

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

كلية الآداب واللغات الأجنبية
قسم اللغة والأدب العربي



جامعة الحاج لخضر
باتنة

شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي
تخصص: نقد أدبي

إشراف الأستاذ الدكتور:
محمد زرمان

إعداد الطالبة:
سعاد بولحواش

لجنة المناقشة

رئيساً	جامعة الحاج لخضر باتنة	أستاذ التعليم العالي	أ.د. السعيد لراوي
مشرفاً ومقرراً	جامعة الحاج لخضر باتنة	أستاذ التعليم العالي	أ. د. محمد زرمان
مناقشا	جامعة الحاج لخضر باتنة	أستاذ التعليم العالي	أ. د. كمال عجالي
مناقشا	جامعة أم البواقي	أستاذ محاضر	د. فاتح حنبلي

السنة الجامعية

2011 – 2012 م / 1432 - 1433 هـ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

شكر وتقدير وامتنان

الحمد لله أوّلا وأخيرا كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه حمدا له على ما
أوصلنا إليه ، فلولاه ما وصلنا و الصلاة والسلام على رسوله المصطفى محمد نبيّ الله و
صحابته والتابعين رضوان الله عليهم أجمعين .

أتقدّم بالشكر الجزيل والامتنان الخالص إلى الأستاذ الفاضل الدكتور محمد زرمان،
وكلّ أساتذتي الكرام الذين ساعدوني ووقفوا إلى جانبي وأخصّ بالذكر الأستاذ الجليل
"عمار مقدم".

وإلى كلّ من ساندني في مشوار بحثي وأمدّني بالدعم المعنوي والمادي، ونسأل الله
عزّ وجلّ السداد في القول، والحكمة في الرأي، والحدّة في البصر، والتوفيق في العمل، وأن
يكون بحثي شعلة مضيئة تنير درب كلّ طالب علم.

مقدمة

مقدمة

الانزياح عن المؤلف من أهم الخصائص الجوهرية التي توفر سبلا مختلفة وواسعة للغوص في العمق اللغوي لدلالات الألفاظ و التعابير، باعتباره ملاذ للتفرد اللغوي والتميز الشخصي. وقد تبدوا النصوص الإبداعية متميزة ومختلفة عن غيرها من النصوص الأخرى إذا خرجت عن المؤلف والعرف اللغوي المتداول لدى المبدعين والنقاد، ويحقق الانزياح بمفهومه الواسع هذا التفرد والاختلاف الذي تسعى النصوص لبلوغه، على اعتبار أن الانزياح أسلوب لغوي خاص يحمل فائدة لغوية و أخرى جمالية .

وقد حاولنا في هذه الدراسة أن ننطلق من رصد المقولات والأسس اللغوية التي شكلت حضور مفهوم الانزياح لدى عبد القاهر الجرجاني ومحاولة ربطها بالدعائم و المرتكزات التي بنى عليها جان كوهن نظريته في الانزياح.

ومن ثمّ نفتح مجال التساؤل الإبداعي حول ما يقدمه العدول كلفظ عربي تراثي وظفه النص لدى عبد القاهر الجرجاني من جهة ، ومحاولة الولوج في باطن نظرية الانزياح لدى صاحبها جان كوهن في المقابل الحداثي من جهة أخرى، سعيا لإيجاد الرابط المشترك بين تراثنا النقدي وبين ما جاءت به موجة الغرب من مفاهيم ومصطلحات جديدة أكّدت حضورها بقوة في النقد العربي القديم .

ونظرا لحضور بعض المقاربات الموجودة بين عبد القاهر وجان كوهن في التأسيس لمفهوم الانزياح زاد اهتمامنا بهذه الفكرة، كما دفعنا للخوض في هذه الدراسة السعي وراء كشف الغموض عن بعض المصطلحات العربية والغربية المرتبطة بالانزياح، والتي كانت بمثابة روافد متنوعة لأساس مفهومي مشترك .

فشفافية مصطلح الانزياح و ليونته هي ما جعلنا نحاول الإمساك بحقيقته الجوهرية وتجاوز زُبَيْقِيَّة بعض استعمالاته التي تخرج به عن الفائدة اللغوية التي يحملها. علّا نتمكن من وضع أساس موضوعي يحقق الشراكة الدائمة بين كلّ من المصطلح والتطبيق العربي والغربي .

وقد كان اهتمامي بالموضوع لأسباب عدّة منها :

— البحث عن نوع العلاقة التي تؤسس لمفهوم الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن .
— رصد جميع الأفكار والآراء النقدية التي تمهد لحضور الانزياح سواء في التراث النقدي العربي أو في الثقافة الغربية .

— إبراز دور عبد القاهر الجرجاني في تجلية الغموض عن كيفية التعامل مع التجاوزات الحاضرة في النصوص البلاغية القديمة .

— البحث عن الأساس الموضوعي الذي أجرى كوهن على أساسه التفرقة بين الشعر والنثر لرسم معالم الانزياح لديه .

وقد بُنيت هذه الدراسة على تساؤلات عدّة منها :

— ما هو مفهوم الانزياح و كيف تعاملت الثقافة العربية النقدية و كذلك الغربية مع مصطلحاته المختلفة و المتعددة ؟ .

— كيف كان حضور الانزياح لدى عبد القاهر الجرجاني وما هي أهم مصطلحاته ومفاهيمه في البلاغة العربية القديمة، وما هي محددات الانزياح وأشكاله في تفكير عبد القاهر الجرجاني ؟ .

— ما هي المرتكزات التي أسست لنظرية الانزياح عند جان كوهن ؟ .

— وهل توجد محطات لقاء بين عبد القاهر وجان كوهن في آرائهم حول الانزياح مفهومًا و مصطلحًا ؟ .

وللإجابة عن هذه التساؤلات اعتمدنا خطة تقوم على التدرج بين عناصر العمل و الربط بينها، للخوض في هذه القضية التي تعدّ مزيجاً بين اتجاه تراثي عربي و آخر حديثي عربي. من أجل توضيح نقاط الالتقاء بين المحاور التي تشكل أساس التقاطع بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن.

وقد جاءت هذه الدراسة لتكشف عن جوانب خاصة في استخدام المصطلح وتوظيفه ومحاولة حصر بعض مفاهيمه الشائعة. فجاء المدخل بعنوان: الانزياح المفهوم والمصطلح، وقد طرحنا فيه بعض مصطلحات الانزياح والمفاهيم التي وظفت في الدراسات النقدية العربية والغربية.

وسوى المدخل التمهيدي جاءت الرسالة مقسمة إلى فصول ثلاثة ، حمل الفصل الأول عنوان الانزياح في تفكير عبد القاهر الجرجاني، وفيه حاولنا إيجاد بعض المعادلات المصطلحية و المفهومية للانزياح في البلاغة العربية القديمة، كما عرضنا لبعض المفاهيم الأساسية التي أسست لفكر الانزياح لدى عبد القاهر الجرجاني كالنظم والنحو والسياق والغموض، وكذا مظاهر الانزياح.

أمّا الفصل الثاني فقد حمل عنوان الانزياح في تفكير جان كوهن وقد خصصناه للخوض والتفصيل في الأسس والخلفيات التي قامت عليها نظرية الانزياح بالمفهوم الغربي عامة ولدى جان كوهن خاصة كالنظم و الوزن والقافية والإيقاع ، و كذا محاولة رصد علاقة الانزياح بالشعرية استناداً على مقولات بعض النقاد الغربيين الذين تحدثوا عن الانزياح والشعرية من منطلق بنوي و منهم رومان جاكبسون و تزفيتان تودوروف. كما أشرنا إلى تحليلات الانزياح على المستوى الدلالي، والغموض وعلاقته بالشعرية و كذا معيار الانزياح.

وجاء **الفصل الثالث** كربط وتعليق بين حقل الانزياح التراثي العربي — ممثلاً في مفهوم العدول لدى عبد القاهر الجرجاني ، وكذلك مظاهر تأسيس الانزياح لديه وعلاقته بالنظم والشعرية — وحقل الانزياح الغربي الحديث ممثلاً بآراء كوهن حول الانزياح .

و من الدراسات السابقة التي كانت قريبة في موضوعها من دراستنا المَعنونة بـ "شعرية العدول بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن " ، نجد أحمد محمد ويس في كتابه "الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية " وفيه ركّز الباحث على الانزياح من وجهة نظر غربية أسلوبية، هذا وقد استكمل أحمد محمد ويس دراسته حول الانزياح بكتاب آخر جاء بعنوان "الانزياح في التراث النقدي والبلاغي" ، وفيه استدرّك الباحث بعض الجوانب التي لم يدرجها في كتابه الأوّل وحاول تأصيل الانزياح في التراث العربي بعرض بعض مرادفاته عند النقاد والبلاغيين العرب مشيراً إلى ثلاث أنواع من الانزياحات: العروضية والصوتية، الدلالية، التركيبية.

كما خصّ أحمد مبارك الخطيب المتنبي بدراسة حول الانزياح بعنوان "الانزياح الشعري عند المتنبي، قراءة في التراث النقدي عند العرب " ، وقد تعرض أحمد مبارك الخطيب لدراسة أشكال الانزياح في شعر المتنبي : الصوتي والتركيب وكذلك الانزياح النفسي .

وكذلك هناك دراسة أخرى تقترب في موضوعها من دراستنا وهي عبارة عن رسالة ماجستير بعنوان "العدول في البلاغة العربية مقارنة أسلوبية " وركّزت هذه الدراسة على مصطلح العدول ومحاولة رصد تجلياته في التراث العربي القديم وربطه ببعض الظواهر الأسلوبية.

والملاحظ على جميع هذه الدراسات السابقة أنّها بقيت تدور في فلك العموم ولم تخصص مجال تحرّكها ، ومن هنا أردنا أن ندقق البحث في الانزياح بين التراث العربي القديم والنقد الغربي بتخصيص البحث في الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن.

و ككلّ دراسة تطمح لتحقيق مصاف العلمية لا بد من تحديد المنهج المتبع، وقد رأينا أنّ المنهج المناسب هو المنهج التحليلي المقارن لتتبع الدراسة عند الرجلين.

وقد وجّه هذا البحث مجموعة من المصادر والمراجع والرسائل والقواميس أهمّها، كتابي عبد القاهر الجرجاني "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة"، وكتابي جان كوهن "بنية اللغة الشعرية" و"اللغة العليا"، كما استعنا ببعض المراجع الأجنبية لتوضيح بعض المصطلحات.

و لا يكاد يخلو بحث من الصعوبات التي تعترضه من حين إلى آخر، وتتمثل أساسا في تبعثر المادة العلمية بين الكتب وصعوبة الحصول عليها .

و لا يفوتني أن أنوه إلى دور الأستاذ المشرف الدكتور "محمد زرمان" في توجيهي ومساندتي، وأتقدم له بفائق الشكر والتقدير، كما لا أنسى جميع أساتذتي الكرام الذين ساعدوني على انجاز هذه الدراسة التي أتمنى أن تضيف شيئا إلى خزانة العلم والمعرفة.

مدخل

مدخل

الانزياح المفهوم والمصطلح:

أولاً — الانزياح والاختلاف في المصطلح:

ثانياً — الانزياح في الدراسات النقدية المعاصرة

أ — الانزياح في الدراسات النقدية الأسلوبية

ب — الانزياح في الدراسات النقدية العربية المعاصرة

أولاً — الانزياح و الاختلاف في المصطلح:

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

و لما كانت مفاتيح العلوم مصطلحاتها وجب علينا ضبط المصطلحات و تحديدها، فثمة مصطلح واحد للدلالة على أشياء عدّة، وثمة أكثر من مصطلح للدلالة على شيء واحد. ومردّ ذلك ومرجعه إلى تداخل فروع العلم والمعرفة، ثمّ إلى تعدد واضعي المصطلح في الوطن العربي واختلاف ثقافتهم، وانقطاع ما بينهم بحيث لا يمكن أن يفيد السابق منهم اللاحق¹.

و قد يكون لتعدد المصطلحات واختلافها دواعي وأسباب كثيرة تختلف من عصر لآخر ومن بيئة لأخرى أو حتى في البيئة الواحدة أو المنشئ الواحد. و مصطلح الانزياح الذي نحن بصدد دراسته الآن مصطلح مترامي الأطراف علقت به عدّة مصطلحات ومفاهيم أخرى وتداخلت معه سواء من حيث اللفظ أو من حيث الاستعمال، لذا فإنّ "تحديد المصطلحات أمر هام في مجال البحث العلمي والوسيلة التي نستطيع من خلالها الوصول إلى تحديد دقيق للمفاهيم التي نناقشها، ومن ثمّ الوصول إلى درجة أدق من درجات الفهم، وهو في الوقت ذاته وسيلة لرصد التطور الداخلي في فرع من فروع المعرفة والمصطلحات في المجال العلمي تتقارب أحيانا"².

و سنحاول أن نتطرق في هذه الدراسة لبعض المصطلحات التي تتقارب مع مصطلح الانزياح سواء كانت هذه المصطلحات غربية الأصل و الاستعمال أم عربية المنشئ، فهي على

1 — أحمد محمد ويس: الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، مج25، ع3، جانفي/ مارس، 1997م، ص98.

2 — أحمد درويش : دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ط)، 1998م، ص15.

كثرتها قد عدّها عبد السلام المسدي في كتابه الرائد "الأسلوبية والأسلوب"، اثني عشرة مصطلحاً:

(الانزياح، التجاوز) لفاليري (valery)، (الانحراف) لسبيتزر (spitzer)، (الاختلال) والاك وفاران (wallek et warre)، (الاطاحة) لبايتار (peytard)، (المخالفة) لتيري، (الشناعة) لبارث (barthes)، (الانتهاك) لكوهن (cohen)، (خرق السنن، اللحن) لتودوروف (todorof)، (العصيان) أراقون (Aragon)، (التحريف) جماعة "مو" ¹ legroupe mu.

فكلّ هذه المصطلحات التي أشار إليها عبد السلام المسدي غريبة المنشأ تنم عن فكر أصحابها. ونجد في عرض عدنان بن ذريل، لكتاب "المدخل إلى التحليل لألسني للشعر" عدّة مصطلحات أيضاً، نذكر منها ما لم يذكر عند عبد السلام المسدي، ومنها "الجسارة اللغوية"، "الغربة"، "الابتكار"، "الخلق"².

و ليس هذا فقط فقد استعمل الدارسون مصطلحات عديدة للانزياح تحت مسميات تختلف باختلاف فهم أو تلقي أصحابها، وكذلك اختلاف الثقافة المرجعية لكل ناقد أو مترجم. وثمة مصطلحات أخرى يمكن أن تضاف إلى ما سبق من مثل: الانكسار، انكسار النمط، التكسير، الكسر، كسر البناء، الإزاحة، الانزلاق، الاختراق التناقض، المفارقة، التنافر، مزج الأضداد، الإخلال، الاختلال، الجلل، الانحناء، التغريب، الاستطراد، الأصالة، الاختلاف، فجوة التوتر.

1 — عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط5، 2007م، ص 100، 101.

2 — أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005 م، ص32.

وقد أحصى أحمد محمد ويس مصطلحات الانزياح وهي تجاوز الأربعين مصطلحاً¹. ومن الواضح أن هذه الغزارة المصطلحية تدلّ على أهمية ما تحمله هذه المصطلحات من دلالات متعدّدة تختلف من مصطلح لآخر، كما أنّه من الصعب أن نقرّ بأنّ كل المصطلحات المستعملة تدلّ على معنى أو مدلول واحد، فلكل مصطلح دلالاته التي إن توافقت أو اقتربت مع مصطلح معين فإنّها ولاشكّ تختلف عن آخر. بينما " يرى عدنان بن ذريل أنّ هذه المسميات المختلفة هي في الحقيقة لمسمى واحد وأطلق عليها عائلة الانزياح وما الاختلاف في التسمية إلاّ نتيجة للاختلاف في النظرة إلى تطبيقاتها وتحليلاتها"².

كما أنّه ليس علينا أن نقبل هذه المصطلحات الكثيرة والمختلفة كالإخلال والاختلال والشناعة والخلل والخطأ والانحناء والعصيان والفضيحة والجنون والإطاحة، " لأنّها في رأيها بعيدة عن اللياقة، التي يجمل بالأدوات النقدية أن تتسم بها"³، وهي قليلة الاستعمال في الحقل النقدي كما أنّها تسيء إلى لغة النقد.

ولتحليليّة الغموض عن الانزياح كمصطلح وكمفهوم اخترنا أن نركز على ثلاث مصطلحات أساسية هي: الانحراف، العدول، الانزياح، لكون هذه المصطلحات قد لقيت شيوعاً واسعاً من حيث الاستعمال ومن حيث التوظيف في الدراسات الأدبية والنقدية الغربية والعربية.

أ — الانحراف:

الانحراف ترجمة للمصطلح الأجنبي (déviation) الموجود في اللغتين الانجليزية والفرنسية وقد شاع استعماله لدى النقاد الذين تشبعوا بالثقافة الانجليزية، ومصطلح الانحراف كثير الاستعمال من طرف الدارسين والنقاد والأسلوبيين، إذ يأتي في الرتبة الأولى من حيث

1 — أحمد محمد ويس: الانزياح وتعدد المصطلح، ص33.

2 — يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسر للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2007م، ص181.

3 — أحمد محمد ويس: الانزياح وتعدد المصطلح، ص59.

الاستعمال في الدراسات النقدية الغربية والعربية، وعلى الرغم من أن دخوله ميدان النقد العربي لا يتجاوز تاريخه عقدين من الزمن¹، إلا أنه لقي ترحيباً كبيراً وانتشاراً واسعاً.

وقد اقترنت باستعمالات الانحراف مصطلحات أخرى مثل: المجاز، الخرق، اللحن، وهي ألفاظ كثيرة التداول في كتب النقد والأسلوبية. ومن بين هذه المصطلحات التي اقترنت به ما يسيء إلى لغة النقد وتخرج عن إطار الكلام الأدبي والفني إلى حقول وسياقات أخرى ليست بأدبية، بل وقد تحمل معاني وقيم سلبية، فقد استعمل المصطلح بمعنى العقم، التحريف، الفهم الخاطئ، الخروج عن الحق، الخطأ، الشذوذ. كما يرد الانحراف للدلالة على عاهات النطق، وللدلالة على بعض الأمراض النفسية.²

و ورد عند نعيم اليافي على أنه عيب فني أو جمالي كما جاء في قوله " أمّا وقد ظهر عبر التاريخ ميل إلى شعر الأشياء الخالص أو ميل إلى شعر الأفكار الخالص في مقابل بعضها بعضاً فليس ذلك سوى عيب وانحراف في طبيعة الشعر"³.

و في ظلّ هذا الاضطراب والتداخل الذي لحق المصطلح انقسم النقاد والدارسين بين مؤيّد ومعارض في استعمال هذا المصطلح، كلّ حسب تصوراته وتطبيقاته. أمّا من عارض استعمال صيغة الانحراف تجنّباً لما تستدعيه من معاني منافية للطبع السليم فهو عبد القادر القط الذي استبعد ترجمة (déviation) بالانحراف واعتبره عملاً غير موفق، لأنّ هذه الكلمة "ارتبطت بمعاني خُلقيّة وقوانين طبيعية يصعب أن يخلص السامع من تداعياتها"⁴.

1 — أحمد محمد ويس: الانزياح وتعدد المصطلح، ص 61.

2 — م . ن، ص 63.

3 — م . ن، ص 62.

4 — عبد القادر القط: قضية المصطلح في مناهج النقد الأدبي الحديث، ص 10.

أمّا إذا عدنا للانحراف في معناه الواسع فهو كل خروج عن أصول قاعدية متعارف عليها، ففكرة الانحراف تعتبر خرقاً منظماً لشفرة اللغة ومحاولة تجاوز نظام لغوي متعارف عليه وبناء نمط آخر جديد وفقاً لمعايير مستحدثة. وما يجب الإشارة إليه هو أنّ التأكيدات المختلفة على أهمية الانحراف تأتي من القناعة بكونها ظاهرة أسلوبية عن طريقها يمكن استخلاص الظواهر الفنية للأداء التركيبي والوصول إلى نتائج محدّدة. وذلك برصد كيفية تركيب الأداء، و ما يؤدي إليه ذلك من معطيات جمالية.¹

وذهب ريفاتير (Riffaterre) إلى اعتبار الانحراف حيلة مقصودة تجذب انتباه القارئ، فاللغة تحمل إمكانات دلالية هائلة تظهر باستمرار في التوظيف المختلف للأداء اللغوي ويتجلى هذا في المستوى التركيبي بشكل واضح، فالتركيب الأدائي ينحرف عن النمط التقعيدي بأن يتضمن بعض الملامح التي ينفرد بها عما سواه وهي في الواقع نتاج براعة استخدام المادة اللغوية المتوفرة وتوظيفها الذكي للإمكانات الكامنة في اللغة.²

و تطرح يمين العيد مفهومها للانزياح باستعمال صيغة الانحراف فالانزياح بالنسبة لها هو: انحراف باتجاه الاختلاف، مثلاً تنحرف الإشارات التعبيرية على اختلاف أجناسها عند الموجودات أو الوقائع التي تعبّر عنها و إن كانت تبقى تحيل عليها.³

و يبدو من خلال ما تقدّم أنّ أغلب من استعملوا لفظة الانحراف يقصدون بها التغيّرات الجديدة التي تطرأ على النمط اللغوي العادي فتخلق لنفسها خواص ومميزات جديدة، ووفقاً لمعايير وظروف خاصة تشكل بذلك نمطاً منحرفاً عن النظام السابق.

1 — رجاء عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الإسكندرية، القاهرة، 1993م، ص148.

2 — م . ن، ص . ن.

3 — يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص181.

و بالرغم مما أحصى من دلالات لمصطلح الانحراف سواء كانت إيجابية أم سلبية، فالانحراف كما قال فيه أحمد محمد ويس " كلمة مشغولة في ثنايا الكتب أو في الأذهان وإذا صحَّ أنَّ المشغول لا يشغل أمكن القول إذن بأنَّها ليست الكلمة المثلى للتعبير عن هذا المفهوم"¹، والمفهوم الذي يقصده صاحب القول هو الانزياح.

ب — العدول :

العدول مصطلح بلاغي قديم وقد وردت مادة عَدَل في القاموس المحيط وجاءت بمعنى الإِنْصَافِ و الوَسْطِيَّةِ وإِحْقَاقِ الْحُقُوقِ، إذ أنَّ الْعَدْلَ: كَالْعَدَالَةِ وَالْعُدُولِ وَالْمَعْدِلَةِ. عَدَلَ يَعْدِلُ فَهُوَ عَادِلٌ مِنْ عُدُولٍ وَعَدَلَ بَلَفَظَ الْوَاحِدِ. .²

و العدول مصدر من الفعل "عَدَلَ" نقول عَدَلَ عَنْ، أي جَارَ وَمَالَ³. وقد وردت لفظة العدول في كتب اللغة والنحو والبلاغة ولم تخرج كثيرا عن معنى الميل والابتعاد المعجمي، " فالعدول في اللغة إجراء يلحق الصياغة لأغراض فنيّة عامة لم ترتبط بداية بتحسس مواطن الجمال"⁴، ثم تطوّر استعمال المصطلح فيما بعد في كتب النقد والبلاغة العربيين وأصبح يتضمن معنى الخروج عن الكلام المألوف والكلام العادي إلى الكلام الفني والراقي الذي يحمل خصائص جمالية.

فالعدول في التراث البلاغي هو خروج الكلام عن النسق المألوف عن قصد، ولا يتم ذلك إلا بمعرفة الاختلاف الموجودة على مستوى التراكيب والألفاظ و الجمل و اكتشاف نوع العلاقات التي تجمعها والتي تحدث أثرا جمالياً وفنياً وهذا محكوم بمحوري الاختيار والتركيب.

¹ — أحمد محمد ويس: الانزياح وتعدد المصطلح، ص 63.

² — مجد الدين الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مكتبة النوري، دمشق، (د.ط)، (د، ت)، ص 13.

³ — فخر الدين الرازي: مختار الصحاح، تح، مصطفى ديب البغا، دار الهدى، الجزائر، ط 4، 1990م، ص 273.

⁴ — عبد الحفيظ مراح: ظاهرة العدول في البلاغة العربية مقارنة أسلوبية، رسالة ماجستير، إشراف، أ، أحمد حسين أبو النجا، كلية الآداب واللغات، الجزائر، 2005، 2006م، ص 11.

و قد أشار عبد السلام المسدي إلى ترجمة المصطلح الأجنبي (l'écart) بالعدول، وقد عدّ المصطلح الأجنبي (l'écart) عسير الترجمة لأنّه غير مستقر في متصوره. ويذكر أنّ "عبارة انزياح ترجمة حرفية للفظة (l'écart) على أنّ المفهوم ذاته قد يمكن أن نصطلح عليه بعبارة التجاوز، أو نحبي لها لفظة عربية استعملها البلاغيون في سياق محدد وهي عبارة العدول وعن طريق التوليد قد نصطلح بها على مفهوم العبارة الأجنبية"¹.

و بالرغم من أنّ المسدي قد لفت الانتباه إلى إمكانية إحياء هذا المصطلح للمفهوم الأجنبي (l'écart) في كتابه "الأسلوبية والأسلوب" إلاّ أنّه لم يستعمله واستعمل مصطلح الانزياح بدله، وقد استعمل مصطلح العدول على نطاق واسع للدلالة على جمالية التعبير وتميّز الأساليب، وقد بدا الاهتمام بهذا المصطلح بشكل كبير عند التعرّض للأساليب الشعرية وما تنطوي عليه من خصائص وسمات مستحدثة أو غريبة.

و قد استعمل العدول — غير المسدي — مجموعة من الباحثين العرب ومنهم تمام حسان، حمادي صمود، مصطفى السعدّني وعبد الله صولة والطيب البكوش والأزهر الزناد². و على الرغم من الدلالات الايجابية والفنية التي يحيل عليها مصطلح العدول، إلاّ أنّ هذا الأخير قد يرد في سياقات غير بلاغية أو فنية. مما دفع بعض الدارسين إلى عدم قبول هذا المصطلح كترجمة للمفهوم الأجنبي، فصيغة العدول أيضا لا تخلوا من بعض اللبس، وقد برّر آخرون استبعاده واستعمال الانزياح كبديل عنه لأنّه " لا يحمل ما يحمل الانزياح من فضاء دلالي أبعد وأوسع، إلاّ إذا ضمّناه دلالاته وحملناه ما يحتمل وما لا يحتمل، وأعدنا إليه الحياة من جديد"³.

1 — عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب، ص124.

2 — أحمد محمد ويس : الانزياح وتعدد المصطلح، ص64.

3 — نعيم اليافي : الانزياح والدلالة ، مجلّة الفيصل ع226، أوت/سبتمبر، 1995 م ، ص28.

و بالرغم من عدم رضا بعض النقاد والدارسين على استعمال هذا المصطلح إلا أنه شائع وكثير الاستعمال في الدرس البلاغي القديم، و"العدل في اصطلاح النحويين خروج الاسم عن صيغته الأصلية إلى صيغة أخرى"¹.

و قد يأخذ العدول في اللغة العربية أشكالا مختلفة، عدول إلى صيغة اسمية أو فعلية أو العدول إلى صيغ ذات معاني متعددة، وتكاد تكون الدراسات الأسلوبية التي بحثت ظاهرة العدول في اللغة العربية من أوسع الدراسات باعتبارها ظاهرة أسلوبية من جهة و وسيلة من وسائل كشف الإبداع في النصوص من جهة أخرى، فبحثوا في القرآن وفي دواوين الشعراء ، وفي النصوص النثرية.

و قد توزعت مباحث العدول في نصوص اللغة، من باحث في العدول النحوي، أو في العدول السياقي كالعدول في التقديم والتأخير أو العدول بين السؤال وجوابه². وقد لا نجد في بعض كتب التراث النقدي لفظة العدول بشكل صريح ولكن هناك استعمال لبعض مشتقاتها كالمجاز والاتساع والخروج.

و يذكر ابن جني في كتابه "الخصائص" لفظة العدول في حديثه عن المجاز إذ يقول: " إنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة وهي الاتساع والتوكيد والتشبيه فإن عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتة"³. فكثيرا ما ارتبطت لفظة العدول بالمجاز في الدرس البلاغي

1 — علي محمد الجرجاني: كتاب التعريفات، دار الإيمان للطبع، مصر، (د.ط)، 2004م، ص163.

2 — عمر خليل: العلاقات السياقية لظاهرة العدول في العربية، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، مج24، ع3، 2010م، ص974.

3 — ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، تح، محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، ج3 (د.ط)، (د.ت)، ص267.

القديم، واستعملت في سياقات تحيل على تميز الإبداع واختلافه عن الإبداعات التي تنقيد بالقوانين التعقيدية.

ج — الانزياح:

احتلّ هذا المصطلح المرتبة الثانية بعد الانحراف من حيث شيوع استعماله لدى الدارسين والنقاد، ويعتبر الانزياح ترجمة دقيقة للمصطلح الفرنسي (*l'écart*)، وقد كثر استعماله في الدراسات التي نهل أصحابها من الثقافة الفرنسية.

و الانزياح لغة: مصدر للفعل نزع، فالانزياح لغة في لسان العرب يدلّ على البُعد والتّباعد، وهو مصدر للفعل المطّاع انزع، أي ذهبَ وتّباعدَ، إذ أنّ هذه الكلمة تعني في أصل لغتها البُعد¹.

و لا يختلف المعجم الوسيط، ولا القاموس المحيط عن " لسان العرب " في تأكيدهم على دلالة " البعد " عند التعرض للفعل " نزع ". أمّا القاموس الموسوعي لاروس فالباحث في مادة (*l'écart*) يلاحظ أنّ الانزياح هو حركة عدول عن الطريق أو خط المسير، وإحداث الانزياح هو وضع مسافة، فاصل، اختلاف².

و هكذا فإنّ المعنى العام الانزياح في المعاجم يحيل على الابتعاد والتباعد، وقد ذكرنا سابقا بعض المصطلحات التي تقابل الانزياح. وحقيقة إنّ المصطلح الأجنبي (*l'écart*) قد تجاذبته عدّة ترجمات في حقل الدراسات العربية، ولعلّها قد ظهرت أوّل مرّة في تقديم عبد السلام المسدي لكتاب ريفاتير (*Riffaterre*)، "محاولات في الأسلوبية الهيكلية"، وكان قد

1 — أحمد محمد ويس: الانزياح وتعدد المصطلح، ص 65.

2 - Dictionné Encyclopedique larousse . paris . France.1997. p 464.

ترجمها آنذاك " بالتجاوز"، ولكنّ المسدي قد حاد عن هذا المصطلح فيما بعد واستبدله بالانزياح وكان ذلك في كتابه الأوّل "الأسلوبية والأسلوب"¹.

و ما تجدر الإشارة إليه هو أنّ الانزياح مصطلح نقدي استعمل على نطاق واسع في الدراسات الأسلوبية والنقدية واللسانية العربية، لأنّه يرتبط بالمعنى الفني و لا يكاد يخرج إلى معان أخرى، مما يعكس قبولاً ورضاً بما يؤديه من قدرة على الوصف من جهة، وما يمثله من مناسبة للثقافة العربية تراثاً وحادثة من جهة أخرى. كما أنّ تشكيل الانزياح الصوتي وما فيه من مدّ من شأنه أن يمنح اللفظ بعداً إيحائياً يتناسب وما يعنيه في أصل جدره اللغوي من التباعد والذهاب².

و من النقاد الذين فضلوا هذا المصطلح على غيره من المصطلحات الأخرى نجد نعيم اليافي إذ يقول: "وقد آثرنا استخدام الانزياح (l'écart) ليس لأنّه الأكثر شيوعاً والأكثر دوراناً على الألسنة، وإنّما لأنّه بخلاف سواه يحمل دلالة توصيفيّة لا تمتّ إلى القيمة — ولاسيما الأخلاقية منها — بصلة التشويه مثلاً، أو الخطأ أو الشناعة أو العصيان تحمل شيئاً من ذلك وتشير إليه، ومن ثمّ فهي لا تسعفنا في الدراسة لا تبلي مطلبنا في حياده المصطلح واستقراره"³.

و هذا يدعم القول بأنّ الانزياح مصطلح فني خاص بالأدب والنقد ولا يحمل في طياته أيّ التباس أو شبهة، عكس ما رأيناه في مصطلحي الانحراف والعدول وإذا كنّا قد لاحظنا أنّ كلا من هذين المصطلحين (الانحراف والعدول) قد يحملان معاني كثيرة ليست بنقدية ولا أدبية، فإنّ الانزياح يختلف عن ذلك بأنّ دلالاته منحصرة تقريباً في معنى في⁴.

1 — أحمد محمد ويس: الانزياح وتعدد المصطلح، ص 65.

2 — أحمد محمد ويس: الانزياح وتعدد المصطلح، ص 66.

3 — نعيم اليافي: الانزياح والدلالة، ص 28.

4 — أحمد محمد ويس: الانزياح وتعدد المصطلح، ص 67.

كما أننا لا نجادل في كون هذه المصطلحات الثلاثة (الانحراف، العدول، الانزياح) وبالرغم من الاختلاف البسيط الموجود بينها إلا أنها تحمل مشتركا دلاليا واحدا، يتركز في معناه حول انتهاك المثالية المألوفة في الأداء اللغوي وإكساب النصوص والخطابات بعدا فنيا وجماليا.

ثانياً — الانزياح في الدراسات النقدية المعاصرة:

الانزياح من المصطلحات الشائعة في الدراسات الأسلوبية المعاصرة، وهو علم قائم بذاته، يقوم على نظرية متجانسة ومتشابهة مستندة إلى اللسانيات الأدبية على اختلاف تياراتها، وهو من المصطلحات الغربية الوافدة إلى الوطن العربي ضمن المفاهيم والمذاهب والنظريات الغربية و التي أصبح يستقي منها النقد الحديث مادته.

و يكاد الإجماع ينعقد على أن الانزياح خروج عن المؤلف أو ما يقتضيه الظاهر، أو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم أو جاء عفو الخاطر، لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة¹.

و قد ارتبط الانزياح في الدراسات النقدية بالخطاب أو النص الأدبي، والنص كما عرفه بارت (barthes) هو " نسيج كلمات منسقة في تأليف معين، بحيث هو يفرض شكلا يكون على قدر المستطاع ثابتا ووحيداً"². والشكل الثابت الذي قصده بارت (barthes) هو كون النصوص على طريقة ما أو أسلوب معين في الكتابة أو التأليف. كما يمارس النص التأجيل الدائم، واختلاف الدلالة، فهو مثل اللغة مبني ولكنه ليس مغلقا، ولا متركزا، بل هو

¹ — يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص180.

² — عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)،

2000م، ص16.

لا نهائي ولا يجيب على الحقيقة¹. ولا نهائية الدلالة في النصوص تحيل على ما يتضمنه الإبداع من انزياح وفجوات تحيِّب أفق انتظار القارئ وتدفعه إلى ملئ الفراغ عبر اكتشاف نوع أساليب النصوص وجنسها ونمطها الذي بنيت عليه.

ولما كان القارئ يتعامل في أوّل شأنه مع النصوص فإنّ هدفه في المقام الأوّل هو قراءة النص من أجل إحيائه، ووضعه في إطار بلاغي وبذلك تبين نوع الخطاب، ثمّ الجنس وأخيراً نوع الأسلوب الذي يقوم عليه النص والانتقال بين هذه الأمور يكون في إطار خطة عملية وعلمية وهي ما نسميه بالانزياح².

فالنص يمثل مجال ظهور الانزياح و حقل تجسّده الحقيقي، ويستخدم الانزياح كمصطلح وك مفهوم على نطاق واسع اليوم في الدراسات الأدبية والنقدية اللسانية، وعلى الرغم ممّا أثاره المفهوم من جدل وما تولّد عنه من اتجاهات في الدراسات الغربية إلّا أنّ جهد المثاقفة عند الدارسين العرب لم يتجاوز محاولة استيعاب ذلك الجدل الذي يحاول أن يمدّد المصطلح بما يخوّله لبناء نظرية في تحديد ماهية الأسلوب.

و ربّما يكون جان كوهن (jean cohen) أوّل من خصّ هذا المصطلح بحديث مستفيض في مجال حديثه عن لغة الشعر، كما حدّى المحاولات الجادّة في حقل الدراسات البلاغية والشعرية.

و قد نظر علماء الأسلوب إلى اللغة في مستويين: الأوّل مستواها المثالي في الأداء العادي، والثاني مستواها الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها³. والمستوى

¹ — عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص18.

² — يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994 م، ص145.

³ — محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1994 م، ص268.

الإبداعي في اللغة غير محدد بمعايير ثابتة أو خصائص مميزة وإثما هو تابع لقدرة القارئ على اكتشاف ما تحمله اللغة من إمكانات دلالية واسعة ناتجة عن قدرة المبدع على التركيب والاختيار، أو قدرة المبدع على إنشاء كلام أدبي. ومع أنه من الصعب الاتفاق حول الهوية المحددة لموضوع الأدب فمن المؤكد أن هذا الاسم استعمل دائما لدلالة على كلام يبعث اللذة ويشير الاهتمام لدى سامعه أو قارئه فهو قول أكثر صناعة من الكلام العادي¹.

و من الواضح أن النص الأدبي ينطوي على خصائص تتراوح عن المعيار العادي وتكسبه الأدبية التي تمنحه الإثارة والاهتمام وهما مسعى الإبداع.

كما أن الشكلايين الروس هم أول من نبّه إلى أن النص منظومة تحدد وظيفة الأدوات الأدبية و موضوع الأدب على أيديهم هو الأدبية². التي لا تتحقق إلا باكتشاف الانزياحات التي يوفرها التوظيف المختلف للغة، والانزياح هو الركيزة الأساسية في تحليل النصوص لكون الشفرة الأدبية أو غيرها من أنواع الشفرات هي ضرب من التفاعل بين العلامة ذات القانون المحدد، والنظام الاجتماعي الذي يخضع لشتى أنواع الثقافات والنظم التي تتحكم في تغيير مدلول الشفرات³. وبذلك يصبح الانزياح وسيلة تعبيرية خاصة بالنصوص وبأساليبها "إذ يعدل المبدع عن التعبير المباشر، إلى أسلوب يجعلك تشعر بحلاوة النص ومتعة الإيقاع وتحقيق اللذة"⁴.

1 — تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر، شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990م، ص10.

2 — عدنان بن ذريل : النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص25.

3 — يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، ص151.

4 — مليكة النوي: مقارنة بين الأسلوبية ونظرية النظم، رسالة دكتوراه، إشراف، أ.د، الطيب بودربالة، جامعة باتنة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، (مخطوط)، 2008 — 2009م، ص66.

أ- الانزياح في الدراسات النقدية الأسلوبية:

الأسلوبية دال مركب جدره أسلوب (stil) ولاحقته "ية" (ique)، وخصائص الأصل تقابل انطلاقاً أبعاد اللاحقة، فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي وبالتالي نسبي، واللاحقة تختص بالبعد العلمي العقلي، لذلك تعرّف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب¹.

و حقيقة إنّ الحديث عن الأسلوب كإطار نظري أمر واسع جداً ولا يمكن تحديده لاختلاف وجهات النظر فيه. وإذا أخذنا كلمة أسلوب في مفهومها البسيط فإنّ الأسلوب طريقة في الكتابة لكاتب من الكتاب، ولجنس من الأجناس، ولعصر من العصور.

و تبعا لهذا المفهوم كما جاء عند عبد السلام المسدي في كتابه "الأسلوبية والأسلوب"، فإنّ الأسلوبية "تحدد بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحوّل الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية"²، أي أنّ الخطاب الأدبي الفني مزدوج الوظيفة والغاية يعمل على إبلاغ الرسالة الدلالية ويسلّط على المتلقي تأثيراً ضاغطاً، ولهذا ينصبّ اهتمامنا على دراسة اللغة الأدبية حيث تبرز الخصوصية الفردية والاختيار الواعي، وتدرس الأسلوبية هذه اللغة بصفتها انحرافاً أو انزياحاً.

و هذا ما ذهب إليه جاكبسون (jakobson) عندما عرّف الأسلوبية بأنّها بحث عما يميّز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً و عن سائر الفنون الإنسانية ثانياً³، والأسلوب تبعا لهذا التعريف هو خروج عن اللغة العامية والبسيطة فهو صناعة جديدة تحمل جماليات ذات قيمة فنية متميزة. فقد كان ينظر للأسلوب في بعض الأحيان كوجه لجماليات

¹ — عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص34.

² — م . ن ، ص36.

³ — م . ن ، ص47.

التعبير الأدبي، أي بمعزل عن اللغة العامية تلك اللغة البسيطة التي لا تتجاوز كونها أداة الاتصال¹.

و نظرا للارتباط القائم بين الأسلوب والأسلوبية فإنّ هذه الأخيرة تتحدد من خلال اختلاف وجهات النظر للأسلوب، باعتبار أنّ لكل أسلوب خصوصيته التي تحدد له غاياته ووظائفه. فليس هناك تعريف واحد للأسلوب يتمتع بالقدرة الكاملة على الإقناع ولا نظرية يجمع عليها الدارسون في تناوله². ولعلّ أحسن تبسيط لمفهوم الأسلوب هو ربطه بعملية التخاطب الثلاثية، أي رصد مفاهيم الأسلوب من خلال تعريفه باعتباره المخاطب (المبدع — المتكلم) و الخطاب (النص) والمتلقي (المخاطب — السامع).

و قد حدد فريمان (d.c.freeman) الحقل الذي تتحدد فيه الأسلوبية في ثلاثة أنماط: الأسلوب بوصفه انزياحا عن القاعدة — الأسلوب بوصفه تكرارا للأنماط اللسانية — الأسلوب بوصفه استثمارا للإمكانات النحوية³.

و سنحاول التركيز على الأسلوب بوصفه انزياحا عن القاعدة، والأسلوب في الواقع هو النص وبذلك تتناول الأسلوبية جميع جزئيات النصوص بما في ذلك الجانب الملفوظ والجانب الإدراكي المفهوم وكذلك الجانب التركيبي للنصوص و نظامه الذي يعمل على تماسك هذه الجوانب. والأسلوبية تمثل بعدا لغويا لدراسة النص، لأنّه لا يمكن الوصول إلى أبعاد النصوص الحقيقية إلاّ عبر صياغتها اللغوية⁴.

¹ — بيبير جبرو: الأسلوبية، ص11.

² — صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م، ص95.

³ — حسن ناظم: البني الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،

المغرب، ط1، 2002م، ص43.

⁴ — محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص188.

و قد ركزت معظم الدراسات الأسلوبية التي اهتمت بالنص على ظاهرة الانزياح و وقد عرفه محمد مندور بأنه الخروج عن قواعد اللغة وعلى المؤلف من التعبير والتركيب، ومخالفة المقاييس المتعارف عليها التماسا لجمال الأداء وروعه¹. فالانزياح عملية جوهرية في تحديد الأسلوب، وهو انحراف عن الشائع والمستعمل في الأدب وليس في لغة التخاطب العادية فقط، مما يحقق خصوصية النصوص وتميزها.

فالخطاب الأدبي نظام لغوي خارج عن المؤلف وهو خاضع لمحور الاختيار، أي اختيار الكلمات المناسبة وتركيبها في نسق لغوي في لتؤدي وظائفها الفنية والجمالية. كما أن اختيار الألفاظ و تركيبها في سياق أدبي معين يجعلها تتعدى الدلالة الأولى أو الدلالة الذاتية إلى الدلالة الحافة، وهو ما عبّر عنه الأسلوبيون بالانزياح².

و قد تناول كثير من الدارسين الأسلوب باعتباره (انزياحا/انحرافا) ومن هؤلاء: ليوسبيتزر (spitzer) وبيير جيرو (pierre giro) و ماروزو (marouzeau) وغيرهم، فليوسبيتزر (spitzer) يتخذ من مفهوم الانزياح مقاسا لتحديد الخاصية الأسلوبية عموما و مسبارا لتقدير كثافة عمقها ودرجة نجاعتها، ثم يتدرج في منهج استقرائي يصل به إلى المطابقة بين جملة هذه المعايير وما يسميه بالعبقرية الخلاقة لدى الأديب³. إذ أدخل سبيتزر (spitzer) الممارسة الأسلوبية مجال الانحراف، معتبرا إياه ركيزة جوهرية في منهج التحليل النقدي. فمفهوم الانزياح عنده مرتبط بالأسلوب الذي يتميز فيه الكلام الأدبي عن غيره من الأنظمة أو ما يسمى بالعبقرية الخلاقة لدى الأديب، ومنه فإنّ الانزياح هو انحراف فردي بالنسبة إلى قاعدة ما.

¹ — محمد منذور: النقد المنهجي عند العرب، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، (د.ط)، 1969م، ص265.

² — نور الدين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ج1، (د.ط)، (د.ت)، ص179.

³ — عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص102.

و يشكل الانزياح عند تودوروف (Todorov) ركيزة لتحديد الأسلوب فيعرفه بأنه "لحن مبرر"¹، ويرى تودوروف (Todorov) أن اللغة تتشكل في الواقع من ثلاثة مستويات: المستوى النحوي، المستوى اللانحوي، والمستوى المرفوض، وتحقق اللغة الأدبية في المستوى اللانحوي. ويكشف تودوروف (Todorov) بهذا عن ثلاثة أشكال للانحرافات كذلك: الانحراف الكمي من خلال تكرار حدوث السمة الأسلوبية، والانحراف النوعي عن القاعدة، والانحراف عن نموذج موجود في النص².

أمّا ريفاتير (Riffaterre) فيعرض الانزياح في محاولة تحديد الظاهرة الأسلوبية وهي عنده: انزياح عن النمط التعبيري المتواضع عليه، ويكون خرقاً للقواعد حيناً ولجوء إلى ما نذر من الصيغ حيناً آخر، فأما في حالته الأولى فهو من مشمولات علم البلاغة وأما في صورته الثانية فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات³، فالبحث عن سمة الفريدة في العمل الأدبي كان هاجس ريفاتير (Riffaterre) وهذا ما يسميه بالأسلوب. والأسلوب في الواقع هو النص، والانحراف عند ريفاتير (Riffaterre) هو حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ وهذا الانتباه لا يكون إلا بالخروج عن معيار سابق، وقد استبدل ريفاتير (Riffaterre) معيار الاستعمال بما يسميه السياق الأسلوبي.

و قد استقرّ ريفاتير (Riffaterre) عند الانحراف الداخلي ويحدد معيار الانحراف بالسياق الأسلوبي والسياق نوعان سياق أصغر و سياق أكبر، ويعرف ريفاتير (Riffaterre)

¹ — عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 102م.

² — سامي محمد عابنة: التفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، جدارا للكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2007م، ص 21.

³ — عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 103.

السياق الأسلوبي بأنه " نموذج لساني مقطوع بعنصر غير متوقع، والتناقض الناتج عن هذا التداخل هو المنبه الأسلوبي"¹.

و قد تعمّق ريفاتير (Riffaterre) في حديثه عن الانزياح وخصوصا تأكيده على مسألة المعيار الذي يتحدد من خلاله الانزياح ، لأنه يعدم الوظيفة المرجعية للدوال ويحدث في المتلقي خيبة انتظار عبّر عنها ريفاتير (Riffaterre) بالمفاجأة.

و ما يضيفه ريفاتير (Riffaterre) هو اعتقاده بعدم جدوى اتخاذ معيار ثابت أو المقياس الذي على أساسه نحدد الانزياح، وهذا ناتج عن نسبية المسألة²، لأنّ مستند القراء أو النقاد في إقامة أحكامهم هو التعبير المؤلف المتعارف عليه أو النمط الموجود سابقا، وهو ليس بشيء ثابت إنّما هو نسبي ومتغير من حين إلى آخر ومن كاتب إلى آخر.

و قد تطرّق الشكلاونيوس الروس أيضا إلى الانزياح، إذ يعرض رومان جاكبسون (R.Jakobson) إلى مفهوم الانزياح عند حديثه عن الأسلوب و يعرفه بأنه "الانتظار الخائب أو خيبة الانتظار"³، وهو نفس ما ذهب إليه ريفاتير (Riffaterre) عند القول بالمفاجأة. فالأسلوب عند جاكبسون (jakobson) هو "عنف منظم مقترف بحق الكلام العادي"⁴. و خيبة الانتظار والعنف المسلط على الكلام العادي هو ناتج عن الانزياح الموجود على مستوي الصياغة اللغوية، ونظرته إلى الأسلوب هي ما جعله يرى بأنّ الأسلوبية هي "بحث عما يميّز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب"⁵.

¹ — ميكائيل ريفاتير : معايير تحليل الأسلوب، تر، حميد الحميداني، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993م، ص56.

² — نور الدين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، ج1، ص182.

³ — م . ن، ص183.

⁴ — أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص67.

⁵ — عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص36.

و عموماً لسنا نبالغ إذا قلنا أن الدراسات التي اهتمت بالانزياح باعتباره ظاهرة أسلوبية تعدّ من أكبر الدراسات وأوسعها انتشاراً، ويعتبر ريفاتير (Riffaterre) وجان كوهن (j.cohen) من أبرز الأسماء التي تناولت الانزياح كنظرية جديدة في بناء النظام اللغوي.

و إذا نصبنا الرحال عند جان كوهن (j.cohen) لا يسعنا إلا القول بأن كتابه "بنية اللغة الشعرية" من أهم الكتب التي تناولت ظاهرة الانزياح بدقة وعمق، وقد حاول صاحب الكتاب أن يحدد النقاط الفاصلة بين اللغة الشعرية ولغة التواصل العادية.

بينما بحث بيير جيرو (pierre jiro) عن مقياس موضوعي للانزياح بتتبع منهج إحصائي، فالألفاظ ذات التواتر غير العادي لدى كاتب من الكتاب بالنسبة إلى التواترات الموضوعية من خلال عدد كبير من الكتاب الآخرين المعاصرين تكون الألفاظ المفاتيح عند ذلك الكاتب¹. و الألفاظ المفاتيح عند كاتب معين تمثل سمة أسلوبية خاصة نتعرف عليها من خلال ملاحظتها في إبداعات صاحبها، وبذلك تمثل السمات الأسلوبية انزياحاً عن النمط العادي تبعاً لسياقاتها. فنفس الخاصية الأسلوبية يمكن أن تثير انفعالات متعددة ومتميزة تبعاً للسياقات التي ترد فيها².

و النظر إلى الأسلوب بأنه انحراف أو مفارقة عن نمط معياري سابق يكون استناداً إلى المقارنة بين النص المفارق والنص النمط، و أساس المقارنة هو تماثل السياق في كل منهما، فلا بد " من توفر شرط انتظام الانزياحات في علاقاتها بالسياق العام للخطاب"³. وقد ناقش عبد السلام المسدي قضية السياق بشكل غير مباشر عند حديثه عن الانزياح. ذلك أن جدلية

1 — نور الدين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دراسة في النقد العربي الحديث، ج1، ص180.

2 — عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص59.

3 — نور الدين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، ج1، ص185.

الاستعمال ترضخ عناصر اللغة إلى تفاعل عضوي. بموجبه تتراح الألفاظ تبعاً لسياقاتها في الاستعمال عن معانيها الوضعية¹.

فلا نستطيع الحديث عن الانزياح كظاهرة أسلوبية دون ربطه بمسألة السياق، كما لا يمكن أن ننفي وبأي شكل من الأشكال أن الإبداع شديد الصلة بمبدعه وبالظروف التي ساعدت على إنتاجه، وكذا لا يمكننا أن ننكر أن لكل خطاب أو نص أسلوبه الخاص ومن ثمّ سياقه الذي يتحدد من خلاله هذا الأسلوب. فالأسلوب في أي نص أدبي هو انزياح عن نموذج من الكلام ينتمي إليه سياقياً².

و قد مورس مفهوم الانزياح انطلاقاً من محوري الكلام ، وهما محور الاختيار أو المحور العمودي، ومحور التأليف أو المحور الأفقي كما حددهما رومان جاكبسون (R.Jakobson)، فالأسلوب هو اختيار المؤلف لبعض إمكانات الصياغة اللغوية وهذا الاختيار ليس عملية عشوائية بل هو اختيار منظم. والقول بالاختيار لا يعني حرية خرقاء وإثماً هو اختيار واع في إطار قد حدد بوضوح بقرارات مسبقة³.

و قد أشار ماروزو (marouzeau) إلى أن هذا الاختيار من شأنه أن يصنع الانزياح أو الخروج عن حالة الحياد، ويرى ماروزو "marouzeau" أن الأسلوبية تدرس المظهر والجودة الناتجين عن الاختيار بين تلك الوسائل التي تضعها اللغة بين يدي كل متكلم، وأن هذا الاختيار يمكن أن يبرز بالمقارنة مع ما يسميه حالة الحياد اللغوية أو انطلاقاً من نوع من درجة الصفر في الأسلوب ، أو من شكل لغوي أقل ما يمكن تمييزاً⁴.

¹ — عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص58.

² — يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص181.

³ — صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص117.

⁴ — نور الدين السّد: لأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، ج1، ص180.

و هو ما ذهب إليه شارل بالي (bally) عندما أشار إلى أن اللغة كتلة من الشحنات الجامدة وصياغتها في سياق لغوي أو تركيب تألّفي هو أشبه بتفاعل كيميائي يكون الناتج فيه هو الأسلوب. والعدول عند شارل بالي (bally) قائم على المقابلة بين بنيتين: بنية اللغة المحايدة، ذات الدرجة صفر من التعبير، وبنية العبارة المشحونة ويتمثل دورها في توفير القيم التعبيرية التي من شأنها إدخال الاضطراب على نظام اللغة العادية¹. ليصبح اكتشاف الانزياح مرهونا باستغلال و قراءة ما تتضمنه اللغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات الجمالية وحتى الاجتماعية و العاطفية والنفسية.

و النظر إلى الأسلوب بأنه انزياح يثير قضية أخرى وهو أن هناك نصوص بدون أسلوب وهي النصوص التي لا انحراف فيها والتي تعدّ معيارا يقاس عليه مدى الانحراف. كما أن ارتباط مفهوم الأسلوب بالانزياح عن القاعدة العامة يثير مشكلات تتعلق بكيفية تحديد الانزياحات التي يرتكبها النص الأدبي².

وعلى الرغم من تعدد وجهات نظر الأسلوبية للأسلوب إلا أنها قد اتخذت من الانزياح كوسيلة وكآلية إجرائية لرصد تفرد النصوص وتميّزها عن طريق خرق القواعد العامة والخاصة والدخول في تحدي للواقع وللمألوف، فاللغة تمتلك ثروة هائلة من الإمكانيات والاحتمالات اللغوية التي تسمح بشكل أو بآخر من الوصول إلى كم هائل من الدلالات والإيحاءات التي تسهم في تحقيق الجمالي وهو ما يسعى إليه كل الإبداع، ولا يتم ذلك إلا بإعطاء الحرية للمبدع في الاختيار والتأليف تبعاً لمقاصده واعتقاداته للتوظيف اللغوي.

¹ — نور الدين السّد: لأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، ج1، ص193.

² — حسن ناظم: البني الأسلوبية " دراسة في أنشودة المطر للسياب"، ص45.

ب — الانزياح في الدراسات النقدية العربية المعاصرة:

إذا اتجهنا إلى الدراسات العربية التي تناولت مفهوم الانزياح بالدرس والتحليل فإننا سنجد أسماء كثيرة منها : عبد الله صولة الذي قدّم بحثاً بعنوان "فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة"، وكذلك محمد العمري في كتابه "تحليل الخطاب الشعري"، ويذكر العمري: "أنّ الانزياح ليكون شعرياً ينبغي أن يتبع إمكانات كثيرة لتأويل النص وتعددته، وهذه الفاعلية بارزة في تفاعل الدلالة والصوت . . . إن الانزياح عندنا ليس مطلباً في ذاته، بل هو سبيل لانفتاح النص وتعددته"¹.

و كثيراً ما ارتبط مفهوم الانزياح بالشعر، وتميز لغة الشعر عن لغة التواصل العادية. وهو عند صلاح فضل الانتقال المفاجئ للمعنى، وقد اشتهرت في الدراسات النقدية عبارات مؤداها أنّ وظيفة النثر دلالية ووظيفة الشعر إيحائية، وهي صحيحة إلى حدّ كبير: فالنثر ينقل أفكاراً والشعر يولد عواطف ومشاعر و أحاسيس².

وإذا كان جان كوهن(j.cohen) في كتابه "بنية اللغة الشعرية" قد نظر إلى الشعرية باعتبارها أسلوبية خاصة بما تتضمنه من انحرافات، فإنّ هناك كثير من النصوص والخطابات غير الشعرية تقدم كمّاً كبيراً من الانحرافات بالرغم من أنّها لا تعدّ نصوصاً شعرية.

ولهذا لا يمكننا أن نقرّ بشكل صارم أنّ الانزياح خاص بلغة الشعر فقط بل إنّ الانزياح مفهوم عام وواسع، "يتخذ أنماط مختلفة من ناحية تنوعاته أو تحقيقاته العينية في النصوص الأدبية، كما أنّ وجهة نظر الدراسة التي تطبق مقولة الانزياح يمكن أن تتنوع كذلك"³.

1 — نور الدين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، ج1، ص194.

2 — يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 180 .

3 — حسن ناظم: البنى الأسلوبية " دراسة في أنشودة المطر للسياب"، ص43.

وقد أرجع عبد السلام المسدي قيمة الانزياح في الأسلوب إلى الصراع القائم بين الإنسان واللغة، فهو عاجز عن الإلمام بها وبنواميسها وهي عاجزة عن الاستجابة لكل حاجة في نقل ما يريد¹.

وقد حدّد عبد السلام المسدي مجال استعمال كل من لفظي الانزياح والعدول في كتابه "الأسلوبية والأسلوب" وقد استعمل فيه لفظة الانزياح ثمّ عدل عنه فيما بعد إلى مصطلح العدول، ذلك لأنّه "عندما استعمل مصطلح الانزياح كترجمة للمفهوم الأجنبي (l'écart) أوّل مرّة كان يقصد إلى إبراز سمة الجلّة من حيث هو متصوّر إجرائي طارئ على سنن التأليف في اللغة العربية، ثمّ جاء مصطلح العدول إحياء لمصطلح بلاغي تراثي لم يعد يجزّ محاذير الالتباس"². ويمكن اعتبار هذا الرأي صحيح إلى حدّ مقبول إذا ناقشناه بموضوعية، فالإبداع الأدبي — ومنذ القديم — لغة يمتزج فيها الخاص بالعام والذات بالموضوع على نحو متميّز يحمل بصمة الكاتب أو الشاعر، وبذلك ينتقل إلينا فكر المبدع وعواطفه وخيالاته، عبر لغة خاصة تمتاز بالابتكار والإدهاش³.

و بإلقاء نظرة سريعة على التراث العربي نلاحظ أثر البلاغة العربية في إبراز جماليّة وفنيّة الإبداع الأدبي وذلك بتتبع مظاهر عدوله عن الكلام العادي. وهو ما أسماه جان كوهن (j.cohen) الانتهاك الذي يحدث في الصياغة على المستوى المثالي أو العادي في الأداء اللغوي وهذا المستوى هو الذي يعتمد على النحو التقعيدي في تشكيل عناصره.

¹ — عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص106.

² — أحمد محمد ويس : الانزياح وتعدد المصطلح، ص64.

³ — ماجدة حمودة: علاقة النقد بالإبداع الأدبي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (د.ط)، 1997، ص15.

و إذا كان النحاة واللغويون قد أقاموا مباحثهم على رعاية الأداء المثالي فإنّ البلاغيين قد أقاموا مباحثهم على أساس انتهاك هذه المثاليّة والعدول عنها في الأداء الفني¹. ومن هذا المنطلق تناول الباحثون أشكال العدول المختلفة والتي يمكن أن تستكنه في جوانب مختلفة من اللغة على اختلاف تشكيلاهما، فتناول الدارسون العدول الصرفي والعدول النحوي السياقي بالتحليل والدراسة.

و ممن درس العدول الصرفي نجد الباحث عبد الحميد أحمد يوسف هنداوي في كتابه " الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم"، وقد حدّد يوسف هنداوي في هذه الدراسة صور العدول ومنها : العدول إلى اسم الفاعل والعدول إلى المفرد، كما يكون العدول إلى صيغة ذات معنى متعدد. وقد قدّم الباحث في دراسته شواهد من آيات مختلفة من صور القرآن الكريم.

و قد تطرّق الباحث في هذه الدراسة إلى مسائل عدّة متعلقة بالإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، فذكر أنّ العدول في المصدر هدفه تحقيق غايات شتى كما في قوله تعالى: "وَكَذَّبُوا بِآيَاتِنَا كِذَابًا" (سورة النبا آية: 28)، حيث عدل فيه عن المصدر تكديبا لأجل الإيقاع ولما يدلّ عليه من المبالغة في التكذيب أكثر من المصدر الأصلي².

و من أنواع العدول في القرآن: العدول إلى اسم المفعول بدل الفعل ويورد قوله تعالى عن نبيّه داود عليه السلام " إِنَّا سَخَّرْنَا الْجِبَالَ مَعَهُ يُسَبِّحْنَ بِالْعَشِيِّ وَالْإِشْرَاقِ وَالطَّيْرَ مَحْشُورَةً كُلٌّ لَهُ أَوَّابٌ" (سورة ص آية: 18-19)، (حيث عدل عن مقابلة يسبحن فلم يقل " والطير يحشرن ")

¹ — محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص769.

² — عبد الحميد أحمد يوسف هنداوي: الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، المكتبة العصرية، لبنان، (د.ط) 2002م، ص65.

فعدل إلى اسم المفعول¹. كما يورد عبد الحميد يوسف هنداوي في دراسته نماذج عدّة من العدول متعمقا في الشرح والتحليل والتمثيل مستندا إلى ما جاء في القرآن الكريم.

و من الدراسات المعاصرة كذلك التي بحثت في الانزياح نجد الباحث أحمد مبارك الخطيب في كتابه المعنون بـ " الانزياح الشعري عند المتنبي، قراءة في التراث النقدي عند العرب"، ويقرر الباحث في المقدمة أنّ الكتاب يناقش ثلاث أسئلة: يتعلق أولها بالانزياح الشعري في التراث النقدي، ويتعلّق الثاني بالانزياح في شعر المتنبي، أمّا السؤال الثالث فيتعلّق بعلاقة هذين الموضوعين بنظرية الانزياح الجديدة².

و لعلنا لا نبالغ إذا قلنا إنّ الانزياح في الدراسات العربية المعاصر واسع الانتشار ولا يمكن حصره باعتباره حدثا أسلوبيا يمتلكه المبدع كأداة في الكتابة المخالفة، فهو خرق للمعيار السائد وفق أسلوب مرسوم، والانزياح باعتباره خروجاً عن المؤلف يعدّ فيصلاً جمالياً وإبداعياً بين الشعري و اللاشعري وذلك باختلاف وجهات النظر إلى الشعرية، وبهذا يتمكّن الانزياح بوصفه إجراء أسلوبياً أن يتحرّر من قيود المكانية والزمانية والمعيارية ليصبح وصفاً إبداعياً يحقق درجة الجمالي والمتعالي.

فالنص المختلف هو الذي يؤسس لدلالات إشكالية تنفتح على إمكانيات مطلقة من التأويل والتفسير، فتحفز الذهن و تستثيره ليدخل النص ويتحاور معه في مصطرح تأملي³. كما أنّ الإحساس بالانزياح الأسلوبى ناتج عن مخالفة الخطاب التواصلى العادى بصدم القارئ المتلقى ومفاجأته ودفعه إلى استجلاء طبيعة هذا الانزياح.

¹ — عبد الحميد أحمد يوسف هنداوي: الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم ، ص 175.

² — أحمد مبارك الخطيب: الانزياح الشعري عند المتنبي، قراءة في التراث النقدي عند العرب، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009م، ص9.

³ — عبد الله الغدامي: المشاكل والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في التشبيه المختلف، المركز الثقافى العربى، بيروت، لبنان، ط1، 1994م، ص06.

الفصل الأول : الانزياح في تفكير عبد القاهر الجرجاني

أولاً: الانزياح في البلاغة العربية القديمة

ثانياً: محددات الانزياح

ثالثاً: مظاهر الانزياح

أولاً — الانزياح في البلاغة العربية القديمة:

إنّ الحديث عن الانزياح بمفهوم بلاغي قديم يستدعي ممّا استحضار مصطلحات حملت دلالات ومعان تجسد ظاهرة الانزياح بمعناها الواسع، و من أبرز هذه المصطلحات نجد مصطلح العدول و هو المصطلح الأكثر تداولاً عند علماء العربية بشكل عام و عند البلاغيين القدامى على وجه الخصوص.

و قد ورد استعمال مصطلح العدول بمعنى التوسع و الاتساع و الخروج عن الأنماط الكلامية و الفنيّة المتداولة و المألوفة في الكلام، و الدخول في صراع و تحدّد مع قوالب اللغة الجامدة و محاولة تشكيلها وفق نظام جديد مرن يتناسب مع قصد المبدع و غرضه و قدرته على تطوير اللغة و الإمساك بمدلولاتها المتضاربة لتكوين نسق جديد يتراح الكلام بموجبه عن معجمية اللغة و تحديدها البسيط.

"فالانزياح إذن، جاء لإخراج اللغة من دائرة المعاني المعجمية الضيقة و المعيارية المحددة ، إلى دائرة النشاط الإنساني الحي"¹. و قد أدرك البلاغيون و النقاد العرب القدامى فنيّة الإبداع و حددوا بذلك مستويين في اللغة "الأوّل: مستواها المثالي في الأداء العادي. و الثاني : مستواها الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية و انتهاكها"².

إنّ اللغة في تطور مستمر و تغير دائم ، و هذا الوعي بالتغير خلق أشكالاً تعبيرية جديدة متعددة ، فالنص يقرأ نفسه بنفسه ليحقق جماليّته المرتبطة بطبيعة نظمه و كذلك نوعية الانزياحات الخاصة به و التي تؤثر في القارئ و بذلك يضمن تربعه على مساحة فنية واسعة.

فالبحت عن الاختلاف أو المغايرة هو بحث عن البعد الجمالي في الأدب الذي قد لا يتحقق إلّا عن طريق الانزياح³. و من أجل ذلك اهتم علماء العربية منذ القديم بجمالية التعبير الفني و اعتبار

¹ — يوسف أبو العدوس : الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص148.

² — محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية، ص248.

³ — يوسف أبو العدوس : الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص185.

اللغة شكلا فنيا للأدب ووسيلته و أدواته، لأنّ " التعبير الفني صياغة صاغها الإنسان ، يسعى من ورائها إلى تصوير تجربة فنية للجمال و الخير و الحق في حياة البشرية وفق أسس فنية"¹. و قد تختلف باختلاف نظرية المبدع للبعد الجمالي و قدرته على التقيّد أو التحرر من معيارية اللغة و قواعد بناءها و صياغتها.

تلك القواعد التي عمل النحاة واللغويون على إرسائها وتقنينها تحت شعار "الأداء المثالي" ، و " إذا كان النحاة و اللغويون قد أقاموا مباحثهم على رعاية الأداء المثالي، فإنّ البلاغيين ساروا في اتجاه آخر، حيث أقاموا مباحثهم على أساس انتهاك هذه المثالية والعدول عنها في الأداء الفني"². و العدول عن الأداء الفني هو شجاعة الإتيان بالجديد، والمخالف للسابق، العادل عنه، وقد نجد مسميات عديدة تدعم مقولة العدول ، "كالتوسع" و "الالتفات" و "الضرورة الشعرية"، "شجاعة العربية"، و "إقدام العرب على الكلام بجرأة". وهي كلّها عبارات ذات دلالات تدور في فلك المخالف والجديد.

فإذا كان النحاة و اللغويون قد ركزوا اهتمامهم على النصوص و المعاني الواضحة الجلية التي تقدمها الكلمات في وضعها الأوّل، فإنّ البلاغيين قد طرحوا فكرة مفادها أنّ المعنى في اللغة قابع داخل الكلمات و طبيعة العلاقات التي تجمعها في النظام التركيبي، و بذلك اكتسبت البلاغة شرعيتها بخروجها عن أنماط التعبير المألوف و على التصرف في الصياغة التركيبية بما يناسب المتكلم، بحثا عن الدلالات المفتوحة للفظة داخل السياق. وهدفها تحقيق الجمالي لأنّ الإبداع مفتوح لا يمكن أن يوضع في زجاجة مغلقة³.

و قد حاول علماء البلاغة العربية رصد هذه التحولات على المستوى القاعدي مرتكزين في ذلك على النصوص العربية التي تعكس هذا التمرد الفني انطلاقا من لغة القرآن الكريم باعتباره خطابا متفردا.

¹ — يوسف حسن نوفل: أصوات النص الشعري، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 1995م، ص2.

² — محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية، ص269.

³ — مليكة النوي: مقارنة بين الأسلوبية ونظرية النظم ، ص96.

أ - النص القرآني:

ذلك الخطاب المعجز بما جاء فيه من ألفاظ تحمل دلالات ، و صور حيّة معبرة عن مشاهد ذات أبعاد غير متناهية لا يمكن حصرها بالمدرجات العقلية¹. و قد شكّل النص القرآني نمطا خطائياً جديداً تحدى كل الأنماط التعبيرية الموجودة سابقاً بخروجه عن المألوف والمتداول في ألفاظه و تراكيبه و صيغته، فشكّل بهذا القاعدة الأساسية الأولى التي بنى عليها البلاغيون والنحاة والدارسون أسس اللغة العربية و قواعدها، لأنّ ذلك الخروج عن القوانين اللغوية هو ما شكّل بلاغة و إعجاز النص القرآني .

و يؤكد نصر حامد أبو زيد أنّ " البحث في قضية الإعجاز ليس في حقيقته إلاّ بحثاً عن السمات الخاصة للنص و التي تميّزه عن النصوص الأخرى في الثقافة و تجعله يعلو عليها و يتفوق"². فالعناصر الجمالية الكامنة في النص هي التي تعكس تفردّه و تميّزه.

و بذلك كانت لغة القرآن هي محور اهتمام الدراسات الإعجازية، كما فعل ابن عيسى الرماني (ت 384 هـ) في كتابه "النكت في إعجاز القرآن" و أبو بكر محمد بن الطيّب الباقلاني (ت 403 هـ) في مؤلّفه "إعجاز القرآن"، وقد "جعل أوّل فصل فيه لبيان أنّ القرآن معجزة الرسول صلى الله عليه وسلم و هي معجزة تقوم في بلاغته، و يستشهد لذلك بأي من الذكر الحكيم"³. ليبين فيها جمال النظم القرآني وروعة التأليف .

كما "استرسل يتحدث عن إعجاز القرآن بخروجه عن عادة البلغاء و ارتفاعه عن مستوى بلاغتهم"⁴ و تعابيرهم . بالرغم من كون القرآن الكريم جاء بنفس لغة العرب و نفس ألفاظهم التي

¹ — الطاهر حليس: اتجاهات النقد الأدبي وقضاياها في القرن الرابع هجري ومدى تأثرها بالقرآن، منشورات جامعة باتنة، الجزائر، (د.ط)، 1986 م، ص7.

² — نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، لمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط4، 1996 م، ص137.

³ — شوقي ضيف: البلاغة العربية تطور وتاريخ، دار المعارف، القاهرة، ط6، (د.ت)، ص108.

⁴ — م . ن ، ص114.

صُمِّت إلى بعضها بعضا و وظّفت توظيفاً عجيباً حتى خرجت من حالة حروفها و حركاتها، فأصبحت كل لفظة قرآنية صفة قائمة بذاتها¹.

و هذا ما جعل الباقلاني يقسم كلام العرب إلى خمسة أقسام: الشعر، الكلام الموزون غير المقفى، الكلام المسجّع، الكلام الموزون غير المُسجّع، والكلام المرسل. ويرى أنّ الخطاب القرآني يختلف عن هذه الأنماط الخطابية. فالحرف القرآني قوّة سحرية عجيبة من ناحية تغيّر المعنى في الآية، و الكلمة القرآنية كتلة من القوى المؤثرة في المتأمل و السامع و الدارس تحمل معان متعددة ، كما أنّ الآية و ما تحمله من معان جزئية تظمّ إلى بعضها بعضاً فتكون نسيجاً بيانياً بليغاً يخترق كلّ الموانع الإنسانية و يؤثر فيها².

و قد كانت المسائل المتعلقة بالنص القرآني من حذف و تقديم و تأخير و التفات محور الدراسات الإعجازية، بالإضافة إلى ما قام به الجاحظ وكذلك عبد القاهر الجرجاني في كتابيه: "دلائل الإعجاز" و "أسرار البلاغة".

و جُلّ هذه الدراسات تجتمع حول خصوصية النص القرآني و تفردّه بسبب عدوله عن أساليب العرب المألوفة مما جعل النص القرآني صالح لكل زمان ومكان يحتمل مختلف القراءات والتأويلات.

و لم يكن النص القرآني وحده مصدر انزياحات واختلافات تدهش العقول، بل سنجد كذلك في النص الشعري العربي تعدداً في القراءات وعدولاً واضحاً عن الكلام المألوف يساهم في انفتاحه و رسم خصوصيته ، فكان للغة الشعر بذلك نصيباً أوسع من العناية والاهتمام.

ب - الضرورة الشعرية :

بلغ الاهتمام بالشعر مكانة واسعة بين العلماء و النحاة و البلاغيين، "فالشعر ديوان العرب". وهناك ما يشبه الاتفاق على أنّ للشعر لغة خاصة تمتاز بسمات معينة (و ربما غير معينة أيضاً) تميّزه

¹ — الطاهر حليس: اتجاهات النقد الأدبي وقضاياها في القرن الرابع هجري ومدى تأثرها بالقرآن، ص179.

² — م . ن، ص208.

من لغة النثر¹.

فإذا كان من أهمّ مظاهر تميّز الشعر من النثر الوزن والقافية فإنّ ما يسمى "بالضرورة الشعرية" يعدّ "مظهرًا من مظاهر لغة الشعر التي يخلق الشاعر من خلالها في فضاء رحيب غير ملتزم بما يُسمّى قيود اللّغة، إذ أنّ الشاعر الحق هو من يُطوِّع تلك القيود لفنه فكأنّه بذلك يجاوزها"². بتغيير بناء اللفظ؛ زيادة أو حذفًا أو خروجًا عن القياس اللغوي أو النحوي فهي تدفع بالشاعر إلى مخالفة القياس في بناء الجملة و في صياغتها أو تركيبها من حيث التقديم و التأخير، كما أنّ التغيير الذي تلحقه الضرورة الشعرية على لغة الشعر يخلق نوعًا من التوتر و إعادة النظر في قواعد اللغة العربية .

و الضرورة الشعرية سمة بارزة في لغة الشعر اهتم بها أهل العروض و أهل اللغة والنحو والبلاغة. فالشعر عندهم موضع اضطرار، أو هو أسير الوزن. والوفاء للوزن قد يقتضي من الشاعر أن ينحرف بالكلمة أو بالتركيب عما تقتضيه قواعد اللغة من نحو وصرف³.

و الانحراف عن الكلام مجاز و مسموح عند الشعراء إذ يجوز لهم في الكلام ما لا يجوز لغيرهم إن اضطروا لذلك، لأنّه قد يكون للمعنى أكثر من عبارة بحيث يلزم في إحداها ضرورة و لكنّها هي المطابقة لمقتضى الحال، و هنا يرجع الشاعر إلى الضرورة لأنّ اعتناء العرب بالمعاني أشدّ من اعتنائهم بالألفاظ، فكانت الضرورة سمة من سمات اللغة الشعرية.

و يفسّر أحمد مختار عمر لجوء النحاة إلى الوصف "بالضرورة" على أنّه مخرج لهم حين تعجزهم الحيل عن إيجاد علّة منطقية لتفسيرها، " فأطلقوها دون قيد، لتكون سيفًا مُصلّتا و سلاحا يشهرونه في وجه كل بيت يخالف قواعدهم و يعجزون عن تحريكه، فيجدون المخلص في هذا الوصف يلقونه دون نظر أو نظير"⁴. ونحن لا ننكر أنّ لغة الوصف تابعة لصفة المعيارية التي تقيد

¹ — أحمد محمد ويس: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2002م، ص71.

² — م . ن، ص72.

³ — أحمد محمد ويس: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، ص74.

⁴ — أحمد مختار عمر: البحث اللغوي عند العرب، عالم الكتب، القاهرة، ط4، 1982م، ص41.

النحاة بها، فمحاولة وصف النصوص و تفسيرها كانت شيئاً لا بدّ منه لأنّ النصّ يتطلب دائماً التفسير، فالنص شيء غائب يستدعي التفسير حضوره .

و من جهة أخرى لا نستطيع أن ننكر قدرة الشعراء على تطويع اللغة و تمطيطها حتى و إن لم يستطع النحاة تفسيرها وفق المعيارية التي ألفوها، فالخليل بن أحمد الفراهيدي عند حديثه عن قدرة الشعراء و تفوقهم في الكلام يقول: "والشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنّى شاءوا، و يجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى و تقييده، و مدّ المقصور و قصر الممدود، و الجمع بين لغاته، و التفريق بين صفاته، و استخراج ما كلّت الألسن عن وصفه و نعتة، و الأذهان عن فهمه و إيضاحه، فيقرّبون البعيد و يبعدون القريب و يُحتجّ بهم ولا يُحتجّ عليهم"¹. فالضرورة الشعرية لا تكون فقط كرخصة تبيح لصاحبها إنتاج النصوص إنّما هي علامة على تميّز الشاعر و حرّيته و قدرته اللغوية و الفنية.

أمّا تلميذه سيبويه (ت 180هـ) فمفهوم الضرورة عنده يتجلى في الباب الذي عقده في أوّل مؤلفه "الكتاب" بعنوان "ما يحتمل الشعر"، فيقول: "اعلم أنّه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام، من صرف ما لا ينصرف يشبهونه بما لا ينصرف من الأسماء لأنّها أسماء كما أنّها أسماء، و حذف ما لا يحذف، يشبهونه بما قد حُذِفَ و استُعْمِلَ محذوفاً"². فسيبويه لم يصرح في كتابه بتعريف محدد للضرورة الشعرية بل إنّ لفظ الضرورة لم يذكر عنده بوضوح على الإطلاق و إنّما كان يكتفي بتعبير يفيد معنى الضرورة دون التصريح باللفظ، و من هذه العبارات: "قد جاء في الشعر" و "يجوز في الشعر" و كذلك لفظة "اضطرّ" و "اضطّارا".

و قد حدد العلماء تعريف الضرورة عند سيبويه بأنّه ما لا مندوحة للشاعر عنه، إذ "جعل الضرورة أن يجوز للشاعر ما لا يجوز له في الكلام بشرط أن يضطرّ إلى ذلك، و لا يجد منه بداً،

¹ — حازم القرطنجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح، محمد الحبيب ابن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، ط 3، 1986 م، ص 143، 144 .

² — سيبويه: الكتاب، تح، عبد السلام هارون، دار القلم القاهرة، ج 1، (د.ط)، 1966 م، ص 26.

و أن يكون في ذلك ردّ فرعٍ إلى أصل أو تشبيه غير جائز بجائز¹. و ما يلاحظ على التحليلات و الشواهد التي قدّمها سيبويه في "الكتاب" أنّه قد أدرك أنّ للشعر لغة خاصة تميّزه من غيره من الكلام بهدف إضافة لمسة الحسن والجمال و تحقيق نوع من الانسجام والتناسق في النص الشعري، و ليس بشيء يضطرون إليه إلّا و هم يحاولون به وجهها².

و كثيرة هي الأسماء العربية التي اعتنت بفكرة الضرورات الشعرية "كابن مالك" في ألفيته، و"ابن يعيش" في المفصل و "ابن فارس" وغيره من النحاة و النقاد و اللغويون الذين أحسّوا بخصوصية اللغة الشعرية و ما تحدّثه الضرورات من تغييرات صوتية و دلالية واسعة.

فابن فارس في كتابه "الصاحي" لا يكاد يعترف بما يسميه النحاة "ضرورة"، و إنّما هو يدخله تحت اسم الخطأ والغلط، و يذكر عن ذلك: الشعر ديوان العرب، و به حفظت الأنساب، وعرّفت المآثر و منه تُعلّم اللغة. و الشعراء أمراء الكلام، يقصرون الممدود و يمدّون المقصور، و يقدّمون و يؤخّرون، و يومنون ويشيرون، و يختلسون و يعيرون و يستعيرون. فأما لحن في إعراب أو إزالة كلمة على نهج صواب فليس لهم ذلك³. فقد أنكر ابن فارس الضرورة الشعرية وميّز بين الشعراء.

و بهذا يتمحور المعنى العام للضرورة الشعرية حول الخروج من القواعد النحوية، و الصرفية؛ سواء للتقيّد بالوزن والقافية و الحفاظ على سمات الشعر العربي، أو لخلق تميّز دلالي بكسر القواعد و هذا ما عجز بعض النحاة عن تفسيره و رموه في دائرة الخطأ و الغلط كابن فارس . و قد كثّر الكلام حول الضرورة الشعرية بين مؤيّد و معارض، و أنّه يُسوِّغُ للشاعر مالا يُصَوِّغُ للنّاثر. و ما يمكن أن نقوله هو أن ضرورة الشعر على تسعة أوجه وهي: الزيادة، والنقصان، و الحذف، والتقديم، والتأخير، والإبدال، وتغيّر وجه من الإعراب إلى وجه آخر عن طريق التشبيه،

¹ — محمد حماسة عبد اللطيف: لغة الشعر، دراسة في الضرورة الشعرية، دار الشروق، مصر، ط1، 1996، م، ص92.

² — سيبويه: الكتاب، ص32.

³ — ابن فارس، أحمد بن زكريا: الصاحي في فقه اللغة و سنن العرب في كلامها، تح، أحمد صقر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، (د.ط)، (د.ت)، ص467.

وتأنيث المذكر، وتذكير المؤنث¹، فكلّ هذه الظواهر تسهم في منح التركيب الشعري خصوصيته الجمالية بانزياحه عن التعبير النثري.

و لا شك أنّ لغة الشعر سمات و مظاهر تمييزية تتجلى في قوة النص الشعري و قدرته على إثارة القارئ و تحريضه على اكتشاف خبايا النصوص و أسرارها ، والتي تعكس بشكل مباشر قدرة المبدع الفنية. وما الضرورة الشعرية إلاّ علامة على تميّز الشاعر و تحديه للأشكال القديمة لأنّ البحث في اللغة الشعرية هو بحث في الانزياح.

جـ - الالتفات:

إنّ من المقولات القديمة التي تحمل معنى الانزياح مقولة "الالتفات" و هو من أهم الظواهر التركيبية التي تنبّه إليها البلاغيون، و تكمن قيمته فيما يحدثه من انكسار في السياق اللغوي و يُعدّ بذلك أكثر صور الانحراف بروزاً في النص². باعتباره نوعاً من الخروج عن مقتضى الظاهر في الكلام البليغ، و هو ما يحدث تأثيراً في المتلقي يستقطب انتباهه. مما يجعل الكلام فناً إبداعياً يتضمن دلالات فكرية و خصوصية جمالية تكسبه نوعاً من الإيحائية .

و الالتفات في اللغة : هو تحويل الوجه عن أصل وضعه الطبيعي إلى وضع آخر³. أمّا اصطلاحاً: فهو التحويل في التعبير الكلامي من اتجاه إلى آخر من جهات أو طرق الكلام الثلاث: المتكلم و الخطاب و الغيبة. مع أنّ الظاهر في متابعة الكلام يقتضي الاستمرار في ملازمة التعبير وفق الطريقة المختارة أوّلاً دون التحوّل عنها.

و قد استعمل العرب أسلوب الالتفات لما يتضمنه من فنية التنويع في العبارة لإثارة انتباه المتلقي والاقتصاد والإيجاز في التعبير أو الإعراض عن المخاطبين، أو إفادة معنى تتضمنه العبارة التي حصل الالتفات إليها، و غيرها من فوائد الالتفات التي تسهم في تحوّل مجرى النص كالتحوّل من

¹ — وحيد عز الرجال متولي: الضرورة الشعرية في شرح المفصل لابن يعيش، رسالة ماجستير، إشراف، أ، فاروق بدير، شكري دياب، جامعة الأزهر، كلية اللغة العربية، 2006 م، ص155.

² — سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، ص216.

³ — عبد الرحمن حسن حبنك الميداني: البلاغة العربية، أسسها، وعلومها، وفنونها، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، ج1، ط1، 1996م، ص489.

التكلم إلى الخطاب أو من التكلم إلى الغيبة أو من الخطاب إلى التكلم، و غيرها من الصور التي يجري وفقها أسلوب الالتفات، ليمثل بذلك خاصية تعبيرية.

و الالتفات عند البلاغيين هو العدول من أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر مخالف للأول¹. فقد تنبه البلاغيون إلى ظاهرة الالتفات التي تخرج عن مقولة مطابقة الكلام لمقتضى الحال إلى أسلوب الخطاب غير المباشر أو القصد غير المباشر الذي يحدث على المستوى التركيبي، فإذا كان النحاة قد نادوا بالمطابقة فإن طبيعة المطابقة بعلاقاتها السياقية تتمثل لغويا في العلامة الإعرابية و الضمائر (التكلم، الخطاب، الغيبة) و كذلك المطابقة في العدد و النوع، وقد عدّ البلاغيون الخروج عن تلك المطابقة انزياحا يصدّم أفق المتلقي و يحثّ على التأمل و التفكير .

و قد وصف السكاكي الأثر الذي يحدث في المتلقي إزاء هذا النوع من الخروج بقوله: و أورث السامع هزة ونشاط، ووجد عنده من القبول أرفع منزلة و محلاً². و ذلك لما يحدثه الالتفات من تغيير يكسر السكونية والرتابة في النص. ولذلك يُلقَّبُ الالتفات بشجاعة العربية و هو من الأساليب البلاغية و قد تكرر في القرآن الكريم استخدامه، و له فيه أمثلة كثيرة. إنَّ ثراء اللغة العربية و تنوع أساليبها كان أكبر دافع للحاق وراء المعنى و إدراجه في أحسن صورة و أحسن تعبير، لأجل التمكن من استغلال هذا الثراء اللغوي الذي يتعدد و يختلف باختلاف نوع العلاقات التي تربط بين الألفاظ و مدلولاتها.

كما أنَّ العلاقة المتبادلة بين اللفظ و المدلول تشكل المعنى و هي علاقة تمكن كل واحد منهما (اللفظ و المدلول) من استدعاء الآخر³، و هذا الاستدعاء نفسه قد يكون مستند إلى قاعدة يقاس عليها أو قد يأتي إبداعيا جديدا ليؤسس لنفسه قاعدة افتراضية مستحدثة.

و يُعدّ تطويع و نحت و اشتقاق مفردات جديدة و ابتداع أخرى غير مألوفة "سواء من ناحية تتابع الصوت أو من ناحية تكوينها أو تركيبها"¹، عناصر جمالية تشكل انزياحا عن التعبير

¹ — محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص276.

² — السكاكي، أبو يعقوب: مفتاح العلوم، نج، أكرم عثمان يوسف، دار الرسالة، القاهرة، ط1، 1981م، ص398.

³ — ستيفن أولمان: دور الكلمة، تر، كمال محمد بشر، مكتبة الشباب، (د.ط)، 1975 م، ص65.

المؤلف، يتم بتجاهل معيارية اللغة و قواعدها النحوية و الصرفية بخلق معجم خاص من اللغة يوظفه المبدع بحسب غاياته التعبيرية . و هذا ما يجسد فكرة "صناعة الكلام" عند القدماء. و هي متعلقة بالألفاظ و معانيها و على قدرة الشاعر و المبدع على خلق نوع تعبيرى خاص به ينسب إليه، كانتهاك الحركات الإعرابية و كسر قاعدة العامل و المعمول.

فقد جاز للشاعر عدم الامتثال التام لسلامة العبارة من الوجهة النحوية، و تعدّت مسألة العامل والمعمول إلى حدّ إمكانية تغيير الرُتب فتحدث العلماء عن الرتبة المحفوظة و الرتبة غير المحفوظة و المخالفة في الترتيب و عملت مباحث التقديم والتأخير على تفسير هذا الاختلاف المستند إلى ثنائية (العمدة/الفضلة)، و ذلك وفق إعطاء مسوِّغات جمالية لهذا الخرق اللغوي الذي يشكل الكلام البلاغي الرفيع.

و قد قامت معظم مباحث البلاغة على أساس الانزياح بمعناه الواسع. فموضوعات علم البيان و علم المعاني ما هي إلاّ أنواع من الانزياح، لأنّها جاءت على غير المعاني التي وُضعت لها أصلاً، وقد تناول عبد القاهر الجرجاني هذه الانزياحات بالدرس في كتابيه "دلائل الإعجاز" و "أسرار البلاغة" بشكل واضح و أدرك أنّه كلّما ابتعد المبدع عن البنيات النحوية الجاهزة، كلّما انتقل بخطابه إلى دائرة الشعرية الناتجة عن الأداء المخالف لمقتضى الظاهر.

كما أنّ العلماء العرب القدامى لم يستعملوا مصطلح الانزياح كما هو الآن في الدراسات الحديثة، إلاّ أنّهم تحدّثوا عن الظاهرة و دلالتها باستعمال صيغ أخرى تنسجم مع سياقهم المعرفي و الثقافي آنذاك.

ثانياً: محددات الانزياح:

أ — **النظم**: أدرك عبد القاهر الجرجاني بحسه المرفه و نظريته الثاقبة مسألة الإعجاز القرآني و ما يتضمنه هذا النص الراقى من انزياحات مختلفة عدلت به عن المؤلف إلى خطاب متفرد يختلف عن كل الخطابات التي وُجدت سابقاً عند العرب. فإذا كان المتكلم العربي قديماً

¹ — رجاء عيد : البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، ص 149.

يعدل في اللغة العربية عن تعبير إلى آخر لغرض مقصود يقتضيه المعنى أو المقام، فإن النص القرآني قد انزاح بأسلوبه و ألفاظه و معانيه ليشكل أرقى أنواع الخطابات و أكثرها بلاغة و جمالا .

فقد قرّر عبد القاهر في نفسه أن القرآن معجز، و حاول أن يستكشف فيه مواطن الإعجاز¹. أهى في اللفظ أم في المعنى أم فيهما معا. و هذا البحث في الإعجاز أدى إلى وضع معايير موضوعية يمكن من خلال توظيفها توظيفا منضبطا الوصول إلى مستويات لغوية تتصاعد قيمتها بقدر ما تحوي من قيم و علاقات².

و قد خلّص عبد القاهر إلى فكرة منطقية مفادها أن الجمال لا يتحقق في اللفظ بذاته ولا في المعنى وحده، إنما يتحقق الجمال فيما أسماه " النظم".

و النظم في المعجم هو " التّأليفُ نَظْمَه يَنْظِمُهُ نَظْمًا و نَظَامًا و نَظْمَه فَاَنْتَظَمَ و تَنَظَّمَ، و نَظَمْتُ اللُّؤْلُؤَ أَيِ جَمَعْتُهُ فِي سِلْكٍ. و التَّنْظِيمُ مِثْلُهُ و مِنْهُ نَظَمْتُ الشِّعْرَ و نَظَّمْتُهُ و نَظُمُ الأَمْرِ عَلَى المِثْلِ، و كُلُّ شَيْءٍ قَرَنَتْهُ بِآخَرٍ، أَوْ ضَمَمْتُ بَعْضَهُ إِلَى بَعْضٍ فَقَدْ نَظَّمْتُهُ"³. وبذلك حاول عبد القاهر الجرجاني أن يثبت الإعجاز القرآني بتتبع آيات القرآن الكريم و اكتشاف وجوه إعجازها و تبين وسيلة هذا الإعجاز، أو ما يجعل أسلوب النص القرآني يختلف عن بقية الخطابات المألوفة.

و قد جعل عبد القاهر الجرجاني النظم أحد هذه الوسائل و يذكر في حديثه عنه: " فاعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، و تعمل على قوانينه و أصوله"⁴. فالنظم صياغة تتألف فيها الألفاظ في سياق معين تتحدد من خلاله المعاني، وهذا التألف و الانسجام بين الألفاظ ومعانيها هو ما يشكل النظام اللغوي المتماسك الذي تميّز به النص القرآني من غيره من النصوص.

¹ — إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق، عمان ، الأردن، ط 4 ، 2006 م، ص466.

² — سعيد حسن بحيري: القصد والتفسير في نظرية النظم، (معاني النحو) عند عبد القاهر الجرجاني، مطبعة الأنحاء المصرية، القاهرة، (د.ط) ، 1995 م ، ص10.

³ — ابن منظور: لسان العرب ، تح، يوسف خياط ، ندعم مرعشلي، دار لسان العرب، بيروت، ج16، (د.ط)، 1979م، ص776.

⁴ — عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، تح، محمد التنجي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان،(د.ط)، 1999م، ص77.

فالحروف لا يمكن أن تكون سرّاً بلاغياً للإعجاز، كذلك ليست الألفاظ هي سرّ بلاغة القرآن لأنّها ليست جديدة عن العرب، فالقرآن لم يأت بجديد في ألفاظه و لا في مدلولات تلك الألفاظ¹. إنّما الجديد هو طريقة النظم و السبك المُحكّم و حُسن الصياغة و التأليف الذي يحدث من خلال اتحاد اللفظ بالمعنى.

فمفهوم النظم إذن مقترن بثنائية اللفظ و المعنى، ذلك أنّه " لما كانت المعاني إنّما تتبيّن بالألفاظ و كان لا سبيل للمرّتب لها و الجَماع شملها، إلى أن يعلمك ما صنع في ترتيبها بفكره، إلّا بترتيب الألفاظ في نطقه"². فمكونات نظرية النظم تعتمد البنية التي تحقق فيها اللفظة معنى، وما البنية إلّا بناء فيه نَظْمٌ و ظَمٌّ. مع ملائمة اللفظة لمعاني جاراتها.

و " لو كان القصد بالنظم إلى اللفظ نفسه، دون أن يكون الغرض ترتيب المعاني في النفس ثم النطق بالألفاظ على حدّوها، لكان ينبغي أن لا يختلف حال اثنين في العلم بحسن النظم أو غير الحسن فيه"³. فعبد القاهر الجرجاني ينكر أن يكون للألفاظ مزيّة، كما أنكر ذلك على المعاني إنّما المعوّل عليه هو النظم، لأنّ " الألفاظ لا تتفاضل، من حيث هي ألفاظ مجرّدة، و لا من حيث هي كلمة مفردة، و أنّ الفضيلة و خلافها في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها"⁴.

و يشكل النظم كلّ شيء في النص القرآني، اللفظ، السياق، مبادئ الآيات، المقاطع، مجاري الألفاظ ... مواقع الكلم، مساق كل خبر، و كل مثل⁵. فهو الصياغة التي تنتج عن التأمّ الألفاظ بالمعاني من خلال ضرب من النظم يعكس السمات المميزة للنظام اللغوي باحتوائه على عناصر تمييزية تشكل خصوصيته الجمالية التي تختلف باختلاف العلاقات التي تربط بين البنى اللغوية المكونة للنظام اللغوي و تحدد دلالتها بترتيبها وفق نسق معين، فلا يكون هناك ترتيب في شيء حتى يكون هناك قصد فيه.

¹ — أحمد درويش: الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص 97.

² — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود محمد شاكر، دار مدني بجدّة، القاهرة، ط 3، 1992م، ص 64.

³ — م . ن ، ص 51.

⁴ — م . ن ، ص 46.

⁵ — إبراهيم خليل : الأسلوبية ونظرية النص، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص 39.

و ليس " الغرض بنظم الكلم، إن تَوَالَتْ ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها"¹.
و تناسق الدلالة يعطي ما يسميه عبد القاهر الجرجاني المعنى الكلي. "فالنظم والترتيب في الكلام
كما يَبْنَى عمل يعملهُ مؤلف الكلام في معاني الكلم لا في ألفاظها"²، كما أن التغيير في ترتيب الكلم
يؤدي إلى تغيير في النظم و منه تغيير في المعنى، لارتباط عناصر الكلام مع بعضها البعض، فالجزء
يرتبط بالكل و تغيّر الجزء يفضي إلى تغيّر الكل (النظام اللغوي)، و النظم يشمل الجزء و الكل
فيكون على مستوى الحروف و الكلمات و الجمل. ذلك أن نظم الحروف هو تواليها في النطق،
"أمّا نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني، و ترتبها على حسب
ترتّب المعاني في النفس"³.

فلكل مبدع أسلوب خاص في التعبير يتميز به من غيره من الأساليب التعبيرية، و يعود هذا
التمييز إلى طريقة خاصة في النظم تصنع الفرادة في العمل الأدبي و تدخله في دائرة الإبداعية التي
تعكس جوهر الانزياح بمعناه الواسع. فترتيب الألفاظ و وقوعها في النصوص إنما تابع لترتيب
المعاني في النفس، وهو "ما يجعل النصوص في حالة إبداع فريدة من نوعها لأن الاشتراك في ترتيب
المعاني في النفس هو أمر نادر الوقوع، وذلك ما يثير إشكالات كثيرة سواء بالنسبة للبلاغة أم
التأويل"⁴.

فالنصوص التي تحمل إمكانات دلالية تستدعي التأويل هي نصوص انزياحية تخرج عن
معيارية اللغة و تمتطي سبيل الانفتاح و تعدد القراءات. وقد استطاع عبد القاهر الجرجاني أن
يكشف هذا الانزياح الذي يحدث في مستوى الألفاظ و التراكيب أو ما يسميه "الصياغة" التي
تعطي للألفاظ معان و دلالات جديدة تتحدد من خلال المعنى العام أو المعنى الكلي. و بهذا فرّق
عبد القاهر بين نوعين من المعنى:

¹ — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود محمد شاكر، ص49.

² — م . ن ، ص359.

³ — م . ن ، ص49.

⁴ — يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، ص134.

المعنى المرجعي و هو المفهوم من ظاهر اللفظ أو الألفاظ في مدلولها الأوّلي، و يعرف في

اللغة الإنجليزية ب (DONOTATIONAL MEONING) .

و المعنى الثانوي: هو أن نفهم من اللفظ معنى يفضي بنا إلى معنى آخر و هو يعرف

بمصطلح: (CONNOTATIONAL MEONING)، و هو وليد المجاز و الاتساع

الناتج عن طريق الصياغة والتصوير، فالمعنى الإيحائي الناتج عن التصوير والصياغة هو ما يحقق

الفضل والمزية في الكلام، لأنّ المعنى يختلف باختلاف صورته التي جاء عليها، " و إذا عرفت

هذه الجملة، فهنا عبارة مختصرة و هي أن تقول: المعنى، و معنى المعنى، تعني بالمعنى المفهوم من

ظاهر اللفظ ، و الذي تصل إليه بغير واسطة، و بمعنى المعنى، أن تعقل من اللفظ معنى. ثم يفضي بك

ذلك المعنى إلى معنى آخر كالذي فسرتُ لك" ¹ .

فالنظم في أبسط صورته هو عملية يتحقق بها وضع المعاني الكلية في بنية لغوية بحيث

تنسجم مع المعاني النحوية و تجسد النص الراقي الذي يتفرد بأسلوبه بالبحث عن معنى المعنى و هو

جوهر ما في الانزياح. إنّ "صور المعاني لا تتغيّر بنقلها من لفظ إلى لفظ حتى يكون هناك اتساع

و مجاز، وحتى لا يُراد من الألفاظ ظواهر ما وُضعت له في اللغة، و لكن يُشار بمعانيها إلى معان

أخر" ² .

فقد أراد عبد القاهر أن يمارس عملية انزياح بين المعاني المعجمية و المعاني الاستنطاقية

(الإيحائية) من أجل تضيق أو توسيع أفق النص الذي يشكل " نظام من المعاني تمت برمجتها في نظام

الشفرة اللغوية، من أجل استنطاقها لكشف المعاني الداخلية فيها" ³ .

إنّ نظرة عبد القاهر كانت أوسع و أشمل من نظرة من سبقه، سواء إلى الألفاظ أو المعاني

أو التراكيب ، إذ سعى إلى إقامة نظام لغوي متين مبني على " تفاعلات متواصلة للدلالات

المتشابهة ، بدء من دلالات الألفاظ فدلالات العلاقات النحوية فدلالات الأغراض و المقامات،

¹ — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود محمد شاكر ، ص263.

² — م. ن ، ص 265.

³ — يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، ص84.

و الأحوال التي ترسوا عند الدلالات الإضافية (المعاني النفسية)¹. و هذا النسيج المتكامل لا يحقق الشعرية إلاّ بانزياحه عن المعايير الجافّة التي تميّز اللغة العربية.

ب — النحو:

لغة: جاء في لسان العرب "النحو: إعرابُ الكلامِ العربي، و النَّحْوُ الْقَصْدُ و الطَّرِيقُ، يكون ظرفاً و يكون اسماً، نحاه ينحوه و يَنْحَاهُ نَحْوًا و انْتَحَاهُ، و نَحْوُ الْعَرَبِيَّةِ مِنْهُ إِنَّمَا هُوَ انْتِحَاءٌ سَمِتُ كَلَامِ الْعَرَبِ فِي تَصَرُّفِهِ مِنْ إِعْرَابٍ وَ غَيْرِ ذَلِكَ، ليلحق من ليس من أهل العربية بأهلها في الفصاحة فينطق بها، و إن لم يكن منهم، أو إن شذّب بعضهم عنها رُدّ به إليها، و هو في الأصل مصدر شائع، أي نَحَوْتُ نَحْوًا كَقَوْلِكَ قَصَدْتُ قَصْدًا"².

أمّا اصطلاحاً فالنحو تغيير في أواخر الكلم، و تغيير في ذوات الكلم نفسها³، و قد نظر عبد القاهر إلى النحو من زاوية أخرى إذ خرج بالنحو عن تعاريفه التقليدية ليجعله متمركزاً حول توخّي المعاني فيما بين الكلمات. مؤكداً أنّ النظم في جوهره هو النحو في أحكامه، "فلست بواجِدٍ شيئاً يرجع صوابه إن كان صواباً، و خطؤه إن كان خطأً، إلى النظم، و يدخل تحت هذا الاسم، إلاّ و هو معنى من معاني النحو قد أصيب به موضعه، و وضع في حقه"⁴.

فلا نظم دون نحو، و لا نحو دون نظم، و "إنّك إن عمدت إلى ألفاظ فجعلت تتبع بعضها من غير أن تتوخى فيها معاني النحو لم تكن صنعت شيئاً تُدعى به مؤلفاً، و تُشبهه معه بمن عمل نسجاً، أو صنع على الجملة صنيعاً، و لم يُتصوّر أن تكون قد تَخَيَّرْتَ لها المواقع"⁵. فأَيُّ فساد أو اضطراب يلحق النصّ إنّما يأتي من سوء إتباع النحو، أمّا حسن إتباع النحو فيؤدي إلى جودة النظم.

¹ — سعيد حسن بحيري: القصد والتفسير في نظرية النظم، (معاني النحو) عند عبد القاهر الجرجاني، ص36.

² — ابن منظور: لسان العرب، مادة نح، ج3، ص599.

³ — صالح بلعيد: التراكييب النحوية وسياقها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص40.

⁴ — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود محمد شاكر، ص82، 83.

⁵ — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمد التنجي، ص279.

فالنظم هو تعليق الكلم بعضها ببعض، و جعل بعضها سبب من بعض. أمّا الكلم فهي ثلاث: اسم و فعل و حرف، و للتعليق فيما بينها طرق معلومة، تعلق اسم باسم، و تعلق اسم بفعل، و تعلق حرف بمما. و المعاني التي تنشأ من تعلق الاسم بالاسم، و تعلق الحرف بمما، هي معاني النحو و أحكامه، فالتعلّق والإسناد يفهمان من النحو وعنهما تكون المعاني التي يريد المتكلم إبرازها، و يستطيع السامع إدراكها¹.

و بهذا بلور عبد القاهر الجرجاني نظريته إلى النحو يجعله جوهر النظم و أساسه، فالمعاني النحوية مرتبطة بالفكر و كيميّة صياغتها و إخراجها - من المستوى الباطني الذي عبر عنه عبد القاهر بمعاني الكلم في النفس - إلى المستوى السطحي في صياغة تتألف فيها الألفاظ و التراكيب وفق علاقات تحدد دلالتها و تخرجها من دائرة المعاني المعجمية إلى دائرة المعاني الإيحائية، "لتعلم أنّي لست أقول إنّ الفكر لا يتعلق بمعاني الكلم المفردة أصلاً، و لكنّي أقول إنّّه لا يتعلق بها مجردة من معاني النحو و منطوقاً بها على وجه لا يتأتى معه تقدير معاني النحو و توحيها"².

فالنحو يتصل بباطن التعبير و به يحدد المعنى المقصود، فهناك فرق بين النحو بالمعنى الشائع و بين المعاني النحوية المرادة من النظم، فالنحو بالمعنى الشائع يراد منه الإعراب، و تقويم اللسان عند نطق الكلمات، و الإعراب هو الذي يحدد صحة الجمل أو فسادها.

أمّا معاني النحو فهي منقسمة بين حركات اللفظ و سكناته، و بين وضع الحروف في مواضعها المقتضية لها، و بين تأليف الكلام بالتقديم و التأخير، و توحيّ الصواب في ذلك و تجنب الخطأ في ذلك³. و بهذا يبرز دور النحو في استجلاء أسرار اللغة و تحديد نوع العلاقات الخفية و الظاهرة التي تصنع جمالية التعبير اللغوي.

¹ — بدوي طبانة: البيان العربي دراسة في تطور الفكرة البلاغية عند العرب ومناهجها ومصادرها الكبرى، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 3، 1962م، ص164.

² — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود محمد شاكر، ص410.

³ — بدوي طبانة: البيان العربي دراسة في تطور الفكرة البلاغية عند العرب ومناهجها ومصادرها الكبرى، ص167، 166.

فنظم الكلم لا يكتمل بناؤه إلا بتطبيق قواعد النحو، التي على أساسها يتشكل المعنى، كما أنّ "السّمة المميّزة للنظم عند الجرجاني هي التوضيح و التفصيل و التأويل الذهني و الإمعان العقلي"¹، و الدخول في دائرة التأويل يعني أنّ النص مشتمل على طاقات إيحائية مختلفة تفضي محاولة فهمها إلى دلالات متعددة باستعمال التفسير و التأويل، و بذلك يحتمل الدال مدلولات متعددة، لأنّ اللغة الفنية تعتمد الانزياح طريقاً إلى الجمال و التأثير.

و النص الأدبي ما هو إلّا استخدام متفرد للغة المشتركة و لا يمكن فهمه إلّا في علاقته باللغة، و قدرة المبدع على التلاعب بمفردات اللغة و توظيفها توظيفاً يتوافق مع غرضه و قصده بطريقة فنية تدفع بالقارئ إلى إمعان عقله، باعتماد التأويل النحوي أو اللغوي الذي يتناول الخطاب في علاقته باللغة، و التأويل النفسي الذي يتناول الخطاب في علاقته بالذات المفكرة². و هذا ما ذهب إليه عبد القاهر في حديثه عن المعاني النفسية و علاقتها بمعاني الكلم، فالانزياح هو مرآة عاكسة لقدرة المبدع اللغوية و الفنية بخرق قواعد الإسناد، و سن قواعد جديدة مفتعلة قائمة على التصوير و المجاز. إنّ "معاني الكلمات التي سميت باسم معاني النحو مطاردة، الفعل يطارد الاسم، و الاسم يطارد الفعل، يريد الفعل أن يتحرك، و يريد الاسم غير ذلك، يريد الاسم أن يتحقق و يثبت أو يستقر و يسكن، و يريد الفعل غير ما يريد الاسم. و إذا أتيح للفعل أن يتحدد فلا يسكن فتلك أمانة قوية غير عادية"³.

و بهذه القوة يتحدد الانزياح بما توحى إليه المعاني الإضافية للصور البيانية و فروقها الدقيقة، و ملائمة الأساليب للمعاني المقصودة، و التصرف الواعي لمعاني النحو كالتقديم و التأخير والحذف، و الإيجاز و الإطناب، و ما شابه ذلك.

¹ — مليكة النوي: مقارنة بين الأسلوبية ونظرية النظم، ص151.

² — عبد الكريم شرقي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، دار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 2007م، ص29.

³ — مصطفى ناصف: النقد العربي نحو نظرية ثانية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 2000م، ص28.

فلا نستطيع تفسير صحة النحو أو فسادها و كل أشكال العدول أو الانحراف إلا من خلال هذه المعايير النحوية، التي تحدد الجمال اللغوي و الجمال المعنوي و الجمال التصويري¹. فالعلاقات المتبادلة بين الأشكال التعبيرية (المعاني النحوية) هي التي تحدد الانزياح في الأساليب التعبيرية استنادا إلى معيار معين.

ج — السياق:

يعتمد معنى الجملة جزئيا على معنى الكلمات المكوّنة لها، و يشكل تتابع الكلمات على نسق معين نظام لغوي له دلالة تختلف عن أي دلالة ناتجة عن سياق لغوي آخر، فالسياق يؤخذ من اجتماع الألفاظ أي وجود بعضها مع بعض في جملة أو جمل متتابعة، فيُستدلُّ عن معنى الكلمات بما يجتمع معها في الجملة أو الجمل الأخرى.

و يعدّ عبد القاهر الجرجاني أوّل من صرح باسم السياق و دوره في تحديد المعنى. فالألفاظ لا تتفاضل من حيث هي كلمات مفردة، و أنّ الفضيلة و خلافتها في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، و ما أشبه مما لا تعلّق له بصريح اللفظ². وقد أكّد عبد القاهر على مسألة السياق و دوره في تحديد معاني الألفاظ و دلالتها تبعا للمقام الذي وردت فيه. فلكل كلمة مع صاحبها مقام يلائمها.

و يبدو دور السياق فاعلا في تحديد فصاحة الكلمات و بلاغتها التي لا تكون في الألفاظ الجردة أو المفردة بل تكون في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، فالسياق هو الذي يحدد فصاحة الألفاظ و مناسبتها لمعانيها. والدليل "إنّك ترى الكلمة تروّك و تؤنسك في موضع ثم تراها بعينها تثقل عليك و توحشك في موضع آخر"³.

¹ — سعيد حسن بحيرى: القصد والتفسير في نظرية النظم، (معاني النحو) عند عبد القاهر الجرجاني، ص 35.

² — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود محمد شاكر، ص 46.

³ — م. ن، ص. ن.

و يحدد التركيب السياقات المختلفة للألفاظ و الجمل. و يبرز السياق بدوره تعاقب الكلمات واحدة بعد أخرى، و تكوين العلاقات بين الكلمات المختلفة¹. فلا تفاضل للكلمات و الجمل من غير النظر إلى السياق الذي وردت فيه و قد مثل عبد القاهر ذلك بقوله : " فلو أنك عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر فعددت كلماته عدّا كيف جاء واتفق وأبطلت نضده و نظامه الذي عليه بني و فيه أفرغ المعنى و أجري، و غيرت ترتيبه الذي بخصوصيته أفاد ما أفاد، و بنسقه المخصوص أبان المراد، نحو أن تقول في،(من الطويل)

قِفَا نَبْكَ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَ مَنْزِلٍ

" مَنْزِلٍ قِفَا ذِكْرَى مِنْ نَبْكَ حَبِيبٍ " ، أخرجته من كمال البيان، إلى مجال الهذيان، نعم وأسقطت نسبته من صاحبه². فالمعنى الذي له كانت الكلم بيت شعر أو فصل خطاب، هو ترتيبها على طريقة معلومة، و حصولها على صورة مخصوصة من التأليف، و هذا الاختصاص في الترتيب يقع في الألفاظ على المعاني المرتبة في النفس.

فبنية اللغة عبارة عن مجموعة كلمات لها مدلول معيّن تُوظف في سياق كلّ يعطيها المعنى أثناء تفاعل علاقاتها اللغوية، و اللغة لا تكتسب مدلولاتها إلاّ في السياق الكلّي الذي يأخذ معناه في واقعه بذاته³، و يتحصل الجمال الفني عند ترابط الألفاظ و الجمل و ملاءمتها للمعاني، و لا فضل للفظ وحده من حيث هو لفظ إلاّ في السياق أو في التركيب اللغوي، أو في النص الذي يمثل السياق الكلّي.

إنّ السياق هو الذي يعطي معاني و دلالات جديدة للألفاظ تخرج بها من معانيها المعجمية. و كل ما تولد من ارتباط الكلام بعضه ببعض، هو الفكر و الإحساس و الصورة و الصوت و الصياغة⁴.

¹ — صالح بلعيد: التراكيب النحوية وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، ص108.

² — عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح، عبد الحميد هندأوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001م، ص14.

³ — صالح بلعيد: التراكيب النحوية وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، ص246.

⁴ — محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة المصرية ، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1984م، ص300.

كما أنَّ عبد القاهر قد أدرك أنَّ اللغة مجموعة من العلاقات تقوم على صحة التركيب و قوة العلائق و متانة الربط. "فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا أو يستجيد نثرا، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ، فيقول حُلُو رشيق، وعذب سائغ، وخُلُوب رائع، فاعلم أنَّه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف، وإلى ظاهر الوضع اللغوي، بل إلى أمر يقع في المرء في فؤاده، و فضل يقتدحه العقل من زناده"¹.

فالأسلوب الفني الإبداعي هو الذي يعكس تلاهما و انسجاما بين عناصره في صورة جميلة تناسب الذوق في غاية إبداعه، و يتحقق ذلك بأخذ الكلمة مكانها المناسب من السياق في إحكام تتداعى له الظلال النفسية، مما يحدث تناسبا بين مفردات الجملة يفضي إلى تسلسل المعنى، و توظيف القيم التعبيرية المناسبة في تناسق دلالي يُبنى على تتابع الألفاظ، و يؤلف هذا الانسجام تجاوبا عميقا تبعا لمضمون العبارة، فيوضع اللفظ الموضع الذي يجب أن يكون فيه، و يأتي المعنى متدرجا وفق الحالة النفسية.

فكلّ هذه العناصر تسهم في صنع الخطاب الأدبي، و كلمة سياق تفرض علينا الخوض في مفهومي التأليف أو التركيب، لأنَّ السياق يكشف لنا عما في التركيب من نسيج متشعب من الصور. و يفسر عبد القاهر القيمة في التركيب بما يكون بين الكلم من علاقات و هذا لبّ السياق الكلامي. و هو أيضا ما ذهب إليه فاردند دوسوسير (f.d.sausur) حين يقرّر القيمة اللغوية للعناصر من حيث صلتها ببقية العناصر الأخرى، و إنّ اللغة هي كلّ منظم لا يمكن دراسته إلّا من حيث كونه يعمل كمجموعة متماسكة ولا يتخذ العنصر لوحده أي دلالة².

فنظرة عبد القاهر الجرجاني للسياق نظرة مبكّرة و سابقة لما وصلت إليه الدراسات الغربية الحديثة من نظريات ومقولات. ونجد الناقد الإنجليزي (أ.ريتشارد Richards) يتحدث عن

¹ — عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح، عبد الحميد هنداوي، ص15.

² — صالح بلعيد: التراكييب النحوية وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، ص214.

السياق و لا يضيف شيئاً عما ذكره عبد القاهر حيث يذكر في هذا الشأن: "ومعنى أي لفظة لا يمكن أن تتحدد إلاّ من علاقة هذه اللفظة بما يجاورها من ألفاظ"¹.

و الواقع أن عبد القاهر قد جعل دلالة الكلمة ضمن السياق على ضربين: دلالة أولية و دلالة معنوية. وقد نظر إلى الخطاب ككلّ متكامل لا يمكن فصل الجانب اللغوي فيه عن المقام الذي يرد فيه، و بذلك يتعاقد السياق اللغوي و سياق الحال على إبراز الدلالة و فهم مرامي الكلام². و الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده مثل قولك "خرج زيد" و ضرب آخر: لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، و لكن يدلّك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، و مدار هذا الأمر على الكناية و الاستعارة و التمثيل.

أي إعطاء اللفظ دلالة مجازية لا تدرك إلاّ من خلال السياق الذي وردت فيه، و الذي يعكس الخرق الموجود على المستوى النحوي و الدلالي لإيجاد لغة شعرية، و يتمّ ذلك بتحميل اللفظ دلالات إيحائية تخرج عن المعنى المعجمي الذي وضع له، و هو ما أطلق عليه المعاصرون "معنى المعنى".

إنّ اللغة "تجري مجرى العلامات و السّمات، و لا معنى للعلامة والسّمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلاً عليه و خلافه"³. فالدليل المعجمي الذي وُضع للعلامة يختلف عن دلالات العلامة باختلاف السياق الذي ترد فيه، كما أنّ الألفاظ في وجودها اللغوي لا قيمة لها في نفسها من حيث هي، و من ثمّ لا تكون مناط فضيلة، و لا تكون قابلة للاستحسان أو الاستهجان، فكلّ لفظ دال على معنى، له مقامه الذي يحسن فيه و مقامه الذي يقبح فيه.

و المعوّل عليه لاستخراج دلالات الألفاظ هو اكتشاف نوع العلاقات الفاعلة في تكوين النظام اللغوي و مدى انسجامها مع السياق اللغوي، و يتمّ ذلك استناداً إلى مراعاة الأنماط النحوية

¹ — محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي، ص320.

² — عفت الشرفاوي: بلاغة العطف في القرآن الكريم، دار النهضة العربية، بيروت، (د.ط)، 1981م، ص25.

³ — عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح، عبد الحميد هنداوي، ص266.

للمجمل، و النمط النحوي هو "الطريقة النحوية الواجب إتباعها و النسج على منوالها، و هو أساس الوحدة اللغوية التي تفسر ظاهرة التركيب النحوي"¹.

كما أنّ دراسة الأنماط النحوية للمجمل خارج السياق الكلامي غير كاف لتبيان كيفية أداء اللغة لوظيفة الاتصال. لأنّ مستوى البنية الشكلية (الساكنة) للمجمل يرتبط بالسياق الكلامي الفعلي الذي تدخل فيه المجمل، أمّا مستوى البنية الإخبارية (المتغيرة) للمجمل هو الذي يرتبط بالموقف أو الحال الذي يقال فيه الكلام². و يعني ذلك أنّه يجب معرفة كيف تحمل الأنماط النحوية للمجمل فائدة بالنسبة للسامع، ويتمّ ذلك بربط دراسة الأنماط النحوية للمجمل بقضية الإبلاغ حسب المقام أو الموقف الكلامي .

فبحسب السياق تكون الصياغة اللغوية و التعبيرية، و بحسب تنوع السياق أيضا تختلف الصياغة من متكلم إلى متكلم آخر على حسب مهاراتهم الفردية حيث يتصرف المتكلم انطلاقا من هذه النواة من الكلام حسب ما تقتضيه الدلالة الوضعية الأصلية، و مجموع هذه الدلالات الفردية تكون وضعاً ثانياً غير الوضع الأوّل و يمكن أن نسميه الوضع البلاغي، ثم إنّ هذه الدلالات هي التي يقتضيها حال الخطاب، بما فيها أغراض المتكلم، وهو الذي يسميه المتأخرون مقتضى الحال. و قد قسّم الباحثون السياق إلى أربعة أنواع، و هي السياق اللغوي، و السياق العاطفي و سياق الموقف، و السياق الثقافي. و هي كلّها مفيدة في تبيان الانزياح³. و قد يختلف السياق عن الموقف. فالسياق تجريد للموقف التواصل، و لا يشمل من الموقف إلّا تلك العناصر التي تحدد بنية النص و تؤدي إلى تفسيره⁴.

و يعتبر السياق معياراً لتحديد الانزياح، ولعلّ في بحث العلاقات السياقية التي تكشف ظاهرة الانزياح ما يعدّ ركيزة من الركائز التي يستند إليها الانزياح اللغوي. بل المؤشر الحقيقي

¹ — صالح بلعيد: التراكيب النحوية و سياقها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، ص 106

² — م . ن ، ص . ن.

³ — أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 137.

⁴ — صلاح فضل : بلاغة الخطاب و علم النص، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 1992، م، ص 21.

الذي يقود للحكم على وجود العدول في التركيب من عدمه، والتماس فاعلية العدول من خلال تأثير السياق في تشكيل بلاغته. و من المؤكد أنّ فاعلية السياق هي التي تساعد الكلمة على تجاوز بعدها المعجمي لصالح دلالات جديدة، لذا فإنّ النظرية السياقية مهمة في التحليل البياني، إذ تقف على الانحراف عن دلالة المواضع لخدمة الدلالات الخاصة التي يأتي بها التوظيف المنفرد للغة. لذلك فإنّ السياق هو الأصل الموثوق به في عملية العدول وهو وحده الأصل الذي يمكن مشاهدته ووضعه موضع المقابلة بينه و بين أي وحدة من وحداته، وإنّ اعتماده قاعدة الانحراف يتضمّن كذلك غيره من القواعد، إذ أنّ الدلالة المفردة للصيغ لا اعتبار لها، بل الاعتبار للدلالة التركيبية، و هي دلالة السياق، و من ثم يصبح السياق هو مظهر العدول الحقيقي عن أي قاعدة من القواعد¹.

و قد ناقش عبد القاهر الجرجاني هذه العناصر المتعلقة بالسياق بوعي دقيق و أكد على ضرورة مطابقة الكلام لمقتضى الحال في كتابيه: "دلائل الإعجاز" و "أسرار البلاغة"، فدرس سياقات (الحذف، التقديم و التأخير، التعريف و التنكير...) التي يمكن أن يعتمد إليها المتكلم أثناء خطابه.

فالمتكلم أثناء انتقاءه لعناصر اللغة المكونة لخطابه من الألفاظ و المعاني المتاحة لديه و المخزونة في ذهنه، فهو تحت طائل قوانين هذه اللغة و نظامها، وقولبتها في سياق يتماشى و مقاصده و حاله دون أن يهمل حال و مقام السامع، بحيث المقام و الحال يهيئان الصياغة التعبيرية². و التي قد تنتهك قوانين اللغة المعيارية، و مجموع علاقاتها البسيطة و العادية، نحو اللغة المتراخية عن المؤلف و التي تؤسس شعريتها ببناء علاقات دلالية أو جمالية في العمق المَوْظَف لدلالات النص، من أجل خلق الفاعلية والديناميكية المنظمة للرؤية الكلية للنص، والذي يتحول فيه الخطاب الأدبي عن سياقه الإخباري إلى وظيفته الجمالية.

¹ — عبد الحميد هندراوي : الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، ص148.

² — أحمد سويح: البلاغة والأسلوبية، مسألة المجاورة المفهومية والمصطلحية، رسالة ماجستير، إشراف، د، عبد الحميد بورايو، كلية اللغة العربية وآدابها، الجزائر، 2005، 2006م، ص114.

د - الغموض:

إنّ من أهم غايات الإبداع الأدبي محاولة التأثير في المتلقي باستعراض التجارب التي يعانيتها الأدباء و يعبرون عنها بطريقتهم الخاصة، أو بأسلوبهم المنفرد الذي يعكس خصائص التعبير الفني من جودة المضمون و روعة الأداء باللغة الممتازة، و التصوير الرائع الذي منح الألفاظ معان في إطار جديد يبرز أثر الإبداع الذي يحرك الأحاسيس و يلهم النفوس و كأنّها أمام إبداع جديد لم تألفه تعبيراتها المعهودة، فكلّما اتسعت دائرة التأثير كلما اتسعت نسبة الاستجابة للعمل الفني، و كان ذلك دليلاً على عظمة الفن و قدرة الفنان على ابتكار أساليب جديدة تتناسب مع غرض و قصد المؤلف و ثقافة المخاطب.

و قد نظر عبد القاهر إلى كل هذه العناصر و أكّد على ضرورة مراعاتها في تشكيل الخطاب الإبداعي الذي من سماته الاختلاف و المفارقة، التي تنحو منحى الغموض و الغرابة. و الغامض من الكلام خلاف الواضح و عكسه. فمقياس الوضوح وحده لا يكفي في تقدير الأعمال الأدبية لاختلافه من شخص لآخر بحسب ثقافته الأدبية و حسه الفني، كما أنّ الوضوح يتعارض مع الفنية و مظاهر الإبداع¹. فالنصوص عوالم مفتوحة تستقرّ فيها العديد من الأفكار والمشاعر والتجارب التي تتلاقى مع القراء كل حسب قدرته الفنية و التأويلية التي يجب أن تنسجم أو تفوق قدرة المبدع على توظيف اللغة، لأنّ "اللغة هي الكشف الإنساني عن الحقيقة، و تظل الحقيقة بعيدة و غائبة إلى أن تعترضها اللغة و تدخل في صراع استكشافي معها"². والنص الإبداعي الذي يسعى إلى إثارة المتلقي يجب أن يتضمن "مقداراً من الغموض الذي يثير تلك التأمّلات المنشودة و يحدث المتعة والمسرة عند الوقوف على حقيقة المعاني، و إدراك ما تضمنته الصور من المشاعر والأحاسيس التي ينبغي أن يكون فيها من الغرابة و الجدّة ما يستطيع أن ينتزع الإعجاب بالعمل الأدبي و صاحبه"³.

¹ — بدوي طبانة : قضايا النقد الأدبي، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، (د.ط)، 1984 م ، ص126.

² — عبد الله محمد الغدّامي: ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد للصباح ، القاهرة، ط2، 1993م ، ص39.

³ — بدوي طبانة: قضايا النقد الأدبي، ص126.

فالغموض يرتبط بجوهر العمل الإبداعي من حيث المبدع و النص و المتلقي. و له دالتان: دلالة جمالية يكون الغموض بموجبهَا فَنًا، و دلالة لغوية يكون فيها إبهاما و تعمية، و ما يهْمُنَا هنا هو الغموض الذي يسهم في خلق المختلف أو النص المخالف.

وقد ترددت لفظة الاختلاف عند عبد القاهر ليدلّ بها على تحولات الدلالة الأدبية من واقعها المعطى إلى واقع جديد يتولّد عن النص، و هذا التوالد هو اختلاف يفضي إلى ائتلاف، و ينتج عن تزواج المختلفات داخل النص¹. ليشكل بذلك نسقا إبداعيا من سماته المفارقة التي تخلق عدولية التشكيل الفني و تطبعه بسمة الغموض.

وقد ارتبط مصطلح الغموض في حدّ ذاته بمسميات عديدة ومختلفة، ويعود هذا القلق والاضطراب في تحديد مصطلح الغموض إلى تعدد مستوى درجاته، و إلى الاختلاف في تحديد مفهومه، و معرفة غايته و أهميته، و كذلك لارتباطه بمفردات لغوية كثيرة مثل التعمية و الإبهام و الاستغلاق و الإلغاز و غيرها من التسميات التي ربّما يضلّل بعضها المتلقي في تقدير أهمية المصطلح و مفهومه و وظيفته².

إلاّ أنّ الغموض الذي نحن بصدد دراسته و الذي تحدث عنه عبد القاهر هو الغموض الذي يكسب النصوص جمالا فريدا، بإخفاء المعنى و تلوينه و هو ما يسهم في غياب الدلالة الأصلية و يثير المتلقي و يدفعه إلى البحث عن دلالات جديدة قابضة في أعماق النصوص و لكنّها تحتاج إلى القراءة و الوعي و التأمل الدقيق الذي يتعارض فيه الخيال و الواقع لاستحضار المعاني الغائبة و محاولة تحيينها لكشف خفايا النصوص و فضح أسرارها العميقة، ووضع حدّ للمراوغة التي تمارسها النصوص.

و قد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى الغموض مباشرة بلفظ صريح كما استعمل أيضا عدّة تسميات للدلالة عنه مثل: التوسع و الغرابة، معنى المعنى، المعاني الثواني. إلاّ أنّ محصّلة ما دعا إليه عبد القاهر هو أنّ الغموض يمثل جوهر العمل الفني و سرّا من أسرار إبداعيته. فلا "يكون الكلام

¹ — عبد الله محمد الغدّامي: المشكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في التشبيه المختلف، ص 07.

² — دريد يحيى الخواجة: الغموض الشعري في القصيدة العربية الحديثة، دار الذاكرة، حمص، ط 1، 1991م، ص 65، 66.

يستحق صفة البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، و لفظه معناه، و لا يكون لفظه أسبق إلى سمعك من معناه إلى قلبك، و قولهم يدخل في الأذن بلا إذن فهذا مما لا يشكّ العاقل في أنّه يرجع إلى دلالة المعنى على المعنى، و أنّه لا يُتصوّر أن يراد به دلالة اللفظ على معناه الذي وضع له في اللغة"¹.

كما أنّ مصطلح الغموض قد ارتبط بالنثر و الشعر على حد السواء، " فأنت تراه لا يُقدّم شعرا حتى يكون قد أودعَ حكمة و أدبا، و اشتمل على تشبيه غريب و معنى نادر"². فالشعر مجاله الغموض إذ يخلق مفاجآت و يفتح بؤر توتر من خلال حشد المعاني و زيادة نسبة الاحتمالات المختلفة في التعبير و بهذا التنوع تتشكل اللذة الحسية و العقلية عند قارئ الشعر و متلقيه.

فالأديب المجيد هو الذي لا تتجلى لك معانيه إلّا بعد أن يحوجك إلى طلبها بالفكرة، و تحريك الخاطر لها، "و معلوم أنّ الشيء إذا عُلِمَ أنّه لم يُنَلَّ في أصله إلّا بعد التعب، و لم يُدرَك إلّا باحتمال النصب، كان للعلم بذلك من أمره من الدّعاء إلى تعظيمه و أخذ الناس بتفخيمه"³.

و أنّ فساد النظم والتأليف من شأنه أن يحول الغموض من صفة جمالية إلى لغز يصعب حلّه و يصل بالكلام إلى درجة التعقيد، " و اعلم أن لم تضيق العبارة و لم يقصّر اللفظ و لم ينغلق الكلام في هذا الباب إلّا لأنّه قد تناهى في الغموض والخفاء إلى أقصى الغايات"⁴.

و ينشأ التعقيد من استعمال الألفاظ التي تخفي معانيها و هي الألفاظ التي وصفها النقاد بالغرابة و الحوشية، " لأنّه إذا كان النظم سوياً، و التأليف مستقيماً، كان وصول المعنى إلى قلبك تلوّ وصول اللفظ إلى سمعك. و إذا كان على خلاف ما ينبغي، وصل اللفظ إلى السمع و بقيت في المعنى تطلبه و تتعبُ فيه، و إذا أفرط الأمر في ذلك صار إلى التعقيد الذي قالوا: أنّه يستهلك المعنى"⁵.

¹ — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر، ص267.

² — م . ن، ص 252.

³ — عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح، محمود شاكر، ص135.

⁴ — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر، ص271.

⁵ — م . ن، ص271.

و الغموض غير التعقيد فهذا الأخير يولد الإبهام، بينما يولد الغموض روح التأمل والإبداع و السعي لكشف عوالم النصوص و سير أغوارها، و"أمّا التعقيد، فإنّما كان مذموماً لأجل أنّ اللفظ لم يرتّب الترتيب الذي يمثله تحصل الدلالة على الغرض، حتى احتاج السامع إلى أن يطلب المعنى بالحيلة"¹، و هذا التعقيد الذي لا يكون فيه قصد إليه، أمّا التعقيد الذي قصده المؤلف فإنّه "أحقّ أصناف التّعقّد بالذمّ ما يتعبك ثم لا يُجدي عليك، و يؤرّقك ثم لا يروق لك"².

و قد قرن عبد القاهر التعقيد المفيد بالغموض و ذمّ التعقيد الذي يغلق الكلام، كما ذكر أيضاً مصطلح التعمية كمرادف للغموض عنده، و يقع الحسن فيهما — التعقيد و التعمية — إذا حضرا في الكلام من غير قصد إلى ذلك، أمّا إذا كان هناك قصد إلى ذلك، فهذا ما ينكر على الكلام، و" أشباه ذلك مما يُنال بعد مكابدة الحاجة إليه، و تقدّم المطالبة من النفس به، فإن قلت: فيجب على هذا أن يكون التعقيد و التعمية و تعمّد ما يَكسِبُ المعنى غموضاً، مشرفاً له و زائداً في فضله، و هذا خلاف ما عليه الناس، ألا تراهم قالوا: إنّ خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك"³.

كما استعمل عبد القاهر مصطلح الغرابة و قرنها بالمفارقة و التخيل و التركيب في مقابل الوضوح الذي يقترب بالعقل و الصحة، فالغموض الذي عناه عبد القاهر هو الذي "يزيدك الطلب فرحاً بالمعنى و أنساً به، و سروراً بالوقوف عليه"⁴. بينما يتحقق الوضوح عندما تتوافر الألفة، و تزول أسباب الغرابة و زوال الإحساس بالغرابة يفقد الفن الأدبي قيمته و يجنح به نحو السطحية و الركاقة و يقترب بذلك من الخطاب العلمي الذي تقارب فيه درجة الانزياح الصفر.

فاللغة تكون "سامية نائية عن العامية و الابتذال حين تستعمل فيها الألفاظ غير المألوفة، كالألفاظ الغريبة و الألفاظ المجازية، و كل ما انحرف عن الطريقة المألوفة في لغة التخاطب"⁵.

¹ — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر، ص 142.

² — م. ن، ص 142.

³ — م. ن، ص 139، 140.

⁴ — م. ن، ص 142.

⁵ — بدوي طبانة: قضايا النقد الأدبي، ص 134.

و كشف الغموض من شأنه أن يصل بنا إلى المعاني الثواني و التي لا تتحقق إلا بالخوض في ضروب البلاغة من بيان ومعاني و بديع، و " ليس إذا كان الكلام في غاية البيان و على أبلغ ما يكون من الوضوح، أغناك ذاك عن الفكرة إذا كان المعنى لطيفاً، فإن المعاني الشريفة/اللطيفة، لا بدّ فيها من بناء ثان على أوّل، و ردّ تالٍ إلى سابق¹ .

و يعطي عبد القاهر مثالا عن المعاني الثواني بقوله: "أفَلَسْتَ تحتاج في الوقوف على الغرض من قوله: *كالبدرِ أفرط في العلو*، إلى أن تعرف البيت الأوّل فتتصور حقيقة المراد منه و وجه المجاز في كونه دانيا شاسعاً، و تُرَقِّمَ ذلك في قلبك، ثم تعود إلى ما يعرض البيت الثاني عليك من حالِ البدر، ثم تقابل إحدى الصورتين بالأخرى، و تُرَدُّ البصر من هذه إلى تلك، و تنظر إليه كيف شرط في العلو الإفراط، يُشاكل قوله "شاسع" لأنّ الشسوع هو الشديد من البعد، ثم قابله بما لا يشاكله من مراعاة التناهي في القرب فقال: "جدّ قريب"؟ فهذا هو الذي أردت بالحاجة إلى الفكر، و بأنّ المعنى لا يحصل لك إلا بعد انبعاث منك في طلبه، و اجتهد في نيته² .

و قد مثلت ضروب البلاغة من الاستعارة و الكناية و التمثيل أهمّ مدارج الغموض في النص الإبداعي و التي من شأنها أن تنقل اللفظ إلى غير ما وضع له في اللغة، فالاتساع الذي تحدث عنه عبد القاهر هو الغموض الذي يحدثه المجاز و الاستعارة و التمثيل و الكناية و غيرها من صور الصياغة المختلفة و التصوير الرائع الذي يعكس انزياح النص عن ظواهر الألفاظ و عن الاستعمال الشائع المألوف، و الدخول في دائرة النظم الإيحائي الذي يتطلب دقة التأمل و التفكير.

و لهذا وجب العلم أنّ الكلام الفصيح ينقسم قسمين: قسم تُعزَى المزيّة و الحسن فيه إلى اللفظ، و قسم يُعزَى ذلك فيه إلى النظم. فالقسم الأوّل : " الكناية و الاستعارة و التمثيل الكائن على حدّ الاستعارة، و كل ما كان فيه، على الجملة، مجاز و اتساع و عدول باللفظ عن الظاهر،

¹ — عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح، محمود شاكر، ص 144.

² — م . ن، ص 144، 145.

فما من ضرب على هذه الضروب إلّا وهو إذا وقع على الصّواب و على ما ينبغي، أوجب الفضل والمزية¹.

وقد أدخل عبد القاهر الجرجاني الاستعارة ضمن الغريب الذي تحدث عنه إذ يقول:
 " و تتأمل ما جمعه العلماء في غريب القرآن، فترى الغريب منه إلّا في القليل. إنّما كان غريباً من أجل استعارة هي فيه"². أمّا عن التشبيه " فإنّ المعنى الجامع في سبب الغرابة أن يكون الشبه المقصود من الشيء مما لا يسرع إليه الخاطر، و لا يقع في الوهم عند بديهية النظر إلى نظيره الذي يُشَبَّه به، بل بعد تثبّت و تذكّر و فليّ للنفس عن الصور التي تعرفها و تحريك للوهم في استعراض ذلك و استظهار ما غاب منه"³.

فالخروج من الوهم الذي يحدثه الوضوح، بقدرتنا على التحكم في اللغة و الاقتراب من جمالية التأليف و الإبداع يعني الدخول في مجال الغموض الذي يعكس استقلالية اللغة و قدرتها على الإيحاء و الإحالة المستمرة، من ناحية و تحرر العقل من ناحية ثانية. وهو ما يسمح للمتلقّي بالاندماج مع النص و محاولة تفسيره و تأويله باستنطاق اللغة و منحها ما تحمله من إمكانيات دلالية .

فالأمر لا يتوقف عند جهد يبذله القارئ لفهم رسالة النص أو دلالته، إذ أنّ الغموض أو حتى المراوغة في تحقيق الدلالة حينما لا يكونان مقصودين لهما معاً يعنيان تعدد الدلالة أو المعنى و إثراء النص. و هذا ما عناه عبد القاهر في حديثه عن الغموض الناتج عن أساليب البلاغة المختلفة مثل الأسلوب المجازي و التشبيه و الاستعارة والكناية و غيرها من أشكال البيان و المعاني و البديع و التي تحدث أثراً في نفس المتلقّي، بما يحمله النص من طاقات فنية و إبداعية.

فالنص نسيج من الإيحاءات و الصور و الرموز التي تشدّ المتلقّي في صراع معها لإعادة بناء النصوص و إنتاجها في محاولة لتفسير هذا الانزياح اللغوي و الذي يرهق المتلقّي في

¹ — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تج، محمود شاكر، ص 429، 430.

² — م . ن ، ص 397.

³ — عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تج، محمود شاكر، ص 157.

الوقوف على جوهره، أمام هذا التكثيف الدلالي. و "إنَّه ليأتيك من الشيء الواحد بأشباه عدَّة، و يشتقُّ من الأصل الواحد أغصانا في كل غصن ثمر على حدة"¹. مما يجعل المتلقي أمام كمِّ معرفي و فني كبير يتطلب منه رزانة الفكر و دقته.

ويشير عبد القاهر إلى دور الفكر في كشف مساعي الغموض بقوله : و "إن توقفت في حاجتك أيها السامع للمعنى إلى الفكر في تحصيله، فهل تشكُّ في أنَّ الشاعر الذي أدَّاه إليك، و نشر بزهَّ لديك، قد تحمل فيه المشقَّة الشديدة، و قطع إليه الشقَّة البعيدة، وأنَّه لم يصل إلى دُرِّه حتى غاص، و لم ينل المطلوب حتى كابد منه الامتناع و الإعتياص"².

إنَّ قيمة الغموض في النص الإبداعي تعكس ما يحدثه الانزياح في مستوى الصياغة و التركيب و هو المستوى السطحي الذي يظهر للعيان، غير أنَّ عبد القاهر الجرجاني أدرك قيمة الاختلاف الذي يحدثه الانزياح، في عمق النفس المبدعة و المتلقية، فالمعاني ترتب في النفس قبل الألفاظ، كذلك النص الإبداعي الذي يحمل سمات مختلفة، فالقارئ يدرك تميّزه بمجرد وقوعه في النفس قبل محاولة اكتشاف ألفاظه و صيغته و ترتيبه، و هذا ما يحفز المتلقي لمتابعة التغيّرات المختلفة في النصوص بتسليط الضوء على كشف الغموض و رصد أدواته في بناء دلالات جديدة تخرج بها النصوص عن المألوف.

ثالثا: مظاهر الانزياح:

أ- الانزياح الدلالي:

إنَّ خلق أساليب جديدة بتطويع ألفاظ اللغة لتتلاءم مع ما يقصده المؤلف من دلالات يعكس قدرة المبدع في الخروج عن معجمية اللغة و الانزياح عنها بتوظيف معايير و منطلقات جديدة، تسهم في بناء نسق لغوي يكون الانزياح الدلالي فيه هو الجوهر و الهدف.

¹ — عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح، محمود شاكر، ص 136.

² — م. ن، ص 145.

والحديث عن الانزياح والدلالة يدفعنا للإشارة إلى أن اللغات في مبدأ النشأة حرصت على أن يكون لكل دال مدلول واحد و لكل مدلول دال واحد، غير أن جدلية الاستعمال ترضخ عناصر اللغة إلى تفاعل تتراوح بموجبه الألفاظ عن معانيها الوضعية تبعا لسياقاتها في الاستعمال، فضلا عما تدخله القنوات البلاغية من مجازات ليست هي في منظور لغوي إلا انحرافات عن المعاني الوضعية الأولى، و جملة ما ينتج عن ذلك أن أي دال في لغة ما، لابد أن تتعدد مدلولاته من سياق إلى آخر¹.

و تتشكل جمالية العدول بجودة سبك البناء اللغوي الذي يتخلق فيه، و ضمن أفق التوقع، أو عدمه، داخل النصوص، شرط أن يتحقق في النص الأدبي أمن اللبس و سلامة التركيب. فالخطاب الأدبي فاعلية لغوية انحرفت عن مواضع العادة و التقليد و تلبّست بروح متمردة رفعتها عن سياقها الاصطلاحي إلى سياق جديد يخصّها ويميّزها². و يعكس الانزياح هذه الفعالية اللغوية بالاستعمال غير العادي للغة بتنشيط حقل الدلالة و الخروج بها إلى فضاءات أوسع تتماشى مع المخاطب و المتلقي معا.

إنّ "النص يفترض قارئه كشرط حتمي لقدرته التواصلية الملموسة الخاصة، و لكن أيضا بقوته الدلالية، فالنص منتج لواحد يستطيع تأويله"³، فلا يمكن للدلالة أن تقف عند حدّ بعينه، فالنص عندما يتخلص من شوائب الذات المبدعة يدخل ضمن حلقة التأويل اللامنتهية، كما أن "اتساع حقل الدلالات في اللغة الفنية يجعلها مشحونة بجملة من المعاني ذات الأبعاد الثقافية و الجمالية و الاجتماعية و السياسية، ما إن تتفجر حتى تحيلها إلى حقول معرفية مختلفة"⁴. و يقدم الرافعي بعض المبررات التي تبين حاجة المتكلم إلى إعطاء اللغة أبعادا غير تلك التي ألفها الناس بقوله: "إنّه يحتال بها على اختصار الطريق في أداء المعاني إلى النفس، و إلقاء هذه

¹ — نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص180.

² — م . ن ، ص 219.

³ — م . ن ، ص 221.

⁴ — م . ن ، ص 222.

المعاني إليها في سُمُوَّ يعلو أو يَسْمُو يتزل؛ في فخامة و روعة، إنَّ بناء هذه اللغة قائم على تأليف أسوار المعاني، و ترجمتها للنفس ترجمة موسيقية، بالتشبيه و المجاز و الكناية و الاستعارة و غيرها....¹.

فالذات المتكلمة تختار لغتها الخاصة بها، على الرغم من أنَّ المخزون اللغوي له ارتباطاته الوضعية، لكنَّ طبيعة التركيب يعطي عطاء دلاليًا متجددا من خلال التكوينات المتنوعة للعلاقات القائمة بين المفردات. كما أنَّ الدلالات الناتجة تقوم على جملة علاقات تستمد قوامها من الموقف الاتصالي². و قد حدد عبد القاهر الجرجاني الموقف الاتصالي عندما فرق بين مقصدية النص، و التي يحددها السياق، و مقصدية المبدع و التي تحددها بعض الإشارات كالنبر و التنعيم.

كما أدرك عبد القاهر الجرجاني الدور الأساس للمعنى في مقابل اللفظ، و أكدَّ أنه "لا يكون لإحدى العبارتين مزية على الأخرى، حتى يكون لها في المعنى تأثير لا يكون لصاحبيتها"³. و يعلن في موضع آخر: "و من الصفات التي تجدهم يَجُرُّونها إلى اللفظ، ثم لا تعترضك شبهة و لا يكون منك توقف في أنَّها ليست له، و لكن لمعناه"⁴. هذا و قد أرجع عبد القاهر الكلام البلاغي المتمكَّن إلى دلالات الألفاظ لا الألفاظ نفسها، فقد "علمت أنَّ الفصاحة و البلاغة و سائر ما يجري في طريقيهما أوصاف راجعة إلى المعاني، وإلى ما يُدَلُّ عليه بالألفاظ دون الألفاظ أنفسها"⁵. ليصبح بذلك الاتساع و المجاز مجال التعمق الدلالي و الانفتاح اللغوي و الإبداعي، الذي يعكس انزياح اللغة و انتهاك النظام القاعدي بأساليب خاصة تسهم في إنتاج دلالة جديدة، فيحصل العبور باللغة من حيز الوضع الأوَّل إلى حيز الوضع الثاني استنادا على الاستعارة و المجاز و التجوُّز و الاتساع.

¹ — عبد الحفيظ مراح : ظاهرة العدول في البلاغة العربية مقارنة أسلوبيّة، رسالة ماجستير، إشراف، أ، د، حسين أبو النجا، كلية اللغة العربية وآدابها، الجزائر 2005 — 2006، ص 221.

² — محمد عبد المطلب: جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط 1، 1995م، ص 204.

³ — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر، ص 258.

⁴ — م. ن، ص 267.

⁵ — م. ن، ص 259.

فالتغيير الدلالي في التعبير الأدبي يعدّ تجديدا في اللغة و يتم ذلك بخلق لغة أدبية تتلاءم مع التطور الدلالي الحاصل الذي يحدثه التعبير اللغوي و الذي يشعر بالغرابة الممتعة، نعم إنّها غرابة الجميل و الجديد و العدول عن المؤلف الذي يسمح بخلق تعدد دلالي إبداعي.

1- المجاز:

إنّ من عناصر الجمال الأدبي الذي يزيد الجمال جمالا و الحسن حسنا و بهاء، التنويع و التنقل بين الصور و الأشكال الجمالية في الكلام و هذا ما يسمح للمتكلم بإيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة مع وضوح الدلالة و تناسبها مع مقتضى الحال، و يتأتى هذا بطرق عديدة منها الاعتماد على الصور المجازية.

و قد عرّف عبد القاهر المجاز بقوله: " كل كلمة أُريدَ بها غير ما وقعت له في وضع واضعها، لملاحظة بين الثاني و الأوّل، فهي مجاز، و إن شئت قلت: كلّ كلمة جُزّتَ بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم تُوضع له، من غير أن تستأنف فيها وضعاً، لملاحظة بين ما تجوّز بها إليه، و بين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها، فهي مجاز"¹.

كما فرّق عبد القاهر الجرجاني بين المجاز و الحقيقة، فالحقيقة هي " كلّ كلمة أُريدَ بها ما وقعت له في وضع واضع، و إن شئت قلت في مواضع وقوعها لا تستند فيه إلى غيره فهي حقيقة"². إنّ الحقيقة تقابل المجاز و إذا كانت الحقيقة تدلّ على ارتباط المعاني بألفاظها الأصلية التي وضعت لها فإنّ المجاز عدول بالألفاظ عن معانيها الحقيقية إلى معان جديدة و مبتكرة تعكس انزياح اللغة.

و "يكاد يجمع البلاغيون على أنّ في المجاز من توكيد المعاني في نفس المتلقي و التأثير فيها و أسرها و إدهاشها ما ليس للحقيقة"³. و ذلك بفعل ما يتيح المجاز من خصوصية تعبيرية، و تميّز فني باعتباره أداة كبرى من أدوات التعبير الشعري، لأنّه تشبيهات و أخيلة و صورة مستعارة

¹ — عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، نج، محمود شاكر، ص 351، 352.

² — م. ن، ص 350.

³ — أحمد محمد ويس: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، ص 118.

و إشارات ترمز إلى الحقيقة المجردة بأشكال محسوسة، و هذه هي العبارة الشعرية في جوهرها الأصيل.

فالانزياح الذي يحدثه المجاز هو ما يسهم في خلق الكلام الشعري المبتدع. الذي يعدل به عن الحقيقة التي فقدت تأثيرها و جمالها نتيجة للاستعمال المألوف و الشائع، "فلا مشاحة في الإقرار بأنّ ثمة حقيقة ينبغي أن تكون على قدر ما من الثبات، و مجاز يعدل به عن الحقيقة، و يمتاز بالضرورة بنوع من التوتر و الحركية"¹. التي تفتح أبواب التعدد الدلالي و النغم الموسيقي الأدبي الذي يجمع بين المعنى المجازي و المعنى الحقيقي.

كما أنّ النقل الذي يحدثه المجاز يجب أن يكون لعلاقة ما بين اللفظ و بين ما نُقِل إليه، و أُطلق على هذه العلاقة اسم الملاحظة، "و معنى الملاحظة: هو أنّها تستند في الجملة إلى غير هذا الذي تريده بها الآن، إلّا أنّ هذا الاستناد يَقْوَى و يَضْعُف"². و هذه العلاقة تقوم على المناسبة بين المعنى الحقيقي و المعنى المجازي.

و يشرح عبد القاهر الجرجاني المجاز في كلمة "السوط" بقوله: "و ينظر إلى هذا المكان قولهم: *ضربته سوطاً*، لأنّهم عبّروا عن الضربة التي هي واقعة بالسوط باسمه، و جعلوا أثر السوط سوطاً. و تعلم على ذلك أن تفسيرهم له بقولهم: إنّ المعنى: *ضربته ضربة بسوط*، بيان لما كان عليه الكلام في أصله، و أنّ ذلك قد نُسي و نُسخ، و جعل كأن لم يكن، فاعرفه"³.

فالكلمة تعدّ مجازاً إذا استعملت في غير المعنى الموضوع له في اللغة سواء أكان استعمالها في المعنى المجازي أقلّ من استعمالها في المعنى الحقيقي أم مساوياً له أم أشهر، فإنّ المجاز قد يشتهر و يسمى بالحقيقة العرفية، و هذا ما يعكس قدرة العدول المجازي على تغيير دلالات اللغة و اكتسابها دلالات جديدة قد تختلف تماماً عن معناها في الوضع الأوّل.

¹ — أحمد محمد ويس: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، ص 180

² — عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح، محمود شاكر، ص 352.

³ — م. ن، ص 356.

ويختلف المجاز باختلاف أنواعه، فهناك مجاز عقلي و آخر لغوي و ينقسم المجاز اللغوي بدوره إلى مجاز مرسل و إلى استعارة، " فالجواز إذا كانت علاقته المشابهة سمي استعارة، و إن كانت علاقته غير المشابهة سمي مجازا مرسلا، و قد يختلط مجاز اللزوم بالكناية"¹. و قد جعل عبد القاهر الاستعارة و التمثيل و الكناية من ضروب المجاز و قرنها بالنظم أو النحو، و " ذلك لأنّ هذه المعاني، التي هي الاستعارة و الكناية و التمثيل و سائر ضروب المجاز من بعدها من مقتضيات النظم، و عنه يحدث و به يكون، لأنّه لا يُتَصَوَّر أن يدخل شيء منها في الكلم و هي أفراد لم يتوخ فيما بينها حكم من أحكام النحو"².

فالمعنى المجازي يتضح من خلال السياق الذي تتألف فيه هذه الصور البلاغية و هو ما يحدد النظم الذي ليس هو إلّا النحو في أحكامه، فلا يُتَصَوَّر أن يكون هاهنا فعل أو اسم قد دخلته الاستعارة، من دون أن يكون قد أُلّف مع غيره. أفلا ترى أنّه إن قَدَّرَ في "اشتعل" من قوله تعالى: "وَ اشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا"³ (سورة مريم آية: 03)، أن لا يكون الرأس، فاعلا له، و يكون شيئا منصوبا عنه على التمييز، لم يتصور أن يكون مستعارا؟ وهكذا السبيل في نظائر الاستعارة.

إنّ هذا التآلف الذي ينتج المعنى المجازي كذلك مرتبط بمعاني نفسية أو بغرض و بفكر منتجها، و هذا الارتباط قد يختلف من مبدع لآخر لذلك تختلف الصور المجازية في إعطاء معان و دلالات جديدة باختلاف الصورة البلاغية من جهة و باختلاف غرض صاحبها من جهة أخرى. و مهما كانت الصور البلاغية جميلة في ذاتها فإنّها تغدو كجسد بلا روح إذا كانت خالية من غرض فكري بياني تهدف إليه، فالتعبير الجميل تصوير صادق لما يجري في التخيل³، مما يفتح التصوير المجازي على نوافذ التأويل و التفسير و محاولة الغوص في ثنايا الانزياح الدلالي المبتكر. و لا ينفكّ عبد القاهر يبدئ و يعيد عن المجاز، لتعلم أنّ طريق المجاز و الاتساع، إذا ذكرت الكلمة و أنت لا تريد معناها، و لكن تريد معنى هو ردف له أو شبيهه، فتجاوزت في ذات الكلمة

¹ — محمد الطاهر ابن عاشور: موجز البلاغة، المطبعة التونسية، تونس، ط1، (د.ط)، ص36.

² — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر، ص 393.

³ — عبد الرحمن حسن حبنك الميداني: البلاغة العربية، أسسها، وعلومها، وفنوها، ص 85، 86.

و في اللفظ نفسه. فالجهاز يعدّ إحدى جماليات الانزياح لما يحققه من تنويعات لغوية تكون علامة للجمال الفني في يدّ الناثر و الشاعر معا .

فالجهاز العقلي "على حدّته كثر من كنوز البلاغة، و مادة الشاعر المفلق و الكاتب البليغ في الإبداع و الإحسان، و الاتساع في طرق البيان، و أن يجيء بالكلام مطبوعا مصنوعا، و أن يضعه بعيد المرام، قريبا من الأفهام. و لا يُعزّتك من أمره أنّك ترى الرجل يقول: (أتى بي الشوق إلى لقائك، و سار بي الحنين إلى رؤيتك، و أقدمني بلدك حقّ لي على إنسان)، و أشباه ذلك مما تجده لسعته و شهرته يجري مجرى الحقيقة التي لا يُشكّل أمرها فليس هو كذلك أبدا، بل يدقّ و يلطف حتى يمتنع مثله إلّا على الشاعر المفلق، و الكاتب البليغ، و حتى يأتيك بالبدعة لم تعرفها، و النادرة تأتق لها"¹.

وقد أكّد ابن قتيبة رأيه حول المجاز و ما يحدثه من أثر فني رائع، بقوله: "إنّ للعرب المجازات في الكلام، و معناها: طرق القول و مآخذه ففيها الاستعارة، و التمثيل، و القلب، و التقديم و التأخير، و الحذف و التكرار، و الإخفاء و الإظهار، و التعريض و الإفصاح، و الكناية و الإيضاح، و مخاطبة الواحد مخاطبة الجميع، و الجميع خطاب الواحد، و الواحد و الجميع خطاب الاثنين، و القصد بلفظ الخصوص لمعنى العموم، و بلفظ العموم لمعنى الخصوص"².
فالتغيير الذي يحدثه المجاز ينتج انزياح تعبيري يأتي على صور مختلفة، بل إنّ المجاز يتساوى مع الانزياح في كونهما يلتقيان حول مفهوم واحد يدور حول تكسير العرف اللغوي و الخروج عن المألوف من العلاقات الإسنادية المتداولة التي درج الناس عليها، إلى مستوى أرحب يرتقي بالنص من خلال إضفاء سمات جمالية عليه.

فعلاقات المجاز هي كل ملابسة أو علاقة تصحح التجوّز في مفاهيم البلغاء و الأدباء، و ذوق البليغ هو الذي يحسن تصيّد العلاقة لما تصوغ من كلام يتجوّز فيه عن ذكر الحقيقة إلى

¹ — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ، تح، محمود شاكر ، ص 295.

² — ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله: تأويل مشكل القرآن، تح، أحمد صقر، المكتبة العلمية، ط 3، 1981م، ص 20.

ملابس من ملابسها¹. وذلك لحشد النص بطاقات تعبيرية تخرجه عن معناه البسيط اللفظي في حالات كثيرة، وقد تبقيه مجاورا للواقع، إلا أن النص يحمل دائما سمات مخصوصة تعكس قوة المجاز وحضوره. والمجاز المرسل على وجه الخصوص يتميز بخاصية انزلاق الإشارة بالتجاور السياقي، وتتابع هذه الانزلاقات و وقوعها في نفس الاتجاه لا بد أن يحدث حركة تؤدي بدورها إلى وشم النص من خلال الكتابة المجازية بسمة خاصة مميزة².

وتتضح فاعلية التشكيل المجازي من خلال تعدد دلالاته التي تحيل على دقة وتنوع العلاقات الداخلية في النص، بمعنى أن قيمة المجاز لا تتحدد بأشكاله الخارجة عن السياق النصي المدروس إنما يتحقق المجاز بكونه فاعلية داخلية، تسهم في رصد حيوية النصوص وتحولاتها. فالجهاز في الشعر أداة كما هو أداة في النثر، و بقدر ما كانت دلالات المجاز غامضة وملتوية بقدر ما يكون المجاز علامة شعرية فارقة تتجاوز النمط التعبيري المؤلف.

2- الاستعارة:

الاستعارة ضرب من المجاز علاقته المشابهة بين المعنى المجازي و المعنى الحقيقي، كما تعدّ إحدى تحليلات الصورة الفنية التي يستطيع المؤلف من خلالها أن يحقق ملامح التضاد و التناسب في النص مستثيرا عالما خياليا جديدا، وقد "وصفت الاستعارة بأنها قادرة على إعادة تجميع الأجزاء وفق إدراك جديد بحيث تؤدي إلى خلق معان جديدة من خلال صلات جديدة، كما عدت مظهرا راقيا من مظاهر الفعالية الخلاقة بين اللغة و الفكر، وهي الوسيلة الفضلى لخلق الصورة"³.

و قد أولى عبد القاهر اهتماما كبيرا بالاستعارة و علاقتها بالتمثيل و التشبيه و المجاز. و اعتبر الاستعارة إحدى البنى البلاغية، و وسيلة بلوغ الشرف الفني، فهي بطبيعة تكوينها تحتاج إلى قدرات في المبدع توازي مواصفات المتلقي، بينهما يجري الأسلوب مشحونا بهذه الطاقة

¹ — عبد الرحمن حسن حنبك الميداني: البلاغة العربية، أسسها وعلومها وفنونها، ص 201، 202.

² — صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 300.

³ — سامي محمد عبانة: التفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، ص 175.

العدولية الهائلة¹. التي تنتج من جراء تفاعل مجموعة من العناصر تعطي وجهها بلاغيا و فنيا يكون الانزياح جوهره الأساس.

و تجري الاستعارة على سبيل النقل و الاتساع لتعلم "أنّ الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدلّ الشواهد على أنّه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل و ينقله إليه نقلا غير لازم، فيكون هناك كالعارية"². و يورد الخطيب القزويني تعريفا آخر للاستعارة في قوله، و هي "ما كانت علاقته تشبيه معناه بما وضع له. و قد تقيّد بالتحقيقية لتحقيق معناها حسّا أو عقلا، أي التي تتناول أمرا معلوما يمكن أن ينصّ عليه و يشار إليه إشارة حسية أو عقلية، فيقال إنّ اللفظ نقل من مسماه الأصلي فجعل اسما له على سبيل الإعارة للمبالغة في التشبيه"³. فالمبالغة في التشبيه تكون لأجل التمييز بين المجاز و الاستعارة.

أمّا السكاكي فقد عرّف الاستعارة بأنّها تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإنابة، و عند الأكثر جعل الشيء كالشيء لأجل المبالغة في التشبيه. و يبدو أنّ هذه التعاريف تقترب من تصور عبد القاهر للاستعارة في كونها علاقة مشابهة تجمع بين طرفين دخلا حيّز الاستبدال، إلّا أنّ عبد القاهر قد تفرد برؤية خاصة حول الصورة الاستعارية و الوظيفة المنوطة بها، ففيها يكتسب المعنى الواحد لفظين، اللفظ الأوّل هو الأصل فيه أمّا اللفظ الثاني فهو المكتسب أو الدخيل، و لا يلبث اللفظ الأصل مدّة من الزمن حتى يغيب و يتوارى فاسحا المجال للفظ الدخيل، و هذه الصورة حية يمكن أن نفسر بها. ظاهرة تغيّر دلالات بعض الألفاظ تغيّرا قد يحدث في ظرف زمني قصير.

¹ — محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 1995م، ص46.

² — عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، نج، محمود شاكر، ص 30.

³ — القزويني، جلال الدين الخطيب: الإيضاح في علوم البلاغة، علي بوملحم، منشورات، دار مكتبة الهلال بيروت، ط2، 1991 م، ص241.

إنّ هذا التغيّر الدلالي من شأنه أن يفتح أبواب التأمل والتأويل لدى المتلقي و يثير فيه حالة توتر إزاء المعنى المستعار و المعنى الحقيقي، فالاستعارة هي اختيار معجمي تقترب بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي اقترانا دلاليا ينطوي على تعارض أو عدم انسجام منطقي و يتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية تثير لدى المتلقي شعورا بالدهشة و الطرافة، و تكمن علّة الدهشة و الطرافة فيما تحدّثه المفارقة الدلالية من مفاجأة للمتلقي بمخالفتها الاختيار المنطقي المتوقع¹.

و ذهب عبد القاهر إلى جعل الاستعارة من قبيل المجاز العقلي على حين عدّها الكثرة من البلاغيين من قبيل المجاز اللغوي على اعتبار أنّ فيها معنيين الأوّل حقيقي و الثاني مجازي. وبذلك تقوم الاستعارة على الادّعاء و ليس النقل، (فقد تبين من غير وجه أنّ الاستعارة إنّما هي ادعاء معنى الاسم للشيء، لا نقل الاسم عن الشيء . و إذا ثبت أنّها ادعاء معنى الاسم للشيء، علمت أنّ الذي قالوه من "أنّها تعليق العبارة على غير ما وضعت له في اللغة، و نقل لها عما وضعت له " كلام قد تسامحوا فيه، لأنّه إذا كانت الاستعارة ادعاء معنى الاسم، لم يكن الاسم مزالا عما وضع له. بل مُقرّا عليه)². ففي الاستعارة لا يتصوّر تقدير النقل فيه البتّة مثل قول لبيد:

و غَدَاةَ رِيحٍ قَدْ كَشَفَتْ وَ قُرَّةَ
إِذْ أَصْبَحَتْ بِيَدِ الشِّمَالِ زَمَامُهَا

فلا "خلاف في أنّ اليد استعارة، ثم إنّك لا تستطيع أن تزعم أن لفظ اليد قد نقل عن شيء إلى شيء. و ذلك أنّه ليس المعنى على أنّه شبه شيئا باليد، فيمكنك أن تزعم أنّه نقل لفظ اليد إليه، و إنّما المعنى على أنّه أراد أن يثبت للشمال في تصريفها *الغداة* على طبيعتها شبه الإنسان قد أخذ الشيء بيده يُقلّبه و يصرفه كيف يريد"³.

فقد أنكر عبد القاهر أن تكون الاستعارة مجرد نقل لأنّ النقل يوحي بإزالة الاسم عن مسماه الأصلي نهائيا. "و اعلم أنّك ترى الناس و كأنّهم يرون أنّك إذا قلت *رأيت أسدا*، و أنت تريد التشبيه كنت نقلت لفظ أسد عما وضع له في اللغة و استعملته في معنى غير معناه،

¹ — سامي محمد عبانة: التفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، ص 176.

² — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر، ص 437.

³ — م . ن ، ص 135، 136.

حتى كأن ليس الاستعارة إلا أن تعتمد إلى اسم الشيء فتجعله اسماً لشبيهه¹. والمبالغة في المعنى في الصورة الاستعارية من شأنه أن يخلق تركيب دلالي متعدد يسمح مبدأ الإدعاء فيه باختلاف الدلالة حسب السياق و التركيب الذي ترد فيه الاستعارة.

و جملة الأمر أن الاستعارة تخلق تعارضاً لغوياً أو تفاعلاً بين محتويين دلاليين، أحدهما هو اللفظة "الاستعارية"، و الثاني هو "السياق" المستعمل استعمالاً حقيقياً، و المحيط بتلك اللفظة الاستعارية². كما أن الخروج عن النظام اللغوي و تقاليده المجازية الثابتة هو خروج عن قواعد العقل نفسه، و قد تفعل الاستعارات الجميلة والمبتدعة حركة العقل و نشاطه، فما الاستعارة إلا "انحراف في استخدام الكلمات، و هي تخدع و تغير و تربك، و من ثم فإن ادعاء المعنى و الحقيقة للاستعارة إن كان هناك شيء من ذلك — هو فقط المعاني الحرفية لإعادة صياغة اللغة"³.

و إذا كانت الاستعارة تقوم على الادعاء، و تلغي فكرة التداخل أو الخلط بين العوالم، لأنها محض ادعاء بين هذا و ذاك يظل مستقلاً و متميزاً، إلا أن الادعاء لا يخرج اللفظ عن كونه مستعملاً في غير ما وضع له. و العلاقة بين طرفي الادعاء هي جوهر ما في الاستعارة من انزياح، فالفاعل المبني على المعنى الأساسي ينتج انسجاماً دلالياً جديداً قد يبتعد أو يقترب من المعنى الأساس، و "إن كل طرف من طرفي الاستعارة يفتقد شيئاً من معناه الأصلي، و يكسب معناً جديداً نتيجة لتفاعله مع الطرف الآخر داخل سياق الاستعارة، الذي يتفاعل بدوره مع السياق الكامل للعمل الشعري أو الأدبي"⁴.

و قد فرق عبد القاهر بين الاستعارة و التشبيه و التمثيل بقوله، "أمّا الاستعارة فهي ضرب من التشبيه، ونمط من التمثيل، و التشبيه قياس، و القياس يجري فيما تعيه القلوب و تدركه

¹ — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تج، محمود شاكر، ص 432.

² — محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1997م، ص 28.

³ — يوسف أبو العدوس: التشبيه والاستعارة من منظور مستأنف، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط 1، 2007م، ص 190.

⁴ — جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 3، 1992م،

العقول"¹. فالاستعارة فرع من التشبيه أو تشبيه حذف أحد طرفيه، و بهذا انقسمت الاستعارة إلى تصريحية وممكنية بناء على حضور الطرف الأول أو الثاني من التشبيه في تركيبها اللغوي، و التشبيه كالأصل في الاستعارة و هي شبيه بالفرع له. فالاستعارة قائمة على مدى حضور و غياب طرفي التشبيه في التركيب اللغوي، وفهم العلاقة بينهما يتطلب تعمقا كبيرا و قدرة إبداعية. إنَّ التشكيل الاستعاري يعدّ من أرقى الأنواع التعبيرية التي تستند إلى الخيال في بناء تركيبها اللغوي. و تعتبر الاستعارة الأقدر على استثارة الخيال بما تقوم به، و ليس لأنّها توجد معنى جديدا فقط، وإنّما تخلق شيئا جديدا هو ناتج تفاعل شيئين يشكّلان طرفي الصورة في التركيب اللغوي لها².

و قد قسّم عبد القاهر الاستعارة إلى قسمين: مفيدة و غير مفيدة، و لكنّه لم يغص في الاستعارة غير المفيدة، لأنّها تقوم على التوسع في أوضاع اللغة، "كوضعهم للعضو الواحد أسامي كثيرة، نحو وضع *الشّفة* للإنسان و *المشفر* للبعير و *الجَحْفَلَة* للفرس"³. على نحو قول الشاعر

فَبِتْنَا جُلُوسًا لَدَى مُهْرَنَا
نَنْزَعُ مِنْ شَفَتَيْهِ الصَّفَارَا

"فاستعمل الشّفة في الفرس و هي موضوعة للإنسان للإنسان. فهذا و نحوه لا يفيدك شيئا، لو لزمتم الأصلي لم يحصل لك فلا فرق من جهة المعنى بين قوله *من شفتيه* و قوله *من جحفلتيه* لو قاله"⁴.

و أمّا القسم الثاني فهو الأهم، و فيه تبرز قيمة المجاز و قدرته على خلق صور فنية جديدة، و يذكر عبد القاهر هذا القسم من الاستعارة بقوله: "و أمّا المفيد فقد بان لك باستعارته فائدة و معنى من المعاني، و غرض من الأغراض، لولا مكان تلك الاستعارة لم يحصل لك"⁵.

¹ — عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، نج، محمود شاكر، ص 20.

² — سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبى، رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، ص 180.

³ — عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، نج، محمود شاكر، ص 30.

⁴ — م . ن ، ص 32.

⁵ — م . ن ، ص 32 ، 33.

و قد تعمق عبد القاهر في دراسته لهذا القسم من الاستعارة بالشرح و التفسير لتعلم " أن الاستعارة في الحقيقة هي هذا الضرب دون الأول و هي أمدّ ميدانا، و أشدّ افتتانا، و أكثر جريانا، و أعجب حسنا و إحسانا، و أوسع سعة و أبعد غورا و أذهب نجدا في الصنّاعة و غورا، من أن تُجمّع شعبها و شعوبها، و تحصر فنونها و ضروبها، نغم و أسحر سحرا، و أملا بكل ما يملأ صدرا، و يمتّع عقلا، و يؤنس نفسا، و يوفر أنسا"¹. ومن أبرز خصائصها " أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تُخرج من الصدفة الواحدة عدّة من الدُرر، و تَجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر"².

و تأتي الاستعارة المفيدة على وجهين، فإمّا أن تكون اسما أو فعلا فإذا كانت اسما، فإنّه يقع مستعارا على قسمين، أحدهما أن تنقله عن مسماه الأصلي إلى شيء آخر ثابت و معلوم فتجريه عليه مثل قولك " رأيت أسدا" و أنت تعني رجلا شجاعا، "فالاسم في هذا كله كما تراه متناول شيئا معلوما يمكن أن يُنصّ عليه فيقال: إنّه عني بالاسم و كنى به عنه و نقل عن مسماه الأصلي فجعل اسما له على سبيل الإعارة و المبالغة في التشبيه"³.

" و الثاني: أن يؤخذ الاسم على حقيقته، و يوضع موضعا لا يبين فيه شيء يشار إليه فيقال: هذا هو المراد بالاسم و الذي استعير له، و جعل خليفة لاسمه الأصلي"⁴. و مثاله قول لبيد الذي ذكر سابقا، و ذلك أن جعل للشمال يدا، و معلوم أنّه ليس هناك مشار إليه يمكن أن تجرى اليد عليه. "بل ليس أكثر من أن تُخيّل إلى نفسك أن *الشمال* في تصريف الغداة على حكم طبيعتها، كالمدير المصرف لما زمامه بيده، و مقادئته في كفّه، و ذلك كلّ لا يتعدى التخيل والوهم، و التقدير في النفس"⁵.

¹ — عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، نج، محمود شاكر، ص 42.

² — م. ن، ص 43

³ — م. ن، ص 44.

⁴ — م. ن، ص 44، 45.

⁵ — م. ن، ص 46.

و قد يرجع هذا الوهم و التخيل إلى قدرة المتلقي التخيلية في فهم الصورة و إعطائها أبعادا دلالية تتراوح بموجبها عما تحمله الألفاظ من معاني. فيعتمد المبدع عند استخدام الاستعارة أو إنشائها إلى صور مختلفة من المعاني العارية حتى تتناسب مع مستوى المتلقي، و تتواصل معه في إنفاذ و سحر و متعة و فائدة، و حتى يستطيع أن يتبناها، أو يعترف بقيمتها¹. و قوة هذه الاستعارة تكمن في قدرتها على التفريق بين الأشياء أو الجمع بين الأضداد.

أمّا إذا وقعت الاستعارة في الفعل، رجع بنا التحقيق إلى أن وصف الفعل بأنّه مستعار، حكم يرجع إلى مصدره الذي اشتق منه، فإذا قلنا في قولهم (و نطق الحلال)، أن (نطق) مستعار، فالحكم بمعنى أن النطق مستعار، و إذا كانت الاستعارة تنصرف إلى المصدر فإنّ الكلام فيه على ما مضى²، فالفعل يكون استعارة إمّا من جهة الفاعل أو من جهة المفعول .

كما أشار عبد القاهر إلى تقسيم آخر للاستعارة ينتقل فيه بحسب القيمة من الأعلى إلى الأدنى، فالنوع الأوّل: هو النقل من نوع إلى نوع ضمن الجنس نفسه، كاستعارة الطيران لغير ذي الأجنحة، و النوع الثاني من الاستعارة فهو ما يكون طرفاه من جنسين مختلفين، و لكن بينهما شبهة، "و ذلك أن يكون الشبه مأخوذا من صفة هي موجودة في كل واحد من المستعار له و المستعار منه على الحقيقة، و بذلك قوله: (رأيت شمسا)، تريد إنسانا يتلهل ووجهه كالشمس"³.

أمّا النوع الثالث فهو الصميم الخالص من الاستعارة. و(حدّه أن يكون الشبه مأخوذا من الصور العقلية، و ذلك كاستعارة النور للبيان و الحجة الكاشفة عن الحق، المزيلة للشك النافية للريب، كما جاء في التزويل من نحو قوله عز وجل: "وَاتَّبِعُوا النُّورَ الَّذِي أُنْزِلَ مَعَهُ" (سورة الأعراف آية: 157)، و كاستعارة الصراط للذين في قوله تعالى: "أَهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ" (فاتحة الكتاب آية: 05)⁴.

¹ — محمد بركات حمدي أبو علي: البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية و نظرية السياق، دار وائل للنشر، دمشق، ط1، 2003م، ص110.

² — عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح، محمود شاكر، ص 53، 52.

³ — م . ن ، ص 62.

⁴ — م . ن ، ص 65.

و تتضح صعوبة إيجاد و فهم العلاقة بين طرفي الاستعارة في هذه الأقسام الثلاثة ، "فإنك لا تشكّ في أنّه ليس بين النور و الحجّة ما بين طيران الطائر و جريّ الفرس من الاشتراك في عموم الجنس، لأنّ النور صفة من صفات الأجسام المحسوسة، و الحجّة كلام، و كذا ليس بينهما ما بين الرجل و الأسد من الاشتراك في طبيعة معلومة تكون في الحيوان كالشجاعة، فليس التشبيه الحاصل من النور في البيان والحجة و نحوهما، إلّا أنّ القلب إذا وردت عليه الحجّة صار في حالة شبيهة بحال البصر إذا صادف النور، و وجهت طلائعه نحوه"¹.

فاتساع درجة الانزياح الحاصل بين طرفي الاستعارة توقع المتلقي في حيرة و اندهاش تجاه المعنى الاستعاري المتراح عن المؤلف، و هذا ما يستدعي توفر متلقي مثالي و خبير ليكشف القناع عن الانزياح الحاصل على مستوى الصورة الاستعارية .

إنّ الاستعارة الجيدة ذات المستويات الرفيعة تستلزم حضور المتلقي المثالي، الذي حرص البلاغيون عليه بمقاييس الفصاحة و البلاغة التي اشترطوها في إنشاء الكلام الجيد عامة و فنون التعبير الاستعاري خاصة القائم على التواصل مع المتلقي.

وقد يلعب الغموض دورا هاما في توليد المعنى الاستعاري، لأنّ خلق الغموض يعني خلق الانزياح، في الصورة الاستعارية. فالغموض ناتج عن استعمال المبدع لعلاقات جديدة بين الأشياء لم يعهدها من قبل، أو قدرته على ابتكار معان جديدة خاصة له وحده، تميّزه و تحدد أسلوبه. فالنشاط الاستعاري كاشف "على الدوام لعلاقات جديدة بين الأشياء و يدأب الشاعر على الكشف و التعبير من تصور الشعراء قبله لهذه العلاقات"².

و قد يحدث مثل هذا الغموض في لغة العامي المبذل. أفلا ترى أنّك تجد في الاستعارة العامي المبذل كقولنا: "رأيت أسدا"، و "وردّت بحرا"، و "لقيت بدرا"، و الخاص النادر الذي لا تجده إلّا في كلام الفحول، و لا يقوى عليه إلّا أفراد الرجال، كقوله: و سألَتْ بِأَعْنَاقِ الْمُطَيِّ الأَبَاطِحِ³.

¹ — عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، نج، محمود شاكر، ص 65.

² — مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط 2، 1981م، ص 147.

³ — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، نج، محمود شاكر، ص 74.

أي أنّها سارت سيرا حثيثا في غاية السرعة، و كانت سرعة في لين و سلاسة، كأنها كانت سيولا وقعت في تلك الأباطحُ فجُرّت بها. كما أنّه "لم يغرب لأن جعل المطيّ في سرعة سيرها و سهولته كالماء يجري في الأبطح، و لكن الدقة و اللطف في خصوصية أفادها، بأن جعل سال فعلا للأباطح، ثم عدا بالباء، فقال بِأَعْنَاقِ الْمُطَيِّ، و لم يقل بِالْمُطَيِّ¹. ففوة الاستعارة و فاعليتها تتجلى في قدرة المبدع على خلق نوع من الغموض الفني الذي يرهق القارئ و يشوقه في آن واحد، و ذلك بالإخفاء و التباعد بين طرفي الصورة.

فكلما زدت إرادتك التشبيه إخفاء، ازدادت الاستعارة حسنا، حتى إنّك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد أُلّف تأليفا إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه، خرجت إلى الشيء تعافه النفس و يلفظه السمع². و مثله قول الشاعر: و عَضَّتْ على العناب بالبرد. فلو قلت و عَضَّتْ عَلَى أَطْرَافِ أَصَابِعِ كَالْعُنَابِ بِثَغْرِ كَالْبُرْدِ، كأن شيئا يتكلم بمثله، و إن كان مردولا. و هذا موضع لا يتبين سرّه إلّا من كان ملهب الطبع حاد القريحة³. عارف بمواطن الجمال و صيغها. و تتجلى قيمة الصورة الاستعارية في قدرتها على الإيحاء و الإيماء. و اعتمادها على التلميح بدل التصريح، و يعني الإيحاء تلك الطاقة المعنوية المتولدة من البنية الفنية للصورة الشعرية الجزئية في إطارها الكلّي⁴، فلا يمكن الحديث عن الاستعارة دون ربطها بسياقها الخاص . كما أنّ معالجة البعد العدولي في التشكيل الاستعاري تنهض به الاستعارة باعتبارها صورة ناضجة، تبرز كنقطة إضاءة في ذاتها ثم في السياق الذي يتضمنها مع غرابتها عنه⁵. هذه الغرابة التي تحدث فارقا دلاليا يوسع رقعة الضلال التي تسبح فيها المعاني. وإنّك ترى اللفظة المستعارة قد استعيرت في عدّة مواضع، ثم ترى لها في بعض ذلك ملاحظة لا تجدها في الباقي⁶.

¹ — ع عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر ، ص 75، 76.

² — م . ن ، ص 450.

³ — م . ن ، ص 451.

⁴ — يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية، علم المعاني، علم البيان، علم البديع، دار المسيرة، الأردن، ط1، 2007 م، ص 206.

⁵ — عبد الحفيظ مراح: ظاهرة العدول في البلاغة العربية مقارنة أسلوية، ص 83.

⁶ — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر ، ص 78.

وأنّ قدرة الاستعارة على خلق التوتر الدلالي و الدفق الجمالي المتراح عن المؤلف راجع إلى ما فيها من إشارات تخلق عالما مجازيا خياليا إيحائيا يعطي الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، فسييل الاستعارة " سبيل الكلام المحذوف، في أنّك إذا رجعت إلى أصله، وجدت قائله و هو يثبت أمرا عقليا صحيحا، و يدّعي دعوى لها سنج في العقل"¹. فالبعد و الإخفاء و الغرابة في الصورة الاستعارية عناصر تحدث استثارة خيالية واضحة يتحدد من خلالها المعنى المتراح. فالاستعارة امتزاج بين الشعور و اللاشعور هذا الأخير الذي يعدّ مثوى الانفعالات الإنشائية، و عليه فإنّ الاستعارة تقوم بعملية تنشيط القوى الوجدانية بما تحمل من الانفعالات، وبما تمتلك من القدرة على استيعاب العمل الفني². و بهذا تقوم الاستعارة على علاقة المشابهة و التخيل و التفاعل بين المشبه و المشبه به و بين المتكلم و السامع، لغرض التجديد اللغوي والدلالي على مستوى رفيع من الاستعمال اللغوي و الفني .

4 — التشبيه:

التشبيه هو التمثيل والمماثلة، و يقال: شبهت هذا بهذا تشبيها، أي مثلته به، و يعرفه الرمانى بقوله: "العقد على أنّ أحد الشيئين يسدّ مسدّ الآخر في حسّ أو عقل"³. و قد أولى النقاد و البلاغيين العرب التشبيه عناية فائقة، و وقف السكاكي عند موضوعات التشبيه و حاول تأصيل قواعد التشبيه دون الالتفات إلى قيمته أو أثره. كما أنّ اهتمام البلاغيين و النقاد القدامى بالتشبيه كان مشروطا بأن ينطلق فيه الشاعر أو المبدع من مشبه مجرد أو خيالي لا يدرك بالحواس إلى مشبه محسوس ومعروف، فالتشبيه "علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات و الأحوال"⁴. و القول بعلاقة المقارنة ينفي فكرة التداخل و التفاعل بين طرفي الصورة ، و يقتضي

¹ — عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، نج، محمود شاكر ، ص 275.

² — يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية، علم المعاني، علم البيان، عالم البديع، ص 206.

³ — الرمانى: النكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل، نج، محمد خلف الله و محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط 2، 1960 م، ص 74.

⁴ — جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ص 172.

يقتضي تمايز و حضور طرفي الصورة، وهذا التمايز يفضي إلى أن أحدهما لا يمكن أن يحل محل الآخر نتيجة عملية الاستبدال أو التداخل و الاندماج بين طرفي الصورة.

"بمعنى أنه لا يحدث — داخل التشبيه تجاوز مفرط في دلالة، بحيث يصبح هذا الطرف ذاك الطرف الآخر، و لو على سبيل الإبهام، أو تتفاعل دلالات الأطراف مكونة دلالة جديدة، هي محصلة لهذا التفاعل"¹.

أمّا عبد القاهر الجرجاني فقد نظر إلى التشبيه من زوايا متعددة، مركزاً دراسته على الدلالات الكامنة في الأشياء و التي يمكن استغلالها ضمن تراكيب التشبيه المختلفة بحيث تعطي عدداً لا حصر له من الدلالات. و ذلك استناداً إلى عدم تناسي الحدود الفاصلة بين طرفي الصورة التشبيهية. وكذا علاقة التشبيه بالتمثيل، و الفرق بين التشبيه و الاستعارة. و من فضائل التشبيه أن يأتيك من الشيء الواحد بأشياء عدة نحو أن يعطيك من الزند بإيرائه شبه الجواد و الذكي و النّجح في الأمور و بإصلاّده شبه البخيل و البليد و الخيبة في السعي².

و إذا كان النقاد و البلاغيون العرب قد حددوا جمالية التشبيه من خلال ما ينتجه من وضوح في المعنى و قرابة التشبيه، فإنّ عبد القاهر قد تخطّى هذه القاعدة، و بنى رؤيته الخاصة على التباعد في التشبيه، ويقول في ذلك: "إذا استقرت التشبيهات وجدت التباعد بين الشئيين كلّما كان أشده كانت إلى النفوس أعجب و كانت النفوس لها أطرب"³، و يحدث هذا التباعد عند تصوير التشبيه بين مختلفين في الجنس.

و تعدّ القدرة على خلق ائتلاف بين المختلفات أبدع ما في التشبيه من روعة، و "إنّما الصنعة والحدق، و النظر الذي يلطف و يدقّ في أن تجمع أعناق المتنافرات و المتباينات في ربة، و تعقد بين الأجنبات معاهد نسب و شبكة"⁴.

¹ — جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب م ، ص 172.

² — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ، تح، محمود شاكر ، ص 136.

³ — م . ن ، ص 130.

⁴ — م . ن ، ص 148.

فجمالية التشبيه تقتضي التأليف بين المتباعدات من خلال إقامة علاقات بين الأشياء لم تكن موجودة من قبل، و هو السبب الجمالي لمتعة النص الذي يقف همزة وصل بين أطراف العالم، ليعيد ترتيب العلاقات داخله، ويؤسس فينا لذة جمالية من نوع جديد و مختلف¹.

والتشبيه المثير هو أن "تصيب بين المختلفين في الجنس و في ظاهر الأمر شبها صحيحا معقولا، و تجد للملائمة و التأليف السوي بينهما مذهباً و إليهما سبيلاً"². و تتحدد في هذا النوع من التشبيه قدرة المبدع على الربط بين طرفي التشبيه، فهناك "مشابهات خفية يدقّ المسلك إليها، فإذا تغلغل ذكرك، فأدركها. فقد استحقت الفضل و لذلك يشبه المدقق في المعاني بالغائص على الدر"³.

و بذلك تخرج معاني التشبيه و كأنّها دلالات جديدة مبتدعة. و كأنّك تعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بعد ما بين المشرق و المغرب، و هو يريك المعاني المثلة بالأوهام شبها في الأشخاص الماثلة، و يريك الحياة في الجماد، و يريك التآم عين الأضداد⁴. لأنّ التأليف بين المتباينات يجعل فجوة التواصل أوسع و يكون إعمال العقل بتداعي الأفكار و الأخيلة أكبر، لاستحضار الدلالات الخفية و المختلفة التي تقف خلف جمالية الصورة.

إنّ هذا التباعد من شأنه أن يحدث غرابة في التشبيه، و "المعنى الجامع في سبب الغرابة أن يكون الشبه المقصود من الشيء مما لا يتسرع إليه الخاطر، و لا يقع في الوهم عند بديهية النظر إلى نظيره الذي يشبه به، بل بعد تثبّت و تذكّر و فلي للنفس عن الصور التي تعرفها، و تحريك للوهم في استعراض ذلك و استحضار ما غاب منه"⁵.

¹ — محمد عبد الله الغدامي: المشكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية وبحث في التشبيه المختلف، ص 66.

² — عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح، محمود شاكر، ص 151.

³ — م. ن، ص 152.

⁴ — م. ن، ص 132.

⁵ — م. ن، ص 157.

و من التشبيه الغريب قول الشَّمَاخ بن ضرار: " و الشَّمْسُ كَالْمِرْآةِ فِي كَفِّ الْأَشْلِ"¹.
و فهم هذه الصورة يحتاج إلى نشاط ذهني و كذا نشاط نفسي فحركة المرآة في كَفِّ الْأَشْلِ تدور
وتتصل، و فيها سرعة و قلق جديد. فالمرآة لا تَقَرُّ في العين، بل ما يحدثه نورهما المتوهج من
استمرارية الحركة، و هذا ما يسحر العين، و تلك حال الشمس حين تحدّ الطرف فيها حتى تتبين
الحركة العجيبة في ضوءها.

فالأصل في التشبيه أن يقوم على الابتكار و الجدة و الغرابة و الطرافة، حتى تستطيع أن تمثل
إعجاب النفس، و تفاجئها بالمعاني و الدلالات الإيحائية التخيلية التي لا عهد لنا بها، فتثير الدهشة
و الاستغراب². ويعدّ التشبيه المقلوب أبرز مثال عن الاستعمال الحي للغة، يجعل المشبه مشبها به
لادّعاء أن المشبه أتم و أكمل و أشهر من المشبه به في وجه الشبه، و هذا النوع من التشبيه قائم
على الإيهام، و يبرز قدرة الشاعر الفنية، فقد يقصد الشاعر " أن يوهم في الشيء هو قاصر عن
نظيره في الصفة أنه زائد عليه في استحقاقها، و استيعاب أن يجعل أصلا فيها، فيصبح على
موجب دعواه و سرفه، أن يجعل الفرع أصلا"³. و مثاله قول محمد بن وهب:

وَبَدَا الصَّبَاحُ كَأَنَّ غُرَّتُهُ وَجْهَ الْخَلِيفَةِ حِينَ يُمْتَدَحُ

قصد إيهام أن وجه الخليفة أتم من الصباح في الوضوح و الضياء، فيخرج بذلك تشكيلا بيانيا
يصدّم أفق التوقع لدى القارئ بأن جعل الأصل فرعاً و الفرع أصل، و " فيه خِلَابَةٌ وشيء من
السّحر، وهو أنه كأنه يستكثر للصّباح أن يشبه بوجه الخليفة ويوهّم أنه قد احتشد له، واجتهد
في طلب شبيهه يُفخِم به أمره، وجهته الساحرة أنه يُوقع المبالغة في نفسك من حيث لا تشعر،
و يفيد كها من غير أن يظهر ادعاؤه لها"⁴. فيستثير بذلك النفوس و يتفاعل المتلقي معه. و يذكر
عبد القاهر الجرجاني في هذا الشأن أيضا: "و المعاني إذا وردت على النفس هذا المورد، كان لها

¹ — عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح، محمود شاكر، ص 158.

² — يوسف أبو العدوس: التشبيه والاستعارة من منظور مستأنف، ص 104، 103.

³ — عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح، محمود شاكر، ص 223.

⁴ — م. ن.، ص 223.

ضرب من السرور خاص، و حدث بها من الفرح عجيب، فكانت كالنعمّة لم تُكدرها المنة،
و الصنّعة لم يُنغصها، اعتداد المصطنع لها"¹.

إنّ التشبيه الناتج على الإيهام التصويري يقدّم صورة شعرية مبتدعة قائمة على التخيل في
جانبه الإيحائي بما يحمل من إثارة وجدانية تمثل جوهر الصورة الشعرية. والتصوير قائم على التشبيه
الذي تكون لحمته و سده التخيل². وهذا ما يقرب الصورة من غموض العلاقة و انفتاحها بين
طرفي التشبيه ما يعكس عدولية التعبير إلى الصورة الجمالية الموحية. فالطريق الجمالي هو طريق
التأويل الفني، وبقدر ما اتسعت العلاقة بين طرفي التشبيه وابتعدت بقدر ما كان هناك خصوصية
في الجمع بين المتباينات.

و إذا كان الغرض من التشبيه المقلوب المبالغة فإنّه لنفس الغرض يعتمد الشعراء على
"تناسي التشبيه" لإبراز المعنى و صياغة الصورة بشكل يوهّم المتلقي أنّ لا تشبيه في البيت. و
يذكر عبد القاهر عن تناسي التشبيه: " و هذا موضع في غاية اللطف، لا يبين إلّا إذا كان المتصّفح
للكلام حسّاسا، يعرف وحي طبع الشعر، و خفيّ حركته التي هي كالحلّس و كمسرى النفس في
النفس"³.

و من أمثلة ذلك قول العباس بن الأحنف :

هِيَ الشَّمْسُ مَسْكُنُهَا فِي السَّمَاءِ فَعَزَّ الْفُؤَادَ عَزَاءَ جَمِيلًا
فَلَنْ تَسْتَطِيعَ إِلَيْهَا الصُّعُودَ وَ لَنْ تَسْتَطِيعَ إِلَيْكَ النُّزُولَ

فتناسي التشبيه يقوم على إنكار وجود التشبيه في البيت، و الإيهام بامتزاجه مع التعبير العادي،
و يعلّق عبد القاهر الجرجاني على البيتين السابقين بقوله: (صورة هذا الكلام و نصبتُهُ والقالب

¹ — عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ، تح، محمود شاكر ، ص ، 224.

² — يوسف أبو العدوس : التشبيه والاستعارة من منظور مستأنف، ص97.

³ — عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ، تح، محمود شاكر ، ص306.

الذي أُفْرِغَ، يقتضي أنَّ التشبيه لم يَجْرُ في خَلَدِهِ، و أنَّه معه كما يقال : " لست منه و ليس مِنِّي، و أنَّ الأمر في ذلك قد بلغ مبلغا لا حاجة معه إلى إقامة دليل و تصحيح دعوى"¹.

فالتأليف بين المختلف و التباعد بين طرفي التشبيه و غرابته، و تناسي التشبيه عند الشعراء ، كلُّها أساليب تعكس عمق الانزياح الحاصل في التشبيه لدى عبد القاهر على سبيل الخصوص و البلاغة العربية على وجه العموم. كما أنَّ المعرفة الجديدة التي يكتسبها المتلقي من الصور التشبيهية النادرة البعيدة القائمة على الخلق و الإبداع تزيد المعنى المراد نقله وضوحا. و الوضوح لا يعني ابتذال المعنى و إنَّما الوضوح الذي يوصلنا إلى اكتشاف العلاقات الجديدة. و التي يدركها المبدع بيقظته الفعلية و تأمله الدقيق لعناصر الصورة، حتى يتمكن من تنسيقها تنسيقا جديدا يتوافق مع ذاته و مشاعرها، و المعاني الفعلية التي يريد نقلها². و لا يتأتى هذا إلاَّ استنادا إلى عنصر التخيل. الذي يعدّ تمويهها للحقيقة و تصويرها حسب رؤية الشاعر لها. و هو مفهوم يرتكز على رفض الشاعر للمنظور الحسي فيعيد تركيبه بصورة فنية³. فما يضمن تجدد الصورة هو ذلك التفاعل بين طرفيها و ملاءمتها لحال الخطاب، ليكون التشبيه صادقا في التعبير على المشاعر النفسية و منه الصدق في محاولة ترجمة المعنى المراد التشبيه به و المعنى المراد تشبيهه. "فعندما يصرف الشاعر اللغة تصريفا غير معهود، فإنَّه يخلق توزيعا جديدا بين وحدات اللغة، فيجري البدر مع المرأة في السياق الشعري دون غيره من السياقات مثلا، و هذا عدول حيث يخرج الشاعر عن الدرجة الصفر"⁴. التي ألفتها المبدع في التشبيه.

4 – الكناية:

الكناية تقابل التصريح، و المراد بها لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى اللازم، و تأتي الكناية بقصد البلاغة و المبالغة و ينطوي التعبير الكنائي على مقدار من التأثير النفسي، و إن

¹ — عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ، تح، محمود شاكر ، ص307.

² — يوسف أبو العدوس : التشبيه والاستعارة من منظور مستأنف ، ص88.

³ — ماهر مهدي هلال: رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية، المكتب الجامعي الحديث الإسكندرية، مصر، (د.ط)، 2006م، ص87.

⁴ — يوسف أبو العدوس : التشبيه والاستعارة من منظور مستأنف ، ص82.

كانت الاستعارة تكافؤ يقوم على التشابه، فإن الكناية تقوم على التجاور و الملازمات العقلية الزمانية و المكانية.

والكناية لفظ أطلق و أُريدَ به لازم معناه الحقيقي مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الأصلي مع المعنى المراد¹. و قيل أنّ الكناية حقيقة، و قيل أنّها مجاز، وتظهر علاقة التلازم في المجاز و الكناية.

وقد تقع نقطة الالتقاء بين الكناية و المجاز المرسل. لأنّ العلاقة في كليهما ذات طبيعة واحدة وهي المجاورة السببية أو المكانية أو غير ذلك، و كما عبّر عنه السكاكي باعتبار الملازمات بين المعاني، فالاختلاف يكمن في اتجاه العلاقة، فهي في المجاز من الملزوم إلى اللازم، و هي في الكناية من اللازم إلى الملزوم.

" فالبنية الكنائية تنمو في النص محايدة بين الحقيقة و المجاز ضمن تشكيل ثنائي الناتج الصياغي، مطروحا في سياق التركيب و هاتان البنيتان تسيران بخط متواز داخل منطقتي الحقيقة و المجاز على مستوى السطح و العمق. و في حالة كشف العمق عن جهة سير العناصر الدلالية، فإنّ النص يكون من حصة منطقة المجاز"².

فبنية الكناية بنية محايدة بين الحقيقة و المجاز لأنّ المعنيين الحقيقي و المجازي مطروحان في السياق و قابلان للقصدية، سواء أكانت علاقة اللزوم وضعية (عرفية) أو عقلية. و الانزياح الناتج عن الصورة الكنائية يتحدد من خلال تجاوز المستوى السطحي و الغوص في المستوى العميق لحركة الذهن التي تمنح المبدع فضاء واسع للربط بين اللوازم و الملزومات.

و بلا شك فإنّ الكناية تعتمد اعتمادا شبيه كلي على مقولة الحقل الدلالي؛ لأنّها تعتمد اعتبار الملازمات في المعاني حركية الانتقال بين هذه اللوازم و الملزومات تندرج في حقل دلالي واحد³.

¹ — بهاء الدين السبكي: عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، دار السرور، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص 237.

² — عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء لنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2002 م، ص 495.

³ — علي كاظم علي: البنيات الأسلوبية للكناية في شعر البهاء زهير، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، مج 8، ع 2، 2009 م، ص 62.

و الكناية هي اللفظ الدال على معنيين مختلفين: حقيقة و مجاز من غير واسطة. و لا يوجد شكّ حول قدرة الكناية على خلق انزياح دلالي من خلال ما تتميز به من إخفاء المعاني و إخراجها بطريقة تذهل المتلقي و تحته على إيجاد علاقة المجاورة بين الأطراف.

و يعطي عبد القاهر الجرجاني تصوره حول الكناية بقوله: " و المراد بالكناية ههنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، و لكن يجيء إلى معنى هو تاليه و ردُّفه في الوجود، فيُؤمى به إليه، و يجعله دليلاً عليه"¹. فالكناية هي عدول عن التصريح بالمعنى المقصود مع ذكر ما يلزم عن هذا المعنى. و الوظيفة الأولى للكناية هي إحالية، أي أنّها تسمح لنا بإقامة كيان مقام كيان آخر مع إخراج دلالي جديد.

وصفة الإحالة التي تميز الكناية هي جوهر الانزياح الذي تتضمنه الصورة الكنائية، التي تقدم مجموعة من الإيحاءات استناداً إلى السياق الذي ترد فيه، والكناية "إيحاء بالكلّ بوساطة وصل ما، فهي استخدام صفة، أو معنى موحى، أو شيء ما قريب بدل شيء أو علاقة، كما عندما نقيم النتيجة مكان السبب، و ينتج من ذلك علاقة بتجاوز"².

و قد أشار عبد القاهر إلى وظيفة الإيحاء في الكناية و أوجب المزية للكناية بدل التصريح، لقدرتها على تشكيل أفق خطابي يتميّز بالقدرة على الإيصال و التوصيل، و يذكر عن ذلك: " فإذا جعلوا للكناية مزية على التصريح، لم يجعلوا تلك المزية في المعنى المكنّى عنه، و لكن في إثباته للذي يُثبت له، و ذلك أنّنا نعلم أن المعاني التي يقصد الخبر بها لا تتغيّر في أنفسها بأن يكتفى عنها بمعان سواها، و يترك أن تذكر بالألفاظ التي هي لها في اللغة"³.

فإيراد الكناية في الكلام لا يكون إلاّ لغاية وفائدة، وتكون الكناية خاصة بالضرب الثاني من الكلام الذي يحوي معنيين: معنى ظاهر من العبارة، و معنى آخر أعمق، والذي أطلق عليه عبد القاهر "معنى المعنى". ألا " ترى أنّك إذا قلت هو كثير رماد القدر، أو قلت طويل النجاد، أو

¹ — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تج، محمود شاكر، ص 66.

² — دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، تر، طلال وهبة، ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط 1، 2008م، ص 223.

³ — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تج، محمود شاكر، ص 447.

قلت في المرأة: "نؤوم الضحى"، فإنك في جميع ذلك لا تفيد غرضك الذي تعنى من مجرد اللفظ، و لكن يدل اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهره، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى على، سبيل الاستدلال، معنى ثانيا هو غرضك. كمعرفتك من *كثير رماد القدر* إنه مضياف، و من *طويل النجاد* أنه طويل القامة، و من *نؤوم الضحى* في المرأة أنها مترفة مَخدومة¹.

فالمعنى الكنائى يقع في الضرب الثاني من الكلام، و يكون السبيل إليه سبيل الاستدلال في الكشف عن الغرض منه. و يحتاج ذلك إلى إعمال الفكر، فيجب أن تنظر إلى الكناية و إذا نظرت إليها وجدت حقيقتها و محصول أمرها أنها إثبات لمعنى، أنت تعرف ذلك المعنى من طريق المعقول دون طريق اللفظ. ألا ترى أنك كما نظرت إلى قولهم، هو كثير الرماد، و عرفت منهم أنهم أرادوا أنه كثير القرى و الضيافة، لم تعرف ذلك من اللفظ، و لكنك عرفت به بأن رجعت إلى نفسك. فاكشاف المعنى الذي تخفيه الكناية راجع إلى قدرة المتلقي الإبداعية و كذا معرفته بأحوال و سياقات الكلام.

إن الكناية تتضمن توترا بين الكلمة و الشيء، فالغرض لا يسمى و لكن ترد صفاته و لوازمه. فالمواضعة هي اللغة المحايدة أو درجة الصفر التي تمثل نقطة التحول الأولى إلى منطقة البلاغية التي تبعد قليلا أو كثيرا عنها². و تدخل بذلك في انزياح الصورة الكنائية. و ذلك دون أن نتجاهل أن المعنى في الكناية يرتبط بقصد المؤلف وغرضه، والانزياح قائم في حقل ربط مدلول اللفظ بلازمة بطريقة فنية مما يلزمنا بالوعي بالاستعمالات الغوية، فهناك استعمالان للتعبيرات اللغوية، "استعمال تتطابق فيه المقاصد اللفظية مع المعارف عليه من دلالات معجمية و عرفية لهذه التعبيرات، و استعمال يتجاوز هذا المعارف عليه إلى مدى جديد من الدلالة، إلا أن له ركيزة أو

¹ — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر، ص 262.

² — علي كاظم علي: البنيات الأسلوبية للكناية في شعر البهاء زهير، ص 62.

قرنية عقلية أو عرفية. تربط بين الدالتين"¹. و يقع الانزياح في الاستعمال الثاني من التعبيرات اللغوية.

وتتحصل جمالية الكناية عند عبد القاهر الجرجاني فيما تعطيه من توسع دلالي، ويتم ذلك بتتبع خروج المعاني عن ألفاظها المعجمية إلى المعاني الثواني التي تكشف من خلال عمليات ذهنية تحصل على المستوى العميق. "إذ تحتاج الكناية البعيدة إلى أكثر من خطوة للوصول إلى المعنى المراد من الخطاب، مما يستدعي محترزات، حتى لا يصير المعنى من الاستغلاق ما يذهب بالفائدة منه، أو يحيل على التعمية والتعقيد"².

و يدرك المتلقي الانزياح الذي تحدثه الكناية عندما يصطدم بنص بلاغي يحدث في نفسه فراغا فنيا و تعارضا واضحا إذا ما وقف عند المعنى الظاهر من اللفظ، "و هكذا السبيل في كل ما كان كناية. فليس من لفظ الشعر عرفت أن ابن هرمة أراد بقوله: (و لا ابتاع إلا قريبة الأجل)، التمدح بأنه مضياف، و لكنك عرفتته بالنظر اللطيف، و بأن علمت أنه لا معنى للتمدح بظاهر ما يدل عليه اللفظ من قرب أجل ما يشتريه، فطلبت له تأويلا، فعلمت أنه أراد أنه يشتري ما يشتريه للأضياف، فإذا اشترى شاة أو بعيرا، كان قد اشترى ما قد دنا أجله، لأنه يذبح و ينحر عن قريب"³.

فالمعنى الظاهر يحيل إلى ذم الممدوح، فقريبة الأجل المتباعدة، قد تكون مريضة أو مسنة، أما المعنى المكنى عنه فهو أن يشتريها في حالة نضج و سمنة.

ليتضح أن سبيل الكناية هو سبيل الانزياح، من خلال ما تنتجه الكناية من تكثيف دلالي و بعد إيجائي يكون منطلقه الانزياح عن الاستعمال المعجمي للغة و الدخول في بحث عنوانه ملاحقة الدلالة بما تحدثه علاقة المجاورة من معان خفية تكتشف بالمشاورة و الرغبة في كشف

¹ — يوسف محمد جابر اسكندر: تأويلية الشعر العربي نحو نظرية تأويلية في الشعرية، أطروحة دكتوراه، إشراف، أ، د، جميل نظيف التكريتي، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة بغداد، 2005م، ص185.

² — عبد الحفيظ مراح: ظاهرة العدول في البلاغة العربية مقارنة أسلوبية، ص93.

³ — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر، ص431.

خصوصيات التوظيف الجمالي للكناية. القائم على مبدأ الاستلزام، و الذي يفرض علاقات جدّ خاصة بين الدوال و مدلولاتها تترجم فضيلة المبالغة التي تنتهي بالمعنى إلى أقصى ما يُقصد من التعبير.

ب — الانزياح التركيبي:

إنّ من أسباب تميز الخطابات و ارتقائها خصائص تابعة لطريقة تركيبها، فقدرة المؤلف على إعطاء الكلام الفني خصوصية تختلف عن الكلام العادي راجع إلى قدرته على إيجاد تراكيب جديدة و طرق خاصة قائمة على تشكيل علاقات مميزة في الربط بين الدوال و مدلولاتها. و هذه الطرق المميزة التي يكتشفها المبدع في الربط بين الأبنية اللغوية هي جوهر ما يجسد الانزياح التركيبي، "فإذا كان للمبدع القدرة على تشكيل اللغة و ترويض تراكيبها، تجاوز المؤلف و حقق المفاجأة، فالإبداع اللغوي ليس إيجاد كلمات لم تعرفها المعاجم، لكنّه تشكيل لهذه الكلمات بطريقة فذة عبقرية"¹.

و لا يمكننا الحديث عن التركيب دون الحديث عن ظاهرة أخرى يقوم عليها التركيب و هي عملية اختيار الألفاظ و انتقائها. إنّ الاختيار ظاهرة لغوية تسبق عملية التركيب و تمهد له، فلكل مبدع رصيد لغوي و ثروة لغوية، يختار منها ما يتلاءم مع أسلوبه و غرضه و موضوعه، و قد يتعدى هذا الاختيار إلى السياق الخارجي للنص، كأن يختار ألفاظ مناسبة للمقام، و كذلك مراعاة المتلقي كأن تتوافق الألفاظ و الجمل المنتقاة مع مستواه التواصل و أن لا تكون غريبة، فتغلق عليه الفهم.

و يتضح الاختيار من خلال العلاقات الاستبدالية التي تعكس فاعليته و اتساعه، فإذا كانت عملية الانتقاء تبدو محدودة في التعبيرات العادية، فإنّ هناك مجالا يبدو أنّ إمكانات الاختيار فيه لا حدّ لها، و هو مجال التعبيرات المجازية التصويرية، من تشبيه و استعارة وغيرها. و هو ما يفتح النصوص على نوافذ التأويل .

¹ — مليكة النوي: مقارنة بين الأسلوبية و نظرية النظم، ص140.

و قد أحسّ عبد القاهر الجرجاني بضرورة التفريق بين اللفظ و المعنى، و إلى أيّ منهما ترجع المزيّة في الكلام، ليصل إلى أنّ النظم هو تحصيل للمعاني الناتجة عن العلاقات النحوية و كذلك المعاني الإضافية التي يستخرجها المتلقي بجهد عقلي و نظر ثاقب و رويّة، لذلك يستبعد أنّ يكون للمعاني مزيّة في البلاغة كما أنكر ذلك بالقياس إلى الألفاظ من حيث هي ألفاظ، فالمعول عليه إنّما هو النظم.

كما أنّ توليد المعاني الكلامية يقع على الفصاحة و البلاغة و اختيار الألفاظ، فالمعنى الذي يبحث عنه عبد القاهر لا يتأتى من ظاهر اللفظ أو المعنى الذي يحدده الوضع اللغوي، بل "المعنى الذي قصده المتكلم، المعنى الذي يكشف عن حسن تخيّر و صحة تأليفه أو عملية التلاؤم بين ما وقع قبل المنطوق و ما وقع في المنطوق التي أنتجت النظم"¹.

فحسن اختيار اللفظة هو ما يحقق بلاغة الكلام و فصاحة الألفاظ، وهل " قالوا : لفظة متمكّنة و مقبولة، و في خلافه، قلقّة و نايبة و مُستكرّهة، إلّا و غرضهم أن يعبروا بالتمكّن عن حسن الاتفاق بين هذه و تلك من جهة معناهما، و بالقلق و التّبؤ عن سوء التلاؤم، و أنّ الأولى لم تَلَقْ بالثانية في معناها، و أنّ السابقة لم تصلح أن تكون لِفَقاً للتالية في مؤادها؟"².

و شرط التلاؤم بين الألفاظ مستند إلى حسن اختيارها الذي من شأنه أن يخرجها في صورة حسنة، أمّا سوء الاختيار فيحدث تنافرا بين الألفاظ، و "جملة الأمر أنّك لن تعلم في شيء من الصناعات علما تُمرّ فيه و تُحلّي، حتى تكون ممن يعرف الخطأ فيها من الصواب ويفصل بين الإساءة و الإحسان و تعرف طبقات المحسنين"³. فالتمييز بين الخطأ والصواب اختيار و مفاضلة، والاختيار عملية متممة للتركيب و التأليف، فليس النظم عند عبد القاهر إلّا ضربا من الصياغة و التأليف مشروط بقواعد النحو.

¹ — سعيد حسن بحيرى: القصد والتفسير في نظرية النظم، (معاني النحو) عند عبد القاهر الجرجاني، ص 36.

² — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر، ص 45.

³ — م . ن ، ص 37.

إن التركيب ظاهرة إبداعية تقوم على الاختيار، الذي يقع في مستوى الأداة و الكلمة النحوية، بينما يكون التركيب على مستوى الجملة، و قد قامت نظرية النظم عند عبد القاهر على فكرة التأليف النحوي و هو التوافق بين المعاني النفسية المراد التعبير عنها و طريقة الأداء اللغوي لها عن طريق القيم النحوية، " أمّا نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك لأنك تفتفي في نظمها آثار المعاني، و ترتبها على حسب ترتب المعاني في النفس. فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض"¹.

فترتيب الألفاظ و تركيبها تابع لترتيب المعاني في النفس أي في المستوى العميق قبل خروجها إلى المستوى الظاهر، و بذلك تتركب "الكلمات في الخطاب من مستويين، حضوري و غيائي، فهي تتوزع سياقيا على امتداد خطي، و يكون لتجاورها تأثير دلالي و صوتي و تركيب، و هو ما يدخلها في علاقات ركنية، و هي أيضا تتوزع غاييا على شكل تداعيات للكلمات المنتمية لنفس الجدول الدلالي"².

هذا التوزيع المنتظم للألفاظ هو ما يخلق الألفة في النظام التركيبي، "و هل يقع في وهم و إن جهد أن تتفاضل الكلمتان المفردتان، من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف و النظم، بأكثر من أن تكون هذه مألوفة مستعملة، و تلك غريبة وحشية، أو أن تكون حروف هذه أخف، و امتزاجها أحسن، و مما يكّد اللسان أبعد"³.

وخصوصية التركيب من شأنها أن تحدد قيمة المفردات و فاعليتها في تحقيق جمالية النظم. بحسب الطريقة المتبعة في ترتيب الألفاظ و تركيبها. "فالألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضربا خاصا من التأليف، و يعتمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب و الترتيب"⁴، فلا قيمة للفظة بمفردها، إنما تتحدد قيمتها من خلال النظم و مدى تلاؤمها مع السياق الذي وضعت فيه و اتفاقها مع السابق

¹ — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر، ص 49.

² — نور الدين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، ج 1، ص 168.

³ — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر، ص 44.

⁴ — عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح، يوسف هندائي، ص 14.

لها و اللاحق بها، "و جملة الأمر أننا لا نوجب الفصاحة للفظة مقطوعة مرفوعة من الكلام الذي هي فيه و لكننا نوجبها له موصولة بغيرها و معلقا معناها بمعنى ما يليها"¹.

و جمالية النظم التي عني بها عبد القاهر الجرجاني تقوم على توحي النسق اللغوي و الصحة النحوية، و ترابط كليهما، و يكون مصطلح معاني النحو شاملا لجملة من المبادئ الإجرائية المتعلقة بالانزياح التركيبي. و علم المعاني هو العلم الذي به تعرف أحوال اللفظ العربي التي بها يطابق اللفظ مقتضى الحال، و يدور هذا العلم حول تحليل الجملة المفيدة إلى عناصرها، و البحث في أحوال كل عنصر منها في اللسان العربي، و مواقع ذكره و حذفه، و تقديمه و تأخيرها، و مواقع التعريف و التنكير، و الإطلاق و التقييد، و التأكيد و عدمه، و مواقع القصر و عدمه، و أدوات الربط و نحو ذلك. و يمتنع في أبواب المعاني "إجراء الكلام على الأصل، و هي أبواب تقوم أساسا على العدول في اللغة عن مستوى استخدامها المؤلف"².

فالبلاغيون العرب درسوا اللغة الأدبية من خلال مقارنتها بالاستعمال العادي للغة، و عندما تخرج اللغة عن الاستعمال العادي تحصل المعاني البلاغية التي يستند النحاة فيها على التأويل مع اكتسابها صيغة جمالية تتصل بالمعنى و تثريه ليأخذ المتلقي على عاتقه مشقة و متعة إيجاد المعنى و تفسيره من خلال الكشف عن العلاقات التي تشكل النظام التركيبي و محاولة إضاءتها .

فلا ينظر إلى التركيب اللغوي من ناحية الصحة النحوية فحسب، بل إنه لا يخلو في بعض الأحيان من معنى أو معاني بلاغية، والتي هي مدار النظم³. و هذا لا يعني الفصل بين مستوى الأداء الأدبي، و مستوى الأداء المؤلف، فبالرغم من إشارة عبد القاهر إلى التركيب و مدى توافقه مع الأصل، إلا أنه قد أقرَّ أن "استكشاف الجمال في الجملة الأدبية يتم بعد انغراس في تربة تركيبها المفترض الذي قد حدد سلفا مواقع أجزاء الكلام — للمقارنة بين التركيب الأدبي الحادث،

¹ — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تج، محمود شاكر، ص367.

² — محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص270.

³ — إبراهيم بن منصور التركي: العدول في البنية التركيبية، قراءة في التراث البلاغي، مجلة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج19، ع40، ربيع الأول، 2007م، ص584.

و التركيب النحوي السابق"¹. وهذا ما يتحدد من خلال الانزياح الحاصل في التركيب اللغوي الجديد، و "الذي قام أساسا على عملية الاختيار للمفردات و ما فيها من طبيعة استدلالية تتيح للمبدع أن ينتقي و يختار، و يفضل دالا على آخر"².

1- التقديم و التأخير:

للتقديم و التأخير قيمة فنية كبيرة تبرز على المحور التركيبي، و قد اعتنى عبد القاهر بظاهرة التقديم و التأخير عناية كبيرة و عدّها وجها من وجوه النظم، باعتباره تركيب لغوي ذو ميزة خاصة. و قد عقد عبد القاهر فصلا خاصا عن التقديم و التأخير، و يقول فيه "هو باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتّر لك عن بديعة، و يفضي بك إلى لطيفة، و لا تزال ترى شعرا يروك مسمّعه، و يَلطّف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن أراقك و لطف عندك، أن قدّم فيه شيء، و حوّل اللفظ عن مكان إلى مكان"³.

فبنية التقديم و التأخير تسمح بمنح الخطاب الأدبي سمات خاصة تدخله في دائرة التركيب الإبداعي الذي يتميز بخصائص تضمن خروجه عن الأصل و تتيح له فنية و جمالية التركيب بتغيير مواقع أجزاء الكلام داخل التركيب النحوي.

و قد ارتبطت ظاهرة التقديم و التأخير في الكلام العربي بالأسلوب أكثر منه بالتركيب، وقد عدّ التقديم و التأخير أحد أساليب البلاغة العربية دلالة على تمكنهم في الفصاحة و ملكتهم في الكلام و انقياده لهم، و لعلّ هذا راجع إلى ما تتميز به اللغة العربية عن باقي اللغات بحرية أكبر في تركيب مفرداتها⁴. تبعا للحالة الإعرابية "لأنّ علامات الإعراب تدلّ على معنى الكلمة الإعرابي

¹ — إبراهيم بن منصور التركي: العدول في البنية التركيبية، قراءة في التراث البلاغي، مجلّة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ص 548.

² — محمد عبد المطلب: جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم، ص 133.

³ — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر، ص 106.

⁴ — بلقاسم بلعرج: ظاهرة التوسع في المعنى في اللغة العربية، دراسة لنماذج قرآنية، مجلّة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة، الجزائر، ع

16، جوان 2007م، ص 162.

أيّما كان موقعها من الجملة المنظومة، بشرط أن يكون المعنى موقوفا على حركتها المستقلة اللازمة لها"¹.

و قد قسم عبد القاهر الجرجاني التقديم و التأخير إلى قسمين، الأوّل: "تقديم يقال أنّه على نيّة التأخير، و ذلك في كلّ شيء أقرّرت مع التقديم على حكمه الذي كان عليه، و في جنسه الذي كان فيه، كخبر المبتدأ إذا قدّمته على المبتدأ، و المفعول الذي قدّمته على الفاعل"²، و هذا القسم محكوم بالحركة الإعرابية و تابع لها. فتغيير موقع الأجزاء في التركيب لا يغير من وظيفة الكلمة النحوية أو رتبته النحوية.

أمّا القسم الثاني: فهو "تقديم لا على نيّة التأخير، و لكن على أن تنقل الشيء من حكم إلى حكم، و تجعل له بابا غير بابه، و إعرابا غير إعرابه"³. فحكم هذا النوع مستقل على الحكم التابع للحركة الإعرابية و الوظيفة النحوية للفظ.

إنّ تقديم الاسم على الاسم أو الفعل على الاسم يغيّر من وظيفته النحوية و رتبته و يجعل له حكما جديدا بحسب الموقع الجديد الذي احتلّه في التركيب، ففي قولنا ضربت زيدا و زيدا ضربته لم تقدم زيدا على أن يكون مفعولا منصوبا بالفعل كما كان و لكن على أن ترفعه بالابتداء، و تشغل الفعل بضميره، و تجعله في موضع الخبر له. و بهذا يصبح التقديم و التأخير خروج عن الأصل إلى أصل آخر أو من الأصل إلى الفرع، ليؤسس نظام تركيبي يفضي إلى دلالة جديدة هي غير الدلالة التي أنتجها الأصل المحكوم بالحركة الإعرابية، فتغيير مواقع الأجزاء هو تغيير في ترتيبها و تركيبها و منه تغيير في الدلالة.

وقد أكّد عبد القاهر عنايته بالتقديم و التأخير، بقوله و قد "وقع في ظنون الناس أنّه يكفي أن يقال: إنّّه قدّم للعناية و لأنّ ذكره أهم من غير أن يذكر، من أين كانت تلك العناية؟، و بم

¹ — إبراهيم بن منصور التركي: العدول في البنية التركيبية، قراءة في التراث البلاغي، ص 568.

² — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر، ص 106.

³ — م. ن. ص، ن.

كان أهم؟ و لتَحْيَلِهِمْ ذلك، قد صغر أمر التقديم و التأخير في نفوسهم و هوّنوا الخطب فيه"¹. فمن الخطأ أن تُردّ المزية في التقديم و التأخير للعناية لا غير، كما اعتقد النحاة، و أنّ لتقديم بعض أجزاء الكلام على بعض مزايا بلاغية تكشف بيانية التعبير و انزياحه التركيبي و الدلالي بحصول معان بلاغية لن يتأتى حصولها باستخدام الترتيب النحوي العادي.

و "من الخطأ أن يقسم الأمر في تقديم الشيء و تأخيره قسمين، فيجعل مفيدا في بعض الكلام، و غير مفيد في بعض، و أن يعلّل تارة بالعناية، و أخرى بأنّه توسّعة على الشاعر و الكاتب، حتى تطرد لهذا قوافيه، و لذلك سجعه. ذاك لأنّ من البعيد أن يكون في جملة النظم ما يدلّ تارة و لا يدلّ أخرى"². فالتقديم و التأخير في الكلام البليغ يكون لأسباب بيانية تتوافق مع ترتيب معاني الكلام الإضافية في نفس صاحبها و مع معاني النحو.

و قد درس عبد القاهر الجرجاني مداخل شتى في التقديم و التأخير مع الاستفهام بالهمزة و مع النفي و الخبر المثبت و مواطن أخرى مختلفة. ففي حديثه عن الاستفهام الدال على الإنكار يذكر قوله تعالى: "أَفَأَنْتَ تُسْمِعُ الصُّمَّ أَوْ تَهْدِي الْعُمْيَ"³ (سورة الزحرف آية: 40)، لم يقل: أَسْمَعُ الصُّمَّ، و إنّما قال: "أفأنت..."، "فليس إسماع الصُّمَّ مما يدّعيه أحد فيكون ذلك للإنكار، و إنّما المعنى فيه التمثيل و التشبيه، و أن يُتزلّ الذي يُظنّ بهم أنّهم يسمعون، أو أنّه يستطيع إسماعهم منزلة من يرى أنّه يسمع الصُّمَّ و يهدي العمي"³.

و قد يبدو التركيب الشعري أكثر حرية في تأليف كلماته من حيث التقديم و التأخير بحيث يمتلك فيه الشاعر فضاء أوسع في تشكيل تعابير فنية جديدة قائمة على خرق النظام النحوي، و منح التعبير الشعري سمات خاصة تميّزه عن التعبير العادي. و قد تعرض عبد القاهر إلى أمثلة عن التقديم و التأخير في أبيات شعرية، و من ذلك قول ابن أبي عيّنة :

فَدَعُ الْوَعِيدَ فَمَا وَعِيدُكَ ضَائِرِي أَطْنِي أَجْنَحَةَ الذُّبَابِ يَضِيرُ

¹ — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تج، محمود شاكر، ص 108.

² — م . ن ، ص 110.

³ — م . ن ، ص 120.

جعله كأنه قد ظنَّ أنَّ طنين أجنحة الذباب بمثابة ما يضير، حتى ظنَّ أنَّ وعيده يضير. فقد أدرك عبد القاهر سرًّا من أسرار التقديم و الغرض الفني العام الذي يفيدُه و هو أنَّه " ليس إعلامك الشيء بغتة غفلا، مثل إعلامك له بعد التنبيه عليه و التَّقدِّمة له، لأنَّ ذلك يجري مجرى تكرير الإعلام في التأكيد و الإحكام". و استنادا إلى السياق الذي يرد فيه التقديم و التأخير في كل مرة، فإنَّه توجد قيم بلاغية يبرزها السياق الذي يعكس التلاحم الحاصل بين الانزياح الشكلي و المعاني النفسية المراد التعبير عنها.

2- الحذف:

الحذف ظاهرة لغوية ذات قيمة فنية كبيرة حضيت باهتمام النحاة و البلاغيين العرب، و قد عمد عبد القاهر إلى هذه الظاهرة في تفسير و تحليل التراكيب اللغوية و الكشف عن أسرار النظم و روعته من خلال عرض أمثلة و شواهد من النثر و الشعر و القرآن الكريم. و يذكر عبد القاهر الحذف بقوله: " هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنَّك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، و الصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، و تحذك أنطق ما تكون إذا لم تنطق و أتمَّ ما تكون بيانا إذا لم تُبَيَّنْ"¹. فقد أراد عبد القاهر من دراسته لظاهرة الحذف تبيان جمالية الحذف بالبحث عن أسباب العدول عن الذكر إلى الحذف، و التمييز بين الأغراض المختلفة للحذف التي يلجأ إليها المتكلم. فللحذف أثر في المعنى يدرك من غرض المتكلم لا من ذات التركيب².

و تتطلب معرفة أسرار الحذف قدرة خاصة للمتكلم و المتلقي معا، و لما كان الغرض متعلقا بالمتكلم و جب الالتزام بالمبادئ النحوية التي تحدد الحذف، فالحذف "غير جائز في بعض التراكيب فلا يجوز أن تحذف الفاعل مثلا، و كذلك فإنَّه في التراكيب التي يجوز فيها الحذف، لا بدَّ أن يستقيم المعنى بعده"³.

¹ — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ، تح، محمود شaker ، ص146.

² — بلقاسم بلعرج : ظاهرة التوسع في المعنى في اللغة العربية، ص149.

³ — أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث، ص171.

والبحث في ظاهرة الحذف يندرج ضمن محاولة الكشف عن أسرار النظم بتتبع علل وأسباب اختيار الحذف و ترك الذكر، فالأصل أن يرد الكلام بغير حذف أي أن الذكر هو الأصل، و يتجسد في البنية العميقة للكلام على المستوى الذهني للمتكلم قبل أن تخرج إلى التشكيل المنطوق و الظاهر على المستوى الخطي، بينما تتجسد بنية الحذف على مستوى الكلام المنطوق بصورته المسموعة المرئية، لذا يكون السبيل الوحيد لإعادة بنية الحذف إلى صورتها الأصلية هو تقدير المحذوف استنادا إلى القرائن الدالة عليه.

وسنحاول اكتشاف جمالية التشكيل العدولي الذي تحققه بنية الحذف من خلال رصد العلاقة بين بنية الحذف (المستوى السطحي) و بنية التقدير (المستوى العميق). و هو السبيل إلى كشف الغموض الذي يلبس بنية الحذف أحيانا و يكسبها متعة التلقي و رغبة استجلاء أسرارها، بمتابعة الحذف "الذي يؤدي إلى إطلاق المعنى و توسيعه، و ذلك في التعبيرات التي يحتمل فيها المحذوف عدّة معان و تقديرات، فما أمكن تقديره لدى السامع أمكن أن يكون مرادا مقصودا في سياقه كان من باب التوسع"¹.

وأسباب تقدير الحذف راجعة إلى عناصر لغوية و غير لغوية في التفسير. و أن الكلام إذا امتنع جملة على ظاهره حتى يدعوا إلى تقدير حذف، أو إسقاط مذكور، يكون على وجهين: الأول أن يكون امتناع تركه على ظاهره، لأمر يرجع إلى غرض المتكلم كقوله تعالى: "واسأل القرية"، والغرض: اسأل أهل القرية، فالتركيب هنا لا يستدعي الحذف، ألا ترى أنك لو رأيت "سل القرية" في غير التزليل، لم تقطع بأن ههنا محذوفا، لجواز أن يكون كلام رجل مرّ بقرية قد خربت و باد أهلها، فأراد أن يقول لصاحبه واعظا و مذكرا: سل القرية عن أهلها، و قل لها ما صنعوا². فالعدول عن الحذف بتعيين المحذوف أو تقديره يؤدي إلى مخالفة المعنى أو القصد فلا يتحقق غرض المتكلم إلا بالإبقاء على بنية الحذف مع علم المخاطب به.

¹ — بلقاسم بلعرج: ظاهرة التوسع في المعنى في اللغة العربية، ص 149.

² — عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تج، محمود شاكر، ص 421، 422.

أمّا الثاني أن يكون امتناع ترك الكلام على ظاهره، ولزوم الحكم بحذف، من أجل الكلام نفسه، لا من حيث غرض المتكلم به ومثل ذلك أن يكون المحذوف أحد جزئي الجملة كالمبتدأ في قوله تعالى: " فَصَبْرٌ جَمِيلٌ " (سورة يوسف آية: 18 – 83)، وقوله: " مَتَاعٌ قَلِيلٌ " (سورة النحل آية: 117)، و هنا لا بدّ من تقدير محذوف لأنّ الاسم الواحد لا يفيد، والصفة والموصوف حكمهما حكم الاسم الواحد، ف "جميل" صفة "للصبر"، وتحقيق الإفادة من الكلام لا يأتي إلّا بحضور الحذف لأنّه محكوم بقيد لغوي نحوي يفرض عليه الحضور (الوجوب) وإلّا غاب المعنى المقصود وعلى هذا الأساس قسم عبد القاهر مباحثه في الحذف إلى مسألتين: الأولى الحذف في الجملة الاسمية، والثانية الحذف في الجملة الفعلية.

وقد اقتصر عبد القاهر على دراسة حذف المبتدأ في الجملة الاسمية. و "من المواضع التي يطرد فيها حذف المبتدأ، القطع والاستئناف، يبدؤون بذكر الرجل، ويقدمون بعض أمره، ثم يدعون الكلام الأوّل، ويستأنفون كلاماً آخر"¹. فشرط وجود قرينة دالة على الحذف أمر متفق عليه و هذه القرينة هنا هي قرينة لفظية يستند إليها عند تقدير المحذوف . فالأصل في المحذوفات جميعها على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدلّ على المحذوف²، فيدركه المخاطب من الكلام ويحدث في نفسه أثراً فنيا ناتجاً عن توافق بنية المحذوف مع القاعدة النحوية من جهة ومع الغرض المقصود من جهة أخرى. ومثل ذلك من لطيف الحذف قول بكر بن النطاح:

غَضَبِي، لَا وَاللّٰهَ يَا أَهْلَهَا، لَا أُطْعِمُ الْبَارِدَ أَوْ تَرْضَى

¹ — عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تج، محمود شاكر، ص. 147.

² — ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تج، أحمد الحوفي و بدوي طبانة، دار النهضة، مصر للطبع، القاهرة، ج2، (د.ط)، (د.ت)، ص268.

"وذلك أن التقدير "هي غضي" أو "غضي هي" لا محالة. ألا ترى أنك ترى النفس كيف تتفادى من إظهار هذا المحذوف، وكيف تأنس إلى إضماره؟ وترى الملاحظة كيف تذهب إن أنت رُمت التكلم به"¹.

فالحسن والجمال المتأتي من الحذف في هذا الموضع يستند إلى الصحة النحوية واستقامة التركيب نحويًا، مع توفر الأثر النفسي لدى المخاطب وقدرته على اكتشاف القيمة النفسية بذوقه وذكائه، إن التشكيل المتراح الذي يحدثه الحذف يعطي دلالات جديدة ذات قيمة كبيرة قد لا يعطيها التركيب اللغوي مع الذكر.

أما الحذف على مستوى الجملة الفعلية فسنقصره على حذف المفعول به. "فالحاجة إليه أمس، وهو بما نحن بصددِه أخص، واللطائف كأنها فيه أكثر ومما يظهر بسببه من الحسن والرونق أعجب وأظهر"². وقد حاول عبد القاهر توضيح علل عدول المتكلم عن ذكر المفعول في الفعل المتعدي، وقد قسم الأفعال إلى قسمين:

قسم لا يكون له مفعول يمكن النص عليه ويكون الغرض من الحذف فيه إثبات معنى الفعل، كقوله تعالى: "قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُولُوا الْأَلْبَابِ" (سورة الزمر آية: 09)، والمعنى: هل يستوي من له علم ومن لا علم له؟ من غير أن يقصد النص على معلوم.

أما النوع الثاني فيتعلق بالأفعال التي تحمل في طياتها إشارة واضحة تبين جنس المفعول، وهو "أن يكون له مفعول مقصود قصده معلوم إلا أنه يحذف من اللفظ لدليل الحال عليه. وينقسم إلى جلي لا صنعة فيه، وخفي تدخله صنعة"³، فالفعل المتعدي لابد أن يكون له مفعول يوجه إليه القصد، لكنه محذوف لكن نلزم الفعل دليل عليه. وينقسم قسمان:

¹ — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تج، محمود شاكر، ص 152.

² — م. ن، ص. 153.

³ — م. ن، ص 155.

الأول: إلى جليّ مثل قولهم: أصغيت إليه ، والمعنى "أذني" ، وأغضيت عليه ، والمعنى "خفي" ،
فالدلالة هنا واضحة تابعة لقريئة دالة خاصة بالفعل. أمّا الثاني: فهو خفي غير ظاهر ، وليس هناك
دليل واضح على حذف المفعول ، كما أنّ دلالة حذفه تتنوع وتختلف باختلاف سياقاته ، وفيه
يصطدم المتلقي مع تركيب لغوي غامض يحدث فجوة لدى السامع الذي يمتلئ رغبة في كشف
وتعيين دلالة الحذف وكشف الغرض منه.

ويتم ذلك بإعمال الفكر وحذف النظر والبحث عن كيفية صياغة المعنى استنادا إلى عناصر
أخرى كالصحة النحوية وغرض المخاطب وسياق الكلام. ومثاله قول البحتري:
شَجُوْ حُسَّادِهِ وَغِيْظُ عِدَاةِ أَنْ يَرَى مُبْصِرٌ وَيَسْمَعَ وَاعٍ
فالمعنى الظاهر لا محالة : أن يرى مبصر محاسنه ، ويسمع واع أخباره وأوصافه ، ولكنك تعلم على
ذلك وكأنه يسترق علم ذلك من نفسه ويدفع صورته عن وهمه ، ليحصل له معنى شريف وغرض
خاص. فالشاعر يمدح الخليفة المعتز ويذهب إلى معنى بعيد لا يتحقق إلاّ بإثبات الفعل للفاعل
وحذف المفعول وهو تمني حساد الخليفة أن لا يكون من الناس من له عين يبصر بها وأذن يعي بها
محاسن وفضائل وأوصاف الخليفة التي تؤهله لاستحقاق الخلافة.

ومن خلال دراسة عبد القاهر لظاهرة الحذف ، نرى أنّه قد ركّز على عملية تنويع الدلالة
التي يقدّمها الحذف في كل مرة حسب نوع المحذوف وكذلك السياق الذي يرد فيه الحذف ،
إضافة إلى ما يعطيه الحذف من فوائد بلاغية في الكلام تحدث أثرا فنيا في نفس المتلقي ، فالانزياح
الذي يقدّمه الحذف لا يعدّ عدولا عن القواعد النحوية فقط إنّما هو إعطاء تراكيب جديدة تحوي
دلالات وإيحاءات لم يكن من الممكن إعطاؤها لو ذكر المحذوف وحضر المغيّب ، فمحاولة تحيين
الغائب هو نوع من اكتشاف أسرار الصياغة الإبداعية التي تعتمد على أسلوب الحذف للخروج
عن النمط المألوف ضمن تشكيل انزياحي سعيًا للوصول إلى تكثيف الدلالة بقليل من الألفاظ من

ناحية، وتجنب التكرار من ناحية أخرى، وشد انتباه المتلقي من ناحية ثالثة. و يتيح له نوعا من الفهم و الإبداع، قوامه ثقافة المتلقي والتي تتعدد بتعدد المعاني والإيحاءات للنص الواحد¹.

¹ — يوسف أبو العدوس : الأسلوبية بين الرؤية والتطبيق، ص190.

الفصل الثاني: شعرية الانزياح في تفكير جان كوهن

أولاً : مفهوم الانزياح عند جان كوهن

ثانياً : الانزياح في الشعرية البنيوية

ثالثاً : الغموض و الشعرية

رابعاً : تجليات الانزياح على المستوى الدلالي

خامساً : الانزياح النحوي

سادساً : معيار الانزياح

أولاً — مفهوم الانزياح عند جان كوهن:

نظر جان كوهن (cohen) إلى الانزياح، باعتباره مفهوماً شديداً الاتساع يرتبط بقضايا عدّة تسهم في تحقيق جمالية النصوص إذا ما اتّسمت بخصائص معينة. وقد اعتبر كوهن الانزياح أداة لتحقيق الشعرية مستنداً في ذلك إلى ثنائية هامة مثلت محور دراسته للغة الشعرية وهي ثنائية (معيّار/انزياح) والتي بنى عليها نظريته في الانزياح.

و من المعروف أن كوهن (cohen) ليس أوّل من اكتشف مصطلح الانزياح ووظفه، فهذا المصطلح قد كان حاضراً لدى الأسلوبيين والنقاد الغرب من قبل، ولكنّ جان كوهن استعمله بطريقة خاصة و أضفى عليه سمات جديدة حتى ارتبط باسمه.

و يؤكد كوهن (cohen) صلة المفهوم بحقل الأسلوبية، فالانزياح "هو التعريف نفسه الذي يعطيه شارل برونو للواقعة الأسلوبية آخذاً في ذلك عن قول فاليري وهذا التعريف تبناه اليوم أغلب الاختصاصيين وليس له في الواقع إلا دلالة سالبة، فتعريف الأسلوب باعتباره انزياحاً ليس أن تقول ما هو، فالأسلوب هو كل ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا مطابقاً للمعيّار العام المألوف. و يبقى مع ذلك أنّ الأسلوب كما مورس في الأدب يحمل قيمة جمالية، إنّهُ انزياح بالنسبة إلى المعيار، أي أنّه خطأ و لكنه كما يقول برونو أيضاً خطأً مقصوداً"¹.

وكما رأينا سابقاً فقد اعتبر بعض الأسلوبيين الأسلوب انزياحاً فردياً، أي طريقة خاصة في الكتابة تميّز الكاتب أو الأديب. و ليوسبيتزر (Spitzer leo) يرى أن الأسلوبية تحلل

¹ — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية ، ص 15.

استخدام العناصر التي تمدّنا بها اللغة و أنّ ما يمكن من كشف ذلك الاستخدام هو الانحراف الأسلوبى الفردي و ما ينتج من انزياح عن الاستعمال العادي¹.

و يضبط ريفاتير (riffaterre) مفهوم الانزياح بتعريفه بأنّه " احتمال ضعيف في خصوص ظهور شكل من الأشكال اللغوية و هو ما يجنبنا اللجوء إلى مفاهيم المعيار أو الاستعمال العادي الذي يصعب إقراره"².

بينما نظر شارل بالي (charl Bally) إلى الأسلوب من جهة ما يحمله من شحنات وجدانية. أو "ما يقوم في اللغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية و الإرادية و الجمالية"³. و التي تعكس انزياح اللغة بما تحمله من سمات خاصة و هذا ما عبّر عنه بوفون (Boffon) عندما قال: إنّ الأسلوب هو الرجل نفسه.

أمّا كوهن (cohen) فقد منح الانزياح مساحة واسعة واهتماما كبيرا في بحثه عن لغة الشعر مستندا إلى الأسلوبية الشائعة في فرنسا التي مثلها شارل برونو (Brouno)، ماروزو (marouzeau)، كيرو (Kirou)، و خاصة أسلوبية شارل بالي (charl Bally) و التي اعتمدها كوهن كأساس موضوعي انطلق منه لتحديد وظيفة الانزياح. و هذا ما ذهب إليه الباحث عبد الله صوله في حديثه عن نظرية العدول الاستبدالية في تحديد الأسلوب، وقد جعل كوهن من دعاها بقوله: " و يستمدّ هذا العدول أصالته من أسلوبية بالي، فههنا يقع الأسلوب على محور العلاقات الاستبدالية معوّضا عنصرا عقليا بعنصر عاطفي، و يأتي تعريف "كوهن"

¹ — نور الدين السّد : الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ج1، ص180.

² — michael riffaterre: stylistique structurale. trad, daniel delas. flammariion .trad. 1971.

Paris .p44 . P48 .

³ — عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص37.

للأسلوب مماشيا لتعريف بالي، فهو عنده "كل ما ليس بمألوف و لا عادي، مطابق للنموذج المعتاد"¹.

فقد دأب كوهن (cohen) على إيجاد معنى جامع بين الأسلوب و الانزياح في محاولة لبناء إستراتيجية للشعرية البنيوية، بتحديد العناصر المشتركة بين أساليب الشعراء و "وجود ثابت في لغة جميع الشعراء يظل موجودا رغم كل الاختلافات الفردية. أي وجود طريقة واحدة للانزياح، بالقياس إلى المعيار. أو قاعدة محايدة للانزياح نفسه"². فالأسلوب انحراف فردي بالنسبة إلى قاعدة ما، قد يتوحد بين جميع الشعراء إذا كان الغرض هو تحديد الخصوصية الشعرية.

كما أن التركيز على الأسلوبية التعبيرية (شارل بالي، charl Bally) لم يمنع كوهن (cohen) من ربط مفهوم الانزياح بالأسلوبية الإحصائية التي تجعل الأسلوب ظاهرة قابلة للعد و القياس. "ففي مفهوم الانزياح يتأكد لقاء هام بين الأسلوبية و الإحصاء، وتكون الأسلوبية هي علم الانزياحات اللغوية والإحصاء علم الانزياحات عامة. فمن الجائز تطبيق نتائج الإحصاء على الأسلوبية، لتصبح الواقعة الشعرية وقتها قابلة للقياس"³. فإمكانية رصد درجة العدول في العملية الشعرية. يتحقق اعتمادا على الإحصاء باعتباره علم الانزياحات العامة. "فيكون الأسلوب الشعري هو متوسط انزياح مجموع القصائد الذي سيكون من الممكن نظريا الاعتماد عليه لقياس معدل شاعرية أية قصيدة كيفما كانت"⁴.

¹ — عبد الله صولة: فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، الدار البيضاء، ع1، خريف

1987م، ص79.

² — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 16.

³ — م. ن.، ص. ن. .

⁴ — م. ن.، ص. 17.

فالبحت في الانزياح هو بحث في الشعرية أو البحث في لغة الشعر ويعرفه كوهن (cohen) بقوله: " الانزياح في الشعر خطأ متعمد يستهدف من ورائه الوقوف على تصحيحه الخاص"¹.

و يمكن توضيح الانزياح في الشعر إذا ما عقدنا مقارنة بين الأسلوب النثري في مقابل الأسلوب الشعري، بتشخيص "الأسلوب بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين، القطب النثري الخالي من الانزياح و القطب الشعري الذي يصل فيه الانزياح إلى أقصى درجته"². فكلما اقتربنا من اللغة الشعرية زاد الانزياح، فسيبيل الانزياح هو لغة الشعر التي تتعالى عن الكلام العادي، و حسب كوهن (cohen) فإنّ " الشعر عنده هو انزياح عن معيار هو قانون اللغة"³.

و الانزياح هو مفهوم ينتمي إلى الشعرية و البلاغة معا باعتبار أنّ البحث البلاغي بحث عن الأساليب و الطرق التي تحقق النص الفني الجمالي بالخروج عن القواعد النحوية المعيارية الجامدة، و بالتالي اكتساب النصوص سمات شعرية تلفت انتباه المتلقي، بالانحراف عن القواعد اللغوية و تشكيل نظام خطابي جديد.

و تندرج أعمال جان كوهن (j. cohen) ضمن محاولات تجديد البلاغة، و تخلصها من المقولات المعادية لها، فترار التجديتي يقرّ بفضل ما جاء به كوهن (cohen) و يذكر عن ذلك: " و الحقّ أنّ هذا الحكم المسبق المعادي للبلاغة، قد تغيّر قليلا منذ كتابة هذه السطور،

¹ — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية ص 194.

² — م . ن ، ص 23، 24.

³ — م . ن ، ص ، 05.

عند اللسانيين على الأقل، و اعترفت الأسلوبية بدينها نحو هذا العلم العتيق، في الوقت نفسه الذي تحاول فيه تجديده¹.

فقد حاول كوهن (cohen) أن يقيم دراسة فنية لإيجاد نظرية للانزياح و الشعرية مستفيدا بذلك من الدراسات البلاغية القديمة الغربية و اللسانيات المعاصرة، باستخدام صياغة جديدة تتلاءم مع معطيات المفاهيم اللسانية من جهة و في نفس الوقت لا تقطع الاتصال البلاغي القديم، و يقرّ كوهن (cohen) في كتابه " بنية اللغة الشعرية" أن الصور البلاغية كلّها إنّما تعمل بحرقها الدائم لسنن اللغة، و هذا يشكل الأرضية التي تؤسس للغة الشعرية و التي تعتبر الانزياح جوهرها فيها.

و قد تنبه إسماعيل شكري إلى العلاقة التي تجمع كل من الانزياح، اللغة الأدبية، البلاغة، بقوله: "يعتبر مفهوم الانزياح إطارا أساسيا لمعرفة تصورات البنيوية الشعرية المتعلقة بالأوجه البلاغية، ذلك أنّ هذا المفهوم يحضر في أدبيات البنيوية الشعرية الحديثة بشكل صريح و يؤري "جون كوهن" أو بشكل مضمّر وراء مفاهيم موازية مثل " الوظيفة الشعرية" جاكبسون و " الشفافية" (تودوروف). و قد كان الباحث على الاهتمام بمفهوم الانزياح هو البحث عن " خصائص مميزة " للغة الأدبية، مما كان له أثره البالغ على مسار البحث البلاغي الحديث"².

فالدراسة التي أقامها كوهن (cohen) تطمح إلى أن تسجّل ضمن محاولة تجديد البلاغة القديمة، و ذلك بإنجاز الخطوة الثانية التي وقفت البلاغة دون إنجازها، حيث اقتضرت على التصنيف و لم تبحث عن البنية المشتركة بين الصور المختلفة.

¹ — نزار النحديني: نظرية الانزياح عند جان كوهن، مجلّة دراسات سيميائية، ع101، حريف 1987م، فاس، المغرب، ص47.

² — إسماعيل شكري: نقد مفهوم الانزياح، مجلّة دراسات مغربية، ع11، 200م، مؤسسة الملك عبد العزيز آل سعود لدراسات الإسلامية والعلوم الإنسانية، الدار البيضاء، ص21، 22.

ثانياً — الانزياح في الشعرية البنيوية:

يمكن تقسيم الشعرية البنيوية إلى اتجاهين هما: الشعرية اللسانية و الشعرية اللسانية البلاغية، و قد تأسس كل منهما على النظريات اللسانية في تحليل الخطاب الشعري، و تندرج شعرية جان كوهن ضمن الشعرية اللسانية البلاغية و يدخل كتابه " بنية الكلام الشعري"، ضمن الشعرية البنيوية و هي بنيوية ذات كفاءة في الصياغة الشكلية، أي في البحث عن شكل الأشكال، كما تدخل ضمن الشعرية العلمية في مقابل الشعرية الفلسفية، و لا تقوم هذه العلمية على ادعاء تحصيل نتائج مسبقة، بل على تناول الوقائع تناولاً ملموساً قابلاً للتأكيد والدحض.

وقد استمدَّ كوهن (cohen) مبادئه من لسانيات دوسوسير (d.sausur) معتبراً اللغة مجموعة من الاختلافات، فطبيعة الانزياح تقوم أساساً على التعارض بين محوري الاختيار و التوزيع، و إنّ " الاختلافات في الكلام العادي تحقق التواصل و تروم الإفهام و الإبانة عن القصد من الكلام، و أمّا الاختلافات في الكلام الشعري فليست غايتها الإخبار و التوصيل، بل مرادها تلبيس المعنى بالعدول عن الطرائق المألوفة في الأداء و التعبير، و التقريب بين الكلمات المتباعدة في أصل الوضع اللغوي، و بناء علاقات جديدة غير مألوفة"¹.

و قبل الحديث عن شعرية كوهن (cohen) سنتعرض لبعض القضايا التي عالجتها الشعرية اللسانية باعتبار أن كلتا الشعريتين اللسانية واللسانية البلاغية تقومان على بحث موضوع واحد مرتكزين في ذلك على مقولات دوسوسير (d.sausur)، و لم يكن إدراج أعمال كوهن (cohen) ضمن الشعرية البلاغية إلا لغرض التبسيط و التفصيل.

¹ — أحمد الجوّ : بحوث في الشعرية مفاهيم واتجاهات، مطبعة التسفير الفني، صفاقص، تونس، (د.ط)، 2004م، ص290.

أ — الشعرية اللسانية:

جاء دوسوسير (d.sausur) بجملة من الأفكار و المفاهيم التي أحدثت تغييرا في مسار البحث اللغوي استنادا إلى الثنائية السويسرية التي بنى عليها صاحبها نظريته التأسيسية للسانيات. وإذا كان دوسوسير (d.sausur) قد نادى بدراسة اللغة ككتلة معزولة عن باقي الأنظمة يجعلها حادثة مستقلة تدرس لذاتها و لأجل ذاتها، فإنّ تعريف النص من هذا المنطلق يفضي إلى اعتباره شكلا مستقلا قائم بذاته معزول عن كل ما هو خارجي بالنسبة إليه، و أنّ السبيل لفك شفرات النصوص و تحليلها هو كشف نوع العلاقات التي تربط بين الدلائل.

على اعتبار أنّ اللغة نظام من القيم المجردة و تكمن قيمة الكلمة في خاصيتها التي تمكنها من تمثيل فكرة معينة. و لا يتحدد مضمون الكلمة تماما إلاّ بتواجد كينونات أخرى خارجة عنها، و لكونها جزءا من النظام، فإنّها لا تتمتع بدلالة فحسب بل بقيمة خاصة أيضا¹.

و قد استفادت الشعرية اللسانية من مقولات دوسوسير (d.sausur) في بناء نظرتها للنص الشعري الذي يقوم على أسس و معطيات لسانية بحثه. فالشعرية جزء لا يتجزأ من اللسانيات و هي العلم الشامل الذي يبحث عن البنيات اللسانية². وقد قامت الشعرية اللسانية على أنقاض أسس بلاغية كانت المحفز و المنطلق الرئيسي لها و يمكن تلخيص هذه الأسس في النقاط الآتية:

— فقدان البلاغة القديمة لوظيفتها " بوصفها فنا خطايا لتحوّل إلى فن الفصاحة؛ أي أنّ قيمتها عدّت أكثر دخولا في اللغة نفسها"³. و نظرت إلى الوحدات البلاغية باعتبارها عناصر مستقلة

¹ — أحمد مومن: اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، ط3، 2007م، ص129.

² — رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب ، منشورات جامعة عنابة، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص57.

³ — حوسيه ماريا بوثويلو إقانكوس: نظرية اللغة الأدبية، تر، حامد أبو زيد، مكتبة غريب، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص 20، 21.

عن بعضها البعض تخدم النمط الخطابي و الموقف الكلامي، و بذلك سعت البلاغة إلى المناسبة بين المضمون و التعبير مما جعلها تدخل حلقة التبويب و التصنيف و سنّ القواعد الجافة التي لا تتلاءم مع الغرض الخطابي.

— الفصل بين فنون الشعرية أو دراسة الأنواع الأدبية وبين علوم البلاغة أو دراسات الفصاحة أو التعبير، أدى إلى حدوث تبسيط كبير في مجال البلاغة¹، مما أدى إلى حصرها .

— كما أن البلاغة القديمة أسست على التعارض بين اللغة الأدبية و اللغة القاعدية. فوضعت بلاغة الشعر بوصفه لغة و وسيلة للبحث، و قابلت بينه و بين اللغة القاعدية².

و لكن ما يُحسب عليها أن الشعرية القديمة استنادا إلى هذا المنطلق فرّقت بين الشعر و النثر من زاوية ضيقة، باعتبار أن الشعر هو " النثر مضافا إليه الوزن و القافية"³، في حين فرّقت الشعرية اللسانية بين النثر و الشعر من حيث الشكل و ليس المادة محاولة إقامة نظرية للأشكال. أو ما يسميه كوهن (cohen) "بشكل من الأشكال"⁴.

فالقيمة الجمالية في النص الإبداعي تتحدد من خلال ما تحدثه الصور أو الأشكال البلاغية من حركية و فاعلية في التركيب اللغوي، و " تطلق كلمة الشكل البلاغي أو الصورة على الصيغة الكلامية التي تتسم بحيوية أشدّ من اللغة العادية، و تهدف إلى جعل الفكرة محسوسة عن طريق المجاز، كما تلفت النظر بدقتها و أصالتها"⁵.

¹ — خوسيه ماريا بوثيلو إقانكوس: نظرية اللغة الأدبية ، ص 21.

² — م . ن، ص 25.

³ — محمد حماسة عبد اللطيف: منهج في التحليل النصي للقصيدة تنظير وتطبيق، مجلة فصول ، محور الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة

للكتاب، القاهرة، ج1، مج15، ع1996، 02م، ص110.

⁴ — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 46.

⁵ — صلاح فضل : علم الأسلوب مبادئ وإجراءاته، ص172.

و قد استطاعت الشعرية اللسانية أن تدرك أثر التفاعل الحاصل بين الصور البلاغية. والواقع أنّ هذه الصور " لم تُعدّ مجرد تفاصيل وحليّة للخطاب بحيث يمكن إلغاؤها، بل إنّها خصائص جوهرية للعمل الأدبي، فلم يعد الموضوع علّة الشكل بل هو أثر من آثاره¹. فالتعبير الشعري يمتلك سمات خاصة و الحال أنّ هذه الصور تلعب في الشعر دورا في المرتبة الأولى من الأهمية"².

و قد سارت الشعرية اللسانية استنادا على هذه المنطلقات، فإذا كانت البلاغة القديمة قد وقفت عند محاولة وضع المعالم و تسمية و ترتيب الأصناف المختلفة من الانزياحات، و لم تبحث عن البنية المشتركة بين الصور المختلفة، فإنّ هذا هو ما عكفت الشعرية اللسانية بالبحث عنه، " فهل توجد بين القافية و الاستعارة و التقديم والتأخير صفة مشتركة من شأنها أن تأخذ فعاليّتها بعين الاعتبار"³.

و قد تبنّت الشعرية اللسانية مبدأ المحايثة السوسيرية، " فالشعرية مُحايثة للشعر و يجب أن يكون هذا مبدأها الأساسي و هي كاللسانيات تهتم باللغة وحدها و يكمن الفرق الوحيد بينهما في أنّ الشعرية لا تتخذ اللغة عامة موضوعا لها بل تقتصر على شكل من أشكالها الخاصة"⁴. و بهذا مثلت هذه الأسس اللسانية و الجذور البلاغية مرتكزات و أسباب لقيام شعرية لسانية تبحث عن التميز و الخصوصية الأدبية في النص الأدبي. ويعدّ رومان جاكسون (R.Jakobson) و تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) من أكبر أقطاب الشعرية اللسانية .

¹ — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 47.

² — م. ن، ص، ن.

³ — م. ن، ص 47، 48.

⁴ — م. ن، ص 40.

أ — 1 رومان جاكسون (Roman.Jakobson):

تعتبر الشكلائية الروسية عامة و على رأسها الباحث رومان جاكسون (Roman.Jakobson) خاصة أكبر من نادى بالشعرية اللسانية و "أول تمظهر حقيقي لمضمرات لسانية دوسوسير (d.sausur) في مجال تحليل النصوص و بناء شعرية حددت موضوعها على أساس إجرائي يقوم على التمييز بين الأدبي و اللاأدبي ، بين اللغة الشعرية و اللغة اليومية"¹. وذلك باعتبار الانزياح جوهر الشعرية و السبيل لتحقيقها، و قد نظر أعضاء المدرسة الشكلية إلى اللغة الشعرية على أنها " لغة خاصة تتصف بتشويه مقصود للغة العادية عن طريق العُنف المنظم ضدها"².

و لما كان هدف جاكسون (Jakobson) هو التفريق بين اللغة الأدبية و اللغة العادية فإنّ انطلاقة كانت لتحديد موضوع الشعرية و الذي يتمحور حول الإجابة عن السؤال التالي: "ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا"³. أي أنّ الشعرية تبحث في الأدبية و ليس الأدب.

مما يستدعي الإحاطة بخصوصية اللغة الأدبية التي تختلف عن باقي الفنون الأخرى، و التركيز على دراسة النصوص دراسة موضوعية خاضعة للداخل النصي و استبعاد الظواهر الخارجية الأخرى. بما في ذلك حياة المؤلف و انتمائه و غيرها من الظروف التي قد تتدخل في إنتاج النصوص.

¹ — عثمان الميلود: الشعرية التوليدية : مداخل نظرية، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 2000م ، ص15، 16.

² — فتحة كحلوش: نظرية الانزياح من شجاعة العربية إلى الوظيفة الشعرية، مجلّة علوم إنسانية، الجزائر، ع43، حريف 2009م.

³ — رومان جاكسون : قضايا الشعرية، تر، محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، ط1، 1988م ، ص24.

ويرى جاكبسون (Jakobson) أنَّ الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماماً مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية، و بما أنَّ اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنَّه يمكن اعتبار الشعرية جزءاً لا يتجزأ من اللسانيات¹. مركزاً في بحثه على الشعر لإبراز الوظيفة الشعرية التي هي أحد الوظائف الستة التي تحقق عملية التواصل، ويمكن تحديد الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة.

و تهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، و إنّما تهتم بها أيضاً خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية².

فالشعرية مفهوم واسع الظلال لا يرتبط بحقل الشعر فقط بل الشعرية ترتبط بالنثر و الشعر على حدّ السواء لأنّها تعكس الإبداعية و الخصوصية الأدبية. كما أنَّ تحديد الشعرية يقتضي ضرورة البحث في الشعر للتفرقة بين اللغة الشعرية و اللغة العادية .

و يطرح جاكبسون (Jakobson) تساؤلاً عن ماهية الشعر مجيباً بأنَّه "ينبغي لنا إذا أردنا تحديد هذا المفهوم أن نعارضه بما ليس شعراً"³. للبحث عن شعرية الشعر أو ما يجعل الشعر شعراً، كما أنَّ مفهوم الشعر ليس شيء ثابت بل هو يتغير بتغير الزمان و المكان. فالشعر عند جاكبسون (Jakobson) لغة ذات وظيفة جمالية، أمّا الشعرية فينطبق عليها اسم الأدبية و موضوعها علم الأدب.

¹ — رومان جاكبسون : قضايا الشعرية ، ص 24.

² — م . ن ، ص 35.

³ — م . ن ، ص 09.

و قد اهتمّ الشكلاونيون الروس عامة بمسألة الأدب و طبيعة موضوعه. فالأدب في مفهومهم هو "استخدام خاص للغة، و هو من ثم انحراف عن اللغة العادية و تحوّل عن استخدام اللغة استخداما منطقيا و تقليديا إلى استخدام قائم على المحاكاة و الأيقونية"¹. فموضوع الشعرية هو الأدبية أي الآليات و الصياغة و طرق و وسائل تركيب الفني اللغوي في نسج متشابك، و دراسة هذه البنى هو ما يشكل موضوع علم الأدب، و يقول إيكينباوم (Elkhen Bbun): "إنّ موضوع علم الأدب يجب أن يكون دراسة الخصوصيات الخاصة التي تميّز موضوعات أدبية عن كل مادة أخرى"².

و أصبحت الأدبية محط دراسة الشكلانيين الروس حين وجدوا "أنفسهم مضطرين إلى العناية بالخصائص الشكلية، و خاصة الأدوات، كالقافية و الإيقاع و الجرس و المفردات و البنيات و اللغة العامة و هي في نظرهم الوسيلة الأساسية لتحقيق التغريب"³، فالشعر في طبيعته يعمل على التغريب. والتغريب مفهوم يقصد منه كما يقول شك洛夫سكي (cheklovesky): نزاع الألفة مع الأشياء التي أصبحت معتادة، أي هو مضاد لما هو معتاد، ففي اللغة العادية تلفظ الكلمة بشكل عادي و آلي في حين هي في الشعر محرّفة مخففة⁴.

و قد توقف الشكلاونيون في البداية على أدوات الصنعة اللفظية و عدّوا الشعر فنا لفظيا. فكثير من الشكليين "اهتموا باللغة الشعرية بصفتها جامعة لأدوات الصنعة التي تستهدف تركيز الانتباه على شكل الرسالة. و لكن البعض الآخر توسعوا بشكل ملحوظ في مفهوم اللاآلية"⁵.

¹ — أحمد محمد ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص92.

² — فتيحة كحلوش : نظرية الانزياح من شجاعة العربية إلى الوظيفة الشعرية.

³ — عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص27.

⁴ — م . ن ، ص 27.

⁵ — خوسيه ماريّا بوثولو إقانكوس: نظرية اللغة الأدبية، ص46

و قد ارتبط مفهوم اللاآلية باسم الشكلية الروسية و يعدّ هذا مفهوم محدّدًا للغة الأدبية. و قد كان مفهوم التغريب عند ف. شك洛夫سكي (cheklovesky) أحد المظاهر الأولى للنظرية اللاآلية، فإن إدراكنا للعالم و للغة متلاش و آلي. و الكلمات التي نلفظها لا نعبأ بها و لا نركز انتباهنا عليها. ونحن في اللغة اليومية لا نهتم بالإشارة و تعيين الأشياء، و هذا يؤدي إلى أن تصبح اللغة آلية¹.

كما أنّ الخصوصية الآلية للغة العادية هي ما يحاول الشاعر كسره بواسطة اللغة الشعرية أو بمفهوم آخر إن اللغة الشعرية هي محاولة اختراق رتابة اللغة العادية و خلق سنن تعبيرية جديدة، "بمضاعفة أمد الإدراك عن طريق إضفاء الغموض على الشكل، و منح صفة التّفرد للأشياء و الكلمات عند زيادة صعوبتها الشكلية، تضطرنا إلى أن نركز اهتمامنا حولها"².

و قد ربط موكاروفسكي (Mukarovsky) مفهوم اللاآلية بمفهوم الوظيفة و المعيار الجمالي و تجسيد اللاآلية أو اللغة الشعرية بقوله: "ينبغي أن نقف في مواجهة المعايير الجمالية. الأدبية السائدة، فضلا عن معايير اللغة الأدبية نفسها في مراحلها السابقة"³. و الوقوف ضدّ المعايير الجمالية السائدة و تحديدها يفضي إلى إعطاء لغة جديدة تتمتع بخصائص و سمات شعرية تحقق أدبية اللغة التي يبحث عنها أصحاب الشكلية.

واستنادا إلى ما جاء به موكاروفسكي (Mukarovsky) فإنّ ما يميز اللغة الشعرية من اللغة المعيارية هي سمتها التحريفية، أي خرقها لمعيار اللغة أو قانونها الملزم، المكون من

¹ — حوسيه ماريّا بوثيلو إقانكوس: نظرية اللغة الأدبية، ص، 45

² — م. ن. ، ص، ن. .

³ — م. ن. ، ص، 47.

القواعد الصوتية والصرفية والنحوية بقصد التأثير و الإيصال، وهو ما يفضي إلى التركيز على فهم اللغة الأدبية بأنها إبراز لشكل الرسالة.

فالوظيفة الشعرية هي التوجّه نحو الرسالة ، و "أنّ استهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص، هو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة"¹ . وليست الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة بل هي الوظيفة المهيمنة، "ومن شأن هذه الوظيفة التي تبرز الجانب الملموس للدلائل أن تعمق بذلك الثنائية الأساسية للدلائل والأشياء. بالإضافة إلى ذلك لا يمكن للسانيات، وهي تعالج الوظيفة الشعرية أن تقتصر على مجال الشعر"². فالشعرية ممارسة فعلية ترتبط بالإبداع الشعري و الثري دون حضور خصوصية تجعل الشعرية لصيقة بأحدهما دون الآخر.

فالترايط و الاستبدال هما محوري اللغة و على هذا الأساس أعطى جاكبسون (Jakobson) تعريفا للوظيفة الشعرية بقوله: "هي إسقاط المماثلة من محور الاختيار على محور التأليف"³. و يطرح في هذا السياق مفهوم "التوازي" لتحديد الأدوات التي تتوفر في الشعر.

و يمثل التوازي "أدوات شعرية تكرارية منها: القافية الترصيع و السجع و التطريز و التقسيم و المقابلة و التقطيع و التصريع و عدد المقاطع أو التفاعيل و النبر و التنغيم"⁴. و التوازي نوعان: التوازي الموسوم و التوازي الانتقالي أو التلويني، و النوع الأول هو الذي يتعلق ببنية البيت " بالإيقاع (تكرار قافية متوالية معينة من المقاطع)، و بالوزن (تكرار متوالية

¹ — رو مان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص31.

² — م . ن ، ص31، 32.

³ — م . ن ، ص 7.

⁴ — م . ن ، ص7، 8 .

إيقاعية معينة)، و بالجناس و بالسجع و بالقافية، و تكمن قوة هذا التكرار في كونها تولّد تكرارا أو توازيا في الكلمات أو في الفكرة¹.

و بهذا تتحدد الوظيفة الشعرية باعتبارها تكرارا كليّا أو جزئيا لمجموعة من الوحدات والعناصر، و التوازي هو نتيجة للخلافية الحاصلة بين مكونات اللغة لا على أساس سلبى بل على أساس ايجابى².

فالاختلاف الحاصل ناتج عن غياب الثابت و تأسيس المتحوّل، و استعادة الثابت هو التكرار. فالتوازي هو ذلك الشيء المقيم بين هذا الثابت و ذلك المتحول، و بوضع الثابت في سياق تساؤلات التحوّل تحدث ظاهرة الانزياح³.

واللغة الشعرية في جوهرها لغة متماسكة على الرغم من اختلاف وسائلها. و هي إسقاط لمبدأ التساوي لمحور الاختيار على محور الترابط و " البيت الشعري صورة صوتية، و التوازي النحوي (أو التركيبي) عنصر تركيبى⁴، يحدد أدوات اللغة الشعرية.

و أمام التساؤلات التي طرحها جاكسون (Jakobson) حول إمكانية تحديد ما هو شعري عما هو ليس بشعري فإنه يبقى دائما مصرّا على اعتبار اللغة الشعرية نظام لغوي يبتعد عن اللغة المعيارية من نحو و صرف و تراكيب، و حسب جاكسون (Jakobson) فإنّ اللغة المعيارية هي " الخلفية التي ينعكس عليها التحريف الجمالي المتعمّد للمكونات اللغوية للعمل أو بعبارة أخرى الانتهاك المتعمّد لقانون اللغة المعيارية"⁵. أو الانزياح عن المعايير اللغوية المألوفة.

¹ — رو مان جاكسون: قضايا الشعرية ، ص 48.

² — عثمان الميلود: الشعرية التوليدية : مدخل نظرية، ص19.

³ — فتيحة كحلوش: نظرية الانزياح من شجاعة العربية إلى الوظيفة الشعرية.

⁴ — حوسيه ماريا بوثيلو إقانكوس: نظرية اللغة الأدبية ، ص53.

⁵ — يان موكاروفسكي: اللغة المعيارية واللغة الشعرية، مجلّة فصول، مج5، ع1، 1984م، ص41.

فكلّما كان قانون اللغة المعيارية أكثر ثبات في اللغة كلّما كان انتهاكه أكثر تنوعا، و من ثم كثرت إمكانات الشعر في تلك اللغة، و من ناحية أخرى كلّما قل الوعي بهذا القانون قلّت إمكانات الانتهاك¹.

فالحديث عن معيارية اللغة انعكس عند رومان جاكبسون (R. Jakobson) في حديثه عن قضية (نحو الشعر/ شعر النحو)، "فإنّ النسيج النحوي للشعر يقدم عددا من الملامح البارزة الشديدة الخصوصية التي تسم أدبا قوميا معطى، و مرحلة محددة و جنسا أدبيا خاصا و شاعرا مفردا أو تسم أكثر من ذلك أثرا مفردا"². كما أنّ "البنية النحوية للأثر تكشف عن تفصيل متقن بشكل متميز"³.

فالاستعمال المتميز للنظام النحوي من شأنه أن ينتج لنا شعرية خاصة و أنّ "صورة النحو في قصيدة بلا صور هي التي تصير مهيمنة و هي التي تحلّ محلّ المجازات"⁴. كما أن التعارض في قصيدة ما ينتمي إلى اللغة التصويرية الاستعارية و بين ما يعود إلى مستوى مباشر يمكن أن يحدده بشكل قوي، تباين في المكونات النحوية.

فالتوظيف النحوي المتميز في البناء الشعري من شأنه أن يحدد فاعلية النحو و إسهامه في بناء لغة شعرية خلاقية، تستقطب اهتمام القارئ. و هذا ما حاولت الشعرية اللسانية تجسيده بالبحث عن الأدوات و السبل التي تجعل الكلام الشعري يختلف عن الكلام العادي، و هو ما استند عليه جاكبسون (Jakobson) و لكنّه جعل تحديد الخطاب راجع إلى الوظيفة المهيمنة عليه و يمكن أن ترتبط الوظيفة الشعرية عنده بمواضيع خارج الأدب نفسه.

¹ — يان موكاروفسكي: اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ص 41.

² — رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 73.

³ — م. ن. ، ص 73.

⁴ — م. ن. ، ص ، ن.

و أن "وظيفة اللغة الأدبية هي بالتحديد وظيفة التفرد بوصفها خبرة شكلية أو تركيباً فريداً، وهذه الوظيفة جمالية بطبيعتها و في قيمتها"¹. فمن خلال الاستخدام الخاص لمكونات العمل الأدبي تتحدد شعرية الانزياح بكونها الطريقة التي يؤدي بها الدليل الأدبي وظيفته الشعرية.

أ — 2 تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov):

نظر تودوروف (Todorov) إلى الانزياح في الأدب من الناحية النحوية معتبراً الانزياح لحناً مبرراً ما كان يوجد لو أن اللغة الأدبية كانت تطبيقاً كلياً للأشكال النحوية الأولى . فحصول الانزياح يتطلب بالضرورة الخروج عن المعيارية النحوية أو الأصل النحوي. و قد ربط تودوروف (Todorov) الشعرية بالعمل الأدبي مصرّحاً أن الشعرية مقارنة للأدب مجردة و باطنية في الآن نفسه. و ليس العمل الأدبي في حدّ ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي².

و الخطاب الأدبي قد يكون شعراً أو نثراً و بذلك فالشعرية ترتبط بكل الأدب و تقوم وظيفتها على معالجة الانزياحات اللغوية في الخطاب الأدبي. و قد استمدّ تودوروف (Todorov) مفهوم الشعرية من فاليري (Vallery) الذي أطلق اسم الشعرية على كل ما "له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر و الوسيلة لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر"³.

¹ — حوسيه ماريّا بوثيلو إقانكوس: نظرية اللغة الأدبية ، ص48.

² — تزفيتان تودوروف : الشعرية، ص25.

³ — م. ن، ص 23، 24.

فالشعرية عند فاليري (Vallery) مفهوم واسع و لا ترتبط بالمعنى الضيق للشعر و يرى فاليري (Vallery) أن الشعر لعبة و طقس و القانون الخاص لذاته، و هو غايته الخاصة. و هذه إشارة واضحة للخصائص النوعية للأدب باعتبارها شكلا مطلقا منها¹.

و قد ركّز تودوروف (Todorov) على صلة الشعرية بالدراسة البنيوية معلنا أن الشعرية تهتم بالبنى المجردة للخطاب الأدبي و التي نسميها "وصفا أو حدثا روائيا أو سردا"²، كما تلتقي الشعرية مع اللسانيات في دراستها للبنى اللسانية (الصوتية و النحوية و الدلالية) و ستكون العلوم الأخرى التي تعدّ اللغة جزءا من موضوعها مثل اللسانيات و الأسلوبية و السيميائية عونا كبيرا للشعرية.

و تتضح حدود الشعرية عند تودوروف (Todorov) في الفصل بين التأويل و العلم في حقل الدراسات الأدبية، فالشعرية جاءت لتضع حدّا للتواز القائم بينهما، و الشعرية بخلاف تأويل الأعمال النوعية "لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تُنظّم ولادة كل عمل، و لكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس و علم الاجتماع... الخ تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته"³.

وترتبط الشعرية بالبلاغة وتعدّ من أقرب أقربائها لأنّ كليهما يدرس خصائص الخطاب الأدبي بجميع أدواته وتحليلاته سواء كان نثرا أم شعرا و تعطى الأولوية للمستوى الدلالي في دراسته للنص الأدبي استنادا على علم البلاغة في تفسير شعرية النص الأدبي و توليد المعاني الخفية.

¹ — رابح بوحوش : الأسلوبيات وتحليل الخطاب ، ص 59.

² — ترفيتان تودوروف : الشعرية ، ص 26.

³ — م . ن . ص 23.

ب — الانزياح في الشعرية اللسانية البلاغية (جان كوهن، jean cohen):

لقد أقام كوهن (cohen) علماً للشعر أو الشعرية، مستغلاً المقولات البلاغية في محاولة منه لتجديد الميراث البلاغي استناداً إلى نظرية الانزياح و التي تطورت فيما بعد لتصبح أساساً للشعرية البلاغية. كما يعدّ جان كوهن (jean cohen) أكبر منظر لمفهوم الانزياح من ناحية أدواته الإجرائية و جذوره البلاغية و فاعليته في تأسيس جمالية النصوص.

و ينطلق في رؤيته النظرية الخاصة من اعتبار الانزياح شرطاً في حصول الشعرية، لأنّ قدرة الشاعر اللغوية و الإبداعية تتجلى في الممارسة الشعرية و القدرة على التوظيف اللغوي المتميز بخرق قانون اللغة أو الانزياح عنه باستحداث نسيج من الصور الفاعلة في النظام التركيبي، لتكون وظيفة الشعرية البحث عن خصائص مشتركة بين الصور المختلفة.

و لما كانت الدراسة تستند إلى المعرفة اللسانية الحديثة فإنّ اللغة الشعرية تبني على عناصر صوتية تركيبية و دلالية تسهم في إحداث مفارقة بين الشعر و النثر و تأسيس نظرية للشعر تعكس بلاغة النص الأدبي، و في إطار تمييز الشعر من النثر يعطي كوهن (cohen) هدفاً للشعرية قائلاً: "و يجب في تقديرنا الانطلاق من واقعة خام، أي من وجود خانيتين تقتسمان بالضرورة اللغة المكتوبة، وذلك حسب الرأي المجمع عليه، وهما النثر و الشعر.

وهدف الشعرية بعبارة بسيطة، هو "البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك، فهل توجد سمات حاضرة في كل ما صنف ضمن الشعر و غائبة في كل ما صنف ضمن النثر، إذا كان الجواب بالإيجاب، فما هي، إنّ ذلك هو السؤال الذي يجب أن تجيب عليه كل شعرية تسعى لأن تكون علمية"¹.

¹ — جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، ص14، 15.

فصفة العلمية شرط أساسي في الشعرية لقيامها على أسس لسانية كما وضحنا ذلك سابقا، إلا أنّ صفة العلمية لا تعصم من دخول الشعرية ضمن جناح اللامعقول. فاللغة الشعرية تقع في منزلة وسط بين قطبين متناقضين هما قطب الخطاب العلمي و قطب اللغة غير المعقولة، و"للغة الشعرية علاقة بغير المعقول من جهة خرقها لقانون اللغة و لكونها تؤول، و تستعيد الانسجام و المعقولة فتجتمع بذلك بالقطب الأول"¹.

و يكون الشعر أنسب نمط لغوي يمكن أن يحتل قدرا أكبر من اللامعقول لذلك جعل كوهن (cohen) الانزياح خاصية للشعر دون بقية الخطابات الأخرى، "إلا أنّ هذا الانزياح لا يكون شعريا إلا إذا كان محكوما بقانون يجعله مختلفا عن غير المعقول"².

وهذا كي لا يفقد النص وظيفته التوصيلية بغياب المعنى و تعتيمة فيحرق الانزياح "قانون اللغة في اللحظة الأولى ولكنه يعود في لحظة ثانية لكي يخضع لعملية تصحيح و يُعيد للكلام انسجامه و وظيفته التوصيلية"³. التي تمنحه صفة الشعرية، "فالعبارة الشعرية و العبارة اللامعقولة يقدّمان معا نفس اللون من عدم الملائمة"⁴. و "المجاوزة في الشعر ليست إلا خطأ مقصود للوصول عن طريقه إلى التصحيح الخاص بالشعر"⁵.

و يقيم كوهن (cohen) تفرقة بين الشعر و النشر على أساس المعايير التي تتحكم في الظاهرة الشعرية معطيا مفهومه للنشر بقوله: "فنحن نريد أن نقارن الشعر بالنشر و نقصد بالنشر

¹ — جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، ص 5.

² — م . ن ، ص. ن.

³ — م . ن ، ص. ن.

⁴ — جان كوهن: اللغة العليا، تح، أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ج1، ط 4، 1999 م ، ص 225.

⁵ — م . ن ، ص 226.

الاستعمال، أي مجموع الأشكال الأكثر رواجاً في لغة مجموعة لغوية واحدة حسب الإحصاء. و كل مستعمل يصير في هذه الحالة حكماً في تحديد ما هو نثر و ما ليس كذلك"¹.

و السؤال الذي يطرح نفسه هنا أي نوع من النثر يصلح أن تحدث المقارنة بينه و بين الشعر؟ . و للإجابة عن هذا السؤال ميّز كوهن (cohen) بين أنماط من النثر المكتوب فهناك النثر الروائي، و نثر صحفي، و نثر علمي و نستقرّ عند النثر العلمي ليكون معياراً للانزياح لأنّ العالم أقلّ اهتماماً بالمقاصد الجمالية ليكون الانزياح فيه قليلاً جداً، و درجة الشعرية فيه منعدمة.

و قد قصر كوهن (cohen) دراسته للشعر على الشعراء الفرنسيين المشهورين في الأدب الفرنسي، ليصل إلى أنّ "الفرق بين الشعر و النثر كمي أكثر مما هو نوعي إذ أنّما يتميز هذان النوعان الأدبيان بكثرة الانزياحات"². كما أنّ الشعر يسعى إلى الوصول إلى العلمية، و "النثر هو، بالتحديد، اللغة الطبيعية، أمّا الشعر فلغة الفن، أي أنّه لغة مصنوعة"³. تأخذ شكلاً من الأشكال. و يمكن تقصي العناصر المائزة بين الشعر و النثر من خلال تتبع البنى المميزة لكل منهما.

ب — 1 النظم و البناء الصوتي:

تقوم التفرقة التي أجراها جان كوهن (j. cohen) بين الشعر و النثر على مبدأ النقيض، "فالشعر عندنا ليس نثراً يضاف إليه شيء آخر بل إنّهُ نقيض النثر و بالنظر إلى ذلك يبدو و كأنّه سالب تماماً، أو كما لو كان نوعاً من أمراض اللغة غير أنّ هذه المرحلة الأولى

¹ — جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، ص22.

² — م . ن ، ص23.

³ — م . ن ، ص46.

تتضمن مرحلة أخرى و هي مرحلة موجبة فالشعر لا يحطّم اللغة العادية إلاّ ليعيد بنائها على مستوى أعلى¹.

فالسالب يمثل التعارض الذي عبّر عنه كوهن (cohen) بالنقيض. بمعنى أنّ الشعر لا يملك آية علاقة تجمعها بالنثر، و يقوم الشعر على مستويين من اللغة، المستوى الصوتي و المستوى الدلالي و يمثل النظم أهم عنصر مميز للشعر على المستوى الصوتي للشعر مما يمنع الشعر من الاختلاط مع النثر أو الكلام الجاري.

فالنظم من مقومات العملية الشعرية و أداة فعالة فيها، و هو رجوع بالمقابلة مع النثر، و يعرفه جرار هوبكاس بكونه "خطاب يكرر كلاً أو جزءاً نفس الصورة الصوتية"². و يتمثل النظم أساساً في الوزن و القافية، و قد جعل كوهن (cohen) النظم محور الفصل الثاني من كتابه الأوّل "بنية اللغة الشعرية"، كما بحث مسألة القوافي في مواضع متعددة من كتابه مبرزاً دورها في تحديد الوزن والإيقاع من الناحية النحوية و الدلالية و التركيبية.

و النظم بمعناه الخاص هو النظم المطّرد فللوزن و للقافية مردود كبير فيه. و في هذا الشأن ينكر قرلين (Girllaine) القافية في الفن الشعري الذي يجعل مبدأ الموسيقى قبل كل شيء، "إذ أنّ تكرار صوت واحد تكرار لا يني، هو في الواقع، مصدر ضعيف للموسيقى"³. فالقافية هي نتيجة نظم مبني على عدد المقاطع و هذا بالعودة إلى طبيعة اللغة.

¹ — جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، ص49.

² — م . ن ، ص 53.

³ — م . ن ، ص 73.

و يحدد كوهن (cohen) فاعلية القافية كعنصر صوتي و علاقتها بالوزن حيث عارض رأي أرغون (Aragon) القائل: " أنّ القافية هي التي تملي علينا مكان الرجوع إلى السطر"¹. بل إنّ كوهن (cohen) ناقضه في ذلك " إذ ليست القافية هي التي تحدد نهاية البيت، بل نهاية البيت هو الذي يحدد القافية، فهي في حدّ ذاتها، ليست عاجزة على إنهاء البيت و حسب، بل إنّها لا تكتسب صفتها إلّا بوقوع النبر عليها"².

و هذا ما يجعل صوتية القافية تبرز في بعدها الدلالي الذي ينتظم بصورة خاصة ليشكل معالم الشعرية، و " الحقيقة أن القافية ليست أداة، أو وسيلة تابعة لشيء آخر بل هي عامل مستقل، صورة تضاف إلى غيرها. و هي، كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلّا في علاقتها بالمعنى"³. فالتغيير الفونيمي المتميز للقافية يخلق جرسا موسيقيا يسهم في تغيير المعنى و بنائه.

و تعكس القافية الانزياح الشعري بشكل واضح فهي "تقلب الموازنة الصوتية التي تقوم عليها سلامة الرسالة"⁴. فالشعر يقوم على بناء صوتي مختلف يناقض الفكرة القائلة إنّ التجانس الصوتي يؤدي إلى قرابة معنوية فتماثل الصوت لا يعني تماثل المعنى .

فالجملة وحدة بالصوت و المعنى معا لكنّ القاعدة هي التوازي بين الوقف الصوتي و الوقف الدلالي وهذا متاح في النثر فقط، " أمّا في النظم فتختل الموازنة، فما يقدّم معنى تاما،

¹ — جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص74.

² — م . ن ، ص. ن.

³ — م . ن ، ص. ن.

⁴ — م . ن ، ص76.

أي الجملة، لم يعد محصورا بين وقفيتين، و ما هو محصور بين وقفيتين أي البيت، لم يعد يقدّم معنى تاما¹.

كما أنّ الشعر يأخذ طابع الغموض و الالتباس في مستوى الأصوات والتراكيب بينما يسعى النثر إلى التبسيط و المطابقة، باستبعاد التماثلات الصوتية المختلفة من جهة المعنى. " و هذا يوضح جيدا التعارض بين النثر و الشعر، فالنثر يتجنب ما وسعه ذلك تقارب الألفاظ المشتركة، أمّا الشعر فلا يكتفي بتقاربها بل يضعها في موضع واحد².

و يبرز دور القافية النحوية التي تكون فيها التماثلات الصوتية ذات دلالة، وقد أكد جاكبسون (Jakobson) دور القوافي النحوية في حديثه عن " شعر النحو و نحو الشعر" مشيرا إلى أن تكرار نفس الصورة الصوتية يعدّ المبدأ المكون للأثر الشعري³. وقد استند كوهن (cohen) على جاكبسون (Jakobson) حول تمييزه بين القوافي النحوية و القوافي غير نحوية مشيرا إلى أنّ القافية اللانحوية هي " التي لا تعبأ بالعلاقة بين الصوت و البنية النحوية، فقد تدخل مثلها في ذلك مثل جميع الأشكال اللانحوية، في نطاق الأمراض العقلية"⁴.

كما أجرى المؤلف دراسة إحصائية للقوافي النحوية ضمن فئات صرفية من أسماء و نعوت و أفعال...، و تتجاوب هذه الفئات النحوية مع فئات دلالية، متقصّيا في ذلك تقنيات التقفية في الشعر الفرنسي في الفترات الشعرية الثلاث، ليصل إلى خلاصة مفادها أنّ القوافي غير الفئوية أي التي لا تنتمي إلى نفس الفئة الصرفية تزداد عددا من الكلاسيكية إلى الرومانسية، و بالمقابل فإنّ تزايد الرومانسيين إلى الرمزيين فضعيف.

¹ — جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص. 70.

² — م. ن. ، ص 78.

³ — رو مان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 66.

⁴ — جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، ص 32.

و قد انتصر كوهن (cohen) للقافية في مواضع كثيرة من كتابه "بنية اللغة الشعرية" باعتبارها عاملاً أساسياً في التكوين الفني الشعري، "فالقافية ليست مجرد تكرار أصوات، بل هي تكرار الأصوات الأخيرة"¹، و بهذا تكون ميزة ثابتة في البيت الشعري. تعاضد التجانس الصوتي لإنتاج بنية صوتية دالة، و تتميز المجانسة الصوتية الداخلية عن القافية بالوقفة هذه الأخيرة التي تتبع القافية في تحديد البيت الشعري.

"و يكون الجنس الحرفي مقوّمًا مماثلاً للقافية، فهو يستفيد، مثل القافية من الإمكانيات اللغوية للحصول على أثر قوامه المماثلة الصوتية، مع فارق كون الجنس يعمل داخل البيت و يحقق من كلمة لكلمة ما تحقّقه القافية من بيت لبيت"². و قد استعمل الجنس الشعراء الفرنسيين جميعاً و من ذلك بيت فاليري (Vallery) الآتي:

Vous me le murmurez rameurs drumeurs

وفيه يتجانس 15 فونيماً من مجموع 23 فيظهر فيه الصوت (r) ست مرات، و (m) خمس مرات و (u) أربع مرات .

و يتساءل كوهن (cohen) عن وظيفة الجنس و يقارنه بالقيمة التعبيرية للقافية ليصل إلى أنّ وظيفة المماثلة الصوتية لا تظهر إلاّ بمقارنة المنظوم و المنشور. و "تمثل كلّ قافية و جناس في الخطاب النثري عائداً يجتهد الكاتب في تلافيه بصورة طبيعية، أمّا المنظوم فهو على النقيض من ذلك، يبحث عنهما، بل يجعل من القافية قاعدة سالبة"³.

¹ — جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص 74.

² — م . ن ، ص 82.

³ — م . ن ، ص 84.

فالقافية هي ضرب من الانزياح تحدثه المماثلات الصوتية و التي هي طارئة و جديدة بالنسبة للكلام العادي و كأنّ القافية تحدث نوعا من الاشتراك الدلالي في الكلمات المقفاة و التي تحقق النظم، لنصل إلى أنّ " نظم الشعر ليس له وظيفة سالبة و معياره هو نقيض معيار اللغة الطبيعية"¹ . لتصبح القافية بذلك علامة تعارض بين المنظوم و المنثور، تحارب الفكرة القائلة بأنّ القافية حليلة تزيينية للكلام الشعري بل هي أداة فاصلة بين الشعر و اللاشعر، و تعمل على إحداث فاعلية دلالية، فالقافية " قادرة على إذابة كل التعارضات القائمة بين مفردات اللغة، و على إلغاء مبدأ السلب، و على إعادة الانسجام الذي كان مفقودا داخل الخطاب الشعري"².

ويعدّ الوزن عنصرا فاعلا في الإيقاع و البناء الصوتي، والوزن لدى كوهن (cohen) هو " عدد المقاطع التي يتكوّن منها البيت، و ليس المعتر، مع ذلك هو هذا العدد في نفسه بل تكراره بعينه من بيت لبيت، و بهذه الصفة يحقق الرجوع"³ . و لا يكون الشاعر عروضيا إلّا إذا كان متماثل الوزن، و يطرح كوهن (cohen) الوزن و الإيقاع كعاملان يسهمان معا في تحقيق التماثلات الصوتية في الخطاب الشعري، فالوزن "كما نعلم هو العنصر الأساسي المتواطئ عليه في العروض الفرنسي"⁴.

إلّا أنّ هناك شك بشأن هذه المسألة وبذلك انقسم المختصون بين متمسك بالوزن و متمسك بالإيقاع إلّا أنّنا لا نستطيع إنكار قدرة كل من الوزن و الإيقاع على إحداث ملمح شعري متميز فالإيقاع يأتي لدعم الإحساس العام بالانسجام، و هو كما يقول نيوس

¹ — م جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، ص 84.

² — أحمد الجوّ: بحوث في الشعرية مفاهيم واتجاهات، ص 362.

³ — جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، ص 84.

⁴ — م . ن . ص، ن

سيرقان (Nius cirgan): " دورية زمنية ملحوظة"¹، تتواجد في الشعر الفرنسي و " إن بنية ما لن تسمى بنية إيقاعية إلا إذا واجهنا تكرارها و لو افتراضا"². و هذا التكرار قد يتضمن الوزن فينتج لدينا جمل دلالية مختلفة بجمل صوتية متماثلة.

والإيقاع هو العامل البنائي المسيطر في البيت الشعري و الذي يعدّل و يكيّف بقية العناصر، و يمارس تأثيرا حاسما على جميع مستويات الشعر الصوتية و العرفية و الدلالية، فالإيقاع بمثابة التناوب الزمني المنتظم للظواهر المتراكبة وهو الخاصية المميزة للقول الشعري³. التي تزيد في التعارض بينه و بين القول النثري. "فالمماثلة الوزنية و المماثلة الإيقاعية تظلان دليلين طبيعيين على مماثلة معنوية، و الحال أنّ هذه المماثلة المعنوية غير موجودة في أبيات القصيدة، و بذلك يختل توازي الصوت و المعنى و في هذا الاختلال يحقق العروض وظيفته"⁴ المساندة للإيقاع على خلق تنوع صوتي دلالي . و هذا ما ذهب إليه الشكلاونيوس الروس عندما عدّوا الوزن "حالة من حالات الإيقاع و برهانا ملموسا على وجوده"⁵.

ب — 3 خطية النثر و دائرية الشعر:

لم يتوان كوهن (cohen) من عرض الاختلاف و التناقض بين الشعر و النثر فبعد طرحه لمكونات النظم و طريقة بنائها و عملها في الكلام الشعري و التميزات التي تحدّثها القافية و الوزن والإيقاع من انتظام صوتي و دلالي متميز يكون فارقا بين بنية الشعر و اللاشعر ، بالرغم من إمكانية تواجد أحد هذه العناصر في النثر.

¹ — جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص 86

² — م . ن ، ص 87

³ — صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 71.

⁴ — جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، ص 89.

⁵ — صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 7.

"إن الصوت في النظم دليل كما هو في النثر، غير أن دلالة عسيرة الإدراك إنها سلب تام. فالنظم مكون من أدلة تعمل في الاتجاه المضاد"¹. بحيث يكون الفهم عنصرا حاضرا دائما بغض النظر عن ملامح الغموض التي تميز الكلام الشعري.

و يعرض المؤلف نقطة هامة في تحديد الفروق بين الجنسين تتمثل في خطية النثر و دائرية الشعر و لتتبع هذه النقطة لابد دائما من تتبع الأساس الشكلي الذي يقوم عليه كل من البناء الشعري و البناء النثري.

فإذا كانت اللغة عند دوسوسير (d.sausur) لا تشمل غير الاختلافات و التعارضات فإن العلاقة بين الدوال و المدلولات محكومة دوما بمبدأ الاعتبار. كما أن تتبع طريقة تراصف الدوال و تراكبها مع بعضها البعض من شأنه أن يحدد الجنس الكلامي، فالنثر "يستخدم الدوال بطريقة ترد بها متتابعة تتابعا مستمرا، و من ثم تسير القراءة الخطية للمنتور إدراك مقاصد الكلام والإتيان على مضمونه، و على خلاف ذلك فإن الشعر يستخدم الدوال بشكل مخصوص به و صورة تغاير صورة الدوال في النثر"².

فالخطاب النثري ينجح دائما إلى لغة المطابقة و التبسيط و المباشرة و تجنب الألفاظ المشتركة الدلالات و الفونيات لتجنب الالتباس لأن غايته هي الإبلاغ و التوصيل بالدرجة الأولى بينما يسعى الشعر إلى تحقيق الجمالي و الوصول إلى منافذ الشعرية باستخدام التماثلات الصوتية و التكتيف الدلالي المتنوع.

"ونستخلص من هذه الوقائع كلها نتيجة واحدة، و هي إن النظم ليس مختلفا عن النثر و حسب بل معارض له، و ليس شأنه أن يكون مما ليس نثرا، بل هو نقيض النثر. فالخطاب

¹ — جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، ص 96.

² — أحمد الجوة: بحوث في الشعرية مفاهيم واتجاهات، ص 270.

النثري يعبر عن الفكر الذي هو نفسه استطرادي أي ينتقل من فكرة لفكرة، و قد شبّه ديكارت الفكر بالسلسلة¹. ويمثل مفهوم السلسلة كنقطة اشتراك بين الشعر و النثر، "إنّ الشعر مثله مثل النثر يؤلف خطاباً أي أنّه يرصف سلاسل من الكلمات المختلفة صوتياً غير أنّ العروض يلصق فوق خط الاختلاف الدلالي سلاسل من التماثلات الصوتية"².

و يكتسب الشعر صفة الدائرية اعتماداً على التكرار الذي يتميز به الخطاب الشعري و قد أكّد كوهن (cohen) رأيه حول التكرار في كتابه "اللغة العليا"، مشيراً إلى أنّ "التكرار صورة تحتوي على تميز خاص، فهي في حركة واحدة تجسد المجاوزة و تقلصها معاً، فالمجاوزة من خلال الإطناب و التقليل من خلال تغيير المتنوع، و هو من هذه الناحية، مجاز كثافة"³.

و عالج كوهن (cohen) مسألة إطناب التكرار في قصيدة لوركا (Lorca) "مرثية مصارع الثيران" حيث ترددت عبارة (Alas cincode la trade) "الخامسة مساءً" ثلاثين مرة الاثنتين و الخمسين بيتاً الأولى. و النص يبدأ على النحو الآتي:

الساعة الخامسة مساءً

كانت الخامسة مساءً بالضبط

احضر طفل السفانا البيضاء

الخامسة مساءً

الخامسة مساءً

¹ — جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، ص 92.

² — م . ن ، ص 92.

³ — جان كوهن: اللغة العليا ، ص 458.

آه ما أفضل الخامسة مساء

كانت الخامسة في كل الساعات

كانت الخامسة في ظل المساء¹.

و نتساءل عن التشفير الذي يحدثه التكرار في هذه القصيدة استنادا على مبررات داخل القصيدة انطلاقا من كون "الشعر يقوم على التأثيرية التي يعرف الأدب من خلالها"². ويبدو أثر التكرار واضحا في تكثيف و تصاعد الدلالة.

"فنفس الكلمة يمكن أن تحتفظ بنفس المحتوى و تتغير على مستوى الكثافة، و التكرار يؤكد نمو الكثافة، فالكلمة المكررة أقوى من الكلمة الوحيدة"³. كما أن لا شيء قد يبرز الطبيعة اللاتأثيرية للنثر مُقَابَلَة بالشعر أكثر من ظاهرة التكرار.

و "الإطناب مستبعد في منطق لغة النثر، و هو القاعدة في اللغة الشعرية، لأنهما ليست لهما نفس الوظيفة، فالإطناب، لا يقدم معلومة، و لكنّه يوضح، ومن أجل هذا فاللغة التكرارية هي لغة العاطفة"⁴.

ويقّر كوهن (cohen) في الفصل الثاني من كتابه "بنية اللغة الشعرية"، بوضوح أن "النظم دوري و النثر خطي المسار. و مظهر التناقض في هاتين الخاصيتين بادٍ للعيان، ومع ذلك

¹ — جان كوهن: اللغة العليا، ص 458، 459.

² — م . ن ، 460.

³ — م . ن ، ص 457.

⁴ — م . ن ، ص 458.

فإنّ الشعرية لم تأخذه أبداً بعين الاعتبار، بل جعلت من الرجوع خاصة معزولة تضاف إلى الرسالة من الخارج لتضفي عليها مزيّة موسيقية¹.

ويصرّ كوهن (cohen) على توضيح الخطية النثرية و الدائرية النظمية مبرزاً " أنّ التناقض هو الذي يكوّن النظم لأنّه ليس نظاماً مطلقاً، أي ليس رجوعاً كاملاً، إذ لو كان كذلك لما أمكنه أن يحمل معنى، و لأنّه ذو دلالة فإنّه يبقى خطي المسار. فالرسالة الشعرية نظم و نثر مرّة واحدة². فصفة الخطية ليست حكراً على الفن النثري فقط بل للشعر كذلك نصيب فيها، فالدائرية إذا كانت وسيلة و غاية في المنظوم، أفقدت النص معناه و أدخلته في حيز النص المغلق الخالي من أيّة دلالة. ليسقط بذلك من سلم اللغة، لذلك وجب مراعاة أن لا تكون المماثلة سابقة لمقتضيات الدلالة.

ب — 4 البنية المفهومية و البنية الوجدانية:

إنّ إيجاد ملمح تمييزي للغة الشعرية كان أكبر هم أرق كوهن (cohen) فانطلق من اقتناعه بأنّ اللغة الشعرية تكتسب نسبة عالية من التأثيرية تفوق ما في الكلام العادي من إثارة، و هذه التأثيرية تدخل ضمن خصوصية التركيب الشعري التي تسهم في رفع درجة الشعرية و بذلك يحصل انجذاب قوي بين النص الشعري المليء بالطاقات الجمالية و الإبداعية و بين المتلقي الانفعالي الذي يسعى إلى فك شفرات النص و تحليل بنائها التعبيرية من وزن و قافية و إيقاع و صور إبداعية تحدث نغماً موسيقياً يصل إلى نفس القارئ فيحرك مشاعره و أحاسيسه. و يرجع هذا التواصل الفعال بين المتلقي و الخطاب الشعري إلى الدور الجمالي الذي يحدثه الانزياح الناتج من تفاعل الوحدات اللغوية المتزاحة و العادية و تشكيل نظام تركيبي

¹ — جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، ص96.

² — م . ن ، ص96.

و دلالي ذو سمات خاصة تطبع النص الشعري. وقد لخص كوهن (cohen) هذا النوع من التميّز بين الشعر و النثر بمفهومين هما البنية المفهومية و خصّها بالمدلول التصويري و الوظيفة الوجدانية و تتعلق بالمدلول العاطفي.

و قد نظر كوهن (cohen) إلى التعارض بين البنية المفهومية و البنية الوجدانية في بعض المواطن من كتابه " بنية اللغة الشعرية "، ففي الفصل الخامس من كتابه يطرح هذه القضية بعد أن عالج أبيات لنرفال (Nerval) و بريطون (Breton) و فينيه (Vigny) قائلا: "هكذا نخرج من الوصف الطويل الموالي بانطباع متميز و خصوصية نوعية يصعب بالفعل تحديدها بكلمات المعجم العادي. و لنقل، لضبط الأفكار، إنّ هذا المزيج من العذوبة و المهابة، من البساطة و الأبهة يخلق جوّاً قُدسياً"¹، يعكس فاعلية اللغة الشعرية.

"إنّ الحدث و الديكور المتنافرين في حدّ ذاتهما يحققان وحدة الانطباع نفس السكينة القدسية تلفّ الكائنات و الأشياء ملغية الفوارق الموضوعية بينهما... إنّ الوحدة المفقودة على المستوى المفهومي تستعاد على المستوى العاطفي و هذا هو الأساس العميق لكل شعر"².

فالإحساس بالشعر لا يقف عند البنية المفهومية فقط بل يتعدى ذلك إلى اكتشاف عوالم أخرى قابعة في البنية العميقة تسعى الوظيفة العاطفية إلى إيجادها و تحيينها، استنادا على عناصر أخرى تعمل كقرائن دالّة تستثير الفعل العاطفي، "بوساطة الخلق التصويري الذي يكون معادلا لانفعال الشاعر، هذا الانفعال الذي يحثّ الخيال على إعادة تحليل و تركيب البناء اللغوي"³.

¹ — جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، ص 170.

² — م. ن.، ص. ن.

³ — رجاء عيد: البحث الأسلوبي معاصرة و تراث، ص 114.

هذه الوحدة العاطفية التي يستثيرها الشعر و يخلوا منها النثر " تتحقق بواسطة الانقطاع و فيه، إن هذه الكلمات، بدون تصوير لن تتحمل إلاّ المعنى المفهومي و الموضوعي وحده في الرسالة. إن الوحدة العاطفية هي الوجه الآخر للانقطاع المفهومي"¹.

كما أن هناك مصطلحين آخرين للتعبير عن الوظيفة المفهومية و الوظيفة الوجدانية و هما على الترتيب دلالة المطابقة و دلالة الإيحاء " فدلالة المطابقة تشير إلى الاستجابة العقلية و دلالة الإيحاء تشير إلى الاستجابة العاطفية"².

و نخلص بذلك إلى نظرية إيحاءية خالصة مفادها أن "وظيفة النثر هي المطابقة، و وظيفة الشعر هي الإيحاء"³. وقد تعرض كوهن (cohen) إلى بعض النقاد و طرح أفكارهم مثل أ.ريتشارد (Richrds) في كتابه "مبادئ النقد الأدبي"، فالشعر عنده هو الشكل الأرقى للكلام الوجداني، كما طرح كارنب (Karneb) نفس القضية في كتابه "الفلسفة و التركيب المنطقي" بقوله: "أن غاية القصيدة التي تمثّل فيها كلمات خيط الشمس و الغيوم ليست أخبارا عن أحداث مناخية و لكن غايتها هي أن تعبر عن عواطف معينة يعانها الشاعر و أن تثير فينا عواطف مماثلة"⁴.

و ذهب كوهن (cohen) في كتابه "اللغة العليا" إلى استقصاء الإثارة التي تحدثها بعض الكلمات مثلا، فالكلمات هي و ليست هي في آن واحد تبعا لتحقيق المعنى السياقي. و على تعبير رامبو (Ramboud) فإن تأثيرية الشعر تتجدد من خلال ما تحمله الصور من

¹ — جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، ص 170.

² — م . ن، ص 196.

³ — م . ن، ص.ن.

⁴ — م . ن، ص 195، 196 .

نغمات موسيقية، و أن " الكلمات الشعرية تتغنى و الاستعارة تكون خطيرة إذا هي أرسلتنا إلى دال إيقاعي يتواءم مع مدلوله فالشعر هو غناء المدلولات، هو التفكير المُغنى¹.

فالشعر الذي يحمل شحنات عاطفية هو الشعر الغنائي فالمعنى الشعري يؤثر على المتلقي بنفس طريقة الموسيقى " التوجيه الخارجي". فكل شعر هو غنائي على حدّ تعبير فاليري (Vallery)، كما أن "فهم القصيدة يعني أن تدخل في صدى معها، لقد أعلن كاندسكي (Kandinsky) إن كل كلمة تنطق (مثل السماء، الإنسان) تثير كونا داخليا حقيقيا"²، و مما لا شك فيه أن هذا الكون يتحقق في الشعر أكثر من النثر مما يمثل تعارضا بارزا بين الجنسين.

ففي السياق الشعري تتنّاعش الكلمات من خلال لون من التفاعل اللفظي الداخلي. (إن كلمة "خضراء" في عبارة " ليلة خضراء " كلمة لها ذبذبات، ترسل لونا من الإشعاع يأتي المتلقي، و يحدث اتصالا معه)³. على عكس الكلام النثري فتكون كلماته جافة تكاد تكون حمولتها العاطفية منعدمة مقارنة من الشعر و كما يقول ازراباوند: من خلال كلمات الشعر الحية المتوهجة المنتعشة المحرقة تتولد الطاقات الكبرى، إنها " يشعل بعضها بعضا"، كما يقول مالارمي (Mallarmé). و هي "رموز منتصبه"، كما يقول بارث (Barthes).

و لقد كتب مرلوبونتي (Merleau-ponty): "إن القصيدة إذا كانت تحمل معنى أول قابلا للترجمة النثرية، فإنها تقود داخل روح المتلقي وجودا ثانيا بجسدها كقصيدة"⁴.

¹ — جان كوهن: اللغة العليا، ص 378.

² — م. ن، ص 379.

³ — م. ن، ص 379.

⁴ — جان كوهن: اللغة العليا ، ص 379.

إنّ الانفعالية هي وصف لتأثير المعنى أي تتبع لفاعلية المحتوى بذاته، "فالوظيفة الانفعالية لا تصنف لا داخل القيمة الخارجة عن الكلام و لا داخل القيمة الامتدادية له و إنّما داخل ما يشكّله المنطوق من خلال قيمته الكلامية الخالصة"¹. و التي تحمل في طياتها شحنات عاطفية مختلفة. فالانفعالية وصف لتأثير المعنى وليس المعنى ذاته.

و هو ما ذهب إليه مالارمي (Mallarmé) في قوله: "إنّني ابتكر لغة من شأنها أن تفجّر شعرية شديدة الجدة، أستطيع أن أعرفها بهاتين الكلمتين، أن نرسم أثر الأشياء التي الذي تحدّثه لا الأشياء ذاتها لكن أين يكمن هذا الأثر؟. إنّ الشعر لا ينبغي إذن أن يتشكل من كلمات و لكن من أحاسيس و كل الكلمات تمحى أمام الأحاسيس"².

و إذا كان كوهن (cohen) في كتابه "بنية اللغة الشعرية" قد تعرّض في مواضع غير قليلة بالنقد إلى شكلية جاكبسون (Jakobson) فإنّ كتابه "اللغة العليا" كذلك لم يخلو من النقد الموجّه لجاكبسون (Jakobson) الذي قابل بين اللغة الانفعالية و اللغة المرجعية في تحليل وظائف اللغة مقرّاً بأنّ الوظيفة الأولى متعلقة بالمتلقي بينما تختص الوظيفة الثانية بالسياق.

وهذا التحليل — في نظر كوهن — ينطوي على تناقض كبير، و قدّم كوهن (cohen) رأيه في هذا الشأن باعطاء الأمثلة الآتية: "موت والدي ألحق بي كثيرا من الألم" أو "الموقف الحالي يقلقني"، فهاتان العبارتان تتطابقان مع تعريف جاكبسون (Jakobson) للوظيفة الانفعالية، أمّا إذا قابلنا العبارتين السابقتين بالمثل الآتي: "السماء تمطر اليوم" أو "الأزمة الاقتصادية تمتد". فسنجد العبارات السابقة مرجع، وليس من المنصف أن نجعل

¹ — م . ن ، ص 386.

² — م . ن ، ص 387.

الوظيفتين متقابلتين وظيفيا و إنما ينبغي التمييز بين المرجع و المحتوى، فجاكسون (Jakobson) لا يفرق بين المرجع و المدلول أو المرجع و المعنى الذي يتلقاه المخاطب.

لكنّ كوهن (cohen) حرص كل الحرص كل إعطاء صورة شاملة لمفهوم الوظيفة الوجدانية للشعر فقد طرح أمثلة من الشعر لإثبات ذلك، فعندما تقرأ شعرا ذو إيقاع حزين كقول بودلير (Boudelair): " كانت السماء حزينة و جميلة كأنّها مذبح هائل للقرايين"¹، فإنّنا نحسّ أن القراءة الشعرية هي تغير، و فهم القصيدة يعني أن تحسّ المعنى.

واللغة الشعرية لا تصنع معنى إلّا إذا اصطدمت بتجربة هي الظهور نفسه لهذا المعنى. فاللغة الشعرية متعة جمالية تتحقق بحدوث الإثارة و الفعالية التي تحدثها الكلمات المشحونة بالعواطف الإنسانية. إنّ الشعر لغة مثيرة تختلف عن اللغة غير الشعرية، فعنصر الإثارة هو " الملح الوظيفي الملائم للتقابل بين الشعر/ لا شعر"².

فالأمر مرتبط إذن بتغيير المعنى و وضعه في صور انفعالية جذابة. و "لا يمكن للمعنى المفهومي و المعنى الانفعالي أن يتواجدا مجتمعين في حضن نفس الوعي، إذن لا يمكن للدال أن يتضمن مدلولين متناقضين"³. و لهذا كان على الشعر أن يقطع الرابط القائم بين الدال و المفهوم لأجل استبداله بالانفعال

ثالثا — الغموض و الشعرية:

لقد طرحنا مصطلح الغموض في الفصل الأوّل من دراستنا و لاحظنا كيف شكّل الغموض عند عبد القاهر الجرجاني نمطا جماليا خاصا يجبه المتلقي و يتجاوب معه. في خلق

¹ — جان كوهن: اللغة العليا ، ص391.

² — م . ن ، ص395.

³ — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية ، ص214.

إنتاجية دلالية تثري النص الأدبي و تعطيه بعدا استيطيقيا لكون الغموض يعطي النص صبغة من التداخل التركيبي و الدلالي على مستوى الأصوات و الكلمات والصيغ و التراكيب. و هو ما يفتح النص على دلالات متشابكة تثير المتلقي.

و لم يتعد كوهن (cohen) كثيرا عن عبد القاهر الجرجاني عند إثارتة لإشكالية الغموض و علاقتها بالشعرية والانزياح. "إنّ الشعرية عملية ذات وجهين متعايشين مترامين: الانزياح و نفيه. تفسير البنية و إعادة التبنين. و لكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أوّلا ثم يتمّ العثور عليها وذلك كلّ في وعي القارئ"¹.

فالميزة الأساسية و التي يجب توفرها في الشعر لكي يحقق شعريته هي الانزياح الذي يفقد القصيدة معناها لتدخل بذلك في حقل الغموض الذي يجذب إليه القارئ و يدفعه إلى البحث عن المعاني المفقودة و استحضارها وفقا لتقنيات و أسس خاصة يستند عليها.

و الملاحظ على كوهن (cohen) في كتابه الأوّل "بنية اللغة الشعرية"، أنّه لم يستخدم مصطلح الغموض بشكل أساسي و رسمي بل استحضره من خلال مصطلح رديف له أو يوازيه في المعنى و هو الانزياح، فراح يستقصي الغموض الذي يحدثه الانزياح في الكلام الشعري، مقسما صناعة ما هو شعري إلى زمنين: 1 — عرض الانزياح ، 2 — نفي الانزياح .

فالشعر لا ينقض البناء إلّا ليعيد بناءه، كما أنّ لا معقولية القصيدة و غموضها هو الثمن الذي ينبغي دفعه مقابل وضوح من طبيعة أخرى.

¹ — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية ، ص173.

"إنّ المعنى في نفس الصورة هو ضائع، وبواسطتها، هو في نفس الآن، ضائع ومكتشف من جديد"¹، فضياع المعنى و اختفائه هو ما يميز الكلام الشعري و يطبعه بطابع الغموض الذي يحثّ المتلقي على اكتشافه من جديد و توضيحه في صورة مختلفة ومتفردة توسم بطابع الجدة والحادثة.

فالكلمة الشعرية "هي نفس الآن موت و انبعاث للغة"². و كون الشعر فناً هو ما يدفع الشاعر إلى تغيير المعاني بتغيير دلالات الألفاظ للحصول على إيجابية اللغة، والعلامات اللسانية ليست متصلة بما تحيل عليه بعلاقة واحدة، و هذا ما يزيد من نسبة الغموض بزيادة نسبة المدلولات على حساب الدال.

و هو ما أشار إليه جاكبسون (Jakobson) في تحديده لقيمة الغموض بقوله: (إنّ الغموض خاصية داخلية و لا تستغني عنها كل رسالة تركز على ذاتها، و باختصار فإنّه ملمح لازم للشعر و نكرر مع إيمسن أنّ "مكائد الغموض توجد في جذور الشعر نفسها"، و ليست الرسالة نفسها هي التي تصبح وحدها غامضة، و إنّما يصبح المرسل و المتلقي غامضين أيضاً)³. لنصل إلى أنّ "هيمنة الوظيفة الشعرية على الوظيفة المرجعية لا تطمس الإحالة. و إنّما تجعلها غامضة"⁴. فنوع العلاقة بين الدال و المدلول هي ما يدفع القارئ إلى إشكالات متعددة تبني على أساس فعل التذوق الذي يحدث عند المتلقي.

¹ — جان كوهن :بنية اللغة الشعرية ، ص194.

² — م . ن ، ص 214.

³ — رومان جاكبسون : قضايا الشعرية، ص51.

⁴ — م . ن ، ص . ن.

و قد يحقق الانزياح نسبة عالية من الغموض تسهم في خلق فجوة واسعة بين النص و متلقيه تؤدي إلى إلغاء الوظيفة التواصلية للغة و طمس عنصر الفهم الذي هو أحد شروط التواصل، فاللغة تتوقف عن أداء وظيفتها عندما يتخطى التعدد الدلالي حدًا معينًا، و بذلك يتحقق الطلاق بين المؤلف و القارئ.

ولتفادي اتساع المسافة بين المؤلف والقارئ يجب عدم إغلاق الكلام الشعري، لأنّ تحقق الوظيفة الشعرية مرتبط بتحقيق الوظيفة التواصلية، و "هناك درجة انزياح حرجية — مختلفة بدون شك من قارئ لآخر. و لكننا نستطيع اعتمادا على الإحصاء تعيين قيمته المتوسطة — إذ تتجاوزها تكّف القصيدة عن انجاز وظيفتها باعتبارها لغة دالة، و ربّما كان الطلاق الحاصل بين الشعر المعاصر و الجمهور حاصلًا بسبب تجاوز الشعر بسهولة لهذه العتبة"¹، مما يفقد الكلام خاصيته الشعرية.

إنّ إصرار كوهن (cohen) على التمييز بين الشعر و النثر بطرحه لعلاقة التعارض بين البنية المفهومية و البنية الوجدانية دفعه للإشارة إلى ما يتميز به النثر من وضوح، وذلك نتيجة التطابق بين الدال و المدلول في تشكيل معرفة عقلية خالصة، في مقابل الشعر الذي يقوم على الغموض بتجاوز الدال للمعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي، و ما يترتب عن هذا الغموض من تأمل دقيق للغة و نظامها.

و قد أشار فاليري (Vallery) إلى أنّ وظيفة القصيدة "هي أن تنتج عاطفة، وإنّه يبقى أنّ تلك العاطفة المنتجة هي خاصة متميزة و من المهم لنا أن نفرّق بوضوح ما أمكن بين

¹ — جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص 179.

العاطفة الشعرية و العاطفة العادية"¹. و إنّ هذه القيمة التأثيرية قد تكون مباشرة أو غير مباشرة تبعا لاختلاف الصور التي تأتي عليها.

و يشير كوهن (cohen) في كتابه "اللغة العليا" في مواضع متفرقة إلى الغموض في الشعر وما يحدثه من تغييرات في مسار المعنى، فعند حديثه عن الغموض الحاصل من تعددية المعنى، يطرح كلمة "الحب" في الفرنسية، فهي متعددة المعاني و تشير إلى أنماط شديدة الاختلاف من العلاقات.

فبودلير (Boudelair) "يربط بين الحب و اللون الأخضر على خلاف أسجود (Ausjod) الذي ربط بينه و بين اللون الأحمر"². و هو ما يثير التناقض و الغموض في فهم الكلام الشعري، فقيام الشعرية على الغموض يتطلب من القارئ هضم التعارض الظاهر بين الكلمات، و إعطاء حمولات دلالية للألفاظ تمكّن من قراءة النص قراءة تكسر قوانين العرف و المؤلف.

و يبقى كوهن (cohen) دائما متورطا مع الشائيات التي ارتكز عليها بحثه في الشعرية و الانزياح، و يطرح لتتبع قضية الغموض مصطلح الوضوح في مقابل الغموض مستندا في ذلك على فلسفة ديكارت و الذي يعني بالواضح: " معرفة تظهر و تتجسد في روح يقظة"³.

كما استند كوهن (cohen) كذلك على آراء جماعة "بور رويال" والتي تقول " إنّ كلّ فكرة هي محددة من خلال كونها واضحة، و أنّ غموضها لا يأتي إلا من تشوشها كما في

¹ — جان كوهن: اللغة العليا، ص 392.

² — م . ن ، ص 403، 404.

³ — م . ن ، ص 413.

الأمّ فالشعور الذي نحس به واضح و محدد كذلك"¹. فالأفكار تكون واضحة عندما تستطيع وضعها في نظام المتضادات، والوضوح يأتي دائما كمقابل للغموض.

فاللغة غير الشعرية من خلال بنيتها الاسمية — الفعلية مكوّنة من كلمات قابلة للتضاد و هي من خلال هذا قابلة للتصور، و من هنا فهي لغة واضحة، أمّا اللغة الشعرية فهي على العكس من ذلك، و للسبب المقابل ينبغي أن تعامل على أنّها غامضة بطبيعتها، "فكل شيء غامض من خلال كونه شعرا"². فالغموض و الشعرية يتزايدان طرديا فكلّما كان الشعر غامضا كلما زادت درجة الشعرية.

إنّ للغموض صلة وثيقة بالدوال و المستويات اللغوية التي يصعب حل شفراتها، فالتشكيل الشعري الغامض يوحي لنا في البداية بالتغيير و يبعث فينا إحساسا بالغرابة، و شعورا بجوّ التغيير سرعان ما يزول، و القول " بأنّ اللغة الشعرية غامضة لا يعني بأنّها تغلّف معناها و لكنها ترسلنا إلى معنى مغلّف غامض، أي أنّه معنى قابل للوصول إليه من خلال لون من الوعي الغامض أيضا.

ويقول مالارميّه (Mallarmé) عن الغموض بأنّه : ينبغي أن يكون في الشعر أَلغاز دائما، إنّ الغموض ليس هو صُدْفَوِيّة تفكير لم يجد العبارة الملائمة، إنّّه منهج معتمد لأنّه هو الذي يشكل الشاعرية³، كما أنّ " القصيدة الغامضة يمكن أن تعرّف من خلال التناقض فيقال:

¹ — جان كوهن: اللغة العليا. ص413

² — م . ن ، ص414.

³ — م . ن ، ص415.

إنّها تعبير واضح عن فكر غامض و هي تريد ذلك: لأنّها تجد في غموض التصور حقيقتها الخالصة¹.

فالغموض ملمح شعري خاص يميّز اللغة الشعرية، و الملاحظ أنّ الغموض يشكّل نمطا جماليا فعّالا. تكون فائدته كبيرة في تحقيق فعالية البناء الشعري من جهة، و زيادة نسبة الشعرية من جهة أخرى، أي أن الغموض هو رديف للانزياح، و على الشعر أن يتصف بالغموض ليخالف الكلام العادي و يدخل بذلك حيّز الشعرية.

و لم يقتصر كوهن (cohen) في تناوله لمسألة الغموض على الشعر فقط بل أيضا تتبع الغموض في الرواية البوليسية باعتبارها حكاية إلغازية، فهي تحرك شريحة الخفاء و الغموض التي تمتد مجالها في عالمي الواقع و التخيل على حدّ السواء، و باعتبارها قصة للتحقيق فإنّها تنتقل من الجهل إلى المعرفة، و من القتل إلى القاتل.

و في " الغموض البوليسي يحییء السرور مع الحلّ، ووضوح النهاية يبدد الغموض، و يبدد في نفس الوقت فعالية الرواية، و الغموض هو في الواقع قانون هذا الجنس و مصدره الشعري الوحيد"². فتحليل بنية الغموض هو السبيل لتوضيح الطاقة الشعرية.

فالغموض يعدّ شريحة عامة ليست حكرا على الأدب فقط، من شعر أو أحاجي و روايات، بل نجده كذلك في الحياة إذ يشكّل ظاهرة كونية. و تمثل أشعار الرومنطقيين أبرز مثال على توظيف الغموض في البنية الشعرية فأشعارهم تعكس الضبابية و الغموض.

¹ — جان كوهن: اللغة العليا ص 415.

² — م . ن ، ص 474.

فالشاعر فارلين (Verlaine) كان يفضل " البحر الفردي " لأنه أكثر غموضاً وأكثر ذوباناً في الهواء، و ينعكس هذا في قوله:

إننا نريد مزيداً من الأطياف

لا الألوان ولا شيء سوى الأطياف

نخطب ودّ اللطيف فقط

إنّه حلم الحلم و ناي العزف¹

فالغموض أساس متين تقف عليه الشعرية التي نادى بها كوهن (cohen) معتبراً بذلك أشعار الرومنطقيين قمة الغموض الشعري، أين تتأسس الشعرية على " كل تأثير قناعي كل ما يُذيب الأشكال، يُضعف الألوان، يُغرق الفروق، مثل الضباب الذي يعتريه بودلير (Boudelair) مكاناً و وسيلة لإعلان البشارة الروحية"². و هنا تتلاشى الحدود، و يصبح الغموض مفتاحاً يقود إلى اكتشاف مواطن الجمال في النص الشعري، ليتحقق قول بودلير (Boudelair): " لست أدري أيّ غرابة أو بهجة هي تماماً وصف التأثير الشعري"³.

ومهما كانت نسبة الغموض التي يحتويها الأثر الشعري إلا أنّ هذا الغموض يبقى في متناول القارئ، لأنّ الشعرية أسلوب متميز قد يستعصي على القارئ أحياناً ولكنه ليس مُفرغاً من الوظيفة التعبيرية والدلالية. وإنّ هدف الشاعر من الاستعمال الغوي المتميز يبقى دائماً

¹ — جان كوهن: اللغة العليا ، ص 487.

² — م . ن ، ص 486.

³ — م . ن ، ص 488.

التواصل اللغوي الذي يقوم على الفهم، ولكنّه شكل خاص من الفهم لا يختلف عن الفهم التحليلي الواضح الذي تثيره الرسالة العادية.

فاكتشاف الشعرية هو كشف عن سرّ الغموض، وليس " الغموض الذي يلفّ الأشياء صفة عارضة ناتجة عن جهل ظرفي وقابل للإزاحة. إنّه سرّ في نفسه"¹، يهيج القارئ ويلهمه.

رابعا — تجليات الانزياح على المستوى الدلالي:

اعتبر كوهن (cohen) الانزياح، جوهرًا و مبدأً في الشعرية، ساعيا بذلك إلى تتبع بنية الشعر و تشكيلاته المختلفة على المستوى الدلالي و التركيبي بما في ذلك الإيقاع و الصور و كل العناصر اللغوية التي تشكل ملمحا تميزيا في الكلام الشعري. و قد أدرج كوهن (cohen) تحت عنوان المستوى الدلالي ثلاث فصول جعل عنوان كل فصل على الترتيب الإسناد، التحديد، الوصل، مبرزًا بذلك طبيعة الانزياح الناتج عن هذه الظواهر.

أ — الإسناد و عدم الملاءمة:

الإسناد هو أحد أهم الوظائف النحوية التي يمكن أن تشغلها وحدة كلامية ضمن تركيب معين، وقد تكون هذه الوحدات إمّا ملائمة لوظيفتها و إمّا غير ملائمة لها، ووفقًا لكل عبارة إسنادية ينبغي توفر شرط الملاءمة بين المسند و المسند إليه تبعًا للوظيفة النحوية المخصصة لكل وظيفة معجمية. فالقاعدة تقتضي صحة الإسناد و توفر شرط الملاءمة لتحقيق معنى الفهم، و انتهاك الكلام لهذه القاعدة يفضي إلى بروز خصائص اللغة الشعرية².

¹ — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص153.

² — م. ن، ص 133.

إنّ التمييز بين الشعر و النثر تبعاً للقاعدة النحوية يمكننا من استبدال مصطلح "النحو" بمصطلح "ملاءمة" لتمييز الجملة الصحيحة من حيث المعنى، و كما طرح تشومسكي (tchomeskey) مفهوم درجات الصحة النحوية كشرط للتركيب الصحيح، طرح كوهن (cohen) مفهوم درجات الملاءمة. فالجملة التي تخترق قاعدة عامة جداً هي "أقل نحوية من جملة تخترق قاعدة أكثر خصوصية"¹.

فالشعر له خصائص نحوية تختلف عن خصائص النثر، و يفسر بذلك أنّ الشعر أقل صرامة في التوظيف النحوي من النثر، فالتلاؤم المعنوي يكون أكثر نسبة في النثر أين تتسع درجة النحوية في حين يعتمد الشعر على عدم التلاؤم بين المسند و المسند إليه و منه التأليف بين المتناقضات، مما يضعف التوظيف النحوي فتزيد بذلك درجة الشعرية.

و أنّ المسند العاجز عن أداء وظيفته معجمياً يسمى متناقضاً و لا يتحقق الانزياح الشعري إلاّ بتجاوز قانون الملاءمة و الجمع بين المتناقضات و يعطي كوهن (cohen) مفهوم ما هو ليس بجديد عنا في هذا الوضع، و هو تقليص الانزياح أو كما عبر عنه كوهن في مواضع متعددة بـ "نفي الانزياح" و هو ما يُمكن أن نترجمه "بتغيير المعنى"، أي أنّ الانزياح يمرّ بمرحلتين هما: مرحلة أولى تتجسد في عدم الملاءمة التي يحققها الخروج النحوي، و مرحلة ثانية تتم بتقليص الانزياح، و تغيير المعنى عن طريق الاستعارة التي تعكس انزياحاً ثانياً .

وتجدر الإشارة إلى أنّ الاستخدام الشائع يطلق كلمة الاستعارة على تغيير المعنى بصفة عامة، و هذا التغيير في المعنى مرتبط بعلاقة التشابه في الاستعارة و المجاورة في الكناية، و علاقة الجزء بالكل في المجاز². و سنتوقف عند الاستعارة باعتبارها ممثلاً لنوع من الانزياح أسماه

¹ - jean cohen :structure du langage poetique. flamarion.editeur.paris.1966.p 110.

² - ibid. P114.

كوهن (cohen) " بالانزياح الاستبدالي"، و ذلك لكون عدم الملاءمة تحدث على المحور التركيبي بينما تحدث الاستعارة على محور الاستبدال، فكيف يتجلى الانزياح الاستبدالي يا ترى؟ .

لقد نظر كوهن (cohen) للاستعارة على أنها "غاية الصورة، فالانزياح التركيبي لم يحصل إلاّ لأجل إثارة الانزياح الاستبدالي"¹. و قد تبني كوهن (cohen) في هذا النظرية الاستبدالية و التي تنظر إلى الاستعارة على أنها علاقة لغوية تقوم على المقارنة و لكنّها تعتمد الاستبدال، فالمعنى لا يقدم بطريقة مباشرة بل يقارن أو يستبدل بغيره على أساس من التشابه، " إنّ الانحراف عن التعبير هو مظهر ثانوي للاستعارة، والمظهر الأساسي هو أنّ الاستعارة تنتج أنواعا من الاستعمالات اللغوية التي تدعوا القارئ لاكتشاف أنواع معينة من ترابط الأفكار و تداعيها، و هذه هي قلب اللغة الاستعارية"².

فالاستعارة تقوم بعملية التغيير المعجمي و استبداله بالمعنى المجازي الناتج عن عدم الملاءمة الإسنادية و تنتج بذلك صورة بلاغية استعارية تعدّ مصدرا للتعدد المعنوي. وهي تأتي كي تقلل من سعة المجاوزة الناتجة عن عدم الملاءمة و عدم الملائمة انتهاك لقانون الكلام، و يصنف في المستوى التصوري "فاللغة تقبل التحول كي تعطي معنى للكلام"³. و الصورة الاستعارية تبني على الإسناد العاجز وظيفيا و من أمثلة ذلك:

— الذكريات أبواق الصيد (أبو لينيز)

— السماء ماتت (مالارميه)

¹ — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 205.

² — يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد العرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، ص 16.

³ — جان كوهن: اللغة العليا، ص 138.

فهما تمثلان معا منافرة إسنادية مخصوصة، فلاجل أن يكون لجملة مات (س) معنى، لابداً ل(س) أن يندرج في مجال تناله دلالة المسند، أي أن يكون جزء من صنف الكائنات الحيّة، وكذلك الحال بالنسبة لصنف الآلات الموسيقية، فهو وحده الذي يمكن أن يعطينا مسندا يكون أبواق صيد مسندا إليه، و ليس الأمر كذلك بالنسبة للذكريات¹، و بهذا نكون أمام انزياحين

و إذا ذهبنا إلى المثال الآتي: "الإنسان ذئب لأخيه الإنسان"، فالمسند لا يلائم المسند إليه إلاّ إذا أخذنا بمعناه الحرفي، أي حيوان، لكن هذا مجرد معنى أوّل يحيل إلى معنى ثانٍ "الإنسان ذئب للإنسان". بمعنى الإنسان شرير. إنّ الاختصار على المعنى الأوّل يجعل الكلمة منافرة².

و لكن المعنى الثاني ينفي الانزياح (تقليصه) و يستعيد التركيب عنصر الملاءمة، و يرمز لهذا بالرمز الآتي: الدال ← المدلول الأول ← المدلول الثاني.

وتتجلى شاعرية الاستعارة أكثر في بيت فاليري (Vallery) الآتي:

" هذا السطح الهادئ الذي تمشي فيه الحمائم"³.

فالسطح الهادئ هو البحر و الحمائم هي السفن، و لو استخدم الشاعر اللفظ المعجمي في البيت الشعري لما كانت هناك أية شاعرية. إنّ الواقعة الشعرية تبتدئ انطلاقاً من اللحظة التي دُعِيَ فيها البحر سطحا و دُعيت فيها البواخر حمائم، " فهناك خرق لقانون اللغة أي انزياح

¹ — جان كوهن: اللغة العليا، ص136.

² — م . ن ، ص137.

³ — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص42.

لغوي يمكن أن ندعوه، كما تدعوه البلاغة القديمة "صورة بلاغية" و هو وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي"¹.

و يرتبط الانزياح الاستبدالي ممثلاً في الاستعارة بما يثيره من تحريك للأحاسيس و تَوْهَجٍ للمشاعر، "إنّ المنبع الأساسي لكل شعر هو مجاز المجازات هو الاستعارة القائمة على تجاوب الحواس و المشابهة الانفعالية"².

فوظيفة الاستعارة لا تتوقف فقط على إضافة تسمية الجدة و التنوع للمعنى، بل في إرسال ومضات سحرية تحرك انفعال المتلقي. و قد أكد كوهن (cohen) هذا في قوله: "إنّ الاستعارة الشعرية ليست مجرد تغيير في المعنى إنّها تغير في نمط أو طبيعة المعنى، انتقال من المعنى المفهومي، إلى المعنى الانفعالي"³.

كما أنّ شعرية الاستعارة تتحقق بقدرتها على الجمع بين المتباينات في التركيب الإنشائي من جهة، و خلق علاقة بين الدال و المدلول التصوري من جهة أخرى. مما يجعل من الصورة الاستعارية إبداع يسهم في إنتاجه كل من المبدع و اللغة و المتلقي.

ب — التحديد و إلغاء الوظيفة:

إنّ السلطة التي يمتلكها مفهوم الانزياح، عند كوهن (cohen) هي ما دفعه إلى تتبع الانزياح، على مستوى كلمات التحديد خاصة، "إنّ الوظيفة التحديدية تتحقق بفضل فئة من الكلمات المخصصة أساساً لهذه الغاية"⁴. و كلمات التحديد تتمثل أساساً في: النعت، الإشارة،

¹ — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 42.

² — م . ن ، ص 170.

³ — م . ن ، ص 205.

⁴ — م . ن ، ص 132.

الزمان و المكان.... الخ، إلا أنّ كوهن (cohen) قد ركّز في تحليله للأمثلة على النعت، و سيكون من السهل تطبيق النتائج المتوصل إليها فيما بعد على سائر كلمات التحديد الأخرى.

فللنعت قيمة نحوية كبيرة و قد استعملت قديما بمعنيين، نحوي و بلاغي، واستنادا إلى مبدأ عدم الملاءمة في إثبات شعرية المعطى الإسنادي فإنّ كوهن (cohen) استقصى وظيفة النعت في الشعر، هذه الوظيفة تتحدد بفضل تعيين وتمييز النوع داخل الجنس.

و يتحقق الانزياح عندما تلغى هذه الوظيفة التحديدية للكلمات، و هذا ما يحدث مع النعت الذي يسمى حشوا في عبارة "الموت الشاحب يطرق بقدمه باب الفقراء"، فالشاحب نعت حشوه لا يضيف شيئا جديدا لتحديد الموت، بل هي صفة عامة تنطبق على الاسم ككل. فلأجل أن ينجز النعت وظيفته ينبغي أن ينطبق على جزء من الاسم فقط، و باستعمال التحليل الإحصائي يثبت "أنّ نعت الحشو يميّز اللغة الشعرية"¹ بشكل خاص.

و إذا تأملنا الانزياح الحاصل على مستوى "النعت" المتمثل في كلمة "الحرشاء" في عبارة لو كنت دوليل: "الفيلة الحرشاء تتجه إلى وطنها الأصلي"، فإنّها لا تعطينا شيئا جديدا، إذ أننا نعلم مسبقا أنّ جلود الفيلة حرشاء، كما أنّها لا تمثل خبرا، "و إذا كانت كلمة حرشاء في البيت الشعري المذكور تشكل انزياحا، فلكونها مكلفة بوظيفة التحديد و هي عاجزة عن انجازها.

¹ — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 135.

"و باعتبارها نعتا، ينبغي لها أن تحدد نوعا داخل جنس الفيل غير أن تلك الوظيفة ليس بوسعها إنجازها. النعت إذن لا يتصرف كنعت. هناك إذن انزياح لغوي خالص"¹، يتساوى فيه الجزء بالكل نكتشفه منطقيا.

و يستقصي كوهن (cohen) الحشو النعتي الذي يشكل انزياحا في الشعر الفرنسي مقارنة مع وجوده في النثر العلمي و النثر الأدبي باختبار: ثلاثة من العلماء و ثلاثة روائيين و ثلاثة شعراء من القرن التاسع، فتكون نسبته بمعدل: 3.66% عند العلماء إلى 16.66% عند الروائيين و 35.66% عند الشعراء. فنسبة الحشو النعتي تزداد في الشعر أكثر من الأجناس الكلامية الأخرى، فالشعر لغة المنافرة، و من حقنا إذن "أن نستخلص أن النعت يلعب عادة دور التحديد بطبيعته، و أن كل نعت لا ينجز هذا الدور يعتبر انزياحا أو صورة. و نرى أن هذا الانزياح يظهر مع النثر و ينمو مع الشعر"².

و لم يقف كوهن (cohen) عند هذا الحد فقط بل تتبع نسبة توارد الانزياح الذي يحدثه النعت عند الشعراء التسعة الذين اختارهم لبحثه ليصل إلى أن الشعر "مصنوع بكامله من الانزياحات التي تظل نوعيا هي نفسها داخل عصر ما و هذا يحصل لوظائف مختلفة كالإسناد و التحديد"³. فاللغة الشعرية تعكس قدرة المبدع على التلاعب بأبنية اللغة و استثمار أدواتها وسائلها في خلق تشكيلات جديدة.

وتتضح فاعلية الوظيفة المرهونة بأدوات التحديد أكثر إذا تعلق الأمر بأدوات الإشارة فأدوات الإشارة، هي "صنف من الكلمات يتغير معناها بتغير المقام"⁴. إن القصيدة شيء

¹ — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية ، ص 136.

² — م . ن ، ص 138.

³ — م . ن ، ص 145.

⁴ — م . ن ، ص 150.

مكتوب و هي تتحقق خارج المقام، أي أنّ حالة التحقق الشعري يستدعي منّا تغييب المقام. و بالتالي إلغاء الوظائف المحددة للكلمات. و هذا ما يحصل مع أسماء الإشارة. فهي داخل المقام تقوم بوظيفة النصبة، و التي تلغى في القصيدة.

و كذلك ظروف الزمان و المكان، فهذه "الكلمات التي وضعت لأجل تحديد يوم بعينه تشير إلى كل الأيام و لا تشير إلى أيّ يوم، فاستعمال الشاعر لهذه الكلمات يتم بشكل يقلب وظيفتها لكي تصبح وظيفتها اللاتحديد بدل التحديد"¹، و يصبح السياق هو المستند الوحيد للتحليل باعتباره مصدرا للمعلومة. و كذلك الأفعال في القصيدة فهي بلا زمن، أو هو زمن مطلق فالقصيدة لا زمن لها أو أنّها تحوي كل الأزمان. كما أنّ أسماء الأعلام تغيّر أشخاصها².

ج — الوصل و الانقطاع:

يعتبر الوصل مظهرا قارّا في الانزياح التركيبي، و تتمثل وظيفة الوصل في الربط بين الأجزاء كالكلمات و الجمل، و بطبيعة الحال فإنّ الأجزاء الموصولة تشترك في جهة جامعة بينهم. و يعرف الوصل في التراث العربي على أنّه عطف جملة فأكثر على جملة أخرى بالواو خاصة لصلة بينهما في المبنى و المعنى أو دفعا للبس يمكن أن يحصل³.

و لم يتعد كوهن (cohen) في رصده لظاهرة الوصل عن رأي العلماء العرب في قضية الوصل إذ يرى أنّ "الجملة اللاحقة تعيد كلمة من الجملة السابقة و يتم ذلك إمّا بشكل

¹ — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية ، ص 153.

² — jean cohen :structure du longage poetique. p162.

³ — يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية، علم المعاني، علم البيان، علم البديع، ص119.

مباشر و إما بواسطة ضمير. و هذا لا يشكل قاعدة بل هو نتيجة للمقتضيات الدلالية المضمرة¹.

إنّ الكلمات الموصولة تحمل فيما بينها رابطا ظاهرا أو مضمرا، و التركيب الكامل هو الذي يكشف عن معاني هذه الأدوات. كما أنّ وظيفة الوصل تخضع للمقتضيات النحوية أي وجوب توفر الانسجام الصرفي و الوظيفي للكلمات الموصولة، فإذا أخذنا الصيغتين التاليتين:

يهطل المطر و 2 و 2 يساوي أربعة

يول أشقر و شريف

إنّ هاتين الصيغتين تترك في نفس المتلقي شعورا قويا بالتنافر و لا شك أنّ هناك شعورا بالانزياح عن قاعدة لم تتم صياغتها بعد²، ونحن نتساءل عن الرابط الذي يربط بين عبارة "يهطل المطر" و عبارة "2 و 2 يساوي أربعة"، أو عبارة "يول أشقر" و "شريف". فما الرابط الذي يجمع أفكارا ليست هناك أية علاقة منطقية تجمع بينهما؟، أو على الأقل في الظاهر لأنّ "طرفي الوصل يجب أن يجمعهما مجال خطابي واحد"³.

هذا من جهة أمّا من جهة أخرى فإنّ تحقق الانزياح يكون في كسر وحدة المجال الخطابي، عن طريق الجمع بين المتباينات و الربط بين شيئين أو فكرتين لا رابط منطقي يوحدهما.

¹ — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 158.

² — م . ن ، ص 159.

³ — م . ن ، ص 161.

إنّ معرفة نوع الانزياح الذي ينتجه الوصل لابدّ أن يبدأ من الاقتناع بقاعدة أنّ " الوصل يحقق وحدة معنوية ما بين الألفاظ التي يصل بعضها ببعض"¹، ومنه الانصياع للقاعدة النحوية التي تحكم الانسجام الشكلي لتحقيق الانسجام المعنوي.

و يتحقق الوصل في مواضع منها: القصد إلى إشراك الجملتين في الحكم الإعرابي، أو اتفاق الجملتين في الخبرية و الإنشائية، أو اختلاف الجملتين في الخبر و الإنشاء و وقوع التباس في المعنى². إلّا أنّ كوهن (cohen) قد نظر إلى الوصل من زاوية مختلفة معتبرا الوصل المفيد و الذي يعكس إبداعية الإنتاج هو الذي يخلق علاقة بين الأفكار المتنافرة، و يندرج تحت عنوان الانقطاع. فانقطاع الخيط المنطقي للفكر يسهم في إحداث مفاجأة لدى المتلقي بإدراج فكرة غير متوقعة أو يصعب إيجاد علاقة منطقية تربطها بمعنى الخطاب.

و يسمى الانزياح المتمثل في "وصل فكرتين لا تتوفران على أية علاقة منطقية بينهما بالانقطاع"³، بسبب كسر التسلسل المنطقي للأفكار و معانيها. ولكن صحيح أنّ الانقطاع يقطع خيط الخطاب، إلّا أنّ هذا الخيط يمكن جبره و وصله فيما بعد، و يصبح الانقطاع عنصرا غريبا في جسد يحافظ على الرغم من ذلك على وحدته، و هذا يتحقق في كل القصائد الرومانسية و ما بعد الرومانسية⁴.

وفي سبيل إيجاد مبرر مقنع للوظيفة الجمالية التي يحدثها الانقطاع الناتج عن الوصل، فإنّ القاعدة تقول أنّه لا يتحقق الوصل إلّا عندما تكون التعابير المتعاقبة في هذه الجمل مجتمعة، كلاً (مترابطاً) أي وحدة فكرية. فشارل بالي (charl Bally) يدرك أنّه "لا يكون الربط حتى

¹ — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية ، ص 159.

² — يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية، علم المعاني، علم البيان، علم البديع، ص 126.

³ — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 163.

⁴ — م . ن ، ص 171.

تكون الجملة التالية مسندا نفسيا للسابقة"¹، و هو ما ذهب إليه كوهن (cohen) حين سمي هذا التماسك بالوحدة العاطفية و التي " تتحقق بواسطة الانقطاع وفيه"².

فالشعر موجّه للقارئ الذي يستقبله و يستحضر ما هو مغيب و يبني دلالاته استنادا على الطاقات التعبيرية و الإيحائية التي يمتلكها النص. و التي تعكس درجة انزياحه. كما أنّ "نفي انزياح الوصل، ماثل في الانزياح نفسه، إذ ينبغي أن نكتشف الانسجام داخل العناصر غير المنسجمة، الشيء الذي يمكن أن يحصل بفضل العمل الاستعاري تماما كما يحصل مع الإسناد. و أي تغيير للمعنى يمسّ أحد طرفي الوصل، و يعيد السلسلة الكلامية إلى المعيار"³.

إنّ معاني أدوات الوصل قد تخرج عن عملها النحوي، و أنّ هذه المعاني لا تكسب وجودها من الدلالة المعجمية، إنّما من السياق الوظيفي الذي يسهم في بلورة الدلالة و تكثيف الانزياح. و تعدّ مظاهر النعت و الوصل انزياحات تركيبية تعكس طريقة خاصة في الربط بين الدوال و التراكيب تميز المبدع و الإبداع معا.

و لم يتوقف كوهن (cohen) على هذا الحدّ في دراسة الانزياح التركيبي بل عالج ظواهر أخرى تركيبية فضلت أن أدرجها ضمن عنوان " الانزياح النحوي " لشدة ارتباطها بالخصائص النحوية قبل التركيب، فماذا يقصد كوهن (cohen) بالانزياح النحوي. و ما هي المظاهر التي تندرج ضمنه؟.

¹ - . jean cohen :structure du longage poetique . p169.

² — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 170.

³ — م . ن . ص 169.

خامسا — الانزياح النحوي:

احتل النحو منزلة عالية في أعمال كوهن (cohen) فقد أولاه قيمة كبيرة في تحليلاته المرتبطة بإبراز الانزياح بالمقارنة بين الشعر و النثر و في تحديده للمعيار الذي أقام عليه الانزياح. و النحو في أبسط مفاهيمه هو العلم الذي يقدم لدارس اللغة الصيغ و التراكيب التي تشتمل عليها إمكانات الاستعمال اللغوي الصحيح، من تقسيم للكلمات، و حالات تغييرها الإعرابي بحسب الموقع، كما يقدم صور الجمل المستعملة من اسمية و فعلية¹.

فالنحو يعطي الأديب إمكانات كثيرة من التراكيب الصحيحة التي يستغلها المبدع أثناء التركيب الأدبي، و " الجملة أو الكلام بوجه عام ربط بين الكلمات من جهة، و منه تأتي حركة المعنى ثم هو ينمّ من جهة أخرى عن اختيار كان يمكن أن يأتي في محل الكلمة المختارة بكلمة أخرى طبقا لمحور الاستبدال"². و كل هذا يستدعي حضور النحو بصورة خاصة لضبط العلاقات بين التراكيب و تحديد مدلولاتها، و هنا يطرح السؤال الآتي: كيف يتجلى الانزياح النحوي في النص الشعري؟.

إنّ الشعر الفرنسي عموما قد أبدى احتراما لقواعد النحو. و انحرافاته تبقى دائما خجولة، فما لارميه (Mallarmé) "كان يبحث في الانزياح النحوي عن دعامة أساسية لكتابته الشعرية"³ و هو القائل (أنا مركب). فإذا كان الشعر يكسر بطريقته الخاصة قوانين الخطاب فماذا يحدث إذا أضيف إليه كسر قواعد النحو. فأراغون (Aragon) يقول: "بأنه لا

¹ — محمد عبد الله حير: الأسلوب والنحو، دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظواهر النحوية، دار الدعوة، القاهرة، ط 1، 1988م، ص 7.

² — صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 16.

³ — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 176.

يتحقق الشعر إلاّ بقدر تأمل اللغة و إعادة خلق اللغة مع كل خطوة و هذا يفترض تكسير الهياكل الثابتة للغة و قواعد النحو و قوانين الخطاب"¹.

و يشير جاكبسون (Jakobson) إلى الشعرية التي يحققها الاستعمال النحوي المتميز بقوله: "نادرا ما تعرّف النقاد على منابع الشعرية المستترة في البنى الصرفية و التركيبية للغة أو باختصار على شعر النحو و منتوجه الأدبي"². فالكتاب المبدعون تمكنوا من أن يستخلصوا منها فوائد جمة .

و قد سمى كوهن (cohen) الانزياح الناتج عن التقديم و التأخير بالانزياح النحوي انطلاقا من صلته الوثيقة بقواعد النحو، فبالعودة إلى الأصل النحوي نلاحظ أن الشعر الفرنسي محط انزياحات لعناصر التركيب عن مساراتها التي رسمتها لها قواعد النحو. و قد خصص كوهن (cohen) دراسته على ما سماه " القلب " و هو الانزياح الذي يقوم على التقديم و التأخير، "أو الانزياح عن القاعدة التي تمسّ ترتيب الكلمات"³، وقد تتبع المؤلف موقع النعت في اللغة الفرنسية، و ميّز بين أربع حالات هي :

- 1 — الصفات المستعملة عادة بعد الموصوف، 2 — الصفات المستعملة عادة قبل الموصوف، 3 — الصفات المستعملة قبل الموصوف و بعده مع الاحتفاظ بنفس القيمة، 4 — الصفات المستعملة قبل الموصوف و بعده بقيمتين⁴. و النعت في الفرنسية عموما "يستعمل عادة بعد

¹ — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 176.

² — م . ن ، ص 175.

³ — م . ن ، ص 180.

⁴ — م . ن ، ص 181.

الاسم و بأن استعماله قبل الاسم يمثل انزياحا، أي واقعة أسلوبية . ولكن إذا وجَّهنا نظرنا صوب اللغة الشعرية فسنجد القلب و يتحقق القلب بنسبة أعلى في اللغة الشعرية¹.

و استنادا إلى الدراسة الإحصائية فإن القلب يشكل انزياحا و لكنه " انزياح غير مثير"². كما أن للقلب "مردودا هزيلا إذا ما قرن بغيره من الصور و ذلك راجع إلى أن الرتبة في الفرنسية ليست هي نفسها بالنسبة لجميع الصفات"³.

و بالرغم من هذا إلا أن الأثر الدلالي الذي يحدثه القلب لا يمكن الاستغناء عنه كما أن تأثيره كبير على مستوى التركيب اللغوي والنحوي. و لأجل أن ينتج القلب كامل أثره، لابد أن نعطيه ذلك الاتساع الذي تشير إليه البلاغة باسم الاعتراض، فإذا قارنا شطر مثل:

أ — تحت جسر ميرابو يتدفق السين.

بآخر ترتب الكلمات فيه بالشكل العادي، المسند إليه، الفعل ، المكمل:

ب — السين يتدفق تحت جسر ميرابو.

حينئذ تكتشف تأثير القلب الممثل في الاعتراض، و أنه يلعب دورا أساسيا في تكوين بيت شعري يعتبر من أشهر الأبيات في الشعر الفرنسي⁴.

لأن تجاوز الترتيب النحوي المعهود في التعبير الممثل في الصيغة (أ) قد اكتسب تعبيراً أكثر شاعرية من الترتيب المتعمد في الصيغة (ب). و تفسر هذه الشاعرية و هذا التأثير بمخالفة الاستعمال الشائع.

¹ — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 182.

² — م . ن، ص 185.

³ — م . ن، ص 187.

⁴ — م . ن، ص 188، 189.

وفي إطار مقارنة الشعر بالنثر فإن المؤلف يبقى دائما يبحث عن أطر خاصة بلغة الشعر دون النثر أو على الأقل خصوصيات تقل في الكلام العادي و تنموا و تتزايد في الشعر. الذي يبقى دوما مملكة الإبداع الذاتي و أرض الانعتاق من أغلال القواعد و التي تصل إليها الذات الشاعرة عن طريق تفجيرها لصنف اللغة و تمردها ضد القواعد المعهودة¹.

وقد تعكس ظاهرة الحذف هذا التمرد في جانب كبير من تحليلاتها على المستوى التعبيري ، و تندرج ظاهرة الحذف ضمن الانزياح النحوي الذي يبرز بشكل أوضح على المستوى التركيبي للبنية الشعرية. و "الحذف هو غياب لعنصر داخل الجملة، إلا أن هذا العنصر تستلزمه نفس الجملة و تستدعيه"²، وذلك استنادا إلى السياق أو المقام.

فالحذف يثير في نفس المتلقي نوعا من المفاجأة و الغرابة تلفت انتباه القارئ و تستدعيه لاكتشاف العناصر المحذوفة وكذلك دواعي الحذف و مسبباته، "إن غياب الفعل خاصة يجرّد الصرح اللغوي من الأساس الذي يدعمه، إن الكلمات تتابع دون أن تعرف العلاقة الرابطة بينها"³. مما يحدث بترافقيا على مستوى التركيب و الدلالة يثير الغرابة و التساؤل، "إن النحو هو الركيزة التي تستند إليها الدلالة فبمجرد ما يتحقق الانزياح بدرجة معينة، عن قواعد ترتيب و تطابق الكلمات تذوب الجملة و تتلاشى قابلية الفهم"⁴.

فالبنية الشعرية تقوم على تماسك مجموعة من العناصر الحضورية و الغيائية التي تؤسس النظام الشعري. و تمثل العلاقات الحضورية علاقات التشكيل و البناء التي تنعكس على المستوى

¹ — رجاء عيد: البحث الأسلوبي معاصرة و تراث، ص 155.

² — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 149.

³ — م . ن، ص 178.

⁴ — م . ن، ص. ن.

السطحي للنص، بينما تمثل العلاقات الغيائية علاقات معنى و ترميز، فهذا الدال يدلّ على ذاك المدلول¹. و يتجسد هذا في البنية العميقة للنص الشعري.

و يرى صلاح فضل أن كل التحولات التي تظهر على المستوى التركيبي تعود " في نهاية الأمر إلى عمليات الحذف أو إضافة لبعض الوحدات و من الممكن أن نتصور عملية مزدوجة يتم فيها إجراء الحذف و الإضافة معا"²، بما في ذلك التقديم و التأخير الذي عدّ كذلك أحد مظاهر الحذف و الإضافة.

و ما يمكن قوله أن الانزياحات الناتجة عن ظاهرة التقديم و التأخير و كذلك ظاهرة الحذف، هي انزياحات تكتشف بالبحث عن الأساس النحوي. فالمعنى يتحدد من خلال النص، لا من خلال الجملة، و يمكن التحليل الشعري من اكتشاف المعاني و الدلالات المختلفة استنادا على تفسير تتابع الجمل مع بعضها البعض و التي تمثل علاقات الحضور، أو استنادا إلى السياق في اكتشاف دلالات العناصر المحذوفة بالغوص في أعماق البنية العميقة، و البحث عما يسدّ الفجوات التي يحدثها التجاوز النحوي من عدم وضوح الروابط و الدلالات .

إلاّ أن "الانزياح النحوي في الشعر الفرنسي باستثناء قصائد معينة للملارمي في العيّنة التي تمّ اختيارها (Mallarmé) يقف دون الدرجة الحرجة. فاللأنحوية تظلّ محدودة"³.

¹ — ترفيتان تودوروف: الشعرية، ص31.

² — صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، 75.

³ — جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، ص 179.

سادسا — معيار الانزياح:

في إطار التفريق بين الشعر و النثر بحث كوهن (cohen) عن معيار يستند إليه لإجراء هذه المفارقة بين ما هو شعري و ما هو نثري و الحقيقة أن جميع التحليلات التي أقامها كوهن (cohen) على لغة الشعر تبين استناده إلى معيار اتخذه كمنطلق لتحديد الانزياح

و مما تجدر الإشارة إليه أن هناك كثير من الأسلوبيين بحثوا في مسألة المعيار في اللغة أو ما تتميز به اللغة الشعرية عن اللغة العادية، أو ما يجعل الأسلوب انزياح أو انحراف عن نموذج آخر ينظر إليه على أنه نمط معياري.

فالانزياح، " مفهوم معقد و متغير"¹، لا يمسّ التعابير و التراكيب فقط بل يتعدى ذلك إلى الانزياح في الأفكار و المعاني و كذلك الصور، فهو يشمل الجانب الصوتي و التركيبي و النحوي و الدلالي و هذا ما يدفعنا للتساؤل عن ماهية المعيار الذي يقاس عليه الانزياح؟، و هل المعيار شيء ثابت أم متغير؟ و هل كل انزياح عن معيار ما ينتج أثرا شعريا؟.

وقد أثار ريفاتير (Riffaterre) مسألة المعيار عند طرحه للأسلوب مبرزا أن: " تعريف الأسلوب بأنه انزياح بالنسبة للمعيار اللغوي يثير صعوبات للتطبيق"². مما جعل ريفاتير (Riffaterre) باستناده إلى مقولة أن النمط العادي يحدده الاستعمال. يستبدل المعيار بالسياق، و يعرف السياق بأنه " نظام منكسر بعنصر غير متوقع"³.

فالسياق هو المسؤول عن إحداث الدهشة و المفاجأة لدى المتلقي مقسما بذلك السياق إلى قسمين: السياق الأصغر و يتحدد بالعلاقات بين الكلمات الموسومة و غير الموسومة و له

¹ — جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص 187.

² - Michael riffaterre: stylistique structurale. p 65.

³ Ibid.p.66.

وظيفة بنوية باعتباره قطبا لثنائية يتقابل عنصرها، أمّا السياق الأكبر فهو جزء من الرسالة الأدبية، يمكن أن يكون الجملة أو الفقرة أو النص¹.

إنّ المعيار في نظر ريفاتير (Riffaterre) شيء غامض و غير قابل للتحديد إذا ما عرّف بأنّه كل انتهاك للنظام اللغوي. و قد يقلص السياق باعتباره معيارا من هذا الغموض الذي يشوب الانزياح. " فالمعيار الأسلوبي قد يكون خارج النص، فهو معيار يحدده الاستعمال الفعلي للغة. فلكل مقام مقال، و لكل كلمة مع صاحبها مقام. فالسياق هو الذي يستدعي انزياحا و حينها يقوم مقام القاعدة لضرورة خلق أساليب جديدة تختلف عن تلك الموجودة في اللغة العادية المعيارية"².

فالسّياق يشكل القاعدة الأساسية التي ينسب إليها الانزياح، و بذلك يصبح المعيار هو " القانون أو القاعدة أو السنن أو النمط هو سيّد الاستعمال. يتصف بالاستقرار و يضغط بثقله على حركة التغيير"³.

فمعرفة السياق تحوّلنا لاكتشاف ملامح أسلوبية جديدة، فلا يمكن عزل النصوص عن سياقاتها، و هذا ما ذهب إليه بوجراند (Beagrande) و دريسلر (Dresler) في هذا الشأن فيجب " ألاّ نزل النصوص عن السياقات الواقعية، فنحن نبنّي نماذج، حيث نستخدم اللغة في نصوص واقعية في ضوء المعرفة الإدراكية الواسعة"⁴، فبناء النموذج أو المعيار يكون

¹ — مونيا مكرسي: التفكير الأسلوبي عند ريفاتير، رسالة ماجستير، إ، د، عبد السلام ضيف، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باتنة، الجزائر، سنة 2009 — 2010 م، ص 88، 87.

² — تيفرشة فازية: العدول بين النحو والدراسات الأسلوبية "الآليات والغايات"، مجلّة المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، ع 19، شتاء، 2007 م، ص 119.

³ — عبد السلام المسدي: مباحث تأسيسية في اللسانيات، مطبعة الكويت، تونس 1997 م، ص 132.

⁴ — أحمد عفيفي: نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، الناشر مكتبة زهراء الشرق، ط 1، 2001، ص 49.

انطلاقاً من معرفتنا بالسياقات الكلامية، " فالنص الأدبي يفرز أنماطه الذاتية و سننه العلامية و الدلالية فيكون سياقه الداخلي هو المرجع لقيم دلالات"¹.

و قد حدد السياق غالباً بالاستعمال العادي أو الشائع. كما أنّ المعيار الذي يخرج عنه الانزياح قد سمي مسميات كثيرة من مثل: الاستعمال الدارج و المؤلف والشائع والوضع الجاري والدرجة الصفر والسنن اللغوية البريئة².

ويعدّ ليوسبيتزر (Spitzer leo) من الذين قارنوا الانزياح بالاستعمال الشائع غير أنّ هناك مشكلة تتعلق بصعوبة تحديد النمط العادي في التعبير، فالنمط العادي "يحدده الاستعمال، غير أنّ مفهوم الاستعمال نفسه نسبي و لا يمكن الدارس من مقياس موضوعي صحيح"³.

وقد اتخذ كوهن (cohen) مَنَحِي مغايراً في تحديده للمعيار مستنداً في ذلك على لغة الشعر، محاولاً بذلك إعطاء مفهوم محدد للشعر انطلاقاً من عناصره التمييزية كالنظم و الإيقاع في قوله: و قد "عنت كلمة شعر الإحساس الجمالي الخاص الناتج عادة عن القصيدة، و عندئذ صار من الشائع الحديث عن العاطفة أو الانفعال الشعري. ثم استعملت الكلمة توسعاً في كل موضوع خارج أدبي من شأنه أن يثير هذا النوع من الإحساس"⁴.

وقد قصر كوهن (cohen) دراسته للأدب موجهها اهتمامه للشعر لتكون دراسته علمية أكثر، و يجب وضع المعايير المحددة للشعر فيما يخص شكله وجنسه. "فكلمة قصيدة نفسها لم تسلم من اللبس، ذلك أنّ وجود عبارة قصيدة نثرية التي أصبحت شائعة الاستعمال،

¹ — عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 14، 15.

² — موسى سامح رابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتحليلاتها، دار الكندي، الأردن، ط 1، 2003 م، ص 35.

³ — عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 104.

⁴ — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 9.

يسلب كلمة قصيدة، في الواقع، ذلك التحديد التام للوضوح الذي كان لها يوم كانت تتميز بمظهرها النظمي"¹.

والشعرية تقوم على مستويين صوتي و دلالي، إذ يقوم المستوي الأول على النظم أمّا المستوى الثاني فيجسد الجانب البلاغي و الذي يكون معيارا اختياريا في حين أنّ المستوى النظمي يعدّ معيار إلزامي. وقد أجرى كوهن (cohen) دراسة مقارنة بين النثر الكامل و الشعر الكامل لتحديد الخصائص الصوتية و الدلالية معا ممثلة في الجدول الآتي:

السمات الشعرية		
الجنس	الصوتية	الدلالية
قصيدة نثرية	-	+
نثر المنظوم	+	-
شعر كامل	+	+
نثر كامل	-	-

و في تحديده للسمات الشعرية يخصص كوهن (cohen) دراسته للمنظوم فقط و بما أن "الشعرية هي علم الأسلوب الشعري"¹، فلا يمكن تحديد السمات الشعرية لا بإجراء مقارنة

¹ — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية ، ص 10.

بين الشعر و النشر، " و لكون النشر هو اللغة الشائعة يمكن أن نتحدث عن معيار نعتبر القصيدة انزياحا عنه"²، فالسمات الشعرية تحقق انزياحا عن معيار أو قاعدة يعد النشر سيدها دون أن تغفل المعالجة الأسلوبية للشعر باعتبار الأسلوب انحرافا عن قاعدة أو معيار، "إننا نعتبر اللغة الشعرية إذن كواقعة أسلوبية في معناها العام"³.

فلا يمكن لأيّ مبدع أن يعبر العتبة إلى الشعرية دون تجاهل قيود المعيار، فالشاعر أثناء عملية الخلق الشعري يصطدم بتحديدين هما: الأول هو حدود اللغة أو قواعدها و أصولها التي لا يمكنه تجاهلها، و الثاني هي أساليب الأداء الشعري المتوارث، و هي أساليب راسخة في ذاكرة الأذهان و في الذوق الجمعي العام⁴. ويرتبط المعيار بالنشر العلمي دون سواه من الأنواع النثرية الأخرى مبررا ذلك بقوله: "يجب أن نتجه بداهة إلى الكاتب الأقل اهتماما بالأغراض الجمالية. أي نوع العالم، إنّ الانزياح، ليس منعما في لغته، و لكن من الأكيد أنّه قليل جدا"⁵.

فنسبة التجاوز اللغوي تزداد كلما اتجهنا إلى لغة الشعر و منه تزداد الشعرية و على العكس من ذلك يقل الانزياح، كلما اقتربنا من النشر تقل درجة الشعرية لتتعدم في النشر العلمي. و قد انتهى كوهن (cohen) إلى اعتبار الشعر مناقضا تماما للنشر و نحن نتساءل هنا هل فعلا لا توجد أية علاقة تربط الشعر بالنشر؟، هل لغة الشعر و النشر تختلف و حداهما على

¹ — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية م . ن ، ص 15.

² — م . ن ، ص 15.

³ — م . ن ، ص . ن.

⁴ — ممدوح السكاف: حداثة الشعر العربي المعاصر: إلى أين ... ؟ ، مجلّة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع445 ، أيار، 2008م.

⁵ — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص23.

الأخرى اختلافا حقيقيا ذلك على الرغم من أنهما نسقان يستقيان من مورد واحد و هو نظام اللغة ككل واحد؟¹.

إنّ هذا التساؤل يمكن أن نجد له جوابا إذا نظرنا إلى طريقة توظيف اللغة، فالشعرية "تستخدم لغة يفسر بعضها بعضا"²، دون إغفال أن الشعر يقوم على الإبداع و الفاعلية التي تجعل من النص وحدة كلية متماسكة في جميع مستوياتها، و يمكن أن نعتبر الفرق الحقيقي بين الشعر و النثر، "و بين حالة للشعر و أخرى تكمن فقط في الجرأة التي تستخدم بها اللغة الوسائل الممكنة و المسجلة ضمن بنيتها"³.

إنّ التوظيف النحوي المتميز يحدث أثرا في تغيير المعنى ، و "ما دام الانزياح ناتجا عن التعارض بين المعجم و النحو فمن الضروري تغيير أحدهما بتغيير معنى الكلمة أو بتغيير وظيفتها"⁴. فالتباين النحوي من شأنه خلق صور تركيبية جديدة تبنى على اعتبارات أخرى ترجع إلى المبدع أو المتلقي في إعطاء إمكانات تأويلية خاصة.

وأنّ "الدور الذي لعبته الصورة النحوية في عالم الشعر منذ القديم إلى أيامنا هذه ما يزال موضوع مفاجأة بالنسبة إلى أولئك الذين يهتمون بالأدب"⁵. فقد اعتبرت القواعد النحوية بمثابة بمثابة معيار نحوي يتحكم في الشاعر و يوجهه و على لغة الشعر أن "تأخذ في حسابها القواعد

¹ — رجاء عبيد : البحث الأسلوبي معاصرة و تراث، ص 155.

² — جان كوهن : اللغة العليا، ص 395.

³ — جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، ص 142.

⁴ — م. ن. ، ص 146.

⁵ — رومان جاكسون: قضايا الشعرية، ص 69.

النحوية المتعارف عليها، فإن هذا الانحراف مشروط و محدد باللغة و بالتراث و بالتقاليد الشعرية"¹.

و قد أشار جاكبسون (Jakobson) إلى دور النحو في تحديد خصوصية الشعر التي تميزه عن الكلام العادي. "إنّ النسيج النحوي للشعر يقدم عددا من الملامح البارزة الشديدة الخصوصية التي تسم أدبا قوميا معطي، و مرحلة محددة و جنسا أدبيا خاصا و شاعرا مفردا أو تسم أكثر من ذلك أثرا مفردا، فالبنية النحوية للأثر تكشف عن تمفصل متقن بشكل متميز"².

فالمعنى الشعري يتميّز بالتكثيف الذي يوسع دائرة الشعرية سواء بالتوظيف المتميز لقواعد النحو أو بتجاوزها رغم القيود اللغوية المفروضة على الكاتب، كما أن المخالفة النحوية تحتاج إلى أن تكون "مبررة من حيث الدلالة — لدى القارئ أو السامع — و معنى ذلك أنها لا تحقق التأثير المطلوب إلا إذا وجدت لها ميزة دلالية لا توجد للتعبير العادي"³.

إنّ الشكل النحوي للانزياح، ينجح بنا إلى تحديد المعيار بدرجة الصفر البلاغية و يرى كوهن (cohen) أنّ المعيار هو أقل و سما بلاغيا لذلك يحدده بالكلام العلمي و الذي تكون درجته البلاغية منعدمة تماما. إنّ "هو اختراق محسوس لدرجة الصفر"⁴.

وإنّ كسر المعيار لا يتم إلا بقصد من الكاتب لغرض خلق قيمة فنية جمالية، مما يدفعنا إلى تحديد المعيار "بالاستعمال الفعلي للغة، ذلك لان اللغة نظام، و أن تقييد الأداء بهذا النظام هو الذي يجعل النظام معيارا و يعطيه مصداقية الحكم على صحة الإنتاج اللغوي و قبوله"⁵.

¹ — رجاء عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، ص 156.

² — رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 73.

³ — رجاء عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، ص 147.

⁴ — جمال حضري: الأسلوبية النصية من خلال مفهوم الانزياح، ص 12.

⁵ — منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، بيروت، ط 1، 2002 م، ص 77.

الفصل الثالث: شعرية التقاطعات بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن

أولاً : الشعرية

ثانيا : شعرية النظم والإيقاع

ثالثا : شعرية الصورة

رابعا : البلاغة وعلاقتها بالشعرية

خامسا : الانزياح وجمالية اللغة

أولاً — الشعرية:

إنَّ الحديث عن الشعرية كمفهوم وكمصطلح أمر متشعب الأطراف وصعب التحديد، وهذا راجع لما تعرفه الساحة الأدبية من تعالق مصطلحي وتضارب مفاهيمي بين المصطلحات النقدية الغربية والعربية . وفي إطار البحث عن المقابلات المصطلحية للمصطلح الغربي (poetics) ظهرت هنالك مصطلحات عدّة في النقد العربي تعبّر عن مفهوم واحد، وكذلك حدث العكس فقد ظهرت الكثير من المفاهيم المختلفة للتعبير عن مصطلح واحد، ومن المصطلحات التي دارت حولها مفاهيم الشعرية نذكر: الإنشائية، الشاعرية، الأدبية، علم الأدب، الفن الإبداعي، فن النظم، فن الشعر، نظرية الشعر، بويطيقا، بويتيك¹.

وبالرغم من الخصوصية التي يتميز بها كل مصطلح على حدى إلاّ أنّ هذه المصطلحات تقترب أو تجتمع حول مفهوم واحد وهو تعالي الخطاب الأدبي إلى ما هو فني وجمالي وهو ما نطلق عليه مصطلح الشعرية . والشعرية "هي قوانين الخطاب الأدبي ، وهذا هو المفهوم العام المكتشف من أرسطو وحتى الوقت الحاضر. غير أنّ الشعرية الحديثة لم تنحصر في مجال نظريات الأدب ، بل اتسعت لتشمل فنونا إبداعية أخرى منها الفن التشكيلي، والفن السينمائي"².

إنَّ البحث عن الهوية الجمالية للنصوص الأدبية هو بحث عن الشعرية و محاولة الكشف عنها في النص الإبداعي. لأنّ مَكمن الجمال هو وحده الذي يحقق جمالية النصوص وتفرداها، باحتوائها لخصائص لغوية تفوق وتتعدى ما هو موجود في غيرها من النصوص الإبداعية. وليس

¹ — حسن ناظم : مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994 م، ص14،15،16.

² — م . ن ، ص 05.

العمل الأدبي في حدّ ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي¹.

أمّا عن الشعرية في تصور عبد القاهر الجرجاني، فنحن لا نشكّ أنّ الكثير من النتائج التي أثبتتها الرجل تطابق عددا ليس بقليل من مقولات نظريات الشعرية الحديثة عامة، ومع ما جاء به كوهن (Cohen) في تنظيره لمفهوم الشعرية خاصة.

وتبدو جذور الشعرية لدى عبد القاهر جليّة عند حديثه عن مفهوم النظم وتأكيده على جمالية النصوص والتي لا تتأتى للمبدع إلّا من خلال إحكام النظم. الذي تجتمع فيه عناصر عدّة تضمن سلامته وتألقه، ومن هنا كان التركيز على النواحي الجمالية للشعر بمثابة تأكيده على شعرية الكلام وتأثيره الفاعل في المتلقي .

فالنظم " ليس إلّا حركة واعية داخل الصياغة الأدبية"². والشعر ليس إلّا شكلا من هذه الصياغة الأدبية، فقد حدد عبد القاهر النظم باعتباره وسيلة للإعجاز القرآني، وكان سبيله في ذلك التفريق بين الأسلوب القرآني عن غيره من أساليب العرب المختلفة، وقد اختار عبد القاهر أن يقابل لغة الشعر بلغة النشر، لاكتشاف خصائص اللغة المنظومة ومقارنتها بلغة القرآن الكريم، فلشعر أسلوب متألق رفيع المستوى، مبني على صور جذابة وتراكيب لغوية مختلفة تنسجم فيما بينها من خلال علاقات تركيبية ذات خصوصية كبيرة ودقيقة تعكس فرادة العمل الأدبي.

و "إذا كنّا نعلم أنّ الجهة التي منها قامت الحجّة بالقرآن وظهرت وبانت وبهرت، هي أنّ كان على حدّ من الفصاحة تقصّر عنه قوى البشر، ومنتها إلى غاية لا يُطمَح إليها الفكر،

¹ — تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص23.

² — محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، ص90.

وكان محالا أن يعرف كونه كذلك، إلا من عرف الشُّعر الذي هو ديوان العرب، وعنوان الأدب"¹.

وقد استهلَّ عبد القاهر كتابه "دلائل الإعجاز" بفصل يتكلَّم فيه عن الشعر، ويبيِّن دوره وأهمية الاشتغال به، ويردِّد فيه على من زهد في روايته وحفظه، وذمَّ الاشتغال بعلمه وتبعه. و يضع عبد القاهر في رده على من زهد في رواية الشعر ثلاث احتمالات هي: " ما يجده فيه من هزل أو سُخْفٍ، وهجاء وسَبٍّ وكذبٍ وباطلٍ على الجملة. والثاني: أن يذُمَّه لأنَّه موزون مقفَى، ويرى هذا معجَّده عيبا يقتضي الزُّهد فيه و التترُّه عنه. والثالث: أن يتعلق بأحوال الشعراء، وأنَّها غير جميلة في الأكثر"². فقد كان الرجل مدافعا عن الشعر مناصرا له، متحججا به، بسبب ما يحمله الشعر من قيم ومعاني جليلة تسهم في خلق إبداعية العمل الأدبي.

والشعر نظام يحقق وجوده الفعلي بمادته التعبيرية ومحتواه النظمي لا من خلال بنائه الشكلي، ولهذا لم يعط عبد القاهر الجرجاني عناية كبيرة بالشكل الإيقاعي المتمثل في الوزن والقافية. وقد أعطى عبد القاهر تبريرا لمن زهد في رواية الشعر لأنَّه كلام موزون مقفَى بقوله: " فإن زعم أنَّه إنَّما كره الوزن ، لأنَّه سبب، لأن يُتَعَنَّى في الشعر ويُتَلَهَّى به، فإنَّا إذن كنَّا لم ندعُه إلى الشعر من أجل ذلك، وإنَّما دعونا إلى اللفظ الجزل، والقول الفصل، والمنطق الحسن، والكلام البيِّن، وإلى حسن التمثيل والاستعارة، وإلى التلويح والإشارة، وإلى صنعة تَعَمَد إلى المعنى الخسيس فُتَشَرَّفَ، وإلى الضئيل فُتَفَخِّمَ، وإلى النازل فُتَرَفَّعَ "³.

فليس للوزن دور فعَّال في بناء الكلام الشعري أو في خلق ما هو شعري لدى الجرجاني، إذ يمكن الحصول على لغة شعرية مع إسقاط الشكل الإيقاعي. إنَّما المعوَّل عليه فهو

¹ — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر، ص8.

² — م . ن ، ص 11.

³ — م . ن ، ص 24.

ما يتضمّنه الكلام من إمكانات دلالية وتحولات في الكلمات ومعانيها و يحصل هذا بسبب التوظيف المتميز للغة والاستغلال الذكي لطاقتها الدلالية .

إنّ الوزن لا يعدّ معياراً لتحديد الشعرية، وليس كلّ كلام موزون هو كلام شعري، كما أنّه ليس كلّ كلام شعري هو كلام موزون، فالشعرية إذن درس للشعر والنثر معاً. وأقدم شعرية هي كتاب أرسطو "فن الشعر". وقد ذهب تودوروف (todorov) أيضاً إلى اعتبار الشعرية خاصة بالأدب كلّ في قوله: "تتعلق كلمة شعرية في هذا النص بالأدب كلّ، سواء كان منظوماً أو لا، بل قد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية"¹.

بينما ذهب كوهن (Cohen) إلى اعتبار الشعرية خصيصة تابعة للشعر دون الأجناس الأدبية الأخرى، والشعرية "علم موضوعه الشعر"²، وبذلك ينطلق كوهن (Cohen) في بناء شعريته من المعنى العام لكلمة شعرية و الذي يرتبط بالشعر .

وتتحدّد الشعرية عند كوهن (Cohen) باعتبارها علامة فارقة بين ما هو شعري وما هو غير شعري انطلاقاً من ارتكازها على الانزياح الذي يتحدد بدوره من خلال مجموعة من الخصائص والسمات التي تصنع شعرية الكلام الفني، فالشاعر يتخذ من الانزياح وسيلة في الكتابة الفريدة بخرقه للمعيار المألوف وإحداث قوة جمالية ذات خصوصيات فنية عالية تمكّنها من تمييز الشعري من اللاشعري.

وإذا كان عبد القاهر لم يول عناية كبيرة بالبنية الإيقاعية في دراسته للشعر ولم يجعل الشعرية زئبقية بين البنية الشكلية والبنية المضمونية، فإنّ كوهن قد أقام رؤيته الشعرية على دراسة القصيدة المنظومة في اللغة الفرنسية بالاعتماد على جانبيها الصوتي والدلالي، و"هدف

¹ — تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص 24.

² — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 09.

الشعرية بعبارة بسيطة هو البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نص في هذه الحانة أو تلك"¹. أي البحث في كون النصوص شعرية أم نثرية.

في حين أغفل عبد القاهر الجرجاني القيمة الفعلية الموجودة في بنية الشعر أو ما أسماه بالصياغة وتجاوزها إلى الناتج الدلالي بإعطاء المزية للمعنى على حساب اللفظ، فبالرغم من دعوة عبد القاهر للعناية باللفظ والمعنى في توظيف اللغة وإنشاء الكلام الأدبي ، إلا أنه ردّ المزية في كثير من الأحيان إلى المعنى والناتج الدلالي دون التركيز على ما تحمله الألفاظ من قيمة في نفسها، ومن ذلك قوله في اعتداده بالمعاني: إنّ " الألفاظ لا تُرَادُّ لأنفسِها و إنما تُرَادُّ لتجعل أدلة على المعاني. فإذا عَدِمَت الذي له تُرَادُّ، أو اختل أمرُها فيه لم يُعْتَدَ بالأوصاف التي تكون في أنفسِها عليها"².

فوظيفة اللفظ تكمن في كونه عنصرا مساعدا أو ثانويا، يعمل على إعطاء دلالة محصورة ومحدودة تتحد مع دلالات الألفاظ الأخرى لإعطاء دلالة كلية أو معنى كلي ضمن نظام تركيبي موحد .

ولكنّ هذا لا يعطينا الحقّ في إقصاء دور الألفاظ في البنية الكلامية، ويذكر عبد القاهر في الذي قدّم الشعر بمعناه وأخر اللفظ ولم يعطه من المزية إلا ما فضل عن المعنى، "ما في اللفظ دون المعنى؟ وهل الكلام إلا بمعناه؟. فأنت تراه لا يقدم شعرا حتى يكون قد أودع حكمة وأدبا واشتمل على تمثيل غريب ومعنى نادر، فإن مَالَ إلى اللفظ شيئا، ورأى أن ينحله بعض الفضيلة، لم يعرف غير الاستعارة، ثم لا ينظر في حال تلك الاستعارة أَحْسَنَتْ بمجرد كونها استعارة، أم من أجل فرق ووجه، أم للأمرين ؟ لا يحفلُ بهذا وشبهه. قد قنع بظواهر الأمور"³.

¹ — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية ، ص 14.

² — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر ، ص 522.

³ — م . ن ، ص 252.

إنّ البحث في الشعرية من منظور عبد القاهر هو بحث في التعاير وكشف للعلاقات المتشابكة التي تربط بين أجزاء العمل الأدبي. ولكي تحقق الصور المنتقاة جمالياتها اللغوية لابدّ من تتبع كيفية ظهورها على المستوى التركيبي ببحث العلاقات التي تربط بين طرفي الصورة ومدى ملاءمتها للقوانين النحوية. فاللغة الشعرية تأخذ دوماً في حسابها القواعد النحوية المتعارف عليها، ولئن هي سمحت لنفسها حيناً ببعض الانحراف، فإنّ هذا الانحراف مشروط ومحدّد باللغة و التراث¹.

ويرى كوهن (Cohen) أنّ من أهمّ سمات تميّز الشعر عن النثر هو المستوى الصوتي المتمثل في النظم (الوزن والقافية)، وكلمة الشعرية قد عنت زمناً طويلاً معايير نظم الشعر، ونظم الشعر وحده وما هو أساسي يكمن في وجود مستويين من المقومات الشعرية المتاحة للغة، ولذلك فللكاتب الذي يرمي إلى أهداف شعرية الحرّية أن يجمع بينهما. أو أن يعتمد أحدهما دون الآخر. و المستوى الصوتي في الشعر يُعدّ من أهم مقوماته وركائزه، كما أنّه يحدث جرساً موسيقياً يتّمسّ من خلاله الإنشاد، " فالقصيدة النثرية بإهمالها للمقومات الصوتية للغة تبدو دائماً كما لو كانت شعراً أبتّر. فالنظم إذن من مقومات العملية الشعرية وبهذه الصفة يجب أن ندرسه"².

وتعتبر علامة الإنشاد في الشعر جزءاً لا يتجزأ من الشعرية. كما أنّ الاعتبار الجمالية الصوتية، الجرس والتناغم ليست بالتأكيد غريبة عن الشاعر، كما أنّ للنظم موسيقى تطرب من تلقاء نفسها، و تدل على ذلك المتعة التي نجدها في الاستماع إلى أبيات من لغة نجعلها³.

فبالرغم من جدارة سمة الإنشاد التي يستحقها الشعر إلا أنّ الشعر عند عبد القاهر ليس وزناً وقافية، "فليس بالوزن ما كان الكلام كلاماً، ولا به كان كلاماً خيراً من كلام"¹، إنّما

¹ — رجاء عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، ص 156.

² — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 52 .

³ — م . ن ، ص 29 .

المعوّل عليه هو حسن النظم وحلاوة الذوق، " لأنّ الوزن ليس هو من الفصاحة والبلاغة في شيء إذ لو كان له مدخل فيها ، لكان يجب في كل قصيدتين اتفقتا في الوزن أن تتفقا في الفصاحة والبلاغة "2. فكون الكلام موزونا لا يعطي آية علامة موجبة تساعد في خلق سمة الشعرية أو زيادة نسبتها.

وقد قسّم عبد القاهر الجرجاني المعاني التي يقوم عليها نظم الكلام إلى قسمين: عقلي وتخييلي، أوّلها عقلي صحيح مجراه في الشعر والكتابة و البيان والخطابة، مجرى الأدلة التي تستنبطها العقلاء، والفوائد التي تثيرها الحكماء، و" ليس للشعر في جوهره وذاته نصيب إنّما له ما يُلبّسه من اللفظ ويكسوه من العبارة، وكيفية التأدية من الاختصار وخلافه"3. و القسم الثاني هو المعنى التخيلي، وهو الذي " لا يمكن أن يقال إنّهُ صدق، وإنّ ما أثبتته ثابت وما نفاه منفي. وهو مفتتن المذاهب، كثير المسالك، لا يكاد يُحصَرُ إلّا تقريبا، ولا يحاط به تقسيما وتبويبا. ثمّ إنّهُ يجيء طبقاتٍ، و يأتي على درجاتٍ"4.

وقد طرح عبد القاهر في هذا الباب قضية الصدق والكذب في الشعر وعلاقتها بالمعاني التخيلية، فنفى أن يكون الصدق والكذب في الشعر مرتبطين بالصدق والكذب في الخبر أو واردّين بالمعنى الأخلاقي. ومن ذلك من قال أنّ: "خير الشعر أكذبه"، فالشعر "لا يكتسب من حيث هو شعر فضلا أو نقصا، وانحطاطا وارتفاعا، فقد ينحلّ الوضيعُ صفة من الرفعة هو منها عارٍ أو يصف الشريف بنقصٍ وعارٍ، فكم جوادا بخّله الشعر وبخيل سخّاه وشجاع وسّمه بالجبن وجبان ساوى به الليث"5. وإنّما يراد به أنّ خير الشعر ما دلّ على حكمة يقبلها العقل، ومن قال خير الشعر أصدقه فإنّما يعني أنّه يميل إلى ترك الإغراق والمبالغة.

1 — حسن ناظم : مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج و المفاهيم، ص27.

2 — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر ، ص474.

3 — عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح، محمود شاكر ، ص265.

4 — م. ن، ص 267.

5 — عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة، تح، عبد الحميد هنداي، ص195، 196.

وتبدو آراء عبد القاهر الجرجاني حول الشعرية واضحة في النوع الثاني من المعاني وهي المعاني التخيلية، وهذا النوع من المعاني هو "الأكثر وردا في الشعر، وفيه يُخيّل الشاعر للسامع أنّه يورد حُكما ينطبق على العقل، ولكنّه لا يمثل معرفة يقينية"¹.

ولا يعدّ الكلام شعريا إلّا إذا ارتفع عن الكلام العادي. ولما كان الخطاب الأدبي يمتاز بالغموض وتعدد الأبعاد فإنّ ذلك يفتح أمام القارئ أفقا أوسع للتأويل لأنّ "خصوصية اللغة الشعرية هو تأكيدها مبدأ تعدد الوظيفة فيها"²، وذلك باعتماد القارئ على طرق مختلفة من التحليل والتأويل، فمن قال أنّ "خير الشعر أكذبه" ذهب إلى "أنّ الصنعة إنّما تمدّ باعها، وتنشر شعاعها، ويتسع ميدانها، وتتفرّع أفنانها حيث يُعتمد الاتّساع و التخيّل، ويدعّى الحقيقة فيما أصله التقريب والتخيّل وحيث يقصد التلطف و التأويل"، وهناك يجد الشاعر سبيلا إلى "أنّ يبدع ويزيد، ويُبدى في اختراع الصور ويعيد، ويصادف مضطربا كيف شاء واسعا، ومدّدا من المعاني متتابعاً"³.

وعلى هذا الأساس تتولد فكرة الغموض الشعري والتي تصعد سلّم الشعرية، ويرى كوهن (Cohen) أنّه "يتعلق الأمر في الشعر بإجراء عمليات عقلية بطريقة واضحة، وإقامة معادل مناسب لها بواسطة مادّة الكلمات وحدها. ومهمّة الشعر الخاصة هي أن يوفر لأقوى ما في اللغة ولأخفى وأغمض ما في العالم مكانا للقاء خاف وغامض"⁴.

فتتحقق الشعرية حاضر من خلال حضور نسبة معينة من الغموض الفني الذي يظلل المعنى ويُخفيه بطريقة فنية تسحر القارئ وتشوّقه. واللغة الشعرية تقوم على المفارقة المؤسسة على المراوغة والتعتيم بالمعنى الإيجابي.

¹ — إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 443.

² — فرحان بدوي الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، (د.ط)، 2003م، ص 29.

³ — عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح، عبد الحميد هندائي، ص 196.

⁴ — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 25، 26.

و يتحدد الغموض لسانيا بأنّه خاصية لبعض الجمل التي توجد لها معان شتى. وقد يتعلق الغموض بالمعجم وقد يكون متمثلاً في أنّ الجملة لها بنية تركيبية قابلة لتأويلات عديدة، و تكون أشكال الغموض راجعة إلى أنّ البنية السطحية الواحدة تحيل على بنيتين عميقتين مختلفتين أو على أكثر من بنيتين¹.

وحين يشير عبد القاهر إلى الغموض الذي يحقق الشعرية، فإنّه يربطه بالمعاني الخفية التي تخرج عن طريق الصور المختلفة. ومن ذلك "أنّهم يقولون في واحد أنّه أخذ المعنى فظهر أخذه، وفي آخر . إنّّه أخذه فأخفى أخذه، ولو كان المعنى يكون معاداً على صورته و هيئته، وكان الأخذ له من صاحبه لا يصنع شيئاً غير أن يبدّل لفظ مكان لفظ، لكان الإخفاء فيه محالاً ، لأنّ اللفظ لا يُخفي المعنى و إنّما يُخفيه إخراجاً في صورة غير التي كان عليها"².

والغموض الذي عناه عبد القاهر هو الغموض الذي يخرج المعاني في صور جديدة، وبأساليب فنية جديدة تعكس قدرة المبدع الفنية وتمكّنه من التحكم في اللغة واستغلال إمكاناتها المعجمية والإيحائية، وليس الغموض الذي يسهم في ضياع المعنى وتعميته، لتعلم أنّ "من شأن الوجوه والفروق أن لا يزال تُحدّث بسببها وعلى حسب الأغراض والمعاني التي تقع فيها، دقائق وخفايا لا إلى حدّ ونهاية، وأنّها خفايا تكتم أنفسها جهدها حتى لا يتنبه لأكثرها، ولا يعلم أنّها هي، وحتى لا تزال ترى العالم يعرض له السّهو فيه، وحتى إنّّه ليقصد إلى الصواب فيقنع في أثناء كلامه ما يوهّم الخطأ، كلّ ذلك لشدة الخفاء وفرط الغموض"³.

وبهذا يربط عبد القاهر الغموض بالقارئ، لأنّ الغموض الشعري هو الغموض الذي لا يوهّم بالخطأ و هو يقصد إلى الصواب . فهناك درجات للغموض لا يجوز تجاوزها وإلاّ أضرع القارئ المعنى كلياً. وهذا ما أشار إليه جان كوهن عند حديثه عن علاقة الشعر بالقراء وأنّ

¹ — أحمد الجوّّة : بحوث في الشعرية مفاهيم واتجاهات ، ص 366 .

² — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر ، ص 509.

³ — م. ن. ، ص 285.

"هناك درجة انزياح حرجة مختلفة دون شك من قارئ إلى آخر"¹. فكلّما تجاوز الانزياح درجة معينة أسماها كوهن "بالدرجة الحرجة"، ضاع المعنى و دخل القارئ مع النص في صراع وهمي لا طائل منه.

إنّ الشعرية هي انفتاح النصوص و حشدها لكم كبير من الدلالات و المعاني. ذلك أن العمل الأدبي يتجلى في نفس متلقيه بمقدار ما يكون مفتوحا بحيث يعطي كل قارئ لهذا العمل بعدا يتفق مع مستوى قدراته الثقافية والنفسية"².

و قد يكون الغموض ذو طبيعة نحوية أو تركيبية، ولعلّ ما يبرز الغموض الذي يتحسسه القارئ في مواجهته نصا شعريا يتحدى أي منطق هو النحو الذي يحدد قواعد ترتيب الكلمات، و إذا تأملنا الأبيات الأولى من قصيدة ميرابو:

Sous le pont mirabeau coule la seine تحت جسر ميرابو يتدفق السين

Et nos amours و أحبابنا

Faut – il qu' il men souveinne هل يلزم أن يذكرني بهم
الفرحة تأتي دائما بعد العناء³

La joie venait toujours apre'es

فسنجد أن الغموض يَجْثُم على الوظيفة النحوية لكلمة "amours" فهل هي فاعل لفعل "coule"؟. لأنّ أداة العطف توحى بذلك، لكن كون "coule" مفردا. ولو أنّ عبارة "Et nos amours" ربطت بالبيت الأوّل أو الثالث لزال الغموض.

¹ — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 179.

² — عبد الله محمد الغدامي: الخطيئة والتكفير من البنوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 1985م، ص 123.

³ — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 95.

و يَعدُّ عبد القاهر النحو بمثابة العمود الفقري للنظم فلا نظم دون نحو و لا نحو دون نظم، " و نحن إذا تأملنا وجدنا الذي يكون في الألفاظ من تقديم شيء منها على شيء، إنما يقع في النفس أنه نَسَق إذا اعتبرنا ما تُؤخَّر من معاني النحو في معانيها، فأما مع ترك اعتبار ذلك، فلا يقع ولا يُتصوَّر بحال"¹

فما يزيد جودة النظم و تماسكه هو قدرة المبدع على خلق نوع من التآلف بين المعاني النحوية و المعاني النفسية ضمن تركيب صياغي مزدوج الوظيفة، و بهذا ترتبط الشعرية " بالمعاني من حيث كونها ناتجا للإمكانات النحوية، لا من حيث كونها أغراضا يدور في فلكها الشعراء... فالمعاني تُحلَّق في فضاء شعري له خصوصيته التي تفارق مواصفات الواقع المادي و المعنوي الخارجي و الداخلي ووسيلتها في تلك الطاقة التخيلية"².

و قد حاول أدونيس التعرّف على شعرية النص الأدبي من خلال تفتيق نواة النظرية الجرجانية في النظم و ميّز في محاولته بين وظائف الكلام و صنفها إلى ثلاث وظائف هي: (الإخبارية " الإعلام و الرواية"، والبرهانية " التحليل و التدليل" والتخييلية "الجمال والشعر")³.

و تكمن الخاصية الشعرية في الابتعاد عن اللغة بوصفها أداة للتواصل المنطقي و الاقتراب من لغة غامضة و غير منطقية من خلال ما يسمى بالمجاز، فإذا كانت الشعرية الجرجانية تقوم على المجاز، فإنّ المجاز يقوم على النظم. فالشعرية عند عبد القاهر الجرجاني هي طريقة في إثبات المعنى و أنّ اكتشاف الشعرية لا يكون بالسّماع وحده و إنّما يجب النظر إلى النص بالاستعانة بالفكر و إعمال الرؤية لمحاولة الفهم.⁴

¹ — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر، ص468.

² — محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص 109.

³ — حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص29.

⁴ — أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1689، ص46.

وقد تعامل كوهن (Cohen) مع المجاز في تحديده لمقومات الصورة الشعرية التي تقوم أساساً على المجاز، فالشعر يقوم على المجاز و بذلك يتجاوز الدال المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي (الإيحائي) ليحقق صفة التأثيرية لدى المتلقي. و كأنّ انتفاء المطابقة ضروري لتحقيق الإيحاء، و سلبية المعرفة شرط لاجابية التذوق و ليست هذه السلبية إلاّ مؤقتة لأنّها تمثل الوجه الآخر للايجابية التي نبحث عنها.

إنّ المعاني الغامضة و التي تتملّص من قبضة القارئ هي أدوات الشاعر ليؤثّر بها اطمئنان القارئ تاركاً له المبادرة التأويلية ليزيل القناع عن وجه المعنى و يكشف ما كان مغطى. فشعرية القصيدة هي ناتج معناها، "والقصيدة لغة وهي تعني شيئاً، و الدال ليس له هدف إلاّ أن يقودنا إلى المدلول و كل شاعرية للدوال تقع في اللامعقول لأنّها تسلب الرّمز من مكونه الأساسي"¹. فاللامعقول هو المجاز الذي يُغيّر وظيفة الكلمات و معانيها و ينسبها إلى معانٍ أخرى غريبة عنها من خلال ضرب من الصياغة و النّسج.

و المجاز يشحّن اللغة بطاقة جديدة، كما أنّه يضيف أسماء و وقائع ليس لها اسم في اللغة العادية، وإنّه سمّى إلى ذلك أشياء لا يمكن أن توفر لها في اللغة عبارات محددة². فاللغة المجازية درجات و هي أشبه بالسحر، فالجهاز "يعمل عمل السحر في تأليف ما يختلف، كأنّه يختصر البعد بين المشرق و المغرب ، و يرينا الأضداد ملتزمة، و يأتيها بالحياة و الموت مجموعين، و الماء و النار مجتمعين"³. من خلال نوع خاص من التفاعل بين الكلمات .

و يقرّ كوهن (Cohen) برأي ملارميه (Mallarmé) بقوله: "إنّ المعنى إذا كان هناك معنى (وأنا على العكس أتعزّي بفضل جرعة الشاعرية التي تقوي ما يبدو لي) يثار من خلالها التزاوج الداخلي للكلمات ذاتها عندما نتركها تذهب مع الوشوشات مرّاتٍ عديدة لكي

¹ — جان كوهن: اللغة العليا، ص 370.

² — حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 29

³ — عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح، محمود شاكر ، ص 405.

تثير إحساسا سحريا إلى حدٍّ ما¹. فالإحساس السحري الذي يثيره الشاعر ناتج من خلال التفاعل القائم بين المعنى الغائب و الجرعة الشعرية الحاضرة.

كما أن غموض الدلالات المجازية ليس خاصية من خواص الشعر بل يمكن أن تكون المجازات في النثر غامضة أيضا، فالمجاز مهما تعددت دلالاته يحيل على علاقات داخلية في النص، و هو من ثمة وسيلة للتعبير الشعري و النثري معا.

إنّ " الشعر قوة ثانية للغة، و طاقة سحر و افتتّان، و موضوع الشعرية هو الكشف عن أسرارها " ². و الشعرية لدى كوهن (Cohen) تقوم على أساس خاص من خلال تفسير الشعر بالشعر، باستعارة مبدأ المُحاكاة الألسنية و التركيز بذلك على تفسير اللغة باللغة استنادا إلى الداخل النصي، فالشعرية توظيف مخصوص للغة، و الشاعر ينهض بقوله لا بتفكيره، لأنّه خالق كلمات لا خالق أفكار .

و يشير كوهن (Cohen) إلى صعوبة " كون الشعرية تعبّر عن نفسها نثرا، فالشعر هو اللغة الموضوع للغة واصفة هي النثر. و يبدو أنّ هذا التباين الأساسي قد حكم على الشعرية بتضييع جوهر موضوعها نفسه. فهي تُسَطّح الشعر تسطيحا نهائيا. مُجَرّد ما نتحدث عنه نثرا " ³.

وأنّ خصوصية استعمال الشعر للغة و الدعوة للانزياح و تميّز لغة كل مبدع هو بناء للغة لأنّ (ما يتغير هو معجم اللغة نظرا لارتباط اللغة بنشاط الإنسان الإنتاجي في كل مجالات عمله دون استثناء، أمّا نظام القواعد فلا يتغير إلّا ببطء شديد نحو تحسين القواعد و إحكامها

¹ — جان كوهن: اللغة العليا، ص 371.

² — م . ن ، ص 259.

³ — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 25.

مجددا. من هنا فإنّ كل عمل أدبي هو مجرد انتقاء من لغة معينة على أن لا يفهم الانتقاء أنّه انتقاء من أشياء جاهزة بل هو خلق خاص¹.

وقد أدرك عبد القاهر مفهوم الشعرية وهي تقع ضمن مسافة فاصلة بين القاعدة و الانزياح، فكلّما زادت نسبة التجاوز اللغوي اقتضي ذلك حضور الشعرية مع توفر عنصر الفهم في الكلام الشعري. فالشيء الثابت هو النظام النحوي، أمّا المتغيّر فهو المفردات التي تشمل وظائف هذا النظام مما يخلق لكل نص خصائصه الشعرية و التركيبية. فالنحو ليس حدّا راسخا بمقدار ما هو معيار لّين يسهم في خلق ملمح جمالي.

وعبد القاهر الجرجاني لم يتعامل مع الشعرية كمصطلح حدائي كما هو موجود الآن في الدراسات الحديثة إلاّ أنّه غاصّ في عمق الشعرية من خلال المفاهيم التي أوردتها عن النظم، من السياق و دوره في إسناد المعنى، و الغموض و ما ينتجه من حلاوة المعنى من خلال الإبداع اللغوي المتميز و كذلك النحو و ما يعطيه من معيارية تساعد على فضّح التجاوز الحاصل بطريقة فنية تتلاءم مع التوظيف النحوي المتميز للغة.

فالشعرية " ضاربة في عمق النفس البشرية، و تلعب العوامل المثيرة التي تحيط بالمبدع دورا في إخراجها و جعلها متجلية خلال النص الأدبي، على اعتبار أنّ الذوق و الشعور بالجمال بقدر ما يحتاجان إلى الطبع بقدر ما يحتاجان إلى الصناعة و العلم و متى حقق الشاعر طرفي المعادلة حقق الشعرية "².

أمّا شعرية كوهن (Cohen) فتحدد بعلاقتها مع اللغة، لكن بعد إخراجها من حيّز التصور المادي الذي وصفه فيها دوسوسير (d.ssausur) إلى حيّز الشكل فالشعر عنده انزياح عن معيار هو قانون اللغة. و باللغة فقط نستطيع اكتشاف هذا الانزياح و أسسه التي

¹ — محمد الأسعد: مقالة في اللغة الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ص40.

² — مليكة النوي: مقارنة بين الأسلوبية و نظرية النظم، ص231.

تحكم العملية الشعرية وهي تنحصر في النص واستخدام اللغة استخداما شعريا وفق معطيات النظام و تقييدا ته الفنية بالنظر إلى مسألة الانزياح أو التوافق مع المعيار .

بينما يرى الجرجاني أن الشعرية سمة جمالية، و النص الشعري هو النص الذي يتوسم بعلامح الغموض و الغرابة و يوظف فيه المبدع طاقة تخيلية كبيرة توهم المتلقي و تسحره، و بذلك تمثل الغرابة سبيلا لعدول النصوص عن المعيار اللغوي، ممّا ينبه المتلقي و يدفعه إلى البحث عن سرّ الغموض و الغرابة بتتبع النصوص و استكشافها .

" وإذا كانت الغرابة توصف عند الجرجاني في قوتها بأنّها ذات بعد إيجابي في ابتعاد الشعر عن المبتذل و السائد فإنّ التليس و التعمية و التعقيد مصطلحات لا تقدم أية فاعلية أدبية أو فنية"¹. فالمقصود من الغرابة و الغموض هو ما يضيفي سمة جمالية على النصوص و ليس التعقيد أو التعمية اللذين يسقطان المعنى فهائيا من إدراك المتلقي.

والنص الشعري هو الذي يسعى للتّمييز و المغايرة من أسلّة و عدول عن مجرى الخطاب العادي، و نزوع نحو جعل "الكلمات و تراكيبيها و دلالاتها و شكلها الخارجي و الداخلي، ليس مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص و قيمتها الخاصة"².

وقد استطاع عبد القاهر أن يقع على الشعرية عندما اكتشف قضية هامّة و هي "معنى المعنى"، فاللغة الشعرية هي اللغة التي تصنع نفسها بنفسها، وتتعدى حدود " المعنى " إلى " معنى المعنى"، "فالمعاني الأوّل المفهومة من أنفس الألفاظ هي المعارض والوشّي والحلي وأشباه ذلك، والمعاني الثواني التي يوماً إليها بتلك المعاني هي التي تُكسَى تلك المعارض، وتزيّن بذلك الوشي

¹ — موسى ربابعة: الغرابة عند عبد القاهر، مجلّة جدور، النادي الأدبي الثقافي، ع 5، 2001م، ص31.

² — الطاهر رواينية: شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي القديم، السيميائية والنص الأدبي، مجلة معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، الجزائر، 17/15 ماي، 1995م، ص136.

والحلي¹. ولا يتأتى الحصول على المعنى الثاني إلا بإحكام العلاقات بين محوري الاختيار والتأليف.

ثانياً — شعرية النظم والإيقاع:

وظّف عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن (Cohen) مصطلحي النظم والإيقاع ولكن كلّ حسب خلفياته المعرفية والثقافية ورؤيته الكمالية الخاصة بالإبداع الفني، وقد قامت فكرة النظم لدى الجرجاني في البداية على أساس ديني بحث يدور في فلك الإعجاز القرآني، ثمّ توسعت فيما بعد بشكل كبير واستغلّتها النقاد للحكم على قيمة وجودة المنظوم والمنثور على حدّ السواء، لتعلم "أنّ من الكلام ما أنت ترى المزيّة في نضمه والحسن، كالأجزاء من الصبغ تتلاحق وينظم بعضها إلى بعض حتى تكثر في العين، فأنت لذلك لا تكبر شأن صاحبه، ولا تقضي له بالحدق والأستاذية وسعة الدّرع وشدة المنة، حتى تستوفي القطعة وتأتي على عدّة أبيات"².

فالنظم تلاحم صوتي ودلالي ولا يمكننا الحكم على جودة النظم أو فسادة إلاّ من خلال السياق، فلا يرتبط النظم بالكلمة المفردة ولا بالمعنى وحده، ولا بالصورة أيضاً، وإنّما يتعلق بالسياق الذي يكون بدوره محصلة لمجموعة من العناصر الخفية والمعلن عنها. كما أنّ السياق وحده هو الكفيل بتحديد دلالة التراكيب ومعانيها ضمن النظام الكلي الذي تتألف فيه الكلمات والجمل، وتتواشج فيه العلاقات المكوّنة لهذه الجمل ضمن نسيج كلي تحكمه علاقات النحو.

وفاعلية النحو تكمن في قدرته على توجيه الدلالة و تغييرها باستغلال الإمكانيات النحوية بطريقة فنية. لتعلم "أنّ ما هو أصل في أن يدقّ النظر، ويُغمض المسلك، في توحي

¹ — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر، ص 264.

² — م. ن، ص 88.

المعاني التي عرفت: أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط ثان منها بأول¹.

فالصورة التركيبية المترابطة التي يأتي عليها النظم تكون محكمة بالنحو دائماً، "وليس النظم شيئاً غير توخّي معاني النحو وأحكامه فيما بين الكلم، وأنا إن بقينا الدهر نُجهد أفكارنا حتى نعلم للكلم المفردة سلكاً بنظمها، وجامعاً يجمع شملها ويؤلفها ويجعل بعضها بسبب من بعض، غير توخّي معاني النحو وأحكامه فيها"².

أمّا النظم كما ينظر إليه كوهن فهو يعكس المستوى الصوتي في الشعر ممثلاً في الوزن والقافية، ويهدف النظم إلى تمييز خصائص القول الشعري فقط، على عكس عبد القاهر الذي يرى أن النظم يتناول مجالات التعبير اللغوي عامة.

إنّ "النظم من مقومات العملية الشعرية وبهذه الصّفة يجب أن ندرسه"³، وهو لا يوجد إلاّ كعلاقة بين الصوت والمعنى، "ومن ثمّ فإنّ شعرية الشعر تكمن في نظمه مما يميزه صوتياً عن النثر الذي يعتمد إيقاعياً على النبر الزماني المحسّد في البياض أو الفراغ عند كتابته أو طبعه، والذي يعني السكوت أو غياب الصوت لما نكون في الحالة السماعية، إن لم يكن مسجوعاً، وهي صفات ومقومات يحتويها الشعر ويتجاوزها إلى النظم"⁴.

والبحث في النظم يستلزم البحث في الفن الذي ولد منه الشعر، واستقى منه اسمه، أي في هذا الصنف الأدبي الذي دعي قصيدة. "ففي الوقت الذي كان فيه النظم شكلاً لغوياً

¹ — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر، ص 93.

² — م. ن.، ص 392.

³ — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 52.

⁴ — محمد مصابيح: الشعرية من من منظور غربي حديثي، مقالات أدب وفن، 25 كانون، 2 يناير 2009.

تعاقدنا صارم التقنين كان للقصيدية وجود شرعي غير قابل للتزاع، وهكذا كان يُعتبر قصيدة كل ما كان مطابقا لقواعد النظم¹.

ومن هذا المنطلق يكون النظم هو العنصر الأساسي الذي يعطينا مبررات التفريق بين الشعر والنثر وعلى هذا الأساس ميّز كوهن بين ثلاث أنماط من الشعر استنادا إلى مدى حضور المستوى الصوتي في كلام الشعراء، سواء كان هذا الحضور جزئيا أو كلياً.

والنمط الأوّل يتمثل في قصيدة النثر أو قصيدة الدلالة التي تتحرر من الجانب الصوتي، وهو غير مستغل فيها، بمعنى أنّ العناصر الدلالية هي ما يحقق الجمال المطلوب، والنمط الثاني هو القصائد الصوتية ولا شيء يفرقها عن النثر سوى إقامة الوزن والقافية، والنمط الثالث : هو الشعر الصوتي الدلالي أو ما يسمى بالشعر الكامل.

ويقع وجه الاختلاف بين عبد القاهر وجان كوهن (Cohen) في أنّ النظم عند كوهن يستلزم مراعاة الجانب الصوتي والدلالي أي قدرة الشاعر على خلق نوع من التلاؤم والتوافق بين المميزات الصوتية من وزن وقافية، وبين المعنى السليم والصحيح، الخاضع لسلطة النحو الذي على أساسه ترتب الكلمات ضمن نسيج لغوي ذو معنى مقبول وصحيح نحوي، لأنّ التكلم ليس ترتيب جملة، وإنّما هو اختيار لجملة تراها مطابقة للمقام بين نماذج الجمل التي تزودنا بها الذاكرة.

و إذا كان النظم عند عبد القاهر مقيداً بالنحو، فإنّ النظم المقيد بالوزن هو مقيد بالنحو أيضاً، ولكنّ النظم المقيد بالنحو لا يشترط التقيد بالوزن، لكنّ أصول صناعة النظم تفرض عليه قيوداً أخرى كأن يكون الشعر كلاماً مركباً متجانساً خاضعاً لمقتضيات النحو الذي يتحكم في دلالاته، بالإضافة إلى كونه موزوناً.

¹ — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص10.

والاختيار الواعي هو الذي يتعامل مع الدوال في جانبيها الصوتي والدلالي، ثم لا يكون لهذا التعامل قيمته الشعرية التي تستولي على هوى النفوس وميل القلوب إلا بالإتيان من الجهة التي هي أصح لتأديته من حيث اختصاصه. بمعنى معين وقدرته على نقله للمتلقي في صورة مغلّفة بالنبل والمزية.

ويتأسس النظم في الشعر الفرنسي بعامة على الوزن والقافية، إلا أنه يعتبر بنية صوتية — دلالية، وبذلك يتميز عن المقومات الشعرية الأخرى كالاستعارة التي توجد في مستوى الدلالة فقط. "فالنظم والاستعارة بنيتان متشابهتان ولا سند للاختلاف بينهما إلا من العناصر التي يستخدمها كل منهما"¹. إن النظم إذن بنية صوتية دلالية تتميز عن قصيدة النثر وعن الاستعارة.

و القافية في الشعر تقوم بدورها على وحدات غير دالة، ولكنّها حسب جاكوبسون (Jakobson) يمكن أن تكون نحوية ومنافية للنحو في الوقت نفسه. والقافية النحوية لا تعبأ بالعلاقة بين الصوت والبنية النحوية، وتدخل في نطاق الأمراض العقلية². فالقافية من جهة الوظيفة ليست بنية خالية من المعنى بل هي تساهم في توليد الدلالة الشعرية.

ويطرح كوهن (Cohen) القافية على أنها ضرب من الانزياح من حيث تضمّنها مماثلة دلالية ليست موجودة في أصل الكلام، وقدرتها على الجمع والتأليف بين الكلمات المتباعدة دلالياً، وهي ليست بنية تزيينية للكلام الشعري بل هي عنصر تمييزي بين الشعر وما ليس شعر.

إن الشعر ليس مجرد زخرف خارجي يعتمد على الوزن والقافية وكسر قوانين اللغة النثرية، ولكنّه نوع متكامل من القول يختلف نوعياً عن النثر، ويحتوي في داخله على عناصر

¹ — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 52.

² — م . ن، ص 32.

وقيم وقوانين تنظم لحمته وسُداه¹. ويرى كوهن (Cohen) أنّه يمكن للشعر أن يتجاوز الصفة الصوتية، فقصيدة النثر مثال واضح عن ذلك التجاوز، ولكن هل استعملت قصيدة النثر كامل أدوات الشعر؟.

لأنّ "الفن الكامل هو الذي يستغل كل أدواته، والقصيدة النثرية بإهمالها للمقومات الصوتية تبدوا دائما كما لو كانت شعرا أبتر"².

وينتقل النظم مع عبد القاهر من التركيز على المستوى الصوتي الموسيقي المعتمد من الوزن والقافية إلى النظم الصياغي أو التأليفي المعتمد على الناتج الدلالي، وتعدّ ظاهرة التجنيس من أشد الظواهر التعبيرية تأثيرا في الإيقاع الصوتي والدلالي. "ومن ثمّ كان لها أهميتها في شعرية عبد القاهر، خاصة إذا كانت متوافقة مع حركة الذهن في وقفاته ومواقعه المختارة على أن يكون هناك لون من التواصل بين طرفي التجنيس"³.

ولا مزيّة للتجنيس إلّا من خلال ما يعطيه من تآلف واختلاف يسهم في تكثيف المعاني وإعطائها دلالات جديدة، وأنتك "لا تستحسن تجانس اللفظتين إلّا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعا حميدا، ولم يكن مرمّى الجامع بينهما مرمّى بعيدا"⁴. فالواقع التطبيقي يستضعف تجنيس أبي تمام في قوله:

ذَهَبَتْ بِمَذْهَبِهِ السَّمَاحَةُ فَالْتَوَتْ فِيهِ الظُّنُونُ أَمْذَهَبُ أَمْ مُذْهَبُ

وقول المحدث:

نَاظِرَاهُ فِيمَا جَنَى نَاظِرَاهُ أَوْ دَعَانِي أُمْتُ بِمَا أَوْدَعَانِي

¹ — صلاح فضل: نظرية البنائية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص 70، 71.

² — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 52.

³ — محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص 108.

⁴ — عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح، محمود شاكر، ص 07.

فهل الحكم بالضعف أو الحسن راجع إلى اللفظ أم راجع إلى إحداث معنى وخلق دلالة جديدة، ولهذا رأيت الفائدة ضعفت عن الأوّل وقوت في الثاني. وأبو تمام في البيت الأوّل لم يزد على ترديد (مذهب ومذهب)، دون أن تكون هناك فائدة، أمّا في البيت الثاني فإنّك تراه " أعاد عليك اللفظة كأنّه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاه، ويوهّمك كأنّه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفاه، فهذه السريرة صار التجنيس — وخصوصا المستوفي منه المتفق في الصورة — من حُلّي الشعر"¹.

فلا يكون التجنيس حسنا حتى يكون المعنى هو الذي يطلبه، "وحتى تجدّه لا تبتغي به بدّلا ولا تجد عنه حولا. ومن ههنا كان أحلى تجنيس تسمعة وأعلاه وأحقّه بالحسن وأولاه. ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه، وتأهّب لطلبه"². و به تبرز بعض الجوانب الإيقاعية التي تدخل ضمن شعرية الكلام وتمنحه حق التكلم عن نفسه، بطريقة فنية تحمل بين طياتها عنصر الإفهام والفائدة من الكلام.

والشعر صياغة تقوم على نظام معقد من الأبنية، ومهمة الإيقاع أن يدرك مجموعة الصراعات في داخل النظام، وكما يرى الشكليون الروس، أنّ الإيقاع مثله مثل الصورة الرمزية، يقصد به الكشف عن النمط التحتي للحقيقة العليا، أي عن غور المعنى الكامن³. ويلعب التأليف دورا مهما في خلق التجانس الصوتي وبدونه لن نحصل على إيقاع شعري، وإثما نخلص إلى نص نثري ويكون خطي المسار، بينما النظم دوري ومكوّن من أدلّة تعمل في الاتجاه المضاد⁴.

¹ — عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تج، محمود شاكر، ص 07، 08.

² — م. ن.، ص 11.

³ — يوسف إسماعيل: بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، قراءة تحليلية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2004م، ص 25.

⁴ — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 96.

ويرى كوهن (Cohen) أن الشعر مثله مثل النثر يؤلف خطاباً، أي أنه يرصف سلاسل من الكلمات المختلفة صوتياً. "غير أن العروض يلصق فوق خط الاختلاف الدلالي سلاسل من التماثلات الصوتية"¹. وبهذا يتجسد الإيقاع بوصفه العنصر المسيطر الذي تتحدد به أشكال الأساليب الشعرية، ولما كان غرض كوهن (Cohen) البحث في شاعرية النصوص أو ما يجعل الشعر كلاماً متميّزاً عن الكلام العادي. فقد نبّه إلى صفة الغنائية في الشعر ودورها في تحديد شعرية النصوص.

وقد "تغيّر الشعر دون شك في العصر الحالي، والبعض يؤكد أن الشعر منذ رامبو لم يعد غنائياً وإنما أصبح نقدياً، وإذا كان هذا صحيحاً فإن النظرية المطروحة هنا سوف تقنع بمناقشة الشعر الغنائي، الذي يعدّ أكثر أنواع الشعر شاعرية"².

وما عيب على النظم هو رتابته، فالمماثلة الوزنية والمماثلة الإيقاعية تضلّان دليلين طبيعيين على المماثلة المعنوية، لكنّ المماثلة المعنوية تختفي في أبيات القصيدة، وبذلك يختل توازن الصوت والمعنى، وهذا ما يحقق وظيفة النظم.

بينما تتعلّق فاعليّة الدلالة التي يحدثها النظم بطريقة الشاعر في الإنشاد، وعلينا التمييز بين قطبين في الإنشاد هما: "قطب الإنشاد التعبيري، وقطب الإنشاد غير التعبيري. والإنشاد التعبيري هو الذي يمجّج الصوت حسب المحتوى الفكري والعاطفي للقصيدة"³، فالنغمة والتنغيم أو المنحنى البياني الذي يسجّله الصوت يختلف حسب المعنى والخطاب، فالتنغيم إذن دال يقوي هذه الاختلافات، والإنشاد الغير دال هو الذي يتمّ بنغمة واحدة في جميع أبيات القصيدة.

¹ — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 92

² — جان كوهن: اللغة العليا، ص 261.

³ — م. ن.، ص 90.

غير أن الإنشاد يأخذ منحى مغايراً في القصيدة الغنائية أي القصيدة الخالصة الشعرية، " فيجب حينئذ أن يكون الإنشاد لا تعبيرياً، وهذا ما يسعى إليه الإنشاد اليوم، إذ تخلّت التلاوة الطبيعية عن مكانها للإنشاد المسطح"¹.

وقد احتذى الشعراء المعاصرون بهذا النوع من الإنشاد، فبالغائهم للترقيم ألغوا معه علامات التنغيم، وعلامات الوقف. فالإنشاد الصحيح هو الإنشاد اللا تعبيرى لأنه يتّرع إلى التماثل الصوتي، والأهم من ذلك هو تساوي الأزمنة، فهناك "إذن تماثل زمني من بيت لبيت، يضاف إليه تماثل زمني من تفعيلة لتفعيلة"².

ولم يأخذ الإنشاد لدى عبد القاهر الجرجاني تفرداً خاصاً أو رأياً خاصاً، وإنما الإنشاد في الشعر هو مرادف لقراءته أو تلفظه من قبل قائل معين، وقد ذكر عبد القاهر كل من راوي الشعر ومُنشِده في معرض حديثه عن النظم بقوله: "وجملة الحديث أننا نعلم ضرورة أنه لا يتأتى لنا أن ننظم كلاماً من غير روية وفكر، فإن كان راوي الشعر ومنشده يحكي نظم الشاعر على حقيقته، فينبغي أن لا يتأتى له رواية شعره إلا بروية، وإلا بأن ينظر في جميع ما نظر فيه الشاعر من أمر النظم"³.

فالشعر العربي يقوم على الأوزان الخليلية، والنظم يشترط وحدة التفعيلة لا وحدة الكلمة، وهذا ما يحقق الوظيفة الإنشادية في كل شعر قائم على التفاعيل العربية المعروفة.

ثالثاً — شعرية الصورة:

تعدّ الصورة الشعرية من أهم القضايا التي اشترك في طرحها كل من عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن (Cohen)، في تحليل الخطاب الأدبي سعياً للبحث عن مَكْمَن الجمال

¹ — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 91.

² — م. ن.، ص 91.

³ — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر، ص 360.

في الإبداع الأدبي. ومصطلح الصورة الشعرية من المصطلحات النقدية الأكثر اتساعاً واحتضاناً التفسيرات الفنية والإبداعية المتعددة، لذلك نالت رتبة مهمة في النقد الأدبي العربي والغربي معاً.

وقد عالج عبد القاهر الجرجاني وكوهن (Cohen) موضوع الصورة الشعرية في الشعر كلّ حسب المسار الذي خطّه لنفسه من جهة، وكذلك حسب الإمكانيات الإبداعية التي يَمُنحها التوظيف الفعلي للصورة الشعرية، وما تجدر الإشارة إليه أنّ هذا المصطلح قد عرف تداخلات كبيرة مع مصطلحات أخرى، مثل: الصورة الفنية، الصورة الأدبية، الصورة البلاغية. بالرغم من اختلاف الاتجاهات التي تستعمل هذه المصطلحات المختلفة.

وسنركز في دراستنا على مصطلح الصورة الشعرية، لأنها تمثل جوهر ما في العمل الشعري من فنية وبلاغية، فالصورة الشعرية انعكاس لتجربة الشاعر وانفعالاته وأفكاره وثقافته، إنّها إسقاط للظروف الخارجية المؤثرة في العمل الإبداعي على تداخلاته النصية التي تؤسسها علاقات الاستبدال والتركيب سعياً إلى الوصول إلى منافذ الجمال الشعري.

إنّ الصورة رسم بالكلمات، وتجسيد لأحاسيس الشاعر وأفكاره المجردة بشكل حسي، فكما تعتمد الصورة على المجاز وغيره من مقومات البلاغة العربية — التشبيه والاستعارة والكناية والتقديم والتأخير... — يمكن أن تعتمد الوصف الحسي لكي توصل إلى خيالنا شيئاً يتجاوز الحقيقة الخارجية للأشياء من خلال اعتمادها على طاقات اللغة وإشعاعاتها الوجدانية¹.

وقد أشار الجاحظ إلى مصطلح الصورة أثناء تفريقه بين اللفظ والمعنى في حديثه عن العملية الشعرية بقوله: إنّ " المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميّ والبدويّ والقرويّ والمدنيّ، إنّما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحّة الطبع، وجودة السبّك، فإنّما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"².

¹ — نعيم اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، طبعة وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، (د.ط)، 1982م، ص 45.

² — الجاحظ: الحيوان، تح، عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج3، (د.ط)، (د.ت)، ص 131.

ويعلق جابر عصفور عن التصوير الذي تحدث عنه الجاحظ ، ويشير إلى أنه يحمل دلالة خاصة ويشي داخل سياقه بثلاث مبادئ: أول هذه المبادئ أن للشعر أسلوبا خاصا في صياغة الأفكار والمعاني، وهو أسلوب يقوم على إثارة الانفعال واستمالة المتلقي إلى موقف من المواقف. و ثاني هذه المواقف، أن أسلوب الشعر في الصياغة يقوم على تقديم المعنى بطريقة حسية، أي أن التصوير يترادف مع ما نسميه بالتجسيم. وثالث هذه المبادئ أن التقديم الحسي للشعر يجعله قرينا للرسم، ومشابها له في طريقة التشكيل والتأثير والتلقي، ومختلفا عنه في المادة التي يصوغ بها ويصور بواسطتها¹.

فقد ارتبط مصطلح الصورة الشعرية في التراث النقدي العربي بأسلوب أو صياغة الشعر، ولعلَّ عبد القاهر الجرجاني لم يتعد كثيرا عن المفهوم النقدي العربي القديم للصورة الشعرية، إذ يقول في سياق حديثه عن النظم: "واعلم أن قولنا الصورة إنما تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البيونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان تبين إنسان من إنسان وفرس من فرس، بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، وكذلك كان الأمر في المصنوعات، فكان تبين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك"².

كما ربط عبد القاهر الصورة بالمعنى الشعري واختلافه من بيت لآخر بقوله: "ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا، عبّرنا عن ذلك الفرق وتلك البيونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك. وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء، وكيفيك قول

¹ — جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 257.

² — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر، ص 508.

الجاحظ: إنّما الشعر صياغة وضرب من التصوير"¹. وبهذا يدعم الجرجاني رأي الجاحظ حول التصوير الشعري ويدافع عن أسبقية مفهوم الصورة عند النقاد العرب.

إنّ مزيّة الصورة الشعرية لدى عبد القاهر تكمن في قدرتها على خلق الاختلاف المعنوي في الشعر، فاختلاف المعاني الشعرية مرهون باختلاف صورها التي تعرض فيها، "وجليّ أنّ الصورة هنا لا تشير إلى مفهوم التقديم الحسي للمعنى بقدر ما تشير إلى طريقة الصياغة أو النظم التي تتميز بها، تتحدد تبعاً لها، قيمة النص الأدبي"². فالنظم هو محطّ إرتحالات المعنى الذي يتلوّى ويتلوّن ليَقع في صورة خاصة أو صياغة محكمة. لنعلم أنّ "سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأنّ سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضّة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار"³.

إذن فطريق الوصول إلى المعنى المراد الذي يسحر المتلقي هو طريق التصوير والصياغة المتميّزة، وما النظم في النهاية إلّا زُبدة التصوير العالي الذي تحصل له فائدة الكلام والصياغة المحكمة التي تَمُنّ النظام التركيبي وتقويه، "فكما أنّ محالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم، وفي جودة العمل وردائه، أنّ تنظر إلى الفضّة الحاملة لتلك الصورة، أو الذهب الذي وقع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزيّة في الكلام، أن تنظر في مجرّد معناه"⁴.

وإذا كان هدف الصورة الشعرية يقوم على إثارة المشاعر وإيقاضها وبثّ روح الانفعال و التوتر عن طريق الخيال الذي يعدّ أساسا جوهريا لقيام الصورة الشعرية، فقد أدرك عبد القاهر هذا الجانب المهم ولم يغفل الحديث عنه. والصورة الشعرية بطبيعتها تتميز بعنصرين هما:

¹ — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر، ص 508.

² — جابر عصفور: الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 282.

³ — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر، ص 254.

⁴ — م، ص 254، 255.

كونها تركيب لغوي والعنصر الثاني هو مدى استشارتها للخيال، فالصورة تركيب لغوي يفرض توترا في سياقه اللغوي والحالي، بحيث لا يمكننا الشعور معه بالانسجام دون اللجوء إلى الخيال¹.

والخيال هو عنوان الصورة ولا يمكننا الحديث عن صورة شعرية دون ربطها بالخيال الشعري. ويمثل خيال الأديب طاقة تستمد وجودها من الواقع المعاش، لا يضيف إليها ولا ينقص منها إلا ما تتطلبه الرؤية الفنية للأشياء، فمادة الخيال لا توجد من العدم، وإنما هي حقائق لها وجود خارجي يصنّفه الأديب تصنيفا خاصا مستلهما من رؤيته الفنية². وليس تماسك الصورة الشعرية وسلطانها على إطلاق المعنى إلا لأنها محكومة بمفهوم متماسك للخيال الشعري نفسه.

فالصورة هي أداة الخيال، ووسيلته، ومادته الهامة التي يمارس بها، ومن خلالها فاعليته ونشاطه³. ويركز عبد القاهر في حديثه عن الخيال على الصورة التي تقوم في الوهم والخيال وتكون بذلك بعيدة كلّ البعد عن التصاوير الواقعية التي تقترب من الواقع، فالصور التي تعتمد على الخيال الواسع والمكثف هي التي تتأسس على الإغراب في الصنعة، و ترى " الشاعر قد عمّد إلى معنى مبتذل، فصنع فيه ما يصنع الصانع الحاذق إذا هو أغرب في صنعة خاتم"⁴. فعمل الشاعر في تصوير المعاني شبيه بعمل الصانع في اختراع الصناعات المختلفة ذات الأشكال الجديدة.

و تقوم بلاغة التشبيه والاستعارة والتمثيل في القدرة على التصوير والتجسيم أو التقديم الحسي للمعنى الذي يتدخل الخيال في توجيه وعرضه. فالصورة الاستعارية على سبيل المثال

¹ — موسى سامح عبابنة: التفكير الأسلوبى رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي. في ضوء علم الأسلوب الحديث، ص159.

² — ميخائيل نعيمة: الغربال، دار المعارف، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1946م، ص156.

³ — جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص14.

⁴ — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر، ص481.

تملك سِحرا إبداعيا يتدخل الخيال في قولته، "وإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مُبينّة، والمعاني الخفيّة بادية جليّة"¹.

فقوّة الصورة وقدرتها تكمن في تحريك المشاعر والأخيّة والقدرة على الجمع والربط بين المتباينات، وهذا واضح فيما "تراه من الصناعات وسائر الأعمال التي تنسب إلى الدقّة، فإنك تجد الصورة المعمولة فيها، كلّما كانت أجزاؤها أشدّ اختلافا في الشكل والهيئة، ثمّ كان التلاؤم بينها مع ذلك أتمّ، والائتلاف أئين، كان شأنها أعجب والحذق لصورها أوجب"².

إنّ هذا النوع من الربط بين المتباينات لا يتمّ إلاّ على يد مبدع موهوب يملك قدرة تخيلية واسعة، لأنّ التخييل هو "ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا، ويدّعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويريهما ما لا ترى"³.

أمّا الصورة التشبيهية فهي تبنى على ضربين، أحدهما لا يحتاج إلى تأوّل، وهو تشبيه الشيء بالشيء من جهة الصورة والشكل، والثاني هو الضرب الذي يحصل فيه تأويل وهذا الضرب أكثر استدعاءً للخيال الشعري . ولم تكن المقارنة التي أجراها عبد القاهر بين عمل الشاعر وعمل الصانع في التصوير إلاّ حرصا على التقديم الحسّي للمعنى أثناء التصوير الشعري، وربطه بإثارة أحاسيس وأخيّة المتلقي لما تحدّثه الصورة الشعرية من تكثيف دلالي وبعد إيحائي يثبت في المعنى خصوصيّة تُمكنه من التأثير في المتلقي. وقد فضّل البلاغيون المجاز على الحقيقة لما يحدثه من تأثير في المتلقي⁴.

ونحن لا نشكّ في القيمة الجمالية التي تحدّثها الصورة القائمة على المجاز، فالجهاز عند عبد القاهر هو العدول باللفظ عمّا يوجبه أصل اللغة، مما يعني أنّ الصورة الشعرية تبنى على كسر

¹ — عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح، محمود شاكر، ص43.

² — م . ن ، ص 148.

³ — م . ن ، ص 275.

⁴ — جابر عصفور: الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 323.

القانون اللغوي والغوص في عمق الدلالة، باستحداث إسنادي جديدة يقوم على البعد والتنافر اللغوي.

وترتبط الصورة الشعرية بنوع خاص من النظم. "وجملة الأمر أنّه كما لا تكون الفضّة أو الذهب خاتماً أو سواراً أو غيرهما من أصناف الحلي بأنفسهما، ولكن بما يحدث فيهما من الصورة، كذلك لا تكون الكلمة المفردة التي هي أسماء وأفعال وحروف كلاماً و شعراً، من غير أن يحدث فيها النظم الذي حقيقته توحي معاني النحو و أحكامه"¹.

فنظرة عبد القاهر إلى الصورة الشعرية تؤكد تركيزه على عمق التعبير الفني ودقته، فهي تمتلك وظيفة جوهرية إبداعية تتعدى الظاهر الشكلي لتغرق في عمق الدلالة التي تنتجها الصورة. وتبدو الصورة الشعرية معياراً لعلاقات أو صلات بين مظهرين أو أكثر من مظاهر التعبير، كما أنّها تعمل على أساس كونها حالة تعبير عن المعنى، وعلينا أن ننظر إلى هذين الجانبين على أنّهما مترابطان بل متكاملان².

كما أنّ فاعلية الصورة قد تتعدى إنشائية الزخرف البلاغي ووظيفته الإيحائية إلى كونها تحمل حقائق شعرية تتضافر مع الشكل الصياغي لها، وتنتج لنا طاقة تأويلية كبيرة يستمتع المتلقي بعرضها حسب درجة ونوع التأثير الذي يحدث في نفسه.

فالصورة الشعرية هي لغة شعورية خيالية تبنى وفق علاقات فنية تتحكم الروح الإبداعية في تشكيلها وطرحها في كل نص شعري، ولهذا لم يغفل عبد القاهر دور المجاز في بناء الصورة، ففصل الحديث عن المجاز والكناية والاستعارة وفرّق بينه وبين الحقيقة، لتصبح الشعرية نتاجاً لصورة خاصة وسبك متميّز. وإنّ الكثير من العبارات تؤوّل عن طريق ترجيح لمعنى بين الحقيقة والمجاز، والحكم على المعاني التي تتراوح عن الأصل قصد تأدية دلالة خاصة.

¹ — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر، ص488.

² — عبد القادر الرباعي: في تشكيل الخطاب النقدي، مقاربات منهجية معاصرة، الأهلية للنشر والتوزيع، لبنان، ط 1، 1998م، ص158.

أمّا كوهن (Cohen) فإنّ تعامله مع الصورة الشعرية كان مصبوغاً ومرتبطة بتصوراته حول نظريته في الانزياح، غير أنّه لم يبتعد في عرضه لمفهوم الصورة الشعرية عن عبد القاهر. فقد عرفت البلاغة الغربية الصور البلاغية منذ القديم معتبرة إياها طرقاً في الكلام بعيدة عن الطرق التي تعتبر عادية وطبيعية، أي اعتبرتها انزياحات لغوية.

فقد حظيت الصورة البلاغية برتبة هامة، خاصة وأنّ البلاغة كانت تمتلك السلطة الكاملة على الفن القولي، وإذا كانت البلاغة القديمة قد اعتبرت الصورة البلاغية انزياح لغوي. فما هي خصوصيات الصورة البلاغية في شعرية كوهن (Cohen)؟.

وإذا انطلقنا من الشعرية البلاغية التي وُلِعَ بها كوهن (Cohen)، فإنّه يستعمل مصطلح "الصورة البلاغية"، بدلاً عن مصطلح "الصورة الشعرية"، فما هي خصوصيات المصطلح عنده وكيف يساهم استعمال الصورة البلاغية في تحقيق شعرية الشعر الفرنسي عند الشعراء العشر الذين اختارهم كوهن للدراسة.

إنّ مفهوم الانزياح الذي بنى عليه المؤلف نظريته في الشعر هو ما دفعه لاعتبار الصورة "اصطلاح متولد من المفهوم المركزي في هذه النظرية، ومتلبس به أشدّ التلبس"¹. فالصورة الشعرية من أهم القضايا التي أشار إليها كوهن (Cohen) باعتبارها مفهوماً شديداً الارتباط بكلّ من البلاغة والشعرية اللذين ارتكز عليهما كوهن في بناءه لشعرية الانزياح.

ويبرز دور الصورة وفعاليتها في البحث عن نوع العلاقة الموجودة بين التراكيب اللسانية والمعنى المنطقي أو في الربط بين المعاني وصور الكلام الشعري. فالعدول اللساني والعدول المنطقي يتزعّان إلى التداخل، وبهذا يكون من الميسور بناء نموذج منطقي لصور الكلام

¹ — أحمد الجوّّة: بحوث في الشعرية مفاهيم واتجاهات، ص 330.

الشعري¹. مما يبرز أن الانزياح الحاصل الذي تحدّثه الصورة لا فائدة منه إلا إذا وجد تفسير منطقي أو تآلف معنوي يجمع بين صور الكلام الشعري ومعانيه.

كما أن الوصول إلى اللغة الشعرية مرتكز على فاعلية الصورة الشعرية وما تقدّمه من انزياح وهذا لا يتحقق إلا في الشعر، "فالشعر يسير نحو الشاعرية الخالصة مثلما يتقدم الرسم عبر الفن المجرد من فن الرسم الخالص"². ومن هنا تتضح الصورة بكونها رسم في تصوير لغوي يجمع بين الصياغة التركيبية والمعاني الفنية الناتجة عن رسم في خاص.

وقد أضاف كوهن (Cohen) إلى مفهوم الصورة البلاغية لِمُسة فنية وبلاغية خاصة به تتماشى مع البلاغة الحديثة، وهي امتداد للمفهوم البلاغي القديم. إذ "يمكن أن نُميّز صنفين من الصور البلاغية ندعوها مع فونتاني صور إبداع وصور استعمال، ولفهم هذه المقابلة نفسها يجب أن نُميّز في الصور بين الشكل والمادة، فالشكل هو العلاقة التي تجمع الكلمات، والمادة هي الكلمات نفسها"³.

والصور التي تشكل انزياحا هي صور الإبداع، وخلق الصور البلاغية الجديدة يتم من خلال تجاوز ما كان موجودا سلفا من شكل ومادة وبهذا تصبح الصور البلاغية والاستعارة على وجه الخصوص مجرد صور مستعملة.

ففي "ليل أخضر" لرامبو "فكرة منتحبة" لملازمي، علاقة واحدة تربط النعت بالمنعوت، في كل صيغة استعارية، إذ تمثل أخضر بالنسبة لليل ما تمثله مُنتحبة بالنسبة إلى فكرة،

¹ — أحمد الجوّ: بحوث في الشعرية مفاهيم واتجاهات، ص 330.

² — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 22.

³ — م. ن.، ص 43.

"فعندما يخلق الشاعر، إذن، استعارة أصيلة فإنما يخلق الكلمات وليس العلاقة . إنه يجسد شكلا قديما في مادة جديدة"¹.

فإبداع صور أصيلة تتمثل في أشكال جديدة هو جوهر ما في الصورة البلاغية من انزياح وفنية. وأنّ "الصور الإبداعية ليست جديدة في شكلها بل في الكلمات الجديدة التي جسدها فيها عبقرية الشاعر لا غير"².

ولكنّ ابتكار واختراع صور جديدة الاستعمال. لا يعني أن تبقى دائما صورا مبتدعة. فقد يعاد استعمال بعض هذه الانجازات وتدخل بذلك في مستوى الاستعمال، وهكذا نجد في قول راسين: "شعلة شديدة السواد" صيغة مبتكرة في الظاهر، فاستعارة الشعلة لـ "الحب" و "السوداء" لـ "المذنب"، كانت شائعة الاستعمال وفهمها يتم مباشرة عند الجمهور المثقف، وبذلك انعدم الانزياح فيها³.

ويؤكد كوهن (Cohen) ما ذهب إليه من القول بالشكلية التي تعرضها الصورة البلاغية المبتدعة من خلال خلق وابتكار مادة لغوية جديدة خاضعة للتركيب الشكلي، وأنّ الشعر هو المجال الأنسب لعرض هذا التجديد اللغوي، "فالشعر ليس علما بل هو فن، والفن شكل، وليس شيئا آخر غير الشكل"⁴.

وترتبط الصور في الشعر بما تحدّثه من أثر نوعي على المتلقي من خلال إضفاء خصائص وسمات قد تسهم في إنتاج وتوليد معاني جديدة، تختلف عما هو موجود سابقا. فالنظرية

¹ — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية ، ص 44.

² — م . ن ، ص . ن .

³ — م . ن ، ص 44.

⁴ — م . ن ، ص 46.

الكلاسيكية تعرّف الصور من وجهة نظر "مزدوجة، بنيوية ولكنّها أيضا وظيفية، أي: من خلال علاقتها "بأثر" ما نريد أن تنتجه"¹.

ويتحقق الانزياح الفعلي الذي تحدّثه الصور المختلفة من خلال ما تضيفه هذه الصور من تناغم إيقاعي و إنشاد موسيقي، يخرج البنية التركيبية من حالة الكمون والخمول إلى بنية تركيبية جديدة مليئة بالحيوية والتوتر. "فلاستعارة تكون خطيرة إذا هي أرسلتنا إلى دال إيقاعي يتواءم مع مدلوله، فالشعر هو غناء المدلولات هو التفكير المغنى على حدّ تعبير رامبو"².

إنّ فنيّة الصورة البلاغية تكمن في قدرتها على استثارة نوع من القبول المنطقي للتركيب اللغوي، بالرغم من أنّ بعض الصور قد تؤسس وقد تبني على معاني بعيدة جدّا عن شكلها التركيبي، إلّا أنّ هذه الصور قد تذهل المتلقي و تؤثر فيه.

ويعود سبب هذا التأثير الخفي الذي تحدّثه الصور المختلفة إلى طبيعة الصورة نفسها وما تحمله من دلالات تعيينية وأخرى إيحائية، وهذا ما يضمن الانزياح عن اللغة العادية والدخول في بوثقة اللغة الشعرية، "فوظيفة الصورة هي التكتيف، فالشعرية هي تكتيفية اللغة، والكلمة الشعرية لا تغيّر محتوى المعنى وإنّما تغيّر شكله، إنّما تعبر من الحياد إلى التكتيف"³. وتتميز الصورة بـعلمحين أساسيين هما الشمولية و التكتيفية، وهذا ما يفتح الخطاب الشعري على نوافذ متعددة من الإمكانيات الدلالية المختلفة، تسهم في تعددية المعنى.

فلغة الشعر تتميز بحضور الصورة وتكتيفها في مقابل غيابها في الكلام العادي الذي يتسم بالبساطة والسطحية. و"الصور البلاغية ليست مجرد زخرف زائد، بل إنّها تكوّن جوهر الفن

¹ — جان كوهن: اللغة العليا، ص 378.

² — م . ن ، ص 378.

³ — م . ن ، ص 380.

الشعري نفسه، فهي التي تفكّ إसार الحمولة الشعرية التي يخفيها العالم، تلك الحمولة التي يحتفظ بها النثر أسيرة لديه"¹.

و تبرز الصور الشعرية بكونها علامة تمييزية للغة الشعر دون لغة النثر، لأنّها تساعد في فكّ شفرات الخطاب الشعري وتمنحه أفقا واسعا من إمكانيات الفهم والتحليل وذلك لارتباطها بجانب من نفسية المبدع.

فكما كان الخيال حاضرا في تركيب الصورة الشعرية في تصور عبد القاهر، ربط كوهن أيضا الصورة بالتخيّل بشكل مباشر وغير مباشر. فقد طابقت النظرية الكلاسيكية بين ("الصورة" و"التخيّل"، أي بين وحدة لغوية ووحدة نفسية، إنّ التقاليد هنا تصعد إلى أرسطو فقد كان يقول عن الاستعارة: عمل التخيّل يجسد شيئا يُرى، فنحن ننتظر من المتخيّل شيئا محسوسا"². والخيال هو القدرة على فهم الأشياء والجمع بينها ضمن نظام خاص يعكس قدرة الشاعر الفنية، وكذلك يعكس لمسته الخاصة في الإبداع الشعري الذي يحوي بعض الجوانب الخاصة بالشاعر.

إنّ البحث في الصور الشعرية والصورة الاستعارية على الخصوص هو بحثٌ فيما تتحول به الصورة الذهنية أو المحتوى التخيلي إلى شيء محسوس، فهي تركيب لغوي خاص يعكس ما هو ذهني ونفسي خاص بالمبدع في شكل محسوس مجسد على أرض الواقع ويمثله النص الشعري.

وإذا كان عبد القاهر يرى أنّ شعرية الصورة تبدأ لحظة قدرتها على الجمع بين المتباعدات، فإنّ كوهن (Cohen) يتفق معه في هذه النقطة وهو يرى بأنّ بنية الصورة أو العملية المجازية لا تخرج عن الوصل أو الجمع بين الأطراف المتباعدة للكلام، التي تبدو للوهلة

¹ — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 46.

² — جان كوهن: اللغة العليا، ص 382.

الأولى أنّها خالية من أيّ رابط يجمع بين أطرافها. ويتمّ هذا بالبحث عن طريقة ملائمة في بثّ نوع من الانسجام بين الدوال بعدما تبدو عليه من تعارض.

وهذا ما يحقق الانتقال من اللغة المطابقة إلى اللغة الإيحائية. وقد أسندت إلى الاستعارة ولزمن طويل وظيفة الانتقال من المجرّد إلى الحسي. هذا في حين أنّ عديدا من الاستعارات يعرض الحسي بالحسي. فكلمة اللون تصبح دالا لمدلول ثان له طبيعة انفعالية، لكنّ انعدام مجال التخيل لا يعدم شعرية الصورة، وإنّما قد تؤسس شعرية الصور على مدى الاستجابة الانفعالية التي تحدث لدى المتلقي في المستوى الثاني من الكلام.

"إنّ الصور والمجازات والاستعارات لم تُعدّ مجرد تفاصيل وحليّة للخطاب، بحيث يمكن إلغاؤها، بل إنّها خصائص جوهرية للعمل الأدبي، فلم يُعدّ الموضوع علّة للشكل، بل هو أثر من آثاره"¹. وتحليل النص الشعري ومحاولة الوقوف على مقاصده وغاياته محكوم بما يتضمّنه من خصائص شعرية يساعد التوظيف التصويري المختلف على بلورتها. وبهذا تصبح الصورة شيئا أساسيا في لغة الشعر. وينظر كوهن (Cohen) إلى الصورة من جهة جريانها في الشعر، "فليست الصورة شعرية لأنّها متوفرة في الشعر، وإنّما لأنّها شعرية فهي كثيرة الجريان فيه"².

ويمتلك المبدع والشاعر القدرة على استحداث صور شعرية باستغلال التراكيب المجازية المختلفة في خلق نوع من العدول عن المعيار، لأنّ "اللغة المجازية لغة يعدل فيها الكاتب أو الشاعر عن الاستعمال اللغوي المألوف إلى غير المألوف وهي وسيلة بيانية يستعين بها الأديب لكي يكسب صياغته ثوبا جماليا"³.

¹ — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 46، 47.

² -Jean cohen: le haut longage. théorie de la poéticité. Flammarion. 1979. p.136.

³ — وفاء كامل فايد: قصيدة الرثاء بين شعراء الاتجاه المحافظ ومدرسة الديوان، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، (د.ط)، 2000م، ص 11.

رابعاً — البلاغة وعلاقتها بالشعرية:

أسس عبد القاهر الجرجاني نظرية النظم وكان هدفه في ذلك ديني بحث، فانكب على دراسة أسلوب القرآن الكريم لكشف وجوه إعجازه البلاغية والفنية. وقد منح عبد القاهر البلاغة مساحة واسعة في كتابيه "الدلائل" و "الأسرار"، وعدّ الفنون البلاغية المختلفة من الاستعارة والكناية والتشبيه والتمثيل والحذف والتقديم والتأخير وكل ما ذكره من مباحث البلاغة العربية، ركائز أساسية في تبيان وسيلة فهم الإعجاز القرآني.

وقد استفاد عبد القاهر الجرجاني من الدراسات البلاغية التي سبقته، وحاول أن يخلق نوعاً من التجديد في البلاغة العربية بتركيزه على الأسلوب التعبيري من ناحية النظم. فلم ينحاز إلى أنصار اللفظ ولا إلى أنصار المعنى، ولكنّه جمع بين اللفظ والمعنى بطريقة فنية مبنية على التكامل، وهو ما أسماه بنظرية النظم.

ولا يتحقق النظم إلاّ بالانسجام بين المعاني النحوية والمعاني النفسية، وقد بنى الجرجاني كتابيه "دلائل الإعجاز" و "أسرار البلاغة" حول فكرة نظم الكلام وترتيب معانيه، مركزاً في الكتاب الأوّل على اكتشاف مواطن الإعجاز، بينما ركّز في الكتاب الثاني على تحقيق المعاني في النفس قبل تحقيقها في التركيب، وقد خصّ في الدلائل مبحثاً واحداً في البيان وهو الكناية، ومبّحثين في الأسرار وهما التشبيه والاستعارة، أمّا البديع فاقصر على الجناس والسجع والطباق فقط، أمّا علم المعاني فأورد فيه ست مباحث وهي التقديم والتأخير، فروق الخبر، فروق الحال، القصر، الحذف، الفصل والوصل.

واللافت للانتباه أنّ صاحب نظرية النظم قد تحدّث عن هذه المباحث البلاغية وكان يدرجها تحت اسم البيان، ويذكر عن البيان في فاتحة كتابه "دلائل الإعجاز": "ثمّ إنك لا ترى علماً هو أرسخ أصلاً، وأيسق فرعاً، وأحلّى جنّي، وأعذب ورداً، وأكرم نتاجاً، وأنور سراجاً،

من علم البيان، الذي لولاه لم ترَ لسانا يُحْكُ الوَشْيَ، ويصوغ الحَلْيَ، ويلفظ الذُرَّ، وَيَنْفُث السُّحْرَ، وَيَقْرِي الشَّهْدَ، وَيُرِيكَ بدَائِعَ من الزَّهْرِ، وَيُجْنِيكَ الحُلُوفَ اليانِعَ من الثَّمَرِ"¹.

والنظم شبيه بالصياغة والتجوير والتزيين، لأن ترتيب الكلمات على مستوى البنية السطحية، يقتضي ترتيب المعاني في النفس قبل ترتيبها في التركيب الظاهر، بحيث تنسجم دلالتهما وتتلاءم بحسب اقتضاء العقل لها. إنَّ النظم "هو خضوع الكلام لنواميس الفكر، وبروزه على هيئة، تحاكي الروابط المنطقية التي يقيمها بين المعاني، فتكون البنية اللغوية صدى لبنية عقلية منطقية سابقة"².

ولا نحصل على هذا النوع من النظم إلا بتأليف لغوي على درجة عالية من القدرة الفنية، يستغل فيه المبدع أرقى الإمكانيات البلاغية المتاحة .

إنَّ مثل هذا التوظيف تكون محصيلته أسلوباً راقياً موشحاً بعناصر جمالية تظهر في المستوى التركيبي والمستوى الدلالي، ويكون هذا التوشيح الجمالي ناتج عن استعمال خاص للمجازات اللغوية والصور الشعرية وجميع أنواع التجاوزات البلاغية والفنية التي تعطي التعبير ما يخرج به عن التأليف المألوف، وبحضور الغموض الشعري يستعصي التعبير عن القارئ.

والبلاغة التي قصدها عبد القاهر الجرجاني لم تخرج في مفهومها العام عن كونها طريقة خاصة في إيصال الأفكار من خلال أسلوب جميل يكون غرضه التأثير المباشر في المتلقي اعتماداً على عناصر تعبيرية خاصة .

ويورد عبد القاهر مجموعة من المفردات هي: الفصاحة، البيان، البراعة، ويقصد بها البلاغة بفروعها الثلاث من بيان وبديع ومعاني. والتعامل البلاغي مع النصوص يهدف أساساً

¹ — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر، ص 5، 6.

² — محمد كريم الكوازي: البلاغة والنقد، المصطلح والنشأة والتجديد، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2006م، ص 316.

إلى التأكيد على ضرورة اكتشاف مواطن الجمال المرتبطة بالعناصر الدقيقة التي تحقق الوحدة والتماسك داخل النظام الكلّي، والانسجام بين جميع أجزاء النص.

وقد حدّد عبد القاهر الأساس الذي عليه تقوم الوجوه والفروق بقوله: "واعلم أنّ من شأن الوجوه والفروق التي لا يُزالُ تحدّث بسببها وعلى حسب الأغراض والمعاني التي تقع فيها، ودقائق وخفايا لا إلى حدٍّ ونهاية"¹. والسبيل إلى الوقوع على الوجوه والفروق الدقيقة والخفيّة هو المعرفة الصحيحة و الذوق السليم الذي ينمّ عن الإحساس الصادق، لأنّ البلاغة إحساس صادق وذوق رفيع .

وأغلب التحليلات التي أوردها الجرجاني تعكس ذوقه الرفيع وقدرته العالية على كشف دقائق الأمور. فلا يقع تمييز نظم عن نظم، إلّا لقوّة الذوق. و الإحساس بجمال الفن لا يردّ إلى إحساس ظاهري، وإنّما هو إحساس باطني نرى فيه الأثر الجميل مصوّراً بدخائِلنا في صورة ذهنية تعبّر عنه².

وقد أورد عبد القاهر أمثلة رائعة في حديثه عن المعاني الشعرية وأقسامها، وقد خصّ التشبيه والتمثيل والاستعارة والمجاز والكناية وضروب التخيّل بالشرح والتوضيح. معتمداً في ذلك على الذوق الخالص في كل ما يقرره من أحكام. أمّا عن مقصده في هذا فقد مهّد له بقوله : "واعلم أنّ غرضي بهذا الكلام الذي ابتدأته والأساس الذي وضعته، أن أتوصّل إلى بيان أمر المعاني ، كيف تختلف و تتفق، ومن أين تجتمع وتفرّق، وأفضل أجناسها وأنواعها، و أتبع خاصّها و مُشاعها، وأبيّن أحوالها في كرم منصّبها من العقل"³.

وما نخلص له من كل ما تقدّم أنّ البلاغة في تصور عبد القاهر هي ضرب خاص من النظم، فلا تكون في الكلمة المفردة وحدها ولا في المعاني معزولة عن سياقاتها، وإنّما تقوم على

¹ — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر ، ص285.

² — محمد بركات حمدي أبو علي: معالم المنهج البلاغي عند عبد القاهر الجرجاني ، دار الفكر، الأردن، ط1، 1984م، ص136.

³ — عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح، عبد الحميد هنداي ، ص28.

اللفظ والمعنى معا، وعلى هذا الأساس فرّق الرجل بين البلاغة والفصاحة. لتعلم أنّ لكلّ "نوع من المعنى نوعا من اللفظ هو به أخص وأولى وضروبا من العبارة هو بتأديته أقوم، وهو فيه أحرى، ومأخذا إذا أخذ منه كان إلى الفهم أقرب، وبالقبول أخلق، وكان السّمع له أوعى، والنفس إليه أميل"¹.

إنّ البلاغة هي طريقة من اكتشاف أسباب التهيؤ الجمالي ومواطنها في النصوص، ومن هنا تتداخل البلاغة مع الشعرية، وإنّ "الرؤية غير الشعرية للأشياء هي التي تعتبر خاضعة لإدراك الحواس وأحكام العقل، أمّا الرؤية الشعرية فهي التي نؤوّلها باستمرار و ترى فيها ما لا ينفذ من الأشكال التصويرية"². وبهذا تتأسس العلاقة بين البلاغة والشعرية على اعتبار أنّ كليهما يركز على معرفة النواحي الجمالية في التعبير الأدبي.

وإذا كانت بلاغة عبد القاهر قد طالت مجالات التعبير الأدبي من شعر ونثر، فإنّ شعرية كوهن (Cohen) قد اقتصرت على جنس أدبي واحد وهو الشعر، لأنّه المجال الأدبي الوحيد القادر على احتواء مميزات الشعرية. "ولابدّ أن ندرك أنّ اللغة الشعرية ليست زخرفية بالضرورة وليس الجمال شرطها الثابت ولا تتطابق مع اللغة المؤثرة في كلّ الأحوال. بمعنى أنّها قد تكون وصفية أو تعبيرية، كما أنّ التصوير ليس شرطا ضروريا فيها فهناك شعر يخلو من المجاز (مثلا) لكنّه يبقى شعرا"³.

والشعرية عند كوهن (Cohen) هي كتابة إيقاعية منظومة. وإذا عدنا إلى أرسطو، فإنّ (poetics) تعني إنتاج الخطاب وصناعته، ولكن أليست البلاغة بدورها فنّا لتأليف الخطابات، أي (poetics)⁴. فالكلام البلاغي هو كلام يتخلل إلى النفس ويحدثُ وقعا

¹ — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر، ص 575.

² — صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 136.

³ — فرحان بدوي الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، ص 30.

⁴ — بول ريكول: البلاغة والشعرية والمهرمونوطيقا، تر، مصطفى النحال، مجلّة فكر ونقد، ع 16، فبراير، 1999م، ص 110.

لطيفا على النفس بتلاؤم حروفه وانسجام ألفاظه ودلالاته، ولا يحصل هذا إلا بتعلق الألفاظ والمعاني، لتعلم أن " الفصاحة والبلاغة وسائر ما يجري في طريقيهما أوصاف راجعة إلى المعاني، وإلى ما يُدَلُّ عليه بالألفاظ، دون الألفاظ أنفسها"¹.

أمّا كوهن (Cohen) فقد انطلق في بناء نظريته في الانزياح ورؤيته الخاصة للشعرية من النقطة التي توقفت عندها البلاغة القديمة، على اعتبار أنّها علم معياري وتصنيفي خالص، ومن هنا بدأ كوهن يبحث عن القاسم المشترك بين أصناف الانزياحات المختلفة . فالبلاغة القديمة كانت تعدّ أصناف الانزياح عوامل مستقلة تعمل لحسابها الخاص. ويفترض كوهن (Cohen) أنّ لها طبيعة متشابهة وجدلية². قد حاول تطوير البلاغة القديمة بإدخالها في دائرة الأسلوبية.

وتعني الشعرية بتعميم الخصائص المستخلصة من النصوص من أجل تأسيس نحو اللغة الشعرية وتأطير التعبير داخل نظرية عامة للعلامات³. وبهذا تركز الشعرية اهتمامها على مجموع المستويات العامة، التي تشكل معمارية النص. وما تأكيد عبد القاهر على أهمية الصياغة والتجوير إلا تأكيد على خصوصية الدال الأدبي .

وقد حصر كوهن (Cohen) مجال حضور الشعرية في الشعر فقط، بينما جعل عبد القاهر مجال دراسته أوسع حينما انطلق من لغة القرآن الكريم، ولكنّه بالرغم من ذلك قد منح الشعر أكبر مساحة للدراسة والاستشهاد، لأنّ الشعر هو ديوان العرب، بالإضافة إلى أنّه يعكس الأسلوب الفني الذي جاء الأسلوب القرآني ليتحداه و يتجاوزه في الصياغة والدلالة.

وتتحدد الشعرية لدى كوهن (Cohen) بكونها مجموعة من القواعد والمبادئ الخاصة بالشعر دون الأنواع الأدبية الأخرى. لأنّ الشعر يعتمد على وقائع يتمثل معظمها بالدلالات

¹ — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تج، محمود شاكر، ص 259.

² — حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 111.

³ — الطاهر رواينية: شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي القديم، السيميائية والنص الأدبي، ص 136.

الإيحائية النفسية. بينما تتعلق شعرية عبد القاهر بالمعاني من حيث كونها ناتجا عن الإمكانيات النحوية، لا من حيث كونها أغراضا يدور في فلكها الشعراء...، فالمعاني تخلق في فضاء شعري له خصوصيته التي تفارق مواصفات الواقع المادي والمعنوي، الخارجي والداخلي، ووسيلتها في ذلك الطاقة التخيلية¹.

كما أن الشعرية ليست خاصة بالشعر فقط وإنما هي دراسة للخصائص النصية بشكل عام، وسواء كان النص شعرا أو نثرا فهو مجال يمكن أن تتحقق فيه الشعرية.

ويربط عبد القاهر بين البلاغة والبيان والفصاحة والبراعة وكذلك الشعرية التي يطلب بها مكان الخبيء في النصوص، وعن ذلك يقول: "ولم أزل منذ خدمت العلم أنظر فيما قاله العلماء في معنى الفصاحة والبلاغة والبيان والبراعة، وفي بيان المغزى من هذه العبارات، وتفسير المراد بها، فأجد بعض ذلك كالرمز والإيماء، والإشارة في خفاء، وبعضه كالتشبيه على مكان الخبيء ليطلب موضع الدفين ليبحث عنه فيخرج"².

إن محاولة التدقيق والتأمل في الإبداع للوقوف على أسرارهِ الجمالية عملية تتطلب بصيرة ثاقبة، عقلا ملما، وخيالا واسعا، لأن مكن السّر الجمالي لا يكون ظاهرا للعيان من الوهلة الأولى، ولكن القيمة الفنية للنصوص لا تتحقق إلا إذا جاءت مخفية أو مقنعة، لتكون وظيفة القارئ هي البحث عنها واكتشافها بطريقة جديدة وخاصة، ولا يحصل هذا إلا على يد مبدع مقتدر ذي خبرة كبيرة وعلم واسع بخصائص التوظيف المختلف للإمكانيات اللغوية المتاحة. ويمكن القول إن البلاغة "تتمثل في معرفة وتحديد الإجراءات اللغوية المميزة الأدب. بينما الشعرية فهي المعرفة المستقصية للمبادئ العامة للشعر. بالمفهوم الواسع لكلمة شعر الذي

¹ — محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص109.

² — عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمد التنجي، ص46، 47.

يجعلها مرادفة للأدب أيضا"¹. والبلاغة أيضا تتوفر على الخصوصية الجمالية من خلال الصياغة التعبيرية، ويمكننا هذا النوع في الصياغة من الانتقال عبر مستويات النص من الدال إلى المدلول و من المعنى إلى معنى المعنى وصولا إلى حقيقة القصد والمراد.

إنّ اللغة البلاغية تُبنى على المجاز والبيان وعناصر تركيبية تحقق القيمة الفنية الناتجة عن الانسجام والتلاؤم الحاصل في البنية اللغوية، "ومعنى هذا أنّ تحوّل الأبنية في علم البيان، إذا اقتصر على التشكيل السطحي لا يقدّم ناتجا متغيرا بالوضوح والخفاء، إنّما التحول الحقيقي هو الذي يتمّ في البنية العميقة، إذ هي التي تطرح على السطح تمايزها الدلالي بحيث تدفع المتلقي إلى التعامل الجدلي بين السطح والعمق ليدرك التمايز أو التفاضل"².

وإذا كانت البلاغة تُعنى بالضوابط التي بها يكون في الكلام بلاغة وبيان وفصاحة، فإنّ هذا يفضي إلى القول أنّها تبحث عمّا يكون به الكلام فنّيا شعريا، وهو ما تسعى الشعرية لتحقيقه.

وقد أدرك عبد القاهر أنّ النحو بمستوياته المختلفة هو العنصر الفعّال في الكشف عن نظام التراكيب، لذا ارتبط النظم بالتأليف وارتبطت الدلالة بالعلاقات التي تربط بين الوظائف النحوية المختلفة ضمن السياق. ولا نعي بالدلالة هنا الناتج الأوّل من الصياغة، لأنّ هذا الناتج يتحقق غالبا في أي مستوى تركيب، ومعنى آخر سواء جاءت الصياغة على النمط المؤلف أو خرجت عليه، فإنّنا نعي الناتج الثاني وهو ما أطلق عليه عبد القاهر "المعاني الثواني"، التي لا تبرز إلى حيّز الإدراك العقلي إلاّ عندما تتلوّن بإمكانات تعبيرية³.

¹ — صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص55.

² — محمد عبد المطلب: البلاغة العربية، قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، (د.ط)، 1997، ص129.

³ — محمد عبد المطلب: جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم، ص315، 316.

خامسا — الانزياح وجمالية اللغة:

الانزياح في أبسط تعريف له هو خاصية أسلوبية تتمتع بها النصوص الإبداعية، لتنتقل بُلغتها من الاستعمال العادي المحكوم بقواعد معيارية إلى الاستعمال المتميز، وبذلك يخلق الانزياح التعبير الكلامي الجديد المتملص من القيود المحيطة به. ويقدم هذا الإبداع معايير وخصوصيات تسهم في تميز نظامه اللغوي .

و يعدّ الانزياح مفهوما غربيا ساد في النصف الثاني من القرن العشرين، و وصل متأخرا إلى الدرس النقدي العربي، إلا أننا لا نستطيع أن نتجاهل وبأي شكل من الأشكال وجود بعض الحملات المفاهيمية لمصطلح الانزياح في تراثنا النقدي العربي، والقضية التي يمكن طرحها هنا تدور حول حدود المسألة التي يقدمها الانزياح في علاقة اللفظ الحدائي ممثلا في "الانزياح" عند جان كوهن (J. cohen)، واللفظ التراثي ممثلا في "العدول" عند عبد القاهر الجرجاني.

وفي هذا الصدد يربط صلاح فضل بين العدول والانحراف بقوله: "لا ينبغي أن نغفل أهمية بعض المصطلحات الشعرية التي تلعب دورا أساسيا في القضايا البلاغية من منظور شعري. وأبرزها في تقديرنا هو مصطلح الانحراف الذي تعددت صيغه في اللغة العربية. فمرة يبحث الرفاق له عن معادل بلاغي قديم وهو العدول فيقولون أظافره و يُثلمون حدّه، ومرة أخرى يلجأ الباحثون إلى كلمة ذات إيجاء كلامي واضح هي الانزياح"¹. فهل فعلا جاء استعمال كل من مصطلحي العدول والانزياح لدى عبد القاهر وكوهن (Cohen) بمفهوم واحد، أم أنّ هناك اختلاف بينهما من حيث المفهوم والتوظيف.

ويبدو أنّ العدول بالمفهوم الجرجاني هو ذلك الأسلوب الذي يخرج عن النمط النحوي المعياري المعتاد لمقاصد بلاغية لا تفصح عنها الأساليب المباشرة، وقد لعب النحو دورا جوهريا في تحقيق بلاغة الكلام، فقوانين النحو هي التي تسيّر النظام اللغوي الذي يحدد الأداء الفردي.

¹ — صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 56، 57.

وانتهاك هذه القوانين المعيارية الثابتة من شأنه أن يحدث مجموعة من التغيرات المختلفة يسقط بعضها ضمن العدول النحوي الذي يجسده التركيب، ونطلق عليه اسم العدول التركيبي في مقابل نوع آخر من العدول وهو العدول الدلالي الذي يبرز بصورة واضحة في فكرة "المعنى" و"معنى المعنى" لدى عبد القاهر، ويتمثل أساسا في الخروج عن المعنى الأصلي للكلمة إلى معنى ثان يحدده السياق الذي استعملت فيه.

والعدول في تراثنا النقدي العربي بعامة يدور حول عدّة مدلولات هي: العدول عن طريقة السابقين، العدول عن الحقيقة إلى المجاز، العدول عن الصور القرية إلى الصور الغامضة، العدول عن الأبنية والصيغ¹.

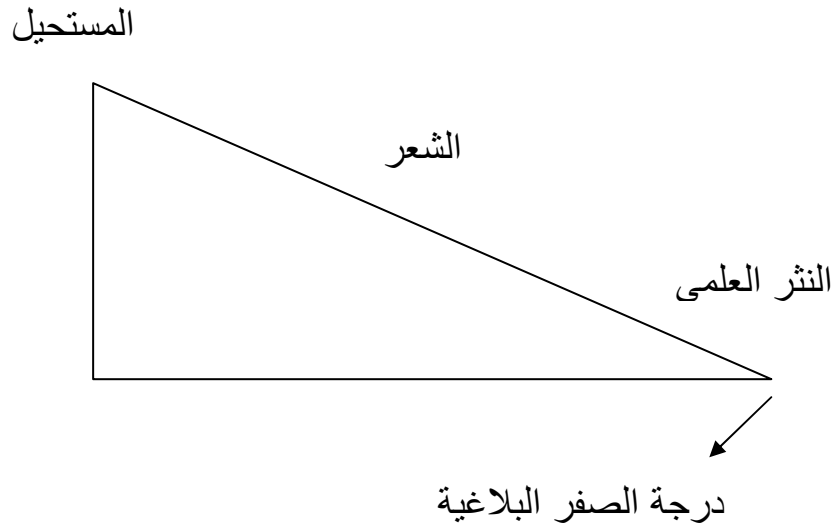
وقد يوظف الانزياح للدلالة على العدول عن النمط العادي للغة، كما ورد عند الجلطاي في حديثه عن القرآن الكريم: "والملاحظ في الأسلوب القرآني أن فيه سعيا متكررا مقصودا إلى الانزياح عن قانون المطابقة انزياحا يلفت فينا نظر المتلقي، ويلفت تأويليا و إعجازيا نظر المفسر"².

ويتأسس مفهوم الانزياح عند كوهن (Cohen) على أساس التفريق بين لغة الشعر ولغة النثر، وقد حدّد دراسته بثلاثة عصور من الشعر الفرنسي هي: عصر الكلاسيكية، وعصر الرومانسية، وعصر الرمزية، كما اتخذ النثر العلمي كمعيار للانزياح، لأنّه خالي من أي شكل للانزياحات، ويسميه كوهن (Cohen) بـ "درجة الصفر البلاغية"، وتحدّد درجة الصفر البلاغية "في اختيار منطلق يتم الارتكاز عليه، لا يتعلّق بدرجة صفر مطلقة، وإنّما بدرجة صفر نسبية، أي استخدامات اللغة بأقل نسبة موسومة من المنظور البلاغي. أي بأقل درجة من المجاز.

¹ — تيفرشة فازية: العدول بين النحو والدراسات الأسلوبية، الآليات والغايات، ص103.

² — عبد الحميد أحمد يوسف هنداي: الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، ص141.

هذا المستوى اللغوي موجود فعلا في اللغة العلمية"¹ ، ويمكن تمثيل مقارنة كوهن (Cohen) للانزياح بالمخطط الآتي :



وقد سعى كوهن (Cohen) إلى جعل الانزياح خاصيّة مشتركة في لغة جميع الشعراء، "على الرغم من اختلاف لغاتهم، فالانزياح غير مختص وغير فردي . كما أنّه يرتبط بشائية القاعدة — العدول — التي انبثقت من البلاغة القديمة وتبنّتها الأسلوبية حديثاً"².

وإذا كان كوهن (Cohen) يرى أنّ الانزياح مفهوم واسع ومعقد، إلّا أنّه يمكننا إعطائه تعريفاً بسيطاً متمثلاً في كون الانزياح "خروج التعبير عن المألوف في التركيب والصياغة والصورة واللغة ولكنّه خروج إبداعي يهدم لكي يبيّن بطريقة يصعب ضبطها، بطريقة هاربة دوماً"³.

¹ — صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص 59.

² — حسن ناظم: مفاهيم الشعرية ، ص 117.

³ — أحمد مبارك الخطيب: الانزياح الشعري عند المتنبي، قراءة في التراث النقدي عند العرب ، ص 40.

إنّ الانزياح هو تغيّر خاص يطرأ على البنية التركيبية ويستحدث دلالة جديدة وهو ما قرّره عبد القاهر عند حديثه عن الأسس التي يقوم عليها حسن وجودة النظم. هذه الجودة التي تبني على تغيّر المعاني الناتجة عن صياغة خاصة استناداً إلى الاتساع والمجاز .

غير أنّ وجه الاختلاف بين عبد القاهر و كوهن (Cohen) يكمن في سمة الفردية والاشتراك بين المبدعين. فالعدول يرتبط بظاهرة فردية أي أسلوب مبدع بعينه و ذلك بتوظيف هذه السمة في سياق نصي محدد، وهي تفسر قدرة المبدع اللغوية، بينما أشار كوهن (Cohen) إلى أنّه على الرغم من الاختلافات الفردية في لغة الفن إلّا أنّه علينا التسليم بوجود ثابت مستمر في لغة جميع الشعراء يمكن من خلاله تحديد طريقة واحدة للانزياح بالقياس إلى المعيار.

ويختلف المعيار الذي يتحدد به الانزياح بين عبد القاهر و كوهن، فعُدول اللغة في التراث النقدي العربي يحدد أولاً بخرقها لقاعدة ثابتة تشكل معياراً وهي "النحو" كأوّل قيد يصطدم به المبدع. و يعتبر النحو معياراً من جهة تحكّمه في السياق الكلامي الناتج عن التعالق بين الوحدات اللغوية، وتعكس هذه العلاقات مهارة عقلية ومعرفية تمنح النظم سلامته، وتثبت حضوره، وتغني الدلالة المنطقية المستمدّة من تماسك البنية الغوية . فالنظم بحث عن روح الانسجام الخفيّ بين الكلمات قياساً على الانسجام بين مظاهر الكون بوصفه آية¹ .

ولا يتحدد هذا الانسجام إلّا من خلال السياق الذي يمنح الكلمات معاني جديدة من دون أن تتخلّى عن معانيها الأصلية. فتضمّن اللغة مجموعة من الدلالات والفاعليّات التي لا تنتهي ويصبح السياق طاقة تحويل وتوليد تتحصّن داخله قيمة التراكيب اللغوية المرتبطة بالكلّ السياقي في كينونة أوجدتها علاقات تعالقية² .

¹ — مصطفى ناصف: اللغة والتفسير والتواصل، عالم المعرفة ، الكويت، الأردن، 1995م، ص101.

² — مها خير بك ناصر: السياق الغوي وفعل المكونات الصرفية والنحوية، مجلّة المجلس الأعلى للغة العربية، ع23، ص63.

إنّ السياق هو نسيج متماسك يلعب فيه النحو دوراً أساسياً، ولا يمكننا الوقوع على الفائدة دون النظر في العلاقة بين السياق ومكوناته اللغوية؛ الصرفية والنحوية. وبهذا تستمد الكلمات من التركيب السياقي فاعليّتها وتكتسب منه معاني مجازية، فالسياق اللغوي المنظم يعزّز الكلمات بقدرة على تلقّي البوح المكبوت، ومن ثمّ تجسده في نشاط لغوي مشحون بالترميز والتشفير¹.

فالسياق يمثل معياراً لتحديد عدولية التعبير عن المألوف، وبهذا يصبح المعيار لدى عبد القاهر غير ثابت وغير مخصص، وإنّما هو مختلف باختلاف الإبداعات وأصحابها، وقدرة كل مبدع على إنشاء نص متفرد. وربّما يخضع تحديد الانزياح لمحددات تاريخية وثقافية، ربّما تحدد أنماطاً من الانزياح في حقبة معينة وثقافة معينة فقط بحيث لا تمثل تلك الأنماط انزياحاً في حقبة وسياق ثقافي آخر².

في حين يتحدد المعيار عند كوهن (Cohen) بما يسمى "درجة الصفر اللغوية" ويمثلها "النثر العلمي" وهو معيار ثابت، و"كلّما كانت اللغة المعيارية أكثر ثباتاً في لغة ما، كان انتهاكها أكثر تنوعاً ومن ثمّ كثرت إمكانات الشعر في تلك اللغة. ومن ناحية أخرى، كلّما قلّ الوعي بهذا القانون، قلت إمكانات هذا الانتهاك، ومن ثمّ تقلّ إمكانات الشعر"³.

كما أنّ اهتمام عبد القاهر بالمباحث البلاغية المختلفة هو ما جعل الانزياح عنده يأخذ شكلين هما: الانزياح الدلالي وتُمثله مباحث علم البيان والمجاز، والانزياح التركيبي ممثلاً في التقديم والتأخير والحذف والوصل والفصل...، وحقيقة إنّ كل مباحث البلاغة تحقق العدول أو المخالفة عن النموذج الأصل، فالمجاز بأجمله يخرج عن الحقيقة المألوفة في التعبير العادي إلى غير

¹ — مها خير بك ناصر: السياق اللغوي وفعل المكونات الصرفية والنحوية، ص 65، 66.

² — حسن ناظم: البنى الأسلوبية، "دراسة في أنشودة المطر للسياب"، ص 45.

³ — م . ن . ص 44.

العادي، باستعمال اللفظ في غير ما وضع له، وكذلك أبواب علم المعاني وأبواب علم البديع كالطباق والجناس والتورية.

وإذا اتجهنا إلى ما أشار إليه صاحب شعرية الانزياح، فإنه يفرق بين الانزياح التركيبي والانزياح الاستبدالي الذي تجسده الاستعارة. وما يمكن الخلوص إليه هو أن هذين الشكلين من الانزياح (التركيبي والاستبدالي) لا يتجاوزان علمي المعاني والبيان اللذين شكّلا نمطي الانزياح عند صاحب نظرية النظم.

ويتبلور مفهوم الانزياح بكونه آلية للخروج عن سلطة اللغة، وتكرار تمظهراتها والاتجاه نحو حرية الكلام وإبداعيته وهو ما يكسب النصوص فرادة وجمالية تتجاوز حضورها الزماني والمكاني. وأن ما يكسب اللغة شاعريتها هو حضور سمة الخروج بمعناها الإيجابي الذي يحقق فنية اللغة، بغض النظر عن كونه مصطلح العدول أو الانزياح.

ولا يمكننا بأي شكل من الأشكال أن نتحدث عن الانزياح دون ربطه بجمالية اللغة، فالشاعرية "تنبع من اللغة لتصف هذه اللغة فهي لغة عن اللغة. تحتوي اللغة وما وراء اللغة، مما تحدثه الإشارات من موحيات لا تظهر في الكلمات، ولكنها تختبئ في مسارها"¹.

إن اللغة هي أداة الإنسان في التعبير والانجاز، بالإضافة إلى كونها وسيلة للتواصل، ولغة وظيفتان أساسيتان هما الوظيفة التوصيلية والوظيفة الجمالية، والانزياح هو من أولويات الوظيفة الجمالية.

ويقرّر عبد القاهر في كتابه "أسرار البلاغة" أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ بل هي مجموعة من العلاقات، وقد ميّز عبد القاهر في فاتحة كتاب "دلائل الإعجاز" بين اللغة والبيان، ورأى أن اللغة هي الإبانة الخارجة من مستوى الكلام الصحيح المضبوط نحواً وصرفاً وفقها.

¹ — عبد الله محمد الغدّامي: الخطيئة والتكفير من البنية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، ص 23.

وعن ذلك يقول: "إلاَّ أنّك لن ترى على ذلك نوعاً من العلم قد لقي من الضيّم ما لقيه، ومُنِي بما مُني به، ودخل على الناس من الغلط في معناه ما دلّ عليهم فيه... فكلّ من عرف أوضاع اللغة من اللغات... وعرف المغزى من كل لفظة، ثمّ ساعده اللسان على النطق بها، وعلى تأدية أجراسها وحروفها، فهو بيّن في تلك اللغة كامل الأداة، بالغ من البيان المبلغ الذي لا مزيد عليه... وجملّة الأمر: أنّه لا يرى النقص يدخل على صاحبه في ذلك إلاّ من جهة نقصه في علوم اللغة"¹.

فقد أدرك عبد القاهر أنّ اللغة أكثر من مجموعة أصوات تعبّر عن فكر أو عاطفة، فاللغة جزء من كيّاننا النفسي الروحي، ولا وجود للغة بعيداً عن المجتمع. إضافة إلى أنّ مبدأ التحوّل في اللغة بكليّته يمثل نظاماً خاصاً ينبغي الوصول بسبب منه إلى السّمة الشعرية التي يحرص الشاعر عليها، ويمتاز هذا النظام الخاص للغة من الاستعمال اللغوي العادي بأنّه استعمال جمالي وليس ايصالي².

وقد حرص صاحب كتابي "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة" على مقابلة لغة الشعر مع لغة النثر. في سبيل الوصول إلى جمالية النص القرآني. فالمقصود بدلائل الإعجاز لغة الإعجاز، وكلمة الدليل هي كلمة اللغة أو كلمة الشاعرية لا أكثر³. فالتّمكّن من اللغة هو تمكّن مما هو في جمالي، و"إذا قلنا في العلم باللغات من مبتدأ الأمر أنّه كان إلهاماً، فإنّ الإلهام لا يرجع إلى معاني اللغات، ولكن إلى كون ألفاظ اللغات سمات لتلك المعاني"⁴.

أمّا عن كوهن (Cohen) فإنّه يستند في تعامله مع اللغة إلى اللسانيات وأساساً على ثنائيات دوسوسير (d.ssausur) التي بدأها بالتمييز بين اللغة والكلام، وأوضح أنّ الكلام هو

¹ — عبد القاهر الجرجاني : دلائل الأعجاز، تح، محمود شاكر ، ص 6، 7.

² — عبد الباسط محمد الزبيد: من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة "الصقر" لأدونيس، مجلّة جامعة دمشق، مج 23، ع 1، 2007 م ، ص 161.

³ — مصطفى ناصف: اللغة والتفسير والتواصل، ص 100.

⁴ — عبد القاهر الجرجاني : دلائل الأعجاز، تح، محمود شاكر ، ص 540، 541.

استعمال خاص للغة، وأنّ اللغة اجتماعية والكلام فردي خاص. وقد استند كوهن (Cohen) في ذلك على خصوصية استعمال الشعر للغة.

فالشعر هو حالة تمثّل لغوي راقية، وأنّه تجسّد فنيّ لأبلغ مستويات الإبداع اللغوي قولاً وإدراكاً وبالتالي فهو حساسية انفعالية عالية يمارسها الإنسان بعد بلوغه مستواها الذي يتألف فيه الوجدان الشخصي للفرد مع الوجدان الجمعي للغة، مما هو تلاؤم حضاري بين الواقع ويمثله الفرد وبين الأمة ويمثلها الموروث اللغوي¹.

و تقوم لغة الشعر باستغلال البنى اللغوية بكثير من التنظيم والتجاوز في آن واحد. فشعرية النص هي ناتج لاستعمال خاص و تعالق متميّز بين العناصر اللغوية والتصويرية والإيقاعية في طريق المستحيل، "لذلك فإنّ الشعر خاصة يعتمد إلى تكثيف اللغة، من خلال التركيز على توازنها الصوتي والإيقاعي، وعلى استخدام الصور التي تتكون في داخل سياق النص، مما يصرف نظر المتلقي بعيداً عن الدلالات المرجعية للكلمات، ويحوّله إلى ما في لغة النص من خصائص فنية"².

إنّ لغة الشعر هي انعكاس لتجارب الأفراد، واللغة ليست إلّا بديلاً مقنناً للتجربة نفسها، والتواصل اللغوي يفترض عمليتين متقابلتين: إحداها الترميز، ويسير من الأشياء إلى الكلمات والثانية فكّ الرموز، ويسير من الكلمات إلى الأشياء³. فمعرفة النص تستلزم العلم بأنّ الشاعر لا يبتعد عن اللغة العادية إلّا ليعيد بناءها من جديد وعلى مستوى أعلى. فالهدم يتبعه بناء من نوع خاص، نعم إنّ البناء الفني الذي يكشف عن خصوصية اللغة وطبيعتها.

¹ — عبد الله محمد الغدّامي: الصوت القدم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، (د.ط)، 1999م، ص 09.

² — عبد الله محمد الغدّامي: الخطيئة والتكفير من البنية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، ص 25، 26.

³ — جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 33.

"والخلاصة، أنّه في اللغة، وكما يقول دوسوسير (d.ssausur): لا توجد إلاّ الفروق، فهناك مبدأ تركيبي هو أنّ الالشعر يؤكد، والشعر يعارض"¹. ليصبح جوهر الشعر طريقة في البناء الشعري والذي يتأسس على ضرب من البناء الصوتي.

إنّ التشكيل الصوتي عبارة عن تفاعل ونشاط بين المعاني، وهو العنصر المكون للإيقاع في بنية النص، وتشكل عناصر الإيقاع الموسيقي في الكلام الشعري من الوزن والقافية والجرس اللفظي والجناس والتكرار ملمحا هاما من ملامح التعبير عن التجربة الشعرية.

وجملة الأمر أنّ اللغة الفنية هي انزياح عن اللغة العادية وقد كان هذا الإدراك حاصلا لدى عبد القاهر وكوهن (Cohen)، وقد أبرز كلّ منهما خصوصيته في التعامل مع اللغة، وإنّ اللغة تسعى إلى ارتداء فساتين مختلفة ومتنوعة يقدمها لها المبدع والذي يسعى إلى تحويل اللغة عن طبيعتها الشعرية للخطاب تقتضي لغة ذات كثافة خاصة. وما الانزياح إلاّ خرق منظّم لشفرة اللغة².

كما أنّ الانزياح لا يعدو أن يكون أكثر من استعمال لغوي خاص ومتميّز، يعكس قدرة المبدع على "استخدام اللغة وتفجير طاقاتها وتوسيع دلالاتها، وتوليد أساليب وتراكيب جديدة لم تكن دارجة أو شائعة في الاستعمال، فالمبدع يشكل اللغة حسب ما تقتضي حاجته غير آبه بالحدود والأنظمة والدلالات الوضعية، فهو يعتمد إلى الانتقال مما هو ممكن إلى ما هو غير ممكن من خلال استخدامه الخاص للغة"³.

¹ — جان كوهن: اللغة العليا، ص 364.

² — صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 52.

³ — نور الدين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب في النقد العربي الحديث، دار هومة، الجزائر، ج 2، 2010، م، ص 106.

خاتمة

خاتمة

توصلنا في الحتام إلى خلاصة نعرضها في النقاط الآتية:

— التراث العربي النقدي يمثل ثقافتنا العربية ، وهي ثقافة واسعة وملمّة بمُجمل القضايا النقدية و اللغوية التي امتصّها الغرب فيما بعد و ظهرت في ممارساتهم النقدية بمصطلحات جديدة وليدة الفكر والذوق الغربيين ، وهي تختلف عن مصطلحاتنا العربية .

— الانزياح مفهوم معقد و واسع، قد يلتقي في استعمالاته ومعانيه مع مصطلحات أخرى: كالخرق و الكسر و المخالفة و الانتهاك واللحن والتحريف و الاختلال . ومصطلحات أخرى غريبة الأصل تختلف باختلاف فكر أصحابها وثقافتهم .

— لقد انكبت الدراسات النقدية الأسلوبية وكذا العربية المعاصرة على دراسة الانزياح وكشفه في الإبداعات الأدبية الشعرية والنثرية . باعتباره مرجعية جمالية خاصة تؤسس للبناء اللغوي المنفرد المميّز للإبداع الأدبي، فالانزياح يفعل مجموعة من العناصر الخاصة بالنص والمبدع والمتلقي معا .

— الانحراف والعدول مصطلحين قريبين مفهوما واستعمالا من مصطلح الانزياح لكونهما يقدّمان معنى مشترك متمثل في الخروج عن المؤلف في الإبداع الأدبي. و العدول يعدّ المصطلح الأنسب في النقد العربي القديم للمقابلة بينه وبين الانزياح باعتباره مصطلحا غربيا.

— البلاغة العربية لم تخلُ من بعض الاستعمالات التي تترجم الخروج عن المؤلف الذي تنبّه إليه المبدع العربي ، كالخروج والاختلاف الذي جاء عليه النص القرآني، كذلك الضرورات الشعرية ، ومقولة الالتفات أو ما كان يسمى بشجاعة العربية .

— والانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن يلزمنا بعقد نوع من المقارنة بين العدول و الشعرية في نظر عبد القاهر الجرجاني والانزياح والشعرية كما حددهما جان كوهن في بنائه لنظرية الشعر التي يكون الانزياح جوهرها وأساسها .

— فالانزياح لدى جان كوهن خاص بلغة الشعر فقط، فكلما ابتعدنا عن لغة الاستعمال اليومي وبالضبط عن لغة العالم و التي تعدّ درجة الصفر اللغوية، واقتربنا من لغة الشعر زادت الشعرية فالانزياح يحضر في لغة الشعر فقط .

بينما تفسّر النظرة الجرجانية أنّ النظم المخصوص هو نوع من الشعرية لا تكون حاضرة في الشعر فقط ، بل إنّ كلّ خروج عن المؤلف بحدوث نظم جيد هو انزياح واقتراب من تحقيق الشعرية .

— وتتحدد معايير الانزياح في شعرية جان كوهن بالنظم وهو عنده عبارة عن الوزن والقافية و الإيقاع ليتبيّن وجوه الاختلاف والفرقة بين الشعر والنثر، فالشعر دائري المسار بينما النثر خطي . كما أنّ الشعر عقلي مرتبط بالبنية المفهومية بينما الشعر ايجائي متعلّق بالوجدان والانفعالات.

— في حين أنّ النظم من منظور عبد القاهر الجرجاني هو تأليف خاص يكون في الشعر وفي النثر ، فالإبداع المتميز الخارج عن المؤلف هو نتاج نظم خاص تسهم في خلقه مجموعة من العناصر التي تتفاعل على مستوى التركيب والاختيار.

شعرية النظم ناتجة عن انزياح واضح حاصل في مستوى التأليف والتركيب والاختيار، ويتدخل في حضور الانزياح والخروج عن المؤلف محددات هي: التحكم في النحو، وكذلك عدم إغفال دور السياق في إعطاء دلالات جديدة تخرج بالألفاظ عن معانيها الوضعية ،التي عبّر عنها عبد القاهر الجرجاني بالمعاني الأولى إلى معان جديدة تفهم من سياق الكلام، و هو ما أطلق عليه اسم "معنى المعنى" أو "المعاني الثواني".

فكلّ هذا يعطينا النظم الذي يتحكم الغموض الايجابي في توجيهه، والغموض الذي عناه عبد القاهر هو غموض يثير المتلقي ويدفعه إلى اكتشاف دلالات الإبداع الأدبي.

— و للانزياح عند عبد القاهر و كوهن مظاهر وتجليات وتتمثل في نظر جان كوهن في: الإسناد وعدم الملائمة ، والتحديد وإلغاء الوظيفة، و الوصل و الانقطاع. بينما يظهر العدول عن المؤلف لدى عبد القاهر الجرجاني على المستوى الدلالي بالبحث عن جمالية استخدام كلّ من: المجاز، الاستعارة، التشبيه، الكناية. ويتجلى العدول على المستوى التركيبي بالنظر والبحث أغراض أسباب متعددة منها: التقديم والتأخير، وكذا الحذف ما ضيفه بنيات دلالية جديدة .

— كما أنّه لا يمكن وبأيّ شكل من الأشكال أن ننفي إمكانية وجود علاقة واضحة وقوية بين مفهوم الانزياح من المنظور الغربي والمربط بالشعر خاصة لدى كوهن، وبين كل استعمال نظمي متميز، فالنظم الذي يشوبه الغموض المؤثر ايجابيا والموشى بغرابة الطرح وانفتاح دائرة التأويل هو انزياح عن التعبير المؤلف إلى التعبير غير المؤلف.

— ويتفق عبد القاهر وجان كوهن إلى حدّ كبير على أنّ لغة الشعر هي لغة الإشارة، في حين أنّ لغة النثر هي لغة الإيضاح ولا بدّ للكلمة في الشعر أن تخرج من ثوبها السطحي لتلبس أثوابا عميقة موشاة بالعدوبة والحلاوة. ولهذا ربط كوهن الانزياح بلغة الشعر و اختار عبد القاهر الجرجاني أكبر قدر من الشواهد من الشعر العربي الراقي، لإثبات جمال وجوده النظم.

— الاعتماد على رصد العدول في النصوص العربية يعكس ضرورة البحث عن وسائل خلق المغايرة والاختلاف في النص الأدبي و خلق سبل التجدد التي تحقق القيمة الشعرية التي حددها جان كوهن باللامعقول.

— وما نصل إليه أنّ كلّ من عبد القاهر الجرجاني وجان كون أكّدا على أنّ هناك شعرية خاصة تتحقق بوجود عناصر محددة تخلق انزياحا وعدولا معيّنا، ثمّ تتحقق الشعرية بهذا الاستعمال الجريء للغة، واستحضار الصورة الشعرية التي تعكس جمالية اللغة وتفرّدّها.

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

مرتبة ترتيباً ألف بائياً

• القرآن الكريم (برواية حفص).

أولاً — الكتب بالعربية :

— ابن الأثير، ضياء الدين:

1 — المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح، أحمد الحوفي و بدوي طبانة، دار النهضة، القاهرة، ج2، (د.ط)، (د.ت).

— ابن جني، أبو الفتح عثمان:

2 — الخصائص، تح، محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، ج3، (د.ط)، (د.ت).

— ابن ذريل، عدنان:

3 — النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات الاتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2000م.

— ابن فارس، أحمد:

4 — الصاحبي في فقه العربية وسنن العرب في كلامها، تح، أحمد صقر ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، (د.ط)، (د.ت).

— ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله:

5 — تأويل مشكل القرآن، تح، أحمد صقر، المكتبة العلمية، ط3 ، 1981م .

— ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين:

6— لسان العرب، تح، يوسف خياط، نديم مرعشلي، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، ج16، (د.ط)، (د.ت).

— أبو العدوس، يوسف:

7— الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد العرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997م .

8— الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، دار الميسر للنشر والتوزيع و الطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2007م .

9— التشبيه والاستعارة من منظور مستأنف، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007م .

10— مدخل إلى البلاغة العربية، علم المعاني، علم البيان، علم البديع، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2007م .

— أبو علي، محمد بركات حمدي:

11— البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية و نظرية السياق، دار وائل للنشر، دمشق، ط1، 2003م .

12— معالم المنهج البلاغي عند عبد القاهر الجرجاني، دار الفكر، الأردن، ط1، 1984م .

— أبو زيد، نصر حامد:

13— إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط4، 1996م .

إسماعيل يوسف:

14— بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، قراءة تحليلية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2004م.

— أدونيس:

15— الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989م .

— أولمان ستيفن:

16— دور الكلمة ، تر، كمال محمد بشر، مكتبة الشباب، (د.ط)، 1975 م .

— بحيرى، سعيد حسن:

17— القصد والتفسير في نظرية النظم، (معاني النحو) عند عبد القاهر الجرجاني، مطبعة الأنحاء المصرية، القاهرة، (د.ط)، 1995م.

بلعيد صالح:

18— التراكيب النحوية وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).

— بوحوش رابح:

19— الأسلوبيات وتحليل الخطاب ، منشورات جامعة عنابة، الجزائر، (د.ط)، (د.ت) .

ب — بيرجيرو:

20— الأسلوبية، تر، منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، سوريا، ط2، 1994م .

— تشاندلر دانيال:

21— أسس السيميائية، تر، طلال وهبة، ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان ، ط1، 2008م.

— تودوروف تزفيتان:

22— الشعرية، تر، شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1987م.

— الجاحظ ، أبو عثمان:

23— الحيوان، تح، عبد السلام هارون، دار إحياء التراث، بيروت، ج3، (د.ط)، (د.ت).

— جاكسون رومان :

24— قضايا الشعرية، تر، محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988 م .

— جبر، محمد عبد الله:

25— الأسلوب والنحو، دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظواهر النحوية، دار الدعوة، القاهرة، ط1، 1988 م.

— الجرجاني، عبد القاهر:

26— أسرار البلاغة ، تح، عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001م .

27— أسرار البلاغة ، تح، محمود محمد شاكر، دار مدني بجدّة القاهرة، (د.ط) ، (د.ت).

28— دلائل الإعجاز، تح، محمد التنجي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1999م .

29— دلائل الإعجاز، تح، محمود محمد شاكر، دار مدني بجدّة ، القاهرة، ط3، 1992م.

— الجرجاني، علي محمد:

30— كتاب التعريفات، دار الإيمان للطبع، مصر، (د.ط)، 2004م.

— الجوّة أحمد:

31— بحوث في الشعرية مفاهيم واتجاهات، مطبعة التسفير الفني، صفاقص، تونس، (د.ط) ، 2004 م .

— حازم القرطجني:

32— منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح، محمد الحبيب ابن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، ط 3، 1986 م .

— الحربي، فرحان بدوي:

33— الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، (د.ط)، 2003م.

— حليس الطاهر:

34— اتجاهات النقد الأدبي وقضاياها في القرن الرابع هجري ومدى تأثيرها بالقرآن، منشورات جامعة باتنة، الجزائر، (د.ط)، 1986م.

— حمودة ماجدة:

35— علاقة النقد بالإبداع الأدبي، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، سوريا، (د.ط) ،
1994م

— الخطيب، أحمد مبارك:

36 — الانزياح الشعري عند المتنبي، قراءة في التراث النقدي عند العرب، دار الحوار
للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2009م.

— خليل إبراهيم :

37— الأسلوبية ونظرية النص، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت).

— الخواجة، دريد يحيى :

38— الغموض الشعري في القصيدة العربية الحديثة ، دار الذاكرة، سوريا، ط1،
1991 م .

— خوسيه ماريا بوثيلو إقانكوس :

39— نظرية اللغة الأدبية، تر، حامد أبو زيد، مكتبة غريب، القاهرة، (د.ت)،(د.ط) .
— درويش أحمد :

40 — دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة،
(د.ط)، 1998م.

— الرازي، فخر الدين:

41— مختار الصحاح، تح، مصطفى ديب البغا، دار الهدى، الجزائر، ط4، 1990م .

— ربابعة، موسى سامح:

42— الأسلوبية، مفاهيمها وتحليلاتها، دار الكندي، الأردن، ط1، 2003 م.

— الرباعي، عبد القادر:

43— في تشكيل الخطاب النقدي، مقاربات منهجية معاصرة، الأهلية للنشر والتوزيع،

لبنان، ط1، 1998 م .

— الرّماني:

44— النكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل، تح، محمد خلف الله ومحمد زغلول

سلام، دار المعارف، مصر، (د.ط)،(د.ت).

— السّد، نور الدين:

45— الأسلوبية وتحليل الخطاب في النقد العربي الحديث، دار هومة، الجزائر،

جزآن،(د.ط)، 2010 م.

— السكاكي، أبو يعقوب:

46— مفتاح العلوم، تح، أكرم عثمان يوسف، دار الرسالة ، القاهرة، ط1، 1981م .

— سيبويه :

47— الكتاب، تح، عبد السلام هارون، دار القلم ،القاهرة ، ج1، (د.ط)، 1966م .

— شرفي، عبد الكريم:

48— من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دار العربية للعلوم، الجزائر، ط1،

2007 م .

— الشرقاوي عفت:

49— بلاغة العطف في القرآن الكريم، دار النهضة العربية، بيروت، (د.ط) ، 1981م .

— ضيف شوقي:

50— البلاغة العربية تطور وتاريخ، دار المعارف، القاهرة، ط6، (د.ت).

— طبانة بدوي:

51 — البيان العربي دراسة في تطور الفكرة البلاغية عند العرب، مناهجها ومصادرها الكبرى، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1962م .

— طبانة بدوي:

52 — قضايا النقد الأدبي، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، (د.ط)، 1984م.

— عبابنة، سامي محمد:

53 — التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، جدارا للكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2007م.

— عباس إحسان:

54 — تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق، عمان، الأردن ، ط4، 2006م .

— عبد اللطيف، محمد حماسة:

55 — لغة الشعر، دراسة في الضرورة الشعرية، دار الشروق، مصر، ط1، 1996م —

عبد المطلب، محمد:

56 — البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، (د.ط)،

1997م .

— عبد المطلب، محمد:

57 — جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر،

القاهرة، ط1، 1995م.

— عبد المطلب، محمد:

58 — قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، (د.ط)، 1995م .

— العشماوي، محمد زكي:

59 — قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة المصرية، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1984م.

— عصفور جابر:

60 — الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992م .

— عفيفي أحمد:

61 — نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، الناشر مكتبة زهراء الشرق، ط1، 2001م .

— عمر، أحمد مختار:

62 — البحث اللغوي عند العرب، عالم الكتب، القاهرة، ط4، 1982م.

— عيد رجاء:

63 — البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الإسكندرية، القاهرة، (د.ط)، 1993م.

— الغدامي، عبد الله محمد:

64 — ثقافة الأسئلة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993م .

65 — الخطيئة والتكفير من البنية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2007م .

66 — الصوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، الرياض، (د.ط)، 1999 م .

67 — المشكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية والتشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994م .
— فضل صلاح:

68 — بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 1992م.

69 — علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م.
2000م.

70 — نظرية البنائية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

— فايد، وفاء كامل:

71 — قصيدة الرثاء بين شعراء الاتجاه المحافظ ومدرسة الديوان، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، (د.ط)،

— الفيروز أبادي ، محمد الدين:

72 — القاموس المحيط ، مكتبة النوري، دمشق ، (د.ط)، (د، ت) .

— القزويني، جلال الدين الخطيب:

73 — الإيضاح في علوم البلاغة، تح، علي بوملحم، منشورات، دار مكتبة الهلال ، بيروت، ط2، (د.ت).

— الكواز، محمد كريم:

74 — البلاغة والنقد، المصطلح والنشأة والتجديد، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2006م.

— كوهن جان:

75 — اللغة العليا، تر، أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ج1، ط4، 1999 م .

76 — بنية اللغة الشعرية، تر، محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996م .

— المسدي، عبد السلام :

77 — الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط5، 2007م.

78 — مباحث تأسيسية في اللسانيات، مطبعة الكويت، تونس، (د.ط) ، 1997م.

— منذور محمد:

79 — النقد المنهجي عند العرب، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، (د.ط)، 1969 م — مومن أحمد:

80 — اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط3، 2007م. — الميداني، عبد الرحمن حسن حبنك:

81 — البلاغة العربية، أسسها، وعلومها، وفنونها، دار القلم، دمشق، دار الشميلة ، بيروت، ج1، ط1 ، 1992م.

— الميلود عثمان:

82 — الشعرية التوليدية : مداخل نظرية، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000 م .

— ناصف مصطفى:

83 — الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981م.

84 — اللغة والتفسير والتواصل، عالم المعرفة، الكويت، الأردن، (د.ط)، 1995م

85 — النقد العربي نحو نظرية ثانية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 2000م .

— ناظم حسن:

86 — البنى الأسلوبية، "دراسة في أنشودة المطر للسياب"، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2002م .

87 — مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1994م .

— نعيمة ميخائيل:

88 — الغربال، دار المعارف، التراث العربي، بيروت، لبنان، ج3، (د.ط)، 1946م.

— هلال، ماهر مهدي:

89 — رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية، المكتب الجامعي الحديث الإسكندرية، القاهرة، (د.ط)، 2006م.

— هندراوي، عبد الحميد:

90 — الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، المكتبة العصرية لبنان، (د.ط) ، 2002 م.

— الولي محمد:

91 — الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، المغرب ، ط1، 1997م.

— ويس، أحمد محمد:

92 — الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2002 م .

— ويس، أحمد محمد:

93 — الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.

— اليافي نعيم:

94 — مقدمة لدراسة الصورة الفنية، طبعة وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، (د.ط)، 1982م.

ثانيا — المجالات والدوريات:

— بلعرج بلقاسم:

95 — ظاهرة التوسع في المعنى في اللغة العربية، دراسة لنماذج قرآنية، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة، الجزائر، ع 16، جوان 2007م.

— التجديتي نزار:

96 — نظرية الانزياح عند جان كوهن، مجلة دراسات سيميائية، فاس، المغرب، ع01، خريف 1987م.

— التركي، إبراهيم بن منصور:

97 — العدول في البنية التركيبية، قراءة في التراث البلاغي، مجلة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج19، ع40، ربيع الأول، 2007م.

— خليل عمر:

98 — العلاقات السياقية لظاهرة العدول في العربية، مجلّة جامعة النجاح للأبحاث(العلوم الإنسانية)، مج24، ع3، 2010م.

— ربابعة موسى:

99 — الغرابة عند عبد القاهر، مجلّة جدور، النادي الأدبي الثقافي، بجدة، 2001م.

— رواينية الطاهر:

100 — شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي القديم، السيميائية والنص الأدبي مجلّة معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، الجزائر، 15/17 ماي، 1995 م.

— ريكول بول:

101 — البلاغة والشعرية والهرمينوطيقا، تر، مصطفى النحال، مجلّة فكر ونقد، ع16، فيفري، 1999م.

— الزيود، عبد الباسط محمد:

102 — من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة "الصقر" لأدونيس، مجلّة جامعة دمشق، مج23، ع1، 2007 م.

— السّكاف ممدوح:

103 — حداثة الشعر العربي المعاصر: إلى أين ... ؟ ، مجلّة الموقف الأدبي، مجلّة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع445، أيار، 2008م.

— شكري إسماعيل:

104 — نقد مفهوم الانزياح، مجلّة دراسات مغاربية، مؤسسة الملك عبد العزيز آل سعود لدراسات الإسلامية والعلوم الإنسانية، الدار البيضاء، ع11، 2000م .

— صولة، عبد الله:

105 — فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، مجلّة دراسات سيميائية أدبية لسانية، الدار البيضاء، ع1، خريف 1987م .

— عبد اللطيف، محمد حماسة:

106 — منهج في التحليل النصي للقصيدة تنظير وتطبيق، مجلّة فصول، محور الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج1، مج15، ع02، 1996م.

— علي، كاظم علي:

107 — البنيات الأسلوبية للكناية في شعر البهاء زهير، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، مج8، ع2، 2009م.

— كحلوش فتيحة:

108 — نظرية الانزياح من شجاعة العربية إلى الوظيفة الشعرية، مجلّة علوم إنسانية، الجزائر، ع43، خريف 2009م.

— مها خير بك ناصر:

109 — السياق الغوي وفعل المكونات الصرفية والنحوية، مجلّة المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، ع23.

— موكاروفسكي يان:

110 — اللغة المعيارية واللغة الشعرية، مجلّة فصول، القاهرة، مج5، ع1، 1984م .

— ويس، أحمد محمد:

111 — الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، مج25، ع3، جانفي/ مارس، 1997م.

— اليافي نعيم :

112 — الانزياح والدلالة ، مجلّة الفيصل، ع226، أوت/سبتمبر، 1995م

ثالثا — الرسائل الجامعية:

113— اسكندر، يوسف محمد جابر: تأويلية الشعر العربي نحو نظرية تأويلية في الشعرية، أطروحة دكتوراه، إشراف، أ، د، جميل نظيف التكريتي، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة بغداد، 2005م.

114— أحمد سويح: البلاغة و الأسلوبية، مسألة المجاورة المفهومية و المصطلحية، رسالة ماجستير، إشراف، أ، د، عبد الحميد بورايو، كلية اللغة العربية، الجزائر، 2005 — 2006 م .

115— متولي، وحيد عز الرجال: الضرورة الشعرية في شرح المفصل لابن يعيش، رسالة ماستير، إشراف، أ، فاروق بدير، شكري دياب، جامعة الأزهر كلية اللغة العربية ، 2006 م.

116— مراح، عبد الحفيظ : ظاهرة العدول في البلاغة العربية مقارنة أسلوبية، رسالة ماجستير، إشراف، أ، د، حسين أبو النجا، كلية اللغة العربية وآدابها، قسم اللغة العربية وآدابها، الجزائر، 2005—2006 م .

117— مكرسي مونيا: التفكير الأسلوبي عند ريفاتير، رسالة ماجستير، إ، د، عبد السلام ضيف، جامعة باتنة، كلية الآداب قسم اللغة وآدابها، الجزائر، 2009 — 2010 م

118— النوي مليكة: مقارنة بين الأسلوبية ونظرية النظم، رسالة دكتوراه، إشراف، أ.د،

الطيب بودربالة، جامعة باتنة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 2008 — 2009م .

رابعا — المراجع الأجنبية

119- Dictionré Encyclopedique larousse . paris .
France.1997.

120- jean cohen :structure du langage poetique.
Flamarion. Editeur. paris.1966.

121- Jean cohen: le haut langage. théorie de la
poéticité. Flammarion . 1979.

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

الملخص بالعربية :

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

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

ويطرح البحث سؤالاً محوريا تتفرع منه عدة أسئلة فرعية ومفاده : هل هناك علاقة بين العدول الذي ورد لدى عبد القاهر الجرجاني و الانزياح الذي تحدّث عنه جان كوهن؟، وما هي أهم نقاط الاختلاف و الائتلاف بين الرجلين من خلال نظرتهما للانزياح ؟.

وللإجابة عن هذا التساؤل قسمنا البحث إلى مدخل تمهيدي وثلاث فصول، حمل المدخل عنوان الانزياح المفهوم والمصطلح، وطرحنا فيه ثلاث مصطلحات أساسية هي: الانحراف، العدول، الانزياح. وكذا تعرضنا إلى مفهوم الانزياح في الدراسات النقدية المعاصرة العربية والغربية.

أمّا الفصل الأوّل فخصصناه للنقش في التراث العربي وجاء بعنوان: الانزياح في تفكير عبد القاهر الجرجاني، وتحدثنا فيه عن الانزياح في البلاغة العربية القديمة، ومحددات الانزياح ومظاهره عند عبد القاهر الجرجاني.

ومثل الفصل الثاني الاتجاه الغربي وجاء بعنوان: الانزياح في تفكير جان كوهن،
وتعرضنا فيه للانزياح في الشعرية البنوية، الانزياح في الشعرية البلاغية، الغموض
والشعرية، تمظهرات الانزياح على المستوى الدلالي، وكذا معيار الانزياح.

أمّا الفصل الثالث فقد جاء بعنوان شعرية التقاطعات بين عبد القاهر الجرجاني
وجان كوهن، و حاولنا فيه إبراز نوعية العلاقات و أهم نقاط التوحد والاختلاف بين
عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن انطلاقا من المفهوم الرئيسي الذي أسست عليه
الدراسة.

Résumé:

Cette étude entre dans la tentation de relier l'ensemble du patrimoine critique arabe et tout ce qui est arrivé à nous par la culture étrangère du nouveau des théories produisent une révolution théorique et pratique qu'il y ait dans le critique étranger étranger lui-même ou le critique arabe.

Et le but de notre opération est de suivre la théorie de l'écart de Jean Cohen et la tentation de trouver d'autres théories rassemblent à elle en terme ou simplement pour Abd elkader eljarjani et montrer la richesse de notre patrimoine critique arabe d'une grande fortune littéraire qui avait aidé un grand nombre de chercheurs et des critiques et elle était arrivée avant les théories contemporaines littéraires et critiques étrangères.

Cette recherche pose une question axiale qui se ramifie en plusieurs questions partielles et son contenu est de: Existe-t-il une relation entre l'écart de Abd elkader eljarjani et l'écart de Jean Cohen? et quelles sont les points communs et les différences entre les deux en partant de son point de vue et son jugement pour l'écart.

Pour répondre à cette questionnement on a séparé la recherche en une partie préliminaire et trois parties, l'entrée est du titre de l'écart convention et

sens, et en a poser dans titre trois terminologies principales sont :l'écart, déviation, et aussi en a toucher le concept du l'écart dans les études critiques contemporains Arabes et étrangères.

Et le premier chapitre en le fait pour discuter dans le patrimoine arabe et il est nommé :l'écart au point de vue de Abdelaher eljarjani et en a discuter dans ce chapitre sur l'écart dans l'ancien philologie arabe et ces limites et ces apparences pour Abd Elkaher eljarjani .

Et le deuxième chapitre mentionne la direction étranger et son titre est : l'écart du point de vue de Jean Cohen et en touche l'écart dans la poésie filiale et l'écart dans la poésie philologique.

L'obscurité et la poésie, l'apparence de l'écart au niveau sémantique et le créateur de l'écart.

Et le troisième chapitre est venu par le titre de la poésie des intersections et de croisement entre "Abd elkaher el jarjani" et "Jean Cohen" et en a tenté de montrer la qualité des relations et les principales points communs et ces différences entre Abd elkaher eljarjani et Jean Cohen à partir la notion principale qui est une base de l'étude.

الفهرس

فهرس الموضوعات

مقدمة

أ- هـ

31 - 6

مدخل : الانزياح المفهوم والمصطلح

07

أولاً : الانزياح والاختلاف في المصطلح

17

ثانيا : الانزياح في الدراسات النقدية المعاصرة

100 - 32

الفصل الأول: الانزياح في تفكير عبد القاهر الجرجاني

33

أولاً: الانزياح في البلاغة العربية القديمة

42

ثانيا: محددات الانزياح

62

ثالثا: مظاهر الانزياح

168 - 102

الفصل الثاني: شعرية الانزياح في تفكير جان كوهن

103

أولاً : مفهوم الانزياح عند جان كوهن

108

ثانيا: الانزياح في الشعرية البنيوية

138

ثالثا: الغموض و الشعرية

146

رابعا: تجليات الانزياح على المستوى الدلالي

157

خامسا: الانزياح النحوي

162

سادسا: معيار الانزياح

222 - 171

الفصل الثالث: شعرية التقاطعات بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن

172	أوّلا : الشعرية
187	ثانيا : شعرية النظم والإيقاع
194	ثالثا : شعرية الصورة
207	رابعا : البلاغة وعلاقتها بالشعرية
214	خامسا : الانزياح وجمالية اللغة
224	خاتمة
229	قائمة المصادر والمراجع
246	فهرس الموضوعات