الجمهوريــة الجزائريــة الديمقراطيــة الشعبيـــة

وزارة التعليـم العالـي و البحث العلمـي

المركـز الجامعـي صالحي أحمد بالنعامــة

معهد الآداب واللغات **تخصص نقد أدبي معاصر**

قسم اللغة وآدابها

شعرية الانزياح

في بنية القصيدة العربية

ديوان" تغريبة جعفر الطيار" لـ(يوسف وغليسي) أنموذجا

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

في النقد المعاصر

إعداد الطالب :

- توتاي سيف الله هشام

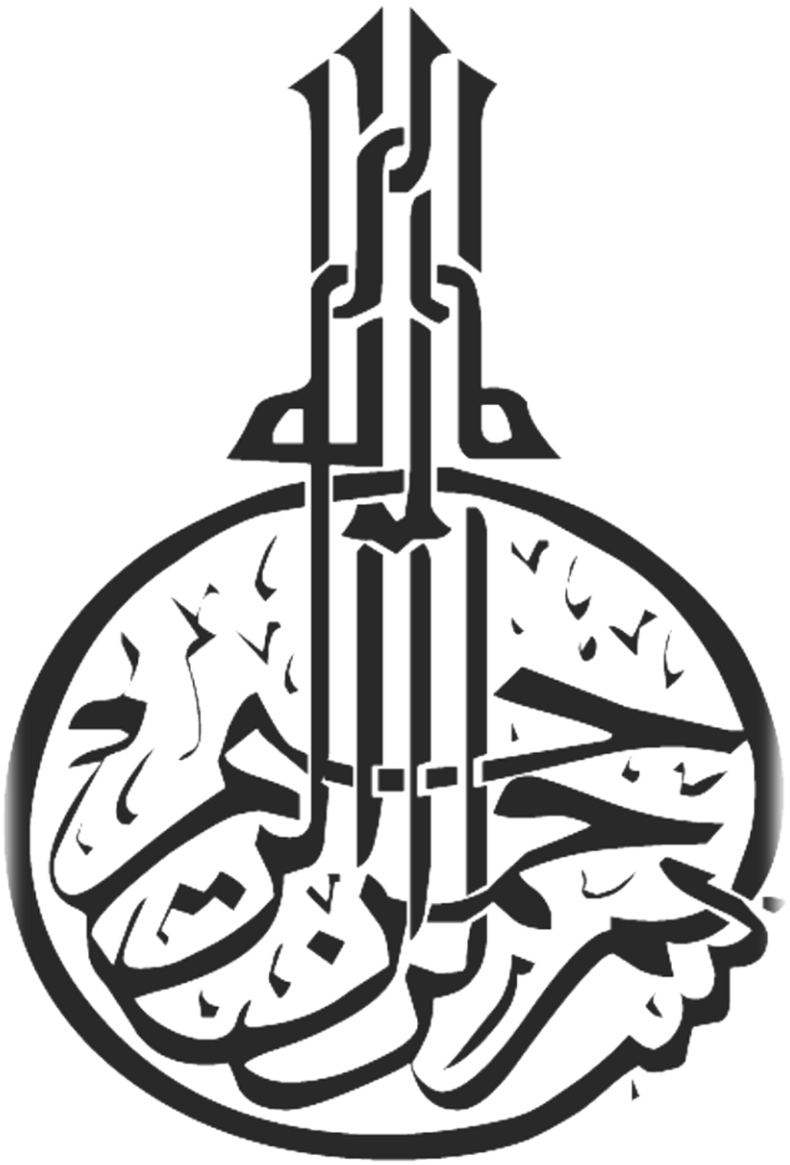
لجنة المناقشة

د- صـباح لخضــاري : مشرفةً

د- شـكيـب بـكـري : رئيــسًــا

أ- عبد الرحمن بوترعة : مناقشًا

السنة الجامعية 2016/2015



إهداء

ـ إلى أيقونة الاحتصار نحو الفردوس المشتهى القديسة: **أمي**.

ـ إلى **أبي** وحي قوةٍ لهذا التعب القلق .

ـ إلى بسماتٍ دافقة من نهر براءةٍ طاهرٍ المشاغبة: **رحاب**.

- إلى النجوم التي أهتدي بها في ظلمات الأيام الحالكة،

سواعد الحياة كل **الأصدقاء**.

- إلى كل من تربطني بهم **وشائج الرحم**.

توتاي هشام

كلمة شكر وعرفان :

أحمد المولى عزوجل على توفيقه في المقام الأول،ثم لأنّه من لا يشكر الناس لا يشكره الله،أقدّم خالص شكري للأستاذة المشرفة:

"الدكتورة صباح لخضاري"

التي لم تضن بوقتِها وجهدِها،ولم توفِّر طاقةً في توجيهي وإرشادي وتقديم النصح وتصويب ما شاب بحثي من هناتٍ وسقطاتٍ إلى أن رأى النور،واستقام على هذه الهيئة،كما أقدّم خالص عرفاني لكلّ من تتلمذت على أيدهم سواءً في مقاعد الدراسة أو في مدرسة الحياة.

هشام توتاي

المحتوى

الإهداء

الشكر

المحتوى

مقدمة----------أ

الفصل الأول : ظاهرة الانزياح في المدونة الغربية ---------- 1

تأتيث ---------- 1

أولاً :جذور ظاهرة الانزياح في الذاكرة الغربية القديمة ---------- 1

1/ في الفلسفة اليونانية---------- 2

أ/ عند أفلاطون : ---------- 2

ب/ عند أرسطو : ---------- 4

ثانيا : العصر الروماني والعصور الكلاسكية---------- 7

آ) في العصر الروماني ---------- 7

ب) في العصور الكلاسكية :---------- 8

ثالثا: تجلي ظاهرة الانزياح في الدراسات الغربية الحديثة ----------12

أ/ عند المدارس الفنية والنقدية الكبرى----------13

ب/ حضور مصطلح الانزياح في الكتابات النقدية الغربية المعاصرة: ----------21

1. رومان جاكبسون (Roman Jackobson)----------21

2 : ليوسبيترز Leo Spitzer ----------25

3:مفهوم الانزياح عند تزفيتان تدوروف Tzvetan Todorov ----------26

4: الانزياح عند جان كوهنJean Cohen----------28

الفصل الثاني : الانزياح في المدونة العربية----------30

أولا :ملامح ظاهرة الانزياح عند العرب القدامى ---------- 31
عند النحويين ---------- 31
عند البلاغيين ---------- 33
عند النقاد ---------- 41
ثانيا :تجلي ظاهرة الانزياح في الدراسات العربية الحديث ---------- 45
الانزياح عند عبد السلام المسدي ---------- 46
الانزياح عند كمال أبوديب ---------- 47
الانزياح عند صلاح فضل ---------- 48
الانزياح عند أدونيس ---------- 50
الفصل الثالث : تاريخ الشعرالعربي وتجليات ظاهرةالانزياح ---------- 53
تمهيد : ---------- 52
أولاً : في الشعرية العربية القديمة ---------- 54
ثانيا : في الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة ---------- 70
الفصل الرابع : ظاهرةالانزياح في ديوان تغريبة جعفر الطيار لصاحبه يوسف وغليسي ---------- 79
أولا : تقديم الديوان ---------- 79
أ/ قراءة في شعرية العنوان ---------- 79
ب–تجليات دلالة العنوان على النص الشعري ---------- 80
ثانيا / الانزياح الدلالي والتركيبي في ديوان تغريبة جعفرالطيار ---------- 81
أ/ الانزياح الدلالي ---------- 81
1- الانزياح الاستعاري في ديوان تغريبة جعفر الطيار ---------- 82
2- الانزياح بالكناية / الرمز / القناع ---------- 86
ثانيا–الانزياح التركيبي: ---------- 94

1- التقديم والتأخير ---------- 94
2 - الحذف ---------- 97
الخـاتمـــــــــة ---------- 105
قائمة المصادر والمراجع: ---------- 108

مقدمة

مقدمة

يمثل الانزياح في أبسط تجلياته المفهومية،بؤرة التَّشكِيل اللغوي الذي يمدُّ النصوص صفتها الأدبية أوالشعرية/الجمالية.

ومن هنا يكون الانزياح عن المألوف الخصيصة الجوهرية التي تمكِّنُ اللغة من الخروج عن طابعها التواصلي الاعتيادي إلى لغةٍ أدبيةٍ شعريةٍ،بحيث تنفتح اللغة – في هذه الحالة – عبر ظاهرة الانزياح على عدة خصائص أسلوبية تعدُّ الملاذ التفردي عند الأداء المميز للغة،حين يخرج المبدع بمختلف ممارساته اللغوية غير المباشرة عن النسق اللُّغوي المألوف وأعرَافه الوفية للمدونات النقدية التي تسعى إلى توجيه الخطوط الإبداعية نحو قوانين ومفاهيم منمطة في قوالبَ نقدية معينة.فيصبح مصطلح الانزياح - من هذه الزاوية - هو السمة الأساسية أو الخلطة السرية المساهمة في تكوين الظاهرة الشعرية التي ظلت ومازالت تأرق الخطابات النقدية على مرِّ العصور،لأنها تمثل هوية كلَّ نصٍّ أدبي،بل لا يمكن أن يكون أدبيًا إلاَّ إذا ارتدي عباءة الاختلاف بكسره التصورات المنطقية الجاهزة في قوالبَ موروثة دون أن يدخل في خانة اللحن والخطأ .

ومما جعلنا نخوض غمار هذا البحث هو كثرة تداول مصطلح الشعرية على مسامعنا،مما ولَّد الفضول فينا لأن نستشف حيثياته التي غالبًا ما تقود إلى جدالات قد تكون عقيمة أحيانا،وليست غايتنا أن ننهي هذا الخلاف المفهومي،فالشعرية ستبقى دائما وأبدًا تؤدي إلى تضارب الآراء وتعدد التأويلات،ويرجع سبب هذا الاضطراب –في تصوري - إلى تجدد المفاهيم الاستطيقية التي تحتكم لها النصوص الأدبية من عصرٍ إلى أخر،وبالتالي تؤدي هذه الدينامية المتجددة إلى خلخلة المدونة النقدية ثم مفهوم الشعرية، الذي أصبح يشكل (فوبيا) لدى دراسي الأدب بل راح ينفرهم ممَّا يصنع الأدب.

إذن المزية التي نصبوا إليها- من خلال هذا البحث - هي تقريب هذه المفاهيم إلى المشتغلين في حقل الأدب،وبعد تركيز عميق اقتنعنا بأن الشعرية تتحقق من خلال ما تفتحه البلاغة من عدة احتمالات لغوية تؤدي إلى مآلات مختلفة على مستوى الصورة الشعرية،وأيضا من خلال ما تؤديه المخالفة التركيبية للنصوص عبر انتهاك المعيار النحوي من خلال التقديم والتأخير والاشتقاق والنحت والالتفات ... إلخ .

ولذا حاولنا من خلال هذا البحث مقاربة بعض التساؤلات التي فرضتها سياقاته منها:ما الانزياح؟،وما هي الخلفيات المعرفية التي أدت إلى تجلي هذه الظاهرة،أي شعرية الانزياح؟،وما هي

المصطلحات المقاربة لها في المدونة العربية القديمة؟،وكيف عالج الناقد العربي الحداثي مصطلح شعرية الانزياح؟،مع علمنا مسبقًا أننا لن نفصل في هذه الاستفهامات بشكل حاسم نظرًا لزئبقية المصطلح،ومع ذلك حاولت أن أنتهج هذَا الدرب مستأنسا بحكمة المتنبي :

إذا غامَرْتَ في شَرَفٍ مَرُومٍ فَلا تَقنَعْ بما دونَ النّجوم

فطَعْمُ المَوْتِ في أمْرٍ حَقِير كطَعْمِ المَوْتِ في أمْرٍ عَظيمِ

وبعد تفكيرٍ عميقٍ فيما تمخض من مساق هذا الطرح من إشكالات عديدة،إرتأيت أن أنتهج هذه الخطة – بعد موافقة الأستاذة المشرفة – والتي كان مفادها تقسيم البحث إلى مقدمة وأربعة فصولٍ ثم خاتمة.

ففي **المقدمة** أشرنا إلى أن مصطلح شعرية الانزياح واحد من المصطلحات النقدية المعاصرة التي تستحق الوقوف عندها كونها تمثل الخاصية المهيمنة على النص الأدبي.

أمَّا **في الفصل الأول** الذي وسمته بعنوان(ظاهرة الانزياح في المدونة الغربية)،فقد قسمته إلى عنصرين:الأول(ظاهرة الانزياح في الذاكرة الغربية القديمة) حاولت فيه أن أتتبع جذور هذا المصطلح من العصرالأرسطى إلىالعصور الكلاسيكية،أما العنصر الثاني (مفهوم الانزياح في الدراسات الغربية الحديثة) عملت فيه على رصد بعض الآراء المقاربة لمفهوم شعرية الانزياح عند المدارس الفنية والنقدية الكبرى،المتعاقبة في تاريخ تشكل الوعي النقدي في الفكر الأوروبي خاتما لهذا الفصل عرضت بعض أراء النقاد الغربيين الذين اشتغلوا في حقل الشعرية والأسلوبية والانزياح كرومان جاكبسون وليو سبيترز وجان كوهن صاحب مصطلح الانزياح .

وفي **الفصل الثاني** الذي عنونته بـ(ظاهرة الانزياح في المدونة العربية)،فقد قسمته إلى عنصرين،أما العنصر الأول الذي وسمته بـ(ملامح الانزياح في الذاكرة العربية القديمة) فعملت من خلاله على توصيف الطريقة التي فُهم بها مصطلح الانزياح عند العرب القدماء برصد مجموعة من المفاهيم التراثية المقاربة لروح مصطلح شعرية الانزياح بعيدًا عن وهم الاسقاط،أما في العنصر الثاني من هذا البحث والذي كان عنوانه (تجلي مصطلح الانزياح في الكتابات النقدية المعاصرة) فقد كشفت فيه عن اشكالية مصطلح الانزياح في التفكير النقدي العربي المعاصر.

وفي نهاية الفصلين الأولين،رأينا أن الخصائص التعبيرية تشكل انعكاسا لطرائق التفكير والأنساق الثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية السائدة،وإن الأدب العربي مثله مثل سائر الآداب العالمية

قد مرَّ في تاريخه بعدة مراحل متباينة،بحيث أدت هذه الانتقالية من عصر إلى عصر إلى تغير الأداء اللغوي،ومنه حاولت في **الفصل الثالث** الذي وسمته بـ (تاريخ الأدب العربي وتجليات ظاهرة الانزياح) تبعا لسيرورة التطورية للأدب العربي قصد الكشف عن تلك التغيرات التي مست بنية القصيدة العربية من انزياحات سواءً أكانت على مستوى الشكل أم المضمون.

أما **الفصل الرابع** - فصل تطبيقي - الذي عنونته بـ (ظاهرة الانزياح في ديوان تغريبة جعفر الطيار) فقد قدمت فيه الديوان عبر قراءة شعرية للعنوان وما حمله من ظلالٍ دلالية على المتن الشعري، ثم قسمت الفصل إلى عنصرين : فالعنصر الأول تناولت فيه الانزياح الدلالي في ديوان،أما الثاني فقد كشفت فيه عن الانزياحات على المستوى البنية التركيبية للنصوص التي تضمنها .

ويرجع وقوع اختيارنا على هذه المدونة الشعرية إلى سببين؛ الأول هو رغبتنا في الاشتغال على نصوصٍ جزائرية أملا في اثراء المكتبة الوطنية بشيءٍ حتى ولو كان ضئيلاً،أما الثاني فتمثل في كون الشاعر يوسف وغلسي ناقد أيضا،فهو عارف بقضايا النقد المعاصر وما يطرح من مصطلحات مختلفة كشعرية الانزياح .

وفي النهاية صغنا **خاتمةً** سجلنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها عبر معالجتنا للفصول التي اقترحناها منتهجين في ذلك المنهج الوصفي التحليلي .

واعتمدت في بحثي هذا على كثير من المصادر والمراجع منها: كتاب بنية اللغة الشعرية لـ(جان كوهن)،وكتاب الشعرية لـ(تزفيطان تودودروف)،وقضايا الشعرية لـ(رومان جاكبسون)،ودلائل الإعجازلـ(عبد القاهر الجرجاني)،ومنهاج البلغاء وسراج الأدباء لـ(حازم القرطاجني)،ومفاهيم الشعرية لـ(حسن الناظم)،والأسلوب والأسلوبية لـ(عبد السلام المسدي)،وديوان تغريبة جعفر الطيار لـ(يوسف وغليسي) ... إلخ .

كما تجدر الإشارة إلى أن هذا البحث لم يخل من صعوبات،لكن سرعان ما كانت تتلاشى لتؤول إلى محفزاتٍ تزرع فيَّ رغبةً جامحةً في فك ما تيسر من أفكار القضية المطروحة،ومن تلك الصعوبات طبيعة الموضوع الواسعة والمتشعبة التي يصعب السيطرة عليها،ناهيك عن الكتب المترجمة التي غالبًا ما تحمل مفردات تستحق الوقوف عندها كثيرًا،بالإضافة إلى تباين آراء الدارسين المعتمد عليهم في بحثي هذا مما استوجب علي التمحيص برَوِيَّة لاستنباط فكرة شاملة تمهد لبحثٍ آخر ذي أفقٍ واسعة تستوفي جميع

مجالات شعرية الانزياح.لكنني قد بذلت جهدًا،وأخلصت النية ليتجلى هذا البحث في صورةٍ أرضى عليها،ويرضى عنها الدارسون والباحثون في ميدان النقد،فإن وُفقت فذلك التوفيق من الله وفضله،وإن قصرت - وأعلم أنني فعلت – لأن الكمال لله وحده،يقول الشاعر:

وما أبـرِّئ نفسـي إنني بـشرٌ ... أسهو وأُخطئُ ما لم يحملني القدرُ

ولن ترى عذرًا أولى بذي زلل ... من أن يقـول مـقِرًّا : إنني بشــرُ

النعامـة 07/05/2016

الفصل الأول

ظاهرة الانزياح في المدونة الغربية

أولاً : جذور ظاهرة الانزياح في الذاكرة الغربية القديمة

1/ في الفلسفة اليونانية

أ) عند أفلاطون .

ب) عند أرسطو.

2/ في العصر الروماني والعصور الكلاسيكية

أ) في العصر الروماني .

ب) في العصور الكلاسيكية (البلاغة الوسيطة).

ثانيا : تجلي ظاهرة الانزياح في الدارسات الغربية الحديثة

أ) عند المدارس الفنية والنقدية الكبرى.

ب) حضور ظاهرة الانزياح في الكتابات النقدية المعاصرة .

الفصل الأول : ظاهرة الانزياح في المدونة الغربية

تأتيه

يمثل مصطلح الانزياح حجر الزاوية في تكوين الظَّاهرة الشِّعرية/الجمالية داخل النصوص الأدبية بل يعدُّ من أهم الاستراتيجيات التي تخرج بها اللغة من استعمالاتها الاعتيادية التواصلية إلى الاستعمالات الشعرية/الأدبية،إذ أن القيمة الفنية تتحدد من خلال حجم المفارقة التي يختلقها المبدع بين اللغة اليومية واللغة الشعرية التي تُبنى أصلا على انتهاك أو" كسر النمط والطرائق التقليدية في بناء القول الشعري وصكه من خلال سعي النص الشعري إلى تمثّلِ أشكالٍ،وطرائق جديدة في بناء المشهد الشعري،سياقا،لغةً،خيالاً،ودلالةً "[1].

ويعد مفهوم الانزياح مفهومًا زئبقيا متغلغلا في ذاكرة البحث الإنساني الأدبي عن القيم الجمالية داخل النصوص الإبداعية،فهذا المعطى يسوقنا- قصرًا - على تعقب مفهوم الانزياح عبر آلية التنقيب في جذور المصطلح،سواءً أكانت منبثقة من ذاكرة الثقافة الغربية أم العربية،والغاية من هذا الرجوع ليست محاولة إسقاط هذا المفهوم الحداثي على التراث العربي أو إثبات السبق العلمي للمصطلح، وإنَّما المزية من هذا الرجوع هي وصف الكيفية التي فُهم بها الانزياح من قبل الثقافتين من جهةٍ، ومن جهةٍ أخرى محاولة البحث عن صياغة مفهوم خاص ذا خلفيةٍ منطلقة من فكرة "تأصيل التوطيني:وهو التأصيل الذي يسعى إلى توطين مستجدات الفكر والثقافة عمومًا بالبحث لها عن مواطنٍ مناسبة تقيم فيه داخل البيئة المحلية التي تبدو منافية لها في البدء"[2]، فهو تأصيل ينطلق من مفهوم الآخر للظاهرة ثم يحاول تكييفها مع الثقافة الجديدة التي وفدت إليه.

أولاً :جذور ظاهرة الانزياح في الذاكرة الغربية القديمة

إذا افترضنا أن الانزياح هو الخصيصة الفارقة التي تأشِّر شعرية النص الأدبي،وإن هذا الأخير قديمٌ قدم الإنسان نفسه،ولا يمكن أن نتخيَّل وجود أدبٍ دون حركة نقدية مصاحبة تتوسل من خلال إجراءاتها المتنوعة -سواءً أكانت بسيطة أم معقدة- استنطاق البنى النصية التي أخرجت الخطاب من

[1]) ياسر عثمان ،الانتهاك ومآلات المعنى ، قراءات سيميائية في الخطاب الشعري الحديث ، دار نينوى ، دمشق ، سوريا ، ط 1/ 2015 ، ص 5

[2]) ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب ، ط 3 /2002 ، ص83

مرجعيته التواصلية إلى الخطاب الأدبي،فهذا كله يثبت أن ظاهرة الانزياح قديمة لكن لم تعرفها الأمم السابقة بهذه الكثافة المفهومية المعاصرة .

ومن الشائع أنَّ الحضارة الأوربية الحديثة قد قامت على حطام الحضارة القديمة،ولذَا من الطبيعي تمامًا أن تمتزج عناصر الحضارة عفويا بالمفاهيم الاجتماعية وأساليب التفكير واللغات والصور الفنية الأوربية المعاصرة،بل يتعذر على المرء أن يفهم الكثير من جوانب الحياة الأوربية الحديثة إذْ هو لم يتعرَّف على الحضارة القديمة،وفي تاريخ أوروبا الحديث فترات يبرز فيها السعي إلى تجسيد المثل والصيغ القديمة في الأدب والفن بل إلى بعثها في السياسة أيضًا ... فقد كانت أفكار القدماء و تصوراتهم مصدر إلهام أعظم رجالات الأدب و الفن و العلوم[3].

وهذَا النموذج القديم للغرب لا يمكنه أن يتجاوز الحضارة الإغريقية لأنها تعد بمثابة المرجع القديم المقدس لديه،ومنه سنحاول البحث عن جذور الانزياح في هذَا الزمن.إذن حتى لا يظل كلامنا يدور في حلقة مفرغة،نعود بالذاكرة إلى الوراء أيام الفلسفة اليونانية القديمة.

1/ في الفلسفة اليونانية

أ/ عند أفلاطون :

يمكن التماس فكرة الانزياح عند أفلاطون بشكل نسبي يستدعي الكثير من التأمل والتدبر في آرئه النقدية خصوصا في نظريته الشهيرة حول ((محاكاة المحاكاة))،وهنا لا أخفي صعوبة استخلاص رؤية أفلاطون للانزياح بسبب ذلك الامتزاج الوثيق بينها وبين العمق الفلسفي لفكرة المحاكاة نفسها،ثم إن أفلاطون" لم يترك كتابًا خاصًا بالنقد إلاَّ أنَّه ترك آراءً نقدية منثورة في كتاباته،من ذلك ما جاء في محاوراته المعروفة (إيوانIon)"[4]على شكل متفرقات في كتابه العاشر من الجمهورية،هذا الكتاب الضخم الذي تضمن عشرة أبواب وفصول يسمى كل منها كتابا،وقد خص أفلاطون الشعر بطرف كبير من الفصل الأخير،وراح يسهب آرائه بأسلوبه الحواري الجدلي،وتميز أفلاطون في كتابه الجمهورية عموما بأسلوب استطرادي،بحيث

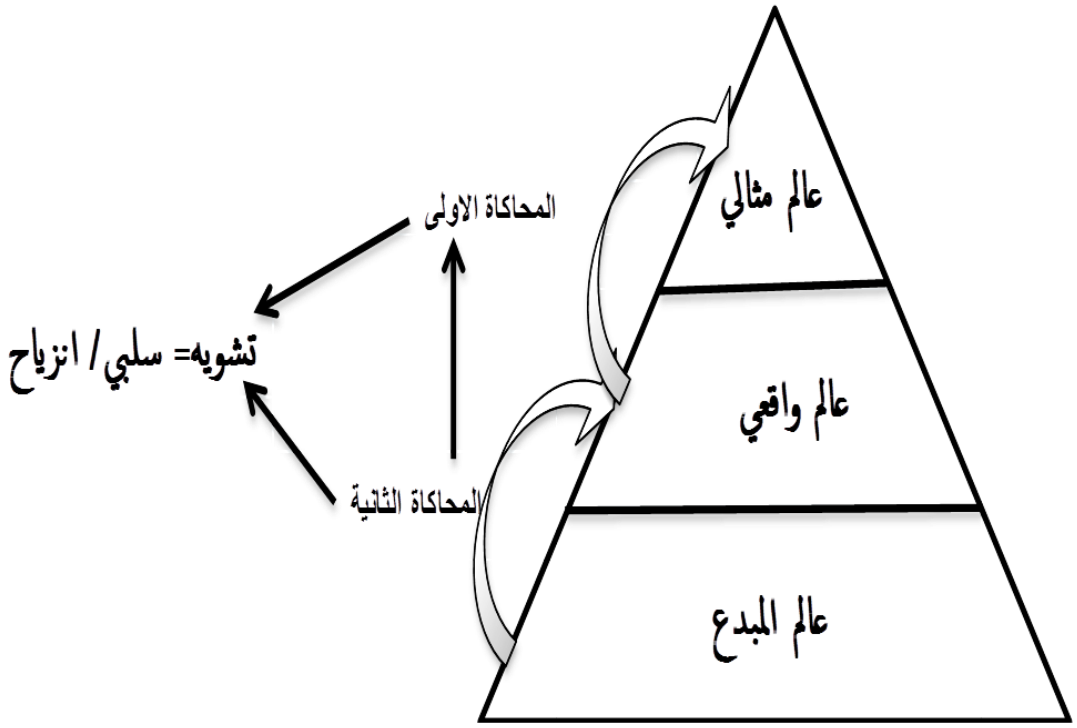
[3]) ينظر ، فؤاد المرعي ، المدخل إلى الآداب الأوروبية ،منشورات جامعة حلب ،كلية الآداب،ط1981/2،ص 15

[4]) نبيل أبو علي ، أصول النقد الأدبي ومباحثه بين اليونان والرمان ، مجلة الجامعة الإسلامية ، المجلد السادس عشر ، العدد الثاني ، عزة فلسطين /2008 ص5

كل مسألة تجر الأخرى إلى أن يحدثنا في فصله الأخير عن الفن ونظرية (المحاكاة) والرسم والمثل الأعلى وغير ذلك من الموضوعات التي تبدو أنها قد شغلت عصره [5].

فالمقصود بالفن محاكاة أو بمصطلحها المضبوط ((محاكاة المحاكاة)) عند أفلاطون هو" أن العالم الذي تدركه حواسنا ليس سوى ظلا شاحبًا ((للوجود الحقيقي))،وبما أن الشعر يعكس هذا الظل فإنه - أي الشعر - يبتعد مرتين عن الحقيقة"[6]،إذن الفن هو محاكاة من الدرجة الثانية باعتبار أن كل ما يتمظهر في الطبيعة هو مجرد صور تقريبية للأصل الموجود في عالم المثل،والفنان لا يحاكي الأصل بل يحاكي ما هو مرئي في الطبيعة،فيصبح فنه لا يتجاوز حدود النموذج الحسي المزيف.

ومنه يمكن استخلاص فكرة الانزياح عند أفلاطون انطلاقا من فكرة التشويه التي يمكن أن نضارعها بمصطلح الانزياح لأن هذه تشوهات للعالم المثالي النموذجي التي تحاول الطبيعة أو الفنان –على حد سواء - محاكاتها هي في الأصل انزياح عن النموذج الأصلي الموجود في العالم الحقيقي، فيصبح الانزياح من هذه الرؤية شيئًا سلبيًا/قدحيًا لأنه يمثل خيانة لذلك العالم النموذجي المطلق،ويمكن أن نجسد هذه الفكرة من خلال المخطط التالي:



[5]) ينظر ، الناصر الحاني ، دراسات في النقد والشعر ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت ، لبنان ، ص 116

[6]) فؤاد مرغي،المدخل إلى الآداب الأوروبية، المرجع السابق ، ص 56

إنَّ هذه النظرة القاسية على الفن عمومًا والشِّعر خاصةً من أفلاطون جعلته يقصي الشعراء من جمهوريته لأنهم أشخاص ساذجين - في اعتقاده - يقومون بتقليد النموذج المنزاح عن الأصل المثالي ومن هذا المنطق نجده يجعل"الشعراء في المرتبة السادسة مع الرسامين... والفلاسفة في المرتبة الأولى" [7] لكن هذا الحكم ليس مطلقا بل يتسم بطابع الاستثنائي إذا ما تعلقت المحاكاة بمحاكاة من كان يمجد الآلهة والأبطال والعظماء"فهو في دولته لا يسمح إلا بالأغاني التي تمتدح الآلهة وذوي الفضائل من الناس،أمَّا الشعر القائم على التقليد،فمحرم فيها ،وهكذا لا يبقى لهوميروس مكان في مدينة أفلاطون الفاضلة "[8] القائمة على المثل والأخلاق العليا،فالشاعر عنده يمكن أن يتساوى مع الفيلسوف في المرتبة الأولى إذا ما حملت رسالته الفنية قضايا أخلاقية تعلم الناس القيم النبيلة وتعصمهم من دنس الخطايا، وهذا ما يصرح به علانيةً في قوله:" إننا بحاجة إلى شاعرٍ آخر يكون أكثر تقشفا ورجولة،شاعر يقص علينا القصص النافعة ويقلد كلام أفاضل الرجال " [9].

وإن المتأمل لموقف أفلاطون من الشعر والشعراء سيدرك حتمًا تلك الازاحة التي أحدثها على مستوى مركزية الشاعر والفيلسوف في بنية المعتقد الاغريقي القديم قبل - نشوء فلسفته المثالية - حيث ظهر في القرن الخامس قبل الميلاد " ثلاثة تراجيديين اسخليوس،سوفوكليس،وايروبيديس،فرغم اختلاف أساليبهم الفنية إلا أنه كان يجمع بينهم هدف واحد يتمثل في قناعتهم الأحادية مفادها أن واجب الشاعر أن يكون معلم الشعب ومربيه حتى ظهر في المجتمع اليوناني المسرح التربوي التثقيفي في ذلك الزمن"[10] لكن هاهو أفلاطون في القرن الرابع قبل الميلاد يزيح الشاعر من مكانته الاجتماعية ويسحب منه رخصة التثقيف والتعليم والتربية،ويحيل مكانته الأولى - التي حظي من قبل- للفيسوف.

ب/ عند أرسطو :

تتبلور فكرة الانزياح بمفهومها المقارب عند أرسطو انطلاقا من الثورة الفلسفية التي أعلنها ضدَّ المنهج الفلسفي الذي سلكه أستاذه أفلاطون،حيث سار هذا الأخير"على منهج الرياضيين الذين يعتمدون على الأفكار والفرضيات المسبقة والنظريات الخيالية التي لا توافق الواقع غالبًا ،بينما اعتمد أرسطو منهج الطبيعيين التجريبي الذين يبدؤون بدراسة الجزئيات وينتهون إلى وضع النظريات

[7]) محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، دار العودة بيروت، مصر/ 1986 ،ص 31
[8]) فؤاد مرغي،المدخل إلى الآداب الأوروبية ،المرجع السابق ، ص 58
[9]) نبيل أبو علي ،أصول النقد الأدبي ومباحثه بين اليونان والرمان، المرجع السابق ، ص 6
[10]) ينظر ، فؤاد مرغي ،المدخل إلى الآداب الأوروبية، المرجع السابق، ص 41 و ص 42

التي توافق الواقع الملموس"[11].فالانزياح عند أرسطو - تبعًا لهذه الفكرة- يتجسَّد من خلال إزاحة التفكير الفلسفي من طابعه العقلي التجريدي المثالي إلى طابعه الحسي الواقعي التجريبي.

والحق أن بحث أرسطو في مسائل الفن كان بحثا باهرًا بنتائجه العميقة،إذ استطاع هذا الرجل بمنهجه الاستقرائي للأدب اليوناني أن يميّز بين اللغة العادية واللغة الأدبية،وفي الحقيقة إن هذا الوعي بطبيعة اللغتين عند هذا الرجل يوحي بأنه كان يدرك الفرق بينهما على أساس الخصائص الراسخة في طبيعة اللغة الشعرية المبنية على خاصية الانزياح،وتعدد الدلالة،وعدم الشفافية،والوضوح والمباشرة بخلاف ما هو موجود في اللغة العادية القائمة على أسس منطقية غير مخالفة للقوانين النحوية والصرفية ودلالية .

كما أن حديث أرسطو عن قضايا الفن والشعر كان حديثا متخصصًا بخلاف أستاذه أفلاطون إذ أنَّ" أول كتاب يواجهنا في هذا الصدد ما ترجمه العرب القدماء(أبو بشير،متى بن يونس 328هـ) تحت عنوان (أبوطيقا)"[12] ،وقد ترجمه أيضا ابن رشد (595 ه) تحت عنوان فن الشعر.

ولقد أبدى أرسطو في صفحات مؤلفه"اهتمامًا كبيراً بقضايا اللغة التي لم تكن قد أصبحت بعد موضوع علم مستقل،لذَا فهو،في معرض دراسته اللغة الشعرية،يتحدث عن المفاهيم الأساسية في النحو والمعاني والأسلوب،ويطالب اللغة الشعرية بالوضوح،والسمو فوق الكلام العادي وذلك باستخدام التشابيه والكلمات النادرة استخداما معتدلا " [13]،إذن تتحقق الشعرية عند أرسطو في النصوص الأدبية متى تخرج اللغة عن منطقيتها المألوفة عبر استعمالاتها اليومية إلى اللغة الأدبية المنزاحة عن الاستعمال العادي بواسطة آلية التشبيه التي تضمن لها التغريب عن اللغة العادية،ويلاحظ أن حديث أرسطو عن الشعرية عامة هو حديث عن الانزياح خاصة ،حيث أنه لم يخصّ اللغة الشعرية بالشعر فحسب،بل شملت النصوص النثرية أيضا،لأن الشعرية في فهم أرسطو تتحقق متى حمل النص شحنةً جمالية عن طريق الخصائص البلاغية من تشابيه واستعاراتٍ وهذه العناصر ليس خاصة بالشعر فقط .

---

[11]) نبيل أبو علي ،أصول النقد الأدبي ومباحثه بين اليونان والرمان، المرجع السابق ، ص 9

[12]) حسن ناظم ،مفاهيم الشعرية-دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم،المركز الثقافي العربي،بيروت،ط1/ 1994 ،ص 21

[13]) فؤاد مرغي،المدخل إلى الآداب الأوروبية، المرجع السابق ،ص61

*) هذه العناصر : هي التي تمد اللغة القوة للانزياح عن اللغة اليومية

كما أنه يرفض أن يكون الوزن الخاصية التميزية بين الشعر والنثر فيقول:" إن المؤرخ والشاعر،لا يختلفان بأن ما يرويانه منظومًا أو منثورًا،فقد تصاغ أقوال هيرودوتس في الأوزان فتظل تاريخًا سواءً وزنت أم لم توزن،ورأى أن (محاورات) سقراط و(محاكيات) سوفرون واكسنارخوس النثرية أقرب ما تكون إلى الشعر في حين ما نظمه امبدوقليس،ووضعه في قوالب الوزن يظل كلامًا في الفيزياء لا صلة له بالشعر"[14].

ويظهر هذَا الوعي الشعري عند أرسطو أيضا في قوله:"إن ما كتبه المؤرخ اليوناني القديم هيرودوتس عن الحرب الفارسية اليونانية قد كان من الممكن أن يكتبه نظما دون أن يدخله ذلك في الشعر،وبينما كان من الممكن أن تكتب مسرحية(الفرس) للشاعر اليوناني ابيكليوس نثرًا دون أن يخرجها ذلك من دائرة الشعر"[15].

وعليه فالوزن عند أرسطو ما هو إلاَّ صفة ثانوية للتميز بين النص الشعري والنص النثري، بل يضاف إليه عنصر البراعة في المحاكاة،وهذا ما يسميه أرسطو بالتخييل،أي عدم نقل الصورة من الواقع كما هي بل اضفاء العنصر الجمالي عليها،وهذا لا ينشأ في النص إلاَّ من الخلال الظواهر التعبيرية المحدثة عبر تمثُّلات خاصية الانزياح،فهذه الجمالية لا تحقق- عنده – إلاَّ إذَا كان أسلوب الصياغة متينا ومشدودا بقوة المجازات التي تولد الدهشة للمتلقين،إذ تتميز هذه الملكة (التخييل) بطابعها الفردي الشخصي،ولا تتوفر إلاَّ عند العباقرة والموهوبين،إذْ يقول أرسطو:"فمن المهم استخدام كل ضرب من ضروب التعبير التي تحدثنا عنها: من أسماء مضاعفة مثلاً أو كلمات غريبة،وأهم من هذا كله،البراعة في المجازات لأنها ليست مما نتلقاه عن الغير،بل هي آية المواهب الطبيعية لأن الإجادة في المجازات معناها الإجادة في إدراك الأشباه"[16].

إذن المجاز هو السمة التميزية بين الخطاب العادي والخطاب الأدبي من جهة،إذ أن اللغة العادية هي لغة مباشرة،تسعى إلى تعريف العالم كما هو في الواقع،بينما لغة الخطاب الفني الأدبي هي لغة معبرة عن جوهر الأشياء بجمالية،إذ يقول في هذا الصدد:" الأسماء على نوعين: اسم بسيط،وإمَّا مزدوج،وأعني بالبسيط ذلك الذي يتركب من أجزاء،لا دلالة لكل منها على حدة،مثل كلمة { جي } ((أي أرض)) أمَّا الاسم المزدوج،يكن مركبًا إما من جزء دال وجزء غير دال،ولا نقصد أنه في الاسم نفسه هو دال أو غير دال أو من أجزاء دالة"[17].

---

[14]) جابر عصفور،الصورة الفنية-في التراث النقدي والبلاغي،المركز الثقافي العربي،بيروت،ط3/1992، ص145

[15]) محمد مندور،الأدب وفنونه ،نهضة مصر ،مصر ،ط5/2006،ص 24

[16]) أرسطو طاليس ، فن الشعر ، ابراهيم حماده،مكتبة الأنجلوالمصرية،ص196

[17]) المصدر نفسه ،ص185

فالمجاز عند أرسطو هو التركيب المكثف بالانزياحات التي تفتح باب التأويل وتعدد القراءات،وقد سماه أرسطو بمصطلح (التحويل) بمعنى تحول الدلالة حسب طريقة توظيف اللغة،إذ يعتمد هذا التحويل بالدرجة الأولى على المجاز وطرائقه المتعددة،وهذا ما أشار إليه أرسطو حينما عرَّف المجاز بقوله:" أمّا المجاز،فهو إعطاء اسم يدل على شيء إلى شيءٍ آخر،وذلك عن طريق **التحويل** إمّا من جنسٍ إلى نوع أو من نوع إلى جنس،أو من نوع إلى نوع،أو عن طريق القياس"[18].

ويعتبر أرسطو " المجاز ذا قيمة كبيرة في الشعر والنثر،ولكن الكتَّاب أحوج إليه من الشعراء،لأن مواردهم الأخرى في الأسلوب أنضب من موارد الشعراء"[19]، وسر الجمال الأدبي عند أرسطو يكمن في أسلوب صناعة المجاز،وطريقة سبك الاستعارة وترصيعها بزينة التقابل والطباق،وهذَا ما يعترف به في قوله:" وكلما تضمنت العبارة معاني،ازدادت روعة: مثل أن تكون الألفاظ مجازية،وكانت الاستعارة مقبولة،وثم تقابل أو طباق"[20].

ومن هنا ندرك قيمة كتابيْ أرسطو فن الشعر والخطابة في تحديد القيم التمييزية بين الخطاب العادي والخطاب الأدبي،الذي لا يتحدد بوجود الأوزان فحسب،وإنما عن طريق المجاز أو الانزياح الذي يُعتبر بمثابة جواز سفر اللغة من نمطيةٍ مألوفةٍ مملةٍ إلى لغةٍ شعريةٍ ممتعة ،لَّما تفتح للقارئ أبواب التأويلات لتولّد فيه عنصر الدهشة وتلهمه الرغبة في البحث عن مقصدياتها المتخفية تحت ردائها المزركش ببلاغة صانعي اللغة الخارجة عن تشكيلاتها المعتادة؛أي المنزاحة عن الاستعمالات العادية للغة .

ثانيا : العصر الروماني والعصور الكلاسكية

أ)في العصر الروماني

يمثل العصر الروماني المصدر الثاني من مصادر الآداب الغربية،إلا أنَّه لم ترد فيه أي رؤية جديدة لبناء النصوص الأدبية،لأنَّ الرومان كانوا" بطبعهم رجال حرب ومدنية وعمران" [21] ،ولذَا كان حظهم في العلم والأدب ضئيلاً،ربما هذَا راجع لجهود ناقدهم هوراس صاحب كتاب((فن الشعر)) الذي كان يرى أن الأديب البارع هو الأديب الذي يحسن محاكاة النموذج الإغريقي -حسب رأيه- أنّ" صنعة الأدب لا تتحقق في الأديب إلاَّ إذا أثبت أنه هضم هوميروس واسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيديس " [22]

---

[18]) أرسطو طاليس ، فن الشعر ،المصدر السابق ، ص182

[19]) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ، المرجع السابق ، ،ص 123

[20]) أرسطو طاليس، فن الخطابة ،تحقيق عبد الرحمن بداوي ،دار العلم ، بيروت،سنة1979،ص190

[21]) نبيل خالد أبو علي،،أصول النقد الأدبي ومباحثه بين اليونان والرمان، المرجع السابق ،ص61

[22]) هوراس،فن الشعر،ترجمة لويس عوض،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط3/1988،ص32

ولقد حدد هوراس معايير الشعرية حيث رأى أنه" لا يمكن لأي عملٍ فني - رسمًا كان أم شعرًا - أن يقوم على غير الوضوح والتناسق والترتيب،إذ القاعدة تقتضي في معايير الشيء (الجميل) أن يكون واضحا متناسقًا مرتبًا،يقول (هوراس): لنفترض أن رساما حاول أن يلصق رأس(رجل) بعنق(حصان) ثم يكسو الكل بـ (ريش طائر) ... إن هذَا لشيء مضحك،ومن شأن هذه اللوحة أن تعطينا صورة غير واقعية،شبيه - تماما - بأحلام المريض"[23]،إذن من هذه الرؤية الفنية التي تقتضي الترتيب والتناسق وفق قواعد منطقية،يتبين لنا بشكل واضح عدم اعتراف هوراس بظاهرة الانزياح في النصوص الأدبية،بل عدَّها مجرد أعراض مرضية .

ولكن الفضل الذي قدمه هذا الكتاب أنه كان حلقة وصل بين الحضارة اليونانية والحضارة الأوربية الحديثة،لما تعذر على المحدثين الاتصال بأفكار الإغريق خاصةً بفيلسوفهم أرسطو التي سادت أفكاره الكلاسيكية حول أسلوب صناعة الأدب في أوروبا قرونا عديدة،هذا الوضع أدى بقصد أو دون قصد إلى تقعيد الأسس الجمالية،وبالتالي أصبح الانحراف عن تلك القواعد يشكل في عُرفها مغالطات لا تغتفر بدلا من البحث لها عن توصيف جمالي أخر يثري سجل الأدباء والشعراء في صناعة المادة الجمالية .

ب) في العصور الكلاسكية :

اتسمت البلاغة الأوربية الكلاسكية بالمعيارية والثبات بخلاف البلاغة العربية القديمة التي كانت بلاغة وصفية أكثر مما هي بلاغة تقعيدية إذا استثنينا بعض جهود العرب البلاغية الأخيرة كمفتاح السكاكي 626 هـ مثلاً " الذي حدد فيه أقسام البلاغة الثلاثة المعروفة بعد أن ظلت متداخلة في الأذهان طوال قرون العديدة ،ووضع لها أبوابا،ورتبها وحدَّ أنواعها"[24]

وهذه السمة المعيارية التي التصقت بالبلاغة الكلاسكية الأوروبية قد ترجع إلى مفهوم البلاغة نفسها في التفكير الأوروبي القديم إذ كان يقصد بها " الفن،والفن هنا يعني الصنعة،ونتاج هذه الصنعة أمر مدبر أي أنه لا يرجع إلى الطبيعة والصدفة،بل هو نتاج العقلانية المنهجية الانسانية،وبعبارة أخرى:البلاغة منهج يمس خاصية ملازمة للإنسان هي الكلام،وبوصفها منهجا

[23]) خالد بوزياني ، الصورة الأدبية وخصائصها اللغوية بين البلاغيين والأسلوبيين،جامعة الجزائر ، لية الآداب واللغات/2001 ،ص88

[24]) عبد الجليل مصطفاوي ، المصطلح البلاغي –قراءة سياقية في مصادر اللغة العربية حتى القرن الثالث هجري، ار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران الجزائر /2010، ص 7 وص8

فإنها تتميز بمجموعة من القواعد،هذه القواعد ليست مرصوفة بطريقة تعسفية،بل لقد رُبط بينها من زوايا نظر قائمة على أساس منطقي،وتكوَّن هذه القواعد،في مجموعها،بناءً معقدًا يتكون هيكله من التبعية والمشابهة والتحديد"[25] ،من هنا نستنتج أن البلاغة الأوربية استندت على أساس منطقي نظرًا لتركيزها أيضا على العمل في جنسه الأدبي الذي ينتمي إليها وفي تناسق أجزاء القول،وما يتوخاه المبدع من إحداث التأثير في المتلقي ،"ومن هنا فقد استخلص من التراث البلاغي القديم قواعد(الاقناع)التي ترتكز على قواعد أساسية أهمها: الابتكار،والترتيب،والأسلوب،والحدث ... "[26].

إذن هذا التقنين للكلام في العصور الوسطى يقصي بطريقة تلقائية ظاهرة الانزياح لأن أي حدث خطابي هو مُقَعَّدٌ سلفا وفق قواعد معينة وهذا ما يتجلى بشكل واضح في (البلاغة الشائخة أو المعيارية) - حسب تعبير عبد الجليل مرتاض – " فهي القاعدة التي تأمرنا فنمتثل،وتنهانا فنزدجر،فهي التي ترشدنا معياريا كيف نكتب،وكيف نتواصل،وكيف نضع كل كلمة بل صوت أو حرف موضعه"[27] ،فالخروج عن هذه المعايير هو دخول في الغلط والزلل.

ولهذا أدى تقنين الفعل القولي في البلاغة الكلاسيكية إلى تحنيط الخطابات الكلامية في قوالب خطابية جاهزة من خلال تراكمية البحوث في مجال التنقيب عن بلاغة الخطابات من العصورالقديمة إلى العصور الكلاسكية،بحيث اختزلت البلاغة القديمة جميع الخطابات الانسانية - حسب مقتضيات المقام -"في ثلاثة أجناس: الجنس القضائي،والجنس الاستشاري،والجنس الاحتفالي"[28].

ويمكن أن نلخص خصائص هذه الأجناس من حيث مجالاتها التيمية (الموضوعاتية)،ووظائفها النصية والانفعالاتها المثارة،ومراجعها الزمنية،وأنماطها،من خلال الجدول التالي[29] :

---

[25]) هنريش بيلث ، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النصوص ، ترجمة محمد العمري ، أفريقيا الشرق ، دار البيضاء المغرب /1999 ، ص23

[26]) هدية جيلي ، ظاهر الانزياح في سورة النمل،- دراسة أسلوبية – رسالة ماجستير، جامعة منتوري قسنطينة الجزائر، سنة ا 2006 /2007 ص62

[27]) عبد الجليل مرتاض ، اللسانيات الأسلوبية ، دار الهومة ،الجزائر /،2013 ،ص 107

[28]) هنري بليث ،البلاغة والأسلوبية ، المرجع السابق، ص 29

[29]) ينظر ، المرجع نفسه ، ص 30

الخصائص / الجنس	المجال التيمي	الوظيفة النصية	الانفعال المثار	المرجع الزمني	النمط أو المثال
الجنس القضائي	الانصاف أو الظلم	الاتهام أو الدفاع	القسوة أو الرحمة	الماضي	المرافعات القضائية، الدراما ، النقد الاجتماعي ، الهجاء، التقريظ
الجنس الاستشاري	الفائدة أو الخسارة	الحض أو التحذير	الخوف أو الأمل	المستقبل	السياسي،النص الاشهاري،الشعر التعليمي،الخرافة، الموعظة
الجنس الاحتفالي	التشريف أو التحقير	المدح أو الذم	الفرح أو الكراهية	الحاضر	المدح ، الهجاء أدب المناسبات، قصائد الأعراس، التأبين، الكتابة على القبور

فمن هذا التقسيم تمكَّن البلاغيون الكلاسيكيون من تحنيط فن الكتابة في تقسيمات عديدة نذكر منها : التقسيم الذي ذهب إليه (بيار جيرو) حيث أقامه"على ثلاثة مفاهيم:الأجناس،الأساليب أو النغمات الصور أو أدوات التعبير"[30] ،فكل فن كتابي يستدعي جنسا أو نوعا أدبيا يرتبط تلقائيا بأسلوبٍ أونغمةٍ ما بحيث"استقر القدماء على وجود ثلاثة ألوان من الأساليب:أسلوب بسيط،أسلوب متوسط،وأسلوب سامٍ[31] ،وكل أسلوبٍ من هذه الأساليب يستوجب أدوات تعبيرية وتصويرية خاصة تناسبه.

وقد طرح البلاغيون المحدثون- من وجهات نظر مختلفة - معايير عديدة للتفرقة بين الكلام البسيط الشائع أو الطبيعي وبين الكلام المجازي (figuré) وذلك في مستوى اللفظ فقط،إذ إن بحوثهم تنصب على المجازات والصور من جهة،ومن جهة أخرى رصدوا من خلال هذا النوع من دراسة الانزياحات الأسلوبية بين اللغة الكلاسكية واللغة الحداثية،وقد أجمل تودوروف هذه المعايير في أربعة ثنائيات :

1- منطقي / لا منطقي

[30]) بيار جيرو ، الأسلوبية ، ترجمة منذر عياشي ، مركز الانماء الحضاري ، حلب ، سوريا ، ط2/ 1994، ص 19

[31]) أحمد درويش ، النص البلاغي في التراث العربي والأوربي ، دار الغريب ، القاهرة مصر /1998 ، ص 173

2- ذائع / قليل الذيوع
3- القابلية للوصف / عدم القابلية للوصف
4- حيادي / قيمي [32]

المعيار الأول : منطقي/ لا منطقي:فالكلام في مرجعيته الطبيعة/العادية فهو منطقي،أما الكلام المجازي/ الأدبي فهو خروجٌ عن المنطقية ودخول نحو اللامنطقية عبر الانزياح، كوصف شيء بتفاصيل كثيرة وأفكار فرعية مستوحاة من منبع واحد،وهذه الصورة يوازيها في البلاغة العربية مصطلح (الإطناب) بينما قابله البلاغيون الغربيون بالمنطق،بمعنى أن الإطناب هو اللامنطقي،وبهذا يشكل الإطناب صورة للانزياح عن أصل الكلام المنطقي،كما نجد للغرب صورة أخرى للانزياح وهي(الحذف) - وهي ضد الايجاز عند العرب- وجملة التي ينقصها عنصر ليست منطقية من منظور البلاغة الكلاسيكية،يتضح ذلك في هذا المثال المترجم حرفيا:

((ماذا تريده أن يفعل ضد ثلاثة؟))

((أن يموت))هذا الجواب غير منطقي،والتركيب الأساسي هو: "ما نريده هو:أن يموت"

لكن البلاغة الكلاسيكية وتحت وطأة المعيارية أصبحت رهينة المنطق،بحيث اعتبروا الحذف والايجاز يشكل أداء لغوي غير منطقي،وبالتالي هو انزياح نحو اللامنطقية،وهذا دليل على عجز البلاغة الكلاسيكية عن مسايرة عبقرية اللغة [33].

المعيار الثاني : ذائع / قليل الذيوع: فالذائع أو المشاع يقصد به الكلام البسيط الخالي من الصور النادرة، فعباراته مألوفة للمخيال الشعبي،بينما يقابل الذائع أو الشائع الكلام المجازي حيث تشكل صوره النادرة مسافة جمالية بين أفق النص وأفق التلقي وهذا ما يعرف بمصطلح التخييب في مدرسة جماليات التلقي،فالمفارقة بين الكلام الطبيعي والكلام الأدبي تتجلى من خلال استخدام العبارات المألوفة من عدم استعمالها ولقد ركزت البلاغة الكلاسيكية على الذائع وألحقت قليل الذيوع بخانة الخطأ [34]

المعيار الثالث : القابلية للوصف/ عدم القابلية للوصف: " فالخطاب الذي يعرض أفكاره من غير صور هو خطاب غير مرئي وشفاف وغير موجود،فيصبح مستحيل الوصف،وهو مستوى الكلام العادي

[32]) ينظر ، هدية جيلي ، ظاهر الانزياح في سورة النمل ، المرجع السابق ، ص63
[33]) ينظر ، المرجع نفسه ، ص ن
[34]) ينظر، المرجع نفسه ، ص ن

والمشترك،بينما الخطاب المجازي هو خطاب يعرض أفكارا في صور مخصوصة كالرسم فوق تلك الشفافية مما يجعل هذاالخطاب مرئيا وموجودا،وبالتالي قابلا للوصف،حيث أن وجود الصور يعادل وجود الخطاب"[35]

المعيار الرابع : الحيادي / القيمي : في هذا المعيار لابد من وضع حد فاصلٍ بين ما هو واصف وحيادي و بين ما هو محدِد ومقنن- في القواعد البلاغية الكلاسيكية- وعلى هذا الأساس تكون الصورة محددة غير حيادية،تأتي بامتيازات وبخواص إيجابية للخطاب كتجسيد للمجرد،وتحقيق للتناغم بين التعبير والفكر وهذا الاشتراط هو ما دفع البلاغيين إلى التمييز بين استعمال يشوه الخطاب،وآخر يحسِّنه،فيما أطلقوا عليه الصورة والخطأ،مع أن كليهما يمثل الوجه المقابل للتعبير الصحيح بما فيها المعياري. فالصورة–على هذا الأساس- هي خرق للقاعدة،مجال هذا الخرق هو بين اللانحوية واللامقبول في لغة ما.[36]

ومن هذا المنطلق ظلت البلاغة الغربية الكلاسيكية سجينة المعيارية نظرا لارتباطها الشديد بالمنطق من خلال تفانيها في وضع قواعد بلاغية لتقييم الكلام،لأن البلاغة الوسيطة ظلت مجرد"مجموعة من القواعد المنظمة التي تمثل تعبيرا عاما عن مظاهر ثقافة العصر،وعن فكرته الثابتة عن الإبداع اللغوي والأدبي"[37].

وتكمن أهمية هذا العصر في كونه مثَّل مرحلة الانغلاق والثبات الكلي من حيث الأفكار البلاغية،فكان سببا في الثورة اللغوية التي سيشهدها العصر الحديث.

ثانيا: تجلي ظاهرة الانزياح في الدراسات الغربية الحديثة

تتجلى معالم الانزياح في العصر الحديث انطلاقا من إحداث ثورة على المضامين الكلاسيكية بحيث تفترض هذه المضامين أشكالا جديدة تحتويها،أي إيجاد لغة جديدة تتوافق مع هذا التغيير على مستوى الفكر والثقافة.

وقد أدى هذا الوضع إلى تجديد المفاهيم التحليلية للنصوص،فناءت البلاغة الكلاسيكية عن مفهومها التقليدي الذي يسعى في جميع الأحوال إلى وضع خريطة قاعدية يسير على موجب اتجاهاتها كل المبدعين بحيث صارت تعني في"المفهوم العلمي الحديث،المخالف لذلك،بل عكس المفهوم السابق،إذ لم يعد

---

[35]) هدى جيلي ، ظاهر الانزياح في سورة النمل ، المرجع السابق ،ص 64

[36]) ينظر ، المرجع نفسه ، ص 64

[37]) صلاح فضل ، علم الأسلوب – مبادئه وإجراءاته ، دار الشروق مصر ، ط 1997/1 ص 173

الهدف الأول للبلاغة العلمية هو إنتاج النصوص بل تحليلها،وتستند عملية إعادة بناء البلاغة،باعتبارها منهجا لتحليل النصوص"[38]،وبهذا انزاحت البلاغة من سمتها المعيارية إلى الوصفية.

أ/ عند المدارس الفنية والنقدية الكبرى

لقد شهد المجتمع الأوروبي عدة ثورات متعاقبة أسهمت في تغيير أنماط التفكير والتعبير،بعدما جمدت البلاغة الكلاسيكية جميع الأشكال اللغوية ونمطتها،ولكن تجلى بعض التجديد في بنية الفكر الأوروبي من خلال أفكار المدارس الفنية الكبرى،ابتداءًا من **المدرسة الرومانسية** التي قامت على أفكارٍ مناقضة تماما للفكر الكلاسيكي الذي"ساد في أوروبا منذ القرن السابع عشر حتى أواخر القرن الثامن عشر،وامتد في بعض البلدان الأوروبية إلى جزء من القرن التاسع عشر،فتمتع بسيادة طويلة الأمد،لم يحظ بمثلها مذهب من المذاهب الأدبية التي خلفته،ثم قام المذهب الرومانتيكي على أنقاضه،ولم يتم لهذا المذهب الانتصار إلا بعد أن هوجمت حصون المذهب الكلاسيكي على يد الأدباء والفلاسفة،من دعاة التجديد طوال القرن الثامن عشر".[39]

ولقد ركزت الرومانسية على الصورة الشعرية نظرًا لتأثرها بفلسفة(كانط)و(هيجل)،إذْ تعتبر أفكارهما من أهم الأسس والمبادئ الرومانسية المثالية التي قامت على(نظرية التعبير) و(نظرية الخلق) لأن الخط الفلسفي الذي سار عليه كل من كانط وهيجل،هو خط مثالي أو ما أطلق عليه بالمثالية الذاتية،وعلى هذا الأساس،كانت المثالية الرومانسية إحدى مصادر الفن والجمال.[40]

فالانزياح تبعا لهذه الرؤية يكمن في الفلسفة التي استندت عليها الرومانسية التي جعلت الفرد أساسا في فهم جميع الظواهر الحياتية،لأن الحياة الجديدة مبنية على مفاهيم فردية بدلا من الآلية النمطية التي رسختها التصورات الكلاسيكية عبر فكرة المحاكاة .

ومن هذا المنطلق استلهم (كولوريدج) نظرية الخيال التي تعد من أعظم النظريات الفنية الباحثة عن سر إنشاء الصورة الشعرية في النصوص الأدبية،ولقد" سار كولوريدج على خطى كانط،في تقسيم الخيال إلى خيال إنتاجي عام،موجود عند كل النَّاس،وخيال جمالي مبدع وخلاَّق،موجود عند الفنانين

---

[38]) هنريش بليث ، البلاغة والأسلوبية ، المرجع السابق ، ص 29

[39]) محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية ،نهضة مصر، القاهرة، مصر،،ص07

[40]) ينظر، خالد بوزياني،الصورة الأدبية وخصائصها اللغوية بين البلاغيين و الأسلوبيين ،المرجع السابق / 2006،ص7

والشعراء والمبدعين،فكان تقسيم كولوريدج قريب من هذَا المنوال"[41]،فالخيال عنده ينقسم إلى قسمين:[42]

الخيال الأولي :وهو القوة الحيوية في كل إدراك والعامل الأول في كل إدراك إنساني،وهو علمى في وظيفته.

الخيال الثانوي : وهو صدى للخيال السابق،ويصطحب دائما بالوعي الإرادي،وهو يتفق مع الخيال الأولي في نوع عمله،ولكن يختلف عنه في درجته وطريقة عمله،لأنه يحلل الأشياء،أو يؤلّف بينها،أو يوحدها أو يتسامى بها،ليخرج من كل ذلك بخلق جديد .

ويعتبر كولوريدج أن الخيال"أساسي في عملية المعرفة،فالخيال يستطيع أن يجمع صوره من الطبيعة ويقوم بتنظيمها،والتوفيق بين ما يكون فيها من المتناقضات عن طريق رؤية الوحدة الباطنية المتخفية وراء هذه المتناقضات،ومن ثم لا يجمع الخيال ما في الطبيعة فحسب،ولاينقله كما هو،وإنما يحاول أن يخضع هذَا على ما هو متفرق في طبيعة "[43]

وهذا الربط يجب أن يكون معقولا ومدهشًا وذا هدفٍ يوَحِّد بين العناصر المتفرقة في الطبيعة،وهو المقياس الذي يحدد عبقرية المبدع أثناء خلق الصور الشعرية الجديدة في العمل الإبداعي،لأن" أصالة الشاعر- حسب كولوريدج- في خياله،إذْ يقول: وسرالعبقرية في الفنون إنما تظهر في إحلال هذه الصورة محلها مجتمعة مقيدة بحدود الفكر الانساني،كي يستطيع استنتاج الأفكار العقلية من الصور التي تمت إليها بصلة،أو إضافة هذه الأفكار إليها،وبهذَا تصير الصورة الخارجية أفكارًا ذاتية،وتصير الأفكار الداخلية صورًا خارجية،فتصبح الطبيعة فكرة،والفكرة طبيعة"[44]

ومنه نستنتج أن صناعة الصورة الشعرية عند الرومانسيين تتوقف على قدرة المبدع الخيالية وعبقريته في الجمع بين عناصر الطبيعة ثم تشتيتها مرة أخرى،بتغيير مواضعها الأصلية وطرحها في مواضع جديدة كل هذا يشكل انزياحا حادًا على مستوى الملكة الخيالية.

ولقد رأى الرومانسيون أن الأسلوب؛هو الذي يبث في النصوص السمة الشعرية،إذ صار عندهم الأسلوب هو الكاتب بعدما كان في النقد الكلاسيكي مقسمًا إلى ثلاثة أنواع : مبتذل،رفيع،وبين بيْن

---

[41]) خالد بوزياني ، الصورة الأدبية وخصائصها اللغوية بين البلاغيين والأسلوبيين ،المرجع السابق ، ص 75

[42]) محمد غنيمي هلال،النقد الأدبي الحديث،، المرجع السابق ، ص391

[43]) دحمان ميلودي، الصورة المرأة في الشعر الجزائري القديم - العهد الزياني أنموذجا – شهادة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح،ورقلة ،الجزائر /2009 ص 19

[44]) محمد غنيمي هلال،النقد الأدبي الحديث، المرجع السابق ،ص392

وهكذا صار الأسلوب عند الرومانسيين يتعدد بتعدد الكتاب،ولم يول أيّة أهمية للبلاغة القديمة،وإنما الأسلوب صار عبقرية فردية مقترنة بموقفٍ خاص،مما أدى إلى ظهور(علم الأسلوب الحديث ق 19) ليخلف البلاغة القديمة وعلى هذا الأساس أنكر الناقد (فوردزورث) استعمال العبارات والكلمات التقليدية،وكل الوسائل التي تجعل الأسلوب آليا مثل الصور المجازية التقليدية والمستعارة من الميثولوجيا القديمة،وبمقابل دعا إلى استعمال كلمات وصور من اللغة الحية،ولهذا ذهب كولوريدج إلى أن اللغة الشعرية الحقة نجدها في لغة الفلاحين والريفيين،لأنهم أقرب إلى الطبيعة [45].

وعليه فالشعرية عند الرومانسيين تحدد من خلال عبقرية المؤلف في خلخلة مواقع الأصلية للأشياء وافتراض أماكن جديدة لها من خلال تشغيل قوة الخيال الثانوية، وأن يكون أسلوب رسم الصور المتخيلة بلغةٍ بسيطةٍ ومتداولةٍ.

وبعد الرومانسية ظهر **تيار البرنسية** الذي أحدث انزياحا فكريا آخر على مستوى الفلسفة الابداعية بحيث أزاح الابداع من حكر الذاتية المثالية – عند الرمانسيين – إلى فكرة الفن لأجل الفن لأن هذا التوجه جعل الإبداع غايةَ في ذاته،وليس خطابًا إرشاديا له مبتغى أخر غير الأدب نفسه،والأدب يحقق شعريته ليس من حيث قيمة الفكرة أو المنفعة التي يطرحها،وإنما في طريقة الطرح نفسها وكيفية التعامل مع اللغة،إذْ"يقول اوسكار وايلد في مقدمة روايته (صورة دوريان جراي):إنه لا يوجد ما يمكن أن يسمى بكاتب أخلاقي أو غير أخلاقي،بل هناك كاتب جيد التأليف،والأخر رديء التأليف،وهذا ما في كل الأمر"[46]،فالشعرية عند البارنسية تكمن في أسلوب الكتاب بغض النظر على القيمة التي يحملها النص الإبداعي .

لكن سرعان ما تلاشى هذا التيار نتيجة الضجة النقدية التي أحدثها مناقضوهم،لأن العمل الفني حين يتجرد من هدفه الإنساني يبقى مجرد عبث لا يرقى إلى القيمة الأدبية المنشودة.

ثم بعد ظهور **المدرسة الرمزية** التي تعتمد على مبدأ الإيحاء في تشكيل الصورة الشعرية،وذلك بتجاوز مبدأ المباشرة في إيراد الفكرة،إذ قام الرمزيون"باستبدال النموذج الفني المجسد لحالة حياتية ملموسة برمز ينطوي على سلسلة كاملة من المعاني،لتنقلب هذه التعددية في المعاني المقصودة بذاتها إلى نسق الشكل

[45]) محمد غنيمي هلال ، الرومانتيكية ، المرجع السابق ، ص 213 و ص 214

[46]) نبيل راغب ، موسوعة النظريات الأدبية ، دار نوبار، القاهرة،ط1 /2002،ص414

كليا،فتغدو صلات الترابط بين انطباعات الشاعر والصور التي يقدمها أكثر تباعدًا وتعقيدًا واستعصاءً على فهم الجميع عدَا الشاعر نفسه،لدرجة أمست أعمال بعض الرمزيين أشبه بالأحاجي " [47].

ويمكن أن نعتبر القدرة على إنشاء الرمز،دلالة عن عبقرية المبدع في محاكاة دواخله،والملكة التي تمكنه من الصناعة الشعرية هي الانزياحات اللغوية التي تضمنها الدوال الرمزية،فتحدث مآلات متعددة على مستوى المعنى،وبهذا تستفز الرموز القارئ،لفك شفرات النص من أجل الوصول إلى المعاني المضمرة والمتوارية خلف اللغة المكثفة بشعرية الانزياح .

ويعد (بول فاليري) من أعظم أعمدة النقد الرمزي الذي تميز برؤيته العميقة للغة الشعرية،حيث اعتبر الشعر فن اللغة،أي أن الشعرية جملة من الأنساق الرمزية تحمل في داخلها دلالات متخفية،وقد فرق بين اللغة الأدبية واللغة العادية،إذ رأى أن النقد الحديث قد جنح إلى إغفال تحليل الاستعمالات اللغوية - الجزئية أحيانا والمتعسفة أحيانًا أخرى- التي كانت تسمى في البلاغة القديمة الوسائل البيانية من تشبيه واستعارة ومجاز وكناية،فإنه قد آن الآوان لكي يدرك الدور الرئيس الذي تقوم به هذهالوسائل،لا في الشعر التقليدي فحسب،وإنَّما في هذا اللون من الشعر دائما الذي يجلد الكلمات بسياطه ويجبرها على الإفضاء بمعانيها أو تغييرها أو تبديل قيمتها في كل لحظة،ومن المؤسف أن لم يستأنف أحد هذا التحليل أو يبحث عن نظم اللغة الشعرية في تبادل الإيحاء والخداع المقصود[48].

ويعتقد فاليري أن الشعرية هي العلم الذي يوضح الخصائص النوعية للخطاب الأدبي،والشعرية عنده تحتمل دلالتين:[49]

الدلالة الأولى: الشعرية مفهوم بسيط مشتق من الفعل Poèim وهي اسم ينطبق على معناه الاشتقاقي،أي هي فضاء لكلّ ماله صلة بإبداع الكتب،أو تأليفها،حيث تكون اللغة هي الجوهر والرسالة ومن ثمة الشعرية لا تعني مجوعة من القواعد و المبادئ الجمالية ذات صلة بالشعر ، وإنما هي دراسة الخصائص النصية .

الدلالة الثانية : الشعرية مرتبطة باستعمال العام لا بالقواعد،فالشعرية عند فاليري هي تلك الخصائص

---

[47]) سي.بيتروف،الواقعية النقدية في الأدب،ترجمة شوكت يوسف،الهيئة العامة السورية للكتاب ، 2012،ص244

[48]) صلاح فضل،النظرية البنائية في النقد الأدبي،دار الشروق،القاهرة،ط1/1998،ص231و232

[49]) ينظر ، رابح بوحوش، الشعريات والخطاب ،الملتقى الدولي الأول في تحليل الخطاب،جامعة قاصدي مرباح ،ورقلة ،الجزائر ، 11إلى13مارس/ 2003 ،ص61و62

الفنية المشكلة عبرالانزياح الذي يعطي النص الإبداعي بعده الجمالي والأدبي.خصوصا لما قرر أن الشعرية هي توصيف لخصائص الخطاب الأدبي لا تقعيدًا له،وبالتالي عندما نصف هذا النشاط اللغوي على مستوى البنية التركيبية للنص المشكلة بواسطة الأنساق الرمزية،فنحن من خلال هذه الدراسة نضع الخصائص الفنية- من تشبيه ومجاز وكناية... إلخ - رهن البحث والتوصيف،وهذا هو جوهر البحث في الانزياح .

وقد مثلت **النظرية الشكلية** الرؤية الحداثية للشعرية باعتبار أنَّ النص الأدبي نسيج خاص متميز بجملة الخصائص اللغوية المنفردة عن باقي أصناف الخطابات التي يمارسها الإنسان،وقد حاول أصحاب هذه النظرية ابتكار وسيلة علمية تتصف بالحيوية بعيدًا عن تلك الإجراءات الثابتة المنهجة وفق قواعد وأسس قابعة داخل قوالب معلومة مسبقا،وعلى هذا الأساس أزاحت النظرية الشكلية التفكير اللغوي من منطقيته المستندة على اجراءات وقواعد ممنهجة- قبل وجود النص أصلا- إلى توصيف الظاهرة اللغوية،وتتجلى معالم اهتمام هذه النظرية بالانزياح لما تشدد على ضرورة القاء القبض على تلك الخصائص التي أزاحت الخطاب من مرجعيته التواصلية النفعية إلى المرجعية الأدبية الشعرية .

فالناقد الشكلي هدفه المنشود يكمن في استخلاص العناصر الشعرية داخل الأدب،انطلاقًا من مقولة رومان جاكبسون :"إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب،وإنما الأدبية (Literarity) أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا "[50] ،وبهذا عارضت الشكلية كل المقاربات السياقية التي أهملت الأدب نفسه،جراء مبالغتها في البحث عن الظروف السيسيولوجة أو السيكولوجية أو التاريخية التي أدت إلى ولادة النص،ومن الطبيعي أن تقدم المدرسة الشكلية نتائج مبهرة في معالجتها للشعرية نظرًا لطبيعة تشكيلها المزدوج المتكون من مجموعتين،فقد عرفت المجموعة الأولى بميولها اللغوي بينما الأخرى اهتمت بالشعرنفسه لأنَّ المدرسة الشكلية تأسست - في 1917- "بواسطة جماعتين،الجماعة الأولى حلقة موسكو اللغوية التي تأسست عام 1915،والجماعة الثانية هي * أبوجاز * Opojaz – اختصارًا للعبارة الروسية جمعية دراسة اللغة الشعرية–التي بدأت نشاطها عام 1916".[51]

وينطلق تصور اللغة الشعرية عند الشكلانيين الروس من دعوتهم لتجاوز الثنائية الكلاسيكية المتكونة من الشكل والمضمون وإحلال فكرتين محلها:(المادة) من ناحية و(الوسيلة أو الأداة أوالإجراء)

[50]) رامان سلدان،النظرية الأدبية المعاصرة،ترجمة جابر عصفور،دار قباء،القاهرة1998 ،ص21

[51]) حسن الناظم ،مفاهيم الشعرية ،المرجع السابق ،ص 79

من الناحية الأخرى ... فإن(المادة) تعني المواد الأولية للأدب التي تكتسب الفعالية الجمالية ويتم اختيارها كي تسهم في العمل الأدبي من خلال مجموعة الوسائل والأدوات والإجراءات الخاصة بالخلق الفني،ومنه فإن الكلمات ليست مجرد شرط لا بد منه أوطريقة لقول شيء ما،ولكن هي نفس المادة العمل الأدبي الذي يتكون من كلمات ومن هنا تحكمه القوانين التي تحكم اللغة،فالشاعر عندهم يعمل في اللغة بنفس الطريقة التي يعمل بها الموسيقي بالأصوات والأنغام،والرسام بالألوان[52].

ومن هذا التصور الجديد للشكل أمكن اكتشاف مفهوم النسق حيث يكون الشكل محصلة أنساق فنية عدّة،لهذا لم تسلم الشكلية من مشاكل الإيقاع والوزن الشعريين،ولقد شدد الشكلانيون - بدءا - على الوزن ومن ثم كان للإيقاع الدور المركزي في وضع اللبنات الأساسية للنظرية الشعرية،بينما أصبح للوزن دور ثانوي،وآلت الصورة الشعرية إلى مجرد وسيلة من الوسائل المتعددة في الشعر حيث أصبحت نسقا كسائر أنساق اللغة الشعرية[53].

وقبل أن نخوض في الحديث عن الإيقاع الشعري عند الشكلية الروسية،سنحاول تفسير تراجع قيمة الصورة الشعرية،الذي مردُّه إلى قضية الخيال المخالفة للتصورات القديمة التي كانت ترى أن الصورة أداة لتفسير وشرح الجزئيات الغامضة التي توجد في ذهن المؤلف فأصبحت الاستعارة عندهم تقوم بوظيفة الفن الشعرية المنشودة،إذ أنها لا تحاول تقريب الصور إلى ذهن المتلقيبل تضفي عليها نوعا من الغموض عندما تطرحها في سياق لم يعتد عليه المتلقي" مما أدى إلى ظهور مصطلح((التغريب)) الأشياء المعروضة إلى تحويل مركز الاهتمام من استخدام الصورة في الشعر إلى وظيفة الفن الشعري نفسه ... يقول شلوفسكي:(إن الناس الذين يعيشون على الشاطئ سرعان ما يتعودون على هدير الأمواج،حتى أنهم لا يحسون بها ولا يسمعونها عادة،ولنفس السبب فإننا لا نكاد نسمع كلماتنا نفسها،وننظر إلى ما نلقاه فلا نراه،ومن هنا يضعف إحساسنا بالعالم،إذ يكفينا أن نتعرف عليه،ومهمة الفنان محاربة هذا الروتين الآلي بنزع الأشياء من إطارها المألوف وتجميع العناصر على غير انتظام،ولذلك فإن الشاعر يعمد إلى كسر القوالب - الأكلشيهات- اللغوية ليجبرنا على تجديد تلقينا للأشياء من خلال التحول المجازي،وهذه هي

[52]) صلاح فضل،النظرية البنائية ،المرجع السابق،ص45

[53]) حسن الناظم ،مفاهيم الشعرية،المرجع السابق ، ،ص80

عملية التشويه الخلاقة التي تعيد لنا حد التصور بعدما تثلمها العادة،ونكتشف كثافة العالم بعد أن يفرغه الروتين"[54].

ومن هذه الرؤية يمكن مضارعة مفهوم التغريب بمفهوم الانزياح،لأنه يمثل انتهاكا للتصورات التي ألفها الناس.

أمَّا خاصية الإيقاع عند الشكلانيين الروس تمثل روح الشعرية،بل هي القيمة المهيمنة عليها،لأن الشعرية تصنعها موسيقى الكلمات التي تضفي على النص الصبغة الجمالية،وتوصلوا إلى هذه النتيجة من خلال دراستهم للنظم اللغوي الذي يرتكز على مبدأين أساسيين هما:[55]

1- التأكيد على الوحدة اللغوية للشعر .
2- تصور العنصر المسيطر كخاصية تعتبر المحور المنظم للصياغة.

ومن هنا تبرز" دراسة بريك الذي طرح مفهوم الاندفاع الإيقاعي حيث (إن الأنساق الإيقاعية تساهم بدرجات مختلفة في خلق الانطباع الجمالي فهذا النسق أو ذاك يهيمن على أعمال مختلفة،وهذه الوسيلة أو تلك يمكن أن تسند إليها مهمة الظاهرة المهيمنة) ومن هنا قسموا الشعر إلى أشعار مداتية accentuate (النبر) وأشعار هرمونية تأليفية"[56]،

ويرى الشكلانيون الروس أن الوزن الشعري ما هو إلاَّ " حالة من الحالات الإيقاعية "[57] ومن هذا الحكم المتعلق بقيمة الوزن في النصوص الأدبية بوصفه صفة عرضية،تستطيع الشعرية بموجبه أن توسع أفقها نحو النصوص النثرية .

أما قضية التفريق بين الشعر والنصوص النثرية،"يستشهد الناقد الشكلي (تينيانوف) بكلمات (جوته) عندما يقول:(لكي نكتب النثر لابد أن يكون هناك مانقوله على الأقل،فمن لم يكن عنده ما يقوله ليس بوسعه أن يكتب نثرا،ولكنه يستطيع أن يكتب شعرا،أن يبحث عن قوافٍ ويتابع ايحاءات الكلمات

[54]) صلاح فضل، النظرية البنائية ،المرجع السابق ،ص57
[55]) صلاح فضل ،النظرية البنائية ،المرجع السابق ، ص 49
[56]) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المرجع السابق ،،ص80وص81
[57]) صلاح فضل،النظرية البنائية،المرجع السابق ، ص50

وتولداتها حتى يبدو في نهاية الأمر وكأنه قد ظفر بشيء ما- ولو لم يعن شيئا على الإطلاق - إلا أنه يبدو دالا على أية حال)".[58]

وإنطلاقا من مقولة(جوته) يبرز الفرق الجوهري بين الشعر والنثر من ناحية الغاية ففي النثر قد يأتي الكاتب محملا بفكرة يود إيصالها إلى المتلقي قبل زمن الكتابة،أما في الشعر فالشاعر قد يكون فارغ الذهن لحظة نظم قصيدته،فما عليه إلا تتبع كلماته وتوليداتها الدلالية ومناسبتها مع وزن معين حتى تبدو أنها معبرة عن شيء ما.

ومن هنا نستنتج أن الشعرية في الأدب عند شكلانيين الروس تتوقف على أسلوب المبدع وطريقة إختياره الألفاظ وخلق علاقات جديدة بينها - لم يألفها المتلقون من قبل وهنا يكمن جوهر الانزياح- إذ "يقول شلوفسكي:(إن العمل الفني هو حاصل ضرب العناصر والعمليات الداخلية فيه،ويساويها تماما وبناء على هذا،فإن النقد ببساطة هو دراسة التكنيك أو الشكل في كل عملٍ فني على حدة،و إن تاريخ الأدب ليس سوى تحليل أنواعه،وأجناسه،وأشكاله،والتحليل النقدي:هو في حقيقة الأمر الفقه الجمالي للغة "[59].

أما عن **المدرسة البنيوية** فقد تبلورت رؤيتها للشعرية انطلاقا من ظاهرة الانزياح أي خروج اللغة عن تشكيلاتها المألوفة والمعتادة لدى المتلقين .

ويرى البنيويون أن الشعرية تتمظهر في خضم العلاقات الثلاثة المتداخلة - فيما بينها - وسط النص الأدبي، وهي [60]:

1 - الشمولية : تعني التماسك الداخلي للوحدة،بحيث تصبح كاملة في ذاتها،وليس تشكيلا لعناصر متفرقة وإنما هي خلية تنبض بقوانينها الخاصة داخل العمل الأدبي التي تشكل طبيعتها وطبيعة مكونتها الجوهرية ...

2-التحول : ويقصد بالتحول البنية غير الثابتة،لأنها تولد من داخلها بنى دائمة التوثب،والجملة الواحدة تتمخض من خلالها آلاف الجمل التي تبدو جديدة،مع أنها لا تخرج عن قواعد النظم اللغوي للجملة.

---

[58]) صلاح فضل، النظرية البنائية ، المرجع السابق ، ص 53

[59]) نبيل راغب،موسوعة النظريات الأدبية، المرجع السابق ،ص400

[60]) محمد عبد الله الغدامي ، الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط1994/4، ص43

3-التسيير الذاتي : هو أن تعتمد الجملة على نفسها لا على شيء خارج عنها في تأسيس انفعالها في نفسية المتلقي عن طريق طاقتها(التخييلية).

فمن خلال هذا التقسيم الثلاثي للعلاقات الملتحمة في النص الأدبي،يتجلى الانزياح بشكل واضح وجلي عبر العلاقة الثانية المسماة بـ (التحول) التي يمكن أن نعتبرها مصطلحا ذا مفهومٍ واحدٍ للانزياح،لأنها تعني بوجه عام تلك البنى النصية المزاحة والمتحولة باستمرار داخل العمل الأدبي بفضل دوالها القائمة على عدة احتمالات ممكنة على المستوى التأويلي للبنية المفهومية الكلية للنص.

ب/ حضور مصطلح الانزياح في الكتابات النقدية الغربية المعاصرة:

لقد ساهمت عدة عوامل تاريخية وفكرية - سبق ذكرها - إلى بلورة الوعي النقدي في الفكر الأوروبي،فتجلت عدة مصطلحات نقدية في كتابات غربية منها الانزياح،ومن شخصيات النقد المعاصر التي اشتغلت في أبحاثها على توجيه مفهوماتها النقدية نحو شعرية الانزياح نجد منها:

1. رومان جاكبسون (Roman Jackobson)

استلهم جاكبسون مفهوم الشعرية من خلال تساؤله العميق حول الخصائص التى تكسب النص الأدبي الصفة الفنية إذ يقول "ما الذي يجعل من الرسالة لفظا فنيا ؟"[61]. أو بمفهوم أخر ما هي العناصر التى تزيح اللغة من مرجعيتها التواصلية إلى المرجعية أدبية؟ .

وقد تزامن طرح جاكبسون - لهذه الإشكالية - مع تلك الثورة الجديدة التى شهدها الدرس اللغوي تحت ما يعرف بعلم اللسانيات،ويجدر بنا الإشارة هنا أن المدرسة الشكلية التى ينتمي إليها رومان جاكبسون قد استفادت من علم اللسانيات خصوصا تلك الثنائيات التى طرحها دي سوسير كاللغة والكلام والدال والمدلول... إلخ. لهذا كانت الرؤية المحايثة للغة تطغى على مشروعه اللغوي،وبعد تفكك المدرسة الشكلية كان جاكبسون من الطائفة المهاجرة نحو فرنسا ليصبح من أهم أعضاء المدرسة اللسانية، ومن هنا فمن الطبيعي أن يتأثر جاكبسون بعلم اللسانيات أثناء دراسته للشعرية إذ"يعتبر أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنية اللسانية،ومنه يمكن أن تكون الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات" [62].

---

[61])رومان جاكبسون،قضايا الشعرية،ترجمة محمد الولي ومبارك حنون،دار توبقال،المغرب،ط1/1988، ص 24

[62])المرجع نفسه،ص35

إذن يمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة الشعرية لا في الشعر فحسب،بل في النثر أيضا لما تهيمن هذه الوظيفة عن الوظائف الأخرى للغة في الخطاب الأدبي[63]،ولقد شخص جاكبسون الشعرية في نظرية الاتصال وعناصرها الستة،كما يلي

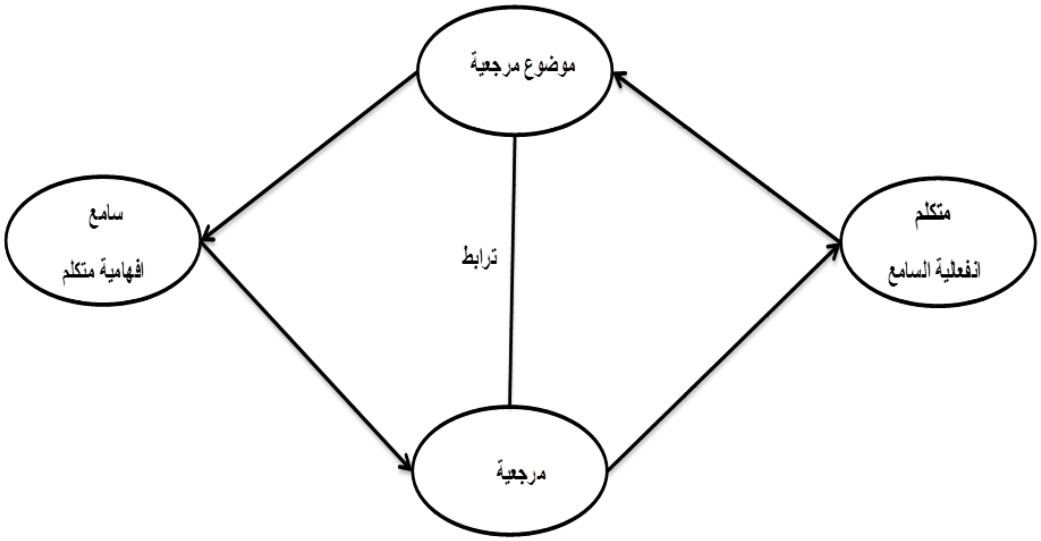
سياق

المرسل ---------- رسالة---------- المرسل إليه

اتصال

سنن

حيث تنشأ من هذه العناصر كافة وظائف اللغة،بما فيها الوظيفة الشعرية [64] ،بعدما لاحظ أن النموذج التقليدي لـ (بوهلر) حول وظائف الاتصال المتكون من ثلاثة وظائف:(انفعالية،افهامية،ومرجعية) قاصرٌ،إذ قابل بوهلر الوظيفة الانفعالية بضمير المتكلم (المرسل)،وقابل الوظيفة الإفهامية بضمير المخاطب (المرسل إليه)،بينما قابل الوظيفة المرجعية ضمير الغائب أي الشيء أو الشخص الذي يتحدث عنه المتخاطبان،ويمكن أن نختصرها في المخطط التالي : [65]



[63]) بشير تاوريريت ، الشعرية والحداثة – بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية – دار رسلان ، دمشق سوريا / 2010 ص 40

[64]) عبد الله الغدامى، الخطيئة والتفكير ،المرجع السابق ،ص9

[65]) الطاهر بوزمر،التواصل اللسني - مقارنة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون – منشورات الاختلاف،الجزائر،الجزائرالعاصمة، ط 2007/1،ص20

ومن هذا النموذج الثلاثي أستطاع جاكبسون أن يهتدي إلى وظائف أخرى في إطار نظرية الاتصال التي زاد عليها ثلاث وظائف أخرى:(انتباهية، ميثالسانية ،والشعرية) ،ليحقق وظائف اللغة الستة،وهي كالتالي[66]:

1- **الوظيفة التعبيرية :**وهي الوظيفة التي تركز على قطب المرسل حيث تقوم برصد شحناته العاطفية أثناء عملية التواصل،وتسمى أيضا الوظيفة الانفعالية .

2- **الوظيفة الافهامية :** وهي الوظيفة التي تظهر أثناء توجه الرسالة من المرسل إلى المرسل إليه،وتتميز بطابعها النحوي الأكثر استعمالاً لأدوات الأمر والنهي .

3- **الوظيفة المرجعية :** وهي الوظيفة التي يحدد المرسل سياق الرسالة،وهي الوظيفة المهيمنة على اللغة لأن جميع الرسائل في جوهرها تحيل إلى شيء معين في الطبيعة .

4 - الوظيفة الانتباهية : وهي الوظيفة التي يتم من خلالها التأكد من سلامة جهاز الاتصال و تأكد من وصول الرسائل إلى المتلقي،مثل عبارة (ألو هل تسمعني).

5- **الوظيفة المتالسانية :** وهي الوظيفة التي تتطلب الشرح عندما يشعر المتخاطبان بعدم استعمالها الصحيح لسنن،وتسمى أيضا وظيفة ما وراء اللغة.

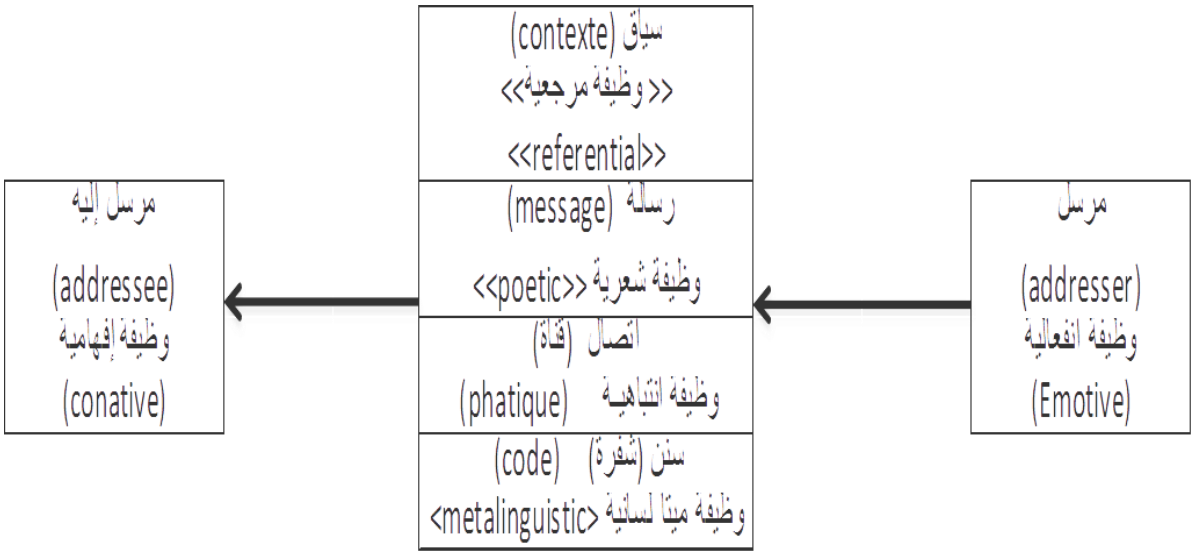
6- **الوظيفة الشعرية :** وهي الوظيفة التي تعني بالرسالة،إذ تمثل الجانب الجمالي للغة عن طريق الموسيقى الداخلية و لخارجية،وهي لا تخص الشعر فقط بل يمكن أن تكون في النثر أيضا.

وقد مثل جاكبسون تصوره النهائي لنظرية الاتصال في المخطط التالي [67]

---

[66]) ينظر ، رمان جاكبسون ،قضايا الشعرية،المرجع السابق ،ص 28 إلى ص 33

[67]) أوبيرة هدى ، مصطلح الشعرية عند محمد بنيس ، مذكرة ماجستير ، جامعة قاصدي مرباح ،ورقلة ،الجزائر ، 2011 / 2012 ،ص28



وقد أولى رومان جاكبسون الوظيفة الشعرية اهتماما بالغا كونها تمثل القيمة المهيمنة على العمل الأدبي بل تعد أسمى صفاته من خلال ما تقترحه بناه النصية من غرائبية التشكيل اللغوي عبر الانزياحات الأسلوبية التي تميزه عن سائر الخطابات اليومية التواصلية .

كما رأى أن عناصر الشعرية تتحقق في النص بفضل أدواتها التي تكون متخفيَّة في البنية الصرفية والتركيبية للغة،لذا اقترح في دراسته للغة الشعرية الثنائية المتكونة من النظم والتوازي ،ويمكن اختصارها فيما يلي :[68]

1- النظم : وهي دراسة متعلقة بعلم العروض وتقاطعاته وتصنيفاته التي تقوم على تقسيم القصيدة وفق متتاليات صوتية ثابتة لا تولي أية أهمية للمعنى،ورأى أن هذه الدراسة لا تميز بين العناصر الدالة وغير الدالة في الجمل،بل تؤدي دلالتها عبر مفهوم الإيقاع اللفظي،فلغة الشعر تختلف عن اللغة النثر والعنصر الفاصل بينهما هو الإيقاع،وهذا العنصر الحاسم هو الذي يستند إلى القيم الصوتية الدالة،وحامل للمعنى عبر تشكيلات وتنويعات المختلفة محكومة بعناصر أساسية كالنبر والتنغيم و الوزن والقافية.

[68]) عمر علان ، النقد الجديد والنص الروائي العربي – دراسة مقارنة للنقد الجديد في فرنسا وأثره في النقد الروائي العربي من خلالبعض نماذجه ، رسالة دكتوراه دولة في الأدب الحديث ، جامعة منتوري قسنطينة الجزائر ، العام الجامعي 2006/2005 ص 31 و ص 32

2- التوازي : وهو أداة إجرائية يمكن من خلالها تحديد البناء اللغوي للآثار الأدبية،وقيمتها الفنية وقوة صياغتها،وخصائصها النظامية،فهو مبني أساسا على الثنائيات التي تمتاز بالتشابه أو تباين ضمن مستوى البناء النصي سواء تعلق الامر بالبنية الصرفية أو التركيبية أو المعجمية أو الصوتية.

ومنه نستنتج أن جاكبسون حاول علمنة الدراسة الأدبية،لمَّا قرر استثمار علم اللسانيات في مشروعه،وأيضا من خلال تثمين نظرية الاتصال،وقد رأى أن الشعرية هي تلك الخصائص التي تعطي النصوص الصفة الفنية وما يميز هذه الصفات أنها تكون متخفية في بنية النص التركيبية والإيقاعية والصرفية،ولتحديدها اقترح دراسة الثنائية المتكونة من النظم الذي يعنى بالجانب الصوتي،والتوازي الذي من خلاله تتمظهر الانزياحات اللغوية عبر البنية التركيبية والصرفية والمعجمية للنص الأدبي .

2 : ليو سبيتزر Leo Spitzer

يمثل ليو سبيتزر مؤسس إتجاه الأسلوبية الفردية التي تعتبر مرحلة القطيعة لأسلوبية شارل بالي اللغوية التي أولت اهتماما بالغا لطابع العاطفي في عملية التواصل بين المرسل والمرسل إليه،ضمن الإطار اللغوي للرسالة،بحيث ركز بالي"على الجانب الأدائي للغة الإبلاغية من خلال تأليف المفردات والتراكيب اللغوية جنبا إلى جنب،انطلاقا مما يمليه وجدان المؤلف" [69]،وبهذا ناءت أسلوبية بالي عن الخطاب الأدبي نظرًا لتركيزها على الخطابات العادية التواصلية اليومية لأن"الأسلوب عند بالي هو تتبع سمات وخصائص داخل اللغة اليومية ،ثم استكشاف الجوانب العاطفية والتأثيرية والانفعالية التي تميز أداء عن أداء"[70] من فردٍ إلى فرد ومن محيطٍ اجتماعي إلى آخر .

ومن ثمة جاءت أفكار ليو سبيتزر لتحدث المفارقة على مستوى الدرس الأسلوبي بحيث ربط البحث الأسلوبي بالنصوص الأدبية الجمالية،" فعمد إلى دراسة أسلوب الكاتب،ونظر إلى الأسلوب على أنه انحراف نسبة القاعدة التي يكونها اللسان المعاصر"[71] ،ومنه فالشعرية عند سبيتزر هي ذلك الانزياح الذي يحدثه الأديب على مستوى التراكيب اللغوية،فلهذا اتخذ الانزياح عنده بعدًا فرديا،ولذا اهتمت أسلوبية سبيتزر"بدراسة وقائع الكلام،وتحليل الانحراف الفردي والأسلوب الخاص الذي ينم عن شخصية

---

[69]) ينظر ، بن حمو حكيمة، البنيات الأسلوبية والدلالية في ديوان لا شعر بعدك للشاعر سليمان جوادي، رسالة ماجستير جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان، الجزائر، العام الجامعي 2011 /2012 ص 16

[70]) رجاء العيد ، البحث الأسلوبي وتراث ، دار المعارف ، مصر ط1 / 1993 ، ص 31

[71]) مومني بوزيد ، الأسلوبية بين مجالي الأدب ونقده والدراسات اللغوية ، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية العدد 9/ 2014 ، ص 9

الكاتب،والأبحاث الموازية في مجال التعابير العامة،والصيغ المعبرة التي أوردها المبدعين في لغتهم،واضعا كل ما توصلت له الألسنية من معرفة في خدمة المنهج التحليلي للنصوص الأدبية " [72] .

ومن هذا المنطلق قد ميز سبيتر بين اللغة العادية والأدبية من خلال معيار الانزياح الذي يحدثه الكاتب بطريقة فردية تميزه عن باقي أساليب الكتاب الأخرين،لأنه "اتخذ من مفهوم الانزياح مقياسا لتحديد الخاصية الأسلوبية عمومًا ومسارًا لتقدير كثافة عمقها ودرجة نجاعتها ثم تدرج في المنهج الاستقرائي ووصل به إلى مطابقة جملةِ هذه المعايير وبما يسميه بالعبقرية الخلاَّقة لدى الأديب " [73].

إذن نستخلص أن سبيتزر اهتم بظاهرة الانزياح كونها تمثل المفارقة الأسلوبية الفردية التي نتمكن بواسطتها تمييز الخصائص الشعرية من كاتب إلى آخر كونها تمثل حدثًا شخصيًا لا جمعيًا .

3:مفهوم الانزياح عند تزفيتان تدوروف Tzvetan Todorov

ينطلق بحث تودوروف حول مفهوم الشعرية من تحديد موضوعها الذي ليس هو الأدب بل هو تلك العناصر التى تشكل أدبية الأدب إذ يقول" ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية،فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي.وكل عمل عندئد لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة،ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة.ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن،وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التى تصنع فرادة الحدث الأدبي،أي الأدبية".[74]

ومن هذا التحديد لموضوع الشعرية الذي يراه تدوروف هو تلك العناصر المشَّكلة لأدبية الأدب،وهنا يبرز وعيه العميق للعناصر التي تزيح الخطاب من مرجعيته التواصلية إلى الأدبية.وهذا انطلاقا من تصوره الخاص للأسلوب" الذي كان ينظر إليه اعتمادًا على مبدإ الانزياح فيعرفه (باللحن المبرر) ما كان يوجد لو أن اللغة الأدبية كانت تطبيقًا كليًا للأشكال النحوية الأولى،ثم يحاول حصر مجال هذا الانزياح ... فيقرر أن الاستعمال يكرس اللغة في ثلاثة أضرب من الممارسات؛المستوى النحوي،والمستوى اللانحوي،والمستوى المرفوض "[75]،فالمستوى النحوي يقصد به الاستعمال اللغوي المنطقي العادي المحافظ

[72]) هدى جيلي ، ظاهرة الانزياح في السورة النمل ، المرجع السابق ، ص 70
[73]) عبد السلام المسدي ، الأسلوب والأسلوبية ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط3 ، ص 102
[74]) تزفيطان تودوروف،الشعرية،ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة،دار توبقال للنشر،المغرب،ط1990/2 ، ص23
[75]) عبد السلام المسدي ، الأسلوب والأسلوبية ، المرجع السابق ، ص 102 وص 103

على قوانين النحوية للغة،أما اللانحوي فيقصد به الانزياح،وأما الاستعمال المرفوض فهو الخطأ واللحن في اللغة.

ووصف تدوروف الشعرية بالعلمية لأنها خلصت دراسة الأدب من تلك المقاربات الخارجة عن نطاقه مثل علم التاريخ وعلم النفس وعلم الاجتماع إلخ،فالشعرية أقامت"حدًا للتوازي القائم بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية.وهي بخلاف تلك التأويلات للأعمال النوعية،فهي لا تسعى إلى تسمية المعنى،بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل"[76].

ومنه سيبقى مجال الدراسة الأدبية منحصرًا في الأدب ذاته،لتكون الشعرية مقاربة للأدب عبر بنيتين(مجردة) و(باطنية) في الآن نفسه[77].

وثنائية البنية المجردة والباطنية يقصد بها التركيز على صناعة التركيب صناعةً أدبيةً فنيةً،مع التأكيد على حركة انتظام بين عناصر النص،بل تصل إلى جعله هيكلية يشتغل نظامها ضمن لحظة زمنية ثابتة،ولذلك يكون النص موضوعا كافيا للمعرفة،ويجب أن يكون كل النص تجليا للبنية المجردة،ليتشكل بينهما موقف تكاملي،ولكيفية معرفة النص يجب أن نجعله يتكلم عن نفسه بحيث يفي بموضوعه[78].

وما يجدر بنا الإشارة إليه أن تدودروف حدد مجالات الشعرية في ثلاثة نقاط رئيسية،وهي:[79]

1- تأسيس نظرية ضمنية للأدب.

2- تحليل أساليب النصوص.

3- تسعى الشعرية إلى استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها كل عملٍ أدبي.

فمن خلال هذه العناصر يدعو تودوروف الباحثين إلى إيجاد وسيلة داخل الأدب قادرة لوحدها على تحليله دون الاستعانة بعلمٍ أخر،لتخلص في النهاية إلى المعايير المنزاحة التي منحت العمل الأدبي صفته الشعرية.

---

[76]) تزفيطان تودوروف، الشعرية ،المرجع السابق ،ص 23

[77]) المرجع نفسه ص23

78) حامد سالم الدرويش الرواشدة،الشعرية في النقد العربي الحديث-دراسة في النظرية والتطبيق ،رسالة دكتوراه ،جامعة مؤتة،الأردن،2006.،ص20

79) ينظر ،محمد عبد الله الغدامي ، الخطيئة والتكفير، المرجع السابق ، ص23

4: الانزياح عند جان كوهن Jean Cohen

ينطلق مفهوم كوهن للغة الشعرية من منظور لساني محض،فالشعرية في تصوره هي:"علم موضوعه الشعر"[80]وانطلاقا من هذا المفهوم يكون كوهن قد أتفق مع ما ذهب إليه جاكبسون بأن الشعرية علم مستقل بذاته،وفي نفس الوقت يختلف معه من حيث تضيق أفق الشعرية على مستوى جنس الشعر فقط.

والمتأمل لمشروع كوهن اللغوي يجده متأثرًا إلى حدٍ بعيد" بمبدأ المحايثة في صورته اللسانية فهو أراد لشعريته أن تصطبغ بصبغة علمية،يُقرأ من خلالها المنتوج الشعري وما يكتنزه هذا المنتوج من جماليات أسلوبية"[81] ،ومن هذا المنطلق نجد كوهن يولي اهتمامه الكبير بظاهرة الانزياح اللغوي في الشعر ،وهذا ما يتجلى بشكل واضح من خلال تعريفه للشعر الذي يرى أنه "علم الانزياحات اللغوية"[82] .بعدما حدد موضع الشعرية التي يراها صفةً ضاربة في مستوى النظمي للشعر المنطوي بدوره على مستويين؛المستوى الصوتي والمستوى الدلالي وما يحملانه من خصائص"فخصوصيات المستوى الصوتي قننتها ووضعت لها أسماء ... حتى صارت في نظر الجمهور مقياسَا للشعر،والحقيقة أن النظم يوجد على المستوى الدلالي هو الأخر،هذا الأخير الذي يمثل المصدر الثاني من مصادر اللغة الشعرية التي كانت موضوع دراسة البلاغيين"[83].

إذن من المستوى الدلالي استطاع جان كوهن أن يتنبه إلى قضية الانزياح في الشعر الذي عرفه بـ "الخطأ المتعمد يُستهدف من ورائه الوقوف على تصحيحه خاص " [84]،ومنه يكون الشعر عند جان كوهن هو خروج عن قانون اللغة ، وهو لا يعني المقابل المفهومي للحن أو الخطأ في النحو العربي،وإنما خرق القاعدة اللغوية عند كوهن هو"ما يستخدمه الشعر من آليات تخرج باللغة عن الخطاب العلمي،والخطاب النثري، إذا تعمل اللغة على تقوية الجملة بالترابط الدلالي والنحوي وتدعم هذا الترابط بعنصر صوتي هو الوقفة(النقطة والفاصلة)،فإن الشعر يعمل على خرق هذا الترابط عن طريق التضمين بمعناه الواسع

---

[80]) جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري ، دار توبقال ، دار البيضاء المغرب ، ط 2 /2014 ص 9

[81]) بشير تاوريرت،الشعرية والحداثة ، المرجع السابق ، ص49

[82]) جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية، المرجع السابق ، ص 16

[83]) المرجع نفسه ، ص 11

[84]) المرجع نفسه ، ص 194

اختلاف الوقفة الدلالية والتضمينية،وإذا كانت اللغة النثرية تعمل على ضمان سلامة الرسالة بترتيب ما،فإن الشعر يعمل على تشويشها بالتقديم والتأخير"[85].

وعندما تحدث جان كوهن على المستويين- الصوتي و الدلالي– استطاع من خلالهما أن يحدد مكان الشعرية بسهولة بعدما استخلص مستوى آخر هو المستوى التركيبي الذي ربطه كوهن بالانزياح السياقي الذي يحدث على مستوى الكلام،ويتجلى من خلال التقديم والتأخير في الشعر بخرق هذا الترتيب في الأصناف الأدبية الأربعة التي اقترحها وهي كما يرد:[86]

قصيدة النثر : لا تعتمد إلاَّ على جانبٍ واحد من اللغة،وهو الجانب الدلالي تاركة الجانب الصوتي،ولهذا يمكن أن تدعى القصيدة الدلالية.

القصيدة الصوتية : تركز على الجانب الصوتي للغة،وتسمى النثر المنظوم من باب القدح

الشعر الكامل : تجمع بين المستوى الصوتي ودلالي،وهنا تكْمن الشعرية عند جان كوهن .

النثر الكامل : تطلق كلمة النثر للدلالة على اللغة غير المنظومة .

ومما سبق نستنتج أن شعرية جان كوهن كانت شعرية أسلوبية قائمة على مبدأ الانزياح في الجنس الشعري فقط على مستواه التركيبي من خلال خلخلة المواقع الترتيبية للألفاظ عبر استراتيجية التقديم والتأخير.

[85]) بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة ،المرجع السابق ، ص 55

[86]) ينظر ، جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ،المرجع السابق ، ص 11 و ص 12

الفصل الثاني

الانزياح في المدونة العربية

ملامح الانزياح في الذاكرة العربية القديمة

عند النحويين

عند البلاغيين

عند النقاد

تجلي ظاهرة الانزياح في الدراسات العربية الحديثة

عند عبد السلام المسدي

عند صلاح فضل

عند كمال أبو ديب

عند أدونيس

الفصل الثاني :ملامح ظاهرة الانزياح عند العرب القدامى

ليست الغاية من تتبع ملامح ظاهرة الانزياح في المدونة العربية القديمة إثبات السبق العلمي للمصطلح،فالتشابه في الظواهر لا يعني السبق دائما،لأن لكل مصطلح تقاليده المفهومية يكتسبها من حركته التاريخية داخل بيئته الجغرافية الأصلية،وإنما المزية من هذا التنقيب هو وصف الكيفية التي فُهم بها مصطلح الانزياح - من وجهته المقاربة- في الثقافة العربية .

عند النحويين

لقد طرق النحويين العرب مفهوم الانزياح من وجهات نظرٍ مختلفةٍ عبر مفاهيم مقاربة،فنجد **خليل بن أحمد الفراهدي (175ه)** في كتاب المنسوب إليه (الجملة في النحو) يتحدث في باب النصب الذي فاعله مفعول ومفعوله فاعل أي إسناد الفعل إلى غير فاعله،وهو ما عُرف عند المتأخرين بالمجاز العقلي[87] بحيث يعتبر الإسناد هنا خرقٌ للقاعدة النحوية،حين يُسْند الفعل لغير فاعله،ومن شواهد في ذلك،"قوله تعالى ﴿**واشْتَعلَ الرَّأْسُ شَيْبَا**﴾[88]، فحدثان هنا للشيب وليس للرأس " [89].

أما **سبويه(180ه)** فقد تحدث عن التقديم والتأخير في الجملة العربية،وهو حديث لا ينأى عن أهم مظاهر الانزياح التركيبي،وقد تجلى هذا المظهر من خلال حديثه في باب الفاعل الذي يتعدى فعله إلى مفعول" كقولك : ضرب عبد الله زيداً. .. وانتصب زيدٌ لأنه مفعول تعدي إليه فعل الفاعل.فإن قدمت المفعول وأخرت الفاعل جرى اللفظ كما جرى في الأول وذلك قولك:ضرب زيداً عبد الله لأنك إنما أردت به مؤخراً ما أردت به مقدماً،ولم ترد أن تشغل الفعل بأول منه،وإن كان مؤخراً في اللفظ.فمن ثم كان حد اللفظ أن يكون فيه مقدماً،وهو عربي جيد كثير ." [90] .

---

[87]) ينظر ،عبد الجليل مصطفاوي ،المصطلح البلاغي، المرجع السابق ، 13

[88]) سورة مريم ، الأية 4

[89]) ينظر ، الخليل بن أحمد الفرهيدي ، الجمل في النحو ، تح فخر الدين قباوة ، مؤسسة الرسالة / 1987 ، ص 50

[90]) أبو بشرعمر بن عثمان بن قنبز سبويه،الكتاب،تح:عبد السلام محمد هارون،مكتبة الخفاجي،القاهرة ،مصر، ج 1،ط3/1977 ،ص34

وما يلاحظ أن سبويه لم يقف عند حدود وصف البنية النحوية لظاهرة التقديم والتأخير،بل تجاوز ذلك إلى وصف الأبعاد الشعرية /الجمالية/ البلاغية لهذه الظاهرة،بحيث يرى أن العرب"يقدمون الذي بيانه أهم لهم،وهم ببيانه أعنى،وإن كانا جميعاً يهمانهم ويعنيانهم "[91].

كما قد استعمل سبويه مصطلح ((العدول)) ،وهو مصطلح اعتبره اللغويون والبلاغيون المحدثين ترجمة حرفية يمكن أن تحتوي المصطلح الأجنبي((L écart))،لكن كثير من علماء الأسلوب ورواد اللسانيات لم يرض به،لأنه مصطلحٌ لا يتسم بالثبات والاستقرار[92].وسبويه قد أفردَ بابًا في حديثه عن العدول وسماه"هذا باب ما جاء معدولا عن حدّه من المؤنث كما جاء المذكر معدولا عن حدِّه" [93]وفي هذا الباب شواهد عدة منها قول النابغة:

إنّا اقتَسَمنْا خُطّتيَنْاَ بَيْنَنَا ... فحملتُ برةٌ،واحتملتَ فجارِ

ففجار معدولة عن فجرة [94]،ويلاحظ أن سبويه قد استعمل مصطلح العدول بمعنى خرق التصور المنطقي لنظام القاعدة النحوية،وهذا ما يتجلى في باب ما يكون مذكرا يوصف به المؤنث" كقولك امرَأةٌ حائض،وهذه طامثٌ،وناقةٌ ضامرٌ،فإنما الحائض وأشباهه في كلامهم على أنه صفة الشيء،والشيء المذكر فكأنهم قالوا هذا الشيء حائضٌ،ثم وصفوا به المؤنث كما وصفوا المذكر بالمؤنث فقالوا،رجلٌ نكحةٌ " [95]، وفي باب تسمية المذكر بالمؤنث،يرى أن العدول هو المخالفة والخروج عن أصول القواعد النحوية،يقول :"اعلم أن كل مذكّر سّميته مؤنّثًا على أربعة أحرف فصاعداً لم ينصرف.وذلك أن أصل المذكّر،عندهم أن يسمى بالمذكر،وهو شكله الذي يلائمه،فلما عدلوا عنه ما هو له في الأصل،وجاءوا بما لا يلائمه ...فعلوا ذلك بهكما فعلوا ذلك بتسميتهم إيَّاه بالمذكر،وتركوا صرفه كما تركوا صرف الأعجمي."[96] وشواهده في هذا الباب متعددة،نذكر منها: عَناقُ،وعقربُ،وعُقابُ،وعنكبوتُ،وهي نعوتٌ مؤنثة،لكن إذا لحقت المذكر منعته من الصرف.

أما **عند ابن جني(392 ه)** ففي كتابه الخصائص،أورد باب سماه باب الشجاعة العربية،تحدث فيه عن عدة آليات لغوية تصوِّغ اللَّعبَ على جملة من الاحتمالات الأسلوبية في تكوين الجملة العربية،منها

---

[91]) أبو بشرعمر بن عثمان بن قنبز سبويه،الكتاب، المرجع السابق، ص 34

[92]) ينظر ، عبد السلام المسدي ،الأسلوب والاسلوبية، المرجع السابق ، ص 162 ،وص 163

[93]) أبو بشير بن عثمان بن قنبز سبويه ، الكتاب ، تح عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخفاجي ، القاهرة ، مصر ، ج 3، ط/3 ،1977، ص 270

[94]) ينظر ،المرجع نفسه ، ص 274

[95]) المرجع نفسه ، ص383

[96]) المرجع نفسه،ص 235،وص236

الحذف والتقديم،والتأخير،وكأن ابن جني يعتبر الانتهاك هوالمخالفة لتراتبية ومنطقية الجملة العربية،يدخل ضمن الشجاعة العربية التي يعرفها بـ :"اعلم أن معظم ذلك إنما هو الحذف،والزيادة والتقديم،والتأخير والحمل على المعنى،والتحريف "[97].

ومن هنا يمكن اعتبار الشجاعة العربية مرادفا آخر لمفهوم العدول المقارب لظاهرة الانزياح،لأن معنى الشجاعة العربية- من هذه الزاوية- يقصد به مخالفة النسق المألوف من قواعد اللغة.

كما تطرق ابن جني إلى مصطلح العدول في باب ((العدول عن الثقيل إلى ما هو أثقل لضرب من الاستخفاف)) حيث يقول:"اعلم أن هذا موضع يدفع ظاهره إلى أن يعرف غوره وحقيقته"[98]،ويقصد بذلك أن البحث عن تصوير الدلالة بدون تشويش صوتي،هو الذي يصوغ حدوث ظاهرة العدول كأن يترك الحرف إلى ما هو أثقل منه ليختلف اللفظان فيخفَّا على اللسان،وذلك نحو كلمة الحيوان ألا ترى أنه عند الجماعة من مضاعف الياء،وأن أصله حييان،فلما ثقل عدلوا عن الياء إلى الواو.[99]

وممَّا تقدم نستنتج أن النحويين القدامى قد قاربوا مصطلح الانزياح عن طريق مصطلح العدول كما هو عند الخليل وسبويه،أمَّا ابن جني فقد قاربه بمصطلح الشجاعة العربية .

عند البلاغيين

كان للبلاغيين أيضا جهدًا وافرًا في الدرس اللغوي،توصلوا من خلاله إلى عدة مفاهيم مقاربة لمصطلح الانزياح،خصوصا لما أدركوا أن اللغة تحتمل الحقيقة والمجاز،بمعنى أنها تنقسم إلى قسمين: قسمٌ حقيقي مباشر عادي،وقسمٌ مجازي غير مباشر،يخرج من المستوى العادي إلى المستوى الجمالي الشعري عبر آليات المجاز من تشبيهٍ وكنايةٍ،والتفاتٍ،واستعاراتٍ ... إلخ،ومن هنا نلاحظ أن مباحث البلاغيين القدامى،كانت مقاربة للانزياح الدلالي/التصويري.

فنجد **أبي عبيدة معمر ابن مثنى (209 هـ)** في كتابه(مجاز القرآن)،ولفظة المجاز هنا لا تعني المقابل المفهومي للحقيقة،بل يُقصد به التفسير والتأويل،وهذا ما ذهب إليه شوقي ضيف في قوله:"وظاهر عنوانه يوهم أنَّه صنفه في المجاز بالمعنى البلاغي الاصطلاحي،وحقيقة الأمر أن كلمة المجاز عنده تعني الدلالة

---

[97]) أبو الفتح عثمان بن جني ، الخصائص،تح محمد علي النجار ،دار الكتب المصرية ،القاهرة ،مصر،ج3،ص360

[98]) ابن جني ، الخصائص ، المرجع السابق ، ص262

[99]) ينظر، المرجع نفسه، ص،ن

الدقيقة للصيغ التعبيرية القرآنية المختلفة ... يقول ابن تيمية :(... لم يعن بالمجاز ما هو قسيم الحقيقة،وإنما عنى بمجاز الآية ما يُعبَّر به عن الآية"[100] ،ولكن رغم هذا فقد ورد في فصول كتاب إشارات إلى بعض الصورالبلاغية،كالاستعارة والكناية والتشبيه والحذف والتوسع،غير أنه في كثير من المواضع لم يذكر هذه المصطلحات بأسمائها،بل نلمسها من خلال شرحه للشواهد،فمثلا في مصطلح التوسع الذي يقصد به الأسلوب أي"تصوير الخصائص التعبيرية كالدلالة بلفظ الخصوص على معنى العموم،وبلفظ العموم على معنى الخصوص،وكمخاطبة الواحد مخاطبة الجميع،ومخاطبة الجميع مخاطبة الواحد،ومخاطبة الواحد مخاطبة الاثنين،فتنبه في ثنايا ذلك إلى الصورة العامة للالتفات"[101] ،وبهذا يصبح الالتفات المقابل المفهومي لمصطلح التوسع الذي يعد بدوره مصطلحا مقاربا للانزياح،والحقيقة أن مدار الحديث في الكتاب كان غايته توصيف الكيفية التي عدل بها الأسلوب القرآني عن الكلام العادي.

فنلمس في الكتاب إشارات **للمجاز العقلي** من خلال حديثه عن إسناد الفعل لمفعوله لا فاعله نلمح ذلك في تفسير"قوله تعالى:﴿**هو الذي جعل لكم الليل لتسكنوا فيه والنَّهار مبصرًا**﴾[102] والنهارُ مبصرًا له مجازان؛أحدهما أن العرب وضعوا أشياء من كلامهم موضع الفاعل،والمعنى أنه مفعول؛لأنه ظرفٌ يفعل فيه غيره،لأن النهار لا يبصر ولكن يبصر فيه الذي ينظر،وفي القرآن الكريم ﴿ **في عيشة راضية** ﴾[103]وإنما يرضى الذي يعيش فيها،قال جرير:

قد لمتنا يا أم غيلان بالسرى ... ونمت،وما ليل المطي بنائم

والليل لا ينام وإنما ينام فيه[104].

كما تحدث عن **الكناية** في تحليل" قوله تبارك وتعالى : ﴿**أو لامستم النِّساء**﴾[105] كناية عن الغشيان"[106]غير أنه في مواضع أخرى لم يذكر مصطلح الكناية لكن كنى عنه،كتفسيره "قوله تعالى :

---

[100]) شوقي ضيف ، البلاغة التطور والتاريخ ، دار المعارف ، مصر ، ط9 /1975 ،ص 29

[101]) شوقي ضيف ، البلاغة التطور والتاريخ ، المرجع السابق ، ص30

[102]) سورة يونس الأية 67

[103]) سورة القارعة : الأية 21

[104]) أبو عبيدة معمر بن المثنى ، مجاز القرآن ، تح محمد فؤاد سزكين ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، مصر ، ج1 ، ص 155

[105]) سورة النساء، الأية 47

[106]) أبو عبيدة معمر بن المثنى ، مجاز القرآن ،المرجع السابق ، ص 279

﴿**فأَصْبَحَ يقلِّبُ كَفَّيهِ على ما أنفقَ فيها** ﴾[107]، أي فأصبح نادمًا،والعرب تقول للنادم يقلِّب كفَّيهِ ندمًا وتلهُفًا على ذلك وعلى ما فاته"[108] ،والحقيقة في هذه الآية كناية عن الندم .

وقد أشار إلى بلاغة **الحذف** من خلال"قوله تعالى : ﴿ **واسأل القرية التي كنا فيها والعير التي أقبلنا فيها**﴾[109] فهذَا محذوف فيه الضمير مجازه:واسل أهل القرية ، ومَنْ في البعير[110] ،وهذا الشاهد يحتمل أن يكون مجازًا عقليًا لأن فعل سؤال أسند لغير مفعوله .

كما أنه أشار أيضا إلى **خروج الاستفهام** من مقتضى السؤال إلى معاني أخرى،وذلك من خلال تفسيره لـ"قوله تعالى : ﴿**أتجعل فيها من يفسد فيها** ﴾[111] جاءت على لفظة الاستفهام،وملائكة لم تستفهم ربَّها،وقد قال تبارك وتعالى ﴿**إنّي جاعل في الأرض خليفة**﴾[112]. ولكن معناه معنى الإيجاب أي أنك ستفعل فقال جرير،فأوجب ولم يستفهم،لعبد الملك بن مروان:

أَلَسْتُمْ خَيرَ مَن رَكِبَ المَطَايا ... وأندى العالمينَ بطونَ راحِ [113]

ولمح أيضا لما عرف فيما بعد مع البلاغيين المتأخرين بمصطلح **الالتفات**،يقول"ومن مجاز ما جاءت مخاطبته مخاطبة الغائب ومعناه الشاهد،قال:﴿**آلم (1)ذلك الكتاب... (2)** ﴾ [114]مجازه آلم هذا الكتاب.ومن المجاز ما جاءت مخاطبته مخاطبة الشاهد،ثم تركت وحولت مخاطبته هذه إلى مخاطبة الغائب،قال الله ﴿**حتى إذَا كنتم في الفلك وجرينا بهم**﴾[115]،أي بكم " [116].

وممَّا سبق نستنتج أن أبو عبيدة،استطاع أن يدرك الخصائص التي تخرج اللغة من تشكيلاتها العادية إلى تشكيلات جمالية عبر آليات البلاغية،وإن أقرب مصطلح للانزياح من هذه الزاوية هو

---

[107]) سورة الكهف ، الأية 47
[108]) أبو عبيدة معمر بن المثنى ، مجاز القرآن، المرجع السابق ، ص 404
[109]) سورة يوسف : الأية 82
[110]) أبو عبيدة معمر بن المثنى ، مجاز القرآن، المرجع السابق ، ص 8
[111]) سورة البقرة ، الأية 30
[112]) سورة البقرة ، الأية 30
[113]) أبو عبيدة معمر بن المثنى ، مجاز القرآن ، المرجع السابق ، ص35 وص36
[114]) سورة البقرة ، الأية 1 و2
[115]) سورة يونس، الأية 22
[116]) أبو عبيدة معمر بن المثنى ، مجاز القرآن، المرجع السابق ، ص 11

الالتفات- وإن كانت الخصائص الأخرى مقاربة له أيضا - لأنه وهو يشرح هذه الظاهر استعمل لفظتين تقترب من روح المصطلح(تركت) بمعنى(عدلت) و(تحولت) بمعنى انزاحت.

أمَّا ا**لجاحظ(250 هـ)** فقد تفطن للغة العادية واللغة الشعرية،رائيا أن المقام هو وحده الذي يستدعي نوع اللغة التي يجب أن تهيمن على السياق الكلام،ويتجلى هذا من خلال حديثه عن مطابقة الكلام لمقتضى الحال،يقول:ولكل ضربٍ من الحديث ضرب من اللفظ،ولكل نوع من المعاني نوع من الأسماء :فالسَّخيف للسخيف،والخفيف للخفيف،والجزل للجزل،والإفصاح في موضع الإفصاح ،والكناية في موضع الكناية،والاسترسال في موضع الاسترسال " [117] ،إذن يتمايز الكلام العادي عن الكلام الجمالي بالكناية بحيث تلعب هذه الأخيرة دور الانزياح الذي يخرج باللغة من صفة مباشرة إلى لا مباشرة،إذ يتوقف ورود هذه الخاصية – المتمثلة في تكنية الكلام - علام يمليه سياق الكلام .

وإن الجاحظ قد تمكن بذوقه وحسه اللغوي الدقيق،ومعرفته لآساليب العرب في كلام، أن يطرق عدة مصطلحات بلاغية -غير الكناية- التي تمد اللغة صفتها الجمالية مثل المجاز والتشبيه والاستعارة وبعض المصطلحات البديعية مثل اللغز في الكلام والسجع ... وغيرها .

فقد تحدث عن **المجاز** قائلا:"هو مفخرة العرب في لغتهم،وبه وبأشباهه اتسعت"[118] ،لأن اللغة لمَّا تخرج أو تنزاح عن المباشرة تتوسع وهذا ما يذهب إليه ابن جني،في قوله:"إنما يقع المجاز ويعدل إليه الحقيقة لمعان ثلاث،وهي الاتساع والتوكيد والتشبيه،فإن عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتَّة "[119] ومنه يمكن اعتبار مصطلح الاتساع - سواءً عند ابن جني أو الجاحظ- مقابلا مفهوميا مقاربًا لمصطلح الانزياح.

ومن أمثلة المجاز عند الجاحظ ما ورد في باب (في مجاز والتشبيه بالأَكل)،حيث يقول"...وإذَا قالوا أَكله الأسد فإنهم يذهبون إلى الأَكل المعروف،وإذا قالوا أَكله الأَسْوَدُ فإنهم يعنون النهش واللدغ والعض فقط.وقد قال الله عز وجل﴿**أيحبُّ أحدَكم أن يأكل لحم أخيه ميِّتًا فَكَرِهتُموهُ** ﴾[120]وكذلك قول دهمان النهري :

---

[117]) أبي عثمان بن بحر الجاحظ ، الحيوان ، تح ، عبد السلام محمد هارون ، دار الجيل ، بيروت ، مج3 ، ط1960/2 ، ص 39

[118]) أبي عثمان بن بحر الجاحظ ، الحيوان ، المرجع السابق ، ص 246

[119]) ابن جني ، الخصائص، المرجع السابق ، ص 244

[120]) سورة الحجرات ، الأية 12

سَأَلْتْني عن أُنَاسٍ أَكلوَا ... شرِبَ الدهرُ عليهم وأَكل

وهذَا كله مختلف،وهذَا كله مجاز"[121].

أما فيما يخص **التشبيه**،فقد تنبه بأن العلاقة بين المشبه والمشبه به ليس علاقة مطابقة تشمل كل صفات بينهما،بل يمكن أن يحمل طرفي تشبيه صفة واحدة أو بعضها،إذ يقول:"وقد يشبه الشعراء والعلماء والبلغاء الإنسان بالقمر والشمس،والغيث والبحر،وبالأسد والسيف،وبالحية وبالنجم،ولا يخرجونه بهذه المعاني إلى حد الإنسان،وإذا ذموا قالوا: هوالكلب والخنزير،وهو القرد والحمار،وهو الثوروهو التيس،وهو الذيب،وهو العقرب،وهو الجعل؛ثم لا يدخلون هذه الأشياء في حدود الناس ولا أسمائهم،ولا يخرجون بذلك الإنسان إلى هذه الحدود وهذه الأسماء" [122] .

كما ورد مصطلح **الاستعارة** عند الجاحظ بمصطلحات متباينة تؤدي نفس المفهوم نحو(مستعار وأعير،واستعار وأعار) [123]،ومن أمثلة التي عرضها حول الاستعارة،قول الشاعر:

يا دار قد غيَّرها بِلاها ...كأنما بقـلمٍ محـاها

أخربها عمران من بناها ... وكرّ مَمْساها على مغْناها

وطفقت سحابة تغشاها... تبكي على عِرَاصها عيناها

فعلَّق عنها، قائلاً: وطفقت،يعني ظلت تبكي على عرَاصها عيناها،ها هنا،للسحاب.وجعل المطر بكاءً من السحاب على طريقة الاستعارة وتسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه [124]،فالجاحظ أدرك لفظة البكاء التي أخرجت اللغة من طابعها الاعتيادي إلى طابع الشعري الجمالي .

كما قد تحدث الجاحظ عن مصطلحات بديعية كثيرة منها " **اللغز في الجواب أو الأسلوب الحكيم**،وهو فنٌ بديعي يخرج فيه أحد المتحاورين عن ظاهر السؤال للفت انتباه مستمعه إلى ما هو أهم أو تحويل اهتمامه إلى ما هو أنفع له "[125]،بحيث يمثل هذا الخروج من سياق السؤال شيئا من الانزياح حين يكون الجوابُ كسرًا لتوقع المستمع،ومن الأمثلة الذي يضربها الجاحظ في هذا الصدد،قصة بلال بن

---

[121]) أبي عثمان بن بحر الجاحظ ، الحيوان ،المرجع السابق، ص 27، ص 28

[122]) أبي عثمان بن بحر الجاحظ ، الحيوان ،المرجع السابق ، ص 211

[123]) ينظر ، هدى عبد الحميد ، الأساليب البيانية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ ، مجلة كلية التربية الأساسية ، الجامعة المستنصرية ،العراق ،ع72 /2011 ، ص 5

[124]) ينظر،أبي عثمان بن بحر الجاحظ،البيان والتبين،تح ، عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخناج ،القاهرة، مصر، مج1،ط7/199 ،ص 153 وص 154

[125]) عبد الجليل مصطفاوي ، المصطلح البلاغي ، المرجع السابق ، ص 46

رباح رضي الله عنه،يقول فيها"سأل رجل بلالاً،وكان مقبلاً من جهة الحَلْبةِ،فظنَّ أنه كان يشهد السباق،فسأله:من سبق ؟فأجاب بلال:سبق المقرَّبون.قال الرجل:إنما أسألُ عن الخيلِ،فقال له بلال:وأنا أُجيبك عن الخير،فترك بلال جواب لفظه إلى خبرٍ هو أنفع له".[126] .

إذن لقد استطاع الجاحظ أن يميز بين الكلام العادي وكلام الجمالي،بفضل ما تمده البلاغة للغة من خصائص جمالية تخرجها من المباشرة إلى المجاز الذي يراه خاصية اللغة العربية،وسبب توسعها ومنه يمكن اعتبار مصطلح التوسع،مصطلح مقارب لمفهوم الانزياح .

أمَّا **عبد القاهر الجرجاني (471هـ)**،فقد اشتغل على توصيف الصورة الجمالية في اللغة بحثا عن سرِّ الاعجاز في القرآن الكريم ،فاهتدى بحسه اللغوي المرهف إلى ما احتواه الخطاب القرآني من انزياحات أخرجته من دائرة الخطابات المألوفة التي عرفها العرب في العصر الجاهلي إلى خطابٍ معجزٍ فكانت ثمرة هذه الرؤية،تقديمه لنظرية النظم من زاوية أكثر دقةٍ ممَّا عرفت عليها في ارهاصاتها الأولى مع سبويه والرماني والخطابي والقاضي عبد الجبار ... وغيرهم،بحيث انطلق الجرجاني في بحثه عن سر الاعجاز من فرضية مفادها أن القرآن ليس معجزا في ألفاظه ولا معانيه،وإنمَّا سر الاعجاز فيه يقع في تلاحم اللفظ بالمعنى،أي النظم،والذي يعرفه،قائلا:"واعلم أن النظم ليسإلاّ أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه - علم النحو -وتعمل على قوانينه وأصوله"[127] .

وبهذا يصبح النظم سبكًا يمتزج به اللفظ مع المعنى،لا أسبقية للواحد على الآخر،بحيث يصبح النظم من هذه الرؤية،نسيج لغوي"يعكس السيمات المميزة للنظام اللغوي باحتوائه على عناصر تميزية تشكل خصوصيته الجمالية التي تختلف باختلاف العلاقات التي تربط بين البنى اللغوية المكونة للنظام اللغوي وتحدد دلالتها بترتيبها "[128]،حيث أنه أي تغيير في الجملة بالتقديم أو التأخير أو الفصل أو الوصل أو حذف أو الزيادة،يؤدي إلى تغير المعنى،بحيث يقول :"وذلك أنَّا لا نعلم شيئًا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه،فينظر في(الخبر) إلى الوجوه التي تراها في قولك:زيد منطلق،وزيد ينطلق، وينطلق زيد، ومنطلق زيد...،وفي الشرط والجزاء إلى الوجوه التي تراها في قولك: إن تخرجْ أخرجْ،وإن خرجتَ خرجتُ ... وفي(الحال) إلى الوجوه التي تراها في قولك: جاءني زيد مسرعًا،وجاءني يسرع،وجاءني وهو مسرع ... ،فيعرفَ لكل من ذلك موضعه،ويجيء به حيث ينبغي له ... وينظرَ في الحروف التي تشترك في معنًى،ثم ينفرد كل واحد منها بخصوصية في ذلك المعنى... وينظرَ في(الجمل) التي

---

[126]) الجاحظ ، البيان والتبيين ، المرجع السابق ، ص 282

[127]) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تح ، محمد محمود شاكر ، مكتبة الخانجي، القاهرة ،، مصر ، ط5 /2004 ، ص 81

[128]) سعاد بلحواش ، الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهين ، رسالة ماجستير، جامعة لخضر ، باتنة ، الجزائر 2012/2011 ،ص44

تسرد،فيعرفَ موضع الفصل فيها من موضع الوصل،ويتصرفَ في التعريف والتنكير،والتقديم والتأخير في الكلام كله،وفي الحذف والتكرار،والإضمار والإظهار،فيصيب بكل من ذلك مكانه،ويَستعمله على الصحة، وعلى ما ينبغي له"[129].

إذن أي تقديمٍ أو تأخيرٍ أو وصلٍ أو فصلٍ أو زيادةٍ أو حذفٍ،سيؤدي إلى عدول المعنى،ومن هنا يمكن اعتبار النظم مرادفا مفوميًا لظاهرة الانزياح .

ولقد استطاع عبد القاهر الجرجاني أن يدرك الفرق بين "اللغة المعيارية التي تؤدي الأغراض الحياتية،وبين دور اللغة الداخلية أو ما سماه **معنى المعنى** التي تؤديه اللغة الشعرية "[130]،ومن هنا تمكن الجرجاني أن يدرك الاتساع التي تخلقه اللغة الشعرية عن طريق المجاز،الذي يضع دلالتها على جملة من الاحتمالات الممكنة التي تفتح شهية التأويل على تقصي البنية المفهومية الشاردة في النص،وبهذا يكون عبد القاهر الجرجاني فرق بين نوعين من المعنى :[131]

1- المعنى المرجعي:وهو المعنى الأولي الذي نستشفه من ظاهر الألفاظ.

2-المعنى الثانوي: وهو المعنى الذي يكون ناتجًا عن تأويل ظاهر اللفظ،وهو وليد المجاز والاتساع الذي تضمره الآليات التصويرية البلاغية في النظم اللغوي،إذ يقول:"صورة المعاني لا تتغير بنقلها من لفظ إلى لفظ،حتى يكون هناك اتساع ومجاز،وحتى لا يراد من الألفاظ الظواهر ما وضعت له في اللغة،ولكن يشار بمعانيها إلى معانٍ أخرى "[132].

إذ يعتبر البحث عن معنى المعنى ما هو إلاَّ ضرب في البحث عن الانزياح،وبهذا يكون مصطلح التوسع أو معنى المعنى الذي ينشأ عن المجاز عند الجرجاني ، قارب مصطلح الانزياح .

وقد أخذ **المجاز**حيزًا كبير من اهتماماته في كتابه أسرار البلاغة،بحيث " قسمه قسمين : لغويًا وعقليًا،ثم قسم اللغوي قسمين:ما بني عليه التشبيه وهو - الاستعارة - ولفظٌ استعمل مكان لفظه آخر لعلاقة غير مباشرة - وهو ما عرف بعده بالمجاز المرسل - وقد أوضح أمورًا مهمة في هذين القسمين "[133].

إذ أن مفهوم الاستعارة عن عبد القاهر الجرجاني لا تنآى عن تعاريف سابقة،كونها ألفاظًا تمثل خروجًا عن معناها القاموسي إلى معاني أخرى،يقول :"اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للَّفظ أصلٌ في الوضع اللغوي معروفٌ تدلُّ الشواهد على أنه اخْتُصَّ به حين وُضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير

---

[129]) ينظر ، عبد القاهر الجرجاني ،دلائل الاعجاز ، المرجع السابق ، ص81 وص82

[130]) حامد سالم درويش الرواشدة ، الشعرية في النقد الأدبي الحديث ، المرجع السابق، ص41

[131]) ينظر ، سعاد بوحواش ،الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن ، المرجع السابق ، ص 46

[132]) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الاعجاز ،المرجع السابق ص76

[133]) زينب يوسف عبد الله هاشم،الاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني،رسالة ماجستير،جامعة أم القرى ،السعودية /1994 ،ص29

ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غيرَ لازمٍ، فيكون هناك كالعارِيَّة"[134].ومن هنا تكون الاستعارة نقل لفظ من موضعه الحقيقي إلى موضعٍ مفترض لعلاقة مشابهة،تضيف للفظ المستعار معنًا جديدًا تتسع به اللغة.

وعلى هذا الأساس قسم الاستعارة إلى قسمين:استعارة غير مفيدة،واستعارة مفيدة،فالأولى هي تلك الاستعارة التي لا تمدَّ للغة شيئا جديدًا،ويعرفها، قائلاً:" ما لا يكون في نقله فائدة " [135] ،ويرى الجرجاني أن هذا الضرب قليل الذيوع والشيوع في لغة العرب إذ يقول عن أنه" قصير الباع قليل الاتساع"[136] حيث يتوقف فيها الرهان الإبداعي في النوع من هذا التصوير الاستعاري على نقل معنى إلى معانى أخرى دون إعطاء إضافة جديدة على سياق المعنوي،فهي تشكل مرادفًا معنويا لا طائل منه،" كوضعهم للعضو الواحد أساميَ كثيرةً بحسب اختلاف أجناس الحيوان،نحوَ وضع الشفة للإنسان والمشْفَر للبعير والجحفلة للفرس، ... فإذا استعمل الشاعر شيئاً منها في غير الجنس الذي وُضِع له،فقد استعاره منه ونقله عن أصله وجَازَ به موضعَه... فهذا ونحوه لا يفيدك شيئًا "[137] ،ثم يدلل كلامه بإيراد شاهدٍ لشاعرٍ،"قال :

فبتنا جلوسًا لدَى مهرنا ... ننزع من شفتيه الصفارًا

فاستعمل الشفة في الفرس،وهي موضوعة للإنسان،فهذا ونَحْوه لا يفيدك شيئاً،لو لزمتَ الأصليّ لم يحصل لك،فلا فرق من جهة المعنى بين قوله من شفتَيه وقوله من جَحْفلتيه لو قاله،إنما يُعْطِيك كِلا الاسمين العضوَ المعلومَ فحسب،بل الاستعارة ها هنا بأن تنقصك جزءاً من الفائدة "[138] ،فالجرجاني يرفض هذه الاستعارة،لأنها لا تضيف شيئا جديدًا على المعنى .

أمَّا الاستعارة المفيدة،فهي التي"يكون في نقلها فائدة "[139] ،وهذه الفائدة تحصل حين تنتقل اللفظة من سياق إلى أخر،محدثةً توسعًا على مستوى الدلالة،منشأةً علاقةً جديدة بين المستعار والمستعار له من خلال علاقة المشابهة بينهما،يقول :"وجملة تلك الفائدة وذلك الغرض التشبيه،إلا أنَّ طُرُقه تختلف حتى تفوت النهايةَ،ومذاهبه تتشعب حتى لا غاية،ولا يمكن الانفصال منه إلا بفصول جمّة " [140] ،ومن الأمثلة التي يسوقها الجرجاني في هذا الصدد "رأيت أسداً،وأنت تعني رجلاً شجاعاً... فقد استعرت اسم الأسد للرجل،ومعلومٌ أنك أفدت بهذه الاستعارة ما لولاها لم يحصل لك، وهو المبالغة في وصف المقصود

[134]) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، تح ، محمود محمد شاكر ، دار المدني ، جدة ، ط 1/ 1991، ص30
[135]) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة المرجع السابق ، ص 30
[136]) المرجع نفسه ، ص،ن
[137]) المرجع نفسه ، ص 31
[138]) المرجع نفسه ،ص 32
[139]) المرجع نفسه ، ص30
[140]) المرجع نفسه ، ص32

بالشجاعة، وإيقاعُك منه في نفس السامع صورة الأسد في بطشه وإقدامه وبأسه وشدّته... " [141] ، فعبقرية الاستعارة تكمن في دقة نقل لفظة إلى سياقٍ جديدٍ ،يمد التركيب دلالة مخالفة .

عند النقاد

لا تخلو المدونة النقدية العربية القديمة من المصطلحات المقاربة لمفهوم الانزياح،فنجد منها مثلا مصطلح(الصناعة) عند(**قدامى ابن جعفر 320 هـ**).حيث يقول : "ولما كانت للشعر صناعة،وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يُصنع ويُعمل بها إلى غاية التجويد والكمال،إذ كان جميع ما يؤلفويصنع على سبيل الصناعات والمهن،فله طرفان،أحدهما غاية الجودة،والآخر غاية الرداءة،وحدود بينهما تسمى الوساطة"[142].

إنَّ القول (الشعر صناعة) يحمل افتراضا مفاده أن تكون هذه الصناعة مخالفة للتشكيلات الكلامية الاعتيادية،أي أن مصطلح الصناعة يحفز المخيلة الشعرية على تقديم صور كلامية تتميز بطابع جمالي غير مباشر،لأن العملية النظمية تكون في هذه الحالة منفتحة على جملةٍ من الاحتمالات الشعرية على مستويات عدّة نحوية ودلالية وصرفية ... إلخ .

ومن هذه الزاوية يمكن اعتبار الرُّؤية الشعرية لـ(قدامى بن جعفر) رؤيةً شكلية،بحيث أنها اتفقت مع عدَّة مقولات نقدية،ذهب إليها الشكلانيون الروس خصوصا لمَّا رؤوا أن الشاعر يعمل بنفس الطريقة التي يعمل بها الموسيقي بالألحان والأنغام والرسام بالألوان [143].

وإن (قدامى) قد وضع شرطًا لتلك الصناعة ،وهو الإتقان ويتجلى ذلك من خلال قوله (كان الغرض في كل صناعة إجراء ما يُصنع ويُعمل بها إلى غاية التجويد والكمال)،وهذا ما يشبه مصطلح الإجراء عند أصحاب النظرية الشكلية،والإجراء عندهم هو طريقة توظيف اللغة في الأعمال الأدبية،وهذا ما يفسر توجه بحث الشكلانيين نحو الفروق المميزة بين الأعمال الأدبية وغيرها،حيث أنهم لم يهتموابموضوع البحث نفسه ، ولا بطبيعة المادة التي يقدمها الكاتب وصلتها بالواقع ، وإنَّما بطريقة العرض والتناول [144] ،أي بكيفية صناعة النص الأدبي حسب ما ذهب إليه قدَامى ابن جعفر .

---

[141]) المرجع نفسه ، ص ،ن

[142]) قدامى بن جعفر،نقد الشعر،تحقيق محمد عبد المنعم الخفاجي،دار الكتاب العلمية،بيروت ،لبنان. ص 64

[143]) صلاح فضل ،النظرية البنائية ، المرجع السابق ، ص 40

[144]) المرجع نفسه ، ص 56

كما نجد شعرية (**أبي قاسم الحسن بن بشير الآمدي 370هـ**) في كتابه (الموازنة بين أبي تمام والبحتري) ترتبط بأذواق المتلقين،أي أنَّ الآمدي ربط شعريته على حسب طبيعة المتلقين (التراثيين/ الحدثيين) فمن كان" يفضل سهل الكلام وقريبه،ويؤثر صحة السبك،وحسن العبارة،وحلو اللفظ وكثرة الماء والرَّونق،فالبحتري أشعر عنده ضرورةً،وإن كان – من الذين – يميلون إلى الصنعة،والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة،ولا تلوي على ما سوى ، فأبو تمام أشعر لا محالة"[145]،ومن هنا نستنتج أن الصراع بين التقليد والتجديد ،والمعيار واللامعيار،والمألوف واللامألوف،هو صراع قديم ومتواصل،إذ نلمح هذا بشكل واضح من خلال ما قاله الآمدى في هذا التقديم،فكأنه يقول من يفضل الأسلوب القديم الواضح البسيط والسهل،فشاعره هو البحتري،ومن كان يفضل الأسلوب الجديد الغريب،المخالف للمألوف والمصنوع بطرائق لا تشبه ما اعتاده الناس،فشاعره أبو تمام،لكن رغم هذه الحيادية الظاهرة في تقديم،إلا أن الآمدي لم يستطع اخفاء مرجعيته التراثية،حيث نجده في كثير من الأحيان يفضل البحتري عن أبي تمام،ويرجع هذا أساسا إلى فلسفته النقدية التي حصرها في مفهوم عمود الشعر،الذي يعني "طريقة العرب في نظم الشعر لا ما أحدثه المولَّدون والمتأخرون "[146]. فيصبح عمود الشعر من هذه الزاوية أشبه بعنقودٍ مفهومي يحمل جملةً من المعايير الجمالية التي خلَّفها القدماء للمتأخرين،ويعرفه الآمدي بقوله:" ما هو إلاَّ حسن التأتي وقرب المأخذ،واختيار الكلام،ووضع الألفاظ في موضعها،وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد إتباع النموذج القديم ومحاكاة خصائصه"[147] .أي جملة الأساليب القديمة الموروثة.

ومنه يمكن اعتبار ما يصل إليه الفعل النقدي منمسلمات نقدية،تشكل مع مرور الوقت أشكالا مؤسساتية،تمارس فعل الهيمنة على فكر النقاد من خلال قناعاتهم الخاصة التي اكتسبوها من نظامٍ نقديٍّ معينٍ شكَّل لديهم مع مرور الوقت والممارسة خبرة مسبقة تحجبُ أمام أعينهم كل ما لا يتفق مع توجههم،حينها يصير النقد– في هذه الحالة- مجرد آلة عازلة لبعض النصوص التي لا توافق تنظير المؤسسة النقدية،فتُنْفى تلك النصوص قصرًا عن الأدبي الرسمي حتى ولو كانت تحمل قيمًا جمالية،وتخرجها من دائرة المتداول إلى فضاء الإقصاء،لأنها لا تتفق مع ما يقرِّره التوجه والمنهج النقدي السَائدة في فترة ميلادها.

وهذا ما يفسر اقصاء الأمدي لنصوص أبي تمام الذي كسر أنماط التعبير السائد،فحركته الشعرية التي جاءت مخالفةً لمنحى المؤسسة النقدية القائمة في ذلك الزمن على محاكاة النموذج الشعري القديم،أدى إلى حجب قيم نصوصه الجمالية التي لم تتمظهر خصائصها الجمالية إلا بعدما أسس النقد لظاهرة الغموض فلهذا

---

[145]) أبي قاسم الحسن الآمدي ، الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، تحقيق أحمد صقر وعبد الله المحارب، مكتبة الخناجي ، القاهرة ،مصر ،ط1991/4،ص5

[146]) أحمد مطلوب ، معجم مصطلحات النقد العربي القديم ، مكتبة لبنان ، ط2001/1، ص 297

[147]) أبي قاسم الحسن بن بشير الآمدي ، الموازنة ، المرجع السابق ، ص 423

نعتبر أن بناء المؤسسة النقدية مرهون بصيرورة الحركة الإبداعية،وما ترفضه المؤسسة في لحظةٍ ما قد تفتح أمامه أبوابها حين تستوعبه في المستقبل.إذن القيم الجمالية السائدة في كل العصر هي في الحقيقة هيمنة على الفكر النقدي المعاصر لها .

ومن العرب الذين تحدثوا عن الظاهرةالشعرية نجد **(حازم قرطاجني 684هـ)** إذ يقول:" الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ويكره إليها ما قصد تكريهه،لتحمل بذلك على طلبه أو الهروب منه،بما يتضمن بحسن التخييل له،ومحاكاة المستقلة بنفسها أوالمتصورة بحسن هيأة تأليف الكلام،أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك،وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب،فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركاتها الخيالية قوى انفعالها وتأثيرها"[148] .

نلاحظ من خلال هذا التحديد لمفهوم الشعر أن حازم القرطاجني جعل الشعر ضربا من ضروب المحاكاة،و"عناصر المحاكاة عند حازم هي أربعة: أولها العالم،وثانيها المبدع،وثالثها العمل الذي يشكله المبدع ورابعها المتلقي"[149]،حيث يجعل المتلقي مركزًا مهما لانبثاق الظاهرة الشعريةفي النص الأدبي،فالشعر عنده فعل يمارس سلطته الجمالية على الذوات المتلقية عن طريق تحبيبهم الأشياء أو تنفيرهم منها،وهذا كله يتوقف على قدرة المبدع في محاكاة العالم الخارجي.

وهذا التعريف الفلسفي الذي يقترحه حازم القرطاجني لاينأى عن التحديد الأرسطى لشعر،لأن حازم القرطاجني قد بنى شعريته على أساس التخييل أو المحاكاة غير الحرفية للعالم حيث يعرض الشاعر الأشياء المألوفة في أشكال لم يعتد المتلقي،أي بطريقة منزاحة عن الأصل،تثير في نفس حالة من الاستغراب والدهشة.

ومن هنا نلاحظ أن الوعي النقدي عند حازم القرطاجني قد قارب مفهوم شعرية الانزياح - إلى حد ما- من معناه العام،"غيرأنَّه لا يمثل المرجعية الأكيدة للشعرية الحديثة"[150]،لأن جل الأشياء التي ذكرها وُجدت في الثقافة الغربية المدونة خصوصا في كتاب(فن الشعر) لأرسطو الذي يعد مرجعا مهما في تشكيل الثقافة النقدية الغربية على مرّ العصور .

---

[148]) أبي حسن حازم القرطاجني،منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تح الحبيب ابن فوجة،دار الغرب الإسلامي،لبنان،ط2 /1981،ص71

[149]) أويرة هدى، مصطلح الشعرية عند محمد بنيس ،المرجع السابق، ص23

[150]) حسن الناظم ، مفاهيم الشعرية ،المرجع السابق، ص13

كما تفطن إلى بعض عناصر الاتصال اللغوي وعلاقاتها بالأدب،حينما رأى أن الأقاويل الشعرية تختلف مذاهبها بحسب الجهات التي يعتني بها الشاعر،وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه أو ما يرجع إلى القائل،أو ما يرجع إلى المقول فيه،أو ما يرجع إلى المقول له،وبتالي تتحقق العناصر التالية:[151]

1 – ما يرجع إلى القول نفسه = الرسالة

2 – ما يرجع إلى القائل = المرسل

3 – ما يرجع إلى المقول فيه = السياق

4 – ما يرجع إلى المقول له = المرسل إليه

ومنه يمكن اعتبار حازم القرطاجني أنه من أوائل النقاد الذين تفطنوالعناصر الاتصال قبل توسع رمان جاكوبسون فيها،وحتى قبل(كارل بوهلر 1919 م) الذي يمثل مرجع جاكبسون في نظرية الاتصال إذ يقول " إن النموذج التقليدي للغة -كما أوضح على وجه الخصوص بوهلر- يقتصر على ثلاث وظائف:انفعالية وإفهامية،ومرجعية- "[152].

كما نستنتج أن مصطلح التخييل القائم على محاكاة العالم الخارجي بطريقة لم يألفها المتلقون مصطلحٌ مقارب لظاهرة الانزياح.

ولقد ورد في مقدمة **(ابن خلدون 808 هـ)** مصطلح علم الأدب الذي يعد واحدًا من جملة المصطلحات التي تبين مفهوم الشعرية،وفي هذا يقول ابن خلدون :"هذا علم لا موضوع له ينظر في إثبات عوارضه أو نفيها،وإنَّما المقصود منه عند أهل اللسان ثمرته،وهي الإجادة في فني المنظوم والمنثور على أساليب العرب ومناحيهم . "[153]

فمن هذا التحديد لعلم الأدب يكاد ابن خلدون أن يصل إلى مفهوم الأدبية عند روحان جاكبسون الذي يرى ليس موضوع علم الأدب هو الأدب بل الأدبية - الشعرية - وهذا ما عبر عنه بقوله:(وإنَّما المقصود منه عند أهل اللسان ثمرته)، ولم يخص ابن خلدون هذه الثمرة (الشعرية) على الفن المنظوم فقط،وإنمَّا تجاوزها إلى النثر أيضا،وذلك من خلالمقاربته لمصطلح (شعرية النثر) عند المتأخرين خاصة عند أهل المشرق،فعبَّر عنها قائلاً:" لقد استعمل المتأخرون أساليب الشعر وموازينه في المنثور من كثرة

---

[151]) محمد عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير ، المرجع السابق ، ص17

[152]) رومان جاكبسون ،قضايا الشعرية ، المرجع السابق ، ص30

[153]) عبد الرحمان بن محمد بن خلدون ، المقدمة ،تحقيق عبد الله محمد الدرويش ، دار البلخي دمشق ، ط 1،ج 1 / 2004 ص 376

الأسجاع و الالتزام التقفيةوتقديم النسيب بين يدي الأغراض،وصار هذا المنثور إذا تأملناه من باب الشعر وفنه ولم يفترقا إلا في الوزن "[154]،ومن هنا كاد أن يصل ابن خلدون إلى شعرية النثر .

أما في مفهوم الشعر فيقول:"هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف،المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي،مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده الجاري على أساليب العرب المخصوص به "[155].

ومنه نستنتج أن الحد الذي قدمه ابن خلدون للشعر،مخالفٌ تماما للمفهوم التقليدي الذي جاء به قدامى ابن جعفر،وكأنه يريد أن يستدرك بعض الخصائص الشعرية التي سقطت من قدامى مثل الاستعارات والأوصاف.التي تخرج الخطاب من المباشرة إلى اللامباشرة.وإن كان قد دعى إلى عدم تجاوز الأساليب العرب في القول الشعري كالوزن والروي،إلا أنه نبه إلى ضرورة المشاكسة الفردية في تشكيل صورٍ شعرية جديدة عبر ما تفتحه الاحتمالات البلاغية من آليات تصويرية عبر مختلف أبوابها كالاستعارة والتشبيه ... إلخ،ومن هنا يضمن الأدب عدة أسلوبيات عبر سمات الفردية في النصوص الشعرية،غير أن المشاكسة التي دعا إليها ابن خلدون، تميز بمحدودية الأفق ، لأنها لا يجب -في اعتقاده- أن تعبث بالقوانين العامة لشعر أو بآلهة الشعر المغرورة -كما سمتها نازك الملائكة -أي القافية والروي.

ومن هنا نستنتج أن المدونة العربية قد قاربت مصطلح الانزياح عبر مصطلحات مختلفة مثل:
الالتفات، لمجاز، التوسع، العدول ،الشجاعة العربية،الصناعة،والتخييل ... إلخ

ثانيا :تجلي ظاهرة الانزياح في الدراسات العربية الحديث

توطئة

يشكل الاضطراب المصطلحي لظاهرة الانزياح،أهم خاصية ميزت الدرس النقدي العربي الحديث ليس في تناول ظاهرة الانزياح فقط،بل توسع هذا الاضطراب إلى جلّ المفاهيم النقدية الحداثية،وهذا راجع في الأساس إلى اختلاف الترجمة والنقل المفاهيم الأجنبية إلى البيئة العربية،وكذلك إلى فلسفة الناقد المتأرجحة بين الحداثة والتأصيل والوقوف في الوسط،فالطائفة الأولى نجدها متحيزة إلى المفاهيم الغربية حدّ الانحلال في بيئةٍ مخالفةٍ تماما لثقافة العربية وللدرس النقدي الناشئ فيها وما تمده هذه الخصوصيات لروح

[154]) المرجع نفسه ، ص393
[155]) عبد الرحمان بن محمد بن خلدون ، المقدمة ،المرجع السابق ، ص 400

الناقد والثانية متعصبة للمفاهيم التراثية لا تقبل مفاهيم أخرى مصاحبة لها أو بديلةً عنها،والثالثة تحاول تكيف المفاهيم الحداثية الأجنبية مع البيئة العربية،بحثا عن ايجاد عقد زواج سليم يجمع بين الأصالة والمعاصرة . إذن كل ما سبق يفسر الاختلافات الحاصلة في تعابير المحدثين عن هذا مفهوم بالانزياح والعدول والخرق والتجاوز والانحراف والفجوة أو مسافة التوتر والتحوُّل .

وما نريد أن ننبه إليه في هذا الصدد،هو ملاحظتنا لذلك التداخل المصطلحي الرهيب بين مفهومي (الانزياح والمفارقة) في لغة بعض الأكاديميين ،توهمًا منهم أن المصطلحين يشكلان مجرد ترادفًا مفهوميا،في حين أن بين مصطلحين بَيْنٌ شاسع،لأن الانزياح في أبسط مفاهيمه -كما نعلم-هو خرقٌ للنظام اللغوي المألوف،أمَّا المفارقة فهي"ناتجةٌ عن إدراك عنصر نصي متوقع متبوع بعنصر غير متوقع "[156]،كما أنها تحمل من خلال هذا التناقض شيئًا من السخرية اللاذعة(التهكم).ومنه نستنتج أن الانزياح أعم من المفارقة.

الانزياح عند عبد السلام المسدي

استعمل عبد السلام المسدي في كتابه الأسلوب والأسلوبية ثلاثة مصطلحات للتعبير عن هذه الظاهرة اللغوية:وهي الانزياح كترجمة حرفية للمصطلح الأجنبي،والتجاوز كمصطلح يمكن أن نتفق عليه فنتخذه كبديل للترجمة الحرفية للفظ الأجنبي،والعدول كمصطلح إحيائي تعارف عليه البلاغيون واللغويون القدامى.حيث ذهب إلى أنَّ مصطلح (L'écart):قابله مصطلح الانزياح كترجمة حرفية له،وفي المفهوم ذاته،قال:(يمكن أن نصطلح عليه بعبارة التجاوز،أو أن نحيي له لفظة عربية استعملها اللغويون في سياق محدد وهي عبارة العدول) [157].

ويرى عبد السلام المسدي أن ظاهرة الانزياح هي الحقل التنظيري المشرك بين جل المدارس الأسلوبية الحديثة،إذ يقول :"تكاد جل التيارات التي تعتمد الخطاب أساسًا تعريفيا للأسلوب تنصّب في مقياسٍ تنظيريٍّ هو بمثابة العامل المشترك الموحد بينها،ويتمثل في مفهوم الانزياح"[158].

وقد اكتسح الانزياح هذه المكانة في الدرس الأسلوبي،لأنه لا يستمد دلالته من الخطاب الأصغر كالنص والرسالة،وإنما يستمد تصوره من علاقة هذا الخطاب الأصغر بالخطاب الأكبر ويقصد به اللغة التي يُصنع فيها الانزياح،ولذلك يعذر تصوره في ذاته ،إذ هو من المدلولات الثنائية المقتضية لنقائضها

---

[156]) هنري بليث ،البلاغة والأسلوبية ، المرجع السابق ، ص 60

[157]) ينظر ، عبد السلام المسدي ،الأسلوب والأسلوبية، المرجع السابق ،ص162 ،وص163

[158]) المرجع نفسه ، ص 97

بالضرورة،فكلما لا نتصور ((الكبير)) إلاَّ في طباقه مع ((الصغير))،فكذلك لا نتصور انزياحا إلاَّ عن شيءٍ ما،وهذا المسار الأصلي الذي يقع عنه الخروج،وإليه ينسب الانزياح[159].

ثم انتقل المسدي إلى تحديد قيمة الانزياح التي تتجلى في كونها ظاهرة " تحدد الأسلوب اعتمادًا على مادة الخطاب تكمن في أنه يرمز إلى قار بين،اللغة والإنسان هو أبدًا عاجز عن أن يلم بكل طرائقها ومجموع نواميسها وكلية إشكالية كمعطى(موضوعي ما ورائي) في نفس الوقت بل إنه عاجز على أن(يحفظ) اللغة شموليا،وهي كذلك عاجزة عن أن تستجيب لكل حاجيته في نقل ما يريد نقله وإبراز كل كوامنه من القوة إلى الفعل،وأزمات الحيوان الناطق مع أداة نطقه الأزلية صوَّر ملحمتها الشعراء والأدباء مذ كانوا "[160].

ليخلص في نهاية حديثه عن قيمة الانزياح إلى قناعةٍ مفادها أن هذه الظاهرة لا تكون " سوى احتيال الإنسان على اللغة،وعلى نفسه لسد قصوره وقصورها معًا "[161].

وما نلاحظه عن بحث عبد السلام المسدي أنه كان بحثا عميقا في تيارات الأسلوبية عموماوفي رصده لظاهرة الانزياح خصوصًا،ناهيك عن دقة فهمه للمصطلحات،وهذا راجع إلى إطلاعه على أصول هذا العلم من مدونته الأصلية.

الانزياح عند كمال أبو ديب

يعتبر كمال أبو ديب مفهوم الفجوة أي مسافة التوتر حجر الزاوية في تشكيل الخاصية الشعرية الجمالية في العمل الابداعي،من خلال توظيف دوال نصية تخرج عن توقع القارئ .

وينطلق كمال أبو ديب في تعريفه لمفهوم الشعرية / الفجوة أو مسافة التوتر،من مفهومي : العلائقية والكلية،بمعنى أنها"خصيصة علائقية،أي أنها تجسِّد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين المكوّنات أولية سمتها الأساسية أن كلاً منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا،لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات،وفي حركاته المتواجشة مع المكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها،يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها"[162].

فشعرية كمال أبو ديب لا تتحقق إلاَّ بتناسق العلاقات البنى الداخلية المشكِّلة لنص الأدبي ومنه فتقصي الظاهرة الشعرية لا يكون في الجزئيات التي يبنى عليها النص،وإنما في بنيته الكلية،وهذا ما يبرز ميل كمال أبو ديب إلى الفكر البنيوي.

---

[159]) ينظر ، المرجع نفسه ، ص 98

[160]) المرجع نفسه ، ص106

[161]) المرجع نفسه ، ص ،ن

[162]) كمال أبو ديب ، في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، لبنان ، ط1 ، ص 14

ويبدو أن كمال أبو ديب قد طابق مفهوم الشعرية بمصطلح الفجوة أو مسافة التوتر الذي يقصد بها أن يكسر الإبداع الأدبي كل ما هو متوقع من طرف القارئ،وذلك بإحداث عنصر المفاجأة في ذات المتلقي .

وعدَّ كمال أبو ديب أن اللغة الشعرية غايتها تحقيق الفجوة أو مسافة التوتر،إذ يقول:"إن وظيفة اللغة الشعرية هي خلق الفجوة:مسافة التوتر بين اللغة الجماعية وبين الإبداع الفردي،بين اللغة وبين الكلام وإعادة وضع اللغة في سياق جديد كليةً"[163].

كما يمكن التماس الفجوة أو مسافة التوتر في النص الأدبي" من خلال تجلياتها المتنوعة بتقسيمها إلى أنماط مختلفة،فهي يمكن أن تنشأ على المستويات المتعددة للبنية اللغوية كلاً على حدة،وعلى أكثر من مستوى معًا.ولعلَّ أبرز أنواع الفجوة:مسافة التوتر أن تكون الأنماط التالية:الإيقاعية التركيبية الدلالية التصويرية،الموقفية"[164].

وتبرز هذه التقسيمات التي اقترحها كمال أبو ديب في دراسته التطبيقية للشعرية،تأثره بجاكبسون من حيث المنطلق،لأن بحث أبو ديب في إطار مفهوم الفجوة:مسافة التوتر،ارتكز على البحث عن العلاقات بين المكونات الأولية للنص باستخدام المحورين اللسانيين المحور الاستبدالي paradigmat)الذي ترجمه أبو ديب إلى محور المنسقي،والمحور السياقي(Syntagmatic) الذي ترجمه إلى المحور التراصفي[165].

ويلاحظ عن مفهوم الفجوة أو مسافة التوتر عند كمال أبو ديب يحمل نفس معنى الانزياح عند جان كوهن أي خروج اللغة عن المألوف،إذ يعتبر كمال الفجوة هي أداة التي تنتج الشعرية،إذ يقول"إن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا تنتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة.وهذا الخروج هو خلق لما أسميه الفجوة:مسافة التوتر،خلق للمسافة بين اللغة المترسبة وبين اللغة المبتكرة"[166].

الانزياح عند صلاح فضل

يبدو أن صلاح فضل في كتابه ((علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته)) قد اقتنع بمصطلح **الانحراف أوالتضاد** كترجمةٍ ملائمة للمصطلح الأجنبي (L écart)،وهذا ما يتجلى في تسمية لأحد عناصر بحثه

[163]) المرجع نفسه ، ص 74
[164]) المرجع نفسه ، ص 51 ، و ص 52
[165]) حسن الناظم ، مفاهيم الشعرية ، المرجع السابق ، ص 125
[166]) كمال أبو ديب ، في الشعرية ،المرجع السابق ص 38

(الانحراف والتضاد البنيوي)،الذي استهله على لسان (فاليري) "إن الأسلوب في جوهره هو انحراف عن قاعدةٍ ما" [167] .

والحقيقة أن صلاح فضل كان جامعًا لأفكار غيره في موضوع الانزياح أوالانحراف أكثر مما كان منظِّرًا،حيث استشهد بتطبيق محمد الهادي الطرابلسي- وهو العربي الوحيد- الذي عرض لأفكاره خصائص الأسلوب في الشوقيات،وهذَا ما يتجلى من خلال قوله :"مضان الأسلوب (يقصد مظان) هي في الجانب المتحوِّل عن اللغة؛والمتحول عن اللغة في الكلام عديد الأشكال،فقد يكون متحولاً عن القاعدة نحوية أو بنية صرفية أو جهة المعنوية وفي تركيب الجملة،كما قد يكون عن نسبة عامة في استعمال الظاهرة اللغوية في عصر من العصور،أو يكون بشحنة دلالية خاصة،أو بقفر خاص يلحق الظاهرة اللغوية في نوعٍ من النصوص دون نصوصٍ أخرى"[168] .

كما أنه حصر الانزياح في نوعين:المتحول المشترك،والمتحول الخاص،وهو – أيضا- مصطلح اتخذه طرابلسي مرادفا للانزياح وهذا ما يتجلى من خلال حديث صلاح فضل على لسان طرابلسى،حيث قال : "ويستقطب المتحول عن اللغة نوعان على الأقل : المتحول المشترك : ويضم الاستعمالات التي شاعت في كلام منشئ من المنشئين،أو في كلام عدد من المنشئين في عصرٍ من العصور،أو في نوع خاص من أنواع الانشاء ... والمتحول الخاص:ويشمل الاستعمالات التي تظهر هنا وهناك فيما يكتب الكتَّاب وينظم الشعراء،ولا يكون لها حظًا من الشيوع والتواتر عند غير أصحابها،بل يكون لها حظ من التواتر المعتبر حتى عند أصحابها،فالمتحول الخاص لا يبرح باب الخطأ واللحن حتى يعممه معمم أو يندثر"[169]

ولكن ما عابه صلاح فضل عن طرابلسي هو"ضربه لأمثلة عشوائية،واعتماده عن ملاحظات عامة التي لا يمكن الاطمئنان لدقتها العلمية ... مما جعل نتائجها ظنية بحتة"[170]،فرغم الانتقاد الذي وجهه صلاح فضل لطرابلسي،يظل بحته من الدراسات الأولى التي حاولت استثمار المنهج الأسلوبي في تحليل النصوص العربية.

---

[167]) صلاح فضل ، علم الأسلوب ،المرجع السابق ، ص 207

[168]) المرجع نفسه ، ص217

[169]) صلاح فضل ، علم الأسلوب ،المرجع السابق ، ص 218

[170]) المرجع نفسه ، ص 219

الانزياح عند أدونيس

إن أدونيس ينظر إلى الانـزياح وفق التغيرات التي طرأت على المجتمع العربي ،مبرزًا دور القرآن الكريم في تطوير الرؤية الشعرية الجاهلية ذات الطابع الشفوي،إذْ يقول:"لم يكن القرآن رؤية أو قراءة جديدة للإنسان والعالم فحسب،وإنَّما كان أيضًا كتابة جديدة،وكما أنه يمثل قطيعة مع الجاهلية،على مستوى المعرفة،فإنه يمثل أيضا القطيعة معها،على مستوى الشكل التعبيري،هكذا كان النص القرآني تحولا جذريا وشاملا:به وفيه تأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابة،من الثقافة البديهة والارتجال،إلى ثقافة الرؤية والتأمل"[171].

فالقرآن الكريم كان يمثل القطيعة بين كل ما كان سائدًا في عصر الجاهلي حتى على مستوى التعبير اللغوي،فقد أمدت بلاغته النقاد العرب برؤى جديد في الشعرية نتيجة تلك الجهود الباحثة عن سر الإعجاز فيه.

فقد استفادت الشعرية العربية من عديد الدراسات حول مصدر الإعجاز في النص القرآني(اللفظ أو المعنى) فظهرت نظرية النظم عند الجرجاني محدثةً أثرًا كبيرًا في علوم اللغة.لذلك يخلص أدونيس إلى أن جذور الحداثة الشعرية العربية بخاصة والحداثة الكتابية بعامة كامنة في النص القرآني،فالدراسات القرآنية وضعت أسس نقدية جديدة لدراسة النص ممهدة بذلك إلى ظهور شعرية عربية جديدة،نتيجة لظهور معايير جديدة للكتابة العربية[172].

وما يلاحظهالمتتبع لأعمال أدونيس النقدية أنه يجده انتقائيا في مفهوماته النقدية،مما يعرضه في الكثير من الأحيان إلى المغالطة،وهو يحاول أن يقنع المتلقي بأنه ينطلق من خلفيات اجتماعية متعددة،ولكنه لا يلبث أن يبدو شكليا- مثلما عمم رؤيته للشعر الحداثي بنفس المقياس الذي رآه في الشعر الشفوي القديم- وكذلك نجده ينطلق من اديولوجيات متباينة تارة إذْ نجده تارةً مركسيا والأخرى متصوفا مما أدى به إلى خلطٍ عجيبٍ يكاد لا يفهم خصوصا في تعريفه للحداثة في الشعر العربي[173].

وقد أرجع أدونيس الحداثة الشعرية العربية إلى القرن الثاني للهجرة(الثامن ميلادي)بحيث اقترن بروزها بظهور الشعوبية و الفرق الكلامية إذ أنها ارتبطت بتلك"الحركات الثورية التي كانت تطالب سياسيا واجتماعيا– بالمساواة والعدل وعدم التفريق بين المسلم و المسلم على أساس الجنس أو اللون من جهة،ومن

---

[171]) أدونيس ، الشعرية العربية،دار الأديب ،بيروت،لبنان.، ص35

[172]) أويرة هدى ،مصطلح الشعرية عند محمد بنيس المرجع السابق ، ص30

[173]) حامد سالم درويش الرواشدة ،الشعرية في النقد العربي الحديث ، المرجع السابق ، ص56

الحركات الفكرية التي تعيد النظر بشكل أو آخر في المفهومات الثقافية الموروثة،والدنية على الأخص من جهة أخرى"[174].

ويذهب أدونيس في تفسيره للمستويات الشعرية العربية إلى أحوال الشعوب فيرى أنها " تظل تيارًا يقوى أحيانا،كما كان الشأن في القرون الميلادية التالية:الثامن والتاسع والعاشر أو يضعف ويتراجع كما كان الشأن في القرون التالية تبعا لهذا الصراع بوجهيه الداخلي والخارجي شدةً وضعفًا "[175].

ويظهر أيضًا وعي أدونيس للانزياح من خلال حديثه عن تجربته الشعرية الحداثية" كل ماتعارف عليه الناس،يصبح بالنسبة إليَّ مقننا،أي خارج الشعر.وخروجي عليه هو بالنسبة إليَّ دخول في الشعر في حين يرونه خروجا على ما اعتادوه"[176].

إذن الشعر عند أدونيس هو خروج عن المألوف سواءً على مستوى الفكرة أو على مستوى بنية اللغة المبنية على أساس تشكيلاتها الغرائبية.

ناهيك عن مصطلح **الانتهاك** الذي نجد (ياسر عثمان) يجعله مرادفًا لمعنى الانزياح في كتابه (الانتهاك ومآلات المعنى)،حيث يعرِّف الانتهاك على أنه"كسر النمط والطرائق التقليدية في بناء القول الشعري وصكه من خلال سعي النص الشعري إلى تمثّلِ أشكالٍ،وطرائق جديدة في بناء المشهد الشعري سياقا لغةً، خيالاً،ودلالةً "[177]. أمَّا مصطلح **الخرق** فاستعملته(نازك الملائكة) -وسنتوسع في ذلك من خلال الفصل الثالث- عندما طالبت لغة الشعر المعاصر بضرورة التطور حتى تستوعِب بنياتها النصية والأسلوبية الحياةَ الراهنة*.

إذن من خلال تتبع مصطلح الانزياح في المدونتين الغربية والعربية،يمكن أن نعرف ظاهرة الانزياح على أنها: خروج اللغة من الاسعتمالات العادية المباشرة إلى الاستعمال الأدبية غير المباشرة،عبر ما تقترحه الآليات البلاغية كالمجاز والاستعارة والتشبيه والكناية من تجاوزات لصورة عالم واقعي مألوف إلى صور عالمٍ افتراضيٍّ غير مألوف،وأيضا من خلال ما تمده الاسترتيجيات النحوية للغة من مزايا تنتهك عبرها الاستعمالَ اللغوي المنطقي،كالتقديم والتأخير والحذف والذكر والاشتقاق والنحت ... إلخ،وبهذا يكون الانزياح الآلية التي تطور اللغة نظرًا لما تقدمه من بنى نصية تمارس فعل الادهاش والتحفيز لحظة التلقي

---

[174]) أدونيس، الشعرية العربية، المرجع السابق، ص 79

[175]) المرجع نفسه، ص81

[176]) هاني الخير ، أدونيس – شاعر الدهشة وكثافة الكلمة - ، دار فليتس ، المدية ، الجزائر ، ط1 ص 20

[177]) ياسر عثمان ، الانتهاك ومآلات المعنى ،المرجع السابق ، ص 5

*) ينظر ، ص74و75 من هذا البحث

لتأويل هذه الممارسات اللغوية الخارجة عن التصورات التي ألفتها الذائقة اللغوية حتى كادت أن تجعل من اللغة تماثيلَ منحنطة،ومن هنا ندرك أن الانزياح ليس لعبٌ بالقواعد اللغوية كما يتوهم كثير من المبدعين الجدد،بل هو لعبٌ مع قواعد اللغة،لأن فعل اللعب لا يمكن أن يخرج عن الدائرة الأصولية للغة،فالانزياح مهما كان نوعه لا يمكن أن يخرج عن التصور الأصولي للغة وإلا دخل الاستعمال اللغوي إلى خانة الترهل والتهلهل.

الفصل الثالث

تاريخ الشعر العربي وتجليات ظاهرة الانزياح

أولا: في الشعرية العربية القديمة

ثانيا : في الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة

الفصل الثالث :تاريخ الشعر العربي وتجليات ظاهرة الانزياح

تمهيد

إذا وضعنا السيرورة التطورية للأدب العربي قيد المتابعة المتأنية،سنقف بشكلٍ واضحٍ وجليٍّ على ما مسَّ نصوص الشعر العربي من انزياحات على مستوى طرائق التعبير من عصر إلى آخر .

وهذا طبيعي إذا علمنا – مسبقا - أن الخصائص التعبيرية تشكل– في أغلب الأحيان- انعكاسا لطرائق التفكير والأنساق الثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية السائدة،فإن الديناميكية التاريخية غالبا ما تلح بقوة على ضرورة الارتقاء والتطور وحتى التفوق عن الانجازات والمفاهيم التي وصلت إليها العصور المنجلية،فـ"من اللغة تبدأ ثورة التجديد ... فاللغة هي الفكر،ومحال أن يتغير هذا بتغير تلك"[178] وهذا التجديد هو عين الانزياح في اللغة،ومنه الانزياح اللغوي هو نتاج للانزياح الفكري.

أولاً : في الشعرية العربية القديمة

إذا اتخذنا نموذج الشعر الجاهلي معيارًا للشعرية العربية القديمة،سندرك تلك المفارقة التي أحدثها الدين الاسلامي بين لغة الشعر الجاهلي ولغة الشعر الاسلامي عبر مجموعة من الألفاظ سواءً أكانت جديدة غير مألوفة على مستوى الفكر الجاهلي أم عبر كلمات كانت مألوفة ولكن لم تتجاوز مفاهيمها المعنى القاموسي في الاستعمالات اللغوية الجاهلية،لكن لمَّا أعطاها الدين الإسلامي معاني أخرى أدت إلى" توسيع دائرة اللغة باستحداث ألفاظ دينية كالصلاة،والزكاة ،والقيام،والركوع،والسجود،والوضوء،والمؤمن،والكافر ...إلخ "[179]،فيمكن إذن أن ننظر إلى هذه الاتساعات التي وسعت من الأفق الدلالية لتلك الكلمات على أنها انزياحات لغوية.

ومن النماذج الشعرية التي نطرحها في هذا السياق -على سبيل المثال لا الحصر- ما جادت به شعرية حسان بن ثابت،باعتباره شاعرًا مخضرمًا لا تخلو لغته الجاهلية من تبعية ما تعارف عليه النظام

[178]) زكي نجيب محمود ، تجديد الفكر العربي ، دار شروق ، بيروت ، ط7 / 1982 ، ص251

[179]) أحمد حسن الزيات ، تاريخ الأدب العربي ، دار الشرق العربي ، لبنان ، بيروت ، ص 95 وص96

الشعري السائد في العصر الجاهلي،ولكن في شعره الاسلامي اتجهت شعريته نحو مجرى ما يقره به الدين الجديد،وهذا ما يتجلى في المقطع الذي يقول فيه:

تَظَلُّ جِيَادُنَا مُتَمَطِّرَاتٍ ... تلطمهنّ بالخمرِ النساءُ

فإما تعرضوا عنا **اعتمرنا**... وكانَ **الفَتْحُ**،وانْكَشَفَ الغِطاءُ

وإلا، فاصبروا لجلادِ يومٍ... **يعزُّ اللهُ فيهِ منْ يشاءُ**

و**جِبْرِيلٌ** أمِينُ اللَّهِ فِينَا ... **وَرُوحُ القُدْسِ** لَيْسَ لَهُ كِفَاءُ

وَقَالَ اللَّهُ: قَدْ أَرْسَلْتُ عَبْداً ... يقولُ الحقَّ إنْ نفعَ البلاءُ

شَهِدْتُ بِهِ، فَقُومُوا صَدِّقُوهُ! ... فقلتمْ: لا نقومُ ولا نشاءُ

وَقَالَ اللَّهُ: قَدْ يَسّرْتُ جُنْداً ... هُمُ **الأنصارُ**،عرضتها اللقاءُ[180]

فالدوال التي تضمن الانزياح في هذا المقطع هي (اعتمرنا،الفتح،جبريل،روح القدس،الأنصار) ومنه أيضا التركيب الذي يقول فيه (يعزُّ الله فيه من يشاء) لذي يشكل اقتباسا واضحا مع الأية الكريمة ﴿قُلِ اللهمَّ مالِكَ الْمُلْكِ تُؤْتِي الْمُلْكَ مَنْ تَشاءُ وَتَنْزِعُ الْمُلْكَ مِمَّنْ تَشاءُ **وَتُعِزُّ مَنْ تَشاءُ** وَتُذِلُّ مَنْ تَشاءُ بِيَدِكَ الْخَيْرُ أنك عَلى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾[181]بحيث أدى توظيف هذا الاقتباس من القرآن الكريم إلى عدول شعرية حسان عن أسلوب الشعر الجاهلي .

أما في **العصر الأموي** فقد عرف الأسلوب الشعري- أيضا- انزياحات على مستوى طرائق التعبير نظرا للأوضاع السياسية التي شهدتها دولة الاسلام في هذه الفترة؛من فتوحات،وأزمات داخلية خلفتها بعض الفتن التي نشأت في حكومة بني أمية بسبب سياساتهم المنتهجة، بحيث"جعل معاوية الخلافة ملكا وراثيا،ونقل عاصمته إلى دمشق،وقد استعان بأدهى الناس في سياسة امبراطوريته من مثل زياد ابن أبيه،وقتل بنو أمية الحسين في كربلاء وكان مقتله وبالا عليهم،ثم هاجم الحجاج بن يوسف مكة وقتل ابن الزبير الذي ثار في وجه بنو أمية،ثم واصلوا الفتوح،وردوا هجمات الروم " [182] فكل هذه الفتن انعكست

[180]) عبد الرحمن البرقوقي ، شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصري ، مطبعة الرحمانية ، مصر /1929 ـ ص 62 و ص63

[181]) آل عمران الأية 26

[182]) حنّا الفاخوري ، الجامع في تاريخ الأدب العربي ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، ط1 / 1982 ص 287

على الأسلوب الشعري،بحيث اتجه نحو مفاهيم جديدة لم يألفها العرب من قَبْلُ،مثل الشعر السياسي الذي جاء بمعاني جديدة استوحتها قرائح الشعراء من اختلاف الأحزاب في الرأي،وتنازع الزعماء على الحكم.

وقد جاءت المعاني الجديدة التي تضمنتها مواضيع القصيدة المستحدثة في الشعر الأموي على النهج القديم في صور مختلفة،بمعنى أوردوا المضامين الجديدة في أشكالٍ قديمة كالمجادلات الشعرية التي اتخذت أبعادًا سياسية من خلال محاولة الشعراء الاجابة عن سؤال العصر آنذاك،من له الأحقية في الخلافة؟،وقد حصر أحمد حسن الزيات هذا الاضطربات الشعرية -التي شهدتها مضامين النصوص الأموية - في أربعة صورٍ[183]:

1- في صورة المدح المشوب بالتحريض والتعريض،كقول الكميث :

بنو هاشم رهط النبي فإنني ... بهم ولهم أرضى مرارًا وأغاب

خفضت لهم مني جناحي مودة ... إلى كنف عطفاه أهل ومرحب

وأرمي وأُرمى بالعداوة أهلها ... وإنِّـي لا أذوي فيهم وأُؤَنب

2- وفي صورة الهجاء،كما قال الأعشى لعبد الملك :

آل الزبير من الخـــلافة كالتي ... عجل التتاج بحملها فأحالها

أو كالضعاف من الحمولة حملت ... مالا تطيق فضيعت أحمالها

3- وفي صورة الاقتراح لسياسة والإطلاع على الرأي،مثلما حدث مع عبد الملك لما أراد أن ينقل ولاية العهد من أخيه عبد العزيز إلى ابنه الوليد،فأمر النابغة الشيباني أن يقترح ذلك في حضرة الناس فقال :

لابنك أولى بملك والده ... ونجم من قد عصاك مُطَّوح

دودُ عدل فاحكم بسيرته ... تم ابن الحرب فإنهم نصحوا

4- وفي صورة الجدل في الرأي أو بيان لمذهب،فمن الجدل السياسي ما وقع بين كعب ابن جميل والنجاشي في المفاضلة بين علي ومعاوية،فقد قال كعب :

أرى الشام تكره ملك العراق ... وأهل العراق لهم كارهين

[183]) ينظر ، أحمد حسن الزيات ، تاريخ الأدب العربي ،المرجع السابق ، ص 123 وص 124 و 125 وص 126

وكل لصاحبه مبغض ... يرى كل ما كان من ذلك دينا

فلما بلغ ذلك عليا أمر النجاشي أن يجيبه فقال :

دعنّ معاوية مالم يكونا ... قد حقق اللّه ما تحذرونا

أنتاكم علي بأهل العراق ... وأهل الحجاز فما تصنعونا ؟

يرون الطعان خلال العجاج ... وضرب الفوارس في النقع دينا

ومما يستخلص من خلال هذه الصنوف الأربعة التي ظهرت في الشعر الأموي أن كثير منها كان موجودًا في الشعر الجاهلي خصوصا في غرضي المدح والهجاء،لكن الجديد فيها يكمن في المواضيع التي تضمنتها من جدال سياسي،فأثرى بموضوعاته الجديدة الشعرية العربية،وهذي المعاني الجديدة توالدت عن ألفاظ مستحدثة فرضتها طبيعة العصر،فلا ريب أن" ما جرى من أحداث جسام كان له ضجة واسعة في جسم الأمة العربية،وكان لها مفعولان رئيسيان: **وعيٌ جديد ، وانفتاحٌ مديد**،أما الوعي فقد حصل في داخل الشخص العربي،وقد دعته الهزة العنيفة إلى أن ينكفئ على ذاته ويتنبّه للشخصية الكامنة في أعماق كيانه وللقوى والطاقات التي بإمكانه التسلح بها،وأمّا الانفتاح فقد دعت الأحداث والفتوح الانسان العربي إلى أن يندفق إلى الخارج،ويخرج من حيزه الضيق،ويفتح عينه على عالم الله الواسع،وعلى ثقافات وحضارات الأمم والشعوب ولا شك أن هذا كله كان ذا أثرٍ عميق في اللغة والأدب والعلوم عند العرب"[184].

1/ الوعي الجديد

فمن تجليات الوعي الجديد الذي طرأ على العقلية العربية ،تمثل في ظهور تلك المفاهيم السياسية الدينية التي أدت إلى الانتهاك المضامين الشعرية في العصرالأموي،كاتساع مفهوم الإمامة عند الشيعة- مثلا- الذي نلمسه في الأبيات المنسوبة إلى كثير عزة في قوله :

ألا إن **الإمامة** من قريش ... **ولاة** الحق أربعة سواء

عليٌّ والثلاثة من بنيه ... هم الأسباط ليس بهم خفاء

فسبطٌ سبط إيمان وبر ... وسبط غيبته **كربلاء**

[184]) حنا الفاخوري ،الجامع في تاريخ الأدب العربي، المرجع السابق ، ص 306

وسبط لا بذوق الموت حتى ... يقود الخيل يقدمها اللواء

تغيب لا يرى فيهم زمانًا ... **برضوى** عنده عسل وماء[185]

فكل من الألفاظ - الإمامة،ولاة كربلاء،رضوي - حملت مفاهيم سياسية جديدة فرضها الفكر العقائدي لدى الشيعة،فمفهوم الامامة والولاية يشكل في معتقدهم ركنا أساسيا بحيث"يروي الكيلاني (من كبار علماء الامامية الشيعة)بسنده عن أبي جعفر،قال:((بني الاسلام على خمس:على الصلاة وزكاة،صوم،الحج،والولاية،لم يناد بشيء،كما نودي بالولاية فأخذ الناس بأربعة وتركوا هذه يعني الولاية)) " [186]،فالإمامة أو الولاية أسبق من الأركان الإيمانية الأخرى في المعتقد الشيعي،وكذلك من الدوال الكلامية التي حملت مفاهيم جديدة أدت إلى الانزياح الشعري في هذا النموذج (كربلاء)الواقعة التي قتل فيها الحسين،وأيضا الدال رضوى"وهو اسم جبل يوجد فيه محمد بن حنيفة - أحد الائمة إثنى عشرية - حيا عن يمنيه أسد وعن يساره أسد،وأنه يغتذي بالعسل والماء حتى يجيء اليوم الذي يرجع فيه " [187].

2/الفتح المديد

أما فيما يخص الانفتاح،فهو متصل بحركة الفتوح الإسلامية،وتوسع الرقعة الجغرافية لبلاد الاسلام وتأثر الإنسان العربي بثقافة البلدان المفتوحة،والشعر الأموي وثق مظاهر عديدة لهذا التأثر نذكر منها استعمال اللغة الفارسية في النظم العربي،"ومنه قول ذي الرمة:

كأنما اعتمت ذرى الأجبال ... بالقز **والإبرسيم** الهلهال

فالإبرسيم : كلمة فارسية الأصل،ويقصد بها الحرير"[188].

والحقيقة أن قضية تأثر العرب باللغة الفارسية هي قضية قديمة،لأنه وُجد في الشعر الجاهلي والقرآن الكريم والأحاديث النبوية كلمات فارسية الأصل،إلاَّ أنه في العصر الأموي والعباسي استفحلت هذه الظاهرة بعد الفتوحات الاسلامية خصوصا في الشعر العباسي،وبالأخص عند الشعراء المولدين ذوي الأصول فارسية كأبي نواس،وابن الرومي وابن المعتز.

---

[185]) كثير عزة ، ديوان كثير عزة ، تحقيق إحسان عباس ، دار الثقافة بيروت ، لبنان ، 1971 ، ص 27

[186]) محمد البيومي ، حقيقة الشيعة – وهل يمكن تقاربهم مع أهل السنة؟ - ، دار الغد الجديد ، القاهرة ، مصر ، ط1/ 2007 ، ص 43،وص 44

[187]) كثير عزة ، ديوان كثير عزة ، المرجع السابق ، ص 27

[188]) صلاح الدين المنجد ، المفصل في الألفاظ الفارسية المعربة في الشعر الجاهلي والقرآن الكريم والحديث النبوي والشعرالأموي،انتشاربيناد فرسك ، إيران ، ط1 / 1978 ص 161

أما في **العصر العباسي** فكان فيه الانزياح الشعري على مستوى اللغة حادًا إلى درجة أنه تسلل إلى الأوزان والقوافي عبر النمط المزدوج والمخمس،وإن هذا التحول في الشعرية العربية لم يكن من عدمٍ بل يرجع إلى المثاقفة الحضارية مع الأمم المجاورة (اليونان وبلاد فارس والهند)،"فأخدوا من كل أمة أحسن ما عندها،فكان اعتمادهم في الفلسفة والطب والهندسة والموسيقى والمنطق والنجوم على اليونان،وفي النجوم والسير والآداب والحكم والتاريخ والموسيقى على الفرس،وفي الطب والعقاقير والحساب والموسيقى والأقاصيص على الهنود "[189]،بحيث أدى هذا الازدهار المعرفي في عهد العباسي إلى التجديد في كثير من المفاهيم الشعرية العربية ، هذا ما جعل"بعض الدراسات تذهب إلى اعتبار القصيدة العباسية مثل نمطا في الخروج عن سنن العرب في نظم الشعر" [190] ،ومنه يمكن اعتبار كل المظاهر التجديدية في بنية القصيدة العربية في العصر العباسي مظهرًا من مظاهر الانزياح الشعري في تاريخ الشعر العربي،وما يلاحظ على المظاهر التجديدية أن معظمها كان نتاجًا لتجارب الشعرية عند جيل الشعراء المولدين الذين مثلوا مرحلة التطور والإبداع والخلق.بالرغم من أن هذه الحركة كانت على يد شعراء أصولهم لا تمتد من جذورٍ عربيةٍ إلاَّ أنهم أثروا النصوص العربية برؤى مخالفة تمامًا لما ألفته الذائقة الشعرية العربية في العصور السابقة فكانت هذه الحركات التجديدية بمثابة كسر التوقع لدى المتلقين من جهة،ومن جهةٍ أخرى كانت تمثل خروجا عن ما اعتاده الناس.ومن هذه الرؤية سنحاول رصد هذه الخروق التي تجلت في ثورة الشعراء العباسيين عن الوضعية الشعرية السائدة قبل عصرهم .

1- التجديد في مقدمة القصيدة العربية

فأول ثورةٍ شنها الشاعر العباسي على الشعر العربي،هي هجرانه المقدمة طللية،وإحلال المقدمة الخمرية بدلها،ويتجلى ذلك مثلافي قول أبي نواس:

لا تبك ليلى ولا تطرب إلى هند ... واشرب على الورد من الحمراء كالورد

كأسا إذا انحدرت في حلق شاربها ... أجدته حمرتها في العين والخد[191]

ويقول أيضا في قصيدة أخرى :

---

[189]) جرجي زيدان ، تاريخ آداب اللغة العربية ، دار الهلال ، مصر ، ج2 ، ص 59

[190]) نور الدين السد ، الشعرية العربية – دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية ، حتى الصر العباسي – ، ديوان المطبوعاتالجامعية ، بن عكنون ، الجزائر ، ج1 /2007 ص 5

[191]) أبو نواس ، ديوان أبو نواس ، تحقيق محمود أفندي واصف ، المطبعة العمومية ، مصر ط1/ 1898ص 34

صفة الطلـول بلاغـة القـدم ... فاجعـل صفتـك لابنـة الكـرم

لا تخـدعنَّ عن التي جعلـت ... سقمَ الصحيح وصحـة السـقـم[192]

ومن هنا نلمس انزياحا واضحا للشعرية العربية من خلال دعوة أبي نواس إلى تجاوز أو خرق التصور التقليدي في استهلال القصيدة العربية من البكاء عن الأطلال إلى الاستهلال بالخمر .

2– "البعد– إلى حدٍ ما –عن القصائد المطولة" [193] :

في الشعر العباسي تراجعت هيمنة القصيدة المركبة التي سيطرت على الشعرية العربية منذ العصر الجاهلي،وهي عبارة عن قصائد مطولة تتنوع فيها الأغراض شعرية من وقوف على الأطلال إلى وصف الرحلة أو الصحراء إلى المدح ... إلخ،لكن هذا النوع الشعري بدأ يتلاشى نسبيا في الشعر العباسي بحيث مال الشعراء العباسيون إلى القصيدة البسيطة التي يعرفها حازم قرطاجني بقوله " والبسيط مثل القصائد التي تكون مدحًا صرفا أو رثاءً صرفا"[194] إذن هي تلك القصائد التي تتضمن موضوعا أو غرضا واحدًا تستهلك به جميع أطوار القصيدة .

وترجع الباحثة سكينة بن قدور سبب انتشار هذا النوع من القصائد إلى سببين رئيسيين [195]:

الأول: تغير النسق الحضاري : الذي آل إليه المجتمع الإسلامي ، فكلما تعقدت أسباب الحضارة وطرائق الحياة تسرب الملل إلى النفوس من الأعمال الأدبية المطولة،إذ لم يعد لهم الوقت الكافي للوقوف أو التجمع للسماع كما كان يفعل القدماء في سوق((عكاظ)) أو ((المربد)) أو ((الكناسة)) لسماع الشعر الجيد،فلهذا لم تعد تلك الأسواق مسرحا لقول الشعر،فانصرف الناس إلى شؤون أخركالصناعة أو التجارة،كما اتجه بعضهم نحو قضاء الوقت في مجالس اللهو .

والثاني تغير رؤية الشاعر العباسي في طريقة النظم الشعري : فالشاعر العباسي أصبح في كثير من الأحيان يجد قصيدته بفكرة معينة،لم تكن تستغرق منه في الغالب أكثر من أبيات معدودة على عكس الشاعر القديم الذي كان يتجول من خلال قصائده في مجموعة من المواضيع والأغراض المتعددة،حتى تبدو قصيدته على أنها مجموعة من القصائد،هذا وقد كان أيضا للغناء أثره على الشاعر في أن يقتصر على قطعة

---

[192]) أبو نواس ، ديوان أبو نواس ، المرجع نفسه ،ص 384

[193]) سكينة بن قدور ، محاضرات في أدب العصر العباسي ، المطبوعات البيداغوجية لكلية الآداب والحضارة الإسلامية ، قسنطينة،الجزائر / 2012 ، ص 27

[194]) حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، دار العربي الاسلامي ، بيروت ، لبنان ،ط2 ، ص 303

[195]) ينظر ، سكينة بن قدور ،محاضرات في أدب العصر العباسي ،المرجع السابق ،ص 27 وص28

صغيرة حتى يسهل تقديمها في إطار موسيقي،بحيث انتشر هذا النوع من القصائد " في كثير من دواوين الشعراء العباسيين مثل : بشار،مسلم،والعباس بن أحنف،وأبي العتاهية،وفي شعر الشعراء الكتاب ومنهم محمد بن عبد الملك الزيات،والعتابي،وخالد بن يزيد،وسعيد بن وهب الكاتب،وعبد الله بن طاهر،والحسن بن وهب الكاتب وسواهم"[196] وقصيدة أبي العتاهية في ذم المغرور من أحسن الروائع في هذا النوع يقول فيها :

مَنْ يعشْ يكبرْ ومنْ يكبَرْ يمُتْ ... والمَنايا لا تُبالي مَنْ أتَتْ

كم وكم مَنْزِلٌ ما يَثبُتُ المَرْءُ بِهِ ... سالماً، إلاّ قَليلاً إنْ ثَبَتْ

بينمَا الإنسانُ فِي الدُّنيا لَهُ ... حرَكاتٌ مُقلِقاتٌ، إذْ خَفَتْ

أبَتِ الدّنْيَا على سُكّانِها ... في البِلى والنّقصِ، إلاّ ما أبَتْ

إنّما الدّنْيا مَتاعٌ، بُلغةٌ ... كَيفَما زَجّيْتَ في الدّنيا زَجَتْ

رحمَ اللهُ امرءاً انصفَ مِنْ ... نَفسِهِ، إذ قالَ خيراً، أوْ سكَتْ

قد درَجتْ، من قَبلِنا ... منْ قرونٍ وقُرُونٍ قَدْ مضتْ

يّها المَغرورُ ما هذا الصّبَا؟ ... لَوْ نهيتَ النفْسَ عَنْهُ لانْتَهتْ

أنِسيتَ المْوتَ جَهْلاً والبِلَى ... وسَلَتْ نفْسُكَ عَنْهُ ولَهَتْ

نحنُ في دارِ بَلاءٍ وأذًى ... وشَقَاءٍ، وعَنَاءٍ، وعَنَتْ[197]

3/ تحول اللغة الشعرية من اللغة الواصفة إلى اللغة المفكرة :

إن هذه القفزة في الشعر العربي من البعد الوصفي إلى البعد الفلسفي،لا تعني تماما ضعف موضوعات الوصف في الشعر العباسي،بل أخرج هذا الغرض الوصف العربي من بيئته الصحراوية إلى بيئة

[196]) ينظر ، نور الدين السد،الشعرية العربية، المرجع السابق ، ص 32

[197]) أبي العتاهية ، ديوان أبي العتاهية ، تحقيق كرم البستاني ، دار بيروت لطباعة والنشر ، لبنان / 1986 ، ص 83

أخرى،بحيث تجاوز الشعراء وصف " الناقة والحيوان والوحش،ووصفوا من خلالها عالم البحر وما يوحي به من دلالات، وصوروا السفن وهي تشق عباب البحر" [198] ،فتوظيف ملامح الطبيعة الجديدة المخالفة للبيئة العربية الصحراوية القديمة في لغة الشعر،وما تحمل مظاهرها الجديدة من معانٍ أكثر ليونة من معاني الصحراء الموحشة أحدثت تغيرًا واضحا على مستوى الصورة الشعرية العربية . وكان للشعراء المولدين اشتغال كبير على هذه الخاصية،نظرًا لترعرعهم في بيئات تختلف عن بيئة العربية،فجسدوا في النصوص الشعر صورًا شعرية مختلفة عما كان سائدًا في الشعر العربي،ومن بين الشعراء الذين نلمس عنده هذا التوصيف الخارج عن حدود الصورة التقليدية النازحة نحو المظاهر الحضارية المتصلة بالطبيعة العباسية،نجد بشار بن برد يصف رحلته على متن سفينة،وهي تشق عباب الماء،والموج المتلاطم يتكسر على جانبيها، يقول :

وملعبِ النُّونِ يرى بطنهُ ... من ظهرِهِ أخضرَ مستصعبِ
عَطْشَانَ إنْ تأَخُذُ عَلَيْهِ ... يَفْحُشْ عَلَى الْبوصِيِّ أو يَصْخَبِ
كأنَّ أصْوَاتاً بِأرْجَائِه ... من جندبٍ فاضَ إلى جندبِ
ركبتُ في أهوالهِ ثيّباً ... إلَيْكَ أوْ عَذْرَاءَ لَمْ تُرْكَبِ
لَّما تَيَمَّمْتُ عَلَى ظَهْرِهَا ... لمجلسٍ في بطنها الحوشبِ
هيَّأتُ فيها حينَ خيَّستها ... مِنْ حَالِكِ اللَّونِ ومِنْ أصْهَبِ
فأصبحت جاريةً بطنها ... مَلآنُ مِنْ شَتَّى فَلَمْ تُضْرَبِ
لا تشتكي الأينَ إذا ما انتحت ... تهدى بهادٍ بعدها قلَّبِ[199]

ثم واصل في نفس القصيدة يصف مهارة قائد السفينة،وهويقودها بسرعة نحو بر الأمان،والحيتان من حولها متناثرةً وسط البحر دهشةً من منظرها،فيقول:

رَاعي الذِّرَاعَيْنِ لِتَحْرِيزِهَا ... من مشربٍ غارَ إلى مشرب
إذَا انْجَلَتْ عَنْهَا بِتَيَّارِهِ ... وارْفَضَّ آلُ الشَّرفِ الأَحْدَبِ

[198]) نور دين السد ، الشعرية العربية ، المرجع السابق ، ص 30
[199]) بشار بن برد ، ديوان بشار بن برد ، تحقيق الطاهر بن عاشور ، نُشر عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافةالعربية ج 1/ 2007 ، ص 171 و ص172

ذكَرْتُ مِنْ هِقْلٍ غَدَا خَاضباً ... أو هـقلـةٍ ربـداءَ لـم تخضـبِ
تـصـرُ أحـياناً بسـكّانهـــا ... صَريرَ بَاب الدَّار فِي الْمِذْنَبِ
بِمِثْلِـهـَا يُجْـتَـازُ فـي مـثْلِـهِ ... إِنْ جَـدَّ جَدَّتْ ثُمَّ لَـمْ تَلْـعَـبِ
دُعْمُوصُ نَهْرٍ أَنْشَبَتْ وَسْطَهُ ... إن تنعـبِ الرّيحُ لهـا تنعـبِ
إِلـى إِمَـام النَّـاسِ وَجَّهْـــتُهَا ... تَجْرِي عَلَى غَارٍ مِنَ الطُّحْلُبِ[200]

ومن هذا الانتقال من وصف الناقة كوسيلة نقل وحيدة في المجتمع العربي القديم تسير على حنكة حاديها المكتسبة من خبرته الطويلة بالنوق والصحراء إلى حركة السفينة وسط البحر ومهارة الرهبان في قيادته برزت مظاهر الخرق على مستوى الصورة الشعرية .

غير أن الشعرية العربية تجاوزت اللغة الوصفية إلى اللغة المفكرة،التي استمدتها من التفاعل الحضاري مع الأمم المجاورة،وما ترتب عنه من إدراك العقول لمعارف لم تكن مألوفة من قِبَلِ الثقافة العربية،مثل إطلاعهم على الفلسفة اليونانية عن طريق الترجمة،ويرجع عمر فروخ أصول نقل علوم الأمم المجاورة إلى العصر الأموي،يقول :"تجمع المصادر والمراجع على اهتمام العرب بالعلوم اليونانية بدأ منذ العصر الأموي،وهم يذكرون أن خالد بن يزيد بن معاوية (75هـ) لما يئس من الفوز بالخلافة ... انقلب إلى العلم ودرس الكيمياء على راهب إسكندراني اسمه مريانوس ثم أمر بنقل كتب صنعة الكيمياء إلى العربية ... لكن لم يصل إلينا شيئا مكتوبا من العصر الأموي ... " [201] ،ومع انتقال الخلافة إلى بني العباس ازدهرت حركة الترجمة،فـ"تميز الدور الأول للنقل الذي انتهى بخلافة أبي جعفر المنصور،بأن الأفراد كانوا يقومون بالنقل رغبة منهم،كما فعل عبد الله بن المقفع ... الذي نقل بعض كتب أرسطو في المنطق ... ومنذ أيام أبي جعفر المنصور أصبح النقل في رعاية الدولة،وعلى ذلك سار هارون الرشيد والمأمون،فتسعت حركة النقل من اليونانية إلى العربية"[202] .

فبديهي جدًا أن تنزاح لغة الشعر العربي الواصف التي لم تتجاوز حدود المرئي - في كثير من الأحيان - إلى لغة شعرية مفكرة لا واصفة،بعدما تشبع الشعراء العباسيين بالفلسفة اليونانية،لما سيوظفه الشعراء من مفاهيم فلسفية في أشعارهم،وهذا ما يلحظ في شعرية المتنبي مثلا،بحيث أورد صاحب الرسالة الحاتمية عدة أبيات تظهر تأثر المتنبي بفلسفة أرسطو،لكن سنحاول تخير نماذج تبدو أكثر منطقية

[200]) بشار بن برد ، ديوان بشار بن برد ، المرجع السابق ، ص 172 و ص 173
[201]) ينظر ، عمر فروخ ، تاريخ الفكر العربي إلى أيام ابن خلدون ، دار العلم الملايين ، بيروت ، لبنان ، ط4/ 1983 ص 271
[202]) المرجع نفسه ، ص 272

وافق فيها المتنبي أرسطو،لأنه في كثير من شواهد الرسالة نلمس بينا واسعا بين أقاويل أرسطو وما قاله المتنبي.وهذا يرجع إلى تحامل صاحب رسالة الحاتمية على أشعار المتنبي بدعم من المهلبي ومعز الدولة بن بويه،فالحاتمي كان من أولئك الذين يبنون سعادتهم على أنقاض غيرهم من الناس تزلفا لمن بيده الأمر من الوزراء،وتقربا للحاكمين من الأمراء [203]،عموما مهما كانت ادعاءات الحاتمي حول سرقة المتنبي لأرسطو،نحن اليوم نرى المسألة من زاوية أخرى تبرز سعة اطلاع المتنبي على الفلسفة اليونانية، وعبقريته في تحويل مفاهيمها المجردة في أشكالها النثرية إلى أقاويل جمالية محسوسة في قالب شعري،وهذه مجموعة من النماذج التي يمكن أن تتطابق مع بعضها البعض: [204]

قال أرسطو : ((إذا كانت الشهوة فوق القدرة،كان هلاك الجسم دون بلوغها.))

وقال أبو طيب المتنبي:

وإذا كانت النفوس كبارا ... تعبت في مرادها الأجسامُ

قال أرسطو : ((إذا تجردت اللطائف من الشكوك،اكتست الصورة رونقا وبهاءً))

وقال المتنبي :

إذا خَلَعْتُ على عِرْضٍ لهُ حُلَلاً ... وجَدتُها مِنهُ في أبهَى منَ الحُلَلِ

قال أرسطو:((العيان شاهد لنفسه، والأخبار يدخل عليها الزيادة والنقصان .))

وقال المتنبي:

خُذْ ما تَراهُ وَدَعْ شَيْئاً سَمِعْتَ بهِ ... في طَلعَةِ البَدرِ ما يُغنيكَ عن زُحَل

قال أرسطو : ((لسنا نمنع ائتلاف الأرواح،وإنما نمنع ائتلاف الأجسام،فإن ذلك من طبع البهائم))

وقال المتنبي:

---

[203]) ينظر ،محمد عبد الرحمن شعيب ، المتنبي بين ناقديه – في القديم والحديث - ، دار المعارف ، مصر /1924 ص 236 وص237

[204]) ينظر ، أبي علي محمد بن حسن بن المظفر ، الرسالة الحاتمية – تحقيق فؤاد أفرام البستاني ، المشرق ، بيروت، لبنان ، /1921 ،ص 289 وص 290 وص 350 وص352

وَما كلّ مَن يهوَى يَعِفّ إذا خَلا ... عَفَافي وَيُرْضي الحِبّ وَالخَيلُ تلتقي

قال أرسطو :((علل الأفهام أشدُّ من علل الأجسام.))

وقال المتنبي:

يهون علينا أن تُصاب جسومنا ... وتسلم أعراضٌ لنا وعقولُ

4/ شيوع استخدام الألفاظ الدخيلة في الشعر العباسي:

ومن الانزياحات الشعرية –أيضا - التي شهدها الشعر العباسي،نذكر انصهار بعض الألفاظ الفارسية في دواوين بعض الشعراء ذوي الأصول الفارسية منهم بشار بن برد،أبو نواس،مسلم بن الوليد،والبحتري[205] ،وهذا الأخير نلمح في شعره تأثرًا واضحا بلغته الفارسية الأولى،يقول :

يا ابنَ حُمَيْدٍ عِشْ لَنَا سالماً ... ما اختَلَفَ **النّوْرُوزُ وَالمِهرَجانْ**

فالنوروز:أكبر أعياد الفرس وهو أول يوم من السنة الشمسية،لكنه لدى الفرس يعني نزول الشمس أول الحمل،ومعناه يوم جديد،وربما قد يراد منه يوم الحظ وتنزه،وذكر المعري أن النيروز فارسي معرب،ولم يستعمل إلا في دولة بني العباس.أما المهرجان،فهو–أيضا- عيد من أعياد الفرس ،ومعناه محبة الروح[206].

وشواهد تأثر الشعر العباسي باللغة الفارسية كثيرة، إذ أن استعمالاها يشي بوجود ظاهرة الانزياح في الشعرية العربية،بحيث توظيف ألفاظها يحدث مآلات على مستوى المعنى،وهذا ما يضمن حدوث ظاهرة الانزياح على المستوى اللغوي،ثم تنتقل على مستوى التلقي حين يحاول المتلقي كشف مفاهيمها التي تكون منافية تماما لخبراته السابقة،فتحدث الفجوة لتعلن حدوث ظاهرة الانزياح.

5/ التجديد في موسيقى الشعر والقافية :

لقد ولدت ثورة التجديد الشعري - على المستوى الألفاظ والموضوعات والأشكال- في شاعر العباسي حافزا كبيرا ورغبةً جامحة في تجديد الأوزان شعرية بحثا عن موسيقى يكون بوسعها احتضان هذه الثورة،بحيث " مال بعض الشعراء في العصر العباسي نحو الابتكار في الأشكال الشعرية وفي الأوزان والقوافي ، وكانت محاولاتهم تهدف إلى البحث عن نمط شعري جديد،يخرجون به عن نمط القصيدة

[205]) ينظر، ممدوح محمود يوسف حامد ، ملامح النقد عند الرواة وأثارهم في النقد الأدبي حتى القرن الرابع هجري ، عمان ، دار جبل عمان ،ط2010/1 ، ص66

[206]) ينظر ، وحيد صبحي كبابة ، الأثر الفارسي في شعر البحتري ، مجلة ثقافتنا للدارسات البحوث ، جامعة حلب ، سوريا ، العددالسادس وعشرون / 2011 ، ص 129 وص 130

العربية الموحدة القافية،ويضفون إلى أوزان الشعر المعروفة أوزانا جديدة،فكانت نتيجة هذا الابتكار ظهور أوزان جديدة،وهذه الأوزان كانت مؤسسة على أصول قديمة مستلهمة من تفعيلات البحور التقليدية "[207].

ومن البحور الأوزان المحدثة التي اشتقت من ميزان الخليل نجد ستة بحور وهي:المستطيل،والممتد والمتوافر،والمتئد،والمنسرد،والمطرد) وهي بحور جديدة جاءت على التفعيلات الخليلية التقليدية [208]

- **المستطيل :** وهو مقلوب الطويل ، وتفاعيله : مفاعيلن /فعولن / مفاعيلن / فعولن

شاهده :

لقد هاج اشتياقي غرير الطرف أحور ... أدير الصدغ منه على مسك وعنبر

- **الممتد :** وهو مقلوب المديد ، وتفاعيله : فاعلن /فاعلاتن /فاعلن / فاعلاتن

شاهده :

صاد قلبي غزال أحور ذو دلال ...كلما زدت قربا زاد مني نفورا

- **المتوافر** : هو مزيج محرف من الكامل والرمل وتفاعيله : فاعلاتُك – فاعلاتُك ، فعولن

وشاهده :

ما وقوفك بالركائب في الطلل ... ما سؤالك عن حبيبك قد رحل

- **المتئد :** وهو مقلوب المجتث،وتفاعيله : فاعلاتن / فاع لاتن/مستفع لن

وشاهده :

كن لأخلاق التصابي مستمريا ... ولأحوال الشباب مستحليا

- **المنسرد :** وهو مقلوب المضارع،وتفاعيله:مفاعيلن / مفاعيلن / فاع لاتن

وشاهده :

على العقل عول في كل شأن ... ودان كل من شئت أن تداني

---

[207]) نور الدين السد ،الشعرية العربية،المرجع السابق ، ص 36

[208]) ينظر، صفاء خلوصي ، فن التقطيع الشعري والقافية ، منشورات مكتبة المتنبي ، بغداد ، العراق ، ط5/ 1977 ، ص 279

- **المطرد :** وهو لون آخر من مقلوب المضارع،وتفاعيله:فاعلاتن /مفاعيلن / مفاعيلن وشاهده

ما على مستهام ريع بالصد ... فاشتكى ثم أبكاني من الوجد[209]

وقد زاد الشنتريني على بحور الستة المحدثة ثلاثة أخرى وهي (الخبب ، والفريد ، والعميد)

الخبب : فأجزاء شطره ((فاعلن)) أربعة مرات ومبدؤه من الرابع الأول من أجزاء المتقارب

وشاهده:

يا ليل الصب متى غده ؟ ... اقيام الساعة موعده

الفريد : وهو خارج عن الدوائر العروضية،وتفاعيله :مستفعلن / مستفعلن / مستفعلاتن

وشاهده:

القطر كسا الأرض من الحسن فنو ... نًا فتح النورتغورا وعيونا

العميد :وهو خارج أيضا عن الدوائر العروضية،وتفاعيله : مستفعلاتن / مستفعلاتن / فعل

وشاهده :

ما أعذب عندي في الهوى تعذيبي ... الموت يهون في رضى المحبوب[210]

فالمتأمل لهذه البحور المحدثة يجد بعضها انتهاك لنمط تفعيلات البحور التقليدية،وبعضهاالآخر خروج تام عن الدوائر العروضية،وهذا ما سيضمن للشعر العباسي الانزياح على المستوى الموسيقى الداخلية للشعر،وقد تجاوز الشاعر العباسي هذه الثورة إلى حد مشاكسة أقدس بند من بنود النظم الشعري التي خلفته المؤسسة النقدية التقليدية،وهو نظام القافية الموحدة،فظهر الشعر المزدوج والمخمس،وقد أرجع نور الدين السد عوامل انتشار هذه الاشكال الشعرية في العصر العباسي إلى عوامل عدة،وأهمها :[211]

أ/ الرغبة في التجديد والخروج على المألوف .

---

[209]) ينظر ، صفاء خلوصي ،فن التقطيع الشعري، المرجع السابق ، ص 377 وص 378 و ص 380

[210]) ينظر ، نور الدين السد ،الشعرية العربية، المرجع السابق ، ص 40 وص41

[211]) المرجع نفسه ، ص 41

ب / نظم أشكال جديدة تصلح للغناء ، وتوائم مجالس الطرب .

جـ / الرغبة في مسايرة الذوق الحضاري الجديد،والانسجام مع البنية الثقافية العامة في العصر العباسي.

إذن قد جاء هذا الانزياح الموسيقي استجابة للخصوصية العصر العباسي،فشاعت أشكال شعرية متنوعة كالمزدوج والمخمسة .

المزدوج : يعتمد الشاعر في هذا الشكل على تصريع كل أبيات قصيدته،وقد شاع هذا اللون في الأراجيز،ومن الشعراء العباسيين الذين جربوا في هذا الشكل نجد :بشار بن برد،وأبي العتاهية،بل كانا من روادها الأوائل،وهو لون شاع في المنظومات العلمية والأمثال والحكم،ولأبي العتاهية أرجوزة من هذا الطراز تتكون من أربعة آلاف بيت،وقد وسمها (بذات الحكم والأمثال)[212] ،يقول فيها :

ما انتفعَ المرءُ بمثلِ عقلِهِ ... وَخَيرُ ذُخْرِ المَرءِ حسنُ فِعلِهِ
إنَّ الفَسادَ ضده الصَلاحُ ... ورُبَّ جِدٍّ جَرَّهُ المُـزَاحِ
يغنيكَ عَن كلِّ قَبيحٍ تَركُتهُ ... قَد يوهِنُ الرَأيَ الأَصيلَ شَكُّهُ
لِكُلِّ قَلبٍ أَمَـــــلٌ يُقَلِّبُـهِ ... يَصدُقُهُ طَــوراً وَطَـوراً يَكذِبُهِ
يا رُبَّ مَـن أَسخَطَـنا بِجَهـدِهِ ... قَـد سَرَّنـا اللهُ بَغَــيرِ حَمـدِهِ
مَن لَم يَصِل، فَأرضَ إذا جَفاكَـا... لا تَقطَعَنَّ ، لِلهَوى ، أَخاكا[213]

المخمسات : هو نمط يقسم فيه الشاعر قصيدته إلى خمسة أقسام،وفي كل قسم منها يأتي بقافية جديدة مخالفة للأقسام الأخرى،ويعرفها ابن رشيق بقوله "وهو:أن يؤتى،بخمسة أقسامة على قافية،ثم بخمسة أخرى في وزنها على قافية غير ذلك،إلى أن يفرغ من القصيدة"[214] ،ويبدو أن ابن رشيق كان رافضا لهذا النوع من الشعر لأنه يراه خروجا عن تقاليد القصيدة العربية،فهو يدخل الانزياح – من هذه الرؤية - في باب الزلل والغلط،بحيث يعتبره دليل على ضعف الشاعر،وعدم اقتداره على محاكاة نمط القصيدة القديمة إذ يقول :"وقد رأيت جماعة ،يركبون المخمسات والمسمطات ويكثرون منها،ولم أر متقدما حاذقا صنع شيئا منها،لأنها دالة على عجز الشاعر،وقلة قوافيه،وضعف عطنه،ماخلاَ امرئ القيس في القصيدة التي تنسب إليه وما أصححها له،وبشار بن برد،أن يصنع المخمسات والمزدوجات عبثا واستهانة بالشعر،وبشر بن المعتمر

---

[212]) ينظر، صفاء خلوصي ،فن التقطيع الشعري، المرجع السابق ، ص 167
[213]) أبي العتاهية ، ديوان أبي العتاهية ،المرجع السابق ، ص 493
[214]) ابن رشيق القيرواني ،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد،دار الجيل،سوريا،ط 5 / 1981،ص 180

فقد أنشد الجاحظ أول مزدوجة وصنع ابن المعتز قصيدة في ذم الصبوح،وقصيدة في سيرة المعتضد،ركب فيها هذا الطريق،لما تقتضيه الألفاظ المختلفة الضرورية،ولمراده في توسع في الكلام،والتلمح بأنواع السجع" [215] ،ومن النماذج القصائد المخمسة،ما قاله أبو نواس :

ما روض ريحانكم الزاهرُ .. وما شذى نشركم العاطرُ
وحقِّ وجدي والهوى قاهرُ .. مذ غبتمو لم يبقَ لي ناظرُ
والقلب لا سالٍ ولا صابرُ
قالت ألا لا تلِجنْ دارنا .. وكابد الأشواق من أجلنا
وصبر على مرِّ الجف والضنا .. ولا تمرَّنَّ على بيتنا
إن أبانا رجلٌ غائرُ [216]

ومن هنا نستنتج أن ازدهار الشعر العباسي تمثل من خلال تمرد عن المفاهيم الشعرية العربية القديمة،ومشاكسة بعض المعتقدات الثابتة في ذاكرة الفنية القديمة،فتولدت تلك المفارقات على مستوى البناء الشكلي والموسيقى بنوعيه - الداخلي والخارجي – على صعيد البنية القصيدة العربية،فكانت نتائج تلك الثورة مظاهرَا للانزياح في الشعر العربي .

أما **في العصر العثماني أو التركي**،فقد ضعف البناء الفني للقصيدة العربية،لأن التجارب الشعرية في هذا العصر بدت" مثقلةً بقيود الصنعة،محصورةً في دائرة التقليد ، تغلب عليها مظاهر الضعف الخلقي كالجبن والملق والشكوى" [217] ،وإن هذا الوضع الذي آل إليه الشعر العربي كان انعكاسا لتفكك والاضطراب الوضع السياسي في دولة الاسلامية التي ابتليت بزحف"قبائل التتار بقيادة جنكيزخان ثم بقيادة هولاكو،واستولت على البلاد العربية،وقضت على معالم الحضارة فيها،ثم جاء تيمرلنك ومن بعده الأتراك العثمانيون،فعم الويل وجفت القرائح " [218] .

ويعزي حنا الفاخوري ضعف الشعر في هذه المرحلة إلى انعدام الأسباب التي تنهض به،وتدفع بأصحابه نحو الاجادة،فكان الملوك والسلاطين في هذه المرحلة أعاجم لا يشجعون حركة الأدباء عامة والشعراء خاصة إلى الأمام،ولا يغدقون عليهم بالخير،فعملوا على كسب معيشتهم عن طريق الحرف

[215]) ابن رشيق ،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، المرجع السابق ، ص 182
[216]) نور الدين السد ، الشعرية العربية، المرجع السابق ،ص 45
[217]) أحمد حسن الزيات ،تاريخ الأدب العربي، المرجع السابق ، ص381
[218]) حنا الفاخوري ،الجامع في تاريخ الأدب العربي، المرجع السابق ، ص 1024

وصناعات،فكان من بينهم الجزار والدهان،وزاول الروح العصبية والحمية اللتان نهضتا بالشعر الفخري والقومي،وقلت دواعي اللهو في جو الاضطراب السياسي وصرامة العيش [219].

وقد حدد أيضا - حنا الفاخوري – خصائص الشعر العربيالتي يمكن أن نجملها في نقاط التالية : [220]

1- أصبح الشعر تقليدًا واقتباسا مع الاغراء في الزخرفة والتنميق اللفظي،حتى إذَا ما أزحنا ستار الألفاظ البراقة لا نقع غالبا إلا في معانٍ مكررة مسروقة غثة .
2- شيوع المدائح النبوية والبديعيات،فنظم البوصيري بردته وهمزيته ولاميته التي عارض بها ((بانت سعاد))،فراجت قصائده هذه وقلدها الشعراء،ولم يحجموا عن وصف الأشياء المألوفة كالسجادة والبساط والمسبحة والسكين والمروحة.
3- بالغ الشعراء في استعمال الكلام العادي الصريح،وانتشرت في الشعر الألفاظ العامية وكلام غير المعرب والأوزان الشعبية مثل ((المَوَالِيَا)) و ((القُوما)) و ((الزجل)) و ((الدُّوبِيْت)) وغيرها .
4- سقوط الشعر أسلوبًا ومعنى وعاطفةً وخيالاً .

إذن كان هذا الأدب يمثل عصر الأزمة على جميع الأصعدة،وبما فيها الشعر خصوصا الذي ظل يتوسل معاني الشعراء القدامى جاعلا من فن البديع قناعا لإخفاء عجز الشعراء وضعفهم عن ابتكار وخلق صورٍ شعرية مخالفة عمَّا شاع في ذاكرة الشعر العربي .

ثانيا : الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة

أما في عصر النهضة فقد سارت الحركة الشعرية العربية وفق خطين متناقضين:خطٌ إحيائي أعاد ربط أوصال الحنين إلى القصيدة العربية زمن ازدهارها بمشروعه الثائر عن الوضعية الانغلاق التي وصلت إليها حالة الشعر بعد عصر الضعف،وخطٌ جعل الرؤية الاستقلالية عن المفاهيم القديمة حيز اهتماماته الشعرية.

ويعد محمود سامي البارودي زعيم الخط الأول التقليدي الذي"أعاد إلى الشعر نبض الحياة من جديد فيما يشبه الإحياء الحقيقي،فقد استطاع أن يرتفع بناؤه الشعري ليحاكي نماذج المجلين من صفوة الشعراء العرب"[221] ،حتى صارت شعرية البارودي نموذجا احتذى بها الشعراء اللاحقون،"وابتغوا الوسيلة إلى

---

[219]) ينظر ،حنا الفاخوري ، الجامع في تاريخ الأدب العربي، المرجع السابق ، ص 1027 و 1028
[220]) ينظر ، المرجع نفسه ، ص 1029 و 1030
[221]) محمد مصطفى هدَّارة ، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية ، لبنان ، ط1/1990، ص 20

ذلك بحفظ مختارات من أشعار الجاهليين والإسلاميين،فأخصبت القرائح،وصحت الأذواق وجرى الشعر جزل اللفظ،محكم النسج،متين القافية،مشرق المعاني،متخففا من أثقال البديع وأوزار الصنعة" [222]،فبرغم من أن هذا الاتجاه أعاد الشعر إلى السكة الصحيحة من خلال تحريره من قيود الصنعة،ولكن الشعر من هذه الفلسفة الابداعية لم يتجاوز- في عمومه - حدود الشعرية القديمة،ولم يعط رؤى جديدة يخرج بها عن المألوف،فظلت الصورة الشعرية مرتبطةً روحيا بالذاكرة الإبداعية القديمة،وهذا ما يستشف من قصيدة أحمد شوقي -وهو أحد الشعراء الإحيائيين - من خلال محاكاته لسينية البحتري على مستوى الموسيقى الشعر .

قال البحتري في قصيدته :

صُنْتُ نَفْسِي عَمّا يُدَنّس نفسي ... وَتَرَفّعتُ عن جَدا كلّ جِبْسِ

وَتَماسَكْتُ حَينُ زَعزَعني الدّهْـ ... ـرُ التماساً منهُ لتَعسِي، وَنُكسي

بُلَغٌ منْ صُبابَةِ العَيشِ عندِي ... طَفّفَتْها الأيّامُ تَطفيفَ بَخْسِ[223]

فيحاكيه أحمد شوقيقائلا:

اِختِلافُ النَهارِ وَاللَيلِ يُنسي ... أُذكُرا لِيَ الصِبا وَأَيّامَ أُنسي

وَصِفا لي مُلاوَةً مِن شَبابٍ ... صُوِّرَت مِن تَصَوُّراتٍ وَمَسِّ

عصفتْ كالصَّبا اللعوبِ ومرّت ... سِنةً حُلوةً، ولذَّةُ خَلْس[224]

برغم من أن الحكم عن الشعر الإحيائي على أنه كان كله تقليدًا للشعر القديم حكما مطلقا وتعميميا يحمل من المجازفة العلمية كثيرا،لأنه لا يمكن أن يكونَ هذَا الإحياء نسخةً طبق الأصل للغةِ عصورٍ غابرة،فعند ما يحاكي أحمد شوقي قصيدة البحترى على مستوى موسيقى الشعر يُرَى أن فكرتين العامتين للقصيدتين،تختلفان.

---

[222]) أحمد حسن الزيات ،تاريخ الأدب العربي، المرجع السابق ، ص451

[223]) البحتري ، ديوان البحتري ،تحقيق حسن كامل الصيرفي ، دار المعارف ، مصر ، ط 3، ص 1152

[224]) أحمد شوقي ، ديوان الشوقيات ، دار العودة ،بيروت ، 1977 ، ص 344

أمَّا التيار التجديدي،فقد عمل على تخليص الأدب من المفاهيم الشعرية التقليدية إلى مفاهيم جديدة تتناسب مع مستجدات العصر،بحيث"نزع الشعراء إلى الاستقلال والحرية والتجديد بتأثيرٍ من الحضارة الأوربية،وتعلم اللغات الأجنبية،ونشاط الحركة العلمية،وقصدوا إلى اكتناء النفوس،وتحليل الأشخاص وتعليل الأشياء،ومناجاة الطبيعة،وحاد أكثرهم عن الأساليب العتيقة "[225] . وهذا راجع لاحتكاكهم بالثقافة الغربية التي كانت تشهد ازدهارًا معرفيا على جميع الأصعدة من خلال " اطلاعهم عن المجالات التي كان يشرف عليها المطلعون عن الثقافة الغربية كـ(المقتطف) ومن خلال المدارس الأجنبية،فقد كان في بلاد الشام مدارس ((فرنسية،وانجليزية ،وأمريكية،وروسية،وارلندية، وألمانية... إلخ)) حتى صارت المدارس الوطنية تقلدها في مناهجها وأهدافها،ناهيك عن حركة الترجمة التي تعد من أهم روافد الاطلاع عن الثقافة الغربية [226]،فكان نتاج هذا التفاعل الحضاري نزوع الحركة الشعرية نحو الاتجاه الرومانسي،كردة فعل مباشرة للنهوض بالشعر العربي بعدما سيطرت عليه النزعة الكلاسيكية في التجارب الشعراء الإحيائيين،فطرأت عدَّة "عوامل سياسية واجتماعية وفكرية على العالم العربي – فيما بين الحربين العالميتين – فهزته في أعماقه وغيرت من قيمه ونظرته إلى الوجود،ودعت الناس إلى الثورة على كل ما هو راسخ في مجتمعاتهم،ومنه الشعر،فجدد الشعراء أنفسهم مدفوعين نحو التيار الرومانسي"[227] ،الذي تمظهرت خصائصه الفلسفية في الشعر العربي،بحيث يرى عبد المنعم الخفاجي أن توظيف معالم المدرسة الرومانسية في الشعر العربي تبنته ثلاثة مدارس أدبية كبرى،يمكن تلخيصها فيما يلي[228]

أ) مدرسة شعراء الديوان : التي تضم كل من العقاد وشكري والمازني،وقد دعا ثلاثتهم إلى شعر الوجدان،وأكدوا وحدة القصيدة،واحتفوا بالأخيلة والصور الجديدة والمضمون الشعري سواءٌ استمده الشاعر من الطبيعة أو من ذاتِ نفسه العاطفية أو الفكرية،بحيث يقول العقاد في ديوان : ((أن الشعر يقاس بمقاييس ثلاثة،أولها أن الشعر قيمة إنسانية،قبل أن يكون قيمة لفظية،يحتفظ الشعر بلغته إذا ترجم إلى لغة من اللغات، وثانيها أن الشعر تعبير عن نفس صانعه،وثالثها أن القصيدة ذات بنية حية لا أجزاء متناثرة فيها)).

---

[225]) أحمد حسن الزيات ،تاريخ الأدب العربي ،المرجع السابق ، ص 451

[226]) ينظر،محمد الحسين الأعرجي،الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي، دار عصمى،القاهرة مصر،ص31 وص32

[227]) محمد مصطفى هدَّارة ،دراسات في الأدب العربي الحديث ، المرجع السابق ، ص 25

[228]) ينظر ، محمد عبد المنعم الخفاجي ،دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه،دار الجيل بيروت،بيروت،1992 /ج1 ، ص 41،وص 42

ب) مدرسة أبولو : التي أسسها الشاعر أبو شادي،وخلفت أثرًا بارزًا في تاريخ الشعرية العربية بحيث دعا أبو شادي إلى الأصالة والفطرة الشعورية والعاطفة الصادقة،وقد تميزت أشعار هذه المدرسة بالخيال الغربي،وبالتأمل الصوفي،والتعمق الفكري والنفسي الفلسفي،والبعد القصصي والتمثيلي والشكوى من الواقع والألم والهروب نحو الطبيعة.

جـ) مدرسة شعراء المهجريين :نزعت لغة الشعر مع هذه المدرسة إلى المناجاة والهمس،وقد جددت في الأخيلة والصور الشعرية،وعنيت بموسيقى الشعر عناية شديد.

وفي هذا الصدد،نلمح ما قدمه التيار التجديدي من مفاهيم حديثة للشعرية العربية،بحيث استطاع أن ينهض بالشعر انطلاقًا من رؤية موازية للفلسفة الإبداعية العالمية عبر التيار الرومانسي متوخيا من خصائصه الانسانية موقعا عالميًا للشعر العربي .

أما في **الشعر المعاصر** ، فنجد نازك الملائكةفي مقدمة ديوانها ((شظايا ورماد)) تعلن تمردها الصارخ وثورتها العارمة على كل المفاهيم الشعرية الكلاسيكية،فعملت على ضرب تلك الثوابت النقدية القديمة الثوابت التي طوقت حركة الشعر في مساحة ضيقة عبر مجموعة من القوانين التنظيرية الموروثة من الذاكرة النقدية السحيقة،فـ" عملت على دحض هذه القناعات الأسطورية؛حيث خلخلت بذلك المدونة النقدية القديمة التي طالما حصرت الشعر في أركان ثابتة كالوزن والقافية والمعنى؛لقد أطلقت صراح الشعر،فقد أخرجته من المقابر العتيقة،البالية "[229].

وقد رأت نازك الملائكة أنه من الضروري أن تساير الحركة الشعرية الحركة التطورية للحياة،لأن الشعر في النهاية وليد أحداث الحياة،والحياة ليست لها قاعدة معينة تسير على موجبها في ترتيب أحداثها،كما أنها ليس لها نماذج معينة للألوان التي تتلون بها أشياؤها وأحاسيسها،وحجتها في ذلك أن ما يذهب إليه النقاد من تقسيمات للعصورالأدبية من كلاسيكية،رومانسية،واقعية،رمزية،وسريالية ... إلخ هي كلها ليست قواعد،وإنما هي أحكام[230] ،بمعنى أن ما قدمته تلك المدارس الفنية من أراء حول الفن ليست قواعد ثابتة،وإنما توصيف للأشكال التعبيرية التي بإمكانها صنع التلاؤم بين الفن والاضطرابات الحياة على المستوى الفكري،والفلسفي،والاستطيقي،والاجتماعي،والاقتصادي،والسياسي،فـ "الشعر والحياة كيلاهما يتسم بالحركية والديناميكية،فمن الصعب إذًا إن لم نقل من المستحيل تقييد هذا

[229]) بشير تاوريريت،الشعرية والحداثة، المرجع السابق ، ص 102

[230]) نازك الملائكة ، ديوان شظايا ورماد ، دار العودة ، بيروت ، ط2/ 1981 ، ص 5

المتحول،ووصفه وتحديد شكله وروحه ... ولا يمكن تقنينه بضوابط محددة،ولا بنظريات ثابتة،مادام لكل شاعرٍ نظرته الخاصة " [231] التي اكتسبها من تكوينه الشخصي،وما تمليه عليه خصوصيات عصره الفكرية والفلسفية .

وثم انتقلت ثورتها من مفهوم الشعر إلى مكوناته الشكلية من لغةٍ وأوزانٍ وقوافٍ،مكسِّرة في ذلك كل المفاهيم النقدية القديمة المنمطة في مصطلح عمود الشعر،وهذا ما نلمسه من خلال،قولها :"فنحن عمومًا مازلنا أسرى،تسيرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية وصدر الإسلام،مازلنا نلهث في قصائدنا ونجر عواطفنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة،وقرقعة الألفاظ الميتة،وسدى يحاول أفرادٌ منا أن يخالفوا فإذا ذاك يتصدى لهم ألف غيورٍ على اللغة،وألف حريصٍ على التقاليد الشعرية التي ابتكرها واحدٌ قديم أدرك ما يناسب زمانه،فجمدنا نحن ما ابتكرت واتخذناه سنةً، كأن سلامة اللغة لا تتم إلاَّ إن هي جمدت على ما كانت عليه منذ ألف عام،وكأن الشعر لا يستطيع أن يكون شعرًا إن خرجت تفعيلاته على طريقة الخليل " [232].

ومما سبق،نلمس إلحاح الناقدة على ضرورة إخراج القصيدة العربية عن ما كان مألوفًا في العصور السابقة،لأن القصيد المعاصرة خاضعة إلى التغيرات الجديدة التي تمنحها صورة المعاصرة،فتكون اللسان الناطق باسم العالم المعاصر،وما يشهده من أوجاعٍ وانكسارات،ارتسمت تجاعيدها على جبين الإنسان المعاصر،وبهذا التصور تستطيع القصيدة تجسيد الإنسان المعاصر والحياة المعاصرة على حد سواء [233]

كما أعطت نازك الملائكة أهمية بالغة لهيكل القصيدة،واشترطت في بنائه مجموعة من الشروط،أوجزها بشير تاوريريت في أربعة عناصر :[234]

1- التماسك : يقصد به وجوب التناسق بين القيم الفكرية والعاطفية،فعلى الشاعر ألاَّ يتناول لغة في الإطار ويفصلها تفصيلاً يخمد قوة وقيمة اللغة،وتضرب نازك ملائكة مثلا عن هذا تماسك،بقصيدة ((حفار القبور)) لبدر شاكر السياب،التي تقع في أربعة مشاهد مختلفة،لكن العلائق اللغوية جعلتها تبدو بنية واحدة متماسكة .

---

[231]) بشير تاوريريت ،الشعرية والحداثة، المرجع السابق ، ص 102
[232]) نازك الملائكة ،شظايا ورماد ، المرجع السابق ، ص 6
[233]) ينظر ، بشير تاوريريت ،الشعرية والحداثة، المرجع السابق ، ص 103
[234]) ينظر ، المرجع نفسه ، ص104 وص 105

2- الصلابة :ومعناها أن يكون هيكل القصيدة متميزًا عن التفاصيل التي يستعملها الشاعر للتلوين العاطفي والتمثيل الفكري،كما أن التشبيهات والأحاسيس ينبغي أن تكون تفاصيل سياقية عارضة يسعى الشاعر إلى كبح جماحها،بحيث لا تضيق فيها حدود الخط الأساسي في الهيكل .

3- الكفاءة : ويعني احتواء الهيكل على كل ما يحتاجه لتموين وحدة كاملة على أن تتوفر في هذه الوحدة كل التفاصيل التي تؤمن للقارئ فهم القصيدة دون توسل السياقات الخارجية،ويتم ذلك عبر عنصرين أساسيين،هما اللغة،التفاصيل

أ) اللغة : وهي عنصر أساسي في الكفاءة الهيكل لأنها أداته الوحيدة،فعلى الشاعر أن تكون لغته مفهومة وإن لم تكن فإننا نفر منها،وهذا ما يفسر نفورنا من الألفاظ القاموسية غير المألفة في عصر.

ب) التفاصيل : فهي التشبيهات والاستعارات والصور المستعملة في القصيدة،لا أن تكون قيمتها ذاتية،وهذا لا يعني منع الشاعر من ايراد تفاصيل شخصية،بشرط أن يمنح هذه التفاصيل قيمة فنية .

4- التعادل : والمقصود به هو حصول التوازن بين مختلف جهات الهيكل،وهو نسبة منطقية بين النقطة العليا والنقطة الختامية .

ثم واصلت نازك الملائكة مشاكستها للشكل الشعري عن طريق خلخلة نظام الصدر والعجز الموروثين من الشعرية العربية القديمة،وجعلت نظام السطر بديلا عنه،يتناسب مع الذوق المعاصر،لأن الشعر كظاهرة تعبيرية في الإنسان يبدأ -بسيطًا- كغيره ثم يتعقد تدريجيا بتعقد حياة انسان الظاهرة نفسها،فيتضاعف مضمونا من ناحية المعاني وأبعادها اتساعا وعمقا.ويتكاثف شكلا من ناحية الأساليب وجودتها لغة وصياغة،من ناحية انتقاء الألفاظ ودقة وصفها ورقتها،ورتابة موسيقاها.وبهذا كانت لغات الأمم وآدابها في مرحلة بداوتها وجاهليتها أقل ألفاظا وابسط محتوى،وقد استجاب العروض العربي لهذه الحركة التطورية الجديدة،ثم شاعت في الأواسط الأدبية،وتلقفها الشعراء الشباب بعد نقد مر وسخرية لاذعة،رغبة منهم في التجديد على المستوى الموسيقي للشعر،وليس تخلصًا من قسوة عمود الشعر وصرامته،وإلا ما ذهب ((المعري)) وغيره في زيادة قيود القافية. [235]

وقد وجهت نازك الملائكة الشعر المعاصر إلى نظام ((التفعيلة))،بعدما طرحت جملة من الأسئلة المربكة،الضاربة في عمق التصور القديم للشكل الشعري،تقول " وما لطريقة الخليل ؟ ... ألم تصدأ لطول ما لامستها الأقلام والشفاه منذ سنين وسنين؟ ألم تألفها أسماعنا؟ وترددها شفاهنا،وتعلكها أقلامنا،حتى

[235]) ينظر ، نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ،مكتبة النهضة ، ط2 / 1967 ، ص 9 و ص 13

مجتها.منذ قرون ونحن نصف انفعالاتنا بهذا الأسلوب حتى لم يعد له طعم ولا لون، لقد سارت الحياة تقلبت ... ومازال شعرنا صورة لقفا نبك وبانت سعاد،الأوزان هي هي،والقوافي هي هي ... وتكاد المعاني تكون هي هي"[236].

وفي ديوان ((شظايا ورماد)) خاضت نازك ملائكة رهان التجريب على نظام التفعيلة،بحيث ضمنته مجموعة من القصائد التي تعد خروجًا على القواعد المألوفة،مثلما هو الحال في قصيدة ((جامعة الظلام)) أو في ((لنكن أصدقاء)) أو في ((مرثية يوم تافه)) ... إلخ ،كما أنها بينت أن هذا الأسلوب الجديد في ترتيب تفاعيل الخليل يطلق جناح الشاعر من حبالٍ طوقته ويحرر معصميه من قيودٍ كبلته،وحاولت أن تبسط خاصية هذا الأسلوب،ووجه أفضليته على أسلوب الخليل،ممثلةً بأسطرها الشعرية التي جاءت على وزن ((المتقارب)) القائم على تفعيلة واحدة ((فعولن)),فتنظم بها :

ويداك للمس النجوم
ونسج الغيوم
يداك لجمع الظلال
وتشييد يوتوبيا في الرمال

ثم تعلق،قائلةً:((تراني لو كنت استعملت أسلوب الخليل،كنت أستطيع التعبير عن هذا المعنى بهذا الإيجاز، وهذه السهولة ؟ ألف لا. فأنا إذ ذاك مضطرة إلى أن أتم بيتا له شطران،فأتكلف معاني أخرى غير هذه أملأ بها المكان))،ثم تقترح كتابة السطرين الأولين على طريقة الخليل مبينتا ما أصاب المعنى من حشو ركضا وراء تحقيق عمود الشعر .

يداك للمس النجوم**الوضاء** .... ونسج الغيوم**ملء السماء**[237]

وأما عن القافية،فقد وصفتها نازك الملائكة بالآلهة المغرورة،كرست سلطتها طول العصور الشعرية العتيقة،ورأت أنه من الأهمية القصوى إقامة ثورة ضدها،لأنها كبدت الشعرية العربية خسائر جمَّة،فكانت سبب في غياب الشعر الملحمي عن المشهد الشعري القديم،ناهيك عن ما تضفيه من رتابةٍ على طابع القصيدة،فالقافية الموحدة "خنقت أحاسيس كثيرةً،ووأدت معاني لا حصر لها في صدور الشعراء أخلصوا

[236]) نازك الملائكة ، شظايا ورماد، المرجع السابق، ص 6 و ص 7
[237]) نازك الملائكة ، شظايا ورماد ، المرجع السابق ، ص 11 وص 12

لها . ذلك لأن الشعر الكامل((الغنائي منه خاصةً،والشعر العربي غنائي كله تقريبا))،لا يستطيع أن يكون إلا ليد الفورة الأولى من الإحساس في صدر الشاع،وهذه الفورة قابلة للخمود عند أول عائقٍ يعترض سبيل اندفاعاتها ... والقافية الموحدة كانت دائما هي ((العائق))،فما يكاد الشاعر ينفعل تعتريه حالة شعورية ... حتى يبدأ يفكر محصوله من القوافي يتقلص،فيروح يوزع ذهنه بين التعبير عن انفعاله وتفكير في القافية " [238] .

أما فيما يخص التجديد في اللغة،فقد رأت أن اللغة آلة تعبيرية تتطور من عصر إلى آخر،وأن اللغة كسائر الأشياء تبلى،فتصبح رثة لا تؤدي أغراضها الانفعالية من كثرة الاستعمال والتداول،فمن رهانات الشاعر المعاصر أن يخرج اللغة من معانيها القاموسية،وينفخ فيها إيحاءات جديدة تتلاءم مع المفاهيم المعاصرة،بحيث تقول : "اللغة إن لم تركض مع الحياة ماتت،والواقع أن اللغة العربية لم تكتسب بعد قوة الإيحاء،التي تستطيع بها مواجهة أعاصير القلق والتحرق التي تملأ أنفسنا اليوم " [239] ،ورأت أن اللغة تتطور على يد الشاعر أكثر من النحوي أو اللغوي، تقول – وهي تتحدث عن اللغة - : " ابتليت بأجيال من الذين يجدون التحنيط وصنع التماثيل،فصنعوا من ألفاظها ((نسخا)) جاهزة،ووزعوها على كتابهم وشعرائهم،دون أن يدركوا أن شاعرًا واحدًا قد يصنع للغة ما لا يصنعه ألف نحوي ولغوي مجتمعين ذلك أن الشاعر بإحساسه المرهف وسمعه اللغوي الدقيق،يمد الألفاظ معاني جديدة لم تكن لها،وقد يخرق قاعدة مدفوعا بحسه الفني،فلا يسيء إلى اللغة،وإنما يشدها إلى الأمام " [240] ،فللشاعر الملكة والقدرة على ابتكار تركيب لغوية بين كلمات مألوفة،وطرحها في سياقات غير مألوفة،ويستطيع أيضا زعزعة النظام النحوي من خلال مشاكسته دون الوقوع في اللحن والخطأ .

ومن هنا نستنتج،أن الحركة الشعرية بقيادة نازك الملائكة كانت تمردًا على ما تعارفت عليه الأنظمة النقدية القديمة،فتلخصت ثورتها في التفتيت والتشتيت الجمالي لأكبر المفاهيم الكلاسيكية القديمة،المفرغة في الجهاز المصطلحي المتعارف عليه بـ ((عمود الشعر)) الذي سيطر على تفكير الشعري طوال قرونٍ عديدة،فكان من الضروري تحطيم هذا الشكل المقدس في المخيال الشعرية القديمة،للوصول إلى أشكال جديدة بإمكانها احتواء الحياة المعاصرة وهواجسها الفكرية والنفسية والفلسفية .

---

[238]) المرجع نفسه ، ص16 ص 17

[239]) نازك الملائكة ، شظايا ورماد، المرجع السابق ، ص7

[240]) المرجع نفسه ، ص7 وص 8

الفصل الرابع

ظاهرة الانزياح في ديوان تغريبة جعفر الطيار لصاحبه

أولا : تقديم الديوان:

أ – قراءة في شعرية العنوان.

ب – تجليات دلالة العنوان على النص الشعري.

ثانيا : الانزياح الدلالي والتركيبي في ديوان تغريبة جعفر الطيار:

أ-الانزياح الدلالي.

ب- الانزياح التركيبي.

الفصل الرابع : ظاهرة الانزياح في ديوان تغريبة جعفر الطيار لصاحبه يوسف وغليسي

أولا :تقديم الديوان

أ/ قراءة في شعرية العنوان

قبل البدء في توصيف الخصائص الأسلوبية عبر ظاهرة الانزياح في ديوان(تغريبة جعفر الطيار) لشاعر يوسف وغليسي،لابد من تحليل بنية العنوان باعتبارها أول عتبةٍ نصيةٍ،تُمارسُ فعل تَّحفيز واغراء القارئ على تحريك شهوة القراءة فيه عبر بنياتها الجمالية/الشعرية،فالعنوان من هذه الزاوية يكون أشبه بواجهةٍ إشهاريةٍ،تصنعها عبقرية الشاعر المتمثلة في قدرته على"خلق علاقات جديدة بين الكلمات المألوفة "[241]،بحيث تحرض- هذه البنى الجديدة بسلطتها الغرائبية الخارجة عن المألوف- القارئ على استكناه جميع الاحتمالات الأسلوبية الكائنة في النص،وما تثيره من مآلات على مستوى المعنى .

وعنوان (تغريبة جعفر الطيار) لصاحبه يوسف وغليسي،لا ينآى عن هذه الميزة الجمالية/الشعرية فالشاعر قد أسس عنوان ديوانه على بنيتين لغويتين مألوفتين(التغريبة/جعفر الطيار)،لكن قام بصهرهما في سياقٍ مختلفٍ وجديدٍ أدى إلى تدفق دلالاتٍ لم تَكن مألوفة من قبلُ،بحيث لفظة **تغريبة** في هذا سياق يدفع بالذَّاكرة التاريخية العربية إلى مغازلةِ المخيال الشعبي الذي رسمته سيرة بني هلال،ورحلتهم من شبه الجزيرة العربية إلى شمال إفريقيا،وما اعترض هذه الرحلة من صعابٍ وحروبٍ [242] ،كما أنه أخرج شخصية **جعفر الطيار** من مرجعيتها التاريخية-أيضا- إلى أفق شعري جديد عندما أسندها لدال(تغريبة) التي غالبا ما تسند إلى بني هلال،إذن من خلال هذا الاسناد خرجت اللغة من مرجعيتها العادية إلى اللغة الشعرية،لأنه"إذا كانت اللغة العادية تُسند إلى الأشياء صفاتٍ معهودة فيها بالفعل أو بالقوة،فإن الشعر يخرق هذا المبدأ حين يسند إلى الأشياء صفات غير معهودة من مثل:السماء ميتة،الجبال تبكي

[241]) جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية، المرجع السابق ، ص44

[242]) ينظر ، عبد الحميد بوساحة ، المسيرة في تغريبة بني هلال بين الواقع والخيال ، أطروحة دكتوراه ،جامعة الجزائر ،سنة 2005/2004، ص52

والأرض تغني" [243] تماما مثل إسناد يوسف وغليسي دال تغريبة إلى جعفر الطيار الذي أعطى تركيب بعدًا شعريا جماليا من جهة،ومن جهة أخرى حقق كسر التوقع الذي سيحفز ذات المتلقي على فعل القراءة لأن لفظة جعفر الطيار تمثل إحدى تقنيات الحركة الشعرية الحداثية المتمثلة في القناع،وهو وسيلة درامية استعان بها الشعراء لتحقيق قدر من الدرامية والتخفيف من حدة الغنائية والتخلص من الأسلوب المباشر وذلك بالاختفاء خلف شخصية من الشخصيات يستعيرها الشاعر من التراث،وأحيانا من الواقع وغالبا ما تكون هذه الشخصية مستدعاة من التراث،فيجنح الشاعر المعاصر إلى الإفادة تناصيا من تجاربها أو مواقفها أو أقوالها ويعيدها إلى المتلقي في سياق تجربة جديدة مماثلة لتجاربها [244].

إذن شعرية هذا العنوان تكمن في إسناد لفظتين مألوفتين في سياق غير مألوف،وأيضا في إخراج تلك اللفظتين من سياقيهما التاريخي إلى سياقٍ شعري جدبد قادرٍ على فتح شهية تأويل المعنى على جملةٍ من الاحتمالات الممكنة .

ب - تجليات دلالة العنوان على النص الشعري

يمكن تصنيف هذا الديوان إلى أدب المحنة في الجزائر الذي ظهر في فترة التسعينيات زمن النار والدم حيث شكَّل هذا الظرف الحرج في تاريخ الجزائر قلقًا واضطرابا نفسيا انعكس على الحركة الشعرية الجزائرية بموضوعات جديدة أثْرتْ الشعر الجزائري بتجارب شعرية مخالفة لما كان سائد قبل التِّسْعِينيات وديوان تغريبة جعفر الطيار كان من بين تلك التجارب الشعرية الجديدة.

إن قارئ الديوان يرصد فيه مفارقة شعورية بين الاضطراب والقلق والخوف جراء **الاغتراب** النفسي والفكري **لجعفر الطيار** الانسان الجزائري الملطخة جناحيه بالدماء زمن العشرية السوداء من جهةٍ،والأمل والخير من خلال**تجليات نبيي سقط من الموت سهوا** من جهةٍ أخرى،حيث أخرج كلمة النبوة في هذا السياق من معناها الديني الشائع إلى معنى الخير،وقد استشرف من خلال هذه القصيدة مستقبلا مشرقًا **للحورية والأوراسية** اللتان اتخذتا رمز الوطن الجريح زمن **الخوف والخرافة** والقتل دون ما سبب مما جعل جعفر الطيار **يسأل** بحرقة سبب هذا التيه في **سراديب الاغتراب**،أهو **الجنون** أم علامة الفناء الأخير؟،ثم راح يبحث عن مصدر وسبب هذا **الغيم** و**الصقيع** الذي طوّق غد الوطن،وأعدم كل شيء جميل فيه،فأجفل **اليمام فرحل** بعيدا - مثله مثل كل مظاهر **السلام** والحب-عن سماء الجزائر،فكان هذا

---

[243]) بشير تاوريرت ،الشعرية والحداثة، المرجع السابق ، ص 55

[244]) ينظر ، سكينة بن قدور ، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر ، مطبعة مكتبة اقرأ ، قسنطينة ، الجزائر ، ط2012/1 ،ص 25

الوضع وصمة عار دُونت على**لافتة شاهد القرن** .أبى جعفر الطيَّار هذا الوضع ،فثار ضده كـ**الاعصار** رافضًا هذه الحال التي آل إليه الوطن،قائلا لها ملء صوته :**لا** وألف لا،باحثا عن أجوبةٍ **لتساؤلاتٍ** تفتش عن مستقبل الجزائر،حبًّا جمًّا إلى حدِّ **الحلول** الصوفي في هذا الوطن الجريح.

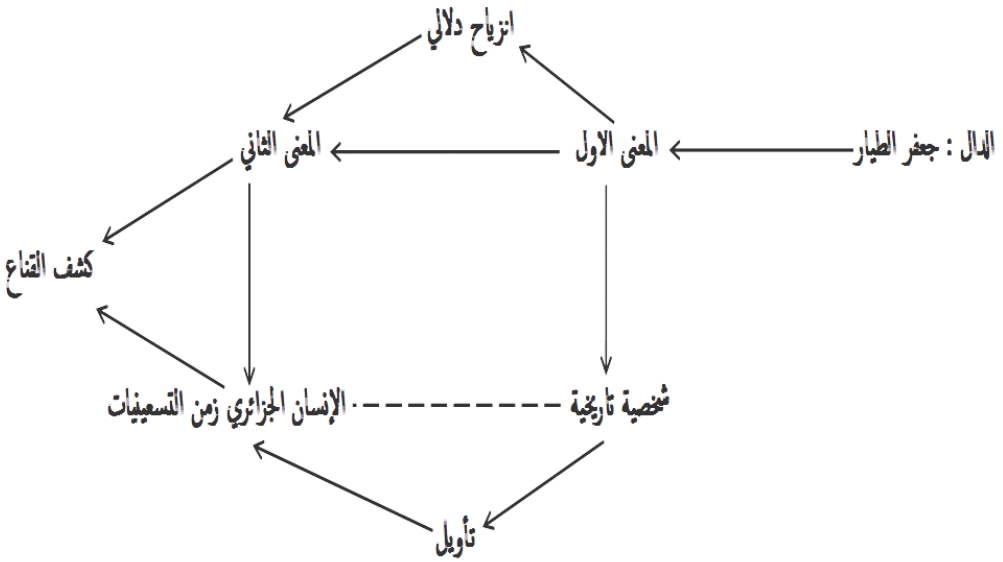
ثانيا / الانزياح الدلالي والتركيبي في ديوان تغريبة جعفر الطيار

أ/ الانزياح الدلالي

يرتبط الانزياح الدلالي ارتباطا وثيقا بالدرس البلاغي خصوصا بقسمه المتعلق بالصور البيانيةوالذي يضم كل من الاستعارة والكناية والمجاز والتشبيه ... إلخ،ويصطلح أيضا على هذا النوع من الانزياح بالانزياح الاستبدالي،ويقصد به تلك الاستبدالات التي يقوم بها المبدع للخروج باللغة من المعنى الحقيقي المألوف إلى المعنى المجازي غير المألوف،وهذا ما يقصَد بالانتقال"من المعنى المفهومي إلى لمعنى الانفعالي"[245]

ومنه نستنتج أن رهان التعبير في هذا الصدد ينآى عن كل المفاهيم القاموسية،محاولا تحميل الألفاظ مفاهيم جديدة تفترضها السياقات اللغوية المفترحة داخل الفضاء النصي،تماما مثل دال (جعفر الطيار) في عنوان هذا الديوان،حيثيعتقدالقارئللوهلة الأولى أن المقصود بهذا الدال هو تلك الشخصية التاريخية،لكن سرعان ما يتلاشى هذا المعنى حين يشعر القارئ أنه لا يتلائم مع سياق الكلام،فيستند على آلية التأويل بحثا عن معنى آخر يتناسب مع السياق الجملة كاملة (تغريبة جعفر الطيار) وهو الإنسان الجزائري زمن المأساة الوطنية،وبهذا يكون المتلقي قد انتقل من المعنى الأول الظاهر إلى المعنى الثاني الخفي،بحيث يعتبر هذا الانتقال انزياحٌ دلالي فرضه السياق،فاتحا بذلك شهية التأويل التي ستحرض القارئ على نزع هذا القناع الذي تتخفى تحته شخصية الشاعر،ويمكن أن نمثل ذلك من خلال المخطط الأتي :

[245]) جان كوهن ،بنية اللغة الشعرية، المرجع السابق ، ص205



ومن هنا اعتبر جان كوهن الانزياح الاستبدالي"خرق لقانون اللغة أي انزياحا لغويا يمكن أن ندعوه كما تدعوه البلاغة صورة بلاغية،وهو الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي" [246] ،كباب الاستعارة والمجاز والتشبيه والكناية ... وغيرها .

1- الانزياح الاستعاري في ديوان تغريبة جعفر الطيار

الاستعارة في اللغة مأخودة من العارية،والعاريةُ والعارةُ في اللسانما تداوله الناس بينهم،واستعارهم الشيء واستعاره منه:طلب منه ان يعيره إياه،واعتوروا الشيء وتعوَّروه:تداولوه فيما بينهم [247]،والاستعارة عند القزويني هي أن"يضمر التشبيه في النفس فلا يصرح بشيءٍ من أركانه سوى لفظ المشبه.ويدل عليه بأن يثبت للمشبه أمر مختص بالمشبه به من غير أن يكون هناك أمر ثابت حسًا أو عقلاً أجرى عليه اسم ذلك الأمر فيسمى التشبيه استعارة بالكناية أو مكنيا وإثبات ذلك الأمر للمشبه استعارة تخييلية"[248] أو تصريحية ، وهي بوضوح تعني " تشبيه حذف منه المشبه به أو المشبه،ولابد أن تكون العلاقة بينهما المشابهة دائما،كما لابد من وجود قرينة لفظية أو حالية مانعة من إرادة المعنى الأصلي للمشبه به أو المشبه" [249].

---

[246]) حسن الناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص 156

[247]) بنظر ، ابن منظور ، لسان العرب ، تح عبد الله علي كبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف ،مصر،ط1919/1،ج10،ص910

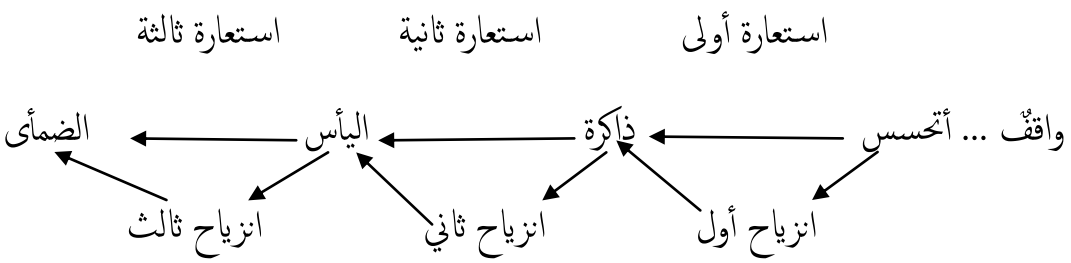
[248]) القزويني ، الايضاح في علوم البلاغة – المعاني والبيان والبديع مختصر تلخيص المفتاح - ، تح مجدي فتحي السيد ، المكتبةالتوقفية ، مصر ، ص 197

[249]) وهبة المهندس ، معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب ، بيروت ،ط2 /1979 ، ص 19

وديوان (تغريبة جعفر الطيار) حافلً بالاستعارات التي أخرجت الخطاب الشعري من مرجعيته التواصلية العادية إلى لغة شعرية جمالية،وما يلفت انتباه قارئ هذا الديوان اشتغاله المميز على المستوى التشكيلي للجملة الشعرية من خلال استراتجية الانزياحات اللغوية،ويبدو من الرهانات الكبرى التي توخاها الشاعر في هذا الديوان هو تركيب دوال نصه على جملة من الاحتمالات القارة في الذاكرة البلاغية كالاستعارة،بغرض تقديم منظومة لغوية تمارس عنصر الادهاش لحظة التلقي،فنجد منها مثلا في قصيدة **تجليات نبي سقط من الموت سهوًا** يقول :[250]

واقفٌ ... أتحسس ذاكرة اليأس الضمأى

ففي هذا التركيب يبني(يوسف وغليسي) هذه الجملة الشعرية على عدَّة احتمالات جمالية/ فنية،منها الاستعارة،حيث شبه (الذاكرة) بشيء مادي يلمس ويتحسس،ثم أسند إليها اليأس بحثا عن استعارة ثانية تزيدتركيب أكثر غرابة لفتح شهية التأويل،حيث ذكر المشبه (اليأس) وحذف المشبه به وهو الإنسان،ثم أسندَ لليأس صفة أخرى تتمثل في(الظمأى) كقرينة مانعة من إرادة مشبه به - ثالث - وهي صفة لأي كائنٍ حي،ويمكن تمثيل ذلك في المخطط التالي :



أما في قصيدة (تغريبة جعفر طيار)،فقد نجد عدة استعارات منها ما ورد في قوله :[251]

شيعت أحلامي وأحبابي ... صباي ....

وكل ما ملك الفؤاد ... وجئت كالطير

[250]) يوسف وغليسي ، تغريبة جعفر الطيار ، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين ، فرع سكيكدة ، الجزائر /2000 ، ص 14

[251]) المرجع نفسه ، ص 34

المهاجر أبتغي وطنا جديد ...

حيث حذف المشبه به،وهو الإنسان، وذكر شيء يدل عليه مثل تشييع والامتلاك.ومن الاستعارات في نفس القصيدة ، قوله : [252]

والكون يرقص ضاحكا من حولنا

ويقيم حفل زوالنا

ويزهو على أشلائنا ، وجراحنا

يلهو ويسكر ، بالمنى النشوان ، نخب سقوطنا

يقدم الشاعر من خلال هذا المقطع الشعري - على لسان جعفر طيار- الذي ورد جوابا عن سؤال النجاشي له عن أحوال بلاده والحكم فيها،رسالةً مشفرةً يعاتب فيها ردة الفعل العالمي اتجاه المأساة الوطنية في التسعينيات مقدما إياها في قالب لغوي غني بالاستعارات التي أخرجت اللغة من طابع تبلغي مباشر إلى طابعشعريجمالي،حين شخَّص المشبه(الكون) بإعطائه صفات يسلكها الإنسان كالرقص والضحك وإقامة حفلات السكر واللهو،وهي صفات مقصودة للدلالة على مدى تخاذل الرأي العالمي إتجاه الوضع الوطني في هذه الفترة العصيبة .

ومن الاستعارات التي وردت أيضا في قصيدة **حورية**قوله :[253]

ولكنها أشعلت في الروح فتنتها ... وسافرت حلما في منتهى الزمن

وهو يقصد بالحورية رمز الوطن،والاستعارت في هذا البيت تتجلى في قوله(اشتعلت في الروح فتنتها) حيث حذف المشبه به،وهي النار وذكر شيئا يدل عنها (الاشتعال).

أما عن قصيدة **الأوراسية**،فقد وردت فيها عدة استعارات نذكر منها،قوله : [254]

أستوقف الريح والأمواج أسألها ... عن طائف طاف بالأوراس وارتحلا

[252]) يوسف وغليسي،تغريبة جعفر الطيار،المرجع السابق ، ص 37
[253]) المرجع نفسه ، ص 50
[254]) المرجع نفسه ، ص 52

فشبه الريح والأمواج بشخص يستوقفه ويسأله عن من طافوا بالأوراس،ويكون في هذا الصدر قد حذف المشبه به وهو الإنسان وذكر شيءً يدل عليه (الاستقاف والسؤال)،فالريح لا تُستوقف ولا تُسأل،وإنما هي أفعال تخص الإنسان .

وفي نفس القصيدة أورد استعارة أخرى،شبَّه من خلالها البدر بإنسانٍ يسكر لكنه حذف المشبه به،وجعل حدث السُكر قرينةً مانعة من إرادة المعنى الحقيقي،فيقول :[255]

ويسكر البدر من جرَاء أسئلتي ... فيرتمي القلب إلى أحضانه ثملا

ومن الاستعارات أيضا ما ورد في قصيدته **جنون**،وهي قصيدة نظمها على شكل ومضة مثلها مثل بعض القصائد في ديوان كقصيدة (لا) و(خوف) و(حلول) و(تساؤل) و (لافتة لم يكتبها أحمد مطر) و(غيم) و(إعصار) و(غربة) و(قدر) و(مذكرات شاهد القرن) كلها تمثل قصائد أتت على شكل ومضات شعرية،حيث يقول- في جنون- :[256]

آه لو يهجر العقل رأسي...

يسافر في اللاحدود ...

ومن هنا يشبه العقل بإنسانٍ يهاجر ويسافر،لكنه لم يصرح بالمشبه به،واكتفى بالتلميح إليه من خلال ذكره للفعلين(سافر وهاجر) كقرينتين مانعتين من إرادة المعنى الحقيقي المباشر .

أمَّا من الاستعارات التي وردت في قصيدة **خوف** تتجلى في قوله :[257]

<u>الليل يسكن مقتيك</u>

حبيبتي

وأنا أخاف من الظلام

---

[255]) يوسف وغليسي،تغريبة جعفر الطيار،المرجع السابق ، ص52

[256]) المرجع نفسه ، ص 59

[257]) المرجع نفسه ، ص60

حيث ذكر المشبه وهو(الليل)وحذف المشبه،وهو الإنسان،وأتى بقرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي وهي الفعل (يسكن) .

ومن الاستعارات الواردة في قصيدة **غيم**،قوله :[258]

حين تلوّح لي نجمة في سماك

حيث شبَّه النجمة بالإنسان الذي يلوّح بيديه دون ذكره،لكن أورد الفعل(يلوح) لدلالة عليه .

أمَّا قصيدة **إعصار** فقد استهلها باستعارة،إذ يقول :[259]

تقسم لي العاصفة الشتوية

بالريح ... وبالأمواج ... وبالغيم الممطر ...

وهي استعارة مكنية،حيث شبَّه الغيمة بإنسان يتكلم ويقسم،لكنه لم يصرح به،واكتفى بالدلالة عليه عن طريق الفعل(تقسم) كقرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي .

إذن في ديوان استعارات كثيرة> منها ما أشرنا إليها،ومنها ما لم نشر إليها لتداخلها مع صور فنية أخرى غير الاستعارة،فمن خلال هذه النماذج الاستعارية،تتضح لنا تلك الكيفية التي خرج بها من اللغة المباشرة إلى اللغة الشعرية الجمالية .

2- الانزياح بالكناية / الرمز / القناع

الكناية على وجه العموم تعني انتقال من لفظٍ إلى لفظ آخر لغرض يريده المتكلم،ويقصد بها لغةً"أن تتكلم بشيءٍ وتريد غيره،وكنى عن الأمر بغيره يكنى كنايةً:يعني إذا تكلم بغيره مما يستدل عليه" [260].

أما في الاصطلاح فهي تعني " أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني،فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة،لكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود،فيُومئ به إلي،ويجعله دليلا عليه " [261] ،وبهذا تشكل الكناية انزياحا على مستوى الصورة البلاغية عندما ينتقل المعنى من موضع إلى موضعٍ آخر

---

[258]) يوسف وغليسي،تغريبة جعفر الطيار،المرجع السابق ، ص64

[259]) المرجع نفسه ،ص62

[260]) ابن منظور ،لسان العرب ، ابن منظور ، لسان العرب ، تح عبد الله علي كبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف ،مصر ،ط1919/1،ج13 ،ص456

[261]) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، المرجع السابق ، ص 66

جديد يستشفه المتلقي عبر آليات التأويل،إذ يعتبر صاحب الايضاح الكناية"لفظٌ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذٍ،كقولك:فلان طويل النجاد،إي طويل القامة،وفلانة نؤوم الضحى أي مرفهة مخدومة غير محتاجة إلى السعي بنفسها في إصلاح المهمات ... ولا يمتنع أن يراد مع ذلك طول النجاد والنوم في الضحى من غير تأويل " [262].

ونلاحظ مما سبق تطابق المعنى الاصطلاحي مع المعنى اللغوي للكناية التي تعني عموما إخفاء المعنى وستره،وهذا المفهوم لا يبتعد عن مفهوم أسلوبية الترميز والقناع في الشعر المعاصر،فالمقصود بالرمز هو ذلك" التفاعل بين المظاهر الخارجية والمشاعر الجماعية كونتها قيم دينية وإنسانية وقومية " [263].

فالرمز إذن هو عبارة عن دال لغوي تحتشد في دلالته كثافة مفهومية مكتسبة من التجارب السابقة سواءً أكانت إنسانية أم قومية،تبث داخل الخطاب الأدبي باعتباره وسيلة تعبيرية تخرج أسلوب الشاعر من السطحية وتدخله إلى العمق،لتجعل العمل الأدبي منفتحا على جملة من الاحتمالات التأويلية،لا تقف عند دلالة واحدة من شأنها قتل الانتاج الأدبي .

أما القناع فهو تقنية مستعارة من الفن الدرامي،تقوم على استعارة الشخصية يتحدث بها الشاعر لتكون ناطقةً بلسانه،ومعبرة عن حاله،وحاملةً لمواقفه،وشاعر يضفي على هذه الشخصية من ملامحه ويستعير من ملامحها لينتج من ذلك قناعا الذي ليس هو الشخصية ولا الشاعر،إنما هو الشاعر والشخصية معًا [264]

إذن القناع هو شكل من الأشكال التي يتخذها الرمز الشعري،ولكن الفرق بينهما يكمن في كون أن القناع يتلاشى وينصهر فيه(أنا الشاعر) إلى درجة الحلول فيه وتقمصه،فيمتزج بذاتية الشاعر حتى يصعب التفريق بين صوت الشاعر والرمز.أمَّا الرمز فقد تتباعد شخصية الشاعر فيه عن شخصية الرمز.ويمكن أن نجسد هذه الاختلافات من خلال هذه الصيغة

آ / ب = رمز بـ آـ = قناع

ومنه نستنتج أنه يوجد تداخلٌ بين مفهوم الرمز والكناية والقناع عند توظيفها لبلوغ الهدف المنشود المتمثل في إخفاء المعنى وستره،لكن هذا لايمنع من وجود حدود فارقة بينها،فالرمز عبارة عن دال يحمل

---

[262]) القزويني ،الإيضاح في علوم البلاغة ، المرجع السابق ، ص 204

[263]) عبد القادر فيدوح ، دلالية النص الأدبي –دراسة سيميائية للشعر الجزائري - ، ديوان المطبوعات الجامعية ، وهران ، الجزائر /1993 ، ص 116

[264]) ينظر، قيس خزاعل ، الرموز الشخصية والأقنعة في شعر بدر شاكر السياب ،مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها ، ع 2010/10 ،ص15 وص16

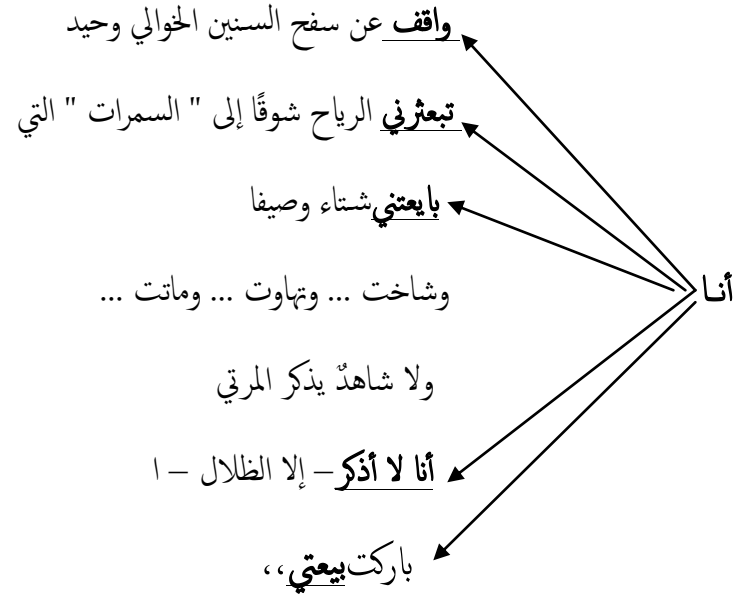
كثافة مفهومية،تاريخية،ثقافية،اجتماعية،سياسية وعقائدية، أما الكناية فتبنى على لفظٍ أو مجموعة من الألفاظ القاموسة المعروفة،لكن يُدفع بها في سياقات غير معهودةٍ،تتلاشى فيها تلك المفاهيم القاموسية المألوفة غير مرغوب في دلالتها السطحية،لتتجلى دلالات أخرى جديدة،لايصل القارئ إلى بنياتها المفهومية العميقة إلا عن طريق جهد تأويلي. أما فيما يخص القناع فهو شكل من أشكال الرمز الشعري تتخفى فيه الذات الشاعرة

وإن ديوان تغريبة جعفر طيار تتداخل في تراكيبه الأسلوبية عدَّة كناياتٍ وأقنعةٍ ورموزٍ مختلفة أغلبها تشكل رموزًا تاريخية أودينية.

فالمتأمل لعنوان القصيدة الأولى(تجليات نبي سقط من الموت سهوًا) يرى أن رمز النبوة هنا اتخذ مفهومًا رؤيويًا استشرافيًا لغدٍ مشرقٍ للجزائر،ويفهم هذا الرمز من خلال قوله [265]:

حلمي الأزلي احتراف النبوةِ

إذن من خلال هذا السياق يُفهم أن دال النبوة اتخذ مفهوم التطلع والاستشراف لغدٍ أفضل للجزائر،لكن سرعان ما تحول هذا الرمز إلى قناع عندما امتزج أنا الشاعر به،عندما



إذن من هنا نلاحظ انزياح رمز النبوة إلى قناعٍ حين امتزج بشخصية الرسول محمد صلّىَ الله عليه وسلم وهذا ما تؤكدَ من خلال الكناية التي تضمرها لفظة (السمرات) وهي الشجرة التي بويع تحتها الرسول

[265]) يوسف وغليسي ،تغريبة جعقر الطيار، المرجع السابق ، ص 17

صلَّى الله عليه وسلم،ويتضح أيضا هذا التحول بشكل جلي حينما تقنَّع هذا الرمز بالنبي عيسى عليه السلام ، يقول :[266]

ينفطر الكون ... يعلن للأرض أنني (**عيسى**

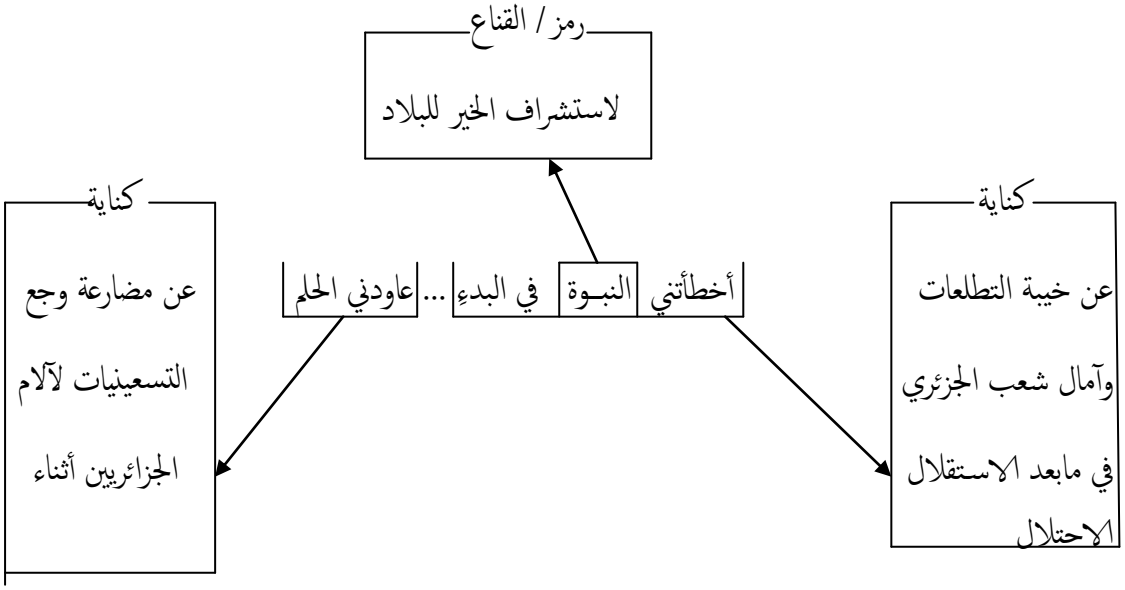
بن مريم) أسري بي من سدوم الخطايا

إلى سدرة الصالحي

وقد تداخل هذا الرمز /القناع في موضعٍ أخر مع الكناية ، في قوله :[267]

أخطأتني النبوة في البدءِ ... عاودني الحلم ...

يطرح هذا التركيب عدَّة تساؤلات تستفز القارئ من خلال بنياتها النصية المشاكسة منها:ما المقصود بالنبوة أو الاستشراف الذي أخطأ الشاعر في البدء؟وما هذا الحلم الذي عاود الشاعر مرَّة ثانية؟،ولماذَا ؟ وكيف؟،إذ لا يمكن الاجابة عن هذه التساؤلات إن لم نكن على دراية مسبقة بالأوضاع الاجتماعية والسياسية للبلد الذي يتحدث عنه الشاعر،فتأويل السؤال الأول:النبوة التي أخطأت الشاعر في البدء كناية عن الخير الذي لم يجده الشعب الجزائري ما بعد الاستفلال،بسبب توتر الأوضاع الأمنية مرة ثانية أثناء العشرية السوداء،مما جعل الشاعر يعاود الحلم في غدٍ أخر أفضل للجزائر. كنايةً عن تكرر المأساة ، ويمكن أن نجسد ذلك في مايلي:



[266]) يوسف وغليسي ،تغريبة جعفر الطيار، المرجع السابق ص، 17
[267]) المرجع نفسه ، ص،ن

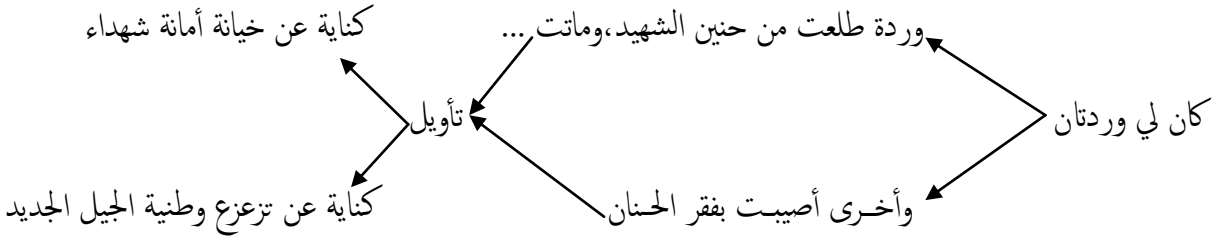
ومن الكنايات التي وظفها الشاعر في هذه القصيدة،تتجلى في قوله [268]:

كان لي وردتان

وردة طلعت من حنين الشهيد ،وماتت ...

وأخرى أصيبت بفقر الحنان !

تشكل صياغة المثنى في كلمة(وردتان) دافعا لفتح شهية التأويل على تتبع دلالة هذه البنية لما تطرح من إيماءات بعدية(وردة طلعت من حنبن الشهيد،وماتت)،ثم يقول:(وأخرى أصيبت بفقر الحنان!) ليتبين بعد ذلك أن الوردة الأولى كناية عن تخاذل أبناء شعب عن حفظ أمانة الشهداء،وحديثه عن الوردة الثانية(أصيبت بفقر الحنان) كناية تصف تزعزع وطنية الجيل الجديد ووهن



أما من الرموز الخالصة التي لم تمتزج بـ (أنا الشاعر) في هذا النص فقد برزت في استحضاره بعض الشخوص المستلهمة من الذَّاكرة الإنسانية،مثل **عقبة وبلقيس** وغيرها،فوردت رموزًا للدلالة عن أصالة وعمق الإرث الحضاري في الجزائر الذي شوّه خلال العشرية السوداء،نظرا لإسناد هذه الرموز إلى أفعال دالة على التشويه مثل فعل الجمع (عقروا) الذي جاء مقرونا برمز عقبة في قوله [269]:

عقروا خيل" عقبة" والفاتحين

كما أورد الرمز بلقيس محمولا على فعل (نهبوا) في قوله :[270]

نهبوا ملك **(بلقيس)** من بعد ما

[268]) يوسف وغليسي ،تغريبة جعفر الطيار، المرجع السابق 16
[269]) المرجع نفسه ، ص20
[270]) المرجع نفسه ، ص 21

أوقفوا هدهدي

وصادروا مصحفي

أمَّا في قصيدة (**تغريبة جعفر طيار**) فقد التحمت الكناية(**تغريبة)** مع القناع (**جعفر الطيار**) في بنية هذا العنوان،فدال (تغريبة) كناية عن الغربة االفكرية التي عانى منها الشاعر والمثقف الجزائري زمن المأساة الوطنية،أما جعفر الطيار فهو رمزٌ للعدالة تقنع به الشاعر ولبسه حين تكلم بلسانه عن آلامه وآماله في غدٍ أفضل لجزائر يسودها الأمن والعدالة،يقول:[271]

أنا (جعفر طيار) جئت مع

الرياح على جناح الرعب ،،

يا ملك ملوك ...

وإن قصيدته(تغريبة جعفر الطيار) نسجها الشاعر على شكل دراما شعرية قصيرة تكونت من مشهدين تبادل فيها جعفر الطيار الحوار بينه وبين النجاشي،وقد تكلم مرة بلسان جعفر وأخرى بلسان االنجاشي،يقول:[272]

النجاشي (**هامسًا**في أذن جعفر)

حدثني عن أحوالكم ،،

ونظام الحكم في بلادكم ...؟ !

ومنه نستنتج أن النجاشي أيضا قناعٌ توارت وذابت فيه شخصية الشاعر،ومن **الكنايات** التي وظفها يوسف وغليسي في هذه القصيدة نجد مثلا في قوله[273]:

إني أتيت من بلاد النار

من وطن الحديد

[271]) يوسف وغليسي ،تغريبة جعقر الطيار، المرجع السابق ، ص 33

[272]) المرجع نفسه ، ص 38

[273]) المرجع نفسه ، ص 34

فبلاد النار كناية عن الصراع والاضطراب الوضع الأمني في الجزائر،أما وطن الحديد كناية عن القيود والأغلال الفكرية التي عانى منها المثقف الجزائري في التسعينيات.

ومن الكنايات ما جاء جوابا على لسان جعفر عن سؤال النجاشي المتعلق بأحوال نظام الحكم يقول:[274]

صقران يتقتتلان يا ملك ملوك

ويهويان على سنابل حقلنا !

لا غالب إلا الخراب ولا ضحية غيرنا !

خصمان يختصمان في بلاد الأمان ..

فدال(صقران) يوحي بوجود طرفين متناطحين،فالصقر الأول هو كناية عن التوجه السياسي الذي ظهر في تسعينيات ورأى أن السلطة الحاكمة هي سلطة فاجرة،ومن الواجب الديني إقامة الثورة عليها ومن الواجب أيضا تأديب المجتمع الجزائري الذي انحلت أخلاقه وتهاوت،أما الصقر الثاني: فهو كناية عن السلطة الحاكمة،وكنايات عن هذا الصراع الداخلي والتوتر الأمني والسياسي في الجزائر تكرر كثيرا في مقاطع هذه القصيدة،مثلا في قوله[275] :

هلا سمعت بدولتين

في دولة يا سيدي؟ !

وأيضا في قوله [276]:

آهٍ نعم ... أنا من بلاد الجبهتين ...

أنا من بلدةٍ قيل تفتح مرتين

سفحوا دمائي ... صادروا بلدي الموزع

في اليسار واليمين

---

[274]) يوسف وغليسي ،تغريبة جعفر الطيار، المرجع السابق ، ص 37

[275]) المرجع نفسه، ص 38

[276]) المرجع نفسه ، ص40

فـ (الجهتين) في هذا السياق هي اليسار واليمين،ويقصد بها أيضا طرفي النزاع على الحكم في الجزائر .

أما من الرموز التي استخدمها يوسف وغليسي في هذه القصيدة،فنذكر مثلا الحمام الذي جاء رمزًا للسلام والوئام،في قوله :[277]

رأيت أسراب الحمام توافدت

ورأيتني بين الأسراب طائرًا

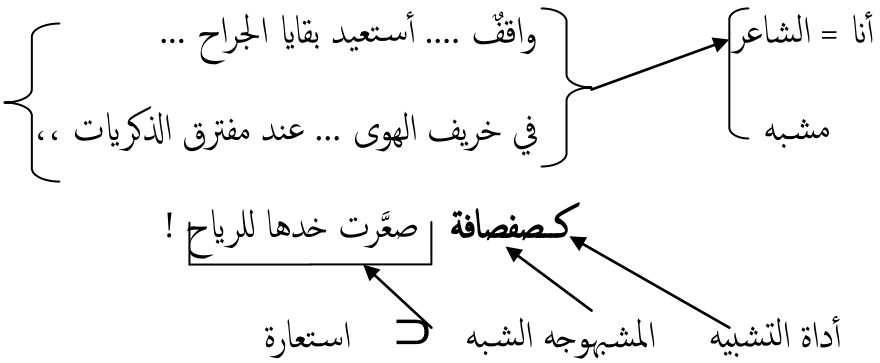
إذن لقد وظف يوسف وغليسي في ديوانه عدة خصائص لغوية أخرجت خطابه الشعري من اللغة المباشر البسيطة إلى اللغة الشعرية الجمالية الموحية سواءً عبر تقنية الترميز أو القناع أو عبر التقنيات البلاغية كالاستعارة والتشبيه الذي ورد بصورة أقل درجة من الاستعارة،ومن صور التشبيه في هذا الديوان نذكر مثلا ما ورد في قوله[278]:

واقفٌ .... أستعيد بقايا الجراح ...

في خريف الهوى ... عند مفترق الذكريات ،،

كصفصافة صعرت خدها للرياح !

شبه الشاعر نفسه بشجرة الصفصاف التي تعبث بها الرياح كما تشاء،فهو تشبيه تام وجدت فيه كل عناصر التشبيه إلاَّ أنَّ وجه الشبه (صعرت خدها للرياح) جاء متضمنا لاستعارة مكنية لأن الخد ليس صفة للأشجار،ومنه يمكن تجسيد هذه الصورة في المخطط التالي :



[277]) يوسف وغليسي ،تغريبة جعفر الطيار، المرجع السابق ، ص 40

[278]) المرجع نفسه ، ص 14

ثانيا – الانزياح التركيبي:

يقصد بالانزياح التركيبي؛الأسلوب أو الطريقة التي يبني بها المبدع نصه مستندًا إلى جملة من الاحتمالات النحوية كالتقديم والتأخير والحذف والوصل والفصل ... وغيرها،حيث أن اللعب بمنطقية الجملة النحوية،يعطي التراكيب اللغوية صفة غير مألوفة،فتفتح ببنياتها الجديدة أفقًا شعريا جماليا،لأن"تحريك الكلمة أفقيا إلى الأمام،أو إلى الخلف يساعد مساعدة بالغة في خروج اللغة من طبعها النفعي إلى طابعها الإبداعي "[279].

ويعرف صلاح فضل هذا النوع من الانزياح على أنه "إنحرافات تتصل بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية عندما تخرج عن قواعد النظم والتركيب،مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات"[280] .

إذن الانزياح التركيبي هو مخالفة أو خروج عن معيارية اللغة دون الوقوع في هانات اللحن والغلط والزلل اللغوي،فيلجأ إليه المبدع مدفوعا بعبقريته اللغوية إلى تشكيل بنى لغوية خارجة عن التصورات المنطقية المملة للغة.فتمارس- تلك البنى– نوعا من تحريض القارئ على تتبع الكيفية التي خرجت بها اللغة من قيود النحوية الصارمة إلى لغةٍ متمردة تتصف بالبعد الشعري الجمالي دون أن تسئ في حركتها الثورية إلى القوانين العامة للنحو.

والظاهر أن يوسف وغليسي،قد قدم في ديوانه جملة من التشكيلات اللغوية التي أخرجت أسلوبه الشعري من طابع معياري جامد إلى طابع لغوي شعري جمالي يحرك القارئ على تقصي ظواهره الأسلوبية عبر تجليات اللغة في عدة مظاهرٍ للانزياح التركيبي،ومنها :

1– التقديم والتأخير

يقصد بالتقديم والتأخير خلخلة النظام المعياري للجملة اللغوية من خلال استبدال المواضع الأصلية للكلمات المكونة لها،بحثا عن أغراضٍ بلاغية أو صورٍ فنية،قد لا تؤديها الجمل في حالة امتثالاتها القانوية للمعيار النحوي المنطقي.كأن يقدم الخبر عن المبتدأ،أو يقديم الفاعل عن الفعل،أوالمفعول عن الفاعل ...

---

[279]) محمد عبد المطلب ، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم ، مكتبة الحرية الحديثة /1984 ، ص143

[280]) صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه واجراءاته ، ص 211

إلخ،حيث" العدول عن هذه الرتب يمثل خروجا عن اللغة النفعية إلى اللغة الإبداعية"[281] ،التي تستقى شعريتها من عبقرية المبدع في ضم كلمات جملته الشعرية في سياقات لغوية غير اعتيادية .

وقد نجد في ديوان تغريبة جعر الطيار نماذج – لا حصر لها – من التقديمات والتأخيرات،نذكر منها مثلا- في قصيدة نبي سقط من الموت سهوًا - قوله :[282]

يزيد اشتعال المدى ،،

وبراكينه ما ارتوت من ينابيع دمعي

حيث قدم الفاعل(براكينَه) عن الفعل (ارتوت)،لأن تقدير الكلام (ما ارتوت براكينُه من ينابيع دمعي) وكان الغرض من هذا التقديم وصف شدة الحزن وحرقة الشاعر على الوضع الذي آل إليه الوطن . ومن تقديمات أيضا التي وردت في القصيدة هذه،قوله : [283]

واقف ... والتضاريس حولي تلوِّح لي

بالتباشير تزرعني ...

فقدم شبه الجملة (بالتباشير) عن الفعل والفاعل في جملة (تزرعني)،وجاء هذا التقديم من باب أن العرب " ...يقدمون الذي بيانه أهم لهم"[284].

أما في قوله:" قد اشهروا **في وجوه اليتامى** سيوف البطولة " [285] ،فقد قدم شبه جملة(في وجوه اليتامى) عن الفعول به(سيوف)،من باب التخصيص. وكذلك نفس الغرض البلاغي قد تكرر في قوله:[286]

شوهوا نسبي ..

سيجوا **بالأراجيف** ذاكرتي..

---

[281]) محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، مكتبة لبنان ناشرون ، لبنان ، ط1 /1994 ،ص 329

[282]) يوسف وغليسي ،تغريبة جعفر الطيار، المرجع السابق ، ص14

[283]) المرجع نفسه ، ص 16

[284]) سبويه ،الكتاب، المرجع السابق ، ج1 ، ص 34

[285]) يوسف وغليسي ،تغريبة جعفر الطيار، المرجع السابق ، ص 17

[286]) المرجع نفسه ، ص 20

حيث قدم شبه الجملة (بالأراجيف) عن المفعول به المتصل بياء المتكلم(ذاكرتي)،ومن نماذج تقديم شبه الجملة عنالفعل والفاعل،في قوله:[287]

للرمل والنخل ،، سبحت ... سبحت ...

لأن تقدير كلام في هذا السياق هو(سبحت للرمل وسبحت لنخل)،بحيث أن هذا التقديم قد صوغه مقام التخصيص.

ولقد قدم أيضا الفاعل عن الفعل والمفعول به،في قوله : [288]

سأعود غداة تزلزل تلك مماليك زلزالها

(وجبالُ الزبربر) تخرج أثقالها

فأصل الكلام ((سأعود غداة ... تخرج جبال زبربر أثقالها)).ومن هنا نلاحظ أن يوسف وغليسيخالف تراتبية المنطقية للجملة العربية .

ومن الانزاحات التركيبية – أيضا- التي تقدم فيها الفاعل عن الفعل في (قصيدة تغريبة جعفر الطيار) نجد مثلا قوله : [289]

الليل عمَّر موطني ،،

والبرد لفَّ جوانحي ،،

حيث تقدم الفاعلان(ليل والبرد) في الجملتين على الفعلين (عمَّر ولف)،بغرض التخصيص كما قدم حرف النداء والمنادى عن فعل الأمر في قوله:[290]

ياعمر عدْ

وكان الغرض من هذا التقديم،بيان رفضه المطلق لمحاورة (عمر بن العاص) في تسليم جعفر طيار له .

---

[287]) يوسف وغليسي ،تغريبة جعقر الطيار، المرجع السابق ، ص 22

[288]) المرجع نفسه ، ص 32

[289]) المرجع نفسه ، ص 34

[290]) المرجع نفسه ، ص 42

وأما من نماذج تقديم الخبر على المبتدأ،سواءً أكان الخبر مفردًا أم شبه جملة،وإن كان الضرب الأول شبه منعدم في ديوان تغريبة جعفر الطيار،إذْ أكاد أجزم أنه قد وظفه مرةً واحدة في قصيدته(تجليات نبي سقط من الموت سهوًا)،من خلال قوله:[291]

بربريٌ أنا ...

حيث قدم الخبر (بربريٌ) وأخَّر المبتدأ (أنا)،لأن الصياغة العادية تكون مقدرة بـ (أنا بربري).

أما من نماذج تقدم الخبر شبه جملة عن المبتدأ،فهي كثيرة الأضرب في ديوان(تغريبة جعفر الطيار)،ومن نماذجه قوله[292]:

للحاكم المختار تعذيبي ونفيي ،

فقد قدم الخبر شبه جمل من جار ومجرور(للحاكم) عن المبتدأ (المختار)،ومنه أيضا،قوله :[293]

بيني وبينه ألف أخدود وواد

حيث ورد الخبر(بيني وبينه) شبه جملة ظرفية،وإن الغرض من تقديم الخبر في كل من الجملتين هو شد انتباه القارئ

2- الحذف

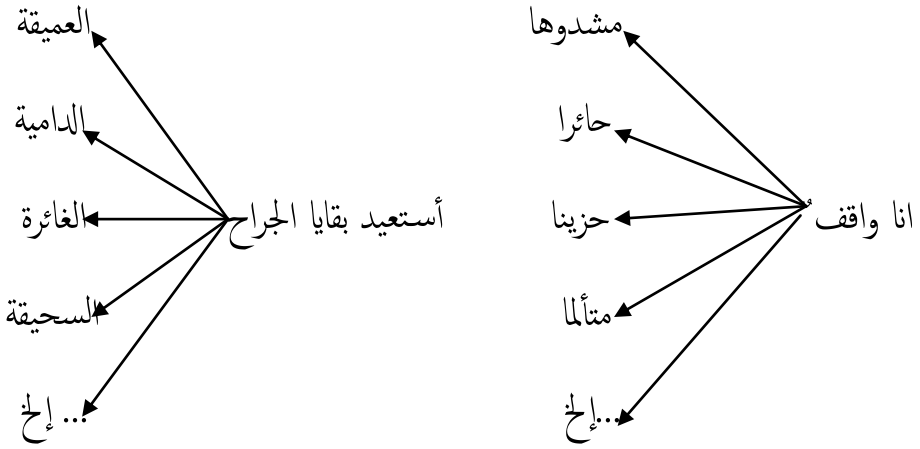
يعتبر الحذف من أهم استراتيجيات التشكيل الشعري المعاصر،حيث يعمده الشعراء،بحثا عن مشاركة قرائهم في تتمة الفراغات التي يتركونها،فهو إذن آلية تضمن للنصوص عدَّة احتمالات تأويلية،لما يمده هذا الحذف من قوة إيحائية،تدعو القارئ – قصرًا –إلى ملء البياضات المتروكة في النص،ونلمح في ديوان تغريبة جعفر الطيارعدة محذوفات،أدت إلى فتح الدلالة الشعرية إلى أفاق شعرية واسعة نذكر منها مثلاما ورد في قصيدة (تجليات نبي سقط من الموت سهوا)،من خلال قوله[294]:

واقفٌ ... أستعيد بقايا الجراح ...

---

[291]) يوسف وغليسي ،تغريبة جعقر الطيار، المرجع السابق ، ص 22
[292]) المرجع نفسه، ص 39
[293]) المرجع نفسه ، ص49
[294]) المرجع نفسه ، ص 14

حيث حذف ضمير (أنا) وهو مبتدأ لخبر(واقف)،فتقدير الكلام(أناواقف)،ثم ترك حالة وقوفه مجهولة (...) حالها حال صفة الجرح التي فتحها على عدة تأويلات(أستعيد بقايا الجرح ...) ويمكن أن نملأ هذه الفراغات،كما يلي:



أما في قصيدة (تغريبة جعفر الطيار) فكثيرا ما كان يحذف حرف النداء والمنادى أثناء الحوار، ومن نماذجه،قوله -على لسان النجاشي: [295]

حدثني عن أحوالكم

فتقدير الكلام (حدثني يا جعفر طيار عن أحوالكم)،وأيضا حذف حرف النداء،في قوله:-على لسان النجاشي دائما- [296]

يكفي بني فإنني

أستاء من ذكر الخيانة والخنا

لأن أصل الكلام (يكفي يا بني،فإنني أستاء ...)،وكانت الغاية البلاغية من هذاالحذف من النجاشي تقريب جعفر الطيار منه حتى يتكلم معه باسترسال وراحة نفسية مطلقة،وقد وُفق النجاشي في ذلك

[295]) يوسف وغليسي ،تغريبة جعفر الطيار، المرجع السابق ،ص 36
[296]) المرجع نفسه ، ص40

وهذا ما يتمظهر من خلال حذف جعفر الطيار لكلمة (الملك) في كثير من الأحيان، ومن نماذج ذلك قوله [297]

جعفر (يهب من نومه مذعورًا)

يا سيدي ... يا سيدي ... يا ...

قم تر ...

فمن خلال هذا المقطع الشعري نلمس الحذف التدريجي للكلمات الرسمية في خطاب جعفر الطيار مع الملك الحبشة،وهذا يدل على شعوره بالإطمئنان،لأن أصل الكلام (ياسيدي **الملك** ياسيدي **الملك** يا **سيدي الملك**)،وكذلك نلمح حذفا في قوله: (قم تر...) تقديره قم تر ما أرى / رؤيايَ ... إلخ

ولم يتوقف الإبداع الشعري عند يوسف وغليسي عند هذا الحد،بل تجاوز ذلك إلى الابتكار في اللغة عبر عدة استراتيجيات لغوية -كالاشتقاق والنحت والخروج بالاستفهام عن مقتضى السؤال إلى معانٍ أخرى- حيث أدت هذه الوسائل اللغوية إلى توسيع الأفق الدلالية والجمالية في الخطاب الشعري الوغليسي،ويمثل هذا نوع منالاشتغال على اللغة كسرًا لأنماطها المحنطة في قوالبَ مألوفةٍ .

فالاشتقاق في أبسط مفاهيمه هو" نزع لفظٍ من آخر،بشرط مناسبتهما معنًى وتركيبًا،وتغييرهما في الصيغة،أو هو تحويل الأصل الواحد إلى صيغٍ مختلفة لتفيد ما لم يستفاد بذلك الأصل"[298] ، وقد وظف يوسف وغليسي شيئا من الاشتقاق،بحثا عن ألفاظٍ تؤدي الغرض الدلالي بدقة متناهية،لأن من فوائد الاشتقاق"إثراء المتكلم بالألفاظالمُشتقَّة التي تُقيّض له الإفصاحعمّا يريد الإعراب عنه بضابطٍ دلالي دقيق"[299].ويكاد الاشتقاق ينحصر في ديوان تغريبة جعفرالطيارفيموضعين،فالأول في قصيدة (تجليات نبي سقط من الموت سهوًا) حين قال : [300]

بربروا لغة الطير والكائنات !

---

[297]) يوسف وغليسي ،تغريبة جعفر الطيار، المرجع السابق ، ص 48

[298]) عبد القادر بن مصطفى المغربي ، الاشتقاق والتعريب ، مطبعة الهلال ، مصر ، 1907 ، ص09

[299]) سيروان عبد الزهرة الجنابي ، الاشتقاق عند ابن جني – دراسة تحليلية – مجلة اللغة العربية وآدابها ، جامعة الكوفة ، العراق ، ع 6 / حيزران 2008 ، ص 181

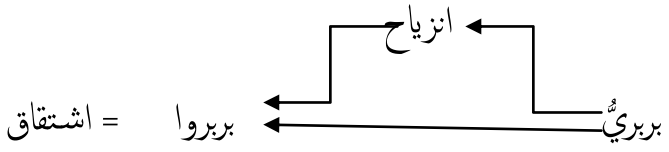
[300]) يوسف وغليسي،تغريبة جعفر الطيار، المرجع السابق ، ص 48

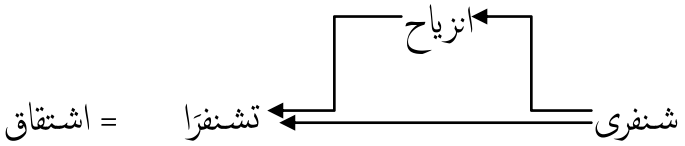
أما الموضع الثاني،فكان في قصيدة(تغريبة جعفر الطيار)،حين قال :[301]

ملكين يروى أن هذا قد (تأبط

شره)،لكن ذاك **(تشنفرا)**

فنلاحظ أنه من اسمين جامدين(البربر)و(الشنفرى)،اشتق فعلين (بربروا) و(تشنفرَا) على شاكلة تعنتر واستأسد ... إلخ، أمدَّا سياقه الشعري تناسقا دلاليا يخدم مقامه الشعري من زاوية،ومن زاوية أخرى كسرالنمطية المألوفة لهذا الاسم المترسبة في التوقعات التي كادت أن تكون حتمية مطلقة في التصورات والخبرات والتجارب السابقة لدى المتلقين .





حيث ورد الفعل المشتق في(بربروا) في سياق شعري احتشدت جمله الشعرية بأفعالٍ مقترنة بالواو الجماعة يقول :[302]

أنكروا أنني أوفدتني السماء شتاء

يعرب وجه النبات !

بربروا لغة الطبر والكائنات

نهبوا ملك (بلقيس) من بعدما

أوقفوا هدهدي ..

صادروا مصحفي

[301]) المرجع نفسه، ص 47

[302]) يوسف وغليسي ،تغريبة جعفر الطيار، المرجع السابق ، ص20 وص 21

فالفعل المشتق هنا(بربروا) جاء ملائما لسياق الشعري،الحاشد بالجمل الفعلية(أنكروا ... ،نهبوا ... ، أوقفوا ... ، صادروا ...)،وهي أفعالٌ كلها على وزن(بربروا) .أما عن الفعل المشتق(تشنفرا)،فقد ورد في سياق شعري باحثا عن نوتة موسيقية ملائمة لما سبقها ويليها،إذ قال :[303]

إني رأيت بموطن ملكين قاما

بعد طول التنازع **فتحاورا**

ملكين يروى أن هذا قد(تأبط

شره) لكن ذاك **(تشنفرَا)**

وتبادلا علم البلاد وأعلنا

حكما يكون تداولا و**تشاورَا**

كل الحروف تعربت فتلألأت

وتلون الوطن المكحل **أخضرَا**

فنلاحظ أن هذه المقطوعة جاءت مبنية على نونتة موسيقية تنتهي بصوت الراء(فتحاورَا تشاورَا أخضرَا)،فمحافظةً على هذا النسق الإيقاعي،نحت يوسف وغلسي اسم(شنفرى) إلى فعل (تشنفرَا)،بعدما أقصى عدة احتمالات شعرية قد تؤدي نفس الغرض الدلالي مثل: تصَعلكَ،تمردَا، ... إلخ، لكن بحثا عن نغم(الراء) لجأ إلى الاشتقاق.

أما النحت فهو نوعٌ من أنواع الاشتقاق،ومعناه في أصل اللغة البري:يقال نحت الخشب والعود إذا براه وهذَّب سطوحه ... ،وفي الاصطلاح:هو أن تعمد إلى كلمتين أو جملة فتزع من مجموع حروف كلماتها كلمةً فذَّة تدل على ما كانت تدل عليه الجملة نفسها،فهو قبيل الاشتقاق وليس اشتقاقا بالفعل.لأن الاشتقاق أن تنزع كلمة من كلمة والنحت أن تنزع كلمة من كلمتين أو أكثر،وتسمى تلك الكلمة المنزوعة

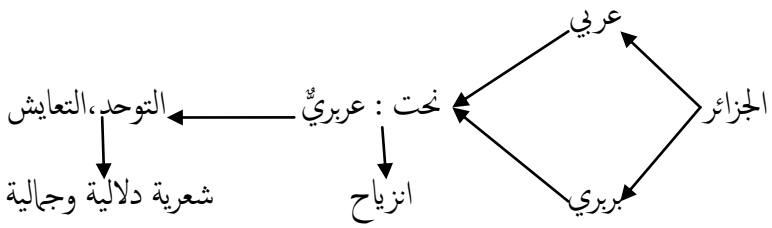
[303]) يوسف وغليسي ،تغريبة جعقر الطيار، المرجع السابق ، ص47

منحوتة[304]،والنحت في ديوان تغريبة جعفر الطيار لم يرد إلاَّ في موضع واحد في قصيدة (تجليات نبي سقط من الموت سهوًا) حين،قال : [305]

إنني **(العربيُّ)** الشَّهيد الذي لم يمتْ

في ربيعِ الغضب ، ،!..

فكلمة المنحوتة في هذا السياق هي (عربيٌّ) من كلمتي (عربي وبربري)،وإن ظاهرة النحت في اللغة ليس هدفها الاختصار فحسب،وإنما تفتح النص على اشتهاءات دلالية وجمالية أخرى،حيث أن يوسف وغليسي أراد من هذا النحت البديع أن يبين مدى ارتباط الجنس البربري مع الجنس العربي في الجزائر .



كما أننا نلمح في ديوان،خروج عدة استفهامات عن مقتضى السؤال إلى معانٍ أخرى،مما أدى إلى توسيع الأفق الدلالية والشعرية في الأدبية الوغليسية.وهذا ما نلمحه في كثير من استفهاماته،إذ نجد ذلك في قصيدة (تجليات نبي سقط من الموت سهوًا)،حين خرج استفهامه من ظاهر السؤال إلى معنى التمني والتحسر والتعجب،في قوله : [306]

من ترى يشهد اليوم أني

أنا سيد (البيعتين) ؟ ...

وكذلك نستشف خروجا من معنى الاستفهام إلى معنى التشكي،من خلال قوله : [307]

---

[304]) ينظر ، عبد القادر بن مصطفى المغربي ،الاشتقاق والتعريب ، المرجع السابق ، ص 21

[305]) يوسف وغليسي ،تغريبة جعفر الطيار، المرجع السابق ، ص23

[306]) المرجع نفسه ،ص 15

[307]) المرجع السابق ، ص 31

هائمٌ تتقاذفني جبهتان

لستُ في(العير) أو في (النفير) أيا سَادتي

فلم يعلنَان اللّهيبَ عليَّ ؟ ...

ونلمح أيضا في قصيدة (تغريبة جعفر الطيار) كثيرا ما خرجت الاستفهامات عن ظاهر السؤال ومن نماذج ذلك،قوله :[308]

من أينَ أبدأ في الحديث وفي الجوى ؟

ماذا أحِّدثك عن شتاءٍ طالنَا ؟

فهذان السؤالان جاءا جوابا جعفر الطيار عن سؤال النجاشي المتمثل في أحوال الناس ونظام الحكم في بلاد جعفر الطيار، إذن لا يعقل أن تكون الغاية من هذين الاستفهامين هو السؤال،وإنما الغاية منهما لفت الانتباه وتشويق المستمع للجواب .

إذن نلاحظ من كل ماسبق،أن ديوان يوسف وغليسي حافلٌ بالانزياحات سواءً أكانت على المستوى الدَلالي أم التركيبي،وأن شعرية هذا الديوان تكمن في ملكة الشاعر على مخالفة الأبنية اللغوية الموروثة المحنطة في قوالب ثابتة في التوقعات والتصورات السابقة للمتلقين .

[308]) يوسف وغليسي ،تغريبة جعفر الطيار، المرجع السابق، ص 36 وص 37

خاتمـــة

الخاتمـــــة

بعد تقصي فصول هذا البحث الموسوم بـ(شعرية الانزياح في بنية القصيدة العربية ديوان تغريبة جعفر الطيار ليوسف وغليسي أنموذجا) الذي كان يطرح لدي كثيرا من التساؤلات المحرجة في البدءِ،لكن هواجس هذه الاستفهامات سرعان ما تلاشت بتمَحُصٍ يكاد يشمل جوانب عدة من الموضوع لأستخلص جملة من النتائج نوردها في الاستنتاجات الموالية:

أننا وجدنا في المدونة العربية القديمة بعض المصطلحات المقاربة للانزياح كـ(الالتفات والاتساع والعدول والشجاعة الأدبية والصناعة والتخييل) إلاَّ أننا لم نستطع المجازفة،فنجعل هذه المفهومات مقابلةً لهذه المصطلحات التراثية،نظرا لملاحظتنا أن الدرس اللغوي القديم اتسم بالطابع الشمولي. بمعنى عدم الفصل بين مستويات اللغة،وفي المقابل تسعى نظرية الانزياح في معالجة مستويين مختلفين في اللغة كل واحدٍ على حدى،أي المستوى الدلالي (البلاغي) والمستوى التركيبي (النحوي) ناهيك عن المصطلح الانزياح- في بيئته الأصلية - يتسم بالتعقيد والاتساع،نظرًا للعمق التاريخي الذي ساهم في نشوئه -منذ العصر اليوناني إلى كتاب جان كوهين (بنية اللغة الشعرية) - مما جعله يحمل تقاليد مفهومية وايديولوجية قد تلتبس أحيانا علينا فيكون من الوهم أن نسقطها على ظواهرَ مشابهة في ثقافتنا.

إذن يوجد مستويان للممارسة اللغوية:أحدهما مستوى عادي نفعي تواصلي مباشر،والآخر جمالي أدبي شعري.

ولاحظنا أيضا أن ظاهرة الانزياح تعاني في الفكر النقدي العربي المعاصر من فوضى مصطلحية أدت إلى تأخر الجانب التطبيقي،لما تقترحه شعرية الانزياح من إجراءات ومفهومات تطبيقية في المعالجة النصوص الأدبية،حيث اقتصر النقاش النقدي العربي المعاصر في هذا المصطلح خاصة -إن لم أقل عموما - على الجانب النظري تقريبا .

فمصطلح الانزياح يشكل حجر الزاوية في تكوين الظاهرة الشعرية المهيمنة على النصوص الأدبية الرَّاقية،فالانزياح هو الشعرية والشعرية هي الانزياح . حيث يعتبر خروج اللغة من طابعها الاعتيادي التواصلي إلى الطابع الشعري الجمالي أرقى تجليات الشعرية في النصوص الأدبية،عبر ما تقترحه نظرية الانزياح من استراتيجيات لغوية عبر المستوى الدلالي أو التركيبي.

.

وقد أثبتنا أن الانزياح كظاهرة أدبية قد مست بنية القصيدة العربية على مستوى الشكل والمضمون،تبعا لسيرورتها التاريخية وما خلفته من تطورات فكرية واجتماعية وسياسية واقتصادية،أدت إلى التباين الأسلوبي من عصرٍ إلى أخر .

فإذا وضعنا الشعر الجاهلي معيارًا للشعرية القديمة، سنلمح بشكل واضح وجلي تلك المفارقات الأسلوبية الصارخة على مستوى بنية القصيدة العربية، نتيجة التوسع المعجمي لبعض الألفاظ التي بعث فيها الدين الاسلامي مفاهيم جديدة لم تكن مألوفة في العصور السابقة مثلاً، أو من خلال شيوع الشعر السياسي في العصر الأموي الذي أعطى الشعر لونًا إديولوجيا أدى إلى الانزياح مضمون القصيدة العربية عن المضامين كلاسيكية، أما في العصر العباسي فكان فيه الانزياح الشعري على مستوى اللغة حادًا إلى درجة أنه تسلل إلى الأوزان والقوافي عبر النمط المزدوج والمخمس، وإن هذا التحول يتجلى من خلال عدَّة استراتجيات إبداعية ساهمت في خروج الشعرية العربية في عصر العباسي عن ما كان سائدًا في العصور السابقة، كالتجديد على مستوى استهلال القصيدة أو البعد- إلى حدٍ ما-عن القصائد المطولة أو تحول اللغة الشعرية من اللغة الواصفة إلى اللغة المفكرة ... إلخ.

أما في عصر النهضة فقد تجلى الانزياح في بنية القصيدة العربية الحديثة من خلال توظيف عدة مفاهيم جمالية اكتسبتها الحركة الأدبية العربية عبر تأثرتها بالفسلفة الإبداعية العالمية كالرمانسية والرمزية ...إلخ .

إن النصوص الشعرية الجزائرية مثلها مثل جميع النصوص العربية تتخذ من ظاهرة"شعرية الانزياح" وسيلة إبداعية،وهذا ما يتجلى في ديوان تغريبة جعفر الطيار ليوسف وغليسي مثلا. الحافل بالانزياحات سواءً أكانت على المستوى الدلالي أم المستوى التركيبي.

فالانزياح الدلالي في ديوان "تغريبة جعفر الطيار" يتمظهر من خلال عدة مظاهر تصويرية، مثل الانزياح الاستعاري الذي خرجت من خلاله جملة من الألفاظ من استعمالاتها الاعتيادية إلى استعمالات جديدة لم تكن مؤلوفة، ويتجلى أيضا من خلال الانزياح بالكناية والرمز والقناع الذي أعطى للغة الوغليسية بعدًا إيحائيا نأى بلغته من طابع المباشرة إلى اللامباشرة .

أما الانزياح التركيبي يبرز في ديوان من خلال المخالفة الواضحة للمعيارية النحوية عبر عدة استراتجيات لغوية تبيح اللعب باللغة دون أن تسقط في مأزق الخطأ أو الزلل اللغوي كالتقديم والتأخير أو الحذف

يلاحظ أن يوسف وغليسي أنه كان مشتغلاً على اللغة بل كان مبتكرا فيها من خلال إبداعه لعدة ألفاظ عبر آليتي النحت والاشتقاق .

القرآن الكريم ،رواية ورش.

قائمة المصادر والمراجع:

أولا : الكتب

- ابن المثنى أبوعبيدة معمر،مجاز القرآن،تح محمد فؤاد سزكين، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر،ج2

- إبن جعفر قدامى، نقدالشعر،تح محمد عبدالمنعم الخفاجي، دارالكتاب العلمية، بيروت، لبنان

- ابن جني أبو الفتح عثمان، الخصائص، تح محمد علي النجار ،دار الكتب المصرية ،القاهرة ،مصر ،ج3

- ابن خلدون عبد الرحمن بن محمد،المقدمة، تح عبد الله محمد الدرويش،دار البلخي دمشق،ط1،ج2004/1

- أبو ديب كمال،في الشعرية،مؤسسة الأبحاث العربية،لبنان،ط1

- أبي علي محمد بن حسن بن المظفر،الرسالة الحاتمية،تح فؤاد أفرام البستاني،المشرق،بيروت،لبنان/1921

- أدونيس،الشعرية العربية،دار الأديب،بيروت،لبنان

- الآمدي قاسم الحسن،الموازنة بين أبي تمام والبحتري،تح أحمد صقر وعبد الله المحارب،مكتبة الخناجي،القاهرة مصر،ط1991/4

- البرقوقي عبد الرحمن،شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصري،مطبعة الرحمانية،مصر/1929

- البيومي محمد،حقيقة الشيعة – وهل يمكن تقاربهم مع أهل السنة؟ -،دار الغد الجديد، القاهرة، مصر، ط 2007/1

- الجاحظ أبي عثمان بن بحر،الحيوان،تح عبد السلام محمد هارون،دار الجيل، بيروت، مج3،ط1960/2

- الجاحظ أبي عثمان بن بحر،البيان والتبين،تح عبد السلام محمد هارون،مكتبة الخناجي، القاهرة، مصر، مج1 ط7/ 1999

- الجاني الناصر، دراسات في النقد والشعر،منشورات المكتبة العصرية،بيروت،لبنان

- الجرجاني عبد القاهر،أسرار البلاغة،تح محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة،ط 1/ 1991

- الجرجاني عبد القاهر،دلائل الإعجاز،تح محمد محمود شاكر، مكتبة الخانجي،القاهرة، مصر، ط5 /2004

- الخير هاني،أدونيس – شاعر الدهشة وكثافة الكلمة - دار فليتس، المدية، الجزائر،ط1

- الزيات أحمد حسن، تاريخ الأدب العربي،دارالشرق العربي، لبنان، بيروت

- السد نور الدين،الشعرية العربية – دراسة في التطورالفني للقصيدة العربيةحتى العصرالعباسي – ،ديوان المطبوعات الجامعية،بن عكنون،الجزائر،ج1 /2007

- العيد رجاء،البحث الأسلوبي وتراث، دار المعارف، مصرط1 / 1993

- الغدامي محمد عبد الله،الخطيئة والتفكيرمن البنيويةإلى التشريحية،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط1994/4

- الفاخوري حنَّا،الجامع في تاريخ الأدب العربي،دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1982/1

- الفرهيدي الخليل بن أحمد،الجمل في النحو،تح فخر الدين قباوة، مؤسسة الرسالة/1987

- القرطاجني أبي حسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تح الحبيب ابن فوجة،دارالغرب الإسلامي،لبنان،ط2 /1981

- القزويني ،الايضاح في علوم البلاغة – المعاني والبيان والبديع مختصر تلخيص المفتاح–تح مجدي فتحي السيد المكتبة التوقفية،مصر

- القيرواني ابن رشيق،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح محمد محي الدين عبد الحميد،دار الجيل، سوريا، ط 5 / 1981

- المرغي فؤاد،المدخل إلى الآداب الأوروبية،منشورات جامعة حلب،كلية الآداب،ط1981/2

- المسدي عبد السلام،الأسلوب والأسلوبية،الدار العربية للكتاب،تونس،ط3

- الملائكة نازك،قضايا الشعرالمعاصر، مكتبة النهضة،ط2/ 1967

-المنجد صلاح الدين ،المفصل في الألفاظ الفارسية المعربة في الشعر الجاهلي والقرآن الكريم والحديث النبوي والشعرالأموي،انتشاربيناد فرسك،إيران،ط1/ 1978

- المهندس وهبة،معجم المصطلحات الأدبية في اللغةوالأدب،بيروت/1979

- بليث هنريش ،البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النصوص ،ترجمة محمد العمري ،أفريقيا الشرق، دار البيضاء المغرب /1999

- بن قدور سكينة،قراءات في الشعرالعربي الحديث والمعاصر،مطبعة مكتبة اقرأ،قسنطينة،الجزائر،ط2012/1

- بن قدو رسكينة،محاضرات في أدب العصر العباسي ،المطبوعات البيداغوجية لكلية الآداب والحضارة الإسلامية قسنطينة، الجزائر / 2012

- بن مصطفى المغربي عبد القادر،الاشتقاق والتعريب،مطبعة الهلال، مصر،1907

- بوزمر الطاهر،التواصل اللساني،مقارنة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون – منشورات الاختلاف الجزائر العاصمة،ط 2000/1

- بيتروف.سي،الواقعية النقدية في الأدب،ترجمة يوسف،الهيئة العامة السورية للكتاب،2012

- تاوريريت بشير،الشعرية والحداثة – بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية – دار رسلان،دمشق سوريا/ 2010

- تودوروف تزفيطان،الشعرية،ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة،دار توبقال للنشر،المغرب،ط1990/2

- جاكبسون رومان،قضايا الشعرية،ترجمة محمدالولي ومبارك حنون،دار توبقال،المغرب،ط1988/1

- جيرو بيار، الأسلوبية،ترجمة منذر عياشي،مركز الانماء الحضاري،حلب ،سوريا،ط2/ 1994

-حامد ممدوح محمود يوسف ،ملامح النقد عند الرواة وأثارهم في النقد الأدبي حتى القرن الرابع هجري ،دار جبل عمان،عمان،ط2010/1

- خلوصي صفاء،فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المتنبي،بغداد،العراق،ط5/ 1977

- درويش أحمد،النص البلاغي في الثرات العربي والأوربي،دار الغريب القاهرة،مصر /1998

- راغب نبيل،موسوعة النظريات الأدبية،دار نوبار،القاهرة،ط1 /2002

- زيدان جرجي تاريخ آداب اللغة العربية،دار الهلال، مصر، ج2

- سبويه أبو بشر عمر بن عثمان بن قنبز، الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون ،مكتبة الخفاجي ،القاهرة ،مصر ،ج1ط1977/3

- سلدان رامان،النظرية الأدبية المعاصرة،ترجمة جابر عصفور، دارقباء، القاهرة 1998

- شعيب محمد عبد الرحمن،المتنبي بين ناقديه– في القديم والحديث- ،دار المعارف،مصر /1924

- ضيف شوقي،البلاغة التطور والتاريخ ،دار المعارف، مصر،ط9 /1975

- طاليس أرسطو،فن الخطابة،تح عبد الرحمن بداوي، دارالعلم، بيروت/1979

- طاليس أرسطو،فن الشعر،ابراهيم حماده،مكتبة الأنجلوالمصرية

- عبد المطلب محمد،البلاغة والأسلوبية،مكتبة لبنان ناشرون،لبنان،ط1 /1994

- عبد المطلب محمد،جدلية الإفراد والتركيب في النقدالعربي القديم،مكتبة الحرية الحديثة /1984

- عثمان ياسر،الانتهاك ومآلات المعنى،قراءات سيميائية في الخطاب الشعري الحديث،دار نينوى، دمشق، سوريا،ط 1/ 2015

- عصفور جابر،الصورة الفنية-في التراث النقدي والبلاغي،المركز الثقافي العربي،بيروت،ط1992/3

- فروخ عمر،تاريخ الفكرالعربي إلى أيام ابن خلدون، دارالعلم الملايين،بيروت،لبنان،ط4/ 1983

- فضل صلاح،علم الأسلوب – مبادئه وإجراءاته،دار المعارف ،مصر،ط 1997/1

- فضل صلاح،النظرية البنائية في النقدالأدبي،دارالشروق،القاهرة،ط1998/1

- فيدوح عبد القادر،دلائلية النص الأدبي –دراسة سميائية للشعرالجزائري -،ديوان المطبوعات الجامعية، وهران الجزائر /1993

- كوهن جان،بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمدالوالي ومحمد العمري،دا رتوبقال،دار البيضاءالمغرب،ط 2 /2014

- محمد عبد المنعم الخفاجي،دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه،دار الجيل بيروت،بيروت،ج1992/1

- محمود زكي نجيب،تجديد الفكر العربي، دار شروق،بيروت،ط7

- مرتاض عبدالجليل،اللسانيات الأسلوبية، دار الهومة، الجزائر / 2010

- مصطفاوي عبدالجليل،المصطلح البلاغية قراءة سياقية في مصادر اللغةا لعربية حتى القرن الثالث هجري، دار الغرب للنشر والتوزيع،وهران الجزائر/2010

- مطلوب أحمد،معجم مصطلحات النقد العربي القديم،مكتبة ،لبنان ،ط1/ 2001

- مندور محمد،الأدب وفنونه نهضة مصر ،مصر ،ط2006/5

- ميجان الرويلي وسعد البازغي،دليل الناقد الأدبي،المركز الثقافي العربي،الدارالبيضاء المغرب،ط 3 /2002

- ناظم حسن،مفاهيم الشعرية–دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم،المركز الثقافي العربي بيروت ،ط1 / 1994

- هدَّارة محمد مصطفى،دراسات في الأدب العربي الحديث،دار العلوم العربية،لبنان،ط1990/1

- هلال محمدغنيمي،الرومانتيكية،دارنهضة،مصر ،القاهرة

- هلال محم دغنيمي،النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت/ 1986

- هوراس،فن الشعر ،ترجمة لويس عوض،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط1988/3

ثانيا : الدواوين الشعرية

- أبو العتاهية،ديوان أبي العتاهية،تحقيق كرم البستاني،دار بيروت لطباعة والنشر،لبنان / 1986.

- أبو نواس،ديوان أبو نواس،تح محمود أفندي واصف،المطبعة العمومية،مصرط1/،1898.

-البحتري،ديوان البحتري،تح حسن كامل الصيرفي،دار المعارف،مصر،ط3.

-بشار بن برد،ديوان بشارين برد،تحقيق الطاهر بن عاشور،نُشر عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافية العربية، ط2007/1.

-شوقي أحمد،ديوان الشوقيات،دار العودة،بيروت، 1977.

- عزة كثير،ديوان كثير عزة،تح إحسان عباس،دار الثقافة بيروت ،لبنان/1971

- وغليسي يوسف،تغريبة جعفر الطيار،منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين،فرع سكيكدة،الجزائر /2000.

ثالثا : المذكرات

أ/ أطروحات الدكتوره

- الرواشدة حامد سالم الدرويش،الشعرية في النقد العربي الحديث– دراسة في النظرية والتطبيق، رسالة دكتوراه جامعة مؤتة،الأردن/ 2006.

- بلحواش سعاد ،الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهين ،رسالة ماجستير ،جامعة لخضر ،باتنة ،الجزائر 2012/2011.

-عبد الحميد بوسماحة،المسيرة في تغريبة بني هلال بين الواقع والخيال،أطروحة دكتوراه،جامعةالجزائر2005/2004

-علان عمر،النقد الجديد والنص الروائي العربي – دراسة مقارنة للنقد الجديد في فرنسا وأثره في النقد الروائي العربي من خلال بعض نماذجه،رسالة دكتوراه دولة في الأدب الحديث،جامعة منتوري قسنطينة الجزائر /2005/ 2006

ب / أطروحات الماجستير

-بن حمو حكيمة،البنيات الأسلوبية والدلالية في ديوان لا شعر بعدك للشاعر سليمان جوادي،رسالة ماجستير جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان،الجزائر/ 2011 /2012

-بوزياني خالد،الصورة الأدبية وخصائصها اللغوية بين البلاغيين والأسلوبيين، أطروحة ماجستير جامعة الجزائر كلية الآداب واللغات / 2001

-جيلي هدية ،ظاهر الانزياح في سورة النمل- دراسة أسلوبية – رسالة ماجستير ،جامعة منتوري، قسنطينة الجزائر، السنة الجامعية،2007/2006

-عبدالله هاشم زينب يوسف،الاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني ،رسالة ماجستير ،جامعة أم القرى، السعودية /1994

-علان عمر،النقد الجديد والنص الروائي العربي – دراسة مقارنة للنقد الجديد في فرنسا وأثره في النقد الروائي العربي من خلال بعض نماذجه،رسالة دكتوراه دولة في الأدب الحديث،جامعة منتوري قسنطينة الجزائر /2005/ 2006

-ميلودي دحمان ، الصورة المرأة في الشعر الجزائري القديم –العهد الزياني أنموذجا–شهادة ماجستير ،جامعة قصدي مرباح ورقلةجزائر /2009

-هدى أوبيرة ،مصطلح الشعرية عند محمد بنيس،مذكرة ماجستير ،جامعة قاصدي مرباح،ورقلةالجزائر،2010/ 2012

-رابعا : مجلات وملتقيات :

- بوحوش رابح،الشعريات والخطاب،الملتقى الدولي الأول في تحليل الخطاب،جامعة قاصدي مرباح،ورقلة ،الجزائر ،11إلى13مارس2003

- عبدالحميد هدى، الأساليب البيانية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ ،مجلة كلية التربية الأساسية ،الجامعة المستنصرية العراق،ع72 /2011

- عبد الزهرة الجنابي سيروان،الاشتقاق عند ابن جني– دراسة تحليلية – مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة الكوفة ،العراق،ع 6/حيزران2008

- قيس خزاعل،الرموز الشخصية والأقنعةفي شعر بدر شاكرالسياب،مجلة الجمعية الإيرانية للغةالعربية وأدابها،ع 2010/10

- كبابة وحيد صبحي ،الأثر الفارسي في شعر البحتري ،مجلة ثقافتنا للدارسات البحوث، جامعة حلب، سوريا، العدد السادس وعشرون / 2011