

الخاتمة:

لقد توصلنا بعد دراستنا لظاهرة الانزياح من خلال الديوان إلى جملة من النتائج نوردتها كالآتي:

1. من خلال دراسة المعجم اللغوي وجدنا أن الشاعر متصوف قلبا وقالبا.
2. مستويات الانزياح تضم مجموعة من القواعد النمطية وكل خرق لواحدة منها يعد انزياحا.
3. أن قاموس الشاعر اللغوي أيضا ديني وهو ما تبين لنا من خلال وقوفنا أثناء التحليل على هذه الخاصة الموجودة في شعره.
4. الشاعر تشبع بروح الثقافة الإسلامية ولدينه الحنيف، وهي ميزة أسلوبية وخصيصة تطبع كامل شعر عثمان لوصيف وفي جميع دواوينه.
5. أن الشاعر يمتلك ناصية اللغة حيث يحيك نماذج شعرية فذة مما ينبئ أن الشاعر يبذل اللغة ويسهم في بنائها.
6. التنوع بين البحور الشعرية فتح المجال للشاعر في نقل أحاسيسه وشعوره كما أضفى جمالية تناغمية في ديوانه.
7. الشاعر لجأ إلى التقديم والتأخير كظاهرة انزياحية جمالية قصد إيصال رسالة للمتلقي بجلاء ووضوح وجمال.
8. استعارات الشاعر ليست تقليدية إنما هي صور مجسمة حية زادة من دينامية القصيد.
9. التشبيهات أيضا لم تكن تقليدية وليست مأخوذة من الطبيعة بل من خيالات الشاعر كما زادت تشبيهاته رونقا فنيا وإدهاشا ومتعة في نفس القارئ / المتلقي.
10. لغة الشاعر لغة مبتكرة في كثير من الحالات نلمس ذلك في تشبيهاته واستعاراته وكنائياته كما أضاف للغة وقاموسها كشاعر مبدع فذ.

بعد هذه الوقفة يمكن القول أن عثمان لوصيف شاعر ماهر حذق يتجلى ذلك في الصور الرائعة التي وظفها في الديوان حيث استطاع من خلالها بعث الدهشة والحيرة في المتلقي ويرغمه على التأمل والاستبصار، كما نجده قد قلل من صيغ المبالغة بكل أوزانها

وأنواعها عكس غيره من الشعراء الذين يبرزون ذاتهم، فشاعرنا يغيب نفسه ليظهر الآخرين ويفيض عليهم من فيضه لتتطهر ذواتهم، وتزداد نقاء .

وفي الأخير نرجو أن نكون قد أدينا ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً من دين تجاه شاعرنا "عثمان لوصيف " وأدينا ولو قليلاً أيضاً واجبنا تجاه شعرنا الجزائري الحديث والمعاصر فيه بالخصوص، كطلبة في هذا المجال.

أولا : مفهوم الانزياح :

أ- لغة.

ب- اصطلاحا.

ثانيا : مفهوم العدول عند اللغويين .

ثالثا : مفهوم العدول عند النحويين والبلاغيين .

رابعا : أنواع الانزياح .

خامسا : الانزياح قديما .

سادسا : الانزياح حديثا .

سابعا : موقف الأسلوبيين واللغويين المعاصرين حول جواز الانزياح .

ثامنا : الانزياح ومقاصده .

تاسعا : شعرية الانزياح .

- الرؤية والتعرف .

عاشرا: المستوى التركيبي ووظيفته الأسلوبية.

- أنماط الجملة .

أولاً: مفهوم الانزياح:

أ- الانزياح لغة : يعرف الانزياح لغة على انه من الفعل الثلاثي " نرح " .

جاء في لسان العرب لابن منظور نرح من نرح الشيء ينرح، نرحا ونزوحا .

بعد وشيء نرح ونزوح : نازح، أنشد ثعلب : ونزحت الدار فهي تنزح نزوحا إذا بعدت وقوم منازح .

- وفي حديث سطيح : عبد المسيح جاء من بلد نزيح أي بعيد، فعيل بمعنى فاعل ونرح البئر ينزحها و ينزحها نرحا و أنزحها، إذا استقى منها حتى ينفذ، نزحتني أي أنفذت ما عندي، وبئر نزوح قليلة الماء و الترح الماء الكدر .

وقد نرح بفلان إذا بعد عن دياره غيبة بعيدة، و أنشد الأصمعي : ومن ينزح به، لا بد يوماً يجيء به نعيُّ أو بشير، و أنت بمنزح من كذا أي يبعد منه¹ .

- أما الفيروز أبادي فقد عرفه في معجمه " القاموس المحيط " بأنه: من الفعل زاح يزحح زياح و زيوحا و زيوحا و زيانا : بعد، وذهب، كانزاح، و أزحته زحزحه عنه : باعده فتزحح وهو يزحح منه أي ببعد والزحزاح : البعيد كما جاء في قاموس المحيط . بأنه من الفعل الثلاثي نرح، كمنع وضرب، نرحا و نزوحا : بعد، والبئر استقى ماءهما حتى ينفذ أو يقلّ كأنزحها ونزحت هي نرحا فهي نازح ونرح و نزوح في البعد والبئر والتزح محرك الماء الكدر والبئر نرح أكثر ماءها . والنزح البعيد، ونرح القوم نزحت آبارهم.²

- يتبين من خلال التعريفين السابقين أن التعريف اللغوي لمصطلح " الانزياح " أصله من الفعل الثلاثي " زاح " أو " نرح " وهو بمعنى " ذهب " و " تباعد " أو بعد . وجاء في المفهوم اللغوي للانزياح في "معجم اللغة العربية المعاصرة " لأحمد مختار عمر، ما يلي : نرح / نرح إلي / نرح و ينرح، نرحا ونزوحا فهو نازح والمفعول منزوح .

- نرح البئر ونحوها: فرغها، قل ماؤها أو نفذت و نزحت الدموع عن عيني، نرح الشخص عن دياره : أبعدته عنها، نرح إلى العاصمة : انتقل، سافر، نرح من الريف إلى المدينة³ .

¹ - ابن منظور : لسان العرب، المجلد 14، دار صادر، بيروت، طبعة جديدة محققة، ص 231، 232 .

² - الفيروز أبادي : القاموس المحيط، تحقيق مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة للطباعة و النشر و التوزيع، طبعة فنية منقحة مفهومة، ط 6، بيروت، لبنان 1419 هـ / 1998 م، ص 222، ص 244 .

³ - أحمد مختار عمر : معجم اللغة العربية المعاصرة، مج 3، عالم الكتب، نشر و توزيع، ط 1، 1429 هـ / 2008 م، ص 2191، ص 2192 .

- ويقال أيضا : أزاح الله العلل، أزحت علتة فيما احتاج إليه، وزاحت علتة و انزاحت وهذا مما تنزاح به الشكوك من القلوب ¹ .

ب - إصطلاحا :

- اختلف النقاد في تسميته فالنقاد العرب اصطلحوا على تسميته بالعدول و ألفوا فيه المؤلفات كما سمي بالانحراف، غير أن هذا و ذلك ذاب أمام المصطلح الغربي الذي اصطلح عليه فيما بعد " الانزياح " فالانزياح هو انحراف الكلام عن نسقه المؤلف، و هو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام و صياغته، و يمكن بواسطته التعريف إلى، طبيعة الأسلوب الأدبي، بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته. ²

- يقول الدكتور " صلاح فضل " لقد شاعت عبارة " فاليري " التي قال فيها أن الأسلوب هو في جوهره انحراف عن قاعدة ما، و شاركه في ذلك الرأي كثير من النقاد و دعوا إلى ضرورة أن يتعود الباحث تماما على القاعدة أولا حتى يتمكن من اكتشاف الانحرافات المتولدة عنها، وبالرغم من أن الباحث اليوم قد يتزدد في موازنة الأسلوب بالانحراف، و اعتبار علمه " علم الانحرافات " إلا انه من الواضح أننا لا نستطيع أن نفوم الحصانة اللغوية و لا المهارة الإبداعية لمؤلف ما إلا إذا وضعناه في إطار يشمل القاعدة العريضة للاستخدام اللغوي المعاصر له. ³

- و بعد مصطلح الانزياح " ECART " مفهوما أساسيا في التصور البنيوي للغة الشعر، و إذا كان الباحثون البنيويون يعتبرون الانزياح ظاهرة تتجلى في أغلب التعبيرات الشعرية الصوتية و التركيبية والدلالية، فإنهم ركزوا على الانزياح الاستعاري باعتباره يشكل أرقى درجات بروز اللغة الراقية.

- و يعد " كوهن " من الذين نظروا للانزياح في الكلام باعتباره خروجا عن المؤلف حيث يعيد الانزياح إلى أصوله و قد قال قبله برينون *bemneau* .

و الشاعر " فاليري " *vaLeRY* " ثم يتفق مع هذين في اعتبار الكلام منزاحا إذا كان غير مؤلف و يبتعد عن الاستعمال الشائع و يرغم كوهن أن المبدعين (الشعراء)

¹ - الزمخشري : أساس البلاغة، الجزء 1، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط 1، 1998 م، ص 428 .

² - عثمان مقيرش : الخطاب الشعري في ديوان " قالت الوردة " للشاعر عثمان لوصيف، دار النشر المؤسسة الصحفية بالمسيلة للنشر، التوزيع و الاتصال، ط 2011، ص 22.

³ - صلاح فضل : علم الأسلوب، دار الشروق، القاهرة، ط 1، 1998، ص 208 .

ينقسمون ثابتاً هو طريقة الانزياح التي توحدهم و ضمن هذه الطريقة يتميز المبدعون بانزياحاتهم الفردية¹.

- و من الذين تطرقوا إلى هذا المبحث من النقاد العرب الحدائين نجد الدكتور عبد السلام المسدي و الذي تطرق إلى مفهوم الانزياح كما جاء في الدراسات الأسلوبية و اللسانيات الغربية التي تحاول تحديد الواقع اللغوي الذي يعد بمثابة الأصل، ثم عملية الخروج عنه. و يشير إلى ضبط الأسلوبية مفهوم الانزياح باعتباره حدثاً لغوياً جديداً يتعدد بتعدد نظام اللغة عن الاستعمال المألوف و ينحرف بأسلوب الخطاب عن الألسنة اللغوية الشائعة فيحدث في الخطاب انزياحاً يمكنه من أدبيته و يحقق للمتلقى متعة و فائدة، كما يضمن مبحث الانزياحات ثبناً بالمصطلحات الدالة عليه أو التي تدور في فلكه، مع الإشارة إلى مرجعية هذه المصطلحات .

والانزياح عموماً ينظر إليه في جانبين رئيسيين في الخطاب الأدبي و هما تقريباً النحو والبلاغة، أما في باقي النحو فينظرون إلى جانب التجاوز أو الخروج عن الترتيب الأصلي،² فالانحرافات التركيبية تتصل بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية عندما تخرج على قواعد النظم و التركيب مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات، والانحرافات الإستبدالية تخرج على قواعد الاختبار للرموز اللغوية مثل وضع المفرد مكان الجمع أو الصفة مكان الموصوف، أو اللفظ الغريب بدل الجمع المألوف³.

ثانياً: مفهوم العدل عند اللغويين : عرف العرب الانزياح بمفهوم العدل :

وردت مادة عدل في المعاجم العربية ودواوين اللغة لمعان كثيرة نختار منها الآتي :

العدل: ما يقيم في النفس وهو مستقيم وهو ضد الجور والعدل في أسماء الله الحسنى معناه: الذي لا يميل به الهوى فيجور في الحكم.

والعدل من الناس : المرضي قوله وحكمه .

والعدل: المساواة في المكافأة إن خيراً فخير وإن شراً فشرّ.

وعدل الشيء : وأزّنه .

¹ - عبد الإله سليم: بنيات المشاهدة في اللغة العربية، دار توبقال، للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص 49.

² - عثمان مقيرش : الخطاب الشعري في ديوان قانت الوردية، المرجع السابق، ص23 .

³ - د . صلاح فضل : علم الأسلوب، المرجع السابق، ص 211، 212 .

والعَدْلُ والعِدْلُ بفتح العين وكسرهما والعديل : النظير والمثيل ... وقيل العَدْلُ اسماً للمثل لتفرق بينه وبين عِدْلُ الإنسان لا يكون إلا إنساناً مثله، والعِدْلُ بكسر العين لا يكون إلا للمتاع.

وقيل : العَدْلُ بفتح العين يكون من جنسه والعِدْلُ بكسرهما ما ليس من جنسه .

وقيل : العَدْلُ فيما يدرك بالبصيرة كالأحكام، والعَدِيلُ فيما يدرك بالحاسة كالموزونات والمعدودات والمكيلات .

وعدل عن الشيء عدلاً وعدولاً: حاد وعن الطريق جار .

وعدل إليه : رجع .

عدل الطريق : مال .

العَدْلُ : أن تعدلَ الشيءَ عن وجهه، تقول عدلتُ فلاناً عن طريقه وعدلتُ الدابةَ إلى موضع كذا ومنه الحديث "لا تُعَدِّلْ سَارِحَتَكُمْ": أي لا تُصَرِّفْ ماشيتَكُمْ وتُمال عن المرعى ولا تُمنع.

عدلَ عنه : مال، كأنه يميل من الواحد إلى الآخر .

عدل الفحل عن الإبل : إذا ترك الضراب .

عدلَ الكافرُ بربه : إذا سوى به غيره فعبده .

وقيل : العدل : لمعنيين متقابلين كالمتضادين : أحدهما : يدل على استواء والآخر يدل على إعوجاج¹.

وبعد هذا العرض لتلك المعاني المتعددة فإن الذي يعيننا منها ما جاء فيه العدلُ والعدولُ بمعنى الحيودة أو الانصراف عن الشيء وهو ما نوليه اهتمامنا في هذه الدراسة ونجعله عنواناً لها وبناءً على ما تقدم فإن العدول هو ما نتخذه مصطلحاً ينطلق منه بحثنا هذا ونجول في مضماره تارة ثم نمسّه بالبيان والتحليل تارة أخرى .

ثالثاً: مفهوم العدول عند النحويين والبلاغيين :

سبق أن سوى اللغويون بين العدل والعدول في المعنى حيث كلاهما مصدر للفعل عدلَ وإذا كان الأمر كذلك على إطلاقه فإننا نرى أبا بكر محمد بن سهل ابن السراج النحوي ت 316هـ في أصوله يشرح معنى العدل فيقول : العدل هو أن يُشتقَّ من الاسم النكرة الشائع اسم ويغيره بناؤه، إما لإزالة معنى إلى معنى وإما لأن يسمى به، فأما الذي عدل لإزالة معنى

¹ -ابن منظور: لسان العرب، مج2، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، ط1، دت، ص 235.

إلى معنى فمثنى وثلاث ورباع وأحاد فهذا عدل لفظه ومعناه، عدل عن معنى اثنين اثنين، وعن لفظ اثنين إلى لفظ مثنى، وكذلك أحاد، عدل عن لفظ واحد إلى لفظ أحاد، وعن معنى واحد إلى معنى واحد، وسيبويه¹ يذكر أنه لم ينصرف لأنه معدول وأنه صفة، ولو قال قائل أنه لم ينصرف لأنه عدل في اللفظ والمعنى جميعاً، وجعل ذلك لكان قولاً : فأما ما عدل في حال التعريف، فنحو : عُمَرُ ورُزْفَرُ وقُتْمُ عدلن عن عامرٍ، وزافرٍ، وقائمٍ².

وقال سيبويه في الكتاب بعد أن عرض للصفات التي تُصرف رغم مجيئها على "فعل" حيث لم تكن اسماً يشبه الفعل الذي في أوله زيادة وليس في آخره زيادة التأنيث وليس بفعل لا نظير له في الأسماء... الخ، ثم قال : "وأما عُمَرُ ورُزْفَرُ، فإنما منعهم من صرفهما وأشباههما أنهما ليسا كشيء مما ذكرنا، وإنما هما محدودان عن البناء الذي هو أولى بهما، وهو بناؤهما في الأصل فلما خالفا بناءهما في الأصل تركوا صرفهما، وذلك نحو : عامرٍ و زافرٍ .

ولا يجيء عمر وأشباهه محدوداً عن البناء الذي هو أولى به إلا وذلك البناء معرفة... ورُزْفَلُ معدول في حالة ما إذا أردت اسم الكوكب فلا ينصرف، وقال سيبويه وسألته عن جُمَعٍ وكُتَعٍ فقال : هما معرفة بمنزلة كلُّهم، وهما معدولتان عن جَمَعٍ جمعاء، وجمع كتعاء، وهما منصرفان في النكرة..."³.

وهنا نرى سيبويه يعبر عن المعدول مرة بالمحدود أي الممنوع من بنائه الأصلي المعروف عنه تارة بالمعدول وكلاهما بمعنى، ويعرف الشيخ أبو علي الفارس⁴ العدل بقوله :

" معنى العدل أن تريد لفظاً فتعدل عن اللفظ الذي تريد إلى آخر، وموضع النقل فيه أن المسموع يلفظ به والمراد به غيره ويستوي العدل في المعرفة والنكرة لاستوائها فيما ذكرت، ولا يكون العدل في المعنى فأما المعدول عن النكرة فنحو مثنى وثلاث ورباع، فالمانع له من الصرف العدل والصفة .

والمعدول عن المعرفة نحو عُمَرُ ورُزْفَرُ عدلا، عن عامرٍ وزافرٍ المعرفتين ألا ترى أن ذلك ليس في أصول النكرات "

¹ - سيبويه، إمام النحاة أبو بشر عمرو بن عثمان، الأعلام للزركلي ط4، بيروت، ص81 .

² - أبي بكر محمد بن سهل بن السراج النحوي: الأصول في النحو : تح: د. عبد الحسين الفتيلي، ط1، بيروت، ص88 .

³ - سيبويه: إمام النحاة أبو بشر عمرو بن عثمان، المرجع السابق، ص89 .

⁴ - أبو علي الفارس : الحسن بن أحمد بن عبد الغفار الفارسي، الأعلام، ص179.

ويقول الشيخ عبد القاهر¹ في شرحه لكلام أبي علي الفارس : " اعلم أن العدل أن تذكر لفظاً وتريد غيره نحو أن تقول : عُمر، والمقصود عامر وهذا هو الفرعية، لأجل أنك إذا لفظت بعُمر وأنت تقصد عامر كنت قد جعلت اللفظ دليلاً على معنى واسم وهو عامر وهذا هو عين الدلالة على شيئين وليس للأسماء أصل في الدلالة على أكثر من شيء واحد، وإنما ذلك لأنه يدلُّ على معنى، وزمان، فإذا قلت : ضُرب زيد، دل على ضرب وزمان ماضٍ كما دل عُمر على المسمى وعلى عامر الذي هو الأصل، وإذا كان كذلك كان خروجاً عن حكم الأصول وإذا خرج من حكمهما بالعدل علمت أنه فرعية، وليس يعني الشيخ أبو علي بقوله النقل، نقل لفظ وإنما يقصد بالنقل في هذا الباب العدول عن الأصل والخروج على الأولية².

ومما تقدم يتضح أن العدل والعدول عند الفارس والجرجاني بمعنى وهو العدول عن الصيغة الأصلية إلى صيغة مستحدثة فرعية .

وهذه الصيغة الفرعية يُراد بها الأصل المعدول عنه فعُمر يُراد به عامر وُزُحِل يُراد به زاحل وُقُزِح يُراد به قازح وحَذَام يُراد به حاذمة وقَطَام يُراد بها قاطمة، وعليه فالتغير يكون في الصيغة دون المعنى كما أن مثنى يراد بها اثنين اثنين وثلاث يراد بها ثلاثة ثلاثة، ولذا يقول الإمام السكاكي³ في تعريف العدل " هو تغير الصيغة بدون تغير معناها كتغير نحو عامر وحاذمة في الأعلام وواحد واحد إلى عشرة عشرة في غيرها إلى عُمر وحذام وإلى موحد وأحاد إلى معشر أو عشار " ⁴.

وإنما عدلت العرب عن عامر إلى عُمر وغيره ممن كان على شاكلته في المعارف وعدلت عن اثنين اثنين إلى ثناء ومثنى وما كان على شاكلته في النكرات وذلك قصداً إلى التخفيف.

ويقول الخُضري⁵ سنة 1287 في تعريف العدل "هو تحويل الاسم من حالة إلى أخرى مع بقاء المعنى الأصلي بغير قلب أو تخفيف أو إلحاق أو معنى زائد، فخرج من

¹ - عبد القاهر الجرجاني: الأعلام ص48، 49.

² - عبد القاهر الجرجاني: المقتصد في شرح الإيضاح، دط، دت، ص 107.

³ - السكاكي : معجم الأدباء لياقوت الحموي، دار المأمون، دط، ص 58 59.

⁴ - السكاكي: مفتاح العلوم، طبعة مصطفى الباني الحلبي، مصر 1356م، ص 39.

⁵ - الخُضري : الأعلام، دار العلم للملايين، دط، 2002، ص 100 .

المعدول نحو أيس القلوب يئس وفخذ بالسكون مخفف المكسور وكوثر بزيادة الواو في كثير لإلحاقه بجعفر ورُجِيل مصغر رجل لزيادة معنى التحقير فليست معدولة عنها .

والعدل ضربان أحدهما في المعارف وله في المذكر فُعل معدولا عن فاعل غالبا كعمر وفي المؤنث فعال عن فاعلة كحذام والثاني في الصفات وهو إما في العدد وله صيغتان فُعال ومفعل كأحاد ومُوحِد أو في غيره وهو آخر وفائدته إما تخفيف اللفظ باختصاره كما في مثني وأخر أو تخفيفه مع تمحُّضه للعامية كما في عُمر ورُفِر عن عامر وزافر لاحتمالهما قبله للوصفية ثم هو تحقيقي إن دل عليه غير منع الصرف بحيث لو سُمع مصروفا لعلم كونه معدولا كما سيأتي في مثني وأخر وتقديري إن لم يدل عليه غيره، وهذا خاص بالأعلام كما سيبين في عمر ونحوه¹.

وقيل : العدل على أربعة أوجه .

- عدل في الأعداد نحو أحاد ومثني وثلاث.
- وعدل في الأعلام نحو عُمر والقياس عامر .
- وعدل من اللام نحو سحر .
- وعدل من اللام حكما نحو آخر .

وهذا لأن آخر في الأصل فعل التفضيل وهو ضد الأول ورجل آخر معناه أشد تأخرا في الذكر هذا أصله ثم أجرى مجرى غير².

وقال ابن سيده "اعلم أن أحاد وتثاء قد عدل لفظه ومعناه وذلك أنك إذا قلت، مررت بواحد أو اثنين أو ثلاثة فإنما تريد تلك العدة بعيمة لا أقل منها ولا أكثر فإذا قلت جاءني قوم أحاد أو ثناء أو ثلاث أو رُباع فإنما تريد أنهم جاؤوني واحدا واحدا أو اثنين اثنين أو ثلاثة ثلاثة أو أربعة أربعة وإن كانوا ألوا³."

رابعاً: أنواع الانزياح :

اللغة نظام عام مجرد مفروض على المتكلم و أن الكلام هو الاستعمال الخاص للغة من قبل المتكلم، فما يقوم به المتكلم هنا من تصرف في اللغة، يفضي بكلامه إلى أن يكون متميزاً، خاصاً به .

¹ - الخضري، المرجع السابق، ص103.

² - السيوطي : الأشباه والنظائر في النحو، ج1، طبعة محققة ومنقحة، مكتبة نزار الباز، الرياض، د ط، 1418 هـ/1997م، ص 31.

³ - ابن سيده الأندلسي: المخصص، ج7، ص 120 .

- و في العمل الأدبي : كلما تصرف الأديب في هيكل الدلالة، و أشكال التركيب، انتقل كلامه من السمة الإخبارية (التواصلية في حالة الكلام العادي إلى السمة الإنشائية الأدبية، فعندما نقول : لا تنفع التمايم عند وقوع الموت) .

فإننا نحاول إخبار المتلقي بحقيقة، وتتواصل معه بوضوح، لأن غرضنا توصيل الخبر فقط.

أما في قول أبي ذؤيب الهذلي :

و إذا المنية أنشبت أظفارها ألفت كل تميمة لا تنفع

فالشاعر لم يرد توصيل الخبر، و إنما أراد رسم صورة للموت موحية، مؤثرة وربما كان غرضه الأصلي متجسدا في الإيحاء والتأثير. ومعروف أنه جعل الموت وحشا ذا أنياب مغروسة في الفريسة، واتبع في التصوير سبيل الاستعارة المكنية، فالشاعر خرج بأسلوبه عن التعبير المألوف حين صار لأسلوبه سمة أدبية، جاءت في الأصل من اختيار كلمات محددة، و إقامة علاقات ركنية جديدة خاصة ثم من تفاعل محوري الاختيار والتأليف بحيث صار أسلوبه انزياحا عن مألوف .

صنفت الانزياحات في خمسة نماذج أساسية وهي :

1. تصنيفها تبعا لدرجة انتشارها في النص : فتكون على شكلين :

- أ - ظواهر محلية، موضعية، وهي تؤثر في جزء من السياق، كالاستعارة في شطر من بيت شعر الاستعارة - هنا - توصف على أنها انزياح موضعي .
- ب - ظواهر شاملة، وهي تؤثر في النص كله، و مثالها كثرة الاستعارات بمعدلات مرتفعة من التكرار في النص، حيث يعمد إلى رصدها بطريقة الإحصاء¹.

وهو ما نطلق عليه مصطلح " الانزياح الاستبدالي " : وهو ما يكون فيه الانزياح متعلقا بجوهر المادة اللغوية.²

و هذا النوع من الانزياح يعتمد على الاستعارة المفردة التي تقوم على كلمة واحدة تستعمل بمعنى مشابهة لمعناها الأصلي و مختلف عنه.³

¹ - محمد كرم الكواز : علم الأسلوب منشورات جامعة السابع من ابريل، ط 1428 هـ، ص87- 88 .

² - احمد محمد ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، لبنان ط 1، 2005 م، ص 111 .

³ - المرجع نفسه، ص 112 .

فالاستعارة هنا أن يؤدي المشبه معنى يشبه المعنى الأصلي لكن بكلمة تختلف عن الأصل و قد أورد " جان كوهين " مثالا عن ذلك في بيت " فاليرى " هذا السطح الهادي الذي تمشي فيه الحمام¹.

فكلمة السطح تعني في القصيدة (البحر)، أما الحمام تعني السفن، و لو كتب النص بالكلمات الأصلية لفقد شاعريته و جماله، و لكن عندما استعمل صاحب البيت الاستعارة كان النص أكثر شاعريه، و هذا يعرف عند " جان كوهين " بخرق قانون اللغة.² أي الانزياح اللغوي و هو ما يعرف في البلاغة العربية " بالصور البلاغية " .

2. تصنيفها طبقا لعلاقتها بالنظام العام للغة : فتكون :

أ- سلبية، وذلك إذا اعتمدت على خرق النظام، كما في قول البحترى:

في طلعة البدر شيء من محاسنها وللقضيب نصيب من تنثيها

فالأصل في العادة والعرف، أن يشبه الوجه الحسن بالبدر، ويشبه القد الحسن بالقضيب، لكن الشاعر عدل عن هذا، فشبه طلعة البدر بمحاسنها، وشبه تنثي العود الرطب بتنثيها. وفي هذا سمة أسلوبية خاصة بالبحترى .

ب- إيجابية، وتتمثل في إضافة قيود معينة إلى ما هو قائم بالفعل، وذلك مثل : (لزوم ما لا يلزم)، وهو إضافة حلية تزين التعبير، كالتزام ثلاثة حروف (طور) في فواصل الآيات « والطور وكتاب مسطور » { الطور 1-2 }، ومثله التزام (آسن) في قول الشاعر :

يقولون في البستان للعين لذة وفي الخمر و الماء الذي غير آسن

فإن شئت أن تلقى المحاسن كلها ففي وجه من تهوى جميع المحاسن

3. تصنيفها من حيث العلاقة بين القاعدة والنص : وذلك على طريقتين:

أ- الانحرافات (الانزياحات) الداخلية، وذلك كأن تتفصل وحدة لغوية ذات انتشار محدود عن القاعدة، وتتمثل في ورود مقطع شعري، منسجم مع خط السرد العام في قصة، فيعد الشعر هنا انزياحا عن قاعدة الفن القصصي .

ب- الانحرافات (الانزياحات) الخارجية، وتتمثل في ورود القصة كلها شعرا، فيختلف أسلوب النص (القصة) عن القاعدة، إذ أن القاعدة تقضي بأن يكون أسلوب القصة نثرا.

¹ - المرجع السابق، الصفحة نفسها.

² - المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

4. تصنيفها طبقاً للمستوى اللغوي الذي تعتمد عليه : وبهذا الشكل يتم التمييز بين :

أ- الانزياحات الخطية، وذلك في النصوص المكتوبة .

ب- الانزياحات الصوتية كانزياح امرئ القيس في كلمة (اشرب)، حين سكن آخرها و الأصل أن يكون مرفوعاً :

فاليوم اشرب غير مستحقب إثما من الله و لا واغل

ج- الانزياحات المعجمية، كالمجاز، لأنه استعمال الكلمة في غير ما وضعت له في الأصل (المعجم)

د- الانزياحات النحوية، كبناء الفعل للمجهول، فعندما لا يعرف الإنسان من سرق محفظته يقول : سُرقت محفظتي .

هـ- الانزياحات الدلالية كما في الكناية، فعندما نقول : يدخلان طويلة، فإننا لا نريد طول اليد، وإنما نريد السرقة¹.

5. تصنيفها طبقاً لتأثيرها على العلاقات الاستبدالية : و على محور الاختيار، وعلى العلاقات الركنية في محور التأليف :

أ- الانزياحات الاستبدالية، كوضع الصفة في مكان الموصوف في قوله تعالى :

﴿ يا أيها المدثر ... ﴾. المدثر: الآية 01 ووضع الجمع مكان المفرد، ووضع اللفظ الغريب مكان المؤلف وغير ذلك.

ب- الانزياحات الركنية: كالنقدية و التأخير في قوله تعالى: ﴿لِلَّهِ الْأَمْرُ مِنْ قَبْلُ وَمِنْ بَعْدُ﴾ (الروم / 4) و الحذف و الذكر و الإيجاز و الإطناب و غير ذلك².

و الأمثلة عن أسلوب التقديم و التأخير كثيرة نذكر منها :

أ- في الجار و المجرور، نحو قوله تعالى: ﴿ أَلَا إِلَى اللَّهِ تَصِيرُ الْأُمُورُ ﴾، ﴿لَهُ الْمُلْكُ وَلَهُ الْحَمْدُ وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾، ﴿إِن إِلَيْنَا إِيَابَهُمْ * ثُمَّ إِنَّ عَلَيْنَا حِسَابَهُمْ﴾.

ب- تقوية الحكم و تقريره، و لما في ذلك في تكرير الإسناد نحو، " و الذين هم بربهم لا يشركون " فهذا أبلغ في تأكيد نفي الإشراك فيما لو قيل " و الذين لا يشركون بربهم أو بربهم لا يشركون "

¹ - محمد كريم الكوازي: علم الأسلوب، المرجع السابق، ص 88، 89 .

² - المرجع نفسه، ص 90 .

ج- الاهتمام بالتقدم : نحو قوله تعالى : " أرغب أنت عن آلهي يا إبراهيم "فان الاستفهام التعجبي واقع على ما بدا من إبراهيم من الرغبة و الانصراف عن تلك الآلهة لا على ذات الفاعل، ولو قيل أنت الكلام انه لو كانت الرغبة من غيره لما تعجب منهما.

و كل همزة استفهام تستعمل في معناها أو غيره كالتعجب و الإنكار أن و ليها الفعل كان هو المقصود بمعناها، وان وليها الاسم كان هو المراد المقصود، و مثل هذا ما تكون الهمزة فيه لغير الاستفهام كالإنكار في نحو قوله تعالى : " قل أغير الله ابغى ربا و هو رب كل شيء " فان الإنكار لم يقع على انه يبغى ربا و لكنه وقع على أن يكون المبغى ربا غير الله¹.

خامسا: الانزياح قديما :

كان للعرب القدامى الريادة في شتى مجالات المعرفة، فشكّلوا بذلك نتاجا حضاريا وبحرا لجيا بكنوز المعرفة، فقد تطرق إليه العرب في العصر الجاهلي لفهم المقاصد الشعرية، إذ يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره، ولقد تكرر هذا المصطلح عند الفلاسفة المسلمين، وذلك في العصر الإسلامي لوقوعه في لغة القرآن . وجاءت مسائل هذا الموضوع متفرقة في صفحات كتب التفسير ومعاني القرآن والنحو و البلاغة وغيرها، والواقع أن هذا المصطلح جاء بتسميات مختلفة لأنهم لم يتفقوا على تسمية واحدة، و أهمها ما يلي : العدول، الانزياح، الانحراف، الخرق الخروج عن سنن اللغة، المجاز، الالتفات، الصرف و الانصراف، ونقض العادة، وشجاعة العربية ... ويبدو أن هذا التعدد للمصطلحات الدالة على مفهوم واحد عند القدماء يحيل إلى إشكالية تعدد المصطلح العلمي وعدم استقراره وتوليد لظاهرة الانفلات التي يعاني منها المصطلح بشكل عام، وما ينبجّر عنه من خلل واضطراب في فهم الدرس اللغوي والنحوي بشكل خاص . « وقد جاءت إشارات القدماء إلى الانحرافات للدلالة على العدول عن طريقة السابقين والانزياح عن الحقيقة إلى المجاز والانزياح عن الصورة القريبة إلى الصور الغامضة، والانزياح عن الأبنية والصيغ »². ولعل كثرة تواتر هذا المصطلح يرجع إلى سببين: « الأول اختلاف مجالات المتناولين لها من مفسرين ونحاة وبلاغيين، فكل منهم له مصطلحات خاصة بهم، والتي قد تكون في كثير من الأحيان ذات دلالة واحدة . فيطلق

¹ - مصطفى الصاوي الجويني : المعاني علم الأسلوب، دار المعرفة الجامعية للطبع و النشر و التوزيع الازاريطة، الإسكندرية، 1996 م، دط، ص 32. 33.

² - نعيمة حمو: العدول النحوي في لغة الصحافة، منشورات مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر 2011 ص 22، 23.

النحاة على الانزياح مصطلح (نقض العادة) بينما يسميه البلاغيون (المجاز) و (و الألتفات) و (شجاعة العربية) أما فقهاء اللغة فيسمونه (سننّ العربية) و أسرار العربية. والثاني: تعقد مسائل هذه الظاهرة وتشعبها. فكان القدماء يستعملون هذه المصطلحات المعبرة عن ظاهرة الانزياح ليصف الخروج عن النمط المألوف في التعبير وما جرى مجرى العادة « . ويبدو أن هذا المصطلح شاع وانتشر بين النقاد و البلاغيين، وذلك في مناقشاتهم للفرق بين الحقيقة والمجاز و السر الذي يكمن وراء عدول الشاعر عن الحقيقة إلى المجاز ويجعل تعبيره مجازيا بدل من أن يجعله حقيقيا .

وبناء على تحليلات القدماء للمصطلح نجد أنه واسع الدلالة، إذ « إنه يشمل معظم مستويات اللغة، فقد يكسر القواعد اللغوية الموضوعية، أو يخرج عن النمط المألوف للغة أو يبتكر صيغا و أساليب جديدة، أو يستبدل تعبيرات جديدة ليست شائعة بأخرى قديمة أو يقيم نوعا من الترابط بين لفظين أو أكثر، أو يستخدم لفظا في غير ما وضع له «¹. ولم تتوقف هذه الانحرافات عند مستوى معين، بل تشمل المستويات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية.

إلا أن تعدد المصطلح لم يمنع القدماء من (استعمال هذا المفهوم في عدة مقامات، بمعنى أن الانحراف عن النسق المألوف من قواعد اللغة وأقيستها عدولا سواء كان ذلك، في باب المطابقة كما هو الأمر في الحال أو في علامات الإعراب والبناء، أو في غيرهما من مستويات اللغة . وبهذا فإن أهمية الانزياح عند القدماء يظهر في الاتساع في المادة اللغوية، فيقول ابن جني عن حذف المضاف : « لأن حذف المضاف ضرب من الاتساع »². أما الزمخشري (ت 143 هـ) فيعبر عن ذلك بما يلي : « ... إن الرجوع من الغيبة إلى الخطاب إنما يستعمل للتفنن في الكلام والانتقال من أسلوب إلى أسلوب نظرية لنشاط السامع وإيقاظا للأصغاء إليه ». بمعنى أن السامع يمل من أسلوب واحد فينتقل إلى غيره، ليجد نشاطا للاستماع، لذا فإن استعمال أسلوب واحد يعد قدحا في الكلام لأنه لو كان حسنا لما مل، فبالتالي فإن الانزياح كان بمعنى الإثراء اللغوي و ضربا من التوسع كما أنه إبداع وابتكار لغوي حسب اللغويين القدماء . ومعظمهم وظفوا هذا المصطلح في أكثر من موضع،

¹ - عبد الحميد يوسف أحمد هندراوي: الإعجاز الصربي في القرآن الكريم، المكتبة العصرية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2008م، ص 143 .

² - رجاء عيد: البحث الأسلوبي معاصرة و تراث، مطبعة الأطلس، القاهرة، 1993، ص 231 .

ولعل أقدم كتاب نحوي عند العرب و الذي وصل إلينا، يتناول هذا المصطلح بدقة متناهية هو الكتاب لسيبويه فقد عقد فيه بابا بعنوان (باب ما جاء معدولا عن حده من المؤنث : كما جاء المذكر معدولا عن حده) .

وأمثلة هذا الباب في قول الشاعر :

لحقت حلاق بهم على أكسائهم ضرب الرقاب ولا يهيم المغنم

فقال معلقا على البيت « فحلاق معدول عن الحالقة، و إنما يريد بذلك المنية لأنها تحلق » وهذا النوع من العدول كان في باب المطابقة¹.

وفي الانزياح عن المذكر إلى المؤنث يقول : هذا باب تسمية المذكر بالمؤنث : اعلم أن كل مذكر سميته مؤنثا على أربعة أحرف فصاعدا لم ينصرف و ذلك أن أصل المذكر عندهم أن يسمى بالمذكر، وهو شكله و الذي يلائمه، فلما عدلوا عن ماهو له في الأصل و جاؤوا بما لا يلائمه، و لم يكن منه فعلوا ذلك به كما فعلوا ذلك بتسميتهم إياه بالمذكر، وتركوا صرفه كما تركوا صرف الأعجمي فمن ذلك : "عناق و عقرب و عقاب و عنكبوت و أشباه ذلك " ².

و في الانزياح عن القياس اللغوي عند قبيلة بني تميم : يقول " و اعلم أن بني تميم يقولون في موضوع الرفع : ذهب أمس بما فيه، و ما رأيته منذ أمس فلا يصرفون في نفي الرفع، لأنهم عدلوه عن الأصل الذي هو عليه في الكلام لا عن ما ينبغي له أن يكون عليه في القياس ... " فالظرف أمس جاء مرفوعا عوض أن يكون منصوبا، لان الأصل في الظروف النصب على الظرفية و ليس الرفع فهذا النوع من الانزياح هو انزياح من النصب إلى الرفع، وجاء في باب العدول في علامات الإعراب كما نجد الإمام أبا بكر الباقلاني (ت 403 هـ) يوظف مصطلح الانزياح و يتبعه بضروب من الأمثلة عن عدول المتكلم في بعض التراكيب عن استعمال صيغة اسم الفاعل إلى صيغة فعَّال للدلالة على المبالغة في الصفة، فيقول " أما المبالغة فهي الدلالة على كثرة المعنى و ذلك على وجوه : منها مبالغة في الصفة المبينة لذلك، كقولك : رحمن، عدل عن راحم للمبالغة .. " ³

¹ - المرجع السابق، ص 232 .

² - سيبويه: الكتاب، ج3، تح،عبد السلام هارون، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، د ط، 1988، ص 235.

³ - المصدر نفسه، ص 283 .

وهذا انزياح في المستوى الافرادى للغة، يمس صيغ الكلمات و أوزانها الصرفية، وان كان غير خارج عن المؤلف من قواعد الصرف .

و استعمل عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ) مصطلح الانزياح في حديثه عن الكلام الفصيح فيقول :¹

« واعلم أن الكلام الفصيح ينقسم إلى قسمين قسم تعزى المزية و الحسن فيه إلى اللفظ و قسم يعزى ذلك فيه إلى النظم، فالقسم الأول للكناية و الاستعارة والتمثيل الكائن على حد الاستعارة و كل ما كان فيه على الجملة مجاز و اتساع و عدول باللفظ عن الظاهر، فما ضرب من هذه الضروب إلا و هو إذ وقع على الصواب و على ما ينبغي اوجب الفضل و المزية....». وهو يدل على ترك طريقة في القول إلى طريقة أخرى، لأنها أحسن و لمعنى زائد سببه حاجات في التعبير يقصر التعبير الحقيقي عن تأديتها.

- كما نبه الجرجاني على أهمية الاتساع و التخيل، وجعله سبيلا للإبداع، و اختراع الصور و المعاني فقال: " و هناك يجد الشاعر سبيل إلى أن يبدع، و يبدي في اختراع الصور . " و الاستعارة وفقا لعبد القاهر الجرجاني ليست مجرد نقل للفظ من أصله اللغوي و أجزائه على ما لم يوضع له لسبب المشابهة و إنما هي إثبات لمعنى لا يعرفه السامع من اللفظ لكنه يعرفه من معنى اللفظ².

وإذا ذهبنا إلى مصادر اللغة العربية و معاجمها قديما نجد كلمة العدول جاءت في معجم لسان العرب لابن منظور في كتاب العين باب عدل نجد : العدول مصدر فعله عدل - عدل عن الشيء - يعدل عدلا وعدولا - ساد عن الطريق - عدل عن الطريق أي مال و يقال عدل أي اعوج.³

أما كتاب أساس البلاغة للإمام الكبير جار الله أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري ورد معنى العدول كالأتي : نقول في عدول قضاة السوء : ما هو عدول و لكنهم عدول - تريد جمع عدل - كزيود و عمّور - وهو حكم نو معدلة في أحكامه - و تقول العرب اللهم

¹ - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح محمود شاكر، مكتبة البازجي، القاهرة، مصر، ط، 1984، ص 429 . 430 .

² - المرجع نفسه، ص 435 .

³ - ابن منظور: لسان العرب، المصدر السابق، ص707.

لا عدول لك أي لا مثل لك و يقول في الكفارة عليه عدل و ما يعدلك - يقال عدلت الدابة إلى طريقها أي عطفتها¹ .

وفي التعليل لبلاغة الالتفات يلحظ الزمخشري أن الانزياح من أسلوب إلى أسلوب فيه إيقاظ للسامع و تطرية له بنقله من خطاب إلى خطاب آخر، لأن السامع ربما مل من أسلوبه فبنتقله إلى أسلوب آخر يحدث له تنشيط في الاستماع و استمالة في الاصفاء.²

- و هذا أبو هلال العسكري يفترض انزياح الشاعر لمعاني عديدة في استعمال اللفظة لان العلاقة بين الألفاظ يرجع للعلاقة بين الألفاظ التي تربط بينها علاقة إشارة و التي تختلف بدورها في اللفظة الواحدة عند الاستعمال السياقي في التعبير، يقول "الشاهد على اختلاف العبارات الأسماء، يوجب اختلاف المعاني أن الاسم كلمة تدل على معنى دلالة الإشارة و ذا أشير إلى الشيء مرة واحدة فانه يصبح واضحا أما الإشارة إليه ثانية غير مفيدة و تعني الرتابة.." (؟).

هذا و نجد السكاكي يرى العدول أو الانزياح في مقولته :إجراء الكلام على مقتضى الحال الظاهري.

" تمثل عنده جوهر علم المعاني، و أساس الذي تعالج على ضوءه مختلف قضاياها و أساليبه المتعددة بحيث يقول: " ... و اعلم أن الطلب كثيرا ما يخرج لا على مقتضى الظاهر، كذلك الخبر فيذكر احدهما في موضوع الآخر و لا يشار إلى ذلك إلا لتوخي نكت قلما يتقطن لها من لا يرجع إلى دربه في نوعنا هذا ولا يعظ فيه بضرر قاطع و الكلام بذلك متى صادف البلاغة، افتر لك السحر الحلال بما شئت"³ .

وقد نجد السكاكي في موضوع آخر ربط بين المستوى و وظيفة الإمتاع الأدبية و رأى أن كل الكلام مجرى عن الأصل، و يخلو من أي فائدة زائدة و يقصر عن أداء الوظيفة الشعرية التي تتميز بها مختلف الأعمال الأدبية و كان هذه الوظيفة مقصورة على نوع بعينه

¹ - الزمخشري: أساس البلاغة، دار إحياء التراث العربي، طبعة جديدة و منقحة و مصححة، ط 1، 1422 هـ، 2001، ص 490.

² - المرجع نفسه، ص 491 .

³ - يوسف السكاكي: مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987، ص 323 .

أما موكاروفيسكي فيقول : « ... كلما كان قانون المعيارية أكثر ثباتا في لغة ما كان انتهاكه أكثر تنوعا، ومن ثم كثرت إمكانات الشعر في تلك اللغة، ومن ناحية كلما قل الوعي في هذا القانون قلت إمكانات الانتهاك، ومن ثم تقل إمكانات الشعر ».¹

وهناك من عرف الانزياح في بضع كلمات مبررا بإباحية الانزياح بأنه لحنا مبررا مادام موافقا للأشكال اللغوية والأشكال النحوية ويمثل ضمن المستوى اللانحوي الذي يمثل راحة اللغة فيما يسعى الإنسان أن يتصرف فيها بجمالية.² وهذا ميشال ريفاتير دقق في مفهوم الانزياح واستنتج أن اللغة في تطور غير موصوفة بالثبات (Mirchéel Rifaterre) وهو ما يطرحه في إشكاليته الجديدة، وتتمثل في « ... تغير المعيار وعدم ثباته، لأن الاستعمال اللغوي في تطور مستمر، وكثيرا ما يحدث أن تتحول بعض الأساليب المجازية والصور البلاغية لكثرة تكرارها إلى قوالب جاهزة واستعمالات متداولة على كل الألسنة، فتفقد بذلك قيمتها الأسلوبية وتصبح لا فرق بينها وبين الاستعمالات الأخرى فيصعب بذلك تحديد المعيار تحديدا دقيقا ونهائيا ».³

فما كان يتخذ معيارا في الماضي يصبح خطأ في الوقت الحاضر، و هذا ما تظن إليه اللغويون و علماء البلاغة الأوائل عندما أرادوا تقنين اللغة و تفهم معاني القرآن الكريم و سر إعجازه و تحديد مراتب الشعراء و مقاييس التفاضل بينهم، فقد أدركوا وجود مستويين في استعمال اللغة مستوى مشترك بين الناس شاع في مخاطباتهم و معاملاتهم يعرف بالمعيار أو الأصل يسمح لهم بقضاء حاجاتهم و التفاهم فيما بينهم، و مستوى ثان يتجاوز الأنماط المتعارف عليها في التعبير، و يتصرف في استعمال اللغة فينتقي بعض معطياتها و يهمل البعض الآخر، و هو مستوى الانزياح أين يتم الإبداع و خرق الثابت، فثنائية "المعيار و الانحراف (Ecart / Norme) هو ما يكون علم الأسلوب"⁴ وهذا ما أكده علماء الأسلوب « و القاعدة أحيانا هي نظام اللغة و القاعدة أحيانا هي قاعدة الاستخدام اللغوي ... و يمكن تحديدها اجتماعيا، بحيث تصبح القاعدة الأسلوبية هي الإشارة الصالحة اجتماعيا للفروق المترادفة على مستوى معين من التطبيق، و قد يحدد المعيار بناء على

¹ - حسن ناظم: البنى الأسلوبية، المركز الثقافي، المغرب، ط1، 2002، ص 44 .

² - عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط 5، 2006، ص 82.

³ - فريدة مولى: انزياح الخطاب الصوفي عند النغري المواقف و الخطابات نموذجاً، مذكرة ماجستير في الأدب العربي، جامعة تيزي وزو، 2001، ص 106 .

⁴ - نعيمة حمو: العدول النحوي في لغة الصحافة، المرجع السابق، ص 28 .

الاستعمال الشائع من خلال الوسائل الإحصائية فقط، فالمعيار في هذه الحالة، و إنما هو المتوسط الإحصائي لكل الوسائل لمجموع النصوص الموجودة ... و يمكن تحديد القاعدة على انها نموذج مثالي لغوي حاضر أمام الجماعة اللغوية¹. وهذا ما عبر عنه تشو مسكي (chOmsKy) بالقدرة أو الكفاءة اللغوية، ففي الحالة الأولى يكون النظام النحوي و اللغوي هو معيار الانزياح أما في الحالة الثانية فالسياق نفسه هو القاعدة لقياس الانزياح، و قد يكون هذا اقرب هذه الآراء جميعا إلى الصواب، لأنه إذا لجأ المتكلم أو المؤلف إلى الانزياح و ذلك لغرض قد يكون جماليا في الشعر مثلا، أما في النثر و الكلام العادي فغالبا ما يكون الفرض للتأثير في السامع أو القارئ، فالمعيار هنا خارج النص، و هو المعيار الذي يحدد الانزياح، هذا الأخير الذي تستلزم مجموعة من القواعد الصوتية و الصرفية و النحوية المتواضع عليها لغرض الإبداع الفني و تحقيق التوصيل و الإقناع و التأثير فالانزياح حينئذ شرط من شروط الإبداع و التقنن في الأساليب.

ارتبط مفهوم الخطأ و الصواب اللغويين عند المعاصرين بما جدّ في الدراسات اللغوية حيث ارتبطت دراسة اللغة بالمجتمع، فاعتبروا أي تغيير يطرأ على اللغة تغييرا حتميا أملاه التطور الاجتماعي، فان ما يعتبر صوابا في مرحلة ما قد يكون خطأ في مرحلة تليها، ولذلك لم يهتم الكثير من مؤرخي اللغات بقضيتي الصواب و الخطأ في اللغة، باعتبار الصواب و الخطأ صوابا و خطأ إلى حين، هذا رغم ضرورة ذلك، إن من اللازم لكل جيل أن يعرف أي العبارات أكثر قبولا واستحسانا و بها يثير الاعتراض و الاستهجان، ولا شك في أن هؤلاء المؤرخين أصلح من يستطيع القول بصحته أو خطأ عبارة ما، لأنهم أكثر دراية بالخصائص الأصلية للغة من اللغات من المدرس الذي يقدر القاعدة، و عليه سيكون حكمهم بالصواب و الخطأ أكثر مراعاة لاتجاهات التطور اللغوي، و اقل خضوعا للقواعد الصارمة و يعتبر اللغويين المحدثون أن الترخص درجة من درجات الصواب مع انه يخالف القاعدة و السنّة المتبعة و العرف الشائع في التراث و عن طريقه يكون التطور اللغوي، وهو في بعض صورته يستهوي المجتمع فيصبح سنة في الكلام².

¹ - عبد الحميد هنداي: الإعجاز الصوتي في القرآن الكريم، منشور بالدار الثقافية بالقاهرة، د ت، ص 83، 84 .

² - نعيمة حمو: العدول النحوي في لغة الصحافة، المرجع السابق، ص 28، 29 .

أما عن الدراسات العربية الحديثة فنجد الدكتور عبد السلام المسدي من السابقين لتحديد مفهوم الانزياح من خلال إحياء المصطلح للمفهوم الأجنبي في كتابه الأسلوبية والأسلوب و ذكره باسم الانزياح ثم اسم الانزياح أما الدكتور صلاح فضل في كتابه " إنتاج الدلالية " فيقول : « ... الانحراف يعني أن شعرية اللغة تقتضي خروجها بالواضح على العرف الشعري المعتاد، و كسر قواعد الأداء المألوفة لابتداع و سائلها الخاصة للتعبير عن ما لا يستطيع النثر العادي تحقيقه من قيم جمالية ...»¹.

أما الدكتور نور الدين السد فيقول في الانزياح : " ... الانزياح انحراف عن المؤلف من اجل تشكيل جمالية الخطاب المشحون بطاقات تأثيرية «².

أما الدكتور كمال أبو ديب فقد أسس شعريته على مفهوم الفجوة، من خلال تحول المكونات الأولية في النص من سياق و في السياق ذاته، لتكون دالة على الشعرية.³ وهذا الدكتور شوقي ضيف يعتبر الانحراف خلقا منظما للغة لأنه يرى أن اللغة يحدد ألفاظها قياسا لعالم المحسوسات و هي كذلك قاصرة عن التحديد معاني و مكامن النفس الداخلية.⁴

- و من النقاد من اعتبر أن نحو أي لغة ابتداء من نظامها الصوتي إلى طريقتها في الربط بين الجمل له مواصفات مفروضة على الكاتب، وأي اقتحام لهذه المواصفات لا يكون ناجحا إلا بتغلب بعضها على البعض الآخر أي بنوع من القياس و يجب أن تملك هذه اللغة دلالات خارقة ذات إبداع و جمالية، تملك مبررات دلالية يستطيع القارئ أو السامع فك رموزها و فهمها رغم خروقاتها بعيدا عن التعبير العادي للمؤلف ومن أهم هؤلاء النقاد الدكتور شكري عياد و الدكتور نزار التّجديتي و الدكتور مصطفى ناصف .

و من هنا يمكن القول أن الانزياح انحراف لغوي يقتضي الانزياح عن القواعد اللغوية المألوفة، سواء كانت شعرا أو نثرا، لأجل خلق ابتكار تعابير تفضي إلى قيم جمالية هدفها الإبداع و الخروج بالأساليب التعبيرية من دائرتها الضيقة و المباشرة إلى خدمة المعنى

¹ - أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 3، 1979، ص 126 .

² - نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 179.

³ - خليل موسى: قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط 2000 م، ص 130.

⁴ - أيمن اللبدي: الشعرية والشاعرية، دار الشروق، عمان، الأردن، ط 1، 2006، ص 20.

والتأثير على القارئ و الارتقاء إلى مصافي اللغة الراقية مما يؤدي إلى اكتسابها من طرف المتلقي و امتلاك أدواتها التعبيرية بشكل إبداعي.¹

سابعاً: موقف الأسلوبيين و اللغويين المعاصرين حول جواز الانزياح :

بعد عرضنا لظاهرة الانزياح، يجدر بنا أن نتعرف على وجهة نظر الكتاب و اللغويين المعاصرين حول جوازه أو رفضه، فهل الانزياح في نظرهم ظاهرة لغوية طبيعية ينبغي التسليم بها، و من ثمّ قبوله أم انه عبارة عن خطأ و مظهر شائن للغة العربية ينبغي التصدي له و علاجه في آن واحد ؟ ذلك ما سنحاول معرفته في هذا الجزء من البحث من خلال عرض وجهات نظر المهتمين بشأن هذه اللغة.

1. الانزياح جائز : الأسلوبيين برروا ذلك على سبيل الحرية في الكلام، فالانزياح كان من زاوية التيسير و التطوير، و هذا عرض لأهم آراء هؤلاء .

1.1. الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية : يرى علماء الأسلوب إلى الانحرافات على أنها رخص شعرية أو ابتداع فردي، وهي في الواقع نتاج براعة استخدام المادة اللغوية المتوفرة، و توظيفها الذكي للإمكانات الكامنة في اللغة و بهذا تتحقق الغنة اللغوية، و يعتبر " سبيتزر " "spetser" الباحث الذي ادخل مصطلح الانحراف إلى الأسلوبية معتبراً أن " الأسلوب مجموعة من الانزياحات الممارسة في اللغة ".²

و بهذا فان " سبيتزر " ربط بين مفهوم الانزياح باعتباره أسلوباً يتميز به الكلام الأدبي عن غيره من الرسائل اللفظية .

ويشكل الانزياح عند تودوروف "Todoror" ركيزة لتعريف الأسلوب و يمنح هذا المفهوم عبارة " اللحن المبرر"، وعند تودوروف " أن اللغة تتشكل في الواقع من ثلاثة مستويات : المستوى النحوي المستوى اللانحوي ... المستوى المرفوض، و تتحقق اللغة الأدبية أو الأسلوب في المستوى الثاني".³

حيث ينبغي للمبدع أن ينحرف عن الأشكال النحوية التي نلتزم بها في خطاباتنا التواصلية المحضة .

¹ - علاء مداني: الانزياح في شعر عمر أزرع ديوان العودة إلى تيزي راشد، مرجع سابق، ص 41.

² - نعيمة حمو: العدول النحوي في لغة الصحافة، مرجع سابق، ص 104 . 105 .

³ - المرجع نفسه، ص 106 .

2.1- الانزياح من منظور الدراسات اللغوية المعاصرة :

الانزياح عند صالح بلعيد : سبق أن تطرقنا لهذا المصطلح من منظور الدراسات الأسلوبية و الذي يحمل سمة إبداعية و فنية، و الآن لنلتف إلى هذا المصطلح من منظور لغوي ليسانى و الذي يحمل سمة جديدة في لغة الصحافة المعاصرة، و هذا كله كان هدفاً لربط:

أولاً: ما هو تراثي و ما هو عصري.

ثانياً: ما هو أسلوبى و ما هو لغوى.

فيا ترى ما هو حال هذا المصطلح عند الباحثين اللغويين المعاصرين ؟ هل نال نصيباً من الدراسة الأوفر ؟ أم لا ؟ نقول : نعم فلقد تطرق إلى هذه النقطة أستاذنا صالح بلعيد في العديد من كتاباته و ذلك في اختصاص الأسلوب الصحفى الذي له دور كبير في ترقية اللغة العربية، فلقد نظر إليه نظرة تحسيسية وتحسينية في آن واحد، فالأولى ربما تشير إلى أهمية الانزياح في لغة الصحافة . و الثانية تشير إلى التطوير اللغوى إذن فالانزياح جائز و مقبول فهو ضرب من التوسع اللغوى، ولا حرج فيه على اعتبار أن اللغة لا يمكن تحدها هذه الحدود الضيقة التي رآها بعض النحاة، " ومن يمعن النظر في العربية لا يعدم أن يجد فيها قواعد تحكيمية بعضها لها سند موضوعى و بعضها لا سند لها من نصوص اللغة ولا منطقتها ولا ذوقها، ومن هنا فإنه ينبغي التحكم أولاً في آليات اللغة بشكل جيد قبل إصدار حكم بالخطأ على أسلوب ما مع مراعاة ما وظفته اللهجات العربية كافة و مراعاة ما هو مستعمل في العرف الحالى¹ .

فالتشدد يكون على الأخطاء الكبيرة المخلة بالنسق العام الذي يغير من عملية التواصل اللغوى فهو بذلك يدعو إلى اعتماد بعض العدول القريبة من الفصحى، بما أن القرآن أباح الكثير منه، و لم يجعل قيده صارماً يعاقب عليها فنجد فيه الخروج عن النمط النحوى، و لم يشك القدامى من ذلك « هَذَا نِ حَصْمَانِ اخْتَصَمُوا فِي رَبِّهِمْ فَالَّذِينَ كَفَرُوا قُطِّعَتْ لَهُمْ ثِيَابٌ مِنْ نَارٍ يُصَبُّ مِنْ فَوْقِ رُءُوسِهِمُ الْحَمِيمُ ». ² فبهذا فإن الاجتهاد من قضايا اللغة جائز، كما جاز الاجتهاد في الفقه، ونجد في قواعد سيبويه نوعاً من العدول، فلم لا

¹ - صالح بلعيد: دروس في اللسانيات التطبيقية، دار هوم، الجزائر، ط5، 2009، ص 139 .

² - سورة الحج، الآية : 19

يسمح لأمثال هذه التعابير أن ترى نور الاستعمال مثل : قال ذلك كسفير بلده / صادق الوزير على القرار الاستعجالي.¹

فان هذه التعابير التي تخرج عن المألوف تحمل رشاقة التعبير و خفة الدم المطلوبة في لغة الصحافة، إذن فان هذا الأسلوب الجديد في الصحافة جاء ليخدمها و لتسهيل نقل الأفكار و إنجاز العملية التواصلية . لذا فانه ينبغي قبوله فهو بمثابة أداء لغوي جديد لم يستطع اللغوي الخروج عن قوقعته، فقال به الصحافي. إلا أن خاصية القبول ببعض العدول متوقف على ما تعطيه المؤسسات التربوية، و فيما تقبله الجامعات و المجامع من حركة التجديد اللغوي.

2. الانزياح غير جائز (مرفوض) :

يرى أصحاب هذا الاتجاه أن الانزياح غير مقبول و غير جائز في الاستعمال اللغوي بل يعدونه خطأ، فالتوظيف اللغوي الوحيد المقبول هو ما كان سليما موافقا للغة العربية الفصيحة الخالية من التغيير و التحريف و هذه بعض أدلتهم².

1.2. اللغة نظام يجب أن يحترم:

إن أي ممارسة لغوية لا تلتزم القواعد الموروثة أي الخارجة عن القياس اللغوي و مثلما سطر نظامها اللغويون الأوائل و كل مساس بنظامها النحوي أو الصرفي أو الدلالي أو غيره عدّ لحنا و خطأ يجب تقويمه. " فالأساس و المصدر إنما هي اللغة الصحيحة السليمة (أو الفصحى) التي تلقاها الناس جيلا بعد جيل، والتي وضع قواعدها و رسم حدودها أهل الاختصاص من اللغويين، ولا يعنيه بعد ذلك أن تكون هذه اللغة قديمة امتد بها العمر، و تعرضت لشيء من التغيير أو أن قواعدها جاءت شاملة لكل أنماط التعبير و صورته"³

فالتجديد أو التطور الذي يلحق اللغة و يحوّل شكلها أو نظامها يجب تقويمه و المحافظة عليه كما ورد عن السابقين، ولا يمكن الخروج عن ذلك إلا لضرورة متعارف عليها لدى اللغويين و هذا ما عبّر عنه محمد علي النجار في كتابه " محاضرات عن الأخطاء الشائعة " إذ يقول " تجري العربية على قوانين و مقاييس يفدّ الانحراف عنها خطأ و لحنا

¹ - صالح بلعيد: منافحات في اللغة الغريبة، دار الأمل، تيزي وزو، د ط، 2006، ص132 .

² - نعيمة حمو: العدول النحوي في لغة الصحافة، مرجع سابق، ص 107 .

³ - كمال بشر: دراسات في علم اللغة، دار غريب، القاهرة، د ط، 1998، ص 455. 456 .

فيها و كذلك مفرداتها و صيغها و معانيها يجب الاحتفاظ بما ورد فيها عن العرب و لا يجوز أن تتجاوزه إلا بالمجاز أو الاشتقاق في حدود ما رسم جهاينة اللغة¹. فإذن ليست من حق أي احد في نظر هؤلاء، قبول الانحياز لأنه يعد خطأ، إذ هو خرق لقواعد اللغة و خروج واضح عن معالمها المرسومة، لان ذلك يعني أنهم قد ادخلوا في اللغة ما ليس منها.

2.2. التطورات التي تلحق أي لغة تحولها إلى لغة أخرى :

إن اللغة التي تكثر فيها الأخطاء، و تتعرض لجملة من التغيرات فيتعود الناس على جعل الخطأ صوابا، و الصواب خطأ كما يقول في ذلك عبد الرحمان الحاج صالح " فان هذا يقتضي أن تكون اللغة آلت إليها الأخطاء الكثيرة إلى عبارات صحيحة قد صارت لغة أخرى، أي أن اللغة التي تفقد خصائصها و مميزاتها التي ألفها مستعملوها تفقد بالضرورة مبررات وجودها، وهذا لكونها انفصلت عن العرف اللغوي الذي كانت عليه"². ومن هما فان الانحراف عن العرف اللغوي مرفوض.

ثامنا: الانزياح و مقاصده:

الانزياح ب اختصار هو " خرق نظام النحو ونظام الدلالة لخلق لغة شعرية و هو المنهاج الوحيد الذي يجب أن يرتكبه كل شاعر للخروج من الدائرة المغلقة و النمطية المستهلكة"³. لذلك فان الأسلوب الانزياحي جاء لفائدة جمالية فنية و تظهر وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية في خلق حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام و صياغته، و يبتعد بنظام اللغة عن الاستعمال المألوف، و ينزاح بأسلوب الخطاب عن السنن اللغوية الشائعة فيحدث في الخطاب انزياح يمكنه من شعريته، و يحقق للمتلقي متعة وفائدة و لذلك قال أصحاب الانزياح " إن المؤلف من القول لا يثير في المتلقي أي إحساس لأنه يجري حسب العادة، أما الانزياح عن المعتاد فهو ما يتوسل به لهز يقظة المتلقي فعملية اختيار أو انتقاد الألفاظ للتعبير عن موقف تستوجب أن يكون هذا الاختيار مخالفا لما اعتادت عليه الناس، حتى يحدث الصدمة المطلوبة التي شار إليها جاكسون و التي تقود إلى الأثر المطلوب." و من هنا فان الانزياح تأثيرا قويا في المتلقي حيث تتم عملية اختيار الأسلوب

¹ - كمال بشر: دراسات في علم اللغة، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

² - عبد الرحمان الحاج صالح: اللغة العربية بين المشافهة والتحرير، ج 66، مجلة مجمع اللغة العربية، القاهرة، 1990، ص 117 .

³ - المرجع نفسه، ص 118.

الخارج عن المؤلف من الكلام لان المؤلف أو المتداول فهو معروف بعدم تأثيره في النفس أي تأثيره.¹

تاسعا: شعرية الانزياح :

1. الرؤية والتعرف: يندمج الإنسان حين يأتي إلى العالم، فطريا ومعرفيا مع حيثيات هذا العالم، أما الفنان فينشطر حدسيا وجمالا فنيا فيما هو يعيد إلى الكون وحدته المفقودة لذلك كان التناغم الفيثاغوري أو العددي قراءة أولى لانسجام الظاهر الإنساني . أحدا الباطن الذي تهتز له الإيقاعات الأنشر عمقا، فهو تلك الأودية السحيقة التي يجتهد الفنان ويعاني من أجل استجلائها .

وعلى الرغم من كون الفن مقروءا و مؤول ليس إلا انتظاما مصاغا إلا أن الغموض الذي يعتريه ليس ذلك الذي يتعلق بما هو ؟ ولا بما هو " صائر إليه " بقدر ما يتضمن حركية الفعل ذاتها والنابعة من كونه شكلا لا يقبل التمظهر، و إنما الكمون هو خاصيته الاستطبيقية وهي خاصة داخلية لا تقبل الوصف . وما يرهق الفكر أو الفهم فيما يتعلق بهذا الانتظام هو طاقته الإيحائية (connotation) اللامتناهية و الإنسان في استخداماته الأولى كان رمزا مثيرا . ثمة فعل جوهري يتوجب على الفنان أدائه وهو الإبقاء على سمات الحياة في الوجود.²

لقد ألقى على عاتق الفن حصانة الوجود، ولكن الرؤية الفنية لا تظهر إلا كبديل ولا تحمل في أثناء ذلك أية ضمانات إذ هي لا توجد إلا بوصفها إمكانية استقصاء تنتقل عبرها تجربة التعرف إلى تخوم المجهول وإذن فإنه ليس من شأن الفن أن يزود المدرك بأي ضرب من ضروب اللذة . مهما كان من نبلها، بل أن مهمته (على حد تعبير بينش) هي أن يوفر له شيئا لم تسيق له معرفته من قبل.³

وسوف لن يكون الانزياح شيئا آخر سوى الأشياء في أوليتها، و دون أن نرهق حسنا بتكلف البحث عنها في خارجها، فليست الأشياء هي العلامات الدالة عليها، كما أن الفن لا يفعل شيئا لا يفعل أكثر من رؤيتها في تمام صفاتها و نقائها الأول.

¹ - عبد الرحمان الحاج صالح: المرجع السابق، الصفحة نفسها .

² - نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، تر د. عيسى علي العاكوب، ط1، 1996، ص 22 .

³ - زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر لطباعة الاوفست، د ط، 1988، ص 334 .

الواقع أن الفن الحديث قام على دحض المفهوم السابق الذي ظل يفصل بين الشكل والمضمون، وقد عمق كروتشه هذا التحول حين اعتبر أن الحدس هو التعبير ذاته، و دحض أيضا المقولة التي ترى في الفن تعبيراً عن رؤية، ليدمج بذلك الكليات و الممكنات فيما يحتمل أن يشكل أفقا جديدة لجمالية الفن منظورا إليه في ذاته.¹ وينسحب هذا المعنى كذلك إلى تصور الظاهرة الفنية أو الواقعة الجمالية باعتبارها كلا مثلهما بين المضمون و لغته، « ففي الواقعة الفنية ليس النشاط التعبيري شيئا يضاف إلى الانطباعات و لكنه أداة تحققها. و من هنا كانت الواقعة الفنية صورة، صورة فحسب، و لسنا نعني بهذا القول أن المضمون نقل زائد و لكنه على العكس نقطة البدء الضرورية في واقعة التعبير»².

و قد يبدو الفن بوصفه توجهها إلى الداخل، أكثر شفافية و أكثر عمقا و إيحائية، و إذا ذلك يساعد في تعميق الحدس الرؤيوي فإنه لا يخلو من معرفة و إذا " بالجمال هو علم المعرفة الحدسية لان الحدس هو فجر المعرفة البشرية " ³

ويمتلك بالتالي معرفة حقيقية لرؤية الأشياء في علاقاتها المتباينة أي رؤية الأشكال الغائبة و استحضارها عن طريق عملية التشكيل (formulation) ف " العمل الفني المتحقق لا بد أن يجيء منظويا على ضرب من "الاتساق" ويكون في وسعنا أن نكتشف ما فيه من شكل و طراز و جمال، وهذه كلها ليست قيما تعسفية بل هي قيم بنائية (constructive) " .⁴

2. فن المعرفة:

إننا نؤمن بالشيء الذي نرغب فيه حتى عندما لا نستطيع تحقيقه و لذلك يظل الفن نوعا من الإرادة المدهشة حتى و هو يشق طريقه نحو المجهول .
إننا نبحث عن خلاصنا في الحمال و الفلسفة و الفن، و نحن مأخوذون بلغة الحلم، نحاول أن نستبعد الراهن، ففي اللغة وحدها تستعاد الكينونة، وفي الحلم يستعاد الكائن و لذلك كان الحلم ظل اللغة المفقودة.⁵

¹ - خيرة حمر العين: شعرية الانزياح، دراسة في جماليات العدل، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية و النشر و التوزيع، جامعة وهران، ط 1، 2001، ص 100 . 101 .

² - صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1996، ص 89 .

³ - المرجع نفسه، ص 86 .

⁴ - زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، المرجع السابق، ص 336 .

⁵ - خيرة حمر العين: شعرية الانزياح، المرجع السابق، ص 103 .

" إن حساسية الشاعر الميتافيزيقية تساعدنا على التقرب من أوديتنا السحيقة الليلية، و هو وحده أحيانا يستطيع أن يقدم لنا صورة عن هذا المسكن البعيد صدى المأساة الانطولوجية التي يعيشها النوم المحروم من ذاكرة، عندما رغبت كينونتنا باللاكينونة، أو ذلك العدم الذي كناه و الذي يعمل في ليل أعماقنا ."¹

لماذا تمنح حساسية الشاعر كل هذا القدر من المسؤولية في تحمل إعادة الأشياء إلى أولياتها البدئية، سوف لن يسمح القرن العشرين بهذه المركزية غير انه لا شيء يدرك بكامل ملامحه إلا بعد أن يتحرك و يستيقظ الشاعر فينا .

وهكذا كان الفن سبيلا للتعرف على الوجود، و بين الرؤية و التعرف يقع التعبير و يولد الفن الذي يوصلنا إلى الحقيقة تلك الحقيقة التي افتقدناها في مرحلة النسيان المنظم للبلاغة .

كلّ حق دون وجد حكمة و هو شعر إن يصب نار القلوب.

فالحكمة الجمالية يقتضي الوجد الذي يصيب نار القلوب. لكي تتمكن من فرض محيطها الكي على امتداد الظاهر، و يبقى ما ينقص الحكمة كنوع أدبي، بحسب نيتشه².

إنها ليست قادرة إلا على اكتشاف دوافع، لذا لا نتناول عموما إلا ظاهرات إنسانية.³

إن فلسفة نيتشه لا تجرد الفن من ديونيزوسيته، إنها على العكس من ذلك تراهن على هذه الخاصية المدهشة في جعل الفن و الجمال منتصرين على الدوام بإرادة التعالي، في حين نجد أن هناك قراءة أخرى للجمال تمكن النظر إليه، بنظرة الشفقة و الضعف و الاستلاب لدرجة تصبح معها الشفقة اقرب المداخل التي بوسعنا أن نقارب من خلالها تعريفا للفن، فحتميا كان جمال كانت هناك شفقة لسبب بسيط يقتضي موت الجمال، الجمال يموت دائما، الصورة تموت مع المادة، و العالم يموت مع الفرد.⁴

لكن الجمال بهذا الشكل من الموت ألا يعني نوعا من قوة التحول في ابتكاراتنا ؟ و حتى في اللحظة التي نعبر فيها عن خيبة الموت فينا أليس من مسعى خارج هذه الغيبة ؟ إن الجمال لا يموت لأجل إنما يفسح المجال لمتعة الانصهار انصهار المادة في الصورة، و انصهار العالم في الفرد، و انصهار الروح في الجسد، و الحقيقة أن الجمال و الجميل لا

¹ - غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، تر، جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، لبنان، ط11، 1992، ص 126 . 128.

² - خيرة همر العين، شعرية الانزياح، المرجع السابق، ص 103 . 104 .

³ - جيل دولوز، نيتشه و الفلسفة، تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، ط 1، 1993، ص 43 .

⁴ - خيرة همر العين، شعرية الانزياح، المرجع السابق، ص 104 .

يقبلان الوصف " لأنه إذا كانت عندنا التجربة عن أشياء نصفها بأنها جميلة، فليست لدينا تجربة " الجميل " و "الجمال " في ذاتها " .¹

و ليست من شأن هذا الرأي أن يحيد بنا عن معرفة جوهرية بالفن فإذا ما اكتشفنا أنه شاعري، و غير استلابي فانه يتحتم علينا فهم السياق أو العقل الذي ينمو فيه، باعتباره أسلوبا في المعرفة، وبوصفه كيانا استثنائيا من غير الصواب إذن. أن نتصور الفن بمعزل عن الإرادة التي أنتجته فأیما إرادة هي معطاة في سياقها، و هي ليست خاصة و إنما هي تطلع يقاس بالشكل أو بالأسلوب الذي تختاره لأداء أو لتحقيق هذا التطلع .²

3. براءة الشعر:

آية شعرية تلك التي نود مداعتها، شعرية الكينونة أم شعرية الوجود ؟ و الشعر وجود يتفجر لغة أخرى و لا يمكن أن يغري بشيء غيرها أو خارجها " عندما اكتب لا شيء هناك إلا ما اكتبه، أما ما أحسه، و ذلك الذي لم استطع قوله، و الذي فرّ مني فهي أفكار أو فعل مختلس و الذي سوف أمزقه لاستبداله بشيء آخر " .³

إن الحقيقة الوحيدة على ما يبدو هي حقيقة ما اكتب أما ما يلفت من الكتابة فهو مذكرة و من آخر (زمن الحلم) فهل يمكن اعتبار الحلم مجرد مرآة تستعاد عبرها الأشياء في مطلق براءتها حيث " لا خطأ ولا حق و لا أصل " ؟ إن الشعري و الحلم كلاهما كينونة بدئية و الفعل الذي بدا يسم الأشياء لا يكتفي بتعيينها عبر التعرف إذ وجب عليه السعي إلى استبدالها . و بذلك يأخذ الانتقال من التعرف إلى رؤية صورة الفارق المأهوي الذي يعطي الأشياء وجودها المتحقق في الرؤيا بوصفها إمكانية لحقيقته الغائبة و لا ينبغي لهذا الانتقال إن يكتفي بوصف عالم الأشياء . إذ لا يمكن الزعم بان الشعري، الرؤيوي لا يفعل شيئا أكثر من أن يقدم لنا وصفا عن رؤيتنا للشيء .

يعتقد مايكل دوفرن أن الشعر حالة أولية نشأت في ظل الطبيعة و البداهة و يرى بان رسالة الشاعر المناهي استدعاء تلك الطبيعة و تلك البداهة بتوظيف الحدس الخالص في

¹ - جتن برتليمي: بحث في علم الجمال، تر، أنور عبد العزيز، دار النهضة، مصر، د ط، 1970، ص 4 .

² - خيرة همر العين: شعرية الانزياح، المرجع السابق، ص 105 .

³ - المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

كامل بساطته و في هذا الشأن نجده يقول بان " الشعر يرد الكلام إلى حالته الأولى، و يرجع إليه عفوانه و ندواته الأصلية و يعيده إلى الطبيعة " ¹.

والطبع و الطبيعة في لسان العرب الخليفة و السجية التي جبل عليها الإنسان، و عند نقادنا القدامى نجد تأييدا للطبع لأن الشعر الذي يقال على السجية دون تكلف محمود، و هو الشكل الاسمي لكل قول.

ولكن كيف يفهم مايكل دوفرن هذه الطبيعة ؟

إنها كينونة العمل الأدبي الذي ينبغي للإدراك الجمالي الاعتراف به بالنظر إلى " ما يحمله في ذاته من معنى تشق فيه جميع وجوهه و يبدوا مع ذلك منبثقا منها بحرية دون أن يسبق إلى تأمله " ².

ولعل الشاعر بذلك، لا يعرض الحائن في " الشعري " و إنما يعايشها كصيرورة وحدث " و الحقيقة و الفن يتماهيان بالشعري العميق، فإذا كان كل فن يقوم على حدوث الحقيقة بشكل ما فان كل فن هو شعري فيكون الشعري هكذا المرجع الأول للفنون كلها و أعمق منها جميعها " ³.

وربما لهذا الأمر نفسه تأخذ طبيعة الشعر – منظورا إليها في فلسفة الإنسان و تجربة المشاعر البشرية – مسافة بين الرؤية و التعرف غير انه " ما يدوم إنما يؤسس الشعراء " ⁴ و هكذا الدوام (الدائم) الذي هو من خلق و إنشاء الشعراء لا يمكن أن يصل إلى تمامه في غياب الحرية (العليا) " إذ كيف يمكن لهذا العمل ذي الخطر البالغ أن يتم و أن يستمر إذا لم يكن الشاعر " ملقى خارج " المؤلف من حياتنا اليومية، و لم يكن ظاهر البراءة واقيا له من هذا المؤلف " ⁵.

أول الشعر هو حقيقته و إرادته اللتان لا توجدان في خارجه بل هما متضمنتان في كينونته. و قد قدر على الشعر أن يحمل هذا الشعر الأبدي يسمى و يقول، و يؤسس " للكلام

¹ - مايكل دوفرن: الكلام و الشعر، الفكر العربي تر سلمان عوية، 1990، ص 185 .

² - المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

³ - نبيل أيوب: قراءات في ضوء تحليلية هيدغرللدازين الشعري كتابات ع 23، 1995، ص 41 .

⁴ - مارتن هيدغر: في الفلسفة و الشعر تر عثمان أمين الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1963، ص 91.

⁵ - المرجع نفسه، ص 100 .

في الكلام " و يهجس بالحدوس لاسيما و أن " الحدس هو فجر كل معرفة و كان لا بد أن يكون شعريا لان الشعر هو لغة المهدي لدى الجنس الإنساني " ¹

وهو تأمل، و التأمل رقي بالحس إلى المشاهدة، لكن الإنسان أتلف حسه بالملاحظة فأضاع في ذاته الحلم، لذلك كان الحلم نوعا من الرؤيا التي تعرج على فراغات اللغة و شعرية الفراغ لينشأ في هوة من التشظي اللامتناهي في علاقات الأشياء و العلامات " و الشعر كالحلم، وليس حقيقة واقعة إنه لعب ألفاظ و ليس جدّ أفعال، صحيح أننا لم ندرك بعد ماهية الشعر عندما و صفناه بأنه أكثر المشاغل براءة و لكننا استطعنا بهذا على الأقل أن نتبين أين يجب علينا أن نبحت عنه، الشعر يبدع أثاره في نطاق اللغة و هو يبدعها من مادة اللغة. ²

عاشرا: المستوى التركيبي و وظيفته الأسلوبية :

1 . أنماط الجملة: الجملة في تعريف النحاة هي الكلام الذي يتركب من كلمتين أو أكثر و له معنى مفيد مستقل و الجملة العربية نوعان لا ثالث لهما، جملة اسمية و جملة فعلية ³.

والجملة هي عنصر الكلام الأساسي إذ يحصل بوساطتها الفهم و الإفهام بين مختلف المنتفعين باللغة و يحول المنتفع مادة فكره إلى الكلام معبر بوساطة الجمل و بتكلم و يتواصل بوساطتها كذلك. ⁴

ويختلف تعريف الجملة من عالم لآخر بحسب علمه و فكره و فلسفته فلدى معظم علماء الفلسفة و المنطق و الدلالة، أدنى عنصر للكلام المفهوم

و لدى علماء التواصل صورة للفهم و الإفهام يعبر بها الباحث عن فكرة بسيطة او مركبة ثم يسكت بعدها و يكتفي المتلقي بما استمع من معنى مفيد أو تام أو مركب أو من معنى بحسن السكوت عليه وهي لدى علماء الصوت مجموعة من الأصوات المنسقة التي تعبر عن الأشياء الحسية والأفكار المجردة. ⁵

¹ - صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، المرجع السابق، ص 88 .

² - مارتن هيدغر: في الفلسفة و الشعر، المرجع السابق، ص 80 .

³ - عبده الراجحي: التطبيق النحوي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 93.

⁴ - حمد بن هاشم: البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004، ص 195

⁵ - المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

وقد اختلف العلماء القدماء منهم والمحدثين في تقسيم الجملة فمنهم من يراها أربعة أضرب كالزمخشري " الجملة على أربعة أضرب فعلية واسمية وشرطية وظرفية " . وانتقده بعضهم كابن هشام بقوله ؟ وزاد الزمخشري وغيره الجملة الشرطية والصواب أنها من قبيل الفعلية¹.

أما المحدثين فيرون غير ذلك إذ يقسمون الجملة إلى مسند و مسند إليه فمحمد حماسة قسم الجملة إلى إسنادية و غير إسنادية و ذكر كلا منها فهو يرى أن الجمل التامة هي الجمل الإسنادية التي يكون فيها الإسناد فيه مقصودا بالذات و يلزم فيها تضام عنصري الإسناد و لا يحذف احدهما إلا إذا دلت عليه قرينة حالية أو مقالية بحيث يكون المستمع في حاجة إليه أما الجمل غير الإسنادية فهي الجمل التي يمكن أن تعد جملا دافعا حية، أي أنها كانت في أول أمرها تعبيراً انفعاليا يعبر عن التعجب أو المدح أو الذم أو غير ذلك من المعاني التي اخذ التعبير عنها صورة محفوظة².

أما عند فرديناند دوسوسير "ferdinod de seussure" مؤسس علم اللغة الحديث وجدناه لا يقدم تعريفا محددًا للجملة هي النمط الرئيسي من انماط النظام syntagma و التضام عنده يتألف دائما من وحدتين أو أكثر من الوحدات اللغوية التي يتلو بعضها بعضا و هو لا يتحقق في الكلمات فحسب بل في مجموعة الكلمات أيضا و في الوحدات المركبة من أي نوع كانت (الكلمات المركبة - المشتقات - أجزاء الجملة - الجملة كلها) و هو عنده يمكن أن يكون وحدة التضام اللغوي lange³.

1.1- الجملة الفعلية:

- الفعل أساس التركيب في الجملة الفعلية و الأفعال تصنف من وجهة النظر التركيبية⁴.
" فالنص الذي تخضع كل جملة فيه أو معظمها لنموذج أساسي واحد يعد نصا رتبيا أما الأسلوب الفعلي فيؤدي إلى نوع من التنوع الخصي لتعدد أزمائه و حالاته لطاقة اللغة الخلاقة⁵.

¹ - المرجع السابق، ص 196 .

² - محمد حماسة عبد الطيف: العلامة الإعرابية في الجملة، د ط، د ت، ص 197.

³ - د محمد احمد نخلة: مدخل إلى دراسة الجملة العربية، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، د ط، 1988، ص 13 .

⁴ - المرجع نفسه، ص 121 .

⁵ - صلاح فضل، علم الأسلوب، المرجع السابق، ص 285.

و أنماط الجملة الفعلية الأساسية:

- 1- فعل + فاعل
- 2- فعل + فاعل + م . به
- 3- فعل + فاعل + م . به + ول + م . به ثان .
- 4- فعل + فاعل + م . به اول + م . به ثان + م . به ثالث .
- 5- فعل + فاعل + جار و مجرور (او ظرف) .
- 6- فعل + مبني للمجهول + نائب فاعل.¹

2.1- الجملة الاسمية: الجملة الاسمية ظاهرة شائعة في اللغات الهند و أوروبية و في اللغات السامية جميعا، وهي في الفصيحة الأولى تلك الجمل التي يرتبط فيها المسند فيها بالمسند إليه برابطة إسناد لفظية "kopula" وفي الفصيحة الثانية تلك الجمل التي تخلو من الفعل verb و الرابطة الإسنادية kopula.²

والجملة الاسمية كما ذكرها الزوبعي في كتابة علم المعاني أنها تفيد بأصل و وضعها ثبوت الشيء لشيء ليس غير و قد تخرج الجملة الاسمية عن هذا الأصل فتفيد الدوام و الاستمرار بحسب القرائن و دلالة السياق كان يكون الحديث في مقام المدح أو الذم و لا تفيد الجملة الاسمية الثبوت بأصل وضعها و لا في الاستمرار بالقرائن إلا إذا كان خبرها مفردا نحو " الوطن عزيز " أو جملة اسمية نحو " الوطن هو سعادتني " إما إذا كان خبرها جملة فعلية بأنها تفيد التجدد نحو " الوطن يسعد بأبنائه " و باختصار فان الجملة الاسمية تدل على الاختصاص و التحقيق و الثبوت.³

2. التقديم و التأخير:

يقول الجرجاني: « هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف بعيد الغاية، لا يزال يفتنّ لك عن بديعة، و يفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه و يلفظ

¹ - محمود احمد نخلة: مدخل إلى دراسة الجملة العربية، المرجع السابق، ص 123 .

² - عثمان مقبرش: الخطاب الشعري في ديوان " قالت الوردة ق المصدر السابق، ص 109 .

³ - أبي الحسن علي بن العيسى الرماني النحوي: معاني الحروف، تح: د. عبد الفتاح إسماعيل شلبي، دار الشروق للنشر و التوزيع جدة، العربية السعودية، ط3، 1984، ص 98.

لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك و لطف عندك أن قدم فيه شيء و حوّل اللفظ عن مكان إلى مكان»¹

كثيرا ما يلجا الأدباء شعراء كانوا أم كتّابا إلى أسلوب التقديم و التأخير في كتاباتهم الأدبية و ذلك إيمانا منهم أن لهذا الأسلوب خصائصه الفنية التي تضي على النص نوعا من الحلاوة و الطلاوة بالسبك و التخير و دقة التوظيف.

فالتقديم و التأخير إذا " يمثلان واحدا من ابرز مظاهر العدول في التركيب اللغوي وهو يحقق غرضا نفسيا و دلاليا و يقوم بوظيفة جمالية باعتباره علما أسلوبيا خاصا، ويتم عن طريق كسر العلاقة الطبيعية المألوفة بين المسند و المسند إليه في الجملة ليضعها في سياق جديد و علاقة متميزة².

فالمبدع لا مناص له من عملية تنقية و تحيز لألفاظه و لكيفية توظيفها خدمة للمعنى المراد توصيله ولو لم تكن عملية الانتقاء لصار الكلام سمجا مبتذلا لا يفتقد البراعة و قوة التبليغ و لما طابق الكلام مقتضى الحال كما يقول الجرجاني رحمه الله و قد ألمح سيبويه إلى علة التقديم و التأخير متخذا منه نقي المعنى و ثبوته منطلقا يقول " فكلما أخرت الذي تلغيه كان أحسن لأنه إذا كان عاملا في شيء قدمته"³

3. الحذف:

يلجأ الشاعر أو الكاتب إلى الحذف و ذلك لإغراض ودلالات مختلفة و يعتبر الحذف من أبرز عوارض التركيب في الكلام يقول الجرجاني رحمه الله. « هو باب دقيق المسلك لطيف لمأخذ عجيب الأمر شبيه بالسحر فانك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر و الصمت عن الإفادة أزيد للإفادة و تجدك انطق ما تكون إذا لم تتطرق و أتم ما تكون بيانا إذا لم تتبين، وهذه جملة قد تنكرها حتى تخبر و تدفعها حتى تنظر.»⁴

و الأصل في المحذوفات جميعها على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدل على المحذوف فان لم يكن هناك دليل على المحذوف فانه لغو من الحديث لا يجوز بوجه و لا سبب .

¹ - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، موفم للطباعة و النشر، الجزائر، د ط، 1991، ص 117 .

² - حمد بن هاشم: البنى الأسلوبية في النص الشعري، المرجع السابق، ص 233 .

³ - أحمد نخلة: مدخل إلى دراسة الجملة العربية، المرجع السابق، ص 234 .

⁴ - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، المرجع السابق، ص 149 .

ويرى " سيبويه" هذا الرأي عن الحذف إذ يقول " لا يكون إلا إذا كان المخاطب عالما به فيعتمد المتكلم على بديهية السامع في فهم المحذوف " ¹

4. الصور الشعرية:

يعرف الشاعر " إزرابوند " الصورة الشعرية بقوله : " تلك التي تقدم تركيبية عقلية و عاطفية في لحظة من الزمن " ².

فالصورة هي الاختيار الواعي للشاعر لينقلنا من خلالها إلى عالمه الخاص الذي يحبه ويلجأ إليه هروبا من الرتابة والملل، ودعوة إلى العالم الحلم الأفضل . فالشاعر حين يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها، لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات بل الحقيقة أنه يقصد بها تمثيل تصور ذهني معين له دلالاته وقيمتها الشعرية وكل ما للألفاظ الحسية في ذاتها من قيمة هنا، هو أنها وسيلة إلى تنشيط الحواس و إلهابها، لأن الشعر إذا كان تقريرا أو عقليا صرفا كان مدعاة للملل .

فالصورة الشعرية إذا تمكن في عبقرية الشاعر فتمكنه من عملية التصوير الفني وربط علائق اللغة أي الألفاظ، بعضها ببعض في نظام تام، حيث لا تدرك هذه العلاقة إلا بالعقل. و قد كتب " بول ريفردي" و هو شاعر فرنسي حديث يقول : " إن الصورة إبداع ذهني صرف و هي لا يمكن أن تنبثق من المقارنة، و إنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعيتين تتفاوتان في البعد قلة و كثرة . إن الصورة لا تروعا لأنها و حشية أو خيالية بل لأن علاقة الأفكار فيها بعيدة و صحيحة ومن بين الصور الأكثر استعمالا، التشبيه، الاستعارة، الكناية ³.

1.4. التشبيه:

يقول الجرحاني : " اعلم أن الشئيين إذ شبه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين أحدهما: أن يكون من جهة أمر بين لا يحتاج فيه إلى تأمل و الآخر : أن يكون الشبه محصلا بضرب من التأويل فمثال الأول تشبيه الشيء بالشيء من جهة الصورة و الشكل نحو أن يشبه الشيء إذا استدار بالكرة في وجهه و بالحلقة في وجه آخر، وكا لتشبيه من جهة اللون تشبيه الخدود بالورد والشعر بالليل و الوجه بالنهار و تشبيه سقط النار بعين الديك و

¹ - ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، ج3، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 1990، ص 77 .

² - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها و ظواهره الفنية، مكتبة المدينة، مصر، ط1، 2010، ص 114 .

³ - المرجع نفسه، ص 115 .

ما جرى في هذا الطريق أو جمع الصورة و اللون كتشبيه الثريا بعنقود الكرم المنثور و النرجس بمداهن در خشوهن عقيق".¹

و التشبيه ابرز أنواع التصوير إطرءا على الكلام البشر عامة، المسموع منه و المقروء فهو يوسع المعارف من حيث كونه يستهل على الذاكرة عملها فيغنيها عن اختزان جميع الخصائص المتعلقة بكل شيء على حدة بما يقوم عليه من اختيار الوجوه الدالة التي يمكن بفضل القليل منها استحضار الكثير.²

والتشبيه كما تنظر إليه الأسلوبيات يستحيل وجوده إلا بين طرفين يعبر عنهما لان العملية الذهنية له تعتمد بالضرورة بشيء من حيث لا تقوم التشبيه إلا عند تشبيه شيء آخر بآخر.³

التشبيه البليغ: « هو وجه من الوجوه البلاغية المثيرة التي يعتمد فيها الإيجاز و الاختصار فتحذف الأداة ووجه التشبيه يتميز بإزالة الحواجز المادية للمطابقة التامة بين المشبه و المشبه به، و التقريب بينهما».⁴

ويكون التشبيه بليغا إذا نزعت أداة التشبيه ووجه الشبه فيطابق المشبه المشبه به كأنه هو تماما.

2.4. الاستعارة:

الاستعارة ضرب من المجاز و تنبني على علاقة المشابهة فهي تشبيه حذف أحد طرفيه إما المشبه و إما المشبه به و قد عرفها الجرحاني رحمه الله بقوله: « اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفا تدل الشواهد على انه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، و ينقله إليه نقلا غير لازم فيكون هناك كالعارية».⁵

و قد عرفها ابن رشيق في كتابه العمرة بقوله: « استعمال العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة».⁶

¹ - عبد القاهر الجرحاني: أسرار البلاغة في علم البيان، تح، السيد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د ط، دت، ص 70 . 71.

² - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 3، 1992، ص 272 .

³ - د . رابع بوحوش: اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم عنابة، الجزائر، ط 2006، ص 153 .

⁴ - المرجع نفسه، ص 161 .

⁵ - عبد القادر الجرحاني: أسرار البلاغة، المرجع السابق، ص 52 .

⁶ - ابن رشيق المسيلي: العمدة في محاسن الشعر و آدابه، تح: محمد قرقران، ط 1، دار المعارف، بيروت، لبنان، د ط، 1988، ص 463 .

و الاستعارة نوعان تصريحية و مكنية:

أ- **التصريحية**: وهي مؤسسة على النقل لشيء معلوم يمكن أن ينص عليه على سبيل المبالغة في التشبيه بما فيه من المقارنة و إفادة الوصف الظاهري "

ب- **الاستعارة المكنية**: وهي التي يؤخذ فيها الاسم عن حقيقته و يحول إلى وضع آخر ليس بينه و بين وضعه الأول علاقة مشابهة أو جوار وتقريب بل ثمة تخط واختراق لذلك الوضع بحيث تبدو عملية الصيرورة الجديدة قد خلقت و ابتدعت وضعا لم يكن من قبل. "

وقد بنى الإمام عبد القاهر الجرجاني للاستعارة أصولا ثلاثة و هي:

- أن يأخذ الشبه من الأشياء المشاهدة و المدركة بالحواس على الجملة للمعاني المعقولة
- أن يأخذ الشبه من الأشياء المحسوسة لمثلها.
- أن يأخذ الشبه من المعقول للمعقول.¹

إن المقارنة بين التشبيه و الاستعارة رغم أن هذه الأخيرة تبنى على علاقة المشابهة إلا أنها أكثر عمقا، و بعدا جماليا في عملية التصوير و التشكيل اللغوي، ذلك أنها تعتمد اعتمادا كليا على خرق المؤلف إذ هي نوع من الانزياحات التي تخلف الإبداع في النص و تنتقل القارئ إلى رؤى جديدة تشاهد بالذهن ربما أكثر مما تشاهد بالحس و المدرك .

" إن لغة الاستعارة تعكس أقوى طاقات اللغة و إمكاناتها لأنها تدعم نفسها بظلال الإيحاء و بما تشعبه من ألوان الحركة و الحيوية، التي تنوب عن الإيحاءات و اللفظات و الحركات المصاحبة للحديث المباشر فضلا عن كشف الأبعاد النفسية و الظروف الداخلية و الخارجية المؤثرة في إثراء التجربة الشعرية و بها يحقق النص غايته و فنيته و جماليته.²

¹ - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، المرجع السابق، ص 50 .

² - حمد هاشم: البنى الأسلوبية في النص الشعري، المرجع السابق، ص 315 .

الانزياح الاستبدالي أو الدلالي:

أولاً: الاستعارة

نماذج تطبيقية لظاهرة " الاستعارة" في "أعراس الملح"

ثانياً : الكناية

نماذج تطبيقية لظاهرة " الكناية" في "أعراس الملح"

ثالثاً: التشبيه

نماذج تطبيقية لظاهرة " التشبيه" في "أعراس الملح"

* الانزياح الاستبدالي أو الدلالي:

يعد "الانزياح الدلالي" هدفاً تقصده المستويات اللغوية جميعها، و يرى "جون كوهين"

(J. Cohen) "أن الدلالة ليست إلا مجموع التأليفات المحققة لكلمة ما، و يتحقق هذا النوع من الانزياح؛ عن طريق خرق القواعد المعنوية في اللغة، أو بعبارة أخرى خرق قواعد الصورة الشعرية، و تمثل "الاستعارة و الكناية و التشبيه" عماد هذا النوع من الانزياح".¹

وبالتالي يمكننا القول أن "الانزياح الدلالي" هو أعمق مستويات الانحراف اللغوي في بعده المجازي؛ لقدرتة على خلق شعرية الخطاب الأدبي، من رواية تحول المعنى من الإفهام إلى التلميح، و من الحقيقة إلى التلميح.

أولاً: الاستعارة:

1. مفهوم الاستعارة لغة و اصطلاحاً:

أ. مفهوم الاستعارة لغة:

تعد "الاستعارة" من الأساليب التي كانت محور الدراسات الغربية و العربية، فهي من أروع ما أنتجته القريحة البشرية من أساليب؛ حيث تعمل على تورية المعاني الحقيقية و تصديرها في صور مجازية، و تفتح آفاقاً جديدة أما القارئ في القدرة على التعبير عما يريد في صبغة تجعل من الكلام حلو العبارة، قوي التأثير، مشحوناً بالتشويق و الإغراب.

و الاستعارة في اللغة من قولهم: "أَعَارَهُ الشَّيْءَ إِعَارَةً و أَعَارَهُ: أَعْطَاهُ إِيَّاهُ عَارِيَةً و اسْتَعَارَ الشَّيْءَ مِنْهُ طَلَبَ أَنْ يُعْطِيَهُ إِيَّاهُ عَارِيَةً، و هي في علم البيان: استعمال كلمة بدل أخرى؛ لعلاقة المشابهة مع القرينة الدالة على هذا الاستعمال".²

من خلال هذا التعريف اللغوي يتضح لنا أن "الاستعارة" لا تتم إلا بين شيئين يتعارفان، و تجمع بينهما صلة ما، و هذا ما نلاحظه في الاستعارة كتجسيد، فهي تكون بين

¹ أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص111.

² إبراهيم مصطفى و آخرون: المعجم الوسيط، ج2، المكتبة الإسلامية، استانبول، تركيا، د، ط، د، ت، ص 188.

لفظين بينهما وجه شبه معين، فلا وجود للاستعارة إلا بوجود وجه الشبه بين المستعار له و المستعار منه.

ب. مفهوم الاستعارة اصطلاحاً:

لنتعرف أكثر على معنى "الاستعارة" سنعرض تعريف كبار رجال البلاغة لها و أولهم "فخر الدين الرازي" الذي يرى أن الاستعارة هي: "ذكر الشيء باسم غيره و جعلها تنطلق من التشبيه، و هي مبالغة فيه"¹

و لقد عرف العديد من البلاغيين "الاستعارة" أيضاً فمنهم "الجاحظ" الذي أفاض في الحديث عنها حيث قال: "الاستعارة تسمية باسم غيره، إذ قام مقامه فاشتراط إمكانية أخذ المستعار له مقام المستعار منه، و يكون هذا بوجه شبه بينهما"².

و يعرفها "ابن قتيبة" قائلاً: "قالعرب تستعير الكلمة فتضعها في مكان الكلمة، إذا كان المسمى بها سبب من الأخرى أو مجاوراً لها أو مشاكلاً لها، فيقولون النبات نوء لأنه يكون من النوء عندهم..."³

و هي عند "أبي الحسن الرماني": "تعليق العبارة مع غير ما وضعت في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة"⁴.

بينما يراها "أبو هلال العسكري" على أنها: "نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض"⁵.

أما "أبو يعقوب السكاكي" (ت 526هـ) فقد عرفها بقوله: "الاستعارة في الجملة أحد طرفي التشبيه و تريد به الطرف الآخر، مدعيًا دخول المشبه في جنس المشبه به دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به"⁶.

و قد تطرق "ابن الأثير" (ت 637هـ) "للاستعارة" أيضاً، فأعطى لها تعريفين حيث يقول "الأول: الاستعارة هي ذكر المستعار له الذي هو المنقول إليه الاكتفاء بذكر المستعار

¹ فخر الدين الرازي: تحاية الإيجاز و دراية الإعجاز، تحقيق: نصر الله حاجي، دار صادر للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، ط1، 2004، ص122.

² الجاحظ: البيان و التبيين: ج1، تح: عبد السلام هارون، دار الجليل، بيروت، د ط، دت، ص153.

³ يوسف بكوش: المغني في علوم اللغة العربية، دار الملكية للطباعة و النشر و التوزيع، الحراش، الجزائر، ط1، 2004، ص30.

⁴ عثمان موافي: الأنموذج في بحث الاستعارة، دار الوفاء للطباعة و النشر و التوزيع، مصر، د ط، 2010، ص13.

⁵ أبو هلال العسكري: الصناعتين، تح: علي محمد البيجاوي، دم، د ط، 1986، ص158.

⁶ أحمد عبد السيد أحمد الصاوي: فن الاستعارة، كلية التربية، جامعة المنصورة، مصر، ط2، 2010، ص8.

الذي هو المنقول، و الثاني هو مختصر: الاستعارة نقل المعنى من لفظ إلى لفظ لمشاركة بينهما، مع طي ذكر المنقول إليه¹.

كما عدّ "ابن الأثير" الاستعارة تشبيها حين قال: "المجاز ينقسم إلى قسمين توسع في الكلام، و تشبيه، و التشبيه ضربان: تشبيه تام، و تشبيه محذوف، و التشبيه التام أن يذكر المشبه و المشبه به، و التشبيه المحذوف أن يذكر المشبه به و يسمى استعارة² فمن خلال هذا القول يتضح أن "الاستعارة" بطبيعة بنائها أقرب إلى الصورة التشبيهية.

وفي هذا الصدد نجد "الفراء" في كتابه "معاني القرآن"، و خلال تقريره لهذه الظاهرة الأسلوبية من أساليب الإنزياح البلاغي و اللغة العربية، فيقول في بعض المواضع: "إن من لا يعرف مذاهب العرب في القول، فإنه لا يقف على إدراك تلك المعاني، و قد يقول الرجل الذي إجتزم إليك، لئن أتيتني لأثيبك ثوابك، معناه لأعاقبك و ربما أنكره من لا يعرف مذاهب العربية"³.

فهذا المثال و غيره من الأمثلة هي بعينها التي نراها في مصنفات البلاغة من بعده، و لم يزيدوا عليها شيئاً سوى التسمية، و بعض الضوابط و التعريفات، أما جوهر الفكرة فهي موجودة عند الجميع.

و قد عرف "الخطيب القزويني" أيضاً "الاستعارة" بقوله: "الاستعارة مجاز علاقته تشبيه مفاده بما وضع له"⁴.

بالإضافة إلى ذلك تعد الاستعارة "اختيار معجمي؛ تقرن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي اقتربنا دلالياً، ينطوي على تعارض أو عدم انسجام منطقي، و يتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية..."⁵.

والاستعارة هي "قوام التعابير البيانية المبينة على التشابه، و إظهار فكرة أخرى أكثر وضوحاً و شهرة منها، لا يربطها بها إلا نوع من التطابق و التماثل، و هي تقتصر من حيث الشكل على الاستعارة فحسب؛ لذلك لطالما عدت تشبيها حذف أحد طرفيه نظراً لما يحدث

¹ ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، ج2، تحقيق: أحمد الحوفي، وبدوي طبائنة، دار النهضة للطباعة و النشر و التوزيع، مصر، القاهرة، دط، ص70.

² عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية "علم المعاني و البيان و البديع"، دار النهضة للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، د، ط، د، ت، ص361.

³ رابع دوب: البلاغة عند المفسرين حتى نهاية القرن الرابع للهجرة، دار الفجر للطباعة و النشر و التوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط2، 1999، ص96-98.

⁴ الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، ط3، د، ت، ص37.

⁵ شعيب خلف: التشكيل الاستعاري في شعر أبي العلاء المعري، دار العلم و الإيمان للطباعة و النشر و التوزيع دسوق، د، ط، 2009، ص79.

فيها من إتحاد بين ألفاظه و أطرافه على نحو من الوضوح، و الربط القائم على تماسك القرائن، و لا يمكن للصورة أن تؤدي و طائفها ما لم تتسم بخاصية الوضوح، فهي قبل كل شيء تعبير يصدق بكل المشاعر و العواطف و الخبرات، لذلك فإن مناط الحسن في الصورة هو الصياغة¹.

ويعرف الاستعارة آخرون بقولهم: "الاستعارة تعليق العبارة على ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإيابة"².

يمكن القول أن جل التعاريف و إن اختلفت في طرحها إلا أنها تجمع على أن "الاستعارة" من المجاز؛ و هو علاقة المشابهة بين المعنى الحقيقي أو الوضعي و المعنى المجازي، و أن الاستعارة هي المبالغة في التشبيه، و تنطلق أساساً منه.

2. أقسام الاستعارة:

نظراً لكون الاستعارة لفظ استعمل في غير المعنى الذي وضع له، لعلاقة مشابهة بين معنيين، و انقسمت إلى تصريحية و مكنية، بناء على حضور الطرف الأول أو الثاني من التشبيه في تركيبها اللغوي³، و منه فلاستعارة تنقسم إلى قسمين هما:

1.2. الاستعارة التصريحية:

الاستعارة التصريحية هي "ضرب من المجاز اللغوي، و هي كلمة أو جملة لم نستعملها في معناها الحقيقي؛ بل في المعنى المجازي، لعلاقة هي المشابهة بين معنيين الحقيقي و المجازي، مع قرينة مانعة من لإيراد المعنى الحقيقي"⁴، "فإذا ذكر الكلام لفظ المشبه به كانت استعارة تصريحية أو مصرحة"⁵.

2.2. الاستعارة المكنية:

الاستعارة المكنية هي "أن يحذف المشبه به، بعد أن تستبقي على لازم من لوازمه يكتفى عنه، ثم سنده المشبه به المذكور في الكلام فإذا ذكر المشبه به فقط و حذف المشبه و

¹ حامد صالح خلف الربيعي: مقاييس البلاغة من الأدباء و العلماء، مكتبة الملك فهد الوطنية للنشر و التوزيع، مكة المكرمة، (د، ط)، 1996، ص370.

² السيد عبد الرزاق: الاستعارة "تعريفها و أركانها و أنواعها و بلاغتها"، 2013/02/29م، 10:49:10. www.Khayma.com

³ سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي "رؤية معاصرة في التفكير النقدي و البلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث"، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008م، ص177.

⁴ عبد العزيز قليقطة: في البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 2001، ص60.

⁵ أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، (د، ط)، 2005، ص277.

أشير إليه بذكر لازمة المسمى تخيلاً، فالاستعارة تكون مكنية¹، أو بعبارة أخرى هي "التي حذف فيها المشبه به، و بقيت صفة من صفاته ترمز إليه"².

من خلال ما تقدم يتضح أن "الاستعارة" تنقسم إلى قسمين: "الاستعارة التصريحية"، و "الاستعارة المكنية"، فالأولى هي التي حذف فيها المشبه و صرح بالمشبه به، أما الثانية فهي التي حذف فيها المشبه به و صرح بالمشبه.

3. بلاغة الاستعارة:

إن أسلوب الاستعارة "من أكثر الأساليب تأثيراً في النفس و إرهاقها للحس ووظيفتها لا تقف عند مجرد التزيين و التحلية؛ كما أنها ليست شرحاً و لا توضيحاً للمعنى النثري، و إنما تبدو قيمتها في الحقيقة بأنها وسيلة اكتشاف العالم الداخلي للشاعر كل ما فيه من خصوصية، و تفرد و تميز لا تستطيع اللغة العادية التجريدية أن تعبر عنه أو توصله إلى القارئ، و على ذلك تحدث بين حقيقتين بعيدتين إحداهما عن الأخرى كل البعد، و قد تجردتا من أي علاقة يمكن فهمها، فهذه أكثر من أن تكون مجرد استعارة عادية، و ربما هي التي تتضمن الأداة المثلى في المعرفة"³.

ومن خصائص الاستعارة أيضاً أنها "تبرز البيان بصورة تزيد قدر صاحبها نبلاً، فتكسب اللفظة فوائد جديدة؛ كما أنها تعطي الكثير من المعاني بألفاظ يسيرة و تسمو في صياغتها للمعاني البسيطة إلى أفق البلاغة، و هي من حيث الشكل تجد اختيار الألفاظ المناسبة و ما يلائمها، و تبيان الفروق، و التآلف المتوازن المحكم الرصين بين الألفاظ و المقابلة البديعية بين معان عدة؛ أي جمال الصياغة و حسن البلاغة و كمالها فيما تحويه من الصور و المعاني"⁴.

و يمكن ان نلخص من خلال ما تقدم أهم نقاط بلاغة "الاستعارة" من ناحيتين هما:

1.3. ناحية اللفظ: يعمل تركيب "الاستعارة" على تناسق البنية من خلال جمع التقارب في صورة جلية؛ تسهم في تجسيد صورة جديدة، تضم في طياتها تشبيهاً خفياً و رائعاً.⁵

¹ عبد العزيز قليقطة: في البلاغة الاصطلاحية، ص361.

² مكرم السيد أحمد علي: بلاغة علم البيان "تشبيه، استعارة، كناية، مجاز"، 2013/05/12م، 11:03:09.

<http://www.majdah.maktob.com>

³ فضل حسن عباس: في البلاغة فنونها و أفنانها "علم البيان و البديع"، دار الفرقان للنشر و التوزيع، عمان الاردن، ط9، 2004، ص271.

⁴ فهد خليل زايد: البلاغة بين البيان و البديع، دار يافا العلمية للنشر و التوزيع، الاردن، عمان، ط1، 2009، ص121/120.

⁵ علي الجارم، مصطفى أمين: البلاغة الواضحة "المعاني و البيان و البديع"، شركة مكملان، ط17، 1964، ص105.

2.3. ناحية الابتكار و روعة الخيال:

"ويتجلى ذلك فيما تحدثه من أثر في نفس المتلقي، و هنا يظهر تباري الحذاق في نسج الصور الجديدة و البراعة و التميز في مجال الإبداع اللغوي و لا يمكن لأحد أن يدرك آثار هذا الأسلوب الاستعاري ما لم يكن صاحب نظرة تحليلية ثاقبة، تقبل على العبارة بمجموعة من الخلفيات التي تساهم في تفسيرها، و إبراز أوجه البراعة فيها"¹.

ختاماً نستنتج أن "الاستعارة" لون من ألوان البيان، فهي لا تبين للقارئ الصورة مباشرة؛ لكنها في ذات الوقت تتركه يلهث خلفها، باحثاً عن ماهيتها عن هدفها و دلالتها و هذا الانحراف بالكلام عن موضعه الأصلي، يكسب الشعر رونقا جذابا، و حلاوة تعبيرية.

4. نماذج تطبيقية لظاهرة الاستعارة في "أعراس الملح "

لقد غلب على ديوان " أعراس الملح " الضرب الاستعاري، فمن بين القصائد التي تجسد فيها قصيدة بعنوان " الوردة " يقول فيها:

عانقتها

لثمت ثغرها

وسرت حاملا عشقي ونعشها إلى السماء

أمس، على ضريحها مر نبي فبكى.²

من خلال السطر الشعري الثاني " لثمت ثغرها " استعارة مكنية ، لأن الشاعر " عثمان لوصيف " شبه الوردة بإنسانة، وحذف المشبه وأبقى على إحدى لوازمه الدالة عليه وهو " الثغر " .

ولعل تصوير الوردة بامرأة مرده إلى صفات مشتركة تجمع بينهما فالوردة سريعة الحساسية إزاء عوامل الطبيعة والإنسان وكذلك هي المرأة جميلة، عطرة، فواحة، ترمز إلى الحب والعشق ... والأمر كذلك في المرأة .

وفي السطر الثاني نجد كذلك التصوير الاستعاري لجأ فيه الشاعر إلى التكنية من خلال حذفه للمشبه به، ليعوضه بلازم من لوازمه وهو " الحمل " ليكون بذلك تشخيص

¹ علي الجارم، مصطفى أمين: البلاغة الواضحة "المعاني و البيان البديع"المرجع السابق، ص106.

² - الديوان: ص 08.

للعشق الذي هو صفة معنوية. وفي هذا التشخيص ما يجعل العشق حملاً ثقيلاً ينوء به القلب العاشق الواله.

ونواصل الاقتراب من تخوم " مملكة عثمان لوصيف الشعرية التي يطغي على جوها العام عقب " الاستعارة المكنية " بشكل جليّ ، وما ندلل به على صحة قولنا هو الاستشهاد بعدد من القصائد ، أو بالأحرى من " أسطره الشعرية " ومنها قصيدة بعنوان " الأرض " يقول فيها:

أعُضُ ثدي الأرض

ممرغا وجهي

على عبير لحمها الشهي الغض¹

في مطلع القصيدة " أعُضُ ثدي الأرض " شبه الشاعر الأرض بامرأة وحذف المشبه وترك شيئاً من لوازمه وهو " الثدي " على سبيل الاستعارة المكنية، وتشبيه الأرض بالمرأة ذلك أن الخصوبة تجمعهما فالأرض تنبت الزرع وكذلك المرأة تنبت الإنسان... الأرض هي ملاذنا وحنيننا الدائم وفرشنا الذي نتكأ عليه حين نلّم بنا مصائب الدهر، وكذلك المرأة والأم هي ملاذنا ومفرنا حين تعصف بنا رياح الدهر، فالأرض هي الأم الأصل للإنسانية جمعاء. وفي السطر الشعري الأخير، شبه أيضا الشاعر الأرض بامرأة وحذف المشبه به وأبقى على إحدى صفاتها وهي " اللحم " على سبيل الاستعارة المكنية، والأمر مماثل للصورة البيانية الأولى.

كذلك نجد الشاعر يقول أيضا في نفس القصيدة " الأرض "

وحيثما تنكر في الأغصان الرمال

أعشق الريح التي تواجه المحال

معتصما

بجبل نار الرفض.²

¹ - الديوان: ص 09.

² - المصدر نفسه : الصفحة نفسها.

فمن خلال هذا السطر الشعري "أعتق الريح التي تواجه المحال " شبه الشاعر هنا الريح بالدين وحذف المشبه به وترك صفة من صفاته وهي "الاعتناق " ، على سبيل الاستعارة المكنية .

واعتناق الريح دليل حالة الحيرة والضياح والاعتراق النفسي والذاتي الذي يعيشه الشاعر، ذلك أن الريح ستأخذه إلى حيث يريد وكأنَّ الشاعر يريد الهروب والفرار من واقع أليم فما وجد غير ريح عاصف تأخذه وتذروه إلى موطن آمن حيث يجد نفسه ويستشعر ذاته، وكأنه يستحضر هنا قصة النبي سليمان الذي سخر الله له الريح وذلك في قوله تعالى ﴿ فَسَخَّرْنَا لَهُ الرِّيحَ تَجْرِي بِأَمْرِهِ رُخَاءً حَيْثُ أَصَابَ ﴾¹ . وفي قصيدة " أسائلها لا تحيب " يقول:

عن الليل والجوع

عن نكهة الملح في شفة الياسمين

أسائلها عن صبايات عشب الخراب.²

فـ " شفة الياسمين " شبه فيك الشاعر "عثمان لوصيف " الشيء المعنوي وهو " الياسمين " بشيء مادي هو "الإنسان "، فترك المشبه وحذف المشبه به، وترك أحمد لوازمه وهي كلمة " شفة " فكانت بذلك تشخيص للمحسوس.

كثيرا ما يلجأ الشاعر إلى عناصر الطبيعة ، على عادة الشعراء الرومانسيين، فنراه ينفخ الروح في كل مواد الطبيعة . فالمرأة وردة والياسمين امرأة، وهكذا... ودائماً نواصل وفي نفس القصيدة، " التوقف عند العبارات التي أثير فيها الانزياح الاستعاري ليكون خير من يعتبر على لسان حاله، فيطالعنا في قوله:

وَعَنْ غَضَبِ النَّهْرِ حِينَ يَجُوعُ

فيعلن ملحمة العشق بين الضفاف

ويسلم أوجاعاً للجنون

أسائلها عن بُكَاءِ النواقيسِ في الليل³

¹ - سورة ﴿ص﴾: الآية 36.

² - الديوان: ص 10.

³ - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

في مطلع القصيدة نجد الاستعارة متمثلة في " النهر حين يجوع "؛ فقد شبه الشاعر النهر بالإنسان الذي يجوع، فالنهر " مشبه ، والإنسان مشبه به، وترك أحد لوازمه وهي لفظة " الجوع " على سبيل الاستعارة المكنية.

والنهر الدَّفَاق، إنسان يجوع حين يغضب، والنهر رمز لعوامل الطبيعة حين تغضب فتأخذ كل من اعترض طريقها، لكنه أحيانا يصبح النهر رمز للخصوية والخير ...
فالشاعر يترجى النهر أن لا يغضب ويرحل به إلى عوالم غامضة حيث العشق والأوجاع المجنونة.

كذلك يشهد السطر الأخير الاستعارة المكنية حيث جعل النواقيس والتي هي الأجراس أناساً تبكي وحذف المشبه به، وترك المشبه " نواقيس الكنية والنواقيس ترتبط في الخيال العربي بالكنيسة وقرب أداء الصلاة...

لكن صلاة الشاعر هي صلاة العاشق المحب لمعبود يرجى لقاءه وهي روحه أو ذاته المعذبة بأدران المادة التي ينبغي أن تطهر سواء بالنهر أو الملح أو الياسمين وحتى بالنواقيس...

ويقول الشاعر في قصيدة " أملاح ":

أحتضن الغزاة الشهيدة

مقبلا جبينها الوضيء

وثغرها والجرخ¹

في السطر الشعري الأول فيه استعارة، إذ استعار الشاعر لفظ الغزاة التي تعني عند المتصوفة، الروح وهي شهيدة كونها علقت بشرانق وأدران المادة فاستشهدت طلبا للخلود الأبدي في حضرة الذات المقدسة.

كذلك الشاعر وظف الاستعارة المكنية في قصيدة "السنابل" حيث يقول:

تحت أطباق الرماد

في ظلام العالم المنسي

في حمى التراب

أغمضت أجفانها

¹ - الديوان : ص 12

واستسلمت للحلم¹

لجأ الشاعر إلى التكنية من خلال حذفه للمشبه به "الإنسان" في كلتا الصورتين؛ "أغمضت أجبانها"، "واستسلمت للحلم" وتركه للمشبه "السنابل، ليعوض المشبه به بلازمة من لوازمه وهو "الإغماء، والاستسلام للحلم" على سبيل الاستعارة المكنية. يلجأ الشاعر في كثير من مقاطعه الشعرية إلى محاورة عناصر الطبيعة، فتصبح معه تشدو وتحب وتغمض أجبانها وتستسلم للأحلام، وما ذاك إلا رغبة من الشاعر في أن يشاركه الكون أحزانه وأتراحه. وفي نفس القصيدة نجد أيضا فيه تجسيد للاستعارة المكنية من خلال قوله:

زرعنا البرق
أرسلنا السحاب

ومنحناها بريق الدمع في ليل الحداد²

فالشاعر شبه البرق بشيء يزرع وحذف الشبه به، فالبرق بذر يزرع والسحاب يرسل والبرق رمز للخوف القادم والمجهول، والسحاب رمز للخير الموعود فالشاعر هنا بين ألم وأمل وبين حالة من الترغيب وحالة من الترهيب، وبين موات وحياء. وكذلك هي حياة الإنسان الشاعر يعيش ليوم معمول، وغد مأمول...

من خلال ما تقدم نستخلص أنّ قصائد هذا الديوان جاءت عبارة عن لوحات فنية لتضاريس التجربة وتخومها الواقعية، تفتتح النار على التستر والاختبار والتخفي تحت أقنعة "المجاز والاستعارة والمكنية" بالذات .

ثانيا: الكناية

1. مفهوم الكناية لغة و اصطلاحا:

أ. مفهوم الكناية لغة: الكناية فن من الفنون الجميلة، تحتاج إلى حس لغوي مرهف ذكي، يختار المعنى ثم يخفيه، مشيرا إليه بأحد المعاني المنبثقة.

¹ - المصدر السابق، ص 18.

² - المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

والكناية لغة وردت في العديد من المعاجم العربية من بينها "المعجم الوسيط لإبراهيم مصطفى و آخرون" كقولهم: "كُنَ الشَّيْءَ كَنُونًا: اسْتَنَرَّ، وَكُنَ الشَّيْءَ كَنًّا: سَتَرَهُ وَكَتَبَ عَنْ كَذَا كِنَايَةً: تَكَلَّمَ بِمَا يُسْتَدَلُّ بِهِ عَلَيْهِ وَ لَمْ يُصَرِّحْ".¹

معنى ذلك أن "الكناية" لغة هي كل ما تكلم به الإنسان و يريد به غيره.

ب. مفهوم الكناية اصطلاحاً:

الكناية مظهر من مظاهر البلاغة، و إذا تتبعنا تاريخها بقصد التعرف على مفهومها لدى علماء العربية و البلاغين على تعاقب الأجيال و العصور، فإننا نجد "أبا عبيدة معمر بن المثنى" (ت 209 هـ) أول من عرض لها في كتابه "مجاز القرآن"، فهو يمثل للكناية في كتابه هذا بأمثلة، من نحو قوله تعالى: "كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ"، و قوله جل شأنه: "حَتَّى تَوَارَتْ بِالْحِجَابِ"، و قوله تعالى: "كَلَّا إِذَا بَلَغَتِ التَّرَاقِيَ"، ثم عقب على الآيات بأن الله سبحانه كنى بالضمير في الأولى عن الأرض، و في الثانية عن "الشمس" و في الثالثة عن "الروح"².

بمعنى أن "أبا عبيدة" يستعمل الكناية استعمال اللغويين و النحويين بمعنى الضمير أي أن الكناية عنده هي كل ما فهم من سياق الكلام، من غير أن يذكر اسمه صريحا العبارة.

أما "فخر الدين الرازي"، فقد عرف "الكناية" بقوله: "أعلم أن اللفظة، إذا أطلقت و كان الغرض الأصلي غير معناها، فلا يخلو إما أن يكون معناها مقصودا أيضا ليكون دالا على ذلك الغرض الأصلي، و إما أن لا يكون كذلك، فالأول الكناية، و الثاني المجاز"³ وبعد "فخر الدين الرازي" نجد "الجاحظ"، فقد وردت عنده "الكناية" في عبارة رُبَّ كناية على إفصاح، و قال بعض الهنود: جماع البلاغة البصر بالحجة و المعرفة بمواضع الفرصة، أن تدع الإفصاح إلى الكناية، إذا كان الإفصاح غير طريقة"⁴.

¹ - إبراهيم مصطفى و آخرون: المعجم الوسيط، ج2، ص802.

² عبد العزيز عتيق: علم البيان، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2006، ص103/104.

³ فخر الدين الرازي: تحفة الإيجاز ودراية الإعجاز، المرجع السابق، ص160.

⁴ الجاحظ: البيان و التبيين، ج1، المرجع السابق، ص88.

ومعنى ذلك أن "الكناية" تستطيع أن تخرج التصريح و الإفصاح إذا لزمتم الصورة ذلك ولكن مع هذا لم يحدد "الجاحظ" بالثقة مفهوم و معنى الكناية، فقد وردت عنده بمعناها العام وهو التعبير عن المعنى تصريحاً لا إفصاحاً كلما اقتضى الحال ذلك.

وفي حديث "الجاحظ" عن بلاغة الخطابة و الخطب سلك "الكناية" مع بعض الأساليب البلاغية التي يقتضيها الحال أحيانا من إطناب و إيجاز، يأتي كالوحي و الإشارة، و في ذلك يقول في معرض الحديث عن تناسب الألفاظ مع الأغراض "و لكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ، و لكل نوع من المعاني نوع من الأسماء فالسخيف للسخيف و الخفيف للخفيف، و الجزل للجزل، و الإفصاح في موضع الإفصاح و الكناية في موضع الكناية، و الاسترسال في موضع الاسترسال"¹.

"بمعنى أن الكناية عند "الجاحظ" كما نرى هنا معدودة من الأساليب البلاغية التي قد يتطلبها المعنى؛ للتعبير عنه و لا يجوز إلا فيها، و أن العدول عنها إلى صريح اللفظ في المواطن التي تتطلبها أمر خاص بالبلاغة، و الذي يتبع "الجاحظ" فيما قاله عن الكناية، و فيما أورده من أمثلة لها يرى أن استعمالها استعمالاً عاماً، يشمل جميع أضرب المجاز و التشبيه و الاستعارة و التعريض، دون أن يفرق بينهما"².

ومن علماء العربية الذين جاءوا بعد "الجاحظ" و بحثوا في "الكناية" تلميذه "محمد بن يزيد المبرد" المتوفي (285 هـ)، فقد عرض لها في الجزء الثاني من كتابه "الكامل" ذاكراً على أنها "تأتي على ثلاثة أوجه، فهي إما للتعمية و التغطية، و إما للتفخيم و التعظيم و التبجيل، و إما للرغبة عن اللفظ الخسيس المفحش، إلى ما يدل على معناه من غيره "فالمبرد" لم يعرف الكناية، و إنما التفت إلى ما تؤديه بعض صورها من فائدة في صناعة الكلام، و أما "ابن المعتز" (ت 296 هـ) فقد عدّ الكناية و التعريض من محاسن البديع، و مثل لهما من منظور الكلام و منشوره"³.

¹ أمين أبو ليل: علوم البلاغة "المعاني و البيان و البديع"، دار البركة للنشر و التوزيع، ط1، عمان، 2006، ص202،

² عبد العزيز عتيق: علم البيان، المرجع السابق، ص140.

³ المرجع نفسه، ص141.

أما "قدامة بن جعفر" (ت 337 هـ) عدّها نوعاً من أنواع ائتلاف اللفظ و المعنى و أطلق عليهما اسم "الإرداف" و عرّفه بقوله: "الإرداف أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني، فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه و تابع له، فإذا دل على التابع أبان عن المتبوع".¹

و من هنا تكمن "الكناية" عند "قدامة بن جعفر" في التعبير عن معنى ليس باللفظ الدال على ذلك المعنى، و لكن بلفظ هو ردفه.

كذلك تعرّض لـ: "الكناية" "أبو الحسن أحمد بن فارس" المتوفى (395 هـ) في كتابه "الصحابي"، و عقد لها باباً خاصاً، تكلم أولاً: عن صورتين من صورها، أحدهما كناية التغطية؛ و ذلك بأن يكنى عن الشيء فيذكر بغير اسمه تحسیناً للفظ، و إكراماً للمذكور، و الثانية: كناية التبجيل نحو قولهم: "أبو فلان صيانة لاسمه عن الابتذال، و أنّ الكنى مما كان للعرب خصوصاً، ثم تشبّه غيرهم بهم متأثراً بالمبرّد، ثم تكلم ثانياً: عن الكناية بمفهومها عند النحاة فقال: "الاسم يكون ظاهراً مثل: زيد و عمر و يكون مكنياً و بعض النحويون يسميه "مضمراً"، و ذلك مثل هو و هي و هما و هن".²

أمّا "أبو هلال العسكري" فقد تابع "قدامة بن جعفر" في إطلاقه على هذا النوع من الكناية اسم "الإرداف و التوابع"، و قال فيه: "أن يريد المتكلم الدلالة على معنى فيترك اللفظ الدال عليه الخاص به، و يأتي بلفظ هو ردفه و تابع له، فيجعله عبارة عن المعنى الذي أراد، و هو يعتبر الكناية "أن يكنى عن الشيء، و يعرّض به، و لا يصرح على حسب ما عملوا بالتورية عن الشيء".³

وقد عقد "أبو الحسن بن رشيق القيرواني" المتوفى سنة (456 هـ) في كتابه "العمدة" فصلاً خاصاً بـ: "الإشارة" (الكناية)؛ لتبيين فضلها و آثارها في الكلام، و عرّفها بقوله: "و الإشارة من غرائب الشعر و ملحه، و هي بلاغة عجيبة تدل على بعد المرمى و فرط المقدرة، و ليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز و الحاذق الماهر، و هي في كل نوع من الكلام لمحة دالة و اختصار و تلويح، يعرّف مجملاً، و معناه بعيد عن ظاهر لفظه".⁴

¹ ابن عبد الله شعيب: البلاغة الواضحة "علم البيان"، دار الهدى للنشر و التوزيع، عين مليلة، الجزائر، د، ط، د، ت، ص 191.

² عبد العزيز عتيق: علم البيان، ص 142-143.

³ عبد اللطيف شريف، زبير دراقي: الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، د، ط، د، ت، ص 163.

⁴ ابن عبد الله شعيب: البلاغة الواضحة "علم البيان"، المرجع السابق، ص 194.

و قد بدأ مفهوم "الكناية" يتبلور و يتضح بصورة جلية و يستقر على يد "عبد القاهر الجرجاني" (ت 471 هـ)، الذي ذهب إلى أن الكناية "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكر باللفظ الموضوع له في اللغة، و لكي يجيء إلى معنى هو تاليه و ردفه في الوجود، فيوميء إليه و يجعله دليلا عليه".¹

كذلك يعرف "أبو يعقوب يوسف السكاكي" (ت 626 هـ) "الكناية" بقوله: "هي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه؛ لينتقل من المذكور إلى المتروك".² كما عرفها "ضياء الدين بن الأثير" المتوفي سنة (637هـ) بقوله: "حد الكناية الجامع لها، هو أنها كل لفظة دلت على معنى يجوز حمله على جانب الحقيقة و المجاز نحو قوله تعالى: "إن هذا جني هارون له تسع و تسعون نعجة و لي نعجة واحدة"، لقد كنى بذلك لفظة النعجة عن البناء و الوصف الجامع بينهما هو الثابت، فالمعنى هنا يجوز حمله على الحقيقة كما يجوز حمله على المجاز".³

و من هنا يتضح أن "الكناية" في نظر "ضياء الدين بن الأثير" إنما يجوز حمل معناها إلى الحقيقة و المجاز، و كما قال "الرازي" أن "الكناية" يمكن أن تدل على الغرض الأصل الذي هو الحقيقة.

و قد وردت "الكناية" أيضا عند "محمد الصغير الإفرائي" في قوله: "الكناية لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادته معه".⁴

أما "الخطيب القزويني" فقد عرف "الكناية" بقوله: "هي لفظ أطلق و أريد به لازم معناه، مع جواز إرادة ذلك المعنى، و إيضاح ذلك أن المتكلم قد يريد إفادة معنى من المعاني فلا يذكره بلفظه الصريح الذي وضع له في أصل اللغة؛ بل يتوصل إليه بذكر لفظ يدل على معنى نشأته أن يكون متبوعا في التعقل و الفهم للمعنى المراد، فالمعنى المتبوع هو المعنى الحقيقي للفظ، و المعنى التابع هو المعنى الكنائي المراد من اللفظ و هو المقصود بالإفادة و به يتعلق الإثبات و النفي، و إليه يرجع الصدق و الكذب".⁵

¹ المرجع نفسه، ص194،

² يوسف ابو العدوس: مجاز المرسل و الكناية "الأبعاد المعرفية و الجمالية"، الاهلية للنشر و التوزيع، عمان الأردن، ط1، 1998، ص158،

³ منير سلطان: الصورة الفنية في شعر المتنبي "الكناية و التعريض"، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 2002، ص123.

⁴ محمد الصغير الإفرائي: ياقوتة البيان، تح: عبد الحي السعيد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص115.

⁵ أمين أبو ليل: علوم البلاغة "المعاني و البيان و البديع"، المرجع السابق، ص201.

نستنتج من خلال ذلك أن جل التعريفات و المفاهيم المتعددة " للكناية" تدور في فلك واحد، و إنما كل واحد و الرؤية التي نظر منها؛ و لكن كلهم يتفقون على أنها لفظة أريد لنا معناها، مع جواز إرادة المعنى الحقيقي، و يمكن أن تخرج إلى المجاز.

2. أركان الكناية:

للكناية ركنان أساسيان هما كآلاتي:

***الدليل:** و هو الكلام بمعناه الظاهر القريب.

***المدلول:** و هو المعنى المستبدل عليه، أو المقصود الذي يكون صفة أو موصوفاً أو نسبة.¹

3. أقسام الكناية:

تنقسم الكناية إلى قسمين رئيسيين هما:

▪ من حيث المعنى الذي تشير إليه في الكلام.

▪ من حيث اعتبار اللوازم (الوسائط) و السياق.²

3.1. من حيث المعنى الذي تشير إليه في الكلام:

قلنا فيما سبق أن "الكناية" هو أن يطلب المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الدال عليه، بل يذهب إلى معنى يرادفه، فيؤمى به إلى المعنى الأول فيجعل المرادف دليلاً عليه، و تأسيساً على ذلك تنقسم "الكناية" إلى ثلاثة أقسام هي:

أ- **كناية عن صفة:** و هي الكناية التي يطلب بها صفة من الصفات كالجود و الكرم.³

ب- **كناية عن موصوف:** و هي الكناية التي يطلب بها الموصوف نفسه، و شرطها أن تكون مختصة بالمكنى عليه؛ و ذلك لكي يحصل الانتقال منها إليه، في مثل قوله "قتلت ملك الغابة".⁴

ج- **كناية عن نسبة:** و يراد بها إثبات أمر لأمر أو نفيه عنه، أو يطلب بها تخصيص الصفة بالموصوف.⁵

¹ فوز فتح الله الرامي: البلم الشافي في علوم البلاغة "البيان و المعاني و البديع"، دار الكتاب الجامعي الإمارات، ط2009، ص106/105

² علي فراحي: محاشرات و تطبيقات في علم البيان، دار هومة، الجزائر، (د، ط)، 2010، ص112.

³ علي فراحي: نفس المرجع، ص112.

⁴ يوسف أبو العدوس: المجاز المرسل و الكناية "الأبعاد المعرفية و الجمالية"، المرجع السابق، ص171.

⁵ أبي منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي النيسابوري: الكناية و التعريض، تح: عائشة حسين فريد، دار قباء للطباعة و النشر، (د، ط)،

1998، ص36.

2.3. الكناية باعتبار اللوازم (الوسائط) و السياق:

سبقت الإشارة إلى أن "الكناية" قد ترتبط بالجوانب الحقيقية للمعنى الموضوع للفظه أصلاً، و قد ينتقل المعنى الحقيقي إلى معني مجازية، و هي في كلتا الحالتين باعتبار الوسائط أو السياق تقسم إلى أربعة أقسام هي:

أ- **التعريض:** هو خلاف التصريح في اللغة، و هو في الاصطلاح إطلاق الكلام، أو الإشارة به إلى معنى آخر يفهم من السياق.

ب- **التلويح:** و هو في اللغة الإشارة إلى الغير من بعد، أما في الاصطلاح فهو كناية كثرت فيها الوسائط بين اللازم و الملزوم بلا تعريض.

ج- **الرمز:** و هو في اللغة يشير إلى من هو قريب منك في شفه أو حاجب، و هو في الاصطلاح قلة الوسائط مع إخفاء اللزوم بلا تعريض.

د- **الإيماء و الإشارة:** و هو الكناية التي قلت وسائطها، مع وضوح الدلالة على المعنى بلا تعريض¹.

4. بلاغة الكناية:

"الكناية" هي حكم يتجلى بالتأليف بين الكلمات و تركيبها؛ لإثبات الصفة بإثبات دليلها و البرهنة عليها بذلك الدليل، مما يجعلها أبلغ لوضوحها و ظهورها، فهي صورة جمالية قائمة على تقديم المعنوي بصورة حسية، فيكون أكثر تأثيراً و إمتاعاً، بالإضافة إلى أن المعنى لا يأتي مصرحاً به، و لكن مدلولاً عليه بغيره، و بذلك يعبر عن المباشرة و التصريح، و فيه من الخفاء الشفيف، و الإثارة و الإيحاء ما يؤثر في الملتقى، و يجذب انتباهه، ليتفاعل مع هذه الصورة التي تستشير وجدانه و تمتعه².

من خلال ما تقدم نستنتج ان "الكناية" مظهر من مظاهر البلاغة، فهي أسلوب جمالي جديد، ينزاح عن القواعد اللغوية المألوفة؛ لإمتاع القارئ و التأثير فيه.

5. نماذج تطبيقية لظاهرة " الكناية في أعراس الملح "

إن " الكناية " - كما سبق الذكر - اسم جامع أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى؛ فهي وجه من أوجه " علم البيان " ، وطريق جميل من طرق التعبير الفني يلجأ إليها

¹ حمودة سعد سليمان: البلاغة العربية، دار المعرفة الجامعية، مصر، (د، ط)، 1996، ص117.

² علاء عبد الهادي: البلاغة و الدراسات البلاغية "مفاهيم بلاغية"، العلم و الإيمان للنشر و التوزيع دسوق، القاهرة، (د، ط)، 2011، ص65.

الأدب والشعراء، للإفصاح عما يدور بخلدكم من المعاني، وما يجيش في نفوسهم من الخواطر.

وعلى هذا الأساس لجأ الشاعر إلى توظيف البنيات الكنائية، لأنها قادرة على تصوير الأحاسيس الغائرة، وإبرازها على نحو يجعل القارئ ينفعل انفعالا عميقا مؤكدا نجاح الشاعر في نقل ما يجيش في صدره من أشكال جمالية مؤثره. وأولى هذه الكنايات التي تصادفنا في ديوان " أعراس الملح " قوله في قصيدة " النواقيس ":

تسقط فوق الجنون

شموسا وزهرا

فتوقظ في الحنين

وتبعث في الجنون

فأهتز شوقا

وأنهض من قاع بئري العميقة.¹

في السطر الشعري الثاني " شموساً وزهراً " كناية عن الحياة بإشراقها وعطائها ، فالجنون معنى صريح يعني اللاوعي وغياب العقل والمجنون كمن فقد الحياة ، لكن هذا الشيء يسقط على جنونه فيعيد له الحياة بإشراقها وعطائها وقد كنى عن ذلك بقوله شموسا وزهراً فالشمس أكبر علامة للحياة والزهر علامة لقطوفها وزهوها . تحمل هذه الكناية النظرة التفاؤلية عند الشاعر بغدٍ مشرق.

أمافي السطر الشعري الأخير، " قاع بئري العميمة " كناية:

عبّر بها الشاعر عن حياة الضياع والغفلة والجنون التي كان يعيشها من قبل ترهيباً وتخويفاً وتحذيراً من الوقوع في مثل هذه الحياة البائسة بما توحيه البئر رهبة وخوف وما تبعثه في النفس من رغبة في الابتعاد عنها.

ومن الأمثلة الواردة أيضاً عن " الكناية " في شعر "عثمان لوصيف " نجدها في قصيدة بعنوان " الجوهرة " حيث يقول فيها:

بِرْعَمِ هَذَا الْعَفَنِ الْبَوَارِ

وَرَعْمِ لَيْلِ الْقَشِّ وَالْغُبَارِ

¹ - الديوان: ص16.

أَظَلُّ يَا أَمِيرَتِي !
 مُخَوِّضًا فِي زُوبَعَاتِ النَّارِ
 فِي بَحْرِ هَذَا الزَّمَنِ
 الطَّافِحِ بِالرَّغْوِ وَبِالْقُشُورِ.¹

في مطلع القصيدة " برغم هذا العفن البوار " كناية عن أدراَن النفس، عن الخطايا والآثام ، وأضاف الشاعر نعت هذه الكناية بصفة البوار ليبيرز عمق معاناته من جرّاء تلوث الحياة بالخطايا والآثام التي لا تجلب إلاّ البوار (الهلاك) والكساد.

وهي تكشف أيضا عن التزامه وانشغاله الدائم بأحداث الحياة من حوله، في محاولة للكشف عن مساوئها وقصد التنبيه إلى ضرورة علاجها وتجاوزها.

أما في السطرين الشعريين الأخيرين : كناية عن التفاهات، اللهو، العبث وهي كناية تحمل وجهة نظر الشاعر في زمنه فيراه قد طغت فيه المظاهر وطفأ فيه الزبد، فحجب لبّ الحياة عن الناس، فتاهو في بحر الضياع وانساقوا وراء ما لا ينفَع، وغفلوا عن جوهر الوجود والحياة.

ومن الكنايات التي استخدمها الشاعر " عثمان لوصيف " ، لتوضيح مكانته وتثبيتها في ذهن المرسل إليه، ما ورد أيضا في قصيدة " الندى " التي يقول فيها:

إنها قطرات الندى
 توقظ الذهب العذب فينا
 وتمسح عنا غبار السنينا
 إنها قطرات الندى.²

يشير الشاعر في هذا السطر الشعري " وتمسح عنا غُبارَ السنينَا " كناية عن الحال التي آل إليها إنسان عصره إذ أصبح يعيش حياة خمول وجمود، فالحي لا يمكن أن يعلوه الغبار لأن صفة الحياة تمدّه بالحركة التي تمنع عنه تراكم الغبار، ومادام هذا الإنسان قد علاه غبار السنين فإنه في عداد الموات، ولن يزيل عنه هذا الغبار إلاّ قطرات الندى.

¹ -- الديوان: ص17.

² -: المصدر نفسه، ص 28-29

فالنظام الكنائي - كما عرفنا سابقا - يعدّ أحد الأنظمة الفاعلة في النص الأدبي الذي تعطيه حيوية وثراء وتكثيفا دلاليا وجماليا في آن واحد، إذ أنه إقصاء للمعاني المباشرة للكلمات والتحويل عنها إلى دلالات إيحائية عميقة ، مما يجعل القارئ يشعر بلذة في رحلته الفضائية في الكون النصي ؛ لاستكشاف تلك الدلالات الغائبة في فضاءه الواسع ، ولو عدنا إلى قصيدة أخرى بعنوان " ترتيلة المسافر " نجد الكناية تتجلى في قوله:

مسافرٌ عَبَّرَ مَهَامِهِ الصَّدَى وَالْجُوعَ وَ الْهَلَاكَ

أَمْشِي عَلَى النِّيرَانِ وَالْأَشْوَاكِ

وَحَدِي بِلَا رَفِيقٍ.¹

في هذا المقطع الشعري "أمشي على النيران والأشواك" نلاحظ فيه كناية عن الشدائد والمصاعب التي يكابدها الشاعر في طريقه نحو إيجاد الخلاص فدروبه شائكة بالأشواك تسري فيها نيران العذابات والآلام والعقبات.

كما نجد أيضا في قصيدة جسدي الممزق " كناية أخرى تتمثل في قول الشاعر:

هَبَّتْ عَلَيْنَا الرِّيحُ حَمْرَاءَ عْتِيَةِ رُبَمَا

رُبَمَا فِي ظُلُمَاتِ الزَّبَدِ الْغَرِيبِي ضِغْنًا

رُبَمَا، آه !.²

في السطر الشعري الأول كناية عن المصاعب والشدائد ووصفها بالحمراء لأنها تلونت بلون الدماء التي أراققتها لذلك قد تكون كناية عن الحروب، والثورات التي فتكت بملايين الأرواح.

" ظلمات الزبد الغربي " كناية عن مظاهر الحضارة الغربية الزائفة يعتبرها الشاعر ظلمات الضياع للأمة العربية.

وفي نفس القصيدة توجد كناية أخرى متمثلة في قول الشاعر:

وَبِبَارِيْسِ انْغَمَسْنَا فِي وُحُولِ الْجَنْسِ وَاللَّيْلِ الْمَقْتَعِ

وَبِرَيْقِ الذَّهَبِ الْأَسْوَدِ فِي أَعْيُنِنَا الْجَوْفَاءِ يَلْمَعُ.³

¹ - الديوان، ص 51.

² - المصدر نفسه : ص 67.

³ - المصدر نفسه،الصفحة نفسها.

في السطر الشعري الثاني "الذهب الاسود" كناية عن البترول وبها أشار الشاعر إلى قيمة البترول بالنسبة إلى أمته أو مجتمعه فهي تعتمد عليه في كل شيء.

كما نلمح الكناية أيضا في قصيدة بعنوان "حَنِينٌ" في قول الشاعر:

وَعَسَلِي الْأَشْجَارِ

مِنْ صَدَا الْغُبَارِ

وطرزي شفاهاً الجدباء بالقبل.¹

في السطر الشعر الأخير نلاحظ فيه كناية عن عدم وجود الحب والغرام وما يلحقهما من تقبيل، لعل الشاعر يشير بهذه الكناية إلى الجذب العاطفي الذي تعانيه الأمة العربية، وتخلخل العلاقات الإنسانية داخلها فلا إنسان العربي الذي انجرف وراء تيار الحضارة الغربية قد فقد كثيرا من مقوماته الإنسانية والعربية فصار بحاجة إلى إعادة تأهيل عاطفي عبر عنه بهذه الكناية البديعة.

فمن خلال الأمثلة السابقة للصور الكنائية يتضح أن "الكناية" من خلال أبعاد نسيجها الشعري عند عثمان لوصيف قد ساعدت على كشف المدلول الثاني، أي معنى المعنى وأنها نشطت المتلقي، وأسهمت في كشف السرّ بنفسه، وهو الوقوف على الجانب الحقيقي للاستعمالات الكنائية.

ختاما فالنظرة التأملية في "أعرس الملح" بإمكانها أن تكشف عن سرّ حلاوة الكناية وسحرها، الذي مرّده الانحراف عن التعبير بالأصل إلى ما هو أصلح في القلوب وأعذب، لأن حسنها يأتي عن طريق المبالغة في الوصف. والادعاء باعتماد أدوات التأكيد والإثبات المقنع.

ثالثا: التشبيه

1. مفهوم التشبيه لغة و اصطلاحا:

أ. مفهوم التشبيه لغة:

"التشبيه" من أساليب البيان المهمة في مجال التصوير الشعري، تزدهم فيه المشاهد و تتكامل فيه الصور؛ فهو من الأساليب الأدبية ليس في اللغة العربية فحسب و غنما في سائر اللغات، و قد عني به العرب و جعلوه من مقاييس البراعة الادبية باعتباره انزياحا عن

¹ - الديوان: ، ص 69.

المألوف، و التشبيه لغة بمعنى "المتل"، و تشابه الشَّيْئَانُ بِمَعْنَى أَشْبَهَ كُلُّ وَاحِدٍ مِنْهُمَا الْآخَرَ و التشبيه هو التَّمَثِيلُ، و تشابه الشَّيْئَانُ بِمَعْنَى أَشْبَهَ كُلُّ مِنْهُمَا الْآخَرَ حَتَّى التَّبَسُّا¹.

و ورد التشبيه في القرن الكريم بدلالات مادة "شبه" و "تشابه" بِمَعْنَى الِاتِّبَاسِ نحو قوله **تعلی بحق عيسى -عليه السلام: "وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَ لَكِنَّ شَبَّهَ لَهُمْ"**² بمعنى لبس عليهم، و قوله **أيضا على لسان بني إسرائيل: "أَنَّ الْبَقَرَ تَشَابَهَ عَلَيْنَا"**³ بمعنى شَبَّهَ كُلُّ مِنْهُمَا الْآخَرَ حَتَّى التَّبَسُّا.

ب. مفهوم التشبيه اصطلاحا:

حدد "المبرد" المتوفي سنة (285هـ) في كتابه "الكامل" فن التشبيه، بأن الأشياء فيه تتشابه من وجوه و تختلف من وجوه أخرى، فيقول: "و أعلم أن للتشبيه حدًا، فالأشياء تتشابه من وجوه، و تتباين من وجوه، و إنما ينظر إلى التشبيه من حيث وقع"⁴.

وتبدو فعالية الصورة التشبيهية في قدرة الشاعر على إعادة خلق و تشكيل العلاقات بين الأشياء من حوله، و إن كان التشبيه غريبا و نادرا كان ذلك أفضل و أحسن فنجد "ابن طباطبا" الذي توفي سنة (322هـ) في كتابه "عيار الشعر" يقف أمام التشبيه فيقسمه إلى أنواع مختلفة، حسب الصورة و الهيئة و المعنى و الحركة و الخفة و اللون بتشبيه الشيء بالشيء صورة و هيئة، و منها تشبيه به معنى، و تشبيه به حركة و بطئا و سرعة، و منها تشبيه به لون، و تشبيه به صوتا، و ربما امتزجت هذه المعاني ببعضها البعض، فإن اتفق في الشيء المشبه به بالشيء معنيان أو ثلاثة معان من هذه الأوصاف، قوي التشبيه و تأكد الصدق فيه.⁵

ثم أوضح مصطلح "التشبيه" "قدامة بن جعفر" (ت 337هـ) بأن "لا بد من تشابه و اختلاف بين حدي التشبيه، و فضل التشبيه بين الشئيين، غدا أرادت صفات الاشتراك في صفات أكثر من أفرادها حتى يدعى بهما إلى حال الإتحاد، كما نيز سمة ضرورية للتشبيه

¹ ابن منظور: لسان العرب، ج2، مادة (شبه)، ص266/267.

² النساء: الآية 157.

³ البقرة: الآية 70.

⁴ حسين محمد الربابعة: التشبيه المختلف عند المتنبي، المركز القومي للنشر، إربد، الاردن، ط1، 1999، ص7.

⁵ ابن طباطبا: عيار الشعر، تح: طه الحاضري، محمد زغلول سلام: المكتبة التجارية الكبرى القاهرة، مصر، د، ط، 1956، ص17.

تلك هي أن "الشيء لا يشبه نفسه و لا بغيره من كل الاتجاهات، إذ كان الشيطان تشابها من جميع الوجوه، و لم يقع بينهما تباير البتة، اتحدا فصارا الاثنان واحدا".¹

كما تحدث "أبو الحسن علي بن عيسى الرماني" المتوفي سنة (384هـ) في كتابه "النكت في إعجاز القرآن" حديثا مفصلا عن التشبيه "هو العقد على أن احد الشيئين يسد مسد الآخر في حسن أو عقل، و لا يخلو التشبيه أن يكون في القول أو النفس، ثم قسم التشبيه باعتبارات مختلفة قسمه أولا: إلى حسي و نفسي، ثم قسمه ثانيا: إلى تشبيه البلاغة و تشبيه الحقيقة".²

معنى ذلك أن "أبو الحسن علي بن عيسى الرماني" رأى أن التشبيه هو عقد بين شيئين في القول أو النفس، و على هذا الأساس قسمه إلى تشبيه حسي و تشبيه نفسي.

و يرجع "عبد القادر الجرجاني" المتوفي سنة (471هـ) "التشبيه" في كتابه "الدلائل" إلى وصف أو صورة أو هيئة، من شأنها أن ترى و أن تبصر أبدا، فالتشبيه المعقود أبدا نازل مبتذل، و ما كان بالضد من هذا و في الغاية القصوى و من مخالفته فالتشبيه المرود غريب نادر مبتذل".³

كذلك يعرف "أبو يعقوب يوسف السكاكي" (ت 626هـ) "التشبيه" بقوله: "التشبيه مستدع طرفين متشبهها و مشتبهها به و اشتركا بينهما من وجه و اقترافا من آخر، و إلا فأنت خير بان ارتفاع الاختلاف من جميع الوجوه، يمنعك محاولة التشبيه بينهما لرجوعه إلى طلب الوصف حيث لا يوصف".⁴

وقد خصص "ضياء الدين بن الأثير" (ت 637هـ) في كتابه "المثل السائر" بابا واسعا للتشبيه أيضا، فالتشبيه عنده "احد أقسام المجاز، و هو التوسع في الكلام و التشبيه و الاستعارة، و تحدث عن فائدة التشبيه، و رأى بأن تشبيه شيئين أحدهما بالآخر يجب تشبيهه معنى بمعنى، و تشبيه صورة بصورة، و تشبيه صورة بمعنى".⁵

¹ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، دار المعارف، القاهرة، د، ط، 1963، ص122.

² منير سلطان: الصورة في شعر المتنبي "التشبيه"، منشأة المعارف للطباعة و النشر و التوزيع، الإسكندرية مصر، (د،ط)، 2002، ص112.

³ عبد القادر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، المرجع السابق، ص151.

⁴ أبو يعقوب السكاكي: مفتاح العلوم، المرجع السابق، ص157-158.

⁵ يوسف أبو العدوس: التشبيه و الاستعارة منظور مستأنف، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص33.

و"التشبيه" عند علماء البيان "هو عقد مماثلة و مشابهة بين أمرين؛ لاشتراكهما في صفة أو أكثر و ذلك بواسطة أداة"¹، أو هو "التماس مماثلة بين أمرين أو أكثر لقصد الاشتراك بينهما في صفة من الصفات؛ لغرض يريد المتكلم عرضه بقصد أو بغير قصد"²، أو بعبارة أخرى هو "مشاركة أمر لآخر في المعنى، أو ان تثبت لهذا معنى من معاني ذلك"³.

كما جاء تعريف "التشبيه" أيضا عند "عبد العزيز عتيق" في كتابه "علم البيان" بأنه "بيان أن شيء أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر، بأداة هي الكاف أو نحوها ملفوظة أو مقدره، تقرب بين المشبه و المشبه به في وجه الشبه"⁴.

من خلال هذه المفاهيم المختلفة و المتنوعة نستخلص أن "التشبيه" صورة من صور البيان، فهو الصورة الرائعة إن ورد في البيت الشعري أضاف إليه بعدا آخر و ألبسه حلة جديدة و ضمنه دلالة بعيدة الأنوار، تنتقله من السطح إلى العمق، فهو بيان الأشياء التي شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة ملفوظة.

2. أركان التشبيه:

يتألف التشبيه من أربعة أركان هي:

- أ- المشبه: و هو الركن الذي يراد تشبيهه بركن أو بطرف آخر و إلحاقه به.
- ب- المشبه به: هو الركن أو الطرف الذي يراد أن يشبه به الركن أو الطرف الأول للمماثلة بينهما، و أطلق على المشبه و المشبه به بطرفا التشبيه.
- ج- أداة التشبيه: و هي اللفظة التي تستخدم للدلالة على التشبيه، و تربط المشبه بالمشبه به، و قد تذكر أو تحذف من الجملة، و هي على ثلاثة أنواع هي حرف، فعل، اسم.⁵

¹ محمد موازين: الواضح في الأدب و النحو "الأعمال التطبيقية في قواعد و بلاغة اللغة العربية، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، (د، ط)، 2004، ص95.

² حميد آدم ثويني: البلاغة العربية "المفهوم و التطبيق"، دار المناهج، عمان، الأردن، د ط، 2006، ص247.

³ حنفي محمد شرف: الصورة البيانية، دار النهضة، القاهرة، مصر، ط1، 1965، ص63

⁴ عبد العزيز عتيق: علم البيان، المرجع السابق، ص62

⁵ حميد آدم ثويني: البلاغة العربية "المفهوم و التطبيق"، المرجع السابق، ص251-252.

د. وجه الشبه: و يسمى أحيانا بالجامع؛ و هو الصفة التي تجمع بين المشبه و المشبه به.¹

أو هو المعنى الذي يشترك فيه الطرفان تحقيقا أو تخيلا.²

3. أدوات التشبيه:

أدوات التشبيه هي كل لفظ دل على المشابهة و هي إما:

***الكاف:** هي أصل في الدلالة على معنى المماثلة و المشاركة، و الأصل فيها أن يليها المشبه به، إما لفظا أو تقديرا، و قد تدخل الكاف على المشبه في التشبيه المقلوب مبالغة في التشبيه، و تدخل على المشبه عند ظهور الحال.³

***كأن:** يأتي بعدها المشبه به، و تفيد التشبيه بالمشق، و من الملاحظ أن "كأن" أبلغ من التشبيه بالكاف؛ لما عليه من التوكيد؛ لأنها مركبة من الكاف، و أن الحرف المشبه بالفعل بمثابة حرفين.⁴

***الأفعال:** و هي التي تفيد معنى المشاركة و المماثلة، نحو، يماثل، يشابه، يضارع، يحاكي و المشبه به يأتي على صورة المفعول به لهذه الأفعال.⁵

***الأسماء:** و هي مثل شبه، و كذلك الأوصاف المشتقة المفيدة لهذا المعنى مثل، مماثل مشابه، و محاك، و الأصل في مثل و شبه و نحوها من الأسماء المضافة، لما بعدها أن يليها المشبه لفظا و تقديرا.⁶

4. أنواع التشبيه

1.4. أنواع التشبيه باعتبار أدواته التي تذكر أو تحذف:

¹ المرجع نفسه، ص 254.

² الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، المرجع السابق، ص 194.

³ يوسف أبو العدوس: التشبيه و الاستعارة منظور مستأنف، المرجع السابق، ص 45.

⁴ حميد آدم ثويني: البلاغة العربية "المفهوم و التطبيق"، المرجع السابق، ص 254.

⁵ المرجع نفسه، ص ن.

⁶ أحمد أبو المجد: الواضح في البلاغة "البيان و المعاني و البديع"، دار حرير للطباعة و النشر و التوزيع، ط1، 2010، ص 28.

- أ. تشبيه مرسل: و هو التشبيه الذي تذكر فيه أداة التشبيه لفظاً، أو هو التشبيه الذي قيل بطريقة عفوية؛ أي أرسل بلا تكلف، فذكرت أداة التشبيه بين طرفين.
- ب. تشبيه مؤكد: و هو ما حذفته منه الأداة؛ و يقصد بالمؤكد أنّ التشبيه بين الطرفين مؤكد و أكيد¹.

2.4. أنواع التشبيه باعتبار وجه الشبه:

- تشبيه مفصل: و هو ما ذكر فيه وجه الشبه منصوباً على التمييز.
- تشبيه مجمل: و هو ما حذف منه وجه الشبه ظاهراً؛ أي أنّ التشبيه مختصر مجموع.
- تشبيه بليغ: فهو ما حذفته منه الأداة ووجه الشبه².
- تشبيه مقلوب: و هو جعل المشبه به، بإدعاء أنّ وجه الشبه فيه و تعود فائدته إلى المشبه به، لإدعاء أنّ المشبه أتم و أكمل و أشهر من المشبه به في وجه الشبه؛ و المقصود من هنا القلب في التشبيه أي المبالغة، و قد سماه "ابن جني" ب: "غلبة الفروع على الأصول"³.

- تشبيه ضمني: هو ما يفهم ضمناً من الكلام، و يتميز بأن يخلو من الأداة و يأتي طرفاه في تركيبين متوالين، لكل منهما معناه المستقل، المشبه في الشرط الأول، و المشبه به في الشرط الثاني، و يؤكد مضمون الشرط الأول و بينهما علاقة تناظر، و قد يأتي المشبه به مرتبطاً بالواو أو الفاء أو غير مرتبط⁴.

3.4. من حيث البساطة و التركيب:

- تشبيه مفرد: و هو ما كان وجه الشبه أمراً واحداً مفرداً⁵.
- تشبيه تمثيلي (مركب):
- هو ما كان فيه وجه الشبه صورة مركبة من أجزاء أو حالة مركبة من جملة صفات⁶، أو أو هو "ما كان فيه وجه الشبه وصفاً منتزعا من متعدد حسي أم غير حسي، و هو نوعان

¹ حمدي الشيخ: الوافي في تيسير البلاغة، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر، د ط، 2004، ص13-14.

² أحمد أبو الجحد: الواضح في البلاغة و البيان و المعاني و البديع، المرجع السابق، ص30.

³ حمدي الشيخ: الوافي في تيسير البلاغة، ص14.

⁴ يوسف أبو العدوس: التشبيه و الاستعارة منظور مستأنف، المرجع السابق، ص49.

⁵ حمدي الشيخ: الوافي في تيسير البلاغة "البيان و المعاني و البديع"، ص15.

⁶ يوسف أبو العدوس: التشبيه و الاستعارة منظور مستأنف، السابق، ص53.

ظاهر الأداة، و ما كان حفي الأداة، يمكن إدراكها من المعنى؛ أما موقعه فيكون في بداية الكلام و افتتاحه هو كثير في القرآن الكريم، و إنما يأتي بعد تمام المعاني لكي يوضحها و يقدرها، فهو بمثابة البرهان و الحجة التي تثبت بها الدعوى¹.

• تشبيه غير تمثيلي (غير مركب):

هو التشبيه الذي لا يكون فيه وجه الشبه منتزعا من متعدد، بل من حال أو صورة واحدة.²

5. بلاغة التشبيه: "تنشأ بلاغة "التشبيه" من أنه ينتقل بنا من الشيء نفسه إلى طريق يشبهه، أو صورة بارعة تمثله، و كلما كان هذا الانتقال بعيدا قليل الحضور بالبال، أو ممتزجا بقليل أو كثير من الخيال، كان التشبيه أروع للنفس، ودعى إلى إعجابها و اهتزازها"³.

و تكمن أهمية "التشبيه" في ترك التوافق المنطقي بين المشبه و المشبه به، الذي فرضه القدماء على التشبيه؛ و ينبغي أن ينظر للتشبيه من خلال المحتوى النفسي الذي يتجسد في صورة تشبيهية قادرة على التلاحم مع النص الشعري و التجربة الشعرية، بعيدا عن الأشياء الخارجية التي اتسمت بها نظرة القدماء للتشبيه، و أصبح ينظر إليه من خلال البعد النفسي الذي يتجسد في الصورة التي يكونها في التشبيهات العقلية و المنطقية، التي تجعل من التشبيه وحدات منفصلة لا رابط بينهما⁴.

كما أن أسلوب "التشبيه" مع ما فيه من إثراء أدبي و جمال فني، و إبداع في التصوير و صورة حية و ضآة و إيقاظ للهمة، و تفتيق لأكمام الأفكار؛ فإنه مع كل ذلك ميدان يتسابق فيه فحول البلغاء، فيجود هذا تارة و ذلك تارة أخرى، كما يتسابق الرماة في إصابة الهدف؛ لذلك نجد الشيء الواحد يظهر في صورة مختلفة متعددة، يبرز كل بالصورة التي يرتئها، و إن شئت فقل التي تبتدعها قريحته⁵.

¹ حميد آدم ثويني: البلاغة العربية "المفهوم و التطبيق"، المرجع السابق، ص270-272.

² المرجع نفسه، ص273.

³ أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، المرجع السابق، ص246.

⁴ محمد درابسة: ابن أبي عون و كتابه التشبيهات، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية للنشر و التوزيع، اربد الاردن، د، ط، 2003، ص49.

⁵ فضل حسن عباس: البلاغة فنونها و أفنانها "علم البيان و البديع"، المرجع السابق، ص119.

ختاماً يمكن القول أن "التشبيه" كغيره من الأساليب الانزياحية التي تخص الأقوال و فنونها؛ جيء به ليؤدي رسالة ذات أثر، و ليحقق أغراضه النفسية من علم البيان، الذي هدفه التأثير في النفوس.

6. نماذج تطبيقية لظاهرة التشبيه في " أعراس الملح " :

إنّ التشبيه - كما ذكرنا سلفاً - هو التماس مماثلة بين أمرين أو أكثر؛ لقصد الاشتراك، بينهما في صفة من الصفات، لغرض يريد المتكلم عرضه بقصد أو بغير قصد ، وعليه فإن دراستنا سنتوقف عليه.

وأولى هذه التشبيهات التي تصادفنا في " أعراس الملح " والتي هي موضوع دراستنا وبحثنا، حيث نجد " التشبيه " وارد في قصيدة بعنوان " أحملكم وأرتحل " فيقول الشاعر:

أحملكم مراوحا ونفح

للوطن المفتوح مثل الجرح.¹

في السطر الشعري الثاني " للوطن المفتوح مثل الجرح " تشبيه؛ حيث ذكر الشاعر المشبه الذي هو " الوطن " ، والمشبه به " الجرح " ووجه الشبه فهو " المفتوح " ، والأداة " مثل " على سبيل التشبيه التام، فقد شبه الشاعر الوطن بالجرح لوجود مماثلة بين طرفي التشبيه فالوطن المغتصب يئن تحت جلاديه، كذلك هو الجرح يئن تحت من تألم به، إن الوطن هو الجرح حين يصبح المكان الحسي مغتصباً (الوطن). وأئين هذا الاغتصاب والاحتلال هو شبيهه بانين المكوم المتألم.

كذلك حينما نتوغل في ديوان " أعراس الملح " نجد أن التشبيه قد ورد في قصيدة أخرى تحت عنوان " العصفور " إذ يقول:

كغنة الفجر ، كرفة الشذى وسقسقات النور

وكارتعاش النرجس المخمور

نبهني من الكرى عصفور

حط على شباكي المسحور.²

¹ - الديوان: ص 21.

² - المصدر نفسه، ص 25.

نلاحظ في السطرين الشعريين الأول والثاني فيه تشبيه؛ حيث تتوالى الصور التشبيهية متخذة المشبه به من عمق الطبيعة والكون حيث تنهمر المشبهات ، الفجر والشذى وسقسقات النور وارتعاش النرجس معلنة حالة من الدفء ويصبح وقتها العصفور رمزاً للأحاسيس الرقيقة.

تتجلى أيقونة العصفور بوصفها أيقونة رامزة لكل معاني الرقة ومتساوقة بطريقة فنية مع اختيارات الشاعر من فجر صبح وشذى عطار ونور براق ونرجس مرتعش. وقول الشاعر أيضا في قصيدة " الملاح ":

إنه كالسندباد

يعشق البحر ويغويه الضياع.¹

نلاحظ في السطر الشعري الأول " إنه كالسندباد " تشبيه حيث أتى المشبه "إن" والمشبه به " السندباد " ووجه الشبه محذوف أما الأداة فهي " الكاف " على سبيل التشبيه المرسل المجمل ...

الملاح هنا سندباد ... لكنه لا يهوى البراري، وإنما يهوى التيه في مهامه البحر، والبحر رمز لكل ضياع وتيه والملاح هنا ليس إلا شاعرنا الذي يهوى الحرية ويعشق عيشها بعيداً عن ضوضاء الظلم والاضطهاد.

وقول الشاعر أيضا في قصيدة " ثلاث حالات "

ينفضني كالشجرة

يعجنني كالجرح

يحملني معصب العينين²

في كلا السطرين الشعريين فيه تشبيه، حيث شبه الشاعر حلمه أو أمله بالشجرة، الجرح تصنع اختيارات الشاعر التشبيهية حالة رومانسية بامتياز وكأن الطبيعة معجم مفتوح أمام أبجديات التصوير الفني في هذا الديوان فالجرح بالرغم يثيره من ألم ... إلا أنه يعجب الشاعر لأنه جرح الحرية وجرح الوطن وجرح الحبيب.

¹ - الديوان: ص 27.

² - المصدر نفسه: ص 64.

أما في قصيدة " تحولات في مرآة الانكسار " نجدها تحتوي في داخلها على التشبيه البليغ إذ يقول الشاعر:

ونحن السمك العاشق آه !كنا صغارا وهي أم.¹

السمك " وحذف كل من وجه الشبه والأداة على سبيل التشبيه البليغ.

والسمك عاشق للبحر ... فلا حياة له بدون ذلك هو الشاعر عاشق للوطن، فلا حياة للشاعر إلا وطنٍ يوفر السلم العاطفي والاجتماعي والحياتي. فالتشبيه البليغ يحيل على استنقاز المتلقي حيث تختفي الوسائط لصالح صورة صادمة تؤصل لقيم التجاوز التي تمكن الخيال من المزج بين جملة من الأطراف دون خشية من مقتضيات منطق الأشياء، ساعتها يتحول التشبيه إلى " دعوة لولوج المتلقي إلى ما ورائيات الأشياء أو توجه إليه ليحتضن في مقاطف مختلفة الإيحاءات التي تظل تحوم فوق الصورة التشبيهية ليحاول اقتناص ما أمكنه "².

وكما في قوله أيضا في قصيدته " الأشجار العائمة ":

تأتي ...

في لحظات اليأس والموت

أزهارها أكواب

وعطرها شراب.³

في السطر الشعري الثالث، ذكر الشاعر المشبه " الأزهار " والمشبه به " الأكواب " وحذف كل من وجه الشبه والأداة على سبيل التشبيه البليغ. تأتي في لحظات الطيش والانكسار النفسي هذه الأزهار وكأنها أكواب جميلة وأنيقة وملونة.

وفي السطر الشعري الأخير " عطرها شراب "، حيث ذكر الشاعر المشبه " العطر " والمشبه به " الشراب " أما وجه الشبه والأداة فحذفا على سبيل التشبيه البليغ. وعطر هذه الأزهار، وكأنه ش راب مسكر يجعل عقل الإنسان في تيه دائم ... إن عطر الورد وشذاه عند الشاعر مسكر برحل به إلى عوالم ممكنة وغير ممكنة.

¹ - المصدر نفسه، ص 33.

² - رجاء عيد: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور منشأة المعارف، الإسكندرية، 1979، ص 175.

³ - الديوان : ص 37.

ختاماً لهذا الفصل ككل، ومما سبق نتوصل إلى أنّ " التشبيه " في الديوان قد حقق انزياحاً و خروجاً عن القواعد اللغوية المتعارف عليها ، ومن ثم يمكننا القول أنّ "الاستعارة والكناية والتشبيه " ظواهر أسلوبية جديدة، يلجأ إليها الشاعر المعاصر لينزح عن القواعد اللغوية أو السند اللغوي، ليكسب دلالاته قيمة أسلوبية جمالية مميزة يؤثر بها في قارئه. وتصبح اختيارات الشاعر البلاغية انزياحاً غير مألوف يتعمده الشاعر ... إن بناء الصورة يكون من لبنات الطبيعة و ألوانها ومكوناتها عند الشعراء الحدائين.

مما يضيفي جمالية على أشعارهم وإبداعاتهم الفنية وهذا ما يعطي قيم جمالية للانزياح في ديوان أعراس الملح لشاعرنا عثمان لوصيف.

مدخل:

أولاً: لمحة حول الديوان

1- عدد القصائد

2- بحورها الشعرية

ثانياً: الانزياح التركيبي

1- التقديم والتأخير

2- الحذف

أولاً: لمحة حول الديوان:

أعراس الملح: عنوان انزياحي يقف على تخوم عوالم الشاعر أثناء ممارسته الكتابة الإبداعية ويكشف عن قدرته وبراعته في ترويض الكلمات وتصميمها وفق نسق محكم ومدهش وكان هذا العنوان يعلن عن فوضى اللغة فهل يريد الشاعر أن يضعنا أمام قول نيئته « وحده من يحمل الفوضى في داخله يستطيع أن يضيف نجماً إلى السماء، النجم الذي ينقص هذه السماء. »؟

يعكس هذا العنوان الرؤية إلى الفن عبر مجموعة من الحكم والأمثال السائرة من قبيل: " الجنون فنون " مثل يرى في الجنون مستويات ومراتب مختلفة لا تطال نزلاء المصحات فحسب بل تنطبق على كل من يمس النظام اللغوي . كما أن التعبير الشعبي المألوف " راك تشعر " لا يقف عند حدود الدعاية المثيرة للابتسام، بل ينم عن إحساس العامة بذلك الجانب الغامض من عقول الشعراء ومخيلاتهم المسوسة بأكثر من شيطان شعري، بل إن بعضهم يذهب إلى الربط بشكل وثيق بين " جنون " الفنان وإبداعه، ويرى في " لا سويّة " المبدع أحد الشروط الضرورية لانفلات الخيال من عقاله و ملامسة عتبة الخلق والابتكار.¹

1. عدد القصائد: النمط الغالب على قصائد الديوان هو الشعر الحر أو ما يسمى بشعر التفعيلة ، وهو نوع من أنواع الشعر المستحدث من أواسط القرن العشرين الميلادي، وسمي كذلك نسبة إلى التفعيلة ، باعتبارها وحدة إيقاعية من وحدات عروض الشعر العربي، وهي وحدات عديدة متنوعة، تعرف بأسماء ومصطلحات كثيرة، من أشهرها اسم: التفاعيل وهي على نوعين أساسيين:

تفاعيل أصول: عددها عشرة ، وهي على التوالي :

اثنتان خماسيتان، هما فعولن = 12، وفاعلن = 21

وثمانية سباعية ، هي متفاعلن = 23، مفاعلتن = 32، مفعولات = 111، مفاعيلن =

112، فاعلاتن = 121، فاع لا تن = 121، مستفعلن = 211، ومستفعلن = 211، تتكون

من مقاطع عروضية بنسب معينة و تفاعيل فروع : تشتق من التفاعيل الأصول ، بواسطة

¹ - شوقي بزيع: الشاعر الاسباني ليو بولدو بانيرو في ديوانه " الفردوس المفقود "، هندسة الهديان، نظر الموقع : <http://www.alimbartm.com>

.com/all pages 2-3 alamistuff/sheta 222/sheta 2.22 htm

تقنيتي الزحافات والعلل ، يصل عددها إلى نحو مائتي 200 تفعيلة فرعية، يكتب على أسلوب أسطر أو أشطر، غير عمودية ولا متوازية، وليست متساوية ولا متكافئة، ومن بين القصائد التي تعتمد على هذا النوع من الشعر نجد مثلاً " قصيدة الوردة "، الأرض أسائلها .. لا تجيب، أملاح، النواقيس، الجوهرة، الملاح، الندى، أحملك وأرتحل ، أبجدية البحر، العصفور، أنبياء وشياطين ، باق هو الجذع، الأشجار العائمة، أعطيك أن تحترقني وقصيدة سحابة إلى غير ذلك من قصائد الشعر الحر. أما الشعر العمودي فلم يستعمله الشاعر إلا في قصيدتين هما على التوالي قصيدة سيمفونية البعث والحضور في خريطة الوطن المفقود، وقصيدة حورية، وهو أساس الشعر العربي وجذوره وأصل كل أنواع الشعر التي أتت بعده، يتميز الشعر العربي بتكونه من مجموعة أبيات يتألف كل منها من مقطعين يدعى أولهما الصدر وثانيهما العجز، الشعر العمودي يخضع في كتابته لقواعد الخليل ابن أحمد الفراهيدي وهذه القواعد تدعى علم العروض وهو علم يهتم بوزن يحبه إلى الأذن ويحافظ له على أصالة القصيدة العمودية هي شعر عمودي مقفى تكتب بالعربية الفصحى وتعتبر من أرقى أنواع الغناء العربي.¹

أما قصيدة النثر نجدها أيضا مستعملة إلا في قصيدتين اثنتين وهما قصيدة تحولات في مرآة الانكسار، وقصيدة رحلة الموت والميلاد، تذهب سوزان برنار إلى أن قصيدة النثر هي: «قطعة نثر موجزة بما فيه الكفاية، موحدة، مضغوطة: كقطعة من بلور ... خلق حرّ ليس له من ضرورة غير رغبة المؤلف في البناء خارجا عن كل تحديد، وشيء مضطرب إحياءاته لا نهائية». لقصيدة النثر ايقاعها الخاص وموسيقاها الداخلية، والتي تعتمد على الألفاظ وتتابعها والصور وتكاملها والحالة العامة للقصيدة.²

2. بحورها الشعرية: اعتمد الشاعر عثمان لوصيف في ديوانه أعراس الملح على التنويع في البحور فمثلا في قصيدة " الكلب " اتبع البحر الرجز أوزانه كآلاتي: مستفعلن (ست مرات) نوضحه فيما يلي:³

كنت أراه هائما من شارع لشارع

0//0// /0//0/ /0//0// /0// /0/

1 - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة ، ط1، بيروت ، 1962، ص. - 39-182

2 - المرجع نفسه، ص182.

3- الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، 1994، ص 77.

متفعّلن متفعّلن مستفعّلن متفعّلن

يجرّ ذيله وفي عيونه عمر من الفجائع ياتعهه !

0///0/0///0///0///0///0///0///0///0///0///0///0/

متفعّلن متفعّلن متفعّلن متفعّلن متفعّلن متفعّلن

كم بارق قضى النهار لاهنا وراءه

///0//0///0//0///0//0///0//0/0/

مستفعّلن متفعّلن متفعّلن متفعّلن متفعّلن متفعّلن

ثم أتى الليل فضاغ كل شيءٍ واندر

0//0/0//0//0///0///0//0//0//

متفعّلن متفعّلن متفعّلن متفعّلن مستفعّلن

وعاد خائبا إلى مريضه

0///0//0//0///0//0//

متفعّلن متفعّلن متفعّلن

حيث الظلام ينتشر

0//0///0//0/0/

مستفعّلن متفعّلن

وغاص في أحلامه

0//0/0//0//0//

متفعّلن مستفعّلن

يبني من الوهم قصورا

0//0///0//0//0/0/

مستفعّلن متفعّلن مس

أو يعدّ ما تبقى من نقود

0///0//0//0///0//0/

تفعّلن متفعّلن متفعّلن

فتارة في حزن " أحلام "

0/0//0//0/0//0//0//

متفعلن مستفعلن مستف

وتارة على سرير " هند "

0//0//0///0//0///0//

علن متفعلن متفعلن مس

وانتشى ...

0//0/

تفعلن

ثم أفاق لاعنا

0//0///0///0/

متفعلن متفعلن

كما نجد الشاعر استعمل البحر الطويل في قصيدة " سيمفونية البعث والحضور في

خريطة الوطن المفقود "

أوزان البحر الطويل : فعولن مفاعيلن أربع مرات¹

نوضحه فيما يلي :

أريقي عروس النار خمر فجيعتي

0//0///0///0/0/0///0//

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

وغني فتوحاتي وعيد قصيدتي

0//0///0///0/0/0///0/0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

ودقي نواقيس الزفاف وأعلني

0//0///0///0/0/0///0/0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

¹ - الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي: المصدر السابق، ص 22.

حضورى وبعثى وانتشارى ودولتى

0//0///0/0///0/0/0///0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

ففى أوج مأساتى سيشرق كوكبى

0/0/0///0/0///0/0/0///0//

فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وتخفق راياتى وتحبو طفولتى

0//0///0/0///0/0/0///0//

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

وفى بئر آفاتى سنلّم أضلعي

0//0///0///0/0/0///0/0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

وتسطع آياتى وتكمل صورتى

0//0///0///0/0/0///0//

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

وماذا؟ أيطوينى الرماد وفى الثرى

0//0///0///0/0/0///0/0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

جذورى وأنساغى ولم تخب جمرتى؟

0//0///0/0///0/0/0///0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

وهل إن جليد الدهر فوق حدائقى

0//0///0///0/0/0///0/0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

تراكم أطباقا أودّع بذرتي؟

0//0///0//0/0/0///0//

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

يموت لهيب النار لكن جمرها

0//0///0//0/0/0///0//

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

سيمتد أمواجاً إذا الريح هبّت

0/0///0/0///0/0/0///0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعل

- كما استعمل في قصيدة "أنبياء وشياطين" بحر الرمل المجزوء أوزانه

كالتالي: فاعلاتن ست مرات موضحة فيما يلي:¹

النبیون استماتوا

0/0//0//0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن

فيك يا أرض العذاب!

0/0//0//0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن

حاملين الجرح

/0//0/0//0/

فاعلاتن فاع

شمسا وكتاب

¹ - الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي: المصدر السابق، ص 83.

0/0///0/0/

لاتن فعلاتن

والشباطين العتاة

0/0//0//0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن

والطّغاة

0/0//0/

فاعلاتن

عبثوا فوق ثراك

0/0///0/0///

فاعلاتن فعلاتن

نصبوا فيك الشراك

0/0//0//0/0///

فاعلاتن فاعلاتن

فيك

/0/

فاع

يا أرض العذاب

0/0//0//0/0/

لاتن فاعلاتن

- كما نجد أيضا الشاعر قدمزح بين البحر المتدارك، الذي وزنه:

فاعلن ست مرات وبين الخبب الذي وزنه : فعلن أربع مرات¹

وذلك في مطلع قصيدة " خلني للحجر "الموضحة فيما يلي:

خلّني للحجر

¹ - الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي: المصدر السابق، ص 65.

* الانزياح التركيبي:

يحدث مثل هذا "الانزياح" من خلال طريقة في ربط الدوال ببعضها في العبارة الواحدة أو في التركيب أو في الفقرة¹، و لعل "الانزياح التركيبي" يعد من ملامح الأسلوبية المهمة التي تصب في باب الشعرية، فهو لا يكسر قوانين اللغة المعيارية ليبحث عن قواعد بديلة، ولكنه يخرق القانون².

و بذلك اهتم الأسلوبيين بالانزياح التركيبي، و اعتبره مكونا أساسيا للبنية الشعرية، و بالتالي فإن "الانزياح" على المستوى التركيبي يتجلى في "التقديم و التأخير الحذف"³. و من هنا يمكن القول أن "الانزياح التركيبي" خرق يمس البناء النحوي للتركيب و ذلك بمخالفة القواعد أو العدول عن الأصل فيها، و ذلك لغرض جمالي.

ثانيا: التقديم و التأخير

1. مفهوم التقديم و التأخير لغة و اصطلاحا:

أ. مفهوم التقديم و التأخير لغة:

تعد قضية "التقديم و التأخير" جوهرية في الدرس البلاغي، فهي من صميم علم المعاني و من أصول الدرس النحوي، لذلك فهي قضية تضرب بجذورها منذ القدم و قبل الخوض في هاته المسألة بالبحث عن مفهومها الاصطلاحي، يجدر بنا معرفة مفهومه اللغوي، حيث يعرفه "الزمخشري" بقوله: "التقديم من قَدَّمْتُهُ و أَقَدَّمْتُهُ فَقَدَّمْ بمعنى تَقَدَّمَ و من مُقَدِّمَةِ الْجَيْشِ لِلجَمَاعَةِ الْمُتَقَدِّمَةِ و الإِقْدَامُ فِي الْحَرْبِ"⁴، و يقال أيضا: "مَضَى قُدُّمًا و تَأَخَّرَ أَخْرًا، و جَاءَ فِي أُخْرِيَاتِ النَّاسِ"⁵، "وَأَخَّرْتُهُ فَتَأَخَّرَ و اسْتَأَخَّرَ كَتَأَخَّرَ، و منه قوله تعالى: " وَ لَقَدْ عَلَّمْنَا الْمُسْتَقْدِمِينَ مِنْكُمْ وَلَقَدْ عَلَّمْنَا الْمُسْتَأْخِرِينَ"⁶.

معنى ذلك أن "التقديم و التأخير" في اللغة متناقضان، حيث يعني الأول بوضع الشيء أمام غيره و قد كان خلفه، و يعني الثاني بوضع الشيء خلف غيره و قد كان أمامه.

¹ محمد سليمان: الظاهرة الأسلوبية في شعر ممدوح عدوان، دار البازودي العلمية للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2007، ص51.

² سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية، المركز القومي للنشر و التوزيع، (د، ط)، 1999، ص53/54.

³ عبد الله حمادي، محمد كعوان و نجمة الأساتذة: سلطة النص في ديوان البرزخ و السكنين، منشورات النادي الأدبي، (د، م)، ط1، 2001، ص258.

⁴ الزمخشري: أساس البلاغة، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط3، 1985، ص15.

⁵ مختار عطية: التقديم و التأخير و مباحث التراكيب بين البلاغة و الأسلوبية، ص15.

⁶ الحجر، الآية24،

ب. مفهوم التقديم و التأخير اصطلاحاً:

لقد وقف علماء البلاغة عند ظاهرة "التقديم و التأخير"، و تتبعوا التغييرات التي تجد بها، و تأثيرها على المعنى و الدلالة، و من بين هؤلاء "ابن جني" الذي أفرد في كتابه "الخصائص" فصلاً في "التقديم و التأخير"، و لكنه لم يقدّم إعطاء تعريف اصطلاحى؛ بل تناول القضايا التي تكون في التقديم و التأخير¹

و نجد كذلك "عبد القاهر الجرجاني" الذي أشار إلى هذا الأسلوب، و ما ينتج عنه من معاني تثري دلالة الكلام، إذ يكون هذا التقديم و التأخير مشيراً إلى غرض و مشيراً إلى قصد، بمعنى أن تقديم جزء من كلام هو ذاته، ما يدعو بلاغياً إلى تأخير الجزء الآخر، و إذا كان الأمر كذلك، فإنه يكون هناك مبرر لاختصاص كل من المسند إليه و المسند بدواع خاصة عند تقديم أحدهما أو تأخيره عن الآخر؛ لأنه إذا تقدم أحد ركني الجملة تأخر الآخر فهما مثل الزمان.

أما "الزركشي" يعرف "التقديم و التأخير" بقوله: "هو احد الأساليب البلاغية، فإنهم أتوا به دلالة على تمكنهم في القصيدة، و ملكتهم في الكلام، و انقياده لهم، و له في القلوب أحسن موقع و أعذب مذاق"².

و يعرف "التقديم و التأخير" أيضاً "أحمد مطلوب" الذي يقول: "و التقديم و التأخير تغيير في بنية التراكيب الأساسية، أو هو عدول عن الأصل يكسبها حرية و دقة"³. معنى ذلك أن "التقديم و التأخير" انحراف تركيبى في موقعية الكلمة عن المعيار لغرض جمالي.

و تجدر بنا الإشارة إلى أن هناك من أطلق على ظاهرة "التقديم و التأخير" بـ: "الشجاعة العربية"؛ التي تعرب عن ليونة اللغة العربية، و التي تتيح للمتكلم التعبير عما أراد و كيفما أراد⁴.

و من خلال ذلك يتضح أن "التقديم و التأخير" تقنية أسلوبية؛ للتلاعب بالوضعيات التعبيرية، و ذلك لاعتبارات بلاغية و جمالية.

¹ ابن جني: الخصائص، ج2، تحقيق: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1999، ص382.

² أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية و تطورها، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 2002، ص40.

³ علي أبو القاسم عون: بلاغة التقديم و التأخير في القرآن الكريم، ج1، دار المدار الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص44.

⁴ أحمد محمد ويس: الانزياح في التراث النقدي و البلاغي، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د، ط)، 2006، ص169.

2. أقسام التقديم و التأخير:

لعل أنضح تقسيم "للتقديم و التأخير" في كتب المتقدمين هو تقسيم "عبد القهار الجرجاني" الذي جعله قسمين هما كآلآتي:

أ. التقديم على نية التأخير: وسمي تقديمًا معنويًا، و هو يشمل تقديم المسند و متعلقه، و تقديم المفعولات، و الظرف و الجار و المجرور.

ب. التقديم الذي لا على نية التأخير: و سمي تقديمًا لفظيًا، و يشمل تقديم المسند إليه و التقديم في التوابع، أو التقديم بين المتعدّدات.¹

3. أغراض التقديم و التأخير:

من أهم الأغراض البلاغية التي توجب "التقديم و التأخير" في الكلام ما يأتي:

1. التشويق إلى التأخير إذا كان المتقدم يشعر بغرابة.

2. تقوية الحكم و التأكيد عليه.

3. التخصيص و شد الانتباه.

4. كون المتقدم محط الإنكار و التعجب.²

يمكن القول أن "التقديم و التأخير" يلعب دورًا بارزًا في إيصال المعنى المراد و تحقيق بلاغة الجملة من خلال إعادة الألفاظ بما يتناسب مع الدلالة المطلوبة لدى المتكلم، و لدى السامع أيضًا.

4- نماذج تطبيقية " لظاهرة التقديم والتأخير "في " لأعراس الملح "

إن "التقديم والتأخير" هو انحراف تركيبى في موقعية الكلمة عن المعيار، فهو يظهر جليًا في " أعراس الملح " التي نذكر منها قصيدة بعنوان " النسر " التي يقول فيها الشاعر:

حَيْثُ لِلشَّمْسِ تُغْنِي العَاشِقَاتِ

وَتُصَلِّي العَاصِفَاتِ.³

حدث التقديم في شبه الجملة " للشمس " على الخبر الذي جاء جملة فعلية " تغني"، وقد تقدمت شبه الجملة للدلالة على الاهتمام بلفظة " للشمس "، أو بسبب احتلالها أهمية أكبر من غيرها في تجسيد المعنى الذي يريد الشاعر إيصاله للقارئ، وتقدم هذه اللفظة يتحدد

¹ علي أبو القاسم عون: بلاغة التقديم و التأخير في القرآن الكريم، ص186.

² أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة "البيان و البديع"، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص100.

³ - عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص 19.

مع قيمتها الدلالية التي تتساوى مع تأثيرها ، ذلك بغرض لفت الانتباه وتقوية الحكم ، و التأكيد عليه.

كما ورد في مقطع آخر تقديم " المفعول به على الفاعل " في قصيدة "أبجديه البحر " بقوله:

وَحَيْثُ يَلْقَى رَبَّهُ النَّبِيُّ

أَوْغَلُ فِي طَلَّاسِمِ السَّحْرِ¹

في السطر الشعري الأول، جعل الشاعر الاهتمام بالمفعول به "رَبَّهُ" على الفاعل " النَّبِيُّ " فأصل الجملة "وحيث يلقى النبي ربه" وهذا التغيير والانزياح في مراتب عناصر الجملة وطبيعة درجاتها، يخلق علاقات جديدة ، وبالتالي ينتج دلالات مغايرة لترتيب العناصر وفق المعيار النحوي، الذي وجد من أجل تعميق المعنى وتكثيف الدلالة ، لأن الشاعر أراد إبراز الإله (الرَّب) كقوة يمحي معها كل ما سواه من قوى إنسانية كالسحر و غيره.

فهذا التقديم والتأخير لجأ إليه الشاعر، لغرض لفت الانتباه ، وتقوية الحكم والتأكيد عليه، والتخصيص.

كما نجد كذلك في نفس القصيدة تقديم للمفعول به على الفاعل في السطر الشعري التالي:

يَشْتَأُقْنِي النَّخِيلُ

وَالنَّهْرُ وَالشَّبَّابُ وَالْمَنْدِيلُ.²

في السطر الشعري الأول نلاحظ فيه تقديم المفعول به " الياء " على الفاعل النخيل. ولكن الشاعر قدم "ذاته" على "النخيل"، لعنايته واهتمامه بشأن المقدم فلاإنسان مقدم على ما سواه ومن ثمَّ فهو معشوق من الكائنات لا عاشق. وهذا التقديم أوجبه الشاعر لأغراض من بينها: لفت الانتباه ،والتخصيص، والتأكيد على المقدم.

والأسلوب نفسه يتكرر في السطر الشعري الآتي: تَعْشَقُنِي سُوسَنَةُ الْمِلْحِ.³

في هذا السطر الشعري نلاحظ فيه أيضا تقديم المفعول به ذات الشاعر على الفاعل "سُوسَنَةُ" فهو كما ذكرنا في الدلالة السابقة.

1 - الديوان ، ص 23.

2 - المصدر نفسه: ص ن.

3 - المصدر نفسه، ص 25.

ويتكرر هذا التقديم دائماً في شعر الشاعر وفي ديوانه نموذج الدراسة خاصة من ذلك، قوله أيضاً في قصيدة " العصفور "

حَطَّ عَلَى شِبَاكِي الْمَسْحُورِ
وَشَوْشَنِي غَرَامُهُ وَلَقِي فِي رِيْشَةٍ وَطَارَ
مَخَوَّضاً فِي عَبْثِ الْأَسْحَارِ.¹

في السطر الشعري الثاني. ورد فيه تقديم المفعول به ذات الشاعر على الفاعل "غَرَامُهُ" تم تقديم المفعول به الدال على الشاعر نفسه للدلالة على وقع الأحداث عليه وتأثيرها البالغ فيه.

- وفي قصيدة " الكلب " نجد تقديم للمفعول به على الفاعل وذلك في قوله:

قدم المفعول به الهاء على الفاعل النقم لأن وقع المصاب عليه جمل (النقم) وبالتالي كان التقديم أولى من الترتيب الأصلي للجملة (فعل + فاعل + مفعول به) كما أن هذا التقديم يظهر فيه الجانب الجمالي جلياً وواضحاً.

ودهمته النقم

والدهر ليس يرحم

وعند ما عاد الخريف

بيرده

ورعده

مات على الرصيف.²

وفي نفس القصيدة نجد أيضاً تقديم (المفعول به على الفاعل وذلك في قوله:

كَفَنُوهُ الْفَجْرَ، كَرْفَةَ الشَّدَى وَسَقْسَقَاتِ النُّورِ

وكازتَعَاشِ النرجسِ الْمَخْمُورِ.

نبهني من الكرى عصفور.³

في السطر الشعري الثالث، فيه تقديم للمفعول به على الفاعل أيضاً حيث قدم الشاعر

¹ - الديوان: ص 90.

² - المصدر نفسه، ص 90.

³ - المصدر نفسه، ص 29.

"الياء" أي تقديم المفعول به وتأخير الفاعل "عُصْفورٌ" وتقدير الكلام، نبه عصفور إياي من الكرى.

فأهمية المقدم تكمن في أن الشاعر يعطي المتلقي مهلة ليشارك في تقدير المعنى ، ولكنه لجأ إلى التقديم والتأخير لتعميق الصورة الشعرية. التي يريد إيصالها للمتلقي، وذلك للفت انتباهه وتشويقه.

- ومن بين القصائد التي انزاح فيها الشاعر أيضا وقام فيها بالتقديم والتأخير نذكر منها قصيدة بعنوان " الندى " بقوله:

كنت مثل الرماد على الأرض

حتى أتاني الندى

فاستفقت من الموت

وجدت الهدى

بيننا قطرة من ندى

بيننا لجة من لظى.¹

ومن بين أنواع التقديم والتأخير التي توفرت في شعر "عثمان لوصيف" تقديم الخبر (المسند) على المبتدأ (المسند إليه) وذلك في السطر الاخير حيث أن الشاعر أنزاح عن القاعدة المألوفة، وقام بتقديم الخبر "بَيْنَنَا" على المبتدأ " قَطْرَةٌ" فأصل الجملة " قَطْرَةٌ بَيْنَنَا من نَدَى " حدث التقديم لإيضاح الحاجز الموجود بين أمل الشاعر وما يصبوا إليه من رؤية. فهذا "التقديم والتأخير" أوجبه الشاعر بغرض لفت الانتباه والتشويق، ولغرض الإنكار والتعجب، وللتخصيص، والتقوية الحكم والتأكيد عليه.

كما ورد في مقطع آخر تقديم " الخبر على المبتدأ" في قصيدة " مجنون طولقة"

ذَاتُ مَسَاءٍ وَارْتَمَى بَيْنَ يَدَيِّ وَاشْتَعَلَ

سَأَلْتُهُ عَنْ حَالِهِ قُلْتُ: فَمَنْ تَكُونُ ؟²

¹ - الديوان:ص 29.

² - المصدر نفسه، ص 60

حدث التقديم في السطر الشعري الثاني حيث تقدم الخبر " من " على المبتدأ " تكون " وجوباً لأنه حرف استفهام غير أن الشاعر قدمه لأجل ربط ذهن القارئ بالبحث عن الإجابة ومعرفة هذا المجهول.

كما نلمح نوع آخر من التقديم والتأخير وهو تقديم " الجار والمجرور " أي الشبه جملة على الفاعل حيث حدث ذلك في كامل قصيدة " سحابة " في قوله:

مَرَّتْ عَلَى شُرْفَتِنَا سَحَابَةٌ
تَحْمِلُ فِي جَنَاحِهَا أُغْنِيَةَ لِحَبِّ
تُشْعِلُ بِالْحَيْنِ كُلُّ قَلْبٍ
وَتَزْرَعُ الْغَوَى
عَلَى شَوَاطِئِ الْكَآبَةِ¹

نلاحظ في السطر الشعري الأول تقدم الجار والمجرور " على شرفتنا " على الفاعل سحابة، لأنه هنا ركز على لفظة " عَلَى شُرْفَتِنَا " وأهتم بها ولم يجعل القارئ ينتظر معرفة ماذا مرَّ على الشرفة، وشرع في الإجابة لكي لا يترك ذهن القارئ يذهب للتفكير في أشياء كثيرة، فقد كان باستطاعته التقييد بالقاعدة، وذلك بصياغة الجملة على هذه الشاكلة " مَرَّتْ عَلَى شُرْفَتِنَا سَحَابَةٌ "، لكن أثرى خرق القاعدة عمداً، فهو ينظر للسحابة أي الكآبة نظرة تشاؤم، لذلك أخره لأغراض منها لفت الانتباه والتشويق، وبغيته الإنكار والتعجب، وتقوية الحكم والتأكيد عليه.

كما نجد كذلك في السطر الشعري الثاني، قام الشاعر بتقديم الشبه جملة " في جناحها " على الفاعل " أُغْنِيَةَ " وكان الأجدر به أن يقول " تحمل أغنية في جناحها " ولكنه أخر الفاعل وذلك كإهمال وعدم اكتراث حيث نلاحظ في هذا السطر أنه يفصل بين الفعل والفاعل فاصلاً نوعاً ما وذلك لأغراض بلاغية من أهمها التشويق ولفت الانتباه، وتقوية الحكم والتأكيد عليه وفي السطر الشعري الثالث أيضاً تقديم شبه الجملة من جار ومجرور " بِالْحَيْنِ " على الفاعل " كُلُّ " وذلك من أجل أن يوضح أهميته " التقديم والتأخير " في بلوغ المعنى والرقعة، وأثره في التراكيب، واختيار الألفاظ المناسبة.

¹ - الديوان ، ص 40

مما سبق نتوصل إلى أنّ عملية " التقديم والتأخير " أهمية في توجيه الدلالة؛ فلم يأت ذلك صدفة، وإنما عن وعي واهتمام بكل كلمة ومكانها؛ لتؤدي وظيفتها المعنوية والجمالية، وبهذا تأكد لنا أنّ " التقديم والتأخير " قد حقق " الانزياح " على مستوى الجملة عند الشاعر " عثمان لوصيف " في ديوانه " أعراس الملح " وهو أسلوب مرتبط بالشعر أشد الارتباط وهو الشيء الذي يؤكد لنا شاعريته، وتقدمه على كثير من الشعراء في الوطن العربي.

ثالثاً: الحذف

1. مفهوم الحذف لغة و اصطلاحاً:

أ. مفهوم الحذف لغة:

لقد لقيت ظاهرة "الحذف" عناية كبيرة من لدن العلماء قديماً و حديثاً؛ و هذا طبيعي الحذف ليس وليد عصرنا الحاضر، بل كان له حضور قوي في العصور الذهبية للحضارة الإسلامية، كما يعدّ الحذف احد الأساليب النساقية التي تحقق وحدة النص و ترابط جزئياته ولأهمية الحذف فإننا لا نكاد نجد مؤلفاً لم يتحدث عنه، حيث يذكر صاحب "أساس البلاغة" في مادة "حذف" فيقول: "حَذَفَ ذَنْبَ فَرَسِهِ إِذَا قَطَعَ طَرْفَهُ وَ فَرَسَ مَحْدُوفٌ الذَنْبُ وَرَقٌ مَحْدُوفٌ أَي مَقْطُوعُ الْقَوَائِمِ وَ حَذَفَ رَأْسَهُ بِالسَّيْفِ أَي ضَرَبَهُ فَقَطَعَ مِنْهُ قِطْعَةً"¹.

معنى ذلك أن "الحذف" في اللغة عرف العديد من التعريفات المعجمية من بينها تعريف "الزمخشري" الذي يعني عنده القطع.

ب. مفهوم الحذف اصطلاحاً:

يرى الكثير من القدامى منهم "ابن جني" (ت 392هـ) في كتابه "الخصائص" قد حذفت العرب الجملة و المفردة و الحرف و الحركة و ليس شيء من ذلك إلا عن دليل عليه، و إلا كان فيه ضرب من تكليف عالم الغيب و معرفته"².

أما "الرماني" (ت 386هـ) عرّف "الحذف" بقوله: "هو إسقاط كلمة للاجتزاء عنها بدلالة غيرها من الحال أو فحوى الكلام"³.

¹ الزمخشري: أساس البلاغة، ج2، مادة (ح ذ ف)، ص45.

² مصطفى شاهر خلوف: أسلوب الحذف في القرآن الكريم و أثره في المعاني و الإعجاز، دار الفكر للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص10.

³ المرجع نفسه، ص15.

و "الحذف" عند النحاة إسقاط لصيغ داخل النص التركيبي في بعض المواقف اللغوية، و هذه الصيغ يفترض و جودها نحويا لسلامة التراكيب و تطبيقا، و هي موجودة أو يمكن أن توجد في مواقف لغوية مختلفة.¹

معنى ذلك أن "الحذف" عند "النحاة" يقتصر على حالة حذف العامل سواء بقي معموله على ما كان له من حكم إعرابي أو تغيير؛ ليشترك مع موضعه التركيبي الجديد.

أما "الأسنية الحديثة" فالحذف في نظرها أمر مستساغ، إذ يرى "تمام حسان" إن ثمة من ترد إليه الأسئلة المختلفة، و هو أمر معروف عند النحويين الأمريكيين و هو ما اعتمده النحويين العرب قبلهم؛ إذ ذهبوا إلى أن الأصل في الجملة ذكر أجزائها كاملة، فإذا لم يظهر جزءا منها عدّ محذوفا أو مستترا، لترد الجملة على أصلها².

معنى ذلك أن "الحذف" ظاهرة أسلوبية جمالية؛ وظفها الشاعر للانزياح و الانحراف عن المألوف، و ذلك لتحقيق الأثر الجمالي لدى القارئ.

و إذا عدنا إلى الباحثين "هاليداي" و "و رقية حسن" نجدهما يعرفان "الحذف" بأنه "علاقة داخل النص، و في معظم الأمثلة يوجد العنصر المفترض في النص السابق و هذا يعني أن الحذف علاقة قبلية"³.

"ولقد أطلقت عدة تسميات على "الحذف" فهناك من سماه "استبدالاً بالصفير" و يفهم من هذه التسمية إن علاقة الاستبدال تترك أثرا، و أثرها هو وجود احد عناصر الاستبدال، بينما علاقة الحذف لا تخلف أثرا، و لهذا فإن المستبدل يبقى يستر شد به القارئ، بينما الأمر على خلاف هذا في الحذف، إذ لا يحل محل المحذوف أي شيء"⁴.

نستخلص من خلال ما تقدم أن "للحذف" مفاهيم و تعريفات متنوعة؛ لكنها تجمع على انه إسقاط عنصر من عناصر النص سواء أكان كلمة أو جملة أو أكثر، على أن يكون الإسقاط لغرض من الأغراض البلاغية، مع وجود قرينة تدل على ذلك.

¹ علي أبو المكارم: الحذف و التقدير في النحو العربي، دار غرب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 2008، ص200.

² علي ناصح الخالدي: البديل المعنوي عن ظاهرة الحذف، درأ صفاء للنشر و التوزيع، عمان، الاردن، ط1، 2007، ص10.

³ محمد خطايي: لسانيات النص "مدخل إلى انسجام الخطاب"، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1991، ص21.

⁴ المرجع نفسه، ص21.

2. أنواع الحذف:

"الحذف" أنواع كثيرة تتمثل في:

1. حذف الاسم كما في حذف المضاف و المضاف إليه، و الموصول الاسمي او الصفة، أو الموصوف، و المبدل منه، و المؤكد، و الخبر، و المبتدأ، و الحال، و التمييز،...إلخ.
2. حذف الفعل وحده، أو مع مضمَر مرفوع، أو منصوب معهما، و لاشك أيضا أن حذف الفعل مع المضمَر المرفوع يمثل جملة.
3. حذف الحرف أو الاداة كما في حذف العطف وفاء الجواب، و واو الحال و قد، و ما المصدرية، و اداة الاستثناء، و لام التوطئة، و لام الطلب، و حرف النداء...إلخ.
4. حذف الجملة كما في حذف جملة القسم و جوابه، و جملة الشرط و جوابه.
5. حذف الكلم بجملة.
6. حذف اكثر من جملة¹.

3. أغراض الحذف: للحذف أغراض متعددة و متنوعة، يمكن حصرها فيما يلي:

1. إن كثرة استعمال الحذف تجيء معها الرغبة في التحقيق بالحذف في الصيغ أو التركيب و التقاء الساكنين يقع معه الحذف رغبة في التخفيف؛ لصعوبة النطق بهما ملتقين على نحو لم يعتده ناطقوا العربية، و كذلك ما يقع من حذف للهمزة، أو عند توالي الأمثال.
2. الإيجاز و الاختصار في الكلام؛ ذلك أن الإيجاز فضلا عما فيه من تحقيق يكسب العبارة قوة، و يجنبها نقل الاستطالة و ترهلها.
3. الاتساع و هو نوع من الحذف للإيجاز و الاختصار، لكنه ينتج عنه نوع من المجاز بسبب نقل الكلمة من حكم كان لها، إلى حكم ليس بحقيقة فيها.
4. التقخيم و الإعظام للحذف بما فيه من الإبهام.²
5. صيانة المحذوف عن الذكر في مقام معين تشريفا له، و ذلك عندما يفرض صيانة الموقف الكلامي على المتكلم ألا يذكر ما له من حلال في نفسه صوتا و تشريفا.
6. قصد الإبهام؛ أي جعل القارئ يتشوق إلى البحث عن المعنى المحذوف³.

¹ صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية و التطبيق، ج2، دار قباء للنشر و التوزيع، (د،م)، ط1، 2000، ص193/194.

² طاهر سليمان حمودة: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، الإسكندرية، مصر، (د،ط)، (د،ت)، ص102/99.

³ المرجع نفسه، ص105/108.

يتضح من خلال ذلك أن "الحذف" أنواعا و أغراضا، يوظفها الشاعر المعاصر في قصائده الشعرية، فالحذف يرتبط ارتباطا وثيقا بمعنى القول و دلالاته و قدرته على التأثير؛ فهو وسيلة للإيجاز الذي هو أحلى المقاصد العربية؛ لأنه في مقامه يهذب الجمل و يزيد نصيبها في البلاغة و الرونق، و يقوي قدرتها على إيصال المعنى المراد.

4. نماذج تطبيقية لظاهرة " الحذف " في إعراس الملح.

إنّ جمالية الحذف تتأسس تبعا لنظرية لغوية مهمّة تظل تشكل مرجعية عند الحديث عن الانزياح ومظاهره في مختلف التراكيب.

نلاحظ حذف المسند والمسند إليه وذلك في مدخل الديوان يقول الشاعر:

لأنبياء النار

لشهداء العطر

للجياع

للملائكة

للتائهين الساقطين في الدروب الشائكة

لجرحنا الراجل في سفينة الريحان

للحجر العاشق

للتابوت

للمحار

للقمر المرسوم بالدموع والمرجان

للبحر

للطيور

للشجر

أبدأ هذه السور.¹

حيث حذف الشاعر كل من المسند والمسند إليه من الجمل الثلاثة عشر ولم يظهره إلا في السطر الأخير وهو " أبدأ هذه السور "

¹ - الديوان: ص 07.

لربط ذهن المتلقي به أي لإجباره على التواصل معه ومعرفة الهدف والقصد في الأخير، وهي حيلة أو حنكة وحنكة من الشاعر لشد ذهن المتلقي لما سيقوله في الأخير ومن ثم الحرص على تبليغ الرسالة.

كما نجده يتكرر في القصيدة الموالية " الوردة " حذف المسند والمسند إليه وذلك في السطر الشعري الثاني من القصيدة الموضحة كالآتي:

تطلع من نافورة الضريح

من رحم الموت ومن حدائق الأعماق

تفتح عينيها على توجع الدمن

وجثث الفراش والسفن¹.

حذف الشاعر الجملة الفعلية (المسند والمسند إليه) " تطلع " وذلك لكي لا يرهق السامع (المتلقي) بألية التكرار التي تجلب معها الرتابة والملل.

كما نجد حذف الجملة الفعلية (المسند والمسند إليه) يتكرر أيضا وذلك في قصيدة " أسائلها ... لا تجيب " حيث يقول الشاعر فيها:

أسائلها عن رحيل الغصون

عن المطر المر

عن زهرة تتناثر في الريح

عن شهوة البحر في أعين الشهداء

عن الليل والجوع

عن نكهة الملح في شفة الياسمين

أسائلها عن صبايات عشب الخراب

ولذة هذا العذاب

عن الدمع والنار

عن شهقات البحار

وعن غضب النهر حين يجوع.²

¹ - الديوان : ص 08.

² - المصدر نفسه : ص 10.

حذف الجملة " أسائلها " من الأسطر الشعرية الخمسة الأولى وذلك تجنباً للتكرار لذا نجد الشاعر يتعمد هذا الحذف، ثم لغرض آخر وهو إخفاء الفعل " أسائلها " عن المشاهد الشعري بقصد عدم تكرار السؤال لأن في تكراره ملل للمخاطب وكأنَّ الشاعر يسائل لكن بطريقة لَبقة ... فهو يسأل ويسائل دون شعور المخاطب ... وإذا شئنا أن نثري مبحث الحذف وعلاقته بطبيعة التعبير الشعري ومقوماته نذكر مثلاً حذف الجملة " يوجد " التي تأتي بعد حيث وذلك موضح في كل من قصيدة " الأرض " والتي يقول فيها الشاعر:

أعُض ثدي الأرض

ممرغا وجهي

على عبير لحمها الشهي الفُضّ

أغرق في عيونها

حيث الندى والعشب والأوراق

أغوص في خرائط الأعماق.¹

نجده قد حذف الجملة الفعلية " يوجد " من السطر الشعري الخامس فأصل الجملة " حيث يوجد الندى والعشب والأوراق " ولعل هذا الحذف مرده إلى أن الفعل (يوجد) يدل على الرؤية البصرية فقط، فحذفه الشاعر لتصبح الرؤية البصرية (قلبية) ، فحين تقول: حيث الندى والعشب والأوراق فكأن هذه المعطوفات لا نهاية لها نلمسها ونشتمها وندنوقها وهي منبسطة على طول الأفق.

وقصيدة " أبجدية البحر " نجد أيضا فيه حذف لجملة " يوجد " حيث يقول الشاعر:

أشرد في هواجس المحار

مهوما خلف مياه الليل

حيث الجرس الخفي

وحيث يلقي ربه النبي.²

حذفت جملة " يوجد " في السطر الشعري الثالث فأصلها " حيث يوجد الجرس الخفي " يواصل الشاعر حذف الفعل " يوجد " الدال على الحضور البصري ليبدل على أن حضور

¹ - الديوان : ص 09

² - المصدر نفسه: ص 23.

الجرس ولقاء النبي هو حضور طاغ يتجاوز جميع الحواس ليصبح حضوراً حديسياً يتوسمه الشاعر.

ثم يقول الشاعر " عثمان لوصيف " في مقطع آخر من قصيدة " النسر "

كان يمضي ...

في السموات البعيدة

حيث للشمس تغني العاشقات

وتصلي العاصفات

غارساً أهدابه في جسد الفجر العميق.¹

يتبين لنا من خلال السطر الشعري الأول حذف المبتدأ (المسند إليه) " النسر " والذي وقع أسم كان ففي هذا النص السردى يوظف الشاعر بلاغة الحذف حين يعتمد حذف الشخصية السردية من هذا القص الشعري فلما تعلم الشخصية القصصية (النسر) يعتمد الشاعر حذفها تجنباً للتكرار، وزيادة في إبرازه من خلال ربطه بالضمير الغائب.

كذلك نجد الشاعر يقول أيضاً في قصيدة " الأشجار العائمة "

عائمة في الريح

تنسج من دموعها

عباءة للأفق العاري.²

من خلال هذا السطر الشعري " عائمة في الريح " نلاحظ فيه أيضاً حذف للمبتدأ " المسند إليه " " هي " فأصل الجملة " عائمة هي في الريح "

يمارس الشاعر تقنية الحذف قصد التلميح إلى مخاطبه دون إعادة ذكرها في كل مقطع شعري، وهو انزياح بحذف المخاطب لأنه صار معلوماً عند المتلقي، فيكتفي الشاعر بضمير الغائب العائد على الأشجار العائمة، كما ورد حذف المسند إليه " المبتدأ " وذلك في قصيدة " ترتيلة المسافر " يقول الشاعر " عثمان لوصيف " فيها:

مسافر عبر مهامه الصدى والجوع والهلاك

أمشي على النيران والأشواك

¹ - الديوان: ص 19.

² - المصدر نفسه: ص 37.

وَحَدِي بِلا رَفِيق

يَجْرِنِي الطَّرِيق.¹

وقع الحذف في مطلع القصيدة، فأصلها " أنا مسافر " يتعمد الشاعر حذف ضمير " الأنا " من مطلع القصيدة لإبراز انسحاق الذات الشاعرة أمام مهامه الدهر والجوع والهلاك، وكأنه في نسيان ذكر "المبتدأ" هو نسيان لذاته التي تقف عاجزة إزاء غوامض الكون ومغاليق الوجود.

كما نجد هذا النوع من الحذف يتكرر في المقطع الخامس من قصيدة " المرايا " يقول الشاعر فيها:

متيم أما بهذا الزهر الطالع في المرايا

وددت آه ! لو أطيّر نخلة في زرقة الأثير

لو أنني أنحل في غمام العبير.²

حذف الشاعر المبتدأ " أنا " من السطر الشعري الأول يواصل الشاعر إيمانه بعجز ذاته أمام نتوءات الواقع المر الذي يلقاه لذا نراه يتمنى أن يطير في أثير الوجود بحثاً عن ضوء في آخر نفق مصائبه.

أمّا في قصيدة بعنوان: أعطيك أن تحترقي " نجد فيها حذف للمفعول به الثاني نوضح ذلك فيما يلي:

أُعْطِيكَ مِنْ تَنْسُكِي

أُعْطِيكَ مِنْ تَهْتَكِي

أَنْ تَرْكَبِي السَّفَائِنَ الْغَرِيقَةَ.³

في السطرين الشعريين " الأول والثاني " يتوضح لنا حذف المفعول به الثاني فأصل الجملتين هو كالاتي: " أعطيك شيئاً من تنسكي " ، " أعطيك شيئاً من تهتكِي " . وهنا يحذف الشاعر المفعول به قصد إخفاء المقدار الذي يمنحه لها، وكأنني بهذا المقدار غير محدود وغير معلوم، لذا تجنب ذكر مقدار العطاء لأنّ عطاء الشاعر غير محدود.

¹ - الديون: ص 51.

² - المصدر نفسه، ص 55 .

³ - المصدر نفسه، ص 39.

وفي قصيدة " الصوت " نجد فيها حذف للفاعل وتقديره مستتر وذلك في كامل القصيدة يقول الشاعر:

يسقط من أفلاك الرؤيا
مرسوماً بدموع الأشجار وأوجاع الرايات
يتفتق برقاً أخضر في الليل
ينهض في مقبرة الأنهار.¹

يسقط الشاعر " الفاعل من جُلِّ أسطره الشعرية وذلك بغرض الإيجاز والاختزال، ولأنه صار معلوماً في بدايات المقطع، ثم تعظيماً " للصوت " ولفاعليته في الكون والوجود سرعة وتأثيراً.

ونقف في ختام حديثنا عن الحذف على الأهمية الفنية الكامنة في الفجوات الدلالية التي يحدثها الحذف بوصفه انزياحاً فنياً وتقنية أسلوبية يعتمدها الشاعر كلما كان الحذف أبلغ من الذكر.

¹ - الديوان، ص 62.

مَقْدَمَةٌ

الخاصة

قائمة المصادر

والمراجع

ملحق

الفصل الثاني

الفصل الأول

الفصل الثالث



جامعة المسيلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

طور الماستر

العنوان

الانزياح وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر
ديوان " أعراس الملح " لعثمان لوصيف أنموذجا

شهادة مكملة لنيل شهادة الماستر تخصص : أدب جزائري

إشراف الأستاذ:

- مقيرش عثمان

إعداد الطالبة:

- نقبيل كوثر

السنة الجامعية: 2014/2013

** كلمة شكر و عرفان **

﴿تَبَسَّ ضَاحِكًا مِنْ قَوْلِهَا وَقَالَ رَبِّ أَوْزِنِّي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ

وَأَنْ أَعْمَلَ طَالِبًا تَرْضَاهُ وَأَخِطُبِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الطَّالِعِينَ﴾

سورة النمل الآية: 19



** إهداء **



إلى من شاء بمشيئته واقتدر بمقدرته، وأزار درج كل من فتش عن ظالته
إليك ربّ عملي، فنور طريق كل باحث، كما نوررت طريقي فالحمد لك إلهي.
إلى من أحبني حبّ العشق وضمني إلى صدره وأشفق نبع الحنان أمي ... أمي.

إلى والدي رحمه الله.

إلى أخواتي وإخوتي

إلى فوانيس عيوني وخواطر مهجتي ملك، مراد

إلى زوجي محمد

وإلى كل من سقط من قلبي سمو إليك أنت القارئ، هذا الإهداء.

** شكر و عرفان **

إنه لمن دواعي الفخر والشرف في مقام العلم هذا أن أتقدم بخالص الشكر إلى
أستاذي الفاضل " الأستاذ عثمان مقبرش " الذي كان له بذرة ميلاد هذا العمل
المتواضع وكان لي شرفه تلقي ملاحظاته المعنوية القيمة بخصوص هذا الموضوع وتتبع
مراحل خروجه إلى الضوء.

أتوجه بحظيم التقدير والاحترام إلى الشاعر " عثمان لوصيف " الذي كان له الفضل على
هذه الهدية ولم يبخل نعمته علي.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى أعضاء لجنة المناقشة الذين تكرموا بقراءة هذا البحث،
وزاد كرمهم أكثر عندما تشرفتم بمناقشتهم البناءة لي ولنا في الأخير أسمى معاني
الامتنان إلى أساتذتي الأفاضل بجامعة المسيلة.

* مكتبة الفاتح *

فهرس المحتويات	
	شكر وعرهان
	إهداء
أ	مقدمة
الفصل الأول: ماهية الانزياح	
06	أولاً: مفهوم الانزياح
06	أ. الانزياح لغة
07	ب . اصطلاحاً
08	ثانياً: مفهوم العدول عند اللغويين
09	ثالثاً: مفهوم العدول عند النحويين والبلاغيين
12	رابعاً: أنواع الانزياح
13	1. تصنيفها تبعاً لدرجة انتشارها في النص
14	2. تصنيفها طبقاً لعلاقتها بالنظام العام للغة
14	3. تصنيفها من حيث العلاقة بين القاعدة والنص
15	4. تصنيفها طبقاً للمستوى اللغوي الذي تعتمد عليه
15	5. تصنيفها طبقاً لتأثيرها على العلاقات الاستبدالية
16	خامساً: الانزياح قديماً
21	سادساً: الانزياح حديثاً
25	سابعاً: موقف الأسلوبين و اللغويين المعاصرين حول جواز الانزياح
25	1. الانزياح جائز
25	1.1. الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية
26	2.1. الانزياح من منظور الدراسات اللغوية المعاصرة
27	2. الانزياح غير جائز (مرفوض)
27	1.2. اللغة نظام يجب أن يحترم
28	2.2. التطورات التي تلحق أي لغة تحولها إلى لغة أخرى
28	ثامناً: الانزياح و مقاصده
29	تاسعاً: شعرية الانزياح

29	1. الرؤية والتعرف
30	2. فن المعرفة
32	3. براءة الشعر
34	عاشرا: المستوى التركيبي ووظيفته الأسلوبية
34	1. أنماط الجملة
35	1.1. الجملة الفعلية
36	2.1. الجملة الاسمية
36	2. التقديم والتأخير
37	3. الحذف
38	4. الصور الشعرية
38	1.4. التشبيه
40	2.4. الاستعارة
	الفصل الثاني: الانزياح التركيبي
43	أولا: لمحة حول الديوان
43	1. عدد القصائد
44	2. بحورها الشعرية
51	ثانيا: التقديم والتأخير
51	1. التقديم والتأخير لغة واصطلاحا
51	أ- مفهوم التقديم والتأخير لغة
52	ب- مفهوم التقديم والتأخير اصطلاحا
53	2. أقسام التقديم والتأخير
53	3. أغراض التقديم والتأخير
53	4- نماذج تطبيقية " لظاهرة التقديم والتأخير" في " لأعراس الملح "
58	ثالثا: الحذف

58	1. مفهوم الحذف لغة واصطلاحا
58	أ- مفهوم الحذف لغة
58	ب- مفهوم الحذف اصطلاحا
60	2. أنواع الحذف
60	3. أغراض الحذف
68	4. نماذج تطبيقية لظاهرة " الحذف " في إعراس الملح
الفصل الثالث: الانزياح الاستبدالي أو الدلالي	
69	* الانزياح الاستبدالي أو الدلالي
69	أولاً: الاستعارة
69	1. مفهوم الاستعارة لغة واصطلاحا
69	أ- مفهوم الاستعارة لغة
70	ب- مفهوم الاستعارة اصطلاحا
72	2. أقسام الاستعارة
72	1.2. الاستعارة التصريحية
72	2.2. الاستعارة المكنية
73	3. بلاغة الاستعارة
73	1.3. ناحية اللفظ
74	2.3. ناحية الابتكار وروعة الخيال
74	4. نماذج تطبيقية لظاهرة الاستعارة في "أعراس الملح "
78	ثانياً: الكناية
78	1. مفهوم الكناية لغة واصطلاحا
78	أ- مفهوم الكناية لغة

79	ب- مفهوم الكناية اصطلاحا
83	2. أركان الكناية
83	3. أقسام الكناية
83	1.3. من حيث المعنى الذي تشير إليه في الكلام
84	2.3. الكناية باعتبار اللوازم (الوسائط) و السياق
84	4. بلاغة الكناية
84	5. نماذج تطبيقية لظاهرة " الكناية في أعراس الملح "
88	ثالثا: التشبيه
88	1. مفهوم التشبيه لغة و اصطلاحا
88	أ- مفهوم التشبيه لغة
89	ب- مفهوم التشبيه اصطلاحا
91	2. أركان التشبيه
92	3. أدوات التشبيه
92	4. أنواع التشبيه
92	1.4. أنواع التشبيه باعتبار أداته التي تذكر أو تحذف
93	2.4. أنواع التشبيه باعتبار وجه الشبه
93	3.4. من حيث البساطة و التركيب
94	5. بلاغة التشبيه
95	6. نماذج تطبيقية لظاهرة التشبيه في " أعراس الملح "
100	الخاتمة
	ملحق
	قائمة المصادر و المراجع
	ملخص

مدخل:

أولاً: لمحة حول الديوان

1- عدد القصائد

2- بحورها الشعرية

ثانياً: الانزياح التركيبي

1- التقديم والتأخير

2- الحذف

أولاً: لمحة حول الديوان:

أعراس الملح: عنوان انزياحي يقف على تخوم عوالم الشاعر أثناء ممارسته الكتابة الإبداعية ويكشف عن قدرته وبراعته في ترويض الكلمات وتصميمها وفق نسق محكم ومدهش وكان هذا العنوان يعلن عن فوضى اللغة فهل يريد الشاعر أن يضعنا أمام قول نيئته « وحده من يحمل الفوضى في داخله يستطيع أن يضيف نجماً إلى السماء، النجم الذي ينقص هذه السماء».¹

يعكس هذا العنوان الرؤية إلى الفن عبر مجموعة من الحكم والأمثال السائرة من قبيل: " الجنون فنون" مثل يرى في الجنون مستويات ومراتب مختلفة لا تطال نزلاء المصحات فحسب بل تنطبق على كل من يمس النظام اللغوي. كما أن التعبير الشعبي المألوف " راك تشعر " لا يقف عند حدود الدعاية المثيرة للابتسام، بل ينم عن إحساس العامة بذلك الجانب الغامض من عقول الشعراء ومخيلاتهم المسوسة بأكثر من شيطان شعري، بل إن بعضهم يذهب إلى الربط بشكل وثيق بين " جنون " الفنان وإبداعه، ويرى في " لا سويرة " المبدع أحد الشروط الضرورية لانفلات الخيال من عقاله و ملامسة عتبة الخلق والابتكار.²

1. عدد القصائد: النمط الغالب على قصائد الديوان هو الشعر الحر أو ما يسمى بشعر التفعيلة، وهو نوع من أنواع الشعر المستحدث من أواسط القرن العشرين الميلادي، وسمي كذلك نسبة إلى التفعيلة، باعتبارها وحدة إيقاعية من وحدات عروض الشعر العربي، وهي وحدات عديدة متنوعة، تعرف بأسماء ومصطلحات كثيرة، من أشهرها اسم: التفاعيل وهي على نوعين أساسيين:

تفاعيل أصول: عددها عشرة، وهي على التوالي:

اثنتان خماسيتان، هما فعولن = 12، وفاعلن = 21

وثمانية سباعية، هي متفاعلن = 23، مفاعلتن = 32، مفعولات = 111، مفاعيلن = 112

فاعلاتن = 121، فاع لا تن = 121، مستفعلن = 211، ومستفع لن = 211، تتكون من

¹ - عثمان لوصيف، أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1988.

² - شوقي بزيع: الشاعر الإسباني ليو بولدو بانيرو في ديوانه " الفردوس المفقود"، هندسة الهديان، نظر الموقع: <http://www.alimbartm.com>

[http://www.alimbartm.com/all pages 2-3 alamistuff/sheta 222/sheta 2.22 htm](http://www.alimbartm.com/all%20pages%20-%203%20alamistuff/sheta%20222/sheta%202.22.htm)

مقاطع عروضية بنسب معينة و تقاعيل فروع : تشتق من التقاعيل الأصول، بواسطة تقنيتي الزحافات والعلل، يصل عددها إلى نحو مائتي 200 تفعيلة فرعية، يكتب على أسلوب أسطر أو أشطر، غير عمودية ولا متوازية، وليست متساوية ولا متكافئة، ومن بين القصائد التي تعتمد على هذا النوع من الشعر نجد مثلاً " قصيدة الوردة "، الأرض أسائلها .. لا تجيب، أملاح، النواقيس، الجوهرة، الملاح، الندى، أحملكم وأرتحل، أبجدية البحر، العصفور أنبياء وشياطين، باق هو الجذع، الأشجار العائمة، أعطيك أن تحترقي و قصيدة سحابة إلى غير ذلك من قصائد الشعر الحر. أما الشعر العمودي فلم يستعمله الشاعر إلا في قصيدتين هما على التوالي قصيدة سيمفونية البعث والحضور في خريطة الوطن المفقود وقصيدة حورية، وهو أساس الشعر العربي وجذوره وأصل كل أنواع الشعر التي أتت بعده يتميز الشعر العربي بتكونه من مجموعة أبيات يتألف كل منها من مقطعين يدعى أولهما الصدر وثانيهما العجز، الشعر العمودي يخضع في كتابته لقواعد الخليل ابن أحمد الفراهيدي وهذه القواعد تدعى علم العروض وهو علم يهتم بوزن يحببه إلى الأذن ويحافظ له على أصالة القصيدة العمودية هي شعر عمودي مقفى تكتب بالعربية الفصحى وتعتبر من أرقى أنواع الغناء العربي.¹

أما قصيدة النثر نجدها أيضا مستعملة إلا في قصيدتين اثنتين وهما قصيدة تحولات في مرآة الانكسار، وقصيدة رحلة الموت والميلاد، تذهب سوزان برنار إلى أن قصيدة النثر هي: «قطعة نثر موجزة بما فيه الكفاية، موحدة، مضغوطة: كقطعة من بلور ... خلق حرّ ليس له من ضرورة غير رغبة المؤلف في البناء خارجا عن كل تحديد، وشيء مضطرب إحياءاته لا نهائية». لقصيدة النثر ايقاعها الخاص وموسيقاها الداخلية، والتي تعتمد على الألفاظ وتتابعها والصور وتكاملها والحالة العامة للقصيدة.²

2. بحورها الشعرية: اعتمد الشاعر عثمان لوصيف في ديوانه أعراس الملح على التنوع في البحور فمثلا في قصيدة " الكلب " اتبع البحر الرجز أوزانه كآلاتي: مستفعلن (ست مرات) نوضحه فيما يلي:³

1 - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط1، بيروت، 1962، ص. - 39- 182

2 - المرجع نفسه، ص182.

3- الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، 1994، ص 77.

كنت أراه هائما من شارع لشارع

0//0// /0//0/0/ /0//0// /0// /0/

متفعلن متفعلن متفعلن متفعلن

يجر ذيله وفي عيونه عمر من الفجائع ياتعسه !

0///0/0///0///0///0//0//0///0//0///0///0/

متفعلن متفعلن متفعلن متفعلن متفعلن متفعلن

كم بارق قضى النهار لاهئا وراءه

///0//0///0//0///0//0///0//0/0/

مستفعلن متفعلن متفعلن متفعلن متفعلن

ثم أتى الليل فضاغ كل شئى واندر

0//0/0//0//0///0///0//0//0//

متفعلن متفعلن متفعلن متفعلن مستفعلن

وعاد خائبا إلى مرضه

0///0//0//0///0//0//

متفعلن متفعلن متفعلن

حيث الظلام ينتشر

0//0///0//0/0/

مستفعلن متفعلن

وغاص في أحلامه

0//0/0//0//0//

متفعلن مستفعلن

يبني من الوهم قصورا

0//0///0//0//0/0/

مستفعلن متفعلن مس

أو يعدّ ما تبقى من نقود

0///0//0//0///0//0/

تفعّلن متفعل متفعلن

فتارة في حزن " أحلام "

0/0//0//0/0//0//0//

متفعلن مستفعلن مستف

وتارة على سرير " هند "

0//0//0///0//0///0//

علن متفعلن متفعلن مس

وانتشى ...

0//0/

تفعّلن

ثم أفاق لاعنا

0//0///0///0/

متفعلن متفعلن

كما نجد الشاعر استعمل البحر الطويل في قصيدة " سيمفونية البعث والحضور في خريطة الوطن المفقود " أوزان البحر الطويل : فعولن مفاعيلن أربع مرات¹ نوضحه فيما يلي:

أريقي عروس النار خمر فجيعتي

0//0///0///0/0/0///0//

فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

وغني فتوحاتي وعيد قصيدتي

0//0///0///0/0/0///0/0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

ودقي نواقيس الزفاف وأعلني

0//0///0///0/0/0///0/0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

¹ - الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي: المصدر السابق، ص 22.

حضورى وبعثى وانتشارى ودولتى

0//0///0/0///0/0/0///0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

ففى أوج مأساتى سيشرق كوكبى

0/0/0///0/0///0/0/0///0//

فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وتخفق رياتى وتحبو طفولتى

0//0///0/0///0/0/0///0//

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

وفى بئر آفاتى ستلّم أضلعى

0//0///0///0/0/0///0/0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

وتسطع آياتى وتكمل صورتى

0//0///0///0/0/0///0//

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

وماذا؟ أيطوبنى الرماد وفى الثرى

0//0///0///0/0/0///0/0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

جذورى وأنساغى ولم تخب جمرتى؟

0//0///0/0///0/0/0///0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

وهل إن جليد الدهر فوق حدائقى

0//0///0///0/0/0///0/0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

تراكم أطباقا أودّع بذرتي؟

0//0///0//0/0/0///0//

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

يموت لهيب النار لكن جمرها

0//0///0//0/0/0///0//

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

سيمتد أمواجاً إذا الريح هبّت

0/0///0/0///0/0/0///0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعل

- كما استعمل في قصيدة "أنبياء وشياطين" بحر الرمل المجزوء أوزانه

كالتالي: فاعلاتن ست مرات موضحة فيما يلي:¹

النبیون استماتوا

0/0//0//0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن

فيك يا أرض العذاب!

0/0//0//0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن

حاملين الجرح

/0//0/0//0/

فاعلاتن فاع

شمسا وكتاب

¹ - الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي: المصدر السابق، ص 83.

0/0////0/0/

لاتن فعلاتن

والشياطين العتاة

0/0//0//0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن

والطّغاة

0/0//0/

فاعلاتن

عبثوا فوق ثراك

0/0////0/0//

فاعلاتن فعلاتن

نصبوا فيك الشراك

0/0//0//0/0//

فاعلاتن فاعلاتن

فيك

/0/

فاع

يا أرض العذاب

0/0//0//0/0/

لاتن فاعلاتن

- كما نجد أيضا الشاعر قدمزح بين البحر المتدارك، الذي وزنه:

فاعلن ست مرات وبين الخبب الذي وزنه : فعلن أربع مرات¹

وذلك في مطلع قصيدة " خلني للحجر "الموضحة فيما يلي:

¹ - الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي: المصدر السابق، ص 65.

خَلَّنِي لِلْحَجَرِ

0//0//0//0/

فاعِلن فاعِلن

إِن فِي شَفْتِي زَهْرَةٌ تَتَحَرَّرُ

0//0//0//0//0//0//0//0/

فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن

قَادِمٌ مِنْ كَهَوفِ الْبَدَايَا

/0//0//0//0//0//0//0//0/

فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن

مِنْ شَرِّهِ النَّارِ

/0//0//0//0/

لَنْ فاعِلن فاعِلن

مِنْ عَتَمَاتِ الْجَنُونِ

0//0//0//0//0/

لَنْ فاعِلن فاعِلن

قَادِمٌ أَتَدْحَرُجُ، أَزْحَفُ فَوْقَ رَمَالِ السَّنِينِ

0//0//0//0//0//0//0//0//0//0//0//0/

فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن

قَادِمٌ فِي دَمِي ضِجَّةٌ وَالْهَوَى يَسْتَعْرِ

0//0//0//0//0//0//0//0//0//0//0//0/

فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن

خَلَّنِي لِلْحَجَرِ

0//0//0//0/

فاعِلن فاعِلن

* الانزياح التركيبي:

يحدث مثل هذا "الانزياح" من خلال طريقة في ربط الدوال ببعضها في العبارة الواحدة أو في التركيب أو في الفقرة¹، و لعل "الانزياح التركيبي" يعد من ملامح الأسلوبية المهمة التي تصب في باب الشعرية، فهو لا يكسر قوانين اللغة المعيارية ليبحث عن قواعد بديلة، و لكنه يخرق القانون².

وبذلك اهتم الأسلوبيين بالانزياح التركيبي، و اعتبره مكونا أساسيا للبنية الشعرية، و بالتالي فإن "الانزياح" على المستوى التركيبي يتجلى في "التقديم و التأخير الحذف"³.
ومن هنا يمكن القول أن "الانزياح التركيبي" خرق يمس البناء النحوي للتركيب و ذلك بمخالفة القواعد أو العدول عن الأصل فيها، و ذلك لغرض جمالي.

ثانيا: التقديم و التأخير

1. مفهوم التقديم و التأخير لغة و اصطلاحا:

أ. مفهوم التقديم و التأخير لغة:

تعد قضية "التقديم و التأخير" جوهرية في الدرس البلاغي، فهي من صميم علم المعاني و من أصول الدرس النحوي، لذلك فهي قضية تضرب بجذورها منذ القدم و قبل الخوض في هاته المسألة بالبحث عن مفهومها الاصطلاحي، يجدر بنا معرفة مفهومه اللغوي، حيث يعرفه "الزمخشري" بقوله: "التقديم من قَدَّمْتُهُ و أَقَدَّمْتُهُ فَقَدَّمَ بِمَعْنَى تَقَدَّمَ و من مُقَدِّمَةِ الْجَيْشِ لِلجَمَاعَةِ الْمُتَقَدِّمَةِ و الإِقْدَامُ فِي الْحَرْبِ"⁴، و يقال أيضا: "مَضَى قُدِّمًا و تَأَخَّرَ أَخْرًا، و جَاءَ فِي أُخْرِيَاتِ النَّاسِ"⁵، "وَأَخَّرْتُهُ فَتَأَخَّرَ و اسْتَأَخَّرَ كَتَأَخَّرَ، و منه قوله تعالى: ﴿ وَ لَقَدْ عَلَّمْنَا الْمُسْتَقْدِمِينَ مِنْكُمْ وَ لَقَدْ عَلَّمْنَا الْمُسْتَأْخِرِينَ ﴾"⁶.

¹ محمد سليمان: الظاهرة الأسلوبية في شعر ممدوح عدوان، دار البازودي العلمية للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2007، ص51.

² سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية، المركز القومي للنشر و التوزيع، د، ط، 1999، ص53/54.

³ عبد الله حمادي، محمد كعوان و نجمة الأساتذة: سلطة النص في ديوان البرزخ و السكنين، منشورات النادي الأدبي، (د، م)، ط1، 2001، ص258.

⁴ الزمخشري: أساس البلاغة، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط3، 1985، ص15.

⁵ مختار عطية: التقديم و التأخير و مباحث التراكيب بين البلاغة و الأسلوبية، ص15.

⁶ سورة الحجر: الآية24.

معنى ذلك أن "التقديم و التأخير" في اللغة متناقضان، حيث يعني الأول بوضع الشيء أمام غيره و قد كان خلفه، و يعني الثاني بوضع الشيء خلف غيره و قد كان أمامه.
ب. مفهوم التقديم و التأخير اصطلاحاً:

لقد وقف علماء البلاغة عند ظاهرة "التقديم و التأخير"، و تتبعوا التغييرات التي تجد بها، و تأثيرها على المعنى و الدلالة، و من بين هؤلاء "ابن جني" الذي أفرد في كتابه "الخصائص" فصلاً في "التقديم و التأخير"، و لكنه لم يقدّم تعريف اصطلاحياً؛ بل تناول القضايا التي تكون في التقديم و التأخير".¹

و نجد كذلك "عبد القاهر الجرجاني" الذي أشار إلى هذا الأسلوب، و ما ينتج عنه من معاني تثري دلالة الكلام، إذ يكون هذا التقديم و التأخير مشيراً إلى غرض و مشيراً إلى قصد، بمعنى أن تقديم جزء من كلام هو ذاته، ما يدعو بلاغياً إلى تأخير الجزء الآخر، و إذا كان الأمر كذلك، فإنه يكون هناك مبرر لاختصاص كل من المسند إليه و المسند بدواع خاصة عند تقديم أحدهما أو تأخيره عن الآخر؛ لأنه إذا تقدم أحد ركني الجملة تأخر الآخر فهما مثل الزمان.

أما "الزركشي" يعرف "التقديم و التأخير" بقوله: "هو احد الأساليب البلاغية، فإنهم أتوا به دلالة على تمكنهم في القصيدة، و ملكتهم في الكلام، و انقياده لهم، و له في القلوب أحسن موقع و أعذب مذاق".²

ويعرف "التقديم و التأخير" أيضاً "أحمد مطلوب" الذي يقول: "و التقديم و التأخير تغيير في بنية التراكيب الأساسية، أو هو عدول عن الأصل يكسبها حرية و دقة".³
 معنى ذلك أن "التقديم و التأخير" انحراف تركيبى في موقعية الكلمة عن المعيار لغرض جمالي.

وتجدر بنا الإشارة إلى أن هناك من أطلق على ظاهرة "التقديم و التأخير" بـ: "الشجاعة العربية"؛ التي تعرب عن ليونة اللغة العربية، و التي تتيح للمتكلم التعبير عما أراد و كيفما أراد.⁴

¹ ابن جني: الخصائص، ج2، تحقيق: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1999، ص382.

² أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية و تطورها، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 2002، ص40.

³ علي أبو القاسم عون: بلاغة التقديم و التأخير في القرآن الكريم، ج1، دار المدار الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص44.

⁴ أحمد محمد ويس: الانزياح في التراث النقدي و البلاغي، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د، ط)، 2006، ص169.

ومن خلال ذلك يتضح أن "التقديم و التأخير" تقنية أسلوبية؛ للتلاعب بالوضعيات التعبيرية، و ذلك لاعتبارات بلاغية و جمالية.

2. أقسام التقديم و التأخير:

لعل أنضح تقسيم "للتقديم و التأخير" في كتب المتقدمين هو تقسيم "عبد القهار الجرجاني" الذي جعله قسمين هما كالآتي:

أ. التقديم على نية التأخير: وسمي تقديمًا معنويًا، و هو يشمل تقديم المسند و متعلقه، و تقديم المفعولات، و الظرف و الجار و المجرور.

ب. التقديم الذي لا على نية التأخير: و سمي تقديمًا لفظيًا، و يشمل تقديم المسند إليه و التقديم في التوابع، أو التقديم بين المتعددات.¹

3. أغراض التقديم و التأخير:

من أهم الأغراض البلاغية التي توجب "التقديم و التأخير" في الكلام ما يأتي:

1. التشويق إلى التأخير إذا كان المتقدم يشعر بغرابة.

2. تقوية الحكم و التأكيد عليه.

3. التخصيص و شد الانتباه.

4. كون المتقدم محط الإنكار و التعجب.²

يمكن القول أن "التقديم و التأخير" يلعب دورًا بارزًا في إيصال المعنى المراد و تحقيق بلاغة الجملة من خلال إعادة الألفاظ بما يتناسب مع الدلالة المطلوبة لدى المتكلم، و لدى السامع أيضًا.

4- نماذج تطبيقية " لظاهرة التقديم و التأخير " في " لأعراس الملح ":

إن "التقديم و التأخير" هو انحراف تركيبى في موقعية الكلمة عن المعيار، فهو يظهر جليا في " أعراس الملح " التي نذكر منها قصيدة بعنوان " النسر " التي يقول فيها الشاعر:

حَيْثُ لِلشَّمْسِ تُغْنِي العَاشِقَاتُ
وَتُصَلِّي العَاصِفَاتُ.³

¹ علي أبو القاسم عون: بلاغة التقديم و التأخير في القرآن الكريم، ص 186.

² احمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة "البيان و البديع"، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص 100.

³ - عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص 19.

حدث التقديم في شبه الجملة " للشمس " على الخبر الذي جاء جملة فعلية " تغني"، وقد تقدمت الشبه الجملة للدلالة على الاهتمام بلفظة " للشمس"، أو بسبب احتلالها أهمية أكبر من غيرها في تجسيد المعنى الذي يريد الشاعر إيصاله للقارئ، وتقدم هذه اللفظة يتحدد مع قيمتها الدلالية التي تتساوى مع تأثيرها، ذلك بغرض لفت الانتباه وتقوية الحكم، و التأكيد عليه.

كما ورد في مقطع آخر تقديم " المفعول به على الفاعل " في قصيدة "أبجدية البحر " بقوله:

وَحَيْثُ يَلْقَى رَبَّهُ النَّبِيُّ

أَوْغُلُ فِي طَلَّاسِمِ السِّحْرِ¹

في السطر الشعري الأول، جعل الشاعر الاهتمام بالمفعول به "رَبَّهُ" على الفاعل " النَّبِيُّ " فأصل الجملة "وحيث يلقى النبي ربه" وهذا التغيير والانزياح في مراتب عناصر الجملة وطبيعة درجاتها، يخلق علاقات جديدة، وبالتالي ينتج دلالات مغايرة لترتيب العناصر وفق المعيار النحوي، الذي وجد من أجل تعميق المعنى وتكثيف الدلالة، لأن الشاعر أراد إبراز الإله (الرَّب) كقوة يمحي معها كل ما سواه من قوى إنسانية كالسحر و غيره.

فهذا التقديم والتأخير لجأ إليه الشاعر، لغرض لفت الانتباه، وتقوية الحكم والتأكيد عليه والتخصيص.

كما نجد كذلك في نفس القصيدة تقديم للمفعول به على الفاعل في السطر الشعري

التالي:

يَشْتَأْقُنِي النَّخِيلُ

وَالنَّهْرُ وَالشَّبَابُ وَالْمَنْدِيلُ.²

في السطر الشعري الأول نلاحظ فيه تقديم المفعول به " الياء" على الفاعل النخيل. ولكن الشاعر قدم "ذاته" على "النخيل"، لعنايته واهتمامه بشأن المقدم فلإنسان مقدم على ما سواه ومن ثم فهو معشوق من الكائنات لا عاشق.

¹ - الديوان: ص 23.

² - المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

وهذا التقديم أوجبه الشاعر لأغراض من بينها: لفت الانتباه، والتخصيص، والتأكيد على المقدم.

والأسلوب نفسه يتكرر في السطر الشعري الآتي: **تَعَشَّقْتَنِي سُوْسَنَةُ الْمَلِحِ**.¹

في هذا السطر الشعري نلاحظ فيه أيضا تقديم المفعول به ذات الشاعر على الفاعل "سُوْسَنَةُ" فهو كما ذكرنا في الدلالة السابقة.

ويتكرر هذا التقديم دائما في شعر الشاعر وفي ديوانه نموذج الدراسة خاصة من ذلك، قوله أيضا في قصيدة "العصفور"

حَطَّ عَلَى شِبَاكِي الْمَسْحُورِ

وَشَوْشَنِي غَرَامُهُ وَلَقِي فِي رِيْشَةٍ وَطَارَ

مَخَوَّضًا فِي عَبْثِ الْأَسْحَارِ.²

في السطر الشعري الثاني. ورد فيه تقديم المفعول به ذات الشاعر على الفاعل "غَرَامُهُ" تم تقديم المفعول به الدال على الشاعر نفسه للدلالة على وقع الأحداث عليه وتأثيرها البالغ فيه.

- وفي قصيدة "الكلب" نجد تقديم للمفعول به على الفاعل وذلك في قوله:

قدم المفعول به الهاء على الفاعل النقم لأن وقع المصاب عليه جمل (النقم) وبالتالي كان التقديم أولى من الترتيب الأصلي للجملة (فعل + فاعل + مفعول به) كما أن هذا التقديم يظهر فيه الجانب الجمالي جليا وواضحا.

ودهمته النقم

والدهر ليس يرحم

وعند ما عاد الخريف

بيرده

ورعده

مات على الرصيف.³

وفي نفس القصيدة نجد أيضا تقديم (المفعول به على الفاعل وذلك في قوله:

¹ - المصدر نفسه، ص25.

² - الديوان: ص 90.

³ - المصدر نفسه، ص 90.

كَفَنُوهُ الْفَجْرَ، كَرْفَةَ الشَّدَى وَسَقَسَاتِ النُّورِ

وَكَاذَتِعَاشِ النَّرْجَسِ الْمَخْمُورِ.

نُبَهْنِي مِنَ الْكُرَى عَصْفُورٍ.¹

في السطر الشعري الثالث، فيه تقديم للمفعول به على الفاعل أيضا حيث قدم الشاعر "الياء" أي تقديم المفعول به وتأخير الفاعل "عُصْفُورُ" وتقدير الكلام، نبه عصفور إياي من الكرى.

فأهمية المقدم تكمن في أن الشاعر يعطي المتلقي مهلة ليشارك في تقدير المعنى، ولكنه لجأ إلى التقديم والتأخير لتعميق الصورة الشعرية. التي يريد إيصالها للمتلقي، وذلك للفت انتباهه وتشويقه.

- ومن بين القصائد التي انزاح فيها الشاعر أيضا وقام فيها بالتقديم والتأخير نذكر منها قصيدة بعنوان "الندى" بقوله:

كُنْتُ مِثْلَ الرَّمَادِ عَلَى الْأَرْضِ

حَتَّى أَتَانِي النَّدَى

فَاسْتَفَقْتُ مِنَ الْمَوْتِ

وَجَدْتُ الْهَدَى

بَيْنَنَا قَطْرَةٌ مِنْ نَدَى

بَيْنَنَا لَجَةٌ مِنْ لُظَى.²

ومن بين أنواع التقديم والتأخير التي توفرت في شعر "عثمان لوصيف" تقديم الخبر (المسند) على المبتدأ (المسند إليه) وذلك في السطر الأخير حيث أن الشاعر أنزاح عن القاعدة المألوفة، وقام بتقديم الخبر "بَيْنَنَا" على المبتدأ "قَطْرَةٌ" فأصل الجملة "قَطْرَةٌ بَيْنَنَا مِنْ نَدَى" حدث التقديم لإيضاح الحاجز الموجود بين أمل الشاعر وما يصبوا إليه من رؤية.

فهذا "التقديم والتأخير" أوجبه الشاعر بغرض لفت الانتباه والتشويق، ولغرض الإنكار والتعجب، وللتخصيص، والتقوية الحكم والتأكيد عليه.

كما ورد في مقطع آخر تقديم "الخبر على المبتدأ" في قصيدة "مجنون طولقة"

¹ - المصدر نفسه، ص 29 .

² - الديوان: ص 29.

ذَاتُ مَسَاءٍ وَارْتَمَى بَيْنَ يَدَيْ وَاشْتَعَلَ

سَأَلْتُهُ عَنْ حَالِهِ قُلْتُ: فَمَنْ تَكُونُ؟¹

حدث التقديم في السطر الشعري الثاني حيث تقدم الخبر " من " على المبتدأ " تكون " وجوباً لأنه حرف استفهام غير أن الشاعر قدمه لأجل ربط ذهن القارئ بالبحث عن الإجابة ومعرفة هذا المجهول.

كما نلمح نوع آخر من التقديم والتأخير وهو تقديم " الجار والمجرور " أي الشبه جملة على الفاعل حيث حدث ذلك في كامل قصيدة " سحابة " في قوله:

مَرَّتْ عَلَى شُرْفَتِنَا سَحَابَةٌ

تَحْمِلُ فِي جَنَاحِهَا أُغْنِيَةً لِلْحُبِّ

تُشْعِلُ بِالْحَيْنِ كُلُّ قَلْبٍ

وَتَزْرَعُ الْغَوَى

عَلَى شَوَاطِئِ الْكَآبَةِ.²

نلاحظ في السطر الشعري الأول تقدم الجار والمجرور " على شرفتنا " على الفاعل سحابة، لأنه هنا ركز على لفظة " عَلَى شُرْفَتِنَا " وأهتم بها ولم يجعل القارئ ينتظر معرفة ماذا مرَّ على الشرفة، وشرع في الإجابة لكي لا يترك ذهن القارئ يذهب للتفكير في أشياء كثيرة، فقد كان باستطاعته التقييد بالقاعدة، وذلك بصياغة الجملة على هذه الشاكلة " مَرَّتْ عَلَى شُرْفَتِنَا سَحَابَةٌ "، لكن أثرى خرق القاعدة عمداً، فهو ينظر للسحابة أي الكآبة نظرة تشاؤم، لذلك أخره لأغراض منها لفت الانتباه والتشويق، وبغيته الإنكار والتعجب، وتقوية الحكم والتأكيد عليه.

كما نجد كذلك في السطر الشعري الثاني، قام الشاعر بتقديم الشبه جملة " في جناحها " على الفاعل " أُغْنِيَةٌ " وكان الأجدر به أن يقول " تحمل أغنية في جناحها " ولكنه أخر الفاعل وذلك كإهمال وعدم اكتراث حيث نلاحظ في هذا السطر أنه يفصل بين الفعل والفاعل فاصلاً نوعاً ما وذلك لأغراض بلاغية من أهمها التشويق ولفت الانتباه، وتقوية الحكم والتأكيد عليه وفي السطر الشعري الثالث أيضاً تقديم شبه الجملة من جار ومجرور "

¹ - المصدر نفسه، ص 60

² - الديوان، ص 40

بِالْحَيْنِ " على الفاعل " كُلُّ " وذلك من أجل أن يوضح أهميته " التقديم والتأخير " في بلوغ المعنى والرقعة، وأثره في التراكيب، واختيار الألفاظ المناسبة.

مما سبق نتوصل إلى أنّ عملية " التقديم والتأخير " أهمية في توجيه الدلالة؛ فلم يأت ذلك صدفة، وإنما عن وعي واهتمام بكل كلمة ومكانها؛ لتؤدي وظيفتها المعنوية والجمالية وبهذا تأكد لنا أنّ " التقديم والتأخير " قد حقق " الانزياح " على مستوى الجملة عند الشاعر " عثمان لوصيف " في ديوانه " أعراس الملح " وهو أسلوب مرتبط بالشعر أشد الارتباط وهو الشيء الذي يؤكد لنا شاعريته، وتقدمه على كثير من الشعراء في الوطن العربي.

ثالثاً: الحذف

1. مفهوم الحذف لغة و اصطلاحاً:

أ. مفهوم الحذف لغة:

لقد لقيت ظاهرة "الحذف" عناية كبيرة من لدن العلماء قديماً و حديثاً؛ و هذا طبيعي الحذف ليس وليد عصرنا الحاضر، بل كان له حضور قوي في العصور الذهبية للحضارة الإسلامية، كما يعدّ الحذف احد الأساليب النساقية التي تحقق وحدة النص و ترابط جزيئاته ولأهمية الحذف فإننا لا نكاد نجد مؤلفاً لم يتحدث عنه، حيث يذكر صاحب "أساس البلاغة" في مادة "حذف" فيقول: "حَذَفَ ذَنْبَ فَرَسِهِ إِذَا قَطَعَ طَرْفَهُ وَ فَرَسَ مَحْدُوفٌ الذنْبُ وَزَقَ مَحْدُوفٌ أَي مَقْطُوعُ الْقَوَائِمِ وَ حَذَفَ رَأْسَهُ بِالسَّيْفِ أَي ضَرَبَهُ فَقَطَعَ مِنْهُ قِطْعَةً"¹.

معنى ذلك أن "الحذف" في اللغة عرف العديد من التعريفات المعجمية من بينها تعريف "الزمخشري" الذي يعني عنده القطع.

ب. مفهوم الحذف اصطلاحاً:

يرى الكثير من القدامى منهم "ابن جني" (ت 392هـ) في كتابه "الخصائص" قد حذف العرب الجملة و المفردة و الحرف و الحركة و ليس شيء من ذلك إلا عن دليل عليه، و إلا كان فيه ضرب من تكليف عالم الغيب و معرفته"².

¹ الزمخشري: أساس البلاغة، ج2، مادة (ح ذ ف)، ص45.

² مصطفى شاهر خلوف: أسلوب الحذف في القرآن الكريم و أثره في المعاني و الإعجاز، دار الفكر للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص10.

أما "الرماني" (ت 386هـ) عرّف "الحذف" بقوله: "هو إسقاط كلمة للاجتزاء عنها بدلالة غيرها من الحال أو فحوى الكلام".¹

و "الحذف" عند النحاة "إسقاط لصيغ داخل النص التركيبي في بعض المواقف اللغوية، و هذه الصيغ يفترض و جودها نحوياً لسلامة التراكيب و تطبيقاً، و هي موجودة أو يمكن أن توجد في مواقف لغوية مختلفة".²

معنى ذلك أن "الحذف" عند "النحاة" يقتصر على حالة حذف العامل سواء بقي معموله على ما كان له من حكم إعرابي أو تغيير؛ ليشترك مع موضعه التركيبي الجديد.

أما "الأسنوية الحديثة" "فالحذف" في نظرها أمر مستساغ، إذ يرى "تمام حسان" "إن ثمة من ترد إليه الأسئلة المختلفة، و هو أمر معروف عند النحويين الأمريكيين و هو ما اعتمده النحويين العرب قبلهم؛ إذ ذهبوا إلى أن الأصل في الجملة ذكر أجزائها كاملة، فإذا لم يظهر جزءاً منها عدّ محذوفاً أو مستتراً، لترد الجملة على أصلها".³

معنى ذلك أن "الحذف" ظاهرة أسلوبية جمالية؛ وظفها الشاعر للانزياح و الانحراف عن المألوف، و ذلك لتحقيق الأثر الجمالي لدى القارئ.

و إذا عدنا إلى الباحثين "هاليداي" و "و رقية حسن" نجدهما يعرفان "الحذف" بأنه "علاقة داخل النص، و في معظم الأمثلة يوجد العنصر المفترض في النص السابق و هذا يعني أن الحذف علاقة قبلية"⁴.

"ولقد أطلقت عدة تسميات على "الحذف" فهناك من سماه "استبدالاً بالصفير" و يفهم من هذه التسمية إن علاقة الاستبدال تترك أثراً، و أثرها هو وجود احد عناصر الاستبدال، بينما علاقة الحذف لا تخلف أثراً، و لهذا فإن المستبدل يبقى يستر شد به القارئ، بينما الأمر على خلاف هذا في الحذف، إذ لا يحل محل المحذوف أي شيء"⁵.

¹ المرجع نفسه، ص 15.

² علي أبو المكارم: الحذف و التقدير في النحو العربي، دار غرب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 2008، ص 200.

³ علي ناصح الخالدي: البديل المعنوي عن ظاهرة الحذف، درأ صفاء للنشر و التوزيع، عمان، الاردن، ط1، 2007، ص 10.

⁴ محمد خطايي: لسانيات النص "مدخل إلى انسجام الخطاب"، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1991، ص 21.

⁵ المرجع نفسه، ص 21.

نستخلص من خلال ما تقدم أن "للحذف" مفاهيم و تعريفات متنوعة؛ لكنها تجمع على انه إسقاط عنصر من عناصر النص سواء أكان كلمة أو جملة أو أكثر، على أن يكون الإسقاط لغرض من الأغراض البلاغية، مع وجود قرينة تدل على ذلك.

2. أنواع الحذف:

"للحذف" أنواع كثيرة تتمثل في:

1. حذف الاسم كما في حذف المضاف و المضاف إليه، و الموصول الاسمي أو الصفة، أو الموصوف، و المبدل منه، و المؤكد، و الخبر، و المبتدأ، و الحال، و التمييز،... إلخ.
2. حذف الفعل وحده، أو مع مضمَر مرفوع، أو منصوب معهما، و لاشك أيضا أن حذف الفعل مع المضمَر المرفوع يمثل جملة.
3. حذف الحرف أو الأداة كما في حذف العطف وفاء الجواب، و واو الحال و قد، و ما المصدرية، و أداة الاستثناء، و لام التوطئة، و لام الطلب، و حرف النداء... إلخ.
4. حذف الجملة كما في حذف جملة القسم و جوابه، و جملة الشرط و جوابه.
5. حذف الكلم بجملة.
6. حذف أكثر من جملة¹.

3. أغراض الحذف: للحذف أغراض متعددة و متنوعة، يمكن حصرها فيما يلي:

1. إن كثرة استعمال الحذف تجيء معها الرغبة في التحقيق بالحذف في الصيغ أو التركيب و التقاء الساكنين يقع معه الحذف رغبة في التخفيف؛ لصعوبة النطق بهما ملتقين على نحو لم يعتده ناطقوا العربية، و كذلك ما يقع من حذف للهمزة، أو عند توالي الأمثال.
2. الإيجاز و الاختصار في الكلام؛ ذلك أن الإيجاز فضلا عما فيه من تحقيق يكسب العبارة قوة، و يجنبها نقل الاستطالة و ترهلها.
3. الاتساع و هو نوع من الحذف للإيجاز و الاختصار، لكنه ينتج عنه نوع من المجاز بسبب نقل الكلمة من حكم كان لها، إلى حكم ليس بحقيقة فيها.
4. التفضيم و الإعظام للحذف بما فيه من الإبهام.²

¹ صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية و التطبيق، ج2، دار قباء للنشر و التوزيع، (د،م)، ط1، 2000، ص193/194.

² طاهر سليمان حمودة: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، الإسكندرية، مصر، (د،ط)، (د،ت)، ص102/99.

5. صيانة المحذوف عن الذكر في مقام معين تشريفاً له، و ذلك عندما يفرض صيانة الموقف الكلامي على المتكلم ألا يذكر ما له من حلال في نفسه صوتاً و تشريفاً.

6. قصد الإبهام؛ أي جعل القارئ يتشوق إلى البحث عن المعنى المحذوف¹.

يتضح من خلال ذلك أن "الحذف" أنواعاً و أغراضاً، يوظفها الشاعر المعاصر في قصائده الشعرية، فالحذف يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمعنى القول و دلالاته و قدرته على التأثير؛ فهو وسيلة للإيجاز الذي هو أحلى المقاصد العربية؛ لأنه في مقامه يهذب الجمل و يزيد نصيبها في البلاغة و الرونق، و يقوي قدرتها على إيصال المعنى المراد.

4. نماذج تطبيقية لظاهرة " الحذف " في إعراس الملح:

إنّ جمالية الحذف تتأسس تبعاً لنظرية لغوية مهمّة تظل تشكل مرجعية عند الحديث عن الانزياح ومظاهره في مختلف التراكيب.

نلاحظ حذف المسند والمسند إليه وذلك في مدخل الديوان يقول الشاعر:

لأنبياء النار

لشهداء العطر

للجياح

للملائكة

للتائهين الساقطين في الدروب الشائكة

لجرحنا الرجل في سفينة الريحان

للحجر العاشق

للتابوت

للمحار

للقمر المرسوم بالدموع والمرجان

للبحر

للطيور

للشجر

أبدأ هذه السور.¹

¹ المرجع نفسه، ص 105/108.

حيث حذف الشاعر كل من المسند والمسند إليه من الجمل الثلاثة عشر ولم يظهره إلا في السطر الأخير وهو "أبدأ هذه السور"

لربط ذهن المتلقي به أي لإجباره على التواصل معه ومعرفة الهدف والقصد في الأخير، وهي حيلة أو حنكة وحبكة من الشاعر لشد ذهن المتلقي لما سيقوله في الأخير ومن ثم الحرص على تبليغ الرسالة.

كما نجده يتكرر في القصيدة الموالية "الوردة" حذف المسند والمسند إليه وذلك في السطر الشعري الثاني من القصيدة الموضحة كالاتي:

تطلع من نافورة الضريح

من رحم الموت ومن حدائق الأعماق

تفتح عينيها على توجع الدمن

وجثث الفراش والسفن².

حذف الشاعر الجملة الفعلية (المسند والمسند إليه) "تطلع" وذلك لكي لا يرهق السامع (المتلقي) بألية التكرار التي تجلب معها الرتابة والملل.

كما نجد حذف الجملة الفعلية (المسند والمسند إليه) يتكرر أيضا وذلك في قصيدة "أسائلها... لا تجيب" حيث يقول الشاعر فيها:

أسائلها عن رحيل الغصون

عن المطر المر

عن زهرة تتناثر في الريح

عن شهوة البحر في أعين الشهداء

عن الليل والجوع

عن نكهة الملح في شفة الياسمين

أسائلها عن صبايات عشب الخراب

ولذة هذا العذاب

عن الدمع والنار

¹ - الديوان: ص 07.

² - الديوان: ص 08.

عن شهقات البحار

وعن غضب النهر حين يجوع.¹

حذف الجملة " أسائلها " من الأسطر الشعرية الخمسة الأولى وذلك تجنباً للتكرار لذا نجد الشاعر يعتمد هذا الحذف، ثم لغرض آخر وهو إخفاء الفعل " أسائلها " عن المشاهد الشعري بقصد عدم تكرار السؤال لأن في تكراره ملل للمخاطب وكأنَّ الشاعر يسائل لكن بطريقة لَبِقة ... فهو يسأل ويسائل دون شعور المخاطب ... وإذا شئنا أن نثري مبحث الحذف وعلاقته بطبيعة التعبير الشعري ومقوماته نذكر مثلاً حذف الجملة " يوجد " التي تأتي بعد حيث وذلك موضح في كل من قصيدة " الأرض " والتي يقول فيها الشاعر:

أعُض ثدي الأرض

ممرغا وجهي

على عبير لحمها الشهي الفُضّ

أغرق في عيونها

حيث الندى والعشب والأوراق

أغوص في خرائط الأعماق.²

نجده قد حذف الجملة الفعلية " يوجد " من السطر الشعري الخامس فأصل الجملة " حيث يوجد الندى والعشب والأوراق " ولعل هذا الحذف مرده إلى أن الفعل (يوجد) يدل على الرؤية البصرية فقط، فحذفه الشاعر لتصبح الرؤية البصرية (قلبية)، فحين تقول: حيث الندى والعشب والأوراق فكأن هذه المعطوفات لا نهاية لها نلمسها ونشتمها ونتذوقها وهي منبسطة على طول الأفق.

وقصيدة " أبجدية البحر " نجد أيضا فيه حذف لجملة " يوجد " حيث يقول الشاعر:

أشرد في هواجس المحار

مهوما خلف مياه الليل

حيث الجرس الخفي

وحيث يلقي ربه النبي.¹

¹ - المصدر نفسه : ص 10.

² - الديوان : ص 09

حذفت جملة " يوجد " في السطر الشعري الثالث فأصلها " حيث يوجد الجرس الخفي " يواصل الشاعر حذف الفعل " يوجد " الدال على الحضور البصري ليدل على أن حضور الجرس ولقاء النبي هو حضور طاغ يتجاوز جميع الحواس ليصبح حضوراً حدسياً يتوسمه الشاعر .

ثم يقول الشاعر " عثمان لوصيف " في مقطع آخر من قصيدة " النسر "

كان يمضي ...

في السموات البعيدة

حيث للشمس تغني العاشقات

وتصلي العاصفات

غارساً أهدابه في جسد الفجر العميق.²

يتبين لنا من خلال السطر الشعري الأول حذف المبتدأ (المسند إليه) " النسر " والذي وقع أسم كان ففي هذا النص السردى يوظف الشاعر بلاغة الحذف حين يعتمد حذف الشخصية السردية من هذا القص الشعري فلما تعلم الشخصية القصصية (النسر) يعتمد الشاعر حذفها تجنباً للتكرار، وزيادة في إبرازه من خلال ربطه بالضمير الغائب.

كذلك نجد الشاعر يقول أيضاً في قصيدة " الأشجار العائمة "

عائمة في الريح

تنسج من دموعها

عباءة للأفق العاري.³

من خلال هذا السطر الشعري " عائمة في الريح " نلاحظ فيه أيضاً حذف للمبتدأ " المسند إليه " هي " فأصل الجملة " عائمة هي في الريح "

يمارس الشاعر تقنية الحذف قصد التلميح إلى مخاطبه دون إعادة ذكرها في كل مقطع شعري، وهو انزياح بحذف المخاطب لأنه صار معلوماً عند المتلقي، فيكتفي الشاعر بضمير الغائب العائد على الأشجار العائمة، كما ورد حذف المسند إليه " المبتدأ " وذلك في قصيدة " ترتيب المسافر " يقول الشاعر " عثمان لوصيف " فيها:

¹ - المصدر نفسه: ص 23.

² - الديوان: ص 19.

³ - المصدر نفسه: ص 37.

مسافر عبر مهامه الصدى والجوع والهلاك

أَمْشِي عَلَى النيرانِ والأشواكِ

وَحَدِي بِلا رفِيقِ

يجرني الطريق.¹

وقع الحذف في مطلع القصيدة، فأصلها " أنا مسافر " يتعمد الشاعر حذف ضمير " الأنا " من مطلع القصيدة لإبراز انسحاق الذات الشاعرة أمام مهامه الدهر والجوع والهلاك، وكأنه في نسيان ذكر "المبتدأ" هو نسيان لذاته التي تقف عاجزة إزاء غوامض الكون ومغاليق الوجود.

كما نجد هذا النوع من الحذف يتكرر في المقطع الخامس من قصيدة " المرايا " يقول

الشاعر فيها:

متيم أما بهذا الزهر الطالع في المرايا

وددت آه ! لو أطيّر نخلة في زرقاة الأثير

لو أنني أنحل في غمام العبير.²

حذف الشاعر المبتدأ " أنا " من السطر الشعري الأول يواصل الشاعر إيمانه بعجز ذاته أمام تنوعات الواقع المر الذي يلقاه لذا نراه يتمنى أن يطير في أثير الوجود بحثاً عن ضوء في آخر نفق مصائبه.

أما في قصيدة بعنوان: أعطيك أن تحترقي " نجد فيها حذف للمفعول به الثاني نوضح

ذلك فيما يلي:

أعطيك من تنسكي

أعطيك من تهتكى

أن تركبي السفائن الغريقة.³

في السطرين الشعريين " الأول والثاني " يتوضح لنا حذف المفعول به الثاني فأصل الجملتين هو كالاتي: " أعطيك شيئاً من تنسكي " ، " أعطيك شيئاً من تهتكى " . وهنا يحذف

¹ - الديون: ص 51.

² - المصدر نفسه، ص 55 .

³ - المصدر نفسه، ص 39.

الشاعر المفعول به قصد إخفاء المقدار الذي يمنحه لها، وكأنني بهذا المقدار غير محدود وغير معلوم، لذا تجنب ذكر مقدار العطاء لأنّ عطاء الشاعر غير محدود.

وفي قصيدة " الصوت " نجد فيها حذف للفاعل وتقديره مستتر وذلك في كامل القصيدة يقول الشاعر:

يسقط من أفلاك الرؤيا

مرسوماً بدموع الأشجار وأوجاع الرايات

يتفتق برقاً أخضر في الليل

ينهض في مقبرة الأنهار.¹

يسقط الشاعر " الفاعل من جُلّ أسطره الشعرية وذلك بغرض الإيجاز والاختزال، ولأنه صار معلوماً في بدايات المقطع، ثم تعظيماً " للصوت " ولفاعليته في الكون والوجود سرعة وتأثيراً.

ونقف في ختام حديثنا عن الحذف على الأهمية الفنية الكامنة في الفجوات الدلالية التي يحدثها الحذف بوصفه انزياحاً فنياً وتقنية أسلوبية يعتمدها الشاعر كلما كان الحذف أبلغ من الذكر.

¹ - الديوان، ص 62.

يختلف أسلوب كلّ إنسان منشئ عن أقرانه المنشئين بما يتسم به من سمات ذهنية وفكرية وانفعالية وأمزجة وطباع سوية كانت أم غير ذلك وبديهي أن يختلف الأسلوب من فرد لآخر فهذا التمايز الشخصي يتبعه تفرد في الأسلوب. ولأهمية الأسلوب في الدرس الشعري والنقدي معا قامت نظريات تأسس لهذا الأسلوب تدعى بعلم الأسلوبية.

والأسلوبية هي منهج / نظرية، تريد أن نكتشف الأسس الجمالية التي يقوم عليها الأثر الأدبي ومن أبرز الأدوات التي تعتمد عليها الأسلوبية الانزياح.

والانزياح يعد تفننا في الكلام وتصرفا فيه يكسب النص قيمة جمالية، وينبه إلى أسرار بلاغية كثيرة، وهو من فنون التواصل بين المبدع والمتلقي لأنه يبرز إمكانيات المبدع في استعمال الطاقة التعبيرية الكامنة في اللغة لإيصال رسالة إلى المتلقي بكل ما فيه من القيم الجمالية .

ولعل أكثر ما يمكن أن ينطبق على اللغة الشعرية هو أنها اللغة اللامتناهية المتناغمة التي تحمل بعدا إنسانيا لها شعرية في الكلمات تحوي إيقاعا موسيقيا تقود الشاعر من خلالها إلى عالم مفعم بالخيال متجاوزا قيود اللغة وفي دراستنا لظاهرة الانزياح وقع اختيارنا على أحد الشعراء الجزائريين الذين حاولوا إيصال تجربتهم وعمق إحساسهم للمتلقي وهو الشاعر " عثمان لوصيف " في ديوان " أعراس الملح " (نموذجاً).

فطبيعة اختيار هذه المدونة، الرغبة في الاطلاع على كل ما يسهم في محاولة الإلمام بالنص الشعري الصوفي الذي يعتبر نصا لغويا ودلاليا يسمو باللغة إلى مستوى مثقل بالإحياءات رغبتنا الملحة في دراسة الانزياح في ديوان الشاعر عثمان لوصيف باعتباره من الشعراء القلائل الذين لم ينالوا حظهم من الدراسة، وهي المناسبة التي اغتتمتها للاطلاع عليه، كان من بين الأسباب التي حملتنا على اختيار الموضوع أن الانزياح قدر دُرس من قبل بتقنيات الدراسة الأسلوبية من خلال نصوص نثرية وشعرية ونصوص قرآنية، دون هذا الديوان، وقد وقع اختياري على الشاعر عثمان لوصيف، لما لهذا الشاعر من إنتاج غزير

وسمعة تجاوزت حدود الوطن، وتجاوزت حدود اللغة ، وقد شهد له بذلك الخصوم قبل الأصدقاء بأنه من فحول الشعراء.

فإذا كان "الانزياح" يشكل هاجسا شعريا ومحركا جوهريا لجماليات الشعرية فإن حيوية وكثافة الدرس النقدي عبر مستوى الانزياح جعلنا نتساءل معرفيا عن بعض الحقائق المرتبطة أساسا بشعرية العمل الإبداعي الخاص بالشاعر (عثمان لوصيف) ومن هذا الطرح يمكن إثارة الأسئلة الآتية:

- ماذا نقصد بظاهرة الانزياح؟ وما وظيفته في النص " أعراس الملح " ؟

- وما هي أنواعه في القصيدة الحديثة و دلالاته داخل النص الشعري ؟

أما فيما يخص المنهج فإن طبيعة البحث اقتضت الاستعانة بالمنهج الأسلوبي الذي له الدور البارز في الولوج إلي النص والكشف عن طاقاته الإبداعية وتبين وجهة نظر الشاعر وميوله وأفكاره ويحيلنا ما وراء السياق والألفاظ من إحياءات، وهو منهج شامل يجمع بين البلاغة واللغة في مواشجة تظهر جمالية الأدب بصفة عامة.

فقد قمنا بتقسيم البحث إلى ثلاث فصول:

الفصل الأول منهما تطرقنا فيه إلى تحديد مفهوم الانزياح لغة واصطلاحا بالإضافة إلى مفهومه عند اللغويين كما عند النحويين والبلاغيين ثم تطرقنا أيضا إلى أنواع الانزياح بالإضافة إلى دراسة ظاهرة الانزياح عبر التراث قديما وحديثا وكذلك تطرقنا إلى موقف الأسلوبيين و اللغويين المعاصرين حول جواز الانزياح ومقاصده لنخلص إلى شعرية والمستوى التركيبي ووظيفته الأسلوبية، أما الفصل الثاني فتناولنا فيه الانزياح التركيبي بما فيه التقديم والتأخير والحذف ونماذج تطبيقية لكل منهما، أما الفصل الأخير فتناولنا فيه الانزياح الاستبدالي أو الدلالي والذي يحوي كل من الاستعارة والتشبيه والكناية مع نماذج تطبيقية لكل عنصر منها.

وأنارت طريق بحثنا مجموعة مرغمة من المصادر و المراجع أهمها:

- صلاح فضل. (علم الأسلوب).

- نور الدين السد: (الأسلوبية وتحليل الخطاب ج1).

- أحمد محمد ويس : (الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية).

- نعيمة حمو: (العدول النحوي في لغة الصحافة).

- خيرة حمر العين: (شعرية الانزياح).

وكأي بحث لا يخلو من الصعوبات وأكبر صعوبة تتعلق في عملية فهم الديوان كونه يحتاج إلي باحث متمعن دقيق التصوير وذو خبرة واسعة في التعامل معه، كما أن ضيق الوقت لم يترك لنا الفرصة أكثر في مجال البحث والتتقيب.

وفي الختام ينبغي أن نقدم عظيم شكرنا وتقديرنا لأستاذنا الفاضل "عثمان مقيرش" الذي تولى هذا البحث بإشرافه وتوجيهه، ومنحنا من وقته الكثير وقد أخذنا من توجيهاته ودقيق ملاحظاته فجزاه الله عنا خير الجزاء، سدد الله خطاه ، ووفقه لما يحب ويرضاه.

وفي الأخير نحمد الله سبحانه وتعالى الذي أمدنا بالصبر لتسهيل عتبة هذا البحث.

عثمان لوصيف: شاعر جزائري ولد بطولقة في 05 فيفري 1951م من عائلة بدوية فقيرة، حيث تلقى تعليمه الابتدائي، وحفظ القرآن الكريم خلال العطل .الصيفية في المساجد والكتاتيب، ثم التحق بالمعهد الإسلامي ببسكرة، وهناك أتم تعليمه المتوسط وحصل على شهادة الأهلية سنة 1970م، وبسبب الظروف الاجتماعية القاسية لعائلته انقطع عن الدراسة وامتحن التعليم والتحق بالمعهد التكنولوجي لتكوين المعلمين بباتنة وفي 1970م عُين معلما بالابتدائي وواصل دراسته حتى حصل على شهادة البكالوريا سنة 1974م ، ولم يتمكن من الالتحاق بالجامعة إلا سنة 1980 م، ودرس بمعهد الأدب العربي بجامعة باتنة، وحصل على الليسانس 1984م، وعمل كأستاذ في التعليم الثانوي بطولقة حتى 2001م، ثم تقاعد بطلب منه ، وعمل كأستاذ مؤقت للغة العربية بجامعة المسيلة وحصل على الماجستير 2004م، في العاصمة وهو طالب بكلية الآداب واللغات الأجنبية بجامعة الجزائر تخصص أدب عالمي.

ويقول الشاعر عن مسيرته الأدبية: فمنذ طفولتي الأولى كنت أميل إلى الفنون الجميلة خصوصا الرسم والموسيقى، لكن الشعر هو الذي يشدني إليه أكر. بدأت أكتب المحاولات الأولى في سن مبكرة، وأخذت قصائدي تتضح شيئا فشيئا خصوصا في مرحلة التعليم المتوسط وما بعدها، وهكذا رحلت أطلع الأدب العربي قديمه وحديثه ، كما اطلعت على الكثير من الآداب الأجنبية وتعلمت اللغتين الفرنسية والانجليزية.

مؤلفاته:

لعثمان لوصيف 16 مجموعة شعرية ومجموعة نثرية عبارة عن رسائل عاطفية ويمكن توضيح ذلك كما يلي:

1. الكتابية بالنار 1982 م (شعر).
2. شبق الياسمين 1986 م (شعر).
3. أعراس الملح 1988م (شعر) .
4. الإرهاصات 1997 م (شعر) .

5. اللؤلؤة 1997م (شعر).
 6. نمش وهديل 1997م (شعر).
 7. براءة 1997م (شعر).
 8. غرداية 1997م (شعر).
 9. أبجديات 1997م (شعر).
 10. المتغابي 1999م (شعر).
 11. قصائد ظمأى 1999م (شعر).
 12. ولعينك هذا الفيض 1999م (شعر).
 13. زنجبيل 1999م (شعر).
 14. كتاب الإشارة 1999م (شعر).
 15. قراءة في ديوان الطبيعة 1999م (شعر).
 16. ريشة خضراء 1999م (شعر).
 17. قالت الوردة 2000 (شعر).
- أما المخطوطات الشعرية فهي كما يلي:
1. أول الجنون: ويضم بعض قصائده الأولى التي لم تنشر.
 2. يا هذا الأنثى.
 3. جرس السماوات تحت الماء.
 4. مكاشفات في مشهد الموت " مسودة "، ولديه بعض المسودات في الترجمة.¹

¹ - عثمان مقيرش: الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة ، المرجع السابق، ص، 04-05.

ملخص :

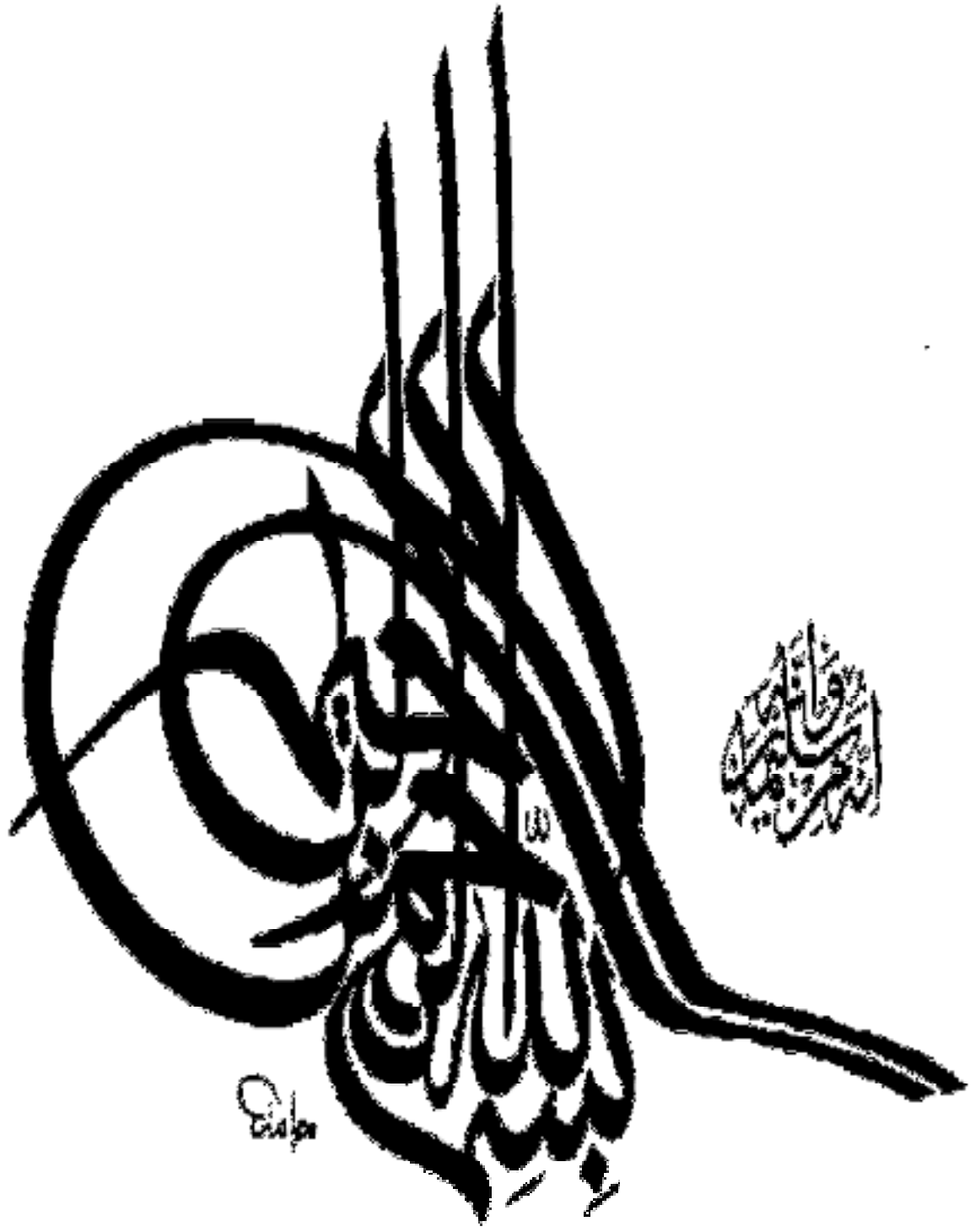
تناولت في هذه الدراسة ، الانزياح وجمالياته في ديوان أعراس الملح لشاعرنا عثمان لوصيف ، والانزياح ظاهرة إنسانية كونية قبل أن تكون ظاهرة أدبية لها جذورها في التراث الغربي ، كما لها جذور في التراث العربي تحت اصطلاحات مغايرة منها (العدول ، الانحراف ، المجاز) وقد قسمت بحثي هذا إلى ثلاث فصول : سلطت الضوء في الفصل الأول على ماهية الانزياح بداية من مفهومه لغة واصطلاحاً إلى مفهومه عند اللغويين كما عند النحويين والبلاغيين ، ثم تطرقت إلى ذكر أنواع الانزياح والمقارنة بين مفهومه قديماً وحديثاً ، كما تناولت موقف الأسلوبيين واللغويين المعاصرين حول جواز الانزياح ، بالإضافة إلى مقاصد الانزياح ، ثم نخلص إلى شعريته والمستوى التركيبي ووظيفته الأسلوبية.

أما في الفصل الثاني فقد قمت بدراسة الانزياح التركيبي بما فيه التقديم والتأخير والحذف لغة واصطلاحاً أقسامها ، وأغراضها ونماذج تطبيقية لكل منها ، وفي الفصل الأخير تناولت الانزياح الاستبدالي (الدالي) بما في ذلك الاستعارة لغة واصطلاحاً ، أقسامها ، وبلاغتها ثم تطرقت إلى الكناية بذكر مفهومها لغة واصطلاحاً أركانها ، أقسامها وبلاغتها بالإضافة إلى التشبيه ومفهومه لغة واصطلاحاً مع أركانه وأدوات التشبيه وأنواعه وبلاغته ، مع نماذج تطبيقية لكل عنصر منها .

وفي الأخير خاتمة وملحق خاص بالشاعر ، وقائمة المصادر والمراجع ، مع فهرس الموضوعات ، وقد شملت الخاتمة أهم النتائج المتوصل إليها من خلال هذه الدراسة المتواضعة والتي أكدت أن الانزياح ظاهرة جد مهمة في حقل الدراسات اللغوية ، التي تركز أساساً على الدلالة.

Un résumé :

Je ai pris dans cette étude , l'enlèvement et ses beautés dans le livre des mariages du sel pour notre poète Othman pour un serviteur , et l'enlèvement est comme un phénomène humaine comme et avant qu'un phénomène littéraire forme leurs racines pour le dans l'héritage ouest , comme pour le des racines dans l'héritage arabe sous des terme techniques hétérogènes du (, la déviation , le passage) et elle a subdivisé besides en trois saisons à mon incitation : Je/tu/elle suis devenu impudent la lumière dans la saison le premier sur l'essence de l'enlèvement un commencement de sa compréhension une langue et un terme technique à sa compréhension aux linguistes le combien des récalcitrants du Alnhoyen et les rhétoriques , puis je/tu/elle ai atteint le mâle des espèces de l'enlèvement et balançant entre sa compréhension anciennement et récent , comme je/tu/elle ai pris une situation stylistique et les linguistes contemporains une permission a changé l'enlèvement , à intention l'enlèvement , puis nous sommes pur à capillaire son et le niveau synthétique et sa fonction stylistique.



Handwritten text in a circular seal or stamp, likely a signature or official mark, located to the right of the main signature.

Small handwritten mark or signature element located below the main signature.

شكر و عرفان

" رب أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت عليّ و علي
والديّ وأن أعمل صالحاً ترضاه، "

قبل كل شيء الحمد لله الذي هدانا لهذا وما كنا لنهتدي لو لا أن هدانا الله
فنشكر الله عز وجل الذي أنار لنا درب العلم والمعرفة وأعاننا أداء هذا
الواجب ووفقنا في إنجاز هذا العمل المتواضع وامتنانا منا و عرفانا بالجميل
تجاه كل من ساهم من قريب أو من بعيد في إنجاز مذكرتنا هذه
فنتقدم بجزيل الشكر إلى

التي لا يمكن للكلمات أن توفي حقها ولا الأقلام

والتي لو تبخل علينا بعلمها وجمها وصرها معنا ونصحا

وتوجيهاتها لنا رغم انشغالاتها الكثيرة

الأستاذتين الفاضلتين " دبي أمل " " سلامي فضيلة " فشكرا جزيل الشكر

إلى كل من ساعدنا ومدّ لنا يد العون من أساتذة وزملاء

دون أن ننسى الأصدقاء الذين وقفوا معنا في السراء والخراء ولو بكلمة طيبة.

إلى جميع أساتذة المعهد الوطني المتخصص في التكوين المهني

- الشهيد داود صالح - بالمسيلة

الذين قدموا لنا يد العون وكذا موظفي المكتبة

كما لا ننسى أن نشكر كل من ساعدنا على كتابة وطبع

هذه المذكرة، ونخص بالذكر

أصحاب مكتبة الفاتح حي 500 مسكن.

وجزا الله الجميع خير الجزاء

اللهم آمين



قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

قائمة المصادر والمراجع:

عثمان لوصيف: " أعراس الملح "

1. ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، ج2، تح: أحمد الحوفي، وبدوي طبابنة، دار النهضة للطباعة و النشر و التوزيع، مصر، القاهرة، دط، د ت.
2. ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، ج3، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 1990.
3. ابن جني: الخصائص، ج2، تح: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1999.
4. ابن رشيق المسيلي: العمدة في محاسن الشعر و آدابه، تح: محمد قرقران، ط 1، دار المعارف، بيروت، لبنان، 1988.
5. ابن سيوط: المخصص، د ط، د ت.
6. ابن طباطبا: عبار الشعر، تح: طه الحاضري، محمد زغلول سلام: المكتبة التجارية الكبرى القاهرة، مصر، دط، 1956.
7. ابن عبد الله شعيب: البلاغة الواضحة "علم البيان"، دار الهدى للنشر و التوزيع، عين مليلة، الجزائر، د، ط، د، ت.
8. ابن منظور: لسان العرب، المجلد 14، دار صادر، بيروت، طبعة جديدة محققة.
9. ابن منظور: لسان العرب، مج 2، دار لسان العرب، بيروت لبنان، ط 1، د ت.
10. أبو علي الفارس: الحسن بن أحمد بن عبد الغفار الفارسي، الأعلام.
11. أبو هلال العسكري: الصناعتين، تح: علي محمد البيجاوي، دم، د ط، 1986.
12. ابي الحسن علي بن العيسى الرماني النحوي: معاني الحروف، تح: د. عبد الفتاح إسماعيل شلبي، دار الشروق للنشر و التوزيع جدة، العربية السعودية، ط3، 1984.
13. أبي بكر محمد بن سهل بن السراج النحوي: الأصول في النحو، تح: د. عبد الحسين الفتيلي، الطبعة الأولى، بيروت.
14. أبي منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي النيسابوري: الكناية و التعريض، تح: عائشة حسين فريد، دار قباء للطباعة و النشر، د، ط، 1998.
15. أحمد أبو المجد: الواضح في البلاغة "البيان و المعاني و البديع"، دار حرير للطباعة و النشر و التوزيع، ط1، 2010.
16. إبراهيم مصطفى و آخرون: المعجم الوسيط، ج2، المكتبة الإسلامية، استانبول، تركيا، د ط، د ت.
17. أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، د ط، 2005.
18. أحمد عبد السيد أحمد الصاوي: فن الاستعارة، كلية التربية، جامعة المنصورة، مصر، ط2، 2010.

19. احمد محمد ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، لبنان ط 1، 2005.
20. أحمد محمد ويس: الانزياح في التراث النقدي و البلاغي، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د، ط، 2006.
21. أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، مج 3، عالم الكتب، نشر و توزيع، ط 1، 1429 هـ 2008.
22. احمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة "البيان و البديع"، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1993.
23. أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية و تطورها، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 2002.
24. أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 3، 1979.
25. أمين أبو ليل: علوم البلاغة "المعاني و البيان و البديع"، دار البركة للنشر و التوزيع، ط1، عمان، 2006.
26. أيمن اللبدي: الشعرية والشاعرية، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2006.
27. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 3، 1992.
28. الجاحظ: البيان و التبيين: ج1، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، د ط، دت.
29. جتن برتليمي: بحث في علم الجمال، تر، أنور عبد العزيز، النهضة، 1970.
30. جيل دولوز: نيتشه و الفلسفة، تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، ط 1، 1993.
31. حامد صالح خلف الربيعي: مقاييس البلاغة من الأدباء و العلماء، مكتبة الملك فهد الوطنية للنشر و التوزيع، مكة المكرمة، (د، ط)، 1996.
32. حسن ناظم: البنى الأسلوبية، د ط، د ت.
33. حسين محمد الربابعة: التشبيه المختلف عند المتنبي، المركز القومي للنشر، إريد، الاردن، ط1، 1999.
34. حمد بن هاشم: البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004.
35. حمدي الشيخ: الوافي في تيسير البلاغة، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر، (د، ط)، 2004.
36. حمودة سعد سليمان: البلاغة العربية، دار المعرفة الجامعية، مصر، د، ط، 1996.
37. حميد آدم ثويني: البلاغة العربية "المفهوم و التطبيق"، دار المناهج، عمان، الأردن، د ط، 2006.
38. حنفي محمد شرف: الصورة البيانية، دار النهضة، القاهرة، مصر، ط1، 1965، ص63.
39. الخُضري : الأعلام.
40. الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، 1994.
41. الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، ط3، د، ت.

42. خليل موسى: قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2000.
43. خيرة حمر العين: شعرية الانزياح، دراسة في جماليات العدول، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية و النشر و التوزيع، جامعة وهران، ط 1، 2001.
44. د. رايح بوحوش: اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم عنابة، الجزائر، ط 2006.
45. د. رايح بوحوش: اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، الجزائر، د ط، 2006.
46. د. رايح دوب: البلاغة عند المفسرين حتى نهاية القرن الرابع للهجرة، دار الفجر للطباعة و النشر و التوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط 2، 1999.
47. رجاء عيد: البحث الأسلوبي معاصرة و تراث، مطبعة الأطلس، القاهرة، 1993.
48. رجاء عيد: فلسفة البلاغة بين التقنية و التطور منشأة المعارف ، الإسكندرية ، 1979، ص 175.
49. زكاريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر لطباعة الاوفست، د ط، 1988.
50. الزمخشري : أساس البلاغة، الجزء 1، دار الكتب العلمية بيروت لبنان،، ط 1، 1998 م.
51. الزمخشري: أساس البلاغة، ج 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط 3، 1985، ص 15.
52. الزمخشري: أساس البلاغة، ج 2.
53. الزمخشري: أساس البلاغة، دار إحياء التراث العربي، طبعة جديدة و منقحة و مصححة، ط 1، 1422 هـ، 2001.
54. سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية، المركز القومي للنشر و التوزيع، د، ط، 1999.
55. سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي "رؤية معاصرة في التفكير النقدي و البلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث": عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2008.
56. السكاكي : معجم الأدباء لياقوت، دار المأمون، د ط، د ت.
57. سيويوه: الكتاب، ج 3، تح، عبد السلام هارون، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1988.
58. السيد عبد الرزاق: الاستعارة "تعريفها و أركانها و أنواعها و بلاغتها"، 2013/02/29م، 10:49:10.
<http://www.Khayma.com>
59. السيوطي : الأشباه والنظائر في النحو، د ط، د ت.
60. شعيب خلف: التشكيل الاستعاري في شعر أبي العلاء المعري، دار العلم و الإيمان للطباعة و النشر و التوزيع دسوق، د، ط، 2009.
61. شوقي بزيغ: الشاعر الاسباني ليو بولدو بانيرو في ديوانه " الفردوس المفقود "، هندسة الهديان، ننظر الموقع : <http://www.alimbartm.com> alamistuff/sheta 222/sheta 2.22 htm
62. صالح بلعيد: دروس في اللسانيات التطبيقية، دار هومه، الجزائر، ط 5، 2009.
63. صالح بلعيد: منافحات في اللغة الغربية، دار الأمل، تيزي وزو، 2006.
64. صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية و التطبيق، ج 2، دار قباء للنشر و التوزيع، د، م، ط 1، 2000.
65. صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، دار شرقيات، القاهرة، ط 1، 1996.
66. صلاح فضل : علم الاسلوب، دار الشروق، القاهرة، ط 1، 1998.

67. طاهر سليمان حمودة: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، الإسكندرية، مصر، د، ط، د، ت.
68. عبد الإله سليم: بنيات المشابهة في اللغة العربية، دار توبقال، للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.
69. عبد الحميد هنداي: الإعجاز الصوتي في القرآن الكريم، منشور بالدار الثقافية بالقاهرة، د ت.
70. عبد الحميد يوسف أحمد هنداي: الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم.
71. عبد الرحمان الحاج صالح: اللغة العربية بين المشافهة والتحرير، ج 66، مجلة مجمع اللغة العربية، القاهرة، 1990.
72. عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط 5، 2006.
73. عبد العزيز عتيق: علم البيان، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2006.
74. عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية "علم المعاني و البيان و البديع"، دار النهضة للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، د، ط، د، ت.
75. عبد العزيز قليقة: في البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 2001.
76. عبد القاهر الجرجاني: المقتصد في شرح الإيضاح، د، ط، د، ت.
77. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح محمود شاكر، مكتبة اليازجي، القاهرة، مصر، 1984 .
78. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، تح، السيد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د ت.
79. عبد اللطيف شريف، زبير دراقي: الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، د، ط، د، ت.
80. عبد الله حمادي؛ محمد كعوان ونخبة الأساتذة: سلطة النص في ديوان البرزخ و السكين، منشورات النادي الأدبي، (د، م)، ط1، 2001.
81. عبده الراجحي: التطبيق النحوي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2004.
82. عثمان مقيرش : الخطاب الشعري في ديوان " قالت الوردة " للشاعر عثمان لوصيف، دار النشر المؤسسة الصحفية بالمسيلة للنشر، التوزيع و الاتصال، ط 2011.
83. عثمان موافي: الأنموذج في بحث الاستعارة، دار الوفاء للطباعة و النشر و التوزيع، مصر، د، ط، 2010.
84. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياها و ظواهره الفنية، د ط، د ت.
85. علاء عبد الهادي: البلاغة و الدراسات البلاغية "مفاهيم بلاغية"، العلم و الإيمان للنشر و التوزيع دسوق، القاهرة، د ط، 2011.
86. علاء مداني: مذكرة بعنوان، الانزياح في شعر عمر أزرار ديوان العودة إلى تيزي راشد مخطوط ماجستير، أ.د مشري بن خليفة، جامعة ورقلة، 2010/2011.
87. علي أبو القاسم عون: بلاغة التقديم و التأخير في القرآن الكريم، ج1، دار المدار الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

88. علي أبو المكارم: الحذف و التقدير في النحو العربي، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 2008.
89. علي الجارم، مصطفى أمين: البلاغة الواضحة "المعاني و البيان و البديع"، شركة مكمالن، ط17، 1964.
90. علي فراحي: محاشرات و تطبيقات في علم البيان، دار هومة، الجزائر، د ط، 2010.
91. علي ناصح الخالدي: البديل المعنوي عن ظاهرة الحذف، درا صفاء للنشر و التوزيع، عمان، الاردن، ط1، 2007.
92. غاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة، تر، جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، لبنان، ط11، 1992.
93. فخر الدين الرازي: نهاية الإيجاز و دراية الإعجاز، تح: نصر الله حاجي، دار صادر للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، ط1، 2004.
94. فريدة مولى: انزياح الخطاب الصوفي عند النفري المواقف و الخطابات نموذجاً، مذكرة ماجستير في الأدب العربي، جامعة تيزي وزو، 2001.
95. فضل حسن عباس: في البلاغة فنونها و أفنانها "علم البيان و البديع"، دار الفرقان للنشر و التوزيع، عمان الاردن، ط9، 2004.
96. فهد خليل زايد: البلاغة بين البيان و البديع، دار يافا العلمية للنشر و التوزيع، الاردن، عمان، ط1، 2009.
97. فواز فتح الله الراميني: البلمس الشافي في علوم البلاغة "البيان و المعاني و البديع"، دار الكتاب الجامعي الإمارات، ط1، 2009.
98. الفيروز أبادي : القاموس المحيط، تحقيق مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة للطباعة و النشر و التوزيع، طبعة فنية منقحة مفهومة، ط 6، بيروت، لبنان 1419 هـ / 1998 .
99. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، دار المعارف، القاهرة، د، ط، 1963.
100. كمال بشر: دراسات في علم اللغة، دار غريب، القاهرة، د ط، 1998.
101. مارتن هيدغر: في الفلسفة و الشعر، تر: عثمان امين الدار القومية للطباعة 1963.
102. مايكل دوفرن: الكلام و الشعر، الفكر العربي تر سلمان عوية، 1990.
103. محمد احمد نخلة: مدخل إلى دراسة الجملة العربية، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، دط، 1988.
104. محمد الصغير الإفرائي: ياقوتة البيان، تح: عبد الحي السعيد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2007.
105. محمد خطابي: لسانيات النص "مدخل إلى انسجام الخطاب"، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1991.
106. محمد درابسة: ابن أبي عون و كتابه التشبيهات، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية للنشر و التوزيع، اريد الاردن، د، ط، 2003.

107. محمد سليمان: الظاهرة الأسلوبية في شعر ممدوح عدوان، دار اليازودي العلمية للنشر و التوزيع ، الأردن، ط1، 2007.
108. محمد كريم الكواز : علم الأسلوب منشورات جامعة السابع من ابريل، ط 1428 هـ .
109. محمد موازين: الواضح في الأدب و النحو "الأعمال التطبيقية في قواعد و بلاغة اللغة العربية، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، د، ط، 2004.
110. مختار عطية: التقديم و التأخير و مباحث التراكيب بين البلاغة و الأسلوبية، د ط، دت .
111. مصطفى الصاوي الجويني : المعاني علم الأسلوب، ، دار المعرفة الجامعية للطبع و النشر و التوزيع الازاريطة، الإسكندرية، د ط، 1996 .
112. مصطفى شاهر خروف: أسلوب الحذف في القرآن الكريم و أثره في المعاني و الإعجاز، دار الفكر للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009.
113. مكرم السيد أحمد علي: بلاغة علم البيان "تشبيه، استعارة، كناية، مجاز"، 2013/05/12م،
11:03:09 . <http://www.majdah.maktob.com>
114. منير سلطان: الصورة في شعر المتنبي "التشبيه"، منشأة المعارف للطباعة و النشر و التوزيع، الإسكندرية مصر، د، ط، 2002.
115. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة ، ط1، بيروت ، 1962.
116. نبيل أيوب: قراءات في ضوء تحليلية هيدغر للدازين الشعري كتابات ع 23، 1995.
117. نعيمة حمو: العدول النحوي في لغة الصحافة، منشورات مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر 2011 .
118. نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، تر د. عيسى علي العاكوب، ط1، 1996.
119. يوسف أبو العدوس: التشبيه و الاستعارة منظور مستأنف، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2007.
120. يوسف ابو العدوس: المجاز المرسل و الكناية "الأبعاد المعرفية و الجمالية"، الاهلية للنشر و التوزيع، عمان الأردن، ط1، 1998.
121. يوسف السكاكي: مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987.
122. يوسف بكوش: المغني في علوم اللغة العربية، دار الملكية للطباعة و النشر و التوزيع، الحراش، الجزائر، ط1، 2004.