



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية



وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة

كلية : الآداب و اللغات

قسم: اللغة و الأدب العربي

"الانزياح في ديوان الشاب الظريف التلمساني"

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي

تخصص : أدب عربي قديم

إشراف الدكتور :

سمير سواقمية

إعداد الطالبتين :

صونية فاختر ✓

عبير قعباش ✓

✓ أعضاء لجنة المناقشة

الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
حياة زروال	أستاذ محاضر ب	جامعة 20 أوت 55 - سكيكدة	رئيسة
سمير سواقمية	أستاذ محاضر أ	جامعة 20 أوت 55 - سكيكدة	مشرفا ومقررا
نسيمة ضاضي سيسطة	أستاذ محاضر ب	جامعة 20 أوت 55 - سكيكدة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2022-2023



شكر وعرافان

الحمد لله الذي أنار لنا الطريق بالعلم ووقفنا في انجاز هذا العمل وتجاوز كل الصعاب .
نتقدم بجزيل الشكر لكل من ساعدنا في انجاز هذا العمل من قريب ومن بعيد ، وكل من مد لنا يد العون
كما نتوجه بالشكر الخاص للدكتور "سمير سوالمية" على توجيهه ونصائحه القيمة التي ساعدتنا في إتمام هذا العمل وإخراجه إلى النور .

كل الشكر والعرافان إلى السادة أعضاء المناقشة ، فدمتم لنا قدوة ومنازة للعلم .
ولا يفوتني أن أتقدم بالشكر إلى كل من ساعدني ودعمني من بعيد ومن قريب .

إهداء

الحمد لله الذي أعانني بالعلم وزينني بالحلم وأكرمني بالتقوى ، أتقدم بإهداء عملي المتواضع إلى من حضنها الأمان وفي صدرها الحنان وفي قلبها الحب والأمان ومن تحت قدميها الجنان "أمي الغالية" أطال الله في عمرها .

إلى من كلله الله بالهبة والوقار وعلمني العطاء دون انتظار ،إلى من أحمل اسمه بكل افتخار "والدي حفظه الله".

إلى شموع حياتي إخوتي: زكرياء . اكرام . سمير . مريم . ريان . رؤوف . ايمان .

إلى لامية وكتاكيتهما الصغار قطر الندى وجابر

إلى رمز الصداقة وحسن العلاقة صديقتي العزيزات

إلى الزميل "فريد كعرار" الذي كان عوناً لي في انجاز هذا العمل حفظه الله

إلى كل من ذكرهم القلب ولم يذكرهم اللسان

صونيا

إهداء

الحمد لله وكفى والصلاة والسلام على الحبيب المصطفى وأهله ومن أما بعد:
الحمد لله الذي وفقنا في مسيرتنا الدراسية

أهدي عملي هذا إلى من قال فيهما الرحمان "وبالوالدين احسانا" إلى التي لاترقى
قواميس فكري لوصفها إلى منبع الحنان والدفء أمي الحبيبة أطال الله في
عمرها ،إلى من قاسمني فرحة نجاحي ورباني وأوصلني إلى بر الأمان أبي
الغالي أطال الله في عمره

إلى عائلتي الحبيبة سندي وعضدي ومشاطري أحزاني وأفراحي إخوتي وأخواتي
وأولادهم رعاهم الله

إلى الذي ساندني ولزف معنوياتي خطيبي الذي اخترته رفيق حياتي

إلى من ضاقت السطور لوصفهم صديقاتي رفيقات المشوار اللاتي قاسمنني
لجظاتي رعاهم الله ووقفهم

إلى الذي كان لنا خير موجه وساعدنا على إتمام هذا العمل وإخراجه إلى النور
استاذي الفاضل "سمير سوامية"

عبير

مقدمة

الانزياح عن المؤلف من أهم الخصائص الجوهرية التي توفر سبلا مختلفة وواسعة للغوص في العمق اللغوي

لدلالات الألفاظ والتعابير، باعتباره ميلاد للتفرد اللغوي والتميز الشخصي.

وقد تبدو النصوص الإبداعية متميزة ومختلفة عن غيره من النصوص الأخرى إذا خرجت عن المؤلف والعرف

اللغوي المتداول لدى المبدعين والنقاد، ويحقق الانزياح بمفهومه الواسع هذا التفرد.

والاختلاف الذي تسعى النصوص لبلوغه، على اعتبار أن الانزياح أسلوب لغوي خاص يحمل فائدة لغوية

وأخرى جمالية، لذا كان موضوع بحثنا هذا موسوم بـ "الانزياح في ديوان الشاب الظريف التلمساني"، والذي سيجيب عن

الإشكالية الرئيسية الآتية:

إلى أي مدى استطاعت انزياحات الشاعر: الشاب الظريف أن تبرز جمالية نصوصه الشعرية؟

والذي انبثق عنه العديد من الأسئلة الفرعية منها، ما هو مفهوم الانزياح؟ وكيف تعاملت كلا من الثقافة العربية

و الغربية مع مصطلحاته المتحددة؟

وقد حاولنا في هذا البحث أن نكشف عن الوظائف الجمالية التي يفضي إليها التحليل الأسلوبي من خلال

الانزياحات الأسلوبية للشاعر شمس الدين محمد بن عفيف الدين التلمساني.

كما اعتمدنا في دراستنا هذه اتباع منهجا علميا مستندا إلى الموضوعية ولكون المنهج الأسلوبي كفيلا بذلك، فقد

اعتمدناه في كشف الجوانب الجمالية في انزياحات الشاعر.

وقد احتوت هذه الدراسة على مقدمة وفصلين، يتناول الفصل الأول القسم النظري للانزياح حيث درسنا فيه

مصطلح الانزياح وكذا مفهومه عند العرب والغرب، كما عرضنا فيه لمجموعة من القضايا المهمة منها إشكالية المصطلح،

وهي إشكالية تغوص جذورها في التاريخ، ولا تزال تطرح إلى يومنا هذا، فتطرقنا إلى مجموعة من المصطلحات عبرت عن مفهوم الانزياح، متمثلة في الانحراف، العدول، الانزياح لأنها تعد أقوى المصطلحات وأكثرها تداولاً واستعمالاً. ثم تحدثنا عن مفهوم الانزياح انطلاقاً من العرب القدماء وصولاً على الغرب، بغية إبراز مصدره، فهو ليس من ابتداء الأسلوبيات الحديثة بل هو من أعماق الفكر النقدي العربي. بعدها تحدثنا عن مستويات الانزياح، كالانزياح الدلالي والتركيبي.

أما الفصل الثاني التطبيقي فحاج مخصصاً للبحث في المستوى التركيبي والمستوى الدلالي لنص "ديوان الشاب الظريف"، فالانزياح التركيبي تناولنا فيه دراسة التقديم والتأخير، والانزياح على مستوى الضمير والكلمة والحرف والحمل والالتفات وغيرها... أم المستوى الدلالي فتناولنا فيه دراسة دلالة مطلع القصيدة وكل ما تولده الدلالة من انزياحات، كالتضاد، الترادف، وبنية الصورة الشعرية من استعارة وكناية وتشبيه.

أما خاتمة هذا البحث فقد بلورنا فيه جملة من الاستنتاجات التي تولدت خلال هذه الدراسة. إن الدافع الحقيقي وراء اختيار هذا الموضوع هو الرغبة في كشف بنية النص الشعري القديم، وفق المنهج الأسلوبي الذي يفتت بنية النص ويجعلها يسيرة التأويل والقراءة ولتحقيق غايتنا المرجوة من هذا البحث اعتمدنا على مجموعة من المراجع التي ساعدتنا في إنجاز هذا البحث نذكر منها: "بنية اللغة الشعرية لجون كوهن"، "الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية" و"الانزياح في التراث النقدي والبلاغي" لأحمد محمد ويس وغيرها من المراجع.

أما الصعوبات التي واجهتنا في هذا البحث تتلخص في صعوبة الوصول إلى الدراسات التي تخصصت في الانزياح، وعدم توفر لدينا نسخة ورقية لديوان الشاب الظريف.

وفي الأخير نعبر عن شكرنا إلى كل من ساعدنا في إنجاز هذا البحث ومد يد العون، ولنا شرف عظيم أن تحظى هذه الدراسة بتوجيهات وإشراف الأستاذ "سوالمية سمير" فله خالص الشكر وافر التقدير والله ولي التوفيق، والشكر موصول للجنة المناقشة التي ستفحص هذا البحث وتبث فيه آرائها.

الفصل الأول: الانزياح في إطاره النظري

مفهوم الانزياح

اشكالية تعدد المصطلح

الانحراف

العدول

الانزياح عند الغرب

الانزياح الإستدلالي

المستوى التركيبي

الفصل الأول: الانزياح في إطاره النظري

1- مفهوم الانزياح:

1-1 لغة:

وردت لفظة انزياح في لسان العرب بمعنى "زاح الشيء يزيح زيحا وزيوحا وزيوحا وزيحانا، وانزاح: ذهب وتباعد

وأزحته وأزاحه غيره وفي التهذيب، الزيح: ذهاب الشيء، تقول قد أزحت علته فراحت، فهي تزيح وقال الأعشى:

وأرملة تسعى بشعت كأنه وإياهم مرید أحثت مرثاها

هنأت فلم تمنن علينا فأصبحت زحية بال قد أزحنا هزالها

ابن بري قوله: هنأنا أي أطعمنا والشعت: أولادها والريد: النعام والردة: لونها والرئال جمع رال وهو فرخ النعام¹.

وجاءت مادة نزيح في مقاييس اللغة لابن فارس بمعنى: تزيح وهو زوال الشيء وننحيه يقال زاح الشيء يزيح

إذ ذهب وقد أزحت علته فراحت وهي تزيح².

الانزياح في لسان العرب هو: من الفعل نرح الشيء ينزح نزحاً ونزحاً: تعد وشيء نرح ونزح، نازح، أنشد

ثعلب:

إن المذلة منزل نرح عن دار قومه، فاتركي شتمي

ونزحت الدار فهي تنزح نزوحاً إذا بعدت وقوم منازيح، قال ابن سيده وقول أبي ذؤيب:

وصرح الموت عن غلب كأنهم *** حرب يدافعها الساقى، منازيح.

¹ ابن منظور، لسان العرب، مج 4، ط 4 دار صادر، بيروت، ص 86.

² أحمد ابن فارس، مقاييس اللغة، ج 3، تح، عبد السلام محمد هارون، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص 39.

1. إنما هو جمع منزاح وهي التي على الماء عن بعد، ونزح به وأنزحه، وبلد نازح ووصل نازح بعيد وفيه حديث

سطيع: عبد المسيح جاء من بلد نزيح أي بعيد¹.

وجاء في تاج العروس أن الانزياح من نزح الشيء (كمنع وضرب) ينزح وينزح(نزحا)، إذا (بعد) كانتزح انتزاحا.

وجاء في تاج العروس أن الانزياح من «نزح الشيء (كمنع وضرب)، ينزح وينزح(نزحا)، إذا (بعد)، كانتزح

انتزاحا"²

كما ورد الانزياح أيضا في المعجم الوسيط فهو من "نزح نزحا ونزوحا:

بعد يقال: نزحت الدار، والبئر، قل مأؤها أو نفذ والقوم: نزحت آبارهم والبئر ونحوها، نزحا: فرغها حتى

قل مأؤها أو نفذ (نزح) بفلان، غاب عن عن بلاده غيبة بعيدة، (أخرج) الشيء أبعد به والبئر(انتزح) ابتعد³.

وقد جاء الزمخشري في معجمه أساس البلاغة، فقد جاء الانزياح بمعنى "نزيح، أزاح الله العلل، وأزحت علقته

فيما احتاج إليه، وزاحت علقته وانزاحت، وهذا مما نزح به الشكوك من القلوب⁴.

من خلال هذه المعاجم يتضح لنا أن الانزياح في اللغة يدل على البعد أي ابتعاد الكلمة عن معناها

الحقيقي، وأن الانزياح يعني فعل الكلام الذي يتعد عن القاعدة.

¹ ابن منظور، لسان العرب، مادة (ن،ز،ح)، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 2004، مجلد 14، ص ص231-232.

² محمد مرتضى بن محمد الحسيني الزبيدي، تاج العروس، مادة (ن،ز،ح)، تح عبد المنعم خليل إبراهيم وكريم سيد محمد محمود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ط1، 2007، ج7، ص96.

³ أحمد حسن الزيات وآخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، إسطنبول، تركيا، د ط، د ت، ج1، ص913.

⁴ الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمد باسل، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1419هـ-1998 م، ص428.

1-2/ اصطلاحاً:

يكاد الإجماع ينعقد على أن الانزياح هو خروج عن المؤلف وما يقتضيه الظاهر، أو هو "الخروج عن المعيار لغرض يقصد إليه المتكلم¹، وقد يكون دون قصد منه غير أنه في كلتا الحالتين يخدم النص بشكل أو آخر وبدرجات متفاوتة.

ثم إن الانزياح ما هو "إلا استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصور يخرج بها عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وابداع وقوة جذب وأسر"²

إذ أنه يسمح لهذا المبدع بمراوغة اللغة والانزياح عن قوانين المعيارية التي تحاول ضبط الخروج عن المؤلف والمعتاد من اللغة نفسها.

كما ورد نفس المفهوم عند علماء الأسلوب أمثال ليوسبتزر الذي يعتبر الأسلوب "انحرافاً فردياً بالقياس إلى قاعدة"³، فلا يمكن الخروج أو الانحراف عن الكلام العادي إلا بوجود الأصل الذي يعدل عنه أو معياراً ينزاح عنه، حيث يرى بيركيرو أن "الانزياح يعرف كميّاً بالقياس إلى معيار"⁴، وهو المفهوم كذلك الذي أشار إليه يوسف أبو العدوس حيث اعتبر الأسلوب انزياحاً عن قاعدة الاستعمال اللغوي⁵.

¹ يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، دار الميسرة، الأردن، ط 1، 2007، ص 7.

² أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، بيروت، لبنان 1426 هـ - 2005 م، ص 7.

³ جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تح، محمد الوليد العمري، دار توبقال، المغرب، ط 1، 1986 م، ص 16.

⁴ المرجع نفسه، ص 16.

⁵ يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 188.

الانزياح (L'écart)، هو مصطلح غير مستقر لأنه صعب الترجمة وعبارة انزياح ترجمة حرفية للفظ (L'écart)، غير أنه يمكننا أن نطلق على هذا المصطلح مصطلح آخر وهو التجاوز الذي يحمل نفس مفهوم المصطلح الأول أو نفي له لفظة عربية استعملها البلاغيون في سياق محدد، وهي عبارة "العدول" ويعتبر الأسلوبين أنه كلما تصرف مستعمل اللغة في هياكل دلالتها أو أشكال تراكيبها بما يخرج عن المؤلف، انتقل كلامه من السمة الإخبارية إلى السمة الإنشائية، فأن تقول (كذبت القوم وقتلت الجماعة) فإنك لا تعتمد إلى أي خاصية أسلوبية، أما قولنا (فريقا كذبتهم وفريقا تقتلون) فيحوي انزياحا أو عدولا عن النمط التركيبي الأصلي، بتقديم المفعول به أولا، واختزال الضمير العائد عليه ثانيا (فريقا كذبتهم) فهذا انزياح متصل بالعلاقات الركيبة، معنى ذلك أن الأدوات اللغوية نفسها المستعملة يمكن إعادة وصفها بما يزيد الانزياح، أما الآخر متصل بالعلاقات الإستبدالية كقول الشاعر: (والعين تحتلس السمع) فالمؤلف أن تسترق حاسة البصر النظر، وفي العدول عن عبارة النظر، واختيار عبارة السمع سمة أسلوبية¹.

ويكاد الإجماع ينعقد على أن الانزياح "خروج عن المؤلف أو ما يقتضيه الظاهرة أو هو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم أو جاء عفو الخاطر لكنه يخدم الذي بصورة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة"².

ولقد عد الكثير من الأسلوبيين الانزياح جوهر الإبداع، ولهذا فإننا نجد متناول في عدة مجالات أو علوم، فلا نكاد نجد كتابا في الأسلوبية والبلاغة أو النحو إلا وقد تطرق إليه، فالانزياح إذن "مفهوم واسع جدا ويجب تخصيصه"³ كما يقول جون كوهن، كما تجدر الإشارة إلى أن هذا الأخير هو المنظر الأول للانزياح، فقد قام بصياغته

¹ عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط5، 2006، ص ص 124-125.

² يوسف أبو العدوس، المرجع السابق، ص 175.

³ جون كوهن، المرجع السابق، ص 15.

لسانية لنظرية كاملة للانزياح وأشهرها، كما يقر بذلك الباحث محمد العمري وذلك في كتابه " بنية اللغة الشعرية"، وقد خرج من هذا البحث بنتيجة مفادها أن الصور البلاغية كلها إنما تعمل بخرقها الدائم لسنن اللغة¹.

فالانزياح يعمل حينئذ هو الآخر على خرق قوانين اللغة في مرحلتها الأولى لتليها المرحلة التأويلية، فهو لا يخرق اللغة إلا ليعيد بناءها من جديد لأن " الانزياح ليكون ثريا ينبغي أن يتبع إمكانات كثيرة لتأويل النص وتعددته"².

وبما أن اللغة نظام ثابت متفق عليه، تحكمه أنساق لغوية وأخرى نحوية وصرفية أو تركيبية... الخ، فإن اختراق هذا النظام وانتهاكه ينتج لنا انزياحا وهو ما يكسب النص جماليته والشعرية موضوعها الحقيقي، وعلى هذا الأساس قسم الأسلوبيون اللغة إلى مستويين:

"مستواها المثالي في الأداء العادي، والثاني مستواها الإبداعي الذي يعتمد على اختراق المثالية وانتهاكها"³.

فالمستوى المثالي هو ما أقرت به القواعد النحوية واللغوية وهو المستوى الذي يهتم به البلاغيون في إقامة مباحثهم⁴، أو بعبارة أخرى يطلق على المستوى المثالي بالمستوى العادي، والمستوى المنحرف عنه هو المستوى النقي الخاص بأهل الباعة، فهذه الأخيرة تقف عند الصورة الفعلية للكلام، ولا نفرض ما فيه من نقص أو اغراف، بل نحاول استغلاله من زاوية فنية، بينما يحاول النحو أن يقدم صورة مثالية كاملة للغة⁵.

¹ المرجع السابق، ص6.

² نور الدين السدي، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ج1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، 2007، ص194.

³ محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، مصر، ط 1، 1994م، ص268.

⁴ المرجع نفسه، ص269.

⁵ عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النثر العربي، مكتبة الخاندي، د/ط، دت، مصر، ص191

بينما يرى حسن ناظم أن " الانزياح يبحث في لغة جميع الشعراء عن العنصر الثابت رغم اختلاف لغاتهم، فهو غير مختص ولا فردي، بل إنه مرتبط بشائبة القاعدة/العدول، التي انبثقت من البلاغة القديمة والتي تبناها الأسلوبية فيما بعد¹، وهي الشائبة التي قامت عليها نظرية الانزياح عند جون كوهن، أو كما يسميها:

المعيار / le norme، الانزياح / l'écart، مما يجعلنا نعتبر أن معرفة نوعية المعيار هو مفتاح الإنزياحات، وهذا ما يقودنا إلى طرح الإشكالية التالية:

على أي معيار سيحدد انزياح الشعر؟

هناك من يعتبر النثر هو المعيار، وهو حسب كوهن اللغة الشائعة أو الطبيعية، أما الشعر فهو لغة الفن أو المصنوعة، ولكون النثر هو اللغة الشائعة يمكن أن نتحدث عن معيار تتحدث القصيدة انزياحا عنه²، وهو ما جعله يرفض فكرة (النثر هو نثر موزون) بل يعتبر الشعر مناقض تماما للنثر لكونه خال من الانزياح ويخص بذلك النثر العلمي، إذ أن لغته تفتقر إلى ما تمتاز به اللغة الفنية من سمات، وإذا وجدنا فيها ارتياحا فهو قليل بل يكاد يكون منعدما، ولذلك فإنها تعد هي معيار الإنزياح.

من خلال هذه المفاهيم المختلفة للانزياح يمكننا عد اللغة الشعرية أرقى مستويات اللغة، فكلما تحقق قدر أكبر من الحذف للمعايير اللغوية العادية والابتعاد عن درجة الصفر في الأسلوب كلما اقتربت اللغة من جوهر الشاعرية³.

كما يوضح محمد المهادي بوطارن بأن مصطلح الانزياح يستعمل في اللسانيات للدلالة على معينين:

¹ حسن ناظم، مفاهيم شعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت الحمراء، لبنان، ط3، 1994، ص117.

² جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص15.

³ إبراهيم بن منظور التركي، العدول في البنية التركيبية، قراءة في التراث البلاغي، مجلة أم القرى، العدد 40، ربيع الأول 1428 هـ، ص7

*المعنى الأول: هو الدلالة على الفجوة بين استمالين لغويين قديم وحديث أو بين عامي وفصيح، ففي الفرنسية مثلاً

هناك فرق بين كلمة "Rei" في الفرنسية القديمة والتي تعني الملك بالعربية وبين "Le roi" في الفرنسية الحديثة.

*المعنى الثاني: أما المعنى الثاني لهذا المصطلح فإنه يرتبط بعلم الأسلوب ويعني الخروج عن أصول اللغة وإعطاء

الكلمات أبعاداً دلالية لا متوقعة¹، ولهذا المصطلح في العربية عدة مرادفات، وهذا المفهوم هو المقصود في دراستنا هذه.

أما فيما يخص مرادفات مصطلح الانزياح فسنتناولها فيما بعد في العنصر التالي الخاص بإشكالية المصطلحوما ذكرناه أعلاه يوضح ويؤكد على أن الانزياح هو ظاهرة أسلوبية يعني بها النقد الألسني الحديث، فهو من أهم الظواهر التي يمتاز بها الأسلوب الشعري عن غيره "لأنه عنصر يميز اللغة الشعرية ويمنحها خصوصيتها وتوجهها"².

2- إشكالية تعدد المصطلح:

يعد تحديد المصطلح أمر هام في مجال البحث العلمي، لأنه الوسيلة التي تمكننا من الوصول إلى تحديد دقيق للمفاهيم المراد مناقشتها، ثم إنه في الوقت ذاته "وسيلة رصد التطور الداخلي في فرع من فروع المعرفة"³، ولعل الأمر الملفت للإنتباه هو أن مصطلح الانزياح أحد المصطلحات غير المستقرة، فقد تعددت تسمياته حتى أن القارئ يظن أنه يتعامل في كل مرة مع مصطلح جديد، ولهذا كان لابد من عرض أهم المصطلحات الدالة على مفهومه، مع التركيز على أبرزها وأكثرها تداولاً، فلا يمكن الاستدلال على مفهوم ما دون رصد مصطلحاته باعتبار أن معرفة المصطلح مفتاح العلم.

¹ محمد المهادي بو طارن وآخرون، المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والنقدية انطلاقاً من التراث العربي ومن الدراسات الحديثة، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، 1418 هـ-2008 م، ص156.

² موسى سامح رابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، ص6

³ أحمد درويش، دراسة الأسلوب المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د/ط، ص15.

وقد جاء في كتاب عبد السلام المسدي في كتابه الأسلوبية والأسلوب من تلك المصطلحات:

L'écart	الانزياح
L'abus	التجاوز
La déviation	الانحراف
La distraction	الاجتلال
La subversion	الإطاحة
Lin fraction	المخالفة
Le scandale	الشناعة
Le viol	الانتهاك
La violation des normes	خرق السنن
L'incorrection	اللحن
la transgression	العصيان
L'altération ¹	التحريف ¹

¹ عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 79-80.

في حين يرى بعض الدارسين أن مصطلحات "العدول" هو أحسن ترجمة لمفهوم "L'écart" مثل الباحث حمادي صمود.¹

ولعل هذا راجع لانتشار مصطلح "العدول" في نقذنا العربي، فهو أقوى المصطلحات القديمة تعبيراً عن الانزياح، إلا أن هناك فئة أخرى من الدارسين العرب فضلوا مصطلح "الانحراف" واعتمده في دراستهم، وهك أولئك الذين غلبت عليهم المصادر الإنجليزية، فهو ترجمة لكلمة "déviation" في الإنجليزية، غير أن هذا المصطلح محدود لكونه تابع من فهم ضيق للأسلوب بما هو ظاهرة فردية مرتبطة بكاتب ما.²

ويمكن إضافة مصطلحات أخرى لهذه المصطلحات فقد أضاف صلاح فعل كلمة "الكسر" ونسبها إلى تيري، ونسب إلى بارت كلمة "الفضيحة" وتودروف نسب إليه كلمة "شدوذ" وأما إلى آراجون فنسب كلمة "الجنون" ومن خلال هذا أصبحت مصطلحا للانزياح، العدول، الانحراف، تمثل أهم المصطلحات التي تعبر عن نفس المفهوم الذي نحن بصددده، حتى أن يحمل المفاهيم المرتبطة بهذه المصطلحات الثلاثة تنضوي تحت تسمية واحدة وهي نظرية البعد التي تعني البعد عن النثر والانحصر في دائرة الشعر كون الانزياح لصيق بهذا الأخير.³

ونجد في عرض عدنان بن ذريل لكتاب "المدخل إلى التحليل الألسني للشعر"⁴ عدة مصطلحات أيضا نكتفي منها بذكر ما لم يذكر عند المسدي وفضل وهو: "الجسارة اللغوية والغرابة" و"الابتكار" و"الخلق".

وورود عن جان كوهن فضلا عما فاعتمده من الانزياح والأعراف والخرق لفظا آخر مرادف للانزياح هو الخطأ إذ يقول " أن الأسلوب خطأ ولكنه ليس كل خطأ أسلوبا"⁵.

¹ حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 177

² أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع، ط 1، 2005، ص ص 31-32

³ حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 117.

⁴ جويل تامين وجان مولينو، الموقف الأدبي، 141-143، كانون الثاني-آذار-1983

⁵ جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترك محمد الولي ومحمد العمري، ط 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، ص 193، ويقول في الصفحة

194 "الانزياح في الشعر خطأ متعمد..."

ولكن اختار المسدي في كتابه الرائد مصطلح الانزياح فإن صلاح فضل قد اختار "الانحراف" في غالب تأليفه، ولكنه أشار إلى أن هناك من بحث لهذا المصطلح معادل بلاغي قدّم هو "العدول"¹.

وثمة مصطلحات وأوصاف أخرى يمكن أن تضاف إلى ما مضى مثل الانكسار، وانكسار النمط، والتكسير، والكسر، وكسر البناء، والازاحة، والانزلاق، والاختراق، والتناقض، والمفارقة، والتنافر، ومزج الأضداد، والاختلال، والاختلال، والخلل، والانحياز، والتغريب، والاستطراد، والأصالة، والاختلاف، وفجوة التوتر.

2- الانحراف:

أما الانحراف فهو الترجمة التي يبدو أنها شاعت أكثر من غيرها للمصطلح "déviation" الموجود في اللغتين الإنجليزية والفرنسية، ولكنه في الإنجليزية أكثر دورانا وترجمته بالانحراف هي فيما يبدو أصح ترجمة له وإن كان هناك مصطلحات أخرى كالشدود أو العدول، فضمن ترجمته بـ "الشدوذ" مؤلفا معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب²، وشرحا هذا الشدوذ بأنه "الخروج عن القاعدة" ومخالفة القياس، وذلك كجمع فارس في العربية، لذا فإن مصطلح الانحراف يعد واحدا من المصطلحات المذكورة بكثرة في الدراسات العربية الحديثة فهو مصطلح حديث النشأة شأنه في ذلك شأن مصطلح الانزياح، لذلك نجد بتردد بصورة مكثفة في الدراسات النقدية الحديثة عكس مصطلح العدول الذي تعود جذوره إلى الموروث النقدي العربي القديم.

ومن الدراسات الحديثة التي اعتمدت مصطلح الانحراف بدلا من المصطلحات الأخرى نجد صلاح فضل الذي اختار مصطلح "الانحراف" في أغلب تأليفاته ولكنه أشار إلى أن هناك من بحث لهذا المصطلح عن معادل بلاغي قدّم وهو العدول³، كما نجد موسى سامح رباحة في كتابه الأسلوبية مفاهيمها وتحليلاتها قد عقد فصله الثالث

¹ مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، مج 39 ج 4 تشرين الأول 1964، ص 592 فقد ترجمه كذلك حسني سيح.

² وحدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2 مكتبة لبنان، بيروت 1974، ص 209.

³ صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1992، ص 63.

تحت عنوان "الانحراف مصطلحا نقديا" حيث عالج فيه إشكالية مصطلح الانحراف في الدراسات العربية الحديثة والقديمة ثم وضع العلاقة بين الانحراف والمعيار لينتقل إلى ظاهرة الانحراف في دراسة النص الشعري ويختتم نصه بالحديث عن مصطلح الانحراف إلى الانزياح لما يخفيه مصطلح الانحراف من الحياء الأخلاقي السليبي ، لهذا عمد بعض الباحثين للتفتيش عن أسماء أخرى تصف ظاهرة الخروج عن المؤلف¹ ، وارتكز اهتمامهم على مصطلح الانزياح هذا الذي شاع بشكل واضح في الدراسات النقدية العربية الحديثة .

وقد كتب لهذا المصطلح أن يشيع في كتابات كثير من الباحثين ، ولكن استعماله لم يخلو من اضطراب في بعض الأحيان ، فقد ورد المصطلح قرين مصطلحات أخرى في مثل هذا النص الذي لخص فيه محمد مفتاح كلاما لجان كوهن فقال : إن الشعرية تتحد بالمجاز ، والمجاز فوق أو انحرف (خرق) ويرادف عنده اللحن بمفهوم المحو التوليدي – التحويلي ، ومن ثمة فهو يعتري التركيب ولكن لماذا العدول عن الحقيقة إلى المجاز ؟ تحطيم اللغة العادية (كذا) وخلق لغة سامية شعرية على أن هناك أربعة نماذج على فوارس ، والقياس أن يكون جمعا لفارسه، كما أنه في اصطلاح اللغويين المحدثين يشمل كل تغيير في ترتيب الحروف داخل الكلمة ، والكلمات داخل الجملة ، واستعمال الألفاظ استعمالا مجازيا لغرض بلاغي .

وكذلك وضع محمد علي الخولي في "معجم علم اللغة النظري"² ووضع رمزي روحي البعلبكي ترجمتين هما : انحراف وشدود³ . وأما فهد عكام فجعل الانحراف والعدول ترجمة للمصطلح السابق⁴ وانفرد حسن كاظم فيما يبدو حين ترجم doliation بالانزياح⁵ في حين جعل الانحراف ترجمة لـ departure.

¹ موسى سامح رابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتحليلاتها، ص43.

² معجم علم اللغة النظري، ط1، مكتبة لبنان، بيروت، 1982، ص72.

³ معجم المصطلحات اللغوية، ط1، دار العلم للملايين، بيروت 1990، ص146.

⁴ ترجمة كتاب جان لوي كاباتش، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ط1، دار الفكر، دمشق، 1982، ص108، 113.

⁵ مفاهيم الشعرية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1994 ص111.

ويرد عند حازم القرطاجاني ذكر لفظ الانحراف في قوله " فأما ما يجب في طريقه الجدل والانحراف في ما كان من الكلام على الجدل إلى طريقة الهزل كبير احراف أو لا ينحرف إلى ذلك بالجملة، والواضح من كلامه هنا أنه يسمى الخروج من الجدل إلى الهزل انحرافاً".¹

أما عبد الحكيم راضي فيعقد فصلاً كاملاً في كتابه "نظرية اللغة في النقد العربي" تحت عنوان "المثالي والمنحرف"، حيث يستخدم مصطلح الانحراف دون غيره، إذ يشير إلى أن الانحراف هو "الأساس في بحث اللغة الأدبية لذا فإن تعيينه أمر لا بد منه، كما أن تعيين الأصل خطوة ضرورية لتعيين الانحراف عنه كما وكيفاً".²

من الخرق وهي منطقي ودلالي، ومعرفي، وصوتي، أي خرق لمبدأ التناقض، ولقواعد الانتقاء والمعرفة الموسوعية.³

وبعيداً عما في هذا النص من ركافة وضعف، فإننا نلاحظ أن الباحث جمع فيه ستة مصطلحات، وكان يكفيه لو اقتصر على واحد أو اثنين، وعلى هذا الغرار قول عبد السلام المسدي: "إن القدماء كانوا يعتبرون أن كل تغيير يطرا على قواعد اللغة إنما هو انتهاك لأبديّة قوانينه، فهو بالتالي تجن على اللغة وتسلط على أصلها فيكون شأنه بمتولة البدعة، وفي كل بدعة عدول وانحراف، وما إن يظهر الشذوذ حتى تتبرى المجموعة لمقاومته".⁴

2-2/العدول:

هذا المصطلح قدم كثير الورود في كتب النقد والبلاغة، أي الكتب التراثية بصفة عامة انطلاقاً من سيبويه وابن جني مروراً بعبد القاهر الجرجاني وابن الأثير... الخ، وقد اعتمد الكثير من المحدثين نذكر منهم مصطفى السعدني وعبد الله مولة وعبد السلام المسدي، الذي أكد على أن مصطلح الانزياح يقابل في الأجنبية "l'écart" غير أن

¹ أبو الحسن حازم القرطاجاني، منهج البلغاء وسراج الأدباء، تحك محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، د/ط، د/ت، ص328.

² عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي، مصر، د/ط، د/ت، ص2010.

³ مفتاح محمد، في سيجاء الشعر القديم، دار الثقافة الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1982، ص50-51.

⁴ عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر، تونس، دط، دت ص17.

المترجمين وجدوا صعوبة في ترجمة هذا المصطلح إلى العربية لأنه غير مستقر في صورته، لذلك لم يرض به الكثير من علماء الأسلوب و رواد اللسانيات، في حين لجأ البلاغيون والنحويون على احياء لفظة غريبة قديمة وهي "العدول"¹. وإذا عدنا إلى سيبويه في الكتاب لوجدناه قد استعمل مصطلح "العدول" وأفرد له باباً سماه "هذا باب ما جاء معدولاً عن حده من المؤنث كما جاء المذكر معدولاً عن حده"².

وأعطى أمثلة كثيرة عن ذلك منها قول الشاعر:

لحقت حلاق بهم على أكسائهم**** ضرب الرقاب ولا يهم المغنم

وكذلك ابن جني في كتابه "الخصائص" نجده يذكر مصطلح العدول وعقد له باباً بعنوان "باب في العدول عن الثقيل إلى ما هو أثقل منه لضرب من الاستخفاف"³ لذلك أصبح يستعمل مصطلح العدول في السياقات اللغوية والبلاغية التراثية، منها ما استعمله ابن سينا في قوله "فإن العدول عن المبتدل إلى الكلام العالي الطبقة، والتي يقع فيها أجزاء هي نكت نادرة هي في الأكثر بسبب النثرين لا بسبب التبيين"⁴.

كما استعمل عبد القادر الجرجاني، أيضاً في قوله: "أعلم أن الكلام الفصيح ينقسم إلى قسمين: قسم لا تحزي المزية والحسن فيه إلى اللفظ، وقسم يعزى ذلك فيه إلى اللفظ، فالقسم الأول كالكناية والاستعارة والتمثيل الكائن على حد الاستعارة وكل ما كان فيه على الجملة مجاز واتساع وعدول باللفظ عن الظاهر⁵ فالجرجاني هنا يستخدم المصطلح كسابقه ويعني به خروج اللفظ عن ظاهره.

¹ ينظر عبد السلام المسدي الأسلوبية والأسلوب، ص124.

² أبو بشر عمر بن ثمان بن قنبر سيبويه، الكتاب، ج3، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، د/ط القاهرة، ص270.

³ المرجع نفسه، ص273

⁴ أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، ج2، تح: عبد الحميد هندواوي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1421 هـ-2001م.

⁵ أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2002، ص39.

في حين يذكر ابن كثير مصطلح العدول تحت عنوان "العدول عن بعض الحروف إلى بعض نحو قوله: "فريد في الدار، وعمرو على الفرس، لكن إذا أريد استعمال ذلك في غير هذين الموضعين مما يشكل استعماله عدل فيه الأول"¹.

وانطلاقاً من هذه الدراسات حاول عبد السلام المسدي لفت الانتباه إلى ضرورة إحياء مصطلح العدول في كتابه "الأسلوبية والأسلوب"، غير أنه لم يستعمله بل استعمل مصطلح الانزياح².

أما عبد الحميد أحمد هندراوي، فقد وظف مصطلح "العدول" في كتابه الاعجاز الصربي في القرآن الكريم، بدلا من المصطلحات الأخرى المعبرة عنه باعتبار كثرة وروده عند الباغيين القدماء بهذا اللفظ كما أنه أدق في التعبير عن الظاهرة³.

ونجد أيضاً أن سيبويه يستعمل في كتابه مصطلح العدول بمعنى الخروج عن أنظمة اللغة والشائع المطود من قوانينها أو كلامها مثله أستاذه الخليل، حيث عقد له باباً سماه "هذا باب ما يكون مذكراي وصف به المؤنث، وذلك كقولك: "امرأة حائضا وهذه طامث كما قالوا: ناقة ضامر يوصف به شيء، والشيء المذكر، كأنهم قالوا: هذا شيء حائض ثم وصفوا به المؤنث، كما وصفوا المذكر بالمؤنث فقالوا: رجل نكحه"⁴.

وقال أيضا: أعلم أن كل مذكر سميته بمؤنث على أربعة أحرف فصاعدا لم ينصرف، وذلك أن أصل المذكر عندهم أن يسمى بالمذكر، وهو شكله والذي يلائمه فلما عدلوا عنه ما هو له في الأصل وجاؤوا بما يلائمه⁵.

¹ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، قرأه وعلق عليه محمود شاكر، دار المدني، ط3، مصر، 1413هـ، ص 231
² ضياء الدين نصر الله بن محمد بن الأثير، المثل السائر في الكاتب والشاعر، ج2، تج: كامل محمد، عريضة دار الكتب العلمية، ط1، بيروت لبنان، 1419هـ-1997م، ص35.
³ ينظر أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص45.
⁴ سيبويه، الكتاب، مكتبة الغانجي، القاهرة، مصر، ط3، ص383
⁵ المرجع نفسه، ص 383.

وبعد ذلك يضرب أمثلة نحو: عناق، عقرب، عقاب، عنكبوت... وهي صفات مؤنثة أطلقت على مذكر منعته من الصرف، فسبويه يبين أن العدول إنما هو نزوح عن الأصل وجاء بأمثلة عن العدول.

يرى أيضا "ابن جني" أن سبب العدول راجع إلى المعنى فيقول في الباب الذي عقده بعنوان: "باب في العدول عن الثقل إلى ما هو أثقل منه لضرب من الاستحقاق". أعلم أن هذا موضوع يدوع ظاهرة إلى أن يعرف غوره وحقيقته¹ ويقصد بذلك أن الحمل على المعنى هو السبب في حدوث العدول، كأن يترك الحرف إلى ما هو أثقل منه ليلتف اللفظان فيخفا على اللسان نحو قوله: لف الحيوان فهو عند الجماعة من مضاعف الباء، إذ أن أصله حييان، فلما ثقل عدلوا عن "الباء" إلى "الواو".

*عند النجاة المحدثين: نجد أن "تمام حسان" يحدد المجالات التي تتم فيها المطابقة من عدمها، إذ يرى أن "مسرحة المطابقة هو الصيغ الصوفية والضمائر فلا مطابقة ف الأدوات ولا الظروف مثلا إلا النواسخ المنقولة عن الفعلية، فإن علاقتها السياقية تعتمد على قرنية المطابقة واما الخوالب فلا مطابقة فيها²، فهو هنا يؤكد ويحدد المجالات التي تتم فيها المطابقة ما هي إلا انعكاسات صورة الواقع، وغالبا ما تكون بين الألفاظ في العدد والجنس لهذا فإننا لا نكاد نجد نَحْوِيا قد أشار إلى العدول دون أن يعرج أو يتطرق إلى الحديث عن المطابقة، إذ ان الأشياء لا تعرف إلا بأضدادها فإذا كانت المطابقة هي مطابقة الواقع باستعمال اللغة فإن العدول هو الخروج عنه وهذا ما وضعه "تمام حسان" في قوله: "أن النجاة قد كونوا بنية ذهنية تجريدية مفارقة للاستعمال سموها "الأصول" فجعلوا لكل طائفة من العناصر أصلا ترد إليه مفرداتها فما وافق الأصل منها مستصحبا وما كان مختلفا عن أصله قبل أنه معدول به عن الأصل"³.

¹سبويه، الكتاب، مكتبة الغانجي، ص 235، 236.

²ابن جني، الخصاص، ج2، ص262.

³تمام حسان، اللغة العربية منهاها و معناها، عالم الكتب للنشر و التوزيع، القاهرة، ط4، 2004م، -1425هـ، ص214.

نجد أيضا "عبده الراجحي" الذي لم يألف رأي سابقيهن وظهر ذلك عندما تحدث عن أحكام الفاعل، فأكد وجوب أن يكون فعله مفردا بمعنى أنه لا تلحقه علامات التثنية أو الجمع، وهي اللهجة المعروفة بلغة أكلوني البراغيث، حيث ألحق فيها بعلامات الجمع¹.

أكد هؤلاء أن العدول أو عدم المطابقة هي مسألة تصح في الشعر وفي القراءات القرآنية، وإنها محمولة على التصور الموسيقي الجمالي، لأنها مسألة لفظية²، وهذا يعني أن العدول له مستويات معنوية وأخرى لفظية، فقد يأتي العدول في الأولى نحو: قوله تعالى: "الذين يرثون الفردوس هم فيها خالدون"³، حيث جاء الضمير فيها مؤنثا يعود إلى مذكر وهو الفردوس عملا على معنى الضمة⁴.

نستخلص أن نظرة العلماء إلى العدول كانت واحدة حيث عدوها ظاهرة لغوية ونحوية تحتاج بحث وتقصي.

* عند البلاغيين: وقفوا عند هذا الباب طويلا، فذهبوا إلى أن الالتفاف عدول عن مبحث المطابقة الذي تصف به النحاة واللغويين⁵، فأصحاب النظرة البلاغية قرروا أن المستوى الفني لا يمكن أن يتحقق إلا بتجاوز كل ما هو مألوف، لأن الانحراف اللغوي يتولد أساسا من الخروج عن الأطر المرسومة كلغة ومخالفة العرف المرتضى والجور على النظم النحوية والصرفية دون اخلال بالبنى الأساسية كلغة⁶، معنى ذلك أن طريق البلاغيين خالف طريق النحويين بمستوى الأداء العادي، فالبلاغيون عدلوا عن هذه المثالية وأدركوا أن لغة الأدب قد تتحول من النمط المألوف في اللغة إلى صور منحرفة تقوم على فرق ما هو معروف في النظام النحوي، وهكذا حرص البلاغيون دائما على التذكير بالمستوى العادي للغة، والتنبيه له في مثل قولهم: أصل المعنى، أصل الكلام، رعاية الأصل، وهو في نظرهم بالرغم

¹ تمام حسان، خواطر في تأمل لغة القرآن الكريم، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2006م، ص102، 101.

² عبده الراجحي، التطبيق النحوي، منشورات دار النهضة، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص209، 208.

³ سورة المؤمنون، الآية 11.

⁴ حسين عباس الرفايع، ظاهرة العدول عن المطابقة في العربية، ص55.

⁵ المرجع نفسه، ص66.

⁶ فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، تر: طه وادي، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004م، ص23، 24.

من ذلك يخلوا من أي قيمة فنية، ويعد مبحث علم المعاني في البلاغة العربية أساسا لرعاية المستويين معا، لأن فيه يطابق اللفظ مقتضى الحال مما يدخل في المستوى العادي كالإعلال والتصحيح والاعراب أما أبواب المعاني فيمتنع فيها اجراء الكلام على الأصل ، وهي أبواب تقوم على أساس العدول في اللغة ، وكانت وسيلة البلاغيين في معظم هذه الأبواب هو التقديم والتأخير، التنكير والتعريف...¹.

كما نجد أن "أبا عبيدة" قد التفت إلى ظاهرة الانزياح بكثرة ن كما عرفت عندهم بمصطلح العدول حيث يشير إلى توظيف صيغة المفرد مثلا مكان صيغة الجمع، وكانت مدونة آيات بينات من الذكر الحكيم فمثلا في قوله عز وجل: "يخرجكم طفلا"²، ويرى ان مجاز ما جاء لفظه لغة واحدة الذي له جماع منهن ووقع معنى هذا الواحد على الجميع فقال تعال: "نخرجكم طفلا" بدلا من أطفال.

وعلى هذا النحو يقف أبو عبيدة عند العدول عن صيغة المصارع إلى صيغة الماضي في قوله تعالى: "والله الذي أرسل الرياح فتثير سحابا فسقناه إلى بلد ميت فأحيينا به الأرض بعد موتها كذلك النشور..."³ فيقول ومجازا (فسقناه)(فنسوقه)، والعرب قد تضع "فعلنا" في موضع "نفعل" كقول الشاعر:

إن سمعوا ريبة طاروا بها فرحا**مني وما يسمعون من صالح دفنوا

في موضع يطيروا ويدفنوا...⁴.

ولعل "ابن الأثير" قد أولى مسألة الالتفات عناية كبيرة، إذ عاب على "الزمخشري" ما ذهب إليه من أن الالتفات عادة أسلوبية عند العرب، إذ سئلوا عن الانتقال من الغيبة الى الخطاب ومن الخطاب على الغيبة.

¹محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، ص 269، 270.

²سورة الحج، الآية 5.

³سورة فاطر، الآية 9.

⁴أبو عبيدة بن معمر، المتن في مجاز القرآن، ج2، تح، فؤاد سركين، مؤسسة الرسالة ، دط، دت، ص51.

قالوا: كذلك كانت عادة العرب، (إذ سئلوا عن الانتقال من الغيبة) في أساليب كلامهما وهذا القول هو عكاز العميان كما يقال¹. فهو يؤكد أن المعنى ليستدعي الآخر، كما أن الغرض الموجب لاستعمال هذا النوع من الكلام لا يجري على وتيرة واحدة، وإنما هو مقصود على العناية بالمعنى المقصود، وذلك المعنى يتشعب شعبا كثيرة لا تنحصر، وإنما يؤتى بها على حسب الموضوع الذي ترد فيه². ولم يقتصر رأي ابن الأثير على الجانب النظري بل ذهب إلى تأكيد ما ذهب إليه بالأمثلة التطبيقية من القرآن الكريم حيث يرى بأن الالتفات يكثر دورانه في الكتاب المقدس. الالتفات في الكلام يتقنه فقط العارفون بالبلاغة والفصاحة، فضلا عن ذلك يخلص الكلام من تكرارته ويمنحه الطلاوة والحلاوة بتعبير القدماء يقول السكاكي: "... وسمي هذا النقل التفتاتا عند العلماء المعاني، والعرب يستكثرون منه، ويرون الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب أدخل في القول عند السامع، وأحسن نظرية لنشاطه"³.

كما سبق لنا الذكر أن اللانحو يشكل دائما العنصر الأكثر إثارة بالنسبة لمتلقي الشعر. وكلما ابتعد الشاعر عن البيئات النحوية الجاهزة كلما اثقل بخطابه إلى دائرة الشعرية، لهذا راح بعض النقاد يقسون درجة هذه الشعرية بمدى القدرة على الابتعاد عن المألوف، حتى قال ابن رشيق القيرواني: "فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه أو زيادة فيها أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ أو صرفا معنى إلى وجه عن وجه آخر، كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة"⁴. وهو يعني بهذه المقولة أن الشاعر إذ لم تكن عنده القدرة على التصرف في المعاني بكل براعة، أو التمكن من اللعب من اللغة ومراوغتها كيفما شاء، سواء بابتكار الألفاظ جديدة أو توليد معنى من معنى آخر، أو زيادة المعاني التي نقصت عند غيره، أو

¹ ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكتاب و الشاعر، ج1، ص 408.

² المرجع نفسه، ص 409.

³ أبو يعقوب يوسف بن محمد بن محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هندواوي، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، ص 296.

⁴ أبو الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ج1، دار الجيل للنشر و التوزيع و الطباعة، دط، دت، بيروت لبنان، ص116.

عكس ذلك بمعنى إنقاص المعاني الزائدة عند الشعراء الآخرين ، فهذا الشاعر المرسل لا يرتقي أبدا الى مصاف الشعراء الحقيقيين ، لأن الشعر كما يؤفه ابن خلدون: " هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي ، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده الجاري على أساليب العرب المخصوصة به"¹.

وبهذا فإن للشعر خصائص تميزه وتجعله مثقلا بالدلالات والإيحاءات مما يبعده عن كونه نثر، فحينما قسم " ابن خلدون " الكلام الى فني النظم والنثر حددهما بقوله: «اعلم أن لسان العرب وكلامهم على فني في الشعر المنظوم وهو الكلام الموزون المقفى... وفي النثر وهو الكلام غير الموزون»². وهكذا جاء تركيز القدماء على فكرة " صناعة الكلام " أو أن " الشعر صناعة"، حيث انصب اهتمامهم على الجانب الفردي المنزاح على أشكال الآخرين في استخدام الألفاظ، ولهذا كانت المعاني بالنسبة للشاعر -عندهم- بمثابة المادة الموضوعية والشعر فيها كان كالصورة، كما يوجد في كل صناعة مثله مثل الخشب للنجارة والفضة للصناعة³. ودائما في باب المعاني يقسم عبد القاهر الجرجاني المعاني الى قسمين:

قسم عقلي: يقوم أساسا على الحق والصدق، وقسم تخييلي: لا يمكن أن يقال إنه صدق وإن ما أثبتته ثابت وما نفاه منفي⁴. ويرى القسم الثاني كثير المسالك، لا يكاد يحصر إلا تقريب ولا يحاط به تقسيما وتبويبا⁵

إن شعرية الجرجاني تقوم إذن أساسا على النظام وسعر النظم هو المحازر فما حسن الكلام في معظمها إن لم نقل كلها تعود إلى الخروج بالتعبير المألوف إلا ما هو مختلف وذلك الخروج يتم عبر إفساد قواعد التعبير المتعارف عليها⁶. كما أن تركيز هؤلاء النقاد والبلاغيين القدامى يتمحور حول فكرة عدم تناهي المعاني النابغة أساسا من فكرة

¹ عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، المقدمة، دار العلوم للجمع، بيروت، لبنان، دط، دت، ص 373.

² المصدر نفسه، ص 566.

³ أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، دط، دت، ص 65.

⁴ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، علق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، ط1، القاهرة، 1991، ص 267.

⁵ المصدر نفسه، ص 267.

⁶ فتحيحة كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، دار الانتشار العربي، بيروت. لبنان، ط1، 2008، ص 52.

دوام الابداع واستمراره إلا أن هناك نفر من النقاد يذهب للقول بأن القدماء قد استنفذوا كل المعاني ولم يتركوا شيئاً للمتأخرين¹، وكان هذا الاعتقاد كما يقول احسان عباس أحد الدوافع لما عرف في النقد العربي "بالسرقات الأدبية"². ويضيف مصطفى ناصف قائلاً: "إن النقد العربي نظر إلى الشعر على أنه تراث جماعي ولم يكن ينظر إلى الشعر على أنه تراث إمروء القيس وزهير بن سلمى، والنابغة والأعشى... وغيرهم ومن هنا ظهرت المسألة المعروفة باسم السرقات³، ومهما يكن للسرقات الأدبية من إساءة إلى النقد العربي وكذا إلى الشعر، إلا أنه من جانب آخر لا يناقض من ربط مبحث السرقات بإعلال شأن الأصالة والتجديد والإبداع⁴، لأنه قد تكون تلك السرقة التي يأخذها شعراء محدث عن آخر قديم عدول أو انحراف، ومن ثمة فإنه من الممكن أن ينظروا إليها نظرة فنية أو على أنها مجال من مجالي الإبداع لدى المتأخر⁵.

من خلال ما ذكرناه نستشف أن الانزياح كمصطلح قد واكب ظهوره بزوغ حركات التجديد في الشعر العربي، إلا أنه كفكرة ضارب في تاريخها ومواكب لحركة الإبداع الأدبي من العصر الجاهلي، تجلت صورته عند الشعراء الجاهلين أنفسهم حينما ميزوا بين لغة الحديث اليومي ولغة الشعر بذوق فطري، فكان كل واحد منهم يحاول أن يجد لنفسه أسلوباً خاصاً يتميز به عن أقرانه من الشعراء فيخرج بذلك عما هو مألوف.

*عند النقاد: تركز اهتمام النقاد والشعراء العرب أيضاً على الانزياح سواء منهم القدامى أو المحدثين على غرار النحويين البلاغيين، حيث برزت مظاهره عند القدامى من خلال إقامتهم للمفاوضات بين الشعراء ن ومن ذلك ما يروى عن مفاضلة الأصمعي بين بشار بن برد ومروان بن أبي حفصة، حيث فضل الأصمعي عن بشار باعتبار لجوئه إلى الجديد في شعره، أما مروان فقد سلك نهج القدماء فقال: "أن مروان أخذ بمسالك الأوائل سلك طريقاً أكثر

¹ أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، ص 25.

² إحسان عباس، تاريخ النقد العربي عن العرب، دار الشروق، عمان، دط، 1986م، ص 39.

³ مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع، دط، دت، ص 100.

⁴ أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، ص 28.

⁵ المرجع نفسه، ص 27.

سلاكه فلم يلحق بمن تقدمه، وإن بشارا سلك طريقا لم يسلكه أحدا فانفرد به وأحسن فيه¹. ويقارن الخطابي بين امرئ القيس والنابغة في وصفهما بليل، فيخلص إلى أن أبيات امرؤ القيس فيها من ثقافة الصيغة وحسن التشبيه وإبداع المعاني ما ليس موجودا في أبيات النابغة²، فأضحت المفاضلة بين الشعراء تنصب حول مسألة الإبداع الفني وحسن السبك وابتداع المعاني، مما يؤكد أن الانزياح وإن كان كمصطلح غير معروف كما أسلفنا الذكر عند العرب القدامى، إلا أن مفهومه يغوص في أعماق التاريخ، لأن المفاضلة أو حب التميز عند الشعراء لا تمثل سوى صورة من صور الانزياح، ومن خلال مفهوم عمود الشعر يمكن أن نستخلص الشروط التي وضعها النقاد واعتبروها أساسا ينبغي للشاعر أن يتبعها لكي يضمن رضى النقاد عنه، فيكون بذلك التراث هو محور الفن وعلى الصعيد الآخر بدأت بوادر اتجاه شعري جديد تتمثل في كل من بشار بن برد وابن هرمة، والعنابي، وأبي نواس، وأبي تمام وغيرهم، وهو اتجاه خرج به أصحابه على عمود الشعر العربي الذي حدده المرزوقي في قوله: شرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته والإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه والتحام أجزاء اللفظ والتماثل على تخير من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومناسبة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية³.

وعمود الشعر كما يقول ادونيس بالنسبة إلى النقد التقليدي هو: «المعنى الذي يقبله العام ويفهمه»⁴.

فانصب غضب النقاد وسخطهم على كل من خرج على عمود الشعر انطلاقا من بشار بن برد وأبي نواس... ولكن إذا كان مفهوم الإبداع هو إتيان الشاعر بالمعنى المستطرف والذي لم تجر العادة بمثلهن فإن التمسك بعمود الشعر ينفي الإبداع⁵. إذ يشابه الشاعر السابق باللاحق فلا يجد الشاعر نفسه إلا صوتا مكررا لسابقه فقط بعيدا كل البعد عن الخلق والابداع. في هذا الشأن لا يمكننا بحال من الأحوال أن ننكر فضل الشعر العربي القديم، بل لا بد من التيقن بأنه النموذج الفني الأعلى له سماته الجمالية أصوله الثابتة غير أن التحفظ على عمود الشعر معارضة كل

¹ أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، ص 18.

² المرجع نفسه، ص 18.

³ عبد الله التطاوي، القصيدة العباسية قضايا واتجاهات، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، دت، ص 41.

⁴ ادونيس، زمن الشعر، دار العودة بيروت، ط2، 1978، ص 28.

⁵ المرجع نفسه، ص ن.

تحدد يؤدي إلى قتل الإبداع لذا لا بد من الخروج عن المؤلف سواء باستخدام الكلمات العربية بطريقة غير مألوفة أو باستخدام المعنى غير المؤلف، أو حتى في الصورة الشعرية وتوظيفها بطريقة غير عادية، وهي الأسس التي دعا إليها أبو تمام في خروجه عن عمود الشعر وكان ممن امتلكوا الجرأة على التغيير ويتمثل تغييره في استعماله للمعنى غير المؤلف وكذلك الصورة الشعرية، إضافة إلى استخدامه للكلمة العربية بطريقة غير معتاد عليها، ومن ثم إدراجه لأفكار يشوبها الغموض لهذا سأله أحدهم: لماذا لا تقول ما يفهم؟ فرد عليه: لماذا لا تفهم ما يقال؟¹.

وكذلك أبو نواس كان من أولئك امتلكوا الشجاعة للتغيير في تلك القواعد وكسر النظام السائد، وقد تجاوز رموز الحياة القديمة رافضا الحياة اليدوية داعيا إلى نمط حياتي آخر يقتضي بالضرورة نمطا تعبيريا آخر، وهكذا يمكننا أن نعد أبا نواس بداية شبه كاملة للخروج عن المؤلف، فهو يرفض حياة البداوة ويرفض التعليم الدينية بخاصية في شكلها الأخلاقي، فكان يدعو إلى الحياة المدنية وتجاوز هذه التعليم، فيتخذ أبو نواس من المحون قناعا يختفي وراءه، ومن السكر الذي يحجر الجسد من رقابة المنطق والتقاليد رمزا للتحرر الشامل، هذا الرمز بمثابة بؤرة هائلة من التحولات، والخمرة فيه ليست الخمرة... بل هي ما ترمز إليه².

فقد سخر أبو نواس في شعره من تصور الشعراء الجاهليين وحياتهم، ودعا شعرية وقيم جمالية جديدة، كما رافق كل ذلك محاولات ابتكار ايقاعات وأوزان شعرية يألفها العرب.

هكذا نجد أن العرب القدامى سواء كانوا من أهل النحو أو البلاغة أو النقد أو الشعر، حتى وإن لم يستعملوا مصطلح الانزياح أو الانحراف مثلما تستعمله الدراسات الحديثة، فقد تداولوا فيما بينهم الحديث عن الظاهرة ودلالاتها ن مستعملين مصطلحات أخرى تلائم السياق التاريخي، والمعرفي الذي تولدت فيه دراساتهم.

¹ أدونيس، زمن الشعر، دار العودة بيروت، 1979، ص 43.

² أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب بيروت، ط2، 1989، ص 62.

3-2/ الانزياح عند الغرب:

*الانزياح في البلاغة العربية: لقد ميز أرسطو بين لغة عادية مألوفة وأقر أن لغة الشعر هي لغة التخاطب اللغوية العادية المتبدلة ن بينما الشعر لغته تخالف تلك اللغة تماما، للشاعر حينئذ الحق في أن يستعمل لغة خاصة بعيدة عن اللغة الشائعة¹، باستخدام الألفاظ الأجنبية والغريبة، ومن ثمة فإن عليه اختراع كلمات جديدة وابتداع مجازات وصور. وبهذا اعطى أرسطو الشعر مفهوما يليق به واللغة بصفة عامة، مما جعله يؤكد أن اللغة ماهي إلا مزيج من الألفاظ، ولكي نتجنب فيها الابتدال والسقوط لا بد من استعمال الكلمات الغريبة والمجازات والمحسنات²، كما أن اللغة عنده لا تستعمل إلا للإعراب والتخيير والرمز والنقل أيضا كالأستعارة... كلما اجتمعت هذه كانت الكلمة ألد وأغرب وبها تفخيم للكلام³، ومن الواضح البت في كلام أرسطو أنه لامس شيئا من الانزياح وذلك حين أقر بأن العبارة غير المتبدلة هي التي تتراوح وتبتعد عن استعمال الألفاظ المألوفة العادية.

أما فيما يتعلق بالبلاغة التي تلت أرسطو، فإن البلاغيين آنذاك كانوا يرون أن الأصل النظري للقول بالانحراف موجود في البلاغة نفسها، فهم يعتقدون أن اللغة الأدبية تتجسد في شكل أكثر ارتقاء باعتمادها على الصور البلاغية، لأنها تنتقل من محور الانضباط إلى محور التكبير لهذا راح يشبه "كوينتيليان" اللغة الأدبية بالجسد المتحرك الذي تبدو الحياة من خلاله، واللغة بالجسد الساكن غير المعبر عن شيء من الحياة⁴.

إذا عدنا إلى المدارس الأدبية الغربية، فغننا نجد الكلاسيكية تشي الانزياح وتعتبر الكلام العادي المتواضع عليه قاعدة للكتابة، فالكلاسيكية بقواعدها الثابتة آمنت بالقول باعتباره ترابطا منطقيا، لهذا لم تجرؤ الكلاسيكية على فرق المنطق ولم تفكر في أن تصدم القارئ بالغريب من التعابير والمجازات⁵.

¹أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت، دط، دت، ص 61.

²المرجع نفسه، ص 61

³المرجع نفسه، ص 62.

⁴المرجع نفسه، ص 193.

⁵أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 82.

في حين ينتقد "الأب ديبو" في كتابه "تأملات حول الشعر والتصوير" تلك القواعد التي لا تؤدي حسبه إلى فن جامد متشابه، فإن يتلاءم والعبقرية لا تكتسب بأي قدر من الدراسة أو الاجتهاد...¹، بمعنى أن هذا الأخير يبين أن العبقرية تتنافى والقواعد الثابتة التي أشاعها المذهب الكلاسيكي فحسب رأيه الخروج عن القانون بدل الالتزام هو الجوهر في كل فن، لكن الأمر انقلب مع البلاغة الرومانسية إذا أصبح الانزياح قاعدة وأساسا للكتابة الشعرية فهم يرون أن الاستعارات ليست من ابتكار أدباء وكتاب بل هي طرق ضرورية للتعبير، ولذلك دعا "فيكتور هيجو" إلى شن حرب ضد البلاغة المتحجرة وعلى أشكالها الجاهزة التي لا ترهق اللغة دون طائل²، لذلك يؤكد المذهب الرومنسي بان كل رسالة تقوم بتكوين رموزها المميزة.

ومن ثم لكل عمل أدبي معياره الخاص³.

أما الجدة والطفرة فهما من معالم الشعر الحقيقي⁴.

ولقد كان من أشهر ممثلي الرومانسية "وودزورث وكولريدج"، فراح كل منهما يعمل على جعل اللغة غريبة بأشكال متنوعة، فكان أحدهما يسعى إلى خلع الغرابة عن المؤلف في حيث يسعى الآخر إلى جعل المدهش اليفاف⁵. ثم أصبحت كالحركة بعدها تأتي بنفس الفكرة وهي أن تزيل كل استحابة آلية وأن تروج لتجديد اللغة وثورة الكلمة⁶. أما لدى رواد الحركة الرمزية «فقد أصبح الخروج عن الاستعمال المتعارف عليه سمة كتابات الشعرية، وأصبح الانزياح عن المؤلف من التعبير والصيغ في كل مجالات النص الإيقاعية منها أو النحوية والنظمية والدلالية، وتوصل الشعراء إلى توسع دلالات الألفاظ بطرق شتى⁷».

¹ عبد الله راجح، القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة و الاستشهاد، ج1، دار قرطبة المغرب، 1987، ص 23.

² شكري محمد عباد، المذاهب الأدبية و النقدية عند العرب و الغربيين بالجلس الوطن للثقافة و الفنون الكويت، ص 168.

³ جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص 45.

⁴ المرجع نفسه، ص 54.

⁵ صلاح نوفل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الانجلومصرية، القاهرة، دط، ص 83.

⁶ رينيه ويليك، و وارين اوستن، نظرية الادب، ترك محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر والتوزيع، بيروت، 1981، ص 316.

⁷ رينيه ويليك، و وارين اوستن، نظرية الأدب ، ص 319.

ومنذ أواخر هذا القرن عرف الدرس البلاغي قفزة نوعية وكمية بفضل بعض المناهج الحديثة كالبنوية والشعرية اللسانية والأسلوبية، وقد كان "طرولان بارت" من النقاد الأوائل الذين تفتنوا إلى ضرورة بحث الباعثة من جديد، وكذا دراستهم في ضوء مفاهيم ومناهج جديدة، إذ يرى هذا الأخير أن الأسلوب يحدد بالقياس إلى درجة الصفر من الكتابة¹.

وقد يعتقد أن اللغة الأدبية تتجسد في شكل أكثر ارتقاء، وكان يعتمد لتحقيق ذلك الشكل على الصور البلاغية، لأنها تنتقل بالكلام من محور "الانضباط" إلى محور "التكسير"، يقول فونتاينير: "إن الصور تبتعد عن الطريقة البسيطة أو الطريقة العادية والشائعة في الكلام، بمعنى أنها يمكن أن يستبدل بها شيئا أكثر اعتيادا أو أكثر شيوعا"². أما إذا عدنا إلى "بارت" فإننا نجد أنه قد نظر إلى النص على أنه قوة متحولة تجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها، لتصبح واقعا نقيضا يقاوم الحدود وقواعد المعقول والمفهوم"³.

وهو يرى أن الانزياح يحصل في كل مرة لا أحترم فيها ما هو كل... وفي كل مرة أفقد فيها الكلام الاجتماعي واللهجة الاجتماعية"⁴. وإذا كان من شأن أي جديد أن يتولد عنه الانزياح، فغن الجديد - كما يقول بارت - "ليس درجة بل هو قيمة لكل نقد"⁵، ثم يستشهد بعد ذلك بقول "نيشة" الذي يقول بأن تقويمنا للعالم لم يعد متوقفا على التعارض بين النبيل والحقير، بل هو قائم على التعارض بين القديم والجديد⁶. ليستدل بعد ذلك بقول "فريد" الذي يرى بأن "الجدّة تشكل لدى البالغ شرطا للمتعة، فالجديد هو المتعة" ومن هنا يربط بارت المتعة بالجديد، والذي له صلة بالانزياح فهو يرى ثمّة تعارضا واضحا يقوم دائما بين الاستثناء والقاعدة، أما القاعدة فهي الإمران، وأما الاستثناء فهو المتعة، أو بمعنى آخر إذا كان الانزياح استثناء عن القاعدة فإن الانزياح من ثم المتعة ذاتها⁷.

¹ عبد الله راجح، القصيدة المغربية، ج1، ص 23.

² رولان بارت، الكتابة من الدرجة صفر، تر: محمد ندم خشيفة، مركز الانماء الحضاري، ط2002، ص 101، 100.

³ خوسيه ماريّا، نظرية اللغة الادبية، تر: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب للطباعة و النشر و التوزيع، دط، دت، القاهرة، ص 22.

⁴ صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، ص 231.

⁵ رولان بارت، لذة النص، تر: منذر عياشي، دار لوسي، باريس ط1، ص13.

⁶ رولان بارت، لذة النص، ص 24.

⁷ المرجع نفسه، ص 24، 25.

فالنص عند "بارت" كيان متحول يقوم الانزياح والخروج عن حدود القواعد والقوانين المتعارف عليها والمتداولة، ويجد في هذا الانزياح متعة تستمد من هجرة الصيغ والعبارات البديهية، الجاهزة التي في رايه تصيب بالملل والغثيان، فنحن نصاب بالغثيان، طالما يصبح ارتباط كلمتين هامتين أمرا بديهيًا وما إن يصبح شيء ما بديهيًا حتى أهجره تلك هي المتعة"¹.

ويلخص خوسيه "ماريا" مظاهر تأثير البلاغة القديمة في مسألة اللغة الشعرية في دعامين أساسيتين تتعلقان بالمفهوم الانحرافي للغة الشعرية فتتمثل الدعامة الأولى في كون أن البلاغة كانت تطرح على أنها فن تحميل الكلام وتحميل الكلام الخاص بالبلاغة يتحدد في طرق تفصيل لباس لغوي جمالي ينظر إليه على أنه تعديل في اللغة النحوية"². مما يعني أن ميدان البحث البلاغي كان يهتم بالطرق الفنية التي تحقق للنص الشعري الخروج عن النحو، وبالتالي الخصوصية والتميز اللذان يعملان على جذب المتلقي ويبعد اللامبالاة كما يرى "كويبتاليان"³.

ولعل الدعامة الثانية مرتبطة بالأولى من حيث يكون الاهتمام موجه نحو مقابلة اللغة البلاغية باللغة القاعداة، واعتبار الأولى انحرافا إراديا عن القواعد اللغوية الصارمة، يمارسه مرسل الخطاب الشعري الجمالي متجاوزا به سلطة المعيار"⁴. وبناء على ما ذكرناه فإن البلاغة القديمة مازالت سارية المفعول كما أن جل مفاهيمها تعمل باستمرار، رغم أنها تلقب بأسماء جديدة.

4- مستويات الانحياز:

عن معظم المباحث البلاغية تقوم على أساس الانزياح بمعناه الواسع، فالاستعارة والمجاز والكناية مثلا... ما هي إلا أنواع من الانزياح ، لأنها جاءت على غير المعاني التي وضعت لها أصلا ، إن حقيقة اللذة الحاصلة من جراء التعبير بالصورة، تكمن فيما ما ينتجه الانزياح من إمكانيات تجاوز الحواجز النمطية، ومن هنا تحسن المقارنة التي

¹ أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص 105.

² رولان بارت، لذة النص، ص 26.

³ خوسيه ماريا، نظرية اللغة الأدبية، ص 19.

⁴ المرجع نفسه، ص 24.

تفصح عن أهمية الصورة في النص الأدبي عموماً وما تتضمنه من قيم تحيل على آلية الخيال الذي يغفل حواجز المؤلف، ويسعف بذلك الأديب عندما يود أن يعبر إلى ما وراء المسلمات اللغويات النمطية ن ويتجاوز حدود العقلانية التي تزعم أنها تبرز من خلال تحليل ساذج ومبسط لمكونات الاستعارة، التشبيه والكناية.¹

كما أن هناك انزياحات تتصل بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية عندما تخرج على قواعد النظر والتركيب، مثل هذا الاختلاف في تركيب الكلمات وأشكال القلب من تقويم وتأخير وهي عامة تسمى "جوازات شعرية"²، ومظاهر الانزياح في الشعر كثيرة، فهناك انزياح في العملية التعبيرية عموماً، وهناك انزياح في الوزن والقافية، حيث يكون إقدام الشاعر على هذه المخالفات مضطراً على أن لا يلجأ إليها في النص الشعري.

بناء على ما ذكر تتضح لنا ثلاثة أنواع رئيسية من الإنزياح، فأما النوع الأول فهو ما يكون فيه الانزياح متعلقاً بجوهر المادة اللغوية مما سماه "كوهن" "بالانزياح الاستبدالي"³، وأما النوع الآخر فهو ما يتعلق فيه الانزياح بتركيب الكلمات مع جاراتها في السياق الذي ترد فيه، وهو ما يسمى طب الانزياح التركيبي"، أم خروج الشاعر عن القواعد الشعرية المتعلقة بالوزن والقافية والايقاع عموماً فيطرح لنا ما يسمى "بالانزياح الصوتي أو الإيقاعي" إلا أن الكثير من الباحثين قد تحدث عن أنواع من الانزياح من أوصلها إلى خمسة عشر انزياحاً، ولكن المشهور منها هذه الأنواع الثلاثة.⁴

ومما نخلص إليه أن الانزياح ظاهرة مهمة في اللغة العربية، فهو وسيلة لتوسعها، وأداة فنية وجمالية عرفتها اللغة من القديم، حيث نجد أن العرب قديماً تنبهوا للظاهرة، ولو بمصطلحات أخرى أهمها العدول، كما نجد عن ابن جني، وعبد القاهر الجرجاني، وابن رشيق القيرواني وغيرهم.

¹ المرجع السابق، ص 25.

² رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية و التطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 1979، ص 159.

³ يوسف ابو العدوس، الأسلوبية الرؤية و التطبيق، ص 189.

⁴ جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص 205.

وقد ارتبط الانزياح بالدراسة الأسلوبية حيث عرف بعضهم ومنهم "فالفيري" الأسلوب بأنه انحراف عن قاعدة، وانزياح عن قانون أو عرف لغوي، وخروج عن المؤلف، وخرق للسائد إلا أن الذي يجب الاتفاق عليه هو أن الانزياح يتطلب أن تكون له دلالة، وأن يحقق إضافة جمالية للغة وإلا فهو مجرد شذوذ لغوي لا يقدم ولا يؤخرن ويعتبر جون كوهن من أشهر المشتغلين على مفهوم الانزياح، ويظهر في اللغة في شكلين اثنين تتولد منها مجموعة من الأشكال والتحليلات الانزياحية، الأول (الانزياح الدلالي) والثاني (الانزياح التركيبي).

1-4 / الانزياح الاستدلالي:

إذا ما تحدثنا عن الاستدلالي أو الدلالي فإننا نتحدث عن الصور البيانية عامة والاستعارة بوجه خاص، لأنه تعد الجوهر الذي لا قائمة للشعرية بدونها، لذلك فهي تمثل دورا مهما في بناء المفارقة والانزياح الشعرية عموما لتشكيل صورته عند الشاعر إذ يعتمد هذا الأخير إلى استخدامها ليثري الدلالة ويعمق المعنى. الاستعارة عبارة عن تشبيه حذف منه أحد طرفيه (المشبه أو المشبه به) لذلك فهي تعد أبغ درجات الصور التشبيهية، لذلك يعرفها السكاكي بقوله: "الاستعارة هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه ويريد به الطرف الآخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به..¹

إن تحويل بنية التشبيه إلى استعارة يقتضي استحضار عمليتين إحداهما تتصل بالمستوى السطحي، وهي حذف الطرفين والآخر يتصل بالمستوى العميق وهي تحمل المذكور دلالة المحذوف، فإذا كانت بنية التشبيه تتحقق في قولنا: (محمد كالأسد) ، فإننا يمكن أن نقوم بتغيير الطرف الأول، فنقول: (الأسد في المعركة) أو تغييب الطرف الثاني ، فنقول: (محمد يزأر) وقد شرط البلاغيون اقتران الغائب بإشارة توضيحية تدل عليه أما العملية الثانية فتقوم على إعطاء الحاضر دلالة الغائب أو لنقل إن الحاضر يتخلص من دلالاته الوضعية الأحادية ليحدد دلالة ثنائية تجمع الحاضر بالغائب كقولنا: الأسد في المعركة، فهنا نكون قد حملنا "الأسد" معنى "الفارس" ، فيصبح الدال ثنائي

¹ يوسف ابو العدوس، الأسلوبية الرؤية و التطبيق، 187.

المدلول وإذا قلنا: الفارس يزأر نكون قد شحنا الفارس بمعنى الأسدية فيأخذ طبيعة ثنائية كذلك¹. مادامت الثنائية افتراض أساسي في بنية الاستعارة فإن هذا ما يلج بها في إطار المفارقة، إذ الثنائية لب المفارقة والانزياح عموماً. ومن جهة أخرى يقر "عبد القاهر الجرجاني" بأن الاستعارة مجاز لغوي عقلي ولو لم يكن كذلك لما كان فيها ما يدعو للعجب². لذلك فهو يقول في دلائل الإعجاز "وقد تبين من غير وجه للإشارة إنما هي ادعاء معنى الاسم للشيء، لا نقل الاسم عن الشيء وإذا ثبت أنها ادعاء معنى الاسم للشيء علمت أن الذي قالوه من أنها تعليق العبارة على غير ما وضعت له في اللغة، ونقل لها عما وضعت له كلام قد تسامحو فيه، لأنه إذا كانت الاستعارة ادعاء معنى الاسم لم يكن الاسم مزالاً عما وضع له بل مقراً عليه"³.

ومن الميسور أن نقول أن الاستعارة تعتمد على ما في الكلمة من معنى، أو بعبارة أخرى حينما تستخدم الكلمة استخداماً مجازياً تكتسب قوة لم تكن لها من قبل. وتجدد الإشارة إلى أن موضوع الاستعارة لم يقف عند انشغالات البلاغيين العرب فقط، بل عرفت انتشاراً واسعاً في الدرس الغربي، فعدت عندهم انزياحاً انطلقاً من "ارسطو" وصولاً إلى "ريتشاردز" وآخرين، أما إذا ما تفحصنا "جون كوهن" فإننا نجد أنه لم يصرح بالاستعارة تصريحاً واضحاً بل أشار إليها بقوله: "أن ثمة خرقاً لقانون اللغة، أي انزياحاً لغوياً يمكن أن ندعوه كما تدعوه البلاغة "صورة بلاغية" وهو وحد الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي"⁴. فقد جعل الاستعارة جوهر الشعرية بطريقة مباشرة كما ذكرناه آنفاً، ثم يقول: "إن المنبع الأساسي لكل شعر هو مجاز المجازات، هو الاستعارة"⁵. وحتى يوضح كوهن الفكرة التي طرحها استدلل عليها ببيت "الريفيتير": "هذا السطح الهادئ الذي تمشي فيه، لقد حمل هذا البيت الشعري معاني باطنة، غير المعنى السطحي، الذي يفهمه القارئ في أول وهلة، فكلمة سطح مثلاً هنا تعني البحر، وكلمة الحمام تعني السفن، والسياق هو الذي يوضح لنا هذا المعنى، كما أن توظيف الشاعر لهذه الألفاظ الحقيقية لم يكن عفويًا بل يحمل

¹ السكاكي، مفتاح العلوم، ص 477.

² رضا كامل، بناء المفارقة دراسة بلاغية تحليلية شعر المتنبى نموذجاً، تقدم يوسف نوفل، مكتبة الآداب، ط1، 2010 ص58.

³ أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، ص 127.

⁴ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 437.

⁵ جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 42.

قصيدة واضحة يريد أن يخلق من خلالها في سماء الشاعرية بينما وظف المفردات الأصلية وفي مكانها الحقيقي أخرج من باب الشاعرية، أو بعبارة أخرى يبدو وكأنه نثر عادي يخلو من الخيال والمتعة، لذلك فإن الواقعة الشعرية تبتدئ انطلاقاً من اللحظة التي سمي فيها البحر سطحاً والبواخر حمائمًا، وهو ما يطرح عندنا خرقاً لقانون اللغة أو انزياحاً لغويًا يمكن أن ندعوه كما أقرت ذلك البلاغة القديمة بالصورة البلاغية، فتصبح الاستعارة حينئذ صورة فنية يتحدد على أساسها الانزياح¹.

فإذا كان الشعراء لا يستطيعون أن يدركوا الحقيقة الكاملة المطلقة فإنهم بفضل النظام الاستعاري يشبعون نفس القارئ الحنين إلى النظام والتناسق وهو ما عبر عنه "أرسطو" بعقريّة الاستعارة².

إذا ما حاولنا ربط الصورة الشعرية أو الانزياح بوجه خاص بالخيال يمكننا القول أن كل تركيبة فنية يلعب الخيال فيها دوراً أساسياً، ومهمتها نقل التجربة المراد التعبير عنها وهي حادثة ذهنية قبل أن تكون استرجاع التصوير والإبحار في عالم الخيال وهو ما يضيف على الشعر ثوب الجمالية والإبداع، وبالتالي إثبات شاعرية الشاعر. أما إذا انتقلنا إلى العصر الحديث حيث أفرد لها حيزاً خاصاً في كتابه "فلسفة البلاغة" فقد أعطى وصفاً للاستعارة التي نظر إليها في تاريخ البلاغة على أنها: "لعب بالألفاظ... واعتبرت جمالاً وزخرفاً أو قوة إضافية للغة على أنها الشكل المكون والأساسي"³.

وفي المعنى نفسه يقول كوهن: "إن البلاغيين كانوا يجرمون الاستعارة البعيدة، وقد كانوا في عملهم ذلك منسجمين مع الجمالية السائدة في عصرهم"⁴، على أن البلاغيين القدامى كانوا يرفضون الاستعارة الغامضة التي تحتاج إلى تفسير ورؤية بعيدة، فلم يركزوا إلا على جانبها الجمالي التابع من التلاعب بالألفاظ ومراوغة اللغة.

¹ جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص 170.

² المرجع نفسه، ص 42.

³ المرجع نفسه، ص ن.

⁴ مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، دط، دت، ص 148.

4-2/ المستوى التركيبي:

إن التركيب عنصر مهم في بحث الخصائص الأسلوبية كدراسة الجملة وعناصرها مثل المبتدأ والخبر، الفعل والفاعل، الصفة والموصوف، وذلك من خلال التقديم و التأخير، التذكير والتأنيث، وبحث البنية العميقة باستخدام النحو لمعرفة التحويلات والصياغات الجديدة التي تولدها لأنها من الأسس التي تكون الأسلوب، يتم الانزياح وفق الحالات التي سبق ذكرها، كما يتم من خلال الربط بين الدوال بعضها ببعض على مستوى الجملة أو الفقرة أو النص، لذلك فإن تركيب العبارة الأدبية خاصة الشعرية تختلف عن تركيب الكلام العادي لذلك يجتهد المبدع لتشكيل لغة جمالية ينزاح بها عن الكلام الشائع، إن الانزياحات التركيبية في الفن الشعري تمثل أكثر في مسألة التقديم والتأخير من خلال القاعدة التركيبية للجمل (فعل+فاعل+مفعول به+...) فقوانين الكلام تقتضي ترتيباً معيناً للوحدات الكلامية، فيما يقوم التقديم والتأخير في الشعر بخرق هذا الترتيب وإشاعة فوضى منظمة بين ارتباطات تلك الوحدات¹ فظاهرة التقديم والتأخير سمة بارزة في الشعر العربي لا تقتصر أهميته على ميل الشاعر أو إثارة لتلك السمة أو اضطرابه لاستدراك صحة الوزن، وإنما وجد ذلك بنسبة معينة .

سمي كوهن هذا النوع من الانزياح الذي يقوم على التقديم والتأخير "القلب" فدرس هذا النوع من خلال النعت، إذ ميز بين أربع حالات لموقع النعت في اللغة الفرنسية.

1- الصفات المستعملة عادة بعد الموصوف (صفات العلاقة واللون... الخ)، إذ يقال: الانتخابات البلدية ولا يقال البلدية الانتخابات، يقال: الكلب الأسود ولا يقال: الأسود الكلب.

2- الصفات المستعملة عادة قبل الموصوف وهي قليلة، ويمكن بسهولة تقديم لائحة محددة عنها مثل: جميل، كبير

طويل... الخ

¹ عبد الله راجح، القصيدة المغربية المعاصرة، ص 236.

3-الصفات المستعملة قبل وبعد الموصوف مع الاحتفاظ بنفس القيمة.

4-الصفات المستعملة قبل وبعد الموصوف بقيمتين.

بناء على ما سبق ذكره قام كوهن بإحصاء النعوت المقلوبة باستثناء الصفات المستعملة دائما قبل الموصوف عند أربعة أقسام من الشعراء الفرنسيين، فوصل إلى أن قلب النعت لا يتجاوز 2% في اللغة العلمية، وتوصل إلى أن النعت في اللغة الفرنسية يستعمل عادة بعد الاسمن أما استعماله قبل الاسم فيمثل انزياحا، غير أن القلب يتحقق بنسبة أعلى في اللغة الشعرية حسب كوهن لذلك فإن الشعر سواء في المستوى النحوي، أو في المستويات الأخرى يتشكل بالانزياح المستمر عن اللغة الشائعة.

وهكذا انتهى كوهن في الأخير إلى أن الانزياح في اللغة الفرنسية يتحقق من خلال عملية التقديم والتأخير(قلب) ويتجسد ذلك أساسا عند تقديم الصفة وتأخير الموصوف، كل هذا أدلى بكوهن إلى تسمية الانزياح السياقي "منافرة"

الفصل الثاني: الانزياح التركيبي والدلالي في ديوان الشاب الظريف

أبنية المعاني

التقديم والتأخير

البنية التركيبية

جمالية الالتفات

المفارقة التركيبية البانية

المفارقة البديعية

الاستعارة

التشبيه

الكناية

المجاز

الحقول الدلالية

الترادف

العلاقات الدلالية

التضاد

دلالة العنوان

1-أبنية المعاني:

1-1/ التقديم والتأخير في شعر الشاب الظريف التلمساني

الأمثلة	حالات التقديم والتأخير
-عسى تسير إلى الحى الأعراب	-جار ومجرور متعلقان بالفعل مقدم على الفاعل
-يا رية الهودج الحمى جانبه	-تقديم الوصف على الموصوف
-بك انتصرت على الأيام مقتدرا	-تقديم الجار والمجرور.

تكمن ضرورة التقديم والتأخير في النصوص الأدبية كونها حتمية لا يمكن الاستغناء عنها "إذ اعتاد العرب تقديم ما حقه التأخير لفضل دلالة ونظام المعنى وتأخير ما حقه التقديم لغرض ذاته، وذلك يجعل اللفظ في رتبته الأصلية أو بعدها لعارض اختصاص أو أهمية أو ضرورة ولا شك في أن العرب كانت تفعل ذلك دلالة على ملكتهم في صوغ الكلام وحاجتهم إلى صياغة المعنى وتحقيق الغرض"¹.

التقديم والتأخير أسلوب بلاغي له غايات متعددة منها ما هو مرتبط بلفت انتباه القارئ فإن المقدم له أهمية بالغة ومنها ما يأتي وفق قواعد الاتصال الإملائية المستلزمة للتقديم وهو واجب كان يتصل المفعول به بالفعل، أو أن يأتي الفاعل محصورا في الفعل بعد الأداة إلا، أو المفعول به، أو يأتي المبتدأ محصورا بعد إلا يستلزم التأخير.

¹أحمد موسى ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص127.

إذا كان الكلام الذي يخالف القاعدة الاصلية (النحو هو أقل نحوية ، ومن ثم أكثر انزياحا فإن المبدع يعتمد لمثل هذه الإنزياحات لجلب انتباه القارئ ودفع الملل عنه.

للجملة في العربية نظام مثالي في ترتيبها فهو ليس مقدسا حتى لا يجوز المساس به، بل ثمة تغيرات تطرأ أحيانا على طريقة الترتيب بحيث يقدم عنصر أو يؤخر عنصر، لهذا فإن التقديم والتأخير في الجملة العربية من المباحث الهائلة التي حظيت بعناية كبيرة من قبل النحاة والبلاغيين، فالتقديم والتأخير في المنظور النحوي "هما اللذان يخرقان عرف الجملة العربية ويشوش ترتيبه ويثير انتباه المحلل"².

فنجد في الأصل أن الجملة الفعلية تتكون من فعل ومفعول به (إذ كان الفعل متعديا) بالإضافة إلى ما يلحقها من التوابع (جار ومجرور أو ظرف)، أو فضلة (حال أو تمييز)، أما الجملة الاسمية فتتشكل من مبتدأ وخبر لذلك يقصد بالتقديم والتأخير النقل والتحريك، فكل تقديم هو "نقل وتحريك" وكل تأخير نقل وتحريك في اتجاه معاكس³، ثم إن النحاة قد جعلوا للكلام رتبا بعضها أسبق على بعض فإن جئت بالكلام على الأصل لم يكن من باب التقديم والتأخير وإن وضعت الكلمة كلها بغير مرتبتها في باب التقديم والتأخير.

³، وهنا ما يدخل فيما أسماه عبد القادر الجرجاني بط شجاعة العربية"⁴.

وإن كان النحويون قد عنوا بالرتب المحفوظة (التي لم يلحقها تقديم أو تأخير) والرتب غير المحفوظة (التي لحقها تقديم أو تأخير)، فإن اهتمام البلاغيين انصب على الترتيب غير المحفوظة، فوقفوا عند ظاهري التقديم والاختيار ولكنهم لم يدركوا قيمته البلاغية إلى أن جاء عبد القاهر الجرجاني الذي قال في وصفه: "هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف

² نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ص 175.

³ علي أبو القاسم عون، بلاغة التقديم و التأخير في القرآن الكريم، بيروت لبنان، ج1، ط1، 2006، ص 42.

³فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية، تأليفها و أقسامها، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص 37.

⁴ ابن جني، الخصائص، ج2، ص 295.

، بعيد الغاية، يروقك سمعه، ولطف لديه موقعه، ثم تنظر فتجد أن راقك لطف عندك، أن قدم فيه شيء، وحول اللفظ من مكان إلى مكان¹. كل هذا إنما يدل على وعي البلاغيين بوجود مستوى منحرف عن المستوى العادي للغة وفهمهم أن هذا المستوى المنحرف الذي يقوم على انتهاك المتعرف عليه من النظم اللغوية له أغراض وغايات، يهدف إليها المنشأ من خلال ما تقوم به من فرق المسنن اللغوية لذلك فهم يرون أن الشاعر لا ينبغي أن يلجأ إلى التقديم والتأخير إذا كان استخدامهما يفسد المعنى-ويخل بالكلام- على حسب تعبيرهم ولا يلجأ إليه إلا إذا اضطر فهو يكون إما لضرورة وزن أو قافية وهو أعذر، وإنما ليدل على أنه يعلم تحريف الكلام ويقدر على تعقيده وهذا هو الغي بعينه².

وهذا يعني أن اللغويين قد حددوا أسباب اللجوء للتقديم والتأخير بحيث لا يكون اللجوء للتقديم والتأخير بحيث لا يكون اللجوء إليهما من دون سبب، فهم يرفضون ذلك لأنه يؤدي إلى احتلال نظم الكلام غير أن المبدع لا يروقه هذا التحديد، فهو لا يكتفي بالوقوف عند الرتب المحفوظة بل يتعداها إلى التصرف في الرتب المحفوظة، وذلك ليخلق صورة فنية مميزة، فالتركيب الجديد الذي يقوم به المبدع بانزياحاته عن النمط المألوف يحدث المتلقي مفاجأة ودهشة، فبالرغم من إدراك البلاغيين في اللغة العربية تتميز بعدم حتمية ترتيب أجزاء الجملة تجدهم يفترضون أصلاً في التركيب يقاس إليه الانزياح.

يمكن القول أن التقديم والتأخير إذن هو تجاوز الأصل الذي يقتضيه المنطق للغة وهذا ما يسمى الانزياح أي خروج الشاعر عن قوانين الأصلية للغة أثناء الكتابة، كما يساعد على منح الحرية في تنظيم الأبيات الشعرية وهذا ما يولد اتساق وانسجام فقرات القصيدة للتأثير على القارئ.

للجملة في العربية نظام مثالي في ترتيبها، فهو ليس مقدساً حتى لا يجوز المساس به، بل ثمة تغيرات تطرأ أحياناً على طريقة الترتيب بحيث يقدم عنصر أو يؤخر، لهذا فإن التقديم والتأخير في الجملة العربية من المباحث الهامة التي حظيت بعناية

¹ الجرجاني، دلائل الاعجاز في علم المعاني، تر: عبد الحميد هندواوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، 2001، ص 76.

² سليمان فتح الله، الاسلوبية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية، تح: طه وادي مكتب الآداب القاهرة، دط، 2004م، ص 36.

كبيرة من قبل النحاة والبلاغيين، فالتقديم والتأخير في المنظور النحوي " هما اللذان يخرقان عرف الجملة العربية ويشوش ترتيبها ويشير انتباه المحلل".¹

كما نجد في الأصل أن الجملة الفعلية تتكون من فعل وفاعل ومفعول به (إذا كان الفعل متعديا)، بالإضافة إلى ما يلحقها من التوابع (جار ومجرور) أو (ظرف) أو فضله (حال أو تمييز) أما الجملة الاسمية فتتشكل من مبتدأ وخبر، لذلك يقصد بالتقديم والتأخير النقل والتحريك، فكل تقديم هو "نقل وتحريك"، وكل تأخير نقل وتحريك في اتجاه معاكس²، ثم إن النحاة قد جعلوا للكلام رتبا بعضها أسبق من بعض فإن جئت بالكلام على الأصل لم يكن باب التقديم والتأخير، وإن وضعت الكلمة بغير مرتبتها في باب التقديم والتأخير.³

تكمن ضرورة التقديم والتأخير في النصوص الأدبية حتمية لا يمكن الاستغناء عنها" إذا عتاد العرب تقديم ما حقه التأخير لفضل دلالة وتام المعنى وتأخير ما حقه التقديم لغرض ذاته، وذلك يجعل اللفظ في رتبته الأصلية أو بعدها لعارض اختصاص أو أهمية أو ضرورة لا شك في أن العرب كانت تفعل ذلك دلالة على ملكتهم في صوغ الكلام و حاجتهم إلى اصابة المعنى و تحقيق الغرض⁴

وإذا عدنا إلى ديوان الشاب الظريف شمس الدين بن عفيف الدين سليمان التلمساني، لوجدنا أن ظاهرة التقديم والتأخير واردة كثيرا نذكر منها:
نماذج التقديم والتأخير في الديوان"

¹ نور الدين السد، الأسلوبية و تحديد الخطاب، ص 175.

²علي أبو القاسم عون، بلاغة التقديم و التأخير في القرآن الكريم ، ص 42

³أحمد محمد ويس، من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 127.

⁴المرجع نفسه، ص ن.

*قف بالركائب أو سقها بترتيب عسى تسير إلى الحي الأعراب¹

الأعراب فاعل، إلى الحي جار ومجرور متعلقان بالفعل مقدم على الفاعل. التقدير: تسير الأعراب إلى الحي.

*يا ربة الهودج المحمي جانبه² إلام حبك يغريني يا ربة الهودج جانبه المحمي.

*بك انتصرت على الأيام مقتدرا فبتن مني بجد في هذه الجملة تقدم الجار والمجرور على الفعل

بك انتصرتن والأصل أن يقول انتصرت بك على الأيام مقتدرا.

1-2/ البنية التركيبية:

- دور الفعل في بناء القصيدة:

للأفعال دور مهم في بناء القصيدة وتحديد زمنها تكشف عن حضور وغياب الشاعر ومنه: "إن الفعل هو ما وضع

ليدل على معنى مستقل بالفهم والزمن جزء منه ويختص الفعل بقبول قد والسنين وسوف ونواصب وجوازم،

وبلحوق تاء التأنيث الساكنة ونون التوكيد وياء المخاطبة"³.

ودراسة الفعل من الضروريات التي يفرضها منهج البحث لتبين دوره في القصيدة، فالشاعر الشاب الظريف شمس

الدين محمد بن عفيف الدين سليمان التلمساني قد وظف بشكل هائل الأفعال والجمل بأنواعها والصيغ الصرفية والحروف

أيضا

وهذا الجدول الآتي يمكننا من إحصاء الأفعال الموظفة.

فعل ماضي	فعل مضارع	فعل أمر
----------	-----------	---------

¹ شمس الدين بن عفيف التلمساني، ديوان الشاب الظريف، شاكر هادي شكر، مطبعة النجف، النجف الأشرف، د ط ، 1967، ص 60.

² المصدر نفسه، ص 61.

³ فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية، تأليفها وأقسامها، سوق بتراء الحجازي، الأردن، ط 2، 2007، ص 12.

-سقتها	تسير- تلحقن	-جاءت
-قف	-يلقى، يغري	-ظننت
-اسأل	-يشفع- يقضي	-وقعت
-اقيمي	-يلقى- اسعى- يسعى	-شقيت
-قفي	-فقلت- يبيت- تباعدني	-شقوا
-غبي	-تري- تخبرني- تخبرك	-صدت
-فاسأل	أركبها- يملأ- بحسب	-رمت
-أبشر	يستقر- يسير- يبيت	-غنبت
-أسلم	يصد- تلبس- ادفع- ألقى	-سير
-دعني	يحجب- يديره- يثق.	-أضاء
-خذ	-اظهروه	-جرد
-ترحلي	-ستروه	-قلد
	-يخشاهم	-وصفت
	-تكرسه	-ملك
	-تقلله	-قابله
	-تلقي- ترقى- يزل	-ضربت
	-تثني- يحسن- يقال- أراه.	-قتلت

		-غاب
		-أضاء

من خلال الجدول نلمح أن الشاب الظريف اعتمد كثيرا على زمن المضارع مقارنة مع الأزمنة الأخرى فقد استعمل

فيما يقارب خمسة وأربعون فعلا مضارع وحوالي عشرون فعلا ماضيا وحوالي ثلاثة عشر فعل أمر.

فاستخدامه للفعل المضارع بكثرة هو لأنه الفعل الذي على الحرية الملائمة على مطلب الشاعر.

دلالة الجمل في القصيدة:

تعتبر الجمل بنوعها أساس بناء القصيدة وركائز أساسية في تنظيمها "ولعل أول حرق واضح بين الجملتين الإسمية

والفعلية أن الأولى إذا تكونت من اسمين مرفوعين دلت على الدوام والاستمرار بخلاف الثانية، وبذلك يختلف زمن الوصف

أو الحدث الذي نضيفه إلى شخص باختلاف الأفعال الذي تصوره ماضيه انقطع زمنها ومضارعه زمنها آني أو حاضر

وأفعال الأمر زمنها مستقبل"¹. فالجملة الاسمية تدل على الاستمرارية والفعلية مرتبطة بالزمن والحدث الذي يصوره الأفعال سواء

في الماضي أو المضارع أو الأمر وهذا الجدول الآتي يمكننا من إحصاء الجمل الفعلية والاسمية والموظفة:

الجملة الاسمية	الجملة الفعلية
- كم قد شقيت	-يلقى الفراق
-إذا سطا	-ظننت أن شبابي
-سم المسائل	-وقعت بي

¹ شوقي ضيف، تجديد النحو، دار المعارف القاهرة، ط4، 1995، ص253.

-كم رمت	-أسعى إليك
-أنت أتقنت	-فسأل معانيك
-أنت أحسنت	-تخبرك عن كرمي
-أنت أكسبتني	-أضياء ما بين.
-من سيل الشهب	-ملأت بالدهر
-هو يملأ بي	-يحسب مني
-إحدى الأعاجيب	- يستقر بوجه
-إن المعالي	-يسير بعرض
-ليت كل مريب	-يصد عني
-ليت أني لم أدفع	-لو ضربت
-الدهر ليس	-تلبس المجد
-إنما الناس	-قتلت في شر
-ألست من نفر	-صاغت عبارته
-عاليه في رتب	-تثني عليك
-دانين من شرف	-يزل مرض الأحنان
-كريم ما أظهره	-دعني وشعري
-كريم ما ستروه	-خذ شواهد

- ليس تلقى الليالي	- أسلم على
	- أبشر بسعد

من خلال الجدول نلاحظ أن الشاعر استخدم الجمل الفعلية بكثرة لأنها مرتبطة بالزمن، حيث استعمل الجملة الفعلية بكثرة في القصيدة هذا ما يمنحها الحيوية والاستمرارية والحركة.

فبعد إحصاء عدد الجمل الاسمية والفعلية توصلنا إلى أن الجمل الفعلية لها النسبة الأوفر، حيث وجدنا حوالي ستون بالمئة من الجمل الفعلية وأربعون بالمئة من الجمل الإسمية.

تتوزع الجملتان على القصيدة تناوبا وفق ما تفتضيه الضرورة لكن ما نلاحظه بشكل عام أن الجملتين تتقارب نسبتهما وهذا يدل على <> أن الجملة الفعلية تدل على الحدوث والحركة بينما الاسمية تدل على الثبوت والسكون <<¹، هذا لأن الجملة الفعلية مرتبطة بالزمن.

أشبه الجمل:

- في الركائب - مجد - بالاتقان - من محمد - في جواد - بالدهر - بوجه
- على النوى - عن بعض - في شر - إلى زمن - بستر - على بشر - بمصحوب
- في الندى - من نفر - في رتب - عن ريب - من شرف - عن حوب
- في يوم - في الجلابيب - من البلاغة - من كل - في سبيل - بكل - من عطب
- بك انتصرت - في العلم - ف التراتيب - في مجد - في مدح - بمكذوب - في جفنه - من فكر - بملفوظ - على الأيام.

¹فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية، تأليفها و أقسامها، ص 161.

يمكن تصنيف أشباه الجمل إلى ظرفية وعلية المعتمدة على حروف الجر، فالظرفية، "هي التي تشمل على الأزمنة والأمكنة"¹، أما المعتمدة على حروف الجر هي التي تحتوي على حرف من حروف الجر.

الأمثلة في الأعلى مكنتنا من إحصاء أشباه الجمل التي استخدمها الشاب الظريف في نصه، "توجد حوالي خمسة وأربعون شبه جملة".

فالشاعر وظف الجار والمجرور بكثرة وهذا يعود إلى التسلسل المنطقي لألفاظه فحروف الجر لها دور فعال في بناء القصيدة إذ ترتبط بين أجزائها وتصل بينها وتحقق الاتساق والانسجام فيها وتضيف للقصيدة بعدا فنيا، ما يجلب المتلقي لقراءتها. أما لاستخدامه للجمل الظرفية بصفة قليلة والتي يوظفها في الكلام المرتبط بالزمن والمكان فجاءت قليلة.

حروف الجر:

تعد حروف الجر من الوسائط التي تربط بين عناصر الجملة وجر كل عامل إلى آخر ومنه "سميت هذه الحروف بهذه التسمية لأنها تدخل على الاسم وتجره وأحيانا أخرى تسمى حروف الإضافة أي تضيف الاسم إلى الفعل، كما يسمونها حروف الصفات أحيانا أخرى لأنها تحدث في الاسم صفة ظرفية أو غيرها"²، حروف الجر دوره تجر الاسم وتضيفه إلى الفعل ومنه "ويأتي حرف الجر ليتم المعنى الناقص في الفعل" ومن ثم اطلق على حروف الجر حروف المعاني لان الحرف يؤدي مع الفعل معنى لا يؤديه الفعل وحده كما يتمم معنى الفعل بالإضافة إلى يعلق المعمول بالعامل"³، ومنه حروف الجر لا تأتي لتجر الاسم فقط بل تتم المعنى وتؤدي ما عجز عنه الفعل، وترد بعض حروف الجر في القصيدة كما يلي:

قف بالركائب أو سقها بترتيب***عسى تسير إلى الحي الأعارب

¹ شوقي ضيف، تحديد النحو، ص 119.

² محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، كتابي في قواعد النحو و الصرف، ص 93.

³ صابر بكر ابو السعود، النحو العربي، دار الثقافة للنشر و التوزيع، القاهرة، دط، 1988، ص 99.

يلقى الفراق بصبر غير منتصر***على النوى وبوجد غير مغلوب
 أغر لا الوعد ممطول لديه ولاء***أسلوبه في الندى عني بمسلوب
 سم المسائل في يوم الجدال له***أمصى وأنفذ من صم الأنايب
 بك انتصرت على الأيام مقتدرا***فتبتنا مني بجد جد مرهوب
 وأنت أتقنت بالإحسان تربية***وأنت أحسنت بالإتقان تأديبي
 عالين في رتب عافين عن ريب***دانين من شرف نائين عن حوب

لقد جاءت حروف الجر في القصيدة بصورة مكثفة ومتنوعة تعمل على الاسم الواقع بعدها مباشرة جرا محتوما ظاهرا او مقدرا او محليا واذا استعملت في عموم أبيات القصيدة بوفرة أثرت في مقاطع أبياتها على وجه الخصوص، وكذلك تؤثر في بنية القصيدة العامة و موضوعها الخاص. كما لها دور مهم في الربط بين أحداث القصيدة وتربط بين أجزائها وهذا ما يحقق اتساق وانسجام فقرات القصيدة بما تضيفه من سهولة في القراءة لدى المتلقي .

تعد حروف الجر من الظواهر اللغوية الأساسية في صناعة التراكيب. لأنها تحمل أهمية بالغة في الإبانة والإفصاح عن المعنى الذي تكسبه الجملة .

- حروف العطف:

الملاحظ أن حروف العطف كثيرة الواردة في النصوص الأدبية ولها دور في تناوب الأسماء والافعال من اجل تجنب التكرار ومنه العطف على عاملين لا يجوز من قبل ان حرف العطف انما وضع لينوب عن العامل ويغني عن اعداته. فان قلت قام زيد وعمر فالواو اغنت عن إعادة (قام) ' فقد صارت ترفع كما يرفع قام¹.

¹ أبو بكر محمد بن سهل سراج النحوي البغدادي، الاصول في النحو، تح، عبد الحي الفتلي، ج2، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1999، ص 53.

بالنسبة الى حروف العطف فإننا نجد تنوع بين الفاء والواو غير ان الشاب الظريف استخدمه للواو كان يمثل أكثر نسبة لان لها عدة وظائف.

_الواو: يستعمل للعطف ورد في ابيات القصيدة من الصفحة 60 الى الصفحة 66 من الديوان حوالي 35 مرة وهو

حضور كثيف لافت للانتباه وقد استخدمه لمعاني مختلفة العطف والحال والاستئناف والمعية والتوكيد كقول الشاعر

وأنت اتقنت بالإحسان تربيتي *** وأنت احسنت بالإتقان تأديبي¹

وقوله أيضا

ومن محمد إقدامي ومعرفتي *** ومن محمد إعرامي وتهديبي²

_الفاء: تكون عاطفة وسببية ورابطة لجواب الشرط ومستأنفة وتوكيدية 'لكنها تمثل اقل نسبة ورودا في القصيدة مقارنة

بحرف الواو .

كقول الشاعر

فليت كل مريب غاب عاتبه³

فلا يرق مسكن فيه لساكنه⁴

فليس مجدك في مجد بمحتجب⁵

فقد وردت الفاء هنا استئنافية في بداية السطر الشعري

¹ شمس بن محمد بن عفيف التلمساني، ديوان الشاب الظريف، ص 62.

² المصدر نفسه، ص 63

³ المصدر نفسه، ص 62.

⁴ المصدر نفسه، ص 64.

⁵ المصدر نفسه، ص 66.

الضمائر:

يشهد نص الشاب الظريف حضور ثلاثة فواعل هي:

المتكلم: من خلال نا، ني، ي، ا، نحن.

المخاطب: من خلال ،ك، انت ،ت ،كم .

الغائب: من خلال ه،ها، هم، هو.

لعبة الضمائر هي لعبة الحضور والغياب بامتياز او الخفاء او التجلي اما عن كثرة ضمير المتكلم مقارنة بالمخاطب والغائب فان دل على شيء فانما يدل على طغيان الذاتية .

1-3 جمالية الالتفات :

إن مفهوم الالتفات له حضور واضح عند اهل اللغة والبيان،ويدور معناه في اللغة حول الانصراف عن الشيء ، أما في اصطلاح البلاغيين فيعني التحول من معنى الى آخر او عن ضمير الى غيره¹، فهو خاصية تعبيرية يعتمد بناؤها على الانزياح ؛ لذلك يعرفه الشكاكي بقوله"ويسمى هذا النقل التفاتا عند علماء المعاني والعرب يستكثرون منه ويرون الكلام اذا انتقل من أسلوب الى أسلوب كان ادخل في القبول عند السامع واحسن نظرية لنشاطه"².

بناء على ما سبق ذكره، نشير إلى أن ظاهرة الالتفات ظهرت من خلال المطابقة التي تشكل النسق اللغوي المثالي في الأداء، وطبيعة المطابقة بعلاقتها السياقية تتمثل لغويا في العلامة الإعرابية، كما تتمثل أيضا في النوع من حيث التعريف والتنكير³.

¹ سليمان فتح الله، الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية، ص223.

² الشكاكي، مفتاح العلوم، ص 112.

³ محمد عبد المطلب، البلاغة الاسلوبية، ص 276-277.

فالالتفات ظاهرة أسلوبية تعتمد على انتهاك هذا النسق بانتقال الكلام من صيغة الى صيغة، ومن خطاب الى غيبة، ومن خطاب الى غير ذلك من انواع الالتفات البلاغية.¹

لقد برزت بؤادر الالتفات مبكرا نوعا ما فقد ورد هذا المصطلح عند الاصمعي، ابن جني، ابن كثير... الخ، فان ابن الاثير يطلق المصطلح نفسه على صورة الالتفات البلاغية.

وفي هذا الصدد يرى ابن الاثير أن الالتفات ينأى على أن تكون له غاية محددة تجري على منوال واحد وتصلح لكل التفتات. ويقصد ابن الاثير من خلال رايه هذا أنه ينبغي لنا أن نبحث عن كل التفتات على حدى، ولا يجب أن نعمم غاية واحدة لالتفتاته ما على كل الالتفاتات الحاصلة، على أن للسياق أهمية كبرى في بيان قيمة كل الالتفاتات.

ولعلنا لا نجد من القدماء من أفاض في أمر الالتفات إفاضة ابن الأثير، مما يستدعي وقفة خاصة عنده، حيث اعتبر "موضوع الالتفات" من قضايا علم البيان². ومن ثم فإن ابن الأثير يرى أن الالتفات من الغيبة إلى الخطاب الحاصل في قوله تعالى: وقالوا اتخذ الرحمن ولدا لقد شيئا إذا...³ حيث حصل لفائدة حسنة وهي لزيادة التبجيل عليهم بالجرأة على الله تعالى والتعرض لسخطه وتنبههم له، على عظم ما قالوه كأنه يخاطب قوما حاضرين بين يديه منكرًا عليهم وموبخًا لهم³.

أما إذا بحثنا عن مغزى الالتفات وبالتالي البحث عن قيمته البلاغية فإننا نجد أنه يأتي بغر المتوقع لدا القارئ والسماع أو ما يسمى بكسر أفق التوقع، إذ يعتمد إلى مفاجئة المتلقي مما يؤدي به إلى نوع من النشاط العقلي فيبعده عنه الملل من جهة ويخرج عن السير في نمط واحط من أنماط التعبير من جهة أخرى، كما يجدر بنا الإشارة إلى أن المفاجئة شرط أساسي في الانزياح وهي متوفرة فب كل التفتات.

¹ رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة و تراث، دار المعارف، مصر، ط1، 1993 ص 231.

² ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكتاب و الشاعر، ج3، تح: محي الدين عبد الحميد، 431.

³ أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي و البلاغي، ص 197.

أما إذا فحصنا نص الشاب الظريف لوجدناه حافلا بصور الالفاظ البلاغية ومن ذلك قوله:

*وأنت أكسبتني رأيا غنيت به*** عن أن أكابد من هول التجاريب

*فاسأل معانيك عني فهي تخبرني*** تخبرك عن كرم من هن موهوب¹

في بداية هذا المقطع يتكلم شمس الدين محمد بن عفيف الدين التلمساني بصيغة المخاطب (أنا)، ثم التفت عن

هذا الضمير إلى ضمير المتكلم (أنا) ثم يلتفت مرو أخي إلى صيغة المخاطب (أنت)، ثم يلتفت إلى ضمير الغائب (هي)

و(هن).

وهي صورة مكثفة من الالتفات، وفيها تعبير واضح عما يعتري الشاعر من اضطراب يعود سببه إلى اضطراب

مشاعره وأحاسيسه.

وقوله أيضا:

*صدت بلا سبب عني فقلت لها*** يا أخت يوسف مالي صبر أيوب

*ترحلي أو أقيمي أن تلي سكن*** وأنت غاية أمالي ومطلوبي²

في بداية هذا الكلام فإن الظريف يلتفت من الضمير الغائب (هي "صدت" إلى ضمير المتكلم (أنا "عني") ثم يعود

مرة أخرى إلى الغائب "هي" ثم يلتفت إلى ضمير المخاطب «أنت» ثم يعود مرة أخرى إلى ضمير المتكلم "أنا"، ثم يلتفت

إلى ضمير المخاطب ويعود إلى "أنا". يظهر الالتفات هنا في انحراف عملية التواصل وذلك انتقال الضمير من الغيبة بصيغة

المؤنث الغائب "هي" إلى المتكلم "أنا" ويصاحب في هذا الانتقال تغيير الزمن من الماضي "صدت" إلى المضارع "ترحلي"،

أقيمي".

¹ابن الأثير، المثل السائر، ص 7.

²شمس الدين بن محمد بن عفيف الدين التلمساني، الشاب الظريف، ص 62.

هنا يوضح الشاعر معاناته وألمه واضطراب حالته النفسية وأن ليس له من الصبر الكثير حيث قال " مالي صبر أيوب".

نستنتج أن الالتفات مرتبط بالضمائر والزمن سواء كان في الحضور أو الغياب وهو اقتراض في الكلام وهذا ما يضيف للقصيدة لمحة فنية جمالية والانزياح يمنح الشاعر الحرية في تنظيم قصيدته أي غير مقيد فهو حر في استخدام الزم إما ماضي أو مضارع واستخدام الضمائر ويركبها كما يشاء في أجزاء قصيدته.

كما أن تكرار ضمير المخاطب قد أعطى للقصيدة بعدا جماليا حيث اتسقت في جمل النص وعباراته وترتيب وفق نمطية خاصة أكسبت القصيدة بناء مميذا.

ونلاحظ أن الشاعر وظف في قصيدته ضميرين هما الغائب والمتكلم الدالين على الزمن الممتد غير المحدود لأن ضمير المتكلم ورد مهيمنا على القصيدة. يقسم ابن الأثير إلى أقسام ثلاثة هي :

القسم الأول: الرجوع من فعل الغيبة إلى الخطاب ومن الخطاب إلى الغيبة، وهذا القسم توضحه الأمثلة السابقة التي أوردناها من مدونة الشاب الظريف.

القسم الثاني: الرجوع عن الفعل المستقبل إلى فعل الأمر وعن الفعل الماضي إلى الفعل الأمر.

القسم الثالث: الاخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل وعلى المستقبل بالماضي¹.

وفي هذا الشأن تمسكت الرؤية النقدية الجديدة للالتفات بالعلائق التي تنسجها الضمائر بين الغياب والحضور ساعية إلى تنظيم هذا الإجراء في سياقه الانزياحي المتدفق وليس ضمن اخضاعه لشروط ارتباطه بالقرينة التي تحصره في مجرد

¹ ابن الأثير ، المثل السائر، ص 4-5.

انتقال الضمائر من صياغة الى أخرى ن وهذا البحث البلاغي وطرائق وأساليب هذا الانتقال وما يخلفه من أثر جمالي إلى أنه انحصر في تعدادات هذه الضمائر¹، كما يعد أسلوب الالتفات أحد أشكال اللغة الشعرية يعمل على خرق المسافة التقبلية للقارئ من خلال ما يتوفر عليه من تعدد السيم وتنوعها، بالإضافة إلى ما يحققه من توقعات غير مألوفة يثيرها عدول الدال وما يتضمنه المعنى الواحد من صياغات مختلفة².

2-المفارقة التركيبية: إن بنية المفارقة من البنى الأثيرة للإبداع الشعري، وهي ظاهرة تضرب بجذورها في الماضي، " وإن لم يكن لها ذلك المسمى الحديث، فقد تعامل معها اللغويون والبلاغيون، ومن خلال أبواب كثيرة لعل من أبرزها تأكيد المدح بما يشبه الذم والهزل الذي يراد به الجد"³.

إذا ما حاولنا النظر في مفارقة الشاب الظريف في ديوانه هذا لا شك أنه يتحلى لنا نوعين رئيسيين من المفارقة-بيانية وبديعية.

2-1/المفارقة البيانية (مفارقة التشبيه):

يعد التصوير الفني عنصرا أساسيا وأصيلا من عناصر الشعر، كما أن الصورة الشعرية ليست اختراعا شعريا حديثا ، وإنما هي أداة من الأدوات الشعرية التي استخدمها الشعراء من القدم وشعرنا العربي القديم حافل بالصور الشعرية، حيث كان يستخدمه في تجسيد، أحاسيسهم ومشاعرهم ، والتعبير عن رأيهم الخاصة للوجود وهو ما نتج عنه الاختلاف الذي يميز "الصورة في القصيدة الحديثة، نتيجة لاختلاف طبيعة الخيال"⁴. حيث كانت العلاقات بين عناصر الصورة القديمة على

¹ المرجع السابق، ص4-5.

² خيرة حمر العين، شعرية الانزياح، دراسة في جمال العدول، ص 255.

³ المرجع نفسه، ص ن.

⁴ رضا كامل، بناء المفارقة، دراسة بلاغية تحليلية، شعر المتنبي أمودجا، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2010.

قدر من الوضوح وقرب التناول ولعل علاقة" المشابهة كانت أكثر العلاقات بين الصورة شيوعا في القصيدة العربية الموروثة ولا زالت دراستها سارية المفعول في شعرنا المعاصر.

قد يصل الشاعر في كتابته إلى حالت لا يستطيع فيها تزويد القارئ بما تنطوي عليه ذاته من وضعيات أو أشياء مادية محسوسة أو معنوية ذهنيا، فيضطر إلى تقريب ذلك بتشكيل نائبة عن الأولى، ولذلك يعد التشبيه إحدى تلك الأساليب البيانية، إن التشبيه أحيانا ضرورة حتمية على المبدع، خاصة إذا تعلق الأمر بوصف غير مألوف(انزياح)، فيجعل به المجرد محسوسا والبعيد قريبا كوصف حالة نفسية بواسطة تشبيهها بظاهرة طبيعية يدركها الجميع كما يكون التشبيه في مقام آخر ضربا من بديع الأدب، ليضفي على الصورة حيوية وجمالا يتمثل في تلك المقابلة بين الغائب والحاضر وبين المعقول والمحسوس.

إن التشبيهات الواردة في نص الشاب الظرف على النحو التالي:

المشبه	المشبه به	نوع التشبيه
-الهوى العذري	-الأمراض	-تشبيه بليغ
-التجارب	-الأهوال	-تشبيه بليغ
-الوهم	-الستر	-تشبيه بليغ
-يصد عني إذا قابلتهم	-كافر صد عن بعض المحارب	-تشبيه تمثيلي

*وفي الركائب مطوي على حرق***ير حقن مردى الهوى العذر بالشيب¹

¹عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: أبو فهد محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني، جدة، 1991، ص 11.

يلحقن مردى الهوى العذري ----- تشبيهه بليغ وذلك من باب إضافة المشبه إلى المشبه به حيث شبه

الهوى العذري بالأمرد وهو المشبه به وهو حذف أداة التشبيه ووجه الشبه وفي قوله:

*يصد عني إذا قابلته غضبا*** ككافر صد عن بعض المحارِب¹

هنا تشبيه تمثيلي حيث شبه صورة الدهر يصد عنه إذا قابلته وهو غاضب بصورة الكافر يصد عن محراب العبادة

وذكر أداة التشبيه وهي (الكاف) ووجه الشبه وهو الصد.

نلاحظ أن التشبيهات معظمها بليغة في نص الشاب الظريف وهي واردة بقلة لدى فإن أوجه الشبه ما هي إلا

وسيلة يبحث الشاعر عن وصف المتحدث عنه وإخراج صورته الماكثة في الشعور الداخلي ثم تأكيد مكانته في فكر المتلقي

ووجدانه والتأثير فيه.

2-2/المفارقة البديعية:(مفارقة الطباق):

يرى عبد القاهر الجرجاني أنه من الضروري في توظيف المحسنات البديعية وتأكيد طاقاتها أن يكون ذلك مقترنا

بإفادة وهدف منشود يخدم الشعر من جوانب شتى ولا يقتصر فقط على الجانب الإيقاعي للكلمات، يقول: "أن يكون

وراء ذلك نكتة تطلب وعائدة على المعنى تتراد وتقصده ترفع من شأنه وتضخم من قدره ويقتزن حظه من الفصل بخطها

ويجيب حسنة من حسننها وإلا كان حمل اللفظ على البديع منقضة ووشينا"².

وأيضاً البديع يصنع إيقاعاً خاصاً تصنعه الألفاظ والكلمات في ترتيبها ومجاورتها والتي تكون إحدى ركائز البنية

الموسيقية الداخلية وفي الحديث عن البديع يرى إبراهيم أنيس أن "الغاية موجهة إلى تردد الأصوات في الكلام وما يتبع ذلك

¹ إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 45.

² المرجع نفسه، ص 66.

من إيقاع موسيقي " تطرب له الآذان وتستمتع به الأسماع ولا شك أن مثل هذا الأسلوب في تضمن الكلام يتطلب المهارة والبراعة وقد لا يقدر عليه إلا الأديب الذي وهب حاسة مرهفة في تذوق الموسيقى اللفظية¹.

وظف الشاعر الشاب الظريف في شعره محسنات بديعية من جناس و طباق ومثلها في الجدول التالي:

الجناس	نوعه	الطباق	نوعه
-محبة ومحبوب	جناس ناقص	- قف / تسير	طباق الإيجاب
-تأويب وتأنيب	جناس ناقص	- منتصر / مغلوب	طباق الإيجاب
-أسعى يسعى	جناس ناقص	- تصديق / تكذيب	طباق الإيجاب
-تخبرني تخبرك	جناس ناقص	- سري / علني	طباق الإيجاب
-ملأت بمألني	جناس ناقص	- تشريق / تغريب	طباق الإيجاب
-يحسب محسوب	جناس ناقص	- -علما/ جهلا	طباق الإيجاب
-قلت وقتلت	جناس ناقص	- الأضعف / الأقوى	طباق الإيجاب
-الأعاجيب الأعاجيب	جناس تام	- أظهره/ستره	طباق الإيجاب
-يصد صدا	جناس ناقص	- ترغيب / ترهيب	طباق الإيجاب
-ضربت صرب	جناس ناقص	- تنعيم / تعذيب	طباق الإيجاب
-براء بريء	جناس ناقص	- ملفوظ / مكتوب	طباق الإيجاب
-صاحب مصحوب	جناس ناقص	- مثقوب / غير مثقوب	طباق السلب

¹ سليمان فتح الله، الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية، ص 223.

		جناس تام	- كريم كريم
		جناس ناقص	- منتهج منتهج
		جناس ناقص	- كبر أكبار
		جناس ناقص	- صغر تصغير
		جناس ناقص	- مجدك مجد
		جناس ناقص	- مدحك مدح
		جناس ناقص	- تلقى ترقى
		جناس ناقص	- الليالي المعالي
		جناس ناقص	قبيل - يقال

شملت قصيدة الشاب الظريف التي مطلعها

*قف بالركائب وسقها بترتيب*** عسى تسير على الحي الأغاريب

عددا كبيرا من ثنائيات الجناس وهذا الأخير من البديع له دور فعال على المستوى التركيبي إذ يتعلق بالأمر بأجناس

الكلمات المتجانسة في نوع حروفها أو شكلها أو عددها أو تزيينها.

_ إن نوع الجناس جاءت إذن في النص أغلبيتها جناسات ناقصة جاءت في النص بكثرة، أي بعدم اتفاق الكلمتين

في حروفها نوعا أو عددا أو شكلا فالظرفين اعتمد هذا النوع من الجناس الناقص على عكس الجناس التام الذي يعتمده

بكثرة، الذي يكون فيه التماثل الكامل بين المتجانسين مع اختلاف الدلالة بينهما وهو الذي يحدث في كثير من الأحيان فراغا في البنية الدلالية لدى القارئ.

كما قال الشاعر:

*أسعى إليك ويسعى به ملامه***فاتني بين تأويب وتأنيب¹

*ولو ضربت بأدنى الفكر قمت له***قتلت في شر ضرب شر مضروب²

هذا النوع من الجناس يسمى بجناس الاتفاق حيث تتفق فيه الكلمات في جذريتها المعجمي، فهذا النوع من الجناس تستصيغه الأذن لتكرار بعض الحروف فيه (تأويب-تأنيب، ضربت-مضروب)، فهذه الشائيات لا شك أنها تحرك في القارئ انفعالا وبحثا في المعاني والدلالات من حيث تركيبية الكلمات التي انزاح فيها الشاعر عن المؤلف.

-تأويب/تأنيب جناس ناقص

أما الجناس التام قد ورد بعدد أقل في القصيدة ولم يعتمد الظريف في نصه كثيرا، لغاية له تكمن في تركيب القصيدة.

قال الشاعر:

*إحدى الأعاجيب عندي منه لو وصفت***لكان وصفي لها إحدى الأعاجيب³

جاء الجناس هنا تام(الأعاجيب-الأعاجيب) بما أن اللفظان متفقان في أمور أربعة وهي: نوع الحروف وشكلها وعددها وترتيبها، واختلافا في المعنى وهذا ما يسمى بالجناس التام.

¹شمس الدين محمد بن عفيف الدين التلمساني، ديوان الشاب الظريف، ص 61.

²المصدر نفسه، ص 64.

³المصدر نفسه، ص 63.

أما الطباق فقد ورد بنسبة أقل مقارنة بالجناس في نص الشاب الظريف، فإنه اكتفى بحوالي خمسة عشرة ثنائية الطباق، الطباق هو أن تجمع في الكلام الواحد بين معنيين متقابلين في الجملة، والمراد في التقابل أن يكون بين المعنيين مطلق التنافي دون نظر إلى نوعه أو مقداره، فالتقابل بهذا المعنى الواسع لا يشترط أن يكون فيه التنافي من جميع الصور أو من كل الوجوه، بل يكفي أن يكون في الجملة ودون تفصيل.

فالطباق هو الجمع بين اللفظ وضده، وهو نوعان: طباق الايجاب وطباق السلب، فتنوعت ثنائيات الشاعر بين الأفعال والصفات ومن نماذجها قول الشاعر:

*وقعت بي و بأمالي على خدع *** من المنى بين تصديق وتكذيب¹.

تأسس الطباق في هذا المقطع على ثنائيات (تصديق-تكذيب) وهما حالتين متضادتان لشخص واح وهذا في إطار ما يسمى بطباق الإيجاب فقد جاء هنا التقابل بين معنيين مثبتين لم يختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا. وقول أيضا:

*فالدرد يحسن مثقوبا لناظمه *** وحسن لفظ در غير مثقوب²

تأسس الطباق هنا على ثنائيات (مثقوبا / غير مثقوب) فقد جاء هنا التقابل بين معنيين أحدهما مثبت والآخر منفي غير مثبت، أي ما اختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا وهذا ما يسمى بطباق السلب، وقد ورد بعدد أقل في هذه القصيدة، إذ يعود اجتناب الشاعر لهذا النوع إلى احتمال وجود مخاوف في إمكانية إحداث خلل في التركيب بصفة عامة، والايقاع الداخلي للقصيدة بصفة خاصة، لذلك عمد على استخدام طباق الايجاب بكثرة مولدا بذلك مفارقة متنوعة.

¹ شمس الدين محمد بن عفيف الدين التلمساني، ديوان الشاب الظريف، ص 66.

² أحمد محمد أويس، الانزياح في التراث النقدي و البلاغي، ص 179.

البديع أو المحسنات البديعية هي الأساليب الفنية التي يستعملها الشاعر أو الناثر بغرض التزيين اللفظي، وإضفاء جمالية ورونق على المنظوم أو المنذور، وكذلك إثارة المتلقي وشده من أجل الفهم وتقريب المعاني.

ثانيا: المستوى الدلالي :

إن الانزياح الدلالي يقوم على الاستبدال المعني الحقيقي أو اللفظ بالمعني المجازي العميق حيث يتم الانتقال من المعني الاول الى المعني الثاني أو كما يقول جان كوهن من المعني المفهومي الى المعني الانفعالي . وهذا الانتقال يحصل عندما يتعادل المعنيان أو إذا لا يختلفان من جهة العموم و الخصوص كما في حالة الانتقال من المحل الى المحال، أو من السبب الى المسبب، أو من العلامة الدالة الى الشيء المدلول عليه ...، أو العكس "، ومما هو معروف أن البلاغيين تحدثوا عن نوعين رئيسيين من المجاز، مجاز عقلي و آخر لغوي ثم قسموا المجاز اللغوي الى مجاز مرسل وإلى استعارة وهناك ألحق التشبيه و الكناية بالمجاز، وسواء أصح هؤلاء أم لم يصح فإن هذه الأنواع جميعا تأخذ من الانزياح بطرف أو بأطراف¹، وأن هذه الأنواع سنحاول دراستها كأسلوب انزياح دلالي في قصيدة " حيث سنرصد كل من الاستعارة وكذلك التشبيه والكناية مع الاستشهاد بأمثلة.

الاستعارة:

وهي فن من فنون البلاغة المهمة في التصوير وقد أولاهما القدماء عناية كبيرة وهي عند البلاغيين "أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد بها الطرف الاخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به دالا على ذلك لإثبات المشبه ما يخص المشبه به"، ومنه نبين أطراف الصورة البيانية أي أن الاستعارة لغة مجازية في الصورة الاستعارية وعمل متناوب بين المشبه والمشبه

¹ ابن منظور لسان العرب ج 1 : مادة (عور)، ص 231 .

به¹ ومنه فالاستعارة هي أن تستعير كلمة لشيء آخر أو هي الصورة التي تعطي الكلمات دلالات ليست بدلالاتها الحقيقية وبواسطة الاستعارة تنعتق المخيلة لإمام بكل الأبعاد التي تعطيها المعاني الجديدة² ، والاستعارة نوعين استعارة تصريحية واستعارة مكنية وسنحاول تمثيل هذه الأنواع من خلال القصيدة .

-الاستعارة المكنية:

"هي تشبيه حذف منه المشبه به وذكر شيء من لوازمه ليدل عليه " وفي قصيدة "قف بالركائب او سقها بترتيب " الاستعارة المكنية كالتالي :

واسأل نسيما ثنت أعطافنا سحرا*** من أين جاءت ففيها نفحة الطيب.

وفي عبارة (اسأل نسيما) استعارة مكنية حيث شبه الشاعر النسيم بالإنسان الذي نسأله فحذف المشبه (الإنسان) وأبقى على قرينة دالة عليه وهي (اسأل) وهذا يزيد القصيدة تمسكا.

وفي عبارة (ثنت أعطافنا سحرا) استعارة مكنية أيضا حيث شبه (أعطاف) بالورقة التي تثنى فحذف المشبه به (الورقة) وأبقى على قرينة تدل عليه(تثنى).

وفي قول الشاعر:

صم المسائل في يوم الجدل له*** فبتن مني بحد جد مرهوب

1 ينظر فوزي عيسى ، علم الدلالة النثرية و التطبيق ، دار المعرفة الجامعية، للطبع و التوزيع ، 2013 ص 12

2 نور الهدلوشن ، علم الدلالة (دراسة و تطبيق) ، المكتب الجامعي الحديث الاسكندرية ، ص 56

في قوله (انتصرت على الأيام مقتدرا) استعارة مكنية حيث شبه الأيام بعدو انتصر عليه فحذف المشبه به (العدو) وأبقى على قرينة تدل عليه (انتصرت) وأيضا في عبارة (بتن مني بجد جد مرهوب) شبه الحد بإنسان مرهوب.

وفي قول الشاعر:

وأنت أتقنت بالإحسان تربيتي*** وأنت أحسنت بالإتقان تأديبي

في عبارة (انت أتقنت بالإحسان تربيتي) شبه الشاعر الاحسان بشيء متقن الصنع فحذف المشبه به وأبقى على قرينة تدل عليه وهي (أتقنت) ومثله أيضا قوله أحسنت بالإتقان تأديبي.

وقال الشاعر:

أعادك الله من هم أكابده*** أقول كرها لأحشائي دوبي.¹

شبه الشاعر (الاحشاء) بسكر يذوب فحذف المشبه به (السكر) وأبقى على قرينة دالة عليه (دوبي).

وقال في بيت آخر:

"وأسلم على ما يهدي الناس من عطب"²

وهنا في قوله (يهدي الناس من عطب) أيضا استعارة مكنية حيث شبه الناس بالسيارة التي بها عطب فحذف المشبه به (السيارة) وأبقى على قرينة دالة عليه وهي (عطب).

¹ شمس الدين محمد بن عفيف التلمساني، ديوان الشاب الظريف، ص 63.

² المصدر نفسه، ص 66.

أكثر الشاعر من توظيف الاستعارة المكنية فهيا أبلغ وتوصل الرسالة الشاعر الى القارئ بطريقة سهلة وغامضة في أعماق الخيال ، كما لها قدرة على تشخيص الصورة وتزيد للنص قوة ووضوحا وبلاغة كما لها قدرة على تشخيص الصور وتزيد للنص قوة ووضوحا وبلاغة كما تعد الاستعارة المكنية خير مثال على الانزياح التصويري عن الواقع الحقيقي وتجنح الى الخيال.

الاستعارة التصريحية:

وجاءت من خلال ذكر المشبه به وحذف المشبه كما في الامثلة التالية:

قال الشاعر:

وليت أبي لم أدفع الى زمن***ألقى الأسود به طوع الأرنيب¹

وفي الشطر الثاني استعارة تصريحية حيث شبه الشجعان بالأسود والجنباء بالأرنيب، صرح بالمشبه به (الأسود، الأرنيب) وحذف المشبه (الشجعان والجنباء).

وقال أيضا:

فالدر يحسن مثقوبا لناظمه***وحسن لفظي در غير مثقوب²

في قوله(فالدر يحسن) استعارة تصريحية حيث شبه الشواهد والأحاديث بالدر³ صرح بالمشبه به (الدر) وحذف المشبه(الأحاديث والشواهد).

¹شمس الدين محمد بن عفيف التلمساني، ديوان الشاب الظريف ، ص 64.

²المصدر نفسه، ص 66.

التشبيه:

وهو بيان أن شيئا أو أشياء شاركت غيرها في الصفة أو أكثر بإحدى أدوات التشبيه المذكورة أو المقدره لغرض قصدية المتكلم " وللتشبيه اربعة أركان هي المشبه به واداة التشبيه ووجه الشبه، كما وله أركان كذلك أنواع متعددة ومختلفة' والتشبيه هوا "عقد مماثلة بين امرين أو أكثر قصد اشتراكهما في صفة او اكثر، بأداة لغرض بقصد المتكلم. وسنحاول رصد ماهوا موجود منها في النصوص الآتية:

وفي الركائب مطوي على حرق*** يلحقن مرد الهوى العدري بالشيب

في قوله (يلحقن مرد الهوى العدري) تشبيه بليغ (تشبيه مقلوب) وذلك من باب اضافة المشبه الى المشبه به حيث شبه الهوى العدري (بالأرد)وهوا المشبه به وحذف أداة التشبيه ووجه الشبه. وأيضا في قوله:

وأنت أكسبتني رأيا غنيت به*** عن أن أكابد من هول التجارب.

في قوله (أكابد من هول التجارب) تشبيه بليغ (تشبيه مقلوب) وذلك من باب اضافة المشبه الى المشبه به حيث شبه التجارب بالأهوال وهي (المشبه به) وحذف أداة التشبيه ووجه الشبه وأصلها : التجارب كالأهوال. وفي قوله:

إن يحجب الأضعف الأقوى فلا عجب*** فرب عقل بستر الوهم محجوب.

في قوله (ستر الوهم) تشبيه بليغ (تشبيه مقلوب) أصلها: وهم كالستر شبه الوهم بالستر وحذف أداة التشبيه ووجه

الشبه.

وفي قوله:

يصد عني ادا قابلته غضبا*** ككافر صد عن بعض المحارِب.

هنا تشبيه تمثيلي حيث شبه صورة الدهر يصد عنه ادا قابلته وهو غاضب بصورة الكافر يصد عن محراب العبادة،

وذكر أداة التشبيه وهي (الكاف) ووجه الشبه وهو (الصد).

إن التشبيه هو الإيضاح والبيان مع الإيجاز والاختصار ونجد الشاعر استخدم التشبيه البليغ (التشبيه المقلوب)،

وهذا التشبيه مظهر من مظاهر الابداع. كما يعد ضربا من التجديد في الأساليب اللغوية والبلاغية القديمة فهنا يكمن

الانزياح حيث أن يجري وفق الأعراف اللغوية والا خرج عن باب البلاغة ودخل في الألغاز فهنا يكسر الرتبة ويعد ضرب

من المبالغة.

الكناية:

هي ترك التصريح بذكر الشيء الى ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور الى المتروك وأن الكناية ينتقل فيها من اللازم الى

الملزوم وهي لا تخرج عن أقسام ثلاثة: طلب نفس الموصوف ' طلب نفس الصفة' وتخصيص الصفة بالموصوف. ومن أمثلة

الكناية في القصيدة:

- قول الشاعر (صبر غير منتصر) ¹كناية عن صفة وهي اللهفة.
- وأيضا في قوله (صم المسائل في يوم الجدال) ²كناية عن صفة وهي الأمور المعقدة في المواقف الصعبة.
- وفي قوله (الى بابه شدي وتقريبي) كناية عن موصوف وهو منهجه.
- وفي قول الشاعر: (ليس تلقى الليالي غير منصرف)، كناية عن صفة وهي الشجاعة والعزيمة في الشدائد.
- وأيضا في قول الشاعر: (يا ربة الهودج المحمي جانبه)، كناية عن موصوف وهي المرأة الحسنة.
- في قوله: (ألست من نفر لم يشن دونهم عاد)، كناية عن موصوف وهو قبيلة قريش.

وفي قوله:

عالين من رتب عافين عن ريب***دانين من شرف نائين عن حوب³

في عبارة (عالين في رتب) كناية عن صفة وهي السيادة، وفي عبارة (نائين عن حوب) كناية عن صفة وهي العفة والطهارة.

نجد البناء الشكلي والعميق للكناية اعتمادها عمليتي الحضور والغياب وهذه النقطة ذات أهمية لأنها مفتاح الانزياح

الدلالي في بنية الكناية ، حيث تتولد الدلالة الحقيقية من خلال التشكيل اللفظي وغياب المكنى عنه من خلال تتابع

الوسائط بين المعنى الحقيقي والمكنى عنه وبدلك يغيب المعنى الحقيقي كلما اقتربت الوسائط من المكنى عنه ' فالكناية تقوم

¹شمس الدين محمد بن عفيف التلمساني، ديوان الشاب الظريف ، ص 64.

²السكاكي، عبد الحميد هنداوي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 2000، ص 512.

³شمس الدين محمد بن عفيف التلمساني، ديوان الشاب الظريف، ص 65.

على طرفين أحدهما حاضر هو اللفظ الذي تنطلق منه سلسلة التوليد والآخر الغائب هو المدلول المكنى عنه بينهما وسائط نقل وتكثر حسب المسافة الفاصلة بين الطرفين¹.

المجاز:

هو اللفظ المستعمل في غير ما وضع له في اصطلاح التخاطب لعلاقة مع قرينة مانعة من ارادة المعنى الوضعي هي المناسبة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، قد تكون (المشابهة) بين المعنيين وقد تكون غيرها فادا كانت العلاقة المشابهة فالجواز (استعارة)، والا فهو (مجاز مرسل) والقرينة: هي المانعة من ارادة المعنى الحقيقي قد تكون حالية. ومن أمثله في القصيدة نجد:

في قوله: "زمن ألقى للأسود به"²، هنا مجاز عقلي وعلاقته الزمانية من باب اسناد الفعل الى غير فاعله الحقيقي وهو "الزمن"

قال الشاعر:

والدهر ليس بمأمون على بشر***يديره بين تنعيم وتعذي

وأیضا في قول الشاعر: "الدهر ليس بمأمون على بشر" مجاز عقلي علاقته الفاعلية حيث ذكر اسم المفعول "مأمون"

وقصد اسم الفاعل "آمن" والأصل في ذلك: "الدهر ليس بآمن على بشر".

¹عهود عبد الواحد عكيل، ي ذو الرمة، الصورة الشعرية، دار الصفاء للنشر و التوزيع، 2010، ص 105.

²شمس الدين محمد بن عفيف التلمساني، ديوان الشاب الظريف، ص 64.

ونجد في قوله: "يديره بين تنعيم وتعذيب"، مجاز عقلي علاقته الزمانية حيث أسند الفصل "يديره" إلى الدهر وهو "زمن" وهو ليس الفاعل الحقيقي.

الحقول الدلالية:

الحقل الدلالي هو "مجموعة الكلمات التي ترتبط دلالتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها"، كما أن أغلب مفردات الحقول الدلالية هي انزياحات متعمدة لأنها تدل على معنى وتحيلنا إلى معنى آخر وهي علاقات تجمع بين كلمات متعددة في مجال واحد. فتشترك جميعا في التعبير عن معنى عام يعد قاسما مشتركا بينهما جميعا.

الحقول الدلالية:

حقل الطبيعة	حقل الحيوان	حقل الانسان	حقل العاطفة والحزن	حقل أسماء الأعلام
-------------	-------------	-------------	--------------------	-------------------

يوسف-أيوب-	الفراق-النوى-	الأعراب-مرد-	الركائب-أسد-	نسيما-الطيب-
احسان-ابن	وجد-حبك-	الشيب-شبابي-	جيات الخيل-الأسود	الندى-شمس
يعقوب-محمد	يغريني-خدع-	يدي-البيض-	-الأرانيب	الضحى-الشهب
	الحبة-الوفاء-	احشائي-وجه-		الشموس-أضاء
	محب-محبوب-	جار-ضيف-		تشريق-تعريب
	شقيت-صدي-	كافر-بشر-فتى-		الفيحاء-ردادا
	اعراضي-	نفر-الناس-جفنه-		
	صدت-وجدي-	الأحفان		
	الواعد-الود-			
	اشتياقي-ودي-			
	هول			

-حقل الطبيعة:

إن الطبيعة بأنواعها البرية والبحرية والجوية لها أهمية كبيرة في إنتاج الصورة وتحدد الخصائص الطبيعية من جهة والنفسية من جهة أخرى فهي جزء مهم لا يمكن الاستغناء عنه. «هي عود الثقاب الذي يشعل الروح الشاعرة، ويدفع بالينبوع الكامل في أعماق النفس إلى التفجر والتدفق والانطلاق، وبقدر ائتلاف الشعر مع الطبيعة وبقدر اتصاله الروحي بموجودات

هذا العالم، يكون حظه من التعرف على أسرارها، ويكون نصيبه من المتعة الروحية¹، وقد استعار الشعراء العرب من الطبيعة بوصفها معلما بارزا من معالم الجمال وتجلياته أغلب مظاهرها، فاتخذوا منها مادة لتشبيهاتهم وصورهم .

يقول في قصيدته:

*إذا سطا قلت يا أسد العرين قفي*** وان بدا قلت يا شمس الضحى غيبي

استخدم الشاعر هنا الطبيعة في قوله "يا شمس الضحى غيبي" لمدح القاضي محي الدين بن النحاس (محمد بن يعقوب) حيث ضاها طلته وهالته بشمس الضحى فاذا ظهر غابت هي.

وفي قوله:

*من سير الشهب من نظمي الشموس ضحى***أضاء ما بين تشريق وتغريب

استخدم أيضا الطبيعة هنا في قوله: "من سير الشهب من نظمي" فكأنه يقول أن نظمه في الشعر كالشهب في سيورتها.

كما استخدم الكثير من الألفاظ المستوحاة من الطبيعة مثل الندى، الطيب، النسيم، الفيحاء، الرذاذ وغيرها ...

¹شمس الدين محمد بن عفيف التلمساني، ديوان الشاب الظريف، ص 62.

-حقل الحيوان

يشكل الحيوان مصدرا ثريا لإنتاج الصورة الفنية في ديوان الشاب الظريف وفي هذه القصيدة خاصة، فقد ذكر فيها العديد من الحيوانات منها المفترسة والدالة على الشراسة (كالأسد) ومنها الحيوانات الأليفة كالخيل.

نجد مثلا في قوله:

*لا أراي لي في جياذ الخيل أركبها*** إذا نهضت فعزمي خير مركوب¹

لقد وصف الشاعر الكلمتين (الخيل والجياذ) لدلالة النفسية، فالخيل في تلك الفترة كانوا يعتمدون عليها كثيرا في التنقل والحروب وغيرها... كما أنها تمثل القوة والهبة والعنفوان فهي خير مثال على القوة والعزيمة والعنفوان.

ونجده أيضا يقول:

*وليت أني لم أدفع إلى زمن***ألقى الأسود به طوع الأرانب²

فهو قد استخدم نوعين من الحيوانات الأولى (الأسود) والتي تعبر عن القوة والافتراس والشجاعة والذي يقصد بها (الشجعان) والثانية (الأرانيب) والتي تعبر عن الضعف والجبن وتعبر عن الجبناء.

نوع الشاب الظريف في هذه القصيدة في ذكره للحيوانات فنجده يتدحرج بين الحيوانات التي تعطي مفهوم الضعف والجبن.

¹شمس الدين محمد بن عفيف التلمساني، ديوان الشاب الظريف.

²المصدر نفسه، ص 64.

حقل الإنسان:

كان لحقل الانسان وخاصة حقل الجسم وظيفة مهمة تكمن في تعبير الشاعر عن مشاعره وأحاسيسه اتجاه الشخص الذي يمدحه.

يقول الشاعر:

أعادك الله من هم أكابده***أقول كرها لأحشائي به دوبي¹

فهنا وظف الشاعر كلمة(أحشائي) وهي كلمة عميقة جدا، فكيف بأحشاء الإنسان وهي تذوب، فيوظف الشاعر كلمات من جسم الإنسان ليبين مدى تأثره. ومنه الدالة على حقل الإنسان قوله:

*يصد عني إذا قابلته غضبا***ككافر صد عن بعض المحارب²

وأيضاً :

*فدا نعالك ما ضمت أسرته***وإن فدين بمقوت ومسبوب³

وأيضاً:

*كريم ما أظهوره من شمائلهم***كريم ما ستروه في الجلايب⁴

¹شمس الدين محمد بن عفيف التلمساني، ديوان الشاب الظريف، ص64.

²المصدر نفسه، ص 64.

³المصدر نفسه، ص65.

⁴المصدر نفسه، ص 61.

من خلال هذه الأبيات يتضح لنا أن الشاعر قد استخدم الألفاظ الدالة على الإنسان ويقصد بها الممدوح ليعبلا عن مكنوناته التي يشعر بها اتجاه هذا الممدوح ولتكون أكثر قوة وأثرا.

حقل العاطفة:

لقد طغى حقل العاطفة القصيدة فهو القلب النابض لها بحيث يعبر عن مكنونات الشاعر ووجهه للممدوح عن الألفاظ فاستخدم ألفاظاً قوية تترك أثرا جميلا لدى القارئ مثل: الوجد، المحبة، الوفاء، الوعد، اشتياقي...

كما انبثق عن هذه العاطفة أيضا حقل (المعاناة) والتي استخدم فيها ألفاظا دالة عليه كالفرق، الهول، صدي، خدع، إعراضي... وغيرها الكلمات الدالة على هذا الحقل.

هذه الألفاظ سواء الدالة على المحبة أو المعاناة كلها ألفظ تصب في معنى واحد أو حقل واحد وهو حقل المشاعر ومن أمثلة ذلك في النص قول الشاعر:

* وأن أبعد حالات المحبة أن *** يلقي الوفاء محب عند محبوب¹

وأیضا في قوله:

* كم قد شقيت بعدالي عليك وكم *** شقوا بصدي وإعراضي وتقطيبي²

وقوله أيضا:

¹ شمس الدين محمد بن عفيف التلمساني، ديوان الشاب الظريف، ص 64.

² المصدر نفسه، ص 64.

كم رمت لولا اشتياقي إن تباعدني***لكي ترى صدق ودي بعد تجريبي¹

حقل أسماء الأعلام:

لقد وجد هذا الحقل في القصيدة وهذا راجع إلى أن الشاعر متأثر بالنزعة الصوفية فجل الأسماء التي ذكرها لها وازع ديني وهذا دليل على تصوف الشاعر وتأثره بالشخصيات الدينية فذكر "يوسف، أيوب، إحسان بن يعقوب، محمد".

من أمثلة ذلك:

*صدت بلا سبب عني فقلت لها***يا أخت يوسف مالي صبر أيوب²

وقوله:

*شيئان قد أمتنا من ثالث لهما***وجدي عليك وإحسان بن يعقوب³

وأيضا:

*ومن محمد إقدامي ومعرفتي***ومن محمد إعرامي وتهديبي⁴

¹شمس الدين محمد بن عفيف التلمساني، ديوان الشاب الظريف، ص 62.

²المصدر نفسه، ص 63.

³المصدر نفسه، ص 63.

⁴المصدر نفسه، ص 64.

وعليه فالحقل الدلالي يساعد في تنمية الثروة اللغوية المكتسبة عن طريق ممارسة قراءة اللغة المكتوبة بصورة خاصة،
 تعين الفرض على فهم ما في التراث من نتائج فكرية، والحقل الدلالي إنما هو إظهار للملامح الدلالية والسّمات التي حملتها
 هذه الكلم.ات من خلال تصور الفرد أو الجماعة اللغوية وفهمها الخاص، كما أنّها تضيف للمعاني التي كونتها الجماعة
 اللغوية في العقل والنفس، وعبرت عنها بالكلمة¹.

العلاقات الدلالية:

هي مجموعة من العلاقات التي تجمع أطراف النص وترتبط بين متوالياته(أو بعضها) دون بدو وسائل شكلية تعتمد
 على ذلك عادة² مثل : الأضداد ، ترادف، الإجمال، التفصيل، السببية... وهي علاقات لا يكاد يخلو منها نص ذو وظيفة
 تفاعلية وإخبارية، يهدف إلى تحقيق درجة معينة من التواصل، سالكا في ذلك بناء اللاحق على السابق، محققا في ذلك ربطا
 قويا بين أجزائها وذلك من أجل بيان النظام الذي يتحكم بعناصر المجتمع ومن ثم إعطاء هذا النظام شيئا من العقلانية...³
 على أساس أن لغة النص الأدبي كنظام قائم بذاته ومقفّل على نفسه، والقراءة كنظام يكشف عن الترابط الحاصل في هذا
 النظام، الذي لا وجود له إلا من خلال العلاقات التي يقيمها مع غيره من العناصر وبناء عليه فالنص الأدبي يرتكز في بناءه
 على مجموعة الخفية الماورائية للنص، ومن ثم يرصد التأويلات المختلفة ويجسد أبعاد النص.

¹ فوزي عيسى، علم الدلالة النظرية و التطبيق، ص 158.

² محمد خطايي، لسانيات النص، المركز الثقافي العربي، دط، دت ص 268.

³ محمد عزام، مراجع الاسلوبية منهجا نقديا نص 199-200 و ينظر عدنان حسين قاسم الاتجاه الأسلوبي البنيوي ص ن.

الترادف:

هو شرح وبيان معنى كل كلمة وما يقابلها في المعنى "وهو جود كلمتين أو أكثر في لغة واحدة متماثلتين

في المعنى أي تعدد الدوال التي تشير إلى مدلول واحد وهو الترادف الكامل وتستخدم كلمة في المعنى (تماثل) ومن

الواضح أن كثيرا من الكلمات في المعاجم تحمل المعنى نفسه وبها يتم الشرح التفسير"¹

ومنه نفهم أن الترادف هو شرح وتفسير لكلمة من أجل تبين معناها الذي يقابلها والمدلول الذي تشير

إليه. ونجد من القصيدة ما يلي:

الكلمة	مرادفها
سقها	تسير
صدي	إعراضي
أمضى	أنفذ
شدي	تقريبي
تريتي	تأديبي
مدحي	تشبيبي
المعالي	المجد
ممقوت	مسبوب
ستر	محبوب

¹ خليفة بوجادي محاضرات في علم الدلالة، بيت الحكمة للنشر و التوزيع، ط1، 2009، ص132.

العلاقات الدلالية التي تتجلى بين متوالياته وتتلاحم في بناء منطقي محكم سواء كان ذلك على مستوى البنية السطحية او البنية العميقة¹. والنص الشعري قد يوحي بعدم الخضوع لهذه العلاقات، ولكنه مادام نصا تحكمه شروط الإنتاج والتلقي فإنه لا يتخلى عن هذه العلاقات، ولكن ما يحدث هو بروز علاقة دون أخرى.

والقصيدة تخضع لنظام داخلي من العلاقات يربط بين محاورها ومستوياتها وتتولد منه الدلالات وتتكامل بفضلها ويبطن بعضها بعضا²، والعلاقات على تنوعها إلا أنها تتفق على مسعى لغوي واحد هو الكشف عن الوشيجة الترابضية³ للقصيدة، وذلك باستخراج هذه العلاقات المتحكمة في بناء النص.

التضاد:

كل نص أدبي بني على ألفاظ ولكي يفهم هذا النص لا بد أن يكون واضحا أو غامضا وإن كان غامضا نبحت عن وضوحه وهذه علاقات دلالية في كل نص ومنه: "تشكل علاقات التضاد جزءاً لا يتجزأ من العلاقات الدلالية فالتضاد مصطلح أطلقه اللغويون العرب على الألفاظ التي تتصرف إلى معنيين متضادين"⁴ وهذا ما نجده في قصيدة الشاب الظريف قف بالركائب أو سقها بترتيب:

الكلمة	ضدها	نوع الطباق
قف	تسير	طباق ايجاب

¹ فوزي عيسى، النص الشعري و آليات القراءة، منشأة المعارف الاسكندرية، 1997، ص 10-11.
² خليدة سعيدة، حركية الابداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص16.
³ عبد القادر عبد الجليل، التنوعات اللغوية، دار الصفاء، عمان الاردن، ط1، 1997، ص334.
⁴ فوزي عيسى، علم الدلالة النظرية و التطبيق، ص 290.

منتصر	مغلوب	طباق ايجاب
تصديق	تكذيب	طباق ايجاب
سري	علني	طباق ايجاب
تشريق	تغريب	طباق ايجاب
علما	جهلا	طباق ايجاب
الأضعف	الأقوى	طباق ايجاب
أظهره	ستره	طباق ايجاب
ترغيبا	ترهيب	طباق ايجاب
تنعيم	تعذيب	طباق ايجاب
ملفوظ	مكتوب	طباق ايجاب
مثقوبا	غير مثقوب	طباق سلب

ومن خلال هذه الأمثلة والنماذج المقدمة نلاحظ أن الشاعر وظف الطباق كثيرا وهذا راجع إلى تركيزه على المعنى

وتحسينه، فالطباق يعد من أهم المحسنات المعنوية وتفيد كذلك تحسين اللفظ ، وكذلك استخدام الشاعر للطباق يدل على

التمكن اللغوي له وبراعته في الاستفادة من إمكانيات اللغة مما فتح لشعره مساحات ثرية من الإبداع كما نلاحظ أيضا من

خلال هذه العلاقات الدلالية التي وظفها الشاعر في القصيدة أنها أضافت لها نوعا من الجمال الدلالي والتركيبى وهذا ما

جعل كل أبياتها متسقة ومنسجمة تؤدي الوظيفة الدلالية العميقة دفعة واحدة بعيدا عن التشتت وهذا يسهل عمل المتلقي ليغوص في القصيدة ويبحث عن الدلالات.

لقد وظف الشاعر الترادف وذلك للتوسع في الكلام، وهذا من خلال هذه الترادفات فهو يتميز برصيد لغوي ثري، إذ نجد الشاعر يوظف مثلا في كلمتي (المعالي والمجد) أراد بها توسيع وإغناء طرائق التعبير لديه والسلامة من العي والتكرار والحصر عند الكلام.

يقول:

*كم قد شقيت بعدالي عليك وكم*** شقوا بصدي وإعراضي وتقطيبي¹

فالساق هنا يجعل الكلمات (صدي وإعراضي وتقطيبي) مترادفات وقد وظفها الشاعر لتأكيد المعنى ونجده يقول:

*صم المسائل في يوم الجدل له*** أمضى وأنفذ من صم الأنابيب²

ففي هذا النموذج يوظف الشاعر الترادف بين كلمتي (أمضى وأنفذ) ولهما دلالة واحدة والتي تدل على قوة السيف وحدته.

¹ شمس الدين محمد بن عفيف التلمساني، ديوان الشاب الظريف، ص 61.

² المصدر نفسه، ص 62.

دلالة العنوان:

لم يكن العنوان قديما واعيا بقدر ما كان تعيينا فقط، فقد كان في القصائد غير مباشر، وان حدث فان ذلك يكون صوتيا لا دلاليا كأن يقال مثلا لامية، أو بائية ... وغيرها، او يكون حسب مطلع القصيدة كما هو ملاحظ في قصيدتنا التي ندرسها "للشاب الظريف" فقد سميت حسب مطلعها "قف بالركائب او سقها بترتيب ..."

المطلع عنوانا للقصيدة، فهو أول ما يواجه السامع منها وذلك من خلال أهميته الكبيرة، لأنه ما يقال فيها وجودته تنعكس على القصيدة.

فمن خلال مطلع قصيدة الشاب الظريف نلاحظ أنه بدأ قصيدته بوصف الهودج وهو ما تركبه المحبوبة خلال رحلتها وأثر هذا الارتحال في نفس الشاعر ومدى حسرته وحرقة الشديدة لهذا الفراق.

يقول الشاعر:

*قف بالركائب او سقها بترتيب***عسى تسر الى الحي الأعراب

هنا يقصد (بالركائب) الدابة التي تركبها المحبوبة أو المرأة أثناء الارتحال وغالبا ما تكون هذه الدابة هي الناقة أو الجمل الذي اتخذه الشاعر في شعره الذي يعينه على مواجهة الحيات الشاقة عند الارتحال. فملاحظ أن الشاعر هنا بدأ قصيدته بمقدمة الطعائن والتي يصف فيها هودج المرأة وارتحالها ثم انتقل بعد ذلك لمدح القاضي محي الدين النحاس وذلك بطريقة سلسلة دون أن يلاحظ القارئ كيف انتقل من المقدمة الى مدح الشخص وهذا ما يدل على براعة الشاعر، ومما لا شك فيه أن التخلص من المقدمة الى المضمون أو الغرض الأساسي من القصيدة يقتضي من الشاعر مهارة ودكاء ودقة محكمة في التخلص من المقدمة بمطلعها ويربطها بما يليها .

خاتمة

خاتمة

كان من أهم أهداف هذا البحث الكشف عن جماليات الانزياح لدى الشاعر "الشاب الظريف التلمساني"، فعمدنا في إطار هذا المفهوم التطرق أولاً إلى الجانب النظري للانزياح، والذي نجم عنه النتائج التالية:

- الانزياح ظاهرة اسلوبية ونقدية متعددة المفاهيم تحمل أبعاداً دلالية وجمالية تقوي النصوص التي تخرج عن المألوف وتؤثر في المتلقي، ويشكل الانزياح ميدان البحث في الأساليب التي تجسدت فيه بكثرة.

- المنهج الأسلوبى يبحث في مكونات القصيدة ويعمل على إبراز أهم الركائز التي يتم التوصل إليها من تحليل التحليل. الغوص في ظاهرة الانزياح ينم عن عدم غياب هذا المفهوم في أذهان النقاد القدامى، بل كانت له أصول في تراثنا النقدي والبلاغي فكان التأمل للانزياح بما لهذا الأساس.

أما في الجانب التطبيقي الذي تطرقنا من خلاله إلى مستويات الانزياح والتي ترتبت عليها النتائج التالية:

- يتوزع الانزياح على مستويين هامين، فأما الأول فهو المستوى التركيبي حيث وظف الشاعر في هذا المستوى جملاً إسمية وفعلية التي أحدثت تناسقاً وكذلك تطبيق الأفعال بمختلف الأزمنة (الماضي والمضارع)، وكذلك التقديم والتأخير وتوظيف الضمائر.

- عمل البحث على إحصاء الانزياحات التركيبية بتعيين القواعد المنتهكة.

أما في المستوى الدلالي فتوصلنا إلى دلالة الألفاظ ومعانيها ومدى تلائم الألفاظ والمعاني.

-قدرة الشاعر على الإبداع بتوظيفه الصور البيانية التي لعبت دورا مهما في القصيدة بتحريكها ذهن المتلقي وقدرتها على تقوية المعنى وابعاده في القصيدة.

-بروز الصورة الشعرية التي أسهمت في تحقيق دلالة شعرية للقصيدة من استعارة وكناية وتشبيه ومجاز، لكن كانت بنسب متفاوتة فنالت الاستعارة الحظ الأوفر فيه، بالإضافة إلى الكناية والتشبيه إلا أن عنصر المجاز كانت نسب حضوره ضئيلة مقارنة بالصور البيانية الأخرى.

-تضمن هذا المستوى حقولا مختلفة التي أخذت جزءا من هذه الدراسة.

وفي الأخير إننا لا ندعي أننا أحطنا بالموضوع من كل جوانبه، فهذا مما لا سبيل إليه، فإن وفقنا فالفضل لله وحد، وإن أخطأنا فمن أنفسنا والشيطان وحسبنا أننا مهدنا الطريق لمن يشاء أن يواصل المسيرة بعدنا آخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

ملاحق

قَفَّ بِالرَّكَائِبِ أَوْ سَفَّهَا بِتَرْتِيبِ عَسَى تَسِيرَ إِلَى الْحَيِّ الْأَعَارِبِ
 وَاسْأَلْ نَسِيمًا تَنَّتْ أَعْطَافَنَا سَحْرًا مِنْ أَيْنَ جَاءَتْ فِيهَا نَفْحَةُ الطَّيِّبِ
 وَفِي الرِّكَايِبِ مَطْوِيٌّ عَلَى حُرْقٍ يَلْحَقُنْ مُرْدَ الْهَوَى الْعُدْرِيَّ بِالشَّيْبِ
 يَلْقَى الْفُرَاقَ بِصَبْرٍ غَيْرِ مُنْتَصِرٍ عَلَى التَّوَى وَيُوجِدُ غَيْرَ مَعْلُوبِ
 يَا رِيَّةَ الْهُدُوجِ الْمُحْمِيَّ جَانِبَهُ إِلامَ حُبِّكَ يُعْرِينِي وَيُعْرِي بِي
 ظَنَنْتُ إِنَّ شَبَابِي فِيكَ يَشْفَعُ لِي وَإِنَّ جُودَ يَدِي يَفْضِي بِتَقْرِيبِي
 وَقَعْتَ بِي وَبِأَمَالِي عَلَى خِدَعٍ مِنَ الْمَنَى بَيْنَ تَصَدِيقٍ وَتَكْذِيبِ
 وَأَنَّ أَبْعَدَ حَالَاتِ الْحُبِّ أَنْ يَلْقَى الْوَفَاءَ مُحِبُّ عِنْدَ مَحْبُوبِ
 كَمْ قَدْ شَقِيتُ بِعُدَالِي عَلَيْكَ وَكَمْ شَقُوا بِصَدِّي وَإِعْرَاضِي وَتَمْطِيبِي
 أَسْعَى إِلَيْكَ وَيَسْعَى بِي مَلَامُهُمْ فَإِنِّي بَيْنَ تَأْوِيبٍ وَتَأْنِيبِ
 صَدَّتْ بِلَا سَبَبٍ عَنِّي فُقُلْتُ هَا يَا أُخْتَ يُوسُفَ مَا لِي صَبْرَ أَيُّوبِ
 تَرَحَّلِي أَوْ أَقِمِي أَنْتِ لِي سَكْنٌ وَأَنْتِ غَايَةُ آمَالِي وَمَطْلُوبِي
 شَيْئَانِ قَدْ أَمِنَّا مِنْ ثَالِثٍ هُمَا وَجَدِي عَلَيْكَ وَإِحْسَانُ ابْنِ يَعْقُوبِ
 أَغْرَ لَا الْوَعْدُ مَمْلُوكٌ لَدَيْهِ وَلَا أَسْأَلُوهُ فِي النَّدَى عَنِّي بِمَسْأَلُوبِ

إِذَا سَطَا قُلْتُ يَا أَسَدَ الْعَرِينِ قَفِي وَإِنْ بَدَا قُلْتُ يَا شَمْسَ الضُّحَى غِيبي

يَبِيْتُ بِالْبَاسِ مِنْهُ الْبِشْرُ مُبْتَسِماً وَالسَّيْفُ غَيْرُ صَقِيلٍ غَيْرُ مَرْهُوبٍ

صَمَّ الْمَسَائِلِ فِي يَوْمِ الْجِدَالِ لَهُ أَمْضَى وَأَنْفَذَ مِنْ صَمِّ الْأَنْبَابِ

يَا مَنْ لَهُ الْوَدَّ مِنْ سِرِّي وَمِنْ عَلَيَّ وَمَنْ إِلَى بَابِهِ شَدَيِّ وَتَقْرِيبي

كَمْ رُمْتُ لَوْلَا اشْتِيَاقِي إِنْ تَبَاعَدَنِي لِكِي تَرَى صِدْقَ وَدِّي بَعْدَ تَجْرِيبي

بِكَ انْتَصَرْتُ عَلَى الْأَيَّامِ مُقْتَدِراً فَبِئْسَ مِنِّي بَحْدٌ جَدَّ مَرْهُوبٍ

وَأَنْتَ أَتَقَنَّتَ بِالْإِحْسَانِ تَرْبِيَتِي وَأَنْتَ أَحْسَنْتَ بِالْإِثْقَانِ تَأْدِيبي

وَأَنْتَ أَكْسَبْتَنِي رَأياً غَنِيْتُ بِهِ عَنْ أَنْ أُكَابِدَ مِنْ هَوْلِ التَّجَارِبِ

فَاسْأَلْ مَعَانِيكَ عَنِّي فَهَيَّ تَحْبِرْنِي تُخْبِرْكَ عَنْ كَرَمِ مَنْهَنْ مَوْهُوبٍ

مَنْ سَيَّرَ الشُّهْبَ مِنْ نَظْمِي الشُّمُوسَ ضُحَى أَضَاءَ مَا بَيْنَ تَشْرِيقٍ وَتَغْرِيبِ

قَدْ جَرَّدَ الْبَيْضَ مِنْ ذِهْنِي وَمِنْ هَمِّي وَقُلَّدَ الْبَيْضَ مِنْ مَدْحِي وَتَشْبِيبي

وَمِنْ مُحَمَّدٍ إِفْدَامِي وَمَعْرِفَتِي وَمِنْ مُحَمَّدٍ إِعْرَامِي وَتَهْدِيبي

لَا رَأْيَ لِي فِي جِيَادِ الْخَيْلِ أَرْكَبُهَا إِذَا نَهَضْتُ فَعَزَمِي خَيْرُ مَرْكُوبِ

أَعَاذَكَ اللَّهُ مِنْ هَمِّ أُكَابِدُهُ أَقُولُ كَرَهَا لِأَحْشَائِي بِهِ دُوبِي

جَهْلًا وَيَحْسَبُ مِنِّي غَيْرَ مُحْتَسِبٍ

مُلْتَمَتٌ بِالذَّهْرِ عِلْمًا وَهُوَ يَمْلَأُ بِي

لَكَانَ وَصَفِي لَهَا إِحْدَى الْأَعَاجِبِ

إِحْدَى الْأَعَاجِبِ عِنْدِي مِنْهُ لَوْ وُصِفَتْ

وَلَا يَسِيرُ بِعَرَضٍ غَيْرِ مَثْلُوبٍ

لَا يَسْتَقَرُّ بِوَجْهِ غَيْرِ مُبْتَدِلٍ

وَلَا يُسَرُّ لَهُ ضَيْفٌ بِتَرْحِيبٍ

وَلَا بَيْتٌ لَهُ حَازٍ بِلَا فَرْقٍ

كَكَافِرٍ صَدَّ عَنْ بَعْضِ الْمَحَارِبِ

يَصَدَّ عَنِّي إِذَا قَابَلْتُهُ غَضَبًا

فَقَتَلْتُ فِي شَرِّ ضَرْبٍ شَرِّ مَضْرُوبٍ

وَلَوْ ضَرَبْتُ بِأَدْنَى الْفِكْرِ قُلْتُ لَهُ

وَإِنْ فُذِينَ بِمَمْقُوتٍ وَمَسْتُوبٍ

فِدَا نِعَالِكَ مَا ضَمَّتْ أَسْرَتُهُ

تَلَبَّسَ الْمُجْدُ فِيهَا بِالْأَكَاذِبِ

إِنْ الْمَعَالِي بَرَاءٌ مِنْ بَحْشُمِهَا

فِدَاءُ كُلِّ بَرِيءٍ الْعَرِضِ مَعْتُوبٍ

فَلَيْتَ كُلُّ مُرِيْبٍ غَابَ عَائِيَهُ

أَلْقَى الْأَسْوَدَ بِهِ طَوْعَ الْأَرَانِيْبِ

وَلَيْتَ أَبِي لَمْ أُدْفَعْ إِلَى زَمَنِ

فَرُبَّ عَقْلٍ بِسِتْرِ الْوَهْمِ مُحْجُوبٍ

إِنْ يَحْجِبِ الْأَضْعَفُ الْأَفْوَى فَلَا عَجَبٌ

يُدِيرُهُ بَيْنَ تَنْعِيمٍ وَتَعْذِيبٍ

وَالذَّهْرُ لَيْسَ بِمَأْمُونٍ عَلَى بَشَرٍ

وَلَا يَتَّقُ صَاحِبٌ فِيهِ بِمَضْحُوبٍ

فَلَا يُرْقُ مَسْكَنٌ فِيهِ لِسَاكِنِهِ

مُعَلِّينَ بِتَرْغِيبٍ وَتَرْهِيْبٍ

وَإِنَّمَا النَّاسُ إِلَّا أَنْتَ فِي سِنَةِ

عَادٍ بِنَجْحٍ وَلَا عَافٍ بِتَخْيِيبِ	أَلَسْتَ مِنْ نَقَرٍ لَمْ يُشْنِ دُونَهُمْ
دَانِيَةً مِنْ شَرَفٍ نَائِيَةً عَنْ حُوبِ	عَالِيَةً فِي رُتَبٍ عَافِيَةً عَنْ رِيْبِ
كَرِيمٌ مَا سَتَرُوهُ فِي الْجَلَابِيْبِ	كَرِيمٌ مَا أَظْهَرُوهُ مِنْ شَمَائِلِهِمْ
مِنْ الْبَلَاغَةِ فِي أَسْنَى الْقَوَالِيْبِ	صَاعَتْ عِبَارَتُهُمْ حُسْنَ الْبَدِيْعِ بِهَا
بِشْرًا إِلَى حَلْبِ الْفَيْحَاءِ مَنْصُوبِ	مِنْ كُلِّ مُنْتَهَجٍ جُودًا وَمُبْتَهَجِ
مِنْ الْهُدَى فِي سَبِيلِ اللَّهِ مَنْصُوبِ	عَفَى كَرِيمٌ السَّجَايَا مُحْسِنٌ عَلَّمَ
إِنْصَافٌ مَعْدَلَةٌ فِي كُلِّ أُسْلُوبِ	فِيهِمْ لِكُلِّ فِتْيٍ يَعْشَاهُمْ أَبَدًا
وَكُلِّ ذِي صِغَرٍ تَصْغِيرٍ تَخْيِيبِ	لِكُلِّ ذِي كِبَرٍ إِكْبَارٍ تَكْرِمَةٍ
وَابْشِرِ بِسَعْدٍ وَأَجْرٍ فِيهِ بِجَلُوبِ	فَاهِنًا بَذَا الْعِيْدِ يَا عِيْدًا تُقَلِّلُهُ
فِي الْعِلْمِ أَوْ فِي الْحَجَى أَوْ فِي التَّرَاتِيْبِ	وَاسْلَمَ عَلَى مَا يَهْدِي النَّاسِ مِنْ عَطَبِ
وَلَيْسَ مَدْحُكَ فِي مَدْحٍ بِمَكْذُوبِ	فَلَيْسَ مَجْدُكَ فِي مَجْدٍ بِمُحْتَجَبِ
وَلَيْسَ تَرْقَى الْمَعَالِي عَيْرَ مَخْطُوبِ	وَلَيْسَ تَلْقَى اللَّيَالِي غَيْرَ مُنْصَرَفِ
دُونِي يُرَلُّ مَرَضَ الْأَجْفَانِ تَطْبِيْبِي	دَعْنِي وَشِعْرِي وَمَنْ فِي جَفْنِهِ مَرَضٌ
تُثْنِي عَلَيْكَ بِمَلْفُوظٍ وَمَكْتُوبِ	وَتُخَذُ شَوَاهِدَ مَا أَمْلَيْتُ مِنْ فِكْرِ

وَحُسْنُ لَفْظِي دَرَّ عَيْرٌ مَّتَّقُوبٍ

فَالدُّرُّ يَحْسُنُ مَّتَّقُوباً لِنَاظِمِهِ

أَرَاهُ إِلَّا رِذَائاً مِنْ شَائِبِي

وَكُلَّمَا قِيلَ شَعْرٌ أَوْ يُقَالُ فَمَا

الشاب الظريف التلمساني:

هو محمد بن سليمان بن عبد الله التلمساني، وقد لقب بشمس الدين والده هو أبو الربيع عفيف الدين سليمان بن علي بن عبد الله بن علي بن ياسين العابدي الكوهي، ولد الشاعر في القاهرة لكنه شب في دمشق، وذلك لأن والده كان وليا على الخزانة في دمشق.

لقب التلمساني بالشاب الظريف بسبب رقة شعره وغلبة اللين على طبعه، فأصبح يعرف بالشاب الظريف حتى صار هذا اللقب ملازما له أكثر من اسمه، وقال بعضهم أنه لقب بالشاب الظريف بسبب ميله إلى شعر المجون.

لازم الشاب الظريف والده في المجالس العلمية، إذ أنه قرأ معه كتاب المناهج على يد مؤلفه ابن شرف النووي، وقد أجازهما معا في ذلك الكتاب ودرس كذلك على يد القاضي محي الدين النحاس، وقد ذكره الشاب في مجموعة من الأبيات الشعرية اللطيفة التي تمدحه، وأقام كذلك على يد الأثير الحلبي وهو الفقيه الذي عني بالتاريخ في تلك الفترة، وقد قيل فيه مجموعة من الأقوال من بينها ما ذكره به الصفدي، غذ قال:

"شاعر مجيد بن شاعر مجيد، وكان فيه لعب وعشرة وانخلاع ومجون"

وقال ابن تفرري عنه أيضا: كان شابا فاضلا ظريفا وشعره في غاية الحسن والجودة.

توفي في عام 688 هجرية، وكان ما يزال في ريعان شبابه، لم يتخطى السابع والعشرين من عمره، وقد دفن في دمشق في مقابر الصوفية، ولم يكن له أشقاء بل كان وحيدا، لذلك فقد كان ألم والده عظيما جدا.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر و المراجع

القرآن الكريم

المصادر:

شمس الدين بن عفيف التلمساني، ديوان الشاب الظريف، شاعر هادي شكر، مطبعة النجف، النجف، الاشراف، 1967.

المراجع:

- 1- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلومصرية، ط2، 1952 .
- 2- إبراهيم بن منظور التركي، العدول في البنية التركيبية، قراءة في التراث البلاغي، مجلة أم القرى، العدد 40، ربيع الأول 1428 هـ.
- 3- ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكتاب و الشاعر، ج3، تح: محي الدين عبد الحميد.
- 4- ابن جني، الخصائص، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001.
- 5- ابو الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ج1، دار الجيل للنشر و التوزيع و الطباعة، دط، دت، بيروت لبنان.
- 6- أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، ج2، تح: عبد الحميد هنداوي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1421 هـ-2001م.
- 7- أبو بشر عمر بن ثمان بن قنبر سيبويه، الكتاب، ج3، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، د/ط القاهرة.
- 8- أبو بكر محمد بن سهل سراج النحوي البغدادي، الاصول في النحو، تح، عبد الحي الفتلي، ج2، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1999.

- 9- أبو عبيدة بن معمر، المتن في مجاز القرآن، ج2، تج فؤاد سزكينن مؤسسة الرسالة .
- 10- أبو يعقوب يوسف بن محمد بن محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، تر: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1.
- 11- أبو الحسن حازم القرطجاني، منهج البلغاء وسراج الأدباء، تحك محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، د/ط، د/ت، ص328.
- 12- أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تع محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، دط.
- 13- احسان عباس، تاريخ النقد العربي عن الرب، دار الشروق، عمان، 1986م.
- 14- أحمد ابن فارس، مقاييس اللغة، ج3، تج، عبد السلام محمد هارون، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.
- 15- أحمد حسن الزيات وآخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، إسطنبول، تركيا، د ط، د ت، ج1.
- 16- احمد درويش، دراسة الأسلوب المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د/ط.
- 17- أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا 2002.
- 18- أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان 1426هـ - 2005م.
- 19- أدونيس، الشعرية العربية، درا الآداب بيروت، ط2، 1989.

- 20- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة بيروت، ط2 1978.
- 21- ارسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت، دط،
- 22- بلاغة الخطاب وعلم النص، ، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، دط، 1992.
- 23- ترجمة كتاب جان لوي كاباتش: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ط1، دار الفكر، دمشق، 1982.
- 24- تمام حسان، اللغة العربية مبناها و معناها، عالم الكتب للنشر و التوزيع، القاهرة، ط4، 2004م،-
- 1425هـ.
- 25- تمام حسان، خواطر في تأمل لغة القرآن الكريم، عالم الكتب للنشر و التوزيع، القاهرة، ط2006م.
- 26- المرجاني، دلائل الاعجاز في علم المعاني، تر: عبد الحميد هندراوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط،
- 2001.
- 27- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترك محمد الولي و محمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،
- 1986" الانزياح في الشعر خطأ متعمد..."
- 28- جويل تامين و جان مولينو، الموقف الأدبي، 141-143، كانون الثاني-آذار-1983
- 29- حسن ناظم، مفاهيم شعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم ، المركز الثقافي العربي، بيروت
- الحمراء، لبنان، ط3.
- 30- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم ط3، المركز الثقافي العربي،
- بيروت، الدار الحمراء، 1994 .
- 31- حسين عباس الرفايعة، ظاهرة العدول عن المطابقة في العربية.

- 32- خليدة سعيدة، حركية الابداع، دراسات في الادب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979.
- 33- خليفة بوجادي محاضرات في علم الدلالة، بيت الحكمة للنشر و التوزيع، ط1، 2009.
- 34- خوسيه ماريأ، نظرية اللغة الادبية، تر: حامد ابو احمد، مكتبة غريب للطباعة و النشر و التوزيع، دط، دت، القاهرة.
- 35- خيرة حمر العين، شعرية الانزياح، دراسة في جمال العدول، الدراسات العربية للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2011.
- 36- رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة و تراث، دار المعارف، مصر، ط1، 1993 .
- 37- رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية و التطور، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1979.
- 38- رضا كامل، بناء المفارقة، دراسة بلاغية تحليلية، شعر المتنبي أنموذجا، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2010.
- 39- رولان بارت، الكتابة من الدرجة صفر، تر: محمد نديم خشيفة، مركز الانماء الحضاري، ط2002.
- 40- رينيه ويليك، و وارين اوستن، نظرية الادب، ترك محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، 1981.
- 41- الزمخشري، أساس البلاغة، تع محمد باسل، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1419هـ-1998 م .
- 42- السكاكي، عبد الحميد هندأوي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 2000.
- 43- سليمان فتح الله، الاسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية، تح: طه وادي مكتب الآداب القاهرة، دط، 2004م.
- 44- سيويوه، الكتاب، مكتبة الغانجي، القاهرة، مصر، ط3.

- 45- شكري محمد عياد، المذاهب الادبية و النقدية عند العرب و الغربيين بالمجلس الوطن للثقافة و الفنون الكويت.
- 46- شوقي ضيف، تجديد النحو، دار المعارف القاهرة، ط4، 1995.
- 47- صابر بكر ابو السعود، النحو العربي، دار الثقافة للنشر و التوزيع، القاهرة، 1988.
- 48- صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1992.
- 49- صلاح نوفل، نظرية البنائية في النقد الادبي، مكتبة الانجلومصرية، القاهرة، دط، دت.
- 50- ضياء الدين نصر الله بن محمد بن الأثير، المثل السائر في الكاتب والشاعر، ج2، تج: كامل محمد، عريضة دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1419هـ-1997 م.
- 51- عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي، مصر، دط، دت، ص2010
- 52- عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، المقدمة، دار العلوم للجميع ، دط بيروت لبنان، دت.
- 53- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط5، 2006.
- 54- عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر، تونس، دط، دت .
- 55- عبد القادر عبد الجليل، التنوعات اللغوية، دار الصفاء، عمان الاردن، ط1، 1997.
- 56- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، علق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، ط1، القاهرة، 1991.
- 57- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، قرأه وعلق عليه محمود شاكر، دار المدني، ط3، مصر، 1413هـ
- 58- عبد الله التطاوي، القصيدة العباسية قضايا و اتجاهات، دار غريب للنشر و التوزيع، القاهرة_مصر_دط، دت.

- 59- عبد الله راجح، القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة و الاستشهاد، ج1، دار قرطبة المغرب، 1987 .
- 60- عبده الراجحي، التطبيق النحوي، منشورات دار النهضة، بيروت، لبنان، ط1، 209.
- 61- علي ابو القاسم عون، بلاغة التقديم و التأخير في القرآن الكريم، بيروت لبنان، ج1، ط1، 2006.
- 62- عهود عبد الواحد عكيلى، ذو الرمة، الصورة الشعرية، دار الصفاء للنشر و التوزيع، 2010.
- 63- فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية، تأليفها و أقسامها، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، عمان، الاردن، ط1، 2002.
- 64- فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية، تأليفها و أقسامها، سوق بتراء الحجازي، الاردن، ط2، 2007.
- 65- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية ، مدخل نظري و دراسة تطبيقية، تر: طه وادي، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004م.
- 66- فتيحة كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، دار الانتشار العربي، بيروت . لبنان، ط1، 2008.
- 67- فوزي عيسى ،علم الدلالة النثرية و التطبيق ، دار المعرفة الجامعية، للطبع و التوزيع ، 2013 .
- 68- فوزي عيسى، النص الشعري و آليات القراءة، منشأة المعارف الاسكندرية، 1997.
- 69- محمد اسعد النادري، نحو اللغة العربية، كتابي في قواعد النحو و الصرف.
- 70- محمد الهادي بوطارن وآخرون ، المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والنقدية انطلاقا من التراث العربي ومن الدراسات الحديثة، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، 1418 هـ-2008 م.
- 71- محمد خطايي، لسانيات النص ، المركز الثقافي العربي، دط، دت.

- 72- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، ط 1، مصر، 1994م.
- 73- محمد عزام، مراجع الاسلوبية منهاجاً نقدياً نص 199-200 و ينظر عدنان حسين قاسم الاتجاه الاسلوبي
البنوي ص ن.
- 74- محمد مرتضى بن محمد الحسيني الزبيدي، تاج العروس، مادة (ن،ز،ح)، تح عبد المنعم خليل إبراهيم وكرم
سيد محمد محمود ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ط1، 2007، ج7.
- 75- مصطفى ناصف، الصورة الادبية ، دار الاندلس للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت لبنان، دط، دت.
- 76- مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الاندلس للطباعة و النشر و التوزيع.
- 77- مفتاح محمد، في سيجياء الشعر القديم، دار الثقافة الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1982.
- 78- موسى سامح رابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1.
- 79- نور الدين السدي، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ج1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، عمان ،
الأردن، 2007.
- 80- نور الهدلوشن ، علم الدلالة (دراسة و تطبيق ، المكتب الجامعي الحديث الاسكندرية .
- 81- وجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، ط2 مكتبة لبنان، بيروت
1974.
- 82- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، دار الميسرة، الأردن، ط 1، 2007.

المعاجم:

- 01- ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات اللغوية، ط1، دار العلم للملايين، بيروت 1990.
- 02- ابن منظور، لسان العرب، مادة (ن، ز، ح)، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 2004، مجلد 14.
- 03- محمد علي الخولي، معجم علم اللغة النظري، ط1، مكتبة لبنان، بيروت، 1982.

المجلات:

- 01- مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، مج39 ج 4 تشرين الأول 1964، ص592 فقد ترجمه كذلك حسني سبيح.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة أ

الفصل الأول: الإنزياح في إطاره النظري

4..... مفهوم الإنزياح

10..... اشكالية تعدد المصطلح

13..... الانحراف

15..... العدول

26..... الانزياح عند الغرب

31..... الانزياح الإستدلالي

34..... المستوى التركيبي

الفصل الثاني: الانزياح التركيبي والدلالي في ديوان الشاب الظريف

37..... أبنية المعاني

37..... التقديم والتأخير

42..... البنية التركيبية

51..... جمالية الالتفات

55..... المفارقة التركيبية

55	المفارقة البيانية.....
57	المفارقة البديعية.....
	الانزياح على المستوى الدلالي.....
62	الاستعارة.....
65	التشبيه.....
67	الكناية.....
68	المجاز.....
69	الحقول الدلالية.....
77	الترادف.....
78	العلاقات الدلالية.....
78	التضاد.....
80	دلالة العنوان.....
82	خاتمة.....
85	ملاحق.....
92	قائمة المصادر و المراجع.....

فهرس الموضوعات

ملخص

ملخص

تناولت الدراسة موضوعا يخص الانزياح في ديوان الشاب الظريف، حاولنا خلال البحث ربط آليات الأسلوبية ألا وهي الانزياح في الشعر فاخترنا قصيدة «قف بالركائب أو سقها بترتيب» نموذجاً وتناول البحث مدخلا جعلناه محطة خاصة لدراسة نظرية ومفهوم الانزياح... وأنواعه، مستوياته ومحاذيره... الخ مع محاولتنا لضبط مصطلح الانزياح، ومن أجل استكمال الدراسة، وجعلها أكثر فائدة، فقد جعلنا الفصل الأخير في المذكرة للدراسة التطبيقية واخترنا نموذج من "ديوان الشاب الظريف" ثم طبقنا عليها الانزياح التركيبي والذي يشمل: دور الفعل في بناء القصيدة، دلالة الجمل الاسمية والفعلية وأشباه الجمل، حروف الجر والعطف، المفارقة التركيبية، الالتفات... الخ.

أما بالنسبة للانزياح الدلالي الذي بدوره يشمل: التشبيه، الاستعارة، الكناية، المجاز، الحقول الدلالية، العلاقات الدلالية (الترادف، التضاد)

ودلالة العنوان للوصول إلى النتيجة التي خلص إليها البحث وهي أن الانزياح بهذه الصورة هو آلية الخروج عن سلطة اللغة وتكرار تمظهرها والدخول في مملكة حرية الكلام، فتعطي للنص صورة شعرية متميزة، وتشكل أسلوبا رائعا تتحقق فيه الجمالية والإبداع.

Summary

The study dealt with the topic of displacement in the office of the young man in Zarif. During the research, we tried to link the mechanisms of stylism, namely, the erosion in poetry. We opted for the poem "Stand by the ribbons or tear them in order." His types, his levels and warnings... etc. With our attempt to adjust the term of displacement, and in order to complete the study, and make it more useful, we made the last chapter of the memorandum for applied study and selected a model from the "Office of the Young Cute" and then applied to it the synthetic displacement, which includes: the role of the verb in the construction of the poem, the connotation of nominal and phrank... As for semantic displacement which in turn includes: analogy, metaphor, kidney, trope, semantic fields, semantic relationships (tandem, counterbalance). The title's indication for reaching the conclusion of the research is that this image is the mechanism for departing from the authority of the language, repeating its appearance and entering the Kingdom of freedom of speech, giving the text a distinct poetic picture and constituting a wonderful style of aesthetic and creativity