الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
- البويرة -
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⴰⴽⵍⵉ ⵎⵓⵃⴻⵏⴷ ⵓⵍⵃⴰⵊ - ⵜⵓⴱⵉⵔⴻⵜ -
Faculté des Lettres et des Langues

القسم: اللغة والأدب العربي
التخصص: بلاغة ونقد أدبي

شِعْرِيَّةُ الاِنْزِيَاح
فِي دِيوَان " وَالآن..." لِعِيسَى قارف

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير

إعداد الطالب:
السعدي عليان

إشراف الأستاذ الدكتور:
رابح ملوك

لجنة المناقشة:

د/ محمد الصديق بغورة	أستاذ محاضر ـ أ ـ	جامعة المسيلة	رئيسا
أ. د/ رابح ملوك	أستاذ التعليم العالي	جامعة البويرة	مشرفا ومقررا
د/ عبد القادر لباشي	أستاذ محاضر ـ ب ـ	جامعة البويرة	عضوا ممتحنا
د/ قادة يعقوب	أستاذ محاضر ـ ب ـ	جامعة البويرة	عضوا ممتحنا
د/ كمال علوات	أستاذ محاضر ـ ب ـ	جامعة البويرة	عضوا ممتحنا

السنة الجامعية: 2015 ــ 2016

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الذي وفقنا لهذا

وبعد

أهدي هذا العمل إلى:

والدي ـ رحمه الله ـ ،

أُمِّـــي وجَـدَّتــي،

عائلتي كبارا وصغارا،

أصدقائي وزملائي،

وكل من يعرفني.

شُكْـــر

أتـــوجه بالشكر الجزيل إلى جميع أســاتذة كلية الآداب واللغات بجامعة البويــرة على كل نصائحهم وتوجيهاتهم.

وأخصُّ بالذِّكر الأستاذ المشرف: رابح ملوك

وأيضا الأستاذة: صبيرة قاسي.

دون أن أنسى الأستاذ: السعيد طهراوي

والأستاذة: رشيدة عليان والأخ الفاضل أحمد عليان.

وإلى كل من ساعدني من قريب أو من بعيد على إنجاز هذا البحث.

مقدمة

مـــقـــدمـــــة:

الحـمـدُ لله الَّذي بنعمته تتم الصَّالحـــات ، وتتنزل البركـات ، وبفضلـه تتحقق الغـايـات ، والصَّلاة و السَّلام على سيِّدنا محمد أفضل المخلوقات.

وبعد:

يُعتبر الحديث عن التَّنظير الذي انصب على قضية الانزياح رهانا يستدعي تحقيقه مزيدا من الجهد و الوقت ، لأن المتن النقدي و التفسيري الذي أُلـف بخـصوصـه إلى يومنا هذا جـــــدٌ متشعب ، سواء من حيث التصورات التي تكونت في ظِله أو من حيث اللغات التي تعرضت إليه.

وبالقياس إلـى بعض المحـاولات التنظيرية الحديثة التـي اهتمت بقضـايا الأسـلوبية والشعرية ، فإنَّ مشروع " جان كوهن " النقدي في كتابه " بنية اللغة الشعرية " قد حظي باهتمامات الكثيرين ممن انساقوا نحوه ، سـواء لينقلـوا بعض المفاهيم الجديدة التـي توصل إليها والتي يرتبط أغلبها بنظرية الانزياح ، ويستوحوا جانبا من الآليات المنهجية والأدائية التي وظفها ، أو ليتعرضوا إلى طرحه بالدرس والمعالجة وذلك بالتساؤل والنقد.

إنَّ تمرُّد الشعراء على اللغة المعيارية ضرورة فنية أملاها التطور الحاصل في عموم الفنون والأدب خاصة ، ومن ثَم كانت الثورة علـى المألـوف مسايرة للظروف الراهنـة بـقضـايـــاها ومشكلاتها ، فأضحت اللغة العادية عاجزة عن التبليغ و التعبير ، حيث تم توظيف الصورة والرمز ليفتح بذلك باب التأويل أمام المُتلقي ، ويجعل النص متجددا مع كل قراءة.

وقد اخترنا في هذه الدراسة أنْ ننطلق من التراث النقدي والبلاغي وصولا إلى الأسس اللغوية الحديـثة التي شكَّلت حـضور مفـهوم الانزياح ، الذي كَثُرَ الحديـث عنه فـي العـقـــود الأخيرة ، وأصبح يشكِّل عاملا في تحليل النُّصوص ، على اعتبار أنَّ عملية إحياء النَّص تستوجب على المُتلقي ممارسة عملية انزياح مُطَّرِدَة بين المعاني الإلزاميَّة والمعاني الممتدة.

وقد عُرف الانزياح عند النُّقـاد وتأسـس عند الأسلوبيين الذين يرون أنَّه خرْق للكلام العادي وخروج اللغة عن المألوف ، ولكَوْن الانزياح مظهرا عاما لا يخص الأسلوب فحسب ، بل يشمل الكون والإنسان معًا ، فإنَّه جدير أنْ يُعنى بالدِّراسة والتَّطبيق.

وقد نشأ مصطلح الانزياح في ثنايا الدراسات الأسلوبية واللسانية الغربية التي تسعى جاهدة إلى تحديد الواقع اللغوي ، لكن هذا دون إهمال لجهود اللغويين العرب القدامى وإسهاماتهم في دراسة اللغة واستنباط أحكامها ، لأنَّ الأسلوبية ظهرت باعتبارها نظيرا للبلاغة التقليدية لكنها لا تقوم بإلغائها أو تجاوز مفاهيمها بقدر ما تطمح إلى تجديد هياكلها وإغنائها بما استحدث من الأدوات والمناهج.

انطلاقا من هذه الملاحظات تظهر أهمية الحديث عن **شعرية الانزياح** ، لأنَّ حقيقتها الجوهرية تتبلور في التبريرات الفنية لقيم التجاوز والخُروج المُحَقِقَة للوقائع الأسلوبية المختلفة.

ويعود اهتمامي بالموضوع لأسباب عِدَّة منها:

دافع الفضول الذاتي حول هذه الآلية الحديثة في دراسة الأدب ، إضافة إلى خصوبة الموضوع وأهميته لأنَّه حدٌّ تلتقي عنده الاتجاهات الأدبية ، وأيضا الوعي النقدي بلغة الشعر المُعاصر وما أفرزته من قِيم شعرية ، مع الالتفات إلى الشعر الجزائري خاصة المعاصر منه مما لم ينل حظَّه من الدراسة الأكاديمية.

أمَّا عن الدافع الموضوعي لاختيار الموضوع فهو التراكم الأسلوبي للسمات والأنْساق الشعرية التي تُميِّز نصوص شعرنا المعاصر، وهو الأمر الذي كان وراء ظهور سلسلة من الدراسات النقدية التي تتخذ الرؤية البلاغية مُنطلقا لبناء تصوراتها من مقاربات منهجية تختلف بين مقاربة سيميائية ، ومقاربة بنيوية ، إضافة إلى المقاربة الأسلوبية، وهي ما اعتمدناه في تحليلنا لأنَّها تستند إلى دراسة العناصر اللغوية المُشكّلة للنَّص.

أمَّا عن المُدونة محلّ الدِّراسة فهي ديوان " **والآن...**" للشاعر الجزائري **عيسى قارف** الذي يُعد موهبةً ، وكتاباته تنفرد بجماليات ، لأنَّه شاعر يحب أداته ويُخْلِص لها ، ويشتمل الديوان على مجموعة قصائد حرة تستحق الوقوف أمامها.

ويمكن حصر أهداف البحث في التأصيل لظاهرة الانزياح على مستوى التنظير والتطبيق ، والتحوُّل من الجانب النظري في الأسلوبية إلى الجانب التطبيقي ، عملا بالمقولة الشهيرة لجورج مولينيه: " الأسلوبيَّة ممارسة قبل كلِّ شيء ".

وقد مثَّلت الأسلوبيَّة محورا جديدا للدراسة النقدية لما تُقَدِمه من ممارسات عملية وتطبيقية ممَّا هيأ لرؤية جديدة تفصل الأسلوبية عن علم اللغة لكنها تؤكد أهمية العلاقة بين النص الأدبي وطبيعته اللغوية.

أمَّا عن أهمية البحث فتظهر في كون المُدونة إبداعا جزائريا خالصا ، وهي جديرة بالدراسة ، كما أنَّ البحث في فاعلية الانزياح وآلياته هو بحث في القوانين العامة المُنظمة للإبداع ، وكشف عن القوانين العلمية والموضوعية التي يتم من خلالها فهم العمل الإبداعي.

وقد تمثلت إشكالية موضوع البحث في تتبع فاعلية الانزياح وآلياته لمنح النَّص شعريته.

وهو ما يقودنا إلى جملة من التساؤلات أهمها:

ما هو مفهوم الانزياح من منظور الدراسات النقدية المعاصرة ؟ وما هي العناصر الفنية التي تتدخل في منحِ النَّص طاقته الإبداعية والشعرية والجمالية ؟ وكيف تظهر سمات الشعرية في كل مستوى من مستويات الانزياح ؟ وما هو المعيار الذي تنزاح عنه اللغة الشعرية ؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات جاءت خطة البحث على النحو التالي:

مـــدخـــل يضمُّ مفهوم الانزياح في الدِّراسة الأسلوبيَّة ، تناولنا فيه تعدد المصطلح وتأصيله عند العرب والغرب لأنَّه كثيرا ما يختل التناسب بين اللفظ والمعنى فيكون اللفظ فسيحا جدًا أو ضيقا عن محتوى المعنى ، كما قد تتعدد المصطلحات للدلالة على المسمى الواحد دون أداء المفهوم الواحد خاصة عند ترجمتها ، ثُم بحثنا في امتداد مفهوم الانزياح من منظور البلاغة من جهة ، ومن منظور الأسلوبية من جهة أخرى.

ثُمَّ **فـصـل أوَّل** بعنوان شعرية الانزياح الإيقاعي ، قَدَّمنا فيه لمحة عن الشعر الحر ومفهوم الإيقاع ، ومن بعد ذلك قمنا بإبراز سمات شعرية الانزياح في كل من الإيقاع الخارجي ممثلا في الوزن والقافية ، وأيضا الإيقاع الداخلي من خلال التِّكرار والتِّدوير.

ثُمَّ **فصل ثانٍ** بعنوان شعريَّة الانزياح التَّركيبي ، اشتمل على تحديد الانزياح في أساليب تركيب الكلام بداية من التقديم والتأخير الذي يخص الجملة العربية وصولا إلى باب الالتفات بأنواعه، ومن بعده الانزياح في أساليب إنشاء الكلام في كل من أسلوب الاستفهام ، والأمر ،والنداء والتعجب.

ثُمَّ **فصل ثالث** بعنوان شعريَّة الانزياح الدلالي ، حاولنا فيه رصد الانزياحات الدلالية في الصور البيانية كالاستعارة والتشبيه وكذا في المحسنات البديعية كالجناس ، إضافة إلى استخراج بعض الأبعاد الدلالية الجمالية في الديوان.

وقد أعقبنا هذه الفصول الثلاثة **بخـــاتمـــة** استظهرنا فيها أهمَّ النتائجِ التي أفضى إليها البحث.

أمَّا عن المنهج المتبع في الدراسة فهو المنهج الأسلوبي لأنَّ طبيعة هذا المنهج تجعل عملية التقويم النقدي مَرِنَة ممتدة في أكبر مساحة من العمل الأدبي ، ومن داخل النَّص يمكننا أنْ نرى أبعاده النقدية دون التركيز عليها أو اعتبارها محور الدراسة ، كما أنَّ فرضية المنهج الأسلوبي تقوم على تجرد الناقد من الذاتية والالتزام بمنطق النص ذاته ، لأنَّنا بصدد تحليل الوسائل الأسلوبية المحتملة والمتعلقة بالممارسات الأدبية.

ارتكز هذا البحث على مجموعة من الدراسات السابقة للموضوع وهي:

شعرية الانزياح ـ دراسة في جماليات العدول ، كتاب للدكتورة خيرة حمر العين ، جامعة وهران ، 2011.

ظاهرة العدول في البلاغة العربية ـ مقاربة أسلوبية ، مذكرة ماجستير، للطالب: عبد الحفيظ مراح ، جامعة الجزائر، 2006.

أمَّا عن أهم المراجع المعتمدة في إنجاز هذا البحث فهي:

جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية.

أحمد محمد ويس ، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية.

أحمد محمد ويس ، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي.

عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب.

يوسف أبو العدوس ، الأسلوبية ـ الرؤية والتطبيق.

بسام قطوس ، استراتيجيات القراءة ـ التأصيل و الإجراء النقدي.

كما لا يفوتني أنْ أتقدم بالشكر للأستاذ المشرف **رابـح ملـوك** على كلِّ توجيهاتـه القيِّمة.

مـدخـــل

مـدخل : الانـزيـاح في الدِّراسة الأسلوبيَّة

أولا: مـفـهوم الانـزيـاح و تـعدد المـصطلـح

1 ـ الانحــراف

2 ـ العُـــــدول

3 ـ الانـزيـــاح

ثانيا: الانزياح من منظور الدراسات النـقدية المعاصرة

1 ـ عــلاقـــة الشعرية بالانزياح

2 ـ مفهوم الانــزيـاح عند الغـرب

3 ـ مفهوم الانـزيــاح عند العــرب

ثالثا: الانزياح من المنظور البلاغي و منظور الأسلوبية

1 ـ الانزياح من المنظور البلاغي

2 ـ الانزياح من منظور الأسلوبية

أولا: مفـهوم الانـزيـاح وتعدد المصطلـح

إنّ معرفة المصطلح من أهمِّ مفاتيح العلوم لذا وجب ضبطها وتحديدها، خاصَّة و أنَّ ظهورها يختلف من عصر إلى آخر ويرتبط بنمو الفكر وتطوره، إضافة إلى اتساع رقعة المعارف واكتشاف الحقائق الجديدة.

وتشهد المصطلحات النقدية الغربية الوافدة على النَّقد العربي نوعًا من الاختلاف المفهومي والمصطلحي، وهو اختلاف متأصِّل في الثَّقافة الغربيَّة قبل العربيَّة ، << ومردُّ ذلك ومرجعه إلى تداخل فروع العلم والمعرفة، ثمَّ إلى تعدُّد واضعي المصطلح في الوطن العربي واختلاف ثقافاتهم، ثمَّ انقطاع ما بينهم بحيث لا يمكن أنْ يفيد السَّابق منهم اللاحق >>[1].

وقد واجه المصطلح كغيره من المصطلحات إشكاليَّة التعدُّد والاختلاف، وهذا راجع إلى تباين مدلولاته من لغة إلى أخرى بفعل التَّرجمة.

وكان " **عبد السلام المسدي** " قد أورد طائفة من تلك المصطلحات ذاكرًا أمام كلِّ واحد منها أصله الفرنسي وصاحبه، وذلك على هذا النَّحو:[2]

[1] أحمد محمد ويس ، الانزياح من منظور الدِّراسات الأسلوبيَّة ، المؤسسة الجامعيَّة للدِّراسات و النَّشر و التوزيع ، ط1 ، بيروت ، 2005 ، ص 29.

[2] عبد السلام المسدي ، الأسلوبيَّة والأسلوب ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، ط5 ، بيروت ، (د ت) ، ص ص 79، 80.

المصطلح	أصله في الفرنسية	صاحب المصطلح
الانزيـــاح	L’écrat	فاليري Valéry
التـــجاوز	L’abus	فاليري Valéry
الانحـراف	La déviation	سبيتزر Spitzer
الاختـلال	La distorsion	ويليك و وارن Wallek et Warren
الإطـاحـة	La Subversion	بايتار Peytard
المخـالفـة	L’infraction	تيري Thiry
الشناعـة	Le scandale	بارت Barthes
الانتـهاك	Le viol	كوهن Cohen
خرق السـنن	La violation des normes	تودوروف Todorov
اللحـــــن	L’incorrection	تودوروفTodorov
العصيـــان	La transgression	آراغون Aragon
التـحـريـف	L’altération	جماعة "مو" Le groupe “mu”

كل هذه المصطلحات غربيَّة المنشأ تدل عن فكر أصحابها<< ولئن اختار**عبدالسلام المسدي** في كتابه مصطلح " الانزياح " فإنَّ **صلاح فضل** قد اختار " الانحراف" في غالب تآليفه ، ولكنَّه أشار إلى أنَّ هناك من بحث لهذا المصطلح عن معادل بلاغي قديم هو" العدول " >>[1].

ولعلَّ هذا التَّعدُّد في التَّسميات ناتج عن الاختلاف في مفهوم المصطلح نفسه، لكن في هذا << يرى **عدنان بن ذريل** أنَّ هذه المسميات المختلفة هـي فـي الحقيقة لمسمى واحد ، وأطلـق عليها: عائلة الانزياح ، وما الاختلاف في التَّسمية إلَّا نتيجة للاختلاف في النَّظرة إلى تطبيقاتها وتحليلاتها >>[2].

وسنقوم بتسليط الضَّوء على المصطلحات الأكثر استعمالا في الحقل النَّقدي، وأيضا من حيث التَّوظيف في الدِّراسات النَّقديَّـة العربيَّـة والغربيَّـة.

[1] أحمد محمد ويس ، الانزياح من منظور الدِّراسات الأسلوبيَّة ، ص 33.

[2] يوسف أبو العدوس ، الأسلوبيَّة الرُّؤية والتَّطبيق ، دار الميسرة للنَّشر و التَّوزيع والطِّباعة ، ط1 ، عمان ، الأردن ، 2007 ، ص 181.

1 ـ الانحـــــراف

جاء الانحراف ترجمةً للمصطلح الأجنبي << (Déviation) الموجود في اللغتين الإنجليزيـة والفرنسية ، ولكنه في الإنجليزية أكثر دورانًا. و ترجمته بالانحراف هي، فيما يبدو، أصح ترجمة له >>[1] ، ليأخذ بها أوائل النُّقَّاد العرب المعاصرين ومن بينهم **مصطفى ناصف** في كتابه " نظرية المعنى في النَّقد العربي " حيث << ورد القول عنده بأنَّ الاستعارة انحراف عن الأسلوب الواضح الدَّقيق >>[2].

ليَشيع بعدها المصطلح عند الكثير من الباحثين في كتب النَّقد والأسلوبيَّة ، لكن يجب الانتباه إلى هذا اللفظ الوارد في حقول وسياقات أخرى لا علاقة لها بالأسلوب ولا بالنَّقد بل تحمل بعدًا غير إيجابي، وتبتعد عن المعنى الفني، لأنَّه يخرج عن إطار الكلام الأدبي حين يحتمل معانٍ وقيم سلبية ، إذ يدل على الخطأ والخروج عن الحقِّ وغيرها.[3]

وفي ظلِّ هذا التَّداخل الذي لحق بالمصطلح ، هناك من عارض استعماله تجنبا لما يستدعيه من معانٍ منافيَّة للطَّبع السَّليم ، لأنَّ هذه الكلمة ارتبطت بمعانٍ خُلقيَّة يصعب على السَّامع التَّخلُّص من تداعيها؛ وترتبط << نظرية الانزياح بفكرة الانحراف ، غير أنَّ هذا الأخير محدود، لأنَّ تَوَجُّهه نابع من فهم ضيِّق للأسلوب بما هو ظاهرة فردية مرتبطة بكاتب ما >>[4] بينما الانزياح غير مختص وغير فردي.

إذن فكلُّ خروج عن أصول قاعديَّة مُتعارف عليها هو انحراف، و هو كذلك في النِّظام اللغوي حين نحاول تجاوزه و بناء نمط جديد، و عليه فهذا الانحراف فنيٌّ جماليٌّ، لأنَّ كلَّ تحوُّل أسلوبي عن الأصل يُعَدُّ تفننا في اللغة و تصرفا فيها.

---

[1] أحمد محمد ويس ، الانزياح من منظور الدِّراسات الأسلوبيَّة ، ص 34.

[2] المرجع نفسه ، ص 39.

[3] ينظر: المرجع نفسه ، ص40.

[4] حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ـ دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، بيروت ، 1994 ، ص 117.

2 ـ العـــدول

لقد ارتبط مصطلح << العدول في مفهومه الجوهري ـ في التُّراث البلاغي و النَّقدي ـ بنظرية الوضع. فقد تمَّ التَّمييز بين أنماط من الكلام و أشكال من التَّعابير. كما عُرِف هذا المفهوم بمترادفات عديدة أهمُّها: الخروج ، و التَّوسع ، و التَّجوّز، و التَّحويل ، و الالتفات... و كلُّها تدلُّ في آن واحد على قوَّة الكلام المُنزاح >>[1]. فكلُّ هذه المُترادفات لا تخرج في المعنى المعجمي عن الميل و الابتعاد، و إذْ يمكننا اعتبار << مصطلح " العُدول " من أقوى المصطلحات القديمة تعبيرا عن مفهوم الانزياح >>[2] سواء عند البلاغيين أو النَّحويين.

إنَّ مصطلح << " Ecart " عسير التَّرجمة لأنَّه غير مستقرّ في مُتَصوّره لذلك لم يرض به كثير من روّاد اللسانيات و الأسلوبيَّة فوضعوا مصطلحات بديلة عنه، و عبارة انزياح ترجمة حرفيَّة للفظة ـ Ecart ـ على أنَّ المفهوم ذاته قد يمكن أنْ نصطلح عليه بعبارة التَّجاوز، أو نُحيي له لفظة عربيَّة استعملها البلاغيون في سياق محدَّد و هي عبارة " العُدُول" : وعن طريقة التَّوليد المعنوي قد نصطلح بها على مفهوم العبارة الأجنبية >>[3]، ولعلَّ "**عبد السلام المسدي**" هو أوَّل من لفت الانتباه إلى إمكان إحياء هذا المصطلح للمفهوم الأجنبي ، حيث << يُعَدُّ العدول عنصرا قارًّا في التَّفكير الأسلوبي، لأنَّه يستمد دلالته وتصوره من علاقة الخطاب الأصغر (كالنَّص والرِّسالة) بالخطاب الأكبر، وهو (اللغة التي يُسبك فيها) >>[4].

ويُجمع الباحثون في الأسلوب على أنَّ العدول هو << أسلوب رفيع يَخرج فيه مُنشئ الكلام عن النَّمط المألوف إلى نمط غير مألوف لدواعٍ بلاغيَّة ومعنويَّة لتحقيق سمة جماليَّة وإبداعيَّة في الكلام. إذْ يضفي على الكلام خصائص ومزايا لم تكن لو كان الكلام على النَّمط المعتاد>>[5] ، لأنَّ

---

[1] خيرة حمر العين ، شعريَّة الانزياح ـ دراسة في جماليات العدول ، مؤسسة حمادة للدِّراسات الجامعيَّة والنَّشر و التوزيع ، ط1 ، الأردن ، 2011 ، ص 04.

[2] أحمد محمد ويس،الانزياح في التُّراث النَّقدي والبلاغي ، اتحاد الكتاب العرب ،(دط)،دمشق،2002، ص 37.

[3] عبد السلام المسدي ، الأسلوبيَّة والأسلوب ، ص 124.

[4] فوزية عساسلة ، دراسات تطبيقية في (التَّعليمية ، التَّرجمة ، الدَّبلجة، اللهجات ، الحداثة ، الرِّواية ، والشِّعر) ، دار الألمعيَّة للنَّشر والتَّوزيع ، ط1 ، قسنطينة ، الجزائر ، 2014 ، ص 56.

[5] نعمان عبد السميع متولي ، الانزياح اللغوي أصوله ـ أثره في النَّص ، دار العلم و الإيمان للنَّشر و التَّوزيع ، ط1 ، دسوق ، مصر ، 2014 ، ص 72.

العُدول في صورته البلاغيَّة والجماليَّة هو من وحي الوجدان الشِّعري في تعلُّقه بالمُغاير والمُستحدث، وتبرُّمه من السَّائد والمألوف ، ولا يستطيعه إلَّا من رُزق ملَكة البيان وفصاحة القول واللسان.

وقد نالت << مسألة العدول اهتماما ليس بالهيِّن من طرف اللغويين والبلاغيين والنحاة، على اعتبار أنَّ العدول ظاهرة لغويَّة وليس كلاميَّة. وإذا ما فهمنا الفرق بين المصطلحيْن، أدركنا أنَّ مسألة العُدول اعتبرت ظاهرة لغويَّة تجيزها الضَّرورة والتَّقديـــر وليست مسألة فنيَّة يفرضها نظام اللغة الشعرية وأسلوبها المُتميز >>[1].

وكما سبق حول مصطلح الانحراف فإنَّ مصطلح العدول هو الآخر قد يرد في سياقات تبتعد عن الفن والبلاغة، مما دفع بالكثير من الأسلوبيين إلى استبعاده كترجمة للمفهوم الأجنبي لما يعتريه من لبس في الدلالة، واستعملوا بديلا عنه هو مصطلح " الانزياح " ، لأنَّ فضاءه الدلالي أوسع.

3 ـ الانزيـــاح

من أجل التَّأصيل لهذا المصطلح نقدم تعريفه لغةً واصطلاحًا.

أ ـ لـغـة

جاء في معجم لسان العرب تحت مادة " نَـزَحَ " ما يلي:[2]

نَـزَحَ: نزح الشَّيء ينزح نزحا و نزوحا: بَعُدَ

وشيء نزح و نزوح: نازح، أنشد ثعلب:

إنَّ المَذَلَةَ مَـنْزِلٌ نُـزُحٌ ***** عَنْ دَارِ قَوْمِكَ ، فَاتْرُكِي شَتْمِي.

و**نزحت** الدَّار فهي تنزح نزوحا إذا بعدت، و قوم منازيح ، قال ابن سيدة و قول أبي ذؤيب:

---

[1] خيرة حمر العين ، شعريَّة الانزياح ، ص 06.

[2] ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم ، لسان العرب ، ج 14، دار صادر للطِّباعة و النَّشر، ط4 ، بيروت ، 2005 ، ص ص 231 ، 232.

وصَرَّحَ المَوْتُ عنْ غُلْبٍ كأنَّهم ***** جُرْبٌ، يُدَافِعُهَا السَّاقِي، مَنَازِيحُ.

إنَّما هو جمع **منزاح** و هي التي تأتي إلى الماء عن بعد ، و نزح به و أنزحه.
وبلد **نازح** ، و وصل نازح: بعيد.

وقد **نُزِحَ** بفلان إذا بعد عن دياره غيبة بعيدة ، وأنشد الأصمعي:

وَمَنْ يُنْزَحْ بِهِ، لَابُدَّ يَوْمًا ***** يَجِيءُ بِهِ نَعِيٌّ أَوْ بَشِيرُ.

والانزياح مصدر للفعل المجرد " نزح" والمزيد " انزاح " وكلُّها تدل على البعد والتباعد.

وورد في المنجد الكبير في اللغة والأعلام مادة " زاح "[1]

زَاحَ: زيحا و زيوحا و زيحانا: تباعد و ذهب ||

وزاح اللثام: كشفه. **أَزَاحَهُ**: أبعده وأذهبه.

انْزَاحَ انزياحا:زاح

أمَّا في مادة " نزح " فنجد:[2]

نزح: نزحا ونزوحا: بعد ، ونزحت البئر:

قلَّ ماؤها كثيرا أو نفد، فهي **نازح** و **نزوح** و **نُزُح**.

وهناك من يُرجع أصل كلمة انزياح إلى الفعل " **زَيَحَ** ".

وجاءت في قاموس HACHETTE مادة " écart " بمعنى: الاختلاف والتغير(Variation) والابتعاد مقارنة بنقطة مرجعية أمَّا الاستعمال اللغوي لها فهي التي تنزاح عن المعيار la norme .[3]

وفي الإجمال يتركز المعنى المعجمي للانزياح في الابتعاد والتَّباعد والزَّوال.

[1] لويس المعلوف ، المنجد الكبير في اللغة والأعلام ، دار المشرق ، ط1 ، بيروت ، 2015 ، ص 509.
[2] المصدر نفسه ، ص 1311.
[3] Dictionnaire HACHETTE , édition 2016 , Pollina , France , p507.

ولأنَّ الانزياح من المصطلحات الشَّائعة في الدِّراسات الأسلوبيَّة المعاصرة، وأيضا من المصطلحات الغربيَّة الوافدة إلينا ضمن المفاهيم والمذاهب والنَّظريات التي أصبح يستقي منها النقد العربي الحديث مادته، يمكننا أنْ نُقدم التَّعريف الاصطلاحي له.

ب ــ اصطلاحا

الانزياح باب من أبواب الأسلوبيَّة التي تفيد الدَّارس في تحليل النُّصوص ، وهو << استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصورًا استعمالا يخرج بها عمَّا هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أنْ يتصف به من تفرُّد و إبداع وقوَّة جذب وأَسر، وبهذا يكون الانزياح هو فيْصل ما بين الكلام الفني وغير الفني >>[1].

ويكاد الإجماع ينعقد على أنَّ الانزياح هو الصِّفة الأسلوبيَّة التي تجعل لغة المبدع ذات خصوصيَّة في النِّظام العام للسان.

وبما أنَّ موضوع بحثنا هو شعريَّة الانزياح فإنَّنا نجد << الانزياح يتغلغل في مسارب الأدبيَّة عامَّة والشِّعرية على نحو خاص تغلغلا يصح معه القول، إنَّه يقع منهما موقع القلب من الجسد، فإذا كان القلب هو ما يمد الجسم بالدم و الغذاء فإنَّ الانزياح هو وحده الذي يمنح الشعريَّة موضوعها الحقيقي >>[2] ، وهو محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا. إنَّ الشعرية << تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية ، فهي إذن تُشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي ، وبغض النظر عن اختلاف اللغات >>[3]، ولكن المهم هو ماهية هذه القوانين والكيفيات المتبعة في استنباطها من خلال تنوع المنهجيات.

وإذا كانت الشعريَّة هي بحث في ما يكون به الأدب أدبيا أيْ في تلك الخصائص الممكنة لكلِّ إبداع متميِّز وخلَّاق ، فإنَّ الأدبيَّة هي<< ما به يتحوَّل الكلام من خطاب عادٍ إلى ممارسة فنيَّة إبداعيَّة >>[4]، والشِّعر ليس إلَّا شكلا من هذه الصِّياغة الأدبيَّة التي تتميَّز بأسلوب رفيع مبني على

---

[1] أحمد محمد ويس ، الانزياح من منظور الدِّراسات الأسلوبيَّة ، ص 07.

[2] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[3] حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص 09.

[4] عبد السلام المسدي ، الأسلوبيَّة و الأسلوب ، ص 105.

صوَّر جذَّابة وتراكيب مختلفة ومنسجمة، بينما الشعرية << لا تعني الوقوف عند حدود الشعر وإنَّما هي شاملة للظاهرة الأدبية عموما >>[1].

وهكذا فإنَّ << مجمل المفاهيم المرتبطة بالانزياح و الانحراف و العدول تنضوي تحت تسمية واحدة هي " نظرية البُعد "، أي البعد عن النثر من خلال خرق نظامه اللغوي >>[2].

ومن خلال دراستنا للمصطلحات الثَّلاثة يمكن أنْ نجري عملية مقابلة بسيطة بينها ، فكلّ من الانحراف والعدول لهما نقطة انطلاق واحدة حتى يؤديان المعنى الفني ، وتتمثل نقطة انطلاقهما في العدول والانحراف عن القاعدة اللغوية والمعتادة والمألوفة إلى قاعدة منحرفة لكنَّها محافظة على صحَّتها النَّحوية، فيكون الانحراف أو العدول عن التَّركيب المألوف إلى تركيب آخر يتميَّز بقدرته على إبراز الدّلالة، وبذلك تتحقق المعاني. أمَّا مصطلح " الانزياح " الوافد إلينا من الدِّراسات الغربيَّة المعاصرة ، والموجود في ثنايا الدِّراسات اللسانيَّة و النَّقديَّة، فإنَّ مفهومه يستقرُّ في أنَّه << تعبير يخرج عن المألوف في ترتيب تراكيبه وصياغة صوَّره ، خروجا إبداعيًّا مقصودا ، يهدف إلى البناء من خلال الهدم وإلى المفاجأة ولفت الأنظار من خلال الخَلق وترك المألوف، وهو مجموعة من المبادئ والقِيم الجماليَّة التي يسعى لها المبدع في خطابه الأدبي عامَّة والشِّعري خاصَّة لإكساب هذا الخطاب التَّميـُّز والتَّفرُّد والبُعد عن الأنماط المعياريَّة في النُّصوص الأخرى >>[3].

ونجد المبدع منذ الشَّرارة الأولى للانفعال والتَّأثر يُخرج أدواته من مفردات وأساليب وأخيلة وموسيقى يؤسِّس بها إبداعه ، متوخيا في ذلك التَّأني والتَّأنق في اختيار الألفاظ ، وهو في ذلك يتخذ مطيّة الانزياح أساسا يعتمد عليه.

---

[1] عبد السلام المسدي ، المرجع السابق ، ص 130.

[2] حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص 117.

[3] عبد الله خضر حمد ، أسلوبيَّة الانزياح في شعر المعلَّقات ، عالم الكتب الحديث للنَّشر و التَّوزيع ، ط1 ، إربد ، الأردن ، 2013 ، ص 09.

ثانيا: الانزياح من منظور الدراسات النقدية المعاصرة

لقد ارتبط الانزياح في الدِّراسات النقديَّة بالخطـاب أو النَّص الأدبي ، وجاء في ذلك أنَّ << الانزياح: خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، أو هو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم أو جاء عفو الخاطر، لكنَّه يخدم النَّص بصورة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة >>[1] ، لأنَّ النَّص الأدبي يُمارس التَّأجيل الدَّائم ليقود إلى اختلاف الدلالة ، ولا نهائيَّة الدلالة تُحيل على ما يتضمنه الإبداع من انزياحات.

ونجد أنَّ << الشِّعر بوصفه الفني يصدر عن قيم الشعريَّة ومفاهيمها في آنٍ معًا ، تلك القيم المتصلة بالطَّاقة الإبداعيَّة المتفردة ، وما يمتلكه الكلام من جرَّائها من قدرة في البناء المجازي وتلك المفاهيم التي تؤشر الأصول الدَّالة على قول الشِّعر، أو تتعرف بالقوانين العامَّة المنظمة لإبداعه فقد صارت الشعريَّة بما تتوفر عليه من أصول ومقوِّمات العُمق الجمالي الذي صار إليه عمود الشِّعر العربي ، والشعريَّة بوصفها الجمالي تتحقق في النَّص الشِّعري الكاشف عنها ، متى توفر ذلك النَّص الشِّعري على خصائص أداء أسلوبي تميزه من سواه فنيا، ويكتسب من آثارها حسًّا جماليًّا >>[2] ، فهذه القِيم هي التي تشكل في النَّص الإبداعي بنياته الأسلوبيَّة.

1 ــ علاقة الشعرية بالانزياح

بما أنَّ مفهوم الانزياح أُسْتعمل على نطاق واسع في الدِّراسات النقديَّة والأسلوبيَّة رأى بعض الدَّارسين في موضوع الشعريَّة أنَّها انزياح ، ولمَّا كان هذا الأخير بنية علائقيَّة صادرة عن كيفية استخدام اللغة مـجازيا ، << فإنَّ النَّظـر إلى اللـغة بوصفـها إنتاجا فرديا واجتماعيا في آنٍ واحد شكلا ومضـونا ، وآلة وموضوعا ، ونظـاما ثابـتا وسيرورة متطوِّرة ، وظـاهـرة موضوعيَّة ، وحقيقة ذاتيَّة >>[3].

[1] يوسف أبو العدوس ، الأسلوبيَّة ، ص 180.

[2] رحمن غركان ، مقومات عمود الشِّعر ـ الأسلوبيَّة في النظرية و التطبيق ، اتحاد الكتاب العرب ، (د ط) ، دمشق ، 2004 ، ص ص 07 ، 08.

[3] المرجع نفسه ، ص 33.

إنَّ القارئ أو المتلقي هدفه تحقيق اللذة بواسطة اللغة لكن النَّاقد يقوم بإحياء النَّص ووضعه في إطاره البلاغي وتحديد جنسه وأسلوبه وعدم الاكتفاء بالمستوى الخارجي، بل البحث في لحظة الإبداع. والمُتمعن في الشعريَّة يرى أنَّها ظاهرة لغويَّة تصدر عن فهم اللغة << كونها الطَّاقة المتفجرة في الكلام المتميِّز بقدرته على الانزياح والتَّفرُّد وخلق حالة من التَّوتر >>[1]، ويمكن حصر قدرة الانزياح بمدى القدرة على تحقيق أدبيَّة الأدب.

كما أنَّ الشعريَّة لم تعد << قيمة خاصَّة بالعمل الأدبي ذاته ، ولكنَّها صفة نطلقها على قدرة ذلك العمل على إيقاظ المشاعر الجماليَّة ، وإثارة الدَّهشة ، وخلْق الحس بالمفارقة ، وإحداث الفجوة مسافة التَّوتر، والانحراف عن المألوف >>[2] ، وعليه فإنَّ اللغة الشعريَّة ليست جاهزة بل تتكون من خلال انزياح عن معيار قانون اللغة.

ويرى " **جان كوهن** " (Jean COHEN) أنَّ << الشعريَّة عملية ذات وجهيْن متعايشيْن متزامنيْن: الانزياح ونفيه. تكسير البنية وإعادة التبنين ، ولكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أنْ تكون دلالتها مفقودة أولا ثمَّ يتم العثور عليها ، وذلك كلُّه في وعي القارئ >>[3] ، وهي عملية تأرجح بين فهم المعنى ثمَّ فقدانه والعكس.

2 ـ مفهوم الانزياح عند الغرب

الانزياح مصطلح حديث النَّشأة ، غير أنَّ جذوره ممتدة إلى" **أرسطو**" **(ARISTOTE)** وإلى من تلاه من بلاغيين ونقاد، ففي البداية ميَّز" أرسطو " << بين لغة عادية مألوفة وأخرى غير مألوفة، ورأى أنَّ اللغة التي تنحو إلى الإغراب وتتفادى العبارات الشَّائعة هي اللغة الأدبيَّة ... تستخدم ألفاظا غير مألوفة. وأعني بالألفاظ غير المألوفة الغريب والمستعار والممدود وكلّ ما بعد عن الاستعمال >>[4] ، وهذا يعني أنَّ الوضوح والبعد عن الرَّداءة والألفة من شروط الجودة

---

[1] رحمن غركان ، المرجع السابق ، ص 34.

[2] بسام قطوس ، استراتيجيات القراءة: التَّأصيل و الإجراء النَّقدي، دار الكندي للنَّشر و التَّوزيع، (د ط) ، إربد ، الأردن ، 1998 ، ص 201.

[3] جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، تر: محمد الولي و محمد العمري ، دار توبقال للنَّشر ، ط1 ، المغرب ، 1986 ، ص 173.

[4] أحمد محمد ويس ، الانزياح من منظور الدِّراسات الأسلوبيَّة ، ص 81.

والاستقامة ، أمَّا العبارة التـي تحتوي ألـفاظـا غريبة غير مـألوفـة فـهـي تجـعـلـها تبتعد عن الابتذال وبذلك يكون " أرسطو " قد لامس شيئا من الانزياح.

وقد أشار" **تودوروف** "(Tzvetan TODOROV) إلى كون الصورة خرقا لقاعدة من القواعد اللسانية ، كما أنَّه << يُنَظِّر الأسلوب اعتمادا على مبدأ الانزياح فيعرِّفه بأنَّه " لحن مبرَّر" ما كان يوجد لو أنَّ اللغة الأدبيَّة كانت تطبيقا كليا للأشكال النَّحوية الأولى، ... فيقرر أنَّ الاستعمال يكرِّس اللغة في ثلاثة أضرب من الممارسات: المستوى النَّحوي والمستوى اللانحوي والمستوى المرفوض ويمثل المستوى الثَّاني أريَحية اللغة في ما يسع الإنسان أنْ يتصرف فيه >>[1].

يهتمُّ المبدع بتجاور نظام المفردات والجمل وتشاكلها ويخرق نظام اللغة في حدود ما يسع التَّصرف فيه ، بينما قد لا يهتم بكلّ المجازات والصور التي يستحضرها في لحظة الكتابة.

وكان " **جان كوهن** " أول من خصَّ مصطلح الانزياح بحديث مستفيض في كتابه " بنية اللغة الشِّعريَّة " (Structure du langage poétique) ويُبَيِّن بأنَّ خرق قانون اللغة هو بمثابة انزياح لغوي يمكن أنْ ندعوه صورة بلاغيَّة ، وأنَّ البلاغة اعتبرت هذه الصور طرقا في الكلام بعيدة عن الطرق التي تعتبر طبيعيَّة وعاديَّة ، أيْ اعتبرتها انزياحات لغوية[2].

ويستند مفهوم الانزياح عند " **كوهن** " إلى الفرق بين الشِّعر والنَّثر حيث يعتبر لغة الشِّعر انفعاليَّة عاطفيَّة ، في حين تقترب لغة النَّثر لديه من المستوى العلمي والعقلي ، كما يرى أنَّـه << ينبغي أنْ يُفهم بوضوح ، أنَّ لدلالة المطابقة ولدلالة الإيحاء نفس المرجع ولا تتعارضان إلَّا على المستوى النَّفسي. فدلالة المطابقة تشير إلى الاستجابة العقليَّة ودلالة الإيحاء تشير إلى الاستجابة العاطفيَّة مصاغتين [كذا] في عبارتيْن مختلفتيْن عن نفس الشَّيء >>[3] ، ليشير بعدها إلى أنَّ مفهوم الانزياح معقد ومتغير وإقامة المعيار فيه تكون على قاعدة إيجابيَّة.

كما يبدو أنَّ الانزياح مُتأصل أيضا في كتابات "**فاليري**" (Paul VALERY) إذ يقول: << إنَّ كلّ عمل مكتوب ، كلّ إنتاج من منتجات اللغة يحوي آثارا أو عناصر مميزة ، لها خصائص

---

[1] عبد السلام المسدي ، الأسلوبيَّة والأسلوب ، ص ص 81 ، 82.

[2] ينظر: جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ص 43.

[3] المصدر نفسه ، ص 196.

سوف ندرسها ، وسأطلق عليها مؤقتا وصف الخصائص الشعريَّة . فعندما ينحرف الكلام انحرافا معينا عن التَّعبير المباشر. أي عن أقل طرق التَّعبير حساسية ، وعندما يؤدي بنا هذا الانحراف إلى الانتباه بشكل ما إلى دنيا من العلاقات متميزة عن الواقع العملي الخالص ، فإنَّنا نرى إمكانية توسيع هذه الرُّقعة الفذَّة >>[1] ، لأنَّ الانحراف في معناه الواسع هو كلّ خروج عن أصول قاعدية متعارف عليها ، ففكرة الانزياح عند " **فاليري** " تعتبر خرقا منظما لشفرة اللغة ومحاولة تجاوز نظام لغوي متعارف عليه يمكنه شدّ الانتباه من خلال العلاقات المستحدثة.

في حين أنَّ " **ليو سبيتزر** " (**Léo SPITZER**) عمَّق فكرة الانزياح عندما جاء للأسلوبيَّة بمصطلح الانحراف (la déviation) << فقد قال عن نفسه إنَّه قد اعتاد عندما كان يطالع روايات فرنسيَّة حديثة أنْ يضع خطًا تحت عبارات لفتت انتباهه وبدت له منزاحة انزياحا بيِّنا عن الاستعمال الشائع >>[2] ، وحاول أنْ يجد لها أصلا مشتركا ، حيث انتهى إلى استنباط الخصائص الفردية للعبقرية المبدعة في منهج استقرائي حين اتخذ من مفهوم الانزياح مقياسا لتحديد الخاصيَّة الأسلوبيَّة.

كما لا يبتعد " **ريفاتار** "(**Michael RIFFATERRE**) هو الآخر في تحديد الظاهرة الأسلوبية عن مفهوم الانزياح ، وجاء في مفهومه للانزياح << بأنَّه يكون خرقا للقواعد حينا ولجوءا إلى ما ندر من الصيغ حينا آخر >>[3] ، ففي الحالة الأولى يعتمد على أحكام معياريَّة من مقتضيات علم البلاغة ، أمَّا في الحالة الثَّانية فيعتمد على مقتضيات اللسانيات بعامة والأسلوبية بخاصة وهو تأكيد على أنَّ الانزياح يكون عمَّا هو متعارف عليه في اللغة العادية.

ويُعرف " **ريفاتار**" أيضا الانزياح بأنَّه << ابتعاد عن النَّمط التَّعبيري المتواضع عليه ، وهو خروج عن القواعد اللغوية وعن المعيار الذي هو الكلام الجاري على أَلْسِنَةِ النَّاس في استعماله وغايته التَّوصيل والإبلاغ >>[4] ، أي الابتعاد بنظام اللغة عن الاستعمال المألوف والخروج

---

[1] أحمد محمد ويس ، الانزياح من منظور الدِّراسات الأسلوبيَّة ، ص 86.

[2] المرجع نفسه ، ص 88.

[3] عبد السلام المسدي ، الأسلوبيَّة والأسلوب ، ص 82.

[4] نعمان عبد السميع متولي ، الانزياح اللغوي ، ص 33.

بأسلوب الخطاب عن السُّنن اللغويَّة الشَّائعة خروجا يتيح للشَّاعر التَّمكن من تجربته وصياغتها بالكيفية التي يراها تخدم النَّص وتحقق المتعة للمتلقي.

أمَّا أصحاب الحركة السرياليَّة فقد آمنوا بوجود فرق كبير بين اللغة والشِّعر، فإنْ تكن اللغة خُلقت لتساعد النَّاس في علاقاتهم ، فإنَّ الشِّعر شيءٌ آخر غير اللغة ، إنَّه الانحراف عن الكلام الإنساني العادي ، ومن بين زعمائها الشاعر الفرنسي " **أراغـون** " (**Louis ARAGON**) الذي يفترض في لغة الشِّعر أنْ تكسر الهياكل الثَّابتة لها ولقواعد النَّحو وقوانين الخطاب، وأمَّا الصُّورة عندهم فإنَّها لا تنبثق عن المقارنة، بل عن التَّقريب بين حقيقتيْن متباعدتيْن، وعلى قدر ما تكون علاقات الحقيقتيْن المتقاربتيْن بعيدة وصحيحة تكتسب الصورة قوة وشعريَّة.[1] إلا أنَّ هذا التفكك الذي يظهر في نظرية أصحاب الحركة السريالية حول حقول الكلام والصور بلغ حدًا من الغرابة جعله يبدو مُتعذر الإدراك.

كما اهتمَّت الشكلانيَّة الروسيَّة بانحرافات اللغة الأدبيَّة ، وقد ميَّز فيها **شكلوفسكي (SHKLOVSKY)** بين اللغة الأدبيَّة واللغة اليوميَّة على أساس اللاآلية ، وقال: << نحن في اللغة اليوميَّة لا نهتم إلَّا بالإشارة وتعيين الأشياء >>[2] ، فتصير اللغة حسبه آلية وتغدو الكلمات أدوات وهذه الآليَّة التي تعممها العادة هي التي تتحكم في خطابنا، والشَّاعر يعترض على هذه الخاصيَّة من خلال لغته التي تتميز بإطالة أمد الإدراك ومنحها صفة الغموض ، لكن هذا يجعل لغة الشِّعر صعبة وملتوية وغريبة عن اللغة اليوميَّة المفهومة.

أمَّا حلقة " **براغ** " فلم تختلف كثيرا عن الشكلانيين بدليل انضمام عدد من اللغويين الرُّوس إلى الحلقة وأهمُّهم " **رومـان ياكبسون** " (**Roman JAKOBSON**) حيث وضعت المسألة في إطار سيميائي ، فالسِّمة التي تميز اللغة الشعريَّة عن اللغة المعياريَّة هي انحرافها عن قانون اللغة المعياريَّة ، فضلا عن ما تمتاز به من معجم خاص وصيغ نحوية ، << ويمكن أنْ نجد مفهوم الانزياح عند " **ياكبسون** " في تعريفه للأسلوب بأنَّه عنف منظم مقترف بحق الكلام العادي >>[3]. وهو يعني به مستويات الخطاب بين الكلام الفني والكلام العادي ، وهو ما عبَّر عنه بمصطلح

---

[1] ينظر: أحمد محمد ويس ، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص 91.

[2] المرجع نفسه ، ص 93.

[3] المرجع نفسه ، ص 97.

" خيبة الانتظار " ، وعليه فالحلقة نحت منحى الشكلانيَّة حين أولت اللغة الأدبيَّة هذا الاهتمام النَّابع من التَّجديد.

كمـا أسـهم النَّحـو التَّوليدي التَّحويلـي المتأثر بالبنيويَّة والَّذي يـرأسـه **تـشـومـسـكي (Noam CHOMSKY)** الذي أكد على مفهوم الانزياح << من مبدأ مفاده أنَّه ينبغي للجملة أنْ توافق القواعد النَّحوية وأنْ تقبلها أُذن المتكلِّم والسَّامع >>[1]، لكن الجملة المستقيمة نحوًا قد تكون غير مفهومة معنويا بسبب الاختلالات العلائقية.

وما نلمسه أنَّ مفهوم الانزياح قد نما في ثنايا الدِّراسات الأسلوبيَّة واللسانيَّة الغربيَّة التي تسعى جاهدة إلى تحديد الواقع اللغوي ، لكن لم تستقل به مدرسة واحدة فقط بل << شاركت في بناء الانزياح مدارس واتجاهات عديدة ، فهو موجود عند السرياليَّة ، وكذا عند الشكلانيَّة الروسيَّة ومدرسة براغ ، وفي البنيويَّة ، ومدرسة النَّحو التَّوليدي التَّحويلي >>[2]، وكلُّها طرحت مسألة الانزياح كنتيجة لمقابلة اللغة البلاغيَّة باللغة العاديَّة ، ووسمت اللغة الأدبيَّة بالابتعاد عن القاعدة المعيار.

وعلى الرغم من كون المصطلح قد تأرجح مفهومه بين مختلف المدارس إلَّا أنَّه متأصل في تاريخ الفكر النَّقدي عند الغربيين.

3 ــ مفهوم الانـزيـاح عند العرب

فكرة الانزياح عند العرب ضاربة في القدم تعود إلى العصر الجاهلي وهي سمة جماليَّة في الأسلوب تفطن لها شعراء العرب ونقادهم بذوقهم الفطري المتمثل في اختلاف لغة الشِّعر عن لغة الحديث. ولهذا جاء قول **الخليل**: << إنَّ الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنّى شاءوا ، وجائز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده ، ومدّ مقصوره ، وقصر ممدوده ، والجمع بين لغاته والتَّفريق بين صفاته ... ويُحتج بهم ولا يُحتج عليهم >>[3] ، لأنَّ لغة الشِّعر يضطر الشَّاعر في

---

[1] أحمد محمد ويس ، المرجع السابق ، ص 99.

[2] المرجع نفسه ، ص 90.

[3] عبد الله خضر حمد ، أسلوبية الانزياح في شعر المعلَّقات ، ص 14. نقلا عن: عبد الحكيم راضي ، نظرية اللغة في النقد الأدبي ، ص 46.

ممارستها إلى التَّغيير في المتواضع عليه إلى صناعة جديدة تتميز بالخروج عن المعيار وخرق قواعد صحة الكلام ، حيث نظر البلاغيون والنقاد القدامى << إلى اللغة في مستويين: الأول مستواها المثالي في الأداء العادي. والثاني: مستواها الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها >>[1].

وقد أولى العلماء العرب اللغة العربية اهتماما واسعا يليق بمقامها وقدَّموا ملاحظات قيِّمة حول قضاياها ، والذي لاشك فيه أنَّ كثيرا من القضايا تناولها علماء العربية بمسميات تختلف عما ورد إلينا من الغرب ، ومنها << العدول والمجاز والمبالغة والإغراق والخروج والضرورة وغير ذلك وحسبك أنْ ترى الانزياح ماثلا في مصادرنا العربية القديمة بالرجوع إلى أمهات الكتب العربية: أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني ، مفتاح العلوم للسكاكي ، العمدة لابن رشيق وغيرها >>[2].

واستمر تطور المفهوم بعدها مع النُّقاد المعاصرين ، ومن بينهم " **صلاح فضل** " الذي اهتمَّ بالمصطلح وعرَّفه على أنَّه << الانتقال المفاجئ للمعنى: فقد اشتهرت في الدِّراسات النقديَّة عبارات مُؤداها أنَّ وظيفة النَّثر دلاليَّة ووظيفة الشِّعر إيحائيَّة . وهي صحيحة إلى حدٍّ كبير: فالنَّثر ينقل أفكارا والشِّعر يُولد عواطف ومشاعر وأحاسيس >>[3] ، ولعلّ إعادة بناء قصيدة عمودية أو حرة على شكل نص نثري تبرز ذلك.

ويُرجع " **عبد السلام المسدي** " قيمة مفهوم الانزياح في نظرية تحديد الأسلوب اعتمادا على مادة الخطاب إلى الصِّراع بين اللغة والإنسان ، فهو عاجز عن الإلمام بطرائقها وكلية إشكالها وهي عاجزة أنْ تستجيب لكلّ حاجته ، و ما الانزياح سوى احتيال الإنسان على اللغة و على نفسه لسدِّ قصوره و قصورها معا ، كون الإنسان عاجزا عن حفظ اللغة شموليا ، واللغة عاجزة عن نقل ما يريده وإبراز كلّ كوامنه.[4] وهو بذلك يعرض مفهوم الانزياح كما جاء في الدِّراسات

---

[1] محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، دار نوبار للطباعة ، ط1 ، القاهرة ، 1994 ، ص 269.

[2] نعمان عبد السميع متولي ، الانزياح اللغوي ، ص ص 34 ، 35.

[3] يوسف أبو العدوس ، الأسلوبيَّة ، ص 180.

[4] ينظر: عبد السلام المسدي ، الأسلوبيَّة و الأسلوب ، ص 84.

الأسلوبيَّة و اللسانيَّة الغربيَّة التي تحاول تحديد الواقع اللغوي الذي يعد بمثابة الأصل ثمَّ عملية الخروج عنه.

وقد قدَّم الباحث " **نزار التجديتي** " في مقالة " نظرية الانزياح عند جان كوهن " عرضًا عن الحركات النَّقديَّة و تحليلا لنظرية " كوهن " ليخلص إلى << تحديد مفهوم الصورة الشعريَّة عند **كوهن** انطلاقا من توظيفها للانزياح ، إذ ليس الانزياح مطلوبا لذاته ، و إنَّما غايته تشكيل الصورة الشعريَّة >>[1]، فهو بذلك يعدُّ الانزياح نوعا من نظرية الشعريَّة، و الانزياح حسبه يقوم على ثنائية هي: بنية الرِّسالة و وظيفة الرِّسالة. و مثَّل الباحث أنواع الخطابات بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين : القطب النَّثري الخالي من الانزياحات ، و القطب الشِّعري الَّذي يصل فيه إلى أقصى درجة. و يتوزع بينهما مختلف أنماط اللغة المستعملة فعليا من معياريَّة عاديَّة إلى تقريريَّة فنيَّة غير مألوفة ، فلغة العالِم تقترب من الدَّرجة صفر لأنَّ الانزياح فيها يكاد يكون منعدما ، بينما لغة الشَّاعر شاذة و هذا الشُّذوذ يُكسبها أسلوبا لما فيها من انزياح يرتبط << بثنائية القاعدة ـ العدول التي انبثقت من البلاغة القديمة و تبنتها الأسلوبية حديثا >>[2] ، كما سنرى في العنصر الموالي.

ثالثا: الانزياح من المنظور البلاغي و منظور الأسلوبية

لمَّا << ننظر إلى البلاغة القديمة ندرك قيامها على جدلية ثنائية بين الشكل و المضمون >>[3] أيْ بين بناء اللفظ و صلة اللفظ بمعناه ، وعليه فإنَّ مفهوم الانزياح لم يغب عن أذهان المبدعين و النُّقاد القدامى ، بل كانت له أصول في الدِّراسات النقديَّة و البلاغيَّة ، بداية من تمييزهم للغة الشِّعر من لغة النَّثر، و قُدرة الشِّعر على التَّأثير ، و من ثَمَّ أدركوا أهميَّة ما يُنتجه الانزياح و هو المفاجأة ، و قد تهيَّأت لهم المعرفة في النَّقد القديم من خلال البلاغـة.

ولأنَّ المعرفة متجددة تُبنى على جسور التَّواصل و الحوار و الانفتاح على أحْدث النَّظريات ظهرت الأسلوبيَّة كمفهوم جديد يدرس ما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب، فهذه الدِّراسة << تختلف عن النَّظرة البلاغيَّة القديمة ، التي ترى أنَّ الضَّرورة من الأشياء التي ينبغي

[1] نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج1 ، دار هومة للطِّباعة و النَّشر و التَّوزيع ، (د ط) ، الجزائر ، 2010 ، ص 210.

[2] حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص 117.

[3] محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، ص 258.

تجنبها لأنَّها قبيحة تشين الكلام و تذهب بمائه ، و النَّظرة الأسلوبيَّة لا ترى مبررا لهذا الرَّأي قبل الوقوف على العمل الأدبي و غرض صاحبه منه و استيعابه من جميع الوجوه >>[1] ، والمقصود بها الضرورة الشعريَّة التي لها علاقة بالوزن والقافية والتَّقديم والتَّأخير والحذف ممَّا له علاقة وطيدة بظاهرة الانزياح.

1 ــ الانزياح من المنظور البلاغـي

لقد انتهت البلاغة العربيَّة إلى علوم ثلاثة: البيان و المعاني و البديع << ويدرس علم البيان تأدية المعنى الواحد بطرق مختلفة، و بينما يدرس علم المعاني أحوال اللفظ في التَّراكيب اللغويَّة والبلاغيَّة ، و يدرس علم البديع المحسنات اللفظيَّة و المعنوية >>[2] ، و من هنا يتضح لنا أنَّ << البلاغة مرجعها إلى الاحتراز عن الخطأ في تأدية المعنى المراد ، و يحترز عن هذا بعلم المعاني، كما أنَّ مرجعها إلى تمييز الفصيح من غيره. و تكشف فصاحة اللفظ أو عدمها عن طريق علم متن اللغة أو التَّصريف ، أو النَّحو ، أو تدرك بالحسِّ و السَّليقة الصَّالحة و الذَّوق وذلك ما عدا التَّعقيد المعنوي الذي يحترز عنه بعلم البيان ، وأمَّا علم البديع فيه تعرف وجوه التَّحسين والتَّزيين في كلّ من المعاني و الألفاظ >>[3] ، ومن وجوه تحسين الكلام مطابقته لمقتضى الحال ، وفصاحته هي البديع.

ولأنَّ الانزياح يعني البُعد عن مطابقة الكلام للواقع فهو يستعين بأدوات لغويَّة متعددة منها الاستعارة و التَّشبيه و الجناس و غيرها من الوجوه البلاغيَّة التي تهدف إلى انزياح اللغة عن المعنى المألوف إلى معنى آخر غير مألوف ، و أيضا بقصد إحداث مؤثر صوتي يخرج بالكلام و الأسلوب عن مسارهما التَّقريري اللغوي المباشر. وقد عدَّ " أرسطو" الاستعارة أعظم الأساليب

---

[1] السيد إبراهيم ، الأسلوبيَّة و الظاهرة الشعريَّة ـ مدخل إلى البحث في ضرورة الشعر ، مـركـز الحضـارة العـربيَّة ، ط4 ، القاهرة ، 2007 ، ص 121.

[2] عدنان بن ذريل ، اللغة و الأسلوب ، اتحاد الكتاب العرب ، ط2 ، دمشق ، 2006 ، ص 94.

[3] محمد أبو شوارب و أحمد محمود المصري ، المدخل لدراسة البلاغة العربيَّة ، دار الوفاء لدنيا الطِّباعة و النَّشر، ط1 ، الإسكندرية ، 2007 ، ص 204.

إلَّا أنَّ **رينيه ويليك** (**René WELLEK**) يذكر في كتابه " نظرية الأدب " أنَّ الوظيفة الجمالية للأدب تشمل الكثير من الكتابة البلاغية ، وهو ما نميز به الأدب عن التعبير اللغوي غير الأدبي.[1]

لكن لم تكن البلاغة لتفي بغايات الدراسات الأدبية التي يقع على عاتقها إعطاء تفسير موضوعي للنص الأدبي ، ومن هنا كانت الحاجة إلى التفكير في أداة أخرى لمعالجة النصوص الأدبية من الناحية النقدية.

2 ــ الانزياح من منظور الأسلوبيَّة

ارتبطت نشأة الأسلوبيَّة بمجال اللسانيات ، لأنَّها علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغويَّة التي تكسب الخطاب العادي أو الأدبي خصائصه التَّعبيرية و الشعريَّة ، فتميزه عن غيره ، كما أنَّ الظاهرة الأسلوبيَّة تتميَّز بالمنهجيَّة العلميَّة اللغويَّة ، حيث تعتبر الأسلوب ظاهرة هي في الأساس لغوية ، تدرسها في نصوصها و سياقاتها ، << هذه الاعتبارات المنهجيَّة الجيِّدة ميَّزت البحث الأسلوبي ، و علم الأسلوب عن البحث البلاغي ، و البلاغة ، ... إذْ تريد (الأسلوبيَّة) اليوم أنْ تكون علميَّة ، تقريريَّة ، تصف الوقائع ، و تصنفها بشكل موضوعي منهجي ، بعد أنْ كانت البلاغة تدرس الأسلوب بروح معياريَّة ، نقديَّة صريحة >>[2].

ومن ثمَّ فإنَّ الدِّراسة الأسلوبيَّة عمليَّة نقديَّة ترتكز على الظَّاهرة اللغويَّة ، وتبحث في أسس الجمال المحتمل قيام الكلام عليه.

في عام 1875 أطلق الباحث "**فون درجابلنتس**" (**VON DARGABLENTES**) مصطلح الأسلوبيَّة على << دراسة الأسلوب عبر الانزياحات اللغويَّة و البلاغيَّة في الكتابة الأدبيَّة ، أو هي ما يختاره الكاتب من الكلمات و التَّراكيب ، و ما يؤثره في كلامه عمَّا سواه >>[3]، إذْ أنَّ الكاتب له تفضيلات في انتقاء الكلمات و إنشاء الصِّيغ. و لم تكن الأسلوبيَّة وقتها قد اتَّضحت معالمها ، لكن مع ازدهار علم اللغة الحديث على يد " **دي سوسير**" (**Ferdinand De Saussure**) 1857 ـ 1913 قام أحد تلاميذه و هو " **شارل بالي** " (**Charles BALLY**) 1865 ـ 1947 << بدراسة الأسلوب

[1] رينيه ويليك و اوستن وارن، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، ط3، الرياض، 1992، ص38.
[2] عدنان بن ذريل ، اللغة و الأسلوب ، ص 131.
[3] نور الدين السد ، الأسلوبيَّة و تحليل الخطاب ، ص 11.

بالطُّرق العلميَّة ، اللغويَّة ، إذْ استهوته بنيوية اللغة ، فعمل على إرساء قواعد الأسلوب عليها... فأصدر عام 1902 كتابة في الأسلوبيَّة الفرنسيَّة ، ثمَّ عام 1905 كتابه: المجمل في الأسلوبيَّة واللذين أقامهما على الوجدانيَّة ، و تعبيريَّة اللغة... و قد أُعْتبرت محاولته اللبنة الأولى في صرح الأسلوبيَّة العلميَّة >>[1]، التي تقوم على تطبيق المعرفة الألسنيَّة في دراسة الأسلوب.

كما كـان السَّبق في استـخدام مصطلح الأسلوبية للكـاتب الألماني المعروف **نـوفـالـيـس**(**Freidrich NOVALIS**) 1772 ـ 1801 ، لكن الغربيين يردون الميلاد الحقيقي للأسلوبيَّة إلى " دي سوسير" و " شارل بالـي " [2] اللذين عكفا على دراسة الأسلوب وأرسيا قواعد الأسلوبية الأولى في العصر الحديث.

أ ــ الأسلـوب والأسلـوبية

الأسلوب "**Le Style**" والأسلوبية "**La Stylistique**" << مصطلحان يكثر ترددهما في الدراسات الأدبيَّة و اللغوية الحديثة ، وعلى نحو خاص في علوم النقد الأدبي و البلاغة و علم اللغة >>[3] ، إذ لا يمكن لمفهوم الأسلوب في الدِّراسات الأدبيَّة أنْ يخرج عن كونه صفة ملازمة لكل إبداع فني ، فهو مرتبط بالكيفية التي يشكِّل بها المتكلِّم خطابه، كما يمكن أنْ نحدد معنى << الأسلوب بأنَّه التَّميُّز، التَّميُّز في النَّوع الذي يفرق بين أسلوب علمي و أسلوب أدبي ، و التَّميُّز الفردي الذي يميِّز أسلوب أديب معين ، فهذا التَّمييز الأخير يقع داخل النوع الثاني بالذات >>[4]. ومعنى ذلك أنَّ التَّميُّز الفردي يجد المجال واسعا في نطاق الأسلوب الأدبي ، الذي يفسح المجال بدوره للتَّفكير الخيالي و الاختيار بين صيغ متعددة للتَّعبير عن هذا التَّفكير ، بينما لا يتوفر هذا المجال من الحريَّة الإبداعيَّة في الفكر العلمي ، لأنَّه عن طريق التَّفكير الخيالي تتحقق الطَّاقة الإبداعيَّة للغة.

---

[1] عدنان بن ذريل ، اللغة والأسلوب ، ص 132.

[2] ينظر: يوسف وغليسي ، مناهـج النقد الأدبـي ، جسور للنَّشر و التَّوزيع ، ط3 ، الجزائـر، 2010 ، ص 76.

[3] أحمد درويش،الأسلوب و الأسلوبية ـ مدخل في المصطلح وحقول البحث و مناهجه، مجلة النقد الأدبي ـ فصول، المجلد05 ، العدد01 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1984، ص60.

[4] صلاح عيد ، الأسلوب الأدبي بين الاتجاهيْن النَّحوي والبلاغي ، مكتبة الآداب ، (د ط) ، القاهرة ، 1993 ، ص 08.

بينما يأتي تعريف الأسلوبيَّة على أنَّها << فرع من اللسانيات الحديثة مخصص للتَّحليلات التَّفصيليَّة للأساليب الأدبيَّة أو الاختيارات اللغويَّة التي يقوم بها المتحدثون و الكتَّاب في السِّياقات ـ البيئات ـ الأدبيَّة و غير الأدبيَّة >>[1] ، ويذهب الأسلوبيون إلى تنزيل الأسلوبيَّة منزلة المنهج الذي يُمكن القارئ من إدراك خصائص الأسلوب الفني ، << و هكذا تسعى الأسلوبيَّة لأنْ تكون علمًا تحليليًّا تجريديًّا... و مفهوم الأسلوبيَّة عند " **رومان ياكبسون** " يصب في هذا السِّياق فهو يقول: " الأسلوبيَّة بحث عمَّا يتميَّز به الكلام الفنيُّ عن بقية مستويات الخطاب أوَّلا ، ومن سائر أصناف الفنون الإنسانيَّة ثانيا "، فالأسلوبيَّة تُعنى بدراسة الخصائص اللغويَّة التي تنقل الكلام من مجرَّد وسيلة إبلاغ عادي إلى أداء تأثير فني >>[2].

الأسلوبية وسيلة للبحث عن الأسس الموضوعية لعلم الأسلوب ، لأنَّ هذا الأخير يقف عند تحليل النَّص بناء على مستويات التَّحليل ، بينما الأسلوبيَّة تتجاوز النَّص المحلَّل المعلومة أساليبه إلى نقد تلك الأساليب بناء على منهج من مناهج النَّقد ، لأنَّها و بما تمتلكه من منهج دقيق يمكن أن يتسع مجالها لكلِّ إبداع ذي طبيعة لغوية ، دون أن تبتعد عن جماليات اللغة ، و على الصعيد النقدي تعمل الأسلوبية << على اكتشاف طبيعة العناصر اللغوية التي جُمعت تحت نسق متصل ، وترفض ربط النص بعوامل خارجية >>[3]، لأنَّه لا يمكن الوصول إلى أبعاد النص الأدبي إلا عبر صياغته اللغوية.

ومع ظهور الدِّراسات اللغويَّة الحديثة قرَّرت أنْ تتخذ من الأسلوب علمًا يُدرس لذاته ، أو يُوظَّف في خدمة التَّحليل الأدبي ، أو التَّحليل النَّفسي ، أو الاجتماعي ، تبعا لاتجاه هذه المدرسة أو تلك ، وفي عام 1969 بَارَكَ الألماني " **ستيفان أولمان** " **(Stephan ULLMANN)** استقرار الأسلوبيَّة علمًا لسانيا نقديا قائلا:<< إنَّ الأسلوبيَّة اليوم هي أكثر أفنان اللسانيات صرامة على ما يعتري غائيات هذا العلم الوليد ومناهجه و مصطلحاته من تردد ، و لنا أنْ نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبيَّة من فضل على النَّقد الأدبي و اللسانيات معا >>[4]، لأنَّ مجالها واسع

[1] يوسف أبو العدوس ، الأسلوبيَّة ، ص 35.

[2] نور الدين السد ، الأسلوبيَّة و تحليل الخطاب ، ص 13.

[3] محمد عبد المطلب ، البلاغة و الأسلوبية ، ص 356.

[4] عبد السلام المسدي ، الأسلوبيَّة و الأسلوب ، ص 24.

ويستقطب مفهوما ثلاثيا قائمًا على الجماليَّة والأدبيَّة والوظيفيَّة ؛ نجد أنَّ << الأسلوبية بإزالتها الحواجز بين اللغة والأدب أصبحت عاملا فعَّالا في قراءة النَّص قراءة لغوية نقدية ، بل يمكن القول بأنَّ الغاية الحقيقية من وراء كلّ ذلك أنْ تصل الأسلوبية إلى نقد الأدب ، لأنَّ الأدب قوام وجودها >>[1]، وبذلك يتولى التحليل الشامل للعناصر الأسلوبية مدَّنا ببيانات كافية لتفسير الأدب.

ب ــ الانزياح و مستويات التحليل الأسلوبي

يُعَدُّ الانزياح من << أكثر الفرعيات الأسلوبيَّة دورانا في لغة الخطاب النَّقدي الأسلوبي العربي >>[2]، لأنَّ تعدد مستويات النَّص الأدبي يؤدي إلى إحداث انزياحات متعددة و في مستويات مختلفة ، وهي مستويات التَّحليل الأسلوبي المتمثل << في تطبيق المناهج التي أقامتها و نمتها البحوث الأسلوبية على نصوص لغوية تقوم بعملية توصيل أدبي يعادل الكلام >>[3] ، وقد أقامت الأسلوبيَّة تحليلاتها على هذه المستويات كما يلي:[4]

الانزياح الإيقاعي: يرتكز على التَّحليل الصَّوتي، وفي هذا المستوى تتم دراسة الإيقاع الدَّاخلي و الخارجي و العناصر التي تعمل على تشكيله كالقافية و الوزن ، و الأثر الجمالي الذي يُحدثه هذا الانزياح.

الانزياح التركيبي: في هذا المستوى تتم دراسة الجملة و النَّص ، و ما يتبع ذلك من تقديم و تأخير ، ذكر و حذف ، وصل و فصل ، و انزياح في الأساليب ، لأنَّ ثمة انزياحا يحدث في ترتيب المتوالية الشعرية.

الانزياح الدلالي: يمكن في هذا المستوى دراسة الكلمة و السياق و الصيغ ، إضافة إلى الصور البيانيَّة وما تُشكله من انزياح خاصة في الاستعارة والكناية.

كما يطلق مصطلح الانزياح السياقي على النوعين الأول والثاني لأنَّه يحدث في مستوى الكلام ، ومصطلح الانزياح الاستبدالي على النوع الثالث لأنَّه يحدث في مستوى اللغة.

---

[1] محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، ص 357.

[2] يوسف وغليسي ، مناهج النَّقد الأدبي ، ص 91.

[3] صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، دار الشروق، ط1، القاهرة ، 1998 ، ص ص 131،132.

[4] ينظر: يوسف أبو العدوس ، الأسلوبيَّة ، ص ص 51 ، 52.

ومن خلال الفصول الثلاثة الآتية سنكشف عن شعريَّة الانزياح في كل مستوى من المستويات السَّالفة الذِّكر ، وذلك من خلال نموذج تطبيقي هو ديوان " **والآن ...** " مكوَّن من ثمان وخمسين قصيدة من الشِّعر الحر للشَّاعر الجزائري **عيسى قارف** ، ونوظِّف المقاربة الأسلوبيَّة في دراسة العناصر اللغويَّة المُشَكلة للنَّص ليتم تحديد العناصر الفنيَّة التي تتدخل في منح النَّص شعريته.

الفصل الأول:

شعرية الانزيـاح

الإيقـاعـي

الفصــل الأول: شعرية الانزيـاح الإيقاعــي

أولا: الشعــر الحــر و الإيـقـــــاع

1 ـ نشأة الشعر الحر و أنواعـــه

2 ـ بحور الشعر الحر و تفعيلاته

3 ـ الإيـقـــــــــــــــــــاع

ثانيا: الانزياح في الإيقاع الخارجي

1 ـ الـــــوزن

2 ـ القــافيـة

ثالثا: الانزياح في الإيقاع الداخلي

1 ـ التـــكـرار

2 ـ التـدويـــر

أولا : الشعـر الحـر و الإيقـاع

يُعتبر الشعر الجزائري المعاصر رافدا من روافد الشعر العربي المعاصر الذي تأثر بـــرياح التغيير و التطور و الخروج عن المألوف، وقد وقع اختيارنا على ديوان ينتمي إلى هذا الشعر ألا وهو الشعر الحر، ودراسته إيقاعيا تستوجب منا تقديم لمحة عن نشأة هذا النمط من الشعر.

1 ـ نشأة الشعر الحر و أنـواعـه

شهد الشعر العالمي تغيرات هدفت أساسا إلى إزالة الرتابة في الوزن و التخلي عن القافيـة والشعر العربي لم يحد عن هذا الاتجاه، فكان السبق للشاعر **بدر شاكر السياب** و **نازك الملائكة** و من بعدهما **نزار قباني** و **صلاح عبد الصبور**، لكن رفض بعض النقاد المحافظين هذا الإنتاج الأدبـي، على الـرغم من أنّ القـراء استساغوه، و الشعراء أصبحوا يميلون إليه، فبدأ اهتمام المنظرين به في محاولة لدراسته، و انشغلوا بتسميته: هل هو شعر حر؟ أم شعر نثري؟ أم شعر تفعيلة؟ وقد حافظ هذا النوع من الشعر على بعض مكونات العروض الخليلية، فقد بني على تكرار تفعيلة واحدة، على شكلها الصحيح أو المزاحف أو المعتل[1]، واعتبرت هذه الزحافات والعلل من مظاهر الانزياح الصوتي في الوزن.

كما نجد القصيدة الحرة قد << تحررت من النظام التناظري و باتت تتكون من أسطر شعريّة تسمى أبياتا خطيّة >>[2]، وعندما نقوم بتقطيع أبيات القصيدة و تجميع السواكن و المتحركات لا يمكننا أنْ نحصل على سلسلة متناسقة، متجانسة ، لكن يمكن أنْ نجد وزن القصيدة مكونا من تكرار تفعيلة و هي بذلك تنتمي لبحر ما، و بهذا فإنَّ الشعر الحر << لا يلغي الوزن و القافية وإنَّما يقدم مفهوما جديدا لهما >>[3] ، سواء ما تعلق منها بالسطر الشعري أو بعدد التفعيلات في كلِّ سطر.

---

[1] ينظر: مصطفى حركات ، نظرية الوزن ـ الشعر العربي وعروضه ، دار الآفاق ، (د ط) ، الجزائر، 2005 ، ص ص 243 ، 244.

[2] عبد الرحمن تبرماسين ، العروض وإيقاع الشعر العربي ، دار الفجر للنشر و التوزيع، ط1، القاهرة ، 2003 ، ص 88.

[3] كريم الوائلـي ، التشكيلان الإيقاعي والمكانـي فـي القصيدة العـربية الحديثة ، دار وائل للنشر، ط1 ، عمان ، الأردن ، 2009 ، ص 19.

ونتيجة لذلك يتضح أنّ هناك نوعين من الشعر الحر هما:[1]

الشعر الحر المبني على تكرار التفعيلة في القصيدة.

والشعر الحر غير الموزون ، أي لا تخضع سواكنه ومتحركاته إلى قوانين خاصة، وهو الذي يسميه البعض بقصيدة النثر.

2 ـ بحور الشعر الحر و تفعيلاتـه

في غالب الأحيان يكتفي الشعراء باستعمال تفعيله واحدة، وهذا يعني أنّهم يكتفون بالبحور البسيطة التي ينتج وزنها عن تكرار تفعيلة واحدة، وهذه البحور هي:[2]

الـوافــر، الكـامـل، الـهــزج، الـرجـز، الرمـل، المتقارب، المتدارك.

في حين أنّ التفاعيل التي يستعملها هي أجزاء البحور الصافية وهي:[3]

فعولن ، فاعلن ، مفاعلتن ، متفاعلن ، مفاعيلن، مستفعلن ، فاعلاتن.

كما عَدَّت **نازك الملائكة** تنويع الأوزان في شعر التفعيلة أمرا خاطئا فهي لا تجيزه مهما كانت مبرراته المعنوية أو الفنية، فهي تعيب على الشعراء الذين خلطوا بين بحور الشعر، في حين يجوِّز نقاد آخرون ـ منهم **عز الدين إسماعيل** ـ تنويع الأوزان في القصيدة الواحدة وفقا لحالات متعددة.[4] ليفتتن بعدها المنظرون بمفهوم نظري جديد هو الإيقاع الذي يعده البعض أكبر من العروض فماذا يُقصد به؟

3 ـ الإيـقـــــــــاع

هو موضوع لا يقتصر على الشعر فقط، بل هو شامل لكـلّ تفاعلات الحياة وصفة مشتركة بين الفنون جميعا، ونجد << الإيقـاع لا يقتصر على الـوزن فحسب، وإنّما آثاره تتبع من قيم التـوازي الصوتيّة التي تعتبر أساسية في كلّ شعر أصيل ... حيث ترتبط هذه القيم بعنصر التخييل

---

[1] مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 247.

[2] المرجع نفسه ، ص 253.

[3] المرجع نفسه ، ص 254.

[4] ينظر: كريم الوائلي ، التشكيلان الإيقاعي و المكاني في القصيدة العربية الحديثة ، ص 29 ، 30. نقلا عن: نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص81 . وعز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص 102.

الشعري فتخلق ما يسمى بالصورة الإيقاعيّة >> [1]، التي تُبنى على اعتدال الوزن و وصواب المعنى وصواب الألفاظ، و مجموعة من الأسس أهمها الانسجام و التلاؤم و العلاقة.

ولعلّ أهمّ ما يلفت النظر في القصيدة هو إيقاعها الذي يتشكل من << عناصر أساسيّة لا يمكن التغاضي عنها لأنّها تقوم بتجسيد الصورة و تمنحها الحركة التي تبعث فيها الحيويّة والنشاط المتنامي، وتجعل الواقع ماثلا في الذهن أو أمام البصر بكلّ تناقضاته و صراعاته وهذه العناصر هي: القافية، الوقف، النبر، التدوير، الشكل الطباعي >>[2].

إلا أنّ مطمح الشعرية الأهم هو الخروج عن كلّ نمطيّة تلتزم بقاعدة ثابتة أو مسبقة للإيقاع إلى << مواكبة حرارة الإبداع في تدفقه المستمر وهو ينفلت من القوالب الجاهزة ... بالعدول الإيقاعي من نظام البيت إلى نظام التفعيلة >>[3] ، وهذا النظام جعل الشاعر المعاصر لا يهتم ببيت معين بقدر ما يهتم بإخراج نص مكتمل البناء لغة وإيقاعا، وهذا ينجم عن اتفاق الأصوات وتوافقها وأيضا عن تناغم الأفكار والعواطف.

وما يهمنا هو الانزياحات الصوتيّة في كافة أشكالها التي تخص الإيقاع بمستوييه << إيقاع خارجي يتمثل في الوزن والقافية ، وإيقاع داخلي يتمثل في ذلك التتابع التصاعدي المنظم القابل للقياس من حيث الحركة والسكون >>[4] ، لأنّ بنية الإيقاع الداخلي تستلزم دراية بأسرار اللغة الصوتيّة وقِيمها الجماليّة.

وسنقوم بتتبع فاعلية الانزياح في هذين المستويين من الإيقاع في بعض قصائد الديوان.

ثانيا: الانزياح في الإيقاع الخارجي

ارتبط مفهوم الشعر بالوزن و القافيّة فجاء تعريفه على أنّه كلام موزون مُقفى، << وقد ذهب النقاد العرب المحدثون إلى أنَّ الوزن مكون خارجي في بنية الموسيقى الشعرية، لكن له وظيفة

---

[1] محمد العياشي كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة ــ دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، ط1 ، إربد ، الأردن ، 2010 ، ص 160.

[2] عبد الرحمن تبرماسين ، العروض و إيقاع الشعر العربي ، ص 86.

[3] خيرة حمر العين ، شعرية الانزياح ، ص 238.

[4] بسام قطوس ، استراتيجيات القراءة ، ص 116.

داخلية إلى حد ما، كما حدد ذلك الناقد **محمد الطرابلسي** حين قال: " إيقاع الوزن أبرز مظاهر الإيقاع في الشعر..." >>[1]. فهل يُعد الوزن و القافيّة من جملة انزياحات النّص الشعري؟ والجواب هو << ما دام الكلام العادي الذي يُقاس الانزياح إليه يخلو من التزام بالوزن أو القافيّة فإنّ ذلك يعني أنّ الالتزام بهما يمثل انزياحا عن الشائع وانحرافا عن المستعمل >>[2] ، لكن هناك من يجعلها مسألة نسبيّة عند المُتلقي، وهنا على الشاعر أنْ يلتزم ما لا يلزم ليُعد انزياحا.

وتميُّز الإيقاع عن الوزن يأتي من ناحية أنَّ الظاهرة الصوتية ليس من الضروري أنْ تكون مقاطع أو حركات وسكنات أو نبرات كما في تحديد الوزن، وأيضا في أنَّ طبيعة التوالي في الإيقاع فيها قدر من الحرية لا يتوفر في الوزن الذي يتميز بالثبات والتقييد، وجاءت مرونة قانون الإيقاع لتمنح أكثر حرية للإبداع لدى الشاعر، وعليه نُدرك أنّ بنية الشعر قائمةٌ على الإيقاع ، والوزن هو الذي يُميزها.

1 ـ الـــــوزن

هناك فرق بين الوزن والإيقاع ، << الوزن هو مجموع التفعيلات الّتي تُؤلف بيتًا شعريًا معينًا أيْ أنّه بنية مجردة، أمّا الإيقاع فهو وحدةٌ نغميّة تتكررُ على نحو مخصوص في الشعر أو في الكلام، أيْ أنّه تلوين صوتي صادر عن الكلام، فالإيقاع يشتمل على الوزن >>[3] ، هذا الوزن الذي حدده **الفراهيدي** في علم العروض، واستطاع أن يحصر به ديوان العرب آنذاك، فالوزن يعتمد على الحرف المنطوق كوحدة بسيطة يتألف منها البيت، و هذه الوحـدات هي سواكـن ومتحركات تُجمع في أسباب و أوتاد لتُكون التفاعيل ، و تجاور التفاعيل يعطينا البيت، و الأبيات تُنشئ القصيدة [4]، وهذه الأخيرة تُعرف ببحر عادة ما نجده يناسب الحالة النفسية للشاعر، لأنَّه يختار من الأوزان ما ينسجم مع أحاسيسه ومشاعره.

---

[1] صبيرة قاسي ، عناصر بلاغيَّة لدراسة الإيقاع الشعري، مجلة معارف، العدد14، جامعة البويرة، جوان 2014، ص 129.

[2] أحمد محمد ويس ، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي ، ص 91.

[3] رحمن غركان ، مقومات عمود الشعر ، ص 164.

[4] ينظر : مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 59.

وسنقوم في جدول إحصائي بحصر البحور التي اعتمدها الشاعر في نظم قصائد ديوانه:

نوع البحر	عنوان القصيدة
المتدارك	- طائران على خيمة السهو. - غـرق أحـــــمد. - الغاشـــــــــــيّة. - وداعـــــــا. - تذييـــــــــــل. - مصابيـــــــــــح. - مرّ حزينا آخر مستقبل. - حكاية الغزال الأسود. - احتمالان لموت الوردة. - مكـــــــــــان. - خيبـــــــــــة. - بانتظار أنثى الهدهد. - كائنات الجنوب. - والآن ... - محمد هنا محمد هناك. - ثلاثة أصـوات. - فنان المقابـــــر. - حالـــــــة حب.

الكامل	- إشراق. - ها أنت وحدي. - خبر عاجل. - ها أنت تدخل في المعاني. - صباح عجـوز.
الرمل	- حزن. - شك. - حالة اغتراب. - العـــالي.
المتقارب	- حافة الظل. - قفل. - أنثى المكان.
الوافر	- سؤال في العراء. - ثمة وردة و هناك ماء. - رأس العام.
الرجز	- مساء مكرر. - مديح المنتحر.
الطويل	- " إنّي أراني أعصر خمـرا"[1].
الخفيف	- الـــــروح.

[1] سورة يوسف ، الآية 36.

نلحظ هيمنة البحر المُتدارك الذي لمْ يذكره الخليل ، بالرغم من وجوده في الدائرة العَروضيّة وهو نظريا مقلوب المُتقارب، والمتدارك << بحر سريع الإيقاع خاصة حين تصاب التفعيلة الأساسية فيه بالخبن ، فتتحول (فاعلن) إلى (فعلن) >> [1]

وهناك من النقاد من يقول أنَّ البحر الواحد يُستعمل في عواطف و انفعالات مختلفة ، بينما البعض الآخر يقول إنّ البحر يناسب الحالة النفسيّة، لأنّ الشاعر يختار من الأوزان ما ينسجم مع أحاسيسه و مشاعره، كون النظم يتم ساعة الانفعال، و لأنَّ البحر يمارس نوعا من التوجيه للغرض المقصود، يستخدمه الشاعر بصورة تخدم أحاسيسه، لكي يكون النّص قادرًا على إثارة الجمال في المُتلقي.

مثلا تفعيلات البحر الطويل (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) تقعُ في الأذن وقعا بطيئا، لأنّ كلّ شطر فيه يتكون من أربعة مقاطع، وعادة ما يوحي هذا الوزن للحزن والحسرة والألم. أمّا تفعيلات البحر الكامل (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) فهي أكثر سرعة وعجلة لذلك هي تناسب الحركة والتوتر والاضطراب.

وقد وردت مجموعة من القصائد شكلها حر وأصلها عمودي منها القصيدة التي بعنوان: **رأس العام**[2].

عـصرْتُ

(//0/)

مـفاعـ

للَيْلةِ الميـلادِ

/) (0/0/0//) (0//

لتن مفاعلتن فـ

[1] صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر ـ فترة التسعينات وما بعدها، أطروحة دكتوراه علوم، إشراف أ.د أحمد حيدوش، كلية الآداب واللغات، جامعة فرحات عباس2، سطيف، 2011/2010، ص39.

[2] عيسى قارف ، **والآن ...** ، دار أسامة للنشر والتوزيع ، ط2 ، الجزائر ، 2008 ، ص 40.

دمْعي ... نبيذيّـا

(0/0/0//) (0/0/

ـعـولن مـفـاعـلْتـن

ومَا أَشْعَلْتُ شَمْعِي.

(0/0//) (0/0/0//)

مفـاعيلن فـعـولـن

فَـرَأْسُ الـعَـام

/) (0/0/0//)

مـفـاعيـلن مـ

لا يحتاج خَمْرًا

(0/0//) (0/0/0/)

ـفاعيلن فعولن

سَأَسْـتَبْـقِي لرأْسي

0/0//) (0/0/0//)

مفاعيلن مفاعيـ

ما بِـوِسْـعي !!.

(0/0//) (0/

لـن فعولن

القصيدة من البحر الوافر الذي يستعمل بكثرة على شكله التام، أما الشكل المجزوء فهو قليل الاستعمال. و من مظاهر الانزياح الصوتي في الوزن نجد أنّ التفعيلة في الحشو قد انزاحت عن التفعيلة السالمة و هي " مفاعلَتن " إلى تفعيلة مُنزاحة هي " مفاعلْتن "، إلَّا أنّ هذا الزحاف حافظ على نفس عدد الحروف وهو " سبعة "، لأنّ الوافر مبنيٌّ على ثبات عدد الحروف في البيت.[1]

أما في قصيدة **الروح** [2] فإنّ التشكيل البصري للنّص يُظهرها حرة لكن وزنها عمودي من بحر الخفيف.

منْذ أنْـزلْـت أتْعبتْني الهُيُولى

(0/0//0/) (0//0//) (0/0//0/)

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن

فَـلْأَعُدْ مَرَّة إلى الأرواح.

(0/0/0/) (0//0//) (0/0//0/)

فاعلاتن متفع لن فالاتن

مَنْ يُصَـلِّي مَعِي

0//) (0/0//0/)

فاعـلاتن متفـ

إذا قُـمْتُ وَحْدِي

(0/0//0/) (0//

ع لـن فـاعـــلاتـن

[1] ينظر: مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 133.

[2] الديوان ، ص 20.

مُشْرَعَ المَاء ، واسعـــــا كالجِــرَاح.

(0/0//0/) (0//0//) (0/0//0/)

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن

أَفْـرشُ الحَـرْفَ بالبُـكَاءِ

/) (0//0//) (0/0//0/)

فاعلاتن متفع لن فـ

أُغَـنّي للصَّبـايـا

(0/0//0/) (0/0//

علاتن فاعلاتن

لخيمة التُّـفَّـــــاح.

(0/0/0/) (0//0//)

متفع لن فالا تن

للّتي أَحْيَتِ العِظَامَ ، و مَاتَتْ

(0/0///) (0// 0//) (0/0//0/)

فاعلاتن متفع لن فعلاتن

خَتَمَتْ قُدْسَهَا

0//) (0/0///)

فعلاتن متفـ

على الألْـــــوَاح .

(0/0/0/) (0//

ع لن فالاتن

الزّحاف هنا يخص حذف الثاني الساكن و يسمى خبْنا، فالسليمة " مستفع لن" و المُنزاحة " متفع لن " . و العلة تخص التفعيلة الأخيرة من البيت فالسليمة " فاعلاتن" و المُنزاحة "فالاتن" و هي قطع الوتد //0 ⟵ /0 من الضرب.

هذه الانزياحات المُتمثلة في الزحافات و العلل تُخرج الإيقاع عن الرتابة والجمود إضافة إلى وظيفتها الجماليّة.

وفي قصيدة " **إنّي أَرَانِي أَعْصرُ خَمْرا** "[1] يتجلى كذلك التشكيل الحر للقصيدة العمودية التي تجري على البحر الطويل.

أَزيدُ اتّسَاعا

0/0//) (0/0//)

فعـولـن مفـا عيـ

كُلَّمَا ضَاقَ جَانبي

(0//0//) (0/0//) (0/

لن فعـولن مفـا عـلــن

[1] الديوان ، ص 36.

و يُورِقُ قَلبي ، كُلَّمَا خَانَ

/) (0/0//) (0/0/0//) (/0//)

فعول مفاعيـلن فعولن مـ

صَاحِبـــــي !!.

(0//0/

ـفا عــلــن

أَرَى شَجَــري آوَى الأَحبَّةَ ظِلُّه

(0//0//) (/0//) (0/0/0//) (/0//)

فعول مفا عيلـن فعول مفاعلن

وَ يَعصر من حَبَّاتِـه

0//) (0/0/0//) (/0//)

فعول مفاعيلن فـعو

كُـلُّ سَاغب ... .

(0//0//) (0/

لن مفاعــلـــن

كَأَنّي كبـــــرتُ الآن

/) (0/0/0//) (0/0//)

فعولن مفاعــيـلن فـ

فَانْتَـابَـني المَـــــدى

(0//0//) (0/0/

ــعولن مفـاعـلـن

وَ في رَعْشَـة الأَفْلَاك

/) (0/0/0//) (0/0//)

فعولن مفاعيـلـن فــ

دَارَتْ كَوَاكِـــــــــبي.

(0//0//) (0/0/

ــعولن مفاعلن

مَكَاني عراءُ الحَرْفِ و المَاءُ حُجَّتي

(0//0//) (0/0//) (0/0/0//) (0/0//)

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

وَ زَادي انْخطافُ الوَقْتِ

/) (0/0/0//) (0/0//)

فعولن مفاعيلن فـ

حـــزني مَشَـــاربـــي .

(0//0//) (0/0/

ــعولن مفاعلن

علَى وَرْدَتي الحَمْرَاء يَرْقُصُ إخْوَتي

(0//0//) (/0//) (0/0/0//) (0/0//)

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلـن

وَ وَحْدي أَرَانـــي

0/0//) (0/0//)

فعولن مفاعيــ

أَعْصِرُ الخَمْرَ يَا أَبـــي.

(0//0//) (0/0//) (0/

لن فعولن مفاعلن

نلاحظ ثبات عدد المقاطع في قصيدة الطويل وهو " أربعة " ، و نرى أنّ الزحاف مسّ تفعيلة " فعولن " في الحشو ، و نوعه قبْض يخص حذف الخامس الساكن.

السالمة هي " فعولن" و المُنزاحة هي " فعول " في الحشو ، و أيضا " مفاعيلن " انزاحت إلى " مفاعلن " في العروض و الضرب ، و الانزياح في العروض لازم إلا في حال التصريع.

ونجد << الوحدة التي تتكرر في البيت الطويل هي: " فعولن مفاعيلن " وإنهاؤها بساكن يُبرزها ويجعل حدودها واضحةً للسامع ، ولذا فإنّ الحرف السابع من " مفاعيلن " لمْ يسقط ... فبقيت ثابتة في الحشو>>[1].

هذه الزحافات هي من قبيل الانزياحات التي تعمل على تنويع الإيقاع من جهة ، وتسهيل مهمة الشاعر من جهة أخرى.

[1] مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 116.

أمّا قصيدة **خبر عاجل**[1] فهي قصيدة حرة من البحر الكامل و على التفعيلة " متفاعلن " والتي ترد على أحد الشكليْن " متفاعلن " أو " مستفعلن ".

العِـــــطْـــرُ

/0/0/)

مستفعـ

جَـــفَّ

/) (0/

لن مـ

و أَنْتَ .. لا تدري !

(0/0/) (0//0/

تفاعلن فعْلن

ظهرتْ عليْك

/) (0//0///)

متفاعلن مـ

مَـــلَامِـح الدَّهـــر !!.

(0/0/) (0//0/

تفاعلن فعْلن

[1] الديوان ، ص 31.

نرى أنّ التفاعيل في نهاية الخط قد حُذف منها الوتد فآلت " مُتَفَاعِلُنْ " إلى " مُتْفَا " بحذف الوتد و إسكان الثاني و نُقلت إلى " فعْلن " في كل من العروض و الضرب، و هذا الانـزياح هـو علّـة معروفة في الكامل.[1]

وتظـهرُ فيـها حركيَّة الإبداع من خـلال التَّغيير الصَّوْتـي الذي لَحق البنية الإيقاعيَّة.

وتجري قصيدة **قفل** [2] على البحر المُتقارب المبني على " فعولن " كوحدة تكرارية:

كَعَادَتِـــــه

0//) (/0//)

فعول فعو

سَيَخُونُ المَسَـاءُ

(/0//) (0/0//) (/

ل فعولن فعول

فَلاَ تَنْتَظِرْ أَحَـدًا

0//) (/0//) (0/0//)

فعولن فعول فعو

وَأُرَاهِـنُ أَنَّ غَـــدًا

0//) (/0//) (/0//) (/

ل فعول فعول فعو

[1] ينظر: مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص261.

[2] الديوان ، ص 18.

لَنْ يَجِئ !!

(0//) (0/

لن فعَل

نرى أنّ التفعيلة في المُتقارب تأتي على أحد الشّكليْن: " فعولن " أو " فعول" فالتفعيلة السالمة هي " فعولن " والمُنزاحة هي " فعول " وذلك بتعويض السبب بساكن.

وقد حُذف السّبب من آخر التّفعيلة في نهاية البيت فانزاحت إلى " فعو" كما نرى تحولا في الشكل الإيقاعي سببه التراجع النسبي للسكون أمام زيادة ارتفاع الزحاف ، و هذا التشكيل الإيقاعي تناسب مع دلالة السياق، إذ إن (فعو) تُناسب الحُزن، و (فعول) ناسبت الإحساس باليأس اللانهائي، و عليه فالتشكيل الإيقاعي له علاقة بالدلالة، لأنّه يتدرج في كلّ مقطع وفق الصورة الكمية والصوتية التي يمليها السياق الدلالي[1] ، وقد توسع مفهوم الصورة بعد ذلك ليشمل كل أدوات التعبير الفني مثل القافية.

2 ـ القـــافـــيـــة

اهتم العربُ بالقافية وهي في معناها الفني << مصطلح يتعلق بآخر البيت، يختلف فيه العلماء اختلافا يدخل في عدد أحرفها و حركاتها، فهي عند **الخليل** آخر ساكنيْن في البيت، و ما بينهما المتحرك قبل أولهما، و هي عند **الأخفش** آخر كلمة في البيت >>[2]، وهذا الاختلاف جعل تعريفها يشغل المحدثين أيضا ومنهم << **إبراهيم أنيس** الذي يقول في القافية: " ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبْيات من القصيدة وتكررها هذا يكون جزءًا هامًّا من المُوسيقى الشعريَّة، فهي بمثابة الفواصل المُوسيقيّة يتوقع السامع تَرَددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنيَّة منتظمة ، وبعد عدد

[1] ينظر: محمد العياشي كنوني ، شعرية القصيدة العربية المعاصرة ، ص 91.

[2] محمد صابر عبيد ، القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدلاليّة والبنية الإيقاعيّة، اتحاد الكتاب العرب، (د ط) ، دمشق ، 2001 ، ص 83.

معين من المقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن >>[1]، ونلمس في تعريف **الخليل** شاعرية حين يقول عن القافية أنها تُريح النفس، وتُطرب السمع، وتُكسب موسيقى الشعر المزيد من العذوبة والجمال، وحسن الانسجام.

وتجدر بنا الإشارة إلى حرف **الرَّوي** الذي له علاقة وطيدة مع القافيّة ، إذ هو أقل ما يراعى تكرره ، لأنَّ << حروف القافية ستة: الروي ، و الدخيل ، و الخروج ، و الردف ، و التأسيس و الدخيل ، وهي كلّها إذا دخلت أول القصيدة تلزم كل أبياتها. و الروي هو الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة ، فتُنْسَبُ إليه فيقال: لامية ، أو ميمية ، أو نونية ، إنْ كان حرفها الأخير لاما أو ميما أو نونا ، ولا يكون هذا الحرف حرف مد و لا هاء >>[2] ، كما لا بدّ أنْ يكون حرفا صحيحا غير معتل و أنْ يكون أصلا في الكلمة حتّى لا يُحذف منها.

في القصيدة التي بعنوان: **رأس العام** [3] جاءت القافية على النحو التالي:

(شمعي ـ وسعي) و تسمى قافية متواترة تتكون من (0/0/) أيْ متحرك واحد بين ساكنيْن[4]. ونجدها قافية عذبة الحرف سلسلة المخرج، كما أنّها قافية مجردة لأنّها خالية من الردف والتأسيس.

ويظهرُ الانزياحُ في هذه القصيدة من خلالِ وجود قافية داخلية في كلمة " دمعي " كما يلي:

عـصـرت

لـلـيـلـة الـمـيـلاد

دمـعـــي ... نـبـيـذيّا

ومـا أشـعـلـت شـمـعـي .

---

[1] عبد الرحمن تبرماسين ، العروض و إيقاع الشعر العربي ، ص 35.

[2] أحمد الهاشمي ، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، تح:حسنى عبد الجليل يوسف ، مكتبة الآداب ، ط1 ، القاهرة ، 1997 ، ص 109.

[3] الديوان ، ص 40.

[4] ينظر: عبد الرحمن تبرماسين، المرجع السابق ، ص 37.

والروي هو الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة، فيتكرر في كل بيت، ويقع عليه الإعراب، أي الحرف الأساسي في القافية و يتمحور دائما حوله التكرار الصوتي، و يقع في آخر البيت حين تكون القافية مقيدة (ما جاء حرف رويها ساكنا)، أمَّا في الشعر المطلق فيقع في الرتبة ما قبل الأخيرة في حالة الوصل بأحد الأحرف الأربعة : الواو، الألف، الياء، والهاء.[1]

وجاء الروي في قصيدة رأس العام حرف العين (ع) و الوصل حرف الياء (ي)، واختيار حرف العين رويّا يتلاءم مع العناء و المرارة من جهة والتعبير عن الوجع و الجزع من جهة أُخرى.

أمَّا القصيدة التي بعنوان : "**إنِّي أراني أعصر خمرا**"[2] فقد جاءت قافيتها مُتداركة تتكون من (0//0/) أيْ متحركيْن بين ساكنيْن[3].

والقصيدة من الطويل الذي ضربه " مفاعلن " فتكون صورة قافيته " فاعلن " كما يلي:

صاحبي ــ ساغب ــ واكبي ــ شاربي ــ يا أبــي.

ومن خلال هـــذه السلسلة نرى أنَّ الساكـــن الأخير هو الياء الدالة على النسبة و تُعد وصلا، وهي بذلك قافية مُطلقة مؤسسة و هي ما يتحرك رَويها و يكون متبوعا، والتأسيس ألف بينها وبين الروي حرف يسمى الدخيل.[4]

ظهرَ الانزياحُ في حرفِ الدخيل، فجاء حاءً و غينًا و كافًا و راءً، و هو ما يثبت لنا أنَّ التأسيس لازم و الدخيل اختياري، و انزياحٌ آخر في القافية الثانية (ساغب) حين حذف ياء النسبة.

وللقافية أهمية صوتية خاصة لأنَّها تلفت الانتباه إليها بسبب الوقف عليها دون غيرها، إلا أنَّ الشاعر لم يعد يولي أهميَّة لها و لا لنوعها، بقدر ما يهتم بالوقف، لأنَّ تحرره من النظام التناظري جعله بحاجة للوقف ينهي به بيته و يتنفس عنده.[5]

---

[1] ينظر: مصطفى الغلاييني ، جامع الدروس العربية ، دار ابن الهيثم ، ط1 ، القاهرة ، 2005 ، ص 601.

[2] الديوان ، ص 36.

[3] ينظر: عبد الرحمن تبرماسين، العروض و إيقاع الشعر العربي ، ص 37.

[4] ينظر: مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 230.

[5] ينظر: عبد الرحمن تبرماسين ، المرجع السابق ، ص 87.

ويُمكن القول أنَّ القافية تُشكلُ فاعلية أسلوبية، تسهم في بناء المتتاليات الشعرية بشكل منطقي يستدعي من القارئ التدرج عبر أهدابها لتأويل الدلالة السياقية.[1]

إضافة إلى أنَّ عيوب القافية هي انزياحات عن المعيار المتمثل في الالتزام بأحكامها، كما أنَّ عدم الالتزام في القوافي بحركة الروي (الإقواء) وبما قبل الروي (السِّناد) أين يأتي الشاعر بألف التأسيس في قافية بيت ثم يهملها أو أنْ يعتمد على الردف في بيت ثم يتخلى عنه في بيت آخر، ساعد على مدِّ الإيقاع و تنويعه و أتاح مجالا واسعا للبوح وتنويع النغم.

ثالثا: الانزياح في الإيقاع الداخلي

يتم في هذا المستوى بحث العلاقة بين الإيقاع و المعنى، لأنَّ << الإيقاع الداخلي هو النغم الذي يجمع بين الألفاظ و الصور، بين وقع الكلام و الحالة النفسيَّة للشاعر، إنَّه مُزاوجة بين المعنى و الشكل، بين الشاعر و المُتلقي >>[2] ، هذا ما يجعل من الإيقاع قوة فاعلة قادرة على ترك أثر ممتع في القصيدة على المستوى العقلي والجمالي والنفسي.

ويُمكن القول: إنَّ << الإيقاع الداخلي هو نتيجة تفاعل بين المستويات المختلفة خاصة الصوتية و الدلالية >>[3] ، و هذا من خلال ما تحدثه الانزياحات الصوتية في كافة أشكالها من تأثير لدى المُتلقي ، ومن أهمها: التكرار، والتوازي والتدوير.

1ـ التـكـــــرار

يُعتبرُ التكرار ظاهرة أسلوبية ترتبطُ بالعاطفة والإيقاع، وهو << دلالة اللفظ عن المعنى مرددا كقولك لمن تستدعيه: أسرعْ أسرعْ. فإنَّ المعنى مردد واللفظ واحد ويكون بتكرار حرف ، أو لفظة أو جملة، أو حركة >>[4]. وللتعرف على مدى فاعلية هذه المستويات في انزياح القصيدة واستفادتها منه إيقاعيا، لابد من التعريج على أغراض التكرار، لأنَّه << أسلوب تعبيري يصور

[1] ينظر: محمد العياشي كنوني ، شعريَّة القصيدة العربيَّة المعاصرة ، ص 174.

[2] صبيرة قاسي ، عناصر بلاغية لدراسة الإيقاع الشعري ، ص 129.

[3] المرجع نفسه ، ص 130.

[4] عبد الرحمن تبرماسين ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر و التوزيع ، ط1 ، القاهرة ، 2003 ، ص 192.

اضطراب النفس ويدلُّ على انفعالات الشاعر، ... إذْ بمجرد تغيير حركة يتغير المعنى ويتغير النَّغم ... فيهتـز الإحساس لدى المُتلقي >>[1]، وهو بذلك يحقق وظيفة نفعية وأخرى جمالية يكون الغرض فيها التلذذ بذكر المكرر، أو التنويه بالمكرر والإشادة به، أو تخرج إلى غرض الازدراء، أو التَّهكم ، أو الوعيد ، أو التعظيم ، وهـذه الأغراض يتبعها إيقاع يميز بعضها عن بعض لأنَّ<< التكرار يُنتج الإيقاع ويساعد الشاعر على حفظ توازنه والتزامه لخط إيقاعي معين >>[2] فهو يخدمه في غرضه وموقفه؛ كما يُعد<< التِّكرار أسلوبا من أساليب التعبير الشعري، ولقد ساعد التطور في الشعر على الاهتمام بهذا العنصر بسبب دوره في تشكيل بنية النص>>[3] داخليا.

وقد << بلغت ظاهرة التكرار في القصيدة العربيَّة أقصى تأثير وحضور لها في القصيدة الحديثة، إذ أسهمت كثيرا في تثبيت إيقاعها الداخلي و تسويغ الاتكاء عليه مرتكزا صوتيا يشعـر الأُذن بالانسجام و التوافق و القبول >>[4] ، فهو يتدخل في تشكيل كلّ من البنية الإيقاعية والبنية الدلالية للقصيدة بحسب مستوياته المختلفة، << وهو ما يوفر لبنية التكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير من خلال فعاليته التي تتجاوز حدود الإمكانات النحوية واللغوية ... لتصبح أداة موسيقية ـ دلالية في آنٍ معًا >>[5].

ولأنَّ التكرار قد يكون مفتاحا لفهم ما يجول في ذهن الشاعر، سنقوم بالكشف عن أبعاده الأسلوبيَّة و الوظيفيَّة ضمن السياق الذي أَنْتجه في بعض قصائد الديوان، و هذا حسب أنواعه.

أ ــ تكرار أحرف المد (ا ـ و ـ ي)

تُمثل أحـرف المدِّ وسيلة للتوازن ، أو للقوة و اللين ، أو الارتفـاع و الانخفاض فـي مستوى الإيقـاع الداخلـي الذي يأتـي استجابة عفوية و تلقائية لحركـة نفس الشاعـر المضطربة ، وغير المستقرة.[6]

---

[1] عبد الرحمن تبرماسين ، المرجع السابق ، ص ص 194 ، 195.

[2] المرجع نفسه ، ص 198.

[3] صبيرة قاسي ، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، ص228.

[4] محمد صابر عبيد ، القصيدة العربيَّة الحديثة ، ص 183.

[5] المرجع نفسه ، ص 184.

[6] ينظر : بسام قطوس ، استراتيجيات القراءة ، ص116.

ونجدها مثلا في قصيدة " **طائران على خيمة السهو**"[1] إذ يقول الشاعـر:

في الصَّباح الأخير

بكى طائري ...

حيث تُسيطرُ أحرفُ المَدِّ على أغلبِ أصواتِ القصيدةِ، و ذلك في الكلمات الآتيَّة: في ـ الصَّبَاح ـ الأخير ـ بكى ـ طائري ـ للنَّهار ـ ذراع ـ فيحملنا ـ يناسبنا ـ حاول ـ على ـ تثبيت ـ خيمتنا ـ خارج ـ هذا ـ بالتَّعاقب ـ أدري ـ لا ـ نرتقي ـ الرُّوح ـ ننتشي ـ الغريب.

وهذا الانزياح الصَّوتي ملائِم لِمَا يُريده الشَّاعر من الاتِّساع و التَّمديد و الإطالة في النَّفس، بما يتيح له الاسترسال في إبراز مشاعر الحزن و الأسى من جهة، و من جهة أخرى يُؤدي هذا الانزياح المُمَثَّل في سيطرة أحرف المدِّ على أصوات القصيدة إلى تعميق الإيقاع الدَّاخلي.

ب ــ تكرار الحركات المتجانسة

والمقصود به توالي الحركات المتجانسة سواء كانت فتحةً أوضمةً و كسرةً أوسكونًا أو شدَّةً أو تنوينًا ، فهي الأخرى لها وظيفة دلاليَّة فضلا عن الصوتيَّة.[2]

مثلا في قصيدة " **لا شيء بريء فوق الأرض** "[3] نجدُ التِّكرار للشَّدَّة في مُعظم كلمات القصيدة كما في قول الشاعـــر:

هل مـرَّ من الخيبة ما يكفي؟

هل عـشَّـش طـير الخدعة

كـالعـادة. فـي السَّـقـف

[1] الدِيوان ، ص 07.

[2] ينظر: عبد الله خضر حمد ، أسلوبيَّة الانزياح في شعر المعلَّقات ، ص214.

[3] الديوان ، ص 19.

وقد اشتملت القصيدة على كلمات أخرى منها:

الشّوك ـ أيُّ ـ تتّجه ـ الشّاطئ ـ أنّ ـ تعرّى.

وهذا التكرار للشدة أسهم في إحداث جرس موسيقي و بالتالي إحداث انزياح في المستوى الصوتي.

ج ــ تكرار الكلمة

يقع تكرار الكلمة بنفسها أو بمرادفها ، و اللفظُ المُكرَّر هو المفتاح الذي ينشر الضَّوء على الصُّورة لاتصاله الوثيق بالوجدان ، << ويُكرر المتكلم اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد >>[1] ، وعليه فإنَّ تكرارها لا يأتي بغرض التَّوكيد فحسب، بل ينزاح إلى أغراض أخرى ، << وقد يجيء التكرار بالأسماء المضمرات أو المبهمات ، كما يجيء بالمظهرات >>[2].

مثلا في قصيدة " **بانتظار أنثى الهدهد** "[3] ورد التكرار في لفظة " أَخْلَفْتِ ـ أَخْلَفْتِ " والتي جاءت متتالية في قول الشاعـــر:

وَ مَا أَخْلَفَ الشَّيْبُ وَعْدًا

وَ أَخْلَفْتِ

أَخْلَفْتِ!!

هذا الانزياح الصَّوتي أحدث نغمة موسيقيَّة من جهة، و أبرز من جهة أخرى إحساس الشَّاعر بالقهر و الانكسار حين أخلفت الوعد، لأنَّ تِكرار المُتكلم للفظة الواحدة يأتي من باب تأكيد الفعل أو الوصف.

---

[1] ابن أبي الإصبع المصري ، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ، تح : حفنى محمد شرف ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، الكتاب الثاني ، الجمهورية العربية المتحدة ، 1963، ص 375.

[2] المصدر نفسه ، ص 376.

[3] الديوان ، ص 30.

كما ورد تكرار الكلمة في قصيدة " **الغاشيَّة** "[1] ، أين جاء تكرار " هلْ أتاك " عدَّة مرات وهي من باب التَّهويل والوعيد ، إذ يقول الشاعـــر:

هل أتاك حديث الشجر...

أنَّ قلب الجذور حجر؟ !

هل أتاك

حديث النساء..

أنَّ عطرك

خان السماء؟ !

د ــ تكرار اللازمـة

يقومُ على تكرار سطر أو جملة أو لفظة، تُشَكِّل بمستويَيْهَا الإيقاعي و الدّلالي محورا أساسيًّا و مركزيًّا من محاور القصيدة ، و تأتي على نمطيْن: قبليَّة تشكِّل مفتتحا و بعديَّة في نهاية المقاطع تشكِّل استقرارا دلاليًّا و إيقاعيًّا.[2]

وجاء في قصيدة " **مرَّ حزينا آخر مُسْتَقْبَل** "[3] تكرار لازمة قبليَّة و هي " يا زكريا " في بداية كل مقطع من المقاطع الثلاثة ، و التي يقول فيها الشاعر:

يا زكريّا:

مرَّ حزينا آخر مستقبَل !

أصبحت شبيها بالإنسان

[1] الديوان ، ص 10.

[2] ينظر : محمد صابر عبيد ، القصيدة العربيَّة الحديثة ، ص 204.

[3] الديوان ، ص 21.

و" كلَّا إنَّ الإنسان

ليطغى "

يا زكريّا:

أَوْغَلْتَ كثيرا في الرأسِ

وإذ أنت تحاول

أن تنزلَ للناس سويّا...

يا زكريّا:

إنَّكَ تُجْهِشُ أجساد الورد

بما لا يُدْرك،

أنتَ الهمُّ الأرضيّ !!

كما ورد تكرار لازمة بعديَّة هي " قمْ فأنذرْ " ـ مقتبسة من سورة المدثر ـ في نهاية كلّ مقطع من قصيدة " **سؤال في العراء** "[1] و التي يقول فيها الشاعـــر:

ما كنت لو تدري أبا أحدٍ

ولكنْ خانك الخُلفاءُ

إذْ شقوا بهار الموتِ

وانتبذوا مكانًا

في رفاقك

[1] الديوان ، ص 22.

" قُمْ فَأَنْذِرْ " !!

كيف عدت ــ إذَنْ ــ

سؤالا في العراءِ

ومَوْطِنًا للكشفِ

إنشاءً جديد للمدثر !

" قُمْ

فَأَنْذِرْ " !!

إنَّ تكرار اللازمة عموديا من الأعلى إلى الأسفل يمثل انزياحا وظيفيًّا ، يظهر في جانب الدّلالة من خلال توظيفها بما يناسب حاجة القصيدة إليها، فالمعنى يرتكز عليها و يتمحور حولها ، و أيضا في جانب الإيقاع من خلال الإفضاء إلى سُكونيَّة في الفضاء الموسيقي للقصيدة، فيظهر مضبوطا بفواصل إيقاعيَّة منتظمة.

هـ ــ التكرار الأسلوبي

المقصود به تكرار أساليب معينة في القصيدة الواحدة، و تكون بهدف تعميق الإيقاع الدَّاخلي فضلا عن الدلالة على إيحاءات كامنة في نفس الشاعر يمكن الاستدلال عليها عن طريق هذه الأساليب المكررة.[1]

وقد ورد التكرار في قصيدة " **العابر الحزين يشبهني** "[2] حيث تكرّر أسلوب الأمر في قول الشاعـــر:

انْتَبِهْ للرَّمَادِ

وَفَتِّشْ عَنِ الْوَرْدِ ، وَالنَّاسِ

[1] ينظر: عبد الله خضر حمد ، أسلوبيَّة الانزياح في شعر المعلَّقات ، ص236.

[2] الدِّيوان ، ص 55.

إنَّ تكرار صيغة الأمر هو انزياح صوتيٌّ أدَّى إلى تكثيف الإيقاع الدَّاخلي للقصيدة ، فضلا عن الانزياح في المعاني و هو ما تدلُّ عليه الإيحاءات الكامنة بوجود مشكلة أو اضطراب، يمكن الكشف عنها عن طريق تكرار هذا الأسلوب.

وفي الأخـيـر نقول أنَّ الشَّـاعـر هدف من وراء ظاهرة التِّكرار إلى تقرير المعنى في النفس من جهة ، و التَّعبير عن شعوره و انفعالاته من جهة أخرى ، كما سعى إلى تحقيق غاية جماليَّة في الإيقاع ، لأنَّ التَّكرار هو أساس الإيقـاع بـجميـع صُوَّره ، و كلَّما زاد عدد التِّكرارات أصبح الإيقاع فاعلا و أبلغ تأثيرا.

غير أنَّ التِّكرار قد يُنافي لحظات التَّوهج الشِّعري التي تشتغل في زمن غير متطاول و تتجلَّى في كلمات قليلة، لأنَّ الشِّعر فنٌّ زمانيٌّ في الأصل لا تتحد جودته بالإطالة ، بل بالتَّميز و الإيجاز الذي يصلُ إلى أفقِ الشِّعريَّة و الإبداع.

2 ــ التَّـدويـــــر

هـو انزيـاح على المستوى الشَّكلي و المقصود بـه اشتراك الشَّطر الأوَّل و الثَّـاني مـن البيت الشِّعري العمودي في كلمة واحدة و يسمى البيت في هذه الحالة مُدورًا ، لكن الشِّعر الحر حطَّم بنية البيت << و أعطى الأهميَّة لقطب الخطيَّة، و أهميَّة الخطيَّة تتماشى مع ذوبان البحر في دائرته... و هذا ما يظهر جليًّا في القصائد المدورة أيْ التي يلتزمُ فيها تدوير كلّ الأبيات >>[1]. و في هذه القصائد لا يمكننا تحديد نوع البحر إلَّا إذا لجأنا إلى بداية القصيدة أو نهايتها، والتدوير هنا يربط آخر التفعيلة في السطر بالتفعيلة الأولى في السطر التالي له.

والتَّدوير بوصفه ظاهرة موسيقيَّة يُعتبر آليَّة تنبثق من صميم النَّص << وتنطوي على تنوّع الأصوات >>[2] ، كما أنَّ له فائدة شعريَّة تتمثل في إضفائه الغنائية و الليونة على البيت لأنَّه يمدّه ويطيل نغماته.

[1] مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 293.

[2] محمد صابر عبيد ، القصيدة العربيَّة الحديثة ، ص 161.

ويمكن أنْ نعدَّ آليَّة التَّدوير انزياحا لأنَّ فيها << خرقا شكليًّا واضحا للبنية الشِّعريَّة التَّقليديَّة القائمة على شيء من التَّكامل العَرُوضِي و الدّلالي ضمن سياقاته المعروفة غير الخاضعة لأية مفاجأة محتملة >>[1] ، و بذلك يجعل للبيت موسيقى داخليَّة تتولَّد من خلال تدوير عروضي يتمُّ على مستوى التَّفعيلات ، و تدوير دلالي يتعلَّق بالمعنى و النَّحو و يطلق عليه مصطلح " التَّضْمِين " ، وهو بذلك يعمل على استمرار الحدث ولا ينتهي إلَّا بانتهاء الفكرة.

أ ــ التدوير العروضي

ومن أمثلته التَّدوير البسيط الذي يكون بين البيت الخطي و الذي يليه ، والمُركب الذي يكون بين بيتيْن خطييْن فأكثر ، و تدوير كلي يشمل القصيدة من أوَّلها إلى آخرها ، فتكوِّن شحنة نفسية واحدة [2] ، ومنها ما ورد في قصيدة " **ها أنت تدخل المعاني** "[3]:

كـلّ الأمـاكــن

//) (0//0/0/)

مستفـعلـن متـ **[تــدويـر]**

غَيَّـرَتك .. وغادرت ..

(0//0///) (0//0/

ـفاعلن متـفاعلـن

التَّدوير حاصل بين حرفيْ (كن) من البيت الخطيِّ الأوَّل و كلمة (غيَّرتك) من البيت الخطي الثاني ، لكن حقيقة الأمر أنَّ التَّدوير واقع في التَّفعيلة (متفاعلن ــ من البحر الكامل) و ليس في الكلمة ، و في هذا الانزياح الذي يخصُّ النَّسق العَرُوضي إشارة << إلى التَّواصل القائم بين البيتين و الذي يتطلب التَّداخل و الاندماج بينهما >>[4] ، و نجده يتكرَّر عدَّة مرَّات في القصيدة ، لأنَّ فاعليته ذات قيمة شعريَّة. كما يضفي التدوير العروضي قيمة موسيقيَّة جديدة

[1] محمد صابر عبيد ، المرجع السابق ، ص 162.

[2] ينظر: عبد الرحمن تبرماسين ، العروض و إيقاع الشِّعر العربي ، ص96.

[3] الديوان ، ص 32.

[4] عبد الرحمن تبرماسين ، المرجع السابق ، الصفحة نفسها.

للقصيدة أو المقطع كونه << يُلغي علامات التَّرقيم و لا يفرق بين النُّقطة و الفاصلة و علامتيْ التَّعجب ، و الاستفهام >>[1] و يخضع لضرورة الوزن ، و بالنسبة للقصيدة الحرَّة فإنَّ قلَّة التَّدوير في المقطع تُقلِّل من الحركة الإيقاعيَّة التي يتطلبها الفعل الشِّعري.

ولقد التجأ الشَّاعر في هذه قصيدة إلى التدوير و استعمله بنسبة كبيرة، لأنَّ له دورا في توحيد و تحديد البيت الصَّوتي ، و إبراز القافيَّة ممثلة في:(مكاني، معاني، أغاني، دخان) و قد حافظ على وحدة النَّظم القائم على تفعيلة " متفاعلن " و على وحدة الصُّورة المبنية على الحركة و التَّرقب ، و بهذا يكتسب التدوير قيمةً جماليَّة [2]، و هذا التَّنظيم لتقنية التَّدوير يتوافق مع هندسة المقطع العروضيَّة من جهة ، كما يتوافق مع الواقع الدلالي له من جهة أخرى.

ب ــ التدوير الدلالي

ومن أمثلة التَّدوير الدلالي الذي يخضع لعدم اكتمال المعنى أو التَّركيب النَّحوي ، ما جاء في قصيدة " **مساء مكرَّر**"[3] وهي من بحر الرجز:

تَسْـــأَلْنَـــا

(0///0/)

مفتعلن

هَوَاتِفُ الْمَسَاءِ

/0//) (0//0//)

متفعلن متفع

التَّفعيلة في البيت الخطي الأول غير مدورة عروضيا ، إلَّا أنَّ التَّدوير الدلالي يلحقُ البيت الخطي الثاني في مسألة التَّركيب النَّحوي (**تسألنا**: فعل + مفعول به **/ هواتف** : فاعل).

---

[1] عبد الرحمن تبرماسين ، المرجع السابق ، ص 143.

[2] ينظر: المرجع نفسه ، ص 138.

[3] الديوان ، ص 11.

كما يتجلى التدوير الدلالي في قصيدة " **ها أنت تدخل المعاني** "[1] حين يقول الشاعـــــر:

كلّ الأماكن

غيَّرتك .. وغادرت..

وغدًا

تفتّش في مكانكَ

عن مكاني !!

ها أنت تخرجُ

من مدى أجسادنا

ها أنت تدخل

ـ بعد حزنكَ ـ

في المعاني..

وهنا الشَّاعر يُحدث حركة صراع بين قوَّتيْن متعاكستيْن هما: " أنتَ " و" أنَا " حين يقول: " في مكانكَ " و " عن مكانِي " ، و أيضا في توظيف التَّضاد حين يقول: " ها أنت تخرج " و" ها أنت تدخل " ، فكلُّ هذه الاستدارات التدويرية تديم فعاليَّة الحركة و تضمن استمراريتها.

وعليه فإنَّ فاعلية التَّدوير ناتجة عن الخرق أو الانزياح النَّحوي والدلالي الذي أدَّى إلى استرسال الوحدات الشِّعريَّة، وقد لا يحدث تدوير بل مطابقة والتي تنتج << بين النهايات في الوزن والنهايات التركيبية في البيت الشعري>>[2] ، وذلك باكتمال كل من الوزن والتركيب والدلالة.

وفي الأخير فإنَّ الانزياح العروضي في الشعر الحر هو خرق لقواعد ومقومات نظم الشِّعر العمودي ، بكسر نظام الوزن والقافيَّة من جهة والاهتمام بالإيقاع من جهةٍ أخرى، إضافة إلى تفعيل ظاهرتيْ التَّدوير والتِّكرار لإثارة المُتلقي.

---

[1] الديوان ، ص 32.

[2] Frédéric Turiel , L'analyse littéraire de la poésie , Armand Colin , Paris , 1998 ,p18.

الفصل الثـانـي:

شعريــة الانزياح

التــركـيــبـــــي

الفصل الثاني : شعرية الانزياح التركيبي

أولا: الانزياح في أساليب تركيب الكـــلام

1 ـ التقديـم و التأخيـر

أ ـ تقديـم الخبـــر علـى المبتـــدأ

ب ـ تقديم المفعول به على الفاعل

2 ـ الالـتـفـــــــات

أ ـ الالتفات فـي الفعـــل

ب ـ الالتفات في الضمير

ثانيا: الانزياح في أساليب إنشاء الكـــلام

1 ـ الأساليب الإنشـــائية الطلبية

أ ـ أسلوب الاستفهام

ب ـ أسلـوب الأمـــر

ج ـ أسلـوب النـــداء

2 ـ الأساليب الإنشائية غير الطلبيـة

ـ أسلـوب التعجب

إنَّ من أسباب تميز الخطابات وارتقائها هو وجود خصائص تابعة لطريقة تركيبها ، فقدرة المبدع على إعطاء الكلام الفني خصوصية تختلف عن الكلام العادي ، راجعة إلى قدرته على إيجاد تراكيب جديدة و طرق خاصة قائمة على تشكيل علاقات مميزة في الربط بين الدوال ومدلولاتها ، وهذه الطرق التي يكشفها المبدع في الربط بين الأبنية اللغويَّة هي جوهر ما يجسد الانزياح التركيبي، فإذا كان للمبدع هذه القدرة على تشكيل اللغة ، تجاوز بذلك المألوف وحقق أهم وظيفة للانزياح وهي المفاجأة.

والإبداع ليس إيجاد كلمات لم تعرفها المعاجم ، ولكنه تشكيل لهذه الكلمات بطريقة فذَّة عبقرية، << فالمبدع الحق هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللغة جماليا بما يتجاوز إطار المألوفات، و بما يجعل التنبؤ بالذي سيسلكه أمرا غير ممكن، و من شأن هذا إذن أنْ يجعل متلقي الشعر في انتظار دائم لتشكيل جديد >>[1] ، فكلُّ تركيب جديد يغيِّر من طبيعة المعنى نفسه ، و ترافقه دلالات جديدة.

تبدو موهبة الشاعر في قدرته على تخيُّر الألفاظ وتركيبها ، وهذا يتطلَّب منه إلماما باللغة وقواعدها وخواص استخدامها ، لأنَّ تفوُّقه يتوقف على هذا الأساس.

كما أنَّ ترتيب الألفاظ وتركيبها تابع لترتيب المعاني في النفس، أي في المستوى العميق قبل خروجها إلى المستوى الظاهر، وبذلك << تتركب الكلمات في الخطاب على مستويين، حضوري وغيابي ، فهي تتوزع سياقيا على امتداد خطي ويكون لتجاورها تأثير دلالي وصوتي وتركيبي وهو ما يُدخلها في علاقات ركنية، وهي أيضا تتوزع غيابيا في شكل تداعيات للكلمات المنتمية لنفس الجدول الدلالي >>[2] ، وسنعالج ذلك من خلال أساليب التركيب والإنشاء.

أولا: الانزياح في أساليب تركيب الكلام

يُعَدُّ الانزياح التركيبي خروجا عن النِّظام النَّحوي المألوف وخرقا لأصوله ، لأنَّ شعريَّة النَّص تنشأ من خلال كسر النَّمط الشائع من التراكيب، فتنتج عنه تراكيب جديدة منزاحة.

[1] أحمد محمد ويس ، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبيَّة ، ص 120.

[2] نور الدين السد ، الأسلوبيَّة و تحليل الخطاب ، ج1 ، ص 186.

والقول بأنَّ الشعر يسعى باستمرار إلى خرق النَّحو على حد تعبير "**غريماس**" (**Greimas**) فهذا لا يعني أنَّ لغة الشعر كسر مطلق لقواعد اللغة العاديَّة[1] ، و إنَّما هي توسيع و إغناء لهذه القواعد تقتضيهما خصوصيَّة تركيب اللغة الشعريَّة ، تبعا لعاملين أساسين هما:[2]

النَّحو الشعري نحو إيقاعي ، حيث يخضع لضرورات إيقاعيَّة.

النَّحو الشعري يمارس فعله في مسافة أوسع من الجملة تتمثل في المتتاليات المتوازية.

غير أنَّ الحكم بجودة الأسلوب لدى البلاغيين مقترن ببيان غرضه الفني ووظيفته التعبيريَّة ، وهي ما نستقيه من خلال أغراض التقديم والتأخير بوصفها انزياحات.

1 ـ التقديم و التأخير

من الواضح أنَّ << اللغة لا تستقيم للمتكلم إلَّا إذا وصفها و بناها على الترتيب الواقع على غرائز أهلها، فمعاني النَّحو منقسمة بين حركات اللفظ و سكناته ، و بين وضع الحروف في مواضعها المقتضية لها، و بين تأليف الكلام بالتقديم و التأخير، ... فإنْ زاغ شيءٌ عن هذا النَّعت فإنَّه لا يخلو أنْ يكون مردودا >>[3] ، وعليه فاللغة تخضع لنحو معين ونظام له خصوصيته.

وبما أنَّ اللغة العربيَّة تتميز << بحُريَّة النظم فالكلمة فيها تُغير موقعها مع بقائها محافظة على معناها النَّحوي >>[4] ، وتظهر أهمية المعنى في موقع الكلمة في التركيب، فتحريكها يساعد في الخروج باللغة من طابعها النفعي إلى طابعها الإبداعي.

إذ أنَّ << التركيب الشعري أحوج إلى التقديم والتأخير من غيره لما يقتضيه ضبط الوزن وإحكام القافية ، فضلا عما يرغب إليه الشاعر أحيانا من إثارة معان معينة ، بتقديم بعض أجزاء الكلام وتأخير بعضه الآخر >>[5]، لأنَّ اللجوء إلى التقديم والتأخير لم يرد اعتباطا، إنَّما هو

---

[1] ينظر: محمد العياشي كنوني ، شعريَّة القصيدة العربيَّة المعاصرة ، ص178.

[2] المرجع نفسه ، ص 179.

[3] نور الدين السد ، الأسلوبيَّة وتحليل الخطاب ، ج1 ، ص 186.

[4] يوسف يحياوي ، الجوانب التركيبيَّة للجملة العربيَّة في ديوانيْ محمد العيد آل خليفة وأحمد سحنون ، منشورات مخبر الممارسات اللغويَّة في الجزائر ، (د ط) ، تيزي وزو ، الجزائر ، 2013 ، ص 46.

[5] عبد الحفيظ مراح ، ظاهرة العدول في البلاغة العربيَّة ـ مقاربة أسلوبيَّة ، مذكرة ماجستير ، قسم اللغة العربيَّة وآدابها، كليَّة الآداب واللغات ، جامعة الجزائر ، 2006/2005 ، ص 47.

عمل مقصود يقتضيه غرض بلاغي، فتنزاح الجملة عن نمطها التركيبي النحوي ، فيقع التأثير الفني في المعنى.

وتُعَدُّ << ظاهرة التقديم و التأخير من الظواهر السياقيَّة التي لها فائدة عظيمة في الارتقاء بالأساليب وارتفاعها في البيان، كيف لا ، والإمام **عبد القاهر الجرجاني** يحتفي بهذه الظاهرة في قوله عن بابها: " هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التَّصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعه ، ويفضي بك إلى لطيفة ، ولا تزال ترى شعرًا يروقك مسمعه ، ويلطف لديك موقعه ، ثم تنظر فتجد سبب أنْ راقك ولطف عندك أنْ قُدِّم فيه شيء ، وحُوِّل اللفظ عن مكان إلى مكان >>[1] ، وهذا الشكل من الانزياح يبتغي من المبدع التأثير في السامع أو القارئ لحصد هذه الفوائد التي تحدث عنها الجرجاني.

بيد أنَّ تلك الحريَّة في الترتيب يحدها النحاة بمقولة " الرتبة " ، فقد تحدثوا << عما يُعرف بالرتبة المحفوظة والرتبة غير المحفوظة ، ويشير النوع الأول إلى احتفاظ الأبواب النحويَّة بمواقعها في الترتيب العام للجملة بالنسبة لأبواب أخرى، وعلى سبيل المثال فإنَّ مرتبة العمدة قبل مرتبة الفضلة، ومرتبة المبتدأ قبل مرتبة الخبر ، ومرتبة ما يصل الفعل إليه بنفسه قبل ما يصل إليه بحرف الجر... وأنْ يتقدم الموصول على الصلة والموصوف على الصفة ، وحروف الجر على المجرور، وحرف العطف على المعطوف ... >>[2] ، غير أنَّ المبدع لا يروقه هذا التحديد بعض الأحيان ، فتراه لا يبالي بهذه الرتب.

كما يرى النَّحويون أنَّ هذا التقديم والتأخير هو من باب الاتساع والخروج من أصل الكلام لدواعٍ عدَّة، ممثلة في الأغراض البلاغيَّة المتعددة منها: الاختصاص، التَّخصيص، تقوية الحكم وتقريره ، الاهتمام بأمر المتقدِّم ، التَّعظيم ، التَّعجيل بالفرحة والمسرَّة ، مراعاة نَظْم الكلام وموسيقاه ، أو غير ذلك من الأغراض.[3]

---

[1] يوسف يحياوي ، الجوانب التركيبيَّة للجملة العربيَّة ، ص 49.

[2] عبد الحكيم راضي ، نظرية اللغة في النَّقد العربي ـ دراسة في خصائص اللغة الأدبيَّة من منظور النقاد العرب، المجلس الأعلى للثقافة ، ط1 ، القاهرة ، 2003 ، ص 219.

[3] ينظر: نعمان عبد السميع متولي ، الانزياح اللغوي ، ص ص 56 ،57.

وسنقدم وجوه الترتيب المنطقي في كلّ من الجملة الفعليَّة والجملة الاسميَّة ، ففي الجملة الفعليَّة يكون تقديم المُسند وهو الفعل أو ما يَعمل عمل الفعل ، يليه المُسند إليه وهو الفاعل أو ما ينوب عنه، ثم تأتي متعلقات الجملة كالصفة، والحال، والعطف، والجار والمجرور والمضاف إليه، وغيرها من المكملات ، أمَّا في الجملة الاسميَّة فيأتي تقديم المسند إليه وهو المبتدأ وما يتصل به، وتأخير المسند وهو الخبر وما يتصل به ، لأنَّ << الأصل في المبتدأ التَّقديم لأنَّه محكوم عليه . والأصل في الخبر التأخير لأنَّه محكوم به. والمحكوم عليه يجب أنْ يكون موجودًا قبل الحكم >>[1] ، فمتى خرجت إحدى الجملتيْن عن هذا الترتيب الإسنادي مَثلتْ انزياحا.

وسنقوم بتتبع فاعلية الانزياح من خلال تتبع آلية التقديم والتأخير الَّتي تخص الخروج عن مقتضى الظاهر في ترتيب العناصر وكذا مراعاة نظم الكلام ، حيث << يقدم الوقوف على مقتضى التقديم والتأخير من وجهة النظر الأسلوبيَّة إمكانية تشكيل أنماط من القول مختلفة تفصح عن مدى مرونة الاستعمال اللغوي، بحيث تفسح مجالا رحبا من الخيارات والبدائل، بما يوفر قيما شعريَّة ما كان للخطاب أنْ يفيد منها لولا عدوله عن الأنماط المعياريَّة >>[2] ، وبكسر اللغة المعيارية تلد تراكيب جديدة ومغايرة تحقق انزياحا ، لأنَّ أهمية المعنى تكمن في أهمية موقع الكلمة.

وستقتصر دراستنا على نوعين من التَّقديم والتَّأخير، يخص أحدهما الجملة الاسميَّة والآخر يخص الجملة الفعليَّة.

أ ـ تقديم الخبر على المبتدأ

ورد في قصيدة " **احتمالان لموت الوردة** "[3] في قول الشاعر:

لِلْعَـــــــا شِـــــــــــقِ

أَنْ يَشْـــــرَبَ أَسْبَابَ الْعِطْرِ

[1] أحمد الهاشمي، القواعد الأساسيَّة للغة العربيَّة ، دار المعرفة ، ط3 ، بيروت ، لبنان ، 2011 ، ص 122.

[2] عبد الحفيظ مراح ، ظاهرة العدول في البلاغة العربيَّة ، ص 48.

[3] الديوان ، ص 26.

حيث نلحظ تقديم الخبر وهو " للعاشق " جار ومجرور متعلِّقان بخبر محذوف تقديره كائن أو موجود ، على المبتدأ المؤول من جملة " أنْ يشرب ..." المصدريَّة.

وهذا للدلالة على مكانة العاشق وأهميته ، فجاء التركيب المُنزاح مطابقا لما أراده الشاعر من ارتباط الوردة بالعاشق، كما أنَّه يريد من المُتلقي أنْ يشاركه الاهتمام بالمتقدم وهو " العاشق".

وفي قصيدة " **حالة اغتراب** "[1] نطالع قول الشاعـــر:

للصبايا وَطَنُ القَلْبِ ..

نلحظ تقديم الخبر وهو" للصبايا " جار ومجرور متعلقان بالخبر على المبتدأ " وطن " وقد أفاد هذا التقديم للجار والمجرور انزياحا تمثل في التخصيص حيث خص الصبايا دون غيرهن بسكنى القلب.

ويقول الشاعر في نموذج آخر ورد في قصيدة " **محمد هنا محمد هناك** "[2]

واقـفـا كـان ...

نلحظ تقديم الخبر "واقفا" وهو المسند على المسند إليه المحذوف ومنه على الفعل الناقص " كان " وهو انزياح ، إذ إن أصل الجملة " كان محمد واقفا " وتعني اتصاف المسند إليه بالمسند وجاء بغرض لفت الانتباه لصورة الوقوف ، وأيضا للتأثير في المخاطب وإثارة وجدانه.

هذه التراكيب المنزاحة أراد بها الشاعر أن يخدم شعرية النَّص من جهة وتحقيق غرض بلاغي لكن بأهداف إبداعية فحالات التقديم تفيد زيادة في المعنى حين تعدل عن المعنى الأصلي إلى معنى منزاح دلاليا ، كما قد تأتي لرعاية التناغم الموسيقي وما تحتاج إليه القافية [3]. ولعلَّ غاية الشاعر من الخروج عن ترتيب الجملة هو التركيز على أشياء بعينها والابتعاد عن العموم.

---

[1] الديوان ، ص 37.

[2] المصدر نفسه ، ص 42.

[3] ينظر: نعمان عبد السميع متولي ، الانزياح اللغوي ، ص 55.

ب ـ تقديم المفعول به على الفاعل

ورد في قصيدة " **غرق أحمد** "[1] في قول الشاعـــر:

فَاجَأَهُ البَحْـــــرُ

فـــــي بيتـه !!

نلحظ تقديم المفعول به وهو " الهاء " (ضمير) ، على الفاعل وهو "البحر".

كما نصادف ذلك في قصيدة " **الغاشية** "[2] في قول الشاعر:

هَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ الشَّجَر ...

وهـو مقطـع مقتبس من الآية القرآنية التي افتتحت بـها سـورة الغاشية ، وقد ورد إعرابها كما يلي:[3]

هل: حرف استفهام، أتاك : فعل ماض مبني على الفتح، الكاف: ضمير مبني على الفتح في محل نصب مفعول به، حديث: فاعل مرفوع (الضمة).

وهنا نلاحظ تقديم المفعول به وهو " الكاف " ، على الفاعل وهو " حديث ".

وفي قصيدة " **حافـة الظـل** "[4] يقول الشاعـــر:

فَـفَـاجَـأَكَ المَيِّتُون

بما ينبغي

... غدا ...

إذ يتقدم المفعول به وهو ضمير " الكاف " ، على الفاعل وهو " الميتون ".

---

[1] الديوان ، ص 09.

[2] المصدر نفسه ، ص 10.

[3] محمد محمودي القاضي ، إعراب القرآن الكريم ، الصحوة للنشر والتوزيع ، ط1 ، مصر، 2010 ، ص 1181.

[4] الديوان ، ص 14.

وفي قصيدة " **أنثى المكان** "[1]

نلحظ تقديم المفعول به وهو " الهاء " ، على الفاعل وهو كلمة " فم " فـي قــول الشاعــر:

رواه فـم أحمر

وفي الحالات الأربع تقدم المفعول به على الفاعل لأنَّه << إذا كان المفعول ضميرا متصلا والفاعل اسما ظاهرا >>[2] قُدم وجوبا.

وقد يأتي تقديم المفعول به اختياريا كما في قصيدة " **إني أراني أعصر خمرا** "[3] في النموذج الآتي:

أَرَى شَجَرِي آوَى الأَحِبَةَ ظِلُّهُ

نلحظ تقديم المفعول به وهو كلمة " الأحبة "، على الفاعل وهو كلمة " ظل "، وهو من المواضع التي يقدم فيها المفعول على الفاعل وجوبا << إذا اتصل بالفاعل ضمير يعود إلى المفعول >>[4].

وما يظهر من خلال هذه الأمثلة أنه قد وقع فصل بين المتلازمين و هما المسند والمسند إليه، ولا شك أنَّ مثل هذا الفصل يحمل دلالات وإيحاءات جديدة ترتبط بمبدأ الانزياح ، تدل على البعد المعنوي بين الفعل والفاعل.

وقد قام الشاعر بتقديم المفعول به على الفاعل من خلال حركة في الذهن تعود إلى خلجات نفسه المتنوعة ، فهو بذلك انزاح عن الترتيب المألوف بغرض التشويق للمتأخر و هو الفاعل (البحر ، حديث ، الميتون ، فم ، ظل) ، كما كسر بنية التوقع لدى المتلقي رغم أن الأفعال كلها ماضية (فاجأ ، أتى ، فاجأ ، روى) ، فاستطاع أنْ يوقظ المشاعر لديه من جهة ، وأنْ يجعله يحس بالمتعة من جهة أخرى.

---

[1] الديوان ، ص 28.

[2] أحمد الهاشمي ، القواعد الأساسية للغة العربية ، ص 113.

[3] الديوان ، ص 36.

[4] أحمد الهاشمي ، المرجع السابق ، الصفحة نفسها.

2 ـ الالـتـفـات

استقر مفهوم الالتفات عند البلاغيين على أنَّه << الانتقال من أسلوب إلى آخر لإرادة معنى بعينه ولغرض بلاغي وغاية من الإبداع والمتعة الفنية >>[1] ، وهذا الانتقال يقوم على مقتضيات الانزياح عن النسق اللغوي المألوف ، كما أن هذا الأسلوب التعبيري الإبداعي يحقق المتعة الفنية من خلال طاقاته الإيحائية.

وقد اهتم العرب بأسلوب الالتفات لأنَّهم كانوا على وعي نقدي بقيمة الضمير في الإبداع الشعري بالنسبة للكاتب والمتلقي على حد سواء ، وكذلك الغرب ، فمن << أبرز التصورات في الشعرية الحديثة التي حاولت وصل العلاقة بين المستويين الجمالي والمعرفي انطلاقا من بنية الضمير، ما نجده عند " ياكبسون " الذي رأى أن الأساليب الشعرية إنَّما تختلف لاختلاف بنية الضمير التي تفرز في كل أسلوب وظيفة معينة ، فالشعر الملحمي المقترن بضمير الغائب يسمح ببروز الوظيفة المرجعية ، والشعر الغنائي المقترن بضمير المتكلم يرشح الوظيفة الانفعالية ، بينما يؤدي استعمال ضمير المخاطب إلى ظهور الوظيفة المعرفية >>[2] ، إلَّا أنَّ هذه العلاقة تبقى نسبية لأنَّ الضمير لا يكفي وحده لوصف الأسلوب الشعري.

كما << يعتبر الالتفات من السمات التضليلية التي تأسر وجدان الشاعر فيلجأ إليها لمداورة القارئ وتطرية لنشاط السامع >>[3]، لأنَّه يعتمد على التمويه والالتواء لذلك وُصف بالعدول، وعُدَّ من صميم الانزياح لشموليته على بنية التباسية ، إذ << تزداد الصور الالتفاتية غموضا بمقدار نمو المسافة التضليلية بين القراءة والنص >>[4] ، فالشاعر بلغته الشعرية المحكمة يسعى إلى إحداث أثر في نفسية المتلقي ، من خلال تبادل مواقع الضمائر.

ولأنَّ << الفعل في اللغة العربية دليل حركة فاعلية عكس الاسم الذي هو سمة سكون وثبات...من أجل ذلك ارتبط أسلوب الالتفات بحركة الفعل بقصد انتشال المعنى من الركود >>[5].

---

[1] نعمان عبد السميع متولي ، الانزياح اللغوي ، ص 81.

[2] محمد العياشي كنوني ، شعرية القصيدة العربية المعاصرة ، ص ص 261 ، 262.

[3] خيرة حمر العين ، شعرية الانزياح ، ص 224.

[4] المرجع نفسه ، ص 233.

[5] المرجع نفسه ، ص 228.

ويكون ذلك بتغيير الزمن من المضارع إلى الأمر إلى الماضي ، وبهذا فالجملة الفعلية تفيد الاستمرار التجددي.

ويمكن تقسيم الالتفات إلى نوعين هما:

أ ـ الالتفات في الفعل

والمقصود به انتقال زمن الفعل من حال إلى حال:

مثلا من الماضي إلى المضارع إلى الأمر:

ونصادف ذلك في قصيدة " **طائران على خيمة السهو** "[1] :

بَكَى طائري (فعل ماض)

(...)

فَيَحْمِلُنَا (فعل مضارع)

(...)

حَاوِلْ على السهو تثبيت خيمتنا (فعل أمر)

يبدو أنَّ الشاعر يكشف عن أحداث تظهر من خلال التركيب السطحي للقصيدة ، ويتجلى الالتفات في استخدامه لكل صيغ الأفعال ، و بهذا الأسلوب أراد أن يبحث في كلّ النواحي والأوقات.

ومن المضارع إلى الماضي:

ونصادف ذلك في قصيدة " **غرق أحمد** "[2] :

وهو يعالجُ شرخ السؤال القديم (فعل مضارع)

[1] الديوان ، ص 07.

[2] المصدر نفسه ، ص 09.

يشتتُ ألوانه (فعل مضارع)

ويرتبُ أحلام زوجته النائلية (فعل مضارع)

فاجأَه البحر (فعل ماض)

ومن الماضي إلى الأمر :

ما ورد في قصيدة " **حزن** "[1] في قول الشاعـر:

كفرَ الماء (فعل ماض)

عرَّتنا تجاعيد الكتب (فعل ماض)

فـاسقنا (فعل أمر)

ومن المضارع إلى الأمر :

ونصادف ذلك في قصيدة " **احتمالان لموت الوردة** "[2] في قول الشاعـر:

للعـاشــق

أنْ يشربَ أسباب العطر (فعل مضارع)

(...)

ومزاج الرقة، خُذْ مثلا: (فعل أمر)

(...)

يتضح أنَّ الالتفات في الفعل آلية مناسبة للشاعر للتحكم في التغيرات والتطورات في خطابه اللغوي، تكون من الماضي الذي يدل على التأثر الشديد إلى المضارع الذي يدل على الحركة الدائمة والمتواصلة ، إلى الأمر الذي يدل على تحدي الشاعر لواقعه.

[1] الديوان ، ص 08.

[2] المصدر نفسه ، ص 26.

ب ـ الالتفات في الضمير

يقترن الضـمير بقوة التخـييـل وسعة المدلول، وهو على ثلاثة أنواع: تكلم ، خطاب وغيبة ، وتتشكل فيها ستة أقسام للالتفات.[1]

من الخطاب إلى التكلم :

ورد في قصيدة " **إشراق** "[2] في قول الشاعر:

أنتم توقظون سماءنا بالطبل

أنتم تذبحون صلاتنا

وأنا سجدت أنا اقتربت

وجاء استعمال ضمير المخاطب " أنتم " لعدم إرادة مفرد بعينه وإنَّما توجيه الخطاب إلى كلّ من يصح أنْ يقع منه الفعل.

من الغيبة إلى الخطاب:

نطالع ذلك في قصيدة " **ها أنت وحدي** "[3] في قول الشاعر:

والماضي .. هو الآتي

ها أنت وحدي

وها وحدي كعادتنا

والأصل في ضمير الغيبة أن يكون عائدا على اسم ظاهر أو معلوم في الكلام ، وفي هذا المثال يعود على "الماضي" ، والغرض منه أنَّ خروجه من الغيبة إلى الخطاب يزيد في البلاغة ويحسنها ، وبالتالي يكون الخطاب أوقع وأكشف للمراد.

---

[1] ينظر: نعمان عبد السميع متولي ، الانزياح اللغوي ، ص 83.

[2] الديوان ، ص 23.

[3] المصدر نفسه ، ص 24.

من التكلم إلى الخطاب:

ونصادف ذلك في قصيدة " **القديم** "[1] في قول الشاعــر:

فأنا الآن ... جاهز البكاء

(...)

أنت يا حزن آخر الشعراء

وقد جاء هذا الالتفات من التكلم إلى الخطاب تعبيرا عما اعترى الشاعر من اضطراب اتجاه الموقف.

لا شك أن التنويع في استخدام الضمائر والانتقال بها من نوع لآخر يعد كسرا للسياق اللغوي، تنتج عنه أساليب تعبيرية مختلفة تمثل انزياحا عن المألوف، وتحقق شعرية في المستوى التركيبي، ووجودها يدل على قدرة الشاعر في التصرف والافتنان في نظم الكلام ، وتتعدد أغراضه وغاياته التي منها: التنبيه، والنصح ، والإقناع، والتخصيص، وغيرها.

ويمكن << حصر جمالية هذا الالتفات في عنصرين :

ـ إتيان الشاعر بمعنى يريد الانصراف به إلى معنى آخر.

ـ إكساب هذا المعنى سمات التباسية بمحاولة تضليل القارئ >>[2].

وهذا من خلال الاهتمام بتحديد الجهة الناطقة في الخطاب والانزياح بها بواسطة آلية الالتفات ، لما فيها من قيم أسلوبية تسهم في تنوع تشكيل الخطاب، وبناء وحدات أسلوبية مميزة.

ثانيا: الانزياح في أساليب إنشاء الكلام

الأساليب الإنشائية تعبر عن حاجة المبدع الملحة إلى تفاعل المتلقي معه بغرض المشاركة وتتجاوز أغراضها الأصلية إلى دلالات مجازية تمثل الانزياحات، كما أنَّها توصف بعدم قبولها للتصديق والتكذيب على عكس الأساليب الخبرية، وتنقسم إلى طلبية وغير طلبية.

---

[1] الديوان ، ص 50.

[2] خيرة حمر العين ، شعرية الانزياح ، ص 229.

1 ـ الأساليب الإنشائية الطلبية

هي << ما تأخر وجود معناه عن وجود لفظه ، أو ما يقتضي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، كأساليب الأمر، والنهي، والاستفهام، والتمني، والنداء...>>[1] ، وما يهمنا هو تجاوز هذه الأساليب لأغراضها الأصلية إلى دلالات مجازية تظهر فيها شعرية الانزياح من خلال آلية توظيف الأساليب الإنشائية.

أ ـ أسلوب الاستفهام

هو أسلوب لغوي، الغرض منه الاستخبار والاستعلام للحصول على أمر ما، يجهله المتكلم أو يشك فيه ، كما أنَّه << أسلوب يثير في النفس حركة ويدعو المخاطب إلى أن يشارك السائل فيما يحس ويشعر >>[2] ، لكن في اللغة الشعرية يكون استفهاما غير حقيقي يخرج إلى أغراض عديدة منها: الأمر، والوعيد، والاستنكار، والتعجب، والنفي، والتقرير، وغيرها بحسب السياق الذي ترد فيه.

وقد ورد الاستفهام في قصيدة " **حافة الظل** "[3] حيث يقول الشاعـر:

مَاذَا اسْتَجَدَّ عَلَى طَرف العُمْر

أَمْ أَخْلَفَتْكَ الثَّوَانِي

ففاجأك الميتون

هو استفهام غير حقيقي ، ليس الغرض منه طرح السؤال و انتظار الجواب ، بقدر ما يكون له غرض آخر يستفاد من سياق الكلام ، وهنا نجده خرج من المعنى الأصلي إلى معنى التقرير حين حمل المخاطب على الإقرار بأمر استقر ثبوته أو نفيه ، وفي هذه الحالة الجديد الذي لحق طرف العمر.

[1] عبد الحفيظ مراح ، ظاهرة العدول في البلاغة العربية ، ص 60.

[2] عبد الله خضر حمد ، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات ، ص 96.

[3] الديوان ، ص 14.

ويستعمل الشاعر في بعض المقاطع من قصائده علامة الاستفهام بجانب علامة التعجب وفي بعض المرات ترد مكررة ، و هذا يعني انزياح الاستفهام عن معناه الأصلي إلى غرض التعجب ، وهو ما يمثل الحوار الداخلي للنفس الإنسانية ، وقد ورد في قصيدة " **مصابيـــــــح** "[1] حيث يقــول:

أَتَسَاءَل :

هَلْ يَتَعَثَّرُ فِي العَتَمَات !!؟

وأيضا في قصيدة " **لا شيء بريء فوق الأرض** "[2] في قولــه:

هل مـرّ على الخيبة ما يكفي ؟ !!

هل عشّش طيرُ الخُدعة

كالعادة. في السّقف

هل انكشف الشّوكُ أخيرا

وإلى أيّ دم تتجه الطَعْنَةُ

(...)

هل يدرك رمل الشّاطئ

أنّ " الإنسان "

تعرّى ؟ !!

[1] الديوان ، ص 17.

[2] المصدر نفسه ، ص 19.

فهنا استعمل الشاعر حرف الاستفهام " هل " وانزاح به من معنى التصديق بـ " نعم " أو " لا " إلى معنى النفي.

كما أنَّ " هل " تختص بدخولها على الفعل ، ونجد الشاعر قد اتكأ على صيغة الماضي في تشكيل خطابه الشعري ، مثل : مرَّ ، عشَّش ، انكشف ، وهذا إيحاء لدلالات التحسر والأسى.

وفي قصيدة " **الغاشية** "[1] يقول الشاعـــر:

هل أتاك حديث الشَّجر ...

أنَّ قلب الجذور حجر ؟ !

هل أتاك

حديـــث النساء..

أنّ عطرك

خان السَّماء ؟ !

تنزاح المعاني في الاستفهام المجازي عنها في الاستفهام الحقيقي ، وهنا هي معاني التشويق إلى استماع الخبر أي حديث الشجر وحديث النساء.

كما ورد الاستفهام في قصيدة " **الروح** "[2] :

مَنْ يصلّي معي،

إذا قُمْتُ وَحْدِي

مُشْرَع الماء، واسعا .. كالجِرَاح.

أفرشُ الحرفَ بالبكاء

[1] الديوان ، ص 10.

[2] المصدر نفسه ، ص 20.

وهو انزياح لحق أسلوب الاستفهام فخرج إلى معنى النفي الإنكاري بمعنى أنه لا يستطيع أحد أنْ يصلي معه.

وفي قصيدة " **إشراق** "[1] يقول الشاعـــر:

ماذا تبقى

من رماد النّاس

وهنا أيضا انزياح في أسلوب الاستفهام عن معناه الأصلي إلى غرض الاستبعاد فكان القصد استبعاد بقاء شيء من رماد الناس.

كما نصادف ذلك في قصيدة " **كائنات الجنوب** "[2] في قول الشاعـــر:

مَنْ يجرُّ " سليمان " للرّمل

(...)

فبما لغة تقرأ الحزن

كيف نؤرخ للعمر فوق الرمال

(...)

أترى غيرت وجهنا الكلمات

(...)

هل سيعرفنا قمر

لو رآنا ؟!!

[1] الديوان ، ص 23.

[2] المصدر نفسه ، ص 33.

ونحن نعلم أنَّ << بِمَ : لفظ مركب من الباء الجارة و" ما " الاستفهامية التي حذفت ألفها لدخول حرف الجر عليها >>[1] ، لكن لم يحذف الألف للضرورة الشعرية.

لقد طغى أسلوب الاستفهام على القصيدة و قد استعمل أدوات الاستفهام وهي: مَنْ، مَا، كَيْفَ إضافة إلى " الهمزة " و " هل " .

وقد انزاحت المعاني إلى النفي و الإنكار في " كيف ..." ، أمَّا باقي الأساليب " مَنْ...، ما... ، الهمزة... ، هل... " فقد حملت معنى التعجب.

كما نجد الاستفهام في قصيدة " **طقس الفاكهة** "[2] حيث يقول الشاعــر:

ما أدراك أنَّك في عيني ....

تمزِّيــن

(...)

فأيُّ النّاس أقرب للحزن !!؟

جاء الاستفهام الأول حاملا لمعنى الاستبعاد أمَّا الثاني فانزاح إلى معنى التعجب.

وأيضا في قصيدة " **حالة اغتراب** "[3] حيث يقــول:

مَنْ يُعيد الكل للجـزء :

مَنْ يُعيد الدم للطعنـة

(...)

مَنْ يُعيد البحر للملح .. ابتساماتي

فمي .. مَنْ يقرأ الحالـة

[1] إميل بديع يعقوب ، معجم الإعراب و الإملاء ، دار اشريفة ، (د ط) ، الجزائر ، (د ت)، ص 133.
[2] الديوان ، ص 35.
[3] المصدر نفسه ، ص 37.

انزاح الاستفهام في هذه الأسطر إلى غرض الاستبعاد والإنكار لأنَّ الشاعر في حيرة وقلق وحالة اغتراب.

كما نصادف الاستفهام في قصيدة " **أنت هي ...**"[1] حيث يقول الشاعر:

تُرى هلْ شُفينا تماما من التّرب

من خفقان الهلال

ومن " قسما بالجبال "

من خلال السياق يمكن استكناه الغرض من أسلوب الاستفهام وهو التمني ويظهر ذلك في حاجة الفقراء للشفاء ، وجاء التمني بصيغة الاستفهام الذي لا يقع إلا في الأمور الممكنة بينما يكون التمني عادة لغير الممكن.

وأيضا في قصيدة " **طقس الفاكهة** "[2] حين يقول الشاعر:

فأيّ الناس أقرب للحزن !!؟

نجد الاستفهام بـ " أيّ " انزاح عن معناه الأصلي إلى معنى آخر وهو التمييز، وجاء هنا بغرض التخويف والوعيد.

يظهر لنا مما سبق أنَّ الاستفهام يأتي مجازيا في كل حالة ، فيثير أقصى درجات اليقظة و الانتباه و يرهف الدهشة و الترقب انتظارا لجواب غير متوقع.

وعليه فالاستفهام حينما استطاع أنْ يتملص من أصلية استعماله ، و أنْ ينزاح عنه إلى استعمال جديد ، قد تمكن من إكساب التعبير دلالات حية تعطي المعنى أبعاده الجمالية والدلالية الفريدة ، وتمنح النَّص شعريته.

[1] الديوان ، ص 47.

[2] المصدر نفسه ، ص 35.

ب ـ أسلـــوب الأمـــــر

الأمر هو << ما يُطلب به حدوث الفعل من السامع وإلزامُ تنفيذه ، وصيغة الأمر تكون من المرء الأعلى إلى المرء الأدنى >>[1] على وجه الاستعلاء ، لكنها قد تخرج عن معناها الأصلي إلى معان أخرى تفهم من سياق المتكلم ، نذكر منها:[2] الدعاء ، التمني ، التخيير، الإهانة ، والإرشاد.

وقد ورد الأمر في قصيدة " **إشراق** "[3] في قول الشاعـــر:

فَاخْرُجُوا أُمَما من الكلمات

ورتّلوا جسدي

نجد أنَّ فعل الأمر " رتلوا " انزاح عن دلالته الحقيقية التي تفيد التكليف والإلزام إلى غاية فنيَّة تظهر في استعارة الترتيل الذي يخص القرآن الكريم للجسد.

وفي قصيدة " **طقس الفاكهة** "[4] يقول الشاعـــر:

يا أشياء للوردة اسجدي

ويا فصلها باركْ ... ويا حزنها غن !!

نجد أفعال الأمر " اسجدي ، بارك ، غن " قد انزاحت عن المعنى الأصلي وهو الإلزام إلى معنى التمني ، لأنَّ هذه الطلبات لا يرجى وقوعها مثل: غناء الحزن ، والسجود للوردة.

كما نصادف الأمر في قصيدة " **والآن** "[5] في قول الشاعـر:

إلهي .. أدخلْني روح امرأة

---

[1] محمد ألتونجي ، الجامع في علوم البلاغة ـ المعاني البيان البديع ، دار العزة والكرامة للكتاب ، ط1، وهران ، الجزائر، 2013، ص 50.

[2] ينظر: المرجع نفسه ، ص 51.

[3] الديوان ، ص 23.

[4] المصدر نفسه ، ص 35.

[5] المصدر نفسه ، ص 39.

لم تخلقها متاعا للأشياء !

أدخلْني

صلوات الماء.

نجد الأمر في الفعل " أدخلْني " انزاح عن معناه الحقيقي إلى معنى آخر يفيد الدعاء ، فالمرء لا يأمر الله ، بل يدعوه و يرجوه و يلتمس رضاه.

وأيضا في قصيدة " **محمد هنا محمد هناك !** "[1] حيث يقول الشاعـر:

فاحذروا الدّمع

انزاح فعل الأمر (احذروا) عن معناه الحقيقي إلى معنى آخر يفيد النصح والإرشـاد.

وفي قصيدة " **العابر الحزين يشبهني** "[2] يقول الشاعـــر:

انتبهْ للرماد

وفتِّشْ عن الورد، والنَّاس

انزاح فعلا الأمر (انتبهْ ، فتش) عن معناهما الحقيقي إلى معنى آخر يفيد لفت الانتباه.

كما نجد الأمر في قصيدة " **العـالي** "[3] في قول الشاعـــر:

تذكرْ

أنَّ لون الدم

أحمر !!

انزاح فعل الأمر (تذكـرْ) عن معناه الأصلي إلى معنى آخر يفيد التـنـبـيـــه.

---

[1] الديوان ، ص 42.

[2] المصدر نفسه ، ص 55.

[3] المصدر نفسه ، ص 45.

يظهر لنا من خلال معاني صيغ الأمر أنَّها تجاوزت معنى الطلب على وجه الاستعلاء إلى غايات فنية أخرى تفهم من خلال السياق ، كالدعاء والنصح والتمني وغيرها ، لأنَّ أسلوب الأمر لاينتهي عند المستوى الأوّلي له ، بل يتعدى إلى إنتاج معان مختلفة من خلال انزياحه محققا بذلك قِيما تعبيريَّة إضافيَّة.

ج ـ أسلـوب النـــداء

النداء هو << طلب الإقبال من المخاطب بحرف نائب مناب الفعل "أدعو" أو " أنادي" فتتحول الجملة الخبرية إلى الإنشائية >>[1] ، ويصحبه في الغالب الأمر أو النهي ، وقد يخرج النداء عن معناه الأصلي إلى معان أخرى تفهم من دلالات السياق ، وهي كثيرة نذكر منها:[2] الاستغاثة ، النُّدبة ، الزّجر، التّحسر، وغيرها.

فالمعروف أنَّ الاستعمال المألوف للنداء هو أنْ يطلب المتكلم إقبال المخاطب عليه ، حيث أنَّ المخاطب يكون عاقلا ، لكن المبدع يقوم بخرق هذه القاعدة لغايات جمالية كامنة في ذهنه فيغدو النداء منزاحا كما في هذه الأمثلة الموجودة في قصائد الديوان.

إذْ نصادف في قصيدة " **طقس الفاكهة** "[3] قول الشاعـر:

يا أشياء للوردة اسجدي

يا فصلها بارك .. ويا حزنها غنِّ !

وهنا ينزاح الشاعر بمخاطبة غير العاقل ، فهو ينادي كلًّا من الأشياء والفصل والحزن وكأنَّها عاقلة ويطلب منها السجود والمباركة والغناء.

والنداء يكون بأداة تنوب مناب الفعل ، لكنها قد تُحذف كما هو في قصيدة " **والآن** "[4]:

إلـهي .. أدخلْني روح امرأة

[1] محمد ألتونجي ، الجامع في علوم البلاغة ، ص 62.

[2] المرجع نفسه ، ص ص 64 ، 65.

[3] الديوان ، ص 35.

[4] المصدر نفسه ، ص 39.

هنا حذف الشاعر أداة النداء و المقدرة بـ (يا) ، واكتفى بالمنادى (إلهي) وفي هذا انزياح عن المألوف لأن النداء يتكون من الأداة والمنادى ، واقتصر الشاعر على المنادى وهو " الله " لمكانته عنده من جهة ، وأيضا لأنَّه في مقام الدعاء.

2 ـ الأساليب الإنشائية غير الطلبية

تشمل هذه الأساليب << ما لا يستدعي مطلوبا ولا جوابا ، ولا يُسأل به >> [1]، أي ما اقترن وجود معناه بوجود لفظه ، كصيغ المدح والذم ، وصيغتي التعجب، والقسم ، وتتميز هي الأخرى بالانزياح عن المعنى الأصلي ، لكنها تأتي بنسبة أقل عن الأساليب الإنشائية الطلبية.

ـ أسلوب التعجب

التعجب هو << حالة قلبية منشؤها استعظام فعل ظاهر المزية بزيادة فيه خفي سببه ، وله سماعا صيغ كثيرة ، وأما صناعة فله صيغتان: أفعلْ به ، وما أفعلَه >>[2] ، ولأنه انفعال يحدث في النفس فأنت تعبر عن رأيك من غير انتظار جواب من السامع.

ونصادف ذلك في قصيدة " **رثاء الديناصور** "[3] في قول الشاعـر:

مَـا أَعْـظَـمَـك !

عَـجَـبًا

لا تَـحْـمِـيكَ

صِـفَـاتُـك ! !

إنَّ الشعور بالدهشة والانفعال عند استعظام أمر خَفِيَ سببه أو جُهِلَت حقيقته ، يجعلنا نتعجب ونعبر عنه بأسلوب فيه الاندهاش من عظمة ذلك الشيء ، والشاعر هنا استعظم شيئا نادرا هو الديناصور الذي نجهل حقيقة صفاته ، وأنشأ صيغة التعجب من الفعل الماضي الثلاثي

[1] محمد ألتونجي ، الجامع في علوم البلاغة ، ص 66.

[2] أحمد الهاشمي ، القواعد الأساسية للغة العربية ، ص ص 304 ، 305.

[3] الديوان ، ص 59.

التام " عظم " ، وجاءت صيغة التعجب قياسية على وزن " مَا أَفْعَلَـهُ ! " -> " ما أعظمك ! " وهي جملة اسمية إعرابها كالآتي: (ما: تعجبية ، وهي مبتدأ / أعظم: فعل ماض ، والفاعل ضمير مستتر وجوبا ، يعود على " ما " / الكاف: مفعول به / والجملة الفعلية خبر " ما ").

كما نصادف التعجب في قصيدة " **حزن متأخر** "[1] في قول الشاعـــر:

مَا أَسْهَلَ التَقْدِيرَ

قَبْلَ الحُبِّ

لا يخلو عالَمُنا الإنساني من النفوس الضعيفة التي تُرهقها الحسرة ويُكبِّلها التشاؤم، والشاعر هنا في حالة حزن متأخر عبَّر عنها بصيغة " ما أسهلَ " على التعجب من سهولة الحكم القبلي الذي غالبا ما يكون خاطئا بعد التبيُّـــن والوقوف على الحقيقة فيأتي الندم والبكاء.

ولأنَّ التعجب من الوظائف الانفعالية التعبيرية ، فالشاعر يحاول أنْ يعطينا انطباعا بانفعال معين يتجلى في توظيفه لأسلوب التعجب ، وهو ما يمثل لنا انزياحا عن التعظيم الذي يخص الظاهر ، بل انفعال في النفس اتجاه موضوع خارجها ، لذلك عُدّ من الأساليب التأثيرية.

ويمكننا أن ندرج << ضمن أشكال الانزياحات التركيبية الانتقال من أسلوب إلى آخر انتقالا مفاجئا يستهدف إحداث تأثير فني >>[2]، كالتحول من الخبر إلى الإنشاء ومن الإنشاء إلى الخبر. إذْ يسهم هذا الانتقال في بناء النصوص وزيادة شعريتها ، من خلال مفاجأة المتلقي وإثارة الحس الجمالي في النّص ، كما هو في قصيدة " **محمد هنا محمد هناك !** "[3] :

فاحذروا الدّمعَ

إنَّ الصغار إذا ما بكوا

كـبـروا

---

[1] الديوان ، ص 66.

[2] أحمد محمد ويس ، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص 137.

[3] الديوان ، ص 42.

انتقل الشاعر من الإنشاء (أسلوب الأمر) إلى الخبر (أسلوب التوكيد) لأنَّنا نستعمل أدوات التوكيد إذا آنسنا ترددا أو لمسنا إنكارا عند المتلقي ، وهي من الوسائل الفنية في تشكيل بنية الخطاب ، بما يُضفي عليه مسحة جمالية.

وقد تطرقنا إلى إغراض الأساليب الإنشائية أمَّا الأسلوب الخبري وهو الغالب في القصائد فيأتي << بقصد تقرير الوصف وتأكيد المحتوى >>[1] ، كما استطاع الشاعر أنْ يتجاوز به إلى أغراض أخرى حسب فعالية السياق ، كما أنَّ << العدول من أسلوب إلى أسلوب فيه إيقاظ للسامع وتطرية له بنقله من خطاب إلى خطاب آخر ؛ لأنَّ السامع ربما ملّ من أسلوب فينقله إلى أسلوب آخر تنشيطا له في الاستماع ، واستمالة له في الإصغاء >>[2].

وعليه فوجود الأساليب الإنشائية إلى جوار الخبرية له الأثر الواضح في تنوع الخطاب وإثارة الانتباه وتحقيق الانزياح ، لأنَّ فعالية السياق هي التي تجعل الكلمة تتجاوز بُعدها المعجمي إلى دلالات جديدة.

وتظهر فاعلية الانزياح في أساليب تركيب الكلام وإنشائه من خلال ابتعاد اللغة عن مستواها النفعي إلى المستوى التأثيري الذي يسمو بالخطاب إلى الشعرية ، فلولا انزياح هذه الأساليب عن المألوف لما تحققت العناصر الجمالية البديلة.

وفي الأخير فالانزياح التركيبي تتجلى فيه قدرة المبدع على استخدام اللغة ، وذلك بتوليد أساليب وتراكيب جديدة لم تكن دارجة أو شائعة في الاستعمال ، تحقق المفاجأة لدى المتلقي.

[1] نعمان عبد السميع متولي ، الانزياح اللغوي ، ص 130.

[2] محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، ص 279.

الفصل الثالث:

شعرية الانزياح

الدلالـــــــــي

الفصـــل الثـالث: شـــعرية الانزيـــاح الـــــدلالـي

أولا: الانـزياح فـي الصور البيـانيـَّة

1ـ الاســـتعارة

2ـ التـشبيـــه

ثانيا: الانزياح في المحسنات البديعيَّة

ـ الجنـــاس

ثالثا: الأبعـاد الدلاليَّة فـــي الديـــوان

1ـ انزياح دلالة الـزمن

2ـ انزياح دلالة الفـعل

يعتبر الحديث عن بنية الدلالة مـن صميم الحديث عن التواصل الذي يتحقق في الشِّعر بطرق تتجاوز حدود الإخبار و الإفهام ، إلى تحقيق أكبر قدر من الإثارة الجماليَّة للغة والشِّعـر. ومن هنا نستفيد أنَّ الدلالة في الشِّعر لا تتعلَّق بتقرير المعنى وإنَّما تتعلَّق بإحياء المعنى لأنَّ ما تنقله الرسالة الشعريَّـة ليس هو الموضوع ، بل الانفعال الذَّاتي بالموضوع.

نجد من << أبرز المفاهيم النَّقديَّة التي قامت بتقدير بنية الشِّعر الدلاليَّة هي مفهوم الانزياح >>[1] ، حيث تتحقق الانزياحات الدلالية من خلال محاولة المبدع تطويع اللغة لتتناسب تماما مع ما يريده من معنى.

ويُعدُّ << الانزياح الدلالي من أبرز أشكال الانزياح التي تضع الشِّعر في أقصى الطرف المقابل للنَّثر، لأنَّ فيها الدوال تنزاح عن مدلولاتها الأصليَّة ، فتختفي الدلالات المألوفة للكلمات لتحلّ مكانها دلالات جديدة غير معهودة ولا محددة فقد يحمل الدال الواحد في اللغة الشعريَّة مدلولات متباينة تختلف باختلاف السياق الذي ينشأ فيه هذا الانزياح >>[2] ، وهو ما يعمل على توسيع الحقل الدلالي إلى ما لا نهاية.

ولأنَّ << الانزيـاح في الشِّعر خطأ متعمَّد يستهدف من ورائه الوقوف على تصحيحـه الخاص >>[3] ، نجد المبدع يحاول تشفير النَّص اعتمادا على البلاغة ، وذلك من خلال توظيف الصور البيانيَّة والمحسنات البديعيَّة كمنبهات أسلوبيَّة تعتمد على نظام الانزياح ، حيث << أنَّ درجة الانزياح وكثافته تزداد كلَّما ازدادت حِدَّة المُنافرة بخرق قانون المطابقة >>[4] ، بين دلالة الإيحاء ودلالة المطابقة.

أولا: الانزياح في الصور البيانية

إنَّ الدلالة لا تُدرك إلا بالإحاطـة الوافية بعلم البيان ، لأنَّ المعانـي كثيرا ما تؤدَى بطريـق المجاز، وعليه سنرى ما تتيحه العناصر البيانيَّة من خصوصيَّة في بناء الأسلوب الشِّعري من جهة

[1] محمد العياشي كنوني ، شعريَّة القصيدة العربيَّة المعاصرة ، ص197.
[2] عبد الله خضر حمد ، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات ، ص 154.
[3] جان كوهن ، بنية اللغة الشعريَّة ، ص 194.
[4] خيرة حمر العين ، شعرية الانزياح ، ص 189.

ومنح النَّص شعريته من جهة أخرى ، ولأنَّ الصور البلاغيَّة تلتقي جميعها في اللحظة الأولى عند خرق قانون اللغة، نشأت فكرة الانزياح فيها ، كما يظهر تفضيل الانزياح الاستبدالي (الدلالـي) على الانزياح السياقي (التركيبي) أيْ تفضيل الاستعارة على ماعداها.

1 ـ الاستعـــــــارة

تعتبر من أهمِّ الصور الفنيَّة ، تعمل على إضمار المعنى الحقيقي وإيهام القارئ (المتلقي) بدلالات وإيحاءات غير التي أظهرتها ، وجاء تعريفها على أنَّها << استعمال اللفظ في غير ما وُضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي ، والاستعارة من المجاز اللغوي ، وهي تشبيه حُذف أحد طرفيه (المشبه أو المشبه به) >>[1] ، ويُعدُّ التَّوظيف الكثيف لهذه الصور سمة حداثيَّة ، لأنَّـها خالفت القدامى في استخدامهم التَّشبيه لوضوح قرينته ، بخلاف الاستعارة التي تتسم بالعمق وتوحي بالغموض وتنفتح على الدلالات.

كما أنَّ << الاستعارة هي غاية الصور، فالانزياح التركيبي لم يحصل إلا لأجل إثارة الانزياح الاستبدالي . إلا أنَّ الاستعارة الشعريَّة ليست مجرد تغير في المعنى ، إنَّها تغير في طبيعة أو نمط المعنى ، انتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي >>[2].

وهذا ما يجعل الاستعارة تتميَّز عن سائر الصور البلاغيَّة بالعمق الدلالي والإيحائي، فهي تعطي الكثير من المعاني باليسير من اللفظ ، إضافة إلـى مشاركة المتلقـي فـي كشف جماليات الصورة ، تلك الصورة التي تبتعد عن الملاحظة القريبة وتفتح أفق التَّأمل والتَّدقيق للوصول إلى تحديد العلاقة بين المستعار منه والمستعار له.

وعليه << لابد في الاستعارة من اعتبار ثلاثة أشياء أصول: مستعار، ومستعار منه، ومستعار له. فالمستعار في الآية الأخيرة (*) : الاشتعال ، والمستعار منه : النار ، والمستعار له: الشيب ، والجامع بين المستعار منه والمستعار له مشابهة ضوء النار لبياض الشيب ، وفائدة ذلك

---

[1] محمد ألتونجي ، الجامع في علوم البلاغة ، ص 172.

[2] جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ص 205.

(*) ﴿ وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا ﴾ سورة مريم ، الآية 04.

وحكمته وصف ما هو أخفى بالتشبيه لما هو أظهر،(و قد جاء الكلام في الاستعارة التي في الآية الأخيرة على غير وجهه)، فإنَّ وجه الكلام فيها أنْ يقال: واشتعل شيب الرأس، وإنما قُلب لما يحصل في قَلبه من المبالغة (لكونه في حال القلب يُستفاد منه) عموم الشيب لجميع الرأس ، ولو جاء الكلام على وجهه لم يفد ذلك العموم >>[1] ، وهذا على سبيل الاستعارة المكنية.

ونجد الاستعارة تفرض هيمنتها على سائر الخطابات ، وتلتصق بقضية اللفظ والمعنى ولكون المعاني أوسع من الألفاظ ، فإن اللغة المجردة لا تملك زمام المعاني إلا إذا لجأت إلى الاستعارة، فكل كلمة يمكن أن يكون لها معنى حقيقي ومعنى مجازي ، فتحصل الاستعارة باستبدال كلمة حقيقية بكلمة مجازية ، وهذا الاستبدال مبني على علاقة المشابهة الحقيقية أو الوهمية.[2]

الاستعارة ليست مجرد مجاز يحيل إلى فضاء تخييلي في اللغة ، بل << هي عملية استبدال وتحويل داخل الوعي نفسه ، كما قال ابن المعتز في كتاب البديع :" هي استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها" >>[3].

أما في الديوان فالاستعارة حاضرة في مجمل القصائد ، و هذا يمثل رغبة الشاعر الشديدة في تجسيد المجرد حتى يقترب إلى الواقع أكثر ، و تظهر في عمومها استعارات مكنية ، تلك التي << ذكر فيها لفظ المشبه ، و حذف المشبه به ، ورمز له بشيء من لوازمه >>[4] ، و قد حاول فيها الشاعر أن ينقلنا إلى عوالم أخرى غير العالم الذي نوجد فيه.

وسنتناول البعض من النصوص الشعرية بالتحليل فيما يخص توظيف الاستعارة فيها.

مثلا في قصيدة " **طائران على خيمة السهو**"[5] يقول الشاعـــر:

بـــكى طائـــــري

شبـه الشاعر الطائر بإنسان ، فحذف المشبه به وهو " الإنسان " وترك شيئا من لوازمه وهو" البكاء " على سبيل الاستعارة المكنية.

---

[1] ابن أبي الإصبع المصري ، تحرير التحبير ، ص98.

[2] ينظر: نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ص 195.

[3] ابن أبي الإصبع المصري ، المصدر السابق ، ص 97.

[4] محمد ألتونجي ، الجامع في علوم البلاغة ، ص173.

[5] الديوان ، ص 07.

ونلحظ في هذا المثال أنسنة الطبيعة بكل ما تمثله هذه الأخيرة من حيوانات وجماد ، فكأن الطائر إنسان يبكي ، وهذه الظاهرة تمثل انزياحا دلاليا.

كما نصادف الاستعارة في نفس القصيدة في قـول الشاعـــر:

لم يعد للنهار ذراع[1]

فيحملنا

هنا أيضا شبه الشاعر النهار بإنسان ، وحذف المشبه بـه ورمز له بشـــيء مـن لوازمه وهو " الذراع " ، و نوعها استعارة مكنية.

ويظهر الانزياح من خلال تجسيد صفات معنوية في أشكال محسوسة حيث إن الطائر لا يبكي والنهار ليس له ذراع ، وهنا اتجه الشاعر لرسم أشكال خيالية على أشياء جُردت تماما من مادتها الواقعية.

وفـي قصيدة " **مساء مكرر** "[2] يقول الشاعـــر:

سَكَبْتُ حَفْنَةً مِنَ الظلامِ

هي على سبيل الاستعارة المكنية لأنَّ الظلام لا يُسكب ، واللغة الشعرية تحمل غالبا تدفقا عاطفيا ووصفيا يتخذه الشاعر سبيلا للإفصاح عن حالته الوجدانية ، فينزاح بلغته عن المعيارية المألوفة في الاستخدام اللغوي كما في الفعل " سكب " الذي يخص الماء أو ما هو سائل ، وأيضا في أخذ حفنة من الظلام وهو شيء غير مادي ، فتصبح لغته إبداعية وتأملاته شاعرية.

كما نطالع في قصيدة " **مصابيـــــــح** "[3] قول الشاعـر:

لِيُـــــوقِظَ مِصْبَاحَـــــه

فـــي المســاء الجديدَ!!

---

[1] الديوان ، ص 07.

[2] المصدر نفسه ، ص 11.

[3] المصدر نفسه ، ص 17.

خالف الشاعر هنا في تشكيله الفني القاعدة المعيارية وهي أنَّ الإيقاظ المألوف يكون للإنسان ، إلى لغة شعرية غير مألوفة حين أيقظ المصباح فحقق بذلك انزياحا، والاستعارة المكنية هنا تُظْهِرُ دلالة مشتركة بين الإنسان والمصباح في الانتقال من حالة إلى حالة أي من النوم إلى اليقظة عند الإنسان ومن الأفول إلى النور في المصباح.

أيضا في قصيدة " **إشراق** "[1] حين يقول الشاعـــر:

أنتم توقــظون سماءنا بالطبل

أنتم تذبحون صـــــلاتنا

في كل سطر شعري استعارة مكنية ، لأنَّ السماء لا توقظ ، والصلاة لا تذبح ، وهي انزياحات دلالية تعمل على خرق المألوف في العلاقات اللغوية بين " السماء و الإيقاظ " و بين " الصلاة والذبح " ، فتثير الملتقي وتحفز ذهنه ليتجاوز البنية السطحية إلى البنية العميقة التي تمثل أحاسيس المبدع ورغباته.

كما ورد في قصيدة " **حكاية الغزال الأسود** "[2] قول الشاعـــر:

يَتَـــــوَضَأ هَذَا الحُـــــزْن

استطاع الشاعر في هذا السطر أنْ يُوظف الانزياح الدلالي المتمثل في عقد المشابهة بين " الإنسان والحزن " إذ استعار للحزن صفة الوضوء من الإنسان ، وتظهر جمالية الاستعارة المكنية هنا في نقل الخفي إلى الظاهر ، لأنَّ الوضوء يُدرك بجملة من الحواس على عكس الحزن بوصفه شيئا معنويا.

أمَّا في قصيدة " **ها أنت تدخل في المعاني** "[3] فيقول الشاعـر:

خـــــان المـــــكـــان

فأيــن عُـشُّـك ينبنـــي

---

[1] الديوان ، ص 23.

[2] المصدر نفسه ، ص 25.

[3] المصدر نفسه ، ص 32.

انبثقت الرؤية الجمالية للشاعر من خلال هذه الصورة الاستعارية التي كانت وسيلته في نقل تجربته الشعرية إلى المتلقي ، حيث شبه المكان بالإنسان ثم حذفه ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو الفعل (خان) ويسمى القرينة ، وهذه الاستعارة المكنية في موضعها تضاعف دلالة الإحساس بالخيانة ، ومن ثَم سيتضاعف أثرها في النفس.

كما ورد في قصيدة " **والآن** "[1] قول الشاعـــر:

لِخِـــــيَانَةِ كـــــــفي

وهنا أيضا استعارة مكنية لأنَّ الكف لا تخون ، حيث شبه الشاعر كفيْ اليد بالإنسان الخائن ثمَّ حذفه أي " الإنسان " ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو الخيانة ، لأنَّ الخيانة تكون للإنسان لا للكف ، ويظهر الانزياح دلاليا من خلال إدراك الأشياء المعنوية (الخيانة) بالأشياء الحسية (الكفيْن).

كما نصادف ذلك في قصيدة " **صباح عجوز**"[2] في قول الشاعـــر:

شـــــاخ شـــوكك

لمثـــــلك انتبه الصباح

وعاد متكئا على عكازه ..انتبهت

جـــــذور الشـــــمس

وارتعشت على الجـــــدران

حقق الشاعر في كل بيت خطي انزياحا استبداليا من خلال النسق الاستعاري المتعلق بالاستعارة المكنية ممثلة في: شيخوخة الشوك ، وانتباه الصباح ، وارتعاش الشمس ، إذْ يظهر الانزياح من خلال تجسيد صفات معنوية في أشكال محسوسة ، وهو ما زاد الصورة الشعرية عمقا ومنح النص بعدا دلاليا ، والملاحظ << أنَّ جميع هذه الوحدات الشعرية تتسم بانزياح دلالي ناتج عن اختلال علاقاتها الإسنادية ، الأمر الذي راكم سلسلة من السمات الاستعارية لوجود علاقة

[1] الديوان ، ص 38.

[2] المصدر نفسه ، ص 41.

مشابهة بين طرفي الإسناد تقوم في الغالب على أساس الاستعارة المكنية >>[1] ، ويتجلى الهدف من وراء هذا الانزياح في تشخيص المسند إليه وإضفاء الفاعلية عبر قرائن المسند كالفعل والصفة.

وبما أنَّ الاستعارة << خاصية شعرية يناسبها في الغالب الأسلوب الشعري >>[2] فقد عُدَّتْ من أهم المنبهات الأسلوبية التي تعتمد نظام الانزياح ، إذ اشتملت أغلب القصائد على التشكيل الاستعاري الذي يبرز شعرية الانزياح من خلال عنصر الغموض الفني في التشبيه ، لأنَّ الاستعارة تعتمد على التشبيه وحسنها يكون على قدر إخفائه.

2 ـ التشـبيـــــه

التشبيه صورة بيانية جمالية يستنبطها الأديب لبيان المعنى وتقريبه من السامع ، وهو << الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى ... اتفق العلماء على شرف قدره وفخامة أمره في فن البلاغة ، وأن تعقيب المعاني به لاسيما قسم التمثيل منه يضاعف قواها في تحريك النفوس إلى المقصود بها مدحا كانت أو ذما أو افتخارا أو غير ذلك >> [3] ، ويستلهمه الشاعر لتوضيح فكرته وتجميل عبارته وترسيخ هدفه.

ويُعَدُّ التشبيه << أحد الوسائل الإبلاغية التي يلجأ إليها الأدباء من أجل تقريب الصورة في ذهن الملتقي ، وإنْ لم تعجز اللغة العربية عن أداء المعنى كاملا ، إلَّا أنَّهم يجدون فيه جمالا ومتعة ، لرغبتهم في التجديد والإبداع >> [4] من خلال أسلوب فني قادر علـى الأداء البياني وتقريب الصور عن طريق المماثلة ، ومن بلاغة التشبيه أنَّه << يبرز المعنى في صورة واضحة جلية محسوسة في عبارة موجزة قوية مؤكدة >>[5] ، تجعله أحد ركائز علم البيان.

---

[1] محمد العياشي كنوني ، شعرية القصيدة المعاصرة ، ص 217.

[2] المرجع نفسه ، ص 198.

[3] الخـطيب القزويني ، الإيضاح في عـلوم البلاغة ، مكتبة ومطبعة مـحمد علي صـبيح وأولاده، (د ط) ، مصر ، 1971 ، ص 121.

[4] فوزية عساسلة ، دراسات تطبيقية في (التعليمية، الترجمة، الدبلجة،اللهجات،الحداثة،الرواية،الشعر) ، ص 58.

[5] حسن إسماعيل عبد الرزاق ، البلاغة الصَّافية في المعاني و البيان و البديع ، المكتبة الأزهرية للتراث ، ط1 ، القاهرة ، 2006 ، ص 21.

وللتشبيه أربعة أركان هي: المشبه ، والمشبه به ، وأداة التشبيه ، ووجه التشبيه وإذا وقع التشبيه تام الأركان عُدَّ ضعيفا لأنَّه لم يترك للمتلقي أمرا يفكر فيه بعقله ، أو يتصوره بخياله ، لكن كلما انزاح عن هذا الأصل بالاستغناء عن الأداة أو وجه الشبه أو كلاهما ، زاد عمق العلاقة بين طرفي التشبيه إلى حد المطابقة ، بما يعرف بالتشبيه البليغ ، << وهو أرقى أقسام التشبيه ، إذ يتماثل فيه المشبه بالمشبه به >>[1] فيُحيل على استفزاز المتلقي حين تختفي الوسائط ، وتكون الصورة مُبهرة تؤصل لقيم الانزياح.

ونصادف التشبيه في قصيدة " **حُلُمُ القِشْرَة** "[2] حين يقول الشاعـــر:

قلت يعجبني ، هو كالسلحفاة

ذكر فيه المشبه " هو " والمشبه به " السلحفاة " والأداة " الكاف " ووجه الشبه محذوف نوعه " تشبيه مجمل ". ونرى التشبيه أقوى لأنَّه انزاح عن الأصل حين حذف وجه الشبه فدفع بالمتلقي إلى إعمال فِكْرِه وخياله لتلقي الصورة ، كما قام الشاعر من خلال هذه الصورة بإخراج ما لا تقع عليه الحاسة وهي " الحماية " إلى ما تقع عليه الحاسة وهي " قشرة السلحفاة ".

كما ورد التشبيه في قصيدة " **حزن متأخر**"[3] في قول الشاعـــر:

لَكَـــــأَنَّ قَلبي في غَـــبَاء الحزن

رَأس نَـــــعَامة

هنا شبّه الشاعر قلبه برأس النعامة ، وهذا من قبيل الانزياح الاستبدالي ، لكون المشبه به تربطه بالمشبه علاقة غير لغوية ، حيث استبدل الشاعر بلفظ " القلب " هذا الجزء المخفي الذي لا يُرى من الجسم ، ما يماثله في الواقع المرئي وهو " رأس النعامة " ، فالمتلقي لا يمكنه أن يرى حقيقة القلب الغبي مجازا ، لكن يمكنه رؤية رأس النعامة وهي تغرس رأسها في الأرض ، فهذا الاستبدال أبلغ ، لأنَّ المتلقي يمكنه رؤية الصورة والشعور بها ، والموازاة بين القلب الغبي والنعامة

[1] محمد ألتونجي ، الجامع في علوم البلاغة ، ص 149.

[2] الديوان ، ص 48.

[3] المصدر نفسه ، ص 66.

فيها تصوير لمدى جبن المشبه " القلب " وغبائه والتنبيه إلى أنَّه أصبح يشبه الحيوان الذي يخاف من كل شيء ، لأنَّه لا يملك قدرة على التدبر والدفاع عن نفسه.

ونطالع في قصيدة "**والآن**: "[1] قول الشاعـــر:

والآن ؟...

وحـــــيدا كالـــــمتنبي

حيث ذكر المشبه " الشاعر " ، والمشبه به " المتنبي " ، وأداة التشبيه " الكاف "، ووجه الشبه " الوحدة " ، فحصل على تشبيه مفصل.

من خلال هذا التشبيه حاول الشاعر أن << يخرج المعنى من الغموض إلى الوضوح >>[2] فاختار صفة فيها مقاربة ومشاكله للمشبه<< لأنَّه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه >>[3]، ونحن نعلم علاقة المتنبي مع الملوك والأمراء ، وصراعه مع الزمن الذي صده عن لقاء سيف الدولة ، فعاش محاطا بالأوهام ومكبلا بالبلايا ، حتى رأى أن الدنيا ترميه بالمصائب وتثقله بالنكبات ، وهو ما جعله يعيش وحيدا وسط هذه الهموم والمصاعب ، فاستبدال الشاعر الأول بالثاني فيه توكيد لهذه الصفة ـ وهي الوحدة ـ التي ستبقى غامضة لو نسبها لنفسه فقط ، لكنه قابلها بمن هي لامعة عنده فظهرت الصورة بهذا الانزياح أكثر وضوحا وإبلاغا.

وبهذا فقد رسم الشاعر لوحات فنية غاية في الجمال ، عندما وظَّف الصور البيانية من استعارة وتشبيه ، مشكلا انزياحا استبداليا فاجأ المتلقي ، وأحال إلى دلالات عميقة.

---

[1] الديوان ، ص 38.

[2] فـــوزية عساسلة ، دراسات تطبيقية في (التعليمية،الترجمة،الدبلجة،اللهجات،الحداثة،الرواية،الشعر) ، ص 59.

[3] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

ثانيا :الانزياح في المحسنات البديعية

البديع هو << علم تبحث فيه وجوه تفيد الحسن من الكلام بعد رعاية المطابقة لمقتضى المقام ووضوح الدلالة على المرام ... ويفيد في إظهار رونق الكلام حتى يلج الأذن بغير إذن ، ويتعلق بالقلب من غير كد >>[1].

غير أنَّ مقامات الحسن في المحسنات البديعية لا تتأتي فقط من خلال قيم الانزياح ، لأنَّ بعضها لا يقوم على المزية الفنية الأسلوبية ، ولأنَّ الألفاظ هي الأخرى تأبى أن تكون ذات مزية ذاتية في الكلام من حيث هي ألفاظ ، فالشأن دائما للتركيب وصورة نظمها.

وهذه المحسنات هي إما لفظية كالجناس وإما معنوية كالطباق [2] ، وقد عُدت ألوان البديع من باب الانزياح التأليفي القائم على اختيار الألفاظ ومقابلة بعضها ببعض ، إضافة إلى الجرس الموسيقي الذي تُحدثه ، لأن وصول المعنى إلى القلب نابع من وصول اللفظ إلى السمع.

ومن الفنون التي من شأنها أن تزيد جمال الموسيقى في الشعر ، وتخدم التناقض الوجداني الذي يُميز نفسية الشاعر ، هو الجناس.

ـ الجـــــناس

نعني بالجناس<< أنْ يتشابه لفظان في النطق ويختلفا في المعنى . ويقال له : التجنيس >>[3] أي الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها ويشتق منها ، أو أنْ يكون تجانسهما في تأليف الحروف دون المعنى ، فهما متمايزان دلاليا ، ويمثلان انزياحا عن طبيعة النثر.

وقد ورد الجناس في قصيدة " **مساء مكرر**"[4] في قول الشاعـــر:

سَكَبْتُ حَفْنَة مِن الظلامِ

فَوْقَ شَمْعَةِ الكَلامِ

[1] ينظر: محمد ألتونجي ، الجامع في علوم البلاغة ، ص 197.

[2] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه ، ص 198.

[4] الديوان ، ص 11.

جاء الجناس في (الظلام ، الكلام) مشكلا زينة لفظية ، وهو جناس ناقص لأنَّ اللفظتين اختلفتا في نوع الحروف (الظاء ، الكاف) دون العدد أو الترتيب أو الهيئة.

كما يظهر الاشتراك الصوتي بين الكلمتين وهو ما مثل انزياحا صوتيا أدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي ، والقصيدة من بحر الرجز.

ســـكبت حـــــفنة من الظـــلام

/0//) (0//0//) (0//0//)

متفعـلن متفعلـن متفعـ

فـــوق شـمـعـة الكـــــلام

(/0//) (0//0//) (0/

لن متفعـلن متفعـ

نـمـــــت بـــاكـــرا

(0//0//) (0/

لن متفعلن

وفي هذا ربط للانزياح الإيقاعي بالدلالة ، فمن الناحية الدلالية جاء الاختلاف في الحروف منسجما مع طبيعة الاختلاف بين الظلام والكلام ، أمَّا من الناحية الإيقاعية فاشتراكهما في هذه الأحرف (ل، ا، م) عددا وترتيبا وهيئة أضاف جرسا موسيقيا يأسر السمع وتأنس إليه النفس ، لأنَّه يعتمد على تكرار أصوات بعينها ، فيخلق بذلك نوعا من التوافق والانسجام.

كما ورد الجناس أيضا في قصيدة " **محمد هنا محمد هناك !**"[1] في قول الشاعـر:

[1] الديوان ، ص 42.

مات أصغر مما توقعه <u>الحوت</u>

أكبر مما توقعه <u>الموت</u>

يكمن الجناس الناقص في (الحوت ، الموت) ، وقد أضفى على الكلام جمالا لأنَّه عبَّر عن إحساس الشاعر وجاء عفوا من غير تكلُّف.

كما نصادف الجناس في قصيدة " **مساء حاسم** "[1] حين يقول الشاعـــر:

ما مضى <u>للنســـاء</u>

وعلى حذر سوف ابتدئ العمرَ

هذا <u>المســـــــاء</u>

يكمن الجناس الناقص في (النساء ، المساء) ، ونلاحظ أنَّها اتفقت وتجانست في النطق لكنها اختلفت في المعنى.

وقد عمد الشاعر إلى توظيفه من أجل إحداث وقْع في أذن المتلقي إلا أنَّ << الجناس عند كثير من النقاد غير محبوب ولا مرغوب لأنَّه يضطر الشاعر إلى التعقيد من أجل الوصول إلى لفظ جناس. ويُقبل منه ما جاء عفو الخاطر وعلى الطبع من غير تصنع >>[2].

وفي قصيدة " **العـالـي** "[3] يقـول الشاعـــر:

يا الذي يُسْعَى إليه

ولا يَسْعَى

وهنا نلاحظ وجود جناس اشتقاق في (يُسعى ، يَسعى).

---

[1] الديوان ، ص 52.

[2] محمد ألتونجي ، الجامع في علوم البلاغة ، ص 202.

[3] الديوان ، ص 45.

والجناس الاشتقاقي هو << أنْ يجمع بين اللفظين الاشتقاق ، أي أن تشتق كلمة من أخرى لمناسبة بينهما >>[1]، فيظهر الاشتقاق في الكلمتين (يُسعى ، يَسعى) لأنَّهما من أصل معجمي واحد ، كما يظهر التجانس في تكرار أصوات بعينها (الياء ، السين ، العين ، الألف) ونرى توافقا في الصيغة العروضية واختلافا في الصيغة الصرفية ، وهذا يُحسب للشاعر كانزياح صوتي أدى إلى إثراء الإيقاع الدَّاخلي.

كما أنَّ تكرار هذه البنية ساعد على تكثيف إيحاء الشاعر لمعنى السَّعْي ، وبذلك حقق وظيفة دلالية تتمثل في تأكيد المعنى وتبليغه وأخرى جمالية تؤثر في المتلقي.

ومن خلال دراستنا للانزياح في كلّ من البيان والبديع ، نستخلص أنَّ جدلية الاستعمال قد أرضخت عناصر اللغة إلى تفاعل تنزاح بموجبه الألفاظ عن معانيها الوضعية تبعا لسياقاتها في الاستعمال ، فضلا عما تدخله القنوات البلاغية من مجازات هي في المنظور اللغوي انحرافات عن المعاني الوضعية الأولى ، إضافة إلى أنَّ الانزياح عن مألوف اللغة يُقرِّبها أكثر من عالم الجمال ويبعدها عن عالم الرتابة المميت ، ولأنَّ << العالم الشعري لا وجود له. ما هو موجود هو الطريقة الشعرية في التعبير عن العالم >>[2] ، فإنَّ الشاعر حينما يسمو بعملية الإبداع يمنح اللغة من عبقريته ويُحملها أبعادا دلالية جديدة.

ثالثا :الأبعاد الدلالية في الديوان

يعكس الانزياح الفاعلية اللغوية بالاستعمال غير العادي للغة ، وذلك بتنشيط حقل الدلالة والخروج به إلى فضاءات أوسع تتماشى مع المخاطب والمتلقي معا.

ومن يقرأ الديوان يلمح أن أغلب المدلولات المكررة ومعها دوالها ، صوَّرت مظاهر الحزن والشعور بالانكسار والأسى لصاحبها ، وكذا الخوف من المستقبل ، ولأن الألفاظ أوعية للمعاني تعكس دلالاتها ، وتؤدي رسالتها ، كان لبعض المفردات وما يتعلق بها من معان الحظ الأوفر في قصائد الديوان.

---

[1] فوزية عساسلة ، دراسات تطبيقية في (التعليمية،الترجمة،الدبلجة،اللهجات،الحداثة،الرواية،الشعر) ، ص 74.

[2] جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ص 128 .

1 ـ انزياح دلالة الزمن

جاء اهتمام علماء اللغة بالمعنى (الدلالة) لأنه هو الأساس ، ومنهم " **دي سوسير** " [لساني سويسري ولد سنة 1857] الذي فسَّر العلاقة بين اللفظ ومعناه بأنَّها << ليست علاقة بين شيء واسمه ، بل هي بين مدلول وصورة ، هذه الأخيرة لا تمثل صوتا ماديا فيزيائيا ، وإنَّما هي الأثر النفسي للصوت >>[1] ، وهذا من خلال الخلفية الموجودة عند المتلقي ، فيما يُرجع آخرون المعنى إلى السياق الذي يرد فيه اللفظ ، ومنهم " **أندري مارتيني** " [لساني فرنسي ولد سنة 1908] الذي يشير إلى أنَّ << كل وحدة (لفظة) يمكنها أنْ تعبر عن حدث آخر داخل سياق آخر ، مما يجعل اللغة ثرية بمواقعها التي توضع فيها >>[2]، وقد مثَّلت الألفاظ التي تتعلق بالزمن حصة كبيرة من المفردات ودائرة واسعة من المعاني في الدِّيوان ، بداية من العنوان " والآن ... " الذي يدل على فترة زمنية ، ويتجلى انزياح دلالتها في اقترانها بحرف الواو الذي ألبسها صبغة التساؤل عن الحاضر والمستقبل.

وقد وردت مفردات (الصباح ، النهار ، الليل) في قصيدة **طائران على خيمة السهو**"[3] حين قال الشاعـــر:

في الصباح الأخـــــير

(...)

لم يعد للنـــــهار ذراع

(...)

لا يناســـــبنا الليل

خيال الشاعر جعله يقدم لنا صورة متميزة حين تدرج من الصباح إلى النَّهار ثم إلى الليل، وأيضا حين جعل للنهار ذراعا ، لكن هذه الذراع غير موجودة ، وبذلك فإن النهار لا يستطيع أنْ

1 Ferdinand De Saussure , Cours de linguistique générale , édition Talantikit , Béjaia , Algérie , 2002 , p 102.

2 André Martinet , Eléments de linguistique générale , 4° édition , Armand Colin , Paris , 1999 , p 14.

3 الديوان ، ص 07.

يحملنا وهنا تظهر الأبعاد الدلالية لمفردات الزمن والتي انزاحت إلى دلالات أخرى ترمز إلى الحزن والأسى ، وأيضا حين قرن الصباح بلفظة "الأخير" والليل بلفظة "لا يناسبنا".

ويواصل الشاعر في قصيدة " **حافة الظل** "[1] بألفاظ أخرى تعبر عن الزمن وهي (الفصول ، الثواني ، الغد ، الصباح) فيقول:

طـــــيورك

لم تنتبه لاختفاء الفصول

(...)

... غدا ...

لا صباح لمن لا يرى !

وهنا أيضا يظهر الانزياح في دلالة ألفاظ الزمن ، حيث دلَّت على النهاية من خلال اختفاء الفصول ولا وجود للغد ؛ واستعمال لفظة " الصباح " في سياقات مختلفة جعلها في القصيدة الأولى بمعنى اليوم والحياة ، بينما في القصيدة الثانية جاءت منفية بمعنى الموت ، ويستعملها في عنوان قصيدة أخرى فيقول:صباح عجوز، وهو بذلك ينفي عن الصباح المعنى الأقرب وهو الأمل.

كما يرد ذكر الزمن في عنواني قصيدتين متتاليتين، أمَّا عنوان الأولى فهو" **مساء حاسم**" [2] وأمَّا عنوان الثانية فهو " **مساء شاعر**"[3]، فإذا كان الصباح رمزا للتفاؤل فإنَّ المساء هنا جاء للدلالة على مشاعر الاحباط بدلا من شاعرية هذه الفترة من الزمن ، والتي عادة ما تكون للسمر.

والواضح أن القصائد في عمومها تحمل معاني الحزن ، خاصة ما تعلق منها بدلالة ألفاظ الزمن ، لأنَّ الشاعر يرفض هذا الزمن فهو يضع في كلِّ مرَّة مفرداته في سياقات تحمل دلالات اليأس وتترك في النفس أثرا بالإحباط.

---

[1] المصدر نفسه ، ص 14.

[2] المصدر نفسه ، ص 52.

[3] المصدر نفسه ، ص 53.

2 ـ انزياح دلالـة الفعل

يحمل الفعل دلالة إيحائية وقيمة معنوية << نجدها تنبعث من كونه كلمة يدخل فيها عنصر الزمــن والحدث ، بخلاف الاسم الذي يخلو من عنصر الزمن ، ولأن عنصر الزمن داخل في الفعل ، فهو ينبعث في الذهن عند النطق بالفعل >>[1] ، إضافـة إلـى الدلالـة على الحركة ، وهو ما نجده في قصيدة " **شـكّ** "[2] حين يقـول:

يَرْشُحُ الحُزْنُ من الطَّقْس

ويَرْمِي خَاطِرِي في الغَيب

إنَّ الفعل في زمن الحاضر (يرشح ، يرمي) فيه دلالة على التجدد ، ولما يسمعه المتلقي ينبعث في ذهنه ويبدأ بتصوره شيئا فشيئا.

ولأنَّ حدث التجدد أظهر ما يكون في الفعل المضارع ، فقد وظَّفه الشاعر بكثرة في قصائده، مثلا قوله في قصيدة " **مصابيح** "[3] :

يستبدل الرصاص على الضوء

كل مساء ، فيغمضه

ويعود إلى الجـــبل

وعليه << يصلح الفعل للحدث الذي يتجدد لحظة بعد لحظة أو لنقل للتعبير عن الحدث المتحرك في النفس ، ويستطيع الشاعر أو الأديب إذا أجاد استغلال الفعل المضارع في نظم عباراته أن ينقل جو الحدث والتصور المتجدد به >>[4] ، إذ يتجلى الانزياح هنا في كون الفعل المضارع لم يقف عند الحدث في زمن الحاضر أو المستقبل بل انزاح إلى عنصر التجدد وبعث

---

[1] أحمد درويش ، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، (د ط) ، القاهرة ، 1998 ، ص 151.

[2] الديوان ، ص 16.

[3] المصدر نفسه ، ص 17.

[4] أحمد درويش ، المرجع السابق ، ص 152.

التصور في ذهن المتلقي ، وهذا ما يظهر في قصيدة " **حكاية الغزال الأسود** " [1] حيث يقول الشاعـر:

يتوضأ هذا الحزن

يمتد بطيئا

فيرمي نعليه

يجري خلف غزالات سوداء

وينتعل الأسود

يسكر بالوادي

وإذ عراه الصبح

يعود بطيئا

نحو مساء القلب

ويغفــو

حكاية هذا الغزال الأسود نراها متجددة في ذهن المتلقي ، من خلال كل هذه الأفعال.

وفي الأخير فإنَّ الانزياح الدلالي هو استعمال لغوي خاص ومتميز يعكس قدرة المبدع على استخدام اللغة وتفجير طاقاتها من أجل توسيع دلالاتها ألفاظها ، إذ أن المبدع يُشكل اللغة حسب ما تقتضي حاجته غير آبه بالحدود والأنظمة والدلالات الوضعية ، فهو يعمد إلى الانتقال مما هو ممكن ـ اللغة المعيارية ـ إلى ما هو غير ممكن من خلال استخدام الاستعارة والمجاز.

[1] الديوان ، ص 25.

خاتمـــــة

خـاتـمـــــــة

سعينا خلال هذا البحث إلى دراسة شعرية الانزياح وفاعليتة وآلياته التي تمنح النَّص شعريته ، وهذا وفق ما تناولته الدراسات الحديثة وبمقاربة أسلوبية لنموذج تطبيقي تمثل في ديوان " **والآن ...**" للشاعر **عيسى قـــارف** ، وقد توصلنا إلى نتائج نوجزها في ما يلي:

الانزياح يرتقي بخطاب الشاعر إلى درجة الشعرية ويُشكل مقوما من مقوماتها ، لأنَّه يثير الدهشة ويُوقظ المشاعر لدى المُتلقي ويفاجئه من خلال كسر بنية التوقع عنده ويولِّد لديه الإحساس باللذة والمتعة ، وعليه فمقاربة الإبداع تتشكل انطلاقا من شعرية الانزياح فيه.

يُعتبر الانزياح ظاهرة لسانية وخاصية جوهرية للشعر، وهو أهم مفهوم قامت عليه الأسلوبية لأنَّه يتغلغل في مسارب الأدبية عامة والشعرية خاصة ، وعلى ذلك فإنَّ البحث في الانزياح هو بالضرورة بحث في الشعريـة.

مفهوم الانزياح تجاذبت بشأنه آراءٌ كثيرة ، وتعلَّقت بدائرته أوصاف عديدة ، تظهر من خلال تعدُّد مصطلحاته بين الغرب والعرب ، وهو متأصل في تاريخ الفكر النَّقدي حاضرا وماضيا.

عملية الانزياح تثري دلالات النَّص وتزيد من جمالياته وتمنحه الخصوصية وتبعده عن الأحكام القطعية ، فتجعله يحيا بالقراءات الإبداعية من جهة ويتجدد في ذهن المُتلقي من جهة أخرى ، وهذا ما يضمن للنص الاستمرارية ، غير أنَّ إدراك الصور والانزياحات يبقى مرهونا بكفاءة المتلقي وليس بأسلوب النَّص وحده ، فما أكثر السمات الأسلوبية في النصوص الشعرية التي تفتقد إلى مَنْ يُضيئها ، وما أضيق الرُّؤية التي تكتفي بالوصول إلى المعنى التفسيري وتُهمل المستوى الذي تقتضيه الدلالة.

ما يعترض الانزياح هو صعوبة تحديد المعيار المُنزاح عنه ، لأنَّه لا يوجد معيار ثابت ومعيَّن يتحدد على أساسه ، فما يُعد معيارا في عصر قد لا يكون كذلك في عصر لاحق.

يَعتبر مفهوم الانزياح اللغة الشعرية من أرقى مستويات اللغة بالنظر إلى القُدرة على تطويع اللغة من طرف المبدع (الشاعـر أو الكاتب) والتي تجعله يُنتج نصًّا مُتفردا ومستويا يكتب بنفسه خلوده وجماليته.

شعرية الانزياح تختلف بحسب تنوعاتها الاختراقيَّة لقوانين اللغة العادية التي تُمثل الاستعمال المألوف ، وتتشكل هذه الشعرية بجودة سَبْك البناء اللغوي الذي تنشأ فيه ، وضمن أُفق التَّوقــع أو عدمه داخل النُّصوص ، شرط أنْ يتحقق في النَّص أَمْن اللَّبس و سلامة التَّركيب.

الشعرية ما هـي إلا تلاقح بين البلاغة واللسانيات لا تتحقق إلا بالاستعمال الجريء للغة واستحضار الصورة التي تعكس جمالية اللغة وتفردها ، كما أنَّها ليست قيمة خاصة بالخطاب الأدبي في ذاته ، وإنَّما في قدرة ذلك الخطاب على خلْق الحس بالمفارقة ، ولأجل ذلك ثمَّنت الشعرية الانزياح ليس لأنَّه أسلوب منحرف وخارج عن العادة ، بل لأنَّه أسلوب جمالي خلَّاق.

لاشك أنَّ العلاقة بين شعريَّة الانزياح والأسلوبية الشعرية علاقة فيها تماثل واختلاف، وعليه ليس كل انزياح يتوفر على قيمة أسلوبية ، كما أنَّه ليست كلُّ قيمة أسلوبيَّة يتوقف وجودها على تحقيق الانزياح.

وأثناء رصدنا لأهمِّ ظواهر الانزياح الكامنة في ديوان " والآن..." اتضح لنا أنَّ شعرية الانزياح لا تقتصر على مستوى واحد بل في كلّ من المستوى الإيقاعي والتركيبي والدلالي.

تتجلى شعرية الانزياح فـي الشعر الحر ابتداء من عُدوله عن الشعر العمودي ومقوِّماته ومنها معايير الإيقاع حيث لم يتوصل الباحثون اللغويون العرب والغرب إلى وضع حدٍّ له ، لأنَّ الإيقاع في القصيدة الحرة مُتملِّص لا يمكن الإحاطة بـه ؛ كما أنَّ أوزان البحور في كل من المُتدارك والمُتقارب والرَّجز قريبة من النثر لذلك نجدها بكثرة في قصائد الديـوان ، مع اعتبار التغيرات التي تطرأ على وزن القصيدة من زحافات وعلل أنَّها تشكل انزياحات.

لقد أسهمت آلية التقديم والتأخير في الانحراف بنظام ترتيب الجملة عن المألوف فأنشأت دلالات متنوعة وإيحاءات كثيرة بوصفها انزياحات سياقية.

تظهر فاعلية الانزياح في أساليب تركيب الكلام وإنشائه من خلال ابتعاد اللغة عن مستواها النفعي إلى المستوى التأثيري الذي يحقق العناصر الجمالية البديلة.

لقد أحدثت الاستعارة مفارقة دلالية ، وكانت هي الأكثر التصاقا بالانزياح لما فيها من انحراف وغموض لا نجدهما في غيرها.

وخِتـامـًا ، تَمَّ البَحثُ بحمدِ اللهِ وحُسْنِ توفيقِهِ.

قـائـــمـة

المـصادر و المـراجـع

قائمة المصادر والمراجع

ـ الـقُــرْآنُ الْـكَـرِيـم

الديـــــوان:

01ـ **عيسى قارف** ، والآن... ، دار أسامة للطباعة و النشر و التوزيع ، ط2 ، الجزائر، 2008.

المصادر والمراجع باللغة العربية:

02ـ **ابن أبي الإصبع المصري** ، تحرير التَّحبير في صناعة الشِّعر و النَّثر و بيان أعجاز القُرآن ، تح: حفنى محمد شرف ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، (د ط)، الجمهوريَّة العربيَّة المتحدة ، 1963.

03ـ **أحمد درويش** ، دراسة الأسلوب بين المعاصر و التراث، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، (د ط) ، القاهرة ، 1998.

04ـ **أحمد محمد ويس** ، الانزياح في التراث النقدي و البلاغي ، اتحاد الكُتاب العرب ، (د ط) دمشق ، 2002.

05ـ **أحمد محمد ويس** ، الانزياح من منظور الدِّراسات الأسلوبيَّة ، المؤسسة الجامعيَّة للدِّراسات و النَّشر و التَّوزيع ، ط1 ، بيروت ، 2005.

06ـ **أحمد الهاشمي** ، القواعد الأساسية للغة العربية ، دار المعرفة ، ط3 ، بيروت ، 2011.

07ـ **أحمد الهاشمي** ، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، تح: حسنى عبد الجليل يوسف ، مكتبة الآداب ، ط1 ، القاهرة ، 1997.

08ـ **بسام قطوس** ، استراتيجيات القراءة ـ التأصيل و الإجراء النقدي ، دار الكندي للنشر و التوزيع ، (د ط) ، إربد ، الأردن ،1998.

09ـ **حسن إسماعيل عبد الرزاق** ، البلاغة الصافية في المعاني و البيان و البديع ، المكتبة الأزهرية للتراث ، ط1 ، القاهرة ، 2006.

10ـ **حسن ناظم** ، مفاهيم الشعرية ـ دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم ، المركز الثقافي العربي، ط1 ، بيروت ، 1994.

11ـ **الخطيب القزويني** ، الإيضاح في علوم البلاغة ، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده ، (د ط) ، القاهرة ،1971.

12ـ **خيرة حمر العين** ، شعرية الانزياح ـ دراسة في جماليات العُدول ، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية و النشر و التوزيع ، ط1 ، الأردن ، 2011.

13ـ **رحمن غركان** ، مقومات عمود الشعر ـ الأسلوبية في النظرية والتطبيق ، اتحاد الكُتاب العرب ، (د ط) ، دمشق ، 2004.

14ـ **السيد إبراهيم** ، الأسلوبية والظاهرة الشعرية ـ مدخل إلى البحث في ضرورة الشعر ، مركز الحضارة العربية ، ط4 ، القاهرة ، 2007.

15ـ **صلاح عيد** ، الأسلوب الأدبي بين الاتجاهين النحوي و البلاغي ، مكتبة الآداب ، (د ط) ، القاهرة، 1993.

16ـ **صلاح فضل** ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، دار الشروق ، ط1 ، القاهرة ، 1998.

17ـ **عبد الحكيم راضي**، نظرية اللغة في النقد العربي ـ دراسة في خصائص اللغة الأدبية من منظور النقاد العرب ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط1 ، القاهرة ، 2003.

18ـ **عبد الرحمن تبرماسين** ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، دار الفجر للنشر والتوزيع ، ط1 ، القاهرة ، 2003.

19ـ **عبد الرحمن تبرماسين** ، العروض و إيقاع الشعر العربي ، دار الفجر للنشر و التوزيع ، ط1 ، القاهرة ، 2003.

20ـ **عبد السلام المسدي** ، الأسلوبية والأسلوب ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، ط5 ، بيروت ، (د ت).

21ـ **عبد الله خضر حمد** ، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات ، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع ، ط1 ، إربد ، الأردن ، 2013.

22ـ **عدنان بن ذريل** ، اللغة والأسلوب ، اتحاد الكتاب العرب ، ط2 ، دمشق ، 2006.

23ـ **فوزية عساسلة** ، دراسات تطبيقية في (التعليمية، الترجمة، الدبلجة، اللهجات، الحداثة ، الرواية، الشعر) ، دار الألمعية للنشر و التوزيع ، ط1 ، قسنطينة ، الجزائر ، 2014.

24ـ **كريم الوائلي** ، التشكيلان الإيقاعي و المكاني في القصيدة العربية الحديثة ، دار وائل للنشر ، ط1، عمان ، الأردن ، 2009.

25ـ **محمد أبو شوارب و أحمد محمود المصري** ، المدخل لدراسة البلاغة العربية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، ط1 ، الإسكندرية ،2007.

26ـ **محمد ألتونجي** ، الجامع في علوم البلاغة ـ المعاني البيان البديع ، دار العزة و الكرامة للكتاب ، ط1 ، وهران ، الجزائر ، 2013.

27ـ **محمد صابر عبيد** ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية ، اتحاد الكُتاب العرب ، (د ط) ، دمشق ، 2001.

28ـ **محمد عبد المطلب** ، البلاغة والأسلوبية ، دار نوبار للطباعة ، ط1 ، القاهرة ، 1994.

29ـ **محمد العياشي كنوني** ، شعرية القصيدة العربية المعاصرة ـ دراسة أسلوبية ، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع ، ط1 ، إربد ، الأردن ، 2010.

30ـ **محمد محمودي القاضي** ، إعراب القرآن الكريم ، الصحوة للنشر و التوزيع ، ط1 ، القاهرة ، 2010.

31ـ **مصطفى حركات** ، نظرية الوزن ـ الشعر العربي وعروضه ، دار الآفاق ، (د ط) ، الجزائـر، 2005.

32ـ **مصطفى الغلاييني** ، جامع الدروس العربية ، دار ابن الهيثم ، ط1 ، القاهرة ، 2005.

33ـ **نعمان عبد السميع متولي** ، الانزياح اللغوي أصوله ـ أثره في النص ، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع ، ط1 ، دسوق ، مصر ، 2014.

34ـ **نور الدين السد** ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ـ دراسة في النقد العربي الحديث ، ج1 ، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع ، (د ط) ، الجزائر ، 2010.

35ـ **يوسف أبو العدوس** ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسرة للنشر و التوزيع و الطباعة ، ط1، عمان ، الأردن ، 2007.

36ـ **يوسف وغليسي** ، مناهج النقد الأدبـي ، جسور للنشر و التوزيع ، ط3 ، الجزائر ، 2010.

37ـ **يوسف يحياوي**، الجوانب التركيبية للجملة العربية في ديوانيْ محمد العيد آل خليفة و أحمد سحنون، منشورات مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر ، (د ط) ، تيزي وزو ، الجزائر ، 2013.

المراجع المترجمة:

38ـ **جان كوهن** ، بنية اللغة الشعرية ، تر: محمد الولي و محمد العمري ، دار توبقال للنشر ، ط1 ، المغرب ، 1986.

39ـ **رينيه ويليك واوستن وارن** ، نظرية الأدب ، تر: عادل سلامة، دار المريخ للنشر ، ط3، الرياض ، المملكة العربية السعودية ، 1992.

المراجع باللغة الأجنبية:

40- André Martinet , Eléments de linguistique générale , 4° édition , Armand Colin , Paris ,1999.

41- Ferdinand De Saussure , Cours de linguistique générale , édition Talantikit , Béjaia , 2002 .

42-Frédéric Turiel , L'analyse littéraire de la poésie , Armand Colin , Paris, 1998.

المعاجم:

43ـ **ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم** ، لسان العرب ، ج14، دار صادر للطباعة و النَّشر، ط4، بيروت ، 2005.

44ـ **إميل بديع يعقوب** ، معجم الإعراب و الإملاء ، دار اشريفة للنشر و التوزيع ، (د ط) ، الجزائر ، (د ت).

45ـ **لويس المعلوف** ، المنجد الكبير في اللغة و الأعلام ، دار المشرق ، ط1 ، بيروت ، 2015.

46- Dictionnaire **HACHETTE** , édition 2016 , Pollina , France .

الدوريات و المجلات:

47ـ **أحمد درويش** ، الأسلوب و الأسلوبية ـ مدخل في المصطلح و حقول البحث و مناهجه ، مجلة النقد الأدبي ـ **فصول** ، المجلد05 ، العدد01 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1984.

48ـ **صبيرة قاسي** ، عناصر بلاغية لدراسة الإيقاع الشعري ، مجلة **معارف** ، العدد14 ، جامعة البويرة، جوان 2014.

الرسائل الجامعية:

49ـ **صبيرة قاسي**، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر ـ فترة التسعينات وما بعدها،أطروحة دكتوراه علوم، إشراف أ.د أحمد حيدوش، كلية الآداب واللغات، جامعة فرحات عباس2، سطيف، 2011/2010.

50ـ **عبد الحفيظ مراح** ، ظاهرة العدول في البلاغة العربية ـ مقاربة أسلوبية ، مذكرة ماجيستير ، إشراف أ.د: حسين أبو النجا، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر ، 2006/2005.

الفهـــــــــرس

فهـــــــرس الموضوعـــــــــــات

ص

مـقــدمـــة.....01

مـدخـل : الانزياح في الدراسة الأسلوبية.....07

أولا: مـفـهــوم الانــزيـاح وتـعـدد المصطلـــح 09

1- الانحـــــراف.....11

2- العُـــــــدول 12

3- الانـزيـــــاح..... 13

ثانيا: الانزياح من منظور الدراسات النقدية المعاصرة..... 17

1- علاقـــة الشعرية بالانزيـــاح.....17

2- مفهوم الانزياح عند الغـــــرب.....18

3- مفهوم الانزياح عند العـــــرب..... 22

ثالثا: الانزياح من المنظور البلاغي ومنظور الأسلوبية..... 24

1- الانزياح من المنظور البلاغي.....25

2- الانزياح من منظور الأسلوبية 26

الفصل الأول: شعرية الانـزياح الإيـقاعـي 31

أولا: الشعـــــر الحـــــر والإيقـــاع 33

1- نشأة الشعـر الحر وأنواعـــه 33

2- بحور الشعر الحر وتفعيلاتــه.....34

3- الإيـــقـــــــــــــــاع 34

ثانيا: الانـزيــاح فـــي الإيقــاع الخارجـي 35

1- الـــــــوزن 36

2- القـــــافيـة 49

ثالثا: الانــزيــاح فـي الإيقــاع الداخلـــي 52

1- التـــــــكـــرار 52

2- التـــــــدويــر..... 59

الفصل الثاني : شعرية الانزياح التركيبي 63

أولا: الانزياح في أساليب تركيب الكـلام 65

1- التقديم والتأخير 66

2- الالتـفـــــــات..... 72

ثانيا: الانزياح في أساليب إنشاء الكـلام 76

1- الأســاليب الإنــشـائية الطلبية 77

2- الأساليب الإنشائية غير الطلبيـة 86

الفصل الثالث: شعرية الانزياح الدلالــي 89

أولا: الانزياح في الصـور البيانـية 91

1- الاسـتـعـارة 92

2- التشبيـــه 97

ثانيا: الانزياح فـي المحسنات البديعية 100

- الجنـــــاس..... 100

ثالثا: الأبـعـاد الدلالية فـي الديــوان..... .. 103

1- انزياح دلالــة الزمــن 104

2- انزياح دلالــة الفـعـل 106

خاتمـــــــــة..... .. 108

قائمة المصادر والمراجع..... 112

الفهـــــــرس..... 118