الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة د.مولاي الطاهر – سعيدة –
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم الأدب

شعبة دراسات لغوية.
تخصص: اللسانيات العامة.
مذكرة تخرج لنيل شهادة ليسانس في الأدب العربي
الموسومة ب:

انزياح الصورة بين البديع والبيان

"قصيدة المواكب لجبران خليل جبران أنموذجا"

إعداد الطالبة:
- برمضان فريحة
- مولاي أمال

إشراف الدكتور:
حاكمي لخضر

الموسم الجامعي
1439-1438هـ
2018-2017 م

شکر و عرفان

قال تعالى: و قال ر أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت عليا و على والدي و أن أعمل صالحا ترضاه و أدخلني برحمتك في عبادك الصالحين" سورة النمل/19

نتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من رفرفت أجنحتهم لمساعدتنا من قريب أو من بعيد، و كل من أمدنا بالنصح و الإرشاد، لإكمال هذا

البحث، و نخص بالذكر
الأستاذ الدكتور،
حاكمي لخضر الذي أشرف
على هذه المذكرة و
نقول له: "جزاك الله عنا
ألف خير" لما يذله
معنا من جهد في تحليل
الصعاب التي قابلتنا
في إعداد بحثنا هذا.

و إلى كل من ساهم في
بلوغ اللحظة التي نخط
فيها هذه المشكلات و
أمدنا بحرف ننفع به
أنفسنا و أمتنا.

إهـــــــــداء

رحم الله روحا لا تعوض ولا تولد مرة أخرى، إلى من عشت معه أجمل السنين وهزني إليه الحنين، اللهم اجمعني به في جنتك، اللهم اغفر لمن غاب عني، رحم الله ضحكات لا تنسى، وملامح لا تغيب عن البال، وحديثا اشتقت لسماعه إلى من غادرنا في صمت، أبي.

إلى رجل لا يشبهه أحد إلى من علمني الضحكات وأسعدني وفي قلبه الأهات وفتنت به حد الاكتفاء

*والدي.

إلى أمهاتي التي لونتا عمري وحياتي.

إلى أختي الحنونة والغالية وأغلى ما أملك فايزة إليك يا سندي في الحياة أخي سفيان وعامر حفظهما الله.

إلى كل أخواتي (فاطمة وحليمة وفتيحة، منينة وجميلة وسميةوفاطمة وآسيا).

وأبنائهم أمين – وفاء – لميا – يونس – سمية – منيرة – بسمة – سهيلة – مصطفى – يوسف – سمية –فرح – رمزي – لينة – سجود – رتاج – مريا – عقبة.

إلى حبيبتي وتوأم روحي بشرى.و

إلى رفيقتا دربي ربيعة وإيمان وكل صديقاتي.

إلى كل عائلة مولاي

أمـــــــــــال

إهـــــــــداء

بسم الله الرحمن الرحيم.
"يرفع الله الذين أمنوا منكم والذين أوتوا العلم درجات"
المجادلة (الآية 11).
أهدي نجاحي هذا إلى من أحمل اسمك بكل فخريا من أفتقدك منذ الصغر، إلى من يرتعش قلبي لذكرك إلى من أودعتني الله إليه أبي رحمة الله عليه "البشير".
إلى ملاكي في الحياة.... إلى معنى الحب والحنان إلى سبمة الحياة وسر الوجود إلى التي كان دعائها سر نجاحي إلى "أمي الحبيبة" حفظها الله.
إلى إخوتي وسندي في الحياة: "سعيد – محمد".
إلى من كانوا ملاذي وملجئي في الحياة إلى أخواني:"الزهرة – الحرة – صفية – أحلام".
إلى زوجة أخي وإلى أحبائي الصغار": عبد الرحمن – البشير – عبد القادر – البشير "ب" – علي – عبد الصمد – بهاء الدين – رجاء – إيمان.
إلى أخواتي أللوائي لم تنجبهم أمي": خديجة، شهرزاد، كريمة،وحنان، تجاني.
إلى كل الصديقات أللوائي تذوقت معهم أجمل اللحظات.
إلى كل من يعرفني وكل من أتمنى أن أذكرهم إذا ذكروني.
إلى كل من أتمنى أن تبقى صورهم في عيوني.
إلى كل عائلة برمضان.

فريحـــــــــــــــة.

مقدمـــــــــــة

مقدمة:

إن المنهج الأسلوبي من أهم و أخصب المناهج النقدية المعاصرة، التي تلفت انتباه الكثير من الدارسين لاهتمامها بالبحث في شتى الجوانب اللغوية، فهي تتناول النص الأدبي بالوصف و التحليل لتبحث عن الخصوصيات و السمات المميزة فيه، لأنها تستهدف أبعادا و آفاقا معينة فيه، و هذا جله من أجل إبراز و كشف جمالياته الأدبية و الفنية الموجودة به.

و في هذا الموضوع نجد أسلوب الانزياح – و هو موضوع دراستنا – جدير بأن يكفل وجود الرونق في الكلام و اللغة و الأداء و ذلك من خلال خروجه عن المألوف، ليرتقي بذلك إلى الإبداع و التميز والتغيير في اللغة، فتثير اهتمام الدارسين و الباحثين و هذا أيسر للمتلقي بهذا الأسلوب المشبع بالإثارة و المفاجأة، و بانزياحه عن النمط المألوف.

و حتى نتعمق في هذه الرحلة، كان لابد من إشكالية تعترض البحث نتخذها كوضعية انطلاق لتسهل علينا البحث فكانت التساؤلات التالية: ما هو الانزياح؟ و هل اختلف مفهومه عند الباحثين؟ و ما هي أبرز إجراءات الانزياح؟

إن أسلوب الانزياح من الأساليب التي تشد انتباه المتلقي، و على كل حال من الأحوال ها نحن بصدد أن نتحقق منه في ثنايا هذه الدراسة.

و لا ريب في أن هذا الموضوع يكتسب أهمية بالغة في حقل و ميدان الدراسات النقدية و الأدبية وغيرها، ذلك لأنه يحمل طابع الخاصية الأسلوبية في ثناياه، ففي هذا الشأن يتعامل الأديب أو المؤلف مع اللغة تعاملا استثنائيا، مما يحدث تجاوز لمختلف قواعدها،وهذا ما يترتب عنه أسلوب الانزياح، و نحن بدورنا نقوم باستغلال هذه الفرصة لنبين ما مدى فعالية أسلوب الانزياح في تطوير و ترقية اللغة و ما مدى دور الانزياح في تحقيق جمالية فنية للغة.

من خلال هذه الدراسة سنسعى جاهدين إلى الوصول إلى مفهوم يحدد أسلوب الانزياح عند النقاد و علماء الأسلوب، و نسلط الضوء على أهم أساليب و أنواع الانزياح.

و من أجل تتبع هذه الظاهرة بدقة، كان لابد لنا من منهج يسير لنا آلية السير السليم في البحث و لقد وجدنا ضالتنا في المنهج الوصفي التحليلي الذي اهتدينا به للوصول إلى كل ما نرمي إليه، فقد كان الأنسب لهذه الدراسة لوصف طبيعة الانزياح و إحصاء كل المعلومات المتعلقة به لنتمكن من الفهم الصحيح لهذا البحث فإن هذه الظاهرة تتعدى منهج الوصف، لذلك سنلجأ إلى طريقة التحليل في الجانب التطبيقي.

و إن سبب اختيارنا لهذا الموضوع جاء جراء مجموعة من الأسباب و الدوافع فكان منها حبنا للموضوع الذي أثار اهتمامنا و فضولنا العلمي، ذلك لمعرفة "دور الانزياح" وقيمته في خلق معان جديدة، و كذلك إبراز مساهمته في إثراء اللغة ولأنه كان من اقتراح أستاذنا الفاضل.

و حتى نكون على قوام هذه الدراسة كان لابد من الاستعانة بمجموعة من الكتب التي شكلت لنا عماد الدراسة ووجدنا فيها كل ما نحتاج إليه للوصول إلى غايتنا، حيث تمثلت في كتاب دلائل الإعجاز "لعبد القاهر الجرجاني، و كتاب "بنية اللغة الشعرية" لجان كوهن،وكتاب "الأسلوبية الرؤية و التطبيق" ليوسف أبو العدوس، و كذا" كتاب البلاغة والأسلوبية لمحمد عبد المطلب .

و لابد من الوقوف عند أمر مهم ألا و هو أن هذا الموضوع له دراسات سابقة حاولت الإلمام بكل جوانبه، فأوجه التشابه قد تكون كثيرة بين دراسته و بين الدراسات السابقة أما بالنسبة لأوجه الاختلاف فتكمن في الجانب التطبيقي.

و من الطبيعي أن تواجه الصعوبات و العقبات طريق الباحث أو الدارس، و قد واجهتنا بعضها نذكر منها: ضيق الوقت المخصص لإنجاز هذه الدراسة، و صعوبة الحصول على المصادر و المراجع المتخصصة التي تخدم الموضوع.

و على غرار كل الدراسات اقتضت منا هذه الدراسة خطة منهجية نسير على خطاها في سبيل إتمام هذه الدراسة لذا ارتأينا أن نضعها كالتالي:

- مقدمة.
- مدخل.
- الفصل الأول: ماهية الانزياح وأنواعه.
- المبحث الأول: تعريف الانزياح لغة واصطلاحا.
- المبحث الثاني: أنواع الانزياح (التركيبي، الدلالي، وإجراءات التقديم والتأخير، الحذف، والزيادة، الاستعارة، التشبيه، الكناية).
- الفصل الثاني.إجراءات الانزياح.
- المبحث الأول: مظاهر الإنزياح في قصيدة المواكب، (الصورة البيانية).
- المبحث الثاني: مظاهر الإنزياح في القصيدة (الصورة البديعية).
- خاتمة.

مدخل

لقد ارتبطت نشأت الأسلوبية من الناحية التاريخية ارتباطا واضحا بميلاد علوم اللغة الحديثة، فالأسلوبية بوصفها موضوعا أكاديميا، قد ولدت في وقت ولادة اللسانيات الحديثة واستمرت تستعمل بعض تقنياتها.[1]

و قد أصبح تعريف الأسلوب على أنه اختيار من التعريفات الشائعة في الدراسات الأسلوبية، فتوسع الباحثون في مناقشة هذا التعريف الذي يبدوا إشكاليا في كثير من الأحيان

[1] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية و التطبيق، ص 38.

كما هي تعريفات الأسلوب الأخرى من كونه انحراف و انزياحا.... أو الأسلوب هو الرجل على حد قول بوفون، و يقول بالي عن الأسلوب: "هو إضافة ملمح تأثيري إلى التعبير، و لا شك أن هذا الملمح التأثيري ذو محتوى عاطفي".

ففي تراثنا العربي الأسلوب عند ابن المنظور بأنه يقال: "للسطر من النخيل أسلوب.... و الأسلوب الطريق و الوجهة و المذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، و تجمع على أساليب، و الأسلوب الطريق تأخذ فيه، و الأسلوب بالضم الفن، يقال: أخذ في أساليب من القول، أي أفانين منه"[2] و عند ابن مخلدون أنه "عبارة عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه، و لا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، و لا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة و البيان و لا باعتبار الوزن.

كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض... و إنما يرجع إلى صورة ذهنية" إذا كانت هذه التعريفات تتصل بالعملية الإبداعية التي تختلف في وصفها بأنها واعية أو غير واعية، إلا أن هناك من الباحثين من استخدم هذه التعريفات للأسلوب بأنها قضايا مسلم بها.

فاللغة تتوفر على ذخيرة من المفردات و البنى النحوية المختلفة، و لقد نظر إلى الأسلوب بوصفه توظيفا لهذه المفردات و البنى النحوية و كيفية تشكلها بشكل خاص، أي نظر إلى الأسلوب بوصفه اختيارا.

"و بشكل واضح، فإن كل مؤلف يعتمد على الذخيرة العامة للغة في أية حقبة معينة،و أن ما يجعل الأساليب متميزة إنما هو اختيار المفردات و توزيعها و تشكيلها، و أن تعريف الأسلوب بموجب الاختيار إنما هو تعريف شائع"[3].

يكاد يكون تعريف الأسلوب بأنه اختيار من التعريفات الشائعة و المعروف في الدراسات النقدية الحديثة، إذ أن معالجة الأسلوب على أنه اختيار احتلت مساحات واسعة من

---

[2] لابن المنظور لسان العرب نقلا عن يوسف أبو العدوس

[3] حسن ناظم البنى، الأسلوبية دراسة في "أنشودة المطر للسياب" ص 53.

مناقشات الدراسة الأسلوبية، و قد شاع في هذه الأخيرة أن نظام اللغة يقدم للمبدع إمكانات هائلة، له أن يستخدمها للتعبير عن حالة واحدة أو موقف معين، و هذا يعني أن للمبدع الحرية في اختيار ما يريده ما دام يختار يخدم رؤيته و تصوره و موقعه، و لكن هذا الأمر لم يبق مجرد عموميات، و إنما بدت هناك تحديات لعملية الاختيار في الدراسات الأسلوبية، و قد ميزت خمسة مستويات للاختيار هي:

01- **اختيار الغرض من الحديث:** وفيه يريد المتكلم بناء على أسس محددة الوصول إلى الغرض من الكلام أو الحديث مثل: الإبلاغ، الدعوة، الإقناع، اكتساب معلومات معنية،ويمكن أن يكون الهدف من النصوص الأدبية أغراض جمالية.[4]

02- **اختيار موضوع الحديث:** و فيه يختار المتكلم الموضوعات غير اللغوية أو الأشياء التي يريد الحديث عنها، و بناء على ذلك تتحدد إمكانات الاختيار التي لها قيمة معينة، فلو أراد مثلا الإخبار عن حصان، يمكن أن يختار – حصان – جواد... فرس... الخ، و لكن لا يمكنه اختيار بقرة أو حمار مثلا.

03- **اختيار الرمز اللغوي:** يختار المتكلم إذا كان يعرف عدة لغات – لغة معينة – أو لهجة ما، و هذا الاختيار هام جدا في النصوص الأدبية، حيث تحدث إضافات بلغات أو لهجات أجنبية.

04- **الاختيار النحوي:** و يختار المتكلم التراكيب النحوية التي تكون قواعد صياغتها إجبارية مثلا: جملة استفهامية أو خبرية.

05- **الاختيار الأسلوبي:** و يعثر المتكلم على الاختيار الأسلوبي من بين الإمكانات الاختيارية المتساوية دلاليا[5].

أما أسلوبية الانزياح فتقيم على أساس المعيار النحوي – (و الذي هو على العموم،اللغة المعيار Standard أو اليومية)، نحوا ثانويا مكونا من صور الانزياح، و يمكن أن تكون هذه الصور من طبيعتين: فهي حرق للمعيار النحوي من جهة، و تقييد (أو تذييق)

---

[4] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية و التطبيق، ص 163.
[5] ينظر المرجع السابق، ص 164.

لهذا المعيار، بالاستعانة بقواعد إضافية، من جهة ثانية و قد مثل للخرق بالرخس الشعرية (مثل الاستعارة)، و مثل التقييد بالتعادلات (مثل التوازي)، نوقش هذان المفهومات للانزياح بتوسيع من طرف ممثلي اللسانيات البنيوية و اللسانيات التوليدية: الدرس الأول من طرف موكرو فسكي و ليفن و يوري لوتمان ون – ريفي ور – بوسنر، يأخذ خصوم أسلوبية الانزياح على الأخيرة عدم تحديدها للمعيار و الانزياح تحديدا مباشرا حقيقيا و إهمالها لمقولة الكاتب و القارئ و عدم أخذها بعين الاعتبار لاحتمال وجود إنزياحات غير ذات أثر أسلوبي (مثل "الأخطاء" النحوية) و العكس، أي وجود أثر أسلوبي (بالنسبة للقارئ) دون وجود انزياح.[6]

و تكشف هذه الاعتراضات جميعا، في نهاية المطاف عن غياب التداولية عن مفهوم الانزياح، و بالرغم من كل الاعتراضات تحتفظ أسلوبية الانزياح بقيمة استكشافية في توضيح الخصائص الأسلوبية.[7]

فقد اهتم البلاغيون و فلاسفة اللغة على حد سواء بالمجاز كونه ظاهرة لغوية معقدة،و شغلت قضية اللفظ و المعنى المركز الأهم عندهم استنادا إلى فكرة التقابل بين الكلام العادي و الكلام الأدبي، و هي الفكرة التي حدد الفلاسفة على أساسها إطار الشعر والخطابة، لأنهما يمثلان هرم القول البليغ و إن تفاوتا في الدرجة، يعتمد الفلاسفة الإسلاميون إصلاحات مختلفة لرصد الكلام غير العادي منها:

التجوز، و التوسع، و العدول، و إخراج القول غير مخرج العادة،.... و غيرها وللانزياح إضافة إلى كونه عامل تميز للخطاب الأدبي، دور جمالي كبير يسهم في لفت انتباه المتلقي و من ثمة التأثير فيه و توصيل الرسالة التي يردها الخطاب، فالتفاعل ضروري و

---

[6] هنرش بليت البلاغة و الأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل، النص ترجمة محمد العمري، ص 57.
[7] ينظر المرجع السابق ص 58.

هام بين العناصر المنزاحة و العادية لأن هذه العناصر دون تفاعلها لا أهمية لها، بل قد تكون معيقة للعوامل الشعرية في الخطاب.[8]

الفصل الأول

[8] الانزياح الدلالي و أثره في تطور اللغة الدكتور بن الدين بخولة ص 80.

المبحث الأول: تعريف الانزياح.

الانزياح لغة:

يتحدد مفهوم الانزياح لغة في معجم "لسان العرب" لابن منظور على أنه: (زيح) زاح الشيء زيحا يزيح و زيوحا و زيوحا و زيحانا، و انزاح ذهب و تباعد، و أزحته و ازاحه، غيره، و في التهذيب: الزيح ذهاب الشيء، تقول قد أزحت علته فزاحت و هي تزيح، و في حديث كعب بن مالك: زاح عني الباطل أي زال و ذهب و أزاح الأمر: قضاه"[1].

و جاء في أساس البلاغة للزمخشري أنه نزح، نزحت البئر، و بئر نزح و نزوح، قليلة الماء، و بلد نازح: و قد نزح نزوحا، و انتزح إنتزاحا: بعد، و إبل منازيح: من بلاد بعيدة"[2].

و عليه يظهر لنا أن كلا المعجمين السابقين قد إشتركا في تحديد مفهوم الانزياح لغة و هو ترجمة للمصطلح الفرنسي (L'écart)، و تعني هذه الكلمة في اللغة العربية: البعد؛ أي الابتعاد عن المعنى الأصلي و المعجمي.

اصطلاحا:

و يتخذ سبيترر من مفهوم الانزياح مقياسا لتحديد الخاصية الأسلوبية عموما ومسار التقدير كثافة عمقها و درجة نجاعتها، ثم يتدج في منهج استقرائي يصل به إلى المطابقة بين جملة هذه المعايير و ما يسميه بالعبقرية الخلاقة لدى الأديب.

---

[1] ابن منظور لسان العرب، طبعة مراجعة و مصححة بممعرفة نخبة من الأساتذة المتخصصين المجلد 04، الأخرى (ر.ز.س)، دار الحديث، القاهرة× 2003، ص 444-445.

[2] أبو القاسم جار الله محمود، بن عمر محمد الزمخشري، أساس البلاغة، تح محمد باسل عيون السود، المجلد الثاني، ط2 دار الكتب العلمية، بيروت لبنان: 2010، ص 261.

أما تودوروف فانه ينظر الأسلوب اعتمادا على مبدأ الانزياح فيعرفه بأنه "لحن مبرر" ما كان يوجد لو أن اللغة الأدبية كانت تطبيقا كليا للأشكال النحوية الأولى، ثم يحاول حصر مجال هذا الانزياح – محيلا إلى جون كوهان.

و لا يخرج ريفاتار في تحديد الظاهرة الأسلوبية عن مفهوم الانزياح – و إن حاول الإيماء بغير ذلك – و يعرفه بكونه انزياحا عن النمط التعبيري المتواضع عليه، و يدقق مفهوم الانزياح بأنه يكون خرقا للقواعد حينا، و لجوء إلى ما ندر من الصيغ حينا آخر فأما في حالته الأولى فهو من مشمولات علم البلاغة فيقتضي إذن تقييما بالاعتماد على أ أحكام معيارية و أما في صورته الثانية فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات عامة والأسلوبية خاصة.[1]

ربما كان (جون كوهين) هو أول من خص هذا المصطلح بحديث مستفيض في مجال حديثه عن لغة الشعر، فقد قامت نظرية الانزياح لديه على مجموعة من الثناءيات ضمن إستراتيجية الشعرية البنيوية في كتابه "بنية اللغة الشعرية" الذي ظهر عام 1966م حيث أثار ثنائية المعيار و الانزياح مستفيدا من الأسلوبية الشائعة في فرنسا، كأسلوبية: شارل بالي و شارل برونو، و كيرو... و سواهم، و يرى جان كوهين: "أن الشعر انزياح عن معيار هو قانون اللغة فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها هو انزياح[2]و يعرف الأسلوب بأنه انحراف عن قاعدة ما أو الانزياح عن النمط التعبيري المألوف أو المتواضع عليه، و الانزياح يكون خرقا للقواعد حينا و لجوءا إلى ما ندر من الصيغ في أحيان أخرى.[3]

ترتبط نظرية الانزياح Déviation بفكرة الانحراف Départure إلا أن مفهوم الانحراف محدود الدلالة كونه ظاهرة فردية مرتبطة بكاتب ما. كما أنها لا تحيل على قيمة جمالية متوقعة بل تفضي يقينا إلى ضياع و تشويه إلا أن مجمل المفاهيم المرتبطة بالانزياح

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، طبعة ثالثة ص 102-103.
[2] جوان كوهين بنية اللغة الشعرية ترجمة الولي و محمد العمري الطبعة الأولى، ص 06.
[3] استراتجيات القراءة، بسام قطوس، ص 131.

و الانحراف و العدول تنضوي كلها تحت أوضاع مختلفة و تفاسير متباينة تحت تسمية واحدة (نظرية البعد)أي البعد عن النثر من خلال خرق نظامه اللغوي.

و من هذا كان مفهوم الانزياح متعلقا بالمادة اللغوية للخطاب في حين يرتبط مفهوم الفجوة: مسافة التوتر بمفهوم أشمل: "إذ يغطي التجربة الإنسانية بكل أبعادها ولهذا فالانزياح هو احد وظائف الفجوة: مسافة التوتر"[1] و هو بوجه عام العدول عن أصل مفترض إلى استعمال خاص، و هذه الكثرة في المصطلحات[2].

يكاد الإجماع ينعقد على أن الانزياح: خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر،أو هو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم أو جاء عفو الخاطر، لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى و بدرجات متفاوتة.

و ربما أتخذ ذلك الخروج أشكالا مختلفة، فقد يكون خرقا للقواعد حينا، أو استخداما لما ندر من الصيغ كما يرى ريفاتير، فأما في حالته الأولى فهو من مشمولات علم البلاغة، فيقتضي إذن تقييما بالاعتماد على أحكام معيارية، و أما في صورته الثانية فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات عامة و الأسلوبية خاصة[3].

المبحث الثاني: أنواع الانزياح وإجراءاته.

[1] عميش عبد القادر، الخطاب بين فعل التثبيت و آليات القراءة، ص 27.
[2] مسعود بودوخة الأسلوبية و البلاغة العربية مقاربة، لطبعة الأولى، ص 108.
[3] يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية و التطبيق، الطبعة 1-2-3، ص 175.

الانزياح الدلالي:

الانزياح الدلالي هو النوع الثاني من أنواع الانزياح و يتمثل بصفة عامة في الأنواع التي درسها البلاغيون ضمن علم البيان، من حيث هو (إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه)[1]

فالاختلاف في المعنى يعطي لظواهر علم البيان أبعاد العدول الفني و يتمثل هذا البعد الفني في الانحراف عن الأصل النمطي المفترض، "ووظيفة الأصول النمطية في هذا التصور (الحقيقة – الدلالة المجردة من التمثيل التصريح – الحقيقة العقلية) هي أن كل منها يمثل الدرجة الدنيا من الدلالة على المعنى المستفيد من صورته"[2].

إن مصطلح المجاز من أهم المداخل التي حاول البلاغيون من خلالها الالتماس بالانزياح خاصة في الشق الدلالي و تتمثل الطبيعة الانزياحية للمجاز عند البلاغيين في جعلهم له مقابلا للحقيقة و انزياحا عنها فيقول عبد القاهر الجرجاني أن الكلام على ضربين:

ضرب أن تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده..... و ضرب آخر، أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، و لكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض".

و يمكن تصور الحقيقة و المجاز لدى عبد القاهر كما يأتي:

فالتعبير الحقيقي يعمل اللفظ و المعنى (أي الغرض) أما التعبير المجازي اللفظ ومعنيين المعنى الأول و المعنى الثاني.

فالمعنى الذي كان ثابتا ووحيدا في التعبير الحقيقي، يصبح متأرجحا و موزعا بين معنيين اثنين في التعبير المجازي، و هو نوع من الانزياح في استعمال اللغة و الدلالة،ذو

[1] الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني و البيان و البديع دار كتب العلمية بيروت طبعة الأولى، ص 115.

[2] حسن طبل المعنى في البلاغة العربية، ص 155.

قيمة فنية و جمالية لا تخفى، و تكون الحقيقة في هذه الحالة هي النمط و الأصل الذي يقارن إليه المجاز، إذ الأصل في اللغة أن يعبر عن المعنى بلفظ يفيده مباشرة دون واسطة، أما استعمال الوسائط في التعبير المجازي فهو وجه الانزياح، و ذلك عندما تذكر الكلمة و لا يراد معناها، و لكن يراد 'معنى ما هو ردف له، أو شبيه"[1].

و عليه يظهر لنا أن للانزياح دور في إثراء اللغة و أن اللفظ الواحد يستعمل للدلالة على معنيين أو إلى عدة معان.

فاللغة نظام ثابت يسير في نسق لغوي و نحوي صرفي و تركيبي..... الخ والانزياح هو اختراق و هدم لهذا النظام فيكتسي النص جماليته و الشعرية موضوعها الحقيقي، إذن فالانزياح الدلالي يمس جانب المعنى بنسبة كبيرة مقارنة بالجانب اللفظي ليندرج تحت المستوى الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية و انتهاكها.

إذن الانزياح الدلالي يهتم بجوهر اللغة و بدلالتها فاهتم بالاستعارة والتشبيه والكناية .....

الانزياح التركيبي:

لقد أرسى عبد القاهر الجرجاني دعائم نظرية النظم لدراسته التراكيب و كذا من الوجهة الفنية الجمالية، محاولا صبر أغوار فنية اللغة و لكن إلحاح عبد القاهر الجرجاني على رد كل ميزة في التركيب إلى نظم الكلم وفق أحكام النحو[2].

اختلف الدارسون المحدثون في فهم معنى النظم عند، هناك من يرى أن التوضيح و تحقيق المعنى هما القاعدة التي تبنى عليها مباحث كتاب دلائل الإعجاز، و أن كل بحث في نشاط اللغة يستحيل في هذا الكتاب إلى نوع من التوثيق أو الإثبات[3] عكس عبد القاهر

[1] الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 227.
[2] ينظر: الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ص 34.
[3] مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس بيروت، ص 50.

الجرجاني الذي رأى أن نظرية النظم لم تقتصر على المستوى الفني من اللغة فالنظم لديه يكون فنيا بلاغيا تارة، و نمطيا مجردا تارة أخرى، كما في تلك الأساليب تارة أخرى[1] و دليل ذلك يرى طبل و لهذا المسلك دلالة على إحساس عبد القاهر الجرجاني بأن تلك الفروق ليست فروقا فنية، بل هي فروق بين نماذج نحوية وظيفية تنتمي إلى نحو اللغة و نظامها العام"[2].

إن من الصعب عزل المستوى النحوي من دائرة المستوى الفني أو البحث على الجانب الفني من اللغة بلا بالاستغناء عن الجانب النحوي و خصوصا وفق رؤية عبد القاهر الجرجاني الذي لا يكاد المستوى الفني ينفرد عن الدقة في المستوى النحوي في رأيه عن الدقة النحوية، 'تمثل الصورة الظاهرة مستوى الاستخدام الفني على حين تقع الصورة الباطنية أو البنية العميقة موقع المستوى العادي بكل ما يتسم به من صحة لغوية و ضبط منطقي)[3].

و عليه نستخلص أن عبد القاهر و لو أنه هو المركز الذي تقوم عليه الميزة الفنية و الجمالية و هذا لا يعني أن النحو الذي يهتم بالتركيب العادي للعبارة قدر ما يهتم بمستوى أدق و أرقى فيلامس المجال البلاغي، لتظهر القيم الجمالية السمات الإبداعية في التركيب.

و يمكن تناول الانزياح التركيبي عند البلاغيين من خلال أهم مظهرين له و هما التقديم والتأخير و الحذف و الزيادة.

التقديم و التأخير:

إن ظاهرة التقديم و التأخير من أهم الظواهر التي يتجلى فيها انزياح التركيب على وجه التحديد إنها بشكل عام خرق لقانون رتبه الوحدات اللغوية، و هذا الخرق ينتج علاقات جديدة، و يفتح آفاقا واسعة أمام المبدع و المتلقي أيضا.

[1] حسن طبل، المعنى في البلاغة العربية دار الفكر العربي القاهرة طبعة 1، سنة: 1998/1418، ص 165.
[2] المرجع نفسه، ص 167.
[3] الدكتور عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي المجلس الأعلى للثقافة الطبعة الأولى، القاهرة 2003، ص 475.

و اعتماد اللغة العربية على العلامة الإعرابية قرينة للمعنى في التركيب، مما يجعلها أكثر طوعية لتغيير التركيب الأصلي لوحداتها بما يشكل انزياحا ذا قيم فنية وجمالية، و لئن كان التركيب "يخضع بالضرورة لطابع اللغة و نمطها المألوف في ترتيب أجزاء الجملة"[1] فإن "العدول على هذا النمط بمثابة منبهات فنية يعمد إليها المبدع ليخلق صورة فنية متميزة"[2] و موضوع التقديم و التأخير كأكثر مباحث علم المعاني مشترك بين النحو و البلاغة فقد تحدث عنه سبويه في كتابه، و أشار إلى سره في الكلام، و ذكر أنه يأتي للعناية و الاهتمام و التأكيد و التنبيه و انه يكون أحيانا لغير علة بلاغية"[3] و من المؤكد أن سبويه و هو الذي جعل سلامة التركيب غايته لم يكن ليهتم ببحث الأسرار الفنية لظاهرة التقديم و التأخير كبحث البلاغين لها و لكن جمهور اللغويين منذ سبوية كانوا على وعي أن التقديم و التأخير استثناء و خروج عن الأصل الذي يمثل القاعدة العامة في ترتيب وحدات التركيب.

و يتأكد هذا الأمر لدى أشهر اللغويين في القرن الرابع الهجري و هو ابن جني الذي لم يمنعه اهتمامه الخاص يبحث مستويات اللغة الصوتية و الصرفية و النحوية إلى ظاهرة التقديم و التأخير في كتابه الخصائص و إن كان تناوله غلب عليه الجانب النحوي من حيث جواز التقديم و عدمه و كذا أمثلته و يظهر ذلك في بابه في نقص المراتب إذا عرض[4] هناك عارض أما في كتابه (المحتسب) يأتي بتحليل عميق لما يمكن أن نسميه مراتب العدول في تقديم المفعول به و تأخيره، فهو يذهب "أصل وضع المفعول أن يكون فضله، و بعد الفاعل (ضرب زيد عمرا) فإذا عناهم ذكر المفعول قدموه على الفاعل فقالوا: (ضرب عمرا زيد) فإن ازدادت عنايتهم به قدموه على الفعل الناصبة، فقالوا: (عمرا ضرب زيد)، فاءن تظاهرت العناية به عقدوه على أنه رب الجملة، و تجاوزا به حد كونه فضله فقالوا: (عمرو ضرب زيد) فجاؤوا به مجيئا ينافي كونه فضلة، ثم زادوه على هذه الرتبة فقالوا: (عمرا

[1] محمد عبد المطلب البلاغة و الأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية لنشر لونجمات ط1، سنة 1994، ص 671.

[2] المرجع نفسه، ص 671.

[3] أبي بشر عمرو بن عثمان بن قنب كتاب سبويه تحقيقا و شرح عبد السلام محمد هارون الجزء الأول ط3، مكتبة المناجي بالقاهرة، ص 52.

[4] أبي الفتح عثمان بن جني تحقيق محمد علي النجار الجزء الأول المكتبة العلمية، ص 294. الخصائص

ضرب زيد) فحذفوا ضميره و نووه، و لم ينصبوه على ظاهر أمره رغبة به عن صورة الفضلة، و تحاميا لنصبه الدال على كونه غيره صاحب الجملة، ثم إنهم لم يرضوا له بهذه المنزلة حتى صاغوا الفعل و بنوه على أنه مخصوص به، و ألغوا ذكر الفاعل مظهرا أو مضمرا فقالوا: (ضرب عمرو)، فأطرح ذكر الفاعل البتة"[1].

و عليه يمكننا أن نستنتج مايلي:

01- أن أصل المفعول به أن يؤخر، و تقديمه يعد خروجا عن الأصل.
02- أن تقدم المفعول يكون لغرض العناية.
03- أن لتقديم المفعول مراتب.
04- أن صيغة البناء للمجهول هي عدول أو انزياح عن الأصل الذي يمثله البناء للمعلوم و يمكن تلخيص التحولات التي ذكرها ابن جني بهذا الشكل

ضرب زيد عمرا ← ضرب عمرا زيد ← عمرا ضرب زيد ← عمرو ضربه زيد← عمرو ضرب زيد ← ضرب عمر.

و هذا ما يراه ابن جني للطابع العدولي الانزياحي للتقديم و التأخير و لكن عبد القاهر الجرجاني قد حاول تعميق الرؤية الفنية لظاهرة التقديم و التأخير، فقد أثارت قضية التقديم و التأخير بوصفها ظاهرة أسلوبية يعدل إليها عن أصل مفترض ناقشها ما بين العلماء، بين من يرى فيها انزياحا يعتمد على الاختيار، و لكن عبد القاهر يناصر الرأي الأول، فينفي طابع العشوائية و اللامعنى عن ظاهرة التقديم و التأخير، و يؤكد قيمتها الأسلوبية و بعدها الفني بقوله "و اعلم أن من الخطأ أن يقسم الأمر.[2]

[1] ابن جني عثمان، المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات و الإيضاح عنها بعلم الأستاذ محمد أبو الفضل إبراهيم رئيس لجنة إحياء التراث قسم الدراسات الإسلامية كلية التربية جامعة أم العربي الطائفة السورية 1406، ص 60 – 66.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعنى دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط1، سنة 1409هـ، 1988، ص 16.

في تقديم الشيء و تأخيره قسمين فيجعل مفيدا في بعض الكلام و غير مفيد في بعض و أن يعلل تارة بالعناية و أخرى بأنه توسعة على الشاعر و الكاتب، حتى تطرد ولهذا قوفيه و لذاك سجمه ذاك لأن من البعيد أن يكون في جملة النظم ما يدل تارة ولابد أخرى"[1].

استند عبد القاهر الجرجاني في رأيه على انطلاقه من النص القرآني و أن كل ظاهرة فيه هي ظاهرة ذات مغزى و سر ينبغي البحث عنه.

و اجتهد في تبين أثر المعنى إذ كان يلتمس ما يطرأ على المعنى من تحول في أدنى تغيير يمس التركيب بما في ذلك التقديم و التأخير "متى ثبت في تقديم المفعول مثلا على الفعل في كثير من الكلام أنه قد اختص بفائدة لا تكون تلك الفائدة مع التأخير، فقد وجب أن تكون تلك القضية في كل شيء و كل حل"[2].

رفض عبد القاهر أن يقتنع بالتعليل العام الذي سار عليه اللغويين أن التقديم كان للعناية و الاهتمام "و أعلم أن لم نجدهم اعتمدوا فيه شيئا يجري مجرى الأصل غير العناية و الاهتمام قال صاحب الكتاب و هو يذكر الفاعل و المفعول كأنهم يقدمون الذي بيانه أهم لهم و هم بشأنه أعنى و إن كان جميعا يهمهم و يعنيهم"[3] و لكن عبد القاهر يريد أن يعمق البحث في الظاهرة، و يلتمس لها بعد ذلك العلل و الأسباب و هو يسلم من الناحية المبدئية بقضية العناية و الاهتمام في تقديم ما يقدم، و لكنه يريد أن يفصل في ذلك بقوله "إلى أن الشأن في أنه ينبغي أن يعرف في كل شيء قدم في موضع من الكلام مثل هذا المعنى و يفسر وجه العناية فيه هذا التفسير و قد وقع في ظنون الناس أنه يكفي أن يقال أنه قدم للعناية و لأن ذكره أهم من غير أن يذكر من أين كانت العناية و لم كان أهم"[4] يبدوا أن عبد القاهر يحاول استخلاص قوانين

[1] المرجع نفسه ص 16.
[2] المرجع السابق، ص 18.
[3] المرجع نفسه، ص 14.
[4] المرجع نفسه، ص 15.

التقديم و فنيته في ذلك فيلمح في البداية إلى قيمة الأسلوب قائلا: "هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف،بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، [1]

و يفضي بك إلى لطيفة، و لا تزال ترى شعرا يروقك سمعه، و يلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك و لطف عندك أن قدم فيه شيء و حول اللفظ عن مكان إلى مكان".

لعل أصعب الأشياء منالا هي ربط الغرض و الغاية في ظاهرة التقديم و التأخير و كذا العناية و والاهتمام التي كان عبد القاهر الجرجاني رافضا لهما و هكذا امتزج في تحليلات عبد القاهر الجرجاني للتقديم و التأخير البحث عن الأسرار الفنية للتراكيب بالحرص على بيان الفروق المعنوية الدقيقة بين التعبيرات المختلفة و من أمثلة ذلك ما ذكره مقارنا بين عبارتي (المنطلق زيد) و (زيد المنطلق) مبرزا الفرق بين العبارتين كما تصوره.

و من التحليلات التي جاء بها عبد القاهر عن الأثر الفني للتقديم، ما ذكره في قول الشاعر إبراهيم بن العباس:

فلو إذا نبا دهرو أنكر صاحب و سلط أعداء و غاب نصير

تكون عن الأهواز داري بنجوة و لكن مقادير جرت و أمور

و إني لأرجو بعد هذا محمدا لأفضل ما يجري أخ و وزير

قال "فإنك ترى ما ترى من الرونق و الطلاوة، و من الحسن و الحلاوة، ثم تتفقد السبب في ذلك فنجده إنما كان من أجل تقديمه الظرف الذي هو "إذا نبا" على عامله الذي هو "تكون" و أن لم يقل: فلو تكون عن الأهواز داري بنجوة إذا نبا دهر ثم أن قال "تكون" و لم يقل "كان" ثم أن نكر الدهر و لم يقل "فلو إذا نبا الدهر" ثم أن ساق هذا التنكير في جميع ما أتى به من بعد ثم أن قال "و أنكر صاحب" و لم يقل: و أنكرت صاحب...."[2].

[1] المرجع نفسه، ص 13.
[2] المرجع نفسه، ص 61 – 69.

فالتقديم وجه من أوجه الانزياح عن الأصل المفترض الذي ذكره عبد القاهر وهو: "فلو تكون عن الأهواز داري بنجوة إذا نبا الدهر"، و هذا ما ترك من أثر جمالي للتركيب و قد يكون للوزن شطر من الأثر.

و عليه فيرى عبد القاهر أنه لا فصل بين الألفاظ و معناها، و لا بين الصورة والمحتوى، و لا بين الشكل و المضمون، و أن النظم هو في مراعاة معاني النحو وأحكامه و فروضه و وجوهه فيما بين معاني الكلم حيث عرض وجوه تركيب الكلام وفق أحكام النحو، مستنبطا الفروق بينها، عارضا لأسرار المزية و الحسن و البلاغة فيها[1].

و لعلنا نلاحظ أن سياقات التقديم و التأخير قد دارت في الغالب حول الرتب المحفوظة عند النحاة، و إدراك البلاغيين لهذه الحقيقة النحوية أتاح لهم أن يضيفوا إلى مباحثهم بعد جماليا في تركيب الكلام من خلال العدول عن الترتيب المألوف إلى ترتيب آخر، يتميز بقدرته على إبراز الدلالة بتقديم جزء على آخر أو تأخيره عنه، مع اهتمامه بالناحية التطبيقية من خلال الابتعاد عن التعميمات المطلقة، و رصد سياقات معنية للخروج منها بالتنويعات التي تمثل ناحية فردية بقدر ما تمثل ظواهر أسلوبية ترتبط بمجال تعبيري محدد. و كل ما يعيب هذه الدراسة أنما ظلت في إطار الجملة البليغة، ولم تحاول تجاوزها إلى القطعة البليغة، و الإفادة بهذا المنتج الأسلوبي في دراسة قصيدة مكتملة أو دراسة شاعر، أو دراسة عصر من العصور"[2].

و عليه أن البلاغيين قد اعتبروا التقديم و التأخير نوعا من الانحراف عن النمط المثالي أو الأصلي الذي هو نظام و حتى إن لم يكن موافقا لسنن النحاة في رتبهم المحفوظة: و هذا ما يمكن ملاحظته في السياق فيها إذا تقدم متعلق الفعل عليه فيدل على اختصاص الفعل بهذا المتقدم نحو قوله تعالى: "إياك نبعد و إياك نستعين" (الفاتحة:05).

[1] محمد عبد المنعم خفاجي، الأسلوبية .... و البيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، ط1 سنة 1412هـ، 1996م، ص 79.

[2] مجحمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، ناشرون، ط01، 1994، ص337.

الحذف والزيادة:

من أهم الظواهر الانزياحية التي تعتري التركيب، ففي التقديم و التأخير يختص بتغيير رتبة الوحدات و تركيبها كما رأينا أما في الحذف فهو انعدام لهذه الوحدات لغايات أسلوبية جمالية وفنية عكس الزيادة التي هي حضور عنصر لغوي غير متوقع و طبعا بناءا على قانون النحو.

و قد تحدث عن الحذف أحمد الهاشمي أنه: "خلاف الأصل، و يكون لمجرد الاختصار و الاحتراز عن العبث بناء على وجود قرينة تدل على المحذوف"[1] و قد قسمه إلى قسمين:

قسم يظهر فيه المحذوف عند الإعراب، كقولهم: أهلا و سهلا، فإن نصبها يدل على ناصب محذوف بقدر نحو: جئت أهلا و نزلت مكان سهلا.

أما القسم الثاني: لا يظهر فيه المحذوف عند الإعراب، و إنما تعلم مكانه إذا أنت تصفحت المعنى و وجدته لا يتم إلا بمراعاته. نحو: يعطي و يمنع أي يعطي من يشاء ويمنع من يشاء و لكن لا سبيل إلى إظهار ذلك المحذوف و لو أنت أظهرته زالت البهجة، و ضاع الرونق.[2]

فهنا تظهر سر البلاغة و روائع أساليبها فالأصل في جميع المحذوفات و على اختلاف أقسامها أن يكون في الكلام ما يدل عليها و إلا كان غامضا و مبهما و عليه فالقرينة شرط من في صحة الحذف إذا اقترن بها غرض من الأغراض.

[1] السيد أحمد الهاشمي جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع مؤسسة المعارف بيروت لبنان، ط2، 2004، ص 141.
[2] المرجع نفسه، ص 141.

و يظهر موقف الخطابي في شأن الحذف في باب الإيجاز على أنه الوجه الثاني بعد القصر "فالحذف إسقاط كلمة للاجتزاء عنها بدلالة غيرها من الحال أو فحوى الكلام"[1] قوله تعالى: "و لو أن قرءنا سيرت به الجبال أو قطعت به الأرض أو كلم به الموتى" (الرعد: 31) يقدر أن المحذوف لكان هذا (لكان هذا القرآن) و يجعل هذا الحذف شعبه من البلاغة و يشرحه في قوله: "و أما الإيجاز بالقصر دون الحذف فهو أغمض من الحذف و إن كان الحذف غامضا، للحاجة إلى العلم بالمواضع التي يصلح فيها من المواضع التي لا يصلح"[2]

و ما نستخلصه أن الخطابي كان تركيزه على حذف ما هو أكثر من كلمة، فتناول حذف الجمل كجواب الشرط، في إطار باب هام في البلاغة هو الإيجاز، فحين نجد من البلاغيين من يركزون على حذف المفردات و لكنهم يتفقون جميعا على أن الحذف يشكل (انزياحا عن الأصل المفترض فهو بشكل ظاهرة فنية و جمالية في التعبير "لأن نفس السامع تتسع في الظن و الحساب، و كل معلوم فهو هين، لكونه محصورا"[3] فتناول ابن رشيق بعض ظواهر الحذف كقول امرؤ القيس:

فلو أنها نفس تموت سوية و لكنها نفس تساقط أنفسا

و هنا حذف القول: لهان الأمر، و لكنها نفس تموت موتات، و نحو هذا، و من الحذف قول الله عز و جل "فأما الذين اسودت وجوههم أكفرتم بعد إيمانكم" أي: فيقال لهم: أكفرتم بعد إيمانكم؟[4].

أجمع البلاغيون على اقتران جمالية الحذف باتساع دلالته عند السامع و أن الحذف أبلغ و أفضل من عدمه و أن الإيحاء من أهم ركائز، و أسس بلاغة الخطاب عندهم.

---

[1] الرماني و الخطابي و عبد القاهر الجرجاني، في المجاز القرآن حقق و علق عليه محمد خلف الله أحمد و محمد زغلول دار المعارف بمصر، ط3، سنة 1119، ص 76.

[2] نفس المرجع، ص 77 (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني و الخطابي و عبد القاهر الجرجاني).

[3] ابن رشيق القيرواني العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده تحقيق عبد القاهر أحمد عطا دار الكتب العلمية بيروت، 2001م/1422هـ، ص151.

[4] المرجع نفسه، ص 151.

كان عبد القاهر يسير على درب من سبقه في شأن الحذف، و أنه سلاح الأديب في التأثير على السامع فيقول عنه "هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر شبيه بالسحر، فإنك ترى به الذكر أفصح من الذكر و الصمت عن الإفادة أزيد للإفادة،وتجدك أنطق ما تكون إذ لم تنطق، و أتم ما تكون بيانا إذا لم تبن"[1] و كأن عبد القاهر يتحدث عن الخيال الذي يولده الحذف في نفس المتلقي و قد يتوصل بهذا الحذف لتحقيق نوع من المبالغة يراد ترسيخها لدى المتلقي و إشعاره به، و من هذا القبيل تحليل عبد القاهر لقول "الأقيشر في ابن عم له:

سريع ابن العم يلطم وجهه و ليس إلى داعي الندى بسريع

حريص على الدنيا مضيع لدينه و ليس لما في بيته بمضيع

فتأمل الآن هذه الأبيات كلها و استقرها واحدا واحد و انظر إلى موقعها في نفسك و إلى ما تجده من اللطف و الظرف و إذا أنت مررت بموضع الحذف منها ثم قلبت النفس عما تجد و ألطفت النظر فيما تحس به. ثم تكلف أن تردما حذف الشاعر و أن تخرجه"[2] الى لفظك و تقعه في سمعك فإنك تعلم أن الذي قلت كما قلت، و أن رب حذف هو قلادة الجيد و قاعدة التجويد و إن أردت ما هو أصدق في ذلك شهادة، و أدل دلالة"[3]

و من هذا المنطلق ندرك علاقة ظاهرة التقديم و التأخير بالظاهرة الحذف في اشتراكها بالمتلقي فهما و سيلتين تساهمان في تركيز المتكلم و دمجه في معرفة الخبر أو جزء منه، نفيا أو إثباتا و تكوين انطباع لديه في كل الحالات تضاف شحنة إلى المعلومة المعطاة و تختلف باختلاف صياغة الخبر.

[1] عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز في علم المعاني دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط1، سنة 1409هـ، 1988م، ص 116.
[2] المرجع نفسه، ص 116.
[3] المرجع السابق، عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز، ص 117.

و عليه فإن الأمر يختلف باختلاف الموضوع و الغرض الذي يساق إليه الحديث في جملته، يقول الجرجاني: "..... أغراض الناس تختلف في ذكر الأفعال المتعدية، فهم يذكروانها تارة و مرادهم أن يقتصروا على إثبات المعاني التي اشتقت منها للفاعلين، من غير أن يعترضوا لذكر المفعولين، فإذا كان الأمر كذلك، كان الفعل المتعدي كغير المتعدي في أنك لا ترى له مفعولا، لا لفظا و لا تقديرا"[1].

هنا يريد الجرجاني إثبات الإيحاء و المضمون معا من غير التركيز على ما يقع عليه هذا المضمون وهو نوع من تعميم دلالة الفعل و توفير العناية لإثبات معناه و أما الهدف النهائي من وراء ذلك كله..... فهو ما نجده في بعض تنبيهات له على موضوع الحذف أيضا... و أكدها شراح التلخيص الذين حصروا ما يخص البلاغة من بحث من بحث الحذف بأنها المواضع التي يرجح فيها الحذف على الذكر لاعتبار بلاغي و ذلك خلاف ما يخص علم النحو من الاهتمام بوجود ما يدل على المحذوف من قرائن..."[2] كما تحدث في موضع آخر "في فلسفة التقدير أو بعبارة أخرى ــ كيفية إكمال العبارة الناقصة في الظاهر عن طريق التقدير"[3].

و قد ذكر القزويني في تحديد الأسباب التي تدعو إلى الحذف من ذلك ما ذكره في أسباب حذف المسند إليه و التي حصرها في الاختصار، و ضيق المقام، و التعويل على شهادة العقل، و اختبار تنبه السامع، و التنزه عن ذكره، و ترك سبيل إلى الإنكار أو لاعتبار آخر مناسب"[4] و من الملاحظ في هذه الأسباب غياب الطبيعة الفنية الجمالية وهناك من يرجعها إلى أنها ظاهرة الاقتصاد اللغوي و بعضهم أنها اختبار لتنبيه السامع،فسبب التعويل هو الأقرب إلى الطبيعة الفنية لأن في ذكر المحذوف تعويلا على شهادة اللفظ، و يبدوا أن

[1] المرجع نفسه، ص 118-119.
[2] عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي دراسة في خصائص اللغة الأدبية من منظور النقاد العرب المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة 2003م، ص 209.
[3] المرجع نفسه، ص 201.
[4] الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة دار الكتب العلمية، ط1، لبنان بيروت، سنة 2002، ص 39.

القزويني كان مدركا بأن حصر أسباب الحذف غير متيسر،ولذلك ترك الباب مفتوحا بقوله بعد ذكر أغراض الحذف: ".... و إما لاعتبار آخر مناسب لا يهدي إلى مثله إلا العقل السليم و الطبع المستقيم"[1].

لكن لا يمكن حصر الأغراض الأسلوبية التفصيلية للحذف (فنيا) فهي "ليست تقعيدا منطقيا مقننا، و إنما هي مواقف فنية ندركها من الموقف كله، فقد تكون هناك أغراض أعمق و أدق من تلك التي حصرها البلاغيون، و علينا أن نستشف العطاء الفني لنسق التركيب من داخل العمل نفسه، و من بنيته الفنية الخاصة به"[2]

تناول البلاغيون الحذف ضمن مبحث أعم هو الإيجاز الذي يقابله الإطناب وبينهما المساواة، و الفرق بين هذه الطرائق الثلاث هو التعبير عن المعنى، أن المساواة أن يكون اللفظ بمقدار أصل المراد، لا ناقصا عنه بحذف أو غيره اما الإيجاز فهو أداء المقصود من الكلام بأقل من عبارات متعارف الأوساط و الإطناب هو أداؤه بأكثر من عبارته سواء كانت القلة أو الكثرة راجعة إلى الجمل، أو إلى غير الجمل.[3]

و من الظاهر أن الإيجاز هو الأقرب إلى التعبير الفني في الجمال و عن طريق الطاقة الإيحائية التي يولدها و يأتي بعد ذلك الإطناب، الذي لا تخلو بعض ظواهره من أثر فني، كالتكرار و غيره، أما المساواة فهي تمثل النمط الأوسط المألوف، و الأصل المفترض للإيجاز و الإطناب بوصفهما عدولا عنه"[4] و لئن كان الحذف ممكن الإدراك ما دام يعتمد في تحليله على قواعد اللغة، و هذا ما حمل السكاكي على أن يجعل العرف أو ما سماه (متعارف الأوساط) معيارا تقاس إليه ظاهرتا الإيجاز و الإطناب[5]، و هذه الفكرة على صعوبة قياس

[1] المرجع السابق، ص 39، الخطيب القزويني – الإيضاح في علوم البلاغة).
[2] رجاء عيد – فلسفة البلاغة بين التقنية و التطور- منشأة المعارف الإسكندرية، ط2، ص 81.
[3] المرجع نفسه، ص 139 الخطيب القزويني – الإيضاح في علوم البلاغة.
[4] ينظر. محمد عبد المطلب البلاغة و الأسلوبية مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجان، ط1، 1994، ص 202.
[5] أبي بكر بن علي السكاكي مفتاح العلوم علق عليه نعيم زرزور دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1407هـ، 1987م، ص 276.

إجراء أسلوبي ما إلى معيار ثبات لا يراعي متغيرات السياق و أبعاده، فالتأكيد مثلا ــ و هو من صور الإطناب.

لا يكون فيها فنيا إلا إذا استدعى الموقف الشعوري و الوجداني أن يكون في السياق اللغوي هذا التأكيد"[1]، و كذا الشأن في جميع ظواهر البلاغة و الأسلوب، لا يمكن الحكم بفنيتها إلا في ضوء السياق اللغوي و غير اللغوي، يضاف إلى ذلك أن الإيجاز والإطناب ليسا مرتبة واحدة، بل هما مراتب متدرجة ف "الوجازة متفاوتة بين وجيز وأوجز بمراتب لا تكاد تنحصر، و الإطناب كذلك"[2].

و عليه نستخلص أن المساواة غير ثابتة متغيرة و الحذف هو أبرز صور الإيجاز أما الإطناب فهو يعتمد في العموم على الزيادة و عليه فالزيادة هي انزياح يقابل الحذف و كلاهما ظاهرتان هدفها كسر النمط المثالي لقاعدة اللغة من أجل خلق أثر جمالي وأسلوبي.

و من أنواع الانزياح التركيبي الداخل ضمن الزيادة، التكرار فهو نوع من الاختيار الأسلوبي، الذي يمس التركيب، و قد تناول البلاغيون التكرار ضمن صور البديع، و هم بذلك غلبوا الجانب الشكلي فيه، و لكن بعض الباحثين المحدثين دعوا إلى أن يدرس التكرار بوصفه عدولا، لأن هذا "نخلص من هذا إلى نميز المدخل لدراسة التكرار الصيغي في الدراسات الأسلوبية الحديثة منه في التراث البلاغي، ذلك أن التراث البلاغي قد تناول ظاهرة التكرار الصيغي كما سبق أن بينا ضمنا داخل ألوان البديع المختلفة"[3].

و لكن التكرار لا يضيره شيء أن يكون من الإطناب، بشرط ألا يعد الإطناب زيادة لا فائدة منها أو يمكن الاستغناء عنها، بل هو نوع آخر من الانزياح يقابل الإيجاز و ينافسه في توليد الأثر الفني للنصوص، فالتكرار ظاهرة أسلوبية ما من شك في ذلك،ولكنه ذو جانبين،

[1] رجاء عيد، فلسفة البلاغة، ص 111.
[2] السكاكي، مفتاح العلوم، ص 677.
[3] عبد الحميد أحمد يوسف هنداوي الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، دراسة نظرية تطبيقية التوظيف البلاغي لصيغة الكلمة – المكتبة العصرية، سيدا، بيروت، ط1، سنة 2001م/1429هـ، ص209.

جانب تركيبي دلالي و جانب شكلي إيقاعي، يدرس ضمن التناسب هو من ظواهر التكرار بكيفية ما وجملة القول أن الحذف و الزيادة، هما نوعان هامان من أنواع الانزياح التركيب و أنهما ذوا صلة وثيقة بظاهرتي الإيجاز و الإطناب اللتين تمثلان نوعا من العدول عن أصل مثالي تمثله المساواة.

الاستعارة:

الاستعارة وجه من أوجه الانزياح أنها تشبيه حذف أحد طرفيه، و هذا ما ذكره القزويني في مراتب التشبيه الثمانية جعلها تتدرج بحسب حذف عناصر التشبيه إلى أن وصل إلى المرتبة الثامنة التي يفرد فيها المشبه به بالذكر و هي مرتبة بين التشبيه والاستعارة، و معنى ذلك أن الاستعارة تبدأ عندما يستنفذ التشبيه إمكاناته الانزياحية من حيث العناصر

المحذوفة على الأقل، و على ضوء ما سبق يمكن أن ندرك علة جعل التشبيه يمثل الأصل للاستعارة بل تعد أبلغ منه و هي تمثل في الوقت ذاته أكثر صور التشبيه انزياحا[1].

و مما يؤكد كون الاستعارة انزياحا منطلقة التشبيه، أن قيمتها الفنية تكمن في مدى انزياحها عن مبدأ المشابهة ذاته، يقول عبد القاهر: "و اعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاء ازدادت الاستعارة حسنا، حتى أنك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألف تأليف، إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه خرجت إلى شيء تعافه النفس، و يلفظه السمع"[2].

و تلتقي البلاغة القديمة مع النقد المعاصر في تفضيل الاستعارة على التشبيه من حيث القيمة الفنية "إكتظاظ النصوص بالصورة الفنية البهية و انتشاؤها بالاستعارتين (المكنية) و (التصريحية) بشكل يستفر الدارس و يوفر له مادة الإبداع الحق و البحثية التامة"[3].

كما يتصلان في أن الاستعارة أكثر إحداث للدلالة و التفاعل وذالك "لما يتحقق في الاستعارة من تفاعل و تداخل في الدلالة، على نحو لا يحدث بنفس الثراء في التشبيه، و لما يظهر في قدرة الاستعارة على إدخال عدد كبير من العناصر المتنوعة داخل نسيج التجربة الشعرية"[4].

---

[1] الخطيب القزويني الإيضاح في علوم البلاغة و لبيان و البديع دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط1، 2003م، 1474هـ ، ص 205.

[2] عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز في علم المعاني دار الكتب العلمية بيروت لبنان ط1، سنة 1409هـ، 1977،

[3] عبد الإله الضياع الخطاب الشعري و الحداثيون و الصورة الفنية الحداثة و تحليل خطاب المركز الثقافي العربي ط1، 1999، ص 256.

[4] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ط3، 1992، المركز الثقافي العربي، ص 247.

أطلق البلاغيون عن انزياح الاستعارة بمصطلح النقل، لأن اللفظ في الاستعارة "نقل من مسماة الأصلي، فجعل اسما له على سبيل الإعارة للمبالغة في التشبيه"[1] و النقل يعني أننا مع كل استعارة إزاء معنيين:

أحدهما أصلي و ضعت الكلمة له و تعورفت به، و الآخر مجازي، انتقلت إليه الكلمة، و دلالة الكلمة على هذا المعنى المجازي، ليست في هذا التصور سوى تجاوز وانزياح عن الدلالة الوضعية التي تلازمها في عرف الاستعمال[2].

أما القيمة الجمالية للاستعارة، فقد ردها البلاغيون إلى ما عبروا عنه بالمبالغة،فإذا قال القائل: رأيت أسدا، و هو يعني رجلا شجاعا..... فقد استعار اسم الأسد للرجل،ومعلوم أنه أفاد بهذه الاستعارة ما لولاها لم يحصل له، و هو المبالغة في وصف المقصود بالشجاعة، و إيقاعه منه في نفس السامع صورة الأسد في بطشه و إقدامه وبأسه و شدته"

فجمال الاستعارة هو في هذا الواقع الجديد الذي تخلقه، و في هذا الإيحاء المتولد عن تردد السامع بين دلالتين، دلالة حرفية غير مقصورة و لكنها مدعاة تمنعها القرائن،ولا يمكن أن تتحقق إلا في الخيال، و دلالة أخرى محتجبة يطلب من المتلقي استنتاجها بناء على تلك القرائن.

و لئن كان التشبيه ذا مراتب متدرجة في قوته التعبيرية و قيمته الفنية بحسب ما فيه من انزياح و عدول عن الأصل، فإن الاستعارات كذلك ليست بمقدار واحد؛ فمنها العامية "المبتدلة لظهور الجامع فيها كقولك: رأيت أسدا، ووردت بحرا"[3]، فهذه الاستعارات و لكثرة

[1] الخطيب القروبني، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني و البيان و البديع دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط1، ص 241.

[2] حسن طبل، المعنى البلاغة العربية دار الفكر العربي، ط1، القاهرة مدينة نصر سنة 1418هـ،/1997م، ص 164.

[3] القروبني، الإيضاح، ص

ما تداولت فقدت جدتها و غرابتها، و فقدت تبعا لذلك قيمتها الفنية الجمالية،بخلاف الاستعارة "الخاصية الغربية التي لا يظهر بها إلا من ارتفع عن طبقة العامة.....

فالاستعارة تكتسب قيمتها الجمالية من غرابتها و خروجها عن الاستعارات المتداولة بين الناس.

"قال علي بن عيسى الاستعارة استعمال العبارة لغير ما وضعت في أصل اللغة"[1] لكن الرازي قد أبطل هذا القول في أربعة وجوه (الأول) أنه يلزم أن يكون كل مجاز لغوي استعارة أما (ثانيا) أن نقل الأعلام من المجاز أما (ثالثا) كذا استعمال اللفظ في غير معناه الأصلي للجهل فهو مجاز أما (رابعا) أن الاستعارة ذكر الشيء باسم غيره و إثبات ما لغيره له من أجل المبالغة في التشبيه و فصل في مثال زيد أسد ليدخل فيه الاستعارة التخيلية[2] و عليه نستنتج أنه كلما كان الغرض في المبالغة بالتشبيه كلما زاد تحقيق الاستعارة فهي أبلغ من الحقيقة.

و الخلاصة نستنتج انهامن أهم أنواع الانزياح الدلالي، فهي نقل للفظ من مسماه الأصلي إلى اسم آخر فهي تشبيه محذوف لأحد طرفيه و عليه تكون أعلى مراتب التشبيه من حيث القيمة الفنية و هذا الثراء ما يجعلها تتميز و تمثل أقصى درجات الانزياح الدلالي.

الكناية:

تعددت المصطلحات و المفاهيم المتصلة بالكناية، و لكن مفهومها تمحض للدلالة على اللفظ الذي "أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه"[3] فهي مظهر من مظاهر البلاغة و إن كانت طبيعة الكناية كونها إحدى أشكال المجاز يقتضي أن يراد فيها لازم المعنى لا المعنى الحرفي لأنها حينئذ تغدو حقيقة لا مجازا، و إنما جاز للمعنى الأول أن يتحقق لا أن يراد

[1] الإمام فخر الدين محمد بن عمر الرازي، نهاية الإيجاز في دارية الإعجاز في علوم البلاغة و بيان، إعجاز القرآن الكريم مطبعة الأدب بمصر القاهرة، ط1، سنة 1317، ص 81.
[2] ينظر المرجع السابق، ص 13.
[3] الخطيب القزويني الإيضاح في علوم البلاغة دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط1، 2002، ص 241.

فتبرز لك المعاني في صورة تشاهدها و ترتاح نفسك إليها، و يؤيد هذا تعريف السكاكي للكناية بأنما "ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك، كما تقول: فلان طويل النجاد، لينتقل منه إلى ما هو ملزومه، وهو طول القامة"[1].

و من هنا يمكن إدراك الطبيعة الانزياحية للكناية؛ إنها عدول عن إفادة المعنى المراد مباشرة، إلى إفادته عن طريق لازم من لوازمه و هنا يقوم المتلقي بحركة عكسية وذلك من خلال الانتقال من المعنى الحرفي إلى المعنى المراد، فالمتلقي يقوم في الكناية بعملية تركيب لينقل المعنى إلى أحد لوازمه.

و قد قارن عبد القاهر بين الكناية و الاستعارة و التمثيل، فعد هذه الأنواع من الضرب الذي "هاهنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة و لكن يجئ إلى معنى هو تاليه و ردفه في الوجود فيومئ به إليه، و يجعله دليلا عليه"[2] و هذا يؤكد الطابع الانزياحي للكناية مادام المعنى فيها لا يحصل بغير واسطة يكون المعنى هو الذي يشير إليه التركيب اللغوي المخصوص و على هذا المنطلق المنطقي "يتحول التعبير الكنائي إلى أن يكون استعمالا غير مقصود معناه الأصلي ما يلزمه، و يتفرع بالضرورة"[3] إلى البحث الفرعي الآخر عن الكناية في المثبت و إلى الكناية في الإثبات"[4] فالقيمة الفنية للكناية تكمن في هذا التقديم الغير العادي للمعنى الذي يتيح للمتلقي أن يكون مساهما في تحصيل المعنى بطريقة التأويل و مندهشا في الوقت ذاته بهذا التلميح الخفي.

و جملة القول أن الكناية تمثل إلى جانب الاستعارة أبرز أشكال الانزياح الدلالي الذي يتلخص في أنه عدول عن إفادة المعنى مباشرة إلى إفادته عن طريق لازم من لوازمه.

---

[1] سراج الله و الدين أبي يعقوب يوسف ابن أبي بكر محمد بن علي السكاكي مفتاح العلوم دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط1، 1403هـ/1913م، ص 402.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 52.

[3] رجاء عيد، فلسفة البلاغة، ص 430.

[4] المرجع السابق، ص 430.(فلسفة البلاغة رجاء عيد)

و هكذا نخلص إلى أن البلاغيين عرفوا ظاهرة الانزياح، و تناولوها من خلال مباحث كثيرة، و مصطلحات متعددة و كانت لهم إشارات واضحة تدل على وعيهم بالانزياح بوصفه ظاهرة فنية، و ضرورة أدبية، و يعد الحذف و الزيادة نوعين هامين من أنواع الانزياح التركيبي، و هما ذوا صلة وثيقة بظاهرتي الإيجاز و الإطناب اللتين تمثلان نوعا من العدول عن أصل مثالي مفترض تمثله المساواة.

أما الانزياح الدلالي تمثله صور البيان عامة؛ فالتشبيه يتأكد بعده الفني من خلال أنواع العدول و الانزياح التي تعتريه، سواء كان ذلك بحذف بعض عناصره، أم بالإغراب في تشبيه المتباعدات، أم في قلب طرفي الصورة التشبيهية، كما تعد الاستعارة أهم أنواع الانزياح الدلالي، من حيث هي نقل للفظ عن مسماه الأصلي إلى اسم آخر، و تشبيه حذف أحد طرفيه، و خرج بذلك عن التقدير و المباشرة، فكانت أعلى مراتب التشبيه هي أولى مراتب الاستعارة، و لذلك فضلت الاستعارة قديما و حديثا على التشبيه، من حيث قيمتها الفنية التي تحققها بذلك التفاعل الحي في الدلالة، و ذلك الثراء الذي تتميز به،ويعزى إلى أنما تمثل أقصى درجات الانزياح الدلالي، أما الكناية فهي أحد أشكال الانزياح الدلالي و تتخلص في أنها عدول عن إفادة المعنى مباشرة إلى إفادته عن طريق لازم من لوازمه.

التشبيه:

التشبيه هو أحد الصور البيانية، و قد اهتم به البلاغيون و أدركوا قيمته الفنية،"هو تشبيه شيء بشيء، ليدل على صفة المشبه به في المشبه، و بشرط أن تكون من اظهر صفاته و أخصاها به، و إلا لم يعلم حصولها في المشبه، كما إذا شبه زيد بالأسد بغيره"[1] لكونه أعلق بالطبع، و ألذ للنفس و يمكن أن نلتمس كثيرا من مظاهر الانزياح في تناول البلاغيين للتشبيه، و من ذلك حديثهم عن مراتب التشبيه، حيث قرروا أن قوة التشبيه تتناسب مع حذف بعض عناصره، أما في حال ذكر جميع عناصره، فلا قوة له (و إذا عرفت معنى التشبيه في الاصطلاح، فاعلم أنه مما اتفق العقلاء على شرف قدره،وفخامة أمره في فن البلاغة، و أن تحقيق المعاني به يضاعف قواهما في تحريك النفوس إلى المقصود بها مدحا كانت أو ذما، أو افتخارا، أو غير ذلك"[2] فالانزياح المتمثل في حذف الأداة وجه الشبه يخرج التشبيه من التقريرية و المباشرة، إلى نوع من المبالغة و التخيل في تقريب طرفي التشبيه كما ذهب أكثر البلاغيون إلى أن المتشابهين متى كانت المباعدة بينهما أتم كان التشبيه أحسن.

[1] محمد بن علي بن محمد الجرجاني، الإشارات التنبيهات في علم البلاغة تحقيق د.عبد القادر حسين مكتبة الآداب ميدان الأوبرا، ط1، 1418ه/1997م، ص 152

[2] القزويني الإيضاح، ص 164.

الفصل الثاني

المبحث الأول: مظاهر الانزياح التركيبي في قصيدة المواكب.

التقديم و التأخير:

هو أحد الأساليب المستعملة في كلام العرب خاصة، يراد به مخالفة تركيب عناصر الجملة عن الترتيب الأصلي أي زوال اللفظ من مكانه سواء كان تقديما أو تأخيرا فالجملة العربية تتألف من ركنين أساسيين كما يراها النحاة: المسند و المسند إليه هما عمدة الكلام و من فضله، و المسند إليه يكون اسما، أما المسند فيكون اسما و فعلا والأصل في الجملة التي مسندها اسم أن يتقدم المسند إليه، أما إن كان المسند فعلا، أن يتقدم الفعل و لا يتقدم المسند إليه في كلتا الصيغتين إلا لسبب[1].

و قد استعمل جبران خليلي جبران آلية التقديم و التأخير في مواضيع كثير وبصيغ عدة لتحقيق جمالية و بلاغية و قد رصدنا منها عدة أمثلة نذكر منها:

ليس في الغابات راع لا ولا فيها القطيع:[2]

تقدم خبر (ليس) شبيه الجملة (في الغابات) اسمها (راع)، و لما كان الاسم نكرة توجب تقديم المسند إليه عن المسند، فقد حقق جبران بهذا الانزياح التركيبي غرضا أسلوبية للاهتمام بالمقدم، و قد قدم (الغاب) ليبين لنا مدى عظمته و قناعته بجماله.

و قوله:

ليس في الغابات حزن لا و لا فيها المهموم[3]

في هذا البيت أيضا خبر ليس شبه الجملة (في الغابات) اسمها (حزن) و قد قصد من ذلك تنبيه الناس إلى انعدام دينهم و حريتهم و قد وردت أمثلة كثيرة بنفس المثالين السابقين بالتقديم.

ليس في الغابات سكر من مدام أو خيال

ليس في الغابات دين لا ولا الكفر القبيح

ليس في الغابات عدل لا ولا فيها العقاب

[1] مصطفى الغلاييني جامع الدروس العربية دار الإمام البخاري طبعة ص 27.
[2] جبران خليل جبران المواكب البدائع و الطرائف دار المعرفة، ص 07.
[3] نفس المرجع، ص 07.

ليس في الغابات عزم لا ولا فيها الضعيف

ليس في الغابات علم لا ولا فيها الجهول

ليس في الغابات حر لا ولا العبد الذميم

ليس في الغابات لطيف لينـة لين الجبان

ليس في الغابات ظريف ظرفه ضعف الضئيل

ليس في الغابات خليع يدعـي نيــل الغــرام

ليس في الغابات عدل لا ولا فيها الرقيب[1]

في هذه الأبيات كلها تقدم خبر ليس على اسمها و من الواضح أن الشاعر جبران خليل جبران يورد المسند إليه في جميع الحالات نكرة و في كل الأبيات يحتقر جبران من عدل الناس و دينهم، لهذا جاءت كل هذه الألفاظ نكرة و حتى يتوافق النص الشعري من حيث الوزن و التفعيلات اعتبر جبران خليل جبران قانون الغاب نموذجا مثاليا و بيئيا للعيش فيه باحترام كما دعا للعودة إليه حيث الحرية المطلقة، و الطبيعة الملهمة دون وجود عوائق و تيارات تؤثر على البشر.

و الملاحظ الشاعر يورد المسند إليه في جميع الحالات نكرة و للتنكير "معنى شامل و عميق، و صالح لأن يتولد منه معاني كثيرة"[2].

وهنا نلحظ الظاهرة الأسلوبية الغالبة هي الشتبع " التكرار" ليس.

و قوله:

فالشتا يمشي و لكن لا يجاريه الربيع[3]

في هذا البيت تقدم الفاعل (الشتاء) على الفعل (يمشي) و ذلك لتقوية المعنى و توكيده و تقريره و كذا الاختصاص.

فأصل التركيب : يمشي الشتا و لكن لا يجاريه الربيع

[1] جبرن خليل جبران المواكب البدائع والطرائف ص 7-8-9-10-11-12-13.

[2] محمد محمد أبو موسى خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني القاهرة طبعة الرابعة 1416ه/1996م.، ص 214.

[3] جبران خليل جبران المواكب البدائع والطرائف ص 07.

و قوله:

فغصون البات تعلو في جوار السنديان[1]

قدم جبران خليل جبران الفاعل (غصون البان) على الفعل (تعلو) فأصل التركيب.

تعلو غصون البان في جوار السنديان

و كذا قوله:

و غيوم النفس تبدو من ثنايا النجوم[2]

تقدم الفاعل (غيوم) على الفعل (تبدوا) فالأصل في التركيب:

تبدو غيوم النفس من ثنايا النجوم

و في هذه الأمثلة يؤكد جبران أنه لابد من مجيء يوم يتحرر فيه الناس من تحكم هذا الزمن العابث بهم.

و قوله:

الخير في الناس مصنوع إذا جبروا و الشر في الناس لا يفنى و إن قبروا[3]

وردت في البيت جملة الشرط و قد تقدمت جملة جواب الشرط (الخير في الناس مصنوع) على جملة الشرط (جبرو).

و قوله:

فالسجن و الموت للجانين إن صغروا و المجد و الفخر و الإثراء إن كبروا[4]

وردت جملة جواب الشرط (فالسجن و الموت للجانين) مقدمة على فعلها (صغرو)، و الأمر نفسه ينطبق على الشطر الثاني من البيت.

[1] نفسه المرجع، ص 12.
[2] نفسه، ص 08.
[3] جبران خليل جبران المواكب، ص 07.
[4] نفسه، ص 09

و قوله:

و الشذى زهر تمادى و الثرى زهر جمد[1]

في البيت تقدم الشذى الذي أصله الفاعل على الفعل تمادى و في الشطر الثاني نفس الأمر فتقدم الثرى (الفاعل) على الفعل جمد.

و قوله:

و العناقيد تدلت كثريات الذهب[2]

تجلى لتقديم في هذا البيت في تقدم الفاعل (العناقيد) على الفعل تدلت) و الأصل أن يقول:

تدلت العناقيد كثريات الذهب

توطـئة:

التشبيه هو بيان أن أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة هي الكاف أو نحوها ملفوظة أو ملحوظة[3].

أي هو إلحاق أمر بأمر آخر في صفة مماثلة أو أكثر و قد عرفه الجرجاني بقوله: "أن ثبت لهذا المعنى من معاني ذاك أو حكما من أحكامه"[1].

[1] نفسه، ص 16.
[2] المرجع السابق، ص 18.
[3] علي الجارم و مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، دار المعارف، ص 20.

فالتشبيه يقوم على التقريب بين حقيقتين و إظهار الشيء أو الصفة المشتركة بينهما و للصورة التشبيهية قديمة تكمن بين طرفي التشبيه (المشبه، المشبه به) و هذه القيمة تعطي للمتلقي صورة فنية صادقة لتجربة المبدع.

و قد استعمل جبران خليل جبران تشبيهات عدة في قصيدة المواكب و قد تمثلت فيما يلي:

و الناس إذا شربوا سروا كأنهم رهن الهوى و على التخدير قد فطروا[2]

يحدثنا جبران خليل جبران في هذا البيت عن الناس الذين يتحكم بهم الزمن كالآلات بأنهم مفطورين على التحذير اعتمد التشبيه في البيت و الصورة التشبيهية تكمن بين (الناس رهن الهوى).

و قوله أيضا:

فالأرض خمارة و الدهر صاحبها و ليس يرضى بها غير الألى سكروا[3]

في هذا البيت تشبيه بليغ إذ حذف وجه الشبه و أداة التشبيه حيث جعل الأرض بأكملها دافعا للناس للمجهول حيث ربط الأرض بالدهر (الزمن) أي أن الإنسان غير قادر على العيش خارج إطاري (الزمان / المكان).

و لتتأمل قوله:

و الحب في الناس أشكال و أكثرها كالعيش في الحقل لا زهر و لا ثمر[4]

يحدثنا جبران في هذا البيت عن الحب، و يبين لنا حقيقته و منزلته بين الناس اعتمد التشبيه في البيت و الصورة تكمن بين (الحب / العشب) فغالبية الحب الموجود بين الناس بلاقيمة حتى أنه لا يتجاوز العشب في لحقول بلا فائدة أي بلا زهر و لا ثمر.

---

[1] الجرجاني أسرار البلاغة، تعليق، محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط1، 1991، ص 90.
[2] جبران خليل جبران، المواكب، ص 08.
[3] جبران خليل جبران، المواكب، ص 08.
[4] نفسه، ص 13.

و قوله:

و أكثر الحب مثل الراح أيسره يرضي و أكثره للمدمن الخطر

كأنه ملك في الأيسر معتقل يأبى الحياة أعوان له غدروا[1]

يحدثنا جبران خليل في هذا البيت عن تأثير الحب على الإنسان، اعتمد التشبيه في البيت و الصورة تكمن بين (الحب / الراح) حيث شبه الحب بالراح (الخمر) و الصورة الثانية بين (المدمن / ملك).

و قوله:

أن حب الناس داء بين لحم و عظام[2]

في هذا البيت تشبيه بليغ، إذ حذف وجه الشبه و أداة التشبيه حيث تكمن الصورة بين (حب الناس / داء) حيث بين أن محبة الناس ليست سوى داء للمرء.

و قوله:

أصبحوا مثل حروف في أسامي المجرمين[3].

في هذا البيت اعتمد جبران على التشبيه حيث تكمن الصورة بين (الألى/ حروف) أي أنه ما عادت لهم قيمة.

و قوله:

و ما السعادة في الدنيا سوى شبح يرجى فان صار جسما مله البشر[4]

يصور لنا جبران نظريته للسعادة ، و هي في رأيه ليست سوى وهم لا يتحقق و حتى إن تحقق ملها البشر و الصورة التشبيهية تكمن بين (السعادة / شبح).

و قوله:

[1] نفسه، ص 13
[2] المرجع السابق، ص 13
[3] نفسه، ص 14.
[4] جبران خليل جبران، المواكب، ص 15.

كالنهر يركض نحو السهل مكتدحا حتى إذا جاء يبطي و يعتكر[1]

في هذا البيت أيضا يصور لنا نظريته للسعادة و هي التي المثل التشوق و التعطش، فشبهها بالنهر الذي يحدوه الشوق لينظم إلى البحر الكبير، و إن بلغه انطفأت نار الشوق.

و قوله:

كأنما هي أثمار إذا نضجت و مرت الريح يوما عافها البشر[2]

في هذا البيت اعتمد جبران التشبيه و تكمن الصورة التشبيهية بين (أثمار / الروح)، حيث بين لنا أنه مع مرور الزمن تتلاشى الأرواح مثل الثمار التي يمربها الريح كل يوم و فسدها و تصبح غير صالحة.

و قوله:

كأنما هي ظل في الغدير إذا تعكر الماء ولت و أمحى الأثر[3]

يحدثنا جبران في هذا البيت عن أهمية الروح في الجسد و إذا ابتعد أحدهما عن الآخر يختفي الثاني و الصورة التشبيهية تكمن بين (الأجساد / ظل في الغدير)، و ذلك من أجل إيصال المعنى الحقيقي للمتلقي

و قوله:

فالموت كالبحر، من خفت عناصره يجتازه، و اخو الأثقال ينحدر[4]

اعتمد جبران التشبيه في البيت و تكمن الصورة التشبيهية بين (الموت / البحر) و قد بين أنه لن يجتاز البحر من كان يرفقه أثقال مثل الإنسان الذي يحمل ذنوبا كما يبين لنا أن الشر متأصل في نفوس البشر لابد من التخلص منه.

و قوله:

فالذي عاش ربيعا كالذي عاش الدهور[5]

[1] المرجع نفسه، ص 15
[2] نفسه، ص 15.
[3] نفسه، ص 15.
[4] جبران خليل جبران، المواكب، ص 17.
[5] نفسه، ص 17

في هذا البيت اعتمد جبران التشبيه حيث تكمن الصورة التشبيهية بين (الصغير في السن / الكبير في السن)، أي كل الناس ستواجه الموت لا مفر منها.

و قوله:

و العناقيد تدلت كثريات الذهب[1]

في هذا لبيت تشبيه، فقد شبه الكاتب العناقيد بثريات الذهب و يكمن وجه لشبه في التدلي.

و قوله:

إنما الناس سطور كتبت لكن بماء[2]

في هذا البيت يبين لنا جبران أن الناس مثل السطور و قد اعتمد على التشبيه ليقرب المعنى للمؤلف و تكمن الصورة التشبيهية بين (الناس / السطور).

و قوله:

و الدين في الناس حقل ليس يزرعه غير الألى لهم في زرعه وطر[3]

يحدثنا جبران عن الدين، فشبهه بالحقل الذين لا يزرعه إلا الذين لهم غاية ما، و ذلك ليحدثنا عن حقيقة الدين لدى الناس و الصورة التشبيهية تكمن بين (الدين / الحقل)، فزاد بذالك للمعنى قوة و تأثيرا في المتلقي.

و قوله:

انما التخدير ثدي و حليب للأنام[4]

في هذا البيت تشبيه بليغ، إذ حذف وجه التشبيه و أداة التشبيه، تكمن الصورة التشبيهية بين (التخدير / الثدي).

[1] نفسه، ص 18
[2] نفسه، ص 18
[3] نفسه، ص 08.
[4] جبران خليل جبران، المواكب ص 08.

و كذا قوله:

كأنما الدين ضرب من متاجرهم أن واظبوا ربحوا أو أهملوا خسروا[1]

في هذا البيت يحدثنا جبران خليل عن المنزلة التي وصل إليها الدين و يبين لنا أن الناس لا يتمسكون بالدين إلا لتحقيق رغباتهم و الصورة التشبيهية تكمن بين (الدين / ضرب من متاجرهم) و يبين لنا أنه من سعى أفلح و من تهاون في دينه خسر كمن يتهاون في تجارته.

و قوله:

أن دين الناس يأتي مثل ظل و يروح[2]

في هذا البيت يبين جبران مكانة الدين حاليا حيث أصبح منعدم يأتي و يروح أي أنهم لا يتقيدون بالدين في تصرفاتهم و أعمالهم و تكمن الصورة التشبيهية بين (الدين / الظل) و قد اعتمد التشبيه يبين لنا قيمة الدين.

و قوله أيضا:

و حقوق الناس تبلى مثل أوراق الخريف[3]

في هاذ البيت يتحدث جبران عن الحقوق و سخر بينهما، حيث بين لنا أيضا مع مرور الوقت تنعدم و تتساقط و الصورة التشبيهية تكمن بين (الحقوق / أوراق الخريف) إذن الحقوق بنظره تصبح بلا جدوى.

و قوله:

أن علم الناس طرءا كضباب في الحقول[4]

[1] جبران خليل جبران، المواكب، ص 09.
[2] نفسه، ص 09.
[3] نفسه، ص 10.
[4] جبران خليل جبران، المواكب، ص 11.

أشار جبران خليل جبران في هذا البيت إلى ماهية العلم و حقيقة و قد اعتمد التشبيه و الصورة تكمن بين (العلم / الضباب) حيث شبه علوم الإنسان بالضباب الذي يزول بعد سطوع الحقيقة.

و قوله كذلك:

و إذا الطاووس أعطى حلة كالأرجوان[1]

في البيت اعتمد جبران خليل على التشبيه حيث كانت الصورة التشبيهية بين (الطاووس / الأرجوان) و يكمن وجه التشبه بينهما في درجة الجمال.

و قوله:

و من شموخ غدت مرآته فلكا و ظله قمرا يزهر و يزدهر[2]

في البيت اعتمد جبران تشبيهين بليغين حيث حذف وجه الشبه و أداة التشبيه نحو مرآته فلكا و الثاني ظله قمرا.

و قوله:

أن بالأزهار طعما مثل طعم السلسبيل[3]

في البيت اعتمد جبران التشبيه حيث شبه طعم الأزهار بطعم السلسبيل (الشراب) و يكمن وجه الشبه بينهما في الطعم.

المبحث الثاني: مظاهر الانزياح الدلالي في المواكب.

الصورة الاستعارية:

[1] نفسه، ص 12
[2] نفسه، ص 12
[3] نفسه، ص 13.

تعد الاستعارة شكل من أشكال الانزياح، و الاستعارة قسمان مصرحة و مكنية، فالمصرحة ما صرح فيها بلفظ المشبه به المكنية ما محذف فيها المشبه به و رمز إليه بشيء من لوازمه[1].

فالاستعارة آلية من آليات التشكيل الجمالي لدى المبدع، تتجلى في توظيف اللفظ الواحد بمعان متشبعة.

و قد وردت في قصيدة جبران خليل جبران عدة استعارات عدة نذكر منها:

قوله:

و أكثر الناس آلات تحركها أصابع الدهر يوما ثم تنكسر[2]

تكمن الاستعارة في الشطر الثاني من البيت أي عجزه، (أصابع الدهر يوما ثم تنكسر)، إذ شبه الدهر بالإنسان حيث حذف المشبه به (الإنسان) و أبقى على لازم من لوازمه هي (الأصابع) على سبيل الاستعارة المكتسبة، فقد رسم الصورة الطبيعية للإنسان أي أنه لا يستطيع أن يختار ما يرد لأن الدهر هو الصانع الوحيد.

و قوله:

ليس في الغابات راع لا ولا فيها القطيع

فالشتا يمشي و لكن لا يجاريه الربيع[3]

في هاذين البيتين يرسم لنا جبران لوحة فنية في غاية الجمال حيث جسد صورة الشتاء يمشي و الربيع خلفه، فغرض جبران من وراء هذه اللوحة الفنية هو تبيان النظام الطبيعي فبالرغم من قوة الشتاء إلا أنه غير مسؤول عن الفصول الأخرى على سبيل الاستشارة.

و كذا قوله:

[1] محمد علي الشراج، اللباب في القواعد اللغة و آلات الأدب النحو و الصرف و البلاغة و العروض و اللغة و المثل، دمشق، ط1، 1403م، 1982م، ص 174/173.
[2] جبران خليل جبران، المواكب، ص 07.
[3] جبران خليل جبران، المواكب، ص 07

إن عدل الناس ثلج إن رأته الشمس ذاب[1]

في هذا البيت تتوفر الاستعارة في الشطر الثاني حيث حذف المشبه به (الإنسان) و أبقى على لازم من لوازم و هو فعل (الرؤية) و الحق فعل الرؤية للشمس على سبيل الاستعارة، و هذا كله من أجل أن يجسد لنا قيمة العدل باعتباره أساس الحياة و هو ينظر إليه سريع الغياب غير دائم بين الناس.

و قوله:

والعدل في الأرض يبكي الجن لو سمعوا به و يستضحك الأموات لو نظروا[2]

تبرز الاستعارة في هذا البيت في (يستضحك الأموات) إذ شبه الأموات بالإنسان الحي و أبقى على لازم من لوازمه و هو فعل الضحك فهم بهذا سيخر من كلمة العدل في الأرض لدرجة أنها تضحك الأموات.

و في قوله:

أن عزم الناس ظل في فضا الفكر يطوف[3]

تتجلى الاستعارة في الشطر الثاني من البيت (في فضا الفكر يطوف) إذ شبه عزم الناس بالإنسان الذي يطوف، حيث حذف المشبه به فهو (الإنسان) على سبيل الاستعارة المكنية.

و قوله:

كالنهر يركض نحو السهل مكتدحا حتى إذا جاءه يبطي و يعتكر[4]

تتجلى الاستعارة في الشطر الأول من لبيت (يركض نحو السهل) حيث حذف المشبه به الإنسان و أبقى على لازم من لوازمه و هو فعل (الركض) على سبيل الاستعارة المكنية.

و قوله:

هل فرشت العشب ليلا و تلحفت الفضا[1]

[1] نفسه، ص 09.
[2] جبران خليل جبران، المواكب، ص 09
[3] جبران خليل جبران، المواكب، ص 10
[4] نفسه، ص 15

تكمن الاستعارة في البيت في الشطر الثاني من البيت (تلحفت الفضا) إذ حذف المشبه به و هو الغطاء و أبقى على ما يدل عليه (تلحفت) على سبيل الاستعارة المكنية.

و قوله:

فإذا ما الأسد صاحت لهم تقل هذا المخيف[2]

في البيت استعارة تكمن في الشطر الأول من إن حذف المشبه به و هو الإنسان و أبقى على ما يدل على من الصخب و الضجيج على سبيل الاستعارة.

و قوله:

و شربت الفجر خمرا في كؤوس من أثير

هل صليت العصر مثلي بين حفنات العنب

فالعناقيـــــــــــد تدلـــــــــت كثريات الذهب[3]

تعددت الاستعارات في هذه الأبيات (شربت الفجر، العناقيد تدلت، جاع الطعام) اذ حذف المشبه به و هو الإنسان و أبقى على لوازمه (الشرب، الجوع، التدلي) على سبيل الاستعارة أراد من خلالها رسم لوحة فنية جميلة للمتلقي عن الطبيعة.

و قوله:

و سكوت الليل بحر موجة في مسمعك[4]

تتجلى لنا الاستعارة في الشطر الأول من البيت في قوله (سكوت الليل) إذ حذف المشبه به و هو الإنسان و أبقى على لازم من لوازمه و هو فعل السكوت على سبيل الاستعارة المكنية.

و قوله:

أعطني الناي و غن فالغنا يمحو المحن[5]

---

[1] نفسه، ص 18.
[2] نفسه، ص 10.
[3] جبران خليل جبران، المواكب، ص 18/17.
[4] نفسه، ص 18.
[5] نفسه، ص 08.

يوظف جبران الاستعارة في الشطر الثاني من البيت (يمحو المحن) إذ حذف المشبه به و هو الممحاة و أبقى على لازم من لوازمه و هو فعل المحو على سبيل الاستعارة المكنية.

المفارقة البديعية (مفارقة الطباق):

يعد الناقض من أشهر صور المفارقة البديعية بين وضعين متقابلين هما طرفي المفارقة، وهو يعني أن يؤدي بالشيء ويضده في الكلام كقوله تعالى:"فيضحكوا قليلا وليبكوا كثيرا" التوبة (72) فالبديع من أهم أركان البلاغة وسمة أسلوبية في الشعر العربي يعتمد عليه لصنع إيقاع خاص بالأفاظ والكلمات في ترتيبها ومجاورتها.

كما يعد عبد القاهر الجرجاني استعمال المحسنات البديعية بما فيها الطباق من الضروريات لان ذلك يكون مقترنا بإفادة وهدف يخدم الشعر من شتى الجوانب.

الطباق في القصيدة:

اقد إعتمد جبرن خليل على مفارقة الطباق في قصيدته لخلق إيقاع لكلمات وإضافة رونق الجمال إلى القصيدة وقد استخرجنا بعض الامثلة عن الطباق نذكر منه في الجدول الآتي:

الكلمة	طباقها	نوعه
الخير	الشر	إيجابي
الشتاء	الربيع	إيجابي
المجيد	الذليل	إيجابي
الأفراح	الهموم	إيجابي
العلوم	الجهول	إيجابي

النفع	الضرر	إيجابي
إنتصارات	إنكسارات	إيجابي
الحزن	السعادة	إيجابي
يبقى	يغنى	إيجابي
رغد	كدر	إيجابي
عبدوا	كفروا	إيجابي
خسروا	ربحوا	إيجابي
واظبوا	أهملوا	إيجابي
دين	كفر	إيجابي
يأتي	يروح	إيجابي
يستضحك	يبكي	إيجابي
صغروا	كبروا	إيجابي

جاءت هذه المتوليات الضدية مكررة بشكل يجعل منها ظاهرة أسلوبية بديعية في النص . و هذا التضاد المتراكم و المتراكب في النص يوحي إلى تناقضات كونية و فلسفية و دينية كانت ملأت أفق الشاعر الفكري.

- من ذلك انه يحاكي أصل الحب، و أصل الوجود، وأصل الدين، و أصل الحياة والممات و العدل و حتى الظلم ..... و هي كلها ثنائيات ضدية تبيح طلائع المعنى في ظل الحياة التي يحياها الشاعر أو غيره من الناس . و قد وظف الشاعر عناصر مستوحاة من الطبيعة، و هو ما يتيح للقارئ معرفة مضامين النص الأسلوبية و الفكرية .

إذ الشاعر يتأرجح بين الرمز و الرومانسية و حتى الملامح الصوفية , لأنه يبتعثنا إلي العالم الأخر و هو عالم الروحانيات و عالم المثل.

خاتمـــــــــة

في ختام هذه الدراسة المليئة بالتعب والعزم والإرادة توصلنا إلى استخلاص مجموعة من النقاط وهي كالآتي:

- يعد الانزياح ظاهرة أسلوبية ونقدية، تحمل أبعاد وآفاق جمالية في النصوص الشعرية عن طريق الخروج عن المألوف الذي هو بدوره يؤثر في المتلقي.
- للانزياح أنواع منها: التركيبي والدلالي ويتجلى الانزياح التركيبي من خلال التقديم والتأخير والحذف، أما الانزياح الدلالي يبرز في الصور البيانية (الاستعارة – التشبيه) والصور البديعية مثل (الطباق)، وهذا ما يتيح للقارئ مجال في أن يشارك الشاعر في خلق معاني جديدة.
- الشاعر جبران خليل جبران مهتم بقضايا الناس، اعتمدنا في قصيدته "المواكب" مبرزا معاناته النفسية لما يحدث لأمته.
- كان للحقول المعجمية دور في إنشاء الإيحاء على المعنى، كحقل، العدل، الدين، ....الطبيعة .....
- تناول الشاعر الثنائيات من اجل إيصال الفكرة مثل: (الخير ،الشر / الحياة، الموت / الحزن، السعادة .....).

هذه من بين أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال دراستنا لأسلوب الإنزياح، وقد عملنا بجد لإتمام هذه الدراسة فإن كنا قد أصبنا فبتوفيق من العلي القدير وإن أخطأنا فمن أنفسنا،لذلك نسأل الله عز وجل النجاح والثبات.

ملحق

المواكب

جبران خليل جبران

الخير في الناس مصنوع اذا ... والشر في الناس لايفنى وان

وأكثر الناس آلات تحركها ... أصابع الدهر يوما ثم تنكسر

فلا تقولن هذا عالم علم ... ولا تقولن ذاك السيد الوقر

فأفضل الناس قطعان يسير ... صوت الرعاة ومن لم يمش

ليس في الغابات راعٍ ... لا ولا فيها القطيعْ

فالشتا يمشي ولكن ... لا يُجاريهِ الربيعْ

خُلقَ الناس عبيداً ... للذي يأبى الخضوعْ

فإذا ما هبَّ يوماً ... سائراً سار الجميعْ

أعطني الناي وغنِّ ... فالغنا يرعى العقولْ

وأنينُ الناي أبقى ... من مجيدٍ و ذليلْ

و ما الحياةُ سوى نومٍ تراوده ... أحلام من بمرادِ النفس يأتمرُ

و السرُّ في النفس حزن ... فإن تولىَّ فبالأفراحِ يستترُ

و السرُّ في العيشِ رغدُ ... فإن أزيل توَّلى حجبهُ الكدرُ

فإن ترفعتَ عن رغدٍ و عن ... جاورتَ ظلَّ الذي حارت بهِ

ليس في الغابات حزنٌ ... لا ولا فيها الهمومْ

فإذا ... هبّ ... نسيمٌ ... لم تجيءْ معه السمومْ

ليس حزن النفس إلا ... ظلٌّ وهمٍ لا يدومْ

وغيوم النفس تبدو ... من ثناياها النجومْ

أعطني الناي وغنِّ ... فالغنا يمحو المحنْ

وأنين الناي يبقى ... بعد أن يفنى الزمنْ

وقلَّ في الأرض مَن يرضى ... تأتيهِ عفواً و لم يحكم بهِ

لـذلك قـد حوَّلـوا نهـر الحيـاة ... أكـواب وهـمٍ إذا طـافوا بهـا
فالنـــاس إن شـــربوا سُـــرَّوا ... رهنُ الهوى و عَلـىَ التخـدير
فَـذا يُعربـدُ إن صـلّى و ذاكُ ... أثرى و ذلك بالأحلام يختمرُ
فـالأرض خمـارةٌ و الـدهر ... وليس يرضى بها غير الألى
فـإن رأَيـت أخـا صـحوٍ فقـلْ ... هل استظلَّ بغيم ممطر قَمرُ
لـيس فـي الغابـات سـكرٌ ... مـــن مـــدامٍ أو خيـــالْ
فالســـواقي لـــيس فيهـــا ... غيـــر أكســـير الغمـــامْ
إنمـــا التخـــدير ثـــديٌ ... و حليـــــبٌ للأنـــــام
فـــإذا شـــاخوا و مـــاتوا ... بلغـــوا ســـن الفطـــامْ
اعطنـــي النـــايَ و غـــنِّ ... فالغنـــا خيـــر الشـــرابْ
و أنـــين النـــاي يبقـــى ... بعـــد أن تفنـــى الهضـــاب
و الدين في الناسِ حقلٌ ليس ... غيرُ الأولى لهمُ في زرعهِ
من آملٍ بنعيمِ الخلدِ مبتشرٍ ... و من جهول يخافُ النارَ
فالقومُ لولا عقاب البعثِ ما ... ربّاً و لولا الثوابُ المرتجى
كأنمـا الـدينُ ضـربٌ مـن ... إن واظبوا ربحوا أو أهملوا
لـيس فـي الغابـات ديـنٌ ... لا و لا الكفـــر القبـــيحْ
فـــإذا... البلبـــل ... غنـــى ... لـــم يقـــلْ هـــذا الصـــحيحْ
إنَّ...ديـــن النـــاس يـــأتي ... مثـــل ظـــلٍّ و يـــروحْ
لـم يقـم فـي الأرض ديـنٌ ... بعـــد طـــه و المســـيح
اعطنـــي النـــاي و غـــنِّ ... فالغنـــا خيـــرُ الصـــلاة
وأنـــينُ النـــاي يبقـــى ... بعـــد أن تفنـــى الحيـــاةْ
والعـدلُ فـي الأرضِ يُبكـي ... بهِ و يستضحكُ الأموات لو
فالسجنُ والموتُ للجانين إن ... والمجدُ والفخرُ والإثراءُ إن
فسـارقُ الزهـر مـذمومٌ ... وسارق الحقل يُدعى الباسلُ

وقاتـلُ الجسمِ مقتـولٌ بفعلتـهِ ... وقاتـلُ الـروحِ لا تـدري بـهِ
لـيس فـي الغابـات عـدلٌ ... ولا ثو لا فيهـــا العقـــابُ
فـــإذا الصفصـــاف ألقـــى ... ظلـــه فـــوق التـــرابْ
لا يقـــول الســـروُ هـــذي ... بدعـــةٌ ضـــد الكتـــابْ
إن عـــدلَ النـــاسِ ثلـــجُ ... إنْ رأتـــهُ الشـــمس ذابْ
اعطنـــي النـــاي و غـــنِ ... فالغنـــا عـــدلُ القلـــوبْ
و أنـــين النـــاي يبقـــى ... بعـــد أن تفنـــى الـــذنوبْ
والحـقُّ للعـزمِ و الأرواح إن ... سـادتْ و إن ضـعفتْ حلـت
ففي العرينة ريحٌ ليس يقربـهُ ... بنـو الثعالـبِ غـابَ الأسدُ أم
وفـي الزرازيـر جُبن و هـي ... وفـي البـزاةِ شـموخٌ و هـيْ
والعزمُ في الروحِ حقٌ ليس ... تعزمُ السواعد شاءَ الناسُ أم
فإنَ رأيتَ ضعيفاً سائداً فعلى ... قـوم إذا مـا رأوا أشـباههمْ
لـيس فـي الغابـات عـزمٌ ... ولا و لا فيهـــا الضـــعيفْ
فـإذا مـا الأسـدُ صـاحت ... لـم تقـلْ هـذا المخيـفْ
إن عـــزم النـــاس ظـــلٌّ ... فـــي فضـــا الفكـــر يطـــوفْ
و حقـــوق النـــاس تبلـــى ... مثـــل أوراق الخريـــفْ
اعطنـــي النـــاي و غـــنِّ ... فالغنـــا عـــزمُ النفـــوسْ
وأنـــينُ النـــاي يبقـــى ... بعـــد أن تفنـــى الشـــموسْ
و العلـمُ فـي النـاسِ سبلٌ بـأنَ ... أمـا أواخرهـا فالـدهرُ والقدرُ
وأفضلُ العلم حلمٌ إن ظفرتَ ... وسرتَ مـا بين أبنـاء الكرى
فـان رأيـتَ أخـا الأحـلامِ ... عـن قومـهِ و هـو منبـوذٌ
فهو النبيُّ و بُرد الغد يحجبـهُ ... عن أُمةٍ برداءِ الأمس تـأتزرُ
وهـو الغريـبُ عـن الـدنيا ... وهـو المهـاجرُ لامَ النـاس أو
وهو الشديد وإن أبدى ملاَينةً ... وهـو البعيـدُ تـدانى النـاسَ أمْ

لـــيس فـــي الغابـــات علـــمٌ لا و لا فيهـــــا الجهـــــولْ
فـــإذا الأغصـــانُ مالـــتْ . لـــم تقـــلْ هـــذا الجليـــلْ
إنّ علـــمَ النـــاس طـــرًّا كضـــبابٍ فـــي الحقـــولْ
فـــإذا الشـــمس أطلـــت مـــن ورا الأفـــاق يـــزولْ
اعطنـــي النـــايَ و غـــنِّ فالغنـــا خيـــر العلـــومْ
و أنـــينُ النـــاي يبقـــى بعـــد أن تطفـــي النجـــومْ
و الحرُّ في الأرض يبني من سـجناً لـهُ و هـو لا يـدري
فـإنْ تحـرَّر مـن أبنـاء بجدتـهِ يُظَـلُّ عبـداً لمـن يهـوى وْ
فهـو الاريـب و لكـن فـي حتّـى و للحـقِّ بُطـلٌ بـل هـوُ
وْ هـو الطليـقُ و لكـن فـي حتّـى إلـى أوجِ مجـدٍ خالـدُ
لَـيس فـي الغابـات حـُرٌّ لا و لا العبـد الـدميْمْ
إنمـا الأمجـادُ سـخفٌ و فقـاقيعٌ تعـومْ
فـإذا مـا اللـوز ألقـى زهـره فـوق الهشـيمْ
لـم يقـلْ هـذا حقيـرٌ و أنـا المـولى الكـريمْ
اعطنـي النـاي و غنـي فالغنـا مجـدٌ اثيـلْ
و أنـين النـاي أبقـى مـن زنـيمٍ و جليـلْ
و اللطفُ في الناسِ أصداف أضلاعها لم تكن في جوفها
فمنْ خبيثٍ له نفسان واحدةٌ مِن العجين و أخرى دونهـا
و من خفيفٍ و من مستأنث تكادُ تُدمي ثنايا ثوبـهِ الإبـرُ
وْ اللطفُ للنذلِ درعٌ يستجيرُ إن راعـهُ وجـلٌ أو هالـهُ
فـان لقيـتَ قويـاً ليناً فبـهِ لأعْـينٍ فقـدتْ أبصـارهُا
لـيس فـي الغـابِ لطيـفٌ لِينـهُ لـين الجبـانْ
فغصـونُ البـان تعلـو فـي جـوار السـنديانْ
و إذا الطـاووسُ أعطـي حلـةً كـالأرجوان

فهـــوَ لا يـــدري أحســـنْ ... فيـــــهِ أم فيـــــهِ افتتـــــان
اعطنـــي النـــاي و غـــنِّ ... فالغنـــا لطـــفُ الوديـــعْ
و أنـــين النـــاي أبقـــى ... مـــن ضـــعيفٍ و ضـــليعْ
و الظرفُ في الناس تمويهٌ و ... ظـرفُ الأولـى فـي فنـون
مـن مُعجـبٍ بـأمورٍ و هـو ... و لـيس فيهـا لـه نفـعٌ و لا
و مـن عتـيٍّ يـرى فـي نفسـهِ ... فـي صـوتها نغـمٌ فـي لفظهـا
و مـن شـموخٍ غـدت مرآتـهُ ... و ظلهُ قمراً يزهو و يزدهَرُ
لـيس فـي الغـاب ظريـف ... ظرفـــهُ ضـــعف الضـــئيلْ
فالصـــبا و هـــي عليـــل ... مـــا بهـــا ســـقمُ العليـــلْ
إن بالأنهـــــار طعمـــــاً ... مثـــل طعـــم السلســـبيلْ
و بهـــا هـــولٌ و عـــزمٌ ... يجـــرفُ الصـــلدَ الثقيـــلْ
اعطنـــي النـــاي و غـــنِّ ... فالغنـــا ظـــرفُ الظريـــفْ
و أنـــين النـــاي أبقـــى ... مـــن رقيـــق و كثيـــفْ
و الحبُّ في الناس أشكالٌ و ... كالعشب في الحقل لا زهرٌ و
و أكثـرُ الحـبِّ مثـلُ الـراح ... يُرضـــي و أكثـــرهُ للمـــدمنِ
و الحـبُّ إن قـادتِ الأجسـام ... إلـى فـراش مـن الأغـراضُ
كأنـهُ ملـكٌ فـي الأسر معتقلٌ ... يـأبى الحيـاة و أعـوان لـهُ
لـــيس فـــي الغـــاب خليـــع ... يـــدَّعي نُبـــلَ الغـــرامْ
فـــإذا الثيـــران خـــارتْ ... لـــم تقـــلْ هـــذا الهيـــامْ
إن حـــبَّ النـــاس داءٌ ... بـــين حلـــمٍ و عظـــامْ
فـــإذا ولّـــى شـــبابٌ ... يختفـــي ذاك الســـقامْ
اعطنـــي النـــايَ و غـــنِّ ... فالغنـــا حـــبٌّ صـــحيحْ
و أنـــينُ النـــاي أبقـــى ... مـــن جميـــل و ملـــيحْ
فـان لقيتَ محباً هائماً كلفاً ... فـي جوعـهِ شـبعٌ فـي وردهِ

و النـاسُ قـالوا هـوَ المجنـونُ ... يبغـي مـن الحـبِّ أو يرجـو
أَفـي هـوىً تلـك يسـتدمي ... و لـيس فـي تلـك مـا يحلـو و ُ
فقلْ همُ البهمُ ماتوا قبلَ ماُ ... أنَّى دروا كنهَ من يحيي و ماُ
لُـيس فـي الغابـات عـذلٌ ... لا و لا فيهـا الرقيـبْ
فـإذا الغـزلانُ جُنّـتْ ... إذ تـرى وجـه المغيـبْ
لا يقـولُ النسـرُ واهـاً ... إن ذا شـيءٌ عجيـبْ
إنمـا العاقـل يـدعى ... عنـدنا الأمـر الغريـبْ
اعطنـي النـاي و غـنِّ ... فالغنـا خيـرُ الجنـون
و أنـين النـاي أبقـى ... مـن حصـيفٍ و رصـينْ
و قل نسينا فخارَ الفاتحينَ و ... ننسى المجانين حتى يغمر
قد كان في قلب ذي القرنين ... و في حشاشةِ قيسِ هيكلُ
ففي انتصارات هذا غلبةٌ ... و في انكساراتِ هذا الفوزُ و ُ
و الحبُّ في الروح لا في ... كالخمر للوحي لا للسكرُ
لُيس في الغابات ذكرٌ ... غير ذكر العاشقينْ
فالأولى سادوا و مادوا ... و طغوا بالعالمين
أصبحوا مثل حروفٍ ... في أسامي المجرمينْ
فالهوى الفضّاح يدعى ... عندنا الفتح المبينْ
اعطني الناي و غنّ ... و انس ظلم الأقوياء
إنما الزنبق كأسٌ ... للندى لا للدماء
و ما السعادة في الدنيا سوى ... يُرجى فإن صارَ جسماً ملهُ
كالنهر يركض نحو السهل ... حتى إذا جاءَهُ يبطي و يعتكرُ
لم يسعد الناسُ إلا في ... إلى المنيع فان صاروا بهِ
فإن لقيتَ سعيداً و هو ... عن المنيع فقل في خُلقهِ
ليس في الغاب رجاءٌ ... لا و لا فيه الملل

كيـف يرجـو الغـاب جـزءا و عَلـــىَ الكـــل حصـــلْ
و بمـــا الســـعيُ بغـــابٍ أَمـــلاً و هـــو الأمـــلْ
انمـــا العـــيش رجـــاءً إحـــدى هاتيـــك العلـــلْ
اعطنـــي النـــايَ و غـــنِّ . فالغنـــا نـــارٌ و نـــورْ
و أنـــين النـــاي شـــوقٌ لا يدانيـــــهِ الفتـــــور
غايـةُ الـروح طـيَّ الـروح قد فـلا المظـاهرُ تبـديها و لا
فـٰذا يقـول هـي الأرواح إنْ حدَّ الكمال تلاشت و انقضَى
كأنما هي...أثمار إذا نضجتْ و مـرَّتِ الـريح يومـاً عافهـا
و ذا يقـول هـي الأجسـام إن لم يبقَ في الروح تهويمٌ و لا
كأنما هي ظلٌّ في الغدير إذا تعكـر المـاءُ ولّـت ومَّحـى
ضلَّ الجميع فلا الذرَّاتُ في ثُوى و لا هـي فـي الأرواح
فما طوتْ شمألٌ أذيال عاقلةٍ إلا و مرَّ بها الشرقيْ فتنتشرُ
لـم أجـد فـي الغـاب فرقـاً بـــين نفـــس و جســـدْ
فـــالهوا مـــاءٌ تهـــادى و النـــدى مـــاءٌ ركـــدْ
و الشـــذا زهـــرٌ تمـــادى و الثـــرى زهـــرٌ جمـــدْ
و ظـــلالُ الحـــورِ حـــورٌ ظـــنَّ لـــيلاً فرقـــدْ
اعطنـــي النـــايَ و غـــنِّ فالغنـــا جســـمٌ وروح
و أنـــينُ النـــاي أبقـــى مـــن غبـــوق و صـــبوحْ
و الجسمُ للروح رحمٌ تستكنُّ حتـــى البلـــوغِ فتســـتعلى و
فهي الجنينُ و ما يوم الحمام عهدِ المخاض فلا سقطٌ و لا
لكـــن فـــي النـــاس أشـــباحا عقـمُ القسـيِّ التـي مـا شـدَّهُا
فهـي الدخيلـةُ و الأرواح مـا مـن القفيـل و لـم يحبـل بهـا
و كم عَلَى الأرض من نبتٍ و كم علا الأفق غيمٌ ما بـه
لـــيس فـــي الغـــاب عقـــيمٌ لا و لا فيهـــا الـــدخيلُ

إنَّ فـــي التمـــر نـــواةً حفظـــت ســـر النخيـــلْ
و بقـــرص الشـــهد رمـــز عـــن فقيـــر و حقـــولْ
انمـــا... العـــاقرُ ... لفـــظ صـــيغ مـــن معنـــى الخمـــولْ
اعطنـــي النـــاي وغـــنِّ فالغنـــا جســـمٌ يســـيلْ
وأنـــينُ النـــاي أبقـــى مـــن مســـوخ و نغـــولْ
و المـوتُ فـي الأرض لابـن و للأثيـريّ فهـو البـدءُ و
فمن يعانق في أحلامه سحراً يبقـى و مـن نـامَ كـل الليـلُ
و من يلازمُ تراباً حالَ يقظتهِ يعـانقُ التـربَ حتـى تخمـدُ
فـالموتُ كـالبحر , مَنْ خفّت يجتـازه , و أخـو الأثقـالُ
لـيْس فـي الغابـات مـوتٌ لا و لا فيهـا القبـورُ
فـإذا نيسـان ولـيَّ لـم يمـتْ معـهُ السـرورْ
إنَّ هـولِ المـوت وهـمٌ ينثنـي طـيَّ الصـدورْ
فالـذي عـاش ربيعـاً كالـذي عـاش الـدهورْ
اعطنـي النـاي و غـنِّ فالغنـا سـرُّ الخلـود
و أنـين النـاي يبقـى بعـد أن يفنـى الوجـود
اعطنـي النـاي و غـنِّ وانـس مـا قلـتُ و قلتـا
انمـا النطـقُ ... هبـاءٌ فأفـدني مـا فعلنـا
هـل تخـذتَ الغـاب مثلـي منـزلاً دون القصـورْ
فتتبعـتَ السـواقي و تسـلقتَ الصـخورْ
هـل تحممـتَ بعطـرٍ و تنشـقت بنـورْ
و شـربت الفجـر خمـراً فـي كـؤُوس مـن أثيـر
هـل جلسـت العصـر مثلـي بـين جفنـات العنـبْ
و العناقيـد تـدلتْ كثريـات الـذهبْ
فهـي للصـادي عيـونٌ و لمـن جـاع الطعـامْ

و هــي شــهدٌ و هــي عطــرٌ و لمـــــن شـــــاءَ المـــــدامْ
هـل فرشـتَ العشـب لـيلاً . و تلحفـــــــتَ الفضـــــــا
زاهــداً فـــي مـــا ســيأتي ناســـياً مـــا قـــد مضـــى
و ســـكوت الليـــل بحـــرٌ موجـــهُ فـــي مســـمعكْ
و بصـــدر الليـــل قلـــبٌ خـــافقٌ فـــي مضـــجعكْ
اعطنـــي النـــاي و غـــنِّ و انـــــــــسَ داْء و دواء
انمـــا النـــاس ســـطورٌ كتبـــت لكـــن بمـــاء
ليـــت شـــعري أي نفـــعٍ فـــي اجتمـــاع و زحـــامْ
و جـــدالٍ و ضـــجيجٍ و احتجـــاجٍ و خصـــامْ
كلهـــا إنفـــاق خُلـــدٍ و خيـــوط العنكبـــوتْ
فالـــذي يحيـــا بعجـــزٍ فهـــو فـــي بـــطءٍ يمـــوتْ
العيشُ في الغاب و الأيام لو في قبضتي لغدت في الغاب
لُكِّنْ هو الدهرُ في نفسي لـه فكلّما رمتُ غاباً قامَ يعتذرُ
وللتقـادير سـبلٌ لا تغيرهـا والنـاس فـي عجـزهم عـن

قائمة المصادر و المراجع

1. ابن جني عثمان، المحتسب في تبيين وجوه الطائفة السعودية، 1406، شواذ القراءات والإيضاح بقلم الأستاذ محمد أبو الفضل إبراهيم رئيس لجنة إحياء التراث قسم الدراسات الإسلامية كلية التربية، جامعة أم القرى.

2. ابن رشيق القيرواني العمدة في محاسن الشعر وآداب ونقده، تح: عبد القاهر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001م – 1422ه.

3. ابن منظور، لسان العرب، مراجعة ومصححة بمعرفة نخبة من الأساتذة المتخصصين، المجلد 04، الأحرف (ر – ز – س) دار الحديث، القاهرة، 2003.

4. أبو القاسم جار الله محمود بن عمر محمد الزمخشري، أساس البلاغة محمد باسل، عيون السود ، ط2دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2010.

5. أبي الفتح عثمان ابن جني، تحقيق: محمد علي النجار، د – الجزء الأول، المكتبة العلمية، الخصائص.

6. أبي بشير عمرو بن عثمان بن قنبر كتاب سيبويه وشرح عبد السلام محمد هارون الجزء الأول ط03 مكتبة الخناجي بالقاهرة.

7. الإمام عبد القاهر الجرجاني، تح: محمد الفاضلي المكتبة العصرية سيدة بيروت ط3-2003.

8. الإمام فخر الدين محمد بن عمر الرازي، نهاية الإيجاز في دراسة الإعجاز في علوم البلاغة وبيان عماد القرآن، مطبعة الأدب، ط01، مصر 1318.

9. بسام قطوس استراتيجيات القراءة.

10. جابر عصفور الصورة الفنية في الثرات النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط03، 1992.

11. جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: الولي ومحمد العمري، ط01، دار تويقال للنشر، 1986.

12. جبران خليل جبران، المواكب والبدائع، والطرائف دار المعرفة.

13. الجرجاني أسرار البلاغة، تعليق، محمود محمد شاكر ،– ط1، دار المدني، القاهرة، د – ت.

14. حسن طبل، المعنى في البلاغة العربية، دار الفكر العربي، ط01، القاهرة مدينة نصر، 1417- 1991.

15. حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب،ط01 الدار البيضاء، المغرب، 2002.

16. الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والتبديع، دار الكتب العلمية،ط01، بيروت.

17. الدكتور بن الدين بخولة، الانزياح الدلالي وأثره في تطور اللغة.

18. رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور منشأة المعارف الإسكندرية ط2.

19. الرماني والخطابي والجرجاني في إعجاز القرآن، حقق وعلق عليه محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول دار المعارف المصرية، ط03، سنة 1119.

20. سراج الملة والدين أبي يعقوب يوسف ابن أبي بكر محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم نعيم زرزور، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987.

21. السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مؤسسة المعارف، بيروت، لبنان، ط02، 2004.

22. عبد الإله الصائغ الخطاب الشعري والحداثيون والصورة الفنية الحداثة وتحليل الخطاب ط1 المركز الثقافي العربي.

23. عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي دارسة في خصائص اللغة الأدبية في منظور النقاد العرب المجلس الأعلى للثقافة، ط01، القاهرة، 2003.

24. عبد الحميد أحمد يوسف هنداوي، الإعجاز الصرفي، دراسة نظرية تطبيقية التوظيف البلاغي لصيغة الكلمة ، المكتبة العصرية، سيدة، بيروت، ط01، 2008 – 1429ه.

25. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ط03، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، د – ت.

26. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 1409ه – 1911.

27. على الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، دار المعارف.
28. عميش عبد القادر، الخطاب بين الفعل و التثبيت وآليات القراءة.
29. محمد بن عبد المنعم خفاجي، الأسلوبية والبيان العربي الدار المصرية اللبنانية ط1.
30. محمد بن علي بن محمد الجرجاني، الإشارات والتنبيهات في عل البلاغة، عبد القادر حسين، مكتبة الآداب ميدان الأوبرا، ط01، 1417ه – 1998م.
31. محمد علي الشراج، اللباب في قواعد اللغة وآلات الأدب والنحو والصرف والبلاغة والعروض واللغة والمثل دمشق ط1403 -1982.
32. محمد محمد أبو موسى، خصائص التراكيب، دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، القاهرة، ط04، 1416 – 1997.
33. مسعود بدوخة، الأسلوبية والبلاغة العربية مقاربة، ط01.
34. مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية دار الإمام البخاري ط1 .
35. مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت.
36. هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، د – ت إفريقيا الوسطى، المغرب، لبنان، 1999.
37. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، ط01-02-03، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، الأردن، 2007.

الفهرس

العنوان	الصفحة
بسملة.	/
شكر وعرفان.	/
إهداء.	/
مقدمة.	أ
مدخل.	06
الفصل الأول: ماهية الانزياح وأنواعه	12
المبحث الأول: تعريف الانزياح لغة واصطلاحا	12
الانزياح لغة	12
النزياح اصطلاحا	13
المبحث الثاني: أنواع الانزياح واجراءاته	16
الانزياح	16
الانزياح التركيبي	18
التقديم والتأخير	19
الحذف والزيادة	26
الاستعارة	35
الكناية	39

التشبيه	42
الفصل الثاني.إجراءات الانزياح	45
المبحث الأول: مظاهر الإنزياح في قصيدة المواكب، (الصورة البيانية)	45
التقديم والتأخير	45
المبحث الثاني: مظاهر الإنزياح في القصيدة (الصورة البديعية)	56
الضورة الاستعارية	56
المفارقة البديعية	60
الطباق في القصيدة	60
خاتمة	63
ملحق	65
قائمة المصادر والمراجع.	/