الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة
وزارة التّعليم العالي والبحث العلميّ
جامعة محمّد البشير الإبراهيميّ – برج بوعريريج –

كلّية الآداب واللّغات قسم اللّغة والأدب العربيّ

عنوان الرّسالة:

الانزياح في شعر محمّد مهدي الجواهريّ

" مقاربة أسلوبيّة تأويليّة "

مذكّرة مقدّمة لاستكمال متطلّبات شهادة الماستر في اللّغة والأدب العربيّ.

التّخصّص: نقد حديث ومعاصر.

إعداد الطّالبين: إشراف الدّكتور:
التّوفيق خنتاش البشير عزوزي
حمـــزة ربعـــي

لجنة المناقشة

الاسم واللّقب	الرّتبة	الصّفة
د. عبد المالك بلميهوب	أستاذ مساعد –ب–	رئيسا
د. البشير عزوزي	أستاذ محاضر – أ –	مشرفا ومقرّرا
د. عبد الغني ناصري	أستاذ مساعد –ب–	ممتحنا

الموسم الجامعيّ: 2023 / 2024

المؤرخ في ..... المؤرخ في .....

الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقة العلمية ومكافحتها

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

مؤسسة التعليم العالي والبحث العلمي:

نموذج التصريح الشرفي
الخاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث

أنا الممضي أسفله،

السيد(ة): ..... الصفة: طالب، أستاذ، باحث .....

الحامل(ة) لبطاقة التعريف الوطنية رقم: ..... والصادرة بتاريخ .....

المسجل(ة) بكلية / معهد ..... قسم .....

والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث (مذكرة التخرج، مذكرة ماستر، مذكرة ماجستير، أطروحة دكتوراه)،

عنوانها: .....

.....

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه.

التاريخ: .....

توقيع المعني (ة)

المؤرخ في ..... المؤرخ في .....

الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقة العلمية ومكافحتها

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

مؤسسة التعليم العالي والبحث العلمي:

نموذج التصريح الشرفي
الخاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث

أنا الممضي أسفله،

السيد(ة): ختاش الشريف ..... الصفة: طالب، أستاذ، باحث: طالب .....

الحامل(ة) لبطاقة التعريف الوطنية رقم: 109737319 والصادرة بتاريخ 2023.02.16 .....

المسجل(ة) بكلية / معهد الآداب واللغات ..... قسم: اللغة والأدب العربي .....

والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث (مذكرة التخرج، مذكرة ماستر، مذكرة ماجستير، أطروحة دكتوراه)،

عنوانها: الأبعاد الدلالية في شعر محمد مهدي الجواهري .....

مقاربة أسلوبية تأويلية .....

.....

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه.

التاريخ: .....

توقيع المعني (ة)

شكر وعرفان:

الحمد لله ربّ العالمين، والصّلاة والسّلام على المبعوث رحمة للعالمين، ثم أمّا بعد:

فالشّكر أوّلا وأخيرا لله عزّ وجل وحده على نعمه التي لا تحصى، ومنها أن منّ علينا بإتمام هذا العمل المتواضع

يقول الرّسول صلّى الله عليه وسلّم: ﴿ لا يشكرُ اللهَ من لا يشكر النّاسَ ﴾[1]

الشّكر لو كان له زمان * لتوقّف عند كل إنسان

والشّكر لو لم يكن له صدى * لتلاشى كقطرات النّدى

فالشّكر كنز مدفون * في قرارة إنسان مشحون

بالحب والرّضى والإخلاص * لمن ساعدنا بصفاء قلب كالألماس

نعم شكرا ثمّ شكرا، وشكرا كلمة صغيرة لها معان كبيرة تحملها موجاة الوفاء ترفعها في السّماء

ونقول شكرا شكرا إلى كلّ من ساعدنا، وبالأخصّ إلى الأستاذ المشرف

دكتورنا الفاضل: بشير عزوزي

الذي لم يبخل علينا بنصائحه

وتوجيهاته طيلة مدّة إنجاز هذا العمل

شكرا لأساتذة جامعة محمّد البشير الإبراهيميّ

شكرا خاصّا لمن لا ننسى فظلهم مجموعة النّقد المعاصر على المساعدة التي قدّموها لنا

نتمنى في الختام أن تكون الكلمة وصلت ووصلت بمعانيها وبقي صفاؤها لكلّ من يستحقها

شكرا

---

[1] – رواه أحمد وأبو داود والبخاري في الأدب المفرد.

إهداء

الحمد لله الذي هدانا إلى الطّريق الحقّ والصّلاة والسّلام على رسول الله وعلى آله وصحبه وأتباعه إلى يوم النّشر أمّا بعد:

أهدي هذا العمل إلى:

الينبوع الذي لا يملّ العطاء إلى نبع الحنان والصّفاء إلى أحنّ ما يُنطق به « أمّي »

إلى من كرّس حياته لأجلي وسهر على راحتنا لنصل إلى الأفضل حفظك الله وأطال في عمرك. « أبي الغالي »

إلى من تشاركني الحياة حلوها ومرّها إلى شريكة حياتي وأمّ أولادي رفيقة الدّرب

إلى من قضيت معه أجمل أيام عمري، إلى زوجتي الغالية

إلى أبنائي وفلذات كبدي حبيبي لقمان وعسلتي أجوان إلى صغير البيت عبد الرّحمان تيتو

إلى من ترعرعت بينهم: إخوتي الأعزاء وأخواتي الكريمات.

إلى أصدقائي: رمزي، عبد المطّلب، سيف الدّين، عمر.

حمـــزة

إهداء

الحمد لله الذي هدانا إلى الطّريق الحقّ والصّلاة والسّلام على رسول الله وعلى آله وصحبه وأتباعه إلى يوم النّشر أمّا بعد:

أهدي هذا العمل إلى:

منهل البذل والعطاء إلى نبع الحنان والصّفاء إلى أحنّ ما يُنطق به

« أمّي »

إلى من كرّس حياته لأجلي وسهر على راحتنا لنبلغ الأفضل والأرقى

حفظك الله وأطال في عمرك. « أبي الغالي »

إلى من تشاركني الحياة حلوها ومرّها إلى شريكة حياتي وأمّ أولادي رفيقة الدّرب والمساندة في الصّعب

إلى زوجتي الغالية

إلى أبنائي وفلذات كبدي: الحارث، همّام، عبد الودود.

إلى عائلتي الكريمة كلّ باسمه.

التّوفيق

مقدّمة

مقدمة:

الحمد لله مزيل اللّيل بالإصباح، ومزيح النّهار باللّيل للارتياح، ونشهد أن لا إله إلاّ الله وأنّ محمّدا رسول الله شهادة الحقّ والفلاح، أمّا بعد:

عرف النّقد المعاصر، في مسيرته النّظريّة والتّطبيقيّة، مراحل منهجيّة أساسيّة عدّة، منها: الأسلوبيّة التي لم تظهر إلّا في أواخر القرن التّاسع عشر وبداية القرن العشرين لوصف الأسلوب في مختلف تجلّياته الصوتيّة، والصّرفيّة، والتركيبيّة والدّلاليّة كشفا عن الظّاهرة الأسلوبيّة، وبحثا عن العلاقات الرّابطة لها، والمكوّنة لجمالها الفنيّ والدّالة على بعدها الإبداعيّ بتأويلها استنطاقا لآلياتها الإجرائيّة؛ إذ تعمل الأسلوبيّة بمنهجها وآلياتها على الكشف عن السّمات التي يتميّز بها الكلام الفنّيّ عن بقيّة أنواع الخطاب الأخرى، لهذا استهدف هذا البحث ظاهرة من ظواهرها، تعدّ من أهمّ ما قامت عليه الأسلوبيّة والمتمثّلة في " **الانزياح** "، بل إنّ هناك من عرّف الأسلوبية بأنّها علم الانزياحات.

ظاهرة الانزياح تعدّ من الظّواهر الأسلوبيّة التي اهتم بها الباحثون اهتماما كبيرا في النّقد الحديث، وقد ارتبط الانزياح بالشّعر أكثر من غيره، فالشّعر يثبت نفسه من خلال التميّز عن الخطاب العادي، بل حتّى عن الخطاب النّثريّ ، فالشّعر نجده كلاما إبداعيّا جماليّا؛ حيث يسعى إلى خلق وظيفة جماليّة، هذه الجماليّة التي راحت المناهج الحديثة المعاصرة تبحث وتكشف عنها، وإنّ الأسلوبيّة من بين تلك المناهج الحديثة التي راحت تكشف عن تلك الجماليّة، والتي منها جمالية الانزياح التي قصدنا البحث عنها في شعر محمّد مهدي الجواهريّ على جميع المستويات: الصّوتيّة، التّركيبيّة، أو الدّلاليّة فكان هذا البحث: " **الانزياح في شعر محمّد مهدي الجواهريّ، مقاربة أسلوبيّة تأويليّة** " والذي يكتسي أهمّيته من أهمّية الظّاهرة ـ **الانزياح** ـ هذا من جهة، ومن جهة

أخرى أهميّة شعر محمّد مهدي الجواهريّ الذي لقّب بالشّاعر الأكبر؛ حيث يتتبّع البحث الظّاهرة وصفا وتحليلا لاستكناه جماليّة هذا الانزياح وبيان شعريّته أسلوبيّا.

وبما أنّ البحث العلميّ بحث تراكميّ يتطلب دائما ارتباط اللّاحق بالسابق، وأن يعتمد المتأخّر على المتقدّم، فقد وجدنا دراسات سابقة نذكر منها ما يلي:

- البنية الأسلوبيّة في شعر الجواهري دكتوراه لحسام محمّد إبراهيم أيوب.
- البنية الإيقاعيّة في شعر الجواهريّ دكتوراه لعبد نور داود عمران.
- ظاهرة العدول في البلاغة العربية مقاربة أسلوبية ماجستير لعبد الحفيظ مراح.
- أسلوب الالتفات في شعر الجواهري ماجستير لشيماء محمد كاظم الزّبيديّ.
- اللّغة الشّعريّة في ديوان الجواهريّ دراسة أسلوبيّة ماستر لأحلام عشاري وفهيمة بوعاقل.
- جمالية الانزياح وآلياته في قصيدة لفرد غلا مرضا وبني تميمي ندا مقال.

من خصائص البحث العلميّ الرّغبة، والرّغبة لا بدّ لها من دوافع وأسباب، ومن بين الأسباب التي دفعتنا لاختيار هذا البحث ما يلي:

- فهم ظاهرة الانزياح وإدراك ما يتداخل معها من مصطلحات.
- البحث والكشف عن هذه الظّاهرة وآلياتها في ديوان الجواهريّ الضّخم.
- وصف الظّاهرة وتحليلها وتأويلها إدراكا لجماليتها.
- الرّغبة في تذوّق الشّعر؛ لأنّ الشّعر انزياح، والقارئ الذي لا يملك خلفية وثروة معرفيّة لا يمكنه أن يفهم هذا الشّعر فضلا عن تذوّقه.

من المعلوم أنّ أساس البحث العلميّ هو الإشكال لذا كانت إشكالية بحثنا كالتّالي:

- فيم تكمن جمالية الانزياح في شعر محمّد مهدي الجواهريّ؟
- وما الظّواهر والمستويات التي تدلّ عليها؟
- وما الآليات التي وظّفها الجواهريّ فانزاح بها في شعره؟

وبما أنّ كلّ دراسة أكاديميّة تقتضي منهجا ينظّمها ويكسبها طابــع العلميّة، فإن المنهج الذي اتّبعناه هو المنهج الأسلوبيّ التّأويليّ اعتمادا على وصف الظّاهرة وتحليلها وتأويلها اتباعا للمقاربة التي تقتضي هذا المنهج.

ولكي نتمكّن من الإجابة عن هذه الإشكالية التي يطرحها الموضوع كان لا بدّ من خطّة منهجيّة تسيّر البحث وتوجّهه، وتمثّلت فيما يلي:

مقدّمة

الفصل الأول: مفاهيم ومصطلحات، ويتضمن ثلاثة مباحث:

المبحث الأول : الانزياح لغة، واصطلاحا، وإشكالية تعدّد مصطلحاته.

المبحث الثاني : الأسلوبيّة لغة، واصطلاحا، أسسها واتجاهاتها.

المبحث الثالث: التّأويليّة لغة، واصطلاحا.

الفصل الثاني: مستويات الانزياح وآلياته في شعر محمّد مهدي الجواهريّ وقسّمناه إلى ثلاثة مباحث هي:

المبحث الأول : الانزياح الصوتيّ.

المبحث الثّاني: الانزياح التركيبي.

المبحث الثّالث: الانزياح الاستبداليّ.

خاتمة: ضمّت أهم النّتائج التي توصّلنا إليها وبعض التّوصيات التي نرجو أن يستثمرها الباحثون في دراستهم.

وحتّى يتسنّى لنا كتابة هذا البحث، وتناول فصوله ومباحثه اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع نذكر منها ما يلي:

- ديوان محمّد مهدي الجواهريّ.
- جمالية الانزياح وآلياته في قصيدة لفرد غلا مرضا وبني تميمي ندا.
- الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة لأحمد محمد ويس.
- أسلوبيّة الانزياح في شعر المعلّقات لعبد الله خضر حمد.
- الأسلوبيّة وتحليل الخطاب لنور الدّين السّد.
- الأسلوب والأسلوبيّة لعبد السّلام المسدّي.
- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته لصلاح فضل.

ولا يخلو أيّ بحث علميّ من صعوبات تكتنف مراحله، ومن أهمّ الصّعوبات التي أحاطت بهذا البحث ما يلي:

- قلّة المراجع التي تتناول ظاهرة الانزياح بالتّطبيق والتحليل في شعر الجواهريّ خصوصا؛ إذ غالب شعره مازال غير مطروق من حيث هذه الظّاهرة.
- ومن الصّعوبات التي واجهتنا ظاهرة الانزياح في حدّ ذاتها، فهي تحتاج إلى باحث متمكّن من ناصية اللّغة في جوانبها المختلفة صوتا وصرفا ونحوا وبلاغة هذا من جهة، ومن جهة ثانية لا بدّ لهذا الباحث من علاقة وطيدة مع الشّعر خاصّة المعاصر منه، ومن جهة أخرى لا بدّ له من الإحاطة

باستعمال هذه اللّغة وفق الصّياغات المختلفة إذ السّياق اللّغويّ أمر مهمّ لإدراك الغرض والجماليّة.

- وهناك صعوبة أخرى تمثّلت في تداخل أنواع الانزياح فيما بينها على حسب زاوية النّظر كالالتفات مثلا، فقد يمكن إدراجه ضمن المستوى التّركيبيّ إذا نُظِر إليه باعتبار تركيب العناصر اللّغويّة متتالية متتابعة في علاقات وفق محور أفقيّ هو محور التّركيب، كما يمكن إدراجه ضمن المستوى الاستبداليّ الدّلاليّ إذا نُظِر إليه على أنّه مبحث من مباحث علم المعاني.

وفي الختام هذا جهدنا جهد بشريّ يعتريه النّقص والخلل، فلا نزعم الكمال؛ لأن الكمال صفة لله جلّ وعلا وحده، وإنّنا نحمد الله على عونه وتوفيقه، ونسأله سبحانه أن يتجاوز عن تقصيرنا، فإنّه ولي ذلك والقادر عليه، كما لا ننسى أن نعبّر عن خالص الشّكر ووافر التّقدير للأستاذ الدّكتور المشرف: البشير عزوزي؛ إذ موضوع البحث بذرته وشجرته، والشّكر موصول كذلك إلى اللّجنة التي ستناقش هذا البحث. وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين.

الفصل الأوّل

مفاهيم ومصطلحات

المبحث الأوّل: الانزياح:

1- المفهوم والمصطلح:

1 ـ 1 ـ لغة:

لكي يتسنّى لنا إزاحة الغموض عن أيّ مصطلح لا بدّ من الرّجوع إلى المعاجم العربيّة والبحث في صفحاتها؛ لأنّ الكلمة وحدة دلاليّة صغرى ذات سياق، وهذا ما ينطبق على مصطلح " **الانزياح** "، إذ لا يمكن معرفة مفهومه، ولا إدراك مدلوله إلاّ بالرّجوع إلى هذه المعاجم للبحث فيها عن معاني " **الانزياح** ".

بعد رجوعنا إلى المعاجم العربيّة، وبحثنا فيها، وجدنا ـ ولا ندّعي الإحاطة ـ أنّ كلمة " **الانزياح** " تدور على هذه المعاني:

أ ـ البعد والتّباعد والإبعاد: جاء في معجم العين: " **نزح: نزحت** الدّار تنزح نزوحا، أي بعدت. ووصل نازحٌ، أي بعيد. قال: أم نازح الوصل مخلاف لشيمته "[1]. وقال ابن فارس في معجم مقاييس اللّغة: " (نزح) النّون والزّاء والحاء كلمة تدلّ على بعد. و نزحت الدّار تنزح نزوحا: بعدت. وبلد نازح. ومنه نَزْحُ الماء، كأنّه يباعد به عن قعر البئر "[2].

وفي هذا الصّدد نجد المعاجم الحديثة كمعجم الوسيط أو معجم اللّغة العربيّة المعاصرة أو غيرهما لا تباين ولا تخالف المعاجم القديمة بل تتّفق معها في **دلالة الانزياح على البعد** عند التّعرض للفعل (نزح)، جاء في معجم النّفائس الكبير: " **نزح:** نزح الشيء ... نزحا ونزحا: بعد، يقال: « نوحت الدّار: إذا بعدت » "[3].

---

[1]- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين مرتّبا على حروف المعجم، ترتيب وتحقيق الدكتور عبد الحميد هنداوي، ط1، ج4، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، 2003، ص210.

[2] – أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق وضبط عبد السّلام محمد هَارُون، د ط، ج5، دار الفكر للطّباعة والنّشر، 1979، ص 418.

[3]- جماعة من الختصّين إشراف أحمد أبو حاقة، معجم النّفائس الكبير، ط1، دار النّفائس، بيروت لبنان، 2007، ص1977.

ب ـ الزّوال والميل والانتقال: جاء في معجم مقاييس اللّغة: " (زيح) الزّاء والياء والحاء أصل واحد، وهو زوال الشّيء وتنحيّه "[1]، وإنّ كلمة زوال تدلّ على إزالة الشّيء وإذهابه وتنحيته، كما تدلّ على الميل والميلان، والانتقال والتّحرّك، فتقول زالت الشّمس إذا مالت وتنحّت عن كبد السّماء وانتقلت وتحرّكت عنه فمالت إلى غيره.

ج ـ المطاوعة والقابليّة: الانزياح مصدر يدلّ على المطاوعة، تقول نزحته فانـزاح؛ أي أبعدته فابتعد وتنحّى وانتقل وتحرّك، فلو لم يكن مطاوعا وقابلا للانزياح والتّنحّي والابتعاد والتّحرّك لما انزاح وتنحّى. قال ابن فارس: " يقال زاح الشّيءُ يَـزيح، إذا ذهب؛ وقد أزحت علّته فزاحت، وهي تـزيـــح "[2]، وقال الزّمخشريّ: " زيـــح: أزاح الله العلل، وأزحت علّته فيما أحتاج إليه، وزاحت علّته وانزاحت، وهذا ممّا تزاح به الشّكوك من القلوب "[3].

ج ـ القلّة والتّقليل: لو تأمّلنا ما جاء في لسان العرب: " ونزح البئر ينزِحُها وينزَحُها نَزْحاً وأنْزَحــها إذا استقى ما فيها حتّى ينفد؛ وقيل: حتّى يقلّ ماؤها "[4]، لوجدناه يدلّ دلالة واضحة على أنّ من معاني الانزياح **القلّة والتّقليل**، فالانزياح يكون قليلا بالنّسبة لكثير، فيكون مخالفا للقاعدة، ومبتعدا عن النّظام، وخارقا للأصل العامّ الذي يضمّ كثيرا ممّا اتفق عليه. قال الخليل بن أحمد الفراهيديّ: " وبئر نزوح ونزح أي قليلة الماء، ونزحتِ البئرُ، أي قلّ ماؤها "[5].

---

[1] أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق وضبط عبد السّلام محمد هَارُون، طد ط، ج3، دار الفكر للطّباعة والنّشر، 1979، ص39.

[2] – المصدر نفسه، الجزء نفسه، والصّفحة نفسها.

[3] – جار الله محمود الزّمخشريّ، أساس البلاغة، تح محمد باسل عيون السّود، ط1، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1998، ص428.

[4] – محمد بن مكرم بن منظور الأفريقيّ المصريّ، لسان العرب، د ط، ج2، دار صادر، بيروت، ص614.

[5] – الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتـاب الـعين مرتّبـــا على حروف المعجم، ترتيب وتحقيق الدكتور عبد الحميد هنداوي، ط1، ج4، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، 2003، ص210.

1 ـ 2 ـ اصطلاحا:

المعلوم لمن تمعّن في " المعاجم " وكتب الفنون الاصطلاحيّة، أنّ الغالب على التّعريفات أنْ يكون التّعريف أو المفهوم اللّغـويّ أوسع وأشمل من التّعريف والمفهوم الاصطلاحيّ. ترى هل سينطبق هذا على مفهوم الانزياح اصطلاحا؟ وهل مفهوم الانزياح اصطلاحا يحمل عـدّة معـان متشابكة ومتداخلة؟ هل يتضمّن هذا المصطلح عدّة مدلولات مترابطة كالمفهوم اللّغويّ؟ وهل أهل الفنّ والاصطلاح الواحد ينظرون إليه من زاوية واحدة أم من زوايا مختلفة؟ هذه من الإشكاليات التي ترد على الباحث إذا أراد إدراك مفهوم الانزياح اصطلاحا.

لا جدال ولا نقاش في أنّ فهم المصطلح مفتاح من أهمّ مفاتيح العلم[(1)]، فالبحث الدّقيق والفحص العميق في أيّ علم من العلوم يتطلّب الإحاطة بمفاتيحه ومصطلحاته، لذا فإنّ " تحديد المصطلحات أمر هامّ في مجال البحث العلميّ، والوسيلة التي نستطيع من خلالها الوصول إلى تحديد دقيق للمفاهيم التي نناقشها، ومن ثمّ الوصول إلى درجة أدق من درجات الفهم، وهو في الوقت ذاته وسيلة لرصد التّطوّر الدّاخليّ في فرع من فروع المعرفة والمصطلحات في المجال العلميّ "[(2)].

إذا كانت مفاتيح العلوم مصطلحاتها كما تقدّم وجب علينا ضبط المصطلحات وتحديدها، فيوجد مصطلح واحد للدّلالة على مفاهيم متعدّدة، والعكس صحيح، إذ يوجد أكثر من مصطلح للدّلالة على مفهوم واحد.

يكاد يتّفق النّقاد على أنّ الانزياح هو : " الصّفة الأسلوبيّة التي تجعل لغة كاتب من الكتّاب ذات خصوصيّة في النّظام العام للّسان الذي تنتمي إليه اللّغة "[(3)]، وهذا يعني أنّ **الانزياح " هو انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وهو حدث لغويّ يظهر في تشكيل الكلام**

[(1)] – أحمد محمد ويس، الانزياح وتعدّد المصطلح، عالم الفكر، المجلد 25، العدد3 جانفي ـ مارس 1997، ص57.
[(2)] – أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتّراث، دار غريب للطّباعة والنّشر، القاهرة، د ط، 1998، ص 15.
[(3)] – عبد الملك مرتاض، قضايا الشّعريات، ط 1، دار القدس العربيّ، الجزائر، 2009، ص195.

وصياغته، ويمكن بواسطته التّعرّف على الأسلوب الأدبيّ، بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبيّ ذاته "[1]، ولا يكون هذا إلّا بتجاوز ذلك الاستعمال العاديّ للّغة قصد إضفاء جماليّة على الخطاب الأدبيّ بهدف التّأثير في المتلقي، فالمبدع سيسعى لاختيار الكلمات والألفاظ المناسبة، وتركيبها بطريقة فنّيّة في السّياق الملائم، من أجل الوظيفة الجماليّة.

لقد أثبتت مختلف الدّراسات الأسلوبيّة واللّسانيّة أنّ الانزياح هو جوهر الإبداع، فتباينت وجهات النّظر في مفهومه واختلفت باختلاف المذاهب والتّيارات، بل اختلفت باختلاف تصوّراتهم و تحديداتهم للمصطلح. وأينما كان الإشكال فالانزياح في بداياته يرجع إلى عبارة Buffon بوفون"[2] الشّهيرة **(الأسلوب هو الرجل)**، فالمعنى الــذي تشير إليه العبارة هو أنّــه لكلّ مبدع طريقته الخاصّة في التّعبير تعود إلى رغبته في إظهار براعته اللّغويّـة والأسلوبيّة؛ أي أنّ لكلّ مبدع أسلوبه الخاصّ الذي يميّزه عن غيره، فاللّغة نظام واحد، لكنّ الأسلوب مختلف.

إنّ اللّغة نظام معياريّ متّفق عليه تحكمه أنساق لغويّة نحويّة صرفيّة تركيبيّة... متعارف عليها، **واختراق هذا النّظام المعياريّ وانتهاكه هو الانزياح**، وهو ما يحقّق للنّصّ أدبيّته وشعريّته ويكسبه جماليّة تُحْدِث في المتلقي تأثيرا خاصّا. وقد نظر الأسلوبيون إلى اللّغة على مستويين: الأوّل مستواها المثاليّ في الأداء العاديّ، والثّاني مستواها الابداعيّ الذي يعتمد على اختراق هذه المثاليّة وانتهاكها[3]، فالمستوى العاديّ يتجلّى في هيمنة الوظيفة الإبلاغيّة التّواصليّة على الخطاب، معتمدا في تشكيل عناصره النّحو بقواعده النّحويّة والصّرفيّة، كما يعتمد اللّغة في تنسيق هذه العناصر ربطا بين ما يقول به النّحاة وما يقول به اللّغويّون[4]. أمّا المستوى الإبداعيّ فهو **ما يخرج عن النّظام اللغويّ المألوف**

---

(1) – نور الدّين السّد، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة، الجزائر،2010، ص198.

(2)– رابح بوحوش، اللّسانيات و تطبيقها على الخطاب الشّعريّ، دار العلوم، د ط، د ت، ص196.

(3) – نور الدّين السّد، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة، الجزائر،2010، ص198.

(4)– محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ط1، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر لونجمان، مصر، 1994، ص286.

وينحرف عنه، وهذا ما نادى به البلاغيّون (شجاعة العربيّة) من خلال المقابلة بينها وبين أصل الكلام الذي انحرفت عنه[1]؛ حيث أقاموا مباحثهم على أساس الخرق والانتهاك لتحقيق الأداء الإبداعيّ.

يعرف محمد ويس الانزياح تعريفا أوليّا بقوله: " استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصور استعمالا يخرج بها عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتّصف به من تفرّد وإبداع وقوّة جذب وأسر "[2]، ومنه جاز الحديث عن الخطاب العاديّ والخطاب الأدبيّ الإبداعيّ؛ حيث يعتمد الأوّل على المباشرة ومخاطبة العقل والّتبادل النّفعيّ وذلك بإيصال المعنى بصورة أوضح مباشرة دون أي لبس ولا معان مستحدثة على عكس الخطاب الأدبيّ الذي يتميز بالتّفرّد، فيمكنه صياغة لغة جديدة في إطار سياق جديد ووفق نظام تركيبيّ مخصوص يحقّق له فرادة أدبه ويسعى بذلك إلى المساس بإحساس متلقّيه، فهو يقوم بذلك مستثمرا قوانين اللّغة ومعاييرها غير مبال بنظامها، بل إنّه يتعمد خرقها ومناقضتها. هذا ما يثبته القاموس الموسوعيّ لاروس في مادّة « Ecart » إذ نجـد فيه دقّة أكبر في توضيح المصطلح، فالانزياح هو حركة عدول عن الطّريق أو هو الخطأ المبرّر. وإحداث الانزياح يضع مسافة الحاصل باختلاف هذا لغويّا أم أدبيا. فالانزياح بالنسبة لقاموس لاروس " acte de la parole qui s'ecarte de norme "[3] فعل الكلام الذي يبتعد عن القاعدة.

1 ـ 3 ـ إشكالية تعدّد المصطلح:

مصطلح الانزياح الذي نحن بصدد دراسته الآن مصطلح متشابك المفاهيم؛ علقت به عدّة مصطلحات ومفاهيم أخرى وتداخلت معه سواء من حيث اللّفظ أو من حيث الاستعمال

---

(1) – ينظر عبد الله خضر حمد، أسلوبيّة الانزياح في شعر المعلّقات، ط1، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّزيع، الأردن، 2013، ص17، 18.

(2) – أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة، ط1، مجد المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت لبنان، 2005، ص7.

(3) – Dictionnaire encyclopédique Larousse, paris, 1979, p 464/465

إذ يعدّ من المصطلحات الإشكاليّة في النّظريّة النّقديّة الغربيّة؛ فقد وُجِد له أكثر من مرادف يتداخل ويتشابك معه، تعدّت وتجاوزت السّتّين مصطلحا، وقد ذكرها عبد السّلام المسدّي مُرجعا كلّ مصطلح إلى صاحبه. هذه الإشكالية في الرّؤية النّقديّة انتقلت إلى النّقد العربيّ الحديث لتظهر في اختلاف مفاهيميّ ومصطلحيّ، وهو اختلاف موجود ومتأصّل في الثّقافة الغربيّة ونقدها قبل أن يصل إلى ثقافتنا ونقدنا العربيّ، ومردّ هذا ومرجعه إلى تداخل فروع العلم والمعرفة، ثمّ إلى تعدّد واضعي المصطلح في الوطن العربيّ واختلاف ثقافاتهم وانقطاع ما بينهم؛ بحيث لا يمكن أن يفيد السّابق منهم اللاّحق[1]، وقد يكون لتعدّد المصطلحات واختلافها دواع وأسباب كثيرة تختلف من عصر لآخر ومن بيئة لأخرى، أو حتّى في البيئة الواحدة أو المنشأ الواحد.

تجدر الإشارة إلى أنّ مصطلح الانزياح هو ترجمة لكلمة « écart » وهو مصطلح حديث النّشأة متأخّر الظّهور، إلّا أنّه مفهوم ضارب في التّاريخ سواء عند العرب أو عند الغرب كما ذكرنا آنفا. في حين يرى بعض الدّارسين أنّ مصطلح (العدول) هو أحسن ترجمة لمفهوم « écart » مثل الباحث حمّادي صمود[2]، ولعل هذا راجع لانتشار مصطلح (العدول) في نقدنا العربيّ، فهو أقوى المصطلحات القديمة تعبيرا عن الانزياح، إلّا أن هناك فئة أخرى من الدّارسين العرب فضّلوا مصطلح (الانحراف) واعتمدوه في دارستهم وهم أولئك الذين غلبت عليهم المصادر الإنجليزيّة، فهو ترجمة لكلمة « déviation » في الإنجليزيّة كما عند جان كوهن[3].

ومن خلال هذا صارت مصطلحات **الانزياح، العدول، الانحراف**، تمثّل أهمّ المصطلحات التي تعبّر عن مفهوم الانزياح الذي نحن بصدد درا سته، حتّى إنّ مجمل

---

(1) – ينظر أحمد محمد ويس، الانزياح وتعدّد المصطلح، عالم الفكر، مجلد 25، العدد3 جانفي ـ مارس 1997، ص80.

(2) – ينظر أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة، ط1، مجد المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت لبنان، 2005، ص46، 47.

(3)– ينظر حسن ناظم، المفاهيم الشّعريّة دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط1، المركز الثقافيّ العربيّ، بيروت، 1994، ص11.

المفاهيم المرتبطة بهذه المصطلحات الثّلاثة تنضوي تحت تسمية واحدة هي" **نظرية البعد** " التي **تعني البعد عن النّثر والانحصار في دائرة الشّعر كون الانزياح لصيقا بهذا الأخير**. وقبل الكلام على المصطلحات المتداولة ترادفا للانزياح نورد هذ الجدول لبيان كثرة المصطلحات المستعملة مكان الانزياح.

رقم	المصطلح	أصله في الفرنسية	صاحب المصطلح
1	الانزياح	L'écart	فاليري
2	التجاوز	L'abus	فاليري
3	الانحراف	La déviation	سبيتزر
4	الاختلال	La distorsion	ويلك وواين
5	الإطاحة	la subversion	باتيار
6	المخالفة	L'infraction	كيري
7	الشناعة	Le scandale	رولان بارت
8	الانتهاك	Le viol	جون كوهن
9	خرق السنن	La violation des norms	تودوروف
10	اللحن	L'incorrection	تودوروف
11	العصيان	La transgression	أ رجوان
12	التحريف	L'altération	جماعة مو

بعد هذا الجدول[1] وبيان تعدّد المصطلحات المرادفة لمصطلح الانزياح سنتكلّم الآن على المصطلحات الأكثر تداولا واستعمالا مقابل مصطلح الانزياح.

[1] – ينظر عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ط3، الدّار العربية للكتاب، تونس، 1397هـ، ص100، 101.

1-العدول:

أمّا هذا المصطلح فليس بجديد إذ أنّه وارد في بعض كتب اللّغة والنّحو والبلاغة القديمة لذلك فإنّ معظم الدّارسين الذين استخدموا هذا المصطلح كانوا من اللّغويّين والبلاغيّين، فنظروا إليه على أنـّه إحيـاء للتّـراث البـلاغيّ القديم ومنهم عبد السّلام المسدّي، فهو أوّل من لفت الانتبـاه إلى إمكانية إحيـاء هذا المصطلح للمفهوم الأجنبيّ، وكان ذلك في كتابه " **الأسلوبيّة والأسلوب** "، لكنّه في كتابه آنذاك استعمل مصطلح الانزياح، ولم يستعمله[(1)].

وأهمّ ما ورد من أمثلة استعمال مصطلح العدول في السّياقات اللّغوية والبلاغيّة التراثيّة ما نجده عند ابن جنّي في قوله: " ... ونحو من تكثير اللّفظ لتكثير المعنى، العدول عـن معتاد حاله "[(2)]. وورد عند عبد القاهر الجرجاني في قوله: " اعلم أنّ الكلام الفصيح ينقسم إلى قسمين: قسم تعزى المزيّة والحسن فيه إلى اللّفظ، وقسم يعزى فيه إلى النّظم، فالقسم الأوّل الكناية والاستعارة والتّمثيل على الاستعارة ولكلّ ما كان فيه على الجملة مجاز واتساع باللّفظ عن الظّاهر "[(3)]. وذكر ابن الأثير أيضا العدول في قوله: إنّ " العدول عن صيغة من الألفاظ إلى صيغة أخرى لا تكون إلّا لنوع خصوصيّة اقتضت ذلك "[(4)].

فإن كان أهل النّحو واللّغة قد أقاموا درسهم اللّغوي والنّحويّ على قواعد راسخة، وصحّة الكلام لديهم تتحقّق بهذه القواعد، فإنّ أهل البلاغة قد قامت مباحثهم على العدول عن هذه القواعد.

---

(1) – أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة، ط1، مجد المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت لبنان، 2005، ص45.

(2) –عثمان ابن جنّي، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، د ط، ج3، دار الكتب المصريّة، د ت، ص267.

(3) عبد القاهر الجرجانيّ، دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر، د ط، مكتبة الخانجي بالقاهرة، د ت، ص429،430.

(4) – ضياء الدّين بن الأثير، المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، قدّمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة، د ط، ج2، دار نهضة مصر للطّباعة والنّشر، فجالة، القاهرة، د ت، ص180.

2 ـ الانحراف :

يرى **أحمد ويس** أنّ (déviation) الانحراف هو التّرجمة التي شاعت أكثر من غيرها في اللّغتين الإنجليزيّة والفرنسيّة، ولكنّه في الإنجليزيّة أكثر دورانا[1]. وقد تبنّى العديد من النّقاد العرب هذا المصطلح ووضعوا إزاءه مصطلحات مختلفة " فقد وضَع رمزي روحي البعلبكي ترجمتين إزاء هذا المصطلح (déviation) هما الشذوذ والانحراف، أمّا فهد عكام فجعل الانحراف و العدول ترجمة للمصطلح السّابق "[2].

ورغم ما حظيَ به مصطلح الانحراف من الشّيوع في الكتابات النّقديّة، إلاّ أنّه لم يَسْلم من الاضطراب في بعض الأحيان؛ حيث كان يَحْضُر قَرينَ مصطلحات أخرى، فمحمّد مفتاح على سبيل المثال يعرِّف الشِّعريّة بقوله: " إنّ الشّعرية تتحدّد بالمجاز، و المجاز خَرْقٌ أو انحراف "[3]، فقد أضاف بذلك محمّد مفتاح مصطلحا آخر مرادفا للانحراف وهو **الخرق**.

على هذا النّحو يصرّح **أحمد ويس** بأنّ مصطلح الانحراف لم يرد في كتب الأسلوبيّة والنّقد على سبيل الحصر، بل ورد في كتب ذات تخصّصات أخرى، لذلك لم يدل في العموم على الإيجاب (الإبداع)، " فقد يَرد في معنى الميل والابتعاد عن المعنى الفنّيّ "[4]، وهذا ما يخرج تمامًا عن وظيفة الانحراف الجوهريّة، والتي تَكمن في إضفاء طابع الشّعريّة على الكتابة الأدبيّة.

شاع مصطلح الانحراف في " عامّة الكتابات النّقديّة المشرقيّة، المصريّة بدرجة خاصّة. وبحكم الثّقافة الإنجليزيّة لعامّة هؤلاء، فقد جعلوا الانحراف مقابلا لمصطلح

---

(1) – ينظر أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة، ط1، مجد المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت لبنان، 2005، ص34.

(2) – المرجع نفسه ، ص35.

(3) – المرجع نفسه، ص39.

(4) – المرجع نفسه، ص40.

déviation. يشيع الانحراف لدى شكري عياد صلاح فضل، محمد عناني، سعيد حسن بحيي، سعد مصلوح، وعزّت محمد جاد " [1].

لقد انقسم النّقاد في رؤيتهم النّقديّة لمصطلح الانحراف إلى فريقين؛ فريق يرى فيه أسلوبا من أساليب الشّعريّة والجماليّة، وفريق آخر يرى فيه الخطأ والشّذوذ ومجانبة الصّواب[2].

3 ـ الاختيار:

ورد مصطلح الاختيار في كثير من المؤلّفات النّقديّة والأسلوبيّة بخاصّة في العصر الحديث واعتمده كثير من النّقاد والباحثين في أبحاثهم ومنشوراتهم العلميّة، ومن ذلك مثلا صلاح فضل في كتابه " إنتاج الدّلالة الأدبيّة "[3]. ويرتبط مفهوم الاختيار ارتباطا وثيقا بالمؤلّف أو المبدع، فمن المعروف أنّ هذا الأخير يكون على دراية كبيرة بإمكانات هائلة تتيحها اللّغة، وله أن يختار منها ما يوافق مقاصده ويتناسب مع السّياق وبنية العمل الفنّيّ في كلّيته، حتى يبلغ مستوى فنّيّ جماليّ يمتاز عن غيره من الكلام العاديّ الذي لا يقصد إلى شيء من التّأثير والجمال[4]، وكلّ ذلك لغاية أكبر بكثير من حقيقة بلوغ المستوى الفنّيّ هي نقل الدّلالة والمعنى؛ إذ يدلّ هذا الاختيار أو الانتقاء على إيثار المنشئ وتفضيله لهذه السّمات على سمات أخرى بديلة.

إنّ مجموعة الاختيارات الخاصّة بمنشئ معيّن هي التي تشكل أسلوبه الذي يمتاز به عن غيره من المنشئين، ولكنّ القول بالاختيار لا يعني أنّ كلّ اختيار سيكون اختيارا موفّقا، فيكون اختيارا فنيّا إبداعيّا؛ إذ يوجد نوعان من الاختيار؛ أوّلهما نفعيّ محكوم بالموقف

---

(1) – يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربيّ الجديد، ط1، مشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص211.

(2) – ينظر أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة، ط1، مجد المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت لبنان، 2005، ص40، 44.

(3) – صلاح فضل، إنتاج الدّلالة الأدبيّة، ط2، مركز الحضارة العربيّة، القاهرة، 2002، ص26.

(4') – ينظر أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة، مرجع سابق، ص71.

والمقام، وثانيهما غير نفعيّ تتحكم فيه مقتضيات التّعبير الخاصّ، ولذا فإنّ الاختيار محكوم بمستويين أوّلهما: أن يتم الإتيان به من المخزون في مستواه الإخباريّ **الذي يقدّم الصّياغة النّفعيّة** في عفويّة تختلف فيه الدّلالات من لفظة لأخرى ... ثانيهما يأتي الاختيار في **المستوى الإبداعيّ** الذي يخضع للمقاصد الواعية للمبدع، ولهذا قال **شكري عياد** :" ... إنّ المعنى الأدبيّ ينشأ من حالة القلق، بينما يُولَّد الشّكل الأدبيّ والإيقاعات والجمل والكلمات من حالة القلق أيضا تظلّ المعاني حائرة غير محدودة إلى أن تسكن ـ ولو لم تطمئن كلّ الاطمئنان ـ في هيكلها اللّغويّ المحسوس ومعنى ذلك أنّ عمليّة الاختيار في النّصّ الأدبيّ على وجه الخصوص هي في الوقت نفسه عمليّة خلق للمعنى "[1]، فالمبدع قبل أنينتقي البنيات اللّغويّة المشكّلة لأسلوبه يكون على علم بمجاله الدّلاليّ الذي سيبحر فيه بخياله وشعوره، وعلى دراية كافية بما سيحمل نصّه من معان، وهذه المعاني هي التي تفرض عليه اختياراته، فإذا لم تبلغ هذه الاختيارات اللّغويّة مـا بنفس المبدع فلا حاجـة له بها، ذلك أنّها " ليست صنيعا تالية يؤتى بها للتّزيّين والتّحسين، وإنّما هي جوهريّة في لغة الشّاعر لا تتحقّق المادّة الشّعريّة إلّا بها، فاللّغة الشّعريّة من خلق الشّاعر وليست من قبيل المعاني الثّانويّة التي تطرأ على المعاني الأولى، أو[من قبيل] الأفكار التي تهبط على الألفاظ كما تهبط الرّوح إلى الجسد" [2]. بل إنّ هذا الرّأي وارد عند عبد القاهر الجرجانيّ، فيقول: " وأنّ العلم بمواقع المعاني في النّفس علم بمواقع الألفاظ الدّالة عليها في النّطق" [3].

وفي سياق حديثنا عن الاختيار ـ دائما ـ فلا بدّ من ائتلاف الاختيار اللّغويّ مع معناه ومدلوله، حتّى يضمن أكثر فعاليّة من الإيصال والاتّصال، بمعنى أنّنا نقصد أنّه من الضّروري أن تتّحد العلاقة بين الشّكل والمحتوى أو اللّفظ والمعنى سواء أكان في اختيار واع

---

[1] – ينظر أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة، ط1، مجد المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت لبنان، 2005، ص73.

[2] – المرجع نفسه، ص74.

[3] – عبد القاهر الجرجانيّ، دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر، د ط، مكتبة الخانجي بالقاهرة، د ت، ص54.

أو في اختيار غير واع يأتي عفويّا آليّا، فالاختيار في الأوّل هو اختيار للمعاني المراد تحميلها، ثم اختيار للإمكانات اللّغويّة التي في إمكانها حمل هذه المعاني المراد تبليغها للمتلقّي، وهنا يجب الجمع بين المعنى والمبنى، ويمكن التّمثيل لذلك بالفنان التّشكيليّ الذي يريد رسم صورة فنّية معبّرة بألوان مختلفة، فهو سيخلط هذه الألوان خلطا فنّيّا حتّى يصل إلى عمليّ فنيّ إبداعيّ.

المبحث الثّاني: مفهوم الأسلوبيّة:

1 ـ لغة:

الأسلوبيّة في اللّغة نسبة إلى الأسلوب لذا لا يستقيم الكلام عنها إلّا إذا تمّ الحديث عن الأسلوب، فلقد عُرِف مصطلح الأسلوب قديما عند العرب كما عُرِف عند غيرهم، وهو في المعجم العربيّ يعني: السّطر من النّخيل وكل طريق ممتد، و**الأسلوب** هو الطّريق والمذهب والجمع **أساليب**(1).

وقد استخدم علماء العربيّة هذا اللّفظ في دلالات اصطلاحيّة متعددة، فقد ذكر ابن قتيبة مصطلح الأسلوب في قوله :" إنّما يعرف " فضل القرآن " من كثر نظره، واتّسع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتنانها في **الأساليب** "(2). كما ذكره الخطابيّ في معرض حديثه عن إعجاز القرآن " ... ولكنّه نوع من الموازنة بين المعارضة والمقابلة وهو أن يجري أحد الشّاعرين في **أسلوب** من **أساليب** الكلام وواد من أوديته ... يقول الباقلاني ... : وقد بينا في الجملة مباينة **أسلوب** نظم القرآن جميع **الأساليب** ومزيته عليها في النظم والترتيب "(3).

والذي يظهر من سياق كلام علمائنا المتقدّمين ممثّلا في من ذكرنا أنّهم لا يستخدمون مصطلح الأسلوب بالمعنى المستخدم الآن، وإنّما يعنون به الطّريقة الخاصّة في النّظم والسّمة المميّزة لكلام عن كلام آخر، وهذا يدلّ على أنّ أصل اللّفظ وشيئا من المعنى كان موجودا عندهم. وقد تطرّق عبد القاهر الجرجانيّ للأسلوب فقال في تعريفه: " (والأسلوب) الضّرب من النّظم والطّريق فيه "(4)، كما تعرّض له حازم القرطاجنيّ وابن خلدون وهذا كلّه مما يؤكّد وجود أصل هذا المصطلح قديما.

---

(1) – محمد بن مكرم بن منظور الأفريقيّ المصريّ، لسان العرب د ط، ج1، دار صادر، بيروت، د ت، ص473.

(2)– ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، شرح ونشر السّيّد أحمد صقر، ط2، دار التّراث، القاهرة، 1973، ص، 12.

(3)– ينظر شكري عياد، اللّغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربيّ، ط1، أنترناشيونال، مدينة الصّحفيّين، القاهرة، 1988، ص16، 18.

(4) – عبد القاهر الجرجانيّ، دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر، د ط، مكتبة الخانجي بالقاهرة، د ت، ص468، 469.

أمّا الأسلوب في الأصل اللاّتيني مشتق من stilus وتعني " ريشة "، ثمّ أطلق مجازا على مفهومات تتعلق بطريقة الكتابة، وانصرف بعد ذلك إلى التّعبير عن الخواص البلاغيّة، وقد ساير البلاغة التّقليديّة تصنيفا للقواعد المعياريّة منذ عهد الحضارة الإغريقيّة وكتابات أرسطو بالخصوص. "[1].

من خلال ما سبق نرى أنّ مفهو الأسلوب في الرّؤية الغربيّة تغيّر ولم يثبت على مفهوم معيّن، حتّى نصل إلى العصر الحديث، فنجده يعرّف بعدّة تعريفات نظرا لتعدّد الاعتبارات وهي على النّحو الآتي[2]:

1- باعتبار المرسِل أو المخاطِب: هو التّعبير الكاشف لنمط التّفكير عند صاحبه ولذلك قالوا الأسلوب هو الرجل.

2- باعتبار المتلقي والمخاطب: هو سمات النّصّ التي تترك أثرها على المتلقي أيّا كان هذا الأثر.

3- باعتبار الخطاب: هو مجموعة الظّواهر اللّغويّة المختارة الموظّفة، والمشكّلة عدولا، وما يتصل به من إيحاءات.

2- اصطلاحا:

إذا كان علم اللّغة يدرس ما يقال فإنّ الأسلوبية تدرس كيفية ما يقال، ولهذا **فالأسلوبيّة في العصر الحديث هي الدراسة العلميّة للأسلوب**، فهي كما يقول مؤسّسها الأوّل شارل بالي: " **العلم الذي يدرس وقائع التّعبير اللّغويّ من من ناحية محتواها العاطفي؛ أي التعبير عن واقع الحساسيّة الشعوريّة من خلال اللّغة، وواقع اللّغة عبر هذه الحساسيّة** " [3].

[1]- إبراهيم عبد العزيز السّمريّ، اتّجاهات النّقد الأدبيّ العربيّ في القرن العشرين، ط1، دار الآفاق العربيّة، القاهرة، 2011، ص245.

[2] -ينظر محمد بن سعيد اللّويمي، في الأسلوب والأسلوبيّة، مطابع الحميضي، الرّياض السّعوديّة، 2005، ص16.

[3]- إبراهيم عبد العزيز السّمريّ، اتّجاهات النّقد الأدبيّ العربيّ في القرن العشرين، مرجع سابق، ص 254.

بيّن عبد السّلام المسديّ بأنّ مصطلح **الأسلوبيّة** مصطلح مركّب من " أسلوب " ولاحقته " يّة "، فالأسلوب ذو مدلول إنسانيّ ذاتي وبالتّالي نسبيّ، أمّا اللاّحقة فتختص بالبعد العلمانيّ العقليّ وبالتّالي الموضوعي، واعتمادا على هذا عرّفها بأنّها : " **البحث عن الأسس الموضوعيّة لإرساء علم الأسلوب** "[1]، ليحدّدها " بدراسة الخصائص اللّغويّة التي بها يتحوّل الخطاب عن سياقه الأخباريّ إلى وظيفته التّأثيريّة والجماليّة"[2].

وعرّفها رومان جاكبسون: بأنّها بحث عمّا يتميّز به الكلام الفنّيّ عن بقية مستويات الخطاب أوّلا، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانيّة ثانيا[3].

اعتمادا على ما سبق يمكن تعريف الأسلوبيّة بأنّها **منهج لغويّ، يضع أسسا علميّة لطريقة تركيب الكلام في الأدب، الأمر الذي يجعل أدبا يتميّز باللّغة عن أدب آخر، وإنّ هذا المنهج منبثق عن المنهج البنيويّ.**

ومن خلال ما قدّم من تعريفات للأسلوب والأسلوبيّة يتّضح لنا الفرق بينهما كما يلي :

- الأسلوب وصف للكلام، أمّا الأسلوبيّة فإنّها علم له أسس وقواعد ومجال.
- الأسلوب إنزال للقيمة التّأثيريّة منزلة خاصّة في السّياق، أمّا الأسلوبيّة فهي الكشف عن هذه القيمة التّأثيريّة من ناحية جماليّة ونفسيّة وعاطفيّة.
- الأسلوب هو التّعبير اللّسانيّ والأسلوبيّة دراسة التّعبير اللّسانيّ.

3- أسس الأسلوبيّة واتّجاهاتها:

3-1 - أسسها:

لقد اعتبر شارل بالي الأسلوبيّة علما حين عرّفها، وتبيّن ممّا سبق من تعريفات أنّ الأسلوبيّة **منهج لغويّ يرسي الأساس العلميّ لمنهجيّة بناء الخطاب الأدبيّ، وهذا ما يميّز**

---

[1]- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ، ط3، الدّار العربية للكتاب، تونس، 1397هـ، ص 34.
[2] - المرجع نفسه، ص36.
[3] - المرجع نفسه، ص37.

أدبا باللّغة عن أدب آخر، إذن لا بدّ لهذ المنهج اللغويّ من أسس يقوم عليها، وركائز ينطلق منها، ومحدّدات يتحدّد ويتبيّن بها، وهي كالتّالي:

1-3 – 1 الاختيار:

وهو من أهمّ مبادئ علم الأسلوب؛ حيث يفسّر المحلّل الأسلوبيّ الاختيار الذي قام به المبدع من بين سائر أنواع الأداء اللّغويّ، فنظام اللغة يقدّم للمبدع إمكانات متنوعة يمكنه أن يستخدمها حسب حاجته، والمحلّل يأوّل هذه العمليّة التي قام بها المبدع عندما اختار لفظة من بين العديد من البدائل والاختيارات للمرادفات الموجودة في معجمه، فاستخدام هذه اللّفظة من بين سائر الألفاظ غايته التّعبير، " ومفاد القول أنّ الاختيار يقصد به انتقاء المبدع لسمات لغويّة معيّنة بغرض التّعبير عن موقف معيّن، وهذا الانتقاء يجعل من الأسلوب عملا واعيّا "[(1)]، فالمبدع حرّ في اختيار ما يريد من الأساليب التي تخدم رؤيته وموقفه، فكلّ فكرة من الأفكار يمكن إبلاغها بأشكال وكيفيات متنوّعة، وكلّ فرد **يختار** الشّكل والكيفية المناسبة لحاجته وموقفه. إنّ هذا الاختيار يسمى استبدالا كذلك؛ لأنّه استبدل كلمة أو تركيبا للغرض التّعبيريّ والموقف المعيّن، فهما في اختياره وتقديره أقدر على حمل مراده.

1-3 – 2 التّركيب:

يتصل بالأساس السّابق (الاختيار) أساس (التّركيب، أو محور التّوزيع، أو العلاقات التّركيبيّة)، ويقصد بها تنظيم وتوزيع الألفاظ المختارة وفق قوانين اللّغة وما تسمح به من تصرّف، وهذه العمليّة هي التي يسميها رومان جاكبسون: إسقاط محور الاختيار على محور التّوزيع، لكن ليس بالضّرورة كلّ اختيار يقوم به المنشئ هو اختيار أسلوبيّ، وفي هذا الصّدد يبيّن" **سعد مصلوح** " أنّ كون الأسلوب عند هؤلاء الباحثين اختيار لا يعني أنّ كلّ اختيار يقوم به المنشئ، لابدّ أن يكون أسلوبا، إد علينا أن نميّز بين نوعين مختلفين من الاختيار: اختيار محكوم بسياق المقام، واختيار تتحكم فيه مقتضيات التّعبير الخالصة".[(2)]

---

(1)– إبراهيم عبد العزيز السّمريّ، اتّجاهات النّقد الأدبيّ العربيّ في القرن العشرين، ط1، دار الآفاق العربيّة، القاهرة، 2011، ص 253.

(2) – سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغويّة وإحصائيّة، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 1995، ص37، 38.

يعدّ التّركيب الأساس **الثّاني** المحدّد لأسلوبيّة أي مبدع ما، لأنّه بالتّركيب يقوم المبدع بنظم الكلمات المختارة في أبداعه، متوسّلا في ذلك بعمليتي الحضور والغياب؛ الحضور للكلمات المختارة، والغياب للكلمات الأخرى المصفوفة في جدول الاختيار[(1)]، وهكذا يتمّ الدّخول في علاقة استبداليّة اختياريّة، وكلّما كان الاختيار دقيقاً وكان حسن الانتقاء مؤسّسا كلما كان تركيب الكلمات المختارة في الخطاب الأدبيّ دالّ أكثر، وهذا ما أشار إليه **نور الدّين السّد** في كتــابه إذ يقـول " فظاهــرة التّركيب هي تنضيد الكلام لتشكيل سيـــاق الخطاب الأدبيّ، والتركيب عنصرأساسيّ في الظاّهرة اللّغويّة وعليه يقوم الكلام الصّحيح "[(2)]. ومن هذا القول يتّضح أنّ التّركيب من العناصر الأساسيّة لتشكيل الخطاب الإبداعيّ، وعلى أساسه يقوم الكلام الصّحيح والأكثر إحكاما، كما أنّ عملية التّركيب تقاس بالرجوع إلى الحالة النّفسيّة للمبدع، وعليه يحدث الاختلاف في الأسلوب من مبدع لآخر.

وعليه فالتّركيب عنصر أساسيّ يساعد المبدع في الإفصاح عن أحاسيسه وتصوّراته للوجود وذلك من خلال تركيب العناصر اللّغويّة المناسبة لإفراز الصّورة المنشودة والانفعال المقصود والمرجوّ، وهو بهذا يكون المبدأ الثّاني الذي ينطلق منه في تمييز أو دراسة أسلوبيّة مبدع ما [(3)]، ووفقا لهذه الرّؤية ترى الأسلوبيّة في التّركيب ركيزة أساسيّة لأيّ اختيار، فلا يكتمل الاختيار دون التّركيب.

1-3 – 3 الانزياح:

هو العدول عمّا هو مألوف في اللّغة، أو هو تكسير النّسق الثابت والنّظام الرتيب وذلك عن طريق استغلال إمكانات اللّغة وطاقاتها الكامنة، كما يرى تودوروف أنّ الأسلوب لحن

[(1)] – ينظر إبراهيم عبد العزيز السّمريّ، اتّجاهات النّقد الأدبيّ العربيّ في القرن العشرين، ط1، دار الآفاق العربيّة، القاهرة، 2011، ص253.

[(2)] نور الدّين السّد، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة، الجزائر، 2010، ص186.

[(3)] –المرجع نفسه، ص156.

مبرّر[1]، وينظر ريفاتير للأسلوب على أنّه انزياح عن النّمط التعبيريّ المتواضع عليه، ومنه لا يمكن أن يعتبر كلّ معطى لغويّ في النّصّ الأدبيّ سمة أسلوبيّة، بل يعدّ في الأسلوب فقط كلّ انزياح عن المعيار السّائد.

يرتبط العدول في مفهومه الجوهريّ في التّــراث البلاغيّ والنّقدي بنظرية الوضع فقد تم التّمييز بين أنماط من الكلام وأشكال من التّعابير، هذا المفهوم ارتبط بمترادفات كثيرة كالخروج، والتّوسّع، والتّجاوز، والتّحويل، والالتفات ... وكلّها مرادفات تدلّ في آن واحد على قوّة الكلام المنزاح وإقرار منزلته التي خصّت بميزات، كما تتّفق هذه المترادفات على أنّ الانزياح هو الخروج عن النّمط المتعارف عليه إلى أسلوب جديد غير مألوف عن طريق استغلال إمكانات اللّغة وطاقاتها الكامنة.

3-2 اتجاهاتها:

3-2 - 1 الأسلوبية التّعبيريّة الوصفيّة:

رائدها شارل بالي، الذي انطلق في أسلوبيّته من البلاغة القديمة، فاهتم بالنّبر والصّور والأساليب، غير أنّه لم يتوقف عند قواعدها الجامدة، بل اهتم بالقيم التّعبيريّة والانطباعيّة التي يجمّعها الأسلوب على شكل شحنات وموجات عاطفيّة متدفّقة، ويقصد بها طاقة الكلام في حمل عواطف المتكلّم وأحاسيسه؛ حيث أنّ المتكلّم يحاول أن يشحن كلماته بكم كبير من الدّلالات التي يظهر أثرها على المتلقّي بتكثيف الدّوال خدمة للمدلولات، لذا فالأسلوبيّة **التّعبيريّة** هي التي تهتم **بالتّعبير** عن العواطف والمشاعر والانفعالات، وهذا يعني أنّ أسلوبيّة شارل بالي تعبيريّة وانفعاليّة[2].

---

[1] – ينظر أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة، ط1، مجد المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع بيروت لبنان،2005، ص105.

[2] – جميل حمداوي، اتّجاهات الأسلوبية، ط1، الألوكة، 2015، ص12.

2-3 – 2 الأسلوبيّة البنيويّة:

وضع أسسها دوسوسير، وهي ترتكز على تناسق الأجزاء اللّغوية للنّصّ، فالنّصّ بنية لغويّة متكاملة لا يمكن فصل عنصر لغويّ فيها عن الآخر؛ لأنّها تتفاعل فيما بينها أصواتا ووزنا، وقافية، وصيغا، وتركيبا...، فدلالات النّصّ تنتج من ذلك التّفاعل والانسجام، لهذا تهتم الأسلوبيّة البنيويّة في تحليلها للنّصوص الأدبيّة، بعلاقات التّكامل والتّناقض بين الوحدات اللّغويّة المكوّنة للنّصوص الأدبيّة وبالدّلالات والإيحاءات التي تنمو بشكل متناغم. وتحلّل الأسلوبيّة البنيويّة الأسلوب من خلال عملية التّركيب اللّغوي للخطاب فتحدّد العلاقات التّركيبيّة للعناصر اللّغوية في تتابعها ومماثلاتها وذلك بالإشارة إلى الفروق التي تتولّد في سياق ما، فالأسلوب هو سلوك عمليّ إجرائيّ يتّبعه المبدع في تأليف الخطاب، ولا يتحقّق إلاّ عند التلقّي؛ أي عندما يتّخذ الكلام طريقا في الكتابة الإبداعيّة، ويمكن ملاحظته في ردود أفعال المتلقّي حين تلقّيه الخطاب، فهو " قوّة ضاغطة تتسلّط على حساسية القارئ بواسطة إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام، وحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إن غفل عنها تشوّه النص وإذا حلّلها وجد لها دلالات تمييزيّة خاصّة بما يسمح بتقرير أنّ الكلام يعبّر والأسلوب يبرّر "(1).

من أعلام هذه الأسلوبيّة ميشال ريفاتير، الذي يقول بوجود بنية في النّصّ وبوجوب البحث فيها، وأنّ كل بنية في النّصّ تثير رد فعل لدى المتلقي تشكّل موضوعا للأسلوب وكلما كان هذا الرّد واعيّا كان الإحساس أقوى بميزة هذا الموضوع، حيث تهدف الأسلوبيّة البنيويّة إلى تمكين المتلقّي من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفنّيّ إدراكا نقديّا، مع الوعي بما تحقّقه تلك الخصائص من غايات وظيفيّة، فالمتلقّي أو المحلّل ينطلق من الملاحظة التجريبيّة؛ ملاحظة النّصّ، وملاحظة انفعالاته اتجاه النذصّ، وهكذا تتجمع لديه ظواهر يحاول الرّبط بينها ربطا سببيّا، ويقرن الانفعالات بحوافزها، ومن مجموعة تلك الرّوابط السّببيّة يبرز الهيكل العام المحدّد لخصائص الأسلوب في ذلك النّصّ.

(1) – سعد مصلوح، الأسلوبية، دراسة لغوية إحصائية، دار عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1992م، ص42.

بناء على ما تقدّم يطلق ريفاتير شعارا مفاده: " لا دخان بلا نار"؛ أي مهما كان أساس حكم القيمة الذي يصدره المتلقّي فإنّه حتما قد صدر نتيجة لمثير ما في النّصّ.

3-2- 3 الأسلوبيّة الإحصائيّة:

وهذا الاتّجاه يعنى بالكم وإحصاء الظّواهر اللّغوية في النّصّ ويبني أحكامه بناء على نتائج هذا الإحصاء، ولكنّ هذا الاتّجاه إذا تفرّد فإنّه لا يفي الجانب الأدبيّ حقّه فإنّه لا يستطيع وصف الطّابع الخاص والتفّرد في العمل الأدبيّ، وإنّما يحسن هذا الاتّجاه إذا كان مكمّلا للمناهج الأسلوبيّة الأخرى. ويبقى أنّ المنهج الإحصائي أسهل طريق لمن يتحرّى الدّقة العلميّة ويتحاشى الذّاتية في النّقد[1]، لذا يجب أن يستخدم هذا المنهج كوسيلة للإثبات والاستدلال على موضوعيّة النّاقد أي بعد أن نتعامل مع النّص بالمناهج الأخرى التي تبرز جوانب التّميّز في النّص.

يعدّ بيير غيرو من ر وّاد الأسلوبيّة[2] الإحصائيّة وقد اهتم بيير غيرو خصوصا باللّغة المعجميّة، موظّفا المقاربة الإحصائيّة في استكشافه؛ أي أنّه ساهم في تأسيس منهج موضوعيّ إحصائيّ، برصد بنيات المعجم الأسلوبيّ لدى مجموعة من المبدعين باستقراء الحقلين الدّلاليّ والمعجميّ مستثمرا آليات الإحصاء، كالتّكرار والتردّد، والتّواتر، والضّبط، والعزل، والجرد ...

3-2 – 4 الأسلوبية الجديدة:

يعدّ ليو سبيتزر من روّادها، فقد مرّت اهتماماته الأسلوبيّة في هذا الاتّجاه بمراحل، ففي البداية اهتمّ بربط الإبداع في مختلف تجليّاته بنفسيّة مبدعه، ليهتمّ بعد ذلك بالإجراءات الأسلوبيّة؛ أي الأنظمة البنيويّ الحاضرة في النّصّ، ليصل إلى مرحلة ثالثة يتحدّث فيها عن الأثر الأسلوبيّ وما يميّزه من انزياح وفرادة تأثيرا على المتلقّي[3].

---

(1) – محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ط1، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر لونجمان، مصر، 1994، ص198.

(2) – جميل حمداوي، اتّجاهات الأسلوبية، ط1، الألوكة، 2015، ص16.

(3) – المرجع نفسه، ص15.

من خلال رؤية سبيتزر ندرك أنّ الأسلوبيّة الجديدة هي منهج يقوم بدراسة العمل الأدبيّ على ثلاثة مراحل هي:

الأولى: أن يقرأ النّاقد النّص مرّة بعد مرّة حتى يعثر على سمة معيّنة في الأسلوب تتكرّر بصفة مستمرة .

الثانية: يحاول النّاقد أن يكتشف الخاصّيّة السيكلوجيّة التي تفسّر هذه السّمة.

الثّالثة: يعود مرّة أخرى إلى النّص لينقّب عن مظاهر أخرى لبعض الخصائص العقليّة.

فهذه المراحل الثّلاث تشكّل في هيئتها الدّوران حول النّصّ مرّة بعد مرّة، ويعدّ سبيتزر أوّل من طبق هذا المنهج على أعمال ديدرو ورواية شارل لويس[1]، ومن ثمّ فشخصية المبدع هي التي تضفي على العمل الأدبيّ اتّساقه وانسجامه، كما أنّ خصوصيّة الأثر تتجلى في الانزياح عن المعيار أو المألوف.

3-2 – 5 أسلوبيّة الانزياح:

وهي تقوم على مبدأ انزياح اللّغة الأسلوبيّة عن اللّغة العاديّة، فيعرّف الأسلوب بأنّه انزياح عن المعيار المتعارف عليه، وأصحاب هذا الاتّجاه يرون أنّ الأسلوب الجيّد هو الذي ينحرف عن اللّغة وقواعدها المعياريّة وطريقتها الاعتياديّة على اختلافهم في مدى هذا الانحراف والانزياح، فمنهم من يدعو إلى الخروج عن كلّ قواعد اللّغة، وهذا ما طبّقه أهل الحداثة في أدبهم. ومنهم من يرى أنّ الانزياح يكون في حدود قواعد اللّغة؛ حيث يكون الإبداع بسلوك طرق جديدة غفل عنها الآخرون لكنّها لا تخالف قواعد اللّغة أي النّحو، بل تستثمر إمكاناتها المتاحة [2]، فـ " المبدع يعتمد في إبداعه على اختراق المستوى المثاليّ في اللّغة وانتهاكه "[3].

---

[1]– شفيع السيد، الاتجاه الأسلوبيّ في النّقد الأدبيّ، ط2، مكتبة الآداب، القاهرة مصر، ص 164.

[2]– ينظر محمد بن سعيد اللويمي، في الأسلوب والأسلوبيّة، مطابع الحميضي، الرّياض السّعوديّة، 2005، ص46.

[3] – محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ط1، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر لونجمان، مصر، 1994، ص268.

2-3 – 6 الأسلوبيّة الأدبيّة:

وتعمل على " تحليل الوسائل الأسلوبيّة المحتملة، المتعلّقة بالممارسات الأدبيّة ... مفضّلة الأعمال الأدبيّة ـ أو أصحابها ـ في تفرّدها "[1]، فهي تعنى بدراسة الأسلوب الأدبيّ بجانبيه الشّكليّ والمضمونيّ، ويسعى أصحاب هذا الاتّجاه إلى اكتشاف الوظيفة الفنّيّة للغة النّصّ الأدبيّ، وذلك عن طريق التّكامل بين الجانب الأدبيّ الجماليّ الذي يهتم به النّاقد والجانب الوصفيّ اللّغويّ اللّسانيّ، وهذا هو الذي يميّز هذا الاتجاه عن الاتجاه اللّغويّ الذي لا يهتم بالمعنى وإنّما بالشّكل والصّياغة [2].

يمثّل هذا الاتّجاه ليو سبيتزر، كارل فوسلر، موريس غرامون ... [3]

2-3 – 7 الأسلوبيّة التّأثيريّة:

اهتم أصحاب هذا التّوجّه بالعلاقة بين الإبداع والمتلقّي، فجعلوا الأسلوب في ردود الأفعال والاستجابات التي يثيرها الإبداع فيه، ومن ثَمّ يكون الأسلوب قوة ضاغطة على شعوره وإحساسه. يقول ستاندال: " الأسلوب هو أن تضيف إلى فكر معين جميع الملابسات الكفيلة بإحداث التأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه "[4]، ويعرف بالي الأسلوب بأنه: "مجموعة من العناصر الجمالية في اللغة يكون باستطاعتها إحداث تأثير نفسي عاطفي على المتلقي"، ويراه بعبارة أخرى أنه: "مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفيا على المستمع أو القارئ". وبهذا التعريف يهمل بالي المبدع ودوره.وينصب اهتمام هذا الاتّجاه على المتلقّي وقياس تأثيرات النّص عليه من خلال استجابته وردود فعله؛ حيث " إنّ المتلقي له الحق في توسيع دلالات النص من خلال تجربته هو "[5].

---

(1) – يوسف وغليسي،مناهج النّقد الأدبيّ ، ط3، جسور للنّشر والتّزريع، المحمّدية الجزائر، 2010، ص78.
(2) – ينظر محمد بن سعيد اللويمي، في الأسلوب والأسلوبيّة، مطابع الحميضي، الرّياض السّعوديّة، 2005، ص48.
(3) – يوسف وغليسي،مناهج النّقد الأدبيّ ، ط3، جسور للنّشر والتّزريع، المحمّدية الجزائر، 2010، ص78.
(4) – صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط1، دار الشّروق، القاعرة، 1998، ص99.
(5) – محمد بن سعيد اللويمي، في الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق، ص49.

الفصل الأول: ـــــــ

المبحث الثّالث: مفهوم التأويليّة:

1 ـ لغة:

ارتبط مصطلح التّأويل لدى علماء العرب منذ القدم بالدّين الإسلامي، وبمعاني القرآن الكريم، لقوله تعالى: ﴿ بَلْ كَذَّبُواْ بِمَا لَمْ يُحِيطُواْ بِعِلْمِهِۦ وَلَمَّا يَأْتِهِمْ تَأْوِيلُهُۥ ﴾ **يونس93**، وقوله تعالى: ﴿ رَبِّ قَدْ ءَاتَيْتَنِى مِنَ ٱلْمُلْكِ وَعَلَّمْتَنِى مِن تَأْوِيلِ ٱلْأَحَادِيثِ ﴾ **يوسف101**؛ حيث جعلوا مفهوم التّأويل متعلق بتدبّر هذه المعاني، فيرى بعضهم أنّ مفهوم التّأويل يدلّ على التّفسير، ويدلّ على العاقبة والمرجع والمصير. جاء في معجم النّفائس الكبير: " أوّل آل إليه ن أَوْلًا ومآلا: رجع، يقال: (طبخت الدّواء حتّى آل المنّان منه إلى منّ واحد) ... أوّل الشّيء إليه: رجّعه .... والكلام: دبّره وقدّره وفسّره والرّؤيا: عبّرها "[(1)].

كما ورد في معجم العين ما نصّه: " والتّاوّل والتّأويل تفسير الكلام الذي تختلف معانيه، ولا يصلح إلا ببيان غير لفظه "[(2)].

اعتمادا على ما سبق بيانه فإنّ التّأويل في اللّغة على وزن تفعيل وقد اختلف في الجذر الذي يعود إليه، فمن اللّغويّين من ذهب الى أنّ الجذر هو الأوّل، على حين رأى الآخرون أنّه الإيالة بمعن المصير، والذي يظهر لنا أنّ بينهما تكاملا، فإن كان معناه الأوّل فهو يدلّ على المصير؛ لأنّ هذ الأوّل لن يبقى ثابتا، فالمباني أوّليّة ولكنّها تصير إلى معان، فتكون المعاني هي مصيرها. أمّا إن كان معناه الإيالة بمعنى المصير فهو يدلّ دلالة لزوم واقتضاء على الأوّل، بمعنى إن كان هذا هو المصير والمآل فكيف كان في الأوّل؟ وإنّ المعنى المباشر المستفاد من الصّيغتين المجرّدة والمزيدة أنّ الأوّل والتّأويل هما الرّجوع والإرجاع؛ إذ يقوم صاحب الأوّل بأوّله فإنّما يعني ذلك بالعودة إلى ما ينطلق منه في الأصل، والعكس صحيح.

(1) – جماعة من الختصّين إشراف أحمد أبو حاقة، معجم النّفائس الكبير، ط1، دار النّفائس، بيروت لبنان، 2007، ص66.

(2) – الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتـاب الـعين مرتّبـا على حروف المعجم، ترتيب وتحقيق الدكتور عبد الحميد هنداوي، ط1، ج4، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، 2003، ص100.

2 ـ اصطلاحا:

قبل بيان مفهوم التّأويلية اصطلاحا نودّ أن نشير إلى إشكال يتعلّق بعلاقة التّأويليّة بالأسلوبيّة، فقد يتساءل متسائل، فيقول: ما الذي يربط الأسلوبيّة بالتّأويليّة؟ وما العلاقة بينهما خاصّة أنّ الأسلوبيّة منهج نسقيّ تحلّل النّصّ الأدبيّ في ذاته ولذاته، ولا تخرج عنه؟

إجابة على هذا الإشكال نقول: حقيقة أنّ الأسلوبيّة منهج نسقيّ تحلّل النّصّ الأدبيّ في ذاته ولذاته، ولا تخرج عنه، ولكن أليس يعتمد على الوصف والتّحليل؟ فمن الذي يصف؟ ومن الذي يحلّل؟ الأ تحيل آليتا الوصف التّحليل إلى التّأويل؟

إنّ الذي يحلّل هو الباحث الأسلوبيّ أو المتلقّي اعتمادا على بنيات النّصّ، غير أنّه يحتاج إلى تأويل توظيفها، وعلاقاتها الرّابطة بينها اختيارا واسابدالا، صوتا وتركيبا ودلالة ليخرّج الدّلالات والمعاني، التي دلّت عليها تلك الظّواهر الأسلوبيّة، " فالمتلقّي إذ يستعمل عقله في الرّبط بين ... فإنّه غالبا ما يلجأ إلى التّأويل "[1]، فلا يمكن للباحث الأسلوبيّ أو المتلقّي بلوغ ما ذكر إلّا إذا اتّخذ آلية التّأويل أداة إجرائيّة، وبهذا تتبيّن علاقة الأسلوبيّة بالتّأويليّة، ويزال الإشكال.

أخذ مفهوم التّأويل بعدا في الاستعمال الاصطلاحيّ، بحيث يعدّ التّأويل مصطلحا نقديّا يمثّل نظريّة نقديّة ذات جذور عميقة في التّراث الغربيّ، وهو من أكثر المصطلحات ضبابيّة والتباسا مع مصطلحات مرادفة، وعرف في نقله إلى السّاحة النّقديّة العربيّة، فمن النّقاد من اكتفى " بتعريب **هيرمينيوطيقا Hermeneutics**، ومنهم من اختار بين عدد من المصطلحات من نحو: التّأويل، التّأويليّة، علم الفهم والتّفسير "[2].

---

[1] – أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة، ط1، مجد المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع بيروت لبنان،2005، ص117.

[2] – يوسف اسكندر، هيرمينيوطيقا الشعر العربي نحو نظرية هيرمنوطيقيّة في الشّعرية، ط1، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، 2008، ص11.

نلاحظ من خلال تنوّع مصدر الدّلالة الاشتقاقيّة لمصطلح هيرمينيوطيقا الغربيّ واستعمالاتها في دلالتها الاغريقيّة أنّها تتمحور في ثلاثة معان أو اتجاهات:

"1- تعبير Tosay (نطق، كلام، ترجمة) أو التّعبير من خلال كلمات؛ بمعنى التّعبير عمّا يدور في الذّهن.

2-تأويل (toexplain تفسير، إيضاح) كما في توضيح موقف ما؛ أو ما يفهم من الكلام.

3- ترجمة (totraenslate نقل، تعويض الألفاظ) كما في التّرجمة من لغة الى لغة أجنبيّة "[1]، وتعتمد على نقل المعنى الواحد بألفاظ مختلفة، فكان الفهم عنصرا مهما ومبدءا من مبادئ التّأويليّة، إذ يرى **جورج غاد أمير Gadame Geotg** أنّ: " دلالة البحث التّأويليّ هي الكشف عن معجزة الفهم، وليس الكشف عن التّواصل العجيب بين الذوات، فالفهم هو المشاركة في القصد الجمعيّ"[2]، ويعني بالقصد الجمعيّ ما يتشاركه الأفراد مع تراثهم الذي ينتمون إليه والذي يقود إلى فهمهم.

ويكون المفهوم الاصطلاحيّ للتأويل أنّه " توضيح مرامي العمل الفنيّ ككل ومقاصده باستخدام وسيلة اللّغة، وبهذا المفهوم ينطوي التّأويل على شرح خصائص العمل والنّوع الأدبيّ الذي ينتمي إليه وعناصره وبنيته وغرضه وتأثيراته "[3] فالصّلة بين التّأويل والنّص وثيقة بحيث يسعى التّأويل إلي تفعيل الأدب.

لقد انتشر مصطلح التّأويل على مستوى الدّراسات العربيّة؛ حيث سعت إلى ابراز خصوصياته وتحديد مجال اهتمامه، ومثاله الدّراسة التي قام بها نصر حامد أبو زيد بعنوان

---

(1) – محمد خليفة خضير الحياني، التأويليّة مقاربة وتطبيق مشروع قراءة في شعر فاضل العزاوي، ط1، دار غيداء للنشر، الأردن، 2013، ص27.

(2) – هانس غيورغ غادامير، فلسفة التأويل الأصول المبادئ الأهداف، ترجمة محمد شوقي الزين، ط2، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2006، ص42.

(3) – ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل النّاقد الأدبيّ، ط3، المركز الثقافيّ العربيّ، دار البيضاء، المغرب 2002، ص88.

الخطاب والتأويل؛ حيث إنّ " مصطلح التّأويل كان هو السّائد والمستخدم دون حساسيّة للدّلالة على شرح وتفسير القرآن الكريم، في حين كان مصطلح التّفسير أقلّ تداولا، لكنّ مصطلح التّأويل بدأ يتراجع بالتّدرج ويفقد دلالته المحايدة ويكتسب دلالة سلبيّة، وذلك في سياق عمليات التّطور والنّمو الاجتماعيين، ومـــا يصاحبها عـــادة من صراع فكـريّ وسياسي "[1].

يسعى التّأويل إلى الكشف عن النّسق الذي هدفه توحيد الخطابات على اختلافها، وفي هذا الصّدد نجد على حرب في كتابه " **التّأويل والحقيقة** " الـذي قـدّم تعريفا للتّأويل حين بيّن: " أنّ الحقيقة لم تقل مرّة واحدة وأنّ كلّ تأويل هو إعادة تأويل... فإنّ التّأويل يبنى على الفرق والتعدّد ويفترض الاتّساع في اللّفظ وفيض المعنى، لذلك من غير الممكن أن تكون الحقيقة أحادية الجانب، أو يكون التأويل نهائيا"[2].

فالحقيقة من منظور التّأويل لا يمكن القبض عليها نهائيا فهي متغيّرة باستمرار وغير ثتبتة ولا أحاديّة، وبالتّالي فإنّ الجهد التّأويلي مستمر ومنفتح لا يمكن رسم حدوده ولا وضع نهاية له.

أمّا بخصوص الدّراسات التّأويلية الغربيّة التي حدّدت هذه المرحلة بجهود أعلامها الذين حاولوا إضفاء سمة جديدة، ليفتح الباب الواسع أمام القارئ ليدلي بجميع الفرضيات حول النّص، فيمنح المؤول الحرّيّة؛ حيث حاول **ارنست دانيال شلايرماخر** التّأسيس لبرنامج شموليّ يجمع فيه بين قصديّة المؤلف ومـــا يحيط به من متغيّرات تؤثّـر على اللّغة، فالميزة " النّسقية والنّظاميّة لهذا البرنامج التّأويلي تتحدّد بالبنية التّالية ... وهي الفهم والخطاب واللّغة والذات المتكلّمة ليبسط تضمّناتها النّوعيّة **Ses Implications Spécifiques** وهو

(1) – نصر حامد أبوزيد :الخطاب والتأويل، ط1 ، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2000، ص174.

(2) – علي حرب، الحقيقة والمنهج إجراءات تأويليّة في الثقافة العربيّة، ط2 ،دار التّنوير، لبنان، 1995، ص77.

بذلك تجاوز خطأ النّظريات التّأويليّة السّابقة في أنّها تفتقر إلى مبادئ عامّة " [1]. وجملة ما أسس عليه **شلايرماخر** تأويليّته، سيكون دعامة يستمرّ عليه الجهد التّأويلي من بعده.

أمّا **وليام دلتاي** فقد تبنىّ من خلال تأسيس خطاب للفهم لإيجاد تشابه بين منهج العلوم الطبيعيّة ومنهج العلوم الإنسانيّة والخطاب العلميّ عند **دلتاي منوط** بمستويين: مستوى له علاقة بالشّرح، وآخر متعلّق بالفهم، وهذان المستويان سيغيّران من كيفيّة استقبال النّصوص فهي: " اللّحظة التي تمّ فيها تعديل القبض على المعاني بتغيير نظام الإشارة المنظور الموضوع للرّؤية والتّمثّل، ثمّ تبديل أرضية استقبال لغة النّصوص التي بموجبها يتعامل مع اللّغة ... إنّها اللّحظة التي وضع فيها الفهم أمام النّص"[2]، لذلك منهج الفهم عند **دلتاي** يتطلّب الوقوف على عدّة مبادئ بحيث تعتبر العناصر المتكاملة هي التي وضعت حدودا بين العلوم الإنسانيّة والعلوم الطّبيعيّة، كما حدّد الفهم كمنهج للعلوم الأولى بينما التّفسير منهج العلوم الثّانية أي الطّبيعيّة.

بعد هذا يأتي **مارتن هيدغ** حيث وضع أبعادا جديدة للنّشاط التّأويليّ، حيث تجاوز التّصنيف الطّبيعيّ والإنسانيّ، فبنى فلسفة لغويّة تقوم على معجميّة التّرك والتّخلي، وهي لا تنتمي لا إلى الألسنيّة، ولا إلى التّحليل اللّغويّ، ولا الفينوميتولوجي ولا حتّى إلى التّحليل الوجودي المبيّن في الوجود والزّمن، وقد اعتبر الوجود عملية تأويليّة فعبر اللّغة تتحدّد ماهية الإنسان ووجوده. الكينونة يرى **هيدغر** أنّ مسكنها هو اللّغة والتي يقطن فيها الإنسان وبذلك " يوجد منتميا على نحو منفتح إلى حقيقة الكينونة حيث يلتزم بحمايتها" [3].

[1] – نبيهة قارة، الفلسفة والتأويل، ط1، دار الطّبيعة، بيروت، لبنان، 2003، ص44.

[2] – عمارة ناصر، الّغة والتّأويل مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربيّ الإسلاميّ، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007، ص77.

[3] – مارتن هيدغر، الفلسفة الهويّة والذّات، ترجمة محمّد مزيان، تقديم محمد سبيلا، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2015، ص136.

وتتجلّى رؤية **هيدغر** وتتقدّم في صيغة شمولية موحّدة، واضحة في فهم اللّغة من أوّل مراحلها، وفهم الذّات، فالتّأويل مع **هيدغر** وجوديّ أكثر منه معرفي، أي فهم الكينونة في العالم.

أمّا **هانزجورج غادامير** ففتح التّأويل على جميع النّصوص وتجاوز المرحلة التي ربط فيها التّأويل بالكتاب المقدّس ليصبح العالم موضوعا للتّأويل ومرتهنا باللّغة، وحدّد غادامير هذا ليحدّد الوعي الكليّ الذي يتضمّن الحاضر والماضي والمستقبل عبر تأويليّة شموليّة، فاللّغة في الأصل إنسانيّة يعني أنّ وجود الانسان في العالم هو وجود لغويّ في الوقت نفسه، وسوف يتعيّن علينا أن نبحث في العلاقة بين اللّغة والعالم من أجل أن نحقّق أفقا ملائما لحقيقة أنّ الخبرة التّأويليّة لغويّة من حيث طبيعتها "[1]، لذا حاول إيجاد منطق يتم من خلاله التّحاور بين جميع الموجودات وهذا لا تحييه إلّا اللّغة.

يبقى التّأويل، مهمّا تعددت مصطلحاته وتقاربت بحكم الاستعمال والتّداول إلى جانب الهرمينوطيقا أكثر المصطلحات شيوعا في كتب النّقد العربيّ.

---

[1] –هانز جورج غاد امير، الحقيقة والمنهج خطوط أساسيّة لتأويليّة فلسفة، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم، ط1،، دار أويا للطباعة والنشر، الجماهيريّة اللّبيّة، طرابلس2017، ص2.

الفصل الثّاني

آليات الانزياح في شعر محمّد مهدي الجواهريّ

تبيّن في الفصل الأوّل أنّ الانزياح خروج وانحراف عن المألوف المعتاد، هذا الخروج والانحراف يلفت انتباه المتلقي، ويجعله متسائلا ومهتمّا برسالة المرسِل، كـلّ هذا يؤكّد أهمّية الانزياح، وممّا يزيد في تأكيد أهمّيته أنّه غير منحصر في جانب أو جانبين من جوانب النّصّ. وإنّ الاستقراء والتّتبّع يبيّنان أنّ الانزياح يشمل جوانب وأجزاء كثيفة ومتباينة ومتعدّدة من كلمات وجمل النّصّ، فهو قادر على أن يظهر جليّا في النّصّ على مستوى الكثير من هذه الكلمات وهذه الجمل؛ لأنّ الانزياح ظاهرة أسلوبيّة تظهر جماليّة ما، في نصّ ما، كما أنّ منهج مقاربة النّصوص الأدبيّة مقاربة أسلوبيّة تختلف فيه أوجه المقاربات باختلاف الأجناس الأدبيّة، وتتباين بتباين الأبنيّة والوحدات اللّغويّة، إضافة إلى ذلك فالتّحليل الأسلوبيّ ذو علاقة أصيلة بالدّرس اللّسانيّ، فإنّه استقى منه منهج وصف الظّاهرة اللغويّة وعزل المكوّنات التّعبيريّة اعتمادا على مبدأ المحايثة، قصد الوصول إلى تحليل علميّ يكشف جماليّة النّصّ الأدبيّ بالبحث عن البنى الجزئيّة المشكّلة له، ثمّ دراسة العلاقات القائمة بينها دراسة وصفيّة آنيّة وصولا إلى بنية كلّيّة تربط أجزاء النّصّ الأدبيّ في وحدة تكامليّة وفق مستويات مختلفة. ترى ما المستويات التي يمكن للانزياح أن يُلْحَظ فيها؟ وما آلياته التّقنيّة وأدواته الإجرائيّة التي يشتغل بها؟

يرى بعض النّقاد " أن تقسّم الانزياحات إلى نوعين رئيسين تنطوي فيهما كلّ أشكال الانزياح، فأمّا النّوع الأوّل فهو ما يكون فيه الانزياح متعلّقا بجوهر المادة اللّغوية ممّا سمّاه كوهن (**الانزياح الاستبداليّ**)، وأمّا النّوع الآخر فيتعلّق بتركيب هذه مع جاراتها في السّياق ... وهذا ما سمّي (**الانزياح التّركيبيّ**) "[1] من هذا فالانزياح في ثلاث مستويات، كالتّالي:

أوّلا: المستوى الصّوتيّ الذي هو وحدة أساسيّة للمستويين الآخرين.

ثانيا: المستوى التّركيبيّ (النّحويّ) الذي يكون على محور التّراكيب.

ثالثا: المستوى الاستبداليّ (الدّلاليّ) الذي يكون على محور الاختيار.

---

[1] – أحمد محمّد ويس، الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية، مجد المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، 2005، ص111.

المبحث الأوّل: الانزياح الصّوتيّ:

يتّفق اللّسانيّون على أنّ **الصّـــوت هـــو أضغر وحدة تقبل الوصف والـدّراسة المحايثة**، كما أنّه **أصغر الوحدات اللّغويّة الـدّالة في سلسلة الكلام التي ينطق بها المتكلّم**، لذا فالدّراسة الصّوتية تعدّ المحور الأوّل للدّخول إلى النّص الأدبيّ، وبداية الدخول إلى عالمه وفهمه بوعي لما فيه من قيم جماليّة، **فالصّوت هو الوحدة الأساسيّة للّغة التي يتشكل منها النّصّ الأدبيّ**؛ لأنّ " الألفاظ أصوات ذات جرس، ثمّ من حيث هي دوال على المعاني مفهمة لها "[1] فنتّخذها أداة للتّعبير عن الدّلالات أو الخواطر والمشاعر التي تجول بفكرنا ومشاعرنا، وإنّ اكتشاف الصّوت " يعد واحدا من أهمّ الإنجازات التي حقّقها علم اللغّة، والتي يعادل اكتشافها اكتشاف الطّاقة النّوويّة؛ لأنّ هذا الكشف في مجال علم اللّغة أدّى إلى ثورة في التّفكير اللّغويّ، كما أنّ كشف الطّاقة النّوويّة أدّى إلى ثورة في العلوم التّقنية "[2].

إنّ مصادر الموسيقى البارزة في الكلام الأدبيّ معلومة تماما، إذ توجد أوّلا الموسيقى النّابعة من تآلف وانسجام أصوات الحروف في اللّفظة الواحدة. والحروف " وحدات من نظام، وهذه الوحدات أقسام ذهنيّة لا أعمالا نطقيّة على نحو ما تكون الأصوات ... فالصّوت يُنْطَق ... لكنّ الحرف لا يُنْطَق، وإنّما يفهم في إطار نظام الحروف، يسمّى النّظام الصّوتيّ "[3]. زيادة على ذلك الحروف أصوات متفاوتة في الجرس والنّغم، يقرع بعضها بعضا حين تجتمع في اللّفظ، فينتج عن تناغم قرعها سلّم موسيقي مؤثّر. ثمّ توجد ثانيّا الموسيقى الصّادرة من تآلف مجموعات الموسيقى اللّفظيّة حين تتنظم متتالية في تركيب، يكوّن الجمل فالفقرات، فالألفاظ المفردة يقرع بعضها بعضا سابقا ولاحقا بالمجاورة، فينتج عن تجاورها وتناسقها وتقارعها سلالم موسيقيّة مؤثّرة، فتصير قانونا يبني النّصّ بنغم يشدّ الأذن ويميل النّفس ويطوّعها، فتطرب وتستلذّ، وتستمتع، وتستحسن، وتستجيب فتهتزّ، فـ " الموسيقى

---

[1] – أمين الخولي، مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، ط1، دار المعرفة، 1961، ص267.

[2] – محمّد جواد النوري، علم أصوات العربيّة، ط1، منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمّان الأردن، 1996، ص 111.

[3] – المرجع نفسه، ص 121.

الدّاخليّة سرّ العبقريّة عند الشّعراء والأدباء "[1]، من أجل هذا كان الشّعراء يعتنون بقصائدهم من الجانب الصّوتيّ: بحرا، ووزنا، ورويّا، وقافية، ولوازم صوتيّة تعاد وتتكرّر...

ولمّا كان أمر الصّوت كما ذكر فإنّ الجواهريّ راح موظّفا له في شعره توظيفا أحكم صياغته بعبقريّة شعريّة استخدم فيها الانزياح بآلياته الأجرائيّة المتنوّعة المتاحة؛ أي على المستوى الصّوتيّ، فهو يعلم أنّ الصّوت المادّة الأولى للّغة، ويعلم أيضا أنّ اللغّة أصوات يعبّر بها كلّ قوم عن أغراضهم، لذلك وظّف الآليات التّالية منزاحا بها على المستوى الصّوتيّ.

1 ـ التّكرار:

يرجع التّكرار لغة إلى الكرّ بمعنى الرّجوع والإعادة والعطف، وهو يعدّ من أبرز وأكثر المصطلحات البلاغيّة والأسلوبيّة التي شغلت حيّزا كبيرا في بحوث كلّ من البلاغيين والأسلوبيين واللّسانيّين والنّحويّين؛ وذلك لمكانته وأهمّيته، فهو ظاهرة إيقاعيّة وبلاغيّة ليست عبثية ولا اعتباطية، تعني ترديدا صوتيّا لحرف أو كلمة أو مقاطع أو عبارات أو أسلوب مرّتين أو أكثر، قال ابن الأثير: " وأمّا التّكرير فإنّه دلالة اللّفظ على المعنى مردّدا،كقولك لمن تستدعيه: أسرع أسرع، فإنّ المعنى مردّد واللّفظ واحد"[2]، وهذا يعني الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفنّيّ، وهو أساس الإيقاع بجميع صوره. وإنّ الإيقاع " فنّ في إحداث إحساس مستحبّ، بالإفادة من جرس الألفاظ، وتناغم العبارات، واستعمال الأسجاع وسواها من الوسائل الموسيقيّة "[3]. لهذا " فإنّ للإيقاع أهمّية خاصّة في تشكيل

---

(1) – عبد الله خضر حمد، أسلوبيّة الانزياح في شعر المعلّقات، ط1، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّزيع، الأردن، 2013، ص201.

(2) – ضياء الدين بن الأثير، المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، قدّمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة، د ط، ج2، دار نهضة مصر للطّباعة والنّشر، فجالة، القاهرة، د ت، ص128.

(3) – جبور عبد النّور، المعجم الأدبيّ، ط2، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، 1984، ص44.

الخطاب الشعّريّ، وما الشّعر إلاّ تسليط نظام إيقاعيّ على نظام لغويّ "[1]، وكما يرى كوهن أنّ الشّعر لا يكون مكتملا إلاّ إذا تساند فيه الجانب الصّوتي مع الجانب الدّلاليّ[2].

إذا كان التّكرار كما سبق، فإنّ من سنن العرب وقوانينهم في الحكم على بلاغة المتكلّم أن يكون كلامه واضحا مفهوما لا يحتـاج إلى إعـادة ولا تكرار، أمّا إذا أعاد وكرّر كلامه نزلت بلاغته، بل ربّما صار يعاب به ويعـاب عليه؛ ولذلك عـاب وأنكر النّقاد على الشّعراء تكراراهم، فالبلاغة درجات متفاوتة تعلو وتسفل في الكلام بنسبة ما روعـي فيه مقتضى الحـال.

لقد أنكر الصّاحب بن عباد على المتنبّي الشّاعر الفحل تكرار لفظة القلقلة وما يتصرّف منها أربع مرّات وتبعه ابنُ الأثير وابنُ القيّم في حكمه وإنكـاره، وذلك حين قال المتنبّي:

فَقَلقَلتُ بِالهَمِّ الذي قَلقَلَ الحَشا قَلاقِلَ عيسٍ كُلُّهُنَّ قَلاقِلُ

يقول ابن الأثير في معرض بيان قبح هذا التّكرار واستنكاره: " وهذا من أقبح مـا يكون في التّكرار "[3]، ويبيّن ابن القيّم أنّ هذا التّكرار مستثقل لا يستساغ، فهو لا يصحّ، وبالتّالي فالصّواب ضدّه، والخطأ مع صاحبه ومن راح يعتذر له عنه كالواحديّ، فيقول ابن القيّم: " والصّحيح أنّه مستثقل، وأخطأ الواحديّ في الاعتذار عنه "[4] . لكنّ الشّاعر الذي يوظّف الانزياح بشعريّة سيجعل من التّكرار بلاغة وفق مقتضى الحال؛ فبـلاغة المتكلّم هي ملكة في النّفس يقتدر بها صاحبها على تأليف كلام بليغ مطابق لمقتضى الحال مع

(1) – عبد الله خضر حمد، أسلوبيّة الانزياح في شعر المعلّقات، ط1، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّزيع، الأردن، 2013، ص198.

(2) – المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

(3) – ضياء الدّين بن الأثير، الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، تحقيق وتعليق مصطفى جواد وجميل سعد، د ط، مطبعة المجمع العلمي العراق، 1956، ص 208، 209.

(4) – ابن قيم الجوزية، الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان، د ط، دار الكتب العلميّة، بيروت لبنان، د ت، ص116.

فصاحته في أيّ معنى قصده، ليلبس لكلّ حالــة لبوسها، إذ لكلّ مقام مقال، وهذه غاية لن يصل إليها إلاّ من أحاط بأساليب العرب علما واستعمالا أو اقترب منها اقترابا بالغا، هذا ما نجده ونلحظه عند الجواهريّ الذي وظّف التّكرار منزاحا به حتّى صار بلاغة في شعره.

بالتّأمّل في ديوان الجواهريّ نجد التّكرار فيما يتعلّق بالمستوى الصّوتيّ قد استحوذ على النّصيب الأكبر في قصيدة (أطبق دجى) بتكرار بعض الألفاظ تكرارا لفظيّا في غالب أبيات القصيدة؛حيث نلحظ هذه الظاهرة الأسلوبيّة في القصيدة بجلاء ووضوح من خلال إعادة وترديد لفظتين هما الفعل **(أطبق)** و **(ياء النّداء)**. أمّا الفعل **(أطبقْ)** فقد طغى وأَطبقَ تكراره على القصيدة من بدايتها إلى نهايتها؛ إذ نرى الجواهريّ يكرّره في بداية القصيدة، ويعيده لفظا في كلّ بيت من السّتّة الأبيات الأولى، كما ختمها بتكراره لفظا في الخمسة الأخيرة منها إلاّ البيت الذي قبل الأخير، فيقول في بدايتها:

أطْبِقْ دُجى، أطْبِقْ ضَبابُ ... أطْبقْ جَهاماً يا سَحابُ
أطْبِقْ دخــان من الضَّمير ... مُحَــرَّقاً أطْبِقْ، عَــــذابُ
أطْبِقْ دَمـــارُ على حُمـــاةِ ... دَمارِهـم، أطْبِقْ تَبــابُ
أطْبِقْ جَـــزاءُ على بُنــاةِ ... قُبــورِهم أطْبِقْ عِقـاب
أطبق نعيبُ، يُجِبْ صداكَ ... البُومُ، أطبق يا خَـراب
أطْبــقْ على مُتَبلّديـــــن ... شَكَــا خُمولَهمُ الذُّبابُ[1]

إنّ تكرار الفعل (**أطبق**) تكرار لفظيّا يدلّ على شدّة ما يجده الشّاعر من رفض في نفسه، وما يحمله من كره واستنكار في داخله وبين جوانحه (**أطْبِقْ دخــان من الضَّمير**) تجاه السّلطات العربيّة المستبدّة من جهة وشعوبها الخانعة والقابلة للذلّ والاستعباد من جهة أخرى، لهذا كلّه نرى الجواهريّ يطلب داعيا عليهم بأشد أنواع العذاب (دجى، ضباب، دخان، دمار، تباب ...). كما أنّ تكرار هذا الفعل مع الطّلب بالدّعاء عليهم بأنواع العذاب يدلّ دلالة واضحة على أنّ الجواهريّ يؤكّد هذا الأمر ويرجوه رجاء لا رجعة فيه، فهو يريده

[1] ـ محمّد مهدي الجواهريّ، ديوان الجواهري، جمع وتحقيق إبراهيم السامرائي ومهدي المخزومي وعلي جواد الطاهر ورشيد بكتاش، ج3، مطبعة الأديب البغدادية، 1973، ص407.

واقعا يعيشه وحقيقة يرجو أن يحياها، وشيئا يطمح أن يراه، فهو يطلبه مرارا وتكرارا، بل إنّه يطلب أن يبقى هذا العذاب بأنواعه مطبقا عليهم طيلة مدّة الحياة، فيمتدّ من بداية حياة الظالمين والمذلولين إلى نهايتها معادا مكرّارا، فتبدأ حياتهم بعذاب متنوّع مطبق، وفي ختام حياتهم يعاد عليهم هذا العذاب ويكرّر، فيستغرق حياتهم كلّها، ولا يبقى لهم زمن من حياتهم بلا عذاب، فلا مناص ولا مخلّص لهم منه طيلة هذه المدّة. كلّ هذا جعل الجواهريّ يكرّر البيت الذي بدأ به القصيدة، فأعاده وختمها به دون تغيير لأيّ لفظة منه، فالشّاعر باق على رفضه واستنكاره لا يغيّر موقفه، فيقول في هذا البيت:

أطْبِقْ دُجى، أطْبِقْ ضَبابُ   أطْبقْ جَهاماً يا سَحابُ[1]

إنّ هذا التّكرار للبيت في خاتمة القصيدة تكرار لفظيّ كما جاء في مطلعها هو تكرار يعكس الأهمّية التي يوليها المتكلّم لمضمون تلك الجمل المكرّرة باعتبارها مفتاحا لفهم المضمون العام الذي يتوخّاه المتكلّم، إضافة إلى ما تحقّقه من توازن هندسيّ وعاطفيّ بين الكلام ومعناه[2]

التّكرار بتشكيلاته المختلفة ثمرة من ثمرات قانون **الاختيار** والتّأليف، فنظام اللّغة يقدم للمبدع إمكانات متنوّعة يمكنه أن يستخدمها حسب حاجته، فالمبدع حرّ في اختيار ما يريد من الألفاظ والجمل والأساليب التي تخدم رؤيته وموقفه، فكلّ فكرة من الأفكار يمكن إبلاغها بأشكال وكيفيات متنوّعة، وكلّ مبدع **يختار** الشّكل والكيفيّة المناسبة لحاجته وموقفه، شأنه في ذلك شأن الرّسّام الذي يبدع لوحة ما، فهو لا يخترع ولا يخلق ألوانا من عند نفسه، وإنمّا يستعمل الألوان الموجودة، التي يستعملها رسّام آخر، **فيختار** منها ما يناسب لوحته، ويمزج بعضها ببعض، ويستعمل هذا اللّون في هذا الجزء، واللّون الآخر في غيره من الأجزاء. كذلك المبدع لا يخلق ولا يخترع لغة جديدة؛ إذ هي بناء موجود قبله ومفروض عليه من

---

(1) – محمّد مهدي الجواهريّ، ديوان الجواهري، جمع وتحقيق إبراهيم السامرائي ومهدي المخزومي وعلي جواد الطاهر ورشيد بكتاش، ج3، مطبعة الأديب البغدادية، 1973، ص407.

(2) – أحمد بن الأثير الحلبي، جوهر الكنز تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي البراعة، تحقيق محمّد سلام زغلول، دار منشأة المعارف، الإسكندريّة، مصر، ص257.

الخارج، ومهمته تكمن في اختيار العناصر اللغويّة المناسبة لما يريد بثّه وإلقاءه. يقول أوهمان عن الأسلوب: " **اختيار بين مجموعة من البدائل والإمكانات** "[1]، هذا ما نلحظه عند الجواهريّ فإنّه تمكّن من هذه الثّمرة **فاختار** الفعل **(أطبق)** من بين كثير من البدائل والإمكانات **اختيارا** للدّلالة التي يحملها هذا الفعل، و المعاني التي هو مشحون بها، وكرّره انزياحا ليبيّن أنّه يرجو العذاب المطبق بأنواعه، الذي لا يبقي ولا يذر شيئا أتى عليه. إنّه يرجو من أنواع العذاب أن تغلق وتسيطر على السّلطات المستبدّة والشّعوب المذلولة، وأن تحيط بهم فتخنقهم، وتدوم معهم وعليهم، فلا تكون لهم قائمة ولا وجود بعدها، وكلّ هذا من دلالة (الإطباق) وتكرار فعله.

إنّ استبداد السّلطات الجائرة لا يمكن أن يكون إلاّ إذا وجد المناخ المناسب بشعوب تقبل الـــذلّ ولا ترفضه وفي هـذا الأمـر ينزاح الجـواهريّ مخالـفا الشّعوب العربيّة، فيطلب لها أنواع العذاب بإطباق لتخرج وتنتفض بدل أن يطلب لها الخروج ممّا هي فيه من قهر وذلّ بطريقة مألوفة معتادة. إنّه يرجو أن يطبق عليهم العذاب بأنواعه، فلولا خضوعهم وخنوعهم ما كان مستبدّ ولا ظالم، هذا ما نلحظه ويبيّنه البيت السّادس والأبيات التّالية له في سياق تصوير الشّاعر لواقع الشّعوب العربيّة المزري بهدف التّاثير عليها وتوعيتها بواقعها المأساويّ، ولكن بطريقة جماليّ أسلوبيّة مخالفة خارقة غير معتادة ولا مألوفة، فهي مجموعة من العناصر الجماليّة في اللّغة يكون باستطاعتها إحداث تأثير نفسيّ عاطفيّ على المتلقي من أجل هذا نرى الجواهريّ يطلب من اللّيل الحالك أن يطبق على الشّعوب العربيّة المتبلّدة التي هانت وذلّت إلى درجة صار فيها الذّباب يشكو خمولها والكلاب تعـاف حياتها التّعيسة الذّليلة، فيقول:

أطْبــِقْ على مُتَبلّديـــــــن	**شَكَـــا خُمولَهمُ الذُّبابُ**
لــم يَعرِفوا لــونَ السماءِ	**لِفَرْطِ ما انحنَت الرقابُ**
ولفرطِ ما دِيسَتْ رؤوسهمُ	**كما دِيـــسَ التّـــرابُ**

---

[1] – صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط1، دار الشّروق، القاهرة، 1998، ص216.

أطبق على المِعـزى يُـــرادُ بها على الجوعِ احتِلاب

أطبق على هذي المُسوخ تَعافُ عيشتَها الكلاب[1]

بعد هذ الانزياح في الأسلوب وطريقة التّوجيه التي يريد الجواهريّ أن يخرج بها الشّعوب العربيّة ممّا هي فيه من واقع مأساويّ أليم، نـراه يبيّن بصراحة أنّ المقصد من تكراره لهذا الفعل الأمريّ (**أطبق**) هو بثّ الوعــيّ وروح العزّة في نفــوس الشّعوب العربيّة بالانتفاضة، وترك الخمول والخنوع بالثّورة على واقعها المأساويّ المرير، والتّحليق في سماء الحريّة نبذا للعبوديّة، فيطلب من الدّجــى الإطباق والإحكام بشدّة لعلّه يحدث صدمة وتنبيها، تنتبه وتستفيق به الشّعوب العربيّة، فينتشلها من واقعها الأليم، فالعلاقة قائمة بين إبداع الجواهريّ والمتلقي من الشّعوب العربيّة، وهو يريد بأسلوبه هذا ردود الأفعال والاستجابات التي يثيرهـــا إبداعه وشعره في هذه الشّعوب، ومن ثَم يكون أسلوبه قوّة ضاغطة على شعورها وإحساسها، فيحدث ما أراده الجواهريّ من تغيير برفض الاستبداد والانتفاضة عليه. يقول ستاندال: " الأسلوب هو أن تضيف إلى فكر معيّن جميع الملابسات الكفيلة بإحداث التّأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه "[2]، أمّا بالي فيرى بأنّه: " مجموعة من عناصر اللّغة المؤثّرة عاطفيّا على المستمع أو القارئ "[3]، وهذا ما نجده في تعبير الجواهريّ حيث يقول في القصيدة نفسها:

أطْبِقْ دُجى، حتَّى يقئَ خُمولُ أهـــــلِ الغابِ غـــابُ

أطْبِقْ دُجـــى ،حـــتَّى يَـــمَلَّ مــن السوادِ بهِ الغُرابُ

أطْبِقْ دُجـــى حـــتَّى يُحلِّقَ في سماواتٍ عُقـــابُ

---

[1]– محمّد مهدي الجواهريّ، ديوان الجواهري، جمع وتحقيق إبراهيم السامرائي ومهدي المخزومي وعلي جواد الطاهر ورشيد بكتاش، ج3، مطبعة الأديب البغدادية، 1973، ص407.

[2] – صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط1، دار الشّروق، القاعرة، 1998، ص99.

[3] – المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

ينتقل الجواهريّ بعد هذ التّصريح ليختم قصيدته بمقطع يكرّر فيه الفعل الأمريّ **أطبق** في خمسة أبيات مهتمّا بالقيم التعبيريّة والانطباعيّة التي يجمّعها أسلوبه في هذا المقطع على شكل شحنات وموجات عاطفيّة متدفقة ليشحن بها قصيدته، ويحمّل خاتمتها شعور التّهكّم والسّخرية بالسّلطات العربيّة المستبدّة، منتظرا وقائع وتأثير هذا التّعبير المشحون بمضامين وجدانيّة على متلقّيه من الشّعوب العربيّة، فنراه يطلب في هذا المقطع من الدّجى أن يطبق بظلامه على واقع هذه السّلطات؛ إذ لولاه لانكشفت حقيقتهم، وظهرت بارزة سوءاتهم وبانت واضحة أنيابهم المشحذة في وجه الشّعوب، فتجلّت آثامهم الدّنيئة وأعمالهم القذرة، والشّاعر إنّما يريد بهذه المفارقة والتّهكم والسّخريّة أن يوصل الشّعوب العربيّة لأن تعي حقيقة سلطاتها الحاكمة، فتعمل جاهدة على إزاحة ذلك الدّجى وأزالته كشفا لحقيقة السّلطات وأفعالها[1]. كلّ هذا بأسلوب خفيّ مخالف غير مألوف بيد أنّه محبّب إلى النّفس؛ إذ فيه إيقاظ للسّامع، فهذا الأخير ربّما يملّ من أسلوب معتمد في الخطاب، فينقله العدول من أسلوب إلى آخر تنشيطا له في الاستماع، واستمالة له في الإصغاء[2]، وبهذا يستثير الشّعوب العربيّة، فتثور وتنتفض ضدّ الجور والاستبداد، فيقول:

أطبق، فأنتَ لهذه السّوءاتِ	**عاريةً حجابُ**
أطبق، فأنت لهذه الأنيابِ	**مُشحذةً قراب**
أطبق، فأنت لهذه الآثـــامِ	**شامخةً شباب**
أطبق، فأنت لصِبغةٍ منها إذا	**نصَلَتْ خِضاب**
أطبق دُجى أطبق ضَباب	**أطبق جَهاماً يا سحاب[3]**

---

[1] – ينظر كريمي فرد غلا مرضا وبني تميمي ندا، « جمالية الانزياح وآلياته في قصيدة " أطبق دجى " لمحمّد مهدي الجواهريّ (دراسة أسلوبيّة) »، مجلّة التّواصليّة، العدد02، المجلّد08، منشورات مخبر اللّغة وفن التّواصل، جامعة المديّة الجزائر، 25 جوان 2022، ص83.

[2] – محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ط1، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر لونجمان، مصر، 1994، ص27.

[3] – محمّد مهدي الجواهريّ، ديوان الجواهري، جمع وتحقيق إبراهيم السامرائي ومهدي المخزومي وعلي جواد الطاهر ورشيد بكتاش، ج3، مطبعة الأديب البغدادية، 1973، ص410.

لقد تكلّمنا عن المفردة الأولى (أطبق) والتي تكرّرت كثيرا في القصيدة (35 مرّة) أمـّا المفردة الثّانية فهي حرف النّداء (الياء)، والتي أعادها الجواهريّ مكرّرا لها في قصيدته كثيرا كذلك، سواء كان هذا التّكرار ظاهرا أم ضمنا؛ أي بحذفها في أسلوب النّداء، الذي حمّله الجواهريّ وشحنه بأغراض أخرى غير النّداء وذلك يتبيّن من خلال سياقها الذي وردت فيه؛ حيث نرى الشّاعر يتهكّم ساخرا من السّلطات وممارساتها بمناداته اللّيل، إذ يصـوّره على أنّـه بات عصمة الجناة؛ لأنّه ليل يحمى وتلوذ به ذئاب السّلطة، فتمارس فيه القتل على من شاءت من شعوبها خفية، غير أنّ هذه الشّعوب أدركت ووعت حقيقة ما تمارسه تلك السّلطات وضاقت بها ذرعا[1]، وفي هذا يقول:

يا عِصمةَ الجاني و يا سرحاً تلوذُ به الذئاب
يا مَن مشتْ بدمائها فيه الخناجرُ والحِراب
يا مَن يضِجُّ من الشرورِ الماخراتِ به العُباب
يا مَن تَضيقُ من الهوام الزاحفاتِ به الشعاب
كُن سِترَ مُجرمةٍ تهاوَتْ عن جريمتِها الثياب[(2)]

بالانتقال من قصيدة (**أطبق دجى**)، وتصفّح ديوان الجواهريّ والنّظر في شعره وقصائده نلحظ أنّ التّكرار من المظاهر الأسلوبيّة البارزة في شعره، إذ يجعله أداة لإبراز مقصده بجعل المكرّر وحدات مفتاحيّة، يركّز المبدع عليها ، ويجعلها نقطة مركزيّة حسّاسة في تعبيره، إيضاحا وتوجيها عن اهتمامه بها ووسيلة لإدراك مراده، كما يجعله آلية من آليات التّأثير على متلقّيه، ويظهر هذا جليّا في تكراره لحرف النّداء وأسلوبه في عدّة قصائد من ديوانه كقصيدة (يا أمّ عوف) و (غريب الدّار) و(يا دجلة الخير) و(ياناديمي)

---

(1) – ينظر كريمي فرد غلا مرضا وبني تميمي ندا، « جمالية الانزياح وآلياته في قصيدة " أطبق دجى " لمحمّد مهدي الجواهريّ (دراسة أسلوبيّة) »، مجلّة التّواصليّة، العدد02، المجلّد08، منشورات مخبر اللّغة وفن التّواصل، جامعة المديّة الجزائر، 25 جوان 2022، ص83.

(2) – محمّد مهدي الجواهريّ، ديوان الجواهري، جمع وتحقيق إبراهيم السامرائي ومهدي المخزومي وعلي جواد الطاهر ورشيد بكتاش، ج3، مطبعة الأديب البغدادية، 1973، ص409، 410.

فالجواهريّ لم يحصر تكرار النّداء في قصيدة أو اثنتين، بل جعل تكرار أسلوب النّداء ظاهرة أسلوبيّة في شعره.

ففي قصيدة (يا أمّ عوف) نجد تكرارا لأسلوب النّداء بحرفه وتركيبه، فقد كرّره الجواهريّ 14 مرّة، وانزاح به من طلب الإقبال على المدعو لإثبات وتقرير أمر ماض (آهٍ على عابثٍ رَخْصٍ لماضينا) تذكيرا به أمّ عوف حتّى يثبته ويؤكّده في نفسها، ويصل بها إلى التّحسّر والوجد والتوجّع على هذا الأمر؛ إذ أم عوف تعلم ما ذكره الجواهري لكنّه يكرّر ويعيد لها ما تعلمه رغبة في الوصول بها إلى الإحساس بالشّيء المذكور، فتشاركه تحسّره وتوجّعه، يقول :

يا أُمّ عوفٍ عجيباتٌ ليالينا — يدين أهواءنا القصوى ويقصينا

ويقترِحْنَ علينا أنْ نُجرَّعَهُ — كالسمِّ يجرعُه سُقراطُ تَوْطينا

يا أُمَّ عوفٍ وما يُدريكِ ما خَبَأتْ — لنا المقاديرُ من عُقبى ويُدرينا[1]

إنّ هذا التّحسر على أمر ماض (آهٍ على عابثٍ رَخْصٍ لماضينا) تمّ تذكّره في الحاضر أدّى بالجواهريّ إلى تكرار التّوجّع بإعادة لفظة (آه) الدّالة على التّوجع، فآه اسم فعل مضارع بمعنى أتوجّع، وقد تكرّرت هذه اللّفظة في القصيدة ست مرات، ويبدوا أنّ هذا التّكرار له علاقه وثيقه بنفسية الشّاعر فهو يتحسّر ويتوجّد على فراقه لبلده وغربته عنه، وما دام آه والتوجّع به غير نافع، فهو يكرّرها مع نداء أمّ عوف حتّى تسانده وتشاركه تحسّره وتوجّعه، فتزيل عنه بعضا ممّا أصابه، حيث يقول:

يا أُمَّ عوفٍ وما آهٌ بنافعةٍ — آهٍ على عابثٍ رَخْصٍ لماضينا[2]

لقد شحن الجواهريّ لفظة (آه) بشحنات نفسيّة شعوريّة، وحمّلها إحساسه ليدلّ بها

---

[1] – محمّد مهدي الجواهريّ، ديوان الجواهري، جمع وتحقيق إبراهيم السامرائي ومهدي المخزومي وعلي جواد الطاهر ورشيد بكتاش، ج4، مطبعة الأديب البغدادية، 1973، ص199.

[2] – المصدرنفسه، ص200,

للمتلقي على تأكيد ما يشعر ويحسّ به من حسرة وشعور بالغربة والفقد تجاه وطنه الذي هو بعيد عنه، فمشاعره نحو وطنه كانت سببا لهذا التّكرار التّوجعيّ الذي يبدي فيه الشّاعر آلامه وحسرته، ولولا هذا التّكرار لما عرفنا ما يشعر ويحسّ به الجواهريّ من مشاعر تجاه وطنه وماضيه.

لا يكفّ الجواهريّ عن ظاهرة التّكرار لهذه اللّفظة، فقد كرّرها في موضع آخر، فيقول:

آهٍ على حائرٍ ساهٍ ويَرشُدنا وجائرِ القصد ضِلّيلٍ ويَهدينا
آهٍ على ملعبٍ أن نستبدَّ به ويستبدَّ بنا أقصى أمانينا[1]

الأصل أن يأتي الكلام للتّأسيس[2] غير مكرّر ولكن الانزياح يجعل الشاعر يخالف القاعدة، فهو لا يخالفها عبثا أو اعتبطا، وإنّما لمعنى رآه، وقصد سعى إليه، لذا صار تكرار اللّفظة مفصحا عن قصد ومراد الجواهريّ، حيث بيّن هذا التّكرار هويّته وشخصيته بمشاعرها وإحساساتها، فعرّفنا بالشّاعر، إضافة إلى هذا أفاد التّكرار بإيقاعه المتوازي المتجانس انسجاما وتلاحما موسيقيّا للدّلالة على الانسجام باستحضار الألفة وصاحبها، وتذكّرها تحسرا وتوجّعا عليها، فتكرار لفظة (آه) جاءت هنا لتبيّن وتؤكّد لنا ما يقصد إليه الشّاعر من تقويه المعنى وتأكيده وترسيخه لدى المتلقي، كما يجعل المتلقي يعيش مع الشاعر تجربته الشعوريّة نفسها، فيتفاعل معه ويحسّ بإحساسه ويشاركه فيما حلّ به.

ومثل هذا التّكرار نجده في القصيدة نفسها، حيث يكرّر الجواهري لفظة (العام) فيقولّ

لم يبرحِ العامُ تِلوَ العامِ يَقذِفُنا في كلِّ يومٍ بمَوماةٍ ويرمينا

---

[1]– محمّد مهدي الجواهريّ، ديوان الجواهري، جمع وتحقيق إبراهيم السامرائي ومهدي المخزومي وعلي جواد الطاهر ورشيد بكتاش، ج4، مطبعة الأديب البغدادية، 1973، ص200.

[2] – ينظر أحمد بن إدريس القرافي، شرح تنقيح الفصول، د ط، ج2، دار الفكر، بيروت لبنان، 2004، ص264.

وهكذا نرى الجواهريّ يجعل من أسلوب التّكرار صيغة صوتيّة يبث فيه شحوناته العاطفيّة، فيغرسها في نفس متلقّيه، داعيا إيّاه إلى الاهتمام والاعتناء بما كرّره، مؤكّدا له بأنّ كلامه هذا ليس سبق لسان ولا كلاما لحظيّا عابرا، لذلك ينبغي أن لا ينسى وأن لا يذهل عنه.

2 ـ الجناس:

يعدّ الجناس من المحسّنات البديعيّة اللّفظيّة، وقد استعمله العرب شعرا ونثرا. يعرّفه ابن الأثيـر تعريفا موجزا بقوله: " الحقيقة أن يكون اللّفظ واحـدا والمعنى مختلفـا "[1]، وحقيقته: " أن يجانس اللّفظُ اللّفظَ في الكلام والمعنى مختلف كقول الله عزّ وجلّ ﴿ وَأَسْلَمْتُ مَعَ سُلَيْمَانَ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ ﴾ وقوله: ﴿ يَا أَسَفَىٰ عَلَىٰ يُوسُفَ ﴾ "[2]. إنّ هذا التّعريف أو المفهوم للجناس جعله ينحصر في التّلاعب بالألفاظ إظهارا للمقدرة والتّفوّق في هذا التّلاعب، ممّا أدّى بكثير من نقّاد الشّعر وشرّاحه إلى عدّه مجرّد زخرف لفظيّ أو زينة تحسينيّة تُجتلَب لتحلية المعنى وتقريبه للنفوس؛ لذلك اشترطوا في حسنه وقبوله شروطا، ولم يتردّدوا في وصف ورميّ من أكثر منه بالتّكلّف والصّنعة وإفساد المعنى بتتبّعه وطلبه[3]. من هنا صار هذا المفهوم قاعدة وسننا، كما صارت هذه النّظرة أصلا ومعيارا للنّقّاد في أحكامهم التي يحكمون بها على الشّعراء، " ولم تخرج جلّ أحكام المحدثين عن هذه الأحكام، فقد ذهب بعضهم إلى أنّ الجناس عبث لفظيّ، يعتمد على الاشتقاق، ولا يستند إلى غير التّداعي الشّكليّ، أو لعب بالمعاني ومهارة فنّ استخدام مفردات اللّغة المتّحدة في اللّفظ المختلفة في المعنى "[4]، لكن هل المخالفة لما ذُكِر تعتبر دائما تكلّفا وصنعة وإفسادا للمعنى؟

---

(1) – ضياء الدّين بن الأثير، المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، قدّمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ذ ط، ج1، دار نهضة مصر للطّباعة والنّشر، فجالة، القاهرة، ص342.

(2) – سيّد خضر، التكرار الايقاعي في اللّغة العربيّة، ط1، دار الهدى للكتاب، كفر الشّيخ مصر، 1998، ص12.

(3) – سعيد مصلح السّريحي، « شعر أبي تمّام بين النّقد الجديد ورؤيه النّقد الجديد » (ماجستيير)، كلّية اللّغة العربيّة، جامعة أم القرى السّعوديّة، 1402هـ، ص227.

(4) – المرجع نفسه، ص228.

لقد تبيّن فيما سبق أنّ حقيق ة الجناس: أن يجانس اللّفظُ اللّفظَ في الكلام والمعنى مختلف كقول الله عزّ وجلّ ﴿ وأسلمت مع سليمان لله ربّ العالمين ﴾ وقوله: ﴿ يا أسفا على يوسف ﴾، لكن إذا تأمّلناه " نلاحظ الموسيقى اللّفظيّة النّاشئة من تجانس كلّ من (أسلمت وسليمان) و (أسفا ويوسف) مع **جلاء المعنى وحاجته إلى ذلك الجناس** "[1]، فظاهرة الجناس نــوع من أنـواع موسيقى الألفـــــاظ، وتحقّقها يكـون بــ: " تكـرار وحـدات صوتيّة (صوامت / صوائت) تبلغ حدّ التّماثل، وهو تماثل يشمل بعض المكوّنات الصّوتيّة دون البعض الآخر، ليظلّ التّماثل الكلّيّ أو الجزئيّ للبنية الصوّتيّة أساسا في الجناس "[2]؛ حيث يُحْدِثُ نغما وجرسا موسيقيّا تطرب له الأذن فتميل له نّفس السّامع، فتستهوي الإصغاء والتّلذّذ بجرسه ونغمه، فيحدث التّأثير والتّأثّر والاستجابة، فيقع المعنى في القلب أحسن موقع من " تشابه اللفظين في النّطق واختلافهما في المعنى "[3]. وممّا لا ريب فيه أنّ المبدع له أذنه الموسيقيّة في تذوّق موسيقى الإبداع من إيقاع الكلام ونغمه؛ إذ موسيقى الإبداع لا تختلف كثيراً عمّا تتمتّع به الموسيقى المحضة سوى أنّ الموسيقى **لاتحمل ألفاظا تفهم في ذاتها** ... أمّا الشّعر المقروض أو النّثر المرصوص فهو **موسيقى لفظيّة تحمل معنى.** والشّاعر المبدع لا بدّ له من البحث عن المعاني التي تتناسب مع الموسيقى التي ارتسمت في ذهنه، ليدعمها بعد ذلك فكّ شفرة الإيقاع الصوتيّ وتخريج ما ينتج عنه باللّغة المشتركة التي **نؤوّلها** إلى معان ودلالات تحمل أبعادا، فالمبدع من يستطيع أن يشحن أقلّ قدر من الألفاظ بأكبر قدر من المعاني، فيكون مالئا إيّاها بشحنات انفعاليّة شعوريّة لغرض الإبلاغ والإفهام والتّأثير في المتلقّي. ومن آليات وأساليب تلك الشّحنات آلية الجناس.

إذا كان الجناس يُحْدِثُ موسيقى بتناغم وتآلف الألفاظ والمفردات، وهذه الموسيقى لا بدّ لها من تأويلات تُخَرَّج عليها اعتماداً على مرجعيّات موسيقى الإيقاع لكلّ لغة على حدة.

(1) – سيّد خضر، التكرار الايقاعي في اللّغة العربيّة، ط1، دار الهدى للكتاب، كفر الشّيخ مصر، 1998، ص12.

(2) – عبد الحميد زاهد، الصّوت في الدّراسات النّقديّة والبلاغيّة القديمة والحديثة دراسة صوتيّة عرض ونقد، ط1، دار المطبعة والوراقة الوطنيّة، مرّاكش، 2000، ص125.

(3) – لاشين عبد الفتاح، البديع في ضوء أساليب القرءان، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1989، ص166.

من هذا يصحّ لنا القول بأّن الموسيقى لغة تعبيريّة، يأخذ فيها التأويل الأبعاد كلّها، مأوّلا موسيقى الجناس حسب لغة المتلقي وفهمه لها وسعته منها، بل يتجاوز ذلك إلى ما تعجز اللّغة تعبيرا عنه من مشاعر وأحاسيس، فإنّ هذا أحدث خرقا للقاعدة السّابقة التي تَعُدّ الجناس عبثا لفظيّا وزخرفا تحسينيّا، فحدث الانزياح عنها والمخالفة لها؛ إذ " استعمال لفظين يرجعان إلى مادّتين مختلفتين أو مادّة واحدة **تمخّضت مع كلّ دالّ من الاثنين عن معنى خاصّ**، متقاربتين أو متّحدتين في الأصوات ومختلفتين في المعنى "[1]، هذا ما أدّى بعبد القاهر الجرجانيّ أن يلتمس له وجها معنويّا، حمله عليه انطلاقه من هيمنة المعنى النحويّ على نظريته في النّظم، فيقول: " أمّا التّجنيس فإنّك لا تستحسن تجانُس اللّفظتين إلاّ إذا كان وقع معنييهما من العقل موقعاً حميدا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيداً "[2]، ويقول أيضا: " فقد تبيّن لك أنّ ما يعطي التّجنيس من الفضيلة أمر لم يتم **إلاّ بنصرة المعنى**؛ إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن ولما وجد فيه **إلاّ معيب مستهجن** "[3].

لقد أرجع عبد القاهر الجرجانيّ قضيّة الجناس إلى نصرة المعنى، فالمقبول منه هو الذي يطلبه المعنى ولا نبتغي به بدلا، كلّ هذا قصد التّأثير في المتلقي والاهتمام باستجابته، وهذا واضح في قوله: " ورأيت الآخر قد أعاد عليك اللّفظة كأنّه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمك كأنّه لم يزدك، وقد أحسن الزّيادة ووفّاها، فبهذه السّريرة صار التّجنيس وخصوصًا المستوفى منه المتّفق في الصّورة من حُلَى الشّعر "[4] .

إنّ ما قاله عبد القاهر الجرجانيّ في الجناس ذو أهمية في انزياح وتغيير نسق الرّؤية لظاهرة الجناس؛ إذ تسهم في إخراجه من دائرة التّزيّين والتّلاعب اللّفظيّ إلى دائرة العلاقة المعنويّة، وآليات إنتاج النصوص، وهكذا تكون أقواله المذكورة سابقا رؤية نقديّة للمنجز

---

(1) – محمّد الهادي الطّرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، د ط، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981، ص65.

(2) – عبد القاهر الجرجانيّ، أسرار البلاغة، قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر، د ط، دار المدني بجدة، د ت، ص7.

(3) – المصدر نفسه، ص8.

(4) – المصدر نفسه، ص7، 8.

النّقدي لدى المتقدّمين؛ حيث جعلت الجناس ناصرا المعنى بحسن الإفادة مع أنّ الجناس ما هو إلاّ صورة من صور التّكرير والإعادة؛ فبه يوهمك المبدع بأنّه يعيد عليك اللّفظة نفسها لكن يفاجئك بمعنى جديد يقدّمه لك، لم يكن ليقدّمه لك إلاّ بالجناس، فتنصرف عن وهمك الأوّل فتبعده وتزيله، وفي هذا حصول لما ذكر عبد القاهر الجرجانيّ من طلوع الفائدة بعد أن يخالطك اليأس منها.

بعد الذي تقدّم غدا الجناس عنصرا فاعلا من عناصر الجماليّة الأدبيّة، وآلية تمكّن للمعنى وتقوّيه، فصار ظاهرة أسلوبيّة جماليّة يوظّفها المبدعون مشحونة بما أرادوه من دلالات ومعان، بينما كان مرتبطا بحلية تزينية بديعيّة فحسب.

إذا تأمّلنا في ديوان الجواهريّ سنجد أنّ الجناس يشكّل ظاهرة من ظواهر شعره، توجب على الباحث تتبّعها، والبحث في طرائق توظيفه لها، وتخريج دلالاتها، والتّساؤل عن استخدامه وكيفية توظيفه لها؛ فهل وظّفها على أساس أنّها حلية لفظيّة تزيينيّة أم على أساس أنّها آلية أسلوبيّة جماليّة؟ وما جمالية هذا التّوظيف وهذا الملمح الاسلوبيّ؟

من أمثلة الانزياح بالجناس على المستوى الصّوتي في شعر الجواهريّ ما جاء في قصيدة (دجلة في الخريف) قوله:

بكَرَ " الخريفُ " فراح يُوعِدهُ أنْ سوفَ يُزْبِدُهُ ويُرْعِدُهُ[1]

إذ نراه استثمر هذا المحسّن البديعيّ، ووظّفه توظيفا جماليّا، فجعله أداة تعبيريّة يتماسك بها المعنى، ويشدّ بها لحمة البيت، محافظا على انسجامه؛ حيث شحنه بموسيقى يعبّر عنها (يوعده، الوعيد/ يرعده، الرّعد) وتدلّ على مبادلة المعنى بين لفظتي الجناس (يوعده) و(يرعده)، فالجواهريّ هنا نقل المعنى وشدّه وجعله ينتقل بموسيقى الجناس من الفعل

---

[1] – محمّد مهدي الجواهريّ، ديوان الجواهري، جمع وتحقيق إبراهيم السامرائي ومهدي المخزومي وعلي جواد الطاهر ورشيد بكتاش، ج3، مطبعة الأديب البغدادية، 1973، ص149.

(يوعده) إلى الفعل (يرعده) على أساس المبادلة، التي تدلّ على التّماسك والانسجام، كما تبيّنه الخطاطة التّالي:

موسيقى الجناس

(يوعده) ⟷ (يرعده)

تلاحم + معنى متبادل ينصره الجناس

إنّ الجواهريّ قد جاء بالفعل (يرعده) ليجسّد الوعيد ويثبته مصوّرا له، فالفعل (يوعده) من الوعيد الذي هو الوعد بالشر والتوعّد به، والفعل (يرعده) من الرّعد، وبهذا يجعل الجواهريّ الوعيد ويصوّره في علاقة تبادليّة جامعة مجسّدا تهديده وغضبه في صوت قارع مخيف هو صوت الرّعد، ففيضان دجلة في الخريف يجمع بين الوعيد بالغضب تهديدا والرّعد بصوت قارع مفزع مع علامة مرئيّة ناتجة عنهما ألا وهي الزّبد، وبهذا يكون الجواهريّ قد بيّن الأمر وشرحه مهوّلا له بالجناس، الذي كان يُنْظَر إليه على أنّه تلاعب لفظيّ، وزخرفة بديعيّة لكنّ الجواهريّ جعله ملمحا أسلوبيّا وألية من آليات الشّعريّة والجمالية لقصيدته، ولو لم يوظّفه منزاحا به لما تمكّن من هذا الشّرح والتّهويل، فهو قد نصر به المعنى كما قال عبد القاهر الجرجانيّ " فقد تبيّن لك أنّ ما يعطي التّجنيس من الفضيله أمر لم يتم إلاّ بنصرة المعنى؛ إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن ولما وجد فيه إلاّ معيب مستهجن"[1]، وكما جاء عنه أيضا بأنّك لا تجد تجنيسا مقبولا ولا سجعا حسنا حتّ يكون المعنى هو الذي استدعاه وطلبه والخطاطة تبيّن ما ذكرنا.

بداية	(يوعده): غضب مع زبد مصاحب له ودال مرئيّ عليه.	نهاية وتحقيقا
فيضان دجلة	جناس (نغمه ينتج تماسكا بمعنى في علاقة متبادلة)	فيضان دجلة
خطر يجمع	(يرعده): صوت مخيف من تلاطم الأمواج الذي نتيجته الزّبد.	خطر يجمع

(1) – عبد القاهر الجرجانيّ، أسرار البلاغة، قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر، د ط، دار المدني بجدة، د ت، ص8.

إضافة إلى نصرة المعنى حقّق الجواهريّ بهذا الجناس انسجاما على مستوى الأيقاع والموسيقى؛ حيث يعدّ الجناس من الأساليب التي تمنح النّصّ الأدبيّ نوعا من الانسجام الموسيقيّ، والتّوازن في العبارت نغما؛ لأنّه يُحْدِث إيقاعا موسيقيّا متناغما، فيضفيه على القصيدة لتتماسك على مستواه في علاقات مترابطة تشكّلت من خلاله فهو يجعلها كوحدة متلاحمة تتّحد في النّغم بالإيقاع، وهذا يساعد على التّأثير في وجدان القارئ ويجعله يشعر بشيء ما عندما يستمع لمثل هذه الظاهرة، بل يجعله مشاركا لإحساس الشّاعر. زيادة على ذلك حقـّق الجواهـريّ به انسجاما علـــى مستوى المعنى؛ إذ تتـلاحم هذه البنيـات الصّوتيّة (الألفاظ المتجانسة) في تشكيل العلاقات والتّرابط اتّساقا وانسجاما وهذ يحيلنا الى الوحدة الموضوعيّة لا إلى الوحدة العضويّة؛ فاللّحمة هنا كانت على مستوى الألفاظ والجرس الموسيقيّ، كما كانت على مستوى المعاني، بمعنى أن تكون هناك مناسبة تربط بين المفردات نغما وجرسا، وبين المفردات دلاله ومعنى.

بعد هذا نرى كيف وظّف الجواهريّ الجناس في قصيدته (دجلة في الخريف)؛ حيث وظّفه انزياحا، وإنّما عدّ الجناس انزياحا، لأنّه نوع من أنواع التّكرار، والتّكرار كما تقدّم انزياح؛ إذ يعدّ خروجا عن الأصل، وهو " باب واسع يبدأ من تكرار الحروف أو بضعة أحرف إلى تكرار لفظة فأكثر، ثمّ يتنوّع ترتيب المكرورات، وكلّه واقع في إطار التّجنيس والتّقطيع الصّوتيّ "[1]، فالتّجنيس " أن تكرّر اللّفظة باختلاف المعنى "[2]، تكرار تامّا أو تكرار لبعض الحروف، ولا ينبغي أن ننسى أنّ كلّ تكرار، مهما يكن نوعه، تستفاد منه زيادة النّغم، وتقوية الجرس.

[1] – حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشّعر العربيّ، د ط، ج1، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1979، ص163.

[2] – ضياء الدّين بن الأثير، كفاية الطّالب في نقد كلام الشّاعر والكاتب، تحقيق نوري حمدي القيسي وحاتم صالح الضّامن وهلال ناجي، د ط، منشورات جامعة الموصل، د ت، ص131.

بهذ **التّجنيس** الذي هو **نوع من أنواع التّكرار** انزاح الجواهريّ وخرق المألوف الذي كان سائدا، وخرج عن الرّؤية التي كانت معيارا ينظر بها للجناس، بل إنّه أكثر من توظيفه في هذه القصيدة؛ إذ راح يكرّره فيها بنغم متماثل في بنيات صوتيّة متجانسة كالتّالي:

(يُجَنِّدُه، يجدّده / يُهَدْهِده، تُهدِّده / خالدةً، مُخَلَّده / نَفَساً، تَتَنَفَّسُهُ / نَهداً، تَنَهَّده / يَدْرِ، يُرِدِّده / تورَّده، مَورده / تُجَدِّده،تحدِّده / تُبدِّده، يُمدِّده ...) ، كلّ هذا وغيره في قصيدة دجلة في الخريف، والتي منها:

وبَدَتْ من الأرماث، عائمةً فيه، طلائـــــعُ ما يُجَنِّدُه
واستَثْقَلَ النوتيُّ مِجْذَفَه بَرِماً بمِقبَضه يُجَدِّده
وكأنَّ، من زَبَدِ الرِّمال على أمواجه، طِفْلاً يُهَدْهِده
وتحفَّزَتْ شُمُّ الجبال لهُ بتُلوجها كِسفَاً تُهدِّده
تَتَعَثَّرُ الأجيالُ خالدةً فيها .. ويَحضُنُها مُخَلَّده
فَلفَقدِه نَفَساً تَنَفَّسُهُ ولذِكره نَـهـداً تَنَهَّده[1]

وممّا يحسن ذكره تمثيلا للانزياح بالجناس في شعر الجواهريّ على المستوى الصّوتيّ ما جاء في قصيدة (يا نديمي)، إذ يقول فيها:

أنا بين الطُغاةِ والطُّغمِ شامخٌ فوق قِمَةِ الهرَمِ
فإذا حانَ موعدُ الأزَمِ وارتطامِ الجموعِ بالنظُمِ
خلتُني عند سيلها العرِمِ قطرةً لامستْ شفاهَ ظَمي
يخضِد المدُّ شوكةَ الجزَرِ إذ تصُبُّ البِحارُ في الغُدُر[2]

القارئ لهذه القصيدة يلحظ وبوضوح ظاهرة الجناس بكثرة، ولقد تقدّم أنّ مفهوم الجناس هو تشابه الكلمتين لفظا واختلافهما معنى. هذا المفهوم راح الجواهريّ يوظّفه مفهوما وآلية من آليات الانزياح؛ فمن عنوان القصيدة نلحظ **البينية (بين)** من محاورة **بينه وبين**

---

[1] – محمّد مهدي الجواهريّ، ديوان الجواهري، جمع وتحقيق إبراهيم السامرائي ومهدي المخزومي وعلي جواد الطاهر ورشيد بكتاش، ج3، مطبعة الأديب البغدادية، 1973، ص 149، 150.

[2] – ديوان الجواهريّ، المصدر نفسه، ج5، ص 120.

نديمه المشابه له والمختلف عنه في الوقت نفسه، ويوضّح هذا البنية الصّوتية (**أنا بين**) ليأتي الجناس في لفظتي (الطُغاة والطُّغم) مؤكّدا هذا الأمر؛ فالطّغاة هم الحكّام المستبدّون الذين تجاوزوا الحدّ فيما **بينهم وبين** شعوبهم، أمّا الطّغم فهم أَراذلُ الناس وأَوغادُهُمْ. وبالملاحظة نجد أنّ الطّغاة مشابهون للطّغم، فهم عرب مثلهم، لكنّهم يختلفون عنهم في كونهم حكاما مستبدّين، بينما الطّغم شعوب محكومة مقهورة ذليلة، وهكذا يتفقان في شيء ويختلفان في شيء آخر كلفظتي الجناس تماما. والذي وجدناه في الطّغاة والطّغم نجده كذلك في الجناس بين (الهرم والعرم)؛ فالهرم يدلّ على علوّ، بينما العرم تدلّ على انخفاض وسفول، والجواهريّ بينّهما، وهما حدّان له.

هذا الاتّفاق والاختلاف جعلا الجواهريّ **بينهما**، وهذه **البينية** تستلزم الحدود التي تجاوزها الطّغاة، واستذلت عنها الشّعوب العربيّة فلم تصل إليها، وهكذا يوظّف الجواهريّ الجناس انزياحا بالإكثار منه في القصيدة ليقرع سمع المتلقيّ ويفاجئه بها، فيغرسها في نفسه توكيدا لها، كما يعمل على تماسك وترابط قصيدته لفظا ومعنى، خاصّة أنّ قصيدته (**يا نديمي**) طويلة، فلهذا يحتاج إلى التّكرار عن طريق الجناس، بترديد الألفاظ المتماثلة المتجانسة حتّى يبعد عن متلقيّه نسيان فكرة البينيّة والمحدودية، وهكذا يتوصّل الجواهريّ بعناصر الجناس اللغّويّة (الطُغاة والطُّغم) و (الهرم والعرم) إلى المتلقي، فينقل له إحساساته ومكنوناته؛ ليجعله يشعر بالبينية والمحدودية.

لو تتبّعنا ملاحظة القصيدة لوجدناها مشحونة بالجناس، ونحن نذكر بعض عناصره اللّغويّة وبنياته الصّوتيّة التي وظّفها الجواهريّ في (يا نديمي) كما يلي:

(عجَبُ، عصب/ الجسد، الحسد /البشر، البقر/ حذر، خدر / بَرِمٌ، البَرَمِ /الحريم، الحُرُم ...)

بعد هذا يتبيّن لنا أنّ الجناس ظاهرة أسلوبيّة، وأداة تعبيريّة في شعر الجواهريّ، وقد اتّخذها ووظّفها بعبقريّة شعريّة، حتّى يصل إلى الجماليّة، فيتمكّن من المتلقّي، ليشحنه

بأحاسيسه وما يشعر به، وهكذا خرق الجواهريّ بالجناس المعيار، فخالفه وانزاح عنه؛ حيث حوّل ما كان يستهجن إلى شعريّة جماليّة تستميل النّفس فتتمتع به وتنعم.

إذا رجعنا إلى قصيدة" **أطبق دجى**" على المستوى الصّوتيّ ملاحظة للجناس، الذي تقدّم بيانه بأنّه من أنواع المحسنات البديعية اللّفظيّة، التي تساعد على احداث الجرس الموسيقيّ والنّغم الايقاعيّ؛ إذ يظهر أثره في وحدتي الجرس والنّغم الناتجين عنه، فهو ظاهرة تتمثّل في ترديد الأصوات المتماثلة و المتقاربة في مواضع مختلفة من العمل الابداعيّ لإضفاء التّماسك الايقاعيّ والتّرابط الدّلالي عليه، وبالملاحظة يظهر هذا الجناس ليساهم في تصوير معاناة الشّعوب العربيّة مع حكوماتها المستبدّة، ليشكّل انزياحا أسلوبيا بخروجه من دائرة التّحسين اللّفظيّ إلى دائرة الرّبط بين الإيقاع والدّلالة، ومن أمثلته قول الجواهري:

أطبق على متفرّقين   يزيد فرقتهم مصاب[1]

إنّنا نلحظ في هذا البيت الجناس الاشتقاقي بتكرار المفردتين (متفرقين ، فرقتهم) ذات الجذر الواحد الدّال على الفرقة والتشتت في الوطن العربي، وهكذا توصّل الجواهريّ بالجناس إلى تشكيل انزياح أسلوبي صوتيّ، ليعبّر عن شدّة تمزّق الأمّة وتفرّقها، وما يلفت النّظر أيضا أنّ الشّاعر صوّر الأمّة حالة تفرقها وتمزقها قبل أن تصاب بمصاب وأنّ هذا المصاب لم يكن في الحقيقة سبب مشكلاتها وإن ما زاد هذه المشكلة ؛فالمشكلات موجودة في الأمّة لكن كلما أصيبت الأمّة بمصاب زادت المشكلات وتفاقمت وهذا بيان من الشّاعر على شدّة تأنيبه للشعوب العربية فالمفروض أن تتّحد هذه الشّعوب كلّما أصيب شعب منها لكن للأسف الشّديد التّفرق موجود متأصّل فيها، وكلّما نابتها نائبة أو اصابتها مصيبة لم تتّحد ولم تتكاتف، بل راحت تزيد التّفرق تفرقا[2].

(1) – محمّد مهدي الجواهريّ، ديوان الجواهري، جمع وتحقيق إبراهيم السامرائي ومهدي المخزومي وعلي جواد الطاهر ورشيد بكتاش، ج3، مطبعة الأديب البغدادية، 1973، ص408.

(2) – ينظر كريمي فرد غلا مرضا وبني تميمي ندا، « جمالية الانزياح وآلياته في قصيدة " أطبق دجى " لمحمّد مهدي الجواهريّ (دراسة أسلوبيّة) »، مجلّة التّواصليّة، العدد02، المجلّد08، منشورات مخبر اللّغة وفن التّواصل، جامعة المديّة الجزائر، 25 جوان 2022، ص84.

3 ـ التّضمين:

إذا تتبعنـــا معاجم اللّغة العربيّة، وبحثنا في الكلمات التـــي تـرجع إلـى الـجذر "**ضمن**" فإنّنا نجدها تحمل دلالات مختلفة، منها: **الكفالة، التّغريم، عدم اكتمال الشّيء إلاّ بغيره، المرض، والإيداع، والاشتمال** ...[1]، أمّا في كتب الاصطلاح فقد جاء المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر: " تعلّق قافية البيت بما بعده، وهو عيب من عيوب القافية "[2]، وهو اعتماد آخر البيت على مستهل البيت التّالي له في إتمام المعنى، فيفتقر بيت إلى بيت وتتعلّق لفظة أو قافية بما بعدها.

لقد عدّ العرب ونقاد الشّعر ظاهرة التّضمين عيبا من عيوب الشّعر، واعتبروا عدمه وتجنّبه هو القاعدة والأصل؛ لإيمانهم بالوحدة العضويّة (وحدة البيت) قبل الوحدة الموضوعيّة (وحدة القصيدة)، لأجل هذا كانوا يتقصّدون بيت القصيد لحفظه، وتداوله استشهادا أو ترنيما، فإنّنا عندما نطالع كتب نقد الشّعر نجدهم يقولون بأفضلية بيت في كل غرض من أغراض الشّعر.

إذا كان الأمر كما تقدّم فإنّ الرؤية النّقدية ستحكم على من وظّف التّضمين في شعره بالنّقص وعلى شعره بالقبح والاستهجان، لكن هل ستبقى هذه القاعدة دون مخالفة أو خروج عنها؟ ألا يمكن للشّاعر أن يضمّن شعره ويوصف بالحسن والفضيلة؟

بعد الرّجوع إلى كتب نقد الشعر وجدنـــا أنّ ابن الأثيـر لا يعـدّ التّضمين عيبا، فيقول: " إن كان سبب عيبه أن تعلّق البيت الأوّل على الثّاني، فليس ذلك بسبب يوجب عيبا، إذ لافرق بين البيتين من الشّعر في تعلّق أحدهما بالآخر، وبين الفقرتين من الكلام المنثور في

---

[1] – ينظر جماعة من الختصّين إشراف أحمد أبو حاقة، معجم النّفائس الكبير، ط1، دار النّفائس، بيروت لبنان، 2007، ص1120.

[2] – إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ط1، دار الكتب العلميّة، بيروت لبنان، 1991، ص195.

تعلّق إحداهما بالأخرى "[1]. إنّ هذا الذي ذكره ابن الأثير لا يختلف عمّا عليه النّقاد الغربيون[2] وشعراؤهم من عدم عدّ التّضمين عيبا؛ لذلك فوصل البيت بالبيت الذي يليه إتماما للمعنى أمر مقبول بل يعدّ مستحسنا، فيكون هذا الاستحسان وعدم التّقبيح انزياحا بالنّبة للشّعراء العرب.

عندما نطالع ديوان الجواهريّ نجده قد وظّف التّضمين في شعره ليوسّع مساحة اللّهفة والتّشوّق لدى المتلقي، فراح يستثمر بالتّوظيف ما يطلبه هذا المتلقي، فيجعل معنى البيت لا يكتمل إلاّ بالبيت الذي يليه تشويقا لهذا لمتلقي وتحريكا للهفته وإقباله. وهكذا خالف الجواهريّ السّائد والمألوف وخرج عنه، منزاحا إلى الوحدة الموضوعيّة نظرا إلى القصيدة على أنّها بنية كلّيّة، لا كما تقول الوحدة العضويّة، ولهذا كان التّضمين عنده آلية من آليات السّبك المعنويّ، والإطالة في القصيدة لربط معانيها وإحداث بنائها الدرامـيّ؛ حيث يقول في قصيدة (أخي جعفر)[3]:

فقـلْ للمُقيـمِ على ذُلّـه … هجيناً يُسخّـرُ أو يُلجَـم

تَقَحَّمْ، لُعِنْتَ، أزيزَ الرَّصاص … وَجرِّبْ من الحظّ ما يُقسَم

لقد جـاء تضمين الجواهريّ بتعليق البيت الأوّل بمـا يليه عن طريق الفصل بين الفعل (**قل**) الذي ابتدأ به البيت الأوّل، ومفعوله (**تقحّم**)، الذي جاء جملة فعليّة. إنّ هذا التّضمين بالفصل جاء ليبثّ الشّوق واللّهفة في المتلقّي، فيساير المعنى ويزامنه، فالجواهريّ أتى به على إيقاعاته المترادفة من دون فصل بين صدر وعجز، وهذا كلّه من شدّة ما اجتمع للجواهريّ من معان وأفكار في خلده، ليتدفّق الشّعر مشحونا بشحونات عاطفيّة إلى المتلقي بعد أن شدّ انتباهه، قاصدا استجابته والتّأثير فيه.

---

[1] – ضياء الدين بن الأثير، المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، قدّمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة، د ط، ج2، دار نهضة مصر للطّباعة والنّشر، فجالة، القاهرة، د ت، ص342.

[2] – ينظر يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، ص187.

[3]– محمّد مهدي الجواهريّ، ديوان الجواهري، جمع وتحقيق إبراهيم السامرائي ومهدي المخزومي وعلي جواد الطاهر ورشيد بكتاش، ج3، مطبعة الأديب البغدادية، 1973، 255.

يزيد الجواهريّ في الانزياح على المستوى الصّوتي نظرا لموضوع القصيدة ومضمونها وطولها من قصرها، فنراه يكثر من ظاهرة التّضمين في توشيحاته لما تمتاز به من نفس ملحميّ طويل يميل إلى السّرد؛ إذ طولها الملحميّ السّرديّ يستلزم أن تربط الأبيات متتالية بعضها ببعض في علاقات، لتشكّل بنية كليّة متلاحمة يشدّ بعضها بعضا ويطلبه كما في قوله في قصيدة (ناجيت قبرك):

حُيّيتِ « أُمَّ فُراتٍ » إنَّ والدة　　　بمثلِ ما انجبَتْ تُكنى بما تَلِدِ
تحيَّةً لم أجِدْ من بثِّ لاعِجِها　　　بُدّاً، وإنْ قامَ سدّاً بيننا اللَحد[1]

نلاحظ أنّ الجواهريّ ربط بين البيتين بالرّبط بين المفعول المطلق (تحيّة) وبين عامله الفعل (حُيّيتِ)؛ حيث وظّف التّضمين، وفرّق بين العامل ومعموله للتماسك النّصّي والتّرابط الدّلاليّ، فتحيّة المفعول المطلق لو جعلت وحدها لظهر الانقطاع والانفصال والتشظّي.

ظاهرة التّضمين آلية تخدم إبداع الشّاعر، لكنّ استقلال البيت وقدسية القافية منعا كثيرا من الشّعراء من الخروج على ذلك، بل وجّها النّقاد إلى الحكم بالعيب على من وظّفه، غير أنّهم لو انحرفوا عمّا ألفوا لأدركوا أنّ التّضمين عامل من عوامل تحطيم استقلالية البيت خروجا إلى وحدة العمل الإبداعيّ؛ فما التّضمين إلّا " حقيقة هامّة ممتعة، لأنّها تدلّنا على أنّ القدامى أنفسهم تململوا من وحدة البيت القاسية وخرجوا عليها "[2]، بل إنّه يعدّ دليلا على التّماسك والتّرابط بين بنيات وأجزاء العمل الأدبيّ، خاصّة إذا كان طويلا. هذا ما نلحظه في توظيف الجواهريّ لظاهرة التّضمين في شعره؛ حيث نجده في قصيدته الطّويلة (هاشم الوترى) [3] التي عدد أبياتها 130 بيتا يقول:

حتى إذا زوَتِ المطامِعُ وجهَها　　　عنه، وقطَّبَتِ اللُّبانــةُ حاجبـا
ألقــى بقارعــةِ الطّريقِ رداءَه　　　يَهدي المُضِلّينَ الطريقَ اللاّحِبا

---

(1) – محمّد مهدي الجواهريّ، ديوان الجواهري، جمع وتحقيق إبراهيم السامرائي ومهدي المخزومي وعلي جواد الطاهر ورشيد بكتاش، ج2، مطبعة الأديب البغدادية، 1973، ص349.

(2)– محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، د ط، المطبعة العالميّة، القاهرة مصر، 1964، ص194.

(3) – محمّد مهدي الجواهريّ، ديوان الجواهري، مصدر سابق، ج3، ص391.

ففي هذين البيتين وظّف الجزاهريّ تضمين البيت الأوّل في الثّاني؛ حيث ذكر جملة الشّرط في البيت الأوّل **(حتى إذا زوَتِ المطامِعُ وجهَها ... حاجبا)**، وترك جملة جواب الشّرط للبيت الثّاني (**ألقى بقارعةِ الطريقِ رداءَه**) حتّى يربط البيتين تماسكا في المعنى إضافة إلى ترك المتلقّي في حالة تشوّق وتلهّف انتظارا لجواب الشّرط فينقل الجواهريّ مايريد إبلاغه له والتّأثير به عليه. ولا يبقى التّصمين في هذين البيتين فقط من هذه القصيدة، بل يتعدّى إلى كثير من أبياتها وفي أسلوب الشّرط.

إنّ التّضمين الذي وظّفه الجواهريّ في قضيدته هذه مثلا مخالف لوحدة واستقلالية البيت، وخارج عن الرّؤية السّائدة المألوفة، التي ترى أن جيّد الشّعر وحسنه ما قام بنفسه، وخير الأبيات ماكفى بعضه دون بعض. إنّ الجواهريّ يوظّف التّضمين كظاهرة أسلوبيّة جماليّة؛ لأنّه يرى بوحدة العمل الأدبيّ كبنية كبرى كليّة، تتشكّل وفق علاقات قائمة بين بنياتها الصّغرى الجزئيّة، وضمن نسق ما. هذا الذي يظهر في توظيف الجواهريّ للتّضمين هو ما نادت به المناهج النّسقيّة ومنها الأسلوبيّة.

ممّا تقدّم يظهر أنّ توظيف الجواهريّ للتّضمين فيما مثّلنا به توظيف شعريّة جمالية بعبقريّة، لا توظيف زخرف وتصنّع؛ حيث يطيل في القصيدة لتدفّق المعنى، فيطلب سعة في البيت التّالي عن إبداع وتوظيف يسهم في بناء القصيدة بناء دراميّا متماسكا ومنسجما حتّى غدت القصيدة في نظرته الإبداعية بنية كليّة تتوزّع فيها بنيات جزئية مترابطة فيما بينها وفق علاقات تحكمها لتشكّل هذه البنية الكلّية، وبهذا يرفض الجواهريّ بانزياح التّضمين التّجزئة والتّشظّي لعمله الإبداعيّ، فتكون رؤيته رؤية أسلوبيّة جماليّة، تأخذ بوحدة العمل الإبداعيّ ككلّ (الوحدة الموضوعية) وتترك وحدة البيت (الوحدة العضويّة)، بعد ذلك يشحن بشحنات عاطفيّة العناصر اللّغويّة ويختار منها ما تتيح له إمكانات اللّغة، ليوجّهها مشحونة إلى المتلقّي قاصدا التّأثير فيه، وراغبا في استجابته.

المبحث الثّاني: الانزياح التّركيبيّ:

إنَّ الوظيفة التَّواصليَّة لم تتَّخذ موقعها من البحث اللُّغويّ إلاَّ عندما فرَّق سوسيور بين علم اللُّغة وعلم لغة الكلام في إطار الأساس المنهجيّ لعلم اللُّغة الحديث، إذ قال: " اللُّغة والكلام ... يعتمد أحدهما على الآخر، مع أنَّ الُّلغة هي أداة الكلام وحصيلته، ولكنَّ اعتماد أحدهما على الآخر لا يمنع من كونهما شيئين متميّزين تماماً "[1]. **فاللُّغة** بحسب فهمه **نسق سابق في وجوده** لاستخدام الكلمات والممارسات العمليَّة الَّتي هي تلفُّظ فرديٌّ والذي معناه الكلام؛ أي **هي القوانين والأنظمة العامَّة** الَّتي تحكم عمليَّة **إنتاج الكلام** من دون أن توجد جميعاً إلاَّ بوصفها **بنى** مكتوبة على صفحات كتب اللُّغة، في حين أنَّ **الكلام** هو التَّطبيق الفعليّ لتلك القوانين والقواعد[2]،" فأصبح أيُّ حديث عن اللُّغة من دون الاهتمام بالموقف التَّواصليّ لا معنى له؛ وبالتَّالي أصبحت الوظيفة التَّواصليَّة إطاراً عامَّاً تتحرَّك ضمنه بقيَّة وظائف اللُّغة "[3]، وإذا كان الحديث عن اللّغة يتطلّب الاهتمام بالموقف التّواصليّ فإنّ الاهتمام بالموقف الإبداعيّ من باب أولى، فضلا عن هذا فإنّ لغة الإبداع وخاصّة لغة الشّعر، فالشّاعر يقتحم بشعره يقتحم مجالات جديدة وعديدة باللّغة وفيها، لما يتجدّد فيها مرّة بعد أخرى، وإنّ المجدّد لها قرائح الشّعراء؛ لأنّ الشَّاعر هو الذي يتحكّم فيها، فيسخّرها لما يريد التّعبير عنه. " قال الخليل بن أحمد: الشعراءُ أمراءُ الكلام، يصرّفونه أنّى شاءوا؛ وجائز لهم ما لا يجوزُ لغيرهم، من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللَفظ وتعقيده، ومد مقصوره، وقَصْرِ ممدوده، والجمع بين لغـاته، والتفريق بين صفاته "[4]، لذلك تراهم يخرقون قواعدها كسرا وانزياحا عن نظامها التّركيبيّ المألوف.

---

[1] – دي سوسيور فردينان، علم اللُغة العام، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، مراجعة النَّص العربي مالك يوسف المطلبي، دار آفاق عربيَّة، د ت، ص38.

[2] – ينظر إبراهيم عبد الله الغانمي، سعيد علي عوّاد، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النـقّديَّة الحديثة، ط2، المركز الثَّقافيّ العربيّ، الدَّار البيضاء، 1996م، ص44.

[3] – رضوان القضماني وأسامة العكش، " نظرية التواصل المفهوم والمصطلح "، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلّد 29، ع1، 2007، ص141، 142.

[4] – إبراهيم بن عليّ الحصريّ، وهر الآداب وثمر الألباب، ضبط وشرح زكيمبارك، تحقيق محمذ محي الدّين عبد الحميد، ط4، ج3، دار الجيل، بيروت لبنان، د ت، ص687.

اللّغة العربية **نظام** يضمّ **سننا وقواعد** تجعل العناصر اللّسانيّة تخضع لنظامها في علاقاتها الرّابطة لها والمكوّنة للكلام سواء كان الكلام منطوقا أو مكتوبا، فيتحتّم على المتكلّم أن يرتّب هذه العناصر اللّسانية ترتيبا وفق ذلك وتلك القواعد أثناء الحدث اللّسانيّ **(الكلام أو التّخاطب)**، لتكوّن بتعاقبها وعلاقاتها تركيبا ضمن محور أفقيّ خطّي يطلق عليه محور التّراكيب لتتمّ عمليّة التّواصل، يقول رومان جاكبسون عن الحدث اللّسانيّ: "هو تركيب عمليتين في الزّمن ومتطابقتين في الوظيفة، وهما: اختيار المتكلّم لأدواته التّعبيريّة من الرّصيد المعجميّ للّغة، ثم **تركيبه لها تركيبا تقتضي بعضه قوانين النّحو وتسمح ببعضه الآخر سبل التّصرف في الاستعمال**، فإذا بالأسلوب يتحدّد بأنّه توافق بين العمليتين، أي تطابق لجدول الاختيار على **جدول التّوزيع** "[1]. إنّ **جدول التّوزيع** هو محور التّراكيب الذي يعدّ معيارا **للكلام**، والخروج عنه يسمي انزياحا تركيبيّا، قال عبد القاهر الجرجاني: " واعلم أن ليس **(النّظم)** إلّا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه **(علم النحو)**، وتعمل على **قوانينه وأصوله**، وتعرف **مناهجه** التي نهجت، فلا تزيغ عنها، وتحفظ **الرّسوم** التي رسمت لك، فلا تخلّ بشيء منها "[2].

إذا كانت اللّغة تفرض نسقا أو قانونا تركيبيّا مُعيّنا، يحدّد ترتيب العناصر اللّغويّة وتتابعها وفق نسق أو قانون الجملة، فإنّ **كلّ خروج عن هذا القانون يُعَدُّ انزياحًا تركيبيّا**، سواء كان الخروج يمسّ ترتيب السّلسلة الكلاميّة، أو كان يمسّ نظام اللّغة النَّحْوي. لهذا حدّد بعض النّقاد مفهوم هذا النّوع من الانزياح في كتبه النّقديّة ومنهم صلاح فضل إذ بيّن أنّ: " الانحرافات التّركيبيّة تتّصل بالسّلسلة السّياقيّة الخطيّة للإشارات اللّغويّة عندما تخرج على قواعد النّظم والتّركيب، مثل الاختلاف في تركيب الكلمات "[3].

(1) – عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ، ط3، الدّار العربية للكتاب، تونس، 1397هـ، ص96.

(2) – عبد القاهر الجرجانيّ، دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر، د ط، مكتبة الخانجي بالقاهرة، د ت، ص81.

(3) – صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق ،القاهرة ، 1998، ص211.

إنَّ تمكّن الجواهريّ من اللّغة، وسيطرته على آلياتها وفّـر لهُ قدرة عجيبةً على تنويع أساليب التَّعْبير بها، فقد عَمَدَ في الكثير مِنْ قصائده إلى كسر تركيب اللّغة بتأليف مخالف لما تضمّه الكتب النّحويّة من قوانين، فراح ينزاح في شعره بآليات نذكر منها ما يلي:

1 ـ التّقديم والتّأخير:

تُعدُّ ظاهرة التّقديم والتّأخير ملمحا أسلوبيّا تمتاز به اللُّغة الإبداعيّة خاصّة لغة الشّعر لذا راح الشّعراء ينتهجونها أسلوبا في شعرهم. قال عبد القاهر الجرجاني: " هو باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرف بعيد الغاية، لا يزال يفترُّ لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثمّ تنظر فتجد سبب أن راقك، ولَطُفَ عندك أن قُدِّم فيه شيء، وحوّل اللّفظ عن مكان إلى مكان "[(1)].

الجواهريّ من بين الشّعراء المبدعين والمتقنين للّغة والمتحكّمين بناصيتها، هذا التّحكّم هو الذي مكّنه من توليد وإنشاء جمل وتراكيب جديدة، بتوظيف آليات منها التّقديم والتّأخير؛ إذ تجلّت هذه الآلية في شعره فصارت ظاهرة أسلوبيّة وملمحا إبداعيّا، يخرج بها على نظام التّرتيب المألوف، ومن مظاهره ما يلي:

تقديم الخبر على المبتدأ في قصيدة (**ناجيت قبرك**)، فيقول:

في ذِمَّةِ اللهِ ما ألقَى وما أجِدُ   أهذِهِ صَخرةٌ أمْ هذِه كبِدُ[(2)]

فنراه قدّم الخبر (**في ذِمَّةِ اللهِ**) الذي جاء شبه جملة على المبتدأ (**ما**) الذي هو اسم موصول، وهذا مظهر من مظاهر الانزياح التّركيبيّ؛ حيث خرق التّركيب والتّرتيب المألوفين: مبتدأ فخبر حتّى يوجّه التّركيز والانتباه للخبر اهتماما به وبيانا لشأنه ومكانته، وأنّه كائن لا محالة؛ إذ لا مفرّ منه، فهو بقضاء الله وقدره، فما بقي إلاّ الصّبر للجواهريّ، ويعزّيه في هذا

---

(1) – عبد القاهر الجرجانيّ، دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر، د ط، مكتبة الخانجي بالقاهرة، د ت، ص 106.

(2) – محمّد مهدي الجواهريّ، ديوان الجواهري، جمع وتحقيق إبراهيم السامرائي ومهدي المخزومي وعلي جواد الطاهر ورشيد بكتاش، ج2، مطبعة الأديب البغدادية، 1973، ص349.

أنّ ما فقده الجواهريّ هو في حفظ الله وذمّته، فلا شيء يقدّم على قضاء الله وقدره ولا شيء يقدّم على حفظه تعالى وذمّته، فالشأن كلّ الشّان في حفظه تعالى وذمّته.

إنّ المتلقّي عندما يواجهه الجواهريّ بالخبر مقدَّما على المبتدأ تحدث له الدّهشة والغرابة من هـذا الخـرق، وبعد عملية التّـأويل يدرك المتلقّي أنّ الجواهريّ واجه مصابه بهذا الخبر (**في ذِمَّةِ اللهِ**)، فلا شيء يـقدر على مواجهة ومجابهة مـا يلقاه وما يجده إلاّ هذا الخبر (**في ذِمَّةِ اللهِ**)، لذلك قال في الشّطر الثّاني: **أهذِهِ صَخرةٌ أمْ هذِه كبِدُ**.

إضـافة إلـى الك فإنّ المبتدأ الذي أخّـره جـاء اسما موصولا (**ما**) وكرّره بالعطف (**وما**). والاسم الموصول اسم مبهم، وجاء به لبيان أنّ مصيبته من عظمها وهولها صارت مبهمة لا تحدّها حدود ولا يعيّنها وسم أو رسم، وإنّما تواجه وتجابه بالخبر(**في ذِمَّةِ اللهِ**). ومع أنّ هذه المصيبة مهولة عظيمة لا ينبغي لها أن تقدّم على قضاء الله وقدره وعلى ذمّة الله؛ إذ هي تابعة له، فالأمر أولاّ بقضاء الله وفي ذمّة الله، والإ يمان بقضاء الله واليقين بذمتّه هما ترس العبد عند حلول المصائب، ولا يمكن للتّرس أن يكون مؤخّرا؛ لأنّ به الحماية والمجابهة.

في القصيدة نفسها يكسر الجواهريّ التّركيب الرّتيب منزاحا بآلية تقديم الخبر على المبتدأ نفسها، وهذا في قوله:

وردَّدَتْ قفرةٌ في القلبِ قاحِلةٌ صدى الذي يبتغي وردا فلا يجد

حيث قدّم الخبر **(في القلبِ)** الذي جاء شبه جملة على المبتدأ (**قاحِلةٌ**) لبيان الموضع الذي ردّدت فيه هذه القفرة صداها، وأنّه موضع ليس كبقيّة المواضع؛ إنّه القلب أعظم موضع، فهو موضع الإحساس ومركز الشّعور ووقع المصيبة وترديدها على القلب ليس كوقعها على بقيّة المواضع. إنّه بهذا الأسلوب الانزياحيّ يريد أن ينقل عواطفه وأحاسيسه عبر هذا الأسلوب من التّقديم والتّاخير، فهو جعل اللّغة بهذا الأسلوب مشحونة بمشاعره التي يريد نقلها للمتلقيّ حتّى يحسّ بما يحسّ به الجواهريّ فيتأثّر، خاصّة أنّه جعل

القلب مسبوقا بالحرف في، الدّال على الظّرفيّة المكانيّة؛ إذ قلب الجواهريّ صار ظرفا ومكانا لهذه القفرة المردّدة لصدى المبتغي وردا، فلا ترحل عنه، كلّ هذا يزيد في بيان شدّة وقع القفرة المردّدة، وهذا الذي ذكرناه يحيلنا إلى الذين قالوا بأنّ الأسلوب تأثير؛ حيث جعلوا الأسلوب في ردود الأفعال والاستجابات التي يثيرها الإبداع في المتلقي، ومن ثَم يكون الأسلوب قوّة ضاغطة على شعور المتلقي، وهذا ما يقصده الجواهريّ بأسلوب تقديم الخبر على المبتدأ، فهو مجموعة من العناصر الجماليّة في اللّغة يكون باستطاعتها إحداث تأثير نفسيّ عاطفيّ على المتلقّي ، أو بعبارة أخرى هو مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفيّا على المستمع أو القارئ.

ولا نذهب بملاحظتنا في ديوان الجواهريّ بعيدا، بل يستوقف ملاحظتنا البيت نفسه، فنلحظ التّركيب على الشّكل التّالي: فعل (**ردَّدَتْ**) + فاعل (**قفرة**) + **فاصل** " خبر مقدّم: شبه حملة (**في القلبِ**) + مبتدأ مؤخّر (**قاحِلةٌ**) " + مفعول به (**صدى**). إنّ هذا التّركيب بهذا التّشكيل يعدّ انزياحا؛ حيث فصل الجواهريّ بين العامل (الفعل ردَّدَتْ) ومعموله المفعول به (صدى) بفاصل طويل، كاسرا الوصل المألوف بينهما للدّلالة على **البعد والعدم** ، اللّذين دلّت عليهما البنى اللّغويّة التّالية: (**قفرة، قاحلة، فلا يجد**).

من خلال هذا الفصل يدرك المتلقّي أنّ الجواهريّ قد حدث له فصل بعدما كان في حالة وصل. وإنّ حالة الفصل تركت يبحث في قلبه عطشانا عن شيء يسقي به وصله فلا يجد، فالفصل قد أبعد الوصل وأعدمه، كما فصل الجواهريّ بين الفعل ومفعوله فأبعد بينهما. وهكذا يرى المتلقّي الجواهريّ يشكّل عواطفه وأحاسيسه في أسلوي تعبيريّ، فهو يهتم بالقيم التّعبيريّة والانطباعيّة التي يجمّعها أسلوب الفصل على شكل شحنات وموجات عاطفية متدفقة، فقد اختاره طريقة لإيصال فكرته إلى المتلقّي، وضمّن فكرته شحنات عاطفيّة للتّأثير في هذ المتلقّي ولولا هذا الانزياح بالفصل لما أدرك مقصوده، ولما وصل إلى هذه الجماليّة والإبداع.

يتنوّع تقديم وتأخير العناصر اللّغوية في شعر الجواهريّ كسرا للمألوف، وابتغاء للجماليّة والإبداع، وتأثيرا على المتلقيّ ولفت انتباهه. ومن الصّور التي وظّفها الجواهريّ في شعره وفي القصيدة نفسها تقديم المفعول به على الفاعل، الذي يعدّ من الأساليب البلاغيّة التي سلكها في شعره؛ إذ يمنح هذا التّغيير في نظام الرّتبة في الجملة إثراء للدّلالة، فاللّغَة المعياريّة النّحويّة لا تفرض نظاماً صارماً في تركيب جملها، لا يمكن الخروج عنه بأيّ حال من الأحوال، فـ " الأصل في المفعول به أن يتأخّر عن الفعل وفاعله، فيذكر بعدهما لأنّه فضلة في التّركيب الإسناديّ وقد يتغيّر موقعه "[1]، فلهذا تسمح بالانزياح لتأتي لغة الأبداع الشّعريّ لتفرض قوانينها على لغة المعيار النّحويّ، ولا يعني هذا أبدا أنّ المبدع يرفض أو يهمل قوانين النّحو، بل كثيرا ما يعتمدها ليشحنها بقوانين لغة الشِّعر، وما الشِّعر إلّا مزيجٌ مِنَ الاثنين مَعَاً. يقول الجواهريّ موظّفا أسلوب تقديم المفعول به عن الفاعل:

أعيا الفلاسفةَ الأحرارَ جهلُهمُ ماذا يخِّبي لهمْ في دَفّتيهِ غد[2]

نلحظ هنا أنّ الجواهريّ قدّم المفعول به (الفلاسفة) عن الفاعل (جهلُهمُ) للتّأكيد على أهمّية المفعول به وإبرازه في المعنى، وبيان أنّه يشكّل محورا يدور حوله معنى القصيدة العام (المصيبة المقدّرة)، فجريان الدّنيا وما يقع فيها من حوادث يبتعه تعليل وتفسير، وأوّل من يستدعيه الذّهن في تعليل الدّنيا وحوادثها الفلاسفة الذين اشتهروا بالبحث والتّساؤل عن كلّ شيء، فإذا أصيب الفلاسفة بالإعياء نتيجة البحث في هذا الموضوع وهم أرباب التّساؤل والبحث، فغيرهم من باب أولى. من هنا يريد الجواهريّ أن يثبت بتقديم المفعول عن الفاعل أنّه ما بقي إلّا التّسليم لقضاء الله وقدره. كما أنّ تأخير الجواهريّ للفاعل يجعل

(1) – غادة أحمد البوّاب، التّقديم والتّأخير في المثل العربيّ دراسة نحويّة بلاغيّة، مطبعة السّفير، عمّان الأردن ، 2011، ص83.

(2) – محمّد مهدي الجواهريّ، ديوان الجواهري، جمع وتحقيق إبراهيم السامرائي ومهدي المخزومي وعلي جواد الطاهر ورشيد بكتاش، ج2، مطبعة الأديب البغدادية، 1973، ص349.

المتلقّي في حالة تشويق وتساؤل عن الشيء الذي أعيا الفلاسفة (المفعول به)، فيحاول بهذا الأسلوب أن يجذبه إلى معرفة الفاعل (جهلهم).

2 ـ الالتفات:

لا يناقش أحد في أنّ الضمائر جميعا تنقسم إلى ثلاثة أقسام : (المتكلم، والمخاطب، والغائب) ، فالضمير هو ما دلّ على متكلم أو مخاطب أو غائب ؛ فهو يكون عائدا، وهذا الأمر تمليه علينا جهة الخطاب الشّعري، أي الجهة النّاطقة داخل النص الشعريّ[1] التي يمثِّل فيها الضمير البنية الشّكلية ذات الوظائف المتعددة تبعاً لعلاقاتها الثلاث فالضّمير هو الملفوظ اللغوي في صيغه المعروفة (أنا...، أنت...، هو...) وما يدلّ عليه (الشّخص / المُضمر) هو المعني الخارجي.

الضّمائر عنصر من العناصر اللّغوية التي يتمّ توظيفها وفق قوانين وسنن اللّغة وبهذا فإنّ ما ينطبق على أي ظاهرة لغوية ينطبق بالضرورة على الضمائر، فنجدها تخرج وتنزاح عن القواعد المعيارية للغة إلاّ انَّ هذه الضمائر شأنها شأن أية ظاهرة لغوية أخرى يمكن أن تخرج من نطاقها المحدود داخل السياق اللّغوي لترتبط بأعلى نماذجها بالمعنى الداخلي للقصيدة ووفق رؤية الشاعر للنص الذي يُنشئه من جهة، وما يريد أن يوصله لجمهوره المتلقي من جهة أخرى، لأنّ الالتفات من الفنون ذات الأثر الفعّال في تنويع أنماط الكلام تلبية لبواعث نفسية شتى، فالضمير فهو أحد التّقنيات الأسلوبية التي تظهر قدرة المتكلم على التصرف والتّفنّن في وجوه الكلام، وهو مقصد الجواهري في استخدام أسلوب الالتفات في الضمير.

ونتيجة لذلك جاء اسلوب الجواهري متلوناً " تبعاً لمقتضى الحال، فهو تارة خطيب مفوّه يحشد الادلة المقنعة بفطنة وبلاغة نادرتين، وهو تارة، محاور لبق، يحاور ذاته أو

---

[1] – ينظر محمد كنوني، اللّغة الشعرية، ، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1997، ص185.

يحاور الآخرين من خلالها، لكنه في كل الاحوال، يمزج بانفعاله وحرارة عاطفته، ذلك كله (...) ومن خلال هذا المزج الرائع (...)، تتحسّس طاقة الجدّة في شعر الجواهري" [1].

زيادة على ذلك نجد أن الانتقال من ضمير إلى آخر يعد ملفتا للقارئ؛ لأننا نعلم أنّ الالتفات يعد كسراً للسياق اللغوي داخل النّص الشّعري وهو الدافع لجذب الانتباه، واعتمدنا تقسيمه على حسب أقسام الضّمير إلي ما يلي:

1 – الانتقال من الغائب الى المخاطب:

إنّ الانتقال من الغائب الى المخاطب في شعر الجواهريّ، يعتبر من الأساليب الفنية البارزة التي يستخدمها لتكثيف تأثير القصيدة وتعميق المعاني. يستخدم الجواهري هذا الانتقال لإضفاء الحيوية والتفاعل على نصوصه الشعرية، ويتيح للقارئ الشعور بالمشاركة المباشرة في الموضوع المطروح لمسوغات متعددة منها: التنبيه، التوبيخ، وتوجيه العتاب واللّوم، والسّخرية ومحاولة التّقليل من شأن المخاطب، والتّعظيم من شأنه في المواقف التي تستحق التعظيم، وأخيراً.. بثّ الشكوى إلى المخاطب المتلقّي قصد (التّنبيه) للحديث عنه ومثال ذلك ما جاء في قصيدته (ثورة العراق)[2]:

وثورةُ بل جمـرةُ	**ليعربٍ لا تخمـدُ**
أجَّجها إباؤهـم	**والحر لا يستعبد**
لا تنثني عن بلـد	**حتى يُشبَّ البلـدُ**
خَفُّوا إلى الداعي وفي الـ	**حرب جبالاً ركدوا**
واستَبشروا بعزمهم	**فهلهلوا وغرّدوا**
وأقسموا إلى العدى	**أن لا يلينَ المِقْوَدُ**
يأبى لكم أن تُقْهَروا	**عزّكم والمَحْتِدُ**

---

[1] – عدنان حسين العوادي، لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية، ط1، وزارة الثّقلفة والإعلام، العراق، 1985، ص355، 356.

[2] – محمّد مهدي الجواهريّ، ديوان الجواهري، جمع وتحقيق إبراهيم السامرائي ومهدي المخزومي وعلي جواد الطاهر ورشيد بكتاش، ج1، مطبعة الأديب البغدادية، 1973، ص91.

إن كان أعيا مورد غيرَ الأذى لا تردوا

أو كان لا يجديكم قربى لهم فابتعدوا

كم جلب الذُلَّ على المرء حسامُ مغمدُ

زيدوا لِقاحاً حربكم لعلَّ عزاً تلـدُ

إياكُمُ والـذل إنَّ جرحه لا يضمد

في هذه القصيدة ، صوّر لنا الجواهريّ فيها من خلال لغة الغياب وبأسلوب ملؤه الحماس والانفعال حال الثورة ووصفها بأنها (جمرة ملتهبة)، فوصف الثورة بأنّها جمرة وفيها إشارة ودلالة على غضب الشّعب المدفون داخل النفوس الثّائرة التي ترفض الذل لتضحي تلك النفوس بأرواحها حفاظا على كرامتها، فحذّر الشّعب الثّائر من الرّكود والرّضوخ إلى السّلطة الظالمة، فالجمرة إشارة من الجواهري على ما يختلج في نفسه وما يصطرب داخلها للقيام بالثورة، والتي أخذت تتفاقم يوماً بعد حتّى خرجت في عناصر لغويّة شكّلها الجواهريّ في هذه الأبيات من القصيدة، ليبعث بعدها الجواهريّ خطابا مباشرا للنّفوس الثّائرة فيه فيقول:

يأبى لكم أن تُقهروا عزكم والمَحْتِـدُ

إلى أن يصل:

إيّاكم والـذّل إنّ جرحه لا يضمد

وبهذا نجد أنّ انتقال الشّاعر من الغيبة التي هي حكاية حالٍ وقعت إلى الخطاب المباشر، الذي يستدعي استحضار المخاطَب إنّما هو للتّأثير في الثّائرين، كما أنّ هذا الأسلوب الذي قصده الجواهري يجعل المتلقيّ أكثر استثارة وتنبهاً، مفعماً بالمشاركة الحيوية لتقبّل النّص وفهمه خاصّة من خلال المقارن بين الوضعين التفاتا لكليهما.

ومن بين الأغراض التي قصدها الجواهريّ تأكيد الرّسالة، فعند انتقاله من الغائب إلى المخاطب، فإنّه يؤكّد على الرسالة التي يريد إيصالها. هذا الأسلوب يجعل الكلام أكثر حدة ووضوحًا، ويجذب انتباه القارئ أو المستمع والتّعبير عن العواطف الجيّاشة، فينتقل إلى

الخطاب المباشر ليكون وسيلة للتعبير عن مشاعر متأجّجة مثل الغضب، الحب، الحزن. هذا الأسلوب يمكن الشاعر من التواصل مع الجمهور بشكل أكثر تأثيرًا وعاطفية، ومثال ذلك ما قاله الجواهريّ :في قصيدته **(أيها الأرق)**[1]، يبدأ الجواهري بوصف حالته مع الأرق بضمير الغائب، ثم ينتقل إلى مخاطبة الأرق بشكل مباشر:

أرق على أرق ومثلي يأرقُ وجوى يزيد وعبرة تترقرقُ

جهد الصبابة أن تكون كما أرى عين مسهدة وقلب يخفقُ

(يا أرق) خفّف على المتحمل ما بك؟ إن الجهد فيك يرهقُ

هذا الانتقال من الحديث عن الأرق بضمير الغائب والمتمثّل في ذلك الحديث الباطني مع نفسه وكأنّه يلومها إلى مخاطبته مباشرة بعبارة "يا أرق"، هذا الالتفات يعزّز من تأثير القصيدة ويعطي انطباعًا بأنّ الأرق شخص يمكن التّحدث إليه ومخاطبته، مما يعمّق من شعور الشّاعر وقوّة تعبيره، وبالتالي الانتقال من الغيبة إلى الخطاب في شعر الجواهري هو أسلوب فنيّ يستخدمه لإشراك القارئ بشكل أكثر مباشرة، لتأكيد الرسائل العاطفية والفكرية، ولإضفاء الحيوية والتفاعل على نصوصه الشّعرية.

2 – الانتقال من المخاطب إلى الغائب:

في شعر الجواهري، يمكن ملاحظة استخدام أسلوب الانتقال **من المخاطب إلى الغائب** كواحدة من الأدوات البلاغية التي يستخدمها لإثراء نصوصه وإضفاء عمق وتنوع على تجربته الشعرية. هذا الانتقال يمكن أن يخدم عدة أغراض فنية وأدبية، مما يعزز من تأثير القصيدة ويجذب انتباه القارئ، في هذه القصيدة، ينتقل الجواهري بين خطاب الشّعب العراقي واستخدام ضمير الغائب للحديث عن حالهم:

أرح ركابك من أينٍ ومن عثَرِ كفاك جيلانِ محمولا على خطرِ

[1] – محمّد مهدي الجواهريّ، ديوان الجواهري، جمع وتحقيق إبراهيم السامرائي ومهدي المخزومي وعلي جواد الطاهر ورشيد بكتاش، ج5، مطبعة الأديب البغدادية، 1973، ص111.

في هذا البيت ورد الفعل (أرح) والفعل (كفاك) وهما فعلان مسندان إلى ضمير المخاطب (أنت) ثم يتحوّل ملتفتا إلى ضمير الغائب ليصف حالته:

يا من ينوءُ بهم حالٌ، وفي أملٍ   له يُضمّخ وجهَ البؤسِ بالزّهرِ

هذه الأمثلة تظهر كيف يستخدم الجواهريّ الانتقال من المخاطب إلى الغائب لإضفاء التنوّع والعمق على شعره، ممّا يزيد من تأثير القصيدة ويجذب انتباه المتلقّي. أمّا نوع الالتفات في هذه الابيات التي أمامنا فهو السّريع، ذلك لأن التّحوّل من الخطاب إلى الغيبة قد حدثت في البيت الأوّل. ومن هذا النّوع أيضاً قوله في قصيدته (أَرَج الشباب) [1]:

عاشت سواعَدكم فهنَّ ضوامنٌ   أن يُسْتَرَدَّ من الحقوق سليبُ
وزكت عواطِفُكمُ فأيـةُ ثروةٍ   منها نكافئُ مخلِصاً ونُثيبُ
ولأنتم انتُمْ ـ وليس سواكـم ـ   أملُ البلادِ وذُخرُها المطلوبُ
ولأنتم، إذ لا ضمائر تُرْتجـى   للرافدين، ضمائر وقلوبُ
ولا أنتمُ وإن شوّشتْ صفحاتِناامما   أُجِدَّ نقائضٌ وذنـوبُ
الطاهرون كأنهم ماءُ السّما   لم يلتصِقْ دَرَن بِهِمْ وعيوبُ...

نلحظ أنّ الجواهريّ خاطبهم فيها خطابا يلامس أفئدتهم من خلال مدحهم، فهو يرى فيهم الأمل المنشود في استرداد حقوقهم، وأنّ صفحاتهم بيضاء نظيفة لم يلتصق بها أيّ جرم، وبهذا الخطاب ناشد الجواهري النشأ الجديد منبهاً له وواعظاً في الوقت ذاته. لينتقل بعدها إلى الغيبة في حديثه عنهم فيقول:

الطّاهرون كأنّهم ماءُ السّما   لم يلتصِقْ دَرَنٌ بِهِمْ وعيوبُ

وهذا مدحا لهم من جهة، وتعظيماً لشأنهم وإعلاءً لمكانتهم من جهة أخرى واصفاً إياهم بأنهم الغيث الذي سيطهّر الوطن من الآثام التي لصقت به عبر مراحل السنين المختلفة.

[1] – محمّد مهدي الجواهريّ، ديوان الجواهري، جمع وتحقيق إبراهيم السامرائي ومهدي المخزومي وعلي جواد الطاهر ورشيد بكتاش، ج3، مطبعة الأديب البغدادية، 1973، ص164.

وبهذا فإنّ انتقال الجواهريّ من لغة المخاطب إلى لغة الغائب كان هدفه تعظيم شأن الجيل الجديد وإعلاء شأنه.

3- الانتقال من المتكلّم إلى المخاطب:

إنّ النّاظر في شّعر محمّد مهدي الجواهري يرى اتقان الجواهري الانتقال من المتكلّم إلى المخاطب بطريقة تعكس تنوّعاً وعمقاً في التّعبير، وقد ورد هذا النّوع لأغراض وغايات متعدّدة هي: النصح والارشاد، الحثّ على فعل أمر ما، التّنبيه ، التّخصيص، العتاب واللّوم.

ومن الأغراض التي تضمنها هذا النوع (العتاب واللّوم) ومما جاء فيه قول الشّاعر في قصيدته المآسي في حياة الشعراء[1].

أحاسِبُ نفسي كيف ألفَتْ يبيسة ضروعاً سقت وغداً، وغِرّاً، وجافيا
وعمّا أفادت من بلادٍ تكالبَتْ على الغُنم، وارتدَّت سِباعاً ضواريا
ألم تجِدي والدهرُ نشوانُ طالعٌ على النّاس بالأفراح إلاّ المآسيا
يقصُّون احوالَ الحياة تمتُّعاً وانتِ تقصّين الحياة أمانيا...

وهي قصيدة كتبها الشّاعر بكلمات تخرج من صميم فؤاده، مشحونة بصدق المشاعر وعاطفة جيّاشة، يُحِسُّ القارئ من خلالها نفسية الجواهري متوثبةً ، طامحة، تنشد الحرية والانعتاق، وحياة ناعمة تنمو تحت ظلالها الشّاعرية التي تغذي الأجيال المقبلة، التي يذيب فيها الشّاعر فؤاده ، ويسكب عليها من روحه، فتحدّث مستخدماً صيغة المتكلّم حين قال:

أحاسِبُ نفسي كيف ألفَتْ يبيسة ضروعاً سقت وغداً، وغِرّاً، وجافيا
وعما أفادت من بلادٍ تكالبتْ على الغُنم، وارتدَّت سِباعاً ضواريا[2]

فالالتفات موجود هنا حيث بدأ ب: أحاسب العائدة على ضمير أنا لينتقل في نهاي البيت الذي يليه إلى ضمير المخاطب أنت، حيث نجده راثياً نفسه، لما ألت إليها بلاده التي صارت

---

[1] – محمّد مهدي الجواهريّ، ديوان الجواهري، جمع وتحقيق إبراهيم السامرائي ومهدي المخزومي وعلي جواد الطاهر ورشيد بكتاش، ج2، مطبعة الأديب البغدادية، 1973، ص309.

[2] – المصدر نفسه، والصّفحة نفسها.

خيراتها ضامرة بعدما سقت الناس على اختلاف طبائعهم فمنهم (الوغد، والغرّ، والمجافي)، وما الذي أضافه الشّاعر لبلاده التي تكالب عليها الأعداء فعاثوا فيها الفساد؛ حيث نهبوا خيراتها واستعبدوا شعبها فصار صاحب الدّار غريبا عبيدا ، لهذا نظم الشاعر هذه القصيدة مشحونة بمشاعر الأسى محاولا بعث رسالة للمتلقّي ،

بعدها ينتقل الشّاعر من الحديث عن نفسه إلى مخاطبتها قائلاً:

ألم تجِدي والدهرُ نشوانُ طالعٌ   على النّاس بالأفراح إلاّ المآسيا

يقصُّون أحوالَ الحياة تمتُّعاً   وأنتِ تقصِّين الحياة أمانيا(1)

فالشّاعر هنا نراه يلوم نفسه ويعاتبها على ما كتبته أنامله من ترجمة لأفكار دفينة بنفسيته وباقي الشعراء ،لأنّ الدّهرُ مُطِلٌّ على جميع البشر بالأفراح والمسرات وإلّا فما الداعي إلى تذكيرهم بالحزن فلم يعد مهتما بالحال التي أصابت مجتمعه فهو غارق في ملذّاته كما أنه أراد أن يعمّق من مشاعر الحزن التي انتابته، قائلاً:

يقصُّون أحوالَ الحياة تمتُّعاً   وأنتِ تقصِّين الحياة أمانيا

من خلال وقوفنا على هذا البيت نرى الشّاعر يناقض مجتمعه الذي يعيش فيه، فهم لا ينظرون إلى مستقبل البلاد وأبناءها فهم يعيشون الفترة فقط ، على عكس الشاعر يكره

الذلّ والخنوع ،محب للحرّية، وبهذا فانّ الشّاعر يكشف من خلال هذه القصيدة عَمّا في فؤاده وما يجول بخاطره لجمهوره المتلقّي وبكلّ صراحة. فهي في نظره لا تصلح بنعيمها مع الذلّ والاستعباد ولذلك فهو راغباً في تحقيق الأماني الذي هو العيش الكريم. لذلك فإنّ انتقال الشّاعر من المتكلّم إلى المخاطب غايته توجيه العتاب واللّوم لحاله التي منعته من كل شيء، حتى من الحياة المنَعَّمَةِ الرَغِيدة التي لو أراد الحصول عليها لحقق ذلك وبكل سهولة، إلاّ أنّه رفض رغم كاّم اقدّموه لهم من مغريات مكتفين منه السّكوت وهذا ما رفضه.

(1) – محمّد مهدي الجواهريّ، ديوان الجواهري، جمع وتحقيق إبراهيم السامرائي ومهدي المخزومي وعلي جواد الطاهر ورشيد بكتاش، ج2، مطبعة الأديب البغدادية، 1973، ص309.

4- الانتقال من المتكلم إلى الغائب:

ومن أول الاغراض الواردة فيه (التعظيم)، ومما جاء فيه قول الشاعر في قصيدته (ليت الذي بك في وقع النوائب بي)[1]

إن أنْكرتني أُناس ضاع بينهم قَدْري فمن عَرَّفَ "الحجَّار" بالذهبِ

كم حاسدٍ لم يجرِّبْ مقولي سَفَهاً حتى دَسَسْتُ اليه السمَّ في الرُّطبِ

طعنتُه بالقوافي فانثنى فَرقاً يشكو إلى الله وقع المِقْول الذَّربِ

فان جَهْلتَ فتى قد بذ مشيخةً في الشعر فاستقص عنه "حَلْبة الادبِ"...

بدأ الجوهريّ كلامه بقوله : "إن أنكرتني" العائدة على ضمير المتكلّم "أنا" استخدم الشّاعر خلال الابيات الثلاثة الأولى صيغة المتكلّم إقراراً لكلامه الموجّه إليهم ومحاولةً لا ثبات ذاته تعبيراً عن الملكية [2]واعترافاً منه بمكانته العالية في قول الشّعر فليس لأي شخص التّقليل من شأن الجواهري ولا التّنقيص من مكانته كشاعر مبدع يعرف كيفية التّلاعب بالألفاظ والخروج عن المألوف فانتقل من صيغة المتكلّم إلى صيغة الغائب قائلا :

فان جَهْلتَ فتى قد بذ مشيخةً في الشّعر فاستقص عنه "حَلْبة الادب"

وبذلك نجد أنّ الشّاعر حين تحوّل من صيغة المتكلّم إلى صيغة أخرى هي صيغة الغائب كان القصد من خلالها (تعظيم) شأنه وإعلاء قدره بين الشعراء المشايخ، كما أراد التّعريف بحاله؛ وبهذا فإنّ الانتقال من المتكلم إلى الغائب كانت الغاية منه تعظيم شأن المتحدث عنه وهو (الجواهريّ).

---

[1] – محمّد مهدي الجواهريّ، ديوان الجواهري، جمع وتحقيق إبراهيم السامرائي ومهدي المخزومي وعلي جواد الطاهر ورشيد بكتاش، ج1، مطبعة الأديب البغدادية، 1973، ص311.

[2] – ينظر مصطفى السعدني، البنيات الاسلوبية، د.ط، مطبعة رؤايا للإعلان، الاسكندرية، 1987، ص 153، 154.

المبحث الثّالث: الانزياح الاستبداليّ (الدّلاليّ):

يتعلّق هذا بالمستوى الثّالث من ظاهرة الانزياح في شعر الجواهريّ، فقد تجلّى في الجانب الاستبداليّ بتقنياته التّطبيقيّة وآلياته الأجرائيّة السّبعة المتمثّلة في الكناية، والمجاز المرسل، والاستعارة، والتّمثيل، والإغراق الذي هو انزياح عن انزياح سابق مطروق، والتّقابل، والمفارقة؛ حيث نرى ونلحظ الجواهريّ قام بالانزياح عن التّعبير المطابق الموافق إلى التّعبير المجازيّ في أكثر أبيات القصيدة، لكنّ الذي يهمّنا هنا بعض نماذجها البليغة.

إنّ لغة الشّعر أو النّثر تزخر بالألفاظ والمترادفات في شكلها العاديّ، ولكن عندما تخرج هذه المترادفات عن نمطها العاديّ فإنّه يدخل عليها ما يعرف بالانزياح، فتخرج وتنحرف منزاحة عن معناها وتأخذ معاني أخرى جديدة، وهذا النّوع من الانزياح يسمّى الانزياح الدّلاليّ [1]، وبتعبير آخر إنّ الانزياح الاستبداليّ (الدّلاليّ) **هو التّجاوز عن المؤشرات المعنويّة التي تسيطر على استعمال اللّغات في لغة المعيار والمحسّنات التي تطرح في إطار البديع والبيان (التّشبيه الاستعارة والمجاز والمفارقة) تعدّ في مقال الانزياح الدّلاليّ.**

إنّ هذا النّوع من الانزياح يوظّف أكثر من غيره ويتجلى في الاستعارة والتّشبيه والمفارقة ... ، يقول صلاح فضل : " الانحراف الاستبداليّ يخرج عن قواعد الاختيار للرّموز اللّغوية كمثل وضع الفرد مكان الجمع أو الصّفة مكان الاسم أو اللّفظ الغريب بدل المألوف " [2]. من خلال هذا القول **يتبيّن لنا أنّ الانزياح الاستبدالي يندرج ضمن الصّور البيانيّة كالاستعارة والكناية والتّشبيه وهو يتمثّل في خروجه عن قواعد الاختيار.**

---

[1]– صالح لحلوحي، « الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني »، مجلة كلية الآداب، العدد الثّامن، جامعة محمّد خيضر بسكرة الجزائر، جانفي 2011، ص6.

[2] – صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق ،القاهرة ،1998، ص116.

1 ـ الكناية:

الكناية لغة من كنّ الشّيء بمعنى ستره وأخفاه، فالشّيء المكنون هو الشّيء المخفيّ المستور،؛ قال تعالى: (في كتاب مكنون لا يمسّه إلاّ المطهّرون). واصطلاحا: لفظ أطلق وأريد به غير معناه الذي وضع له مع جواز إرادة المعنى الأصليّ لعدم وجود قرينة مانعة من إرادته (1) . فالجواهريّ عندما يوظّف آلية الكناية فإنّه يخرج عن المألوف المعتاد بإظهار معنى لا يريده ولا يقصده، بينما يخفي ويستر معنى مرادا مقصودا خلف هذا المعنى الظّاهر، فهو لا يتكلّم صراحة لغرض يرمي إليه ولهدف يكتب من أجله ،لقد وجدناه يوظّف الكناية ببراعة وحذق، فتثير القارئ وتجعله يستمتع ويستلذّ بمعناها زيادة على أنّه يتلقّى الرّسالة الموجّهة إليه من قبل الشّاعر من خلال تلك الكناية ومن أمثلة ما قدّمه الجواهريّ في هذا المستوى وبآلية الكناية قوله في البيت التّالي من (أطبق دجى) (2):

لم يعرفوا لون السّماء   لفرط ما انحنت الرّقاب

فقد أراد الشّاعر أن يصوّر ذلّة الشّعوب العربيّة وخضوعها وخنوعها أمام السّلطات الجائرة، فانتهج اختيار آلية الكناية، فوظّفها في عبارة " انحنت الرّقاب "؛ حيث صوّر وبيّن بها أشخاصا انحنت رقابهم دلالة عمّا أصيبوا به من الذّل والهوان ،حتّى صاروا لا يستطيعون رفع رؤوسهم ولو طلب منهم لون السّماء لما عرفوه لطول عهدهم بطأطأة الرّأس وانحناء الرقبة، وهي صورة بليغة وبديعة تخرق المعنى المعتاد، وهذا يشهد على براعة الشّاعر ومهارته في فن الانزياح(3).

(1)– أحمد الهاشميّ، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية ،صيدا بيروت لبنان، ص287.

(2) – محمّد مهدي الجواهريّ، ديوان الجواهري، جمع وتحقيق إبراهيم السامرائي ومهدي المخزومي وعلي جواد الطاهر ورشيد بكتاش، ج3، مطبعة الأديب البغدادية، 1973، ص405.

3 - ينظر كريمي فرد غلا مرضا وبني تميمي ندا، « جمالية الانزياح وآلياته في قصيدة " أطبق دجى " لمحمّد مهدي الجواهريّ (دراسة أسلوبيّة) »، مجلّة التّواصليّة، العدد02، المجلّد08، منشورات مخبر اللّغة وفن التّواصل، جامعة المديّة الجزائر، 25 جوان 2022، ص85.

وهكذا نرى الشّاعر قد انزاح عن التّعبير الموافق الصّريح المتمثّل في الذّل والهوان إلى رسم صورة غير صريحة ولا ظاهرة بتعبير ممتع بليغ عن الواقع المشحون بالذّل والهوان ليعي المتلقي فداحته بكلّ شعوره بهدف الانتفاض عن هذا الواقع المزري.

وكما أنّ الكناية أسلوب ذكيّ من أساليب التّعبير، وهي أجمل فنون الأدب، إذ ليست متاحة لكلّ متكلّم ولا يقوى عليها إلاّ بليغ متمرّس يستطيع بذلك اختزال معان وصور كثيرة الدّلالة عميقة التّصوير في لفظ أقل وأبلغ، فقد جعل الجواهري لفظة " النّاي" بما تحمله من معاني كثيرة كناية عن الشعر الذي يتأجج في صدره، ورفع مستوى الخطاب من أسلوبه المباشر إلى أسلوبه غير المباشر صوّر فيه النّاي الذي كنى به عن الشعر بكل ما يحمله من متناقضات ، ألم أمل وشكايا وبلايا، جعلت النّي ينطق ويصدح رغما عنه، هذا الشحن الدلالي جعل فيه الشّاعر النّاي برؤيتين متوازيتين ظاهريا فجعل الأوّل حسيا ظاهريا وأعطى للثّاني كناية عن الشّعر، فيقول:

لا أريد النّاي إنّي حامل في الصّدر نايا
عـازفا آنـا فآنـا بالأمانـي والشّكايـا

إنّ هذا النوع من التصوير يكشف للقارئ الصور الحسيّة و يقربها إليه، فيضحي تجسيد الصورة أبسط وأجمل يشمل سعة الخيال وتنوع الصورة، والشاعر لا يكتفي بالوجه الخارجي المجرّد لكنه ينزاح فيسعى إلى الغوص في أعماق تجربته الشعرية ليصل بالقارئ إلى رؤيا كان يتصورها أو موقف يبيّنه .

2 ـ المجاز المرسل:

لقد تقدّم أنّ المجاز من المصطلحات البلاغية المرادفة للانزياح، فالمجاز في اللّغة يدلّ على الجواز والتّعدية من قولهم: جاز المكان يجوزه إذا تعدّاه وقطعه، لذلك سمّيت به الكلمة التي جازت مكانها الأصليّ وتعدّته لغيره أو التي جاز بها المتكلّم معناها الأصليّ إلى غيره، كما يدلّ على مكان الجواز من قولهم: جعلت هذا مجازا إلى حاجتي أي نهجا إليها، فهو من

جاز المكان؛ أي سار فيه وانتهجه؛ فيكون المجاز مرادا به الكلمة المستعملة في غير ما وضعت له باعتبار أنّها نهج إلى تصوّر المعنى المراد[1].وفي هذا التّعريف دلالة على الانزياح الذي هو تعد وتجاوز لمعنى الكلمة بأسلوب. أمّا في الاصطلاح فهو:" الكلمة المستعملة في غير ما وضعت له في اصطلاح التّخاطب على وجه يصح مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصليّ "[2]، وهذا المجاز يحتاج إلى علاقة تربط بين المعنى الأصليّ والمعنى المجازي، فإمّا أن تكون علاقة مشابهة وإمّا أن تكون علاقة غير المشابهة، فإن كانت غير المشابهة سمّي بالمجاز المرسل، الذي هو "والتّعدية كلمة استعملت في غير معناه الأصلي لعلاقة غير المشابهة، مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي "[3]. وهو الآلية الثّانية على مستوى الانزياح الاستبداليّ.

إنّنا نلحظ الشّاعر يستثمر موظّفا هذه الآلية بعبقريّة شعريّة، فنراه يصوّر جوانب من الفساد الماليّ وما تقوم به السّلطات المستبدّة من قتل في حقّ شعوبها ممّا أنتج المأساة والمعاناة، فما يجد إلّا أن يطلب في قصيدته (**أطبق دجى**) من اللّيل أن يُحْكِم شدّته على الكروش السّمينة البدينة، والتي ما بدنت وما سمنت إلّا بمال هذه الشّعوب. وذكر **الكروش وهي البطون السّمينة البدينة** بمال الشّعوب وثروات الوطن نهبا وسلبا على سبيل المجاز المرسل الذي علاقته الجزئيّة؛ حيث ذكر الكروش (الجزء) وأراد أصحابها (الكلّ)[4].

لو تأمّلنا في الأمر لوجدنا أنّ الجواهريّ كان بإمكانه أن يقول مباشرة: أطيق ياليل على السّلطات التي تنهب ثروات الوطن، لكنّه انزاح إلى المجاز المرسل حتّى يقرّر للمتلقّي بأنّ

(1)– بسيوني عبد الفتّاح فيود، علم البيان دراسة تحليلية لمسائل البيان، ط2، مؤسّسة المختار للنّشر والتّوزيع القاهرة، مصر، 1998، ص141.

(2) – المرجع نفسه، ص144.

(3) – عليّ الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع للمدارس الثّانوية، دار المعارف،ص110.

(4) - ينظر كريمي فرد غلا مرضا وبني تميمي ندا، « جمالية الانزياح وآلياته في قصيدة " أطبق دجى " لمحمّد مهدي الجواهريّ (دراسة أسلوبيّة) »، مجلّة التّواصليّة، العدد02، المجلّد08، منشورات مخبر اللّغة وفن التّواصل، جامعة المديّة الجزائر، 25 جوان 2022، ص86.

هذه السّلطات ماهي إلّا كروش نهب، لذلك استبدل السّلطات بجزء منها (الكروش) الدّالة على جمع ما يبتلع وينهب فيقول:

أطبق على هذي الكرو ش يمطّها شحم مذاب[1]

إنّ الصّور المجازيّة لها أثر كبير على المتلقّي، فهي تُظهِرُ تعبيرا بالمحسوس عن المعنويّ مع الإيجاز والمبالغة، وإن المتأمّل لهذا النوع من الصّور يجد فيه الكثير من الإجادة والعلاقات بين ما هو حقيقي وما هو مجازيّ، فقد يُعبَّرُ بالمكان عن أهله، مثلما فعل الجواهريّ في التّعبير عن هجرانه للدّيار، فذكر لفظة الدّار ولكنّه لم يكن يقصدها، إنما توجّه بالهجر والخطاب إلى أهلها (الواقع)، فجعل المكان مفرغة لخطابه وبثّ الشعور نحوها بالعفاء والسرور لزوّارها (الخيال)، وبهذا فإنّه يرسل التّحيّة نحو الدّيار بطريقة غير مباشرة بقوله:

هَجَرْتُ الدِّيَارَ فَقُلْتُ العَفَاء لِرَبْعِ السُّرُورِ وَزُوَّارِه

هذا النّوع من التّصوير يزيد من جمالية النّص وإبداع صاحبه، فالمزاوجة بين الواقع والخيال عن طريق التّرميز وتكثيف الصّور البيانيّة إنّما دليل على الحذاقة التي تُمكّنُ صاحبها من أسلوب جماليّ، وتصوير مثاليّ يساهم في الخلق وتشكيل التّوازن بين الواقع والخيال. إنّ وعيا كهذا لا تتميّز به إلّا الذّات المبدعة التي تسعى إلى خلق نوع من التّوازن بين ظاهر الحياة العاديّة، وقيمها الوجوديّة والإنسانيّة.

3 ـ الاستعارة:

إنّ الاستعارة نوع من المجاز اللغوي الذي يجمع بين المعنى الحقيقي والمجازي على أساس المشابهة بينهما، فقد تقدّم أنّ المجاز يحتاج إلى علاقة تربط بين المعنى الأصليّ

---

[1] – محمّد مهدي الجواهريّ، ديوان الجواهري، جمع وتحقيق إبراهيم السامرائي ومهدي المخزومي وعلي جواد الطاهر ورشيد بكتاش، ج3، مطبعة الأديب البغدادية، 1973، ص408.

والمعنى المجازي، لكن تختلف الاستعارة عن المجاز المرسل في كون العلاقة بين المعنيين الأصلي والمجازي علاقة مشابهة، لهذا كانت الاستعارة: " هي اللّفظ المستعمل في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصليّ "[(1)]، **كما أنّها تعدّ أسلوبا اختياريّا، يخرج اللّفظة من دلالتها المباشرة إلى دلالات أعمق وأسع وهي من أبرز الانزياحات الاستبداليّة الدّلاليّة**، فهي آلية لرؤيا التّخييل؛ إذ يستطيع الشّاعر بأسلوبها الجمع بين الحقيقي وبين المتخيّل الذي يشكّله باختياراته التّعبيرية. إنّها تعطي الكثير من المعاني ممّا يتيح تنوّع الرؤى وامتداد أشكالها، إذ من خصائص الاستعارة التّجسيدُ والتّشخيصُ، أو بثّ حركة في جماد، أو نقل معنوي إلى صورة محسوسة.

إذا كانت علاقة الاستعارة علاقة مشابهة؛ لأنّها تشبيه بليغ حذف أحد طرفيه المشبّه أو المشبّه به، فإنّنا نلحظ الجواهريّ في قصيدته (ناجيت قبرك) قد شبّه الحزن بالإنسان في قوله:

قد يقتل الحزن من أحبابه بعدوا عنه فكيف بمن أحبابه فقدوا[2]

إنّ هذه العلاقة التّشبيهيّة بين شيء محسوس مريد وتحرّك قادر وبين نقيضه تماما لمن شأنها أن تحدث دهشة للمتلقّي، ليتصوّر مدى الحزن الذي أصاب الجواهريّ؛ حيث صوّره في صورة إنسان قاتل، يقتل الحبيب، فيكون الفقدان بلا رجعة، وهكذا ينقل الجواهريّ مشاعره عبر البنيات اللّغويّة للمتلقّي حتّى يشعره بفاجعته، فيشاركه فيها أو على الأقل يحسّ به.

في باب الاستعارة ينبغي أن يقوم التلاؤم بين عناصر الجملة من النّاحية النّحويّة وذلك بأن تترتّب على وفق نظام قابل للفهم والإدراك، فالفاعل من النّاحِية النّحوِيّة هو واحد سواء

---

(1) – بسيوني عبد الفتّاح فيود، علم البيان دراسة تحليلية لمسائل البيان، ط2، مؤسّسة المختار للنّشر والتّوزيع القاهرة، مصر، 1998، ص169.

(2) – محمد مهدي الجواهري، ديوان الجواهري، جمع وتحقيق إبراهيم السامرائي ومهدي المخزومي وعلي جواد الطاهر و رشيد بكتاش، ج2، مطبعة الأديب البغدادية، 1973، ص349.

أكان على سبيل الحقيقة أم على سبيل المجاز، لكن الناحية الأسلوبيّة هي وحدها القادرة على أن تظهر جمال التّعبير الذي يتمّخض عند دخول المفردة في مصاحبات لغويّة جديدة غير مألوفة وموحِية في الوقت ذاته ولذلك يندر أن نعثر على مثل قائم على سوء الترتيب بين عناصر الجملة لدى الجواهريّ. وإنَ العلاقة المجازيّة بين عناصر الجملة الأساسيّة وغير الأساسيّة عنصٌر مهمّ من عناصر الصورة عند الجواهريّ، فيكثر الشَاعر من التَشخيص والتّجسيم، فنراه قد شبّه الرّبيع بالإنسان في قوله:

نسج الرّبيعُ لها الرّداء الصّافي وَهَمَتْ بها كَفُّ الحَيَا الوَكَّافِ

فنراه شبّه الربيع بالإنسان، لكنّه حذف الإنسان وترك شيئا من لوازمه يدلّ عليه ألا وهو (نسج) على سبيل الاستعارة المكنية؛ حيث جمع الجواهريّ بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي ليضفي على لفظة الرّبيع التّشخيص بالإرادة والقدرة، وذلك حين أسند الفعل نسج إليها، فالربيع غير مريد ولا قادر على النّسيج ولا يتصوّر منه ذلك. هذا التّنافر الدّلالي بين الفعل والفاعل أو بين المسند والمسند إليه حقّق انزياحا دلاليّا على مستوى الاستبداليّ في شكل استعارة مكنيّة. والجواهريّ بهذا الأسلوب من الاستعارة جعل المتلقي ينتقل من عالم الخيال إلى عالم الحسيّ المدرك؛ حيث أكسب الربيع وجودا مدركا بالحس (الرؤيا)، فأصبح الرّبيع كأنّه يُرى بالعين المجرّدة، وهذا جانب من التّشخيص.

يرى محمّد ويس أنّ الاستعارة تمثّل عماد الانزياح الاستبداليّ، لهذا فإنّ معظم صور الجواهريّ مبنيةٌ على اختيار الاستعارة بوصفها أبلغ ملمح أسلوبيّ يفوق الصّور البيانيّة الأخرى؛ إذ يكاد التّعبير المباشر المطابق يختفي تماما بالمعاني الوضعيّة للّغة. هذا ما نلحظه جليّا في قصيدة " **أطبق دجى** "، فقد تمثّل الانزياح الاستعاريّ في العديد من النّماذج، ونحن نكتفي بذكر أبرزها، فنلحظه يستخدم الاستعارة المكنيّة معبّرا عن هوان الأمّة وخـــورها، فنجده يشبّه شرّ السّلطات المستبدّة الذي يتزايد بمرور الزّمن على عاتق الشّعوب العربيّة بالسّفن التي تجوب بحار هذه الشّعوب بفسادها وشرّها أينما حلّت ونزلت، فذكر

المشبّه (شر السّلطات) وحذف المشبّه به (السّفن) ورمز إليه بالماخرات على سبيل الاستعارة المكنيّة، حتّى يصل بهذا الانزياح الاستعاريّ لبعث الوعي في نفس المتلقّي بأنّ السّلطات رغم جورها وبطشها إلّا أنها محاطة بجماهير الشّعوب وأنّها تعوم على رؤوسهم طالما ركنوا أمامها، وأنّه بإمكان تلك الشّعوب أن تغرق تلك الفئة الجائرة إذا اضطربت أمواج غضبها العارمة، كلّ هذا من خـلال الجمع بين دلالـتي البحر(الشّعوب العربية) والسّفن (شرّ السّلطات)، فيقـارن المتلقّي بين الدّلالتين ليجد أنّ من دلائل البحر: الاتساع والعمق، الاضطراب والهيجان، التّغيّر والتّبدل، العباب ...، ومن دلالة السّفن: الصّغر مقارنة بالبحر، يخاف عليها فيه من عبابه وعمقه واضطرابه ...إلّا أنّ ما يحدث في واقع هذه الشّعوب (البحر) العكس؛ حيث صارت السّفن مع صغرها (شرّ السّلطات) هي من تحدث العباب وسطه إلى درجة أن يضج به، بدل أن يكـون البحر (الشّعوب العربية) هو من يـحدث ذلك العباب بارتفاع واصطخاب موجه، ولو فعل ذلك لخافت السّفن، وهذا ما يريد الجواهريّ أن ينبّه إليه المتلقّي،إنّه يريد الانتفاضة وقلب الواقع ثورة[1]، فيقول:

يا من يضج من الشرور   الماخرات به العباب[2]

(1) – ينظر كريمي فرد غلا مرضا وبني تميمي نداء، « جمالية الانزياح وآلياته في قصيدة " أطبق دجى " لمحمّد مهدي الجواهريّ (دراسة أسلوبيّة) »، مجلّة التّواصليّة، العدد02، المجلّد08، منشورات مخبر اللّغة وفن التّواصل، جامعة المديّة الجزائر، 25 جوان 2022، ص

(2) – محمّد مهدي الجواهريّ، ديوان الجواهري، جمع وتحقيق إبراهيم السامرائي ومهدي المخزومي وعلي جواد الطاهر ورشيد بكتاش، ج3، مطبعة الأديب البغدادية، 1973، ص408.

خاتمة

خاتمة:

بعد التّتبع لديوان الجواهريّ مع ضخامته كشفا عن ظاهرة الانزياح ورصدا لآلياتها والمستويات التي تجلّت فيها، ثمّ تأويل هذه الظّاهرة وفق المستوى الذي وظّفت فيه وبالآلية التى شكّلت بها في أسلوب إبداعيّ نخلص ألى النّتائج التّالية:

- ظاهرة الانزياح ظاهرة قديمة حديثة، فهي قديمة باعتبار الممارسة التي كانت من البلاغيّين والنّقّاد؛ حيث تبيّن أنّ البلاغة القديمة منذ أرسطو كانت تتناول المجاز والاستعار ...، كما أنّ البلاغيّين والنّحويّين العرب على وجه الخصوص مارسوا واستكنهوا هذا الانزياح الذي جعلوا له مرادفات كالعدول والمجاز والالتفات ...، وبيّنوا أثرها على المتلقّي، غير أنّ هذه الممارسة كانت تتّصف بالجزئيّة والأمثلة المقتطعة، وهذا ما تختلف في البلاغة القديمة مع الأسلوبيّة التي تهتمّ بالشموليّ والكليّة، وهنا تطون ظاهلرة الانزياح حديثة باعتبار لفظ المصطلح والممارسة الشموليّة في النّصّ الإبداعيّ.
- الانزياح إبداع، وإبداع الانزياح في الشّعر، لذلك قيل الشّعر انزياح، هذا في الشّعر عامّة.
- وجدنا بالبحث أنّ شعر الجواهريّ ـ شعر خاص ـ مدوّنة غزيرة بظاهرة الانزياح، فلا تمرّ من بيت إلى آخر إلّا واستوقفتك الظّاهرة، كما أنّ تأويل هذه الظّاهرة وإخراج تخريجات لها وفق المستويات والآليات الإجرائيّة يحقّق الجماليّة الأسلوبيّة للمحلّل أو المتلقّي؛ فعندما تبدأ في تحليل ظاهرة في بيت ما تجد نفسك قد أسهمت، وأنّ الجواهريّ كما يقول الأسلوبيّون قد نقل إليك شخنتات عبر العناصر اللّغويّة.
- تبيّن من خلال البحث على المستوى الصّوتي توافق الإيقاع مع الدّلالة والمعنى، وهذا يدلّ على تحكّم الجواهريّ في البنية الصّوتيّة للّغة؛ حيث ظهر هذا من خلال التّكرار، والجناس، والتّضمين.
- أمّا على المستوى التّركيبيّ فقد وافق الجواهريّ بآلية التّقديم والتأخير ما كان يشحن به التّركيب المنزاح؛ فلاحظناه يقدّم ما حقّه التّقديم اهتماما وبيانا ... ويؤخّر من لم يستحق التّقديم حتّى وإن كانت قواعد اللّغة تقدّمه. كلّ هذا جعله الجواهريّ شحنة في شعره يريد

نقلها للمتلقّي عبر التّركيب الخارج عن المألوف، وهو بهذا يلفت الانتباه بالالتفات كذلك، تنويعا في الأسلوب، وقد هيمن على شعره النمط الفعلي في بناء الجمل مما يعكس حدة المزاج لديه ورغبته في إشاعة الحيويّة والحركة رفضا للجمود.

- وعلى المستوى الاستبداليّوجدنا المزّنة حافلة بالأساليب البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية التي لا يمكن الوقوف عندها في هذه المرحلة، فهي تحتاج إلى وقت أطول خاصة مع ضخامة المدوّنة.
- وفي مجال سعيه لاستنفاد طاقة اللغة كان يسعى لأن تأتي المفردة لديه يانعة غير مستهلكة بما يكسبها قدرة على الإثارة والإيحاء فاستفاد من آليات عديدة أباحتها اللّغة ولم يمنعه شغفه بهذا النّهج أن يتصرّف في بعض ظواهر اللّغة بطريقة تنم عن شجاعته وجرأته التي هي من مرادفات الانزياح.
- الانزياح في معناه السهل: هو الخروج عم المألوف.
- ليس كلّ انزياح مقبولاً، فقد يكون مرفوضا عند معارضته لشروط قبوله.
- من آثار الانزياح على القاري امتاعه وشحذ ذهنه.
- يتّسم الجواهريّ بطول النّفس خاصة في القصائد التي يجعله ملحميّة، لذلك نجد كثيرا من قصائده طويلة، وهذا ما يستدعي بحورا معيّنة كالبسيط والمتقارب والوافر...
- يتطلّب فهم شعر الجواهري التّمكن من اللّغة العربيّة بالرجوع إلى معاجمها؛ إذ كثير من مفرداته غريبة عن قارئ هذا العصر.
- ضرورة الاطّلاع على دواوين الشّعر لتكوين ملكة فهم ،فكلّما اطّلعنا أكثر فهمنا أكثر.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

المصادر:

- إبراهيم بن عليّ الحصريّ، وهر الآداب وثمر الألباب، ضبط وشرح زكيمبارك، تحقيق محمد محي الدّين عبد الحميد، ط4، ج3، دار الجيل، بسروت لبنان.
- أرسطو طاليس، فن الشّعر، تحقيق شكري عياد ، دار الكتاب العربي، القاهرة ،1967.
- أحمد بن الأثير الحلبي، جوهر الكنز تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي البراعة، تحقيق محمّد سلام زغلول، دار منشأة المعارف، الإسكندريّة، مصر.
- أحمد بن إدريس القرافي، شرح تنقيح الفصول، د ط، ج2، دار الفكر، بيروت لبنان، 2004.
- أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق وضبط عبد السَّلام محمد هَارُون، دار الفكر للطباعة والنشر.
- جار الله محمود الزّمخشريّ، أساس البلاغة، تح محمد باسل عيون السّود، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1998.
- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين مرتبا على حروف المعجم، ترتيب وتحقيق الدكتور عبد الحميد هنداوي، ط1، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، 2003.
- دي سوسيور فردينان، علم اللُغة العام، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، مراجعة النَّص العربي مالك يوسف المطلبي، دار آفاق عربيَّة، د ت
- عثمان ابن جنّي، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، د ط، دار الكتب المصريّة، د ت.
- ضياء الدّين بن الأثير، الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، مطبعة المجمع العلمي،1375.
- ضياء الدّين بن الأثير، كفاية الطّالب في نقد كلام الشّاعر والكاتب، تحقيق نوري حمدي القيسي وحاتم صالح الضّامن وهلال ناجي، د ط، منشورات جامعة الموصل، د ت.

ـ ضياء الدّين بن الأثير، المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، قدّمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة، د ط، ج2، دار نهضة مصر للطّباعة والنّشر، فجالة، القاهرة، د ت.

ـ عبد القاهر الجرجانيّ، أسرار البلاغة، قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر، د ط، دار المدني بجدة، د ت.

ـ عبد القاهر الجرجانيّ، دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر، د ط، مكتبة الخانجي بالقاهرة، د ت.

ـ ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، شرح ونشر السّيّد أحمد صقر، ط2، دار التّراث، القاهرة، 1973

ـ ابن قيم الجوزية، الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان، د ط، دار الكتب العلميّة، بيروت لبنان، د ت.

ـ محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري، لسان العرب, دار صادر، بيروت، د ط، د ت.

ـ محمد مهدي الجواهري، ديوان الجواهري، جمع وتحقيق إبراهيم السامرائي ومهدي المخزومي وعلي جواد الطاهر و رشيد بكتاش، مطبعة الأديب البغدادية، 1973.

المراجع

ـ إبراهيم أنيس وعبد الحليم منتصر وعطية الصوالحي ،ومحمد خلف الله أحمد، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، المعجم الوسيط ،مكتبة الشروق الدولية جمهورية مصر العربية، ط4، 2004.

ـ إبراهيم عبد الله الغانمي، سعيد علي عوّاد، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النّقديّة الحديثة، ط2، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، 1996.

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

- أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع بيروت، لبنان،2005.
- إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ط1، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، 1991.
- أمين الخولي، مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، دار المعرفة، ط1، 1961.
- بسيوني عبد الفتّاح فيود، علم البيان دراسة تحليلية لمسائل البيان، ط2، مؤسّسة المختار للنّشر والتّوزيع القاهرة، مصر، 1998.
- جبور عبد النّور، المعجم الأدبيّ، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط2، 1984.
- جماعة من الختصّين إشراف أحمد أبو حاقة، معجم النّفائس الكبير، ط1، دار النّفائس، بيروت لبنان، 2007.
- جميل حمداوي، اتّجاهات الأسلوبية، ط1، الألوكة، 2015.
- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشّعر العربيّ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1979.
- حسن ناظم، المفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج و المفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط3 ، بيروت، 1994.
- خيرة حمزة العين، شعرية الانزياح، دراسة في مجال العدول، مؤسسة المادة للدّراسات الجامعية والنّشر والتّوزيع، الأردن ط1، 2011.
- رابح بوحوش، اللسانيات و تطبيقها على الخطاب الشعري ،دار العلوم، د ط، د ت.
- سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغويّة وإحصائيّة، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 1995.
- شكري عياد، اللّغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربيّ، ط1، أنترناشيونال، 1988.
- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق ،القاهرة ،1998.
- عبد الحميد زاهد، الصّوت في الدّراسات النّقديّة والبلاغيّة القديمة والحديثة دراسة صوتيّة عرض ونقد، ط1، دار المطبعة والوراقة الوطنيّة، مرّاكش، 2000.

- علي حرب :الحقيقة والمنهج –اجراءات تأويلية في الثقافة العربية، دار التنوير، لبنان، ط2، 1995.
- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ، ط3، الدّار العربية للكتاب، تونس، 1397هـ.
- عبد الملك مرتاض، قضايا الشّعريات، ط 1، دار القدس العربيّ، الجزائر، 2009.
- عمارة ناصر :اللغة والتأويل مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الاسلامي، ط1، منشورات الاختلاف الجزائر، 2007.
- غادة أحمد البوّاب، التّقديم والتّأخير في المثل العربيّ دراسة نحويّة بلاغيّة، مطبعة السّفير، عمّان الأردن، 2011.
- لاشين عبد الفتاح، البديع في ضوء أساليب القرءان، القاهرة، دار المعارف، 1989، ط1.
- اللغة الشعرية، محمد كنوني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1997: 185.
- مارتن هيدغر :الفلسفة، الهدية الذات، تر :محمد مزيان، تقديم محمد سبيلا، كلمة للنشر والتوزيع(تونس)، دار الأمان(المغرب)، منشورات الاختلاف(الجزائر)، منشورات ضفاف لبنان 2015.
- محمد بن سعيد اللويمي، في الأسلوب والأسلوبيّة، مطابع الحميضي، الرّياض السّعوديّة، 2005.
- محمّد جواد النوري، علم أصوات العربيّة، منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمّان، الأردن، ط1، 1996.
- محمد خليفة خضير الحياني :التأويلية مقاربة وتطبيق مشروع قراءة في شعر فاضل العزاوي، دار غيداء للنشر، . الأردن، ط1، 2003.
- محمّد عبد المطّلب، البلاغة والأسلوبيّة، مكتبة لبنان الشّركة العالميّة لونجمان، ط1، 1994.
- محمد الهادي الطّرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981.

ـ محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، د ط، المطبعة العالميّة، القاهرة مصر، 1964.

ـ نبيهة قارة :الفلسفة والتأويل، دار الطليعة، بيروت، لبنان،ط1، 2003.

ـ نصر حامد أبوزيد :الخطاب والتأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 2000، 174.

ـ نور الدّين السّد، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر،2010.

ـ هانز جورج غاد امير :الحقيقة والمنهج –خطوط أساسية لتأويلية فلسفة–، تر :حسن ناظم وعلي حاكم، راجعه جورج كتورة، الجماهيرية اللبية، طرابلس، دار أويا للطباعة والنشر ط1. 2117.

ـ هانس غيورغ غادامير :فلسفة التأويل الأصول المبادئ الأهداف، تر :محمد شوقي الزني، منشو ا رت الاختلاف، الجزائر،ط2، 2006.

ـ يوسف اسكندر: هيرمينيوطيقا الشعر العربي نحو نظرية هيرمينوطيقية في الشعرية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، . ط1، 2008.

ـ يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ط1، مشورات الاختلاف، الجزائر

رسائل جامعيّة:

سعيد مصلح السّريحي: " شعر أبي تمّام بين النّقد الجديد ورؤيه النّقد الجديد" (ماجستيير)، كلّية اللّغة العربيّة، جامعة أم القرى، 1402هـ.

مقالات:

ـ أحمد محمد ويس: الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، مج25 جانفي/ مارس، العدد الثّالث، 1997.

ـ رضوان القضماني وأسامة العكش، " نظرية التواصل المفهوم والمصطلح "، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلّد 29، ع1، 2007.

ـ صالح لحلوحي، « الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني »، مجلة كلية الآداب، العدد الثّامن، جامعة محمّد خيضر بسكرة الجزائر، جانفي 2011.

ـ كريمي فرد غلا مرضا وبني تميمي ندا، « جمالية الانزياح وآلياته في قصيدة " أطبق دجى " لمحمّد مهدي الجواهريّ (دراسة أسلوبيّة) »، مجلّة التّواصليّة، العدد02، المجلّد08، منشورات مخبر اللّغة وفن التّواصل، جامعة المديّة الجزائر، 25 جوان 2022.

مراجع أجنبيّة:

Dictionnaire encyclopédique Larousse ،paris ،1979 .

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
شكر وعرفان	
مقدمة	أ-هـ
الفصل الأول **مفاهيم ومصطلحات**	
المبحث الاول: الانزياح	07
1-1 لغة	07
1-2 اصطلاحا	09
1-3 إشكالية تعدّد المصطلح	11
المبحث الثاني: الأسلوبية	19
1 – لغة	19
2- اصطلاحا	20
3- أسس الأسلوبيّة واتّجاهاتها	21
3 ـ 1 أسسها	21
3 ـ 1 ـ 1 الاختيار	22
3 ـ 1 ـ 2 التّركيب	22
3 ـ 1 ـ 3 الانزياح	23
3-2 اتجاهاتها	24
3-2 – 1 الأسلوبية التّعبيريّة الوصفيّة	24
3-2 – 2 الأسلوبيّة البنيويّة	25
3-2- 3 الأسلوبيّة الإحصائيّة	26
3-2 – 4 الأسلوبية الجديدة	26

3-2 – 5 أسلوبيّة الانزياح	27
3-2 – 6 الأسلوبيّة الأدبيّة	28
3-2 – 7 الأسلوبيّة التّأثيريّة	28
المبحث الثالث: التّأويلية	30
1- لغة	30
2- اصطلاحا	31
الفصل الثاني **آليات الانزياح في شعر محمّد مهدي الجواهري**	
المبحث الأوّل: الانزياح الصّوتيّ	36
1- التّكرار	37
2- الجناس	47
3- التّضمين	56
المبحث الثّاني: الانزياح التّركيبيّ	60
1- التقديم والتأخير	62
2- الالتفات	66
المبحث الثّالث: الانزياح الاستبداليّ (الدّلاليّ)	74
1- الكناية	75
2- المجاز المرسل	76
3- الاستعارة	78
خاتمة	82
ملخّص	84
قائمة المصادر والمراجع	85
فهرس المحتويات	100

الملخص:

ظاهرة الانزياح ظاهرة أسلوبيّة اهتم بها الباحثون ولا زالوا يهتمّون بها فهما وتطبيقا خاصة في الدّراسات النّقدية الحديثة.

الانزياح في معناه الواضح: هو الخروج عن المألوف، ومن فوائده إمتاع القارئ بمفاجأته، وشحذ ذهنه، كما أنّه يتميّز عن الخطاب العاديّ بالجماليّة، لذا فهو سمة للإبداع الأدبي خاصة الشّعر، فقد قيل: إنّ الشّعر انزياح.

بتتبّع ديوان الجواهريّ ملاحظة نجد أنّ الانزياح في شعره يتنوّع إلى ثلاث انزياحات

1 – الانزياح الصّوتيّ.

2 – الانزياح التّركيبيّ.

3 – الانزياح الاستبداليّ.

وإنّنا نرجو أن نكون ببحثنا هذا قد ساهمنا في عمليّة البحث العلميّ، وقدمنا جديدا يمكن أن يكون لبنة في هذه العمليّة؛ إذ من صفة البحث العلميّ التّراكميّة.

الكلمات المفتاحيّة: أسلوبيّة، انزياح، الصّوتيّ، التّركيبيّ، الاستبداليّ، إبداع

Abstract :

The phenomenon of "inzhiyaj" (deviation) is a stylistic one that researchers have been interested in, and they still apply it in modern critical studies. The meaning of inzhiyaj is clear; it involves deviation from the familiar, and its benefits include captivating the reader, stimulating their imagination,and sharpening their mind. It is distinguished from ordinary discourse by its beauty, thus it is considered a feature of literary creativity, especially in poetry. Previous studies, particularly those examining the Diwan of Al-Jawahiri, have noted that his poetry includes three types of deviations:

1. Phonetic deviation.
2. Structural deviation.
3. Semantic deviation.

We hope that our research has contributed to the scientific research process and that we have presented something new that could be a building block in this cumulative scientific research