الذي يستحوذ على انتباه المتلقي.

و نرى الشاعر يستحضر صفة تتسم بالغرابة في قصيدة "كالتون في سورة الرحمن" حيث يقول:

لم يثبت على ظله

عشب خرافي

و لا غيمة الليلك

سالت داخل المشهد⁽²⁾

(1) الديوان، ص 34.

(2) الديوان، ص 73.

فمن المفارقة أن نجد الشاعر يلحق صفة "الخرافي" بالعشب، فالصفة و الموصوف متنافران و غير متلازمان فكيف للعشب أن يوصف بأنه خرافي؟، فالمعجم اللغوي يلحق غالبا صفة الاخضرار بالعشب في فصل الربيع أو الشتاء ، وصفة الاصفار في فصل الصيف والخريف ، فهذه الصفات تناسب الاسم ، ودون ذلك يلجأ الشاعر إلى استحضر صفة أخرى توقع المتلقي في حيرة ناتجة عن تساؤله عن سبب الحاق هذه الصفة بهذا الاسم وامتداداته العميقة في نفس الشاعر .

وتشكل ظاهرة الاستعارة التنافرية الوصفية ، سمة بارزة في الديوان حيث تعبر عن المشاعر المتناقضة والمضطرب في نفس الشاعر نتيجة التوتر اليومي الذي يعيشه ، حيث ينتقل هذا التوتر من مشاعره إلى كلماته وتراكيبه ، وهذا يبدو جليا من خلال قوله :

هنا ولدت ولم أولد

سيكمل ميلادي الحرون إذا

هذا القطار

ويعشي حولي الشجر

هنا وجدت ولم أوجد

سأعثر في هذا القطار

على نفسي التي امتلأت

بضفتين لنهر مات بينهما⁽¹⁾

فهذه العبارة تضع المتلقي في حيرة من أمره بين تأكيد ونفي بين شيئين إذا حضر أحدهما غاب الثاني لشدة تنافرها و تضادها، فالعلاقة بين الميلاد و عدمه كعلاقة الموت و الحياة، و علاقة الوجود و عدمه كعلاقة الحضور و الغياب، أما الشاعر هنا فيقف بين البين و بذلك يصعب على القارئ في مقابل هذه الصياغة المبتدعة أن يحدد موقع الشاعر من كل هذه المتناقضات.

(1) الديوان، ص 64.

إن مثل هذه الاستخدامات الجديدة للغة تتركس آلية التفكير عند المتلقي، و تحدث فيه هزة شعورية، و تشركه في الممارسة الإبداعية من خلال محاولته لحلّ شفرات النص.

و من الأمثلة التي تكشف عن الاستخدامات اللغوية الخارجة عن المؤلف ذات الدلالات الإيحائية، قول الشاعر:

هذه زنانة، يا سيدي، لا محكمة

و أنا الشاهد و القاضي، و أنت الهيئة المتهمة

فاترك المقعد، و اذهب: أنتحر، أنت حر

أيها القاضي السجين

إنّ طياريك عادوا سالمين (1)

فإذا نظرنا في قول الشاعر "أيها القاضي السجين"، أحسنا بنوع من التنافر في الاستعارة فالمعيار يخبرنا بأنّ القاضي هو من يصدر الحكم بالسجن أو البراءة، و من الصفات التي تشيع عنه هي العدل و القسط، فكيف له أن يكون قاضيا سجيناً، بدل أن يكون قاض عادل، فصفة السجين قد خرجت في هذا التعبير عن تركيبها المعتاد لتنسب إلى اسم آخر لا يرتبط بها ارتباط ملاءمة و لا تلازم.

إنّ هذه النماذج من الاستعارة التنافرية الوصفية، تفصح عن اتساع دائرة الاستبدال بين الدوال و المدلولات التي تجمع بينها علاقات متنافرة و متناقضة تكشف عن الدهشة المتولّدة لدى المتلقي جراء ذلك.

2 - 3: الاستعارة التنافرية اللونية:

تشكّل الألوان مركز اهتمام الاستعارة التنافرية اللونية، حيث شكلت طابعا جماليا بكل أشكاله، و قد اتخذ الحضور اللوني في الشعر مدلولات عديدة فتحت باب التأويلات و لاطالما رمزت الألوان في التصور الكلاسيكي إلى مشاعر محددة، فالأبيض لون سلام و الأحمر يرمز إلى الحب، و الأخضر إلى النماء و الازدهار، لكن توظيفها في القصيدة الحديثة اتخذ منحى آخر يتجلى في مساهمتها في إقامة علاقات غير منطقية بينها و بين أشياء تنسب

(1) الديوان، ص 154.

إليها لغير حضور علاقات بينها و هذا ما يبرز من خلال قصائد محمود درويش التي لا خلو هي الأخرى من هذه الظاهرة حيث تتجلى في قوله:

و تركنا طفولتنا للفراشة، حين تركنا
على الدرجات قليلا من الزيت، لكننا
نسينا تحية نعناعتنا حولنا، و نسينا
السلام السريع إلى غدنا بعدنا
كان حبر الظهيرة أبيض لولا
كتاب في الفراشة حولنا⁽¹⁾

فمن خلال هذا المقطع يقيم الشاعر علاقة غير منطقية إذ يتجلى تنافر بين الحبر و اللون الأبيض، فالعلاقة بينهما غير تلازمية، و من ثمة يبدو دور التنافر الاستعاري اللوني في خلخلة العلاقات المألوفة بين الأشياء و إعطائها طابعا جديدا يتسم بالغرابة التي ينتجها دخول الدال و المدلول في دائرة دلالية جديدة تنبثق عن رؤية الشاعر التي تهدف إلى إخراج التركيب الشعري من موضعه الأصلي إلى ترتيب أكثر حرية و انفتاحا. و يمثل اللون الأبيض سمة لونية بارزة في الديوان، حيث نجد محمود درويش يجمع هذا اللون الهادئ الدال على السلام، بأشياء تتضاد معه و لا توافقه، و هذا ما نلاحظه في قصيدته "خلاف غير لغوي مع امرئ القيس" حيث يقول:

عندما أوصلونا إلى الفصل قبل الأخير
التفتنا إلى الخلف: كان الدخان يطل من الوقت أبيض
فوق الحدائق من بعدنا
و الطواويس تنشر مروحة اللون حول رسالة قيصر للتائبين
عن المفردات التي اهترأت⁽²⁾

ويتحقق الانزياح في هذا المقطع من خلال إسناد صفة البياض إلى الدخان الذي اعتاد العرف اللغوي إسناد صفة السواد إليه دون البياض لما يدل عليه الدخان من سوداوية، فهو علامة على نشوب النار فكما يقال "لا دخان دون نار"، و من ذلك فهو يوحي بالدمار و الفساد، وكأن الشاعر يتمرد على المعيار السائد في توظيف اللون و

(1) الديوان، ص 106.

(2) الديوان، ص 156.

مجارته للواقع اللغوي بإخراجه من دائرة المعقول إلى دائرة اللامعقول، و بذلك يتخذ هذا الاستخدام بعدين: الأول نفسي يعبر عن السياق العام الذي صنع هذا الحدث اللغوي، و بعد جمالي فني يستهوي القارئ و يدهشه. إن وصف الأشياء عن طريق استحضار لون يناقض لونها الأصلي يشكل نقطة تحول في مسار المعنى في القصيدة و ما يعمق الشعور بالدهشة و الاستغراب هو تلوين أشياء مادية غير ملموسة، و كأن الشاعر بهذه التقنية يحاول أن يجعل الصورة غير المرئية الغائبة عن ذهن القارئ صورة مرئية لديه من خلال أعمال خياله و محاولة القبض على هذه الصورة و من أمثلة ذلك قول الشاعر:

لا أعرف الصحراء

مهما زرت هاجسها

و في الصحراء قال الغيب لي:

اكتب

فقلت: على الشراب كتابة أخرى

فقال: اكتب ليخضّر السراب

فقلت: ينقصني الغياب (1)

إن الشاعر من خلال لغته الشعرية يسعى إلى خلق صورة فنية جديدة مبتدعة، حيث ينسب اللون الأخضر إلى السراب تشبيها له بالنبات الذي يكتسي خضرة في فترة نضارته و نمائه، و لهذه الاستعارة أبعادها الدلالية العميقة التي تمثل نفسية الشاعر و ما يعانیه من آلام و ما يطمح إليه من آمال.

و يعمل الشاعر جاهدا على توسيع دائرة المعنى و من ذلك جعل خيال المتلقي ينطلق باحثا عن هذا المعنى الذي تنضوي عليه الجملة الشعرية من خلال أعمال مبدأ التنافر والتناقض و الانطلاق نحو اللامعقول و توتر العلاقة بين النص الشعري المتمنع عن الإفصاح بالدلالة الحقيقية و القارئ الفضولي المصر على الكشف عن هذه الدلالة.

و يحتل الكون الأحمر هو الآخر مكانة هامة في الديوان لكنه لا ينسب إلى الأشياء المعهودة له، فهو لم يرتبط بالدم كما عهد الاستعمال العادي بل وضع في تركيب لغوي جديد متجاوز مع لفظ يختلف عنه في دلالته، يقول محمود درويش:

ستحدث أشياء أخرى

(1) الديوان، ص 112.

سيكذب هنري على

قلاوون، بعد قليل

سيرتفع الغيم أحمر فوق صفوف النخيل⁽¹⁾

فالملاحظ أن الشاعر صفة الحمرة بالغميم في صياغة غريبة تدعو للتساؤل عن سر هذا الجمع بين هذه الصفة هذا الموصوف، فاستعارة الحمرة للغميم ليس أمراً طبيعياً في إطار الاستخدام العادي للغة، لكن الشحنة العاطفية للشاعر هي التي تحرك ملكة الإبداع لديه فتنعكس من خلال هذا التصوير. و من أمثلة ذلك أيضاً نجد قوله:

و لو كان لي أن أكون فتاة

لكنتك أنت!

و تبكي كعادتها، عند عودتها

من سماء نبيذية اللون: خذني

إلى بلد ليس طائر أزرق

فوق صفصافة يا غريب!⁽²⁾

و يبدو التنافر جلياً من خلال هذا المقطع حيث أن الصفات المألوفة التي يمكن أن تمنح للسماء قدر تكون الزرقة أو الصفاء أو أنها ملبدة بالغيوم، لكن الشاعر وسّع العلاقات الاستبدالية على محور الاختيار و أعطى السماء صفة جديدة، دون أن يضع في اعتباره مناسبة المستعار منه و المستعار له إصراراً منه على مبدأ التنافر الذي يلفت انتباه المتلقي و هذا ما يجدر باللغة الشعرية أن تكون عليه من تحقيق للجمالية و الاختلاف.

3- الانزياح في الصورة التشبيهية:

تجمع جل الدراسات البلاغية القديمة على أن التشبيه «هو الدلالة على مشاركة شيء لشيء في معنى من المعاني أو أكثر على سبيل التطابق أو التقارب لغرض ما، و لا يكون وجه الشبه فيه منتزعا من متعدد»⁽³⁾، فقد ألح

(1) الديوان، ص 86.

(2) الديوان، ص 132.

(3) عبد الرحمن جنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها و علومها و فنونها، ج2، دار القلم للطباعة و النشر و التوزيع، دمشق، سوريا، 1416هـ، 1996م، ط1، ص 162.

البلاغيون القدامى على الجانب الحسي للصورة التشبيهية، حيث ربطوا حسن التشبيه و بلاغته بمدى قدرته على التصوير و التجسيم، فالتشبيه على حد قول ابن الأثير: «هو إبراز المعنى الموهوم إلى الصورة المشاهدة»⁽¹⁾.

و قد ركّز البلاغيون على فكرة مفادها، أنّ جمالية التشبيه تتمثل في المقاربة بين طرفيه إلى حدّ التماهي، و ذوبان الصّورة المعنوية في الصورة الحسية، و من بين القائلين بهذه الفكرة «قدامة بن جعفر الذي يرى أنّ التشبيه يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمّهما و يوصفان بها، و افتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما عن صاحبه بصفتها، و يبيّن أنّ أحسن التشبيه ما كان بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها حتى يدنيهما إلى حال الاتحاد»⁽²⁾، و من هذا المنطلق ارتبطت القيمة الفنية للتشبيه وفق المنظور البلاغي الكلاسيكي، بدرجة اقتراب أطراف الصورة التشبيهية، و من ثمة تحقيق الوضوح المنتظر من العبارة.

إنّ إلحاح البلاغيين على عنصر المقاربة بين أطراف التشبيه كشرط أساسي لجودة الصورة التشبيهية و حسن موقعها في النفس، لا يلغي استيعابهم لفكرة جمالية المباعدة بين الطرفين و التنافر بين الدلالات التي تنتج عن اقترانها وهذا ما أقره عبد القاهر الجرجاني في قوله: «موضع الاستحسان، و مكان الاستظراف و المثير للدفين من الارتياح و المتألف للتأفر من المسرة و المؤلف لأطراف البهجة، أنّك ترى بها الشيئين مثلين متباينين، و مؤلفين مختلفين و ترى الصورة الواحدة في السماء و الأرض ... و هل تشكّ أنّه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر بُعد بين المشرق و المغرب»⁽³⁾.

إنّ المباعدة بين أطراف التشبيه و المنافرة بينهما تؤدي إلى توتّر العلاقة التي تجمعهما إلى حد الغموض، و من هنا يُفتح باب التأويل و اسعا أمام المتلقي، الذي يوضع أمام تحد حقيقي يتطلب تفكيراً و رويّة و مثابرة كي يتلمّس نقاط الالتقاء أو التشابه بين طرفي التشبيه.

إنّ فكرة التنافر التي تحدّث عنها البلاغيون القدامى، تلتقي مع جوهر الانزياح الدلالي الناتج عن الصورة التشبيهية وفق المنظور الأسلوبي الحديث، الذي يرى في التشبيه قدرة و قابلية على التأثير في المتلقي، و إحداث الاستجابة عنده، هذه الاستجابة التي تتوقف على مدى الغرابة و الابتكار في التقاط وجه الشبه وذلك لأن المباعدة كلّما كانت أتمّ، كلما كان التشبيه أغرب، و بهذا يكتسب التشبيه أهمية كبرى نتيجة ندرته و غرابته و حدّته، لكي يثير

(1) ابن الأثير، المثل السائر، ص 378.

(2) يوسف أبو العدوس، التشبيه و الاستعارة منظور مستأنف، ص 21.

(3) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 109، 110.

الدهشة و الإعجاب في نفوس المتلقين « فإنّ المتلقي يدرك فجأة أنّ ثمة أشياء متباعدة لا علاقة ظاهرة تربط بينها قد تجمّعت و تألفت على نحو لافت غريب، و إذا كانت المشابهة بما لا ينزع إليه الخاطر، و لا يقع إليه الوهم عند بديهية النظر فإنّها من المنطقي أن تثير الدهشة في القارئ و استغرابه »⁽¹⁾.

و بناء على ما سبق، فإننا سنعمد من خلال هذه الدراسة إلى تقصي التشبيهات الواردة في الديوان، وفق المنظور الأسلوبي الذي يركّز بالدرجة الأولى على انزياحية التعبير و خروجه عن نطاق الاستعمال العادي المتداول، إلى مستوى أرقى تتجلى خلاله اللغة الشعرية بجملة فنية جديدة مبتكرة، تساهم في إعمال ذهن المتلقي و إشراكه في العملية الإبداعية.

ومن نماذج الصور التشبيهية في الديوان قول الشاعر:

هكذا يترك العاشقان وداعهما

فوضوياً، كرائحة الياسمين على ليل تموز⁽²⁾

إنّ هذه الصورة التي نسجها الشاعر، صورة مبتكرة تلفت الانتباه من خلال انتقاله من الدلالة المعجمية للألفاظ إلى دلالات إيحائية غريبة، فالقارئ من هذا المنطلق يصعب عليه الإمساك بوجه الشبه بين طرفي التشبيه، بل و يستحيل ذلك لأنّ الشاعر بوصفه لوداع العاشقين بالفوضوي، قد منح صفة غريبة مدهشة لشيء معنوي مجرّد ثمّ شبّه هذه الصّورة المبتدعة بصورة معنوية أخرى، مما يجعل القارئ في حيرة من أمره إزاء هذه الصورة التي يتباعد فيها المشبّه و المشبّه به إلى درجة الغموض.

و يؤكّد الشّاعر في مواضع كثيرة على فكرة التّنافر بين طرفي التّشبيه لإضفاء سمة جماليّة على الدّلالة، و هذا ما نجده في قوله:

حياتي في مكان آخر، ليس مهما

أن تراها بنت جنكيز خان في سروها

أو يراها قارئ تدخل في المعنى

(1) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1992م، ط3، ص 190.

(2) الديوان، ص ص 132 - 133.

كما يدخل حبر في الظلام⁽¹⁾

إنّ اعتماد الشاعر على خياله الجامح جعله يتجاوز نطاق اللغة العادية، إلى لغة انزياحية مبتدعة غريبة و صور جديدة، فالتشبيه التمثيلي الذي يحتويه المقطع الشعري " حياي تدخل في المعنى كما يدخل حبر في الظلام " يلقيها نوع من الغموض و التعقيم، فالقارئ يعجز عن فهم الصورتين و هما منفصلتان و جمع الشاعر لهما في إطار صورة تشبيهية واحدة يجعلها أكثر غموضاً، لاغتراب وجه الشبه بينهما مما يشقت ذهن المتلقي و يثير في نفسه شعوراً بالدهشة و الاستغراب.

لقد تعدّدت طرق الانزياح الذي استهدف الصورة التشبيهية في نطاق استعمال اللغة الشعرية، إذ نجد الشاعر ينتهك المعيار المتفق عليه في العرف البلاغي و الذي يقتضي حضور أطراف التشبيه الذي « يستدعي طرفين، و اشتراكاً بينهما من وجه و افتراقاً من آخر، و أنه لا يصار إليه إلا لغرض »⁽²⁾ ، وذلك من خلال حذفه للمشبه ووجه الشبه في عتبة قصيدة " كالتون في سورة الرحمان "، و بذلك تظل الصورة غير مكتملة، هذا النقص الذي يفقدها دلالتها النهائية و تخلق فجوة في الصورة التشبيهية، توتر المتلقي و تكسر أفق توقعه.

ومن أمثلة الانزياح الدلالي الناتج عن المباعدة و التنافر بين أطراف التشبيه قول الشاعر:

قد كنت أمشي حذو نفسي، كن قويا يا قريني

و ارفع الماضي، كقرني ماعز بيديك

كن أخي، و اذهب معي لنصيح في البئر القديمة

ربّما امتلأت كأنتى بالسماء⁽³⁾

يضم هذا المقطع الشعري سلسلة من الصور التشبيهية المبتدعة، فالشاعر هنا يناجي قرينه (نفسه) و يطلب منه أن يرفع الماضي عالياً، وهذه صورة استعارية واضحة حيث أن الشاعر قد نسب فعلاً بشرياً إلى شيء معنوي، فلا

(1) الديوان، ص 162.

(2) يوسف أبو العدوس، التشبيه و الاستعارة، ص 36.

(3) الديوان، ص 70.

القرين ملموس و لا الماضي مادي، و يشبه الماضي بقرني ماعز، و بهذا يستحضر طقسا أسطوريا يونانيا قديما فحمل قرون الماعز و ارتداء جلودها تدرج ضمن احتفالات جني العنب أو المحاصيل الزراعية، و من هذا المنطلق نجد أنفسنا إزاء صورة مبتدعة متنافرة الأطراف .

و يستمر هذا التنافر من خلال تشبيه البئر القديمة بأنثى امتلأت بالسماء في قوله: " اذهب معي لنصيح في البئر كأنثى بالسماء "، فأطراف التشبيه في هذا المقام مكتملة حيث نجد المشبه : البئر القديمة ، المشبه به: الأنثى فإن ما هو متعارف عليه أنّ البئر تمتلئ بالماء، و الأنثى تمتلئ (تحمل) بالطفل أو الجنين، لكن الشاعر هنا خرج عن إطار هذا الاستعمال المألوف ليلا مس اللامعقول من خلال المبادعة بين أطراف التشبيه عن طريق استعمال وجه شبه أقل ما يقال عنه أنه خارج عن المألوف، فكيف لشيء مهما كانت سعته أن يمتلئ بالسماء في شاعتها اللامتناهية؟ ، فهذه الصورة الغريبة تنشط ذهن المتلقي ، و تطلق العنان لخياله في محاولة منه إلى رسم الصورة المقصودة من خلال هذا التشبيه.

ويتوالى الطابع الغريب للغة الشعرية عند محمود درويش من خلال كسرهما للنمط الشائع في بناء أسلوب التشبيه و بذلك تكسر أفق التوقع للمتلقي و تحدث في نفسه مسافة جمالية توتره و تدهشه، و من أمثلة ذلك قوله:

و اهجري إذا شئت

فبيتي ككلامي ضيق

يألف السقف، كضيف مرح ، يألف

حوض الحبق الجالس، كالجدة في

نافذة. (1)

و يضم هذا المقطع الشعري سلسلة من الصور التشبيهية المتشابهة، يستعمل فيها الشاعر تقنية أسلوبية فنية تحويلية، حيث تنتقل الوظائف بين أطراف التشبيه ، فالمشبه به في الصورة التشبيهية الأولى، يتحول إلى مشبه في الصورة الثانية، و المشبه به في الصورة الثانية يتحول إلى مشبه في الصورة الموالية و هكذا ، و جملة هذه العلاقات توتر القارئ و تجعله يبحث عن أطراف التشبيه المتداخلة حيث نجد أن الصورة التشبيهية الأولى " بيتي ككلامي

(1) الديوان، ص 120.

ضيق يألف السقف" صورة كاملة الأطراف ، فالشاعر يشبه الكلام بضيقه بالبيت وهذا تشبيه مبتدع ، فوجه الشبه بين كلامه و بيته هو ضيقهما، فضيق البيت حسبه هو مقارنته للسقف ، و ضيق كلامه هو إيجازه و بلوغ معناه أي كلام قليل و معنى كامل .

و في الصورة الثانية يصبح المشبه به للصورة الأولى مشبها "كلامي ضيق يألف السقف كضيف مرح يألف حوض الحبق الجالس" ، هذه الصورة التشبيهية تثير من الغرابة ما يصل إلى حدّ غموضها، فقد يكون المقصود هنا أن الضيف المرح سريع الاختلاط و الألفة مع أهل البيت يشبه كلامه الضيق سريع الوصول إلى المعنى، لنجد أن هذه الصورة هي الأخرى تتداخل مع الصورة التي تليها "ضيف مرح يألف حوض الحبق الجالس، كالجدة في نافذة" . فاستدعاء الشاعر للمشبه به "الجدة في نافذة" يثير الاستغراب و الدهشة و يجعل الملكة التخيلية للمتلقى تحاول إيجاد العلاقة التي تربط بين الطرفين، « فالتخييل يشغل النفس عن تفقد مواضع الكذب و المبالغة في الكلام ، و يضاف إلى ذلك أنّ النفس تجد لذة في التخييل كاللذة التي تجدها في الحسيات»⁽¹⁾.

إنّ مهمّة الشاعر هي إدراك كنه الأشياء، ومن خلال ذلك يستطيع أن يظهر تناقضاتها متوافقة، و التجربة الشعورية هي التي تمكّنه من رؤية جوهر الأشياء و تسوغ له من هذا، الربط العجيب و البعيد بين الظواهر المتنافرة و المتباعدة مما يحدث هزة جمالية في المتلقي الذي يميل دوما نحو الجديد المبتدع، و من صور التباعد بين أطراف التشبيه قول الشاعر:

أدخل من إبطها الحجري، كما

يدخل الموج في الأبدية، أعبّر

بين العصور كأني أعبّر بين الغرف⁽²⁾

إنّ هذا التشبيه التمثيلي المبتكر يوّلد شعورا بالدهشة نتيجة التعيم الذي يطال هذه الصورة التشبيهية، ليقف القارئ عاجزا عن تأويل أو رسم الصورة المقصودة، فغموض أطراف التشبيه يسبّب ارتحال المعنى و فقدانه، فالمشبه في الصورة الأولى هو "الدخول من الإبط الحجري"، و المشبه هو "صورة دخول الموج في الأبدية"، و في الصورة التشبيهية الثانية: المشبه هو "صورة العبور بين العصور"، و المشبه به هو "طريقة الانتقال بين الغرف"، فكيف

(1) يوسف أبو العدوس، التشبيه و الاستعارة منظور مستأنف، ص 97.

(2) الديوان، ص 73.

للقارئ أن يصل إلى المعنى مع هذا الغموض الذي يلف أطراف التشبيه، فافتراها يؤدي إلى تغييب الدلالة بصورة نهائية.

و يرد التشبيه في الديوان في 27 موضعا، اختلفت فيه أمطاه بين تشبيه بليغ و تمثيلي و عادي، و تشترك كل هذه الأنواع في سمة واحدة هي خصوصية البناء الشعري عند محمود درويش، من خلال تصرفه في سبل تشكيل اللغة الشعرية مع ما يتوافق و تجربته الشعرية، و من نماذج التشبيه الواردة في الديوان ما يبينه الجدول الآتي:

الصّفحة	موضع الانزياح	معيّار الانزياحيّة	الصورة التّشبيهيّة
ص 80	- قصيدة: تعاليم حورية	- انتفاء العلاقة بين المشبه و المشبه به من خلال إسناد صفة إلى شيء معنوي	- كُنْ واقِعياً كالسّماء، و لا تَحِن إلى عباءة جدك السوداء
ص 104	- قصيدة: من روميّات أبي فراس الحمداني	- التباعد بين طرفي التشبيه أدى إلى فقدان الدلالة - الغموض على مستوى الصورتين خلق فجوة في المعنى	- شرفة كُتوبِ الفتاة التي رافقتني سدى إلى شرفات القطار - سوف أخرج من حائطي كما يخرج الشبح الحر من نفسه سيّدا
ص 90	- قصيدة: أطوار أنات	- تشبيه المعنوي بالمادي و تشخيصه رغم التباعد بين أطراف التشبيه سمة من سمات التحكم في اللغة و براعة التصوير	- انكسر الهواء من الجفاف كقطعة الخشب - انكسرنا كالسيّاح على غيابك جفت الرغبات فينا و الصلاة تكلست

بناء على ما سبق، يمكننا القول بأن التشبيه من أهم المباحث الأسلوبية التي تساهم بدرجة كبيرة في تحقيق جمالية النص الشعري من تحقيقه للانزياح عن النمط المعتاد في تشكيل الصورة و خلق التركيب و الصور الفنية المبتدعة، فالمعرفة الجديدة التي يكتسبها المتلقي من الصور التشبيهية النادرة البعيدة تزيد المعنى المراد رونقا ووضوحا، و الوضوح في وجه الشبه لا يعني أن يكون المعنى متبدلا متداولاً، إنما يعني الوضوح استيعاب الصورة الجديدة المكتسبة التي يصل إليها المتلقي عن طريق تحريك ملكته التخيلية التي تستفزها الصورة التشبيهية المبتدعة التي غالبا ما تجمع بين أمرين مختلفين و أطراف التشبيه و انتفاء العلاقة بينهما يؤدي إلى مصاف الصورة الفنية الموحية التي تصل إلى حد الغموض الذي يتطلب من المتلقي جهدا و تفكيرا و رؤية و إعمالا للخيال.

رَكَزَت الدَّرَاسَاتُ الأَسْلُوبِيَّةُ عَلَى عَنصرِ الاستعمال اللُّغَوِيِّ فِي التَّصَوُّصِ الأَدبِيَّةِ بِوَجْهِ عَامِ والشَّعْرِيَّةِ بِوَجْهِ خَاصِّ، وَالذِّي يُحَقِّقُ جَمَالِيَّةً وَفَنِيَّةً العَمَلِ الإِبْدَاعِي، وَ مِنْ هَذَا المُنطَلَقِ أَصْبَحَ الانزِيَا حُ أَهْمَ بؤْرَةً تُفَجِّرُ الدَّلَالَةَ وَ تَحْرِكُ اللُّغَةَ الشَّعْرِيَّةَ وَ تَوْلِّدُهَا. فَالانزِيَا حُ يَنْتِجُ عَن كُلِّ تَصْرُفٍ أَوْ خُرُوجٍ عَنِ الاستعمالِ المِيعَارِيِّ العَادِي لِلُّغَةِ إِلَى الاستعمالِ الشَّعْرِيِّ الجَمَالِيِّ الذِّي يَحْرَقُ مِثَالِيَّةَ اللُّغَةِ المألُوفَةِ، فَالجَمَالِيَّةُ بِذَلِكَ لَا تَتَحَقَّقُ إِلَّا بِإِخْرَاجِ الكَلِمَاتِ المَعْجَمِيَّةِ الثَّابِتَةِ عَن مَوَاضِعِهَا الأَصْلِيَّةِ.

وَ مِصْطَلْحُ الانزِيَا حُ لَيْسَ مِصْطَلْحًا عَرَبِيًّا خَالِصًا، بَلْ هُوَ مِصْطَلْحٌ أَوْفَدْتَهُ رِيَا حُ الثَّقَافَةِ الغَرِيبِيَّةِ ضَمِنَ مَا وَفَدَ مِنْ أَفْكَارٍ وَ نَظَرِيَّاتٍ عَلَى السَّاحَةِ النَّقْدِيَّةِ العَرِيبِيَّةِ، وَ نَظَرًا لِعَدَمِ تَرْسِيخِ مِصْطَلْحٍ وَاحِدٍ يُقَابِلُ مِفهَومَ الانزِيَا حُ وَ اتِّفَاقِ النَّقَادِ عَلَى اسْتِخْدَامِ هَذَا الأَخِيرِ، فَقَدْ شَهِدَ هَذَا المِفهَومُ مِقابِلَاتٍ مِصْطَلْحِيَّةً كَثِيرَةً تَصِلُ إِلَى حَوَالِي سِتِينَ (60) مِصْطَلْحًا، مِنْهَا: الحَرْقُ، الانْتِهَاكُ، الانْحِرَافُ، المِفاَرَقَةُ... إلخ. وَ مَا يَجْدُرُ بِنَا التَّنْبِيهِ إِلَيْهِ فِي هَذَا المِقَامِ هُوَ أَنَّ هَذَا المِصْطَلْحَ قَدْ لَقِيَ مِنَ التَّعَدُّدِ وَ الإِخْتِلَافِ فِي البِيئَةِ الغَرِيبِيَّةِ مَا لاقَاهُ فِي البِيئَةِ العَرِيبِيَّةِ، وَ لَقَدْ تَعَدَّدَتِ المِرجَعِيَّاتُ وَ الأَسْسُ الَّتِي بَنَى عَلَيْهَا الانزِيَا حُ مِفهَومَهُ، فَقَدْ كَانَ لَهُ حُضُورٌ فِي الثَّرَاثِ النَّقْدِيِّ وَالبِلاغِيِّ العَرَبِيِّ، وَ يَتَجَلَّى ذَلِكَ مِنْ خِلَالِ مِظَاهِرٍ وَ مِمَارَسَاتٍ عَدَّةٍ يُمْكِنُ أَنْ نَجْمَعُهَا فِي مَا يَلِي:

- تَمييزُهُم بَيْنَ الشَّعْرِ بِاعتِبَارِهِ فَنًّا أَدبِيًّا جَمَالِيًّا مِتميِّزًا، وَ بَيْنَ التَّنْثَرِ كِخِطَابِ نَفْعِيٍّ تَعْلِيمِيٍّ فِي الغَالِبِ.
- التَّمييزُ بَيْنَ المِجَازِ الذِّي يَعْمَلُ عَلَى مِباعِدَةِ المَعْنَى لِمَقْتَضَى الظَّاهِرِ وَ إِعْمَالِ الخِيَالِ فِي اِكتِشافِ اللُّغَةِ الشَّعْرِيَّةِ، وَ بَيْنَ الحَقِيقَةِ كَتعْبِيرٍ لِعُويِّ مِتاحِ يَرومِ الوَضُوحِ، وَ يَكْرَسُ سَهولَةَ العَمَلِيَّةِ التَّوَاصلِيَّةِ بِالدَّرَجَةِ الأُولَى.
- اِعْتِدَادُهُمْ بِفِكرَةِ الضَّرُورَةِ الشَّعْرِيَّةِ، بِاعتِبَارِهَا سِمةً مِنْ سِمَاتِ لُغَةِ الشَّعْرِ، وَ فِيهَا يُتَاحُ لِلشَّاعِرِ اسْتِغْلَالُ إِمْكَانِيَّاتِ اللُّغَةِ فِي تَشْكِيلِ لُغَتِهِ الشَّعْرِيَّةِ الخَاصَّةِ المِتحَرِّرةِ مِنَ القِيُودِ.

وَكَانَ لِهَذَا المِباحِثِ الأَسْلُوبِيِّ (الانزِيَا حُ) الأَثَرُ الكَبِيرُ عَلَى المِشْتَغَلِينَ فِي الحَقْلِ الأَسْلُوبِيِّ، حَيْثُ اسْتِطَاعَ الانزِيَا حُ اسْتِغْطَابَ اِهْتِمَامِ كَثِيرٍ مِنَ البَاحِثِينَ فِي الخِطَابِ النَّقْدِيِّ العَرَبِيِّ الحَدِيثِ، بِالاعْتِمَادِ عَلَى المِرجَعِيَّةِ الغَرِيبِيَّةِ لِهَذَا المِفهَومِ، لُتَفَرَّدَ لَهُ بِذَلِكَ مِباحِثٌ وَ دِراسَاتٌ كَامِلَةٌ، تُشِيدُ بِأَهْمِيَّتِهِ وَ دَوْرِهِ فِي إِمِاطَةِ اللَّثَامِ عَنِ إِمْكَانِيَّاتِ اللُّغَةِ الشَّعْرِيَّةِ وَ جَمَالِيَّاتِهَا، وَ كَانَ مِنْ هؤُلاءِ الدَّارِسِينَ: عَبدُ السَّلَامِ المِسدِي، أَحْمَدُ وِيسَ، صِلاَحُ فَضْلٍ، كَمالُ أبودِيبِ، وَ غَيرُهُمُ كَثِيرٌ.

كما كان لمفهوم الانزياح حضور في التراث البلاغي و النقدي الغربي، خاصة ما يتعلّق بمصطلح التّغيير الذي ورد في كتاب "فنّ الشّعر" لأرسطو، إضافة إلى تجلّي مفهومه في كتابات رؤاد البلاغة الكلاسيكية الغربية على غرار: فونتانييه و ديمارسيه اللّذان تطرّقاً إلى جماليّة اللّغة المجازية و انزياحها عن اللّغة الحقيقيّة.

ليشهد بعدها النقد الغربي الحديث ذروة نضج مفهوم الانزياح، الذي انتشر لدى الدارسين الغربيين انتشار النار في الهشيم، فقد عرف إقبالا كبيرا من طرف اللّغويين و التّقاد و تعدّدت وجهات نظرهم حول هذا المفهوم على غرار: بول فاليري، ليو سبيترز، رومان جاكسون، ميشال ريفاتير و جون كوهين.

كما أن دراستنا لظاهرة الانزياح وفق أشكاله المتعددة في الخطاب الشّعري المعاصر، أثمرت جملة من النّتائج التي توجّجت هذا العمل و لعلّ أهمّها:

- صعوبة تحديد طبيعة المعيار الذي ينتج عنه الانزياح ومن ذلك صعوبة تحديد درجة الانزياح.
- لا يعتبر كل خروج عن المألوف انزياحا، فانتفاء شرط تحقيق السّمة الجماليّة الفنيّة فيه يجعله في باب الخطأ و النّشاز، و بذلك يسقط عنه الخاصيّة الأسلوبية الدّلاليّة التي تهدف إلى التّأثير في المتلقّي.
- يُشكّل النّص الشّعري الفضاء الخصب الذي يتجلّى فيه الإبداع بطريقة ملفتة للانتباه، و لذلك اهتّمت الدّراسات النّقدية الأسلوبية الغربيّة منها و العربيّة على رصد الانزياح فيه في المقام الأوّل، باعتباره مرجعيّة جماليّة خاصّة تؤسّس لنسيج لغويّ متفرّد.
- البلاغة كانت المحتضن الأوّل لمفهوم الانزياح في التّراث العربي و الغربي على حد سواء من خلال استعمال مصطلحات تحيل على ذلك، كمصطلح المجاز في البلاغة الكلاسيكيّة الغربية، ومصطلح الالتفات، الشّجاعة الأدبية، العدول، الاتّساع، و غيرها كثير في التراث البلاغي العربي.
- يحصل الانزياح التركيبي في اللّغة الشّعريّة عند محمود درويش في ديوانه "لماذا تركت الحصان وحيدا؟"، عن طريق تقنيات عديدة لعلّ أهمّها:

*التّقديم و التّأخير: و هو مبحث تشترك فيه البلاغة و الأسلوبية و يعمل على زحزحة الكلمات في التركيب اللغوي عن رتبها الأصليّة لغرض دلالي أو فنيّ.

*الحذف: و الذي يقصد به إسقاط لفظ أو جملة أو حرف من التركيب و بذلك يلفت انتباه القارئ إلى الفراغ الذي تركه هذا الحذف، و بذلك توكل إليه مهمة إظهار ما تمّ إضمّاره.

*كما يعد الالتفات سمة تركيبية جمالية، تضيف حيوية و دينامية على التركيب من خلال التحوُّل بالصيغ و الضمائر و الأزمنة.

*يؤدِّي الانزياح الاستبدالي و المتعلِّق بجوهر المادَّة اللغوية إلى تشتيت الدلالة و تغييرها عن طريق المجاز و الاستعارة و التشبيه.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر:

01- محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا؟ دار رياض الريس للكتب و النشر، بيروت، لبنان، يناير 1995، ط01.

قائمة المراجع:

01- إبراهيم السيد، الأسلوبية و الظاهرة الشعرية، مدخل إلى البحث في ضرورة الشعر، مركز الحضارة العربية للنشر، مصر، ط04.

02- أحمد محمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، مصر سبتمبر 1996.

03- أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، 1426هـ، 2005م، ط01.

04- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية و تطورها، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1994، ط01.

05- أحمد المعتوق، اللغة العليا، دراسات نقدية في لغة الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، 2006، ط01.

06- بشير تاويريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية، دراسة في الأصول و المفاهيم، دار عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 1431هـ، 2010م، ط01.

07- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح: محمد الحبيب خوجة، دار الغرب الاسلامي، بيروت، لبنان، 1981.

08- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، 2002م، ط01.

قائمة المصادر و المراجع

- 09- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1992، ط 03.
- 10- خيرة حمرة العين، شعرية الانزياح، دراسة في جمال العدول، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية و النشر و التوزيع، إربد، الأردن 2001م، ط 01.
- 11- سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة في التراث النقدي و البلاغي، في ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2007م، ط 01.
- 12- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، في المعاني و البيان و البديع، المكتبة العصرية للطباعة و النشر ، صيدا ، لبنان، 1222هـ، 2002م.
- 13- شفيق السيد، فن القول بين البلاغة العربية و أرسطو، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر، 2006م، ط 01.
- 14- صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، 1996م، ط 01.
- 15- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، دار الشروق، مصر، 1419هـ، 1998م، ط 01.
- 16- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، مصر، 1419هـ، 1998م، ط 01.
- 17- صنعة أبي الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1952م.
- 18- ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر، في أدب الكاتب و الشاعر، ج 01، تح: أحمد الحوفي و بدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، 1962م.
- 20- عبد الباسط محمود، الغزل في شعر بشار بن برد، دراسة أسلوبية، دار طيبة للنشر و التوزيع، ليبيا، 2005م.

قائمة المصادر و المراجع

- 21- عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي
- 22- عبد الجليل يوسف بدا، الظواهر النحوية و الصرفية في شعر المتنبي، تص: محمد بربر، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2006م، ط01.
- 23- عبد الرحمن جنكة، البلاغة العربية، أسسها و علومها و فنونها، ج02، دار القلم للطباعة و النشر و التوزيع، دمشق سوريا، 1416هـ، 1996م، ط01.
- 24- عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، يناير 2006م، ط05.
- 25- عبد الله الغدامي، الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشریحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ط04.
- 26- عثمان موافي، في نظرية الأدب، من قضايا الشعر و النثر في النقد العربي القديم، ج01، دار المعرفة الجامعية للطبع و النشر و التوزيع، الإسكندرية، مصر.
- 27- عدنان بن ذريل، النص و الأسلوبية، بين النظرية و التطبيق، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2000م.
- 28- أبو علي أبو الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر و آدابه، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، 1401هـ، 1881م، ط05.
- 29- عمرو بن عثمان بن قنبر الحارثي أبو بشر سيبويه، الكتاب، ج01، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1408هـ، 1988م، ط03.
- 30- فخر الدين الرازي، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تح: بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1985م.
- 31- فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، 2003م، ط01.

قائمة المصادر و المراجع

- 32- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، 2008م، ط01.
- 33- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1952م، ط01.
- 34- محمد الأمين سعيدي، شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، كسر السائد و البحث عن المعاصر، دار فيسرا، د.ب، د.ت، د.ط.
- 35- محمد الخطيب، الفكر الإغريقي، منشورات دار علاء الدين، دمشق، سوريا، 1999م، ط01.
- 36- محمد الدسوقي، البنية اللغوية في النص الشعري، درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب، دار العلم و الإيمان للنشر و التوزيع، كفر شيخ، 2008م.
- 37- محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، 1994م، ط01.
- 38- محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1989م.
- 39- محمد العمري، البلاغة العربية أصولها و امتداداتها، دار افريقيا الشرق، المغرب، 2010م، ط02.
- 40- مختار عطية، التقديم و التأخير و مباحث التركيب، بين البلاغة و الأسلوبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، مصر، 2005م.
- 41- مسعود بودوخة، الأسلوبية و البلاغة العربية، مقارنة جمالية، بيت الحكمة للنشر و التوزيع، الجزائر، 2005م، ط01.
- 42- مصطفى السعدني، العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1990م.
- 43- موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها، دار الكندي للنشر، إربد، الأردن، 2003م، ط01.
- 44- نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، 2008م، د.ط.

قائمة المصادر و المراجع

45- نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري و السردي، ج01، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، 2000.

46- هشام محفوظ، الخطاب الشعري في الستينات، دراسة أسلوبية تحليلية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2009م، ط01.

47- يوسف أبو العدوس، التشبيه و الاستعارة، منظور مستأنف، دار المسيرة للنشر و التوزيع، عمان الأردن، 1427هـ، 2007م، ط01.

48- يوسف و غليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية، للعلوم ناشرون، لبنان، 1429هـ، 2008م، ط01.

قائمة الكتب المترجمة:

01- أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلومصرية للنشر، مصر.

02- تزيقتان تودوروف، الأدب و الدلالة ، تر: محمد نديم حشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1996م.

03- جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي و محمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1986م.

04- رومان جاكسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي و مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988م، ط01.

قائمة المعاجم:

01- بطرس البستاني، محيط المحيط، تح: محمد عثمان، ج09، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان، 2009م، ط01.

قائمة المصادر و المراجع

02- أبو الفضل جمال الدين، بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، ج02، دار صادر، بيروت، لبنان، 1955م، ط01.

03- مجد الدين بن محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، تح: أبو الوفا نصر الهويني، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1430هـ، 2009م، ط03.

الدوريات:

01- مجلة جامعة أم القرى، العدد 03، ربيع الأول 1428هـ،

02- مجلة دراسات الأدب المعاصر، العدد 05+17، ربيع 1395هـ، 2011م، ربيع 1398هـ، 2014م.

03- مجلة الناص، جامعة جيجل، العدد 08.

الرسائل الجامعية:

01- جبرا اهلليل محمد الزيدي المياحي، أسلوبية اللغة عند نازك الملائكة، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية، جامعة بابل، 2011م.

02- فرحان الأخضر، نظرية المحاكاة عند حازم القرطاجني، رسالة ماجستير، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2004م، 2005.

مقدمة

الفصل الأول: حول نظرية الانزياح:

1. مفاهيم الانزياح: قراء في الاختلاف الاصطلاحي.....02
- 1.1 مفاهيم الانزياح.....02
- 1.1.1 لغة.....ص02
- 2.1.1 اصطلاحا.....ص03
- 2.1 الانزياح والاختلاف الاصطلاحي.....ص04
2. ظاهرة الانزياح في الدراسات العربية.....ص05
- 1.2 تجليات الانزياح في التراث البلاغي والنقدي العربي.....ص15
- 1.1.2 التمييز بين الشعر و النثر.....ص19
- 2.1.2 التمييز بين الحقيقة و المجاز.....ص22
- 3.1.2 التمييز بين الضرورة و الجواز.....ص25
- 2.2 ظاهرة الانزياح في الدراسات العربية الحديثة والمعاصرة.....ص28
3. مفهوم الانزياح في الدراسات الغربية.....ص37
- 1.3 ملامح الانزياح في الموروث اليوناني.....ص37
- 2.3 ملامح الانزياح في البلاغة الكلاسيكية.....ص44
- 3.3 تجليات الانزياح في الدراسات الغربية الحديثة.....ص49

الفصل الثاني: الانزياح التركيبي:

1. التقديم والتأخير.....ص66
- 1.1 التقديم والتأخير في الجملة الاسمية.....ص70
- 2.1 التقديم والتأخير في الجملة الفعلية.....ص74

2. الحذف..... ص 82
- 1.2 ظاهرة الحذف في الجملة الاسمية..... ص 85
- 2.2 ظاهرة الحذف في الجملة الفعلية..... ص 94
3. الالتفات..... ص 100
- 1.3 الالتفات على مستوى الضمائر..... ص 103
- 2.3 الالتفات بين الأزمنة..... ص 107

الفصل الثالث: الانزياح الاستبدالي:

1. المجاز وانتفاء علاقة المشابهة..... ص 113
2. الانزياح على مستوى الصورة الاستعارية..... ص 118
- 1.2 الاستعارة المكنية وانفتاح الدلالة..... ص 120
- 2.2 الاستعارة العنادية و التنافرية..... ص 121
3. الانزياح على مستوى الصورة التشبيهية..... ص 131
- خاتمة..... ص 138

قائمة المصادر والمراجع

فهرس الموضوعات