نظرية الانزياح الشعري

عبدالرحيم وهابي

يذهب الكثير من المحققين والنقاد[1] إلى أن الترجمات العربية، التي قام بها الفلاسفة لكتاب فن الشعر لأرسطو، قد شوهت المفاهيم الأرسطية، ونحلت المعلم الأول ما لم يقصده من بعيد أو قريب، وقد أوضحنا في دراسة مفصلة[2] التوجهات الوضعية التطابقية التي تحكمت في آراء هؤلاء الدارسين، والتي تتناسى ما ألحت عليه نظريات التلقي، من أن كل قراءة هي عملية ترشح بالمناخ الثقافي والأدبي الذي تنطلق منه. وكذا ما ألحت عليه نظريات الترجمة من أن كل ترجمة تعتبر خيانة للنص المقروء. وفي هذا السياق يمكن القول بأن الفلاسفة قد حولوا كتاب فن الشعر من نزعته الدرامية إلى الطبيعة الغنائية ليتلاءم مع خاصية الشعر العربي.

ويعتبر مفهوم **التغيير** من أهم المصطلحات التي راهن عليها الفلاسفة في هذا التحويل. وبتتبعنا لسياقات الكلام عن التغيير عند الفلاسفة نجد أن المقصود به هو كل استعمال شعري للغة يبعدها عن لغة التواصل الشائعة، وهذا بعينه هو الانزياح الذي توضحه النظريات الشعرية الحديثة. وعلى حين يعتبر أرسطو التغيير نوعاً من أنواع الأسماء بحيث: «يكون الاسم مُغَيَّراً إذا احتفظ بجزء منه وغير جزء آخر»[3]، فإن الفلاسفة قد سعوا إلى جعله يدل على كل هذه الأنواع ماعدا المستولية منها، وذلك ما يستفاد من قول ابن رشد في الخطابة: «وأعني ههنا بالتغيير استعمال أضعاف الأسماء والكلم السبعة:

(يقصد: الغريبة، واللغات، والمغيرة، والمزينة، والمركبة، والمغلطة، والموضوعة) ماعدا المستولية، فإن في كل واحد منها، ماعدا هذا الصنف، تغييراً ما »[4]. وانطلاقاً من النص السابق يمكن القول بأن معيار الانزياح هو **الاستيلاء**، والذي يعني الاستعمال الشائع للغة، ومن هنا يمكن القول: إن المعيار هو لغة التواصل اليومية[5]، وهذا ما يوضحه ابن رشد قائلاً: «فإن القول المؤلف من الألفاظ المستولية ليس يفيد معنى زائداً علي ما كان عند السامع، وإنما يفيد ذلك إذا كان مغيراً بالتخييل الذي تعطيه الألفاظ المغيرة»[6].

«والتغيير هو أن لا يستعمل (القول) كما يوجبه المعنى فقط، بل أن يستعيره، ويبدل، ويشبه، وذلك لأن اللفظ والكلام علامة ما علي المعنى، فإنه إن لم يدل على شيء، لم يكن مغنياء غناء. فينبغي أن يكون له في نفسه حال يكون بها ذا رونق، حتى يجمع إلى الدلالة حسن التخييل»[7].

لقد أحس الفلاسفة أنهم بإلحاحهم على البعد الانزياحي في الشعر يقومون بخرق معايير النقد العربي فضلاً عن خرق معايير لغة التواصل، تلك المعايير النقدية التي دأب أقطابها على ترسيخ مبدأ التناسب والاعتدال في القول الشعري. وهذا هو السبب في ذلك التعارض الذي يقيمه الفلاسفة بين التصديق الخطابي، والتخييل الشعري، فهو في عمقه تعارض بين نظريتهم الانزياحية، ونظرية الاعتدال النقدية عند العرب. فقد لاحظ الفلاسفة أن النقاد العرب نحوا بالشعر منحى خطابياً حين ألحوا فيه على مبدأ الاعتدال الذي لا يناسب روح الشعر القائم على الانزياح ومن هنا صح ما ذهب إليه أستاذنا العمري حين قال:

«حين نمعن النظر في الاقتراحات البلاغية الكبرى المتضاربة في تاريخ البلاغة العربية سنلاحظ أن كتاب فن الخطابة قد دعم... مفهوماً

كبيراً كان يناسب البلاغة العربية الكلاسيكية المحافظة هو مفهوم الاعتدال والمناسبة المحققين للوضوح والمتعة الناتجة عن حد أدنى من الإغراب»[8].

وبما أن الفلاسفة كانوا بصدد طور التأسيس لنظرية الانزياح كان لابد من استحضار النظرية الموازية: (نظرية الاعتدال)، من أجل إبراز توجهها الخطابي، وقد اتخذ هذا الحوار النقدي، كما أسلفنا، شكل تقابل بين الشعر والخطابة، علماً أن الخطابة ليست معياراً للانزياح، وإنما درجة وسطى بين المعيار والانزياح عن المعيار، أو بين لغة التواصل ولغة الشعر.

ويكشف الفارابي عن هذا الحوار النقدي الضمني قائلاً:

«والخطابة قد تستعمل أشياء من المحاكاة يسيراً، وهو ما كان قريباً جداً واضحاً مشهوراً عند الجميع. وربما غلط كثير من الخطباء الذين لهم من طبائعهم قوة على الأقاويل الشعرية، فيستعمل المحاكاة أزيد مما شأن الخطابة أن تستعمله. غير أنه لا يوثق به، فيكون قوله ذلك عند كثير من الناس خطبة بليغة، وإنما هو في الحقيقة قول شعري قد عدل به عن طريق الخطابة إلى طريق الشعر.

وكثير من الشعراء الذين لهم أيضاً قوة على الأقاويل المقنعة يضعون الأقاويل المقنعة، ويزينونها، فيكون ذلك عند كثير من الناس شعراً. وإنما هو قول خطبي، عدل به عن منهاج الشعر إلى منهاج الخطابة»[9].

ويسعى ابن سينا بدوره إلى رفع صفة الاعتدال والتناسب عن الشعر وتأكيد خاصيته الانزياحية قائلاً: «الأصل الأول في الخطابة أن تكون الخطابة التي منها تتركب الخطابة ألفاظاً أصلية مناسبة، وأن تكون الاستعارات وغيرها تدخل فيها كالأبازير، وكذلك اللغات

الغريبة، وكذلك الألفاظ المختلفة على سبيل التركيب، وهي ألفاظ لم تستعمل في العادة على تركيبها، وإنما الشعراء ومن يجري مجراهم الذين يختلفون في تركيبها، مثل قولهم: فلان يتكشحم... فإن هذه مما ينفر عنها في الخطابة، لأنها أحرى أن تستعمل في التخييل منها في التصديق»[10].

ويقول: «وأما الاستعارات التي لم تذع ولم تتعارف، فأكثرها منافية للخطابة. وإنما يجوز أن تختلف الاستعارات الغريبة في الكلام الشعري»[11].

ويؤكد ابن رشد هذا الفارق بين الغرابة الشعرية والتناسب الخطابي قائلاً: «والألفاظ المغيرة تتفاضل بالأقل وبالأكثر فيما تخيل في المعنى الواحد بعينيه من الرفعة والخسة لتفاضلهما في الغرابة. والصناعة الشعرية تستعمل من ذلك ما هو أكثر تخييلاً. وأما صناعة الخطابة فإنما تستعمل من ذلك ما هو أقل وبمقدار ما يليق»[12].

هكذا تبقى الغرابة والعدول عن الاستعمال اللغوي الشائع سمة خاصة بالقول الشعري، ويمكن رصد تمظهرات الغرابة الشعرية أو الانزياح عند الفلاسفة في مظهرين اثنين: **مظهر صوتي**، **ومظهر دلالي**:

1 - يتجلى الانزياح على المستوى الصوتي في رصد الفلاسفة لمختلف أشكال التوازن الصوتي كما نَظَّرت لها البلاغة العربية، وكما عالجها أرسطو في كتاب الخطابة، ولعل هذا الإلحاح على الخاصية الانزياحية للموازنات هو الذي يفسر لنا تلك الإضافة التي صدر بها ابن سينا تلخيصه لفن الشعر، حيث تناول بالتحليل مختلف أشكال التوازن كالتجنيس والسجع والطباق... إلخ، والتي يقترن أستاذنا العمري إمكانية إدماج جزء منها ضمن مصطلح الترصيع بأنواعه الثلاثة (ترصيع التصريف، وترصيع التقطيع، وترصيع

التسجيع)[13]؛ في حين يندرج ما بقي منها ضمن فضاء التوازن الصوتي[14].

هكذا يسعى ابن سينا إلى إبراز جوانب هذا الانزياح الصوتي فيرى بأن الغرابة الشعرية والتعجب يمكن أن يكون: «صادراً عن حيلة في اللفظ أو المعنى: إما بحسب البساطة أو بحسب التركيب. والحيلة التركيبية في اللفظ مثل التسجيع، ومشاكلة الوزن، والترصيع، والقلب وأشياء قيلت في الخطابة...»[15].

ثم يبسط الحديث حول أشكال هذا التوازن ويحصي من صيغه: «تشابه أواخر المقاطع وأوائلها، والنظام المسمى المرصع كقوله:

فلا حسمت من بعد فقدانه الظبى ولا كلمت من بعد هجرانه السمر»[16]

ويستمر ابن سينا في عرض أشكال التوازن بطريقة مسهبة نكتفي لتوضيحها بهذا النص:

«وأما الصيغات التي بحسب القسم الثاني فالتي بالمشاكلة التامة: فهي أن يتكرر في البيت ألفاظ متفقة التصريف متخالفة الجوهر، أو متفقة الجوهر متخالقة التصريف. والتي بالمشاكلة الناقصة فإن تكون متقاربة الجوهر، أو متقاربة الجوهر والتصريف:

ومثال الأول: العين والغين، ومثال الثاني: الشمل والشمال، ومثال الثالث والرابع الفارة والهارف، أو العظيم والعليم، والصابح والسابح، أو السهاد والسها... إلخ»[17].

يمتد هذا الإحصاء للمفاهيم التجنيسية والترصيعية إلى تلخيص ابن رشد لفن الشعر، وعلى حين اعتبر ابن سينا هذه المفاهيم مقدمة للتخليص وأثبتها قبل الدخول في نقل كلام أرسطو، فإن ابن رشد سيتجاوزه ليدمج الحديث عن الموازنات في خضم تلخيصه لفصول فن

الشعر، وكأنه قد لاحظ أن إضافة مبحث الموازنات ضرورة يمليها الخضوع لمفاهيم الشعر العربي الذي يلعب فيه الانزياح الصوتي أو التغيير الصوتي دوراً هاماً. ومن هنا يطالعنا ابن رشد في تلخيصه للفصول الخاصة بالقول الشعري بتحليل مسهب لأشكال الموازنات الصوتية لا نجد له مقابلاً في كتاب الشعر لأرسطو يقول:

«وأما موافقة الألفاظ بعضها لبعض في المقدار، ومعادلة المعاني بعضها لبعض وموازنتها، فأمر يجب أن يكون عاماً ومشتركاً لجميع الألفاظ التي هي أجزاء القول الشعري... وموافقة الألفاظ التي ذكر في المقدار هي مقارنة بعضها لبعض في عدد الحروف. وإن وافقت مع هذا في كل اللفظ، أو في بعض اللفظ، فهو الذي يعرف بالمطابقة والمجانسة عند أهل زماننا. والموافقة أنحاء وذلك أنه لا تخلو الموافقة أن تكون في كل اللفظ وكل المعنى، وهذا مثل قول الشاعر:

لا أرى الموت يسبق الموت شيء

ومثل قوله:

«طويل النجاد، طويل العماد»

أو يكون بعض اللفظ، وبعض المعنى، أن يكون في بعض اللفظ وكل المعنى، أو يكون في كل اللفظ وبعض المعنى، أو يكون في كل اللفظ فقط، أو يكون في بعض اللفظ فقط أو يكون في كل المعنى فقط، أو يكون في بعض المعنى فقط...»[18].

يستمر ابن رشد في عرض أمثلة لكل أنواع التقابل والتوازن الصوتي بطريقة مسهبة، لا يتسع المقام هنا لذكرها، مستفيداً في هذا الصدد من التراث النقدي والبلاغي عند العرب، وهو ما يبرهن على ما أشرنا إليه، أكثر من مرة، من أن ابن رشد كان يقرأ كتاب فن الشعر في ضوء مفاهيم نقدية عربية. ونورد على سبيل المثال لا الحصر

مناقشته للظاهرة التضمينية التي وقف عندها كثير من النقاد في بيتين للمتنبي وآخرين لامرئ القيس، وهي ظاهرة تندرج ضمن ما يصطلح عليه أستاذنا محمد العمري بالتفاعل الصوتي والدلالي، أو التفاعل بين التمفصل الدلالي والتقطيع النظمي[19].

يقول ابن رشد: «قال بعضهم في قول امرئ القيس:

كأني لم أركب جواداً للذة ولم أتبطن كاعباً ذات خلخال
ولم أسبإ الزق الروي ولم أقل لخيلي: كري كرة بعد إجفال[20]

إنه غير مناسب، وإن التناسب فيه هو عكس ما فعل، أعني أن يكون صدر البيت الأول صدر الثاني، وصدر الثاني صدر الأول. ومثل هذا قيل في قول أبي الطيب:

وقفت وما في الموت شك لواقف كأنك في جفن الردى وهو نائم
تمر بك الأبطال كلمى هزيمة ووجهك وضاح وثغرك باسم[21]

إن التناسب فيه أن يكون صدر البيت الأول للثاني، وصدر الثاني للأول، وما قاله أبو الطيب له وجه من التناسب، وكذلك ما قاله امرؤ القيس»[22].

يستحضر ابن رشد هنا الرواية التي تداولها الشراح حول هذين البيتين اللذين علق عليهما سيف الدولة حينما أنشدهما المتنبي بحضرته، قال: «ووجه الكلام في البيتين على ما قاله العلماء بالشعر أن يكون عجز الأول مع الثاني، وعجز الثاني مع الأول ليستقيم الكلام فيكون ركوب الخيل مع الأمر للخيل بالكر، ويكون سبأ الخمر مع تبطن الكاعب».

وقد رد المتنبي على هذا التعليق بكلام يبرز وجه تناسب أشطر

البيتين وهو الكلام الذي ساقه البرقوقي في شرحه للبيتين والذي يتبناه ابن رشد هنا حين يثبت أن ما قاله أبو الطيب له وجه من التناسب[23].

لا شك أن مناقشة ابن رشد لهذه الظاهرة التضمينية في شعر المتنبي تعكس وعيه العميق بتفاعل الصوت والدلالة في خلق جمالية القصيدة، وتدل على أنه يتناول عنصر القول عند أرسطو انطلاقاً من قراءاته المتنوعة في كتب النقد والبلاغة التي راكمها النقاد والبلاغيون العرب.

ولا شك أيضاً أن هذه الجرأة التي أبداها ابن رشد في إدماجه لمبحث الموازانات ضمن تلخيص فن الشعر، تستمد قوتها من كتاب الخطابة لأرسطو، الذي عالج فيه أشكال التقابل والتوازن والتجنيس والسجع[24]، وهي أشكال نقلها كل من ابن سينا وابن رشد بوضوح في تلخيصهما لهذا الكتاب[25].

كما أن الفلاسفة قد اعتبروا الوزن الوزن الشعري ذا أهمية بالغة في إحداث فعل التخييل، وذلك ما يستفاد من قول ابن سينا: «والأمر الذي تجعل القول مخيلاً، منها أمور تتعلق بزمان القول، وعدد زمانه، وهو الوزن" ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول؛ ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول؛ ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم»[26].

وقد علق الدكتور محمد العمري على هذا النص قائلاً: «فالوزن والمسموع من القول ينتميان إلى المستوى الصوتي، والمفهوم من القول ينتمي إلى المحتوى الدلالي، أما المتردد بينهما فالراجع أنه يقصد به الظواهر الصوتية التي يدخل عنصر المعنى فيها كعنصر فعال مثل التجنيس والقافية»[27].

ويلح ابن سينا في موضع آخر على شاعرية اللفظ فيرى أن للفظ سلطاناً عظيماً وأنه: «قد يبلغ به إذا أحكمت صنعته، ما لا يبلغ

بالمعنى، لما يتبعه أو يقارنه من التخيل، فإذعان النفس لما تهيؤها له قوة اللفظ يقرب البعيد من التصديق»[28].

وجملة القول: أن نظرة الفلاسفة إلي الموازنات الصوتية، منفصلة عن الدلالة أو متفاعلة معها، كانت محكومة أساساً بمعايير انزياحية تجعل القول الشعري متميزاً عن الأقاويل المستولية.

وقد سعى محمد العمري إلى تحليل الأبعاد الانزياحية للموازنات فأكد بأن: «الانزياح ليكون شعرياً ينبغي أن يتيح إمكانيات كثيرة لتأويل النص وتعدديته. وهذه الفاعلة بارزة في تفاعل الدلالة والصوت... حيث يمكن قراءة البيت عدة قراءات بعضها راجح وبعضها مرجوح حسب مراعاة التمفصل أو التقطيع أو الموازنة بينهما»[29].

2 - أما الانزياح على المستوى الدلالي فقد تجلى في إعطاء الفلاسفة لمعنى التغيير عند أرسطو بعداً تصويرياً في المقام الأول، يقوم على أساليب البيان من تشبيه واستعارة ومجاز وكناية، يقول ابن سينا: «وأما المتغير وهو المستعار والمشبه على نحو ما قيل في الخطابة»[30].

«وأما (الأسماء) المغيرة فهي الأسماء المستعارة التي تستعار: إما من الشبيه، مثل تسميتهم الكوكب «نسراً»، وإما من الضد مثل تسميتهم الشمس «جونة»؛ وإما من اللازم مثل تسميتهم الشحم «ندا» والمطر «سماء»[31].

وبرجوعنا إلى كتاب الخطابة نجد ابن سينا قد قدم بحثاً مفصلاً حول التغيير وضروبه يقول: «والتغييرات أربعة: تشبيه، واستعارة من الضد، كقولهم جونة للشمس وأبو البيضاء للأسود؛ واستعارة من الشبيه، كقولهم للملك ربان البلد، واستعارة من الاسم وحده، كقولهم

للشعري هذا النباح في السماء وكقولهم للحمل ذلك الناطح في السماء»[32].

وقد سعى ابن رشد بدوره في تلخيص الخطابة إلى تفصيل الحديث حول التغيير فعرفه قائلاً:

«معنى التغيير أن يكون المقصود يدل عليه لفظ ما فيستعمل بدل ذلك اللفظ لفظ آخر. وهذا التغيير يكون على ضربين: أحدهما أن يستعمل لفظ شبيه الشيء من لفظ الشيء نفسه ويضاف إليه الحرف الدال في ذلك اللسان على التشبيه. وهذا الضرب من التغيير يسمى التمثيل والتشبيه، وهو خاص جداً بالشعر. والنوع الثاني من التغيير أن يؤتى بدل ذلك اللفظ بلفظ الشبيه به أو بلفظ المتصل به بغير أن يؤتى معه بلفظ الشيء نفسه. وهذا النوع في هذه الصناعة يسمى «الإبدال»، وهو الذي يسميه أهل زماننا بالاستعارة والبديع»[33].

كما عمل ابن رشد على توسيع دائرة التغيير ليشمل مختلف أنواع المجاز بمفهومه العام، يقول[34]:

«والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجملة: بإخراج القول غير مخرج العادة، مثل: القلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب إلى الإيجاب، وبالجملة: من المقابل إلى المقابل، وبالجملة: بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازاً»[35].

وإذا ما حاولنا تحليل نظرية انزياح الدلالة الشعرية عند الفلاسفة فإنه من الممكن تسجيل الخصائص التالية:

أ - يعطي التغيير للمعنى الشعري سمته الخاصة التي تتحقق بها جماليته، بحيث يمكن لنفس المعنى الشعري أن يظل معنى حقيقياً خالياً من صفة الغرابة الشعرية، إذا ما جردناه من مفهوم التغيير الذي

تلعب فيه الصورة الشعرية دوراً مهيمناً، وهذا ما يستفاد من قول ابن رشد:

«وقد يستدل على أن القول الشعري هو المغير أنه إذا غير القول الحقيقي سمي شعراً أو قولاً شعرياً ووجد له فعل الشعر، مثال ذلك قول الشاعر:

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح

إنما صار شعراً من قبل أنه استعمل قوله: «أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا، وسالت بأعناق المطي الأباطح» بدل قوله: تحدثنا ومشينا. وكذلك قوله:

بعيدة مهوى القرط

إنما صار شعراً لأنه استعمل هذا القول بدل قوله: طويلة العنق. وكذلك قول الآخر:

يا دار! أين ظباؤك اللعس قد كان لي في أنسها أنسي

إنما صار شعراً لأنه أقام الدار مقام الناطق بمخاطبتها، وأبدل لفظ النساء بالظباء وأتى بموافقة الإنس والأنس في اللفظ»[36].

ويعبر ابن سينا عن هذا الوعي بالدور الجمالي الذي يضطلع به التغيير في مقابل اللغة العادية قائلاً:

«والشعراء يجتنبون استعمال اللفظ الموضوع، ويحرصون على الاستعارة حرصاً شديداً، حتى إذا وجدوا اسمين للشيء، أحدهما موضوع، والآخر فيه تغيير ما، مالوا إلى المغير. مثلاً: إذا كان شيء واحد يحسن أن يقال له: مستراح، ويقال له: مسكن ومبيت، وكان

تسميته بالمسكن أولى، لأنه مكان المرء ووطنه، سموه بالمستراح، لأنه يدل على تغيير ما »[37].

ب - نظر الفلاسفة إلى الانزياح والتغيير نظرة مرنة تراعي التطور اللغوي لكل أمة، إذ يمكن للفظ ما أن يكون مغيراً، فإذا ذاعت دلالته بين الناس صار لفظاً خطابياً، أما إذا اشتدت شهرته فإنه ينزل إلى درجة الابتذال التي تطبع ألفاظ اللغة العادية، يقول ابن رشد:

«الأسماء المنقولة أول أمرها تكون غريبة، وهي حينئذ أخص بالشعر، فإذا تمادى الزمان بها صارت مشهورة وصلحت للخطابة. فإذا اشتدت شهرتها عدت في أصناف المستولية »[38].

وتؤكد الشعرية الحديثة هذه النظرة المرنة لمفهوم الانزياح والتي تراعي سيرورة تطور الاستعمال اللغوي، حيث يتحدث فرونسوا مرور François Moreau مثلاً عن الصور الميتة (Images Mortes) باعتبارها من الاستعمالات اللغوية الخالية من الانزياح، والتي يؤدي طول استعمالها إلى جعلها من قبيل الكلمات المعجمية الدالة على المعنى الحقيقي الخالي من الإيحاء المجازي، وبذلك يقر مورو، على غرار الفلاسفة، بدور السيرورة التاريخية للغة في جعل الكثير من الصور تفقد قيمتها كصور أدبية، لتغدو من قبيل الصور الميتة التي لا تهم الباحث في علم الأسلوب[39].

ج - يعتبر الفلاسفة التغيير مقياساً تقاس به درجات الجودة الشعرية، فكلما كان التغيير بعيداً ومغرقاً في الغرابة، كلما زادت جمالية الشعر، وكلما كان التغيير قريب المأخذ، كلما نقصت تلك الجودة، يقول ابن رشد:

«إلا أنه إذا كان التصريح بالشيء قبيحاً كان التشبيه البعيد في

ذلك أحسن من القريب، فإن الشيء الواحد بعينه قد يغير بتغييرات مختلفة فيتفاوت ذلك الشيء في الحسن والقبح بحسب تفاوت الأشياء التي وقع التغيير إليها، أعني الأشباه. مثال ذلك أن يصف امرأة مخضوبة اليد بالحناء فيقول فيها: حمراء الأطراف، أو قرمزية الأطراف، أو وردية الأطراف، أو كما قال:

من كف جارية كأن بنانها من فضة قد طوقت عنابا

فإن قولنا وردية الأطراف إبدال حسن؛ وكذلك قولنا عنابية الأطراف؛ وقولنا حمر الأطراف أخس منه؛ وأقبح من هذا قولنا قرمزية الأصابع.

ولو قال فيها دمية الأصابع - لكان أن يكون هجواً أقرب منه أن يكون مدحاً. **ولذلك يتفاوت التخييل لتفاوت الأمور التي وقع الإبدال بها في الحسن والشرف**»[40].

وانطلاقاً من هنا فإن الاستعارات المركبة والتشبيه البعيد، خاصية ملازمة للقول الشعري، وبها يتميز عن القول الخطابي[41].

يتحدث ابن رشد عن التغييرات البسيطة والتغييرات المركبة، ويرى أن التغييرات المركبة خاصة بالشعر: «وأما المركبة فهي خاصة بالشعر، كما أن البسيطة خاصة بالخطابة. وأنشد أبو نصر (الفارابي) في مثال المركبة البعيدة التركيب الخفية الاتصال بيتاً لامرئ القيس، والبيت:

بدلت من وائل وكندة عد وان وفيها صماء ابنة الجبل[42]

قال: فإن هذا التغير فيه تركيب كثير، وذلك أنه جعل «ابنة الجبل» بدلاً من قوله «الحصاة»؛ وجعل قوله «صماء» بدلاً من «عدم صوت الحصاة»، فإن عدم الصوت وعدم السمع يتقاربان فإنه قسيمه،

إذ كان عدم السمع إما أن يكون عن عدم الصوت، وإما لفساد في الحاسة؛ وجعل عدم صوت الحصاة بدلاً من ابتلال الأرض، فإن الأرض إذا ابتلت وطرحت فيها الحصاة لم تصوت؛ وجعل ابتلال الأرض بدلاً من انصباب الدماء على الأرض... وجعل انصباب الماء عليها بدلاً من القتال الشديد، لأن انصباب الدماء يكون عن القتال الشديد؛ وجعل القتال الشديد بدلاً من الأمر العظيم. فكأنه أراد: «وفيها أمر عظيم»، فأبدل مكان ذلك: «وفيها صماء ابنة الجبل». واستعمل في ذلك هذا الإبدال الكثير. وهذا - كما قلنا - إنما يليق بالشعر»[43].

أما الفارابي فيرى أن التشبيه البعيد أقدر من التشبيه القريب في تحقيق جودة التخييل الشعري، بحيث يحكم للشاعر بالحذق والصنعة إذا استطاع تصوير المتباينين في صورة المتلائمين، يقول:

«وجودة التشبيه تختلف: فمن ذلك ما يكون من جهة الأمر نفسه بأن تكون المشابهة قريبة ملائمة، وربما كان من جهة الحذق بالصنعة حتى يجعل المتباينين في صورة المتلائمين بزيادات في الأقاويل مما لا يخفى على الشعراء»[44].

إن هذا الإلحاح من الفلاسفة على ربط تنامي الجمالية الشعرية بتنامي الخاصية الانزياحية يجد أصوله النظرية البيانية عند الجاحظ الذي لا نستبعد اطلاعه على النظرية الشعرية اليونانية في ربطه جودة الشعر بغرابته، يقول:

«إن الشيء من غير معدنه أغرب وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم. وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف. وكلما كان أطرف كان أعجب. وكلما كان أعجب كان أبدع. والناس موكولون بتعظيم الغريب، واستطراف البعيد»[45].

كما تجد هذه النظرية الانزياحية امتداداً عند عبدالقاهر الجرجاني الذي ألح على تباعد أطراف الصورة في تحقيق التخييل الشعري.

وقد ألحت النظريات الشعرية الحديثة، على هذه الأبعاد الانزياحية، فهذا جون كوهن، الذي أولى اهتماماً بالغاً للانزياح الشعري، يجعل مثل الفلاسفة، من تنامي درجات في الشعر من الكلاسيكية إلى الرومانسية فالرمزية نزوحاً للشعر نحو طبيعته الحق بميله إلى اللانحوية، على اعتبار أن «اللانحوية هي الخاصية الوحيدة الموجودة في النظم المطرد، والنظم الحر معاً، الخاصية الوحيدة الصالحة للتعريف حقاً»(46).

ونجد امتدادات النظرية الانزياحية عند أقطاب جمالية التلقي الذين ربطوا جمالية النص الأدبي بدرجات خرقه لأفق الانتظار، وانزياحه عن المعايير التي تكرسها التقاليد الأدبية، هكذا يرى وولف غانغ إيزر أن الانزياحات التي يقدمها النص والتي يسميها (**بمواقع اللاتحديد**) شرط ضروري لتحقيق جماليته، وينقل بهذا الصدد ما قاله (رومان إنكاردن) **Roman Ingarden**:

«إن الموضوع الممثل والواقعي بالنظر إلى محتواه، ليس شيئاً قائماً بذاته ومحدداً بشكل عام وواضح جداً بالمعنى الدقيق للكلمة، شيئاً يكون وحدة أولية، بل بالأحرى فالموضوع الممثل هو فقط تشكيل خطاطي مصحوب بمواقع اللاتحديد من أنواع مختلفة وكذلك بعدد لانهائي من التحديدات منسوبة إلى الموضوع نفسه بالتأكيد... ويمكننا أن نقول، فيما يخص تحديد الموضوعات الممثلة داخل العمل الأدبي، بأن كل عمل أدبي غير تام من حيث المبدأ، ويحتاج دائماً تكملة إضافية، وفيما يتعلق بالنص، لا يمكن لهذه التكملة - مع ذلك - أن تتمم أبداً»(47).

ومن هنا اعتبر إيزر «التنافر» شرطاً أساسياً للتواصل في الأدب الحديث[48].

على أن الكشف عن أصالة النظرية الانزياحية عند الفلاسفة يتطلب منه استحضار النظرية النقدية التي كانت سائدة في عصرهم، حيث سعى الكثير من النقاد إلى التقليص من درجات الانزياح بإلحاحهم على مبدأ التناسب والتلاؤم بين أطراف الصورة الشعرية، وهو ما ينم عن توجهاتهم الخطابية المنافية للشعرية. يقول صاحب الموازنة:

«إن الشيء إنما يشبه بغيره بغيره إذا قاربه، أو دنا منه معناه، فإذا شابهه في أكثر أحواله فقد صح التشبيه ولاق»[49].

ويقول قدامة بن جعفر: «أحسن التشبيه هو ما أوقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها حتى يدلي بهما إلى حال الاتحاد»[50]، ويقول القاضي الجرجاني في باب الاستعارة:

«الاستعارة: ما اكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصلي ونقلت العبارة، فجعلت في مكان غيرها، بقرب التشبيه، ومناسبة المستعار للمستعار له، وامتزاج اللفظ بالمعنى، حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر»[51].

وبذلك يمكن القول بأن الفلاسفة قد مثلوا الحداثة العربية على مستوى التنظير النقدي؛ مثلما مثلها أبو تمام على صعيد الإبداع الشعري، ومهدوا بذلك الطريق أمام النقاد اللاحقين لتطوير النظرية النقدية العربية، وفي مقدمتهم عبدالقاهر الجرجاني وحازم القرطاجني.

الهوامش

1) يرجع في هذا الرأي إلى: مقدمة كل من عبدالرحمن بدوي، وإبراهيم حمادة في ترجمتهما لكتاب فن الشعر. وكذا إلى طه حسين ضمن: تمهيد في البيان العربي من الجاحظ إلى عبدالقاهر. مقدمة كتاب نقد النثر المنسوب خطأ إلى قدامة بن جعفر. دار الكتب العلمية. بيروت. 1982.

2) نحيل هنا إلى أطروحتنا التي ناقشناها لنيل شهادة الدكتوراه تحت عنوان: القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس. كلية الآداب. فاس.

3) كتاب أرسطو طاليس في الشعر. ترجمة شكري عياد. دار الكتاب العربي. القاهرة. 1967. ص: 120.

4) تلخيص الخطابة. ابن رشد. تحقيق وتقديم عبدالرحمن بدوي. وكالة المطبوعات. الكويت ودار القلم بيروت. 1973. ص: 259.

5) تطرح مسألة تحديد المعيار الذي ينزاح عنه الشعر عدة إشكالات، فالشكلانيون الروس كانوا يقيسون لغة الشعر بلغة الحديث اليومي، وجون كوهن يقيسها بالنثر العلمي، وهو الاقتراح الذي لاقى اعتراضات عديدة من طرف تودوروف ودانييل دولاس.

6) تلخيص الخطابة. مرجع سابق. ص: 260.

7) الخطابة من كتاب الشفاء. ابن سينا. تحقيق محمد سليم سالم. وزارة المعارف العمومية. القاهرة. 1954. ص: 202.

8) البلاغة العربية أصولها وامتداداتها. ط 1. إفريقيا الشرق. بيروت/ الدار البيضاء/ 1999. ص: 277.

9) الفارابي. جوامع الشعر. ضمن تلخيص أرسطو طاليس في الشعر لابن رشد. تحقيق محمد سليم سالم. المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية. لجنة إحياء التراث الإسلامي. القاهرة. 1971/ ص: 173.

10) الخطابة. ابن سينا. مرجع سابق. ص: 204.

11) نفسه ص: 207.

12) ابن رشد. تلخيص الخطابة. مرجع سابق. ص: 261.

13) محمد العمري. تحليل الخطاب الشعري. البنية الصوتية في الشعر. ط 1. الدار العالمية للكتاب. 1990. ص: 111.

14) نفسه. الفصل الثاني.

15) فن الشعر. ترجمة بدوي. دار الثقافة. بيروت. 1973. ص: 63.

16) نفسه 163. ينظر أيضاً كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر لابن سينا. تحقيق محمد سليم سالم. مطبعة دار الكتب. القاهرة. 1969. ص: 23-24.

17) فن الشعر. ترجمة بدوي. مرجع سابق. ص: 164. وكتاب المجموع. مرجع سابق. ص: 27-26.

18) فن الشعر. ترجمة بدوي. ص: 239.

19) تحليل الخطاب الشعري. البنية الصوتية في الشعر. مرجع سابق. ص: 228-272.

20) ديوان امرئ القيس. ط 1. دار الكتب العلمية. بيروت. 1983. ص: 127.

21) شرح ديوان المتنبي. عبدالرحمن البرقوقي. ط 2. دار الكتاب العربي. بيروت 1986. ص: 102-101/4.

22) فن الشعر. ترجمة بدوي. مرجع ساق. ص: 241-242.

23) شرح ديوان المتنبي. مرجع سابق. 102-101/4.

24) أرسطو. الخطابة. ترجمة عبدالرحمن بدوي. ط 2. دار الشؤون الثقافية العامة بغداد. 1986. ص: 216-219.

25) ابن سينا. الخطابة. مرجع سابق. ص: 224-228. وتلخيص الخطابة لابن رشد. مرجع سابق. ص: 283-291.

26) فن الشعر. مرجع سابق. ص: 163.

27) محمد العمري. الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية. ط 1. منشورات دراسات سال. الدار البيضاء. 1991. ص: 91.

28) ابن سينا. الخطابة. مرجع سبق. ص: 220.

29) محمد العمري. تحليل الخطاب الشعري. البنية الصوتية في الشعر. مرجع سابق. ص: 43.

30) فن الشعر. مرجع سابق. ص: 192.

31) نفسه. ص: 238.

32) ابن سينا. الخطابة. مرجع سابق. ص: 229.

933 ابن رشد. تلخيص الخطابة مرجع سابق. ص: 154.

34) للوقوف على معاني التغيير عند ابن رشد، يرجع إلى كتاب الدكتور محمد العمري: البلاغة العربية. مرجع سابق. ص: 259-271.

35) فن الشعر. مرجع سابق. ص: 243.

36) نفسه. ص: 242-243.

37) ابن سينا. الخطابة. مرجع سابق. ص: 217.

38) ابن رشد. تلخيص الخطابة. مرجع سابق. ص: 270.

39) imaje Littéraire. Moreau François. Société d'idition des seignement supérieur. Paris 1982.

40) ابن رشد. تلخيص الخطابة. مرجع سابق. ص: 267-668.

41) نفسه. ص: 204-207.

42) ديوان امرئ القيس. مرجع سابق. ص: 12.

43) ابن رشد. تلخيص الخطابة. مرجع سابق. ص: 255-257.

44) الفارابي. رسالة في قوانين صناقة الشعراء. ضمن: فن الشعر. مرجع سابق. ص: 157.

45) البيان والتبيين. الجاحظ. تحقيق عبدالسلام هارون. دار الفكر بيروت. بدون تاريخ. ج 1. ص: 89-90.

46) جان كوهن. بنية اللغة الشعرية. ترجمة محمد الولي ومحمد العمري. دار توبقال. الدار البيضاء، 1986. ص: 67-68.

47) وولف غانغ إيزر. فعل القراءة. ترجمة: حميد لحمداني والجلالي الكدية. مكتبة المناهل. فاس. 1995. ص: 102-103.

48) نفسه. ص: 104.

49) الآمدي. الموازنة ج 1 ص: 287-289.

50) نقد الشعر. قدامة بن جعفر. تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي. دار الكتب العلمية. بيروت. بدون تاريخ. ص: 124.

51) عبدالعزيز الجرجاني. الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق أبو الفضل والبجاوي. دار القلم. بيروت. بدون تاريخ. ص: 41.