المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة الملك فيصل

# شِعْريّةُ الانزِيَاحِ

## في ديوان الرُّصافيّ البلنْسي

إعداد الطالب

**عبدالعزيز بن علي بن محمّد آل حرز**

قُدِّمَتْ هذه الرسالةُ استكمالاً لمُتطلَّباتِ درجة الماجستير في تخصص اللغة العربية / البلاغة والنقد

كُلِّية الآداب – جامعة الملك فيصل

١٤٣٦هـ – ٢٠١٥م

# اعتماد الرسالة

==========

بناء على قرار معالي مدير الجامعة رقم / 294/2/4 بتاريخ 1436/8/16هـ.

اجتمعت اللجنة العلمية في يوم الأربعاء الموافق 1436/12/4 هـ ، الموافق 2015/9/16م ، وكانت مشكلة من :

1- د. سليمان علي عبد الحق ( مشرفاً ومقرراً).
2- د. عبد الحكيم أحمد سر الختم ( عضواً).
3- د. خالد محمد حماش ( عضواً) .

وناقشت الطالب/ عبد العزيز بن علي آل حرز ، ورقمه الجامعي: 213104513

في موضوع : (شعرية الانزياح في ديوان الرصافي البلنسي)

تخصص : الأدب والنقد – مسار البلاغة.

وقررت اللجنة قبول الرسالة والتوصية بمنح الدرجة العلمية.

أعضاء اللجنة :

| الاسم : | | التوقيع |
|---|---|---|
| 1- د. سليمان علي عبد الحق | ( مشرفاً ومقرراً). | |
| 2- د. عبد الحكيم أحمد سر الختم | ( عضواً). | |
| 3- د. خالد محمد حماش | ( عضواً) . | |

والله الموفق والهادي إلى سواء السبيل،،،،،،،

## • السيرة الذاتية

- الباحث / عبدالعزيز بن علي بن محمد آل حرز
- ميلاد عام ١٣٩٨هـ ، المنطقة الشرقية – المملكة العربية السعوديّة
- حصل على شهادة البكالوريوس في تخصص اللغة العربية مع مرتبة الشرف الثانية عام ١٤٢١هـ – من كليّة الآداب – بجامعة الملك سعود بمدينة الرياض.
- نال درجة الماجستير في تخصص الأدب والنقد – مسار البلاغة ، بكليّة الآداب – بجامعة الملك فيصل بمدينة الأحساء ، عام ١٤٣٦هـ.
- قدّمَ رسالة الماجستير بعنوان :

( شعريّة الانزياح في ديوان الرصافيّ البلنسيّ )

- يعمل مُعلّمًا للغةِ العربيّة في وزارة التعليم.
- مهتمٌّ بالشأن الثقافيّ والأدبيّ .
- نشر العديد من المقالات في الصحف المحليّة.
- للتواصل : Aherz22@hotmail.com

# مُقدّمة

# مُقدّمة

يمتازُ شعرُنا العربيُّ القديمُ بطاقاتٍ إبداعيّةٍ وسماتٍ أُسلوبيّةٍ عدّة ، فهوَ شعرٌ قائمٌ علَى جماليات اللغة الشعريّة في أصواتها ومفرداتها وتراكيبها ، ومِن مصادرِ جماليّاته : "انزياحُه عنِ المِعْيارِ"، وعدولُه عن التعبير المألوف ، وبعْدَ مطالعةِ ديوان "الرُّصافيّ البلنْسِيّ" لاحظتُ في شعرِهِ تلك السِّمة ؛ لذلكَ تمَّ اختيارُهُ موضوعًا لهذه الدراسَة ، ولكونِهِ –أيضًا– لمْ يحظَ بدراسةٍ — من قبلُ — تكشفُ عن جوانب الإبداعِ في لغته الشعريّة وفقَ نظريّة "الانزياح"، إذ إنّ تحليل الخطاب في هذه النصوص القديمة وفْقَ هذه النظريّة قليلٌ جدًا ، لذا فإنّ دراسة هذا الشاعرِ — القديم — بإجراءاتٍ ورُؤى حديثةٍ يُعَدُّ منحى جديدًا يُضافُ إلى المكتبة العربيّة.

إنّ الإشكاليّةَ التي يجتهدُ الباحثُ في الكشفِ عنها هنا ، تتمثَّلُ في دراسةِ سمة (الانزياح) في ديوان الرُّصافيّ البلنْسِيّ الشعرية ، ورَصد المستويات الكلاميّة التي برزَت فيها هذه السِّمة (صوتيًّا ، وتركيبيًّا ، واستبداليًّا ) ؛ فضلاً على أَنَّ ما يرمي إليه البحثُ في المستوَى الأوّل ليست عمليّة الرَّصْد وتتبُّع تلك المستويات فحسب ، بل ما تخلقُهُ تلك الانزياحاتُ من أدبيّةٍ في الفِعْلِ الشِّعري، وما تُضفِيهِ على النصِّ الأدبيِّ من جماليّةٍ ، لذا فإنَّ استقصاءَ الشِّعريّةِ في تلك السّمة أدّى إلى استدعاءِ إجراءات المنهج "السيميو– أسلوبيّ"، وهو منهجٌ يقوم بدراسة الظواهر الأسلوبيّة دراسةً تأويليّة، إذ إنّ التأويلَ فِعْلٌ سيميائيّ ، فلا مَعْنى للأسلوبِ إنْ لم يكنْ مُنتِجًا للفِعْلِ التأويليّ ، فيجعلُ القارئَ مُشارِكًا في بناء النصّ.

ولأنَّ دراسةَ "شعريّة الانزياح" في ديوان الرُّصافيّ البلنْسِيّ وفْقَ إجراءات المنهج "السيميو–أسلوبي" (Semio-stylistic ) تُعَدُّ مبحثًا جديدًا لم يُسبَقْ إليه ولم تُفرَدْ لهُ دراسةٌ مُستقلّة ، فإنّ ذلكَ ما يُكسبُ هذا البحثَ جدّةً وأهميَّةً .

ومن الصعوبات التي واجهت الباحثَ نُدرةُ الدراسات الأسلوبيّة وبالأخصِّ حول "سمة الانزياح" في شعر الرُّصافيّ البلنْسِيّ ، الأمر الذي يجعلُ الباحثَ يعتمدُ علَى مراجعَ أساسيّة في فهم النّظريّة ، والاجتهاد الذاتيّ في تطبيق تلكَ الآليات على النماذج الشعريّة.

ولم أجدْ – حسْبَ تَتبُّعي – دراساتٍ تناولت "سِمَة الانزياح" في شعر الرُّصافيّ البلنْسِيّ، وفق التصور الذي يطرحه هذا البحث ، لكنْ ثمّةَ دراسات تناولت شعر الرُّصافيّ البلنْسِيّ بالقراءة النقدية – بعيدًا عن سمة الانزياح – ، مثل :

- ( شعر الرصافي الرفاء البلنسي دراسة موضوعية – فنية ) ، خالد شكر محمود الفراجي ، رسالة ماجستير ، كلية التربية – جامعة بغداد ، ٢٠٠٣ م
  – حيثُ عُنيَتْ هذه الدراسة بالأغراض الفنيّة وباللغة والصورة الفنيّة والأوزان والموسيقا.
- ( الصور البيانية في شعر الرصافي البلنسي ) ، عبد العزيز أبو العزم عبد المقصود ، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية – جامعة الأزهر ، ١٩٩٤م
  – حيثُ اهتمّت هذه الدراسة بالصورة البلاغيّة ( البيانية) واستقصاء تمثيلاتها في ديوان الشاعر
- ( الغربة والحنين في شعر الرصافي البلنسيّ ) ، بوخزة أيوب ، رسالة ماجستير، جامعة بسكرة – الجزائر ، ٢٠١٣م
  – حيثُ اقتصرت هذه الدراسة على موضوع الغربة والحنين في شعر الرصافي البلنسيّ.

إلاّ أنّ هذه الدراسات لم تأتِ علَى ذكرِ "سمة الانزياح" وتمثيلاتها في شعر الرُّصافيّ البلنْسِيّ، ممّا شكّلَ دافعًا قويًّا أمامي نحو دراستها.

**ويتطلّعُ هذا البحثُ من خلالِ دراستِه لشعريّة الانزياح في شعر "الرّصافيّ البلَنْسيّ " إلى تحقيقِ أهدافٍ عدّة ، أهمّها :**

١. الوقوف على اللغة الشعريّة وتحليلها في شعر الرُّصافيّ البلنْسِيّ .
٢. قراءة شعر الرُّصافيّ البلنْسِيّ وفقَ آليّاتٍ حديثَةٍ ، واختبار مدَى قدرة تلك الآليّات على استكْنَاه الحالة الإبداعيّة في النص الشعريّ.
٣. تقصِّي الظواهر الأسلوبيّة الّتي انزاحتْ عن المعيار ، وأحدثَتْ خلخلةً في التركيب وعناصرها، ونَتَجَ عنْها مُثيرٌ يستدعي مزيدًا من إعمال العقل والتفكير.
٤. تحليل سمة الانزياح وما تُحدثِهُ من أدبيّةٍ وشِعريّةٍ في الفِعْل الشّعريّ ، وتأويل تلك السمة.

٥. التحليل السيميائيّ لهذه السِّمة الأسلوبيّة، وهذا يُعينُ الباحثَ على استنطاق النصّ ، وقراءته قراءةً استبطانيّة جوّانيّة تقوم بدور تأويليّ.
٦. الكَشْف عن أثرِ سمة "الانزياح" في خلق "الشِّعْريّةِ" في النّصِّ الأدبيّ ، حيثُ إنّ هذه السمة تكشفُ عن قدرة المبدِعِ في استخدام اللغة وطاقاتها وتوليد دلالاتها وما تمارسُه من دورٍ إيحائيٍّ يصبُو إليه المبدعُ في وعيِه أو النص في لغتِه.
٧. إثرَاء النقد العربي بدراسةٍ جديدةٍ حول شعريةِ الانزياح عند الرُّصافيّ البلنْسِيّ. حيثُ ماتزال دراسة الانزياح تعاني من نُدرَةٍ في تحليل الخطاب الأدبيّ .

**أمّا عن ( خطّة البحث )** فإنّ هذا البحثَ يتضمّن مقدمةً وتمهيدًا وثلاثةَ فصولٍ وخاتمة:

**أمّا المقدّمة** فتطرحُ "المشكلة" التي يسعى البحثُ إلى معالجتها ، وسببَ اختيار هذه المشكلة والعيّنة الأدبيّة لدراستِها ، كما تُوضِّحُ المنهجيّةَ العِلميَّة في تناول هذه المشكلة ، وتُبيّن كيفيّة تناوُل الموضوع في فصولٍ وأبواب .

**ثم التمهيد** ؛ وفيه " تأصيلٌ نظريّ " يسعَى إلى توضيحِ بعْض المفاهيم والنظريّات التي اتّكأ عليها البحثُ في دراستِهِ لشعر الرصافي البلنسيّ ، وتلك المفاهيم "الانزياح" ، و "الشعريّة" ، و"السيميُو- أُسلوبيّة" ؛ وذلك كما يهدفُ إليه البَحْثُ مِنْ إثباتِ كونِ مُتَّكَئِهِ صحيحًا.

**وجاء الفَصْل الأوّل** بعنوان : الانزياح الصوتي ؛ وهو انزياحٌ "عن النظام الصوتيّ المعياريّ، أو ما يُسمَّى بدرجة الصفر الصوتيّة ، وخرقٌ له، لتصبح الوظيفة الجماليّة هي المهيمنة"

حيث أتناول في هذا الفصلِ الأشكالَ البلاغية التي تتمثل في الجانب الصوتي من الكلام، وهي : الجناس ، والمشاكلة ، والتكرار ، والتصدير أو رد الأعجاز على الصدور ، والترصيع.

وأحاولُ الوقوف على الدلالة الإيحائية لتلك الأشكال البلاغيّة ؛ وذلك لأنّ لموسيقا الكلمات دلالةً تأويليّة.

**ثم الفَصل الثاني** وهو بعنوان الانزياح التركيبي : وهو يقومُ بتتبُّع الجملةِ وبنائها النّحويّ الذي كسرَ النمطيّة المعياريّة للنحو؛ للكشف عن الأثر الجماليّ الممكن وراءَ كسر النمطية .

ويتناول هذا الفصل: الالتفات ، والتجريد، والحذف، والتقديم والتأخير ، محاولاً الوقوف على دلالاتها التأويليّة.

**ثم الفصل الثالث** بعنوان الانزياح الاستبدالي : وهو انزياحٌ يتمّ داخل البنية التركيبيّة ، حيثُ تحلّ فيه مفردةٌ محلَّ أُخرَى بما يكسر المألوف، وتعد الاستعارة والمجاز عماد هذا النوع من الانزياح.

لذا فإنّ هذا الفصل يتناول: المجاز العقلي والمجاز المرسل والاستعارة والكناية ، حيثُ يسعى الباحثُ فيه إلى استكناه مواضع الانزياح الاستبدالي وتأويلها تأويلاً سيميائيًّا .

**وفي الخاتمة** : تلخيصٌ لما توصَّل إليه البحثُ من نتائجَ وأفكار وتوصيات.

ولا أُنكر أنّ هناكَ صعوباتٍ جمّةً قد واجهَتْني أثناءِ هذه الدراسة ، وفي النهايةِ أقولُ إنّي قد بذلْتُ أقصى ما وسعني من جهدٍ في سبيل الوصولِ إلى إماطةِ اللثامِ عن هذه الظاهرة الأسلوبيّة ، ومدى توافرها في شعر الرصافيّ البلنسيّ ، فإنْ أصبتُ فمنَ الله تعالى ، ولله الشكرُ والمنّةُ ، وإنْ أخفقتُ فمن عنْدي ، فالإنسانُ يسعى ويجتهدُ ، أما التوفيقُ فبيدِ اللهِ سبحانه وتعالى، وآخرُ دعوانا أنِ الحمدُ للهِ ربِّ العالمينَ.

# المَدْخل

# مفهوم "شِعْرِيّة الانزياح"

## ويشمل الموضوعات الآتية :

- الأسلوب بوصفِهِ انزياحًا
- الانزياح بوصفِهِ انتهاكًا للمعيار
- الانزياح بين وحْدةِ المفهوم و تعدّد المُصطلحِ
- مفهوم الانزياح
- وظيفة الانزياح
- الشعرية
- السيميائية الأسلوبية

## • الأسلوبُ بوصفِهِ انزياحًا

علمُ الأسلوبِ هو علمٌ يهدفُ إلى دراسة الأسلوب وخصائصه دراسةً وصفيّةً تنأى بنفسها عن الأحكام المعياريّة البلاغيّة ، ويُطلَق على هذا العلم مصطلح **الأسلوبيّة** ، وينظر لها المنظِّرُون وريثًا للبلاغة القديمة ، وهي كما يُعرِّفها **المعجمُ الأدبيّ** :«بحثٌ علميٌّ للطرائق المستعملة في التعبير عن الخواطر»[١] ، فهي تبحثُ في خصائص ذلك التعبير ،ولا تُعْنَى بإطلاق الأحكام التقييمية ، بل تُركّزُ على الجانب الوصفيّ ودلائله ، فتبحث في تلك الطرائق الكلاميّة، بوصفها التجسيد العمليّ للغة، وتصفُ خصائصها التركيبيّة والدلاليّة.

أمّا أهمُّ مبدأٍ يستند إليه تحديدُ حقل الأسلوبيّة فإنّه يرتكزُ في أساسِه على ثنائيّة تكامليّة، قد أحكم استغلالَها دي سوسير Ferdinand de Saussure ، وتتمثَّلُ في ظاهرتين لسانيتين هما: ظاهرة اللغة وظاهرة العبارة أو الكلام ، والأسلوبيّةُ تتصلُ اتصالاً وثيقًا بالظاهرة الثانية أي ظاهرة الكلام أو الخطاب أو العبارة ، باعتبارها الجانبَ العمليَّ من اللغة ، إلاّ أنّ هذا الجانب العملي يجعلُه شارل بالّي في قسمين اثنين : لغة الخطاب اليومي ، ولغة الخطاب الأدبيّ أو غير المألوف ، وتأتي الأسلوبيّة لتتبَّعَ بصمات الشحن الموجودة في الخطاب بشكلٍ عامّ [٢] ، وفي لغة الخطاب الأدبي بشكل أخص بوصفِهِ الخطاب المتفرّد والنافر عن لغة الخطاب اليومي ، و من هذا المنطلق يمكن لنا أن نُعرِّفَ الأسلوبيةّ بكونها : علمًا يُعنَى بالبحث عن المثيرات في الخطاب المشحون المائز عن لغة الخطاب المألوف، وهذه المثيرات المائزة للخطاب هي ما يمكن أن يُصطلح عليها بالتجاوز أو الانحراف أو الانزياح عن اللغة المعيار، وهذا الشحن الموجود في الخطاب يُبدعه المنشئ بهدف إثارة المتلقّي ليحمل هذا الأخير على مشاركته للمبدع في إنتاج النص وتأويله .

وقد انطلقَ *ريفاتير* Michael Riffaterre من تعريف الأسلوبيّة بأنها : «علمٌ يهدفُ إلى الكشف عن العناصر المميّزة التي بها يستطيع المؤلّف الباثّ مراقبةَ حرّيّة الإدراك لدى القارئ المتقبِّل ، والتي بها يستطيع أيضًا أن يفرض على المتقبّل وجهة نظره في الفهم والإدراك فينتهي إلى اعتبار الأسلوبيّة "لسانيّات" تُعنَى بظاهرة حمل الذهن على فهمٍ معيّنٍ وإدراك مخصوص»[٣] ، وإنّ تعريف ريفاتير Michael Riffaterre للأسلوبية ينظر للأسلوبِ بوصفِهِ ظاهرةً لسانيّةً وطريقةً خاصةً

---

١ - جبور عبدالنور ، ( **المعجم الأدبيّ** ) ، دار العلم للملايين – بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٤م ، ص ٢٠

٢ - يُنظر : عبدالسلام المسدي ، ( **الأسلوبية والأسلوب** ) ، دار الكتاب الجديد – بيروت ، ط٥ ، ٢٠٠٦م ، ص ص ٣٤- ٣٦

٣ - عبدالسلام المسدي ، ( **المرجع نفسه** ) ، ص ٤٢

بالكاتب ، تتضمّن هذه الظاهرة انزياحًا عن لغة الخطاب المألوف، وهذا ما يؤكّد عليه كثير من الأسلوبييّن حيث يرون أن الأسلوب «ظاهرة تلازم تحقق العملية اللغوية، المحكية منها، أو المكتوبة، وأنها، بنتيجة تجذّرها في التعبير الإنساني، تتكشف بدءاً من مستوى الجملة، وتراكيبها المختلفة، كما في أحوال الاستفهام، والتعجب، والتهكم، والسخرية وغيرها، والتي تترك طابعها على القول.. إلا أن مجالها الحقيقي، هو النص، والذي يتسع لمقاصد البث اللغوي، كما يتسع للتفنن في الكتابة، فيكشف عن فرادة صاحبها، الأمر الذي رجح عند المنظرين كون الأسلوب طريقة خاصة للباثّ للخطاب اللغوي، وخاصة الكاتب، والأديب، في التعبير عن نفسه»[١] ، هذه الطريقة الخاصة لم تكن لتأتي إلاّ نتيجة لما يتضمنه ذلك الأسلوبُ من انزياحات عن جادّة المعيار أو البيان المألوف ، مما يكشفُ لنا عن نظرة الأسلوبيين المنَظِّرين للأسلوبِ كونه انزياحًا وخروجًا عن المعيار وتجاوزًا عن النظام اللغويّ النحويّ .

ومعَ كَونِ مُصطلحي "الأسلوب" و"الانزياح" مصطلحين حديثين ، إلاّ أنَّ النظرةَ إلى الأسلوبِ بوصفِهِ انزياحًا أو انحرافًا لم تكنْ نظرةً جديدةً بل نجدُ لها جذورًا في كلام القدماء ، بدءًا من أرسطو ، حيث يقول : «وكان أريفراديس يهزأ بالشعراء التراجيديينَ لأنّهم يستعملون عبارات لا ترد في الحديث فقط ، مثل قولهم: عن المنازل بعيدًا ،بدلاً من، بعيدًا عن المنازل [...] على أنّ **مجيء هذه الأساليب على خلاف العادة في الاستعمال هو الذي يجعلها تنأى بالعبارة عن الابتذال** ، ولكن *أريفراديس* ما كان يشعر بذلك»[٢] وفي قول أرسطو هذا يتجلّى بوضوحٍ مفهوم الأسلوب بوصفهِ خروجًا عن الاستعمال المعتاد الذي يجعلهُ نائيًا عن الابتذال، بفضلِ ما فيه من انزياحٍ .

وقد تنبّهَ علماؤنا القدماء أيضًا – *كعبدالقاهر الجرجانيّ* – إلى كون الأسلوب إنّما يتحدّد بالتجاوز والانحراف عن القاعدة، فمزيّة الكلامِ عنْدَه تكمن في خروجه على النسق المألوف، وفي تعالق الكلمات بعضها ببعض، إذ إنّ نظريّة النّظم تقوم على انتهاك المعيار المثاليّ ، حيثُ إنّ «عبدالقاهر يؤكّد العلاقةَ بين أنماط التعبير وخاصّيّة الأسلوب ، حيث كان هذا الأسلوب يقوم عادةً على نظم العلاقات بين الكلمات، ثم بين الجمل، في شكل انحرافٍ عن المستوى المألوف في التعبير، من خلال تحليل المواصفات النحوية للأسلوب وارتباطها بالمقدرة الفنّيّة الإبداعية عند

---

١ - عدنان بن ذريل ، ( **النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق** ) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٠م ، ص ٤٣

٢ - أحمد محمد ويس ، ( **الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيّة** ) ، سلسلة كتاب الرياض١١٣ ، ط١ ، ٢٠٠٣م ، ص٩٢

الأديب»[١] ، فالأسلوب عند الجرجانيّ هو الخروج على المعيار المألوف أو ما يُسمّى في الدراسات الأسلوبية الحديثة " بالانزياح "، حيثُ يُبدعُ الأديب باستخدام الإمكانات اللغوية التعبيرية في سياق " نظمٍ " معيّن ، يُضفي عليها قيمةً قصديّة ومتغيّرًا أسلوبيًّا.

كذلك فإنّ الأسلوبيّين ومنظّري الأدب دأَبُوا « على توظيف نظرية الانزياح في دراستهم النصوص الأدبيّة حتّى غدا تعريف الأسلوب عند كثير منهم بأنّه انزياح أو انحراف Deviation أكثرَ تعريفات الأسلوب انتشارًا»[٢] ، ولم يبق هذا التعريف خاصًّا بالدراسات الأسلوبية فحسب بل إنه تعلّق بالشعريّة تعلّقا كبيرًا لا سيّما الشعريّة اللسانيّة [٣] ، لذا نجدُ مفهومَ الانزياحِ بوصفِهِ "تجاوزًا وخُروجًا عن المعياريّة وخرْقًا للسننِ" من أَكثرِ المفهوماتِ تناوُلاً في الدراسات النقديّة الحديثَةِ معَ ما مُنِيَ بِه هذا المفهوم من تعدّدٍ في المصْطَلحِ والترجمة.

وإذا كانتْ مقولةَ *بُوفون Buffoon* المشهورة : "الأسلوبُ هو الشَّخصُ نفسُه" تُعَدُّ خاصّةً بالمستوى الرفيع من الفنّ والأدبِ[٤]، فإنّ ما يجعلُ ذلك الأسلوبَ رفيعًا هو خرقُه للسنن وتجاوزه عن المعيار ، لذا عُدّتْ تلكَ المقولةُ البوفونيّة شُعلَة انطلاقِ هذا المفهوم وبداية تبلوُره، كما يرَى *جورج مونان* مِن «أنَّ مقولة الانزياح آتيةٌ مباشرةً من *بوفون Buffoon* بفضل مقولته التي تطورت حتّى أن غدت نظريةً في الأسلوب»[٥] ؛ ذلك أَنَّ لكلِّ شخصٍ طريقَتَه الخاصّة التي يمتازُ بها من غيرِه ، ممّا تُعدُّ تجاوزًا وانزياحًا عَن أساليبِ الآخرين وطرائقهم ، فالأسلوبُ «يُعتَبر غالبًا مجاوزةً فرديّةً طريقة في الكتابة خاصة بمؤلف واحد»[٦] ، وهذه الخصوصيّة في الكتابة تجعَلُ أسلوبَ الكاتبِ بعيدًا عَن غيرِه فتُكسبُه خروجًا عن النسق المعتادِ وانزياحًا.

ويُعرّفُ *"فاليري Valery. P"* الأسلوبَ بقوله : «الأسلوبُ هو في جوهرِهِ انحرافٌ عن قاعدةٍ ما»[٧]، وشاركه في ذلك الرأي كثيرٌ من النقّاد ، فالأسلوبُ هو انحرافٌ أو مجاوزةٌ عن النسق المألوف ، حيثُ مِن خلال مفهوم الانزياحِ يمكن تحديد الخاصية الأسلوبيّة ،كما يرى ذلك

---

١ - محمد عبدالمطلب ، (**البلاغة والأسلوبية** ) ، مكتبة لبنان "ناشرون " ط٤ ، ٢٠١٠م ، ص ٢٤

٢ - محمّد بن يحي، ( **السمات الأسلوبيّة في الخطاب الشعريّ** ) ، عالم الكتب الحديث- الأردن ، ط١ ، ٢٠١١م ،ص ٣٩

٣ - موسى ربابعة ، ( **الأسلوبيّة ، مفهومها و تجلياتها** ) ، دار الكندي للنشر والتوزيع - الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٣م ، ص٣٤

٤ - يُنظر : فيلي ساندرس ، ( **نحو نظريّة أسلوبيّة لسانيّة** ) ، تر: خالد محمود جمعة ، دار الفكر - دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٣ ، ص ١٦٦

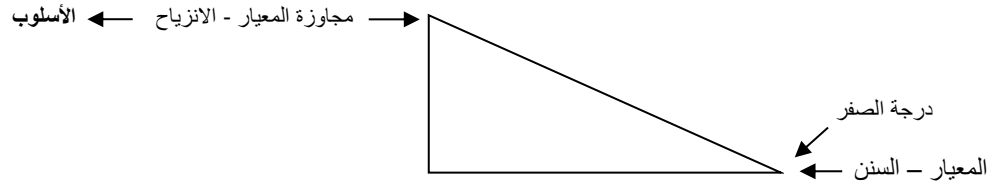
٥ - أحمد محمد ويس ، ( **المرجع السابق** ) ، ص٩٦

٦ - جون كوين ، ( **النظرية الشعرية : بناء لغة الشعر**) ، تر: أحمد درويش ، دار غريب- القاهرة ، ط٤ ، ٢٠٠٠م ، ص ٣٦

٧ - صلاح فضل ، ( **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته** ) ، النادي الأدبي – جدة ، ط٣ ، ١٩٨٨م ، ص٢٣٦

*سبيتزر Spitzer.L*، أمّا *والاك Wellek* و*فاران* Warren فقد ربَطَا مفهومَ الأسلوب بالمفارقات في التركيب اللغوي والانحرافات الجماليّةِ، بينما *تودوروف Todorov* فقَدْ عرّف الأسلوبَ بأنّه "لحنٌ مبرّر" معتمدًا في ذلك على مبدأ الانزياح ، كما أنّ *ريفاتير Michael Riffaterre* لم يخرج في تحديد نظريته في الأسلوب عن مفهوم الانزياح.(١)

وهكذا نجدُ أنَّ اللغويين ينطلقون في تعريفِهم للأسلوب مِن خِلالِ النَّظرِ إلى مفهومِ الانزياح والمجاوزة ، فهذا *جيرو P.Guiraud* يقول في تعريفِه للأسلوبِ : «إنّ الأسلوبَ مجاوزةٌ تتحدّد بطريقة كميّة بالقياس إلى المستوى العادي للغة ، وهذا التعريف ينطبق على الأسلوب الفرديّ لكنّه ينطبق أيضًا على الأسلوب النوعيّ ، والأسلوب الشعريّ سيكون هو مُتوسّط المجاوزة لمجموعة من القصائد يمكن انطلاقا منها من الناحية النظرية قياس معدل الشّعرية في قصيدة ما »(٢)




فالأسلوبُ يتحدّدُ بالقياسِ إلى كميّةِ التجاوزاتِ عن المعيار أو السنن ، لذا تختلف أساليبُ الكُتّابِ بناءً على كميّة التجاوزات والانزياحات في استعمالاتهم اللغويّة ، وبهذا «يمكن أن نقولَ إنّ الأسلوبَ انزياحٌ لسانيّ»(٣) ،وقد دأب *جون كوهين jean cohen* على إيجاد معنى جامع بين الأسلوب والانزياح في محاولة لبناء استراتيجية للشعرية البنيوية(٤)، مشيرًا إلى أنّ الأسلوب إنّما هو مجاوزةٌ فرديّة ، وانحرافٌ فرديّ بالنّسبة إلى قاعدةٍ ما ، إذ الأسلوب عنده «هو ما ليس شائعًا ولا عاديًّا ولا مصوغًا في قوالبَ مستهلكة »(٥).

بَيْدَ أَنَّ تحديد الأسلوب بوصفِه انزياحًا يلزم منه المقابلة بين اللغة العاديّة واللغة الأدبيّة الرفيعة، على أنَّ اللغة الأدبيّة تتضمّنُ انزياحًا وأسلوبًا بينما اللغة العاديّة تفتقرُ إلى الأسلوب ، إلاّ

---

١ - يُنظر : عبدالسلام المسدي : (**الأسلوبية والأسلوب**) ، ص ٨١ ، ٨٢ .

٢ - جون كوين : ( **المرجع السابق** ) ، ص ٣٧

٣ - بيير جيرو ، ( **الأسلوبيّة** ) ، تر: منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، ط٢ ، ٢٠٠٨م ، ص ٨٤

٤ - يُنظر : سعاد بو لحواش ، ( **شعرية الانزياح بين عبدالقاهر الجرجاني وجان كوهن** ) ، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر – الجزائر ، ٢٠١١ - ٢٠١٢م ، ص ١٠٥

٥ - جون كوين : ( **المرجع نفسه** ) ، ص ٣٥

أنَّ هذا الرأيَ لا يسلمُ من النّقدِ –كما يرى بعضُ الباحثين – إذ «لا يمكنُ بأية حالٍ من الأحوالِ القولُ بأنّ اللغة غير الأدبيّة تخلو من الأسلوبِ »[١] ، فثمّةَ نصوصٌ لا انزياحَ فيها إلا أنّها لا تخلو من وجود أسلوبٍ ما فيها ، ويدعِّمُ ذلك ما ذهبت إليه مدرسة براغ مِنْ «أَلاّ وجودَ لنصوصٍ من دون أسلوبٍ، أو نصوص محايدة أسلوبيًّا »[٢] . غيرَ أنَّ ما حدَا بأولئكَ الباحثين إلى القولِ بأَنْ «ليس كلُّ انزياحٍ يتوفّر على قيمة أسلوبيّة ، كما أنّه ليس كلّ قيمة أسلوبيّة يتوقّف وجودُها على تحقيق الانزياح »[٣]، إنّما هو اختلافُ النظر إلى مفهوم الأسلوبِ ذاتِه ، إذ يُمكنُ النظرُ إلى الأسلوبِ من عدّةِ محاور ، وعلى سبيل المثال : من محور التأليف والاختيار، ومن الإضافة، و من الإحصاء ، ومن الانزياحِ، وحينَ يُقرِّرُ الأُسلوبيُّون أنّ الأسلوبَ هو انزياحٌ فهم ينظرون إليهِ مِن زاويةٍ شعريّةٍ بوصفِ الانزياحِ تجاوزًا عَن اللغةِ المألوفة إلى لغةٍ رفيعَةٍ تُكسبُ الكلامَ السموَّ والأسلوبَ الرفيعَ ، وبالتّالي يظلُّ ما ذهبَ إليهِ بعضُ الباحثينَ من رفضِ تعريف الأسلوب بوصفهِ انزياحًا غيرَ دقيقٍ ويحتاجُ إلى المراجعة.

## • الانزياح بوصفِهِ انتهاكًا للمعيار

لا يُمكنُ النظرُ إلى الانزياحِ إلا بوصفِهِ خروجًا عن المعيار أو النظامِ اللغويّ وانتهاكًا له، حيثُ يخرجُ الكلامُ عن المألوف، فينتقلُ من القول الخِطابيّ إلى القول الشّعريّ ، وقد اهتمَّ الأسلوبيّون بهذا الجانب ورأوا «أنه كلّما تصرّف مُستعملُ اللغة في هياكل دلالاتها أو أشكال تراكيبها بما يخرج عن المألوف انتقل كلامه من السمة الإخبارية إلى السمة الإنشائيّة »[٤] ، إذ يُقابِلُون بين النمط الإخباري والنمط الإنشائيّ بوصفِ الأوّلِ معيارًا يخرجُ عنه الآخر. حيثُ إنّ الانزياح أو ما يُسميه بعض النقاد « مفهوم العدول يتعرّف بأن يُقرنَ بمفهومٍ آخر هو الدرجة الصفر degre zero وهي صفةٌ في الخطاب الخالي من كل زينةٍ أو خروج عن المعهود »[٥]

وقد أولَت اللسانيات الحديثة انزياحَ اللغة عن المعيار جانبًا كبيرًا من الأهميّة ، حيث يُعدّ الانحراف عن الأعراف من الملامح الرئيسة التي تتكرر في النظرية الأدبية الشكلانيّة من *جاكوبسون*

---

١- حسن ناظم ، **(البُنى الأسلوبيّة ، دراسة في أنشودة المطر للسياب )** ، المركز الثقافي العربي- المغرب ، ط١ ، ٢٠٠٢م ، ص ٤٤

٢- **( المرجع نفسه )** ، ص ٤٤

٣- **( المرجع نفسه )** ، ص ٤٥

٤ - عبدالسلام المسدي : **(الأسلوبية والأسلوب)** ، ص ١٢٤ -١٢٥

٥ - الأزهر الزناد ، **( دروس في البلاغة العربية )** ، المركز الثقافي العربي – المغرب ، ط١ ، ١٩٩٢م ، ص ٢١

*Roman Jakobson* إلى *بارت* *Roland Barthes* [١] ، لذا يُمكن عدُّ نظرية الانزياح امتدادًا للنظريات اللسانية كالبنيوية وغيرها منذ أن فرّقَ *دي سوسير* *Ferdinand de Saussure* بين "اللغة" كونها النظامَ الذي استقرَّ بحسب الاتفاق الاجتماعيّ للجماعة الواحدة ، وبين "الكلام" كونه صورة اللغة المتحققة في الواقع باستعمال فرد لها في حالةٍ معينَة. فاستغلَّ *بالي* Charl Bally هذا التفريق مميّزًا بين "اللغةِ" كونها نشاطًا لِسَانيًّا جماعيا اجتماعيا وبين "الكلام" كونه نشاطًا لسانيا فرديا ، وهذا الاستعمال الفرديّ هو الخروج بالكلام عن نظام اللغة .

وهذا المفهومُ أيّدته البنيوية ممثلةً *بنعوم تشومسكي* ***Noam Chomsky*** الذي ميّزَ بين البنية العميقة والبنية السطحية وما يحصل بينهما من تحويلاتٍ وانزياحات [٢] ، فاللغةُ – عنده – ذات مستويين متغايرين: البنية السطحية العاديّة ، والبنية العميقة المتجاوزة للبنية العادية .

أَمّا الناقد الإسبانيّ *خوسيه ماريا بوتويلو إيفانكوس* ***José Maria Pozouelo Yvancos*** في كتابه "نظريّة اللغة الأدبيّة" فقد وظَّفَ مفهوم الانحراف توظيفًا أسلوبيًّا ، بَيْدَ أنّه يطرح مفهومًا بديلاً له هو مفهوم "اللا آليّة" ويعني به الانزياح عن التعبير الآلي المباشر[٣]، فمصطلح "اللا آليّة" هو انزياحٌ عن معيار "التعبير الآلي المباشر" الذي يمكن أن يُصطلح على ذلك المعيار بدرجة الصفر البلاغيّة لكونه محافظًا على نظام اللغة المثاليّ ، «على أنّ القاعدة التي يُقاسُ عليها الانحراف الشعريّ قد يُطلق عليها مصطلح آخر هو "درجة الصفر البلاغيّة" وهي التي تتطلب تحديد الموضوع البلاغيّ»[٤] ، فالمعيارُ هو درجةُ الصفر البلاغيّة وفي ذلك إشارة لقول *بارت* *Roland Barthes* من قبلُ، والانزياحُ هو خروجٌ عن ذلك المعيار ، كما عرَّفَتْ جماعةُ "مو" مصطلح الانزياح — مستفيدةً من رأي *بارت* *Roland Barthes* – «بالتحريف الملموس لدرجة الصفر»[٥] ، حيْثُ يكون الانزياحُ خرقًا لدرجة الصفر وتحريفًا له.

---

١ - أحمد محمد ويس: ( **المرجع السابق** ) ، ص ١٠٥-١٠٧

٢ - يُنظر : أيّوب جرجيس العطيّة، ( **الأسلوبية في النقد العربي المعاصر** ) ، عالم الكتب الحديث – الأردن ، ط١، ٢٠١٤م ، ص١٠١ ،١٠٢

٣ - حميد حماموشي ، ( **آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث ، مقاربة تشريحية لرسائل ابن زيدون** ) ، عالم الكتب الحديث - الأردن ، ط١، ٢٠١٣م ، ص ٢٣٢

٤- صلاح فضل ، **(بلاغة الخطاب وعلم النص )** ، ص ٥٨

٥ - الحسن بواجلابن ، ( **الانزياح المنطقي من منظور جماعة "مو"** ) ، مجلة "علامات" – نادي جدة الأدبي، ج ٦٧ ، مج ١٧ ، ذو القعدة ١٤٢٩ ،نوفمبر ٢٠٠٨م ، ص ١٦٧

ويرى *ريفاتير Michael Riffaterre* أنّ تحديد الانزياح من خلال النظر إلى معيارٍ ثابتٍ هي نظرةٌ محدودةٌ وضيّقَة ؛ و ذلك لغموض ماهيّة المعيار، كما أنّ المعيار لا يمكنه أن يبيّن لنا كيف يكون الانزياح إجراءً أسلوبيًّا في بعض الحالات، من هنا استعاضَ *ريفاتير* Riffaterre عن "المعيار" بالسياق Contexte؛ إذ إنّ إدخالَ عنصرٍ مفاجئٍ داخل السياق يُحدثُ خلخلةً في النظام اللغوي[١]

أمّا *جون كوهين jean cohen* فقد جعل النثرَ معيارًا لانزياح الشعر ، فيقول: «وبما أن النثر هو المستوى اللغوي السائد يمكن أن نتخذ منه المستوى العادي ، ونجعل الشعرَ مجاوزةً تُقاس درجتُه إلى هذا المعيار »[٢] ، وفي هذا –كما يرى *أحمد ويس*– مبالغةٌ ، لأنّ في الشعر أيّ شعرٍ عناصرَ تقترب من النثر إن لم تكن حقًّا نثريّة [٣] ، إلاَّ أنّ كوهين *jean cohen* حينَ تحدّثَ عن النثر والشعر باعتبار أنّ الأول معيارٌ لانزياح الآخر فإنّما كان قد « ركّز على دلالتي المطابقة والإيحاء ، وأكّد على أنّ درجةَ الانزياح وكثافته تزداد كلما ازدادت حدّة المنافرة بخرق قانون المطابقة»[٤]، لذا فإنّ *كوهين jean cohen* حين جعلَ النثرَ معيارًا لانزياح الشعر فإنّه قصدَ من وراء ذلكَ أنّ الشعرَ هو خرقٌ لقانونِ المطابقةِ مع النثرِ فكلّما ازدادَ بُعْدًا ومنافرةً ازدادت درجةُ الانزياح.

وقدْ قارَنَ *كوهين jean cohen* بين النثر والشعر في مستوياتٍ عدّة ، مُبيّنًا أَنّ الشعرَ يتقوّم بعنصرينِ رئيسين: الجانب الصوتي والجانب الدلالي / المعنويّ ، حيثُ إنّ الأولَ قائمٌ على النّظمِ الصوتيّ والوزنِ الموسيقيّ ، بينما الآخر قائمٌ على البلاغَة ، مشيرًا إلى أنّ الشعر الكامل هو الذي يتضمن الجانبين معًا الصوتي والمعنويّ ، كما يوضّحه الجدول الآتي[٥]:

| النمط | الصوتي | المعنويّ |
|---|---|---|
| قصيدة النثر | – | + |
| النثر الموزون | + | – |
| الشعر التام | + | + |
| النثر التامّ | – | – |

١- يُنظر : يوسف وغليسي ، **(مصطلح الانزياح بين ثابت اللغة المعيارية الغربية ومتغيرات الكلام الأسلوبي العربيّ )** ، مجلة "علامات" – نادي جدة الأدبي ، ج٦٤، مج ١٦ ، صفر ١٤٢٩، فبراير ٢٠٠٨م ، ص ١٩٢

٢ - جون كوين : **(المرجع السابق )** ، ص٣٥

٣ - يُنظر : أحمد محمد ويس : **( المرجع السابق )** ، ص ١٥٦

٤ - خيرة حمرة العين ، **( شعرية الانزياح ، دراسة في جمال العدول)** ، ص ١٨٩

٥ - يُنظر : جون كوين : **( المرجع السابق )**، ص ٣٢

وفي مقالتِهِ المهمّة "اللغة المعياريّة واللغة الشعريّة" يجعل *يان موكاروفسكي* ***J.Mokaroyovsky*** اللغةَ الشعريّة انزياحًا وخروجًا على اللغة المعياريّة حيثُ «إنّ السمةَ الرئيسيّة التي تميّز اللغة الشعرية عن اللغة المعيارية هي سمتها التحريفيّة ،أي انحرافها عن قانون اللغة المعيارية وخرقها له»[١] ، ولا يُمكنُ للغةِ الشعرية أن تُوجَدَ إلا بخرقِها وانتهاكها لقانون اللغة المعياريّة إذ «كلّما كان قانون اللغة المعياريّة أكثر ثباتًا في لغةٍ ما ، كان انتهاكُهُ أكثر تنوّعًا ، ومن ثمّ كثُرت إمكانات الشعر في تلك اللغة ، ومِنْ ناحيةٍ أخرى، كلَّما قلَّ الوعيُ بهذا القانون، قلّت إمكانات الانتهاك ، ومن ثمّ تقلّ إمكانات الشعر»[٢] ، وهُنا يضعُ *موكاروفسكي* ***J.Mokaroyovsky*** أهميَّةً بالغةً للوعيِ بقانون اللغة المعياريّة أوّلاً ، فبقدر ذلك الوعي تكون إمكانات الانتهاك والانزياح.

ويرى *هنريش بليت* *Heinrich F.Plett* أنّ أسلوبيّة الانزياح تُقيمُ على أساس المعيار النّحويّ "نحوًا ثانويًّا" مكوّنًا من صور الانزياح ويمكن أن تكون هذه الصور من طبيعتين : فهي خرقٌ للمعيار النحويّ من جهة، وتقييدٌ أو تضييقٌ لهذا المعيار بالاستعانة بقواعد إضافية من جهة ثانية [٣] . حيثُ إن *هنريش* *Heinrich F.Plett* يضع الانزياح في مقابل معيارٍ هو المعيار النّحويّ.

وإذا كانَ الأسلوبُ تمَّ تعريفُهُ بوصفِهِ انزياحًا وانحرافًا عن القاعدة ، فإنّه حينئذٍ يجبُ التحديد الدقيق للقاعدة التي يتم الانزياح عنْها ، وقدْ رأى أحدُ الباحثين أنّ هنالكَ أنماطًا متعدّدة من القواعدِ المعياريّة تبعًا لتعدّد أنماط الانزياح ومن ذلك :

١. القاعدة قد تكون نظام اللغة ، والأسلوبُ خرقٌ لقانون نظام اللغة.
٢. ما قام به بعضُ الباحثين من جهدٍ خاصٍّ لاعتبارِ مستوى الكلام هو المستَمَدّ منه القاعدة
٣. قد يكون الأسلوب انحرافًا عن قاعدة الاستخدام اللغويّ.
٤. قد تكون القاعدةُ المتوسطَ الإحصائيّ لجميع الوسائل اللغويّة لعدد من النصوص الموجودة.
٥. يمكن تحديد القاعدة على أنها نموذج مثاليّ لغويّ أمام الجماعة اللغويّة.[٤]

وفي تراثنا البلاغيّ نجدُ حضورًا للوعيِ بأهمية انتهاكِ الشعر للمعيارِ ، والخروجِ من المألوفِ إلى كسر النمطِ ، كما يتّضحُ ذلك عند **عبدالقاهر الجرجانيّ** واضع نظريّة "النظم" والتي ركّز فيها

---

١ - يان موكاروفسكي، (**اللغة المعيارية واللغة الشعريّة**)، تر: ألفت كمال الروبي، مجلة "فصول"– مصر، مج ٥ ، ع ١ ، ديسمبر ١٩٨٤م، ص٤٠

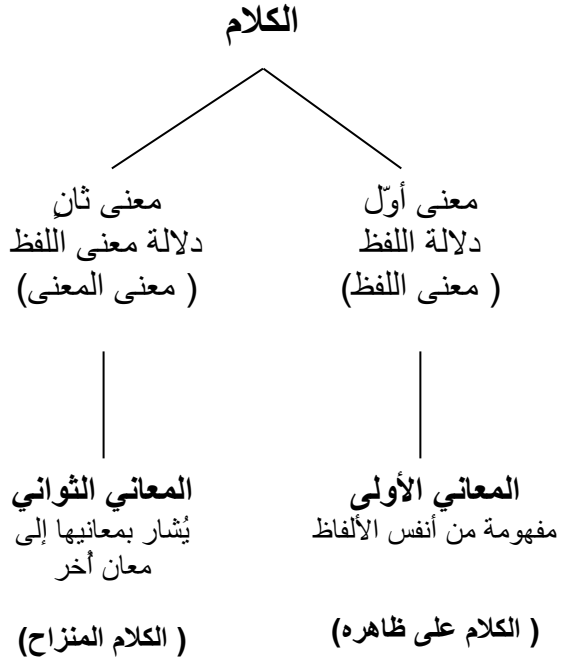
٢ - **المرجع نفسه** ، ص ٤٢

٣ - يُنظر : هنريش بليت ، ( **البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص** ) ، ت: محمد العمري ، إفريقيا الشرق – المغرب ، ط ٢ ، ١٩٩٩م ، ص ٥٧

٤ - يُنظر : صلاح فضل ، ( **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته** ) ، ص ص ٢٤١-٢٤٤

على مسألة **المعنى ومعنى المعنى** ، « تعني بالمعنى: المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى : أن تعقلَ من اللفظ معنًى ثم يُفضي بك ذلك إلى معنى آخر»[١] ، ولا تكونُ تلك المعاني الإضافيّة إلاّ عبْر انزياحٍ في التركيبِ من تقديمٍ وتأخيرٍ ، وما شابهَ، مما له أساسٌ في جمال العبارة ، وإنّ فكرةَ "المعاني الإضافيّة" [٢] « لم يلتفت إليها أحدٌ من نقاد العرب السابقين ، وتناولها بالبحث النقادُ الغربيون ، وسموها "معنى المعنى " أيضًا " The meaning of meaning" »[٣]

ويمكن إدراك مسألة "معنى المعنى" وعلاقتها بالانزياح ، وفق التصور الآتي[٤]:




ومِن قَبْل الجرجاني طرحَ ابنُ جنّي مفهوم "**شجاعة العربيّة**" في حديثِه عن الحذف ، حيثُ عدَّ مخالفةَ المعيار "الذّكر" شجاعةً تمتاز بها العربيّة ، إذ إنَّ «مفهوم "شجاعة العربيّة" يمثّل طاقةَ

---

١ - عبدالقاهر الجرجاني ، ( **دلائل الإعجاز** ) تح : محمود محمد شاكر، مطبعة المدني - مصر ، ط٣ ،١٩٩٢م ، ص ٢٦٣

٢ - « إنّ عبدالقاهر استطاع في كتابه "دلائل الإعجاز " أن يفسر نظرية النظم تفسيرًا ردها فيه إلى المعاني الثانية أو إلى المعاني الإضافية التي تلتمس في ترتيب الكلام حسب مضامينه ودلالاته في النفس ، وهي معانٍ ترجع إلى الإسناد وخصائص مختلفة في المسند إليه والمسند وفي أضرب الخبر وفي متعلقات الفعل من مفعولات وأحوال ، وفي الفصل والوصل وفي الإيجاز والإطناب.. » ، حاتم الضامن ، ( **نظرية النظم** )، سلسلة الموسوعة الصغيرة ، ع٤٧ ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام – العراق ، ١٩٧٩م ، ص ٦٦

٣ - حاتم الضامن ، ( **نظرية النظم** ) ، سلسلة الموسوعة الصغيرة ، ع ٤٧ ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام – العراق ، ١٩٧٩م ، ص ٤٥

٤ - يُنظر : خيرة حمرة العين ، ( **المرجع السابق** ) ، ص ٨٤

اللغةِ في توليد الإمكانات التعبيريّة وخلق استعمالات تتجاوز بمرونتها واتساعها كلّ القوالب الثابتة للنظام اللغوي المجرّد»[١] ، فشجاعة العربيّة عند ابن جنّي تبرزُ بوصفها تجاوزًا لقانون اللغة المعياريّة .

ووردَ عِند النقاد القدامى مصطلح "**الخروج**"[٢] الذي يتّصل وشيكًا بمفهوم الانزياح الحديث، حيثُ وردت هذه المفردة عند الجاحظ في رسالة التربيع والتدوير : الإخراج من العادة قرينة الإلهام ، ووردت عند أبي هلال العسكري في وصفه للشعر أنه مبنيّ على الكذب والاستحالة والنعوت الخارجة عن العادات ، ويصف الباقلاني إعجاز القرآن بكونه خارجًا عن العادة ، فمزيّة هذا الشاعر أو ذاك الخطاب إنّما في خروجه عن دائرة المألوفات أو المعيار اللغوي أو النظام النحويّ، وبهذا يتفوّق هذا الكلام أو ذاك بانزياحِه عمّا ألِفَه الناس واعتادوه.

## • الانزياح بين وحْدةِ المفهوم و تعدّد المُصطلحِ :

**مُصطلَحُ الانزياحِ** هُوَ تَرْجمةٌ حرفيّةٌ للفظة (Ecart) الفرنسيّة[٣] ، بل هو الترجمة الأدقّ والأصحّ لتلك اللفظة[٤]،وقدْ لاحظَ بعْضُ الكتّابِ أنّ الذين استعملوا "الانزياح" تغلبُ عليهم الثقافة الفرنسية إنْ استقاءً أو ترجمةً «على حين مال إلى "الانحراف" في الغالب أولئك الذين غلبت عليهم المصادر الإنجليزية ، فهذه لا تحوي إلا كلمة Deviation، وهي كلمة تناسبها كلمة الانحراف ، على حين أنا وجدنا Ecart يناسبها الانزياح ، وهي كلمة فرنسية غير موجودة في الإنجليزيّة»[٥] ، أمّا أحمد درويش في ترجمته لكتاب كوهين *jean cohen* ، فقد ترجمَ [Ecart] بالمجاوزة،

---

١ - محمد مشبال، ( **البلاغة والأصول، دراسة في أسس التفكير البلاغي العربي ، نموذج ابن جني** )، أفريقيا الشرق- المغرب، (د.ط)، ٢٠٠٧م ، ص ١١٣

٢ - يُنظر : أحمد محمد ويس ، ( **الانزياح في التراث النقدي والبلاغيّ** ) ، اتحاد الكتاب العرب – دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٢م ، ص – ص ٤٦ ٤٧

٣ - عبدالسلام المسدي ، ( **المرجع السابق** )، ص ١٢٤

٤ - يُنظر : أحمد محمد ويس ، ( **الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيّة** ) ، ص ٦٥

٥ - أحمد محمد ويس ، **(الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيّة)** ، ص ٦٤-٦٥

ولم يُوفّق في هذه الترجمة —كما يرى ويس – بل « قد يُلام على سوء الترجمة »[١] ، ولعلَّ درويش معذورٌ في تلك الترجمة للّفظة الفرنسية المذكورة لكونِها عسيرة الترجمة[٢] كما يرى عبدالسلام المسدّي ، وهذا ما سنلاحظُه منْ فوضَى المصطلحات الكثيرة المترجمة عربيًّا والتي لا يمتُّ بَعْضُها بصلةٍ للغة النقدِ والأسلوبيّة .

ويُعدُّ *فاليري* Valery. P ١٨٧١–١٩٤٥م أوّل مَن صدرَتْ عنه مقولة "الانزياح" وهو القائلُ الحقيقيُّ لها[٣] ، ويشيرُ بعْضُ النقّادِ إلى أنَّ ليوسبيتزر *Spitzer.L* هو مَن عمَّقَ فكرةَ "الانزياح" ، كما يرى *إيفانكوس* من أنّ *سبيتزر Spitzer.L* « هو الذي جاء إلى الأسلوبيّة بمصطلح الانحراف »[٤] ، ثم بعد ذلك تعمّقت الدراسات اللسانية والأسلوبيّة بشكلٍ أخصّ في دراسة مفهوم الانزياح وتناولته من عدّة جوانب مختلفة.

وقدْ **تعدّدت مُصطلحاتُ الانزياحِ** فيما بعدُ حتّى تجاوزت الأربعين مصطلحًا[٥] ، وقد أحصى يوسف وغليسي – مُستعينا بدراسة أحمد ويّس – أكثر من ستّينَ مُصطلحًا عربيّا لمفهوم الانزياح[٦] ، على الرغم من سوءِ ما يحمله بعضها من دلالات ذات إيحاءٍ أخلاقيٍّ ، غيرَ أنّ تلك المصطلحات الكثيرة يمكن أنْ نُطلقَ عليها جميعًا ( عائلة الانزياح ) كما أسماهَا الباحثُ *جورج مولينيه G.Moline* « في كتابه "مدخل إلى تحليل الشعر" حيث ناقش فيه قضايا الانزياح انطلاقًا من رصده لمستويي الاستبدال والتركيب داخل اللغة المُنْزاحة»[٧] . وإنْ تعدّدت تلك المصطلحاتُ واختلفت إلا أنّ المفهوم يكاد يكون واحدًا يدور حول "الخروج عن النسق" أو "الانحراف عن المعيار" أو "تجاوز الكلام المألوف" .

وقَدْ أحصَى *عبدالسلام المسدّي* اثني عشرَ مُصطلحًا وذكر إزاءَها المصطلح الفرنسيّ و مَن اقترحَه أو نادى به ، كما هو موضّحٌ في الجدولِ الآتي [٨] :

---

١ - أحمد محمد ويس ، **(المرجع السابق )**، ص ٦٠

٢ - عبدالسلام المسدي : **(الأسلوبية والأسلوب)**، ص ١٢٤

٣ - يُنظر : أحمد محمد ويس : **( المرجع السابق )** ، ص ٩٧

٤ - أحمد محمد ويس : **( المرجع السابق )** ، ص ٩٩

٥ - يُنظر : أحمد محمد ويس : **( المرجع السابق )** ، ص ٣٩ ، ٤٠

٦- يوسف وغليسي ، **(مصطلح الانزياح بين ثابت اللغة المعيارية الغربية ومتغيرات الكلام الأسلوبي العربيّ )** ، ص ٢٠٣

٧ - عصام شرتح ، **( الانزياح ووظيفته البلاغية عند بدوي الجبل )** ، مجلة "علامات" – نادي جدة الأدبي ، ج ٥٨ ، مج ١٥ ، ذو القعدة ١٤٢٦ ، ديسمبر ٢٠٠٥م ، ص ٣٨٦

٨ - يُنظر : عبدالسلام المسدي : **( المرجع السابق )**، ص ٧٩ ، ٨٠.

| المصطَلَح | ما يقابلُه بالفرنسي | صاحبُه |
|---|---|---|
| الانحراف | La déviation | سبيتزر Spitzer.L |
| الانزياح | L'écart | بول فاليري Valery. P |
| تجاوز | L'abus | بول فاليري Valery. P |
| المخالفة | L'infraction | تيري Thiry |
| انتهاك | Le viol | جان كوهين Cohen.J |
| الشناعة | La scandale | بارت Roland *Barthes* |
| اللحن | L'incorrection | تودوروف Todorov |
| خرق السنن | La violation des normes | تودوروف Todorov |
| العِصيان | La transgression | أراجون Aragon |
| التحريف | L'altération | جماعة "مو" |
| الاختلال | La distorsion | والاك Wellek / فاران Warren |
| الإطاحة | La subversion | بايتار |

حيثُ يُلاحَظُ التباينُ البارزُ بين كلّ عالمٍ أسلوبيّ أو لسانيّ في تناول مفهوم ( الانزياح ) ومصطلحاته ، وإنْ كانتْ تلك المصطلحات كلُّها تدورُ حولَ فلَك ذلك المفهوم إلاّ أنّها تعبّرُ عن إضافةٍ أو رؤيةٍ يقترحها ذلك العالم.

وربما يعودُ اختلاف المصطلحاتِ وتعدّدها إلى رغبةِ كلّ لسانيٍّ أو أسلوبيٍّ في وضْعِ مُصطلحٍ خاصٍّ بهِ ومختلفٍ عن غيرِهِ ، وقد يكونُ السببُ في ذلك الاختلاف هو عدم قناعتِهِ بالمصطلح الذي ذكره الآخرون ، أو لأنّه يرى في المصطلح الذي يقترحُهُ اتساعًا وشموليّةً تلمُّ بجوانب مفهوم الانزياح.

أمّا *صلاح فضل* فقد ذكر عدّة مصطلحاتٍ ونسبَها لأصحابها – كما فعل المسدّي –، ويمكنُ النظر إلى تلك المصطلحات وفق الجدول التالي [١] :

---

١- صلاح فضل ، **(بلاغة الخطاب وعلم النص )** ، ص ٥٧

| المصطَلَح | صاحبُه |
|---|---|
| تجاوز | بول فاليري Valery. P |
| خطأ | بالي Bally.Ch |
| الانحراف | سبيتزر Spitzer.L |
| كسر | تيري Thiry |
| انتهاك | جان كوهين Cohen.J |
| فضيحة | بارت Roland *Barthes* |
| شذوذ | تودوروف Todorov |
| جنون | أراجون Aragon |

إلاّ أنّ المِلاحَظَ أنّه قد خالفَ *المسدّي* في ترجمة بعض المصطلحات ، حيث ترجم مصطلح *تيري* إلى "كسر" ، ومصطلح *بارت* *Roland Barthes* إلى "فضيحة" ، ومصطلح *تودوروف* *Todorov* إلى "شذوذ"، ومصطلح *أراجون* *Aragon* إلى "جنون" ، ثمّ علّق على كل تلك المصطلحات بقوله : «وكلها تقريبا كلماتٌ ذاتُ إيحاءاتٍ أخلاقية موسومة.»[١] ، مُنتقدًا هذا الشّطط الاصطلاحيّ !

وقد وظّف *ريفاتير* *Michael Riffaterr*e مفهوم الانحراف في كتابه "معايير تحليل الأسلوب"، إلا أنّه سرعان ما تخلّى عنه ليستبدل به **مفهوم الإجراء الأسلوبي** الذي يُعنى بمفاجأة القارئ في لحظات غير متوقعة مما يخلق لديه الشعرية[٢] أمّا *جاكوبسون* *Roman Jakobson*[٣] فقد حاول تدقيق مفهوم الانزياح فسماه « **خيبة الانتظار**»[٤] .

وإنّ كثرةَ هذه المِصطَلحات الكثيرة التي قاربت الستّينَ مُصطلحًا إنْ دلّت على شيء فإنّما تدلّ على تأصُّل مفهوم الانزياح في الدراسات الغربيّة قبل العربية[٥] . أَمّا عَنْ نقل مفهوم الانزياح إلى اللغة العربيّة بهذه الكثرة فبإمكانِنا «أن نجد شفيعًا لها في أن الغربيين أنفسهم قد عبروا عن هذا

---

١- صلاح فضل ، **( المرجع نفسه )** ، ص ٥٧

٢ - يُنظر : حميد حماموشي ، ( **آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث ، مقاربة تشريحية لرسائل ابن زيدون** ) ، ص ٢٣٤-٢٣٥

٣ - «وقد ميّز جاكبسون في كتابه المَعلم **بنيات اللغة الشعرية** بين لغة الكلام العادي ولغة الكلام الأدبي التي يمثلها أحسن تمثيل الشعر ، باعتباره أسمى الأنواع وأرقى أنماط القول ، فعلق مبدأ التوصيل والتبليغ باللغة الأولى ، وأنمى مبدأ الاختراق والتجوّز إلى اللغة الثانية » علي الشبعان ، **(معترك الحداثة ، مقاربات وتحليلات في ضوء المناهج الحديثة )** ، مكتبة المتنبي – الدمام ، ط١، ٢٠١٢م ، ص ٣١

٤ - عبدالسلام المسدي ، ( **الأسلوبية والأسلوب** ) ، ص ١٢٥

٥ - يُنظر : أحمد محمد ويس ، ( **الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيّة** ) ، ص ص ٣٩-٤٠

المفهوم الواسع بمصطلحات كثيرة يقارب عددها العشرين»[١]، غَيْرَ أنّ بعْض تلك المصطلحات العربيّة لا يُمكنُ قبولُها ؛ من قبيل : الاختلال ، والجنون ، والخلل ، والعصيان ، والشناعة ، والفضيحة ... ، حيثُ إنّها ممّا «يُسيء إلى لغة النّقد»[٢] ، لكونها تحمل دلالات أخلاقيّة سيّئة ، ويرى أحدُ الباحثين أنّ هذا التعدّد في مصطلحات الانزياح « هو في الواقع إعلانٌ عن خيبة القبض على مفهوم كليٍّ وشامل لما يمكن أن ندعوَه "انزياحًا"»[٣] .

لذلك لُوحِظَ أنّ بعض نقادنا العرب يراوح في استخدام أكثر من مصطلح لمفهوم الانزياح في كتاباته ، في الموطن الواحد أو في مواطن عدة ، كأن يُزاوج *محمد عبدالمطلب* بين مصطلحي "الانزياح" و "الانحراف" ، وأن يجمع *المسدّي* بين "الانزياح" والتجاوز" و"الانحراف" و"العدول" ، أمّا *كمال أبو ديب* ، وإن ترجم مصطلح (Deviation) إلى "انحراف" ، فإنّه في كتابه (في الشعريّة) استبدل به مصطلحين آخرين ، وهما : "الفَجوة ، و مسافة التوتّر"[٤]

وفي صدد إيثار مُصطَلحٍ على آخر ، فقد اقترحَ *المسدّي* استخدام مصطلح **التجاوز** ، أو إحياء مصطلحٍ متداولٍ في تراثنا العربيّ وهو **العدول** ، بدلاً من مصطلح الانزياح ، فيقول : «على أنّ المفهوم ذاته قد يمكن أن نصطلح عليه بعبارة **التجاوز** أو نُحيي له لفظةً عربيّة استعملها البلاغيّون في سياق محدّد وهي عبارة (العدول) »[٥] ، وعلى الرغمِ مِن اقتراحه السابق إلاّ أنّه استخدم في مواطن شتّى مصطلح **الانزياح** ، وتناوله بشيء من الاهتمام والتركيز.

أمّا *صلاح فضل* ، فقد آثرَ مصطلح "**الانحراف**" على "الانزياح" لكون هذا الأخير ذا إيحاءٍ مكانيّ ، منتقدًا من اقترح استخدام مصطلح "**العدول**" بحثًا عن مصطلحٍ تراثيٍّ في بلاغتنا القديمة ، فيقول: « وأبرزها في تقديرنا هو مصطلح "**الانحراف** " الذي تعدّدت صيغُه في اللغة العربية. فمرة يبحث الرفاق له عن معادل بلاغي قديم وهو "**العدول**" فيقلمون أظافره ويثلمون حدّته، ومرة أخرى يلجأ الباحثون إلى كلمة ذات إيحاء مكاني واضح هي "**الانزياح** "، تفاديا للإيحاء الأخلاقي المقصود والمستثمر في كلمة "انحراف"»[٦] ، وإذا كانَ قدْ انتقدَ بعْض

---

١- يوسف وغليسي ، **(مصطلح الانزياح بين ثابت اللغة المعيارية الغربية ومتغيرات الكلام الأسلوبي العربيّ )** ، ص ١٨٩

٢ - أحمد محمد ويس ، **( الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيّة )** ، ص ٤٠

٣- خيرة حمرة العين ، **( شعرية الانزياح ، دراسة في جمال العدول)** ، ص١٢٥

٤- يُنظر : يوسف وغليسي ، **(المرجع السابق)** ، ص ١٩٨-١٩٩

٥ - عبدالسلام المسدي ، **(المرجع السابق)** ، ص ١٢٤

٦- صلاح فضل ، **(بلاغة الخطاب وعلم النص )** ، سلسلة عالم المعرفة – الكويت ، العدد ١٦٤، ط١، ١٩٩٢م ، ص ٥٧

المصطلحات ذات الإيحاء الأخلاقيّ الموسوم ، فإنّه هُنا يُفضِّلُ مصطلح "الانحراف" ، على الرغم من المعنى المستثمر فيه ، وينتقد مصطلح "الانزياح" لكونِهِ ذا معنى مكانيٍّ!

ويرى *أحمد ويس* أنّ مصطلح "الانزياح" يأتي في المرتبة الثانية بعد "الانحراف" من حيث شيوع استعماله لدى الأسلوبيين والنقاد العرب [١] ، إلاّ أنَّهُ فضّل استخدام مصطلح **الانزياح** مُعنونًا به كتابَيه[٢] حول الانزياح ، ونجد – كذلك- *عبدالملك مرتاض* يؤثر **مصطلح الانزياح** على غيره لعللٍ ، منها :

١. أنّ مصطلح العدول البلاغي ليس له من قوة المفهوميّة ولا من الخلفيّة العربية ما يسمح له بأن يكون مصطلحًا متداولاً بين المنظرين.

٢. أن مصطلح الانحراف غير متداول بين كبار السيمائيين ، وهو يُستعمل للمعاني الماديّة.[٣]

وما يجعلني أطمئنُّ أكثر لمصطلح **الانزياح** ، فآثرتُهُ على غيره ، كونُه غيرَ مشغولٍ بإيحاءاتٍ أخلاقيّةٍ أو نفسيّة كالجنون والانحراف والشذوذ والفضيحة والشناعة وغيرها ، في حين أنّا نجد مصطلح "الانزياح" تداولَه الأسلوبيّونَ والمنظّرون لكونِه معبّرًا عن معناه المراد .

وبَعدَ أنْ عرضتُ لمفهوم الانزياح بوصفِه مُحدِّدًا للأسلوبيّة ، وبكونِه انحرافًا عن المعيار ، حريٌّ بي أنْ أكشفَ النقابَ عن مفهومه في تراثنا العربي ، وفي الدراسات الأسلوبيّة الحديثة .

## • مفهوم الانزياح :

وبَعْدَ ما تبيّن للباحثِ أنّ الأسلوبَ انزياحٌ وخروجٌ عن النسقِ بالنظر إلى المعيار الذي خرج عنه ، يجدرُ بي أن أتلمّسَ المعنى اللغوي والاصطلاحيّ لمصطلح " الانزياح " ، حيثُ تنبّئنا كتب المعاجم اللغوية أنّ كلمةَ الانزياحِ مُتصرّفةٌ من الجذر ( ز ي ح ) : «زاحَ الشيءُ يَزيحُ زَيْحاً وزُيُوحاً

---

١ - أحمد محمد ويس ، ( **الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيّة** ) ، ص ٥٧

٢ - كتابا أحمد ويس هما : ( **الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيّة** ) ، و ( **الانزياح في التراث النقدي والبلاغي** ) .

٣ - يُنظر : عبدالملك مرتاض ، (**قراءة النص ، بين محدودية الاستعمال ولا نهائية التأويل** ) ، سلسلة كتاب الرياض ، العدد ٤٧/٤٦ ،أكتوبر ١٩٩٧م ، ص ص٣٠٦-٣٠٧

وزِيُوحاً وزَيَحاناً، وانْزاحَ: ذهب وتباعد؛ وأَزَحْتُه وأَزاحَه غيرُه. وفي التهذيب : الزَّيْحُ ذهابُ الشيء.»[١]

ومن مادّة ( زوح ) جاء « الزَّوْحُ تفريق الإبل، ويقال: الزَّوْحُ جَمْعُها إذا تفرّقت؛ والزَّوْحُ: الزَّوَلانُ. شمر. زاحَ وزاخَ، بالحاء والخاء، بمعنى واحد إذا تَنَحَّى؛ ومنه قول لبيد:

**لو يَقُومُ الفِيلُ أَو فَيَّالُه زَاحَ عن مِثْلِ مَقامي وزَحَلْ**

قال: ومنه زاحتْ علَّته، وأَزَحْتُها أَنا. وزاحَ الشيءَ زَوْحاً، وأَزاحَه: أَزاغه عن موضعه ونَحَّاه ، وزاحَ هو يَزُوحُ، وزاحَ الرجلُ زَوْحاً: تباعد. » [٢]

وجاء في (القاموس المحيط) «الزَّوْحُ: تَفْريقُ الإِبِلِ، وجَمْعُها، ضِدٌّ، والزَّوَلانُ، والتَّباعُدُ. وأزاحَ الأَمْرَ: قَضاهُ، و–الشيءَ: أزاغَهُ من مَوْضِعِهِ ونَحَّاهُ. والزَّواحُ: الذَّهابُ.

وزاحَ : يَزيحُ زَيْحاً وزُيوحاً وزِيُوحاً وزَيَحاناً: بَعُدَ، وذَهَبَ، كانْزاحَ وأَزَحْتُهُ » [٣]

وتكادُ تُجمِعُ هذه المعاجمُ على أنّ معنَى كلمة انزاح وانزياح هي " التباعُدُ والتنحّي والتفريق" ، وكما سنرَى فإنّ هذه المعاني المعجميَّة تقتربُ كثيرًا من المعْنَى الأسلوبيّ الاصطلاحيّ لكلمة " الانزياح".

ومعَ كونِ الانزياحِ من المصطلحات الحديثة ، فإنّني **بالعودةِ إلى تراثنا البلاغيّ**، وبحثِي عن دلائل إدراك البلاغيين لظاهرة الانزياح ، وجدتُ كثيرًا من المعالم التي تؤكّد مدى وعيهم بالظاهرة، وقدْ تجلى هذا الوعي في مظهرين :

١. كثرة المصطلحات ذات الصلة بظاهرة الانزياح مثل العدول ، والتحويل ، والمجاز ،والتغيير ، والالتفات

٢. ما ورد في كتب البلاغيين من إشارات إلى كثير من الظواهر التي يمكن أن ندرجها ضمن الانزياح[٤].

---

١ - ابن منظور ، **(لسان العرب)**، مادّة "ز ي ح" ، مج ٣ ، ج٢٠، دار المعارف – القاهرة ، تحقيق : عبدالله الكبير وآخرَين ،( د.ط) ، ( د.ت) ، ص ١٨٩٧

٢ - المرجع نفسه ، ص ١٨٨٦

٣ - مجد الدين محمد الفيروزآبادي ، **(القاموس المحيط )**، مادّة "زوح" ، مؤسسة الرسالة – بيروت ، ط٣ ، ١٩٩٣م ، ص ٢٨٤

٤ - يُنظر : مسعود بو دوخة ، **( عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية )**، عالم الكتب الحديث – الأردن ، ط١، ٢٠١١م ، ص ٥١ -٥٢

ومن تلك الإشارات الدالة على الانزياح ما وجدَهُ الدكتور محمد العمريّ في دراسته لكتاب الصناعتين لأبي هلال العسكريّ ، حيثُ ألفَى فصول الباب التاسع من الكتاب ترجعُ إلى "باب الانزياح" عن المعنى الأولي البسيط إلى معنى ثانٍ ذي مزية بلاغيّة ، وهذه الفصول هي: الاستعارة، الإرداف ، المماثلة ، الغلو ، المبالغة ، الكناية ، التعريض ، الاستشهاد ، المضاعفة، حيثُ إنّ أغلب هذه الصور قائمٌ على الإرداف والمجاورة [١] ، مما يشي بحضور وعيٍ تصوّريٍّ لمفهوم الانزياح أو العدول عن المعنى الأوّلي البسيط إلى معنى أكثر عمقًا ، ويحتمل تأويلاً جديدًا.

فمفهوم الانزياح أو العدول لم يغِبْ عن تراثنا العربيّ ، بل نجدُ له ذلك الحضور المقارب للتصوّر الحديث، وقد تتبّع الباحث *أحمد محمد ويس* [٢] المصطلحاتِ التي تحمل مفهوم الانزياح في تراثنا النقديّ والبلاغيّ القديم، فوجدَ أن تراثنا غنيٌّ بمرادفات ذلك المفهوم وأصوله ، ثم ذكرَ من تلك المصطلحاتِ والأصولِ أبرزَها، وهي: **الإبداع** ومرادفاته كالابتكار والاختراع ، **والعدول** وهو أقوى المصطلحات تعبيرًا عن مفهوم الانزياح ، و**التغيير**، و**الانحراف** والتحريف، و**الخروج** ، و**اللحن** ، ثمّ التمسَ ويس مفهوم الانزياح من خلال تمييز العرب بين الشعر والنثر ، حيثُ ذهب كثيرٌ من نقادنا إلى أنّ الشعر يمتاز عن النثر أو الكلام العادي بالتخييل والمحاكاة ، فالشعر يستخدم الألفاظ "المغَايرة" الخارجة عن المألوف ، لأن وظيفتها التخييل والتعجيب والمفاجأة لا التوصيل والتفهيم، وتُعَدُّ هذه المحاكاة أو التخييل أصلاً من أصول مفهوم الانزياح وبها يمتاز الشعر عن غيره.

وقد ذكر أحدُ الباحثينَ الأصولَ النظريّة للانزياح في تراثنا العربيّ مضيفًا على ما ذكره ويس بعض الأصول، فوجدَ أبرزها: مصطلح **العدول** ، **وشجاعة العربيّة** ، **واللحن** ، **والخروج** ، **والمحاكاة والتخييل** [٣] .

كما أنَّ نظريّة النّظم تُعدُّ من أبرز الأدلّة على وعي علمائنا القدماء بمفهوم الانزياح ، حيث إنّ الجرجاني يرى أنّ مزيّة الكلام في خروجِه عن المعيار ، وانحرافه عن المألوف ، و ردّ تلك المزيّة إلى المعاني الإضافيّة أو ما أطلق عليه معنى المعْنى ، وهو المعنى الثانويّ الذي خرج إليه الكلام على معناه السطحيّ والمباشر، وذهب إلى أنّ شعريّة الشعرِ ، وتلك الهزّة التي تعتري المتلقي عند

---

١ - يُنظر : محمّد العمري ، ( **البلاغة العربيّة ، أصولها وامتداداتها)** ، أفريقيا الشرق- المغرب ، ط٢، ٢٠١٠م ، ص ٢٨٩

٢ - يُنظر : أحمد محمد ويس ، ( **الانزياح في التراث النقدي والبلاغي** ) ، اتحاد الكتاب العرب – دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٢م ، ص –ص ٣٥- ٦٢

٣ - يُنظر: عبدالله خضر حمد ، (**أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات** ) ، عالم الكتب الحديث – الأردن ، ط١ ، ٢٠١٣م ، ص-ص ١٥- ٢٣

سماعه ، إنما تكمن في خروجه على النسق المألوف ؛ ذلك أن المبدعَ « ليسَ إلاّ أنّه قدّمَ وأخّر ، وعرَّف ونكّر، وحذف وأضمر ، وأعاد وكرَّر ، وتوخّى على الجملة وجهًا من الوجوه التي يقتضيها علم النحو فأصاب في ذلك كله ، ثمّ لطّف موضع صوابه وأتى مأتًى يوجب الفضيلة»[١]، حيثُ يقومُ مُنشئ النّص بكسر النمط المألوفِ في نظام اللغة ، لينتقل الخطاب من معناه الأوّليّ السطحيّ إلى معانٍ ثانويّةٍ تتطلّبُ إعمال العَقل من قِبَل المتلقّي .

وإنّ هذه النظريّة أو المنظومة البيانيّة الجرجانيّة تكشفُ لنا عن ثلاثةِ أنواعٍ للدلالةِ ، هيَ:

١. الدلالة الوضعيّة التي اصطلح عليها أهل اللغة.

٢. الدلالة العقليّة ، وهي : ما خرجت إليه الكلمة في سياق الجملة عن معناها الأوّلي ، وتكون هذه الدلالة في حالة غياب دور الوضع الاصطلاحي في معاني الإسناد ، حيث ينزاح الكلام إلى معانٍ ثانويّة من اختيار المبدع لا الوضع اللغويّ.

٣. الدلالة التأويليّة ، وتكونُ في كل جملة أخرجت الحكم المفاد بها عن موضعه من العقل لضربٍ من التأوّل [٢]

وتذهب الباحثة حمر *العين* إلى أنّ مفهوم الانزياح في تراثنا قد عُرفَ بمرادفات عديدة ، أهمّها: الخروج ، والتوسّع والتجوّز ،والتحويل ، والالتفات، والضرورة، والتقدير، «وكلُّها مترادفات تدل في آن واحدٍ على قوّة الكلام المنزاح ، وإقرار منزلته التي خصت بميزات وتجوزات لم يسمح لأي أداء كلاميٍّ أن يحظى بها وتتفق هذه المترادفات على أنّ العدول هو خروج على غير مقتضى الظاهر»[٣] .

ويمكنُ تصوّر أهم مترادفات الانزياح وفق التصنيف الآتي :

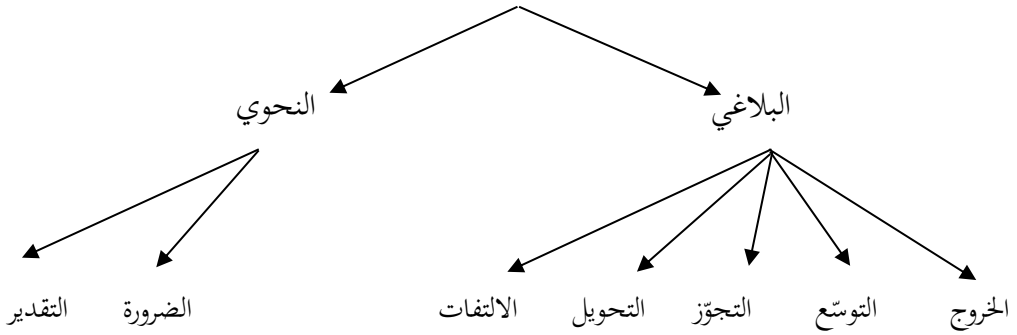
---

١ - عبدالقاهر الجرجاني ، ( **دلائل الإعجاز** ) ، تحقيق : محمود محمد شاكر ، ص ٨٥

٢ - يُنظر: عبدالله الغذامي ، ( **المشاكلة والاختلاف** ) ، المركز العربي الثقافي – المغرب ، ط١، ١٩٩٤م، ص – ص ٢٩ - ٣٠

٣ - خيرة حمر العين ، ( **جمالية العدول في التراث البلاغي** ) ، مجلة جذور – النادي الأدبي بجدة ، ج١٤ ، مج ٧ ، سبتمبر ٢٠٠٣م ، ص ٢٠٧

**أهم مترادفات مصطلح العدول في تراثنا**




إلاّ أنّ مفهوم الانزياحِ في تراثنا العربيّ لم يكن مصطلحًا معروفًا كما هو عليه الآن في علم الأسلوب ، بل وردتْ عنه شذراتٌ هنا وهناك ،يمكنُ إدراجُها ضمن ظاهرة الانزياح . **فما مفهوم الانزياح في الدراسات الأسلوبية الحديثة؟**

## • الانزياح في الدراسات الأسلوبية الحديثة :

يُعَدُّ مُصطلح "الانزياح" مِن **المُصطلحات الأسلوبيّةِ الحديثَةِ** ، وقد تمّ تعريفُه بأنّه: «استعمالُ المُبْدِعِ للُّغةِ مفرداتٍ وتراكيبَ وصورًا يتصفُ به من تفرُّدٍ وإبداعٍ وقوّةِ جَذب»[١] ؛ وذلِكَ لما يحملهُ مفهوم الانزياحِ من خُروجٍ عن النسقِ وانحرافٍ مقصودٍ – مِن قِبَل الذات المتكلِّمَة – عن المعياريّة ، حتَّى أَنَّ كثيرًا من النُّقّادِ الغربيّين عرَّفوا الأسلوبَ بوصفِهِ انزياحًا، وخرقًا للسنن المألوفة . حيثُ ارتبطَ الانزياحُ ارتباطًا وثيقًا بالأُسْلُوبيّة كما يقرّر ذلك *جريماس Greimas* [٢]، ولا يُمكنُ تصوّر الأسلوبِ – عند كثيرٍ من الأسلوبيين – إلا بوصفِهِ نسقًا مُختلفًا عَنْ المعيار ، إذ هو

---

١- عصام قصبجي ، وأحمد ويس ،( **وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية** ) ، مجلة بحوث جامعة حلب ، ع ٢٨ ، ١٩٩٥م ، ص ٣٩ ، نقلاً من :عبدالله خضر حمد ،(**أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات** ) ، ص ٧

٢ - يُنظر : عبدالملك مرتاض ، (**قراءة النص ، بين محدودية الاستعمال ولا نهائية التأويل** ) ، سلسلة كتاب الرياض ، العدد ٤٧/٤٦ ،أكتوبر ١٩٩٧م ، ص٣٠٧

خاصيّةٌ فرديّةٌ يمتلكها الشخصُ ويُعرفُ بها ، كما عرَّف *برونيو* Bruno Schulz البحثَ الأسلوبي بأنّه «علم الانحرافات»[١]

وقدْ عرَّفَ قاموسُ ***جون ديبوا*** *Jean Dubois* الانزياحَ بأنّهُ «حدثٌ أسلوبيّ ذو قيمة جماليّة، يصدرُ عن قرار للذات المتكلمة بفعلٍ كلاميّ يبدو خارقًا Transgressant لإحدى قواعد الاستعمال التي تُسمّى معيارًا Norme »[٢] ، فالانزياحُ يقومُ بكسر البنية اللغوية المعياريّة ، وكلَّما كانَ الوعيُ بقانون اللغة المعيارية شديدًا ،كثُرَتْ إمكانات الانتهاك والانزياح[٣] ، حيْث لا يمكنُ تصوّر الانزياحِ إلا من خلالِ تصوّر المعيار أوّلاً ، لكونِ الأوّل خروجًا على الآخر وهوَ «إما خروج عن الاستعمال المألوف للغة وإما خروج على النظام اللغوي نفسه، أي خروج على جملة القواعد التي يصير بها الأداء إلى وجوده، وهو يبدو في كلتا الحالتين ، كما يمكن أن نلاحظ وكأنه كسر للمعيار، غير أنه لا يتم إلا بقصد من الكاتب أو المتكلم»[٤].

ويُعرّف أحدُ المعاجم المعاصرة مصطلحَ الانزياح بكونِه «يرتبط بعلم الأسلوب ، ويعني الخروج عن أصول اللغة وإعطاء الكلمات أبعادًا دلاليّة غير متوقعة »[٥] ، ولا يتحقق إعطاء تلك الكلمات أبعادًا دلاليّة غير متوقعة إلا بكسره للمعيار والخروج على أصول اللغة.

ويَدينُ الفِكرُ الأسلوبيّ للناقدِ ***جون كوهين*** *jean cohen* الذي على يديهِ نضجَ مفهومُ الانزياحِ حيثُ أولاهُ عناية ودراسة مستفيضة في كتابيهِ ( بناء لغة الشعر ) و ( اللغة العُليا )[٦] ، اللّذينِ يُعَدّانِ مرجعًا مهمًّا في دراسة الانزياح ، حيثُ بحث في كتابه الأول شعريّة الانزياحِ مؤكّدًا أنّ الشعرَ هو انتهاكٌ للمعيار ، حيثُ عدَّ الشعرَ مُجاوزةً وانحرافًا تقاسُ درجتُه إلى معيار النّثر، وعلى أساسِ هذه الثُّنائيّة ( المعيار – الانزياح ) ذهبَ إلى أنّ الشِّعرَ لا يكتسبُ شعريّتَهُ إلاّ بخرقِهِ لذلك

---

١ - أحمد محمد ويس ، ( **الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيّة** ) ، ص ١٢٠

٢- يوسف وغليسي ، (**مصطلح الانزياح بين ثابت اللغة المعيارية الغربية ومتغيرات الكلام الأسلوبي العربيّ** ) ، ص ١٩٠

٣ - يان موكاروفسكي ، ( **اللغة المعيارية واللغة الشعريّة** ) ، ت: ألفت كمال الروبي ، مجلة "فصول" – مصر ، المجلد ٥ ، العدد ١ ، ديسمبر ١٩٨٤م ، ص ٤٢

٤- عبدالباسط محمد الزيود ، (**من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة" الصقر "لأدونيس)** ، مجلة جامعة دمشق – مج ٢٣ – ع١، ٢٠٠٧م ، ص ١٦٢

٥ - مجموعة مؤلفين بإشراف محمد الهادي بوطارن ، ( **المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية انطلاقًا من التراث العربي ومن الدراسات الحديثة** ) ، دار الكتاب الحديث – القاهرة ، ط١، ٢٠٠٨م، ص ١٥٦

٦ - يُذكَر أنّ هذين الكتابين ترجمهما أحمد درويش ، ثمّ ضمّهمَا في كتابٍ واحدٍ أسماه ( النظريّة الشعرية ) ، نشر دار غريب- القاهرة ، كما أنّهما أيضًا حظيَا بترجمة أخرى بعنوان ( بنية اللغة الشعرية ) ت: محمد الولي ومحمد العمري ، نشر دار توبقال المغرب ، و ( الكلام السامي )، ت : محمد الولي ، نشر دار الكتاب الجديد – ليبيا ، وقد اعتمدْنا ترجمة درويش لما نالتْهُ مِن ثناءٍ من قِبَل المؤلف نفسِه.

المعيار، «فالشِّعرُ عنده انزياحٌ عن معيارٍ هو قانونُ اللغة ، وكلُّ صورةٍ فإنّما تخرق قاعدةً من قواعد اللغةِ أو مبدأ من مبادئها»[١] ، وقدْ ربَطَ كوهين jean cohen بين الانزياح والأسلوبيّة إذ عدّ الأسلوبَ مجاوزةً فرديّةً ، معتمدًا في ذلك على الأسلوبيّة الشائعة في فرنسا[٢] والتي مثّلها شارل برونو Brouno ، وماروزو Marouzeau، وكيرو Kirou، وأبرزهم "شارل بالي" Charl Bally الذي عرّف الأسلوب بأنّه « تحوّلٌ فرديٌّ في الكلامِ »[٣] ، ومن خلال هذه الرؤية انطلقَ كوهين jean cohen في تعميق دراستِهِ حول الانزياح وشعريته.

ومما يلفت نظر الباحث أنّ مفهوم الانزياحِ – وإنْ عُرفَ بكونِه خرقًا للمعيار – لم يستقرّ عِنْد تعريفٍ واحدٍ ، فقد حاولَ كلُّ أسلوبيٍّ أنْ يضعَ له حدًّا واضحًا مخالفًا به غيره ، بل إنّ الاختلاف أيضًا طالَ المصطلحَ نفسَه ، فأُطلِقَ عليه: الانحراف، والعدول ، والانتهاك ، والخرق ، والشذوذ، والخطأ ، وخيبة الانتظار وغيرها من المصطلحات الكثيرة، والتي لا يمتُّ بعضُها إلى لغة النقد بصلة!

وقد حاولَ بعْضُ الباحثينَ – بعد أن استعرضَ تعريفاتِ الانزياح المتعددة – أن يَصُوغ له تعريفًا جامعًا مانعًا ، فقال: «إنّه خروجُ التعبير عن المألوفِ في التركيب والصياغةِ والصورةِ واللغة ولكنّه خروج إبداعيّ جماليّ ، يهدم لكي يبني، بطريقة يصعب ضبطها ، طريقة هاربة دومًا»[٤] .

ولأنَّ التركيب والصياغة ممّا تُعنَى به الدراسات الأسلوبيّة ، فيمكننا القولُ : إنّ مفهوم الانزياح قد أكسب الأسلوبيّةَ « ثراءً في التحليل ،إذ تتعامل المقاييس الاختيارية والتوزيعية على مبدئهِ ، فتتكاثف السمات الأسلوبيّة ، وفي ضوئه يمكن إعادة وصف كثير من التحليلات البلاغية العربية »[٥] . وهذا ما يحدو بنا إلى البحث عن وظيفة الانزياح.

---

١ - أحمد محمد ويس ، ( **الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيّة** ) ، ص ١١٦

٢ - سعاد بو لحواش ، ( **شعرية الانزياح بين عبدالقاهر الجرجاني وجان كوهن** ) ، ص ١٠٤

٣ - جون كوين ، ( **النظرية الشعرية : بناء لغة الشعر**) ، ت: أحمد درويش ، دار غريب- القاهرة ، ط٤ ، ٢٠٠٠م ، ص ٣٦

٤- أحمد مبارك الخطيب ، ( **الانزياح الشعري عند المتنبي ، قراءة في التراث النقدي عند العرب**) ، دار الحوار – سوريا ، ط١ ، ٢٠٠٩م ، ص ٤٠

٥ - عبدالسلام المسدي ، ( **الأسلوبية والأسلوب** ) ، ص ١٢٥

## • وظيفة الانزياح :

يمثّلُ النّحوُ معيارًا لغويًّا ، يُعْنَى بمثاليّة النظام اللغويّ ، في حين أنَّ البلاغة تقوم على كسر ذلك النّظام المثاليّ لغرضٍ جماليٍّ وتأثيريّ ، « وإذا كان النحاة واللغويّون قد أقاموا مباحثهم على رعاية الأداء المثاليّ ، فإنّ البلاغيين ساروا في اتجاه آخر ، حيث أقاموا مباحثهم على أساس انتهاك هذه المثالية والعدول عنها في الأداء الفني »[١] ، ذلك لأنّ النحاة واللغويّين يحرصون على مثالية اللغة في مستواها العادي السطحيّ ، بحيثُ تؤدّي غرض الإفادة وإيصال الرسالة ، أمّا النقادُ والبلاغيّون « — وهم المعنيُّون باللغة الفنيّة — قد حرصوا على العكس من النحاة واللغويين على رعاية صفةٍ مخالفةٍ في الاستخدام الفني للغة ، هذه الصفة هي المغايرة أو الانحراف على نحو معين عن القواعد والمعايير المثالية التي تحكم اللغة العادية»[٢] ، وهذه المغايرة أو الانحراف هو ما نسميه بالانزياح أو التجاوز ، الذي من أهمّ وظائفهِ — حين يقوم بكسر مثاليّة اللغة — التأثير في المتلقّي.

وإذا كان الأسلوب عند الجرجاني هو الوضع الذي تقتضيه الإمكاناتُ النحويّة ، فإنَّهُ لا يقصد بالنحو هنا الحالةَ الإعرابيةَ بل ينظر للنحو من بُعدٍ جماليّ بلاغيّ، ويُفهَم من كلامه حول "الترتيب الذي يقتضيه النحو" أنّه يجعل النحو ذا بُعدين:

- بُعد "الصواب والخطأ" ومعرفة الحالة الإعرابية من رفع ونصب وجر .
- بُعد "المعاني الإضافيّة" والتي تُضفيها الجمالية النّحوية على التركيب عبرَ "قوانينها " كالتقديم والتأخير والفصل والوصل والحذف والذكر وغيرها . وهذا البعد الثاني هو ما يُركّز عليه الجرجاني في نظريته "النّظم " ، إذ إنَّ هذه المعاني الإضافيّة، أو ما يمكن الاصطلاح عليه بالخروج على المعيار، تقوم بوظيفةٍ جماليّة ،وتجعل المتلقي مشاركًا في إنتاج النص وتأويله «فالتركيبُ النحوي عند عبدالقاهر يُمثّلُ نظامًا فنّيًّا متكاملاً، والنَّحو بإمكاناته الواسعة هو الذي يُقدّم للمبدع احتمالاتِ الأوضاع الكلاميَّة.»[٣]

وقد اهتمَّ البلاغيُّونَ بالاتّجاه النّحويّ / المعياريّ وانتهاك هذا المعيار ، ومردّ ذلك عندَهم هو الاهتمام بالانزياح الذي تجسّد في الحديث عن "التوسع" عند سيبويه ، و "المجاز" عند أبي عبيدة ، و"شجاعة العربية" عند ابن جنّي، وقد قام عمل *السكّاكيّ* في كتابِهِ المهم "مفتاح العلوم"

---

١ - محمد عبدالمطلب ، ( **البلاغة والأسلوبية** ) ، ص ٢٦٩

٢ - عبدالحكيم راضي ، ( **نظرية اللغة في النقد العربي** ) ، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٣م ، ص ٢٠٩

٣ - محمد عبدالمطلب ،( **المرجع السابق** ) ، ص ٥١-٥٢

على رصد الأصول "المثاليّة" ،وصور الخروج عليها "الانزياحات" تحت تأثير المقامات، حيثُ يمكنُ رصد هذه الرؤية في مستويات عدة ، هي:

١. وظيفة النحو و وظيفة المعاني : "المعنى الأصلي والمعنى المقامي مثل زيادة الفائدة والاستحسان والإقناع وهذه تتحقق بمراعاة المقامات والأحوال.
٢. الدلالة الوضعية والدلالة الاستلزاميّة ، حيثُ أوّلَ "أصلَ المعنى" المنَزَّل في باب البلاغة "منزلةَ أصواتِ الحيوانات" تأويلاً يجعلُه قابلاً للفهم في السياق الانزياحيّ.
٣. هيمنة النحو والمنطق على الوظائف البلاغية ، كتقديم المقولات النحوية مثل مبحث التقديم والتأخير ، والحذف والذكر[١] .

و الانزياحُ يعطي الكلمات بخروجها على المعيار أبعادًا دلاليّة لا يتوقّعها المتلقِّي ، إذ إنّه بهذا الإجراء يعطي أهميّةً بالغةً للقارئ ، وتتركّز وظيفتُه في إثارة المتلقِّي وجذب انتباهه ، حيثُ « إنّ الوظيفة الرئيسة التي أكثرت الدراسات الأسلوبية من نسبتها إلى الانزياح ، إنّما هي المفاجأة »[٢] ، والهَدفُ من تلك المفاجأة هي جذب انتباه القارئ ، وقد أشار إلى ذلك من قبلُ السكّاكيُّ في مفتاحه إذ يقول متحدِّثًا عن الالتفات أنَّ العرب كانتْ ترى « الكلام إذا انتقل من أسلوبٍ إلى أسلوبٍ أدخل في القبول عند السامع ، وأحسن تطرية لنشاطه ، وأملأ باستدرار إصغائه »[٣] ، كذلك نجد حازمًا القرطاجنّي في تناولِه لمفهوم المحاكاة والتخييل ، يقرن ما بين المحاكاة والاستغراب والمفاجأة مما تحدث عند المتلقّي حالةَ توتّر وانفعالٍ وتأثّر فيقول : «وللنفوس تحرّكٌ شديدٌ للمحاكيات المستغربة ، لأنّ النفسَ إذا خُيّلَ لها في الشيء ما لم يكن معهودًا من أمر معجب في مثله وجدت من استغراب ما خيل لها مما لم تعهده في الشيء المستطرف لرؤية ما لم يكن أبصره قبل»[٤] .

وإذا كان الأسلوبيّون قد ركّزوا في تعريفهم للانزياح على ثُنائيّة "الانزياح – والمعيار" ؛ فذلكَ لما يكتنِزُه الخروجُ عن ذلك المعيار من خلخلةٍ في النظامِ اللغويّ ممّا يُحدِثُ جماليّةً وبعثًا جديدًا للغة، وهذا ما أشار إليه *عبدالملك مرتاض* مُبيّنًا الأثرَ الذي يخلقُه الانزياح ، بقوله

---

١ - يُنْظر : محمّد العمري ، ( **البلاغة العربيّة ، أصولها وامتداداتها** ) ، أفريقيا الشرق- المغرب ، ط٢، ٢٠١٠م ، ص ص ٤٧٨-٤٨٣

٢ - أحمد محمد ويس ، ( **الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيّة** ) ، ص ١٧٩

٣ - أبو يعقوب يوسف السكاكي ، (**مفتاح العلوم** ) ، تحقيق : عبدالحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية – بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٠م ، ص ٢٩٦

٤ - حازم القرطاجنّي ، (**منهاج البلغاء وسراج الأدباء** ) ، تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي –بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٦م ، ص ٩٦

«وتكونُ الغايةُ من وراءِ الاستعمال الانزياحيّ توتيرَ اللغة لبعث الحياة والجدة والرشاقة والجمال والعمق والإيثار والاختصاص، وما إلى هذه المعاني التي تراد من تحريف استعمال أسلوبيّ عن موضعه»[١] ، مشيرًا في الوقت نفسه إلى أنّ العرب القدامى قد تناولوا مفهوم الانزياح تحت مصطلحات مختلفة كالتقديم والتأخير والاختصاص والحذف والالتفات .

حيثُ تنبّهَ العربُ القدامى إلى أهميّة كسر النمط وخرق القوانين اللغوية إذ «قد يكون الانحراف كخرق لأحد قوانين الاستعمال يُنتجه المتكلم ، لأهدافٍ جماليّة وغيرها . وهو ما نجده في البلاغة العربية بمفهوم خلاف مقتضى الظاهر»[٢] ، فالانزياح يُسهمُ إسهامًا كبيرًا في جعل اللغة الشعريّة لغةً إيحائيّةً ، لأنّ الانحراف عن المعيار ، والخروج عن المألوف يُعطي الأسلوبَ تجدّدًا ونشاطًا وحيويّةً ، وقد عدّهُ بعضُ علماء الأسلوب حيلةً مقصودةً لجذب انتباه القارئ/المتلقّي[٣] ، إذ إنّ « هذا العدول يُمثّلُ الطاقات الإيحائيّة في الأسلوب »[٤]

وفي حديثِهِ عن قصيدة (جدّة) لحمزة شحاتة ، يشير الغذّامي إلى فائدة كسر النمط ، كما تجلّى في قصيدة شحاتة فيقول « ولكنّ الإيقاع إذا ثبت على نمط واحد فإنّه يتحوّل حينئذٍ إلى رتابةٍ تُميت النصَّ ، وتوقعه في خدر قد يزمن فيموت به النص ، ولذلك فإن التصنّع دائمًا ما يكشف عن نفسه بالتزامن للنمط والثبات عليه ، والضحية في ذلك دائمًا هو النص، ومن هنا تأتي أهميّة "كسر النمط" والخروج منه إلى بدائل أخرى تشير إلى قدرة المنشئ ومهارته وطبعه ، كما أنها تنقذ النص من الدخول في سبات فنيّ مهلك»[٥] ، فكسرُ النّمطِ يُنقذ النّص من الرتابة المميتة ، ويكسبه جماليّة وإثارةً وجذبًا للمتلقّي، كما يهدفُ هذا الكسرُ في نظام الإمكانات اللغوية أيضًا إلى نقل المعاني الأوليّة العاديّة إلى معانٍ ثوانٍ وأشدّ عُمقًا بهدف زيادة عدد الدلالات الممكنة وإضفاء الجماليّة على اللغة[٦] .

---

١- يوسف وغليسي ، **(مصطلح الانزياح بين ثابت اللغة المعيارية الغربية ومتغيرات الكلام الأسلوبي العربيّ )** ، ص ٢٠٠

٢ - محمد الهادي بوطارن وآخرون، **( المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية انطلاقا من التراث العربي ومن الدراسات الحديثة )**، دار الكتاب الحديث – القاهرة ، ط١، ٢٠٠٨م، ص ١٦٠

٣ - يُنظر: يادكار لطيف الشهرزوري، **(المفاتيح الشعرية ، قراءة أسلوبية في شعر بشار بن برد)**، دار الزمان - سوريا ، ط١، ٢٠١٠م، ص ١٥٠

٤ - محمد عبدالمطلب ، **( البلاغة والأسلوبية )** ، ص ٢٧٠

٥ - عبدالله الغذامي ، **(الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التفكيكيّة )** ، دار سعاد الصباح ، ط٣، ١٩٩٣م ، ص ٣١٤

٦ - صلاح فضل ، **( نظريّة البنائيّة في النقد الأدبيّ )** ، دار الشروق – مصر ، ط١ ، ١٩٩٨م ، ص ٢٥١

أمّا المسدّي فينظرُ للانزياحِ بوصفِهِ احتيالَ الإنسانِ على نفسِهِ لسدّ قصورِهِ في الإلمام بكل طرائق اللغة ، وعلى اللغةِ أيضًا لعجزها عن الاستجابة لكل ما يريد نقله ، يقول : «ولعلَّ قيمةَ مفهوم الانزياح في نظريّة تحديد الأسلوب اعتمادًا على مادّة الخطاب تكمُنُ في أنّه يرمز إلى صراعٍ قارٍّ بين اللغة والإنسان : هو أبدًا عاجزٌ عن أن يلمَّ بكلِّ طرائقها ومجموع نواميسها [...] وهيَ كذلكَ عاجزةٌ عن أن تستجيب لكلِّ حاجتِهِ في نقلِ ما يريد نقلَه وإبرازَه [...] وما الانزياحُ عندئذٍ سوى احتيالِ الإنسانِ على اللغةِ وعلى نفسِهِ لسدِّ قصوره وقصورها معًا»[١].

وقد أشار أحدُ الباحثينَ إلى أنّ من أبرز وظائف الانزياح [٢] :

١. عُنصر المفاجأة ، وقد أجمعت المدارس النقدية الحديثة على أن هذا العنصر هو الوظيفة الأساسيّة للانزياح؛ وذلك من باب الاهتمام بالمتلقّي ، لأنّ المتلقي يشارك المؤلّف في تشكيل المعنى وإنتاج النص ، والمفاجأة تقوم بدور مهم في لفت انتباه المتلقي.
٢. تجديد القواعد اللغويّة ، حيث يقوم الانزياح بتشكيل لغةٍ خارجةٍ على المألوف.

**وأستنتج مما سبق أن للانزياح وظائفَ عدّة ، أهمّها :**

١. حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ/المتلقّي.
٢. الإثارةُ والتأثير في المتلقّي من خلال عنصر المفاجأة.
٣. توتير اللغة لبعثِها وتشكيلها من جديد .
٤. كسر النمط يُبرز قدرة المنشئ ومهارته اللغوية.
٥. إضفاء الجماليّة والشعريّة على اللغة.
٦. تجديد القواعد اللغوية وإعادة بنائها.
٧. احتيال الإنسان على نفسه لسد قصوره عن الإلمام بكل طرائق اللغة.
٨. زيادة عدد الدلالات الممكنة للنص ، وفتح آفاق التأويل.
٩. بالانزياح تُقاسُ درجة الشعريّة في النصّ ، وتمييز الكلام السامي من غيره.

إنّ مخالفة النمط المعياريّ يهدف بشكلٍ رئيسٍ إلى محاورة النص وإعادة قراءته وإنتاجه ، إذ لا يمكن إغفال الانزياح أو تجاوزه في النص ؛ ذلك لأنّه « عنصرٌ من العناصر التي تُضفي حيويّة وجمالية على السياق الذي يرد فيه ، ولا يمكن لدارسٍ أن يتجاوز الانحرافات الموجودة في

---

١ - عبدالسلام المسدي ، ( **الأسلوبية والأسلوب** ) ، ص ٨٤

٢ - يُنظر : عبدالله خضر حمد ، **(المرجع السابق)** ، ص ٥٩ - ٦١

النص، لأنّها تُعدُّ علاماتٍ أسلوبيّة بارزة تقود الدارس إلى محاورتها وإعادة قراءتها في ضوء خبرته ومعرفته الجماليّة » [١]

## • أنواع الانزياح :

ستُعنَى هذه الدراسة بثلاثةِ أنواعٍ للانزياح ، وهي : الانزياح الصوتي ، والانزياح التركيبيّ، والانزياح الاستبداليّ. [٢]

### ١. الانزياح الصوتي :

وهو انزياحٌ «عن النظام الصوتيّ المعياريّ ، أو ما يُسمَّى بدرجة الصفر الصوتيّة ، وخرقٌ له، [...] لتصبح الوظيفة الجماليّة هي المهيمنة»[٣] ، حيثُ إنّ اللغةَ النَّثريّةَ تحقّق على المستوى الصوتي موازاةً بين البنيات الصوتيّة والدلاليّة ، سمّاه *جون كوهين* jean cohen : التوازي الصّوتيّ الدلاليّ ، حيث رأى أن الجملة في النثر "تحترم موازاة البنيتين الصوتية والدلاليّة" ، في حين أنّ الشعرَ يحقّق انزياحًا في هذه الموازاة ، بحيثُ يوجدُ تجانسٌ صوتيٌّ إذ لا يوجد تجانس معنويّ[٤].

وإذا كانت اللغة تسعى إلى ضمان سلامة الرسالة بواسطة الاختلاف الفونيمي ، فإنّ الشاعر يجتهد في إشاعة التجانس الصوتيّ ليكسر ذلك الاختلاف الفونيمي، وإذا كان

---

١ - موسى ربابعة ، ( **الأسلوبيّة ، مفهومها و تجلياتها** ) ، دار الكندي للنشر والتوزيع - الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٣م ، ص٤١

٢ - يشير محمد مفتاح في تلخيصه كلامًا لكوهين إلى أربعة نماذج من الانزياح ، فيقول : « إنّ الشعريّة تتحدّدُ بالمجاز ، والمجازُ فرقٌ أو انحراف "خرق" ، ويرادف عنده اللحن بمفهوم النحو التوليدي – التحويليّ ، ومن ثمّة فهو يعتري التركيب ، ولكن لماذا العدول عن الحقيقة إلى المجاز ؟ ، تحطيم اللغة العادية ، وخلق لغة سامية شعريّة ، على أن هناك أربعة نماذج من الخرق ، وهي : منطقي ، ودلاليّ، ومعرفيّ ،وصوتيّ ، أي خرق لمبدأ التناقض ، ولقواعدِ الانتقاء وللمعرفة الموسوعيّة» ، محمد مفتاح ، ( **في سيمياء الشعر القديم** ) ، دار الثقافة الجديدة – المغرب ، ط١،١٩٨٢م، ص ٥٠-٥١

٣ - عبدالله خضر حمد ، **(المرجع السابق)** ، ص ١٩٨

٤ - يُنظر : الحسن بواجلابن ، **(بلاغة الانزياح في شعر محمود درويش )** ، النايا للدراسات والنشر– سورية ، ط١ ، ٢٠١٤م ، ص ٢٣-٢٤ ، و: أحمد محمد ويس ، ( **ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقديّ، بحث في المشاكلة والاختلاف** )، وزارة الثقافة – دمشق، د.ط، ٢٠٠٢م ، ص ٨٨

التجانس الصوتي يتمثل عائقًا في الخطاب النثريّ ، فإنّ الخطاب الشعريّ على النقيض من ذلك يبحث عنه ، وهذا ما يحقق الانزياح في المستوى الصوتيّ[١].

ومِنَ الأشكال البلاغية التي تتمثل في الجانب الصوتي من الكلام :

- الجناس
- التكرار
- المشاكلة
- الترصيع
- التصدير أو رد الأعجاز على الصدور

## ٢. الانزياح التركيبيّ :

ويبحث هذا النوع من الانزياح في البنية التركيبيّة من جهة تأليف بناء الجملة أو الفقرة وخروج هذا البناء على المعيار ، وإنّ هذا الانزياحَ يحدثُ «من خلالِ طريقةٍ في الربط بين الدوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة أو في التركيب والفقرة[...] فإنّ العبارة الأدبيّة أو التركيب الأدبيّ قابل لأنْ يحملَ في كل علاقة من علاقاته قيمة أو قيمًا جماليّة ، فالمبدع الحقّ هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللغة جماليات بما لا يتجاوز إطار المألوفات ، وبما يجعل التنبُّؤ بالذي سيسلكه أمرًا غير ممكن ، ومن شأن هذا إذنْ أن يجعلَ متلقِّي الشعر في انتظارٍ دائمٍ لتشكيل جديد » [٢] ، ويُعْنَى هذا النوع من الانزياح بدراسة الظاهرة التركيبية وقيمتها الجمالية، نتيجة لانزياحها عن النظام المعياري .

ويمكن تعريفُ الانزياح التركيبيّ بأنّه « خروجُ اللغةِ الأدبيّة عن معيار اللغة العلمية من جهة التركيب ، أي من جهة تأليف بنائها»[٣] ، وإذا علمنا أن الكلام يندرج ضمن قسمَيْ: الحقيقةِ والمجاز، فإنّ « مبحثَ المجاز بمعناه اللغويّ الأوّل كانَ أولَ مجالٍ لبحثِ الانزياحات التركيبيّة وبيان تواترها ثم حكمتها أو وظيفتها»[٤] ، لذا فإنّ هذا النوع من الانزياح يتتبّع الجملةَ وبناءَها النّحويّ

---

١ - يُنظر : عبدالله خضر حمد ، **(المرجع السابق)** ، ص ٥١

٢ - أحمد محمد ويس ، ( **الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيّة** ) ، ص ١٣٥

٣ - حميد حماموشي ، ( **آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث ، مقاربة تشريحية لرسائل ابن زيدون** ) ، عالم الكتب الحديث - الأردن ، ط١، ٢٠١٣م ، ص ٢٧٤

٤ - محمّد العمري ، ( **البلاغة العربيّة ، أصولها وامتداداتها** ) ، ص ٤٦٨

ليكتشفَ الأثرَ الجماليّ في خروج ذلك التركيب على المعيار النّحويّ الأصل ، وما يُنتجهُ ذلك الانزياح من مفاجأةٍ وانفعالٍ لدى المتلقّي ، فاتحًا أمامه أفقًا أرحبَ للتأويل، ومشاركة المنشئ في إعادة بناء النص.

ومن الأشكال البلاغية التي تتمثل في الجانب التركيبي من الكلام :

- التقديم والتأخير.
- الالتفات
- التجريد
- الحذف

## ٣. الانزياح الاستبداليّ :

وهو ما يكون فيه الانزياح متعلقًا بجوهر المادّة اللغوية ، وتمثل الاستعارة والمجاز عماد هذا النوع من الانزياح[١] ، حيثُ يُعنَى هذا النوع من الانزياح بالصورة المجازيّة وعمادها الاستعارة ، وقد أكّد *جون كوهين* jean cohen « على أَهميّة الصور التي هي بمثابة عوامل دلاليّة »[٢] ؛ ذلك أنّ « كلّ الإجراءات أو الصور المكوِّنة للغة الشعريّة في خصوصيتها هي وسيلة لخرق اللغة المألوفة»[٣] ، وهذا النوع من الانزياح يُعنَى بالصورة البلاغيّة ، لكونِها « الوحدة اللسانية التي تشكل انزياحا ، وبذلك يكون فنّ العبارة Elocution نسقًا من الانزياحات اللسانيّة»[٤]

ومن الأشكال البلاغية التي تتمثل في الجانب الاستبداليّ من الكلام :

- المجاز العقلي
- المجاز المرسل
- الاستعارة
- الكناية

---

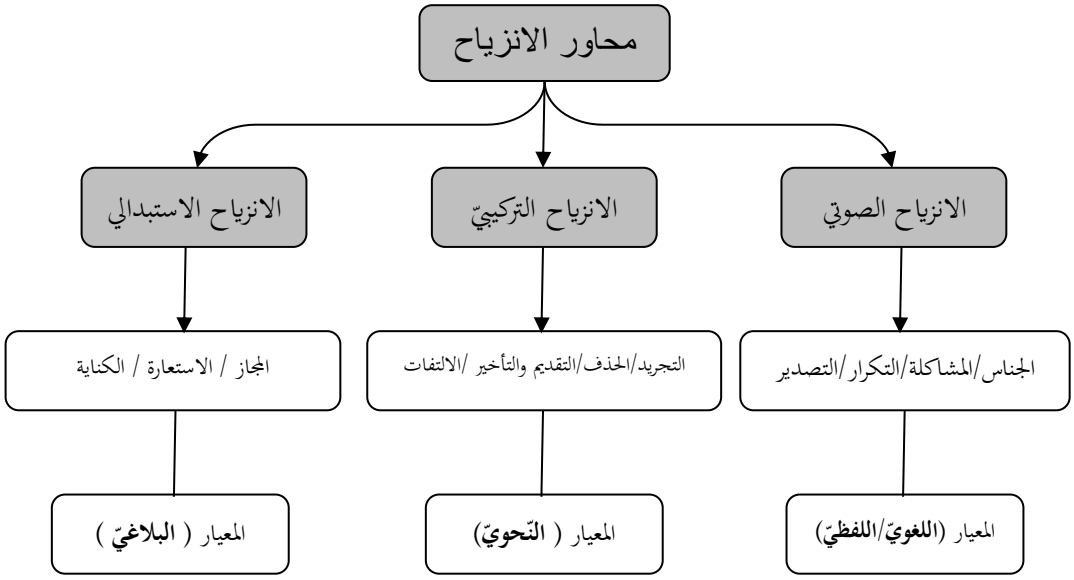
١ - يُنظر : أحمد محمد ويس ، **(المرجع السابق)** ، ص ١٢٥-١٢٦

٢ - جان إيف تاديه ، **( شعريّة الشعر )** ، ت: حميد لحمداني ، دوريّة "نوافذ" – النادي الأدبي بجدة ، العدد ٨ ، صفر ١٤٢٠هـ ، ص ٤٨

٣ - المصدر السابق ، ص ٤٩

٤ - هنريش بليت، **(البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص)**، ص ٦٦

**ويمكن توضيح أنواع الانزياح التي ستُعنى بها دراستنا وفق التصور الآتي :**




## • مفهوم الشعرية:

يُعَدّ مفهوم الشعريّة من المفاهيم ذات الصلة الوثيقة بمصطلح الانزياح ، فقد ارتبطَت الشعريّة بخرق قانون اللغة المعياريّة ، حيثُ تقاسُ درجة شعرية اللغةِ تبعًا لدرجة انحرافها عن المعيار ، إذ إنّه «بقدر ما يكون الانحراف في النص تكون شعريته»[١] ، وهذا الانزياح عن المعيار هو ما يمنح الشِّعرَ خصوصيةً تجعله مختلفًا عن الكلام العاديّ ، أمّا الشعريَّةُ[٢]، كما يرى جون كوهين jean cohen ، فهي صفةٌ يُضفيها على اللغةِ الانحرافُ عن المعيار المألوف ، حيث قال :« إنّ الشاعر لا يتحدّث كما يتحدّث كلُّ الناس ، وإنَّ لغته غير عاديّة ، إنّ الشيء غير العاديّ في

١ - ديزيره سقال ، ( **من الصورة إلى الفضاء الشعريّ** ) ، دار الفكر اللبنانيّ – بيروت ، ط١ ، ١٩٩٣م ، ص ٦٤

٢ - وإنْ لم يكن مفهومُ الشعريّة الحديث معروفًا في تراثنا النقديّ إلا أنّنا نجدُ إلماحاتٍ متناثرةً تحمل في طياتها المفهوم ذاته أو قريبا منه ومن ذلك ما أشار إليه الغذامي : « فالقرطاجنّي تحدّثَ مرَّةً عن شعريّةِ الشّعر ومرَّةً عن القول الشعري وهو لا يقصد بهما الشعر ولا النظم وإنّما نلمح في قوله شيئا من معاني كلمة poetics » ، عبدالله الغذامي ، (**الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التفكيكيّة**) ، دار سعاد الصباح ، ط٣، ١٩٩٣م ، ص ١٩

هذه اللغة يمنحها أسلوبًا يُسمَّى **الشعريَّة** ، وهي ما يُبحثُ عن خصائصه في علم الأسلوب الشعريّ »[١] .

وإذا كان من أهداف الانزياح زيادة الدلالات الممكنة للغة وفتْح آفاق التأويل، فإنّ ذلك يشير بوضوحٍ إلى الدور الذي يقوم به المتلقِّي في تأويل النص ، وهذا التأويل المتعدّد إنّما هو نتيجةٌ لتلك الشعريّة ، لذا يذهب *كوهين* jean cohen إلى « أَنّ شعريّة الانزياح هي صورة من صور نشاط القارئ أو هي الشكل المتحقق في وعيه»[٢] إذ إنّ القارئَ مشاركٌ في تشكيل النص وإعادة إنتاجه، وهذا ما يُميّز لغة الشعر عن لغة الكلام العاديّ ، فلغةُ الشعرِ لابدّ لها من أن تنتهك المعيار ، كما يؤكّد *يان موكاروفسكي* ***J.Mokaroyovsky*** على «أنّ انتهاكَ قانون اللغة المعيارية – الانتهاك المنتظم – هو الذي يجعل الاستخدام الشعري للغة ممكنًا ، وبدون هذا الإمكان لن يُوجدَ الشّعر»[٣] .

إلاّ أنّ انتهاك اللغة فحسب لا يُمكنُ له أن يجعل الكلام شعرًا ، يقول كوهين jean cohen « فنحن نعتقد بكل تأكيد أنّه لا يكفي انتهاك القانون اللغوي لكي تكتب قصيدة ، إنّ الأسلوب انتهاك ولكن ليس كل انتهاك أسلوبًا »[٤] ، و تمرُّ الشعريّةُ عِند *كوهين* jean cohen بمرحلتين : الأولى الهدم وكسر النمط، والأُخرى : إعادة البناء على مستوى تأويليٍّ أعلى ، وإذا كان الانزياحُ يبدو خرقًا للمعيار ، فإنّ «لغة الشعر تشذ في استخدامها مبدأ من المبادئ اللسانيّة، غير أنّه – في لغة الشعر – لا يكتفي بالانزياح ، بل لا بد من وجود قابلية على إعادة بنائها على مستوى أعلى ، وإلا فإنّ اللغة المنزاحة – وليس بمقدورها أن تصنع على قابلية ثانية – تتخطّى العتبةَ التي تفصل بين المعقول واللامعقول لتندرج ضمن الخطأ غير القابل للتصحيح ، على عكس لغة الشعر التي تكون محكومة بقانون يعيد تأويلها مرة أخرى»[٥] .

وهذان المبدآن : الهدم وإعادة البناء التأويليّ ، همَا ركيزةُ مفهوم "الشعريّة" عند *كوهين* jean cohen ، فهو حين يؤكّد أنّ «الشعريّةَ هي ما يجعل من نصٍّ ما نصًّا شعريّا »[٦] ، إنّما يعني بها

---

١ - جون كوين ، ( **النظرية الشعرية : بناء لغة الشعر)** ، ص ٣٥-٣٦

٢ - خيرة حمرة العين ، ( **شعرية الانزياح ، دراسة في جمال العدول)** ، ص ١٦٨

٣ - يان موكاروفسكي ، ( **المرجع السابق** ) ، ص ٤٢

٤ - جون كوين ، (**المرجع السابق** ) ، ص ٢٢٥

٥ - حسن ناظم ، ( **مفاهيم الشعريّة ، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم** ) ، المركز الثقافي العربي-بيروت ، ط١ ، ١٩٩٤م ، ص ١١٥

٦ - جون كوين ، ( **النظرية الشعرية : اللغة العليا)** ، ت: أحمد درويش ، دار غريب- القاهرة ، ط٤ ، ٢٠٠٠م ، ص ٢٦٠

درجة الانحراف عن المعيار في اللغة الشعرية وما تُنتِجه من دلالات تأويليّة واسعة ، لذا يُمكننا القول إنّ شعريّة كوهين jean cohen تنبني على مفهومين اثنين:

– مفهوم العدول / الانزياح ، فبهِ تُقاسُ درجة الشعرية في الشعر.

– مفهوم الغموض ، باعتباره خاصيةً للشعر وحده وبه يتميز الكلام السّامي من الكلام العادي[١] .

ونعني بالغموض هنا المجاوزة والابتعاد عن المعنى الحقيقيّ حيث يسعى الغموض دائمًا إلى استنباط الشفرات المتعددة ، وهذا الغموض هو من أبرز سمات الشعرية ، كما أشار إلى ذلك *تودوروف* Todorov ، حيث حدّد مجالات الشعريّة في ثلاثة :

١. تأسيس نظرية ضمنيّة للأدب.

٢. تحليل أساليب النص.

٣. تسعى الشاعرية إلى استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبيّ.[٢]

فالتحليلُ واستنباط الشفرات وسبر أغوار النصّ ، من أهمّ دلالات الشعريّة ، حيثُ إنّها «تنبع من اللغة لتصف هذه اللغة فهي : لغة عن اللغة ، تحتوي اللغة وما وراء اللغة ، مما تُحدثه الإشارات من موحيات لا تظهر في الكلمات ، ولكنها تختبئ في مسارِبها ، وهذا تمييز للشاعريّة عن اللغة العاديّة »[٣]

ومن هنا فإنّ شعريّة الانزياح ،كما يذهب *كوهين* jean cohen ، تجعل المتلقّي مُشَارِكًا في بناء النصّ حيث يقوم بدورٍ تأويليّ ، بعْد أن قام الانزياح بهدمِ اللغة المعياريّة . وقد وُصفتْ شعريّة كوهين jean cohen بأنها قريبةٌ من الشعريّة العربيّة وذلك لكونها تقتصر على مجال الشعر فـ«الشعرية علمٌ موضوعه الشعر »[٤]، حيث تقوم شعرية كوهين jean cohen على أساس مبدأ الانزياح في الشعر ، بخلاف شعريّة تودوروف Todorov التي تشمل كلاًّ من الشعر والنثر لكون هذين النمطين يجمعهما رابط الأدبيّة .

---

١ - عامر الحلواني ، ( **شعريّة المعلّقة** ) ، كليّة الآداب – صفاقس ، ط١، ٢٠٠٧م ، ص ٣٥-٣٦

٢ - عبدالله الغذامي ، (**الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التفكيكيّة** ) ، ص ٢١

٣ - عبدالله الغذامي ،( **المرجع السابق** ) ، ص ٢٠

٤ - جون كوين ، ( **النظرية الشعرية : بناء لغة الشعر**) ، ص ٢٩

أمّا *جاكوبسون* Jakobson فينطلق من رؤيةٍ لسانيّة في تحديد مفهوم الشعريّة من سؤاله الشهير : ما الذي يجعل من رسالةٍ لفظيّةٍ أثرًا فنيًّا؟[١] ، في حين أنّ رولان بارت Roland Barthes استبدل بشعريّة *جاكوبسون* Jakobson والتي يُقصد بها التحليل الذي يسمح بالإجابة عن السؤال الشهير السابق ، مصطلحَ "البلاغة" الجديدة[٢]، فالشعريّة إذَنْ — وفق التصور السابق – تهدف إلى فَهْمِ الخطاب الأدبيّ وتحليلِه ، وإذا كانت تسعى « إلى استنباط الخصائص المجردة في الخطاب الأدبي — وهذه الخصائص هيَ التي تُضفي على الخطابِ الأدبيّ أدبيّته — فإنّها بهذا المعنى تسعى إلى استكشاف الأدبية في الخطاب »[٣] ، وإضفاءُ الأدبيّةِ على الخطاب الأدبيّ من خصائص الشعريّة ، حيثُ إنَّ ثَمّةَ فرقًا بين الشِّعرِ والشِّعريّة ، فالشِّعرُ« يُمكن أن يُعرّف على أنه نوع من اللغة، وإنَّ الشعريّة هي حدود الأسلوب لهذا النوع ، وهي تفترض وجود لغة شعرية وتبحث عن الخصائص التي تكوّنها »[٤] .

فداخل الشِّعرِ تكمن الشِّعريّة ، وداخل اللغةِ تختبئُ لغةٌ أسمَى وأرقَى ، ولغةُ القَصيدةِ المُنْزَاحة تحملُ في باطنها الشِّعرَ ، إذ إنّ الشِّعرَ كامنٌ في القصيدة ، لذا يمكن القول إنّ الشعريّة ليس موضوعها اللغة فحسب — وإنْ كانَ التعبيرُ اللغويّ هو ما يهمّ الشعريّة بالدرجة الأُولى[٥] – بل هي تبحثُ في أعماق اللغة المُنْزَاحة وتسبر أغوارَها ، يقول كوهين jean cohen: « إنّ علم اللغة أصبح علمًا منذ أن اعتنق مع سوسير de Saussure وجهة النظر الحلولية ، إن عناصر تحليل اللغة كامنة فيها ، والشعريّة ينبغي أن تعتمدَ نفس المبدأ ، فالشعر كامن في القصيدة ، وذلك مبدأ ينبغي أن يكون أساسيًّا ، فالشعريّة كعلم اللغة موضوعها اللغة فقط ، الفرق الوحيد بينهما هو أنّ موضوع الشعرية ليس اللغة على وجه العموم، بل شكل خاص من أشكالها [وإنما] يعدُّ الشاعر شاعرًا [لا] لأنه فكّر أو أحسَّ ولكن لأنّه عبر ، وهو ليس مبدع أفكار بل مبدع كلمات»[٦] ،

---

١ - يُنظر : أوبيرة هدى ، **(مصطلح الشعريّة عند محمد بنيس )** رسالة ماجستير ، جامعة قاصدي مرباح – الجزائر ، ٢٠١١ ، ص ٢٤ - ٢٧

٢ - يُنظر: رولان بارت ، ( **التحليل البلاغي** ) ، تر: عبدالعزيز السراج ، مجلة نوافذ – النادي الأدبي بجدة ، ع ٣١ ، مارس ٢٠٠٥ ، ص ٨١

٣ - عامر الحلواني ، ( **شعريّة المعلقة** ) ، ص ٣٧

٤ - جون كوين ، ( **النظرية الشعرية : بناء لغة الشعر)** ، ص ٣٦

٥ - يقولُ كوهين « ويظلُّ التعبير سيّدًا يتحقق من خلاله أو لا يتحقق الكُمون الشعريّ في المحتوى ، فالقمر شاعريّ مثل "ملك الليالي" أو "منجل من ذهب" ولكنّه نثريّ بوصفه كوكبًا يدور حول الأرض ، وإنّ من البديهي نتيجة لذلك أن تكون المهمّة الخاصّة "لعلم الشعريّة" في النقد الأدبيّ التساؤل لا عن المحتوى الذي يظلّ دائمًا هو هو ، ولكن عن التعبير حتى نعلم أين يكمن الفرق» ، جون كوين ، ( **النظرية الشعرية : بناء لغة الشعر)** ، ت: أحمد درويش ، دار غريب- القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٠م ، ص ٦١

٦ - جون كوين ، ( **النظرية الشعرية : بناء لغة الشعر)** ، ص ٦٤

فالشعريّةُ أن يُبدعَ مُنشئ النصّ في خلقِ كلماتٍ وتراكيب وأساليب مفاجِئة ومُثيرة تفتحُ أبواب التأويلِ أمام القارئ.

وإذا كان الانزياحُ سببًا في وجود الشعريّة ، فإنّ الشعريّة قدْ صاحبت الانزياح و أعطتْهُ مكانةً ساميةً ، وأعادَت إليهِ قيمتَهُ في قراءة الخطاب الأدبي ، « ليس لأنّه [ أي الانزياح ] أسلوبٌ شاذٌّ ومنحرف وخارج عن العادة ، بل لأنّه قبل كلِّ شيء يتضمّن كيفيّة انبثاقه الحرّ ، وطريقة وجوده الخاصّة ، بالإضافة إلى أنّه أسلوبٌ جماليٌّ خلاّق يلتبس بالحدوس والصور ويقتبس من اللعب ما يحصن به كفاءته الشعريّة »[١] ، فالشّعريّة لا تنفكّ عن الانزياح أو المجاوزة ، بل إنّه «مع اختفاء المجاوزة تختفي الشعريّة »[٢] .

ولذا يمكن القول بأَنّ الشعريّة أعمّ من الأسلوبية والأدبية ، فهي التي تُعطي الكلام الأدبيّ أدبيّتَه وقد أشار الغذّامي إلى أنّ الأسلوبية والأدبية يتّحدانِ « ليتضافرا معًا في تكوين مصطلح واحد يضمّهما ويوحّدهما ثم يتجاوزهما وهو مصطلح poetics »[٣] .

فالشعريّة تشمل الأسلوبيّة بوصف هذه الأخيرة إحدى مجالات الأولى ، إذ إنّ الأسلوبيّة تُعنَى بوصف خصائص القول ، وتدرس الشيفرة دون السياق ، في حين أنّ الشعريّة على العكس من ذلك تسعى إلى دراسة الشيفرة لتأسيس السياق ، ومن هنا فقد أنتجت الشعرية والأسلوبيّة معًا مفهومًا كاملاً، بَيدَ أنّ الشعريّة تبقى بحاجةٍ ماسةٍ إلى حقل آخر ، استكمالاً لاستراتيجيّتها ، ذلك الحقل هو التأويليّة [٤] ، وهذه التأويليّة تستدعي منهجًا مهمًّا لسبر أغوار النص ولاستكناه خصائصه ومدلولاته ، إنّه المنهج السيميائيّ البورسيّ التأويليّ .

وإذا كان بين الشّعريّة والأسلوبيّة نقطةُ التقاءٍ مركزيّة؛ ألا وهي البحثُ عن العناصر الجماليّة والفنيّة المميزة للخطاب الأدبيّ عن غيره من أنواعِ الخطاب[٥] ، فنقطة الالتقاء هذه لا تستغني عن فعْلٍ تأويليّ ، وإذا كانت الدراسات الأسلوبيّة تحدّ الأسلوبَ بوصفِهِ أثرًا في القارئ/المستمع ، نتيجةً للخصائص الداخلية للنص : المفهوم التأثريّ أو العاطفي للأسلوب[٦] ،

---

١ - خيرة حمرة العين ، ( **شعرية الانزياح ، دراسة في جمال العدول)** ، ص ١٤٥

٢ - جون كوين ، ( **النظرية الشعرية : اللغة العليا)** ، ص ٢٧٩

٣ - عبدالله الغذامي ، **(الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التفكيكيّة )** ، ص ١٨

٤ - يُنظر: حسن ناظم، ( **مفاهيم الشعريّة ، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)**، المركز الثقافي العربي-بيروت، ط١، ١٩٩٤م، ص ٣٨

٥ - يُنظر : أوبيرة هدى ، **(مصطلح الشعريّة عند محمد بنيس )** رسالة ماجستير ، جامعة قاصدي مرباح – الجزائر ، ٢٠١١ ، ص ٣٥

٦ - يُنظر : هنريش بليت ، **(البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص)** ، ص ٥٤

فما ذلك إلا لما توليه الدراسات الأسلوبية من أهميّةٍ للمتلقّي الذي يقوم بدورٍ أساسيٍّ في تشكيل النص وإعادة بنائهِ ؛ ذلك لأنّ الأسلوبيّة تكمنُ وُجهتُها في ذلك التساؤل الفرَضيّ : ما الذي يجعل الخطاب الأدبيّ الفني مزدوج الوظيفة والغاية : يقوم بوظيفة إبلاغ الرسالة ، والوظيفة الأخرى هي التأثير في المتلقّي فينفعل للرسالة المبلغة انفعالاً ما[١] .

فالمتلقّي هو الذي يكتشف مواطن الجمالية وما تحدثه من فجوةٍ وتوتّر وتفتحُ التأويل على مصراعيهِ ، ممّا يجعلُ ثمّةَ تقاربًا وشيكًا بين الأسلوبيّة والسيميائيّة ، فالأولى بوصفها أثرًا عاطفيًّا ، والسيميائيّة بوصفها تدرس تلك العلامات المؤثرة في النص.

وإذا كانت الأسلوبيّة حُدّدت بوصفها انزياحًا عن المعيار ، فإنّ أسلوبيّة الانزياح تركّزُ على ما تُحدثُه في المتلقّي من مفاجأةٍ تبعثُه على التأمّل والتأويل ، وبهذا فلا غرو حينَ « يغدو الانزياح [الأسلوبيّ] كيانًا سيميائيًّا يضطلع به المتحدِّث بوصفه ظاهرةً خطابيّةً أو تصرُّفًا فرديًّا في استعمال الكلام»[٢] ، إذ لا سبيل للكشف عن جمالية الانزياح إلا عبْر المستويات التأويليّة السيميائيّة، وإذا كُنَّا علمنا أنّ الشعريّة تهدف إلى البحث عن تلك الجمالية النصيّة وتأويلها ، فإنّ هذه الإجراءات التأويليّة هي مُتعلقةٌ —دون ريب – بنظريّة العلامات "السيميائية" ، حيث إنّ الشعريّة تُعدُّ إحدى الأهداف التي سعت إليها السيميائيات في إطار طموحها إلى أن تكون العلمَ الشاملَ الجديدَ الذي يتسلّط على سائر العلوم[٣] .

والحقُّ أنّ دراسةَ الأسلوب قد فجّرَت بعض مسالك البحث الحديث وأخصبت بعضها الآخر ، فأمّا الذي تفجّر فهو البويطيقا الجديدة أو ما يمكن تسميته بالشعرية أو الإنشائيّة ، وأمّا الذي ازداد خصبًا فهو علم العلامات السيميائية ، إذ امتدّت بين السيميائية والنقد الأدبي أسبابٌ أفضت إلى نزعةٍ جديدةٍ في النقد اصطلحت على نفسها بعلاميّة الأدب [٤] أو سيميائيّة الأسلوب، حيث قد أدّى التلاقي ما بين الأسلوبيّة والسيميائيّة إلى ظهور اتجاه نقديّ جديد عُرف بـ"الأسلوبية السيميائيّة" أو "السيميو — أسلوبيّة" ، ويطلق عليه بعض الباحثين أسلوبيّة العدول أو

---

١ - يُنظر: عبدالسلام المسدي ، ( **الأسلوبية والأسلوب** ) ، ص ٣٣

٢ - أحمد يوسف ، (**السيميائيات التأويليّة وفلسفة الأسلوب**) ، مجلة عالم الفكر- الكويت ، ع ٣ ، مج ٣٥ ، يناير ٢٠٠٧م ، ص ٥٨

٣ - يُنظر : فيصل الأحمر ، ( **معجم السيميائيّات** ) ، مشورات الاختلاف – الجزائر ، ط١ ، ٢٠١٠م ، ص ٣٠١

٤ - عبدالسلام المسدي ، ( **الأسلوبية والأسلوب** ) ، ص ٢٥

الانزياح ، وكان ميلاد هذا الاتجاه في أواخر القرن التاسع عشر« على يد "فون درجبلتس" حينما أطلقه على دراسة الأسلوب من خلال الانزياحات اللغوية والبلاغية في الكتابة الأدبية »[١] .

فدراسة أسلوب الانزياح في الكتابة الأدبيّة تُفضِي بنا إلى البحث عن جماليّة تلك الظاهرة في الكلام ، عبر المستويات التأويليّة السيميائيّة ، مّيلحُ علينا في استدعاء منهجٍ جديدٍ للكشفِ عن جماليّة الانزياح ، يُصطلح عليه " السيميوطيقا الأسلوبيّة " أو "السيميائيّة الأسلوبيّة" وهو منهجٌ لا يقتصر على الدراسة الأسلوبيّة فحسب بتركيزه على الجانب الوصفيّ، بل يُعنَى بدراسةِ أدبيّة الأدب

## • السيميائية الأسلوبية ( السيميوطيقا الأسلوبيّة )

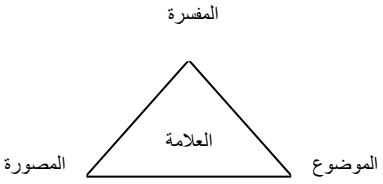
ارتبطَ ظهور علم العلامة/السيمياء بعَلَمين اثنين هما : العالم السويسريّ *فرديناند دي سوسير* Ferdinand de Saussure ١٨٥٧-١٩١٣م ، الذي هو الأصل في تسمية العلم بالسيميولوجيا ، والفيلسوف الأمريكي *تشارلز ساندرس بيرس* Charles Sanders Peirce ١٨٣٨ – ١٩١٤ م ، الذي هو الأصل في تسمية العلم بالسيميوطيقا.

فقد أشار *سوسير* de Saussure إلى أَنّ اللغة هي نظام من العلامات ، حيث عدّ العلامةَ اللغويّةَ كيانًا ثنائيَّ المبنى يتكوّن من وجهين: الدالّ (signifier) ، والمدلول (signified) ، وكلاهما ذو طبيعةٍ نفسيّة، حيث يتّحدان في دماغ الإنسان بآصرة التداعي "الإيحاء". أمّا نظريّة *بيرس* Sanders Peirce السيميوطيقيّة فهي نظريّة جمعيّة شموليّة لأنّها أوسع نطاقًا من سابقتها ، حيثُ جعل *بيرس* Sanders Peirce فاعليتها خارج علم اللغة وأعطاها تحديدًا أشمل وأكثر عموميّة ، بوصفها كيانًا ثلاثيّ المبنى يتكوّن من "المصوّرة" (Representamen) وتقابل الدال عند سوسير de Saussure ، و "المفسرة"(Interpretant) وتقابل المدلول عند سوسير de Saussure ، و "الموضوع" (Object) ولا يوجد له مقابل عند سوسير de Saussure [٢].

---

١- يُنظر : فيصل الأحمر ، ( **المرجع السابق** ) ، ص ٣٣١

٢ - يُنظر : عبدالله إبراهيم وآخران ، ( **معرفة الآخر ، مدخل إلى المناهج النقديّة الحديثة**) ، المركز الثقافي العربي - المغرب ، ط٢ ، ١٩٩٦م ، ص - ص ٧٣ - ٧٨




والحقيقة أنّ السيميائيةَ أو ما تُعرفُ "بعلم العَلامات" قد تبلورتْ لتغدوَ علمًا مُستقلاً على يد " ش.س. بورس (peirce) " (١٩١٤م) ، إذ تُمثِّلُ لديه إطارًا منهجيًّا يتضمّنُ أيّ دراسةٍ أخرى، حيثُ ليس بإمكانِهِ – كما يُصرّحُ– دراسةُ أيّ شيءٍ كالرياضيات والكيمياء والورق والصوتيّات إلا باعتبار ذلك علامةً سيميائيّة[١] ، والعلامةُ – في رأيه – هي (ماثول) يُحيلُ على (موضوع) عبْرَ (مُؤوّل)[٢] ، كما يوضحه الشكل الآتي:

مؤول

ماثول ---------- موضوع

وتهدفُ السيمياءُ إلى استجلاء العلامةِ باعتبارها دالاً/ ماثولاً يُحيلُ على مدلولٍ /موضوعٍ عبْرَ مستوياتٍ تأويليّة، يَصطَلحُ عليها "بورس" بـ (السيميوزيس) (semiosis) الذي يعني السيرورة التأويليّة ويمتاز بلا نهائيّة التأويل[٣] ، فكلُّ موضوعٍ يُعَدُّ ماثولاً ينفتحُ على التأويل إلى مستويات متعدّدة ، إذ تهدف السيمياء إلى تأويل الماثول/العلامة والبحث في السيرورة التأويلية . وما دفَعَ "بورس" لصياغة هذا التصوّرِ هو : استحالةُ احتواء أيّ فعلٍ تأويليٍّ للموضوع ، وبالتّالي فإنّ ثمّةَ تعدّدًا في مستويات الدلالةِ ، حدَتْ بهِ إلى التمييز بين ثلاثة أنواعٍ[٤] في وجود المؤوّل وهي : ( المؤوّل المباشر ، والمؤوّل الديناميكيّ ، والمؤوّل النّهائيّ )

وقد اختار *دي سوسير* de Saussure مصطلح "السيميولوجيا" للدلالة على علمٍ عامٍّ للعلامات ينطلق من اللسانيات بصفتها فرعًا نموذجيًّا ، أمّا *بيرس* Sanders Peirce فقد اعتمد

---

١- يُنظر: منذر عياشي ، ( **العلاماتية وعلم النص** ) ، المركز الثقافي العربي – المغرب ، ط١ ، ٢٠٠٤م ، ص ١٥

٢- يُنظر: سعيد بنكراد ، ( **السيميائيات والتأويل** ) ، المركز الثقافي العربي – المغرب ، ط١ ، ٢٠٠٥ م ، ص ٧٤

٣- يُنظر : فيصل الأحمر ، **(المرجع السابق)** ، ص ١٩٤

٤- يُنظر : سعيد بنكراد ، **(المرجع السابق)** ، ص ص ٩٣ - ١٠٥

مصطلح "السيميوطيقا " ليدلَّ على علم عام للعلامات يصدر عن المنطق والفلسفة[١] ،والسيمياء عنده عبارة عن منطق عام يدرس الطبيعة الجوهرية لكلّ سيميوزيس ممكن ، ولذلك فهي في نظره تتضمّن فروعًا سيميائيّة ثلاثة يهتمّ كلٌّ منها بأحد أبعاد العلامة : **فالنحو الخالص** يدرس أبعادها التركيبيّة ، **والمنطق** يدرس أبعادها الدلاليّة ، بينما تتكفّل **البلاغة** بدراسة أبعادها التداوليّة[٢].

و « تُعنى السيميائيّةُ بكلِّ ما يُمكنُ اعتبارُه إشارةً »[٣] ، هكذا صاغ *إمبرتو إيكو* تعريفَه لمصطلح " السيميائيّة" (Semiotics)، والذي لا يُعْنَى – وفْقَ هذا التعريف – باللغةِ فحسب ، بل ينفتحُ على "كلِّ ما يُمكنُ اعتبارُه إشارةً" أو علامةً ، كالألوان والأصوات والصورة والأزياء والجَسد و غيرها .

كذلك ذهب مُؤلِّفا كتاب "دليل الناقد الأدبي" إلى أنّ السيمياء (السيميولوجيا أو السيميوطيقا) تعني « دراسة العلامات "الإشارات" دراسةً منظمةً منتظمة»[٤]، وذهبا – أيضًا– إلى أنّ السيميائيّة أيًّا كان تسميتها تنتهي « في أصولها ومنهجيتها إلى البنيويّة ، إذ إنّ البنيويّة نفسها منهج منتظم لدراسة الأنظمة الإشاريّة المختلفة في الثقافة العامّة ، ولهذا يصعب التمييز بين الحقلين تمييزًا مانعًا »[٥] .

والسيميائيّة وثيقة الصلة بالمتلقّي ، لما يقوم به من دورٍ تأويليّ «فالسيميولوجيا تظلُّ ممارسةً استقرائيّة استنتاجيّة ، وهذا ما يجعلها تقوم على أهميّة الذات المدركة أو الواعية ، ويجعلها تنحى منحى اتصاليًّا »[٦]، لذا فإنّنا نجد تقاربًا وتلاقيًا بين الأسلوبية والسيميائيّة من حيثُ كونُهما مُولِّدَين للتأويل .

فدراسة الأسلوبِ هي في حقيقتها حفرٌ في الدلالات التأويليّة إذ « لا معنى للأسلوبِ إذا لم يكنْ مُوَلِّدًا للتأويلِ وباعثًا عليه »[٧] كما تقول سوزان روبين ، وكذلك هي السيميائية مولدةٌ للتأويل وباعثة عليه. حيث يذهب إمبرتو إيكو إلى أَنَّ « الوَجْهَ الحقيقيّ للممارسة الأسلوبيّة ليس

---

١ - يُنظر : عبدالواحد المرابط، ( **السيمياء العامة وسيمياء الأدب ، من أجل تصور شامل)** ، منشورات الاختلاف- الجزائر، ط١، ٢٠١٠م، ص ١٧

٢ - يُنظر : عبدالواحد المرابط، ( **المرجع نفسه)** ، ص ٣٣

٣- دانيال تشاندلر ، ( **أسس السيميائيّة** ) ، ت : طلال وهبة ، المنظمة العربية للترجمة – بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٨ م ، ص ٢٨

٤ - ميجان الرويلي وسعد البازعي ، ( **دليل الناقد الأدبي** ) ، المركز الثقافي العربي - المغرب ، ط٣ ، ٢٠٠٢م ، ص ١٧٧

٥ - المصدر السابق ، ص ١٧٨

٦ - المصدر السابق ، ص ١٧٩

٧ - عامر الحلواني ، ( **التحليل السيميائي والمشروع التأويلي** ) ، الناشر: كليّة الآداب بصفاقس تونس ، ط١ ، ٢٠١٠م ، ص ١٥.

إلا قراءة سيميائية للنص ، وإذن ، يستجيب الأسلوب – بما هو نسقٌ سيميائيٌّ ذو دلالة – لشفرات النص (code) تحتاج إلى تفكيك وتركيب وتأويل »[١] ، وحين يستجيب الأسلوب لشيفرات النص فإنّه يتوسّل بعلم آخر لاستكناه تركيب النص وتأويله ، ذلك العلم هو علم العلامات أو السيميائية، مما يبرّر لنا في دراستنا هذه مزجنا لمنهجين مختلفين ، هما : الأسلوبيّة والسيميائيّة.

ذلك أَنّ الأسلوبيّات التقليديّة المشدودة إلى البلاغة القديمة ليس بمقدورها أن تضطلع بتوصيف "واقعة الأسلوب" ما لم تكن منضويةً في حقل السيميائيّات ، ليتمّ ربط الأسلوب بالعلامة السيميائيّة « كما دعا إلى ذلك ميشال أريفي ؛ ذلك أنَّ الحديث عن الفرادة الأسلوبيّة هو حديث بالأساس عن العلامة التي ينماز بها هذا النص عن ذاك ، ويتفرّد بها هذا الكاتب عن ذاك »[٢] .

وهذه العلامات السيميائية محكومة بالسياق أو بمقتضى الحال حتى تحقق بعض مقاصدها بناءً على مراعاتها للمقام وطبيعة المتلقي ، وحينما تستجيب هذه العلامات لتلك المقاصد، فإنّ الأسلوب يكتسي بُعدًا سيميائيًّا ، ويكون حاملاً للدلالات المفتوحة[٣] ، إذ لا يمكن بأيّة حالٍ أن نفصلَ الأسلوب عن الفعل التأويليّ ، فالممارسة الأسلوبيّة هي في حقيتها قراءة تأويليّة سيميائيّة .

وإذا كان الانزياح ممارسةً أسلوبيّة و ظاهرةً خطابية فريدة للمتكلم ، فإنّ هذه الفرادة الأسلوبيّة تستدعي علمًا آخر للكشف عنها وإدراك وظائفها التأويليّة ، ذلك العلم هو علم العلامات أو السيميائية ، « وبهذا وجب على الأسلوبيّات أن تتخلّى عن حصر موضوع الأسلوب داخل حقلها المعرفي ، وعليها أن تهرع إلى السيميائيّات لعلَّها تصيب منها حظًّا موفورًا في إدراك وظائف الأساليب غير الأدبيّة »[٤]

فالتأويلُ الأسلوبيّ هو في حقيقةِ الأمرِ تأويلٌ سيميائيّ ؛ ذلك أنّ الأسلوبيّة تُعنَى بوصف العمل الأدبيّ فحسب ، فهي لا تتعدّى الحقل المعرفي للنصّ الذي يضع الأسلوبَ ضمنَ دلالةٍ

---

١ - المصدر السابق ، ص ١٥.

٢ - أحمد يوسف ، **(السيميائيات التأويليّة وفلسفة الأسلوب)** ، ص ٥٧

٣ - المصدر السابق ، ص ٦٢

٤ - المصدر السابق ، ص ٨٧

واحدة محصورة ، وإنّ تأويل النص الأدبيّ هو تجاوزٌ لذلك الحقل المعرفيّ الضيّق ، واستنجادٌ بعلمٍ آخر ، ألا وهو علم السيمياء ، الذي ينفتحُ على دلالاتٍ متعدّدة .

وهذا ما حدا بالباحث ليمزج في قراءته لديوان الرُّصافيّ البلنسيّ[١] بين السيميائية والأسلوبية وفْق "المنهج السيميو- أسلوبيّ" (Semio-stylistic) ، وهذا المنهج كما يعرفه **معجم السيميائيات:** هو ما يتخذُ من المستوى السطحي للنص الأدبي مطية للتغلغل بداخله والكشف عن جواهره و مكنوناته[٢] .

فالمقاربةُ السيميوطيقا الأسلوبيّة ، أو السيميو أسلوبيّة هيَ مقاربةٌ لا تقتصر على الجانب الوصفيّ في الكتابة الأدبيّة والكشف عن المستويات التركيبية والدلالية والصوتية فحسب ، بل تجعل من تلك المستويات علاماتٍ بها تتوصّل إلى الدلالات التأويليّة العميقة لتلك الجوانب الأسلوبيّة في النصّ ، مما يُضفي على هذه المقاربة سمةَ التجاوز عن المستوى السّطحيّ للنص الأدبيّ إلى ما هو أشدُّ عمقًا ، حيثُ التغلغل ، في باطن النص وانفتاحه على التأويل.

---

١ - **الشاعر الرُّصافي البلنسيّ** : هو محمّد بن غالب الرُّصافيّ المُكنَّى بأبي عبدالله ، وُلِدَ - ( على الأرجح عام ٥٣٦هـ )- في رصافة بلنسيّة ، فهو رُصافيٌّ بلنسيّ ، ولسببٍ ما خرجَ وهو صغيرٌ مع والدِه من بلنسيّة ، فكانَ يُكثر الحنين إلى وطنه ويُقصرُ أكثر منظومه عليه ، وظلّ يتذكّر من بلنسيّة معاهدَها المهمّة كالرّصافة والجسر والنهر وغيرها من المناظر الطبيعيّة التي ذكرها في شعره مُتشوّقًا إليها ، حيثُ سكنَ مدّةً – بعد خروجه من بلنسيّة - في غرناطة ثمّ مالقة إلى أن توفي فيها ، لم يُسخّر شعرَه ليكونَ مدّاحًا في بلاطات الملوك ، ولم يتخذه وسيلة للكسب ، بل عاش قانعًا بما تدرّ عليه حرفة (الرفو )/الخياطة من دخلٍ يسير ، وقد تميّز شعرُه بالتنقيح والتجويد ولم يفقد الرقة والسلاسة ، وكان يُكثر من استخدام صورٍ جديدة واستعارات مبتكرة ، حتّى شبّهه بعضُهم بابن الرّومي ، توفّي في مالقة سنة ٥٧٢هـ.

وللاستزادة حول التعريف بالشاعر ، يُنظر : ابن الأبار القضاعي البلنسيّ ، (**التكملة لكتاب الصلة**) ، ج٢، تح : عبدالسلام الهرّاس ، دار الفكر – بيروت ، (د.ط) ، ١٩٩٥م ، ص ٤٦ ، و ابن خلكان ، ( **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان** ) ، ج ٤ ، تح : إحسان عباس ، دار صادر – بيروت ، (د.ط) ، ١٩٧٢م ، ص ٤٣٢ – ٤٣٣، و لسان الدين محمد بن الخطيب ، (**الإحاطة في أخبار غرناطة**) ، تعليق : بوزياني الدراجي ، دار الأمل للدراسات – الجزائر ، (د.ط) ، ٢٠٠٩م، ج٣ ، ص٢٩٠-٣١٩ ، و الرصافي البلنسي ، ( **ديوان الرصافيّ** ) ، تح: إحسان عباس ، دار الشروق – مصر ، ط٢ ، ١٩٨٣م ، ص ١٠-٢٧

٢- يُنظر : فيصل الأحمر ، ( **معجم السيميائيّات** ) ، ص ٣٣٠

# الفصل الأوّل

## الانزياح الصوتي

في ديوان الرُّصَافِيّ البَلَنْسِيّ

## مفهوم الانزياح الصوتيّ :

يقومُ الانزياحُ الصّوتيّ علَى خرقِ درجة الصّفر الصوتيّة ، مُحْدِثًا أوجهَ اختلافٍ بين درجة الصفر والانزياح الصوتي ، حيثُ «تهتمّ نظريّة الانحراف الصوتيّ في المقام الأوّل بوجوه الاختلاف بين درجة الصّفر الصوتيّة والانحراف الصوتي ، في حين تهتمّ درجة الصفر الصوتية – أساسًا – بوجوه التشابه بينهما»[١] ، وإنّ هذا الاختلاف الذي يهتمّ به الانزياح الصوتيّ هو ما يُمكن أن نُطلق عليه المتغيّرات الصوتيّة الأسلوبيّة ، وعلى مفهوم هذه المتغيّرات تعتمد الأسلوبيّة الصوتيّة ، « و بمقدار ما يكون للغة حرية التصرف ببعض العناصر الصوتيّة للسلسلة الكلامية ، تستطيع اللغة أن تستخدم تلك العناصر لغايات أسلوبيّة »[٢]

ويُعْنَى التحليل الأسلوبي الصوتي phonostylistics في علم الأسلوب برصْدِ تلك المتغيّرات الصوتيّة الخارجة على النسق، حيثُ «يقتضي أوّلاً معرفة الخصائص الصوتيّة في اللغة العاديّة ، وبعد ذلك يتوجّه إلى رصد الظواهر الخارجة عن النمط والبحث في دلالتها فيما يفيد دراسة الأسلوب»[٣]، ذلك أنّ الدراسات الأسلوبيّة قد استفادت من اللسانيّات في رصْد تلك المتغيّرات الصوتيّة ، وفي تحديد مدى قدرة المبدعِ أو المتكلّم في استعمال الأصوات للدلالة ، أو للدلالة الفنيّة[٤] .

أمّا موضوع الأسلوبيّة الصوتيّة أو المتغيّرات الأسلوبيّة ، فقد ذكرها ***تروبتزكوي*** *Nikolay Trubetskoy* في كتابه "المبادِئ الصوتية" ، حينَ عرّف إطار الأسلوبيّة الصوتيّة، حيثُ ميّزَ :

- الصوتيّة التمثيليّة ، أو المفهوميّة ، وهي تدرس الصوائت باعتبارها عناصر لغوية موضوعيّة وقاعديّة.
- الصوتيّة الندائيّة ، أو الانطباعيّة ، وهي تدرس المتغيّرات الصوتيّة التي تهدف إلى إحداث أثر على السامع.

---

١ - عبدالله خضر حمد ، (**أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات** ) ، عالم الكتب الحديث – الأردن ، ط١ ، ٢٠١٣م ، ص ٢٠٠ ، نقلاً عن بحث (الانزياح الصوتي الشعري ) لـ تامر سلوم ، ص ٣٩-٤٠

٢ - بيير جيرو ، ( **الأسلوبيّة** ) ، تر: منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري - حلب ، ط٢ ، ٢٠٠٨م ، ص ٦٠

٣ - عبده الراجحي ، ( **علم اللغة والنقد الأدبي : علم الأسلوب** ) ، مجلة فصول ، مج ١ ، ع ٢ ، يناير ١٩٨١ م ، ص ١١٩

٤ - يُنظر : منذر عياشي ، ( **الأسلوبية وتحليل الخطاب** ) ، مركز الإنماء الحضاري – سوريا ، ط١ ، ٢٠٠٢م ، ص ١٢

- الصوتيّة التعبيريّة ، وهي تدرس المتغيرات الناتجة عن المزاج وعن السلوك العفوي للمتكلم.

حيثُ يُشكّل العنصران الأخيران موضوع الأسلوبيّة الصّوتيّة ، وهي تُعنى بالطرق الخاصة لحصر التعبيرية كالنبر والتنغيم والمد والتكرار إلى آخره.[١]

فالمتغيّرات الصوتيّة في نظر ***تروبتزكوي*** *Nikolay Trubetskoy* تندرج ضمن نوعين : الأسلوبيّة الصوتيّة التأثيريّة والتي تهدف إلى إحداث أثرٍ في المتلقّي ، والأسلوبيّة الصوتيّة التعبيريّة الناتجة عن السلوك العفويّ ، إذ يقومُ المحلّلُ الأسلوبيُّ بدراسةِ تلك المتغيّرات التعبيريّة والتأثيريّة، ورصد دلالاتها المعنويّة

وفي حوزةِ اللغةِ نجدُ نسقًا كاملاً من المتغيّرات الأسلوبيّة والتي تهمّ الباحثَ الأسلوبيّ ، «ويمكن أن نميّز من بينها – وذلك حسب مصطلحات بالي Charl Bally – الآثار الطبيعية : النبر، المد ، التكرار، المحاكاة الصوتيّة ، الجناس الاستهلالي ، التناغم ..»[٢] ، وهذه الآثار الطبيعيّة – كما ذكرها بالي Charl Bally – تندرج ضمن موسيقا الحشو أو الموسيقا الداخليّة للشعر ، ذلك أنّنا إزاءَ الدراسة الصوتيّة للشعر بين نوعين من الموسيقا : الموسيقا الداخليّة "الحشو" كضروب علم البديع ، والأصوات المهموسة والجهرية والانفجارية وغيرها ، والموسيقا الخارجيّة "الإطار" كالوزن والقافية .

وقد تنبّهَ أحدُ الباحثين إلى أَنّ أغلبَ الدراسات الحديثة كانت تنطلق في دراستها لموسيقا الشعر من زاوية البحور والقوافي ، أو ما أطلق عليه موسيقا "الإطار" ، فلم تدرس "موسيقا الحشو" خصائص الصوت المعزول عن الإطار الدلالي ، ولا خصائص الأصوات المحصورة في الإطار الدلالي كالترديد والتكرار والجناس وغيرها[٣] .

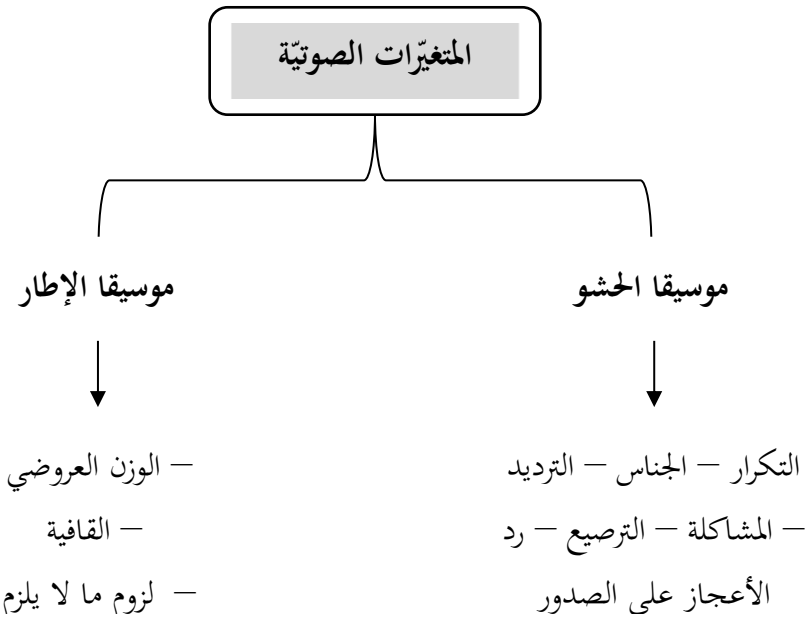
---

١ - يُنظر : بيير جيرو ، ( **المرجع السابق** ) ، ص ٥٩ ، ٦٠

٢ - بيير جيرو ، ( **المرجع السابق** ) ، ص ٦١

٣ - يُنظر : محمد الهادي الطرابلسي ، ( **خصائص الأسلوب في الشوقيات** ) ، منشورات الجامعة التونسية – كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، مجلد عدد٢٠ ، ١٩٨١م ، ص ٢٠

ويُمكنُ توضيح موضوع المتغيّرات الصوتيّة ضمن الخُطاطة الآتية :




وسوف تقتصر دراستي في هذا الفصل على رصد المتغيرات الأسلوبية في موسيقا الحشو، تلك التي تُحدِثها الموازنات الصوتيّة الداخلية في الشعر كالجناس والترصيع والمشاكلة وغيرها ، أما ما يجعلنا نُعْنَى بالانشغال بالمستوى الصوتي في الشعر فلِكَوْنِهِ يُعدّ أول المستويات في التحليل اللغويّ الأسلوبي ، لاسيّما في الشعر ، إذ « إنّ الشاعر "مهندس أصوات" ، وهذا يعني أن بعض الشعر ينتظم انتظامًا صوتيًّا يرتكز على تكرير الفونيمات المتماثلة والمتشابهة »[١] ، وهذه الفونيمات المتكررة والمتماثلة تتضمّنُ ضروب علم البديع كالجناس الذي تتماثل فيه الحروف ، والمشاكلة ، والترصيع ، وغيرها.

وقد عُنيت الدراسات الأدبية قديمها وحديثها بالبحث في موسيقا الشعر ، إذ إن مسائله المتنوعة توزّعت على خمسة علوم كاملة ، أربعة منها علوم لغوية ، وهي : علم العروض وعلم القوافي، وهما مختصان بالشعر ، وعلم البديع ، وعلم الأصوات، والخامس علم الموسيقا وهو علم غير لغوي[٢]

١ - عادل نذير الحساني ، ( **الأسلوبيّة الصوتية في شعر أدونيس)** ، دار رضوان للنشر والتوزيع – الأردن ، ط١ ، ٢٠١٢م ، ص ٣٥

٢ - يُنظر : محمد الهادي الطرابلسي ، ( **المرجع السابق** ) ، ص ١٩ ، ٢٠

وقد أشار جون كوهين jean cohen إلى أنّ اللغة تُحلّل على مُستويين : صوتيّ ومعنويّ ، مُؤكّدًا أهميّة الجانب الصوتي في تكوين بناء القصيدة ، حيثُ ميّزَ الشعرَ التّامّ باحتوائه على عنصرين مهمّين : العنصر الصوتي ، والعنصر المعنويّ ، بخلاف بقيّة الأنماط ، كما يوضّحها الشكل التالي[١] :

| النمط | صوتي | معنويّ |
|---|---|---|
| قصيدة النثر | – | + |
| النثر الموزون | + | – |
| الشعر التام | + | + |
| النثر التام | – | – |

فالشّعر التامّ – في نظره – هو الذي يبرع فيه الشاعر في كلا العنصرين : الصوتيّ والمعنويّ، حيث ركّز كوهين jean cohen – إلى جانب المعنى – على أهميّةِ المستوى الصوتي من خلال قضايا الإيقاع والوزن والتضمين والنبر والتوازي والتجانس وغيرها ، ولذا فإنّ مهارة الشاعر تتجلّى أكثر في قدرته الانزياحيّة في الناحية الصوتيّة .

أمّا اللغةُ النَّثريّةُ فإنّها تحقّق على المستوى الصوتي موازاةً بين البنيات الصوتيّة والدلاليّة ، سمّاها *جون كوهين* jean cohen : التوازي الصّوتيّ الدلاليّ ، حيث رأى أن الجملة في النثر "تحترم موازاة البنيتين الصوتية والدلاليّة" ، في حين أنّ الشِّعرَ يحقّق انزياحًا في هذه الموازاة ، بحيثُ يوجدُ تجانسٌ صوتيٌّ إذ لا يوجد تجانس معنويّ[٢] ، وهذا التجانسُ الصوتيّ هو ما يمكنُ تسميتُه بالموازنةِ الصوتيّةِ لا المعنويّة ، إذ إنّ هذه الموازنة الصوتيّة تُحدِث تغييرًا وخروجًا على المعيار ، مُحدثةً بذلك انزياحًا صوتيًّا .

وقد درست جماعة "مو"[٣] الانزياح الصوتيّ ضمن الصيرورات الخطيّة "metaplasmes" أي العمليّة التي تحرف الاستمراريّة الصوتيّة للإرساليّة . والصيرورات الخطية هي كل ما من شأنه أن

١ - يُنظر : جون كوين ، ( **النظرية الشعرية : بناء لغة الشعر)** ، تر: أحمد درويش ، دار غريب- القاهرة ، ط٤ ، ٢٠٠٠م ، ص ٣٠- ٣٢

٢ - يُنظر : الحسن بواجلابن ، **(بلاغة الانزياح في شعر محمود درويش )** ، النايا للدراسات والنشر– سورية ، ط١ ، ٢٠١٤م ، ص ٢٣-٢٤

- وكذلك يُنظر : أحمد محمد ويس ، ( **ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقديّ ، بحث في المشاكلة والاختلاف )** ، منشورات وزارة الثقافة – دمشق ، د.ط ، ٢٠٠٢م ، ص ٨٨

٣ - يُنظر : الحسن بواجلان ، **(الانزياح المنطقي من منظور جماعة "مو" )** ، مجلة "علامات" – نادي جدة الأدبي ، ج ٦٧ ، مج ١٧ ، نوفمبر ٢٠٠٨م ، ص ١٦٨

يُحدث تغييرًا يلحق الجانب الصوتيّ من الكلمة ، حيث قدّمت هذه الجماعة نماذج تصنيفيّة لهذا الانزياح، مثل :

- انزياح الحذف في أحد أحرف الكلمة.
- انزياح الزيادة ، كالتضعيف.
- انزياح الحذف – الزيادة ، باجتماعهما في كلمة واحدة.
- انزياح التبادل – كالقلْب .

وإنّ هذه النماذج الانزياحية هي مقوّماتٌ صوتيّة ، تلحق المفردة ، وتؤدّي وظيفةً دلاليّة وجماليّة أيضًا بخروجها على النسق ، مما تستثير القارئ أو المتلقّي .

وقد ذهب "*بالّي*"Charl Bally في حديثه عمّا يتعلّق بأسلوبيّة الصوتيّات إلى « أنّ المادّة الصوتيّة تكمن فيها إمكانات تعبيريّة هائلة، فالأصواتُ وتوافقاتها، وألعاب النغم والإيقاع ، والكثافة ، والاستمرار، والتكرار ، والفواصل الصامتة ، كلُّ هذا يتضمّن بمادّته طاقةً تعبيريّة فذّة »[١] ، ويرجع الفضلُ في تلك الإمكانات التعبيريّة إلى انزياح المادّة الصوتيّة عن درجة الصفر .

إنّ جميعَ المقوّمات الصوتيّة البلاغية كالجناس والمشاكلة والترصيع ورد الأعجاز إلى الصدر والتجنيس وغيرها من ضروب علم البديع ، والتي تخرج بالكلام على نظام اللغة أو المعيار ، كلّها – كما يرى محمد العمريّ– « تعود – مهما تنوّعت – إلى أصلٍ واحدٍ ، وهو: **الموازنة** بين طرفين يتناظران كليّا أو جزئيًّا في عناصر تكوينهما الصوتيّ »[٢].

أمّا *أبو العدوس* فيرى أنّ قانون التكرار ينتظمُ معظم أساليب التعبير القائمة على الاهتمام باللفظ : كالجناس والسجع والترصيع والمشاكلة والترديد وغيرها [٣] ، حيثُ يُرجعُ كل تلك المحسّنات اللفظيّة أو المقوّمات الصوتيّة إلى أصلٍ واحدٍ هو **التّكرار**.

وقد ذهب *صلاح فضل* إلى أنّ الخطاب الشعريّ – على مستوى التعبير – يرجعُ إلى المقوّمات الصوتيّة، حيثُ «يمكنُ تصوّرُه باعتباره نوعًا من عرض الوحدات الصوتيّة **المتشاكلة** ، التي يمكن التعرّف فيها على مجموعة من التوازيات والبدائل ، من المتآلفات والمتنافرات ، وعلى

---

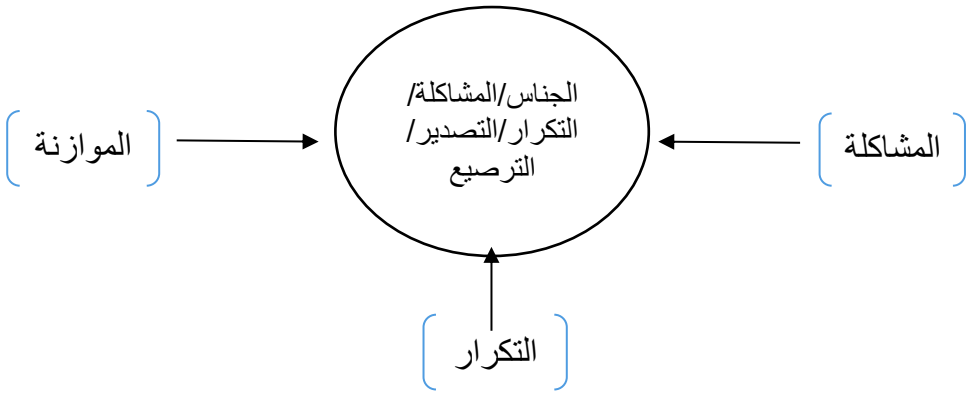
١ - صلاح فضل ، ( **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته** ) ، دار الشروق – القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٨م ، ص ٢٧

٢ - محمد العمري، ( **الموازنات الصوتيّة ، في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية** ) ، أفريقيا الشرق- المغرب ، ط١ ، ٢٠٠١م ، ص ٢١

٣ - يُنظر : يوسف أبو العدوس ، (**مدخل إلى البلاغة العربيّة** ) ، دار المسيرة - الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٧م ، ص ٢٩٧

مجموعةٍ من التحولات الدالّة للحُزم الصوتيّة »[١] ؛ ذلك أنّ في حوزة لغتنا العربيّة كمًّا كبيرًا من المتغيّرات الصوتيّة[٢] كالتكرار والنبر والتجنيس.

إذ إنّ هذه المتغيرات الصوتيّة تتنازعها ثلاثةُ أصولٍ ، كما يوضّحها التصوير الآتي :




فالمتغيّرات الصوتيّة أو الدائرة البديعيّة الصوتيّة : ( الجناس ، والتكرار ، والتصدير ، والترصيع، والمشاكلة) كلّها تنتظمُ تحتَ أصلٍ واحدٍ – كما رأينا آنفًا – : **الموازنة** عند العمريّ، أو **التكرار** كما ذهب إليه أبو العدوس ، أو **التشاكل** الصوتي كما يراه صلاح فضل.

والمتأمّل في هذه الأصول الثلاثَة لهذه المتغيّرات الصوتيّة يجدُها متقاربةً جدًّا ؛ ذلك أنّ تكرار الصوتِ لا ينفكّ عن تشاكلِه وموازنتِه ، ونرى أنّ التكرير الصّوتيّ أعمّ من مصطلحي الموازنة و التشاكل ؛لأنّهما لا يتحقّقان إلا بوجود تكرار الصوت أو الكلمة أو كلمات عدّة.

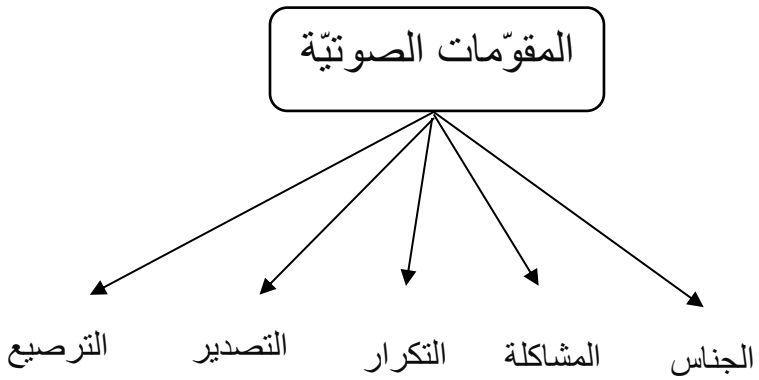
وما يُبرّر لي بحثي في ضروب علم البديع هو كَوني إنّما أحفر – وفق دراسة أسلوبيّة – في تلك المقوّمات الصوتيّة البلاغيّة ، والتي ترجع إلى أصلٍ واحدٍ أعمّ وهو "**التكرير الصوتيّ**" حيثُ إنّه « ومع التدقيق ومعاودة النظر يتكشف أن البحث البديعي تجمع بين ألوانِه علاقةٌ تحتيّة تحكمه وتهيمن عليه ، إذ المنطلق الذي له يتمثل بدرجة خفيةٍ في **عمليّة التكرار** التي لازمت عمليّة التشعيب والتقسيم ، **فالتكرار هو الممثّل للبنية العميقة** التي تحكم حركة المعنى في مختلف ألوان البديع »[٣].

١ - صلاح فضل ، ( **أساليب الشعرية المعاصرة** ) ، دار الآداب – بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥م ، ص ٢١

٢ - يُنظر : أيّوب جرجيس العطيّة، ( **الأسلوبية في النقد العربي المعاصر** ) ، عالم الكتب الحديث – الأردن ، ط١، ٢٠١٤م ، ص ١٦٠

٣ - محمد عبدالمطلب ، ( **بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، التكوين البديعي** ) ، دار المعارف – القاهرة ، ط٢ ، ١٩٩٥م ، ص ١٠٩

ويُمكنُ تصوُّرُ "الانزياح الصوتيّ" وفق الخُطاطة الآتية :




وما يهمّني في دراسة هذه المقوّمات البلاغيّة في ديوان الرصافيّ البلنسي هو انزياحها عن النسق العام ، وانحرافها عن النمط العاديّ المألوف ، وما أحدثته من مضامين دلاليّة عميقة .

## ١. تقنية الجناس الانزياحيّة :

يُعرّفُ *أبو هلال العسكري* الجناسَ بقوله هو: «أنْ يُوردَ المتكلّمُ كلمتين تُجانسُ كلُّ واحدةٍ منهما صاحبتَها في تأليف حروفِها»[١]، و هو بحسب تعريف السجلماسيّ: «إعادة اللفظ الواحدِ بالعدد وعلى الإطلاق لمعنيين متباينين مرّتين فَصَاعِدًا »[٢] ، حيثُ يُنتج الجناسُ جماليّةً لفظيّة ، وجَرْسًا موسيقيًّا ، يمنح الكلامَ انزياحًا وخروجًا على النّمط .

وينقسمُ الجناسُ – عند كثير من البلاغيين – إلى نوعيْنِ رئيسين : **الجناس التّام** : وهو ما اتفقت فيه الكلمتان في وزنهما وحركاتهما توافقًا تامًّا ، **والجناس الناقص** : وهو ما اختلفت فيه بعض الوجوه من وزن أو حروفٍ أو حركاتٍ[٣]، بينَما السجلماسيُّ يجعل الجناس في أربعة أقسام : **تجنيس المُماثلة** :وهو الجناس التام عند غيره، **وتجنيس المُضارعَة** :وهو ما يُعرف بالجناس الناقص والذي يزيد فيه حرفٌ أو ينقص أو تُقلبُ فيه الحروف ، **وتجنيس التركيب** : وهو إعادة الكلمة في موضعين مختلفين أحدُهما بسيطة والأخرى ملفّقة من كلمتين، **وتجنيس الكناية**: وهو إعادة الكلمة

١ - أبو هلال العسكري، ( **كتاب الصناعتين** )، تح: على البجاوي و محمد أبو الفضل ، دار إحياء الكتب العربية - مصر، ط١، ١٩٥٢م، ص ٣٢١

٢ - أبو محمد السجلماسي، ( **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع** ) ، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف - المغرب، ط١، ١٩٨٠م ، ص ٤٨٢

٣ - يُنظر : يحيى العلوي ، ( **الطراز** ) ، ج٢ ، تح : عبدالحميد الهنداوي ، المكتبة العصرية – بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٢م ، ص ١٨٥ - ١٨٦

في موضعين مختلفين أحدُهما مُصرّح بها والأخرى مَكْنِيٌّ بها عن الأُولى[١] ، بينما ابن رشيقٍ يُشير في كتابه العُمدة إلى أنّ «التجنيس ضروبٌ كثيرة »[٢] وذكر منها : المماثلة والمحقق والمضارعة والمنفصل والمزاوج وغيرها.[٣]

ولا تقتصر وظيفة الجناس على الجَرْس الموسيقيّ أو التوازنِ الصّوتيّ فحسب ، بل لا بدَّ مِنْ تضافر المِعْنى ودلالاتِه إلى جانِب اللفظ البديعيّ ، وقد أكّد هذا المعنى الجُرجانيُّ بقوله : «إنّ ما يُعْطي "التجنيس" من الفضيلةِ ، أمرٌ لم يتمَّ إلا بِنُصرَةِ المعنَى ، إذا لو كانَ باللفظِ وحدَهُ لما كانَ فيه إلا مُستَحْسَنٌ ، ولما وُجد فيه معيبٌ مُستهجَن .»[٤]

فالجناسُ تتماثل فيه حروفُ الكلمة صوتًا ، ولكن الدلالة تختلف ، ويتعدّى هذا الأثر الصوتي حدود الكلمة إلى النص عن طريق إحداث اتساق صوتيّ بين بعض الجمل ، وهذا ما سمّاه البلاغيون " الموازنةَ" ، وثمّة أصوات يُحدثُها النّبر ، أي الإلحاح على صوت معين في الكلمة ضمن الجملة ، وإنّ رصد هذه الظواهر لا يُعدّ من ميدان الدرس الأسلوبي إلا إذا حملت دلالات تخرج بها على المعيار أو الاستعمال المألوف إلى شيء من الانزياح [٥] ، فالجناسُ في حقيقتِه ليسَ سوى « انزياح لغويّ ينزع إلى التماثل الصوتي للخروج على الرتابة الآليّة للوزن ، وينتج عنه قيمة جماليّة»[٦]

ويرَى *جون كوهين* jean cohen أنّ الجناسَ وسيلةٌ مشابهةٌ للقافية، فهوَ تناسقٌ صوتيّ داخل النصّ الشعريّ، يلعبُ على الاحتمالات اللغويّة ليستخلصَ منها تجانسًا صوتيًّا [٧] ، وللجناسِ وظيفةٌ تعبيريّة ، إذ إنّ لغةَ النّظم المتجانس « تؤدّي وظيفتَها من خلال حدٍّ أعلى من المفارقة»[٨]

ومما لاشكَّ فيه فإنّ الجانب الصوتيّ هو الركيزة الأولى التي يعتمد عليها فنّ الجناس، وما الجانب الصوتيّ إلا الإيقاع Rhythm ، أو النغم أو الترديد الموسيقي ، فالكلمتان المتجانستان هما

---

١ - يُنظر : أبو محمد السجلماسي ، **(المرجع السابق)** ، ص ٤٨٢ - ٤٩٦

٢ - الحسن بن رشيق، ( **العُمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** )، ج١، تح: محمد محي الدين عبدالحميد ، دار الجيل – بيروت ، ط١، ١٩٨١م، ص ٣٢١

٣ - يُنظر : ابن رشيق ، **(المرجع نفسه )** ج١ ، ص ٣٢١ - ٣٣١

٤ - عبدالقاهر الجرجانيّ ، ( **أسرار البلاغة** ) ، تح: محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني – القاهرة ، ط١ ، ١٩٩١م ، ص ٨

٥ - يُنظر : منذر عياشي ، ( **الأسلوبية وتحليل الخطاب** ) ، مركز الإنماء الحضاري – سوريا ، ط١ ، ٢٠٠٢م ، ص ١٣

٦ - أحمد مبارك الخطيب ، ( **الانزياح الشعري عند المتنبّي** ) ، دار الحوار – اللاذقية ، ط١ ، ٢٠٠٩م ، ص ١٥١

٧ - يُنظر : جون كوين ، ( **المرجع السابق)** ، ص ١٠٩

٨ - جون كوين ، **(المرجع السابق)** ، ص ١١١

إيقاعان موسيقيّان تردّدا في مساحة البيت الشعريّ [١]، وهذان الإيقاعان يلعبان دورًا مهمًّا في دفع المتلقّي إلى آلية التأويل والتفكير أو إلى استكناه "الحدّ الأعلى من المفارقة" حسب تعبير كوهين jean cohen.

وقد استطاع البلاغيون العرب ونقادهم القدماء أن يتناولوا الانزياح الصوتي من خلال ظاهرة الجناس، إلاّ أنَّ تناولهم كان سطحيًّا ؛ وذلك لأن الكلمة المتجانسة احتفظت لهم بمعنى ثابت ، ولم ينفتحوا على الدلالات المتعددة التي يُنتجها الجناس وأثره الجماليّ[٢].

فالتجنيس يمثّل لونًا من ألوان التكرير، حيث تتطابق اللفظتان مع اختلاف مدلولهما [٣] ، وفي لحظة تكرار اللفظ بتمامه ( الجناس التام) فإنّ المتلقّي يرتدُّ ذهنه إلى اللفظة الأولى من الجناس، فيتوهّم أنّ المعنى المعجميّ هو ذاته للكلمتين ، لكنّه حين يعود إلى السياق فإنّه يتبيّن له زيف ما توهّمه ، وكذلك الأمر في (الجناس الناقص) وإن كانت درجة التوهّم فيه أقلّ بكثير[٤]، حيث بُنيَت فكرة الجناس على "المخادعة" أو التجاوز ، والانزياح عن المعنى المعجميّ.

وقد تنبّه *الجرجانيُّ* إلى ما يؤديه الجناس من ( مُخادعة ) عن الإفادة الكلامية ، أو إيهام بعدم الزيادة، حيثُ إنّ المبدعَ يعيد عليك اللفظةَ «كأنّه يخدعُك عن الفائدة وقد أعطاها ، ويُوهمُكَ كأنّه لم يزِدْكَ وقد أحسن الزيادة ووفّاها »[٥] ، ثمّ أشار إلى أن التجنيس وخصوصًا التامّ منه – بفضل هذه السريرة – أصبح من حُلَى الشعر ، ولهذا فإنّ ظاهرة التجنيسِ تُعدُّ «من أشد الظواهر التعبيريّة تأثيرًا في الإيقاع الصوتيّ والدلاليّ ؛ ومن ثمّ كانتْ لها أهميّتها في شعريّة عبدالقاهر»[٦] ، إذ إنّها تُعطي المزيّة للشعر بل هي من حُلاه كما أطلق عليها ذلك.

إنّ هذه المخادعة أو الإيهام وما تُحدثُه من مفاجأةٍ بانكشاف المعنى بعد التوهُّم ، إنّما هي وظيفةٌ انزياحيّة يقوم بها الجناسُ إذْ يخرجُ على مألوف الكلامِ المعياريّ ، فالنصُّ المتجانس لا يقتصر على تأدية الرسالة وتوصيلها فحسب ، بل يلعبُ دورًا في جذب المتلقّي وإيهامِه فيظن أنّ الكلمة

---

١ - يُنظر : منير سلطان ، ( **البديع تأصيلٌ وتجديد)** ، منشأة المعارف - الإسكندرية ، ط١ ، ١٩٨٦ م ، ص ٨٢

٢ - يُنظر: أحمد مبارك الخطيب ، **(المرجع السابق)** ، ص ١٥٣- ١٥٤

٣ - يُنظر: محمد عبدالمطلب، ( **جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم)**، الشركة المصرية ، لونجمان- مصر، ط١ ، ١٩٩٥م ، ص ١٤٦

٤ - يُنظر: جميل عبدالحميد، ( **البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصيّة** )، الهيئة المصرية للكتاب – الإسكندرية ، ط١، ١٩٩٨م ، ص ١٠٥

٥ - عبدالقاهر الجرجانيّ ، **(المرجع السابق)** ، ص ٨

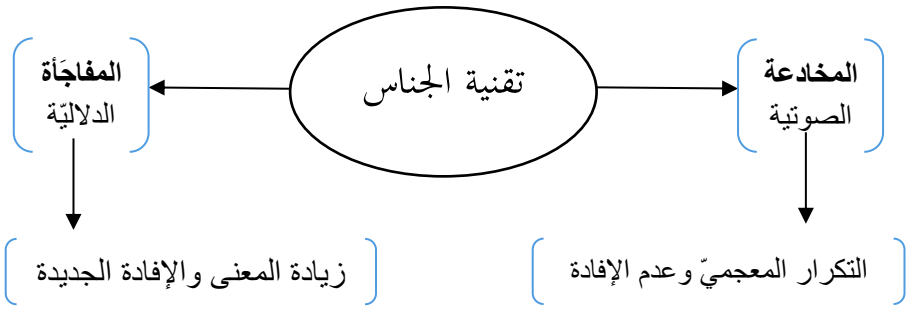
٦ - محمد عبدالمطلب ، ( **قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني** ) مكتبة لبنان "ناشرون"- بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥م ، ص ١٠٨

الأخرى هي تكرار للأولَى ثم ينكشف له من خلال السياق أنّ المعنى مختلفٌ تمامًا ولا اشتراك بينهما سوى الجرس الصوتيّ .

وإنّ المتلقّي حين يتلفّظ الكلمتيّن المتجانستين يتصوّر لأوّل وهلةٍ أنّ الكلمة الأخرى هي تكرارٌ غيرُ مفيدٍ للكلمة الأُولى أو توكيدٌ لها، إلاّ أنّه لا يلبثُ حتّى يتبيّن له خلافُ ذلك ، وهذا ما يفعله الجناسُ في ذهنيّة المتلقّي حيثُ يجعله بين طَرَفَيْ ( المخادعَة – والمفاجأة ) ، فهو يخدعُه في أول الأمر بأنّ معنى الكلمة الأخرى هي ذاتها معنى الكمة الأُولى إذ لا زيادة ولا إفادة ، ثمّ يُفاجِئهُ بأنّ المعنى مغايرٌ تمامًا .

حيث قدْ تتصوّر أنّ الكلمة الأُخرى هي تكرارٌ أو مؤكّدةٌ للأولى «حتّى إذا تمكّن في نفسِكَ تمامُها ، ووعى سمعُكَ آخرَها ، انصرفْتَ عنْ ظَنّكَ الأوّلِ ، وزُلْتَ عن الذي سبق من التخيّل ، وفي ذلك ما ذكرتُ لك من طلوع الفائدةِ بعد أن يُخالطَك اليأسُ منها»[1]، فبَعْدَ اليأسِ المخادِعِ تتجلّى الفائدة المفاجِئة .

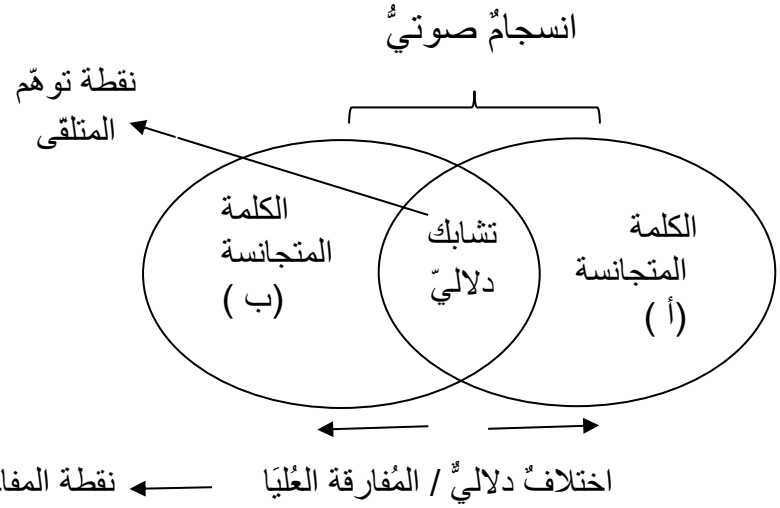
ويُمكنُ تصوّر تقنية الجناس ( الانزياحيّة ) وفق الخطاطة الآتية :




إنّ هذه التقنية التجنيسيّة تقومُ بوظيفةٍ مهمّةٍ تتمثّل في فتحِ آفاق التأويل أمامَ المتلقّي ، ليعملَ فكرَه في استنباط المعنى التأويليّ للكلمة ، حيث تكسرُ بنية الجناس "التوقّعَ" أو التوهُّمَ الدلاليّ لدى القارئ ، وتفضي به إلى المفاجأة و فيض المعنى وزيادته وتأويله.

ونستطيعُ تصوُّرَ آلية الجناس ونقطتي التوقُّع أو المخادعة ، والمفارقة العُليَا أو المفاجأة، وفقَ الخطاطة الآتية :

١ - عبدالقاهر الجرجانيّ ، (**المرجع السابق**) ، ص ١٨




وفي ديوان الرّصافي البلنسيّ تكثرُ هذه الخُدع الصّوتيّة، مُحدثةً بذلك إيهامًا بعدم الزيادة المعنوية لدى القَارِئ في حِين أنّها تُؤدّي المعنى في أبهى صُورَة وأحسن زيادة.

**– ومن أمثلة تقنية الجناس في ديوانه:**

**وَمُهَفْهفٍ كالغُصْنِ إلاّ أَنَّهُ سلبَ التَّثَنِّي النّومُ عنْ أثنائِهِ** [1] [الكامل]

ث ن ي ث ن ي

يتمثّل الجناس في هذا البيتِ في كلمَتي ( **التثنّي** "التّحرُّك" – **أثنائِه** "جمع ثِنْي ، وأثْناءُ الشَّيْءِ ومَثَانِيهِ: قُواهُ، وطاقاتُهُ") ، حيث اشتركت الكلمتان صوتيًّا في الحروف (ث/ن/ي) مع تغيير بسيط في حروف الكلمة الثانية ، حيث إن الهمزة المتطرفة فيها منقلبة عن أصل الياء ، ومنذُ اللحظةِ الأُولى ربما يتبادر لذهن المتلقِّي ائتلاف الكلمتين لفظًا ومعنًى ، وأنّ الأخرى تكرارٌ للأولى ، إلا أَنّ هذا التجانسَ الصوتيّ أدّى إلى خديعة المتلقّي، فما يلبثُ حتّى يُزال هذا التوهُّم وهذا الخُداع ، ليبحثَ عن فائضٍ دلاليّ ، لذا فإنّ قوّة اهتزاز التوقُّع لدى المتلقِّي جاء نتيجةً لانزياح المادّة الصوتيّة عن معيار التوقُّع الآليّ ، ومجاوزتها تجاوزًا قويًّا لما توهّمه القارئ.

١ - الديوان ، ص ٣٣

وبإمكانِي أن أكشف عن تقنية الجناس في هاتين الكلمتين كما يلي :

( التثنِّي – أثنائه )

| المعنى السَّطحي / المتوقّع | المعنى العميق/اهتزاز التوقُّع |
|---|---|
| التكرار الصوتي والدلاليّ | التثنّي = الحركة |
| أو التوكيد أو عدم الزيادة | أثنائه = قُواه وطاقاته |

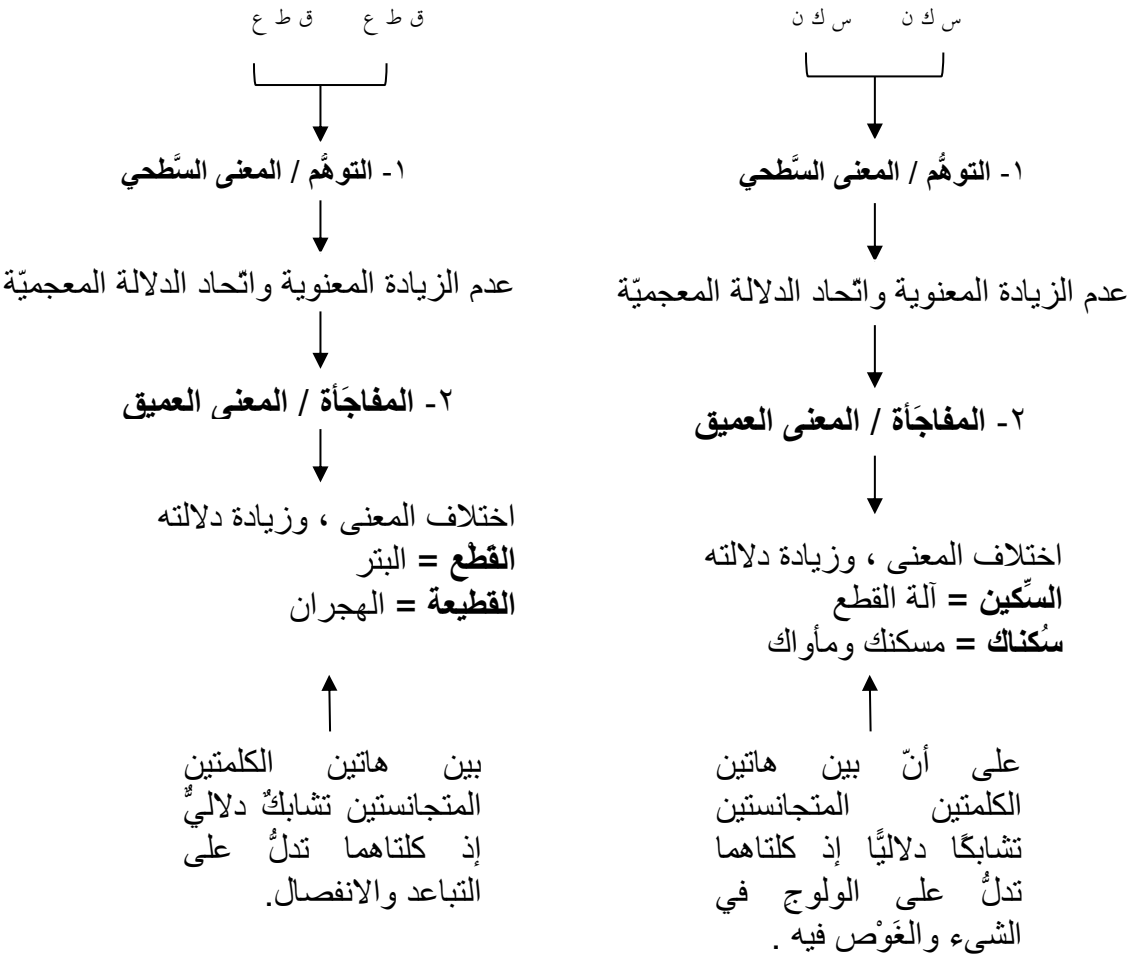
(ث/ن/ي) لهذه الأصوات دلالةٌ نفسيّةٌ توحي بانسجام ذات الشاعر مع حالة التغزّل بالحبيب، إذ إنها أصواتٌ مهموسةٌ تلائمُ سكون النائم.

فالتجنيس بين هاتين اللفظتين يحملُ بين طيّاتِه مُستويين من المعنى أحدهما سطحيٌّ وهو ما توقّعه المتلقّي، والآخر عميقٌ وهو ما انكشف له بعد زوال ذلك التوهّم والتوقّع، وكلّما ازدادت درجة الاهتزاز ازدادت شعريّة تقنية الجناس، وانفتحَت على بُعْدٍ تأويليّ.

فالجِناسُ حيلةٌ صوتيّة تجذبُ انتباه المتلقّي ، فتُلقيه في أحضان ( المخادعة ) وتوهّم المجانسة الدلاليّة ، إلاّ أنّه وبعْدَ تمعّنٍ تبدو له ( المفاجأة) فيكتشفُ تلك الخديعة ، وهذه اللعبة الانزياحيّة تهدفُ إلى معنًى أسمَى وأكثر عمقًا ، تمنح النصّ شعريّتَه وجماليّته.

- ومن نماذج تقنية التجنيس قولُهُ أيضًا :

**فكانَ من السِّكِّينِ سُكناكَ في الحشَا وكانَ من القَطْعِ القطيعةُ والهَجْرُ** [الطويل] (١)




في هذا البيت تتجلّى تقنية الجناس في كلِمَتَيْ ( السِّكِّين / سُكْنَاك ) ؛ حيثُ بينهما انسجامٌ صوتيّ في ثلاثة أحرف ( س/ ك/ ن ) بشكلٍ غير مُستوفٍ ، أي غير تامّ ، بل جاءَ الجناسُ هنا مضارعا ناقصًا أو اشتقاقيًّا وكذلك في كلِمَتَيْ ( القَطْعِ / القطيعة ) ؛ حيثُ بينهما انسجامٌ صوتيّ في ثلاثة أحرف ( ق/ ط/ ع ) بشكلٍ غير مُستوفٍ أيضًا .

إنّ هذا التناسق الصوتيّ الموسيقيّ في كلا الجناسين يجعل المتلقّي في بادئ الأمرِ تحتَ وَطْأَة التوهُّم والتوقُّع المخَادع، ثمّ يجد نفسَه تنساق إلى فعلٍ تأويليّ للكشف عن دلالة الكلمة الأخرى ، ومع كون لفظتي الجناس مختلفتين من حيثُ الدلالة إلاّ أنّ ثمّة خيطًا معنويًّا يصلُ بينهما

١ - الديوان ، ص ٨٠

، فكلتاهما تتشابكان دلاليًّا في دائرةٍ معجميّة واحدة، وهذا ما يكشف لنا سرَّ إيقاع المتلقِّي في دائرة التوهُّم أو التوقُّع ، وإنّ هذا التلاعبَ اللفظيّ يُخفي المبدعُ وراءَهُ معنى عميقًا ، ذلك المعنى ليس كما تبادر لذهن المتلقي لأول وهلة ، بل إنّ الجناسَ يُحرِّضُ السامعَ على إعمالِ التأويلِ واستكناه المعنى العميق .

وإذا كانت الوظيفة الرئيسة التي أكثرت الدراسات الأسلوبية من نسبتها إلى مفهوم الانزياح، إنّما هي "المفاجأة"[١]، وخيبة الانتظار ، ومخالفة التوقُّع ، فإنّ الجناسَ يقومُ بوظيفةٍ انزياحيّة تتمثّلُ في ثنائيّة ( التوهُّم – والمفاجأة ) أو – حسب تعبير الجرجاني – : ( المخادعة واليأس من الفائدة – وزوال اليأس وطلوع الفائدة ) ، ممّا يجعلنَا نطمئنُّ إلى كونِ عمليّة التجنيسِ انحرافًا عن المألوفِ الكلاميّ ، وانزياحًا عن النمط المعياريّ.

ويبرزُ الجِناسُ بوصفِهِ نمطًا تكراريًّا يتكرَّرُ فيه الصوتُ ليُوقعَ المتلقِّي في "وهْمِ المعْنَى" ، فما يلبثُ حتَّى ينعمَ النظرَ في تلك الدالاّتِ المتشاركة صَوتيًّا ليكتشفَ البَونَ المعجميَّ والدلاليَّ، فيبدَأُ بالتّأويلِ واكتناه المعنى العميق لهذه الدالاّت ، وهذه من إحدى آليَّات التجنيس ، بالإضافةِ إلى أنّه من أشدّ الظواهر التعبيريّة الأسلوبيّة صوتيًّا ودلاليًّا ، ويتجلَّى ذلك في بيت الرصافيّ الآتي:

**غُزَيِّلٌ لم تَزَلْ في الغَزْلِ جَائلةً  بَنانُهُ جَوَلانَ الفِكْرِ في الغَزَلِ** [٢] [البسيط]

غ ز ل  غ ز ل  غ ز ل

حيثُ تبدو في هذا البيتِ ثلاثُ كَلماتٍ مُتجانسةٍ صوتيًّا ( غُزَيِّلٌ - الغَزْلِ - الغَزَلِ ) مُحدِثةً بذلكَ خُداعًا وإيهامًا يُوقعُ المتلقِّي في دائرةِ التوهُّم فيظُنُّ ألاّ فَائدةَ دلاليّة في هذِهِ الكلماتِ سوى التكرار ؛ ذلك لأنَّ هذه الكلمات بينها تشابكٌ دلاليٌّ وصوتيٌّ لكونها تشترك في ثلاثة صوائت ( غ / ز / ل ) ، إذْ إنّ هذه الأصوات تكوّنُ كلماتٍ ثلاثًا متباينَة وقد جمعها الشاعر في بيتِه السابق ، يقول ابن فارس في مقاييس اللغة «الغين والزاء واللام ثلاثُ كَلِماتٍ متباينات، لا تُقاس منها واحدةٌ بأخرى ، فالأُولى: الغَزْل، يقال غَزَلت المرأة غَزْلَها، والخشبة مِغْزَل، والجمع مَغازِل. والثانية: الغَزَل، وهو حديث الفِتْيان والفَتَيات.

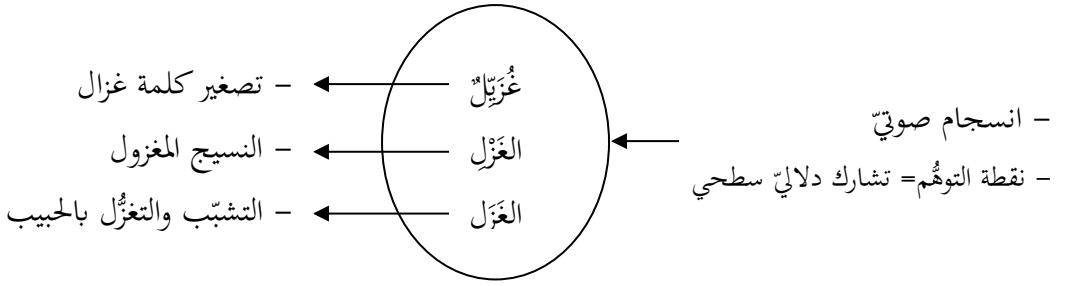
---

١ - يُنظر : أحمد محمد ويس ، ( **الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيّة** ) ، سلسلة كتاب الرياض١١٣ ، ط١ ، ٢٠٠٣م ، ص ١٧٩

٢ - الديوان ، ص ١١٧

ويقال: غَزِلَ الكَلْب غَزَلاً، وهو أن يَطلُبَ الغزالَ حتّى إذا أدرَكَه تركه ولَهَا عنه. والثالثة: الغزال، وهو معروف، والأنثى غَزَالة . »[١]

ومع كونِ هذه الكلمات متباينة الدلالة ، فإنّ بينَها نقطة التقاء ، فالغُزَيِّلُ :هو الغزالُ الشّادنُ حين يتحرَّكُ و يمشي، والغَزْلُ: ما يُعَبّرُ به عن حركة القطن المغزول، والغزَلُ : يوحي بحركة الدُّنوّ القلبي من المحبوب، فكما يتّضحُ من خلال الحفر المعجمي أنّها تجتمعُ في دلالةِ الحركةِ، وإنّ هذا التشابك الدلالي والصوتيّ "خادعٌ" ومُوهِمٌ للمتلقِّي فما يلبث حتّى يزولَ عنه هذا التوهُّمُ أو اليأسُ الذي خالطه –كما يعبّر الجرجانيُّ – ، ويمكن توضيح ذلك عبْرَ التصوّر الآتي:




إنّ هذا التشابك الدلاليّ والصوتيّ – فضلاً عن كونِه كسرًا للرتابة اللفظيّة – فهوَ يخرجُ بالألفاظ عن النمط المألوفِ، فالشاعرُ استفادَ من الاشتقاق الصرفيّ للجذر ( غ –ز –ل ) في رسم صورة التغزُّلِ ، حيثُ وصفَ محبوبَه بالغزالِ رشاقةً وجمالاً ، لم تزلْ يدُهُ مشغولةً بنسْج القطن ، انشغالَ عقل العاشق وفكره بالتغزُّل بالحبيب .

فما يقوم به الجناسُ من تطبيقٍ انزياحيٍّ في العبارة: من مخادعة ، ومفاجأة ، وتوهّم ، ومخالطة اليأس ، وقلب الصورة ، مُضيفًا جماليّةً وشِعْريّة إذ إنّه يُعَدُّ من (حُلَى الشِّعر ) – حَسب توصيف الجرجانيّ –، كلُّ ذلك « ليس له إلا دلالة واحدة توحي بغزارة المعاني التي صيغت في قالب جمالي ، يقوم على عناصر الانحراف المسهمة في إشاعة سنن أسلوبية تعتمد المغالطة ، وقلب الصورة ، والتوهم ... »[٢]، ولولا هذه الفائدة الانزياحيّة لظلّتْ مسألة الجناسِ تكلُّفًا لفظيًّا لا مزيّة فيه، ولم تستطع أن تُحدثَ جذبًا للمتلقِّي لاستكناه المعاني العميقة وراءَ آلية التجنيس في الكلام.

١ - أبو زكريا أحمد بن فارس ، ( **معجم مقاييس اللغة** ) ، ج ٤ ، تح : عبدالسلام هارون ، دار الفكر- بيروت ، ط١، ١٩٧٩م ، ص ٤٢٢

٢ - عبدالحفيظ مراح ، ( **ظاهرة العدول في البلاغة العربية ، مقاربة أسلوبية** ) ، رسالة ماجستير – جامعة الجزائر ، ٢٠٠٥م ، ص ١٢٥

فللجناس دورٌ مهمٌّ قلّما جاءَ شكليًّا فحسب ، بل إنّ من أهم وظائفه – فضلاً عن الجرس الموسيقي: التنبيه على ذات المدلول أو على صفاته ، وإحداث موسيقا مميّزة ، ولفت النظر إلى ظاهرة أسلوبيّة أخرى[١] ، وإيهامُ المتلقّي ، وطلوع الفائدة العميقة .

إنّ تقنيةَ "الجناس" – كما كشف لي التطبيقُ على الأبياتِ السّابقةِ – استمدّها البلاغيُّون من **مباحث علم اللغة** حول المشترك اللفظي و من **مباحث الصرفيّين** حولَ الاشتقاق[٢] ، فالشاعر الرصافيّ البلنسي نجده يقتنص هذه الإمكانيّة في تحويل الألفاظِ المتناسقة صوتيًّا إلى حالةٍ إبداعيّة ، يخرجُ بها عن النمط المعياريّ للكلام العاديّ .[٣]

---

١ - يُنظر : محمد الهادي الطرابلسي ، **(المرجع السابق)** ، ص ٦٨ ، ٦٩

٢ - يُنظر : محمد عبدالمطلب ، **(البلاغة والأسلوبية )** ، مكتبة لبنان "ناشرون " ط٤ ، ٢٠١٠م ، ص ٢٩٣

٣ - وفي قراءة استكشافيّة في ديوان الرصافيّ البلنسيّ تبيّن لي أنّ "الجناسَ" بوصفِهِ نمطًا تكراريًّا يبرز بصورةٍ جليّة في كثير من الأبيات ، بل هو من أبرز المقوّمات الصوتيّة انتشارًا فيه ، وقد جاء الجناسُ في الأمثلة غير تامّ ، ومن تلك الألفاظ المتجانسة في الديوان ، ما وردت في الأبيات الآتية:

- راوحْ بنا السّهْلَ من أكنافِها وارِحْ ركابَنا ليلها هذا من التعب - الديوان ، ص ٤٤
- غارَ بيَ الغَربُ إذْ رآني مُجتَمِعَ الشمْل بالحبيب - ص ٤٨
- حُمِدُوا إلى جَدٍّ وأعقبَهمْ حَمْدٌ بأحمدَ ما لهُ حدُّ - ص ٦٠
- خليليَّ إنْ أصْدِرْ إليها فإنَّها هيَ الوَطنُ المحبوبُ أوكلئهُ الصَّدْرَا - ص ٧١
- ثلاثة أمجادٍ من النَّفَر الأُلى زَكوا خيَرًا بينَ الورى وزكوا خُبْرَا - ص ٧١
- كفَى حَزَنًا أنّي تباعدْتُ عنهمُ فلم ألقَ مَنْ أسرَى مخفًّا ولا سرًّا - ص ٧٢
- طويلُ نجادِ السَّيفِ لانَ كأنّما تخطَّى به في البرْدِ خطيَّةٌ سُمْرَا - ص ٧٢
- هل السَّعْدُ إلاّ حيثُ خطَّ صعيدُهُ فما بلَّ في شَفْرَيْ ضريحٍ لهُ شفْرَا - ص ٧٣
- ولكنْ عدَتْني يا ابنة الخير عنهمُ عَوَادي خُطوبٍ في الخطوب كبارِ - ص ٨٦
- حتّى أضاءَتْ من الإيمان عن قبسٍ قدْ كانَ تحت رماد الكفر ، مكفورِ - ص ٨٨
- وآيةٌ كإياةِ الشمس بين يدَيْ غزوٍ على المَلِكِ القيسيِّ منذورِ - ص ٨٨
- ما كان بانيكِ بالوانيِ الكرامةِ عنْ قصرٍ على مجمع البحرين مقصورِ - ص ٨٩
- ولمْ أرَ مثلَ صفَّارٍ تصدَّى كما صَدِئَ الصقيلُ من السيوفِ - ص ١٠٨
- ذاتَ الجَناحِ تقَلَّبي بجوانِحِ القلْبِ الخفوقْ - ص ١٠٩
- وإذا صدرتِ مُبينَةٌ لتبَلّغِي النَّبَأَ المشوقْ - ص ١١٠

أختَ الهواءِ فعالجي بأخي الهوى حتَّى يُفيقْ

- وحَيِّ عنّي إنْ جُزْتَ حيًّا أمضَى مواضيهمُ الجفونُ - ص ١٣١

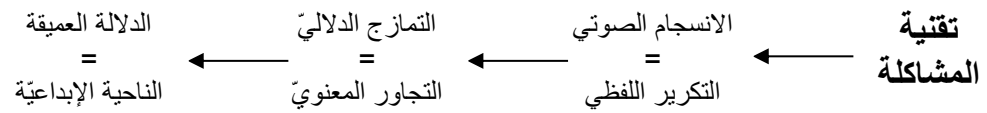
## ٢. تقنية المشاكلة الأسلوبيّة :

وهي كما يُعرِّفُها القزوينيُّ : « ذكرُ الشّيء بلفظ غيره لوقوعِهِ في صحبتِه تحقيقًا أو تقديرًا»[١] ، فالمشاكلة – وفق هذا التعريف — هيَ نمطٌ تكراريٌّ ، تتكرّر فيه اللفظة بسبب "الوقوعِ في الصُّحبة" أو "المجاورة"، ولهذا فقد عَدّها السِّجْلماسيّ أنّها هي "التكرير اللفظي" أو إعادة اللفظ مرّتين[٢] ، إلاّ أنّ اللفظ المعاد أو المكرّر جيْءَ بهِ على شاكلة اللفظ الأوّل على نسقٍ صوتيٍّ واحدٍ ؛ وذلك "لوقوعه في صحبتِه" ولفضل المجاورة والمؤانسة، حيثُ يكتسب اللفظ المجاورُ تمازجًا دلاليًّا وصوتيًّا مع اللفظ الأوّل ، كما قال ابن جني : « إذا جاور الشيءُ الشيءَ دخلَ في كثيرٍ من أحكامه لأجل المجاورة »[٣] ، ولا يعني ذلك أن اللفظينِ بينهما تطابقٌ دلاليٌّ فكأنّ أحدَهما الآخر ، بل بينهما تقاربٌ وتباعدٌ ، وانسجامٌ وإيهام ، إثارةً لذهن المتلقّي.

ولا تقتصر قيمة تجاور اللفظين المتشاكلين إلى "فضل المؤانسة" أو الجرْس الموسيقيّ فحسب[٤]، بل تتجاوز هذه الوظيفة إلى قيمةٍ بلاغيّة أسمَى تقف خلف هذه المشاكلة اللفظيّة من تعميق المعنى وإثارة المتلقّي ليبحث عن الدلالات المتعدّدة لتلك المشاكلة.

ويُمكنُ عدُّ المشاكلةِ مفهومًا انزياحيًّا بوصفِها عدولاً عن النمط المعياريّ ، فهي « تقوم على اكتساب الألفاظ من المجاورة تمازجًا في الدلالةِ يُخرجُها عن النمط المألوف ، ويعدل بها عن دلالة المطابقة إلى الناحية الإبداعية »[٥] ، ولم تكتسب المشاكلة هذا التمازج من التكرار في الكلمتين بل من التقدير الذهنيّ للمجاورة في الدلالة.

ونستطيع تصوّر **تقنية المشاكلة** وفق الخطاطة الآتية :




١ - جلال الدين القزويني الخطيب، ( **التلخيص في علوم البلاغة** ) ، تح: عبدالرحمن البرقوقي ، دار الفكر العربي – بيروت ، ط٢ ، ١٩٣٢م، ص ٣٥٦

٢ - يُنْظر : أبو محمد السجلماسي ، **(المرجع السابق)** ، ص ٤٧٧

٣ - ابن جني ، **(المُنصف ، شرح كتاب التصريف لأبي عثمان المازني )** ، ج ٢ ، تح : إبراهيم مصطفى و عبدالله أمين ، إدارة إحياء التراث القديم – القاهرة ، ط١ ، ١٩٥٤م ، ص ٢

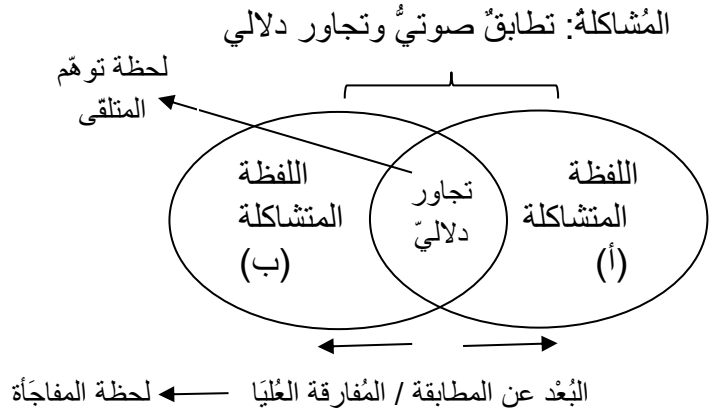
٤ - عواطف صالح الحربي ، ( **البديع بين أبي الإصبع العدواني والخطيب القزويني)** ، رسالة ماجستير – جامعة أم القرى ، ٢٠٠٥م ، ص ٢٠١

٥ - محمد عبدالمطلب ، **(المرجع السابق)** ، ص ٣٠١

ويصدق القولُ إنّ المشاكلة اللفظيّة تحملُ ثنائيّة عمليّة التجنيس ذاتها ( الخُداع أو الإيهام – والعُمق الدلاليّ أو طلوع الفائدة ) ، إلاّ أنّ المشاكلةَ تعدلُ عن ذلك الإيهام /"المطابقة" إلى ناحيةٍ إبداعيّةٍ أسمَى تختفي وراءَ الموسيقا الصوتيّة للفظين المتجاورين .

لذا فإنّ المشاكلةَ هي عُدولٌ وانزياحٌ عنِ التطابقِ الدلاليّ الموهمِ بين الكلمتين ، إلى المفارقة العُليا : المعنَى البعيد أو العميق ، ممّا ينتجُ عنها جماليّةٌ صوتيّةٌ بين اللفظتين وحالةٌ إدراكيّة أعمق من حيثُ الدلالة.

فللمشاكلة لحظتانِ : الأُولى معياريّةٌ طبيعيّة ، والأخرى تمثّلُ انحرافًا عن تلك المعياريّة ، أي هما :( لحظة توهّم المتلقِّي – ولحظة المفاجأة والمفارقة العُليا ) ،كما يوضّحها الشكل الآتي:




– وقد استفادَ الرصافي البلنسيّ من هذه التقنية الانزياحيّة الصوتيّة ( المشاكلة ) في شعرِهِ ، ومن ذلك قولُه :

**يُحْيِيْكَ مِن فيهِ بعاطرةٍ لو فاهَ عنها المسكُ لمْ يعدُ** [1] [الكامل]

حيثُ يُلحَظُ بين الكلمتين ( فيهِ – فاه ) تشاكلٌ صوتيٌّ وتجاورٌ دلاليّ ، إذ إنّ الأولى تعني: "فمه" ، والأخرى تعني " تكلَّمَ " ، وكلتاهما تدورُ حول التحدّث والكلام ، وإنّما جاءَ بالكلمة الثانية على غرار الكلمةِ الأولى انسجامًا صوتيًّا وتشاكلاً لفظيًّا ، ليُحدثَ بذلك موسيقا عذبة تجذب إليها السامع ، فالمسْكُ لا يتفوّهُ وإنّما يتضوّع ، وجاء بـ (فاه) مجازًا ، ليُنتِجَ من خلال ذلك تناسقًا صوتيًّا مُوهمًا للمتلقِّي بتطابق الدلالتين.

١ - الديوان ، ص ٥٨ ، ق٢٢ ، ب ٤

وحينَ أُنعِمُ النظر في اللفظتين: ( فيهِ = فمه ، الحقيقة ) و ( فاهَ = تكلَّم ، المجاز ) ، أجد أنّ الشاعرَ أسقطَ "محور الاختيار" على "محور التركيب" ، حيث اختار اللفظة ( فاهَ ) بدلاً من بدائلِها ( تكلّم ، تضوّعَ ، انتشرَ ... ) لإيحاءٍ مقصودٍ ، حيثُ إنّ كلّ عمليّة (اختيار) هي ذات طبيعة إيحائيّة تقوم على إمكان الاستبدال على محورٍ عموديّ ، وقد اقترح رولان بارت *Roland Barthes* فكرة (الفحص الاستبدالي) وهو أنْ تقوم بتغيير الدال / الكلمة ، ببدائل أخرى، لترى أثر ذلك على الجملة ، من حيث الدلالة والأثر[١] .

ولو أحلَلْتُ في عمليّة ( الفحص الاستبداليّ ) كلمةً أُخرَى بدلاً عن كلمة ( فاهَ ) ، مثلَ: (فاحَ) المسْكُ ، لانعدَمتِ اللغة الشاعريّة الإيحائيّة ، و لاختلَّ ركنٌ أساسيٌّ في لغةِ الشّعرِ وذاك الركن هو ( الفَجْوة ) أو المفاجأة ، ومن خلال ذلك فإنّنا نستطيعُ أن نجزم أن المشاكلةَ اللفظية ليستْ جرسًا موسيقيًّا فحسبُ ، بل هيَ عَمَليَّةُ اختيارٍ إيحائيّة وذات لغةٍ شعريّة عُليَا ، وهذه الفجوة الإيحائية هي من أهم وظائف الانزياح ؛ وذلك لأنّ الانزياحَ —كما يَنظُر إليه الأسلوبيّون — له ارتباطٌ وثيقٌ بعلم الأسلوبِ بل هو المحدّد لمفهومِه ، إذ إنّ الأسلوبَ انزياحٌ ، ومعنى ذلك أنّه خروجٌ على أصول اللغة أو على المعيار ، وإعطاء الكلمات أبعادًا دلاليّةً غير متوقّعة[٢] ، والمشاكلة اللفظيّةُ تمثّلُ ذلك الخروج على النمط المألوف ، مما تُعطي الكلامَ جماليّة وبُعدًا إيحائيًّا غير منتظر .

ويتجلَّى "كسر التوقُّع" في ( تقنية المشاكلة ) في بيت الرصافي الآتي:

**ماتُوا ولكنْ لم يمُتْ بكَ فخرُهُمْ  فالمَجدُ حَيٌّ والعِظامُ رميمُ** [٣] [الكامل]

حيثُ يتراءى التشاكلُ في هذا البيت بين الكلمتين ( ماتُوا — لم يمُت ) ، فالأُولى جاءَتْ على الحقيقة، بينَما الأُخرَى فهي من باب المجاز ، إذْ إنّ وصف الفَخْر بالموتِ أو عدمه ليسَ حقيقيًّا بل مجازيًّا ، وعند التمعُّن في سياق الكلمة الأخرى يخيب توقُّعُ المتلقِّي في لحظته الأولى ،

١ - يُنظر : عبدالله الغذامي ، (**الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التفكيكيّة** ) ، دار سعاد الصباح ، ط٣، ١٩٩٣م ، ص ٣٦ ، ٣٧

٢ - يُنظر : مجموعة مؤلفين بإشراف محمد الهادي بوطارن ، ( **المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية ، انطلاقًا من التراث العربي ومن الدراسات الحديثة** ) ، دار الكتاب الحديث – القاهرة ، ط١، ٢٠٠٨م، ص ١٥٦

٣ - الديوان ، ص ١٢٣

فتظهر له الدلالة الإيحائية للكلمة في لحظة المفارقة العُليا ، وإنّه وبسبب التجاور والوقوع في الصحبة ، نكتشفُ سرّ اختيارِ الشاعر لكلمة (لم يمت) وإسقاطها في محور التركيب في الجملة.

وتجدرُ الإشارةُ إلى أنّ المشاكلةَ ليسَتْ ظاهرةً صوتيّة تكراريّة فحسْبُ ، بل هي عُمْقٌ دلاليٌّ وحالةٌ إبداعيّة إيحائيّة ، وإنّني حين أقومُ بعمليّة ( الفَحْص الاستبداليّ )، وذلك بوضْعِ كلمةٍ أخرى بدلاً عن كلمة (لم يمت) ، فإنّني حينها سأكتشفُ أثرَ ذلك على السياق ، مثلاً :

**محور الاختيار**

لم يغِبْ
لم يزَلْ
ما انقضى
ما انتهى

**محور التركيب =** (ماتوا ولكن لم يمت بك فخرُهم)

لاحظتُ أنّ الشاعرَ حينَ اختارَ كلمة ( لم يمُتْ ) – عن وَعْيٍ أو لا وَعي – في هذا السياق فإنّه لم يأتِ بها للمُشَاكلةِ اللفظيّة والجَرْس الموسيقيّ فحسب ، بل إنّ وراءَ هذا الاختيار يكمن الإيحاءُ الشاعريُّ الذي أضْفَى على هذه العبارة لغةً شِعريَّةً عُليَا ، ولم تكتسب تلك المكانة إلاّ بسبب انزياحِها عن اللغةِ المعياريّة العاديّة.

واللافتُ للنظر أنّ الكلمتين المتشاكلتين صوتيًّا ، تكونُ أولاهُما حقيقيّةً ، والأخرى من باب المجاز العامّ، أي إنّ الكلمة الأخرى تجمع بين ( التشاكل الصوتيّ + والمجاز البلاغي "استعارة، تشخيص ، كناية..") ، وهذا ما يجعل المتلقّي في لحظته الأولَى متوهِّمًا التكرارَ اللفظيّ والمعجميّ للكلمتين ، فما يلبث حتّى تبدو له لحظة المفاجأة والمفارقة العُليَا ، مما يمنح تقنية المشاكلة أهميّةً انزياحيّة بخروجها على النمط المألوف.

- ويظهر جليًّا اجتماع ( المشاكلة والمجاز[١] ) في البيت التالي :

**يُحَيَّى بها عنِّي ابنُ وَهْبٍ مُصافَحًا كما صافَحَتْ ريحُ الصَّبا غُصُنًا رَطْبا** [٢] [الطويل]

حقيقة ← مجاز / تشخيص

فبين الكلمتين ( مُصَافَحًا - صَافَحَتْ ) – كما يتّضح – تشاكُلٌ صوتيٌّ موسيقيٌّ ، وتجاورٌ دلاليٌّ ، فالمصافحةُ الأولى جاءَتْ على الحقيقية ، بَيْدَ أنَّ الأُخرى – وإنْ كانتْ تحملُ دلالةَ المصافحة والتحيّة – جيءَ بها بسبب "الوقوع في الصُّحبة" والتجاور الصوتيّ ، على سبيل المجاز ، حيثُ إنّ الشاعرَ شبّه الريح بالإنسان وهو يُصافح ، وهذا ما يُطلق عليه البلاغيُّون "التشخيص" .

وإنّ دالّةَ المصافحةِ وإسنادها إلى الريح أكثرُ شاعريّةً وإيحاءً وجماليّةً ، إذ نتبيّنُ ذلكَ من خلالِ إحلالِ دالٍّ آخر وإسناده إلى الريح ، مثل : ( هبَّتْ ريحُ الصَّبا ، عبَرَتْ ، مرَّتْ ... ) ، إذ نجدُ أنّ هذه الدوالّ الحقيقية تختفي شاعريّتُها ، بخلاف كلمة ( صافحَتْ ) التي منحَتِ السياقَ لغةً شعريّةً عُليا ؛ وذلكَ لخروجها على النمط الحقيقيّ إلى المجازيّ ، أو إلى غير المتوقّع .

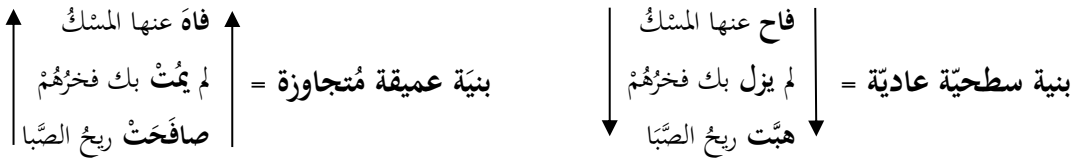
وإذا كانت الدراسات البنيويّة تفرّقُ بين اللغة كونها نظامًا عامًّا ، وبين الكلامِ كونه استعمالاً فرديًّا يخرج عن نظام اللغة ، فإنّ أحدَ أبرز مُنظِّريها ، وهو *نعوم تشومسكي* Noam Chomsky ميّز بين البنية العميقة والبنية السطحية وما يحصل بينهما من تحويلاتٍ وانزياحات[٣] ، فاللغةُ – عنده – ذات مستويين متغايرين : البنية السطحية العاديّة ، والبنية العميقة المتجاوزة للبنية العادية، والمشاكلة – وفق هذه الرؤية – تمثّلُ بنيةً عميقةً تتجاوز البنى العادية ، ويمكن تجلّي ذلك في الأبيات السابقة من خلال التصوّر التالي :

---

١ - نعني بالمجاز هنا : المجاز العام الذي هو نقيض الحقيقة ، حيثُ إنّ تعريف المشاكلة هي ذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته ، فخرج بقولهم "بلفظ غيره" الذكر المتعلق بالحقيقة ودخل فيه جميع أنواع المجاز. يُنظر : كتاب ( **شروح التلخيص** ) ، ج٤ ، دار الهادي – بيروت ، ط٤ ، ١٩٩٢م ، ص ٣٠٩

٢ - الديوان ، ص ٣٤

٣ - يُنظر : أيّوب جرجيس العطيّة، **(المرجع السابق)** ، ص١٠١ ،١٠٢




إذْ إنَّ هذه الدوالَّ المتجاوزة المنْزاحة عن السطحيّة ، أفادَتْ من تقنية المشاكلة الصّوتيّة حملَها لدلالات أكثر عمقًا بنأيِها عن اللغة المباشرة ، واختفائها وراء اللعبة الصوتيّة الموهمة للقارئ في لحظتها الأولى ، والعميقة في لحظتها الثانية .

## ٣. تقنية التكرار الانزياحيّة :

يُعَدُّ التّكرارُ ظاهرةً أسلوبيّةً مُكثّفةً داخل النّص ، ومُنبّهًا أسلوبيًّا يثير المتلقّي ويجذِبُهُ نحو الصّوت المتكرر، ويوحي إليه بسيطرةِ هذه الوحدة المتكررة على وَعْي المبدعِ أو على لا وعيِه ، ومَعَ كونِ التّكرارِ خصيصةً لفظيّة، إذ إنّ أكثرَ وقوعه في الكلامِ إنّما يكون «في الألفاظِ دونَ المعاني ، وهو في المعاني دون الألفاظ أقلّ »[١] ، لذا فإنّ أوّلَ ما يُلفِتُ انتباه المتلقّي هو ذلك الجرس الموسيقي اللفظيّ أو سطحيّة البنية الإيقاعيّة للوحدتين المتكررتين، إلاّ أنَّ سطحيّةَ البنية اللغويّة التكراريّة – عِنْد معاودة النظر والتمعّن – إنَّما تَؤولُ إلى إنتاجِ دلالاتٍ سياقيّةٍ عميقة[٢]؛ ذلك أنّ للتكرار بنيتين اثنتين : سطحية لُغويّة ، وعميقةٍ إيحائيّة .

ولذا فإنّ التكرار لا يقتصر على الجرْس الصوتيّ فحسب ، بل يؤول إلى إنتاجِ الدلالات العميقة ، إذ إنّ «للتكرار قيمة إيقاعيّة موسيقيّة وقيمة دلاليّة تعبيريّة»[٣] ، وإذا كان التكرار الصوتي يقوم بالكشف عن القوّة الخفيّة والإيحائيّة في الكلمة[٤] ، فإنّ ذلك يدفع بالمتلقّي إلى البحث عن القيمة التعبيريّة للصوت المتكرّر ؛ «ذلك أنّ الدال يتحول فيه من الصوت إلى المعنى الداخليّ من

١ - الحسن بن رشيق ، **(المرجع السابق)** ج ٢، ص ٧٣

٢ - يُنظر : فايز القرعان ، **( في بلاغة الضمير والتكرار )** ، عالم الكتب الحديث – الأردن ، ط١ ، ٢٠١٠م ، ص ٢٠١

٣ - يوسف أبو العدوس ، **(مدخل إلى البلاغة العربيّة )** ، دار المسيرة - الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٧م ، ص ٢٩٦

٤ - ينظر : أ.ف. تشيتشرين ، **(الأفكار والأسلوب )** ، تر : حياة شرارة ، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ط١ ، (د.ت) ، ص ٥٠

خلال شبكة العلاقات السياقية » [١] ، فلا يبقى التكرار مجرد جرْسٍ موسيقيٍّ ، بل يتعدَّاهُ إلى دلالات إيحائيّة عميقة .

ومع كون التكرار بنيةً إيقاعيّةً موسيقيّة داخل النصِّ الشِّعريّ ، فإنّه يُوحي بالموقف الشُّعوري أو العاطفي لمبدع النصّ؛ ذلك أنّ تكرار صوتٍ ما – وإنْ كانَ عفويًّا – يحملُ طابعًا نفسيًّا لمنشئ النص لحظة إنشائه ، ويضعُ المتلقِّي إزاء تلك الكثافة الصوتيّة للتكرار ، إذ إنّ القيمة التعبيريّة الأسلوبيّة للتكرار الصوتيّ إنّما تبدو للمتلقّي « حين تعبّر عن كثافة في السياق عن محتوى التجربة الشعرية دلالة وشعورًا ، تلك الكثافة التي تجسّد ظاهرة أسلوبية على المستوى الصّوتي بانزياحها عن المعيار »[٢] ، فالكثافةُ التكراريّة هي انزياحٌ وتجاوزٌ عن اللغة البسيطة العاديّة .

إذنْ فالتكرار كثافةٌ صوتيّة تُسلّط الضوء أمام المتلقي على نقطةٍ حسّاسةٍ في العبارة ، ممّا يشيرُ إلى دلالةٍ نفسيّة تُعينُ الناقد الأسلوبيّ على استكناهِ الأثر العاطفي وتحليله ، وهذا الأساس العاطفيّ للصوت المكرّر هو القانون الأوّل للتكرار، –كما أشارتْ نازك الملائكة – ، أمّا القانون الثاني فهو يستند إلى الهندسة اللفظيّة ، إذ إنّ التكرار الفَطِن لا يخلّ بالتوازن الهندسيّ للعبارة ، وحين يتوفّر هذان القانونان أمكننا أنْ نبحث عن الدلالات المختلفة التي يقدمها التكرار فيُغني بها المعنى ويمنحه الظلال والألوان والإيحاءات[٣].

أمّا أهمّ وظائف آلية التكرار فقد أشار إلَيها ابنُ رشيقٍ –كما تداولها البلاغيون قبله – ومنها : التشوّق والاستعذاب، التنويه والإشارة إلى اللفظ المكرَّر ، التفخيم ، التقرير ، التوبيخ ، العتاب ، التوجّع ، الاستغاثة ، التهكّم ، وغيرها ...، وذيَّل كلَّ واحدة من تلك الوظائف بشواهد من الشعر القديم[٤] .

ومِنْ أهم ما يرمي إليه التكرار الصوتيّ: هو الإفهام والتنبيه ، والانحراف بالدلالة إلى معنى آخر يقتضيه السياق[٥] ، والتّوتُر الإيقاعي مما يُعطي نغمًا انزياحيًّا بعيدًا عن النمط الصوتي العادي للبيت الشعري، لذا يمكن عدّ ظاهرة التكرار ملمحًا أسلوبيًّا ينزاحُ عن التراتبيّة الصوتيّة المألوفة .

---

١ - فايز القرعان ، **(المرجع السابق)** ، ص ١٢٧

٢ - رابح بن خوية، ( **جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة** ) ، عالم الكتب الحديث – الأردن ، ط١ ، ٢٠١٣م ، ص ١٧٣

٣ - يُنظر : نازك الملائكة، ( **قضايا الشعر المعاصر** ) ، منشورات مكتبة النهضة ، ط ٣ ، ١٩٦٧م ، ص ٢٤٢- ٢٤٦

٤ - يُنظر : ابن رشيق ، ( **العُمدة** ) ، ج ٢، ص ٧٤ - ٧٦

٥ - يُنظر : عبدالحسين العمري ، ( **محنة المثقف ، دراسة نصوص عبدالله بن المقفع أسلوبيًا** ) ، دار تموز – دمشق ، ط١ ، ٢٠١٣م ، ص ٤٢

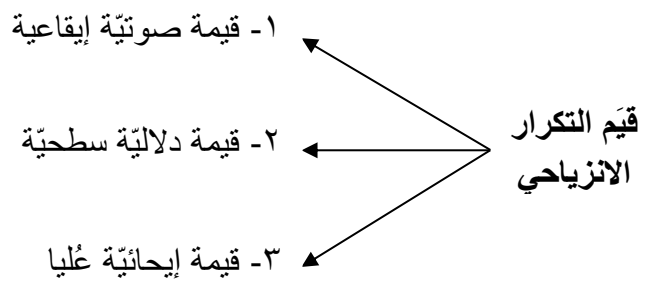
ويُشير *دوبيوجراند* de Beaugrande ، *ودريسلر* Wolfgang Dresler إلى وظيفةٍ يُؤدّيها التكرار في النصوص الشعرية هي تجسيد المعنى[١]، إذ إنّ التكرار ظاهرةٌ صوتيّة تحمل معها المعنَى المراد وتُنتجُ دلالاتٍ أكثر عُمقًا، ويرى يوري لوتمان Lotman أنّ التكرار خصيصة بنيويّة، وهو مظهرٌ من مظاهر السلطة المرتبة للنص[٢]، كما أشار *بالّي* Charl Bally إلى أنّ التّكرار مادَّةٌ صوتيَّةٌ تكمنُ فيها إمكاناتٌ تعبيريَّةٌ هائلَة[٣].

كما اهتمّت جماعة "مو" بظاهرة التكرار في حديثها عن الانزياح ، وذلك في موضعين :

١. الصيرورات الخطية : حيث تتكرر عمدًا الأصواتُ نفسُها في جملةٍ ما.
٢. الصيرورات التركيبيّة : حيث يحقق تكرار الحرف انزياحًا تركيبيًّا ، وقد يتكرر التركيب أو الجملة كلها [٤].

وتتجلَّى انزياحيّة التكرار في كونِهِ يمثِّلُ **كثافةً صوتيّةً** داخلَ السياق ، و عُدولاً عن النمطيّة الآليّة للكلام، ولما كانَ ذلك كذلك فإنّه – أي التكرار – ملمَحٌ أسلوبيٌّ انزياحيٌّ يُثير المتلقِّي لأهميّة الصوت المتكرر ، وتجعله يقف عند دلالاته المتعدّدة .

وحتّى نستخلصَ الناتجَ الدلاليّ في مستوياتِه المختلفة لبنية التكرار ، لابدّ للتحليل النقديّ أن يعتمد على الناحيتين الكمّيّة والكَيفِيّة[٥] ، وعندها نستطيعُ القولَ إنّ للتكرار ثلاثَ قِيَمٍ تعبيريّة: قيمة صوتيّة إيقاعيّة ، وقيمة دلاليّة سطحيّة ، وقيمةٍ إيحائيّةٍ عميقة.




١ - يُنظر: جميل عبدالحميد، (**البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصيّة** ) ، الهيئة المصرية للكتاب – الأسكندرية ، ط١ ، ١٩٩٨م ، ص ٨٠

٢ - يُنظر: الحسن بواجلابن ، (**بلاغة الانزياح في شعر محمود درويش** ) ، ص ٥٧

- وكذلك يُنظر : أحمد محمد ويس ، ( **ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقديّ ، بحث في المشاكلة والاختلاف** ) ،، ص ٨٨

٣ - يُنظر : صلاح فضل ، ( **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته** ) ، دار الشروق – القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٨م ، ص ٢٧

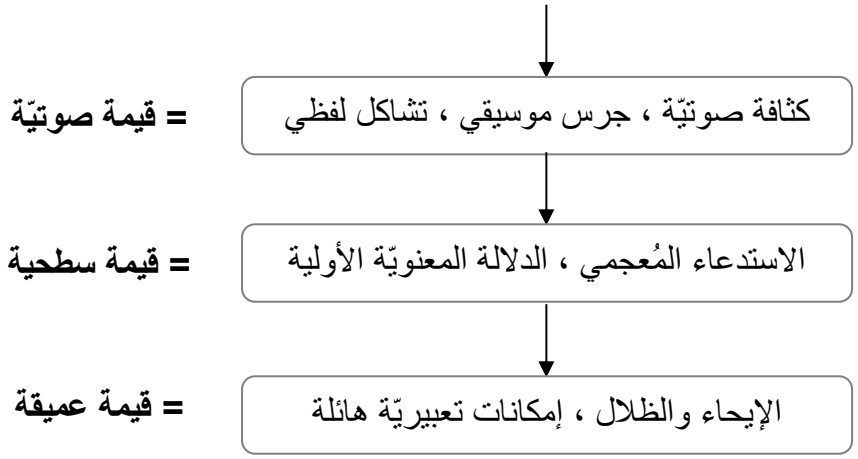
٤ - يُنظر : الحسن بواجلابن ، (**المرجع نفسه**) ، ص ٥٧ ، - وكذلك يُنظر : أحمد محمد ويس ، (**المرجع نفسه**) ، ص ٨٨

٥ - يُنظر : محمد عبدالمطلب ، ( **بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، التكوين البديعي** ) ، دار المعارف – القاهرة ، ط٢ ، ١٩٩٥م ، ص ٣٨٢

وترى *جوليا كريستيفا* Julia Kristeva أنّ التكرار في الكلام العادي لا يغيّر من طبيعة الرسالة، أمّا في اللغة الشعريّة فإنّ الوحدة المكرّرة لم تعد هي نفسها الوحدة السابقة ، بل عندما تتكرر تكون قد أصبحت وحدةً أُخرى ، ويُعلِّق *جون كوهين* jean cohen على قولها هذا مؤكّدًا أنّ الكلمتين المكرّرتين هما متطابقتان ومختلفتان في الآنِ نفسِه ، فنفسُ الكلمة يمكن أن تحتفظ بنفس المحتوى و تتغيّر على مستوى الكثافة ، والتكرار يؤكّد نموَّ الكثافة ، والكلمة المكررة هي أقوى من الكلمة الوحيدة[١].

فالقوّة الإيحائيّة أو القيمة التعبيرية للوحدة اللفظيّة تظهرُ للمتلقِّي من خلال تلك الكثافة الصوتيّة للكلام المتكرر ، وتأتي هذه المرتبة التأويليّة في أعلى سُلّم تقنية التكرار ، إذ يتدرّجُ من النغَم الصوتِي ، إلى الاستدعاء المعجمي ، إلى التأويل الإيحائي ، ويُمكنُ تصوّر ذلك وفق الخُطاطة الآتية:

**تقنية التكرار الانزياحية**




وتحضر تقنيةُ التكرار الصوتيّ الانزياحيّ جَليّةً في ديوان الرُّصَافيّ البلنسي ، ونستطيع أن نتلمَّسَ لها صورتين : التكرار على مستوى الحرف الفونيمي ، والتكرار على مُستوى الكَلِمة المورفيمي:

١ - يُنظر : جون كوين ، ( **النظرية الشعرية : اللغة العليا** ) ، تر: أحمد درويش ، دار غريب- القاهرة ، ط٤ ، ٢٠٠٠م ، ص ٤٥٧

- **التّكرار الحرفيّ الفونيمي** phoneme [١]:

– ومن نماذج هذا النوع من التكرار قولُ الرُّصَافيّ البلنسيّ يصف نَهرَ أشبيليّة الأعظم وقد ألقَتْ عليه دوحةٌ ظلالَها :

**ومُهدَّلِ الشّطّينِ تحسبُ أنّهُ مُتسيّلٌ من درّةٍ لصفائهِ** [٢]
**فاءَتْ عليه مع الهجيرةِ سرحةٌ صدئتْ لفيئتِها صفيحةُ مائهِ**
**فتراهُ أزرق في غلالةِ سمرةٍ كالدارعِ استلقى بظل لوائهِ** [الكامل]

عندَ قراءتي لهذه الأبيات وجدتُ كثافةً صوتيّة للحروف الحلقيّة (الهاء ، العين ، الحاء )، وهي أصواتٌ رخوةٌ –كما يصفها القدماءُ والمحدثون – أي يُسمَعُ لها نوعٌ من الحَفِيفِ عند النطق بها[٣]، وهذه الحروف المتكررة أربعَ عشْرَةَ ( ١٤ ) مرّة ، لها أثرُها الصّوتيّ الموسيقيّ داخل السياق ، إذ إنّها تُضفي عُذوبةً نغَميّة على النص ، فمما لاريب فيه فإن للجرسِ الموسيقي للتكرار الإيقاعي الذي ينتظم عبر تكرار حرفٍ في أكثر من لفظةٍ مشكّلاً متوالية لفظية ، أثرَه البارز في إضفاء موسيقا عذبة تنساق معها النفس[٤] ، وتتأثّر بها .

هذا التكرار الرخويّ للحروف الحلقيّة تمثَّلَ لنا خرقًا جميلاً للنسق العام للأبيات الشعرية وانزياحًا عن اللغة النمطيّة ، وإنّ هذه الكثافة الصوتيّة تحدو بالقارئ ليُنعمَ النّظرَ ويتنبّه لهذه الأصواتِ الرخوة ممّا تجعلُه يستطيعُ تحليلَ حالة الشاعر العاطفيّة في أثناء إنشاء النص .

لذا فليسَ مُجانبًا للصوابِ القولُ بأنّ الوحدة الفونيمية المتكرّرة ترسمُ ( الصورةَ الصوتيّة) أمام المتلقّي، كما نجدُها في هذه الأصوات المهموسة المنسابةِ بكلّ لِينٍ وارتخاء : ( هـ ، ع ، ح )، فهيَ ترسمُ لنا انطباعَ الشاعرِ وهو يتمعّن في ذلك النّهر وجريانِه بكلّ راحةٍ وطمأنينة ، وتوحِي بهدوء

---

١ - الفونيم phoneme هو : أصغر وحدة صوتيّة في الكلمة تمتاز بخلوّها من أيّ معنًى بخلاف المورفيم ، ويمثّلُ الفونيم " الصوت الذي يؤدّي داخل اللسان دورَ تمييزٍ بينَ وحدتين مفردتين بمعنين مختلفيْن" انظر : ماري نوال غاري بريور ، **(المصطلحات المفاتيح في اللسانيات)** ، تر: عبدالقادر الشيباني ، سيدي بلعباس- الجزائر ، ط١ ، ٢٠٠٧م ، ص٧٧

٢ - الديوان ، ص ٣٢ ، ق ٢ ، ب ١، ٢، ٣

٣ - يُنظر : إبراهيم أنيس ، ( **الأصوات اللغوية** ) ، مكتبة نهضة مصر- مصر ، ط١ ، (د.ت) ، ص ٧٥

٤ - يُنظر : عبدالحسين العمري ، **(المرجع السابق)** ، ص ٥٣

النّهرِ وانسيابه بشكلٍ جميل ، وهذا الإيحاء العميق يتكشّفُ للمتلقي من خلالِ تكرار تلك الأصوات الحلقيّة ، وانزياحِها عن النسق العادي.

- ومن نماذج التكرار الحرفي أيضًا قولُه:

**ومهْوَى جناحٍ للصبا يمسحُ الرُّبَى خفيِّ الخوافي والقوادمِ خفَّاقِ** [1] [الطويل]

إذ يتكرّر صوت ( الخاء والفاء ) مجتمِعَينِ ثلاثَ مرّاتٍ في ثلاث كلماتٍ متعاقبة ، وهما حرفان حلقيَّان مهموسان رَخْويان ، وفي هذه الكلمات الثلاث عند نطق هذين الحرفين يخرج الصوت من أدنى الحلقِ ( الخاء)، إلى الشفة السفلى وأطراف الثنايا العُليا (الفاء) [2].

وعند نطق هذين الحرفين يخرج صوتُ "الحَفيف" الذي يَشي بالهَمْسِ والسرعة ، راسمًا صورةَ الخفاء والخفَقَان اللذين يتّسمان بالسُّرعَة أو اللواذ بها ، إذ إن هذين الصوتين ( خ ، ف ) يُوحيانِ بالانسيابيّة والهدوء، وهو ما يناسب كونهما مهموسين ورخويين .

وقد ظهرَ هذان الحرفان على سطح البنية اللغوية في هذا البيت يمثّلانِ انزياحًا ظاهرًا وخروجًا على الرتابة اللفظية ؛ وذلك بفضل تقنية التكرار ، التي حقّقتْ جماليّة صوتيّة ، وبُعْدًا دلاليًّا عميقًا ؛ برسمها ( للصورة الصوتيّة) من خلال تكرير الوحدة الصوتية .

فالتكرار – إذَنْ – هو بنيةٌ أسلوبيّة انزياحيّة تتحقق على مستوياتٍ صوتيّة عدة ، وأوّل تلك المستويات هو التكرار على المستوى الحرفي الفونيمي ، حيثُ يُضفي هذا التكرار بعدًا نغَميًّا موسيقيًّا[3] ، وبُعدًا دلاليًا إيحائيّا ، بفضل إلماحِه للصورة الصوتية في أصغر وحدةٍ صوتيّة مكرّرة في الكلمة ، ممّا يحرّكُ لدى المتلقّي مهارة التأويل والاستكناه العميق ، وهذا ما لفت انتباهنا إليه من خلال الشاهدين الشعريين السابقين وغيرهما .

---

١ - الديوان ، ص ١١٣، ق ٥٧ ، ب ٣

٢ - عند النطق (بالخاء ) يندفع الهواء مارًّا بالحنجرة ، ثم يتخذ مجراه في الحلق حتى يصل إلى أدناه في الفم ، وعند النطق ( بالفاء ) يمر الهواء بالحنجرة حتى يصل إلى مخرج الصوت بين الشفة السفلى وأطراف الثنايا العُليا. يُنظر : إبراهيم أنيس ، ( **الأصوات اللغوية** ) ، ص ٤٨ - ٧٥

٣ - يُنظر : حسن ناظم ، (**البُنى الأسلوبيّة ، دراسة في أنشودة المطر للسياب** ) ، المركز الثقافي العربي- المغرب ، ط١ ، ٢٠٠٢م ، ص ٩٨

- **التّكرار على مُستوى الكلمة** morpheme [١]:

– ومن نماذج هذا التكرار قول الشاعر البلنسيّ:

**وَعَليَّ تَوْفِيَةُ الثَّنَاءِ مُخَلَّدًا إنْ كانَ يَنْفعُكَ الثناءُ مُخَلَّدَا** [٢] [الكامل]

حيثُ تكررتْ كلمتا ( الثناء / مخلّدًا ) مرّتين ، مما يدلّ هذا التكرار علَى سيطرة هاتين المفردتين على ذهن الشاعر ، فأخذ في تكريرهما عن قصدٍ أو عن عفويّة تامّة ، وإذا كانَ نقادُنا القُدماءُ يذهبونَ إلى أن التّكرار هو «تكريرُ كَلمةٍ فأكثر باللفظ والمعْنى ، لنُكْتَةٍ ، وَنُكَتُه كثيرَة»[٣] ، فهم يُقرّرون اتحاد المعنى المعجمي ، أي أنّ الكلمة المكرّرة لا تحمل معنى إضافيًّا عن الكلمة الأولى، فإنّ الأمرَ على خِلاَفِهِ عند اللسانيّين والأسلوبيين المعاصرين ، حيث ذهبوا إلى أن اللفظة المكرّرة هي ليستْ ذاتها الأولى ، ومعنى ذلكَ أنَّ الكلمة الثانية لها ذات المحتوى المعجمي للكلمة الأولى ، وتختلفُ عنها في قوّتها ودلالاتها العميقة ، فعندما تتكرّرُ تكونُ قد أصبحت وحدةً أُخرى [٤] .

فعلى المستوى السطحي فإنّ تكرار كلمَتَيْ ( الثناء / مخلّدًا ) يُمثّلُ إيقاعًا صوتيًّا متماثلاً، هذا الإيقاع يعطي جماليّةً نغَمية للبنية اللغوية ، لكنّ تقنية التكرار لا تقف عند الجرْس الموسيقيّ فحسب ، بل تتجاوز ذلك إلى الدلالات السياقيّة الأعمق ، والتي منها – كما ظهر من البيت السابق – تأكيد معنى الإيفاء بالثناء المخلّد، والالتزام به ، وتقويته .

وقد نتجَ عن تقنية التكرار في البيت السابق انزياحٌ صوتيٌّ ؛ وذلك بسبب خرقِهِ للنِّظام اللغوي العادي بإعادة تكرير اللفظة مرّةً أخرى .

---

١ - المورفيم morpheme : هو كل كلمةٍ صرفيّة بسيطة ، تتضمّن معنى ، وهو: " يُشيرُ إلى تلك الوحدات الدنيا في اللسان ، المتضمّنة لشقّي الدالّ والمدلول معًا " انظر : ماري نوال غاري بريور ، **(المصطلحات المفاتيح في اللسانيات)** ، ص ٧٣

٢ - الديوان ، ص ٥٨ ، ق ٢١ ، ب ٣٢

٣ - علي صدر الدين بن معصوم ، ( **أنوار الربيع في أنواع البديع** ) ج ٥، تح: شاكر هادي شكر ، مطبعة النعمان - النجف ، ط١ ، ١٩٦٩م ، ص ٣٤٥

٤ - يُنظر : جون كوين ، ( **النظرية الشعرية : اللغة العليا** ) ، ص ٤٥٧

- وأجد مثل هذا الانزياح في البيت الآتي أيضًا :

**يا سَعْدُ قد طَابَ الحَدِيثُ فزِدْ منهُ أخَا نَجْوَاكَ يا سَعْدُ** [1] [الكامل]

فكلمةُ ( يا سَعْدُ ) الثانية تحملُ معنىً إضافيًّا – غيرَ معنى النداء والطلب كما في الكلمة الأولى – ، وهذا المعنى الإضافيّ يتمثَّلُ في ( الاستِعْذَاب والتَّلَذُّذ ) ، وتقوية المعنى وتوكيده ، (وتصدير الكلام ) حيثُ يبدأ الكلام ويُنهيه باسم المحبوب ( يا سَعْد ) ، إذ نجد هنا تآزرًا بين آلية التصدير "رد العجز على الصدر" مع التكرار في رسم صورة التودّد للمحبوب ، ممّا حدا به لتكرار اسمه .

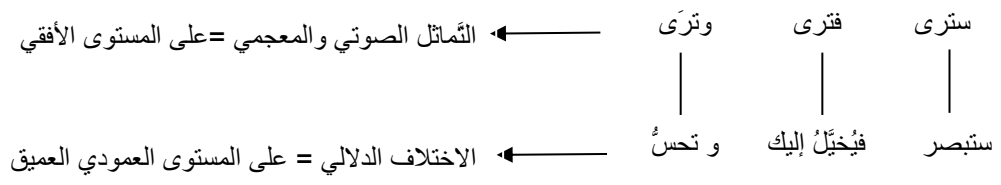
- ومن مظاهر تكرار الكلمة أيضًا قولُه :

**سترَى الوزير ومَجْدَهُ فترَى جبَلاً يُلاذُ به ويُعتَدُّ** [2]

**وترى مآثرَ لا نَفادَ لها بالعَدِّ حَتَّى يَنْفَدَ العَدُّ** [الكامل]

حيثُ يُلاحَظ تكرار الكلمة ( ترى ) ثلاثَ مرّات ، ممّا منحت الكلامَ جرْسًا موسيقيًّا تبدَّى على سطْح البنية اللغوية ، وإنْ كانَ هذه الكلمات الثلاث اتّحدت في اللفظ والمعنى ، فإنّ المعنى السياقيّ يختلف من واحدة لأخرى ، ففي السياق نجد أن الكلمة الأولى (ترى) متعلقها/ مفعولها هو (الوزير) ، فالرؤيةُ هنا بصريّة ، أمّا في الثانية فمتعلّقُها كلمة ( جبلاً ) ، والرؤيةُ هنا تخييليّة ؛ إذ إن الوزير كالجبل يلوذ به الناس ، أمّا الثالثة فمتعلقُها هو ( مآثرَ ) ، والرؤيةُ هنا حِسّيّة ، تدركها الحواس من كرمٍ وعطاء ونجدة وغيرها مما لا نفاد لها .

ويُمكنُ تصوّر هذا التوافق الصوتي والاختلاف الدلالي على المستويين الأفقي والعمودي، وفق الخطاطة الآتية:




١ - الديوان ، ص ٥٩ ، ق ٢٢ ، ب ٥

٢ - الديوان ، ص ٦١ ، ق ٢٢ ، ب ٣١ ،٣٢

فمعَ كون الكلمة (يرى) تكرّرت بذاتها ثلاث مرّات إلا أنّنا نتلمّسُ لكلّ واحدةٍ معنًى مغايرًا – داخل السياق – عن معنى الكلمة الأخرى ، أو على الأقل ثمّة إضافة معنوية في الكلمة المكرّرة، وهذا ما ترمي إليه بنية التكرار الانزياحيّة حيثُ تُوهمُ المتلقّي باتّحاد المعنى المعجمي وتَطابُقِه ( على مستوى البنية السطحية ) ، إلاّ أنّها في الحقيقة تتضمّن معنًى ودلالاتٍ أكثرَ إيحاءً وعمقًا ( على مستوى البنية السياقيّة العميقة ) .

لذا فإنّ التكرار يمكنُ عدُّهُ كسْرًا في نظام الإمكانات اللغويّة ، ويهدف إلى نقل المعاني الأوليّة العاديّة إلى معانٍ ثانويةٍ أشدّ عمقًا [١]، بَلْهَ ما يتضمّنُه من جماليّة جرْسٍ صوتي وموسيقيّ ، ومن هنا فإنّ ممّا يُحسَبُ لبنيةِ التكرار الأسلوبيّة أنّها تنشّطُ آليّة التأويل عند المتلقّي وتجعله مشاركًا للمبدع في إنتاج معنى النصّ ، ويُعدُّ هذا من أهمّ أهداف نظرية الانزياح في الكلام .

– ومن نماذج التكرار الصوتيّ أيضًا قول الشاعر البَلَنسيّ:

**خُمِدُوا إلى جَدٍّ وأعْقَبَهُمْ حَمْدٌ بأحمدَ مَالهُ حَدُّ** [٢]

ح م د د د ح م د ح م د ح د د [الكامل]

فتكرارُ الأصوات الثلاثة (ح/م/د) بتصريفاتها الثلاثة : ( الفعل الماضي "خُمِدُوا" + المصدر "حَمْد" + الاسم العلَم "أحمد" ) بالإضافة إلى تكرار صوت الدال في كلمة (جدّ) ، والحاء والدال في (حدّ) ، أكسَبَ البيتَ إيقاعًا داخليًّا ، حيثُ ساعدَ ( التجنيسُ الصرفيّ ) تقنيةَ ( التكرار الصوتي) في إضفاء الموسيقا الداخلية على البيت ، وإنّ هذا التضافر والتداخل بين تقنيتي التجنيس والتكرار أحدثَ كسْرًا في نمطيّة النص الشعريّ العادي الذي يركز على الإيقاع الخارجي فحسب .

هذا الكسْر أو التجاوز يهدفُ إلى إثارةِ المتلقّي ومفاجأته ، وإنتاجِ جرسٍ صوتيٍّ وإيقاع داخليّ ، وانحرافًا عن النسقِ المألوف إذ يمنحُ ذلك الانحرافُ الصوتيّ النصَّ الأدبيَّ أدبيتَه .

---

١ - يُنظر : صلاح فضل ، ( **نظريّة البنائيّة في النقد الأدبيّ** ) ، دار الشروق – مصر ، ط١ ، ١٩٩٨م ، ص ٢٥١

٢ - الديوان ، ص ٦٠ ، ق ٢٢ ، ب ٢٥

– ويقول الشاعرُ أيضًا :

**لا ومِسْكِ اللَّمَى ووَرِدِ الخُدودِ ما نَهْارُ اللِّقَا كَلَيلِ الصُّدودِ** [1]
**لا ولا الزَّهرُ مثلُ دُرّ الثنايا لا ولا السّمْرُ مثلُ بانِ القُدُودِ**
**لا ولا البدرُ مثلُ صُبحِ المحيَّا لا ولا النُّدُّ مثلُ ختمِ النُّهودِ** [الخفيف]

في هذه الأبياتِ أُلاحِظُ نوعينِ من الإيقاع : إيقاعًا خارجيًّا يتمثَّلُ في الوزن وقافية الدال المكسورة ، وإيقاعًا داخِليًّا تولَّدَ من تقنيةِ التكرار ، حيثُ آزرتْها تقنية الترصيعِ لإنتاجِ توازنٍ موسيقيّ، أضفى هذا التوازنُ الإيقاعيّ جماليّةً شعريّة على الأبيات ، ويمكن النظرُ إلى الموسيقا الداخلية نظرة تجريديةً كالآتي:

**لا ولا مثلُ لا ولا مثلُ**
**لا ولا مثلُ لا ولا مثلُ**

حيثُ تتكرَّرُ كلمة (لا) النافية خمسَ مرّاتٍ في الأبيات الثلاثة ، كما تتكرّرُ بشكلٍ متوازٍ ومرصّعٍ ثلاثُ كلماتٍ ( لا ولا .. مثلُ .. ) أربعَ مرّاتٍ متتاليات ، محدثةً بذلكَ توازنًا موسيقيًّا وانسجامًا صَوتيًّا وإيقاعًا نغَميًّا داخليًّا ، يستوقفُ المتلقّي ويجذبُه لنقطة مغايرةٍ ومختلفة عن النصّ إذ تمثّلُ انزياحًا صوتيًّا داخل نسيج القصيدة.

ومما لا شك فيه أنّ هذا التوازن التكراريّ المرَصَّع والمهيمن على البيتين السابقين يمنحُ النصّ الشعريّ جماليتَه ؛ وذلك لكونِهِ كسْرًا للنمط العام للأبيات ، وخروجًا على النسقِ الآلي للنص الشعريّ، إذ إنّ هذا الأسلوبَ العُدوليّ أو "اللا آلي" وفق اصطلاح الناقد الإسبانيّ *خوسيه ماريا بوتويلو* [2] ، هو انزياحٌ عن الآليّة المألوفة في النص ، ممّا يؤكّدُ كون التكرار الصوتيّ تقنيةً انزياحيّة وتجاوزًا عن النسق المألوف.

ومن خلال دراستي لظاهرة التكرار الصوتيّ في تجربة الرُّصافيّ البلنسيّ الشعريّة، ألفيتُ أنّ هذه التقنية الانزياحيّة تحضرُ بصورةٍ مكثّفة [3] ، متخذةً بذلك صورتين اثنتين: التكرارَ الصوتيَّ

---

١ - الديوان ، ص ٦٦ ، ق ٢٥ ، ب ١، ٢، ٣

٢ - حميد حماموشي ، ( **آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث ، مقاربة تشريحية لرسائل ابن زيدون** ) ، ص ٢٣٢

٣ - نجدُ التكرار في شواهد كثيرة في ديوان الرصافي ومنها على سبيل المثال لا الحصر : ص ٤٣ ، ٧٣ ، ٨٦ ، ١١١

**الحرفي** ، والتكرارَ الصوتيَّ على **مستوى الكلمة** ، وظهر لي أنّ تكرار الكلمة تارةً يكون تكرارًا خالصًا ، وتارةً أخرى – وهو الأكثر – يكون تكرارًا تُؤازرُهُ تقنياتٌ أسلوبيّة أخرى كالترصيع والتجنيس والتصدير ، إلاّ أنّ تقنية التكرار التكثيفيّ هي المِلْمَح الأبرز في تلك التقنيات المتآزرة.

## ٤. تقنية التصدير ، رد العجز على الصدر :

التصدير كما يُعرِّفُه القزوينيُّ : هو أن يُجعل أحدُ اللفظين المكررين أو المتجانسين «في آخِر البيت والآخَرُ في صدر المِصراع الأوّل أو آخِرِه أو صدر الثاني»[١] ، وعند تعريفه للتصدير فقد أشارَ ابن رشيق إلى أهمّ أدواتِه الوظيفيّة وهيَ إضفاءُ الجماليّة والطلاوة على البيت ، فيقول: التصدير :« هو أنْ يُردَّ أعجازُ الكلامِ على صدوره ، فيدلُّ بعضُه على بعض ، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كانَ كذلك وتقتضيها الصنعة ، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقًا وديباجة ، ويزيده مائيّة وطلاوة »[٢] ، ويؤكِّدُ السكّاكيُّ أنَّ « من جهات الحسن رد العجز إلى الصدر »[٣] ؛ لما تُضفيه جماليّة تقنية التصدير من جرْسٍ صوتيٍّ موسيقيّ، وتكثيفٍ دلاليّ، وطلاوةٍ إيقاعيّة متوازنة داخل البيت الشعريّ .

ولردّ الأعجاز على الصدور أقسامٌ عدّة – كما يذكر أبو هِلالٍ العسكري –: منها ما يوافق آخر كلمة في الشطر الثاني آخرَ كلمة في الشطر الأوّل ،ومنها ما يوافق أوّل كلمة من البيت آخرَ كلمة من الشطر الثاني ، ومنها ما يكون في حَشْو الشطرين[٤] ، أمّا اللفظانِ المكرَّران المتوافقان فوجوه المشاركة بينهما أربعة[٥] :

١. أن يشترك اللفظان صورةً ومعنًى.
٢. أن يشتركا في الاشتقاق .
٣. أن يشتركا صورةً لا معْنًى .
٤. أن يشتركا في شُبهة الاشتقاق .

---

١ - جلال الدين القزويني الخطيب، **(المرجع السابق)** ، ص ٣٩٣

٢ - الحسن بن رشيق ، **(المرجع السابق)** ج ٢ ، ص ٣

٣ - أبو يعقوب يوسف السكّاكي ، **(مفتاح العلوم )** ، تح : عبدالحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية – بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٠م ، ص ٥٤١

٤ - يُنظر : أبو هلال العسكري ، **(المرجع السابق)** ، ص ٣٨٥- ٣٨٨

٥ - يُنظر: فخر الدين الرازي ، **(نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز)**، تح: نصر الله حاجي مفتي أوغلي، دار صادر–بيروت ، ط١، ٢٠٠٤م ، ص٦٣

ويُعَدُّ القِسْمُ الأوّلُ مِنْ أهمّ أنواعِ التماثل والتوافُقِ ؛ لما ينعكسُ ذلك على تكثيفِ الدلالة وتقويتها وتوجيه المتلقِّي للعناية باللفظين المتوافقين ، وكلُّ ذلك مأتاهُ من تقنية التصدير ولما لها من جرْسٍ موسيقيّ يثير القارئ ويلفتُ انتباهه لنقطةٍ مركزيّة في البيت .

وبنيةُ رد الأعجاز على الصدور متولِّدةٌ من نمطين من أشكال التماثل الصوتي : التكرار، والتجنيس ، إلاّ أنّها تتميزُ عنهما في اختصاصها بتوزيع الألفاظ المتماثلة على أبعادٍ مكانية محددة في الصياغة[١] ، -كما حدّدها العسكري في قوله الآنف الذكر - ، وإنّ ثنائيّة التجنيس التكراريّ مع بنية رد العَجُز على الصدر ساهمت في نموّ الدلالة وتكثيفِها ، لا تكرارها فحسب، وفي إنتاجِ إيقاعٍ داخلي أيضًا؛ حيثُ يتولَّدُ من تفاعل البنَى الصوتيّة المتجانسة إيقاعٌ مستقلٌ عن الوزن ، يقوّيه التصدير لما له من قيمة صوتيّة وموسيقيّة.[٢]

وإنَّ من أهمّ وظائف التصدير: كسرُ النمط الصوتيّ وخروجه على النسق العام للأبيات الشعريّة ، حيثُ يحدِثُ انزياحًا صوتيًّا يُضفي بدوره جماليّةً على الكلام ، وأُبَّهَةً -حسب تعبير ابن رشيق - ويزيده مائيّةً وطلاوة، وقد أشارَ أحدُ الباحثين إلى أبرز ما للتصدير من أدواتٍ وظيفيّة ، فهي[٣]:

- تنظيميّة إيقاعيّة ، حيث يوزّع الشاعر الكلمات بانتظام ، راسمًا إيقاعًا داخليًّا.
- تناظرية ، حيث أتاح التصدير الكشف عن تناظرية فائقة على مستوى الوحدات الصوتية.
- تجديدية ، بتجديد اللفظة بوساطة مختلف السياقات.
- تنبيهيّة ، حيث تُلفت انتباه القارئ .
- جماليّة ، حيث يُكسب التصدير البيت أُبَهَةً ورونَقًا.
- تبئيريّة ، حيث يجعل الشاعر مقصدية كلامِه بؤرةً وبغيةً يتوخّاها المتلقِّي .

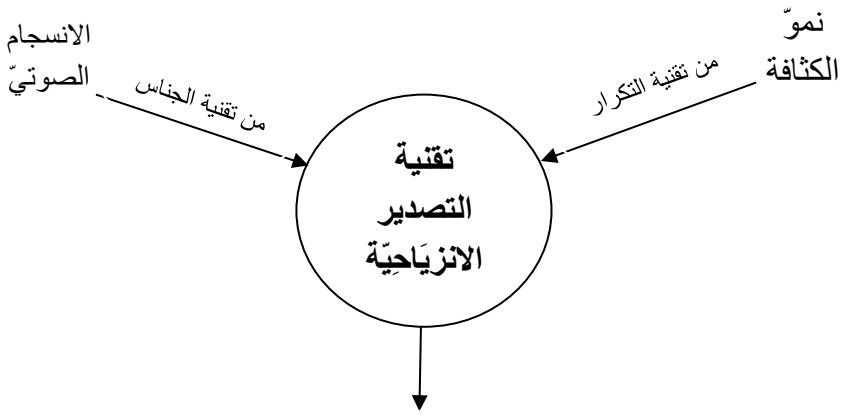
---

١ - يُنظر: عبدالقادر بن زيان، ( **جمالية الانزياح في القرآن الكريم** )، رسالة ماجستير – جامعة أبي بكر بلقايد – الجزائر، عام ٢٠١١م ، ص ٤٣

٢ - يُنظر : عامر الحلواني ، (**أساليب الهجاء في شعر ابن الرومي ، مقاربة أسلوبية في جمالية القبح** ) ، نشر كلية الآداب والعلوم الإنسانية - تونس ، ط١ ، ٢٠٠٢م ، ص ١٩٤

٣ - يُنظر : الحسن بواجلابن ، (**بلاغة الانزياح في شعر محمود درويش** ) ، النايا للدراسات والنشر والتوزيع – سورية ، ط١ ، ٢٠١٤م ، ص ١٢١-١٢٢

إنّ تقنية التصدير الانزياحية اكتسبت من تقنِيَتَيْ التكرارِ والتجنيسِ نموَّ الكثافة والانسجامَ الصوتيَّ ، و تفرّدتْ عنهما بالتنظيم المكاني للوحدات الصوتيّة ، وتوجيه المتلقِّي وجذبه لبؤرة مقصدية الشاعر ، حيثُ يُعدُّ ذلك خرقًا صوتيًّا للمتوالية الصوتيّة في النصِّ الشعريّ ، وأستطيعُ تصوّرَ هذه التقنية وفق الخطاطة الآتية :




التوازن الصّوتي / الإيقاع الداخلي المستقلّ /التكثيف الدلاليّ / توجيه المتلقي

وقد استفادَ الرصافي البَلَنسيّ من تقنية التصدير في خرْقِ المتوالية الصوتيّة ليُنتجَ بذلك جماليّةً إيقاعيّة، إذ إنّ التصدير – كما يؤكّد السَكّاكيُّ – يُعدُّ من جهات الحسن ، ومن نماذج تقنية التصدير في شعر الرصافيّ قوله :

**سَقَاكَ ولا أَخُصُّ (رَبابَ) مُزنٍ  لعلَّ ثَراكَ قد سَئِمَ (الرَّبابَا)** (١)

[الوافر]

بؤرة مقصدية الكلام

توازن صوتي مُنظّمٌ مكانيًّا وإنتاج إيقاعٍ داخليّ

أجدُ في هذا البيت أن كلمة ( الربابَا ) في نهاية العجز تعود على كلمة ( رباب ) في حشو الصدر ، مُحدثةً بذلك توازنًا صوتيًّا وإيقاعًا داخليًّا ، وإنّ هذه التقنية تقنية التصدير و تفاعلها مع آليّة التكرار التجنيسي ( رباب / الربابا ) أحْدثتْ انزياحًا صوتيًّا ؛ لكسرها النمطيّةَ الإيقاعيّةَ الداخليّة على غير المتوقّع .

١ - الديوان ، ص ٣٨ ، ق ٦، ب ٢٠

إنَّ عودةَ الدالّ ( الرّبابا ) في العجز على الصدر قامت بدور تنبيهيٍّ أسلوبيّ ، يُعْنَى بالمتلقِّي للتركيز على مقصديّة الكلام ، ففي الصدر نلحظ أن كلمة "رباب" جاءت نكرةً وأُضيفتْ إلى نكرةٍ أخرى "مزن" واكتسبتْ من هذا التركيبِ الإضَافِيّ "التخصيصَ" ، أمّا كلمة "الربابا" في نهاية العَجُز فقد جاءت معرّفةً بأل ، وهُنا نجد أنّ هذين الدالَّينِ اكتسبا من التكرار التماثلَ اللفظيّ ، ومن التجنيس الاختلافَ الدلاليَّ ، حيثُ إنّ الدالّ الثاني جاءَ معرَّفًا غيرَ مُقيَّد ، وكأنَّ الشاعرَ يريد أن يقول : " ربّما سئمَ ثراك مطلقَ السحاب والقَطْر ، فلذلك لا أقول لك سقاك سحاب مُزنٍ على التخصيص والتقييد" .

وإنّ تقنية الانزياح في هذا المثال التصديريّ تمثّلَتْ في اكتنازِهِ لبنيتي التكرار الصوتية والتجنيسيّة التماثليّة، إلاّ أنّ عُنصرَ المفاجأة يتجلَّى في تنظيم الوحدتين الصوتيّتين تنظيمًا إيقاعيًّا في البيت وتكثيفِهما واختلافهما الدلاليّ داخل السياق ،كما تكشفه الترسيمة الآتية :

| | | |
|---|---|---|
| ..... **(ربابَ)** مُزنٍ | | ..... **(الربابَا)** |
| ر / ب / ا / ب | التماثل الصوتي | ر / ب / ا / ب |
| رباب / سحاب | التماثل المُعجَمي | الرباب / السحاب |
| مُقيّد / ماء مطر | الاختلاف الدلاليّ | مُطلق / السحاب - القَطْر |

فأسلوبيّة التصدير الانزياحيّة وإنْ اعتمدت على بنية التكرار في مستواها السّطحيّ ، فإنّها في المستوى العميق تكشفُ عنْ بؤرةِ مقصديّة الكلام وما تدور حوله بقيّة الوحدات الصوتيّة ، كما ألفيتُ أنّ بؤرةَ الكلام ومركزيّته في البيت السابق كانت مفردة الرباب/ السّحاب والقَطْر ، وأنّ كلّ الوحدات الصوتيّة في البيت تتعلق بها ، وتدور في فلكها .

فممّا لاحظتُه في المثال السابق أنّ التصدير قدْ اعتمدَ على التجنيسِ إذ إنّ ذلك – كما يبدو– أكثر موسيقيّةً وإيقاعًا داخليًّا[١] ، وقدْ جاءَ التصدير هنا – وفق الترتيب المكانيّ – ، بعودة آخر كلمة في البيت على حشو الصدر ، كما يوضحه الشكل المجرد الآتي :

(------)---------- ------ (------) ----------

وقد اهتمَّ علماءُ البلاغةِ في توظيف تقنية التصدير بالعنصر المكانيّ ، كما نجد ذلك عنْد ابن رشيقٍ[٢] ، والعلويّ[٣]، والسّكّاكيّ[٤]، وغيرهم، حيث يؤكّد السّكاكي على أنّ التكرار في بنية رد العجز على الصدر كما يؤثّر في البنية الدلاليّة فإنّه يؤثر في البنية الإيقاعيّة ، وذلك إذا كان توزيع الألفاظ المكرّرة ذا أبعادٍ متساوية ، أمّا مع اختلال أبعاد التوزيع فإن الإحساس بالأثر الإيقاعيّ يقل[٥] ؛ذلك لأنّ العنصرَ المكاني وترتيب اللفظين المكرّرين من أهمّ آليّات تقنية التصدير، حيث إنّ للترتيب المكانيّ أثرًا كبيرًا في الموسيقيّة الصوتيّة الداخليّة للنص الأدبي، لا سيّما إذا كانت المسافةُ بينهما متساوية .

لذا أَجدُ الرصافيّ البلنسيّ يستغلّ هذا التساوي في أمثلة التصدير في ديوانه؛ لما له من آثارٍ صوتيّة ودلاليّة، على غرار المثال السابق، وعلى غرار نمطٍ آخر أكثر اتساعًا، وهو عودة الدالّ الأخير في عجز البيت على أوّل كلمة في صدره[٦]، كما يوضّحه الشكل التجريديّ الآتي:

(------) ---------- ---------- (------)

---

١ - في دراسته لأسلوب الشوقيات يرى الهادي الطرابلسي أنّ اعتماد التصدير على الجناس يجعله أكثر موسيقيّة من تجرّده منه ، ( **خصائص الأسوب في الشوقيات** ) ، ص ٦٥

٢ - نجد ابن رشيق يعتمد تصنيف ابن المعتز حول أقسام التصدير وتوارد اللفظين مكانيًّا ، ( **العُمدة** ) ج ٢، ص ٣ - ٥

٣ - حيثُ ذكر العلويّ عشرةَ أضربٍ لورود اللفظين المكررين في تقنية التصدير. ( **الطراز** ) ، ج٢، ص ٩١ - ٩٥

٤ - حيث عدّ السكاكي للتصدير خمسة مواضع مكانيّة ، (**مفتاح العلوم** ) ، ص ٥٤١

٥ - يُنظر : محمد عبدالمطلب ، ( **بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، التكوين البديعي** ) ، دار المعارف – القاهرة ، ط٢ ، ١٩٩٥م ، ص ١٣٥

٦ - إذ إنّ هذا النمط المتساوي الأبعاد يعدّ الأبرز في أمثلة التصدير في شعر الرصافي ، انظر على سبيل المثال لا الحصر :

- الديوان : ص ٤١ ، ق ٨ ، ب ٣
- الديوان : ص٥٨ ، ق ٢١ ، ب ٣٢
- الديوان : ص ٦٤ ، ق ٢٤ ، ب ١٨
- الديوان : ص ٦٤ ، ق ٢٤ ، ب ٢٣
- الديوان: ص ٦٨ ، ق ٢٦ ، ب ٥
- الديوان : ص ١١٢ ، ق ٥٥ ، ب ٢٢
- الديوان : ص ١١٢ ، ق ٥٥ ، ب ٢٤

– فمثلاً يقول الرُّصَافيُّ:

مهِّدْ لنَا فَوقَ السُّهَى نَحْطُطْ بهِ رِجْلَ المخيِّمِ لا بَرحْتَ مُمَهِّدا [1] [الكامل]

يُلمحُ في هذا المثالِ أنّ الدالّ ( ممهِّدَا ) في آخر العجز قد عادَ على أوّل دالّ في الصّدر (مهِّدْ ) ، ومعَ كونِ الكلمةِ في آخر البيتِ عائدةً على أوّل كلمة فيه ، إلاّ أنّها تمثّلُ محورَ الكلام فيه، فالبيتُ بجميع وحداتِه الصوتيّة متعلّقٌ بها ، حيثُ إنّ دالة (مهِّدْ) هي الدالة البؤريّة .

وبدا لي أنّ بين الدّالين (مهِّدْ) و (مُمهِّدا) تجانسًا صوتيًّا وتكرارًا نمطيًّا، تضافرا مع تقنية التصدير المكانيّة في تأكيد الدالّ، وإثارة المتلقّي، والتنبيه على أهميّة الدال المكرر ومحوريّته، وإنّ مما يُلفتُ نظرَ المتلقّي هو أنّ هذه التقنية التصديريّة قد خرجت على نمط المتوالية الصوتيّة وأحدثَت انزياحًا في البنية الصوتيّة، أفضى إلى تعميق الإيحاء.

وإنّ هذا التكرار المتجانس ساعدَ على إضفاء الموسيقا الداخلية للنصّ الأدبيّ ، وعلى بناءِ ما بين اللفظين المكرّرين من وشائج التناغم الصوتيّ، وليسَ ذلك فحسب، بل يقومُ التصديرُ بفاعليّةٍ إيقاعيّة تمتزج بإيحاءٍ دلاليّ أكثر تأثيرًا في المتلقّي.[2]

ولم يتأتَّ هذا الدورُ الإيحائيّ من تقنية التصدير إلاّ لما نتجَ عنْها من كسرٍ للنمط الصوتيّ داخل بنية النّص ، إذ إنّ من أهمّ وظائف الانزياح الصوتيّ الإثارة والمفاجأة والإيحاء .

وألحظُ في تقنية التصدير – كما تتجلى في بعض أمثلة ديوان الرصافي – وظيفةً إيحائيّة نفسيّة تتمثّل في لحظة الاستعذابِ واللذة بتكرير اللفظتين المتجانستين ، لما لهما مِنْ وقْعٍ نفسيٍّ مسيطر على ذاتِ الشاعرِ ، ومن ذلك قوله :

---

١ - الديوان ، ص ٥٦ ، ق٢١ ،١٨

٢ - يُنظر : قرفي السعيد ، ( **البنيات الأسلوبيّة في الخطاب الشعري عند إيليّا أبي ماضي** ) ، رسالة ماجستير ، جامعة قاصدي مرباح – الجزائر ، ٢٠١٠/٢٠٠٩م ، ص ٨١

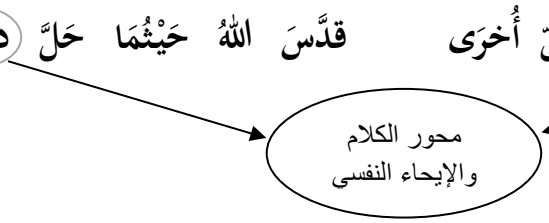
بجسْرٍ مَعَانٍ والرُّصَافَةِ ، إنّهُ عَلى القَطْرِ أنْ يَسقي الرُّصَافةَ والجسْرَا [1] [الطويل]

حيثُ عادت اللفظتانِ المكرّرتان في العجُز على مثيلتيها في الصّدر، حيثُ نتجَ عن التصدير في هذا البيت إيقاعٌ موسيقيٌّ داخليٌّ مُستقلٌّ عن الوزن ، قامَ بدورهِ بالإيحاء النفسيّ واستكناهِ مقصديّة الكلام ، وأنّ الرصافةَ والجسرَ تأخذان مكانهما من قلب الشاعر وتفكيره، حيث كان بإمكانِه أن يبتعد عن التكرار بقوله (على القطر أن يسقيهما) إلاّ أنّه لاستعذابه بتلفّظ اسميهما كرّرهما ،فيمتلكان ذاتَه كما يتملّكان بداية البيت ونهايته.

وهذا التكرار التصديريّ أحدثَ انزياحًا صوتيًّا وخروجًا على النسق العام للبيت الشعريّ العاديّ ، حيثُ نجد انسجامًا صوتيًّا مكرّرا ومتجانسًا وفق ترتيبٍ مكانيّ محدّد .

- ويقولُ أيضًا :

دَارُهُ القَلبُ وَهْوَ يَحْتَلّ أُخرَى قدَّسَ اللهُ حَيْثُمَا حَلَّ دارَهْ [2] [الخفيف]




حيث يكمن التصديرُ في تكرار كلمة (داره) ، وأريد بهذا التكرار تقوية المعنى والظِّلال الإيحائيّةِ عن طريق الانزياح الصوتيّ داخل بنية البيت ، حيثُ تكرّرت الكلمة في بداية البيت ونهايته لتَجذب المتلقِّي وتُلفتُ انتباهه للنقطة المركزيّة في مقصديّة الكلامِ .

- ويقول أيضًا :

فَسَقَى اللهُ عَشِيَّاتِ الحِمَى والحِمَى أكرمَ هطّالٍ سقَى [3]
قد رُزقنَاها وَكانتْ عِيْشَةً قلَّمَا فازَ بِهَا مَنْ رُزِقَا
لا وَسَهمٍ جَاءَ مِنْ نحوِكُمُ إنّهُ أقتَلُ سَهمٍ فُوِّقَا [الرمل]

١ - الديوان ، ص ٦٨ ، ق ٢٦ ، ب ٥
٢ - الديوان ، ص ٧٨ ، ق ٢٩ ، ب ٥
٣ - الديوان ، ص ١١٢ ، ق ٥٥ ، ب ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٤

هنا يُلاحظ انسجامٌ صَوْتِيٌّ جاء به الشاعر بين مطلع الأبياتِ وقافيتها ، حيثُ أَدّى هذا التوافقُ النغَمي إلى تنبيه المتلقّي على أهميّة الدوالّ المتكرّرة ، ووَقْعِها على نفس الشاعر و وجدانه، ولو نظرتُ إلى التنظيم الإيقاعي في هذه الأبيات نظرةً تجريديّة لألفيتُ تناسقًا صوتيًّا وتأكيدًا دلاليًّا جاءا نتيجة تقنية التصدير :

**(فسقى)** ---------- ---------- **(سقَى)**

( **رُزقناها** ) ---------- ---------- **(رُزقا)**

- ( **وسهمٍ** ) ---------- ---------- **(سهمٍ)** -------

إنّ هذه الدوالّ المتكرّرة : (سقى) و (رُزقا) و (سهم) ، هيَ الدوالّ الأكثر بروزًا عبر سياقات النصّ ، ممّا يُهيّئ للقارئ الالتفات إليها ومحاولة تأويلها ، وإنّ مثل هذه الإجراءات الأسلوبية التكريريّة التي يقصد من ورائها المبدع ممارسة لُعبة (المفاجأة) ، لا بدّ أن تكون هي الإجراءات التي يركّز عليها القارئ [١] .

ولم يقتصر دورُ هذه التقنية التكريرية على الجَرْسِ الموسيقيّ والتكثيف الدلاليّ فحسب ، بلْ نجدُ أنّ هذا التوازنَ الصوتيّ وإنْ أفضَى إلى دلالة التكثيف في نظرته الأولى إلاّ أنّه يحملُ اتّساعًا في المعنَى ، واختلافًا في الدلالة، ففي الدالّ الأوّل (سقى) في الصدر نجدُه أُسندَ إلى لفظ الجلالَة على سبيل الدعاء ، أمّا في نهاية العَجُز فقد أسندَ الدالّ (سقى) إلى أكرمِ هطّالٍ ، وكذلك الأمر في الدال الثاني (رزقنا) نجدُه أسند إلى الضمير المتّصل ، أمّا في العجز فقد أسند (رُزقا) إلى الاسم الموصول ، وفي البيت الثالث نلحظ أنّ الدالّ (سهم) جاءَ منكّرًا يدلُّ على العموم ، أما في نهاية العجز فقد جاء الدال (سهم) مضافًا إليه مكتسبًا التخصيص ، ومع كون الدلالتين مختلفتين داخل السياق – في الأبيات الثلاثة– إلاّ أنهما أدّيَا دورًا مهمًّا في الإيقاعِ الداخليّ

إنّ مجيءَ هذا النمط التكريريّ (التصدير) في الشعر يزيد من موسيقاه؛ «وذلك لأنّ الأصوات التي تتكرّر في حشو البيت مضافةً إلى ما يتكرّر في القافية، تجعل البيت أشبه بفاصلةٍ موسيقيّة متعدّدة النغم، مختلفة الألوان، يستمتع بها من له دراية بهذا الفن، ويرى فيها المهارة والمقدرة الفنية»[٢]، كما أنّ أسلوبيّة التصدير يمكنُ عدُّها تقنيةً انزياحيّة؛ وذلكَ لأنَّ من غايات

١ - يُنظر : موسى ربابعة ، ( **جماليات الأسلوب والتلقي** ) ، دار جرير للنشر – الأردن ، ط١، ٢٠٠٨م ، ص ١٨٣

٢ - إبراهيم أنيس ، ( **موسيقى الشعر** ) ، مكتبة الأنجلو المصريّة - القاهرة ، ط٢ ، ١٩٥٢م ، ص ٤٣

الانزياح لفتَ الانتباه، ومفاجأَةَ القارئِ، وهذا العنصران متحققان في تلك التقنية، حيثُ إنّ علماء الأسلوب يميلون إلى أن الانزياح هو حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئِ.[١]

## ٥.تقنية الترصيع الانزياحيّة :

ويعدُّ نمطًا تكريريًّا تتأكّد فيه عمَلية التكرار من حيثُ المستوى الصّوتيّ [٢]،حيثُ تتكرّر فيه الوحدات الصوتيّة وفق توازنٍ متساوٍ ، وعُرِفَ لدى البلاغيين القدامى باسم "الترصيع"، وهو – كما يُعرِّفُه السجلماسيُّ–: « إعادةُ اللفظ في موضعين من القول فصاعدًا هو فيهما متفقُ النهاية بحرف واحد ، وذلك أن تصير الأجزاء وألفاظُها متناسبةَ الوضع ، متقاسمةَ النظم ، معتدلة الوزن ، متوخّى في كلِّ جُزأيْنِ منهما أن يكونَ مقطعاهما واحدًا »[٣] ، ونستنتجُ من هذا التعريف أن التصريعَ يتّكلُ على تقنيةٍ صوتيّة أخرى وهي تقنية التسجيع حيثُ إنّ طرفي التصريع متفقان في النهاية بحرفٍ واحدٍ، لذا نجدُ عالمِا بلاغيًّا يختصر تعريف التصريع بكونِه سجعًا في حشو البيت ، «هو أن يكون حشو البيت مسجوعًا »[٤] ، كما نقل لنا ابن رشيق – وهو في صدد حديثه عن الترصيع – تعريفَ قدامة له ، فيقول :« وإذا كانَ تقطيعُ الأجزاء مسجوعًا أو شبيهًا بالمسجوع فذلك هو الترصيع عند قدامة، وقد فضّله وأطنب في وصفه إطنابًا عظيمًا »[٥]، حيثُ عدّ قدامةُ الترصيعَ من نعوت الوزنِ ومحامدِه[٦]، وأبانَ فضلَه في إضفاء سمة الحُسْنِ والجماليّة على الكلام.

وكذلك الأمر مُلاحَظٌ عند علماءِ الأسلوب المعاصرين مثل جون كوهين jean cohen حيثُ إنّ التصريع لديه ليسَ سوى "التجنيسِ الداخلي"[٧]، إذْ إنّ هذا التجنيس يختصُّ بالشعرِ، فهو

---

١ - يُنظر : يوسف أبو العدوس ، ( **الأسلوبية ، الرؤية والتطبيق** ) ، دار المسيرة للنشر والتوزيع – الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٧م ، ص ١٨٤

٢ - يُنظر : محمد عبدالمطلب ، (**البلاغة والأسلوبية** ) ، ص ٢٩٣

٣ - أبو محمد السجلماسي ، (**المرجع السابق**) ، ص ٥٠٩

٤ - أبو هلال العسكري ، (**المرجع السابق**) ، ص ٣٧٥

٥ - الحسن بن رشيق ، (**المرجع السابق**) ج ٢ ، ص ٢٦

٦ - يُنظر : أبو جعفر قدامة بن جعفر ، ( **نقد الشعر**) ، تح: محمد عبدالمنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية – بيروت ، ط١ ، (د.ت) ، ص ٨٠

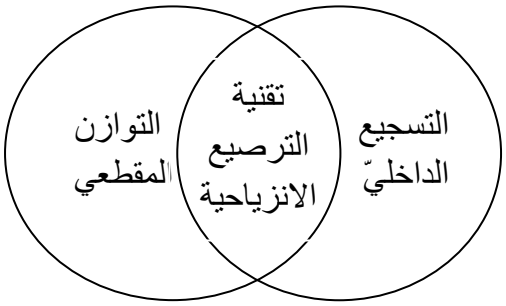
٧ - يُنظر : جون كوين ، ( **النظرية الشعرية : بناء لغة الشعر**) ، ص ١٠٩

إيقاعٌ داخل البيت الشعريّ، وهو موسيقا مستقلّةٌ عن الوزنِ العروضيّ بفضل تقنية التجنيس الداخلية.

وقد عَدّه السّكّاكيّ مِن جِهاتِ الحُسْنِ في الكَلام ؛ لما يتضمّنه من تناغمٍ صوتيّ وتكثيفٍ دلاليّ، فيقول: «ومن جهات الحُسن الترصيع :وهو أنْ تكون الألفاظ مستوية الأوزان متفقة الأعجاز أو متقاربتها »[١] ، حيثُ نلحظُه في هذا التعريف يُركّز على أهميّة " الأوزان المستوية / توازن الوزن الصرفيّ " في كلا الطرفين ، وقد تابعه صاحب الطراز في هذا التعريف، إذ إنّ التصريع عنده تكون « ألفاظ الفصل الأول فيه مساوية لألفاظ الفصل الثاني في الأوزان واتفاق الأعجاز»[٢] ، وتتكشّفُ لنا من خلال التعريفين السابقين أنَّ حقيقةَ الترصيع تؤولُ إلى طبيعة التوازن التي تتم من خلال الأوزان الصّرفية ، والتوفيق بينها وبين الوزن العَروضيّ[٣].

فالترصيع – وفقَ ما سبق — هو تقنيةٌ تسجيعيّة توازنيّةٌ ، تتساوى فيه البنى الصرفيّة في طرفي الترصيع ، وتتوافق فواصلهما ، لذلكَ فهو بهذه الآليّة الصوتيّة يمثّلُ كسْرًا للنمطيّة الموسيقيّة في النص الشعريّ المركّزة على إيقاع القافية ، لتُضفي على القصيدة إيقاعًا داخليًّا غير متوقّع ، مضَافًا إلى الإيقاع الخارجي للقافية ، لذلك يصدقُ عدُّ تقنية الترصيع تقنية انزياحية ، فهي تلعب على الاحتمالات اللغوية لتستخلص منها تجانسًا صوتيًّا[٤].

فالترصيع إذنْ هو: ( التوازنُ المقطعي أو تساوي الأجزاء + اتفاق الفَواصل أو تسجيعها )، حيث يمكنُنا النظر إلى ذلك نظرةً تجريديّة صوريّة ، كالآتي :




١ - أبو يعقوب يوسف السكّاكي ، **(المرجع السابق)** ، ص ٥٤٢

٢ - يحيى العلوي ، **( الطراز )** ، ج٢ ، تح : عبدالحميد الهنداوي ، المكتبة العصرية – بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٢م ، ص ١٩٤

٣ - يُنظر : محمد عبدالمطلب ، **( بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، التكوين البديعي )** ، ص ٣٧٤

٤ - يُنظر : جون كوين ، **( النظرية الشعرية : بناء لغة الشعر)** ، ص ١٠٩

فإذا كانَت القافيةُ إيقاعًا منتظمًا غيرَ حرّ في القصيدةِ ، فإنّ الترصيع هو إيقاعٌ حرٌّ داخل البيت الواحد غير منتظم في جميع الأبيات ، فيكون بذلكَ تكسيرًا للبنية الصوتيّة في النصّ الشعريّ، وانزياحًا عن التراتبيّة الإيقاعيّة المعهودة .

ولا يخلو ديوانُ الرصافيّ البلَنسيّ من هذه التقنية الانزياحيّة واللعبة الصوتيّة الترصيعيّة [١]، التي يرمي من خلالها إلى لَفْتِ انتباهِ المتلقّي ، واللعب على الاحتمالات اللغويّة – كما يعبّر جون كوهين jean cohen — ليستخلصَ منها انسجامًا صوتيًّا مؤثّرًا في المتلقّي، ومن ذلك قوله :

**غُصْنُ بانٍ ، وزَهْرُ رَوضِ جمَالٍ ريمُ أُنْسٍ ، وبَدْرُ أُفقِ سُعُودِ** [٢] [الخفيف]

إذ إنّ هذا البيت يتكوّنُ من أربعَةِ مقاطع موسيقيّة ، تتوزّع في نمطين إيقاعيين مُكرّرين، كما يلي :

| ١ | ٢ | ٣ | ٤ |
|---|---|---|---|
| غصنُ بانٍ | وزهرُ رَوضِ جمالٍ | ريمُ أنسٍ | وبدر أفقِ سعودِ |

| غصنُ بانٍ | وزهرُ رَوضِ جمالٍ |
|---|---|
| ريمُ أنسٍ | وبدر أفقِ سعودِ |

حيثُ يبدو للناظرِ تناسقُ المستَوى الصّوتيّ والإيقاعيّ داخلَ البيتِ الشّعريّ السابق ، إذ إنّه يتكوّن من إيقاعين موسيقيَين متكرّرَين بالإضافة إلى موسيقا القافية المنتظمة ، فالمقطع الأوّل [غصنُ بانٍ ] تكرّر موسيقيّا في الشطر الثاني [ ريمُ أنسٍ ] ، والمقطع الثاني [وزهرُ روض جمالٍ] تكرّر موسيقيًّا في المقطع الأخير في العجز [وبدر أفقِ سعودٍ ] ، ليقابل الشاعر كلَّ لفظةٍ في الصدر بما يماثلُها صرفيًّا في العَجُز:

( غصن=ريم | بانٍ=أنسٍ | وزهرُ=وبدر | روض=أفق | جمالٍ=سعود )

١ - ثمّة أمثلةٌ كثرٌ على تقنية الترصيع ، ومنها على سبيل المثال لا الحصر : الديوان ، ص ٩٠ ، ١٢٠ ، ١٣٠ ، ١٣٤

٢ - الديوان ، ص ٦٧ ، ق ٢٥ ، ب ٥

وإنّ هذا التوازن الصرفيّ والصوتيّ أحدثَ انزياحًا داخل البيت الشعريّ لكسره النمطيّة العامّة للنص العروضي القائمة على موسيقا القافية فحسب ، ولم يقتصر ذلك الانزياح على الوظيفة النغَميّة والصوتيّة ، بل نلمحُ تكثيفًا دلاليًّا من خلال آليّة التقابل التوازنيّ (فـ [غصن بان] تعادل [ريم أنس] في دلالة الرشاقة والقوام الجميل) ، ([وزهرُ رَوضٍ جمالٍ] تعادلُ [وبدر أفقِ سعودِ] في دلالةِ المنظر الجميل ) ، وبالتّالي فإنّ وظيفة الترصيع الانزياحيّة ليستْ صوتيّة فحسب ، بل ودلاليّة أيضًا .

– ويقولُ الرصافيّ أيضًا :

**أنيقٌ ، كريعان الحياة التي خلتْ  طليقٌ ، كريّانِ الشباب الذي مرَّا** [1] [الطويل]

إذ إنّ هذا البيت يتكوّنُ من أربعَةِ مقاطع موسيقيّة ، تتوزّع في نمطين إيقاعيين مُكرّرين، كما يلي :

| ١ | ٢ | ٣ | ٤ |
|---|---|---|---|
| أنيقٌ | كريعان الحياة التي خلتْ | طليقٌ | كريّانِ الشباب الذي مرَّا |

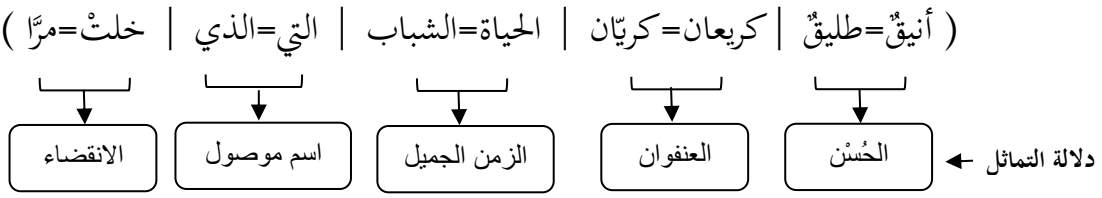
حيثُ تتوافق الدوالُّ صوتيًّا كما نجدها في الشكل الآتي:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| أنيقٌ | كريعان | الحياة | التي | خلتْ |
| طليقٌ | كريّانِ | الشباب | الذي | مرَّا |

١ - الديوان ، ص ٦٩ ، ق ٢٦ ، ب ١٥

ويتجلَّى الإيقاعُ الصّوتيّ داخلَ البيتِ الشّعريّ السّابق متخذًا نمطين متكررين في كلا الشطرين، ليُحْدِثَ بذلك نغمًا موسيقيًّا يجذب إليه المتلقِّي ، ويُلفتُ انتباهه إليه ، وهذا من أجلَى مظاهر الانزياح الصوتيّ ، في خرقِ النمطيّة الصوتيّة المألوفة.

ونجد هنا تناظرًا صوتيًّا بين المقطعين المكررين : ( [أنيق] تناظر كلمة [طليق] ) و ([كريعان الحياة التي خلتْ] تناظر [كريّان الشباب الذي مرَّا] ) ، ولم يقتصر هذا التناظر والتماثل على السمة الصوتيّة فحسب ، بل نلحظ تماثلاً بنائيًّا صرفيًّا ودلاليًّا :




وقد أفضى تفاعلُ البنيةِ الصوتيّة والبنيةِ الصرفيّة من خلال التوازن الترصِيعِيّ في هذَا البيت إلى تعميق البنية الدلاليّة، حيثُ تتأكّد دلالة التأنّق والتحبُّب والإعجاب في ذهن المتلقِّي ، وتترسّخُ من خلالِ تناظر الدوالّ المتماثلة صوتيًّا وصَرفيّا ودلاليًّا .

إنّ تقنية الترصيعِ أو ما أطلق عليها جون كوهين jean cohen بالتجنيس الداخليّ ، لا تقف عند القيمة الصوتيّة فحسب ، بل تتجاوز القيمةَ الصوتيّة ، إلى القيمة الدلاليّة وتكثيفها ، ولم يتأتَّ لها هذا العمق الدلاليّ إلاّ بسبب خرقها البنية الصوتيّة النمطيّة وانزياحها .

– ومن نماذج تقنية الترصيع قولُه وهو يخاطب دار الخليفة عبدالمؤمن:

**ذَاتَ العِمَادين : مِنْ عزّ ومَمْلَكَةٍ عَلى الأَسَاسَيْنِ : مِنْ قُدْسٍ وتَطْهِيرِ** [البسيط] (١)

١ - الديوان ، ص ٨٨ ، ق ٣٧ ، ب ٩

حيثُ يتجلَّى هنا السجْعُ الدّاخليُّ في المقطع الأوّل المكرّر صوتيًّا : [ذاتَ العمادينِ ] و [على الأساسينِ] ، ويظهر التوازن في المقطع الثاني : [من عزٍّ ومملكةٍ ] الذي يوازن [من قدسٍ وتطهيرٍ ] ، ونجد أنّ هذه البنية الترصيعية لم تتكرّر في القصيدة كلّها ، بل انفردت في هذا البيت بشكلٍ مخالفٍ يمثِّل انزياحًا وخروجًا عن النسق العامّ للأبياتِ.

وفرادةُ هذا البيت المنْزاح عن النسق توحي بحالةِ الشاعر النفسيّة وامتلائها بذات الممدُوح ، وداره المبنيّة من عمادين :العزّ والتملّك ، وعلى أساسين : القدس والتطهير ، وجاءت بنية الترصيع لتلعب على الاحتمالات اللغويّة لتعميق الدلالة ، وتكثيفها ، وليس للتناغم الصوتيّ فحسب.

وجاءتْ بنية الترصيع لتماثل بين الطرفين فهي "مستوية الأوزان" –كما عبّر السكّاكي–، ونلحظ هذا التماثل الصوتي والبنائيّ في العلاقات الآتية : ( العمادين = الأساسين)، ( مِن عزٍّ = من قدسٍ ) ، والتماثل الدلاليّ في الدال المعطوف : ( ومملكةٍ = وتطهيرٍ) ، حيثُ يتناظر التملّك والتطهير في دلالة الأحقيّة بالملك، ونستطيع النظر إلى صورة هذا التناظر الترصيعيّ كما يلي :

| | | | |
|---|---|---|---|
| ذاتَ العمادين | من | عزٍّ | و مملكةٍ |
| على الأساسينِ | من | قدسٍ | و تطهيرٍ |

وإنّ هذا التماثل الصوتيّ الترصيعيّ أحدثَ انزياحًا عن النسق الصوتيّ العام في القصيدة ؛ وذلك لما أنتجه من إيقاعٍ تقطيعيّ وموسيقا داخل البيت الشعريّ، ويهدف من وراء هذا اللعب الصوتيّ إلى تعميق الدلالة وتكثيفها ، فضْلاً عن لفت انتباه القارئ إلى مركزيّة ما يرمي إليه المبدع .

**وخلاصةُ القولِ** أنّه قد تبدّى للباحث من خلال دراسته للمقوّمات الصوتيّة وانزياحها عن المعيار ، أنّ تلك الظواهر الصوتيّة لم تكن تهدفُ إلى التناغم الموسيقيّ فحسب ، بل قامتْ بدورٍ دلاليّ مهمّ ، يمنح المتلقّي طاقةً تأويليّة ، فينطلق من الأفق السّطحيّ أو الدلالة الصوتيّة الأولى ، ليغور في أعماق الدلالة العميقة ( الما وراءَ التناعم الإيقاعيّ ) ، ليكتشف لعبة التجانس الصوتي التكريريّ ؛ ذلك لأنّ « الوَقْعَ الصوتيّ لا يُمكنُ فصلُهُ عن سياق المعنى في القصيدة أو في البيتِ الشِّعْرِيّ »[١].

وقد ألفيْتُ أنّ الشاعر الرصافيّ البلَنْسيّ أفاد من كثيرٍ من المقوّمات الصوتيّة التكراريّة إلاّ أنّ أكثرها بروزًا في ديوانِه كانت للمقوّمات الخمسة الآتية المدروسة ، وهي: ( الجناس ، المشاكلة ، التصدير ، التكرار المحْض، الترصيع ) ، و وجدنا أنّ الجناسَ هو أكثر هذه المقوّمات حضورًا في الديوان.

فالجِناسُ هو من أبرز الظواهر الأسلوبيّة الصوتيّة في شعر الرصافيّ البلَنسيّ ، إذ يُعدُّ نمطًا تكريريًّا يتكرَّرُ فيه الصوتُ ليُوقعَ المتلقّي في "وهْمِ المعْنَى" ، فما يلبثُ حتَّى ينعمَ النظرَ في تلك الدالاّتِ المتشاركة صَوتيًّا ليكتشفَ الاختلاف الدلاليّ ، فيبدَأُ بالتّأويلِ واكتناه المعنى العميق لهذه الدوالّ .

ورأى الباحثُ – من خلال الشواهد الشعريّة المدروسة– أنّ تقنيةَ الجناسِ مُستَمدّةٌ من مباحث **علم اللغة** حول المشترك اللفظي و من **مباحث الصرفيّين** حولَ الاشتقاق، وأنّ الشاعر الرصافيّ البلنسي نجده اقتنص هذه الإمكانيّة في تحويل الألفاظِ المتناسقة صوتيًّا إلى حالةٍ إبداعيّة ، يخرجُ بها عن النمط المعياريّ للكلام العاديّ .

ولم يقتصرْ دورُ أسلوبيّة الجناسِ – فيما رأينا في ديوان الرُّصافيّ – على القيمة الصوتيّة وإحداث موسيقا مميّزة فحسب ، بل قام بدورٍ انزياحيٍّ ، وفقَ لعبةِ ( المخادعة أو إيهام المتلقّي – وطلوع الفائدة العميقة) ، وممّا يمنحه هذا التجانس الصوتيّ هو: التنبيه على ذات المدلول أو على صفاته ، والطاقة التأويليّة للمتلقّي .

---

١ - رنيه وليك و آوستين وآرن ، **(نظرية الأدب )** ، تر : عادل سلامة ، دار المريخ - الرياض ، ط١ ، ١٩٩٢م ، ص ٢١٦

وإذا كانت أسلوبيّة التجنيس الانزياحيّة تتضمّن ثنائيّة ( الخُداع أو الإيهام – والعُمق الدلاليّ أو طلوع الفائدة ) ، فإنّ المشاكلةَ تعدلُ عن ذلك الإيهام /"المطابقة" إلى ناحيةٍ إبداعيّةٍ أسمَى، إلى المفارقة العُليا : المعنَى البعيد أو العميق ، ممّا ينتجُ عنها جماليّةٌ صوتيّةٌ بين اللفظتين وحالةٌ إدراكيّة أعمق من حيثُ الدلالة.

وبدا لي أنّ "المشاكلة" وإنْ تبدَّتْ لأوّل وهْلَةٍ ظاهرةً تكراريّة صوتيّة ، إلاّ أنّها تُخفي وراءَها حالةً إبداعيّة سامية ؛ وذلك حين نقومُ بعمليّة ( الفَحْص الاستبداليّ )، بوضْعِ كلمةٍ أخرى بدلاً عن الكلمة المتشاكلة ، فإنّنا حينها سنكتشفُ أثرَ ذلك على السياق ، ونعرف مدَى شعريّة تلك الكلمة في سياق التشاكل .

ولفتَ انتباهي أنّ الكلمتين المتشاكلتين تكونُ أولاهُما حقيقيّةً ، والأخرى من باب المجاز العامّ، أي إنّ الكلمة الأخرى تجمع بين ( التشاكل الصوتيّ + والمجاز البلاغي "استعارة ، تشخيص ، كناية..") ، ممّا يضع المتلقّي بين طرفين متناقضين : ففي البدء (توهُّم التكرار اللفظي) ، ثمّ تظهر له ( المفاجأة والمفارقة الدلاليّة العُليَا)، مما يمنح تقنية المشاكلة أهميّةً انزياحيّة بخروجها على النمط المألوف.

أمّا التكرارُ المِحْضُ ، فلمْ يكنْ ظاهرةً صوتيّةً سطحيّة ، بل ألفيتُه منتجًا للقيمة الإيحائية، حيث تبدو للمتلقّي من خلال (الكثافة الصوتيّة) ، إذ تتدرّجُ عمليّة التأويل تصاعديًّا ، بدءًا من النغَم الصوتيّ ، مرورًا بالاستدعاء المعجميّ السطحيّ ، وصولاً إلى التأويل الإيحائيّ العميق ، لذا فهو انحرافٌ عن المعيار اللغوي ، ويهدف إلى نقل المعاني الأوليّة إلى المعاني الثانوية الأكثر إيحاءً ، ممّا يؤكّد أنّ أسلوبيّة التكرار الصوتيّة هي تقنيةٌ انزياحيّة تهدف إلى الإثارةِ والخروج عن النسق.

ومن خلال دراستي في ديوانِ الرُّصافيّ ألفيتُ التَّكرارَ الصوتيّ يحضرُ بصورةٍ مكثّفة متخذًا صورتين اثنتين: التكرارَ الصوتيَّ **الحرفي** ، والتكرارَ الصوتيَّ على **مستوى الكلمة** ، وبدا لي أنّ تكرار الكلمة تارةً يكونُ تكرارًا خالصًا ، وتارةً أخرى – وهو الأكثر – يكون تكرارًا تُؤازرُهُ تقنياتٌ أسلوبيّة أخرى كالترصيع والتجنيس والتصدير ، إلاّ أنّ تقنية التكرار التكثيفيّ هي المِلْمَح الأبرز في تلك التقنيات المتآزرة.

ومن الأنماط التكريريّة في ديوان الرصافيّ : بنيةُ رد الأعجاز على الصدور أو التصدير ، وهي بنيةٌ متولِّدةٌ من نمطين من أشكال التماثل الصوتي : التكرار ، والتجنيس ، إلاّ أنّها تتميزُ عنهما في اختصاصها بتوزيع الألفاظ المتماثلة على أبعادٍ مكانية محددة في الصياغة ، وألفيتُ أنّ ثنائيّة التجنيس التكراريّ مع بنية التصدير أسهمتْ في نموّ الدلالة وتكثيفِها ، لا تكرارها فحسب، وفي إنتاجِ إيقاعٍ داخلي أيضًا .

وظهر لي أنّ تقنية التصدير الانزياحيّة ، هي انحرافٌ عن النسق الصوتيّ العامّ في النص الشعريّ ، يهدف إلى نموّ الكثافة ، وتوجيه المتلقِّي وجذبه ( لبؤرة مقصدية الشاعر ) ، حيثُ يُعدُّ ذلك خرقًا صوتيًّا للمتوالية الصوتيّة في النصِّ الشعريّ ، لذا يمكنُ عدُّ أسلوبيّة التصدير تقنيةً انزياحيّة؛ إذ إنّ من غاياتها لفتَ الانتباه، ومفاجأَةَ القارئِ،حيث إنّ الانزياح – كما يميل علماء الأسلوب – هو حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئِ.

ومن الأنماط التكراريّة صوتيًّا : تقنية الترصيع الانزياحيّة ، وهيَ– كما ألفيتُها – تقنيةٌ تسجيعيّة توازنيّةٌ ،تتساوى فيه البنى الصرفيّة في طرفي الترصيع ، وتتوافق فواصلهما ، لذلكَ فهو بهذه الآليّة الصوتيّة يمثِّلُ كسْرًا للنمطيّة الموسيقيّة في النص الشعريّ المركّزة على إيقاع القافية فحسب، لتُضفي على القصيدة إيقاعًا داخليًّا غير متوقّع ، مضَافًا إلى الإيقاع الخارجي للقافية ، لذلك يصدقُ عدُّ تقنية الترصيع تقنية انزياحية ، فهي تلعب على الاحتمالات اللغوية ليستخلص منها تجانسًا صوتيًّا.

ومن اللافتِ للناظرِ أنّ هذِهِ التقنياتِ الأسلوبيّةَ في ديوان الرصافيّ البلنسيّ ، جاءَتْ جريًا على الطبعِ ، غير متكلّفة ، وهذا ما منحَها تناغمًا صوتيًّا عذبًا ومُطربًا ، إذ إنّها تتبع معانيها ، فالمعْنى أُنتجَ أوّلاً ثم جاء اللفظُ يُؤازره ، وهذا ما جعل هذه التقنيات "من جهات الحُسن" في الكلام –كما عبّر بذلك السّكاكيّ– «وأصل الحُسنِ في جميع ذلك أن تكون الألفاظُ توابع للمعاني، لا أن تكون المعاني لها توابع ، أعني : ألاّ تكونَ متكلّفة»[١]

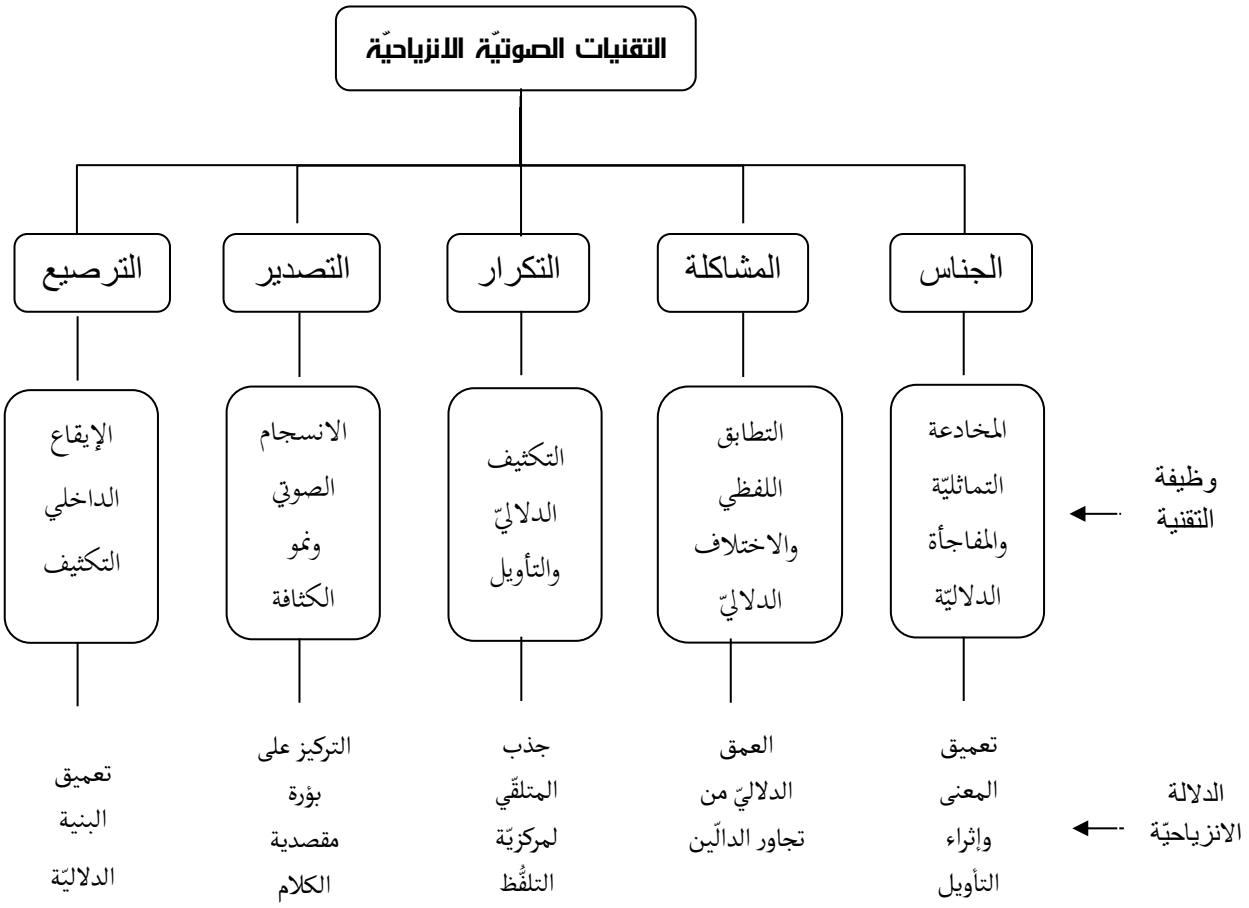
وقد أدّتْ هذه التقنيات الصوتيّة الانزياحيّة دورًا إيحائيًّا سيموطيقيًّا ، وقيمةً شعريّةً عميقة ، انطلقَتْ من اللعبة الصوتيّة الموهِمة المخادِعة ، فتمرّ على "المعنى الدلاليّ الأوّلي"/ الاستدعاء

١ - أبو يعقوب يوسف السكاكي ، **(مفتاح العلوم)** ، ص ٥٤٢

المعجميّ، ثمّ تستقرّ عند القوّة التأويليّة والإيحائيّة في المعنى العميق ، ومِن هذه الأدوار الإيحائيّة – كما توصّل إليها الباحثُ من خلال دراسته للظاهرة الصوتيّة في هذا الديوان – :

- تعميق المعنى والبنية الدلاليّة.
- إثراء التأويل، والعُمق الدلاليّ.
- لفت انتباه المتلقّي لمركزيّة التلفُّظ وبؤرة الكلام .

ويمكنُ إيجازُ أهمّ وظائف التقنيات الصوتية ودلالاتها في الرسم التصنيفيّ الآتي :



# الفصل الثاني

## الانزياح التركيبيّ

## في ديوان الرُّصَافِيّ البَلَنْسِيّ

## مفهوم الانزياح التركيبيّ :

لا يقتصرُ الانزياحُ على خروج الكلمةِ على المعيار الصوتيّ فحسب – كما مرَّ بنا في الفصل السابق ــ، بل إنّ إمكانات اللغة تمنح المنشئَ طاقةً إبداعيّة ، من خلالِ قدرتِه في التصرّف في علاقاتها الأفقيّة في الوحدات اللغويّة وتجاوُرها وفقَ الإمكانات التركيبيّة النحويّة ، ولا نعني بهذه الإمكانات ترتيبَ الكلمات وفق القواعد النحويّة المثاليّة ، بل نقصدُ مخالفةَ ذلك الترتيب المثاليّ وخرق تلك القوانين المعياريّة ، حيثُ يمكنُ لنا أنْ نفرّق في هذا الصدد بين نوعين من التركيب ، وهما:

١- **التركيب الأصليّ** : وهو الذي تترتّب فيه المفردات وفق القواعد النحويّة .

٢- **التركيب الإضافيّ** : وهو الذي يتم فيه الرصف والتركيب وفق المعاني الإضافيّة أو الثانويّة ، وهي المعاني التي تخضع لذوق المبدع وقدراته[١].

وتلك المعاني الثانويّة للتركيبِ الإضافيّ هي ما يُعنَى بها وبدراستها الانزياحُ التركيبيّ ، حيث لا يهمُّه في التركيب الأصليّ إلاّ كونه معيارًا يقيسُ به مدى خرقِ المبدعِ له في رصفِهِ لتلك التراكيب الإضافيّة وتصرّفه في تأليف بناء الجُملة ؛ ولذا فإنّ الانزياحَ التركيبيّ يمكنُ تعريفُه بأنّه : «خُروجُ اللغةِ الأدبيّة عن معيار اللغة العِلمية من جهة التركيب، أي من جهة تأليف بنائها»[٢] ، حيثُ إنّ هذا النوع من الانزياح يُعنى بالبحث في البنية التركيبيّة من جهة تأليف بناء الجملة أو الفقرة وخروج هذا البناء على المعيار ؛ ذلك لأنّ العبارة الأدبيّة تحملُ في علاقات وحداتها المتجاورة قيمًا جماليّة ، والمبدع الحقّ هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللغةِ جماليّاتٍ تجعل المتلقّي في انتظارٍ دائمٍ لتشكيلٍ جديدٍ[٣].

فالانزياحُ التركيبيّ يقومُ بتتبُّع الجملةِ وبنائها النّحويّ ؛ للكشف عن الأثر الجماليّ وراءَ كسر النمطيّة النحويّة ، وما يُنتجهُ ذلك الكسر أو الانزياح من مفاجأةٍ وانفعالٍ لدى المتلقّي ، فاتحًا أمامه أفقًا أرحبَ للتأويل، فيكونُ بذلك مشاركًا للمبدعِ في بناء النصّ ودلالاتِه الإيحائيّة ؛ ذلك

---

١ - يُنظر : المهدي إبراهيم الغويل ، (**السياق وأثره في المعنى** ) ، أكاديمية الفكر الجماهيري- ليبيا ، ط١، ٢٠١١م ، ص ٧١

٢ - حميد حماموشي ، ( **آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث ، مقاربة تشريحية لرسائل ابن زيدون** ) ، عالم الكتب الحديث - الأردن ، ط١، ٢٠١٣م ، ص ٢٧٤

٣ - يُنظر : أحمد محمد ويس ، ( **الانزياح في منظورالدراسات الأسلوبيّة** ) ، سلسلة كتاب الرياض١١٣ ، ط١ ، ٢٠٠٣ ، ص ١٣٥

لأنّ المستوى التركيبيّ يتّصلُ باللغةِ والنّظام الذي يحكمه ، ونظام مفرداته الذي له أصولٌ في تجاور بعض المفردات وارتباطها بموضع معين في الصياغة ، ثم ارتباطها بسياق محدد ترد فيه ، ولكنّ المبدعَ حينَ يقدِّمُ عملاً فنيًّا فإنّه يكسر ذلك النظامَ ولا يُحافظُ عليهِ ؛ بهدف خلقِ مستوياتٍ دلاليّة عليا في الأداء ترتبط به[١] .

وكما لاحظنا فإنّ معيار الانزياح التركيبيّ هو النظامُ النّحويّ ، وإذا علمنا بأنَّ النّحوَ «هو أن تنحوَ معرفة كيفيّة التركيب فيما بين الكلم لتأدية أصل المعنى مطلقًا بمقاييس مستنبطة من استقراء كلام العرب ، وقوانين مبنيّة عليها ؛ ليُحترزَ بها عن الخطأ في التركيب »[٢] ، فإنّ ما يهدف إليه النحوَ في أساسِه تأدية أصل المعنى من خلال تركيب الكلام تركيبًا يحترز به عن الخطأ ، وهذا ما أُطلقَ عليه التركيب الأصليّ الذي لا يشذُّ عن القواعد النحوية المثالية، من تقديم الفاعل على المفعول، وذكر المسند والمسند إليه ، وتأخير ما حقه التأخير ، وغير ذلك من الأصول، وإنّ خرق تلك الأصول النحويّة هي ما تهبُ التركيبَ طابعًا شعريًّا يُعنى به الانزياح التركيبيّ.

وقد لاحظَ هذه المزيّةَ الإضافيّة في التركيب النحويّ واضعُ نظريّة النظم عبدُالقاهر الجرجانيّ، حيثُ إنّ النظمَ لديه ليسَ مجرّد رصف دوالٍّ وفق المعيار النحويّ فحسب ، إذْ يقول: « ليس النظمُ إلاّ أنْ تضع كلامَكَ الوضعَ الذي **يقتضيه علم النحو** ، وتعمل على قوانينه وأصوله »[٣] ، مشيرًا إلى أنَّ « مدارَ أمر النَّظمِ على **معاني النّحو** »[٤] ، إلاّ أنّ التركيبَ النّحويَّ عند الجرجانيّ ليسَ مراده جانب الصحّة فحسب ، بل إنّه « يُمثِّلُ نِظامًا فنّيًّا متكاملاً ، والنَّحو بإمكاناته الواسعة هو الذي يُقدّم للمبدع احتمالاتِ الأوضاع الكلاميَّة»[٥] ، فنظريّةُ النَّظمِ الجرجانيّة قائمةٌ على علمِ النّحوِ الجماليّ، لا التوصيليّ ، حيثُ يمنح منشئَ النصِّ إمكاناتٍ تعبيريّة أسمى ذات دلالات متعددة .

---

١ - يُنظر : محمد عبدالمطلب ، ( **جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم** ) ، الشركة المصرية للنشر ، لونجمان- مصر ، ط١ ، ١٩٩٥ م ، ص ١٥٩

٢ - أبو يعقوب يوسف السكّاكي ، (**مفتاح العلوم** ) ، تح : عبدالحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية – بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٠م ، ص ١٢٥

٣- عبدالقاهر الجرجاني ، ( **دلائل الإعجاز** )، تح : محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني - مصر ، ط٣ ،١٩٩٢م، ص ٨١

٤ - عبدالقاهر الجرجاني ، (**المرجع نفسه** ) ، ص ٨٧

٥ - محمد عبدالمطلب ، (**البلاغة والأسلوبية** ) ، مكتبة لبنان "ناشرون " الطبعة الرابعة ٢٠١٠م، ص ٥١، ٥٢

وقد ردَّ الجرجانيُّ ترتيب الكلام إلى المعاني المترتّبة في النفس أوّلاً ، حيثُ إنّ « الكلمَ تترتّبُ في النطق بسبب ترتّب معانيها في النّفس»[١] ، لذا فإنّ اختلاف ترتيب الكلام يرجع في أساسه إلى اختلاف ترتيبه في النفسِ ، حيثُ ينتجُ عن ذلك الترتيب دلالاتٌ إضافيّة ، وبهذا فإنّ عبدالقاهر استطاع أن يفسر نظرية النظم تفسيرًا ردها فيه إلى **المعاني الثانية** أو إلى **المعاني الإضافية** التي تلتمس في ترتيب الكلام حسب مضامينه ودلالاته في النفس ، وإنّ تلك المعاني الإضافيّة ترجع إلى الإسناد ، والخبر ، ومتعلّقات الفعل ، والفصل والوصل، والإيجاز والإطناب[٢] .

إنّ نظريّة النظم الجرجانيّة تحملُ في طيّاتِها ، بانحرافِها عن معيار التركيب النحويّ الإيصاليّ إلى التركيب الإضافيّ الجماليّ ، "مبدأَ التحوُّل" في اللغة ، حيثُ يتوصَّلُ المتلقِّي بسببٍ منه إلى السمة الشعريّة التي يتوخّاها الشاعر ، حيث يمتازُ هذا النظام الخاص الانزياحيّ من الاستعمال اللغوي العادي بأنه استعمالٌ جماليٌّ وليسَ إيصاليًا[٣].

ويُعدُّ جاكوبسون **Roman Jakobson** ( الذي ينتمي إلى مدرسة براغ التركيبيّة ) أحَدَ روّاد الأسلوبية التركيبيّة ، وقد ركّز دراساته الأسلوبيّة على بحث العلاقات الأفقيّة أو النحويّة من حيثُ علاقات الدوال فيما بينها نحويًّا، وعلى العلاقات الرأسيّة أو الاستبداليّة ، بين الوحدات اللغويّة التي تشكّل الأسلوب[٤].

ويقول جاكوبسون **Roman Jakobson** عند تمييزه الأسلوب الشعريّ – بوصفه خارجًا على معيارية النظام النحوي– من غيره من الأساليب : «لا يُوجد شعرٌ يندرجُ تحتَ النُّظُم النحويّة للغة، بل يعلو عليها ولا يدخل في نظامها أو يندرج في إطارها »[٥] ، فالشعرُ عنده لا يتقيّد بالنظام النحويّ المثاليّ ، بل يكسر ذلك النظام ؛ بهدف إضفاء السمة الشعريّة على الشعر ، وذلك من خلال انزياح الشعر عن النحو المعياريّ.

---

١ - عبدالقاهر الجرجاني ، (**المرجع السابق** ) ، ص ٥٦

٢ - يُنظر : حاتم الضامن ، (**نظرية النظم** ) ، سلسلة الموسوعة الصغيرة ، ع ٤٧ ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام – العراق ، ١٩٧٩م، ص ٦٦

٣ - يُنظر : عبدالباسط محمد الزيود ، (**من دلالات الانزياح التركيبيّ وجمالياته في قصيدة "الصقر" لأدونيس** ) ، مجلة جامعة دمشق ، المجلد ٢٣ ، العدد الأول ، ٢٠٠٧م ، ص ١٦١

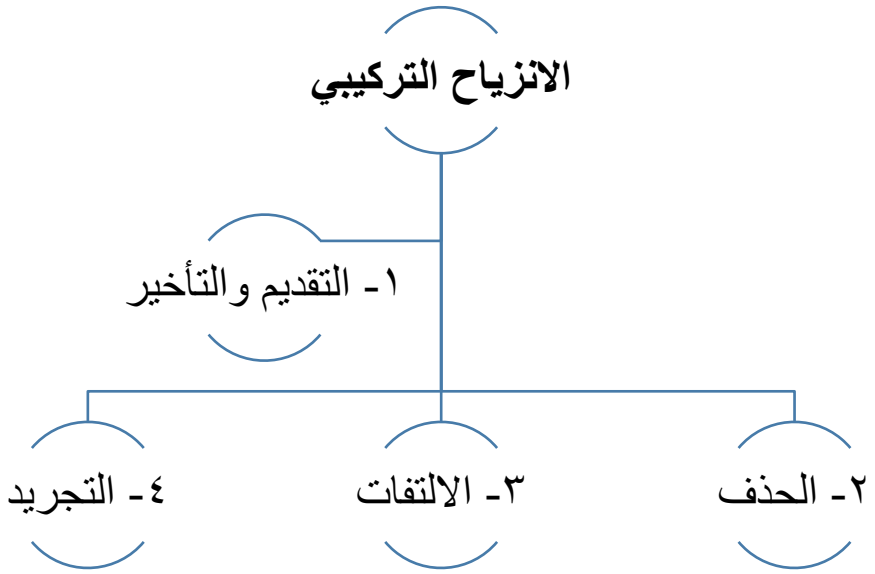
٤ - يُنظر : محمود جاد الرب ، (**الأسلوب والأسلوبيّة ، محاولة تحديد للماهية** ) ، مجلة كلية الآداب ، جامعة المنصورة – مصر ، العدد الخامس ، ١٩٨٤م ، ص ٢٥٨

٥ - يُنظر : محمود جاد الرب ، (**المرجع نفسه** ) ، ص ٢٦٠

إذ إنّ من أهم الملامح الأسلوبيّة التي تُضفي سمةَ الشّعريّة على النص الأدبي : الانزياحَ التركيبيّ، الذي لا غِنى للشعريّة الإنشائيّة عنه بوصفه ظاهرةً أسلوبيّة ؛ « لأنّ الانزياح التركيبيّ وحده القادر على خرق قوانين اللغة ومعاييرها بعناية فائقة لتكون القصيدة بذلك بنية شموليّة تتجاذبها ظواهر لغويّة عدّة»[١] ، وإنّ مَن يُبدع النصّ حينَ يخرجُ على الحدود النحويّة المعياريّة متوسّلاً بالانزياح التركيبيّ ، « فإنّه يسعى إلى أن يُحقّق هدفًا دلاليًّا»[٢] ، حيثُ الدلالات المتعددة والشعريّةُ الإنشائيّةُ وراء ذلك الانزياح.

أمّا أبرز أنواع الانزياح التركيبيّ فتتمثّل في مباحث علم المعاني البلاغيّة ، مثل : التقديم والتأخير ، والحذف، والزيادة ، وغيرها ، وقد عدّها الأسلوبيّون عُدولاتٍ وانزياحات عن أصل مثاليّ مفترض ، ومنها نفذوا إلى ملامح جماليّة و أسلوبيّة ، إلاّ أنّ بعض الباحثين يرى أنّها تراكيب مألوفة لكثرة استعمالها في اللغة بَيْدَ أنها تحوي ملامح أسلوبيّة ودلالات ثانوية يُعنى بها البلاغيّ [٣] ، غيرَ أنّ كثرة استعمالها لا يُخرجها من دائرة الانزياح وخرْق السنن، فهيَ حين تُقارنُ بمعيار النظام النحوي، فإنّه تُمثّلُ خرقًا له وخروجًا على مثاليّته .

ومن الأشكال البلاغية التي تتمثل في الانزياح التركيبي ، ما نلحظه في التصنيف الآتي :




١ - لحلوحي صالح، (**الظواهر الأسلوبيّة في شعر نزار قباني** ) ، مجلة كليّة الآداب - جامعة محمد بسكرة، العدد الثامن ، ٢٠١١م ، ص ٧٦

٢ - أحمد غالب الخرشة ، ( **أسلوبيّة الانزياح في النص القرآني** ) ، الأكاديميون للنشر والتوزيع – الأردن ، ط١ ، ٢٠١٤م ، ص ١٣٠

٣ - حسن منديل العكيلي ، ( **دراسات بلاغية وأسلوبيّة**) ، دار دجلة – الأردن ، ط١ ، ٢٠١٤م ، ص ٤٣

## ١. أسلوب التقديم والتأخير:

يتّخذُ التقديم والتأخير شكلَ حركةٍ أُفقيّةٍ داخلَ الجملة الإسناديّة وما يتصل بها من متعلّقات، حيثُ ينتقل فيها الدالُّ من موضعِهِ الأصليّ إلى موضعٍ طارئٍ، أو يأخذُ الدالُّ ثباتًا لموقعهِ الأصليّ معَ أنَّه لا ثباتَ له فيه[١] ،وإنّ هذه الحركة الأفقيّة تتمُّ وفقَ التصوّر النحويّ للجملة ، إلاّ أنّ الأسلوبيّين نظروا إليها مَلمَحًا أسلوبيًّا وخروجًا على النظامِ التركيبيّ المعياريّ ، يؤدّي إلى خلخلة التركيب النحويّ؛ لأهدافٍ بلاغيّة ودلاليّة يتوخّاها المرسل لإثارة المتلقّي ومفاجأتِه، والتنبيه على بؤرة الاهتمام في الدالّ المتقدّم.

وقد عُنِيَ النحويون والبلاغيّون – على حد سواء – بظاهرة التقديم والتأخير والبحث فيها ، واختلفت نظرتُهما إليها وفْقَ منطق كلٍّ منهما وما يتوخّاه علمُهما منها ، فالنحويّون يدرسون تلك الظاهرة للكشف عن الرتب المحفوظة الثابتة ، والرتب المتغيّرة في الجملة ، أمّا البلاغيّون فيُعنون بدراستهم لهذه الظاهرة بما تتضمّنه من قيمة دلاليّة و نفسيّة وجماليّة ، ويبحثون في سرّ تقديم الدالّ الذي من حقِّه التأخير[٢].

وفي لغتنا العربيّة نجد أنّ الجملة لا تتميّز بحتميّةٍ في ترتيب أجزائها ، في حين أنّ النحوَ تركَ لنا رُتَبًا محفوظةً بالنسبة لتلك الأجزاء ، وللمبدع أنْ يُعيدَ ترتيب تأليف الكلام وفق ما تقتضيه الدلالات البلاغيّة والأسلوبيّة ، إذ إنّ العدول عن تلك الرُّتب المحفوظة والخروج بها على الترتيب المعياريّ يمثّلُ خروجًا على اللغة النفعيّة الإيصاليّة إلى اللغة الإبداعيّة والإيحائيّة[٣].

وتُعدُّ ظاهرةُ التقديم والتأخير من أجلى ظواهر الانزياح التركيبيّ ، حيثُ إنّها خرقٌ لقانون رتبة الوحدات اللغوية ، وبدورِه فإنَّ هذا الخرق يُنتِج علاقاتٍ دلاليّةً جديدةً ، ويجعل المتلقّي مشاركًا في بناء النص وتأويلِه [٤] ، حيثُ إنّ هذه الظاهرة « تشكّلُ منبّهًا أسلوبيًّا يعمد إليه المبدع؛ لخلق صورةٍ فنيّةٍ متميزة ، لا يمكن أن تتحقق دون التغيير في ترتيب عناصر الجملة في الإبداعيّ»[٥]

---

١ - يُنظر : محمد عبدالمطلب ، ( **البلاغة العربية ، قراءة أخرى** ) ، الشركة المصرية للنشر – لونجمان ، ط١ ، ١٩٩٧م ، ص ٢٣٥- ٢٣٦

٢ - يُنظر : يوسف أبو العدوس ، ( **الأسلوبية ، الرؤية والتطبيق** ) ، دار المسيرة للنشر والتوزيع – الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٧م ، ص ١٨٤

٣ - يُنظر : محمد عبدالمطلب ، (**البلاغة والأسلوبية** ) ، ص ٣٢٩

٤ - يُنظر : مسعود بو دوخة ، ( **عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية** ) ، عالم الكتب الحديث – الأردن ، ط١، ٢٠١١م ، ص ٨٣

٥ - أحمد غالب الخرشة ، ( **المرجع السابق** ) ، ص ١٩٧

وقدْ تنبّهَ البَلاغيُّون القدامَى لهذه الظاهرة ومزيَّتها الدلاليّة ، إذ لا يُنظرُ إلى جانب الصحّة النحويّة فحسب ، بل يتمّ الكشف عن المعاني الثانويّة وراء خرق التركيب ، فهذا الجرجانيُّ يؤَكّدُ أنَّ التقديم سببٌ في لُطف الشِّعرِ وجماليّته وإبداعِه ، فيقولُ في مطلع حديثه عن التقديم والتأخير : «هذا باب كثير الفوائد ، جم المحاسن ، واسع التصرف ، بعيد الغاية ، لا يزال يفتَرُّ لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة ، ولا تزالُ ترى شعرًا يروقك مسمعُه ، ويلطُف لديك موقعُه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطُف عندك ، أنْ قُدِّم فيه شيءٌ وحُوِّل اللفظ عن مكان إلى مكان»[١]

ثمّ أشارَ إلى أنّ التقديم نوعان:

١-تقديمٌ يُقال إنّه على نية التأخير، كخبر المبتدأ إذا قدّمتَه على المبتدأ فإنّه يحتفظُ برتبته.

٢-وتقديمٌ لا على نية التأخير ولكن على أن تنقل الشيء عن حكم إلى حكم وتجعل له إعرابًا غير إعرابه. فمثلًا (زيد المنطلق) حين نقدّم الخبر "المنطلق" فنقول: (المنطلق زيد) فإنّه هنا يكتسب إعرابًا آخر فيغدو مبتدأً، ولا يحتفظ برُتبته في الجملة السابقة[٢].

ولم يُغفل عبدالقاهر الحديث عن سرّ التقديم والغرض البلاغيّ منه حيث وجد أن العرب إنّما يقدِّمون من أجل "العناية والاهتمام" ، مستشهدًا بقول صاحب الكتاب سيبويه وهو يذكر الفاعل والمفعول : «كأنّهم [إنّما] يقدّمون الذي بيانُه أهمُّ لهم ، وهم ببيانه أعنى ، وإن كانا جميعًا يُهمّانهم ويَعْنيانهم»[٣] ، وبناءً على ذلك فإنّ ترتيب الكلامِ ليسَ ترتيبًا سطحيًّا لغويًّا فحسب ، بل هو ترتيبٌ دلاليّ ونَظمٌ نفسيٌ ينطلق من نفس المتكلّم، حيث تكون المعاني نفسيّةً أوّلاً ثمّ لفظيّةً ، ولم يكتفِ الجرجانيّ بفائدة "العناية والاهتمام" فحسب ، بل لا بدّ من البحث عن سبب تلك العناية ومن أين كانت؟ [٤] ، إذ إنّ التقديم والتأخير « يأتيان لتحرير المعنى وضبط الدلالة»[٥] ، فتغيّر ترتيب وحدات الكلام يتبعه تغيّرٌ في الدلالةِ ، وإنّ منشئ النصّ يتوخّى من إعادة ذلك الترتيب ضبطًا جديدًا للمعنى.

---

١ - عبدالقاهر الجرجاني ، **(دلائل الإعجاز)** ، ص ١٠٦

٢ - يُنظر : عبدالقاهر الجرجاني ، **(المرجع السابق )** ، ص ١٠٦- ١٠٧

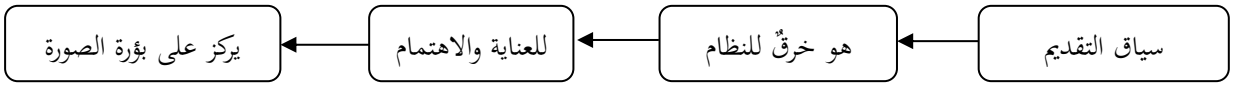
٣ - سيبويه ، **(الكتاب )** ،ج١ ، تح: عبدالسلام هارون ، مكتبة الخانجي – القاهرة ، ط٣ ، ١٩٨٨م ، ص ٣٤

٤ - يُنظر : عبدالقاهر الجرجاني ، **(المرجع السابق)** ، ص ١٠٧- ١٠٨

٥ - عبدالفتاح لاشين ، **(التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبدالقاهر )** ، دار الفكر العربي – القاهرة ، ط١ ، ٢٠١٤م ، ص ١٢٢

ثمّ اعترضَ الجرجانيُّ على مَن يقسِّمُ التقديم والتأخير إلى مفيدٍ في سياقٍ ، وغير مفيدٍ في سياقٍ آخر ، وأنْ يُعلَّل بالعنايةِ تارةً ، وبأنّه توسعةٌ على الشاعر حتّى تطّرد له قوافيه لضرورةٍ شعريّة تارةً أُخرَى بل إنّ مثل هذا الادّعاء ممّا ينبغي أنْ يُرغبَ عن القول فيه [١] ، فمتى كان التقديم مفيدًا في سياقٍ ما وجب أن يكونَ كذلك في أيّ سياقٍ وردَ فيه ، ولا يصحُّ أن يُعلّل تقديم دالٍّ في بيتٍ من الشِّعرِ لضرورةٍ شعريّة اقتضتْها فحسب ، بل لا بدَّ من استكناه المغزى البلاغيّ والغرض من ذلك التقديم ، حيثُ «إنّ أيَّ تغيُّرٍ في النّظام التركيبيّ يترتّبُ عليه بالضرورةِ تغيُّرُ الدلالة ، وانتقالها من مستوى إلى مستوى آخر. »[٢]

لذا فإنّ سياق التقديم والتأخير إنّما هو خروجٌ على النسقِ ، و كسْرٌ لمعيار الترتيب النّحْويّ لأجزاء الكلام ، ونقل دالٍّ من مكانٍ إلى مكانٍ آخر ؛ للعناية والاهتمام – كما يرى البلاغيُّون – ، وليكون الدالّ المنقول أو المتقدّمُ البؤرةَ الدلاليّةَ التي أعطاها المبدع اهتمامًا بتقديمها بعد أن كان من حق رتبتها التأخير.




وقد أكّد عبدالقاهر أنّ ترتيبَ الكلامِ في النطقِ إنّما هو بسببِ ترتيب معانيه في النفسِ أوّلاً، ثمّ ظهرَ ذلك الترتيب في البنية السطحيّة للغة[٣] ، وهنا يظهر إبداعُ الشاعر في قدرته على التشكيل اللغويّ حيثُ يتصرّف في أجزاء الجُملِ ويُرتّبها ترتيبًا نفسيًّا بناءً على مفهوم "الأهميّة والعناية" ، إذ إنّ نظريّة النّظمِ قائمةٌ على الدلالة المعنويّة الأصليّة (المعنى) و الإضافيّة (معنى المعنى) ، حيث تتجلى المعاني الثانويّة في ذلك التشكيل اللغويّ الخارج على المألوف ، إذ إنّه « لا نظمَ في الكلم ولا ترتيب حتّى يَعْلقَ بعضُها ببعضٍ ويُبنى بعضها على بعض وتُجعلُ هذه بسببٍ من تلك»[٤] ، وأراد الجرجاني بالتعليق (حتّى يعلق بعضها ببعضٍ) إنشاءَ العلاقات بين المعاني النحوية في التركيب ، لترتبط تلك المعاني بعلاقات دلاليّة تفسِّرها [٥] ، وتلك الدلالات المفَسِّرة تتجّهُ

---

١ - يُنظر : عبدالقاهر الجرجاني ، **(المرجع السابق)** ، ص ١١٠

٢ - محمد عبدالمطلب ، **(البلاغة والأسلوبية )** ، ص ٣٣١

٣ - يُنظر : عبدالقاهر الجرجاني ، **(المرجع السابق)** ، ص ٥٦

٤ - عبدالقاهر الجرجاني ، **(المرجع السابق)** ، ص ٥٥

٥ - يُنظر : خلود الصالح ، **(نحو المعنى بين النحو البلاغة ، أسلوب التقديم والتأخير نموذجًا )** ،جامعة الملك سعود – كرسي الدكتور عبدالعزيز المانع – الرياض ، ط١ ، ٢٠١٢م ، ص ٧٨ - ٧٩

بالنحو الوظيفيّ إلى النحو الجماليّ البلاغيّ ، لاستكناه الوظيفة البلاغيّة والدلاليّة في ذلك التركيب النحويّ .

أمّا الأسلوبيّون المحدثون فقد فرّقوا بين نوعين من التقديم : تقديم ينجم عنه دلالةٌ، وأطلقوا عليه **التحويل الدلاليّ** (focus movement) ، وتقديم لا يسفر عن دلالة ، وسموه **التحويل غير الدلاليّ** (focus movement,non) [١]، لذا فإنّ الباحثَ الأسلوبيّ يُعنَى في دراسته للنصّ بالبحث عن الدلالات التحويليّة المُنْزاحة لسياق التقديم والتأخير ، ولا يتمّ معرفة ذلك إلا عن طريق دمج التركيب النحويّ بالدلالات البلاغيّة الثانويّة ،حيثُ نجدُ أنّ الدرسَ الأسلوبيّ الحديث قد تنبّهَ إلى ضرورة ربط التركيب بالدلالة ، والنحو بالبلاغة ، إذ لا يُمكنُ للأسلوبيّ دراسة أسلوب النصّ وأجزائه ، إلا باعتباره الوحدةَ التركيبيّة والدلاليّة ، وما يؤدّي إليه ذلك التركيب من علاقاتٍ إبلاغيّة وإيحائيّة[٢] .

ومن أظهر علاقات التركيب سياق التقديم والتأخير ، حيثُ تتجلّى فيه قدرة الشاعرِ على التصرّف الحرّ في اللغة ، إذ بموهبتهِ يستطيعُ أن يُبدعَ نصًّا مُنْزاحًا عن النسق المألوف ، مستفيدًا من التقنيات الأسلوبيّة والتي من أهمها تقنية سياق التقديم والتأخير ، لذلك فإنّ هذا السياق يُعدُّ انتقاءً أسلوبيًّا ينتخبه الكاتب أو الشاعرُ للفت انتباه المتلقّي ، وإحداث التأثير لتعجيل استجابة القارئ[٣].

وقد ذكر البلاغيُّونَ أغراضًا عدّةً للتقديم ، ومن تلك الأغراض : إمّا لكونِ ذكره أهمَّ ، وإمّا ليتمكّنَ الخبر في ذهن السامع ، وإمّا للتشويق ، وإمّا لتعجيل المسرّةِ أو المساءَةِ ، وإمّا لإيهامِ أنّه لا يزول عن الخاطر أو أنّه يُستلَذّ فهو إلى تقديمه أقرب، وإمّا للاختصاص والتوكيد[٤].

وتحضرُ تقنية التقديم والتأخير بشكلٍ كبيرٍ في ديوان الرُّصافيّ البلنسيّ ، وسوفَ نحاول رصدَ دلالاتها التحويليّة ، في أنماطها المتعدّدة ضمن التحويلات في العناصر الإسناديّة ، والتحويلات في العناصر غير الإسنادية.

---

١ - يُنظر : خلود الصالح ، **(المرجع السابق)** ، ص ٣٠٤

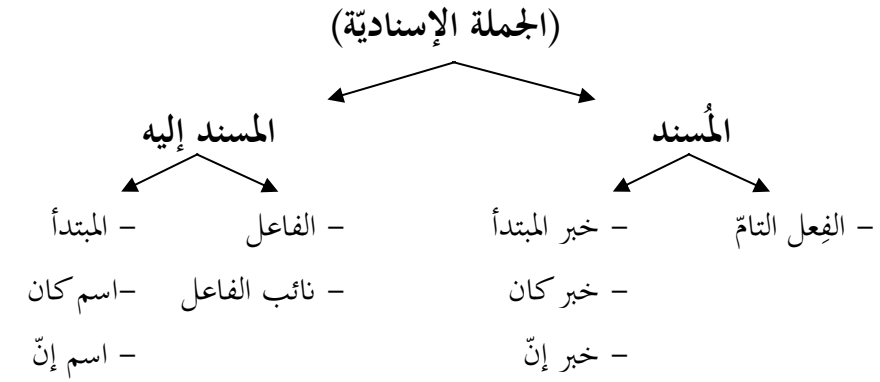
٢ - يُنظر : منذر عياشي ، **( الأسلوبية وتحليل الخطاب )** ، مركز الإنماء الحضاري – سوريا ، ط١ ، ٢٠٠٢م ، ص ٦٩

٣ - يُنظر : خلود الصالح ، **(المرجع السابق)** ، ص ٥٥٢

٤ - يُنظر: عبدالمتعال الصعيدي ، **(بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة )**، مكتبة الآداب - القاهرة ، (د.ط)، ١٩٩٩م ، ص ٩٠ - ٩١

## ١- التقديم والتأخير في العَناصر الإسناديّة :

تتكوّن الجملةُ العربيّة – الاسميّة والفعليّة – من عنصرين إسناديّين أساسيّين، وهما : المسند والمسند إليه، حيثُ إنّ من أنواع المسند : الفعلَ التامّ في الجملة الفعليّة ، والخبرَ أو ما أصله خبرٌ في الجملة الاسمية ، ومن أنواع المسند إليه : الفاعل أو نائب الفاعل في الجملة الفعليّة، والمبتدأ أو ما أصله مبتدأ في الجملة الاسميّة ، كما يوضحه الشكل التصنيفي الآتي:




وقد بيّن لنا النحو النظام المعياريّ للجمل الاسميّة والفعليّة ، فالمبتدأ يتقدّم على الخبر ، والفعلُ يتقدّم على الفاعل ، إلاّ أنّ ذلك التقديم المعياريّ ليسَ حتميًّا ، فلمنشئ النصّ أنْ يُقدّم ما حقُّه التأخير ،دون أن يُخلَّ بالوظائف النحويّة ؛ لأهدافٍ بلاغيّة يتوخّاها من خلخلة ذلك النظام المعياريّ ومخالفتِه.

| النظام النحويّ المعياريّ لترتيب الجملة | |
|---|---|
| الاسميّة = ( المبتدأ + الخبر ) | الفعليّة = ( الفعل + الفاعل ) |

وإنّ كسْر هذا النظام المعياريّ يُكسب النصّ دلالاتٍ تحويليّة ، ويُعيدُ ضبط المعْنى ، ويُثير انتباه المتلقّي إلى مركز المعنى الذي سلّط الضوءَ عليهِ مبدعُ النصّ ، بتقديمه دالاًّ على آخر، وقد استفادَ الرُّصافيُّ البلنسيّ من هذه التحويلاتِ الدلاليّة ، وذلك من قبيل قوله :

**ومِن أسفِ الدُّنيا بُكائي ليوسُفٍ وما لثراهُ في دموعيَ من شُرْبِ** (١)

١ - الديوان ، ص ٤٢ ، ق ٩ ، ب ٣

حيثُ نلحَظُ في هذا البَيْتِ تقديمَ الخبرِ شبه الجملة ( مِنْ أسف الدنيا ) على المبتدأ ( بكائي ليوسفٍ ) ، إذ إنَّ الأصلَ هو :

**( بُكائي ليوسُف مِن أسَفِ الدُّنيا )** ⟵ انزاحَ إلى **(ومِن أسفِ الدُّنيا بُكائي ليوسُفٍ )**

حيثُ منحَ سياقُ التقديمِ والتأخيرِ هذا البيْتَ شعريّةً أخرجَتْهُ من حيّز الكلامِ النثريّ العادي، فلو جاءَ بالكلامِ على الأصل ( بكائي ليوسفٍ من أسف الدُّنيا ) لافتقدَ البَيْتُ تلْكَ الجماليّة التي لم تأتِهِ إلاّ من خلال الانزياح ، بتقديم ما حقُّه التأخير ( الخبر ) على ( المبتدأ ) ، ولَم يكتَفِ هذا الانزياحُ بإضْفَاءِ الشعريّة والجماليّة على البيت فحسبُ ، بل أضافَ معْنًى زائِدًا على البُكاءِ والأسَى، فَحينَ يتقدّمُ الخبرُ الجار والمجرورُ على المبتدأ فإنّهُ يُكسبُ الخبر تخصيصًا بالمبتَدَأ[١] ، أي يقصرُ المسنَدَ إليه المؤخّرَ (المبتَدَأ –المقصور)/( بكائي ليوسف ) على المسنَد (الخبر– المقصور عليه)/(من أسف الدنيا)، أيْ إنّ بُكائي ليوسف مقصورٌ على الاتّصافِ بكونِه من أسَفِ الدُّنيا، كما أفادَ التقديمُ تسليط الضوءِ على "بؤرةِ الصورة" ، وهيَ حالة الأسفِ المسيطرة على وعيِ الشاعر ، ولم يكنْ يتأتَّى لهذا التركيب من معْنَى إضافيّ ولغةٍ شعريّة لولا هذا الانزياح من خلال سياق التقديم والتأخير .

– ومن نماذج التقديم في العناصر الإسناديّة ، قول الرصافيّ :

**وعَليَّ تَوْفِيَةُ الثَّناءِ مُخَلَّدًا إنْ كانَ يَنفعُكَ الثَّناءُ مُخَلَّدَا** [٢] [الكامل]

حيثُ نُلفِي تقديمَ الخبر شبه الجملة ( عليَّ ) على المبتدأ ( تَوفيةُ الثَّناء ) ، إذ إنّ الأصلَ :

**التركيب الأصليّ** / (توفيةُ الثناءِ عليّ) ⟵ انزاحَ إلى **التركيب المُنْزاح**/ (عليَّ توفيةُ الثناءِ)

إذ يُلحَظ أنَّ هذا التركيبَ الأصليّ ليس سوى تركيبٍ نثريٍّ يفتقد للمفاجأة والشعْريّةِ ، لذَا فإنّ تقنية الانزياح هذه قد منحَت التركيبَ بُعْدًا جماليًّا تمثّلَ في إثارة السّامِعِ بتقديم الخبر شبه الجملة ( عليّ)، و تشويقه لسماعِ ما بعده ، وإنّما حصلَ هذا التقديمُ في الترتيب اللفظيّ لتقديمه في نفس

١ - يُنظر : سعد الدين التفتازاني ، ( **شرح المختصر لسعد الدين التفتازاني على تلخيص المفتاح للقزويني** ) ، ج١ ، تعليق : عبدالمتعال الصعيدي ،المطبعة المحمودية –القاهرة ، (د.ط) ، ١٣٥٦هـ ، ص ١٦٠

٢ - الديوان ، ص ٥٨ ، ق ٢١ ، ب ٣٢

الشاعرِ أوّلاً ، فالمعاني نفسيّةٌ تترتّبُ في نفسِ الشاعر وفي لاوعْيِه ، ثمّ على إثرِها تترتّب الألفاظُ في سياق الكلام –كما يذهبُ إلى ذلك الجرجَاني — .

وإنّ تقديم الخبر (عليّ) جاءَ للدلالةِ على إثبات صدْقِ دعوى الشاعرِ مِن أنّ توفية الثناء ملزمةٌ على المتكلّم ، لذا قدّمَ شبه الجملة (عليّ) لما فيه من تأكيد واختصاص ، حيثُ إنّ تقديم الخبر شبه الجملة على المبتدأ يُكسب المقدَّمَ تخصيصًا بالمؤَخّر ، فكأنّ توفيةَ الثناءِ أمرٌ يخصُّ الذات الشاعرة (عليّ) .

– ويقول الرُّصافيُّ في مدحه لأبي جعفر الوقّشيّ الوزير:

**لِمَحَلِّكَ التَّرْفِيْعُ والتَّعْظِيْمُ وِلِوَجْهِكَ التَّقْدِيْسُ والتَّكْرِيمُ** [1]

**ولرَاحَتَيْكَ الحَمْدُ فِيْ أَرْزَاقِنا والرِّزقُ أجْمَعُ مِنْهُما مَقْسُومُ** [الكامل]

حيثُ إنّ أسلوبَ التقديم يسيطرُ على هذين البيتين ، وذلك بتقديم الخبر شبه الجملة على المبتدأ الاسم الظاهر ، وإنّ هذه الحركة الأفقيّة للدوالّ وإنْ كانَتْ ممّا تُجيزُه قواعدُ اللغة النحويّة إلاّ أنّها لم تكن بهذا الترتيبِ في هذين البيتين إلاّ لكونِها قد تشكّلَتْ مُسبقًا في نفس الشاعرِ ، ثمّ ظهرت على سطح البنية اللغويّة ، حيث إنّ أصل التركيبِ أن يقول : ( الترفيعُ والتعظيمُ لمحلِّكَ ، والتقديسُ والتكريمُ لوجهكَ ، والحمد لراحتيك )، إلاّ أنّ هذا التركيب النمطيّ ينأى بالنصّ عن دائرة الشعريّة ويحدو به نحوَ النثر العادي ، لذا فإنّ تقنية الانزياح التركيبيّ من خلال سياق التقديم والتأخيرِ وهَبت النصّ أبعادًا ثلاثةً ، لم تكن لتبرزَ لولا كسر النمط التركيبيّ ومخالفته وانتهاك النمط المعياريّ في ترتيب الوحدات ، وتلك الأبعاد هي :

| | |
|---|---|
| **– بُعْدٌ نفسيٌّ :** | حيثُ إنّ التقديم هنا أفادَ عنايةً نفسيَّةً بالممدوحِ من قبل المتكلّمِ، وسيطرته على تفكيره وذاتِهِ ، حيثُ يبرزُ الخطابُ ( لمحلِّكَ ، ولوجهِكَ، ولراحتيكَ ) متقدّمًا في توزيع الوحدات على ما حقُّه التقديمُ في الإعرابِ ؛ لما يتضمّن ذلك من إيحاءٍ باهتمام نفس الشاعر بالممدوح. |

١ - الديوان ، ص ١٢٠ ، ق ٦٨ ، ب ١ ، ٢

| | |
|---|---|
| **– بُعْدٌ موسيقيٌّ :** | إذ نلحظُ أنّ التقديم والتأخير هنا منحَ النصّ جماليّةً موسيقيّة وإيقاعًا عَذبًا ، ما كان له ذلك لولا تقنية الانزياح التركيبيّ. |
| **– بُعْدٌ لغويّ تركيبيّ:** | وتمثّل ذلك في كسر النمط التركيبيّ المعياريّ ، وأدّى إلى خلخلة البنية التركيبيّة المألوفة ، بتقديم ما حقه التأخير ، وتأخير ما رتبتُه التقديم ؛ لما له من أثرٍ بلاغيّ وأسلوبيّ ، من قبيل : الاهتمام والاختصاص ، إذْ إنّ الخبرَ يكتسب عندَها تخصيصًا بالمبتدأ ، فكأنّ الشاعر أراد قولَ : إنّ الترفيع مقصورٌ على محلِّكَ ، وإنّ التعظيم مقصور على وجهك ، وإنّ الحمدَ مقصورٌ على راحتيك، كما يُبرزُ التقديمُ "بؤرةَ الصورةِ" التي يركّز عليها الكلام ، وقد تمثّلت في هذين البيتين في "كاف الخطاب" في ( لمحلِّكَ ، ولوجهِكَ ، ولراحتيكَ )، حيثُ سيطرةُ ذات الممدوحِ على تفكير الشاعر ، ممّا جعل ذلك مسيطرًا أيضًا على لغة الشاعر وتركيبه . |

إنّ الحركة الأفقيّة الإسناديّة تتشكّل وفق توزيعٍ حرٍّ ، حيثُ إنّ لغتنا العربيّة لا تتميّز بترتيبٍ حتميّ للوحدات، إلاّ أنّ هذا التشكيل الأفقيّ ليس اعتباطيًّا ، بل وراءه ملامحُ أسلوبيّة يكشفُ عنها النصّ ، كما لفتَ انتباهي إليها الأبيات المحلّلة أعلاه[١].

١ - يتجلّى أسلوب **التقديم والتأخير في العناصر الإسناديّة** في ديوان الرصافيّ البلنسيّ بشكل بارزٍ ولافت، وللاستزادة انظر على سبيل المثال لا الحصر :

- الديوان ، ص ٥٩ ، ق ٢٢ ، ب ١٣
- الديوان ، ص ٦٢ ، ق ٢٣ ، ب ١
- الديوان ، ص ٦٦ ، ق ٢٤ ، ب ٤٥
- الديوان ، ص ٨٥ ، ق ٣٦ ، ب ١
- الديوان ، ص ١١٥ ، ق ٥٩ ، ب ٢
- الديوان ، ص ١١٦ ، ق ٦٢ ، ب ٣
- الديوان ، ص ١٢٣ ، ق ٦٨ ، ب ٢٧

## ٢- التقديم والتأخير في العَناصر غير الإسناديّة :

إنّ الترتيبَ النمطيّ للجُملَة الفِعْليّة في اللغة العربيّة هو – من حيثُ الرُّتبَةُ الإعرابيّة – أنْ يذكر الفعلُ فالفاعل فالمفعول به – إنْ كان الفعل متعدّيًا– فالمتعلّقات ، إلاّ أنّ لغتنا لا تحتفظُ بترتيبٍ حتميٍّ – من حيثُ التوزيع للوحدات – ، بل تتمتّع بحركةٍ أفقيّة حرّة ، فالجملة الإسناديّة ترتبطُ بها عناصر لغويّة يُطلق عليها البلاغيّون "متعلّقات" ، وهيَ تدور في فلك تلك الجملة الإسناديّة، ولها رتبٌ محفوظةٌ – غير حميّة – في ترتيب الكلام ، وللمبدعِ أن يُعيدَ تشكيل توزيع تلك الوحداتِ اللغويّة بناءً على تشكّلِها في نفسِه أوّلاً ، إذ إنّ «أيّ تغييرٍ فيها يُحدِثُ تغييراتٍ جوهريّةً في تشكيل المعاني، وألوان الحسّ، وظلال النفس» [١] .

ويمثّلُ تقديم المعمول على عامله خرقًا للنمطِ التركيبيّ الذي أقرّه النُّحاةُ في ترتيب العناصر غير الإسناديّة، إذ إنّ هذا التقديم والتأخير إنّما ينتجُ مِن خلالِ حركة الذهن الداخليّة ، مما استدعى ذلك خروجًا على الأصل[٢]، – كتقديم المفعول به على الفعل والفاعل ، وتقديم المفعول على الفاعل، وتقديم المتعلّقات على المتعلّق به –؛ وذلك لأغراضٍ يتوخّاها المتكلّم من هذا التحويل الدلاليّ ، و لأهدافٍ بلاغيّة عدّة ، أهمُّها: ردّ الخطأ في التعيين، أو التأكيد ، أو الاختصاص[٣].

– ومِن جماليّاتِ هذا الأسلوبِ قولُ الرُّصافيّ البلَنسيّ في تهنئة مولود:

**يَأبَىْ لَهُ خُلُقَ الوَلِيْدِ إِذَا هَفَا كَرَمُ المَرَاضِعِ والنِّجَارُ الطَيِّبُ** [٤] [الكامل]

ومراده من ذلك : أنّ الذي يمنع هذا الطفلَ من أن تكونَ فيهِ أخلاقُ الوليدِ الرضيع – إذا أحسَّ بنفسهِ جنوحًا إلى ذلك – كرمُ مراضِعِهِ وطيبُ أصلهِ [٥].

حيثُ نلحَظُ تقديمَ المفعول به ( خُلُقَ الوليدِ ) على الفاعل ( كرمُ المراضعِ ) ، فأصلُ التركيبِ النمطيّ هو أن يقولَ : ( يأبى كرمُ المراضعِ خُلُقَ الوليدِ لهُ ) ، إذ إنّ هذا التركيبَ النمطيّ

---

١ - محمد محمد أبو موسى ، ( **دلالات التركيب ، دراسة بلاغية** ) ، مكتبة وهبة – القاهرة ، ط٢ ، ١٩٨٧م ، ص ١٧٠

٢ - يُنظر :عبدالله خضر حمد ، **(المرجع السابق)** ، ص ٧٣

٣ - يُنظر: سعد الدين التفتازاني، **(المرجع السابق)**، ج١، ص ١٧٤-١٧٦

٤ - الديوان ، ص ٤٠، ق ٧ ، ب ٣

٥ - يُنظر : الديوان ، ص ٤٠، الهامش

لا يُحقِّقُ إثارةً أو تشويقًا لدى السامعِ ، ولا يعدو كونه إخبارًا فحسب ، فضلاً عنْ كونه مفتقرًا للجرسِ الموسيقيّ ، والأبعادِ البلاغيّة .

لذا فإنّ التقنية الانزياحيّة في توزيع الوحدات اللغويّة ، تَسِمُ العبارةَ بالشِّعريّةِ والإيحاء ، وتنأى بها عن النثر وفائدة الإخبار والتوصيل ، حيثُ إنّ هذا التركيب الانتهاكيّ جعلَ "بؤرةَ الصورةِ" تتمثَّلُ في التركيز على الدالّ "خُلق الوليدِ" ، وهو إلى جانب الإخبار بكونِ كرم المراضع تأبى له أخلاق الوليد الرضيع ، فإنّه أفادَ الاختصاصَ ، حيثُ إنّه خصَّ رفض خلق الوليد بـ"كرم المراضع" ، ولم يكنْ ذلك كذلك لولا تقديم المفعول على فاعلِه ، كما اكتسبَ هذا التقديم تسليط الضوء على الدالّ المقدّم ، واهتمام الذات الشاعرة به ورفضهِ ، وقد ألمحَ إلى مثل ذلك سيبويه حيث رأى أنّ العربَ تُقدّمُ المفعول به للعناية والاهتمام .

– ومن أمثلة التقديم غير الإسنادي أيضًا قوله في مدحه لمحمد بن عبدالملك بن سعيد :

**أيدًا تَفِيْضُ وَخَاطِرًا مُتَوَقِّدَا دَعْها تَبِتْ قبَسًا عَلى عَلَمِ النَّدى** [1] [الكامل]

يبدو في هذا البيتِ تقديمُ المفعولِ به ( يدًا ) على الفعل ( تفيض ) ، حيثُ إنّ تقديم المفعول على الفِعلِ – كما يرى ابن الأثير – من السياقات الأكثر بلاغةً ضمن دلالة الألفاظ على المعاني ، حيثُ لو أُخِّرَ المقَدَّمُ أو قُدِّم المؤخَّرُ لتغيَّرَ المعنى[2].

وهنا يبرز الدال (يدًا) بتقديمه على عامله قد اكتسبَ اختصاصًا ، بحيث لا يتوهّم المتلقِّي أو الممدوحُ أنّه يفيضُ شيئًا آخر غير اليَد/ النعمَة والكرم ، فلو قالَ : (أتفيضُ يدًا ) دونَ أن يُقدّمَ أو يؤخّر ، لانتفى ذلك الاختصاص ، ولتوهّم المتلقِّي أنّ الممدوحَ قد يفيض يدًا ويفيض غيرَها، لعدمِ إرادة الاختصاصِ ، إلاّ أنّ الشاعرَ استفادَ من تقنية الانزياح التركيبيّ ، وأبدع في تشكيل الوحدات اللغوية وإعادة توزيعها ، فقدّم المفعول به ( يدًا ) وجاءَ به منكّرًا ، دلالةً على العموم ،

---

١ - الديوان ، ص ٥٤ ، ق ٢١، ب ١

٢ - يُنظر: ضياء الدين بن الأثير ، **(المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر)**، ج٢،تعليق:أحمد الحوفي و بدوي طبانة، دار نهضة مصر- القاهرة ، (د.ط)، (د.ت)، ص ٢١٠

والاختصاص، فالممدوح لا يفيضُ إلاّ يدًا جودًا وكرمًا ، كما ساعدَ أسلوب الاستفهام على تقويةِ المعنى وتأكيدِهِ .

وإذا كان العربُ يقدِّمون ما بيانه أهمّ – كما ذكر سيبويه – ، فإنّ اهتمام الشاعر ببيان كرمِ الممدوح وعطائه ، جعلَهُ يُقدِّمُ معْنَى ذلك ويُرتّبه أوّلا في نفسِه ، لينعكسَ ذلك التقديم بعدها على عباراته ومديحه ، إذ إنّ الدالّ (يدًا) تمثِّلُ نقطة الارتكاز وبؤرة الصورة التي تتّكئ عليها جميع الدوالّ في البيت المذكور ، فالشاعر يريد أن يقول: هل تجودُ يدًا وعطاءً تلهبُ خاطري ؟ ، فدَعْ هذه اليدَ تكونُ قبسًا على جبل الندى والكرم ليهتدي إليها طلابه، فهي يدٌ بيضاء[١] .

وكما نلاحظُ فإنّ صورةَ اليَدِ/الكرم ، تسيطرُ على وحدات هذا البيت وتمثّل بؤرةً صوريّة ونقطةَ ارتكاز، ولم تكن كذلك لولا تقنية الانزياح التركيبيّ ، مستفيدًا من أسلوب تقديم المفعول به على الفعل ، ويعضده أسلوبُ الاستفهام ، وتنكير المقدّم ، والمجاز المرسل حيث استخدمَ كلمة "اليد" ويريد بها النعمة ، إذ إنّ اليدَ سببٌ في الحصول على النعمة والعطاء.

– وقال يمدحُ أبا سعيد السيّد :

**كُنّا إِلى المَلأِ الأَعْلَى بِنِسْبَتِهِ لَو ناسَبَ المَلأَ العُلْوِيَّ إنسانُ** [٢]

**كأنّمَا يَتَعَاطَى فَضْلَ مَنْطِقِهِ عِنْدَ التَّكَلُّمِ لُقْمَانٌ وسحبَانُ** [البسيط]

ففي البيت الأوّل قام الشاعر بتقديم المفعول به ( الملأَ ) على الفاعلِ ( إنسانُ ) ، وفي البيت الثاني بتقديم المفعول به ( فضْلَ منطقِهِ ) على الفاعلِ ( لُقمانٌ ) ،لأغراضٍ بلاغيّة ، ولا يصحُّ القولُ بأنّ هذا التقديم والتأخير جاءَ رعايةً للمحافظة على الوزنِ والقافية أو لضرورةٍ شعريّة لتستقيم القافية، – حيث يرفضُ هذا القولَ الجرجانيُّ [٣] – ذلك أنّ لأسلوب التقديم والتأخير أسرارًا بلاغيّة وعللاً بيانيّة لابدَّ من استكناهها.

---

١ - يُنظر : الديوان ، ص ٥٤ ، الهامش

٢ - الديوان ، ص ١٢٨، ق ٧٢ ، ب ١٠ ، ١١

٣ - يُنظر : عبدالقاهر الجرجاني ، **(المرجع السابق)** ، ص ١١٠

وليس المرادُ من هذا التركيب الانتهاكيّ الخارج على النمط النحويّ إفادةَ الخبرِ أو الإيصال، بل هو إضافةً إلى ذلك يُنتجُ دلالاتٍ ثانويةً ، ضمن أبعادٍ نفسيّة شُعوريّة ، و جرْسيّة موسيقيّة ، ولغويّةٍ تركيبيّة :

| | |
|---|---|
| – **بُعْدٌ شُعوريّ** : | حيثُ إنّ تقديم المفعولِ به ، نتجَ من خلالِ تقديمه في لا شعورِ الذات الشاعرة أولاً، فهوَ في البيت الأوّل قدّم المفعولَ (الملأَ الأعلَى)/الذي يتمثّل في ذات الممدوح، لإكبارِه أنْ يصلَ أحدٌ إلى نسبته .<br>وقدّمَ المفعول به ( فضلَ منطقِهِ ) ، لما يشعرُ بهِ من فصاحةِ البلغاءِ، وما حديثُهم إلاّ ما فَضُلَ من منطقِ الممدوح وبعْضِ فصاحتِهِ. |
| – **بُعْدٌ إيقاعيّ** : | حيث أعطَى التقديمُ والتأخيرُ للنص الشعريّ إيقاعًا خاصًّا ، وجرْسًا موسيقيًّا، في تأخيرِ الفاعلِ الذي يوافق القافية ، وساهم في ضبط إيقاع الوزن في البيت. |
| – **بُعْدٌ لغويّ تركيبيّ** : | ويكمنُ في خلخلة البنية التركيبيّة النمطيّة لقواعد النحو، حيثُ قدّم المفعولَ وأخّر الفاعلَ ؛ لأهدافٍ أسلوبيّة ، أبرزُها : التأكيد، واختصاص المقدّم ، فهو إنّما قدّم المفعولَ (الملأَ الأعلى) في البيت الأوّل ليؤكّدَ أنّ نسبة الممدوحِ هيَ نسبةٌ للملأ الأعلى ، إلاّ أنّ ذلك ضربٌ من الخيالِ ، لذلك قدّم ما أراد تخصيصه ثمّ بيان امتناعه مستفيدًا من أسلوب (لو) الذي يدلّ على امتناع الجواب ( نسبة الملأ الأعلى) لامتناع الشرط ( نسبة الممدوح) .<br><br>وفي البيت الثاني قدّم المفعول به ( فَضْلَ منطقِه ) للاختصاص، ويريد بذلك أنْ ينصّ كلّ كلامِ الفصحاء والبلغاءِ بكونهِ فضلةً من بلاغته ، ذلك إنّما هو ممّا فضُلَ من منطقهِ ، فهم عيالٌ عليه، بَلْهَ لقمان وسحبان. |

وممّا سبقَ نلحظُ أنَّ أسلوب التقديم والتأخير في العناصر غير الإسنادية في ديوان الشاعر الرُّصافيّ البلنسيّ، يتّخذُ مظهرينِ بارزين [١]:

الأوّل / تقديم المفعول على الفاعل.

الثاني / تقديم المفعول على فعله.

**وخلاصةُ القول في أسلوب التقديم والتأخير :**

يبرز أسلوب التقديم والتأخير الانزياحيّ – بشكلٍ لافتٍ – في ديوان الرصافي البلنسيّ متخِذًا صورتين اثنتين ، هما:

١– التقديم والتأخير في العناصر الإسناديّة ، وذلك من خلال :

- تقديم الخبر شبه الجملة على المبتدأ

٢– التقديم والتأخير في العناصر غير الإسناديّة ، وذلك من خلال :

- تقديم المفعول على الفاعل .
- تقديم المفعول على فعله.

وألفينا أنّ أسلوب التقديم في العناصر الإسناديّة وغير الإسناديّة اكتسبَ دلالاتٍ بلاغيّة عدّة ، أبرزُها: الإيجاز والقَصر ، حيثُ إنّ أسلوب تقديم شبه الجملة الخبر على المبتدأ أفاد الحصر وأراد الإيجاز ، وكذلك الاختصاص ، والتوكيدَ وتقوية المعنى .

---

١ - حيثُ يكثرُ أسلوب التقديم والتأخير في العناصر غير الإسناديّة في ديوان الرصافي ، ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر :

- الديوان ، ص ٣٣ ، ق ٤ ، ب ٢
- الديوان ، ص ٣٨ ، ق ٦ ، ب ١٥
- الديوان ، ص ٥١ ، ق١٦ ، ب ١
- الديوان ، ص ٥٧ ، ق ٢١ ، ب ٢٣
- الديوان ، ص ٦٣ ، ق ٢٤ ، ب ٢
- الديوان ، ص ٦٤ ، ق ٢٤ ، ١٢
- الديوان ، ص ١٢١ ، ق ٦٨ ، ب ٣
- الديوان ، ص ١٢٧ ، ق ٧٢ ، ب ١

كما أنّ أسلوب التقديم بكلتا صورتيه المذكورتين، أضفَى على النص الشعري أبعادًا دلاليّة متعدّدة :بُعْدًا شُعوريًّا نفسيًّا ، و بُعْدًا جرْسيًّا موسيقيًّا ، و بُعْدًا لُغويًّا تركيبيًّا ، تمثّل في توزيع الوحدات وتشكيلها وفق توزيعها في نفس الشاعر ولا شعوره ، ذلك أنّ المعنى ينتجُ أوّلاً في نفسِ الشّاعرِ ثمّ على إثرها تترتّب الكلمات .

وأخيرًا فإنّه ليس المراد من التقديم والتأخير هو ظاهر المعنى ، بل لا بدّ من البحث عن المعاني الإضافيّة، والدلالات الثانوية ، التي تنبع من التراكيب ، – كما يرى الجرجاني [١] — حيثُ إنّ ما لطُفَ وراقَ من الكلام إنّما بسبب تقنية التحويل المتمثّلة في التقديم والتأخير.

## ٢. أسلوب الحذف :

عرّفَ *الرُّمّانيُّ* في كتابِه "النُّكت في إعجاز القرآن" مفهومَ الحذْف، بأنّه : « إسقاطُ كلمةٍ للاجتزاء عنها بدلالةِ غيرِها من الحالِ أو فحوى الكلام. »[٢] ، وقد أولاه البلاغيُّون عنايةً كبيرةً في دراستهم لأحوال المسند والمسند إليه ومتعلقاتهما ، مؤكّدين الدورَ البلاغيّ الذي يلعبُه أسلوب الحذف ، إذ إنّ عدمَ الذِّكر في بعض الحالات أبلغ من الذِّكْر.

فهذا *الجرجانيُّ* يرى أنّ النصَّ الإبداعيّ لم يكتسب تلك المزيّة الجماليّة والإيحائيّة إلاّ لكونِ منشئهِ استخدم تقنيات أسلوبيّة ، ذلك « ليسَ إلاّ أنّه قدّمَ وأخّر ، وعرَّف ونكّر ، **وحذف** وأضمر، وأعاد وكرَّر ، وتوخّى على الجملة وجهًا من الوجوه التي يقتضيها علم النحو فأصاب في ذلك كله ، ثمّ لطّف موضع صوابه وأتى مأتًى يوجب الفضيلة»[٣]، حيثُ إنّ تقنية الحذف عنده تُعدُّ من أهمّ عوامل الرّبْطِ التي عُنيَ بها عِلْمُ النصِّ[٤] ، فالحذفُ أداةٌ من أدوات التماسك النصّي،

---

١ - يُنظر : عبدالقاهر الجرجاني ، **(دلائل الإعجاز)** ، ص ٨٥ ، و عبدالفتاح لاشين ، **(التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبدالقاهر)** ، ص ١٣٢

٢ - الرمّاني وآخران ، **( ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)** ، تح :محمد خلف الله و محمد زغلول سلام ، دار المعارف - مصر ، ط٣ ، ١٩٧٦م ، ص ٧٦

٣ - عبدالقاهر الجرجاني ، **(المرجع السابق)** ، ص ٨٥

٤ - إبراهيم خليل ، **( في اللسانيّات ونحو النصّ )** ، دار المسيرة – الأردن ، ط١، ٢٠٠٧م ، ص ٢٣٣

هذا من جهة، ومن جهةٍ أخرى فإنه مُحرِّضٌ للمتلقّي في جبْرِ النّقْصِ اللفظيّ في النصّ ، واستكناه المعنى العميق.

وقد سبقَ *ابنُ* جنّي الجرجانيَّ بطرحهِ مفهومَ "**شجاعة العربيّة**" في حديثِه عن الحذف، وهو مفهومٌ انزياحيّ، مشيرًا إلى أنّ العرب حذفتْ الجملة والكلمة والحرف والحركة ، وليس من شيء من ذلك إلا عن دليلٍ عليه[١] ، وقد عدَّ الحذفَ مخالفةً لمعيار "الذّكر" شجاعةً تمتاز بها العربيّة ، لذا فإنّ شجاعة العربيّة عند *ابن* جنّي تبرزُ بوصفها تجاوزًا لقانون اللغة المعياريّة ، وهيَ مفهومٌ يمثّل طاقةَ اللغةِ في توليد الإمكانات التعبيريّة[٢]، وخلق استعمالات جديدة.

أمّا الأغراض البلاغيّة للحذف أو ما أطلقَ عليهِ (طيّ الذّكْر) ، فقَدْ أشارَ *السكّاكيُّ* إليها، وعدّدَ منها : استحضار السامع للمحذوف والعلم به ، و ضيق المقام ، و للاحتراز عن العبث بناءً على الظاهر ، وإمّا لأغراضٍ مناسبة للمقام لا يهتدي لها إلا العقلُ السليم[٣] ، حيثُ عدَّ (ذكْر المحذوفِ ) ضربًا من العبثِ يجب الاحتراز منه بحذفه.

وقد أشارَ *أبو موسى* إلى أغراض الحذفِ ، و حصرَها في ثلاثِ مزايا مهمّة ، الأُولى : الاختصار أو الإيجاز ، والثانية : صيانة الجملة من الثقل من ذكر ما تدلُّ عليه القرينة ، والثالثة: إثارة الفكر والحسّ بالتعويل على القارئ في إدراك المعنى[٤].

أمّا *صولة* فيرى في بحثه حول "حذف الفاعل في القرآن" أنّ للحذفِ غاياتٍ عدّةً تجمعها غايةٌ كبرى وهي : "**التبئير**" من البؤرة ، ويعني بذلك «انحصار الكلام في معنى معيّن بإلقاء الأضواء على العنصر الأساسيّ فيه باعتباره مدار الكلام في الجملة ، فهو يمثّل المعلومة الجديدة فيها.» [٥]

فتقنيةُ الحذْف –كما ذهب *الجرجانيُّ* – من أهمّ أدوات الربْطِ النّصيّ ، لما تؤدّيه من دورٍ تبئيريّ، فتجعلُ الكلامَ كله يدور حولَ بؤرة المحذوف ، وقد ذهب إلى ذلك "*فان دايك*" أيضًا حيثُ أكّد أهميّةَ دور (الحذف) في الترابط النصّي ، مشيرًا إلى الوظيفة المعرفية للحذف بأنّها تكمنُ

---

١ - أبو الفتح عثمان بن جنّي ، ( **الخصائص** ) ، ج٢، تح : محمد علي النجار ، المكتبة العلمية - بيروت ، د.ط ، د.ت ، ص ٣٦٠

٢ - محمد مشبال ، ( **البلاغة والأصول ، دراسة في أسس التفكير البلاغي العربي ، نموذج ابن جني** ) ، ص ١١٣

٣ - يُنظر : أبو يعقوب يوسف السكّاكي ، (**مفتاح العلوم** ) ، ص ٢٦٥ - ٢٦٦

٤ - محمّد محمّد أبو موسى ، ( **خصائص التراكيب ، دراسة تحليليّة لمسائل علم المعاني** ) ، مكتبة وهبة – القاهرة ، ط٤ ، ١٩٩٦م ، ص ١٦١

٥ - عبدالله صولة ، ( **الحجاج في القرآن ، من خلال أهم خصائصه الأسلوبيّة** ) ، دار الفارابي – بيروت ، ط٢ ، ٢٠٠٧م ، ص ٣٩٠-٣٩١

في أن القارئَ يقدِّمُ ذهنيًّا المعلومةَ النّاقصة ، ولذا فإنّ المعلومات الناقصة يقدّرها الاستنتاج ولا تُوجَدُ في النصّ ، وقدْ برهنَ على ذلك بتطبيقهِ على نصوصٍ إعلانيّة ، مبيّنًا أثرَ أسلوب الحذفِ في إثارة انتباه المتلقِّي وتحريضه على المشاركة التأويليّة في استكناه المحذوف[١].

ولعلَّ أهميّة تقنية الحذفِ الأسلوبيّة عائدةٌ إلى أنها لا تورِدُ الألفاظ المتوقّعَة ، بل تعملُ على طيّها ، ممّا تُفجِّرُ في ذهن المتلقِّي شحنةً فكريّة [٢]، فيقومُ بتقدير المحذوف وتأويل المقصود ، وفي ذلك سرٌّ من أسرارِ تقنية الحذف الانزياحيّة ، إذ تجعل المتلقِّي عنصرًا رئيسًا في فهم النصّ ، فيقدّر المحذوفَ بناءً على معطيات السياق (المقام) ، حيث إنّ سياقات الحذف تمثِّلُ أثرَ النحو في خلق علاقاتٍ تركيبيّة داخل النصّ ، والسياق هو الذي يُعطي لكلّ عنصرٍ في التركيبِ أهميّتَه، «وإذا كان السياق هو الذي يمدّ التركيب بالإفادة الجماليّة فإنّه من جانبٍ آخر هو الذي يُكسب التركيبَ شكلَه الخارجيّ ، والرصدُ الدقيق للصورة الشكلية هو الذي يؤدّي بنا إلى المستوى الباطن للصياغة لتفهم دلالاتها الحقيقيّة» [٣] .

ولا يُمكنُ استيعاب علاقة ( الحذف ) وفهمها جيّدًا بحدودها البلاغيّة إلاّ في ضوء العلاقة المقابلة لها وهي (الذّكر)[٤] :

| الذِّكْر / المعيار | ⟷ | الحذف/ الانتهاك |
|---|---|---|

حيثُ يتّضِحُ من خلال المعيار (الذِّكْر) أنّ تقنية (الحذف) هي تقنيةٌ انزياحيّةٌ، خرج فيهَا التركيب من أصْلِ ذِكْر اللفظِ إلى طيِّهِ وحذفِهِ لأهدافٍ تبئيريّة وتأويليّة.

---

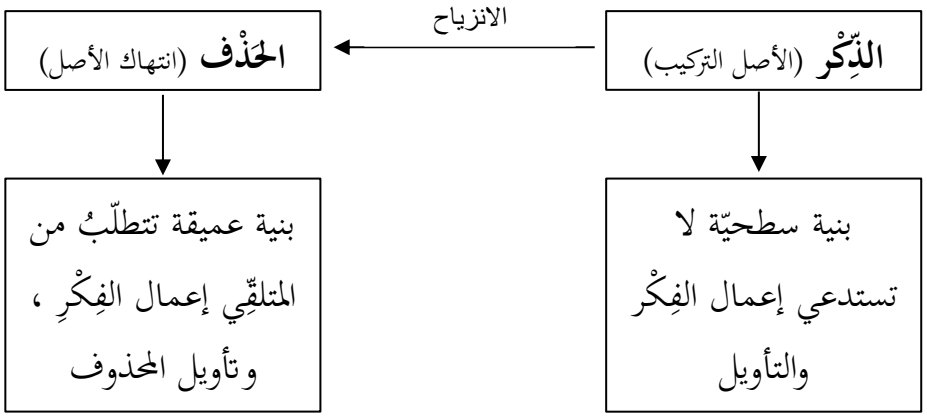
١ - فان دايك، ( **علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات** )، ت: سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب– مصر ، ط١ ، ٢٠٠١م ، ص ١٨٨- ٢٠٧

٢ - يُنظر: مرام الصرايرة ، ( **ظواهر أسلوبية في شعر عامر بن الطفيل** ) رسالة ماجستير ، جامعة مؤتة – الأردن ، عام ٢٠١٣ م ، ص ٣٩

٣ - محمد عبدالمطلب، ( **جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم** )، الشركة المصرية للنشر ، لونجمان- مصر ، ط١ ، ١٩٩٥ م ، ص ١٨٤

٤ - يُنظر: محمد عبدالمطلب ، (**المرجع نفسه**) ، ص ١٨٤

ويُمكنُ تصوّر ذلك وفْق الخُطاطة التالية :




وأخيرًا فإنّ تقنية (الحذف) الانزياحيّة ، هيَ ظاهرةٌ أسلوبيّةٌ ، تمثّلُ شجاعةَ العربِ في تصرّفِهم في فنون الكلام ، و«ترجع إلى عبقريّة اللغة ، التي تسهّل العدول عن الاستعمال الأصليّ (الذّكْر) فيُحدث هذا العدول انتظاما جديدًا في نظام اللغة متأتيًا من الاستعمال المعدول إليه (الحذف) ، مما يؤدي إلى حدوث نوع من الاتساق السياقي مرة أخرى بين الظاهرة الأسلوبيّة والمعنى »[١]

وقدْ اقتنصَ الشاعرُ الرُّصافيُّ البلَنسيُّ هذه التقنية ووظّفَها في شعرِهِ ، في العناصر الإسناديّة، وفي العناصر غير الإسناديّة .

## ١- تقنية ( الحذْفِ ) الانزياحيّة في العَناصرِ الإسناديّة :

حيثُ يتجلَّى الانزياحُ في حذفِ أحدِ رُكني الجملة الأساسيّين :

- **المُسنَد إليه** : ( **المُبتدَأ** "في الجملة الاسميّة" ، **والفاعل** "في الجملة الفعليّة" وشبههما ) ،
- و **المُسنَد** : ( **الخبر** وشِبهه "في الجملة الاسميّة" ، **والفِعْل التامّ** "في الجملة الفعليّة")

١ - محمد جعفر العارضي ، ( **في علم دلالة النص ، نظرات في قصدية الحذف** ) ، دار تموز – دمشق ، ط١ ، ٢٠١٢م ، ص ٤٦

وإنّ أصلَ التركيبِ النمطيّ هو ذكر الركنين كليهما ، وحذفُ أحدِهما يُعدُّ خرقًا للمعيارِ الأصليّ، وخروجًا على النمطيّة التركيبيّة ، ممّا يدفعُ أسلوبُ الحذف هذا بالمتلقّي إلى التأويل وتقدير المحذوف .

– ومن جماليّات هذا الأسلوبِ ما نجدُه في ديوان الرُّصافيّ ، حيثُ حذفُ المسند إليه (المبتدأ)، من قبيلِ قوله في قصيدةٍ يصفُ فيها مدينةً بالمغرب تُدعَى مكناسة الزيتون ويتغزَّل، فيقول:

**بِيْضٌ مُولَّعَةُ الأَسْدَافِ عَاطِرَةٌ أَشْهَى مِنَ اللَّعَسِ المَنْضُوخِ بِالشَّنبِ** [1] [البسيط]

أجدُ في هذا البيتِ حذْفًا لأحدِ عناصر الإسناد ، وهو (المسند إليه/المبتدأ) ، إذ إنَّ أصلَ التَّرْكيبِ أن يقول : ( هُنَّ بِيْضٌ ) ، وقد جاءَ التركيب في هذا البيت مخالفًا للنّمطِ المعياريّ؛ لما يؤدِّيه هذا الحذْفُ مِن معْنًى إضافيٍّ ، يتمثَّلُ في تأكيْدِ المدْحِ والتغزّل ، ذلك أنّ النّقصان الكمّيّ في الألفاظِ يقومُ بما يعاكسُه من زيادةٍ في المعنى ، وهذا ما يُعطي اللعبة الانزياحيّة مكانتَها الشِّعريّة والجماليّة في بنية الكلام ، ولْنتَأمّل في الجدول الآتي :

| ( هُنَّ بِيْضٌ ) |
| --- |
| تركيبٌ نمطيّ ( لا نقص ولا زيادة) |
| إخبارٌ بالمِدْح والتغزّل |

| ( -- بِيْضٌ ) |
| --- |
| نقصٌ كمّي + زيادة دلاليّة |
| إخبارٌ و توكيدٌ وتَعظيم |

حيثُ يبرزُ النَّقْصُ الكمّي في الألفاظِ بوصفِهِ زيادةً دلاليّةً ، ما كان لها أن تكونَ لولا تقنية (الحَذف) الانزياحيّة ، فيغدو عدمُ الذِّكْر حينَها أبلغَ من الذِّكْرِ .

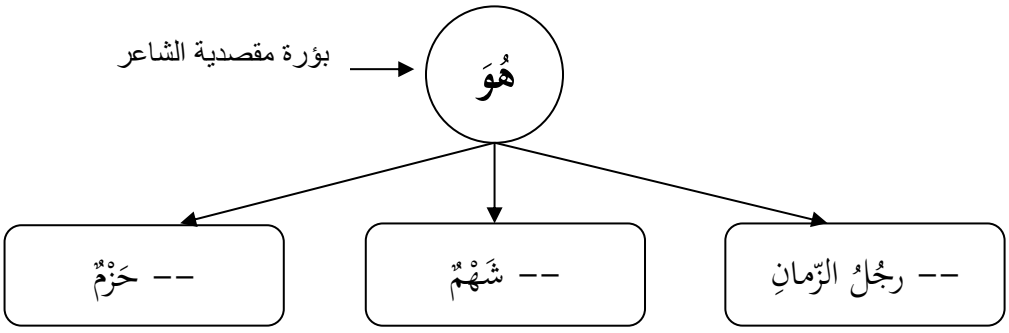
---

١ - الديوان ، ص ٤٨، ق ١١ ، ب ٢٩

– ومن نماذج حذف العناصر الإسناديّة قوله في مدحِهِ والي إشبيليّة محمّد بن عبدالملك :

رَجُلُ الزَّمَانِ حَزَامةً وَشَهامَةً وَسَرِيُّهُ حَسَبًا أَغرَّ وَمَحْتِدَا [1]
شَهْمٌ عَلَى رَأْسِ الدَّهَاءِ مُحَلِّقٌ لَو شَاءَ أَفْرَدَ مِنْ أَخِيْهِ الفَرْقَدَا
حَزْمٌ يُريكَ المشرفيَّ مُصَمِّمًا فِي كَفِّهِ والسَّمهَرِيَّ مُسَدَّدَا [الكامل]

حيثُ تعَمّدَ الشاعرُ حذفَ ( المسنَد إليه /المبتدأ ) في هذه الأبيات الثلاثة ، إغراقًا في المِدْحِ والتفخيم ، إذ نجدُ أنّ المحذوفَ في هذه الأبياتِ يمثّلُ ( بؤرةً ) تنحصرُ فيها مقصديّة الشاعرِ ، ولأنَّ الممدوحَ حاضرٌ في وعيِ المبدعِ لذا فإنّه استغنَى عنْ ذِكْرِه تعظيمًا له ، ولنا أنْ نفترضَ أصلَ التركيبِ، بأنّ المبتدأ المحذوفَ ضميرٌ عائدٌ على ذات الممدوح (هو) ،كما يصوّرُه التخطيط الآتي :




وهنا نلاحظُ ( نقصًا كمّيًّا ) مِنْ حيثُ الألفاظ في هذه التراكيب، فجميعُ الأبيات الثلاثةِ حُذفَ منها المبتدأ (هو) الذي دلّ عليه السياق ، وهو ضميرٌ عائدٌ على ذات الممدوحِ ، وقدْ أفضَى هذا النّقصُ إلى (زيادة) دلالاتٍ إضافيّة تجبر ذلك النقص ، وتلك الدلالات الثانويّة تمثّلَتْ في تعظيم ذات الممدوح، وكأنّه معلومٌ لدى السامعِ فاستغنى عن ذكره باللفظ لعلوّ مقامِه وحضوره في الأذهان.

**فبؤرةُ** مقصديّة الشاعر في الأبياتِ تتمثّل في ( المحذوف/هو ) ، وهذا ما يفسِّرُ كونَ (الحذفِ) أداةً من أدوات التماسكِ النّصّي كما نصّ على ذلك "الجرجانيّ" و "فان دايك" .

---

١ - الديوان ، ص ٥٤ – ٥٥ ، ق ٢١ ، ب ٥، ٦، ٩

- ومن جماليّة أسلوب الحذف ، قولُه مُتغزّلاً :

**غُصنُ بَانٍ، وَزَهْرُ رَوْضِ جَمَالٍ  رِيمُ أُنْسٍ، وبَدْرُ أُفقِ سُعودِ** [١] [الخفيف]

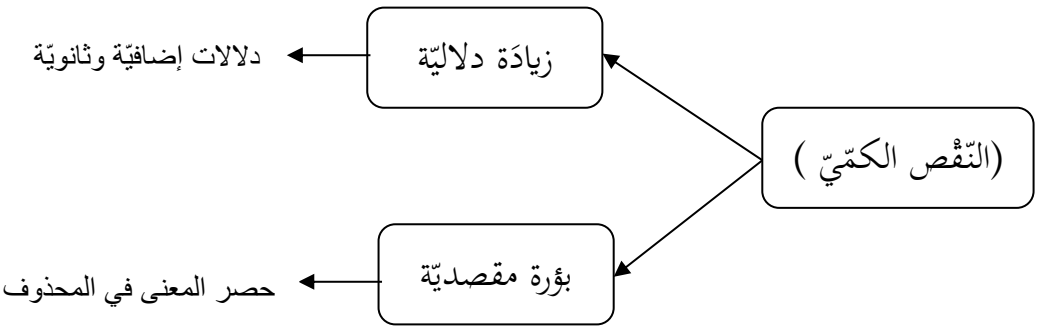
إذ يبرز هذا البيت بوصفِهِ طاقةً تعبيريَّةً اختزاليّة ، احتوتْ على أربعةِ أخبارٍ حُذفَ منْ كلٍّ منها مُبتدَؤها ، حيثُ إنّ أصل التركيب النمطيّ هوَ أنْ يَقُولَ:

| |
|---|
| ( **قَوَامُها** ) .. غُصْنُ بانٍ |
| ( **حُسْنُها** ) .. زَهْرُ روضِ جمالٍ |
| ( **مِشْيَتُها** ) .. رِيْمُ أُنسٍ |
| ( **جَمَالُها** ) .. بَدْرُ أُفْقِ سُعود |

**المُبتدأ المحذوف** ← **الخبر** ←

إلاّ أنّ التركيبَ في البيتِ السابق قامَ بخَرْقِ هذه النمطيّة المعياريّة، واكتفى بالخبَرِ/المسندِ دون ذِكْرٍ للمبتدأ/المسند إليه ، وإنّ سياقَ الحذفِ في هذهِ الجُمَلِ الأربعِ يدورُ حولَ ( بؤرةٍ ) واحدةٍ ، وَهِيَ ( التغزّلُ بجمالِ المحبوبة ) ، وهي وإنْ كانتْ – أي هذه البؤرة – محذوفةً لفظًا ، إلاّ أنّها حاضرةً في وَعْيِ الشّاعرِ ، مفترضًا حضورَها – أيضًا – في ذهن القارئ .

إنّ هذا ( النّقْصَ الكمّيّ ) للألفاظ من خلال تقنية (الحذف) الانزياحيّة ، يمنحُ النّصَّ (زيادَةً دلاليّةً) ، يقومُ بالكَشْفِ عنها المتلقّي ، فيؤوّلُ المحذوفَ ويقدّرهُ بناءً على مُعطياتٍ سياقيّة أو من فحوى الكلام ، ليكتشف فيما بعد ( البؤرة ) المقصديّة للسياق المحذوف ، كما يوضّحه الشكل الآتي:




١ - الديوان ، ص ٦٧، ق ٢٥ ، ب ٥

– ويقولُ في وصفِ بلنسيَة ومدحها :

**بَلَنْسِيَةٌ تِلْكَ الزَّبَرْجَدَةُ الّتِيْ تَسِيلُ عَلَيْهَا كُلُّ لُؤلُؤةٍ نَهْرَا** [(١)]

**كَأَنَّ عَرُوسًا أَبدَعَ اللهُ حُسْنَها فصيَّرَ مِنْ شرْخِ الشَّبابِ لها عُمرَا** [الطويل]

إذ يبدو لي في الشّطر الأوّل من البيت الثاني نقصٌ كمّي ، حُذِفَ فيهِ خبر كأنّ /المسند، وذُكِرَ المسند إليه/اسم كأنّ "عروسًا" : ( **كَأَنَّ عروسًا أبدَعَ اللهُ حُسْنَها** ) ، ونستطيع افتراض الأصل التركيبيّ النمطيّ من خلال السياق : ( **كَأَنَّ عروسًا أبدَعَ اللهُ حُسْنَها .. "بلنسيةٌ"** ) إذ يُشبِّهُ الشّاعرُ تلك العروس التي أبدع اللهُ حُسنها وجمالَها ، بمدينة "بلنسيَة" ، إلاّ أنّه لم يأتِ على ذكرِ المسند في سياق الحذف التركيبيّ ، واكتفَى بوجودِه في ذهن المتلقّي، من خلال تأويله.

وإذا كانَ أسلوبُ الحَذفِ أو النّقصان الكمي يجعلُ المِعنى منحصرًا في المحذوف باعتباره (بؤرةً) يدورُ حولَها سياق الحذف ، وتُضفِي على ذلك السّيَاق دلالاتٍ ثانويّة إضافيّة ، فإنّ بؤرةَ المعْنَى في البيتِ السابق تدور حول (بلنسيّة) التي تسكن في لاوعي الشّاعر وتفكيره ، وقد أدّى هذا الحذف الانزياحيّ إلى (زيادة) دلاليّة في تبئير مدح المدينة وتأكيده ، بلْهَ ما قام به هذا الانزياحُ من إثارةِ انتباه المتلقّي.

وقد ألفيتُ أنّ تقنية الحذف الانزياحيّة في أحد ركني الجُملة : ( المسند و المسند إليه )، يحضرُ بصورة مكثّفة في ديوان الرُّصافيّ البلنسيّ [(٢)]، لما لها مِن دلالاتٍ ثانويّة وإيحائيّة .

---

١ - الديوان ، ص ٧٠، ق ٢٦ ، ب ١٧-١٨

٢ - حيث يتجلّى ( حذف المسند إليه / المبتدأ ) في كثير من الشواهد الشعرية في ديوان الرصافي ، ومنها على سبيل المثال :

- الديوان ، ص ٣٩، ق ٧ ، ب ١
- الديوان ، ص ٥١، ق ١٦ ، ب ١
- الديوان ، ص ٥٤، ق ٢١ ، ب ٣
- الديوان ، ص ٧٨، ق ٢٩ ، ب ٣
- الديوان ، ص ٨٨، ق ٣٧ ، ب ٦
- الديوان ، ص ٩٥، ق ٣٧ ، ب ٤٨
- الديوان ، ص ٩٥، ق ٣٧ ، ب ٥٢
- الديوان ، ص ٩٨، ق ٣٨ ، ب ٢
- الديوان ، ص ١٠٣، ق ٤٥ ، ب ٤
- الديوان ، ص ١٠٩، ق ٥٣ ، ب ٢
- الديوان ، ص ١٢٢، ق ٦٨ ، ب ١٨
- الديوان ، ص ١٢٣، ق ٦٨ ، ب ٢١

## ٢- تقنية ( الحَذْفِ ) الانزياحيّة في العَناصرِ غير الإسناديّة :

تتكوّن الجُملةُ العربيّة من ركنين رئيسين : ( المسند و المسند إليه ) ، ومِن مُتمّماتٍ لفظيّةٍ ، يُطلقُ عليها البلاغيّون (مُتعلّقات الفعل) ، ويخصُّونَ (المفعول به) بالاهتمام لكونه مِن أبرزِ تلك المتعلّقات/العَناصر غير الإسناديّة ، حيثُ أَولاهُ البلاغيُّون عنايةً كبيرةً ، ودرسُوا الأغراضَ البلاغيّةَ وراءَ حذفه من الجملة ، وخصّصوا أبوابًا في متونهم لمناقشة الأثر البلاغيّ في سياق الكلام جرّاء (حذف المفعول به)[١] ، ومن الأغراض التي ذكروها[٢]:

١- أن يكونَ المقصودُ بيانَ حال الفاعل ، لا بيان حال المفعول به.

٢- أنْ يكونَ المقصودُ ذكرَه ، لكنّك تحذفُه لإيهام أنّك لا تقصد ذكره.

٣- أن يكونَ المحذوفُ جليًّا معلومًا.

وقد يُحذَفُ المفعول به لأغراضٍ عدّةٍ تُفهَمُ من السياق ، ( كالتعميم والإطلاق ، وإرادة التوكيد، وتقوية الحكم ، ودفع التوهّم ، و استهجان ذِكْره ، وحتى لا يقع عليه الفعل ..وغيرها) [٣]، ونستطيع القولَ أنّ تلك الأغراضَ كلّها تدور حول (بؤرة) المعنى ، بإلقاء الضوء على العنصر الأساسيّ في الجملة باعتباره مدار الكلام وبؤرته، إذ ليس بمقدورنا اكتشاف تلك البؤرة لولا استخدام تقنية الحذف .

وقد ألفَى البَلاغيُّونَ أنّ لحذفِ المفعولِ دلالاتٍ إضافيّةً ومعانيَ ثانويةً ، لكونِه يبعثُ بالقارئ إلى ملء النقصِ وتأويل المحذوف ، فتقنيةُ الحَذفِ تجعلُ المتلقّي مُشاركًا في بناءِ النص ، لذا فإنّ (الحذفَ) يُعدُّ « تحوّلاً في التركيب اللغوي ، يُثير القارئ ويحفّزه نحو استحضار النصّ الغائب، أو سدّ الفراغ ، كما أنّه يثري النصّ جماليًّا ، ويُبعده عن التلقّي السلبيّ ، فهو أسلوبٌ يعمد إلى الإخفاء والاستبعاد بغيةَ تعدّدية الدلالة ، وانفتاح الخطاب على آفاق غير محدودة»[٤]

---

١ - للاستزادَة يُراجع : عبدالقاهر الجرجاني ، ( **دلائل الإعجاز** ) ، ص ١٥٣ – ١٧٠ ، و فخر الدين الرازي ، (**نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز**)، ص٢٠٨-٢١١ ، وأبو يعقوب السكاكي ، (**مفتاح العلوم**) ، ص ٢٣٤-٢٣٥ ، و الخطيب القزويني ، ( **الإيضاح في علوم البلاغة** ) ، ج٢، تح: محمد عبدالمنعم خفاجي ، المكتبة الأزهرية للتراث- القاهرة ، ط٣ ، ١٩٩٣م ، ص ١٥٤- ١٦١

٢ - يُنظر: فخر الدين الرازي ، (**نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز**)، تح: نصر الله حاجي مفتي أوغلي، دار صادر– بيروت ، ط١، ٢٠٠٤م، ص ٢٠٨ - ٢١١

٣ - يُنظر: بسيوني عبدالفتاح ، (**علم المعاني ، دراسة بلاغية ونقدية**) ، ج١ ،مكتبة وهبة – القاهرة ، (د.ط) ، ١٤٠٦هـ ، ص ٢٣٣ - ٢٤٩

٤ - عبدالباسط محمد الزيود ، ( **من دلالات الانزياح التركيبي وجماليّاته في قصيدة "الصقر" لأدونيس** ) ، مجلة جامعة دمشق ، مج٢٣ ، ع١ ، ٢٠٠٧م ، ص ١٧١-١٧٢

لذا سأُخصّص هذا المبحثَ ( الحذف في العناصر غير الإسناديّة ) لدراسة الأثر الانزياحيّ وراءَ (حذف المفعول به) في شعر الرُّصافي البلنسيّ .

- فمن جماليّات أسلوب (حذف المفعول به) ، قولُه في رثاءِ أحدِهم مات غرقًا :

**عَجَبًا لِشَخْصِكَ كَيْفَ أَعْيَا كُنْهُهُ حَتَّى تَجَاذبَكَ الثَّرَى والماءُ** [1] [الكامل]

فقولُه ( **أَعْيَا كُنْهُهُ** ) تركيبٌ ناقصٌ يحتاجُ إلى مُتمّم ، حيثُ إن الفعلَ (أعيا) يتعدّى إلى مفعوله، بَيْدَ أنّه لم يذكرْ ذلك المفعولَ ، فهذا التركيبُ جاءَ مُغايرًا للنمطيّة المعياريّة، إذ الأصلُ فيه أن يأتي بالمفعول به ، وإنّ هذا (النقصانَ الكمّي) في الجملة أو ما يُسمّى بـ(الانزياح الاختزالي)؛ -لكونِه يختزل البنية السطحية في دوالّ أقلّ ممّا يفترضُه التركيب النمطيّ المعياريّ[2]- ، يُفضِي بالتركيب المختَزَل النّاقص إلى (زيادة دلالاتٍ) إضافيّة ومتعدّدة.

ونستطيعُ تصوُّرَ تقنية حذف العنصر غير الإسنادي ، كما الآتي :

| الفِعْل | الفَاعل | المفعول به |
|---|---|---|
| أعْيَا | كُنْهُهُ | × |

تأويلُ المحذوف ⟵ - عقلَ الشاعر
- الألبابَ
- النّاسَ

ففي هذا البيت ألحظُ حذفًا لعنصر غير إسناديّ ، في قولهِ ( أعْيَا كُنهُه [ ؟ ] ) ، فلم يذكر المفعولَ به ، وإنّ طيَّ ذكرِهِ أبلغُ مِن ذِكْرِه ؛ ذلكَ لكي يتلاءَمَ معَ سياق البيت الذي يصفُ حالةَ التعجّب من شخصِ الغريقِ ، حتّى إنّه لعظمتِه يتنازع فيه الماء والبر ، كلٌّ يجذبُه إليه ، لذا فإنّ الشاعرَ عند حذفهِ المفعولَ بهِ في ( أعْيَا كُنهُه ) يجعلُ الإعياءَ غيرَ محدودٍ ، ويترك القارئ يؤوّل من وقع عليه فعل الإعياء : ( أعْيَا كُنهُه .. عقلَ الشاعرِ ، أو الألبابَ ، أو النّاسَ، ... ).

---

١ - الديوان ، ص ٣١، ق ١ ، ب ٣

٢ - محمود عبدالمجيد عُمر ، ( **الانزياح في شعر نزار قباني** ) ، رسالة ماجستير ، جامعة صلاح الدين – العراق ، عام ٢٠١٢م ، ص ٦٣

ولعلّ تقنيةَ حذف المفعول به في هذا البيتِ حيلةٌ أسلوبيّة مقصودةٌ للفتِ انتباه القارئ ، ليقومَ بعْدَها بسدّ النّقصِ الكائن في الجملة الفعلية ، ليؤوّل المحذوفَ ، ويكتشفَ حالة الذهول والتعجّب التي سيطرت على ذهْنِ الشّاعر حتّى حدثْ بهِ إلى عدم تقييد فعل الإعياء بجهةٍ ، بل جعله مُطلقًا دون تخصيص .

– ومِنْ نماذجِ حذف المفعول به في ديوان الرُّصافيّ ، قولُهُ في مدحِ أحدِهم:

**سَبَقْتَ وَلكنْ في الفَضَائلِ كُلِّها عَلى الطِّيْبِ مِنْ كُلِّ النُّفُوسِ أَو الرُّغْمِ** [الطويل] (١)

إذ جاءَ توظيفُ تقنية الحذف في الجملة الفعليّة : ( سبقْتَ [ ؟ ] ) ، دونَ أن يذكرَ الشاعرُ المفعولَ به "المسبوقَ" ، حيثُ جاء التركيبُ مخالفًا للنمطِ المعياريّ ، وقد نتجَ عن هذا (النّقص الكمّي) زيادةٌ دلاليّةٌ ، فالحذفُ يهبُ السياقَ خصوصيّةً دلاليّةً ، وذلك بانفتاحِهِ على عنصر التأويل، إذ إنّ التأويلَ ملازمٌ لتقنية الحذف.

ونستطيع توضيح تقنية الحذف في البيت السابق كالآتي :

| الفِعْل | الفَاعل | المفعول به |
|---|---|---|
| سَبَقَ | تَ | × |

تأويلُ المحذوف ⟵ – الآخرين – المدّعِين – كلَّ النّاسِ

فلو أنّ الشَّاعرَ ذكر المفعولَ به قائلاً مثلاً: ( سبقْتَ [ الآخرين ] ) ، لأصبحَ السياقُ سطحيًّا نائيًا عن الجماليّة البلاغيّة ، ولافتقدَ التركيبُ الدّهشةَ والمفاجأةَ والتأويلَ ، وهذه كلُّها مما تُنتِجها في المتلقّي تقنيةُ الحذفِ الانزياحيّ الأسلوبيّ .

وإنّ حَذْفَ المفعُولِ في البيتِ السابقِ يستوقفُ المتلقّي ويجعلُه يتأوَّلُ المحذُوفَ بما ينفتحُ عليهِ النصّ، وهذا الانفتاح التأويليّ يمنحُ السّياقَ تعَدُّديةً دلاليّة، تجعل القارئَ متلقّيًا إيجابيًّا فاعلاً في تكوين النصّ ومعناه ، حيثُ بإمكان القارئ أنْ يُقدّر المفعولَ/المحذوفَ ، فالممدوحُ سبقَ في

١ - الديوان ، ص ١٢٤، ق ٦٩ ، ب ١

الفضائل –طِيْبًا أو رغمًا– [ النّاسَ أجمعين ] أو [ أهلَ الفَضْلِ والكرم ] أو [ مُدّعي الفضائل]... ، فالحذف أضفَى على السياق معنًى إضافيًّا وهو إرادة التعميم وعدم التخصيص في أسبقية الممدوح للفضائل.

وتقومُ تقنيةُ الحذفِ الأسلوبيّة بتسليطِ الضَّوءِ على بُؤرةٍ مقصديّةٍ يكشفُ عنْها المحذوفُ، حيثُ تتمثّل تلك البؤرة في اهتمام الشاعر بأسبقيّة الممدوحِ ، ليغدوَ هذا الدالّ (سبقْتَ) محورَ البيت ونقطةَ الارتكاز ، وإليه ترجع كلّ الدوال .

**سَبَقْتَ [ ؟ ] ولكنْ في الفضَائلِ كلِّها**

بؤرة مقصديّة — المفعول / المحذوف

ومن خلالِ دراستي لنماذج تقنية الحذف في شعر الرّصافيّ في العناصر الإسناديّة ، وغير الإسناديّةِ[1] أيضًا، لاحظتُ أنّ هذه التقنيةَ الانزياحيّة تُنتج وظيفتين رئيستين ، وهما :

١– الزيادة الدلاليّة والمعاني العميقة.

٢– تسليط الضوء على البؤرة المقصديّة.

---

١ - لا يقتصر الحذفُ في العناصر غير الإسناديّة - في ديوان الرصافي البلنسي - على ( حذف المفعول به ) فحسب ، بل نجدُ حذفًا كثيرًا لأدوات النداء والاستفهام وغيرها بصورة واضحة ومُلفتة ، إلا أنّ الباحثَ عُنيَ بعنصر ( المفعول به ) ؛ لما تُنتجهُ تقنية الحذفِ من دلالاتٍ إضافيّة وزيادة معانٍ ثانويّة ، بوصفهِ حيلة مقصودةً للفت انتباه القارئ ليتلمّسَ "البؤرة المقصديّة" التي ترجع إليها كلّ الدوالّ في البيت ، **ومن نماذج (حذف المفعول به ) في ديوان الرصافيّ، على سبيل المثال لا الحصر ، انظر :**

- الديوان ، ص ٣٦، ق ٦ ، ب ١
- الديوان ، ص ٨١، ق ٣٤ ، ب ٣
- الديوان ، ص ١١١، ق ٥٥ ، ب ١٨
- الديوان ، ص ١١٢، ق ٥٥ ، ب ٢٢

**ومن نماذج ( حذف أدوات النداء) ، على سبيل المثال لا الحصر، انظر :**

- الديوان ، ص ١٠٣، ق ٤٥ ، ب ١
- الديوان ، ص ١٠٩، ق ٥٤ ، ب ١
- الديوان ، ص ١١٠، ق ٥٤ ، ب ٦
- الديوان ، ص ١١٠، ق ٥٥ ، ب ١
- الديوان ، ص ١١١، ق ٥٥ ، ب ١٤

## ٣. أسلوب الالتفات :

الالتفاتُ ظاهرةٌ أسلوبيّة فريدة حَظِيَتْ باهتمام البلاغيين والنقّاد القدامى[١]، ولم تُغفلْها الدراساتُ الحديثة[٢]، والالتفاتُ لغةً : من (لفتَ) وتحوّل وانصرفَ[٣] ، وهذا المعنى المعجمي يكاد يكون قريبًا من المعنى الاصطلاحيّ لهذا الأسلوب ، فقد عرّفَه ابنُ المعتز بأنّه : «هو انصراف المتكلّم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك، ومن الالتفاتِ الانصرافُ عن معنًى يكون فيه إلى معنى آخر.»[٤]

فالالتفاتُ مصطلحٌ بلاغيّ يدلُّ على ظاهرة "التحوّل الأسلوبيّ" ، وقد تواردَتْ طائفةٌ من المصطلحات تدلّ على تلك الظاهرة ، ومن بينها : "الصّرف" و "العدول" و "الانصراف" و "التلوّن" و "مخالفة مقتضى الظاهر" و "شجاعة العربيّة" وغير ذلك [٥].

حيثُ أشار ابن رشيقٍ إلى أن الالتفات هو الاعتراض عند قومٍ ، وسمّاه آخرون الاستدراك[٦]، أمّا ابن الأثير فقد أطلق عليه "شجاعة العربيّة "[٧]، وإنّما سُمّي بذلك لأنّ الرجلَ الشجاع يركب ما لا يستطيعُه غيره ، مما يدلّ على شجاعته ، وكذلك الالتفات فهو أسلوبٌ لا يستطيعُه من لا بلاغةَ لديه ، ولا يتقحّمُه إلاّ الفنّان في الكلام.

---

١ - انظر على سبيل المثال لا الحصر : السكّاكي، (**مفتاح العلوم**) ، ص ٢٩٦ ، والعسكري ، (**الصناعتين** ) ، ص ٣٩٢ ، وابن رشيق ، (**العمدة**)، ص٤٥ ، وابن الأثير ، ( **المثل السائر** ) ، ج٢ ، ص ١٦٨- ١٨٥ ، وابن المعتزّ ، ( **البديع** ) ، ص ٥٨

٢ - انظر على سبيل المثال لا الحصر : فايز القرعان ، "أسلوب الالتفات في شعر كُثيّر عزّة" ، بحث ضمن كتاب : (**في بلاغة الضمير والتكرار**)، ص٤-٥٥ ، عز الدين إسماعيل ، " جماليات الالتفات " ، بحث ضمن كتاب (**قراءة جديدة لتراثنا القديم**) ، المجلّد الآخر ، النادي الأدبي بجدة ، ١٩٩٠م ، ص ٨٨٦ - ٩١٠

٣ - كلمة (الالتفات) جاءت من الجذر (لفتَ) ، وهي تعني الصّرْف والتحويل واللّيّ، فقد جاء في لسان العرب : «لفَتَ وجهَه عن القوم: صَرَفَه، والتَفَتَ التِفاتاً، والتَلَفُّتُ أكثرُ منه. واللَّفْتُ اللَّيُّ. ولفَتَه يَلْفِتُه لَفْتاً: لواه على غير جهته؛ وقيل: اللَّيُّ هو أن تَرْمِيَ به إلى جانبك. ولفَتَه عن الشيء يَلْفِتُه لَفْتاً: صَرفه. الفراء في قوله، عز وجل: أَجِئْتَنا لتَلْفِتَنا عمَّا وَجَدْنا عليه آباءَنا؟ ، اللَّفْتُ: الصَّرْفُ؛ يقال: ما لَفَتَك عن فلانٍ أي ما صَرَفَك عنه؟ ، واللَّفْتُ: لَيُّ الشيءِ عن جهتِه، كما تَقْبِضُ على عُنُق إنسانٍ فتَلْفِتُه؛ وأنشد: ولفَتْنَ لَفْتاتٍ لهُنَّ خَضادُ . ولَفَتُّ فلاناً عن رأيه ، أي : صَرَفْتُه عنه، ومنه الالتِفاتُ.»، ابن منظور ، (**لسان العرب**)، مادّة "لفت" ، مج ٥ ، ج٤٤، دار المعارف – القاهرة ، تحقيق : عبدالله الكبير وآخرَين ،( د.ط) ، ( د.ت) ، ص ٤٠١٥

٤ - عبدالله بن المعتز، ( **البديع** )، تح: اغناطيوس كراتشقوفسكي ، دار المسيرة – بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٢م ، ص ٥٨

٥ - يُنظر: حسن طبل ، ( **أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنيّة** ) ، دار الفكر العربي- القاهرة ، (د.ط) ، ١٩٩٨م ، ص ١١

٦ - الحسن بن رشيق، ( **العُمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** )، ج٢، تح: محمد محي الدين عبدالحميد ، دار الجيل – بيروت ، ط١، ١٩٨١م، ص ٤٥

٧ - يُنظر: ضياء الدين بن الأثير ، (**المرجع السابق**)، ج٢، ص ١٦٨

أمّا عن أنواع الالتفات فقد ذكر العسكريّ[١] أن للالتفات نوعين :
الأول : أن يفرغ المتكلّم من المعنى ، فإذا ظننتَ أنه يجاوزه يلتفت إليه فيذكره.
والآخر: أن يكون الشاعر آخذًا في معنى وكأنّه يعترضه شكّ ، فيعود راجعًا إلى ما قدّمه.

أمّا ابنُ الأثير[٢] فقد فصّل القولَ في أنواع الالتفات ، وهو عنده ثلاثة أقسام :
١. الرجوع من الغيبة إلى الخطاب ، ومن الخطاب إلى الغيبة.
٢. الرجوع عن الفعل المستقبل إلى فعل الأمر ، وعن الفعل الماضي إلى فعل الأمر.
٣. الإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل ، وعن المستقبل بالماضي.

فالالتفاتُ – إذَنْ – يشمل الحكاية والخطاب والغيبة فيُنقل كلُّ واحدٍ منها إلى الآخر ، ويُؤَكّد السّكّاكيُّ أَنّ «العرب [كانُوا] يستكثرون منه ، ويرون الكلامَ إذا انتقل من أسلوبٍ إلى أسلوبٍ أدخلَ في القبول عند السّامع ، وأحسن تطرية لنشاطه ، وأملأ باستدرار إصغائه. »[٣]

فالالتفات عند السكّاكيّ هو انتقال الكلام من أسلوبٍ إلى أسلوبٍ آخر ، حيثُ يؤدّي هذا الانتقالُ وظائفَ بلاغيّةً عدّة ، ومن ضمنها :
- التأثير في المتلقِّي، "أدخل في القبول عند السامع"
- طرد الملل والسأم عن المتلقّي ، "أحسن تطرية لنشاطه"
- حضور ذهْن المتلقِّي ، "أملأ باستدرار إصغائه"

لذا فإنّ الالتفاتَ – في حقيقته – هو تقنيةٌ انزياحيّةٌ تكسرُ توقّع المتلقِّي ، وتُلفِتُ انتباهَهُ إلى البؤرة المركزيّة التي تم تسليط الضوء عليها ، حيثُ يقوم الالتفات على مفهوم ( التضليل ) الذي يُرادُ منه اهتداء المتلقِّي إلى اكتشاف بؤرة النصّ ، واستكناه دلالاتها المفتوحة، فبنيةُ الالتفات الأسلوبيّة تكشفُ « عن سماتٍ تضليليّة تُشكّلُ انزياحًا يخرج بالخطاب عن نمط التعبير المألوف. »[٤]، تقوم هذه السّمات بإضفاءِ دلالاتٍ جديدةٍ على النصّ ، إذ إنّ مِن أهمّ وظائف هذه التقنية

---

١ - يُنظر: أبو هلال العسكري، ( **كتاب الصناعتين** )، تح: على البجاوي و محمد أبو الفضل ، دار إحياء الكتب العربية ، ط١، ١٩٥٢م، ص ٣٩٢
٢ - يُنظر: ضياء الدين بن الأثير ، **(المرجع السابق)**، ج٢، ص ١٦٨- ١٨٥
٣ - أبو يعقوب يوسف السكاكي ، **(المرجع السابق)** ص ٢٩٦
٤ - توفيق محمود القرم ، **(الانزياح الأسلوبي في شعر السياب)**، من إصدارات نادي الأحساء الأدبي – السعودية ، ط١، ٢٠١٤م ، ص ١٤٠

هي إخراج النصّ الأدبيّ من ضيق المعنى إلى رحابة الدلالات المتعدّدة ، فالالتفاتُ «ظاهرةٌ أُسلوبيّة تُثري النصوص الأدبيّة بالدلالاتِ التي تُنتجها من خلالِ تفاعل ضمائرها مع الدالات النصّيّة»[١].

فالالتفاتُ يُضفي على النصّ شعريّتَه ، ومِن جماليّته [٢] :

١. إتيان الشاعر بمعنى يُريد الانصراف به إلى معنى آخر.

٢. إكساب هذا المعنى سمات التباسيّة بمحاولة تضليل القارئ

ويسعى هذا المبحثُ إلى دراسةِ أسلوبِ الالتفاتِ[٣] في شعر الرُّصافي البلنسيّ وفقَ مستويين: سطحيّ وعميق ، فأمّا الأوّلُ فيُعنَى برصْدِ بنية أسلوب الالتفات في الصياغة الشعريّة لدى الشاعر ، وأمّا الآخر فيتمثَّلُ في السّعي إلى اكتشاف الدلالات العميقة المرتبطة بتشكّل الأنساق الالتفاتيّة داخل السياق[٤]، وسيُعْنَى بالتركيز على انتهاك المطابقة الضميريّة من حيثُ الغياب والحُضور ، ضمن ستّة أنساق ، كما رصدَها البلاغيّون[٥]:

١. الانتقال من التكلّم إلى الخطاب.
٢. الانتقال من الخطاب إلى التكلّم.
٣. الانتقال من الغيبة إلى التكلّم.
٤. الانتقال من التكلّم إلى الغيبة.
٥. الانتقال من الخطاب إلى الغيبة.
٦. الانتقال من الغيبة إلى الخطاب.

## • انتهاك المُطابقة الضميريّة في شعر الرّصافي البلنسيّ :

إنّ الوُقوفَ على استكناه الدلالات السياقيّة لتقنية الالتفات « يجب أن ينطلق من خلال إدراك علاقة الضمائر الالتفاتيّة بالدالاّت النصيّة التي تُشكِّلُ الأرضيّة الأساسيّة لإنتاج الدلالة»[٦]، فنحنُ في تقنية الالتفات أمام ثلاثة ضمائر: "هو"/الغَيبة، و "أنا"/المتكلم ، و "أنت"/الخِطاب، يتلاعب الالتفات باستخدامها في الخطاب، فتتبادل الأهميّة، وفقًا للمعنى المراد التركيز عليه، إذْ إن انتقالَ منشئ النص من صيغةٍ إلى أخرى إنّما يحكمه "المقصد المعنويّ"[٧].

---

١ - فايز القرعان ، ( **في بلاغة الضمير والتكرار** ) ، عالم الكتب الحديث – الأردن ، ط١ ، ٢٠١٠م ، ص ٥

٢- يُنظر: خيرة حمرة العين ، **( شعرية الانزياح، دراسة في جمال العدول)** ، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعيّة والنشر ، ط١ ، ٢٠١١م، ص ٢٢٩

٣ - اعتمدَ الباحثُ في هذا المبحث على بحث "أسلوب الالتفات في شعر كُثيِّر عزّة" من كتاب **(في بلاغة الضمير والتكرار)**، للدكتور فايز القرعان.

٤ - يُنظر: فايز القرعان ، **(المرجع السابق)** ، ص ١١

٥ - يُنظر: ضياء الدين بن الأثير ، **(المرجع السابق)**، ج٢، ص ١٦٨- ١٨٥

٦ - فايز القرعان ، **(المرجع السابق)** ، ص ١٢

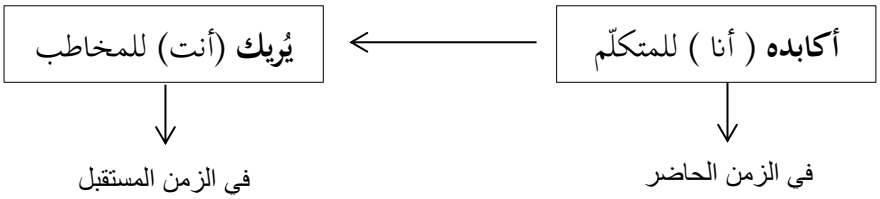
٧ - يُنظر: عز الدين إسماعيل ، " جماليات الالتفات " ، بحث ضمن كتاب **(قراءة جديدة لتراثنا القديم)**، النادي الأدبي بجدة ، ١٩٩٠م ، ص ٩٠٦

ووجدتُ أَنّ أنساق انتهاك المطابقة الضميريّة الستّة بارزةٌ في ديوان الرُّصافيّ البَلَنسيّ، مُنتجةً بذلك جماليّةً شعريّة ودلالات إضافيّة في النصّ الأدبيّ، ومن تلك الأنساقِ النماذجُ الآتية:

١- الانتقال من التكلّم إلى الخطاب، مثالُه:

**وَلَيلِ أسَى كَصُبْحِ الشَّيبِ قُبْحًا أُكَابِدُه سُهادًا وَانْتِحَابَا** (١)
**تَزِيدُ بِهِ جوانحيَ اتّقادًا إذَا زادَتْ مَدَامعيَ انْسِكَابَا**
**وَشَرُّ مُكابدات القلبِ حالٌ يُريكَ الضّدَّ بَينهُمَا انْتِسَابَا** [الوافر]

إنّ بنيَة الالتفاتِ هنا تتمثّل في الدوالّ : (أُكابِدُه ) و (جوانحي) اللذين يمثّلهما ضمير المتكلّم (أنا) ، والدالّ (يُريكَ) الذي يمثله ضمير الخطاب (أنتَ) ، حيث تحوّلت الصياغة من التكلّم إلى الخطاب :




وقد جاء هذا التحوّل الانزياحيّ ملائمًا للسياقِ ، حيثُ انتقل ضمير التكلّم من سياقٍ زمنيّ يدلّ على الحاضر ، إلى ضمير الخطاب في سياق زمنيّ يدل على المستقبل ، وكأنّ الشاعرَ لشدّة قُبح ذلك الليل صوّر مكابدة القلب في زمن التكلّم/الحاضر ، والخطاب/المستقبل ؛ لما يُعانيهِ من توجّعٍ وألمٍ يحيطانِ به.

٢- الانتقال من الخطاب إلى التكلم ، مثالُه مُتغزّلاً:

**أيُّها الآمِلُ* خَيْماتِ النَّقَا خَفْ عَلى قلبِكَ تلكَ الحَدَقَا** (٢)
**إنّ سِربًا حُشِيَ الخَيْمُ** بهِ رُبَّما غرَّكَ حتَّى ترمُقَا**
**يا رُمَاةَ الحيِّ مَوهُوبٌ لكم ما سَفَكْتُم من دَمِي يومَ النَّقا** [الرمل]

---

١ - الديوان ، ص ٣٧، ق ٦ ، ب ٩، ١٠، ١١

٢ - الديوان ، ص ١١٠، ق ٥٥ ، ب ١، ٢، ٦

* الآملُ : القاصدُ ** الخَيْمُ: الخِيام

إنّ بنية التحوّل الالتفاتيّة تمثّلَت في الضميرين : ( أنتَ) والذي يُمثِّلُ الدّوالَّ (الآمل) ، (خفْ) ، (غرّكَ) ، (ترمقا) ، والضمير (أنَا) الذي يُمثّل الدالّ (دمِي) ، حيثُ عدل الشّاعرُ من أسلوب المخاطب إلَى أسلوب المتكلّم ، وقد فرضَ السياقُ على الشاعر هذا التحوّل في الصياغة ، ذلك أنَّ الشّاعرَ – في سياق ضمير الخِطاب – يُوهمُ المتلقِّي ( ويُضلِّله ) ، بأنّ الذي نظرَ إلى سِرْب الجميلات وهنّ في الخيمات هو غير الشاعر ، وفي هذا إيحاءٌ ضمنيّ لأعرافِ المجتمع العربيّ الذي ينصُّ على العفّة والنّزاهة ، ثمَّ تحوّلَت الصياغة إلى ضمير المتكلّم ، الذي أصيب بتلك النظرة القاتلة (سفكتم دمي) ، إذْ إنّ الشّاعر هنا يُمارسُ لعبةً تضليليّةً ، فالخطاب والتكلّم مُتماثلان بكونهما يخصّان الذات الشاعرة ، ومتعاكسان يؤدّي كلّ واحدٍ منهما دورَ الآخر:

| | | |
|---|---|---|
| **غرّكَ/ترمقا** (أنتَ) للمخاطب | ⟵ | **دمي** ( أنا ) للمتكلّم |

حيثُ ولّدَتْ بنيةُ الالتفاتِ الانزياحيّة هنا دلالتين جديدتين ، وهما: ( دلالة التماثل ) والتساوي بين طرفَي الخِطاب والتكلّم ، و ( دلالة التبادل ) والقَلْب بين هذين الطرفين ، حيث اندمج كلّ طرف مع الآخر[١]، فالذات الشاعرة تنفيْ – في لحظة الخطاب – عن نفسِها النظر إلى المخدَّرات في خيامهنّ ، ثمّ – في لحظة التكلّم – تهبُ لهنّ ما فعلْنَهُ من سفْكِ دمه (كنايةً عنْ وقْع تلك النظرة ) ، ممّا يؤكّد وعي الشاعر بتقنية الالتفات وما تؤدّي إليه من إيحاءٍ وزيادة دلالات.

٣- الانتقال من الغيبة إلى التكلّم ، مثالُه:

**صَونُ الفَتَى وجهَهُ أبقَى لِهِمّتِهِ والرِّزقُ جَارٍ عَلَى حَدٍّ ومِقْدَارِ** [٢]

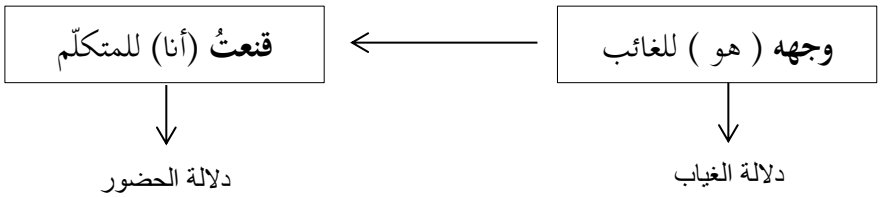
**قَنعْتُ وامتدَّ مَالي فالسَّمَاءُ يَدِي ونجمُها دِرْهَمِي والشّمْسُ دِيْنَارِيْ** [البسيط]

هنا تتجلّى بنية التحوّل في الصياغة الشعريّة في الدالّين : (وجهه) الذي يُمثِّلُه ضمير الغياب (هو) ، والدالّ ( قنعتُ ) الذي يُمثِّلُه ضمير المتكلّم ( أنا ) :

---

١ - يُنظر: فايز القرعان ، **(في بلاغة الضمير والتكرار)** ، ص ٣٦

٢ - الديوان ، ص ٩٩، ق ٣٨ ، ب ١٠، ١١




وقد ساعدَتْ بنية التحوّل الالتفاتيّة هنا ، بوصفِها انصرافًا من الغَيْبة إلى (أنا) الذات، على إثباتِ كبرياء الذات الشاعرة وحضورها ، حيثُ تكشفُ تقنية انتهاك المطابقة الضميريّة في هذا النموذج عَنْ دلالَتين إضافيّتين – من خلالِ دلالة الحضور والغياب – ، وهما :

– **(دلالة الإقناع)** حيْثُ يتجاوزُ النصُّ مرحلة الإبلاغِ إلى التأثير في المتلقّي وإقناعه، وفق استدلالٍ منطقيٍّ واعٍ[١] ، كما يوضّحه الشكل الآتي:

| | |
|---|---|
| **(صونُ الفَتَى وجهَهُ أبقَى لهمّتِهِ)** | (مقدّمة كُبْرى) القياس، وكأنّها مُسَلَّمَةٌ لا يعتريها الشكّ |
| **(قنعتُ)** فلم أبذلْ ماءَ وجْهي | مقدّمة صغرى |
| **(فامتدَّ مالي)** لأنّي **صُنتُ وجهي** | هي النتيجة |

– **(ودلالة التفخيم)** والإكبار، فالذات الشاعرةُ تُنَزّه نفسَها عن ابتذال الوجه والمهانة، وتُفخّمُ من شأنِها وعِزّتها وأنّ هذا الإكبارَ قدْ درَّ عليها المال الوفير (امتدّ مالي).

٤– الانتقال من التكلم إلى الغيبة ، مثالُه:

**أرَى فَقْدَ الحبيبِ مِنَ المَنايَا إلى يَأْسٍ كَمَنْ فَقَدَ الشَّبابَا** [٢]

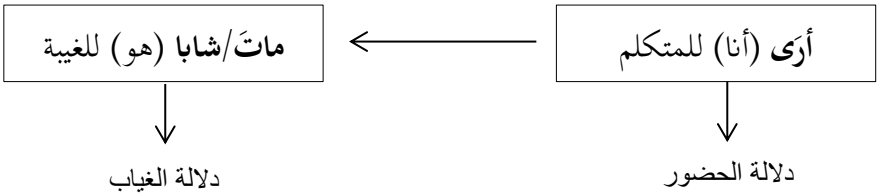
**وما مَعْنَى الحَياةِ بِلاَ شَبابٍ سَواءٌ ماتَ في المَعْنَى وشابَا** [الوافر]

يبرز الالتفاتُ بوصفِهِ تحوُّلاً أُسْلوبيًّا في الدّالّين: ( أرَى ) و( ماتَ ) ، ذلك أنّ الصياغة الشعريّة استخدمَتْ ضميرَ المتكلّم ( أنا ) في الدالّ الأوّل ، ثمّ انتقلتْ إلى ضمير الغَيْبَة (هو) في الدالّ الثاني ، والضميران يعودان إلى مرجعٍ واحدٍ هو الشاعر.

---

١ - عمليّة الاستدلال (القياس) التامّ المنطقيّ هي شكلٌ للتفكير تحصل بواسطته ، انطلاقًا من حكم صادق أو أحكام عدة صادقة ، يُطلق عليه (مقدّمات)، على نتيجة ، فهو ينبني على ( مقدمتين : كبرى وصغرى ) و (نتيجة ) ، يُنظر: الكسندر غيتمانوفا ، **(علم المنطق)** ، تر: دار التقدّم – الاتحاد السوفييتي ، ١٩٨٩م ، ص ١٨ وما بعدها

٢ - الديوان ، ص ٣٧، ق ٦ ، ب ٧، ٨




إنّ هذا التحوّل في الصياغة الشعريّة قد ولّدَ دلالتين جديدتين – من خلال دلالة الحضور والغياب – ، وهما :

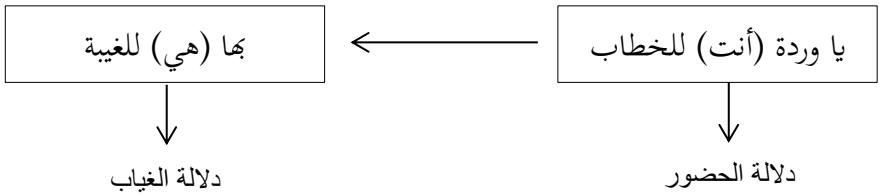
– ( **دلالَة الفَقْدِ والحسْرة** ) ، وذلك لأنّ الضمير تحوّل من دلالة الحضور/أنا (أرَى) التي تُوحِي بوجود الفقيد وحضوره ، إلى دلالة الغياب/هو ( ماتَ ) ؛ ليكشفَ عن حسرة هذا الانتقال الموجع.

– ( **دلالة التبادل والتماثل** ) ، حيث إن الضميرين (الحضور والغياب) يعودان إلى مرجعٍ واحدٍ ، ألا وهو الشاعر ، فيتبادل الضميران مواقعهما ويتماثلان في أداء الأدوار.

٥– الانتقال من الخطاب إلى الغيبة ، مثالُه في رثاء إنسانٍ قُتِل يُدعَى يوسف :

**يا وَرْدةً جادَتْ بها يدُ مُتْحِفِي فَهَمَى لها دمْعِي وهاجَ تأسُّفِي** [1] [الكامل]

حيثُ تبرز تقنية التحوّل في الصياغة الشعريّة في الدالّين : ( يا وردةً ) التي تتضمّن ضمير الخطاب ( أنت ) ، والدالّ ( بها ) الذي يُمثّلُه ضمير الغَيبة ( هي ) :




وقدْ حتّم السياقُ على الشاعر هذا التحوّل والانتقال من الحضور إلى الغياب ، من حضور صورة المرثيّ في ذِهْنِ الذات الشاعرة وسيطرتِه عليه، حيث دلّ عليه خطابه للوردة التي ذكّرَتْه بالمقتول ( يا وردةً )، لينتقل إلى غياب تلك الصورة/الموت، كما يوحي بها ضمير الغيبة في قوله: (جادَتْ بها يدُ مُتْحِفي ).

---

١ - الديوان ، ص ١٠٩، ق ٥٣ ، ب ١

هذا الانتهاك في المطابقة الضميريّة أنتَجَ من خلال دلالة الحضور والغياب ( **دلالةَ الحسرة والتوجع** ) حيثُ ابتدأ النصّ بالحضور وانتهى بالغياب ، ليُوحيَ بالأسَى على رحيلِ يوسفَ وقتله.

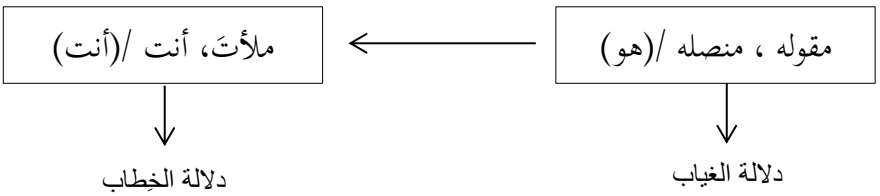
٦- الانتقال من الغيبة إلى الخطاب ، مثالُه:

**يَسُلُّ مِقْوَلَهُ إِنْ شَام مُنْصُلَهُ وِلِلخِطَابِ كَمَا لِلحَرْبِ أَوْطَانُ** [١]

**قد يَسْكُتُ السَّيفُ وَالأقلامُ نَاطقةٌ والسَّيفُ في لُغَةِ الأقلامِ لحّانُ**

**عَدْلاً مَلأتَ بِهِ الدَّنيا فأنْتَ بها بينَ العِبَاد وبينَ اللهِ مِيزانُ** [البسيط]

هنا تبدو تقنية الالتفات الانزياحيّة ماثلةً في الدالاّت : (مقوله ، ومنصله) الذي يُمثّلُهما ضمير الغيبة (هو) ، و (ملأتَ ، فأنتَ) الذي يُمثّلهما ضمير الخِطاب ( أنتَ ) :




وقدْ أنتجَ هذا الانتقال الضميريّ دلالاتٍ سياقيّة من خلالِ دلالة الغياب والخطاب ، وهي:

- (**دلالة التعظيم**) والمدح ، فيبدأ الشاعر بامتداح صورةٍ لشخصٍ غائبٍ عن ذهن المتلقّي ، فما إن يستحكم فيه هذا الإطراء ، حتّى يكشف له عن كون الممدوح هو المخاطب.

- (**الدلالة الجدليّة**) ، حيثُ يهدف الشاعر إلى مجادلة المتلقّي وإقناعه بقوّة الممدوح في (مقوله/الفصاحة) و (منصله/الحرب) ، إلاّ أنّ هذه القوّة كانت ( عدْلاً ملأتَ به ) وأنت أيّها الممدوح (ميزانٌ) بين العباد وربّهم.

- (**دلالتا التبادل والتماثل**) ، فالغياب والخطاب كلٌّ يقومُ بدور الآخر فيتبادلان ويتماثلان ، فبينهما قَلْبٌ في الأدوار ، وتماثلٌ في رسْم صورة الممدوح ، فـ(منصله/مقوله ، و ملأتَ/أنت) كلُّها ضمائر تدور حول ذات الممدوح.

---

١ - الديوان ، ص ١٣٠، ق ٧٢ ، ب ٢٢، ٢٣، ٢٤

من خلال دراستي لهذه الأنساق الالتفاتيّة الستّة في ديوان الرّصافيّ البلنسيّ[١] ، يبدو لي أنّ ظاهرة الالتفات بوصفِها خصيصةً تعبيريّة ، تتميّز بطاقاتها الإيحائيّة ، من حيثُ كان بناؤها يعتمد على العدول والانزياح ، إذ إنّه عند البلاغيين هو العدول من أسلوبٍ إلى أسلوبٍ آخر ، وهو ظاهرةٌ أسلوبيّة تعتمد على انتهاك المطابقة بانتقال الكلام من صيغة إلى أخرى[٢] ، وتكشف هذه الظّاهرة عن دلالاتٍ جديدةٍ تُضْفيها هذه الصياغة على النصّ ، ومن أهمّ الدلالات الإضافيّة التي يمكن ملاحظتُها :

- ( دلالة القَلْب/ والتبادل )
- ( دلالة التماثل/ والتساوي )
- ( دلالة الإقناع والجدل )
- ( دلالة التفخيم )
- ( دلالة التعظيم والمدح )
- ( دلالة التفجّع والفَقْد )

---

١ - يبدو للباحثِ وعي الشاعر الرصافيّ بتقنية الالتفات الانزياحيّة وأثرها في إضفاء الدلالات الجديدة ، في أكثر من موضع في شعره ، ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر :

- الديوان ، ص ٦١، ق ٢٢ ، ب ٣١ ،٣٤
- الديوان ، ص ٦٣، ق ٢٣ ، ب ٥ ،٦
- الديوان ، ص ٨١، ق ٣٤ ، ب ٨ ،٩ ،١٠
- الديوان ، ص ٨٣، ق ٣٤ ، ب ٢٥، ٢٦، ٢٧
- الديوان ، ص ٩٦، ق ٣٧ ، ب ٥٦، ٥٧
- الديوان ، ص ١٢٠-١٢١، ق ٦٨ ، ب ١، ٢، ٣
- الديوان ، ص ١٢٣، ق ٦٨ ، ب ٢١، ٢٢، ٢٥

٢ - يُنظر : محمد عبدالمطلب ، **(البلاغة والأسلوبية )** ، ص ٢٧٦-٢٧٧

## ٤. أسلوب التّجْريد :

التّجريدُ لغةً مِن مادّةِ (جرد)، وجرّدَ الشيءَ: أيْ نزعَهَ وعرَّاهُ[١]، وهو في اصطلاح البلاغيين: مخاطبة الإنسانِ نفسَهُ ، وكأنّه يجرّدُها من جسده ويضعها نصبَ عينيه فيخاطبُها ، يقولُ *ابنُ الأثير* في تعريف هذا الأسلوبِ : «فأمّا التجريد فهو إخلاصُ الخِطابِ لغيركَ وأنتَ تُريدُ به نفسَك»[٢] ، وهو عِنْدَه على نوعين : أحدهما على التوسّع ، وهو أن يأتي بالخِطاب ثم يعدل عنه إلى ضمير المتكلّم ، والآخر هو التجريد الحقيقيّ ، الذي لا يعدل فيه عن ضمير الخطاب.

أمّا *العلويّ* فلم يخرجْ على ما ذكره ابنُ الأثير ، وقد وضع التجريدَ ضمن نوعين: التجريد المحقَّق/المحض، والتجريد غير المحض، فأمّا الأوّل، فهو: « أنْ تأتي بكلامٍ يكونُ ظاهره خطابًا لغيرك وأنت تريده خطابًا لنفسك، فتكون قد جرّدت الخطاب عن نفسك وأخلصتَه لغيرك، فلهذا يكون تجريدًا محقّقًا»[٣] ، وأمّا غير المحض فهو « أن تجعلَ الخطابَ لنفسك على جهة الخصوص دون غيرها »[٤]. أمّا *القزويني* فنلحظ لديهِ توسُّعًا كبيرًا لمفهومِ "التجريد" ، جاعلاً "مخاطبة الإنسانِ نفسَه" من أحدِ أقسامه[٥].

وقد أشار *ابن* جنّي في مطلع حديثِه عن "التجريد" إلى جماليّة هذا الأسلوب التحويليّ، لكونِهِ يلعبُ دورًا تبادليًّا بين المبدع والمتلقّي، فيقول: «اعلم أنّ هذا فصْلٌ من فصول العربيّة طريفٌ حسَنٌ [...]ومعناه أنّ العربَ قد تعتقد أنّ في الشيءِ من نفسه شيءٌ آخر، كأنّه حقيقتُه ومحصولُه،[...]وعلى هذا يُخاطب الإنسانُ منهم نفسه، حتّى كأنّها تقابلُه أو تُخاطبُه.»[٦]، فالتجريدُ خطابٌ للذاتِ بوساطة الغَيريّةِ/الآخر، حتّى كأنّ هذا الآخرَ حقيقتهُ ومحصولُه.

---

١ - التجريد كما تشير معاجم اللغة هو من الجذر (جرد) ، و«جَرَدَ الشيءَ يجرُدُهُ جَرْداً وجَرَّدَهُ: قشَره. وجَرَدَ الجِلْدَ يَجْرُدُه جَرْداً: نزع عنه الشعر، وكذلك جَرَّدَه. وتَجَرَّد من ثوبه وانجَرَدَ: تَعرَّى. والتجريدُ: التعرية من الثياب. وتجريدُ السيف: انتضاؤه. والتجريدُ: التشذيبُ. » ، ابن منظور ، **(لسان العرب)**، مادّة "جرد" ، مج ١ ، ج٧، ص ٥٨٧

٢ - ضياء الدين بن الأثير ، **(المرجع السابق)**، ج٤، ص ٢١٧

٣ - يحيى العلوي ، ( **الطراز** ) ، ج٣ ، تح : عبدالحميد الهنداوي ، المكتبة العصرية – بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٢م ، ص ٤١

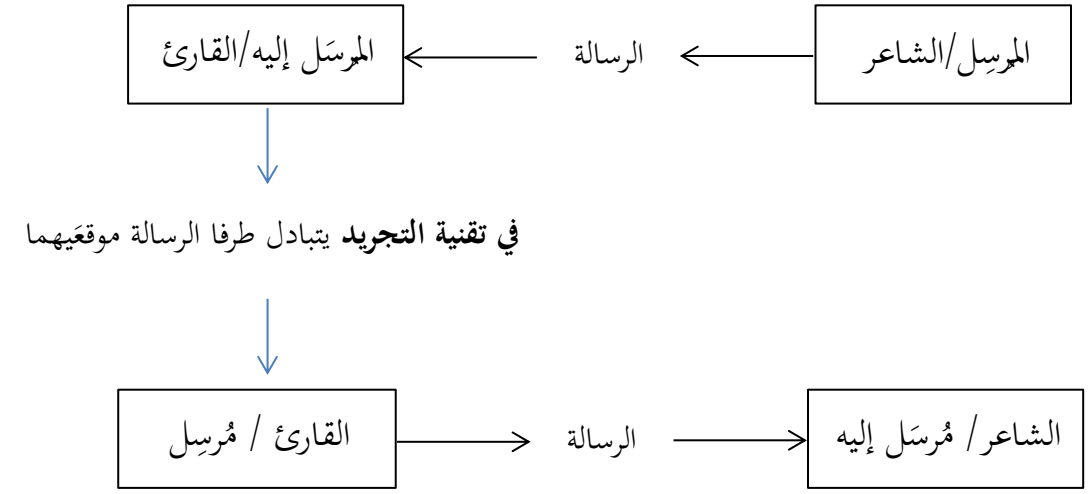
٤ - يحيى العلوي ، **(المرجع نفسه)** ، ج٣، ص ٤١

٥ - فهو يُعرّفُ التجريد : « أنْ يُنتَزَعَ من أمر ذي صفةٍ آخرُ مثلُه فيها ، مبالغةً لكمالها فيه ، وهو أقسام ، منها : نحو قولهم : من فلانٍ صديقٌ حميم، أي بلغ فلانٌ من الصداقةِ حدّا صحّ معه أن يُستخلصَ منه آخرُ مثلُه فيها [...] ومنها مخاطبة الإنسان نفسَه » يُنظر: جلال الدين القزويني الخطيب، **(التلخيص في علوم البلاغة )** ، تح: عبدالرحمن البرقوقي ، دار الفكر العربي – بيروت ، ط٢ ، ١٩٣٢م، ص ٣٦٨-٣٦٩

٦ - أبو الفتح عثمان بن جنّي ، ( **الخصائص** ) ، ج٢، تح : محمد علي النجار ، المكتبة العلمية - بيروت ، د.ط ، د.ت ، ص ٤٧٣-٤٧٤

والتجريدٌ بِنيَةٌ انزياحيّةٌ ، خرَجَ فيها الضمير على أصلِ الوَضْعِ ، حيثُ يتبدّى لمن يُنعم النَّظرَ أنّ أصل الكلامِ يقتضي الانطلاق بلسان المتكلّم ، أمّا التجريد فهو عدولٌ وانزياحٌ عن هذا الأصل النمطيّ ، والعُدول هنا ليس بالنسبة لكلامٍ سابقٍ ، بل بالنّظر إلى الأصل الذي يجب أن يكونَ عليه الكلام[١] ، فيعدِل عن "التكلّم" إلى "الخطاب" ، ويمكن القول –كما يُفْهَمُ ذلك من كلامٍ للسكّاكيّ[٢]– أنّ ظاهرةَ (التجريد) – بعُدولِها الضميريّ – هي امتدادٌ لظاهرة (الالتفات)[٣] ، حيثُ يعدلُ فيها الضّمِير عن دلالة التكلّم إلى دلالة الخِطاب[٤].

ويبرزُ أسلوبُ (التجريد) الانزياحيّ بوصفِهِ تقنيةً تنتهكُ المعيارَ ، يتبادلُ فيها طرفا الرسالة: المرسِل والمرسَل إليه مواقعهما ، فيغدو المرْسِلُ مُستقبِلاً ، والمتلقّي/قارئُ النصّ مُرسِلاً مخاطبًا الشاعرَ، و مشاركًا في بناء النصّ ودلالاتِهِ ، و«إنّ تشكّلَ الرسالةِ من خلالِ خطاب التجريد يجعل هذه الرسالة تحملُ في طيّاتِها تقنية التحوّل من خطاب المتلقّي الآخر إلى المتلقّي الضمني – المبدع – الذي تعود إليه الرسالة مرّةً أُخرى. »[٥] ، ونستطيع تصوّر تقنية التحوّل التجريديّة من خلال الخُطاطة الآتية:




١ - يُنظر: محمد عبدالمطلب ، (**البلاغة والأسلوبية** ) ، ص ٢٧٨

٢ - حيْثُ مثّلَ السكّاكيُّ على الالتفات بأبياتٍ يُفهم منها تداخل الظاهرتين ، وهي :

تطاوَلَ ليلُكَ بالإثمدِ ونامَ الخليُّ ولم ترقدِ

وبات وباتت لهُ ليلةٌ كليلةِ ذي العائر الأرمدِ

يُنْظر : السّكّاكيّ ، (**المرجع السابق**) ، ص ٢٩٨-٢٩٩

٣ - يُنظر: عبدالحفيظ مراح ، ( **ظاهرة العدول في البلاغة العربية ، مقاربة أسلوبية** ) ، رسالة ماجستير – جامعة الجزائر ، ٢٠٠٥م ، ص ١١٤

٤ - للتوسّع حولَ مفهوم "التجريد" وتطوّره ، يُنظر: أحمد مطلوب، (**معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**)، ج٢، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، (د.ط)، ١٩٨٣م ، ص ٤٠-٤٧

٥ - فايز القرعان ، (**في بلاغة الضمير والتكرار**) ، ص ٦٢

فالتجريد – إذن– هو شكلٌ من أشكال الحوار الداخليّ "بين الشّاعر وذاتِه" ، يبرز الشاعر من خلالِهِ مشاعرَهُ؛ فيحاورها وكأنّها ذاتُ "الآخر" ، ولهذا الشكل الحواريّ خصوصيّتُه من حيثُ كونُه مرتبطًا بهدفٍ من خلال السياق الذي يرد فيه[١].

فالتّجريدُ في حقيقتِهِ هو خطابٌ موجّهٌ إلى الذّاتِ ، هذا النّوع من الخطاب يُسمّى خطابًا حواريًّا أُحاديًّا مونولوجيًّا monologal ، يكونُ فيهِ المتلفِّظُ/الشاعرُ ، على صلةٍ مع المتلقِّظِ المشارك/المرسَل إليه ، وهو نفسُ الشاعر[٢]، ممّا يسِمُ "أسلوب التجريد" سمةَ الحوارِ المناجاتيّ ، وهو حديثٌ مع النفسِ ومخاطبتها .

لذا فإنّ التّجريدَ حِيلةٌ مقصودةٌ تقومُ على التأثيرِ في المتلقّي ، حيثُ تجعلُه متلفّظًا مُشاركًا، من خلال تقنية الحوار المونولوجيّة، فيتقمَّصُ المتلقّي دورَ المتلفِّظ، ويغْدُو الشاعرُ متلفِّظًا مُشاركًا في لعبة تبادل الأدوار ، ليكونَ "هدف الإقناع" و انفتاح "التأويل" أهمّ وظيفتين ترمِي إليهما هذه التقنية الانزياحية.

فظاهِرَةُ التجريد الأسلوبيّة – إذنْ– تهدفُ إلى زيادةِ دلالات النصّ وفتح آفاقِه ، حيثُ يستخدمها المبْدع لإثراء النصّ بالمقاصد الدلاليّة من جهةٍ، ومن جهَةٍ أُخرَى تُشكّل هذه الظاهرةُ مواقفَه الذاتيّة من الموضوعات التي يتطرّقُ إليها [٣]، فهوَ يتعاملُ مع تلك الموضوعاتِ تعاملاً حواريًّا تتحاوَرُ فيها الذات مع نفسِها ويشاركها المتلقّي.

وتأتي دراسة ظاهرة التجريد الانزياحيّة في تجربة الرصافي البلنسيّ الشّعريّة مُحاوِلةً الكشفَ عن أثر الانزياح الأسلوبيّ في إنتاج الدلالاتِ الجديدة ، حيثُ تقومُ بالحَفْر في مُستويين، وهما:

الأوّل– "المستوى السّطحيّ": من خلال رصد بنية التجريد في شعره.

والآخر– "المستوى العميق" : من خلال البحث عن المعاني الإضافيّة.

---

١ - يُنظر: عبدالله خضر حمد ، **(المرجع السابق)** ، ص١٢٠

٢ - يُنظر: دومينيك مانغونو، **( المُصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب )** ، تر: محمد يحياتن ، منشورات الاختلاف - الجزائر ، ط١، ٢٠٠٨م، ص ٨٧-٨٨

٣ - يُنظر: فايز القرعان ، **(المرجع السابق)** ، ص ٥٩

- ومِن جماليّة هذا الأسلوب في شعرِه ، قولُه يصف خطًّا في كاغدٍ مقطوع بالمقصّ:

**بعيشِكَ هلْ أبصرْتَ من قبلُ أحْرفًا كُتبْنَ بماءِ الحُسْنِ في طُررِ الزَّهْرِ** [1] [الطويل]

تكمنُ ظاهرةُ التجريدِ في هذا البيتِ في ( بعَيشِكَ / أبصرتَ ) حيثُ يبرزُ ضميرُ الخطاب (الكاف) ، (وتاء الفاعل) ، إذ يُمثّلهما الضمير (أنت) ، وكأنّ المخاطبَ هو شخصٌ آخر غير الشاعر ، فالشّاعرُ يجرّدُ نفسَهُ وينصبُها أمامَه ليُحاورَها ويُخاطبَها

فالمستوى السّطحيّ : ( بعَيشِكَ / أبصرتَ ) ⟵ خطابٌ للغير/الآخر

والمستوى العميق : ( بعَيشِيَ / أبصرتُ ) ⟵ خطابٌ للذات/الأنا

فالشّاعرُ هُنا جرّدَ منْ نفسِهِ شخصًا آخر مختلفًا عنه ، وخاطبَه مستفيدًا مِن أسلوب الاستفهامِ التعجّبيّ ،وهنَا تبدأ الحواريّة المونولوجيّة بينَ الشاعرِ وذاتِه من جهة ، وبين القارئ/المتلقّظ المشارك الذي يقوم بدورٍ تأويليٍّ في فهم هذا التحاور من جهةٍ أخرَى ، ومفاد هذا التحاور هو :

| | |
|---|---|
| **خِطاب الشّاعر للآخر** | هل رأيتَ في حياتِكَ أحرفًا كُتبْنَ بماء الحُسْن كهذا الخَط ؟ |
| **خطاب الشّاعرِ لذاتِه** | ما رأيتُ في حياتِي أحرفًا كُتبْنَ بماء الحُسْن كهذا الخَط |

فالشّاعرُ في هذا المونولوجِ يجعلُ المتلقّي/القارئَ طرَفًا في إنتاجِ المعنى وتكوين النص، ويرمِي إلى التأثير في المتلقّظ المشارك وإقناعه.

- ومِن جماليّة أسلوب التجريد في شعرِه أيضًا ، قولُه مُتغَزّلاً:

**أيُّها الآمِلُ خَيْمَاتِ النَّقَا خَفْ على قلبِكَ تلكَ الحَدَقَا** [2]

**إنّ سِرْبًا حُشِيَ الخَيْمُ بهِ رُبَّما غرَّكَ حتَّى ترمُقَا** [الرمل]

تتبَدّى ظاهرة التجريد الانزياحيّة في (أيُّها الآملُ / خَفْ / قلبِكَ / غرّكَ / ترمقا ) مخاطبًا الشّاعرُ بها نفسَه ، مستخدمًا أسلوبَيْ النّداء والأمر ، ليكونَ خطابُه التجريديّ أكثرَ انفعاليّةً وتأثيرًا

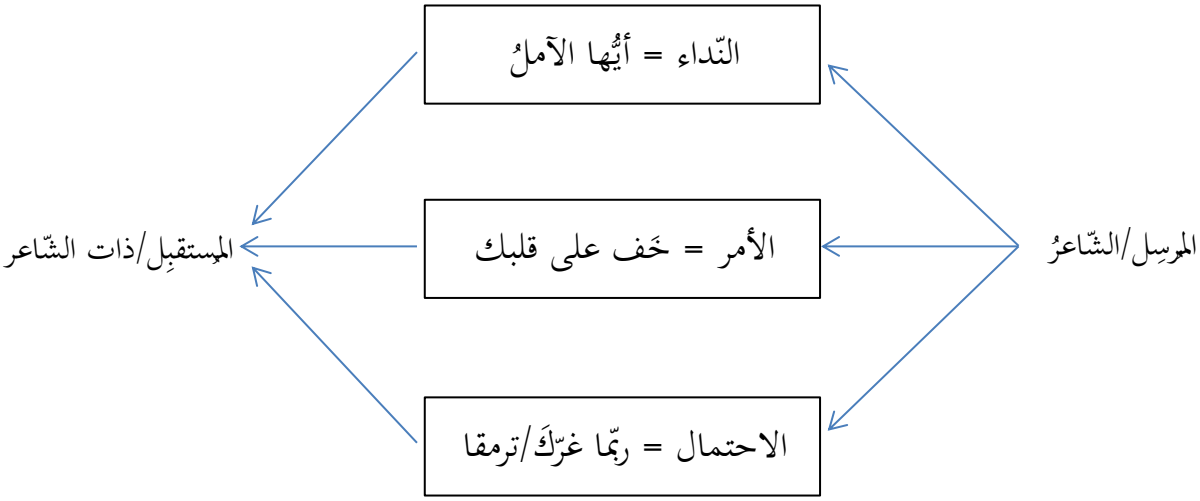
---

١ - الديوان ، ص ٨٤، ق ٣٥ ، ب ١

٢ - الديوان ، ص ١١٠، ق ٥٥ ، ب ١، ٢

في الآخر ، ولو أنّه حوّل أسلوبه الانتهاكيّ (الخِطاب) إلى أصلِه (التكلّم) لافتقَدَ الطلاوة التي زادتْهُ بهاءً وشعريّة ، كأنْ يقولَ ( أخافُ على قلبي تلك الحدقَ ، ربّما غرَّني حتى أرمُقَ ).

إنّ بنيةَ التجريد في هذا النّمُوذجِ جاءَتْ متوسّلةً بأسلوبي النّداء والأمر ، وهما أسلوبانِ طلبيّانِ يهدفان إلى تحقيق الطلب والتأثير في المرسَل إليه ، ثمّ حذّر الشّاعر من عدم استجابة المخاطَبِ لهذا الطلب: ( **رُبَّما غرَّكَ حتَّى ترمُقَا** ) ، إلاّ أنّ هذا الخِطابَ هو خطابٌ داخليٌّ مع النفسِ ، **فالخِطابُ** يقوم بوظيفةِ **التكلّم** ، فيتبادلان المواقع ، ويمكن لنا تصوّر ذلك وفق الخطاطة الآتية:




فأسلوب التجريد الانزياحيّ هُنا أدّى إلى توليد دلالتين جديدتين ، من خلال تبادليّة ثنائيّة (الخِطاب / و التكلّم) ، وهما:

– ( الدلالة الحواريّة ) ، حيثُ يتحاور الشّاعرُ مع نفسِهِ ، فيُنادِيها ويأمُرها ألاّ تقعَ في فخّ تلك الأحداق ، فحينَ أقربُ من خيام جميلات الأحداقِ فربّما غرّني أن أنظر إليهنّ .

– ( الدلالة الإقناعيّة ) ، فالشّاعرُ من خلالِ أسلوبي الطلب ( النداء / الأمر ) ، يُحاول جهدَهُ أنْ يُقنعَ المتلقّي الضِّمنيّ/وهو الشاعر نفسه ، بأن يخافَ على قلبِه من سحر تلك العيون.

فمن خلال تِقنية تبادل الأدوارِ الانزياحيّة، فإنّ الشّاعرَ (المتكلِّم) بتقمّصِهِ دورَ (المخاطِب) ، يجعل المتلقّي/القارئَ مُرسِلاً ، يخاطبُ الشاعرَ نفسَه ، ومُشاركًا في تأويل الرّسالةِ، واستكناهِ مدلولاتها،

- ومن نماذج ظاهرة التجريد الانزياحيّة ، قولُه مُتغزّلاً:

**لَمَنْ كَلِمٌ كالسِّحْرِ مِنْ غُنْجِ أحداقِ  سقاكَ بكأسٍ لم تُدِرْها يدُ السَّاقي** [1] [الطويل]

تتفاعلُ ظاهرةُ التجريد في هذا البيت ( سقاكَ ) مع أسلوب الاستفهام ( لمن ؟ )، ويأتي الخِطابُ هنا للآخر، فالشّاعرُ يخاطبُ مُتلقِّيًا، مُستخدمًا في ذلك الخطاب أسلوب الاستفهام التعجّبي الذي يدلّ على الحَيرةِ والاستغراب: ( لمن كلمٌ كالسِّحر ؟ .. سقاكَ .. ) ، ويتبدّى هنا للمتمعّن بُعْدانِ:

| |
|---|
| ١. **بُعْدٌ سَطْحيّ/خارجيّ** : يتمثّل في السياق ( الاستفهام و التجريد )، ومخاطبة المتلقِّي الآخر ، فالشاعرُ يسألُ المخاطَبَ : لمن هذه الكلمات التي سقتْكَ بكأسٍ لم تُدرها يدُ الساقي ؟ |
| ٢. **بُعْدٌ عميقٌ/ داخليّ** : تكشفُ بنيتَه تقنيةُ "الحوار المونولوجي" حيثُ يتحوّل المخاطَبُ إلى مُتكلّم ، ويغدو الشاعرُ المرسِلُ مُستقبلاً : فلمن هذه الكلماتِ التي سقتنيْ بكأسٍ لم تُدرْها يدُ السّاقي؟ |

إنّ هذا التحوّل في ثنائيّة (الخِطاب / و التكلّم ) أضفَى على النصّ وظائفَ تأويليّة عدّة، أمكنَ للمُتلقِّي من خلال هذه التقنية استكناه مدلولاتها ، ومن هذه الوظائف[2] :

وظائف التجريد الانزياحية:

١. **الوظيفة الطلبيّة** : من خلال استخدام أسلوب الاستفهام.

٢. **الوظيفة المرجعيّة** : حيثُ يرجع ضمير (الخطاب) إلى (المتكلّم).

٣. **الوظيفة الانفعاليّة**: تهدف إلى التأثير في المتلقِّي وانفعاله.

فالشاعرُ بمخاطبته الآخرَ/الأنا ، يهدفُ إلى تأكيدِ حالة "الانفعال" والتأثّر، حتّى كأنّ الآخرَ المخاطبَ هو حقيقتُه ومحصولُه .

---

١ - الديوان ، ص ١١٢، ق ٥٦ ، ب ١

٢ - يُنظر: عبدالله خضر حمد ، **(المرجع السابق)** ، ص ١٢٣

- ومن نماذج ظاهرة التجريد الانزياحيّة ، قولُه في غلامٍ حائكٍ:

**عُلِّقْتُهُ حَبَبِيَّ الثَّغْرِ عَاطِرَهُ ألْمَى المُقَبَّلِ أحوَى سَاحِرَ المُقَلِ** [١]

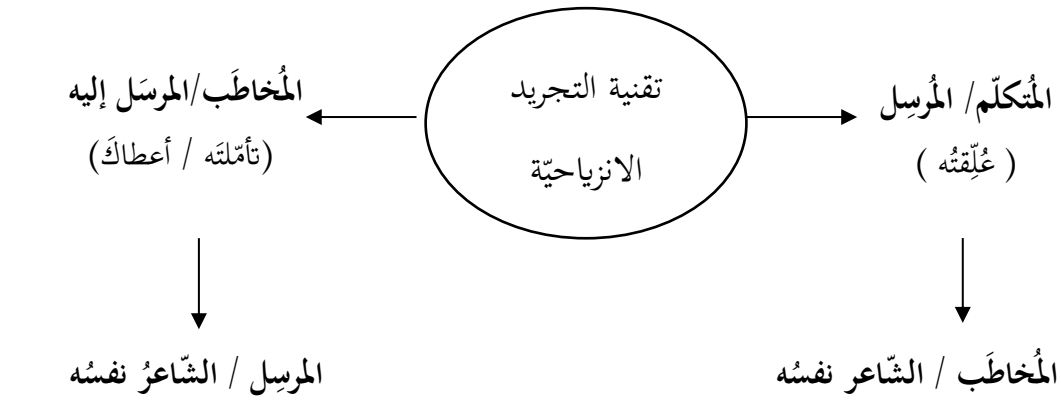
**إذَا تأمّلْتَهُ أعْطاكَ مُلتَفِتًا ما شِئتَ من لَحَظَاتِ الشَّادِنِ الغَزِلِ** [البسيط]

في هذا النّموذج تتفاعلُ تقنيةُ (التجريد) مع تقنية (الالتفات) ، حيثُ يبدأ الشاعرُ حديثَه بضمير المتكلّم (عُلِّقْتُهُ) ، ثمّ يعدل عنه مُلتفتًا إلى ضمير الخِطاب/التجريديّ ( تأمّلتَه / أعطاكَ / شئتَ ) ، ومن خلال هذا الأسلوب الثنائيّ التفاعليّ ، تكشفُ لنا التجربة الشعرية عن موقفين للذاتِ الشاعرة:

**الموقف الأوّل** : سيطرة حُسْنِ هذا الغلامِ على "لا وعي" الذات الشاعرة ، فلم يستطع التخلّص من هذا الحُسْن الآسر ، فجاء الضمير للمتكلّم (عُلِّقْتُه ).

**الموقف الآخر**: فهو محاولة إقصاء الذات الشاعرة ، وإشراك المتلقّي /القارئ ومخاطبته وإقناعه بذلك ، ليتلمّسَ الشاعرُ له عذرًا في تعلُّقِه بهذا الشادن.

وفي هذا النموذج تقومُ تقنية التجريد الانزياحيّة بدورٍ تبادليّ ، حيثُ يُوهمُ الشاعرُ القارئَ بأنّه هو المخاطَب بـ ( تأمّلتَه / أعطاكَ / شئتَ ) ، ليُشاركَه في فكرة النصّ ، فيغدو السامعُ متكلّمًا ، والمتكلّمُ مخاطَبًا ، في حينَ أنّ البنية العميقة للنصّ تكشفُ لنا عن مكنون هذه اللعبة الانزياحيّة ، فضمائر (المتكلّم) و ( المخاطَب) فيه تعودُ إلى مرجعٍ واحدٍ وهو الشّاعرُ نفسُه، كما تُصوّرُها الخُطاطةُ الآتية :




١ - الديوان ، ص ١١٦، ق ٦٢ ، ب ٤، ٥

و تكشفُ لنا هذه التقنية الانزياحيّة في هذا النموذج عن أبعادٍ دلاليّة ، تنتمي إلى البعْد الوجداني في تجربة الذات الشاعرة ، وتلك الأبعاد هي [١]:

- ( **البُعْد الشُّعوريّ** ) : وذلك من خلال بدء القول بالفِعْل الماضي ( عُلِّقْتُه ) ، الذي يوحيْ بسيطرة فعل (التعلّق) على الذات الشاعرة ، ثمّ جاءَ الخِطابُ إلى المتلقِّي (تأمّلتَه / أعطاك /شئتَ) وفقَ أسلوبٍ شرطيٍّ مؤكّد يهدفُ إلى الإقناع:
  أداة الشرط (إذا) – فعل الشرط (تأملتَه) – الجوابُ الحتميّ (أعطاكَ)

- ( **البُعد البصريّ** ) : في رسْم صورةِ هذا الغُلام الحَسَن/الذي هو كالشّادن ، من خلالِ دلالة التأمّل في تلك الصورة الحسنة وتخيّلها (**إذا تأمّلْتَهُ**) وشاهدتَه.

- ( **البُعْد الحركيّ** ) : إذ يبدو حُسْن ذاك الفَتى في "التفاتته" وحركته التي هي أشبه بحركة الغزال.

من خلال دراسة هذه الظاهرة الأسلوبيّة في النماذج السابقة ، يتبدّى للباحثِ أنّ تقنيةَ التجريد الانزياحيّة في تجربة الرصافي البلنسيّ الشعريّة صدَرَتْ عن وعيِ الشاعرِ بما أنتجتْهُ من دلالات جديدة ، ومعانٍ تأويليّة ، كما أنّها منحَتِ النصَّ الأدبيّ شعريّةً وجماليّةً وتأثيرًا ، وأضفَتْ عليهِ رونقًا وطرافة[٢] .

---

١ - يُنظر: فايز القرعان ، **(في بلاغة الضمير والتكرار)** ، ص ٧٩

٢ - يكثر استخدامُ هذه الظاهرة في ديوان الرصافيّ البلنسيّ ، وهي تصدر عن وعي بمكنوناتها التأويليّة ، وأبعادها الدلاليّة ، ومن نماذجها على سبيل المثال لا الحصر:

- الديوان ، ص ٣٢، ق ٢ ، ب ١،٣
- الديوان ، ص ٥٥، ق ٢١ ، ب ١١، ١٢، ١٣
- الديوان ، ص ٦١، ق ٢٢ ، ب ٣١
- الديوان ، ص ٨٧، ق ٣٧ ، ب ١
- الديوان ، ص ١٠٣، ق ٤٥ ، ب ٤
- الديوان ، ص ١٠٧، ق ٥٠ ، ب ١، ٢
- الديوان ، ص ١١٢-١١٣، ق ٥٧ ، ب ١، ٢، ٨
- الديوان ، ص ١١٩، ق ٦٥ ، ب ١، ٢

**وخلاصةُ القَولِ** في أسلوب الانزياح التركيبيّ في ديوان الرصافيّ البلنسيّ ، أنّ أبرزَ الأساليب التركيبيّة بروزًا في شعره ، هي أربعة :

**الأوّل/ أسلوب التقديم والتأخير :**

ولاحظَ الباحثُ شيوع هذا الأسلوب في العناصر الإسناديّة ، وفي العناصر غير الإسناديّة، وأنّ هذا الأسلوب الانزياحيّ بكلتا صورتيِه ، أضفَى على النص الشعري أبعادًا دلاليّة متعدّدة :بُعْدًا شُعوريًّا نفسيًّا ، و بُعْدًا جرْسيًّا موسيقيًّا ، و بُعْدًا لُغويًّا تركيبيًّا ، تمثّل في توزيع الوحدات وتشكيلها وفق توزيعها في نفس الشاعر ولا شعوره ، ذلك أنّ المعنى ينتجُ أوّلاً في نفسِ الشّاعرِ ثمّ على إثرها تترتّب الكلمات .

**الثاني/ أسلوب الحذف :**

توصّل الباحثُ في دراسته تقنية الحذف في شعر الرّصافيّ في كلتا الصورتين : العناصر الإسناديّة ، والعناصر غير الإسناديّةِ ، إلى أنّ هذه التقنيةَ الانزياحيّة تُنتج وظيفتين رئيستين ، وهما:

١- الزيادة الدلاليّة والمعاني العميقة.

٢- تسليط الضوء على البؤرة المقصديّة.

**الثّالث/ أسلوب الالتفات:**

حيث تبدّت هذه الظاهرةُ للباحثِ بوصفِها خاصيّة تعبيريّة ، تتميّز بطاقاتها الإيحائيّة ، من حيثُ كان بناؤها يعتمد على العدول والانزياح ، وقد أنتجت دلالاتٍ جديدة ، تم ملاحظتُها في النماذجِ المدروسة ، ومن تلك الدلالات : دلالة القلْب ، ودلالة التماثل ، ودلالة الإقناع والجدل ، ودلالة التفخيم ، وغيرها.

**الرابع / أسلوب التجريد :**

حيث لاحظ الباحثُ أنّ تقنيةَ التجريد الانزياحيّة في تجربة الرصافي البلنسيّ الشعريّة صدَرَتْ عن وعيِ الشاعرِ بما تُنتجه من دلالات جديدة ، ومعانٍ تأويليّة ، كما أنّها تمنحُ النصّ الأدبيّ أدبيّتَه .

# الفصل الثالث

## الانزياحُ الاستِبْدَالِيّ

## في ديوان الرُّصَافِيّ البَلَنْسِيّ

## مفهوم الانزياح الاستبداليّ :

إنّ عمليّةَ إنشاء أيّ نصٍّ تتمّ وفقَ محورين رئيسين، وهما : ( الاختيار والتأليف ) ، ففي النصّ العادي يتمّ اختيار المفردات لتتلاءم بمجاورتها مع الدوال الأخرى في مرحلة التأليف والتركيب ، وهذه العمليّةُ هي أساسُ التركيب ، كما يشرحها جاكوبسونRoman Jakobson ، بقوله : « إنّ اختيار الكلمات يحدثُ بناءً على أسس من التوازن والتماثل أو الاختلاف، وأسس من الترادف والتضاد، بينما التأليف، وهو بناء للتعاقب ، فهو يقوم على التجاور »[١] ، أمّا النصّ الأدبيّ فهو يكسر هذا التوازن والتماثل ، مُحْدِثًا بذلك انزياحًا استبداليًّا يقوم على انتهاك خاصيّة (التجاور) الدلاليّ ، فيتحوّل الكلام من خطابٍ عاديٍّ إلى نصٍّ مجازيٍّ.

وطبقًا لمبدأَيْ "الاختيار والتركيب" ، تبعًا "لجاكوبسون Roman Jakobson " ، فإنّ الانحرافات التركيبيّة – ( التي ينتهك فيها التجاورُ الإسناديُّ الكلامَ المألوفَ) – ، تُنْتِجُ انزياحاتٍ استبداليّة ، وذلك بإسقاطها مبدأ التماثل من محور الاختيار على محور التركيب ، ومن خلال انتهاكها قواعد الاختيار والتجاوُر[٢] ، وانحرافِها عن التركيب العادي النمطيّ.

وبناءً على ما سبق فإنّ الانزياح الاستبداليّ : هو ما يكون فيه الانزياح متعلقًّا بجوهر المادّة اللغوية في محور (الاختيار) و ( التجاور الإسنادي ) ، فيحدثُ الانتهاك (في محور الاختيار) بنقل الدالاّت من سياقاتها المألوفة إلى سياقات أُخرى مغايرة بحيثُ تنشأ جرَّاءَها مصادمات دلاليّة تنافريّة ( في محور التركيب)[٣] ، وتمثل الاستعارة والمجاز عمادَ هذا النوع من الانزياح [٤]، إذ إنّ هذا الانزياح قائمٌ على "الصورة البلاغيّة" ، التي تكوّنتْ بفضل تقنية المجاز.

و المجاز بمفهومه العام يُعدُّ انحرافًا عن الاستخدام العادي للغة ، سواء كان ذلك عن طريق استعمال الكلمة في غير ما وضعت له ، أو بإسنادها إلى ما لا ينبغي أن تُسند إليه في النظام المعياريّ المألوف ، وهذا المجاز الانزياحيّ هو محور التحليل الاستبداليّ للغة الشعر [٥]، وهو محور دراسة الانزياح الاستبداليّ في الدراسات الأسلوبيّة ، حيث تكمنُ أهمّيّة المجَاز فيما يُتيحُه الانزياحُ

---

١ - عبدالله الغذامي ، (**الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التفكيكيّة** ) ، دار سعاد الصباح ، ط٣، ١٩٩٣م ، ص ٢٣

٢ - يُنظر: صلاح فضل ، ( **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته** ) ، النادي الأدبي – جدة ، ط٣ ، ١٩٨٨م ، ص ٢٤٠

٣ - يُنظر: عبدالله خضر حمد ، (**أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات** ) ، عالم الكتب الحديث – الأردن ، ط١ ، ٢٠١٣م ، ص ١٥٥

٤ - أحمد محمد ويس ، ( **الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيّة** ) ، سلسلة كتاب الرياض١١٣ ، ط١ ، ٢٠٠٣م ، ص ١٢٥-١٢٦

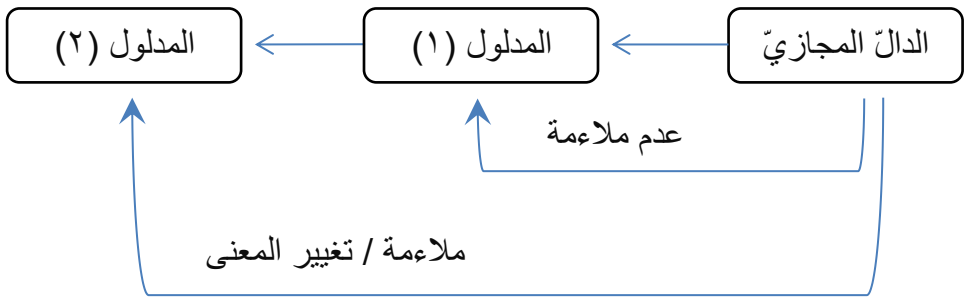
٥ - صلاح فضل ، ( **نظريّة البنائيّة في النقد الأدبيّ** ) ، دار الشروق – مصر ، ط١ ، ١٩٩٨م ، ص ٢٤٨

فيه من إمكاناتٍ تتجاوز الحواجز النمطيّة، وما تتضمّنه من قيمٍ تُحيل على آليّة الخيال الذي يكسر المألوف[١] .

فعمليّة الانزياح الاستبداليّ تتمّ داخل البنية التركيبيّة ، حيثُ تحلّ فيه مفردةٌ محلَّ أُخرَى بما يكسر المألوف، ويفجّر الدلالة الكليّة من بؤرةٍ موضعيّة كالاستعارة والكناية والمجاز المرسل[٢]، فلانزياح الاستبداليّ يترتّب عليه انحرافٌ سياقيٌّ أو تركيبيّ ، وإنّ مسألة الفصْل بين التركيب والاستبدالِ أمرٌ لا يمكنُ القَطْعُ به – كما يرى صلاح فضل – فيقول: «إنّ الفَصْلَ القاطعَ بين الانحرافات السياقيّة والاستبداليّة لايُمكن الإصرارُ عليه في التحليل الأسلوبيّ؛ فالانحراف الاستبداليّ في وضع المفرد مكان الجمع مثلاً لابدّ أنْ يترتَّبَ عليه انحرافٌ تركيبيٌّ يتصلُ بضرورة التوافق في العدد بين أطراف الجملة. »[٣]

وإذا كانَ المجازُ انتهاكًا لعلاقة التجاورِ الدلاليّ ، وكسْرًا للتركيب المألوف ، حيثُ يُحدِثُ تنافرًا بين الدوالّ المتجاورة ، فإنّ جون كوهين jean cohen قد أطلقَ على عملية الانزياح الاستبداليّ للمفردة المجازية مصطلحَ ( عدم الملاءمة ) الإسناديّة[٤] ؛ لكون الكلمة المجازيّة المستدعاة في معناها الأوّل غير مُلائمة ، إلاّ أنّها في التصوّر التأويلي الثاني تكونُ مُلائمة وتقلّ حدّة تجاوزها.

وقد أشار كوهين jean cohen إلى أنّ المعْنى الأوّلي للمجاز بكلّ أنواعه : ( المجاز المرسل والاستعارة والكناية ...)، يُرسِل إلى المتلقّي المعنى الثاني الإضافيّ ، أو ما يُطلقُ عليه مصطلح (تغيير المعْنى) [٥] ، كما يوضّحه التصوّر الآتي:




١ - عبدالقادر بن زيان ، ( **جماليّة الانزياح في القرآن الكريم** ) ، رسالة ماجستير ، جامعة أبي بكر بلقايد – الجزائر، ٢٠١١-٢٠١٢م ، ص ١٢٣

٢ - ريحان إسماعيل المساعيد، ( **الانزياح في شعر الحطيئة، دراسة أسلوبيّة** )، رسالة ماجستير، جامعة آل البيت–الأردن،٢٠٠٩-٢٠١٠م، ص ١٩

٣ - صلاح فضل ، ( **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته** ) ، ص ٢٤٠

٤ - يُنظر : جون كوين ، ( **النظرية الشعرية : بناء لغة الشعر** ) ، تر: أحمد درويش ، دار غريب- القاهرة ، ط٤ ، ٢٠٠٠م ، ص ١٣٨

٥ - يُنظر : جون كوين ، ( **النظرية الشعرية : بناء لغة الشعر** ) ، ص ١٣٧

وإنّ هذا الدالّ المجازيّ يقومُ بوظيفةٍ شعريّة في النصّ الأدبيّ ، ولكي نرى أثرَ هذه المفردةِ المجازيّة ، اقترح رولان بارت *Roland Barthes* بالقيام بعمليّة ( الفحص الاستبداليّ– *commutation test* )، وهو أن نقوم بتغيير الدال ، بإحلال كلمةٍ أخرى مكانَه ، فيتبيّن لنا الأثر الذي ينتجه ذلك الدالّ الانزياحيّ[١].

وإذا كانت الأسلوبيّة تركّزُ على اللغة لذاتِها ، لا لما تحملُه من معانٍ إضافيّة ودلالاتٍ جديدة[٢] ، فإنّ الانزياح الاستبداليّ عنْد استكناه مدلولاته المجازيّة يقوم باستدعاءِ علمِ التأويل السيميائيّ ، حيثُ يؤدّي هذا الانتهاك المجازيّ إلى توليدٍ سيميائيّ ؛ ذلك لأنّ الكلمةَ في التكوين النصّي ترتبط تبادليًّا مع الكلمات المترادفة ، والمتضادّة ، والكلمات التي هي من نفس الجذر ، أو التي تُشبهها صوتيًّا ، « وتقدّم هذه البنية التبادليّة الميدان الممكن للاستبدالات التي تنتج عنها الاستعارات والتوريات والكنايات والمجازات الأخرى. وتؤدّي فكرة التبادل ، إذا ما دُفِعَت أبعد قليلاً ، إلى عمليّة توليد سيميائيّة غير محدودة»[٣] .

فالدالّ المجازيّ كما نَصَّ كوهين jean cohen يقومُ عبْرَ مرحلتين : مرحلة المعنى غير الملائم (التنافر الإسناديّ) ، ومرحلة المعنى الإضافيّ (التلاؤم المعنويّ) أو ما أسماه بـ(تغيير المِعْنَى) ، وإنّ هذا التغيير في المِعْنى هو في حقيقتِه توليدٌ للمداليل المتعدّدة، وهذه بحدّ ذاتِها وظيفةٌ سيميائيّة في النصّ، إذ يُطلقُ على توليد ذلك المعنى المجازي : ( توليدٌ سيميائيٌّ – Semiosis ) ، وقد استخدم *ريفاتير* Michael Riffaterre هذه الكلمة في مقابل كلمة "المحاكاة" « ففي قراءة قصيدةٍ أو فهْم أيّ مجازٍ لغويّ يجدُ المؤوّلَ أنّ القراءة الحرفيّة أو المحاكاتيّة تُحبَط ، ولا بدّ من توليدِ معنى "مجازيّ" ، وعملية توليد المعنى المجازيّ هي السمطقة أو التوليد السيميائيّ Semiosis»[٤]

فدراسة الانزياح الاستبداليّ تفرض على الباحثِ أن يتوسَّل بعلم الأسلوبِ لرصْدِ هذه الظاهرة في ديوان الرصافيّ البلنسيّ ، ويُؤازرُه علمُ السيميائيّة التي تبحثُ عن المعاني الثانويّة واستكناه تأويلاتها.

---

١ - عبدالله الغذامي ، (**الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التفكيكيّة** ) ، دار سعاد الصباح ، ط٣، ١٩٩٣م ، ص ٢٣

٢ - عبدالله الغذامي ، (**المرجع نفسه** ) ، ص ١٨

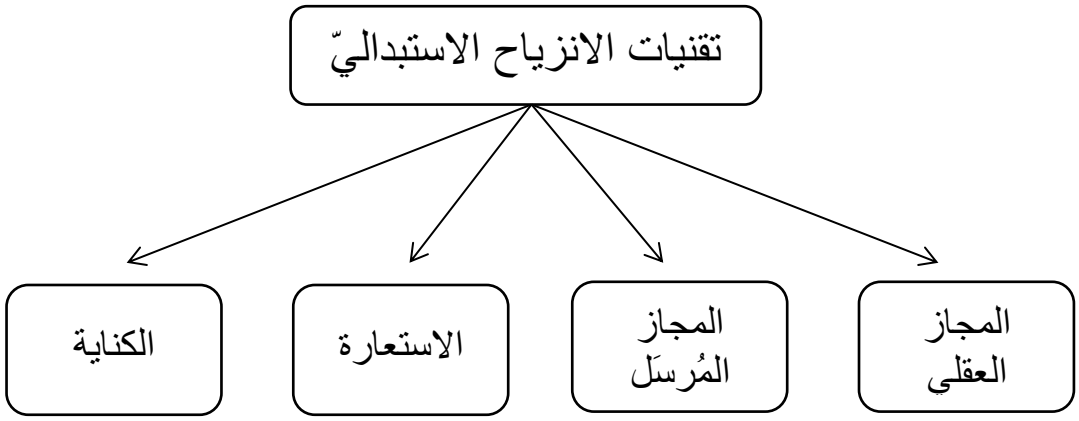
٣ - روبرت شولز ، ( **السيمياء والتأويل** ) ، تر: سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات – بيروت ، ط١، ١٩٩٤م ، ص ٢٤٢

٤ - روبرت شولز ، ( **المرجع السابق** ) ، ص ٢٤٤

حيثُ يبرزُ الانزياحُ بوصفِه تقنيةً فنّيةً يستخدمُها الشعراءُ للتعبير عن تجاربهم الشعورية ، و يُعدّ المجاز والاستعارة –كما أشرتُ – أبرز تجلّيات الانزياح الاستبدالي في تجاربهم[١] ؛ لذا سيُعْنَى هذا الفصل بدراسة المجاز والاستعارة والكناية ، بوصفِها منبّهاتٍ أسلوبيّة ، تؤكّد على قدرة المبدع في تطويع اللغة لتتناسب تمامًا مع مقصديّة المعنى ، و على توجيه المتلقّي من خلال هذه الانزياحات الاستبداليّة ، حيث تكمنُ شعريّة النصّ وقدرة الشاعر في خروجِه على النمط التعبيريّ المعياريّ [٢] .

ومن أهمّ الأشكال البلاغية التي تتمثل في الجانب الاستبداليّ من الكلام في ديوان الرُّصافيّ البلنسيّ :

( ١. المجاز العقلي ، ٢.المجاز المرسل ، ٣.الاستعارة ، ٤.الكناية )




١ - صالح علي الشتيوي،( **ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب** )، مجلة جامعة دمشق، مج ٢١، ع (٣+٤)، ٢٠٠٥م ، ص ٨٦

٢ - ياسر أحمد فياض، ( **البنى الأسلوبية في شعر النابغة الجعديّ** )، مجلة جامعة الأنبار- العراق ، ع٤، مج١، ٢٠٠٩م ، ص ٣٦٢

## ١. تقنية المجاز العقليّ الانزياحيّة:

يُعَدّ "المجاز"[١] أحدَ رُكني الكلام ، إذ إنّ الكلامَ إمّا حقيقةٌ وإمّا مجاز ، وكانتْ العربُ كثيرًا ما تستعمل المجاز – كما ينقل ابن رشيق – ، وتعدُّه من مفاخر كلامِها ، فإنّه دليل الفصاحة ورأسُ البلاغة ، ويرى أنّ المجازَ في أكثر الكلام أبلغ من الحقيقة ، وأحسن موقعًا في القلوب والأسماع [٢].

فالمجازُ نقيضُ الحقيقة [٣] ، و من أهمّ أنواعِه : المجازُ العَقْليّ ، وهو مجازٌ يقعُ في الجملة ، أيْ في النسبة الإسناديّة بين عنصري الجملة الرئيسين: ( المسند والمسند إليه ) ، وقد استقرّ تعريفُ البلاغيّين للمجاز العقليّ ، على أنّه : « إسناد المتكلّم الفعل أو ما في معناه إلى غير ما هو له في اعتقاده ، لملابسةٍ بينهما ، مع قرينةٍ صارفة عن أن يكونَ الإسناد إلى ما هو له في اعتقاده» [٤].

فإذا كان عُنصُرَا الجملة ( المسند والمسند إليه ) يحصلُ بينهما ترابطٌ معنويٌّ مقبولٌ لدى السّامع ، فإنّ هذا المجاز العقليّ يخترق هذا الترابط النمطيّ ، ويقومُ بخلخلةٍ في البنية التركيبيّة المألوفة ، فيُسنَدُ إلى المسند إليه ما ليس له في الأصل ، لعلاقةٍ أسماها البلاغيُّون ( الملابَسة ) حيث يتلبَّسُ الفاعلُ المجازيّ بحكم الفاعلِ الحقيقيّ ، لمشابهةٍ بين الفاعلين :المجازي والحقيقيّ [٥].

---

١ - المجاز في اللغة من الجذر (جوز) ، وجاء في لسان العرب : « جُزْتُ الطريقَ وجازَ الموضعَ جَوْزاً وجُؤُوزاً وجَوازاً ومَجازاً وجازَ به وجاوَزه جوازاً وأجازه وأجاز غيرَه وجازَه: سار فيه وسلكه، وأجازَه: خَلَّفه وقطعه، وأجازه: أنْفَذه .. ، والمَجازُ والمَجازَةُ: الموضع .. ، جُزْتُ الموضع سرت فيه، وأجَزْته خَلَّفته وقطعته، وأجَزْتُه أنْفَذْته ، .. وجاوَزْتُ الموضع جوازاً: بمعنى جُزْتُه » ، ابن منظور ، ( **لسان العرب**) ، مادّة ( جوز) ، مج١ ، ج٩ ، ص ٧٢٥ -٧٢٦ ، فالمجاز من خلال هذا المعنى الأوّليّ يعني التجاوز ، وحقيقته الانتقال من مكان إلى آخر ، وهذا المعنى المُعجَميّ قريبٌ إلى حدّ ما بمفهوم المجاز البلاغيّ الذي يعني انتقال اللفظ من إرادة الحقيقة إلى معنى آخر مجازيّ ، فهو مخالفٌ للحقيقة ويجتازُها .

٢ - يُنْظر: الحسن بن رشيق، ( **العُمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** )، ج١، تح: محمد محي الدين عبدالحميد ، دار الجيل – بيروت ، ط١، ١٩٨١م، ص ٢٦٥-٢٦٦

٣ - يُقَسِّمُ البلاغيّون الكلام إلى حقيقة ومجاز ، وعندهم المجاز على نوعين : ١- مجاز لغويّ لفظي : ويكون في المفرد ، وهو نوعان: ( إمّا مجاز مرسل، وإمّا استعارة) ، ٢- مجاز عقليّ : ويكون في النسبة الإسناديّة ( الجملة ) ، وسُمّي عقليًّا لأنّ التجوّز من طريق العقل لا اللغة ، يُنظر: يوسف أبو العُدوس، ( **مدخل إلى البلاغة العربيّة** ) ، دار المسيرة – الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٧م ، ص ١٧٠ -١٧٢

٤ - عبدالرحمن حسن الميداني، ( **البلاغة العربية اسسها وعلومها وفنونها** ) ،ج٢ ، دار القلم – دمشق ، ط١ ، ١٩٩٦م ، ص ٢٩٥

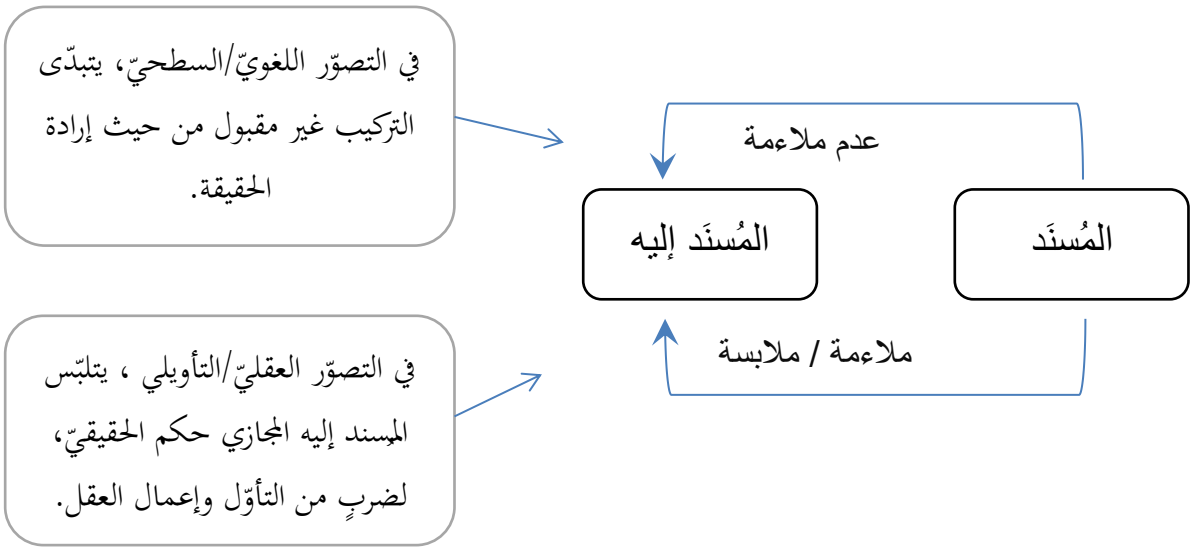
٥ - حول مفهوم المُلابسة يُنظر حاشية : . جلال الدين القزويني الخطيب ، ( **الإيضاح في علوم البلاغة** ) ،ج١، تح: محمد عبدالمنعم خفاجي ، المكتبة الأزهرية للتراث- القاهرة ، ط٣ ، ١٩٩٣م ، ص ٨٣ - ٨٤

إذنْ فإنّ المجاز العقليّ لا يكونُ إلاّ في العلاقات الإسناديّة ، ونسبة الشيء إلى غير ما هو له ، ويُطلق عليه البلاغيّون "المجاز الحُكمي" أو "المجاز الإسناديّ"، ولا يكونُ إلاّ في التركيب[١].

ويرى الجُرجانيّ أن المجازَ العقليّ هو مجازٌ من طريق المعْنَى والمعقول ، « ومتى وصفْنَا بالمجازِ الجُمْلَةَ من الكلام »[٢] كانَ مجازًا عقليًّا ،حيثُ يتمّ فيه إسنادُ فعلٍ إلى غير ما وُضِعَ له لقرينةٍ تمنع من إرادة الحقيقة. وإلى هذا الرأي أيضًا ذهب السّكّاكيّ ، فالمجاز العقليّ عنده هو مجازٌ في الجملة أي في التركيب الإسناديّ ، وعرّفَه بقوله : « هو الكلام المفاد به خلاف ما عند المتكلّم من الحكم فيه ، لضربٍ من التأويل ، إفادةً للخلافِ لا بوساطة وضع ، كقولك: "أنبت الربيعُ البقلَ"» [٣]

وتتمحور العلاقة بين المسند والمسند إليه في المجاز العقليّ في : ( الملابسة – المشابهة ) بين الفاعل الحقيقيّ والمجازيّ ، حيثُ لأوّل وهلةٍ يكون المعْنى في الإسناد المتنافرِ غير مقبول ، فلو قلتَ : "فلانٌ نهارُه صائمٌ" ، لا يُمكن تصوّر إرادة الحقيقة في هذا الإسناد ، لذا لا بدّ من تأويلٍ ، بإسقاط حُكم المسند إليه الحقيقيّ على المجازي: "فلانٌ يصومُ النهارَ كلَّهُ" ، حيث تلبّسَ الزمانُ/الفاعلُ المجازي حُكمَ فلانٍ/الفاعلِ الحقيقيّ ، وقد بيّن الجرجانيّ أنّ إسناد الفعل إلى غير فاعلِه الحقيقيّ ، يقتضي من المتلقّي ضربًا من التأويل[٤].

ويُمكن تصوّر ذلك من خلال الخُطاطة الآتية :




١- محمد بركات أبو علي ، ( **البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل** )، دار البشير- الأردن ، ط١ ، ١٩٩٢م ، ص ٢٧

٢ - عبدالقاهر الجرجانيّ ، ( **أسرار البلاغة** ) ، تح: محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني – القاهرة ، ط١ ، ١٩٩١م ، ص ٤٠٨

٣ - أبو يعقوب يوسف السكاكي ، (**مفتاح العلوم** ) ، تح : عبدالحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية – بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٠م ، ص ٥٠٣

٤- إسماعيل رمضاني، ( **المجاز في شعريّة عبدالقاهر الجرجانيّ**)، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر- الجزائر، ٢٠١١-٢٠١٢م ، ص ١٩٨

"فالمجاز العقليّ" يُعَدُّ من الأساليب الباهرة في اللغة العربيّة ، وهو – كما يُشيرُ بعضُ الدّارسين [١]– من ابتكارات عبدالقاهر الجرجانيّ ، حيثُ لم يُسبَقْ إليه ، وقد أسماه بالمجاز الحُكميّ[٢] ؛ لكون المجاز واقعًا في الحكم على النسبة الإسنادية ، حيث إنّ إسنادَ الفعِل إلى الشيء حُكمٌ في الفِعلِ وليس هو نفس معْنى الفِعْل . فللجرجاني يعودُ فضلُ إثراء البلاغة بهذا المبحث الأسلوبيّ ، بل وإليه يعودُ فضلُ استقرار مفهوم "المجاز" وتقعيده ، وتقسيماته البلاغيّة ، إذ لم يكن قبله على هذه الصورة التي هي عليه الآن[٣].

ويرى الجرجانيُّ أنّ مثلَ هذا المجاز ليسَ سهْلاً إلاّ على الشاعرِ المفلق ؛ لما يكتنزُه من "ضربٍ تأويليّ" ، يستهدفُ فيه الشاعرُ المتلقّيَ ويوجّهه إلى حيثُ التفكير والتروّي ، لذا عدّه من مزايا النّظم ، ويصفه بقوله :« هَذَا الضَّربُ مِنَ المجَازِ عَلَى حدَّتِهِ، كَنْزٌ مِنْ كنُوزِ البَلاغَةِ، ومادةُ الشَّاعر المفلقِ، والكاتبِ البَليغِ فِي الإبداعِ والإحسَانِ والاتّساعِ فِي طَرِيقِ البَيَانِ »[٤]

أمّا عن العلاقات الحاصلة بين إسناد الفعل إلى غير ما هو له فهي متعدّدةٌ، وهي [٥]:

**السببيّة** : إسناد الفعل إلى غير فاعله الحقيقيّ ، لأنّ المسند إليه كان سببًا في حدوث الفعل.

**الزمانيّة** : إسناد الفعل للزمان لمشابهته الفاعل في ملابسة الفعل لكلٍّ منهما.

**المكانيّة** : إسناد الفعل للمكان لمشابهته الفاعل في ملابسة الفعل لكلٍّ منهما.

**المفعوليّة** : وهي فيما بُنيَ للفاعل وأُسنِدَ للمفعولِ به.

**الفاعليّة** : وهي فيما بُني للمفعول وأُسند للفاعل.

**المصدريّة** : وهي فيما بُنيَ للفاعل وأُسنِدَ للمصدر.

---

١ - أشارَ إلى هذا الرأي (طه حسين) في مقدّمة تحقيقه لكتاب "نقد النثر" ، يُنْظر: قدامة بن جعفر، ( **نقد النثر** )، تح: طه حسين و عبدالحميد العبادي، المطبعة الأميريّة ببولاق – القاهرة ، (د.ط) ، ١٩٤١م ، ص ٣٠

٢- عبدالقاهر الجرجاني ، ( **دلائل الإعجاز** )، تح : محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني - مصر ، ط٣ ،١٩٩٢م، ص ٢٩٦ ، وقد أثرَى الجرجانيّ مبحث (المجاز العقليّ) بالتفصيل والدراسة في كتابيه العظيمين ، وللاستزادة يُنظر : (دلائل الإعجاز) ، ص ٢٩٣ – ٣٠٣ ، و (أسرار البلاغة) ، ص ٤٠٨ - ٤١٥

٣ - يُنْظر: أحمد مطلوب، (**معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**)، ج٣، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، (د.ط)، ١٩٨٣م ، ص ١٩٨

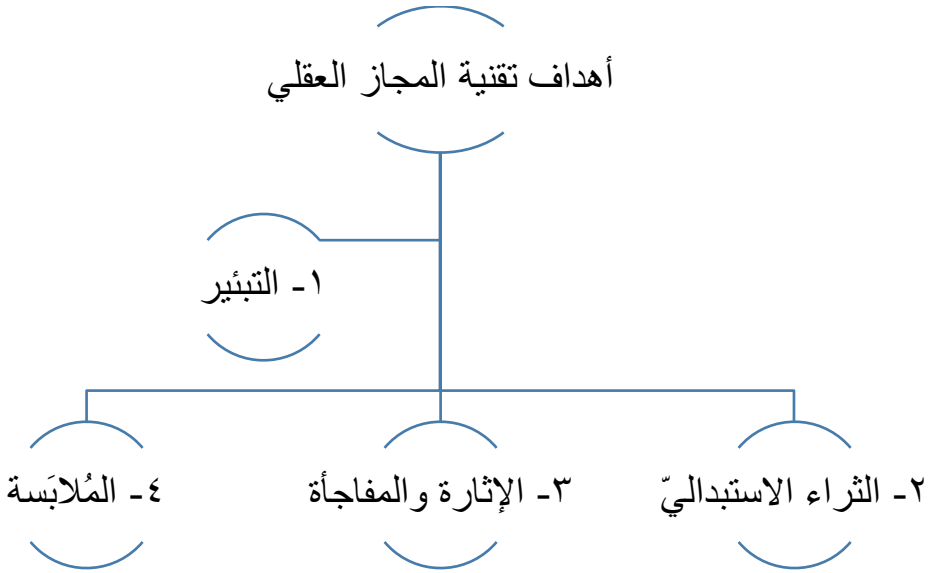
٤- عبدالقاهر الجرجاني ، ( **دلائل الإعجاز** )، تح : محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني - مصر ، ط٣ ،١٩٩٢م، ص ٢٩٥

٥ - كما أنّ البلاغيين قد قسّموا "المجاز العقلي" باعتبار طرفيه إلى ثلاثة أقسام : ما طرفاه حقيقيان ، وما طرفاه مجازيان ، وما طرفاه مختلفان ، وللتوسّع وللاستزادة حولَ أسلوب "المجاز العقلي" وأقسامه ، وعلاقاته الإسناديّة ، يُنْظر : جلال الدين القزويني الخطيب ، ( **الإيضاح في علوم البلاغة**)، ج١ ، ص ٨٠ - ١٠٣ ، وكذلك : محمد مصطفى هدارة، (**في البلاغة العربية: علم البيان** ) ، دار العلوم العربية – بيروت ، ط١ ، ١٩٨٩م ، ص ٥٦-٥٨ ، وكذلك: عبدالرحمن حسن الميداني، (**البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها**) ،ج٢ ، ص ٢٩٥- ٣٠٥ ، وكذلك: أحمد مطلوب، (**معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**)، ج٣، ص ١٩٩-٢٠٥

وقد تناول البلاغيُّون فوائد المجاز والأهداف التي تُتَوَخَّى منه بكثير من التفصيل[١] ، وقدْ وجدتُ أنّ هذه الفوائد هي في حقيقتِها وظائفُ شعريّة ، وسماتٌ انزياحيّة ، تُنتِجُها "تقنية المجاز الانزياحيّ" في النصّ الأدبيّ ، ومن أبرز تلك الأهداف :

١. عنصر الأهميّة للمجاز، أو ما يمكن الاصطلاح عليه (**بالتبئير** – حيثُ تبرز **البؤرة المقصديّة**)
٢. و عنصر التشويق ، أو ما يمكن الاصطلاح عليه ( **بإثارة المُتَلقّي وتوجيهه** ) .
٣. والاتّساع في طريق البيان ، أو ما يمكن الاصطلاح عليه ( **بالثراء الاستبداليّ** ).
٤. **المُلابَسَة** ، أو ( المشابهة بين الفاعلين: الحقيقيّ والمجازيّ في الحُكم ).

كما يوضّحها الشكل الآتي:




وسيُعْنَى هذا المبحث بدراسة الأثر الانزياحي وراء ظاهرة "تقنية المجاز العقليّ" في ديوان الرُّصافيّ ، وفقَ ثلاثٍ من العلاقات الحاصلة بين عنصري الإسناد ، وهيَ :

---

١- ذكر ابنُ جنّي أنّ المَجازَ إنّما يقع « ويُعْدَل إليه عن الحقيقة ، لمعانٍ ثلاثة ، وهي : الاتساع ، والتوكيد ، والتشبيه » ، يُنْظَر: ابن جنّي ، (**الخصائص**) ، ج٢ ، تح : محمد علي النجار ، المكتبة العلمية - بيروت ، (د.ط) ، (د.ت) ، ص ٤٤٢ . كما أشار السيوطيّ أيضًا إلى كثير من فوائد أسلوب المجاز بقسميه : "في المفرد و المعنى" ، و منها : إما أن تكون الحقيقة ثقيلة على اللسان ، وإمّا لثقل الوزن، وإمّا أن يكون المجاز صالحًا لأنواع البديع ، وإمّا لعظمةٍ في المجاز ، أو حقارةٍ في الحقيقة ، وإما زيادة البيان ،وإمّا التوكيد ، ،غما التشويق. يُنْظَر: جلال الدين السيوطي ، (**المزهر في علو اللغة وأنواعها** )، ج١، تح :محمد أحمد بك و محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، منشورات المكتبة العصرية – بيروت ، (د.ط) ، ١٩٨٦م ، ص ٦٠ - ٦١

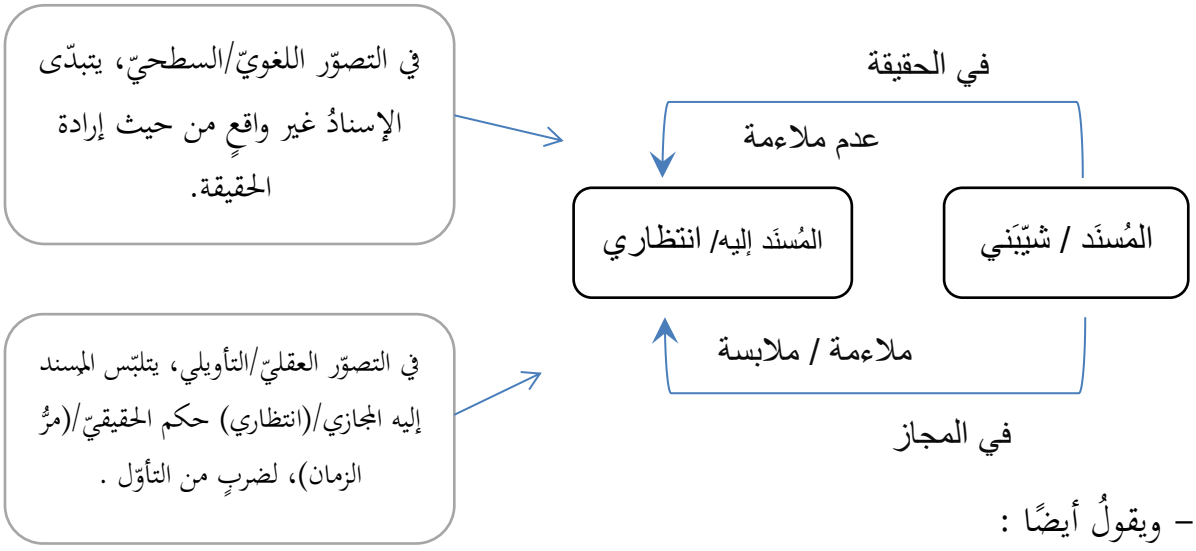
**١. علاقة السببيّة** ، وهي : فيما بُنِيَ للفاعلِ وأُسندَ للسبب مجازًا.، لأنّ المسند إليه كان سببًا في حدوث الفعل[١].

– ومن جماليّة هذا الأسلوبِ ، قولُ الشاعر الرُّصافيّ البلنسيّ :

**وشيَّبَني انتِظاري كُلَّ يومٍ لِعَهْدِكَ كرَّةً والدَّهْرُ يابَى** [٢] [الوافر]

حيثُ يتبدّى لمَنْ يُنعِمُ النّظرَ أنّ الفِعْلَ (شيّبَ) أُسنِدَ إلى الفاعلِ (انتظاري) ، وهو فاعلٌ مجازيٌّ بلا شكّ ، ويُعَدُّ هذا التركيب الإسناديّ ( شيّبني انتظارِي ) تجاوزًا للنمطيّة المعياريّة ، حيثُ إنّ الأصلَ أن يقول : ( شيَّبَني مرورُ الزمنِ أثناء انتظارِي ) ، وإنّما جاءَ هذا الإسنادُ العُدوليُّ ؛ لكونِ الانتظارِ سببًا في حدوث الفِعْلِ ، وإنّ الشّاعرَ أرادَ بذلك التركيزَ على **البؤرة المقصديّة** للكلام والتي تتمثّل في الدالّ الانزياحي ( انتظاري ) ، بلْهَ فائدةَ **الإيجاز** في الكلام ، حيثُ إنّ هذا الانزياح المجازيّ حقَّق المعْنَى المرادَ بألفاظٍ أقلّ مما هي عليه في تركيب النمطيّة المعياريّة.

فالفاعلُ المجازيّ (انتظاري) شابَهَ في لحظةِ (الملابَسَةِ) الفاعلَ الحقيقيّ ( مرُّ الزمانِ ) في الحُكمِ ، فتلبَّسَ المجازيُّ حُكمَ الحقيقيّ ودورَه في هذا المجاز الحُكميّ العقليّ ، ولتوضيح هذه التقنية الانزياحيّة يمكنُ تصوّر الخطاطة الآتية :




– ويقولُ أيضًا :

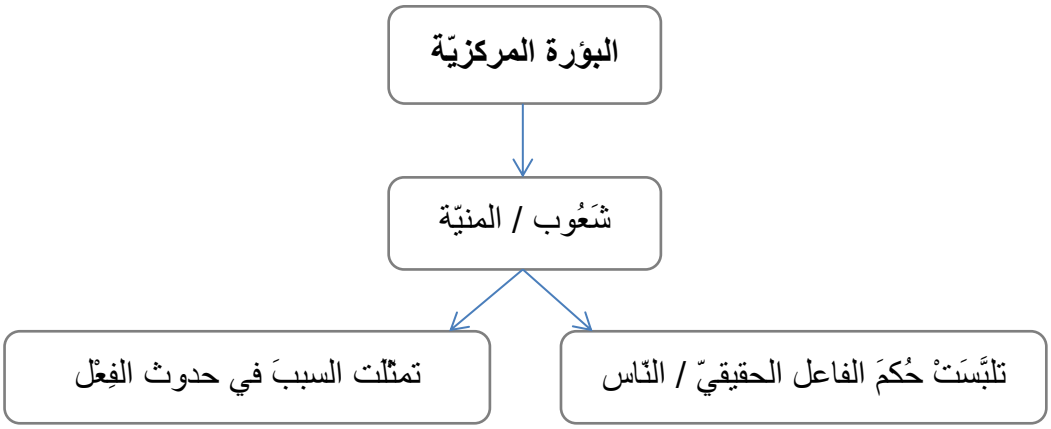
١ - يُنظَر : جلال الدين القزويني الخطيب ، ( **الإيضاح في علوم البلاغة** ) ، ج١، ص ٨٦

٢ - الديوان ، ص ٣٦ ، ق ٦ ، ب ٣

مجاورَ جلَّةٍ ضَربَتْ شَعُوبٌ بِعَالِيةِ البَقِيعِ لَهُمْ قِبَابَا [الوافر] (١)

هُنا يبدو التركيبُ الإسنادي ( ضربَتْ شَعُوبٌ "المنيَّةُ" ) تركيبًا مجازيًّا ، حيثُ أُسنِدَ فيه الفِعْلُ (ضَربَتْ) إلى الفاعل (شَعوبٌ/المنيّةُ) ، وإنّما يكمن المجازُ هُنا بانزياح تقنية الإسنادِ عن المألوف ، حيثُ أُسنِدَ إلى الفِعل "ضربَتْ" ما ليس له في الحقيقة "المنيّة" ، وقد كشفَ الإسنادُ في هذا التركيبِ عن علاقةٍ سببيّة بين الفاعلين: المجازيّ/المنيّة ، والحقيقيّ/النّاس ، فبسببِ الموتِ "ضرَبَ النّاسُ لهم قبابًا" ، وهُنا تلبَّسَ الفاعلُ المجازيّ حُكمَ الفاعلِ الحقيقيّ (ضرْبَ القباب والبناء) ، ويتجلّى لي في هذا التركيب الإسنادِي دلالتان ، وهما :

ويهدفُ هذا الإسنادُ العقليّ إلى التركيز على **بؤرة مقصديّة** الشاعر ، حيث يتمحور البيت حول معنى معيّن إليه ترجعُ جميعُ الدوالّ ، وهذه البؤرةُ تتمثّل في (المسند إليه المجازيّ/شَعُوب "المنيّة" ) :



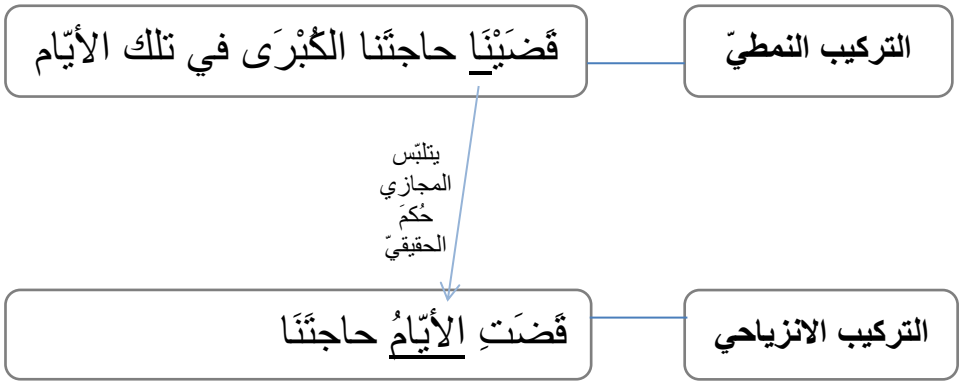

١ - الديوان ، ص ٣٨ ، ق ٦ ، ب ١٧

**٢. علاقة الزمانيّة** : فيما بُني للفاعل وأُسنِدَ للزمان لمشابهته الفاعل في ملابسة الفعل لكلٍّ منهما[١].

ومِن جماليّاتِ هذا المجاز الانزياحيّ ،قولُ الشاعر الرصافي البلنسيّ:

**فَلَو آبَ ريعانُ الصِّبا ولقاؤُكمْ إذَا قضتِ الأيَّامُ حاجتَنا الكُبْرَى** [٢] [الطويل]

ففي هذا البيت يتجلَّى المجازُ ليس في اللفظِ بحدِّ ذاتِه ، بلْ في التّركِيبِ الإسناديّ ، والعلاقةِ بين المسْنَدِ والمسندِ إليه، حيثُ أُسنِدَ إلى الفِعل (قضتْ) ما ليس له في الأصْل (الأيّامُ)، والأيّامُ لا تقضِي الحاجةَ ، وإنّما أُسنِد الفِعْلُ إلى الزمان/الأيام ، لكونهِ مُتلبِّسًا بِحُكم الفاعلِ الحقيقيّ ، إذ لابدّ من نوعٍ من التعلّق بينهما[٣]، وإنّ أصْلَ التركيب أنْ يقالَ :




حيثُ كشفَتْ تقنيةُ المجاز العقليّ الانزياحيّة عن دلالةِ (**التبئير**) / المعْنى المركزيّ في البيت ، وهو يتركّز في المسند إليه المجازيّ المذكور/الزمان ، الذي شابَهَ المسند إليه المتروك (نَا) الفاعلين في الحُكمِ .

كما أنّ من أهمّ وظائف ظاهرة المجاز العقليّ : أنْ تجعلَ النصّ ذا **طاقةٍ إيحائيّةٍ** ؛ لما يتضمّنُه من (**إيجازٍ**) يجعلُ المتلقّي مُشاركًا في بناء المعْنَى ، بتأويلِه العلاقةَ القائمة بين المسند إليه المذكور والمتروك.

---

١ - يُنظر : جلال الدين القزويني الخطيب ، ( **الإيضاح في علوم البلاغة** ) ، ج١، ص ٨٦

٢ - الديوان ، ص ٧٦ ، ق ٢٨ ، ب ٨

٣ - يقول البابرتي: «واعلم أنّ من حق المجاز أن يكونَ بين المسند إليه المذكور والمتروك نوعٌ من التعلّق» ، أكمل الدين محمّد البابرتي ، ( **شرح التلخيص** ) ، تح: محمد مصطفى صوفيه ، المنشأة العامّة للنشر – طرابلس ، ط١ ، ١٩٨٣م ، ص ١٨٢

- ويقولُ الرُّصافيّ أيضًا :

**لَعمري ومَا أَدْرِي بِصَدْعِ زُجَاجَةٍ عَلَيكَ فَقَدْ تُدْنِي اللَّيَالِي كَما تُقصِي** [١] [الطويل]

أسندَ الشّاعرُ الفِعْلَ (تُدْنِي) إلى ما ليس له في الأصل (الليالي)، وليس المجازُ هُنا واقعًا في اللفظةِ المفرَدة إذ لا مجاز هُنا في الفِعْلِ أو الفاعلِ بحدّ ذاتهما ، بل في الجُمْلَة الإسناديّة: (تُدني الليالي) ، وفي الحُكمِ العقليّ في ذينِكَ الطرفين (المسند والمسند إليه ) ، وهنا يتجلّى الانزياح بالخروج على النمطيّة المعياريّة، فالأصلُ أن يُقال: فقد أُدْنِيْكَ في الليالي أو أُقْصِيك ، لكنّ الشاعر أسنَد فعل الدنوّ والإقصاء إلى الزمان/الليالي ؛ لعلاقةِ (الملابَسَة) بين الفاعلين ، حيثُ تلبَّس الفاعلُ المجازيّ/الزمان حُكمَ الفاعلِ الحقيقيّ المتروك / نحنُ ، في الدنوّ والإقصاء.

**٣.علاقة المكانيّة**: إسناد الفعل للمكان لمشابهته الفاعل في ملابسة الفعل لكلٍّ منهما[٢].

- ومن جماليّات هذا الأسلوب ، قولُ الرُّصافيّ البلنسيّ:

**مَا مِثْلُ مَوضِعِكَ ابنَ رِزْقٍ مَوْضعُ رَوضٌ يَرِفُّ وَجَدْوَلٌ يتدفَّعُ** [٣] [الكامل]

يتبدّى المجاز العقليّ في العلاقة الإسناديّة بين طرفيْ الجملة ( المسند والمسند إليه ) ، في كلتا الجُملتَينِ : ( رَوْضٌ يرفُّ ) ، و ( جَدْوَلٌ يتدفّعُ ) ، حيثُ أُسند الفعل إلى ما ليس له في الأصل ، لغايةٍ انزياحيّةٍ ، تتمثّلُ في الدلالة **"التبئيريّة"** على أهميّة المكان ،كما يتجلّى في الآتي:

| المسنَد إليه | المسند |
|---|---|
| روضٌ | يرفُّ |
| حيثُ أُسنِد الرفيفُ إلى الروض/ البُستان، وإنّما الذي يرفُّ حقيقةً هو **نباتُ** الرّوض، وجِيْء بالمسند إليه/الروض على سبيل المجاز العقليّ ، لهدفٍ بلاغيٍّ. | |

| المسنَد إليه | المسند |
|---|---|
| جدولٌ | يتدفَّعُ |
| إنّما يتدفَّعُ الماءُ الذي في الجدول/النهر ، وقد استخدم الشاعرُ مفردة "الجدول" للتركيز على جماليّة هذا النّهر ، ومكانه في القلوب. | |

١ - الديوان ، ص ١٠٣ ، ق ٤٥ ، ب ٢

٢ - يُنظر : جلال الدين القزويني الخطيب ، ( **الإيضاح في علوم البلاغة** ) ، ج١، ص ٨٦

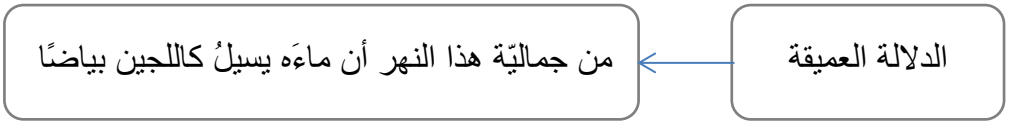
٣ - الديوان ، ص ١٠٥ ، ق ٤٨ ، ب ١

– ومن جماليّة ظاهرة المجاز العقليّ الانزياحيّة في العلاقة المكانيّة، قولُ الرُّصافيّ يصفُ نهرًا:

**وَجَدْوَلٍ كَاللُّجينِ سَائلْ صَافي الحَشَا أَزْرَقِ الغَلائلْ** [١] [البسيط]

هنا أسندَ الشاعرُ صفةَ السُّيولةِ إلى الجدول/النّهر على سبيل المجاز ، وإنّما السائلُ حقيقةً هو الماءُ ، لا النّهر/"الجدول" ، فالنّهرُ مكانٌ يسيلُ فيه الماءُ . وهذا الأُسْلوبُ الانزياحيّ بذكرِ المجازِ وترْكِ الحقيقةِ ، حتّى وإنْ تبدَّى مألوفًا لدى السّامع ، فيتوهّم سهولتَهُ ؛ لشهرتِه، فليسَ هو كذلك أبدًا – كما يرى الجرجانيُّ–: «بل يدقُّ ويلطُفُ حتَّى يمتنعَ مثلُه إلا على الشاعر المفلق ، والكاتب البليغ ، وحتّى يأتيك بالبدعة لم تعرفها ، والنادرة تأنَقُ لها.»[٢]

فالشاعرُ أسند الخبرَ (سائل) إلى ما ليسَ له في الأصل (النّهر) مجازًا ؛ وذلك **لأهميّة المجاز** المكانيّ المذكور (النّهر)، حيثُ أدّى هذا الانزياحُ إلى الدلالة على **بؤرة المعنى** المكانيّة (الجدول)، وإلى تعميق ذلك المعنى وجَعْلِهِ مُركّزًا موجزًا :




من خلال دراستي وجدتُ أنّ المجاز العقليّ ظاهرةٌ أسلوبيّة عُدِلَ فيها عن الحقيقة إلى المجاز، حيثُ تجعل النسبةَ الإسناديّة بين طرفي الجُملة غيرَ مقبولةٍ إلا في التأويلِ العقْليّ ، أو الحُكميّ ، حيث يكونُ بين الفاعل المجازيّ والحقيقيّ ( ملابسةٌ ) حُكميّة. [٣]

---

١ - الديوان ، ص ١١٤ ، ق ٥٩ ، ب ١

٢ - عبدالقاهر الجرجانيّ ، ( **أسرار البلاغة** ) ، ص ٢٩٥

٣ - ألفيتُ أسلوبَ المجاز العقليّ في ديوان الرصافيّ حسب العلاقات الثلاث : ( المفعوليّة ، والفاعليّة ، والمصدريّة ) لا حُضورَ لها في شعره ، أمّا في العلاقات الثلاث المدروسة : ( السببية ، والزمانية ، والمكانية ) ، فهو يبرز بشكلٍ لافتٍ ، ومن تلك نماذج هذا النوع من المجاز ، على سبيل المثال لا الحصر:

- الديوان ، ص ٤١ ، ق ٨ ، ب ٣
- الديوان ، ص ٧١ ، ق ٢٦ ، ب ٢٤
- الديوان ، ص ٧٢ ، ق ٢٦ ، ب ٤٢
- الديوان ، ص ٧٤ ، ق ٢٧ ، ب ٣
- الديوان ، ص ٧٦ ، ق ٢٨ ، ب ١١
- الديوان ، ص ٨٢ ، ق ٣٤ ، ب ١٤

## ٢. تقنية المجاز المُرسَل الانزياحيّة:

المجازُ المرسَلُ ظاهرةٌ أُسلوبيّةٌ ، اهتمّ به البلاغيّون ؛ لما يتضمّنه هذا النوع من المجاز من إيحاءاتٍ تأويليّة ، بخروجِه على الأصل ، وهو – كما يُعرِّفُه القزوينيّ – :« هو ما كانت العلاقةُ بين ما استُعمل فيه وما وُضِعَ لهُ مُلابَسَةً غيرَ التشبيه، كاليد إذا استُعمِلَتْ في النّعمة.»[١]، فهو – وفقَ هذا التعريف – الكلمةُ المستعملة في غير ما وُضِعتْ إليه أصلاً ، مع قرينةٍ تدلّ على ذلك، أو هو تسميةُ الشّيء بما نُسبَ إليه ذاتيًّا أو عرَضًا، حيثُ يكونُ بناؤه على غير التشبيه.[٢]

ويُعدُّ المجازُ المرسَلُ أحدَ نوعي المجاز اللغويّ ، وهو مجازٌ في المفرَد ، في المثبَت (اللفظ المستبدل به) لا الإثبات ( الحكم الإسناديّ )[٣] ، ويُرادُ به –كما يذكر العلاّمة الطيبيّ –: اللفظ المستعمل في غير ما وُضِع له مع قرينة تدلّ على عدم إرادته ، لعلاقة غير المشابهة ، وهو عِنْدَهُ نوعان : ١– الخالي من الفائدة ( العلاقات) ، ٢– المتضمّن للفائدة ، أو ما تُعرف بالعلاقات: كالسببيّة والكلية والجزئية وغيرها. [٤]

أمّا عن تسميتِهِ بالمرسَلِ ، فقد وصفه البلاغيُّون كذلك لكونِه غيرَ مُقيَّدٍ بعلاقةٍ بعينِها ، كما هو شأن الاستعارة متقيّدةٌ بعلاقة المشابهة ، أمّا المرسَل فتتسعُ علاقاته إلى حدٍّ كبير ، فالإرسالُ هنا يعني الإطلاق . ومن علاقاتِ المجاز المرسَل التي ذكرها البلاغيون [٥]:

١ . الجُزئيّة.
٢ . الكُلّيّة.
٣ . السببيّة.
٤ . المسبَّبيّة.
٥ . اعتبار ماكان.
٦ . اعتبار ما سيكون.
٧ . المحلّيّة.
٨ . الحالّيّة.
٩ . الآليّة.
١٠ . المجاورة.

---

١ - الخطيب القزويني ، ( **الإيضاح في علوم البلاغة** ) ، تح: إبراهيم شمس الدين ، دار الكتب العلمية – بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٣م ، ص ٢٠٥

٢- جبور عبدالنور ، ( **المُعجَم الأدبيّ** ) ، دار العلم للملايين – بيروت ، ط١ ، ١٩٧٩م ، ص ٢٣٧

٣ - فخر الدين الرازي ، (**نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز**)، تح: نصر الله حاجي أوغلي ، دار صادر – بيروت ، ط١، ٢٠٠٤م ، ص ٩١

٤- شرف الدين حسين الطيبي ، ( **التبيان في علم المعاني والبديع والبيان** ) ، تح: هادي عطية الهلالي ، عالم الكتب- بيروت ، ط١، ٢٠١١م ، ص ١٧٦ - ١٨٢

٥- محمد مصطفى هدارة، (**في البلاغة العربية: علم البيان** ) ، ص ٥٩ – ٦٣ ، وكذلك : بدوي طبانة، ( **معجم البلاغة العربيّة** )، دار المنارة – جدة ، ط٣ ، ١٩٨٨م ، ص ٢٥٢

ويُعرِّفُ قاموس "ليتريه lettré " المجازَ المرسَل بأنّه :« لفظةٌ بلاغيّةٌ ، وصورةٌ نضعُ بواسطتها كلمةً مكانَ أُخرَى ، تُوحِي بدلالتها.» [١] ، فَهْوَ – إذَنْ – من أجلَى صور تقنية الاستبدال، حيثُ إنّهُ: إحلالُ عُنصرٍ لغويٍّ مكانَ عنصرٍ آخر داخل النصّ ، وإنّ هذا الاستبدال لهوَ من أهمّ عناصر التماسك النصّي [٢] ، فالمجاز المرسَل كالصُّور البلاغيّة "الاستعاريّة" يتحدّد بفارقٍ استبداليّ.[٣]

وإذا كانَ المجاز المرسل تقنيَةً استبداليّةً ، فهو – كما يرى *كنتليات* – « يمكن أنْ يُضفي التنويعَ على الخطاب ، وذلك بجعلِنَا نفهَمُ عديدًا من الأشياء عبر شيء واحدٍ.» [٤] ، حيثُ ينبني هذا التنويع على آليّة الفهم التأويليّة لدى المتلقّي، فيقوم بإيجادِ صلةٍ ما بين الوُجودِ اللغويّ "المادّة"/(اللفظِ المجازيّ المستبدَل به)، والوُجودِ غير اللغويّ /"الصورة" ( في العالم الخارجيّ ). [٥]

فالعلاقةُ المجازيّة – إذَنْ – هيَ علاقةٌ بينَ وقائعَ لغويّة وغير لُغويّة ، وهيَ مبنيّةٌ على صِلَةٍ موجودَةٍ في المرْجِع وفي العالم الخارجيّ، حيث ينزلقُ المعنى المعجميّ إلى المعنى المؤوّل، إذ إنّ هذا الانزلاق يحدِثُ تغيُّرًا في اللغةِ المحْكيّة النمطيّة ، لذا فإنّ الحدْسَ يرغمنا على اعتبار المجازِ المرسَل تعبيرًا انزياحيًّا [٦].

فالمجازُ المرسَل تحوُّلٌ عن الحقيقة، وهذا التحوّل بحدِّ ذاته انزياح، لكون المجازِ ضربًا من التحوُّل في الدلالة أو المعنى[٧]، ممّا يَسمُ تقنيةَ المجاز المرسَل الأسلوبيّة بالظاهرةِ الانزياحيّة، ويهدفُ هذا العدولُ، لأبعادٍ نفسيّةٍ تتماشَى مع عمليّة التأثير الجماليّ على المتلقّي، من قبيل: المفاجأةِ، والدّهشَة ، وكسْر المألوف، حيثُ يُمثِّل المعنى المجازيّ بؤرةَ الصّورة في النصّ الأدبيّ.[٨]

---

١ - ميشال لوغورن، ( **الاستعارة والمجاز المُرسَل** )، تر: حلا ج.صليبا، مُراجعة: هنري زغيب ، منشورات عويدات – بيروت ، " سلسلة زدني"، ط١، ١٩٨٨م، ص ٣٢-٣٣

٢- يُنْظر: نادية رمضان النجار ، ( **علم لغة النص والأسلوب** ) ، مؤسسة حورس الدولية – الإسكندريّة ، (د.ط) ، ٢٠١٣م ، ص ١١٠

٣ - يُنْظر: ميشال لوغورن، ( **المرجع السابق** )، ص ٥٣

٤ - فرانسوا مورو، ( **البلاغة، المدخل لدراسة الصور البيانيّة** )، تر: محمّد الولي وعائشة جرير، أفريقيا الشرق-المغرب،(د.ط)، ٢٠٠٣م، ص ٦٧

٥ - قال التفتازاني في [اليد بمعنى النعمة] : "فالجارحة المخصوصة بمنزلة العلة الفاعلية لها ، وأيضًا بها تظهر النعمة ، فهي بمنزلة العلة الصورية لها" ، فيُعلّق الجرجانيُّ شارحًا : لا يبعد أن يجعل اليد بمنزلة المادة ، والنعمة بمنزلة الصورة الظاهرة فيها. يُنْظر: أبو الحسن علي الشريف الجرجانيّ، ( **الحاشية على المُطوّل ، شرح تلخيص مفتاح العلوم** )، تعليق: رشيد أعرضيّ ،دار الكتب العلميّة – بيروت ، ط١، ٢٠٠٧م، ص ٣٧٥

٦ - يُنْظر: ميشال لوغورن، (**المرجع السابق**)، ص ٥٧

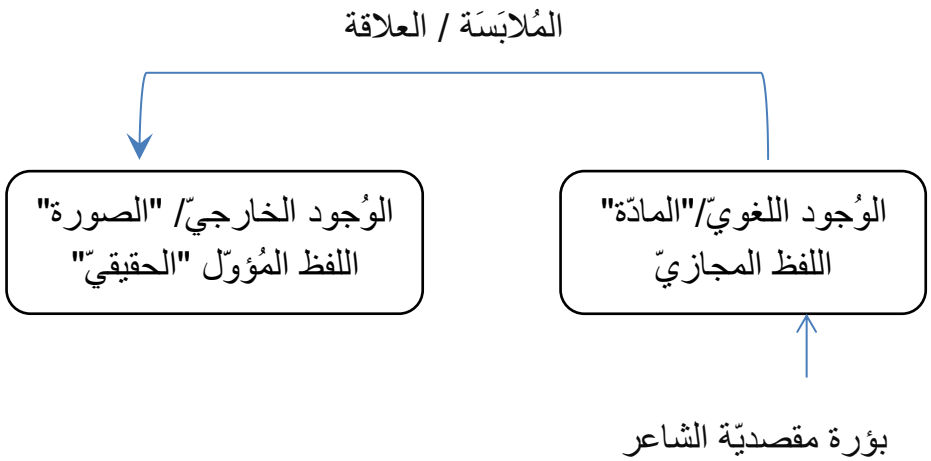
٧- يُنْظر: أحمد غالب الخرشة ، ( **أسلوبية الانزياح في النص القرآني** ) ، الأكاديميون للنشر – الأردن ، ط١، ٢٠١٤م ، ص ٦٠

٨- يُنْظر: مسعود بو دوخة ، ( **عناصر الوظيفة الجماليّة في البلاغة العربيّة** ) ، عالم الكتب الحديث – الأردن ، ط١ ، ٢٠١١م ، ص ١٠٣

وتبرزُ اللفظةُ المذكورة في المجاز المرسَل بوصفِها انحرافًا عن الحقيقة ، أو عن الإدراك الواقعيّ، فكما يرى *شارل بالّي* Charl Bally أنّ أصلَ المجاز المرسل ما هو إلا خطأٌ في الإدراك [١] ، فإذا قال أحدُهم: "رأيتُ شراعًا" معبّرًا بالجُزء "شراعًا" عن الكلّ "السفينة" ، فهوَ ينمّ عن خطأٍ في الإدراكِ لأوّل وَهلةٍ ، إلاّ أنّ هذا الخطأ أو الانحراف جاءَ بسببِ "التّركيز" على تلك البؤرة المقصديّة، التي أشار إليها المتكلّم.

فقد عدّ اللسانيّون عمليّة التركيز على المفردة المجازية ، في تقنية المجاز المرسَل ، بمثابة تبئيرٍ (من البُؤرة)، يُسلّطُ فيها العقلُ أضْواءَهُ على عنصرٍ معيّن، دون العناصر الأخرى التي تُجاوره[٢]، فهذه التقنية تُستعمل لإيجاز العبارة[٣] ؛ ليكونُ الهدفُ الأسمى لهذه التقنية هو إثارة التأويل لدى المتلقّي ، وتوجيهه نحْوَ البؤرة التي ركّزَ عليها الشاعر.

ويُمكنُ تصوّر تقنية المجاز المرسل التبئيريّة ، كما في الشكل الآتي:




وإضافةً إلى غرضِ التبئير ، والتركيز ، وإثارة المتلقّي وتوجيهه ، فقدْ ذكرَ البلاغيُّونَ أغراضًا عدّة لبلاغة المجاز المرسَل ، ومنها[٤]:

١- الإيجاز. ٢- المبالغة في المعنى. ٣- التشويق.

٤- التفاؤل. ٥- التعظيم.

---

١ - يُنْظر: ميشال لوغورن، (**الاستعارة والمجاز المُرسَل**)، ص ١٥١

٢- يُنْظر: محمد الدسوقيّ،( **البنية التكوينيّة للصورة الفنيّة، في ضوء علم الأسلوب** )، دار العلم والإيمان للنشر– دمشق، ط٢، ٢٠١٠م، ص ٢٣٧

٣ - يُنْظر: ميشال لوغورن، ( **المرجع السابق** )، ص ١٥٣

٤- يُنْظر: جاسم الفهيد ، ( **مورد البلاغة** ) ، مكتبة آفاق – الكويت ، ط١ ، ٢٠١٢م ، ص ٣١١

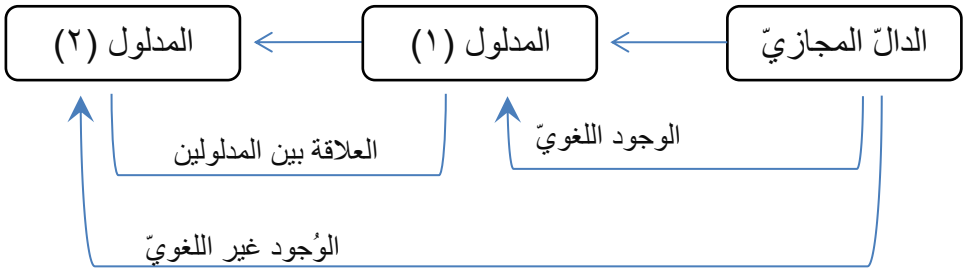
فالمجازُ المرسل بذكره اللفظ المجازيّ أكثرُ بلاغةً من الحقيقة ؛ لما يُحقّقهُ من أغراضٍ بلاغيّة، حيثُ لا يكونُ المجازُ أبلغَ من الحقيقة ، إلا إذا حقّق الأغراضَ البلاغيّة للخروج على الحقيقة إلى المجاز، ومن تلك الأغراض التي يُحقِّقُها:

١. تقريب المعنى إلى ذهن المتلقِّي.

٢. الاتّساع في المعنى.

٣. إبراز ما هو خافٍ.[١]

إنّ تقنية المجازِ المرسل الانزياحيّة[٢] ، هي حِيلَةٌ أسلوبيّةٌ مقصودةٌ ، تستثيرُ القارئَ ، فيَضعُ كلّ تفكيرِهِ في الدّالّ المجازيّ المذكور "الوُجودِ اللغويّ" ، ثمّ يتّجهُ عبْرَ التّأويلِ صوبَ المرْجعِ الخارجيّ "الوجود غير اللغويّ" ، ويبحث عن العلاقة ما بيْنَهُما ، ليكتشفَ الغرضَ البلاغيّ من هذه التقنية العُدوليّة، كما تصوّر ذلك الخُطاطة الآتيّة:




ولدى استقرائي قصائد ديوان الرُّصافيّ البلنسيّ ، وجدْتُ حضورَ تقنية "المجاز المرسَل" ، تتمحور حولَ بُؤَرٍ دلاليّة تجمع بينها ، وَفقَ ستّ علاقاتٍ فحسب [٣] ، وهي:

١. علاقة السببيّة. ٢. علاقة الجُزئيّة. ٣. علاقة الكُلّيّة.

٤. علاقة المحلّيّة. ٥. علاقة الآليّة. ٦. علاقة اعتبار ما سيكون

وسوفَ أُشيرُ إلى دلالاتِ المجاز المرسَل ضمن كلّ مثال ، وما تُحقِّقُه هذه الدلالات من إيحاءٍ وثراءٍ استبداليّ.

---

١- محمد بركات أبو علي ، ( **البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل** )، دار البشير- الأردن ، ط١ ، ١٩٩٢م ، ص ٢٨-٢٩

٢- للاستزادةِ حول مفهوم المجاز المُرسَل وعلاقاته وأغراضه ، يُنْظر: يحيى العلوي ، ( **الطراز** ) ، ج١ ، تح : عبدالحميد الهنداوي ، المكتبة العصرية – بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٢م ، ص ٣٩-٤١ ، وشرف الدين حسين الطيبي ، ( **التبيان في علم المعاني والبديع والبيان** ) ، ص ١٧٦–١٨٢، وعمر عبدالهادي عتيق ، ( **علم البلاغة بين الأصالة والمُعاصرة** ) ، دار أسامة للنشر – الأردن ، ط١ ، ٢٠١٢م ، ص ١٣٤– ١٣٨ ، وجاسم الفهيد ، ( **مورد البلاغة** ) ، ص ٣١١ – ٣١٧ ، ومحمد مصطفى هدارة، **(في البلاغة العربية: علم البيان** ) ، ص ٥٩ - ٦٣

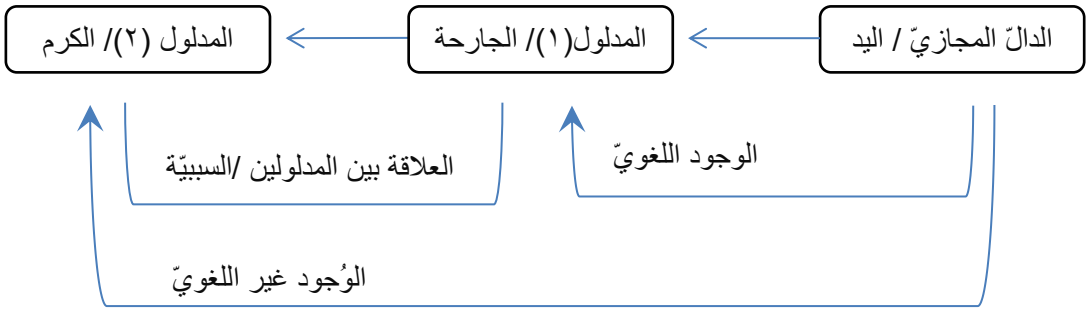
٣- لم أجدْ من خلال استقصائي لقصائد الرصافي البلنسيّ سوى تلك العلاقات الستّ المذكورة ، أمّا غيرُها فلا وجودَ له – حسب تتبّعي -.

**١.علاقة السببيّة:** ويكون فيها المعنى الأصلي للفظ سببًا في المعنى المراد منه.[١]

من جماليّة ظاهرة المجاز المرسَل الانزياحيّة تحت هذه العلاقة، قول الرُّصافيّ :

**نِعْمَ اليَدُ البيضاءُ آنسَ طارقٌ نارَ الذَّكاءِ على مَكارِمها هُدى** [٢] [الطويل]

حيثُ عبَّرَ الشَّاعرُ باليَدِ ، وأرادَ العَطاءَ والكرم ، واليَدُ سببٌ في حصول العطاء والكرم، لذا فإنّ العلاقةَ النّاشئةَ بين "الدالّ المجازيّ/الوُجود اللفظيّ" وهو هنا (اليَد) ، و "الدّالّ الحقيقيّ/الوُجود غير اللفظيّ" وهو هنا (العَطاء) ، هي علاقةُ السبب بالمسبَّب ، وإنّ الشاعرَ اختارَ السَّبَبَ لكونِها **بؤرةَ** إطرائه وثنائهِ ، فهو يُركّزُ على سبب ذلك الكرم ، ويُوجِّهُ المتلقّي نحو تلك البؤرة ، كما يُلحَظُ في الشكل الآتي:




ويُمثّلُ هذا التعبير المجازيّ انزياحًا عن الحقيقة وعُدولاً عنها إلى لفظٍ مجازيٍّ ، لهدفٍ دلاليّ ، حيثُ أدّى هذا الكسْرُ للمألوف زيادَةً دلاليّةً تمثّلتْ في ( **دلالة الثناءِ** ) .

**٢.علاقة الجزئية** : هي أن يُطلق الجُزءُ ويرادُ به الكُلّ. [٣]

من جماليّة ظاهرة المجاز المرسَل الانزياحيّة تحت هذه العلاقة، قول الرُّصافيّ :

**حَبانِي عَلى بُعْدِ المَدى بِتَحيّةٍ أَرَى غُصنِي رَطْبَ المَهَزِّ بها نَضْرَا** [٤]
**برائيّةٍ لم أَدرِ عنْدَ اجْتِلائها هيَ الدُّرُّ مَنظُومًا أم الزهرُ مُفْتَرًّا** [الطويل]

---

١ - يُنظر: عزّة محمد جدوع ،( **البيان ، دراسة في الانزياح الدلاليّ** ) ، مكتبة الرشد- الرياض ، ط١ ، ٢٠١٤م ، ص ١٣٧

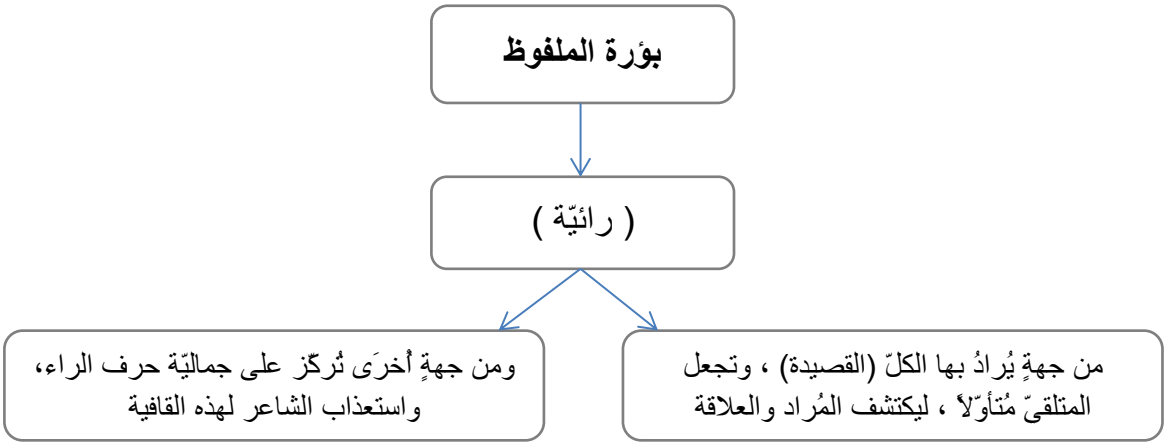
٢ - الديوان ، ص ٥٤ ، ق ٢١ ، ب ٢

٣ - يُنظر: عزّة محمد جدوع ،( **المرجع السابق**) ، ص ١٣٩

٤ - الديوان ، ص ٧٥ ، ق ٢٨ ، ب ١، ٢

يتمثّل المجازُ هنا في الدالّ ( رائيّة ) أيْ قافية الراء، إلاّ أنّ مُرادَ الشاعرِ ليسَ قافية الرّاء فحسب، فالقافية جُزءٌ من القصيدةِ ، وقدْ عبَّرَ بالجُزءِ (رائيّة)/القافية، مُريدًا به الكُلّ (القصيدة). وإنّ هذا التحوّلُ الدلاليّ ( من الكلّ إلى الجُزءِ ) ، أضفَى على النصِّ دلالةً إضافيّةً، وهي ( **دلالة الإعجابِ** ) بالقافيَةِ الرّائيّة في تلك القصيدة ، وذلك من خلال عملية "**التبئير**" المقصديّة ، التي تبرزُ بوضوحٍ في الدالّ المجازيّ المذكور.

وقد قامت عمليّة التبئير الانزياحيّة هنا بوظيفتين ، وهما كما في الشكل الآتي:




**٣.علاقة الكليّة** : هي أن يُطلق الكُلّ ويرادُ به الجُزءُ، حيثُ يُسمّى الجزءُ باسمِ كلّه.[١]

من جماليّة ظاهرة المجاز المرسَل الانزياحيّة تحت هذه العلاقة، قول الرُّصافيّ :

**ولا كَالرُّصافةِ مِن مَنْزِلٍ سَقتْهُ السَّحَائِبُ صَوبَ الوَلِيْ** * [٢] [المتقارب]

يتبدّى المجازُ في الدّالّ الكلّ/ ( الرصافة ) ، ويُريدُ الشاعرُ بذلك الجُزء/ ( السُّكنى في منزلٍ بالرُّصافة) ، والقَرينةُ (حاليّة) ، فمِن المحالِ أنْ يسكُنَ في الرُّصافةِ كلِّها، بل في جُزءٍ منها. وقد قامَ هذا التحوّل اللفظيّ ( من الكلّ إلى الجُزء ) ، بإرسالِ رسالةٍ إيحائيّةٍ إلى المتلقّي، مفادُها: هيامُ الشّاعرِ بمدينة الرُّصافةِ "لا بالمنْزِلِ فيها فحسب" ، حيثُ يُوحي ذلك بتلذّذ الشاعرِ بذكر هذه

---

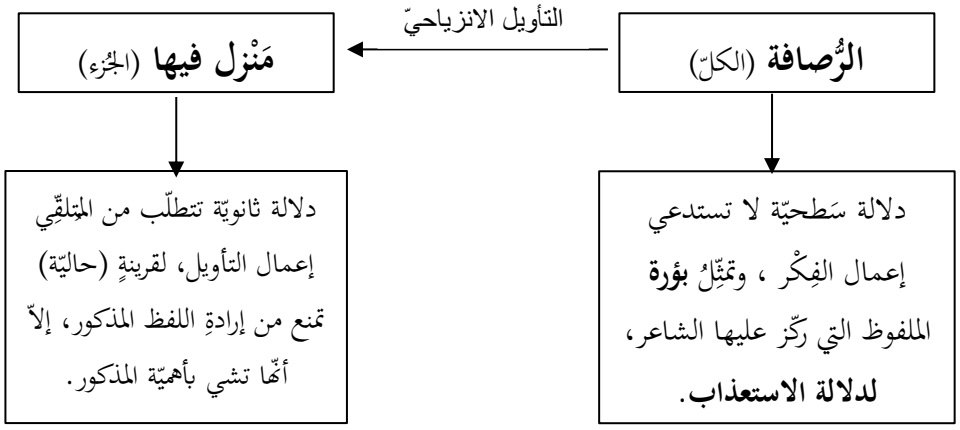
١ - يُنظر: عزّة محمد جدوع ،( **المرجع السابق**) ، ص ١٤١

٢ - الديوان ، ص ١١٨ ، ق ٦٤ ، ب ١

* الولي : المطر

المدينة والتركيز عليها ، وجعْلِها "**بؤرةً**" لملفوظه ، إذ إنّ عمليّة "التبئير" الانزياحيّة هنا ، منحتْ المجازَ دلالة إضافيّة وهي (دلالة الاستعذاب والتلذّذ) بذكر مكان السُّكنى.

ويُمكنُ تصوّرُ هذه التقنية الانزياحيّة في البيت أعلاه ، وفق الرسم الآتي:




**٤.علاقة المحلّيّة** : وهيَ أن يُذكر المحلّ ويُرادُ به الحالّ به.[١]

من جماليّة ظاهرة المجاز المرسَل الانزياحيّة تحت هذه العلاقة، قول الرُّصافيّ :

**غرنَاطةٌ شُغِفَتْ حُبًّا ومِنْكَ لها بالحلِّ وصلٌ وبالترحالِ هُجرانُ** [٢] [البسيط]

حيثُ عبّرَ بالمحلّ ( غُرناطَة ) ، وأرادَ بذلك الحالّينَ بها ( أهلَ غرناطة ) ، بقرينةٍ لفظيّةٍ وهي: ( شُغِفَت حُبًّا ) ، فالشغف لا يكونُ من المكان بل من النّاس ، أمّا سببُ هذا التحوّل اللفظيّ بذكر المحلّ ويُرادُ به الحالُّ به ، فذلك لما تحمله (دلالة المكانِ) من أهميّةٍ بالغةٍ ، فالشّاعرُ لم يُركّزْ على الحالّينَ/أهلِ غرناطة وحبّهم للمدوح ، بل عبّرَ بالمحلّ ( غرناطة ) لكونِها بؤرةَ ملفوظِهِ ليُثبتَ أنّ من يحبُّه هو : المكانُ والمكين ، المحلُّ والحالُّ به.

البُؤرة / غرناطة ← يُمثّلُ اللفظ المذكور بؤرةً سلّط الشاعرُ الضوءَ عليها.

١ - يُنظر: عزّة محمد جدوع ، **(المرجع السابق)** ، ص ١٤٢

٢ - الديوان ، ص ١٢٩ ، ق ٧٢ ، ب ١٨

هذا التحوّلُ الانزياحيّ أدّى إلى زيادةٍ دلاليّة ، وإلى "**تبئير**" الملفوظ (غرناطة) ، لتكونَ هذه البؤرةُ محورَ الكلامِ ، فتُضفي على النصّ دلالاتٍ إيحائيّةً وتأويليّة ، تستهدفُ المتلقّي لاستكناهِ ذلك العُمق الدلاليّ ، حيثُ قامتْ بإضفاءِ دلالتين: (دلالة أهميّة المكان) و (دلالة الإيجاز) فهو قد عبّر بدالٍّ مكانيّ ، وأرادَ المحلَّ والحالَّ به كليهما.

**٥.علاقة الآليّة** : وهيَ أن يُذكرَ اللفظ على الأداة أو الآلة ، ويُرادُ أثرُها.[١]

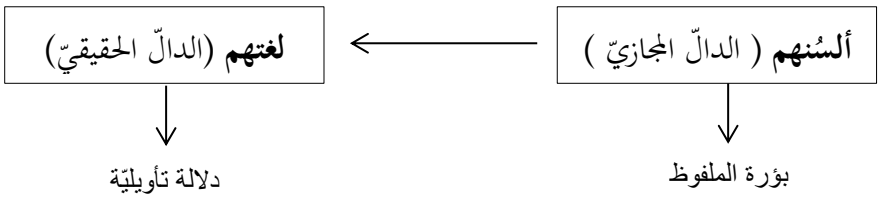
من جماليّة المجاز المرسَل الانزياحيّة تحت هذه العلاقة، قول الرُّصافيّ في مدح أهلِ شِلب:

**عُرْفُ التَّحاوُرِ من تِلقاءِ ألسُنِهِمْ كَأنَّهُمْ نَشَأُوا في غيرِ أمصَارِ** [٢] [البسيط]

هنا عبَّرَ الشّاعرُ بأداة التكلّم وآلته (ألسُنهم) ، وأرادَ بذلك الأثرَ الناتج عن تلك الآلة وهو ( اللغة والكلام ) ، فالشاعرُ أرادَ أن يمتدحَ فصاحةَ أهل شِلب الطبعيّة التلقائيّة ، دونَ حاجةٍ للتعلّم ، فعبّر بالآلة وأرادَ الأثر ، إذ إنّ العلاقةَ بينَ (ألسُنهم) و( اللغة والكلام ) ، هي علاقةُ الآليّة ، حيث إنّ الأوّل آلةٌ وأداةٌ تُستخدَمُ لإنتاج الآخر.

ففي هذا التعبير التحوّليّ يتجلّى الانزياحُ الاستبداليّ ، باستبدالِ دالٍّ مكانَ آخرَ ، لغرضٍ دلاليٍّ ، إذ إن اللفظَ المستبدَلَ به ( ألسُنهم ) يوحيْ ( **بالمبالغةِ والتعظيم** ) ، "فهم فُصحاءُ التحاور منذ كانتْ ألسنتُهم ، فتكلّموا " .

فالدالّ المجازيّ ( ألسُنهم ) يبرز بوصفهِ **بؤرةَ** الملفوظ التي أرادَ الشاعرُ التركيزَ عليها ؛ لما تمنحُ النصّ توكيدًا بما يرمي إليه ، فهم فصحاء اللسان / الأداة ، قبْلَ أن يتكلّموا/الأثر ، كما يصوّر ذلك الخطاطةُ الآتية:




١ - يُنظر: عزّة محمد جدوع ،( **المرجع السابق**) ، ص ١٤٥

٢ - الديوان ، ص ٩٨ ، ق ٣٨ ، ب ٢

**٦.علاقة اعتبار ما سيكون** : يُذكر اللفظ باسم ما سيؤول إليه مُستقبلاً.[١]

من جماليّة المجاز المرسَل الانزياحيّة تحت هذه العلاقة، قول الرُّصافيّ في صبيّ يتباكى ويجعل من ريقه على عينيه :

**يَبُلُّ مَآقِيْ زَهْرَتَيْهِ بِرِيقِهِ**
**ويَحْكِي البُكَا عمدًا كمَا ابْتَسَمَ الزَّهرُ** [٢]
**أيُوهِمُ أَنّ الدّمْعَ بَلَّ جُفُونَهُ**
**وهَلْ عُصِرَتْ يَومًا مِنَ النَّرْجِسِ الخمرُ** [الطويل]

الدالُّ المجازيّ هنا ( الخمرُ ) بالنّظر إلى ( عُصرَتْ ) ، إذ إنّ الخمْرَ لا تُعْصَرُ ، وإنّما هو "النرجس" – كما في البيت الثاني – الذي يُعْصَرُ فيتحوّل إلى خمر ، وهنا يريد الشاعرُ أن يتساءَلَ : هل عُصرَ النرجسُ يومًا فتحوّلَ إلى خَمْر ؟

هذا الانزياح الاستبداليّ ، باستبدال دالٍّ مكانَ آخر ، أدّى إلى إضفاء دلالتين إيحائيّتين على المجاز؛ وذلك لما يتضمّنه الدالّ المجازيّ من وظيفةٍ "**تبئيريّة**" وهما : **(دلالة الإيجاز)** ، و **(دلالة المُبالغة)** ، فبدلَ أن يقول الشاعرُ: هلْ عُصِر النرجسُ يومًا فيكونُ فيما بعدُ خمرًا؟ ، قالَ: **(وهَلْ عُصِرَتْ يومًا من النرجسِ الخمرُ؟)** ، حيثُ تبرز المبالغةُ في الدالّ المجازيّ ، مُشبّهًا إيّاه بدمعِ الصبيّ المحاكي للحقيقة ، ولاستحالةِ عَصْرِ النرجسِ خمرًا ، استحالَ أن يكونَ هذا البللُ على جفون الصبيّ دموعًا! ، كما يُلاحظ أنّ الشاعر هنا يظهرُ تأثّرُه بقولِه ﷻ: ﴿إِنِّيٓ أَرَىٰنِيٓ أَعۡصِرُ خَمۡرٗا﴾ (٣٦) يوسف ، فيتناصُّ البيتُ مع الآية الشريفة ، ليُعمّقَ من دلالةِ الإيحاء والتأكيد.

من خلال استعراضي لظاهرة المجاز المرسَل الانزياحيّة في ديوان الرُّصافيّ البلنْسي[٣] ، ألفيتُ أنّ هذا النوعَ من المجازِ أضفى دلالاتٍ إيحائيّة على النصّ ، وتلك الدلالات الإيحائيّة تقوم بوظيفةٍ تأويليّةٍ ، تُعينُ المتلقّي على تلمُّسِ المعنى العميق وراء تلك الظاهرة.

---

١ - يُنظر: عزّة محمد جدوع ،( **المرجع السابق)** ، ص ١٤٤

٢ - الديوان ، ص ٧٩-٨٠ ، ق ٣٢ ، ب ٣، ٤

٣ - تتجلى تقنية المجاز المرسل الانزياحيّة في ديوانه ، وفق العلاقات الستّ المُشار إليها في المتن ، بصورة واضحةٍ وجليّة ، ومن تلك المجازات المرسلة ، على سبيل المثال لا الحصر.:

- الديوان ، ص ٣٤ ، ق ٤ ، ب ٣

- الديوان ، ص ٣٤ ، ق ٤ ، ب ٧، ٨

## ٣. تقنية الاستعارة الانزياحيّة:

تُعدُّ الاستعارةُ القسْمَ الثاني من أقسام المجاز اللغويّ [١] ، وقدْ عُنِيَ بِها علماءُ البيان والبلاغيُّون واللسانيُّون المعاصرون ؛ لما تُنتِجُه من ثراءٍ دلاليّ وتخيُّليّ إيحائيّ ، وإثارةٍ للقارئ . وقدْ عرّفها القُدماءُ –كالعسكريّ[٢] والرمّاني[٣]والقاضي الجرجانيّ[٤] – بأنّها :نقل العبارة عن استعمالها الأصليّ إلى غيرِه لغرضٍ بلاغيّ ، أمّا عبدالقاهر فقد خالفَ هذا الرأيَ، (النّقلَ) في الاستعارة، وأوجدَ لها مفهومًا جديدًا إذ يراها (ادّعاءً دلاليًّا) فيقول: «ليستْ الاستعارةُ نقلَ اسمِ شيءٍ عن شيء ، ولكنّها "ادّعاءُ" معنى الاسمِ لشيءٍ.»[٥] ، فهيَ حذفُ أحد طرفي التشبيه، وادّعاءُ دخولِ المشبّه في جنس المشبَّهِ به.[٦]

إنّ مفهوم (الادّعاء) الذي أتى به الجُرجانيّ، وذلك بادّعاء معنى الاسم لشيءٍ ، يقتضي:

١. أن المعنى الاستعاريّ لا يُمكن أن يكون مجرَّدًا من فكرة الادّعاء التي تبتعد عن الحقيقة المجردة.

٢. تقوم الاستعارة على قاعدة التشبيه المتناسَى بسبب دخول المشبه في جنس المشبه به.

٣. الاستعارة صورة نفسيّة مشبعة بالحس تفيض بالتأويل.

٤. الادّعاء يفضي إلى تشكيل صورة في الذهن تُزاوِجُ بينَ معنيين في إطار تشبيهي واحد.[٧]

---

- الديوان ، ص ٣٨ ، ق ٦ ، ب ١٩
- الديوان ، ص ٤٠ ، ق ٧ ، ب ٤
- الديوان ، ص ٤٢ ، ق ٩ ، ب ٢
- الديوان ، ص ٤٨ ، ق ١٢ ، ب ١، ٢
- الديوان ، ص ٦١ ، ق ٢٢ ، ب ٣٤
- الديوان ، ص ٨٦ ، ق ٣٦ ، ب ٩
- الديوان ، ص ٨٧ ، ق ٣٧ ، ب ١
- الديوان ، ص ١٢٨ ، ق ٧٢ ، ب ٧، ٨

١ - المجاز اللغويّ ، قسمان : أ/ المجاز المُرسَل ، ب/ الاستعارة.

٢ - يُنظر: أبو هلال العسكري، ( **كتاب الصناعتين** )، تح: على البجاوي و محمد أبو الفضل ، دار إحياء الكتب العربية ، ط١، ١٩٥٢م، ص ٢٦٨

٣ - الرمّاني : "النكت في إعجاز القرآن"، ضمن كتاب ( **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن**) ، ص ٨٥

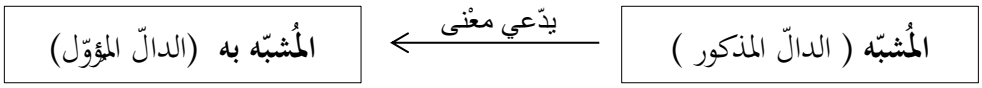
٤ - علي بن عبدالعزيز الجرجاني ،( **الوساطة بين المتنبي وخصومه** ) ، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي ، المكتبة العصرية –بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٦م ، ص ٤٥

٥- عبدالقاهر الجرجاني ، ( **دلائل الإعجاز** )، ص٤٣٤

٦ - يُنظر: أبو يعقوب يوسف السكاكي ، (**المرجع السابق** ) ، ص ٤٧٧

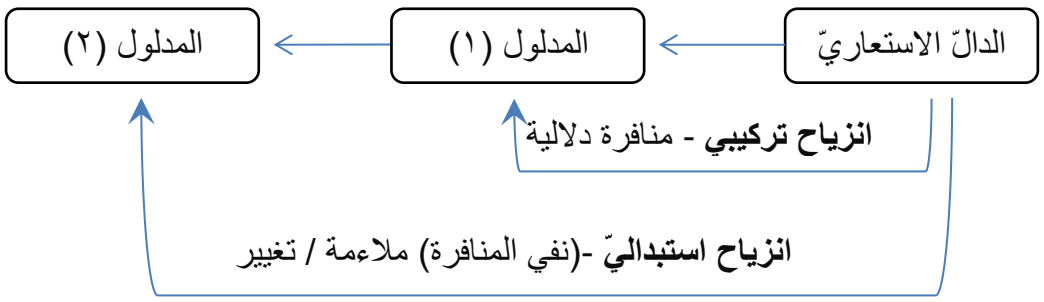
٧- فاضل عبود التميمي، ( **حضور النص، قراءات في الخطاب البلاغي النقديّ عند العرب** )، دار مجدلاوي للنشر- الأردن، ط١، ٢٠١٢م، ص ٢٠

فالجرجانيُّ بطرحه لمفهوم (الادّعاء) يجعلُ الاستعارةَ ظاهرةً انزياحيّةً ، بابتعادِها عن الحقيقة المجرّدةِ ، وادّعائها المشبّهَ داخلاً في معنى المشبّه به ، ممّا يُشكّلُ صدمةً لدى القارئ ، ومفارقةً دلاليّة غير متوقّعة ، ويُثير شُعورَ المتلقّي بالدّهشة.




إنّ (الادّعاء) في الاستعارة يبدو للمتلقّي في وهلتِه الأُولَى غيرَ مُنسَجِمٍ أو مُتنافرًا، إلاّ أنّه بعْد أنْ يقومَ بالتأويل واستكناه المعْنى المدَّعَى يجد الطرافة والدهشة ، وإنّ هذا المفهوم (الادّعاء) شكّلَ وعيًا لدى علمائنا السابقين ، بظاهرة الاستعارة الانزياحيّة ، حيثُ سبقَ هذا الوعيُ اللسانيين والأسلوبيّين المعاصرين ، الذين قاربَ تعريفُهم للاستعارةِ هذا المفهومَ ، إذ يرون أنّ «الاستعارة هي اختيار معجميّ تقترنُ بمقتضاهُ كلمتان في مركبٍ لفظيٍّ collocation اقترانًا دلاليًّا ينطوي على تعارضٍ – أو عدم انسجام – منطقيّ ، ويتولَّدُ عنه بالضرورةِ مفارقةٌ دلاليّة Semantic deviance تُثيرُ لدى المتلقّي شُعورًا بالدَّهْشَةِ والطرافة ، وتكمن علّة الدّهشةِ والطرافة فيما تُحدثُه المفارقةُ الدلاليّة من مفاجأةٍ للمُتلقّي بمخالفتها الاختيار المنطقيّ المتوقّع.» [١]

ويرى جون كوهين jean cohen أنّ الاستعارة « تُشكّلُ الخاصيّة الرئيسيّة للغةِ الشعريّة.» [٢] ، ويبدو أنّه يرى الاستعارةَ مكوّنةً من انزياحين: الأوّل: الانزياح التركيبيّ المتنافر، وذلك حينَ نأخذ المعنى المعجمي الأوّلي للدالّ الاستعاريّ، الثاني: الانزياح الاستبداليّ، لنفي الانزياح التركيبي المتنافر، وذلك عن طريق الاستبدال أو ما يُطلق عليه "تغيير المعنى" المتنافر.[٣] ، ويُمكن توضيح تقنية الاستعارة الانزياحيّة – وفق رأي كوهين jean cohen – كما في الشكل الآتي:



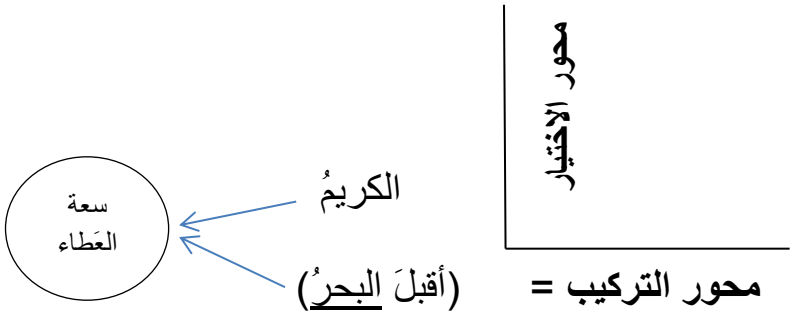

---

١ - سعد مصلوح ، ( **في النص الأدبيّ ، دراسة أسلوبيّة إحصائيّة** ) عين للدراسات والبحوث – القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٣م ، ص ١٨٧

٢ - جون كوين ، ( **المرجع السابق** ) ، ص ١٣٦

٣ - يُنظر: جون كوين ، ( **المرجع السابق** ) ، ص ١٣٧

وتبدو الاستعارةُ في محور التركيب ذاتَ منافرةٍ دلاليّة ، فيحصلُ انزياحٌ متنافرٌ ، يحتاج إلى "تغيير المعنى" أو ما يُسميه كوهين jean cohen بنفي الانزياح ، ويكون هذا في محور الاختيار ، فيحصلُ انزياحٌ استبداليٌّ ثانٍ ، كما يصوّرُ ذلك الشكلُ الآتي:




وقد ذهبَ أصحابُ النظرية الاستبداليّة إلى أنّ الاستعارةَ هي بِنيةٌ استبداليّةٌ ، قائمةٌ على التّشبيهِ المستتر أو الموجز، ، ومِن مُرتكزاتِ هذه النظريّة أنّ الاستعارة لا تتعلّق إلا بكلمةٍ مُعجميّةٍ واحدة بغضّ النظر عن السياق الواردة فيه ، فللكلمة الاستعارية معنيان: حقيقيّ ، ومجازيّ.[١] ، حيث تكون الاستعارة باستبدال كلمة مجازيّة بكلمة حقيقيّة.

فهذا جاكوبسون Roman Jakobson يرى أنّ الاستعارة ترتبط بالمحور الاستبداليّ ، لكونها نتاجَ عمليّة استبدال وحدة دلاليّة بأُخرَى تشتركُ معها في سماتٍ دلاليّةٍ (المشابهة) ، وتختلفُ عنها في سماتٍ أخرى.[٢]، وقدْ عرَّفَ إيفانكوس الاستعارةَ : « بأنّها صورةٌ شكليّة تحلّ فيها مفردة (ب) محل مفردة أخرى (أ) بمقتضى علاقة التشابه القائمة بينهما (لهما علامات مشتركة) وهذا الاستبدال يتضمّن تغييرًا في الدلالة.»[٣] ، حيثُ يقومُ المتلقّي بتأويل تلك الدلالة الجديدة.

فالاستعارةُ الاستبداليّة تؤكّد على أهميّةِ دور المتَلقّي ، حيثُ إنّ الاستعارة تهدفُ إلى إنتاج الوظيفة العاطفيّة والمركّزة على المرسلِ إليه ، فهي تُستَعْمَلُ للتعبيرِ عن تأثُّرٍ وعن شُعورٍ تُريد من المتلقّي المشاركةَ فيه.[٤]

---

١ - يُنظر: يوسف أبو العدوس ، ( **الاستعارة في النقد الأدبيّ الحديث** ) ،الأهليّة للنشر والتوزيع- عمّان ، ط١ ، ١٩٩٧م ، ص ٥٣- ٥٤

٢ - عبدالعزيز لحويدق ، ( **نظريات الاستعارة في البلاغة الغربيّة** ) ،دار كنوز المعرفة للنشر- عمّان ، ط١، ٢٠١٥م ، ص ٨١

٣ - خوسيه ماريا إيفانكوس ، ( **نظرية اللغة الأدبيّة** ) ، تر: حامد أبو أحمد ، دار غريب للطباعة – القاهرة ، (د.ط) ، (د.ت) ، ص ٢٠٥

٤ - يُنظر: ميشال لوغورن، (**الاستعارة والمجاز المُرسَل**)، ص ١٤٦

ولأنَّ الاستعارةَ قائمةٌ على "التشبيه المستتر" ، فإنَّ التشابه بين طرفي الاستعارة قد يكونُ بعيدًا وتصويريًّا خياليًّا ، وربّما يُعرفُ هذا التشابه عن طريق التفكير والحدْس ، إذ بيّن *يوربان* Urban أنّ المعنى الحدْسيّ يمكن أن يظهر بشكلٍ كبيرٍ ، عندما تستخدم الكلمات بشكل استعاريّ ، فاستخدام هذه الكلمات في سياقات مختلفة يخلق دلالات جديدة.[١]

وإنّ ابتعادَ الاستعارةِ عن تقنية التشبيه، وانتهاكها لبنيتها، يجعلُها أكثرَ إيحاءً من أسلوب التشبيه ذاتِه، لما تتضمّنُه من قُدرةٍ إبداعيّةٍ، وكثافةٍ دلاليّة ، فهيَ انتقالٌ بالكلام من دائرة الحقيقة (التشبيه)، إلى دائرة المجاز الأسمى (الاستعارة)، وقد لاحظ النقاد والبلاغيّون أنّ الاستعارةَ بعدُولها عن الحقيقة إلى المجاز، تُسهمُ في تغيير دلالة النص[٢]، «وممّا يُؤكِّد كون الاستعارة انزياحًا مُنْطلَقُهُ التشبيهُ، أنَّ قيمتَها الفنّيّة تكمن في مدى انزياحها عن مبدأ المشابهة ذاته.»[٣]

ويجبُ التعاملُ مع الاستعارةِ من منطلقِ المبدأ الانزياحيّ ، بوجود (درجةِ صفرٍ) للغة يستند إليها كلُّ تعبير ، فهيَ خرقٌ لدرجة الصفرِ النمطيّة ، إذ إنّ المعيار هنا يتمثّل في بنية التشبيه ، وأنّ الاستعارةَ قد تجاوزت هذا المعيار. وإنّ موتَ استعارةٍ ما لا يخصُّ بنيتَها السيميوزيسيّة[٤]، وتكوينَها وإمكانيّة تأويلها التأويل السيميائيّ [٥] ، ذلك أنّ الاستعارةَ هي تقنيةٌ انزياحيّة ، خرجت على تقنية المشابهة المألوفة ، لهدفٍ "**تبئيريّ**" و "**إيحائيّ**".

وللاستعارةِ قيمةٌ فنّيةٌ وتخييليّة، لم يُغفِلْها البلاغيُّون القدماء، بل جعلوها عُمدة الكلامِ السامي، فهذا ابنُ رشيقٍ يقول عنها: «وليس في حِلَى الشِّعر أحسنُ منها ، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعَها.» [٦]، وقدْ أولاها الجرجانيّ عنايةً بالغةً في كتابيه[٧] ؛ لما تُنتجه من مزيّةٍ في (نظم) العبارة ، كما أنّها شغلتْ الدراسات اللسانيّة الحديثة[٨] ، فهْيَ لدى الأسلوبيين

---

١ - يُنْظر: يوسف أبو العدوس ، ( **التشبيه والاستعارة ، منظور مُستأنف** ) ،دار المسيرة – الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٧م ، ص ٢٠٦- ٢٠٧

٢- فاضل عبود التميمي، ( **حضور النص، قراءات في الخطاب البلاغي النقديّ عند العرب** )، دار مجدلاوي للنشر- الأردن، ط١، ٢٠١٢م، ص ٢١

٣- مسعود بو دوخة ، (**عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية**) ، ص ١٠٩

٤- السيميوزيس: الفعل المؤدّي إلى إنتاج دلالات متعددة ، أو هي السلسلة التأويليّة للدال. يُنظر: فيصل الأحمر ، (**معجم السيميائيات** ) ، ص ١٩٣

٥- يُنظر: أمبرتو إيكو، ( **التأويل بين السيميائيّة والتفكيكيّة** )، تر: سعيد بنكراد ، المركز الثقافيّ العربي- المغرب ، ط٢، ٢٠٠٤م ، ص ١٤٦

٦ - يُنْظر: ابن رشيق ، ( **العُمدة** )، ج١، ص ٢٦٨

٧ - يُنْظر: عبدالقاهر الجرجاني ، ( **دلائل الإعجاز** )، ص ٦٦- ٧٩ ، و ( **أسرار البلاغة**) ، ص ٢٧- ٧٣ ، ٣٩٥ - ٤٠٦

٨ - يقول محمّد مفتاح : «قد لا يبالغ المرء إذا قال :إنّ أهم ما يشغل الدارسين للغات الإنسانيّة حاليًّا هو الاستعارة ، فهي موضع اهتمام من قبل اللسانيين وفلاسفة اللغة والمناطقة ...» ، يُنْظر: محمّد مفتاح ، ( **تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجية التناص** )، المركز الثقافي العربي- المغرب ، ط٤ ، ٢٠٠٥م ، ص ٨١

المعاصرين – كما يرى لونجينس Longinus – تُعدُّ ضربًا من المهارة في إبداعِ الصُّورة ، ومِن أهمِّ مصادر الرِّفْعَةِ الأسلوبيّة.[١]

أمّا بناء الاستعارة فيقوم على أركانٍ ثلاثة، وهي:

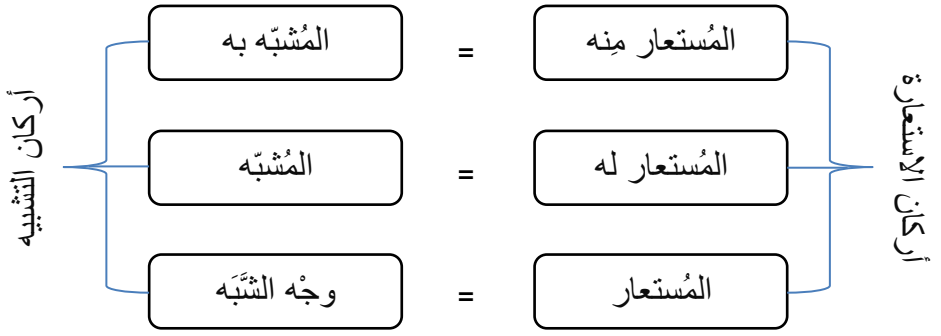
١.(المستعار منه)، وهو المشبّه به

٢.(المستعَار له)، وهو المشبّه،

٣.(المستعار)، وهو وجْه الشَّبْه،

ويُشترط في الاستعارة أنْ يُحْذَفَ أحدُ الركنين "الأوّل والثاني"، فلا يُذكَر ولا يُقدَّر، لأنّهُ لو ذُكِرَ أو قُدّرَ لكان تشبيهًا لا استعارة ، وهو ما عليه المحققون من أهل البلاغة.[٢]

ويُمكنُ تبيينُ ذلك ، وفقَ التصوّر الآتي:




وقد قسّمَ البلاغيُّون الاستعارة إلى أقسامٍ عدّة[٣]، بالنّظرِ إلى اعتبارات مختلفة ، وفي هذا المبحث (الانزياح الاستعارِيّ) سأُنقِّبُ عن شعريّةِ الأثرِ البلاغيّ لهذا التعبير الانتهاكيّ ، وسأدرُس الاستعارةَ باعتبارِ طرفَيْها ، وتقسيمها إلى (استعارة تصريحيّة) و (استعارةٍ مَكْنِيّة) ، في ديوان الرصافيّ البلنسيّ ، وما أنتجتهُ هذه التقنية الانزياحيّة من دلالاتٍ ثانويّة.

---

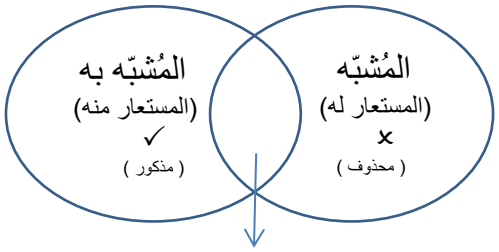
١ - يُنْظر: يوسف أبو العدوس ، ( **الاستعارة في النقد الأدبيّ الحديث** ) ،ص ٥٦

٢- محمد بن علي الجرجانيّ ، ( **الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة** ) ،تح: عبدالقادر حسين، دار غريب – القاهرة ،(د.ط) ، ٢٠١١م، ص ٢٦٤

٣- للاستزادة حول مفهوم الاستعارة ، وأقسامها ، يُنظر: عبدالقاهر الجرجاني ، ( **أسرار البلاغة**) ، ص ٢٧- ٧٣ ، ٣٩٥ – ٤٠٦ ، و يحيى العلوي ، ( **الطراز** )، ج ١، ص ١٠٤ – ١٣٤ ، و عزّة محمد جدوع ،( **المرجع السابق**) ، ص ١٤٦ -١٩٠ ، ومحمد مصطفى هدارة، (**في البلاغة العربية: علم البيان** ) ، ص ٦٤ – ٧٨ ، و إنعام فوّال عكّاوي ، ( **المُعجم المُفصّل في علوم البلاغة**) ، دار الكتب العلمية – بيروت ، ط٢ ، ١٩٩٦م ص ٩٠ - ١١٦

## أ – تقنية الاستعارة التصريحيّة :

وتُسمّى أيضًا الحقيقيّة ، وهي ما صُرّحَ فيها بلفظِ المشبَّه به دون المشبّه [١] ، حيث إنّ المشبّهَ به (يدّعي) معْنَى المشبّه المحذوف ، ويتلبّسُ به في عمليّة "الاستبدال" ، وصورتها كالآتي:




وجهُ الشّبَه أو (المُستعار) ، وهو النقطة المشتركة بين المستعار له والمستعار منه

– ومِنْ جماليَّات هذا النّوعِ من الاستعارةِ ، قولُ الرُّصافي البلنسيّ راثيًا أبا محمّد المالقيّ:

**بأبي – وقدْ ساروا بنعشِكَ– صَارِمٌ كَثُرَتْ حَمَائلُه عَلى الأَكْتادِ** [٢] [الكامل]

في هذا البيتِ تحملُ اللغةُ الشِّعريَّةُ (صورةً بلاغيّة) ، تمثَّلَتْ في رَسْمِ تشبيهٍ مُستترٍ بينَ طرفين مُتنافرين ، مفادُهُ : ( نعشُ المرثيّ صَارِمٌ ) ، إلاّ أنّ التركيبَ لمْ يحمِلْ هذه الصورة على نسقٍ تشبيهيٍّ ظاهرٍ ، بل انزاحَ عن هذا النسقِ ، إلى نسقٍ خارقٍ للمألوفِ ، حيثُ (ادّعَى) أنّ هذا المحمولَ هو (صارم) ، في حيلةٍ استعاريّةٍ ، تُحفّزُ المتلقّي على شحذ ذهنِهِ وإعمالِ فكرِهِ ، فيتلمّسُ عبْرَ التأويلِ سرَّ هذا (الادّعاء).

| | | |
|---|---|---|
| **صارمٌ** ( الدالّ المذكور ) | يدّعي معْنى ← | **نعْش المَرثيّ** (الدالّ المؤوّل) |

فالمتلقّي عندما يسمعُ هذه العبارة ( الصارمُ كَثُرَ حاملوهُ على الأكتاد/الأكتاف ) ، يتفاجأ بعلاقةٍ ( غير ملائمة ) بين الدالّ ( صارمٌ ) و حمله على الأكتاف ، وهذا التنافرُ يُمثّلُ انزياحًا تركيبيًّا ، يتطلّبُ – كما يذكر كوهين jean cohen – نفيًا لهذا الانزياح من خلالِ علاقة استبداليّة تُضفي على هذا التركيبِ عُنصرَ (الملاءَمة) ، وهذا ما يُدعى بالانزياح الاستبداليّ ، إذ إنّ تقنية الاستعارةِ تقوم على انزياحين : تركيبيّ ، واستبداليّ.

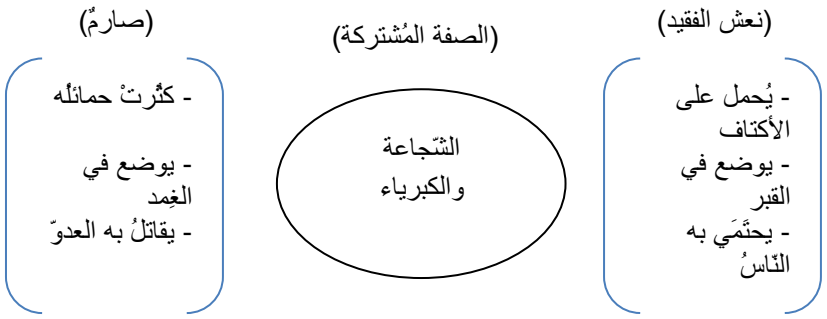
---

١ - يُنظر: يحيى العلوي ، ( **الطراز** )، ج ١، ص ١١٩ ، و إنعام فوّال عكّاوي ، ( **المُعجم المُفصّل في علوم البلاغة**) ، دار الكتب العلمية – بيروت ، ط٢ ، ١٩٩٦م ، ص ١٠١

٢ - الديوان ، ص ٦٥ ، ق ٢٤ ، ب ٣٢

وبدلاً من أنْ يُعبّر الشاعرُ بقوله : ( بأبي نعشُكَ كثرَ حاملوهُ ) ، قالَ : ( بأبي صارمٌ كثرت حمائلُه) ، حيث شبّه نعشَ المرثيّ بالصارم ، ثمّ حذف المشبّه .

ويمكن تصوّر بنية الاستعارة في التمثيل الآتي:




ومِنْ جماليَّات الاستعارةِ التصريحيّة ، قولُ الرُّصافي البلنسيّ مُتغَزِّلاً :

**لا و لا البدرُ مثل صُبحِ المُحيَّا  لا ولا النّدُّ مثلُ ختْمِ النُّهُودِ** (١)

**إنْ يكنْ ذا فقدْ علقتُ غزالاً  علِقَتْ عينُهُ بصيدِ الأُسودِ** [الخفيف]

في البيت الثاني تبرزُ صورةٌ خياليّةٌ، تتمثّلُ في قوله: ( **علقتُ غزالاً** )، حيثُ شبّهَ الشاعرُ محبوبتَه بالغَزالِ، ثمّ حذف المشبّه، (مُدّعيًا) أنّ المشبَّه به المصرّح به (الغزال) يحملُ نفس معنى المشبّه به المحذوف (الفتاة)، وإنّ هذا الادّعاءَ قائمٌ على أساسِ (الصورة الخياليّة) المشتركة بينهما، ويتجلّى في هذا (الادّعاء) الاستعاريّ نوعانِ من الانزياح، كما يوضّحهما الجدول الآتي:

| انزياحٌ تأليفيّ | انزياحٌ استبداليّ |
|---|---|
| (**علقتُ غزالاً**) حيثُ تتبدّى العلاقة المتنافرة بين الدالّين مُعجميًّا، وذلك حينَ يُراد به المعنى الظاهريّ أيْ: (عشقتُ الغزالَ الحقيقيّ) | وهنا لا بدّ من نفيٍ لذلك الانزياح التأليفيّ ، من خلال "الاستبدال" ، وذلك باستبدالِ كلمة (غزالاً) بكلمةٍ أخرى (فتاةً) ، أيْ (علقتُ فتاةً تُشبهُ الغزالَ ). |

١ - الديوان ، ص ٦٦-٦٧ ، ق ٢٥ ، ب ٣، ٤

فقوله ( **علقتُ غزالاً** ) انزياحٌ استعاريّ ، إذ جعلَ الفتاةَ المحبوبة كالغزالِ مُدّعيًا نفس صفات الغزالِ في محبوبته ، وهذا التعبير الاستعاريّ يُفاجئُ المتلقّي ، ويجذب انتباهه إلى هذا الدالّ (التبئيريّ) ، فيتلمّسُ عبْرَ التأويل العلاقات المشتركة بين طرفي التشبيه المستتر (الفتاة) و (الغزال) ، حيث تمثّل الاستعارةُ حيلةً مقصودةً من المبدعِ ليشحذ ذهن القارئ وتأويلاته.

– ومِنْ جماليَّات الاستعارةِ التصريحيّة ، قولُ الرُّصافي البلنسيّ مُتذكّرًا بلنسية وأهلَها :

**هُجوعٌ ببطْنِ الأرضِ قد ضربَ الردى عَلِيهِمْ قُبيبَاتٍ فُوَيْقَ الثَّرَى غُبْرَا** [(١)]

**تَقَضَّوا فمِنْ نَجْمٍ هُنالكَ ساقطٍ أبَى اللهُ أنْ يرعَى السِّماكَ أو النَّسْرَا** [الطويل]

تبرز (الصورةُ الشعريّة) في البيت الثاني مُحمّلةً بقدر كبيرٍ من العاطفةِ والخيال ، فالشاعرُ يتذكّرُ أهلَ بلنسيةَ وقد خرجَ منها صغيرًا ، ويتألّم لموتِ أحبابِه ولم يرهم ، (تقضّوا) أيْ رحَلُوا، إلاّ انّ الذين تقضّوا ليسوا أناسًا بل نجومًا : ( فمِنْ نجمٍ هنالك ساقطٍ ) ، وفي هذا مُفاجأةٌ لذهن المتلقّي ، فالمعنى المعجميّ يشير إلى (موت النجوم/الأجرام السماويّة ودفنها تحت التراب)، وفي هذا (تنافرٌ) أو ( غير مُلاءَمةٍ ) تأليفيّة ، ممّا يُضفي على هذا التنافرِ انزياحًا في تأليف الدوالّ، ولرفعِ هذا التنافرِ لابدّ من تأويلٍ مجازيّ (انزياح استبداليّ) ؛ وذلك بالبحث عن المعنى العميق وراء هذا التركيب .

كما يصوّرُه الجدول الآتي:

| النصّ الانزياحيّ | ( تَقَضَّوا فمِنْ نَجْمٍ هنالكَ ساقطٍ ) |
|---|---|
| المعنى المعجمي (الانزياح التأليفيّ) | ماتتْ النُّجوم/ الأجرامُ السماويةُ ودُفِنت في الثرى |
| معْنَى المعنى ( الانزياح الاستبداليّ) | مات أكارمُ الناسِ الذين يُشبهون النجومَ ودُفِنوا |

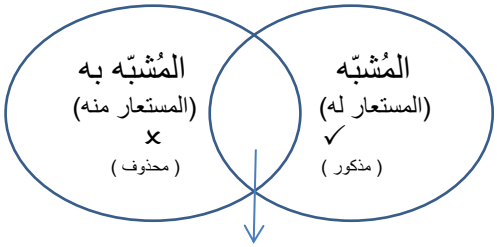
فالشاعر في هذا التركيب ، جاءَ بالمشبّه به ( نجمٍ ) ، وحذف المشبَّهَ (أكارم الناس) ، (ادّعاءً) أنّ النجمَ يحملُ نفسَ معنى المشبّه / أكارم الناس ، حيثُ تتبدّى الصورة المتخيّلة في (المستعار) المشترك بين الطرفين ، وهو : السّنا والرِّفْعة والمقام العظيم.

---

١ - الديوان ، ص ٧١ ، ق ٢٦ ، ب ٢٧، ٢٨

## ب– تقنية الاستعارة المَكْنِيَّة:

وتُسمّى أيضًا الاستعارة بالكِناية ، و التخييليّة، وهي التي اختفى فيها ذِكْرُ المشَبَّه به ، واكتُفِي بذكر شيء من لوازمِهِ دليلاً عليْه [١] ، حيثُ تقومُ تقنية هذه الاستعارة على (ادّعاء) المشبّه معنى المشبّه به المحذوف ، وصورةُ هذه الاستعارة المكنيّة كالآتي :




وجهُ الشَبَه أو (المُستعار) ، وهو النقطة المشتركة بين المستعار له والمستعار منه

ومِنْ جماليَّات الاستعارةِ المَكْنِيّة ، قولُ الرُّصافي البلنسيّ متغزّلاً :

**رأَى حرَكاتِ قامَتِهِ قضيبُ البانِ فاعتَبرَا** [٢]
**وكَمْ جَهِدَ النَّسيمُ به ليُحْسِنَها فما قَدَرا**

[مجزوء الوافر]

يتضّمنُ هذان البيتانِ استعارتين مَكنِيّتين ، الأُولى: ( رأى قضيبُ البانِ ) ، والثانيةُ: (جهِدَ النسيمُ به) ، حيثُ تقومُ فكرةُ الاستعارة هنا على مفهوم (الادّعاء) ، فالشّاعرُ جاءَ في كلا الاستعارتين بالمشبّهِ (قضيب البانِ) ، و (النسيم) ، مُدّعيًا لهما نفسَ معنى المشبّه به (الإنسان) ، فألبسهما معنى الإنسانيّة ، (فرأى واعتبر وجهِدَ ويحسنَ وما قدَر ) هذه كلُّها صفات الإنسان ، لا قضيب البان ولا النسيم ، وهنا حين يقف القارئ على المعنى المعجميّ يُلفي تنافرًا (وعدم ملاءَمةٍ) بين الدالّ الاستعاريّ وبين لوازم المشبّه به المحذوف ، ممّا يحدو به إلى محاولة رفْعِ التنافر و (تغيير المعنى) ، والبحث عن معنى مُلائمٍ ، فيقومُ بعمليّة تأويليّة.

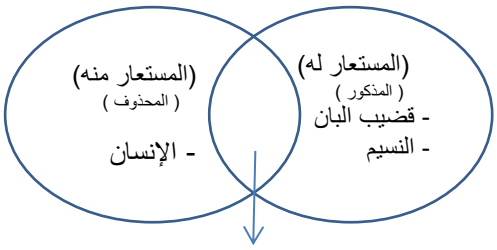
فالانزياحُ الاستعاريّ منحَ هذا النصّ (صورةً شعريّة) تمثّلت في مُزاوجة الحقيقة بالخيال، ما بين قامة المحبوب وحركاتها الجذّابة ، وبين عجْزِ (قضيب البان) – وهو المتّصف بالرشاقة والعُذوبة ، وتعبِ (النسيم) –وهو الرقيق–، فلم يقدر على تقليد حركات تلك القامة الجميلة.

---

١ - يُنظر: أكمل الدين محمّد البابرتي ، ( **شرح التلخيص** ) ، ص ٥٨١ ، و إنعام فوّال عكّاوي ، ( **المُعجم المُفصّل في علوم البلاغة)** ، ص ٩٥

٢ - الديوان ، ص ٧٨ ، ق ٣٠ ، ب ١، ٢

ويُمكن تصوّر الصورة الاستعاريّة ، وفق الشكل الآتي:

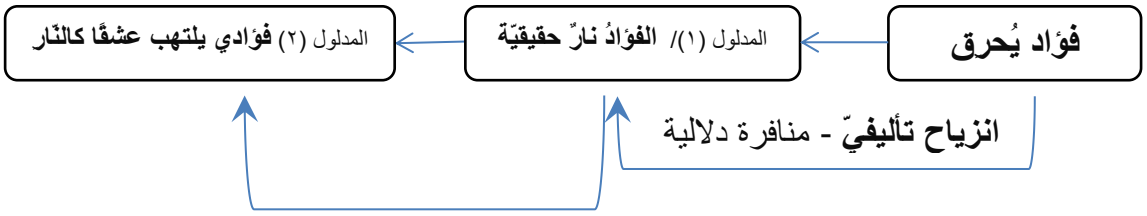



**المدلول الاستعاريّ (المُستعار):**
الحيرة من جمال حركات قامة المحبوب ، وعجز الإتيان بمثلها أو تقليدها

ومِنْ جماليَّات الاستعارةِ المِكْنِيّة ، قولُ الرُّصافي البلنسيّ في قصيدةٍ غزليّة :

**وفُؤادٍ لَمْ أضَعْ قطُّ يدِيْ فوقَهُ خيفةَ أنْ تحتَرِقَا** [١] [الرمل]

يحتضنُ هذا البيتُ انزياحًا استبداليًّا ، من خلالِ التقنية الاستعاريّة ؛ وذلك لأنّ الشاعرَ استعارَ صفاتِ النّار والإحراق ، وألبَسَها ادّعاءً الدّالّ (فؤاد) ، وفي هذا الادّعاء تبرزُ عدمُ الملاءَمة المعجميّة بين الفؤاد والإحراق ، إلاّ أنّ هذا المِعْنَى السطحيّ ، يحدو بالمتلقّي إلى معنى أكثرَ عُمقًا ، حيث يقومُ (برفْعِ ذلك التنافر) من خلالِ المعْنَى الثاني أو ما اصطلح عليه الجُرجانيُّ (بمعْنى المعْنى)[٢] ، والشكل الآتي يُبيّن كيفيّة بناء الاستعارة المكنيّة في هذا البيت:




**انزياح استبداليّ** -(نفي المنافرة) ملاءمة / تغيير المعنى

حيثُ شبّهَ الشّاعرُ (فؤادَه) بالنّارِ المحرقة ، ثمّ حذف المشبّه به (النارَ) ، وأتى بلوازمها (الإحراق) ، في تقنيةٍ ادّعائيّةٍ (الفؤاد = نارٌ تُحرِق ) تُلبِسُ المشبّه معْنَى المشبّه به ، فتفاجئ القارئ،

---

١ - الديوان ، ص ١١١ ، ق ٥٥ ، ب ١١

٢ - يقول الجرجانيّ : « تعني بالمعنى: المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى : أن تعقلَ من اللفظ معنًى ثم يُفضي بك ذلك إلى معنى آخر.» ، عبدالقاهر الجرجاني ، ( **دلائل الإعجاز** ) ، ص ٢٦٣

وتجعلُه مشاركًا في بناءِ الصورة الشعريّة ، فيبحثُ عن العلاقات المشتركة بين طرفي التشبيه المستتر ( الفؤاد و النار ) ، إذ كلاهما يضطرمانِ لهبًا وإحراقًا ، الأوّل: على سبيل المجاز، التهاب المشاعر الواهة بالمحبوب ، والآخر: على سبيل الحقيقة ، اللهب الحقيقيّ ، والصورة المشتركة بينها هي : الاضطراب وحرارة العشق .

– ومِنْ جماليَّات الاستعارةِ المكْنِيّة ، قولُ الرُّصافي البلنسيّ في الوصف :

**طائرٌ شادٍ وغُصْنٌ مُنثنٍ والدُّجَى يشربُ صهباءَ الأصيلِ*** (١) [الرمل]

تبدو (الصورة الخياليّة) بارزةً في هذا البيت في الشطر الثاني ، حيثُ تتجلّى صورتان استعاريّتان ، الأولى: ( الدُّجى يشرب)، والثانية: (صهباء الأصيل) ، حيثُ إنّ هاتين الصورتين بينهما تنافرٌ ( وعدمُ ملاءَمةٍ ) دلاليّة ، فالدُّجَى لا يشرب، والأصيل لا صهباء له، وإنّ هذا التنافر الدلاليّ (المعجميّ) يحدو بالمتلقّي إلى شحْذِ ذهنه التأويليّ ، فيقوم (بتغيير المعنى) –حسب مصطلح كوهين jean cohen – فيبحثُ عن المعنى العميق، والدلالة الثانية، وراء هذا التركيب.

ويمكنُ تصوّر الدلالتين السطحية والعميقة لهاتين الاستعارتين ، وفق الجدول الآتي:

| الصورة الاستعارية | الدلالة المُعجميّة / المدلول (١) | الدلالة العميقة/ المدلول (٢) |
|---|---|---|
| **والدُّجَى يشربُ** | الدُّجى/الليلُ يشرب | الدُّجَى يُشبِهُ الإنسانَ وهوَ يبدأ يومه بشربِ الخمرة (للدلالةِ على قرب دخول الليل) |
| **صهباءَ الأصيلِ** | الأصيلُ خمرٌ | الأصيلُ يُشبهُ الخمرةَ في لونها المختلط بالحُمرة. ( للدلالةِ على احمرار الشفق الأحمر وانقضاء النهار ) |

فالشّاعرُ – كما لوحظ– استخدمَ تقنية الاستعارة المكنيّة ، في رسم (الصورة الخياليّة) حيثُ أضفَى على الدّجى صفة الإنسان وهو يشرب الخمر ، وادّعى أنّ الأصيلَ هو خمرٌ ليُلبسهُ معنى الخمر وصفاته.

---

١ - الديوان ، ص ١١٨ ، ق ٦٣ ، ب ٥

* - الأصيلُ: الوقت بعد العصر إلى المغرب. ، ابن منظور ، (لسان العرب) ،مادّة (أصل)

وإنّ تقنية الاستعارة الانزياحيّة في هذا البيت، أدّت دورًا كبيرًا في رسْمِ المخيّلَةِ لدى المتلقّي، كما أنّها تقنيةٌ (إيجازيّة) ، تحمل دلالاتٍ متعدّدة ومفتوحة أمام التأويل.

– ومِنْ جماليَّات الاستعارةِ المكْنِيّة ، قولُه أيضًا:

**قد يسكتُ السيفُ والأقلامُ ناطقةٌ  والسَّيفُ في لغة الأقلامِ لحَّانُ** [1] [البسيط]

حيثُ يُفاجِئُ هذا التركيب المتلقّي ، إذ يجدُ (منافرةً دلاليّة) بين السيف والسكوت ، وبين الأقلام والنُّطق ، ففي قوله : (**قد يسكتُ السيفُ والأقلامُ ناطقةٌ** ) تظهر استعارتَانِ مكنيّتانِ ، اختفى فيهما (المشبّه به)/ (الإنسان) ، واكتفى الشاعر بذكر شيء من لوازمه ، (يسكت، ناطقة) ، إلاّ أنّ التأويل الاستعاريّ الاستبداليّ يقومُ برفعِ هذه المنافرة ، من خلال (علاقة المشابهة) بين الدالّ الاستعاريّ المذكور ، والدالّ المحذوف.

فمن خلال التأويل الانزياحيّ الاستبداليّ يكون المعنى مُلائمًا ، فسكوتُ السيف يُشبهُ سكوتَ الإنسان في (الدلالة على السِّلْم وعدم الحرب) ، والأقلام الناطقة تشبه الإنسانَ الخطيبَ اللسِنَ الذي لا يُشقُّ له غُبار ، (في معركة الكلام والفصاحة)

من خلال استعراضي لتقنية الاستعارة الانزياحيّة في ديوان الرصافي البلنسيّ[2] ، ألفيتُها تؤدّي دورًا تأويليًّا ، فتجذب انتباه القارئ وتجعله مُشاركًا في عمليّة إنتاج النصوص ، كما أنّها تقنية (إيجازيّة) تؤدّي المعنى بأقلّ ما يمكن من الألفاظ.

---

١ - الديوان ، ص ١٣٠ ، ق ٧٢ ، ب ٢٣

٢ - تكادُ لا تخلو قصيدةٌ من قصائد الرصافي البلنسيّ من تقنيةٍ استعاريّة ، لما لها من أهميّة بالغةٍ في رسم الصورة الشعرية ، ومن أمثلتها :

- الديوان ، ص ٤٨ ، ق ١١ ، ب ٣٠
- الديوان ، ص ٦٠ ، ق ٢٢ ، ب ٢٣
- الديوان ، ص ٦٤ ، ق ٢٤ ، ب ١٣
- الديوان ، ص ٦٨ ، ق ٢٦ ، ب ٨
- الديوان ، ص ٧٠ ، ق ٢٦ ، ب ٢٠
- الديوان ، ص ٧١ ، ق ٢٦ ، ب ٢٤
- الديوان ، ص ٩٣ ، ق ٣٧ ، ب ٣٦
- الديوان ، ص ١٠٠ ، ق ٤١ ، ب ٤١
- الديوان ، ص ١٢٢ ، ق ٦٨ ، ب ١٥

## ٤. تقنية الكناية الانزياحيّة:

تُعَدُّ الكنايةُ ظاهرةً أُسلوبيّةً انزياحيّة ، يعدِلُ فيها المتكلِّمُ عن التصريحِ إلى الإيماءِ والمجاورة، وهْيَ في تعريفِ البلاغيّين : لفظٌ أُرِيْدَ به لازمُ معناهُ مع جوازِ إرادة المعْنى معه.[١] ، أمّا الجُرجانيُّ فيصِفُ حقيقةَ "الكِناية" ، وهيَ «أنّها إثباتٌ لمعنى ، أنتَ تعرفُ ذلك المعنى من طريق المعقول دون طريق اللفظ. »[٢] ، وحيلةُ الكناية – عنده – أنّها إثباتُ معنًى من المعاني ، وترك التصريح به ، ويُكْنَى عن جعْلِ ذلك المعْنى فيه بجعْلِه في شيء يشتملُ عليه ويتلبَّسُ به ، إذ يَتوَصَّلُ (المتلقِّي) إلى ما يُرادُ من المعْنى من طريق المعقول أو الإثبات/ (الحُكم) ، لا من خلال المثبت (اللفظ) ، بل من طريق يخفى ومسلك يدقُّ.[٣]

ومزيّةُ الكناية – عند الجرجانيّ – تكمن في التحوّلِ الدلاليّ إلى عالمٍ من الصور المجسّمة، وإلى علاقاتٍ جديدةٍ لعب فيها الخيال دورًا بعيدًا في نَظْمِها [٤] ، حيثُ تُكتشَفُ تلك العلاقات من طريق ( المعقول )/ التأويل، الذي لا يُمكنُ التوصُّل إليه إلاّ من خلالِ عنصر "الخيال"؛ وذلك لكونِ الكنايةِ أسلوبًا يحفُّه الغموض والخفاء ، فهذا العلويُّ يقولُ عنها : « اعلم أنّ الكنايةَ وادٍ من أودية البلاغة وركنٌ من أركانِ المجازِ ، وتختصُّ بدقَّةٍ وغموض. »[٥]

فتقنية الكناية ممزوجةٌ بشيء من الخفاء والغموض في المعنى المراد؛ لأنّها تركٌ للتصريحِ وتعبيرٌ بطريق غير مباشرٍ، وهذا أدْعى إلى إعمالِ الفكر وإعادة النظر إلى النص للوصول إلى المعنى المراد، ففيها نوع من المراوغة في إيصال المعنى إلى المتلقّي[٦] ، وتمتازُ هذه التقنيةُ باللغةِ الإيحائيّة ، التي تسمو بالكلامِ الأدبيّ عن النمطيّة العاديّة ، فتُضفي على النصِّ الأدبيّ أدبيّتَه ، وتمنحهُ الشعريّةَ ، ممّا تُحقّق في النصّ وظائف الانزياح : من إثارةٍ وتفكير وجذب انتباه.

---

١ - يُنْظر: أكمل الدين محمّد البابرتي ، ( **شرح التلخيص** ) ، ص ٥٩٩

٢ - يُنْظر: عبدالقاهر الجُرجانيّ ، (**دلائل الإعجاز**) ، ص ٤٣١

٣ - يُنْظر: عبدالقاهر الجُرجانيّ ، (**دلائل الإعجاز**) ، ص ٣٠٦

٤ - يُنْظر: محمّد الحسن علي الأمين ، (**الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهليّ**) ، رسالة ماجستير ، جامعة أم القرى – مكة المكرمة ، عام ١٩٨٣- ١٩٨٤م ، ص ٣٩

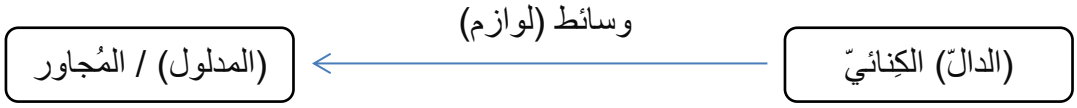
٥ - يحيى العلوي ، ( **الطراز** )، ج ١، ص ١٨٥

٦ - يُنْظر: هكزيمان ناصر ،(**التَّصْويرُ البَيَانِي فِي رَجَز العَجَّاج ، دِرَاسَةٌ بَلاغِيَّةٌ تَحْلِيْلِيَّةٌ**)، رسالة دكتوراه ، الجامعة الإسلاميّة – المدينة المنوّرة، عام ١٤٣١ – ١٤٣٢هـ ، ص ٣٤٥

وإنّ دراسة التعبير الكنائيّ بوصفِهِ تعبيرًا جماليًّا إيحائيًّا ، يلزمُ منه البحثُ في شعريّة هذا الأسلوبِ، من خلالِ التأويلِ والتحليل ، إذ هما قادرانِ على تفجير النواة الدلاليّة[١] ، فالكنايةُ باستنادِها على مفهوم "المجاورة" ، – كما يرى *هنريش* **Heinrich F.*Plett*** – : «هي انفجار النّواة الدلاليّة للنصّ وتحويلها إلى تفاصيل متعدّدة» [٢] ، ومن خلال هذه النواة الدلالية (الكنائيّة) تنفجر الدلالات المتعدّدة ، انطلاقًا من الدالّ الكنائي إلى المدلول المجاور.

فالكنايةُ تقومُ على طرفين : أحدُهما حاضرٌ ، وهو (الدالّ) الذي تنطلق منه سلسلة التوليد، والآخر غائبٌ هو (المدلول) أو المعنى ( المجاور ) ، وبينهما وسائطُ (لوازم) تقلّ وتكثر حسب المسافة بين الطرفين. [٣] ، حيثُ إنّ هذه اللوازم يشترك فيها المبدع و المتلقِّي ، ومن خلالها يتوصّل المتلقِّي إلى المعنى الملازم ( المجاور ) للدالّ الكنائيّ المذكور .

ويمكن تصوّر ذلك من خلال الشكل الآتي:




وإنّ العلاقة بين (الدالّ) و (المدلول) ترسمُ في ذهن المتلقِّي (صورةً بلاغيّة) ، وهذه الصورة مبنيّةٌ على أساسِ صورةٍ منظورة ( الدالّ) ، وصورةٍ مُتخَيَّلَة (المدلول ) ، تُبنيان بشكل منسجمٍ بحيثُ لا يمتنع تصوّر صحّة الاثنتين ، فتكون الصورة الأُولَى مباشرة يفهمها الجميع ، أمّا الأُخرى فلا يفهمها إلا ذو ذوقٍ رفيع ، ومتمكّن من أساليب اللغة ، فيتفاعلُ معها داخل النفس والشعور، بعد أن تفاعلَ معها داخل الذّهن والخيال[٤].

---

١ - يُنظر: محمّد السيّد أحمد الدسوقيّ ،( **شعريّة الفنّ الكنائيّ** ) ، العلم والإيمان للنشر والتوزيع – مصر ، (د.ط) ، ٢٠٠٨م، ص ٨٩

٢ - هنريش بليت، (**البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص**) ، ص ٩٤

٣ - يُنظر: الأزهر الزناد ، ( **دروس في البلاغة العربية** ) ، المركز الثقافي العربي – المغرب ، ط١ ، ١٩٩٢م ، ص ٨٧

٤ - يُنظر: عمّار السلاميّ ، (**بنائيّة الصورة القرآنيّة**) ، رسالة دكتوراه ، جامعة الكوفة – العراق ، ٢٠١٠م ، ص ١٣٨

فالكنايةُ صورةٌ بلاغيّة ؛ وذلك – كما ذهب *بيرلمان* ***Perelman*** [١] – لكونها توفّرَتْ فيها خاصِّيتان:

١. أنّ لها صيغةً تركيبيّة ، ودلاليّة .
٢. أنّ هذه الصيغة استُخدِمَتْ الكنايةُ فيها بشكْلٍ لافتٍ للانتباه ، فهي تتجاوز المألوف.

وإنّ «عمليّة التجاوز للمستوى السطحيّ [ للكناية ] مرتبطةٌ أساسًا بعمليّة ( القصد ) ، مع الاحتفاظ للمعنى الموازي بحقّ الحضور التقديريّ» [٢] ، فالمعْنَى الحقيقيّ والمجازيُّ كلاهما مطروحٌ في السّياق ، وعُنصر (القَصد) من قِبَل المرسِل هو الذي يُرجّح مجاوزة المستوى السطحيّ للأسلوب الكنائيّ ، ويُحيل المتلقِّي – بوساطة اللوازم المشتركة بين طرفي عملية التواصل – إلى المستوى العميق الانزياحيّ[٣].

فالكناية لونٌ من ألوان الانزياح الاستبداليّ ، حيث يتجاوز فيه المبدعُ اللغة التقريريّة ، إلى اللغة الإيحائيّة ، وتمتاز بكونها تقنيةَ ( إيجازٍ وتجسيمٍ ) ، فتكون غالبًا دليلاً حسّيًا يرشد المتلقِّي إلى المدلول المقصود [٤] ، يُضافُ إلى ذلك ما يُضفيه هذا النوع من الانزياحِ من ( دلالةٍ مُكثّفَة ) ، أو ما أطلق عليها *هنريش* *Heinrich F.Plett* (النواة الدلاليّة) ، التي تنبثق منها السلسلة التوليديّة.

وإن هذا التكثيفَ المضاعفَ في اللجوءِ إلى سمةٍ دونَ سِوَاها ، أفادَ كثيرًا في تعزيزِ الدلالة و زادَ من تناغم النص، وأبرز براعة الشاعر في التعبير عن المعاني ، لا بصريح لفظها بل بما يكون لازمًا من لوازم ذلك اللفظ[٥] ، وإنّ في ترك التصريح والعُدول عنه ، بالتعبير عنه بما هو رِدْفٌ له أو ( مجاور ) لمعناه ، تنشيطًا لذهن المتلقِّي ، وإعمالاً لفكره التأويليّ ، فتتحقّق عند ذلك الإثارة ، ممّا يجعلُ من الكنايةِ أسلوبًا جماليًّا.[٦]

فالقيمةُ الفنّيّة للتعبير الكنائيّ ، تتمثّلُ في عُدولهِ عن النمطيّة المألوفة ، وفي « قدرتِه على إعطاء إشارات رامزة بجانب الدلالة الإشاريّة التي تُبعد التركيب اللغويّ عن المباشرة.» [٧]، فالكِنايةُ

---

١ - يُنظر : عدنان بن ذريل ، ( **النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق** ) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٠م ، ص ٥٥

٢ - محمد عبدالمطلب ، ( **البلاغة العربية ، قراءة أخرى** ) ، الشركة المصرية للنشر – لونجمان ، ط١ ، ١٩٩٧م ، ص ١٨٧

٣- يُنظر: أحمد غالب الخرشة ، ( **المرجع السابق** ) ، ص ١٠٣

٤ - يُنظر: عزّة محمد جدوع ،( **المرجع السابق**) ، ص ١٩٥

٥ - يُنظر: ياسر أحمد فيّاض ، ( **البنى الأسلوبيّة في شعر النّابغة الجعديّ** ) ، مجلة جامعة الأنبار- العراق ، ع ٤ ، مج١ ، ٢٠٠٩م ، ص ٣٤٠

٦ - يُنظر: قرفي السعيد ، ( **البنيات الأسلوبيّة في الخطاب الشعريّ عند إيليّا أبي ماضي** ) ، رسالة ماجستير ، جامعة قاصدي مرباح ورقلة - الجزائر ، عام ٢٠٠٩ - ٢٠١٠م ، ص ١٧٣

٧ - رجاء عيد ، ( **فلسفة البلاغة بين التقنية والتطوّر**)، منشأة المعارف بالإسكندرية – مصر ، ط٢ ، (د.ت) ، ص ٤٢٢

هيَ أسلوبٌ إشاريّ ، والإشارةُ تلميحٌ لا تصريح ، تبعث بالقارئ نحو التأويل والتحليل، وتجذبُ انتباهه إلى (البؤرة الدلاليّة) ، لكونِها أسلوبًا انزياحيًّا وظيفتُهُ جذبُ الانتباه ، حيث إنّ جذب الانتباه مرحلةٌ أُولى للوصولِ إلى المتعَة [١].

ومِن الخصائص الجماليّة لأسلوب الانزياح الكنائيّ [٢]:

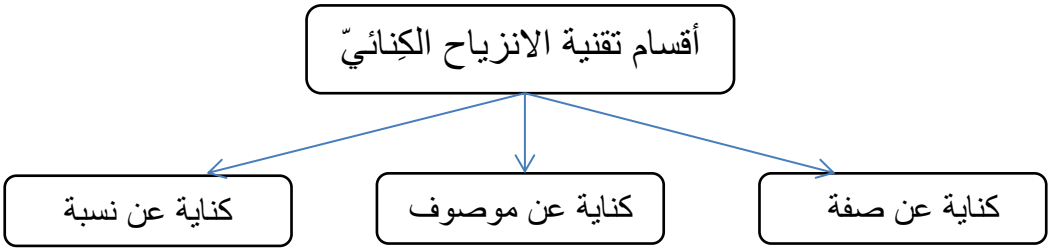
١. تجسيد المعنى وإبرازه في صورة محسوسة.

٢. قوّة التأكيد ، والمبالغة في إثبات المعنى.

٣. الإيجاز.

أمّا عن أقسام الكِناية فقد قسَّمَها البلاغيُّون إلى ثلاثة أقسامٍ [٣]:

١. كناية عن موصوف . ٢. كناية عن صفة. ٣. كناية عن نسبة.




ويرى أحدُ الباحثين أنّ دلالة الكناية تدور في مجملها حول الإفادة الذهنيّة التي تنتج من الصورة الكنائيّة ، وهذه الإفادة تمتدّ إلى مستوياتٍ ثلاثٍ:

١/ تكون فيه الدلالة متصلة (بموصوف) يقصده المتكلّم ، لكن لا يُصرّح به.

٢/ تكون فيه الدلالة متصلة (بصفة) يقصدها المتكلِّم، ويتّخذ الصياغة الكنائيّة وسيلة إليها.

٣/ تقوم فيه الدلالة على تخصيص الصفة بالموصوف ، فالذهن لا يتّجه إلى أحد الطرفين ، وإنّما يتّجه إلى (النسبة) الحاصلة بينهما[٤].

---

١ - يُنظر: أحمد محمد ويس ، ( **وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيّة** ) ، مجلة علامات – النادي الأدبي بجدّة ، ج٢١ ، م ٦ ، سبتمبر ١٩٩٦م ، ص ٣٠٤

٢ - عبدالقادر بن زيان ، ( **جماليّة الانزياح في القرآن الكريم** ) ، ص ١٦٩ - ١٧٠

٣ - يُنظر: الخطيب القزويني، ( **الإيضاح في علوم البلاغة ، المعاني والبيان والبديع**)، ص ٢٤٢ - ٢٤٣

٤ - يُنظر: محمد عبدالمطلب، ( **جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم**)، الشركة المصرية ، لونجمان ، ط١ ، ١٩٩٥م ، ص ٢٩٧- ٢٩٨

وفي هذا المبحث سيُعْنَى الباحثُ بتقنية الانزياح الكنائيّ[١] ، في ديوانِ الرُّصافيّ البلنسيّ، ودراسة ما تُنتِجه تلك التقنية من دلالاتٍ مُتعدّدة ، ضمن أقسامِها الثلاثة.

## أ- تقنية الكناية عن صفة :

وهوَ أنْ تَذكرَ الموصوفَ وتنسبَ له صفة ، ولكنّك لا تُريدُ هذه الصفة بل تُريد لازمها[٢] ، حيثُ يتّصِلُ ذِهنُ المتكلِّمُ (بالصفَة) إلاّ أنّه لم يُصرّحْ بها ، واتّخذَ الصيغةَ الكِنائيّة وسيلةً إليها.

ويمكنُ تصوّر تقنية الكناية عن صفة وفق التمثيل الآتي[٣]:

**كناية عن صفة** = موصوف مذكور + صفة مذكورة غير مقصودة + صفة (مجاورة) لها محذوفة

ومِنْ جماليَّات تقنية الكناية عن صفة ، قولُ الرصافيّ البلنسيّ :

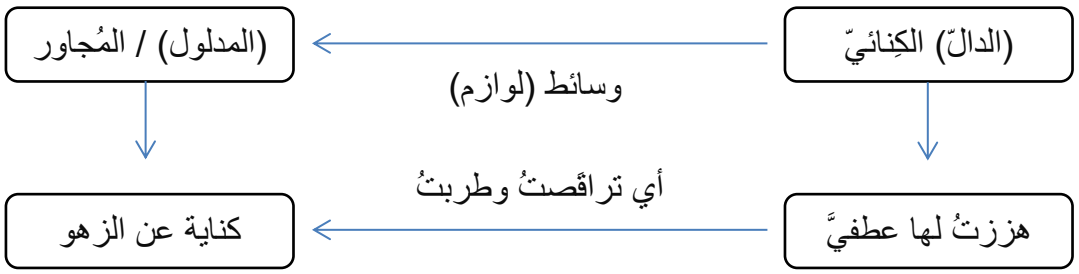
**أتتنيَ من تلكَ السَّجايا بنفحةٍ**

**هززْتُ لها في الحَيّ عِطْفَيَّ من عُجْبي** [٤]

**وما ذاك إلاّ أنّ عرفَ تحيَّةٍ**

**نَفَضْتَ بها مِسكًا على الشرقِ والغربِ** [الطويل]

حيثُ يكمن الأسلوبُ الكنائيّ في قوله ( **هززتُ عِطْفَيَّ** ) ، فالموصوف مذكورٌ وهو المتكلّم ، والصفةُ المذكورة غير المقصودة هي الرقص والطرب ، إلاّ أنّ الشاعرَ يرمي إلى معنًى أعمق من كونِه يتراقصُ ، فهو يريد المعنى (المجاور) للرقص ، وهو إثبات (البهجة والسرور والزهو)، كما يصوّر ذلك الشكل الآتي:




١ - للاستزادة حول مفهوم ( الكناية ) وأقسامها ، و وظائفها ، يُنظر: عبدالقاهر الجُرجانيّ ، **(دلائل الإعجاز)** ، ص ٣٠٦- ٣١٤ ، ٤٣١ ، و أكمل الدين محمّد البابرتي ، ( **شرح التلخيص** ) ، ص ٥٩٩ – ٦١٠ ، و يحيى العلوي ، ( **الطراز** )، ج ١، ص ١٨٥- ٢١٩ ، و الخطيب القزويني، **(الإيضاح في علوم البلاغة ، المعاني والبيان والبديع)**، ص ٢٤١ - ٢٥٠ ، و فخر الدين الرازي ، ( **نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز** ) ، ص ١٦٠ – ١٦٣ ، و رجاء عيد ، ( **فلسفة البلاغة بين التقنية والتطوّر**)، ص ٤٢٢ – ٤٤١

٢ - يُنظر: فضل عباس حسن ، **(البلاغة فنونها وأفنانها ، علم البيان والبديع )**، دار الفرقان للنشر – الأردن ، ط١٠ ، ٢٠٠٥م ، ص ٢٤٩

٣ - يُنظر: عزّة محمد جدوع ،( **البيان ، دراسة في الانزياح الدلاليّ** ) ، ص ٢١٥

٤ - الديوان ، ص ٤٠ ، ق ٨ ، ب ١، ٢

وقدْ أفادَ التركيبُ من تقنية الكناية الانزياحيّة في رسْمِ (صورةٍ تجسيميّةٍ) ، فصوّر الفرحَ والسرورَ من خلالِ الأسلوب الكنائيّ ، كما أنّ هذه التقنية تجعلُ القارئَ يغوصُ في الدلالاتِ العميقة ليكتشفَ المعنى الذي يرمي إليه المبدع.

– ومِنْ جماليَّات تقنية الكناية عن صفة أيضًا، قولُه:

**أهكذا تنقضي نفسي لديك ظمًا  اللهَ في رَمقٍ من جارِكَ الجُنبِ** [1] [البسيط]

يبدو التعبير الكِنائيّ جليًّا في قوله **(تنقضي نفسي لديكَ ظمًا)** ، حيثُ يصفُ نفسَه بأنّه يموتُ عطشًا فتنقضي نفسُه ، إلاّ أنّ هذه الصفةَ السَّطحِيَّةَ ، ليسَتْ إلاّ مطيَّةً ( تجسيميّةً ) يُجسِّدُ فيها الشاعرُ صورتَهُ (المعنويّة) الحقيقيّة ، حيثُ يكنّي بتلك العبارة عن صفة (افتقارِه للمحبوبِ وشدّة عطشِهِ واشتياقِه إليه) ، ويهدفُ من وراء ذلك إلى ترسيخِ هذه الصورة وتأكيدِها وإثباتها ، ولم تكن كذلك لولا تقنية الكناية الانزياحيّة.

ويمكنُ تصوّر تقنية الانزياح الكنائيّ في إثبات الصفة (المجاورة) ، وفقَ الجدول الآتي:

| تقنية الانزياح في | (تنقضي نفسي لديكَ ظمًا) |
|---|---|
| الموصوف | المتَكَلّم |
| الصفة المذكورة | موت النفس عطشًا |
| الصفة (المجاورة) | الافتقار إلى المحبوب والحاجة إلى قُربِه ، فهو ظامئٌ إليه |

إنّ قوله **(تنقضي نفسي لديكَ ظمًا)** تركيبٌ إيحائيٌّ ، و (بؤرة دلاليّة) تتفجّرُ دلالاتٍ أعمقَ ممّا يبدو للمتلقّي لأوّل وهْلَة ، فانقضاءُ النفسِ عطشًا يلزمُ منه شدّة الحاجة إلى (الماء)/المحبوب، إلاّ أنّ صورة (انقضاء النفس عطشًا) هي صورةٌ مُجسِّدة للحالة المعنويّة ، وهي (عطشُ النفسِ للحبيب)، وقد استفاد الشاعر من هذه التقنية الكنائيّة في إثبات هذه الصورة.

---

١ - الديوان ، ص ٤٤ ، ق ١١ ، ب ١٠

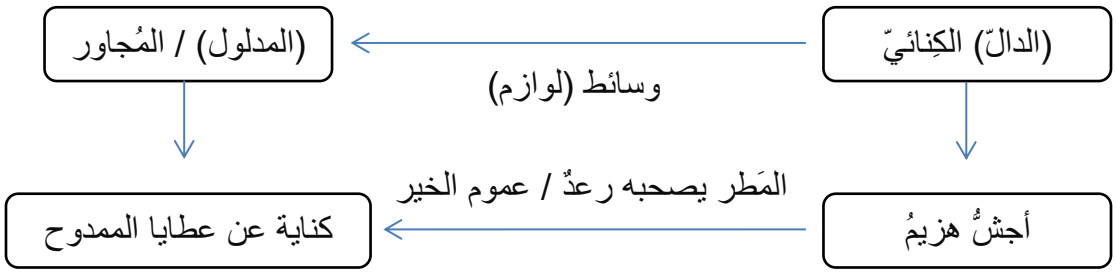
– ومِنْ جماليَّات تقنية الكناية عن صفة أيضًا، قولُه:

**يا مُنعِمًا تطوي البلادَ هباتُهُ ومِن الهِباتِ مُسافرٌ ومقيمُ** (١)

**إيْهٍ ولو بعْضَ الحديثِ عن التي حيّا بها ربْعِي أجشُّ هزيمُ** [الكامل]

في البيت الثاني يبدو التعبير الكنائيّ في قوله ( **أجشُّ هزيمُ** ) ، إذْ يُمثّلُ هذا التعبير (نواةً دلاليّة) – حسب مُصطلح هنريش ***Heinrich F.Plett*** – فتتولَّدُ منه سلسلةٌ دلاليّةٌ ، تبعث بالقارئِ إلى الاتّكاءِ على عصا التأويلِ والتحليل ، فالمِعْنَى الأوليّ السطحيّ وإنْ كانَ مقبولاً إلاّ أنّه لا يستقيمُ مع دلالة النصّ (المِدح) ، إلاّ إذا أخذنا الدلالات الثانويّة لذلك المعنى المعجمي.

ويُمكنُ رسمُ الصورة الانزياحيّة في هذه النواة الدلاليّة ، حسب الخطاطة الآتية:




فقوله في وصفِ الممدوح ( **أجشُّ هزيمُ** ) ، تبدو منه صفةٌ سطحيَّةٌ وهيَ ( صورة المطرِ الكثيف الذي يُصاحبُهُ صوتُ الرّعْد ) ، وإنّ هذه الصفةَ السَّطحيّة يلزم منها (كثرة الخير) وعمومِه بسبب نزول المطر الشديد ، إلاّ أنّ الشَّاعرَ يتجاوزُ ذهنُهُ هذه الصوَر السطحيّة ، ويرمِي من خلالِها إلى رسْمِ صورةٍ (تجسيديّة) تقوم على تأكيدِ صفةٍ (مجاورةٍ) للصفةِ السطحيّة الأوّليّة ، وهذه الصفة المراد تأكيدُها ، هي: صفةُ ( كرمِ الممدوح وكثرة عطاياه التي هي مطرٌ يعمّ) ، فهو يستخدمُ الأسلوبَ الكِنائيّ ، ليُثبتَ من خلالِه تلك الصفة ، ويُجسّدها ، ولا يهدفُ إلى ذكرها فحسب ، بل إلى ترسيخها في ذهن المتلقّي ؛ ذلك لأنّ الصورة الكنائيّة هنا انطلقَتْ من ذهْن المبدِع وفِكْرِه ، وارتسمَت المعاني في مخيّلتِه ، فهو ينظرُ إلى صفة الممدوح (وكثرة عطاياه العميمة) ، فجاءَ اللفظ الكنائيّ موافقًا لما في ذهْن المنشِئ.

---

١ - الديوان ، ص ١٢١ ، ق ٦٨ ، ب ٣، ٤

## ب- تقنية الكناية عن موصوف :

وهو أن تذكرَ الصفةَ والنِّسبةَ ولا تذكر الموصوف المكنّى عنه[١] ، وفيها تتّجهُ الإفادةُ الذِّهنيّةُ للمُبْدعِ إلى (الموصوف) المحذوفِ ، فيتركُ ذكره ، ويأتي على ذكْر صفته ونسبته ، في حيلةٍ مقصودةٍ لجذبِ انتباه القارئِ .

ويمكنُ تصوّرُ تقنيةِ الكناية عن موصوف ، وفق التمثيل الآتي[٢]:

**كناية عن موصوف** = صفة مذكورة + موصوف محذوف هو المقصود +شيء يدلّ عليه

- ومِنْ جماليَّات تقنية الكناية عن موصوف أيضًا، قولُ الرُّصافيّ البلنْسيّ:

**مُحافِظِينَ على العَلْيَا ورُبَّتما هزُّوا السَّجَايا قليلاً بابنةِ العِنَبِ** [٣] [البسيط]

حيثُ أنتجَ قولُه (**بابنةِ العِنبِ**) دلالةً كنائيّة و (نواةً دلاليّة) ، تتفجّرُ منها سلسلةٌ توليديّة من المعاني والدلالات ، فهوَ عبّر بالصفةِ (ابنة العِنب) ، وذهْنُهُ يتّجهُ نحو الإفادة عن (الموصوفِ)، وهي تلك (الخمرة) ، التي وصفَها بأنّها ابْنةُ العِنب.

ويمكن تصوّر تقنية الانزياح الكنائي في هذا التعبير ، حسب الشكل الآتي:

(الدالّ) الكِنائيّ ( ابنة العنبِ) ← وسائط (لوازم) هزّ السجايا /السُّكْر ← (المدلول)/ المُجاور ( الخمرة)

هذا الدالُّ الكِنائيّ (ابنة العنب) ، يحملُ في داخِلِهِ (دلالةً حجاجيّة) ، تتمثّلُ في التماسِ العُذر للمدوحينَ الذين يُحافِظونَ على علياءِ سجاياهم ، لكنّهم قد (تهتزُّ سجاياهم) كنايةً عن السُّكْرِ وعدمِ الإدراك ، بشربِهم (ابنة العِنب) ، هذه الفاكهة الطبيعيّة المألوفة ، عند ذلك فهم لم يرتكبوا أيّة خطيئة !

---

١ - يُنظر: فضل عباس حسن ، (**البلاغة فنونها وأفنانها ، علم البيان والبديع** )، دار الفرقان للنشر – الأردن ، ط١٠ ، ٢٠٠٥م ، ص ٢٥٤

٢ - يُنظر: عزّة محمد جدوع ،( **البيان ، دراسة في الانزياح الدلاليّ** ) ، ص ٢١٥

٣ - الديوان ، ص ٤٦ ، ق ١١ ، ب ١٧

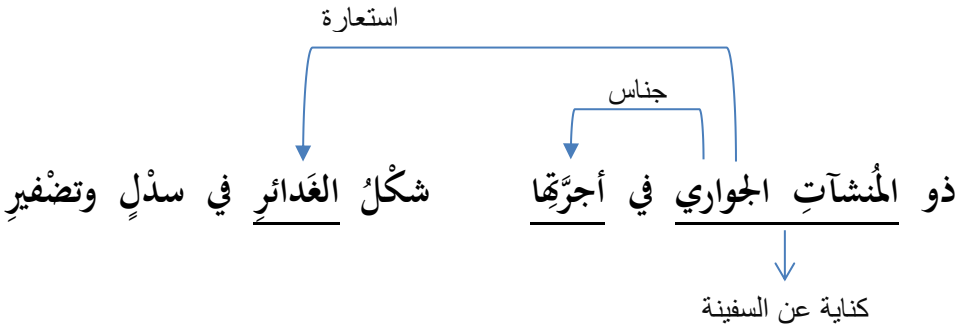
– ومِنْ جماليَّات تقنية الكناية عن موصوف أيضًا، قولُ الرُّصافيّ البلْنسيّ:

**ذو المُنشآتِ الجَوَاري في أَجِرَّتِها  شَكْلُ الغَدَائرِ في سَدْلٍ وَتَضْفِيرِ** [البسيط] (١)

يبرز الأسلوب الكنائيّ في هذا البيت في قوله (**المُنشآتِ الجواري**) ، وهاتان صفتان تعنيان: ما تم إنشاؤه واستحداثه ، والتي تجريْ في البحر ، وقد عبّر بهما الشَّاعرُ كنايةً عن موصوفٍ ، وهو : (السفينة).

وقد جاءَ هذا الأسلوب الانزياحيّ ، لتأكيدِ صورة (السفينة) وإثباتِها في ذهن المتلقِّي، وقد استفادَ الشّاعرُ من هذه التقنية الانزياحيّة في إضفاء (صورةٍ خياليّة) على البيت ، حيثُ اتّجَهَ ذِهنُ المبدعِ من الدالّ (الجواري) إلى الدالّ (أجرّتها)/حِبالُها ، في عمليّة (تجنيسيّة) ، ثمّ عادَتْ مُخَيّلَةُ المبدعِ إلى الدالّ الكنائي مرةً أخرى (الجواري) ليتخيّلَه في تقنيةٍ استعاريّةٍ (كفتيات جميلات = جوارٍ ) لها شعرٌ منسدلٌ وضفائرُ .

ففي هذا البيت اجتمعَتْ تقنياتٌ متضافرة في رسْم صورةٍ خياليّةٍ بديعة ، انطلقتْ من (الكناية) عن موصوفٍ ، إلى صورة (تجنيسيّةٍ) ، ثمّ إلى صورةٍ (استعاريّة) جميلة ، ويُمكنُ تصوّر هذه التقنيات المتضافرة ، كما في الشكل الآتي:




إذ لولا هذه الصورة الكنائيّة ما كان للشاعرِ أنْ يأتي بمثلِ هذه الصور المتضافرة في البيت، فلو جاء بالموصوف (السفن) دون الصفتين ، ما أمكنَه أن يأتي بذلك التناغم التجنيسيّ، أو تلك الصورة الاستعاريّة، الموهمة للقارئ بأنّ المقصود بالجواري هنّ الفتيات الجميلات.

---

١ - الديوان ، ص ٩١ ، ق ٣٧ ، ب ٢٣

## ج– تقنية الكناية عن نسبة:

وكيفيّتُها : أن تذكر الصفةَ والموصوفَ ، لكنّك بدلَ من أن تنسبهما لصاحبهما تنسبهما لشيءٍ آخر ، والنسبةُ هنا هي إثباتُ شيءٍ لشيءٍ ، أو نفيه عنه [١] ، فالذهن لا يتّجه إلى أحد الطرفين ، وإنّما يتّجه إلى (النسبة) الحاصلة بينهما.

ويمكنُ تصوّرُ تقنيةِ الكناية عن نسبة ، وفق التمثيل الآتي[٢]:

| **كناية عن نسبة** = موصوف + صفة منسوبة إلى شيء آخر له صلة بالموصوف |
|---|

– ومِنْ جماليَّات تقنية الكناية عن نسبة ، قولُ الرُّصافيّ البلنْسيّ:

**وهباتُهُ تصفُ الندَى بيدٍ عالياءَ أقدمُ وَفْرِها المَجْدُ** [٣]

**خفقَتْ بها في الطِّرْسِ بَارِقَةٌ حَدَقُ القَنَا من دونِها رُمْدُ** [الكامل]

حيثُ تتجلّى صورة الكناية هنا في قوله : (**خفقَتْ بها في الطِّرْسِ بارقةٌ** ) ، حيثُ يصفُ فيها الشاعرُ (يدَ الممدوح) بأنّها ( تخفقُ بها بارقةٌ في القرطاس ) ، إلاّ أنّ ذهنَ الشاعرِ لا يتّجهِ إلى ذينكَ الطرفين ، بل إلى النسبة الحاصلة بينهما ، فهو يريدُ أَن ينسب ( مهارةَ الكتابة ) للممدوح.

وإنّ هذه الكناية هنا تضافرَتْ مع تقنيةٍ أسلوبيّةٍ أخرى وهي تقنية (**الاستعارة المكنيّة**) ، حيثُ شبّهَ الشّاعرُ تلك المهارة الكتابيّة في الطِّرس/القرطاس ، بالبارقةِ أي بالسيوف التي تبرق ، ويريدُ بذلك أنْ يُثبتَ نسبة (مهارة الكتابة) للممدوح ، بما يفوق (حدق القنا) ، فأمامَه تتضاءلُ قوّة أصحاب الرماح .

إنّ هذا التعبير الانزياحيّ بعدولهِ عن النسق المألوف ، – فلم ينسب مهارة الكتابة للمدوح مباشرةً – ، أدّى إلى تأكيد هذه الصورة وإثباتِها في ذِهْنِ المتلقّي.

---

١ - يُنْظر: فضل عباس حسن ، (البلاغة فنونها وأفنانها ، علم البيان والبديع )، دار الفرقان للنشر – الأردن ، ط١٠ ، ٢٠٠٥م ، ص ٢٥٦

٢ - يُنْظر: عزّة محمد جدوع ،( **البيان ، دراسة في الانزياح الدلاليّ** ) ، ص ٢١٨

٣ - الديوان ، ص ٦١ ، ق ٢٢ ، ب ٣٥، ٣٦

– ومِنْ جماليَّات تقنية الكناية عن نسبة أيضًا، قولُه:

**تُمسي النُّجُومُ على إكليل مفرقِهِ  في الجوّ حائمةً مثلَ الدنانيرِ** [1] [البسيط]

في هذا البيت يتجلّى الانزياح الكنائيّ في قوله ( **تُمسي النجومُ على إكليل مفرقِهِ** ) حيثُ يُصفُ الشّاعرُ (الممدوح) بأنّه ( تمسي النجوم حائمةً على مفرقه) ، إلاّ أنَّ ذِهْنَ المبدِعِ لا يتّجهُ إلى هذين الطرفين (الموصوف) و (الصفة) ، بل يتّجهُ إلى النسبة الحاصلة بينهما وهي : إثبات المجد والرفعة والسموّ للممدوح؛ ذلك أنّ النجوم حين تُمسي على إكليلِه ، يلزمُ منهُ المِعْنى (المجاور) لهذه الصفة ، وهو إثبات نسبة ( المجْد والسّموّ للممدوح ).

وقد اعتمدت **الصورةُ الكنائيّة** هنا على تقنية (**الاستعارة المكنيّة**) حيثُ شبّه النجوم كالطيور التي تحوم في الجوّ ، فحذف المشبّه به ، وجاء بما يدلّ عليه ( في الجوّ حائمةً ) وهي من صفات الطيور ، ممّا يكشفُ عنْ كونِ الكناية عن نسبةٍ تتضافرُ بشكلٍ مطّردٍ مع تقنية الاستعارة المكنيّة ، وهذا التضافر يرسم في ذهن المتلقّي صورةً خياليّةً إيحائيّة ، تتطلّب منه مزيدًا من التأمّل والتأويل ، لاستكناه الدلالة الانزياحيّة وراء هذا التضافر والتواشج.

ومِن خلالِ استقصائي لأمثلةِ الانزياح الكنائيّ في ديوانِ الرصافيّ البلنسيّ[2]، وجدتُ أنّ هذا الأسلوبَ يحضرُ بشكلٍ كبيرٍ في شعره، ويبرزُ بوصفِه (تكثيفًا) و(نواةً دلاليّة) تتفجّر منها سلسلةٌ توليديّة من الدلالات ، كما أنّها تقنيةٌ (إيحائيّة) تُفضي بالمتلقّي إلى شحذ ذهنه التأويلي.

---

١ - الديوان ، ص ٩٢ ، ق ٣٧ ، ب ٣٣

٢ - تبدو تقنية الكناية الانزياحية مكثفة في ديوان البلنسيّ ، ومن نماذجها على سبيل المثال لا الحصر:

الديوان ، ص ٤٥ ، ق ١١ ، ب ١٦

الديوان ، ص ٥٦ ، ق ٢١ ، ب ٢٠

الديوان ، ص ٦١ ، ق ٢٢ ، ب ٣٩

الديوان ، ص ٧٢ ، ق ٢٦ ، ب ٤١

الديوان ، ص ٧٥ ، ق ٢٨ ، ب ١

الديوان ، ص ٨١ ، ق ٣٤ ، ب ٧

الديوان ، ص ٨٤ ، ق ٣٤ ، ب ٢٨

الديوان ، ص ٨٥ ، ق ٣٦ ، ب ١

الديوان ، ص ٩٠ ، ق ٣٧ ، ب ١٧

الديوان ، ص ١٢٩ ، ق ٧٢ ، ب ٢١

**خُلاصةُ القَولِ** أنّ أهمّ الأشكال البلاغية التي تتمثل في الجانب الاستبداليّ من الكلام في ديوان الرُّصافيّ البلنسيّ ، هيَ :

( ١. المجاز العقلي ٢.المجاز المرسل ٣.الاستعارة ٤.الكناية )

ومن خلال دراستي ألفيتُ أنّ **المجاز العقليّ** ظاهرةٌ أسلوبيّة انزياحيّة ، حيث عُدِلَ فيها عن الحقيقة إلى المجاز، فتُجعل هذه الظاهرةُ النسبةَ الإسناديّة بين طرفي الجُملةِ غيرَ مقبُولةٍ، إلا في التأويلِ العقْليّ ، أو الحُكميّ ، حيث يكونُ بين الفاعل المجازيّ والحقيقيّ ( ملابسةٌ ) حُكميّة.

ومِن أهمّ الوظائف الشعريّة ، التي ظهرتْ لي من خلال تحليل نماذج ظاهرة المجاز العَقْليّ الانزياحيّة ، في ديوان الرُّصافيّ البلنسي :

١. التبئير. ٢. إثارة المتلقّي وتوجيهه.

٣. الثراء الاستبداليّ. ٤. الملابسَة.

أمّا **تقنية المجازِ المرسل الانزياحيّة** ، فبدتْ لي حِيلَةً أسلوبيّةً مقصودةً ، تستثيرُ القارئَ ، فيَضعُ كلّ تفكيرِهِ في الدّالّ المجازيّ المذكور "**الوُجودِ اللغويّ**" ، ثمّ يتّجهُ عبْرَ التّأويلِ صوبَ المرْجعِ الخارجيّ "**الوجود غير اللغويّ**" ، ويبحث عن العلاقة ما بيْنَهُما ، ليكتشفَ الغرضَ البلاغيّ من هذه التقنية العُدوليّة.

و وجدتُ من خلال استعراضي لظاهرة المجاز المرسَل الانزياحيّة في ديوان الرُّصافيّ البلنْسي، أنّ هذا النوعَ من المجازِ أضفى **دلالاتٍ إيحائيّة** على النصّ ، وتلك الدلالات الإيحائيّة تقوم **بوظيفةٍ تأويليّةٍ** ، تُعينُ المتلقّي على تلمُّسِ **المعنى العميق** وراء تلك الظاهرة.

أمّا تقنية الاستعارة الانزياحيّة ، فمن خلال دراستي لها في ديوان الرصافي البلنسيّ، ألفيتُها تؤدّي **دورًا تأويليًّا** بنوعيها (التصريحيّة والمكنيّة) ، **فتجذب انتباه** القارئ وتجعله مُشاركًا في عمليّة **إنتاج النصوص** ، كما أنّها تقنية (**إيجازيّة**) تؤدّي المعنى بأقلّ ما يمكن من الألفاظ ، كما أنّها تبرزُ بوصفِها (**بؤرةً دلاليّة**) مكثّفةً .

وبدا ليَ الانزياح الكنائيّ في ديوانِ الرصافيّ البلنسيّ، أسلوبًا عميقًا يهدف إلى (**تجسيم المعنى**) و (**إثباته**)، ويبرزُ بوصفِه (**تكثيفًا**) و(**نواةً دلاليّة**) تتفجّر منها سلسلةٌ توليديّة من الدلالات ، كما أنّها تقنيةٌ (**إيحائيّة**) تُفضي بالمتلقّي إلى شحذ ذهنه التأويلي.

# الخاتمة

## الخاتمة :

عرَضَ البحثُ لأهمّ النظريّاتِ اللسانيّة بالدراسةِ والتحليلِ ، وهيَ نظريّةُ "الانزياح" الأسلوبيّة والخروج على النسَق ، حيثُ أجريتُ تطبيقًا استقصائيًّا لهذه النّظريّةِ على نصوص ديوانِ "الرُّصَافيّ البلَنْسيّ" ، و ألفيتُ أنّ ما أكسبَ تلكَ النصوصَ شعريَّتَها ليسَتْ تلك "القُدرةُ الخياليّة" فحسب ، بل بما تتضمّنه تلك اللغةُ من انزياحٍ و خرقٍ للمعيار.

وإنْ كانَ صلبُ هذا البحث تطبيقيًّا ، إلاّ أنّني وجَدتُني مُلزَمًا بتوضيح هذه النّظريةِ بشكلٍ موجزٍ ، فيما يخدمُ آليّة البحث ، وما يرمي إليه ، فجاءَ هذا البحثُ مكوّنًا من جُزأينِ رئيسين : الأوّل: تمهيدٌ نظريٌّ ، والآخر: إجراءٌ تطبيقيّ في ثلاثةِ فصول ، ويسبقُ هذين الجُزأينِ مقدمةٌ ، وتتلوهما خاتمة.

أمّا المقدّمةُ فقد تحدَّثتُ فيها عن أهميّة هذا الموضوع "شعريّة الانزياح" ، والأسباب التي دعَتْني إلى اختياره ، والدواعي التي حَدَتْ بي إلى تخيُّرِ "ديوانِ الرصافيّ البلنسي" ، للتطبيقِ عليه ، ثمّ عرضتُ الدراساتِ السابقة التي تناولت هذا الموضوع بعينه ، أو الشاعر بذاته ، وبيّنتُ عدمَ استيفائها لجوانب الموضوع التي أهدف إليها ، كما أنّ أحدًا لم يُخصّص بالدراسة التحليليّة لنظريّة الانزياح في ديوان الرصافيّ البلنسيّ.

وفي "التمهيد النّظريّ" فقد بحثتُ في العلاقة الوثيقة بين الأسلوبيّة والانزياح ، فتبيّنَ لي أنّ الأسلوبَ – لدى كثيرٍ من اللسانيين والأسلوبيّين – ما هو إلاّ انتهاكٌ للمعيارِ ، ومجاوزةٌ تتحدّدُ بالنظر إلى المستوى العادي للغة ، بل إنّ أغلبَهم يُعرّفون الأسلوبَ كونه "انحرافًا" و "تجاوزًا" للنمطيّة العاديّة ، و ألفيتُ أنّ تراثنا العربيّ كانَ واعيًا بهذه النظريّة ، وذكروا لها مصطلحاتٍ قريبةً جدًّا من هذا المفهوم ، من قبيل : "شجاعة العربيّة" و "الخروج" و "العدول"، و "معنى المعنى" .

وعِنْدَ تتبّعي لمفهوم "الانزياح" في الدراسات الأسلوبيّة ، رأيتُ اختلافًا كبيرًا في المصطلحات الدالّة عليه ، وقد أحصاها بعْضُ الباحثين فوجدها تتجاوز السّتين مُصطلحًا عربيًّا لذلك المفهوم الانزياحيّ ، وربّما يعود اختلاف تلك المصطلحات إلى رغبة كلّ لسانيّ في تجديد المصطلح ، أو وضعِ مصطلحٍ خاصٍّ به ، أو لاختلاف الزاوية التي ينظر إلى الانزياح من خلالها.

ثمّ تتبّعتُ مفهومَ الانزياحِ وتعريفاته عنْد الأسلوبيين واللسانييّن ، فألفيتُها تتمحور حول معْنى "خرق المعيار ومخالفة النسَق" ، وبدا لي أنّ من أهم الوظائف التي تُنتجها هذه النظريّة ، هي: جذب الانتباه ، والتأثير في المتلقّي ، وتوتير اللغة وبعثها من جديد ، زيادة عدد الدلالات الممكنة للنص ، ثمّ بيّنتُ أنواع الانزياح التي ستتناولها هذه الرسالة ، وهي : الانزياح الصوتي ، والانزياح التركيبيّ ، والانزياح الاستبداليّ.

ثم أشرتُ إلى مفهوم "الشِّعْريّة" ، وأنّه يتّصلُ اتصالاً وثيقًا بمبدأ الانزياح ، فبقدر ما يكون الانزياح في النص تكون شعريّته ، إذ إنّ الشعريّة تجعلُ المتلقّي مُشاركًا في بناء النص وإنتاجه ، من خلالِ إعادة تأويلِه ، وإنّ شِّعريّة الانزياحِ أفضتْ بي إلى البحْثِ عن العُلقَةِ بينها وبين السيميائيّة ، باعتبار أن الأخيرةَ هي فِعْلٌ تأويليٌّ للنصّ الأسلوبيّ ، ومن هذا المنطلقِ جاءتْ دراستي وفق المنهج السيميو أُسلوبيّ.

أمّا الفصْلُ الأوّلُ فقدْ خصَّصْتُه لدراسةِ "الانزياحِ الصوتيّ" في ديوان الرصافيّ البلنسيّ، وجاءتْ هذه الدراسةُ تجمعُ بينَ الفِعْلِ الأسلوبيّ ، من خلال رصْد الظواهر الصوتيّة التي انتهكت المعيار في الديوان ، والفِعلِ السيميائيّ الشِّعري ، من خلال التأويل وتتبّع الدلالاتِ الثانويّة وراء تلك الظواهر الانتهاكيّة ، وعنْدَ استقصائيْ للمقوّمات الصوتيّة التي خرجت على المعيار في الديوان، وجدتها خمسَ تقنياتٍ أسلوبيّة، هيَ : الجناس ، والمشاكلة، والتكرار، والتصدير، والترصيع.

وظهر لي عِنْد تتبّعي لهذه التقنيات ، أنّها انبنتْ على أساسٍ انزياحيٍّ ، حيثُ تُعَدُّ مخالفةً للنسقِ العاديّ ، فبدتْ "**تقنيةُ الجناسِ**" تقنيةً (مخادعةً) تُوهمُ المتلقّي بسطحيّة اللفظين المتجانسين ثم (تفاجِئه) بالمعنى العميق ، لتكونَ محفِّزَةً ذهنيّة القارئ على التأويل والتأمُل ، وكذلك فعلتْ "**تقنية المُشاكلة**" –في ديوان البلنسيّ– حيثُ جعلتْ المتلقّي بين طرفي نقيضٍ ( بين التوهّم – والمفارقة العُليا) ، حيثُ تُوهمُ القارئ في لحظتها الأولى ، وتفاجئه في لحظتها الثانية العميقة ، وبدتْ لي "**انزياحيّة التكرار**" في كونِها تُمثِّلُ (كثافةً صوتيّةً) داخلَ السياق ، وعدولاً عن النمطيّة الآليّة للكلام ، وظهرتْ لي "**تقنية التصدير**" نمطًا تكريريًّا ، يزيد من موسيقا الشّعر، ويهدف إلى لفت انتباه القارئ إلى (البؤرة الدلاليّة) التي ركّز عليها النص ، وألفيتُ "**الترصيع الانزياحي**" تقنيةً تسجيعيّةً توازنيّةً ، تتساوى فيها البنى الصرفية في طرفي الترصيع ، لتضفي على القصيدة إيقاعًا داخليًّا غير متوقّع.

وانتهيتُ في هذا الفصل إلى أنّ هذه التقنيات الصوتيّة ، أدّت دورًا سيميائيًّا ، وقيمةً شعريّةً عميقةً ، انطلقت من الحيلة الصوتيّة ، الموهمة والمخادعة ، لتصلَ إلى المعنى الدلاليّ/الأوّلي، ثم ليستقرّ عند القوّةِ التأويليّة والإيحائيّة ، والتي منها – كما ظهر لي من خلال البحث – تعميق المعنى والبنية الدلاليّة ، وإثراء التأويل ، ولفت انتباه المتلقّي لمركزيّة التلفُّظِ وبؤرة الكلام.

أمّا الفصلُ الثانيّ ، فقد خصَّصْتُه لدراسة "الانزياح التركيبيّ" في ديوان البلنسيّ ، إذ إنّ هذا النوع من الانزياح يقوم بتتبُّعِ الجُملةِ وبنائها النّحوي ، للكشف عن الأثر الجمالي ، وراءَ كسر النمطيّة النحويّة المعياريّة ، وبعْدَ تتبُّعٍ استقصائيّ في الديوان للأشكال الأسلوبيّة تحت هذا النوع من الانزياح ، ألفيتُها أربعة أشكالٍ انزياحيّة ، وهي: التقديم والتأخير ، والحذف ، والالتفات ، والتجريد.

ففي "**أسلوب التقديم والتأخير**" ، لاحظتُ شيوعَهُ في الديوان ، في العَناصر الإسناديّة الأساسيّة ( المسند ، والمسند إليه ) ، وفي العناصر غير الإسناديّة ، لا سيّما تقديم المفعول به ، وألفيتُ أنّ هذا الأسلوب أضفَى على النصِّ أبعادًا دلاليّة : شعوريّة ، وموسيقيّة ، ولغويّة تركيبيّة، وبدا لي "**أسلوب الحذف**" في العناصر الإسناديّة وغير الإسناديّة ، مُنتجًا لوظيفتين شعريّتين رئيستين ، وهما : الزيادة الدلاليّة والمعاني العميقة ، و تسليط الضوء على البؤرة المقصديّة ، وفي ظاهرة "**أسلوب الالتفات**" تتجلّى الطاقةُ الإيحائيّة ، من حيث كان بناؤها على العُدول ، وأفرزتْ تلك الظاهرة دلالاتٍ مُتعدَّة ، مثل : دلالة القَلْب ، و دلالةِ التماثل ، ودلالة الإقناع والجدل ، و ظهر لي أنّ "**أسلوب التجريد**" يقوم بدورٍ انزياحيٍّ (تبادليّ) حيثُ يوهم المتلقِّي بأنّه المخاطب ، فيغدو السامع مُتكلِّمًا ، والمتكلِّمُ مُخاطَبًا ، وقد أنتج هذا الأسلوب كما تكشَّفَ لي من خلال البحث عن أبعادٍ دلاليّة تأويليّة ، منها : البعد الشعوري ، والبعد البصري، والبعد الحركيّ ، مما تمنحُ النصَّ الأدبيَّ أدبيَّتَه.

أمّا الفصلُ الثالثُ ، فقدْ درستُ فيه "الانزياحَ الاستبداليّ" في ديوان البلنسيّ ، ورصد تلك الظواهر الاستبداليّة فيه ، واستكناه أثرِها الجماليّ في تكوين النصّ الأدبيّ ، فألفيتُ أنّ أهمّ الأشكال البلاغية التي تتمثل في الجانب الاستبداليّ من الكلام في الديوان ، هيَ :المجاز العقلي ، و المجاز المرسل ، والاستعارة ، و الكناية .

و ألفيتُ أنّ "**تقنية المجاز العقليّ**" هي ظاهرةٌ أسلوبيّة انزياحيّة ، حيث عُدِلَ فيها عن الحقيقة إلى المجاز، فتُجعل هذه الظاهرةُ النسبةَ الإسناديّة بين طرفي الجُملةِ غيرَ مقبُولةٍ، إلا في التأويلِ العقْليّ ، أو الحُكميّ ، حيث يكونُ بين الفاعل المجازيّ والحقيقيّ ( ملابسةٌ ) حُكميّة ، ومِن أهمّ الوظائف الشعريّة ، التي ظهرتْ لي من خلال تحليل نماذج ظاهرة المجاز العَقْليّ الانزياحيّة، في الديوان، هي: التبئير ، و إثارة المتلقّي وتوجيهه ، و الثراء الاستبداليّ، و الملابسَة.

وفي "**تقنية المجازِ المرسل الانزياحيّة**" ، بدَتْ لي (البؤرة المقصديّة) هي الغرض الرئيس الذي يتّجهُ إليه ذهن مُنشئ النص ، إذ إنّها حِيلَةٌ أسلوبيّةٌ مقصودةٌ ، تستثيرُ القارئَ ، فيَضعُ كلّ تفكيرِهِ في الدّالّ المجازيّ المذكور "الوُجودِ اللغويّ" ، ثمّ يتّجهُ عبْرَ التّأويلِ صوبَ المرْجعِ الخارجيّ "الوجود غير اللغويّ" ، ويبحث عن العلاقة ما بيْنَهُما ، ليكتشفَ الغرضَ البلاغيّ من هذه التقنية العُدوليّة ، و وجدتُ من خلال استعراضي لظاهرة المجاز المرسَل الانزياحيّة في نصوص الديوان ، أنّ هذا النوعَ من المجازِ أضفى دلالاتٍ إيحائيّة على النصّ ، وتلك الدلالات الإيحائيّة تقوم بوظيفةٍ تأويليّةٍ ، تُعينُ المتلقّي على تلمُّسَ المعنى العميق وراء تلك الظاهرة.

وظهرت لي "**تقنية الاستعارة الانزياحيّة**" ، تؤدّي دورًا تأويليًّا بنوعيها (التصريحيّة والمكنيّة)، فتجذب انتباه القارئ وتجعله مُشاركًا في عمليّة إنتاج النصوص ، كما أنّها تقنية (إيجازيّة) تؤدّي المعنى بأقلّ ما يمكن من الألفاظ ، كما أنّها تبرزُ بوصفِها (بؤرةً دلاليّة) مكثّفةً، وبدا ليَ "**الانزياح الكنائيّ**" في نصوص الديوان، أسلوبًا عميقًا يهدف إلى (تجسيم المعنى) و (إثباته)، ويبرزُ بوصفِه (تكثيفًا) و(نواةً دلاليّة) تتفجّر منها سلسلةٌ توليديّة من الدلالات ، كما أنّها تقنيةٌ (إيحائيّة) تُفضي بالمتلقّي إلى شحذ ذهنه التأويلي.

ثمّ ختمتُ هذا البحثَ بـ"**خاتمة**" ، أشرتُ فيها إلى أهمّ ما جاء في أثناء هذه الدراسة ، ورصدتُ فيهَا أبرزَ ما النتائج التي توصّل إليها البحث ، وأهمّ التوصيات التي يقترحها الباحثُ، في تعميق البحث حول هذه النظريّة الأسلوبيّة الفريدة.

أمّا أهمّ النتائج التي توصّلتُ إليها من خلال دراستي الاستقصائيّة في هذا الديوان ، فتتمثّل في الآتي:

١. أنّ أسلوبيّة الانزياح تُضفِي على النّصِّ شعريّةً وجماليّةً ، لم تكن فيه ، لولا وجودُها ؛ وذلكَ لأنَّ سمةَ "الانزياح" لها الأثرُ البالغُ في إنتاج "الشعريّةِ" في النصّ الأدبيّ، وأنَّ شعرَ "الرُّصافيّ البَلَنْسيّ" اكتسبَ الإبداع والشعريّة من خلال تعميق هذه السمةِ وكثافتها فيه.

٢. يمتازُ شِعْرُ الرُّصافيِّ البلَنْسيّ ، بخروجه على المعيار ، إذ يكادُ لا تَخلو قصيدةٌ من قصائدِه من تلْك الحِيَل الأسلوبيّة ، والتي يهدفُ من ورائِها إلى إثارة انتباه القارئ ، والتأثير فيه، والتركيز على (البؤرة المقصديّة) التي يتّجهُ إليها ذهن الشاعر.

٣. تلك الظواهر الانزياحيّة في ديوان البلنسيّ ، ليستْ ظاهرةً لغويةً فحسب ، بل هي تهدف إلى إعادة إنتاج المعنى ، حيثُ يُشاركُ المتلقّي الشاعرَ في تكوين النصوص ، من خلالِ التأويل الانزياحيّ، وتلك الدلالات المتعدّدة والتي تفتح أمام القارئ آفاق التأويل.

٤. بدا لي أنّ الانزياح صدرَ عن الشاعر البلنسيّ ، عن وعيٍ ، بما تُنتجُه ظواهره من دلالاتٍ ومعانٍ ثانويّة ، تُكسب النصَّ حيويّةً وأفقًا أرحب.

وأخيرًا ، فإنّي أُقدِّمُ للباحثين مقترحاتٍ تخدمُ المكتبةَ العربيّة وتُثري الساحة الأدبية على وجه العموم ، وهي :

أ- مع كونِ "نظريّة الانزياح" ليست جديدةً ، إلاّ أنّ تطبيقها على شعرنا العربيّ ، ما زال محدودًا ، وبعض تلك الدراسات تُغفلُ الأثرَ الشعريّ الناتج ، من وراء الانزياح ، لذا فإنّي أدعو الباحثين إلى استجلاء الدلالات الثانويّة لشعرنا العربيّ القديم من خلال هذه النظرية.

ب- تتجلَّى (الصورة الشعريّة) والبلاغيّة، في ديوانِ الرُّصافيّ، من خلالِ أسلوبيّة الانزياحِ، صورةً خياليّةً مغايرةً للنسقِ المألوف ، ممّا يحفّز الباحثين على دراسة ( شعريّة الصورة البلاغيّة ، من خلال أسلوبيّة الانزياح) .

**وآخرُ دعوانا**

**أن الحمدُ لله ربّ العالمين**

# مُلخَّص الرّسالة

( شِعْريّة الانزياح في ديوان الرُّصافيّ البَلَنْسيّ )

**موضوعُ** هذا البَحْث هو دراسةُ سمة الانزياح في ديوانِ الرُّصافيّ البلَنسيّ ، وما أنتجته هذه السّمة من شِعريّةٍ وجماليّة، وذلك من خلال رصْدِ الظواهر الصوتيّة والتركيبيّة والاستبداليّة التي خرجت على المعيار ، وكسرت المألوف ، في شعْر الرُّصافيّ البلنسيّ ، محاولاً تأويلَ تلكَ الظواهر لاستكناهِ شعريّتها في النصّ.

**ويَهْدفُ** هذا البحثُ إلى الوقوف على اللغة الشعرية ، وتحليلها ، في شعر الرُّصافيّ البلنسيّ؛ وذلك بتقصِّي الظواهر الأسلوبيّة التي انزاحت عن المعيار ، وأحدثتْ خلخلةً في التركيب ، ومن أهمّ الأهداف : الكَشْف عن أثرِ سمة "الانزياح" في إنتاج "الشِّعْريّةِ" في النّصِّ الأدبيّ

وقد استدعَت قراءةُ ديوان الرُّصافيّ البلنسيّ من الباحثِ الاستهداءَ **بالمنهجِ الأسلوبيّ** في رَصْدِ المستويات الكلاميّة الصوتيّة والتركيبيّة والاستبداليّة، متضافرًا مع الإجراء السيميائيّ الذي يُعنَى بتأويلِ تلكَ المستويات واستكناه دلالاتها المتعدّدة.

أمّا عن ( **خطّة البحث** ) فإنّ هذا البحثَ يتضمّن ثلاثةَ فصولٍ رئيسة تقدِمُها مقدّمةٌ وتمهيدٌ نظريّ وتتلوها خاتمة:

أمّا **المقدّمة** فتطرحُ "المشكلة" التي يسعى البحثُ إلى معالجتها ، وسببَ اختيار هذه المشكلة والعيّنة الأدبيّة لدراستِها ، كما تُوضِّحُ المنهجيّةَ العِلميَّة في تناول هذه المشكلة ، وتُبيّن كيفيّة تناوُل الموضوع في فصولٍ وأبواب .

ثم **التمهيد** ؛ وفيه " تأصيلٌ نظريّ " يسعَى إلى توضيحِ بعْض المفاهيم والنظريّات التي اتّكأ عليها البحثُ في دراستِهِ لشعر الرصافي البلنسيّ ، وتلك المفاهيم "الانزياح" ، و "الشعريّة" ، و"السيميُو-أُسلوبيّة" ؛ وذلك لمِا يهدفُ إليه البَحْثُ مِنْ إثباتِ كونِ مُتَّكَئِهِ صحيحًا.

**وجاء الفَصْل الأوّل** بعنوان : الانزياح الصوتي ؛ وهو انزياحٌ "عن النظام الصوتيّ المعياريّ، أو ما يُسمَّى بدرجة الصفر الصوتيّة ، وخرقٌ له، لتصبح الوظيفة الجماليّة هي المهيمنة"

وفي هذا الفصلِ تناولتُ الأشكالَ البلاغية التي تتمثل في الجانب الصوتي من الكلام، وهي : الجناس ، والمشاكلة ، والتكرار ، والتصدير أو رد الأعجاز على الصدور ، والترصيع.

**وفي الفَصل الثاني** وهو بعنوان الانزياح التركيبي : قام الباحثُ بتتبُّع الجملةِ وبنائها النّحويّ الذي كسَرَ النمطيّة المعياريّة للنحو؛ وذلك للكشف عن الأثر الجماليّ الممكن وراءَ كسر النمطية .

وتناولتُ في هذا الفصل: الالتفات ، والتجريد، والحذف، والتقديم والتأخير ، محاولاً الوقوف على دلالاتها التأويليّة.

**وفي الفصل الثالث** وهو بعنوان الانزياح الاستبدالي : وهو انزياحٌ يتمّ داخل البنية التركيبيّة ، حيثُ تحلّ فيه مفردةٌ محلَّ أُخرَى بما يكسر المألوف ، قمتُ برصْد المستويات التركيبيّة التي تتضمّن انزياحًا استبداليًّا حلّتْ فيه مفردة مكان أخرى ، وألفيتُ أنّ المجازَ هو عماد هذه النوع من الانزياح.

لذا فقد تناولتُ في هذا الفصلِ: المجاز العقلي والمجاز المرسل والاستعارة والكناية ، حيثُ سعيتُ جاهدًا في هذه المستويات الأسلوبيّة إلى استكناه مواضع الانزياح الاستبدالي وتأويلها تأويلاً سيميائيًّا .

**وفي الخاتمة** : قمتُ بتلخيصِ أبرز النتائج التي توصّل إليها البحث ، مُضافًا إليها ذكر أهمّ التوصيات المقترحة.

ومِن أهمّ النتائج التي توصّلتُ إليها من خلال دراستي الاستقصائيّة في هذا الديوان:

١. أنّ أسلوبيّة الانزياح تُضفِي على النّصِّ شعريّةً وجماليّةً .
٢. يمتازُ شِعْرُ الرُّصافيِّ البلَنْسيّ ، بخروجه على المعيار.
٣. تلك الظواهر الانزياحيّة في ديوان البلنسيّ ، ليستْ ظاهرةً لغويةً فحسب ، بل هي تهدف إلى إعادة إنتاج المعنى .

## مُلخَّص الرسالة ( شعرية الانزياح في ديوان الرصافي البلنسيّ )

What distinguishes old Arabic poetry is its language which is densely loaded with connotations and multiple denotations due to its deviance from normal linguistic patterns. AlRusafi Alpalenci, stands out as the most prominent representative of old poetry. Thus, this study is concerned with digging into the language of AlRusafi so as to fathom the effect of the sign of deviation in creating poeticality in a literary text, due to the exceptional deviational power .the language that AlRusafi possesses

This study seeks to investigate the contexts of the sign of the deviation in AlRusafi 's poetry. However, it is mainly concerned with discovering the effect of that phenomenon and its connotations and also the poeticality and literality of the text.Poetic language is defined as" a deviation from the normal pattern of ."context" so as to acquire stylistic and aesthetic features

The investigation of this aesthetic feature has imposed a semiotic method interacting with and allied by a stylistic one on the researcher so as to reach the .poeticality of deviation phenomenon in AlRusafi's poetry

This study aims to read the poetry of AlRusafi Alpalenci utilizing modern tools, namely the "semio-stylistic method", and also to examine the capability of ."deviation" creating poeticality

The researcher is expected to reach major conclusions most prominent of which is that "deviation" is the factor which brings about "poeticality" in AlRusafi 's poetic texts, and that this poeticality that his text possesses is what makes it .semantically and connotatively profound

# المصادر والمراجع

# المصادر والمراجع :

## أوّلاً/ الكتب العربيّة والمُترجمة :


١. إبراهيم ، عبدالله وآخران ، ( **معرفة الآخر ، مدخل إلى المناهج النقديّة الحديثة**) ، المركز الثقافي العربي – المغرب ، ط٢ ، ١٩٩٦م

٢. ابن الأثير ، ضياء الدين ، (**المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر** ) ، تحقيق : أحمد الحوفي و بدوي طبانة ، دار نهضة مصر – القاهرة ،(د.ط) ، (د.ت)

٣. ابن جعفر ، قدامة :

- ( **نقد الشعر**) ، تح: محمد عبدالمنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية – بيروت، ط١، (د.ت)
- ( **نقد النثر** )، تح: طه حسين و عبدالحميد العبادي، المطبعة الأميريّة ببولاق – القاهرة ، (د.ط)، ١٩٤١م

٤. ابن جنّي، أبو الفتح عثمان :

- ( **الخصائص** ) ، تح : محمد علي النجار ، المكتبة العلمية – بيروت ، د.ط ، د.ت
- (**المُنصف ، شرح كتاب التصريف لأبي عثمان المازني**) ، تح: إبراهيم مصطفى و عبدالله أمين ، إدارة إحياء التراث القديم – القاهرة ، ط١ ، ١٩٥٤م

٥. ابن خلّكان ، ( **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان** ) ، تح : إحسان عباس ، دار صادر – بيروت ، (د.ط) ، ١٩٧٢م .

٦. ابن رشيق ،الحسن ، ( **العُمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** ) ، تح: محمد محي الدين عبدالحميد ، دار الجيل – بيروت ، ط١ ، ١٩٨١م

٧. ابن فارس ، أبو زكريا أحمد ، ( **معجم مقاييس اللغة** ) ، تح : عبدالسلام هارون ، دار الفكر- بيروت ، ط١، ١٩٧٩م

٨. ابن معصوم ، علي صدر الدين ، ( **أنوار الربيع في أنواع البديع** ) تح : شاكر هادي شكر ، مطبعة النعمان – النجف ، ط١ ، ١٩٦٩م

٩. ابن منظور ، (**لسان العرب**)، دار المعارف – القاهرة ، تحقيق : عبدالله الكبير وآخرَين ، (د.ط )، (د.ت)

١٠. أبو العدوس ، يوسف :

- ( **الاستعارة في النقد الأدبيّ الحديث** ) ،الأهليّة للنشر والتوزيع- عمّان ، ط١ ، ١٩٩٧م
- ( **الأسلوبية ، الرؤية والتطبيق** ) ، دار المسيرة للنشر والتوزيع – الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٧م
- ( **التشبيه والاستعارة ، منظور مُستأنف** ) ،دار المسيرة – الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٧م
- (**مدخل إلى البلاغة العربيّة** ) ، دار المسيرة – الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٧م

١١. أبو علي، محمد بركات ، ( **البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل** )، دار البشير- الأردن ، ط١، ١٩٩٢م

١٢. أبو موسى ، محمّد محمّد:

- ( **خصائص التراكيب ، دراسة تحليليّة لمسائل علم المعاني** ) ، مكتبة وهبة – القاهرة ، ط٤ ، ١٩٩٦م
- ( **دلالات التركيب ، دراسة بلاغية** ) ، مكتبة وهبة – القاهرة ، ط٢ ، ١٩٨٧م

١٣. الأحمر، فيصل ، ( **معجم السيميائيّات** ) ، مشورات الاختلاف – الجزائر ، ط١ ، ٢٠١٠

١٤. أنيس ، إبراهيم :

- ( **الأصوات اللغوية** ) ، مكتبة نهضة مصر- مصر ، ط١ ، (د.ت)
- ( **موسيقى الشعر** ) ، مكتبة الأنجلو المصريّة – القاهرة ، ط٢ ، ١٩٥٢م

١٥. إيفانكوس ، خوسيه ماريا ، ( **نظرية اللغة الأدبيّة** ) ، تر: حامد أبو أحمد ، دار غريب للطباعة – القاهرة ، (د.ط) ، (د.ت)

١٦. إيكو ، أمبرتو ، ( **التأويل بين السيميائيّة والتفكيكيّة** )، تر: سعيد بنكراد ، المركز الثقافيّ العربي- المغرب ، ط٢، ٢٠٠٤م

١٧. البابرتي ، أكمل الدين محمّد ، ( **شرح التلخيص** ) ، تح: محمد مصطفى صوفيه ، المنشأة العامّة للنشر – طرابلس ، ط١ ، ١٩٨٣م

١٨. بريور ، ماري نوال غاري ، (**المصطلحات المفاتيح في اللسانيات**) ، تر: عبدالقادر الشيباني ، سيدي بلعباس- الجزائر ، ط١ ، ٢٠٠٧م

١٩. البلنسي ، محمد بن غالب الرصافي ، ( **ديوان الرصافيّ** ) ، تح: إحسان عباس ، دار الشروق – مصر ، ط٢ ، ١٩٨٣م .

٢٠. بليت ، هنريش ، ( **البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص** ) ت: محمد العمري ، إفريقيا الشرق – المغرب ، ط ، ١٩٩٩م

٢١. ابن الخطيب ، لسان الدين محمد ، (**الإحاطة في أخبار غرناطة**) ، تعليق : بوزياني الدراجي ، دار الأمل للدراسات – الجزائر ، (د.ط) ، ٢٠٠٩م.

٢٢. بن المعتز ، عبدالله ، ( **البديع** )، تح: اغناطيوس كراتشقوفسكي ، دار المسيرة – بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٢م

٢٣. بن خوية ، رابح ، ( **جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة** ) ، عالم الكتب الحديث – الأردن ، ط١ ، ٢٠١٣م

٢٤. بن ذريل ، عدنان ، ( **النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق** ) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٠م

٢٥. بن يحي ، محمّد ، ( **السمات الأسلوبيّة في الخطاب الشعريّ** ) ، عالم الكتب الحديث- الأردن ، ط١ ، ٢٠١١م

٢٦. بنكراد ، سعيد ، ( **السيميائيات والتأويل** ) ، المركز الثقافي العربي – المغرب ، ط١ ، ٢٠٠٥ م

٢٧. بو دوخة ، مسعود ، ( **عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية** ) ، عالم الكتب الحديث – الأردن ، ط١، ٢٠١١م

٢٨. بواجلابن ،الحسن ، (**بلاغة الانزياح في شعر محمود درويش** ) ، النايا للدراسات والنشر والتوزيع – سورية ، ط١ ، ٢٠١٤م

٢٩. بوطارن ، محمد الهادي وآخرون،( **المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية انطلاقًا من التراث العربي ومن الدراسات الحديثة**) ، دار الكتاب الحديث– القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م

٣٠. تشاندلر ، دانيال ، ( **أسس السيميائيّة** ) ، ت : طلال وهبة ، المنظمة العربية للترجمة – بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٨ م

٣١. تشيتشرين، أ.ف. ، ( **الأفكار والأسلوب** ) ، تر : حياة شرارة ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ط١ ، (د.ت)

٣٢. التفتازاني ،سعد الدين ، ( **شرح المختصر لسعد الدين التفتازاني على تلخيص المفتاح للقزويني**)، تعليق : عبدالمتعال الصعيدي ، المطبعة المحمودية –القاهرة ، (د.ط) ، ١٣٥٦هـ

٣٣. التميمي ، فاضل عبود ، ( **حضور النص، قراءات في الخطاب البلاغي النقديّ عند العرب** )، دار مجدلاوي للنشر– الأردن، ط١، ٢٠١٢م

٣٤. جدوع، عزّة محمد ،( **البيان ، دراسة في الانزياح الدلاليّ** ) ، مكتبة الرشد– الرياض ، ط١ ، ٢٠١٤م

٣٥. الجرجانيّ ، عبدالقاهر :

- ( **أسرار البلاغة** ) ، تح: محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني – القاهرة ، ط١ ، ١٩٩١م
- ( **دلائل الإعجاز** )، تح : محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني – مصر ، ط٣ ،١٩٩٢م

٣٦. الجرجانيّ ، محمد بن علي ، ( **الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة** ) ،تح: عبدالقادر حسين، دار غريب – القاهرة ،(د.ط) ، ٢٠١١م

٣٧. جيرو ،بيير ، ( **الأسلوبيّة** ) ، تر: منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري – حلب ، ط٢ ، ٢٠٠٨م

٣٨. الحساني ، عادل نذير ، ( **الأسلوبيّة الصوتية في شعر أدونيس**) ، دار رضوان للنشر والتوزيع – الأردن ، ط١ ، ٢٠١٢م

٣٩. حسن ، فضل عباس ، (**البلاغة فنونها وأفنانها ، علم البيان والبديع** )، دار الفرقان للنشر – الأردن ، ط١٠ ، ٢٠٠٥م

٤٠. الحلواني ، عامر :

- ( **أساليب الهجاء في شعر ابن الرومي ، مقاربة أسلوبية في جمالية القبح** ) ، نشر كلية الآداب والعلوم الإنسانية – تونس ، ط١ ، ٢٠٠٢م
- ( **التحليل السيميائي والمشروع التأويلي** ) ، الناشر: كليّة الآداب بصفاقس تونس ، ط١ ، ٢٠١٠م
- ( **شعريّة المعلّقة** ) ،كليّة الآداب – صفاقس ، ط١، ٢٠٠٧م

٤١. حماموشي ، حميد ، ( **آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث، مقاربة تشريحية لرسائل ابن زيدون** )، عالم الكتب الحديث – الأردن، ط١، ٢٠١٣م

٤٢. حمد ، عبدالله خضر ، (**أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات** ) ، عالم الكتب الحديث – الأردن ، ط١ ، ٢٠١٣م

٤٣. حمر العين ، خيرة ، ( **شعرية الانزياح ، دراسة في جمال العدول**) ، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعيّة والنشر ، ط١ ، ٢٠١١م

٤٤. الخرشة، أحمد غالب ، ( **أسلوبية الانزياح في النص القرآني** ) ، الأكاديميون للنشر – الأردن ، ط١، ٢٠١٤م

٤٥. الخطيب ، أحمد مبارك ، ( **الانزياح الشعري عند المتنبّي** ) ، دار الحوار – اللاذقية ، ط١ ، ٢٠٠٩م

٤٦. الخطيب القزويني ، جلال الدين :

- ( **الإيضاح في علوم البلاغة** ) ، تح: محمد عبدالمنعم خفاجي ، المكتبة الأزهرية للتراث- القاهرة ، ط٣ ، ١٩٩٣م
- ( **التلخيص في علوم البلاغة** ) ، تح: عبدالرحمن البرقوقي ، دار الفكر العربي – بيروت ، ط٢ ، ١٩٣٢م

٤٧. خليل ، إبراهيم ، ( **في اللسانيّات ونحو النصّ** ) ، دار المسيرة – الأردن ، ط١، ٢٠٠٧م

٤٨. دايك ، فان ، ( **علم النص ، مدخل متداخل الاختصاصات** ) ،ت: سعيد حسن بحيري ، دار القاهرة للكتاب – مصر ، ط١ ، ٢٠٠١م

٤٩. الدسوقيّ ، محمّد السيّد أحمد ،( **شعريّة الفنّ الكنائيّ** ) ، العلم والإيمان للنشر والتوزيع – مصر ، (د.ط) ، ٢٠٠٨م

٥٠. الرازي ، فخر الدين ، ( **نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز** ) ، تح : نصر الله حاجي مفتي أوغلي ، دار صادر – بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٤م

٥١. راضي ، عبدالحكيم ، ( **نظرية اللغة في النقد العربي** ) ، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٣م

٥٢. ربابعة ، موسى :

- ( **الأسلوبيّة ، مفهومها و تجلياتها** ) ، دار الكندي للنشر والتوزيع – الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٣م
- ( **جماليات الأسلوب والتلقّي** ) ، دار جرير للنشر – الأردن ، ط١، ٢٠٠٨م

٥٣. الرمّاني، أبو الحسن علي ، وآخران ، ( **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن**) ، تح :محمد خلف الله و محمد زغلول سلام ، دار المعارف – مصر ، ط٣ ، ١٩٧٦م

٥٤. الرويلي ، ميجان و البازعي ، سعد ، ( **دليل الناقد الأدبي** ) ، المركز الثقافي العربي – المغرب ، ط٣ ، ٢٠٠٢م

٥٥. الزناد ، الأزهر ، ( **دروس في البلاغة العربية** ) ، المركز الثقافي العربي – المغرب ، ط١ ، ١٩٩٢م

٥٦. ساندرس ، فيلي ، ( **نحو نظريّة أُسلوبيّة لسانيّة** ) ، ت: خالد محمود جمعة ، دار الفكر – دمشق، ط١ ، ٢٠٠٣م

٥٧. السجلماسي ، أبو محمد ، ( **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع** ) ، تح : علال الغازي ، مكتبة المعارف – المغرب ، ط١ ، ١٩٨٠م

٥٨. سقّال ، ديزيره ، ( **من الصورة إلى الفضاء الشعريّ** ) ، دار الفكر اللبنانيّ – بيروت ، ط١ ، ١٩٩٣م

٥٩. السكّاكي، أبو يعقوب يوسف ، (**مفتاح العلوم** ) ، تح : عبدالحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية – بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٠م

٦٠. سلطان ، منير ، ( **البديع تأصيلٌ وتجديد**) ، منشأة المعارف – الإسكندرية ، ط١ ، ١٩٨٦ م

٦١. سيبويه ، (**الكتاب** ) ، تح: عبدالسلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي – القاهرة ، ط٣ ، ١٩٨٨م

٦٢. السيوطي، جلال الدين ، ( **المزهر في علو اللغة وأنواعها** )، تح : محمد أحمد بك و محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي ، منشورات المكتبة العصرية – بيروت ، (د.ط) ، ١٩٨٦م

٦٣. الشبعان ، علي ، ( معترك **الحداثة ، مقاربات وتحليلات في ضوء المناهج الحديثة** ) ، مكتبة المتنبي – الدمام ، ط١، ٢٠١٢م

٦٤. الشريف الجرجانيّ ، أبو الحسن علي ، ( **الحاشية على المُطوّل ، شرح تلخيص مفتاح العلوم** )، تعليق: رشيد أعرضيّ ،دار الكتب العلميّة – بيروت ، ط١، ٢٠٠٧م

٦٥. الشهرزوري ، يادكار لطيف ، ( **المفاتيح الشعرية ، قراءة أسلوبية في شعر بشار بن برد** ) ، دار الزمان – سوريا ، ط١، ٢٠١٠م

٦٦. شولز ، روبرت ، ( **السيمياء والتأويل** ) ، تر: سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات – بيروت ، ط١، ١٩٩٤م

٦٧. الصالح ، خلود ، (**نحو المعنى بين النحو البلاغة ، أسلوب التقديم والتأخير نموذجًا** ) ،جامعة الملك سعود –كرسي الدكتور عبدالعزيز المانع – الرياض ، ط١ ، ٢٠١٢م

٦٨. صولة ، عبدالله ، ( **الحجاج في القرآن ، من خلال أهم خصائصه الأسلوبيّة** ) ، دار الفارابي – بيروت ، ط٢ ، ٢٠٠٧م

٦٩. الضامن ،حاتم ، ( **نظرية النظم** )، سلسلة الموسوعة الصغيرة ، ع ٤٧ ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام – العراق ، ١٩٧٩م

٧٠. طبانة ، بدوي ، ( **معجم البلاغة العربيّة** )، دار المنارة – جدة ، ط٣ ، ١٩٨٨م

٧١. طبل ، حسن ، ( **أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنيّة** ) ، دار الفكر العربي- القاهرة ، (د.ط) ، ١٩٩٨م

٧٢. الطرابلسي ، محمد الهادي ، ( **خصائص الأسلوب في الشوقيات** ) ، منشورات الجامعة التونسية – كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، مجلد عدد٢٠ ، ١٩٨١م

٧٣. الطيبي ، شرف الدين حسين ، ( **التبيان في علم المعاني والبديع والبيان** ) ، تح: هادي عطية الهلالي ، عالم الكتب- بيروت ، ط١، ٢٠١١م

٧٤. العارضي ، محمد جعفر ، ( **في علم دلالة النص ، نظرات في قصدية الحذف** ) ، دار تموز – دمشق ، ط١ ، ٢٠١٢م

٧٥. عبدالحميد ، جميل ، ( **البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصيّة** ) ، الهيئة المصرية للكتاب – الأسكندرية ، ط١ ، ١٩٩٨م

٧٦. عبدالفتاح ، بسيوني ، (**علم المعاني ، دراسة بلاغية ونقدية**) ، مكتبة وهبة – القاهرة ، (د.ط) ، ١٤٠٦هـ

٧٧. عبدالمطلب ، محمد :

- ( **البلاغة العربية، قراءة أُخرى** ) ، الشركة المصرية للنشر ، لونجمان – مصر ، ط١ ، ١٩٩٧م
- ( **البلاغة والأسلوبية** ) ، مكتبة لبنان "ناشرون " – سلسلة أدبيات ، ط٤ ، ٢٠١٠م
- ( **بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، التكوين البديعي** ) ، دار المعارف – القاهرة ، ط٢ ، ١٩٩٥م
- ( **جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم** ) ، الشركة المصرية للنشر ، لونجمان– مصر ، ط١ ، ١٩٩٥ م
- ( **قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني** ) مكتبة لبنان "ناشرون"– بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥م

٧٨. عبدالنور ، جبور ، ( **المُعجَم الأدبيّ** ) ، دار العلم للملايين – بيروت ، ط١ ، ١٩٧٩م

٧٩. عتيق ، عمر عبدالهادي ، ( **علم البلاغة بين الأصالة والمُعاصرة** ) ، دار أسامة للنشر – الأردن ، ط١ ، ٢٠١٢م

٨٠. العسكري ، أبو هلال ، ( **كتاب الصناعتين** ) ، تح : على البجاوي و محمد أبو الفضل ، دار إحياء الكتب العربية – مصر ، ط١ ، ١٩٥٢م

٨١. العطيّة ، أيّوب جرجيس ، ( **الأسلوبية في النقد العربي المعاصر** ) ، عالم الكتب الحديث – الأردن ، ط١، ٢٠١٤م

٨٢. العكيلي ، حسن منديل ، ( **دراسات بلاغية وأسلوبيّة**) ، دار دجلة – الأردن ، ط١ ، ٢٠١٤م

٨٣. العلوي ، يحيى ، ( **الطراز** ) ، تح : عبدالحميد الهنداوي ، المكتبة العصرية – بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٢م

٨٤. العمري ، محمّد :

- ( **البلاغة العربيّة ، أصولها وامتداداتها** ) ، أفريقيا الشرق– المغرب ، ط٢، ٢٠١٠م
- ( **الموازنات الصوتيّة ، في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية** ) ، أفريقيا الشرق– المغرب ، ط١ ، ٢٠٠١م

٨٥. العمري ،عبدالحسين ، ( **محنة المثقف ، دراسة نصوص عبدالله بن المقفع أسلوبيّا** ) ، دار تموز – دمشق ، ط١ ، ٢٠١٣م

٨٦. عياشي ، منذر :

- ( **الأسلوبية وتحليل الخطاب** ) ، مركز الإنماء الحضاري – سوريا ، ط١ ، ٢٠٠٢م
- ( **العلاماتية وعلم النص** ) ، المركز الثقافي العربي – المغرب ، ط١ ، ٢٠٠٤م

٨٧. عيد ، رجاء ، ( **فلسفة البلاغة بين التقنية والتطوّر**)، منشأة المعارف بالإسكندرية – مصر ، ط٢ ، (د.ت)

٨٨. الغذامي ، عبدالله :

- (**الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التفكيكيّة** ) ، دار سعاد الصباح ، ط٣، ١٩٩٣م
- ( **المشاكلة والاختلاف** ) ، المركز العربي الثقافي – المغرب ، ط١، ١٩٩٤م

٨٩. الغويل ، المهدي إبراهيم ، (**السياق وأثره في المعنى** ) ، أكاديمية الفكر الجماهيري- ليبيا ، ط١، ٢٠١١م

٩٠. غيتمانوفا ، الكسندر ، (**علم المنطق**) ، تر: دار التقدّم – الاتحاد السوفييتي ، ١٩٨٩م

٩١. فضل ، صلاح :

- ( **أساليب الشعرية المعاصرة** ) ، دار الآداب – بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥م
- ( **بلاغة الخطاب وعلم النص** ) ، سلسلة عالم المعرفة – الكويت ، العدد ١٦٤، ط١، ١٩٩٢م
- ( **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاتُه** ) ، النادي الأدبي – جدة ، ط٣ ، ١٩٨٨م
- ( **نظريّة البنائيّة في النقد الأدبيّ** ) ، دار الشروق – مصر ، ط١ ، ١٩٩٨م

٩٢. الفهيد، جاسم ، ( **مورد البلاغة** ) ، مكتبة آفاق – الكويت ، ط١ ، ٢٠١٢م

٩٣. القاضي الجرجاني ، علي بن عبدالعزيز ،( **الوساطة بين المتنبي وخصومه** ) ، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي ، المكتبة العصرية –بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٦م

٩٤. القرطاجنّي ، حازم ، (**منهاج البلغاء وسراج الأدباء** ) ، تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي –بيروت ، ط٣، ١٩٨٦م

٩٥. القرعان ، فايز ، ( **في بلاغة الضمير والتكرار** ) ، عالم الكتب الحديث – الأردن ، ط١ ، ٢٠١٠م

٩٦. القرم ، توفيق محمود ، (**الانزياح الأسلوبي في شعر السياب**)، من إصدارات نادي الأحساء الأدبي – السعودية ، ط١، ٢٠١٤م

٩٧. القضاعي البلنسيّ ، ابن الأبار ، (**التكملة لكتاب الصلة**) ، تح : عبدالسلام الهرّاس ، دار الفكر – بيروت ، (د.ط) ، ١٩٩٥م

٩٨. كوين ،جون ، ( **النظرية الشعرية : بناء لغة الشعر ، و اللغة العليا** ) ، تر: أحمد درويش ، دار غريب– القاهرة ، ط٤ ، ٢٠٠٠م

٩٩. لاشين ، عبدالفتاح ، (**التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبدالقاهر** ) ، دار الفكر العربي – القاهرة ، ط١ ، ٢٠١٤م

١٠٠. لحويدق ، عبدالعزيز ، ( **نظريات الاستعارة في البلاغة الغربيّة** ) ،دار كنوز المعرفة للنشر– عمان ، ط١، ٢٠١٥م

١٠١. لوغورن ، ميشال ، ( **الاستعارة والمجاز المُرسَل** )، تر: حلا ج.صليبا، مُراجعة: هنري زغيب ، منشورات عويدات – بيروت ، " سلسلة زدني"، ط١، ١٩٨٨م

١٠٢. مانغونو ،دومينيك ، ( **المُصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب** ) ، تر: محمد يحياتن ، منشورات الاختلاف – الجزائر ، ط١، ٢٠٠٨م

١٠٣. المرابط ، عبدالواحد ، ( **السيمياء العامة وسيمياء الأدب ، من أجل تصور شامل** ) ، منشورات الاختلاف – الجزائر ، ط١ ، ٢٠١٠م

١٠٤. مرتاض ، عبدالملك ، (**قراءة النص ، بين محدودية الاستعمال ولا نهائية التأويل** ) ، سلسلة كتاب الرياض ، العدد ٤٧/٤٦ ،أكتوبر ١٩٩٧م

١٠٥. المسدي ،عبدالسلام ، ( **الأسلوبية والأسلوب** ) ، دار الكتاب الجديد – بيروت ، ط٥ ، ٢٠٠٦م

١٠٦. مشبال ، محمّد ، ( **البلاغة والأصول ، دراسة في أسس التفكير البلاغي العربي ، نموذج ابن جني** ) ، أفريقيا الشرق– المغرب ، (د.ط )، ٢٠٠٧م

١٠٧. مصلوح ، سعد ، ( **في النص الأدبيّ ، دراسة أسلوبيّة إحصائيّة** ) عين للدراسات والبحوث – القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٣م

١٠٨. مطلوب، أحمد ، (**معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**)، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، (د.ط)، ١٩٨٣م

١٠٩. مفتاح ، محمّد :

- ( **تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجية التناص** )، المركز الثقافي العربي- المغرب ، ط٤ ، ٢٠٠٥م
- ( **في سيمياء الشعر القديم** ) ، دار الثقافة الجديدة – المغرب ، ط١ ،١٩٨٢م

١١٠. الملائكة ، نازك ، ( **قضايا الشعر المعاصر** ) ، منشورات مكتبة النهضة ، ط ٣ ، ١٩٦٧م

١١١. مورو ، فرانسوا ، ( **البلاغة ، المدخل لدراسة الصور البيانيّة** )، تر: محمّد الولي وعائشة جرير، أفريقيا الشرق – المغرب، (د.ط)، ٢٠٠٣م

١١٢. الميداني، عبدالرحمن حسن ، (**البلاغة العربية اسسها وعلومها وفنونها** ) ، دار القلم – دمشق ، ط١ ، ١٩٩٦م

١١٣. ناظم ، حسن :

- ( **البُنى الأسلوبيّة ، دراسة في أنشودة المطر للسياب** ) ، المركز الثقافي العربي- المغرب ، ط١ ، ٢٠٠٢م
- ( **مفاهيم الشعريّة ، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم** ) ، المركز الثقافي العربي- بيروت ، ط١ ، ١٩٩٤م

١١٤. النجار ، نادية رمضان ، ( **علم لغة النص والأسلوب** ) ، مؤسسة حورس الدولية – الإسكندريّة ، (د.ط) ، ٢٠١٣م

١١٥. هدارة ، محمد مصطفى ، (**في البلاغة العربية: علم البيان** ) دار العلوم العربية – بيروت ، ط١ ، ١٩٨٩م

١١٦. وليك ، رنيه و وآرن ، آوستين ، (**نظرية الأدب** ) ، تر : عادل سلامة ، دار المريخ – الرياض ، ط١ ، ١٩٩٢م

١١٧. ويس ، أحمد محمد :

- ( **ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقديّ ، بحث في المشاكلة والاختلاف** ) ، منشورات وزارة الثقافة – دمشق ، د.ط ، ٢٠٠٢م
- ( **الانزياح في التراث النقدي والبلاغيّ** ) ، اتحاد الكتاب العرب – دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٢م
- ( **الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيّة** ) ، سلسلة كتاب الرياض١١٣ ، ط١ ، ٢٠٠٣م

## ثانيًا / الرسائل الجامعيّة:


١. الأمين ، محمّد الحسن علي ، (**الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهليّ**) ، رسالة ماجستير ، جامعة أم القرى – مكة المكرمة ، عام ١٩٨٣- ١٩٨٤م

٢. بن زيان ، عبدالقادر ، ( **جماليّة الانزياح في القرآن الكريم** ) ، رسالة ماجستير ، جامعة أبي بكر بلقايد – الجزائر، ٢٠١١-٢٠١٢م

٣. بو لحواش ، سعاد ، ( **شعرية الانزياح بين عبدالقاهر الجرجاني وجان كوهن** ) رسالة ماجستير ، جامعة الحاج لخضر – الجزائر ، ٢٠١١ - ٢٠١٢م

٤. الحربي ، عواطف صالح ، ( **البديع بين أبي الإصبع العدواني والخطيب القزويني**) ، رسالة ماجستير ، جامعة أم القرى – مكة المكرمة، ٢٠٠٥م

٥. السعيد ، قرفي ، ( **البنيات الأسلوبيّة في الخطاب الشعريّ عند إيليّا أبي ماضي** ) ، رسالة ماجستير ، جامعة قاصدي مرباح ورقلة – الجزائر ، عام ٢٠٠٩ - ٢٠١٠م

٦. السلاميّ ، عمّار ، (**بنائيّة الصورة القرآنيّة**) ، رسالة دكتوراه ، جامعة الكوفة – العراق ، ٢٠١٠م

٧. الصرايرة ، مرام ، ( **ظواهر أسلوبية في شعر عامر بن الطفيل** ) ، رسالة ماجستير ، جامعة مؤتة – الأردن ، عام ٢٠١٣ م

٨. عُمر ، محمود عبدالمجيد ، ( **الانزياح في شعر نزار قباني** ) ، رسالة ماجستير ، جامعة صلاح الدين – العراق ، عام ٢٠١٢م

٩. مراح ، عبدالحفيظ ، ( **ظاهرة العدول في البلاغة العربية ، مقاربة أسلوبية** ) ، رسالة ماجستير ، جامعة الجزائر ، ٢٠٠٥م

١٠. المساعيد ، ريحان إسماعيل ، ( **الانزياح في شعر الحطيئة ، دراسة أسلوبيّة** ) ، رسالة ماجستير ، جامعة آل البيت – الأردن ، ٢٠٠٩-٢٠١٠م

١١. ناصر ، هكزيمان ، (**التصوير البياني في رجز العجّاج ، دراسة بلاغيّة تحليليّة**) ، رسالة دكتوراه ، الجامعة الإسلاميّة – المدينة المنوّرة ، عام ١٤٣١ – ١٤٣٢هـ

١٢. هدى ، أوبيرة ، (**مصطلح الشعريّة عند محمد بنيس** ) ، رسالة ماجستير ، جامعة قاصدي مرباح – الجزائر ، ٢٠١١م

## ثالثًا / المجلاّت المُحكّمة :


١. إسماعيل ، عز الدين ، (**جماليات الالتفات** ) ، بحث ضمن كتاب (قراءة جديدة لتراثنا القديم) ، المجلّد الآخر ، النادي الأدبي بجدة ، ١٩٩٠م

٢. بارت ، رولان ، ( **التحليل البلاغي** ) ، تر: عبدالعزيز السراج ، مجلة نوافذ – النادي الأدبي بجدة ، ع ٣١ ، مارس ٢٠٠٥

٣. بواجلابن، الحسن ، ( **الانزياح المنطقي من منظور جماعة "مو"** ) ، مجلة "علامات" – نادي جدة الأدبي ، ج ٦٧ ، مج ١٧ ، ذو القعدة ١٤٢٩ ، نوفمبر ٢٠٠٨م

٤. تادييه ، جان إيف ، ( **شعريّة الشعر** ) ، ت: حميد لحمداني ، دوريّة "نوافذ" – النادي الأدبي بجدة ، العدد ٨ ، صفر ١٤٢٠هـ

٥. جاد الرب ، محمود ، (**الأسلوب والأسلوبيّة ، محاولة تحديد للماهية** ) ، مجلة كلية الآداب ، جامعة المنصورة – مصر ، العدد الخامس ، ١٩٨٤م

٦. حمر العين ، خيرة ، ( **جمالية العدول في التراث البلاغي** ) ، مجلة جذور – النادي الأدبي بجدة ، ج١٤ ، مج ٧ ، سبتمبر ٢٠٠٣م

٧. الراجحي ، عبده ، ( **علم اللغة والنقد الأدبي : علم الأسلوب** ) ، مجلة فصول ، مج ١ ، ع ٢ ، يناير ١٩٨١ م

٨. الزيود ، عبدالباسط محمد ، (من **دلالات الانزياح التركيبيّ وجمالياته في قصيدة "الصقر" لأدونيس)** ، مجلة جامعة دمشق ، المجلد ٢٣ ، العدد الأول ، ٢٠٠٧م

٩. الشتيوي ، صالح علي ، ( **ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب** ) ، مجلة جامعة دمشق ، مج ٢١ ، ع (٣+٤) ، ٢٠٠٥م

١٠. شرتح ، عصام ، ( **الانزياح ووظيفته البلاغية عند بدوي الجبل** ) ، مجلة "علامات" – نادي جدة الأدبي ، ج ٥٨ ، مج ١٥، ذو القعدة ١٤٢٦ ، ديسمبر ٢٠٠٥م

١١. صالح ، لحلوحي ، (**الظواهر الأسلوبيّة في شعر نزار قبانيّ** ) ، مجلة كليّة الآداب واللغات – جامعة محمد بسكرة، العدد الثامن ، ٢٠١١م

١٢. فياض ، ياسر أحمد ، ( **البنى الأسلوبية في شعر النابغة الجعديّ** )، مجلة جامعة الأنبار- العراق ، ع٤، مج١، ٢٠٠٩م

١٣. وغليسي ، يوسف ، (**مصطلح الانزياح بين ثابت اللغة المعيارية الغربية ومتغيرات الكلام الأسلوبي العربيّ** )،مجلة "علامات"– نادي جدة الأدبي ، ج٦٤ ، مج ١٦ ، فبراير ٢٠٠٨م

١٤. ويس ، أحمد محمد ، ( **وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيّة** ) ، مجلّة علامات – النادي الأدبي بجدّة ، ج٢١ ، م ٦ ، سبتمبر ١٩٩٦م

١٥. يوسف ، أحمد ، (**السيميائيات التأويليّة وفلسفة الأسلوب**) ، مجلة عالم الفكر- الكويت ، ع ٣ ، مج ٣٥ ، يناير ٢٠٠٧م

# فهرس المحتويات

# فهرس المحتويات:


| الموضوع | الصفحة |
|---|---|
| شكر | |
| المقدّمة | ١ |
| **المدخل** \| تمهيد نظريّ | ٦ — ٤٥ |
| – الأسلوب بوصفهِ انزياحًا | ٧ |
| – الانزياح بوصفه انتهاكًا للمعيار | ١١ |
| – الانزياح بين وحدة المفهوم وتعدّد المصطلح | ١٦ |
| – مفهوم الانزياح | ٢١ |
| – الانزياح في الدراسات الأسلوبية الحديثة | ٢٥ |
| – وظيفة الانزياح | ٢٨ |
| – أنواع الانزياح | ٣٢ |
| – مفهوم الشعرية | ٣٥ |
| – مفهوم السيميائية الأسلوبية | ٤١ |
| **الفصل الأوّل** \| الانزياح الصوتيّ في ديوان الرصافيّ | ٤٦ — ٩٥ |
| – مفهوم الانزياح الصوتيّ | ٤٧ |
| – تقنية الجناس الانزياحيّة | ٥٣ |
| – تقنية المشاكلة الانزياحيّة | ٦٣ |
| – تقنية التكرار الانزياحيّة | ٦٨ |
| – تقنية التصدير الانزياحيّة | ٧٨ |
| – تقنية الترصيع الانزياحيّة | ٨٦ |
| – خلاصة الفصل الأوّل | ٩٢ |

| | |
|---|---|
| **الفصل الثاني** \| الانزياح التركيبيّ في ديوان الرصافيّ | ٩٦ – ١٤٣ |
| – مفهوم الانزياح التركيبيّ | ٩٧ |
| ١– أسلوب التقديم والتأخير | ١٠١ |
| – التقديم في العناصر الإسناديّة | ١٠٥ |
| – التقديم والتأخير في العناصر غير الإسناديّة | ١٠٩ |
| ٢– أسلوب الحذف الانزياحيّ | ١١٤ |
| – تقنية الحذف في العناصر الإسناديّة | ١١٧ |
| – تقنية الحذف في العناصر غير الإسناديّة | ١٢٢ |
| ٣– أسلوب الالتفات الانزياحيّ | ١٢٦ |
| ٤– أسلوب التجريد الانزياحيّ | ١٣٥ |
| خلاصة الفصل الثاني | ١٤٣ |
| **الفصل الثالث** \| الانزياح الاستبداليّ في ديوان الرصافيّ | ١٤٤ – ١٩٠ |
| – مفهوم الانزياح الاستبداليّ | ١٤٥ |
| ١– تقنية المجاز العقليّ الانزياحيّة | ١٤٩ |
| ٢– تقنية المجاز المرسل الانزياحيّة | ١٥٨ |
| ٣– تقنية الاستعارة الانزياحيّة | ١٦٧ |
| – الاستعارة التصريحيّة | ١٧٢ |
| – الاستعارة المكنيّة | ١٧٥ |
| ٤– تقنية الكناية الانزياحية | ١٧٩ |
| – الكناية عن صفة | ١٨٣ |
| – الكناية عن موصوف | ١٨٦ |
| – الكناية عن نسبة | ١٨٨ |
| – خُلاصة الفصل الثالث | ١٩٠ |
| **الخاتمة** | ١٩١ |
| المصادر | ١٩٧ |