مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية

اسم المقال: الانزياح في شعر امرئ القيس
اسم الكاتب: د. ماهر أحمد المبيضين
رابط ثابت: https://political-encyclopedia.org/index.php/library/8812
تاريخ الاسترداد: 2026/11/01 23:55 +03

الموسوعة السياسيّة هي مبادرة أكاديمية غير هادفة للربح، تساعد الباحثين والطلاب على الوصول واستخدام وبناء مجموعات أوسع من المحتوى العلمي العربي في مجال علم السياسة واستخدامها في الأرشيف الرقمي الموثوق به لإغناء المحتوى العربي على الإنترنت.
لمزيد من المعلومات حول الموسوعة السياسيّة – Encyclopedia Political، يرجى التواصل على info@political-encyclopedia.org

استخدامكم لأرشيف مكتبة الموسوعة السياسيّة – Encyclopedia Political يعني موافقتك على شروط وأحكام الاستخدام المتاحة على الموقع https://political-encyclopedia.org/terms-of-use

تم الحصول على هذا المقال من موقع مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية ورفده في مكتبة الموسوعة السياسيّة مستوفياً شروط حقوق الملكية الفكريّة ومتطلبات رخصة المشاع الإبداعي التي ينضوي المقال تحتها.

الانزياح في شعر امرئ القيس

د. ماهر أحمد المبيضين
كلية الآداب - جامعة مؤته
الكرك - الأردن

تاريخ الاستلام 15-06-2011 **تاريخ القبول 09-10-2011**

ملخص
يتناول هذا البحث ظاهرة الانزياح في شعر امرئ القيس، وهي إحدى الظواهر الأسلوبية التي تعنى بنسق الخطاب الشعري، حيث إن الانزياح يشكل أهمية كبيرة في دراسة الخطاب الشعري الذي يكشف عن إبداع الشاعر في التعبير عن الدلالات العميقة للغة الخطاب، ودور المتلقي في الكشف عن مثل هذه الدلالات.
ويتناول البحث أنواع الانزياح التي وردت في شعر امرئ القيس، حيث وظف الشاعر في لغة خطابه الشعري الانزياح الإسنادي المتمثل في المبتدأ والخبر، والانزياح النعتي والإضافي، والانزياح التركيبي المتمثل في التقديم والتأخير، والحذف، والالتفات، وقد تمت دراسة النماذج الشعرية الدالة على مثل هذه الانزياحات التي أكدت تمكن الشاعر من إبراز الدلالة والمعنى المراد، وكشفت أيضًا عن جمالية اللغة الخطابية في النص الشعري، مما أوجد متعة لدى المتلقي وهو يحاول الكشف عن الدلالة التي قصد إليها الشاعر من وراء تلك الانزياحات.

المقدمة:

يعد الانزياح ظاهرة من الظواهر الأسلوبية التي تعنى بلغة الخطاب الشعري والتي تكشف عن عمق الإبداع عند الشاعر، وعن مدى شعريته في ضوء اللغة الخطابية التي يبين من خلالها عما يدور في ذهنه من أفكار، محاولاً بذلك إشراك القارئ معه في التأويل والتفكير، ومن هنا فقد جاء هذا البحث ليدرس هذه الظاهرة اللافتة في الدراسات النقدية الحديثة، وكذلك في إشارات النقاد القدماء بمفاهيم ومصطلحات أخرى تتواءم وعصرهم.

وقد جاء هذا البحث في جانبين: جانب نظري تناول مفهوم الانزياح عند بعض النقاد القدماء وبعض النحاة كذلك، ومن ثم بيان أهمية الانزياح في دراسة النص الشعري ومدى دوره في الكشف عن الدلالات العميقة التي قصد إليها الشاعر من خلال لغته الشعرية، وأيضًا حاجة المتلقي إليه للحكم على إبداع الشاعر ومدى تفوقه وشعريته ونجاحه في توظيف الانزياح في لغة الخطاب الشعري.

أما الجانب الآخر وهو الجانب التطبيقي، فيتمثل في دراسة نماذج من شعر امرئ القيس للكشف عن الانزياحات التي وظّفها الشاعر بأنواعها المختلفة في لغته الشعرية، وقد تمت دراسة أنواع الانزياح في هذا الجانب والتقديم لها بمادة نظرية قبل دراسة النماذج الشعرية والكشف عما فيها من انزياحات، فضلاً عن تقديم نبذة مختصرة عن شعر امرئ القيس.

وفي ضوء دراسة نماذج من شعر امرئ القيس فقد تمت في الجانب التطبيقي دراسة الانزياح الإسنادي المبتدأ والخبر، والنعتي والإضافي، ومن ثم الانزياح التركيبي المتمثل في التقديم والتأخير، والحذف والالتفات، وقد مُثّل على هذه الأنواع بشواهد شعرية دالة تُبين موقع الانزياح فيها وأثرها في بنية النص الشعري.

الجانب النظري:

يُعد الانزياح ظاهرة أسلوبية ترتبط ارتباطًا وثيقًا بلغة الخطاب في النص الشعري، وبمقدار ما يتم توظيفه من مفردات لغوية خارجة عن نطاق المألوف، وهذه الظاهرة جديدة بمصطلحها لكنها قديمة بمفهومها، أي أن القدماء تنبهوا إليها في دراستهم ونقدهم للنص الشعري وفي أثناء حديثهم عن بعض الظواهر البلاغية والأسلوبية، وتحدثوا أيضًا عن جماليات النص الشعري، والعلاقة بين الملقي والمتلقي، وقد اشتمل حديثهم عن الانزياح بما يعرف بالخروج عن المألوف أو الخروج عن النظام اللغوي، وهو ما نسميه الانحراف أو الانزياح، وقد عبّر القدماء عن ذلك باهتمامهم بمسألة بُعد اللغة الشعرية عن اللغة التي وضعها النحاة في قالب معياري[1]، وهذا بحد ذاته يُعد خروجًا وانحرافًا عن النمو التقليدي أو المعياري للغة.

ومما يبدو أن لهذا الخروج فائدة في النص الشعري تدل على إبداع الملقي من جهة، واستمتاع المتلقي بهذا الانحراف والخروج من جهة أخرى، وهي الفائدة التي أدركها القدماء أيضًا كما يبدو من قول الجرجاني في حديثه عن التقديم والتأخير وهو موضوع يدخل في إطار الانزياح: "ولا تزال ترى شِعراً يروقُك مسمَعُه ويَلْطُف لديك موقعُه ثم تنظرُ فتجدُ سببَ أنْ راقك ولُطف عندك أن قُدِّم فيه شيءٌ وحُوِّل اللفظ عن مكان إلى مكان".[2]

ولعل إشارة الجرجاني السابقة: (وحوّل النظر عن مكان إلى مكان) تدل دلالة واضحة على انحراف

اللفظ وخروجه وانزياحه عما وُضع له إلى دلالة أخرى تستوجب لفت انتباه المتلقي لهذا التحوّل والانحراف، وهو ما يسمى الانزياح حديثًا.

وهناك إشارة إلى هذا الخروج نوّه بها الجرجاني عند حديثه عن المجاز، فقد عرّف المجاز بأنه كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها.[3]

ويمكن القول إن مجمل ما جاء في حديث القدماء عما يسمى الانحراف أو الانزياح يتمثل في خروج اللغة عن المألوف أو عما يتوقعه المتلقي من الملقي: " ويبدو أن مناقشات القدماء وملاحظاتهم للاستخدام اللغوي، وتعامل الشاعر مع عناصر اللغة، قد دفعهم إلى الوقوف والتأمل والتفسير، والتأويل لكل ما هو خارج عن حدود الاستعمال والقوانين التي اعتادوا أن ينطلقوا منها في الحكم على الشعر ابتداءً من عمود الذوق وما جرت العادة إلى مخالفة عمود الشعر العربي القديم ".[4]

وفي الخروج عن القوانين اللغوية ومخالفة عمود الشعر العربي القديم ما يَشد المتلقي ويَلفت انتباهه ويحثه على التفكير والتأويل والتفسير، وفيه أيضًا ما يدل على تفوق الشاعر وإبداعه وشعريته.

وقد أخذ النحو العربي القديم يعتني بالانزياح عناية لافتة، لكن ثمَّة مفاهيم متنوعة من مثل العدول أو الاستبدال وغيرهما، حيث تبدو هذه الإشارة في قول أبي البركات الأنباري: "وأما ما حكوه عن بعض العرب (إنك وزيد ذاهبان) فقد ذكر سيبويه أنه غلط من بعض العرب؛ وهذا لأن العربي يتكلم بالكلمة إذا استهواه ضرب من الغلط فيعدل عن قياس كلامه، كما قالوا: ما أغفله عنك شيئًا... ".[5]

ولا شك في أن النحاة القدماء كانوا يحتكمون إلى أثر المعنى في انزياح اللسان العربي، بمعنى أن المتلقي يستوضح العدول أو الانزياح وفقًا للمعنى وبناءً على توجيه الشاهد.

"والانزياح في العربية يطالعنا في الحركة الإعرابية، أو البنائية، والكلمة التي توضع موضع فعل آخر، والمشتق موضع الجامد، والعكس، وجمع القلة موضع جمع الكثرة والعكس، والضمير المفرد موضع ضمير التثنية، أو الجمع، والعكس".[6] وأغلب هذه المواضع تنبَّه عليها النقاد أيضًا لأنها تكون كذلك في النص الشعري، حيث يدرك المتلقي أن ثمة كلمة وضعت موضع أخرى لإضافة شيء ما على المعنى الذي أراده الملقي.

وما دام ثمة تواصل بين الملقي والمتلقي في لغة الخطاب الشعري، فإن الملقي يُوظِّف مفردة ما يقصد منها جذب انتباه المتلقي الذي بدوره ينشغل بالبحث في سبب توظيف الملقي لهذه المفردة دون غيرها، فيعرف ما تقضي إليه دلالة المفردة التي خرجت في توظيفها عن نطاق المألوف، وقد أدرك النحاة القدماء – وكذلك المحدثون – أن النص أيًا كان الذي ينتجه المتلقي المبدع لا يخلو من كلمة تشد انتباه المتلقي وتكون المحور في النص الذي يرتكز عليها الملقي لإيضاح المعنى والدلالة: " ويمكن أن توسم الكلمة موضع الانزياح بالبؤرة، أو المحور؛ لأنها تنبئ عن معلومة أكثر من تلك التي تنبئ عنها غيرها، أو أنها تعدّ الكلمة المهمة الرئيسة في الجملة ".[7]

وهناك انزياحات كثيرة في النحو العربي تطلبت عناية كبيرة بمسألة التأويل والتوجيه وفقًا لأثر المعنى والدلالة بما يتلاءم ولغة الخطاب، من مثل الانزياح من رفع المعطوف إلى نصبه، والانزياح من الرفع على المبتدأ إلى الجر، والانزياح من الجزم إلى النصب، وغير ذلك[8]، وهو الأمر الذي يلحظه الدارس لكثير من القضايا والمسائل النحوية التي عالجها النحو العربي في ظل المعيارية، وكذلك جاءت تأويلات النحويين واللغويين المحدثين الذين عكفوا على دراسة مثل هذه الانزياحات بناءً على المعنى والدلالة.

لكنَّ عملية التأويل والتفسير لكل ما فيه انزياح نحوي يجب أن تخضع لاعتبارات ونقاط التقاء بين الملقي والمتلقي: " أن يراعي ما بين المتكلم والسامع من تواصل إخباري؛ لأن المتكلم، أو المنتج هو الذي يرفع، وينصب، ويجر، ويحذف، ويستبدل كلمة بأخرى، أو بناء ببناء، أو حركة بحركة، رغبة في إيصال ما يريد من معانٍ، وأفكار، والقول نفسه بالنسبة للسامع، أو المتلقي من حيث كونه على بيّنة مما يتلقاه، أو يسمعه مِن هذا المتكلم الذي لا بد من أن يحيله على شيء معروف غير مجهول ".[9]

ويبدو أن النقاد المحدثين – على حدّ الظن – أكثر اهتمامًا وعنايةً بالانزياح بوصفه ظاهرة أسلوبية تميز لغة الخطاب في النص الشعري، كما أنه ظاهرة تدل على مدى شعرية الشاعر وتفوقه وإبداعه إذا أدرك المتلقي الدلالة التي يرمي إليها الشاعر للمفردة أو التركيب الذي يتضمن انزياحًا ويحقق فائدة من وراء اللغة الخطابية.

ومن هنا اتجهت الدراسات الأسلوبية بشكل عام إلى العناية بأسلوب الشاعر ومدى تفوقه في استخدام اللغة الشعرية، للتعبير عما يريد، ولهذا نجد بعض الدارسين ينظرون إلى الأسلوب على أنه: " انزياح عن النمط التعبيري المألوف والمتواضع عليه ".[10]

ويرى النقاد المحدثون أيضًا أن الانزياح أو ما يعرف بعدم التجانس والانسجام يلجأ إليه الشاعر أو الملقي في النص الشعري ليخدم فكرة الريادة والفرادة عندما يغدو خطابه ولغته الشعرية خارج نطاق المألوف، أو ما يتبادر إلى ذهن المتلقي للوهلة الأولى قبل التحليل والتفكير، وبذلك يكون الانزياح بعيدًا عن العفوية بقصد تحقيق سمات جمالية على لغة الخطاب الشعري.[11]

ولمَّا التفت القدماء إلى جماليات النص الشعري في ضوء ما يوظف من الاستعارة بأنواعها المختلفة والتشبيه بأنواعها كافة، فإن النقد الحديث: " اعتنى بالصورة تحت ما يسمى بالانحراف - الانزياح – الإسنادي والدلالي، كأن نسند الفعل "بكى" مثلًا إلى مسند إليه من مثل "الغيم" وذلك لما بين نزول المطر من الغيم والبكاء من دلالة فيزيائية مألوفة ".[12]

ويرى المحدثون أيضًا أن هناك علاقات لغوية تسلسلية أفقية وأخرى علاقات عمودية تقابلية والأفقية ذات علاقة بالانزياح الإسنادي أو التركيبي، أما العمودية فتخص الانزياح الدلالي، وهذه العلاقات اللغوية هي التي تكشف غاية الشعرية والإبداع عند الشاعر، وتحقق له الفرادة والتميز، وتهيئ لإيجاد نوع من التجانس والانسجام بين الملقي والمتلقي شريطة أن تؤدي العلاقات اللغوية إلى غموض لا يُشكِل على فهم المتلقي.[13]

ويذهب الباحث إلى ما ذهب إليه موسى ربابعة من أن الانزياح أو الانحراف بمختلف أنواعه يَحثُّ المتلقي على التمعن بالنص بدرجة عالية من التركيز، وتكون قراءة النص بمنأى عن السطحية والهامشية، وما يتضمنه الانحراف أو الانزياح من أبعاد دلالية وإيحائية تثير الدهشة والمفاجأة[14]

ويمكن أن يُضاف هنا أن ما هو خارج عن العادة والمألوف يَلفت الانتباه، وعندما يوظف الشاعر – بناء على قاعدة الانزياح – تركيبًا أو مفردة في قالب من الغرابة والغموض فإنه يدفع المتلقي إلى الإمعان أكثر في لغة النص، ويجعله ينجذب إليه انجذابًا لافتًا حتى يشهد له بالشعرية والتميز والإبداع، شريطة أن لا يُفضي الغموض إلى تعقيد أو عُسر في الفهم.

ويرى بعض النقاد أن لغة الشعر لها خصوصية تميزها عن غيرها من لغة التخاطب، ولهذا تحتاج هذه اللغة إلى وجود ما يسمى بالانزياح، بل جعله جان كوهن – أي الانزياح – من ضروريات

الشعر حيث قال: " إن الشعر انزياح عن معيار هو قانون اللغة، ولكنه ليس انزياحًا فوضويًا، وإنما هو محكوم بقانون يجعله مختلفًا عن غير المعقول، ذلك أن الانزياح هو الشرط الضروري لكل شعر، بل لا يوجد شعر يخلو من الانزياح ".[15]

وبناءً على إشارة جان كوهن السابقة فإن هناك من الدارسين من ينظر إلى الانزياح على أنّ له وظيفة كبيرة في النص الشعري تتمثل في فك مغالق النص وهذا: " ما يسمى في الدراسات الأسلوبية منهج الكلمات المفاتيح، وهو منهج تجريبي لتحليل الأسلوب ".[16]

ويُلقي النقد الحديث على المتلقي – قارئ النص – مسؤولية كبيرة في فك مغالق النص، واكتشاف المعنى الدلالي للمفردة اللغوية أو التركيب الذي يتضمن انزياحًا معينًا، ويُعد هذا الاكتشاف للدلالات التي لا تحدث اللذة، بل تكون هناك فجوة واسعة بين النص والمتلقي، ونتيجة لذلك: " لم يعد الشعر المحدث يستجيب لقارئ سطحي (مخبر) لا قدرة له على التأويل، وتشقيق أغلفة الألفاظ وصولًا إلى طبقات المعاني التي يخلقها النص بفضل طبيعته الخاصة ".[17]

وهذه المسؤولية الملقاة على عاتق المتلقي يقابلها مسؤولية أخرى تقع على عاتق الملقي (مبدع النص)، وتتمثل في عدم توظيف الانزياح البعيد عن التأويل والاكتشاف، على الرغم من وجود متلقٍ وقارئ جيد للنص، بحيث تغيب اللذة أثناء القراءة نتيجة للإغراق في الغموض: " غير أن الانزياح البعيد في النص، والذي لا يعين المتلقي على تحديد علاقاته هو الذي يشكل عائقًا تأويليًا، وفي أضعف الاحتمالات قد يهيئ فرصة واسعة لتأويلات متعددة ومختلفة ومتضادة ".[18]

ويرى الباحث بناءً على ما سلف أن النص الشعري الناجح الذي تتمثل فيه قيم التميز والتفرد والإبداع، هو النص الذي يشترك في إنتاجه الملقي والمتلقي على حدٍّ سواء، الملقي أو الشاعر هو المنتج والمتلقي هو المتذوق لجماليات النص الذي يجعله الملقي بعيدًا عن هالة الإغراق في الغموض، والنص كما أشار جان كوهن إذا تجاوز فيه الشاعر حدود الخرق اللغوي انقطعت صلته بالمتلقي[19] وبذلك تتحقق الشعرية لدى الشاعر إذا كان توظيفه للتراكيب والمفردات التي فيها انزياحات مختلفة يحقق التشاركية بينه وبين القارئ الذي بدوره يكتشف دلالات الانزياح ومعانيه في التركيب اللغوي أو المفردة اللغوية، ولهذا ينظر الدارسون المحدثون إلى الانزياح على أنه الأسلوب أو الطريق الذي يقود إلى الشعرية.[20]

ومهما يكن من أمر، فإن النقد الحديث يربط الشعرية بقدر ما تنزاح اللغة عما هو شائع ومألوف على اعتبار أن اللغة الشعرية تُعد لغة خرق وانتهاك لما هو سائد ومعروف.[21]

أما شعر امرئ القيس موضوع الدراسة في جانبها التطبيقي، فقد نال جُلَّ عناية النقاد والدارسين، قدامى ومحدثين، وذلك أن امرأ القيس قد مرّ بظروف مختلفة انعكست هذه الظروف بشكل أو بآخر في شعره، ولهذا فقد تعددت أساليبه وتنوعت ألفاظه، واختلفت صيغه، هذا التنوع والاختلاف أسهم بشكل واضح في تشكيل الشعرية والجمالية في ديوان الشاعر، فقد: "أودع الشاعر ألوانًا وأفانين من الجمال مختلفة مؤتلفة، مختلفة لاختلاف أصواتها مؤتلفة لائتلاف أوصافها ".[22]

ولمَّا كانت الشعرية تتمثل في قدرة الشاعر على توظيف الأساليب اللغوية المختلفة مثل الحذف والتقديم والتأخير، بالإضافة إلى الانحرافات اللغوية المختلفة، فإن امرأ القيس قد وظّف مثل هذا في شعره، وتأتّى ذلك من خلال تجربة الشاعر التي نقلها للمتلقي عبر ألفاظه وصوره وتشبيهاته: " لقد نجح امرؤ القيس في أن ينقل لنا بصدق، تجربة كاملة تنم عن عميق شعوره وإحساسه واقتناعه

الذاتي بما عالج في شعره، وإخلاصه الغني في التعبير عنها، ونقلها إلينا في دقة كاملة، تتمثل فيها ألوان الحياة التي عاشها والصراع الذي عرض له، إزاء الأحداث التي أحاطت به، وفتح أنفسنا على حقائق ومعانٍ تقصد عن أدائها الكلمات الجامدة في المعاجم ".[23]

ولقد أدرك الدارسون المحدثون خصوصية المعجم اللغوي عند امرئ القيس، ومدى علاقة المفردات اللغوية في إظهار المعنى، والكشف عن خفايا تكون داخل نفس الشاعر، وبناءً على قدرته التي تميز بها في طريقة الصياغة اللغوية ينكشف المعنى الخفي، سواء عن طريق حذف المفردة، أو توظيفها توظيفًا غير مألوف، أو تقديمها أو تأخيرها، ومن هنا ومن خلال دراسة المحدثين لشعر امرئ القيس فإنهم أدركوا: " أن التدقيق في خواص المعجم اللغوي عند الشاعر يكشف لنا عن كثير من اتجاه حركة المعنى داخل الأبيات، كما يكشف عنها داخل المحور الذي تدور فيه، وفي نفس الوقت يقودنا إلى اتصال المعنى بالعناصر التي تحيط بالشاعر على اختلافها، سواء في العناصر المادية التي تقع تحت الحواس، أو العناصر المعنوية التي يدركها الإنسان ولا يراها، فموقف الشاعر من كل هذه الأمور يكشف عن موقفه إزاء العالم، وانعكاس الموقف على رؤيته الشعرية ".[24]

وفضلًا عن معجم الشاعر اللغوي فإنه قد وظّف كثيرًا من الأساليب البلاغية والنحوية التي أسهمت أيضًا في تشكيل رؤية الشاعر للحياة، بالإضافة إلى أن مثل هذه الأساليب تُعمق العلاقة بين الملقي والمتلقي في منهج المعنى والدلالات: "ويبدو أن هناك شيئًا واحدًا مشتركًا بين هذه الأدوات البلاغية والنحوية والدلالية، فكل هذه الأدوات تستخدم للفت انتباه السامع والقارئ لتغيير الأغراض عند الشاعر".[25]

والانزياح المتمثل في كثير من الأساليب البلاغية والنحوية عند الشاعر تلفت انتباه المتلقي وتعمق الدلالة التي تدور في ذهن الشاعر، وهي التي يدركها المتلقي من خلال السياق.

ولعل في الدراسة التطبيقية ما يكشف عن مثل هذه المفردات والأساليب التي وظّفها امرؤ القيس في ديوانه، والتي تدل على شعرية واضحة عنده.

وفيما مضى في الجانب النظري توضيح لمفهوم الانزياح على اعتباره ظاهرة من الظواهر الأسلوبية التي يتميز بها النص الشعري، وبوجودها تتحقق الفرادة والشعرية والإبداع، ولهذا لقيت هذه الظاهرة الأسلوبية عناية كبيرة من لدن النقاد المحدثين، عربًا كانوا أو غربيين.

ويأمل الباحث أن يكون هذا المدخل النظري أساسًا صالحًا للدخول إلى الجانب التطبيقي في شعر امرئ القيس، حيث سيتم التعرف إلى أنواع الانزياح ومفهومها، في ضوء التمثيل عليها من ديوان الشاعر.

الجانب التطبيقي: الانزياح في نماذج من شعر امرئ القيس

أولًا: الانزياح الإسنادي:

يُقصد بالانزياح الإسنادي ذلك الترابط الذي يكون بين ركني الجملة المسند والمسند إليه، حيث يرى النحاة أن الجملة في العربية جاءت على ضربين؛ جملة اسمية وتتشكل من المسند والمسند إليه، وجملة فعلية تتشكل من الفعل والفاعل، أو الفعل والفاعل والمفعول به، وقد أشار جان كوهن إلى قانون الكلمات في العبارة يقتضي بأن يكون هناك تجانس وانسجام في كل عبارة إسنادية، ويتمثل ذلك بأن يكون المسند ملائمًا للمسند إليه.[26]

ومن المعروف أن الانزياح الإسنادي في الجملة الاسمية يتمثل في العلاقة الإسنادية بين المبتدأ

والخبر، وفي الجملة الفعلية بين الفعل والفاعل، وكلما كان هناك تنافر وعدم تلاؤم بين المسند والمسند إليه – المبتدأ والخبر – في الجملة الاسمية، والفعل والفاعل في الجملة الفعلية، ظهرت الشعرية في النص والإبداع عند الملقي، والذي يقود في النهاية إلى تذوق جمال النص من قبل المتلقي.

ولقد شاع هذا الشكل الإسنادي بطبيعة الحال في نماذج من شعر امرئ القيس، الذي عمد في مثل هذه النماذج إلى ما يمكن أن يحقق الكتابة الفنية التي تتطلب منه أن يحدث مفاجأة في نفس المتلقي من حين إلى آخر من خلال إسنادات جديدة لم تعهد من قبل في العرف العام للمتلقي، ومن الأمثلة على ذلك قوله:[27]

مُهَفْهَفة بَيضاءُ غيرُ مُفاضَةٍ تَرائِبُها مَصقُولةٌ كالسَّجَنْجَلِ

فالشاعر يكشف عن جمال الترائب بنعتها أنها مصقولة؛ وذلك عن طريق المبتدأ (ترائبها) والخبر (مصقولة)، فقوله ترائبها مصقولة قد ابتعد عن المألوف، فتولدت فجوة بين المسند والمسند إليه تدعو المتلقي لإعمال فكره، إذ من الممكن أن تكون العبارة مألوفة لو قال: ترائبها بيضاء أو ترائبها ناعمة، أو ترائبها مشرقة وغير ذلك، أما أن تكون مصقولة فهذا غير مألوف، وهو ما يمكن أن نعلق عليه بعلاقة لا تلازمية، أو تنافرية أجراها الشاعر بين المسند والمسند إليه (المبتدأ والخبر)، وهذا الانحراف وعدم التلازم يؤدي إلى تحقيق نوع من الدلالة الخاصة للسياق اللغوي الذي وردت فيها العبارة الإسنادية.

فعندما يسند الشاعر (مصقولة) إلى (ترائب) يكون قد صاحب بين مسند ومسند إليه لا يتصاحبان معجميًا في الأصل، وذلك لأن لفظة (ترائب) لا يلائمها معجميًا (مصقولة)؛ لأن ترائب عضو في جسم الإنسان فيه حياة وحيوية، و(مصقولة) صفة مادية لجماد لا يناسبه شيء إنساني، إذ يفتقر إلى الحس والحيوية. وبهذا يعطي الشاعر هذا النسق من الكلام مزيدًا من الاهتمام ويحث المتلقي على بذل مزيد من التفكير ليكتشف الشعرية ومدى توفيق الشاعر في التعبير عن جمال محبوبته.

ونلحظ إسنادًا آخر حين يقول:[28]

يُضيء الفِراشَ وجهُها لِضَجِيعها كَمصباحِ زَيتٍ في قَناديلِ ذُبَّالِ

إن المسند إليه (وجهها) الفاعل لا يتناسب معجميًا مع المسند (يضيء)، فالغالب أن تقول يضيء المصباح، تضيء الشمس، يضيء القمر، أمَّا يضيء وجهها، فهو إسناد جديد خلّف دلالة جديدة بهذه المصاحبة المعجمية، فالإضاءة ليست من خصائص الوجه، بل من خصائص المصباح أو القمر أو الشمس، أو النار، والشاعر هنا جعل الإضافة مصاحبة للوجه، ولعله بذلك يريد أن يعبر عن أن وجه هذه المرأة لإشراقه ونضارته يضيء الفراش بالليل لضجيعها كما يضيئه المصباح، وهو بهذا يُحدث فجوة تؤدي مفاجأة في المتلقي بهذه الجمالية.

وقد تتضح الصورة بشكل جيد من خلال هذا المخطط:

يضيء ← القمر

	المصباح
تضيء	الشمس
	النار

ويبدو هنا أن المجانسة قائمة بين هذه المصاحبات، وتبتعد قليلًا عما ورد في السياق الشعري (يضيء الفراش وجهها). بيد أن هذه الصورة الجمالية لهذا الوجه تجعل المتلقي مسرورًا بهذه المفاجأة، وهذه الفجوة التي أحدثها عند المتلقي، حيث إن هذا النوع من التفاعل بين المتلقي وهذا اللون الخطابي لم يكن ليتحقق لولا هذا الانزياح والخروج عن المألوف في صيغة الخطاب.

ثانيًا: الانزياح الدلالي:

لا شك في أن التراكيب بدلالتها مهما تنوعت أو اختلفت، تكشف عن أن الغاية الأولى للتراكيب أو النقل للغة هو إحداث دلالات مؤثرة في المتلقي، فهو وسيلة لنقل الفكر والتعبير عن التواصل بين المبدع والمتلقي. وسوف يُكشف عن هذا الملحظ من خلال الانزياحات الدلالية المتحققة من انزياح الصفات، وانزياح الإضافات.

• الانزياح النعتي:

أما انزياح الصفات فيتمثل في عدم التجانس بين الصفة والموصوف، إذ من المعروف نحويًا أن الصفة تطابق موصوفها تركيبًا ودلاليًا، بمعنى أن يتم اختيار صفة مناسبة دلاليًا للموصوف، (الجبل الشامخ، سيارة مسرعة)، وفي حال وجود تنافر بين الصفة والموصوف بالطبع ليس تنافرًا نحويًا تركيبيًا - بل تنافرًا دلاليًا - فإن هذا التنافر يحقق نوعًا من الإبداع عند الملقي، فيظهر المعنى عند الشاعر بدلالة أعمق في لغة الخطاب الشعري، لتؤدي في النهاية إلى لفت انتباه المتلقي الذي يكشف بدوره عن عمق الدلالة المتمثل في عدم التجانس الذي أحدثه الشاعر بين الصفة وموصوفها.

ومما يُستدل به من شعر امرئ القيس على هذا النوع من الانزياح قوله:[29]

وكَشْحٍ لَطيفٍ كالجَديلِ مُخصَّرٍ وسَاقٍ كأُنبوبِ السَّقيِّ المُذلَّلِ[30]

لقد شبّه الشاعر ساق المرأة بالبردي لبياضه ونعومته بين النخل السّقي، وخصّ المذلل لأنه يكرم على أهله ويتعاهدونه بالسقي، ولم يكن مألوفًا أن تعقد صلة بين ساق المرأة والبردي لبياضه، ولقد استطاع الشاعر أن يلتقط هذا الملحظ من خلال البيئة التي يعيش بها، فوجد أن ثمة علاقة بينهما، فالبردي في نعومته وليونته وبياضه الذي تشكل عنده بالرعاية التامة من أصحابه وكثرة المياه المغدقة عليه، وهذا يؤكد أنه منعّم ويعيش في خير كثير ونعمة سابغة عليه بسبب المياه الكثيرة، فهذه الصورة لهذا البردي تنعكس على المنعوت ألا وهو ساق المحبوبة التي ستتمتع تلقائيًا بهذه الصفات، فهي لا بأس منعمة تحيط بها الخيرات من كل جانب حتى ورثت مثل هذا البياض، فهي لا تتعرض للشمس كونها مخدومة، وهي كذلك تعيش في نعيم تام، إنّ هذا الانزياح جعل المعنى والدلالة في صورة أكثر عمقًا، ثم هي في حقيقتها دلالة لافتة للمتلقي يكشف من خلالها أنّ هذا التنافر أضفى على لغة الخطاب صورة أكثر امتاعًا وجمالًا، وأدق تعبيرًا عن فكرة الشاعر التي أراد أن يوصلها

عبر لغته الشعرية.

ويبدو الانزياح في هذا النوع واضحًا أيضًا في قول الشاعر القائم في النعت وفي المنعوت:[31]

تُقطِّعُ غِيطَانًا كأنّ مُتونها إذا أَظهرتْ تُكْسى مُلاءً مُنشّرًا[32]

وسوف ينحصر الكلام في أنّ الشاعر شبّه ما يبدو عليها من السراب وقت الظهيرة وتوهج الحر بالملاحف البيض المنثورة، ويبدو هذا صحيحًا أن صورة السراب واضحة في ذهن المتلقي، وأن صورة الملاحف مألوفة عند الإنسان، وفي عُرف الشاعر أيضًا، بيد أن ما هو غير المألوف هو أن يجمع بين هاتين الدلالتين (السراب والملاحف)، إذ لا يجد المتلقي أي رابط بينهما، لكن الشاعر استطاع أن يوجد رابطًا قويًا، فهذا انزياح يؤكد مفهومها نقديًا قديمًا وهو المقاربة في التشبيه، وهو أن يتمكن الشاعر من أن يُقارب بين المشبه والمشبه به، وحيث يلحظ أن الشاعر يقارب بين الموصوف والصفة بإيجاد علاقة معقولة وإن كانت الفجوة بينهما بعيدة، ويؤكد هذا أنه كلما اتسعت الفجوة بين الدلالتين في الوقت الذي يتمكن فيه الشاعر من أن يُقارب بين مسافة الفوق هذه يكون قد بلغ شعره درجة عالية في الشعرية متميزة.

وقد يشكل الانزياح بين النعت والمنعوت بمفارقة دلالية عجيبة، عند النظر في قول الشاعر:[33]

وأضْحَى يَسُحُّ الماءَ عن كُلِّ فِيقةٍ يَحوزُ الضِّبابَ في صَفاصِفَ بيضِ[34]

وسيختصر الحديث في هذا القول عند قوله: (صفاصف بيض)، والصفاصف هي الأرض المستوية غير المنخفضة ولا المرتفعة، والبيض التي لا ثبات فيها، فالمتلقي عندما يسمع كلمة (بيض) وهي الصفة يتبادر إلى ذهنه دلالة إيجابية، إذ إن البياض كان وما زال له دلالة إيجابية في نفس الإنسان، بيد أنه يلحظ أن كلمة (بيض) الصفة هنا ذات دلالة سلبية وُظّفت في السياق الشعري؛ حيث إن الأرض التي تخلو من النبات هي أرض قاحلة وغير مرغوب فيها، وبخاصة في ذلك الزمن، إلا أن هذه الدلالة المنحصرة في كلمة (بيض) قد اتسقت مع السياق العام للبيت الشعري الذي أضحى فيه الماء يسحُّ في كل فيقة كما يقول الشاعر. ولهذا فإنها مجانبة في زاوية متفقة في جانب آخر، أي مجانبة جزئيًا متسقة كليًا في السياق الأكبر، بيد أنّ المفارقة الدلالية هي التي شكّلت الانزياح وجعلت فجوة بين النعت واالمنعوت، فقد يكون الصفاصف ذا لون أخضر بسبب العشب، ويكون ذا لون أسود كذلك، لكنه لا يكون ذا لون أبيض إلا من باب التفاؤل عند العرب كما لو أنها تسمي الملدوغ سليمًا، وبهذا يتحقق الإبداع الشعري عند امرئ القيس الذي جعل ثمة انسجامًا دلاليًا في التنافر النعتي بين النعت والمنعوت تركيبيًا.

- انزياح الإضافة:

ينبغي أن يكون هناك علاقة تلازمية بين المضاف والمضاف إليه، سواء من الناحية المعجمية الدلالية أو من الناحية التركيبية النحوية، وفي ديوان امرئ القيس انزياح الإضافة الذي يتشكل من إضافة اسم إلى اسم غيره بمعنى الكلام، وإضافة اسم إلى اسم آخر هو بعض منه، وقد تكون الإضافة نحويًا قائمة على تعريف السابق باللاحق، وعلى هذا فإن الإضافة تصبح كأنها جزءٌ من الأول على اعتبار أنها مكملة لدلالتها وباعتبارها بديلًا عن التنوين، وبهذا فإنه ينبغي أن يكون هناك تصاحب قوي بين المضاف والمضاف إليه، كأن تقول:

باب
الطائرة
البيت
السيارة
الحديقة
المنزل

وعندما ينعدم هذا التصاحب والانسجام فإن ذلك مؤشر على أنّ ثمة انزياحًا قد تشكّل في التركيب، وهذا الانزياح يحقق بدوره درجة فنية راقية في لغة الخطاب الشعري، ومن الأمثلة على ذلك في شعر امرئ القيس:[35]

وبَيضةِ خِدْرٍ لا يُرامُ خِباؤها تَمتَّعتُ من لَهوٍ بها غيرَ مُعجَلِ

فلقد شبّه الشاعر المرأة بالبيضة لبياضها ورقتها ونعومة ملمسها، وأضافها إلى الخدر لأنها مكنونة غير متبذلة، فالتركيب الإضافي (بيضة خدر) يشكل خرقًا واضحًا للتصاحب المعجمي، حيث إنّ لفظة (خدر) لا تتصاحب معجميًا مع لفظة (بيضة)، قد نقول: (بيضة الحمام، أو بيضة النعام) ولا نقول بيضة خدر، ولكنّ الشاعر أراد أن يصور للمتلقي شدة نعومة هذه المرأة وتدلّلها وتنعّمها فجاء بكلمة بيضة ليؤكد بياضها ورقتها، وأضافها إلى الخدر لأنها غير متبذلة، وهذا التنافر اللفظي بين المضاف والمضاف إليه من جانب، وما حققه الشاعر دلاليًا في هذا التنافر من جانب آخر ينأى الشاعر بلغة خطابه الشعري عن الصيغ المباشرة الساذجة التي لا تلفت إليها ذهن المتلقي، وبهذا تتحقق الشعرية.

ويلحظ أن امرأ القيس قد استخدم مثل هذه الصيغة في مواضع عدة، منها أيضًا قوله:[36]

وراحَ كَتَيسِ الرَّبلِ يُنفِضُ رَأسَه أذاةً به من صَائكٍ مُتحلِّبِ

فالتركيب الإضافي موضع الشاهد وهو (كتيس الرّبل) يثير اهتمام المتلقي، إذا لا انسجام بين لفظتي (كتيس والرّبل) من حيث التصاحب المعجمي، ومثل هذه اللغة الشعرية تفتح أفقًا لدى المتلقي، أما من حيث المصاحبات المعجمية المتوقعة مع لفظة (الربل) فهي السهل والوادي، وليس كلمة تيس، ولكنها هنا متسقة من خلال السياق العام للنص، فالربل نبتٌ ينبت في آخر الصيف واستقبال الشتاء، وأصول اليبس إنما ينبت ببرد الهواء لا بالمطر، والتيس الذكر من الظباء، وسُمّي بذلك كما تسمى الظبية ماعزة، وهو بهذا يقول إن هذا الفرس راح عشيًا كتيس الربل في قوته ونشاطه ينفض رأسه من العرق وهو يتأذى بريح عرقه، وإنما خصَّ تيس الربل لأنه قد أكل الربيع اليبس، ثم صار إلى رعي الربل فهو مخصب أبدًا، نشيط قوي، فهو بهذا النوع من الخطاب الشعري، والتنافر الذي أحدثه بين المضاف والمضاف إليه معجميًا يلفت نظر المتلقي ويجبره على التأويل والتمعن في المعنى، مما يجعله يعمل فكره بكل أبعاده اللفظية والدلالية.

ثالثا: الانزياح التركيبي:

لقد أشار بعض النقاد إلى مثل هذا الانزياح مفهومًا لا اصطلاحًا، فهذا عبد القاهر الجرجاني يقول: ”

ولا تزال ترى شعرًا يروقك مسمعه ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجدُ سببَ أن راقك ولطف عندك أن قُدِّم فيه شيء وحُوّل اللفظ من مكان إلى مكان ''.[37]

ثم فصّل الجرجاني أهمية هذا الملحظ الأسلوبي بعقده فصلًا تناول فيه بعض الأمثلة الدالة من القرآن الكريم والشعر العربي التي اشتملت على ظاهرة التقديم والتأخير، وكشف من خلالها عن أهمية مثل هذه الصياغة، وقد وصف هذا الفصل بأنه كثير الفوائد وجمّ المحاسن وبعيد الغاية[38]

ومن اللافت أيضًا أن بعض النحاة القدماء أيضاً قد أدركوا أهمية التقديم والتأخير للمعنى والدلالة، فهذا سيبويه على سبيل المثال أشار إلى أهمية ظاهرة التقديم والتأخير في اللغة بقوله إنما يقدمون؛ أي من يستخدم اللغة، الذي بيانه أهمّ لهم وهم ببيانه أعنى وإن كانا جميعًا يهمانهم ويعنيانهم[39]

وهذا يعني أنه سيُدرس تحت هذا العنوان التقديم والتأخير لما له من أهمية في تشكيل الانزياح الذي يجعل النص أكثر شعرية لافتة معبرة عن جمال الموقف، وسيُدرس كذلك الحذف فهما من الانزياحات التركيبية التي تؤكد الملامح الأسلوبية الفاعلة في النص الأدبي والتي تَصُبّ في باب الشعرية.

التقديم والتأخير:

تخضع الجملة العربية لنظام معين في ترتيب مفرداتها، ويقسم النحاة الجملة إلى مسند ومسند إليه وتتشكّل الجملة من نظام ليس مقدسًا، فثمة تغيرات تطرأ على هذا النظام، فقد يُقدّم عنصر ويؤخر آخر، فالتقديم والتأخير من العناصر المهمة في الجملة العربية، وهذا الانزياح من الانزياحات تمسُّ ترتيب الكلمات، وميزة هذا النوع هو أن الشعراء يتعمدونه بكثرة؛ وذلك لأن العلاقة بين الألفاظ تعينها مواقفها أكثر مما تعينها حركتها الإعرابية، وقد اعتبر جان كوهن أن هذا التعمد والقلب عند الشاعر علامة الشعرية والإبداع.[40]

ومن النماذج الشعرية التي تُمثّل هذا النوع من الانزياح عند امرئ القيس قوله:[41]

تَجاوزتُ أَحْراسًا وأهوالَ معشرٍ عليَّ حِراصٍ لو يُشِرُّون مَقْتلي

فقد قدم الشاعر الخبر على المبتدأ في قوله: (عليّ حِراص) أي هم حراص لو يظهرون قتلي من غيظهم عليّ، فقد قدّم الأهم، فقد شغل فكر الشاعر تقديم شبه الجملة (عليّ) على (حِراص) ويُشكّل التقديم في هذه الصيغة استثارة للمتلقي، فلو كانت العبارة على نحو تقديم المبتدأ على الخبر لما اكتسبت هذه الأهمية في نظر المتلقي.

وفي موضع آخر يقول الشاعر:[42]

على قَطَنٍ بالشَّيمِ أيْمنُ صَوْبَه وأيْسرهُ على السِّتار فَيذبَلِ

فهو يقدم الخبر على المبتدأ (على قطن بالشيم أيمن صوبه)، ففي صدر البيت يؤكد أهمية المكان على الاتجاه، في حين في عجز البيت وذلك بعد أن أكّد أهمية المكان يؤكد أهمية الاتجاه على أهمية المكان وذلك ملحظ بلاغي، وفي هذا التقديم والتأخير انزياح تحققت فيه شعرية لافتة عند الشاعر.

وقد يكون التقديم والتأخير في الجملة الفعلية كما هو الحال في الجملة الاسمية، وذلك كما يقول:[43]

يُضيء الفِراشَ وجهُهَا لِضجيعِها كمِصْباحِ زيتٍ في قَناديل ذُبَّالِ

إن وجه هذه المرأة لإشراقه يضيء الفراش بالليل لضجيعها كما يضيئه المصباح، ولقد قدَّم الشاعر (الفراش) المفعول به على الفاعل (وجهها)، إذ إن التركيب على الأصل (يضيء وجهُها الفراشَ)، ولعل الذي دفع الشاعر إلى تقديم المفعول به على الفاعل هو الإشارة إلى الفاعلية التي يحدثها الفاعل والمتمثلة في إضاءة الفراش، مما يوحي للمتلقي بحقيقة جمال وجه المرأة الذي ينعكس على الفراش ابتداءً. ولعله يعود إلى الفاعلية والمكانة المرموقة التي يحدثها الوجه في الفراش والتأكيد على أهميتها، وفي هذا الانزياح المتمثل في تقديم ما حقه التأخير نحويًا لفت للانتباه لدى المتلقي، وما هذا التقديم الذي أحدثه الشاعر في بنية الجملة إلا من باب القيمة للبنية أو الصيغة المقدمة، فهمُّه في البيت السابق أن يُعلن أن فراش المحبوبة مضيء لحسن وجهها.

وقد يكون التقديم متجسدًا في تقديم المفعول به على الفاعل والفعل أيضًا، وقد ورد هذا النوع في شعر امرئ القيس أيضًا حيث قال:(44)

أَجِدَّك لو شيءٌ أتانا رسُولُه سِواكَ ولكن لم نجدْ لك مَدْفعا

ويتمثل هذا بقول الشاعر (أتانا رسولُه) إذ قدّم المفعول به الضمير في قوله (أتانا) على الفاعل (رسوله)، وقد عضد ذلك بقوله (لو شيءٌ) يريد لو أحد، وليس لـ (لو) هنا جواب، كما أمسك عن الجواب في قوله تعالى: " ولو أنّ قرآنًا سيّرت به الجبال "(45) فنقول لو أحد أتانا رسوله لما أجبناه ولكن لم نقدر منعك عن ذلك. وبهذا التقديم الذي شكّل انزياحًا واضحًا في التركيب جعل الدلالة أكثر عمقًا في ذهن المتلقي الذي شُغِل بالتأويل.

وقد يكون الانزياح التركيبي بتقديم الفاعل على الفعل كقول امرئ القيس:(46)

فإن يكُ دَهْرٌ أَتى دونه حَوادثُ تُنسي الحَياءَ الجَليدا

ويُشكِّل تقديم الفاعل على الفعل استثارة للمتلقي، فالأصل هو أن يقول (أتى دهرٌ) ولكن الشاعر أراد أن يعطي دلالة أقوى للدهر أكثر من فاعلية الفعل بالإتيان، وهو إشارة إلى أن الدهر بما ينطوي عليه من هموم أحيانًا متعلقٍ في ذهن المتلقي هي التي تقلق الشاعر؛ لأن الفعل (أتى) تحصيل حاصل مع الدهر، فقدَّم الدهر فضلًا عن أن التركيب الذي يشتمل على (يك) في قوله (فإن يك) لا يسمح بمجيء الدهر بعدها، إذ يأتي بذلك فعلان متتاليان (يك وأتى) وهذا لا تسمح به اللغة، ولعل عبقرية اللغة هذه أضفت شيئًا على جمالية التركيب، لا سيما أن عبقرية المتكلم ترفض التركيب الذي رفضته عبقرية اللغة، ومن ثَمَّ فإن هذا الانزياح في مثل هذا التقديم قصد إليه الشاعر قصدًا لتحقيق المعنى الذي أراد.

ويقول الشاعر في موضع آخر:(47)

فَأُوصِيكُمُ بِطِعانِ الكُماةِ إذا ما مَعدٌّ أَرادتْ مَرِيدا

فقد قدَّم الفاعل على الفعل في قوله: (إذا ما معد أرادت)، وفي هذا التركيب انزياح واضح أحدث شعرية خاصة، وذلك بتقديم الفاعل (معد) على الإرادة، لأنها صاحبة الفعل في الإرادة إذ بدونها لا يتعمق المعنى الذي أراده الشاعر من استخدام هذا التركيب المشتمل على التقديم والتأخير.

الالتفات:

لا يخفى على أحد أن الالتفات هو أن ينصرف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة، وذلك عن طريق استخدام الضمائر، إذ بها ينصرف المتكلم من معنى إلى معنى آخر، والضمائر إما أن تكون ضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب إلى ضمير الغيبة، بمعنى أن الالتفات يكون بالانتقال من ضمير إلى آخر يحدث خلخلة في الاتساق العام للنص، مما يثير المتلقي ويجعله يلتفت إلى أهمية الكلام وما المقصود به، بل ويجعله يتأمله قليلًا فيكتشف أن في الكلام ما يستحق الوقوف عنده، وقد أشار ابن المعتز إلى هذه الظاهرة الأسلوبية بقوله: " انصراف المتكلم من المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك "[48].

وبذلك يكون الالتفات نوعًا من أنواع الانزياح الشعري الذي يلجأ إليه الشاعر ليشرك المتلقي معه في التأويل والتفكير ومن ثَمَّ تتحقق الشعرية.

ومن الأمثلة على ذلك من شعر امرئ القيس قوله:[49]

فَلَمَّا تَنازَعْنَا الحديثَ وأسْمحتْ هَصرْتُ بِغصْنٍ ذي شَمارِيخَ ميّال[50]

فلقد انتقل الخطاب من ضمير المتكلم (تنازعنا) إلى ضمير الغائب (وأسمحت) إلى ضمير المتكلم (هصرتُ). وقد تمثل التحول الأسلوبي في الانتقال من ضمير المتكلم للجمع إلى ضمير الغائب المفرد إلى ضمير المتكلم المفرد، ولعله بدأ اجتماعيًا مشاركًا حتى تكلمت الغائبة، فكان حديثه هو المفرد، ليؤكد بذلك أهميتها في الجو العام حتى إذا ما تكلمت انقطعت الأصوات الجماعية، فضلًا عن الكشف عن أهمية وروده في الجو العام إذ انحصر الصوت في صوته (هصرتُ)، فعندما قال تنازعنا أضفى عليها صفة الجمع عن طريق الضمير، بيد أن الحقيقة غير ذلك وهو أنه (فلما تنازعنا الحديث) أي حدثتني وحدّثتها، وبحديثه (أسمحْت) أي انقادت وسهلت بعد صعوبتها وامتناعها، وأما قوله (هصرت) لضمير المفرد المتكلم يعني انفراده بالمسؤولية والقيام بالعمل الذي يتعينه، وبهذا الالتفات في الضمائر يصل الشاعر إلى ما كان يرجوه، ويشرك المتلقي معه في الكشف عن حقيقة الانتقال بين هذه الضمائر.

ويقترب الشاعر من الانفرادية وإظهار الذات بالتفات آخر، كما يبدو في قوله:[51]

ولكِنَّما أَسْعى لِمجدٍ مُؤثّلٍ وقد يُدْركُ المجدَ المؤَثَّلَ أمْثالِي

فالضمير (أسعى) أنا ضمير المتكلم المفرد، وقد (يدرك) هو المفرد الغائب، بيد أن هذا الغائب هو غيبة المتكلم، وما هذا الانزياح المتمثل في الالتفات في الضمائر هنا ليؤكد الشاعر انفراده في الفضائل غائبًا وحاضرًا، مفردًا مؤكدًا في (أسعى) و(يدرك).

ولعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا إن أسلوب الالتفات عند امرئ القيس يَصبُّ في إطار الذاتية والانفرادية، فلننظر إليه يقول:[52]

خَليليَّ مُرّا بي على أمِّ جُندبٍ نُقَضِّ لُباناتِ الفُؤادِ المُعذَّبِ

فالخطاب لمثنى (خَليليَّ) (مُرّا) مثنى للمخاطب ولكن مُرَّا (بي) ضمير المفرد (نُقَضِّ) نحن ولكن

يُراد به الإفراد وليس الجمع، وهنا انتقال بالضمائر من التثنية إلى المفرد إلى الجمع، إلا أنه في جميعه جاء في خدمة الإفراد (أنا الشاعر) أي ضمير المتكلم، مما يؤكد أن هذا الأسلوب الانزياحي في الضمائر حقق ذات الشاعر المنشودة في لغة الخطاب.
ولننظر إليه في التفات آخر يتجسد في قوله:(53)

فلمّا بدتْ حَوْرانُ في الآلِ دونَها نظرتَ فلم تنظرْ بِعَينيكِ مَنظرا

أي عندما جاوزت حوران فبدت لي في الآل دون أسماء لم أرَ شيئًا أُسَرُّ به فكان كل ما أراه غير مريء لقبحه في عيني، فكيف تمثل هذا المعنى بالضمائر، يمكن معرفة ذلك بالنظر إلى التخطيط التالي:
بدت (هي) ← دونها (هي) ← نظرت (أنت) ← فلم تنظر (أنت) ← بعينيك (أنت).
فالضمائر (هي ← أنت) بتكرار (هي) مرتين متتاليتين، و(أنت) مرتين متتاليتين، بيد أن المعنى كما مرَّ سابقًا لما جاوزت حوران..... أي جاوزت (أنا) حوران..... فكيف تجلّت هذه الضمائر لتصَبَّ في إطار الأنا (ذات الشاعر) وقد أكّد ذلك براعة الشاعر في هذا الأسلوب الانزياح الذي أحدثه التفات في الضمائر.
وقد يكون الالتفات من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم كقول امرئ القيس:(54)

له الوَيْلُ إن أَمْسَى ولا أُمُّ هَاشِمٍ قَريبٌ ولا البَسْباسَةُ ابنةُ يشكُرا

له الويل (هو) يعني لنفسه الويل، أي أمس وقد بعدت (هي) عنه أي أم هاشم والبسباسة ابنة يشكر، لما يلقى من الوجد بهما والاشتياق إليهما، وإنما قال: له الويل إن أمس فأتى بحرف الشرط وهو يفيد الاستقبال وقد أمسى نائبًا عن أم هاشم اتساعًا ومجازًا وإيهامًا للمبالغة، وقد شكّل ذلك بأسلوب الالتفات الذي هو محوره كذلك في هذا الشاهد.
ويمكن أن يُشفع ما تقدم ويؤكده قوله كذلك:(55)

وزَعَمتِ أنِّي قد كبرتُ وإنّما تلك المَكاذِبُ ليسَ لي عَهْدُ

زعمتِ (أنتِ) أني (أنا) قد كبرت (أنا) وإنما تلك المكاذب (هي) ليس لي (أنا). فتخطيط الضمائر يكشف عن أنه محوره، سواء أنتِ بضمير المخاطب مرورًا بضمير المتكلم إلى أن يصل إلى ضمير الغائب كلها تؤكد ذاتيته وتهدف إلى تجلية المعنى المتحقق حول ذات الشاعر.
ولمَّا كان الالتفات في مفهومه العام يقوم على الانتقال من ضمير إلى آخر في الخطاب اللغوي، فإن هذا يؤكد كما مرَّ في الأمثلة السابقة عامة أن التغيير المفاجئ في النص اللغوي يؤدي إلى كسر بيئة التوقعات لدى المتلقي، كما يؤدي إلى إحداث فجوة أو ما يمكن أن يسمى مسافة التوتر بين ما يتوقع وما يتحقق، أي بين المرتقب والمتشكل فعليًا، وبفضل هذه المسافة تتشكل السمة الشعرية في النص.
وقد لمس القدماء هذا الملحظ في التراكيب المتشكلة من ظاهرة الالتفات، فهذا الزمخشري يقول: " إن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان أحسن فطرية لنشاط السامع وإيقاظًا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد ".(56)
ويؤكد ابن الأثير أهمية السياق في هذا المجال، وهو توسع محمود منه في هذا الإطار، لا سيما أن

الكلام مقنع جدًا إذ لكل سياق خصوصية خاصة تؤكد شعرية الالتفات ودرجتها الحقيقية.[57]
وبهذا الكلام اتضح أثر الانزياح الأسلوبي المتمثل في الالتفات في الضمائر في النماذج السابقة.

الحذف:

يُعدُّ الحذف ظاهرة من الظواهر الأسلوبية التي يتكئ عليها الشاعر لإظهار الدلالة بشكل أعمق وأركز في ذهن المتلقي الذي بدوره يشترك مع الشاعر في التأويل والتقدير للكلام المحذوف، وقد جعل الجرجاني الحذف بابًا من أبواب المعاني في تعامله مع الدرس البلاغي حين قال: " هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد من الإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانًا إذا لم تُبن ".[58]
ومن كلام الجرجاني السابق يبدو أن للحذف فائدة كبيرة في السياق اللغوي، وبخاصة إذا ما أحسن الشاعر الحذف وجعله في مكانه ليكون الكلام أليق، وكأن الحذف على هذا النحو يَفضُل الأساليب اللغوية الأخرى في لغة الخطاب الشعري: "ويأخذ الحذف أهمية بجوار غيره من الوسائل التي تعمل على تحريك الصياغة أفقيًا، وهذه الأهمية تأتي من قدرته على إحداث الأثر الدلالي برغم غياب العنصر اللفظي الذي يمثله".[59]
وينظر بعض النقاد المحدثين إلى الحذف على أنه علامة فارقة في النسق اللغوي، حيث تظهر أهميته في الكشف عن الدلالة: "الحذف نسق علامتي، وإنه ليسهم بوصفه كذلك، ويتعاضد مع ما تقوله اللغة في الإشارة إلى شيء من الأشياء أو إلى حدث من الأحداث، ولقد يبدع الحذف نفسه وصولًا إلى هذه الغاية، على نحو يجعله في حالة توازن مع الدلالة التي تفصح البنية اللغوية عنها".[60]
لقد تنوع الحذف عند امرئ القيس، حيث اشتمل على حذف الفعل وحذف الخبر والمبتدأ، وقد كان الحذف في الجملة الاسمية أكبر منه في الجملة الفعلية، وهذا التشكّل طبيعي إذ إنه في اللغة يزيد بنسبة كبيرة.
وقد تمثل حذف الفعل في قول الشاعر:[61]

أَفاطمُ مَهلًا بَعضَ هذا التَدلُّلِ وإنْ كنتِ قد أَزمَعْتِ صَرْمي فَأَجْمِلي

فقد حذف الشاعر الفعل (تمهلي) وجعل المصدر (مهلًا) دالًا على المحذوف، ولعل الحذف هنا جاء خشيةً على مشاعر المحبوبة، فهو لا يريد أن يفاجِئها بالفعل (تمهلي) حتى لا تظن أنه ينتظر كذلك القطيعة منها ويتوقعها، ولذلك جاء بالمصدر (مهلًا)، وفيه أيضًا تأكيد من المتكلم على التمهل أكثر من الفعل (تمهلي)، ودليل ذلك من كلام الرسول الكريم عليه الصلاة والسلام إذ خاطب آل ياسر بقوله: " صبرًا آل ياسر فإن موعدكم الجنة "، فإنما الرسول الكريم في هذا القول يريد أن يؤكد ضرورة الصبر عند آل ياسر أملًا بفائدته العظيمة والمجدية لآل ياسر وللدعوة الإسلامية آنذاك؛ وهذا بالقياس مع الفارق ما يريد امرؤ القيس في هذا القول انطلاقًا من مضمون الفعل (تمهلي) ومصدره (مهلًا)، وبذلك منح الشاعر في انزياح الحذف هنا الخطاب شعرية جعلت المعنى أكثر عمقًا وتركيزًا في ذهن القارئ.
وقد تنبه النقاد المحدثون إلى أن هذا النوع من الحذف يقصد إليه الشاعر قصدًا – وقد فعل امرؤ

القيس ذلك – خروجًا عن المألوف، فهم ينظرون إلى الحذف في الأسلوب على أنه: " حدث مقصود لذاته وإنه هذا القصد ليجعل منه خطابًا يتميز به من سواه، ويخرج بقيامه فيه عن مألوف ما عداه. وإذا كان كذلك، فإن الحذف يمكن أن يكون علامة دالة على أن الخطاب إذا كان في أوزان تأليفه على هذا النمط، فهو خطاب يبرز أسلوبه، بسبب الحذف فيه، جماليات تعبيرية ما كان يمكن أن تتم بروزًا أو جلاء إلا به ".[62]

وقد يُعلم المحذوف من السياق فيقدره المتلقي وهذا ما يعنيه الشاعر، لأنه يريد أن يترك المجال أمامه لأن يشاركه مشاركة فاعلة في النص، وهذه وظيفة الانزياح كظاهرة أسلوبية في الأصل، يبدو هذا الانزياح في أسلوب الحذف في قول الشاعر:[63]

وتحْسَبُ سلمى لا تزال كَعهدِنا بِوادِي الخُزامى أو على رسِّ أَوْعَالِ

لَيَالِي سَلْمَى إذ تُريك مُنصّبًا وجِيدًا كجِيد الرِّئْمِ ليس بِمعْطالِ

فالمحذوف هنا الفعل (أذكر) والتقدير أذكر ليالي سليمى، فالحذف مقصود لذاته لأن التذكر تحصيل حاصل ابتداءً، ولأن الشاعر يريد أن يركز على الموجود المذكور وهو (ليالي سلمى) التي تكشف عن جماليتها الجسمية والخلقية والنفسية والمعنوية والمادية المتجسدة في (تُريك منصَّبًا وجيدًا كجيد الرئم ليس بمعطالٍ)، فجاء بما يكمل الجمال إذ قال: (وليس بمعطال) لأنه يريد أنه لم يُعطّل من الحلي وذلك أكمل لجماله، وبهذا استغنى الشاعر وسكت عن المحذوف لأن في ذلك تقوية للدلالة.

ويلحظ أن الانزياح في باب الحذف له شعرية خاصة وهو ما يبدو في قول الشاعر أيضًا:[64]

إذا قلتُ هاتي نوِّلِيني تَمايَلتْ عليَّ هَضيمَ الكَشحِ ريّا المُخلْخَلِ[65]

مُهفْهَفةٌ بَيْضاءُ غيرُ مُفاضَةٍ تَرائِبُها مَصْقولـةٌ كـالسَّجَنْجَلِ[66]

فالمحذوف هنا هو المبتدأ وتقديره (هي)، أي هي مهفهفة وبيضاء...، بيد أن الشاعر استغنى عن المبتدأ الذي هو الضمير (هي) والدال على المحبوبة، اعتقادًا بأنه إذا ما نطق بالضمير جعلها جسدًا مصقولًا يراقبه عن بعد ويصفه، لكنّ حذفه يوحي بأنه متماهٍ مع الشاعر، وهذا التماهي هو الذي يجعله يبرز صفاته فهي (مهفهفة) ولذلك حذف المبتدأ، هذا من جانب ومن جانب آخر استحضر الصفة مهفهفة التي تَسدُّ عن الخبر وحذف المبتدأ؛ للتركيز على الصفة وكأن الجملة الإخبارية التي يقدمها للمتلقي ستنحصر في الصفة التي يريد أن يقدمها له، لأنه يريد أن يشغل عقله فقط بهذه الصفة، ولنقل أنّ الجملة تتكون من كلمة واحدة (مهفهفة) وتليها لحظة صمت في القرارة، ولو قُدِّر لنا أن نعيد كتابة هذا البيت الشعري على نحو كتابة شعر التفعيلة لجعلت كلمة (مهفهفة) تحتل سطرًا وحدها لتخلق بعدها فضاءً بصريًا يملؤه السكوت عنه والمتخيل من القارئ أي المتلقي، فهذا الفضاء البصري غير محدود تحدده قدرة المتلقي على التأويل والتصور، ولعلنا لا نفارق الصواب إذا وضعنا كلمة (بيضاء) كذلك في سطر شعري مستقل، فتكون بهذه الصورة كذلك خبرًا لمبتدأ محذوف تقديره (هي)، بمعنى هي بيضاء، فيتصوّر من ذلك كم أوجد الحذف من شعرية وبخاصة في مفاجآت المتلقي وحدث المفاجأة، ويمكن كذلك أن نضع (غير مفاضة) في سطر شعري مستقل ونلحظ الفضاء البصري الذي تتركه هذه المحذوفات.

ويتكرر هذا النوع من الحذف في شعر امرئ القيس ومن أمثلة ذلك قوله:[67]

عَقيلةُ أَتْرابٍ لها لا دَمِيمةٌ ولا ذاتُ خَلق إن تَأمَّلتَ جأْنَبِ

والمحذوف هنا هو المبتدأ أي (هي عقيلة أتراب لها)، أي خير أترابها وكريمتهن، باتت إذا تأمّلتها رأتها غير دميمة تزدريها العين، ولا جافية الخلق تشق على الناظر، أي هي بين بين، ولعل حذف المبتدأ دفع بالمتلقي أن يمعن النظر أكثر في الصفات التي جددها الشاعر لهذه الموصوفة محبوبة كانت أو متخيلة من جنس النساء، ليؤكد للمتلقي عمق هذه الصفات فيها وثباتها ومصداقيتها، ولعل استحضار كلمة (عقيلة) خبرًا للمبتدأ المحذوف ليؤكد بهذه الصفة كرامتها وتميزها بين أقرانها فهي خيرهن وأزكاهنّ خلقًا.

ولعل هذا النوع من الانزياح المتمثل في حذف المبتدأ هنا يُحدِث تلونًا في الدلالة واتساعًا في دائرة المعنى وذلك عندما يدور في ذهن الشاعر كلام معين فهو مناط تفكيره وتركيزه، ومن ذلك قوله يتحدث عن الفرس:[68]

كثيرُ سوادِ اللحم ما دَام بادنًا وفي الضّمرِ مَمْشوقُ القوائمِ شوذبُ

فقد حذف الشاعر المبتدأ (هو) وسدّ مسده الخبر (كثير) من باب التركيز على صفة الفرس المتمثلة في (كثير سواد اللحم) فهذا ما يهمه، حيث انشغل ذهنه بهذه الكلمة لا غيرها، ومن ثَـمَّ لو ذكر (هو) لاضمحلت الدلالة ولما ظهر هناك انزياح أسلوبي: " فالحذف إذن – بأشكاله المختلفة – يسمح بإعادة توزيع الأبعاد المكانية مما يتيح لعناصر المعنى أن تتشكل على نحو موازٍ لهذا التوزيع، فمثلًا في البيت الذي أتاح للخبر (كثير) أن يتحرك إلى الوراء فيملأ الفراغ، ومع هذا التحرك الشكلي تتلون الدلالة فتغلب الاهتمام برصد الصفات أكثر من الاهتمام برصد الذات ".[69]

وقد يقع أسلوب الانزياح في باب الحذف عندما يكون المحذوف خبر المبتدأ، وذلك لإضفاء أهمية للمبتدأ وفاعلية في أداء المعنى ودلالة التركيب، وذلك على نحو قول امرئ القيس:[70]

وَعيْنٌ كمِرْآةِ الصَّناعِ تُديرها لِمَحْجرها من النَّصيفِ المنقَّبِ[71]

والتقدير هنا (وله عين) فحذف الخبر شبه الجملة (له) وأبقى على المبتدأ (عين) وقد أكد المحقق ذلك إذ جعل (عين) مرفوعة. وقد حذف الشاعر الخبر ليؤكد أن مرآتها دائمًا مجلوَّة نظيفة، فإذا تنضبت بالخمار أي تقنعت به أدارت مرآتها تنظر إلى محجرها فتعلن هل استوى النقاب عليه أم لا، فهب أن الشاعر قال: (له عينٌ) فإن المعنى أو الدلالة لهذا التركيب تعطي خبرًا عاديًا لا يُلفت الشاعر نظر المتلقي إليه، أما قوله: (عينٌ) دوت له فإن ذلك مدعاة للمتلقي أن يتأمل النص بعمق عندما يتساءل من أو ما هذا الذي (له) عين، ويؤكد ذلك ويوضحه البيت الذي يسبقه:[72]

لَهُ كَفَلٌ كالدِّعصِ لبَّدهُ النّدى إلى حَارِكٍ مثلِ الغَبيطِ المذَأَّبِ

فالتقريرية الموجودة في البيت الأول هي غير الشعرية المتشكلة من انزياح الحذف في البيت الثاني.

وننظر إلى قول الشاعر كذلك في حذف المبتدأ إذ يقول:[73]

كأَنَّ دُمى سَقْفٍ على ظَهْرِ مَرْمرٍ كسا مُزبَدِ السّاجومِ وشْيًا مُصَوّرا[74]

والتقدير هنا كأن الظعائن دمى، حذف المبتدأ الذي هو اسم كأن وأبقى على الخبر (دمى سقف...)، فقد قصد إلى تشبيه الظعائن على الإبل وما عليهنّ من الوشي وهو يسري في السراب لبياضهِ بزبد الوادي، وقد جعل المرمر بالكاسي لهذا الوادي المزبد حتى شبهه لحمله الدمى بالإبل، وعلى الإبل الوشي وقد عمق به السراب لكثرته، والعرب ربما شبهت الشيء بالشيء فجعلت المشبه به بعض صفات المشبه اتّساعًا ومجازًا.

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا: هل كلمة الظعائن أو صفاتها حاضرة في ذهن المتلقي؟ والإجابة عن هذا السؤال أنها غير متحققة، بدليل ذلك الخلاف الذي تحقق في ذهن المتلقين وبخاصة الشّراح في شرح هذا البيت عند غير شاعر فيلحظ الخلاف بينهم في الشرح، فالأصمعي لم يفسر هذا البيت، وقال أبو حاتم الدمى هي الصور، وأراد أن تلك الصور مُزينة بالجوهر، ولعل هذا الخلاف هو الذي يفسر شعرية هذا الحذف، فقد أحدث خلخلة في ذهن المتلقي، فأحدهم يذهب هذا المذهب، والآخر يذهب مذهبًا آخر، ومن ثَمَّ فإن هذا الانزياح في باب الحذف هنا أضفى على لغة الخطاب نوعًا خاصًا من الشعرية تفتح النصِ على تأويلات عدة، فالحذف: "وجود افتراضي في نص متعين لفظًا وتركيبًا. وإن البحث عنه تأويلًا هو استحضار لوجوه لا تمتلئ وجودًا أو تكتمل حضورًا إلا إذا كان الحذف نفسه علامة يستدل بها عليها. ولقد يعني هذا أن الحذف بنية تعلو إلى مرئية النّسق، أو هو وجود في بنيةٍ يتألق التركيب الجملي أو النصي بها ومنها. وبهذا يكون معنى الحذف بنية، وموضوع اشتغاله تأويلًا، ومكان وجوده نصًا هو الحذف عينه جملة أو نصًا. ولكي يتضح لنا معنى التأويل المستخدم فيه على نحو أكثر جلاءً، فإنه يكون في هذه الحال ضربًا من الغوص في بنية الكلام إما بحثًا عن بنية ثانية بها يُصار إلى تأويل البنية الأولى الحاملة للألفاظ وتركيبها، وإما بحثًا عن عنصر غائب في الكلام ويُفترض وجوده وحضوره وتعينه في البنية التي يقوم بها الكلام ".[75]

وبناءً على ذلك فإن الانزياح التركيبي في باب الحذف يترك للمتلقي مساحة واسعة من التأويلات بحثًا عن العنصر الغائب في الكلام، ودواعي غياب هذا العنصر، وكذلك الشاعر الذي قصد قصدًا إلى هذا الحذف فإنه يحقق الشعرية التي ينبغي أن تكون ماثلة في النص الشعري.

الخاتمة:

تبيَّن فيما سلف أن الانزياح ظاهرة أسلوبية ذات علاقة وطيدة بلغة الخطاب في النص الشعري، وهي الظاهرة التي عالجها القدماء بمفاهيم ومسميات مختلفة لكنها في مجملها تصب في باب بُعد الصيغة الشعرية عن اللغة التي وضعها النحاة في قالبها المعياري المعروف.

ولمّا كان الانزياح يُشكّل علامة بارزة في النص الشعري فإنه لقي اهتمام النقاد المحدثين حيث نظروا إليه على أنه مفتاح يفك مغالق النص، وقد ربط كثير منهم تحقق الشعرية بمقدار ما تتزاحم اللغة في النص الشعري عما هو شائع ومألوف، مما يعطي هذه الظاهرة مكانة كبيرة وأثرًا فعالًا في الحكم على مدى نجاح الشاعر وتمكنه من الكشف عن عمق الدلالات التي تكشف عنها مواطن الانزياح في النص، ومدى إشراك المتلقي معه في التأويل والتفكير في لغة الخطاب.

وبناءً على ذلك تبين للباحث أن الانزياح ذو أهمية بالغة في النص الشعري لا يقل أهمية عن أي ظاهرة أسلوبية أخرى إن لم يكن أهمها على الإطلاق، بما يكشف عن عمق الدلالة في النص

الشعري، ولأنه أيضًا يعد من العلامات الفارقة في لغة الخطاب الشعري وبما يحققه من شعرية بمختلف أنواعه.

وفي الجانب التطبيقي المتمثل في دراسة نماذج من شعر امرئ القيس تبين للباحث أن الشاعر قد وظّف هذه الظاهرة الأسلوبية في شعره في مواضع متعددة من ديوانه، فقد وظّف الانزياح الإسنادي بأنواعه وكذلك التركيبي بأنواعه، وجاء توظيفه لانزياحات التنافر النعتي والتنافر الإضافي، والتنافر الإسنادي الفعلي والاسمي، وكذلك التقديم والتأخير، والحذف، والالتفات، كل ذلك جاء خدمة للنص الشعري وبما يحقق للغة الشعرية وضوحها، فقد كشف امرؤ القيس من خلال انزياحاته عن عمق الدلالة الماثلة في لغته الخطابية، كما أنه أشرك المتلقي معه في التأويل والتفكير في البحث عما ترمي إليه لغة الخروج عن المألوف من خلال كل انزياح وظّفه وبخاصة في باب الحذف وباب الالتفات، وكذلك التنافر النعتي والتنافر الإضافي فضلًا عن الانزياحات الأخرى.

وخلاصة لما سبق فقد كشف الانزياح عند امرئ القيس عن جمالية نصه الشعري، وتفوقه في إبراز الدلالة والمعنى المراد، مما أوجد بذلك استثارة واضحة لدى المتلقي الذي وجد بدوره متعة في التأويل والتفسير.

الهوامش:

1. عبد الحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد العربي، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2003، ص209.
2. الجرجاني، عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مجموعة من المحققين، ط2، مكتبة سعد الدين، دمشق، 1987، ص135.
3. الجرجاني، عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص303 – 304.
4. موسى ربابعة: الانحراف مصطلحًا نقديًا، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد العاشر، العدد الرابع، 1995، ص146.
5. أبو البركات الأنباري: الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 2003، ص47.
6. عبد الفتاح الحموز: انزياح اللسان العربي الفصيح والمعنى، دار عمار، عمان، 2008، ص10.
7. المرجع نفسه: ص11.
8. المرجع نفسه: 405 – 408.
9. عبد الفتاح الحموز: القطع نحويًا والمعنى، ط1، دار عمار، عمان، 2009، ص6.
10. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، 1977، ص99، وانظر: عماد الضمور: فضاءات نصية دراسة في الشعر الأردني المعاصر والرواية العربية، دار الكتاب الثقافي، إربد، 2005، ص47.
11. كراهام هاف: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة كاظم سعد الدين، دار آفاق، 1985، ص39.
12. سامح الرواشدة: إشكالية التلقي والتأويل، ط1، منشورات أمانة عمان، 2001، ص152.
13. يحيى عبابنة: الرؤى المموهة دراسات في ديوان عرار " عشيات وادي اليابس "، ط1، عمان، 2001، ص60.

14. موسى ربابعة: الانحراف مصطلحًا نقديًا، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد العاشر، العدد الرابع، 1995، ص146.
15. جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، 1986، ص192 – 193.
16. يحيى عبابنة: مرايا النص، دراسة في قصيدة حفّار القبور لبدر شاكر السياب، بحث ألقاه في مؤتمر النقد الأدبي، جامعة اليرموك، 1998، ص39.
17. بشرى موسى صالح: نظرية التلقي (أصول وتطبيقات)، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2001، ص70. وانظر: عماد الضمور: فضاءات نصية، ص49.
18. سامح الرواشدة: إشكالية التلقي والتأويل، ص57.
19. جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص185. وانظر سامح الرواشدة: إشكالية التلقي والتأويل، ص6.
20. سامح الرواشدة: شعرية الحاجة، دراسة في ديوان أقوال جديدة عن حرب البسوس لأمل دنقل، ص22.
21. جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص182.
22. سعد أحمد محمد الحاوي: الصورة الفنية في شعر امرئ القيس، ط1، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1983، ص131.
23. الطاهر أحمد مكي: امرؤ القيس حياته وشعره، ط1، دار المعارف، مصر، 1993، ص268.
24. محمد عبد المطلب: قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، 1996، ص299.
25. عدنان حيدر: معلقة امرئ القيس: بنيتها ومعناها، مجلة فصول، عدد (3)، مجلد (15)، 1996، ص218.
26. جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص104.
27. امرؤ القيس: الديوان، تحقيق، محمد أبو الفضل إبراهيم، ط4، دار المعارف، القاهرة، ص15.
28. المصدر نفسه: ص29.
29. المصدر نفسه: ص17.
30. أنبوب السقي المذلل: ساق كساق البردي وهو نبات يقوم على سوق في مناقع الماء.
31. امرؤ القيس: الديوان، ص63.
32. الغيطان: الأرض المطمئنة، والملاء المنشر: الثوب المبسوط.
33. امرؤ القيس: الديوان، ص73.
34. عن كل فيقة: عن كل ما يجتمع من الماء. ويحور الضباب: يرجع الضباب وهو جمع ضب الحيوان المعروف. والصفاصف: الأرض المستوية.
35. امرؤ القيس: الديوان، ص13.
36. المصدر نفسه، ص54.
37. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص83.
38. المصدر نفسه، ص83.
39. سيبويه: الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1988، ج1،

ص34.
40. جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص180.
41. امرؤ القيس: الديوان، ص13.
42. المصدر نفسه: ص26.
43. المصدر نفسه: ص29.
44. المصدر نفسه: ص242.
45. سورة الرعد (31).
46. امرؤ القيس: الديوان، ص252.
47. المصدر نفسه: ص254.
48. ابن المعتز: البديع، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، ط1، دار الجيل، بيروت، 1990، ص152.
49. امرؤ القيس: الديوان، ص32.
50. هصرت: جذبت. والشماريخ: جمع شمراخ أو شمروخ وهو غصن دقيق ينبت في أعلى الغصن الغليظ.
51. امرؤ القيس: الديوان، ص39.
52. المصدر نفسه: ص41.
53. المصدر نفسه: ص61.
54. المصدر نفسه: ص68.
55. المصدر نفسه: ص230.
56. الزمخشري: الكشاف، 1/ 14.
57. محمد عبد المطلب: البلاغة الأسلوبية، ص279.
58. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص162.
59. محمد عبد المطلب: قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، 1986، ص262.
60. منذر عياش: العلامتية (السيميولوجيا) قراءة في العلامة اللغوية العربية، ط1، مؤسسة اليمامة، الرياض، 2009، ص209.
61. امرؤ القيس: الديوان، ص12.
62. منذر عياش: العلامتية (السيميولوجيا) قراءة في العلامة اللغوية العربية، ص222.
63. امرؤ القيس: الديوان، ص28.
64. المصدر نفسه: ص15.
65. هضيم الكشح: ضامرة الوسط. والمخلخل: يعني الساق وهو مكان الخلخال.
66. مهفهفة: خفيفة اللحم. مصقولة: مجلوة. والسّجنجل: المرآة الصافية.
67. امرؤ القيس: الديوان، ص41.
68. المصدر نفسه: ص22.
69. محمد عبد المطلب: قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، ص263.
70. امرؤ القيس: الديوان، ص27.
71. النصيف المثقب: النقاب ذو الثقوب.

72. امرؤ القيس: الديوان، ص47.
73. المصدر نفسه: ص58.
74. المزيد: ضرب من عالي الرخام. والساجوم: وادٍ بجزيرة العرب.
75. منذر عياش: العلامتية (السيميولوجيا) قراءة في العلامة اللغوية العربية، ص233.

Deviation in Emre' Al-Quais' Poetry

Dr. Maher Ahmed Al-Mobideen
Faculty of Arts - Mutah University
Al-Karak - Jordan

Abstract

This article investigates deviation in Emre' Al-Qais' poetry, which is an important stylistics feature that is concerned with the structure of poetry. Deviation constitutes a significant feature in the discourse of poetry since it displays the poets' creativity in expressing the deep connotations in the discourse of poetry and it also expresses the role of the listener. Therefore, this study endeavours to discover the usefulness of deviation through exploring the opinions of both old and modern critics. It also examines the various types of deviation in Emre' Al Quais' poetry such predication with regard to subject and predicate, deviation in modifiers and in genitives as well as structural deviation that is manifest in preposing and postposing certain elements. These types of deviation were examined in a sample of Al-Qais' poetry. The results showed that the poet utilized these devices properly in a manner that shows the beauty of the language of poetry.