مجلة اللغة العربية وآدابها علمية محكمة
السنة ١٤، العدد ١، ربيع ١٤٣٩هـ
صفحة ٨٧- ١١٣

Print ISSN: 1735-9767
Online ISSN: 2423-6187
jal-lq.ut.ac.ir

أسلوبية الانزياح في ديوان "اللزوميات" لأبي العلاء المعرّي
(على أساس نظرية جان كوهن)

بهروز قربان زاده[١]*، جواد محمدزاده[٢]، رسول فتحي[٣]

١. أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة مازندران، بابلسر
٢ و٣. طالب دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة بوعلي سينا، همدان

(تاريخ الاستلام: ٢٠١٧/١١/٢٨؛ تاريخ القبول: ٢٠١٨/٦/٣)

الملخّص

إنّ الانزياح يعني الخروج عن مقتضى الظّاهر وهذا الخروج يظهر إزاء النص على نوعين: إنّه إمّا خروج على الاستعمال المألوف للغة وإمّا خروج على النظام اللغوي نفسه، غير أنّه لا يتم إلا بقصد من الكاتب أو المتكلم ومن هنا، تناول هذا البحث ظاهرة الانزياح بالمنهج الوصفي- التحليلي في شعر أبي العلاء المعري، لاسيما في ديوان "اللزوميات"؛ لأنه كثيراً ما يستخدم إمكانات اللغة بشكل يخالف لما هو المعتاد في الاستعمال العادي؛ مما عالجنا ظواهره الإبداعية على ثلاثة مستويات: الصوتي والاستبدالي والتركيبي. من أبرز النتائج التي توصل إليها هذا البحث هو أنّ الشاعر في المستوى الصوتي استخدم التجانس الصوتي كثيراً وكأنّه أراد بتلك المجانسة إظهار قدرته الفنية في تقليب وجوه المعاني والدلالات كما أنّه استعان بظاهرتي التضمين العروضي والتدوير ليخلق في القصيدة وحدة الجو النفسي والوحدة العضوية. في المستوى الاستبدالي، لجأ المعرّي إلى تشخيص المعاني المجرّدة وهو استعان بالإضافة الاستعارية أكثر من أي نمط آخر أمّا الانزياح المتمثل في التشبيه فتحقق في استخدام الشاعر المصطلحات النحوية والعروضية مادةً للتشبيه ولعل الإكثار في استخدام مثل هذه المصطلحات هو إظهار علمه الواسع في هذه العلوم. إنّ ذروة الانزياح ـ على المستوى التركيبي ـ فتتبدى في التشكيل الأسلوبي الخاص حيث شكل الشاعر لوحة فنية، تتمازج فيها العناصر وتتفاعل لتحقق أكبر قدر من الإدهاش والتأثير.

الكلمات الرئيسة

أبوالعلاء المعري، الانزياح والتحليل الأسلوبي، اللزوميات.

---

* الكاتب المسؤول
Email: b.ghorbanzadeh@umz.ac.ir

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمة

إنّ الشعر هو الكلام الموزون المقفى المعبر عن الأخيلة البديعة والصور البليغة حيث لا قيمة لأيّ عنصر فيه مالم يعبّر عن مقصد، لكن طريقة التعبير عن المقاصد فيه تختلف للأجناس الأدبية الأخرى، لأننا نلتمس فيه العناصر الرئيسة لابدّ منها وهي العنصر الانفعالي العاطفي والموسيقى والتعطش إلى الجمال والخيال الواسع والشيء الذي يسهم في إثراء الشعر والوصول به إلى أقصى درجات الارتقاء هو النقد؛ لأنَّ النقد فن يقوّم الشعر ويحلله تحليلاً قائماً على أساس علمي. يتميز النقد الأدبي بتعدد مشاربه ولقد اتسم، في بعض أمثلته بالانطباعية (التأثرية) وكما اتسم في بعضها الآخر بالعلمية والاجتماعية والنفسية والتاريخية فكأنّ النقد كتب عليه ألاّ ينفصل عن هاتيك العلوم. لهذا نرى في عصرنا هذا أدرك نقاد الأدب أن البحث عن سيرة الشاعر ودراسة نتاجه الأدبي إنما هو إغفال للأدب وصارت العناية بالعلاقات الاجتماعية، لهذا السبب نادوا بالمناهج الداخلية الجديدة للنقد والتي تهتم بالنص أو بلسان النص وقالوا إن النقد عليه أن ينطلق من النص وينتهي به حيث ظهرت الاتجاهات الجديدة منها "الأسلوبية" التي أصبحت من التعبيرات الشائعة في النقد الحديث. «إن الأسلوبية فرع من فروع الدرس اللغوي الحديث، يهتمّ ببيان الخصائص التي تميز كتابات أديب ما، أو مفردات يؤثرها صاحب النص الأدبي وإنّ هذه الخصائص تمثل اختيار الأديب لنمط لغوي بعينه من بين أنماط لغوية متعددة وهي أيضاً تمثّل خروجاً على النمط الشائع أو المألوف وأن الأديب لا يستعمل اللغة ذلك الاستعمال الذي يتعارف عليه سائر مستعملي اللغة» (جبر، ١٩٩٨م: ٦). إنّ علم الأسلوب هو الإطار النقدي الذي يحتضن قضية الانزياح فالانزياح يعني «استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصور استعمالاً يخرج بها عمّا هو معتاد ومألوف بحيث أن يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب وأسر» (ويس، ٢٠٠٥م: ٧). لكل طائفة من الشعراء صبغة في أشعارهم حسب غرضها، فإن كلا منها تختص بأسلوب وكذلك في اللزوميات، لها مميزات تنفرد أبي العلاء عن بقية الشعراء. إنّ شخصيته وما يتمتع به من ثقافة أدبية وفكرية جعلت شعره في مستوى عال من اهتمام وشهرة. إذن، قمنا بدراسة هذه الظاهرة (الانزياح) في أشعار هذا الشاعر وخاصة ديوان "اللزوميات" ولقد كان منهجنا في كتابة هذه الدراسة هو المنهج الوصفي- التطبيقي الذي يقوم على النظر والبحث في الأسلوب الأدبي للوقوف على أسرار التقنيات اللغوية فيه

Archive of SID

www.SID.ir

معتمداً على كتب البلاغة والنحو والنقد الأدبي الحديث. سعى هذا البحث إلى الإجابة عن عدة أسئلة رئيسة وهي: ١. ما هي تجليّات الانزياح ـ بشكل لافت ـ في اللزوميات صوتياً ودلالياً وتركيبياً؟ ٢. على أيّ عنصر يتوقف فهم التعابير المنزاحة عند المعرّي؟ ٣. ما هو المعيار الأنسب لدراسة آليات الانزياح في أدب أبي العلاء؟ ٤. ما هي جمالية أنماط الانزياح والغرض الرئيسي من العدول عند الشاعر؟ أمّا فرضيات البحث فهي: - تتمثل أشكال الانزياح الصوتي في التكرار الصوتي والتضمين العروضي، وفي المستوى الدلالي (الاستبدالي) تحقق الانزياح الإضافي أهم التجليات الجمالية في اللزوميات وذلك بتنوع الأغراض البلاغية والأداءات الجمالية، أمّا في مستوى التركيب فقد حظي الانزياح الأسلوبي (السياقي) بما فيه من تشظي الألفاظ وتمزيق أوصال الكلمة بالنصيب الأوفر. - إنّ المعيار الأنسب لدراسة الانزياح في اللزوميات ـ بالإضافة إلى البلاغة والنحو ـ هو اللغة العادية. - يتوقف فهم التعابير المنزاحة عن المألوف لدى المعرّي على معرفة المتلقّي الخاصة بشعره؛ لا سيّما التعرّف بالمصطلحات العروضية والنحوية. - يختلف الغرض الجمالي للانزياح عند الشاعر باختلاف السياق، لكن غرضه الأساس هو حث المتلقي على المتابعة والتفكير.

خلفية البحث

بما أنّ الانزياح أخذ حيزاً مهماً في مجال الدراسات اللسانية والأسلوبية؛ لما له من أثر بالغٍ في تشكيل جماليات النص الأدبي، لذلك لقد درس أعمال الأدباء ـ شعراً كان أو نثراً ـ عدد من الدارسين، فيما يلي عرض لبعض هذه الدراسات: «أفعال الكلام في ديوان "لزوم ما لا يلزم"، لأبي العلاء المعري، دراسة تداولية»، الكاتب: عبد الرحمن (٢٠١٤م) من النتائج التي توصل إليها الكاتب في هذه الرّسالة هي أنّ غلبة الاتجاه العقلي- المنطقي في ديوان اللزوميات سببه الإكثار في استخدام الأفعال التقريرية. «جمالية توظيف المصطلحات الصرفية والنحوية، والعروضية في لزوميات أبي العلاء المعرّي» الكتاب: مهدي مسبوق، علي باقر طاهري نيا ومهدي تركاشوند (٢٠١٠م) قد اختص هذا المقال إلى كيفية استخدام الشاعر من هذه المصطلحات للتعبير عن أفكاره في قالب التشبيهات والاستعارات وفيما أعلم، أنّ هذه الظاهرة لم تدرس في شعر أبي العلاء المعري ومن هنا حاول البحث أن يكشف عنها، ويستجلي أبعادها.

Archive of SID

www.SID.ir

بين يدي الديوان

إنّ «اللزوميات» مصدر للعربية نجد فيه الفرائد والنوادر مما لانجده في كتاب من كتب العربية، وكان له فهم في التصرف بهذه الثروة اللغوية. (السامرائي، ١٤١٧هـ: ٣٩) وهي ديوان شعر كبير مرتب على حروف المعجم، يذكر كل حرف بوجوهه الأربعة من ضم وفتح وكسر وسكون ويحتوي نحو أحد عشر ألف بيتٍ كلّه فلسفة واعتبار ونقد للحياة وهي تمثّل حياة عقل أبي العلاء ووجدانه وخلقه تمثيلاً صادقاً. (شرتح، ١٤٢٦هـ: ٧٥)

تحديد المصطلح

يعد الانزياح من الظواهر المهمّة وبخاصّة في الدراسات الأسلوبية التي تدرس النص الأدبي على أنه لغة مخالفة للمألوف والعادي فقد تنبه الدارسون العرب القدماء إلى سمة بارزة من سمات الأسلوب العربي هي سمة المراوحة بين الأساليب والانتقال المفاجئ من أسلوب إلى آخر وقد أطلقوا على هذه الظاهرة مصطلحات عدة منها: المجاز والنقل والانتقال والتحريف والانحراف والرجوع والالتفات والعدول وغير ذلك. (هنداوي، ٢٠٠٢م: ١٤١)

مفهوم الانزياح في الأدب وعلم الأسلوب

إنّ الانزياح، إنما هو ترجمة للمصطلح الفرنسي (Ecart) وهو يعني: خروج التعبير عن السائد أو المتعارف عليه قياساً في الاستعمال، رؤية ولغة وصياغة وتركيباً. (الياقي، ١٩٩٥م: ٩٢) أما نور الدين السد فيقول «الانزياح هو انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وهو حدث لغوي، يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب الأدبي، بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته» (نور الدين، ١٩٩٧م: ١٧٩).

مفهوم الانزياح عند جون كوهن[1]

عندما نتحدث عن الانزياح في الشعرية اللسانية البلاغية فنحن في الواقع نتحدث عن الناقد الفرنسي جون كوهن بالدرجة الأولى، نلاحظ عنده التنظير الفعلي لمفهوم الانزياح ودوره في بناء جماليات النص. لقد مثل جون كوهن هذا الاتجاه في كتابه "بنية اللغة الشعرية" حيث ظهر هذا الكتاب عام ١٩٦٦ كإحدى المحاولات النظرية الجادة في حقل الدراسات البلاغية

1. J. Cohen

Archive of SID

www.SID.ir

والشعرية. (التجديتي، ١٩٨٧م: ٤٧) لقد ذهب هذا الناقد الأسلوبي الفرنسي إلى كشف ملامح الاختلاف بين الأساليب بدءاً بمدى انحراف الكتاب عن النمط المألوف والطقوس المتداولة في الكتابة في سياق نصوصهم الإبداعية، إذ «إن الأسلوب هو كل ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا مطابقاً لمعيار المألوف... إنه انزياح بالنسبة لمعيار أي إنه خطأ ولكنه خطأ مقصود ومحمود تنزع النفس إليه مادام يحمل جمالاً فنياً» (كوهن، ١٩٨٦م: ١٥). بدأ مشروع كوهن من الخطوة التي وقفت عندها البلاغة القديمة باعتبارها علماً معيارياً مقنناً، فراح كوهن يبحث عن القاسم المشترك بين الانزياحات بمختلف أصنافها، بعدما كانت تعد البلاغة القديمة الصور البلاغية وحدات مستقلة عن بعضها البعض، فحاول كوهن العمل على وصل هذه الأشكال بمستويات ووظائف متجانسة تكون قواسم مشتركة بينهما. (ناظم، ١٩٩٤م: ١١١) فهذه الصورة الكلية تنضوي تحت ما يسمى بالانزياح. يعتبر كوهن من جهة أخرى أن «الصورة البلاغية ما هي إلا خرق لقانون من قوانين اللغة وأن الشعر عنده انزياح عن معيار هو قانون اللغة» (كوهن، ١٩٨٦م: ١٠٩).

مستويات دراسة الانزياح

كما هو معلوم إنّ الانزياح «اختراق مثالية اللغة والتجرؤ عليها في الأداء الإبداعي، بحيث يفضي هذا الاختراق إلى انتهاك الصياغة التي عليها النسق المألوف أو المثالي، أو إلى العدول في مستويي اللغة الصوتي والدلالي عما عليه هذا النسق» (رشيد الدة، ٢٠٠٩م: ١٥) يرى جون كوهن أن الصورة البلاغية هي السمة المحددة والجوهرية للغة الشعرية، وهي في ذلك تشكل الموضوع الفعلي للشعرية ولكل نظرية في الشاعرية، لذلك راح كوهن يدرس الصور في كتابه "بنية اللغة الشعرية" انطلاقاً من مستويين للغة: الصوتي والدلالي، فعلى المستوى الصوتي يدرس النظم ويدرس تحته الوزن والقافية والجناس، ويرى أنها مثل باقي الصور تعمل في خط معاكس للنثر، لأنها تخلق في الشعر التجانس الصوتي، أما على المستوى الدلالي فيدرس كوهن عدة صور انطلاقاً من الوظائف النحوية الثلاث: الإسناد، التحديد، التواصل. (كوهن، ١٩٨٦م: ١٠٩) وهذا ما أشار إليه أحمد ويس عندما قال: «إذا كان قوام النص لا يعدو أن يكون في النهاية إلا كلمات، وجملاً، فإنّ الانزياح قادر أن يجيء في الكثير من هذه الكلمات، وهذه الجمل. وربما صح من أجل ذلك أن تنقسم الانزياحات إلى نوعين رئيسيين تنطوي فيهما كل أشكال الانزياح. فأمّا النوع الأول فهو ما يكون فيه الانزياح بجوهر المادّة اللغوية مما سمّاه

Archive of SID

www.SID.ir

كوهن "الانزياح الاستبدالي" وأمّا النوع الآخر فهو يتعلّق بتركيب هذه مع جاراتها في السّياق الذي ترد فيه فهذا ما سمي "الانزياح التركيبي"» (محمد ويس، ٢٠٠٥م: ١١١). فنحن في هذه المقالة أمام ثلاثة مستويات لدراسة الانزياح في ديوان "اللزوميات" وهي: - الانزياحات على مستوى محور الصوت: وفيه نتحدث عن كل تقنية تحدث في النص المعري "التماثل الصوتي" ومنها: التكرار بما فيه من التكرار الصوتي (الصامت والصائت) والكلمات المتجانسة وكذلك التضمين الثنائي والتدوير؛ لأنّه مثلما قال كوهن حالة خاصّة من التعارض بين العروض والتركيب. - الانزياحات على مستوى محور الاستبدال: أشاد جان كوهن بالانزياح الاستبدالي ويرى عماده في الاستعارة؛ لأنّها خرق لقانون اللغة؛ لكنّه لا يقتصر على الاستعارة وحدها وإن كانت تحتل الرقعة الأوسع منه، وتكلّمنا عن التشبيه ومبدأ التناقض لا سيّما التدبيج اللوني بسبب تواتره وكثرة وروده في اللزوميات. - الانزياحات على مستوى محور التركيب: وفيه تتبّعنا مواقع الانزياحات في أهمّ مكوّنات هذا المحور فهي: الحذف، التقديم والتأخير، وانزياح الأساليب بالإضافة إلى الالتفات ومادام الانزياح هو خروج عن القاعدة ـ كما يراه جان كوهن ـ أي لا بدّ من مخالفة معيار ما فسنجد أنّ الانزياح في كل هذه المحاور الثلاثة سيخالف قاعدة محددة وفي المستوى الصوتي يكون المعيار هو "العروض" والقاعدة المحددة في المستوى الاستبدالي هي "البلاغة" والنسق المألوف في المستوى التركيبي هو "النحو".

الانزياح الصوتي

إن الحركات تعتبر عاملاً أساسياً في التناسق العجيب بين الكلمات، والانسجام بينها داخل السياق، ومع دلالات الألفاظ والتراكيب، والتوافق مع الحالة النفسية للمتلقين، أو المقصودين في الخطاب وإنه على مقدار ما يكون في الكلام البليغ من هذا الصوت، يكون فيه من روح البلاغة. (الرافعي، دون تا: ٢٢١) المراد من الانزياح الصوتي هو لجوء الشاعر إلى التجنيس الصوتي (تكثيف الأصوات) وهو تكرير بعض الحروف دون غيرها، مما يعزز النسيج الصوتي لقصائده ويجذب مشاعر المتلقي. من الأصوات التي استحوذت على قلب الشاعر صوت الخاء كقول الشاعر:

حَاطَنِي خَالِقِي فَعِشتُ وَلَولا ... خَوفُهُ قُلتُ لَيتَهُ لَم يُحِطنِي
جَسَدِي خِرقَةٌ تُخَاطُ إِلَى الأرض ... فَيَا خَائِطَ العَوالِمِ خِطنِي

(المعري، ١٩٩٤م: ج٣/٢٩٦)

Archive of SID

www.SID.ir

شبّه أبو العلاء في البيت الأخير جسده بقطعة قماش، وعند بلائها سوف تضمّ إلى الأرض لتصبح جزءاً منها، وهي صورة حسية تبعث على التأمّل والتفكير بنهايتها المقبلة حيث نرجع إلى الأرض، كما أنّها تؤثر في النفس غاية التأثير وللتعبير عن هذه الصورة الحسية لجأ الشاعر إلى تكرار حرف "الخاء" وقد تكرر (٦) مرات وتكرارها يدلّ على حالة الشاعر التشاؤمية لحظة الإبداع ويبدو أن الشاعر في حالة الاختناق وهذا الحرف هو صدى حالة نفسية انتابت صاحبها، صدى روح فكرت كثيراً وشعرت وشقيت كثيراً. ومن الشواهد التي يمكن تقديمها كمثال على التكرار لبعض الحروف والأصوات والذي ينعكس جرسها على النص الشعري فتؤدي وظيفة إيقاعية تتناسب مع المعنى قوله:

أنـــاس كقـــوم ذاهـــبين وجـــوههم ولكنـــهم في بـــاطن الأمـــر نســـناس
جـــزى الله عـــني مؤنســـي بصـــدوده جميـــلا ففـــي الإيحـــاش مـــا هـــو إينـــاس
تخـــافين شـــيطانا مـــن الجـــن مـــاردا وعنـــدك شـــيطان مـــن الإنـــس خنـــاس

فنلاحظ في هذه المقطوعة تكرار حرف السين، سواء الذي يتكرر عن طريق حرف الروي، أو الذي يتخلل الأبيات بتكراره مرة فما فوق في كل بيت مما أدى إلى تجاوب الأحرف المكررة داخل الأبيات ممثلة في حرف السين مع حرف الروي، فشكلت بناءً هندسياً منظماً هيمن على موسيقى هذا المقطع، وانطلاقا من هذا القول يتبين أنّ حرف السين تكرر (٧) مرات في هذه المقطوعة، ففي البيت الأول نجد إضافة إلى حرف السين كروي حرفين آخرين أما في البيت الثاني فتكرر فيه حرف السين مرتين وكذا بنفس الدرجة في البيت الثالث، أي تكرر مرتين. ومن الأبيات التي اعتمد فيها على تكرار حرف "العين" قوله:

كـــم بَلـــدَةٍ فَارَقتُهَـــا وَمُعَاشِـــرٍ يَـــذَرُونَ مِـــن أَسَـــفٍ دُمُوعـــا
وَإِذَا أَضَـــاعَتنِي الخُطُـــوبُ، فلـــن أرى لـــوداد إخـــوان الصـــفاء مضـــيعا
خاللـــت توديـــع الأصـــادق للنـــوى فمـــتى أودع خلـــي التوديعـــا؟!

(المعري، ١٩٩٤م: ج٣/٣٦١)

نلاحظ من خلال هذه الأبيات أن حرف العين مكرر ثماني مرات، ففي الشطر الأول تكرر (٣) مرات وتظهر في كل من (معاشر، علي، دموعا) وفي الشطر الثاني تظهر مرتين في حرف الروي (مضيعا) وأيضا في الشطر الأول من البيت الثالث وهي (أضاعتني). كما نلحظ في البيت الثالث تكرار حرف العين (٣) مرات في كل من (توديع، أودع، أضاعتني) إضافة إلى كثرة الشدة والتي تظهر في الحروف التالية (نّ، دّ، لّ، تّ) «فكل من هذه الأصوات صوت

Archive of SID

www.SID.ir

شديد والصفة التي تجمع بينها هي انحباس الهواء معها عند مخرج كل منها انحباساً لا يسمح بمروره حتى ينفصل العضوان فجأة ويحدث النفس صوتاً انفجارياً» (أنيس، دون تا: ٢٥). فهي تنسجم انسجاما كبيرا مع غربته عن أهله وأصدقائه فتزيد بذلك المعنى تركيزاً وتأكيداً. وإذا كانت الأحرف الصامتة لها هذا الدور الوظيفي في الأداء الموسيقي، فإن الصوائت الطويلة (الألف والواو والياء)، يكون وقعها أكثر وضوحاً في إيقاع النص، وتكرارها يعطيها بروزاً يسِم الفضاء الإيقاع بطابعها الخاص، وهي تأتي في تنويعات مختلفة، ومن أمثلة هذا النمط التكرار نجد تكرار حرف "الألف" و«هو حرف يوحي بالامتداد في المكان والزمان» (عباس، ١٩٩٨م: ٩٧). تتناوب "الألف" الممدودة مع الحركات السريعة لتعطي إيقاعاً متنوعاً، كما نراه في هذا البيت:

يـــالهف نفســـي علـــى أني رجعـــت إلى هـــــذي الـــــبلاد ولم أهلـــــك ببغـــــداذا
إذا رأيـــــــت أمـــــورا لا تـــــــوافقني قلـــــت الإيـــــاب الى الأوطـــــان أدى ذا

(المعري، ١٩٩٤م: ج٢/٣٧)

كما هو المعلوم أنّ دلالة المدّ ـ الألف تحديداً ـ ترتبط بدلالة السياق الذي جاءت فيه وصوت الألف أمكن في المد من الواو والياء مما قيل: «يؤدّي طول المقطع إلى التأثير في المتلقّي، ويتحقق هذا في أصوات اللين (الألف والواو والياء)؛ لأنّها أوضح في السّمع وأكثر أثراً في النّفس من الأصوات الساكنة» (عكاشة، ٢٠٠٥م: ٤٢). إذا رأينا إلى البيت الثاني لاحظنا أنّ الألف قد تكررت تسع مرات، ونلاحظ أنّ هذا التكرار المتعمد لهذا الحرف يحدث، بالإضافة إلى التشكيل الصوتي للصورة السمعية، أثراً في نفس المتلقّي. فقراءة المدّ تثير الانتباه، وتحمل دلالة يعيها السامع فإطالة المدّ وكثافته في البيت الثاني تحديداً ما هو إلا انعكاس لكثافة الألم الذي يعتمل في صدر الشّاعر والذي يطغى على كلّ مشاعره وإنّ وجود الألف أضفى على البيت نوعاً من الحزن والانكسار شاع في موسيقاها «إذ إنّ مدّ الصوت كتنفّس الصعداء وهذه المدود الكثيرة المتنوعة والمصاحبة للنص إلى منتهاه، إفضاءات بآلام الشاعر داخل إفضاءه الظاهر بشكواه، إنّها موسيقى شجون، تخللت موسيقى العروض، إنّها أنفاسه داخل كلماته تهب الأبيات حياة وصدقاً» (علي، ١٩٧٨م: ٦٧). إنّ التجانس الصوتي بين الكلمات، يعدّ مصدراً آخر من مصادر خلق الانزياح في مجال الموسيقى؛ لأنّ هذه التقنية تجذب انتباه القارئ حينما يقوم بقراءة اللزوميات ومن مثل هذا التجانس الصوتي قوله:

أُهجُـــــر ولاتَهجُـــــر وَهَجِّـــــر ثُـــــمَّ لا تُهجِـــــر فيُـــــذهِبَ مـــــاءَك الإهجَـــــارُ

(المعري، ١٩٩٤: ج٢/١٠١)

Archive of SID

www.SID.ir

أُهجُر: من الهَجر وهو يعني الابتعاد، لا تهجُر: لا تَهذِ في مَنطِقِك، وهَجِّر: من التهجير ولا تُهجِر أي: لا تأتِ بالهُجر وهو الخنا. (المعري، ١٩٩٤: ج٢/١٠١) والملاحظ أنّ الشاعر يأتي بكلمات جذرها واحد لكنّ مدلولاتها مختلفة والإتيان بهذه الكلمات المتجانسة يعد مظهراً من مظاهر التماثل الصوتي ومن مثله أيضاً قوله:

أَلكِنِي إلَى مَن لَهُ حِكمَةٌ أَلكِنِي إلَيهِ أَلكِنِي أَلَك

(المعري، ١٩٩٤: ج٢/٣٩٠)

لجأ الشاعر في هذا البيت إلى استخدام ألفاظ لا يستبين معناها إلا إذا شرحنا مفردات البيت كلّها ففي هذا البيت صعب على القارئ فهم الدلالة والمعنى الذي أراده أبو العلاء من خلال المجانسة بين "أَلكِنِي" وأَلكِنِي أَلك" و«أَلكِنِي أي: بلّغ عنّي، فاشتقاقه من الألوك والمألكة، وهي الرّسالة. وهو وإن كان منه في المعنى، فليس منه في اللفظ؛ لأنّ الألوك فعولٌ، والهمزة فاء الفعل، إلا أن يكون مقلوباً أو على التوهّم» (المعري، ١٩٩٤: ج٢/٣٩٠). وكأنّه أراد بتلك المجانسة إظهار قدرته الفنية في تقليب وجوه المعاني والدلالات وإكثار المعرّي من الجناس يدلّ على تمكنه من المفردات؛ لأنّه كان يتلاعب بالألفاظ والمعاني. من خلال ما سبق، يتضح أنّ الجناس مظهر من مظاهر التكرار الجلية، وهو نظام صوتي دلالي، ووسيلة من وسائل التوصيل المتميزة بقوّة التأثير والإيحاء وسرعة النفاذ إلى الأذن وهو إحدى الصور الشعرية في اللزوميات.

التضمين العروضي

إنّ التضمين هو ظاهرة من الظواهر المنزاحة في علم العروض وهو احتياج البيت الشعري إلى البيت الذي بعده نحوياً ومعنوياً وعدم اكتماله إلا به، «وهو تمام وزن البيت قبل تمام المعنى أو هو تأخير معنى بيت إلى آخر» (علي، ١٩٩٧م: ١٨٩). في حين أنّ المعاصر الغربي جان كوهن يعرفه قائلاً «إنّ التضمين العروضي تعارض بين الوزن والتركيب» (كوهن، ١٩٨٦م: ١٧٥). فيلاحظ جان كوهن أنّ التضمين بالمعنى الدّقيق «حالة خاصّة من التعارض بين العروض والتركيب إذ يقوم التنافس بين نسقين من الوقفة يتعذر التمييز بينهما، واختزال هذا التعارض سيلتزم لقاءً تاماً بين الوقفة العروضية والوقفة الدلالية» (كوهن، ١٩٨٦م: ٦٠). إنّ التضمين في الشعر قد لا يكون عيباً فيه؛ لأنّ للشعر لغته الخاصة فمتى رأى الشّاعر أنَّ في التضمين (تعلق البيت بالبيت الذي بعده) تحقيق قيمة جمالية تؤثر في المتلقّي، فإنّه يجوز له ما لا يجوز لغيره، لأنّ اللغة الشعرية أكبر من أن تدرك وتحدد بقوانين اللغة والعروض،

Archive of SID

www.SID.ir

ومثلما يقول كوهن «بأنّ النظم مناف للنحو وانزياح عنه» (كوهن، ١٩٨٦م: ٦٩). إذا أمعنا النظر في ديوان اللزوميات نرى أنّ نمطاً من التضمين العروضي مسيطر على جسد القصيدة ألا وهو التضمين الثنائي وهو التضمين الذي يخلق وحدة تركيبية دلالية بين سطرين شعريين، ويشيع هذا النوع من التضمين بشكل لافت للنظر بحيث أصبح عينة أسلوبية في اللزوميات. على سبيل المثال قال المعرّي:

بطُول سُرَاك وَتَرحَالكا ... وَتَمِّك من بَعد إنحَالكا
تَكلَّم فَخَبِّر بَني آدَمٍ ... بِمَا عَلِمَ اللهُ مِن حَالِكا

(المعري، ١٩٩٤: ج٢/٣٦٨)

كما نلاحظ في هذين البيتين، إنّ البيت الأول لا يتم معناه إلا بمواصلة البيت الثاني؛ لأنّ البيت الأول يشمل الجار والمجرور (بِطُولِ سُرَاك) في حين جاء متعلّقهما في البيت الثاني وهو فعل " تَكلَّم" بمعنى آخر إنّ البيت الأول فيه تمام وزن البيت "فعولُن فعولُن فعولُن فعَل" لكن المعنى ليس بكامل بل يأتي البيت الثاني ليتم المعنى. استعان الشاعر بهذا النمط الأسلوبي ليخلق في القصيدة وحدة الجو النفسي والوحدة العضوية ومن مثل ذلك أيضاً قوله:

زَعَمتُمُوهُ بِلا مَكان ... وَلا زَمَان ألا فَقُولُوا
هذا كَلامٌ لَه خَبِيٌّ ... مَعنَاه لَيسَت لَنَا عُقُول

(المعري، ١٩٩٤: ج٢/٤١٠)

اللافت في هذين البيتين يرى أنّ الشاعر جاء بفعل "قولوا" في نهاية البيت الأول في حين جاء بمفعوله في البيت التالي بمعنى آخر إنّ المعنى ليس بكامل في البيت الأول مع أنّ الوزن في البيت تامّ. كثيراً ما نرى أنّ أبا العلاء يأتي بتقنية أخرى تسمّى بالتدوير فأغلب قصائده تحتوي على هذا النوع، و«البيت المدور في تعريف العروضيين هو ذلك الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني» (السكاكي، ١٩٩٠م: ٤٣٠) ويظهر ذلك في قول المعري:

ألا يَا جُونُ مَا وُفِّقتَ أن زَايَلتَ قَامُوسَك
وَرأيي لَك في العَالَم أن تَلزَمَ نَامُوسَك

إلى أن يقول:

فَإنَّ الوَحشَ في البَيدَاء ضَاهَى سُوسُهَا سُوسَك
وَلا تَأمَنُ في الحِندِسِ مِن وَطئِك فَاعُوسَك

(المعري، ١٩٩٤: ج٢/٣٨٣)

Archive of SID

www.SID.ir

إلى آخر القصيدة، فهي كلها تقريباً مبنية بهذا الشكل والتدوير واضح بين تفعيلة "مفاعيلُن" التي تنتهي بحرف "القاف" في البيت الأول فكلمة "وفقت" اشتركت بين الشطرين والشيء الملاحظ أن التدوير أكسب البيت غنائية عذبة وانسياباً للألحان وليونة وذلك لأنه يمده ويطيل نغماته. بالإضافة إلى التدوير الواضح في هذه القصيدة نرى ظاهرة أسلوبية أخرى وهي التزامه نظام القافية في آخر كل بيت من أبيات القصيدة أكثر من حرف قبل الروي، وهذا ما سمّاه "لزوم ما لا يلزم" وكما نلاحظ أنّ الشاعر لم يكتف في هذه القصيدة بالكاف بل التزم قبلها "السين والواو" أيضاً، وهو ما يسمّى التزامه بثلاثة أحرف قبل الروي وهذه الحروف على الترتيب: الواو والسين والكاف وهو من الشعراء الذين ابتدعوا مثل هذه الظاهرة الأسلوبية الفريدة وكأنّه يتعمّد في ذلك ليظهر علمه الواسع وليزيد من تعقيدات لزومياته، ورفعها عن مستوى الشعراء العاديين.

الانزياح الاستبدالي

في هذا النوع يكون الانزياح متعلقاً بجوهر المادة اللغوية وتمثل الاستعارة عماد هذا النوع من الانزياح، والمقصود هنا هو الاستعارة المفردة حصراً، تلك التي تقوم على كلمة واحدة. (ويس، ٢٠٠٥م: ١١١) والجدير بالذكر أنّه ليست كل استعارة شعرية إلا إذا كان مدلوله الثاني منتمياً إلى مجال دلالي معين. (كوهن، ١٩٨٦م: ٢٠٥)

الاستعارة

وقد عرّف كوهن الاستعارة الشعرية بقوله: «إنّها انتقال من اللغة ذات اللغة المطابقة إلى اللغة الإيحائية، انتقال يتحقق بفضل استدارة كلام معين يفقد معناها على مستوى اللغة الأولى، لأجل العثور عليه في المستوى الثاني» (كوهن، ١٩٨٦م: ٢٠٥). قد تفطن النقاد القدماء لأهميتها البلاغية ووظيفتها في إيصال المعنى المراد تبليغه، فها هو القاضي الجرجاني يوحي بأن يعول عليها في «التوسع والتصرف، وبها يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر» (الجرجاني، دون تا: ٤٢٨). و«هي اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي اقتراناً دلالياً ينطوي على تعارض ـ أو عدم انسجام ـ منطقي. ويتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية، تثير لدى المتلقي شعوراً بالدهشة والطرافة، فيما تحدثه المفارقة الدلالية من مفاجأة للمتلقي بمخالفتها الاختيار المنطقي المتوقع» (مصلوح، ١٩٩٣م: ١٨٧). لجأ المعرّي في صوره إلى تشخيص المعاني المجرّدة وهو يعكس من خلالها نفسيته الحزينة القلقة على نحو ما نرى في قوله:

Archive of SID

www.SID.ir

حَـــرَامٌ عَلَـــى الـــنَّفس الخَبيثـــة بينُهـــا عَـــنِ الجِســـمِ حَتّـــى تجـــزيَ السُّـــوء محســـناً

(المعري، ١٩٩٤م: ج٣/٢٢٥)

إنّ الشاعر وصف "النفس" بصفة "الخبيثة" وهي ليست في الحقيقة من صفات المعاني المجرّدة بل هي صفة الإنسان مثل قوله: ولد ذو خبث: ذو مكر وفساد ومكروه، وأيضاً: يا له من رجل خبيث: أي كثير المكر وسيء الخلق لكنّ أبا العلاء شخّص النفس بإنسان خبيث قد ظلم في حكمه، فهو لا يجزي المحسنين ما يكسبون بل يكافأهم بالسيئات وقد وظّف المعرّي هذا التشخيص للتأكيد على أنّ المحاسبة من أفعال الله وحده. كثيراً ما نرى أنّ الشاعر عمد إلى توظيف نوع من الصور الاستعارية بحيث حذف المشبه به وترك المشبه وهي كثيرة في شعر المعري، والتي سوف نعمد إلى ذكر بعض منها:

ســـيأكلُ هـــذا التُّـــربُ أعضَـــاءَ بَـــادِنٍ وَتُـــورَثُ أحجَـــالٌ لَهـــا وَدَمَـــالِجُ

(المعري، ١٩٩٤م: ج١/٣٠٨)

فقد استعار هنا الشاعر صفة الأكل التي هي سمة من سمات الإنسان عموماً وألصقه بالتراب، فيكون بذلك قد ذكر المشبه وهو التراب وحذف المشبه به وهو الإنسان ولكنه ترك دلالة عليه وهو الأكل، فهذه الصورة الاستعارية زادت البيت جمالا لشدة اتساق أسلوباً وجودة سبكه فجعل كل من يقرأ يتأمل في الطريقة التي كتب بها هذا البيت وبالإضافة إلى هذا النوع من الاستعارات، لديه نوع آخر من الاستعارة وهو الإضافة الاستعارية وهو استعان بهذا النوع من الاستعارة في كثير من قصائده في اللزوميات وهو يعني إضافة إحدى لوازم المشبّه به إلى المشبّه مثل قوله:

مَـــادَامَ فِـــي الفَلَـــك المِـــرِّيخُ أو زُحَـــلٌ فَـــلا يَـــزَالُ عُبَـــابُ الشَّـــرّ يَلـــتَطِمُ

(المعري، ١٩٩٤م: ج٣/٩٤)

والشاهد في هذا البيت هو تركيب "عباب الشّرّ" والشاعر شبّه الشّر وهو أمر معنوي بالبحر ثم حذف البحر وأشار إلى شيء من لوازمه وهو هنا "العباب" وعباب البحر أي: ارتفاع موج البحر واصطخابه وذِكرُ فعل "يلتطم" ترشيح له وهو بهذا التركيب يعرض نظرة سوداوية فالأرض عنده موطن الشر ما دام فيها كواكب كالمريخ أو زحل إشارة إلى الأساطير والخرافات التي كانت ترمز إليها بأنهما كوكب للنحس والحرب والشر ومن نماذج الانزياح الإضافي عند المعرّي قوله:

وَكـــونُ الفَتَـــى فِـــي رَهطِـــهِ نَيـــلُ عِـــزَّةٍ عَلَـــى أنَّ دَاءَ الـــدَّهرِ لَـــيسَ لَـــهُ حَســـمُ

(المعري، ١٩٩٤م: ج٣/٦٧)

Archive of SID

www.SID.ir

حدث الانزياح هنا في التركيب الإضافي أي: "داء الدّهر" والسياق يقتضي توافق المضاف إليه مع المضاف في المعنى والدلالة، كأن تقول "كتاب الطالب" فالمضاف يتناسب مع المضاف إليه في المعنى والدلالة، وعند حدوث عدم انسجام أو منافرة بين المضاف والمضاف إليه، فإن النص يخرج عن دلالته ويحتاج إلى دلالة معنوية يتناسب فيها المضاف مع المضاف إليه. إن انزياح الإضافة في قول الشاعر "داء الدّهر"، يشكل خرقاً واضحاً للمعنى الدلالي، ذلك أن لفظة "دهر" لا تتناسب معجمياً مع الدّهر فنقول مثلا "داء الرّجل" فكل من لفظ "داء" و"الدهر" له مجال محدد في الاستعمال، فالداء - كما هو المعلوم - معناه الحقيقي المعجمي هو المرض والعلّة، والجمع أدواء، والدّهر حقيقته مدّة الحياة الدنيا كلّها، والسؤال المهمّ: ما هو سرّ الانزياح عن الحقيقة إلى المجاز في هذا البيت؟ يمثل البيت السّابق النزعة التشاؤمية التي يعيشها الشاعر، والتي يرجع مصدرها إلى النوائب التي مر بها الشاعر والأحداث التي عايشها في وقته وعصره وهي التي جعلته يسخط على هذا الزمان وينعته بمختلف النعوت؛ بمعنى آخر إنّ رؤية الشاعر وتجربته مع الدهر هي التي قادته إلى هذا التشكيل الفني والدهر عنده لا يزال مفطوراً على الهم، وهو يعكس لنا معاناته النفسية وغربته الزمانية التي تتناسب مع نزعته التشاؤمية وميله إلى الشكوى.

التشبيه

من الظواهر الأسلوبية في لزومياته استخدام المصطلحات العروضية والنحوية والصرفية كمادة لطرق التشبيه بمعنى آخر كثيراً ما نرى أنّ المعري يأتي بتشبيهات نادرة مأخوذاً مادتها من علم العروض والنحو والصرف وهذا يدلّ على شدة ولعه إلى هذه العلوم مثل قوله هذا البيت:

غَدَوتُ أسيراً في الزَّمَانِ، كأنَّني عَروضُ طَوِيلٍ قَبضُهَا لَيسَ يُبسَطُ
(المعري، ١٩٩٤م: ج٢/٣١١)

إنّ عروض البيت هو آخر جزء في الشطر الأول من البيت وكلمة (طويل) إشارة إلى البحر العروضي الذي يبني على التفعيلتين هما (فعولن مفاعيلن) ويتميز الشاعر هذا البحر استعماله (مقبوضة) وهو حذف الخامس الساكن. النفس بالبحر الطويل الذي مصاب بزحاف القبض تشبيه نادر. وفي تشبيه آخر يأتي الشاعر بتشبيه نادر وخاص وهو تشبيه نفسه بالفعل المعتلّ حيث يقول:

أُعلِلتُ علّةَ (قَالَ) وَهيَ قَديمَةٌ أعيَى الأطِبّةَ كلَّهُم إبراؤُهَا
(المعري، ١٩٩٤م: ج١/٦٥)

Archive of SID

www.SID.ir

إنّ هذا التشبيه قوامه حالة إبداعية ممتعة يحسّ بها الشاعر يعيشها أثناء إنشاد القصيدة؛ إذن إنّ هذا التشبيه مختلف عن سائر أشكال التشبيه الذي نعرفه وهو ممتع بالإبداع وإزالة التعرّف. أيضاً نحن نرى شدة ولعه إلى العروض وهو اتخذ من هذا العلم مادة للتشبيه حيث يقول:

بُعدِي مِنَ النَّاسِ بُرءٌ مِن سِقَامِهِمُ وَقُربُهُم لِلحِجَي وَالدِّينِ أدوَاءُ
كالبَيتِ أُفرِدَ لَا إِيطَاءَ يُدرِكُهُ وَلا سِنَادَ وَلا فِي اللَّفظِ إقوَاءُ
(المعري، ١٩٩٤م: ج٦٠/١)

كما يبدو أنّ الشاعر لقد جاء في البيت الثاني بمصطلح "الإيطاء" من مواد العروض، وهو أن يتكرر لفظ القافية ومعناها وليس بينهما غير بيت واحد، فإذا اتفق اللفظان واختلف المعنى لم يكن الإيطاء. و"السناد": وهو كل عيب يحدث قبل "الروي" كإرداف قافية وتجريد أخرى والإقواء هو اختلاف إعراب القوافي وهذا كله من عيوب القافية. (المعري، ١٩٩٤: ج٦٠/١) فقد شبه الزمان أو الدهر على نحو قوله:

الدهر كالشاعر المقوي ونحن به مثل الفواصل مخفوض ومرفوع
(المعري، ١٩٩٤م: ج٥٢٦/٢)

فقد شبه الشاعر الدهر الذي كان فيما سبق من أهم الألفاظ الدالة على الاغتراب الزماني الذي استحوذ على عدد كبير من التكرارات في ديوانه شبهه بشاعر استعمل الإقواء فيرفع روي هذا البيت تارة ويخفضه تارة أخرى، مثل الدهر والإنسان فيه لا يستقر على حال ولعل الإكثار في استخدام مثل هذه المصطلحات هو إظهار علمه الواسع في هذه العلوم. من الظواهر الأسلوبية الأخرى التي نشهدها بمرات كثيرة في لزومياته الاستخدام في التشبيه التمثيل وهو ابتدع في هذا النوع من التشبيه بإتيان المصطلحات النحوية والصرفية والعروضية أيضاً مثل قوله:

قَصّرتَ أن تُدرِك العَلياءَ فِي شَرَفٍ إنَّ القَصَائِدَ لَم يَلحَق بِهَا الرَّجَزُ
(المعري، ١٩٩٤م: ج٩٤/٣)

قد شبّه المعري حال مثل هذا الشخص بالرّجز الذي لا يعدّ قصيداً ولا يعتبره النقاد شعراً بحيث لم يلحق بالقصائد لتقصير مقامه كما أنّه جار مجرى التعليل للحكم السّابق. نموذج آخر للتمثيل الذي جاء به أبو العلاء أثناء قصائده نراه في هذين البيتين حيث يقول:

Archive of SID

www.SID.ir

إِذَا صَغَّرَ اسماً حَاسِدُوك فَلَا تُرَع لِذَلِك وَالدُّنيَا بِسَعدِك تَفغُرُ
فَإِنَّ الثُّرَيَّا وَاللُّجَينَ وَحَسبُنَا بِهَا وَسُهَيلاً كُلُّهُنَّ مُصَغَّرُ

(المعري، ١٩٩٤م: ج٢/٦٠)

تعمل الصورة في البيت الثاني على استثارة وعي المتلقي بحيث مارس الشاعر نوعاً من الإبداع على المعجم الثقافي واللغوي. غالباً ما، نرى أنّ الشخص إذا أراد أن يهجو شخصاً آخر حوّل اسمه إلى التصغير، ولكن أبو العلاء يرفضه ويأتي بالأسماء (الثريا، اللجين، والسهيل) التي لها رتبة ومنزلة كبيرة ورفيعة رغم أنّهن على زنة التصغير. وفي مكان آخر يقول:

لا تَدنُوَنَّ مِنَ النِّسَاءِ فَإِنَّ غِبَّ الأَرِي مُرُّ
وَالبَاءُ مِثلُ البَاءِ تَخفِضُ لِلدَّنَاءَةِ أو تَجُرُّ

(المعري، ١٩٩٤م: ج٢/١٢١)

يبدو من هذين البيتين، أنّ الشاعر كان شديد القساوة على المرأة وكان يريد من الرجال أن يبعدوا منهنّ قدر الإمكان ومن وجهة نظره أنّ النساء مصدر للدناءة لذلك نرى أنّه يأتي بتشبيه نادر وهو تشبيه النساء بالباء الجارّة (الباء الأول: النكاح والباء الثاني: الحرف الجار) وكما أنّ حرف الباء الجارة يجرّ حركة الإسم بعدها، والنسّاء تقود الرجال إلى الدناءة والمهلكة. ملخص القول في استخدام مثل هذه المصطلحات إظهار مقدرته البلاغية والفنية وعمق أفكاره وسعة ثقافته.

البنية الدلالية ومبدأ التناقض

إن مبدأ التناقض يفترض وجود تنافر بين المسند والمسند إليه على مستوى الصفات، فإننا إذا أطلقنا صفة شيء مادي على شيء معنوي كاللون في الأمثلة الآتية احتضار أبيض ورياح سوداء فنلاحظ خاصية الخروج الدلالي فالمنطقي أن نستعمل كلمة "أحمر" للأشياء الملونة فهنالك أشياء مادية لكنها غير قابلة للون مثل عبارة: الرياح السوداء (كوهن، ٢٠٠٠م: ٨٠-٨١) فمبدأ التناقض موجود بين الرياح التي لا لون لها وبين اللون الأسود فعندما نقول: أصوات الأجراس زرقاء «فمن ناحية التصور اللغوي فإن النفي إطلاقا من تعريف المتضمنات، يظل محتويا على المتضمن فإن ننفي عن المسند إليه لوناً ما، فإن ذلك يعني أن له لونا آخر» (كوهن، ٢٠٠٠م: ٨٣). كثيراً ما نرى أنّ المعرّي نظم ونسج قصائده واستخدم الألوان في الأشياء التي لا لون لها في الواقع لذلك دبّجها بصفات لونية متخالفة ما بين الحقيقة والفهم وعبّر عن أسلوبه بلمسات فنية

Archive of SID

www.SID.ir

ساحرة، إذن التدبيج اللوني هو الظاهرة التنافرية نراها كثيراً في قصائده. والتدبيج اللوني، لون من ألوان التعبير في علم البديع، حيث يستخدم المتكلّم الألوان (الأحمر، والأبيض، والأسود..) توريةً وكنايةً عن معنى يقصده فهو «فنٌّ بديعيٌّ، يستخدم فيه الشاعر الألوانَ استعارةً أو توريةً أو كنايةً، ليدلّ على المعنى المقصود» (التونجي، ١٩٩٩م: ٢٣٦). ومن أمثلة التدبيج اللوني قوله:

جاءَتــــك لَـــذَّةَ سَـــاعَةٍ، فَأَخَـــذتَهَا بِالعَـــارِ لَـــم تَحفَـــل سَـــوَادِ العَـــارِ

(المعري، ١٩٩٤م: ج٢/٢٤١)

كما نعلم أنّ العار ليس من الأشياء التي قابلة للون وهو ما يعير به الإنسان قولاً وفعلا وكيف يكون له لون؟ فالأسود له إلهاماته المعهودة ليوحي بالحزن والألم ومن دلالاته أيضاً القتامة والأخلاق الدنيئة لذلك وصف الشاعر "العار" لونياً بالأسود؛ لأنّ الأسود يناسب العار الذي يكون من الأخلاق الدنيئة ويؤدّي إلى الهم والحزن. ومن نماذجه أيضاً ما يلي:

كـــادَ العَـــذَابُ مِـــنَ الخَضـــرَاءِ يُمطِرُنَـــا وَكَـــادَتِ الأَرضُ تَرغُـــو تَحتَنَـــا ضَـــجَراً

(المعري، ١٩٩٤م: ج٢/١٥١)

عندما نقول إنّ السماء أرزق فلا نتجاوز كلام كل الناس. إنّه الدرجة الحيادية، أو الدرجة صفر للتعبير ولكن أن نبتدع كما ابتدع المعري فنقول: «السماء أخضر» فإن هذا يمثل حدثاً أسلوبياً كما يقول المعري حين جمع بين خضرة السيف وخضرة نبات الآسي في قوله:

وَشُـــربُ الفَنَـــاءِ بِخُضـــرِ الفِرِنـــدِ كَـــأَنَّ عَلَـــى أَسِنَّـــةِ الفَنَـــا

(المعري، ١٩٩٤م: ج١/٩٨)

شبّه دماء المنايا على خضرة السيوف بحَبّ شجر الفنا الأحمر على رياحين الآسي الخضراء، فهل السيف أخضر اللون حقيقة؟ إنّ المعري بمساعدة الانزياح في اللون لقد جمع بين الاضداد على نحو جمالي من خلال الصراع القائم في نفسه.

الانزياح التركيبي

قال جون كوهن: «إن النحو هو الركيزة التي تستند إليها الدلالة فبمجرد ما يتحقق الانزياح، بدرجة معينة، عن قواعد ترتيب وتطابق الكلمات تذوب الجملة وتتلاشى قابلية الفهم ويرى بأنّ العلاقة بين الألفاظ تعينها مواقعها الخاصة أكثر مما تعينها حركتها الإعرابية وقد نرى بأن نظام الكلمات تنزل المحدَّد قبل المحدِّد والمسند إليه قبل الفعل، والفعل قبل الفضلة (المكملة) وأي انحراف عن هذه القاعدة يسمّى القلب» (كوهن، ١٩٨٦م: ١٨٠).

Archive of SID

www.SID.ir

التقديم والتأخير

يعد التقديم والتأخير من أهم الميزات الأسلوبية، وليس ذلك لكون تقدم شيء بعينه عن شيء آخر بل للدور الدلالي والجمالي الذي يلعبه هذا الخرق من تقديم وتأخير، لأن ما يكون تقديماً في لغة ما مثلا ، قد يكون الأصل في لغة أخرى وقد أشار إلى ذلك "كوهن"، إذ يقول: «ففي الإنجليزية مثلا، تقديم الصفة شيء عادي، ومن هنا لا تترتب عليه أي خصائص أسلوبية، ... فليست موقعية الصفة في ذاتها إذن هي المسئولة عن الخاصة الأسلوبية المنتجة، بل كونها "غير عادية"» (كوهن، ١٩٨٦م: ٢٢٠). والذي يثيرنا في كل هذا ليس ما وقع للجملة من مخالفة، لنظام النحو، بل ما توقعه فينا بجماليتها من تأثير، وما تضفيه من قوة أو تغيير للدلالة، «عندما يخرق المتكلّم أو الكاتب الأطر والأنظمة اللغوية المألوفة عبر أسلوب التقديم والتأخير، يتجاوز كلامه دلالاته الأولية الخاصة به، فيتاح له أن يضيف إلى مباحثه بعداً جمالياً في تركيب الكلام يتميّز بقدرته على إبراز الدلالة بتقديم جزء على آخر أو تأخيره عنه» (مجاز، ١٤٣٧: ٦٦٤). النقطة التي يجب الانتباه إليها هي أنّ طبيعة الشعر أحياناً قد تسهل من هذه المهمة إلى حدٍّ كبير؛ لأنّ التركيب في الشعر ليس كما هو في النثر، وذلك لأنّ الشعر يخضع لعوامل أخرى تتعلق بالوزن والموسيقى الداخلية ونحوهما مما لا يسمح بحرية حركة تنقل عناصر الجمل كما لو كانت في تركيب نثري عادي، ويقول عباس حسن في التقديم الجائز: «بغير نظر لما تقتضيه الأوزان الشعرية أحياناً من وجوب التقديم والتأخير لمراعاة الوزن وحده والمحافظة عليه، فلو لم نراع الوزن الشعري لجاز الأمران كما في النثر أيضاً» (حسن، دون تا: ج١/٤٩٢). كثيراً ما نرى أنّ المعرّي يقدّم الفاعل على الفعل، مثل قوله:

اللّهُ يقتصّ الجرائم كلّها ويعيدها في نحر من ذا دأبه
(المعري، ١٩٩٤م: ج١/٢٩١)

كما نرى أنّ المعري قدّم الفاعل (الله) على الفعل (يقتصّ) والأصل أن يقول الشاعر (يقتصّ الله) فقدّم الفاعل ليرينا أنّ الله تعالى هو الذي سيعاقب الإنسان لفعلته الدنيئة بمعنى آخر إنّ القارئ الأسلوبي يرى أنّ في هذا البيت لا يكون التؤكيد فيه على الحدث، فالحدث قائم واقع لا يحادل فيه أحد، ولكن الجدل الطويل كان فيمن يحدث هذا الحدث أو يقدر عليه وأمثلته في ديوان اللزوميات كثيرة أيضاً منها قوله:

المَرءُ يَقدَمُ دُنياهُ عَلَى خَطَرٍ بِالكرهِ مِنهُ وَيَنآهَا عَلَى سَخَطِ
(المعري، ١٩٩٤م: ج٢/٣٢٢)

Archive of SID

www.SID.ir

لا شك أنّ المعنى سيكون مفهوماً بذات الدرجة لو قال الشاعر (يقدم المرء دنياه على خطر)، فالخبر الذي يريد الشاعر إيصاله للمتلقي سيصل بكلا التركيبين، بالجملة الإسمية أو بالجملة الفعلية ولكن الغرض ليس مجرد إيصال هذا الخبر إلى الناس فحسب، ولكن الشاعر أراد استخدام الخبر كأساس للتأثير والتحذير والتنبيه إلى خطورة الأمر؛ لذلك لجأ إلى تقديم الفاعل؛ لأنّه (المرء) هو المقصود بالخطر والكره والمعاناة والمصائب وكل ما سيلاقي في دنياه ولو أخّره إلى ما بعد الفعل لربما قلل من قوة هذا التنويه. من أمثلة هذا النمط أيضاً قوله:

اللّهُ يَشهَدُ أنّي جَاهِلٌ وَرَعٌ فَليَحضُرِ النَّاسُ إقرَاري وَإشهَادِي

(المعري، ١٩٩٤م: ج٣/٣٥١)

والتقديم دليل على أنّ المقدّم "اللّه" هو الغرض المتعمد بالذكر، وإنّ الكلام إنّما سيق لأجله ولو كانت الجملة "يشهد اللّه" لكانت جملة توليدية فعلية لا تركيز فيها على أيّ جزء من أجزاء المعنى وهدفها هو الإخبار لا غير، ولكن قصد الشاعر هنا نقل الخبر بتركيز على الفاعل وهو "اللّه" ولإظهار عنايته واهتمامه به لذلك قدّم ذلك الجزء فيدرك السامع المعنى الجديد فاللّه هو فاعل مقدّم لغرض التوكيد. من الظواهر الأسلوبية في مستوى التقديم هي تقديم الجار والمجرور المتعلّقان بالفعل عليه وهو كثير في ديوان اللزوميات؛ لكننا نأتي بشواهد تؤثر في المعنى؛ لأنّ كل تقديم في الشعر لا يكون دائماً لغرض يتعلّق بالمعنى بل يتعلّق لغرض يتعلّق بالبنية الشكلية أو بموسيقى الكلام ومن هذا النمط قوله:

فَتًى زَارِعٌ وَفَتًى دَارِعٌ كلَا الرَّجُلَينِ غَدَا فَامتَرَى

فَهَذَا بِعَينٍ وَزَايٍ يَرُوح وَذَاك يَؤُوبُ بِضَادٍ وَرَا

(المعري، ١٩٩٤م: ج١/٩٣)

فقوله: "بعَينٍ وَزاي" جار ومجرور متعلّقان بفعل "يروح" والغرض في هذا التقديم ليس محصوراً على مراعاة الوزن أو البنية الشكلية بل التقديم "بعَينٍ وَزاي" دليل على أنّ المقدّم هو الغرض المتعمّد بالذكر وإنّما الكلام سيق لأجله؛ لأننّا نستطيع أن نؤخر هذا التقديم دون أن يؤدّي البيت إلى الخلل في الوزن بمعنى آخر إنّ الشاعر كان بإمكانه أن يقول: "فَهَذَا يَرُوح بِعَينٍ وَزَايٍ" لأنّ البحر الذي اختاره في هذا البيت هو المتقارب "فَعُولُن فَعُولُن فَعُولُن فَعُول" فهذا يعني أنّ تفعيلة "يَرُوحُ" لا تختلف مع تفعيلة "بِعَينٍ" وكلاهما يساوي من حيث الوزن. من النماذج الدالة على هذا النمط من الانزياح، تقديم المفعول به على الفاعل في قوله:

Archive of SID

www.SID.ir

لَقَـــد رَجَّـــتِ اللّهَ النفـــوسُ لِكشـــفِهِ أُمُـــوراً فَـــأعطَى أنفُسَـــاً مَـــا تَرجَّـــتِ

(المعري، ١٩٩٤م: ج١/٢٦٢)

يستدعى هذا الاستخدام بيان الأصل الذي يفترضه النحو في صورته المثالية المألوفة المتحققة في قولنا (لقد رجّت النفوس الله) غير أنّ المعري عدل عن ذلك ليخصّ الله بالرجاء وقدّم المفعول به على الفاعل ومن صور التقديم عنده:

لِخالقِنـــا الحُكـــمُ القـــديمُ وكـــم فَتَـــى لـــه خلـــقٌ رحـــبٌ وعيشـــتُهُ ضَـــنك

(المعري، ١٩٩٤م: ج٢/٣٤٠)

ففي قول الشاعر (لِخالقِنا الحُكمُ القديمُ) انزياح واضح فقد أخر الشاعر المبتدأ لغرض التخصيص وهو في مثل هذا الكلام تقديم ما حقه التأخير يفيد الحصر.

الانزياح في الأسلوب

هذا النمط من الانزياح هو استخدام لون حواري من اللغة في الشعر (صفوي، ١٣٧٣ش: ٥٣) تجدر الإشارة هنا إلى أنّ البلاغة القديمة لم تكن تميز بين الانزياح الأسلوبي (السياقي) والانزياح الاستبدالي، غير أنّ هذا التمييز عرف مع سوسور في ثنائية اللغة langue والكلام parole، لأنّ الانزياح السياقي هو منافرة تخرق قانون الكلام أو تحدث فيما هو مكتوب، أو حاضر أو منقول. (ناظم، ١٩٩٤م: ١١٩) استعان الشاعر بهذا الانزياح في كثير من قصائده ومع هذه التقنية استطاع أن يخلق في شعره فضاء حارّاً. إنّ النسق الأدائي لدى المعرّي تصنع قوامه ثقافة الشاعر وزاده اللغوي ومن أهم هذا الأداء الإبداعي هو ظاهرة التشكيلية التي تسبب تحوّل القصيدة من ثقافة الكلمة إلى ثقافة "التشكيل" الذي يذيب اللغة الشعرية في فنون أخر. (التلاوي، ٢٠٠٦م: ١٧١) لا يعتني الشاعر في هذا النوع من الإبداع بمجرد التنسيق لكلماته الشعرية، وإنما يعتني بالتشكيل الذي يحدد طريقة القراءة بالإضافة إلى إكساب الصفحة نسقاً فنياً خاصاً لتصبح جزءاً حقيقياً من التجربة التشكيلية، وجزءاً من الصورة الشعرية الكلية بكل معطياتها النفسية والفكرية والصوتية الموسيقية. (التلاوي، ٢٠٠٦م: ١٧٢) لجأ أبو العلاء إلى وسائل مختلفة لإضفاء سمة التشكيل ومنها تشظي الألفاظ وتمزيق أوصال الكلمة و«إن هذا التشظي ما هو إلى شظايا الانفجار الدلالي الذي يدفع النص نحو التكثيف والإيحاء والتوتر الدرامي ويبرز عنف الصدمة وانعكاساتها على وجدان الشاعر» (حسّونة، ٢٠٠٦م: ١٣٩) ومن ذلك قوله:

Archive of SID

www.SID.ir

بَنُـــــو آدم يَطلُبُـــــونَ الثـــــرا ءَ عنـــدَ الثُّرَيَّـــا وَعنـــدَ الثَّـــرى
فَتًّـــــــى زَارِعٌ وَفَتًّـــــــى دَارِعٌ كلَـــا الـــرَّجُلَين غَـــدًا فَـــامتَرَى
فَهَـــــذَا بِعَـــــينٍ وَزَايٍ يَـــــرُوح وَذَاك يَـــــؤُوبُ بِضَـــــادٍ وَرَا

(المعري، ١٩٩٤م: ج١/٩٣)

كما نلاحظ، جاء المعرّي في البيت الأخير بكلمتين ممزقة أوصالهما وهما: "عين وزاي" والمقصود منه هو عِزٌّ وفي الشطر الثاني "ضاد وراء" والمقصود منه هو ضُرٌّ فتحقق بذلك على مستوى التشكيل البصري مفارقة بين التماسك والتشظي. من الظواهر الأسلوبية في لزومياته استخدام الألفاظ الغامضة لتحقيق هدفه مستعيناً بالحروف الأبجدية ومن ذلك قوله:

الصَّبـــرُ يُوجَـــدُ إن بَـــاءٌ لَـــه كســـرَت لَكنَّـــهُ بِسُـــكونِ البَـــاءِ مَفقُـــودُ
وَيُحمَـــدُ الصَّـــابِرُ المُـــوفَى علَـــى غَـــرَضٍ لا عَـــاجِزٌ بِعُـــرَى التَّقصِـــيرِ مَعقُـــودُ

(المعري، ١٩٩٤م: ج١/٤١٤)

ففي هذين البيتين نحتاج إلى فضل روية وإمعان لنتفهم ما عناه في أسلوبية الذي يشبه الأحاجي والألغاز، فأراد أنه بكسر الباء في الصبر يعني عصارة الشجر المر، أما بسكون الباء يعني التجلّد. (العبهري، ٢٠٠٥م: ٢٩٢) وفي بيت آخر يقول:

تَوَاصَـــلَ حَبَـــلُ النَّســـلِ مَـــا بَـــينَ آدَم وَبَينِـــي وَلَـــم يُوصَـــل بِلَـــامِيَ بَـــاءُ

(المعري، ١٩٩٤م: ج١/٥٤)

واللام: الشخص، والباءُ: النكاح، وهذا لغزٌ، يقول: رغب الناس في النسل... ولكن حبله انقطع عنده لزهده في النكاح، على معنى قول القائل:

وَمَـــا الـــدَّهرُ أهـــلٌ أن تُؤمّـــل عِنـــدَه حَيَـــاةٌ وَأن يُشـــتَاقَ فِيـــهِ إِلَـــى النَّســـلِ

(المعري، ١٩٩٤م: ج١/٥٤)

وهناك أبيات يبدعها الشاعر وتختص بأسلوبه ويدلّ على ثقافة الشاعر اللغوية والعلمية منها اللجوء إلى تزاحم مفردات كلها مذكرة أو مؤنّثة في بيت واحد كما قال:

للمَلِيـــــك المُـــــذَكراتُ عَبِيـــــدٌ وَكـــــذاك المؤَنَّثـــــاتُ إِمَـــــاءُ
فَالهِلَـــالُ المُنِيـــفُ وَالبَـــدرُ وَالفَـــر قَـــدُ وَالصُّـــبحُ وَالثُّـــرَى وَالمَـــاءُ
وَالثُّرَيّـــا وَالشَّـــمسُ وَالنّـــارُ وَالنَّثـــ ـــرَةُ وَالأَرضُ وَالضُّـــحَى وَالسَّـــمَاءُ
هَـــذِه كلُّهَـــا لِرَبِّـــك مَـــا عَـــا بَـــك فِـــي قَـــولِ ذَلـــك الحُكَمَـــاءُ

(المعري، ١٩٩٤م: ج١/٦٨)

«يقول المعرّي في هذه الأبيات: جميع الأشياء خَلقٌ لله تعالى ومِلك له، فالمذكرات منها كالعبيد والمؤنثات كالإماء، ثم أتبع ذلك بيتين أولهما من أشياء كلها مذكرة، والثاني من

Archive of SID

www.SID.ir

أشياء كلها مؤنّثة» (المعري، ١٩٩٤: ج٦٨/١). وهذا الأسلوب بديع في نوعه بحيث مخالفة لما هو معتاد.

الحذف

وهو من الظواهر الأسلوبية اللغوية التي توسع الدلالة. يقول عبد القاهر الجرجاني في هذا الباب، إن الحذف «باب دقيق المسلك لطيف المأخذ، عجيب الأمر شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيدُ للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمّ ما يكون بيانا إذا لم تبن» (الجرجاني، ١٩٧٨م: ١٧٠). والحذف هو «إسقاط لأحد عناصر التركيب اللغوي، هذا الإسقاط له أهميته في النظام التركيبي للغة، إذ يعد من أبرز المظاهر الطارئة على التركيب، المعدول بها عن مستوى التعبير العادي، وتتنوع مظاهر الحذف وتختلف من سياق لآخر، تبعا لملابسات هذا السياق أو ذاك، في سياقه الأكبر (النص)، هذا التنوع يعطي للحذف قيمته التعبيرية ويبعث على دلالات جديدة، ويشرك القارئ في عملية التوصيل، من خلال إعطائه مساحة إلى التأويل والتقدير» (محمود، ٢٠٠٥م: ٢٥٧). ويكون الحذف لعلل كثيرة منها وضوح الدلالة، الحث على أمر مطلوب و...

اللّهُ لا رَيبَ فيه فَهوَ مُحتَجبٌ بادٍ وكلٌّ إلَى طَبعٍ لَه جَذبَا

(المعري، ١٩٩٤م: ج١٣٨/١)

في هذا البيت، إنَّ المعري يؤكد على وجود الله تعالى، المحتجب الذي لا تدركه الأبصار وهو يدرك الأبصار فحذف المسند إليه (هو بادٍ) بسبب معرفة الله تعالى وتعيينه عند الجميع. ومثل هذا القول:

قُلتُم لَنَا خَالقٌ حَكيمٌ قُلنَا صَدَقتُم كَذَا نَقُولُ

(المعري، ١٩٩٤م: ج٤١٠/٢)

كما نلاحظ، إن المعري حذف المسند إليه (هو خالق) لأن الخالق معروفٌ ولا حاجة إلى ذكره . كما يحذف الركن الأول من الجملة الاسمية، يمكن أن يحذف الركن الثاني (المسند)، محدثاً بذلك انزياحاً عن القاعدة، إذ يلعب ذلك الحذف دوره أبلغ مما يؤديه لو كان ذُكر، ومن ذلك قول المعرّي:

فَلا كَذِبٌ يُقَالُ ولا نَمِيمٌ وَلا غَلَطٌ يُخَافُ ولا غِلَاطٌ

(المعري، ١٩٩٤م: ج٣١٤/٢)

Archive of SID

www.SID.ir

ماذا عساه يريد أن يقول أبو العلاء بعد ولا نميم؟ لو قال أي خبر لتحددت قيمة الجملة، واتضحت الفكرة، وكيف توضح العبارة، وقد بعدت الفكرة، أبو العلاء لم يكمل خبره؛ لأن كل قول أقل تعبيراً مما يريد، وهنا نذكر قول عبد القاهر: "فإنك ترى به الترك، أفصح من الذّكر" والسر في جمال هذا الخروج عن القاعدة، أن أبا العلاء نقلك إلى حاله فعلا. فقوله يحتمل مثلا: يقال، يُسمَع، يفسَد وموجود و.. أليست كل هذه الأخبار في حال حذفها أبلغ من وجودها، لقد وصلت الفكرة، ولكن وصلت بالحذف. كثيراً ما نرى أنّ الشاعر يحذف الموصوف ويأتي بصفة محلّه ومما حذف فيه الموصوف، وعبر عنه بالصفة قوله:

أعمَى البَصِيرَة لا يَهدِيهِ نَاظِرُهُ إذ كلّ أعمَى لَدَيهِ مِن عَصاً هادِ

(المعري، ١٩٩٤م: ج٢/٤)

فالمراد من القول (أعمَى البصيرة وأعمى أي: رجل أو شخص أو امرئ أعمى) ولو أن الشاعر، ذكر الموصوف، لتبادر إلى الأذهان أن الخسارة ستكون لهذه الذات الموصوفة، وهذا التناوب أي نيابة الصفة بدل موصوف أمر كثر وروده في اللزوميات وهو بوصفه شاعراً فيلسوفاً لا يهتم بالذوات بل بالأحوال، لذلك ذكر الصفة المعبرة عن الحال.

الالتفات (العدول)

إنّ الالتفات أسلوب من الأساليب البلاغية الجميلة داخل النص، ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بظاهرة الانزياح اللغوي، فقال السكاكي «وهذا النوع قد يختص مواقعه بلطائف معان قلما تتضح إلا لأفراد بلغائهم أو للحذاق والمهرة في هذا الفن والعلماء، ومتى اختص موقعه بشئ من ذلك كساه فضل بهاء ورونق وأورث السامع زيادة هزة ونشاط ووجد عنده القبول أرفع منزلة» (السكاكي، ١٩٩٠: ٩٦). والالتفات يؤثر في السامع فيحثه على المتابعة والتفكير؛ «لأن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد» (الزمخشري، ٢٠٠٩م: ٢٩). ولقد تنوع أسلوب الالتفات في ديوان اللزوميات ليضفي إلى البناء الفني عناصر جمالية ومن هذا التنوع:

- الالتفات من جملة إنشائية إلى خبرية

ورد هذا النوع من الالتفات في مواضع كثيرة من الديوان ويتمثّل في قول الشاعر:

تَحَلّى بِأسنَى الحَلي واحتَلِبي الغِنَى فأفضلُ مِن أمثَالِك النّفرُ الشُّعثُ

(المعري، ١٩٩٤م: ج١/٢٩١)

Archive of SID

www.SID.ir

ومثلها أيضاً:

أفطِـــر وَصُـــم أو صُـــم وأفطِـــر خَائِفَـــاً صَـــــومُ المَنِيـــــَةِ مَـــا لَـــــهُ إفـــــطَارُ

(المعري، ١٩٩٤م: ج٢/٩٧)

يتكلم الشاعر في الشطر الأول بصورة الأمر أو بالجملة الإنشائية، لكنه يعدل عن هذا الخطاب بالجملة الخبرية في الشطر الثاني. أمّا النوع الآخر من الالتفات فهو الالتفات من المخاطب إلى الغائب مثل قوله:

خُـذُوا فِـي سَـبيلِ العَقـلِ تُهـدَوا بِهَديِـه وَلَـــا يَرجُـــوَن غَـــيرَ المُهَـــيمِنِ رَاجِ

(المعري، ١٩٩٤م: ج١/٣٢٢)

إنَّ المعرّي جاء في الشطر الأوّل بالفعل المخاطب الذي يظهر في فعل (خذوا) وجاء في الشطر الثاني بالفعل الغائب (ولا يرجُوَن) ومعلوم أنّ هذه الأضرب من الخطاب لها دور في تلوين الخطاب للتأثير في السامع ودفع السأم عنه. إذا أخذنا تعريف ابن رشيق حول الالتفات استطعنا أن نقبل "الاعتراض" نوعاً من العدول فالالتفات عنده «يشمل التنويع بين الضمائر والانتقال من معنى إلى معنى، كما يشمل معاني الاعتراض والرجوع والتتميم» (طبل، ١٩٩٨م: ٢٠). ووفقاً لهذا التعريف، بإمكاننا أن نلاحظ ظاهرة الاعتراض شكلاً من أشكال الالتفات كقوله:

القَـبرُ ـــ لا ريـبَ ـــ مـنزولٌ فمـا أرَبي إلَـــى ارتِقَـــاءِ رَفِيـــعِ السَّـــمك مَصـــعُودِ

(المعري، ١٩٩٤م: ج٢/٧)

"لا ريبَ" فهو اعتراض كلام في كلام والغرض من هذا الاعتراض هو التنبيه للغافل بمعنى أنّه ليس فيه ما يوجب ارتياباً في صحته أي ليس في اضطراب ولا اختلاف ومن مثل هذا الانزياح قوال الشاعر:

لا تَشـرَبَن - مَـا عِشـتَ - مِـن دَم أبـيَضٍ سَـــبِطٍ ولا ســـــودٍ يُلُحـــــنَ جعـــــاد

(المعري، ١٩٩٤م: ج٣/٣٥٠)

فجملة "ما عشت" جملة اعتراضية والغرض منها هو التنبيه إلى أهمية الأمر؛ فحين أورد هذه الجملة الاعتراضية أراد من السّامع أن يتوقّف قليلاً ليشعر بأنّ هناك أمراً هامّاً سيبلّغه إياه بعد هذه الجملة الاعتراضية.

Archive of SID

www.SID.ir

النتائج

بالنسبة للملامح الأسلوبية المنزاحة فقد توصلنا إلى نتائج ندرجها في النقاط التالية:

١. قد أكثر المعرّي في استخدام التكرار الصوتي فهو يعني تكرير بعض الحروف دون غيرها، حيث أصبحت هذه التقنية ملمحاً أسلوبياً في ديوان اللزوميات وتكمن جماليته في تعزيز النسيج الصوتي للقصائد وجذب مشاعر المتلقي.

٢. شكّل الجناس في ديوان اللزوميات ظاهرة فنية وصوتية قبل أن يكون وجهاً من أوجه البديع واستعمله المعرّي كظاهرة فنية وجمالية أحدثت في قصائده نوعاً من الموسيقى والتنغيم والغرض من تلك المجانسة إمّا التنويع في النص وإمّا إظهار تمكنه من المفردات.

٣. استعان الشاعر بظاهرة التضمين العروضي أيضاً ليخلق في القصيدة وحدة الجو النفسي وهو كثيراً ما يستخدم التضمين العروضي بالتدوير أي يمزج بين هاتين التقنيتين وخلق بنية كلية وتلاحماً بين سطور النص. إنّ الغرض الرئيس لاستخدام التضمين هو إيثار الشاعر الوقفة الدلالية على العروضية.

٤. إن "الانزياح الإضافي" هو نمط يتميز بالتنوعّ الدّلالي الذي يسمح للّفظة باشتغال أكثر من محل ممّا يثري المعنى ويعطي جمالية وفنّية للنّص بالإضافة إلى التشبيه التمثيلي، حيث نرى أنّ الشاعر لجأ إلى استخدام المصطلحات النحوية والصرفية والعروضية كعنصر من العناصر الرئيسة في المشبه به أو المستعار منه. الغرض الرئيس في استخدام مثل هذه المصطلحات في التشبيه هو إظهار مقدرته البلاغية والفنية وعمق أفكاره وسعة ثقافته.

٥. إن بنية المفارقة اللفظية التي نراها كثيراً في الانزياح اللوني بأشكالها في اللزوميات تجاوزت دلالاتها المعجمية إلى إيحاءات كشفت عن رؤية المعرّي للواقع المتشظي بما فيه من تناقضات كبيرة لم تعد الأساليب المباشرة قادرةً على الإيحاء بها، محقّقاً بذلك خصوصيته الأسلوبية.

٦. إنّ ذروة الانزياح ـ على المستوى التركيبي ـ فتتبدى في التشكيل الأسلوبي الخاص حيث شكل الشاعر لوحة فنية، تتمازج فيها العناصر وتتفاعل لتحقق أكبر قدر من الإدهاش والتأثير.

٧. التقديم والتأخير من السّمات البارزة في اللزوميات وكان له دوره في إظهار العناية بالمقدّم، ولفت انتباه المتلقّي إليه؛ وأفاد دلالات بلاغية مهمّة كالاختصاص، وتقوية المعنى وتوكيده، والعناية والاهتمام.

Archive of SID

www.SID.ir

٨. وفيما يتعلق بالحذف، فهو سمة أسلوبية استطاع الشاعر من خلاله أن يجعل الخطاب قابلاً لكثير من أوجه للتأويل، مما نأى بالخطاب عن الملل والإطناب وانزاح به نحو الشعرية والإيجاز؛ بالإضافة إلى تأثيره في جذب انتباه المتلقي والدفع بتخيله لما هو مقصود من دلالات المحذوف.

٩. للالتفات أشكال مختلفة في اللزوميات منها: التحوّل الصيغي، الاعتراض والعدول من ضمير الغيبة إلى الخطاب ويكمن الغرض الرئيس لهذا النمط من الانزياح تقوية المعنى والتلوين في الأسلوب خاصّة حين كان يعدل بالكلام من الغيبة إلى الخطاب.

Archive of SID

www.SID.ir

المصادر والمراجع

١. أنيس، إبراهيم (١٩٥٢م). موسيقى الشعر. ط ٢، مصر: مكتبة الأنجلو المصرية.

٢. التجديتي، نزار (١٩٨٧م). «نظرية الانزياح عند جون كوهن». مجلّة دراسات سيميائية أدبية لسانية. المغرب، العدد ١.

٣. التلاوي، محمد (٢٠٠٦م). القصيدة التشكيلية في الشعر العربي. القاهرة: دار الفكر الحديث.

٤. التونجي، محمد (١٩٩٩م). المعجم المفصل في الأدب. ط ٢، بيروت: دار الكتب العلمية.

٥. جبر، محمد عبدالله (١٩٨٨م). الأسلوب والنحو. الإسكندرية: دار الدعوة.

٦. الجرجاني، عبدالقاهر (١٩٨٧م). دلائل الإعجاز. تصحيح محمد رشيد رضا. بيروت: دار المعرفة.

٧. الجرجاني، القاضي (دون تا). الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق أبو الفضل إبراهيم؛ علي البيجاوي. بيروت: منشورات المكتبة العصرية.

٨. حسن، عباس (دون تا). النحو الوافي. الطبعة ٣. مصر: دار المعارف.

٩. حسّونة، محمد إسماعيل (٢٠٠٧م). «صناعة الأحياز في شعر هاني حازم الصلوي، ديوان: "على ضفة في خيال المغني" نموذجاً». مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية). العدد الأول.

١٠. الرافعي، مصطفى صادق (دون تا). إعجاز القرآن والبلاغة النبوية. ط ٨. بيروت: دار الكتاب العربي.

١١. رشيد الددة، عباس (٢٠٠٩م). الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

١٢. الزمخشري، محمود بن عمر (٢٠٠٩م). تفسير الكشاف. تعليق خليل مأمون، بيروت: دار المعرفة.

١٣. السامرائي، ابراهيم (١٤١٧هـ). «مع المعري في اللزوميات». مجلة اللغة العربية الأردني. العدد ٥٢.

١٤. سعد مصلوح (١٩٩٣م). في النص الأدبي. عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية.

١٥. السكاكي، يوسف بن أبي بكر (١٩٩٠م). مفتاح العلوم. ط ٢، القاهرة: مصطفى البابي الحلبي.

١٦. شرتح، عصام (١٤٢٦هـ). «شاعرية أبي العلاء المعري في لزومياته». مجلة المعرفة، العدد ٥٠٦.

١٧. صفوي، كورش (١٣٧٣هـ). از زبانشناسي به ادبيات. ج ١، طهران: نشر جشمه.

١٨. طبل، حسن (١٩٩٨م). أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية. القاهرة: دار الفكر العربي.

١٩. عباس، حسن (١٩٩٨م). خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

Archive of SID

www.SID.ir

٢٠. العبهري، ميسون (٢٠٠٥م). النقد الاجتماعي في لزوميات أبي العلاء المعري. فلسطين: جامعة النجاح الوطنية في نابلس.

٢١. عكاشة، محمود (٢٠٠٥م). التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة. مصر: دار النشر للجامعات.

٢٢. علي، عبد الرضا (١٩٩٧م). موسيقي الشعر العربي قديمه وحديثه. القاهرة: دار الشروق.

٢٣. علي، عز الدين (١٩٧٨م). التكرير بين المثير والتأثير. القاهرة: دار الطباعة المحمدية.

٢٤. كوهن، جان (١٩٨٦م). بنية اللغة الشعرية. ترجمة محمد الوالي؛ ومحمد العمري. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

٢٥. ـــــــــــ (٢٠٠٠م). اللغة العليا، النظرية الشعرية. ترجمة أحمد درويش، ط ٢، دمشق: المجلس الأعلى للثقافة.

٢٦. مجاز، بختيار؛ وآخرون (١٤٣٧هـ). «الانزياح التركيبي (التقديم والتأخير) في خطب نهج البلاغة». مجلّة اللغة العربية وآدابها، السنة ١١، العدد ٤، صص٦٥٥-٦٧١.

٢٧. محمود، عبد الباسط (٢٠٠٥م). الغزل في شعر بشار بن برد دراسة أسلوبية. ليبيا: دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية.

٢٨. المعرّي، أبو العلاء (١٩٩٤م). شرح اللزوميات. تحقيق سيّدة حامد؛ منير المدني؛ زينب القوصي؛ وفاء الأعصر، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٢٩. ناظم، حسن (١٩٩٤م). مفاهيم شعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم. ط ٣، بيروت: المركز الثقافي العربي.

٣٠. نور الدين، السد (١٩٩٧م). الأسلوبية وتحليل الخطاب. ج ١، الجزائر: دار هوم.

٣١. هنداوي، عبد الحميد أحمد يوسف (٢٠٠٢م). الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، دراسة نظرية تطبيقية، التوظيف البلاغي لصيغة الكلمة. بيروت: المكتبة العصرية.

٣٢. ويس، أحمد محمد (٢٠٠٥م). الانزياح. بيروت: المؤسسة الجامعية.

٣٣. اليافي، نعيم (١٩٩٥م). أطياف الوجه الواحد. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العربي.

Archive of SID

www.SID.ir