الجمـــهـــورية الجزائـــريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
وزارة التعليـــم العـــالي والبحث العلمـــي
جـــامعة جيلالي ليابس – سيدي بلعباس–
كلية الآداب واللّغات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي

الموسومة بـــ:

الانزياح في البلاغة العربية أصوله وامتداداته

من إعداد :
لراك آمال

إشراف الأستاذ الدكتور:
نور الدين صبار

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د/بوخاتم مولاي علي..... المركز الجامعي عين تموشنت .....رئيسا
أ.د /نور الدين صبار ..... جامعة سيدي بلعباس..... مشرفـــا ومقررا
أ.د / أمينة طيبي..... جامعة سيدي بلعباس.....مناقشا
أ.د/بن سعيد محمد.....جامعة وهران..... مناقشا
أ.د/فرعون بخالد..... جامعة سيدي بلعباس..... مناقشا
د./كبير الشيخ..... المركز الجامعي عين تموشنت..... مناقشا

السنـــة الجامعيّـــة : 1435 هـــ/1436هـــ/2014/2015م

إهداء

إلى من أحمل لهما الحب كلّه والديّ الكريمين أطال الله عمرهما

إلى قرة عيني حفظها الله ورعاها لي ابنتي جمانة

إلى من كان لي عونا وسندا دون ملل أو تفريط زوجي ...

إلى أخوتي وأخص بالذكر الأخ العزيز على قلبي محمد عبد الهادي والذي أتمنى له التوفيق في مشواره الدراسي

شكر وعرفان

الشكر لله الذي وفقني وأعانني والحمد لله الذي يسر لي أمري، سبحانه

هو المرشد والمعين

وشكري العميق إلى أستاذي المشرف الذي أدين له بالكثير لصبره وسماحته وعلى ما أمدني به من توجيهات وخصني به من ملاحظات، ثم على

تشجيعه لي على ضرورة المضي قدما في إنجاز هذا البحث رغم ما صادفني، ممّا بعث في العزم الذي حال دون القعود عن إتمامه فإليه خاصة

أتوجه بالشكر وبأصدق عبارات العرفان بالجميل

مقدمة:

يمثل التراث العربي بما يحمله من عطاء ثري في مختلف أوجه المعرفة العمق الحقيقي للثقافة العربية إنه أفضى بما قدم من قيّم التفتح على من حوله كما مكنه ذلك من الإفادة من جميع الثقافات ،فجاءت الثقافة العربية الإسلامية كلا انصهرت فيه العناصر الإيجابية الذاتية والوافدة الأمر الذي جعل منه رافدا يتجدد بتجدد الأجيال ، قد يعرف أحيانا نوعا من الإستكانة ،غير انه لا يلبث أن يعيد سيرته الأولى ،و في الحالتين ظل نبعا يغترف منه كل الناس مقدما أفضل الإجابات عندما يواجه بأدق الأسئلة وصولا إلى القول بأن البلاغة العربية قد شكلت موطن جمال في ذلك التراث ،بل أكثر من ذلك ،عندما يرتبط منشأ البلاغة في الأساس بمجموعة الإجابات ذات الطابع الجمالي التي صادفت مسار تطور ثقافتنا العربية الإسلامية، و يظل الشعر العربي مثار إهتمام النقاد منذ القديم إذ وضعوا له ضوابط و مقاييس تحكمه فمن إلتزم بها من الشعراء نال إستحسانهم ورضاهم ،و من خالفها عدّه النقاد دون النموذج المبتغى لديهم.

و إثارة قضية الانزياح هي من صميم الدراسة في جوهر الشعر ذلك أن الشعر ينبني أساسا على خرق السنن ،و ذلك عن طريق الإنحرافات التي تستطيع من خلالها اللّغة الشعرية تجاوز الإفصاح عن الحقيقة إلى أساليب مجازية تمثل في مجملها فضاء النص الشعري.

و لقي مصطلح العدول قيمة جوهرية بحكم ارتباطه بالعمل الإبداعي من خلال المبدع والنص و المتلقي ،و يرجع هذا في تحديد المصطلح إلى تعدد مستوياته ،و إلى عدم الاتفاق على إيجاد مفهوم محدّد له ،مع كثرة مرادفاته اللغوية "كالتجاوز" و "الانحراف" و "التغيير " و هذا ما سماه الخطاب الشعري العدول "ECART" أو الانزياح.

و انطلاقا من هذه الملاحظات تأتي أهميته الحديث عن ظاهرة الانزياح، لأن حقيقتها الجوهرية تتبلور من تبني تلك الإجابات المبررة فنيا لقيم التجاوز و المحققة للوقائع الأسلوبية المختلفة من حيث الصيغ و التراكيب الحادثة على مستوى الإنشاء الشعري .

فقيمة الانزياح تتأسس على خلفية لغوية ضامنة لقيم امن اللبس ،و الحفاظ على عنصر الإبانة و الإفصاح حتى و إن كانت المعاني الثواني هي المقصودة من التعبير .

فقد عمد النقاد و البلاغيون إلى محاولة البحث على دلالة مصطلح الانزياح و ضلاله الفنية في بلاغتنا فلقد جاء هذا المصطلح بدلالات بعيدة في كثير من الحالات فهناك بعض المصطلحات التي تشترك مع (الانزياح) في التعبير عن الحدث الأسلوبي و لكنها لا تملك إمكانات الرواج بنفسها ،فجاء تناولها مقتضيا.

و الانزياح ليس مجرد خروج عن المألوف ،بل إن هذا الخروج هو الذي ينقل النص من مدلول أول إلى مدلول ثان ،يعمل على لفت انتباه القارئ و تحقيق المفاجأة لديه مما يكسبه تفردا و جمال.

وقد قمت بتقسيم البحث إلى مقدمة و مدخل و ثلاث فصول و خاتمة ،إذ تطرقت في المقدمة إلى التعريف بالموضوع ،و سبب اختياره بالموازاة مع تحديد المنهج الذي اعتمدنا عليه و تناولنا في المدخل مفهوم الانزياح في التراث النقدي و البلاغي و تحديد جوهره على أنه النافذة التي تقودنا إلى الدراسات الحديثة ،أما في الفصل الأول فقد تناولنا نشأة البلاغة بدون أن يفوتنا ذكر الأسس التي بنيت عليها و أهم المراحل التي مرت بها وصولا إلى محاولة تجديدها من خلال ربطها بالدرس الأسلوبي الحديث ،أما في الفصل الثاني فقد تعرضنا إلى مصطلح الانزياح في النقد الحديث و ذلك من خلال الأسلوبيين الغربيين أكثر من نظرائهم العرب ،ذلك أن الأسلوبية الغربية قامت على أساسه و قد رصده روادها بشكل واضح على عكس الباحثين العرب اللذين لم يدركوا أفاقه بشكل واسع.

أما الفصل الثالث فكان تطبيقي تعرضت لعلم البيان بداية حيث جاء الحديث عن الصور البيانية من تشبيه و استعارة و كناية و مجاز و ما تتيحه هذه العناصر البيانية من خصوصية في بناء الأسلوب الشعري.

وتطرقت لعلم البديع والمعاني، ومحاولة تحسس الدور الذي يلعبه هذا النوع من التراكيب في إخراج المعنى إخراجا جماليا.

أما بخصوص المنهج المتبع ، فالدراسة لم تتوقف عند منهج محدد و حاولت الإفادة من عدد من المناهج و إن كان هناك منهج وقفت عنده بشيء من الطول فهو المنهج الوصفي التحليلي لتوضيح صورة البحث أكثر من خلال اعتماد اكبر الشواهد المطمئنة في مسعى البحث عن مصطلح الانزياح، وتداعيات الظاهرة باعتباره بديلا تراثيا يغطي حقيقة لا ادعاءا مساحة الأداء الجمالي للأساليب العربية التي استوعبها معظمها.

مدخل

تمهيد

- مفهوم الانزياح
- جوهر الانزياح
- الأسلوبية كعلم حديث
- المصطلحات الدالة على الانزياح

❖ العدول

❖ الإبداع

❖ التغيير

❖ الانحراف

❖ الخروج

بفعل ما نال المجتمع العربي في فترات متعددة من تغيرات طالت جميع مجالات الحياة، كان الفن و ضمنه الشعر إحدى مظاهر التجديد التي تلح على ضرورة الخروج عن المألوف و كسر السائد، التي ترسخ في بناء القصيدة عموما، و ضمن تركيبها الداخلي من صياغة و صور، منتجا آلية جعلت النص الشعري جملة من القواعد التي سَنَّها أهل العروض و النحو و البلاغة، ممّا دفع بالشعراء إلى البحث عن سبيل يحققون بفضله ذواتهم، فظهرت الصنعة التي دعا أصحابها إلى الخروج عن المألوف، و كان من نتائج غلبة الصنعة أنْ زاد التكلف الذي مع ذلك كان شديد الوضوح عند شعراء الجيل السابق، و قبل التطرق إلى أصول الانزياح وجب التعرف على مفهوم الأسلوبية أو علم الأسلوب ذلك أن الأسلوبية الغربية قامت على أساسه و قد رصده روادها بشكل واضح أمثال: شارل بالي، بيرجيرو، جان كوهن. على عكس الباحثين العرب الذين لم يدركوا آفَاقَهُ بشكل واسع، إذ نجد منهم من اقترب منه إلى أن أدرك جوهره أمثال كمال أبو ديب بمفهوم الفجوة- مسافة التوتر، ومنهم من لفّ حوله دون أن يصل إلى جوهره أمثال محمود أحمد ويس الذي تناول الموضوع و تجلياته في التراث النقدي والبلاغي العربي، و رصد المصطلحات الدالة عليه حديثًا.

و لقي مصطلح الانزياح قسطا وافرا من القلق و الاضطراب بحكم ارتباطه بجوهر العمل الإبداعي من خلال المبدع و النص و المتلقي، و يرجع هذا القلق وذلك الإضطراب، في تحديد المصطلح إلى تعدد مستوياته، و إلى عدم الاتفاق على إيجاد مفهوم محدد له، مع كثرة مرادفاته اللغوية "كالتجاوز" و "الانحراف"و"الاختلال" و"الانتهاك" و "خرق السنن" و التحريف" و غيرها.

مفهوم الانزياح:

أعطت الدراسات الأسلوبية اهتماما خاصا لقضية الدال و المدلول ، من منطلق أن النسيج الذي يشكل النص الأدبي يضع الاستعمال اللغوي في تفاعل بنيوي و وظيفي، يقوم على فكّ العلاقات القائمة بين الدوال و مدلولاتها ويرى البحّاثة الأسلوبيون أنه يمكن

لخاصية أسلوبية واحدة- بورودها في سياقات مختلفة-أن تؤدي إلى إثارة انفعالات متعددة، وفقا لتلك السياقات و العكس أيضا، فيمكن إثارة انفعال واحد معين بعدة صور أسلوبية،و هكذا تصبح الصيغ الأسلوبية مع آثارها الجمالية أشبه بالدوال مع مدلولاتها في السياق اللغوي الصرف[1].

إن الحدث الكلامي الذي يطرأ على اللّغة من خلال الاستعمال الفردي لها ، و الذي يدخل الإضطراب والزعزعة في نظامها، و يحدث الاختلال في العلاقات القائمة بين الدوال و المدلولات، هو ما يسمى في الدراسات الأسلوبية بـــ "الانزياح" ، و هو الترجمة الحرفية للمصطلح الأجنبي "L'ecart".

"فالانزياح" حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام و صياغته، و ذلك بانحراف الكلام و خروجه عن العادة الجارية، و النسق المألوف، و هو يعد محور البحث الأسلوبي، فبواسطته تُعرف طبيعة الأسلوب في النص الأدبي على اعتبار أنه خطاب نوعي متميز، ويمكننا القبض على خصوصيته، باعتباره كيفية خاصة في التعامل مع اللغة[2].

تعرّض البلاغيون العرب للظاهرة نفسها تحت اسم "العدول". و هو يعني عندهم كل تحويل من أسلوب إلى أسلوب بقصد زيادة المعنى، و تحسين الكلام[3]،و يشمل جميع الصور البلاغية من تقديم و تأخير،واستعارة و تشبيه، و إظهار و إضمار، و إيجاز وإطناب،...إلخ.

إن أيّ حدث كلامي يمكن أن يوصف على أساس ارتباطه بالقواعد الحاكمة للغة، أو عدم ارتباطه بها،و "الانزياح" يستمد دلالته- لا من الخطاب الأصغر فحسب(النص ، الرسالة،...)- و إنما من علاقة هذا الخطاب الأصغر بالخطاب الأكبر الذي هو"اللّغة" ، وهذا المفهوم يتعذر تصوره في ذاته فهو من المدلولات الثنائية التي يقتضي تحديدها مقابلها النقيض ، فلا يمكن أن نتصور انزياحا إلا عن شيء ما، يكون بمثابة المسار الأصلي الذي يقع عنه الخروج عن العادة.

---

[1]- ينظر السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، د.ط، 1997، ج2، ص 24.

[2]- ينظر حسين خمري: شعرية الانزياح في قصيدة "يا امرأة من ورق التوت" مجلة الآداب جامعة منتوري ، سنة 2000، قسنطينة، ص 186.

*تناول البلاغيون العرب هذا المفهوم في عدة مصطلحات مثل: الاتساع ، المجاز.

[3]- ينظر: مصطفى السعدني: العدول: أسلوب تراثي في نقد الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 1990، ص 13.

المصطلحات المعبرة عن الحدث الطارئ:

الإنزياح (L' écart)، التجاوز (L' abus) ، الانحراف (La déviation) ، الاختلال (la distorsion) ، الإطاحة (la subversion)، المخالفة (l' infraction) ، الشناعة (le scandale)، الإنتهاك (le viol)، خرق السنن (la violation des normes)، اللحن (l'incorrection)، العصيان (la transgressi) ، التحريف (l'altération) [1]

و كما يرى المسدي فإن هذه المفاهيم الاصطلاحية تكشف نسبية المفهومين إلى بعضهما و نسبية كل منهما إلى المواضعات التاريخية و السوسيولوجية . و انطلاقا من هذه المصطلحات حاول منظّرو الأسلوبية وضع المقاييس الكاشفة لهذين الواقعين من الظاهرة اللّغوية[2] .

و قد صنف بعض الباحثين خمسة أنواع من الانزياحات:

1- انزياحات يمكن أن تندرج- حسب امتدادها في النص- ضمن الانحرافات الوضعية و الشاملة فالإنزياح الموضعي مثل الاستعارة، أما الانزياح الشامل فإنه يصيب النص كله، مثل تردد وحدة لغوية معينة بكثرة لافتة للنظر ، و التي يمكن رصدها بطريقة الإحصاء.

2- انزياح يصنف طبقا لعلاقته بنظام القواعد اللغوية ، و يتنوع إلى "سلبي" إذا اعتمد على "الخرق" ، و "إيجابي" إذا اعتمد على الإضافة على ما هو مقرر ، كالقافية مثلا.

3- انزياح يمكن رصده بالنظر إلى العلاقة بين المعيار و النص المدروس، فتكون هناك انزياحات داخلية ، و أخرى خارجية ، تتمثل الأولى في بروز وحدة لغوية عن المعيار الممتد في النص ، و تكون الثانية بانحراف أسلوب النص عن النظام اللّغوي.

---

[1]- ينظر: المسدي"عبد السلام"، الأسلوبية و الأسلوب، درا العربية للكتاب، ط2، 1982،ص101/100/99.

[2]- المسدي، المرجع نفسه، ص 101.

4- انزياح يحدّد بالقياس إلى المستوى اللغوي الذي يقع فيه ، فيمكن تمييز انزياحات صرفية ، أو دلالية ، أو نحوية ، أو فونولوجية...

5- انزياح يصنف طبقا لمبدأي"الاختيار و التركيب" مثل الاختلاف في تركيب الكلمات و استبدال وحدات لغوية بغيرها[1].

و في ما يلي من الصفحات ، نحاول التعرف على هذا المفهوم (الإنزياح) عند عدد من أعلام الدراسات الأسلوبية البارزين ، و الذين يمثلون توجهات متباينة ، انطلاقا من **شارل بالي .** و إليه ينسبالانزياح،و قد اختلف الفكر الأسلوبي في تحديد كل من هذين المفهومين المتقابلين[2].

و قد قسم الأسلوبيون اللّغةإلى مستويين :[3]

1- المستوى العادي النفعي : و فيه تهيمن الوظيفة الإبلاغية على أساليب الخطاب.

2- المستوى الأدبي الإبداعي : و هو الذي يُشحن فيه الخطاب بطاقة أسلوبية وجمالية مؤثرة و ذلك بانحرافه عن الاستعمال ،و اختراقه للنظام اللغوي العادي، ومفاجأته للمتلقي بما لا يتوقع من الأساليب.

لقد كان لتفريق **دي سوسير** بين اللغة(Langue) و الكلام (Parole) أثرُه في تحليل النصوص الأدبية من الداخل ،و في تركيز البحث في بنية العمل ذاته ، و التخفيف من الانشغال بالعوامل الخارجية غير الفاعلة في النص عند تحليله و تفسيره ، و تعد هذه الثنائية أهم مبدأ أصولي ترتكز عليه الأسلوبية ولا يمكن رصد "الإنزياح" بدقة إلا في ضوء التحليل

---

[1]- ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف ، الإبداع الموازي، التحليلي للشعر، دار غريب، د.ط، القاهرة، ص 24/23/22. و ينظر: مصطفى السعدني، العدول، المرجع السابق،ص 37 .

[2]- ينظر: عبد السلام المسدي الأسلوبية و الأسلوب، المرجع السابق، ص 98

[3]- ينظر : محمد رضا الجربي: الأسلوب و الأسلوبية ، دار الهدى، ط1 ،عين مليلة الجزائر ، 2002 ،ص .

الشامل للغة المعينة حتى نتمكن من قياس المتنوع إلى المتجانس، والخاص إلى العام، و المتغير إلى الثابت[1].

وتحاول الأسلوبية تحديد الواقع الذي يعد"الأصل"، ثم "الإنزياح" الذي يعد حدثا لغويًا خارجيًا عن هذا الأصل، وقد أحصى عبد السلام المسدي في كتابه:" الأسلوبية و الأسلوب" المصطلحات المستعملة في هذا التحديد نعرضها كما يلي :

المصطلحات المعبّر بها عن الواقع الأصل (المعيار):

الاستعمال الدارج (L' usage ordinaire) ، الاستعمال المألوف (L' usag habituel) التعبير البسيط (L' expression simple)

التعبير الشائع (L' expression commune) ، الكلام الفردي (le parole individuel) الوضع الحيادي (L' état neutre) ، الدرجة الصفر (le degré zéro), النمط العام (la norme générale)،الإستعمال السائر (L'usage courant)الإستعمال المتوسط (L' usage moyen)،السنن اللغوية (les normes du langage),الخطاب الساذج (Le discours naïf) العبارة البريئة (la parole innocente) , النمط (La norme).

مما سبق نخلص إلى أن الانزياح ليس غاية في ذاته ، إنما هو إجراء أساسي هذا ما يستدعي تنفيذ عملية موالية له ممثلة في إعادة البناء، ليتجلى بذلك الانزياح باعتباره انتهاك لنظام اللّغة، فنحدّده بأنه " الوجه المعكوس لعملية أساسية أخرى ، إذ إنّ الشعر لا يدمر اللّغةالعادية إلا لكي يعيد بناءها على مستوى أعلى، فعقب فك البنية، الّذي يقوم به الشكل البلاغي تحدث عملية إعادة بنية أخرى في نظام جديد"[2].

فالعلاقة التي تنشأ بين القاعدة و بين خرقها بفعل الانزياح هي التي تحدد الخاصية الأسلوبية و ليس الانزياح في ذاته.

---

[1]- ينظر : محمد حماسة عبد اللطيف، المرجع السابق،ص5.

[2]- ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص ، دار نوبال للطباعة ، القاهرة، د ط ، ص73/72.

جوهر الانزياح:

تبنى الأسلوبية أساسا على ثنائية تكاملية ، تردّدت في البحوث اللسانية بمصطلحات متباينة هي ثنائية اللّغة و الكلام ، و التي ركز فرديناند دي سوسير عليها كثيرا في استنتاجاته اللسانية ، و بعده اللسانيون الذين درجوا على منهجه ، فهي عند ق.قيوم (Gustave Guillaume) اللّغةوالخطاب –و الجهاز و النص (Texte systéme) حسب لـــ . هيالمسالف (Luis Hjelmslev)–و طاقة القوة وطاقة الفعل (compétence performance) حسب شومسكي- و النمط والرسالة (code message) حسب ياكبسون [1]، فالأسلوبية تتحدد بدءا بالركن الثاني لثنائية اللّغة و الكلام.

يجعل سوسير من اللّغة و الكلام ركنان أساسيان لتكوين ما يسمى باللسان (language) ،"لأنّهما يجمعان المظاهر الفيزيائية و النفسية في النشاط اللغوي ، ولا يعد اللسان موضوعًا للسانيات [2].

فاللّغة و الكلام يشكلان الثنائية التي عَكف دي سو سير على تحديد موضوع دراستها ، و جعل التحام هذين العنصرين مما يدخل في تكويـــن اللسان ، إذ تتجلى فيهما عوامل الإبداع اللغوي .

أقام دي سو سير تقابلا بين ما يسمى الدراسة التزامنية synchronieوالدراسة التعاقبية Diachronie للغة ،"و انتقد هذه الأخيرة لأن عالم اللّغةلا يدرس–حسبها- اللّغة، بل الحوادث التي تؤدي إلى تغييرها"[3].

و نشير إلى أن التناول الأسلوبي الذي نحن بصدده ، يهتم باللّغة الأدبية بحكم أنها تحقق التفرد المتميز في الإبداع و الذي يقوم على الاختيار الواعي ، خارقا اللّغة العادية بخروجه

---

[1]–المسدي، الأسلوبية والأسلوب، المرجع السابق، ص 38.

[2]–ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية – دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم ، المركز الثقافي العربي ، ط1، 1994، ص51.

[3]- حسن ناظم ، المرجع السابق ، الصفحة نفسها.

عن مألوف قواعدها ، على عكس الاستعمال العادي الذي تشترك فيه جماعة من الأفراد،" و ليس معنى هذا أننا نقيم حاجزا صلبا بين اللّغة الأدبية ولغة التخاطب ، لأن الأولى تستمد وجودها –بلا شك– من الثانية ، فتقيم منها أبنية و تراكيب جديدة في الصوت والكلمة و الجملة ، ثم القطعة بأكملها[1]، فلغة الأدب توفر طاقات تعبيرية جمالية فنية ، تنتج عنها آثار فنية لا متناهية ، على عكس لغة التخاطب التي تكتفي بالإبلاغ دون وجود تأثير لهذا الأخير ، و إن وجد فهو ضئيل جدا.

فالإنزياح الذي جعلناه محورا للدراسة " هو خرق للقواعد ، و خروج عن المألوف، واحتيال من المبدع على اللّغة اللاشعورية، لتكون تعبيرا غير عادي عن عالم غير عادي ، فاللّغة يبدعها (المبدع) ليقول كلاما لا يمكن قوله بشكل آخر ، و لا يكون الانزياح هدفا في ذاته خوفا من الإبهام ، و إنما هو وسيلة لخلق الجمالية و يؤدي الانزياح وظيفته الدلالية إذا كان مقبولا من المتلقي"[2] ، فالإنزياح ليس هدفا في ذاته، إنما يستعمله المبدع للتعبير عما تستطيع اللّغة العادية تصويره ، فيخرج به عن المألوف خروجا معقولا ليحقق إنتاجا فنيا ذي أثر .إلا أنه و بتبني فيرديناند دي سو سير لمبدأ المحايثة الذي يقوم على تفسير اللّغة بذاتها، أصبحت اللسانيات علما .

والانزياح بمجاله الواسع يمس معظم الإجراءات التي توفر للكلمة حرية ، تستطيع بموجبها الانفلات من معناها السطحي إلى ما هو أبلغ ، لأجل ذلك اختلف النقاد في تناولهم لجوهر الانحراف و قيمته ،"فثورن Thorn)يكبر من قيمته الجمالية ، و يطالب بأن يتعدى الانحراف البنية السطحية إلى البنية العميقة كما في الاستعارات و الكنايات البعيدة من مثل (حزن القلم) ، إذ أسند الحزن إلى ما يعقل ، و هذا الانحراف هو سر

---

[1]– محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية ، دار نوبال للطباعة ، القاهرة،1994، ص 186.

[2]- خليل موسى ، قراءات في الشعر العربي الحديث المعاصر(دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب–دمشق،د.ط، 2000،ص131/130.

الشاعرية"[1]، فلتحقيق الانزياح يلجأ المبدع إلى إجراءات أسلوبية تمكنه من الولوج إلى أعماق الكلمة، مما يوفر له انحرافات تصب في مجال الانزياح.

كان للشكليين الروس الفضل في التأسيس لإجراءالانزياح رغم عدم وضوح منهجهم في تناول هذا الموضوع ، إلا أننا نجده " كامن في مجموعة من مصطلحاتهم الإجرائية : كالأدبية ، و الوظيفة الشعرية ، و الشاعرية ، والهيمنة، و خيبة الانتظار "[2]، و ذلك من خلال تمييزهم بين اللّغة اليومية واللّغة المتراحة .

و ممن جعل الانزياح إثبات الخاصية الأسلوبية فونتانيي ، الذي أكد أن الانزياح تنتجه عبقرية اللّغة"إذ تسمح بالابتعاد عن الاستعمال المألوف ،فتوقع في نظام اللّغة اضطرابا ، يصبح هو نفسه انتظاما جديدا[3] ، فالإنزياح ليس وليد العادة وإنما هو ناتج عن خرق نظام اللغة.

و يقر شابمان(Chapman R) أن الأسلوبية بما تحتويه من انحرافات ، هي الكفيلة بإثبات جمال المبدع التي لا تتحقق إلا بترك أثر ، ذلك أنّ " علم الأسلوب هو الذي يحدد المدى و الكيفية التي تتضح من خلالها لغة الشاعر بما فيها من سمات انحرافية ، مع ملاحظة كيفية استخدام الأديب للخصائص المتعارف عليها لإحداث تأثير خاص[4] " فلتمييز الانحراف الذي يحدث على مستوى اللّغة، لا بد من توفر وعي صادق بالمستوى العادي للكلام ، الذي نعتبره معيارا ، فإدراك القاعدة أو المعيار يكفل عملية تمييز الانتهاك اللغوي .

---

[1]- محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا ، منشورات وزارة الثقافة–دمشق، ط1، 1989، ص 51

[2]– عمر أو كان ، اللغة والخطاب ، إفريقيا الشرق –الدار البيضاء ، د. ط ،2001،ص 169.

[3]- المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، المرجع السابق، ص 101.

[4]– صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت،1980،ص366/365.

و نجد جان كوهن يشترط من اللّغة الحافلة بالإنزياحات أن تكون قابلة للفهم من طرف المتلقي ، بحيث لا يؤثر خروجها عن المألوف في معقوليتها ، ذلك " أن هذه الحرية المتاحة للمبدع لها حدودها التي يجب مراعاتها، فكل شخص حرّ أن يقول ما يشاء، بشرط أن يكون مفهوما ممن يوجه إليه الخطاب ، لأن اللّغة في الأصل همزة وصل ، و لن يتحقق ذلك إذا كان الخطاب غير مفهوم" [1]، فاللّغة تحمل على عاتقها دورا اجتماعيا محضا ، إذ هي تعمل على الإبلاغ و الإفهام ، لذلك ألح جان كوهن على ضرورة عدم خروج لغة الشاعر من حيز المعقول لأن لا تنسلخ عن وظيفتها.

فالإنزياح يتدخل في الدرس الأسلوبي كركن قار ، لأنه لا يتحدد بعلاقته مع العناصر المكونة للنص و إنما هو يتحدّد بعلاقته مع النظام الأساسي المتمثل في اللّغة، فلا يمكننا تصور انزياح إلا بمعيار ،هذا المعيار تحكمه القوانين المشكلة لنظام اللّغة، والانزياح ليس هو الخروج غير المعقول ، إنما هو ذلك الخرق اللغوي الذي ينتج عنه أثر فني لأجل ذلك نحاول عرض جملة التسميات التي وضعها منظرو الأسلوبية للدلالة على ما هو أصل أو معيار :

"فونتانيي (fontanier)، يعبر عن المعيار ب(الاستعمال الدارج l'usage ordinaire ، الاستعمال المألوف l'usage habituel، التعبير البسيط l'expression simple ، التعبير الشائع l'expression commune). أما بالي Bally فيعبر عنه بالكلام الفردي le parler individuel و نجد ماروزو Marouzeau يعبر عن المعيار بالوضع الحيادي l'état neutre والدرجة الصفر le degré zéro، أما سبيتزر Spitzer فيسميه النمط العام la norme générale،

و الاستعمال العادي l'usage normale، في حين نجد والاك و فاران wellek et warrenيسميانه الاستعمال السائل l'usage courant، وستاروبنسكي Starobinski يسميه الاستعمال المتوسط l'usage moyen و تودوروف Todorov يطلق عليه تسمية

[1]- محمد عبد المطلب ، البلاغة و الأسلوبية، المرجع السابق، ص 195.

السنن اللغوية les normes du langage، و جماعة مو le groupe mu تسميه le discours naif أي الخطاب الساذج[1].

تعددت أيضا الدوال التي تعبر عن كسر السائد ، ففاليري يسميهالانزياح l'écart والتجاوز l'abus،و سبيتزر يسميه الانحراف la déviation، و كوهن يطلق على الواقع العرضي تسمية الانتهاك le viol، أما تودوروف فيسميه خرق السنن la violation des normes ، و اللحن l'incorrection [2].

و بعد هذا التتبع السريع لنشأةالانزياح نتساءل ما هي الأسلوبية ؟ و نحاول وضع صورة –و لو موجزة – لنتعرف من خلالها على الأسس النظرية التي يقوم عليها هذا العلم و المبادئ التي ينطلق منها ، على ما في العمل من صعوبة ، لما تتسم به قضايا هذا العلم (الأسلوبية) من ملابسات و تداخل مع ما يحمله من علوم مماثلة له، كالبلاغة و اللسانيات ، وما يتراءى على تصـــوراته و مصطلحاته من ضبابية وغموض .

لقد كان المنحى الذي ذهب فيه **شارل بالي**–و هو يقيم دعائم علم الأسلوب –يتجه أساسا إلى الجانب الفردي من اللّغة، انطلاقا من أفكار أستاذه الذي ميز بين "اللغة" و"الكلام"[3].

الأسلوبية:

الأسلوبية **(Stylistique)** ، أو علم الأسلوب (Science du style) مفهوم حديث ظهر في أول سنوات القرن العشرين ، و هو مرتبط بالدراسات اللسانية ، ومعناه : دراسة الأسلوب الأدبي دراسة علمية*.

---

[1]– ينظر: المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، المرجع السابق، ص 99.

[2]- ينظر ، المسدي ، المرجع نفسه ، ص 101/100.

[3]– ينظر:"روبرت هنري" ، موجز تاريخ علم اللغة في الغرب ،ترجمة:أحمد عوض،سلسلة عالم المعرفة،الكتاب رقم228 ، الكويت،1990.،ص320 .

*هذا التعريف عام و بسيط للأسلوبية . فقد قدم الباحثون في هذا المجال تعاريف كثيرة و مختلفة. نذكر منهم: **شارل بالي**: يعرفها بأنها:

و يعدّ شارل بالي (Charles Bally) أول من أسس هذا العلم و أرسى قواعده النهائية سنة1902، مستفيدا من جهود أستاذه : **ف. دوسو سير** (Ferdinand de saussure) اللغوية ليقوم بدراسة موسعة ، كانت اللبنة الأولى لبناء الأسلوبية.

غير أن هذه المحاولة–و هي في مهدها– توجهت إليها النقود ، و طافت عليها الشكوك ، و بقيت مزعزعة ، و غير ثابتة علميا و منهجيا ،بعد أن قتلها من جاء بعده من الدارسين،من رواد المدرسة الفرنسية ،وعلى رأسهم: **ج. ماروزو**(Jules Marouzeau) و **م. كراسو (Malcel Cressot)** ، و بذلك أخمدت جذور المباحث التي قدمها **بالي** . حيث أن هؤلاء الذين جاؤوا بعد **بالي** تبنوا التيار الوضعي ، وأستبعدوا كثيرا من الأسس العلمية التي تقوم عليها الأسلوبية[1].

ولانسون جاءكردود فعل مضادة لمنهج Leo Spitzer ثم ظهرت–بعد ذلك–أعمال **ل. سبيتز** البحث الذي اتخذته المدرسة الفرنسية ، و الذي أوغل في العقلانية ، فكان المسار المعاكس الذي انتهجه **سبيتزر** مسرفا في الانطباعية و الذاتية. و كاد يخرج من مجال البحث العلمي المنظم[2].

و في وسط هذا التصادم بين الأفعال و ردود الأفعال ، بقي البحث الأسلوبي مترددا بين العلمية و الانطباعية ، و المثالية و الوضعية ، و ظلت تخالطه مشاعر الحذر منه والشك في مشروعيته[3].

و في خضم هذا التذبذب بين الأخذ و الرد ، ارتفع صوت **ماروزو**، سنة 1941م، مناديا بشرعية علم الأسلوب ، و حقه في الوجود ، داخل أسرة الدراسات اللسانية الحديثة. بإعادة اللّغة الأدبية،إلى مجال البحث الأسلوبي بعدما ما اخرجها بالي منه[1].

"دراسة قضايا التعبير عن قضايا الإحساس ،تبادل التأثير بين الأخير و الكلام". **رومان جاكبسون**:"بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا، و عن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا". **بيير جيرو** :"الأسلوبية بلاغة معاصرة في شكليها:علم التعبير و نقد الأساليب الشخصية". **ميشيل أريفي** :إن الأسلوبية وصف للصنف الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات". **غريماس و كزرتيس**: ليست الأسلوبية إلا حقلا من الأبحاث ينضوي تحت التقليد البلاغي".

1- ينظر: المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، المرجع السابق،ص،20 و محمد عبد المطلب : البلاغة و الأسلوبية، المرجع السابق،ص 15.

[2]-ينظر: المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، المرجع السابق، ص 21. و محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية، المرجع السابق، ص176.

[3]-ينظر: المرجعان السابقان ،ص22و177 .

و في سنة1969م يعلن **س.أولمان** (Stephen Ullmann) استقرار الأسلوبية علما لسانيا نقديا[2]، كان حلقة مركزية في تفريع شبكة البحوث اللغوية الحديثة ، حيث انبثقت "الشعرية" من تلك الدراسات ، و امتدت أغصان الشجرة السيمولوجية التي زرعها **دوسوسير** في أرض الدراسات اللغوية و أنهاها تلامذته و من تلاه من الدراسين .فكانت الأسلوبية التي أنشأها بالي وصفية ، لا تدرس الأدب وحده ، بل تتجه إلى الكلام بوصفه عامة، مع ربطه بالجانب العاطفي الوجداني[3]، لذلك فإن مفهوم الأسلوبية عند **بالي** هو 'تتبع بصمات الشحن في الخطاب عامة'[4].

إن المبدأ الذي ننطلق منه في تحديد مفهوم الأسلوبية ، يرتكز على هذه الثنائية ، التي الثنائية، التي وضعها سو سير(اللغة–الكلام)*، بحيث يمتزج في التصور التعريفي لها ، المقياس اللساني بالبعد الأدبي الفني ، و لأن الفصل بين لغة الأثر الفني و مضمونه يحول دون الوصول إلى صميم النص تفادت الأسلوبية هذه الثنائية. و بذلك تتحدد الأسلوبية بأنها:"دراسة الخصائص اللّغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية و الجمالية "[5].

يسعى البحث الأسلوبي إلى أن يستوعب جميع مجالات الأداء اللغوي، لاستكشاف ما تقدمه أنماط اللّغةو تراكيبها من امكانات و قيم تعبيرية ، و ذلك بتتبع مكونات الخطاب و التعرف على كيفية استخدامها ، و بذلك يتمكن من رصد كل ما يحتمله الخطاب من دلالات و إيحاءات[6].

---

[1] – المرجعـــان الســـابقان ص 21–532

[2] – ينظر : المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، المرجع السابق،ص[20]

[3] –ينظر: التجديتي ، نظرية الانزياح عند جون كوهن، مجلة الدراسات سال ، عدد1 خريف1987، فاس،المغرب،ص43.

[4] – المسدي : الأسلوب و الأسلوبية، المرجع السابق، ص41.

* المصطلحان عند:ج.جيوم:اللغة و الخطاب (langue –discourt) و عند هيلمسليف:الجهاز والنص (systéme-texte) ، وعند تشومسكي: طاقة القوة و طاقة الفعل(compétence-perfprmance) و عند جاكبسون: النمط و الرسالة (code-message).

[5] - المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، المرجع السابق،ص36

[6] – ينظر: رجاء عيد، البحث الأسلوبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط2، 1988،ص25

و اهتمام الأسلوبية بدراسة الخطاب الأدبي ناشئ من كون الخطاب الأدبي عمل متفرد، فيبحث عن الكيفية التي تشكل بها ، حتى صار ذا خصوصية أدبية و جمالية متميزة[1]، و هذه الفرادة و التميز يكتسبها من نسجه الخاص ، الذي يوقفنا عنده ، و يمنعنا من تجاوزه بسهولة.

فالخطاب الأدبي يعيد بناء اللّغة من جديد ، و الأسلوبية تتحرك على مستوى هذا الإبداع الجديد ، دون المستوى الإخباري ، لما يميزه من خواص تعبيرية سواء في الصوت أو التركيب أو الدلالة و تعطيه هذه الخواص الأحقية في أن يكون مجال الدرس و التحليل[2] .

كما تدرس الأسلوبية التنوع الأسلوبي في لغة بعينها" و على حسب بلومفيلد يكون مجال الأسلوبية تلك النماذج الأدبية ، التي تتميز بخصائص و سمات لها تميزها الخاص في إطار ثقافة معينة"[3].

فهي لا تسبق النص الأدبي ، و إنما تتجه إليه بعد أن يتشكل و يوجد ، فتقوم بدراسته معتبرة إياه كلاّ متكاملا و منسجما ، دون أن تطلق أحكاما تقييمية على أجزائه أو عليه بكامله ، و هذا ما ميز جدواها من البلاغة.

يسعى البحث الأسلوبي إلى فحص أجزاء العمل الأدبي ، و تحليل مكوناته مستخدما المنهج الوصفي في ذلك و هو ينطلق من الخطاب ليصل إليه ، من غير أن يحاول الفصل بين شكله و مضمونه.

النص: إنّ التحليل الأسلوبي أثناء دراسته–يستخلص —خواص الأسلوب الممتد

على طول النص و الذي هو وثيق الصلة بالسياق العام ، مع مراعاة ما يحدث بموازاة هذا الأسلوب مع خروجه عنه، و في هذه الحالة يعتبر أسلوب النص المتوزع عليه معيارا ، و يتمثل الانزياح في الوقائع الأسلوبية المخالفة و المنشقة عن هذا الأسلوب ، و التي تفاجئ القارئ و تخلف توقعه[4].

---

[1]- نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب:2 /24

[2]– ينظر : رجاء عيد: البحث الأسلوبي، المرجع السابق، ص5

[3]–رجاء عيد، المرجع نفسه،ص 25.

[4]- ينظر : سمويل.ر.ليفن،البنيات اللسانية في الشعر، ترجمة: الولي محمد و التوزاني خالد، منشورات الحوار الأكاديمي ،1989، ص19.

يمكن أن يتمثل الأصل (المعيار) في نموذج مثالي حاضر في أذهان المجموعة اللّغوية، يسعى الأدباء إلى تطبيقه، ويبقى هذا النموذج مستعليا-دائما- عند كل الإستعمالات الفنية التي تَتَغَيّى بلوغه، وهذه القاعدة المماثلة في تفكير الجماعة اللّغوية تظـــل نسبية، ويصعب وصفها بدقة و هنا يصبح الانزياح نوعا من الاصطلاح القائم بين البـــاث والمتلقي، و لكنه اصطلاحا غير مطّرد ، و هذا ما يجعله مختلفا عن اصطلاح المواضعات اللغوية الأولى.

و يوجه **ريفاتير** إلى نظرية الانزياح بعض الملاحظات عن قصورها[1]:

1-عدم إمكانية تحديد متى تكون بنية لغوية معينة في نظام من العلاقات مقتصرة على الناحية الوظائفية(معيارا) و تكون في غيره صورة أسلوبية(انزياحا).

2-صعوبة تحديد الكيفية التي يتحول بها الاستعمال نمطا ثابتا ، ليس له أي تأثير أو فعالية في المتلقي.

3-عدم إيجاد مبرر لشيوع أساليب عادية بسيطة أقرب ما تكون إلى النمط الجاهز من اللّغة ومع ذلك تكون ذات خصائص فاعلة تترقى إلى مستوى النماذج الأسلوبية الجميلة.

4-عدم التمييز بين الصور الأسلوبية الناشئة عن قصدية المتكلم الواعية ، و ما يمكن أن يتشكل بالتعود ، أو دون إرادة المبدع المدركة.

5-الاكتفاء بالتطبيق على النصوص دون تحديد الوسائل التي من خلالها أصناف النماذج.

6-عدم جدوى مسألة"المعيار" الذي تحدد"الانزياح" عنه ، حيث تبقى المسألة نسبية فليس هناك معيار محدد ، و كل يقيس الانزياح على ما يراه في اعتقاده"المعيار"[2].

إن ما يميز الخطاب الأدبي هو كونه صياغة فريدة ، و تركيبا خاصا ، و هو عند منظّري الانزياح تأليف لجدوَلي : القضايا التي تمثل الواقع الأصلي ، و النقائض التي تمثل

---

[1]- ينظر:نور الدين السد: المرجع السابق،ص 182/1.

[2]-السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب المرجع السابق، ص 182.

الواقع العرضي و تفترض نظرية الانزياح أصلا مسبقا استقر و رسخ في اللّغة ، تعتبره هو المقياس الذي يتحدّد به الانزياح . وتعرف به درجته و تنوعه[1].

و يختلف النقاد في نظرهم إلى قيمة الانزياح ، فمنهم من يوسعها بحيث تتعدى الانزياح البنية السطحية إلى البنية العميقة ، كما يحدث في الاستعارة ، و هذا التصور يربط شدة الانزياح بقوة الشاعرية ، بينما هناك من يتحرز من هذه النظرية ، ويحتاط من اعتباره معيارا للجودة و الجمال ، لأنّ المبالغة فيه تؤدي إلى فصل لغة الشعر عن اللّغة العادية ، كما أنه ليس كل انزياح أسلوبا ، فكثير من التعابير و الصيغ المتراحة–في النصوص الأدبية–لا تحدث أي امتاع أو تأثير[2].

و من هذا الصنف الأخير **جون** الذي يرى أن الانزياح إذا تجاوز حدا معينا فقدت اللّغة الأدبية كل مبرر لوجودها ، ذلك أن وسيلة الانزياح هي الهدم ،و لكن غايته إعادة البناء و إذا وصل الانزياح إلى درجة من الهدم تتعذر فيها التبنية ، أصبح شيئا أشبه بالأحلام و الهذيان و انجرد في اللامعقول[3].

و النظرة إلى الأسلوب بكونه انزياحا متعمدا من قبل المتكلم–عن القاعدة ، من أجل أغراض جمالية– نظرة موضوعية إلى حد ما ، بإمكانها كشف كثير من الوقائع الأسلوبية في النصوص الأدبية و سعيا إلى موضوعية أكثر . فإنه على الأسلوبية إقامة مقاييس صحيحة و واضحة لتحديد ما يمكن أن يسمى "قاعدة" أو "معيارا" مما هو "انزياح" و فهم العلاقة بينهما و قياس درجة هذا "الانزياح" و نوعيته[4] .

إنّ التصورات المختلفة لمفهوم الانزياح ، و التي نتج عنها أنواع شتى من الانزياحات ، أدّت بالضرورة إلى تولد علاقات ثنائية بين طرفي المسألة: "المعيار/الانزياح" ، و أدّت إلى تحديد أنواع مختلفة–أيضا– من الأصول المعتمدة في قياس الانزياح[5].

---

[1]- ينظر : المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، ص 102 ، وينظر: عزام: الأسلوبية، ص 31.

[2]– ينظر: عزام. المرجع السابق، ص 31 ، و: السعدني: العدول، المرجع السابق، ص129.

[3]– ينظر:كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1981، ص 173.

[4]- ينظر : عزام : المرجع السابق، ص54.

[5]– ينظر عزام، المرجع نفسه، ص54.

و يمكن تصنيف هذه الأنواع من الأصول* في مايأتي :

1-اللّغة: ويُقصد بها النظام الذي يحكم اللغة-في أصل وضعها- و التي تفترض أن يكون لكل دال مدلولا واحدا ،و لكل مدلول دالا واحدا. كما يحدده التصنيف المعجمي ، و يأتي الاستعمال الفني ليكسر هذا القانون، فإذا كانت "الشمس" ترمز إلى ذلك الجسم الهائل الذي ينبعث منه الضوء و الحرارة ، فإننا قد نجده يعني "الوجه الجميل" ، أو "الشخص المشهور" أو الشيء الذي لا يخفى....

كما يقوم نظام اللّغة على قوانين النحو و أحكامه الأولى ، كالإسناد ، و الترتيب والتعليق ...، فيخرق الأديب هذه القوانين ، و يدخل الاضطراب عليها ، و يتفنن في إيداع تراكيب جديدة ، و أساليب فريدة ، تضفي على الكلام جمالا ، و تسلّط على المتلقي تأثيرا.

فيقول بشار :

لِخَدِّكَ منْ كَفّيْكَ في كُلّ ليلةٍ إلى أنْ تَرَى ضَوْءَ الصَّبَاحِ وِسَادُ[1]

فإذا أرجعنا هذه الصيغة الجميلة و التراكيب البديعة، إلى ما ينبغي أن تكون عليه قواعد النحو و قوانينه أصبحت :" وسادُ لخدك من كفيك إلى أن ترى ضوء الصباح في كل ليلة"، و نرى كيف اختفى الرونق و الجمال.

2-التعبير العرفي السائد:[2]وذلك من منطق أن اللّغة تنمو و تتطور ، فإنها تكون في عصر على غير ما تكون عليه في عصر سواه ، ذلك أن ظروف العصر أنماطه المختلفة تكرس استعمالا معينا للغة يختلف عنه سائر العصور ، ففي العربية : لغة العصر الجاهلي تختلف عن لغة العصر العباسي ، و لغة هذا الأخير تختلف عن لغة العصر الحديث ...، ويمكن اعتبار حالة اللّغة المستقرة في عصر من العصور معيارا تقاس عليه التعابير والأساليب و الصور التي ينتجها الأديب أو المتكلم في ذلك العصر .

---

* الأصل : المعيار أو القاعدة القائمة في مقابل الانزياح .

[1]-ينظر: بشار بن برد : الديوان، تحقيق:محمد الطاهر بن عاشور، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع،1976، الجزائر:ج44/4

[2]-ينظر: عزام، المرجع السابق، ص38.

مفهوم الأسلوب:

بعد أن وصلنا إلى هذه النقطة من معرفة الأسلوبية ، يتحتم علينا التعرف على الموضوع الذي يتناوله هذا العلم بالدراسة ، أو المجال الذي يتحرك فيه.

فإنّه لا تستقيم نشأة الأسلوبية و غايتها إلا بتحديدها لموضوعها الذي هو الأسلوب (LE STYLE)[1]. فالأسلوب بمعناه العام : طريقة الكاتب أو المتكلم الخاصة به في التعبير وتبرز هنا مقولة **بيفون*** (BUFFON)المشهورة : "الأسلوب من الرجل نفسه"**. (Le style est de l'homme lui méme.و للأسلوب مفاهيم متعددة و متداخلة ، تضرب بجذورها في حقلي المباحث اللغوية الدراسات النقدية ، و تتوزع هذه التعاريف بين الأحكام الموضوعية ، و الانطباعات الذاتية نسجل منها:

-الأسلوب: هو اختيار من جانب الكاتب بين بديلين في التعبير.

-الأسلوب : انحراف عن النمط المألوف .

-الأسلوب مجموعة متكاملة من خواص يجب توافرها في نص ما .

-الأسلوب : هو أوصاف الخطاب الأكثر خصوصية، و الأكثر ندرة، و التي نسجل عبقرية أو موهبة الكاتب، أو المتكلم.

-الأسلوب : هو الكيفية التي يتشكل بها النص، و به يحقق مشروعية و جودة .

-الأسلوب : هو شكل دائم علق به صاحبه مقاصد أدبية[2].

-الأسلوب: طريقة مطلقة في تقدير الأشياء .

الأسلوب هو الإنسان عينه[3].

---

[1]- ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب ، المرجع السابق،ص57

*عاش بيفون بين سنتي (1707.-1788) و عنوان مؤلفه"مقالات في الأسلوب"،" discours sur le style" سنة 1753

**تناول محمد مندور في كتابه"محاضرات في الأدب و مذاهبه" هذه القضية و ترجم مقولة بيفون محرفة بعبارة:"الأسلوب هو الرجل " كما أخطأ مندور حين نسب دراسة الأسلوب إلى الدراسات الغربية، في حين أن العرب تناولوا قضية الأسلوب منذ عهد ابن قتيبة(ت276)في كتابه: "تأويل مشكل القرآن".

[2]- نور الدين السد : الأسلوبية و تحليل الخطاب،المرجع السابق، ج1، ص 136/135.

[3]- عبد السلام المسدي : المرجع السابق، ص 76

1-الأسلوب مفارقة:[1](Departure) يفترض هذا الاتجاه أن هناك نمطا (نموذجا) يدرس فيه النص المراد تحليله بالقياس إلى هذا النمط، أي بتحديد المفارقات الموجودة في النص المدروس*.

2- الأسلوب إضافة[2](Addition) :

تفترض هذه النظرية وجود نص محايد (خال من الأسلوب)*[3]* ، أو كان فكرة قبل ترجمتها إلى ألفاظ ، و ليس الأسلوب سوى إضافة لا تتحدد وظيفته من حيث القيم الجمالية ، و إنما من واقع تأثيره و ملاءمتها للموقف[4].

3-الأسلوب دلالة إيحائية (Connotation) : و تفترض هذه النظرية أن كل دال أسلوبي يكتسب وجوده من السياق المشكل للنص الأدبي و يكمن عمل الدارس في كشف علاقة الدوال الأسلوبية بوظائفها السياقية داخل النص[5].

و هكذا شق البحث الأسلوبي طريقه بين الشكوك المتزايدة في شرعية وجوده وجدواه و بين الترحيب المشوب بمشاعر الحذر من تحوله إلى جمود البحث البلاغي[6]، و تبقى الأسلوبية إلى الآن (علما) غير واضح المعالم و الحدود ، و لا مستكمل القواعد و الشروط ، التي ترسي أسسه ، و تمكن أركانه من الثبات والرسوخ أمام التصادم المستمر بين المناهج و العلوم المستحدثة .

و يبقى مفهوم الأسلوب يمتلك مرونة و انفساحا ، بحيث يستوعب الدلالة على ظاهرة فردية يتميز بها كل كاتب أو متكلم عن غيره ، كما يستوعب الدلالة على نسق

---

[1]- يوسف أبو العدوس، البلاغة و الأسلوبية ، الأهلية للنشر و التوزيع ،ط، 19991،،عمان الأدن: 34

*ليس بالضرورة أن يكون النص النمط حقيقيا،إذ يمكن أن الدارس استنادا إلى العرف.

[2]- ينظر: سمويل. ر. ليفن: البنيات اللسانية في الشعر، ترجمة محمد الولي و خالد التوزاتي، منشورات حوار الأكاديمي، 1989، ص 19، وينظر: يوسف أبو العدوس، البلاغة و الأسلوبية، ص 44.

** ليس هناك نص خال من الأسلوب، فأي نص مهما له أسلوب يخصه و يشكله، و قد تصور أفلاطون إمكانية فصل الأسلوب عن الأدب غير أن الأسلوب صفة لازمة لكل إبداع.

[4]-ينظر رجاء عيد : البحث الأسلوبي، المرجع السابق،ص14

[5]- نور الدين السد : المرجع السابق،ص1 /152.

[6]- المسدي: الأسلوب و الأسلوبية،المرجع السابق، ص20.

مشترك ، تتسم به لغة معينة ، أو جنس أو اتجاه أدبي مميز ، كما يستوعب الدلالة على ظاهرة أدبية تشمل فترة زمنية محددة[1].

بالرغم من هذه المتاهات المتشعبة ، التي تطوح بالباحث و هو يحاول القبض على مفهوم محدد للأسلوب ، فإن ذلك لا يقف مشكلا أمام العمل الأدبي ، ما دامت هذه الدراسة مستملاة في مجاذبتها للنص إذ لا مناص لها من دراسة أسلوبه ، و إن لم تعترف بذلك ، محاولة التستر وراء مصطلحات جديدة.

المصطلحات الدالة علىالانزياح:

1. العـــــدول:

تعرض البلاغيون العرب لظاهرة العدول، و هو يعني عندهم كل تحويل من أسلوب إلى أسلوب بقصد زيادة المعنى و تحسين الكلام و يشمل جميع الصور البلاغية من تقديم وتأخير، و استعارة و تشبيه و إظهار و إضمار و إيجاز و إطناب.

لقد اعتمد القدامى على قاعدة أسياسية مفادها أن العدول لا يتحقق إلا عن قاعدة، هذه القاعدة هي التي كانت محور بحث القدامى إذ عكفوا على تحقيقها، إلا أنه إذا كان النحاة و اللغويون قد أقاموا مباحثهم على رعاية الأداء المثالي، فإن البلاغيين ساروا في اتجاه آخر، حيث أقاموا مباحثهم على أساس انتهاك هذه المثالية و العدول عنها في الأداء الفني[2]، فالنحاة بذلوا الجهود لإقامة أداء لغوي راق يتوافق و الضوابط المتفق عليها، في حين نجد البلاغيين يتنحون منحى آخر يقوم على خرق النظام اللغوي مما يؤدي في النهاية إلى إنتاج أثر فني، هذا لا يعني أن البلاغيين ينفون ما حققه النحاة و اللغويون من أداء مثالي، و إنما هم يجعلون منه مقياسا يعودون إليه كلما وجدوا انحرافا أو عدولا، فليكون عدول لابد من قاعدة يقع على مستواها الخرق، هذه القاعدة هي من اهتمامات النحاة و اللغويين.

---

[1]-رجاء عيد : المرجع السابق ،ص18.

[2]- محمد عبد المطلب : البلاغة و الأسلوبية: دار توبقال للطباعة ، القاهرة ، ط1، 1994، ص 269.

و البلاغة العربية ينبني علم المعاني فيها على خاصية أساسية يعتمد فيها العدول عن الإستعمال المعتاد في اللغة، و ذلك من خلال مباحث التقديم و التأخير، و الحذف والالتفات، و غيرها من المباحث التي تقوم على خرق النظام.

و رُد مصطلح العدول عند عبد القاهر الجرجاني حيث قسم الكلام إلى اللفظ والنظم، لذلك يقول: "اعلم أن الكلام الفصيح ينقسم قسمين: قسم تعزى المزية والحسن فيه إلى اللفظ، و قسم يعزى ذلك فيه إلى النظم، فالقسم الأول الكناية والاستعارة، و التمثيل الكائن على حد الاستعارة، و كلّ ما كان فيه، على الجملة مجاز و اتساع و عدول باللفظ عن الظاهر ...[1]

و مثالنا عن ذلك في حديث ابن الأثير عن الترادف إذ يؤكد أن المبدع "ليجد – إذا ضاق به موضع في كلامه بإيراد بعض الألفاظ – سعة في العدول عنه إلى غيره مما هو في معناه"[2].

فالمبدع إذا لم يتعذر عليه إيراد لفظة في موضع يحسن فيه العدول إلى لفظة أكثر تعبيرًا لما يجول في خاطره، ثم هو يوجد للعدول علة لا يتحقق إلا بها "فالعدول عن صيغة من الألفاظ إلى صيغة أخرى، لا يكون إلا لنوع خصوصية اقتضت ذلك[3].

و يفيد مصطلح العدول معنى الالتفات باعتباره أحد مباحث علم المعاني، والالتفات هو "العدول من أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر مخالف للأول"[4]، بالانتقال من ضمير إلى آخر.

و تجدر الإشارة هنا إلى قضية الرتب المحفوظة في اللّغة العربية، فالبلاغيين رغم تواصل إدراكهم بأن اللّغة العربية تتميز بعدم حتمية ترتيب أجزاء الجملة تبعا لوجود

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تصحيح محمد عبده محمودو التركيزي الشنقيطي، و تعليل محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ط 1، 1994، ص 429 / 430.

[2]– ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الشاعر و الناثر، تح: محي الدين عبد الحميد، ط: مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1939، ج 1، ص 19.

[3]- ابن الأثير، المصدر نفسه، ج 1، ص 19.

[4]– العلوي، يحي ابن حمزة، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة و علوم حقائق الإعجاز، مطبعة المقتطف، مصر، 1914، د. ط، ج 2، ص132.

حركة الإعراب التي تحدد المعنى – برغم ذلك – نجدهم يفترضون أصلا في التركيب يقاس إليه العدول عنه[1].

فاللّغة العربية في حقيقة الأمر ليست خاضعة لقاعدة تحكم ترتيب أجزاء الجملة باعتبار أن الحركة الإعرابية هي المسؤولة عن إدراك المعنى، إلا أن البلاغيين يسلمون بوجود قاعدة يستندون إليها كل ما عثروا على عدول، و نجده عند السكاكي على سبيل المثال لموضوع تقديم المسند إليه على المسند، مقرا بأن المسند إليه يتقدم على المسند "متى كان ذكره أهم ثم إن كونه أهم يقع باعتبارات مختلفة، إما لأن أصله التقديم و لا مقتضى للعدول عنه[2]. فهو يبين أن العدول لا يكون إلا لأهداف محدّدة لأن الأصل فيه التقديم،فقد استعمل اللغويون و النحاة و البلاغيون هذا المصطلح وأوردوه في مؤلفاتهم، فمنهم من ذكره في معرض حديثه عن ظواهر اللّغة و فنونها، ومنهم من أفرد له بابا في الصرف أو النحو.

فابن جني في كتابه "الخصائص" ذكر لفظ العدول في باب "قوة في اللفظ لقوة المعنى"، قال: "و نحو من تكثير اللفظ لتكثير المعنى "العدول" عن معتاد حاله، و ذلك (فعال) في معنى (فعيل) : نحو "طُوال" فهو أبلغ من "طويل" و "عُرَاضْ" فإنه أبلغ من "عريض" و كذلك "خفاف" من "خفيف"[3].

و أورد أمثلة أيضا في "العدول" عن (فعيل) إلى (فعّال).مثـــال "وضيء"، "وضّاء"، و"جميل"، "جمّال"، و "ملاّح" و "حسّان" و قال: فلما كانت (فعيل) هي الباب المطرد وأريدت المبالغة، عدلت إلى (فعّال) بالزيادة، و أما (فعال) فالانحراف بدلا عن (فعيل)[4].

كما أفرد ابن جني بابا اسمه "باب في العدول عن الثقيل"، إلى ما هو أثقل منه

---

[1]- محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، المرجع السابق، ص 272.

[2]– السكاكي أبو يعقوب، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 02، 1407هـ / 1987م، ص 194.

[3]– ابن جني (أبو الفتح عثمان ابن جني)، الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ج 2، ص 266.

[4]- ابن جني، الخصائص، المصدر السابق، ج 2، ص 267.

لضرب من الاستخفاف، و ذكر فيه أن "حيوان" أصلها "حييان" و لما ثقل عدلوا عن الياء إلى الواو، و "ديوان" أصلها "دوّان" فلما كرهوا التضعيف في "دوّان" أبدلوا ليختلف الحرفان[1].

و الملاحظ أن "العدول" الذي يعنيه ابن جني ليس صياغة مبتدعة من قبل المستعمل للغة، و لكنه تحول من صميم النظام اللغوي و ليس من خارجه.

و جدير بالذكر أن ابن جني عقد في كتابه المذكور بابا في "شجاعة العربية" ضمنه مختلف الظواهر الأسلوبية كالحذف و الذكر، و التقديم، و التأخير، و الحمل على المعنى والتحريف[2].

و لاشك أن هذه الصور التي جعلها ابن جني من "شجاعة العربية" هو ما يطلق عليه مصطلح العدول.

و ذكر السيوطي في "الاقتراح" لفظ "العدول" أثناء حديثه عن "الرخص" أو "الضرورات الشعرية" كمد المقصور، و قصر الممدود، وتسكين "فَعْلَة" في الجمع بالألف والتاء كقول الشاعر" فتستريح النفس من زَفْرَاتِهَا"، و أورد قولا لابن عصفور "الشعر نفسه ضرورة"[3].

"فالعدول" عند السيوطي، هو الرخصة أو الضرورة الشعرية، و هي لا تكون إلا في الشعر.

أما عبد القاهر الجرجاني فإنه و إن كان لم يستعمل لفظ "العدول"، فقد استعمل الفعل منه "عدل" و يقصد به انتقال الشعر من أسلوب إلى أسلوب آخر، سعيا إلى التوضيح و التحسين كالعدول عن الإظهار إلى الإضمار، وعن الذكر إلى الحذف[4].

إن لفظ "العدول" ورد في أغلب كتب التراث اللغوي بمختلف علومه، فقد

---

[1]-ابن جني، المصدر نفسه، ج 3، ص 19.

[2]- المصدر نفسه، ج 3، ص360.

[3]- جلال الدين السيوطي، الاقتراح في علم أصول النحو، تحقيق محمد حسين، إسماعيل الشافعي، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت، لبنان، 1998، ص 20 /41.

[4]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق ياسين الأيوبي، المكتبة المصرية، ط 1، صيدا، بيروت، 2000، ص 192.

ذكره سيبويه و الجاحظ و ابن الأثير و ابن رشيق، و لكنه لم يلق الاهتمام اللائق، فلم تفرد له أبواب بعينها و لم تحدد دلالته على ظاهرة معينة و كان استعمال العلماء له في مواضع مختلفة، و مفاهيم متباينة، فذكر في علم الصرف ليعني به التحولات الصرفية للصيغ، و ذكر في النحو ليدل على تغير حركات الإعراب، و استعمل للدلالة على الضرورات الشعرية، كما دلّ على الصور البلاغية المختلفة.

و إذا أخذ مصطلح "العدول" بهذا التصور الذي يتضمن جميع الصور والوقائع الأسلوبية المختلفة التي تطرأ على اللّغة سواء بالحذف أو الزيادة أو الانحراف، فإن المصطلح الحديث الأشد قربا منه هو "الانزياح".

تقود محاولة تتبع مضامين كلمة العدول إلى استنتاج مفاده أن المادة اللّغوية التالية (ع، د، ل) و ما يمكن أن يشتق منها محصور بين الدلالة الأولى المتمثلة في الإنصاف، و إحقاق الحقوق حيث أن "العدل: كالعدالة و العدول و المعدِلة و المعدِّلة. عدل يعدل فهو عادل من عدول و عدل بلفظ الواحد ..."[1].

و بين الدلالة الثانية التي تهمنا في هذه الوقفة حيث "عدل عن الشيء يعدل عدلا و عدولا حاد عن الطريق جار و عدل إليه عدولا رجع، و ما له معدل و لا معدول أي مصرف، و عدل الطريق مال ... و منه قول أبي خراش:

على أنني، إذا ذكرت فراقهم تضيق علي الأرض ذات المعادل

أراد ذات السعة يعدل فيها يمينا و شمالا من سعتها، و العدل: أن تعدل الشيء عن وجهه، تقول: عدلت فلانا عن طريقه و عدلت الدابة إلى موضع كذا"[2].

و بالنظر إلى هذا، يمكن تحسس اللحمة الوثيقة بين المصطلح، و بين الدلالة الفنية انطلاقا من مفهوم – عدل الطريق – مال، و من خلال مدلول كلمة المعادل الواردة في بيت أبي خراش التي تعني ذات السعة يعدل فيها يمينا و شمالا من سعتها.

---

[1] مجد الدين فيروز أبادي الشرازي، القاموس المحيط، مكتبة النوري، دمشق، (د. ت)، ص 13.

[2] العلامة ابن منظور، لسان العرب، إعداد و تصنيف، يوسف الخياط، دار لسان العرب، بيروت، (د. ت)، ج 2، ص 706.

و في مسعى الوقوف على استخدامات مصطلح – العدول – الفنية، نجد أن الدكتور المسدي لّما ذكر الانزياح (L'écart) رأى أنه عسير الترجمة لأنه غير مستقر في متصوره، لذلك لم يرض به كثير من رواد اللسانيات و الأسلوبية، فوضعوا مصطلحات بديلة. و ذكر أن "انزياح ترجمة للفظة – L'écart – على أن المفهوم ذاته قد يمكن أن نصطلح عليه بعبارة التجاوز أن نحيي له لفظة عربي و استعملها البلاغيون في سياق محدد و هي عبارة (العدول) و عن طريق التوليد المعنوي قد نصلح بها على مفهوم العبرة الأجنبية"[1].

و انطلاقا من هذه الترجمة، جاء مسعي إحياء مصطلح عربي صميم هو العدول ليعطي مساحة غير قليلة من المادة المشكلة لجمالية الإجراءات الشعرية، الأمر الذي تم بوعي عميق بإنشائية الأساليب العربية، و قدرتها على العطاء الجمالي، و لم يأت كرد فعل قائم على التعسف في طرح البدائل التراثية.

فالمسدي "هو أول من لفت الانتباه إلى إمكان إحياء هذا المصطلح للمفهوم الأجنبي، و كان ذلك في كتابه الأسلوبية و الأسلوب، غير أنه مع ذلك لم يستعمله في كتابه آنذاك، و استعمل مصطلحا آخر هو الانزياح". و لكنه لم يثبت على هذا الأخير طويلا فرغب عنه إلى العدول.

و جاء مصطلح (العدول) إحياء لمصطلح بلاغي تراثي لم يعد يجر محاذير الالتباس ..."[2]، ثم راج هذا المصطلح بشكل كبير حيث "استعمل (العدول) غير المسدي كثير من الدارسين المحدثين منهم تمام حسان، حمادي صمود، و هو يرى في مصطلح العدول أحسن ترجمة لمفهوم (L'écart).

و لما كان النظر في مظاهر العدول، باعتبارها سمات أسلوبية تدل على الانفعال و تصنع التأثير، كانت تلك المظاهر الأساس في البناء الأسلوبي، و ذلك ما تقوم به

---

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتب، تونس، ط 2، 1982، ص 106.

[2] أحمد محمد ويس، الانزياح و تعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، العدد الثالث، الكويت، يناير / مارس، 1997، ص 63.

الدراسات الحديثة عندما تجعلها مناط البحث و التحليل، و الذي يؤكد ارتباط النظر في إجراءات العدول بتكريس قيم الجمال هو أنها "ترى في النص خلقا لجمالياته من خلال صياغته، و في هذا يفترق نص عن نص، و يختلف عمل أدبي عن آخر – لا من خلال الجودة و الرداءة – و لكن من خلال نظامه الذي تتشابك فيه مستويات الصياغة، فتنتهك المثاليات المألوفة في الأداء، أو تتكرر الأنماط، أو تتكاثر المنبهات الفنية"[1]. و أن أي انحراف إنما يقاس على الواقعة اللغوية ذات البنية الأساسية التي تسهر القاعدة المعيارية على صيانتها، حتى صارت مرجعا يقاس إليه كل خرق لأن "كل تغيير يطرأ على قواعد اللّغة إنما هو انتهاك لأبدية قوانينها"[2]. و لعلّ ذلك ما حدا بوضع هذا الكشف التقابلي للمصطلحات التي راجت في المستويين "و لاشك أن تتبع ما عرفته الأسلوبية و اللسانيات من تأرجح في التدليل على هذا الواقع اللغوي الذي يعد بمثابة (الأصل) ثم على عملية الخروج عنه لواقع (طارئ) من شأنه أن يعيننا على تدبر أبعاده الدلالية و الأصولية و هذا كشف لأبرز الدوال المستعملة:

أ/ ثبت المصطلحات المعبر عنها (الواقع الأصل):

الإستعمال الدارج، الاستعمال المألوف، التعبير البسيط، التعبير الشائع، الكلام الفردي، الوضع الحيادي، الدرجة الصفر، النمط العادي، الاستعمال السائر، الاستعمال المتوسط، السنن اللغوي، الخطاب الساذج، العبارة البريئة، النمط، الاستعمال النمطي.

و قد وجدنا في شأن المصطلحات الحديثة التي تعمل على تغطية الحدث الأسلوبي باعتباره خصوصية إجرائية لظاهرة العدول، مصطلحات أخرى يمكن أن تضاف لهذا الحقل. كما أضاف عدنان بن ذريل عدة مصطلحات أيضا نذكر منها

---

[1] محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص 356 – 357.

[2] عبد السلام المسدي، اللسانيات و أسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، أوت 1986، ص 26.

(الغرابة) و (الابتكار) و (الخلق). و ورد عن جان كوهن، فضلا عما اعتمده من الانزياح و الانحراف و الخرق، لفظ آخر مرادف للانزياح هو (الخطأ)، إذ يقول: "إن الأسلوب خطأ، و لكنه ليس كل خطأ أسلوبا ..."[1].

و مما تم استعراضه عن مصطلحات، نتبين الحرص على توخي الاهتمام بإبراز دقيق لمادة جمالية يتوقف عليها الإنشاء الشعري، حين تتجاوز الخطاب المألوف. و لعل ذلك كله يجعل من مقتضيات اللغة الشعرية أن تجلي المعادلة الأسلوبية المتمثلة في إنشائية الخطاب المبتكر، لأنه يرتبط بأسئلة القيمة الإجرائية "هل هي ناعبة من موهبة أو مكتسبة؟. هذه الأبنية الإضافية العديدة – كما يسميها (ليفين)– و التي يفرضها الشاعر على خطابه، هل تكشف عن الآثار المميزة للعمل الشعري؟"[2].

إن كثافة الأسئلة المطروحة في ما سبق، لا تؤكد أهمية البحث في مدلول الانزياح أو العدول باعتباره الخاصية الأساسية المنتجة للشعرية فحسب، بل دلت أيضا على قلق في تصور الآليات التي تقف وراء إنتاج هذه المادة، لاختلاف المدارس والمنطلقات، الأمر الذي حتم تجاوز عدد هذه المصطلحات الأربعين مصطلحا.

من المؤكد أن جميع هذه المصطلحات لم تصادف الرواج نفسه عند الدارسين المحدثين، و لاسيما عند العرب منهم، لأساب لعل من بينها عدم جدارة بعضها بالدلالة على المفهوم من ناحية، و لإساءة الكثير منها للغة النقد الأدبي من ناحية أخرى، و يضيف الدكتور صلاح فضل إلى هذه الأسباب أنها "تقريبا كانت ذات إيحاءات أخلاقية مرسومة. مما يبرر بعض ردود الفعل الرافضة لها، على اعتبار ما يمكن أن تفضي إليه في نهاية الأمر من العودة إلى النظرية التي كانت شائعة في القرن الماضي، و التي يعد الفن بمقتضاها ظاهرة مرضية و الشاعر إنسا عصابي ..."[3].

و لعلنا لا نبالغ حين نقول بضرورة ارتباط المصطلح بالبيئة الثقافية التي أفرزته،

---

[1] أحمد محمد ويس، الأسلوبية و الأسلوب، المرجع السابق، ص 65.

[2] صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1992، ص 64.

[3] صلاح فضل ،بلاغة الخطاب وعلم النص، المرجع السابق ، ص 64.

لأنه في المحصلة اختزال لتجارب عديدة لمظاهر النشاط الإنساني لتلك البيئة. لهذا الاعتبار و لغيره من المبررات التي تدفع إلى ضرورة السعي إلى الكشف عن مصطلح عربي صميم لأنه من غير شك يظل وفيا لثقافته، و اقدر على التعبير عنها، كما هو الحال في مصطلح العدول.

يجب أن نقر ابتداء أن اختيار بحث هذا المصطلح، من حيث المفهوم باعتباره يغطي مساحة واسعة، تهدف القفز على الأشكال النمطية. ثم العمل من خلاله (العدول) على ملاحقة تطبيقية تتبع بعض معالم الجمال في البلاغة العربية، استوقفني كثير و صادف لدي ترددا عميقا، خاصة أن اطلعت على الكم الهائل من المصطلحات الأجنبية، التي تكاد تتناول المادة نفسها.

إن الناظر في البلاغة العربية من الناحية الفنية و هي تعمل من أجل التمكين للقيم الأدبية، يجد أنها تنتهي نظريا إلى إقامة منظومة شعرية لم تعدم وضع المصطلحات التي تسعف في التعبير عن تلك القيم. من هذا التصور نستطيع البحث في أصل مصطلح (العدول) و هو يؤشر على منسوب الجمالية في صناعة التأثير في المتلقي، بما تتيحه إجراءاته من قدرة على التشكيل الأسلوبي، و مصطلح (العدول) نفسه و بذات المتطلبات الفنية نجده في الخصائص لأبي الفتح بن جني "و إنما يقع المجاز ويعدل إليه كانت الحقيقة البتة"[1].

و قد أورد مصطلح العدول أيضا الجرجاني للدلالة على ترك طريقة في الصياغة إلى طريقة أخرى، أحسن في التعبير عن المعنى. و ذلك في سياق حديثه عن الإظهار، و الإضمار، و الدواعي الفنية.

لقد ساهم الفلاسفة في إثراء الحديث عن ظاهرة العدول و مسوغاتها، كما هو مبين في قضايا العلم اللغوي للدكتور المسدي محدثا عن رؤية ابن سينا عندما عالج مسألة الطاقة الإبلاغية في اللغة من حيث الفارق بين النمطي و الطارئ فينتهي إلى "اعتبار أن الألفاظ متى استعملت على وضعها الأول كانت دلالتها (مناسبة)

[1] أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، ط 2، 1957، ج 2، ص 442.

و (معتادة) و هو ما يلخصه بعد التحليل في قوله: "الدلالة الناصة" مقابلا بينها و بين (الدلالة المخترعة) التي هي (المستعارة) و (لمجازية)[1].

و العدول في الكلمة يكون بالتغيير في أصل الاشتقاق أو أصل الصيغة، الأمر الذي يقوم في أساسه على المعرفة و التعلم.

و العدول يخضع لقاعدة تصريفية يفرد بها الإعلال أو الإبدال أو النقل أو القلب أو الحذف و الزيادة ... إلخ. و هي قواعد تشبه قواعد الإدغام، لأنها تنبئ عن الذوق العربي بالنسبة للاستثقال و الاستخفاف، فإذا استثقل النطق في التتباع الصوتي لكلمة ما عدل بالكلمة عن الإصل إلى الفرع بحسب قاعدة تصريفية معينة، و مادامت القاعدة تحكم هذا العدول فهو عدول مطرد[2].

و بالرغم من هذه النظرة في بحث الصيغ الصرفية و تشكلاتها المختلفة التي يتيحها العدول، و مع مسعى الدارس القديم في بحث سمات لغة الشعر، نجد أن القراءة المعاصرة أضافت المزيد من العناصر لتلك الوقفات، في ضوء نظرة تأخذ في اعتبارها آليات تحليل جديدة في استنطاق الصيغ حديثا عن تفسير يعمق الإحساس بجمالية بناء الكلمة و صياغتها، و في المعالجة التالية لإحدى أبيات المتنبي ما يؤشر على صدقية ذلك:

إذا اشتبهت دموع في خدود تبين من بكى ممن تباكى

"إن الحس اللغوي في أوضح صوره يعطينا من (التباكي) معنى النفسي المتصل بالحسن هو الذي يستمد منه روح (الصيغة) و التركيب، و هذه الملاحظة الأخيرة – أعني علاقة (الصيغة) بجماليات الشعر – هامة و الحاجة إليها واضحة من أجل مواجهة فاعلية اللغة و توضيح النشاط الخيالي الشعري. و في هذا المقام لا نستطيع أن نقول إن البناء الصرفي لا يثري المعنى الأدبي و لا يحتمل أكثر من بعد واحد. فتفاعل

---

[1] عبد السلام المسدي، قضايا العلم اللغوي، الدار التونسية للنشر، تونس، 1994، ص 117.

[2] تمام حسان، الأصول دراسة ابستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982، ص 138.

الدلالات أو التكيف المتبادل بين البناء الصرفي و مطالب التركيب و السياق تؤدي بنا إلى الاعتراف بحتمية المعنى أو دخول المدلول الصرفي الموجه كعنصر في نية الشعر الإيقاعية و نشاطه الخيالي"[1].

يمكننا أن ننتهي إلى أن التركيب وثيق الصلة ببلاغة العناصر الصرفية و نشاطها الأدبي. كما أنه يؤثر في هذه العناصر و يحدث إخلافا في طبيعتها. و هذا المنحى هام يتيح لنا من ناحية أن نستخلص العناصر الصرفية و نقدر أهميتها، و يؤدي من ناحية ثانية إلى زيادة استمتاعنا بالعمل الأدبي.

و معلوم أن اللّغة تقوم في المنطلق على إمكانات دلالية محددة، حيث ترتبط بالاستجابة لما يقول به البعد المعجمي الذي يقيد الدلالة، إن لم يجمدها عند معنى محدد، حتى يأتي توظيفها فيتلقفها السياق ليكسبها حياة متجددة يفضل إمكانيات التعديل الحادثة من المبدع "فاللغات في مبدأ النشأة تحرص على أن يكون لكل دال واحد ولكل مدلول دال واحد، غير أن جدلية الاستعمال ترضخ عناصر اللغة إلى تفاعل عنصري بموجبه تتزاح الألفاظ تبعا لسياقاتها في الاستعمال عن معانيها الوضعية، فضلا عما تدخله القنوات البلاغية من مجازات ليست هي في منظور اللغوي إلا انحرافات عن المعاني الوضعية الأولى، و جملة ما ينتج عن ذلك أن أي دال في لغة ما لابد أن تتعدد مدلولاته من سياق إلى آخر"[2].

و الملاحظات التي تتيحها هذه القراءة تنتهي بنا إلى القول بأن العدول من خلال جملة الإجراءات المنتجة له، لم يعد مجالا للسانيات فحسب، بل إن مظاهره تلك كانت وراء تطور إيجابي دفع باللسانيات الحديثة إلى آفاق أرحب، فهي في النهاية فضاءات للإمتاع، ما كان لها – اللسانيات – أن تصل إليها لو بقيت حبيسة بحث علاقة الدال بالمدلول في مستوى الأصل المعجمي.

---

[1] عبد الكريم راضي، نظرية اللّغة و الجمال في النقد العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1980، ص 100.

[2] نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب (الأسلوبية و الأسلوب)، دار هومة للطباعة و النشر والتوزيع، الجزائر، 1997، ج 1، ص 180.

و يمتد الدرس اللساني عبر مبحث المجاز الذي يعد أكثر مظاهر العدول وضوحا بما يسمح له من تخطي التراكيب اللغوية المنطقية، إلى النظر في عمق الأساس الشعري للخطاب حيث تقتضي الوظيفة الشعرية "الانزياح بقانون التوحد عن مساره الرأسي المستقيم لتجعل فيه انعطافات تكبر و تصغر، و تعلو و تنخفض حسيب كثافة الفعل الشعري في المفهوم الإبداعي. لقد حظي موضوع التداخل الدلالي في تركيب الخطاب اللساني الواحد بنصيب وافر من عناية الدارسين العرب تطرقوا إليه من نافذة المجاز حينا و من نافذة ما أسموه بالمشكل من جهة أخرى و كانوا يعنون بالمشكل الملفوظ الذي يتجاذبه حقلان دلاليان أو أكثر ..."[1].

و عبر هذا الامتداد، إلى مستوى التعابير المجازية بما لها من انعكاس على البناء الشعري الذي يحشد مختلف الصور، جاءت نظرية التواصل "عند اللسانيين التي تبين أن أدبية النص نابعة من تغلب الوظيفة الشعرية على بقية الوظائف الإبلاغية في اللغة"[2].

و بالنظر في محاولة الربط بين إنجازات الدراسات المعاصرة في البحث اللساني، وبين عطاء موروثنا البلاغي في الاتجاه ذاته انطلاقا من القول بالعدول، و ما تمكّن منه إجرائيته في إنشاء بنية خطابية بديلة، لإبلاغ الدلالة بمستويات تعدد، نسجل ما استنتجه الدكتور المسدي و كثافة الدالة عند الجرجاني و مدى تحسسه للموقف اللساني، حيث يرى أنه "يلج قضية تكاثر الأبعاد في الخطاب ... ببسط المعضلة المتواترة الموسومة بالفظ و المعنى ليبرهن على نقض المذهب القائل بتبعية المعاني للألفاظ فإذا به يقع على صورة من الاحتمال اللغوي تسمح بانتظام الحدث اللساني بكيفية تفضي إلى قراءتين مختلفتين"[3].

و بموازنة ذلك مع ما قالت به بعض مدارس اللسانيات الحديثة، و النقد المعاصر، نجد أنها لا تضيف على مستوى الخلفيات المعرفية الكثيرة، إنما يصنع الفارق

---

[1] عبد السلام المسدي، التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 2، 1986، ص 317.

[2] عبد السلام المسدي، النقد و الحداثة، منشورات دار دومة، تونس، ط 2، 1986، ص 48.

[3] عبد السلام المسدي ،التفكير اللساني في الحضارة العربية،المرجع السابق، ص 319.

عدم كشف مدارسنا النقدية و البلاغية للمصطلح، أو ابتكاره في نطاق البحث عن منظومة نظرية تستجيب لمعطيات إحياء التراث و بعثه، مع إعطائه صبغة المعاصرة تمكينا له من أسباب الشيوع، فهل تصيف هذه المقولة إلى ملاحظة الجرحاني شيئا حينما تبحث العمليات اللسانية و نقسمها "قسمين: قسم يخرق المعيار، أي الرخص، و قسم يقويه أي التعادلات"[1].

لعلنا بالحديث عن العدول باعتباره مبحثا لسانيا، نكون قد حاولنا الانتهاء منه إلى الغاية التي رجوناها، و المتمثلة في المدى الذي خطت إليه اللسانيات، حينما تجاوزت الحديث عن علاقة الدال المدلول و مقتضياتها المنطقية، إلى النظر في أبعاد نظرية المعنى القائلة بتعدد مستويات الدلالة بواسطة التعديل الأسلوبي، و إسهامه في الخطاب الأدبي.

وفي بحثنا هذا نحاول إيجاد الرابط بين العدول و ملامحه الأسلوبية، و بين ما تكتسبه الدلالة من حيوية ليس أمرا عسيرا، و لعل مكمن السهولة في ذلك هو أن العدول إضافة نوعية متفردة تقتات من الانفعال اللغة، للتعبير عن الحالات الوجدانية التي لا تستجيب لها انطلاقا من دلالتها الناصة، التي تبين الحاجة إلى إعطاء المتكلم اللغة أبعادا غير تلك التي ألفها الناس "إنه يحتال بها على اختصار الطريق في أداء المعاني إلى النفس، و إلقاء هذه المعاني إليها في سمو يعلو أو سمو يترل، في فخامة و روعة، إن بناء هذه اللغة قائم على تأليف أسرار المعاني و ترجمتها للنفس ترجمة موسيقية، بالتشبيه والمجاز و الكناية و الاستعارة و غيرها ..."[2]. بمثل هذه الإجراءات الأسلوبية يحصل تخطي المألوف لصالح النبض الحي، فيأتي "ما ينتجه هو ما يمكننا أن نسميه أثر الأثر، نشعر هنا بأن شبح فكرة الانزياح تتسلط عليها أو تدغدغنا .. إن المبدع يضع الكلمات في إطار شعوري جمالي خاص، و يشحنها بطاقات هائلة من المعاني أو يلبسها حللا جميلة للخروج فيها. و لو افترضنا أننا استطعنا الإجابة عن هذا التساؤل

---

[1] محمد العمري، البلاغة و الأسلوب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص 42.

[2] مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت، (د، ت)، ج 2، ص 258.

الأخير، فإننا لا نزال بالطبع نقابل بين (الانزياح) و(القاعدة)"[1].

و ليس بخاف أننا لا نتحدث عن نظرية تطور الدلالة في اللغة، فالأمر متروك لسياقات أخرى، إنما القصد فقط هو ربط مسألة الإبداع الدلالي بقرة العدول الانزياحية على صياغة ذلك التحول. من هذا المنطلق تأتي الإحالة على واحدة من الدلالات، عن طريق المجاز، أو عن طريق الصعود بها من معانيها الحسية إلى دلالاتها المعنوية. و نقلها من مجالاتها المعنوية إلى مجالات مادية محسوسة لتصبح أوسع في دلالاتها و أغنى في معانيها "و هكذا يكون الثراء في اللغة الانفعالية أو الشاعرة وهكذا يخلق المعجم اللغوي الشعري الفني الجديد الذي يضاف إلى المعجم الدلالي المألوف"[2].

إن التعويل على طبيعة الإجراءات الأسلوبية المنتجة للعدول من خلال مرونة التشكيل الأسلوبي، تجعل اللغة أكثر طواعية و تعكس طبيعة الانفعال الفردي و تمكنه من التحكم في الدلالة، بالقدر الذي يتصرف فيها شعر ذلك أم لم يشعر، الأمر الذي ينتج خطابا أسعفته منه إمكانيات التجاوز، و يقره عليه العدول فيحصل العبور باللّغة من "حيز الوضع الأول إلى حيز الوضع الثاني و هو الذي يستند إلى جسر (الاستعارة و المجاز و التجوز و الاتساع و المسامحة) و كلها متصورات مثلت نسيج الاستقراء عند محاولة حصر موضوع التحول و اتصالها بالمعرفة اللغوية"[3].

و يظل الاستعمال الحي للّغة يفعل الدلالة من خلال إضافته صورا أخرى شديدة الأهمية، تلك وجهة النظر التي أبقينا اعتمادها، حيث التطور الذي يحصل للدلالة بما يتيح فضاء أرحب أمام المبدع، يمكنه من حركة أكثر إنسيابية تعمق الإحساس بجدوى العدول الإجرائي الذي لا يمكن لمستخدمي اللغة التحم فيها فحسب، بل يضفي على اللغة نفسها إمكانيات جديدة عندما يكسبها القدرة على التطور الدلالي من خلال

---

[1] جورج مولينيه، الأسلوبية، ترجمة د/ بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، 1999، ص 165.

[2] أحمد محمد المعتوق، الحصيلة اللغوية، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1996، ص 127.

[3] عبد السلام المسدي، قضايا العلم اللغوي، الدار التونسية للنشر، تونس، 1994، ص 111.

مظاهره الثلاثة "تخصيص الدلالة، و تعميم الدالة، و تغييره كمجال استعمال الكلمة أي أن معنى الكلمة يحدث فيه تضيق أو اتساع أو انتقال و لسنا في حاجة إلى القول أن الاتساع و التضييق ينشأن من الانتقال في أغلب الأحيان، أن انتقال المعنى يتضمن طرائق شتى يطلق عليها النحاة أسماء اصطلاحية".

الإبداع:

جاء في لسان العرب أن الإبداع هو الإتيان بالبديع، و البديع هو الشيء الذي يكون أولا[1].لكي يتحقق الإبداع يتوجب الظهور المتميز للأشياء الذي يكسبها تفردا بفضل الخروج عن المألوف، أو هو احتيال من المبدع على اللّغة لتكون تغييرا غير عادي من عالم عادي وللإبداع مترادفات، أهمها الابتكار، الاختراع، الذي تناولها القدامى بشكل مكثف، فنجد ابن رشيق يجمع كلّ من الإبداع و الاختراع في قول واحد له فرق فيه بين معنيهما، ذلك أن الفرق بين الاختراع و الإبداع و إن كان معناهما في العربية واحد، أن الاختراع خلق المعاني التي لم يسبق إليها والإتيان بما لم يكن منها قط، و الإبداع إتيان الشاعر باللفظ المستظرف الذي لم يجر العادة بمثله ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع، و إن كثر وتكرر الإبداع فصار الاختراع للمعنى، والإبداع للفظ فإذا تم للشاعر أن يأتي بمعنى مخترع في لفظ بديع، فقد استولى على الأمر و حاز قصب السبق[2].

فالاختراع و الإبداع يؤديان المعنى نفسه في ظاهر الأمر، إلا أنهما يختلفان في كون الاختراع يحدث على مستـــوى المعنى في حين نجد أنّ الإبداع يحدث على مستوى اللفظ.

فالعمل الأدبي إذا جمع فيه صاحبه بين معنى مخترع و لفظ بديع بلغ به غاية في

---

[1]- ينظر أحمد بن منظور دار صادر بيروت، ط 6، 1417 هـــ / 1997م. مادة (بدع)

[2]– ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه، تح: محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ط 1، 1988، ص 453.

الجودة بعدوله عن ما قبله و بإتيانه الجديد الأول الذي لم يسبق إليه، إلا في اللفظ الذي يؤدي إلى معنى، و في المعنى الذي يدل على اللفظ، و الشاعر تتحقق شاعريته بتفرده في ما يخترع من معاني و في ما يبدع من ألفاظ، كما جاء في قول ابن رشيق "فإذا لم يكن عن الشاعر توليد معنى و اختراعه، أو استظراف لفظ و ابتداعه أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر، كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة، و لم يكن له إلاّ فضل الوزن[1]، فالشاعر إذا طال به السير على درب من سبقه بدون استحداث لألفاظ أو معاني و من غير أن يخترع معاني دالة على ألفاظ بديعة ويصل بها إلى ما لم يصل إليه أحد من قبل، فيظهر بها تميزه فهو بذلك لم يرث من الشعر إلا الوزن.

إلا أن هناك قضية أحدثت جدلا بين النقاد و هي تدور حول ترك الأول للأخير نصيبا من الإبداع أم هو استنفذ كل ذلك و لم يبق للمتأخر سوى الإتباع.

و التي جاءت كنتيجة حتمية عن رفض اللّغويين للاحتجاج بشعر المتأخرين، مقتصرين على أشعار القدامى، إلا أن هذا الاتجاه لم يكن الغالب إنما وجد في مقابله رأي مخالف احتج بشعر المحدثين أمثال المبرد الذي عكف على تلقينه لطلابه، فهو يفضل شعر أبي تمام مثلا، و لا يلتفت إلى كونه محدثا فينقص من قيمته، إذ "ليس لقدم العهد يفضل القائل، ولا لحدثان عهد يهتضم المصيب،و لكن يعطي كل ما يستحق"[2].

فالمجيد مجيد بشعره لا بقدم عهده، فإبداع أبي تمام و سبقه في الإتيان بالمعاني هما اللذان رفعاه إلى مصاف من يحتج بشعرهم، فهو رأس في الشعر مبتدئ لمذهب سلكه كل محسن بعده[3]. فأبي تمام بخروجه عن المألوف أصبح شعره من الشعر الجيد الذي يحتج به.

و ابن الأثير أيضا مما يعارض القول بانتهاء الإبداع، مؤكدا أن "باب الابتداع

---

[1]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه،المصدر السابق ص 238 / 239.

[2]- المبرد أبو العباس، الكامل في اللغة و الأدب، تح: محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 2، 1993، ج 1، ص 43.

[3]- الصولي أبو بكر، أخبار أبي تمام، تح: خليل عساكر و رفيقه، طبعة لجنة التأليف و الترجمة و النشر، القاهرة، ط 1، 1937، ص 97.

للمعاني مفتوح إلى يوم القيامة، و من ذا الذي يحجر على الخواطر و هي قاذفة بما لا نهاية له[1].

فخواطر الشعراء لم تستنفذ و المعاني تخضع لنواميس الحياة التي منها التطور الذي يضمن لها الاستمرارية.

أما **حازم القرطاجي** فهو يقر أن الاختراع هو "الغاية في الإحسان"[2]، والاختراع مثلما سبق ذكره هو قرين الابداع عنده أيضا.

و كان لمصطلح الابتكار نصيبا إلى جانب الإبداع للدلالة على العدول، فقد استعمل الثعالبي مصطلح قريب هو "أبكار المعاني" للتعبير عن إنشاء المعاني واستحداثها، و كان أبو تمام ممن سار على درب إبداع المعاني مما أهّله ليكون متفردًا، وهذا ما جمع حوله جمهور المتلقين.

التغييـــــر:

تقوم البلاغة على دراسة اللّغةمن حيث بنيتها ذات الوظيفة التأثيرية القائمة على إحداث التغيير و الاضطراب في النظام اللغوي، كما أكد ابن سينا "أن القول يرشق بالتغيير، و التغيير هو أن لا يستعمل كما يوجبه المعنى فقط، بل أن يستعير يبدل ويشبه"[3]

فالتغير مخرجا يستطيع من خلاله الأديب أن يوجد متنفسا لذاته، فهو من خلاله لا يحصر نفسه بما يؤدي إلى المعنى مباشرة، بل يتوصل إلى المعنى بآليات أخرى كالاستعارة والإبدال و التشبيه.

---

[1]- ابن الأثير، المثل السائر، المصدر السابق،ص 363.

[2]- حازم القرطاجني، ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح: محمد الحبيب –بن خوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986، ص 190 .

[3] ابن سينا الخطابة من كتاب فن الشفاء، تح: محمد سليم سالم، منشورات وزارة المعارف العمومية، القاهرة، د. ط، 1959، ص 202.

و التغيرات التي يحسن استعمالها هي ما دلت على الاسم الذي لا يعلم من ظاهر صيغته، و إنما لكون هذه الصيغة تؤدي معنى آخر يتوافق معه في الاسم فقط.

و التغيير مصطلح استعمله العلماء الذين عكفوا على شرح أرسطو و ابن رشد ممن حذوا حذوه، و تبنوا التغيير كمصطلح للدلالة على ما يفيد العدول، إذ التغيير في نظره "أن يكون المقصود يدل عليه لفظ ما، فيستعمل بدل اللفظ لفظ آخر"[1].

بمعنى أن التغير ميزة لابد من توفرها، و هو ما يجعل منه أيضا مقياسا يعرف به الشعر من غيره "و أنت إذا تأملت الأشعار المحركة وجدتها بهذه الحال، و ما عدا من هذه التغيرات فليس فيه من معنى الشعرية إلى الوزن فقط، و التغيرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال و التشبيه و بالجملة بإخراج القول غير مخرج العادة[2]، فلولا التغيير ما بقي في الشعر مزية إلا مزية الوزن، وهو بذلك الحد الفاصل الذي يجعل رونق الكلام يرقى إلى درجة الجمال بفضل خروجه عن المألوف.

الانحراف La déviation

الانحراف من بين المصطلحات الدالة على العدول، و تداول لدى الكثير من المفكرين الذين عكفوا على البحث في أمور الأدب العربي. وظف أبو الفتح عثمان ابن جني الانحراف في قوله: "إذا كانت الألفاظ أدلة المعاني ثم زيد فيها شيء أوجبت القسمة له زيادة المعنى به، و كذلك أن انحرف به عن سمته و هديه، كان دليلا على حادثة متجدد له[3].

فالانحراف لايكون عنده إلا بظهور أمر طارئ جديد يوجبه و كما ورد أيضا تعليق ابن الأثير في قوله عز و جل: "**إِنَّ هَذِهِ أُمَّتُكُمِ أُمَّةً وَاحِدَةً وَ أَنَا رَبُّكُمْ فَاعْبُدُونِ،**

---

[1] ابن رشد أبو الوليد، تلخيص الخطابة، تح: عد الرحمان بدوي، وكالة المطبوعات الكويتية، دار القلم، بيروت، د ت، ص 254.

[2] ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تح: محمد سليم سالم، المجلس العلمي للشؤون الإسلامية، القاهرة، د ط، 1972، ص 151.

[3] ابن الجني، أبو الفتح،عثمان الخصائص، المصدر السابق ص 268.

وَ تَقَطَّعُوا أمْرَكُمْ بَيْنَكُمْ كُلٌّ إلَيْنَا رَاجِعُونَ"[1]، ذلك أن الأصل في تقطعوا تقطعتم عطفا على الأول، إلا أن حرّف الكلام من الخطاب إلى الغيبة على طريقة الالتفات[2]

فالآية الكريمة يوجه فيها الله عز وجل الخطاب إلى المخاطب ثم يلتفت بالحديث إلى الغائب فهو انحراف أريد به الالتفات لقد أدت هذه المصطلحات معنى واحد يفيد الدلالة على كسر السائد بخرق السنن "la violation des normes".

حتى و إن كان المصطلح الواحد يستعمل لأكثر من مفهوم، فالعدول بمترادفاته المتنوعة يحقق النظام اللغوي الذي يجلب انتباه المتلقي مستفزا تفكيره، فها الغموض في التعامل مع اللغة، بل مع الكلمة يرهق صاحبه بهدف جمالي و أدبي بحث، أي أن قدرة الأديب شاعرا كان أم كاتبا على استخدام اللّغةو التصرف فيها هو الذي يعطي السمة الأدبية للأدب، فلقد ذكر غير واحد من النقاد أن العدول هو الابتعاد بالشيء عن موضعه الطبيعي المألوف، و هذا هو هدف العمل الإبداعي من عدوله عن وصف الحقيقة مباشرة.

الخروج:

لقد تداول على ألسنة القدامى، فهو من المصطلحات الدالة على كسر السائد وهو مصطلح معناه في ذاته.

و الخروج عند الجاحظ قرين للإلهام[3]، فالإخراج من العادة قرينة الإلهام، فالشعر بملازمته للإلهام هو خروج عن المألوف.

و نجد لأحد القدامى نظرة أكثر وعي للخروج، و هي رؤية أبي الحسن علي بن محمد الديلمي (ت أواخر القرن الخامس عشر هجري)، و ذلك من خلال اقترابه من مفهوم العدول في استعماله لمصطلح الخروج، معبرا به عن الحالات التي يحدث فيه عدول عن المألوف، ذلك أن "الصناعات الخارجة عن المألوف تدل على انفراد صانعها

---

[1] سورة الأنبياء، الآية 92 - 93.

[2] ابن الأثير، المثل السائر،المصدر السابق ص 328.

[3] الجاحظ أبو عثمان، مجموعة رسائل الجاحظ، مطبعة التقدم، مصر، مطبعة الساسي، 1324، ص 196.

بصنعه، لأن الناظر إذا نظر إلى تلك الصنعة البائنة و عن الصناعات جذبته قوة الصناعة الحكيمة حتى يوافقها على صانعها، و ذلك أن الحسن الذي للمصنوع بالصنعة إنما هو معنى من الصانع ألبسه إياه، لا معنى من نفسه لأنه لو كان من نفسه لكان قبل صنعة الصانع فيه[1].

فالكتابة و الشعر اللذان هما صناعة خارجة عن السائد هي صناعة ناتجة عن قريحة متفردة دالة على صاحبها، الذي تفنن في تخريجها، مثلها مثل صناعة النسيج التي أكسبها صاحبها تميزا دالا عليه، فهي لا تحمل حسنها في ذاتها و هذه هي حال الكتابة، فالمبدع يكسب عمله بفضل تفرده و خروجه عن مألوف الصناعات.

أما أبو بكر الباقلاني فهو يتناول الخروج في إطار حديثه عن قضية القرآن وكيف أعجز قريشا عن الإتيان بمثله، فالقرآن الكريم "لو كان غير خارج عن العادة لأتوا بمثله، أو عرضوا عليه من كلام فصحائهم و بلغائهم ما يعارضه، فلما لم يشتغلوا بذلك، علم أنهم فطنوا لخروج بذلك عن أوزان كلامهم و أساليب نظامهم[2]، فالقرآن الكريم بخروجه عن المألوف أعجز فصحاء و بلغاء قريش، ذلك أن المعجز هو ما فاق تصور العقل البشري محدثا الدهشة عند تلقيه، و القرآن الكريم "بديع النظم عجيب التأليف، متناه في البلاغة إلى الحدّ الذي يعلم عجز الخلق عنه ..."[3].

فالقرآن الكريم متميز في مفرداته و تراكيبه و نظمه و أسلوبه، هذا التمييز أبعد كل إمكانية للإتيان بمثله.

---

[1] الديلمي، أبي حسن علي بن محمد، عطف الألف المألوف على اللام المعطوف، تخ ج ك فادبيه، طبعة معهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة، 1962، ص 109.

[2] أبو بكر الباقلاني، إعجاز القرآن، تح السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، د ت، ص 437.

[3] المصدر نفسه، ص 437.

الفصل الأول:

- أسس نشأة البلاغة عند العرب .
- محاولة تجديد البلاغة العربية.
- البلاغة العربية من الوصفية إلى المعيارية.
- البلاغة و مفاهيمها.
- بين البلاغة و الأسلوبية.
- نظرية النظم عند الجرجاني.

أسس نشأة البلاغة عند العرب:

كانت البلاغة في العرب إحساسا فطريا محضا ، فتفطنوا إلى النواحي و الأدوات البلاغية في مرحلة مبكرة ، دون أن يميزوا بين أضربها ، و إنما باعتبارها وسائل و أساليب تعبيرية قائمة في بنية التراكيب ، فإذا أبدع الشاعر في تأليف صورة ، أو أجاد في إنشاء كلام، وجد الاستحسان –مباشرة– من عند المتلقي ، مع أنهم لم تكن لهم معرفة بهذه الصور وعناصرها ومكوناتها ولكن على سجيتهم ، و بصدق حسهم و صفاء ذهنهم ، يدركون أن المبدع قد تجاوز مألوف القول و جريان العادة[1].

و بهذا كانت بداية الدرس النقدي و البلاغي ، برصد أوجه الحسن في الأداء الفني ، حيث قام هذا الدرس على وصف النماذج الراقية للشعراء و الناثرين ، و قبل هذا ،النموذج القرآني باعتباره المثل الأعلى في الأداء الفني الذي يصل إلى حد الإعجاز ، فلقد كان توجهه –إذن– إلى الخطاب الفني دون الخطاب العادي ، الذي ليس له من هدف إلا التبليغ ، فأدركوا أن الوسائل التعبيرية البارزة هي مناط الاهتمام ، و مجال البحث ، ومركز الثقل،و بذلك ركزوا على فروق الكلام النوعية ، و لم يهتموا بالمألوف منها [2]. و لقد كان القرآن الكريم المصدر العظيم و المتميز في نشأة البلاغة العربية ،" وكان له الدور الفعال في تشكيل مسار البحث البلاغي"[3] ، حيث كانت محاولة فهم النص القرآني ، و دفع الشبهات و المطاعن عنه ، سبيلا إلى التوصل إلى كثير من الظواهر الأسلوبية التي عرفتها البلاغة العربية ، و استقرت عليها فيما بعد[4] .

و كان لقضية الإعجاز عطاؤها في إثراء البلاغة ، من خلال سعي العلماء إلى الكشف عن وجوه الإعجاز البياني للقرآن الكريم ، و رد مزاعم الطاعنين و المشككين فيه [5].

---

[1]- ينظر : محمد بن عبد المطلب : البلاغة العربية ، قراءة أخرى الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1994، ص 10/9.

[2] . – ينظر: محمد بن عبد المطلب : البلاغة و الأسلوبية: دار نوبال للطباعة ، القاهرة ، ط1، 1994، ص190

[3]– شفيع السيد ، البحث البلاغي عند العرب ، دار الفكر العربي ، مدينة نصر ،ط2، 1996، ص 14.

[4]- شفيع السيد ، المرجع السابق ، ص17.

[5]– شفيع السيد ، البحث البلاغي ، ص49.

و هناك مصدر ثالث استمد منه البحث البلاغي ثراءه ، تمثل في بعض الكتب التي ألّفها أهل الأدب و البلاغة و النقد ، بدافع فني ، هو تقديم صورة للبيان العربي في مستوياته الرفيعة ،و ووصف فنونه التي جرى عليها ، سواء في الشعر أو النثر[1].

و البلاغة في أي لغة من اللغات ، لم تنشأ من فراغ ، و إنما تبلورت بعد تأمل طويل وفحص عميق لأساليب التعبير في الأعمال الأدبية المختلفة[2] ، و كان النقد الأدبي من أهم العوامل في إيجاد علم البلاغة العربي ، حيث أفاد العلماء من مجموع الملاحظات والأحكام النقدية وأحالوها قوانين و أصولا ، و دونوها في فصول مختلطة بالنقد حينا ، ومنفصلة عنه أخيرا[3] ، و قد عاش النقد و البلاغة ممتزجين ، و سار جنبا إلى جنب ، قبل أن ينفصلا ، و يتحول كل منهما إلى علم مستقل بذاته ، و هذا الاختلاط بين مسائل العلمين طبيعي ، ما دام موضوعهما واحدا ، هو النصوص الأدبية حيث يتوصل بهما إلى معرفة فن القول الجميل ،والكشف عن أسرار البيان و الإبداع .

فكل من النقد و البلاغة يدور حول تحقيق الصدق و القوة و الجمال في الأداء و التعبير ، فالبلاغة تأخذ بيد الأديب و تهديه إلى الصواب ، و النقد يوقفه على ما أصاب من حسن ، وما وقع فيه من قبيح ، فهما متحدان موضعا و غاية و إن افترقا من وجوه[4].

فمن معاني البلاغة "معرفة الخصائص التي تؤثر في الناس بطريق البيان ، أو القول الجيد "[5].

فهي ترشد بقواعدها إلى الطرق و الوسائل التي تجعل الكلام نافعا مؤثرا ، فهي أقرب إلى الناحية الفنية ، حيث أن قواعدها توجه إلى الإنشاء الصحيح ، و إلى الطرق المختلفة

---

[1] – شفيع السيد ، المرجع نفسه ، ص79.

[2] - شفيع السيد ، المرجع نفسه ، ص14، و ينظر : صلاح فضل ، بلاغة الخطاب و علم النص ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان، ط1 ،1996، ص143.

[3] ينظر : أحمد الشايب ، أصول النقد الأدبي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، (د ت) ، ص 51.و ينظر تمام حسان ، الأصول دراسة استمولوجية للفكر اللغوي عند العرب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1982، ص290.

[4] ينظر : أحمد الشايب ، المرجع السابق ، ص 52.

[5] محمد زغلول سلام : تاريخ النقد الأدبي و البلاغة ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ط3،(د.ت)، ص19.

لتأليف الكلام الممتاز بالإفادة و قوة التأثير[1]، فللبلاغة –إذن – جانبان ، التعليم و التأثير ،" و هي علم تعليمي ، أما النقد فعلم وصفي "[2]، كما تعنى البلاغة بالأسلوب ، بحيث ترسم للكاتب أو القائل خطة الأداء قولا و كتابة[3].

البلاغة مرتبطة بالقراء و السامعين ، فتدفع المتكلم إلى مراعاة حاجاتهم الثقافية ومستواهم الاجتماعي ، و ما يحيط بهم من مؤثرات[4]، أي أن يكون الكلام مطابقا لمقتضى حالهم فهي

–إذن– إيجابية ، سابقة الكلام ، في حين يأتي النقد متأخر الوظيفة[5].

و البحث البلاغي عندما يتناول الكلام في التراكيب ، إنما يعنى بما نتج منه عن وعي وإدراك وذلك لا يكون إلا ممن أُتيَ قدرة بلاغية معينة[6] ، و بذلك حقق البحث البلاغي لنفسه نوعا من التعالي على ما كان مطروحا في البحث اللغوي ، لأنه تجاوز القدرة اللغوية إلى الطاقة الإبداعية التي تستطيع اختراق الدلالة الوصفية ، و تجاوز التشكيلات المعجمية ، إلى تأليف وتكوينات صياغية جديدة [7].

لقد انطلق البلاغيون من أساس نظري هو " أن مهمة الوصف التعبيري أن يحدد الإجراءات التي تحول الصياغة المنطوقة إلى ناتج دلالي ، و بمعنى آخر : تفسير الإنتاجية الكلامية اعتمادا على قدرة المتكلم الفعلية ، و إدراكه الكامل للإمكانيات اللّغوية "[8] ، ولذلك تجاوز البحث البلاغي مسألة "الصواب و الخطأ" ، "إنها ليست مجالا للتمايز

---

[1] أحمد الشايب : الأسلوب ، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، مكتبة النهضة المصرية ، ط5،(د.ت)، ص15.

[2] محمد زغلول سلام : المرجع السابق ، ص19.

[3] أحمد الشايب ، الأسلوب ، ص15.

[4] أحمد الشايب ، أصول النقد الأدبي ، ص52.

[5] أحمد الشايب ، المرجع السابق ، ص52.

[6] محمد عبد المطلب ، البلاغة و الأسلوبية ، المرجع السابق ، ص192.

[7] محمد عبد المطلب ، البلاغة العربية ، المرجع السابق ، ص91.

[8] محمد عبد المطلب، المرجع نفسه ، ص94.

والمفاضلة ، و لأن البلاغة ليست معنية بتقويم اللسان"[1] ، و اتجه إلى العملية الإبداعية ، متتبعا التراكيب في مستوياتها المختلفة ، و ربط هذه المستويات بالإمكانات التي تقدمها اللغة للمتكلمين ، وربطها بالدوافع الداخلية ، باعتبار أن هدف الصياغة الأدبية هو التعبير و التأثير معا[2].

و غاية البلاغة من هذه الدراسة ، يغلب عليها الاتجاه إلى القوة الفكرية ، و إقناع العقل إقناعا جزئيا قائما على ذكائه أو بلادته ، و على شكه أو إنكاره. و ليست غاية البلاغة المراد من الكلام ، وقفا على تغذية الفكر و حده ، فهناك قوى نفسية أخرى تعني البلاغة بها لتغذيتها وتهذيبها ، كقوة الانفعال ، و قوة الإرادة[3].

و إذا كانت البلاغة –في ناحيتها النظرية– علما من العلوم الأدبية ، فإنها من الناحية الفنية في حاجة إلى علوم أخرى تُعد وسائل لها ، و يجب أن يقوم كل منها بواجب أولي في الإنشاء البليغ ثم يتقدم الفن البلاغي بعد ذلك ، ليتم ما عليه من حسن التعبير ، ومطابقته لمقتضى الحال[4] ، و أهم هذه العلوم : النحو و المنطق ، فالأول يرشدنا إلى بناء الكلمات و العبارات ، و بيان علاقتهما و يهدينا إلى تكوين التراكيب السليمة و الربط بينهما، و الثاني يعلمنا طرق التفكير الصحيح[5] ، ثم تأتي مهمة الفن البلاغي ، المتمثلة في الترتيب، والتوضيح والملائمة والإجادة .

البلاغة –إذن– "علم وفن، نظرية و تطبيق ، تقنية بلاغية ، و كلام بليغ، ومنه يجب التفرقة بين المعرفة البلاغية من جهة، وتوظيف هذه المعرفة في إيداع الأدب ونقده من جهة أخرى"[6] ، أي فهم جانبيها : العلمي، والفني الجمالي .

---

[1] نفسه ، ص98.

[2] نفسه ، ص106.

[3] أحمد الشايب ، الأسلوب، المرجع السابق، ص20.

[4] أحمد الشايب ، المرجع نفسه ، ص 26.

[5] أحمد الشايب ، الأسلوب ، ص26.

[6] عبد العزيز قليقلة : البلاغة الاصطلاحية ، دار الفكر العربي ، ط3، القاهرة ، 1992، ص9.

تجديد البلاغة العربية :

قام عدد من البحاثة العرب المحدثين –في القرن الماضي – بمحاولات لـــ "تجديد البلاغة " وذلك بربطها بالدرس الأسلوبي الحديث ، و كان ذلك نتيجة لإطلاعهم على مستجدات الدراسات الغربية في مجال العلوم اللغوية :

إعجاز القرآن و البلاغة النبوية لـــ: مصطفى صادق الرافعي :

هذا الكتاب شامل جامع لكل ما يصل بقضية الإعجاز ، ركز فيه الرافعي على ما يتصل بلغة القرآن و ما يتصل ببلاغته ، و يكشف عن أوجه الإعجاز فيه [1] ، و تناول في ثنياه بحث الأسلوب و خصائصه ، و ربطه بالنفس الإنسانية ، و بالجانب الواعي للمبدع في اختيار أسلوبه .

غير أنه يبدو شيء من الغموض و الاضطراب ، و القصور في فهم الرافعي للأسلوب ، وكثير من الانطباعية في تحديد مفهومه ، و ما يتصل بصياغة الكلام و تركيبه[2].

دفاع عن البلاغة لـــ: أحمد الحسن الزيات:

في هذه المحاولة لدراسة الأسلوب "وقف الزيات موقفا وسطا بين التمسك بالقديم و تقبل الجديد[3] ، مهتما في دراسته بثلاث عناصر : المبدع ، المتلقي ، الأسلوب ، و ربط بين هذين العناصر الثلاثة .

و قد جمع الأسلوب في ثلاثة صفات ، لابد منها لتوفير البلاغة :

الأصالة

الإيجاز

التلاؤم[4]

---

[1] مصطفى صادق الرافعي : إعجاز القرآن و البلاغة النبوية ، مكتبة رحاب الجزائر ، د.ت، ص32

[2] محمد عبد المطلب ، البلاغة العربية ، المرجع السابق ، ص96.

[3] محمد عبد المطلب، المرجع نفسه، ص98.

[4] محمد عبد المطلب ، المرجع السابق، ص105.

و تعرض الزيات –في هذا البحث– لقضية الشكل و المضمون ، بدا فيها مؤيدا لأصحاب الصياغة الشكلية .

كما ربط بين الأسلوب و الشخصية ، متأثرا بنظرية "بيفون"[1]، الأسلوب هو الرجل" "أو الأسلوب من الرجل نفسه".

الأسلوب لـــ: أحمد الشايب:

ألف الشايب هذا الكتاب سنة 1939 و هي محاولة أخرى ، تنضاف إلى المحاولات السابقة في دراسة و بحث الأسلوب ، أو كما يدل عليه عنوانها : دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية جمع فيها – هو أيضا– بين ثقافته الأدبية ، التي اكتسبها من التراث العربي ، و ما اطلع عليه من الدراسات النقدية الغربية الحديثة .

يحاول الشايب في هذا الكتاب دراسة البلاغة العربية بوضع جديد حتى "تساير الدراسات الأدبية الأخرى في عصرنا الحديث"[2].

" وتلائم ما انتهت إليه الحركة الأدبية في ناحيتها : العلمية و الإنسانية"[3].

و في هذه الدراسة حصر الشايب البلاغة العربية في بابين : الأسلوب و الفنون الأدبية [4]، ويبدو تأثر الشايب في تحديده لمفهوم الأسلوب ب: ابن خلدون و عبد القاهر الجرجاني ، حيث انه لم يفرق بين الأسلوب و النظم كما يبدو الاضطراب في تعريفه للأسلوب ، حيث قدم عدة تعريفات متفرقة ، ذكر منها تعريف عبد القاهر الجرجاني للأسلوب: ص "الضرب من النظم و الطريقة فيه " [5].

---

[1] محمد عبد المطلب ، البلاغة و الأسلوبية ، ص103.

[2] أحمد الشايب ، المرجع السابق، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ص04.

[3] أحمد الشايب ، الأسلوب، مقدمة الطبعة الرابعة ، المرجع السابق ، ص3.

[4] أحمد الشايب، المرجع نفسه ، ص 37.

[5] أحمد الشايب، المرجع نفسه ، ص44.

و نلاحظ أن الشايب يفرق بين أسلوب الشعر ، و أسلوب النثر ، و يرى أن لكل منهما أساليب تختلف حسب الموضوع[1] ، كما يعتمد الشايب على مقولة "بيفون" في ربطه بين الأسلوب و الأديب .

و يعقد الشايب في آخر الكتاب ، بابا لصفات الأسلوب ، و التي يرجع أساسها إلى نفسية الكتاب أو المبدع ، و هي ثلاثة صفات ، يجب توافرها لكي يكون الأسلوب مثاليا :

- الوضوح : (clearness) بقصد الإفهام.
- القوة : (force) بقصد التأثير.
- الجمال : (beauty) بقصد الإمتاع أو السرور[2].

فن القول لـــ: أمين الخولي:

ألفه صاحبه سنة 1928 ، في محاولة لفهم البلاغة العربية و تجديدها، وربطها بمجالات الأسلوبية عند الغرب، وجمع في هذا الكتاب آراءه و تجربته مع الأدب. وفي محاولة لتقريب البلاغة من الأسلوبية يتجاوز الخولي حدود الجملة ، ليربط بين جميع مكونات العمل الفني [3].

و يقيم الخولي العمل الفني على قصدية الإبداع، كما فعل ذلك الرافعي والشايب، ويجد –هو أيضا– منطلقه من مقولة "بيفون" ليربط بين الأسلوب والمبدع[4] ، كما ربط الأسلوب بالغرض الأدبي .

و يظهر تأثير الخولي ببعض الإعلام الغربيين في دراستهم للبلاغة ، التي يعرفها بأنها " فنية القول و التي مدارها على ثلاثة أمور هي : الإيجاد ، و الترتيب ، والتعبير .

---

[1] أحمد الشايب، المرجع نفسه ، ص12.

[2] أحمد الشايب، المرجع نفسه ، ص185.

[3] محمد عبد المطلب ، البلاغة و الأسلوبية ، المرجع السابق ، ص120.

[4] محمد عبد المطلب، المرجع نفسه ، ص 120.

و من الملاحظة التي تسجلها على محاولات هؤلاء الدارسين في تحديد البلاغة ودراسة الأسلوب:

1- تأثرهم بما وصل إليه الدرس البلاغي و الأسلوبي الغربي .

2- محاولتهم تقريب البلاغة العربية من الأسلوبية الحديثة ، و إخراجها من دائرة الجمود و التحجر التي ظلت متوقعة فيها .

3- اعتمادهم على ما ورد في التراث العربي من نظرات علمية دقيقة عن الأسلوب و الإبداع الأدبيين .

4- ربط الأسلوب بالغرض الأدبي .

5- مراعاة قصدية المبدع الواعية في إنشاء الأسلوب .

6- الغموض و الاضطراب في ضبط مفهوم الأسلوب .

و تبقى هذه المحاولات ناقصة علميا و منهجيا، وقد تجاوزها الزمن، بما استحدث ويستحدث من دراسات و نظريات في مجال البحث اللغوي الدؤوب .

البلاغة العربية من الوصفية إلى المعيارية :

- إنّ القول يشكل– عند العرب– منذ القديم المادّة الأساسية التي تلخص ذوقهم وفلسفتهم الجمالية ، و تستقطب نشاطاتهم الفنية و الأدبية ، ولقد كان قيام الدرس البلاغي على أساس وصفي ، يحاول تفسير الناتج الإبداعي، و ربط بطاقة المبدع الفنية ، و مقـــدرته على استغلال الإمكانيات التي تقدمها له اللغة .

غير أن المنهج الوصفي لم يستمر طويلا ، حيث أخذت البلاغة تجنح –شيئا فشيئا – إلى التقييم و التعقيد ، ثم ما لبثت أن تحولت إلى معيارية صارمة ، غطّت على كثير من جمالياتها فلما كانت السلائق العربية قريبة من مستويات العرب الفصيحة

، لم يكن العرب بحاجة إلى هذه القواعد و المصطلحات البلاغية ، بل كانت طبعا لهم ، وسجية في تراكيبهم و لكن عندما فسدت السلائق العربية ، و شاع اللّحن في اللّسان العربي ، تطلب الأمر وضع ضوابط و معالم يهتدي بها غير العربي ، والعربي الذي ابتعد عن مستويات العربية الأصلية [1].

و كانت المصطلحات البلاغية أول الأمر "تعني كل ما دّل على القول الجيد الجميل من جوانبه المختلفة ، اللفظية و المعنوية و التخييلية،وكانت تلك المصطلحات طليقة من قيودها و حدودها —و أقرب إلى النقد–آنذاك منها حين تجمدت في صور مصطلحات محدّدة"[2].

قامت البلاغة العربية على جدلية ثنائية بين الشكل و المضمون ، وأدت هذه الثنائية إلى تفريع مباحثها إلى اتجاهات مختلفة منها ما يهتم بالشكل منفصلا عن المضمون ، ومنها ما يهتم بعلاقتهما معا ، و ما نشأ بينهما من تطابق أو تجاوز[3].

تحول البحث البلاغي في أواخر مراحله إلى علمين أساسين :المعاني و البيان ، وجعل البديع ملحقا بهما ، و اذ كانت البلاغة هي : مطابقة الكلام لمقتضى الحال ، فإن علومها الثلاثة كلها تدور على هذه الخاصية ، و تظل هذه العلوم الثلاثة تسير في اتجاه واحد بحيث يصعب التماس الحدود الفاصلة بينهما ، " و لم يكن هذا التقسيم الثلاثي معروفا قبل عصر السكاكي "[4]، و كثير من الموضوعات تبقى قاسما مشتركا بين هذه العلوم الثلاثة ، أو بين كلّ قسمين منها.

---

[1] محمد بركات ، فصول في البلاغة ،: ينظر: الجربي ص 44 ، و ينظر محمد بن عبد المطلب الأسلوبية و الأسلوب ،ص41.

[2] عبد العزيز قليقلة ، البلاغة الإصطلاحية ، دار الفكر العربي ، ط3، القاهرة ، 1992،ص32.

[3] ينظر : محمد عبد المطلب ، البلاغة و الأسلوبية ، دار نوبال للطباعة ، القاهرة ،ط1994،1، ص 99.

[4] شفيع السيد ، البحث البلاغي عند العرب ، دار الفكر العربي ، مدينة نصر ،ط2 ،1996 ، ص 178.

يتصل علم المعاني بالمجال الجمالي ، أي بدراسة الأسلوب من حيث ما يعرض للجملة ، أي يتناول الدلالات المركبة و، و يتصل علم البيان بدراسة الأسلوب من حيث ما يعرض للمفرد ، أي بإيراد المعنى الواحد على صور مختلفة ، و علم البديع يتناول جوهر اللّفظ بمستوييه السطحي و العميق ، فهو يرتبط بالصياغة و تشكيلها[1].

- وبذلك تمثلت منهجية البلاغة من خلال علومها الثلاثة ، في دراسة التركيب اللغوي من حيث أدائه للمعنى، ومن حيث تنوع أدائه، ومن حيث مطابقته لمقتضى الحال، وما ينضاف إلى ذلك من أمور تحسينية[2]. و لكن هذه الدراسة توقفت عند حدود التعبير، و تحديد تصنيفاته، ووضع مسمياته، و لم تصل إلى دراسة العمل الأدبي كاملا ، ودراسة هيكله البنائي [3].
- و بعد أن انفتح الطريق أمام البلاغيين للجدل حول اللفظ و المعنى ، لم يكن بد من أن ينصرف كل إلى وجهته ، و لكنهم تحالفوا على الجملة ، يدورون حولها ، و ظلت الجملة و ظل الإسناد ، " فمن الجملة لم ينطلقوا إلى الأمام بل انطلقوا إلى داخلها يفتشون و يحللون"[4]. و أغرقت البحوث البلاغية في الشكلية ، و اقتصرت على الدراسة الجزئية ، فدرست اللفظة المفردة.

و الجملة الواحدة ، أو ما هو في حكمها و أدت إلى خلق الأشكال الثنائية لمختلف الأنواع الأدبية[5]، و أفرط البحث في الجزئية و الانفصالية ، و قد فات البلاغيين كثير من الربط الكلي بين عناصر الخطاب الأدبي و ظواهره[6] .

---

[1] ينظر : محمد عبد المطلب ، البلاغة و الأسلوبية ،1930.

[2] محمد عبد المطلب، المرجع نفسه، ص19.

[3] محمد عبد المطلب ، البلاغة و الأسلوبية، المرجع السابق ، 193-196.

[4] رجاء عيد ، فلسفة البلاغة ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ط2،.1988،ص18، و ينظر: محمد عبد المطلب ، البلاغة العربية ، قراءة أخرى ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، ط1،1994، ص 19.

[5] ينظر: محمد عبد المطلب ، البلاغة و الأسلوبية ، ص268.

[6] ينظر : محمد عبد المطلب ، البلاغة العربية ، قراءة أخرى ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، ط1 ،1994.

اللغة نشاط إنساني معقد ، يعذر الإحاطة بكلّ أسراره ، خاصة ما كان منها من قبيل اللغة الأدبية ، حيث تتداخل اعتبارات كثيرة في صياغتها[1]، فمن الصعب استنباط قواعد جامعة مانعة تحكم مساراتها ، و ترصد دقائقها ، و تستوفي إمكاناتها ، و لذلك ضاق الثوب الذي فصله البلاغيون قديما للظواهر البلاغية ، عن احتواء مما يمكن أن تحمله من أساليب جديدة ، و ما تتضمن من أشكال متعددة[2].

إنّ ضبط مسائل العلم ، و تنظيم مباحثه أمر ضروري في منهج البحث ، كما أنه دليل على ارتقاء الفكر و دقّته و علّو مستواه ، لكنّ هذه المزية قد تتحول إلى نقيصة إذا انغمست في الشكلية و أغرقت في التعقيد ، حيث تؤدي إلى تفتيت الظاهرة ،و تشويش الفكر ، التعقيد ممّا يخلّ بجوهر الدراسة و يشوش جماليتها ، [3].

و قد دخلت البلاغة دائرة التقويم، و اعتمدت المنهج التعريفي وسيلة إلى بحث الظواهر البلاغية و متابعتها بالتنظيم و التطبيق.[4]

و لم يكن للبلاغة بدّ من أن تصبح علما ، و تلتزم خطة و منهجا يضبط حركتها ، و من ثم تمتلك أسسا نظرية ، و إجراءات تطبيقية و لا تحصر نفسها في البعد الجمالي [5].

و لم يكن يخفى على البلاغيين المتأخرين ، أمثال **السكاكي و القزويني** ، أنّ هذه القواعد التي وصفوها —في نفسها– "لا تربي ذوقا ، و لا تنمي حسّا ، و إنّما تعين على رسم المنهج ، وأنها لا تقف عند هذا الحدّ ، بل لا بدّ من الدراسة التطبيقية التي تؤكد الذوق ، تفرز الحسّ[6]. وعليْه فقد تجاوز البحث البلاغي في مساره نظرتان : **معيارية و وصفية** ، ثم ما لبث أن أخذت النظرة المعيارية تطغى عليه ، ممّا أدى إلى الابتعاد عن طبيعته و الانحراف عن مساره.

---

[1] ينظر: شفيع السيد ،المرجع السابق، البحث البلاغي ،ص266.

[2] شفيع السيد ،المرجع السابق :ص 254

[3] ينظر: شفيع السيد ، البحث البلاغي ،ص199.

[4] شفيع السيد ، البحث البلاغي 31

[5] ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة العربية، ص 2.

[6] محمد بركات،المرجع السابق، فصول في البلاغة ،ص.93.

و كان الدافع إلى هذا الإتجاه عقليا و دينيا ، هو محاولة تعقيل الأداء الفني ليأخذ –بعد ذلك–" منطق الصرامة اللغوية في الدلالة بتداخل في الحسّ الديني ، و الأثر النحوي ، ممتزجا بالدلالة المنطقية ، و وسط هذه التداخلات غاب البحث البلاغي المعتمد على تفهم فني"[1] .

و من أبرز المآخذ التي يمكن أن نسجلها على البلاغيين ، هو وقوفهم عند حدود الجملة[2].

حين لم يتجاوزوا هذه الخطوة ، و لم تتوفر لهم النظرة الشاملة ، التي تحاول أن تصل إلى بحث العمل الأدبي كاملا ، دون أن تفصل أجزائه المكونة له بعضها عن بعض .

لقد كان المنتظر من الباحثين في البلاغة و في إعجاز القرآن ، أن يصلوا إلى ما لم يصل إليه مفسروا القرآن الكريم ، وهو تجاوز خصائص النصوص المفردة إلى الخصائص العامة ، والسمات المطردة في النصوص ، و لكنهم شغلوا أنفسهم بمباحث عقيمة ، كمسألة اللفظ والمعنى ، و الفصاحة و البلاغة ، وصلت بهم إلى درجة من الإسفاف لا تطاق[3].

جعلت البلاغة القديمة من الجملة كلا متكاملا ، قائما بذاته فأدركت مواطن الجمال المتفرقة في العمل الأدبي ،و حاولت تعليل كل منها تعليلا منفردا ، مفتقدة بذلك روح التصنيف العلمي السديد ، و مهملة التمييز بين أجناس القول المختلفة ، و دراسة فروقها النوعية[4].

و بهذه النظرة الجزئية الانفصالية ، تحولت البلاغة إلى عملية تصنيف للظواهر البلاغية ، وتعداد لأقسامها و مصطلحاتها ، و جدولة للنماذج و الأمثلة .

---

[1] ينظر رجاء عيد ،المرجع السابق، فلسفة البلاغة ،ص259.

[2] ينظر : محمد عبد المطلب ، البلاغة العربية ، المرجع السابق ، ص19، وينظر محمد عبد المطلب ، البلاغة و الأسلوبية المرجع السابق ، ،ص295.

[3] ينظر : سيد قطب ، التصوير الفني في القرآن ، دار الشروق ، بيروت ، القاهرة ،د.ط، ص26.

[4] ينظر : سيد قطب ، المرجع نفسه،ص 30.

و ثاني تلك المآخذ التي نلاحظها على البلاغة ، هو طابعها المعياري حين وصلنا كمّ هائل من القواعد و القوانين التي وضعها البلاغيون ، كشروط تحولت إلى شبه توصيات وتشريعات لإنتاج القول البليغ[1]. أدت إلى برودة البحث و جفافه .

و أصبحت القاعدة-في الدرس البلاغي- هي سيدة الاستعمال " بحيث وقف كثير من البلاغيين أمام تجاوزات القاعدة ، و تحرجوا من قبولها"[2] . و استحالت البلاغة إلى قواعد جامدة لا تمت إلى الأداء الفني بصلة.

و اللغة بما تتضمن من خصائص معقدة، تأبى الصب في قالب فكري، يختزل الصور في دلالات منطقية مقننة[3].

و يظل الفنان بعبقريته الفنية و مقدرته البلاغية على استعمال ما تحمله اللغة من إمكانات واستغلال ما تقدمه من طاقات ، يظل متجاوز الكل قواعد و تقسيمات البلاغيين.

أخذ الدرس البلاغي يتبلور في التأليف، و يضبط بالقوانين مع منتصف القرن الثالث الهجري من خلال (كتاب البديع) لابن المعتز (ت م293) الذي و إن كان (محافظا) فقد بدا عليه شيء من التأثر بالفلسفة اليونانية*.

و كتاب "نقد الشعر " لقدامة بن جعفر (ت هـ337) الذي كان معاصرا لابن المعتز ، والذي لا يخفى تأثره الشديد بالفكر الفلسفي الأرسطي ، بجنوحه إلى التقسيم ، و محاولته منطقة كلّ شيء[4] . و كان نتيجة ذلك انحراف البلاغة عن مسارها و ابتعادها عن طبيعتها.

---

[1] ينظر : عبد المطلب ، البلاغة العربية، المرجع السابق، ص21.

[2] ينظر: المرجع نفسه،ص30.

[3] رجاء عيد، المرجع السابق، فلسفة البلاغة ص22.

[4] ينظر: شفيع السيد، البحث البلاغي، المرجع السابق ، ص116/115 و ينظر : رجاء عيد ، فلسفة البلاغة ، المرجع السابق ، ص27/26

و هناك كتاب آخر ظهر مع الكتابين الأوليين ، يبدو –جليا– تأثير منطق أرسطو عليه هو كتاب "البرهان في وجود البيان " لإسحاق بن وهب ، الذي نسب إلى قدامة بن جعفر تحت عنوان " نقد الشعر".

و مع أبي هلال العسكري (ت هـ395) أخذت آفة التفريع ، و التقسيم و المنطقة والتجزيء تنخر (عظم) البحث البلاغي ، و بدأ التمحّل يظهر على تلك الدراسات التي أخذت تلتفت إلى أشياء و جزئيات لا قيمة لها ، و تخلق ألوانها من البديعيات لا تستحق ذلك الاهتمام[1] .

و إذا كانت الدراسات البلاغية ، قد عرفت بعد ذلك ازدهارا على يد عبد القاهر الجرجاني (ت 474 هـ) ، و الزمخشري (ت538 هـ) إلا أنّها توقفت بعدها[2] و لم يحاول من جاء بعدهما من البلاغيين إثراء ملاحظاتهما الفاحصة ، و نضراتهما الدقيقة بل تحولت الدراسة إلى التلخيصات و التعقيدات الجافة. و لقد أهملت كثير من الجوانب المهمة في الدرس البلاغي، وإن كانت لقيت اهتماما من البلاغيين المتقدمين، كـــ: عبد القاهر و الرماني (أبو الحسن علي بن عيسى الرماني (ت 386 هـ)، و الخطابي (أبو سليمان أحمد بن محمد بن إبراهيم بن الخطاب (ت388 هـ)، و غيرهم و التي لم تحظ عند المتأخرين بأي اهتمام، كالدلالات النفسية و الشعورية المتصلة ببعض الظواهر البلاغية[3].

– فقد طغى على عقول المتأخرين الاهتمام بالنواحي الشكلية ، و استهواهم المنهج العقلي و التفكير المنطقي الذي لا يغوص في صميم الدراسة ، و يظل يدور حول الجانب السطحي منها.

---

[1] ينظر: تمام حسان، الأصول، دراسة ابستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرةن1982
ص.315

[2] ينظر رجاء عيد المرجع السابق 28.حسن الطبل،المعنى في البلاغة العرية، دار الفكر العربي، ط8، 1998، ص 24.

[3] ينظر : شفيع السيد ، المرجع السابق ،ص.202

و لما جاء السكاكي (ت هـ 626) حاول ترتيب المباحث البلاغية ، و قسمها إلى علومها الثلاثة ، مستعينا بآراء المناطقة و المتكلمين و النحاة ، دون أن يأتي بشيء جديد ، حيث اكتفى بضبط و تقنين ما وجده من دراسات سابقة[1] .

و هكذا ابتعدت الدراسة عن جوهر البحث ، الذي يستهدف تشكيل الصورة الفنية "ومضى البحث البلاغي يتكلف رصد الظواهر و الاستزادةمنها بأي سبيل "[2].

و انغمست الدراسة في القرن السابع و الثامن و التاسع في الشروح و التلخيصات ، ثم الحواشي و البديعيات في القرن التالية لها[3]."و انحدر البحث البلاغي إلى الدوران في حلقة مفرغة باهتة ، تعتمد السردية المنطقية لكتب البلاغيين القدماء ، و ترداد أقوالهم ، وكأنها الكلمة الأخيرة ، و الوحي الأخير و راحت تكسب بالتكرار و الإعادة مسحة قداسة خادعة"[4]. تجمدت فيها عروق الدرس البلاغي و تحولت صوره إلى قوالب جافة و ثابتة.

البلاغة ومفاهيمها:

البلاغة: كان لفظ البلاغة في العصور الأولى للأدب قبل القرن الرابع ، يعني المعنى العام للقول الجميل الذي يحصل به الأديب مرتبة من جودة التعبير و الإبداع .

و أكثر ما أطلقت كانت وصفا ، فيقال في قول فلان بلاغة ، و الجودة جوانبها متعددة ، بتعدد نظرة المستخدم للفظ[5].

و في البيان و التبيين للجاحظ ، نجد قول العتابي لما سئل عن البلاغة يقول مجيبا "البليغ كلّ من أفهمك حاجتك من غير إعادة و لا حبسة و لا استعانة فهو بليغ"[6].

و في تعقيبه على قول العتابي السابق ، يرى أنّ مدلوله الذي أشار إليه عام ، لا تبدو فيه الخاصية الجمالية التي أراد الجاحظ إبرازها فهو سيتدرك عليه القول" و العتابي حين

---

[1] ينظر : حسن طبل المعنى في البلاغة العربية ، دار الفكر العربي،ط1 ،1991، ص24

[2] رجاء عيد ، فلسفة البلاغة ، ص3.

[3] رجاء عيد ، المرجع نفسه ص 8

[4] رجاء عيد ، المرجع نفسه ،ص8.

[5] ينظر:محمد زغلول سلام ، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري ، منشأة المعارف،الإسكندرية ،ص 10

[6] البيان و التبيين للجاحظ ، تحقيق عبد السلام محمد هارون،ط3،1983، ص113/1.

يزعم أنّ كلّ من أفهمك حاجتك فهو بليغ لم يعن أنّ كلّ من أفهمنا من معاشر المولدين والبلدين بين قصده و معناه بالكلام الملحون ، و المعدول عن جهته ، والمصروف عن حقه أنه محكوم له بالبلاغة كيف كان بعد أن نكون قد فهمنا عنه ، و نحن قد فهمنا كلام النبطي الذي قيل له لـــِمَ اشتريت هذه الأتان؟ قال اركبها و تلد لي ، و قد علمنا أن معناه كان صحيحا [1].

و يوالي الجاحظ التعقيب على قول العتابي موضحا قوله في البلاغة فيقول : (فمن زعم أن البلاغة أن يكون السامع فهم معنى القائل جعل الفصاحة و اللكنة ، و الخطأ و الصواب والإغلاق و الإبانة ، و الملحون و المعرب كلّه سواء ،و كلّه بيانا ، وكيف يكون ذلك كلّه بيانا ، و لولا طول مخالطة السامع للعجم و سماعه للفاسد من الكلام لما عرفه و نحن لم نفهم عنه إلاّ للنقص الذي فينا ، و أهل هذه اللغة وأرباب هذا البيان لا يستدلون على معاني هؤلاء بكلامهم كما لا يعرفون رطانة الرومي والصقلي [2].و زاد في إيضاح قول العتابي السالف الذكر فقال : (و إنما على العتابي إفهامك العرب لمعناك على مجاري كلام العرب الفصحاء[3] .

و للأصمعي تعريفه للبلاغة حيث يقول : (البليغ من طبق المفصل ، و أغناك عن المفسر ، يعني كما قال جعفر بن يحيى : أن يكون الاسم يحيط بمعناك ، و يجلي من مغزاك ويخرجك عن الشركة ، و لا تستعين بالفكرة [4].

و نجد الكلمة " البلاغة " في أحيان أخرى دالة و مرادفة لمعنى " بيان" و هذا ما لوحظ عند الجاحظ في كتابه البيان و التبيين.

فهذا أبو الهلال العسكري في الصناعتين يجمع المعنيين (لا في اختلاف و تداخل كما هو الحال في البيان و التبيين ، ولكن في انفصال و تناظر)[5].

---

[1] البيان والتبيين، المصدر نفسه ،ص113/1.

[2] ينظر : محمد زغلول سلام ، تاريخ النقد الأدبي و البلاغة حتى القرن الرابع الهجري ، منشأة الإسكندرية ، ص21.

[3] المرجع نفسه ، ص21.

[4] أبو عثمان الجاحظ البيان و التبيين ، المصدر السابق، ص106/1.

[5] محمد زغلول ، تاريخ النقد الأدبي و البلاغة المرجع السابق ، ص 22.

ففي أول كتابه يتحدث عن البلاغة بمعنى البيان و يستشهد بأقوال الجاحظ في ذلك، و في نصفه الثاني يتحدث عنها بوصفها مجموعة الخصائص التي تتوافر في كلّ قول جميل تتوفر فيه الجودة.

و هو إلى ذلك يفرد كلّ نوع من الخصائص بباب مستقل من الأبواب، الخصائص الجميلة، الخصائص القبيحة، التشبيهات الحسنة ، التشبيهات القبيحة و هكذا.[1]

و أمّا أبو الحسن الروماني في كتابه النكت في إعجاز القرآن يقول في ذلك (فأمّا البلاغة فهي على ثلاثة طبقات ، منها ما هو في أعلى طبقة ، و منها ما هو في أدنى طبقة ، ومنها ما هو في الوسائط بين أعلى طبقة و أدنى طبقة ، فما كان في أعلاها طبقة فهو معجز ، وهو بلاغة القرآن ، و ما كان منها دون ذلك فهو ممكن كبلاغة العلماء من النّاس[2].

و هذا التحديد للبلاغة عند الروماني كان أول تحديد اصطلاحي للبلاغة ، و أصبح من بعده عنوانا لمجموعة الخصائص الأسلوبية و الجمالية الأخرى في البيان ، و التي تتضمن أبواب البديع .

(باعتبارها تلك الفنون التعبيرية التي لجأ إليها المحدثون ليكسبوا أدبهم بعد أن ضاق عليهم نطاق القول ، أو أحسوا بضيق نطاقه ، على ما اعتاد القدماء أن يقولوا ، و وِفق قواعد الشعر التي اصطنعوها ، و كانوا أقدر عليها ، و كذلك لتلائم هذه الفنون التعبيرية رونق الحضارة وطلاوتها [3].

1-الفصاحة:

كان استخدام الفصاحة كمصطلح في أول الأمر على حسن التعبير ، فهي البيان ، وكثيرا ما أدى معنى خروج الكلام مخرجا واضحا دون تلعثم أو تعثر أو تحبس[4].

---

[1] ينظر : محمد زغلول ، تاريخ النقد الأدبي و البلاغة المرجع السابق ،ص22

[2] المرجع نفسه، ص22.

[3] ينظر:المرجع نفسه، ص23.

[4] ينظر : محمد زغلول ، تاريخ النقد الأدبي و البلاغة المرجع السابق ص 24.

و هذا المعنى المذكور هو الذي قصده صاحب الصناعتين بقوله (فعلى هذا تكون الفصاحة تمام آلة البيان ، فهي مقصورة على اللفظ ، لأن الآلة تتعلق باللفظ دون المعنى ، و البلاغة إنما هي إنهاء المعنى إلى القلب فكأنها مقصورة على المعنى[1].

و إلى جانب هذا اشترط أبو هلال العسكري للبلاغة (الصورة المقبولة و العرض الحسن لأن الكلام ربما يكون رث العبارة مهلهل النسج ، فلا يسعى بليغا حتى و إن أفهم المعنى و كشف المغزى، المقصود منه، لان المعول ليس على المعنى فقط، بل الصورة التي عرض فيها هذا المعنى ، فلا بدّ أن يكون سليم النسج رائق العبارة[2].

و من جهة أخرى رأيه في الفصاحة ففيها خلاف عنده ، إذ يرى قوما يقولون بأنها اشتقت من قول القائل : أفصح عمّا في نفسه إذا أظهره ، و هذا يوافق كلام العرب حينما يعبرون بقولهم أفصح الصبح إذا أضاء ، و أفصح اللبن إذا انجلت رغوته فظهر ، وفصح و أفصح الأعجمي إذا أبان و عبر عما بداخله [3].

و من ثم فإن أبا هلال تبعا لما سبق من معنى الفصاحة فهي و البلاغة ترجعان إلى معنى واحد[4]. حتى و إن اختلفا في أصلهما اللغوي فكل منهما يؤدي معنى الإبانة عن المعنى وإظهاره [5].

و لا يغفل رأي الإمام عبد القاهر الجرجاني في هذا المقام غير أن له رأيا مختلفا (فالفصاحة والبلاغة عنده مُترَادِفَتَان لأنه رأى أن البلاغة و الفصاحة يجب أن تكون سمة للمعنى لا للفظ ، و اللفظ دال على المعنى ، بل الألفاظ عنده عبارة عن خصائص ووجوه تكون معاني للكلام ، و عن زيادات تحدث في أصول المعاني)[6].

---

[1] أبو هلال العسكري : الصناعتين ، تحقيق مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ،1981 ،ص 8.

[2] عبد الواحد حسن الشيخ ، دراسات في البلاغة عند ضياء الدين بن الأثير ، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة و النشر ، الإسكندرية ، 2002، ص 27.

[3] عبد الواحد حسن الشيخ، المرجع السابق ،ص 28/27.

[4] عبد الواحد حسن الشيخ ، دراسات في البلاغة عند ضياء الدين بن الأثير ، ص 29.

[5] ينظر: المصدر السابق ، أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص17/16.

[6] أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص30/29.

ويـــــرى أن المـــعنى مقـــدم على اللفـــظ (فأنت تتـــوخى الترتيب في المعاني فإذا تم ذلـــك أتبعتها الألفـــاظ)[1]. ومن هنا فالمزية عند الجرجاني للمعاني دون الألفاظ وبذلك يخالف رأي الجاحظ المشهور الذي يعطي المزية للفظ، والمعاني عنده مطروحة في الطريق، وعن هذا يقول عبد القاهر (فغرضنا من قول الفصاحة في المعنى التي من أجلها يستحق اللفظ الوصف بأنه فصيح عائدة في الحقيقة إلى معناه)[2]. و تبعا لذلك يبطل الجرجاني وصف اللفظ بالفصاحة من حيث هو لفظ و نطق باللسان فقط . لأنه كما يرى الكلام كل ينصب على المعنى بدون لفظ و ما اللفظ سوى وسيلة يتوصل بها للمعنى .

يقول أحد النقاد الغربيين " لعمري إنّها عملية شاقة ، فعلى الإنسان أن يغرق نفسه في الألفاظ، أن يغوص فيها حقيقة لا مجاز حتّى يشكل اللائق المناسب منها في الصورة المنشودة في الوقت المناسب"[3].

و الشعراء يستخدمون الألفاظ استخداما خاصا لأنهم يريدون منها أن تؤدي وظيفة خاصة غير عادية ، فقد نبّه الجاحظ و البلاغيون عامة إلى أنّ البلاغة ليست الإفهام وتبليغ المعنى فقط ، و إنما يكون ذلك في معرض حسن ، كما عبّر عن هذه الفكرة توفيق الزيدي فقال : " إنّ وظيفة المبدع تصبح الاعتناء بالألفاظ المعـــارض و تنظيم المعـــاني و هي وظيفة و إن بدت شكلية ، فإن النقاد القدامى اعتبروه أساسية اذ بفضلها يميز الأديب من الجاهل[4].

و لمـــّا كانت الفصاحة و البلاغة شيئين متلازمين ، فقد بين النقاد دورهما في تحديد جودة الكلام ، و ذهبوا إلى التفرقة بينهما ، فإذا كانت البلاغة في المعنى على حدّ تعبيرهم –فإن الفصاحة تكون في اللفظ ، و قد أشار إلى ذلك أبو هلال العسكري في كتابه الصناعتين فقال : " و من الدليل إلى أنّ الفصاحة تتضمن اللّفظ و البلاغة تتناول المعنى أنّ الببغاء

---

[1] عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ،المصدر السابق ،ص20.

[2] عبد القاهر الجرجاني، المصدر نفسه، ص 207 .

[3] اليزابيث درو ، الشعر كيف نفهمه و نتذوقه ، ترجمة إبراهيم محمد سوس، مكتبة هنيمنة ،بيروت ،1961، ص24.

[4] توفيق الزيدي ، مفهوم الأدبية ، دار سراس للنشر ، تونس ، 1985، ص32.

يسمّى فصيحا و لا يسمّى بليغا اذ هو مقيم الحروف و ليست له قصد إلى المعنى الذي يؤديه "[1]، وينطق به.

و نحن إنما ذكرنا هذا المثال حتى نبين دور الألفاظ في تحقيق جودة الكلام ، و تبعا لهذا دأب النقاد على التفريق بين وظيفتين للألفاظ (وظيفة إشارية دلالية و وظيفة تعبيرية جمالية).

أما اللغة الاشارية ذات الدلالة فهي كل لغة تحدّد الأشياء التي تقصدها تحديدا مباشرا ، و هي كما يراها هذا الناقد :" لغة العلم و كل لغة تقريرية مهمتها توصيل الحقائق الصادقة الانطباق على الواقع مباشرة"[2] ، و من دون التواءات إنها لغة لا تحتمل الزيف ، و لا تعتمد على المبالغة ، و لا تعبر عن خوالج النفس أو عواطفها . في حين تتجه اللغة الانفعالية ذات الوظيفة الجمالية إلى التعبير عن المواقف العاطفية عن طريق الإيماء فقط ، و هي بذلك لا تهتم بانطباق الحقائق على الواقع ، بل تهتم بما يخالف ذلك ، لقد جعل ريتشاردز وظيفتها (تقرير القضايا الزائفة).

و القضية الزائفة في رأيه صيغة من الألفاظ لا يبررها إلا التأثير الذي تولده فينا ، و ذلك بتحرير دوافعنا و مواقفنا و أوضاعنا النفسية ، و تنظيم هذه الدوافع و المواقف ، إنما تختلف عن القضية الحقيقية ، فالقضية الحقيقية يبررها صدقها أي مطابقتها للواقع [3]، وعدم خروجها عنه .

---

[1] أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، المصدر السابق،ص 18.

[2] عبد القادر الرباعي ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، جامعة اليرموك، الأردن، الطبعة الأولى ، 1980، ص241.

[3] ريتشاردز ، العلم و الشعر، ترجمة مصطفى بدوي ، الأنجلو مصرية ،د.ت، ص 71.

البيان :

و كتاب الجاحظ "البيان و التبيين" فيما يبدو مؤسس على ثنائية الفهم و الإفهام المذكورة . أو بالعبارة الحديثة المرسل و المرسل إليه أو المفهم أو المتفهم، فالمفهم يعني من يرسل الكلام ومن واجبه إفهام الآخرين، و المتفهم هو القارئ و المستمع الذي من واجبه بذل الجهد للفهم و فك الرموز و شفرات ما يصله من الكلام[1].

و كلمة البيان جاء ذكرها في القرآن في قوله تعالى في سورة الرحمن :"**الرَحْمَنُ (1) عَلَّمَ القُرْآنَ (2) خَلَقَ الإنْسَانَ (3)عَلَّمَهُ البَيَانَ**" [2]، و في تفسيرها يوضح ابن كثير وجه الاختلاف في لفظة البيان بين من يرى أن معناها النطق، و من يرى أنّها تعني الخير و الشر، ويرجح القول الأول[3]. وهناك من شرح البيان على أنّه مجرد القدرة على استعمال اللغة، أي بمعنى الملكة المركبة في طبع الإنسان[4].و لكن الجاحظ " يقصد بالبيان القدرة على التعبير مع إظهار الجودة"[5]. و هو يعطي عناية و أهمية للقلم و اللسان، و إن كان بينهما فرق فالأول لا يحتاج إلى ما عند غيره[6].

على عكس من يعبر شفاهة باللّسان فهو بحاجة إلى المساعدة بوسائل البيان الأخرى كالإشارة باليد مثلا [7].

---

[1] ينظر: إبراهيم صدفة، النص الأدبي في التراث النقدي و البلاغي ، عالم الكتب حديث، الأردن، ط1، 2011، ص165.

[2] سورة الرحمن، الآية 4.

[3] ابن كثير، تفسير ابن كثير، دار الأندلس، بيروت، ط4، 1983، ج3، ص 485.

[4] ينظر: المرجع السابق، إبراهيم صدفة، النص الأدبي في التراث النقدي و البلاغي، ص169.

[5] ينظر المرجع نفسه، ص 169.

[6] إبراهيم صدفة، النص الأدبي في التراث النقدي و البلاغي ، ص 169.

[7] المرجع السابق، إبراهيم صدفة، النص الأدبي في التراث النقدي و البلاغي ، ص169.

البيان و التبيين :

يعدّ كتاب البيان و التبيين للجاحظ بشهادة القدماء و المحدثين، أهم مؤلفات الجاحظ الأدبية، و أكثرها انتشارا بين أيدي النقاد و البلاغيين، و بالرغم من أنّ النقاد صنفوه من أمهات الكتب الأدبية الحاملة لعيون الأدب شعره و نثره إلاّ أنهم لم يغفلوا عن نزعة الكتاب الفنية التي تكاد تكون طاغية عليه، حيث حرص صاحبه فيه " على استقصاء سبيل القول و تصاريف اللغة لاكتشاف سر صناعة الكلام ، ممّا جعله معرضا للنصوص الأدبية المبتكرة، و ممارسة وافية لأبعادها الفنية أفرزت جملة من المقاييس الأسلوبية والبلاغية على الكتاب صيغة مزدوجة الأدب و نقدِهْ [1].

و التنبيه إلى هذا الجانب البلاغي من الكتاب، يعد الفضل فيه لعلماء البلاغة بالدرجة الأولى، غير أن النقاد بدورهم كان لهم حظ إبرازه و إشهاره .

كتاب الحيوان:

يصنف هذا الكتاب مع البيان و التبيين على أنّه من أشهر مؤلفات الجاحظ على وجه الإطلاق و أكثرها دلالة على موسوعة ثقافية، و تعدد اهتماماته و مواهبه، و هو مؤلفه ذي السبعة أجزاء الذي سخره للحديث عن حياة الحيوان و طبائعه و طرق عيشه وعجائب صنع الله فيه. و الذي يهمنا منه هو جانب البحث البلاغي في الكتاب إذ حظي بقسط وافر، و أن كان قد جاء موزعا على أصوله معارفه و فروعها، دون قصده في البحث قصدا .

و تدور المادّة البلاغية في هذا الكتاب بصورة إجمالية حول ثلاث محاور رئيسية هي :

1- المحور الأول:

و يشتمل على قضايا لغوية عامة، صلتها قوية بمقاييس الجاحظ الأسلوبية و آرائه البلاغية و النقدية، منها رأيه في نشأة اللغة و طرق توسعها [2].

---

[1] حمودي صمود ، التفكير البلاغي عند العرب، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص145.

[2] ينظر: أبو عثمان الجاحظ ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، الجزء الرابع، الطبعة الثالثة ، 1969، ص21.

و دور العامل الاجتماعي و الزمني في توطيد العلاقة بين الأسماء و المسميات و تأثير الممارسة و العادة في التواضع على اللغة[1] .

2-المحور الثاني:

و يختص بنضريته في الكلام الذي يعني اللغة الفعلية المنجزة، و نجده هنا قد تنبه إلى " تعقد شبكة التواصل و تعدد أطرافها ، و أبرز دور كلّ طرف في تحديد خصائص الخطاب اللغوي و ماهية أسلوبه مبوئا الوظيفة الرابطة بين المتكلم و السامع مترلة هامة ، ضابطا العلاقة بين تحقق الوظيفة و خصائص الخطاب [2]،و في نطاق ذلك تعرض إلى دور العامل الاجتماعي في الفن و الكتابة "و تمثل نظرية المقامات والمواضع حلقة الوصل بين طرفي زوج اللغة/ الكلام[3] .

3-المحور الثالث:

و يهتم بخصائص الخطاب و جملة المقاييس الأسلوبية و النقدية التي تسهم في بلاغة الكلام، و كان هذا المحور في كتاب الحيوان مرجعا أساسيا للدارسين، بل وحيدا منفردا عندهم بسبب أنه الأوضح و الأشد اتصالا بالمعطيات التطبيقية العملية مقارنة بالمحاور الأخرى المذكورة، و إلى جانب هذا لوحظ في هذا المحور اهتمام الجاحظ بالمظاهر العملية التي لم تجعل الخطاب الأدبي مخرجا غير مخرج العادة [4] .

و أهم ما جاء من الخصائص في هذا المحور، و ذروة ما بلغه من القيمة البلاغية هو ما تعلق بدراسة إعجاز القرآن حيث كشف سر البلاغة فيه مع تقديمه لروائع الأمثلة والأدلة.[5]

بين البلاغة و الأسلوبية:

---

[1] ينظر: أبو عثمان الجاحظ ، الحيوان،المصدر نفسه ،367/3.

[2] ينظر : المرجع السابق ،حمودي صمود ،التفكير البلاغي ،ص 151

[3] ينظر حمودي صمود، المرجع نفسه ، ص 151.

[4] حمودي صمود ،التفكير البلاغي ، المرجع السابق ص 152.

[5] ينظر: أبو عثمان الجاحظ ، الحيوان ،المصدر السابق،ص152.

إذا كان كل النّقدة و الدارسين مقتنعين بأنه يستحيل وجود أدب بلا أسلوب ، و أن الأسلوب هو مركز الفرادة و التميز في الإبداع الأدبي ، و أن كلاّ من علم البلاغة والأسلوبية يتحرك على مستوى هذه الخصيصة الجوهرية ، إذا كان ذلك كذلك ، فإننا نؤكد على الشركة القائمة بين هذين العلمين ، فيما يخص موضوع الدراسة ، و حدود مجالها .

و قد ربط كل من "**مارسال كروسو** –أحد تلاميذه **بالي** – و "**بييرجيرو**" الأسلوبية بالبلاغة ، و شدّدوا على تقاطعهما ، و ازدواجية وظيفتيهما ويرى **بييرجيرو** أن الأسلوبية "بلاغة معاصرة في شكليها : علم التعبير ،و نقد الأساليب الشخصية "[1].

و قد أدى استغراق البلاغة و توغلها في سراديب الشكل و المعيار إلى الفصل بين اللغة والأدب و كان للبحث الأسلوبي دوره في إعادة ربط الوشيجة بين الحقلين.

الأسلوبية وليدة كل من البلاغة و النقد الأدبي، غير أنها تتجاوزهما، فإذا كانت البلاغة تسبق الإيداع لتوجه إليه نصائحهما و توجيهاتها، فإن الأسلوبية لا تأتي وظيفتها إلا تالية للإبداع فتحاول النفاذ من خلاله هو.

أما تجاوزها للنقد ، فيمثل في طرحها لمسألة التقييم ، التي يتخذها النقد أداة له ، بعد تعرفه على العمل الأدبي .

إن الخطاب الأدبي يعبر عن ذاته من خلال ذاته ، و صياغته لا تشير إلا إلى نفسها ، فمرجعيته نابعة منه ،و منبئة عليه ، و هو بهذه الخصائص يبني أدبيته ، و يكتسب نوعيته ، و بالتالي فإن عملية التقييم أمرا استبعدا يرفضه المنهج العلمي ، الذي تجاوز مسألة الحسن و القبح ، وانصب اهتمامه على دراسة خصائص الأنواع و تمايزها[2].

" و إذا كان التاريخ للبلاغة يشير إلى أنها علم معياري يجعل وجهته إصدار الأحكام وتحديد الأنماط ، و تقييم القول على حسب الشرائط و المعايير فإن البحث الأسلوبي يعتمد

---

[1] نور الدين السد : الأسلوبية و تحليل الخطاب ، دار هومة ، الجزائر ، د.ط،16/1

[2] ينظر: محمد عبد المطلب، المرجع السابق، ص372.

على المنهج الوضعي ، و يهتم بتفسير الإيداع بعد تجسده في أدائه اللغوي"[1]، ولهذا كانت الأسلوبية وليدة البلاغة ، و وريثها الشرعي و مع ذلك قامت بديلا عنها ، فهي امتداد للبلاغة و نفي لها في نفس الوقت[2].

تدرس البلاغة الخطاب الأدبي دراسة جزئية ، و تشير إلى العناصر المكونة له ، دون مراعات وظيفتها في نسيج الخطاب ، و بنائه المتناسق ، أما الأسلوبية فتدرس الخطاب دراسة شمولية ، من حيث شكله و مضمونه ، و تبحث في كيفية تأدية أجزاء الخطاب لوظيفتها في تشكيله العام .

كما تميز البلاغة بين درجات الألفاظ و التراكيب من حيث الفصاحة و البيان ، بينما الأسلوبية تهتم بكل جزيئات العمل الأدبي ، و دورها في تكوين الشكل النهائي له[3].

اعتمدت البلاغة فصل الشكل عن المضمون في الخطاب اللساني ، بينما "ترغب الأسلوبية عن كل مقياس (ما قبلي)، أو ترفض مبدأ الفصل بين الدال و المدلول"[4].

فالبلاغة علم معياري يرسل الأحكام التقييمية ، بينما تنفي الأسلوبية عن نفسها كل معيارية و لا تسعى لغاية تعليمية[5].

و الأسلوبية –إذن– علم وصفي يهدف إلى دراسة النص كظاهرة لغوية ، و كنظام إشاري يتضمن أبعادا دلالية ، فهي لا تدرس جانبا فيه دون آخر ، و إنما تدرس كل مكونات النص من أصغر وحدة إلى أكبر وحدة لغوية فيه ، مع محاولة إدراك الأبعاد الدلالية التي تتضمنها السياقات المتراحة عن مرجعيتها اللسانية .

و مهما تكن المفارقات و الملابسات بين البلاغة و الأسلوبية ، فإن الحصيلة الأصولية في المقارعة بينهما تتلخص في أن منحى البلاغة متعال ، بينما تتجه الأسلوبية اتجاها اختباريا ، معنى ذلك أن المحرك للتفكير البلاغي قديما يتسم بصورة "ما هي" بموجبه تسبق ماهيات

---

[1] ينظر: رجاء عيد : البحث الأسلوبي ، المرجع السابق ، ص19.

[2] ينظر : عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، الدار العربي للكتاب ، ط2، 1982،

[3] ينظر السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، المرجع السابق ، ص 28.

[4] ينظر السد، المرجع نفسه،ص 28.

[5] ينظر : المسدي ، المرجع السابق ،ص52.

الأشياء و جودها بينما يتسم التفكير الأسلوبي بالتصور الوجودي ، الذي بمقتضاه لا تحدد للأشياء ماهياتها إلا من خلال وجودها [1].

و لا يمكن أن يستقيم أمر الأسلوبية –" هذا الوليد الذي احتضنته اللسانيات ، و أينع في رحابها فاستبشر به النقد الأدبي و استضافه"[2]– ما لم تبتكر متصوراتها ، و مقولاتها التصنيفية ، حتى تتميز عن تقسيمات البلاغة و صورها ، فإن لم تفعل ذلك ، فإنها تنتقص من حيث تريد أن تكون بديلا[3].

و إذا كانت البلاغة هي أسلوب القدماء ، فلا بد لها اليوم من أن تصاغ صياغة جديدة توافق روح العصر،و تتماشى مع التطور المتزايد للبحث اللساني ، و المستجدات الراهنة للنظريات اللّغوية و الأدبية و الفلسفية .

---

[1] ينظر : عبد السلام المسدي : الأسلوب و الأسلوبية ، ص:54.

[2] عبد السلام المسدي : النقد و الحداثة ، منشورات دار أمية ،ط2،1989.،تونس ،ص66.

[3] ينظر : المسدي :الأسلوب و الأسلوبية، المرجع السابق، ص7.

نظرية النظم عند الجرجاني:

إن تصورات العرب للشعر قديمة قدم الشعر نفسه، فقد كانت فرضية قدامة للشعر في أنه قول موزون مقفى يدل على معنى منطلقا لتصور الشعرية، بوصفها تحدد أركانا للشعر تتمثل في اللفظ و المعنى. و الوزن و القافية، و كان عمود الشعر هو الآخر ممثلا للشعرية العربية وفق أسس أو معايير محددة سنتعرض لها لاحقا، و على هذا النحو كانت نظرية النظم الجرجانية أعلى تلك الأسس:" التي حاولت أن تستنبط قوانين الإبداع عامة و الإعجاز خاصة".[1] من أجل أن تضع أساسا صحيحا للبلاغة يتمثل في استثمار اللفظ و المعنى على حد سواء، متجاوزة إشكالية البلاغيين أصحاب اللفظ و أصحاب المعنى.

لذلك يمكننا أن نسم هذه النظرية الجرجانية بالنضج في تفسير الظاهرة الإبداعية عموما والإعجاز القرآني خصوصا .يقول الجرجاني:" و أما نظم الكلم فليس الأمر كذلك لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني و ترتبها على حسب ترتب المعاني في النفس، فهو إذا نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، و ليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء و اتفق، و لذلك كان عندهم نظيرا للنسج و التأليف و الصياغة والبناء و الوشي والتحبير و ما أشبه ذلك"[2].

و يزيد الجرجاني في توضيح معنى النظم فيقول: " ليس الغرض بنظم الكلم، إن توالت ألفاظها في النطق، بل إن تناسقت دلالتها و تلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل و كيف يتصور أن يقصد به إلى توالي الألفاظ في النطق، بعد أن ثبت أنه نظم يعتبر حال المنظوم بعضه مع بعض، و إنه نظير الصياغة و التحبير و التقويف و النقش وكل ما يقصد به التصوير".[3]

و لما كان مدار النظم يقوم على ثنائية اللفظ و المعنى، فإن عبد القاهر الجرجاني نراه أكثر دقة تناوله لهذه الثنائية، و أثقب رؤى إلى ذلك من سابقيه:" فقد كان أكثر النقاد ممن

---

[1] حسن ناظم، مفاهيم شعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج و المفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1944، ص26.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز قرأه و علق عليه محمود محمد شاكر، القاهرة ،د.ط، ص 48.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، المصدر نفسه ، ص49-50.

تقدمه يقدمون الألفاظ على المعاني".[1] و هذا ما لم يرض عنه، بل وقف منه موقفا جديدا، و ذهب إلى أن الألفاظ أوعية للمعاني تابعة لها، و ذلك بقوله:" و ليت شعري، هل كانت الألفاظ إلا من أجل المعاني ؟ و هل هي إلا خدم لها، و معرفة على حكمها ؟ أو ليست سمات لها وأوضاعها قد وضعت لتدل عليها ؟ ، فكيف يتصور أن تسبق المعاني و أن تتقدمها في تصور النفس ؟".[2]

و على هذا الأساس فإن عبد القاهر اختلف عن النقاد الذين سبقوه في فهمه للمعنى وعلاقته باللفظ، فهو يرى أن الإنسان لا يطلب اللفظ بأي حال من الأحوال، و إنما يطلب المعنى: " وإذا ظفرت بالمعنى فاللفظ معك و إزاء ناظرك ". معنى ذلك أن المعنى سابق اللفظ في التصور.

و عبد القاهر عندما يجعل الألفاظ تابعة للمعنى، يوجب أن يكون المعنى أولا في النفس، كما يوجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولا في النطق: " فأما أن تتصور في الألفاظ أن تكون المقصودة قبل المعاني في النظم و الترتيب، و أن يكون الفكر في النظم الذي يتواضعه البلغاء فكرا في نظم الألفاظ، أو أن تحتاج بعد ترتيب المعاني إلى فكر يستأنفهن لن تجيء بالألفاظ على نسقها فباطل من الظن و وهم يتخيل إلى من يوفي النظر حقه".[3]

معناه أن المعاني يقابلها التصور في النفس و الألفاظ يقابلها نطق المتكلم ، و واضح أن عبد القاهر يرى أن الألفاظ و المعاني متصلة اتصالا وثيقا في نفس القائل ساعة خلقها، وهذه النظرة صادقة إلى حد كبير و هي: " أحدث ما يقال بشأن الارتباط بين الألفاظ والمعاني".[4]وكان لعبد القاهر فضل كبير في أنه جرّد اللفظة من كل قيمة ناجزة ، تستند إلى معناها القاموسي، و عمل على تقديرها تبعا لموضعها في الكلام: " و قد اتضح اتضاحا لا يدع للشك مجالا أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، و لا من حيث هي

---

[1] جودة فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي- حتى القرن الثامن الهجري ، دهه الآداب ، بيروت ، ط1، 1984، ص 50.

[2] جودة فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العرب ، المرجع السابق ، ص96.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، المصدر السابق،ص 95.

[4] قاسم مومني، الموازنة- دراسة و تحليل، الدار البيضاء المغربية للنشر ،1985، ص 233.

كلم مفردة، و أن الألفاظ تثبت لها الفضيلة و خلافها في ملائمة مع اللفظة للمعنى التي تليها، و ما أشبه ذلك مما لا تعلق بصريح اللفظ".[1]

و لعل عبد القاهر أدخل عنصرا ثالثا في النقد الأدبي ألا و هو الصورة، لكنه عندما عاود الانتصار لأنصار الألفاظ صحح مذهبهم فقال إنهم حين يذكرون الألفاظ، إنما يريدون الصور التي تحدث في المعنى ، و يعنون الذي عناه الجاحظ حين ذكر أن الشعر صياغة وضرب من النسيج : " و لكن جعلوا كالمواضعة فيما بينهم أن يقولوا اللفظ و هو يريدون الصور التي تحدث في المعنى و الخاصية التي حدثت فيه، و يعنون الذي عناه الجاحظ".[2]

و ربما أشار بذلك إلى قوله: " و ذهب الشيخ إلى استحسان المعاني، و المعاني مطروحة وسط الطريق، يعرفها العربي و العجمي و الحضري و البدوي، و إنما الشعر صياغة وضرب من التصوير".[3] لهذا السبب كان النقاد ينتصرون للألفاظ ظنا منهم أن المعاني مطروحة غير منتهية ، و اعتبرها بعضهم كالماهية :أي ما هو متعارف مثل الأخلاق والشيم ، يقول مصطفى ناصف : " إن النقاد العرب نظروا إلى المعنى على أنه الماهية ، أي ما هو متعارف عليه ، ما هو موجود في معزل عن الإحساس الجمالي (الذوق) نظروا إلى المعنى على أنه إخراج مستمر لقيم مستقرة في العقول، قيم كالشرف و النسب و البطولة و الشجاعة و الكرم والوفاء ... و غيرها، و المعاني هي إعادة إنتاج لها عبر صياغات تختلف في تزيينها، و لأن القيم مقدسة فالمعاني معروفة و بالتالي فالفضل في الصياغة، و لذلك كان أكثرية النقاد المتقدمين من أنصار اللفظ حيث اللغة مصدر كل غنى في التعبير".[4]

و لابد من الإشارة هنا إلى أن موقف النقاد من اللغة موقف تقديس، فالعبقرية التي ليست فردية تكمن في اللغة، و إنما تتوقف براعة الشاعر على استخراجها . و إن الانتصار للمعنى

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 95.

[2] جودة فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العرب، المرجع السابق ، ص 255-256.

[3] الجاحظ، كتاب الحيوان ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى بابل الحلبي و أولاده بمصر ، ط، 1938، ج 3، ص 131.

[4] مصطفى ناصف ، نظرية المعنى، دار الأندلس، بيروت، 1981، ص 58.

أو اللفظ ينطوي على موقف كلي . إن في ذلك ما يدل على أن الناقد لم يكن يعتمد على النص الأدبي لاستخراج أحكامه، بل على العكس كان يسقط على النص آراءه.

و قد تميز عبد القاهر الجرجاني عن هؤلاء الذين سبقوه من النقاد في رؤيته إلى آلية التأليف الشعري أو الأدبي عامة، و في تركيزه على كيفية هذا التأليف ، و عدّها منطلقا أساسيا لتقويم النصوص : " فكأنه أراد للنقد أن يكون وصفيا ينطلق من النص ، لا استدلاليا ينطلق من معايير جاهزة سابقة للنص".[1]

و هي مخالفة للسابقين الذين أسقطوا أحكامهم على النصوص ، و فسّروها اعتمادا على مقولاتهم المجملة ، و يبدو أن عبد القاهر يعترف بشخصية النص ، و يعتبر أن القول المجمل لا يكون كافيا لمعرفة الصناعات كلها ، لذلك يدعوا إلى الكشف عن خصائص الكلام واحدة واحدة :

" لا يكفي في علم الفصاحة أن تنصب لها قياسا ما ، و أن تصفها وصفا مجملا و تقول فيها قولا مرسلا بل لا تكون من معرفتها في شيء حتى تفصل القول و تحصل ، و تضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلام ، و تعدّها واحدة واحدة و تسمّيها شيئا فشيئا".[2]

أن فكرة النظم عند عبد القاهر الجرجاني هي حصيلة اجتهاد أوصله إلى رؤية نقدية اهتدى إليها في عملية تفاعله مع النص القرآني، و في إدراكه لمنهجية الفهم لدلالة الإعجاز التي ظلت عاملا محفزا له على البحث العلمي التطبيقي في استدراج الأسس العامة التي تكون بنيوية النظرية.

و في هذا التحليل يجدر بنا أن نقف عند سحر هذه النظرية لأنها تملأ العلوم بما يغمر القرائح بالإضافة إلى إبهارها الألباب، عند تكلم الجرجاني عن النظم قصد به تلك الصياغة للجمل و دلالتها على الصورة و هذه الصياغة هي محور الفضيلة و المزية في الكلام فهو يشرح دلالة الألفاظ و كذا مواقعها داخل الجمل و اختلافها باختلاف هذه المواقع و سماه

---

[1] جودت فخر الدين ، شكل القصيدة، المرجع السابق ، ص50.

[2] عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، المصدر السابق،ص 31.

النظم، قد أطلق الغربيون على ما سماه هو النظم بعلم التراكيب و يعنون به أجزاء النحو و يعرفه الجرجاني بأنه وضع الكلام الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتوسع عبد القاهر الجرجاني في مسألة النحو فلم يقتصر على وجوه الإعراب و أنواع الجمل من اسمية و فعلية و كذا استعمال أدوات الربط المختلفة بل اشتمل توسعه على ما يدرس الآن في علم المعاني من تقديم و تأخير، الإظهار و الإضمار و كذا المحسنات البديعية التي تضاف إلى المعنى .

و لا يتحقق هذا النظم في الكلمة إلا بحسب موقعها في الجملة و نفس الشيء بالنسبة للجملة أن لا يبين حسن نظمها إلا إذا إئتلفت مع الجمل الأخرى فيما تضاف إليه هذه الأخيرة من معنى حتى يتألف من مجموعها صورة أدبية قد أعمل فيها الفكر و دون هذه الطريقة لا يكون الكلام جيدا في نظمه أي النظم الذي يريده عبد القاهر حتى إن حسنت ألفاظه، فالنظم عند الجرجاني هو مدار الحسن إذ لا يرد المعنى فيه مجردا و لا للفظ منفردا و لابد من أن تكون هذه الألفاظ خالية من الغرابة و متنافرة في نطقها أما فيما يخص الاستعارات و المجاز والمحسنات البديعية لا يظهر حسنها إلا إذا راعينا فيها وجوه الجمال في الصياغة و التصوير لم يذكر الجرجاني سوى الصور الأدبية أساسا للحسن و هي التي يتوفر فيها حسن النظم سواءا اشتملت على حكمة أولا و لا يشترط غاية اجتماعية أو خلقية للكاتب و قسم الجرجاني معاني الكلام إلى ما هي شريفة في الجوهر و أخرى شريفة في الصنعة و تبقى الأولى خير من الثانية فلا يكمن العيب إلا في قصد الشاعر إذن الكلام يحكم بجماله على حسب الصورة الأدبية و أما استعماله فيتغير من موقف لآخر و من قصد إلى قصد فيحسن الكلام بحسب القصد بعد هذا التحليل نصل إلى أن للجرجاني فضل في جعل صلة وثيقة بين الصياغة كانت أو حقيقية وبيان تأثيرها في الصورة الأدبية.[1]

و إذا أردنا أن نضع خُلاصة لنظرية الجرجاني في النظم في شكلها النهائي فيمكن تلخيص ذلك في النقاط التالية:

---

[1] ينظر: الدكتور محمد غيمي هلالي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973، ص 278-286.

1- أنه لا يمكن الفصل بين الألفاظ و معانيها، و لا بين الصورة و المحتوى، أو بين الشكل و المضمون في أي نص أدبي.[1]

2- تكمن البلاغة في النظم، و ليس في المفردات منفردة أو في مجرد المعاني، و من أراد الإعجاز فعليه البحث في النظم و حده.[2]

3- إن النظم في حقيقته هو مراعاة معاني النحو و أحكامه و فروقه و وجوهه فيما بين معاني الكلام.

4- لذلك عرض الجرجاني في دلائل الإعجاز وجوه و تركيب الكلام وفق أحكام النحو، مع استنباط الفروق بينهما، عارضا لأسرار المزية و الحسن و البلاغة[3]و على الرغم من هذا الجهد الذي بذله الجرجاني في تأسيس نظرية النظم بمعايير و مقاييس جديدة بالقياس إلى من سبقوه في المحاولات، فإن هناك من الباحثين من ذهب إلى القول بأن عبد القاهر الجرجاني لم يكن مخترعا للنظم، و إنما كل ما قام به هو أنه بسط القول فيها بسطا لا نظير له، و لكن الجديد حقّا عند الجرجاني هو شرحه لهذه النظرية شرحا مقرونا بالأدلة التطبيقية النقدية والبيانية الواسعة و استخدامه معاني النحو و أحكامه بشكل واسع و أسلوب جديد.

---

[1] عبد المنعم خفاجي ، الأسلوبية و البيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى، 1992، ص 79.

[2] عبد المنعم خفاجي، المرجع نفسه، ص 79.

[3] عبد المنعم خفاجي، المرجع السابق ، الأسلوبية و البيان العربي، ص 79.

الفصل الثاني:

الانزياح في النقد الحديث

- تمهيد:
- الانزياح عند الغربيين
- شارل بالي
- ليو سبيتزر
- نظرية الانزياح عند جان كوهن
- الانزياح عند ميشال ريفاتير
- أندري مارتيني

تمهيد:

تؤدي اللغة داخل كل مجموعة لسانية وظيفة التواصل اليومي، و يقوم البحث اللغوي بدراسة هذه اللغة في صورتها الطبيعية العادية، و استخدامها المتداول المألوف، في إطار مجتمع لغوي محدد، يتواصل بواسطة هذه اللغة بين أفراده، و كل لغة من اللغات لها تشكيلها الخاص بها و بنيتها المميزة لها، و ينحصر البحث اللغوي[1] في دراسة اللغة في مكان و زمان محددين ليتمكن من استخلاص منهج موضوعي، مؤسس على تحليل بيئة اللغة التي تشكل الخصائص العامة لمجموعة لغوية معينة، أي دراسة الأنماط والأشكال العامة التي تنظم تلك اللغة .

أما لغة الفرد المبنية على استعمالاته الخاصة، و استخداماته المعينة فليست من اهتمام علم اللغة، فهي لغة قائمة على انتقاء مخصوص للمتكلم نابع من وعي معين لديه، ومنطلق من اختيار ذاتي خاص به، و البحث في هذه اللغة المختارة، و النظر في خصائصها و سماتها الفردية، هو "البحث الأسلوبي" الذي – و إن كان يستند أساسا على علم اللغة – إلا أنه يختلف عنه من جميع النواحي .

إن من طبيعة النظام اللغوي في أي مجموعة لسانية، أن يجعل لكل دال مدلولا واحدا ولكل مدلول دالا واحدا، و بهذا تؤدي اللغة وظيفتها الإبلاغية المنوطة بها، غير أن الاستعمال الأدبي، و التصرف الفني في عملية التواصل، يتجاوز هذا النمط الجاهز، والمعيار المحدد إذ إنه يحدث اضطرابا و زعزعة في نسقه المنتظم، بحيث يصبح فيه الكلام مزودا بطاقات تعبيرية مكثفة و محتملا لإمكانات أسلوبية خصيبة، و بذلك تتعدى اللغة وظيفتها الأساسية المتمثلة في التواصل و الإبلاغ، إلى غيرها من وظائف التأثير و الإمتاع

إن الانزياح باعتباره انتهاك لنظام اللغة، فنحدده بأنه"الوجه المعكوس لعملية أساسية أخرى، إذ أن الشعر لا يدمر اللغة العادة إلا لكي يعيد بناءها على مستوى

---

[1] روبنز (روبرت هنري) موجز تاريخ علم اللغة في الغرب، ترجمة: أحمد عوض، سلسلة عالم المعرفة، الكتاب 228، الكويت، 1990، ص 319.

أعلى،فعقب فك البنية، الذي يقوم به الشكل البلاغي تحدث عملية إعادة بنية أخرى في نظام جديد.[1]

فالعلاقة التي تنشأ بين القاعدة و بين خرقها بفعل الانزياح هي التي تحدد الخاصية الأسلوبية وليس الانزياح في ذاته.

كثيرا ما استند الأسلوبيون على الانزياح في تناولهم للأسلوب و علمه، باعتباره الركن الأساسي لتحقيقهما على حد السواء، لأجل ذلك نحاول في هذا الفصل من البحث الاسترسال في عرض جملة الدراسات التي ركز أصحابها على الانزياح بدءا بشارل بالي مرورا بليوسبيتزر إلى جان كوهن ثم ميشال ريفاتير إلى اندري مارتيني

الانزياح عند **شارل بالي** *: (**charles Bally**)

ركز بالي في تأسيسه لدعائم الدرس الأسلوبي، على الجانب الفردي من اللّغة متأثرا في ذلك بأفكار أستاذه ف.دي- سوسير الذي فرق بين اللغة و الكلام، منتهجا اتجاها تعبيريا عن استقراء ظواهر الكلام العاطفي و تصنيفها، و سمي هذا الاتجاه بالأسلوبية

---

[1] صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، دار نوبال للطباعة،د.ط، ص 72-73.

*لساني سوسير ولد بجونيف (1865) و توفي بها (1847) اختص في اليونانية و السانسكريتية، و تتلمذ على ف.دي. سوسير، تمثل مبادئ •المنهج البنيوي، عكف على دراسة الأسلوب فأرسى قواعد الأسلوبية الأولى في العصر الحديث من مؤلفاته " اللسانيات العامة واللسانيات الفرنسية".

الوصفية و هي تعنى بتصنيف طاقات اللغة التعبيرية الكامنة وراء الظاهرة العاطفية لمستعملي اللغة مع مراعاة الاستعمال الفردي المخصوص على صعيد الأدب .[1]

انصرف بالي عن التقسيم المألوف للظاهرة الكلامية، الذي يميز بين مستويين أو لغتين: لغة الخطاب النفعي و لغة الخطاب الأدبي، و جنح إلى تصنيف آخر للواقع اللغوي، يصنف الخطاب إلى نوعين:

ما هو حامل لذاته، خال من أي انفعال، و ما هو حامل للعواطف و الخلجات، ومشحون بالأحاسيس و الإنفعالات " فاللغة في الواقع تكشف في كلّ مظاهرها وجها فكريا، و وجها عاطفيا و يتفاوت الوجهان كثافة حسب ما للمتكلم من استعداد فطري و حسب وسطه الاجتماعي و الحالة التي يكون فيها.[2]

إن اللغات في أصل الوضع يلتزم فيها مدلول واحد لكل دال، إلا أن الاستعمال كثيرا ما يخل بهذا النظام، فتعدد الدوال للمدلول الواحد بفعل " انزياح الألفاظ تبعا لسياقاتها في الاستعمال عن معانيها الوضعية، فضلا عما تدخله القنوات البلاغية من مجازات ليست هي في منظور اللغوي إلا انحرافات عن المعاني الوضعية الأولى[3]"، فتتوسع بذلك دائرة التواصل بين الباث و المتلقي، لتخرج اللفظة عن استعمالها العادي فتتعدد بذلك طرق توصيل الفكرة، "فيقع الإقرار عندئذ بأن أي فكرة من الأفكار يمكن إبلاغها بأشكال و كيفيات متنوعة[4] "، فيتم بذلك الانفلات عن القاعدة الأولية التي يتم بموجبها وضع دال واحد لمدلول واحد.

قابل شارل بالي بين اللغة و العبارة معتمدا في ذلك المنهج الوصفي، و باعتبار أنه أحد تلامذة فيرديناند دي سوسير، عكف على دراسة العبارة بعدما درس سوسير اللغة

---

[1] ينظر: عدنان بن ذريل، النص و الأسلوبية بين التطبيق و النظرية، منشورات لاتحاد كتاب العرب، دمشق، 2000، ص58.

[2] عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص 40.

[3] عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، المرجع السابق، ص 58.

[4] عبد السلام المسدي، المرجع نفسه، ص 58-59.

بوصفها نسق من العلامات، ذلك أن " دراسة كيفية الأداء اللغوي يجب أن تتجه إلى اللغة لا إلى الكلام [1]، لأنها تمثل أحسن صورة للنظام اللغوي.

تتميز أسلوبية بالي بفضائها الرحب الذي زاوج بين الكلام و الإحساس جاعلا من التأثير الذي يتردد بينهما محورا من محاور أسلوبيته، فأسلوبية بالي " تبحث في الخطاب اللساني أينما كان، إنّها موجودة حيثما وجد الكلام[2]". هذه الأسلوبية إذن مستقرة في الكلام الذي هو التصرف الفردي للغة.

يعرف شارل بالي الأسلوب استنادا على مفهوم الانزياح، فيسميه " انحراف اللهجة الفردية[3]" لأنه انحراف عن اللغة التي هي عقلية الطابع، إلى العبارة التي تطغى عليها العاطفة، " فاللغة تعتمد العقل و المنطق في التعبير، بينما العبارة تعتمد العاطفة والوجدان في نقل الشعور البشري و التأثير فيه[4]"، في هذه اللحظة يبرز الانزياح متجليا في الحدود الفاصلة بين " اللغة المحايدة، ذات الدرجة الصفر من التعبير، و بنية العبارة المشحونة، ذات القيم التعبيرية الخارقة لنظام اللغة، التي تكتفي بالإفهام دون التأثير[5]"، فالانزياح بذلك يقع على مستوى العبارة .

أصبحت دراسة شارل بالي أساسا للبحوث الأسلوبية التي تليه، فكانت منطلقا لها و أن أحدث بعض تابعيه تغيرات بتطبيقهم الانزياح على " النصوص الأدبية ذات الصيغة الجمالية، و التي كان بالي قد أقصاها من مجال البحث الأسلوبي"[6].

تعنى أسلوبية بالي بالجانب العاطفي في الظاهرة اللغوية و تقف نفسها على استقصاء الكثافة الشعورية التي يشحن بها المتكلم خطابه في استعماله النوعي، إذ تنطلق من بحث الخصائص التعبيرية في لغة الفرد، التي تظهر على كلامه بما يضيفه عليه من سمات عاطفية،

---

[1] عبد الله صولة، فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، مجلة دراسات، خريف 1981، ص 75.

[2] نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، دار هومة –الجزائر ،د.ط، 1997، ج1، ص 72.

[3] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ،دار توبقال للنشر،ط1،الدار البيضاء المغرب،1986ص 15-16.

[4] عبد الله صولة، فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة،المرجع السابق ، ص 74.

[5] عبد الله صولة، المرجع نفسه، ص 74-75.

[6] عبد الله صولة، المرجع نفسه، ص 75.

و اجتماعية و نفسية ... و من ثم فهي تتجه إلى الإستعمال الطبيعي التلقائي للغة، و لا تقتصر على الخطاب الأدبي الفني[1].

يعرف بالي الأسلوبية بأنها " دراسة قضايا التعبير عن قضايا الإحساس و تبادل التأثير بين الكلام و الإحساس " فأسلوبية بالي مطلقة الوجود، فهي تبحث في الخطاب اللساني أينما كان، إنّما موجودة حيثما وجد الكلام [2].

و الأسلوب عنده هو الاستعمال المنحرف باللّغة، فالأسلوبية تقوم على الانزياح عن اللغة التي هي ذات طابع عقلي، إلى العبارة ذات الاستعمال العاطفي، فاللغة تعتمد العقل و المنطلق في التعبير، بينما العبارة تعتمد العاطفة و الوجدان في نقل الشعور البشري و التأثير فيه[3].

فبالي يسعى إلى جعل العبارة منظومة لغوية مشحونة بالعاطفة في مقابل منظومة لغوية قائمة على العقل"فالانزياح" –إذن- مؤسس على المقابلة بين بنيتين: " بنية اللغة المحايدة ذات الدرجة الصفر من التعبير، و بنية العبارة المشحونة" ذات القيم التعبيرية الخارقة لنظام اللغة التي تكتفي بالإفهام دون التأثير[4].

شارل بالي و تقسيمه غير المألوف للظاهرة اللسانية:

بمجرد التعريج على ما حدده بالي، ثنائية تقابلية خلفها تقسيمه غير المألوف للظاهرة اللسانية، إذ أوجد مستويين للغة:

المستوى العادي النفعي، الذي تكون فيه وظيفة أساليب الخطاب إبلاغية بحتة.

---

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، المرجع السابق ، ص 40.

[2] نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ج1، ص 62.

[3] عبد الله صولة، فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، المرجع السابق ، ص 74.

[4] المرجع نفسه، ص 74-75.

المستوى الأدبي الإبداعي، الذي ينحرف فيه الأسلوب بانتهاكه نظام اللغة، مما يكسبه جمالية أسلوبية تعمل على شد انتباه القارئ و مفاجأته، باستعمال المبدع لأساليب خطابية لم تكن في الحسبان[1].

و باعتبار بالي المؤسس الأول للأسلوبية، يرى أن الظاهرة الكلامية في مجملها تنقسم إلى " ما هو حامل لذاته غير مشحون البتة، و ما هو حامل للعواطف والخلجات و كل الانفعالات[2]، باعتبار أن المتكلم قد يكتفي بتصوير الفكرة بطريقة عقلية موضوعية توافق الواقع قدر المستطاع، " و لكنه في أغلب الأحيان يضيف إليها – بكثافات متنوعة عناصر عاطفية قد تكشف صورة الأنا في صفائها الكامل، و قد تغيرها ظروف اجتماعية مردها حضور أشخاص آخرين أو استحضار خيال المتكلم لهم[3]" ، فالأسلوبية في تصور بالي تقع بين الاستعمال العادي للغة و بين استعمالاتها في العمل الإبداعي الحافل بالانفعالات، " فهي إذن تنكشف أو لا و بالذات في اللغة الشائعة التلقائية قبل أن تبرز في الأثر الفني[4]"، فالأسلوبية إذن تتأرجح بين اللغة العادية النفعية وبين اللغة الأدبية، فهي إذن قبل أن تترعرع في الثاني تنشأ في الأول، إذ هي المنبع الأساس لها.

ليو سبيتزر*(1887–1960) Léos Spitzer:

1– ليو سبيتزر و الانزياح باعتباره أسلوبا فرديا:

جاء سبيتزر بأسلوبيات مغايرة لأسلوبية شارل بالي، التي قسمها إلى أسلوبيات وصفية و أخرى للتعبير، فأسلوبيات سبيتزر تعتمد على الفرد و من ثمة هي تبدأ من اللغة الفردية التي تتجلى في اللغة الأدبية، أطلق عليها تسمية الأسلوبيات التكونية، " فالفرد حسب سبيتزر ليس مجبرا على الخضوع لضوابط اللغة الجماعية، بل بتحرره منها يصير

---

[1] ينظر: أحمد رضا الجربي، الأسلوب و الأسلوبية، دار الهدى، الجزائر، ط1، 2001ص 22.

[2] المسدي، الأسلوبية و الأسلوب المرجع السابق، ص40

[3] المسدي، المرجع السابق، ص 40.

[4] الأسلوب و علم الأسلوب، مجلة الثقافة العربية، السنة الثانية–العدد التاسع، سبتمبر 1975، ص 40–41.

مبدعا لتركيب لغوي جديد يميزه عن غيره [1]، فعدم تبعية الفرد للنظام اللغوي يؤسس للانزياح عن الاستعمال السائد مما يحقق له التفرد الذي طالما انتظره.

و سبيتزر في تحليله للنص يعتمد على مفهوم الانحراف الذي جعله بديلا لمصطلح الانزياح، و هو يتبع في ذلك المقولات الآتية:

أ–على النقد أن يكون داخليا، و أن يسكن في مركز الأثر الأدبي و ليس حوله.

ب– يقوم مبدأ الأثر الأدبي في ذهن المؤلف ليس في الظروف المادية.

ج– على الأثر الأدبي أن يقدم سماته التحليلية الخاصة، و الآراء للنقد العقلاني ليست مجردات قسرية.

د– اللغة انعكاس لشخصية الكاتب، و تبقى غير منفصلة عن كل أدوات التعبير التي تمتلكها.

هـــ– الأثر الأدبي، باعتباره نتاجا ذهنيا للمؤلف لا يمكن الحصول عليه إلا بواسطة الحدس و التعاطف[2].

يرى سبيتزر بهذه المقولات يثبت أن أسلوبيته مركزها يقع داخل النص بغض الطرف عما يحيط به، باعتبار أن الأثر الأدبي منشؤه الأصلي هو فكر المبدع، و هو يقر أن اللغة في جملتها تعبر عن شخصية مبدعها.

يتخذ سبيتزر من الأسلوب طريقا لتجسيد " الممارسة العملية المنهجية لأدوات اللغة "[3]، فاللغة تنبني على نظام يحكم قواعدها، هذا النظام يتجسد في الاستعمالات الأسلوبية.

يجعل سبيتزر من الانزياح قاعدة يقوم على أساسها النص بخروج مفرداته عن الاستعمال المألوف، ذلك أن "الانحراف مرتبط ارتباطا وثيقا بالأثر، و ذائب فيه، فالجزئية

---

* نمساوي النشأة، ألماني التكوين، فرنسي الاختصاص، و هو من علماء اللسانيات و نقاد الأدب و من مؤلفاته" دراسات في الأسلوب" الأسلوبية و النقد الأدبي " أبحاث في تاريخ الدلالات" علم اللغة و تاريخ الآداب.

[1] عمر أو كان، اللغة و الخطاب، ص 171.

[2] ينظر، عمر أو كان، المرجع السابق، ص 171.

[3] المسدي، الأسلوبية و الأسلوب،المرجع السابق، ص 76.

منحرفة بالنظر إلى المحيط الخارجي، و شرحها يجعل منها قرينة تشير إلى المبدأ الذي قام بإنشاء الكيان الداخلي للأثر الفني[1]"، لقد درس **سبيتزر** الأثر الأدبي بوصفه معبرا عن فعالية نفسية تحكمت به و قامت بصنعه فهو يتسم بالطاقة المبدعة، و تسعى الأسلوبية إلى إدراك كل ما يتضمنه الكلام من صور فريدة وطريفة أبدعتها عبقرية الأديب،و قد استعان **سبيتزر** بعلم الدلالة التاريخي في تعيين الكلمات المفاتيح في النصوص الأدبية، و هو يحيل على الجانب النفسي للكلمة والسياق، مراعيا المقام الذي قيلت فيه[2].

و في تصوره لمفهوم " الانزياح" اعتمد **سبيتزر** على اللسانيات و علم الدلالة التاريخيين " فالانزياح" عنده " يندرج في سياق التحول التاريخي و التقدم الحضاري، مبنيا على أساس من جدلية اللغة و العقل "، إنه مبني على المقابلة بين ما " هو موسوم" و بين الإستعمال العادي" غير الموسوم " في الكلام. فإذا كانت الأسلوبية هي استخدام العناصر التي تمدنا بها اللغة استخداما منتظما. فإنما يمكّننا من كشف هذا الاستخدام، هو الإنحراف الأسلوبي الفردي عن الإستعمال العادي[3] إنه يتخذ"الانزياح" مسبارا ومقياسا لتحديد الخاصية الأسلوبية،و تقدير عمقها و نجاعتها، و يطابق بين هذه المعايير، العبقرية الخلاقة لدى الأديب.[4]

كان **سبيتزر** – في دراسته للانزياح "أثناء قراءة النصوص الأدبية – يضع خطا تحت العبارات التي تبدو له بعيدة عن الاستعمال العادي، و يبحث عن أوجه الشبه المشتركة بين الإستعمالات المنحرفة محاولا الوقوف على " الأصل الروحي" أو " الجذر النفسي" للانزياحات، كما يفصل اللساني في بحثه عن الجذر الإشتقاقي لفصيلة من المفردات[5]، و يركز **سبيتزر** بحثه هذا في المراحل التالية:

1-رصد الانزياح الأسلوبي الخارج عن الإستعمال العرفي.

---

[1] محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، ط1، دمشق، 1989، ص 103.

[2] ينظر: السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ص 69 -70

[3] ينظر: عبد الله صولة، المرجع السابق، ص.74

[4] ينظر: المسدي، المرجع السابق، ص 102

[5] ينظر: المرجع السابق، السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب،ص 71.

2-قياس هذا الانزياح بوصفه سمة معبرة و فحص مغزاه.

3-كشف التلاؤم و الانسجام القائم بينه و بين الطابع العام للنص.

إن مفهوم "الانزياح الأسلوبي" هو فكرة خصيبة، تقاس بإجراء المقابلة بين الدلالة الذاتية للانزياح، و قيمته كمؤشر تاريخي، فالانزياح التقابلي هذا يدل على الصراع القائم بين الفرد و وسطه الذي ينتمي إليه، يتحول إلى تناقض فيزيولوجي ضمن التقدم التاريخي.[1]

الانحراف هو عامل خارجي إلا أن أثر هذا الانحراف يتجسد في البناء الداخلي للعمل الإبداعي.

وسبيتزر في تناوله الآثار الأدبية يجعل من الأسلوب فيها " انحرافا في أسلوب الكاتب عن الأنماط اللغوية، و أن أدبية النص تنشأ عن هذا العدول، فالحقيقة الأسلوبية عنده هي انزياح شخصي[2]"، فالأديب ليثبت أدبيته، يتراح بأسلوبه عن المعتاد كاسرا بذلك نظام اللغة.

يرى **سبيتزر** أن " الإثارة الذهنية التي تنحرف عن المعتاد القياسي في حياتنا الذهنية، لا بد و أن لها انحرافا لغويا مرافقا عن الاستعمال العادي "[3] و يقول: " يجب أن يمثل انحراف الفرد الأسلوبي عن القاعدة العامة خطوة تاريخية يقطعها الكاتب، ويجب أن يتم هذا الإنحراف عن التحول في روح العصر و هو تحول يعيه الكاتب، و ينقله في شكل لغوي يكون بالضرورة جديدا ".[4]

فالانزياح عند **سبيتزر**"انزياح زماني"يقابل بين منحرف الكلام و متعارفه العادي[5]، يقع على صعيد محور الاختيار، مقابلا بين اللغة و العبارة كما فعل **بالي** إلا أنه انزياح

---

[1] ينظر السد، المرجع نفسه، ص75.

[2] محمد عزام، المرجع السابق، ص 95.

[3] السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب ، المرجع السابق، ص76/1.

[4] عبد الله صولة، فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، المرجع السابق، ص07.

[5] عبد الله صولة، المرجع نفسه، ص75.

زماني يتخذ قاعدته من الكلام الأدبي المتراكم، الذي سبق استخدامه في الآثار الأدبية الماضية.

2-2 ليو سبيتزر و الجانب النفسي:

تجاوز سبيتزر الدراسة في التراكيب و أنظمة اللغة، إلى أسلوبية جديدة اتسمت باهتمامها بالجانب النفسي، إذ يرى بموجبها أن ثمة تأثير للحالة النفسية في الإبداع، فانتقل بذلك من داخل النص إلى البحث في الأسباب التي ساعدت على إنتاج إبداع فني ما، هنا أصبح رواد هذا المنهج يعتقدون " بذاتية الأسلوب و فرديته[1]"، مما جعل سبيتزر يركز في دراسته الأسلوبية للأثر الأدبي على بحث السمات النفسية ذات التأثير المباشر في بروز ظواهر أسلوبية، هذه الظواهر تشارك في جعل أسلوب كاتب يتراح، " و قد كان من عادة سبيتزر عندما يطالع رواية أن يضع خطا تحت العبارات التي تبدو له بعيدة بعدا واضحا عن الاستعمال الشائع، و كان يقارن بين المقاطع المشدد عليها فيجدها منطوية على بعض أوجه الشبه، و خطر له أن يهتدي إلى القاسم المشترك لكل هذه الاستعمالات المنحرفة، و تساءل عن إمكانية الوصول إلى الأصل الروحي المشترك أو الجذر النفسي لهذا التباين[2]". فسبيتزر اتجه إلى استخراج الفروق بين الأسلوب الذي يكتب به النص، و بين ما شاع استعماله في عصر النص ذاته، ثم أخذ يحصي النقاط التي تشترك فيها تلك الإنحرافات، ليصل في الأخير إلى الباعث النفسي الذي تولدت عنه تلك التباينات بين الاستعمال المألوف و أسلوب النص، و بهذا يكشف عن تفرد الذات المبدعة التي تعبر بدورها عن روح العصر.

إلا أنه تخلى عن بعض شعارات هذا المنهج، و أقر بأن " تحليل الأسلوب يخضع لتفسير الآثار بحد ذاتها دون اللجوء إلى مزاج المؤلف [3]"، فأصبحت دراسته محايثة إذ انتقل من خارج النص إلى داخله.

---

[1] نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، المرجع السابق ، ج1، ص 67.

[2] محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، المرجع السابق، ص100.

[3] نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب،المرجع السابق ، ج1، ص 71.

كان توجهه الحقيقي إلى داخل النص في العام 1920، موكلا تحليل الأسلوب إلى الأثر الفني في ذاته، باعتبار أن انسجام الإنتاج الإبداعي مع العامل النفسي لا يؤدي بالضرورة إلى تفرد ذلك العمل، " فآثر أن يقتصر فقط على تحليل الآثار الأدبية، لأجل ذاتها[1]".

يتناول سبيتزر إجراء الخروج عن العادة باعتباره إحدى السمات الأسلوبية التي تشد انتباه القارئ، فيستجمع بذلك كل التفاصيل التي قد تساعده على إيجاد مبرر توظيف المبدع لمنبهات أسلوبية.

ينظر سبيتزر إلى الانزياح باعتباره عنصر تاريخي و سمة حضارية، لأجل ذلك يمثل"يجب أن يمثل انحراف الفرد الأسلوبي عن القاعدة العامة خطوة تاريخية يقطعها الكاتب، و يجب أن يتم هذا الانحراف عن التحول في روح العصر و هو تحول يعيه الكاتب، و ينقله في شكل لغوي يكون بالضرورة جديدا[2]". فسبيتزر أنشأ أسلوبيته على الانزياح الذي هو وليد النظرة التاريخية الخاضعة لحتمية التطور.

فالإنحراف اللغوي هو نتاج للإنحرافات الواقعة على مستوى الذهن الحامل للفكرة.

بذلك نقر أن ليو سبيتزر اتخذ من الانزياح محورا أساسيا لإثبات الخاصية الأسلوبية ، إذ ركز على الكلام باعتباره مجسدا للاستعمال الفردي للغة، و الذي يتجلى في المستوى الإخباري.

اتجه سبيتزر في دراسته الأسلوبية للآثار الفنية إلى الجانب النفسي، كاشفا تأثيره العميق في انزياح أسلوب الكاتب، ثم عاد إلى داخل النص باقتصاره على تحليل الآثار الأدبية لأجل ذاتها.

بانتقال سبيتزر إلى داخل النصوص الأدبية فتح المجال واسعا أمام الدراسات من بعده، إذ أصبح البحث الشعري يتجه إلى العلمية باعتماده على الأدوات العلمية، بدءا بالإحصاء الذي اعتمده جان كوهن في رصد الآثار الأدبية.

---

[1] محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا،المرجع السابق ، ص106.

[2] عبد الله صولة، فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة،المرجع السابق ، ص74.

نظرية الانزياح عند جان كوهن:

يعد جان كوهن رائدا في التأسيس لنظرية الانزياح، استند كوهن في نظريته على الأسلوبيين الذين وضعوا حجر الأساس لعلم الأسلوب، أمثال شارل بالي الذي سار على دربه في تقسيم النص إلى اللغة / العبارة، و كذلك ليوسبيتزر الذي أفاد منه كثيرا في توضيح مفهوم الانزياح و اعتماده على الدراسة من داخل النص.

تميزت أسلوبية كوهن بالعلمية لاعتماده على الإحصاء كذلك تفريقه بين الشعر والنثر، و اكتشافه للميوعة التي تميزت بها الحدود الفاصلة بينهما، و كذا بحثه في المعيار الذي اعتبر القصيدة انزياحا عنه.إن التضاد بين الشعر والنثر كان اساسا قامت عليه العديد من الدراسات النقدية الجادة ولما كان للشكلانيين الروس السبق في إقامة شعرية حديثة كانوا أول من أوحى بالتناقض بين الشعر والنثر في نطاق الشعريات الحديثة وبوسعنا إذا ما شئنا التحديد أن نقرر أن مسلمة ياكبسون شعر/نثركانت من منطلقات كوهن في شعريته حيث آمن بالتناقض الظاهري بينهماو لم يلتفت إلى أن هناك نقاط التقاء حتمية بين الشعر والنثر وأنه لا وجود لجنس أدبي خالص مطلقا[1]

باعتبار أن المدرسة الشكلية هي الرائدة في الدعوة إلى اللغة في ذاتها، و مقاربة النص من الداخل، خلصت إلى أن الشعر يخالف النثر، و كوهن في تفريقه بين الشعر والنثر و اعتبار كل منهما نقيض الآخر، استند على مقولة ياكبسون قبله، إلا أن كوهن بتفريقه

---

[1] حسن ناظم ، مفاهيم شعرية، المرجع السابق،ص83

المطلق هذا لم يلتفت إلى أن النثر أيضا يتوفر على نسبة من الانزياحات يحقق من خلالها أدبيته، فيشترك بذلك مع الشعر في نقاط عدة. هذا القرار الحاسم في فصل الشعر عن النثر، أنتج موقفا متذبذبا في معرفة الحدود الفاصلة بينهما، نتيجة اشتراكهما في كون كل منهما يسعى إلى تحقيق التفرد الذي يجعله أديبا.

القضية هذه تناولها أيضا النقد العربي القديم، إذ نجد حازم القرطاجي يسلم بتواجد تلك الحدود الزئبقية بين الشعر و النثر، ذلك أن " صناعة الشعر تستعمل يسيرا من الأقوال الخطابية، كما أن الخطابة تستعمل يسيرا من أقوال الشعرية لتعتضد المحاكاة في هذا بالإقناع، و الإقناع في تلك بالمحاكاة[1]"، فالشعر رغم أنه يهدف إلى تبادل الانفعال و من ثمة التأثير نجد في تركيبته بعض العناصر الخطابية التي تنشد الإقناع، و النصوص الخطابية أيضا تستقي من الشعر بعض خصائصه.

و أقر بالموقف هذا هنريش بليث أحد النقاد الغربيين، ذلك أن " النص الشعري يحتوي على عناصر إقناعه و عناصر جماله للإخبار، كما أن النص الإقناعي يحتوي عناصر شعرية و عناصر إخبارية [2]"، هنا يتداخل مجال كل منهما في الآخر.

و مما لا شك فيه أن الابتكار هو أحد مقومات العصر، و هو بذلك " أحد عناصر القيمة الجمالية، أما في العصر الكلاسيكي، فإن العكس كان صحيحا، إذ كان المعيار هو القيمة، و لم يكن مسموحا بالانزياح إلا في حدود ضيقة[3]" ، فالقيمة الجمالية تكمن إذن في الانزياح عن المعيار الذي تبنته الرومانسية كثورة على الكلاسيكية التي كبحت جماح الإبداع بالتزام أصحابها المعيار، الذي هو عندهم مولد القيمة الجمالية، هذا ما جعل كوهن يقر بأن " الجمالية الكلاسيكية هي جمالية منافية للشعر، و إذا ما نجحت عبقرية المبدع عند راسين و لفونتين في اختراق الحاجز، فإن فن الشعر لن يستطيع التفتح حقا إلا في جو

---

[1] حازم القرطاجي، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن خوجة دار المغرب الإسلامي، بيروت،ط3، 1981 . ص 293.

[2] هنريش بليث، البلاغة و الأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة: محمد العمري، منشورات دراسات سال، د.ت، ص 63.

[3] جان كوهن، المرجع السابق، بنية اللغة الشعرية، ص 20-21.

الحرية الذي كان للرومانسية فضل إدخاله في مجال الفن[1]". فالرومانسية بثورتها على الكلاسيكية التي تؤثر المعيار، فتحت مجالا أوسع للإبداع القائم أساسا على كسر السائد.

إن ماهية الانزياح هي مركز عمل كوهن، فالشعر عنده " انزياح عن معيار هو قانون اللغة، فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها[2]"، فالصورة التي يقوم عليها الشعر عند كوهن تجعل لنفسها وجودا بخرق القواعد و الانزياح عن المألوف.

يتبنى كوهن مبدأ المقارنة في أثناء بحثه موضوع الشعر، الذي دار حوله قلق واضطراب كبيرين، ففي تحضيره لماهية الشعر يستحضر النثر باعتباره الاستعمال المألوف لآليات اللغة، "و لكون النثر هو اللغة الشائعة، يمكن أن نتحدث عن معيار نعتبر القصيدة انزياحا عنه[3]"، فالنثر بذلك هو الاستعمال المألوف الذي تشترك فيه جماعة بشرية، هو إذن " مجموع الأشكال الأكثر رواجا في مجموعة لغوية واحدة[4]"، فالنثر هو المعيار الذي طالما بحث عنه جان كوهن و جعل منه بداية لبحثه في الانزياح، لأنه لا يمكننا تحقيق انزياح دون معيار نقيس عليه.

الدراسة العلمية للشعر:

يهدف **جون كوهن*** في كتابه " بنية اللغة الشعرية "إلى تأسيس علم الشعر، "إلى استخراج الخطوط الكبرى المشتركة بين الأشكال الشعرية، بحيث لا تكون الصور البلاغية جميعها إلا عبارة عن تحققات مضمرة و خاصة"[5]، فهو يرى أن الشعر واقعة كغيرها من الوقائع قابلة للدراسة علميا.

و يتساؤل **كوهن** – في البداية – عن إمكانية إيجاد أساس موضوعي يعتمد في تحديد الشعر و تمييزه عن النثر، أي البحث عن سمات حاضرة في النص، نصنف من خلالها هذا النص في خانة الشعر، أو النثر[6].

---

[1] جان كوهن، بنية اللّغة الشعرية،المرجع السابق ، ص 21.

[2] جان كوهن، المرجع نفسه ، ص 06.

[3] جان كوهن، المرجع نفسه، ص 15.

[4] جان كوهن، المرجع نفسه، ص 22.

[5] كوهن، بنية اللغة الشعرية، المرجع السابق، ص 48

[6]كوهن، المرجع نفسه،ص 48.

إن هذا العلم الذي يجعل الشعر موضوعا لدراسته هو " الشعرية "(La poétique) والتي ستبحث عن " شكل للأشكال عن عامل مشترك عام للشعر".[1] أي أنها لن تتجه إلى كل ما هو نص شعري فتعكف على دراسته، و إنما ستتجه بالبحث عن الدعائم الأساسية التي يقوم عليها الشعر التي إن انعدمت في نص معين لم يكن شعرا، أي أنها تريد أن تحدد المرتكزات التي تقوم عليها كل الأشعار ، و التي مهما اختلفت و تنوعت، فإنها تبقى القاسم المشترك بينها.

" و يمكن أن يُعرّف الشعر في هذه الحالة بكونه نوعا من اللغة، و تُعرّف الشعرية باعتبارها أسلوبية النوع، إنها تطرح وجود لغة شعرية، و تبحث فيها عن مقوماتها التأسيسية"[2].

و إذا كان من المناهج ما تهتم بالمحتوى أساسا. فإن كوهن يرفض أن يدرس الشعر خارج بنيته اللغوية، فقيمة الشعر الجمالية تكمن في "الطريقة التي قيل بها" ليس في ما قيل فيه، " فالشعر ليس علما بل هو فن، و الفن شكل، و ليس شيئا آخر غير الشكل"[3] . و لذلك فإن "الشعرية" ستدرس لغة الشعر و شكله، و إذا كانت اللسانيات قد تبنت مبدأ " المحايثة" ، أي " تفسير اللغة باللغة نفسها" فيجب على "الشعرية" أن تتبنى المبدأ نفسه. فالشعرية محايثة للشعر و يجب أن يكون هذا مبدأها الأساسي و هي كاللسانيات تهتم باللغة وحدها،و يكمن الفرق الوحيد بينهما في أن " الشعرية" لا تتخذ اللغة عامة موضوعا لها، بل تقتصر على شكل من أشكالها الخاصة[4]، و هذا الشكل الخاص هو الشعر.

و بعد أن تحدد موضوع الدراسة الذي هو " الشعر" يتسارع إلى فكر كوهن السؤال المنهجي الذي تستلزمه خطوات الدراسة: ما هو الشعر ؟ فلا بد من رسم معالم نميز بها ما هو شعر مما ليس بشعر. أي أن الأمر يقتضي العثور على سمات يمكن أن توجد في كل ما

---

[1] كوهن، المرجع نفسه ،ص.48

[2] كوهن، بنية اللغة الشعرية، المرجع السابق ،ص 16.

[3] كوهن، المرجع نفسه ص 46.

[4] ينظر: كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 40.

يُصنِّف ضمن " الشعر "و تنعدم في كل ما يُصنف ضمن النثر.[1]معنى ذلك أن المسألة ستتجه اتجاها مقارنا أي مواجهة الشعر بالنثر[2]

و يواجه كوهن " مشكلا منهاجيا "، فهو يريد أن يقارن الشعر بالنثر، و يقصد بالنثر الإستعمال أي " مجموع الأشكال الأكثر رواجا في مجموعة لغوية واحدة"[3]، غير أن مبدأ التجانس يقتضي مقارنة الشعر الذي هو مكتوب بالنثر المكتوب".[4]، فالكتابة مهما كانت نثرية بسيطة إلا أنها " تتضمن حدا أدنى من الجهد و الإعداد" ، نهتم فيها – و لو قليلا – بالاسلوب، فحتى لغة العلماء التي نصنفها في منتهى الخط المتجه نحو المعيار، ليس الانزياح فيها منعدما و لكنه يدنو من الصفر[5].

إن الأسلوب هو انزياح، و من هذا المنطلق فإن تعريفه – كما يرى كوهن – لا يتحقق بأن نقول ما فيه، بل بأن نقول ما ليس فيه، و من ثم " فالأسلوب هو كل ما ليس شائعا، و لا عاديا و لا مطابقا للمعيار العام المألوف"[6].

ثم ينظر كوهن إلى الشعر على أنه عيب لغوي، " فالشعر عند(نا) ليس نثرا يضاف إليه شيء آخر، بل إنه نقيض النثر، و بالنظر إلى ذلك يبدو و كأنه سالب تماما، أو كما لو كان نوعا من أمراض اللغة[7]، فباعتبار أن النثر تجسيد لقواعد اللغة يكون الشعر أحد الأمراض العرضية التي تصيب نظام اللغة.

يلجأ كوهن إلى تحديد القواعد التي يعتبر الشعر انزياحا عنها، بحكم أن " قانون اللغة هذا الذي يتحدد الشعر بالنظر إليه لم يطرح بوضوح في أي مكان، إنه لا يلتبس لا باللغة و لا بالمنطق، و لكنه يتجاوزهما معا[8]، على هذا الأساس يبحث كوهن في إمكانية إيجاد مقياس معقول ، نتمكن من خلاله من جعل نص ينتمي إلى ما هو شعري، و جعل آخر

---

[1] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية ،المرجع السابق ص 14.

[2]كوهن، المرجع نفسه، ص 15.

[3]كوهن، المرجع نفسه ، ص 22.

[4]كوهن، المرجع نفسه ، ص22.

[5] كوهن، المرجع نفسه، ص 15.

[6]كوهن، المرجع نفسه، ص 23.

[7] جان كوهن، المرجع نفسه، ص 14.

[8]جان كوهن، بنية اللغة الشعرية،المرجع السابق، ص 14

ينتمي إلى ما هو نثري، محاولا تحديد الخصوصيات التي تضمن أن ما يتواجد في الشعري لا نجده البتة في النثري فتنشأ بذلك حدود فاصلة بينهما.

يدرج كوهن الإحصاء كآلية علمية لفصل النثر عن الشعر جاعلا الأول معيارا للثاني،" و نقصد بالنثر الاستعمال، أي مجموع الأشكال الأكثر رواجا في لغة مجموعة لغوية واحدة حسب الإحصاء[1]"، فالشعر نقارنه بالاستعمال الشائع، الذي يتجلى في ألسن فئة اجتماعية تتكلم لغة واحدة، و نستعمل في سبيل ذلك الإحصاء، و نشير هنا إلى أن الفرق بين الشعر والنثر يكون في الكم أكثر منه في النوع، و القول أن النثر هو المعيار لا يعني بشكل من الأشكال أن الانزياح فيه معدوم، إنما هو متواجد بنسبة ضئيلة، بحيث لا يشعر به بالقدر الذي يشد فيه الانتباه في الشعر.

يخط كوهن رسمة يمثل فيها الأسلوب بخط مستقيم يتجاذبه طرفان، أحدهما نثري ينعدم فيه الانزياح، و الآخر شعري يصل فيه الانزياح إلى ذروته، القطب هذا تقع عل مستواه القصيدة، أما لغة العلماء فهي أكثر قربا من الطرف الأول، ذلك أنه " ليس الانزياح فيها منعدما، و لكنه يدنو من الصفر [2]، فلغة العلماء التي فيها شيء من الانفعال ، لا ينعدم فيها الانزياح و لكنه يقرب من الانعدام.

نوضح ما أقره كوهن بالخطاطة التالية:

لغة العلماء الاستعمالات المختلفة للغة القصيدة

النثر الشعر

يشير كوهن إلى نوع من النثر يقرب كثيرا من الشعر هو النثر الأدبي، إذ يتباين معه فقط في الحرية التي يتم بها انتقاء الصور،" و ليس النثر الأدبي إلا شعرا ملطفا حيث يمثل الشعر الشكل الأقوى للأدب، و الدرجة القصوى للأسلوب، إن الأسلوب واحد فهو يستلزم عددا محدودا من الصور هي نفسها دائما، و الفارق بين النثر و الشعر، وبين حالة للشعر أخرى تكمن فقط في الجرأة التي تستخدم بها اللغة الوسائل الممكنة والمسجلة ضمن

---

[1] كوهن، المرجع نفسه، ، ص22.

[2] جان كوهن، بنية اللّغة الشعرية، المرجع السابق، ص24.

بنيتها[1] ، فالنثر الأدبي يختلف مع الشعر في كمية الوسائل التي تحقق له التفرد و التميز، و إن كانت هي نفسها التي ترد في الشعر.

يجعل كوهن من الشعر مهربا للمبدع يستطيع من خلاله فك عقدة التعبير عن ما لا يستطيع الإفصاح عنه بلغة غير لغة الشعر، " و ليس الشعر اللغة الجميلة ولكن الشعر لغة يبدعها الشاعر لأجل أن يقول شيئا لا يمكن قوله بشكل آخر[2]. و المبدع في حالاته العامة يستعمل اللغة لأجل الإفهام.

العادي فيلجأ إلى الانزياح لأنه " يريد أن يفهم بطريقة ما أنه يهدف إلى إثارة شكل من الفهم عند المتلقي، يختلف عن الفهم التحليلي الواضح الذي تثيره الرسالة العادية[3]"، فينتقل من الاستعمال العادي للغة إلى مستوى تكون فيه أكثر شاعرية محققا جمالية فنية للرسالة اللغوية.

3-2- الانزياح و مستوياته عند جان كوهن:

خلص كوهن إلى أن الشعر يختلف عن ما يسمى بالنظم، موجدا ثنائية أخرى إلى جانب ثنائية شعر/نثر، هي ثنائية نظم/نثر، بحكم أن " النظم ليس نحويا و لكنه منطلق للنحو، إنه انزياح بالقياس إلى قوانين موازاة الصوت و المعنى السائد في أي نثر كان، إنه انزياح مطرد مقصود[4]". على هذا الأساس يؤكد كوهن أن النظم مناف حقا للجملة، لأنه خروج عن المألوف و عن الضوابط السائدة التي تخضع لها الجملة، فكوهن يلغي ذلك الالتصاق المطلق للنظم على الشعر، فالنظم بالرغم من أنه مهم إلا أن توفره ليس ضروريا ليكون الشعر شعرا. " و يشهد لذلك أن القصيدة النثرية موجودة شعريا في حين أن النظم الحرفي (الصوتي) ليس له إلا وجود موسيقي فحسب، فيمكن للشعر أن يستغني عن النظم[5]". فكوهن يقر أن النظم لا يرقى إلى درجة الأهمية التي بحوزة الشعر مستدلا في ذلك

---

[1] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص142.

[2] جان كوهن، المرجع نفسه، ص155.

[3] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 95.

[4] جان كوهن، المرجع نفسه، ص 69.

[5] جان كوهن، المرجع نفسه، ص 52.

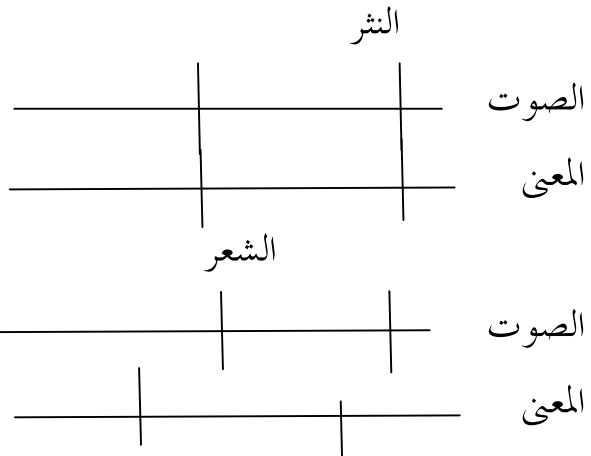
بالقصائد النثرية التي تنتمي إلى عالم الشعر رغم أنها غير منظومة و كأن النظم ليس إلا زينة خارجية للشعر تضفي عليه تلك النبرة الموسيقية.

يقر كوهن أن النظم لا يمكنه أن يصنف ضمن المستوى الصوتي ذلك أنه لا ينشأ " إلا كعلاقة بين الصوت و المعنى ، فهو إذن بنية صوتية – دلالية [1]" ، فالنظم هو انزياح مشترك بين الناس بالنسبة إلى قاعدة، " فماذا يعني النظم، في الواقع، إن هو لم يكن انزياحا مقننا، و قانونا للانحراف بالقياس إلى المعيار الصوتي في اللغة المستعملة[2]، فهو إذن أحد الملامح الأسلوبية التي لا تكون إلا بالانزياح عن نظام اللغة.

يجعل كوهن الانزياح ضمن مستويات ثلاث هي: المستوى الصوتي، و المستوى التركيبي، و المستوى الدلالي.

المستوى الصوتي:

وضع جان كوهن خطاطة جاء فيها تمثيل الصوت و المعنى على خطين أفقيين، في مقابل مقاطع الكلام التي جاءت عمودية.



و بذلك يتجلى التوازي القائم بين الصوت و المعنى في النثر، و الذي يستبدله الشعر بعدم التوافق و الاضطراب، فالشعر بذلك لا يكتفي بكسر قواعد اللغة إنما هو يقوم أيضا بإحداث تذبذب ينتج عنه عدم انسجام الصوت مع المعنى[3].

---

[1] جان كوهن، المرجع السابق، ص 52.

[2] كوهن، المرجع نفسه، ص 16.

[3] ينظر: كوهن، بنية اللغة الشعرية، المرجع السابق، ص 71.

المستوى التركيبي:

يقوم النثر على حفظ الرتب في تركيبه، و ذلك باتباعه لقواعد النظم و خضوعه للنظام اللغوي، و أي خلل في هذا النظام يحدث انفلاتا للمعنى و عدم وضوح في الدلالة، أما الشعر فهو على النقيض من ذلك ينبني أساسا على إحداث الاضطراب في نظام التركيب، مما يوفر له شعرية يختلف بها عن النثر.

و التركيب نظام يقوم على إجراء الاختبار الذي يتم بموجبه وضع المفردة في الموقع الذي تخدم فيه الدلالة.

المستوى الدلالي: وهو الذي تحدد به القصيدة النثرية التي يمكن أن تدعى قصيدة دلالية إذ لا يعتمد في الواقع إلا على هذا الجانب من اللغة تاركا الجانب الصوتي غير مستغل شعريا[1].

و النمط الثالث هو ما يمكن أن يُدعى : "الشعر الصوتي – الدلالي " ، أو " الشعر الكامل"[2]، و هو الذي يجمع بين المستويين، و لذلك فإن الدراسة ستنصب على " القصيدة المنظومة " إعتمادا على جانبيها: الصوتي و الدلالي، حيث إن هذا النوع من النصوص سيساعد على إنسجام الدراسة و دقة المنهج و وضوحه، إذ أن الدقة والانسجام تقتضيان في المتن المدروس أن يكون محصورا مما فيه الكفاية عن البحث، وواسعا بالقدر الذي يسمح بالاستقراء[3].

و انطلاقا من هذين المستويين يدرس كوهن الصورة في القصيدة المنظومة، فعلى المستوى الصوتي يدرس النظم (la versification) و تحته يدرس الوزن والقافية والجناس، و على المستوى الدلالي يدرس عدة صور إنطلاقا من الوظائف النحو الثلاث: الإسناد، التحديد ، الوصل.

مصطلح الانزياح عند ميشال ريفاتير و أتباعه:

---

[1] ينظر: كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 71.

[2] ينظر كوهن، المرجع نفسه، ص 12.

[3] كوهن، بنية اللغة الشعرية ، ص.13

ميشال ريفاتير.

أندري مارتيني.

اتخذت الأسلوبية بعد جان كوهن مسار آخر، سعيا إلى تدارك الهفوات التي وقعت فيها طور نشوئها، و إصلاح القصور الذي بدا على متصوراتها و منطلقاتها.

و قد رأى ريفاتير ان الدراسات التي سبقته لم تتمكن من جعل الأسلوبية علما بالكيفيات التي تربط اللغة بالأدب و تبين طبيعة العلاقة بين وجهي الظاهرة الأدبية الفن واللّغة[1].

و كان مما قام به ريفاتيرأنه قصر الدراسة الأسلوبية على النصوص الأدبية، بعدما كانت دراسة لمختلف أشكال الكلام، كما أعادت الأسلوبية البنيوية، على يديه اعتبار إلى اللغة بكونها عنصرا أساسا في مجال الدراسات النقدية.

و في تصوره للأسلوب أعطى ريفاتيرا اهتماما أكبر للقارئ، و استجاباته تحت ضغط التأثير الواقع عليه من البنية الأسلوبية للرسالة القائمة على نمط معين من الانتظام اللغوي المؤسس على إحداث هذا التأثير.

أولا: ميشال ريفاتير (Michel Riffaterre)*:

أسس ميشال ريفاتير ما يسمى "الأسلوبية البنيوية" و هي تدرس التركيب اللغوي للخطاب بكشف العلاقات التركيبية بين وحداته اللغوية، و فحص الشبكة الوظائفية فيما بينها و كشف الوقائع الأسلوبية المتولدة عنها، و فهم أبعادها الدلالية.

و يرى ريفاتيران القراءة الأسلوبية تمر بمرحلتين[2]:

1. مرحلة اكتشاف الظواهر و تعيينها:و فيها يتمكن القارئ من إدراك وجوه الاختلاف بين بنية النص و بنية النموذج القائمة في حسه اللغوي مقام المرجع، فيدرك

---

[1] ينظر: السد الأسلوبية و تحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 84.

* أستاذ بجامعة كولومبيا بنيويورك، اختص بالدراسات الأسلوبية مطلع العقد الخامس، أبرز مؤلفاته محاولات في الأسلوبية البنيوية، توفي سنة 1961.

[2] السد الأسلوبية و تحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 83.

التجاوزات و المجازات و وصنوف الصياغة التي توتر إطمأنينة اللغة.

2. مرحلة التأويل و التعبير:

يقوم فيها القارئ بالنفاذ في أعماق النص و حل رموزه و تجليته النسيج العلائقي بين مكوناته و أجزائه.

-تنطلق أسلوبية ريفاتير من اللغة، و يتجه اهتمامها إلى النص معتبرة إياه نظاما لغويا يعبر عن ذاته، و على المحلل أن يطاوعه و يلاحظ مكوناته و يرصد علاقات الوحدات المتضافرة في تشكيله.

اعتبر ريفاتير الأسلوب مصدرا من مصادر التأثير الأدبي، و عرفه بأنه يقوم على "تأسيس نمط معين من الانتظام اللغوي الذي يؤدي إلى إثارة توقعات لدى القارئ"[1]، فهو يشدد على الاهتمام بما ينتج عن الأثر الأدبي من ردود فعل لدى المتلقي، فالأسلوب الأدبي يمارس "قوة ضاغطة تتسلط على حساسية القارئ"، بواسطة إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام، و حمل القارئ على الانتباه إليها، بحيث إن غفل عنها تشوه النص، و إذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة، بما يسمح بتقرر أن الكلام يعبر و الأسلوب يبرز"[2].

و ليس معنى هذا إطلاق الأحكام الذاتية على النصوص، بل إن موضوعية البحث الأسلوبي – كما يرى ريفاتير– تقتضي ألا ينطلق الدارس من النص مباشرة، و إنما من أحكام القارئ و ردود أفعاله اتجاه النص، فيربطها المحلل بالمنبهات المسبة لها، و الكامنة في صلب النص[3].

أما الانزياح فيعرفه ريفاتير بأنه "احتمال ضعيف في خصوص ظهور شكل من الأشكال اللغوية و هو ما يجنبنا اللجوء إلى مفاهيم المعيار أو الاستعمال العادي الذي

---

[1] ينظر عدنان ابن ذريل، النص و الأسلوبية بين التطبيق و النظرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 71.

[2] سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ط 1، الفكر العربي، القاهرة، 1985، ص 42.

[3] سعد مصلوح، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يصعب إقراره"[1]، أي أنه "انزياح عن النمط التعبيري المتواضع عليه و يحاول التدقيق أكثر"، فيرى أنه يكون "خرقا للقواعد حينا و لجوءا إلى ما نذر من الصيغ حينا آخر".

فأما في حالته الأولى فهو من مباحث علم البلاغة، فيقاس بأحكام معيارية، وأما في حالته الثانية فهو من اختصاص الدرس الأسلوبي.

و قد عبر ريفاتير عن الانزياح بـــ"المفاجأة" التي تحدث خيبة انتظار لدى المتلقي و سن لها قانونين[2]:

1. إن المفاجأة كلما كانت غير منتظرة، كلما كان وقعها في المتلقي أكثر.

2. أن تكرار الخاصية الأسلوبية تفقدها شحنتها التأثيرية في المتلقي.

إن تحديد ريفاتير للانزياح يهمل السياق و ما ينتجه من معاني، و شبكة العلاقات المتداخلة التي تتناسل منها علاقات كثيرة، و ما يمكن أن نشكله من بنيات أسلوبية جديدة[3].

و قد كان الأسلوبيون قبل ريفاتير يذهبون إلى أن النمط أو المعيار يحدده الاستعمال، فعوض ريفاتير مفهوم "الاستعمال" بـــ "السياق الأسلوبي" المرتبط بهيكل النص، أي أن بنية النص هي نفسها التي تحدد المستويين من حيث العبارات والصيغ، أحدهما النسيج الطبيعي "الذي ينبني عليه النص و الآخر يمثل مقدار الخروج عن هذه البنية الطبيعية"[4].

و انتقد ريفاتير منظري الانزياح الذين ركنوا إلى الاستعمال في حين أن النمط العادي هذا الذي حددوه يبقى شيئا نسبيا يصعب تعيينه، كما أن الاستعمال في ذاته شيء نسبي، و لا يستطيع الدارس أن يستمد منه مقياسا موضوعيا صحيحا[5]، و بالتالي

---

[1] حماسة عبد اللطيف، الإبداع الموازي، المرجع السابق، ص 23.

[2] ينظر السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 181.

[3] السيد، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] ينظر المسدي، الأسلوبية و الأسلوب،المرجع السابق، ص 104.

[5] المسدي، المرجع نفسه، ص 104.

يبقى الانزياح المرصود نسبيا أيضا.

و بناءا على ذلك، انصرف ريفاتير عن ذلك التوجه الذي يحدد الانزياح على صعيد محور الاختيار ليقيم انزياحه على مستوى محور التوزيع، و بالتالي صارت المقاييس التي ينبني عليها الانزياح نابغة من صلب النص[1].

أي أن المعيار الذي ينحرف منه الانزياح هو الأسلوب المتدد على مساحة النص و ليس ما يعتقده الدارس – قبليا – أنه المعيار.

أندري مارتيني (Andrie martinet)*:

الأدب مصاغ من اللغة، هذه المادة الأساسية التي تعمل عليها اللسانيات والنقد الأدبي، غير أن لغة الأدب تختلف عن لغة الاستعمال اليومي، فهي لغة منتقاة و مصنوعة، أي أنها منحرفة عن نظام اللغة و هذا الانحراف هو "انحراف لساني"ومهمة كل من اللسانيات والنقد الأدبي هو رصد هذا الانحراف، التعرف على كيفية حدوثه[2].

لقد خطا العالم اللّساني مارتيني بالبحث اللغوي خطى حثيثة إلى الأمام و ذلك بتطويره لكثير من النظريات و الأفكار التي قدمها علماء اللغة الذين سبقوه، فقد وضع قواعد أفضل نموذج للوصف اللغوي العام، من خلال تعديل بعض الأبحاث والتجديد فيها، مثل أبحاث "سابير" في مجال الوصف المورفولوجي و النحوي، الذي اعتبره نقطة انطلاق ضرورية للبحوث اللغوية.[3]

---

[1] ينظر عبد الله صوله، فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، المرجع السابق، ص 76.

* أندري ماريتيني، لساني فرنسي ولد عام 1908، اختص في اللغة الإنجيزية في اللسانيات العامة، كان على صلة برؤساء فونولوجيا "براغ" و ربطته الصداقة بـــ "هلمسليف"، و تأثر بـــ "بلومفيلد". و يعد مارتيني علما من أعلام دراسة وظائف الأصوات، من أبرز مؤلفاته: "مقالات في اللسانيات العامة، "اللسانيات الآلية".

[2] مازن الوعر، دراسات لسانية تطبيقية،دار طلاس، ط1، 1989 دمشق ،ص 109. و ينظر: أندري مارتيني، طبعة الألسن وديناميتها، ترجمة نادر سراج، دار المنتخب العربي، ط 1، 1996، بيروت، لبنان، ص 270.

[3] جورج مونان، علم اللغة في القرن العشرين، ترجمة نجيب عزاوي، وزارة التعليم العالي، سوريا، د. ط، د .ت، ص 164.

فإذا كان "سابير" يرى بأن "التحليل اللغوي يقدم – بالنسبة لكل لغة – لوحة معقدة جدا مؤلفة من قائمة من العناصر التي ترافق اللفظ و قواعده، بالإضافة إلى وصف لأشكالها، و نحو ما يقدم أخيرا أجمل مفرداتها، فإن مارتيني حاول تبيين كيفية تكوين الوسائل الوصفية التي أسسها "سابير" و كيفية تحسينها[1].

و قد طرح مارتيني فكرة أساسية في مجال استخدام معطيات علم اللغة في علم الأسلوب "هي ربطه لمفهوم تكوين الهدف الذي يرمي إليه العمل الأدبي من خلال شكله بمفهومه النحوي الذي اعتبره أكثر أهمية على مستوى الاستعمال الأدبي".

و يعرف مارتيني الأسلوب الإخباري بأنه "اختيار طريق لعناصر لغوية، القصد منها الرفع من المحتوى الإخباري في البلاغ، بحيث نزيد في إخبار بلاغ ما كلما كانت الوحدة اللغوية المنتمية لبعض الوحدات الأخرى ضعيفة أو لا تتكهن بها"[2].

و يبدو من كلام مارتيني أنه يربط عملية الصياغة بالإرادة و الوعي، غير أنه يضيف قائلا: "إن الأسلوب يفترض صياغة، ربما هي لا واعية، حدسية في بعض الأحيان و لكن لا غنى عنها"[3]، أي أنه يربطها بالعاطفة، معنى ذلك أن عملية التركيب، تركيب العناصر الأسلوبية و اختيارها قد تحدث خارج سيطرة الوعي ورقابته.

يرى مارتيني بأنه ليس كل انزياح أسلوبا، و أن هذه التعاريف لا تقدم مقاييس دقيقة في تحديد مفهوم الأسلوب، و لا تمكننا من كشف أسلوب من أساليب، و قياس قيمته الجمالية قياسا ثابتا[4].

و يؤيد جورج مونان مارتيني في هذه الفكرة، و يثني عليه قالا: "إن مارتيني هو أحسن من لاحظ هذا القصور بفضل واقعيته المعهودة، ففي سياق حديثه عن

---

[1] جورج مونان، المرجع نفسه، ص 165.

[2] محمد عبد اللطيف، الإبداع الموازي، المرجع السابق، ص 24.

[3] السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب،المرجع السابق، ص 192.

[4] ينظر السد، المرجع نفسه ، ص 184.

الأسلوب باعتباره ظاهرة مرتبطة بذلك الارتفاع في نسبتة الإخبار في بلاغ ما أردف قائلا بأنه لا يجب تجاوز كثافة الاخبار المناسبة لإقبال البلاغ"[1]، و يبدو من فهم مارتيني للأسلوب و من ثم الانزياح أنه متأثر بأفكار ريفاتير و ياكيسون، فكلهم قد اعتبروا الصياغة و التركيب عنصرا أساسيا في العملية الأسلوبية و كلهم ركزوا على اللفظة الأساسية.

و فهم مارتيني هذا يتبني الانزياح التركيبي، الواقع على صعيد محور التوزيع، والذي نادت به الأسلوبية البنوية، أي أنه يركز على الجوانب التركيبية للخطاب[2].

و هذا النوع من الانزياح يظهر من خلال التقديم و التأخير، و الحذف والذكر،والتعويض و الاعتراض، و جميع الممارسات البلاغية التي تمس مكونات الجملة.

غير أن "الانزياح" سواء القائم على محور الاختيار أو محور التوزيع تطـــرق إليه الشك، و لم يعد الأسلوبين يرون أن الانزياح مجرد خرق للنظام اللغوي من خارج النص أو من داخله، و إنما أصبح الانزياح هو الأسلوب نفسه[3].

إن مفهوم الانزياح في نظرية تحديد الأسلوب ترمز إلى صراع قار بين اللغة والإنسان، فهو عاجز أن يلم بها كليا، و يحفظها شموليا، و هي عاجزة عن الاستجابة لكل حاجياته في التعبير و الإبلاغ، و ما الانزياح – عندئذ – إلا احتيال الإنسان على اللغة و على نفسه لسدّ قصوره و قصورها معا[4].

---

[1] ينظر السد، المرجع نفسه ، ص 184.

[2] الخمري (حسين)، شعرية الانزياح في قصيدة "يا امرأة" من ورقة التوت"، مجلة الآداب، جامعة منتوري، عدد 5، قسنطينة، 2000، ص 168.

[3] ينظر عبد الله صولة، فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة،المرجع السابق، ص 87.

[4] المسدي، الأسلوبية والأسلوب،المرجع السابق، ص 106.

الفصل الثالث:

أثر الانزياح في البلاغة العربية وفنونها

علم البيان:

- ❖ –الإستعارة
- ❖ –التشبيه
- ❖ –الكناية
- ❖ –المجاز

علم البديع

- ❖ –الإلتفات
- ❖ –الجناس
- ❖ –الطباق
- ❖ –مراعاة النظير
- ❖ –الإستطراد

❖ –الإفتنان

❖ –الطي والنشر

❖ –التقسيم

❖ –تشابه الأطراف

❖ –التورية

❖ –حسن التعليل

علم المعاني

❖ –أسلوب القصر

❖ –الإيجاز والإطناب والمساواة

❖ –التكرار

❖ –الإضمار والإظهار

❖ –الذكر والحذف

❖ –الضرورة الشعرية

❖ –التقديم والتأخير

علم البيان:

الحمد لله الذي خلق الإنسان من طين ثم سوّاه و نفخ فيه من روحه و أمر الملائكة الكرام أن يقعوا له ساجدين و علّمه الأسماء كلها ... نحمد ربّي حمد الشاكرين كرمت بني آدم وحملتهم في البر و البحر و رزقتهم من الطيبات و فضلتهم على كثير ممن خلقت تفضيلا.

و من النعم التي أنعمت بها عليهم نعمة البيان و الإفهام لقوله تعالى: ﴿**الرَّحْمَنُ، عَلَّمَ القُرْآنَ خَلَقَ الإنْسَانَ عَلَّمَهُ البَيَانَ**﴾سورة الرحمن الآية 04 . فلله الحمد و له الشكر على ما أنعم به وتفضل، ثم الصلاة و السلام الأتمان على نبيا محمد صلى الله عليه و سلم القائل: "إنّ من البيان لسحرا و إن من الشعر لحكما".

فالبيان نعمة من نعم الله تعالى، وبهذه النعمة تميز الإنسان عن كثيرا من خلقه، وصار ناطقا مبينا، يستطيع أن يعبر عما يخطر بخاطره، و يجول في نفسه من المعاني، فيوصلها إلى غيره من البشر، ويتلقاها الغير عنه فيتم التفاهم، و بهذا التفاهم تتحقق السعادة بين البشرية[1].

البيان:

يعرض الجاحظ لمصطلح البيان بتعريف مسهب في كتابه " البيان و التبيين فيقول "قال بعض جهابذة الألفاظ و نقاد المعاني : المعاني القائمة في صدور الناس المتصورة في أذهانهم ، والمختلجة في نفوسهم و المتصلة بخواطرهم ،والحادثة عن فكرهم مستورة خفية وبعيدة .ومحجوبة مكنونة ، و موجودة في معنى معدومة لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه ، و لا حاجة أخيه ، و لا معنى شريكه و المعاون على أموره ، و على ما لا يبلغه من حاجات نفسه إلاّ بغيره ، و إنما يحيي تلك المعاني ، ذكرهم لها و أخبارهم عنها، واستعمالهم إياها، و هذه الخصال هي التي تقربها من الفهم و تجليها للعقل، و تجعل الخفي منها ظاهرا، و الغائب شاهدا، و البعيد قريبا، و هي التي تخلص المتلبس، و تحل المنعقّد، و تجعل المهمل مقيدا و المقيد مطلقا، والمجهول معروفا، و الوحشي مألوفا والعقل موسوما، و الموسوم

---

[1] بسيوني عبد الفتاح فيوم، دراسة تحليلية لمسائل البيان، المختار للنشر و التوزيع، القاهرة، الطبعة الثانية، ص 12.

معلوما و على قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة ، وحسن الاختصار، ودقة المدخل يكون إظهار المعنى، و كلّ ما كانت الدلالة أوضح وأفصح، كانت الإشارة أبين و أنور، كان أنفع و أنجع، و الدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو البيان الذي سمعت الله عزّ و جلّ يمدحه و يدعوا إليه و يحث عليه بذلك نطق القرآن، و بذلك تفاخرت العرب و تفاضلت أصناف العجم[1].

هذا تحديد الجاحظ لمصطلح البيان، فهو التعبير على صورة من الصور و المقصود به ابلاغ المعاني المختمرة في ذهن أحد من الناس إلى غيره من النّاس، و يبدو في مدلوله قريبا من البلاغة بمفهومها العام، و من خلال هذا كلّه نخلص إلى مراد الجاحظ من البيان إذ هو " التعبير بمكنون النفس على صورة من الصور، بينما البلاغة التعبير الجميل المبني باللفظ الصحيح الفصيح"[2] .

و بالرغم من هذا الشرح و التوضيح لمفهوم البيان و الفرق بينه و بين البلاغة، فإن من الباحثين المحدثين في تراث الجاحظ النقدي و البلاغي من يرى أنه من الصعوبة بمكان " التوصل إلى حقيقة البيان عند الجاحظ و معرفة دلالته معرفة دقيقة"[3]. لأنه يختلف من موضع إلى موضع آخر في تراثه النقدي و البلاغي، و هو على وجوه كثيرة، فحينا ينظر إليه نظرة عامة شاملة، وحينا يجعله وسيلة من وسائل التعامل بين الناس، و أنواع الطرق التي يسلكونها لتحقيق ذلك التعامل ، و لذلك يخرج البيان عند الجاحظ في مفهومه في مجال اللغة إلى حقول أخرى و طرق شتى تحقق التعامل ذاته الذي يتحقق في مجال اللغة[4].

---

[1] الجاحظ ، البيان و التبيين، المصدر السابق ، ج1، ص76.

[2] محمد زغلول سلام، تاريخ النقد و البلاغة ،المرجع السابق، ص 26.

[3] إبراهيم صدفة ، النص الأدبي في التراث النقدي و البلاغي ، عالم الكتب حديث، إربد الأردن،ط1، 2011، ص165.

[4] ينظر : إبراهيم صدفة ، النص الأدبي في التراث النقدي و البلاغي ،المرجع السابق، ص 165.

و تفهم هذه الرؤية لمصطلح البيان عند الجاحظ من خلاله تعريفه الذي سبق ذكره" البيان إسم جامع لكلّ شيء كشف لك فناع المعنى و هتك الحجب دون الضمير، حتّى يفضي السامع إلى حقيقته و يهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان[1].

فيتضح من كلام الجاحظ هذا أنه " لم يحصر البيان في اللغة فقط، إنّما هو إسم جامع لكلّ شيء حتى و لو فهم الإنسان معنى من شيء جامد، فهو بيان، لأن عبارة الجاحظ توحي بهذا العموم، و الخروج عن اللغة و علاماتها إلى دلالات أخرى، حتى و إن كان يشي بأنه تعريف لغوي"[2] .

و يظهر لنا جليا أن الجاحظ في حقيقة الأمر لم يحدد فحوى البيان و لا المجال الذي يتحقق فيه[3].

ومن هنا سوف نتعرض لأهم الصور البيانية للتعبير عن المعاني المتراحة وتفتح المجال للتعبير على غير المألوف وبذلك نحاول رصد تجليات الانزياح في أبيات المديح لأبي طيب المتنبي وأبي تمام لأنهما استعانا بمعاني جديدة أكسبا علم البيان أهمية خاصة، وذلك بفضل قدرتهما الإبداعية على ابتكار الجديد الذي مكنهما من تجاوز كلّ ما هو مألوف.

الإستعارة:

الصورة هي الميدان الخصب الذي تتجلى فيه عبقرية الشاعر فإن الشعراء قد يلجئون إليها لتقريب المعنى، حسب قول حسين الواد: " و الشعراء محمولون بقوة الإبداع، كثيرا ما تضيق أمامهم العبارة، و يضحى اللّفظ عاجزا عن الأداء متقطعا عن القدرة عن التعبير، فيطلبون ما اصطلح عليه (التوسع) و هو عند التأمل مصطلح رحب و غامض، قابل لأن يمتلئ بأي شيء، ويعسر الاستدلال فيه بالبرهان القاطع[4].

---

[1] أبو عثمان الجاحظ ، البيان و التبيين،المصدر السابق، ج1، ص 76.

[2] إبراهيم صدفة،المرجع السابق، ص166.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 166.

الصولي ، أخبار أبي تمام، تحقيق صالح الأشعر، مطبوعات المجمع العلمي العربي، ط1، 1958،

[4] ص23.

لهذا السبب يلتفت النقاد الكبار إلى مثل هذا الأمر و دائما يسعون أن يجدوا للكلام سواء كان استعارة أو غير ذلك من الصور مفادا للعقل، حتى يؤول المعنى من جهة الإصابة هذا الغرض هو الذي كان يدفع الصولي في كتابه " أخبار أبي تمام إلى الدفاع دائما عن مذهب أبي تمام".و ما يأتي به من استعارات بعيدة أو معاني غامضة، لأن تلك المعاني على غرابتها تبدو جميلة" لأن غرابة الشيء لا تفقده تمام جماله[1]. فالغموض في الشعر ليس عيبا إذ كان له مصاغ في العقل.

فالإستعارة تنبع من الرغبة الجامحة للشاعر، تناولها القدامى استنادا على التشبيه وأقروا بذلك في الكثير من المواضع بأنها:" أن تذكر أحد طرفي التشبيه و تريد به الطرف الآخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به[2].

أي أن دمج المشبه في المشبه به مع ذكر أحدهما دون الآخر هي إستعارة، و هي " جعل الشيء لأجل المبالغة في التشبيه[3].

و عرف أبو هلال العسكري الاستعارة على النحو الآتي " الاستعارة هي إحدى الوسائل التي يستعملها الشاعر للتعبير عن عالمه غير المألوف الذي خلقه لنفسه بالابتعاد عن الإتباع والخوض في غمار الإبداع و الإستعارة" عملية معقدة تبلور رغبة الشاعر في إعادة خلق الواقع المعيشي و تشكيله من خلال هذه الرؤية الإستعارية التي تبتدئ فيها أطراف الاستعارة واقعة في إطار الحقيقة المبتغاة من قبل الشاعر[4].

تضفي الإستعارة على لغة الشعر جمالية فنية بحيث يبدع الشاعر أعمال يسمي فيها الأشياء بغير مسمياتها، إذ يخرج الكلام غير مخرج العادة، معبرا عن الواقع بطريقة لم يألفها جمهور المتلقين فهو يستحضر جملة من الأساليب التصويرية في خياله هذا الأخير الذي يضمن له الخلود لأنه من

---

[1] قاسم مومني – الموازنة، دراسة و تحليل، الدار البيضاء المغربية للنشر، 1985، ص195.

[2] السكاكي، مفتاح العلوم، تح زرزور. دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1407هـ. 1987م، ص 384.

[3] السكاكي، المصدر السابق، 384.

[4] طارق سعد شلبي، الصورة في الشعر الجاهلي (قراءة أسلوبية في شعر عبيد بن الأبرص) ، 2001، ص 202.

إبداعه الخاص و كسر السائد و انحرافا عنه، و عدم اختصاره على ما خلقه الآخرين بل هو غيّر أو استبدل ذلك بوسيلته الخاصة.

و تبقى الإستعارة من أكثر أنواع الإبداع، لأنّها تعبر عن الواقع بطريقة لم نألفها من قبل ممّا يكسب الشعر جمالية ينتج عنها عدولا محكما، فالإستعارة لا تكتفي بتصوير المجرد، و إنّما تتعدى ذلك لتجرد الملموس من جموده، معيدة إياه إلى أصله الروحي" فأنت ترى بها الجماد حيّا ناطقا، و الأعجم فصيحا، و الأجسام الخرس مبينة، و المعاني الخفية بادية جلية، فإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها و لا ناصر لها اعز منها، و لا رونق لها ما لم تزنها و نجد التشبيهات على الجملة غير معجبة ما لم تكنها، و إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، و إن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلّا الظنون، و هذه إشارات و تلويحات في بدائعها [1]

أنظر إلى هذا التصور الرائع، الذي يكمن بأن الاستعارة ترد في الشعر لتخرج الكلام غير مخرج العادة بتصويرها للجماد في صورة الحي الناطق. وفي تقريبها للبعيد، جاعلة المتلقي يشعر بحضور كلّ ما يعبر عن الخطاب الشعري.

و قد قسم أهل البلاغة الإستعارة إلى تصريحية و مكنية أمّا التصرحية فهي ما صرح فيها بلفظ المشبه به، أو استعير فيها لفظ المشبه به للمشبه[2].

أما الإستعارة المكنية فهي " ما حذف فيها المشبه به أو المستعار منه، و رمز له بشيء من لوازمه[3].

-يجمع النقاد البنائيون على أن أهم العناصر الخاصة بالقول الجمالي هو أنّه يكسر نظام الإمكانات اللغوية، الذي يهدف إلى نقل المعاني العادية ، و يهدف هذا الكسر بالذات إلى زيادة عدد الدلالات الممكنة[1].

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح محمد عبده ومحمود الشنقيطي تعليق محمد رشيد رضا،دار المعرفة،بيروت ط1 1994 ، ص 37.

[2] عبد العزيز عتيق، علم البيان: دار العربية، بيروت، د.ط، 1408ه/1986م، ص 176.

البرقوقي شرح الديوان المتنبي، مراجعة د يوسف الشيخ، محمد البقاعي، دار الكتاب ، بيروت، 1424ه/2004م، ج02، ص 212. [3] ط01.

فالكلام يرقى إلى درجة الجمالية إذا هو خرق نظام اللغّة، محدثا نقلة في الدلالات التي تؤديها ألفاظه، بحيث يتيح لها فضاء رحبا تكتشف من خلاله الكم الهائل من الدلالات التي بإمكانها أن تؤديها.

فالصور الإستعارية بهذا المفهوم تعمل على خلق علاقات مجازية جادة، خالقة المعنى مرورا بالدال الأول و وصولا إلى الدال الذي خلقه السياق بانزياحه عن السائد.فالاستعارة تدخل ضمن الانزياح الدلالي الذي يتحقق بالمفاجأة التي تنتج أثرا جماليا.

يبدع الشاعر أعمالا يسمي فيها الأشياء بغير مسمياتها، أو يقرنها بأوصاف لم تعرف بها، إذ الكلام غير مخرج العادة، معبرا عن الواقع بطريقة لم يألفها جمهور المتلقين، مستحضرا جملة من الأساليب التصويرية التي تعتمد على الخيال في التعبير، فاتحا لنفسه آفاقا تمكنه من الدخول في عالم الخيال، التي تضمن لإبداعه الخلود بفضل التميز الذي حصل عليه بخرق السائد، و عدم الاقتصار على ما تركه سابقيه.

و كانت الاستعارة إحدى الوسائل التي يستعملها الشاعر للتعبير عن عالمه غير المألوف، الذي خلقه لنفسه بالابتعاد عن الإتباع و الخوض في مجال الإبداع، والاستعارة " عملية معقدة تبلور رغبة الشاعر في إعادة خلق الواقع المعيش وتشكيله من خلال هذه الرؤية الإستعارية، التي تتبدى فيها أطراف الاستعارة واقعة في إطار الحقيقة المبتغاة من قبل الشاعر[2]"، فالاستعارة تنبع من تصور الشاعر لما يحيط به، ومن رغبته الجامحة للتعبير عن ذلك على غير ما اعتاده الناس، محققا الحضور المثالي لذلك الواقع.

تضفي الاستعارة على لغة الشعر جمالية فنية، لا نلمسها في لغة النثر، ذلك أن لغة الشعر" لا تصبح فيها الكلمات مجرد إشارات أو علامات، و إنما تصبح مجموعة من المثيرات الحسية، تثير في

---

[1] صلاح فضل، نظرية البنائية، المرجع السابق، ص 375.

[2] طارق سعد شلبي، الصوت و الصورة في الشعر الجاهلي (قراءة أسلوبية في شعر عبيد بن الأبرص)، 2001، ص 202.

ذهن المتلقي صورا أو إحساسات و تحرك انفعالاته ومشاعره[1]"، فهي تصور المجرد في هيئة الحسي مثيرة مخيلة المتلقي.

و الاستعارة ببعدها الدلالي الرحب تنشأ من معرفة التشابه المؤسس على التباين، ذلك أن "إدراك التشابه في التباين هو منبع الاستعارات، و هذا التشابه المكتشف يشيع الحنين الإنساني إلى النظام و الكمال، و هذا مصدر لذة كبرى تحققها الاستعارة، فهذه الصلة الروحية الساعية إلى التوحد في مخيلة الإنسان تعبر عن رغبة عميقة للعقل الإنساني في اكتشاف النظام في العالم الخارجي[2].

فكأن الشاعر بتوظيفه الاستعارة ينشد تقريب المتباعدات لبث التآلف بينها، والوصول في الأخير إلى توحيد المتشابهات و دمجها لتصبح كيانا واحدا يعبر عن عالم منسجمة عناصره.

و يبقى الشعر أكثر أنواع الإبداع استنادا على الاستعارة، بحكم الفضاء الذي يشغله مما يضطر الشاعر إلى أن يخلق الصور الإستعارية خلقا، ليعبر عن الواقع بطريقة لم يألفها جمهور المتلقين، مما يكسبه شعرية متفردة بفعل خيبة الانتظار التي تنتج عن هذا الانزياح.

و قد اخترنا بعض النماذج الشعرية للمتنبي و أبي تمام طبقا لقول الناقد "إن إسهام أبي تمام في خلق حركية جديدة في الإبداع الشعري، و لما كان من أكثر الشعراء حماسة في اصطناع البناء الشعري على مستوى الصور البيانية والبديع، فقد أمدّ التجربة الشعرية بأبعاد جديدة تغير معها مفهوم القراءة التي ركزت كثيرا على مكونات النص الشعري و بخاصة في قصيدة المديح التي حظيت باهتمام النقاد"[3].

و المتنبي باعتبار تفرده استخدم الاستعارة للتعبير عما يجوب بخاطره، و هو لم يقتصر على الاستعارات التي جادت بها قرائح سابقيه، بل تعدى ذلك إلى إبداع استعارات جديدة اكتسبت جدتها إما من ندرتها أو من سبقه إليه، و قد شهد له بذلك حتى خصمه فها هو ذا ابن فورجة يقول: " قرأت على أبي العلاء المعري و مترلته من الشعر ما قد علمه من كان ذا أدب، فقلت له: ما ضر أبا الطيب لو قال مكان هذه الكلمة كلمة أخرى أوردتها، فأيان لي عوار الكلمة التي

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، القاهرة، ط3، 1992، ص 304.

[2] محمد حسن عبد الله، الصورة و البناء الشعري، دار المعارف-القاهرة، د.ط، 1981، ص 156.

[3] سامي سويدان في النص الشعري، مقاربات منهجية، دار الآداب، ط2، 1999، ص 128.

ظننتها، ثم قال لي : لا تظنن أنك تقدر على إبدال كلمة واحدة من شعره بما هو خير منها، فجرب إن كنت مرتابا ، و ها أنا أجرب منذ العهد فلم أعثر بكلمة لو أبدلتها بأخرى كانت أليق بمكانها و ليجرب من لم يصدق يجد الأمر على ما أقول[1] "، فأبا الطيب لم يخطأ يوما في انتقاء ألفاظه و كأنها خلقت إلى جنب متراصة تلزم إحداها الأخرى.

فاستعمال المتنبي للاستعارة أكسبه أهمية خاصة بفعل قدرته الإبداعية على ابتكار الجديد التي مكنته من تجاوز المواضعات المألوفة، التي اعتاد الناس سماعها فغدت مألوفة لا تخلف أي دهشة، إلى أخرى جديدة توفر لخطابه الشعري تلك الخاصية الأسلوبية التي نحاول كشفها ورصد الانزياح فيها.

هذا من جهة ومن جهة أخرى "لقد سعى القدامى إلى التأكيد على شاعرية المتنبي و أبي تمام و أبي نواس. إذ يمثلون شعراء الاختلاف و التجاوز الذي يفسر لنا البعد الجمالي الجديد للكتابة الشعرية"[2].

فقد أسهما إسهاما واضحا في النقلة التي عرفها الشعر العربي في تلك الفترة الزمنية والتي طغى عليها التجديد، نتيجة ما أستحدثه الشعراء من أساليب جديدة، وإخراجهم الكلام غير مخرج العادة. و تناول الشعر من هذا المنظور ألا و هو الانزياح، يعتبر من الإشكاليات الجديدة التي جمعت بين القديم المتمثل في النص وبين الجديدو المتمثل في الإجراء المعتمد في الدراسة، والذي ينبع أساسا من الدرس الأسلوبي الحديث، دون إغفال الحضور المكثف للأصول البلاغية.

نلتمس هذا من قول أبي الطيب المتنبي:

سلكت تماثيل القباب الجن من شوق بها فأدرن فيك الأعينا[3]

---

[1] ابن فروجة ، التجني على ابن جني، تح: محسن عياض، نشر بمجلة المورد عدد 6-بغداد، 1977، ص 187.

[2] عبد الله الغذامي، ثقافة الأسنة، مقالات في النقد و النظرية، النادي الأدبي الثقافة، جدة، 1992، ص108 .

[3] البرقوقي، شرح ديوان المتنبي مراجعة يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1424هـ، 2004م،ج2، ص232.

فالبيت يصور كيف أن أرواح الجن سلكت التماثيل شوقا للممدوح، ثم زاد الصورة حسنا بأن جعلها تدير الأعين والبيت هذا لما فيه من إبداع .وصور تفنن المتنبي في تخريجها جذب من حوله الأنظار.

و في بيت آخر:

إذا وصفوا له داء بثغر سقاه أسنة الأسل الطوال[1].

لاحظ جمالية الانزياح في هذا البيت، فأبو الطيب استعار للثغر و هي المنطقة المتنازع عليه– داء– ثم زاد الصورة حسنا بإسناد السقيا للرماح لإزالة الداء، و قد تعني كلمة الثغر الفم ممّا يزيد الإستعارة جمالا، فهو انزياح عن المعتاد ملفتا إنتباه المتلقي لخدمة الدلالة.

و المتنبي باستعاراته يصور ميدان الحرب بكل تفاصيله، بحيث يقرب البعيد بتصويره للجماد في صورة الحي، مثل قوله:

تهدي نواظرها و الحرب مظلمة من الأسنة و القنا شمع[2]

كسر المتنبي السائد بأن استعارة للأسنة نارا و زاد الاستعارة حسنا بأن جعل القنا شمعا ومن ذلك قوله:

و إن تكن محكمات الشكل تمنعني ظهور جري فلي فيهن تصهال[3]

فلفظة تصهال الواردة في البيت، اكتسبت الدلالة من السياق الذي ألبسها معنى جديدا متزاحا عن المألوف، فالمتنبي استعار التصهال للتعبير عن عدم عجزه فهو كالفرس الذي يلجأ إلى التصهال إذا هو عجز عن الحركة، فانزاح بموجبها عن المألوف لخدمة الدلالة.

فالصور الاستعارية بهذا المفهوم تعمل على خلق علاقات مجازية جادة، خالقة المعنى مرورا بالدال الأول و وصولا إلى الدال الذي خلقه السياق بانزياحه عن السائد.

فالاستعارة تدخل ضمن الانزياح الدلالي الذي يتحقق بالمفاجأة التي تنتج أثرا جماليا، ونلتمس هذا في قول أبي الطيب:

---

[1] البرقوقي، المصدر نفسه، ج2، ص 74.

[2] البرقوقي،شرح الديوان، المصدر السابق ، ج1، ص455.

[3] المصدر نفسه ، ج2، ص232.

فإني رأيت البحر يعثر بالفتى و هذا الذي يأتي الفتى متعمدا[1]

اعتادت العرب القول بالدهر أو الزمان، إلا أن المتنبي انزاح عن المألوف بجعل البحر هو الذي يعثر بالفتى مشبها ممدوحه به، و هي بذلك استعارة تصريحية، إلا أن هذا الممدوح يختلف عن البحر في كونه يتعمد تعثير الفتى على عكس البحر.

فالمتنبي في مدحه يلفت انتباه المتلقي بتلك الانزياحات، و من ذلك قوله:

و في أكفهم النار التي عبدت قبل المجوس إلى ذا اليوم تضطرم[2]

فانظر إلى استعار للسيوف صفة النار محاولا إيهام المتلقي أن النار التي يعنيها هي نفسها التي عبدها المجوس، على أساس إيراده لقرائن دالة عليها مثل: عبدت المجوس،تضطرم، إلا أنه أخرجها هذا التخريج للدلالة على السيوف في بريقها ولمعانهاو القول الجيد لأبي تمام، في قصيدة أخرى له يمدح فيها أمير المؤمنين المعتصم بالله:

سكن الزمان فلا يد مذمومة للحادثات و لا سوام تذعرُ[3].

فقد استعار اليد للحادثات فقد تفنن أبو تمام في تخريج المعاني، و ذلك من خلال خرقه لنظام اللغة، تمكن من تحقيق المفاجأة الأسلوبية التي جعلت المعنى فريدا، فأبو تمام في شعره لا يتزاح عن المألوف لأجل الانزياح و إنما لغرض إنتاج أثر جمالي.

فالشاعر يحاول خلق الجديد الذي يمكنه من الابتعاد قدر الممكن عن الكلام المبتذل لذلك نجده كثيرا ما يؤثر المبالغة في تخريج استعاراته، محدثا بذلك غموضا يجعل شعره أكثر جمالا لابتعاده عن أفق توقع القارئ.

و قوله في قصيدة أخرى : يمدح فيها أبا سعيد :محمد بن يوسف الطائي :

أيامنا مصقولة أطرافها بك و اللّيالي كلُها أسحارُ.[4]

---

[1] البرقوقي،الشرح الديوان، المصدر السابق ، ج1، ص252.

[2] البرقوقي، المصدر نفسه، ج1، ص324.

[3] الآمدي، حسن بن بشر الموازنة بين ابي تمام والبحتري ،تح السيد صقر، دار المعارف بمصر ،1965ج1، ص 254.

[4] الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام تح محمد عبده عزام دار المعارف مصر ج1،ص109.

كسر أبو تمام السائد لما وضع للأيام أطراف، فجرى بيته غامضا خدمة للدلالة، وجعل شيم ممدوحه تفخر بهم و هي من المجردات، و هو ما يثير تساؤل المتلقي بحثا عن هدف الشاعر من خرق نظام اللغة و استعماله لهذه اللفظة في هذا الموقع التي لم يألفها النّاس، ممّا زاد الصورة حسنا بخروجها عن المألوف.وفي بيت آخر له قوله :

تحمّل عنه الصبر يوم تحمّلوا وعادت صباه في الصّبا وهي شمأل

يوم كطول الدهر في عرض مثله ووجدي من هذا وهذاك أطـــول

فأبو تمام كسر المألوف ،بلغته ،المنفردة مستعملا في ذلك الاستعارات البعيدة أو ما نسميه بأسلوب المنافرة باستخدامه لدالين دون أن يكون بينهما اشتراك فيحدث بذلك العدول بفضل الخيبة التي خلفتها هذه المنافرة بحيث لما جعل للدهر طولا وصله بالعرض على معنى الاستعارة فالعرب اعتادت القول بالدّهر أو الزمان لكن أبي تمام انزاح عن الحقيقة بأن يوصف الدّهر بذلك فإنما هو طويل لاغير فأما العرض فإنما هو على الأماكن وما جرى مجراها وذلك لصور لنا تحمله الممدوح فأبي تمام استخدم آلة الاستعارة عما يجوب بخاطره .

و فيمايلي شواهد أوردها الزمخشري في كشافه عند تطرقه لتفسير آيات القرآن، حيث يعرض في أثناء ذلك مفهومه للإستعارة بشتى أنواعها. يقول في تفسيره لقوله تعالى: "﴿**وَ حَرَّمْنَا عَلَيْهِ الْمَرَاضِعَ مِنْ قَبْلُ**﴾ القصص/12.

يقول : 'فالتحريم استعرناه للمنع استعارة تبعية'[1]. والاستعارة في الفعل تابعة للإستعارة في المصدر، و الجامع بينهما عدم الأخذ، فالزمخشري يجري الإستعارة في المصدر لا الفعل[2].

و يدخل ضمن هذا الصنف من الإستعارات ما يعرف بالإستعارة بالحرف. و قد أوردها الإمام الزمخشري مرات عدّة في كشافه .

كما في قوله تعالى : ﴿**فَالْتَقَطَهُ آلُ فِرْعَوْنَ لِيَكُونَ لَهُمْ عَدُوّاً وَ حَزَناً**﴾ القصص/18.

---

[1] أحمد جمال العمري، المباحث البلاغية في قضية الإعجازالقرآني، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1990، ص 161.

[2] ينظر:المرجع نفسه، ص 161.

حيث يقول ' اللام في (ليكون) هي لام (كي) التي معناها التعليل كقولك جئتك لتكرمني سواء بسواء، و لكن معنى التعليل فيها وارد على طريق المجاز دون الحقيقة، لأنّه لم يكن داعيهم إلى الإلتقاط أن يكون لهم عدوا و حزنا، و لكن المحبة و التبني، غير أن ذلك لما كان نتيجة التقاطهم له[1].

و الإستعارة كما أسلفنا الذكر : مكنية و تصريحية، فمن المكنية نستشهد بقول الله تعالى في سورة البقرة :﴿ **الّذِينَ يَنْقُضُونَ عَهْدَ اللهِ مِنْ بَعْدِ مِيثَاقِهِ وَ يَقْطَعُونَ مَا أَمَرَ اللهُ بِهِ أَنْ يُـــوَصَلَ** ﴾ سورة البقرة الآية 27.

و يعلق الزمخشري قائلا : النقض، الفسخ و فك التركيب فإن قلت: من أين ساغ استعمال النقض في إبطال العهد ؟ قلت: من حيث تسميتهم العهد بالحبل على سبيل الإستعارة لما فيه من ثبات الصلة بين المتعاهدين،و مثله قول ابن التيهان في بيعة العقبة: يا رسول الله، ان بيننا و بين القوم حبالا و نحن قاطعوها ...

و هذا من أسرار البلاغة و لطائفها ان يسكتوا عن ذكر الشيء المستعار، ثم يرمزوا إليه بذكر شيء من روادفه، فينبهوا بتلك الزمرة على مكانه[2].

أمّا التصريحية فيورد من نماذجها آية النمل قول تعالى :

﴿ **قَالُوا اطَّيَّرْنَا بِكَ وَبِمَنْ مَعَكَ قَالَ طَائِرُكُمْ عِنْدَ اللَّهِ بَلْ أَنْتُمْ قَوْمٌ تُفْتَنُونَ** ﴾الآية .47

و يقول عنها معقبا كان الرجل يخرج مسافرا فيمر بطائر فيزجره، فإنّ مرّ به سائحا تيمن، وإن مرّ بارحا تشائم فلما نسبوا الخير و الشر إلى الطائر استعير لما كان سببهما من قدر الله و قسمته، أو من عمل الصيد السبب في الرحمة و النقمة. و منه قالوا: طائر الله لا طائرك ، أي قدر الله الغالب الذي ينسب إليه الخير و الشر لا طائرك الذي تتشأم به و تتيمن'[3].

---

[1] ينظر المرجع نفسه،161 .

[2] الزمخشري، الكشاف، عن حقائق غواص التنزيل ظبط مصطفى أحمد،ط3، 1987ج1، ص157.

[3] المصدر السابق، (الزمخشري الكشاف) ،ج3، ص 292.

وبذلك قد تتبعنا تفسير لآيات الذكر الحكيم، التي تبين هذا النوع من التصوير البياني الذي يكثر وروده في القرآن الكريم .

التشبيه:

من المسلم أن الاستعارة تتحقق بذكر أحد طرفي التشبيه و حذف الآخر، إلا أن التشبيه لا يكتفي فيه بذلك و إنما يشترط ذكرهما معا، في حالة من المقارنة يبقى طرفيها منفصلان بفضل تلك الحدود التي فرضها ذكرهما، لذلك أقر القدامة أن طرفا التشبيه لا يتداخلان أبدا، ذلك أنه " من الأمور المعلومة أن الشيء لا يشبه بنفسه ولا بغيره من كل الجهات، إذ أن الشيئان إذا تشابها من جميع الوجوه و لم يقع بينهما تغاير البتة اتحدا، فصار الاثنان واحدا[1]. فأطراف التشبيه لا تتداخل، لذلك نجد العلاقة القائمة بينهما مبنية على المقارنة، فلا يمكن لأحدهما أن يتماهى في الآخر.

و يتأكد عدم تداخل المشبه و المشبه به في أسلوب التشبيه وجود أداة التشبيه سواء كان حضورها ظاهرا أم مقدرا، "فأسلوب التشبيه ذو ركنين تضمن فطنة المتلقي إليها فطنته لدلالة الأسلوب، فثمة وضوح و انكشاف يتسم به هذا الأسلوب، و قد ينضاف إلى هذين الركنين رابطان آخران يزيدان الأسلوب وضوحا و هما: الرابط اللفظي المتمثل في الأداة ، والرابط المعنوي المتمثل في وجه الشبه[2]" فتوفر طرفي التشبيه و زيادة حضور الأداة و وجه التشبيه يرسم حدودا فاصلة بينهما تمنع تداخلهما.

---

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص 124.

[2] طارق سعد شلبي، الصوت و الصورة في الشعر الجاهلي،المرجع السابق، ص154.

قد قسم أحد القدامى الشعر إلى" مثل سائر و استعارة غريبة وتشبيه واقع نادر"[1]، فهذا التشبيه هو الذي يتحقق بالانزياح عن المألوف و كسر السائد بالإتيان بما غفل الناس عنه حتى أصبح جديدا لا يطوله إلا شاعر حاذق، بحيث " يكون الشعراء قد لزموا طريقة واحدة من تشبيه شيء بشيء ، فيأتي الشاعر بغير الطريقة التي أخذ فيها عامة الشعراء"[2]، فيعمل الشاعر على إخراج خطابه من الآلية التي يرثها من إتباع سابقيه إلى سبيل إبداع الجديد الذي يحقق بفضله التفرد و التميز، جامعا من حوله جمهور المتلقين الذي لفت انتباههم و خيب انتظارهم بهذا الانزياح.

و على هذا يعمل التشبيه على تحقيق غاية فنية، تكمن في استحضار المجرد في أشكال بصرية، ذلك لأنه يقتصر على تمثيل " المعاني المهومة بالصور المشاهدة"[3]، وهو لا يقف عند هذا الحد من التصوير، و إنما هو يصيب كل الحواس فيصور أحوالها محاولا شد انتباه المتلقي، و الذي بدوره تنسجم كل حواسه لتدخل ضمن رد الفعل، فتنشأ بذلك صورة تتناغم فيها تلك الحواس.

لذلك أقر القدامى أن التشبيه بين الأشياء المتباعدة أطراف، على عكس التشبيه بين المتقارب منها، و الذي لا يزيد على الحقيقة شيئا، فيعمل بذلك التشبيه على تقريب البعيد، فيكون خارجا عن السائد متماهيا في جوهر الأشياء، باحثا عن ذلك الخيط الرفيع الذي يجمع بينهما،" و هذه المحاولة هي التي تجعل الشاعر لا يقبل ما يرد على العين، و يألفه الناس، بل يتجاوزه إلى النادر الذي لا يعتاد، و الغريب الذي لا يؤلف[4].

جامعا بين الغريبين، هذا الجمع له الدور الفاعل في مسألة التلقي بحيث ترتفع درجة المفاجأة بقدر ابتعاد الشيئين الذي يجمع بينهما الشاعر في تشبيه، فيكون وقعها على ذهن المتلقي أعمق، و إعجابه بها أكثر بحكم أن التباعد بين الشيئين كلما كان أشد، كانت إلى النفوس أعجب، و كانت النفوس لها أطرب[5] .

---

[1] ابراهيم بن محمد بن أبي عون، التشبيهات، تح: محمد عبد المعين خان، ط كمبردج 1950، ص1-2.

[2] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، المصدر السابق،ص 128.

[3] ابن الأثير، المثل السائر، تح محمد علي النجار ،المكتبة المصرية،دط، 1952 ، ج2، ص130.

[4] جابر عصفور، الصورة الفنية،المرجع السابق، ص 188.

[5] الجرجاني، أسرار البلاغة، ص98.

الذي يؤرق المتلقي في أسلوب التشبيه هو البحث عن نقطة الإلتقاء بين المشبه والمشبه به، و ذلك أن الانزياح الذي أنتج هذا التشبيه قرن بين الأشياء التي ربما لم يكن للمتلقي أن يتصور أنها قد تجمع، ممّا يؤسس للمفاجأة الأسلوبية التي تجعل الخطاب أكثر شعرية، لذلك نجد أن الشعر يتواصل مع الرسم في جوانب كثيرة، ذلك أن "الشاعر مثل الرسام يقدم المعنى بطريقة حسية، هذا عن طريق المشاهد التي يرسمها على اللوحة ليتلقاها المشاهد تلقيا بصريا مباشرا، وذلك عن طريق لغته التي تثير في ذهن المتلقي صورا بعين العقل[1].

ممّا يجعلنا نفتش عن المواضع التي يكون فيها التصوير الحسي أكثر تجليا، فلا يتقدم بذلك المعنوي الذي لا نجيد تصوره، في هيئة بصرية أكثر وضوحا إلا بالإستعانة بمخيلة الشاعر الذي يفتح للمتلقي مجالا يرى من خلاله الأشياء بوضوح.

و هذا ما سوف نلمسه من خلال عرضنا لهذه الأبيات.

أبدع أبو الطيب في هذا البيت حين قال:

و أَضْعَفْنَ ما كلفنه من قباقب فأضحى كأن الماء فيه عليل[2].

نلاحظ ورود الانزياح بشكل ملفت للنظر في هذا البيت، فكيف للماء أن يصبح عليلا، فالمتنبي خيب توقع المتلقي بتشبيه الماء الذي مرت عليه جيوش سيف الدولة حتى أضعفته بالعليل، ممّا جعل البيت غاية في الجودة بفضل الانزياح.

و في بيت آخر :

ولربما طعن الفتى أقرانه بالرأي قبل تطاعن الأقران[3].

فكيف للرأي أن يطعن و هو من المجردات، فأبو الطيب بهذا التشبيه صور المجرد على هيئة الحسي متزاحا بذلك عن المألوف ، فالفتى عنده قد يطعن أقرانه بالرأي الصائب و التدبير الدقيق قبل أن يخوض في القتال.

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، المركز العربي ، القاهرة، ط1، 1990، ص284.

[2] البرقوقي، شرح الديوان، المصدر السابق، ج2، ص 122.

[3] البرقوقي، المصدر السابق،ج2، ص 432.

و لعل أبا الطيب المتنبي من الشعراء الذين وقفوا عند الحدود الفاصلة بين الانزياح الذي يحقق الشعرية و بين الانزياح الذي يخرج الخطاب إلى اللامعقول، فتجسدت شاعريته في تصوير الأحوال النفسية التي تنتمي إلى المجرد، محاولا شد انتباه المتلقي بوعي تام يجعل خطابه شعريا بطريقة جمالية لا تخرجه من حيز المعقول، فأصبح المتنبي ممن وصف الباقلاني من أنهم " شبهوا الخط و النطق بالتصوير و قد أجمعوا أن من أحذق المصورين، من صور لك الباكي المتضاحك، و الباكي الحزين، والضاحك المتباكي، و الضاحك المستبشر، وكما أنه يحتاج إلى لطف في اللسان والطبع في تصوير ما في النفس للغير"[1]، مما يبعث الدهشة في نفس المتلقي بخروجه عن المألوف و تصويره للمجرد على هيئة مرئي، معتمدا في ذلك على التخييل الذي يرقى بموجبه فكر المتلقي، ليتقبل أفكارا لم تكن في منظروه أنها تتجسد، ذلك أن " الشعر بما يقوم عليه من تخيل يمثل لمخيلة المتلقي مشاهد بصرية واضحة، و إن أفضل الوصف الشعري هو ما قبل السمع بصرا، و جعل المتلقي يتمثل مشهدا منظورا كأنه يراه ويعاينه"[2]، فالتخييل الذي يقوم عليه الشعر يرقى به إلى الشعرية إذا استطاع أن يصور للمتلقي ما اعتاد سماعه و لم يكن يتوقع أن يتصور له. و من ذلك قوله:

تشرق أعراضهم و أوجههم كأنما في نفوسهم شيم[3]

فالمتنبي في هذا البيت انزاح عن المألوف بجعله العرض خلق صاف في وجه الممدوح، فأخرج بذلك المعنوي إلى حسي، كاسرا بذلك السائد محققا الشعرية لبيته ، لذلك يقر أحد النقاد الغربيين أن الشعر لغة حسية بصرية تعمل دوما على إبراز الانفعالات، لكونها تعمل على "عرقلة المتلقي، و جعله يرى باستمرار- شيئا فيزيقيا، لتمنعه من الانزلاق إلى عمليات التجريد التي تؤدي إليها لغة النثر، و لكي يحقق الشعر هذه الغاية، فإنه يختار الاستعارات والتشبيهات

---

[1] الباقلاني، إعجاز القرآن، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1954، ص 181.

[2] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، القاهرة ،ط1، 1994، ص 307.

[3] البرقوقي، شرح الديوان، المصدر السابق، ج2، ص 355.

البعيدة"[1] ف(هيوم) بهذا الموقف يلتقي إلى حد ما مع حازم القرطاجي الذي تماهى في تعريف الشعر و تقديمه على أنه إبراز للحسي، فالشاعر على هذا الأساس يستقر المتلقي بتصويره لمواقف مجردة لم يكن المتلقي ليتخل أنها تتجسد و تتجلى للعيان، لذلك لم يعب المتنبي أن يتراح عن المألوف مصورا بذلك المعنوي في هيئة حسي، ذلك أن الشعراء في كلامهم إنما يصورون الباطل في صورة الحق، و الحق في صورة الباطل"[2].

ومن قول أبو الطيب:

أغار من الزجاجة و هي تجري على شفة الأمير أبا الحتسين

كأن بياضها و الراح فيها بياض محدق بسواد عين[3]

فانزاح المتنبي في البيت الثاني، إذ شبه الزجاجة و الراح فيها، ببياض محيط بسواد عين، هذا الخروج عن السائد يحدث الدهشة في نفس المتلقي، مما ينتج مفاجأة أسلوبية، تجعل البيت شعريا. و في أبيات غير قليل نجد أبا الطيب شبه الحسي بالمعنوي كاسرا بذلك نظام اللغة، إذ هو يخرج الكلام غير مخرج العادة، مما يبعث على التساؤل عن سبب هذا الانزياح، لذلك هو يقول:

تشرق تيجانه بغرته إشراق ألفاظه بمعناها[4]

فالمتنبي في هذا البيت شبه التاج على رأس ممدوحه و إشراق وجهه بألفاظه المشرقة.

ثم يحقق العدول لخطابه بقوله:

قمرا ترى و سحابتين بموضع من وجهه و يمينه و شماله

سفك الدماء بجوده لا بأسه كرما لأن الطير بعض عياله[5]

---

[1] T.E Hulme ,speculation, Edited pgh. Rited, Routledge and Kegan Paul , London 1960, .134-135.pp

نقلا :عن جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 305.

[1]حازم القرطاجي، منهاج البلغاء و سراج الادباء، ص 144.

[3]البرقوق، شرح الديوان، ج2، ص 443.

[4] البرقوقي، المصدر نفسه، ج1، ص497.

[5] البرقوقي، شرح الديوان، المصدر نفسه، ج2، ص411.

لاحظ كيف جاء المصراع الثاني للبيت الأول تفسيرا له و انظر إلى حسن التشبيه في هذا المقطع، إذ جعل المتنبي يدي الممدوح سحابتين، تتلازم فيهما صفة العطاء والسفك، فهو بقدر ما يعطي هو يسفك دماء الأعداء، و من حسن مدحه في البيت الثاني جعل الممدوح يسفك دماء الأعداء كرما منه لا حبا في القتال، لأجل إطعام الطير التي عودها أكل لحوم الأعداء حتى أصبحت بعض عياله، فأبو الطيب بإبداعه صور تقتيل الأعداء جودا من الممدوح لا شجاعة، فانزاح بذلك عن المألوف لإثراء الدلالة.

و كثيرا ما حقق المتنبي العدول بانزياحه عن المألوف و إجرائه للتشبيهات النادرة، كقوله:

ذكر الأنام لنا فكان قصيدة كنت البديع الفرد من أبياتها[1]

فممدوحه لاستئثاره بالأوصاف الحميدة دون الناس، أصبح كالبيت البديع المتميز في القصيدة ، فالمتنبي لم يحقق الانزياح بإبداعه الجديد، و إنما بذكره لما غفل الناس عنه، و هي إحدى وجوه الانزياح الذي نحاول رصد معالمه.ثم يبدع فيقول:

رضوا بك كالرضا بالشيب قسرا و قد وحظ النواصي و الفروعا[2]

انزياح المتنبي في هذا البيت حيث شبه صبر الأعداء على ذل ممدوحه بصبر الخلق على الشيب حين يعم الرأس، فكسر بذلك السائد لخدمة الدلالة.

و استحق المتنبي التقدم و التميز عن من سبقه بقوله:

دروع الملك الروم هذي الرسائل يرد بها عن نفسه و يشاغل[3]

جعل هذه الرسائل دروعا، يَرُدُ بها ملك الروم سيف الدولة عنه، فجاء البيت بفضل هذا الانزياح بديعا متفردا، مما جعل معاصري المتنبي يقرون أنه "لو لم يكن لأبي الطيب سوى هذه القصيدة لاستحق بها فضيلة التقدم على كل من تقدمه"' فكان هذا البيت في إحدى القصائد التي استحق بها أبو الطيب الفضيلة و التميز عن غيره، و حاز بفضلها قصد السبق،ثم نجد أبي تمام يبدع حين يقول في الورد و انقضاء مدته سريعا:

---

[1] البرقوقي،شرح الديوان، المصدر السابق، ج1، ص 223.

[2] المصدر نفسه، ج1، ص473.

[3] المصدر نفسه، ج2، ص125.

أرى عهدها كالورد ليس بدائم و لا خير في من لا يدوم له عهدَا[1]

هنا عدل الشاعر عن المألوف و شبه الممدوح بالورد الذي لا يدوم بعد انقضاء عهده، هذا ما يدفع المتلقي إلى خيط الإلتقاء بين المشبه و المشبه به،و في أبيات أخرى له:

ثم انبرَت أَيّامُ هَجْرٍ أَرْدَفْتُ بِجوّى أسى فكأنّهَا أَعْوَامُ

ثم انقَضَتْ تلك السنُونُ و أهْلُهَا فَكَأَنّهَا وَ كَأَنّهُمْ أَحْلَامُ[2]

لاحظ أهمية الانزياح في هذا البيت، متحليا في تمثيله لتلك الأعوام و أهلها كأنها أحلام في انقضائها و زوالها مثل الحلم الذي لم يلبث أن ينقضي، و نجده يبدع في المدح مستعملا أسلوب التشبيه، محاولا إحداث التوافق، و ذلك ممّا يجعلنا نبحث عن المواضيع التي يكون فيها التصوير أكثر جليا، وقال يمدح محمد بن عبد الملك الزيات:

بمحمدٍ صار الزّمَانُ مُحَمَّدًا عِنْدِي و اعتبُ بَعد سُوءِ فِعَالِه

بِمُرَوَّقِ الأَخْلَاقِ لَوْ عَاشَرْتَهُ لَرَأَيْتَ نَجْحَكَ مِنْ جَمِيع خِصَالِهِ[3]

إن الصورة الناشئة عن أسلوب التشبيه الماثل أمامنا تخلق للمتلقي فضاءا جديدا، تستطيع من خلاله اكتشاف ما تحويه الأشياء من معاني فريدة لم نكن لنلمسها لو أنّ الخطاب ورد دون تشبيه فيكون بذلك خطابه بديعا لخروجه غير مخرج العادة، فعبارة " بمورق الأخلاق" فهل للأخلاق أن تروق أو تصفى فأبى تمام قد عدل عن المألوف و كأن أخلاق الممدوح قد روّقت أي صفّيت كما يروق الشراب فالتشبيه بين المتباعدين يبث في نفس المتلقي الدهشة التي تجعل الخطاب منفردا في ابتعاده عن المألوف.و عدوله عنه.ونقل الآمدي تخطئة بن عمار لأبي تمام فقال : وانكر أبو عباس قول ابي تمام:

رقيق حواشي الحلم لو أنّ حلمه بكفيك ما رأيت في أنه بُرْدُ [4]

---

[1] الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام،المرجع السابق، ص 234.

[2] الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، المرجع نفسه، ص152.

[3] المرجع نفسه، ص 31.

[4]الآمدي، المصدر السابق، ج1 ،ص 138

وقال هذا الذي اضحك الناس منذ سمعوه إلى هذا الوقت لذلك فأغلب ما أوخذ على أبي تمام من التشبيهات كان بسبب عدم التطابق والتناسب بين المشبه والمشبه به في وجه الشبه وعلى هذا النحو كانت الخصومة أعنف عند اللغويين وأهل البلاغة منها عند النقاد .

الكناية:

ليس من دلائل يمكننا جمعها الإثبات أن الكناية تدخل ضمن ما نحن بصدد رصده من انزياح، بل إن إقترانها به لا يحتاج إلى البرهان، ذلك أن " المراد بالكناية أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، و لكن يجيء إلى معنى هو تاليه وروده في الوجود، فيومئ به إليه، و يجعله دليلا عليه"[1]. فالمتكلم بفضل الكناية يعدل عن وصف الحقيقة مباشرة إلى ذكر ما هو ردف لها، فالكناية بذلك تحمل في ذاتها معنى من معاني الانزياح.

و مفهوم الكناية لم يجمع النقاد على إعطائه تسمية واحدة، منذ القديم و إنما اختلفت تسميته من ناقد إلى آخر، فقدامة بن جعفر مثلا يطلق عليها لقب الإرداف، الذي يتحقق ب" أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه و تابع له، فإذا دل عل التابع أبان عن المتبوع"[2]، فالإرداف بهذا المفهوم يدل في بعض جوانبه على الكناية، ثم يطلق عليها تسمية التمثيل، و التمثيل " هو أن يريد الشاعر إشارة إلى معنى، فيضع كلاما يدل على معنى آخر، و ذلك المعنى الآخر و الكلام يثبتان عما أراد أن يشير

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز،المصدر السابق، ص 66.

[2] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 157.

إليه"[1]. فالشاعر بالتمثيل لا يريد وصف الحقيقة و إنما يعدل إلى الإشارة، و هو ما يدخل ضمن الانزياح.

ابتداء من هنا تصبح اللغة تؤول إلى صورة للتعبير عن المعرفة الفطرية التي تتعلق بالأشياء والمكان و الزمان و القوة و ما إليها، فالرمز يبدأ بمحاكاة الشيء، و ينتهي باقتناصه و أسره وتلك هي مراحل التمثيل التي يتحقق فيها للغة التعبير الذاتي الذي لا يقتصر على جانب المحسوس من الشيء بل يتجاوزه إلى المجال الفكري و الروحي و فيه تتجلى عبقرية اللغة وشاعريتها و قدرتها على الرمز"[2]، فالكناية بفتحها المجال للتعبير على غير المألوف، تجعل اللغة تعود إلى أصل الأشياء مجسدة إياها للقارئ و كأنه يراها و ذلك بتجاوزها للمحسوس من إلى تصوير ما هو معنوي.

أمّا تعريف التعريض عنده فهو " أن تذكر شيئا تدّل به على شيء لم تذكره[3]، و في تعليق الزمخشري على آية البقرة(**وَلَا جُنَاحَ عَلَيْكُمْ فِيْمَا عَرَضْتُمْ بِهِ مِنْ خُطْبَةِ الْنِسَاءِ**) الآية235، يقول معرفا التعريض بأنّه' هو أن يقول لها إنك لجميلة أو صالحة.... ومن غرضي أن أتزوج وعسى الله أن ييسر لي امرأة صالحة و نحو ذلك من الكلام الموهم أنه يريد زواجها و لا يصرح بالزواج فلا يقول أني أريد أن أتزوجك أو أخطبك...فإن قلت : أي فرق بين الكناية والتعريض؟ قلت الكناية أن تذكر الشيء بغير لفظه الموضوع له كقولك كثير الرماد للمضياف، و التعريض أن تذكر شيئا تدل به على شيء لم تذكره كما يقول المحتاج للمحتاج إليه: جئتك لأسلم عليك و لأنظر إلى وجهك الكريم ، و كأنه إمالة الكلام إلى عرض 'جانب ' يدل على الغرض و يسمّى التلويح[4].

الذي يؤرق المتلقي في الكناية هو البحث عن نقطة الإلتقاء بين العالمين اللذين يحاول الشاعر الجمع بينهما، إن الانزياح الذي يتسبب في هذه الكناية أبعد الدال عن المدلول مع تركه لخيط رفيع يلتقيان عنده، إذ تبقى مهمة الجمع بين هذين العالمين منوطة بالمتلقي الذي يكشف عن مدى تحقيق هذا الانزياح في النص الذي يتلقاه ذلك أنّ " الطاقة الإبداعية تتولد من الإنحراف

---

[1] قدامة بن جعفر، المصدر السابق، ص161.

[2] لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، دار المريخ، الرياض، د.ط، 1989، ص 95.

[3] أحمد جمال العمري، المباحث البلاغية في ضوء قضية الإعجاز القرآني،المرجع السابق، ص 160.

[4]أحمد جمال العمري، المرجع نفسه، ص168.

الناشئ في اللغة أو في مقدار الخروج على القالب المعياري للغة"[1]، فالشعرية تقاس تبعا لدرجة الانزياح عن القاعدة و الملفت للإنتباه في الكناية أن الوصول للدلالة الحقيقية من ورائها نسبي، ذلك أنّه ليس كل متلقي في مقدوره أن يصل إلى المعنى الذي أراده الشاعر من أيراده لِلَفْظَةٍ ما،و نذهب الآن إلى رصد أبيات المديح لأبي تمام للكشف عن مدى تحقيق الانزياح:

عالي الهوى ممّا تعذُبُ مهجتي أَرْوِيَةُ الشَّعفِ التي لَمْ تسهَلِ[2]

الملفت للإنتباه في الكناية أن الوصول للدلالة الحقيقية من ورائها نسبي، ذلك أنه ليس كل متلقي في مقدوره أن يصل إلى المعنى الذي أراده الشاعر من إيراده للفظة ما.

فانظر كيف كنى أبو تمام بقوله: (أروية الشّعفِ) عن مراده و غايته بالأروية لأنها تكون في شعاف الجبال أي رؤوسها،.

فالألفاظ في العمل الإبداعي تلبس معاني جديدة بعيدة كل البعد عن المألوف، يخلقها المبدع ليعبر عن الواقع بطريقة مغايرة، تخلق مفاجأة لدى القارئ ممّا يكسبها جمالية .

قال الشاعر:

و لاصطفيت شوْلُ فَظَلّتْ شَوَارِدًا قُرُومُ عِشَارٍ مَا لَهُنَّ مُبَارَكُ[3]

فانظر كيف كنى أبو تمام بقوله: ' و لاصطفيت شول فظلّت "شواردًا"كنى " بالشول" عن النساء و " الشول" الإبل التي قد شالت ألبانها و هي التي قد مضى لها من وقت نتاجها سبعة أشهر أو ثمانية، و جعل الرجال مثل قروم العشار" التي لا مبارك لها، فهي مطرودة فلولا عفو هذا الممدوح و صفحه لأخذ شولكم قرم غيركم.

فكسر بذلك السائد و لفت انتباه المتلقين و نتج عن انزياح أبي تمام عن ألفاظه أنه كون لنفسه عالما خاصا، إذا أصبحت تمثل" دال" و مدلول في الوقت نفسه، أو على أنها دال و يتكون مدلوله من الوجهة التي تقحم فيها الألفاظ المجاورة دلاليا[1].

---

[1] مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر، دار بور سعيد للطباعة، مصر، د.ط، 1987، ص 27.

[2] الخطيب التبريزي، المصدر السابق، ص33.

[3] الجطيب التبريزي، المصدر نفسه، ص 964.

و بهذا حازت الكناية على قدر كبير من الأهمية بفضل الدلالات التي تمنحها للخطاب فالمعنى الذي يحاول الشعر إصابته هو استنفاد صبر ذلك البعيد من خلال الغموض الذي يبعث في النفس الرغبة في صبر أغواره و البحث عن أعماقه.

و لتأكيد ذلك نحاول رصد تجليات الكناية في بعض أبيات المديح لأبي الطيب ، ونجده في هذا الإطار ينشد قائلا:

نهبت من الأعمار ما لو حويته لهنئت الدنيا بأنك خالد[2]

فهل للأعمار أن تنهب، فانظر كيف عدل أبو الطيب عن وصف الحقيقة إلى الكناية عن تقتيل سيف الدولة للأعداء، و هو انزياح عمل بموجبه أبو الطيب على إيقاظ المتلقي ولفت انتباهه مما يزيد البيت ثراء، و يحقق له الشعرية، و يدخل هذا البيت ضمن المديح الموجه، لذلك نجد أبا الفتح عثمان ابن جني يقول فيه: " لو لم يمدح أبو الطيب سيف الدولة إلا بهذا البيت وحده، لكان قد بقي فيه ما لا يخلقه الزمان، و هذا هو المدح الموجه، لأنه بنى البيت على ذكر كثرة ما استباحه من أعمار أعدائه، ثم تلقاه من آخر البيت بذكر سرور الدنيا ببقائه و باتصال أيامه"[3]، فأبو الطيب لو اكتفى بهذا البيت دون غيره لحاز قصب السبق بفضل هذا التميز الذي كسر به السائد.

و الملفت للإنتباه في الكناية أن الوصول للدلالة الحقيقية من ورائها نسبي، ذلك أنه ليس كل متلقي في مقدوره أن يصل إلى المعنى الذي أراده الشاعر من إيراده للفظة ما، و نلتمس ذلك في قول أبي الطيب:

لجياد يدخلن في الحرب أعرا ء و يخرجن من دم في جلال

و استعار الحديد لونا و ألقى لونه في ذوائب الأطفال[4]

---

[1] حسين الواد، المتنبي و التجربة الجمالية عند العرب، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط02، 2004، ص 145.

[2] البرقوقي، شرح الديوان، ج1، المصدر السابق، ص 249.

[3] الثعالبي، يتيمة الدهر، دار الفكر، بيروت، ط2، 1392هـ-1973م، ج1، ص 185.

[4] البرقوقي، شرح الديوان،المصدر السابق، ج2، ص 181.

فقراءة البيتين حرفيا قد تفسد المعنى، لذلك يتوجب علينا رصد الانزياح الواقع على مستواهما، و التي تمكننا من الكشف عن العدول الذي ينبع من مقدار خروج اللفظة عما وضعت له في الأصل، فالمتأمل للبيت الأول يصل إلى أنه على قدر ما يمكن أن تكون الدلالة على جلال الجياد بجفاف الدماء عليها حقيقية بقدر ما تكون حاملة لمعاني مجازية، و كذلك في البيت الثاني الذي يظهر فيه أن الحديد(السيوف) اكتسب لونا جديدا و هو معنى وارد في الحقيقة، إلا أن القراءة العميقة للبيت تجعلنا نكتشف أن أبا الطيب المتنبي إنما أورد هذا كناية عن كثرة التقتيل التي جعلت لونها أسود لجفاف الدماء عليها، و كذلك في قوله: " وألقى لونه في ذوائب الأطفال" ، إذ هي كناية عن ما يخلفه الهلع الذي تتسبب فيه الحرب من اكتساب شعر الأطفال للبياض.

هنا يمكننا التأكيد على أن "الألفاظ المستعملة فنيا تصبح كائنات لغوية تامة مستقلة (...) لم تعد في حاجة إلى أن تتعامل معها على لأنها دال على مدلول في واقع اللغة و الحياة، و إنما تصبح ذاتا مكتملة يصيب بها الشاعر الموضع المستحسن لها من الكلام أو يخطئه، و يحاكمها بالتذوق"[1]، فالألفاظ في العمل الإبداعي تلبس معاني جديدة بعيدة كل البعد عن المألوف ، يدرجها المبدع ليعبر عن الواقع بطريقة بعيدة عنه، و يصبح القارئ في هذه اللحظة هو الكاشف عمّ مدى تحقيقها للشعرية.

و يترك أبو الطيب للقارئ سلطة الحكم على دواله حين يقول:

فتل الحبال من الغدائر فوقه و بنى السفين له من الصلبان[2]

فانظر كيف كنى أبو الطيب بقوله: (فتل الحبال من الغدائر) عن كثرة ما سبى من النساء ، فكسر بذلك السائد و لفت انتباه المتلقي.

و نتج عن انزياح أبي الطيب عن ألفاظه أن وضعت قطيعة مع معانيها المعجمية، وكونت لنفسها عالما خاصا، إذ أصبحت تمثل" دال و مدلول في الوقت نفسه، أو على أنها دال يتكون مدلوله

---

[1] حسين الواد، المتنبي و التجربة الجمالية عند العرب، المرجع السابق، ص 145.

[2] البرقوقي، شرح الديوان،المصدر السابق، ج2، ص434.

من الوجهة التي تقحم فيها الألفاظ المجاورة لها دلاليا"[1]، فدوال أبي الطيب التي انزاح فيها عن المألوف تستمد دلالتها مما يجاورها من ألفاظ، مبتعدة على مدلولاتها الأصلية، نجد ذلك في قوله:

حتى عبرن بأرسناس* سوابحا ينشرن فيه عمائم الفرسان[2]

فجياد ممدوحه لسرعتها نثرت عمائم الفرسان، هنا نلاحظ أهمية الانزياح في هذا البيت، إذ عمد أبو الطيب إلى استفزاز المتلقي ليثير مخزون الذاكرة لديه، مما يضطره إلى محاولة الربط بين قوله: ينشرن فيه عمائم الفرسان، و بين ما تدل عليه في السياق الذي وردت فيه.

و المتنبي بانزياحه عن المألوف لا يخفي الحقيقة عن المتلقي، إنما هو يريد تقديمها إياه بطريقة شعرية تجعل أفكاره تسبح في عالم الخيال الذي فرضه عليه، و كثيرا ما نجد أن بين اللفظة و بين ما تدل عليه من البعد ما لا يمكننا نكرانه، إلا أن إيراده لبعض الرموز الدالة على ما يريد التعبير عنه يكفل أن يدرأ عنه ذلك اللامنطق، و يجعل خطابه، أفصح من قول الحقيقة مباشرة، على هذا الأساس "أجمع الجميع على أن الكناية أبلغ من الإفصاح والتعريض أوقع من التصريح"[3] بفعل المفاجأة، الناتجة عن اختراق الشاعر للنظام اللغوي مما يجعل العمل الإبداعي غير صارم، " فهو مجال الاصطلاح أو التوافق(La Convenance) ، لذلك نجد مقولات يعبر عنها بأشكال متعددة مختلفة، و قد لا يعبر عنها شكل معين تعبيرا صريحا"[4]، مما يجعل هذا العمل أكثر شعرية بفضل الغموض الذي يكتنفه بعدم صراحته، و هذا ما يتجلى في مدح أبي الطيب حين يقول:

أبا المسك هل في الكأس فضل أناله فإني أغني منذ حين و تشرب[5]

الملاحظ في هذا البيت ورود الانزياح بشكل ملفت للنظر، إلا أن هذا الخروج عن المألوف لا يكتشف إلا بالقراءة العميقة للبيت، فقد يظهر أن أبا الطيب يطلب من ممدوحه أن يترك له في

---

[1] حسين الواد، المرجع السابق، ص144.

*أرسناس: نهر ببلاد الروم.

[2] البرقوقي، شرح الديوان،المصدر السابق، ج2، ص 443.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز،المصدر السابق، ص 55.

[4] رفيق بن حمودة، الوصفية مفهوماتها و نظامها في النظريات اللسانية، دار محمد علي للنشر، صفاقس(تونس)، ط1، 2004، ص221.

[5]البرقوقي، شرح الديوان،المصدر السابق، ج1، ص192.

الكأس بعضا مما يشرب، إلا أنه كان يعني بقوله هذا طلب ولاية من ممدوحه، فالمتنبي آثر الكناية عن التصريح مما يبعث على الدهشة في نفس المتلقي.

و بهذا حازت الكناية على قدر كبير من الأهمية بفضل الدلالات التي تمنحها للخطاب، هنا يمكن الجزم بأن " المعنى إذا أتاك ممثلا فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة و تحريك الخاطر له و الهمة في طلبه، و ما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر، و إباؤه أظهر و احتجابه أشد"[1] ، فالمعنى الذي يحاول الشعر إصابته هو ذلك البعيد الذي دائما يبخل على طالبه، باثا في نفسه الرغبة في سبر أغواره و البحث في أعماقه، و كأنه يأبى أن يتقدم هكذا للقارئ دون عناء.

و من معاني شعر المتنبي التي استحسنها الجمهور لبعد مراميها، قوله :

مال كأن غراب البين يرقبه فكلما قيل هذا مجتد نعبا[2]

انظر إلى الانزياح الوارد في البيت و الذي لا تتجلى الدلالة منه إلا بخروجنا من دلالة الألفاظ الشكلية إلا دلالتها العميقة، و السياق هنا هو الذي يكفل تعرية الألفاظ للوصول إلى معانيها، فالمتنبي لما أراد التعبير عن كرم ممدوحه و كثرة تفريقه للمال على المتسولين عدل عن وصف الحقيقة مباشرة إلى الكناية عنها، و ساق غراب البين الذي يفرق جموع الناس و جعله هو الذي يعمل على تفريق مال الممدوح بنعبه.

و أبدع أبو الطيب بانزياحه عن المألوف حين قال:

فارم بي ما أردت مني فإني أسد القلب آدمي الرواء[3]

الملاحظ في هذا البيت أن أبا الطيب يعرض عن التصريح بالحقيقة مستعملا في ذلك الانزياح عن المألوف، الذي يجعل المتلقي يشعر بمعنى مندس تحت الكلمات، مما جعل البيت أكثر شعرية ، فهو يكنى عن طلب ولاية من كافور .

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة،المصدر السابق، ص126.

[2] البرقوقي، شرح الديوان،المصدر السابق، ج2، ص155.

[3] البرقوقي، المصدر نفسه، ج1، ص103.

وفي عرض الزمخشري من الشواهد في مبحث الكناية قوله تعالى: (**وَقَالَتْ الْيَهُودُ يَدُ اللهِ مَغْلُولَةٌ غُلّتْ أَيْدِيهِمْ وَ لُعِنُوا بِمَا قَالُوا بَلْ يَدَاهُ مَبْسُوطَتَانِ**) سورة المائدة.الآية 64

يصرح بأن الكناية من باب المجاز حين يقول :"غلّ اليد وبسطها كناية عن البخل والجود ومنه قوله تعالى :(**وَ لَا تَجْعَلْ يَدَكَ مَغْلُولَةً إِلَى عُنُقِكَ وَ لَا تَبْسِطْهَا كُلَّ الْبَسْطِ**) [1]

و في قوله تعالى من سورة الزمر (**و الأَرْضَ جَمِيعًا قَبضَتُهُ يَوْمَ القِيَامَةِ وَ السَّمَوَاتُ مَطْوِيَاتُ بِيَمِينه**).الآية 67.

-فالغرض من هذه الآية الكريمة: هو تصوير عظمة الله جلّ جلاله و الوقوف على قدرته سبحانه و تعالى.

المجاز:

احتل المجاز مكانة عظيمة في الدراسات القرآنية القديمة انطلاقا من دوافع عقائدية فقد انصب اهتمام علماء اللغة والكلام على البحث في المجاز في إطار مسألة الإعجاز البياني في النص القرآني ،لكن مع تأخر العصر وبالتحديد مع مطلع القرن الرابع الهجري تكامل مفهوم المجاز وتحددت دلالته وأبعاده تحديدا شاملا فأخذ وضعا جديدا ومخالفا لما جاء في الدراسات القرآنية وبعدما كان المجاز منطلقا واسعا يدل على كل ما هو خروج عن أصل وضع اللغة أو الكلام أو العدول عن النمط المألوف للكلام ، ضاق نطاقه أكثر وتقلصت دلالته مع تأسيس البلاغة نتيجة للجدل الطويل الذي دار بين علماء الكلام والبلاغيين الذين جنحوا إلى التخصيص في علوم البلاغة والبيان [2].

---

[1] الزمخشري الكشاف، ج1 ، المصدر السابق ، ص32.

[2] جابر عصفور الصورة الفنية،المركز الثقافي العربي ،ط3، بيروت1992،ص 127 .

وانطلاقا من الجرجاني السكاكي والقزويني،قد كان هؤلاء يمثلون صورة واحدة للبلاغة في عصرهم ، رغم التطور الذي ادخله السكاكي عندما فصل في علوم البلاغة ويقسمها إلى معاني وبيان وأدخل تحت كل علم مباحثه الخاصة فأدخل المجاز تحت علم البيان وزاد في التخصيص فقسم المجاز إلى أنواع الاستعارة والمجاز المرسل وألف القزويني كتابه الإيضاح في علوم البلاغة معتمدا فيه على كتاب المفتاح للسكاكي ودلائل الإعجاز وأسرار البلاغة للجرجاني أصبح المجاز بعد القرن الخامس للهجرة محصورا في إيطار مباحث التشبيه والاستعارة والكناية مع تطور البحث البلاغي أحدث البلاغيون تفريعات وتصنيفات في المجاز فقسموه إلى مجاز مرسل واستعارة معم تحديد معياري لعلاقات المجاز المرسل على أساس أن هذه الأنواع البلاغية يحدث فيها تجاوز في الدلالة الوضعية [1]

تعاريف لغوية واصطلاحية للحقيقة والمجاز :

المجاز:جاءت مادة الحقيقة والمجاز متبثة في المعاجم اللغوية القديمة ومرتبطة بحياة العرب القاسية حياة الحل الترحال والصحاري الجرداء حتى وإن لم يكن مفهومها قائما ومعروفا عند طائفة من العرب، فقد أجمعت المعاجم على تحديد تعاريف ودلالات متقاربة وعلى نمط واحد في طرح المادة وتناولها بالبحث فابن منظور يقول في حدّ الحقيقة .الحقيقة ما يصير إليه حق الأمر ووجوبه وبلغ حقيقة الأمر أي يقين شأنه وأما تعريفه للمجاز فهو جزت الطريق وجاز الموضع، جؤوزا، جوازا، ومجازا، وجاز به، وجاوزه جوازا وأجازه، وأجاز غيره، وجازه سار فيه وسلكه وأجازه، قطعه، وأجازه، والمجاز، والمجازة، الموضع،[2] ويورد ابن فارس ت 395 هـــ في مواضع كثيرة تعاريف للحقيقة وهي من مجملها لا تخرج عما ما سبقه من تعاريف عند ابن منظور فالحقيقة عنده "من حق الشيء إذا وجب، واشتقاقه من الشيء المحقق وهو المحكم ، نقول الثوب محقق النسج أي محكم" [3]، وأما المجاز

---

[1] جابر عصفور، المرجع نفسه، ص 127 .

[2] ابن منظور،لسان العرب، دار صادر بيروت،لبنان، ج10،ص 326

[3] ابن فارس الصاحبي في فقه اللغة تحقيق السيد أحمد صقر،مطبعة عيسى الحلبي 1977م ،ص 322-323 .

عنده فهو "مأخوذ من جاز يجوز ، تقول جاز بنا فلان ، وجاز علينا فارس ، هذا هو الأصل ،ثم يقول يجوز أن تفعل كذا"[1].

هذه بعض التعاريف من جملة ما تضمنته المعاجم والمصنفات اللغوية والبلاغية لمصطلحي الحقيقة والمجاز وغالبا ما تصب في قالب دلالي معنوي واحد.

و يتفق البلاغيين في دراساتهم للمجاز قسمين هما : المجاز اللغوي و المجاز العقلي:

1-المجاز العقلي: يكون في الإسناد أي "في إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير ما هو له"[2] سماه الجرجاني المجاز الحكمي أو الإسناد المجازي و لا يكون إلا في التركيب[3] ويشتمل على علاقات كثيرة.

2-المجاز اللغوي: يكون في "نقل الألفاظ من حقائقها اللغوية إلى معاني أخرى بينها صلة ومناسبة و هذا المجاز يكون في المفردة والتركيب المستعمل في غير ما وضع له"، و المجاز اللغوي نوعان: مجاز مرسل واستعارة .

النص الشعري بسياقه الجديد، الذي يفرض على الدال معنى يختلف عن معناه المعجمي، يحقق الإبداع الذي يجعله يؤدي وظيفة تختلف عن الاستعمال المألوف بفضل المنافرة التي جاءت مكان المطابقة "Dénotation" ، مستفزة فكرة المتلقي " لأنّ الشيء من غير معدنه أغرب، و كلّ ما كان أغرب. كان أبعد في الوهم، و كلما كان أبعد في الوهم كان أظرف، و كلّما كان أظرف كان أعجب، و كلّما كان أعجب كان أبدع"[4].

هذا الإعجاب الذي ينتج عن الإبداع، هو الذي يحقق للشاعر التميز بفضل غرابته، لذلك كانت الصورة الفنية التي تنتج عن هذا الانزياح مختلفة عن الواقع.

---

[1] ابن فارس الصاحبي، المصدر نفسه،ص323 .

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، 1424هـ-2003م.

[3] عبد القاهر الجرجاني ،المصدر نفسه،ص 371

[4] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان و التبيين، تح: درويش جويدي، المكتبة العصرية، بيروت،د.ط، 1423ه-2003م، ص 33.

" فالصورة دائما ذات كيان نفسي و واقع فني ليس هو الواقع المعتاد في غلظه وخشونته، وقد تبين أنّ هذا الواقع الفني أو ما يمكن أن نطلق عليه القدرة الخاصة على الجرد و الميل والإنحراف، و تأسيس نسق من التطابق جديد، يحمل الواقع على اللاواقع، ويرسي ماهية اللاماهية"[1].

فهي تعبر عن الواقع بطريقة فنية تترع عن تلك الغلظة لتجعله يسبح في عالم الخيال، مقربة إياه من فكر القارئ الذي يبحث عن الجديد في قراءته.

2-تجليات الانزياح و تعدد الدلالة:

إن الألفاظ في لغة الشعر لا تستند إليها مدلولاتها اعتباطية، و إنما هو الذي يرشدها، إذ تكتسب الدلالة تبعا له، على النقيض من اللغة العادية التي تحمل فيها سمات الثبات والآلية، على هذا الأساس " إن السياق، و هو هنا تجاوز الألفاظ في البنية التركيبة، هو الذي يقترح على القارئ الدلالة الشعرية[2]، فالسياق لا يحصر تأثيره على النص، بل يتجاوز ذلك إلى القارئ إذ يلفت انتباهه مستفزا فكره بإلباس اللفظة دلالة جديدة ضمن تركيب مجازي متراح عن المألوف، ذلك أن اللغة في عالم الشعر يتحول فيها المستحيل إلى ممكن والبعيد إلى قريب و المريب إلى حقيقة، يصورها الشاعر في نصه بطريقة تحمل القارئ على التعجب ثم القبول.

و هناك الكثير من الشعراء من بينهم المتنبي و أبو تمام أجريا المبالغة على الكثير من أبيات ممّا جعلها تقرب من الغموض الذي زادها جمالية، و من ذلك قول المتنبي:

و أحسب أني لو هويت فراقكم لفارقته و الدهر أخبث صاحب[3]

فالدهر عنده أخبث الأصحاب، فنلاحظ كيف أسند إليه الخبث و هو من المجردات، فهو إذن مجاز انزاح بفضله عن المعتاد طلبا للتوسع و خدمة للدلالة و قوله أيضا:

صيام بأبواب القباب جيادهم و أشخاصها في قلب خائفهم تعدو [4]

---

[1] عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته و وضائفه، مكتبة لبنان ناشرون، د.ط، 1997، ص 325-326.

[2] حسين الواد، المتنبي و التجربة الجمالية عند العرب،،المرجع السابق، ص 380.

[3] البرقوقي، المصدر السابق، ج1، ص 175.

[4] البرقوقي، شرح الديوان المصدر السابق، ج1، ص .315

فجيادهم واقفة و كأنها تعدو في قلب العدو، و هو مجاز انزاح بموجبه المتنبي، فكيف للجياد أن تعدو في القلوب، فهو لأجل أن يصور شدة خوف العدو كسر السائد طلبا للتوسع ولفت انتباه المتلقي، و ها هو ينشد قائلا:

يراد من القلب نسيانكم و تأبى الطباع على الناقل[1]

فالمتنبي أخرج بيته في أحسن صورة، إذ انزاح عن المألوف بجعل الطباع تأبى القبول، محققا إبداعا منفرداً و في بيت آخر :

إذا بدا حجبت عينيك هيبته و ليس يحجبه شراذا احتجبا[2]

فكيف للهيبة أن تصبح حاجزا يحجب الرؤية، هو مجاز نتج عنه غموض يعمل على إيهام المتلقي، و شد انتباهه، ممّا يخدم الدلالة و يخرجها غير مخرج العادة .

و من قوله:

ذكي تظنيه طليعة عينه يرى قلبه في يومه ما ترى غدا[3]

جعل المتنبي في هذا البيت للعين طليعة كطليعة الجيش ذلك أن بعد بصيرة ممدوحه تجعله يتنبأ بما سيحدث غدا،و أسند للقلب صفة العين متزاحا عن المألوف خادما الدلالة، لقد جعل المتنبي القدامى يبتعدون عن اللجوء إلى المعاجم لشرح شعره مكتفين بالنص الشعري نفسه، ذلك أن " معاني اللفظ المجازية لا تدرك إلا من السياق الذي ترد فيه لما يتوفر عليه من قرائن تدل عليه، اعتمد القدماء على النص الشعري في شرح ألفاظه و لم يتجهوا إلى المعاجم إلا في ما لا بد منه، لأنها قليلة العناء في الغايات التي يطلبونها[4]"،

فالسياق يلبس الكلمة دلالة جديدة وفق ما يريد الشاعر التعبير عنه خروجا بذلك عن السائد، و تصبح بذلك المعاجم لا تغني طالب الشرح ما دام السياق هو المهيمن .

و من أمثلة انزياح المتنبي عن المألوف طلبا للمجاز و الاتساع، قوله:

---

[1] البرقوقي، المصدر نفسه، ج1، ص78 .

[2] البرقوقي،المصدر نفسه، ج1، ص 153.

[3] البرقوقي، المصدر نفسه،ج1، الصفحة نفسها..

[4] حسين الواد، المتنبي و التجربة الجمالية عند العرب،المرجع السابق، ص124.

نحن من ضايق الزمان له فيـــ ك و خانته قربك الأيام[1]

فكيف للزمان أن يحبه و يغار عليه، و يحاول أن ينفرد به، فالمتنبي أسند للزمان ما لا يوافقه طلبا للمجاز، لذلك " يجمع النقاد البنائيون على أن أهم العناصر الخاصة بالقول الجمالي هو أنه يكسر نظام الإمكانات اللغوية، الذي يهدف إلى نقل المعاني العادية ، ويهدف هذا الكسر بالذات إلى زيادة عدد الدلالات الممكنة[2]، فالكلام يرقى إلى درجة الجمالية إذا هو خرق نظام اللغة، محدثا نقلة في الدلالات التي تؤديها ألفاظه، بحيث يتيح لها فضاء رحبا تكتشف من خلاله الكم الهائل من الدلالات التي بإمكانها أن تؤديها.

و هذا هو حال الألفاظ في شعر المتنبي، إذ هو ينقلها من العالم الضيق الذي أوجدته لها المعاجم، إلى ما هو أوسع كاسرا نظام اللغة، فها هو ذا يقول مادحا:

و الجراحات عنده نغمات سبقت قبل سيبه بسؤال[3]

فالبيت تأسس على المجاز، الذي أكسبه عدولا فانظر كيف يتلذذ الممدوح بنداءات السائل كما يتلذذ بالجراحات، فهو لكرمه و جوده يستحب تلك النداءات التي تنبع من فؤاد السائل، وهي تقع في قلب الممدوح كوقوع الجراحات في جسم المحارب الشجاع، فالمتنبي بنى بيته على الانزياح كاسرا بذلك قواعد اللغة مرتفعا بالكلام من العادي إلى الشعري.

خاض العلماء مسلك التأويل لتبرير الانزياحات« فالتأويل هو الأداة الأمثل التي يمكن بها إخضاع القليل المتمرد على القواعد إلى الكثير الممتثل لها، و هو إنما يسمح بهذا لأنه يرجع بالتركيب الذي ينتهك القواعد إلى بنية له في أصل الكلام يتلاءم معها كل التلاؤم »[4]، ذلك أن الشاعر يخرج عن المألوف بحثا عن الجديد الذي يلفت الانتباه، و يدفع المتلقي للتساؤل عن سببه، إذ يلجأ إلى التأويل الذي يفتح له آفاقا أوسع يستطيع من خلالها تصعيد المعنى.

ومن قول أبي الطيب:

---

[1] البرقوقي، شرح الديوان، المصدر السابق، ج2، ص 276.

[2] صلاح فضل، نظرية البنائية، المرجع السابق، ص 375.

[3] البرقوقي، شرح الديوان،المصدر السابق، ج2، ص 179.

[4] حسين الواد، المرجع السابق، ص 176.

و أخلاق كافور إذا شئت مدحه و إن لم أشأ تملي علي و أكتب[1]

فكيف للأخلاق أن تنطق و تملي، فالمتنبي يخرق قواعد التعبير العادي، فصورة (أخلاق...تملي)، هي مجازية تعمل على إخراج ذلك التنافر اللفظي الذي نلحظه، إلى انسجام تركيبي في عالم الرمز.

لقد حقق الانزياح لأبي الطيب حرية استطاع بفضلها الولوج في عالم الكلمة، مبدعا بذلك الجديد المتفرد، محققا يذلك الشاعرية لنفسه، و الشعرية لنصه، باعتبار أن الشعرية "تقوم على الحرية الإبداعية المطلقة من كل قيد، حيث يتحطم العالم الواقعي و يتفجر تحت سلطان الذات الشاعرة، التي لم تعد تقنع بأن تتلقى مضموناتها و صورها، بل تصر على أن تخلقها بنفسها خلقا[2]"، فالمتنبي لم يرضى بالآلية التي يفرضها اتباع القدامى، بل فضل طريق المبدع الذي ينتج الغريب، و يلفت من حوله الأنظار، و من أمثلة ذلك قوله:

و أنت المرء تمرضه الحشايا همته و تشفيه الحروب[3]

تأمل أهمية الانزياح في هذا البيت، فكيف للفرش المحشية أن تمرضه، و كيف للحروب أن تشفيه، فشجاعة الممدوح جعلته يمل الفراش و يشتاق إلى ميدان الحرب، فالمتنبي انزاح عن المألوف، بحيث نلاحظ وجود التنافر بفعل إسناده الشفاء للحرب.

و المتنبي في خلقه الكلمة، يجعل منه بلاشير" ساحرا من سحرة الكلمة، أجاد صقل رواسمه بكثير من الفن[4] فالمتنبي خرج عن الكلام المبتذل، مغرقا المتلقي في عالم الخيال، خالقا بذلك عالما فنيا يختلف كثيرا عن ما كان سائدا.

و تبدو الأبيات التي انزاح فيها المتنبي عن المألوف، كأن الألفاظ تخلق لنفسها تواجدا في السياق الجديد، لذلك قال أبو الطيب:

فيا ليت ما بيني و بين أحبتي من البعد ما بيني و بين المصائب[1]

---

[1] البرقوقي، شرح الديوان،المصدر السابق،ج1، ص191.

[1] هوجو فردريتشن، ثورة الشعب الحديث، تر: عبد الغفار مكاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب-القاهرة، د.ط، 1972، ج1، ص 140-141.

[3] البرقوقي، شرح الديوان، المصدر السابق، ج1، ص130.

[4] ريجيس بلاشير، أبو الطيب المتنبي، دراسة في التاريخ الأدبي،المرجع السابق، ص582.

فالمصيبة ليست شيئا حسيا يبعد أو يقرب من الإنسان، إلا أن المتنبي ألبسها لباس الحسي،فتمنى أن يتبادل الأحبة و المصائب المواقع، فيقرب الأحبة و تبعد المصائب، فخرق السائد لتصوير مدى معاناته من فراق أحبته.

هذا الإعجاب الذي ينتج عن الإبداع، هو الذي يحقق للشاعر التميز بفضل غرابته، لذلك كانت الصورة الفنية التي تنتج عن هذا الانزياح مختلفة عن الواقع " فالصورة دائما ذات كيان نفسي و واقع فني ليس هو الواقع المعتاد في غلظه و خشونته، و قد تبين أنّ هذا الواقع الفني يتهيأ بفضل ما سماه منكوقسكي (ميكانيزم الروغان و التملص)، أو ما يمكن أن نطلق عليه القدرة الخاصة على الميل و الانحراف، و تأسيس نسق من التضايف جديد، يحمل الواقع على اللاواقع، و يرسي ماهية اللاماهية[2]"، فهي تعبر عن الواقع بطريقة فنية تنزع عنه تلك الغلظة لتجعله يسبح في عالم الخيال، مقربة إياه من فكر القارئ الذي يبحث عن الجديد في قراءاته.

يلجأ الشعراء إلى المجاز لأن الكلام بفضله يصبح أقرب للأذهان، أمتع للأسماع، ذلك أن الفضاء الذي يخلقه الانزياح يشوش على مخيلة المتلقي، فينهض باحثا عما أراد الشاعر من وراء هذا التخريج، ممّا يزيد المعنى ثراء لمشاركة المتلقي في إنتاجه، و من ثم إكساب اللفظة دلالة جديدة تكسر بفضلها تلك الرتابة.

و المجاز يدخل في مجاز الانزياح بفعل الفراغ الدلالي الذي يحدث بين الدال و المدلول كلّ ما زادت الفجوة. كلما زادت الشعرية تحققا، شريطة أن لا يخرج التعبير المجاز العقلي أو الإسنادي: و هو الذي أفاض فيه عبد القاهر الجرجاني و بين أنه الذي لا يتناول الألفاظ بل يتناول الإسناد كقول أحدهم (أنبت الربيع ...) و(بنى الأمير السور) فالمنبت هو الله ، أو غير مثل هذا ممّا يسند فيه الفعل إلى غير فاعله الحقيقي[3].

وتعمّدَ الشاعر أبي تمام أيضا الانزياح عن المألوف لإخراج المتلقي من دائرة الواقع إلى دائرة الخيال نتأمل هذا البيت:

---

[1] البرقوقي، شرح الديوان، ج1، ،المصدر السابق، ، ص 175.

[2] عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته و وظائفه، مكتبة لبنان ناشرون،د.ط، 1997، ص 325-326.

[3] ينظر: شوقي ضيف البلاغة تطور و تاريخ، المرجع السابق، ص242.

إلى الرّحم الدّنيا التي قد أجفَّها عقوقي عسى أسبابها أن تبلَّلا[1]

فهل للدنيا رحم و إنّما كان القصد من ذلك هو عسى أن يصلها بالرجوع إليها، فهو قد بحث عن الجديد، و سمى الأشياء بغير أسمائها التي أَلِفها النّاس، فعند استعمال كلمة الدنيا إستعمالا عاديا لا يشّد بذلك الإنتباه فحسب، و إنما العدول عن الكلمة العادية يخدم الدلالة و يخرجا غير مخرج العادة .

و قوله أيضا:

وَ كَمْ أَمْطَــرَتْهُ نَكْبَةً ثُمَّ فُرِجَتْ وَ لله فِي تَفْرِيجِهــَا وَ لَكَ الْحَمْــدَ

وَ كَمْ كَانَ دَهْرًا لِلْحَوَادِثِ مُضْغَةً فَأَضْحَتْ جَمِيعًا وَ هِيَ عَنْ لَحْمَةِ دُرُدْ[2]

البيت تأسس عن المجاز، فهل للنكبات أن تمطر؟ كما تمطر السماء في الحقيقة ما أراد الشاعر هو الدلالة على كثرة المصائب التي ألمت بالممدوح، فالبحث عن الدلالة يجعلنا نصل إلى ما أراده أبو تمام بخروجه عن المألوف باحثا عن الجديد الذي يلفت الانتباه، و يدفع المتلقي للتساؤل عن سببه، إذ يلجأ إلى التأويل الذي يفتح له أفق أوسع و هذا ما نحن بصدد توضيحه في بعض الأبيات للذكر الحكيم:

لقوله تعالى: ((**يَجْعَلُونَ أَصَابِعَهُمْ فِي آذَانِهِمْ**))سورة البقرة الآية 19 يقول الزمخشري :

فالإنسان لا يستطيع أن يضع أصابعه كلّها في أذنه، بل طرفها فقط، فالأصابع في الآية الكريمة أطلقت و أريد أطرافها، فهي مجاز مرسل علاقته الكلية، و القرينة: استحالة إدخال الأصابع كلّها في الأذن.[3]

أمّا في قوله تعالى: (**تَفِيضُ مِنَ الدَّمْعِ**) الآية 92 من سورة التوبة.فيرى الزمخشري أن معناها تمتلئ من الدَّمع حتَّى تفيض، لأن الفيض أن يمتلئ الإناء أو غيره حتى يطلع ما فيه من جوانبه،

---

[1] ديوان أبي تمام، المصدر السابق، ص123.

[2] ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي،المصدر السابق، المجلد 02، ص 92.

[3] جمال العمري المباحث البلاغية ، في ضوء قضية الاعجاز القرآني، المرجع السابق، ص 159 . أحمد

فوضع الفيض الذي هو من الإمتلاء موضع الإمتلاء، و هو إقامة المسبب مقام السبب، فقط أطلق الفيض و هو المسبب، و أراد الإمتلاء هو السبب، لعلاقة المسببية .[1]

و قول الله تعالى: (**فمَا رَبِحَتْ تِجَارَتَهُمْ**)سورة البقرة الآية 12 .

إذن كيف أسند الخسران إلى التجارة و هو لأصحابها؟فليس المجاز في لفظة ربحت ولكن في إسنادها إلى التجارة فهنا إسناد الفعل لغير فاعله في الحقيقة و هذا الإسناد مجازي.

و في قوله تعالى: "**وَ اسْأل القَرْيَةَ التِي كُنَّا فِيهَا و العِيــرُ التِي أقْبَلْنَا فِيهَا**"سورة يوسف الآية 83 . فالمراد أهل القرية و أصحاب العير، فسمى الحال باسم محله مجازا مرسلا[2]، و في العدول عن الحقيقة إلى المجاز إشارة إلى ذيوع أمر السرقة و استبهارها "يَا أَبَانَا إنَّ ابْنَكَ سَرَقَ" إلى درجة أنه لو سئلت القرية والعير أي الجماعات و الحيوانات لنطقت بها و أجابت.

و قوله تعالى: "**وَ اجْعَل لِي لِسَان صدق فِي الآخَرين**"سورة الشعراء، الآية 84.

المراد: اجعل لي ذكرا حسنا يدوم بعد مماتي، فنسمي الذكر لسانا، لأن الإنسان هو الآلة التي يوجد بها الذكر و الثناء.[3]

و قوله تعالى: "**فَبَشَّرْنَاهُ بِغُلاَمٍ حَلِيمٍ**" سورة الصافات الآية 101.

أي بمولود مآله أن يكون غلاما حليما.

و قوله تعالى: "**إنّهُ مَنْ يَأتِ رَبَّهُ مُجْرِمًا فَإنَّ لَهُ جَهَنَّمَ لاَ يَمُوتُ فِيهَا وَ لاَ يَحْيَ**"،سورة طه الآية 74. سمى مجرما باعتبار ما كان عليه في الدنيا، إذن المرء لا يوصف بالإجرام بعد الممات إلا باعتبار حاله التي كان عليها من قبل، و يومئ، هذا الوصف بالحال التي يكون المجرم يوم القيامة عليها حيث تبدو عليه آثار الذلة و المهانة

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص 160.

[2] بسيوني عبد الفتاح فيوم، دراسة تحليلية لمسائل البيان، المختار للنشر و التوزيع، القاهرة، الطبعة الثانية، ص 12.

[3] بسيوني عبد الفتاح فيوم، دراسة تحليلية لمسائل البيان ،ص 13

و الندم و كأن صفة الإجرام تظل لاصقة به في هذا اليوم و وراء ذلك ما وراءه من شدة العذاب و العقاب.

وفي نهاية هذا الجزء من الفصل، يمكن القول بقدر غير قليل من الاطمئنان أن العطاء الجمالي الذي يقف وراءه التشكيل البياني بما تمنحه إياه الصورة بمختلف مظاهرها، حيث تتناهى في الامتياز الذي يؤتاه المتلقي بحسب ما يملك من طاقة على استبطان أنشطة التصوير من تشبيه، استعارة، كناية ومجاز.

كما اتضحت جليا قدرة البيان على التغطية الواسعة للمعاني الكثيفة من جراء ما يتيحه له الانزياح من آليات القفز على الأساليب المعيارية، لصالح تواصل مؤثر يقوم على عناصر تعد لبّ الشعرية، و جوهر التشكيل الفني. وقد بدا جليا أن البلاغة العربية أسهمت في هذا المجال، حيث جاء حديث البلاغيين عن "المعنى ومعنى المعنى أو المعاني الأول والمعني الثواني لا تختلف في جوهره عن تعدد الدلالة بالمعنى الحديث، خاصة عند النقاد الجدد. بل إن بعض البلاغيين العرب يذهب إلى أن تحديد المعاني الثواني أو معنى المعنى يتطلب درجة واضحة من مشاركة القارئ أو المتلقي في إنتاج الدلالة... و لم يترك عبد القاهر الجرجاني فرصة في دلائل الإعجاز أو أسرار البلاغة دون أن يؤكد خطأ التوقف عند الدلالة الظاهرة للفظ وضرورة البحث عند جذور اللّغة للوصول إلى ما وراء المعنى الظاهر أو ما تحته"[1].

وفيما يستقبلنا في الجزء الموالي مسعى تحسس عطاء البديع الفني والأدبي.

---

[1] عبد العزيز حمود،المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآدابالكويت،2001،ص395.

علم البديع :

لقد كانت فنون البديع قبل أن تحدد بشكل نهائي تجمع أكثر مباحث البلاغة، و لعل ذلك كان سبب ارتباطها بمدلول هذه اللفظة – البديع – في اللغة. جاء في لسان العرب: "بدع الشيء يبدعه بدعا و ابتدعه: أنشأه و بدأه، ،و البديع و البدع: الشيء الذي يكون أولا. و في التنزيل: قل ما كنت بدعا من الرسل، أي ما كنت أول من أرسل قد أرسل قبلي رسل كثير"[1]. ثم إن لها أيضا علاقة بالمدلول الاصطلاحي حيث البديع: "هو النظر في تزيين الكلام و تحسينه بنوع من التنميق: إما بسجع يفصله، أو بتجنيس يشابه بين ألفاظه، أو ترصيع يقطع أوزانه، أو تورية عن المقصود بإبهام معنى أخفى منه، لاشتراك اللفظ بينهما أو طباق بالتقابل بين الأضداد وأمثال ذلك يسمى عنده علم البديع"[2].

و كان أول كتاب ظهر يحمل هذا الاسم هو (البديع) لعبد الله بن المعتز (296) الذي تحدث في بدايته عن أنه يلفت النظر إلى أن هؤلاء الشعراء ليسوا هم الذين اخترعوا هذا الفن من القول، و لكنهم أكثروا منه: "ليعلم أن بشارا و مسلما و أبا نواس و من سلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن، و لكنه كثير في أشعارهم فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم فأعرب عنه و دل عليه"[3].

نعم لقد كانت فنون البديع تشمل أكثر مباحث البلاغة، و خاصة ما يعرف بعلم

---

[1] جمال الدين بن منظور الأنصاري، لسان العرب إعداد و تصنيف يوسف الخياط، دار لسان العرب، بيروت، (د. ت)، ص 06.

[2] ابن خلدون، المقدمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 2، 1979، ص 1066.

[3] الدكتور عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، 1974، ص 12.

البيان، و بعض المسائل من علم المعاني. ثم بدأت هذه العلوم تتشكل في مجموعات مستقلة بحسب ما تعالج من قضايا حتى رأى بعض الباحثين أن أول من فرّق بين مسائل علمي المعاني و البيان هو الإمام الزمخشري – رحمه الله – ثم جاء السكاكي فنهج النهج نفسه، فتحدث عن المحسنات البديعية في القسم الثالث من مفتاحه. لا على أنها مستقل، إنما هي محسنات فحسب. أما الذي كان أول من جعل هذه المسائل علما مستقلا فهو بدر الدين بن مالك في مصباحه، حيث قسم البلاغة إلى ثلاثة فنون هي المعاني و البيان و البديع، و هذا هو ما استقر عليه الأمر إلى يومنا هذا.

إن أمورا كثيرة كانت سببا في تأخر الاهتمام بعلم البديع، منها حالة الجمود التي عرفها في إحدى أطوار تاريخ البلاغة، حيث طغت الصنعة البديعية، و التكلف الممجوج في كل ما يقولونه من شعر أو يكتبونه من نثر، فوظف بالشكل الذي أدى إلى العزوف عنه، ولولا أنهم فعلوا ذلك، لاستطاعت الطاقة التي يمدنا بها البديع من الإسهام في إشاعة معالم الحسن في الأساليب، بما يجعلها أقدر على عرض المعاني، و أقوى المحسنات البديعية، إما إعجابا بها و إما إخفاء لفقرهم في المعاني. و بهذا انحط إنتاجهم الأدبي [... ذلك في نظري هو سبب العزوف عن هذا العلم ولو عرفوا أن العيب ليس في البديع ذاته و إنما هو في سوء فهمه، لردوا إليه اعتباره كعنصر بلاغي هام عند تقييم الأعمال الأدبية و الحكم عليها..]"[1].

إن هذه الملاحظات التي رصدها الدكتور عبد العزيز عتيق تعبيرا عن رأي معاصر، قد سبق إليها القدامى عندما حملوا على التكلف في البحث عن المحسنات حينما لا تنساب في عفوية، حتى أن الأمر كان سببا في ظهور جدل نقدي بين مؤيد و مخالف "أيّد استخدامها بعض منهم احتفاء بما تضيفه من صور الحسن، إلا أن كثيرا منهم ذم تكلفها، بل عد ذلك أمرا معيبا .... ونجد هذه الحقيقة ماثلة في قول عائبي أبي تمام "إنه أفسد

[1] د عبد العزيز عتيق، علم البديع، المرجع السابق، ص 08.

الشعر" كما نجد في قول أنصاره "إنه أصبح إمام متبوعا"[1].

و قد مكننا ما سبق استعراضه من ملاحظة ما يلي:

1. تداخل كثير من مسائل البديع في بقية العلوم الأخرى.

2. الولوع بالمصطلحات و استحداثها حتى أن أحدهم عد عشرين بعد المائة من الأنواع البديعية.

3. الإسراف في استخدام المحسنات البديعية و تكلف ذلك.

إن الأمر الذي يتأكد لنا و نحن نقارب في قراءة جمالية لهذا القسم من البلاغة، هو أن البديع علم يوشى بعه الكلام بأوجه من الحسن، و قد يرجع ذلك إلى جهة اللفظ، و قد يأتي من جهة المعنى، لذلك قسموا مباحث هذا العلم قسمين:

1. المحسنات المعنوية.

2. المحسنات اللفظية.

نرجو ألا نكون قد حدنا عن طبيعة المنهج الذي ارتضيناه في هذه المقاربة، والساعي ما أمكن إلى تجنب البحث التاريخي للتطور المصطلح البلاغي، إلا بحسب ما تدعو إليه الحاجة. إنما أردنا فقط مع علم البديع أن نشير إلى الكيفية التي صار بها علما مستقلا، حيث نعتمد الملمح الأخير الذي انتهى إليه، حتى نتجنب ظاهرة التداخل بين مصطلحات البلاغة عموما.

يبدأ الإمام الخطيب حديثه عن علم البديع بقوله: "علم يعرف به وجوه تحسين الكلام، بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال و وضوح الدلالة. و هذه الوجوه ضربان: ضرب يرجع إلى المعنى، و ضرب يرجع إلى اللفظ"[2].

---

[1] الدكتور شكري محمد عياد، المذاهب الأدبية و النقدية، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1993، ص 217.

[2] محمد بن عبد الرحمان المعروف بالخطيب القزويني، الغزو بين الإيضاح في علوم البلاغة، شرح و تعليق وتنقيح الدكتور عبد المنعم الخفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 4، 1975، ص 477.

إن قضية البديع من أهم القضايا التي يمكن أن نتناولها في شعر أبي تمام، و البديع هو شائع ظاهرة قديمة في الشعر العربي رافقته منذ وجد، عرفها القدماء و المحدثون. فأما القدماء فقد اهتدوا إليها بدون سبب و لا قصد، و إنما باهتداء خواطرهم إليها و أما المحدثون في العصر العباسي فقد تعمدوا الإكثار منها و ذلك بسبب التألق الحضاري الذي شهده العصر العباسي من دفء الحياة و ترفها و رفاهية حياتهم فألبسوا شعرهم حلة جميلة من طباق و جناس...إلخ، فتزين بذلك صنعتهم، و كان للجاحظ قول في ذلك باعتباره أول من تطرق لهذه الظاهرة " البديع مقصور على العرب، و من أجله فاقت لغتهم كل لغة، و اربت على كل لسان ".[1]

لذا فالجاحظ يشيد بلغة العرب التي تتميز على باقي اللغات بخاصية البديع، و اتفق القدماء على أن مسلما هو صاحب المذهب الجديد أي مذهب البديع و أنه هو أول من طبقه على شعره حتى قيل عنه: " أول من وسع البديع ...و أول من عقد هذه المعاني اللطيفة الظريفة واستخراجها".[2]

إن مظاهر الحسن التي نسعى إلى تحسسها في بعض المحسنات البديعية، جراء قيمتها العدولية، المتولدة عن الطبع و العفوية، أو حين توظف بحيث يتم القفز على وعي المتلقين، بالقدر الذي يبدو فيه استغلالها ناضجا وليد الانفعال و التجربة.

و لا نقول أن مقامات الحسن في – المحسنات البديعية – تتأتى فقط من خلال قيم الانحراف و الانزياح، ذلك أ الكثير منها لا تقوم أصلا على هذه المزية الفنية الأسلوبية. ثم والحال مع المحسنات البديعية، و قد غرقت في كثافة المصطلحات من ناحية، و تداخلها من ناحية أخرى.

إن من أكثر المحسنات البديعية إلحاحا على الاستجابة للدراسة و البحث الالتفات، باعتباره إحدى مظاهر الانزياح التي تحقق فيها الانصراف عن الأصل خدمة للسياقات الفنية. لذلك رأينا الوقوف عليها أولا.

أولا: الالتفات:

---

[1] الجاحظ، البيان و التبيين، ج3، المصدر السابق، ص11.

[2] ابن المعتز، طبقات الشعراء، تح: عبد الستار احمد فراح، مطبعة دار المعارف، بمصر، ط2، 1968، ج1، ص 235.

لعل الأصمعي (214 هـــ) أول من ذكر الالتفات "فقد حكي عن إسحاق الموصلي أنه قال: قال لي الأصمعي: أتعرف التفات جرير؟ قلت: و ما هو؟ فأنشدني قوله:

أتنسى إذ توعدنا سليمى بعود بشامة؟ سقي البشام

أما تراه مقبلا على شعره، إذ التفت إلى البشام فذكره فدعا له"[1].

و يقول الزمخشري مبينا إجرائية ظاهرة الالتفات، و الغايات الجمالية المرجوة منها، بعد تعريفها مستخدمنا مصطلح العدول ذاته كآلية لغوية "و هو – أي الالتفات – فن من الكلام جزل فيه هز و تحريك من السامع، كما أنك إدا قلت بصاحبك حاكيا عن ثالث لكما: فقصصت عليه ما فرط منه، ثم عدلت بخطابك إلى الثالث فقلت: يا فلان من حقك أن تلتزم الطريقة الحميدة في مجاري أمورك، و تستوي على جادة السداد في مصادرك و مواردك. نبهته بالتفاتك نحو فضل تنبيه، و استدعيت، أصفاءهم إلى إرشادك زيادة استدعاء، و أوجدته بالانتقال من الغيبة إلى المواجهة هازا من طبعه ما لا يجده إذا استمرت على لفظ الغيبة،و هكذا الافتنان في الحديث و الخروج فيه من صنف إلى صنف، يستفتح الآذان للاستماع، و يستهش الأنفس للقبول"[2]. لتلك القيمة الأسلوبية الناتجة عن تنويع الخطاب الذي تحيل عليها ظاهرة الخطاب.

ظل الزمخشري معجبا بهذا الأسلوب البلاغي الذي يقف عنده متمليا كاشفا أبعاده كقيمة إجرائية تستهدف معاني محددة، بأسلوب خاص، من ذلك وقفته مع الآية الكريمة قال تعالى: "قل يا أيها الناس إني رسول الله إليكم جميعا الذي له ملك السموات والأرض لإاله إلا هو يحي ويميت فأمنوا بالله ورسوله النبي الأمي الذي يؤمن بالله و كلماته و اتبعوه لعلكم تهتدون" يقول: "فإن قلت هلا قبل: فآمنوا بالله و بي، بعد قوله: إني رسول الله إليكم، قلت: عدل عن المضمر إلى الاسم الظاهر لتجري عليه الصفات التي أجريت عليه:

---

[1] أبو هلال الحسن بن عبد الله بن السهيل العسكري، الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1986، ص 392.

[2] الدكتور عمر الملا حويش، أثر البلاغة في تفسير الزمخشري، مطبعة دار البصري، بغداد، 1970، ص 197 - 180.

و لما في طريقة الالتفات من مزية بلاغية، و ليعلم أن الذي وجب الإيمان به و إتباعه هو هذا الشخص المستقل بأنه النبي الأمي الذي يؤمن بالله و كلماته، كائنا من كان أنا أو غيري إظهارا للنصفة، و تفاديا من العصبية لنفسه"[1].

لقد كان ابن الأثير متقدما جدا في بحث ظاهرة الالتفات في علاقتها بالطرح الفني حيث "فهم الشعرية على أنها لا ترتبط بالأمور التقريرية الواضحة، و لكنها ترتبط بأمور كالتعظيم والتفخيم التي لا تعرف لها مقاييس تحدها و لكنها تذهب بالسامع كل مذهب"[2].

و ليس الالتفات إلا حقيقة إجرائية في بناء الأساليب، تتأسس على عنصر المباغتة بما يستدعي انتباها خاص أنها تذهب بالسامع كل مذهب، حين يأخذ الحديث مسارب متنوعة، لقاء العدول عن المعتاد لصالح استخدامات خاصة قائمة على هذا اللون من الصياغة: "المأخوذة من الالتفات الإنسان عن يمينه و شماله، فهو يقبل وجهه تارة كذا و تارة كذا و كذلك يكون هذا النوع من الكلام خاصة، لأنه ينتقل فيه عن صيغة إلى صيغة كالانتقالات من خطاب حاضر إلى غائب، أو من خطاب غائب إلى حاضر، أو من فعل ماض إلى مستقبل، أو من مستقبل إلى ماض أو غير ذلك مما يأتي ذكره مفصلا"[3].

إن مكمن سر تقاطع الالتفات كقيمة فنية مضاعفة، مع مظاهر العدول الأخرى كونه مسعى أسلوبيا يقوم على مقتضيات التخطي و الانحراف عن الأنماط المعتادة. و في تسمية ابن الأثير التالية ما يشير إلى ذلك "و يسمى أيضا "شجاعة العربية"، و إنما سمي بذلك لأن الشجاعة هي الإقدام، و ذاك أن الرجل الشجاع يركب ما لا يستطيعه غيره، و

---

[1] أبو القاسم جار الله محمد بن عمر الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار المعرفة ، بيروت، (د. ت)، ص 96.

[2] علي مهدي زيتون، إعجاز القرآن و أثره في تطور النقد الأدبي،دار المشرق بيروت، 1992، ص 401.

[3] ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، حققه كامل محمد عريضة، دار الكتب العلمية ، بيروت، 1998، ج 1، ص 407.

يتورد ما لا يتورده سواه، و كذلك هذا الالتفات في الكلام، فإن اللغة العربية تختص به دون غيرها من اللغات"[1]. و بالنظر فيما سبق عند الوقوف على مصطلح – العدول – في الاستخدام اللغوي و البلاغي في تراثنا، ذكرنا أن شجاعة العربية دالة على إجراءات فنية مخصوصة تستمد قيمتها الأسلوبية من الإقدام الفردي الخاص في توظيف أبنية لغوية مباغتة.

يقسم ابن الأثير في وقفة تطبيقية الالتفات إلى ثلاثة أقسام:

القسم الأول:

و هو الخاص بالرجوع من الغيبة إلى الخطاب، و من الخطاب إلى الغيبة، يورد ابن الأثير أولا آراء بعض علماء البلاغة في السبب الذي قصدت إليه العرب من وراء استعمال هذا الأسلوب، ثم يعقب عليها برأيه، فعامة المنتمين إلى هذا الفن إذا سئلوا عن الانتقال من الغيبة إلى الخطاب و من الخطاب إلى الغيبة قالوا كذلك كانت عادة العرب في أساليب كلامهم. و هذا القول عنده عكاز للعميان كما يقال. ففي رده الساخر هذا، على من اعتبر أمر الالتفات عادة في الكلام، رغبة منه في ضرورة تحسس مرامي هذا الأسلوب، على مستوى الدلالة، و على مستوى البناء المتميز الذي من شأنه عرض المعنى، و لكن عبر وسائط تطمئن على إمكانية بلوغه المراد. ولرغبة بن الأثير الملحة في الانتهاء بظاهرة الالتفات إلى مبلغها في الحث على تعقب الدلالة، التي نتجها خطاب عدل عن أصل وضع بواسطة هذه الصيغة، أثرنا أن نعتمد أمثلته و تخريجاتها لأنها تصلح أن نقدم نموذجا تطبيقيا ينهض بكثير من المعاني التي ترددها الأسلوبيات الحديثة. ذلك أن ابن الأثير يحيل بشكل لافت على أبعاد جمال هذه الظاهرة البلاغية، لأنه في رأيه: "لا يكون إلا لفائدة اقتضته.و تلك الفائدة أمر وراء الانتقال من أسلوب إلى أسلوب".

---

[1] المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر ،ضياء الدين ابن الأثير، المرجع السابق، ص 408.

الإلتفات:

هو نقل الكلام من حالة التكلم أو الخطاب أو الغيبة إلى حالة أخرى من ذلك، لمقتضيات و مناسبات تظهر بالتأمل في مواقع الالتفات، و تلوينا للخطاب حتى لا يمل السامع من التزام حالة واحدة، "فإن لكل جديد لذة"، و صور العدول إلى الالتفات ستة:

1. **عدول من التكلم إلى الخطاب**: كقوله تعالى: "**وَ مَا لِي لاَ أَعْبُدُ الذِّي فَطَرَنِي وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ**" (سورة يس الآية 42).

2. **عدول من التكلم إلى الغيبة**: كقوله تعالى: "**قُلْ يَا عِبَادِيَ الذِينَ أَسْرَفُوا عَلَى أَنْفُسِهِمْ لاَ تَقْنَطُوا مِنْ رَحْمَةِ اللهِ**" (سورة الزمر الآية 53).

3. **عدول من الخطاب إلى التكلم**: كقوله تعالى: "**وَ اسْتَغْفِرُوا رَبَّكُمْ ثُمَّ تُوبُوا إِلَيْهِ إِنَّ رَبِّي رَحِيمٌ وَدُودٌ**" (سورة هود الآية 90).

4. **عدول من الخطاب إلى الغيبة**: كقوله تعالى: "**رَبَّنَا إِنَّكَ جَامِعُ النَّاسِ لِيَوْمٍ لاَ رَيْبَ فِيهِ إِنَّ اللهَ لا يُخْلِفُ الْمِيعَادَ**" (سورة آل عمران الآية 09).

5. **عدول من الغيبة إلى التكلم**: كقوله تعالى: "**وَ هُوَ الذِي أَرْسَلَ الرِّيَاحَ بُشْرا بَيْنَ يَدَيْ رَحْمَتِهِ، و أَنْزَلْنَا مِنَ السَّمَاءِ مَاءً طَهُورًا**" (سورة الفرقان الآية 48).

6. **عدول من الغيبة إلى الخطاب**: كقوله تعالى: "**وَ إِذَا أَخَذْنَا مِيثَاقَ بَنِي إِسْرَائِيل لا تَعْبُدُونَ إِلا اللهَ**" (سورة البقرة الآية 83).[1]

و كان يعده من البيان، ثم جاء من بعده من البلاغيين و عدوه من البديع " متأثرين بنظم ابن المعتز له من قديم فنونه.[2]

و مثل الزمخشري وقوفه على أول صورة من صوره من الغيبة إلى الخطاب و ذلك في سورة الفاتحة التي مضى أولها في لفظ الغيبة، ثم تحول إلى الخطاب (إِيَّاكَ نَعْبُدُ و إِيَّاكَ نَسْتَعِينُ)، و عن

---

[1] اجواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، شرح وتحقيق حسن حمد ، دار الجيل، بيروت، ص116.

[2] الزمخشري، الكشاف، المصدر السابق، ج1، ص541.

هذا الإتفات يقول " فإن قلت لم عدل عن لفظ الغيبة إلى لفظ الخطاب، و قد يكون من الغيبة إلى الخطاب و من الخطاب إلى الغيبة و من الغيبة، إلى التكلم و قد التفت الشعراء القدامى إلى مثل هذا النوع من البديع مثلا في قول أمرؤ القيس:

تطاول ليلك بالأثمد و نام الخللي و لم ترقد

و بات و باتت له ليلة كليلة ذي العائر الأرمد

و ذلك من نبإ جاءني و خبرته عن أبي الأسود

و ذلك على عادة افتتاهم في الكلام و تصرفهم فيه، و لأن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن نظرية لنشاط السامع وإيقاظا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد[1].

الجناس:

الجناس أو التجنيس من فنون البديع اللّفظية، و من أوائل من تفطنوا إليه عبد الله بن المعتز فقد عده في كتابه ثاني أنواع البديع الخمسة الكبرى عنده معرّفا له " هوان تجيء الكلمة تجانس الأخرى في بيت شعر و كلام، و مجانسها لها أن تشبهها في تأليف حروفها على السبيل الّذي ألف الأصمعي كتاب الأجناس عليها[2].

فالجناس عند ابن المعتز مقصور على تشابه الكلمات في تأليف حروفها من غير إفصاح ما إذا كان هذا التشابه يمتد إلى معاني الكلمات المتشابهة للحروف أم لا.

---

[1] المصدر نفسه، ج1، ص 49.

[2] ابن المعتز، البديع، المصدر السابق، ص109.

و تعرض إليه عبد القاهر الجرجاني بمصطلح آخر و هو التجنيس معرفا له "أمّا التجنيس فإنك لا تستحسن تجانس اللّفظين إلا إذا كان موقع معنيهما من العقل موقعا حميدا، و لم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدا[1].

و تناوله قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر معالجا نوعا من أنواع التجنيس سمي بتجنيس التحريف قال ابن منقد: أن يكون الشكل فرق بين الكلمتين[2].

و من أمثلة ذلك قول أبي تمام:

السّيفُ أصدقُ أنباءٍ من الكتبِ في حدّه الحدّ بين الجدّ و اللّعب[3].

و من أمثلة الجناس الجيد و المستحب من الشعر القديم قول امرئ القيس:

لقد طمح الطَّماح من بعد أرضه ليلبسني من دائه ما تَلَبسَا [4]

و هو ما سمي بالتجنيس المطابق لقول قدامة (فأما المطابق هو ما يشترك في لفظة واحدة بعينها)

و من أمثلة الجناس التي عابها الآمدي قول أبي تمام في مدح أبي تمام الغيث الرافقي

و أنجدتم من بعد إتْمَام دَارِكُمْ فَيَا دَمْعُ أُنْجدْني عَلَى سَاكِنِيْ نَجْدِ[5]

قال الآمدي : عيب قوله (فيا دمْعُ أَنْجِدْني عَلَى سَاكِنِ نجْد).

و قالوا : إنّما الجهاد يكون على المحارب، فيرد عليه قائلا: أي محاربة تكون أعظم من مجاهدة المحبّ لمن يهواه.

و من أمثلة الذكر الحكيم:

قال الله تعالى في سورة يوسف: (**يَا أَسَفَى عَلَى يُوسُفَ**) الآية 84

فيحلله الزمخشري يقول: " و التجانس بين لفظتي "الأسف و يوسف "ممّا يقع مطبوعا غير متعمل، فيلمح و يبدع"[1].

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة،المصدر السابق، ص10.

[2] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مطبعة السعادة، 1963، ص 20.

[3] شوقي ضيف، الفن و مذاهبه، ص 257.

[4] قدامة بن جعفر، المصدر السابق، ص 185.

[5] ديوان أبي تمام بشرح الخطيب البتريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر، ج01، ص 110.

أنواع الجناس المعنوي: جناس إضمار و جناس إشارة.

1. جناس الإضمار: أن تأتي بلفظ يحضر في ذهنك لفظا آخر و ذلك اللفظ المحضر يراد به غير معناه بدلالة السياق كقول الشاعر:

منعم الجسم تحكـــي الماء رقتـــه و قلبـــه قسوة يحكـــي أبـــا أوس

و "أوس" شاعر مشهور من شعراء العرب، و اسم أبيه حجر، فلفظ "أبي أوس" يحضر في الذهن اسمه و هو حجر، و هو غير مراد، و إنما المراد الحجر المعلوم، كان هذا النوع في مبدئه مستنكرا، و لكن المتأخرين ولعوا به.

2. جناس الإشارة: هو ما ذكر فيه أحد الركنين، و أشير للآخر بما يدل عليه، وذلك إذا لم يساعد الشعر على التصريح به، نحو قوله الشاعر:

يـــا حمـــزة اسمـــح بوصـــل و امنـــن علينـــا بقـــرب

في ثغـــرك اسمـــك أضحـــى مصحفـــــا و بقلبـــــــي

فقد ذكر أحد المتجانسين و هو حمزة، و أشار إلى الجناس فيه بأن مصحفه في ثغره أي حمرة، و في قلبه أي جمرة و منه كذلك:

التصحيف: هو التشابه في الخط بين كلمتين فأكثر، بحيث لو أزيل أو غير نقط كلمة كانت عين الثانية، نحو "التخلي" ثم "التحلي" ثم "التجلي"

الطباق:

هو الجمع بين الشيء و ضده في الكلام، و هما قد يكونان اسمين: نحو قول الله تعالى: "**هُوَ الأوَّل**

---

[1] الزمخشري، الكشاف، المصدر السابق، ص 484.

وَ الآخِرِ" (سورة الحديد الآية 03)، "**وَ تَحْسَبُهُمْ أيْقَاظًا وَ هُمْ رُقُودٌ**" (سورة الكهف الآية 18).

أو فعلين: نحو قوله تعالى: "**هُوَ أضْحَكَ وَ أبْكَى**" (سورة النجم الآية 4)، "**لاَ يَمُوتُ فِيهَا وَ لاَ يَحْيَ**" (سورة طه الآية 74).

أو حرفين: نحو: "**وَ لَهُنَّ مِثلُ الذِي عَلَيْهِنَّ بِالْمَعْرُوفِ**" (سورة البقرة الآية 228)، أو مختلفين نحو قوله تعالى: "**وَ مَنْ يُضْلِلْ اللهُ فَمَا لَهُ مِنْ هَادٍ**" (سورة الرعد الآية 33)، و نحو: "**مَنْ كَانَ مَيِّتًا فَأحْيَيْنَاهُ**" (سور الأنعام الآية 122).[1]

أشار إلى هذا المحسن البديعي المعنوي الزمخشري في تناوله في سورة هود (**مَثَلُ الفَرِيقِينِ كالأعمى و الأصَمْ و الْبَصِيرِ و السَّمِيع هَلْ يَسْتَوِيَانِ**) إذ يقول: "شبه فريق الكافرين بالأعمى والأصم، و فريق المؤمنين بالبصير و السميع و هو من اللّف و الطباق "[2].

و في قول الشاعر: أبي تمام:

هي البدْر يغنيها تودُّدُ وجهها إلى كلّ من لاقت و إن لم تودّدِ[3]

فإنك ترى طباقا فلسفيا ما يزال أبو تمام يستخرج منه صورا نادرة، و انظر إلى صاحبته فهي تودّ من لا تودّ، و هو يثبت هذا التضاد الغريب بتلك المفارقة الطريفة، فوجهها يتودد بسحره و جماله و إن رفضت هي هذا التودد و أظهرت الإباء و الامتناع، أرأيت هذا الطباق؟ ، إنه من نوع آخر غير طباق الذاكرة الذي رأيناه عند البحتري و الذي يعتمد على العبث اللفظي حيث نذكر الوصل فيأتي الهجر و الليل فيأتي النهار[4] ،و في مثال آخر:

بيضاء تسري في الظلام فيكتسي نورًا تشربُ في الضياء فيظلِمُ

أرأيت إلى هذا التضاد و هذا الضياء المظلم؟ أنّ حقائق الأشياء تتغير في شعر أبي تمام على هذه الصورة التي نرى فيها الضياء المظلم و أنّه لضياء عجيب لا يستطيع شيء أن يعبر عن فتنته.

---

[1] الهاشمي،جواهر البلاغة،المرجع السابق،ص221 .

[2] ينظر: شوقي ضيف، البلاغة تطور و تاريخ، المرجع السابق، ص 265.

[3] شوقي ضيف، الفن و مذاهبه، ص 250.

[4] شوقي ضيف، المرجع السابق، ص250.

و على هذا الأساس تمتزج أنماط الطباق عند أبي تمام بهذا النوع الفلسفي الغريب، فإذا هي تخرجنا من عالمنا المألوف و من أوقاتنا التي تطلعنا، و تطلقنا من حبال عقولنا، وتحرّرنا من داخلنا، و هذا العالم الغريب هو الذي حقق لنا الإبداع وأكسبنا التصوير الرائع[1].

مراعاة النظير:

هو الجمع بين أمرين أو أمور متناسبة لاعلى جهة التضاد، و ذلك إما بين اثنتين نحو قوله تعالى: "**هُوَ السَّمِيعُ البَصِيـــرُ**" (سورة غافر الآيتان 20 و 56).

و يلحق بمراعاة النظير ما بني على المناسبة في "المعنى" بين طرفي الكلام يعني أن يختم الكلام بما يناسب أوله في المعنى نحو قوله تعالى: " **لاَ تُدْرِكُهُ الأَبْصَارُ وَ هُوَ يُدْرِكُ الأَبْصَارَ وَهُوَ اللّطِيفُ الْخَبِيـــرُ**" (سورة الأنعام الآية 103)، فإن "**اللّطيف**" يناسب عدم إدراك الأبصار له، و "الخبير" يناسب إدراكه سبحانه و تعالى للأبصار.[2]

الاستطراد:

هو أن يخرج المتكلم من الغرض الذي هو فيه إلى آخر مناسبة بينهما ثم يرجع إلى إتمام الأول: كقول السموءل:

و إنـــا أنـــاس لا نرى القتـــل سبة إذا مـــا ر أتـــه عـــار و سلـــول
يقـــرب حـــب المـــوت أجالنـــا لنـــا و تكرهـــه آجالهـــــم فتطـــول
و مـــا مـــات منا سيـــد حتف أنفـــه و لا طـــل منـــا حيث كان قتيل[3]

فسياق القصيدة للفخر، و استطرد منه منتقلا إلى هجو قبيلي "عامر و سلول" ثم عاد إلى مقامه الأول و هو الفخر بقومه .

– الافتنان:

هو الجمع بين فنّين مختلفين، كالغزل و الحماسة و المدح و الهجاء و التعزية، والتهنئة، كقول عبد الله بن همام السلولي، جامعا بين التعزية و التهنئة، حين دخل على يزيد و قد مات أبوه

---

[1] المرجع نفسه، ص 252.

[2] الهاشمي،جواهر البلاغة،المرجع السابق، ص 233

[3] الهاشمي،جواهر البلاغة،المرجع السابق ،ص 229.

معاوية و خلفه هو في الملك "أجرك الله على الرّزية، و بارك لك في العطية، وأعانك على الرعية فقد رزئت عظيما و اصبر و أعطيت جسيما، فشكر الله على ما أعطيت واصبر على ما رزيت فقد فقدت الخليفة و أعطيت الخلافة، ففارقت خليلا ووهبت جليل[1].

– الطي و النشر:

أن يذكر متعدد، ثم يذكر ما لكل من أفراده شائعا من غير تعيين اعتمادا على تصرف السامع في تمييز، ما لكل واحد منها و رده إلى ما هو له و هو نوعان:

أ. إما أن يكون النشر فيه على ترتيب الطي نحو قوله تعالى: "**وَ مِنْ رَحْمَتِهِ جَعَلَ لَكُنْ اللَّيْلَ وَ النَّهَارَ لِتَسْكُنُوا فِيهِ وَ لِتَبْتَغُوا مِنْ فَضْلِهِ**" (سورة القصص الآية 73).

و قد جمع بين الليل و النهار ثم ذكر السكون لليل و ابتغاء الرزق للنهار، على الترتيب.[2]

ب. و إما أن يكون على خلاف ترتيبه نحو قوه تعالى: "**فَمَحَوْنَا آيَةَ اللَّيْلِ وَ جَعَلْنَا آيَةَ النَّهَارِ مُبْصِرَةً لِتَبْتَغُوا فَضْلاً مِنْ رَبِّكُمْ وَ لِتَعْلَمُوا عَدَدَ السِّنِينَ وَ الْحِسَابَ**" (سورة الإسراء الآية 12)[3].

– التقسيم:

هو أن يذكر متعدد، ثم يضاف إلى كل من أفراده ماله على جهة التعيين نحو: "**كَذَّبَتْ ثَمُودُ وَ عَادُ بالقَارِعَةِ فأمَّا ثَمُودُ فَأهْلِكُوا بالطَّاغِيَةِ وَ أمَّا عَادُ فأهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عاتِيَةٍ**" (سورة الحاقة، الآيتان6/4).

و قد يطلق التقسيم على أمرين آخرين:

أولهما أن تستوفى أقسام الشيء: نحو قوله تعالى: "**لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَ مَا فِي الأرْضِ وَ مَا بَيْنَهُمَا وَ مَا تَحْتَ الثَّرَى**" (سورة طه الآية 6).

---

[1] المرجع نفسه،ص 230.

[2] الهاشمي،جواهر البلاغة،المرجع السابق ،ص **227**

[3] المرجع نفسه،ص 229

ثانيهما أن تذكر أحوال الشيء مضافا إلى كل منها ما يليق به[1] كقوله تعالى: "**فَسَوْفَ يَأتِي اللهُ بِقَوْمٍ يُحِبُّهُم وَ يُحِبُّونَهُ، أذِلَّةٍ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ أعِزَّةٍ عَلَى الكَافِرِينَ يُجَاهِدُونَ فِي سَبِيلِ اللهِ وَ لاَ يَخَافُونَ لَوْمَةَ لائِمٍ**" (سورة المائدة الآية 54).

– تشابه الأطراف:

تشابه الأطراف قسمان: معنوي و لفظي.

فالمعنوي هو أن يختم المتكلم كلامه بما يناسب ابتداءه المعنى في المعنى كقول الشاعر:

ألذّ من السحـــر الحـــلال حديثـــه و أعـــذب من مـــاء الغمامة ريقـــه[2]

فالريق يناسب اللذة في أول البيت.

و اللفظي نوعان:

أن ينظر الناظم أو الناثر إلى لفظة وقعت في آخر المصراع الأول أو الجملة فيبدأ بهذا المصراع الثاني أو الجملة التالية كقوله تعالى: "**مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ ذُرِّيٌّ**" (سورة النور الآية 35).

التورية: لغة مصدر "ورّيت الخبر تورية، إذ أسترته، و أظهرت غيره"، و اصطلاحا هي أن يطلق لفظ له معنيان: أحدهما قريب و الآخر بعيد. فيراد البعيد منهما و يورى عنه بالقريب فيتوهم السامع لأول وهلة أنه مراد و ليس كذلك كقوله تعالى: "**وَ هُوَ الذِي يَتَوَفَّاكُم بِاللَيْلِ وَ يَعْلَمَ مَا جَرَحْتُمْ بِالنَّهَارِ**" (سورة الأنعام الآية 60). أراد بقوله: جرحتم معناه البعيد و هو ارتكاب الذنوب، و لأجل هدا سميت التورية، إيهاما و تخييلا.[3]

حسن التعليل:

أن ينكر الأديب صراحة أو ضمنا علة الشيء المعروفة و يأتي بعلة أدبية طريقة تناسب الغرض الذي يرمي إليه. يعني أن الشاعر أو الناثر يدعي لوصف علة غير حقيقية مناسبة له باعتبار

---

[1] الهاشمي،جواهر البلاغة،المرجع السابق،ص 236

[2] المرجع نفسه،ص 238.

[3] الهاشمي،جواهر البلاغة،المرجع السابق،ص281.

لطيف، مشتمل على دقة النظر كقول المعري في الرثاء[1]:

و ما كلفـــة البـــدر المنيـــر قديمـــة و لكنهـــا في وجهـــه أثر اللطـــم

يقصدان الحزن على المرثي شمل كثيرا من مظاهر الكون، فهو لذلك يدعي أن كلفة البدر، و هي ما يظهر على وجهه من كدرة ليست ناشئة عن سبب طبيعي، وإنما هي حادثة من أثر اللطم على فراق المرثي و مثله قوله:

أمّـــا ذكاء فم تصفر إذا جنحت إلا لفرقـــة ذات المنظـــر الحســـن

يقصدان الشمس لم تصفر الجنوح إلى المغيب للسبب المعروف و لكنها اصفرت مخافة أن تفارق وجه الممدوح و منه قول الشاعر:

ما قصر الغيث عن مصر وتربتهـــا طبعا و لكن تعداكـــم من الخجـــل

ينكر هذا الشاعر الأسباب الطبيعية لقلة المطر بمصر، و يلتمس ذلك سببا آخر، و هو أن المطر يخجل أن يترل بأرض يعمها فضل الممدوح وجوده، لأنه لا يستطيع مباراته في الجود والعطاء.[2]

علم المعاني:

مصطلح علمي أطلقه البلاغيون على مباحث بلاغية، تتعلق بالجملة و ما ينتابها من حذف أو ذكر أو تعريف أو تنكير، أو تقديم أو تأخير أو قصر ، أو فصل أو وصل، أو إيجاز أو إطناب[3]. و ينسب إلى السكاكي تسمية هذا العلم و إرساء مفهومه، و قد كان العلماء قبله يستعملون المصطلح في الدراسات القرآنية و الشعرية، كقولهم (معاني القرآن) و (معاني الشعر)، و يعنون به كتبهم[4]، و من الباحثين من رأي أنّ ابن فارس (ت. 395 هجرية) صاحب كتاب (الصاحبي) ، هو الّذي يرجع له الفضل في إطلاق (معاني الكلام) على مباحث الخبر والإنشاء،

---

[1] المرجع نفسه، ص 217.

[2] ينظر: أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع،المرجع السابق، ص228 .

[3] ينظر: وليد قصاب ، التراث النقدي و البلاغي للمعزلة، دار الثقافة قطر،1985 ص 242.

[4] ينظروليد قصاب، المرجع نفسه، ص 242.

التي صارت فيما بعد، بابا من أبواب علم المعاني و أضافوا أن السكاكي اعتمد على كتاب الصاحبي المذكور، في بحثه لعلم المعاني، و خاصة الفصل المتعلق بمعاني الكلام[1].

و من جهته يرى شوقي ضيف، أن هذا الفصل الطريف، و الإبتدائي لعلم المعاني . هو الّذي أوحى للجرجاني بكثير من أفكاره في كتابه 'دلائل الإعجاز' و التي تشير إلى أنّ للكلام معان إضافية، غير المعاني الحقيقية التي ينطوي عليها[2]

و قد توسع الجرجاني في نظرية النظم التي أسلفنا ذكرها و التي اقترن اسمها به، و هي التي تلم بعلم المعاني بمباحثه المعروفة.

قال بعض العلماء: المعاني المتصورة في عقول الناس، المتصلة بخواطرهم، خفية بعيدة لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه، و لا حاجة أخيه، و لا مراد شريكه، و لا المعاون له على أمره، إلا بالتعابير التي تقربها من الفهم، و تجعل الخفي منها ظاهرا، و البعيد قريبا، فهي تخلص الملتبس، و تحل المنعقد و تجهل المهمل مقيدا و المقيد مطلقا، و المجهول معروفا والوحشي مألوفا، و على قدر وضوح الدلالة، و صواب الإشارة يكون ظهور المعنى، والعاقل يكسو المعاني في قلبه، ثم يبديها بألفاظ عرائس في أحسن زينة، فينال المجد و الفخار، يلحظ بعين العظمة و الاعتبار، والجاهل يستعجل في إظهار المعاني قبل العناية بتزيين معارضها، و استكمال محاسنها، فيكون بالذم موصوفا و بالنقص معروفا و يسقط في أعين السامعين، و لا يدرج في سلك العارفين.[3]

لقد تفطنت بلاغتنا العربية مبكرا لأسس الجمال في صناعة الخطاب عبر مظاهر الانزياح، وتجاوز المستوى الأول للغة القائم على الإخبار، و لعل استنكار الجرجاني للنظرة السطحية التي عوجلت بها قضايا المعاني عند بعض النقاد القدامى جعلته يشير إليه بقوله: "ترى كثيرا منهم لا يرى له معنى أكبر مما يرى للإشارة بالرأس و العين و ما يحده الخط والعقد، يقول إنما هو خبر واستخبار و أمر و نهي، و لكل من ذلك لفظ قد وضع له، و جعل دليلا

---

[1] ينظر: أحمد جمال العمري المباحث البلاغية في ضوء قضية الإعجاز القرآني،المرجع السابق، ص 173.

[2] شوقي ضيف، البلاغة تطور و تاريخ، المرجع السابق،ص 3.

[3] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع،المرجع السابق، ص 116.

عليه"[1]. ثم يحدد المستوى الخاص الذي يفترض أن تبحث فيه المعاني، و الذي يحتم قدرات متفردة، تسعف صاحبها على الغوص في كنف بنية الأساليب و أثرها في إنتاج مستويات من الدلالة ما خفي فيها يفوق ما ظهر "لا يعلم أن ههنا دقائق و أسرارا طريق العلم بها الروية و الفكر، ولطائف مستقاها العقل، و خصائص و معاني يتفرد به قوم قد هدوا إليها، و دلوا عليها، و كشف لهم عنها، و رفعت الحجب بينهم و بينها ..."[2].

واضح أن ثمة بعدا آخر لعلم المعاني، لا يقف عند مجرد الإفادة حين تواصل الناس بعضهم مع بعض، بل يتعداه إلى تحقيق التأثير بإمكانات جمالية كثيرة تختص بمستوى الإبداع باللّغة، الأمر الذي لا يتأتى إلا: "بالتغيير في الصياغة و التركيب، يترك المسند إليه أو ذكره، و بتعريفه أو تنكيره، و بتقييده أو إطلاقه، و بتقديمه أو تأخيره، ففي مثل هذه الصياغة تأتي الإفادة اللطيفة"[3].

و الإفادة اللطيفة تتحقق عن طريق قيم أسلوبية أساسية، تمدنا بإجراءات إحداث التأثير في الخطاب، بعدد غير قليل من فنيات العدول عن الأساليب النمطية التي تتسبب في إحداث دواعي الرتابة و الملل، و أنه لابد من ملاحظة مقتضى الحال، حتى تتشكل التراكيب بما يترجم بصدق واقعة الاتصال المؤثر "و كل مقام الكلام ابتداء يغاير مقام الكلام بناءا على الاستخبار ... و لكل ذلك مقتضى غير مقتضى الآخر"[4].

و لقد رأى الدكتور محمد عبد المطلب أن طاقة الإيحاء بالمعاني الثواني تستهدف بتجاوز المألوف من التراكيب اللغوية، بل أكثر من ذلك عندما جعلها الأساس الذي تقوم عليه أبواب المعاني و ذلك حين اعتبر أنه: "يمتنع فيها إجراء الكلام على الأصل، و هي

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق السيد الإمام محمد رشيد، رضا دار المعرفة، بيروت، (د. ت)، ص 64.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز المصدر السابق، ص 64.

[3] أبو يعقوب يوسف محمد بن علي السكاكي،مفتاح العلوم، شرح الأستاذ نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983، ص 162.

[4] مفتاح العلوم السكاكي،المرجع السابق، ص 168.

أبواب تقوم أساسا على العدول في اللغة عن مستوى استخدامها المألوف"[1].

و قبل أن نرصد بعض الأمثلة الناطقة بقدرة بلاغتنا العربية على تمثل إمكانات الإجراء الأسلوبي، نعيد التذكير بنقطتين هامتين:

– أولاهما: أن النحاة و اللغويين حرصوا كل الحرص على تبيين الأصل المثالي المحايد في مستوى استخدام اللغة العادي، و هي تخضع للقاعة و تتسق معها.

– ثانيهما: أن القيمة الفنية في البحث البلاغي، يعول عليها حين العدول عن المستوى المثالي، و مدى الاختراقات التي تحصل للقاعدة باعتبارها حارسا لذلك المستوى. لأن تعيين ذلك يحدد العدول من ناحية، ثم يتيح من ناحية أخرى إمكانية تقويمه عند حصول اختلالات قد تذهب بالمعنى بعيدا فيحدث اللبس علما أن "اللغة الملتبسة لا تصلح واسطة للإفهام و الفهم"[2].

أسلوب القصر:

في القصر:

القصر لغة: الحبس. و اصطلاحا هو تخصيص أمر بآخر بطريق مخصوص أو هو: إثبات الحكم لما يذكر في الكلام و نفيه عما عداه بإحدى الطرق الآتية: نحو "ما فهم إلا خليل"، فمعناه تخصيص الفهم بخليل، و نفيه عن غيره مما يظن فيه ذلك، فما قبل "إلا" و هو الفهم يسمى "مقصورا" وما بعدها و هو "خليل" يسمى "مقصورا عليه" و ما: و إلا: طريق القصر، و لكل قصر طرفانّ: مقصور و مقصور عليه.

طرق القصر:

القصر بـــ إنما: مزية على العطف لأنها تفيد الإثبات للشيء و النفي عن غيره دفعة واحدة،

---

[1] محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، المرجع السابق، ص 270.

[2] الدكتور تمام حسان، اللغة العربية معناها و مبناها، الهيئة المصرية العامة للكتب، القاهرة، 1979، ص 03.

بخلاف العطف فإنه يفهم منه الإثبات أولا، ثم النفي ثانيا أو عكسه[1].

و الأصل في إنما: أن تجيء لأمر من شأنه أن لا يجهله المخاطب فمن الأول قوله تعالى: "**إِنَّمَا يَسْتَجِيبُ الذِينَ يَسْمَعُونَ**" (سورة الأنعام الآية 36)، و قوله تعالى: "**فإِنَّمَا عَلَيْكَ البَلاَغُ وَ عَلَيْنَا الْحِسَابُ**" (سورة الرعد الآية 40)، و من الثاني قوله تعالى حكايته عن اليهود: "**إِنَّمَا نَحْنُ مُصْلِحُونَ**، ('سورة البقرة الآية 11). "فهم قد ادعو أن إصلاحهم أمر جلي لا شك فيه.

و لهذا رد عليهم بقوله: "**ألا إِنَّهُمْ هُمْ الْمُفْسِدُونَ**" (سورة البقرة الآية 12) مؤكدا بما ترى بالجملة، فالاستثناء لقوته يكون لرد شديد الإنكار حقيقة أو ادعاء، و "إنما" لضعفها تكون لرد الإنكار في الجملة حقيقة أو ادعاء، و منها زيادة "إنما" على العطف بمزية أنه يفهم منها الحكمان أعني الإثبات للمذكور و النفي عما عداه معا بخلاف العطف، فإنه يفهم منه أولا الإثبات، ثم النفي أو عكسه.

– القصر بالعطف: بلا، "بل"، و "لكن" نحو الأرض متحركة لا ثابتة، أو "ما" الأرض ثابتة بل متحركة، أو "ما" الأرض ثابتة لكن متحركة.

و تقديم ما حقه التأخير نحو "**عَلَى اللهِ تَوَكَّلْنَا**" (سورة الأعراف الآية 89)، و لقوله تعالى: "**إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَ إِيَّاكَ نَسْتَعِيــنُ**" (سورة الفاتحة الآية 5) جملتان خبريتان فعليتان، المسند "نعبد" و نستعين" و المسند إليه الضمير المستتر فيهما، و هما مقيدتان بالمفعولين إياك و قدم المفعولين لإعادة القصر، ففيهما قصر صفة و هي العبادة و الاستعانة على موصوف.

2. النفي و الاستثناء:

الأصل في النفي و الاستثناء أن يجيء لأمر ينكره المخاطب، أو يشك فيه،[2]أو لما هو منزل هذه المنزلة لقوله تعالى: "**وَ مَا أَنْتَ بِمُسْمِعٍ مَنْ فِي القُبُورِ إِنْ أَنْتَ إِلاَّ نَذِيرُ**" (سورة فاطر الآيتان 22 و 23).

– في تقسيم القصر باعتبار الحقيقة و الواقع إلى قسمين:

---

[1] ينظر: أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، المرجع السابق،ص 119.

[2]أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، المرجع السابق، ص 220 .

1. قصر حقيقي:

هو أن يختص المقصور بالمقصور عليه بحسب الحقيقة و الواقع يتعداه إلى غيره أصلا نحو "**لا إلَهَ إلا الله**" (سورة الصافات الآية 35).

2. قصر إضافي:

هو أن يختص المقصور بالمقصور عليه بحسب الإضافة و النسبة إلى شيء آخر معين، إلا لجميع ما عداه نحو "ما خليل إلا مسافر"، فإنك تقصد قصد السفر عليه بالنسبة لشخص غيره كمحمود مثلا، و ليس قصدك أنه لا يوجد مسافر سواه، إذ الواقع يشهد ببطلانه.

قال الله تعالى: (**فَقُلْ إِنَمَا الْغَيْبُ لله**)[1]

(فقد قصرنا علم الغيب على كونه لله تعالى: فهو وحده المختص بعلم الغيب دون سواه)[2]

و قول الزمخشري في تفسيره لقوله تعالى: (**إِنَّمَا الصَّدَقَاتُ لِلْفُقَرَاءِ و المَسَاكِينَ**)سورة الأنفال الآية 60 قال (فهو قصر لجنس الصدقات على الأصناف المعدودة، و أنّها مختصة بها لا تتجاوزها إلى غيرها كأنّه قيل: إنما هي لهم لا لغيرهم،و نحو ذلك إنما الخلافة لقريش تريد، و لا تكون لغيرهم)[3]

في الإيجاز و الإطناب و المساواة:

كل ما يجول في الصدر من المعاني، و يخطر ببالك معانى منها، لا يعدو التعبير عنه طريقا من طرق ثلاث:

أولا: إذا جاء التعبير على قدر المعنى بحيث يكون اللفظ مساويا لأصل ذلك المعنى، فهذا هو "**المساواة**".

ثانيا: إذا زاد التعبير على قدر المعنى فذاك هو "**الإطناب**".

ثالثا: إذا نقص التعبير عن قدر المعنى فذلك هو "**الإيجاز**".

لهذا يختار البليغ للتعبير عما في نفسه طريقا من الطرق الثلاث، فهو تارة يوجز، و تارة يسهب،

---

[1] سورة الحشر، الآية 2.

[2] أحمد جمال العمري ، المباحث البلاغية في ضوء قضية الإعجاز القرآني،المرجع السابق، ص175.

[3] الزمخشري، الكشاف، ج1،المصدر السابق ، ص 336.

و تارة بأتي بالعبارة بين و بين.

الإيجاز هو جمع المعاني المتكاثرة تحت اللفظ القليل الوافي بالغرض مع الإبانة والإفصاح، يعني أن الإيجاز هو تأدية المعنى بأقل من متعارف الأوساط، و أن يكون اللفظ أقل من المعهود عادة، مع وفائه بالمراد. لقوله تعالى: "**خُذِ العَفْوَ وَ أْمُرُ بِالعُرْفِ وَ أَعْرِضْ عَنِ الْجَاهِلِيـــنَ**" (سورة الأعراف الآية 199)، فهذه الآية الكريمة بالرغم من قصرها، إلا أنها جمعت مكارم الأخلاق بأسرها،و ينقسم الإيجاز إلى قسمين: إيجاز قصر و إيجاز حذف.

أ. **فإيجاز القصر**: يكون بتضمين العبارات القصيرة معاني كثيرة من غير حذف كقوله تعالى: "**وَ لَكُمْ فِي القِصَاصِ حَيَاةٌ**" (سورة البقرة الآية 179).

فإن معناه كثير، و لفظه يسير، إذ المراد أن الإنسان إذا علم متى قتل قتِل امتنع عن القتل و في ذلك حياته و حياة غيره، لأن القتل أنفى للقتل، و بذلك تطول الأعمار، و تكثر الذرية، و يقبل كل واحد على ما يعود عليه بالنفع، و يتم النظام و يكثر العمران.[1]

ب. **إيجار الحذف**: و يكون بحذف شيء من العبارة لا يخل بالفهم، مع قرابة تعين المحذوف، و ذلك المحذوف إما أن يكون:

1. **حرفا**: كقوله تعالى: "**وَ لَمْ أَكُ بغيًّا**" (سورة مريم الآية 20)، أصله "و لم أكن".
2. **أو اسما مضافا**: نحو "**وَ جَاهِدُوا فِي اللهِ حَقَّ جِهَادِهِ**" (سورة الحج الآية 78)، أي في سبيل الله.
3. **أو اسما مضافا إليه**: نحو قوله تعالى: "**وَ وَعَدْنَا مُوسَى ثَلاثِينَ لَيْلَةٍ وَ أَتْمَمْنَاهَا بِعَشْرٍ**" (سورة الأعراف الآية 142)، أي بعشر ليال.
4. **أو شرط**: نحو قوله تعالى: "**فَاتَّبِعُونِي يُحْبِبْكُمْ اللهُ**" (سورة آل عمران الآية 31)، أي فإن تتبعوني.
5. **أو مسندا**: نحو قوله تعالى: "**وَ لَئِنْ سَأَلْتَهُمْ مَنْ خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَ الأَرْضِ وَسَخَّرَ الشَّمْسَ وَ القَمَرَ لَيَقُولَنَّ اللهُ**" (سورة العنكبوت الآية 61)، أي خلقهن الله.
6. **أو مسند إليه**: كما في قول حاتم:

---

[1] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع،ص 222 .

أماوي ما يغني الثراء عن الفتى إذا عجز يوما و ضاق بها الصدر[1]

الإطناب:

في الإطناب و أقسامه:

زيادة اللفظ على المعنى لفائدة، أو هو تأدية المعنى بعبارة زائدة عن متعارف الأوساط لفائدة تقويته و توكيده، نحو قوله تعالى: "**رَبِّ إِنِّي وَهَنَ العَظْمُ مِنِّي وَ اشْتَعَلَ الرَّأسُ شَيْبًا**" (سورة مريم الآية 4)، أي كبرت فإذا لم تكن في الزيادة فائدة يسمى "تطويلا" إن كانت زيادة غير متعينة، و يسمى "حشوا" إن كانت الزيادة متعينة.

و أقسام الإطناب كثيرة:

و منها ذكر الخاص بعد العام: كقوله تعالى: "**حَافِظُوا عَلَى الصَّلَوَاتِ وَ الصَلواةِ الوُسْطَى**" (سورة البقرة الآية 238).

و فائدته التنبيه على فضل الخاص حتى كأنه لفضله و رفعته جزء آخر مغاير لما قبله.

و منها ذكر العام بعد الخاص: كقوله تعالى: "**رَبِّ اغْفِرِ لِي وَ لِوَالِدَيَّ وَ لِمَنْ دَخَل بَيْتِي مُؤْمِنًا وَ لِلْمُؤمِنِينِ وَ الْمُؤمِنَاتِ**" (سورة نوح الآية 28).

و فائدته شمول بقية الأفراد، و الاهتمام بالخاص لذكره ثانيا في عنوان عام، بعد ذكره أولا في عنوان خاص.

و من أغراض التكرار: و هو ذكر الشيء مرتين أو أكثر لأعراض:[2]

الأول: التأكيد كقوله تعالى: "**كَلاَّ سَوْفَ تَعْلَمُونَ، ثُمَّ كَلاَّ سَوْفَ تَعْلَمُونَ**" (سورة التكاثر الآية 3 و 4)، و كقوله تعالى: "**فَإِنَّ مَعَ العُسْرِ يُسْرًا، إِنَّ مَعَ العُسْرِ يُسْرًا**" (سورة الشرح الآيتان 5 و 6).

المساواة:

المساواة: هي تأدية المعنى المراد بعبارة مساوية له بأن تكون المعاني بقدر الألفاظ، والألفاظ بقدر المعاني لا يزيد بعضها على بعض، وهي الأصل المقيس عليه.

---

[1] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، المرجع السابق ص 226.

[2] جواهر البلاغة، المرجع السابق،ص 144

لقوله تعالى: "**وَ مَا تُقَدِّمُوا لأنْفُسِكُمْ مِنْ خَيْر تَجِدُوهُ عِنْدَ اللهِ**" (سورة البقرة الآية 110)، فإن اللفظ فيه على قدر المعنى لا ينقص.ولا يزيد عليه

الإطناب:

ذكر له أصنافا من آي الذكر الحكيم، و رآه يقع في الكلام لغاية مقصودة من ورائه، و من أمثلته على ذلك قوله تعالى في سورة الأنعام (**وَمَا مِنْ دَابّةٍ فِي الأَرْضِ و لَا طائرٍ يطيرُ بِجَنَاحَيْهِ إلَّا أمَمُ أَمْثَالَكُمْ**)الآية 38[1]

و الزيادة في الآية لغرض التعميم و الإحاطة، كأنما قيل: و ما من دابة قط في جميع الأراضين السبع، و ما من طائر قط في جو السماء من جميع ما يطير بجناحيه إلا أمم أمثالكم محفوظة أحوالها، غير مهمل أمرها، و الغرض من ذلك الدلالة على عظم قدرته، و لطف علمه، و سعة سلطانه و تدبير تلك الخلائق المتفاوتة الأجناس[2]

ومن أمثلته قوله تعالى في سورة الأحزاب (مَا جَعَلَ اللهُ لِرَجُلٍ مِنَ قَلْبَينِ فِي جَوْفِهِ) فإن سأل سائل ما الفائدة في ذكر الجوف في الآية كان الجواب عند الزمخشري بالقول: (قلت: الفائدة فيه كالفائدة في قوله (القلوب التي في الصدور) و ذلك ما يحصل للسامع من زيادة التصور والتجلي للمدلول عليه لأنه إذا سمع به صور لنفسه جوفا يشتمل على قلبين فكان أسرع إلى الإذكار.[3]

التكرار:

التكرار هو إحدى الخصائص المميزة للأعمال الفنية، و هو ينتشر في الشعر العربي القديم كثيرا حتى أصبح مميزا له، ذلك أنه من "سنن العرب التكرار و الإعادة إرادة الإبلاغ بحسب العناية بالأمر"[4]. و التكرار لا يرد إلا لفائدة في المعنى باعتبار أن " الكلمة لا تعرى من فائدة ما ولا تصير لغوا على الإطلاق"[5]. لذلك نجد القدامى يقدمون على تحرير التكرار من الحكم القائل

---

[1] ينظر، (الزمخشري، الكشاف)، ج2، المصدر السابق، ص 16.

[2] ينظر: وليد قصاب التراث النقدي و البلاغي للمعتزلة، المرجع السابق ص 260.

[3] ينظر: (الزمخشري، الكشاف)،ج 3. ، المصدر السابق، ص 412 .

[4] ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة و مسائلها و سنن العرب في كلامها، تح: عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف، بيروت، ط1، 1414ه/1993م، ص 213.

[5] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، المصدر السابق، ص 385.

بالزيادة إلى إيجاد فائدة تخدم المعنى و تجعل لهذا التكرار مزية في الدلالة،و ذلك أن "وصف اللفظية بالزيادة يفيد أن لا يراد بها معنى، و أن تجعل كأن لم يكن لها دلالة قط"[1].

و أصبح التكرار مبدءا سلم به، جل النقاد المحدثين، و هو لذلك يطول كل مستويات القصيدة، فنجده على مستوى الأصوات، و على مستوى الوزن و القافية، على مستوى التركيب النحوي، و هو يحدث على مستوى المعنى أيضا.

و التكرار يوظفه، المبدع باعتبار أنه إحدى الوجوه المجسدة لكسر نظام اللغة، و هو يقصد به شد انتباه المتلقي، ذلك أن هذا الأخير لا يفاجئه إلا ما هو خارج عن النظام اللغوي، مما يشغل فكرة و يضطره للبحث عن قصد المبدع من هذا الخروج، على هذا الأساس تبتعد الألفاظ عن الفهم تبعا للسياق الذي ترد فيه، ذلك أن الاستعمال الفني يخرج بها إلى معنى غير شائع، "ومن الاستعمالات الفنية نذكر جنوح الشعراء إلى تكرار الألفاظ بعينها، سعيا إلى خلق التناعم و التناسق بين الأصوات، فيبتعدون بذلك عن تلك القوانين اللغوية التي تجعل التعبير بمتباعد الألفاظ أبين منه بمتقاربها"[2]. لذلك يشارك التكرار في تحقيق الشعرية للعمل الإبداعي بفضل التوترات التي يحدثها بتكرير ألفاظ بعينها مما يحمل المتلقي على المكوث عندها طويلا:

لتوضيح ما سبق ذكره نحاول في هذا الجزء رصد تجليات التكرار في بعض أبيات المديح عند المتنبي، لإثبات ما للتكرار من دور في تحقيق لهذه الأبيات، و من أمثلة ذلك قوله:

قبيل أنت أنت و أنت منهم و جدك بشر الملك الهمام[3]

الملاحظ في هذا البيت ورود التكرار بشكل ملفوت، مما يجعل المتلقي يركز اهتمامه على اللفظة المكررة، إذ هي تمثل ثورة دلالية يستوحي منها المعنى، فأبو الطيب لأجل أن يرفع من قدر ممدوحه أقدم على تكرير لفظة"أنت".

الإضمار و الإظهار:

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2] حسين الواد، المتنبي و التجربة الجمالية عند العرب، تلقي القدماء لشعره، دار العرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2004م، ص 159.

[3] البرقوقي، شرح الديوان، المصدر السابق، ج2، ص 363.

لاحظ الإمام الزمخشري أن الكلام في القرآن قد يخرج عن مقتضى الظاهر، و ذلك مراعاة لأحوال الكلام و ما يرمي إليه من غايات، و من ملاحظاته في هذا المبحث في شرحه لقوله تعالى من سورة البقرة (**مَنْ كَانَ عَدُوًّا لله وَ مَلَائِكَتِهِ وَ رُسُلِهِ وَ جِبْرِيلَ وَ مِيكَال فَإِنَّ الله عَدُوٌّ لِلْكَافِرِينَ**)، أنهُ رَأى في الآيةِ وَضَعَ الظاهِرَ مَوْضِعَ المُضْمِرَ فَقيلَ (عَدُوٌّ لِلْكَافِرِينَ) بَدَلَ(عَدُوَ لَهُمْ) [1].

و في هذا الشرح يقول: (جاء بالظاهر ليدل على أنّ الله إنّما عاداهم لكفرهم، و أن عداوة الملائكة كفر، و إذا كانت عدواة الأنبياء كفرا فما بال الملائكة و هم أشرف؟ و المعنى من عاداهم عاداه الله و عاقبه أشد العقاب)[2] فالحرص (على إظهار معنى الكفر و الدلالة على خطره عدل عن الضمير إلى استعمال الاسم الظاهر)[3]

و لاحظ الزمخشري مثل هذا العدول أيضا في قوله تعالى من سورة النور (**لَوْلَا إذ سَمِعْتُمُوهْ ظنَ الْمُؤْمِنُونَ و المؤمِنَاتُ بأَنْفُسِهِمْ خَيْرًا وَقَالُو هَذَا إفكْ مُبِينْ**) فعدل عن الضمير إلى الظاهر[4].

قال الزمخشري في هذا الشأن كذلك (و إن قلت: هلا قيل: لولا إذ سمعتموه ظننتم بأنفسكم خيرا و قلتم؟ و لما عدل عن الخطاب إلى الغيبة، و عن الضمير إلى الظاهر؟ قلت ليبالغ في التوبيخ بطريقة الإلتفات و ليصرح بلفظ الإيمان دلالة على أن الإشتراك فيه مقتض الا يصدق على أخيه، و لا مؤمنة على أختها قول عائب و لا طاعن، و فيه تنبيه على أن حق المؤمن إذا سمع قالة في أخيه أن يبنى الأمر فيها على الظن لا على الشك)[5].

الذكر و الحذف:

اعتنت البلاغة بسياقات الحذف و الذكر موكلة علم المعاني مهمة تحديدها، و الأصل أن نظام اللغة يقر ذكر الأطراف المعينة بالحذف، إلا أن سياقات الكلام كثيرا ما تخل بهذا النظام بإسقاط أحد الأطراف مع الإبقاء على قرائن دالة.

---

[1] الزمخشري، الكشاف، المصدر السابق، ج1، ص 412.

[2] المصدر نفسه ، ص 127.

[3] وليد قصاب، التراث النقدي و البلاغي للمعتزلة،المرجع السابق ص 261.

[4] المرجع نفسه، ص 261.

[5] الزمخشري، الكشاف، ج2، المصدر السابق، ص 172.

اكتسب الحذف أهمية كبيرة بفضل خدمته للدلالة، على هذا الأساس يصبح الأسلوب ترجمة لعبقرية فردية، على عكس ما كان عليه من إتباع للأداء المثالي الخاضع للقاعدة، هنا يغدو التركيب إحدى الوجوه، المجسدة لما في نفس الشاعر من انفعالات و أحاسيس تحاول أن تطفوا على السطح بادية للمتلقي من خلال إخضاع التركيب للانزياح المنتج للحذف، هنا تتحقق العلاقة بين المبدع و النص و الربط بين الداخل و الخارج، " إذ عملية التركيب السابقة لا تقوم على العفوية، و إنما هي محكومة بإطار مرجعي يتدخل في تشكيلها على نحو مخصوص"[1].

فالتركيب في الكلام العادي يختلف عنه في الشعر إذ هو يخضع للحالة النفسية للشاعر التي كثيرا ما تضطره لحذف عناصر من التركيب تكون فيها الدلالة أكثر غنى من الذكر، فهو بذلك "باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، و الصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، و تجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن"[2]، هنا تتجلى أهمية الحذف بحيث يصبح السكوت عن الشيء أفصح من ذكره لتتحقق بذلك الانزياح، فالغائب الذي حذف يشارك في إنشاء التركيب و من ثم الدلالة، و الملاحظ أن ظهوره قد يفقد النص الشعري الكثير من الملامح الجمالية.

لذلك نجد أبا الطيب كثيرا ما أجرى الحذف في شعره، و نحاول الكشف عن الشعرية الناشئة عن هذا الحذف، بدءا بحذف المبتدأ ثم حذف الخبر إلى الحذف في الجملة الفعلية، ثم الحذف في المتممات...

الحذف في الجملة الاسمية:

بالرغم من أن المبتدأ و الخبر يكونان في الأصل جملة مفيدة" تحصل الفائدة بمجموعهما، فالمبتدأ معتمد الفائدة، و الخبر محل الفائدة، فلا بد منهما، إلا أنه قد توجد قرينة لفظية أو حالية تغني عن النطق بأحدهما، فيحذف دلالتها عليه، لأن الألفاظ إنما جيء بها للدلالة على المعنى، فإذا فهم

---

[1] محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة، الشركة العالمية للنشر لوذجمان، مصر، ط1، 1995، ص 212.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، المصدر السابق، ص 121.

المعنى بدون اللفظ جاز أن تأتي به و لا يكون مرادا حكما و تقديرا "[1]. فورود القرينة الدالة على المبتدأ أو الخبر تجعل الحذف ممكن لأن المعنى المراد من حضورها موجود سلفا.

أ–حذف المبتدأ:

حذف المبتدأ في قول الشاعر:

شديد البعد من شرب الشمول ترنج الهند أو طلع النخيل[2]

فشديد خبر مبتدأ محذوف تقديره أنت شديد، فحذف المبتدأ خدمة للدلالة ، ذلك أن جمال الحذف يتجلى في أن الغائب يشارك في إنشاء التركيب و من ثم إثراء الدلالة ويكسر المألوف بقوله:

بصارمي مرتد بمخبرتي مجتزئ بالظلام مشتمل[3]

نلاحظ ورود الانزياح في هذا البيت نتيجة حذف المبتدأ فمرتد، و مجتزئ و مشتمل هي أخبار حذف ابتداؤها، فالشاعر انحرف عن المألوف بحذفه لكلمات كان الأصل ورودها في مواقعها، ممّا يزيد البيت غرابة بفعل دهشة المتلقي و الملاحظ أن الدلالة لا تنقص بهذا الحذف، بل يتكفل الخبر باستحضار الغائب دلاليا.

ب–حذف الخبر:

حذف أبو الطيب المتنبي في قوله:

أحب امرئ حبت الأنفس و أطيب ما شمه معطس[4]

فأحب و أطيب محذوف الخبر فأبو الطيب انحرف بفضل هذا الحذف.

---

[1] ابن يعيش، شرح المفصل، عالم الكتب ، بيروت، د.ط، د.ت، ج1، ص 94.

[2] البرقوقي، شرح الديوان المتنبي، مراجعة د يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 1، 1424هـ، ج2، ص 315.

[3] البرقوقي، شرح الديوان المصدر السابق، ج2، ص 187.

[4] المصدر نفسه، ج1، ص 141.

حذف الصفة

أجرى أبو الطيب الحذف على المتممات مثلما أجراها على المسند و المسند إليه، لذلك نحاول أن نرصد كيف أنّه خدم الدلالة بحذف الصفة و نسوق لذلك أبيات على سبيل التمثيل لا الحصر.

يحذف أبو الطيب الصفة في قوله:

جلا اللون على لون هدى كلّ مسلك كما إنجابُ عن ضوء النهار ضباب[1].

حذف الصفة في قوله: جلا اللون الذي تقديره جلا اللون الأسود، حذفها لوجود دلالة عليها، ممّا جعل الحذف على قدر من الأهمية يجعل ذكره ممّا يفسد المعنى.

حذف الموصوف:

طال الحذف الذي آثره أبو الطيب في أبياته متممات الجملة، فأجراه على الموصوف مثلما أجراه على الصفة، و من ذلك قوله:

و أن من العجائب أن تراني فتعدل بي أقل من الهباء[2]

لاحظ أهمية الانزياح في هذا البيت الثري، فأبو الطيب انحرف عن العادة بحذف الموصوف لصفة "أقل"، ممّا يعمل على إيقاظ المتلقي و جذب انتباهه.

و يجري الحذف على الصفة حيث ينشد قائلا:

يتيه الدقيق الفكر في بعد غوره و يغرق في تياره و هو مضفع[3]

فأبو الطيب في هذا البيت أثرى الدلالة بأن حذف الموصوف في قوله: يتيه الدقيق الفكر، والذي تقديره يتيه الرجل الدقيق، فانظر كيف انزاح عن المألوف و حذف الموصوف مع إبقائه للصفة كدلالة عليه.

و من هنا يظهر لنا أن العناصر التي يحذفها الشاعر لا تقل أهمية من تلك التي يبقيها، وإنّما حذفها يعتبر سمة من السمات الجمالية.

---

[1] البرقوقي، شرح الديوان المصدر السابق، ، ج1، ص 198.

[2] البرقوقي، المصدر نفسه، ج1، ص 91.

[3] المصدر نفسه، ج1، ص 466.

على هذا الأساس يمكننا التأكيد على أن الخروج عن الضوابط التي تحكم تركيب الجمل لغرض فني لا يعني إبطالها أو التخلي عنها، و إنّما تعمد الشعراء إلى الانزياح عنها لكسر تلك الآلية التي كثيرا ما تبعث على الجمود في الأعمال الفنية.

و تجدر الإشارة هنا إلى أنّ القدامى لم يضبطوا مواقع الحذف لأن لا يصبح هذا الحذف قاعدة في حدّ ذاته، ممّا يسقط المفاجأة التي تولد العمل الفني ساعيا لإحداثها، ممّا قد يجردها من فائدتها الجمالية.

و قد عرض الزمخشري في كشافه لأسلوب الحذف و بين أثره، و مثل له بما يقع في القرآن من حذف الأجوبة، كما في آية البقرة (**وَلَوْ يَرَى الَّذينَ ظَلَمُوا إِذْ يَرَوْنَ العَذَابَ أَنَ القُوَّةَ لله جَمِيعًا وَ أَنَ اللهَ شَدِيدُ الْعَذَابِ**)[1] .

و يشرح ذلك بالقول (أي لو يعلم هؤلاء الذين ارتكبوا الظلم العظيم بشركهم أن القدرة كلها لله على كلّ شيء من العقاب و الثواب دون أندادهم، و يعلمون شدّة عقابه للظالمين إذا عاينوا العذاب يوم القيامة، لكان منهم ما لا يدخل تحت الوصف من الندم و الحسرة فحذف الجواب كما في قوله (وَلَوْ تَرَى إِذْ وُقِفُوا) و قولهم: لو رأيت فلانا و السياط تأخذه...أي : لو ترى ذلك لرأيت أمرا عظيمًا)[2].

-التقديم و التأخير:

إن المعاني باعتبار أهمية التركيب في إنشائها، يتوخى المبدع قواعد النحو التي تكفل ضبطها، و لما كانت اللغة العربية لا تتميز بحتمية خاصة في ترتيب أركان الجملة فيها عرف كلام العرب التقديم و التأخير، وقد جاء في الشعر بطريقة ملفتة للنظر، تجعل المتلقي يطيل المكوث عندها، متسائلا عما أراد الشاعر من هذا التقديم أو ذاك التأخير، فنجد تقديم المفعول على الفاعل، و تقديمه على الفعل و الفاعل،و كذلك تقديم شبه الجملة على الفاعل و على الفعل، و ورد أيضا

---

[1] وليد قصاب، التراث النقدي و البلاغي المعتزلة، المرجع السابق،ص 256.

[2] الزمخشري، الكشاف، ج1، المصدر السابق، ص 159.

تقديم الخبر على المبتدأ، كما نجد تقديم الفضلات، و لم يعرف هذا التقديم الذي يلحقه تأخير إلا إسنادا على ما أقره النحاة.

إلا أن الشعراء كثيرا ما خرجوا على ما أقره النحاة من جواز التقديم و التأخير في المواضع المحددة، إلى غيرها من الرتب المحظوظة، "و خاصة في مجال الأسلوب الإخباري، لتقديم المبتدأ على الخبر، و الفعل على فاعله، و الفاعل على مفعوله، و هي أمور تحدث فيها النحاة كثيرا في مجال التعبير المألوف، و بالمثل –أيضا– تحدثوا عن الرتب المحفوظة في التأخير، كتأخير الصلة على الموصول، و الصفة عن الموصوف و المضاف إليه عن المضاف، و مع كل هذا تتأتى مقدرة المبدع في قلب هذه الأحوال متخطيا لها، بغية الانحراف عن النمط المألوف"[1]، فالمبدع ليثبت ذاته لم يكتفي بما أقره النحاة من السماح بالتقديم و التأخير في مواضع محددة، بل تجاوز ذلك إلى موضع غير مألوفة تجعل من أثره الفني متميزا.

لأجل ذلك اكتسب مبحث التقديم و التأخير أهمية خاصة في تأليف الكلام، فنجده يأتي على طريقتين[2]:

أ– تقديم على نية التأخير، و ذلك في شيء أقر مع التقديم على حكمه الذي كان عليه، كتقديم الخبر على المبتدأ، و المفعول على الفاعل كقولك: "قائم زيد" و ضرب عمرا زيدا"، فإن "قائم" و"عمرا" لم يخرجا بالتقديم عما كانا عليه، من كون هذا مسندا و مرفوعا بذلك، و كون هذا مفعولا ومنصوبا من أجله. و تقديم لا على نية التأخير، و لكن أن ينقل الشيء عن حكم إلى حكم ، و يجعل له إعرابه، كما في اسمين يحتمل كل منهما أن يجعل مبتدأ والآخر خبرا له.

---

[1] محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، المرجع السابق، ص 191.

[2] ينظر: القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة ،شرح الأستاذ البرقوقي،دار الكتاب العربي،بيروت،ط2، 1937، ص 60

و التقديم و التأخير إذن أحدهما يستدعي الآخر، أي أن تقديم ركن في الجملة يستدعي تأخير الآخر .

لقول الشاعر:

عزيز أسى من داؤه الحدق النجل عياء به مات المحبون من قبل[1]

حقق أبو الطيب الانزياح لبيته بتقديم الخبر" عزيز" عن المبتدأ" من داؤه" والملاحظ في هذا البيت أن أبا الطيب عدل عن غرض المديح إلى ذكر المحبوبة.

هنا أصبح التقديم ملمحا مميزا للشعر، بفضل الوعي الذي اكتسبه القدامى حين أقروا أن التراكيب في الشعر تكون مخالفة لما اعتاده الناس، فهي تستند إلى مواقف تحكم ترتيب أركانها، وأبو الطيب باعتبار شاعريته يقدم في قوله:

و أمر من فقد الأحبة عنده فقد السيوف الفاقدات الأجفنا[2]

في هذا البيت مال التركيب عن المألوف بحيث عمد أبو الطيب إلى تقديم الخبر " أمر" وتأخير المبتدأ"وفقد السيوف"، مما أضفى على البيت حركية جعلته أكثر ابداعا.

و باعتبار أن التراكيب في الشعر أكثر حرية بفعل التقديم و التأخير، هذه الحرية ناشئة " عن قصد التوفيق بين وزن الشعر و حركات العبارة، فتبدو الجمل في نظام غير طبيعي"[3]، يطيل المتلقي المكوث عنده، لذلك تعامل القدامى مع الألفاظ المشكلة للتركيب على حسب القاعدة القائلة: " إنك تجد في كثير من المنثور و المنظوم الإعراب و المعنى متجاذبين، هذا يدعوك إلى أمر و هذا يمنعك منه، فمتى اعتورا كلاما أمسكت بعروة المعنى و ارتحت لتصحيح الإعراب"[4]. هذا يجعل الشعر في حركة دائمة تنفي عنه تلك الرتابة التي تبعث على الملل، و أبو الطيب كثيرا ما بث هذه الحركية في مديحه، لذلك نجده ينشد قائلا:

---

[1] البرقوقي، المصدر السابق، ج2، ص 168.

[2] المصدر نفسه، ج2، ص 447.

[3] أحمد الشايب، الأسلوبية، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة العصرية، القاهرة، ط5، 1956، ص 69.

[4] ابن جني، الخصائص،المصدر السابق، ج3، ص 255-ج1، ص 308.

و شيخ في الشباب و ليس شيخا يسمى كل من بلغ المشيبا[1]

فانظر كيف قدم المعمول " شيخا" على عامله " يسمى"، لأجل استيقاف المتلقي، و لا ريب أن المتنبي في تقديمه هذا إنما يعبر عما في نفسه، فمعانيه رتبها في الداخل ثم تجلت في الخارج على هذا الشكل الذي فيه من الانزياح ما يجعله أكثر إبداعا.

و ها نحن الآن بصدد ذكر أمثلة من القرآن الكريم:

قول الله تعالى في سورة النمل: (**لَقَدْ وُعِدْنَا هَذَا نَحْنُ و آبَاؤُنَا مِنْ قَبْلُ إنْ هَذَا إلَّا أسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ**) فقد تم تقديم المفعول به (هذا) على (نحن و آباؤنا) الواقع نائب فاعل معطوف عليه. و كذلك أجريَ هذا المعنى من التقديم و التأخير على آية أخرى من سورة (المؤمنين) في قوله تعالى (لَ**قَدْ وُعِدْنَا نَحْنُ و آباؤُنَا هَذا مِنْ قَبْلُ**) حيث تقديم (**نَحْنُ و آبَاؤُنَا**) عن إسم الإشارة (هذا) و الغرض من هذا التقديم، إنّما هو الإهتمام بأمر المتقدم كما سبق أن ذكرنا.

و كذلك يتوفر لنا غرض آخر من غرض التقديم و التأخير أنا و هو غرض الإختصاص كقوله تعالى: في سورة الفاتحة (**إيّاكَ نَعبُدُ وَ إيَّاكَ نَسْتَعِينُ**) إذ تقدم المفعول به بغرض الاختصاص.إياكَ: مفعول به لفعل محذوف تقديره أخص.

الضرورة الشعرية:

الضرورة اختص بها الشعر دون النثر باعتبارها خاصية شعرية، ذلك أن الشعر عند القدامى يضطر فيه الشاعر للخروج عن العادة استجابة للوزن خارقا نظام اللغة.

هي للدلالة، فيصبح بذلك كلّ من الوزن و القافية مجالا واسعا يحقق من خلاله الشاعر غاياته الفنية ممّا يدرأ عنهما صفة الجبرية و يجعلها على النقيض من ذلك إحدى المنافذ التي تجعله يحقق التفرد فالشاعر يلجأ إلى الضرورة متراحا عن المألوف طالبا للاتساع في المعنى و هو ما أدخله القدامى ضمن ما أسموه بشجاعة العربية و قد اخترنا المتنبي لأنه صدم فكر المتلقي الذي كان في ذهنه تلقي تراكيب بكيفية محددة سلفا و كثيرا ما كان أبو الطيب المتنبي يلجأ إلى الضرورة استجابة إلى الوزن و القافية و خدمة للدلالة كذلك، و من أمثلة ذلك قوله:

إذا كان شم الروح أدنى إليكم فلا برحتني روضة و قبول[1]

---

[1] البرقوقي، شرح الديوان، المصدر السابق، ج1، ص 171.

أراد: فلا برحت روضة و قبولا، فجعل الإسم نكرة، و الخبر معرفة للقافية[2]

و بالرغم من سلطة القافية إلّا أن المتنبي خرج بيته هذا التخريج لغاية في نفسه وليس للقافية من سلطة عليه، فانزياحه عن المألوف و رد لغاية دلالية ذلك أنّه ليس لورود الإســـم نكرة والخبر معرفة من غاية بحكم أن برح ليست من أخوات كان.

فالشاعر يتراح عن المألوف طلبا للإتساع و ليس تقيدا بإطار الوزن أو القافية، وذلك أنه "للفصحاء المدلين في أشعارهم ما لم يسمع من غيرهم"[3]. فالضرورة ليست قيدا إنّما هي المنفذ الذي يتفرد بفضله الشاعر.

قال أبو الطيب:

أهلا بدار سباك أقيدها أبعد ما بان عنك خردها[4]

لم يستقم له الوزن فأخر همزة الاستفهام، فأبو الطيب انزاح عن المألوف مؤخرا همزة الاستفهام ليستوي له الوزن خادما بذلك المعنى.

إذن فالانزياح يكسب الشاعر نوعا من التفرد و كسر للسائد بفعل تماهيه في جوهر الموضوع منتجا بذلك شعرا فيه من الغرابة ما يجعله يرقى إلى التميز، الذي كثيرا ما استقطب الجمهور من حوله. فابن جني ينتصر للشعر المحدث ما دام فيه من الإبداع و التجدد ما يجعله يرقى إلى الشعر القديم، و كأنّه ما ذا يعيب الشعر إذا كان محدثا فالتقدم أو التأخر في الزمن ليس مقياسا للجودة، و الضرورة مثلما هي جارية في شعرهم جاز لشعرائنا أن يجروها على شعرهم[5].

و من جهة أخرى لم يسمح اللّغويون للشعراء المحدثين بالانزياح عن المألوف تبعا لمقولة الضرورة ، إنّما " نفذوا إليه من مفهوم"التوسع" في الكلام فالشعراء الفحول، في نظرهم يتعمدون انتهاك القواعد اللّغوية تعمدا لأنّ لهم من ذلك غايات و أغراضا[6].

---

[1] البرقوقي، شرح الديزان للمتنبي، ج2، المصدر السابق، ص 119.

[2] المصدر نفسه، ص 119.

[3] القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص 425.

[4] البرقوقي، المصدر السابق، ج1، ص 260.

[5] ابن جني، الخصائص، المصدر السابق، ص 324.

[6] حسين الواد، المتنبي و التجربة الجمالية عند العرب (تلقي القدماء لشعره)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2004، ص 159.

فالشاعر الفحل من منظور اللّغويين لا يلجأ إلى الضرورة إلا توسعا في المعنى

و بعد استعراضنا لبعض ما يخص فاعلية علم المعاني في إنشاء الخطاب الأدبي، ننتهي إلى أنه يكشف عن طرق توصيل الكلام، إما بواسطة المحافظة على أطره الأصلية، و عندها يتم التواصل في مستواه النفعي المفضي إلى تمثيل القيم، أو من خلال إحداث تجاوز لتلك القيم، بحثا عن تراكيب لغوية، تمكن من إخراج المعاني على غير مخرج العادة، و في ذلك ما يسمو بالخطاب إلى مستويات أعلى من التأثير، ما كان للأساليب المألوفة أن تحققها لولا أن وفرها الانزياح بما يتيحه من عناصر جمالية بديلة.

خاتمة

العدول هو المصطلح العربي المقابل للانزياح "L'écart" ، وقد ورد هذا المصطلح أي العدول في أكثر المؤلفات النحوية والبلاغية واللغوية، وهو يعني تحويل الكلام وانتقاله من حاله الأصلية إلى حال أخرى ، ومن ثم فإن كلّ التحولات والإنحرافات التي تحدث في اللغة سواء على المستوى الحرفي أو النحوي أو البلاغي ستدخل ضمن هذا المصطلح .

ونشير إلى أن العرب لم يعطوا لهذا المفهوم اهتماما يذكر فلم نرى أحدا منهم حاول ضبطه وتحديده، ولم يفردوا له أبوابا في تأليفهم ، كما أفردوا لغيره من الصور والأساليب والظواهر اللغوية والبلاغية فمنهم من ذكره في أبواب "الصرف" وغيرهم أورده في أبواب "النحو" ممّا جعل هذا المفهوم يكتنفه الغموض ويفتقر إلى الضبط والتأسيس ولئن ظل الإضطراب يلازم هذا اللفظ العربي "العدول" ففي العصر الحديث تزداد درجة هذا الاضطراب حيث ازدهار الترجمة ، وتبادل العلوم والمعارف ، والأسلوبية الغربية الحديثة بدءا من "شارل بالي" مؤسس هذا الأخير الذي قدم نظرة مختلفة لمفهوم الانزياح كون تعامله معه كان مصحوبا بالحيطة والحذر ، فهو يشعر بأنه يتعامل مع مفهوم معقد فضفاض، ومن أجل ذلك لم يستعمل كوهن مصطلح الانزياح وحده بل راوح بينه وبين مصطلحات قرينة منه مثل:انعطافDétour "وخرق Transition .

"ونخلص في الختام إلى أن:

التراث الثقافي العربي سوف يظل قادرا على العطاء، وأنه جدير بالإفادة إلى يومنا هذا فمعالجة القضايا النقدية والبلاغية في ضوء عطاء الثقافة العربية، لا ينطلق من موقف عدم القبول بما جادت به الثقافات الأخرى، وإنما بالسعي إلى مشاركتها الإسهام في

إثراء الحقل النقدي والبلاغي تبعا لرؤيا مستقلة متميزة تعكس بصدق عناصر ذاتية الأمة وهويتها.

-المصطلح ليس محايدا دائما، بل إن الترويج له يتم أحيانا، بقصد أو بدون قصد، من أجل هيمنة قيم ثقافية وحضارية تأتي في سياق عام، ليست فنون الأدب كلّها إلا وسيلة تعبير عنه.

-يقيم الإنزياح بديلا حقيقيا لطبيعة الثقافة التي أفرزته بكل قيمها الذاتية، ولا يقصّر مطلقا في تغطية مساحة القول الفني القائم على عناصر الصياغة الشعرية الممكّنة للخطاب من صناعة مستويات جمالية من التلّقي.

-الحديث عن ظاهرة الإنزياح يحفز على البحث عن البنيات الأسلوبية اللافتة، الأمر الذي يسهم باستمرار في تجدد العطاء الفني للأساليب، وما يحث على المنافسة في تحسس معالم الحسن والجمال.

-مقاربة الإبداع انطلاقا من ظاهرة الإنزياح يمكن من حصر مقولات تقويمه فنيا، حيث يأتي التركيز على القيم الشعرية، ذات الصلة بالواقعة الأسلوبية من حيث رصد عناصرها المختلفة عن قواعد المعيار، فيأتي الحديث عن جماليات الأساليب ، انطلاقا من البنى الأساسية للإبداع، وليس الأمر متعلقا مطلقا بطبيعة الأجناس الأدبية، فلكل منها نصيبه من القيمة، بحسب تمثله عناصر التجاوز، وصناعة التفرد ومعالجة علوم البلاغة في ضوء الحديث عن ظاهرة الإنزياح، يمكّن بصورة خاصة من قراءة جديدة شأنها التحرر من قبضة المعالجة الآلية التي نجدها عند الكثيرين ممن نظروا لكيفية بناء الأساليب بوقوفهم عند صناعة مصطلحاتهم وحساسيتهم تجاه ذلك، إلى القدر الذي اتحد فيه المعنى وكثرت فيه الصيغ المعبرة عنه، الأمر الذي جاءت نتائجه عكسية تماما، حيث صار للظاهرة دوال عدة بلغت حدا أشاع اللبس في كثير من الأحيان.

-ولأن المعول عليه في بحث ظاهرة الانزياح هو تحسس القيم الإجرائية للظواهر البلاغية باعتبارها جسرا يفضي إلى إنتاج خطاب تقدّم فيه المعاني بما يمكّن لها من

عناصر الإبهار، وإثارة الدهشة، سعيا إلى إدماج المتلقي في الخطاب، لذلك دعت قيمة العدول الأسلوبية إلى صناعة الأساليب اللافتة التي من شأنها إحداث الربكة، فيكون التلقي قيمة استفزازية عندما تذهب عناصر الرتابة والتوقع ، إلى فضاء القول الصادم الذي يقوم بإعمال الفكر من أجل التجاوب والمتعة.

-ولعلنا من خلال الوقوف على أقسام البلاغة، قد انتهينا إلى أنه لو قدر لها أن تصاغ في منظومة أسلوبية محكمة ، لأمكنت من الوفاء لذلك الميراث الخصب، دون أن يحول ذلك من الإغتراف من غيرنا من الغربيين، بل المأمول أن يحصل التكامل في ضوء رؤى واضحة تقدّر لكل طرف خصوصيته.

قائمة المصادر المراجع

القران الكريم :

المصادر:

1- الآمدي (الحسن بن بشر) الموازنة بين ابي تمام و البحتري ، تحقيق السيد صقر ،دار المعارف بمصر، 1965.

2- ابن الأثير ضياء الدين : المثل السائر تحقيق ،محي الدين عبد الحميد ،طبعة مصطفى البابي الحلبي ،مصر ،1934.

3- ابن جني ابو الفتح عثمان :الخصائص :تحقيق محمد علي النجار ،المكتبة المصرية ،دط 1952.

4- ابن رشد ابو الوليد : تلخيص الخطابة ،عبد الرحمان بدوي ،وكالة المطبوعات الكويتية ،دار القلم ،بيروت ،دت.

تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ،تحقيق محمد سليم سالم ،المجلس العلمي للشؤون الإسلامية ،القاهرة ،دط 1974.

5- ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر و آدابه ،تحقيق محمد قرقزان دار المعارف ،بيروت ،ط1 1988.

6- ابن سينا : الخطابة من كتاب فن الشفاء ،تحقيق محمد سليم سالم ،منشورات وزارة المعارف العمومية ،القاهرة دط 1954.

7- ابن فارس :الصاحبي في فقه اللغة ،تح السيد احمد صقر ،مطبعة عيسى الحلبي ،1977.

8- ابن طباطبا (العلوي):عيار الشعر ،منشورات اتحاد العرب ،دمشق 2005.

9- ابن قتيبة : الشعر و الشعراء ،تحقيق و شرح احمد محمد شاكر ،دار المعارف بمصر 1966.

10- ابن المعتز : البديع ،تحقيق عبد المنعم خفاجي ،دار الجيل بيروت ،ط1 1998.

11- احمد ابن منظور :لسان العرب ،دار صادر ،بيروت ،ط6.

12- أبو تمام ،الديوان :شرح الخطيب التبريزي ،تحقيق محمد عبده عزام ،دار المعارف بمصر 1965.

13- أبو بكر (البقلاني) :إعجاز القران :تحقيق السيد احمد صقر ،مطبعة دار المعارف بمصر دت.

14- أبو هلال العسكري :كتاب الصناعتين ،تحقيق مفيد قميحة ،دار الكتب العلمية ط2 ،1982.

15- الجاحظ(أبو عثمان عمرو بن بحر)البيان و التبيين ،تحقيق عبد السلام محمد هارون،ط3 1983.

-مجموعة رسائل الجاحظ ،مطبعة التقدم ،مصر طبعة الساسي5 ،1324.

16- الديلمي ،أبو حسن علي بن محمد :تح ج ك ،غدبيه طبعة المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية 1962.

17- محمد مرتضى الزبيدي : تاج العروس من جواهر القاموس ،منشورات دار و مكتبة الحياة ،بيروت دت ج1.

18- المبرد ابو العباس : الكامل في اللغة و الأدب تح :محمد احمد الداني مؤسسة الرسالة ،بيروت ،ط2 ،1993 ،ج1.

19- المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ،تح ،احمد أمين و عبد السلام هارون ،لجنة التأليف والترجمة و النشر ،القاهرة ،1967.

20- السيوطي جلال الدين :الاقتراح في علم أصول النحو ،تحقيق محمد حسين إسماعيل الشافعي ،دار الكتب العلمية ،بيروت لبنان ،1992.

21- السكاكي ابو يعقوب : مفتاح العلوم ،تحقيق نعيم زرزور ،دار الكتب العلمية ،بيروت ط2 ،1407، 1987.

22- عبد القاهر الجرجاني : اسرار البلاغة ،تح :محمد عبده و محمود الشنقيطي ،تعليق محمد رشيد رضا دار المعرفة بيروت ،ط1 1994.

-دلائل الإعجاز ،محمود محمد شاكر ،القاهرة دت.

23- العلوي :يحي بن حمزة :الطراز التضمن لأسرار البلاغة و علوم حقائق الإعجاز ،مطبعة المقتطف ،مصر 1914 دط

24- الصولي (أبو بكر) أخبار أبي تمام ،تحقيق صالح الأشقر ،مطبوعات المجمع العلمي العربي ط1 1958.

25- القاضي الجرجاني : الوساطة بين المتنبي و خصومه ، تحقيق و شرح محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي ، القاهرة دت.

26- حازم القرطاجاني :منهاج البلغاء و سراج الأدباء ،تح : محمد الحبيب بن خوجة ،دار المغرب الإسلامي ،بيروت ط3 1986.

27- قدامة بن جعفر : نقد الشعر تحقيق كمال مصطفى ،مطبعة السعادة ،1963.

28- ابن طباطبا العلوي ،عيار الشعر ،تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع مكتبة الخانجي ط1/1985 القاهرة ص 55.

29- ابن قتيبة الشعر و الشعراء ، تقديم و مراجعة حسن تميم و محمد عبد المنعم العريان ،دار احياء العلوم ،ط3 1957 ،66/1.

30- ابن كثير تفسير ابن كثير دار الاندلس بيروت ط1983/4 ج3.

31- أبو القاسم جار الله محمد بن عمر الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار المعرفة، بيروت، (د.ت).
32- محمد بن عبد الرحمن المعروف بالخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة ، شرح وتعليق وتنقيح د. عبد المنعم الخفاجي، دارالكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الرابعة، 1975.
33- ابو الفتح بن جني ،سرّ صناعة الاعراب دراسة و تحقيق حسن هنداوي دون طبعة 6/1.
34- ابو الفتح عثمان بن جني ،الخصائص ،تحقيق محمد علي النجار ، المكتبة العلمية دار الكتب المصرية د.ط 45/1.
35- ابو عثمان الجاحظ ،البخلاء ،تحقيق طه الحجري ،القاهرة ،1971.
36- ابو عثمان الجاحظ ،الحيوان ،تحقيق عبد السلام هارون ،الجزء الثاني ،الطبعة الثالثة ،1969.
37- ابو عثمان الجاحظ ،حجج النبوة على هامش كتاب الكامل للمبرد ،طبعة مطبعة التقدم العلمية ،1932.
38- احمد أمين فجر الإسلام ،دار الكتاب العربي ،بيروت لبنان ،ط1969/10.
39- الأصمعي ،فحولة الشعراء ،تحقيق المستشرق شين توري ،الطبعة الثانية ،دار الكتاب الجديد ،بيروت ،1980.
40- جمال الدين بن منظور الأنصاري: لسان العرب، إعداد وتصنيف يوسف الخياط ، دار لسان العرب، بيروت، (د.ت).
41- محمد أبو الفضل دار المعارف مصر ط1964/3.
42- الباقلاني إعجاز القران تحقيق احمد صقر دار المعارف بمصر ،1954.
43- الباقلاني التمهيد ،تحقيق ماكرتي ،بيروت ،1957.

44- 1933.

45- جار الله الزمخشري الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل ضبط مصطفى احمد ط3/1987 ج1.

46- جلال الدين السيوطي ،بغية الوعاة في طبقات اللغويين و النحاة ،تحقيق :محمد أبو الفضل إبراهيم ،ط2 ،1978.

47- الخطابي بيان إعجاز القران ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القران ،تحقيق خلف الله و سلام طبع ،دار المعارف ،1916 ،ذخائر العرب.

48- الخطيب القزويني الإيضاح في علوم البلاغة تحقيق لجنة من علماء الأزهر مطبعة السنة المحمدية القاهرة (دت).

49- سيبويه ،الكتاب تحقيق عبد السلام محمد هارون مكتبة الخانجي للطباعة و النشر القاهرة ط3/1988 406/2.

50- السيوطي المزهر في علوم اللغة و أنواعها ،تحقيق علي منصور ،دار الكتب العلمية ،بيروت ،ج1،ط1 1988 .

51- القاضي الجرجاني ،الوساطة بين المتنبي و خصومه ،تحقيق محمد ابو الفضل إبراهيم و علي البجاوي منشورات المكتبة العصرية بيروت (د.ط)(د.ت).

52- ياقوت الحموي الرومي معجم الأدباء ،ارشاد الاريب الى معرفة الأديب تحقيق إحسان عباس ج16 دار الغرب الإسلامي ط1 1993 بيروت لبنان.

المراجع :

1. إبراهيم انيس ،موسيقى الشعر ،الطبعة الثانية ،1952 ،مكتبة الانجلو المصرية مطبعة لجنة البيان العربي.
2. إبراهيم سلامة ،بلاغة ارسطو بين العرب و اليونان ،الناشر مكتبة الانجلو المصرية ،165 شارع محمد بك ،مطبعة احمد مخيم شارع فاروق.
3. إبراهيم صدفة النص الأدبي في التراث النقدي و البلاغي .عالم الكتب الحديث اربد الأردن ط1 /2011.
4. إحسان عباس ،تاريخ النقد الأدبي عند العرب ،دار الأمانة ط1 بيروت1971.
5. احمد جمال العمري المباحث البلاغية في ضوء قضية الإعجاز مكتبة الخانجي القاهرة 1990.
6. احمد مطلوب مصطلحات بلاغية ،مطبعة العاني ،بغداد ،1973.
7. تمام حسان المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة مجلة فصول 1987.
8. جابر عصفور ،مفهوم الشعر ،دراسة في التراث النقدي دار الثقافة للطباعة و النشر القاهرة 1978.
9. حمادي صمود (التفكير البلاغي عند العرب منشورات الجامعة التونسية 1981).
10. دي سوسير ،محاضرات في الألسنية العامة ترجمة صالح الفرمادي و آخرين الدار العربية للكتاب تونس ليبيا 1985.

11. شوقي ضيف ،العصر العباسي الأول ،الطبعة 10 دار المعارف.

12. عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة تحقيق ريتر مطبعة وزارة المعارف اسطنبول 1954 .

13. عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز دار المنار ط5 القاهرة. محمد زغلول سلام تاريخ النقد الأدبي و البلاغة حتى القرن الرابع الهجري منشاة المعارف الإسكندرية.

14. الجمالية و النقد في ادب الجاحظ مؤسسة نوفل بيروت ط1981/2.

15. نصر حامد ابو زيد ،الاتجاه العقلي في التفسير ،المركز الثقافي العربي ،ط6 2007،

16. ادونيس (احمد علي سعيد):الثابت و المتحول ، جزء 2-3 ، بيروت ،ط03 ،دت

17. إحسان عباس:تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الثقافة ،ط 03 1983.

18. احمد الشايب : الأسلوب ،دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية مكتبة النهضة العصرية،القاهرة ،ط05 1956.

19. احمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي،دار الثقافة،بيروت ،ط2 ،1985.

20. احمد محمود خليل :في النقد الجمالي،رؤية في الشعر الجاهلي، ن لبنان ،دار الفكر المعاصر،ط1 ،1996.

21. احمد رضا الجربي:الأسلوب و الأسلوبية،دار الهدى،الجزائر،ط01 .2002.

22. البهبيتي(محمد نجيب)أبو تمام الطائي:حياته و حياة شعره ،دار الفكر ،القاهرة،ط 01، 1970.

23. توفيق الزيدي :عمود الشعر ،دار العربية للكتاب،1993.مفهوم الأدبية في التراث النقدي ،دار سراس للنشر ،تونس،1985.

24. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب،المركز الثقافي العربي ،القاهرة،ط03 1992.

25. جودت فخر الدين : شكل القصيدة العربية في النقد العربي، حتى القرن الثامن هجري،دار الأدب،بيروت ،ط01 ،1984.

26. جورج طرابيشي ،هيجل:فكرة الجمال ،دار الطليعة ،بيروت،1981.

27. حسن ناظم:مفاهيم الشعرية،دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم ،المركز الثقافي العربي،بيروت،ط 01 1994.

28. حسين الواد :المتنبي و التجربة الجمالية عند العرب،دار المغرب الإسلامي،بيروت،ط2 ،2004م.

29. حسين خمري :شعرية الانزياح في قصيدة "يا امرأة من ورق التوت"،مجلة الآداب ،جامعة منتوري ، ع5 ،قسنطينة،2000.

30. طارق سعد شلبي :الصورة في الشعر الجاهلي (دراسات أسلوبية في شعر عبيد بن الأبرص)،2001

31. كمال أبو ديب :جدلية الخفاء و التجلي ،دار العلم للملايين،بيروت،ط03 ،1989.

32. مازن الوعر: دراسات لسانيات تطبيقية ،دار طلاس ،ط1 ،1989 ،مشق.

33. محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية ،دار نوبال للطباعة ،القاهرة ط01 ،1994.

34. البلاغة العربية ،قراءة أخرى ،الشركة المصرية العالمية للنشر،لونجمان ،ط1 1994.

35. محمد نجيب البهبيتي:ابو تمام الطائي حياته و حياة شعره ،دار الفكر ،القاهرة ،ط1 1970.

36. محمد زكي العشماوي :قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث ،دار النهضة العربية ،بيروت ،01 1982 فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ،دار النهضة العربية للطباعة و النشر ،بيروت1981.

37. محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا ، منشورات وزارة الثقافة ،ط1 ،دمشق ،1989.

38. محمد الربداوي :الحركة النقدية التي نشات حول مذهب ابي تمام ،دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع ،دط.

39. محمد حسن عبد الله : الصورة و البناء الشعري ،دار المعارف ،القاهرة ،دط ،1981.

40. محمد حماسة عبد اللطيف : الابداع الموازي ،التحليل النصي للشعر ،دار غريب ،دط ،2001 ،القاهرة .

41. محمد مرتاض : مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم ،ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر 1998.

42. محمد النويهي : وظيفة الادب بين الالتزام الفني و الانفصال الجمالي ،معهد البحوث و الدراسات العربية ،1966.

محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب ،دار النهضة بمصر للطباعة و النشر ،الفجالة القاهرة ،دت .

43. محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي ،المركز الثقافي العربي ،دت

44. محمد رشاد صالح : نقد الموازنة بين ابي تمام و البحتري ،المركز العربي للصحافة ،1982.

45. محمد زغلول سلام: -تاريخ النقد العربي الى القرن الرابع الهجري ،دار المعارف بمصر ،دت

46. موقف الشعر من الحياة و الفن في العصر العباسي ،دار النهضة العربية ،بيروت،ط1981.

47. مصطفى السعداني : العدول ، أسلوب تراثي في نقد الشعر ، دط ، الإسكندرية، 1990.

48. نور الدين السد : الأسلوبية و تحليل الخطاب ،دار هومة ، الجزائر ،دط 19.

49. سامي السويدان : النص الشعري العربي ، مقاربة منهجية ،بيروت ،ط02، 1999.

50. سعد مصلوح : الأسلوب ،دراسة لغوية إحصائية ،ط1 ،دار الفكر العربي ،القاهرة ،1985.

51. عبد الحميد حسين: الأصول الفنية للأدب ،مكتبة الانجلو المصرية ،القاهرة ،ط2 ،1964.

52. عبد الحميد شاكر : التفضيل الجمالي ،سلسلة كتب عالم المعرفة ،مارس 2001.

53. عبد العزيز عتيق :علم البيان ،دار العربية ،بيروت،دط،1405 ه /1986.

54. عبد العزيز قليلة :البلاغة الاصطلاحية ،دار الفكر العربي ،القاهرة،1992.

55. عبد السلام المسدي :الأسلوبية و الأسلوب ،دار العربية للكتاب ،ط2 ،1982.

56. عدنان بن ذريل :النص و الاسلوبية بين النظرية و التطبيق ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،،دمشق ،سوريا ،2000 .

57. علي شلق : الفن و الجمال ،المؤسسة الجامعية للدراسات ،1983.

58. عثماني ميلود: شعرية تودورف ،الدار البيضاء للنشر ،ط01 ،1996.

59. عز الدين اسماعيل :

60. الأسس الجمالية في النقد العربي ،دار الفكر العربي ،1992.

61. في الأدب العباسي ، الرؤية و الفن ،دار النهضة العربية للنهضة و الطباعة و النشر ،بيروت 1975.

62. عبد الفتاح لاشين : الخصومات البلاغية و النقدية حول صنعة ابي تمام ،دار المعرف للنشر ،القاهرة ،1988.

63. عمر الفروخ :تاريخ الأدب العربي ،دار العلم للملايين ،بيروت ،ط05 ،1980.

64. عبد القادر الرباعي :الصورة الفنية في شعر ابي تمام ، جامعة البرموك ، الاردن ،ط01 ،1980.

65. صلاح فضل : بلاغة الخطاب و علم النص ، دار نوبال للطباعة ، القاهرة ،دط، دت.

66. قاسم مومني :الموازنة بين ابي تمام و البحتري ، دراسة و تحليل ، دار البيضاء المغربية للنشر ، 1985

67. الرافعي : مصطفى صادق :اعجاز القران و البلاغة النبوية ،مكتبة رحاب ،الجزائر،دت

68. رجاء عيد :التراث النقدي ،نصوص و دراسة ،دار المعارف بالإسكندرية ،دت

69. شوقي ضيف: الفن و مذاهبه في الشعر العربي ،مطبعة دار المعارف بمصر ،ط08 ،دت

53- شفيع السيد :البحث البلاغي عند العرب ،دار الفكر العربي ،مدينة نصر ،ط2 ،1962.

54- يسرية يحي المصري : بنية القصيدة في شعر أبي تمام الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1988.

55- هواري بلقاسم : الشعر العباسي و المقاربات الحداثية البنيوية و الأسلوبية و السبميائيات،ط 2005.

المراجع المترجمة :

70. جان برتينلمي :بحث في علم الجمال ،دار النهضة ،مصر للطبع ،القاهرة.

71. جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ،ترجمة:محمد الولي و محمد العمري ،دار توبقال للنشر المغرب،ط1، 1986.

72. جورج مونان :علم اللغة في القرن العشرين ،تر : نجيب عزاوي ،وزارة التعليم العالي ،سوريا ،دت،دط.

73. كولبردج: سيرة أدبية ،النظرة الرومانتيكية في الشعر ،ترجمة عبد الحكيم حسان ،دار المعارف ،مصر 1971.

74. روبتر روبرت هنري : موجز تاريخ علم اللغة في الغرب ،سلسلة عالم المعرفة ،الكتاب 228 ،الكويت 1990.

75. تودروف : الشعرية ،ترجمة ،شكري المبخوت و رجاء بن سلامة ،دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء ،ط02 ،1990.

المراجع الأجنبية :

1- D :MORNET :histoire de la littérature et de la poncée française .comtemporaine.

2- NICKOLSON RENOL : ALITERRARY .histoire of arabes combridge .1930.

الدوريات و المجلات :

1- تامر سلوم : الانزياح الدلالي علامات ،العدد 01 1996.

2- عبد القادر الرباعي : الصورة في النقد الاوروبي : محاولة لتطبيقها في شعرنا القديم ،مجلة المعرفة دمشق ،العدد 20 ،1979.

3- عبد الله صولة : فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة ،مجلة دراسات سال ،فاس ،المغرب ،خريف 1981.

4- نزار التجديتي : نظرية الانزياح عند جون كوهن ،مجلة دراسات سال ،ع1 فاس ،المغرب ،خريف 1987.

5- مجلة الأقلام، (العراق) العدد الثامن 1998.

6- مجلة عالم الفكر، (الكويت)، المجلد الخامس، العدد الثالث، يناير/مارس، سنة 1997.

إهداء

شكر و عرفان

مقدمة

مدخل: الإنزياح في التراث النقدي و البلاغي 6-55

تمهيد 07

مفهوم الإنزياح 08

جوهر الإنزياح 13

الأسلوبية كعلم حديث 19

مفهوم الأسلوب 27

المصطلحات الدالة على الإنزياح 30

العدول 30

الإبداع 48

التفسير 51

الإنحراف 52

الخروج 54

الفصل الأول: البلاغة العربية بين التراث القديم و الدرس الحديث 57-98

أسس نشأة البلاغة عند العرب 58

تجديد البلاغة العربية 63

البلاغة العربية من الوصفية إلى المعيارية 68

البلاغة و مفاهيمها 76

بين البلاغة و الاسلوبية 86

نظرية النظم عند الجرجاني 91

الفصل الثاني: الإنزياح في النقد الحديث 98-131

تمهيد 99

الإنزياح عند شارل باي 101

الإنزياح عند ليوسبيترز 105
نظرية الإنزياح عند جان كوهن 113
مصطلح الإنزياح عند مشال ريفانيز و أتباعه 124
الإنزياح عند أندري مارتيني 128
الفصل الثالث: أثر الإنزياح في البلاغة العربية و فنونها 133-221
علم البيان 135
الإستعارة 138
التشبيه 150
الكناية 159
المجاز 168
علم البديع 181-199
الالتفات 185
الجناس 191
الطباق 194
مراعاة النظير 195
الإستطراد 196
الإقنان 196
الطي و النشر 197
التقسيم 197
تشابه الأطراف 198
حسن التعليل 199
علم المعاني 200-223
أسلوب القصر 203
التكرار 210
الإضمار و الإظهار 2012

الذكر و الحذف 213
التقديم و الـــاخير 218
الضرورة الشعرية 221
خاتمة 225
المصادر و المراجع **229**
فهرس الموضوعات **244**