الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم
كلية الآداب و الفنون
قسم اللغة العربية و آدابها

بحث مقدم لنيل درجة الماجيستر في النقد الأدبي
في إطار مشروع
"التراث النقدي العربي و مناهج القراءة الحديثة "
بعنوان:

العدول في ضوء الأسلوبية المعاصرة

- من الرؤية إلى الإجراء -

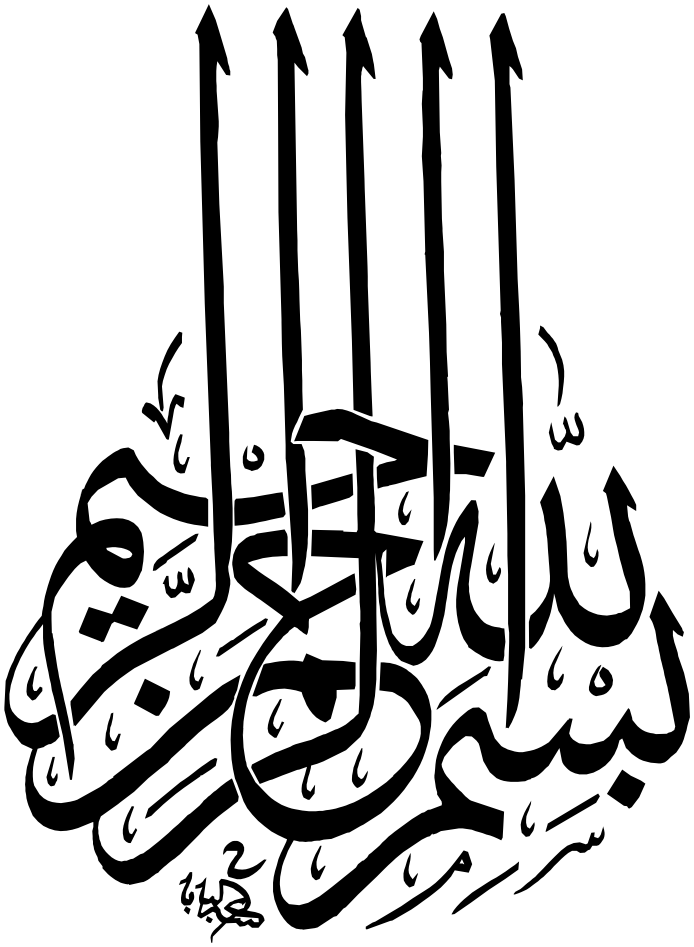
إعداد الطالب : تكوك الحاج

إشراف الدكتور : لطروش الشارف

أعضاء لجنة المناقشة :

مكاوي خيرة	أستاذة محاضرة أ	جامعة مستغانم	رئيسا
لطروش الشارف	أستاذ محاضر أ	جامعة مستغانم	مشرفا و مقررا
زيوش محمد	أستاذ محاضر أ	جامعة شلف	مناقشا
شارف عبد القادر	أستاذ محاضر أ	جامعة شلف	مناقشا
حفار عز الدين	أستاذ محاضر أ	جامعة مستغانم	مناقشا

السنة الجامعية : 2013 _ 2014



{ يَرْفَعْ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنْكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ }

[المجادلة:11].

{ يَرْفَعْ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنْكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ }

[المجادلة:11].

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمـــة

الحمد لله رب العالمين ،والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين سيدنا ونبينا محمد الهادي الأمين ،وعلى آله ،وصحبه أجمعين ،وبعد...

إن السؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا ويتم ترديده مرارا هو - نفسه- الذي راود أهل البلاغة والنقد في التراث العربي ،حيث تبلور في :- ماهي الظاهرة الأدبية بعامة؟ وماهي مكوناتها بخاصة؟

إن هذا السؤال الأخير ،لطالما تعددت الإجابات عنه وتباينت - في آن واحد -، فتارة يروج للظاهرة الأدبية على أنها إلهام ونبوغ،وكرة أخرى تنعت على أنها صناعة ومعاناة.

ولعل التعديل والتحول الذي اعتور نظرية الأدب بشكل عام ؛بالانتقال من الخارج إلى الداخل في مقاربة الإبداع الأدبي ؛والاتجاه في المقاربة بالبحث عن أدبية الأدب ،استحال السؤال الجوهري ضمن الإطار المعرفي والأفهومي لنظريات الأدب الحديثة إلى:

- ماهو السر الذي يجعل من العمل اللغوي عملا أدبيا ؟- أو بعبارة أدق – ماهو المكون اللغوي الرئيس الذي يرتقي بالعمل اللغوي لأن يصير أدبا؟

إن هذه الاستحالة في مقاربة الأدب هي التي أنتجت مفهوم العدول. ومع أن مبدأ الانتقال من السياق الخارجي إلى النسق الداخلي في مقاربة ماهية الأدب تكرس وتجسد حديثا ،وأنتج المفهوم (العدول) كآلية تحليلية ضمن المقاربات النقدية المعاصرة ،مسعفة لتجلية شعرية الخطاب الأدبي ،من ناحية ،وكخاصية وسمة محورية لغوية متحققة في النسيج اللغوي للخطاب الأدبي بمختلف ضروب أجناسه ،يستحيل أن يخلو الأدب منها، من ناحية أخرى.

وبما أن مفهوم العدول(**L'ECART**) حظي برعاية غير مسبوقة ضمن المقاربات النقدية المعاصرة – ولاسيما – الأسلوبية منها؛ فهذه المقاربة الأخيرة تتغيا البحث عن الخصائص اللغوية التي تميز العمل اللغوي من الأثر الأدبي ،ولعل أهم خاصية في هذا

الإطار المعرفي تترسخ في ظاهرة العدول. فهذا المصطلح القديم الحديث الذي يعني في مفهومه المعاصر: الاستعمال غير المألوف للأديب من مفردات وتراكيب وصور ،يخرج بها عما هو معتاد ،طامحا أن يتفرد بإبداعه وراميا إلى تحقيق شعرية في إنتاجه ؛وبذلك سيكون العدول هو الفيصل ما بين الكلام الفني وغير الفني ؛وهو الحد المائز ما بين العمل الأدبي من العمل اللاأدبي.

ولئن كان الإقرار بحداثة المفهوم (العدول)تنظيرا وتطبيقا أمرا بَدْهِيّا ومسلّما به، فإن معاودة البحث في النصوص العربية ،البلاغية منها والنقدية في تراثنا ،أمر صار ضروريا وملحا – في الآن ذاته – وذلك لفهم تلك النصوص في ضوء المناهج النقدية المعاصرة ،والدراسات اللغوية الحديثة في الأدب ،من ناحية،ونفض الغبار عن المقولات الرئيسة منا قصد تنميتها وصياغتها كرة أخرى بما يتساوق والنمو الفكري والحضاري ، وأدوات الفهم التي وفرها لنا العصر الراهن.

وقد سعينا من خلال هذا البحث إلى قراءة معاصرة لحضور تراثي ناجز في موضوع راهن ،حكمتنا في هذا نتيجة بدهية مفادها أن المعاصرة لا مفر منها ،وأنها لا تلغي وتنفصل عن التراث مطلقا ؛حاولنا – إذاً – أن نحين ونبيء مفهوما ضاربا بجذوره في تراثنا البلاغي والنقدي ،ونحن نتغيا في كل هذا أن تكون قراءتنا قراءة معاصرة تتريثية على – حد تعبير- **محمد عابد الجابري**.

إن قراءة التراث بشكل عام ،قسمت الباحثين حوله وفيه إلى طائفتين: طائفة متعصبة له ، وطائفة أخرى متعصبة عليه،فهذه المغالاة في الإفراط أو التفريط في التراث البلاغي والنقدي ،هو أهم سبب دفعنا إلى مطالعة وتصفح المتون البلاغية والنقدية على السواء، وحاولنا من خلال هذا البحث أن نؤكد أهمية التاريخي في الراهن، والإقرار على أنه والحاضر جزء لا يتجزأ من السيرورة العلمية التي لا تنفصل حلقاتها.
ودافع آخر كان من وراء اختيارنا لهذا الموضوع"العدول في ضوء الأسلوبية المعاصرة- من الرؤية إلى الإجراء-"هو التوتر المستمر الذي يعيشه العقل العربي المعاصر بين

جذوره الثقافية العربية من جهة ،وبين المنجز الغربي الوافد ،من جهة أخرى ، أو ما أسماه الدكتور عبد العزيز حمودة بـ "ثقافة الشرخ".

وثالث الدواعي، ما يكتب حديثا حول نظرية العدول البلاغي، أهو "الانزياح" بمفهومه اللغوي والاصطلاحي الراهن أم هو شيء آخر يتجسد في " أدبية الخطاب " و"الوظيفة الشعرية" التي يروج لها بأنها هي الموضوع الحقيقي والوحيد لعلم الأدب؛ وأي منهج نقدي معاصر يحق له أن يتبن هذه الخاصية والظاهرة اللغوية (العدول)، كإجراء لغوي مستخدم، من ناحية، وكآلية تحليلية مسهمة في تجلية مجالي شعرية الخطاب الأدبي في عمومه،من ناحية ثانية؛علما أن الكثير من مناهج القراءة الحديثة احتضن هذا المفهوم ضمن مقولات حقلها المعرفي والاصطلاحي ،فإذا كان المفهوم قد ترعرع في البلاغة ونتج في الأسلوبية فإنه قد نضج في الشعرية.

وآخر الدوافع هو ما ينجز حول الظاهرة (العدول) ضمن البحوث الجامعية الأكاديمية. فقد تُنُوِلَ (العدول) في غير ما مرة ،- ولاسيما – عند الطالب عبد الحفيظ مراح ،والذي كان بحثه موسوما بـ"ظاهرة العدول في البلاغة العربية – مقاربة أسلوبية-" وما يسترعي الانتباه في هذه القراءة أنها كانت قراءة بلاغية بحتة ،أو بالحري، قراءة تقليدية فقد استصفى من الظاهرة المتحدث عنها في عمومها ،التشبيه والاستعارة والكناية ثم عرّج في آخر بحثه على المكون البديعي لظاهرة العدول– قيد الدراسة- إلا أن مقاربته لها لا تمت للمقاربة الأسلوبية بشيء على الإطلاق.

هذه هي أهم الدوافع التي جعلت اختيارنا يقع على مفهوم "العدول في ضوء الأسلوبية المعاصرة من - الرؤية إلى الإجراء-".فقد استصفينا مقولة العدول من التراث النقدي البلاغي العربي ،وحاولنا أن نقرأها في ضوء منهج نقدي معاصر، رؤية وإجراء، ومرد هذا الاختيار عائد لطبيعة القضية "العدول"،حيث أن مصطلح العدول التراثي يتدانى إلى حد الترادف والتطابق من مصطلحات العدول المعاصر"الانزياح والانحراف والوظيفة الشعرية" ،أما عن انتقائنا للمنهج النقدي المعاصر (الأسلوبية)، بحكم أن العدول هو من أهم مقولاتها الرئيسة ،- أو بالحري - هو قطب الرحى في حقله

الاصطلاحي ،هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى بوصف أن (الأسلوبية المعاصرة) ، بإقرار معظم النقاد في الخطاب النقدي الجديد هي وريثة البلاغة القديمة و- بخاصة – في منظورها الجمالي ضمن مقاربتها للأدب ؛على الرغم من أن أرسطو قد قسم البلاغة قسمين :قسم يهتم بخطاب الإقناع والتأثير والتداول في أصناف الخطابات ،وقسم آخر غايته استكناه الأبعاد الفنية والجمالية للخصائص اللغوية الشعرية – على حد تعبير – الدكتور محمد مشبال . ومن ههنا حاول البحث بمدخله وفصوله الثلاثة مناقشة إشكالية رئيسة ،ومجموعة من المباحث المتعددة التي تنضوي تحتها ؛ وجميعها تحاول أن تتقرى الظاهرة – قيد الدراسة – " العدول في ضوء الأسلوبية المعاصرة من - الرؤية إلى الإجراء-"،أما عن الإشكالية المحورية فتتمثل في :

- هل في العدول البلاغي والنقدي في التراث العربي بمفهومه اللغوي ومسمياته الاصطلاحية ،وبمستوياته وأبعاده الوظيفية ما يفيد بأنه صدى – أو هو- رديف للعدول الأسلوبي المعاصر الذي يطلق عليه [في الخطاب النقدي العربي الجديد] إطلاق "الانزياح".؟

وقد اخترنا في محاولة الإجابة عن هذه الإشكالية الكبرى المنهج الأسلوبي والذي يتكئ في تحليله للظواهر اللغوية على مستويات لسانية تتجسم في المستوى الصوتي والتركيبي ،والدلالي ؛ومن ثمة حاولت هذه المقاربة الأسلوبية أن تتقرى وتقترب من دلالات اللغة الواصفة (اللغة البلاغية والنقدية) بمنهجية وصفية تحليلية استنتاجية.

ومن ههنا أسّسنا خطة البحث على مدخل وثلاثة فصول.

حاولنا في المدخل أن نبحث عن المفهوم اللغوي واصطلاحات (مسميات) أخرى لأسلوب العدول التراثي ؛ثم عرّجنا على الأسلوبية بمفهوم الأسلوب في التراث العربي بدءا ، ومفهومه ومفاهيم الأسلوبية في الدراسات النقدية المعاصرة ثانيا ،وبالأسلوبية وعلاقاتها، - وبالاخص- مع "البلاغة" و"النص الأدبي" و"الشعرية**POETIQUE**"أخيرا .

أمّا الفصل الأول ،والذي كان معنونا بمستويات العدول في فضاء التراث البلاغي والنقدي العربي ،فقد استبحثنا فيه "الضرورة الشعرية" ومصطلح "التحريف " على

المستوى الصوتي ،ثم ظاهرتي " التقديم والتأخير " و"الالتفات "على المستوى التركيبي، أمّا المبحث الثالث من الفصل الأول ،تبلورت المساءلة فيه عن ألوان الصور البيانية الآتية:(التشبيه، الاستعارة، ثمّ الكناية)وقد تراءى لنا أن هذه الوحدات اللسانية تتمظهر على المستوى الدلالي .

أما الفصل الثاني الموسوم بـ " العدول في الدراسات النقدية المعاصرة "، استهللناه بتمهيد تحدثنا فيه عن مفهوم الظاهرة العام ،ومن ثمة عرجنا على المباحث الآتية:

1- العدول وتعدد المصطلح: وقد عالجنا فيه إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي المعاصر مستصفين في ذلك ثلاثة مصطلحات تراءى لنا أنها هي الأوفر حظا في الذيوع والانتشار والقبول في التعبير عن مفهوم الظاهرة الوافد(**L'ECART**) من قِبل أرباب النقد العربي الجديد ،والتي تمثلت في العدول والانزياح والانحراف.
2- أشكال العدول: تناولنا فيه بمنهجية وصفية تحليلية العدول الصوتي ،العدول التركيبي ،ثم العدول الدلالي (والذي كانت الاستعارة من أهم روافده)؛ومما ينبغي الإشارة إليه ههنا ،هو أننا توخينا في قراءة هذا المبحث (أشكال العدول) بأن تكون قراءة موازية لقراءة الفصل الأول في مباحثه [(الضرورة الشعرية، التحريف) و(التقديم والتأخير،الالتفات) و(التشبيه، الاستعارة، والكناية).على المستوى الصوتي أولا ،وعلى المستوى التركيبي ثانيا وعلى المستوى الدلالي أخيرا] ، لذا درجنا على تسمية العدول الذي يتم على المستوى اللساني الصوتي بالعدول الصوتي ؛والذي يتم على المستوى التركيبي بالعدول التركيبي، وبالعدول الدلالي إذا تم على مستوى العلاقات الغيابية (المستوى الدلالي) لا الحضورية (التركيب اللغوي المتحقق).

وقد خصصنا ثالث الفصول في التحدث عن "الشعرية والعدول "والذي اتخذناه عنوانا له ،من خلال التطرق في التمهيد إلى العلاقة بين الأسلوبية والشعرية(واللتان كان

القاسم المشترك بينهما هو العدول) ،ثم التفتنا إلى مفهوم الشعرية العام في الدراسات النقدية القديمة، ولاسيما العربية منها وحاولنا في هذا المبحث أن نجد حبل التواصل ما بين القراءات النقدية القديمة لمفهوم الشعرية وقراءات الشعرية في الخطاب النقدي المعاصر، ثم ذيلنا المبحث الثاني من الفصل الثالث بعنوان " أدبية الخطاب" وقد تراءى لنا في قراءتنا لهذا المبحث أن "الوظيفة الشعرية "أو "أدبية الخطاب" أو "أدبية الأدب" وغيرها من المصطلحات المتداولة (المقبولة منها وغبر المقبولة) هي - في حقيقة أمرها - هي مسميات أخرى للعدول الأسلوبي المعاصر؛ لكن في إطار مبدأ (العلائقية والشمولية) الذي يسم الخطاب الأدبي من منظور النقد الألسني الجديد في إطار المقاربة المحايثة.

وقد كان سندنا في هذا بعد الاستعانة بالله أولا ،جملة من المصادر ،والتي كوّنت لنا خلفية معرفية ومعيارا احتكمنا إليه في مسار بحثنا ،ولعل من أهمها مدوّنات الجرجاني وابن جني وابن الأثير وأبو هلال العسكري وحازم القرطاجني والسكاكي وغيرهم،أما عن المراجع العربية منها والمعربة فقد ارتكزنا على كتابي الدكتور أحمد محمد ويس "الانزياح ...." وكتاب يوسف وغليسي "إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد" وجملة من مدونات أعلام النقد العربي المعاصر كعبد السلام المسدي وصلاح فضل وكمال أبي ديب وغيرهم؛ وأخرى من الكتب المترجمة لأعلام الخطاب النقدي الجديد كرومان جاكبسون وتودوروف وجون كوهين وغيرهم .

وقد حاولنا- قدر الإمكان- في فصول البحث وثناياه ،الفصل والتفرقة بين أفهومين، تراءى لنا أنهما من أهمّ الصعوبات التي جابهت سبيل هذا البحث المتواضع ، واللذان تمثلا في :العدول كخاصية لغوية متحققة(متجسدة) في نسيج النص الأدبي ؛وبين العدول كآلية تحليلية تسعف الناقد على تبين شعرية النصوص الأدبية وقياس درجة انعدالها(الشعرية كمنهج). والأفهوم الثاني ترسخ في مفهومي "الشعرية والوظيفة الشعرية" ،بوصف الشعرية **LAPOETIQUE** منهجا نقديا مستقلا بذاته يسعى إلى استكشاف الخصائص اللغوية المجردة التي يغدو بها أي عمل لغوي لأن يصير عملا

أدبيا ؛أي أن الشعرية كمنهج تستعين بالعدول كآلية لاستكشاف الخصائص اللغوية المجردة – الآنفة الذكر- ؛ وبين **الوظيفة الشعرية** **LA Fonction POETIQUE** بوصفها البنية اللغوية التي لن يستطيع أي خطاب أدبي أن يخلو منها ؛في علاقاتها مع الوظائف اللغوية الأخرى ضمن مخطط رومان جاكبسون الشهير. من هذه الزاوية ارتأيت أن أعنون المبحث الثاني من الفصل الثالث بـ " أدبية الخطاب" حتى أميط اللبس عني أولا، وعن القارئ البسيط العادي ثانيا ،وفي هذا الصدد أشير إلى أن حقول القراءة في البحث تشعبت لتشمل المكتبة القديمة نحوا وبلاغة ونقدا ،والمكتبة الحديثة في مجالات متعددة كاللسانيات والأسلوبية والشعرية وغيرها ...لذلك كان من الصعوبة بمكان الإحاطة بكل هذه الحقول المتشعبة ،والاطلاع على مختلف متونها ومراجعها في ظرف وجيز لا يتعدّى أشهرا معدودات ،الأمر الذي سيقف وراء ما قد يظهر فيه من خلل ومزالق وسقطات، وفي هذه الإشارة ألتمس الاعتذار المسبق عما سيسجل – بحول الله- على هذا العمل المتواضع من تحفظات وملاحظات علمية بالدرجة الأولى من قبل أعضاء لجنة المناقشة .

وختاما أتوجه بالشكر الجزيل لأستاذي الدكتور لطروش الشارف على ما أولاني به من رعاية علمية ،وعلى تشجيعه لي على ضرورة المضي قدما نحو إنجاز هذا البحث؛ مما ولد فيّ عزيمة حالت بين إتمامه وبين عوائق جابهته. كما لا يفوتني أن أتقدم بالشكر الجزيل والعرفان بالجميل إلى كل من أسهم في كتابة هذا البحث على الحاسوب الألي، فإليهم - خصيصا – أتوجه بالشكر.

المدخل

مدخل إلى (ظاهرة) العدول في ضوء الأسلوبية المعاصرة

أولا:- الماهية اللغوية والاصطلاحية للعدول

أ- العدول في اللغة والاصطلاح

ب- اصطلاحات العدول في التراث البلاغي والنقدي العربي

ثانيا :- الأسلوبية :مفاهيمها وعلاقاتها

أ- مفهوم الأسلوب في التراث العربي

ب- مفهوم الأسلوب والأسلوبية في الدراسات النقدية المعاصرة

ت- الأسلوبية وعلاقاتها :

- البلاغة
- النص الأدبي
- الشعرية

1- الماهيّة اللّغويّة والاصطلاحيّة للعدول التّراثي:

أ_ العدول في اللّغة والإصطلاح:

لا يستقيم الحديث عن أيّ ظاهرة أدبيّة أو مصطلح نقدي سوى بالتطرّق إلى دلالاته اللّغويّة وهذا مما يدفعنا، إلا أن نعج على فصول المعاجم اللّغويّة وأبواب أمات الكتب العربية، ولعلّنا سنجد ضالّتنا في أصل الكلمة اللّغوي ومفهومها في لسان العرب لصاحبه ابن منظور (ت 711 هـ) حيث يقول هذا الأخير: " عدل عن الشّيء يعدل عدلا وعدولا حاد عن الطّريق جار وعدل إليه عدولا رجع، وماله معدل ولا معدول أي مصرف، وعدل الطّريق مال...ومنه قول أبي خرّاش:

على أنّني إذا ذكرتُ فراقهم تضيق عليّ الأرضُ ذاتُ المعادلِ

أراد ذات السّعة يعدل فيها يمينا وشمالا من سعتها والعدل: أن تعدل الشّيء عن وجهه، تقول عدلت فلانا عن طريقه وعدلت الدابّة إلى موضع كذا.[1]

إنّ هذه الالتفاتة المعجميّة تؤشّر على أنّ المادّة اللّغويّة "عدل "تدلّ على الميل والخروج والتّغيير.

أمّا العدل فهو:" ضدّ الجَور، وما قام في النّفوس أنّه مستقيم، كالعَدَالة والعدوَلة والمعْدَلَةِ. عدل يعدل فهو عادل من عدول وعدل بلفظ الواحد، وهذا اسم للجمع رجل عدْلٌ، وامرأة عدلٌ وعدْلَةٌ ؛ وعدل عنه يعدل عدلاً وعدولاً: حاد وعدل إليه عدولاً: رجع وعدل الطّريق مال وانعدل عنه وعادل، اعوج" [2].

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د ط)، 1994م، مادة (عدل).

[2]- الفيروزآبادي، (ت 817هـ): القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التّراث في مؤسّسة الرّسالة. مؤسسة الرسالة،بيروت ،ط2،1987 م، باب (العين)، فصل (اللام).

لقد انحصرت مادّة (عدل) بين العدل ومشتقّاتها وبين الدّلالة الثّانيّة المتمثّلة في الميل والاعوجاج والخروج ،وهذه الدّلالة قريبة إلى حدّ بعيد من الدّلالة الاصطلاحيّة والفنيّة للعدول الّتي تعني الخروج عن الأصل اللّغوي والمعياري في الصّياغة اللّغويّة ولا سيما في التّركيب الأدبي لغايات فنيّة وجماليّة، فهذا الخروج يكون مقصودا من قبل منشىء الكلام سواء أكان هذا الكلام لغويّا أم إنتاجا أدبيّا.

إنّ الدّلالة الثّانية المشار إليها هي محور بحثنا، فالعدول من الفعل عَدَلَ، وكلمة عَدَل تعني في أبسط تعريفاتها من خلال المدلول الثّاني لها ،مَال، وخَرَج، وغَيّرَ.و من ههنا يمكن لنا أن نستنبط التّعريف الآتي للعدول والّذي يتمثّل في أنّه خاصيّة لغويّة تتجسّد في الاستعمال، يخرج بوساطتها الأديبُ عن المألوف من الكلام سواء كان هذا الاستعمال في جانب المفردات أو الصّيغ أو الصور لغايات فنيّة وجماليّة يبتغيها الأديب حتى ينفَردَ بإنتاجه ويظهر قدرته الإبداعية.

إنّ الخروج عن الكلام العادي، أو كسر القواعد النّحويّة أو العروضيّة أو الصّرفيّة لغايات فنيّة وجماليّة يسمّى عُدُولاً.

ب- <u>اصطلاحات العدول في التّراث البلاغي والنّقدي</u>:

يعتبر العدول من أكثر المصطلحات دورانا في متون الكتب البلاغيّة والنّقديّة في التّراث العربيّ، وقد ورد بمشتقّاته، " ونحو من تكثير اللفظ لتكثير المعنى العدول عن معتاد لفظه"[1] ويعدل عن مألوف الكلام لغايات فنية وجمالية، قد تتمثل في "... الاتساع، والتوكيد والتشبيه"[2]

- لقد وضّح ابن جني (ت392ه) في حديثه عن المجاز الّذي هو من اصطلاحات العدول كما سيمرّ بنا، يقول **للنبيّ(ص)** في فرس "هو بَحر" فأمّا الاتّساع فلأنّه زاد في أسماء الفرسِ الّتي هي فرُسُ وطرف وجواد ونحوها البحر، حتّى إنه إن احتيج إليه في شعرٍ أو

[1]- ابن جني: الخصائص، تح: محمد علي النجار، ج3، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت (د ت) ص 267.

[2]- نفسه ج2، ص 442.

سجعٍ أو اتّساع أُستعمل استعمال بقيّة تلك الأسماء، لكن لا يفضي إلى دلك إلاّ بقرينة تسقط الشّبهة. وأمّا التّشبيه فلأنّ جريه يجري في الكثرة مجرى مائه، وأمّا التّوكيد فلأنّه شبّه العرض بالجوهر وهو أثبت في النّفوس منه "[1].

لقد ورد مصطلح العدول عند معظم البلاغيّين والنّقاد على اختلاف مشاربهم كـ**"الفرابي** (ت339هـ)، **الرماني**(ت هـ)، **ابن سينا**(ت428هـ)"[2] وغيرهم:

أمّا **عبد القاهر الجرجاني**(ت471هـ) فقد ورد عنده المصطلح غير قليل من المرّات حيث أن "الكلامَ الفصيحَ ينقسم قسمين، قسم تعزى فيه المزية والحسن فيه إلى اللّفظ، وقسم يعزى ذلك فيه إلى النّظم، فالقسم الأوّل: "الكناية" و"الاستعارة" و"التّمثيل" الكائن على حدّ الاستعارة، وكلّ ما كان فيه على الجملة، مجاز واتّساع وعدول باللّفظ عن الظّاهر"[3].

وممّا تجدر الإشارة إليه أنّ الكثير من البلاغيّين، استعملوا المصطلح بمشتقّاته وربطوه مع الكثير من المصطلحات، كالمجاز والاتّساع ومصطلحات أخرى، إلّا أنّ الظّاهر من كلام عبد القاهر الجرجاني أنّ العدول مرتبط بنظم الكلام، وهو مزية من مزاياه يستخدم لغايات فنية وجمالية.

أمّا استعمال المصطلح عند **ابن الأثير** (ت 637هـ) فقد ورد عنده كثيرا "فالعدولُ عن صيغة من الألفاظ إلى صيغة أخرى لا يكون إلّا لنوع خصوصيّة اقتضت ذلك".[4]

لقد مرّبنا ما يقترب من هذا القول الّذي يتمحور حول غايات العدول، الّذي يفضي مستعمله، ويرنوا مواطن جماليّة وتأثيريّة لدى المتلقّي. والعدول هو إنّ العدول مصطلح تنازعته الكثير من الحقول المعرفيّة القديمة لكنّ المتّفق عليه أنّ محضنه كان بلاغيّا

---

[1]- المصدر السابق، ج2، ص 442-443.

[2]- ينظر: أحمد محمد ويس: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي ،(دراسة) ،اتحاد الكتاب العرب، دمشق (د ط) 2002م، ص 37-39.

[3]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قراءة وتع محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة (د ط)، 1991م ص 429-430.

[4]- ضياء الدين ابن الأثير، المثل في أدب الكاتب والشاعر، تح وتع :كامل محمد عويضة ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998م، ص 196-197.

بالدّرجة الأولى، فـ **" العدول عن التّصريح باب من البلاغة صار إليه كثيرا، وإن أورث تطويلا، يحكى عن شريح أنّ رجلا أقرّ عنده بشيءٍ ثمّ رجع ينكر فقال له شريح: شهد عليك ابن أخت خالتك، آثر شريح التّطويل ليعدل عن التّصريح بنسبه الحماقة إلى المنكر لكون الإنكار بعد الإقرار إدخالا للعنق في ربقة الكذب لامحالة، أو للتّهمة"[1].**

لقد ورد المصطلح (العدول) وبعض مشتقّاته عند عدد غير يسير من أرباب النّقد واللّغة والبلاغة، فقد أُستخدم في متون النّقد الفلسفيّ ك**الفارابي،** وابن سينا، وعند جمهور البلاغيّين ولعلّ **السّكاكي** يلحّ على أنّ محضنه كان بلاغيّا ،ويؤكّد الباحث **أحمد محمّد ويس** العراقي أنّ المصطلح كثيرُ الورود في كتب التّراث، وعلى أنّه من أقوى المصطلحات القديمة تعبيرا عن مفهوم الانزياح.[2]

وقد حظي المصطلح لدى العديد من النّقاد والدّارسين المحدثين بالاستعمال، ورأى بعضهم أنّ مصطلح العدول هو أحسن ترجمة لمفهوم "Ecart"، ويفضّل البعض الآخر من أعلام النّقد العربي المعاصر، مصطلح **"الانزياح "** كترجمة لمفهوم الأجنبي الأنف.

لقد كان الوعي كبيرا بهذه الظّاهرة منقبل أعلام البلاغة العربيّة القديمة، وروّاد النّقد الأدبي واللّغوي **كابن الجني** ومن قبل **ابن سينا،** وشيخ البلاغة العربيّة **عبد القاهر الجرجاني** ومدرسة **السكاكي** البلاغيّة المتأخّرة، فهذه الخاصيّة اللّغويّة الّتي تستعمل من قبل المبدع لغايات يقتضيها الاستعمال، قد تكون في الكثير من الأحايين كسرا للأصل اللّغوي الذّي وُضعت له الكلمة، أو خرقًا للتّركيب اللغوي المألوف من قبل أهل اللّغة، أو خروجا عن المعيار المصطنع من قبل النّحاة.

فالمهمّة الّتي يضطلع بها المصطلح ـ إن صحّ القول ـ أثناء الاستعمال اللّغوي، لا تكون جزافا بل لغايات مقصودة، وهذا ممّا جعل هذه الظّاهرة تكون محسوسة ومرصودة في متون النّقد اللّغوي والأدبي والفلسفي والبلاغي.

---

[1]- السكاكي: مفتاح العلوم ،تج: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية،بيروت ،ط2،1987،ص 102.103

[2]- ينظر: (م – س)،ص37

وليس بخاف ،على أحد أنّ الاستدلال على مفهوم ما، يتقوّى برصد مصطلحاته وتسمياته، فإنّ في التّراث العربي نقديا كان أم غير نقدي عددا من المصطلحات التي تتدانى من مفهوم العدول بدرجة ملحوظة، وسنورد أبرزها.

1- التّغيير :

لقد تردّد هذا المصطلح عند شرّاح **أرسطو** من العرب، **كابن سينا وابن رشد** (ت 595هـ)[1]، والتّغيير هو فعل يؤدّي بالكلام العادي المألوف إلى أن يخرج غير مخرج العادة ،و لقد ذهب **ابن سينا** إلى**" أنّ القول يرشق بالتّغيير، والتّغيير هو أن لا يستعمل كما يوحيه المعنى فقط، بل أن يستعير ويبدل ويشبّه"**[2] وهو يرى**" التّغييرات أربعة: تشبيه واستعارة من الضدّ واستعارة من الشّبيه... واستعارة من الاسم وحده".**[3]

فالتّغيير حسب **ابن سينا** هو كسر المعنى المألوف وتغييره إلى معنى غير مألوف، فهذا الفعل والاجراء يسمّى تغييرا وهو أهل لتحقيق موطن الجمال الفنيّ، فالاستعارة بأنواعها والتّشبيه ماهما إلا صورتين للتّغيير.ومن الّذين أكثروا. من استعمال المصطلح، ابن رشد الذّي يرى أنّ القول الحقيقي إذا غيّر **"سمّي شعرا أو قولا شعريّا ووجد له فعل الشّعر، مثال ذلك قول القائل:**

ولمّا قضينا من منّا كلّ حاجة ومسّح بالأركان من هو مَاسِحُ

أخذنا بأطراف الأحاديث بينا وسالت بأعناق المطيّ الأباطح

وإنّما صار شعرا من قبل أنّه استعمل قوله "أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا، وسالت بأعناق المطيّ الأباطح، بدل قوله تمشّينا وتحدّثنا وكذلك قوله " بعيدة مهوى القرط " إنّما صار شعرا لأنّه استعمل هذا بدل قوله طويلة العنق".[4]

---

[1]- ينظر: أحمد محمد ويس: (م-س)، ص 40-41.

[2]- نفسه ص 43.

[3]- نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تح: محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، (د ط) 1972،م ص 149-150.

يستدلّ **ابن رشد** بهذه الأبيات ليبّن أنّ الشّعر بخاصّة والأدب بعامّة، لا يخلو من هذا الفعل (التّغيير) الّذي يخرج عن المفردة المألوفة والتّركيب المعتاد والمعنى المفترض والدلالات المفتوحة.

فمصطلح التّغيير من هذه الزاّوية لا يختلف عن مصطلح العدول ولاسيما في الدّلالات الفنيّة لاستخدامه، فالإبدال والتّشبيه والقلب والخرق والتّقديم والتّأخير، كلّ هذه الأنواع ما هي إلا تعبير عن مفهوم التّغيير.[1]

2 ـ الانحراف :

حريّ بنا أن نشير إلى أنّ هناك باب من أبواب الخصائص لصاحبه **ابن جني يسمى باب شجاعة العربية** هو الأليق أن يكتسب صفة الهيمنة على المفهوم على اعتبار أنه باب يتفرع إلى روافد بالمعنى آخر هو أقرب بالمصطلحات للعدول، لكن آثرنا أن نتناوله في الفصول اللاحقة، فقد درس **ابن جني** كلّ المصطلحات الّتي تقترب من مفهوم العدول على اختلاف مستوياته، ضمن باب شجاعة العربيّة.[2]

وقد ورد عنده المصطلح إلى جانب مصطلح العدول، إذ يقول :**"ونحو من تكثير اللّفظ لتكثير المعنى العدول عن معتاد لفظه، وذلك فعال في معنى فعيل، نحو طوال، فهو أبلغ من طويل، ، وعراض فهو أبلغ من عريض ... فلمّا كانت فعيل في هذا الباب المطّرد وأريدت المبالغة، عدلت إلى فعال فصارت فعال بذلك فعّالا، والمعنى الجامع بينهما [هو] خروج كلّ واحد منهما عن أصله أمّا فعّال فبالزّيادة وأمّا فعال فبالانحراف عن فعيل".**[3]

فالعدول أو الانحراف يكون عند **ابن جني** لغرض المبالغة، وهو كلّ خروج عن الأصل، فقد جاءت صفة فعال بالعدول عن صفة فعيل لأجل المبالغة. وقد ورد مصطلح "الانحراف" عند عدد غير يسير من أعلام نقدنا القديم، **كابن الأثير، وحازم القرطاجني (ت684هـ)**، ولا يسعنا المجال الزّمني والمعرفي لتتبّع وترصّد ورود مصطلح الانحراف

---

[1]- ينظر: أحمد محمد ويس، (م – س) ص 41-42.

[2]- ينظر: ابن جني، (م س) ،ج2 ص ص: 426-441.

[3]- نفسه: ج3، ص 267-268.

في المتون التّراثيّة، لأنّ هذا الأمر سيبعدنا جانبا نوعا ما عن موضوع دراستنا الموسوم بالعدول في ضوء الدّراسات الأسلوبيّة المعاصرة من الرؤية إلى الإجراء.

3- اللحن:

هناك مصطلحات كثيرة تدور حول مفهوم واحد هو العدول عن أصل مفترض لغايات دلاليّة وفنيّة، كاللّحن لدى يعرّفه **ابن وهب (ت)** بأنّه **"التّعريف بالشيء من غير تصريح، أو الكناية عنه بغيره"**[1]، وإنّ أصل اللّحن عند العرب " أن تريد الشّيء فتوري عنه بقول آخر"[2] يتمظهر معنى اللّحن في قربه من باب العدول في حقيقته اللّغويّة والمعجميّة ؛ فهو إمالة الشّيء عن جهته إمّا لخطأ أو عمد".[3]

وواضح من العبارة الأخيرة أنّ اللّحن (L'incorrection) قد يكون متعمّدا، إذ قد يكون من استعماله غاية ما، وقد تكون في الكثير من الأحيان غاية جماليّة فنيّة.

[1]- ابن وهب: البرهان في وجوه البيان، تح: أحمد مطلوب وخديجة حديثي، منشورات ومطبعة العاني، بغداد (د ط) 1967م، ص 133.

[2]- أحمد محمد ويس: (م س) ص 48.

[3]- نفسه ص 49.

4 ـ المجاز:

لقد كان لهذا المصطلح أهميّة خطيرة في كلام العرب بعامة، وفي متون أهل اللّغة والبلاغة والنّقد بخاصة، فقد عرف تداولا كبيرًا بينهم، ففرّقوا بينه وبين الحقيقة، حيث أنّ الفرق بينهما هو أن يدلّ اللّفظ على أصله في اللّغة وهو الحقيقة، وأن يزال عن موضعه، ويستعمل في غير ما وضع له[1]، ويعتبر هذا مجازا، إذا فالخروج عما وضع له في أصل اللّغة هو من باب المجاز لأنّ اللّفظ في اللّغة له معنيان معنى أوّل وهو حقيقة غير مقصودة، ومعنى ثان يتمثّل في مجاز مقصود والّذي يكون مرتبطا بقرينة تحُول وحصولُ المعنى الحقيقي.

والمجاز أيضا " كلّ كلمة أريد بها غير ما وَقعت له في وضع واضع لملاحظة بين الثّاني والأوّل... [فإذا كانت] الحقيقة ترجع إلى إثبات الكلمة في موضعها [فإنّ] المجاز يرجع إلى إخراج الكلمة عن موضعها"[2].

ويتّضح من خلال الإشارات السّالفة أنّ المجاز ما هو إلا أن يضمن المتكلّم اللّفظ محتوى آخر غير الّذي عرف به في ـأصوله اللّغويّة والمعجميّة. وها نحن نلفي عبد القاهر الجرجاني يوزع المجاز اللغوي إلى نوعين:

أحدهما: يخرج باللّفظة عن معناها الحقيقي الأصلي إلى المعنى المقصود من طريق المشابهة، وهذا الأخير ما نعبّر عنه بالاستعارة[3] كقول **المتنبّي**:

---

[1]- ينظر:عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز (في علم المعاني) ،اختار النصوص وقدم لها: محمد عزام، منشورات وزارة الثقافة، سوريا 1989، ص 317.

[2]- السكاكي، (م ،س)، ص 423،مع تصرف يسير.

[3]- ينظر: إنعام فوال عكاوي، المعجم المفصل في علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، مراجعة: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية بيروت، ط2 1996م، ص 91.

وأقبل يمشي في البساط فما درى إلى البحر يسعى أم إلى البدر يرتقي[1]

في البيت مجاز لغوي علاقته المشابهة وهو استعارة تصريحيّة (عدول دلالي) صرّح فيها بالمشبّه به، وهو البحر ،وكلمة البحر أُستعملت في غير معناها الحقيقي، وهي مجاز يقصد به سيف الدّولة حيث دخل إليه رسول الروّم، والقرينة الّتي تمنع من إرادة المعنى الحقيقي هي قول الشّاعر: أقبل يمشي.

والآخر: علاقة غير المشابهة، ويعرف عند البلاغيّين بالمجاز المرسل، وهو **" الكلمة المستعملة في غير ما تدلّ عليه نفسها دلالة ظاهرة، استعمالا في الغير (كذا)، بالنّسبة إلى نوع حقيقتها، مع قرينة ما نعة عن إرادة ما تدلّ عليه بنفسها في ذلك النّوع"**[2].

من أمثلة ذلك قول **عمر بن كلثوم التّغلبي** (الوافر):

ألاَ لاَ يَجهَلَنّ أحَدٌ عَلينَا فنَجهَل فَوقَ جَهل الجَاهِلين[3]

إنّ كلمة الجهل الأولى دالّة على الحقيقة، وكلمة الجهل الثّانيّة مجاز لأنّها لا تدلّ عل الجهل، وإنّما تدلّ على جزاء الجهل، إلى ما ينتظر المعتدين من قسوة الجزاء، فعبّر بالمسبّب عن السّبب بمعنى العدوان (الجهل).

وقوله تعالى: **"ليسو سواء من أهل الكتاب أمّة قائمة يتلون ءايات اللّه آناء اللّيل وهم يسجدون " [آل** عمران: 113 **]**

فلفظ السّجود هنا ليس حقيقة بل مجاز لأنّ تلاوة آيات الله لا تكون أثناء السّجود، بل أثناء الصّلاة، والسّجود أهمّ وأقوى حركة يقوم بها المصلّي، وأثناءه يكون الامتثال والاذعان للّه، لذا كان السّجود في هذه الآية دالا على الصّلاة .

---

[1]- أبو الطيب المتنبي:الديوان، شرحه وكتب هوامشه: مصطفى سبتي ،ج2، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 1986م، ص 100.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، الدلائل ،ط .محود شاكر، ص 460.

[3]- أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، حققه وضبطه وزاد في شرحه:
- على محمد البجاوي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط1، (د ت) ص 370.

إنّ الاستدلال على أنّ المجاز بعامّة لا يحتاج إلى مزيد من التّوضيح بأنّه من أقرب المصطلحات إلى مفهوم العدول الّذي يتبلور حول معنى سواء أكان هذا الخروج على مستوى الصّوت أم الكلمة أم التّرتيب أم الصّور، فالمجاز ههنا هو عدول دلالي ينضوي مع أقربائه التّشبيه والكناية والاستعارة في دائرته.

لعلّ أنّ باب المجاز واسع يحتاج إلى أطروحة، ونحن ههنا أوردناه لنسبتين أهم المصطلحات التّراثيّة الّتي كانت قريبة إلى حدّ ما من مفهوم العدول أو بالحري تطابقت مع المفهوم وانضوت في دائرته، فالتّغيير واللّحن والخروج والمجاز والخروج على مقتضى الظّاهر ومخالفة المعنى، كلّها مصطلحات تعبّر عن مفهوم واحذ هو العدول الّذي عوّلنا عليه في قراءتنا هذه ليكون عنوانا هذا البحث المتواضع.

لقد كان التّركيز في المحطّة السّالفة الّتي انضوت في لواء اصطلاحات العدول، على مصطلحات معيّنة تتمثّل في (التّغيير واللّحن والانحراف والخروج والمجاز) حتّى نلفت الإشارة إلى أنّ هذه المصطلحات الأخيرة مازال تداولها مستمرّا إلى حدّ السّاعة في التّعبير بها عن مفهوم أسلوبي معاصر يتجسّد في كلمة "Ecart"، الّذي آثرنا أن أحسن ترجمة له هو العدول ليس من باب التعسّف أو شيء آخر من هذا القبيل، بل لأنّ المعنى العام للمفهوم المعاصر والمعنى الدّلالي للعدول التراثي يبدو أنهما سيان هذا من جهة، ومن جهة ثانية أنّ أوّل من ترصّد هذا المصطلح الغربي الحديث هو رائد الأسلوبيّة العربيّة ترجمة، وتنظيرا، وتطبيقا، والمتجسد في الباحث المغاربي **عبد السّلام المسدي في كتابه: الأسلوب والأسلوبيّة**، حيث أحيا مصطلح العدول وجعله ترجمة لـ**"écart"**.

ومن ههنا نستطيع أن نلج المحطّة الثّانيّة في المدخل ؛ أي بالتطرّق إلى الأسلوبيّة بمفاهيمها وعلاقاتها بعد ما أسلفنا الإشارة في المحطّة الأولى بالنّسق الأوّل من البحث العلوق بالعدول بماهيته اللّغويّة والاصطلاحيّة، وتعدّد مسمياته في التّراث النّقدي والبلاغي العربي.

ــ الأسلوبيّة مفاهيمها وعلاقاتها :

1 ــ الأسلوب في التّراث العربي:

إنّ إستراتيجية البحث ومنهجيّته، تفرض علينا المزاوجة بين التّحديدات اللّغويّة والتّحديدات الاصطلاحيّة. ومن ثمّة فإنّ المعاجم العربيّة لم تغفل تناول مفهوم الأسلوب، **فابن منظور**(تـ 711هـ) يقول في لسانه: **" ...ويقال للسّطر من النّخيل أسلوب ،وكلّ طريق ممتدّ، فهو أسلوب، والأسلوب الطّريق، والوجه، والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوءٍ، ويجمع أساليب، والأسلوب، الطّريق تأخذ فيه، والأسلوب الفنّ، أو أساليب من القول أي أفانين منه ."**[1]

لقد فرّق **ابن منظور** في كلمة "الأسلوب" بين قراءتين: الأسلوب بكسر الهمزة وهو الأرجح ـ أو الأسلوب ـ بفتحها من ناحية، والأسلوب بالضمّ من ناحية أخرى[2]. إنّ في قول **ابن منظور** الأسلوب الفن، أو أساليب من القول أي أفانين منه، يدلّ على أنّ مفهوم الأسلوب. لم يبق محصورا في الطّريق والوجه والمذهب، بل جاوز هذا التّحديد اللّغوي إلى المعنى الاصطلاحي تقريبا، كما سيمرّ بنا لاحقا.

هذا عن التّحديد اللّغوي والاصطلاحي لمفهوم الأسلوب، أمّا عن التّفريق بين حركة الهمزة في قراءة كلمة الأسلوب حيث رجّح الباحث الأردني **"يوسف أبو العدوس"** قراءة كلمة "الأسلوب" بالكسر لأنّها تدلّ على معاني التّآلف المفضي إلى الانسجام، والنّسق المفضي إلى حسن الانتظام.[3]

غير أنّنا نرى أنّ كلا القراءتين سواء أكانت القراءة (قراءة كلمة الأسلوب) بضمّ الهمزة أو كسرها سيان، لأنّ وراء معنى الأسلوب بالضمّ ـ وهو الأرجح ـ معنى الفنّ

---

[1]- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن معدم): (م-س) مادة "سلب"

[2]- ينظر: يوسف أبو العدوس: ألأسلوبية (الرؤية والتطبيق) دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط1، 2007، ص 20.

[3]- ينظر: (م- ن)، (ص ن).

ومعنى السمو، وقد أوضح الباحث **محمّد الهادي الطرابلسي** أنّ معنى "الفنّ" المتولّد عن قراءة كلمة "الأسلوب" بالضمّ هي الّتي تنتج التّآلف والنّسق والانتظام.[1] لقد تردّد مفهوم الأسلوب كثيرا في الدّراسات البلاغيّة القرآنيّة وبخاصّة في المباحث المتعلّقة بإعجاز القرآن، وها هو **ابن قتيبة** (ت296 هـ) يقول: **"وإنّما يعرف فضل القرآن من كثر نظره، واتّسع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب، وما خصّ الله به لغتها دون جميع اللّغات ...فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلاما في نكاح أو حمالة أو تحضيض أو صلح أو ما أشبه ذلك لم يأت به من واد واحد، بل يفتن فيختصرها تارة إرادة التّخفيف، ويطيل تارة إرادة الإفهام، ويكرّر تارة إرادة التّوكيد، ويخفي بعض معانيه حتّى يغمض على أكثر السّامعين، ويكشف بعضها حتّى يفهم بعض. ويشير إلى الشيء، ويكنى عن الشيء، وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال، وقد الحفل، وكثرة الحشد، وجلالة المقام "**[2].

ويفهم من كلام **ابن قتيبة** أنّه ربط بين الأسلوب وطرق أداء المعنى، فمقدرة المتكلّم، واختلاف الموقف تؤثّر في تعدّد الأساليب فالّذي يعرف فضل القرآن عنده من كثر نظره، واتّسع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب .

يرى الباحث الجزائري **نور الّدين السدّ** أنّ مفهوم الأسلوب ورد في مواطن كثيرة منه ما جاء رديفا للكلام، وهو يعني في الدّراسات التّراثيّة العربيّة الكيفيّة التي يشكّل بها المتكلّم كلامه، سواء أكان شعرا أم نثرا.[3]

---

[1]- محمد الهادي الطرابلسي: مظاهر التفكير الأسلوبي عند العرب، ضمن كتاب: قضايا الأدب العربي، نشر مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية – الجامعة التونسية 1978م، ص 264.

[2]- ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن: شرحه ونشره أحمد صقر، دار التراث، القاهرة،، ط2، 1973، ص 12- 13.

[3]- ينظر، نور الدّين السدّ ، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب ،(دراسة في النّقد العربي الحديث - تحليل الخطاب السّردي والشّعري)، ج1 - دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع - الجزائر/ (د.ط) 2010 م ص 143.

لقد استعمل **عبد القاهر الجرجاني** كلمة الأسلوب في حديثه عن نظريّة النّظم، وقد عنى بها **" الضّرب من النّظم والطّريقة فيه"**، وتحدّث عن النّسق والصّورة والمجاز والاستعارة، وتمثيل الحسّيات وأسلوب التّقديم والتّأخير وتأثير كلّ من هذه الأساليب في الدّلالة والمعنى.

ومن حسن الإشارة ههنا إلى أنّ **عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ)** قد استخدم كلمة الأسلوب للدّلالة على التّفرقة بين نظم ونظم آخر، حيث يقول**: "واعلم أنّ الاحتذاء عند الشّعراء ، وأهل العلم بالشّعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشّاعر في معنى له ...والأسلوب الضّرب من النّظم والطّريقة فيه، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك (الأسلوب) فيجيء به في شعره وذلك مثل أنّ الفرزدق قال:**

أترجو ربيع أن يجيء صغارها بخير وقد اعيا ربيعا كبارها

واحتذاه **البعيث** فقال:

أترجو كليب أن يجيء حديثها بخير وقد أعيا كليبا قديمها[1].

يتّضح من خلال نصّ عبد القاهر الجرجاني أنّ هناك فارقا بين (المعنى) و(الأسلوب) الّذي يستخدم في الدّلالة على ذلك المعنى، حيث أنّ الأسلوب هو طّريقة في النّظم وضرب فيه، وواضح من استشهاد **عبد القاهر** على الاحتذاء في الأسلوب أنّه يقصد به الطّريقة الخاصّة في التّعبير، وليس ثمّة فارقًا بين بيتي **الفرزدق والبُعيث**. سوى أنّ الأخير استبدل كلمات بكلمات استبدل في الشّطر الأوّل **كليبا بربيع**، وحديثها بصغارها. واستبدل في الشّطر الثّاني كلمة قديمها بكلمة كبارها. إنّ هذا الاستبدال وان كان ينتقل بالمعنى من هجاء **ربيع** إلى هجاء **كليب** لا يُؤثّر كثيرا في الأسلوب، فيظلّ الأسلوبان من حيث الشّكل طريقة واحدة ونظما واحدا.

إنّ القرآن الكريم (الّذي دارت حوله مجمل العلوم اللّغويّة العربيّة) والشّعر يتميّزان بخصائص ومعاني نوعيّة، حيث يمكن الوصول إليها وتحديدهما فـ **" فلا بدّ لكلّ كلام تستحسنه ولفظا تستجيده من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة وعلّة معقولة،**

[1]- عبد القاهر الجرجاني ،الدلائل ، ص 361.

وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذلك سبيل ، وعلى صحّة ما ادّعيناه من ذلك دليل "[1] لقد تحدّث في الأسلوب أغلب البحاثة العرب القدماء، وتناولوه في حقول معرفيّة لها علاقة مكينة بالخطاب وكيفيّة تشكيله ونظمه وطريقة صوغه وترتيبه، وبخاصّة نظم القرآن، ونظم الشّعر. فالأسلوب هو الطّريقة والكيفيّة الّتي يتشكّل بها الكلام الفنّي.

[1]- المرجع السابق، ص 41.

ـ الأسلوبيّة في الدّراسات النّقديّة المعاصرة:

أ- <u>الأسلوب</u>:

لن يكون حديثنا عن الأسلوب هدفا، بل إحالة ضمنيّة إلى الأسلوبيّة والعلاقات الّتي تجمعها بحقول معرفيّة ومناهج أخرى أفادتها واستفادت منها، وهكذا ستكون الأسلوبيّة بدورها منتوجا حديثا ومحفزا مهمّا في قيام مناهج أخرى شأنها في ذلك شأن المناهج في تحوّلاتها المستمرّة من حيث أنّها تقتات من بعضها البعض قبل أن تؤسّس لاستقلاليّتها [الّتي لن تكون إلّا استقلاليّة نسبيّة][1]، والتي لا يمكن أن تلغي الأسس البدئيّة الّتي أسهمت في إنتاجها.

إنّ الأسلوب(style) هو مصطلح حديث نسبيّا ،يمتدّ إلى كلمة(stylus) اللّاتينيّة والّتي كانت تطلق على مثقب معدني كان يستخدم في الكتابة على الألواح المشمّعة (المدهونة)[2] ثمّ تطوّرت دلالتها التّأثيليّة عبر القرون، لتستقرّ الدّلالة الاصطلاحيّة في حقل الكتابة على كيفيّة الكتابة من جهة ومن جهة أخرى: كيفيّة الكتابة الخاصّة بكاتب ما، أو جنس ما، أو عهد معيّن[3].

يتّضح من مدلول كلمة أسلوب(style) في الكتابات الغربيّة على أنّها تدلّ على الطّريقة والكيفيّة في نطاق اللّغة والأدب .

وأحدث تعريف لمفهوم الأسلوب، جاء به **جورج بيفون (g.d.buffon)** (1707-1788م) في خطابه الّذي قال فيه قولته الشّهيرة الّتي هزّت فكرة (طبقيّة الأسلوب) الّتي سادت في القرون الوسطى، إذ قال: **" الأسلوب هو الإنسان نفسه، فلا يزول ولا ينقل**

---

[1]- ينظر: السّعيد بوطاجين: التّرجمة والمصطلح (دراسة في إشكاليّة ترجمة المصطلح النّقدي الجديد) ،الدّار العربيّة للعلوم ناشرون ـ منشورات الاختلاف ـ بيروت، الجزائر، ط 1، 2009م، ص 124.

[2]- ينظر:يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2008م، ص 173.

[3]- نفسه: ص 174.

ولا يغيّر"[1].

من الملاحظ أنّ جلّ التّعريفات المقترحة للأسلوب تتبلور في مبدأين بارزين:

1– **هو مبدأ الخصوصيّة،** ويعرّف الأسلوب وفق هذا المبدأ بأنّه **" طريقة التّعبير المميّزة لكاتب معيّن أو لخطيب أو متحدّث، أو لجماعة أدبيّة، أو حقبة أدبيّة "[2].**

وإلى هذا المبدأ يعود التّعريف المشهور للأكاديمي الفرنسي **"بوفون"** بأنّ الأسلوب هو من الإنسان عينه، وفي هذه الحالة ما على المحلّل الأسلوبي إلّا أن يميّز أسلوب كلّ فرد أو جماعة أو عصر من غيره من الأساليب، والسّعي إلى اكتشاف الخصائص الّتي يتّسم كلّ نوع بها والّتي تنتج عن اختيار أدوات التّعبير، ويحدّد طبيعة المتكلّم أو الكاتب، ومقاصده،[3] وفي هذا الإطار يمكن لنا أن ندرج أيضا تعريف **"أحمد شايب"** للأسلوب بأنّه **" صورة خاصّة بصاحبه، تبيّن طريقة تفكيره، وكيفيّة نظره إلى الأشياء وتفسيره لها، وطبيعة انفعالاته"[4].**

أمّا المبدأ الثّاني في تعريف الأسلوب، فهو المبدأ الفنّي الجمالي، الّذي يهمّ عنوان بحثنا، حيث يعرّف الأسلوب في هذه الحالة بأنّه **" استخدام أدوات التّعبير استخداما واعيا لغايات جماليّة"[5].** وعلى أنّ الأسلوب أيضا ما هو إلا **" حضور سمات لغويّة في نصّ أو** مجموعة **من النّصوص ذات خصائص جماليّة".[6]**

---

[1]- ينظر يوسف وغليسي (م س) ص 186.

[2]- ـ محمّد عنّاني : المصطلحات الأدبيّة الحديثة ،الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، لونجمان، القاهرة ط3، 2003م، ص 106.

[3]- بييرغيرو: الأسلوب والأسلوبيّة ، تر منذر عيّاشي ، مركز الانماء القومي، بيروت،(د.ط)، (د ت) ص 106.

[4]- أحمد الشايب: الأسلوب(دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط12، 1998م، ص 134.

[5]- نفسه، ص 88.

[6]- George mounin : dictionnaire de la linguistique, universitaire France, 1993, p 308.

إنّ المبدأ الثّاني في تعريف الأسلوب، والّذي نراه قد اتّخذ المنحى الفنّي الجمالي يرتبط ارتباطا وثيقا بالأسلوبيّة، والّتي تعرّف في أبسط تحديداتها على أنّها علم الأسلوب أو الأساليب، حيث تحتفي بالأثر الفنّي للأسلوب الأدبي، على الرّغم من اختلاف أعلامها قديما وراهنا غربيّا وقوميّا في تفسير الملامح الأسلوبيّة الأدبيّة، ولكنّ هذه التّباينات لا تعدم خيطا ينتظم هذه التّفسيرات على اختلافها.

ب- <u>الأسلوبية</u>:

والأسلوبيّة (stylistics /stylistique) هي علم الأسلوب، أو تطبيق المعرفة الألسنيّة في دراسة الأسلوب.[1]

يتّفق معظم البحاثة الغربيّين على أنّ الميلاد الحقيقي للأسلوبيّة، يعود إلى بدايات القرن العشرين مع تلميذ **"دوسوسير" (Ferdinan de saussure)** غير المباشر، مواطنه الألسني السّويسري **شارل بالي (Charle Bally)** الّذي أسّس هذا العلم في كتابه الرّائد **مبحث في الأسلوبيّة الفرنسيّة** سنة 1909 تحديدا[2].

لقد بدأ الإهتمام بالدّراسات الأسلوبيّة يتزايد شيئا فشيئا ابتداءا من هذا التّاريخ (1909) مهتديا بالمعطيات العلميّة الألسنيّة، ومتقاطعا مع حدود علميّة أخرى كالبلاغة والبنيويّة والنّقد الأدبي والشّعريّة والسّيميائيّة، لقد ظهرت ـ بعد بالي ـ طائفة من الأسلوبيّين الّذين اشتقّوا لأنفسهم طرقا واتّجاهات ضمن هذا الحقل المعرفي الجديد، والّذي كان للسانيّات الّتي أرسى دعائمها **دوسوسير** الدّور الكبير في تمخّضها، وانبثاقها. يعرّف **غريماس (G reimas)** الأسلوبيّة على أنّها مجال من البحوث ينضوي تحت تقاليد البلاغة [وهو في غمرة رهانه على الشّموليّة السّيميائيّة]، يبخل عليها حتّى في وصفها بالعلم.[3]

أمّا **جون ديبوا (J du Bois)** فالأسلوبيّة عنده هي "الدّراسة العلميّة للأسلوب في الأعمال الأدبيّة"

---

[1]- ينظر: يوسف وغليسي ـ المرجع السّابق ص 173.

[2]- ينظر: نفسه ص 175.

[3]- يوسف وغليسي ـ المرجع السّابق ـ ص 181.

فالأسلوبيّة هي إذن **"بحث عمّا يتميّز به الكلام الفنّي من بقيّة مستويات الخطاب أوّلا، ومن سائر الفنون الإنسانيّة ثانيا"**[1] **فهذه التّقابليّة الّتي أقامها جاكبسون (R Jackobson)**، في تعريفه هذا، بين الكلام العادي والكلام الفنّي هي الّتي جعلته يتوصّل إلى مفهوم الشّعريّة الّتي تعمل على استكشاف القوانين الّتي يكون الكلام العادي بمقتضاها كلاما فنيّا – فيما نرى-

لقد عرّف كثير من الباحثين العرب في العصر الحديث مفهوم الأسلوبيّة، وحاولوا من خلال ذلك تأصيلها في دراستهم النّقديّة حيث توزّعت بين التّنظير، والتّرجمة، والتّطبيق وكان ذلك من أهمّ الإنجازات الّتي احتفى بها هذا الميدان المعرفي، ولعلّ أوّل من أدخل الدّراسات الأسلوبيّة في ميدان النّقد الأدبي المعاصر عبد السّلام المسدي الّذي يرجع له[2] الفضل في التّأسيس للأسلوبيّة العربيّة وتجديد البلاغة التراثية.

تسعى الأسلوبية إلى وصف الخصائص اللغوية، التي يتحول بواسطتها الخطاب من نسقه الإخباري إلى وظيفة تأثيرية جمالية.

ومفهوم الأسلوبية عند **عبد السلام المسدي** يصب في هذا السياق، فهو يقول:"[إن الأسلوبية] تطرح تساؤلا علميا عن الذي يجعل الخطاب الأدبي الفني مزدوج الوظيفة والغاية، ويؤدي ما يؤديه الكلام عادة، وهو إبلاغ الرسالة الدلالية ويسلط مع ذلك على [المتلقي] تأثيرا ضاغطا، به يتفعل للرسالة المبلغة انفعالا ما".[3]

وهي في أساسها علم وصفي، يقوم بتفسير سمة الأدبيّة الّتي تشدّ نسيج النصّ الأدبي وهذا يعني أنها ليست علما معياريّا كعلم البلاغة، الّذي ينزع إلى تقرير الوقائع اللّغويّة في الخطاب الأدبي لأنّه يستند إلى منظومة تصنيفيّة وفق مقاييس جاهزة، ومن هنا جاء تدارك بعض الهنات [الّتي وقع فيها] البحث البلاغي"[4].

---

[1]- محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، دار الآفاق، بيروت، ط1، 1989م، ص 11.

[2]- محمد عزام: نفسه، ص 11.

[3]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب ،الدار العربية للكتاب، تونس ،ط2، 1982م، ص 36.

[4]- ينظر: نور الدّين السد :المرجع السّابق ، ج 2 ، ص 138.

إنّ الدّعوة إلى تجديد علم البلاغة العربيّة الّتي صارت حسب **أحمد الشّايب** لا تساير الأدب الإنشائي في أساليبه وفنونه، إذ يقول إن: "الدّراسة النّظريّة للبلاغة العربيّة انتهت عند المتقدّمين إلى علوم المعاني، والبيان، والبديع ـ يدرسون في الأوّل الجملة منفصلة أو متّصلة، ويدرسون في الأخير الصّورة بسيطة أو مركّبة من تشبيه ومجاز وكناية، وحسن تعليل، مع توابع أخرى في علم البديع، وهذه الدّراسات على خطرها لا تستوعب أصول البلاغة كما يجب أن تكون"[1].

ومن البدهي أنّ طبيعة اللّغة الشّعريّة لها ميزات خاصّة، تمتاز من بقيّة أصناف الخطابات الأخرى، على اعتبار أنّها تتميّز بتفرّد أسلوبها وخرق لغتها صوتيّا، صرفيّا، تركيبيا، ودلاليّا، وهذا الخرق والخروج عن الكلام العادي المتمظهر على مستوى التّركيب الّذي يسمّى "العدول " من أهمّ مقولات الدّرس الأسلوبيّ الحديث الّذي " يصف الظّواهر الطّارئة على الخطاب الشّعري ويحاول أن يعطيها تفسيرا علميّا مقنعا ولا يأخذ بقواعد القدماء من العروضيّين أو البلاغيّين أو اللّغويّين ويطبّقها كما هي على الخطاب"[2] لانّ الظّاهرة الأدبيّة قائمة في أصل تكوينها على كسر المألوف المتواتر وخرق المعيار النّحوي الصرفي والمعجمي.

فإذا كانت الأسلوبيّة علم يدرس الأساليب في الخطاب الأدبي على مختلف أجناسه، فهي أيضا، أحد مجالات نقد الأدب اعتمادا على بنيته اللّغويّة دون ما عداها من مؤثّرات اجتماعيّة أو سياسيّة أو فكريّة أو غير ذلك[3]، أي أنّ الأسلوبيّة تعنى بدراسة النصّ الأدبي ووصف طريقة الصّياغة والتّعبير فيه.

لا يرى الباحث أحمد فتح الله سليمان فرقا في استعمال المصطلحين(الأسلوبيّة وعلم الأسلوب) لأنّهما مترادفان، غير أنّه يؤثّر في بحثه استخدام الأسلوبيّة،

---

[1]- أحمد الشايب، (م س) ص 3.

[2]- ينظر: إبراهيم محمد: الضرورة الشعرية (دراسة أسلوبية)، دار الأندلس، بيروت، 1983م، ص ص117-125.

[3]- ينظر: فتح الله أحمد سليمان: ألأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية) ،مكتبة الأداب، القاهرة، ط2، ص 35-36.

إنّ ما تتّسم به الأسلوبيّة من موضوعيّة في البحث وعقلانيّة في المنهج تجنّبان النّاقد الأسلوبي مزالق كثيرة، قد لا يستطيع أصحاب المذاهب النّقديّة المختلفة الانفلات منها، ولذلك استحال النّقد إلى نقد للأسلوب وصار فرعا من فروعه، ومهمّته أن يمدّ هذا العلم بتعريفات جديدة ومعايير [حديثة][1]

ومن المؤكّد أنّ النّشأة الأولى للأسلوبيّة انطلقت انطلاقة لسانيّة، حيث أخذ **بالي** على عاتقه إكمال مشروع لسانيّات **دوسوسير (1857-م 1913)**، حيث لم تكن اللّغة الأدبيّة الموضوع الأثير لدى اللّسانيّين[2]، بل صارت عند الأسلوبيّين **كميشال ريفاتير** و**جون كوهين** وغيرهم حقل التّطبيق الإجرائي. من ههنا نلاحظ أنّ الأسلوبيّة تمخّضت عن البلاغة القديمة، وانطلقت عبر اللّسانيّات، ثمّ تطوّرت بارتباطها بحقول معرفيّة أخرى نظرا لاشتراكها معها في الأهداف، وموضوعهم التّطبيقي واحد.

[1]- ينظر لطفي عبد البديع: التّركيب اللّغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة والاستيطيقا) الشركة المصرية العالمية للنشر،لونجمان،مكتبة لبنان ناشرون،القاهرة بيروت،1997 - ص 93.

[2]- ينظر: أحمد يوسف - القراءة النسقيّة (سلطة البنية ووهم المحايثة) - الدّار العربيّة للعلوم - ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر - ط 1، 2007 - ص 377

ـ الأسلوبيّة وعلاقاتها :

لقد استمدّت الأسلوبيّة، مباحثها أو بالحري (مقولاتها) من البلاغة (وقد أكّد جمهور الباحثين على أنّ الأسلوبيّة قامت على أنقاض البلاغة القديمة)، وطرائقها المنهجيّة من اللّسانيّات، وانتقت النصّ الأدبي كموضوع لها، ولا نرى توضيحا أدقّ ممّا نلفيه لدى **ستيفان أولمان (s. ullman) "إنّ الأسلوبيّة هي من أكثر إفنان اللّسانيّات صرامة على ما يعتري غائيّات هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحات من تردّد. ولنا أن تنبّأ بما سيكون للبحوث الأسلوبيّة من فضل على النّقد الأدبي واللّسانيّات معا "[1].**

إنّ ما يهمّنا في هذه الالتفاتة علاقة الأسلوبيّة بما أنّها منهج نقدي، مع البلاغة واللّسانيّات والشّعريّة والنّص الأدبي لنرصد إن أمكن أوجه التّباين والإئتلاف بين الأسلوبيّة والحقول السّالفة الذّكر.

أ ـ العلاقة بين الأسلوبيّة والبلاغة:

يرى **عبد السّلام المسدي** أنّ **" الأسلوبيّة [هي] امتداد للبلاغة ونفي لها في نفس الوقت هي لها بمثابة حبل التّواصل وخطّ القطيعة في نفس الوقت أيضا"[2]**، فقد جاءت الأولى كبديل للثّانيّة، وهما يفترقان عند جملة من النّقاط، فالبلاغة [علم معياري تعليمي يعتمد فصل الشّكل عن المضمون في الخطاب، بينما الأسلوبيّة علم وصفي تعليلي يرفض الفصل بين دال الخطاب ومدلوله][3]، فهي إذن الوريث الشّرعي للبلاغة العربيّة، إلا أنّهما يختلفان بحكم أنّ البلاغة لها قوالب جاهزة تطبّقها على الخطاب الأدبي والأسلوبيّة ليست لها قوانين نمطيّة، فهي علم وصفي تطبيقي يعتني بالشّكل والمضمون معًا.

---

[1]- ينظر: ضمن عبد السلام المسدي (م س) ص 24.

[2]- عبد السلام المسدي: نفسه ص 52.

[3]- ينظر نفسه ص 52-54.

إنّ الأسلوبيّة هي "الوريث الشّرعي للبلاغة العجوز (والّتي) حكم عليها تطوّر الفنون والآداب الحديثة بالعقم [1]" وهي ذلك العلم اللّغوي الحديث الّذي[**يبحث في الوسائل اللّغويّة الّتي تكسب الخطاب الأدبي خصائصه التّعبيريّة، والشّعريّة]**[2] فالأسلوبيّة **[** تتقرى (الظّاهرة اللغوية) بالمنهجيّة العلميّة اللّغويّة، وتعتبر (الأسلوب) ظاهرة، هي في الأساس لغويّة، تدرسها في نصوصها وسياقاتها].[3]

فقد ميّز الباحث الأسلوبي السّوري **عدنان بن ذريل** بين الأسلوبيّة والبلاغة، حيث أنّ [الأسلوبيّة تريد أن تكون علميّة، تقريريّة، تصف الوقائع، وتصنّفها بشكل موضوعي، ومنهجي، بعد أن كانت البلاغة تدرس الأسلوب بروح معياريّة، نقديّة صريحة وتعلم ألأفضل من القول].[4]

فالأسلوبيّة إذن هي ذلك المنهج العلمي الوصفي الّذي يعنى بالخصائص اللّغويّة الّتي ترتقي بأيّ عمل لغوي ليصير عملا وأثرا فنيّا بليغا فهي تسعى للبحث عن صفة الشّعريّة (الأدبيّة)في الخطاب الأدبي، حيث تميّز بين الأدب واللاأدب، وتصنّف الأدب درجات، فهي ممارسة إجرائيّة تستعين في تحليلاتها للنّصوص الأدبيّة بآليات منهجيّة مستمدّة من البلاغة ومناهج أخرى.

تشترك الأسلوبيّة والبلاغة في نقاط كثيرة من بينها الموضوع التّطبيقي وهو الخطاب الأدبي، وتفترق في نقاط جوهريّة كما أسلفنا الذّكر لدى المسدي وعدنان بن ذريل وغيرهم، إلّا أنّ هذه المفارقة لا تعني المقاطعة النّهائيّة بينهما وقد أود **نور الدّين السيّد** عناصر المفارقة كالآتي: فلا غرر من ذكرها وسنزيد عليها فروقات أخرى.

البلاغة	الأسلوبيّة
1- علم معياري.	1- علم وصفي ينفي عن نفسه المعيارية

[1]- ينظر صلاح فضل :علم الأسلوب ،مبادؤه وإجراءاته،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (د.ط) ،1985 م،ص 03

[2]- عدنان بن ذريل ـ اللّغة والأسلوب ـ منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ـ دمشق، 1980 ـ ص 14.

[3]- ينظر:نفسه، ص 15.

[4]- نفسه ص 140.

2- يصور الأحكام التقييمية	2- لا يطلق الأحكام التقييمية.
3- يرمي إلى تعليم مادته وموضوعه	3- لا يسعى إلى غاية تعليمية
4- يحكم بمقتضى أنماط مسبقة	4- يحدد بقيود منهج العلوم الوضعية
5- يقوم على شواهد جاهزة	5- تسعى إلى تعليل الظاهرة الإبداعية بعد أن يتقرر وجودها
6- يرمي إلى خلق الإبداع بوصايا تقييمه	6- لا يتقدم وصايا لكيفية افبداع الأدبي
7- يفصل الشكل عن المضمون	7- لا تفصل بين الشكل والمضمون
8- يعد [الانعدالات]* وغيرها من الظواهر اللغوية عوامل مستقلة تعمل لحسابها الخاص	8- تعد الانزياحات [الانعدالات] عوامل غير مستقلة وتعمل في علاقة جدلية لحساب الخطاب كله
9- يهتم بفصاحة الألفاظ وانسجام الأصوات في تركيب اللفظ، ويقول بهجر الألفاظ ف=غير الفصيحة والمركبة.	9- تدرس الألفاظ والتراكيب الفصيحة وغيرها في الخطاب وتحللها وتحدد وظائفها، ولا تقول بهجر أي عنصر من عناصر الخطاب
10- لا يحدد الفروق الأجنبية بين الأجناس	10- يحدد الفروق الأجنبية بين الأجناس
11- لا يبحث في قوانين الخطاب الأدبي	11- يبحث في قوانين الخطاب الأدبي ومكوناته البنيوية والوضعية
12- يطلق الأحكام القيمية على أجزاء من الخطاب	12- لا تطلق على أجزاء من الخطاب أو على الخطاب كله أحكاما قيمية
13- يشير إلى العناصر البلاغية المكونة للخطاب، دون البحث فيما تقتضي إليه من بناء وتناسق في شكل الخطاب ودلالته	13- يشير إلى مكوّنات الخطاب جميعا ويبحث فيما يفضي إليه بناء وانسجاما شكلا ومضمونا
14- يهتم بتحديد إجراءاته في الخطابات بكل	14- تهتمّ الأسلوبيّة بتحليل الخطاب الأدبي

* - غيّرنا مصطلح الانزياح بالانعدال أو العدول توخّيا لتوحيد ترجمة المصطلح الوافد "écart" على الأقلّ في هذا البحث

أنواعها	ومكوّناته
15- لا يحدد السّمات المهيمنة على الخطاب	15- تحدّد السّمات المهيمنة على الخطاب وتهتمّ بالسّمات الأدبيّة.
16- يعتمد مقاييس شكلية ولذلك لا يدرس الخطاب الأدبي في شموله، ولا يفرقه من سواه من الخطابات الأخرى	16- مقاييسها شمولية في تحليل الدوال والمدلولات، ولذلك تفرق بين ما هو أدبي وما هو غير أدبي، وتبحث في كيفية تشكيل الخطاب
17- يدرس الخطاب دراسة جزئية	17- تدرس الخطاب في شموليته من حيث الشكل والمضمون

وإن كانت هذه الفروق – تبدو- كثيرة فهذا لا يعدم تلك الإجراءات البلاغية كالعدول ومباحثه (من تقديم وتأخير، وضرورة لشعرية ومباحث الكناية والاستعارة والتشبيه) والتي استثمرها البحث الأسلوبي المعاصر وتوسلها كآليات في البحث عن "أدبية الخطاب" بمنهج علمي وصفي نسقي.*

* - المناهج النسقية هي مناهج تقوم بدراسة وتحليل الخطابات الأدبية من الداخل عكس المناهج السياقية التي تقارب الأدب بوجهة خارجية.

الأسلوبية والنص الأدبي:

لعلّنا لا نحيد عن الصّواب وبجانبه إذ صدعنا بالقول الأسلوبيّة المعاصرة انبثقت بعد البنيويّة الّتي تعدّ استراتيجيّة منهجيّة حيث أنّ الظّواهر تحلّل من الدّاخل بدون الحاجة أن نستعين في قراءتها بعوامل خارجيّة غير موجودة في النّصوص الأدبيّة على اختلاف أجناسها .

لقد أسلفنا الإشارة إلى أنّ النّقد الأسلوبي يندرج تحت لواء "القراءات النّسقيّة"، على عكس النّقد التّاريخي* والنّقد النّفسي والاجتماعي الذي يضع نقد المضمون في المحلّ الأوّل. فالنّقد الأسلوبي هو الجدير بصفة العلميّة، حيث يركّز على دراسة النصّ ذاته، وذلك من خلال التّركيز على مكوّنات النصّ الأسلوبيّة[1] حيث يحدّد علاقاتها فيما بينها، ويعمل على تسمية وظائفها الفنيّة والأسلوبيّة .

فإذا كانت اللّسانيّات قد عزلت اللّغة عن بقيّة العلوم الأخرى، بإعلان أنّ موضوعها الوحيد والحقيقي هو اللّغة، حيث تدرس اللّغة من أجل ذاتها، وفي ذاتها. فإنّ الأسلوبيّة قد عزلت الظّاهرة الأدبيّة عن غيرها من الظّواهر الأخرى، غير الأدبية واهتمت فقط بالخطاب الإبداعي. وصار النّقد الحديث يعنى بدراسة الماهية والتّشكيل النّصيين [وقد كان للمنهج البنيوي الّي تمخّض عن الحركة النّشطة في السّتينات على وجه التّحديد الخطوة الأكبر أثرا في تأسيس فاعليّة هذا التحوّل]**[2]**، كما تميّزت جهود النّقاد (**كوليردج**) و(**تس إليوت**) بتطوير النّقد الشّكلي، حيث أكّد دراسة النصّ دراسة متعمّقة في ذاته، بيد أنّ جهودهم [مع غيرهم]تشتّتت في معالجة الوحدة الموضوعيّة والاكتفاء بالوحدة

---

* - يركّز في التّحليل على بيئة النصّ وعصره وحياة المؤلّف.

** هدفه الكشف عن نفسيّة المنشئ من خلال نصوص.

[1]- سعد مصلوح : الأسوب دراسة لغوية إحصائيّة ، دار الفكر العربي القاهرة ،ط 2 ،(د.ت) ص 11، 13.

[2]- بشرى موسى صالح ، نظريّة التلقي أصول وتطبيقات ، دار الشّؤون الثّقافيّة ، بغداد 1999 - ص 12

العضويّة مع دراسة اللّفظ في الأدب مقابلا للمعنى،[1] أي الاعتناء بالشّكل وإهمال المضمون .

لقد اتّخذ البحث الأسلوبي المعاصر المنهج اللّساني كنقطة انطلاق له، وتولّد من فكرتها العامّة على دراسة النصّ في ذاته، وذلك بتفحّص أدواته وتشكيلاته الفنيّة. لقد بحثت الأسلوبيّة [المفاهيم والأفكار الدّاخليّة في تكوينه بوساطة النّسيج اللّغوي الّذي تتمثّله][2]، والأسلوبيّة تنظر إلى النصّ نظرة نقديّة شاملة[3]، ليشمل البناء العامّ للنصّ، مكوّناته وأجزاءه.

إنّ الأسلوبيّة في تعاملها مع النصّ الأدبي تؤكّد على دراسة **"خصائص الأسلوب والصّور الشّعريّة والنّعوت والمجازات والايقاع وما فيه من جناس وأصوات [4]" وعلى " لغة الشّعر وعلى الغموض وتوظيف الأساطير والحكم والأمثال وغير ذلك، ممّا يستوعب من مباحث البلاغة القديمة ونتجاوزها إلى مكتشفات الألسنيّة ".[5]**

فالأسلوبيّة تستمدّ طاقتها المنهجيّة من الألسنيّة حتّى تستوعب مباحث البلاغة العامّة معتمدة على آليّات إجرائيّة من (النّقد) محلّلة خطابها الأدبي عبر مستويات لغويّة بدءا بالصّوت والصّيغة الصّرفية ثمّ التّركيب، انتهاءً بالدّلالة ساعية من خلال كلّ ذلك إلى تحديد سمة الأدبيّة (الشّعريّة) عبر تأويل أفكار البنية اللّغويّة وربطها مع مكوّناتها وعلاقتها، فيما بينها، حيث يتغيا النّاقد الأسلوبيّ إلى تمييز الملامح الأسلوبيّة والخصائص اللّغويّة النّوعيّة، ليس في استقلالها عن بعضها البعض وإنّما في تكاملها ومن ثمّ تحديدها وتسمية آليات كتابتها الّتي تجعل من كلّ عمل لغوي لأن يصير عملا أدبيّا.

---

[1]- ينظر: نفسه ص 12-13.

[2]- منذر عيّاشي : مقالات في الأسلوبيّة، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق 1990، ص 30.

[3]- صلاح فضل : علم الأسلوب ،(م-س)، ص 09.

[4]- نفسه :ص ص 71، 76.

[5]- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر،لونجمان، ط1 ،1994م، ص 121.

- <u>الأسلوبيّة والشّعريّة</u>:

سنكتفي في هذا المقام بالتعرّض والحديث عن العلاقة بين الأسلوبيّة والشّعريّة، دون التطرّق إلى الشّعريّة باعتبارها منهج نقدي مستحدث بالتّفصيل.

لقد سعت المناهج النّقديّة المعاصرة بما فيها الأسلوبيّة والشّعريّة إلى وضع حدّ لتلك الأحكام الاعتباطيّة الارتجاليّة والإرتساميّة * الّتي انطوت على النّقد السّياقيّ الّذي صبّ اهتمامه على ما قبل النصّ دون سواه، حيث حاولت وسعت إلى تبنّي منهجيّة لسانيّة صارمة، فأدركت حركة تجديد واستمرار في آلياتها وإجراءاتها خاصّة بعدما علمن النّقد على سواعد أعلام النّقد الألسني من أمثال **رومان جاكبسون، تودوروف، ورولان بارت، وجيرار جينات، وجوليا كرستيفا وباختين**، وغيرهم كثر. إذ صار للنّقد معهم لغة واصفة تتّسم بالعلميّة وقد تركّزت أعمالهم حول إيلاء النصّ السّلطة العليا في عمليّة الإتّصال .

إنّ الشّعريّة هي ذلك " **العلم الّذي أخذ على عاتقه بصرامة دراسة ما يبني الأدب في خصوصيّته"**[1]، وهي بهذا فإنّها لا تنفصل عن الأسلوبيّة في مشاركتها التّقدير نفسه. وهو أنّ الأدب موضوع لغوي بالأساس لذا يتعيّن دراسته انطلاقا من هذا المفهوم، وتتمثّل كلّ من الأسلوبيّة والشّعريّة خطابا منتجا على الخطاب الأدبي، فكلاهما ينضويان تحت النّقد التّحليلي الّذي يتّسم بلغة علميّة واصفة، بوصف لغة النّقد على أنّها **"واصفة"** وعلى اعتبار أنّ الخطاب الأدبي يكون موضوعها.

تبلورت الشّعريّة حديثا ،[ومردّ ذلك إلى كونها لا تمتلك لغة واصفة (métalangue) تميّزها عن الخطاب الواصف فهي أيضا تمخّضت عن البلاغة القديمة الّتي تحوّلت من مقاربة إجرائيّة إلى نظريّة معياريّة غلب عليها غلوّ التّصنيف والجمود،

---

[1]- كلينكينبرغ: من الأسلوبيّة إلى الشّعريّة ، تر: فريدة الكتاني ، مجلّة علامات في النّقد ، النّادي الثّقافي ، السّعوديّة ، مجلّد 9 ، عدد 3 ، عام 1999 ،ص 26

* الإرتساميّة هي: النتف والانطباعات السّريعة الّتي تتعلّق بالحياة السّيكولوجيّة للكاتب – معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة.مجموعة كتاب ،تقديم وترجمة سعيد علوش ،دار الكتاب اللبناني بيروت،ط1،1999م،ص 99

ولم تستطع مسايرة تحوّلات النصّ][1]. ومن هذه الرّؤية ستكون الأسلوبيّة أوثق صلة بالنّقد في معناه المتداول من الشّعريّة، بيد أنّ اتّخاذ الشّعريّة في حقل الدّراسات النّقديّة والأدبيّة موضوعها من داخل بنية الأدب نفسه، فموضوعها ليس العمل الأدبي ولا الأدب بصفته مجموعة أعمال وإنّما هو أدبيّة الأدب أي تلك الخاصيّة السرية المجردة الّتي تجعل من عمل لغوي ما عملا أدبيّا. فالشّعريّة تسعى **[إلى تحقيق الهدف الّذي أخطأته الأسلوبيّة بمناسبة تحوّلها من دراسة اللّغة إلى دراسة الأدب إذ أصبح العمل الأدبي موضوعا خاصّا بها]**[2].

فهي تضطلع بالإجابة عن سؤال هو: ما الّذي يجعل من الاتّصال اللّغوي الّذي يحتويه النصّ عملا فنيّا.[3]

إنّ هذه التّعاريف الآنفة للشّعريّة -كنا قد أسلفنا- الإشارة إليها في تحديدنا للأسلوبيّة وبخاصّة الأسلوبيّة المعاصرة والّتي تحاول أن تجيب عن نفس أسئلة الشّعريّة.

ومن ههنا فإنّ العلاقة الكائنة بين الحقلين لا تحتاج إلى مزيد من التّوضيح. إذ أنّ العلوم الثّلاثة (البلاغة ،الاسلوبية ،الشعرية) متجاورة إلى حدّ بعيد، فإنّ الأسلوبيّة ذات علاقة وطيدة بالبلاغة مثلما صدع به أعلام النّقد المعاصر الغربي منه والعربي، فلا تعدو أن تكون الأسلوبية جزءا من نموذج التّواصل البلاغيّ، وهكذا يكون حال الشّعريّة القديمة غير بعيد عن ذلك، ولا سيما الشّعريّة العربيّة القديمة الّتي كانت تركّز على أثر المقولات البلاغيّة وعلى استعمالها فضلا عن وجود [**شعريّة (أسلوبيّة) مثل شعريّة (ليوستزر)** . ...(الّتي كانت تعالج أدبيّة النصّ) بوصفها مجموعة من الخصائص الملازمة للّغة الجماليّة][4].

---

[1]- أحمد يوسف :(م-س)، ص 267

[2]- كلينكيلينغ، م س ،35.

[3]- اللّغة والخطاب الأدبي ،(مقالات لغويّة في الأدب)، اختيار وترجمة سعيد الغانمي ، المركز الثّقافي العربي ،الدار البيضاء، ط 1 – 1993 .ص 54 .

[4]- هنريش بليت(HEINRICH BLETT) ، البلاغة والأسلوبيّة (نحو نموذج سيميائي لتحليل النص) ، تج محمّد العمري ،إفريقيا الشرق، الدّار البيضاء ،بيروت ،د.ط ،1989 ، ص 13

إنّ المنطلق البلاغي القائم على مفهوم العدول وشجاعة العربيّة في لغة الشّعر، هو نفسه الذي أقامت الأسلوبيّة دعائمها النّظريّة والتّطبيقيّة عليه، وتحليل الأعمال الأدبيّة، وكان مفهوم العدول المنبثق عن التّرجمة العربيّة للمفهوم الحديث (ecart) هو الإطار الموضوعي للشّعريّة المعاصرة الّتي اتّخذته كاجراء تقني وآليّة يحدّد بها درجة أدبيّة الأدب (الشّعريّة) في الأعمال الأدبيّة حيث اتّخدت من موضوع لغة الشّعر حقلا تطبيقيّا لها قصد قياس مسبار ومؤشّر الشّعريّة في الأعمال الأدبيّة، لأنّ السّمة الرّئيسة الّتي تميّز لغة الشّعر من اللّغة المعياريّة هي ميزتها التّحديديّة كما يرى _ **موغاروفسكي** _ **أي خرقها لقانون اللّغة ومعياريّتها.**[1] المكوّن من القواعد الصّوتيّة والصّرفيّة والنّحويّة والأعراف الدّلاليّة بغية إحداث الايصال والمتعة معا .

إنّ مصطلح العدول في عمومه تجاذبته حقول معرفيّة عدة واغترفت من منبعه ، **كالأسلوبيّة، والشّعريّة** على أساس أنه بلاغي الانبثاق- كما مر بنا- ومن البدهي أنّه مفهوم بلاغي ترعرع في حضن (البلاغة) ونضج في حقل الأسلوبيّة واكتمل كمعيار واجراء ومسبارتقاس به درجة الشّعريّة في الخطابات الأدبيّة .

وسيكون الفصل الثّالث خاصّا بالحديث عن الشّعريّة وعلاقتها بالعدول .

[1]- ينظر: ميكاروفسكي: اللغة المعيارية واللغة الشعرية، تر: ألفت الروبي، مجلة فصول القاهرة ،ع1، سنة 1984م، ص 40.

الفصل الأول

مستويات العدول في فضاء التراث البلاغي والنقدي العربي

1- المستوى الصوتي .

أ- الضرورة الشعرية

ب- التحريف

2-المستوى التركيبي

أ- التقديم والتأخير

ب- الالتفات

3- المستوى الدلالي

أ- التشبيه

ب- الاستعارة

ج- الكناية

1_ العدول الصّوتي :

لقد تحدّثنا في المدخل عن مصطلح العدول لغة واصطلاحا، وقد اقتربت الدّلالة الاصطلاحيّة من الدّلالة اللّغويّة -كما مرّ بنا-، كما أنّه كان من أقوى المصطلحات دلالة على مفهوم الميل والخرق والخروج عن مألوف الكلام من بقيّة الاصطلاحات الأخرى الّتي اندرجت تحت مفهومه.

فإذا كان العدول هو تلك الظّاهرة الطّارئة على الخطاب الشّعري، حيث يخيّر "الأديب" وحدات لغويّة ثمّ يركّبها تركيبا مخصوصا، قاصدا أن يتفرّد نصّه بأسلوبه؛ فهذه الخصوصيّة في التّشكيل اللّغوي والبناء الأسلوبي في نتاج المبدع هي التي تمنح الخطاب أدبيّته، وتكسبه هويّته وانسجامه مع ذاته. ولئن ينتج العدول على مستوى الكلام الفنيّ؛ فإنّه يحدث على مستوى اللّغة بوصفها معطى اجتماعيا يشترك في النّطق بها جميع أبناء الجنس الواحد.

إنّ اللّغة تتفرّع إلى مستويات تتمثّل في المستوى الصّوتي، والمستوى التّركيبي، والمستوى الدّلالي، فمن هذه الإشارة يجدر بنا أن نتتبّع قراءة هذا المفهوم في تراثنا البلاغي والنّقدي القديم على جميع المستويات اللسانية. يحدث العدول بخرق اللّغة على أوّل المستويات المتجسد في المستوى الصّوتي، ومن البدهي الابتداء به، وقد اخترنا من أنماطه الضّرورة الشّعريّة، والتحريف.

أ- الضّرورة الشّعريّة:

لقد تحسّس أدباؤنا العرب القدامى ظاهرة العدول، ولعلّ قصّة **الفرزدق، وعبد اللّه بن أبي اسحاق النّحوي** خير دليل على ذلك، حين كان **الفرزدق** يمدح **يزيد بن عبد الملك** بقصيدة؛ قال له **أبو إسحاق**: أسأت، (فردّ عليه) : ألم يجد هذا مخرجا في العربيّة؟.. أمّا إنّي لو أشاء لقلت[1]. وكأنّ **الفرزدق** يدرك جيّدا أنّ البناء على القياس النّحوي ربّما لا يؤدي ما في نفسه. لقد خرج **الفرزدق** عن القياس النّحوي متعمّدا، وكان على **عبد اللّه بن أبي إسحاق** أن يقرأ البيت قراءة فنيّة لا قراءة نحويّة.

لقد كان **عبد القاهر الجرجاني** يدرك جيّدا الدّلالات الفنيّة لظاهرة العدول. فقد قسّم المعاني إلى قسمين: قسم عقلي ينهض على الحقّ والصّدق، وقسم آخر تخييلي بحيث لا يمكن أن يقال إنّه صدق أو كذب، فهو يرى أنّ القسم الثّاني(التّخييلي) [مفتن المذاهب كثير المسالك لا يكاد يحصر إلاّ تقريبا ولا يحاط به تقسيما وتبويبا][2]. لقد كان الوعي بالظّاهرة في التّراث البلاغي كبيرا، حيث تحسّس النّاقد العربي القديم الظّاهرة، واهتمّ برصد ظواهرها، وقد كثرت المصطلحات ذات الصّلة بظاهرة العدول في الفكر التّراثي، كالتّحويل، الاتّساع، المجاز[3]، التّغيير، الإبداع ومرادفاته، التّحريف[4]، النّقل، والانتقال، والرّجوع، والصّرف، والانصراف، والتّلوين، ومخالفة مقتضى الظّاهر، وشجاعة العربيّة، والحمل على المعنى، والتّرك، ونقض العادة. [5]

[1] - ينظر: البغدادي، خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب، تح: عبد السّلام هارون،ج1، دار الكتاب العربي، القاهرة، (د. ط)، 1967، ص 238- 239.

[2] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلّق عليه: محمود محمّد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط 1، 1991م، ص 267.

[3] - ينظر: مصطفى السّعدني، العدول (أسلوب تراثي في نقد الشّعر)، منشأة المعارف الإسكندرية، (د.ط)، 1990م، ص 17.

[4]- ينظر:أحمد محمد ويس: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، ص37 وما بعدها.

[5]- ينظر: حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ط)، 1998م، ص 11.

إنّ هذه المصطلحات كلّها تلتقي حول مفهوم واحد عام هو العدول عن أصل مفترض إلى استعمال خاصّ، وهذا الزّخم من الحقل الاصطلاحي لمفهوم واحد، مع أنّنا لم – نستقصها- بالذّكر كلها- لها من الدّلالة ما يوحي أنّ أعلام تراثنا الفكريّ كانوا على درجة كبيرة من الوعي بالظّاهرة، حيث لامسوها بوضوح، وأدركوا فاعليّتها الشّعريّة وقيمتها الفنيّة. فقد شاع عند البحاثة العرب من نحويّين وبلاغيين ونقّاد ممّا سمّي **"الضّرورة الشّعرية "** وهي مجلى من مجالي لغة الشّعر؛ وهي مخالفة المألوف من القواعد في الشّعر[1]، سواء أألجئ الشّاعر إلى ذلك بالوزن والقافية،أم لم يلجأ[2] فهي بهذا المفهوم قيد من القيود الّتي وضعت أمام الشّاعر، [وهي كثيرا ما تسوق الشّاعر إلى معنى لم يكن بباله[3]،وقد يتصيّده المتلقّي أو يلوح للمبدع نفسه بعد أن يفرغ من الكتابة][4].

لقد اعتبر العلماء القدماء الوزن والقافية قيدين ترتبط بهما الضّرورة. أما المعنى اللّغوي للضّرورة الشّعريّة هو الاضطرار؛**[فهي ليست في كثير من الأحيان، إلاّ أخطاء غير شعوريّة في اللّغة، وخروجا على النّظام المألوف في العربيّة، شعرها ونثرها... وغاية ما هنالك أنّ الشّاعر يكون منهمكا ومشغولا بموسيقى شعره، وأنغام قوافيه، فيقع في هذه الأخطاء عن غير شعور منه]**[5]. فالضّرورات في رأي الدّكتور **رمضان عبد التّواب** أخطاء غير إراديّة في اللّغة، وهي خروج عن النّظام المألوف في العربيّة، وتقع في الشّعر والنّثر أيضا؛ فالّذي يعنينا في هذا التّعقيب هو هذا الخروج عن النّظام المألوف في العربيّة.

[1]- ينظر: رمضان عبد التوّاب، فصول في فقه العربية، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط5، 1999م، ص 163.
[2]- نفسه، ص 163.
[3]- محمّد مندور: في الأدب والنّقد، دار نهضة مصر، ط 5، (د.ت)، ص 11.
[4]-أحمد محمّد ويس،(م- س)، ص 39.
[5]- رمضان عبد التوّاب،(م- س)، ص 164.

إنّ هذا التّحديد لا يحتاج إلى مزيد من الجهد للصدع بأنّ الضّرورة ما هي إلا عدول صوتي؛ لأنّ الكسر والخروج يتمّ على مستوى الأصوات، لذا انضوت الضّرورة الشّعريّة تحت اسم العدول الصّوتي، وهي مرتبطة ارتباطا متينا بالوزن والقافية. فـ "الوزن يحمل على الضرورة، والقافية تضطر إلى الحيلة"[1].

ويرى **أبو هلال العسكري** أنّ الضّرورة الشعريّة قبيحة في قوله: [**وينبغي أن يجتنب ارتكاب الضّرورات، وإن جاءت فيها رخصة من أهل العربيّة، فإنّها قبيحة تشين الكلام وتذهب بمائه، وإنّما استعملها القدماء في أشعارهم لعدم علمهم بقباحتها، ولأنّ بعضهم كان صاحب بداية، والبداية مزلة، وما كان أيضا تنقد عليهم أشعارهم، ولو قد نقدت وبهرج منها المعيب كما تنقد على شعراء هذه الأزمنة وما يبهرج من كلامهم ما فيه أدنى عيب لتجنبوها]**[2]. يفهم من كلام **أبي هلال العسكري** أنّ بعض علماء الشّعر عدّوها رخصة والبعض الآخر "خطأ" أو"غلطا" أو "شذوذا".

يذهب **ابن رشيق** في اتّجاه **أبي هلال العسكري** إلاّ أنّ موقفه كان مرنا نوعا ما، فـ **"لا خير في الضّرورة، غير أنّ بعضها أسهل من بعض، ومنها ما يسمع عن العرب ولا يعمل به؛ لأنّهم أتوا به على جبلتهم، والمولد المحدث قد عرف أنّه عيب، ودخوله في العيب يلزمه إيّاه"**[3].

إن ارتباط الضّرورة الشّعريّة بالوزن، قد يفضي بالشّعر أن يخرج بالتّركيب عمّا تقتضيه قواعد اللّغة من نحو وصرف، ويرى **أحمد محمّد ويس** أنّ هناك طائفة من أعلام العروض والنّحو واللّغة والبلاغة العرب؛ كان من الممكن أن ينظروا إلى الضّرورة على أنّها سمة من سمات اللّغة الشّعريّة[4] ولكنّهم ما فعلوا ذلك، وقد كان الكثير من اللّغويّين من

[1]-المبرد: البلاغة، تح: رمضان عبد التواب، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة،(د.ط)، 1958م، ص81.
[2]- أبو هلال العسكري: الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبي الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، (د.ت)، 1952م، ص150.
[3]- ابن رشيق المسيلي، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، تح: محمّد قرقزان، دار المعرفة، بيروت ط 1، 1988م، ص1020.
[4]- أحمد محمّد ويس،(م- س)،ص 74.

مَنْ لم يجرؤوا على تخطئة الشّعراء[1]. والّذي اضطرّهم الوزن الشّعري وموسيقاه إلى مخالفة النّظام اللّغوي، سواء في بنية الكلمة أم في الإعراب.

لم يتصوّر اللّغويّون والنّحويّون القدماء أن يخطئ شاعر في هذه اللّغة؛ لأنّه يتكلّمها بالسّليقة في نظرهم[2]، أي أنّهم إذا وجدوا في شعر شاعر خروجا عن المألوف في القواعد، راحوا يلتمسون له المعاذير والحيل، [ويتكلّفون في التّأويل والتّخريج ما لا يحتمل][3]. إن النّظرة إلى الضّرورة الشّعريّة لم تكن على وجهة واحدة فعدد من العلماء القدامى[فهموا الضّرورة على غير ما يوحي به اسمها][4]؛ أي أنّ استعمالها لا يكون اضطرارا دائما وإنّما تأتي على نحو اختياري مقصود في ذاته. لقد كان للشّاعر في نظر **الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت100 هـ)** كلّ الاختيار؛ لأنّ في رأيه أنّ **[الشّعراء أمراء الكلام يصرّفونه أنّى شاؤوا، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومدّ المقصور وقصر الممدود، والجمع بين لغاته، والتّفريق بين صفاته، واستخراج ما كلّت الألسن عن وصفه ونعته، والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيقرّبون البعيد ويبعدون القريب، ويحتجّ بهم ولا يحتجّ عليهم، ويصوّرون الباطل في صورة الحقّ، والحقّ في صورة الباطل]**.[5] فالشّاعر إذا وقع في الضّرورة وكانت له عنها مندوحة، فهذا يعني أنّه يقصد إليها قصدا، وله من ورائها غاية فنّية. لقد أدرك الكثير من الأعلام أنّ للشّعر لغة خاصّة به يقع فيها ما لا يقع في الكلام العادي[**كابن جني**][6] و[**ابن الأنباري**][7] و**سيبويه** (ت 180هـ) الذي نلفيه يقول: **"اعلم أنّه يجوز في الشّعر ما لا يجوز في الكلام من صرف ما لا ينصرّف، يشبّهونه بما ينصرف من الأسماء؛ لأنّها أسماء كما أنّها أسماء.**

[1]- ينظر: رمضان عبد التوّاب،(م- س)، ص164.
[2]- نفسه، ص 164.
[3]- نفسه، ص 164.
[4]- أحمد محمّد ويس، (م- س)، ص 76.
[5]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الاسلامي، بيروت،ط3، 1986م، ص143- 144.
[6]- ينظر: أحمد محمد ويس،(م- س)، ص 76.
[7]- ينظر: رمضان عبد التوّاب، (م- س)، ص164.

وحذف ما لا يحذف يشبّهونه بما قد حذف وأُستعمل محذوفا[1]". لا يعدم الاستنتاج على أنّ الضّرورة الشّعريّة بوصفها خروجا عن المألوف في اللّغة بنحوها وصرفها، وهذا الخروج يمسّ الإعراب(الحركة) وبنية الكلمة، إن هذه الظاهرة جعلت الدرس النحوي التقعيدي يصطدم بكثرة الاستثناءات والجوازات التي مثلت أحيانا قواعد أخرى فرعية بالنسبة إلى الأصل؛ إنّ الضّرورة الشّعريّة هي عدول صوتي عن القاعدة الأصل، والّتي ارتبطت أكثر بالجانب النّحوي(أواخر الكلم) والصّرفي من اللّغة، فكثيرا ما يلحق الكلمة التّغيير والتّحوّل بفعل الضّرورة، فـ "عطيّة" تصير "عطاء" في قول الشّاعر:

أبوك عطاء ألأمُ النّاس كلّهم فقُبح من فحل وقبحت من نجل[2].

وواضح أنّ **ابن جني** ههنا يميل إلى اعتبار الشّعر اضطرارا، وأمّا سبب الاضطرار فلعلّه من دون شكّ الوزن، وإن لم يصرّح بذلك هنا، فـ " الشّعر موضع اضطرار وموقف اعتذار، وكثيرا ما يُحَرَّفُ فيه الكلم عن أبنيته، وتُحَال فيه المثل عن أوضاع صيغها لأجله"[3].

لقد ربط القدماء الضّرورة بالشّعر، فقالوا: " الضّرورات الشّعريّة أو ضرائر الشّعر"، وما ذلك إلا إدراك منهم لِمَا تفرضه طبيعة الشّعر من استعمال خاصّ للّغة، يخرج بها الشّاعر عن كثير من أعراف التّعبير وأنماط الإبلاغ، لكنّ هذه الظّاهرة لم تجد حماسا من البلاغيّين لأن يصوغوها صياغة بلاغيّة ونقديّة ذات حدود واضحة، ربّما هذا مردّه لكونها نشأت عند النّحاة بالأساس؛ بل إنّ كثيرا - كما مرّ بنا - عدوها إخلالا بقواعد اللّغة، حتّى إنّ بلاغيّا متأخّرا كا**لقرطاجنّي** ذهب إلى أنّه لا يقبل من الضّرائر إلاّ ما وجد في ما أجمعت عليه الرّوايات الصّحيحة من كلام عليّة الفصحاء ... كقصائد

[1]- الكتاب: سيبويه، تح: محمد عبد السلام هارون، ج1، دار القلم،القاهرة،(د.ط)،1966م، ص 32.
[2]- ابن جنّي: الخصائـص، تح: محمّد علي النجّار، ج3، دار الهدى للطّباعة والنّشر، بيروت(د،ط)، (د.ت)، ص 188.
[3]- نفسه، ص 188.

امرئ القيس، والنّابغة، وزهير، ومن جرى مجراهم[1]، وهذا في رأينا تقليل من شأنها وتقييد لها من منطلق كونها عُدولا ومخالفة غير مقبولة، يضطرّ إليها الشّاعر اضطرارا، ويعود إلى الأصل متى تسنّى له ذلك. وهناك اتّجاه آخر حاول أصحابه الاحتفاء بالضّرورة وإعطاءها أبعادها الفنيّة في إطار عمليّة الإبداع والخلق الأدبيّ، فلم تكن نظرتهم إليها بكونها اضطرارا، بل هي عندهم سعة واختيار واقتدار وامتياز. ويمثّل هؤلاء طائفة من النّحاة وعلماء الإعجاز **كسيبويه، وابن الأنباري، وابن جني** وغيرهم كثر، وحتّى الأدباء أنفسهم كما مرّ بنا مع **الفرزدق**، وعلى ضوء هذا يمكن لنا أن نفهم ما أثِيرَ من خلاف بين الشّعراء وبين بعض اللّغويّين والنّقاد الّذين كانوا يريدون أن يُلْزِمُوا الأدباء والشّعراء بمستوى من اللّغة لا يقتضيه أولئك الّذين آمنوا بأنّ **"اللّغة الشّعريّة الّتي يتكفّل الشّعراء بإيجادها يمكنهم من أن لا يقولوا بصورة مختلفة الأشياء الّتي يمكن أن تقال في اللّغة العاديّة، يمكنهم من أن يقولوا أيضا ما لا يمكن قوله في هذه اللّغة على الإطلاق"**[2]. فلقد كان الشّاعر يحسّ أنّه ما ينبغي له وما لا يستطيع أن يلتزم بنمط ثابت متعارف من اللّغة لا ينفك عنه ما دام يتغيا للشّعر أن تبقى له جدّته وحدّته.

ومن لطف الإشارة - كما أسلفنا الاستشهاد له- أن ّبعض اللّغويّين أدركوا الطّابع الفنيّ الجمالي للضّرورة الشّعريّة فعذروا مرتكبيها، بل مدحوهم، ويظهر هذا جليّا في نصّ **لابن جني** يعترف للضّرورة باقتدار صاحبها وتمكّنه من ناصية اللّغة، تمكّن الفارس من ناصية فرسه الجموح، حيث يقول: **[فمتى رأيت الشّاعر قد ارتكب مثل هذه الضّرورات على قبحها وانحراف الأصول بها، فاعلم أنّ ّ ذلك على ما جشّمه منه، وإن دلّ من وجه على جوره وتعسّفه، فإنّه من وجه آخر، مؤذن بصياله وتخمّطه، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولا قصوره عن اختياره الوجه النّاطق بفصاحته]**.[3] .

ففي النّص إقرار من **ابن جنّي** بأنّ هذه الضّرائر بالاضطرار قدر ما تنمّ عن سعة

[1]- ينظر: المنهاج، ص 180-181.

[2]- عبد الحكيم راضي، نظريّة اللّغة في النّقد العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د، ط)، (د.ت)، ص 519.

[3]- الخصائص: ج2، ص 392.

واقتدار، وبذلك يمكن عدّ موقف **ابن جنّي** السّابق من المواقف المعدودة الّتي أنصفت الضّرورة، وعدّتها عُدولا فنيّا وجماليّا مقبولا، أو بالحري مطلوبا. فالضّرورة تُعَدُّ مظهرا صوتيّا من مظاهر العدول، وإن مثّلت في نظر بعض اللّغويّين اضطرارا غير متوخى ولا مرغوب، فإنّ بعضهم أدرك ما يمكن أن تؤديه الضّرورة من غايات فنيّة، فجعلها علامة تمكّن الشّاعرِ، غرضها كسر النّمط المألوف و**" الخروج على الاستعمال العادي للّغة، فهي ليست إلاّ تعبيرا عن الإرادة الشّعريّة الخلاّقة، وهي الّتي تشكّل خصائص الأسلوب من حيث كونه عدولا"]**[1]. فهي تخرج بالأسلوب من حيّز الاضطرار إلى ركح السّعة والإبداع.

ب- التحريف:

لقد كان حديثنا في المبحث الأوّل (العدول الصّوتي) عن الضّرورة الشّعريّة، وقد عدّت من قبل بعض اللّغويّين والبلاغيّين ظاهرة طارئة على الخطاب الشّعري، وقد حاولوا إعطاءها التّفسير العلميّ المقنع لأبعادها الفنيّة والجماليّة، فقد زخر تراثنا البلاغي بإشارات كثيرة إلى ظاهرة العدول العامّ وأهمّيتها في عمليّة الإبداع الفني، فهذه الظّاهرة تتبدّى عندهم في مظاهر شتّى، تبدأ من أدنى تغيير صوتي وتنتهي بتغيير النّوع الأدبي للخطاب برمّته. فمن الانعدالات الصّوتيّة ما سمّي بالتّحريف، والتّحريف هو بأن يزاد في الكلمة أو ينقص منها حرف أو أحرف، كقول الشّاعر:

وما دمية من دمى ميسنا ن معجبة نظرا واتّصافا

أراد: ميسان؛ فغيّر الكلمة بأن زاد فيها نونا، فقال: ميسنان[2]. لقد سمى **ابن جنّي** هذا المظهر بالتّحريف، هذا عن الزّيادة، أمّا النّقصان كقول **لبيد**:

درس المنا بمتالع فأبان....

[1]- عبد السّلام المسدّي، الأسلوبيّة وقيم التّباين، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، عدد201، 1989م، ص 30.

[2]- ابن جني: الخصائص (م- س)،ص 437، والبيت الشعري للعبد سحيم وهو في لسان العرب، مادة(وصف) و(ميسن).

فإنّه أراد المنازل فأسقط حرفين من الكلمة، فقال: المنا[1]، كما أنّ هناك نوعا آخر يندرج ضمن العدول الصّوتي والّذي يحدث بقلب حروف الكلمة، لقولهم في اضمحلّ: امضحل، وفي أطيب: أيطب، وفي اكفهرّ أكرهفَ[2].

وهناك الكثير من المظاهر الصّوتيّة، الّتي قد يكون من وراء استخدامها غايات فنية، فيما يعرف عند علماء الشّعر والعروض بالزّحافات والعلل، فهذان اللّونان من التّغير العروضي، يسهمان في تنويع الإيقاع النّمطي و[الّذي لا يكاد يوجد شكله المثالي في القصيدة][3]. وهذا **حازم القرطاجني** يشير إلى أنّ[الزّحاف والعلّة هما إحدى الوسائل الّتي تقضي على رتابة الشّكل المنتظمة لتعاقب الحركات والسّواكن][4]، وبهذا يمكن أن تكون للزّحاف وظيفة جماليّة.

لقد أشار **ابن جنّي** إلى الكثير من جوانب العدول الصّوتي حيث يكاد ينفرد بدراسته والإشارة إليه[5]. إنّ المظاهر الصوتية المرتبطة بالزّيادة والنّقصان، والّتي جاء في حديث ابن جنّي تومئ عن ارتباطها الوثيق بباب شجاعة العربيّة [وعلى الرّغم من أنّ ابن جنّي لم يعدّ هذه المظاهر ضمن فنون باب شجاعة العربيّة إلا أنّ تناوله لها ينبئ عن ارتباطها الوثيق بهذا الباب][6]. ويرى **الدكتور محمّد مشبال** أنّ مفهوم الشّجاعة وعلى نحو ما استخدمه **ابن جنّي** في هذا الباب هي المقولات الّتي توصف بالعدول عن أصل لغوي أو قياس نحوي.

يقول **ابن جني** عن الشّجاعة [**اعلم أن معظم ذلك إنّما هو الحذف والزّيادة والتّقديم والتّأخير، والحمل على المعنى، والتّحريف]** [7]، فالتّحريف -إذن -جنس يخالف القياس،

---

[1]- نفسه، ص 437.
[2]- نفسه، ص 439.
[3]- ينظر: جابر عصفور، مفهوم الشّعر: دراسة في التّراث النّقدي، دار التّنوير، بيروت، ط3، 1999م، ص 199.
[4]- نفسه، ص 199.
[5]- ينظر: محمّد مشبال، البلاغة والأصول: دراسة في أسس التّفكير البلاغي العربي، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، بيروت، (د.ط)، 2007م، ص 141.
[6]- نفسه،ص 141
[7]- الخصائص،ج2،ص 360

أو يعدل عن الأصل؛ لأنّ العدل(أو العدول) **"ضرب من التّصرّف، وفيه إخراج للأصل عن بابه إلى الفرع]**[1]. وإذا كان العدول عن الأصل ارتبط بالشّعر- كما أسلفنا الإشارة- لما له من طبيعة لغويّة، فهو إذاً لا يسوَّغ إلا بوجود معنى أو غرض بلاغي تحمل عليهما الصّيغ المعدولة؛ وها هو **ابن جني** يميّز بين العدول بالزّيادة والعدول بالانحراف(التّحريف) يقول عن الصّيغ المعدولة بالزّيادة:**[قولهم، رجل جميل، ووضيء؛ فإذا أرادوا المبالغة في ذلك قالوا: وضّاء، وجمّال، فزادوا في اللّفظ(هذه الزّيادة) لزيادة معناه.**

وَالْمَرْءُ يُلْحِقُهُ بِفِتْيَانِ النَّدَى خُلُقُ الكَرِيمِ وَلَيْسَ بِالْوَضَّاءِ[2]

يقول عن الصّيغة المعدولة بالانحراف:**[... وذلك فعال في معنى فعيل؛ نحو طوال فهو أبلغ معنى من طويل... ففعال لعمري وإن كانت أخت فعيل في باب الصّفة، فإنّ فعيلا أخصّ بالباب من فعال؛ ألا تراه أشدّ انقيادا منه، تقول جميل ولا تقول جمال ... فلمّا كانت فعيل هي الباب المطّرد وأريدت المبالغة، عدلت إلى فعال فضارعت فعال بذلك فعّال والمعنى الجامع بينهما خروج كلّ واحد منهما عن أصله. أمّا فعّال فبالزّيادة، وأمّا فعال فبالانحراف به عن فعيل]**[3]. يبدو أنّ مفهوم الشّجاعة الّذي صاغه **ابن جني** للتّعبير عن الحرّية الّتي يتميّز بها الشّعر في التّصرّف والاختيار، هو في حقيقته مبدأ العدول، حيث سيمتدّ ليصير مبدأ تخضع له مجموعة من مقوّمات البلاغة في تكوينها الجمالي. وبناء عليه يغدو مفهوم العدول معيارا جماليّا لتقويم الشّعر أو تحديد سماته الأسلوبيّة. ولقد أدرك **ابن جني** أنّ شجاعة اللّغة- كما مرّ بنا- في أقصى الأحوال مثل ظواهر الضّرورة الشّعريّة ليس في حقيقة الأمر، إذا ما نظر إليه من زّاويّة الطّبيعة الخاصّة والمتميّزة للشّعر، سوى الامتثال لمقتضيات هذا الجنس الأدبي. يقربنا **ابن جني** من مفهوم العدول في نص كان قد مرّ بنا مبتسرا يقول فيه: **[فمتى رأيت الشّاعر قد ارتكب**

[1] الخصائص،ج1، ص 53
[2] الخصائص،ج3،266
[3]- نفسه،ص267-268.

مثل هذه الضّرورات على قبحها، وانخراق الأصول بها، فاعلم أنّ ذلك على ما جشمه منه إن دلّ من وجه على جوره وتعسفه فإنّه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخمّطه، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولا قصوره عن اختياره الوجه النّاطق بفصاحته. بل مثله في ذلك عندي مثل مُجري الجموح بلا لجام، ووارد الحرب الضّروس حاسرا من غير احتشام. فهو وإن كان ملوما في عنفه وتهالكه فإنّه مشهود له بشجاعته وفيض منّته، ألا تراه لا يجهل أن لو تكفّر في سلاحه، أو أعصم بلجام جواده، لكان أقرب إلى النّجاة وأبعد عن الملحاة لكنّه جشم ما جشمه على علمه بما يعقب اقتحام مثله، أدلالا بقوّة طبعه، ودلالة على شهامة نفسه][1]. فالشّاعر الّذي يخالف أصل القاعدة (سواء أكانت صوتيّة أم صرفيّة أم نحويّة أم معجميّة أم يخرج عن مقتضى ظاهر الكلام)، يوصف حينئذ بالشّجاعة، فهذا المفهوم[يتّفق مع الرّؤية الجماليّة الّتي لا تنظر من زاوية المخالفة بل من منظور يسعى إلى ضبط الخصائص الذّاتيّة للظّاهرة] [2] .

وعلى الجملة، يمثّل العدول (الصّوتي) عن الأصل معيارا جماليّا يحدّد شجاعة العربيّة، ويكشف عن أحد مبادئ التّفكير البلاغي العربي.

2 _العدول التّركيبي:

لعلّنا لا نجانب الصّواب، إذا صدعنا بالقول إنّ مبدأ العدول البلاغي قامت عليه البلاغة العربيّة بمباحثها الثّلاثة، وعلم المعاني هو أحد علومها اللازمة بالمبحث قيد الدّراسة. إنّ علم المعاني يقوم أساسا على التّحوّلات الّتي تطرأ على أصل التّراكيب تعريفا وتنكيرا، حذفا وذكرا، تقديما وتأخيرا، وغيرها من المباحث.

أ_التّقديم والتّأخير: إنّ التّقديم والتّأخير واحد من مباحث علم المعاني الّذي يعنى ببناء الجملة ودلالتها داخل النّص، ولا سيما أنّه يقوم على إعادة ترتيب مكوّنات

[1]- الخصائص: ج2، ص 392-393.
[2]- محمد مشبال: (م- س)، ص116.

الجملة؛ فيقدّم ما حقّه التّأخير في عرف اللّغة واصطلاح النّحاة، ويؤخّر ما حقّه التقديم. ولا يتم ذلك إلا لتّحقيق أغراض بلاغيّة، قد يحوّل البناء الأصلي أو العرفي دون تحقيقها، فالتّقديم والتّأخير في اللّغة متناقضان، حيث يعنى الأوّل بوضع الشّيء أمام غيره وقد كان خلفه. يقال:[**تقدّمه وتقدّم عليه واستقدم، وقدّمته وأقدمته، فقدّم وأقدم بمعنى تقدّم، ومن مقدّمة الجيش للجماعة المتّقدّمة، والإقدام في الحرب]**[1] .

القدم والقدمة: السّابقة في الأمر، وتقدّم كقدّم، وقدّم واستقدم: تقدّم. وأقدم [2]على الأمر: شجع، وأقدمته وقدّمته[3]. ويقال: مضى قدما وتأخّر أُخرا، وجاء في أخريات النّاس[4].

وأخّرته فتأخّر، واستأخر كتأخّر، والآخر خلاف الأوّل[5]. وبالمعنى نفسه انتقل هذا المبحث من الوضع اللّغوي إلى الدّلالة الاصطلاحيّة؛ إذ اعتاد العرب تقديم ما حقّه التّأخير لفضل دلالة وتمام معنى، وتأخير ما حقّه التّقديم للغرض ذاته،**[وذلك يجعل اللّفظ في رتبة قبل رتبته الأصليّة أو بعدها لعارض اختصاص أو أهمّية أو ضرورة]** [6].

لقد تبوّأ هذا المبحث مكانا مرموقا في الدّرس البلاغي، وظاهرة التّقديم والتّأخير من أهمّ الظّواهر الّتي يتجلّى فيها عدول التّركيب على وجه التّحديد، إنّها- بشكل عامّ- خرق لقانون رتبة الوحدات اللّغويّة، هذا الخرق الّذي ينتج علاقات جديدة، [ولعلّ حريّة التّصرّف في اللّغات المعربة أكبر من تلك الّتي تعتمد في فهم العلاقات بين أجزائها على موقع الكلمة داخل الجملة][7]. ولأنّ اللّغة العربيّة تعتمد العلامة العربيّة قرينة للمعنى في التّركيب، جعلها أكثر طواعيّة لتغيير التّرتيب الأصليّ لوحداتها، بما يشكّل عدولا عن مستوى التّركيب ذا قيم فنيّة وجماليّة، ولئن كان التّركيب **[يخضع بالضّرورة لطابع اللّغة**

[1]- الزّمخشري: أساس البلاغة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب،القاهرة، ط3،1989 م، مادّة (قدم).
[2]- ابن منظور: لسان العرب، مادّة (قدم).
[3]- الفيروز أبادي: (م- س)، باب (الميم)، فصل (القاف).
[4]- الزمخشري: (م- س)، مادة (أخر).
[5]- ابن منظور: (م- س)، مادة (أخر).
[6]- عبد الكريم البغدادي: الإكسير في علم التفسير، تح: عبد القادر حسين، المطبعة النموذجية، القاهرة، 1997م، ص 154.
[7]- أحمد محمد ويس،(م- س)، ص 163.

ونمطها المألوف في ترتيب أجزاء الجملة [فإنّ العدول] عن هذا النّمط بمثابة منبّهات فنيّة يعمد إليها المبدع ليخلق صورة فنيّة متميّزة][1]؛ إلا أنّ حريّة التّصرّف هذه ليست مطلقة، بل إنّ هناك ما يحدّها؛ لأنّ أهل العربيّة قسّموا رتبة الكلمة إلى قسمين: " رتبة محفوظة يجب فيها تقديم جزء من الجملة على جزء آخر(كتقديم الفعل على الفاعل في الجملة الفعليّة)، ورتبة أخرى غير محفوظة تعبّر عن حريّة جزء الجملة أو الباب النّحوي في موقعه من حيث التّقديم والتّأخير" [2] .

حيث اهتمّ البلاغيّون بالرّتبة غير المحفوظة على عكس النّحويّين؛ لأنّ هذا المبحث يعدّ من أكثر مباحث علم المعاني اتّصالا بالنّحو. لقد تحدّث عنه صاحب الكتاب، وأشار إلى سرّه في الكلام، وذكر أنّه يأتي للعناية والاهتمام، أو للتّأكيد والتّنبيه، وأنّه يكون أحيانا لغير علّة بلاغيّة[3]، وقد كان اهتمام البلاغيّين بالرّتبة الأخرى(غير المحفوظة)؛ لأنّها تعطي المتكلّم أو الكاتب أو الشّاعر حريّة التصرّف والتّعبير، ومن المسلّم به أنّ **سيبويه** كغيره من النّحويّين جعل سلامة التّركيب غايته أثناء حديثه عن مبحث التّقديم والتّأخير، فلم يكن ليهتّم ببحث الأسرار الفنيّة لهذه الظّاهرة كبحث البلاغيّين العرب لها.

ومن الأجدر بالذكر أن نشير إلى أنّ جمهور اللّغويّن والبلاغيّين كانوا على وعي بأنّ الظّاهرة ما هي إلا عدولٌ عن الأصل الّذي تمثّله القاعدة العامّة في ترتيب وحدات الجملة العربية. لقد كان مجال اختراق الرّتب غير المحفوظة هو[الشّائع في الإبداع الأدبي، لذا فقد حظي من اللّغويّين والنّقاد والبلاغيّين بالعناية والاهتمام]**[4]**، لكنّ هذا لم يمنع بعض الشّعراء أن تكون الرّتب المحفوظة عرضة للخرق والكسر من قبلهم توخّيا للحريّة والتّفرّد؛ لأنّهم كانوا أمراء الكلام - كما قيل-. لقد كان **لابن جني** نظرات صائبة ولطيفة في الكثير من المسائل البلاغية، ولاسيما - في بلاغة الشعر- في كتابيه

[1]- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص 271.
[2]- ينظر: مصطفى جطل: نظام الجملة عند اللغويين العرب في القرنين الثاني والثالث للهجرة،ج2، مطبعة جامعة حلب، 1980م، ص 498.
[3]- ينظر: سيبويه، الكتاب، ج 1، ص 34.
[4]- أحمد محمد ويس،(م- س)، ص 166.

الخصائص والمحتسب؛ على الرغم من أنّ سيبويه[هو أوّل من تمظهرت عنده الظّاهرة، ولقد حاول تلمّس السرّ من ورائها][1]' لكن قراءته للظّاهرة كانت قراءة نحويّة أكثر منها فنيّة أو بلاغيّة. يقول **ابن جنّي** في كتابه **المحتسب**: **[إنّ أصل وضع المفعول أن يكون فضلة، وبعد الفاعل كـ(ضرب زيد عمرا)، فإذا عناهم ذكر المفعول قدّموه على الفاعل فقالوا:(ضرب عمرا زيد)، فإن ازدادت عنايتهم به قدّموه على الفعل النّاصبة فقالوا:(عمرا ضرب زيد)، فإن تظاهرت العناية به عقدوه على أنه رب الجملة، وتجاوزوا به حد كونه فضلة، فقالوا: (عمرو ضرب زيد). فجاءوا به مجيئا ينافي كونه فضلة، ثمّ زادوا على هذه الرّتبة فقالوا:(عمرا ضرب زيد) فحذفوا ضميره ونوه، ولم ينصبوه على ظاهر أمره رغبة به عن صورة الفضلة، وتحاميا لنصبه الدالّ على كون غيره صاحب الجملة، ثمّ إنّهم لم يرضوا له بهذه المنزلة حتّى صاغوا الفعل وبنوه على أنّه مخصوص به، وألغوا ذكر الفاعل مظهرا أو مضمرا فقالوا:(ضرب عمرو)، فأطّرح ذكر الفاعل البتّة][2].**

لقد اقتبسنا هذا النّص وأوردناه على الرّغم من طوله؛ لأنّ فيه تحليلا عميقا لِمَا يمكن أن نسمّيه مراتب العدول في تقديم المفعول به وتأخيره، نستطيع أن نستخلص النّتائج التّاليّة منه:

1- أنّ أصل المفعول به أن يؤخّر، وتقديمه يعدّ خروجا عن الأصل.

2 ـ أنّ تقديم المفعول به يكون لغرض معنوي(ازدياد العناية به).

3- أنّ تقديم المفعول به يكون على مراتب.

4 ـ أنّ الجملة الاسميّة تمثل عُدولا عن الجملة الفعليّة.

5 ـ أنّ صيغة البناء للمجهول هي عدول عن الأصل الّذي يمثّله البناء للمعلوم.

6 ـ أنّ تقديم المفعول به على نوعين تقديم رتبة وتقديم إسناد.

---

[1]- نفسه، والصفحة نفسها.

[2]- ابن جني: المحتسب في تبيّن وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، تح:علي النجدي وآخرون، ج1، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة(د.ط)، 1969م، ص 65.

7 ـ إنّ إكساب المفعول به الرّفع هو عدول به عن أصله الّذي كان عليه (فضلة منصوبا) وإدخاله له في دائرة الإسناد.

لقد قرأ وحلّل **ابن جني** في كتابه **المحتسب** ظاهرة تقديم المفعول به قراءة بلاغيّة فنّيّة بحتة، على عكس عند تناوله الظّاهرة في كتابه الخصائص، حيث أدخل بحث " التّقديم والتّأخير" ضمن باب " شجاعة العربيّة " الّذي أتينا على ذكره غير ما مرّة، لكنّ قراءته للمبحث في هذا المتن كانت قراءة نحويّة صرفة،**[لم يلتفت فيه إلى شيء من جماليّاته وغاياته]** [1]، لقد انصبّ اهتمام **ابن جني** في هذا النصّ على بلاغة تقديم المفعول به بعد أن لم يجد لهذا التقديم في كتابه الآخر **الخصائص** أيّ ميزة تذكر لهذا التّقديم. إنّ هذا الرّأي كما يقول الباحث **أحمد محمّد ويس" ربّما أفاد منه اللاحقون كثيرًا"**[2]. وذلك ما سيتّضح وشيكا مع **عبد القاهر الجرجاني** الّذي حاول أن يعمّق الرّؤية الفنيّة للظّاهرة حيث يقول:[**واعلم أنّ من الخطأ أن يقسم في تقديم الشّيء و تأخيره قسمين، فيجعل مفيدا في بعض الكلام، وغير مفيد في بعض، وأن يعلّل تارة بالعناية، وأخرى بأنّه توسعة على الشّاعر والكاتب حتّى تطّرد لهذا قوافيه، ولذلك سجعه، ذاك؛ لأنّ من البعيد أن يكون في جملة النظم ما يدلّ تارة ولا يدلّ أخرى]**[3]. لقد انطلق عبد القاهر في ترسيخ نظريّته النّقديّة من النصّ القرآني، والّذي لا يمكن أن يحال في تعليل أيّ جزئيّة من جزئيّاته إلى التّلقائيّة؛ لأنّ النصّ القرآني على عكس النصّ الدّنيوي، -وعلى هذا - فإنّ كلّ ظاهرة تعبيريّة فيه هي ظاهرة ذات مغزى وأبعاد ينبغي البحث عنها، ذلك؛ لأنّ " من البعيد أن يكون في جملة النّظم ما يدلّ تارة ولا يدلّ أخرى" ؛ لقد كان له الحسّ الفنّي في تعامله مع التّركيب العربي وقواعده، وما يعتريه من تغيّرات ذات أثر في المعنى إذ كان يلتمس ما يطرأ على المعنى من تحوّل في أدنى تغيّر يمسّ التّركيب؛ ذلك بأنّه كان يعلّق بنصّه هذا على الّذين لم يدرسوا ويحّلّلوا الظّاهرة الآنفة بعمق، فكان تحليلهم حينا أنّ التّقديم يكون للعناية (الخبر على المبتدأ مثلا)، وحينا آخر

[1]- أحمد محمد ويس،(م- س)، ص 169.
[2]- ينظر: أحمد محمد ويس،(م- س)، ص 170.
[3]- دلائل الإعجاز، ص 120.

يكون تفسيرهم بمواءمة الظّاهرة للوزن والقافية؛ وها نحن نلفيه يقول بعد حين:**[متى بث في تقديم المفعول مثلا على الفعل في كثير من الكلام أنّه اختصّ بفائدة لا تكون تلك الفائدة مع التّأخير، فقد وجب أن تكون تلك قضيّة في كلّ شيء وكلّ حال]** [1]؛ فمتى قدّم المفعول على الفاعل، أو الخبر على المبتدأ، فلن يكون لهذا التّقديم إلاّ فائدة يرونها وراء الكلام، وما على النّاقد إلاّ أن يبحث عن الغاية من وراء ذلك، وكأنّ عبد القاهر الجرجاني ههنا يسبق عصره ويقدّم لنا نظريّة في القراءة النّقديّة؛ لأنّه يقتنع بالتّعليل العام الّذي سار عليه اللّغويّون قبله من أنّ التّقديم إنّما كان للعناية والاهتمام و**[كأنّهم يقدّمون الّذي بيانه أهمّ لهم، وهم بشأنه أعنى]** [2] وهو يريد أن يعمّق البحث في الظّاهرة، ويلتمس لها بعد ذلك العلل والأسباب، ومن المسلّم به أنّ قضيّة العناية والاهتمام، ومواءمة الوزن والقافية كائنة في الظّاهرة- قيد الدّراسة-، إلا وكأنّه يريد أن يطرح السّؤال الآتي:

من أين كانت تلك العناية، ولم كان أهمّ ؟[3].

لقد زخر كتاب الدلائل(دلائل الإعجاز) بكمّ وافر من التحليلات والاستشهادات المتعلقة بظاهرة التقديم والتأخير، فقد سعى صاحب الدلائل إلى أن يستخلص قواعد لها واستيحاء أبعادها الفنية. وقد أدرك أهمّية هذا الباب الّذي يضطلع بوظائف فنيّة وجماليّة فهو**[باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، بعيد الغاية، واسع التصرّف، لا يزال يفتن لك عن بديعة ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك سمعه، ويلطف لديك موقعه، ثمّ تنظر فتجد سببا أن راقك ولطف عندك أن قدّم فيه شيء، وحوّل اللّفظ عن مكان إلى مكان]**[4]؛ وها نحن الآن نلفيه أيضا يقارن بين عبارتي(المنطلق زيد) و(زيد المنطلق)، في قوله: [**... إنّك وإن كنت ترى في الظّاهر أنّهما سواء من حيث كون الغرض في الحالين إثبات انطلاق قد سبق العلم به لزيد، فليس الأمر كذلك، بل بين**

[1]- (م- س)، الصفحة نفسها.
[2]- سيبويه: الكتاب، ص 119.
[3]- الدلائل:ص 119.
[4]- نفسه، ص 118.

الكلامين فصل ظاهر] [1]. لقد كان في وعي **عبد القاهر الجرجاني** أنّ هناك أبعادا فنيّة وجماليّة ـ أو بالأحرى بلاغيّة من وراء ظاهرة التّقديم والتّأخير، يقول الشّاعر **ابراهيم بن العبّاس:**

فَلَوْ إِذْ نَبَا دَهْرٌ وَأَنْكَرَ صَاحِبٌ وَسُلِّطَ أَعْدَاءٌ وَغَابَ نَصِيرُ
تَكُونُ عَنِ الأَهْوَازِ دَارِي بِنَجْوَةٍ وَلَكِنْ مَقَادِيرُ جَرَتْ وَأُمُورُ
وَإِنِّي لأَرْجُو بَعْدَ هَذَا مُحَمَّدًا لأَفْضَلِ مَا يُرْجَى أَخٌ وَوَزِيرُ [2]

يحاول شيخ البلاغة العربيّة في معرض تحليله لهذه الأبيات أن يستخلص الأثر الأدبي الفنّي للتّقديم، فـ**[إنّك ترى ما ترى من الرّونق والطلاوة ومن الحسن والحلاوة، ثمّ تتفقّد السّبب في ذلك فتجده إنّما كان من أجل تقديمه الظرف، الّذي هو (إذ نبا) على عامله الّذي هو (تكون) ولم يقل: (فلو تكون عن الأهواز داري بنجوة إذ نبا دهر، ثمّ أنّ قال: (تكون) ولم يقل: (كان) ثمّ أن نكر الدّهر ولم يقل: (فلو إذ نبا الدّهر) ثمّ أن ساق هذا التّنكير في جميع ما أتى به من بعد، ثمّ أن قال: (وأنكر صاحب) ولم يقل (وأنكرت صاحبا)...]**[3].

إنّ مسائل التّقديم والتّأخير هي أحد أوجه العدول الأسلوبي المعاصر على مستوى التّركيب، فتقديم ما يحقّ ويستوجب أن يؤخّر هو خروج عن الأصل المفترض في ترتيب الوحدات اللّغويّة في التّركيب العربيّ؛ إنّ خرق الشّاعر لتراتبيّة الوحدات اللّغويّة منحَ للأبيات الشّعريّة أثرا جماليّا في نفسيّة القارئ، وأبعادا وظيفيّة يريد الشّاعر توصيلها، ما كانت أن توجد لو حافظ على الأصل المفترض(فلو تكون عن الأهواز داري بنجوة إذ نبا الدّهر).

فلغة الشّعر قائمة على تكسير قواعد النّظام اللّغوي، والعدول عنه بما يسمح للشّعر أن يحقّق دلالات إضافيّة إلى المعنى الأساسي؛ لذا فإنّ التّركيب هو الأليق له لاستيعاب أشكال التّعبير اللّغويّة المختلفة فـ**[لا يمكن أن يكون هناك إبداع إلا حينما يوجد تفكير**

[1]- نفسه، ص 172.
[2]- نفسه، ص 105.
[3]- الدلائل، ص 105.

عميق في الطّبيعة التّركيبيّة للّغة، وإلا حينما يوجد خلق جديد لهذه التّركيبات وتمثّل الحركة الأفقيّة للصّياغة(التّركيب) محورا من محاور الخلق اللّغوي، يعمل بشكل أساسيّ على تحطيم الإطار الثّابت للأسلوب، ولقوانين اللّغة وقواعد الكلام][1] فطريقة ترصيف المفردات على مستوى التّركيب تخضع لنظام نحويّ وصرفيّ وصوتيّ ودلالي، والتّركيز على أحد هذه العوامل يؤثّر في عمليّة النّسيج اللّغوي تأثيرا مباشرا؛ أي أنّ تحريك المفردات على المستوى الأفقي(التّركيبي أو الجملة) إلى الأمام أو إلى الخلف له علاقة قويّة بغائيّة الإبداع الفني، فالتّغيير في مواقع الكلمات سيؤدّي لا محالة إلى التغيير في الجانب الدّلالي للتّركيب اللّغوي ونشوء علاقات نحويّة متعدّدة بين وحداته اللّغويّة.

لقد أدرك البحاثة العرب القدامى سرّ هذه الظّاهرة، حيث نلفي السّكاكي يتناول وجوه التّقديم ويرى أنّ هناك ثلاثة مسالك أساسيّة للتّقديم هي: **تقديم المسند وتقديم المسند إليه وتقديم متعلّقات الفعل؛** لقد حاول السكاكي(ت 626 هـ) أن يبحث عن غائيّات تقدّم المبتدأ المعرّف على الخبر حيث يقول: **[وأمّا الحالة الّتي تقتضي تقديمه على المسند فهي متى كان ذكره أهمّ، ثمّ كونه أهمّ يقع باعتبارات مختلفة، إمّا لأنّ أصله التّقديم ولا مقتضى للعدول عنه ,... وإمّا لأنّ في تقديمه تشويقا للسّامع إلى الخبر ليتمكّن في ذهنه، إذا أورده كما إذا قلت : صديقك فلان الفاعل الصّانع رجل صدوق]** [2].

يتحدّث ههنا أبو يعقوب عن حالات التّقديم، فتقدّم المبتدأ على الخبر يكون حينا لأهميّته (المبتدأ المعرفة)، وحينا آخر لأنّ أصله التّقديم وهذه رتبة محفوظة ولا مجال لخرقها، وإمّا لتشويق السّامع بالخبر حينما يتأخّر عن المبتدأ المعرفة.

ومن الأهميّة بما كان، أن نلفت النّظر إلى أنّ **السكاكي** في هذا النصّ حلّل وبحث أبعاد التّركيب البلاغيّة للأصل المفترض، فتقدّمُ المبتدأ المعرفة على الخبر لا يدخل ضمن مبحث التّقديم التّأخير، ونحن ههنا اقتبسنا نصّ **السكاكي** حتّى نبيّن أنّ بعض البلاغيّين التفتوا إلى الأبعاد الفنيّة والجماليّة للتّركيب اللّغوي.

[1]- محمد عبد المطلب:جدلية الإفراد والتركيب، ص 142.
[2]- مفتاح العلوم، ص 194.

وعلى الجملة نستطيع القول في هذا الصّدد إنّ **السكاكي** في مبحث التّقديم والتّأخير لم تكن قراءته قراءة أسلوبيّة الّتي تعوّل على العدول كأداة إجرائيّة وتقنيّة نحويّة ـ في هذا المبحث بالخصوص ـ بل كانت قراءته قراءة بلاغيّة بحتة. وليس بنا حاجة إلى مزيد من التّدليل والتّوضيح على ما لقيه مبحث التّقديم والتّأخير من اهتمام من قبل علماء البلاغة على اختلاف مذاهبهم؛ لأنّ هذا المبحث هو قطب الرّحى في التّركيب بوصفه مجلى من مجالي علم المعاني الذي يعدّ من أكثر علوم البلاغة العربيّة اتّصالا بالدّرسين، القديم والحديث، وما عسانا أن نقول إلاّ أنّ فنّ التّقديم والتّأخير ما هو إلا تقنيّة أسلوبيّة تسعى إلى إثراء التّركيب اللّغوي بدلالات إضافيّة جديدة زيادة على المعنى الأساسي، وإضفاء شعريّة على التّركيب الجديد المعدول عن التّركيب المفترض.

ب- الالتفات:

يرتبط مصطلح الالتفات ارتباطا وشيجا بالعدول التركيبي، وهو من بين المصطلحات الّتي تواردت في الموروث البلاغي والنّقدي الدّالة على مفهوم العدول البلاغي،(كاللّحن، والخروج، والتّجريد، والتّحريف، والتّغيير ومخالفة مقتضى الظّاهر وشجاعة العربيّة)، وغيرها من المسميات.

إنّ أوّل مَن ورد عنده هذا المصطلح هو **الأصمعي** (ت 213 هـ)[1]. والكلمة في أبسط دلالتها تعني التحوّل والانحراف عن الوضع القائم ـ أو بالحري ـ العدول عن وضع قائم، سواء أكان ذلك في نطاق اللّغة، أم في نطاق السّلوك الإنساني بصفة عامّة، وهو بوصفه الانتقال في الكلام من أسلوب إلى أسلوب، متّصلا بمعناه اللّغوي؛ لأنّ **[حقيقته مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه وشماله، فهو يقبل بوجه تارة كذا، وتارة كذا، وكذلك يكون هذا النّوع من الكلام خاصّة؛ لأنّه ينتقل فيه عن صيغة إلى صيغة، كالانتقال من خطاب حاضر إلى غائب، أو من خطاب غائب إلى حاضر، أو من فعل ماض إلى مستقبل، أو إلى ماض أو غير ذلك]**[2] ومن كثرة تردّده في المتون النّقديّة والبلاغيّة، جعلت الدّكتور **عزّ الدّين اسماعيل** يؤكّد على أنّ دلالته نشأت وتحدّدت في إطار عربيّ صرف[3]، وعلى الرّغم من هذا، فإنّ دراسته وفهمه لم تكن على نسق واحد من قبل أعلام البلاغة، حيث اختلفت دلالته عندهم، واتّخذت أشكالا مختلفة في أحايين كثيرة، بحيث اختلط مفهومه بمفاهيم أنماط بلاغيّة أخرى، كالاعتراض، والتّجريد، والمجاز، والاستدراك، والاستطراد، وشجاعة العربيّة وغير ذلك.[4]

---

[1]- ينظر: أحمد محمد ويس،(م- س)، ص 175.وأيضا :حسن طبل :أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي،القاهرة،(د.ط)،1998م، ص 12.

[2]- ضياء الدين بن الأثير :المثل السائر،ج2، ص 03.

[3]- عز الدين إسماعيل: جماليات الالتفات، بحث ضمن: قراءة جديدة لتراثنا النقدي، النادي الأدبي الثقافي بجدة السعودية، المجلد الأخير، 1988م، ص 880.

[4]- ينظر: الصناعتين: ص 438-439 ومجاز القرآن لأبي عبيدة معمر بن المثنى: مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1970م، ص 10-11، والعمدة، ص 45 . والمثل السائر،ج2، ص 03.

إنّ اللافت للانتباه من خلال ترصّدنا لهذه الظّاهرة، وجدنا أنّها أخذت زخما اصطلاحيّا رهيبا، ليس من باب تعدّد التّسميات فحسب، بل الأدهى من ذلك هو هذا التّداخل في الاصطلاح، فالمفهوّم واحد والتّسميّة أكثر من ذلك، لذا نستطيع أن نصدع بالقول إنّه نال الحظوة وقصب السّبق في التّنظير البلاغي القديم. وها نحن نلفي **ابن رشيق المسيلي**(ت 442 هـ) يتعرّض إلى التّداخل في التسمية ـ المشار إليه قبل حين ـ في معرض حديثه عن الالتفات، فـ" **الالتفات هو الاعتراض عند قوم، وأنّ آخرين سمّوه الاستدراك، وسبيله أن يكون الشّاعر آخذا في معنى، فيعرض له غيره، فيعدل عن الأوّل إلى الثّاني فيأتي به، ثمّ يعود إلى الأوّل من غير أن يخلّ بالثّاني في شيء ...** كقول كثير:

لَوْ أَنَّ الْبَاخِلِينَ . وَأَنْتَ مِنْهُمْ رَأَوْكَ تَعَلَّمُوا مِنْكَ المِطَال [1]

أمّا **أسامة بن منقذ**(ت 584 هـ) فقد سمّاه **الانصراف** حيث يعرّفه بـ**[أن يرجع من الخبر إلى الخطاب، أو من الخطاب إلى الخبر] كقول جرير:**

أَتَذْكُرُ إِذْ تُوَدِّعُنَا سُلَيْمَى بِفَرْعِ بَشَامَةٍ بِسَقْيِ الْبَشَامِ [2]

تراوحت هذه الظّاهرة لدى **ابن رشيق** ما بين الالتفات والاعتراض والاستدراك، وحقيقته هو التحوّل من أسلوب في المعنى إلى أسلوب آخر ثمّ العودة إلى الأسلوب الأوّل داخل التركيب اللغوي. فالتدليل على أنّ الالتفات ما هو إلا جنس بلاغي ونمط أسلوبي، لا يجانب مفهوم العدول العامّ ولا يحتاج إلى مزيد من جهد التوضيح.

[1]- العمدة، ص 53.
[2]- أسامة بن منقذ :البديع في البديع، تح: علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط)، 1987م، ص 287.

لقد تأرجح مفهوم الالتفات بين التّضييق والتّوسيع، فبعض البلاغيّين قصر الظّاهرة على المخالفة بين الضّمائر (التكلّم، والخطاب، والغيبيّة)، والبعض الآخر حاولوا توسيع مفهومه ليمتدّ إلى تحوّلات أسلوبيّة أخرى، لقد اكتفى **ابن جني** بإدراجه في باب " شجاعة العربيّة " ولم يصطلح عليه بتسمية جديدة[1] والحقيقة أنّ الاختلاف في التّسمية لا قيمة لها مثلما يقول الدّكتور **محمّد مشبال** إذا قيست بالاختلاف الّذي ينهض حول معايير تحديده بوصفه مفهوما إجرائيّا مضبوطا[2] يقول عنه **ابن المعتزّ** هو: **[انصراف المتكلّم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة، وما يشبه ذلك، ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر]**[3]، وعند قدامة بن جعفر **هو :[أنْ يكون الشّاعر آخذا في معنى، فكأنّه يعترضه إمّا شكّا فيه أو ظنّا بأنّ رادّا يردّ عليه قوله أو سائلا يسأل عن سببه، فيعود، راجعا على ما قدّمه، فإمّا أن يؤكّدّه أو يذكر سببه أو يحلّ الشكّ فيه]**[4] .

لقد استفاض بعض البلاغيين في الحديث عنه (الالتفات) على مستويي النظر والتحليل، فابن الأثير جعل الالتفات ثلاثة أقسام:

1- الرجوع من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة.

2- الرجوع عن الفعل المستقبل إلى فعل الأمر، وعن فعل الماضي إلى فعل الأمر.

3- الإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل، وعن المستقبل بالماضي[5].

وجعل العلوي الالتفات في الكلام أن يتنقل من صيغة إلى صيغة، ومن خطاب إلى

---

[1]- ينظر: محمد مشبال، (م- س)، ص 134.

[2]- نفسه،الصفحة نفسها.

[3]- ابن المعتز: كتاب البديع، شرح محمد عبد المنعم الخفاجي، نشر عيسى البابي، القاهرة، (د.ط)، 1975م، ص 58.

[4]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم الخفاجي، مكتبة الكلّيات الأزهريّة، القاهرة، ط1 ،1978م، ص 229.

[5]- ينظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر تحقيق وتعليق, كامل محمد عويضة,ج1، وج2، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998م، ج1، ص ص 408-416.

غيبة، ومن غيبة إلى خطاب[1]. وهكذا لقد وسع العلوي مفهوم الالتفات، فوجد أنه يتطابق مع مصطلح (شجاعة العربية)، الذي يعني العدول من أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر مخالف للأول، ورأى أن هذا التعريف أحسن للالتفات؛ لأنه يعم سائر الالتفاتات.

وقد وقع خلاف بين البلاغيين الذين حصروا الالتفات في نطاق الضمائر، فذهب الزمخشري(ت538هـ) والسكاكي (ت 638هـ) إلى أن الالتفات يتحقق عندما يتحول التعبير عن المعنى الواحد من أنواع الضمائر إلى نوع آخر منها، أو التعبير بأحد الضمائر في مقام يقتضي غيره[2]. إنّ الخلاف في الحقيقة بين جمهور البلاغيين إزاء الظاهرة يكمن في بين من يرى أن الالتفات هو خروج عن قانون النص وبين من يراه أنه عدول عن قانون اللغة أو القاعدة اللغوية، وسنرى لاحقا ما يشبه هذا الصنيع في الدراسات النقدية المعاصرة، حيث عد بعضهم العدول (الانزياح) خُروجا عن قاعدة اللغة،حيث ذهب **ميشال ريفاتير**( ) إلى عده خروجا عن قاعدة النص أو السياق اللغوي؛ وتفسير **ريفاتير** للظواهر الأسلوبية على هذا النحو يتفق – كما يرى حسن الطبل – مع تفسير جمهور البلاغيين لتكرار صور الالتفات في مساق واحد ... كل صورة في نظرهم تؤدي دور الالتفات بالنسبة إلى ما قبلها[3].

وسمة أخرى طبعت تناول البلاغيين للالتفات، تتمثل في عدم اتفاقهم على (العلم البلاغي) الذي ينتمي إليه هذا الأسلوب، فهو ينسب تارة إلى علم البيان، وحينا إلى علم المعاني وثالثة إلى علم البديع[4] ؛ وقد أدرجه السكاكي ضمن علم المعاني بوصفه أمرا متعلقا بالتركيب، وهو لا يرى فيه أكثر من مجرد تلوين في الأسلوب، تنشيطا للسامع أو منعا للملل عنه فهو يقول:" ...ويسمى هذا النقل التفاتا عند علماء المعاني. والعرب

[1]- ينظر: العلوي، الطراز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، راجعه وضبطه جماعة من العلماء، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط)، 1980م، ج2، ص 71.
[2]- ينظر: المفتاح، ص 296.
[3]- ينظر: حسن الطبل،(م – س)، ص49-50.
[4]- ينظر: نفسه، ص ص 119 – 132.

يستكثرون منه، ويرون الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب كان أدْخَلَ في القبول عند السامع وأحسن تطرية لنشاطه وأملأ باستدرار إصغائه. وهم أحرياء بذلك " [1].

أما **ابن الأثير** فقد أدرجه في علم البيان، وهو يرى أيضا أنّ هذا الفن يسمى(شجاعة العربية)[2]؛ إن هذه التسمية تذكرنا **بابن جني –** كما مر بنا- والذي يبدو أنه هو المبتكر لها، ثم يقول ابن الأثير في معرض حديثه معللا سبب تسمية أسلوب الالتفات بشجاعة العربية، وإنما سميت بذلك؛ "لأن الشجاعة هي الإقدام، وذلك أن الرجل الشجاع يركب ما لا يستطيع غيره ويتورد ما لا يتورده سواه، وكذلك هذا الالتفات في الكلام، فإن اللغة العربية تختص به دون غيرها من اللغات"[3]. وإذا انتقلنا إلى **يحي بن حمزة العلوي**، فهو لا يبتعد عن **ابن الأثير** في المقاربة بين الالتفات ومصطلح الشجاعة.

إن هذه المقاربة بين المصطلحين،(تؤشر) على أهمية ما يمتاز به هذا الأسلوب من حركية وانتقال[4]؛ وقد قسم ابن الأثير الالتفات أقساما ثلاثة، حيث أورد لكل قسم من هذه الأقسام شواهد من الشعر والقرآن الكريم، وهو يختلف مع الزمخشري في أن الانتقال ضمن أسلوب الالتفات هو تطرية لنشاط السامع وإيقاظا للإصغاء؛ لأنه " دليل على أن السامع يمل من أسلوب واحد فينتقل إلى غيره ليجد نشاطا للاستماع. وهذا قدح في الكلام، لا وصف له؛ لأنه لو كان حسنا لما مل "[5]، ثم يضيف :" ولو سلمنا إلى الزمخشري ما ذهب إليه لكان إنما يوجد ذلك في الكلام المطول، ونحن نرى الأمر بخلاف ذلك؛ لأنّه قد ورد الانتقال من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة في مواضع كثيرة من القرآن الكريم، ويكون مجموع الجانبين معا يبلغ عشرة ألفاظ، أو أقل من ذلك[6].

---

[1]- المفتاح، ص 112.
[2]- ينظر: المثل السائر، ج2، ص19.
[3]- نفسه، ص 4.
[4]- ينظر: أحمد محمد ويس،(م- س)، ص 180.
[5]- ابن الأثير، (م- س)، ص 4-5.
[6]- نفسه، ص 05.

إن هذه النصوص المقتبسة - قبيل حين- تتعلق بجماليات أسلوب الالتفات، ولعلّ أشهر ما ذكر في هذا الشأن، ما صدع به الزمخشري في بيان وجه الالتفات من أن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع، وأكثر إيقاظا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد[1] ؛ لقد حاول الزمخشري أن يتلمس الفائدة من وراء الظاهرة، لكنه لم يتعمق في تعليلها، أمّا ابن الأثير ففائدة الالتفات عنده لا تُحدّ بحدّ، ولا تُضْبَط بضابط، لكن يشار إلى مواضع منها ليقاس عليها.

ومما ينبغي الإشارة إليه في هذا الصدد، هو أنّ الالتفات(الأثيري) أوسع مفهوما من الالتفات(الزمخشري)؛ فابن الأثير عندما يعرض للالتفات يدخل ضمنه المخالفة بين الصيغ وأزمنتها، وهذا المفهوم ليس مما عناه الزمخشري بالمصطلح؛ فقد جعل ابن الأثير غرض الإخبار بالمستقبل(أو المضارع) عن الماضي، هو استحضار للصورة "حتى كأن السامع يشاهدها "[2] .

وعلى الجملة، فإن محاولة ابن الأثير لتعليل حسن أسلوب الالتفات أبعد شأوا من مقولة الزمخشري؛ وهي– تبدو– أقرب إلى الدراسات الأسلوبية المعاصرة؛ لأنه يربط الالتفات بالسّياق العام للخطاب الأدبي. وفي الحقيقة، إن المتأمل في الخطاب البلاغي القديم حول مصطلح الالتفات، يستطيع أن يستخلص أسس ومعايير لضبطه دون أي تحوير في دلالته الأصلية؛ ومن هذا المنطلق يمكن لنا أن نستصفي حدّا للالتفات يصير به أداة إجرائية تسهم في تحليل الخطاب الأدبي.

أولا: يمكن حصر أسلوب الالتفات في مستوى صيغ الضمائر وصيغ الأفعال وصيغ العدد.

ثانيا: أن تكون صور الالتفات خاضعة لمعيار الخروج عن التركيب اللغوي ومخالفة مقتضى الظاهر. ومهما يكن من حال، إن أسلوب الالتفات هو تعبير يخالف به المتكلم النسق الذي يقتضيه التعبير الأول سواء أكان التعبير الأول متحققا أم مفترضا؛ " فلا

[1]- ينظر: القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة, قدّم له وبوّبه وشرحه: علي بوملحم، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط2، 1991م، ص 84-85.

[2]- ينظر: العلوي:(م- س)، ج2، ص 72.

يصير الانتقال من صيغة إلى أخرى التفاتا، حتى يكون مخالفا لمقتضى ظاهر الكلام"[1]؛ أي أن هذا الانتقال ليس وجوبيا تستدعيه مقتضيات النسق اللغوي، فمخالفة صيغة تعبيرية لنسق أصلي مفترض هو شرط تصنيفها في هذا الباب، وإلا أصبح أي انتقال بين الصيغ يعد أسلوبا في باب الالتفات؛ " وهذا غير مقبول؛ لأنّ الانتقال هنا ذو طبيعة (عدولية)". وإذا ارتكزنا على هذين الأساسين المذكورين آنفا لحصر مفهوم الالتفات، فإننا نحصل على الأشكال الآتية:

1- أشكال الالتفات بين صيغ الضمائر:

أ- الانتقال من صيغة الغيبة إلى الخطاب

ب- الانتقال من صيغة الخطاب إلى الغيبة

ت- الانتقال من صيغة الحضور إلى الغيبة

ث- الانتقال من صيغة الغيبة إلى الحضور

2- أشكال الالتفات بين صيغ العدد: وهو ما عبّر عنه ضياء الدين بن الأثير في كتابه " الجامع الكبير" بقوله: " الرجوع من خطاب التثنية إلى خطاب الجمع، ومن خطاب الجمع إلى خطاب الواحد"[2] .

وعلى جملة الأمر، فإن هذه الظاهرة (الالتفات) تقوم على مخالفة مقتضى ظاهر الكلام(التركيب) وهي خرق للنسق المفترض، شأنها في هذا شأن المقومات البلاغية الأخرى– التي مرت بنا – أو التي سنجيء على ذكرها بعد حين، فكل هذه المقومات البلاغية تقوم على خرق نظام لغوي مألوف وتنضوي تحت دائرة مفهوم عام هو العدول– قيد الدراسة-؛ وعلى الرغم مما شاب هذا الأسلوب من خلاف حوله، إلاّ أن هناك شبه إجماع واتفاق بين هؤلاء البلاغيين على حقيقة تفضي إلى أن هذا المبحث الذي توزعته علوم البلاغة الثلاثة هو ضرب من (التحول)، أو بالحري، هو عدول في مسار التعبير اللغوي، والذي يعد جوهر الأسلوب الأدبي في نظر المعاصرين.

[1]- ينظر: محمد مشبال، (م- س)، ص 138.

[2]- ابن الأثير: الجامع الكبير، ضمن: حسن طبل،(م-س)، ص 23.

العدول الدلالي:

يتمثل بصفة عامة في الأنواع التي درسها البلاغيون ضمن علم البيان، من حيث هو" إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة "[1]؛ إن هذا الإيراد المختلف للمعنى هو ما يعطي للعدول الأبعاد الفنية والجمالية والتأثيرية، ويتمثل هذا البعد الفني في خروج دلالة التراكيب عن الأصول النمطية المفترضة داخل النسيج اللغوي للخطاب الأدبي، " ووظيفة الأصول النمطية في هذا التصور ... هي أن كلا منها يمثل الدرجة الدنيا من الدلالة على المعنى المستفاد من صورته "[2].

لقد قسم عبد القاهر الجرجاني الكلام إلى قسمين، قسم "أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ...و(قسم) آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض"[3]. ما يجدر بنا أن نشير إليه في هذا المقام، هو أن الكلام ضربان: ضرب يستطيع فيه المتلقي أو(السامع) أن يستخلص المعنى أو الغرض استنادا إلى الألفاظ الواردة في التركيب اللغوي مباشرة؛ أي دون الحاجة إلى وسائط وقرائن لغوية قد تكون متحققة أو مفترضة؛ وضرب آخر لن نستطيع أن نصل فيه إلى الدلالة أو الغرض إلا انطلاقا من معاني الألفاظ وغرضها المتحقق إلى معاني مجازية.

اللفظ ⟵ المعنى(الغرض) تعبير حقيقي

اللفظ ⟵ المعنى الأول ⟵ المعنى الثاني تعبير مجازي

فالمعنى في التعبير المجازي يسير متأرجحا وموزعا بين معنيين اثنين.

إن العدول الدلالي في أبسط تحديد له هو خرق النظام اللغوي بعوامله الصوتية والصرفية، النحوية والدلالية ؛ أو هو بعبارة أدق خروج عن الاستعمال المألوف تركيبا ودلالة، كالتشبيه والاستعارة والكناية وغيرها. إنّ هذا الخروج لذو قيمة فنية وجمالية غير خافية؛ والحقيقة في هذه الحالة هي النمط والأصل الذي يقارن إليه العدول الدلالي؛

[1]- القزويني، (م.س)، ص 187.
[2]- حسن طبل: (م.س)،ص 156.
[3]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 219.

إذ الأصل في اللغة أن يعبر عن المعنى بلفظ يفيده مباشرة دون واسطة، أمّا إذا استعمل منشئ الكلام للتعبير عن مقاصده وسائط فيعد في هذا الصدد، أنه استخدم إجراءات تندرج ضمن ما يسمى العدول الدلالي، وذلك عندما تذكر الكلمة ولا يراد معناها. إنّ عبد القاهر الجرجاني يبين أن هذا العدول هو ما يعطي للتعبير حسنه ومزيته، فـ "من المركوز في الطباع والراسخ في غرائز العقول،أنه متى أريد الدلالة على معنى فترك أن يصرح به، ويذكر باللفظ الذي هو له في اللغة، وعمد إلى معنى آخر فأشير به إليه، وجعل دليلا عليه، كان للكلام بذلك حسن ومزية لا يكونان إذا لم يصنع ذلك، وذكر بلفظه صريحا"[1]. إن العدول الدلالي لذو أبعاد نفسية تتماشى وعملية التأثير الجمالي على المتلقي، من مثل: الغرابة، وكسر الألفة، والإدهاش، والتعجيب. وهي كلها من أقوى أسباب الإحساس بالبعد الفني في العدول الدلالي الذي لا نجد فيه معنى واحدا، بل معنيين، يمثل أولهما للثاني ما يمثله اللفظ للمعنى في التعبير الحقيقي، أمّا معنيا العدول الدلالي فهما طرفا الصورة التي تنشأ عنه، والمسافة بين هذين الطرفين– في قربهما أو بعدهما – هي التي تحدد مدى غرابة الصورة وجدتها، كما تحدد قوة التخييل المرتبط بها؛ " إذ أن خلق علاقة لم تكن موجودة بين متباعدين أو متباينين ... هو أساس المجاز الخلاق "[2]؛ فالتعبير غير المباشر يقوم " على التخييل ...

والتخييل بما يحمل من إثارة وجدانية، يمكن أن يمثل جوهر الصورة الشعرية "[3].

وحتى لا نطيل في هذه التوطئة يجدر بنا أن نقف على المبحث- قيد الدراسة- عند البلاغيين والنقاد في التراث العربي، ولن يكون ذلك إلا من خلال أهم الصور البيانية التالية:

أ- التشبيه: اهتم علماء البلاغة بأسلوب التشبيه اهتماما كبيرا، لما له من حظوة عند العرب، حتى ظن أنه الأسلوب الأكثر تداولا بينهم. والتشبيه: "صفة الشيء بما قاربه

[1]- عبد القاهر الجرجاني:الدلائل، (م- س)، ص 332-333.

[2]- عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة(نحو نظرية نقدية عربية)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، نشر سلسلة عالم المعرفة، عدد(272)، الكويت، (د. ط)، 2001م، ص 403.

[3]- محمد عزام :المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار المشرق العربي، سوريا،(د.ت)،ص177.

وشاكله، من جهة واحدة، أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته؛ لأنه لو ناسبه كلية، لكان إياه"[1]. ومعناه أن التشبيه وصف شيء بشيء آخر، شريطة أن يكون الشيء الثاني يقارب الأول أو يشاكله، إما في صفة واحدة أو عدة صفات، مثل قول النابغة يمدح النعمان:(من الطويل)

فَإِنَّكَ شَمْسٌ وَالْمُلُوكُ كَوَاكِبُ إِذَا طَلَعَتْ لَمْ يَبْدُ مِنْهُنَّ كَوْكَبُ[2]

شبّه الشاعر الممدوح بالشمس في الطلوع والضياء لكنه لم يشبهه بها في كل الصفات كالحرارة والاصفرار وما إلى ذلك؛ فالتشبيه عند عبد القاهر الجرجاني هو " أن يثبت للوجود معنى من معاني العدم، أو حكما من أحكامه، كإثباتك للرجل شجاعة الأسد وللحجة حكم النور، في أنك تفصل بها بين الحق والباطل، كما تفصل بالنور بين الأشياء"[3]. ففي التشبيه خلق لصورة جديدة لم تكن من قبل حيث أضيف للرجل صفة شجاعة الأسد، وأضيف للصورة الحجة صفة النور، حيث كلاهما فاصل بين شيئين، فالأولى (الحق والباطل)، والثانية الظلام والضياء، أمّا عن أركانه، فإن استقراء علماء البلاغة للقرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، وكلام العرب، محاولين في ذلك استكناه أسرار البيان، ممّا جعلهم يحددون للتشبيه أربعة أركان، يقول السكاكي:" لا يخفى عليك أن التشبيه مستدع طرفين: مشبها ومشبها به "[4]، ويضيف القزويني قائلا :" طرفاه ووجهه، وأداته "[5]، ومنه فالأركان الأربعة للتشبيه هي: المشبه والمشبه به (طرفا التشبيه)، ووجه الشبه، وأداة التشبيه. يقول البحتري :(من الطويل)

قُصُورٌ كَالْكَوَاكِبِ لاَمِعَاتٍ يَكَدْنَ يُضِئْنَ لِلسَّارِي الظَّلاَمَا[6]

---

[1]- العمدة، ص 286.
[2]- ديوان النابغة الذبياني، قدم له وبوبه وشرحه:علي بوملحم، منشورات دار ومكتبات الهلال، بيروت، ط1، 1991 م، ص 42.
[3]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 67.
[4] - المفتاح:(م-س)، ص 439.
[5] - القزويني:الإيضاح، (م- س)، ص253.
[6] - ديوان البحتري: شرح يوسف الشيخ محمد،ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1987م، ص 32.

إنّ المشبه في البيت هو(القصور)، والمشبه به(الكواكب)، وأداة التشبيه(الكاف)، أما وجه الشبه ههنا فيتمثل في (اللمعان الذي يضيء في الظلام)، فيتمكن السائر بوساطته من رؤية طريقه.

تحدّث علماء البلاغة عن مراتب التشبيه، وقرروا أن قوة التشبيه تتناسب مع حذف بعض عناصره؛ أمّا في حال ذكر جميع عناصره، فلا قوة له حينئذ[1]، ومعنى هذا أن التشبيه الذي يرد بجميع عناصره يمثل الأصل والنمط الذي يحدث العدول بالنسبة إليه، بحسب ما يحذف من عناصره، وهاهو محمد بن علي الجرجاني نلفيه في قوله لا يبتعد عن رؤية القزويني السّالفة فـ"أقوى مراتب التشبيه، حذف أداته ووجه شبهه معا؛ لأن ذكر الأداة يدل على ثبوت مزية للمشبه به على المشبه ... فحذفها (أداة تشبيه) يوهم عدم تلك المزية، وذكر وجه الشبه يدل على انتفاء وجه آخر له، فحذفه يوهم عموم التشبيه في جميع صفات المشبه به "[2]. إذن فالعدول المتمثل في حذف أداة التشبيه ووجه الشبه، يخرج التشبيه من التقريرية والمباشرة إلى مجال أرحب تعتريه أبعاد فنية وجمالية، يحاول من خلاله المتلقي أن يقرب بين طرفي التشبيه متوسلا تخييله.

تتحقق جماليات العدول (التشبيه) حينما تكون العلاقة بين المتشابهين أي المشبه والمشبه به بعيدة وغير مألوفة، وفي هذا الصدد يؤكد الرازي أن "المتشابهين متى كانت المباعدة بينهما أتم كان التشبيه أحسن "[3]، وقد علل عبد القاهر الجرجاني البعد الفني للظاهرة في قوله:"أنك ترى بها الشيئين مثلين متباينين، مؤتلفين مختلفين[4]، و" ذلك أن مبنى الطباع وموضوع الجبلة على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعد ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدن له، كانت صبابة النفوس به أكثر، وكان الشغف منه أجدر، وسواء في إثارة التعجب وإخراجك إلى روعة المستغرب، وجود الشيء من مكان

[1] - القزويني: (م-س)، ص 253.
[2] - محمد بن علي الجرجاني :الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، تح :عبد القادر حسين، دار نهضة مصر،القاهرة،(د.ط)،1982، ص200.
[3]- فخر الدين الرازي: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تح: بكري الشيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، (د.ط)، 1985م، ص 125.
[4]- الأسرار،(م-س)، ص 109.

ليس من أمكنته، ووجود شيء لم يوجد، ولم يعرف من أصله في ذاته وصفته". يربط عبد القاهر الجرجاني ههنا بين غرابة التشبيه وبين مقدار التأثير الذي يكون له " على المتلقي من خلال الدهشة التي يولدها لديه، حتى يدرك فجأة أن أشياء متباعدة، بلا علاقة ظاهرة تربط بينها، قد تجمعت وتآلفت على نحو لافت غريب "[1]. إن التأثير الذي يكتنف عدول التشبيه يفضي إلى شعور المتلقي الغرابة وقوة التخييل؛ لأنه تشبيه غير مألوف، ولعل حازم القرطاجني لم يذهب بعيدا في هذا المنحى حينما قال: " التشبيه الذي يقال إنه مخترع ... أشد تحريكا للنفوس؛ لأنها أنسَتْ بالمعتاد فربما قل تأثرها له، وغير المعتادها يفجؤها(كذا) بما لم يكن به لها استئناس قط، فيزعجها إلى الانفعال[2]. ويبدو أن هذا التعليل وجيه فيما يخص- عدول التشبيه- الذي ينتج الغرابة بين طرفيه من حيث العلاقة وبعده عن المألوف، فكل ذلك يكون له تأثير جمالي على المتلقي.

ولعل من أبرز صور العدول في التشبيه ما سماه البلاغيون التشبيه المقلوب أو المعكوس؛ وقد أورده ابن جني ضمن ما سماه "غلبة الفروع على الأصول"، وسماه ابن الأثير الطرد والعكس، وحقيقته " أن يجعل المشبه به مشبها والمشبه مشبها به "[3] ويستشهد البلاغيون له بقول محمد بن وهيب:

وَبَدَا الصَّبَاحُ كَأَنَّ غُرَّتَهُ وَجْهُ الْخَلِيفَةِ حِينَ يُمْتَدَحُ

إنّ الشاعر:"جعل وجه الخليفة كأنه أعرف، وأشهر وأتم، وأكمل في النور والضياء من الصباح"[4]. ولعل صورة العدول في هذا اللون من التشبيه أن الأصل فيه يجعل فرعا والفرع أصلا؛ إذ" العادة جارية والأساليب مطردة في تشبيه الأدنى بالأعلى ... وقد يقصد البليغ ...على جهة التخييل أن يوهم في الشيء القاصر عن نظيره، أنه زائد عليه، وعند هذا ينعكس الأمر فيجعل الأصل فرعا وشبيه الزائد بالناقص، ويجعل

[1]- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت،(د.ط)،1992م، ص190.
[2]- المنهاج، ص 96.
[3]- ينظر: المثل السائر:ج1، ص 400.
[4]- عبد القاهر الجرجاني:الأسرار، (م- س)، ص 194.

الفرع لأجل المبالغة أعلى شأنا من الأصل، فيرفعه إلى رتبة الأصل "[1]. وغرض هذا النوع من التشبيهات هو ما أطلق عليه بمصطلح المبالغة فهذا الباب قد أدرجه صاحب الخصائص ضمنيا، ضمن ما سماه (شجاعة العربية)؛ لأنه لم يصرح به مثلما يرى ذلك الدكتور محمد مشبال في دراسته الرائدة حول تراث ابن جني البلاغي.

فمفهوم المبالغة يكاد يكون أكثر المصطلحات دورانا وترديدا في المتون البلاغية والنقدية على أنه من أهم الأغراض التي تقوم عليها المقومات البلاغية والإجراءات اللغوية و- لاسيما – التي انضوت تحت أساليب البيان. أمّا تشبيه المحسوس بالمعقول، فهو صورة أخرى من صور العدول في التشبيه، فالأصل أن يشبه المعقول بالمحسوس لقربه من الحس والتصور، فـ"إذا كان المحسوس أصلا للمعقول فتشبيهه به يكون جعلا للفرع أصلا والأصل فرعا، ومنه قول الشاعر[2] :

وَكَأَنَّ النُّجُومَ بَيْنَ دُجَاهَا سَنَنٌ لاَحَ بَيْنَهُنَ ابْتِدَاعُ

إن اللون التشبيهي ليس ببعيد عن سابقه من حيث الوجهة الفنية، فكلاهما انعدال في تقديم الصورة التشبيهية وذلك من خلال قلب العلاقة بين طرفيها؛ وهذا توخيا للإيحاء والتخييل، على سبيل المبالغة، وها نحن نلفي الرازي في موضع آخر يبين السر الجمالي لهذا اللون البلاغي حيث يقول إنّ "الوجه في حسن هذه التشبيهات أن يقدر المعقول محسوسا، ويجعل كالأصل في ذلك المحسوس على طريق المبالغة "[3].

وعلى جملة الأمر، فالتشبيه هو أحد الصور التي يتأكد بعدها الفني من خلال الانعدالات التي تعتريها، سواء أكان ذلك من طريق حذف بعض عناصره،أم بالإغراب في تشبيه المتباعدات،أم في قلب طرفي الصورة.

[1]- العلوي:(م- س)، ج1، ص 179.
[2]- نفسه، ص 106.
[3]- الرازي:(م- س)، ص 106.

ب- الاستعارة[1]: هي باب من أبواب علم البيان، ولعل أرقاها على الإطلاق، لذلك تناولها علماء العربية بالدرس والتحليل كل حسب مجال تخصصه، فهي من الإجراءات البلاغية الهامة التي تحدث الاتساع في الكلام وأداء المعنى بطرق مختلفة، إذ يتم من خلالها إعارة معنى ما لمعنى آخر بغية الزيادة في إثباته وإيضاحه بطريقة تكتنفها أبعاد فنّيّة وعرّفها ابن المعتز بقوله:" [هي] استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها، مثل: مخ العمل، فلو كان قال: لب العمل لم يكن بديعا:[2]، والاستعارة" أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به، فتعيره المشبه، وتجريه عليه"[3].

وبذلك فإن عبد القاهر الجرجاني يشترط أن هناك حذفا لأحد طرفي التشبيه في قوله:" فتدع أن تفصح في التشبيه" ومثال ذلك قول المتنبي من(الطويل):

وَأَقْبَلَ يَمْشِي فِي الْبِسَاطِ فَمَا دَرَى إِلَى الْبَحْرِ يَسْعَى أَمْ إِلَى الْبَدْرِ يَرْتَقِي [4]

فذكر المشبه به وهو البحر، ليقوم مقام الممدوح، فالشاعر لم يقل إن الممدوح يشبه البحر، وإنما أجراه مجراه، وكونه مكانه دون أن يصرح بذلك، وفهم من الكلام أنه تشبيه، وترك الإفصاح عن التشبيه، وإعارة اسم المشبه به للمشبه ليقوم مقامه.

فالاستعارة إذن هي "استعمال اللفظ في غير ما وضع له في أصل اللغة، لعلاقة المشابهة" أو أنها" تشبيه حذف أحد طرفيه "[5]، وهي تأتي"...لأجل المبالغة في التشبيه"[6]. أمّا السكاكي، فإن الاستعارة عنده " أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به

[1]- جاء في اللسان:أعاره الشيء، وأعاره إياه، والمعاورة، والتعاور، ومنه المداولة والتداول في الشيء، يكون بين اثنين... وتعور واستعار: طلب العارية، والعارية ما تداولوه بينهم، واستعاره الشيء، واستعاره منه: طلب منه أن يعيره إياه. لسان العرب،مادة (عور).

[2]- ابن المعتز: كتاب البديع، ص ص 3-5.

[3] - عبد القاهر الجرجاني: الدلائل، ص 74.

[4]- ديوان أبي الطيب المتنبي، شرحه وكتب هوامشه: مصطفى سبتي، دار الكتب العلمية، بيروت، ج2، ط1، 1986م، ص 100.

[5]- على الجارم ومصطفى أمين:البلاغة الواضحة، دار المعارف، مصر، ط17،1964، ص 77.

[6]- ينظر: الفخر الرازي(م- س)، ص 115.

الطرف الآخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به دالا ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به"[1].

ومن الواضح أن مؤدّى هذه التعريفات كلها، والتي أسلفنا الإشارة إليها يكاد يكون واحدا؛ فالاستعارة يتم فيها استبدال شيء بشيء أو لفظ بلفظ لعلاقة محددة هي المشابهة.

لقد كان رأي الجمهور من البلاغيين أن الاستعارة – كما يرى الباحث أحمد محمد ويس – من قبيل المجاز اللغوي؛ أي على اعتبار أنّ فيها معنيين، واحدا حقيقيّا وآخر مجازيا! " إلا أن عبد القاهر الجرجاني خالف ذلك في أحد رأيين له"[2]. حيث اعتبرها من قبيل المجاز العقلي؛ لأن فيها، كما يقول عبد القاهر الجرجاني: " ادعاء معنى الاسم للشيء، لا تقل الاسم عن الشيء. وإذا ثبت أنها ادعاء معنى الاسم للشيء، علمت أن الذي قالوه من أنها تعليق العبارة على غير ما وضعت له في اللغة ونقل لها عما وضعت له، كلام قد تسامحوا فيه؛ لأنه إذا كانت الاستعارة ادّعاء معنى الاسم لم يكن الاسم مزالا عما وضع له بل مقزا عليه ."[3]

فإذا قال أحد الشعراء" شمس تظللني من الشمس"، فهذا معناه أن الشاعر نقل كلمة الشمس من معناها اللغوي الحقيقي إلى معنى آخر غير حقيقي، وعبد القاهر يرى غير ذلك ففي قول الشاعر " شمس تظللني" ادّعاء بأن التي تظلله هي حقا شمس؛ [بل المجاز- في تقدير ثبوت أن تكون الشمس هي المرأة، وهذا تصرّفٌ واقع في أمر عقلي لا في أمر لغوي][4].

التفت الكثير من النقاد قديما إلى ما به تكون الاستعارة عدولا، كـ" ابن أبي عون (ت322هـ) وابن وكيع وابن جني وابن رشيق المسيلي"[5] وغيرهم كثر.

لقد قسم عبد القاهر الجرجاني الاستعارة إلى قسمين،استعارة غير مفيدة ومن أمثلته قول الشاعر:

---

[1]- المفتاح: ص 202.
[2]- ينظر: أحمد محمد ويس:(م- س)، ص 127.
[3]- دلائل الإعجاز: ص 437.
[4]- أحمد محمد ويس،(م- س)، ص 127.
[5]- ينظر: نفسه، ص ص132-133.

فَبِتْنَا جُلُوسًا عَلَى مُهْرِنَا نَنْزِعُ مِنْ شَفَتَيْهِ الصِّفَارَا

استعمل الشاعر الشفة في الفرس، وهي موضوعة للإنسان، حيث راح عبد القاهر الجرجاني يعقب على بيت الشاعر بقوله: " فهذا ونحوه لا يفيدك شيئا لو لزمت الأصل لم يحصل لك، فلا فرق من جهة المعنى بين قوله: من شفتيه، وقوله: من جحفلتيه، لو قاله، إنما يعطيك كلا الاسمين العضو المعلوم فحسب.[1]"

إنّ الشاعر إنّما يقع من هذا القسم من الاستعارة – حسب فهمنا – لكلام عبد القاهر الجرجاني على سبيل الاتساع في الكلام، فالتشبيه ههنا غير مقصود في ذاته، كما أنه خال من جماليات الاستعارة، ومهما يكن من حال، فإنّ الجرجاني يكاد يرى في هذا القسم الثاني من الاستعارة (المفيدة)على أنها أمدّ ميدانا، وأشد افتنانا؛ لأنّ علاقة المشابهة بين الطّرفين قريبة إلى حدّ ما، وهذه الاستعارة هي الأليق والخليقة بمساحة الدراسات الأسلوبية المعاصرة والتي - فيما نرى- يستوجب عليها أن تحتضن مثل هذه الاستعارات فـ" اعلم أن الاستعارة في الحقيقة في هذا الضرب دون الأول، وهي أمد ميدانا، وأشد افتنانا، وأكثر جريانا، وأعجب حسنا وإحسانا، وأوسع سعة وأبعد غورا، وأذهب نجدا في الصناعة وغورا، من أن تجمع شعبها وشعوبها، وتحصر فنونها وضروبها ... ومن الفضيلة الجامعة فيها: أنها تبرز هذا البيان أبدا في صورة مستجدة تزيد قدره نبلا،.....، وإنك لتجد اللفظة الواحدة (فيها) قد اكتسبت فوائد، حتى تراها مكررة في مواضع، ولها في كل واحدة من تلك المواضع شأن مفرد وخلابة مرموقة ".[2]

ومن الجدير بالذكر – ههنا – أن عبد القاهر الجرجاني – فيما يبدو – يريد أن يصرح ضمنيا على أن استعارة القسم الثاني المتحدث عنها – قبيل حين- هي بالعدول أعلق، وبها (العدول) خليق؛ إذ رتب الاستعارة على حسب القيمة الفنية لها، فاستعارة الضرب الأوّل قسم لا قيمة له؛ لأن العلاقة [- بين المستعار منه (المشبه به)- والمستعار

[1]- الأسرار: (م- س)، ص 32.
[2]- الأسرار، (م- س)، ص 42.

له (المشبه -] التشبيهية غير مقصودة في ذاتها والعكس- من هذا - يتجلى في الاستعارة العدولية - إن صحّ الإطلاق. تكتسب الاستعارة – إذن – قيمتها الجمالية والفنية من غرابتها وخروجها (عدولها) عن الاستعارات المتداولة والمألوفة. ومن الآليات – التقنيات- المتبعة للبلوغ بالعدول الاستعاري أقصى غاياته،أن يجمع بين عدد من الاستعارات قصدا لإلحاق الشكل بالشكل، كقول امرؤ القيس:

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءَ بِكَلْكَلِ[1].

فإنه:" لما جعل لليل صلبا قد تمطى به، ثنّى ذلك فجعل له أعجازا قد أردف بها الصلب، وثلّث فجعل له كلكلا قد ناءَ به، فاستوفى في جملة أركان الشخص، وراعى ما يراه الناظر من جوانبه جميعًا".[2]

إن الاستعارة في هذا الصدد هي ما أطلق عليها البلاغيون الاستعارة "المرشحة"، " وهي التي تقترن بما يلائم المستعار منه"[3] وهي " أبلغ من غيرها لاشتمال الترشيح على تحقيق المبالغة عن طريق تناسي التشبيه"[4].

وخلاصة القول في هذا الصّدد إنّ الاستعارة هي أحد أهم، أو بالحري – أرقى – أنواع العدول الدلالي، بوصفها نقلا للفظ عن مسماه الأصلي إلى اسم آخر وتشبيه حذف أحد طرفيه، فتخرج الكلام من دائرة الإبلاغ والتوصيل إلى مجال القيم الجمالية والفنية،إذا أردنا وصفها – سنزعم – أعلى مراتب التشبيه هي أولى مراتب الاستعارة، من حيث الدرجة الشعرية التي تحققها بذلك التفاعل الحي في الدلالة، وذلك الثراء الذي تتميز به.

ج- الكناية: تعد الكناية من الصور البيانية وإحدى أسرار اللغة؛ لكونها من الأساليب التي يعرض فيها عن التصريح إلى الإخفاء والتستر؛ لذلك فإنها تؤسس على بنيتين: إحداهما

[1]- امرؤ القيس: ديوان امرئ القيس، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر،(د.ط)، (د.ت)، ص 18.
[2] - النهاية، ص 145.
[3] - ينظر:الإيضاح، ص 258
[4] - نفسه:الصفحة نفسها.

سطحية والأخرى عميقة، بحيث – تبدي كل بنية معنى يجاور المعنى الآخر. وبعبارة أدق هي "المعاني الثواني التي تتولد عن المعاني الأول."

يعرّفها الجرجاني بقوله :"الكناية"....أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى(هو) ردفه فيومئ به إليه"[1]. فالكناية – إذن- معناها أنها إيماء، وإشارة، وإيحاء من طريق لفظ قد وضع له معنى في الحقيقة، وهو غير مقصود، بل معنى آخر خلف هذا اللفظ وهو المقصود. إنّ الكناية هي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، لينقله من المذكور إلى المتروك، كما تقول: فلان طويل النجاد: لينتقل منه إلى ماهو ملزومه وهو طول القامة ."[2]

ومثله قول الخنساء(من المتقارب)

رَفِيعُ الْعِمَادِ، طَوِيلُ النَّجَا دِ سَادَ عَشِيَرتَهُ أَمْرَدَا [3]

تقول الخنساء بأبسط العبارات إنّ أخاها صخرا شجاع، عزيز عالي المكانة في عشيرته، إنه طويل القامة وكان يقود قومه وعشيرته، وهو لا يزال صغير السن.

وذهب القزويني إلى أن الكناية ما هي إلا " لفظ أريد به لازم معناه، مع جواز إرادة ذلك المعنى "[4] ، ثم راح معلقا على قول المتنبي(من الخفيف):

إِنَّ فِي ثَوْبِكَ الَّذِي الْمَجْدُ فِيهِ لَضِيَاءٌ يُزْرِي بِكُلِّ ضِيَاءِ [5]

أراد الشاعر إثبات المجد لكافور الإخشيدي، لكنه لم يفعل ذلك، بل نسبه إلى ثوبه، وبالتالي فالمجد لازم لمعنى الثوب، و-ربما – يكون قصده أن المجد يظهر في لباس

[1] - الدلائل، ص 73.

[2]- السكاكي :المفتاح، ص 512.

[3]- الأمرد: الصغير السن من الشباب الذي لم ينبت الشعر في وجهه، والمعنى أن صخرا تمكن من استلام زعامة القبيلة وهو لا يزال فتى صغير السن. ولدت الخنساء سنة 575م، نشأت في بيت جاه وثروة، ولها أخوان معاوية وصخر، وكان صخر يعطف عليها بنوع خاص، فقتلا في الجاهلية، ورثتهما بشعر رقيق وخصت صخرا بالقسم الأكبر منه، وتوفيت سنة 664م . أبو العباس ثعلب:شرح ديوان الخنساء، قدم له وشرحه :فايز الداية، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1998م، ص 7و8 و71.

[4]- القزويني: الإيضاح، ص 36.

[5]- شرح ديوان أبي الطيب المتنبي: ج2، ص 208.

كافور ولا يظهر في شخصه. ومؤدّى هذه التعريفات السابقة للكناية، أن مفهومها يكاد يكون واحدا، فهو يتمخض للدلالة على اللفظ الذي " أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه" وإن كانت طبيعة الكناية بوصفها أحد ضروب العدول الدلالي، ينبغي أن يراد فيها لازم المعنى لا المعني الصرفي الحقيقي؛ لأنها حينئذ تغدو حقيقة لا مجازا؛ وإنما جاز للمعنى الأول أن يتحقق لا أن يراد، وقد أيّد هذا السكاكي في تعريف – مر بنا – لها بأن " ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك،... ، لينتقل منه إلى ما هو ملزومه ".

ومن ههنا يمكن – لنا- إدراك الطبيعة العدولية؛ إنها عدول عن إفادة المعنى المراد مباشرة، إلى إفادته عن طريق لازم من لوازمه، وما على المتلقي إلا أن يقوم بحركة عكسية ينتقل من خلالها من المعنى الحرفي المذكور إلى المعنى المراد (المتروك).

ويمكن توضيح هذه الحركة من خلال مخطط الكناية المشهورة * الآتي بيانه:

الأديب

الكرم ⟵ كثرة إيقاد النار ⟵ كثرة الرماد

المستوى السطحي المتلقي المستوى الفني (المنعدل)

(غير المنعدل)

فالشاعر أو الأديب أو المتكلم، يقوم في مستوى الكناية بعملية تركيب، ينقل خلالها المعنى إلى أحد لوازمه، وما يترتب عليه فيذكره في المستوى السطحي، حيث يصير هذا اللازم المذكور هو نقطة الانطلاق للمتلقي في تحليل المعنى الكنائي، حيث يمر بلوازم المعنى التي سار عليها منشئ النص،و لكن في اتجاه عكسي، حتى يصل إلى المعنى المراد.

لقد قرن عبد القاهر الجرجاني بين ضروب العدول الدلالي (الكناية والاستعارة والتشبيه)؛ فعدّ هذه الأنواع من الضرب الذي "لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ثم تجد لذلك المعنى

دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض"[1]، وهذا تأكيد صريح على الطابع الانعدالي(العدولي) للكناية، مادام المعنى فيها لا يتحصل مباشرة (بغير لازم) بل يعقد من اللفظ معنى، ثم يفضي ذلك المعنى إلى معنى آخر. إن القيمة الفنية للكناية تكمن في هذا التقدم غير العادي للمعنى، والذي يكون ضاغطا على ذهن المتلقي، حتى يدفعه للإسهام والمشاركة في تحصيله والقبض على زمامه بوجهة تأويلية، ومندهشا - في الوقت ذاته – بهذا التلميح الخفي.

ويصدق على الكناية في هذا الصدد، ما يصدق على غيرها من صور العدول الدلالي (المجاز) من أنه "متى أريد الدلالة على معنى فترك أن يصرح به، فيذكر باللفظ الذي هو له في اللغة وعمد إلى معنى أخر فأشير به إليه، وجعل دليلا عليه كان للكلام بذلك حسن ومزية لا يكونان إذا لم يصنع ذلك وذكر بلفظه صريحا."

وخلاصة الإطلاق أن الكناية تمثل إلى جانب الاستعارة والتشبيه أبرز وأهم أشكال العدول الدلالي الذي يتبلور في أنه خروج عن إفادة المعنى مباشرة إلى إفادته من طريق لازم من لوازمه.

وفي ختام هذا الفصل نخلص إلى أن البلاغيين والنقاد عرفوا ظاهرة العدول، وتناولوها من خلال مباحث كثيرة، ومصطلحات متعددة، على منحى جميع المستويات اللغوية، حيث كانت لهم إشارات واضحة ودالة على وعيهم بالظاهرة بوصفها آلية فنية، وضرورة أدبية، وتعد الضرورة الشعرية والتحريف نوعين هامين من أنواع العدول الصوتي، وهما ذوا صلة وشيجة بطبيعة اللغة الشعرية.

أما العدول التركيبي فتمثله آلية التقديم والتأخير وضروب الالتفات، فالالتفات يتأكد بعده الفني من خلال أنواع صيغه التي تعتز به، سواء أكان ذلك بصيغة الضمائر أم بالفعل أم بالعدد. أما العدول الدلالي فتمثله صور البيان عامة كالتشبيه الذي ينضوي بعده

* الكناية المشهورة هي أنه يكنى عن الكرم بكثرة الرماد.

[1]- عبد القاهر: الدلائل، ص 333.

الفني تحت مضامين أنواع الانعدالات التي تعتريه، سواء أكان ذلك بالحذف، أم بتشبيه المتباعدات، أم في قلب طرفي الصورة التشبيهية.

الفصل الثاني

العدول في الدراسات النقدية المعاصرة

- تمهيد

1-العدول وتعدد المصطلح

أ- العدول

ب- الانزياح

ت- الانحراف

2-أشكال العدول

أ- العدول الصوتي

ب- العدول التركيبي

ت-العدول الدلالي

تمهيد :

لقد كانت اللّسانيّات هي الحدّ الفاصل بين المناهج السّياقيّة والمناهج النسقيّة، حيث كانت المناهج السّياقيّة تقارب الأدب من وجهة خارجيّة، فابتعدت بذلك عن النّص وبنيته اللّسانيّة بضروب مكوّناتها، وراحت تبحث عن حياة المؤلّف وأطوارها، وعن البيئة وخصائصها الّتي تبلور فيها أدبه، وصار النّص اللّغوي من خلالها وثيقة نفسيّة، وعلى العكس من ذلك، صار النّص الأدبي بكلّ عناصره ضمن المناهج النّسقيّة هو المعوّل عليه في الدّراسات النّقدية والأدبيّة، حيث اتّخذت هذه الأخيرة وجهة محايثة **(IMMANENTE)** في مقاربة الإبداع الأدبي.

ومن البدهي والمسلّم به، أنّ وظيفة اللّغة في المقام الأوّل هي تحقيق التّواصل المعرفي بين المتكلّمين، ولابدّ لهذه اللّغة أن تكون لها قوانين وضوابط تحكمها، حتّى يتحقّق التّواصل، وقد اضطلع بهذه المهمّة علماء اللّغة والنّحاة، الّذين عملوا على استقرار هذا النّظام اللّغوي، ورعايته، وحمايته، وكلّ خروج عنه من أنماط التّعبير والأداءات اللّغويّة المختلفة، يجب أن يُرَدّ إليه، ويخضع لنواميسه، وإلا يوصف بالشّذوذ أو النّقص. وبما أنّ اللّغة معطى اجتماعي مترسّخ في أذهان أبناء الجماعة اللّغويّة الواحدة، فهي تتحقّق على مستوى الأداء الفردي (الكلام) بوصفه الجانب الفردي من اللّغة.

وإذا كان الخروج عن النّظام اللّغوي يتمّ على مستوى الأداء اللّغوي الفعلي المتحقّق، فإنّ المتكلّم العادي لا يعنيه أثناء التّواصل اللّغوي إلا أداء الفكرة، وتحقيق الجانب النّفعي للكلام. لكن هذا الخروج عن النّظام اللّغوي سيتضاعف ـ بلا ريب ـ في السّياق الأدبي والتّعبير الفنّي، حيث يُعْنى المبدع بالصّياغة اللّغويّة، وطريقة الأداء، أكثر من اعتنائه بتوصيل الفكرة وتبليغها للآخرين، وهذا لا يعني غياب الغاية الأولى في الكلام الأدبي؛ لأنّ انتهاك وخرق النّظام اللّغوي في مستوياته إلى حدّ تضيع معه الفائدة وتغيب عنه الدّلالة، يصير حينئذ عبثا وفوضى، فالحكمة في الأدب أن يكون مزدوج الوظيفة؛ وظيفة تبليغيّة توصيليّة بخصائص لغويّة فنيّة، يحرص الأديب ضمن مجال الإبداع الأدبي على تطويع لغته بما يجعلها تخدم غرضه الإبلاغي والفنّي معا.

وإذا كان النّظام المثالي للّغة، وجد من يحافظ عليه، ويرسي دعائمه متمثّلا في مهمّة النّحاة واللّغويّين، فإنّ النّظام اللّغوي المنعزل عنه، وجد أيضا من يعتني به ويؤسّس له ويلتمس له شرعيّته، ويكشف عن قيمته الفنّية والجماليّة، وقد حمل لواء هذه المهمّة أهل البلاغة، **[فإذا كان النّحاة و اللّغويّون قد حرصوا... على مثاليّة اللّغة في مستواها العادي، وهو المستوى الّذي يعنيهم الاشتغال به ورعايته، فإنّ البلاغيّين وهم المعنيّون باللّغة الفنيّة قد حرصوا على العكس من النّحاة و اللّغويّين، على تأكيد صفة مخالفة لا بدّ من تحقّقها في الاستخدام الفنّي للّغة... هذه الصّفة هي المغايرة، أو الانحراف [العدول] على مستوى معيّن من القواعد، والمعايير المثاليّة الّتي تحكم اللّغة العاديّة]**[1].

لذلك انصبّت جلّ اهتمامات الدّراسات الأسلوبيّة المعاصرة على ظاهرة العدول، أو الانحراف اللّغوي في النّص الأدبي؛ لأنّه يمثّل في الواقع عندهم أسلوب النّص الّذي يتميّز به عن غيره من النّصوص الأخرى، **[فإذا كان النصّ وليدا لصاحبه، فإنّ الأسلوب هو وليد النصّ ذاته]**[2] .

إنّ الأسلوب الأدبي لازب بهذه الظّاهرة اللّغويّة الّتي استحالت إلى قطب الرّحى في الدّراسات الأسلوبيّة بوصفها **قضيّة أساسيّة في تشكيل جماليّات النّصوص الأدبيّة**[3]؛ والعدول هو خروج الكلام عن نظامه المألوف، يتمظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويمكن بوساطته**[التعرّف إلى طبيعة تشكيل الأسلوب الأدبي، بل يمكن(اعتباره) هو الأسلوب الأدبي ذاته]** [4].

فإذا كانت اللّسانيّات قد أقرّت أنّ لكلّ دال مدلولا، فإنّ **[الأدب يخرق هذه (القاعدة اللّسانيّة)[فيجعل للدّال إمكانيّة تعدّد مدلولاته]**[5]، وهو ما عبّر عنه الأسلوبيّون "بالعدول"، فتصبح به اللّغة**[لا مجرّد وسيلة بل غاية في ذاتها]** [6]؛ وهذا ممّا أدّى بجلّ أعلام الدّراسات الأسلوبيّة المعاصرة يوظّفون هذا المفهوم أثناء الحديث عن خصائص الخطاب

[1]- عبد الحكيم راضي: نظريّة اللّغة في النّقد العربي، ص 207.
[2]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص77.
[3]- ينظر: نور الدين السد، (م- س)، ج1، ص 198.
[4]- ينظر: نفسه، ص 198.
[5]- نفسه، ص 198.
[6]- نفسه، ص 198.

الأدبي بوصفه بنية متكوّنة تؤلّف بينها علاقات، فمهمّة الأسلوبي ههنا تنحصر في تحديد طبيعة هذه العلاقات القائمة بين عناصره، ويصفها باعتماد الإجراءات اللّغويّة والبلاغيّة مع تحليلها قصد إظهار الكيفيّة الّتي حقّق من خلالها النصّ الأدبي انسجامه وفارق مألوف القول إلى الاتّسام بسمة الشّعريّة؛ فالأسلوبي بعبارة أخرى يبحث في الخطاب الأدبي ـ ولاسيما في الخطاب الشّعري ـ عن الخصائص اللّغويّة وكيفيّة تشكيلها لتحقيق شعريّة الخطاب.

وارتباط الأسلوب بظاهرة العدول اللّغوي والبلاغي*، الّتي هي من أهمّ مميّزات العمل الأدبي، دفعت كثيرا من الباحثين إلى تحديد درجة الانعدال وقياسها، ومدى ما يترتّب عليها من ارتفاع مستوى الشّعريّة في النّص أو انخفاضه؛ وإذا كان الأدب بقسميه مركوزا على مبدأ العدول، فإنّنا نرى أنّها تبلغ أدنى مستوياتها في الخطاب النّثري، في حين تصل إلى أعلى معدّلاتها في الخطاب الشّعري، بقدر ما يكون الخروج عن النّظام اللّغوي المألوف، يكتسب الخطاب شعريّته الّتي هي**[متولّدة عمّا توقعه في نظام اللّغة من اضطراب يصبح هو نفسه نظاما جديدا، فالسّمة [الشّعريّة] هي إذن حصيلة المفارقات الّتي نلاحظها بين نظام التّركيب اللّغوي للخطاب الأدبي، وغيره من الأنظمة اللّغوية].**[1]

كما أنّ تحديد طبيعة العدول وقياس درجة انحرافه وخروجه لا يتمّ إلا في ضوء قاعدة أو أصل أو معيار يقاس عليه، " إذ لم توجد أيّ دراسة لفهم الخواص الأسلوبيّة، أو لوصفها بالاعتماد على الموضوع نفسه، بل يتمّ تحديدها على أنها متميّزة عن اللّغة العاديّة بنمط معيّن"[2]. إلاّ أنّ تحديد المعيار اللّغوي عند الأسلوبيّين اتّخذ أشكالا متعدّدة، نظرا لتعدّد الرّؤى الّتي انطلق منها كلّ منهم، فمنهم من اتّخذ النّظام اللّغوي العامّ كمعيار لضبط درجة الخروج عنه، ومنهم من حدّد المعيار بالمتوسّط الإحصائي لكلّ الوسائل اللّغويّة لمجموع النّصوص الموجودة، والأسلوب الأدبي حينئذ سيتحدّد بقياس درجة انعدال بعض الوسائل اللّغويّة في النّص ـ قيد الدّراسة- عن المتوسّط الإحصائي، وآخرون يرون أنّ المعيار

[1]- عبد السلام المسدي: مدخل إلى النقد الحديث، منشورات ضمن أشغال ندوة اللسانيات واللغة العربية، تونس، سلسلة اللسانيات، عدد(4)، ص 211.
[2]- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

نموذج لغوي في ذهن المجتمع، أي أنّه **[نموذج لغوي يطمح إليه الإنسان، دون أن يصل تماما إليه في الاستعمال اللّغوي]** [1].

ومهما يكن من أمر، فإنّ هذه الآراء وغيرها، قد وجّه إليها نقود، أوّلا لصعوبة تطبيقها من ناحيّة، ونسبيّة فاعليّتها في تحديد طبيعة العناصر ذات الوظيفة الشّعريّة، في النصّ الأدبي من ناحية أخرى، ولعلّ معيار تحديد مبدأ العدول ـ فيما نرى ـ يتحدّد في نمطين، النّمط الأوّل يتمثّل في الاستخدام العادي للّغة، الّذي قد يكون أقرب المعايير في إدراك مستوى العدول، ووظيفته الشّعريّة في النّصوص الأدبيّة، أمّا النّمط الثّاني فيتحدّد العدول في النّص اللّغوي ذاته، حيث أنّ الكثير من الإجراءات اللّغويّة كالالتفات على سبيل التّمثيل لا الذكر تنحرف صيغه بالمقارنة مع بعضها كالتّحوّل من ضمير الخطاب إلى الغيبة داخل النّسيج اللّغوي نفسه؛ وهذا يقترب إلى حدّ بعيد ممّا أشار إليه رائد الأسلوبيّة المعاصرة **ميشال ريفاتير** وإن كانت هذه المعايير تظلّ أمورا نسبيّة؛ لأنّها تخضع للمتلقّي في تحديدها وقدرته على تصورها.

ولا يهمّنا في هذا الصّدد، تتبّع الآراء حول وظيفة المعيار في تحديد درجة العدول اللغوي في النقد المعاصر، بقدر ما يهمّنا تتبّع هذه الظّاهرة واصطلاحاتها في الدّراسات النّقديّة الأسلوبيّة المعاصرة، وهذا الّذي سنأتي على توضيحه ـ وشيكا ـ.

[1]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص ص 68- 71.

أولا :العدول وتعدّد المصطلح:

إنّ مفهوم الظّاهرة الّتي نحن بصددها الآن تجاذبتها وتعلّقت بدائرة حقلها النّقدي مصطلحات كثيرة جدّا، قد تتفاوت فيما بينها تفاوتا يصعب حصره والإلمام بزمامه، وهذه الكثرة قد لفتت الكثير من النّقاد المحدثين من أمثال **عبد السّلام المسدي وأحمد محمّد ويس ويوسف وغليسي** وغيرهم.

إنّ هذا الزّخم الاصطلاحي لظاهرة مدركة لم تقتصر على النّقد العربي المعاصر، **[بل إنّها غربيّة المنشأ أصلا وقد أشار إليها خوسيه إيفانكوس]** [1] في كتابه **" نظريّة اللّغة الأدبيّة"**.

لقد أورد **عبد السّلام المسدي** طائفة من المصطلحات الّتي تعبّر عن الظّاهرة قيد الدّراسة (العدول) ذاكرا أمام كلّ واحد أصلة الفرنسي وصاحبه، على هذا النّحو[2]:

- العدول (écart) والتّجاوز(abus) عند **بول فالييري**.
- الانحراف (déviation) عند **سبتزر**.
- الإطاحة (subvertion) عند **بايتار**.
- الاختلال (distorsion) عند **رينيه ويلك وأوستن وارين**.
- المخالفة(infraction) عند **تيري**.
- الشّناعة(scandale) عند **رولان بارت**.
- الانتهاك (viol) عند **جون كوهين**.
- خرق السّنن(violation des normes)واللّحن(incorrection) عند **تودوروف**
- العصيان(transgression)عند **أراغون**
- التّحريف(altération) عند جماعة **"مو"**G. MU"

وترجم **صلاح فضل** كلمة (infraction) إلى كلمة "الكسر" ونسبها إلى **تيري** الّذي نسب إليه **المسدّي** كلمة "المخالفة"، كما نسب **صلاح فضل** كلمة "الفضيحة" إلى **رولان**

[1]- ينظر: أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، جامعة حلب، ط1، 2005م، ص 30 .
[2]- الأسلوبية والأسلوب، ص ص100-101.

بارت، وإلى **تودوروف** كلمة "شذوذ" وإلى **آراغون** كلمة " الجنون"[1]، وقد فضّل **عدنان بن ذريل** المصطلحات الآتية: "الجسارة اللّغويّة " و " الغرابة والابتكار" و " الخلق". وورد لدى **محمّد الولي ومحمّد العمري** مترجما كتاب " بنية اللّغة الشّعريّة لجون كوهين "مصطلحات أخرى تعبّر عن نفس المفهوم مثل الانزياح و الانحراف والخرق و الخطأ[2].

ويرى الباحث **أحمد محمّد ويس** أنّ ثمّة مصطلحات أخرى وأوصافا تعبّر عن مفهوم الظّاهرة من مثل "الانكسار"، وانكسار النّمط، والتّكسير، والكسر، وكسر البناء، والإزاحة، والانزلاق، والاختراق، والتّناقض، والمفارقة، والتّنافر، ومزج الأضداد، والإخلال، والاختلال، والخلل، والانحناء، والتّغريب، والاستطراط، والأصالة، والاختلاف، وفجوة التّوتّر؛ لقد جاوزت الأربعين مصطلحا عندما قام بعمليّة إحصائيّة لها في الدّراسات النّقديّة العربيّة المعاصرة.[3]

كما حاول الباحث الجزائري **يوسف وغليسي،** أنّ يضيف مصطلحات أخرى لم يذكرها سابقوه، في محاولة منه ـ كما يقول ـ في إثراء جهد **المسدي**.

ونحن ـ لا نراها ـ كذلك بل إنّ محاولة البحث عن مصطلحات أخرى عربيّة تعادل مفهوما أجنبيا واحدا (**écart / déviation**). لن يزيد وضع المصطلح النّقدي العربي الحديث إلا تعقيدا واضطرابا وفوضى، ويسهم في توسيع إشكاليّة ترجمة المصطلحات النّقديّة والأدبيّة إلى اللّغة العربيّة النّقديّة. ولعلّنا حتّى لا نغمط جهد النّقد الجزائري المعاصر في الحقل الاصطلاحي النّقدي سنورد المصطلحات **الوغليسيّة** على النّحو الآتي[4]:

ـ التّشويه المتناسق (**déformation cohérente**) ⟵ **ميرلوبونتي**.

ـ المروق والضّلال والاضطراب (**aberration**) ⟵ **غريماس**.

ـ المجاز(figure) ⟵ **تودوروف وديكرو**

---

[1]- ينظر: صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1992، ص 64.

[2]- ينظر: جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986م، ص 193.

[3]- ينظر: أحمد محمد ويس: (م- س)، ص 33.

[4]- يوسف وغليسي: (م- س)، ص 209-210.

- شذوذ* (anomalie) ← **ريفاتير**

- انعطاف **(détour) ← **جون كوهين**.

كما أن هناك مصطلحات أخرى من مثل الفارق والبعد والتّبعيد والفجوة، والتّجاوز، والاتّساع، والمجاوزة، ابتعاد، عدم التقيّد، الخروج، اختلاف، تباين، فراق، نقل المعنى، إزاحة، الفجوة(مسافة التوتّر)، اللاعقلانيّة اللّغويّة، الغموض، الغلوّ، التّوتير، التّدمير [1].

ولقد استعان **يوسف وغليسي** بالدّكتور **أحمد محمّد ويس** في دراسته الرّائدة **[الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة]**، وتمكّن من تجميع هذا الرّصيد المصطلحي المريع الّذي يعبّر عن ظاهرة العدول بوصفها "الخروج عن مألوف النّظام اللّغوي في تركيب النّسيج اللّغوي للنّص الأدبي في مختلف ضروب مكوّناته اللّغويّة، ولن يكون ذلك إلا بكسر وخرق إحدى القواعد (الصّوتيّة، والتّركيبيّة، والدّلاليّة) للنّظام المفترض كمعيار، بالنّسبة إلى الأعمال الأدبيّة؛ وتكون الغاية من وراء ذلك الاستعمال العدولي على مستوى النصّ الأدبي حتّى يتفرّد المبدع بأسلوبه، ويتميّز عن غيره ويحقّق لنصّه شعريّة ".

وهناك بدائل أخرى تمكّن من تجميعها الدكتور **يوسف وغليسي** سنوردها على النّحو الآتي[2] **" الانزياح، الإزاحة، الانحراف، التّحريف، الفارق، الفرق، المفارقة، الاختلاف، الخرق، الاختراق، الفجوة، البعد، الابتعاد، التّبعيد، الفاصل، الشذوذ، النّشاز، الفضيحة، الخروج، عدم التقيّد، نقل المعنى، الاتّساع، التّباين، التّضاد، الاختلال، الإطاحة، المخالفة، الخطأ، اللّحن، اللّحنة، الإخلال، الخلل، العدول، التّجاوز، المجاوزة، الشّناعة، الانتهاك، العصيان، الجنون، الحماقة، التّناقض، التّنافر، مزج الأضداد، الجسارة اللّغويّة، الغريب، الغرابة، الإغراب، التّغريب، الابتكار، الخلق، الأصالة، الكسر، كسر البناء، الانكسار**

* استخدمه حميد لحميداني: بوصف أن الكلمة تدل على الفوضى والخروج عن القياس.
حميد لحميداني، منشورات دراسات سال، المغرب، (د.ط)، 1993م، ص 56 في ترجمته لكتاب ميشال ريفاتير.
** استخدمه نور الدين السد :(م- س)، ج1، ص 189.
[1]- ينظر: يوسف وغليسي :(م- س)، ص ص 210-216.
[2]- نفسه، ص 217.

انكسار النّمط[كذا]، التّكسير، التّدمير، التّهديم، التّشويه، التّفجير، الاستطراد، الانحناء، الانزلاق، مسافة التوتّر، اللاعقلانيّة اللغويّة..."

إذن هناك خمسة وستّون(65) مصطلحا عربيّا في مواجهة مفهوم أجنبي واحد وبلا ريب، فإنّه يعبّر عن ظاهرة العدول المتحدّث عنها، إنّ هذا الكمّ الهائل من المعادلات العربيّة ـ إن دلّ على شيء ـ إنّما يدلّ على أنّ قضيّة المصطلح النّقدي في الدّراسات العربيّة، سواء منها النظريّة أو التّطبيقيّة، مازالت منغمسة في إشكاليّة الحداثة، لأسباب كثيرة ـ لا يسعنا ـ البحث التطرّق إليها.

فثمّة إذن مصطلح واحد للدّلالة على أشياء عدّة، وثمّة أكثر من مصطلح للدّلالة على شيء واحد، إنّ هذه النّظرة هي الّتي ستقودنا إلى ترجمة مفهوم [**écart**](إلى العدول)، وكأنّنا نحاول في هذا الصّدد أن نحيي مفهوما بلاغيّا قديما ونقوم بتبييئه وتحيينه في الدّراسات النّقديّة المعاصرة، ولاسيما الأسلوبيّة منها والشعرية، على صنيع الدكتور عبد السلام المسدي.

وسنكتفي في هذا المقام بمصطلحات ثلاثة هي: **العدول، الانزياح، والانحراف؛** لأنها أخذت الحظّ الأوفر من التّداول و الشّيوع و الانتشار أكثر من غيرها، في الأوساط النّقديّة العربيّة المعاصرة.

1 ـ العدول:

لقد شكّلت المصطلحات الّتي أسلفنا الإشارة إليها ـ قبل حين ـ القاعدة الأساسيّة والمتينة في الدّراسات الأسلوبيّة المعاصرة؛ لأنّها من ناحية تعبّر عن إجراءات لغويّة تطبيقيّة في مجال الدّراسات التّحليليّة للأدب، ومن ناحية أخرى هي صفات أدبيّة، لا يخلو أيّ نصّ أدبيّ منها؛ أي أنّ العدول هو خاصيّة لغويّة تعتري النصّ الأدبي، وإجراء (آلية منهجيّة) لقياس درجة الشّعريّة في الأعمال الأدبيّة ـ في الحين نفسه ـ .

ولنا -أن نزعم - بأنّ كلّ المصطلحات الّتي أتينا على ذكرها سابقا، والّتي جاوزت الستّين(**60**) مصطلحا تعبّر عن المفهوم الغربي لكلمة" **Ecart** "و"**Déviation** " فـ [الكلمة الاسميّة **Ecart** عرّفتها اللّغة الفرنسيّة في القرن **الثّاني عشر** ميلادي **[12]**

(وهي تعني الفسخ أو التّقطيع، أو المسافة الفاصلة بين الأشياء أو الأشخاص)[1]، أمّا الكلمة المشتركة بين اللّغة الفرنسيّة و الإنجليزيّة **Déviation** " فإنّها مشتقّة من الكلمة اللاتينيّة المتأخّرة" **Deviatio** "بمعنى الانحراف عن الطّريق[2] .

ومؤدّى هذه التّعريفات اللّغويّة لظاهرة العدول اللاّزمة بالكلمتين السّالفتي الذّكر لا تبعد عن معنى الخروج عن معيار، فكلمة **Ecart** تعني المسافة الفاصلة، وكلمة تعني **Déviation** الانحراف عن ...

ومن هذه الزّاوية ـ إذا حقّ لنا ـ أن نترجم كلمة **Ecart** ؛[لأنّها المفهوم الأكثر انتشارا في الثّقافة النّقديّة المعاصرة الغربيّة ولاسيما الفرنسيّة منها، والكلمة الأخرى مشتركة بين اللّغة الفرنسيّة واللّغة الانجليزيّة، وهي نادرة الاستعمال في النّقد الغربي المعاصر][3] .

بالعدول إلى الأسباب الّتي يأتي بيانها بعد حين:

1 ـ لأنّ مفهومها يتساوق مع مفهوم العدول التّراثي لغة واصطلاحا مثلما مرّ بنا.

2 ـ لأنّ عبد السّلام المسدي وهو -القطب الأكبر- في الدّراسات الأسلوبيّة المعاصرة، هو أوّل من نقل هذا المصطلح بمرجعيّته الغربيّة، إلى اللّغة العربيّة، وترجمه بالعدول.

والجدير بالذّكر هنا أنّ أوّل مصطلح استعمله الدكتور المسدي للتعبير عن ظاهرة العدول واستعمل في الدّراسات الأسلوبيّة المعاصرة هو " الانزياح"[4]، ولكنّه لم يثبت على هذا المصطلح، فاستعاض بالعدول، ولمّا سأله **أحمد محمد ويس** في ذلك **[أجابه بأنّه عندما استعمل مصطلح"الانزياح" كترجمة لمفهوم "Ecart " أوّل مرّة "[كان يقصد إلى إبراز سمة الجدّة من حيث هو متصوّر إجرائي طارئ على سنن التّأليف في اللّغة العربيّة، ثمّ جاء بمصطلح "العدول" إحياء لمصطلح بلاغي تراثي لم يعد يجرّ محاذير الالتباس]**[5].

---

[1]- يوسف وغليسي، (م- س)، ص 205.
[2]- نفسه، الصّفحة نفسها.
[3]- نفسه، ص 207.
[4]- ينظر: الأسلوبية والأسلوب، ص ص 162-163.
[5]- ينظر: أحمد محمد ويس، (م- س)، ص 46.

3 ـ لأنّ المصطلح ليس بجديد كما سبق القول، إذ إنّه وبعض مشتقّاته وردَ بكمّ وافر في كتب اللّغة والنّحو والبلاغة سواء تصريحا أو ضمنيّا ـ كما مرّ بنا ـ.

4 ـ لأنّه أُستخدِمَ من قبل أقطاب الأسلوبيّة المعاصرة والدّراسات النّقديّة الحديثة، **كتوفيق الزّيدي، وأحمد الجوة** وغيرهم كثر ونخصّ بالذكر منهم- على كل ّحال- عميد الأسلوبيّة العربيّة المعاصرة ترجمة وتنظيرا وتطبيقا **عبد السّلام المسدي**.

5 ـ بما أنّ هناك مصطلحا بيّنا وواضحا، جاء به الفكر البلاغي والنّقدي العربي القديم، يعبّر عن المفهوم ذاته للظّاهرة، فما هو العيب أو النّقص الّذي يحول دون إحياء مفهوم العدول واتّخاذه مصطلحا أنسب في التّعبير عن الظّاهرة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإنّ من شروط الاصطلاح وأدبيّاته؛ على المترجم أثناء بحثه عن المعادلات أن يمرّ في تنقيبه عن المعادل العربي الملائم لمفهوم وافد من لغة وثقافة أخرى بالمرحلة الأولى المتمثّلة في سبر أغوار مفاهيم المواد اللغوية في المعاجم العربية المعبّرة عن المصطلح المراد ترجمته.

لقد استعملَ العدولَ عددٌ غير يسير من البحاثة العرب، فمنهم من كان استعماله له عرضا، واستعاض بمصطلح آخر ومنهم من ارتكزه في كتاباته. ويجيء الباحث التّونسي **أحمد الجوّة** على رأس من اعتمدوه، وبخاصّة في كتابه الرّائد **(بحوث في الشّعريّات) " يستعمل آخرون العدول وقد فضّلنا هذا المصطلح؛ لأنّه من فصيح العربيّة، ورد جذره في القرآن الكريم " ثمّ الّذين كفروا بربّهم يعدلون" أي** يشركون وعدل عنه يعدل عدولا إذا مال **"[1] .** لقد برّر الباحث تفضيله " العدول" على الانزياح؛ لأنّه أوّلا من فصيح العربيّة، وثانيا أنّ مفهومه ينسحب على الميل والخروج عن نظام لغوي مفترض، ومن الطّبيعي أن يستعمل العدول؛ لأنّه متأثّر بأستاذه **عبد السّلام المسدي**. واعتمد العدول تمام حسان، فهو يكثر من استعماله في أعماله[2]، وحمادي صمود، [الّذي يرى في مصطلح العدول على أنّه أحسن ترجمة لمفهوم **Ecart**][3]، وممّن اعتمده أيضا **عبد اللّه صولة[4]**،

[1]- ينظر: أحمد الجوة: بحوث في الشعريات (مفاهيم واتجاهات)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، تونس، (د.ط)، 2004م، ص 285.
[2]- ينظر :أحمد محمد ويس، (م- س)، ص 46.
[3]- حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب، ص 52.
[4]- مجلة فصول، القاهرة، مجلد 5، عدد1، 1984م، ص 86.

التّهامي الرّاجي الهاشمي[1]**، توفيق الزّيدي، عبد الملك مرتاض**[2]**، الطيّب البكّوش**[3]**، الأزهر الزنّاد**[4]، وغيرهم، وهناك من استعمل المصطلح وأقرّ بمفهومه، لكن استعماله له في أعماله كان ضئيلا من أمثال **سعد مصلوح** [5]**، و[محمّد رشاد الحمزاوي، ومصطفى ناصف، ومحمّد حماسة عبد** اللّطيف**، وحمّد حسن عبد الله، ولطفي اليوسفي]**[6].

[1]- ينظر: يوسف وغليسي :(م- س)، ص 211.
[2]- عبد المالك مرتاض: شعرية القصيدة، قصيدة القراءة – تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، دار المنتخب العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص 129 و132و 134.
[3]- في ترجمته كتاب جورج مونان :مفاتيح الألسنية، منشورات سعيدان، تونس، 1994م، ص ص 134 -136.
[4]- الأزهر الزّناد: دروس في البلاغة العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992م، ص21.
[5]- سعد مصلوح: الأسلوب(دراسة لغوية إحصائية)، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، (د.ت). ص 40.
[6]- ينظر: أحمد محمد ويس :(م-س)، (الهامش 62).

2- الانزياح :

لقد حظي هذا المصطلح بالذيوع والاستعمال أكثر من صنويه العدول والانحراف، في ساحة النّقد الأسلوبي المعاصر. ويرى بعض الدّارسين أنّ عالم الأسلوبيّة الألماني " **ليوسبنزر**" هو الّذي جاء بمصطلح الانزياح، حيث لفت انتباهه عند قراءته للرّوايات الفرنسيّة الحديثة تلك التّعبيرات الّتي تميّزت بابتعادها عن الاستخدام العام[1]، غير أنّ هذه الظّاهرة لم تستوقف **سبيتزر**، وحده **فثورن** لاحظ أيضا- عند تحليله لقصائد الشّعر - " أنّ الملمح الأكثر لفتا للانتباه فيها هو الأبنية غير النّحويّة" [2]، حيث استخلص **ثورن" أنّ الإيراد غير العادي، أو المغاير للنّمط المتصوّر للّغة هو ما يميّز لغة الأدب، ولغة الشّعر خاصّة "**[3].

ومن هذه النّاحيّة، غدا الانزياح* دعامة نظريّة، أو بالحريّ نظريّة في حدّ ذاتها لعدد من التيارات الأدبية والنقدية، على الرّغم من الاختلافات الّتي تعتريها، سواء من حيث المنطلقات، أو من حيث المناهج. والانزياح مصدر للفعل المطاوع " انزاح " أي ذهب وتباعد [4]، ويرى الباحث **أحمد محّمد ويس** أنّ كلمة "انزياح" هي أحسن ترجمة للمصطلح الفرنسي**Ecart** ، معلّلا اختياره للمصطلح عن غيره من المصطلحات؛ لأنّ هذه الكلمة تعني في أصل لغتها " البعد"[5] ، وهو بهذا يريد أن يردّ على رأي **حمّادي صمّود**، الّذي كان كان يرى أنّ أحسن ترجمة للمفهوم الغربي السّالف الذكر هو العدول - وقد مرّ بنا هذا القول.

والجدير بالملاحظة والإشارة في هذا الصّدد، هو أنّ كلمة (**Ecart**) بكونها مصطلحا أسلوبيا - بالدّرجة الأولى - قد تجاذبتها في العربيّة عدّة ترجمات لم يكن حظّها من الصّواب والذيوع واحدا. وقد بدا للباحث **يوسف وغليسي** أنّ مصطلح الانزياح أوفى دلالة

---

[1]- إيفانكوس: نظريّة اللّغة الأدبيّة: تر: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، 1992م ، ص 30 .

[2]- ينظر: ثورن، النحو التوليدي والتحليل الأسلوبي، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، بيروت، ط1، 1993م، ص 221.

[3]- نفسه، ص 226.

* نحن هنا نتحدث عن الانزياح كظاهرة وليس كمصطلح.

[4]- ينظر، لسان العرب والقاموس المحيط، (مادة زيح) .

[5]- ينظر: أحمد محمد ويس، (م-س)، ص 49.

وأوفر حظّا من التّداول والشّيوع[1]؛ ونلفيه في موقع آخر من كتابه الرّائد " **إشكاليّة المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد**" يرى أنّ مصطلح **المجاوزة** هو أكثر المصطلحات إحاطة بالمفهوم، غير أنّ حظّه من الانتشار والتّداول الأسلوبي ضئيل- فيما بدا - " ذلك أنّه (أي المجاوزة) يلمّ بالمفهوم من شتّى أطرافه، فهو يستوحي الدّلالة البلاغيّة للمجاز" [2]، ولقد أضفى هذا الاختلاف في التّرجمة عند عدد غير قليل من الباحثين، إلى المراوحة بين جملة من البدائل الاصطلاحيّة، في الموطن الواحد حينا وفي المواطن المتفرّقة حينا آخر، تعبّر عن الظّاهرة بذاتها، من ناحية، وعن مفهومها من ناحية أخرى.

ويعرّف الباحث **نور الدّين السدّ** الانزياح بأنّه هو الأسلوب الأدبي ذاته؛ لأنّ الأسلوبيين يقسّمون اللّغة إلى مستويين[3]، **مستوى عادي**: ويتجلّى في هيمنة الوظيفة الإبلاغيّة على أساليب الخطاب؛ **ومستوى إبداعي:** يخترق الاستعمال المألوف للّغة، وينتهك صيغ الأساليب الجاهزة، ويهدف من خلال ذلك إلى شحن الخطاب ببطاقات أسلوبيّة وجماليّة تحدث تأثيرا خاصّا في المتلقّي.

فالانزياح – إذًا- مقولة أسلوبيّة في المقام الأوّل، وهو مفهوم قامت عليه الأسلوبية وتأسّست، حتّى أنّ نفرًا من أهل الاختصاص عرّفوا الأسلوبيّة بأنّها هي علم الانزياحات؛ **والانزياح** مؤدّاه أن يستعمل المبدع للّغة مفردات وتراكيب وصُورا استعمالا يخرج بها عمّا هو معتاد ومألوف بحيث يؤدّي ما ينبغي له أن يتّصف به من تفرّد وإبداع وقوّة جذب وأسْر[4]. ومهما يكن من أمر فإنّ المصطلح - مثلما ذكرنا سالفا- حظي بالوفرة وقصب السّبق في التّداول والانتشار والذيوع، بالمقارنة مع مصطلحات أخرى. وعلى غرار العدول فمن الباحثين من كثر استعماله له **كيوسف وغليسي ونور الدّين السدّ، وعبد المالك مرتاض**[5]، **والسّعيد بوطاجين**[6]، **ورابح بوحوش**[1].وغيرهم من أمثال **حسين**

[1]- ينظر: يوسف وغليسي، (م- س)، ص 173.
[2]- المرجع السابق، ص 212.
[3]- نورالدين السد، (م- س)، ج1، ص 198.
[4]- أحمد محمد ويس، (م- س)، ص 07.
[5]- عبد المالك مرتاض، (م- س)، ص ص 129و178.
[6]- (م- س)، ص 130.

خمري[2] ، وحميد لحمداني[3]، ومحمّد عزّام [4]. وعدنان بن ذريل[5]، ومحمّد الولي ومحمّد العمري[6]، ومنذر عياشي[7] ونزار التجديتي[8] ومحمد مشبال[9]، ومحمّد عبد المطّلب[10]. وجمهور الأسلوبيّين الذين اتّخذوا من الثقافة النّقديّة الفرنسيّة مرجعا ومنطلقا لهم.

ومن الأهميّة بالملاحظة ههنا، هو أنّ ما يغلب على هؤلاء الّذين فضّلوا الانزياح كترجمة للمفهوم الغربي، واتّخذ منهم المصطلح نفوذا ودورانا في مجمل كتاباتهم، أنّهم اعتمدوا النّقد الجديد الفرنسيّ في تنظيره ومناهجه، استيقاءً أو ترجمة؛ وعندما تمتحن ترجمة المفهوم لديهم في الكيفيّة الّتي يفاضلون بها مصطلح الانزياح عن أخويه: العدول والانحراف، يجيبنا **أحمد محمّد ويس [لأنّه يمتاز بالأمور التّالية: ـ فهو أوّلا يعدّ ترجمة دقيقة وموفّقة للمصطلح الفرنسي (Ecart)، وثانيا أنّ جرس اللّفظ يمكن أن يكون له تعلّق بدلالته؛ ولأنّ تشكيله الصّوتي وما فيه من مدّ، يمنح اللّفظ بعدا إيحائيّا يتناسب وما يعنيه في أصل جذره اللّغوي من التّباعد والذهاب] [11] .**

وبعد: فقد جرى حتّى الآن استعراض مصطلحين هما : **العدول، والانزياح**، ومرّ بنا أنّه كان الأكثر شيوعا وانتشارا وقبولا عند أعلام التيّارات النّقديّة العربيّة المعاصرة (من المحيط إلى الخليج)، ولاسيما الأسلوبيّة منها والشّعرية ـ فإذا كان للمرء أن يتساءل فليكن السّؤال كالآتي: ـ ما هو المانع العلمي أو الفكري أو الثّقافي أو الحضاري أو الحداثي أو الأخلاقي الّذي يحول دون اعتماد العدول كمصطلح للظّاهرة؟ أم لأنّ الفعل **"عدل "** ليس فعلا مطاوعا" ينزاح" **!!؟** أم أنّ المهمّ أن نطلق اسما جديدا على ظاهرة تمّ استدراكها

---

[1]- اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، عنابة، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص 126.
[2]- حسين خمري: شعرية الانزياح، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2001، ص 241.
[3]- معايير تحليل الأسلوب، ص 87.
[4]- الأسلوبية منهجا نقديا، دار الآفاق، بيروت، ط1، 1989م، ص 31.
[5]- اللغة والأسلوب، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، (د.ط)، 1980م، ص 158.
[6]- بنية اللغة الشعرية، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، ط1، 1986م، ص 49.
[7]- ينظر: بيار جيرو: الأسلوب والأسلوبية، تر: مركز الإنماء القومي، بيروت، د.ت، ص 55.
[8]- نظرية الانزياح عند جون كوهين: مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع 1، خريف 1987م.
[9]- محمد مشبال:(م- س)، ص 133.
[10]- محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 1995م، ص 115.
[11]- ينظر :أحمد محمد ويس، (م- س)، ص 55.

حديثا!- فقط- في الدّراسات النّقديّة المعاصرة، حتّى يكون الاهتمام مركوزا عليه (الانزياح)**!!! ...؟**

3 ـ الانحراف:

الانحراف هو من المصطلحات الرّئيسة مع " العدول" و"الانزياح"، الّتي كان لها الحظّ الأكبر من السّيرورة والثّبوت، في الدّراسات الأسلوبيّة، **والانحراف "** هو التّرجمة الّتي يبدو أنّها شاعت أكثر من غيرها للمصطلح**"Déviation "** الموجود في اللّغتين الانجليزيّة والفرنسيّة، ولكنّه في الانجليزيّة أكثر دورانا **"**[1]، فالانحراف- إذًا- هو التّرجمة العربيّة للمفهوم (**Déviation**)و(**Ecart**)، علما أنّ اللّغة الانجليزيّة لا تعرف مفهوم (**Ecart**) على عكس الثّقافة الفرنسيّة، ومن هنا ـ يكاد ـ الدكتور أحمد محمد ويس أن يصدع بالقول مصرّحا، أنّ الانحراف هو التّرجمة الأنسب والأصلح لمفهوم **Déviation** وليس لمفهوم **Ecart**، ومهما يكن من أمر، فإنّ المصطلح يعبّر عن مفهوم الظّاهرة بوصفه **" خروجا عن المألوف أو ما يقتضيه الظّاهر، أو هو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلّم أو جاء عفو الخاطر، لكنّه يخدم النصّ بصورة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة"** [2]. ويتّخذ هذا الخروج أشكالا متعدّدة، قد يكون خرقا للقواعد، أو استخداما لما ندر من الصّيغ، أو خرقا للمعيار النّحوي العام للّغة، أو انتقالا بدلالة النصّ انتقالا مفاجئا يكون عكس الدّلالة الكائنة في النسق اللغوي، ولن يكون هذا إلا بأسلوب يطمح صاحبه، **أوّلا**: ليحقّق وظيفة مزدوجة تتموقع في الإبلاغ من ناحية، وفي تحقيق أبعاد فنيّة وجماليّة من ناحية أخرى.

وثانيا: حتّى يتفرّد النصّ بأسلوبه الّذي يميّز مبدعه الّذي يتغيا من كلّ هذا أدبيّة لخطابه.

وعلى الرّغم من أنّ الاختلاف في التّعبير عن المفهوم (**Ecart**، **Déviation**) هم غربي المنشأ ـ كما رأينا سالفا- حيث عبر عنه الغربيون بمصطلحات كثيرة يقارب عددها العشرين؛ إلا أنهم مجمعون -ضمنيّا- على اختيار كلمتي (**Déviation**)و(**Ecart**) مصطلحين مركزيين في تداول هذا المفهوم[3]، ومن هذا المنطلق، يمكن لنا أن نجد تبريرا

---

[1]- أحمد محمد ويس، المرجع السابق، ص34.

[2]- أحمد فتح الله سليمان: الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، ص 57.

[3]- ينظر: يوسف وغليسي، (م- س)، ص 205

في اختيارنا لثلاثة مصطلحات (**العدول، الانزياح، الانحراف**) في التعبير عن مفهوم القاعدة، ولنا أن نزعم أيضا، أنّ المصطلحات الّتي أسلفنا الإشارة إليها ـ قبيل حين ـ تمثّل بحقّ الحقل الدّلالي المعبّر عن ظاهرة الخروج والخرق من قبل أعلام وأقطاب الدّراسات الأسلوبيّة المعاصرة.

لقد أورد **بيير غيرو** تعريفا للأسلوب (نسبة إلى **بول فاليري**) وفحواه أنّ **" الأسلوب هو انزياح (Ecart) بالنّسبة إلى معيار (NORME) وكلّ انزياح لغوي يكافئ انحرافا Déviation عن المعيار"[1].** فكلمة (**Ecart**) تكافئ كلمة (**Déviation**) ومنه فالانزياح اللّغوي يكافئ الانحراف اللّغوي، فهذا الاستبدال اللّغوي شبيه بعلاقة التّكافؤ في الرّياضيّات، وإذا أضفنا مصطلح **العدول،** تصير العلاقة حينئذ علاقة متعدّية.

ومهما يكن من أمر، فعلاقة مفهوم الانحراف بصنويه (العدول والانزياح)، لا تحتاج إلى مزيد من جهد التّوضيح، فيكفي الإشارة إلى أنّ الباحث **عبد السّلام المسدي** ترجم كلمة (**Déviation**) إلى الانحراف ونسبها إلى **سبينزر**؛ وهو عميد الأسلوبيّة العربيّة المعاصرة، حيث صدر كتابه الأوّل المشهور **" الأسلوبيّة والأسلوب " سنة 1977م** ؛ وإن كان هذا هناك من ترجمه بمصطلحات أخرى كالشّذوذ أو العدول[2].

أمّا **حسن كاظم،** فقد ترجم المفهوم الغربي **" بالانزياح "**[3] وقد رأى الباحث **أحمد محمد ويس** صنيع الدّكتور **حسن كاظم** من خلال ترجمته هذه، بأنّه كان منفردا في ذلك، وصنع الاستثناء، في قوله **" انفرد...، فيما يبدو حين ترجم (Déviation) بالانزياح، في حين جعل الانحراف ترجمة لـ DEPARTURE.**[4]

وحوصلة القول في هذا الأمر، أنّ السّواد الأعظم من أقطاب الأسلوبيّة المعاصرة يستخدمون مصطلح الانحراف كترجمة لكلمة **Déviation** من أمثال **محي الدّين صبيحي، عبد الحكيم راضي، سعد مصلوح، صلاح فضل، عزّ الدّين إسماعيل، محمّد عبد**

[1]- المرجع السابق، ص 206.
[2]- أحمد محمد ويس، (م- س)، ص34.
[3]- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، (د.ط)، 1994م، ص ص111-116.
[4] -أحمد محمد ويس، (م- س)، ص36.

المطّلب، وألفت الرّوبي، والغدامي، وشفيع السيّد، وفتح اللّه أحمد سليمان، وكمال أبو ديب ورجاء عيد [1]. ومعظم الكتابات المشرقيّة الّتي تتّخذ من اللّغة الانجليزيّة خلفيّة مرجعيّة ومنهجيّة.

لقد ورد ـ إذًا ـ الانحراف مفهوما ومصطلحا في مجمل الكتابات الأسلوبيّة المعاصرة، لكن حظّه من الذيوع والانتشار في النّقد العربي الجديد ـ إذا قيس ـ بالانزياح كان قليلا، هذا إذا صرفنا النّظر عن ترجمة كلمة **Déviation** التي يناسبها المصطلح المذكور مثلما أتينا على ذكره آنفا. وإذا كانت قضيّة الحسم في من استخدم الانحراف ـ مفهوما ومصطلحا ـ أوّل مرّة، في الدّراسات الأسلوبيّة المعاصرة، لم تستقرّ على حال، حيث بيّنا سالفا، وأشرنا إلى أنّ **عبد السّلام المسدي** هو أوّل من أخذ قصب السّبق والرّيادة في ترجمة المفهوم الأجنبي(**Déviation**) بالانحراف، إلا أنّنا نلفي الدّكتور **أحمد محمّد ويس**، يرى غير ما مرّ بنا، حيث بدأ استعمال الكلمة ـ مفهوما ومصطلحا ـ في فترة متقدّمة من **عبد السّلام المسدي** بأكثر من ثلاثة عقود من الزّمن، وهذا في ترجمة **زكي نجيب محمود** لكتاب **إتش.بي. تشارلتن** المعنون بـ**" فنون الأدب "** والّذي طبع بالعربيّة عام **خمسة وأربعين وتسعمئة وألف**، حيث ورد في معرض حديث **تشارلتن** على بيتين **لمردث** يقول فيهما:

لابدّ لي أن أهوى واجفا على هذا الصّدر الّذي يحمل الوردة .

ويعلّق **تشارلتن** بأنّ الشّاعر يريد **"**أنّ الملحد، الّذي يكفر بخلود الرّوح بعد موت الجسد، لا ينبغي له أن يبأس مادام مصيره هذه الأرض الّتي تحمل الورد فوق صدرها. لكنّ الشّاعر لا يقنعه أن يسوق معناه هذا مستقيما واضحا كما عبّرنا عنه في النّثر؛ لأنّ المعنى العقلي لا يكفيه...إنّه ليرى في هذه الأرض أمّا رؤوما تنسل من جوفها الورد الجميل، ويخلع على الأرض عاطفة الأمومة نحو نسلها هذا الجميل. فكلّ هذه الخواطر تتداعى إلى الذّهن حين يقرأ عن الأرض أنّها **"**الصّدر الّذي يحمل الوردة. وهو وصف بعيد عن الدقّة

[1]- البحث الأسلوبي (معاصرة وتراث)، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (د.ط)، 1993م، ص ص 146-151

العقليّة كلّ البعد، فليس الورد أطفالا، وليست الأرض صدرا حنونا يضمّ إليه الأطفال، ولكنّ هذا الانحراف نفسه عن الدقّة العقليّة هو قيمة الصّورة الّتي رسمها الشّاعر باستعارته[1].

حيث يرى الدّكتور **أحمد محمّد ويس** أنّ هذا النصّ هو أقدم نصّ مترجم ورد فيه مصطلح الانحراف، كما ورد أيضا عند **الدّكتور مصطفى ناصف** ـ رحمه اللّه ـ بعد ذلك بعقدين من الزّمان[2].

وعلى جملة القول، فإنّ مصطلح **" الانحراف "** قد شاع في السّواد الأعظم من الكتابات المشرقيّة، ولاسيما المصريّة بدرجة خاصّة، وهذا بحكم الثّقافة الانجليزيّة، حيث استخدمه بصورة مفرطة **الدّكتور صلاح فضل** في مجمل كتاباته[3]، ملاحظا أنّه قد تعدّدت صيغه في اللّغة العربيّة، فمرّة يبحث الرّفاق له عن معادل بلاغي قديم وهو(العدول) فيقلّمون أظافره ويثلمون حدّته ومرّة أخرى يلجأ الباحثون إلى كلمة ذات إيحاء مكاني واضح هي (الانزياح) تفاديا للإيحاء الأخلاقي المقصود والمستثمر في كلمة (انحراف) [4].

أمّا **كمال أبو ديب**، وإن ترجم مصطلح **Déviation** بـ " انحراف" فإنّه أيضا عبّر عن نفس المفهوم بمصطلح " الفجوة: مسافة التوتّر"، وإذا عرّجنا على رائد النّقد الجزائري المعاصر، الدّكتور **عبد الملك مرتاض** نلفيه في بعض الأحايين يستخدم الانحراف مع مصطلحات أخرى تدور في الحقل الدّلالي ذاته الّتي تعبّر عن المفهوم نفسه، مثل العدول والخرق والتّوتير والانحراف و الانتهاك والتّدمير والفرق والبعد والتّهديم واللّحن [5]، على الرّغم من أنّه يفضّل مصطلح "الانزياح" عن صنويه الانحراف والعدول، وهاهو تلميذه (**الدّكتور وغليسي**) يقول عنه **" إذ يصطفي (الانزياح) ـ وكفى به اصطلاحا ـ للدّلالة على المفهوم [6]".**

---

[1]- ينظر:أحمد محمد ويس، (م-س)، ص 38.

[2]- ينظر:(م- س)، ص 38.

[3]- ينظر: صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 58.علم الأسلوب، ص 154، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، (د.ط)، 2002م، ص 108، نظرية البنائية، في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985م، ص ص 375-376.

[4]- بلاغة الخطاب وعلم النص، ص63

[5]- شعرية القصيدة- قصيدة القراءة-ص 129-133

[6]-إشكالية المصطلح، ص 150.

وخلاصة القول، إنّ الانحراف هو مصطلح يعبّر عن المفهوم ذاته على غرار العدول، والانزياح، حيث شاع استخدامه من قبل أقطاب النقد الأسلوبي المشرقي المعاصر، وبدرجة أكبر في متون الكتابات المصريّة، وهذا ما جعله(الانحراف) ليكون أحسن ترجمة لمفهوم **Déviation** بحكم الثّقافة الانجليزيّة لهؤلاء الأعلام؛ ويحتلّ الدّرجة الثّانيّة بعد الانزياح من حيث الذّيوع والانتشار والقبول. وهو بهذا يندرج ضمن دائرة البعد - بتعبير حسن ناظم- والخروج عن مألوف النّظام اللّغوي وخرق قوانينه المعياريّة حتّى يحقّق الخطاب الأدبي شعريّته.

ومما ينبغي الإشارة إليه أخيرا هو أنّ مصطلح " **الانحراف** " قد ورد في التّراث البلاغي النّقدي في معان كثيرة، ممّا يجعله يجاور أخاه العدول بوصفهما معا مصطلحين قديمين ولجا الدّراسات الأسلوبيّة المعاصرة نظرًا للقوّة الأفهوميّة الّتي يمتلكانها ورصيد تواردهما بمسمّيات أخرى، سواء أكان هذا في التّراث البلاغي والنّقدي العربي، أم في الدّراسات الأسلوبيّة المعاصرة، ثمّ أحياهما **عبد السّلام المسدي** ونفض عنهما الغبار ليلبسهما ثوبا أسلوبيّا جديدا. حيث أجراهما(من الإجراء) في تحليل ظاهرة الشّعريّة الّتي تميّز الخطاب الأدبي، (بَلْهَ هي موضوعه الرّئيس والوحيد)، حيث أدرك الباحث المسدي ـ فيما نرى ـ أنّ علماء العربيّة عرفوا الانزياح* في ظلّ المعنى المفهومي للعدول والتوسّع والاتّساع؛ لأنّ " كلّ ما كان فيه على الجملة مجاز واتّساع وعدول باللّفظ عن الظّاهر فما من ضرب من هذه الضّروب إلا وهو إذا وقع على الصّواب وعلى ما ينبغي أوجب الفضل والمزية " [1]. وعلى كلّ، فإن جميع المسميات لهذا المفهوم الأسلوبي المعاصر هي في الحقيقة مسمى لمفهوم واحد للظاهرة- قيد الدّراسة- وما الاختلاف في التسمية – فيما نرى- إلا نتيجة للاختلاف في النظرة إلى الأسلوبية في تطبيقاتها وتحليلاتها على الخطاب الأدبي.

* استعملنا المصطلح بوصفه الأكثر شيوعا وذيوعا عند علماء الأسلوبية العربية المعاصرة بالقياس إلى صنويه العدول والانحراف.

[1]- عبد القاهر الجرجاني :دلائل الإعجاز، ط، محمود شاكر.ص 183

2 ـ أشكال العدول في الدّراسات الأسلوبيّة المعاصرة :

لقد اتّخذ **ليو سبيتزر LEO SPITZER** من مفهومه (العدول /الانزياح) مقياسا لتحديد الخاصيّة الأسلوبيّة عموما، ومسبارا لتقدير كثافة عمقها، ودرجة نجاعتها.[1] ووصفت أسلوبيّته " بأسلوبيّة العدول" لكن ما سرعان ما وجّه إلى هذا الاتّجاه الأسلوبي عدّة نقود، من بينها، أنّه لم يحدّد المعيار والعدول تحديدا مباشرا دقيقا، من ناحيّة، وأهمل مقولتي الكاتب والقارئ، من ناحية أخرى[2]؛ ثمّ يضيف الباحث الأسلوبي هنريش بليث **HEINRICH.PLETT** في معرض نقده لأسلوبيّة العدول، أنّها لم تأخذ بعين الاعتبار في تحليلاتها للخطابات الإبداعيّة، لاحتمال وجود انعدالات (انزياحات) غير ذات أثر أسلوبي[3]؛ (كالأخطاء النّحويّة وغيرها)؛ أي وجود أثر فنّي يقدّره القارئ من دون وجود عدول في الخطاب. فليس- إذا- كلّ عدول يحقّق للنصّ والكلام شعريّته، ويلحقه بمصاف النّصوص الأدبيّة بمختلف ضروب أجناسها، وإذا كان العدول يتمظهر في النصّ الأدبي؛ فإنّ النصّ الأدبي بوصفه بنية لغويّة، ينسحب على مستويات صوتيّة، وتركيبيّة، ودلاليّة.

وهذا ما أدّى بالباحث **هنريش بليث**، إلى أن يصنّف (أشكال العدول) إلى[4]:

ـ عدول في التّركيب (العلاقة بين العلامات).

ـ عدول في التّداول (العلاقة بين العلامة والمرسل والمتلقّي).

ـ عدول في الدّلالة (العلاقة بين العلامة والواقع).

ليقسم أشكاله الّتي تجري فيها الانعدالات (على مستويات صوتيّة ومورفولوجيّة وتركيبيّة ودلاليّة إلى قسمين:

قسم يخرق المعيار (رخص أو جوازات)، وقسم آخر يقويه (تكرار)؛ ويرى الباحث **يوسف وغليسي** أنّ **هنريش بليث** ابتدأ في هذا الصّيغ ممّا انتهى إليه عالم الأسلوبيّة**" ميشال ريفاتير"** في أسلوبيّته السّياقيّة (السّياق اللّغوي)، حيث وجّه" العدول " وجهة تداوليّة تحدّد

[1] -نور الدين السد (م-س)، ج1، ص 198

[2]- ينظر :هنريش بليث، (م- س)، ص57.

[3]- ينظر:نفسه، ص 58.

[4]- نفسه، ص 66.

الأسلوب على مستوى الكلام لا على مستوى اللّغة [1]؛ ومفاد هذا القول، يقودنا مباشرة، إلى الاختلافات الواضحة بين الأسلوبيّين حول تحديد المعيار، سواء في الثّقافة النّقديّة الأسلوبية الغربيّة، أو بين أعلام الأسلوبيّة العربيّة المعاصرة ـ تنظيرا وتطبيقا ـ حيث أنّ المعيار عند **ريفاتير** هو البنية اللّغويّة في تحديده للعدول، وهذه الرؤية تتقاطع في انعدال أسلوب الالتفات بين صيغه، أو أسلوب التّقديم والتّأخير، في الثّقافة العربيّة القديمة ـ كما مرّ بنا ـ أمّا في الدّراسات الأسلوبيّة العربيّة المعاصرة فنلفي الباحث **أحمد محمّد ويس** يقسّم (العدول) من الوجهة التّداوليّة (أي من الدّاخل) إلى عدول استبدالي وآخر تركيبي[2].

فأمّا النّوع الأوّل فهو ما يكون فيه العدول ـ كما يرى ـ متعلّقا بجوهر المادّة اللّغويّة، أمّا النّوع الآخر، فهو يتعلّق بتركيب (الكلمات مع بعضها البعض)في السّياق الّتي ترد فيه[3].

أمّا الدّكتور **يوسف أبو العدوس** فراح يصنف العدول إلى خمسة أنواع[4] :

1 ـ **انعدالات موضعيّة وانعدالات شاملة**: ترصد عن طريق الإجراءات الإحصائية.

2 ـ **انعدلات سلبيّة وانعدالات إيجابيّة** تبعا لعلاقتها بنظام القواعد اللّغويّة.

3 ـ **انعدالات داخليّة وانعدالات خارجيّة**: الانعدال الدّاخلي يظهر عندما تنفصل وحدة لغويّة ذات انتشار محدود، عن القاعدة المسطّرة على النصّ في جملته، والانعدال الخارجي يظهر عندما يختلف أسلوب النصّ عن القاعدة الموجودة في اللّغة المدروسة.

4 ـ **انعدالات خطيّة**(سياقيّة)، صوتيّة، صرفيّة، معجميّة، نحويّة، ودلاليّة، وذلك تبعا للمستوى اللغوي الذي تعتمد عليه).

5- **انعدالات تركيبية، وانعدالات استبداليّة**: فالانعدلات التّركيبيّة تتّصل بالسّلسلة السّياقيّة الخطيّة للإشارات اللّغويّة عندما تخرج على قواعد النّظر والتّركيب (كالتّقديم والتّأخير)، أمّا الانعدلات الاستبداليّة فتخرج على قواعد الاختيار للرّموز اللّغويّة، مثل وضع المفرد مكان الجمع، أو الصّفة مكان الموصوف، أو اللّفظ الغريب بدل الّفظ المألوف.

---

[1]- ينظر:إشكالية المصطلح، (م – س)، ص 207.
[2]- ينظر: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 109.
[3]- نفسه، ص 111.
[4]- ينظر:الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، ص 187-188.

ومن هذه الرّؤى التّنظيريّة، والّتي نحن واجدون في مضامينها مفارقات خطيرة تنضوي ـ فيما نرى ـ في دائرة الاختلاف في تحديد المعيار الّذي ينعدل عنه(الانزياح، العدول)، من ناحية، ومن ناحية أخرى، في غياب الإطار المعرفي اللّساني للعدول على اعتبار أنّه" يعزى إلى **دوسوسير** في تمييزه بين اللّغة والكلام باعتبار الكلام [1]" هو البنية اللّغويّة الوحيدة ـ ولاسيما ـ (الكلام الأدبي) الّتي يتجسّد فيه كلّ أشكال الانزياح بالقوّة والفعل معا، وبما أنّ مستويات اللّغة تبدأ من الأصوات لتشكّل الكلمات، والكلمات تتناسق فيما بينها لتشكّل التّراكيب (الجمل)، وتتضامّ التّراكيب لتؤلّف النّصوص الأدبيّة، فإنّ العدول يتوزّع إلى عدول صوتي، وعدول تركيبي، وعدول دلالي، وهذا التّوزيع ما هو إلاّ انعكاس للمستوى الصّوتي والمستوى التّركيبي والمستوى الدّلالي، غير أنّ هناك صعوبة في وضع حدود دقيقة ـ بين هذه المستويات ـ فيما يرى ـ **إيفانوكس**؛ لأنّها تتقاطع في أغلب الأحيان " **فكثير من الأشكال النّحويّة، مثل تكرار الكلمات تقدّم تكرارا في الأصوات "[2].**

يميّز **سابورتا** بين انعدلات إيجابيّة، وهي الصّور والملامح الأدبيّة الّتي تتضمّن إضافات أو ملامح تكميليّة، مثل القافية أو الجناس وانعدلات سلبيّة، وهي تلك الّتي تتضمّن أشكالا تنتهك قاعدة من القواعد النّحويّة والصّرفيّة.[3]

أمّا **ليفين**، فإنّه فرّق بين انعدلات خارجيّة وأخرى داخلية، وهو يقصد بالانعدلات الدّاخليّة ما يكون كذلك بالنّسبة إلى البنية اللّغويّة السّائدة في نصّ ما، أمّا ما لم يكن مدركا بالنّظر إلى بنية النصّ بل إلى بنية اللّغة، فهو يصنّف ضمن الانعدالات الخارجيّة.[4]

ومهما يكن من أمر درجة صعوبة تصنيف العدول، إلا أنّه إذا نظر إليه من زاويّة المستويات اللسانية، فلا يعدم التّصنيف ومنه:

1- العدول الصّوتي :

على الرّغم من أنّ العدول مفهوم أسلوبي ـ مثلما مرّ بنا ـ إلاّ أنّ هناك من يرى أنّ **جون كوهين** هو المنظّر الأوّل لظاهرة العدول[1]، فهذا المفهوم لم يكن مقتصرا عنده في

[1]- ينظر: يوسف وغليسي، (م-س)، ص 205.
[2]- ايفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، ص 198.
[3]- ينظر: نفسه، ص 35.
[4]- ينظر: نفسه، ص 36.

نظريّته الشّعريّة، على مستوى واحد من مستويات البنية اللّسانيّة، وإنّما هو عمليّة تتحقّق في الكلام الشّعري على مستوى الصّوت (**الوزن ـ الإيقاع ـ القافيّة**) وعلى مستوى التّركيب (**التّقديم و التّأخير** ...) وعلى مستوى الدّلالة. بما أنّ الكلام الشّعري فيه عدول عن لغة التّعيين إلى لغة الإيحاء وذلك ببناء الصّورة وتوليد الوجوه البلاغيّة [2].

ـ القافية:

لم يتغاض النّقاد والمنظّرون للشّعر عن هذا المبحث، والدّليل على هذا أنّ الأب الرّوحي للنّقد " **أرسطو**" قد[أعطى الوزن والقافية أهمّية في أجناس الشّعر التّمثيلي، وخصّ كلّ جنس منها بوزن يلائمه][3] وعلى اعتبار أن الوزن هو شريك القافية في الاختصاص الشّعري، لذا لقد تبوّأ مكانة مرموقة في الدّراسات الأسلوبيّة المعاصرة الّتي خصّت الشّعر بالدّراسة والتّحليل من أجل تحديد بنيته والكشف عن أبعاده الوظيفيّة والجماليّة، وفي هذا المعنى يقول **نور الدّين السدّ**: **" إنّ التّركيب الصّوتي يشكّل عنصرا أساسيّا في النصّ الشّعري، وهو أحد العناصر الأساسيّة المكوّنة للإيقاع في بنية النصّ، وهو في تفاعله مع العناصر الأخرى يسهم في تشكيل الرّؤية الشّعريّة وأبعادها الفنيّة والجماليّة"**[4].

وفي هذا السّبيل انتصر **جون كوهين** للقافيّة بوصفها من أهمّ مصادر الإيقاع الموسيقي* وأكّد على وظيفتها الشّعريّة في كتابه" **بنية اللّغة الشّعريّة** "، لقد كان رفضه قاطعا وصريحا للشّعر الفرنسي غير المقفّى في قوله **[ليس البيت الشّعري حلية LE VERS تلصق دونما ضرورة على لغة يُحَدَّدُ مصيرها على مستوى آخر. والدّليل على هذا ندرة قصيدة النثر، فبالرّغم من النّجاح الّذي حقّقته دون شكّ، فقد بقيت استثناء في أدبنا]**[5].

كما أنّه اعترض على الشّاعر **فرلين** (**VERLAINE**) حين حفر شأن القافية، بوصفها فيما يرى كوهين أنّها**[ليست مجرّد تكرار لأصوات متطرّفة SONS**

---

[1]- ينظر:حسن ناظم، ص 67-72.
[2]- ينظر: أحمد الجوة، (م- س)، ص 291.
[3]- ينظر: أحمد الجوة، المرجع السابق، ص357.
[4]- ينظر: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، ص 155.
* هي الوزن، القافية، الجرس اللفظي، الجناس، النبر، الإيقاع، التكرار، والصيغ الصرفية، وغير ذلك.
[5]- جون كوهين، بنية اللّغة الشّعريّة، تر:محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986م، ص 57.

TERMINAUX وهذا الموقع يتضمّنه تعريفها بأنّها، " تماثل صوتي للحرف الأخير وللصّواتم الّتي قد تتبعه ". وهكذا فليست القافية هي الّتي تحدّد نهاية البيت بل إنّ نهاية البيت هي الّتي تؤشّر إلى القافية. فهي بمفردها ليست عاجزة عن **إنهاء البيت فحسب، وإنّما لا ينظر إليها بما هي إن لم يقع عليها النّبر]**[1] .

فليست القافية مجرّد عنصر مساعد للوزن ولا هي مجرّد صوت ختامي في كلّ بيت من أبيات القصيدة، وإنما هي [**قرع لهذا الصّوت لإعلاء وقعه في السّمع]** [2]. لقد ميّز **جون كوهين** بين القافية بكونها عنصرا ثابتا للبيت الشعري، وأنواع المجانسة الصّوتيّة الّتي تعتبّر قوافي داخليّة، ولهذا أبان الفرق بين الظّاهرتين في قوله:[**ويكون الجناس الحرفي L'ALLITERATION مقوما مماثلا للقافية. فهو مثلها، يستفيد من الإمكانات اللغوية للحصول على أثر قوامه المماثلة الصوتية مع فارق كون الجناس يعمل داخل البيت ويحقق من كلمة إلى كلمة ما تحققه القافية من بيت إلى بيت]** [3].

فالجناس الصّوتي ليس مستقلّا عن القافية، ولا يعمل بمفرده فهو شريك القافية في الاختصاص، و[تابع لها يقوّي صوتها وجرسها، ويعمّق وقعها في السّمع على نحو ما هو ظاهر في بيت **"بول فاليري"**][4].

Vous me le murmurez, rameurs, o rumeurs

ويعلّق **أحمد الجوّة** على البيت بأنّ بين القافية والجناس الصّوتي الّذي يتعاود ظهوره تعاضدا واضحا، حيث يولّد تجاوبا لصوتها[5] ، وممّا يؤكّد قيمة المجانسة الصّوتيّة ـ فيما يرى ـ **جون كوهين** هو تعويل اللّغات الّتي لا تستعمل القافية على هذه الظّاهرة الصّوتيّة؛ فالقافية تتمظهر وتتمثّل في هذه الأبيات للشّاعر **" فالرين"** " Verlaine"

O qui dira les torts de la rime**!**

Quel enfant sourd ou quel nègre fou

[1]- جون كوهين، (م- س)، ص ص 85-87.
[2]- أحمد الجوة، (م- س)، ص 359
[3]- جون كوهين، (م- س)، ص 77-82.
[4]- أحمد الجوة، (م- س)، ص 358.
[5]- نفسه، ص 359.

Nous a forgé ce bijou d un sou

Qui sonne creuxe et faux sans la line?

يعقّب الدكتور أحمد الجوّة على هذه الأبيات قائلا : **" فكيف يعيب الشّاعر القافية وينظّم أبياتا مطّردة القوافي من جهة أخرى"** [1]، وقد اتّخذ **جون كوهين** القافية معيارا لتمييز الشّعر من النّثر، وأضاف يقول :**" ولا تبرز وظيفة المجانسة الصّوتيّة إلا إذا قابلنا المنظوم بالمنثور، فالمنثور لا يؤدّي وظيفته إلاّ عبر الاختلافات الصّوتميّة وهو لا يقبل المشابهات إلا لأسباب تتعلّق باقتصاد الجهد. ففي الخطاب النّثري تصير كلّ قافيّة، وكلّ مجانسة صوتيّة مقلقة ـ، والكاتب نفسه يجتهد في تلافيها بصورة طبيعيّة، وأمّا المنظوم فهو خلافا ذلك، يبحث عنهما بل يجعل من القاعدة قاعدة بنائيّة "**[2] .

والقافية من جهة الوظيفة، فهي ليست بنية خالية من المعنى، بل إنّها ظاهرة في اللّغة الشّعريّة(في الشّعر) تسهم في توليد الدّلالة العامّة للخطاب ويعرّف **رومان جاكبسون** القافية **بأنّها:" على الرّغم من أنّها تعتمد في تعريفها على التردّد المنتظم للصّوامت أو لمجموعة من الصّواتم المتساوية، فإن ّتناول القافية من جانب الصّوت لا غير هو تبسيط مفرط. فالقافية تقتضي ضرورة علاقة دلاليّة بين الوحدات الّتي تجمع بينها "**[3].

فالقافية - إذًا - لا تكتفي بتشكيل الكلام الشّعري على شكل هيئة صوتيّة تميّزه عن الكلام المنثور، وإنّما تشكّل أيضا البنية الدّلاليّة للقصيدة الشّعريّة.[4]

وقد درس الباحث **تامر سلّوم** التّركيب الصّوتي باعتباره عنصرا مهمّا في توضيح جماليّات الشّعر وتكوين المعنى، وقد تعدّى في دراسته الوظيفة الإشاريّة المفروضة على الأصوات، إلى مجال أرحب، حيث أشار إلى سعة الاحتمالات الّتي ينطوي عليها التّركيب

[1]- أحمد الجوة، (م- س)، ص 359.
[2]- بنية اللغة الشعرية، ص ص 83-84.
[3]- ضمن: أحمد الجوة، (م- س)، ص 361.
[4]- ينظر: جون كوهين، اللغة العليا. ضمن: (بحوث في الشعريات: مفاهيم واتّجاهات)، مكتبة التسفير، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، صفاقس، تونس، (د.ط)، 2004م، ص 361.

واقترب من التّيارات القويّة في قلب البناء الصّوتي، وربط التّركيب الصّوتي بالتّجربة الشّعريّة، ودرسه في إطار بنية النصّ الشّعري وبسياقه العامّ.[1]

وعلى جملة الأمر، فإنّ القافية على الرّغم من أنّها بنية صوتيّة تتكرّر في نهاية البيت، إلا أنّ لها دلالة وظيفيّة؛ فهي شبيهة بحركة العدول ـ فيما يرى ـ (**أحمد الجوّة**) في الكلام الشّعري، ويدلّل على هذا ببيتين من شعر **بودلير:**

Mon enfant ,ma soeur

Songe a la douceur

فالكلمتان الختاميتان في البيتين لا توجد بينهما قرابة دلاليّة من جهة المعنى التّعييني، فالنّعومة اللّغويّة ميزة للفكر، والأخت فرد في العائلة. فليس بينهما إذن أيّ تضمّن، وإنّما تماثل الكلمتين صوتيّا فليس سوى حادث طارئ على اللّغة، تشير إليه القافية إشارة خادعة[2]، فانبنت حينئذ الدّلالة الشّعريّة بالكلمتين المتباعدتين(الأخت و النّعومة).

ـ العدول التّركيبي :

وهو ما يكون فيه العدول علوقا بجوهر البنية اللّسانيّة الخطيّة، حيث يحدث من خلال طريقة الرّبط بين الدّوال بعضها ببعض في التّركيب. وإذا كان الخطاب الشّعري ـ والأدبي عموما ـ يسير في اتّجاه مخالف للخطاب النّثري العادي، حيث يركّز الثّاني على الوضوح والاتّساق والتّرابط المنسجم بين أجزاء الخطاب، في حين يعمل الأوّل على خرق هذه القاعدة، وهذا ممّا أدّى **" بجون كوهين"** إلى أن يقيم تعارضا بين الشّعر والنثر في دراسته للشّعر، ورأى أنّ الشّعر هو ضديد للنّثر.[3]

لقد استرعى هذا الشّكل الانعدالي نظر الكثير من الدّارسين، ومن أهمّ تقنياته في نظرهم الحذف والزّيادة وتغيير الرتب (التّقديم والتّأخير) وغيرها من الأنواع؛ وتتمثّل الانعدالات التّركيبيّة في القول الشعري أكثر في التّقديم والـتأخير، الّذي هو وثيق الصّلة

[1]- ينظر: نورالدين السد، (م- س)، ص 154.
[2]- ينظر: أحمد الجوة، (م- س)، ص 361.
[3]- جون كوهين :اللغة العليا، النظرية الشعرية، تر:أحمد درويش، ص 272.

بقواعد النّحو، وقد سمّى **كوهين** الانعدال النّاتج من التقديم والتّأخير بالانعدال النحوي[1]، وقد رأى، مع **جاكبسون** أنّ النّقاد وعلماء اللّغة قلّما تعرّفوا على المنابع الشّعريّة المستترة في البنية الصرفيّة والتّركيبيّة للّغة...أمّا الكتّاب المبدعون فعلى العكس من ذلك [إذا تمكّنوا في الغالب من أن يستخلصوا منها فوائد جمّة "[2].

لقد وصف **كوهين** الانعدال الّذي يقوم على التّقديم والتّأخير بـ**"القلب "** ودرس هذا النّوع من خلال النّعت، وميّز حالات أربع لموقع النّعت في اللّغة الفرنسيّة: [3]

1 ـ الصّفات المستعملة عادة بعد الموصوف (كصفات العلاقة واللّون) إذ يقال على سبيل التّمثيل: (المشاريع التّربويّة، ولا يقال : التّربويّة المشاريع). ويقال: الكلب الأسود، ولا يقال الأسود الكلب.)

2 ـ الصّفات المستعملة عادة قبل الموصوف، وهي قليلة.

3 ـ الصّفات المستعملة عادة قبل الموصوف وبعده، مع الاحتفاظ بنفس القيمة، مثل:

- UN ACCIDENT TERRIBLE .UN TERRIBLE ACCIDENT

4 ـ الصفات المستعملة قبل الموصوف وبعده بقيمتين، مثل:

Un enfant sale. un sale gosse[4]

إنّ النّزوع إلى استعمال الفرنسيّة للصّفة بعد الموصوف يتمثّل كثيرا في النّثر العلمي: والّذي اتّخذه **جون كوهين** معيارا خارجيّا – إن صحّ القول – لقياس درجة الشّعريّة في الأشعار الّتي اختارها، فقد قام بعمل إحصائي قارن فيه بين النثر العلمي لثلاثة علماء وبين ثلاث مدوّنات تضمّ كلّ واحدة منها ثلاثة شعراء(الشّعر الكلاسيكي والشّعر الرومانسي والشعر الرّمزي). وظهرت له النّعوت الّتي تأتي قبل موصوفها في النثر العلمي لا تتجاوز اثنين بالمائة (2%)، على حين تتفاوت نسبة النّعوت المقلوبة بين مجموعات الشّعراء الثّلاث؛ فهي عند الكلاسيكيين تصل إلى أربع وخمسين بالمائة (54%)، وعند

[1]- جون كوهين : بنية اللغة الشعرية، ص 175.
[2]- جون كوهين، ضمن :أحمد محمد ويس (م- س)، ص 122.
[3]- بنية اللغة الشعرية، ص 176.
[4]- جون كوهين، (م- س)، ص 180.

الرّومنسيّين ثلاثة وثلاثين بالمائة(33%)، وعند الرّمزيين أربع وثلاثين بالمائة (34%)، وهي في مجموعها تشير إلى امتياز الشعر من النثر.[1]

وعلى الرّغم من ظاهرة القلب النعتي في الفرنسيّة والتّي تعدّ انعدالا داخل النّسيج اللّغوي (التّركيب)، فليس كلّ قلب – يقول كوهين- يعدّ انعدالا شعريّا فينبغي " لكي ينتج القلب أثره[يجب] أن نعطيه ذلك الاتّساع الّذي تشير إليه البلاغة باسم الاعتراض **hyper bâton**، فإذا قارنّا شطرا مثل:

تحت **جسر ميرابو** يتدفق السّين

بآخر تكون فيه الكلمات مرتّبة على نحو عادي: مسند إليه و فعل وتكملة:

السين يتدفق تحت جسر ميرابو

فحينئذ سندرك تأثير – الاعتراض – الّذي هو نوع من القلب، حيث أنّ دورا رئيسا منوطا به في تكوين بيت شعري يعتبر - فيما رأى - **كوهين** أنّه من أشهر الأبيات في الشّعر الفرنسي[2].

ويشير في هذا الصّدد أنّ الصّياغتين لا تملكان نفس الدّلالة، ثمّ راح يتساءل: فلماذا كان التّركيب الأوّل أكثر شعريّة من التركيب الثّاني...؟

ومؤدّى القول في هذا الصدد, إنّ كوهين استبحث ظاهرة التقديم والتأخير ضمن ما يُعْرَفُ (بظاهرة القلب النعتي), والتي – أتينا على ذكرها قبل حين – في الشعر الفرنسي في كتابه الرائد (بنية اللغة الشعرية) (Structure du langage poétique) , وعلل من خلال الأمثلة الشعرية التي ساقها على اعتبار أنها ظاهرة عدول تركيبي؛ لأنها مخالفة للاستعمال الشائع من ناحية, تساوقا ومبدأه النظري الذي سار عليه في النظرية الشعرية (اتخذ معيارا خارجيا يتمثل في الاستعمال الشائع) , من ناحية أخرى, يجدر بنا القول في هذا المقام إنّ كوهين, رؤيته النظرية لم تكتمل فنيا؛ لأنه أولا لم يتعمق في دراسة الظاهرة الآنفة على مستوى التركيب اللغوي, واكتفى بالتدليل على أبعادها الفنية[بمجرد أنها خروج على نظام لغوي شائع؛ لأن العدول وحده – مثلما مرّ بنا – (ولا ضير في

[1]- ينظر: نفسه، ص 181-182.
[2]- ينظر : جون كوهين، (م- س)، ص 188.

تكريره) غير كاف لتوليد الشعرية, ومن الطبيعي أن يتغيّا الأديب من وراء انعدلاته قيما فنية وجمالية.

أمّا في الدراسات النقدية المعاصرة, نلحظ الدكتور صلاح فضل يربط بين التقديم والتأخير وبين الحذف, فرأى أن التقديم والتأخير يمكن اعتباره " من قبيل الحذف والإضافة؛ لأنهما يتضمنان حذف عنصر من مكانه أو موضعه و إضافته إلى موقع ليس له " [1]. وإذا – حق لنا – في هذا الصدد أن نبدي الرأي , لرحنا – بكل تواضع – في مخالفة أحد أقطاب النقد العربي الجديد – تحليلا وتنظيرا – لنصدع بالقول: إنّ التقديم والتأخير ظاهرة مستقلة تماما عن الحذف والإضافة، فالتقديم والتأخير ليس فيهما حذف ولا إضافة. وإنما هما يحدثان بتغيير المواقع داخل التركيب فحسب، و إذا كان صلاح فضل يعني بالحذف, حذف المبتدأ أو الخبر في الجملة الاسمية, فهذا شيء آخر؛ لأن طبيعته الحذف هي طبيعة دلالية بحتة, فالمحذوف يكون غائبا, في هذه الظاهرة ضمن المستوى الاختياري(ضمن العلاقات الاستبدالية), وعلاقته الغيابية بالمذكور هي علاقة دلالية. بمعنى آخر إن الحذف لعلوق بالعدول الدلالي – الذي سنأتي على ذكره وشيكا، فالتقديم والتأخير هو عدول عن الأصل المعياري النحوي, وذلك بمخالفة ضوابطه. " ومثل هذا العدول لا يعني عدولا عن الأفصح إلى الأقل فصاحة, وإنما هو يعني عدولا عن الأصل الذي يقتضيه المنطق الفطري للغة إرضاء لمؤثر آخر غير منطقي " [2].

العدول الدلالي : لقد تبوّأ مفهوم العدول مكانة ركيزة في الدراسات الأسلوبية المعاصرة , ونظرا للأهمية التي مُنِحَت له من قبل نظرية الأدب حديثا, صارت تتنازعه عدة حقول معرفية نقدية, كالشعرية، على سبيل التمثيل لا الذكر، ومردّ هذه الأهمية عائد – فيما نرى- إلى كونه يتوزع على جميع مستويات البنية اللسانية للخطاب الأدبي الذي ينسحب نسيجه اللغوي على مستويات صوتية, تركيبية, ودلالية.

[1] - صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص, ص 87.
[2] - شكري محمد عياد: اللغة والإبداع, ص 86.

- لقد مثلت الاستعارة بوصفها عدولا دلاليا, عماد هذا الشكل من الانعدالات بالمقارنة مع صنويها التشبيه والكناية. فالاستعارة عند **رومان جاكبسون** هي: [أن نسند إلى الدال مدلولا ثابتا تربطه بالمدلول الأول المشابهة][1] فعلاقة المشابهة كائنة - إذاً- بين المدلول الأول والمدلول الثاني, حيث أن المدلول الأول يكون حاضرا في التركيب, أما المدلول الثاني فيكون غائبا ومتوفرا في مستوى الاختيار, أو بتعبير آخر هناك علاقات حضورية على مستوى التركيب، وعلاقات غيابية على مستوى الاختيار, وهذا ما أدى بالباحث أحمد محمد ويس , أن يصفها بالاستعارة المفردة في قوله: [ونعني بها هناك الاستعارة المفردة] [2], أي أنها تقوم على كلمة واحدة, وقد سميت في الدّرس الأسلوبي المعاصر في أحايين كثيرة بـ [الانزياح الاستبدالي] [3] , وهي ما نجد لها تمثيلا في بيت الشاعر " بول فاليري ":

هذا السطح الذي تمشي فيه الحمائم [4].

حيث أن " السطح " في سياق القصيدة يعني البحر, أما الحمائم فتعني السفن. ولو أن البيت كتب بالبحر والسفن لمَا كانت فيه أي شعرية؛ فالواقعة الشعرية إنما بدأت منذ أن دعي البحر سطحا، ودعيت البواخر حمائم, وقد مثل هذا- عند جون كوهين- عدولا دلاليا، وهو وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي .

وإذا كان العدول الدلالي هو موضوع شعرية جون كوهين, فإن الاستعارة المفردة هي موضوع العدول الدلالي عنده, حيث فضلها عن باقي الصور البيانية,[فالمنبع الأساسي لكل شعر هو مجاز المجازات, هو الاستعارة][5].

---

[1]- فرانسوا مورو: البلاغة (المدخل لدراسة الصور البيانية) تر: محمد الولي وعائشة جرير, إفريقيا الشرق, الدار البيضاء , بيروت , ط 2، 2012م، , ص 31.

[2]- أحمد محمد ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية , المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع , بيروت , ط 1 , 2005 م , ص 111.

[3]- ينظر نفسه ,الصفحة نفسها.

[4]- بنية اللغة الشعرية لجون كوهين, ص 42.

[5]- نفسه, ص 170.

وقد درس كوهين في هذا الباب ما سماه (عدم الملاءمة أو المنافرة), وقد أورد مثالا بسيطا ليدلل على عدم ملاءمة المسند للمسند إليه: " الإنسان ذئب لأخيه الإنسان " [1] فعدم الملاءمة - فيما يرى - الدكتور حسن ناظم تنضوي في أخذنا المعنى الحرفي لـ " ذئب "! , أي " حيوان " , وهذا المعنى الأول يحيل على معنى ثان هو الإنسان الشرير[2]، أي أن كلمة "ذئب" لا تلائم كلمة "الإنسان" ويوضّح جون كوهين المثال الذي أورده قبل حين بالمخطط الآتي بيانه، إذ يرمز للدال بـ (د) و للمدلول بـ (م) :

د ← م1 ← م2

إن العلاقة بين م1 و م2 غير ثابتة, بل متغيرة, وتنتج أشكالا من العدول الدلالي فعلاقة المشابهة(Ressemblance) تنتج الاستعارة(Métaphore), وعلاقة المجاورة (Contigüité) تنتج الكناية(Métonymie), وعلاقة الجزء للكل(partie tout) تنتج المجاز المرسل (Synecdoque).

فالتركيب الذي يعتريه عدول، يقتضي بذاته الانتقال من م1 إلى م2 لاستعادة الملاءمة، فالمدلول الأول يجعل الكلمة منافرة، والاستعارة تتدخل لأجل نفي العدول المترتب عن هذه المنافرة (عدم الملاءمة).

وسنحاول أن نوضح الأمر بالترسيمة التالية :(انطلاقا من مثال كوهين السابق)

د ← عدول أول ← م1 ← عدول ثان ← م2

الإنسان ذئب لأحيه الإنسان شرير

- هناك (عدم ملائمة- منافرة) أو عدول أول بين كلمة "الإنسان " و كلمة "ذئب" (عدم ملاءمة الإسناد) ثم يتدخل العدول الثاني لينتفي العدول الأول، والعدول الثاني هو استعارة؛ لأنه استعرنا كلمة ذئب للإنسان الشرير، فعندما تدخلت الاستعارة، فهم من الكلام أن

[1]- نفسه, ص 109.
[2] - ينظر: جسن ناظم: مفاهيم الشعرية, ص 175.

الإنسان شرير لأخيه الإنسان، وهذا ما عبّر عنه جون كوهين في كتابه " اللغة العليا " بـ " مبدأ السلب " أو"مبدأ النقيض " وقد كان هذا المبدأ هو عنوان فصله الأول من الكتاب[1].

وقد كان هذا المبدأ (Le principe de négation) إحدى قواعد الخطاب, والسمة الكفيلة بتبيين الفارق بين الشعر وما ليس شعرا , وقد رأى الباحث أحمد الجوة, أن كوهين من خلال هذا المبدأ أراد أن يعمق النظر في الفوارق بين الكلام الشعري والكلام غير الشعري , و هذا أصل ثابت في تفكيره و تحليله للظاهرة الشعرية.

إن العدولين متكاملان, وذلك؛ لأنهما لا يتحققان في نفس المستوى اللغوي, فالعدول الأول(عدم الملائمة - المنافرة) هو خرق لقانون الكلام بوصفه الاستعمال الفردي من اللغة، إنه يتحقق على المستوى التركيبي (السياق اللغوي), أما العدول الثاني(الاستعارة) فهي خرق لقانون اللغة حيث أنها تتحقق على المستوى الاستبدالي[2] ؛ أي استبدلنا كلمة " ذئب " التي كانت على مستوى التركيب بكلمة شرير الموجودة على المستوى الاختياري أو ما يطلق عليه بـ (المحور الاستبدالي) أو محور العلاقات الغيابية.

لقد كان جون كوهين يرى أن أكثر صور (عدم الملائمة - المنافرة) ترديدا في اللغة الشعرية يتم من خلال إسناد خواص مادية إلى ذوات روحية أو العكس, وهذا من أهم مداخل الاستعارة بنوعيها؛ استعارة المحسوس إلى المعنوي, واستعارة المعنوي إلى المحسوس, حيث ينطبق عدم الملاءمة (العدول) على جزء واحد من وحدتي الدلالة, أو طرفي الإسناد, ويكون أكثر ذلك من خلال عدم الملاءمة بين الصفة والموصوف, كما في قولنا (زمرد أخضر), أو قولنا:(صلاة زرقاء), والذي يبتدعه الشاعر عندما يخلق استعارة مبتكرة - بحسب كوهين - إنما هو الوحدات وليس العلاقة، وابتكاره الشعري يكمن في أنه تجسّد في شكل قديم جوهرا جديدا[3] ؛ فالوحدات بمفردها- فيما نرى- لا تكون الشكل, وإنما بتضامها مع العلاقات يتكون الشكل, فالاستعارة بوصفها عدولا بمفهومه الواسع, والذي

[1] - ينظر: أحمد الجوة: بحوث في الشعريات, ص241.
[2]- جون كوهين: بنية اللغة الشعرية, ص 109.
[3]- جون كوهين: اللغة العليا ,النظرية الشعرية, ص 67.

اتخذ منه جون كوهين مقياسا ومسبارا لقياس درجة الشعرية في لغة الشعراء, كان للاستعارة منه النفوذ الأكبر في تنظيرات كوهين وتحليلاته التطبيقية.

أما رومان جاكبسون, فقد اعتمد على ثنائية اللغة والكلام , وانطلق منها ليبني لنفسه

- مثلما ترى- الباحثة فاطمة الطبال بركة ثنائية أخرى تقوم على التمييز بين الاستعارة والمجاز المرسل [1], فالاستعارة عنده - حسب الباحثة - هي " إسقاط علاقة استبدالية على المحور اللفظي", أما المجاز المرسل يقوم على التنسيق والدمج والمجاورة, في حين تقوم الاستعارة على الانتقاء والاستبدال والمشابهة [2].

إنّ هذه الأسس في التمييز بين المجاز المرسل والاستعارة تقوم على اعتماد دو سوسير على المحورين (الأفقي) أو المحور الاستبدالي أو(الاختياري) في تمييزه بين اللغة والكلام. فالاستعارة - إذاً- تعمل على المحور الاستبدالي، " وهي تأتي غريبة عن المنظومة الدلالية للجملة " [3].

فإذا كان النثر - في رأي جاكبسون - يقوم في معظمه على الصور التقريرية, والتي تسهل على الفهم, وبالتالي فهو لا يعتمد على الصور الاستعارية التي من شأنها أن تزرع الغموض في النص وقد لخصت الباحثة فاطمة الطبال بركة مجمل نظرية جاكبسون في الاستعارة والمجاز المرسل بالرسم البياني التالي [4]:

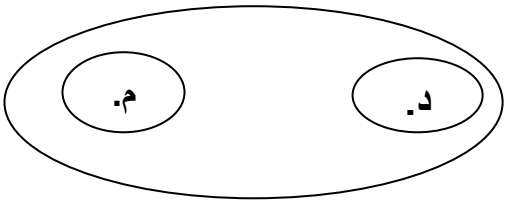
القضية	العملية	العلاقة	المحور	الميدان	العامل اللساني
استعارة	انتقاء	تماثل	إبدال [5]*	دلالي	الدلالة (في النظام)
مجاز مرسل	تناسق	تجاور	نظم	نحوي	الدلالة (في السياق)

[1]- ينظر: فاطمة الطبال بركة : النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون (دراسة ونصوص) مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع , ط 1 , 1993 , بيروت , ص 51.
[2]- ينظر: نفسه , ص 52.
[3]- نفسه, الصفحة نفسها.
[4]- ينظر: نفسه, ص 57.
* يقوم علم النحو ويهتم بمحور النظم في حين يهتم علم الدلالة بمحور الاستبدال.

إن الكثير من النقاد يختلفون حينما يستعملون مصطلحي كناية ومجاز مرسل: ومن هذه الزاوية، حاول الباحث **فرانسوا مورو** تعريف هذين (الشكلين)، بوضعهما أولا، في إطار يتقابلان فيه مع الاستعارة، ثم مثّل العلاقات بين الشيء الدال في الاستعارة وفي الكناية بالطريقة الآتية [1]:

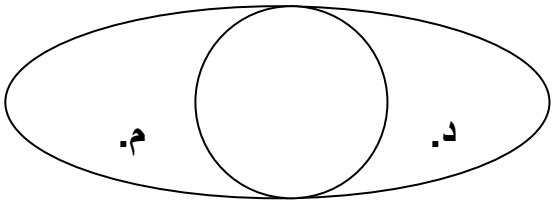
[د = دال , م = مدلول]

الكناية



التجاور داخل نفس المجموعة

الاستعارة

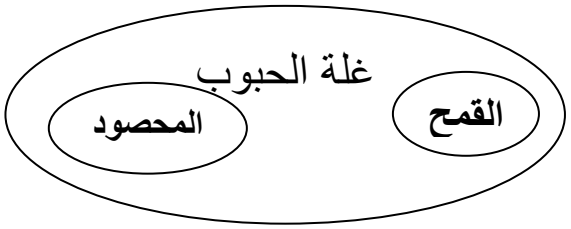


التقاطع بين الشيء المدلول (م) الشيء الدال (د) بفضل صفة مشتركة

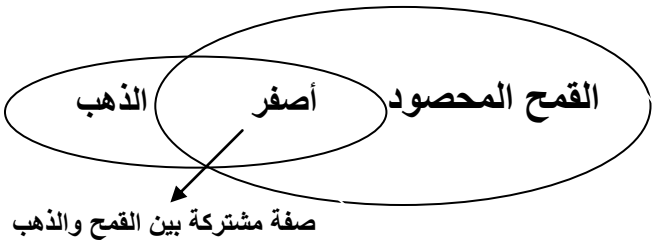
ثم يمثل بالبيت الشعري التالي: الذهب يسقط تحت الحديد [2]

إن الذهب يحيل استعاريا على القمح المحصود في حين إن كلمة حصاد المستعملة للإحالة على هذا القمح المحصود (الحصاد يسقط تحت الحديد) هي عبارة كنائية.

وحتى يوضّح الأمر أكثر أوردَ هذه الترسيمة:



الكناية



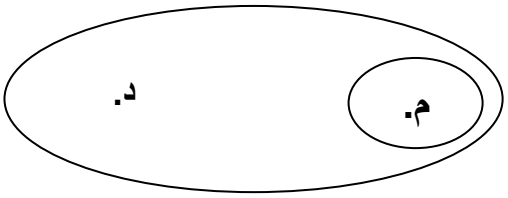
الاستعارة

[1]- فرانسوا مورو, البلاغة (المدخل لدراسة الصورة البيانية)، ترجمة: محمد الولي وعائشة جرير، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2003م، ص 59- 60 مع تصرف يسير.

[2]- البيت الشعري, لسان أمون, ينظر : نفسه ص 59.

ثم يمثل المجاز المرسل بالطريقة الآتية:

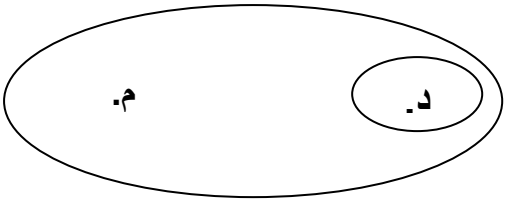
ذكر الكل و إرادة الجزء



تضمن الشيء المدلول (م)

في الشيء الدال(د)

ذكر الجزء وإرادة الكل



تضمن الشيء الدال (د)

في الشيء المدلول (م)

ويضيف الباحث قائلا :"إن كلمة حديد في البيت الشعري (للشاعر سان أمون), يمكن اعتبارها مجازا مرسلا " [1] وذلك لكونها لا تحيل إلا على الجزء المعدني القاطع (المنجل)؛ لأنّ المجاز المرسل يذكر فيه الجزء ويراد به الكل, ونلفيه يعترض في نفس الموضوع على أن هناك كناية, وليس مجازا مرسلا، معللا ذلك بأن الأداة (المنجل) ليس جزءا من مادة الحديد كاملة؛ بل هي (منتوج نهائي) لجزء آخر, فهناك إذاً " تزحلقا كنائيا "[2] .

وقد صار - فيما نرى- غنيا عن البيان للتدليل على أن كُلا من الاستعارة والكناية والتشبيه والمجاز المرسل, هي عدولات (انعدلات) دلالية؛ لأنها تنتقل من معنى ظاهر إلى معنى خفي في علاقة عكسية مثلما – مر بنا – (بين العبارة الظاهرة والمتلقي الذي يستوجب عليه التماهي مع النص اللغوي للقبض على الدلالة المقصودة!). فالدراسات العربية الحديثة تبني مفاهيمها في هذا الإطار المعرفي – في حوارها مع البلاغة الغربية, في ما يعرف بالصورة البيانية (Image) [3] أو الصورة البلاغية (Figure) [4] , أو بإطلاقات أخرى كالصورة الأدبية, أو الصورة الشعرية, أو الصورة الفنية.

[1] - فرانسوا مورو, (م- س)، ص 61.
[2]- نفسه، الصفحة نفسها.
[3]- و[4]- ينظر: محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، إفريقيا الشرق, الدار البيضاء, المغرب, ط 2 , 2012 م , ص ص 202 - 209.

الفصل الثالث

الشعرية والعدول

- تمهيد

1- مفهوم الشعرية

2- أدبية الخطاب

تمهيد :

سيظلّ الخطاب الشّعري ميدانا رحبا وواسعا لمختلف الدّراسات التّنظيريّة والتّطبيقيّة الّتي تنطوي على نظريّة الأدب، حيث اتّخذت مناهجها النّقديّة من النصّ الأدبي موضوعا لها، هو الوحيد والرّئيس. وهي تتغيّا في مقاربتها له الكشف عن أسراره، وفضّ رموزه المبهمة؛ وهذا ممّا أفضى إلى التّنافس فيما بينها، ومن الطبيعيّ أن يؤدّي هذا التّنافس إلى الخصام والعداوة بين فكرة وأخرى، حينا، وإلى التّجاور والمصاحبة، حينا آخر، حيث ترنو العلاقة الكائنة ـ إن وجدت ـ إلى استكناه الأسرار والخصائص الّتي تكتنف العمل الأدبي بعامّة، والنّسيج اللّغوي (الشّعري)، على وجه التّحديد.

ومن هذا المنطلق، تواشجت الدّراسات الأسلوبيّة المعاصرة بـ " الشّعريّة "، ولعلّ في هذا الارتباط (الّذي أومأنا إليه في المدخل) ما يحقّق غايات نظريّة الأدب، والّتي ينبني إطارها المعرفي والمنهجي على مثل هذه المساءلة العامّة: ـ ما هو الأدب؟ وما هي وظيفته ؟ ما هي الأسرار الّتي تجعل من الكلام اللّغوي عملا أدبيّا؟ مع أسئلة أخرى متعدّدة.

ولعلّ في سعي الأسلوبيّة المعاصرة بمختلف تطبيقاتها، في الإجابة عن الأسئلة الّتي أتينا على ذكرها ـ قبل حين ـ هو مما أدّى إلى ارتباطها بحقل معرفي آخر.

ولا بأس، أن نعيد تعريفا وصفت به الأسلوبيّة " بأنّها بحث عمّا به يتميّز الكلام الفني من بقيّة مستويات الخطاب أوّلا ومن سائر أصناف الفنون الإنسانيّة ثانيا ".

ولعلّ في هذا التّعريف ما يفضي بنا رأسا إلى صلب هذا الفصل، والّذي يستهدف امتحان مفهوم " الشّعريّة" و" أدبيّة الأدب". وبما أنّ الشّعريّة ـ فيما يرى ـ بعض الباحثين، جاءت لتستكمل النّقص الّذي ظهر في الأسلوبيّة، من حيث أنّ الشّعريّة لا تقف عند ما هو حاضر وظاهر من البناء اللّغوي في النصّ الأدبي، وإنّما تتجاوزه إلى سبر ما هو خفي وضمني ـ كما أنّها ـ تقيم اعتبارا لما ينشأ في نفس القارئ من أثر[1].

[1]- ينظر: قاسم عدنان حسين: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، مؤسسة علوم القرآن، الإمارات،ط1، 1998 م، ص 103-104.

وإذا كان العدول اللّغوي هو أهمّ الأركان الذي قامت عليه الأسلوبيّة، والّذي عدّه نفر غير يسير من أهل الاختصاص كلّ شيء فيها وعرّفوها فيما عرّفوها بأنّها **" علم الانعدالات اللّغويّة "**، فأمّا السرّ من وراء الحد الأخير فكامن فيما تمتاز به الأسلوبيّة بعامّة، وأسلوبيّة العدول بوجه مخصوص على ملامسة ما يسمّى **" أدبيّة الخطاب "** .

ولعلّنا من هذه الرّؤية، أن نجد تسويغا لإدراج فصل ثالث بهذا العنوان **" الشّعريّة والعدول "**، وليس من قبيل المبالغة ـ فيما يرى ـ الباحث **أحمد محمّد ويس**، في شيء أن يقال : **"[إنّ (العدول) يتغلغل في مسارب الأدبيّة عامّة والشّعريّة على نحو خاصّ تغلغلا يصحّ معه القول إنّه يقع منهما موقع القلب من الجسد؛ فإذا كان القلب هو ما يمدّ الجسم بالدمّ والغذاء فإنّ (العدول) هو " وحده الّذي يمنح الشّعريّة موضوعها الحقيقي "]** [1] على نحو ما يقول **جون كوهين**، وعلى ذلك، فالبحث في العدول هو الّذي قادنا إلى البحث في الشّعريّة كضرورة منهجيّة يقتضيها بحثنا- قيد الدّراسة ـ فالعلاقة ـ إذاً ـ كائنة بالفعل والقوّة معا بين العدول بضروب أشكاله، والمفهوم العام للشّعريّة، وسنعرّج بعيد حين إلى:

1- مفهوم الشّعريّة (poétique):

تأتي " الشّعريّة " في مقدّمة المصطلحات المعاصرة الّتي تبوّأت مكانة أساسيّة، أو بالحريّ، جوهريّة، في الخطاب النّقدي المعاصر، وأصبحت **[من أشكل المصطلحات وأكثرها زئبقيّة وأشدّها اعتياصا]** [2] ؛فالشّعريّة مصطلح قديم حديث في الوقت نفسه؛ لأنّ أصل المصطلح يعود في انبثاقه، إلى **أرسطو** (ت 384 ق.م)[3].

وفي الواقع تعدّ الشّعريّة من الانجازات المهمّة الّتي تحقّقت في ظلّ النّهضة اللّسانيّة الحديثة والبحث اللّغوي المعاصر، فقد ارتكزت في مبادئها النّقديّة وأسسها العلميّة، على مرتكزات لغويّة بالدّرجة الأولى، حيث انشغلت ببنية النصّ الأدبي بوصفه عملا لغويّا، حيث تسعى في تحليلاتها وتطبيقاتها على النصّ الأدبي، إلى تتبّع العلاقات الدّاخليّة

[1]- الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية،(م.س)، ص 07.
[2]- ينظر: يوسف وغليسي، (م.س)، ص 270.
[3]- ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية(دراسة مقارنة في الأصول والمنهج)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار فارس للنشر والتوزيع ، لبنان ،الأردن، ط 1، 2003م، ص21.

المتشابكة بين عناصره، بغية تجليّة البنية التّركيبيّة والدّلاليّة الّتي تحكمه من ناحية، وتحسّس طاقاته الكامنة، وإشعاعاته التّأثيريّة وإمكاناته الّتي تلعب دورا رئيسا في إضفاء البعد الوظيفي والعمق الفني بين أجزائه المختلفة، من ناحية أخرى.

إنّ مفهوم الشّعريّة ينحصر في إطار فكرة عامّة، **[تتلخّص في البحث عن القوانين العلميّة الّتي تحكم الإبداع.]** [1]؛ وهي بهذا منهج نقدي يستبحث القوانين والقواعد الّتي تنتظم وتحكم الأعمال الأدبيّة .

فمن خلال الدّراسة التّفكيكيّة (التّحليليّة والوصفيّة) لمكوّنات العمل الأدبي الّذي ينطوي على خصائص لغويّة(وظيفيّة وفنيّة) تعتري النّسيج اللّغوي، وتحديد طبيعة العلاقات الّتي تربط بين أجزائه، تنتقل الشّعريّة التّطبيقيّة بعد ذلك إلى حالة إعادة البناء والتّركيب، لتنتهي في ذلك إلى محاولة وضع قوانين كليّة ومعايير كائنة داخل النّسيج اللّغوي – لا غير ذلك – تحكم كلّ جنس أدبي على حدة. والشّعريّة كمصطلح نقدي جديد في الدّراسات النّقديّة العربيّة المعاصرة ظلّ غامضا ومستعصيا لا تحده حدود، ولم يتموضع إطاره المعرفي والأفهومي بشكل دقيق يضمّ أبعاده الدّلاليّة والمنهجيّة، على الرّغم من جهود بعض النّقاد في حوارهم مع الثّقافة النّقديّة الغربيّة وأعلامها من أمثال **"رومان جاكبسون " و" تزفيطان تودوروف" و" بول فاليري" و"رولان بارت"**وغيرهم .

إنّ التمعّن في قراءات (جلّ) الدّراسات النّقديّة المعاصرة في إطارها اللّساني والبنيوي، يستنتج ما مفاده أنّ الشّعريّة ما هي إلا البحث في قواعد الخطاب الأدبي وخصائصه الجماليّة والنّوعيّة، ونحن في عودتنا بهذا المفهوم على بدء ما هو إلا لنبين، أنّ مسار المصطلح في المحضن النّقدي الغربي حكمه التطوّر الّذي عرفه الحقل الأدبي، والمقاربات النّقديّة، والبحوث العلميّة المختلفة، والّتي ظهرت من جرّاء تعدّد المدارس والمذاهب الفكريّة واللّسانيّة بغرض الفصل بين ما هو إبداعي وما هو غير ذلك، بعبارة أخرى، بين ما هو أدبي وغير أدبي وحتّى يكون امتحان البحث الموضوع – قيد الدّراسة – منصفا، يجدر بنا أن نعرج على مفهومها عند الأب الرّوحي للنّقد العالمي (أرسطو)، حيث أحدث فكره الفلسفي والنّقدي تحوّلا كبيرا في طبيعة الخطاب الشّعري ووظيفته،

[1]- حسن ناظم: المرجع السابق، ص21.

فهو القائل : **" إنّا متكلّمون الآن في صناعة الشّعر وأنواعها "**[1]، وقد عدّ كتابه **فنّ الشّعر** أوّل كتاب اعتمده النّقاد لوضع القوانين الخاصّة بالأدب، فأرسطو في شعريّته **[اقتصر على معالجة الملحمة والدّراما بشقّيها التّراجيدي تاركا الشّعر الغنائي الّذي كان موجودا زمنذاك "**[2]، وقد رأى أنّ الشّعر قادر على توليد أو محاكاة المواقف الإنسانيّة والوقائع الّتي تحدث؛ أي ينتقل من الواقع ليصل إلى استنباط القوانين من خلالها.

إنّ ما جعل **أرسطو** يعتمد مبدأ **" المحاكاة "** في شعريّته هو اللّجوء إلى الطّبيعة [ومحاكاتها مباشرة كما هي أو كما يجب أن تكون، وما يفعله الشّعر بالمتلقي من حيث إثارته والتأثير فيه. والفن عامة- بحسب - أرسطو هو محاكاة و"المحاكاة في الأصل نظريّة **أفلاطونيّة** يتبنّاها أرسطو ويعطيها طابعا مزدوجا][3]، فمن ناحية، هي محاكاة الأشياء والأفعال الإنسانيّة في نطاق الطّبيعة (على اعتبار أنّ الأشياء والأفعال كائنة في المثل العليا) ومن ناحية أخرى، هي محاكاة خارج مجال الطّبيعة، فمن مفهومها الّذي اتّخذه مبدأ، انطلق في تحديد ماهية الأجناس الشّعريّة(المأساة والملهاة والملحمة).

ويرى أرسطو[أنّ الشّعر يتولد بسبّب الميل إلى الانسجام والإيقاع، وعلى أنّ اللذّة هي هدفه (بله هي هدف جميع الفنون (المتّسمة بالجمال) ... ويقصد بهذه اللذّة الساميّة الّتي تمنح متعة جماليّة مصدرها الشّعور].[4] فمصطلح الشّعريّة (**poetics**)قديم حديث – كما أومأنا سالفا – وجذوره ضاربة في القدم منذ الفكر الفلسفي الإغريقي. إنّ أرسطو من خلال دراسته للأجناس الشّعريّة (وقد قلنا الشّعريّة ولم نقل الأدبيّة – لأنّ الأدب الغربي الإغريقي القديم كان كلّه شعرا)، استنبط قوانين تنتظم كلّ منها وتحكمها (الأجناس الأدبية)؛ وفي هذا الصّدد حريّ بنا أن نشير إلى أنّ أرسطو، منهجه كان منهجا وصفيّا في إطار شعريّته، وعل الرّغم من ذلك، يرى البعض الباحثين، أنّ هذه الشّعريّة

[1]- أرسطو طاليس: فنّ الشّعر، ترجمة عبد الرّحمن بدوي، دار الثّقافة، بيروت، ط2، 1973 م، ص 85.
[2]- حسن ناظم،(م- س)، ص24، 25.
[3]- نفسه، ص 26.
[4] - أبو الوليد بن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشّعر، (م- س)،ص 12.

المتحدّث عنها ما هي إلاّ نظريّة في الأجناس الشّعريّة القديمة، ولا تمتّ بصلة للمفهوم المعاصر لكلمة **" شعريّة"[1] بيد أنّ الشّعريّة بوصفها قوانين الخطاب الأدبي، [هو المفهوم العام والمستكشف منذ أرسطو** حتّى الوقت الحاضر [2].

وإذ نحن نروم البحث في تجلّيات " الشّعريّة " في الإطار المصطلحي والمفهومي والتّطبيقي في الدّراسات النّقديّة المعاصرة، يستوجب منّا ذلك ،الولوج أوّلا في المعاجم اللّغويّة للبحث في جذرها اللّغوي، ثمّ البحث بعد ذلك في العلاقة بين الأصل اللّغوي للكلمة والمعنى الاصطلاحي في الخطاب النّقدي الحديث.

ففي لسان العرب **" شَعَرْ به شَعُرَ يَشْعُرُ شِعْرًا وشَعْرًا...عَلِمَ، وليت شعري أي ليت علمي أو ليتني علمت ... والشّعر منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كلّ علم شعرا وقال الأزهري: الشّعر القريض المحدود بعلامات لا يتجاوزها، والجمع أشعار وقائله شاعر؛ لأنّه يشعر مالا يشعر غيره ... وفي موضع آخر وسمّي شاعر لفطنته "**[3].

أمّا في المعجم العربي الأساسي" شعر جمع أشعار: كلام موزون مقفّى يعتمد على التّخييلّ والتّأثير(نظم الشّعر)... وشاعريّة مصدر صناعي موهبة قول الشعر" يتمتع بشاعرية فياضة وشعري منسوب إلى الشّعر" مقطوعة شعريّة، جوّ شعري"[4].

وتعرّف أيضا : **" شعري منظوم (Poetical) صفة للكلام الموزون المقفّى أو غير المقفّى الّذي يخضع لقواعد عروضيّة متواضع عليها، والتّفرقة بين شعري وشاعري ليست مقبولة لدى جميع النّقاد [5]". يتبدى** من كلّ هذه التّعريفات الّتي أوردناها – قبل حين- بأنّها لا تشير لا من قريب ولا من بعيد إلى النّسيج اللّغوي للخطاب الأدبي الشّعري بوصفه جنسا من الأجناس الأدبيّة الّتي تتناولها الشّعريّة في أحد توجّهاتها التّطبيقيّة،

[1]- ينظر يوسف وغليسي ، (م- س) ،ص ص270-281.
[2]- ينظر: حسن ناظم :(م- س)، ص 11.
[3]- ابن منظور: لسان العرب، مادّة (شعر).
[4]- تأليف جماعة من كبار اللغويين العرب :المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، توزيع لاروس، (د.ط)، 1989م، ص 690.
[5]- مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مكتبة لبنان ،بيروت، (د.ط)، 1979م، ص 122.

وحتّى أنّ اللّفظ نفسه (الشعريّة)لم يتداول في المعاجم العربيّة، وكلّ ما أوتي على ذكره، لا يبتعد عن باب العلم والفطنة و**" سمّي شعرا من قولهم شعرت بمعنى فطنت، والشّعر الفطنة كأنّ الشّاعر عندهم قد فطن لتأليف الكلام"**[1] .

وجملة القول، إنه إذا كان الأدب بصورة عامّة، ينسحب على شقّين : هما الشّعر والنّثر، فإنّ الشّعر هو التّعبير المخصوص، والكلام النّوعي الذي يتمظهر فيه الاقتدار الفني والإبداعي بدرجة عالية، بوصفه(أي الخطاب الشّعري) عدولا عن معيار خارجي هو النّثر من جهة أولى، وخروجا عن نظام اللّغة المألوف بخرق قواعده صوتا (ونحوا وصرفا ودلالة)من جهة ثانية، حيث يتوخّى الشّاعر من خلال رسالته اللّغويّة أن يحقّق بعدين، يتمثّل الأوّل في وظيفة الإبلاغ والتّواصل المعرفي بينه وبين السّامع (المتلقّي)، وثانيا أن تتّسم رسالته بوظائف جماليّة وفنيّة؛ فالشّاعر في خطابه يتغيّا تحقيق الجانب النّفعي والجانب الفني معا.

إنّ العناصر الفاعلة والمؤثّرة جماليّا في عمليّة الإبداع الأدبي تتواتر وتحضر بكثافة في النصّ الشّعري دون النّثري، لذا أطلقت المعاجم اللّغويّة العربيّة لفظ "الشّعريّة" المشتقّ من الجذر اللّغوي " شعر " على المكوّنات اللّغويّة الّتي تجعل من الكلام أن يصير شعرا وينعت بهذه الصّفة؛ ومن هذه النّاحيّة نرى أنّ " الشّعريّة " تتوافق مع لفظ الشّعر نظرا للمسوّغات الّتي أسلفنا الإشارة إليها، على اعتبار أنّ الشّعريّة بمعناها العام ، تسعى إلى استكشاف القواعد المائزة بين الشّعر واللاّشعر. وإذا انتقلنا إلى قراءات الشّعريّة في النّقد العربي، فسنواجه المفهوم بمصطلحات مختلفة، وقد اتّخذ(مفهوم الشعرية) – بحسب – حسن ناظم مصطلحات مختلفة منها عمود الشّعر، ونظريّة النّظم (الجرجانيّة) والأقاويل الشّعريّة المستندة إلى المحاكاة والتّخييل عند حازم القرطاجني.[2]

وليس غريبا- إذا- أنّ سؤال الأدبيّة في إطار امتحان تجلّياتها، كان الانشغال الأساس في المتون النّقديّة والبلاغيّة، ويتمظهر هذا في وعي أعلامنا بأنّ هناك مفارقات بين اللّغة الشّعريّة واللّغة العاديّة، وأنّ الشّعر هو مائز عن النّثر فقد درس الشّعر

[1]- ابن سنان الخفاجي: سرّ الفصاحة، (م-س)، ص 270.
[2]- حسن ناظم: (م- س)، ص 14.

كممارسة لغويّة شفاهيّة حتّى لقّب بـ(ديوان العرب) طبقا للمضامين والأغراض الّتي اعتورته، إضافة إلى شكل القصيدة وطريقة نظمها، وقد حدّد ابن سلام الجمحي (ت231هـ) الجودة في الشّعر ورأى أنّها :**" تعود إلى المعنى من جهة ابتداعه والطّريقة الّتي يتمّ التّعبير عنه من خلالها كالتّشبيه مثلا والديباجة ..."** [1]. لقد عكف ابن سلام الجمحي في " نظريّة الطبقات (حيث يصفه الدّكتور عيسى علي العاكوب بأنّه أوّل مدرسة نقديّة عند العرب)[2] على تقسيم الشّعراء إلى (طبقات) على أساس الجودة الّتي مقياسها الذّوق، ورأى أنّ جودة الكلام الشّعري تكمن في المعاني غير المألوفة ، والكيفيّة الّتي يتمّ التّعبير بها عن ذلك، وإن تجرّأنا بالقول إنّ عمله كان عملا فنيّا، بحيث راح يبحث عن العناصر الشّعريّة والتّمييز بينها عند جميع شعراء مدوّنته، وانتهى أخيرا إلى وضعهم طبقات على أساس المفاضلة بينهم، غير أنّ هذه المفاضلة لم تكن مفسّرة ولا معلّلة علميّا،بل كان أساسها الذّوق الفني، لا غير.

لقد انصب الاهتمام في هذه الحقبة من الزّمن انصبابا على القيمة الجماليّة للشّعر المرتبطة بالوظيفة الاجتماعيّة للشّاعر(حيث كان لسان حال قبيلته)؛ بمعنى كيفيّة التّعبير عن الحالة الاجتماعيّة وقدرته على استغلال الأغراض الشّعريّة وتحقيق التّفاعل في النّفس القارئة، بالإضافة إلى حسن الإيقاع والصّنعة، وهذا ممّا يتراءى للمتأمّل، أنّ مباحث التّراثيين ركّزت على فكرة التّواصل بين الشّاعر والمتلقّي، دون التّركيز على الظّاهرة – في ذاتها فكانت الشّعريّة حينذاك تتمثّل فيما يحدثه النصّ من تقبّل وتبينّ وارتياح أو نفور، وهدا ممّا أدّى في تلك الحقبة بالذّائقة العربيّة أن تبوّئ **(امرأ القيس)** في مقدّمة الطّبقة الأولى من الشّعراء الجاهليّين.

وفي هذا الصّدد يشير الباحث التّونسي توفيق الزّيدي إلى أنّ **" أوّل موقع لرصد الأدبيّة (أدبية الخطاب) هو التقبّل وهذا طبيعيّ إذا اعتبرنا الأدب خاضعا لشبكة**

[1]- أبو عبد الله بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تح :محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ط)، 1974م، ص 55.

[2]- علي عيسى العاكوب: التفكير النقدي عند العرب، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط 9، 2012 م، ص 264.

التّواصل، فتكون الأدبيّة آنذاك منحصرة فيما يحدثه النصّ من وقع في المتقبّل وهو ما نعبّر عنه بالتلذّذ الأدبي " [1].

أمّا أبو هلال العسكري الّذي ارتبط الشّعر عنده بمصطلح **الصّناعة**، فيذهب إلى القول "إنّ النّاس تتفاضل فيما بينها من جهة الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها "[2] ؛ لقد ارتبطت جودة الشّعر بجودة الصّياغة والنّظم عنده. أمّا فيما يتعلّق بمصطلح (الشعرية) في حدّ ذاته، وتواتره في التّنظير العربي القديم، فنستطيع – آنئذ- أن نميّز ثلاث صور ورد فيها:

الأولى: ورد فيها بلفظه دون أن يدلّ على الشّعريّة بمفهومها الحديث، وإنّما جاء وصفا لمسمّيات تتّصل بالقول الشّعري كقولهم(" المعاني الشّعريّة "،"الكلام الشعري"،"القوافي الشعرية"،"الأقاويل الشعرية")[3] ولفظ الشّعريّة في جميع هذه المواضع جاء بصيغة النّسب ليدلّ على الجنس الأدبي الّذي تنتسب إليه تلك المسمّيات.

الثّانية: ورد فيها بمعناه المخصوص دون لفظه ، ويمكن لنا أن نكشف عن تجلّيات هذا المستوى في التّراث النّقدي تحت مصطلح "النّظم" باعتباره شبكة متواشجة من العلاقات النّحويّة بين عناصر الكلام؛ فأبو هلال العسكري تحدّث عن مراتب الكلام وسمّوّه الشّعري، وعزى كلّ مرتبة عالية في القول إلى عمليّة النّظم فـ " من مراتبه العالية الّتي لا يلحقه فيها شيء من الكلام ...هو النّظم الّذي به زنة الألفاظ وتمام حسنها "[4]، بمعنى أنّ مزية القول تكمن في عمليّة ترتيب المفردات وتأليفها، لا في المفردات ذاتها أو في معانيها، وبقدر ما يوفّق المبدع في ترتيب مفرداته ونسج عباراته بطريقة مخصوصة متميّزة؛ يخرج بها عن النّظام المألوف للّغة، إمّا بآبتداع المعاني غير المعتادة أو خرق القواعد المعياريّة للنّظام اللّغوي المثالي المفترض، وهذا حتّى يكتسب القول رونقه

[1]- توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، منشورات عيون، الدار البيضاء، (د.ط)، 1987م، ص 10.

[2]- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تح: محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط1، (د.ت)، ص 196 .مع تصرف يسير.

[3]- ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكلّيات الأزهريّة، ط 1، 1978م، ص139، و161، و196؛ وكتاب سرّ الفصاحة، ص271؛ ومنهاج البلغاء: ص ص 20- 23- 24- 28- 62- 67، 299- 327...

[4] - كتاب الصناعتين:(م- س)، ص 155.

وطلاوته ـ أو بعبارة أخرى ـ (أدبيّته)، ثمّ يضيف أبو هلال العسكري أنّ: " من تمام حسن الرّصف أن يخرج الكلام مخرجا يكون فيه طلاوة وماء، وربّما كان الكلام مستقيم الألفاظ صحيح المعاني، ولا يكون له رونق ولا رواء "[1] .

وإذا كان مفهوم النّظم بحسب بعض الباحثين يشوبه بعض الغموض أو عدم التّحديد عند العسكري، فإنّ مفهوم النّظم عند عبد القاهر الجرجاني يتجلّى في قوله: **" وأمر النّظم (للكلام) ... أنّه ليس شيئا غير توخّي معاني النّحو فيما بين الكلم، وأنّك ترتّب المعاني أوّلا في نفسك (أي في ذهنك) ثمّ تحذو على ترتيبها الألفاظ في نطقك، وأنّا لو فرضنا أن تخلو الألفاظ من المعاني لم يتصوّر أن يجب فيها نظم وترتيب "[2]** .

فالنّظم عنده هو أن يتوخّى المتكلّم (الأديب) في عمليّة تأليفه ونظمه العلاقات النّحويّة والوظيفيّة بين الوحدات اللغوية، فعملية تأليف الكلام ونظمه للتعبير عن مقاصد وأغراض المتكلم تتم أولا بالذهن ،ثم ينطق بها المتكلم ،ومن ذلك الترتيب الذي تم بالذهن، حيث توجد صورتا الترابط بين الدال والمدلول منذ بداية الوضع اللغوي، حيث ترتب معاني الكلمات الملائمة للغرض طبقا لنظام النحو(التركيب) الذي يطلق عليه عبد القاهر الجرجاني وأسلافه (معنى) وذلك التّرابط أو الاقتران الذّهني هو سّبب التّلازم الّذي أشار إليه ههنا بين الكلمة ومعناها في أنّ كل منهما يستدعي الآخر ومن الشّائق أنّ هذا التّلازم عبّر عنه الأب الرّوحي للسانيات(دوسوسير) فيما بعد، بين صورتي الدّال والمدلول بوجهي الورقة الواحدة.

إنّ هذا الصّنيع الّذي ينمّ عن رّؤية منهجيّة تملّكها عبد القاهر الجرجاني؛ فمزية الكلام وفضله تنحصر في الخطّ الأفقي (محور التّأليف)، أو التّركيب بعبارة أدقّ؛ لأنّ التّفاضل بين المتكلّمين لا يكون في اختيار المفردات في ذاتها، وإنّما في تأليفها ووضعها في نسق نحوي معيّن، فـ " الألفاظ المفردة الّتي هي أوضاع اللّغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها، ولكن لأن يضمّ بعضها إلى بعض".[3] فعبد القاهر الجرجاني ههنا

[1]- أبو هلال العسكري، (م- س)، ص 187.
[2]- الدلائل: ط/ محمود شاكر، ص ص 35-40.
[3]- نفسه، ص 187.

يعوّل على العدول الّذي يتجسّد في النّسيج اللّغوي لا على عمليّة الاختيار الّتي يقوم بها الشّاعر إذا ظلّت في إطارها الوضعي وفي إطارها اللّغوي الخالصّ، فلابدّ حتّى تتحقّق الوظيفة الشّعريّة* (أدبيّة الخطاب) من أن يطرح الدال في فضاء نصّي على مستوى التركيب حيث تترابط عناصر بنيته اللّسانيّة بخيط نحوي؛ ولن يكون هذا إلا بالخروج عن النظام المثالي للغة وخرق القواعد النّحويّة المعياريّة، حتّى يكسب النصّ أدبيّته ووظيفته الشّعريّة، وفي هذا الصّدد يجدر بنا البحث – قيد الدراسة- إلى أن نشير إلى الدّكتور **محمّد عبد المطّلب** في كتابه قضايا الحداثة حيث يربط بين النّظم والشّعريّة بوصف مصطلح النّظم هو مرادف دقيق لمصطلح الشّعريّة، - ونحن نرى خلاف ذلك- على اعتبار أنّ الشّعريّة منهج تحليلي نقدي يسعى إلى وضع قوانين علميّة للأعمال الأدبيّة، غير أنّ الوظيفة الشّعريّة أو أدبيّة الخطاب هي خاصيّة أو صفة من الصّفات اللّغويّة، كائنة في النصّ الأدبي ،ولن تتحقّق هذه الخاصيّة إلا بإجراءات لغويّة أو بلاغيّة يمثّلها العدول بمختلف أشكاله، وبما أنّ هذا الأخير متجسّد في النصّ، فهو الخليق بتحقّيق أدبيّة الخطاب*، الّتي هي موضوع الشّعريّة .

ومجمل القول حول نظريّة النّظم الجرجانيّة إنه - تراءى لنا- أن أدبيّة الخطاب تتحقّق على مستوى التّركيب بواسطة إجراء لغوي عام اسمه العدول.

والصّورة الثّالثة: ورد فيها بلفظه ومعناه، ولكن في إطار ضيّق جدّا عند كلّ من حازم القرطاجني، والفارابي الذي استخدم مصطلح الشّعريّة بمفهوم "أدبيّة الخطاب" أو "الوظيفة الشّعريّة"، حيث استعمل كلّ منهما لفظ " الشّعريّة" في سياق يتدانى من مفهومه المعاصر، فتحدّث القرطاجني عن الشّعريّة من جانب تفرّدها في النصّ الأدبي (الخطاب الشّعري) والّتي هي علوق بالظاهرة – قيد الدّراسة – ورأى بأنّها تتحقّق في الخطاب الشّعري من جهة تخيّر الألفاظ، ونظمها بطريقة خاصّة ودراية عالية، وينكر على من يظنّ أنّها غير ذلك: **" وكذلك ظنّ هذا أنّ الشّعريّة في الشّعر إنّما هي نظم أيّ لفظ اتّفق**

* سيأتي التطرّق إليها في المبحث الموالي.

كيف اتّفق نظمه وتضمينه أيّ غرض اتّفق، على أيّ صفة اتّفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانونا ولا رسم موضوع " [1].

ومن هذا فإن أدبيّة الخطاب تتولّد عند حازم القرطاجني بالإضافة إلى حسن الصّياغة وتّركيب الصّيغ اللّغويّة في نسيج مترابط، من عمليّة التّخييل الّتي تقوم عليها الأقاويل الشّعريّة، بل يمكن أن نجد في مصطلح التّخييل – فيما يبدو– مرادفا لمصطلح العدول في علاقته بالمتلقّي، فالمتلقي هو المعوّل عليه في تحديد جماليّة العدول والتأثّر لها, حيث أنّ استخدام حازم القرطاجني لمصطلح الشّعريّة بصيغته المصدريّة كان ضئيلا في مقابل مصطلح التّخييل الّذي غطّى مساحة كبيرة من منهاجه، ورأى أنّه الخاصيّة المميّزة للأقاويل الشّعريّة من غيرها: **"** لأنّ الاعتبار في الشعر إنّما هو التّخييل في أيّ مادّة اتفق، ولا يشترط في ذلك صدق ولا كذب، بل أيّهما ائتلفت الأقاويل المخيّلة منه بالغرض؛ لأنّ صنعة الشّاعر هي جودة التّأليف، وحسن المحاكاة وموضوع [المحاكاة] هو الألفاظ وما تدلّ عليه[2]، " ويرى الدّكتور صلاح فضل أنّ[أدبيّة الخطاب* والّتي أدركها حازم القرطاجني في مصطلح الشّعريّة، لم تقتصر عنده على الشّعر بل تتعدّاه إلى النّثر] [2] وهو في ذلك لا يختلف عمّا ذهب إليه جاكبسون[3].

فإن كانت أدبيّة الخطاب تمثّل جوهر الخطاب الشّعري فإنّه (حازم) لا يمتنع أن توجد في الأقاويل الخطابيّة، ولكن دون أن تغلب عليها، ويظهر هذا جليّا في قوله: " لذلك ساغ للشّاعر أن يخطب لكن في الأقلّ من كلامه، وللخطيب أن يشعر لكن في الأقلّ من كلامه "[4]. **ويتطابق استعمال القرطاجني لمصطلح (الوظيفة الشّعريّة) وفهمه له مع استعمال الفارابي** (ت 260هـ) ،حيث يرى هذا الأخير أنّ الشّعريّة (أدبيّة الخطاب) تتولّد في التّركيب اللّغوي من جهة ترتيب الكلمات بعضها إلى بعض في سلسلة خطيّة متناسقة ذات أبعاد جماليّة يقصدها الشّاعر والخطيب حتّى تكتسب وظيفة

[1]- المنهاج، ص 28.
* - زاوجنا بين استعمالها والوظيفة الشعرية.
[2]- المنهاج، ص 81 - مع تصرف يسير.
[3]- ينظر:صلاح فضل: نظرية البنائية، ص ص 389- 390.
[4]- المنهاج: ص 361.

شعريّة، والّتي لا تقتصر على جنس أدبي واحد (الخطابة والشّعر)، وفي هذا المعنى - كما يبدو لنا – يقول الفارابي **" والتوسّع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض، وترتيبها وتحسينها، فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبية أوّلا ثمّ الشّعريّة قليلا قليلا "[1].** ومهما يكن من حال، تجب الإشارة إلى أنّ التّأثير الأرسطي كان كبيرا على النّقد الفلسفي، ونظريّة حازم القرطاجنّي في تأصيل الخطاب الشّعري العربي، ومن الممكن أن تكون كلمة" شعرية" المستخدمة من قبل حازم القرطاجنّي والفارابي مسمّى آخر لكلمة " شعر" على الرّغم من الاستعمال المصدري للكلمة.

وعلى الرّغم من تجرّئنا وممارستنا (للتّقويل) بتحقّق الشّعريّة(وظيفتها) كمصطلح ومفهوم لموضوعها * في النّصوص النّقديّة والبلاغيّة القديمة، إلا أنّ حدودها لم تكن واضحة في أذهانهم بالوضوح الكامل الذي يتطابق مع المفهوم المعاصر لها، وهذا الأمر ليس بغريب بله هو أمر طبيعي. فالشعرية كمصطلح ومفهوم لا تزال من المصطلحات النقدية التي استعصت على التحديد والتحيين (بوصفها مصطلحا قديما) في الخطاب النقدي العربي المعاصر إلى درجة أننا نجدهم يتنازعون حول التسمية ذاتها، أو بالحري، حول الأسئلة التالي بيانها:

1- ما هي الشعرية؟ ما هو موضوعها؟ وأي إطار منهجي ينتظمها؟

2- أهي مرادف للأدبية؟ أم هي أشمل منهما أم أخص؟ أهي علم الشعر أم علم النثر أم هي علمهما معا؟ أم هي اسم آخر لعلم الأدب أم هي نظرية الأدب في شكل جديد؟ أو هي منهج نقدي قائم بذاته، و[إذا لم تكن كذلك فما موقعها من مناهج النقد الجديدة، بل أي منهج يقوى على تبنيها؟[2] وأسئلة أخرى ستظل خالدة في أذهان النقد العربي المعاصر، فاتساع ضفافها جعل [منافذها متعددة واشتغالاتها تكاد تكون مختلفة، من حيث زاوية النظر والاشتغال[3]. وخلاصة القول في هذا المجال، إنّ الشعرية بوصفها مفهوما وافدا

---

[1]- الفارابي: كتاب الحروف، تح: محمد مهدي، دار المشرق، بيروت، (د.ت)، 1969م، ص141.

*- موضوع الشعرية هو الوظيفة الشعرية (أدبية الخطاب).

[2]- ينظر: يوسف وغليسي، (م- س)، ص 270.

[3] ـ ينظر: عثماني الميلود، شعرية تودوروف، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، 1990 م، ص16.

من الثقافة النقدية الأوروبية، تسعى إلى أن" تكون بديلا مكافئا للمصطلح الفرنسي « poétique » أو الإنجليزي « poétics »، وكلاهما منحدر من الكلمة اللاتينية « poética » المشتقة من الكلمة الإغريقية « poiétikos » بالمفهوم الذي خطه أرسطو في كتاب" فن الشعر[1]" حيث يرى الدكتور يوسف وغليسي أن دلالة كلمة « poétique » ممحضة أصلا لمفاهيم الصنع والابتداع والابتكار[2]، أمّا على الصعيد الاصطلاحي البحت، فإن تودروف " و"ديكرو" يعدّان الشعرية بوصفها نظرية داخلية للأدب، فـ "السؤال الأول الذي ينبغي على الشعرية أن تقدم له جوابا هو: ما هو الأدب؟[3]"، وبمثل هذا السؤال، فالشعرية بمفهومها المعاصر لا تعدو أن تكون إلا البحث عن القوانين العلمية المجردة في الأدب، أي ما هي النواميس التي تجعل من العمل اللغوي عملا أدبيا.

لا تزال إشكالية المصطلح متواصلة في مسيرة هذا البحث في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ونحن نلفي في هذا الصدد الدكتور عبد السلام يؤثر استخدام كلمة "الإنشائية كترجمة للمصطلح الغربي « poétique »؛ لأن الشعرية كما يصدع في معرض حديثه عنها [أنها لا تقف عند حدود الشعر وإنما هي شاملة للظاهرة الأدبية عموما] ، ولعل أوفق ترجمة لها أن نقول الإنشائية إذ الدلالة الأصلية هي الخلق، والإنشاء][4]، بينما يرى الدكتور **عبدالله محمد الغذامي**[أننا بدلا من أن نقول "شعرية " مما قد يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر، ولا نستطيع كبح جماح هذه الحركة لصعوبة مطاردتها في مسارب الذهن، فبدلا من هذه الملابسة نأخذ بكلمة "شاعرية" لتكون مصطلحا جامعا بصفة اللغة الأدبية في النثر وفي الشعر][5].

---

[1]- ينظر: يوسف وغليسي، (م-س)، ص 272.

[2]- نفسه، ص 272.

[3]- نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- عبد السّلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس, ط2، 1982م، ص 171.

[5] – عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتفكير(من البنيوية إلى التشريحية: نظرية وتطبيق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط6، (د.ت)، ص 19.

وعلى العموم فإن مصطلح « poétique » تنازعته العديد من المصطلحات، فبالإضافة إلى الشعرية والشاعرية والإنشائية، نجد مصطلحات أخرى، كـ"الشعريات، الشعرانية، الشعري، الشاعري، فن الشعر، القول الشعري، علم الشعر، الدراسة اللغوية للشعر، أدبية الشعر، نظرية الشعرية، علم الأدب، علم الظاهرة الأدبية، التأليف، أصول التأليف، نظرية الأدب، صناعة الأدب، الإبداع، الفن الإبداعي، الأدبية، الجماليات، علم النظم، فن النظم، علم العروض، علم النظم والعروض، الماء الشعري، البوايتيك، البويطيقا"[1].

وخلاصة القول في هذا الصدد، إنه من الطبيعي فيما نرى أن يحدث لعائلة اصطلاحية لمصطلح أجنبي واحد « poétique » كل هذا الزخم من المسميات، سواء أكان من ناحية الترجمة، أم من ناحية التقلب في المفهوم داخل مناخ ثقافي واحد؛ لأن إشكالية مصطلح "" poétique " كانت غربية المنشأ [يمكن أن يكون هذا شفيعا في إشكالية النقد العربي المعاصر] ،حيث تنازعته أيضا مصطلحات أجنبية أخرى تتدانى حينا من المفهوم العام، وتتناءى حينا آخر عنه [كمصطلح poétisme » أو« le poétique » بصيغة المذكر أو« littérarité» أو « poéticité»[2]].

2-أدبية الخطاب:

إذا كان مفهوم الشعر عند أرسطو قد أفاد منه الفلاسفة المسلمون الذين تبنوا فكرة المحاكاة وربطوها بالتخييل الذي تنبني به الصور البلاغية - مثلما مر بنا في ثنايا هذا البحث- فإن نظرية الشعر عنده (أرسطو) مثلما يرى الخطاب النقدي المعاصر، قد تأسست عليها معظم الدراسات، النظرية منها والتطبيقية، والتي تنطوي على مفهوم (الشعرية).

إنّ الشعرية المعاصرة بمفهومها العام المتداول انبثقت، أول انبثاق مع المدرسة الشكلانية الروسية التي يرجع لها الفضل في التأسيس لهذا المفهوم، حين عكف أعلام

[1]- ينظر :يوسف وغليسي،(م- س)،ص 282 – 285.
[2]- ينظر: نفسه، ص ص281- 284.

هذه المدرسة على دراسة الخطاب الأدبي والبحث في شروطه الخاصة ووضع المبادئ المميزة له[1] ، ولا يمكننا الحديث عن هؤلاء بدون التعليق على مفهوم الشكل لديهم.

لقد رفضوا الفكرة التي تنادي باحتواء الشكل للمضمون، بل هو[وحدة ديناميكية ملموسة، لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي، فالشكل عندهم هو حصيلة أنساق جمالية عدة، حيث أن الصورة الشعرية ما هي إلا " نسق كسائر أنساق اللغة الشعرية"[2] ولم تعد هي المهيمنة، بل واحدة من العوامل التي تسهم في توليد الشعرية.

كما رفضوا الإيجاز الذي عدوه اقتصادا فنيا وتوصلوا إلى مفهوم "المهيمنة"[3] والتي اعتبروها من أهم الإجراءات والمفاهيم التي تحدد نوعية العمل الأدبي، فالمضمون برأيهم يكتسب قيمة من حيث كيفيات تشكيله، وقد تأسس موقفهم هذا في ضوء التحول الجديد لمفهوم الكتابة بوصفها، "[توتر بين القول العادي والإجراءات الفنية التي تحرفه عن مواقعه أو تغير صورته، ومن هنا فإن الأدب عندهم ظاهرة لغوية سيميولوجية حيث تنطلق منه على حد تعبيرهم المادة اللغوية في مجموعة من الأنظمة الرمزية][4]، فالشكل عندهم إذا لم يعد غطاء خارجيا، القصد منه إظهار المضمون في لباس مزخرف؛ لأن [الوقائع الفنية دائما تشهد على أن الفوارق المميزة الخاصة للفن لا تتمثل في نفس العناصر الداخلة في تكوين العمل الفني، وإنما في الكيفية التي يتم استخدامها بها، وبهذه الطريقة فإن فكرة الشكل تكسب معنى مختلفا ولا تحتاج إلى أخرى مكملة لها"][5].

ومهما يكن من حال، فإننا نستطيع أن نجمل أهم التصورات النقدية الشكلانية في النقاط الآتي بيانها:

1- وضعوا مقابلة بين اللغة الشعرية واللغة العادية، بوصفها لغة توصيلية، أما اللغة الشعرية فإنها تمنح للمكونات اللسانية قيمة مستقلة، وهذه المقابلة نتج عنها أن للأصوات في الشعر قيمة مستقلة.

---

[1]- ينظر: نور الدين السّدّ، (م- س)، ج2، ص 95.
[2]- حسن ناظم، (م- س)، ص 80.
[3]- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985 م، ص 57.
[4]- حسن ناظم، (م- س)، ص 80.
[5]- صلاح فضل، (م- س)، ص 57.

2- حاولوا أن يضعوا نظرية في مقاربة الأدب، وخلاصتها أنها[تتعامل مع النصوص الأدبية ذاتها وليس مع الآثار التي تولدها في نفسية القارئ"][1].

3- كما أنّهم استبدلوا مصطلح الأدب بالواقعة، حيث حلت محله [كمقولة تاريخية] [2] وليست كمقولة أخرى.

لقد اهتمت المدرسة الشكلانية الروسية بالبحث في الخطاب الشعري النوعي تنظيرا وتطبيقا، وتراءى لهم أن هناك هيمنة أنساق معينة في أعمال شعرية مختلفة بدرجات متفاوتة، وأن هذه الأنساق تخلق انطباعا جماليا معينا غير مألوف في إيقاعها التركيبي، لقد أخرج- إذاً- أعلام هذه المدرسة الخطاب الشعري من إطار المرجعية بمختلف ضروبها وصورها، فلم يعد النص في منظورهم النقدي ألفاظا وجملا مبعثرة، وإنما هو بنية لسانية لغوية لها نظامها الخاص وإطارها المنطقي، ليقوم -آنئذ - قارئ ضليع وخبير يكتشف في ثنايا قراءاته وتحليلاته، أن هناك أنساقا لغوية تكشف الأعمال الأدبية غير عادية، بله غير مألوفة في إطار الخطاب الشعري، ولن يتأتى له ذلك إلا بوصف مكونات النسيج اللغوي عبر كل مستوياته، دون أن يحتكم في ذلك إلى ذوقه في تحديد معايير الجودة أو الرداءة في العمل الأدبي.

والشعرية عند رومان جاكبسون هي "ذلك الفرع من اللسانيات" الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة.[3] ومن المسلّم به، وأن تتعالق الشعرية واللسانيات، بكون اللسانيات هي المنهج الوصفي العلمي الذي يستبحث كل الأشكال اللغوية، لذا نرى أن كل المناهج النقدية المعاصرة هي مناهج بنيوية لسانية بالدرجة الأولى، ولكن يجب ههنا أن نستوقف عند مصطلح "الوظيفة الشعرية" والذي عده رومان جاكبسون هو موضوع الشعرية؛ فالشعرية بوصفها أعم من الوظيفة الشعرية، فما هو هذا المفهوم؟

---

[1]- حسن ناظم، (م- س)، ص 82.

[2]- نفسه، ص 82.

[3]- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، ،1988م، ص35.

الوظيفة الشعرية « La fonction poétique»: قبل كل تفصيل لمكونات ومميزات هذه الوظيفة الحاصلة بفعل التركيز على العامل الأساسي في الدارة التواصلية وهي "الرسالة"، يجب أن نجري مقارنة بين دلالات متضمنة في الدال الواصف "الشعرية" الأول منهما حاصل بفعل التركيز على الرسالة(الوظيفة الشعرية)، والثاني من خلال دراسة المحصلة المنجزة بفعل التركيز على عنصر الخطاب ذاته(الشعرية)، لنصل إلى تمييز كل واحد منهما كما يلي:

إنّ الوظيفة الشعرية هي الوظيفة التي تركز على الرسالة مع عدم إهمال العناصر الثانوية الأخرى ونلمح تعريفها في تحديد جاكبسون لمجال الشعرية بوصفها علما قائما بذاته ضمن أفانين اللسانيات مثلما مرّ بنا. أي [بوصفها (الشعرية)الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما في الشعر على وجه الخصوص"][1]. فكل رسالة لفظية عند جاكبسون تكون بهذه الوظيفة، ولا تكاد تغيب عن أية رسالة لكنها بدرجات متفاوتة، بينما تفرض الهيمنة المطلقة على فن الشعر، بيد أنها ليست "هي الوظيفة الوحيدة في مجال فن القول، وإنما هي الوظيفية الغالبة فيه"[2].

فالوظيفة الشعرية تركز على الرسالة اللفظية مهما كان جنسها ولكنها متفاوتة، فهي لا تستقل بفن القول وحده كما لا تقتصر عليه فقط. والشعرية بوصفها منهجا لدراسة الوظيفة الشعرية يمكن ترجمتها إلى الفرنسية بمصطلح « poétique » وهو [المصطلح الأكثر وضوحا وتميزا][3] أما الوظيفة الشعرية فيمكن ترجمتها إلى الفرنسية بمصطلح "Poéticité" حتى تتمحض للدلالة على[السمة الشعرية][4]، أو أدبية الخطاب، وتصير آنئذ -الوظيفة الشعرية- مسمى آخر لأدبية الخطاب، ونحن نصطنع هنا هذه المقابلات حتى نتجنب اللبس الذي وقع فيه الكثير من النقاد، أو حتى لا يلتبس الأمر على قارئ بحثنا على الأقل(ترجمنا المصطلحات السالفة من جهة المفاهيم).

---

[1]- رومان جاكبسون ،(م-س)،ص 78.
[2]- ينظر:فاطمة الطبال بركة، (م- س) ، ص 88.
[3]- ينظر: يوسف وغليسي، (م- س)، ص 279.
[4]- ينظر: عثماني الميلود، شعرية تودوروف، ص69.

-« poéticité »: إن هذا المصطلح الأجنبي، قليل الذكر في الخطاب النقدي الغربي المعاصر- فيما يرى - الدكتور يوسف وغليسي، إلا أنه استخدم ضمن العائلة المصطلحية لـ "Poétique"، حيث أشار إليه تودروف في كتابه شعرية النثر « poétique de la prose » في معرض حديثه عن كتاب جون كوهين [بنية اللغة الشعرية] وتراءى لتودروف أن كتاب "بنية اللغة الشعرية يتموقع ضمن منظور الشعرية[1]« poétique » "والتي لا تدرس القصيدة بما هي في ذاتها، ولكن بقدر ما هي مظهر للسمات الشعرية « poéticité »][(1)]،كما أورده رومان جاكبسون، في سياق شرطي في كتابه قضايا الشعرية مفاده أنه سيبحث عن الشعرية حين تغدو السمات الشعرية « poéticité » وظيفة شعرية ذات نزوع مهيمن متجلية في عمل أدبي[3].

ومن هذه النصوص الغربية المترجمة، نستطيع القول إنّ المفهوم كان متداولا في الخطاب النقدي العربي الحديث ولاسيما من أقطاب الشعرية « poétique » المعاصرة كرومان جاكبسون وتوردورف" وغيرهما.

(Littérarité): هو من المفاهيم الأكثر قربا لـ « poétique » من زاوية التجديد الأفهومي في خطابنا النقدي العربي المعاصر، ومبعث هذه القرابة فيما نرى أن مصطلح Littérarité يترجم في مجمل الكتابات النقدية العربية بـ "الأدبية" فاستخدم المصطلح للتمحيض على علم الأدب بما أنه جاء بصيغة النسب "مصدر صناعي". أما في الخطاب النقدي الغربي المعاصر، فإن المفهوم littérarité »" الذي أتينا على ذكره- قبل حين- يلتصق التصاقا وثيقا بمفهوم السمات الشعرية، حيث يذهب الدكتور يوسف وغليسي في التدليل على هذا الالتصاق الأفهومي في أن صاحبي معجم السيمائية "غريماس وكورتاس" يكتفيان بإيراد أحدهما معطوفا على الآخر:

« La littérarité ou la poéticité »

[1]- ينظر: يوسف وغليسي ،(م- س)، ص 277-278.
[2]- ينظر: نفسه، ص 278.

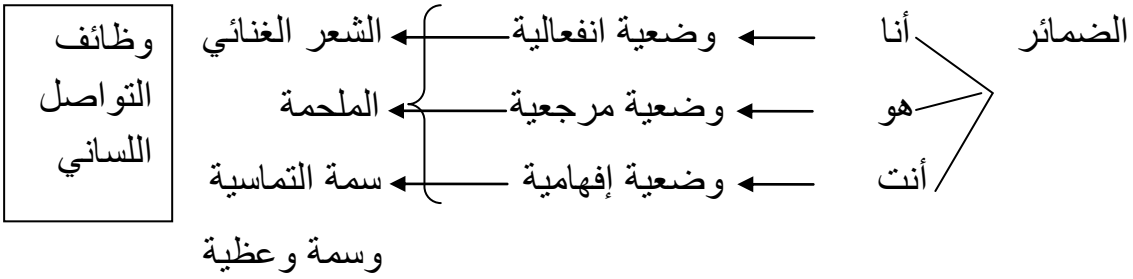
وها نحن نلقي مع تودروف في موضع آخر من كتابه شعرية النثر يؤكد على هذا التواشج المكين بين المصطلحين، حيث يعلن صراحة أن [الشعرية « poétique » ليس موضوعها هو الشعر أو الأدب بل هو السّمات الشعرية والأدبيّة[1].

ومنه؛ يمكن القول إنّ الشعرية « poétique » هي منهج نقدي قائم بذاته، تطمح لأن تكون علما للأدب، تستهدف بعد التحليل والوصف والتأويل، استنباط الخصائص النوعية والقوانين الداخلية للخطاب الأدبي (شعرا ونثرا) ويكون موضوعها هو الأدبية (أدبية الخطاب) أو" السمات الشعرية".

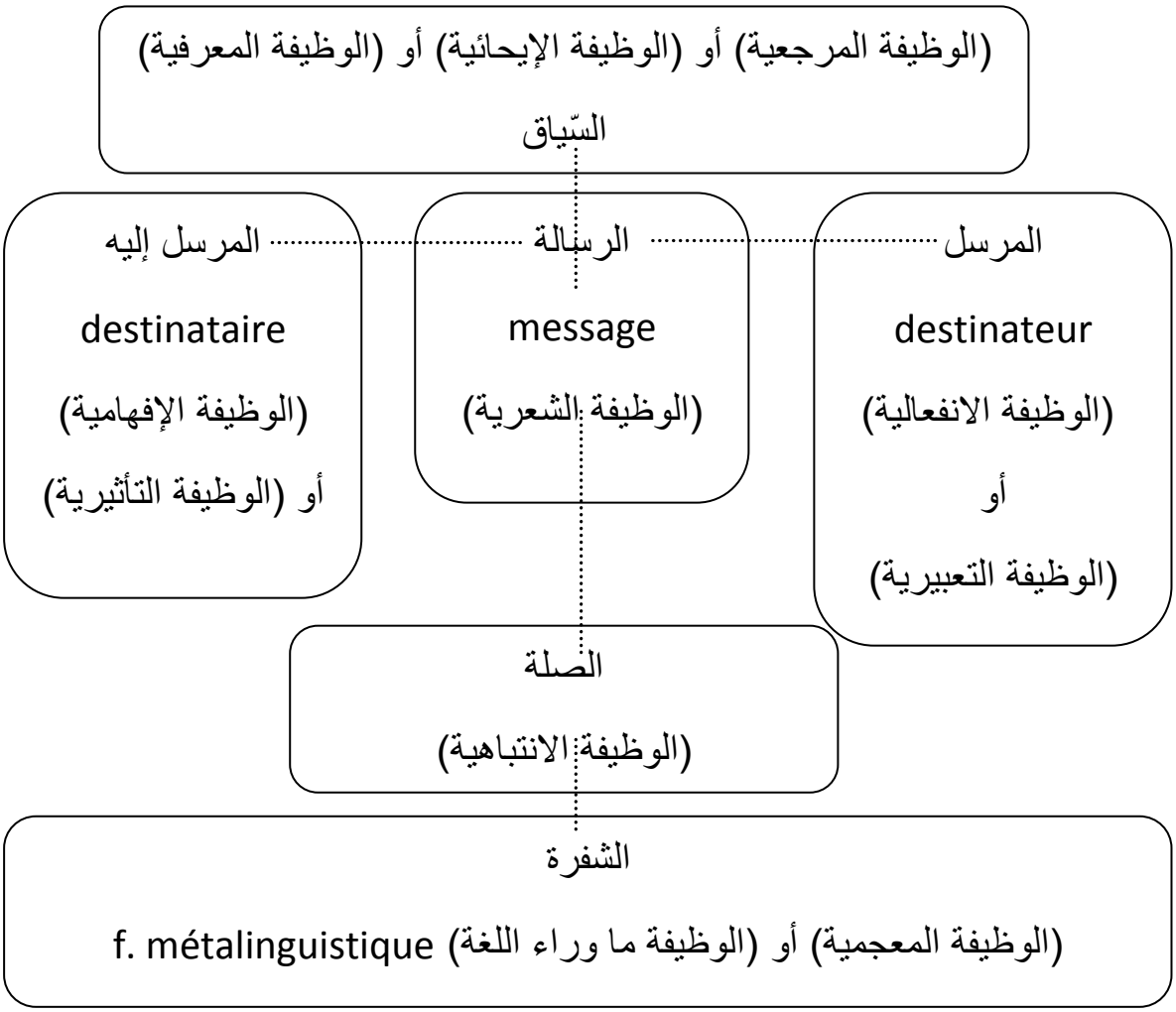
إن الشعرية موضوعها هو أدبية الأدب (أدبية الخطاب) الذي يلتصق مفهومه مع السمات الشعرية، لذا تبين لنا أن الوظيفة الشعرية « la fonction poétique » أقرب إلى مصطلح « poéticité و « littérarité » منه إلى poétique من حيث المفهوم، لا من حيث الترجمة الحرفية لـ « la fonction poétique » هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، حتى نزيل اللبس عن ارتباط المصطلح بجنس أدبي واحد هو الشعر، على اعتبار أن الشعرية (poétique) موضوعها هو الوظيفة الشعرية في الأدب بشقيه الشعري والنثري. فإذا كانت الرسالة في مفهوم جاكبسون تستوعب مدلولا لفظيا يتولد في إطار لغوي محض حيث [يولد كل عامل من هذه العوامل وظيفة لسانية مختلفة] [2]. هو مبعث اهتمامه بالخطاب الشعري الروسي بوصفه رسالة لسانية من ناحية، ومن خلال "هيمنة إحدى الوظائف اللغوية عليه[3]. كما أنّه لم يهمل إسهام الوظائف اللغوية الأخرى مع الوظيفة الشعرية في علاقتها بها من ناحية أخرى، حيث اعتدّ بها وعوّل عليها في تحقيق أدبية الخطاب بوصفها موضوع علم الأدب (الشعرية) الافتراضي. فـ "[(إسهام) الوظيفة المرجعية في الشعر الملمحي إلى جانب الوظيفة الشعرية؛ لأن التركيز في الملحمة يكون على ضمير الغائب، أمّا الوظيفة الانفعالية فتكون مهيمنة في الشعر الغنائي في علاقتها الوطيدة مع الوظيفة الشعرية؛ (لأن الشاعر في هذا النموذج الشعري يكون تركيزه على ضمير المتكلم (أنا)، والوظيفة الإفهامية

[1]- ينظر: يوسف وغليسي،(م- س)، ص ص277-279.
[2]- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 28.
[3]- ينظر: نفسه، ص 92-93.

تسهم إلى جانب الوظيفة الشعرية في شعر ضمير المخاطب(أنت) الذي يمتاز بسمة التِمَاسِيّة إذا كان ضمير المتكلم تابعا لضمير المخاطب، وسمة وعظية إذا كان ضمير المخاطب تابعا لضمير المتكلم.]"[1 وحتى تتبين هذه الوظائف وعلاقتها بالضمائر، نوضحها بالشكل الآتي بيانه:



وقد اصطنع رومان جاكبسون مخططه الهندسي (الشهير) ليوضح كيفية تولد الوظائف اللسانية والعوامل المسهمة في ذلك، على النحو الآتي:



[1]- حسن ناظم، (م – س)، ص 92- 93.

ومعلوم أن هذه الوظائف الست لا تسود بدرجة واحدة في كل خطاب، بل تتباين درجة سيادتها وتختلف من نمط كلامي إلى آخر، فكل توجّه نحو السياق تنتج عنه وظيفة مرجعية، « fonction référentielle » والتي ترجمت باصطلاحات أخرى مثل معرفية(cognitive) وإيحائية(démotive) [1]، غير أن هذه المصطلحات تشترك في كونها تشير إلى الوظيفة المهيمنة عندما ترتكز على السياق وتصطبغ كل رسالة لغوية بهذه الوظيفة عندما يكون محتواها مؤيدا للأخبار الواردة فيها، [باعتبار أن اللغة فيها تحيلنا على أشياء وموجودات تتحدث عنها وتقوم اللغة فيها بوظيفة الرمز إلى تلك الموجودات والأحداث المبلغة]"[2].

أما الوظيفة الانفعالية" Emotive" وتسمى أيضا الوظيفة التعبيرية" expressive" وتركز على المرسل؛ لأنها [تهدف إلى أن تعبّر بصفة مباشرة عن موقف المتكلم تجاه ما يتحدث عنه، وهي تنزع إلى تقديم انطباع عن انفعال معين صادق أو كاذب] [3]، والوظيفة الإفهامية la f. cognitive » و(يطلق عليها أيضا وظيفة تأثيرية « f. impressive » تبرز على سطح الخطاب عندما تتجه الرسالة إلى المرسل إليه، ونجد تعبيرها [في النداء والأمر اللذين ينحرفان، من وجهة نظر تركيبية وصرفية وحتى فونولوجية في الغالب، عن المقولات الاسمية الفعلية الأخرى وتختلف جمل الأمر عن الجمل الخبرية في نقطة أساسية فالجمل الخبرية يمكنها أن تخضع لاختبار الصدق، ولا يمكن لجمل الأمر أن تخضع لذلك][4].

فالمميز في هذه الرسالة اللغوية تمظهر (الأمر والنداء) كتركيبتين بارزتين، أما الوظيفة الانتباهية فإنها تؤدي وظيفة المحافظة على سلامة جهاز الاتصال، والتأكد من استمرار مرور سلسلة الرسائل الموجهة إليه على الوجه الذي أرسلت به، وهذا ما ذهب إليه جاكبسون عندما أقر بأن ["هناك رسائل توظف في الجوهر لإقامة التواصل وتمديده

[1]- عبد السلام المسدي ،الأسلوبية والأسلوب، ص 159.
[2]- نفسه، ص 159.
[3]- رومان جاكبسون،(م- س)، ص 28.
[4]- نفسه، ص 29.

أو فهمه أو يوظف للتأكد مما إذا كانت دورة الكلام تشتغل "ألو! هل تسمعني؟ "][1] فالعملية التواصلية ههنا تتنحى قليلا من دائرة الرسالة للتأكد من ممرها، وتستخدم الرسالة اللغوية في وظيفة ما وراء اللغة (f. métalinguistique)عندما يشعر المتخاطبان أنهما بحاجة إلى التأكد من الاستعمال الصحيح للسنن (الرموز اللغوية) الذي يوظفان رموزه في العملية التخاطبية، فيكون الخطاب [مركزا على السنن؛ لأنه يشغل وظيفة (ميتا لسانية)أو (وظيفة شرح)، يتساءل المستمع: إنني لا أفهمك ما الذي تريد قوله؟ أو بأسلوب رفيع ما تقول؟ ويسبق المتكلم مثل هذه الأسئلة فيسأل: أتفهم ما أريد قوله ؟].[2] فإذا كان جاكبسون قد حدد موضوع الشعرية بكونها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق جميع الخطابات وفي الشعر على وجه التحديد، فإن جون كوهين ألغى من نظرية الشعرية عنده العناصر الأخرى، فقد سحبها من كل الرسالة اللفظية عدا الشعر والتي يمكن أن تتلون بالوظيفة الشعرية بدرجة خافته يهيمن عليه لون وظيفة من الوظائف اللغوية الأخرى، ويقصر بذلك جون كوهين مجال الشعرية « poétique » على فن الشعر وحده فيعرفها باعتبارها "العلم الذي يكون موضوعه الشعر"[3]، لكن هذا الإسقاط رفضه رومان جاكبسون انطلاقا من أن كل رسالة تكون محملة بالوظيفة الشعرية وإن لم تكن هي المهيمنة [فهي يمكن أن تتجلى في أي شكل من أشكال التعبير اللفظي الأخرى][4].

غير أنّ تزفطان تودروف Tzvetan Todorov يعرف الشعرية انطلاقا من الدور المنوط بها في حقل الدراسات الأدبية، لتفصل الجدل القائم بين التأويل المركوز على الانطباعية والعلم المبني على المعايير الصارمة "فوضعت (كما قال)[حدّا للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع...الخ،

[1]- رومان جاكبسون،(م- س)، ص 30.
[2]- نفسه، ص 31.
[3]- جون كوهين، (م-س)، ص 07.
[4]- فاطمة الطبال،(م-س)، ص 182.

تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقاربة للأدب " مجردة " و" باطنية" في نفس الآن]"[1] فهي حسب تودروف دراسة منهجية للأدب تعتمد على عنصرين أو عاملين متقابلين لكنهما يعملان بطريقة متناغمة يكشف الواحد منهما عن جمالية الآخر، وهما:

1- **التجريد**: ويقوم حسبه على الصياغة، والكشف الموضوعي لقوانين مجردة؛ لأن العمل الأدبي ليس هو في حد ذاته "موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة. ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعني الأدب الحقيقي بل الأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعني تلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية][2].

2- **التوجيه الباطني**: إذ لا نلحظ أي أثر لهذه القوانين المجردة على سطح الخطاب الأدبي المعطي لكنها لا تغيب عن بنيته الداخلية الباطنية فهي التي تتحكم في سيرورة ومسار الخطاب لتنقله من حالته العادية إلى [الخطاب النوعي][3] بتعبير تودروف فالأدبية بوصفها موضوعا للأدب هي التي توجه أي رسالة لغوية ما لأن تصير أدبا، ولن تتحقق هذه السمات الشعرية في النصوص الأدبية (قبل أن تصير كذلك) إلاّ اعتمادا على مبدأ العدول بحكم أنه يقوم بخرق الرسالة اللغوية في نظامها المفترض وعلى مستوى تركيبها اللفظي، فينحو بهذه الرسالة بأن تتلبس وتتلون بسمات غير مألوفة هي ما اصطلح عليها بالسمات الشعرية « poéticité » أو "أدبية الخطاب"، ويغدو العدول- آنئذ -هو المعوّل عليه في تحديد طبيعة هذه الوظيفة الشعرية وفي علاقتها مع بقية الوظائف الأخرى، وهذا ما جعل جون كوهين يعتمد اعتمادا مفرطا على العدول لاكتشاف أدبيّة النص الشعري، فجعله معيارا ومسبارا لتحديد درجة (أدبية الخطاب) في النص الشعري بوصفه موضوعا لشعريته؛ لأنه كان يرى- بحسبنا- أن الخروج عن النظام اللغوي، هو

[1]- تزفطان تودروف: الشعرية، تر: شكري المبحوت ورجاء بن سلامة، ص 23.
[2]- نفسه، ص 23.
[3]- تزفطان تودروف: (م- س)، ص23.

الوظيفة المهيمنة في النص الأدبي، ولن تتجلى هذه الوظيفية وتتمظهر أكثر إلاّ في الشعر بكونه ضديدا للنثر العلمي، وليس لجنس أدبي آخر، ومهما يكن من حال، نستطيع الصدع بالقول، إنّ المنظّر الأول للعدول (جون كوهين) كان على دراية تامة بأن الشعرية « poétique » هي منهج نقدي موضوعه الشعر والنثر معا، حيث يتغيّا هذا المنهج تحديد السمات الشعرية وطبيعة اشتغالها في شمولية الخطاب الأدبي ككل، ولن يكون لهذه السمات - كونا- ما لم يستخدم الأديب مبدأ العدول، حتى تستحيل رسالته اللغوية إلى أثر أدبي، فالعدول من هذه الناحية هو خاصية (سمة) شعرية (جمالية) من جانب، وآلية منهجية تنضوي في الشعرية (بوصفها منهجا نقديا) من جانب آخر، حيث تسعف الناقد والمحلل في الكشف عن السمات الشعرية التي تميز النصوص الأدبية من غيرها.

وليس بخافٍ، أن شعرية رومان جاكبسون ارتبطت بالوظيفة الشعرية التي يعثر عليها القارئ في الخطابات الأدبية في جملتها، دون الرجوع إلى مقولات المؤلف والسياق الثقافي التي غيبت فيها هوية الخطاب الشعري، على وجه الخصوص؛ وعلى اعتبار أن النص الأدبي هو الذي يجلي هذه الوظيفة، جعل جاكبسون يهمل الأجناس الأدبية الأخرى، (والتي كانت موجودة آنذاك)، وركّز على الخطاب الشعري بوصفه الجنس الأدبي الوحيد الذي بإمكانه إبرازها. وإن فهمه لهذه الوظيفة الشعرية وهيمنتها على باقي الوظائف اللغوية الأخرى، هو ناتج من فهمه لمبدأ التماثل القائم على اعتماد النمطين، [الاختبار والتأليف]، حيث أن "الاختبار ناتج على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق، بينما يعتمد التأليف وبناء المتوالية على المجاورة، وتسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختبار على محور التأليف ويرفع التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكونة المتوالية"[1].

إن هذا النص المقتبس احتفى به أعلام الأسلوبية المعاصرة في تعريفهم للأسلوب بوصفه إسقاطا لمحور الاختيار على محور التوزيع"[2]، وهم (الأعلام) في ذلك، فيما

[1]- رومان جاكبسون،(م- س)، ص 33.
2- ينظر: يوسف وغليسي، (م- س)، ص200.

- نرى - يقرّون ولو ضمنيا بأنّ الوظيفة الشعرية الجاكبسونية هي مسمى آخر للعدول الكوهيني.

وخلاصة القول في هذا الصدد، بما أن شعرية جاكبسون تأسست على الوظيفة الشعرية (العدول) يحيلنا مباشرة على التسبب الذي يجعله يقر بأن "موضوع علم الأدب ليس هو الأدب وإنما [السمات الشعرية] والأدبية أو[العدول] عندما يغدو وظيفة شعرية. فتركيزه على الخاصية اللفظية في شعريته بحسب الدكتور صلاح فضل هو الذي أدى به (جاكبسون) إلى أن يربط (مفهوم العدول) الأسلوبي بالوظيفة الشعرية ضمن بحوثه "الشعرية"، حيث نلفيه يعرف الأسلوبية تعريفا هو ذاته التعريف المعطى للشعرية، أو يقترب منه كثيرا، فالأسلوبية تسعى إلى أن تواجه، [قضية ما يجعل نصا لغويا يتحول إلى عمل فني][1]' فانطلاقا من إلحاح رومان جاكبسون على إعادة الاعتبار للغة وتمكنّها على التأثير في المتلقي[2]، نستطيع أن نميز بين النصوص ووظائفها الفنية بعامّة، وبين الأدب ولا الأدب بصورة مخصوصة.

وإذا تجرّأنا على القول إن الوظيفة الشعرية في الرسالة الكلامية، هي مسمى آخر للعدول أو" السمات الشعرية" أوالأدبية ؛أي أن « la fonction poétique » هي مرادف في مفهومها لمفهوم « L'écart »أو « la poéticité » أو « la littérarité » ؛لأن التركيز يكون فيها (الوظيفة الشعرية) على الرسالة اللغوية ذاتها، بحيث تصبح اللغة غاية في ذاتها، وليست مجرد وسيلة اتصال لنقل فكرة ما أو انفعال ما. وهذه الوظيفة حينما تبرز في الكلام فإنها توجه باقي الوظائف الكلامية الأخرى، وتلون البنية اللغوية بتلوين خاص، فالوظيفة [الشعرية هي مجرد مكون من بنية مركبة إلا أنها مكون يحول بالضرورة العناصر الأخرى، ويحدد معها سلوك المجموع...

[1]- صلاح فضل: شفرات النص، دار الفكر للدّراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1999م، ص92.

[2]- ينظر: إبراهيم الخطيب: نظرية المنهج الشكلي :مؤسسة الأبحاث العربية ،بيروت، (د.ط)، 1982م، ص 10.

وعلى نفس المنوال فإن الزيت ليس وجبة خاصة ولكنه ليس أيضا مجرد مكمل عرضي ومكون ميكانيكي، إنه يغير مذاق كل ما يؤكل"[1].

وإذا كان الأسلوب الأدبي بوصفه عُدُولا من منظور الأسلوبيين فإنه ينتج بعملية إسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار على محور التركيب، وتنتج عن ذلك بنية تسمى عُدُولا(سمة شعرية)، فهذه الظاهرة حري بها أن تكون موضوعا لشعرية **جون كوهين (Gean cohen)** وشعرية **رومان جاكبسون(Roman jakobson)**، فأدبية الخطاب من هذا المنظور لا تعدو أن تكون إلا عدولا، لكنه عدول ينطوي على "سمات شعرية ".

ومن الشائق أن نجد شيخ البلاغة العربية في أحد مواضع دلائله يلتفت التفاتة لطيفة إلى عملية الاختيار من المخزون اللغوي الذهني. وعملية التركيب في معرض حديثه عن نظريته النقدية "النظم" فيقول: **[يؤتى المعنى من الجهة التي هي أصح لتأديته وتختار له اللفظ الذي هو أخص به... وإذا كان هذا كذلك، فينبغي أن ينظر إلى الكلمة قبل دخولها في التأليف، وقبل أن تصير إلى الصورة التي بها يكون الكلم أخبارا أو أمرا أو نهيا، واستخبارا أو تعجبا وتؤدي في الجملة معنى من المعاني التي لا سبيل إلى إفادتها إلا بضم كلمة إلى كلمة]**[2].

يلحظ المتأمل في كلام **عبد القاهر الجرجاني**، كيف أن المتكلم أو (الأديب بوصفنا نتحدث في موضوع الشعرية)؛ يلجأ إلى مخزون معرفته اللغوية بذاكرته أو ذهنه قبل تأليف كلامه ونظمه والذي يعبر به عن غرضه ومقصده إلى اختيار أو تخير، أو بالحري، انتقاء الكلمات والتعابير الملائمة من جميع الوجوه ونسجها على إيقاع أدبي.

ومن ههنا نستطيع القول إنّ أدبية الخطاب تتحقق بوساطة العدول بكونه هو المحدد الأساس للأساليب الأدبية طبقا لعملية الاختيار وجودة التركيب. وإذا كان التركيب يقوم على مبدأ التجاور في الخطاب العادي، فإنه في الخطاب الشعري هو غير ذلك، حيث تصير البنية اللغوية التركيبية فيه قائمة على خرق النظام اللغوي المعياري بكافة مستوياته اللسانية (الصوتية، الصرفية، النحوية، والمعجمية الدلالية) بين عناصرها وهو

[1]- قضايا الشعرية، ص 19.
[2]- عبد القاهر الجرجاني: الدّلائل، (م- س)، ص 35.

ما لا يتحقق في لغة الخطاب العادي، و[كلما كان(العدول) عميقا متصلا بالبنية الدلالية كان أحفل بالشعرية][1].

فمن هذه الانشغالات النقدية والأدبية بالظاهرة الأدبية الفنية على العموم، تواشجت الشعرية بالأسلوبية تواشجا مكينا، حيث لا يعدو أن يكون ذكر الأولى يستلزم ذكر الثانية، وهذا الترابط مرده إلى اهتمام كل منهما بالبنية الداخلية للنص والقوانين الكلية التي تحكم العملية الإبداعية بصفة عامة، وقد أشار الدكتور صلاح فضل إلى هذه العلاقة المكينة بين البحث الأسلوبي المعاصر والشعرية في قوله: **[وهنا نرى نقطة التماس الحقيقة بين البحوث الأسلوبية والشعرية، بحيث تصبح إنجازات الأسلوبي التي نستطيع التقاط الخواص اللغوية المكونة لأدبية النص، والمحددة لمظاهره الجمالية من صميم الشعرية؛ لأنها تكشف عن كيفية نجاح النص في تحقيق [الشعرية] عبر مجموعة من الإجراءات السديدة]**[2] ليس العدول إلاّ من أهمّها وأقواها.

ومن هذه العلاقة الأخيرة، نبتدئ بالقول: إن العدول هو من أهم المصطلحات التي تبوأت مكانة ركيزة في حقل الشعرية، سواء أكان كآلية تحليلية، أم كخاصية لغوية لها فاعلية التأثير في تشكيل بنية الخطاب الأدبي، حيث أنه (العدول) يوسع من دائرة الفضاء الدلالي للصياغة، ويبتعد بالنص عن المباشرة الباردة والتقريرية المتجلية في التعابير المألوفة، وهذه الصفة هي أهم سمة شعرية في الخطاب الأدبي، وفي اللغة الشعرية على وجه التحديد؛ لأن [اللغة الشعرية ليست غريبة عن الاستعمال الجيد فحسب، بل هي ضده؛ لأن جوهرها يتمثل في انتهاك قواعد اللغة][3]، وعلى أن تحديد درجة العدول بمستوياته وأشكاله يتم بإجراءات متعددة (المعيار والمتلقي)، حيث يُرَدّ بعضها إلى الإطار العام للغة، وبعضها الآخر إلى التركيب الداخلي للنص، ومن المسلّم به أن جوهر عدول لغة الشعر يتمثل في مجاوزة المعاني الأولية المألوفة بأنماطها التركيبية المعتادة،

[1]- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 164، 1992م، ص 215.

[2]- صلاح فضل: شفرات النص، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1990 م، ص 93.

[3] - صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص64.

إلى معاني جديدة متولدة من الوضع الجديد القائم في الصياغة؛ ولكن ما إن يتحقق ذلك حتى يصبح جزءا من بناء اللغة ونظامها المفروض الذي ينبغي للشعر أن يتجاوزه مرة أخرى ويخرقه كي يضمن استمراره وبقاءه.

وإذا كانت الوظيفة الشعرية تعرف على أنها هي الوظيفة اللغوية التي تغدو رسالة ما، بوساطتها أثرا فنيا، فإننا نستطيع من هذه الرؤية أن نعطي تعريفا للنص الأدبي بوصفه رسالة لغوية يُهيمِن عليه العدول بمختلف ضروبه في علاقته مع بقية الوظائف الأخرى.

وبما أن الخطاب الشعري هو الموضوع التطبيقي للشعرية « poétique » في أعمال **جون كوهين ورومان جاكبسون** وغيرهم من منظري الشعرية المعاصرة؛ وكان اعتداد هؤلاء في تطبيقاتهم على مبدأ العدول بوصفه الآلية المنهجية الأكثر فعالية في إبراز السمات الشعرية كان له الصدى الإيجابي لدى أحد أعلام الشعرية العربية في تنظيراته النقدية، حيث يرى **أدونيس** أنّ شكل اللغة الشعرية مائز من النثر، وعلى أن اللغة [صارت مقياسا أساسيا مباشرا في التمييز بين الشعر والنثر][1]. وعلى أن الخروج على النظام اللغوي المألوف، يضيف إلى طاقة اللغة، [خصائص الإثارة، والمفاجأة والدهشة][2] ثم يضيف [والصورة من أهم العناصر في هذا المقياس، فأينما ظهرت الصورة تظهر معها حالة جديدة وغير عادية من استخدام اللغة][3]. إنّ اللغة الشعرية – فيما يرى- أدونيس يمكن قياسها بدرجة انحرافها عن النظام اللغوي العادي ولاسيما إذا أخذنا الصورة كمسبار نميز بها الشعر من اللاشعر، فالشعر الذي يكون خلوا من الصورة لا يسمى شعرا. ومما يجب الإشارة إليه ههنا، هو أن أدونيس قد أفرط في الانتصار والتعويل على ظاهرة العدول، بله، (العدول على العدول)؛ لأنه بكل بساطة شاعر لقصيدة النثر(شعر). وفي هذا المنحى، نعرّج على قراءة كمال أبو ديب للشعرية، فقد استندت عنده على مفهوم (الفجوة: مسافة التوتر)،ولعل أول ما يسترعي الانتباه في هذا المفهوم أنه جاء مركبا على غير عادة التنظير الشعري العربي المعاصر، وعلى

[1]- على أحمد سعيد أدونيس:مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت،ط3، 1979م، ص113.
[2]- نفسه، الصفحة نفسها.
[3]- نفسه، الصفحة نفسها

"نحو لم يسبق للمنظرين اتباعه "[1]، وقد عرف كمال أبو ديب الشعرية بأنها وظيفة من وظائف الفجوة، ومفهوم الفجوة من هذه الزاوية أوسع من مفهوم الشعرية عنده، ويتمظهر هذا جليا في قوله:[**الشعرية في التصور الذي أحاول أن أنميه هنا، وظيفة من وظائف ما أسميه الفجوة أو مسافة التوتر، وهو مفهوم لا تقتصر فاعليته على الشعرية ،بل إنه لأساسي في التجربة الإنسانية بأكملها]** [2].

ولعلّ في استثمار كمال أبو ديب للدلالة اللغوية للمفهوم الأجنبي **"L'ECART "** والممحض أصلا للدلالة على معنى المسافة بين الأشياء أو بين الأشخاص – فيما نرى – هو الذي قاده (ربّما) إلى أن يصطنع مفهوم (الفجوة:مسافة التوتر)؛ لأن هذا المفهوم هو الذي: [(يميز) الشعرية تمييزا موضوعيا لا قيميا ،وإن خلو اللغة من فاعلية مبدأ التنظيم لا يعني سقوطها أو أصوليتها،أو انحطاطها بالنسبة للغة التي تتجسد فيها فاعلية مبدأ التنظيم][3] ؛ يؤكد الدكتور أبو ديب في هذا المعنى أن اللغة الشعرية خليق لها أن تخرج عن النظام اللغوي المفترض (مبدأ التنظيم) ولا يعني هذا الخروج أنها لغة ساقطة أو أصولية.

والشعرية هي صفة للكلام تتجسد في النص اللغوي تختص بالفجوة، حيث يصير بها الكلام دالا على تجربة فنية [... بيد (أن مفهوم الفجوة) خصيصة مميزة، أو شرط ضروري للتجربة الفنية أو بشكل أدق للمعاينة أو الرؤية الشعرية بوصفها شيئا متمايزا عن – وقد يكون مناقضا- للتجربة أو الرؤية العادية][4].

وخلاصة القول في هذه التعريفات، إنّ مفهوم الفجوة * عنده يتجاوز أحيانا مفهوم الشعرية لديه، لينفتح على أكثر من مجال، وأحيانا أخرى، لا يعدو أن يكون إلا رديفا لها، (أي للشعرية) بوصفها خصيصة مميزة، وحتى يتضح الأمر - مما نحن بصدد تبيانه- فإن[استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج

---

[1]- أحمد الجوة:(م- س)، ص 401.
[2]- كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987م، ص 20.
[3]- نفسه، ص 35.
[4]- نفسه ، ص 20.
* سنكتفي بإيراد طرف واحد من المفهوم.

بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة][1]؛ وليس هذا (الخروج بالكلمات عن طبيعتها) مخالفا لنظرية العدول عند جون كوهين وللوظيفة الشعرية عند رومان جاكبسون؛ وبما أن[مسافة التوتر(هي) خصيصة بنيوية مميزة للشعرية أي أنها شرط مطلق][2] لتحقيق الشعرية. فآنئذ، نستطيع القول إنّ مفهوم الفجوة عند الدكتور كمال أبو ديب ليس إلا تسمية أخرى لمفهوم العدول (الانزياح) عند جون كوهين، ولأدبية الأدب والوظيفة الشعرية عند رومان جاكبسون؛ فالمبدع يستعمل للغة مفردات وتراكيب وصورا استعمالا يخرج بها عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب وأسر[3]، فالفجوة هي التي تميز شعرية النصوص الأدبية بعامة و- لربما – يكمن الاختلاف بين شعريتي جون كوهين وكمال أبو ديب، في أن هذا الأخير اعتمد في شعريته على مفهومين نظريين يتمثلان في العلائقية والكلية:[فالشعرية خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سماتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول (العدول) إلى فاعلية خلق الشعرية ومؤشر على وجودها][4]، وقد تبلورت لديه هذه النظرة إثر اقتناعه بأن تحديد الشعرية – فيما نرى – لا يكون على أساس [الظاهرة المفردة كالوزن والقافية أو الإيقاع الداخلي أو الصورة أو الرؤيا أو الانفعال أو الموقف الفكري أو العقائدي...إذ أيّا من هذه العناصر في وجوده النظري المجرد عاجز عن منح اللغة طبيعة دون أخرى ولا يؤدي مثل هذا الدور إلا حين يندرج ضمن شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية][5]. فالشعرية – برأيه – يتم تحديدها بوصفها بنية كلية، وعلى أن هذا التحديد هو تحديد بنيوي، على اعتبار أنه (أبو ديب) يروج للعلاقات التي تتشكل في مكونات النص في كلّ مستوياته اللسانية. والمتأمل

[1]- كمال أبو ديب، (م- س)، ص 38 .
[2]- نفسه، ص 126-127.
[3]- ينظر:أحمد محمد ويس: (م- س)، ص 05.
[4]- كمال أبو ديب:(م- س)،ص 14.
[5]- نفسه، ص 13.

في هذا الاستخلاص، لن يستطيع أن يحيد عن التصريح: بأن تحديد طبيعة الشعرية لن يتأتى إلا في ارتباطها علائقيا مع المكونات اللغوية للنص الأدبي في شموليته، إلا ويتذكر مفهوم الوظيفة الشعرية – التي مرت بنا – حيث أن الأدب هو موضوعها، والتي التي لا يمكن دراستها إلا في علاقاتها بالوظائف اللغوية الأخرى. ولا بأس أن نعيد الاستنتاج الآتي والذي مفاده أن شعرية "أبو ديب" هي مسمى آخر للوظيفة الشعرية وعلى أن مفهوم الفجوة عنده هو أيضا لن يكون إلا رديفا لمفهوم العدول الأسلوبي المعاصر. وقد صرح في موضع آخر بميل الشعرية إلى اللسانيات إذ يعتمد - فقط – على لغة النص من حيث الصوت والدلالة؛ إلا أنه قد تجاوز في مفهومه للشعرية التحديد البنيوي [فكما يمكن أن يكون السياق لغويا يمكن له كذلك أن يكون تصوريا تجريبيا، ثقافيا ...أمّا المكونات ، فكما يمكن أن تكون عناصر لغوية، يمكن أن تكون كذلك مواقف فكرية أو بنى شعورية أو تصورية مرتبطة باللغة أو بالتجربة أو بالبنية العقائدية (الايديولوجيا) أو برؤيا العالم بشكل عام][1].

لقد ذهب الباحث التونسي(أحمد الجوة) إلى أن تحديد مفهوم الفجوة في متصورات الشعرية عند كمال أبو ديب لم يكن على حال واحد، وإنما فاض على عدة حقول لم تكن البنيوية إلا دائرة من دوائرها، ومن بين هذه الدوائر (الدائرة الرؤياوية، دائرة التضاد ،دائرة التلقي)[2]. وفي هذا المعنى نلفي الدكتور حسن ناظم من خلال قراءته لكتاب (في الشعرية) يوزع المستويات التي تتحقق فيها الفجوة (العدول)[الذي يولد الشعرية]على مستويين[3].

أولا:المستوى الرؤيوي الذي يتناول البنيات الشعورية أو التصويرية أو الإيديولوجية، إنه يتناول اختصارا كلّ ما يشكل رؤيا العالم.

ثانيا: المستوى اللساني الصرف الذي يتناول البنيات اللغوية.

[1]- كمال أبو ديب:(م- س)، ص 22.
[2]- أحمد الجوة:(م- س)، ص ص 409-432.
[3]- ينظر :حسن ناظم، (م- س)، ص 132.

إن ما يميز شعرية (أبو ديب) هو بحثه في الخطاب الشعري الأدبي حيث وضع مقابلة بين الشعر واللاشعر ضمن إطار لساني محض على اعتبار أن المستوى الرؤيوي (الناظمي) وباقي دوائر أحمد الجوة تتمظهر على المستوى اللغوي البحت؛ هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى نستطيع الصدع بالقول إنّ الدكتور كمال أبو ديب - كان بحق – المنظّر الأول للعدول في إطار "حقل الشعرية" في الخطاب النقدي العربي المعاصر بمقابل جون كوهين في الثقافة النقدية الغربية الراهنة.

وخلاصة القول في هذا المجال، تنطوي على أن الشعرية هي بحث عن الخصائص اللغوية التي تلون أي رسالة كلامية وتغدو بها إلى مجال الأدب، ولن يتأتى للمبدع ذلك إلا بخروجه عن النظام اللغوي المألوف وخرق قواعده الصرفية والمعجمية والنحوية والدلالية، سواء أكان معيار الخروج خارجيا أم سياقيا لغويا. وعلى أن طبيعة السمة الشعرية لن يتأتى للناقد الإمساك بها والقبض على زمامها إلا باستخدام نفس الظاهرة (العدول) لكنها كآلية منهجية – آنئذ- ودراستها بعد تحديد طبيعتها عبر جميع المستويات اللسانية، والعمل على الكشف عن كيفية اشتغالها من ناحية، وعن نسيج علاقاتها بين مكونات الخطاب الأدبي في شموليته من ناحية أخرى.

الخاتمة

الخاتمة:

من خلال الدراسة المتقدمة، وما طافت به المباحث ضمن موضوعنا الموسوم بـ " العدول في ضوء الأسلوبية المعاصرة – من الرؤية إلى الإجراء " تراءى لنا أنه من الموضوعية بمكان الإقرار بأن في طبيعة كل دراسة أكاديمية والتي تخضع لصرامة منهجية، أن تتبعها جملة من المساءلات تنطوي على تلك القضايا الفكرية التي تنهض على محيط البحث، بيد أن الالتزام المنهجي قد يتجاوز الكثير منها، ومرد هذا التجاوز عائد إلى التقيد بتنفيذ خطة البحث المرسومة في مسار معالجة الموضوع الرئيسي- قيد الدراسة- ومهما يكن من أمر فقد استكشف أعلام البلاغة والنقد في تراثنا العربي، وخاصة ما جاء به فكر ابن جني وابن الأثير وعبد القاهر الجرجاني وفخر الدين الرازي وغيرهم من القضايا ما تنضوي وتتساوق في الحين ذاته. مع ما أفرزته الدراسات النقدية المعاصرة ولاسيما الأسلوبية منها والشعرية؛ والبحوث اللغوية الحديثة من إسهامات بلورت بروز نظرية العدول في الخطاب النقدي الجديد. ومن هذا المنطلق، ظهرت لنا جملة من النتائج نوردها على النحو الآتي بيانه:

- اقتربت المادة اللغوية (عدل) في المعاجم العربية القديمة من الدلالة الإصلاحية للعدول الأسلوبي بوصفه خاصية لغوية تجسد وتتمظهر في نسيج التركيب اللغوي الأدبي، حيث يخرج بوساطتها الأديب عن المألوف من الكلام، سواء أكان هذا الخروج عن طريق المفردات أم التراكيب أم الصور البيانية. وهذا الخروج يكون متعمّدا ومقصودا لغايات فنية وجمالية، يبتغيها الأديب حتى يتفرّد بإنتاجه، ويظهر قدرته الإبداعية. وقد كان الوعي - كبيرا – بهذه الظاهرة (العدول) من قبل أعلام تراثنا البلاغي والنقدي، حيث لامسوها بوضوح وكانوا على دراية تامة بها، ومن ثمة أدركوا فاعليتها الشعرية وقيمتها الفنية. فقد كان العدول من أكثر المصطلحات دورانا وأقواها على أخواته من المسميات الأخرى التي شاركته في المفهوم كاللحن والتغيير والانحراف والمجاز والخروج عن مقتضى ظاهر الكلام وغيرها من الاصطلاحات التي عبّرت عن مفهوم المصطلح الوافد « L’écart » و « Déviation »؛ في المتون التراثية، البلاغية منها والنقدية - على السواء-.

- تجسّد العدول الصوتي في التراث العربي في مصطلحات عديدة كالضرورة الشعرية والتحريف على سبيل التمثيل، لا الذكر؛ حيث مثل (العدول الصوتي) معيارا جماليا يحدّد – على العموم – شجاعة العربية - على حد تعبير- ابن جني، وقد كشفت دراستهم للضرورة الشعرية عن أحد مبادئ التفكير البلاغي العربي في اللغة الشعرية على وجه التحديد. فقد لامس سيبويه وابن جني وعبد القاهر الجرجاني بعدهم السرّ من وراء العدول التركيبي (التقدم والتأخير، الالتفات)، حيث عمّق عبد القاهر الرؤية الفنية للظاهرة. فمسألة التقديم والتأخير هي أحد أهم أوجه العدول الأسلوبي المعاصر، وقد كان علم المعاني في هذا الصدد من أكثر علوم البلاغة اتّصالا بالدرسين القديم والحديث. ، ففنّ التقديم والتأخير، والالتفات، ما هما إلاّ تقنية أسلوبية تسعى إلى إثراء التّركيب اللغوي بدلالات إضافية جديدة، (زيادة على المعنى الأساسي) ومن ثمة تضفي شعرية على التركيب الجديد المنعدل عن التركيب المفترض؛ سواء أكان ذلك بالتغيير في مواقع تراتبية الوحدات اللغوية داخل النسيج اللغوي للتركيب الأدبي، أم بالتحوّل داخل النص اللغوي وكسر قانونه، وذلك بالانتقال من صيغة ضمائرية أو عددية أو فعلية إلى صيغة أخرى تنضوي في نموذجها داخل النص الأدبي ذاته، ولذلك تواشجت القراءة الأثيرية (ضياء الدين بن الأثير) لظاهرة الالتفات المتحدّث عنها - قبل حين - مع القراءة الأسلوبية المعاصرة، ولاسيما قراءة ميشال ريفاتير لمعيار الانزياح؛ أهو خروج عن معيار اللغة أم هو خروج عن قانون النص اللغوي، حيث انتهت رؤيته إلى رؤية الفكر التراث العربي، والتي تبلورت في أن مبدأ العدول اللازب بظاهرة الالتفات هو خروج وكسر لقانون السياق اللغوي من طريق التّحول بين صيغ الشكل الواحد على مستوى البنية اللغوية للتركيب.

- تناول الدرس العربي التقديم ظاهرة العدول من خلال مباحث كثيرة ومصطلحات متعددة، وكان ذلك على منحى جميع المستويات اللسانية للبنى اللغوية، حيث كان للفكر التراثي، البلاغي منه والنقدي إشارات واضحة ودالة على وعيهم بالظاهرة بوصفها آلية فنية، وضرورة أدبية وبخاصة عندما تناول بالدرس والتحليل الصورة البيانية؛ فإيراد

المعنى بطرق مختلفة ما هو إلا خروج دلالة التراكيب عن الأصول النمطية المفترضة داخل النسيج اللغوي للخطاب الأدبي؛ ولعل في تنظير فخر الدين الرازي وعبد القاهر الجرجاني للتشبيهات المعكوسة (المقلوبة)، والاستعارة (المقيدة منها والمرشحة)، والصورة الكنائية، لقاطع دليل على أنّ أعلامنا في تراثنا البلاغي كانت رؤيتهم فنية العمق والأبعاد في سبر أغوار الصور البلاغية بما تتقاطع ورؤية الدرس الأسلوبي المعاصر للصورة بأنماطها واصطلاحاتها، حيث حظيت لديه برعاية-لا نظير لها- تنظيرا وتحليلا من قبل أعلامه بمختلف توجهاتهم وتباين مشاربهم.

- لقد انصبت جل اهتمامات الدرس الأسلوبي المعاصر انصبابا تاما وكاملا على ظاهرة العدول، حيث شكّل المصطلح في حد ذاته قضية اصطلح عليها في الخطاب النقدي العربي الجديد بـ " إشكالية الحداثة " أو بتعبير يوسف وغليسي: " إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد" حيث تعددت مصطلحاته (العدول) وتباينت مسمياته ومفاهيمه، إلى درجة بلغ عندها المفهوم حدّ التخمة الاصطلاحية - إنْ صحّ الإطلاق - وعلى الرغم من ذلك الزخم الاصطلاحي المريع، استصفينا لمفهوم ظاهرة العدول مصطلحي الانزياح والانحراف اللذين كان لهما دقيق التمثل في التعبير عن مفهوم الظاهرة، فقد كان للمصطلح الأول (الانزياح) النفوذ الأكبر في الحقل الاصطلاحي الأسلوبي من حيث الشيوع والانتشار والتداول والقبول من قبل أعلام الدرس الأسلوبي العربي الجديد - تنظيما وتطبيقا - أما عن مصطلح الانحراف الذي شارك وجاور أخاه "العدول" في تراثنا النقدي والبلاغي، ثم هاجرا معا وقطعا مسافة زمنية - غير يسيرة- ليحطّا أخيرا الرحال في الكتابات الأسلوبية والشعرية الراهنة، معبّريْن مع صنوهما " الانزياح" عن مفهوم الظاهرة الوافد « L'écart » و « Déviation ». فكلّ من الانزياح والانحراف والعدول مصطلحات تعبّر عن ظاهرة الخروج وكسر النظام اللغوي المألوف على منحه جميع المستويات اللسانية المكونة للغة (Langage) والكلام (parole)، سواء أكان هذا الخروج كسرا و خرقا لمستوى واحد - على الأقل - من تلك المستويات أم جميعها، وسواء حدث هذا العدول على مستوى اللغة بوصفها بنية ذهنية

اجتماعية، أو على مستوى الأداء اللغوي (الكلام) على اعتبار أنه بنية لغوية تجسَّدُ على مستويي السطح والعمق للنصوص الأدبية. أمّا عن المسميات الأخرى التي شاركت المصطلحات الثلاثة التي مرت بنا قبل حين، فهي لا تعدو أن تكون إلاّ صفات في التعبير عن مفهوم الظاهرة العدولية؛ ويمكن لنا أن نجد في هذا الصدد شفيعًا على حدّ تعبير يوسف وغليسي لتطبيع الإشكالية الاصطلاحية المتعلقة بالمفهوم العدول في الساحة النقدية العربية المعاصرة ، وهو أن منشأ هذه الاشكالية سابق على المشكلة الاصطلاحية في الخطاب النقدي العربي الجديد، حيث أنها انبثقت وتولدت من محضنها الغربي، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، حتى أنّ مصطلح العدول بمفهومه العام شكّل رقما صعبا في معادلة التنظير التراثي العربي له، حيث شاركته مسميات أخرى في المهمة - إنْ صحّ القول - التي يصطلح بها في النص التخييلي، على غرار الالتفات الأثيري والإغراب التخييلي القرطاجني على سبيل التمثيل – لا الذكر – وغيرها من المسميات التي مرت بنا.

- تنازعت ظاهرة العدول عدة حقول معرفية نقدية، ومردّ هذه الأهمية البالغة التي توفرت له، عائدة إلى أنه ينسحب على جميع المستويات اللسانية في البنى اللغوية للخطاب الأدبي في شموليته، حيث اتخذه " جون كوهين" مبدأ في تمييزه بين الشعر والنثر من ناحية أولى، وآلية تحليلية تسهم في تجلية مجالي أدبية الخطاب الشعر وسبر أغواره وقياس درجة شعريته ليفرق بهذه الرؤية بين الشعر واللاشعر من ناحية ثانية؛ فقد تناول "جون كوهين" مبدأ العدول بالتنظير والتحليل بضروب أشكاله اللسانية، حيث انتصر للقافية وعدّها بنية وظيفية دلالية، لا صوتا مستقلاّ يعمل لمفرده، مشاركا في هذا الصدد نفس الرؤية الفنية التي كانت للضرورة الشعريّة في تراثنا النقدي والبلاغي، على اعتبار أنها مثلت معيارا جماليا يسم لغة الشعر من لغة النثر، حيث تبلورت هذه الرؤية في التنظير الفني، النحوي منه والبلاغي، الذي مثله سيبويه وابن جني -على وجه التحديد.

أمّا على الصعيد اللساني للعدول التركيبي، فقد تساوق الدرس الشعري الكوهيني لظاهرة القلب النعتي والاعتراض في اللغة الفرنسية، والمنهج العلائقي الفني والتحليلي لظاهرة التقديم والتأخير في الدرس البلاغي القديم، ولاسيما من قبل القاهر الجرجاني.

شكّل الخطاب الاستعاري في شعرية كوهين دائرة كبرى في نظرية العدول عنده، إذ إن الاستعارة بوصفها عدولا دلاليا هي وحدها التي تمنح الشعرية موضوعها الحقيقي، فقد حلّل جون كوهين نوعين من الاستعارة: استعارة المحسوس للمعقول، واستعارة المعقول للمحسوس، وهذا التحليل لا يجانب - قيد أنملة - ما جادت بق قرائح فخر الدين الرازي، وابن الأثير وعبد القاهر الجرجاني في تنظيرهم للتشبيه المعكوس، والاستعارة المرشحة، والاستعارة المقيدة وعيا بالظواهر الآنفة بوصفها سماتٍ شعريّة يتطلبها الخطاب الأدبي حتى يتميّز من غيره.

- لقد استعاد المنظّرون المعاصرون في الخطاب النقدي الجديد - ولاسيما في الدرس الأسلوبي المعاصر منه والدرس الشعري على وجه التحديد- البعد الجمالي والفني للبلاغة العربية القديمة في تنظيرها لظاهرة العدول، حيث تحوّلت البلاغة الأدبية - إنْ صحّ الإطلاق- إلى نظرية في الأسلوب الجميل، ونظرية في الوظيفة الشعرية للخطاب الأدبي بشقيه (الشعري والنثري)؛ فظاهرة العدول البلاغي برهنت على أنها قادرة على مواكبة الدراسات النقدية الحديثة في مقاربتها للأعمال الأدبية، بحجّة أنه لا يوجد أي عمل أدبي في الواقع الفعلي، يمكنه أن يتخلص من قيم الخروج عن مقتضى الظاهر، والإغراب، والتعبير والتخييل وقيم التجاوز والاختلاف بصورة عامة، التي تكسّر قانون اللغة والنصّ اللساني معا، لترتجّ أريحية المتلقي ويُخْرَق أفق توقعه ويخيب انتظاره من القول الأدبي المنعدل عن أصل مفترض، فهذه الحجة هي أسعفت في مدّ الجسور بين مقاربة تراثنا البلاغي والنقدي لظاهرة العدول والمقاربات الشعرية المعاصرة للظاهرة – تنظيرا وتطبيقا. ولئن كان الإقرار بأن الوظيفة الشعرية هي مصطلح انبثق مع النهضة اللسانية الحديثة، وحُيّنَ مع المقاربات الشعرية للخطاب الأدبي(الشعر والسرد)، ولاسيما مع رومان جاكسون- على وجه التحديد- فلا يعدو أن يكون المصطلح إلا مسمى آخر للعدول الأسلوبي، مع مسميات أخرى انطوت على الدّال الواصف" الشعرية"على غرار أدبيّة الخطاب « La littérarité » والسمات الشعرية « La poéticité » والفجوة: مسافة التوتر، و" الشعرية " بمفهومها الضيق. فكلما كان العدول عميقا متصلا بالبنية الدلالية

كان أحفل بالشعرية، فقد مثل العدول - بحقّ- نقطة التماس الحقيقية بين البلاغة والأسلوبية الشعرية، والتي سعت إلى استيجاد الخواص اللغوية المكونة لأدبية الخطاب، والمحدّدة لمظاهره الجمالية؛ فالنص الأدبي من هذه الوجهة لا يعدو أن يكون إلا رسالة لغوية يهيمن عليها مبدأ العدول بمختلف ضروبه وأشكاله لكن في علاقته مع بقية الوظائف اللغوية داخل النسيج اللغوي للخطاب الأدبي في شموليته، فالعدول هو بنية كلية تتحول بوساطته الرسالة اللغوية إلى أثر أدبي، فهو له فاعلية الخلق للشعرية ومؤشر على وجودها.

ولا ريب في أنّ مثل هذا الدفاع عن العدول البلاغي القديم في مقاربة الأعمال الأدبية، ليس سوى ردا على أولئك الدارسين الذين يأبون أن يعترفوا بالصلة بين البلاغة والأدب في أبعاده الجمالية والفنية، على أساسها أن البلاغة العربية القديمة تأسّست ونهضت على مقاربة موضوع " الإقناع والتأثير" في أصناف الخطابات.

كانت هذه جملة من النتائج توصلنا إليها من خلال هذا العمل، والذي أعدُّهُ عملاً متواضعا فتّش عن جزيء من إلكترون واحد ضمن ذرّة التراث الفكري العربي، والذي في الحقيقة يزخر بالكثير من القضايا المسكوت عنها، ولعلّ في بحثنا المتواضع ما يثير مساءلات في التنقيب عنها وإعادة صياغتها بما يتماشى والنمو الفكري والحضاري الراهن.

وأتمنى أن أكون قد وُفقت في هذا البحث المتواضع، وما التوفيق إلا من عند الله.

فهرس المصادر والمراجع

المصادر و المراجع :

القرآن الكريم: رواية ورش عن نافع.

1) المصادر:

1. ابن الأثير،(ضياء الدين)

– المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر تحقيق وتعليق, كامل محمد عويضة,ج1، وج2، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998م.

2. ابن المعتز، (عبد الله)

– كتاب البديع، شرح محمد عبد المنعم الخفاجي، نشر عيسى البابي، القاهرة، (د.ط)، 1975م.

3. ابن جني، (أبو الفتح عثمان)

– الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، ج3، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت(دت).

4. ابن المنقذ، (أسامة)

– البديع في البديع، تحقيق: علي مهنّا– دار الكتب العلميّة، بيروت،(د. ط)، 1987م.

– المحتسب في تبين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، تح:علي النجدي وآخرون، ج1، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة(د.ط)، 1969م.

5. ابن رشد، (أبو الوليد)

تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق: محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة (د ط) 1972م.

6. ابن رشيق، (أبو علي الحسن المسيلي)

. العمدة في محاسن الشّعر وآدابه . تحقيق: محمّد قرقزان . ط 1 . دار المعرفة . بيروت، ط1، 1988م.

7. ابن قتيبة، (أبو محمد عبد الله بن مسلم الدينوري)

– تأويل مشكل القرآن: شرحه ونشره: أحمد صقر، دار التراث، القاهرة،، ط2، 1973م.

8. ابن منظور، (جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم)

– لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د.ط)، 1994م.

9. ابن وهب، (أبو الحسن إسحاق).

– البرهان في وجوه البيان، تحقيق: أحمد مطلوب وخديجة حديثي، منشورات ومطبعة العاني، بغداد (د. ط)، 1967م.

10. ابن يعقوب، (المغربي)

– مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح، (ضمن شروح التلخيص)، دار الإرشاد الإسلامي، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

11. أبو عبيدة، (معمر بن المثنى)

– مجاز القرآن، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1970م.

12. البحتري، (أبو عبادة الوليد عبيد الله) (ت 284 هـ)

– الديوان، شرح يوسف الشيخ محمد ،ج1،دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط)، 1987م.

13. البغدادي، (أبو طاهر محمد بن حيدر)

- خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب، تحقيق محمد بن عبد السلام هارون، ج1، دار الكتاب العربي، القاهرة، (د.ط)، 1967م.

14. البغدادي، (عبد الكريم)

– الإكسير في علم التفسير: تحقيق: عبد القادر حسين، المطبعة النموذجية، القاهرة، (د.ط)، 1997م.

15. الجرجاني، (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن)

– أسرار البلاغة، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط1، 1991م.

– دلائل الإعجاز: قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، (د.ط)، 1991م.

– دلائل الإعجاز: (في علم المعاني): اختار النصوص وقدّم لها: محمّد عزّام، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، (د.ط)، 1989م.

16. الجرجاني (محمد بن علي)

– الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، تحقيق: عبد القادر حسين، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ط)،1982م.

17. الجمحي، (محمد بن سلام)، (ت231 هـ):

– طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي،القاهرة، (د.ط)، 1974م.

18. الخفاجي، (ابن سنان الحلبي)

– كتاب سرّ الفصاحة، تحقيق: علي فودة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1994م.

19. الرازي، (فخر الدين)

– نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق: بكري الشيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، (د.ط), 1985 م .

20. الزّمخشري، (أبو القاسم جار الله محمود بن عمر)

. أساس البلاغة . الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ط 3، 1985م.

21. السكاكي، (أبو يعقوب يوسف محمد بن علي)

– مفتاح العلوم، تحقيق : نعيم زرزور، دار الكتب العلمية , بيروت، ط2، 1987م.

22. العسكري، (أبو هلال):

– كتاب الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، (د.ت)، 1952م.

23. العلوي، (يحي بن همزة)

– الطراز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، راجعه وضبطه جماعة من العلماء، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط)، 1980م.

24. الفارابي، (أبو نصر محمد)

– كتاب الحروف، تح: محمد مهدي، دار المشرق، بيروت، (د.ت)، 1969م.

25. الفيروز آبادي، (مجد الدين محمد بن يعقوب)، (ت 817 هـ)

– القاموس المحيط ، تحقيق : مكتب تحقيق التّراث في مؤسّسة الرّسالة. مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1987م.

26. القرطاجنّي، (أبو الحسن حازم)

. منهاج البلغاء وسراج الأدباء . تح : محمّد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، (د.ط)، 1986م.

27. القرشي، (أبو زيد):

– جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، حققه وضبطه وزاد في شرحه: على محمد البجاوي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط1، (د ت).

28. القزويني، (جلال الدّين محمّد بن عبد الرّحمن الخطيب)

– الإيضاح في علوم البلاغة , قدّم له وبوّبه وشرحه: علي بوملحم، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط2، 1991م.

29. المبرّد، (أبو العباس محمد بن يزيد)، (ت 285 هـ)

– البلاغة، تحقيق: رمضان عبد التوّاب، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط2، 1985م.

30. المتنبي، (أبو الطيب بن الحسين الجعفي)، (ت345 هـ)

– الدّيوان، شرحه وكتب هوامشه: مصطفى سبتي ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1986م.

31. النابغة الذبياني

الدّيوان: قدّم له وبوّبه وشرحه: علي بوملحم، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1991م.

32. امرؤ القيس

– الديوان، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر،(د.ت)، (د.ت).

33. ثعلب، (أبو العبّاس)

– شرح ديوان الخنساء، قدّم له وشرحه: فايز الداية، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1998م.

34. سيبويه، (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر)
– الكتاب، تحقيق وشرح: محمد عبد السّلام هارون، ج1، دار القلم، القاهرة، (د.ط)، 1966م.
35. قدامة، (ابن جعفر):
– نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم الخفاجي، مكتبة الكلّيات الأزهريّة، القاهرة، ط1 ،1978م.

2) المراجع العربية:

1. أبو العدوس، (يوسف)
– الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط1، 2007م.
2. أبو ديب، (كمال)
– في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987م.
3. أدونيس، (علي أحمد سعيد)
– مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979م.
4. الجارم، (علي)، وأمين، (مصطفى)
البلاغة الواضحة،دار المعارف، مصر، ط17، 1964م.
5. الجوة، (أحمد)
– بحوث في الشعريات (مفاهيم واتّجاهات)، مكتبة التسفير، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، صفاقس، تونس، (د.ط)، 2004م.
6. الخطيب، (إبراهيم)
– نظرية المنهج الشكلي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، (د.ط)، 1982م.
7. الزّناد، (الأزهر)
– دروس في البلاغة العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، (د.ط)، 1992م.

8. الزيدي، (توفيق)

– مفهوم الأدبية في التراث النقدي، منشورات عيون ،الدار البيضاء، (د.ط)، 1987م.

9. السدّ، (نور الدّين)

. الأسلوبيّة وتحليل الخطاب (دراسة في النّقد العربي الحديث . تحليل الخطاب السّردي والشّعري)، ج1، ج2، دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع . الجزائر(د.ط)، 2010 م.

10. السّعدني، (مصطفى)

– العدول(أسلوب تراثي في نقد الشعر)، منشأة المعارف،الإسكندرية، (د.ط)،1990 م.

11. الشايب، (أحمد)

– الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط12، 1998م.

12. الطرابلسي، (محمد الهادي)

– مظاهر التفكير الأسلوبي عند العرب، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية – الجامعة التونسية، (د.ط)، 1978م.

13. العاكوب، (علي عيسى)

– التفكير النقدي عند العرب، دار هومة، الجزائر، ط9، 2012م.

14. العمري، (محمد)

– البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول, إفريقيا الشرق, الدار البيضاء, بيروت, ط 2, 2012 م.

15. الغذامي، (عبد الله محمد)

– الخطيئة والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية: نظرية وتطبيق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط6، (د.ت).

16. المسدي، (عبد السلام)

– الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس, ط2، 1982م.

17. بركة، (فاطمة الطّبال)

– النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون (دراسة ونصوص)، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع, بيروت، ط1, 1993م.

18. بن ذريل، (عدنان)

– اللّغة والأسلوب، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، (د.ط)، 1980م.

19. بوحوش، (رابح)

– اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).

20. بوطاجين، (السّعيد)

– التّرجمة والمصطلح (دراسة في إشكاليّة ترجمة المصطلح النّقدي الجديد)، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون . منشورات الاختلاف . بيروت، الجزائر، ط 1، 2009م.

21. جطل، (مصطفى)

. نظام الجملة عند اللّغويين العرب في القرنين الثّاني والثّالث للهجرة، ج2، مطبعة جامعة حلب، 1980م.

22. جماعة من كبار اللغويين العرب:

– المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، توزيع لاروس، (د.ط)، 1989م.

23. حسين، (قاسم عدنان)

– الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، مؤسسة علوم القرآن ،الإمارات،ط1، 1998م.

24. حمودة، (عبد العزيز)

– المرايا المقعرة(نحو نظرية نقدية عربية)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، نشر سلسلة عالم المعرفة، عدد(272)، الكويت، (د. ط)، 2001م.

25. خمري، (حسين)

– شعرية الانزياح، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2001 م.

26. راضي، (عبد الحكيم)

– نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 1992م.

27. سليمان، (فتح الله أحمد)

– الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 2004م.

28. صمود، (حمادي)

– التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس (مشروع قراءة)، منشورات كلية الآداب، منوبة، تونس، ط2، 1994م.

29. طبل، (حسن)

– أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ط)، 1998م.

30. عبد البديع، (لطفي)

. التّركيب اللّغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا)، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مكتبة لبنان ناشرون، القاهرة، بيروت، (د.ط)، 1997م.

31. عبد التوّاب، (رمضان)

. فصول في فقه العربيّة، مكتبة الخانجي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط5، 1999م .

32.عبد المطلب، (محمد)

– البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 1994م.

– جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، مكتبة الحرية الحديثة، القاهرة، (د.ط)، 1984م.

– قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 1995م.

33. عثماني، (الميلود):

– شعرية تودروف، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، 1990م.

34. عزّام، (محمد):

– الأسلوبية منهجا نقديا، دار الآفاق، بيروت، ط1، 1989م.

– المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار المشرق العربي، دمشق، (د.ط)، (د.ت).

35. عصفور، (جابر):

– الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (د.ط)،1992م.

– مفهوم الشّعر(دراسة في التّراث النّقدي)، دار التّنوير، بيروت، ط3، 1999م.

36. عكاوي، (إنعام فوّال)

– المعجم المفصل في علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، مراجعة: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2 1996م.

37. علوش، (سعيد)

– معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1999 م.

38.عنّاني، (محمّد)

. المصطلحات الأدبيّة الحديثة، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، لونجمان، القاهرة، ط3، 2003م.

39.عيّاشي، (منذر)

– مقالات في الأسلوبيّة، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، (د.ط)، 1990م.

40. عيد، (رجاء)

– البحث الأسلوبي (معاصرة وتراث)، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (د.ط)، 1993م.

41. فضل، (صلاح)

– علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، (د.ط)، 1985م.

– نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة ط3، بيروت، 1985م.

– بلاغة الخطاب وعلم النصّ، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد(164)، 1992م.

– شفرات النص، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1990م.

– مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، (د.ط)، 2002م.

42. محمد، (السيد إبراهيم)

– الضرورة الشعرية، (دراسة أسلوبية)، دار الأندلس، بيروت، (د.ط)، 1983م.

43. مرتاض، (عبد المالك)

– شعرية القصيدة، قصيدة القراءة – تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، دار المنتخب العربي، بيروت، ط1، 1994م.

44. مشبال، (محمّد)

. البلاغة والأصول(دراسة في أسس التّفكير البلاغي العربي – نموذج ابن جني)، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، بيروت، (د.ط)، 2007م.

45. مصلوح، (سعد):

– الأسلوب دراسة لغوية إحصائيّة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، (د.ت).

46. مندور، (محمّد):

– في الأدب والنّقد، دار نهضة مصر، القاهرة، ط 5 ، (د. ت).

47. موسى صالح، (بشرى)

– نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، دار الشّؤون الثّقافيّة، بغداد، (د.ط)، 1999م.

48. ناظم، (حسن)

– مفاهيم الشعرية(دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، (د.ط)، 1994م.

49. وغليسي، (يوسف):

– إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2008م.

50. وهبة، (مجدي)، المهندس، (كامل)

– معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مكتبة لبنان، بيروت، (د.ط)، 1999م.

51. ويس، (أحمد محمد)

– الانزياح في التراث النقدي والبلاغي (دراسة)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2002م.

52. يوسف، (أحمد)

– القراءة النسقيّة (سلطة ووهم المحايثة)، الدّار العربيّة للعلوم . ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر . ط 1، 2007م.

3) **<u>المراجع المترجمة:</u>**

1. أرسطو، (طاليس):

– فنّ الشّعر، ترجمة عبد الرّحمن بدوي، دار الثّقافة، بيروت ،ط2، 1973م.

2. إيفانكوس، (خوسيه ماريا بوثويلو)

– نظريّة اللّغة الأدبيّة، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة،(د.ط)،1992م.

3. بليث، (هنريش)

– البلاغة والأسلوبيّة (نحو نموذج سيميائي لتحليل النص)، ترجمة وتقديم: محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدّار البيضاء، (د.ط)، 1989م .

4. تودوروف، (تزفيطان)

– الشّعريّة، ترجمة: شكري المبحوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م.

5. ثورن

– النحو التوليدي والتحليل الأسلوبي، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، بيروت، ط1، 1993م.

6. جاكبسون، (رومان)

– قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988م.

7. ريفاتير، (ميشال)

– معايير تحليل الأسلوب، ترجمة: حميد لحميداني، منشورات دراسات سال، المغرب، (د.ط)، 1993م.

8. غيرو، (بيير)

– الأسلوب والأسلوبيّة، تر: منذر عيّاشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، (د.ط)،(د.ت).

9. كريزويل، (إديث)

– عصر البنيوية من لفي شتراوسل إلى فوكو. ترجمة: جابر عصفور، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د.ط)، 1985م.

10. كوهين، (جون)

– اللغة العليا (النظرية الشعرية). ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1999م.

– بنية اللّغة الشّعريّة، ترجمة: محمّد الولي ومحمّد العمري، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، ط1، 1986م.

11. مورو، (فرانسوا)

– البلاغة (المدخل لدراسة الصورة البيانية)، ترجمة: محمد الولي وعائشة جرير، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2003م.

12. مونان، (جورج)

– مفاتيح الألسنية، ترجمة: الطيب البكوش، منشورات سعيدان، تونس، (د.ط)، 1994م.

4) <u>الدوريات والمخطوطات:</u>

1. إسماعيل، (عزّ الدّين)

. جماليّات الالتفات، بحث ضمن: قراءة جديدة لتراثنا النّقدي، النّادي الأدبي الثّقافي، جدّة، السعودية، المجلّد الأخير، 1988 م.

2. التجديتي، (إنزار)

– نظرية الانزياح عند جون كوهين، مجلة دراسات سيميائية أدبيّة لسانيّة، المغرب، عدد(1)، خريف 1987م.

3. المسدّي، (عبد السّلام)

– الأسلوبيّة وقيم التّباين, مجلة الموقف الأدبي, دمشق، عدد 201، 1989م.

– مدخل إلى النّقد الحديث, أشغال ندوة اللّسانيات واللّغة العربيّة، تونس، سلسلة اللسانيات، عدد(04)، عام 1985م.

4. صولة، (عبد الله)

– فكرة العدول في البحوث النقدية المعاصرة، مجلة دراسات سيميائية أدبيّة لسانيّة، المغرب، عدد(01)، خريف 1987م.

5. كحيل، (بشير)

– الكناية في البلاغة العربية، رسالة دكتوراه (مخطوط)، جامعة باجي مختار، عنابة، 2001–2002م.

6. كلينكنبرغ، (جون ماري)

– من الأسلوبيّة إلى الشّعريّة، ترجمة: فريدة الكتاني، مجلة علامات في النّقد، النّادي الثّقافي، السّعوديّة، مجلد (09)، عدد(33)، عام 1999م.

7. موكاروفسكي، (يان)

– اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ترجمة: ألفت الروبي، مجلة فصول، القاهرة ، مج(05)، عدد(01)، سنة 1984م.

5) <u>المراجع الأجنبية:</u>

1. Mounin (George) et autres: dictionnaire de la linguistique, puf, paris, 1974.

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
مقدمة	أ- خ
مدخـــــل إلى (العدول في ضوء الأسلوبية المعاصرة –من الرؤية إلى الإجراء)	4-33
الفصل الأول: مستويات العدول في فضاء التراث البلاغي والنقدي العربي.....	35-75
1- العدول الصوتي.....	35
أ- الضرورة الشعرية.....	36
ب- التحريف.....	42
2- العدول التركيبي.....	46
أ- التقديم والتأخير.....	46
ب- الالتفات.....	55
3- العدول الدلالي.....	62
أ- التشبيه.....	64
ب- الاستعارة.....	68
ج- الكناية.....	72
الفصل الثاني: العدول في الدراسات النقدية المعاصرة.....	76-111
تمهيد.....	77
أوّلا- العدول وتعدّد المصطلح.....	81
1- العدول.....	84
2- الانزياح.....	88
3- الانحراف.....	91
ثانيا- أشكال العدول في الدّراسات الأسلوبيّة المعاصرة.....	96
1- العدول الصوتي.....	98
2- العدول التركيبي.....	102
3- العدول الدلالي.....	105
الفصل الثالث: الشعرية والعدول	75-112
تمهيد.....	114
1- مفهوم الشعرية.....	115
2- أدبيّة الخطاب.....	127
الخاتمة.....	147
فهرس المصادر والمراجع.....	154
فهرس الموضوعات.....	167