مجلة كلية الآداب بقنا (دورية أكاديمية علمية محكمة)

شِعْريّةُ الانْزِياحِ في سِينيَّةِ البُحْتُرِيّ

د. آية محمد حلمي السيد البادي

مدرس الأدب العربيّ القديم

كلية الآداب – جامعة كفر الشيخ

DOI: 10.21608/qarts.2022.139931.1443

مجلة كلية الآداب بقنا – جامعة جنوب الوادي – العدد (٥٦) يوليو ٢٠٢٢

الترقيم الدولي الموحد للنسخة المطبوعة ISSN: 1110-614X

الترقيم الدولي الموحد للنسخة الإلكترونية ISSN: 1110-709X

موقع المجلة الإلكتروني: https://qarts.journals.ekb.eg

شِعْريّةُ الانْزِياحِ في سِينيَّةِ البُحْتُرِيّ

الملخص:

تُعَدُّ سينية البحتري المشهورة واحدة من عيون الشعر العربي القديم، وقد قام البحث بدراستها واستجلاء جمالياتها من خلال شعرية الانزياح فيها، فالانزياح يشكل قيمة فنية مكثفة للحدث والرؤيا الشعرية، وقد اتخذه بعض النقاد لتمييز اللغة الشعرية عن اللغة المعيارية، لذا يهدف البحث من خلال المنهج الوصفي إلى تناول شعرية الانزياح في سينية البحتري، واستجلاء أبعادها الجمالية وفاعليتها الدلالية على نحو يكسبها طاقات إيحائية جديدة تتغلغل في عمق المعنى، عن طريق التجليات الانزياحية. وقد تناولت الدراسة مفهوم الشعرية عند النقاد القدامى والفلاسفة، كما تناولته عند الغرب والمحدثين العرب، ثم عرفت الانزياح وأنواعه، والسينية، وقائلها، كل ذلك من خلال المبحث النظري، ثم جاء المبحث التطبيقي ليعالج شعرية السينية وأدبيتها وجمالياتها من خلال الانزياحات المختلفة (الانزياح الصوتي والانزياح التركيبي والانزياح الإسنادي والانزياح الاستدلالي) ومدى إسهام كل نوع من القيام بدوره حول الناحية الدلالية والناحية الجمالية في النص.

الكلمات المفتاحية: الشعرية؛ شعرية الانزياح؛ سينية البحتري.

مقدمة:

الحمد لله فاتحة كل خير وتمام كل نعمة، أحمده سبحانه وتعالى حمد الشاكرين، وأصلي وأسلم على النبي الأمين؛ محمد صلى الله عليه وسلم، وعلى آله وصحبه أجمعين وبعد،،،

فيسعى هذا البحث إلى استجلاء شعرية الانزياح وإبراز جمالياته من خلال سينية البحتري في وصف إيوان كسرى، عن طريق توظيف الأدوات الفنية التي يمتلكها الشاعر من مستويات صوتية وتركيبية ودلالية وغير ذلك من ملامح التوظيف الشعري لهذه الظاهرة الأسلوبية المهمة.

ولما كانت الشعرية من المصطلحات النقدية القديمة والحديثة التي أثارت كثيرًا من النقاد والباحثين عبر العصور المختلفة، ونظرًا لقيمتها الأدبية والعلمية فقد وقع عليها اختيارنا لتكون موضوعًا لدراستنا الموسومة بـ"شعرية الانزياح في سينية البحتري"، وكان وراء اختيار هذا الموضوع دوافع لعل أهمها الرغبة في تناول الشعرية بصفة عامة، وشعرية الانزياح بصفة خاصة، وكذلك إعجابنا بشعر البحتري بوجه عام، وسينيته على وجه الخصوص، والقيام بتحليلها، وإبراز جماليات الانزياح من خلالها.

وقد جاءت هذه الدراسة في مبحثين: الأول وهو مبحث نظري عقده الباحث لاستجلاء مصطلح الشعرية قديمًا وحديثًا وعند الفلاسفة والنقاد العرب، ومن وجهة نظر الغرب قديمًا وحديثًا أيضًا، وكذلك بيان المقصود بكل من: الشعرية والانزياح والسينية وأخيرًا البحتري الشاعر.

أما المبحث الثاني فقد خصصه الباحث للجانب التطبيقي لشعرية الانزياح في سينية البحتري، والكشف عن جماليات هذه الظاهرة من خلال تحليل الخصائص الفنية والجمالية الناتجة عن توظيف الانزياح شعريًا في هذه السينية عن طريق مستوياته المختلفة.

وقد اعتمدنا المنهج الوصفي لقيام هذه الدراسة، فهو يصف الظاهرة ويفك رموز النص وكلماته، وهو يقوم أيضًا على التحليل والإحصاء الذي يرصد كافة الظواهر الصوتية والتركيبية والدلالية في النص.

ثم انتهينا إلى رصد النتائج التي توصل إليها البحث، وختمنا بأهم المصادر والمراجع التي اتكأ عليها، فإن نال القبول والاستحسان فبها ونعمت، وإن كانت الأخرى فحسبي أنني اجتهدت.

المبحث الأول: الجانب النظري

الشعرية:

وهي تعني أدبية النص، ويقصد بالأدبية هنا مجموع العناصر التي تجعل العمل الأدبي أدبيًا، فهي تتجه إلى المظاهر اللغوية في الأدب، أي إلى البنى (الصوتية والنحوية والدلالية) لوصف العلاقات القائمة بينها، بشرط ألا ينسى الدارس أنه أمام نص أدبي، وليس نصًا يستعمل اللغة المعيارية العادية، أي أن الشعرية هي العلم الذي يدرس مستويات التحليل الأدبي، وتحاول استظهار مكونات النص، ووظيفته الاتصالية والجمالية.

تعد الشعرية من أهم موضوعات النقد الأدبي التي اهتم بها الفكر الغربي قديمًا وحديثًا، وتعود أصولها إلى اليونانيين، حيث جاءت مرتبطة بالمحاكاة عند أفلاطون، وتحدث عنها أرسطو وربطها بالمحاكاة أيضا، حيث يرى أن الفن محاكاة، لكن محاكاة أرسطو تتجه إلى الطبيعة، في حين أن محاكاة أفلاطون تنطلق من عالم المثل، وقد تناول أرسطو موضوع الشعرية في كتاب "فن الشعر" وتعني عنده الإبداع الذي يعتمد على التركيب والتشكيل.

أما النقاد والفلاسفة العرب قديمًا فقد تحدثوا عن الشعرية أيضًا، فظهرت في نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني[1]، والتوسع في العبارة... عند الفارابي[2]، وتظهر عنده

---

[1] **عبد القاهر الجرجاني: كتاب دلائل الإعجاز، تعليق: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ط ٣، ١٩٩٢م، ص ٤٩.**

[2] **الفارابي: كتاب الحروف، تحقيق: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٩٠م، ص١٤١.**

جلية عندما يفرق بين الشعر والقول الشعري[٣]، وتتمثل عند حازم القرطاجني في الأقاويل الشعرية[٤]، ومن ثم يتضح أن الشعرية مصطلح قديم معاصر يستعمل كثيرًا في الأوساط الأدبية، وقد عرب بمصطلحات أخرى منها: الشعرية، والإنشائية، وفن الشعر، والإبداع، والبوطيقا، وهو يعني قوانين الخطاب الشعري، أو القوانين التي تحكم عملية الإبداع[٥].

وأما مصطلح الشعرية عند نقاد الغرب في العصر الحديث فيمكننا أن نقف عليها عند كل من: رومان ياكبسون وتودروف وجون كوهن. أما الأول فقد قدم لنا كتابًا بعنوان "قضايا الشعرية"، تحدث من خلاله عن تعريف الشعرية ووظيفتها في العمل الأدبي وخاصة الشعر، معتمدًا على أن الشعرية جزء لا يتجزأ من علم اللغة، وقد عبر عنها بقوله: "إن موضوع الشعرية هو قبل كل شيء الإجابة عن السؤال الآتي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرًا فنيًا[٦]؟".

وهذا يعني أن ياكبسون ابتدع الشعرية انطلاقًا من مبدأ لساني، فبعبوره الدائم للحدود التي كان من المفترض أن يقف عندها الباحث في الشعرية، وحّد الأشكال الأكثر حيوية في الأدب كتعدد المعاني والاستبدالات ونظامها.

وهكذا وجدنا ياكبسون يولي اللغة اهتمامًا خاصًا في كل تنوع وظائفها، فالشعرية عنده ضرب من ضروب اللغة، وفيه تظهر كل الاستنطاقات الجمالية الممكنة داخل

---

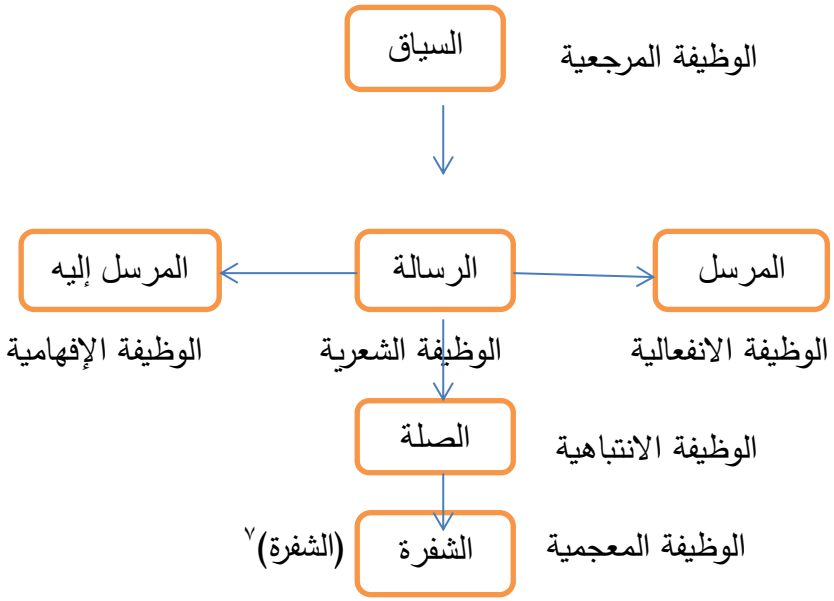
[٣] الفارابي: جوامع الشعر، تحقيق: محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٩٧١م، ص١٧٢.

[٤] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط٣، ٢٠٠٨م، ص١٠٥.

[٥] خليل الموسى: جماليات الشعرية، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٨، ص١٤١.

[٦] ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٠م، ص٢٣-٢٤.

اللغة، ومن ثم فإن ياكبسون يولي الخطاب الشعري باهتمام بالغ دون غيره من أنواع الخطاب، لأنه يتميز بالوظيفة الشعرية في المقام الأول، فهذه الوظيفة تهيمن على الفعل اللغوي المميز، مع الأخذ في الاعتبار بأنه لا يلغي الوظائف اللغوية الأخرى فهي تنهض بدور ثانوي كما في الشكل الآتي:



أما تودروف فقد ركز في كتابه "الشعرية" على البنيات الكامنة في الخطاب الأدبي؛ أي شرح جوهر الأدبية أكثر من شرح مغزى النصوص الأدبية، ومن ثم فهو يختلف عن ياكبسون، لأن تودروف يحدد موضوع اللسانيات باللغة نفسها، في حين يخص موضوع الشعرية بالخطاب، ولا يتحقق ذلك إلا في قدرة ذلك الخطاب على إيقاظ المشاعر الجمالية في المتلقي ومخالفة كل التوقعات، وإثارة الدهشة، وخلق الحس بالمفارقة، وبعث اللذة، وإثارة التعجب، وخلق التوتر والمفاجأة، وبعث لغة جديدة تهدم المألوف لتبني على أنقاضه

[٧] **يوسف وغليس: الشعريات والسرديات(قراءة اصطلاحية في حدود المفاهيم)، دار أقطاب الفكر، قسنطينة، الجزائر، ط٢٠٠٦، ١٩/١.**

لغة شعرية، وكأنها توقع في نظام اللغة اضطرابًا ليصبح انتظامًا جديدًا، ويحدث في نفس المتلقي وقعًا لذيذًا، وهذه هي بعض ملامح الشعرية وفقًا للتصورات والمفاهيم الغربية[٨].

وقد حاول تودروف حصر مفهوم الشعرية فيما يلي من معانٍ:

١- كل نظرية داخلية للأدب.

٢- مجموع الإمكانات الأدبية (الثيماتيكية، التركيبية، الأسلوبية) التي يتبناها كاتب ما.

٣- كل إحالة على الترميزات المعيارية الإجبارية لمدرسة ما[٩].

والشعرية بهذه المعاني تكشف عن القوانين الجمالية، ومن ثم فإن لغة الشعر تختلف عن لغة النثر، فالشعر يقدم متعةً جماليةً عاليةً، ولذلك كان معيار الشعرية مختلفًا بين فكرة المحاكاة الأرسطية والتعبيرات الرومانسية والكتابة الآنية السوريالية، والانزياحية عند جون كوهن، والتماثلية عند ياكبسون، والتناص عند كريستيفا وجنيت، والنص المفتوح عند بارت وإيكو وتودروف، والاختلاف والتأصيل عند دريدا[١٠].

إذن يرى تودروف أن موضوع الشعرية ليس العمل الأدبي في حد ذاته، وإنما خصائص الخطاب النوعي، "وأن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي، بل بالأدب الممكن،

---

[٨] إبراهيم عبد المنعم إبراهيم: بحوث في الشعرية وتطبيقاتها عند المتنبي، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٨م ص٢٥

[٩] تودروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاءسلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٠، ص١٣٢-١٣٤.

[١٠] د. خليل الموسى: جماليات الشعرية، ص٢٨١.

وبعبارة أخرى يعني بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي؛ أي الأدبية"[١١].

أما الشعرية عند جون كوهن فتعني علم الأسلوب الشعري[١٢]، فالأسلوب هو كل ما ليس شائعًا ولا عاديًا ولا مطابقًا للمعيار العام المألوف[١٣]، ولعل الملمح الأساسي الذي تقوم عليه شعرية كوهن هو مبدأ الانزياح الشعري، وهو يقوم عنده على ثلاثة مستويات كبرى؛ المستوى التركيبي، الصوتي، والدلالي، مع حرصه الشديد على تضافر المستويين الصوتي والدلالي في الحكم على شعرية النصوص، بحيث لم يكن التمييز بين الشعر والنثر إلا من خلال تضافر هذين المستويين، فالشعرية عنده تقتضي أن تخرج عن اللغة العادية إلى الانحراف والانزياح، ولذلك تبحث الشعرية عنده في تمييز الأساليب، وتقوم على مبدأ الانزياحات الأسلوبية[١٤].

وأما الشعرية عند العرب فقد عرفوها منذ العصور القديمة بمجموعة من المصطلحات، فمنهم من سماها بصناعة الشعر، أو نظم الكلام، أو عمود الشعر، ولذلك نجد حسين جمعة قد نسب نشأتها إلى العرب بقوله:" إن جملة من المصطلحات النقدية التي اخترعها العرب القدماء نسبت إلى الغرب، وتجاهلت حركة النقد الحديث أصحابها الحقيقيين كالشعرية"[١٥].

---

[١١] تودروف: الشعرية، ص٢٣.

[١٢] جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر،ط١، ص١٥.

[١٣] السابق، الصفحة نفسها.

[١٤] بشير ثادريريث: رحيق الشعرية الحداثية، مطبعة ميزوار، دط، دت، ص٧١.

[١٥] حسن جمعة: المعيار في النقد الأدبي(دراسة في نقد النقد للأدب القديم وللتناص)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣، ص٢١.

ولعل أول من أشار إليها قديمًا الجاحظ عندما قسم الشعراء إلى نوعين؛ عرب ومولدين، ورأى أن الشعراء العرب أكثر شعرية من الشعراء المولدين، وأن الشعر الجيد يكمن في الإجادة وحسن الصياغة[١٦].

ثم نجد عبد القاهر الجرجاني يتحدث عن الشعرية ويربطها بنظرية النظم من خلال كتابيه؛ دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة، حيث وضع هذه النظرية واعتبرها مصطلحًا للشعرية، فيقرر أن الشعرية هي: "طريقة إثبات المعنى، وأن اكتشاف الشعرية لا يتم بالسماع وحده وإنما يجب النظر إلى النص".[١٧] ويسوق حازم القرطاجني تعريفًا للشعرية بقوله: "إن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ كيفما اتفق"[١٨]. وقد وافق أبو هلال العسكري الجاحظ في أن الشعر ضرب من النسيج والصياغة وإكساء اللفظ للمعنى ضمن الأطر الفنية التي تجعل له قيمة فنية، حيث يقول: "إذا أردت أن تعمل شعرًا فأحضر المعاني التي نظمها فكرك، وأخطرها على قلبك .....". [١٩] ورأى ابن رشيق أن شعرية النص تكمن في الجمع بين المطبوع والمصنوع، ويأتي ابن طباطبا فيعتمد في تعريف الشعر على الموسيقى التي تقوم على العروض إضافة إلى المعنى.

---

[١٦] عمرو بن بحر أبو عثمان الجاحظ: الحيوان، تحقيق: يحيى الشامي، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط ٢، ١٩٩٠، ج٣، ص٤٠٨.

[١٧] مشري بن خليفة: الشعرية العربية(مرجعيتها وإبداعاتها النصية)، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠١١، ص٢٤.

[١٨] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية(دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤، ص١٢.

[١٩] أبو هلال العسكري: الصناعتين، تقيق: علي البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة ١٩٥٢م، ط١ ، ص٢٩١.

وأما علماء العرب المحدثين فقد تناولوا الشعرية في أبحاث ومؤلفات، فقد حصرها أحمد مطلوب في اتجاهين؛ الأول: فن الشعر وأصوله التي تتبع للوصول إلى شعر يدل على شاعرية ذات تميز وحضور، والثاني: الطاقة المتفجرة في الكلام المتميز بقدرته على الانزياح، والتفرد، وخلق حالة من التوتر[٢٠].

وهناك بعض الأعمال التي دارت حول الشعرية العربية في التراث النقدي، مثل دراسة جابر عصفور في مفهوم الشعر، ودراسة توفيق الزيدي في مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، وعمل أدونيس في الشعرية العربية، وعمل كمال أبو ديب في الشعرية، ويضاف إلى الأعمال السابقة بعض الأعمال التطبيقية الأخرى مثل عمل محمد العمري في تحليل الخطاب الشعري، وحسن البنا عز الدين في شعرية الحرب عند العرب قبل الإسلام؛ قصيدة الظعائن نموذجا، أو غير ذلك من الأعمال الكثيرة[٢١].

وسر الشعرية كما يقول أدونيس هو أن تظل دائمًا كلامًا ضد الكلام، لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة، ومعنى آخر. كما يؤكد محمد بنيس على أن "الشعرية العربية لم تنحصر في الشعر بمفرده، بل غدا الحضور الشعري ممكنًا في النص الأدبي؛

---

[٢٠] أحمد مطلوب: الشعرية، مجلة المجمع العلمي، م ٤٠، ج ٣، بغداد ١٩٨٩م، ص٤٥.

[٢١] ينظر مثلا: رشيد يحياوي، الشعرية العربية، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩١م، جريدي سليم: شاعرية المكان، دار العلم للطباعة والنشر، جدة ١٩٩٢م، عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤، ١٩٩٨م.، حسن البنا عز الدين: الشعرية والثقافة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ٢٠٠٣م، د. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٦م، د. صلاح فضل: النظرية البنائية، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٥م، عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس ١٩٨٧م.، حسن ناظم: مفاهيم شعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.

شعره ونثره، وسواء كانت الشعرية اتساعًا أو انحرافًا أو عدولاً أو انزياحًا أو تجاوزًا فهي في الشعر والنثر، تبدو أكثر وجودًا في أحدهما كلما كان الكلام أكثر انحرافًا عن المعيار. فكلما ازدادت نسبة التجاوزية كانت أقرب إلى جوهر الشعر بوصفه الفن المعروف"[٢٢]، وهذه التجاوزية اتسعت دائرتها فطالت كلاً من: الشكل، واللغة، والصورة، والإيقاع.

نحن إذن أمام ظاهرة أدبية فنية لغوية، تعددت أسماؤها، ويعنون بها: "أن هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عمومه، وإنما أدبيته، أي تلك العناصر التي تجعل منه عملاً أدبيًا"[٢٣]، وهي تركز على الطاقة اللغوية الكامنة في النص، وليس موضوع الشعرية هو اللغة على وجه العموم، وإنما شكل خاص من أشكالها، فالشاعر "يُعدُّ شاعرًا لا لأنه فكر أو أحس ولكن لأنه عبر، وهو ليس مبدع أفكار، وإنما هو مبدع كلمات، وكل عبقريته تكمن في اختراع اللغة"[٢٤]، وإنما يقصد باختراع اللغة في هذا النص اللغة التي تجعل الشاعر عبقريًا، والطريقة التي يعبر بها عن الأشياء، وهذه الطريقة تجرنا إلى الحديث عن السمات العامة التي ينبغي أن تتوفر في اللغة الشعرية، ومنها: بعث لغة جديدة تهدم المألوف لتبني على أنقاضه لغة شعرية، وكذلك الطابع الإيحائي الذي تعجز عنه اللغة العادية السطحية أو التقريرية، وكذلك الغموض الذي لا يصل إلى درجة اللبس، يضاف إلى ذلك المفارقة التي تنبع من مجاوزة الواقع والابتعاد عن معجمية اللغة، والانفعالية بما تحمله من شحنات عاطفية، والموسيقية، والفردية، والانحراف أو العدول أو الانزياح،

[٢٢] علاء الدين رمضان: القصيدة العربية المعاصرة وتحولات النمط، التشكيل والدلالة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط ٢٠١٩م، ص٢٢٨.

[٢٣] د. صلاح فضل: نظرية البنائية، ص٦٠.

[٢٤] جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص١٧.

وكل هذه سمات سوف نأتي عليها أو بعضها في الجانب التطبيقي لسينية البحتري مع باقي عناصر الجمال الفني الأخرى مثل الصورة والموسيقى.

والخلاصة أن الشعرية تعد بمثابة القوانين الظاهرة والخفية التي تجعل من الشعر شعرًا، وهدفها تزويد النقد بمعايير وقوانين تضبط الخطاب الأدبي، وتجعله متميزًا عن بقية أنواع الخطاب. ومهما تعددت التعريفات، وتنوعت الآراء، فإن الشعرية خصيصة تتواجد في العمل الأدبي لتكون العلامة الفارقة بين الأدبي وغير الأدبي بوصفها انتهاكًا أو خرقًا لسنن الكلام العادي.

الانزياح:

يعد الانزياح (Deviation) من الظواهر الأسلوبية التي ظهرت في النقد الأدبي الحديث، في سياق الاهتمام ببنية اللغة الشعرية، واستخدام ممكنات اللغة في بناء الأسلوب الشعري، حيث تنحرف اللغة الشعرية عن المعيار المتعارف عليه لدى المتلقي، ونظرًا لطغيان هذه الظاهرة في القصيدة الحديثة، فقد عدها جون كوهن السمة التي تخلق شعرية الشعر من حيث هي "الشرط الضروري لكل شعر"[٢٥].

وبعد استطلاع معاجم اللغة المختلفة حول المعنى اللغوي للانزياح تبين أنه لا يخرج عن معنى الزوال والتنحي والتباعد وذهاب الشيء والتفرق، وهو ما يتفق مع المعنى الاصطلاحي لمفهوم الانزياح الذي يعرفه بعضهم بأنه "خروج التعبير عن السائد أو المتعارف عليه قياسا في الاستعمال، رؤيةً وصياغةً وتركيبًا"[٢٦].

[٢٥] **جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص٢٠.**

[٢٦] **نعيم اليافي: أطياف الوجه الواحد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧م، ص٩٢.**

والانزياح مثل كثير من المصطلحات الأسلوبية لها جذور قديمة، فقد ورد عن العرب بمعنى العدول والتوسع، فقد جاء عن ابن جني: وإنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة، وهي: الاتساع، والتوكيد، والتشبيه. فإن عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة ألبته. ورأى ابن الأثير أن المجاز ينقسم إلى توسع في الكلام، وتشبيه، واستعارة، ولا يخرج عن أحد هذه الأقسام الثلاثة، فأيهما وجد كان مجازًا.

كما لجأ العرب إلى التخلي عن التراتب، وكسر القاعدة، وتجاوز المعيار، ورأى ابن جني: أن معظم ذلك إنما هو الحذف، والزيادة، والتقديم، والتأخير، والحمل على المعنى، والتحريف. كما مارست العرب الحذف وهو من صور العدول عن المألوف، واختراقه والخروج عنه، وقد حذفت العرب الجملة، والمفرد، والحرف، والحركة. وليس شيء من ذلك إلا عن دليل عليه. وإلا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته.

ولعل مفهوم الانزياح قد أكسب الدراسات الأسلوبية ثراءً في التحليل، إذ تتعامل المقاييس الاختيارية والتوزيعية على مبدئه، فتتكاثف السمات الأسلوبية، وفي ضوئه يمكن إعادة وصف كثير من التحليلات البلاغية العربية، فمن ذلك تضمين الحروف أي استعمال بعضها مكان بعض[٢٧].

ولم يكن الانزياح وليد الأسلوبية الحديثة، فقد عرفته البلاغة القديمة تحت ما يسمى بالعدول، والتوسع، أو ما يسمى بالمجاز والاستعارة والتقديم والتأخير والحذف والزيادة[٢٨].

---

[٢٧] **عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، ص١٦٤.**

[٢٨] **عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، شرح وتعليق وتحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، وعبد العزيز شرف، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص٤٤، ٣٢٩، ٣٦٨.**

ويعد الالتفات انزياحًا عبر طرائق التحدث: الخطاب، والغيبة، والتكلم وفي التعليل لبلاغة الالتفات يلحظ الزمخشري أن العدول من أسلوب إلى أسلوب فيه إيقاظ للسامع، وتطرية له بنقله من خطاب إلى خطاب آخر تنشيطًا له في الاستماع، واستمالة له في الإصغاء.

وأما الأسلوبية الحديثة فقد عرفت الانزياح تحت عدة تعابير منها: "التجاوز والمخالفة والانتهاك والتحريف والإزاحة والانكسار والمفارقة والاختلاف والتغريب وفجوة التوتر"[٢٩]، في حين يرى جون كوهن أن الانزياح الشعري هو "انحراف عن قانون اللغة، ولكنه ليس انزياحًا عشوائيًا، فالانزياح شرط مهم لكل شعر، فلا يخلو الشعر من الانزياح"[٣٠].

والانزياح حالة تحول تحدث بين طرفين، وهو أخص ما في الأسلوب من خصائص، وإذا كان الحديث عنه أو البحث فيه لا يخرج عن تحديد المعيار، سواء أكان المعيار الذي يخرج عنه الأسلوب، أم معيار الانزياح في ذاته. وإذا كان المعيار(القاعدة)، هو أداة الباحث والناقد في الحكم على الأثر الأدبي أو الفني؛ من خلال مجموعة من الضوابط التي تحكم ذلك؛ فإن النقد الأدبي والفني قد اعتبر كمال الجمال في الخروج عن هذا المعيار أحيانًا.

والانزياح في الشعر خطأ متعمد يستهدف من ورائه الوقوف على تصحيحه الخاص، وغاياته في معظمها نفسية جمالية، تهدف إلى شد انتباه المتلقي وإثارته، وإضافة صورة إيحائية إضافية على الموضوع تعبر عن مواطن جمالية خفية في النص، لا يدركها إلا المختص، زيادة على المعاني المعجمية المألوفة الظاهرة، وهذه الوظيفة الانفعالية التي

---

[٢٩] عصام قصبجي وأحمد ويس: وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، مجلة بحوث، جامعة حلب، ع٢٨،ص٦٤، ٦٥.

[٣٠] جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص١٩٢.

تثيرها اللغة الأدبية بانزياحها عن النسق المثالي المألوف تحدث ما يسمى عند رولان بارت بـ (لذة النص).

وفي النهاية يمكن القول بأن كل عدول لا يعد انزياحًا ما لم يحدث أمرًا خفيًا عن تفكير المتلقي ويخالف توقعاته، أو بالأحرى ما لم تتحقق غايات الانزياح التي اشترطها النقاد، وعلى الرغم من كثرة أساليب تحسس مواطن الشعرية في النص الشعري من خلال الانزياح بوصفه ظاهرة أسلوبية تعني خروج التعبير عن السائد أو المتعارف عليه قياسًا في الاستعمال؛ رؤيةً ولغةً وصياغةً وتركيبًا...الخ. وسوف يقف الباحث على شعرية الانزياح في سينية البحتري عبر مستوياته المختلفة، وهذا يتبعه بالضرورة اتساع في الدلالة وارتفاع أفق التوقع.

السينية:

تُعَدُّ سينية البحتري عروس شعره بصفةٍ عامةٍ، ونموذج إجادته في فن الوصف على وجه الخصوص، فقد ذكر أبو هلال العسكري عن الصولي قال: سمعت عبد الله بن المعتز يقول: لو لم يكن للبحتري إلا قصيدته السينية في وصف إيوان كسرى، فليس للعرب سينية مثلها، وقصيدته في البركة، واعتذاراته في قصائده إلى الفتح التي ليس للعرب بعد اعتذارات النابغة إلى النعمان مثلها، وقصيدته في دينار بن عبد الله، لكان أشعر الناس في زمانه، فكيف إذا أضيف إلى هذا صفاء مدحه ورقة تشبيهه[٣١].

نالت سينية البحتري شهرة عظيمة قديمًا وحديثًا، فهي تمثل اتجاهًا جديدًا هو العناية بالآثار الباقية للأمم السالفة[٣٢]، وقد أجاد فيها البحتري، لأنه لم يقلها زلفى لحاكم، أو تقربًا

[٣١] **حسن كامل الصيرفي: مقدمة ديوان البحتري، ص٩.**

[٣٢] **د. عبده قلقيلة: خط سير الأدب العربي، دار الفكر العربي، ط ٢، ص١٧٥**

لرئيس، أو طمعًا في عطاء، أو غير ذلك، وإنما جعل موضوعها خالصًا للحقيقة، وما أصدق ابن المعتز في قوله: "ليس للعرب سينية مثلها".

وإذا كان وصف الديار والبكاء عليها عادةً عربيةً قديمةً فإننا لم نجد شاعرًا توسع فيها مثلما توسع البحتري، فقد بلغت السينية ستة وخمسين بيتًا، منها عشرة أبيات يذكر فيها حاله ويشكو دهره، وستة أبيات تحدث فيها عن سبب وقفته التاريخي، وستة أبيات أخرى عن عظمة الفرس، وستة أبيات ثالثة عن ذكر أحوال رحلته إلى بلاد الفرس وهو حزين على قتل المتوكل، فيكون مجموع هذه الأبيات ثمانية وعشرين بيتًا، وباقي الأبيات في وصف الإيوان، والوقوف عليه.

وإيوان كسرى بناء عظيم الاتساع والارتفاع في المدائن عاصمة الفرس، ويوجد جنوب بغداد، وقد بني في القرن الثالث الميلادي، وقد تصدعت أعمدته وكان هذا التصدع إحدى علامات مولد النبي صلى الله عليه وسلم، فقد ارتج الإيوان، وسقطت منه أربع عشرة شرفة من شرفاته[٣٣].

والإيوان قصر باذخ أبدعه الفرس وخلده العرب، يسمونه أيضًا الطاق، جرى اسمه على ألسنة العرب وأقلامهم مجرى الأمثال بالعظمة والفخامة حتى عدوه من المباني العجيبة، بناه سابور بن هرمز في القرن الرابع الميلادي، لكنه يعرف باسم إيوان كسرى أنو شروان، لأن سابور توفي قبل أن يتم بناءه، وأكمله بعده كسرى، وأدخل عليه محسنات كثيرة، واعتنى بزخرفته ونقوشه، كما نصب فيه عددًا من التماثيل حتى أتمه فنسب باسمه في التاريخ[٣٤].

---

[٣٣] **ابن كثير: البداية والنهاية، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ١٣٥/٣.**

[٣٤] **جرجي زيدان: فتاة غسان، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٢م. ص ٤٧.**

وقد ذكر جغرافيو العرب أن كسرى أنو شروان ملك الفرس في المئة السادسة للميلاد قد بنى سورًا يمتد من (دربند) حتى الغرب بالصخر والرصاص، وجعل عرضه ثلاثمئة ذراع، وعلاه حتى ألحقه برؤوس الجبال، ثم قاده في البحر، وجعل عليه بابًا وكل به الحراس.

يقول الدكتور أحمد مختار عمر في كتابه "معجم اللغة العربية المعاصرة" إن كلمة إيوان تعني الدار الشامخة مكشوفة الوجه معقودة السقف، وأشهر من حمل هذا اللقب هو إيوان كسرى الذي يصفه بأنه "بنيان عجيب الصنعة، متناهي الحصانة بمدينة المدائن جنوبي بغداد"[٣٥]، وقيل إن المدينة نالت هذا اللقب لكثرة ما بنى فيها الفرس من بيوت وتماثيل، ويضيف أبو منصور الثعالبي بكتاب "ثمار القلوب في المضاف والمنسوب" متحدثًا عن إيوان كسرى بأنه "يضرب به المثل للبنيان الرفيع العجيب الصنعة المتناهي الحصانة، لأنه من عجائب أبنية الدنيا ومن أحسن آثار الملوك"[٣٦]. وقد خلده الخطيب البغدادي في كتابه تاريخ بغداد" فقال:"بها آثار عظيمة وأبنية قديمة منها الإيوان العجيب الشأن، لم أر في معناه أحسن منه صنعة، ولا أعجب منه عملا"[٣٧].

البحتري:

هو الوليد بن عبيد الله، نسبته إلى بحتر (البحتري)، ثم إلى طيئ (الطائي)، ثم إلى قحطان (القحطاني)، وقد ولد في منبج عام ٢٠٦هـ، وهي مدينة صغيرة قرب حلب، وكبر البحتري بها، وكبرت شاعريته، فأم العراق، مقر الخلافة، وموطن الأمراء، فمدحهم وخصوصًا الفتح بن خاقان وزير المتوكل الذي شفع له لدى الخليفة، وما زال الفتح يكرمه حتى صيره من جلساء المتوكل وندمائه. ولكن تأتي الرياح بما لا تشتهي السفن حيث

[٣٥] أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، م٣، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط٢٠٠٨.

[٣٦] أبو منصورالثعالبي: ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف ١٩٨٥، ص٢٣٧.

[٣٧] الخطيب البغدادي: تاريخ بغداد، ٧٨/١، دار اكتب العلمية، بيروت، لبنان.

يقتل المتوكل ووزيره الفتح وينجو البحتري فيعود إلى منبج مرة أخرى فيموت بها عام ٢٨٤هـ.

ومما لا شك فيه أن البحتري يعد واحدًا من كبار الشعراء، ليس في القرن الثالث فحسب، بل في تاريخ الشعر العربي على الإطلاق، لما يتميز به من سمات فنية جمعت بين الأصالة والتجديد في عصره، وجعلته محط أنظار النقاد والمؤرخين فقالوا فيه، وكتبوا عنه الكثير والكثير، فهذا ابن المعتز يقول عنه: "ألفاظه كالعسل حلاوة..."[٣٨]. ويقول عنه أيضًا: "لو لم يكن للبحتري من الشعر إلا قصيدته السينية في وصف إيوان كسرى، فليس للعرب سينية مثلها، وقصيدته في وصف البركة" [٣٩].

وأما ابن الأثير فيقول عنه: "وأما أبو عبادة البحتري فإنه أحسن في سبك اللفظ على المعنى... وسئل أبو الطيب المتنبي عنه، وعن أبي تمام، وعن نفسه، فقال: أنا وأبو تمام حكيمان، والشاعر البحتري". فإذا اقتربنا من ابن شرف القيرواني وجدناه يقول في كتابه (رسائل الانتقاد): "وأما البحتري فلفظه ماء ثجاج، ودر رجراج، ومعناه سراج وهاج..."[٤٠].

وهناك أقوال أخرى للنقاد العرب نختتمها بقول الآمدي: "البحتري أعرابي الشعر مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ، ووحشي الكلام.....ويؤثر صحة السبك، وحسن العبارة، وحلو اللفظ، وكثرة الماء والرونق، فالبحتري أشعر عندك ضرورة"[٤١].

---

[٣٨] **ابن المعتز: طبقات الشعراء، تحقيق: عبد الستار فراج، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٧٦م، ص٢٨٦.**

[٣٩] **ديوان البحتري، تحقيق وشرح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، ٢٧٧٥/٥، وقصيدة البركة، الديوان ٢٤١٤/٥.**

[٤٠] **ينظر مجموعة رسائل البلغاء، وانظر ديوان البحتري ٢٧٧٩/٥.**

[٤١] **الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: محمد محيي الدين عبد اللطيف، ط١٩٩٤، ص٤**

المبحث الثاني: الجانب التطبيقي

إذا كان العرب قد عالجوا الانزياح تحت ما يسمى بالتوسع، أو العدول فإننا سوف ندرسه من وجهة النقد الحديث وما يحمله المصطلح الجديد من إضافة للنص، حيث تعددت أنماطه في صورة التعبير البيانية والبلاغية المختلفة، ولعل بعض النقاد ذهب إلى تقسيم الانزياح إلى انزياح مجازي وانزياح إيقاعي وانزياح لغوي وانزياح دلالي فإن الباحث سوف يعالج هذا المصطلح من خلال الأنماط الآتية: الانزياح (الصوتي) الذي اتخذ من الضرورة الشعرية مطية إلى المجاوزة الدلالية والجمالية، وممكنات البحور الشعرية، والانزياح (التركيبي) الذي عولج في أكثر من صورة كالحذف والذكر والتقديم والتأخير والالتفات، والانزياح الإسنادي الناجم عن عدم ملاءمة المسند للمسند إليه أو ما يسمى بالمنافرة، وأخيرا الانزياح (الاستبدالي) الذي يدرس تحته التشبيه والاستعارة والكناية. بينما قد عرف قديما تحت مسمى التوسع..

مستويات الانزياح:

الانزياح الصوتي:

ويقصد به دراسة الأنماط التي تخرج عن النمط العادي، والتي تؤثر بشكل لافت في الأسلوب، وتكمن أهمية هذا النمط بحكم المادة الأولية التي تتكون منها ألفاظ الشعر والتي تخضع عند تشكيلها الجمالي لتنظيم خاص يلفت انتباه القارئ، ويمثل جانبا كبيرا من التأثير الجمالي للفن.

والانزياح الصوتي أحد سبل الاتجاه نحو الشعرية، وهو أيضا حالة انحراف عن المعيارية، حتى إن أدى هذا الانحراف إلى كسر القاعدة ومخالفتها، ويعد الانزياح الصوتي

ضمن سلسلة الانزياحات التي فعلها الشاعر العربي القديم دون أن يدري، وقد مارس هذا الأسلوب سلطته على الوزن والإيقاع والقافية.

جاءت السينية على بحر الخفيف بتفصيلاته الرصينة:

صُـنتُ نَفســي عَمّا يُدَنِّسُ نَفســي	**وَتَرَفَّعــتُ عَن جَـدا كُـلِّ جِبسِ**
٠/٠//٠/ ٠//٠/٠/ ٠/٠///	///٠/٠ //٠// ٠//٠/
فاعلاتن مســـتفعلن فعلاتن	فعلاتن متفعلن فـاعلاتن

فالمتأمل في تفعيلات بحر الخفيف يجد أنها تفعيلات سباعية تختلف بين (فاعلاتن و مستفعلن)، وقد أتيح للبحتري أن يخرج من إمكانات بحر الخفيف ما جعله يخرج على قاعدته إذا ما احتاج إلى ذلك. ومن هذه الإمكانات –على سبيل المثال– تأتي تفعيلة (فاعلاتن) على (فعلاتن)، وهذا يمثل انزياحا صوتيا بدا في الانحراف عن الصورة الكاملة للتفعيلة، حيث حذف الثاني الساكن منها، وحذف الثاني الساكن يسمى خبنا، والخبن من إمكانات بحر الخفيف، وهذا الكلام ينطبق أيضا على تفعيلة (مستفعلن) التي تصير إلى (متفعلن). ومن ثم فقد أفاد الشاعر من إمكانات هذا البحر المتاحة للتفعيلتين اللتين قامت عليهما القصيدة مما أتاح له الخروج، أو الانزياح العروضي إلى حيث الحرية في الاختيار، وانتقاء الألفاظ التي يراها تخدم فكرة النص، وتعمل على شعريته.

ومن الانزياح الصوتي الإشباع، ويأتي من إشباع الشاعر الحركة؛ حيث يتولد عنها حرف من جنسها، مثل قول البحتري:

وَتَمـاسَـــكـتُ حينَ زَعزَعَني الـدَهـ ـــرُ التِماساً مِنهُ لِتَعسي وَنَكسي

ولقد كان من أثر هذا الانزياح الصوتي في هذا البيت بعد حركة الإشباع وهي الكسرة التي نتج عنها حرف الياء التي من جنسها، تواز بالتنافر صنع حالة من التضاد تناسب حالة التخبط والاختلال التي يعيشها الشاعر ممثلة في التضاد بين كلمتي: تماسكت وزعزعني.

ومن الانزياح الصوتي في قصيدة البحتري التكرار (Repetition) الذي يعد من الظواهر الأسلوبية في القصيدة العربية، وله دور تعبيري واضح في الشعر حيث "يوحي بشكل أولي بسيطرة هذا العنصر المكرر، وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره"[٤٢].

فالتكرار أن يعيد المتكلم اللفظ متفق المعنى أو مختلفه، أو يأتي بمعنى ثم يعيده، وهذا من شرط اتفاق المعنى: الأول والثاني، فإن كان متحد اللفظ والمعنى فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس، وكذلك إذا كان المعنى متحدًا، وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفا، فالفائدة في الإتيان به الدلالة على المعنيين المختلفين[٤٣].

وبهذا يتضح لنا أن التكرار يؤدي وظيفة في النص الأدبي، وأن الشاعر لا يكرر الألفاظ اعتباطًا، وإنما يكررها لتخدم غرضا يريده، وقد يظهر التكرار في الشعر بشكل واضح حبث يشكل" إيقاعات موسيقية متنوعة تجعل القارئ والمستمع يعيشان الحدث الشعري المكرر، وتنقله إلى أجواء الشاعر النفسية إذا كان يضفي على بعض هذه

[٤٢] علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية،د، ط، دار الفصحى، ص٦٠.

[٤٣] أحمد مطلوب: معجم النقد الأدبي القديم، ج١، ط١، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ص٣٧٠.

التكرارات مشاعره الخاصة، أو وسيلة للتخفيف من حدة الصراع الذي كان يعيشه أو حدة الإرهاصات التي واجهها في حياته سواء ما تعلق بمحيطه الأسري أو محيطه الخارجي[٤٤].

ويظهر التكرار في سينية البحتري بصور متعددة، سواء على مستوى الحرف أو الكلمة كما في الأبيات الآتية:

فَكَأَنّي أَرى المَراتِبَ وَالقَو ... مَ إِذا ما بَلَغتُ آخِرَ حِسّي
وَكَأَنَّ الوُفودَ ضاحينَ حَسرى ... مِن وُقوفٍ خَلفَ الزِحامِ وَخِنسِ
وَكَأَنَّ القِيانَ وَسطَ المَقاصي ... رِ يُرَجِّعنَ بَينَ حُوٍ وَلُعسِ
وَكَأَنَّ اللِقاءَ أَوَّلَ مِن أَم ... سِ وَوَشكَ الفِراقِ أَوَّلَ أَمسِ
وَكَأَنَّ الَّذي يُريدُ اتِّباعاً ... طامِعٌ في لُحوقِهِم صُبحَ خَمسِ

فتكرار حرف التشبيه (كأن) في خمسة أبيات متتالية تحدث أثرًا صوتيًا ظاهرًا في النص، وفد تنوعت هذه اللفظة في الأبيات الخمسة مما كان له كبير الأثر في كثافة عاطفية يرزح الشاعر تحت وطأتها، فكأنه يحاول تبديد هذه المشاعر والأحاسيس المختلطة والتفريج عن نفسه بهذه الألفاظ المكررة، ومن الأهمية تتبع مواطن التكرار في النص، ورصد البنى المكرورة؛ لأن "رصد البنى التكرارية وبيان نسبة الناتج الدلالي فيها، لأن بين الشعرية وبين هذا الناتج صلة مؤكدة"[٤٥].

---

[٤٤] زهير المنصور: ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي، دراسة أسلوبية، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج١٣، ع٢١، ص١٣٠٧.

[٤٥] محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة- التكوين البديعي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م، ص٣٨٢.

ومن الألفاظ التي كررها الشاعر في السينية؛ تكرار اللفظة نفسها، كما في قوله:

صُـنتُ نَفسـي عَمّا يُدَنِّسُ نَفسـي وَتَرَفَّعـتُ عَن جَـدا كُـلِّ جِبسِ

وهذا التكرار يعمد الشاعر إليه إذا جيء به في مكانه من القصيدة، وهو ثمرة من اختيار الشاعر لإثبات التوكيد، ولا يخفى ما في هذا المطلع من التصريع بين عروض البيت وضربه مما يحدث إيقاعًا متوازنًا جميلاً يجعل النفس في مواجهة اللئام، وهذا التصريع في مطلع القصيدة يدل على حب المواجهة والتأسي. كما أن هذا التصريع في مطلع القصيدة يدل على قدرة البحتري في استخدام الموسيقى الجمالية التي تهز أوتار النفس والقلب.

فالبحتري شاعر الديباجة المشرقة واللفظ الآسر، يوظف كلماته، بل حروفه في نقل حالته النفسية وتجربته الشعورية نقلا أمينا، انظر إليه وهو يستخدم حرف السين(مفتاح القصيدة) في تصوير: سأمه، وأساه، ويأسه، وتأسيه، وسياحته، فقال:

وَتَمـاسَـــكتُ حينَ زَعزَعَني الـدَهـ ـــرُ التِماساً مِنهُ لِتَعسي وَنَكسي

أو يقول:

أَتَسَـــلّى عَنِ الحُظوظِ، وَآســـى لِمَحَلٍّ مِن آلِ ســـاســـانَ، دَرسِ

وقد لحظ محقق الديوان هذا الأمر فقال:" وكأنه وجد لهذه السين محلا ثابتا في اسم صاحب الإيوان (كسرى)، وفي اسم شعبه (الفرس)، فتم الانسجام بين أجزاء الصورة"[٤٦]. فالبحتري نجح في انتخاب أصوات ذات إيقاع مميز" وذلك حينما نستمع إلى صوت السين في تماوجه وانسيابه وحلاوة إيقاعه وشدة قرابته من صوت الصاد وتناسبه مع

[٤٦] **ينظر: مقدمة تحقبق الديوان.**

الحديث عن أزمة نفس إنسانية.... وهذه السين في ترددها الغزير في مطلع القصيدة تعكس حيرة النفس، وكأنما هي ذاتها تشي وتوسوس لنا بحيرته"[٤٧].

ومن الألفاظ التي كررها الشاعر في القصيدة قوله:

وَكَـأَنَّ الزَمـانَ أَصـــبَحَ مَحمو لاً هَـواهُ مَـعَ الأَخَـسِّ الأَخَـسِّ

أو قوله:

أَذكَـرتِـنـيـهُـمُ الـخُـطـوبُ الـتَـوالـي وَلَقَـد تُـذكِرُ الخُطوبُ وَتُنســي

وهذا يعني أن البحتري لم يكتف بالموسيقى المنبعثة من تكرار اللفظة الواحدة، بل راح إلى ما هو أكثر غنى من الناحية الموسيقية، أعني تكرار العبارة الذي يسهم إيقاعًا في تشكيل المعنى تشكيلاً خاصًا.

وشعر البحتري مليء بمثل هذه القيم التكرارية وتوظيفها هاهنا لم يكن من باب الصدف بل جاء من أجل بلورة موقف الشاعر:

ذاكَ عِندي وَلَيسَـــت الدارُ داري بِإِقتِرابٍ مِنها وَلا الجِنسُ جِنســي

فالتكرار عند البحتري لم يكن عشوائيًا، بل جاء خادمًا للمعنى ومتناغمًا مع الدلالة العامة للنص، إذ يتوقف البحتري عن التكرار عندما يلحظ أنه قد استوفى وظيفته الفنية والدلالية، وحقق الهدف المقصود منه، وأما من الناحية الموسيقية فقد أحدث التكرار جرسًا خاصًا قوى المعنى وزاده تأكيدًا.

[٤٧] د. محمد أبو الأنوار: الشعر العباسي، تطوره وقيمه الفنية، دار المعارف، ١٩٨٧م، ص٤٢٥.

وأما الجناس فقد شغل حيزًا كبيرًا في القصيدة، ولعب دورًا مهما في لفت انتباه المتلقي، وأحدث في نفسه ميلاً وإصغاء، لأن الجناس –من شأنه– أن يحقق صلة متينة بين المرسل والمرسل إليه، ومن ثم يصير مولدًا من مولدات الوظيفة الانتباهية، ومن ذلك:

وَمَســـــاعٍ لَولا المُحــابــاةُ مِنّي لَم تُطِقها مَســـعاةُ عَنسٍ وَعَبسِ

أو قوله:

مِن مُشـــيحٍ يَهوى بِعـامِـلِ رُمحٍ وَمُـلـيـحٍ مِـنَ السِـــنــانِ بِـتُـرسِ

فالجناس أدى دورًا في تحقيق الجو الموسيقي للألفاظ في سياق الإيقاع الموسيقي، وغايته الإثارة والإيهام، إذ إن هذا التشابه في أصوات الكلمتين واشتقاقهما يوهم بالتماثل في المعنى، فيحدث نوع من الإثارة، ويمتع البيت شعريته بالتشابه، زيادة على الإيقاع والانسجام الصوتي.

وقد أضفى بحر الخفيف على جو القصيدة حالة من الكآبة والحزن، حيث استطاع الشاعر أن يعبر عن همومه، وأن يصف الإيوان وصفًا مطولاً، ولا يعني ذلك أن كل بحر يختص بغرض معين، فطبيعة النص وتشكيله الأسلوبي هو الذي يستدعي البحر الذي يناسبه.

أما القافية في قصيدة البحتري فقد زادت من عذوبة في السمع وأسهمت في ضبط نهايات الأبيات، فجاءت دفقات شعرية متوالية تعبر عن الحزن والأسى وخاصةً أن رويها حرف السين المكسور الذي يدل على حزن الشاعر وانكسار نفسيته وما يتخللها من هموم وضعف، ولذا جاء الصوت موحيًا بالمعنى، خادمًا له، بالإضافة إلى الإيقاع العذب الهادئ.

وفي ختام الانزياح الصوتي يتبين لنا أن هذا النمط من مستويات الانزياح يتيح للشاعر حرية الاختيار من بين مفردات اللغة الشعرية، كما أنه يضمن للشاعر المرونة، والتنقل بين إمكانات البحر العروضي؛ فتسكين المتحرك، أو حذف الساكن، أو زيادته، تسمح بالتجاوز الوزني الذي يترتب عليه تجاوز في الدلالة. كما أن القافية والتزام الشاعر بتنوعها وتكرارها لا يحدث في الغالب دون انزياح مثل التخلي عن بعض الحروف، أو زيادتها (كالإشباع) من أجل إقامتها.

الانزياح التركيبي:

يعد الانزياح التركيبي لونًا من الألوان التي تقوم على كسر القاعدة، وتخطي المعيار، والتجاوز للقانون النحوي، وهو يشمل التركيب والنحو والمعجم، والانزياحات التركيبية "تتصل بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية عندما تخرج على قواعد النظم والتركيب، مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات"[٤٨]، وإذا كان النحاة يهتمون بمسألة الرتبة بوصفها ممثلة لمثالية الأداء في التركيب المألوف، فإن البلاغيين لا يهتمون في مباحثهم بهذه الرتب إلا بالمقدار الذي يساعد على تحديد كمية العدول وكيفيته، وهو عدول يتم من خلال عوامل نفسية تتكنف عملية التخاطب كتشويق السامع، أو للتفاؤل، أو للتلذذ"[٤٩]، فيكون هذا العدول بمثابة معول هدم وبناء، هدم للجملة التقليدية وإعادة بنائها من جديد، وهذا البناء الجديد لا يخضع لسلطان البناء التقليدي، ويسمح بتعدد الدلالة.

ويهدف الانزياح التركيبي إلى: "أن يحقق النص سمات جديدة تعجز عنها اللغة في حال تمسكها بأبعادها المعيارية الصارمة، وهذه السمات هي الشعرية التي تتحقق عن

---

[٤٨] صلاح فضل: علم الأسلوب- مبادئه وإجراءاته-، ص٢١١.

[٤٩] محمد عبدالمطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية للنشر، لونجمان، ط١، ١٩٩٤، ص٢٧٢.

مثل هذا الانزياح وغيره من أنواع الانزياح، والتي لا تكتفي بوصف الجمل كما هي في النظر البنيوي؛ ولكنها تبحث عن الدلالات في النصوص، ذلك أن أي تغيير في بناء التركيب لابد أن يحمل معه تغييرا في المقاصد والدلالات والرؤى"[٥٠].

ويعد جون كوهن الانزياح التركيبي نوعًا من أنواع الانزياح السياقي "الذي يحدث على مستوى الكلام بمفهومه السويسري"[٥١]، والخلاصة أن الانزياح التركيبي "لا يكسر قوانين اللغة المعيارية ليبحث عن قوانين بديلة، ولكنه يخرق القانون باعتنائه بما يعد استثناء، أو نادرًا فيه"[٥٢]. وفيما يلي سوف يعرض الباحث بعضًا من صور الانزياح التركيبي التي تتجاوز حدود التركيب للجملة، بما يترتب على ذلك من عدول بالحذف، أو التقديم والتأخير، أو الالتفات، أو بتجاوز القاعدة النحوية إلى الاستعمال العربي، أو الانزياح المعجمي.

الحذف:

وهو من الظواهر الأسلوبية اللغوية التي توسع الدلالة، من خلال التأويل الذي يقوم على عاتق المتلقي، فيصبح التأويل ذا دلالات متعددة، تضفي شاعرية على العمل الأدبي، يقول عبد القاهر الجرجاني إن الحذف "باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة،

[٥٠] سامح الرواشدة: في الأفق الأدونيسي، دراسة في تحليل الخطاب الشعري، أزمنة للتوزيع والنشر، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٦م، ص٧٧.

[٥١] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنخج والمفاهيم، ص١٢١.

[٥٢] سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية، دراسة في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، ١٩٩٩، ص٥٣.

أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن..."[٥٣]، ويرجع حسن العبارة في كثير من التراكيب إلى ما يعمد إليه المتكلم من حذف لا يغمض به المعنى، ولا يلتوي وراءه القصد، وإنما هو تصرف تصفى به العبارة، ويشتد به أسرها، ويقوى حبكها، ويتكاثر إيحاؤها، ويتملئ مبناها، وتصير أشبه بالكلام الجيد، وأقرب إلى كلام أهل الطبع، وهو من جهة أخرى دليل على قوة النفس، وقدرة البيان، وصحة الذكاء، وصدق الفطرة"[٥٤].

يمثل الحذف إحدى الوسائل الشعرية البارزة التي تعين المبدع في إثراء نصه أدبيًا، وتقوم هذه الوسيلة على حذف أحد عناصر البناء اللغوي الذي غالبًا ما يكون أحد طرفي الإسناد[٥٥]، وقد شكل الحذف دورًا بارزًا في العمل الأدبي انطلاقا من "أن بعض العناصر اللغوية يبرز دورها الأسلوبي بغيابها أكثر من حضورها"[٥٦]، كما أن المحذوف ينشط خيال المتلقي، ويشكل "عنصرًا حافزًا، لكي يسهم في استدراج المحذوف وتقديره، وبذلك يكون المتلقي مساهمًا في بناء النص، وإعادة إنتاجه"[٥٧]. ومن ذلك:

---

[٥٣] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص١٤٦.

[٥٤] محمد محمد أبو موسى: خصائص التراكيب– دراسة بلاغية– مكتبة وهبة، القاهرة، ط٤، ١٩٩٦م، ص١٥٣.

[٥٥] أمبمة الرواشدة: شعرية الانزياح، دراسة في تجربة محمد علي شمس الدين الشعرية، ص٢٠٧.

[٥٦] محمد عبد المطلب: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، لونجمان، ط١، ١٩٩٥، ص١٥٩.

[٥٧٥٧] سامح الرواشدة: قصيدة إسماعيل لأدونيس(صور من الانزياح التركيبي وجماليلته)، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٣، م٣٠، ع٣، ص٤٧٢.

بُلَغٌ مِن صُـــبابَـةِ العَيشِ عِنـدي طَفَّفَتهـا الأَيّـامُ تَطفيفَ بَخسِ
مُغلَقٍ بـابُـهُ عَلى جَبَـلِ "القَبـ ـــقِ" إِلى دارَتَي "خِلاطَ" وَ"مُكسِ"
حِلَـلٌ لَم تَكن كَـأَطلالِ "سُـــعدى" في قِفـارٍ مِنَ البَســـابِسِ مُلسِ
وَمَســـاعٍ، لَولا المُحـابـاةُ مِنّي، لَم تُطِقها مَسـعاةُ "عَنسٍ" وَ"عَبسِ"
في اِخضِرارٍ مِنَ اللِباسِ عَلى أَصـ ـــفَرَ يَختالُ في صَـبيغَةِ وَرسِ
حُلُمٌ مُطبِقٌ عَلى الشَـــكِّ عَيني أَم أَمـانٍ غَيَّرنَ ظَنّي وَحَدســـي؟
مُشـــمَخِرٌّ، تَعلو لَـهُ شُـــرُفـاتٌ رُفِعَت في رُؤوسِ "رَضوى" وَ"قُدسِ"
لابِســـاتٌ مِنَ البَيـاضِ فَمـا تُبـ ـــصِـــرُ مِنها إِلّا غَلائِلَ بُرسِ

ففي الأبيات السابقة حذف المبتدأ (المسند إليه)، وجاء حذفه ليعطي إشعاعًا دلاليًا غير محدود يراه ويشعر به القارئ والسامع، فضلاً على أنه يثير ذهن المتلقي، ويعتمد ذلك على الوعي الذي يتشكل عند المتلقي، والغرض من حذف المبتدأ الاهتمام بالخبر، وتركيز الانتباه عليه، وقد يأتي الحذف إما لمجرد الاختصار والاحتراز عن العبث بناءً على الظاهر، وإما لذلك من ضيق المقام، وإما لتخييل أن في تركه تعويلاً على شهادة العقل، وفي ذكره تعويلاً على شهادة اللفظ من حيث الظاهر، وكم بين الشهادتين؟، وإما لاختبار تنبه السامع له عند القرينة، أو مقدار تنبهه، وإما لإيهام أن في تركه تطهيرًا له عن لسانك، أو تطهيرًا للسانك عنه.

التقديم والتأخير:

اهتم النقاد العرب القدامى بهذه الظاهرة اهتمامًا كبيرًا حيث عقد لها عبد القاهر الجرجاني بابًا كاملاً في كتابه "دلائل الإعجاز" فقال: "هو باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال

ترى شعرًا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان"[٥٨].

وهذا ما أشار إليه جون كوهن عندما أطلق على التقديم والتأخير اسم "القلب"، فقال: إن التقديم والتأخير قائم على أساس "الانزياح عن القاعدة التي تمس ترتيب الكلمات"[٥٩]، وما تتميز به الشعرية لأن ذلك يتحقق على نحو أعلى وأوضح منه في مستويات اللغة الأخرى كأن يقدم الشاعر ما حقه التأخير مثل الخبر أو المفعول به، أو يؤخر ما استوجب تقديمه كالمبتدأ والفعل، لغاية فنية أو زخرفية يطمح إليها الشاعر، فـ"تحريك الكلمة أفقيًا إلى الأمام، أو إلى الخلف يساعد مساعدة بالغة في الخروج باللغة من طابعها النفعي إلى طابعها الإبداعي"[٦٠].

وإذا نظرنا إلى سينية البحتري نجد كثيرًا من نماذج هذا النمط؛ منها:

وَكَـأَنَّ الزَمـانَ أَصـبَحَ مَحمو لا هَـواهُ مَـعَ الأَخَـسِّ الأَخَـسِّ

حيث أخر الشاعر اسم "أصبح" على خبرها للتأكيد على المعاناة التي يشعر بها الشاعر من حمل الزمان وانحيازه إلى الأخس الأخس، وكذلك قوله:

عُمِّرَت لِلسُـرورِ دَهراً، فَصـارَت لِلتَعَزّي رِبـاعُهُم وَالتَـأَسّـي

فقدم الشاعر شبه الجملة "للتعزي" وهي خبر صارت على اسمها "رباعهم" بمعنى منازلهم للتأكيد على أن السرور لا يدوم، وأن الجميع بجب عليه أن يأخذ العظة والعبرة من تحول هذا الإيوان. ونرى الشاعر ينوع في أسلوب التقديم والتأخير، فيقدم الجار

---

[٥٨] **عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص٨٣.**

[٥٩] **جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص١٨٠.**

[٦٠] **محمد عبد المطلب: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، ص١٦١.**

والمجرور على خبر الحرف الناسخ "كأن"، وفي ذلك يلفت النظر إلى ضخامة هذا الإيوان والتعجب من صنعته، في قوله:

وَكَـأَنَّ الإيوانَ مِن عَجَبِ الصَـــنـ ـــــعَةِ جَوبٌ في جَنبِ أَرعَنَ جِلسِ

أما تقديم المفعول على الفاعل فهو كثير في القصيدة، منه على سبيل المثال:

وَتَمـاسَـــكـتُ حينَ زَعزَعَني الـدَهـ ـــــرُ التِماساً مِنهُ لِتَعسي وَنَكسي
وَلَـقَـد رابَـنـي اِبـنُ عَـمّـي بَعـدَ لينٍ مِن جـانِبَيـهِ وَأُنسِ

فقد قدّم الشاعر في البيتين السابقين المفعول به "ياء المتكلم" على الفاعل ليبين أنه المخصوص دون غيره بزعزعة الدهر، وجفوة ابن عمه "الراهب عبدون بن مخلد"، وذلك بعد الرزء الذي أصابه بمقتل الخليفة المتوكل وتنكر القريب والبعيد له.

حَضَـــرَت رَحلِيَ الهُمومُ فَوَجَّهـ ـــــتُ إِلى "أَبيَضَ المَدائِنِ" عَنسي

ففي هذا البيت نمطان من التقديم والتأخير، حيث قدم المفعول به "رحلي" على الفاعل "الهموم" ليؤكد أنه دون غيره المختص بهذه الآلام والمصائب، ومن ثم توجه بناقته إلى قصر الأكاسرة بالمدائن، وقد قدمه على المفعول به "عنسي" عسى أن يجد فيه ما يخفف عنه هذه الهموم.

عَكَسَـــت حَظُّهُ اللَيالي، وَباتَ الـ ـــــمُشـتَري فيهِ وَهوَ كَوكَبُ نَحسِ

فحظ الشاعر من حظ هذا الإيوان الذي رماه الدهر بالنحس والويلات، بيد أن هناك نوعًا آخر من تقديم المفعول وتأخير الفاعل الذي يأتي في صورة المصدر المؤول في قوله:

لَم يَعِبهُ أَن بُزَّ مِن بُسُـــطِ الديـ ـــــباجِ، وَاِستَلَّ مِن سُتورِ المَقسِ

وهكذا لعبت شعرية التقديم والتأخير دورًا مهمًا في الانزياح التركيبي لسينية البحتري، حيث تقوم بوظيفة جمالية بوصفها ملمحًا أسلوبيًا خاصًا، ويتم ذلك عن طريق كسر العلاقة الطبيعية المألوفة بين المسند والمسند إليه في الجملة، ليضعها في سياق جديد، وعلاقة متميزة، إضافة إلى أن عنصري التقديم والتأخير يكسبان اللغة مرونةً، وتتمثل فاعليتهما في إعطاء التركيب المألوف واللا مألوف تميزًا، إضافةً إلى مساعدة المتلقي على الشعور بنشوة الاكتشاف، وإيصال المدلول بطريقة مختلفة[٦١].

الالتفات:

ظاهرة بلاغية قديمة تعني "العدول عن أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر مخالف للأول"[٦٢]، وهو أحد أهم الوسائل التي يمكن من خلال الكشف عن أثرها في النصوص الأدبية إلى اختراق هذه النصوص عبر تحويل الأفعال وأزمنتها، والضمائر بين الإفراد والجماعة، أو الحضور والغياب.

والالتفات حالة من التحول والعدول والانحراف وهو من صور الانزياح التركيبي. وقد عرفه ابن المعتز في كتابه البديع بأنه "انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة، وما يشبه ذلك، ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون

---

[٦١] **أحمد جاسم الحسين: الشعرية قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي، الأوائل للنشر، دمشق، سوريا، ط١،٢٠٠٠م ، ص١٧٤.**

[٦٢] **محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص٢٧٦.**

فيه إلى معنى آخر"[٦٣]. ويكون الالتفات في الكلام بقصد، وبدون قصد، لكنه يأتي في الشعر غالبًا عن قصد يتبعه قيمة جمالية.

ومهما يكن من أمر فإن الالتفات يحتاج قارئًا دربًا خبيرًا، ولا يكون التغير الحادث انزياحًا إلا إذا كان مفاجئًا، وتكمن أهميته فيما يقوم عليه من مخالفة لما يرتقبه السامع[٦٤]. وسوف نتوقف عند بعض النماذج الدالة على ظاهرة الالتفات، وإظهار صلتها بالدلالة الشعرية.

بدأ الشاعر قصيدته متحدثًا عن نفسه بعدد كبير من ضمير تاء الفاعل أو ياء المتكلم وكلاهما دال على الأنا مثل: (صنتُ- نفسي- تماسكت- زعزعني- عندي- اشترائي- بيعي)، وبعد البيت السادس يتحول ضمير الملكية (أنا) إلى ضمير الخطاب في قوله: (لا ترزني – فتنكر – عهدتني)، ثم يعود مرة أخرى إلى ضمير المتكلم في (جفيت – كنت – أرى – رحلى – وجهت – عنسي- أتسلى – آسى)، وبعدها يعود إلى ضمير الغيبة: (أذكرتنيهم – هم – عهدهن)، ثم يعود إلى الخطاب فيقول: (لو تراه – رأيت صورة أنطاكية – ارتعت).

وهكذا تزدحم القصيدة بألوان مختلفة من الضمائر، وهذا التحول بين تلك الضمائر قد أثرى الدلالة، وحرك الذهن، بالإضافة إلى القيمة الجمالية التي أحدثها هذا التغير.

---

[٦٣] **ابن المعتز: كتاب البديع، نشر: كراتشقو فسكي، مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٦٧، ص٧٣.**

[٦٤] **أحمد درويش:الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، اتحاد الكتاب، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠٠٢م ص١٨٥.**

وأما تحول الأفعال من الماضي إلى المضارع فلا نعدمه في هذه السينية، ففي البيت الأول تحول زمن الفعل من الماضي إلى المضارع رغم أن الفاعل والمفعول واحد في الجملتين، ثم عاد الشاعر للفعل الماضي مرة أخرى في ثلاث جمل متتالية:

صُـنتُ نَفسـي عَمّا يُدَنِّسُ نَفسـي وَتَرَفَّعـتُ عَن جَـدا كُـلِّ جِبسِ

وَتَمـاسَـــكـتُ حينَ زَعزَعَني الـدَهـ ـــرُ التِماساً مِنهُ لِتَعسي وَنَكسي

فالبحتري يفتتح قصيدته في البيت الأول بثلاث جمل فعلية، الأولى ماضية، والثانية مضارعة، والثالثة يعود فيها إلى الفعل الماضي، وهذا التحول في زمن الأفعال يحدث تطورًا دلاليًا في بيان حالة الشاعر، وخاصةً عن طريق حرف العطف (الواو) الذي يسهم في تسلسل الأحداث وتطورها.

إذن فقد التفت الشاعر إلى حاله، وكشف عما يحدث له من صيانة نفسه عن كل ما يدنسها، وترفعه عن عطاء الجبناء، وتماسكه في وقت الشدة والمحنة. إن هذا التحول بين أزمنة الفعل يحدث انزياحًا يثري الدلالة، ويحرك الذهن، ويؤدي إلى تنشيط إحساس القارئ والسامع، بالإضافة إلى مشاركة الشاعر أحاسيسه ومشاعره، كما أن كثرة الأفعال الماضية في القصيدة توحي بالتحسر على أيام الشاعر، وما آل إليه أمره بعد مقتل المتوكل ووزيره، وجفاء ابن عمه له.

الانزياح الإسنادي (المنافرة):

يعد الإسناد من أهم الوظائف النحوية التي تؤديها الألفاظ في الجمل، حيث إن الألفاظ تصنع "وظيفتها بعلاقاتها لمجاوراتها مما سبق عليها، ومما لحقها من كلمات"[٦٥]، بيد أن اللغة الشعرية تعمد إلى خلق فجوة وعدم انسجام بين المصاحبات اللفظية، طامحةً من وراء ذلك إلى تحقيق شعرية الشعر، ومن هذا المنطلق فقد عد جون كوهن "اللغة الشعرية باعتبارها انحرافًا عن قواعد قانون الكلام"[٦٦]. ويسمي الانزياح الناجم عن عدم ملاءمة المسند للمسند إليه انزياحًا إسناديًا أو منافرة، أو مصطلح اللانحوية المأخوذ من المعنى المضاد للنحوية[٦٧].

إن مفهوم اللانحوية أو المنافرة الدلالية عند كوهن يتمثل في أن النحو يسند أدوارًا معينةً للكلمات، وبهذا لابد للكلمات من أن تنجز هذه الأدوار حسب طبيعة البنية النحوية في اللغة، وحسب هذا تنجز كل كلمة وظيفتها داخل النظام اللغوي[٦٨].

لكن يجب أن نفرق بين المنافرة التي تعد من الانزياح السياقي، فتكون خرقًا لقانون الكلام، وبين الاستعارة التي تعد خرقًا لقانون اللغة فتتحقق على المستوى الاستبدالي[٦٩]، مع الأخذ في الاعتبار بأن الانزياحين متكاملان.

---

[٦٥] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نفدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية للكتاب، ط٤، ص٣١.

[٦٦] جون كوهن: بنية الشعر، ص١٠٥.

[٦٧] نفسه، ص١٠٦.

[٦٨] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص٢٠.

[٦٩] نفسه، ص١٠٩.

إذن فالانزياح الإسنادي يتمثل في عدم ملاءمة المسند للمسند إليه، أي ثمة منافرة بينهما، وهذا ما يسميه كوهن بـ "اللانحوية" أو المنافرة الدلالية. وقد شكلت المنافرة ملمحًا بارزًا في سينية البحتري، سواء على مستوى التنافر الإسنادي، أو التنافر النعتي، أو التنافر الإضافي، وستقوم الدراسة بتقصي كل قسم منها.

أما التنافر الإسنادي فمنه مستويان: الاسمي والفعلي، فالاسمي أن تبدأ الجملة باسم يعرب مبتدأ، يليه خبر له، ولابد لهذا الخبر أن يكون ملائمًا للمبتدأ دلاليًا، وهذا ما تعرفه اللغة المعيارية (درجة الصفر في الكتابة)[٧٠]، أما اللغة الشعرية فتتخذ منحى آخر في العلاقة القائمة بين المبتدأ والخبر، حينما يعمد الشاعر إلى خلق فجوة بينهما قائمة على التنافر وعدم التجانس، ومن هنا نلحظ المنافرة واللاتجانس بين المبتدأ والخبر في خرق نظام اللغة المعيارية، مع التنويه بأن الجملة الاسمية في السينية أقل بكثير عنها في الجملة الفعلية، وهذا له ما يفسره، فالشاعر يسعى من خلال مغامرته هذه إلى تغيير واقعه، والفعل هو الأقدر على استيعاب مظاهر الحركة والحيوية وعدم الثبوت. ومن ذلك قول البحتري في سينيته:

وَالمَنــايــا مَواثِــلٌ، وَأَنو شَـــر وانَ يُزجِي الصُفوفَ تَحتَ الدِرَفسِ

فقوله: (المنايا مواثل) فالمبتدأ (المسند إليه) أسند إليه خبر لا يتلاءم معه، فالماثل هو الواقف أمامك، وكيف يكون الموت واقفًا؟، وهو شيء معنوي أسند إليه شيء حسي، ومن هنا تأتي المنافرة. وكذلك قول الشاعر: (وأنو شروان يزجي الصفوف) فالذي يساق إنما هو القطيع، ولذا أسنده إلى المبتدأ ولا يتجانس معه.

[٧٠] **جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص٢٤.**

وأما التنافر الفعلي فيؤكد جون كوهن على ضرورته حيث يقول: "ينبغي للمسند إليه أن يندرج في مجال تناله دلالة المسند"[٧١]. والمسند إليه في الجملة الفعلية هو الفاعل، والمسند هو الفعل الذي قد يكون لازمًا أو متعديًا، وفي كلتا الحالتين لابد من إسناد الفاعل إلى فعل يتوافق معه دلاليًا، فإن لم يتوافق معه دلاليًا فهذا هو التجاوز لخلق نوع من التجانس الذي يفضي إلى اللغة الشعرية، أو التنافر الإسنادي. ومن ذلك قول البحتري في سينيته:

صُـنتُ نَفسـي عَمّا يُدَنِّسُ نَفسـي وَتَرَفَّعـتُ عَن جَـدا كُـلِّ جِبسِ

فالصيانة لا تكون إلا لشيء مادي، وقد وجهها الشاعر إلى نفسه وهي شيء معنوي على سبيل الانزياح الإسنادي، وكذلك الدنس لا يكون إلا للقاذورات المحسوسة، لكن الشاعر جعله للنفس على سبيل المنافرة الفعلية، وهذا يدل على نزاهة الشاعر وإعزازه بكرامته، وترفعة عن اللؤم.

بُلَغٌ مِن صُـــبابَـةِ العَيشِ عِنـدي طَفَّفَتهـا الأَيّـامُ تَطفيفَ بَخسِ

ففي قوله: (طففتها الأيام) منافرة حيث أسند التطفيف للأيام وهي شيء معنوي، فالتطفيف يكون في الكيل والميزان، وهو يتحسر على حاله التي وصل إليها من تنكر الأيام له وبخس حقه.

عَكَسَـــت حَظُّهُ اللَيالي، وَباتَ الـ ـــمُشـتَري فيهِ وَهوَ كَوكَبُ نَحسِ

[٧١] **نفسه، ص١٠٨.**

فالبيت فيه أكثر من منافرة تتمثل الأولى في المركب الفعلي: (عكست حظه الليالي)، والثاني في قوله: (بات المشتري فيه)، فالليالي لا تعكس، والمشتري لا يبيت. وهذ يدل على الحالة التي وصل إليها الإيوان من خراب وتدمير.

وأما التنافر الإضافي فمن المعلوم أن اللغة المعيارية تستلزم ملاءمة المضاف للمضاف إليه، مما يجعل التركيب اللغوي يتسم بالتجانس والانسجام، لكن لغة الشعر قد تعمد إلى كسر بنية التوقعات بين المضاف والمضاف إليه، من خلال خلق فجوة بينهما قائمة على عدم الملاءمة واللاتجانس، محققةً بذلك شعرية الشعر[٧٢]. ومن ذلك:

وَبَـعـيـدٌ مـا بَـيـنَ وارِدِ رِفَـهٍ عَـلَـلٍ شُـــربُـهُ، وَوارِدِ خِـمـسِ

فبين المضاف (وارد) والمضاف إليه (رفه) يوجد تنافر وانزياح، فالورود يكون للماء ومن ثم لا يتلاءم مع الرفه وهو لين الحياة ونعومتها، ولكن الشاعر أراد أن يفاجئ متلقيه فعمد إلى توليد فجوة بين المضاف والمضاف إليه أسهمت في تحقيق سمة الشعرية.

قَد سَـــقاني وَلَم يُصَـــرِّد "أَبو الغَو ثِ" عَلى العَســكَرَينِ شَــربَةَ خُلسِ

فقد أضاف الشربة إلى ما هو غير متوقع وهو الاختلاس مما فاجأ به المتلقي، وكذلك قوله:

فَـهـوَ يُـبـدي تَـجَـلُّـداً وَعَـلَـيـهِ كَلكَلٌ مِن كَلاكِلِ الدَهرِ مُرســـي

ففي البيت نجد تنافرًا إضافيًا بين (كلكل)، و(الدهر)، فالدهر كيف يكون له كلكل بمعنى (صدر)، وفي ذلك انزياح ومنافرة من هذا التركيب الإضافي، وهذا يدل على مدى تجلد هذا الإيوان في وجه الزمان.

---

[٧٢] **سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية، ص٥٠.**

وأما التنافر النعتي فهو أن تسند للصفة موصوفًا لا يتلاءم مع دلالتها، محدثةً بذلك انزياحًا وانحرافًا بينهما، ومن ذلك قول البحتري:

وَقَـديمـاً عَهِـدَتني ذا هَنـاتٍ آبِيـاتٍ عَلى الـدَنِيّـاتِ شُـمسِ

فالشاعر قد وصف الهنات وهي خصال الشر بأنها آبيات تارةً وشمس تارةً أخرى على سبيل الإسناد النعتي، أو التنافر بين الصفة والموصوف.

فَـلَـهـا أَن أُعـيـنَـهـا بِـدُمـوعٍ موقَفـاتٍ عَلى الصَـبـابَـةِ حُبسِ

ففي البيت تنافر بين المنعوت (دموع) والنعت (موقفات)، حيث جعل الوقوف للدموع، وفي ذلك انزياح، أو تنافر نعتي يوحي بتجلده وصبره.

الانزياح الاستبدالي:

يعد الانزياح الاستبدالي أحد مستويات الانزياح اللغوي الذي يتيح للمتلقي شيئًا من المرونة والاختيار، فهو الفرصة الأكبر في هتك رتابة اللغة والتعدي على قوانينها، أو كما يقول صلاح فضل: "الانحرافات الاستبدالية تخرج على قواعد الاختيار للرموز اللغوية مثل وضع المفرد مكان الجمع أو الصفة مكان الموصوف أو اللفظ الغريب بدل المألوف"[٧٣]. وتتحقق من خلال الصور البيانية من التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز عامة، والمجاز هو "الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعري؛ لأنه تشبيهات وأخيلة، وصور مستعارة، وإشارات ترمز إلى الحقيقة المجردة، بالأشكال المحسوسة، وهذه هي العبارة الشعرية في جوهرها الأصيل"[٧٤].

[٧٣] **صلاح فضل: علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، دط، ١٩٩٨م، ص٢١٢.**
[٧٤] **السابق، ص١١٩.**

وأما الانزياح الاستبدالي عند جون كوهن فيعد "خرقًا لقانون اللغة أي انزياحًا لغويًا يمكن أن ندعوه كما تدعوه البلاغة صورة بلاغية، وهو الذي يزود الشعرية في موضوعها الحقيقي"[٧٥]. فالانزياح الاستبدالي من وجهة نظر جون كوهن صورة بيانية تجسد الموضوع الحقيقي للشعرية.

رسم البحتري في سينيته أكثر من صورة تجلت فيها جماليات القصيدة القائمة على الانزياح الاستبدالي، لعل أولها ما ساقه الشاعر عن نفسه بعد الأهوال التي لاقاها إثر مقتل المتوكل ووزيره، فقال مصورًا نفسه:

وَتَماسَكتُ حينَ زَعزَعَني الدَهـ ـرُ التِماساً مِنهُ لِتَعسي وَنَكسي

وحينما تنكر ابن عمه له تكاثرت عليه الهموم فأراد أن يتسلى عنها فذهب إلى المدائن لعله يجد فيها السلوى والنسيان من المصائب التي تراكمت عليه، فقال:

حَضَرَت رَحلِيَ الهُمومُ فَوَجَّهـ ـتُ إِلى أَبيَضَ المَدائِنِ عَنسي
أَتَسَلّى عَنِ الحُظوظِ، وَآسى لِمَحَلٍّ مِن آلِ ساسانَ دَرسِ
أَذكَرتِنيهُمُ الخُطوبُ التَوالي وَلَقَد تُذكِرُ الخُطوبُ وَتُنسي

فقد ذكر لنا الشاعر أن الباعث على الذهاب إلى المدائن والحديث عن إيوان كسرى الذي جعل منه معادلاً موضوعيًا يشاركه الأحزان، فأراد أن يتسلى ويتعزى عما ألم بنفسه من آلام وأحزان، وفي متوجهه أثر عملاق تجثم على أنفاسه نكبات الزمان، فالمصائب مشتركة بين الشاعر والإيوان، ومن شأن الخطوب أن تجمع بين المصابين في تذكرها أو

[٧٥] **أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسات الجامعية للنشر، بيروت، ٢٠٠٥، ص٢٢.**

نسيانها. ولعلك تدرك هذه الصور الجزئية التي أتى بها الشاعر وتمثل انزياحًا استدلاليًا أثرى من جماليات القصيدة مثل قوله: "تماسكت – زعزعني الدهر – حضرت رحلي الهموم – أذكرتنهم الخطوب – تذكر الخطوب وتنسي". وكل هذه الصور على سبيل الاستعارة التي تعد لونًا من ألوان المجاز الذي يعد في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقعًا في القلوب والأسماع.[٧٦]حيث يمكن وصف المجاز في الدراسات الأسلوبية "انحراف عن الاستخدام العادي للغة، سواء كان ذلك عن طريق استعمال الكلمة في غير ما وضعت له، أو إسنادها إلى ما لا ينبغي أن تسند إليه في النظام المألوف للغة"[٧٧].

فالاستعارة هي إحدى طرق الانزياح الاستبدالي، ولعلها أكثر الطرق استخدامًا لما تمتاز به من التركيز والإيحاء واختزال التعبير، وهي في كل تقسيماتها وتفريعاتها تمثل أحد أساليب الشعرية المعاصرة إذا لم يكن التشابه أساسًا في إقامتها، ولذا فإن العامل الأساسي في إقامة الاستعارة على الانزياح هو بعد التشابه بين طرفيها.

وأما الصورة الأخرى التي تتحقق فيها شعرية الانزياح الاستبدالي فتدور حول الإيوان الذي يقول فيه البحتري:

فَكَأَنَّ الجِرمازَ مِن عَدَمِ الأُنـ ـــــسِ وَإِخلالِهِ بَنِيَّةُ رَمسِ
لَو تَراهُ عَلِمتَ أَنَّ اللَيالي جَعَلَت فيهِ مَأتَماً بَعدَ عُرسِ
وَهوَ يُنبيكَ عَن عَجائِبِ قَومٍ لا يُشابُ البَيانُ فيهِم بِلَبسِ

[٧٦] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، دار الجبل، بيروت،ج ١، ط ٥، ١٩٨١م، ص ٢٦٥، ٢٦٦.

[٧٧] صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، مصر، ط١، ١٩٩٨م، ص٢٣٤.

فيصف الشاعر خلو الإيوان ووحشته بعد أبهته وعظمته بأنه قبر تخلله رائحة الموت، فقد أحلت فيه الليالي مأتمًا وأحزانًا بعد العرس والأفراح، وهذا الإيوان يخبرك عن عجائب قومه وعظمتهم. وفي هذه الأبيات نجد التشبيه واضحًا في البيت الأول؛ حيث شبه الإيوان حال خلوه من ساكنيه بالقبر الموحش الذي تنبعث منه الروائح الكريهة. والتشبيه: "علاقة صفاتية تقوم بين شيئين على سبيل تمثيل أحدهما بالآخر للوفاء بتصور الذات له، ومن ثم فهو يقوم على أساس تفسيري لظاهرة تصورها الذاتي أو الشخصي أوسع مما لها في أصل اللغة"، ويتوقف الانزياح التشبيهي على تباعد الطرفين، بحيث يجد المتلقي أن هناك فجوة متحققة أسفرت عن اتساع الدلالة. وكذلك الاستعارة التشخيصية في البيت الثاني عن طريق الانزياح الاستبدالي مما كان له أثره في توسيع الدلالة وجمال العبارة.

ونأتي إلى الصورة الثالثة من الصور التي تفنن فيها البحتري في سينيته، وهي وصف المعركة التي دارت بين الفرس والروم والتي أطلق عليها "صورة معركة أنطاكية" حيث يقول:

وَإذا مـا رَأَيـتَ صـــورَةَ أَنطـا كِيَّـةَ اِرتَـعـتَ بَـينَ رومٍ وَفُرسِ
وَالـمَـنـايـا مَواثِـلٌ وَأَنـو شَـــر وانَ يُزجِى الصُـفوفَ تَحتَ الدِرَفسِ
في اِخضِرارٍ مِنَ اللِباسِ عَلى أَصـ ـــفَرَ يَختالُ في صَـبيغَةِ وَرسِ
وَعِـراكُ الـرِجـالِ بَـيـنَ يَـدَيـهِ في خُفوتٍ مِنهُم وَإِغماضِ جَرسِ
مِن مُشـــيحٍ يَهوى بِعامِلِ رُمحٍ وَمُلـيحٍ مِنَ السِـــنـانِ بِتُرسِ
تَصِـــفُ العَينُ أَنَّهُم جِـدُّ أَحيـا ءِ لَـهُم بَينَـهُم إِشـــارَةُ خُرسِ
يَغتَـلـي فيـهِم اِرتِـيـابـي حَتّـى تَـتَـقَـرّاهُـمُ يَـدايَ بِـلَـمـسِ

فقد برع البحتري في تصوير معركة أنطاكية، تلك المعركة التي دارت بين الفرس والروم، وقد أبلى فيها كسرى أنو شروان بلاءً حسنًا، حيث رسمت هذه الصورة على جدران الإيوان، وخلدت موقف كسرى عليه وهو يحاصر أنطاكية ويحارب قيصر الروم، وهذه الصورة تخيف وتروع من يراها، حيث ترى المنايا قائمات شاخصات وكسرى يوجه الجنود ويسوقهم تحت العلم المقدس، والرجال بين يديه في لباس بين الخضرة والصفرة، وهم منهمكون في العراك والقتال، وإن الرائي لصورة هذه المعركة المسجلة على جدران الإيوان تحس عينه أنهم جد أحياء، وأنهم يتكلمون، ولكن بلغة الإشارة التي يتعامل بها الخرس، والشاعر لا يكاد يصدق أنها صور صامتة، بل يخيل إليه أنها شخوص تتحرك ولذا يتحسسهم ليتأكد من الحقيقة.

رسم البحتري في هذه الأبيات صورة عامة للمعركة كما تمثلها الرسوم على الجدران، وقد تفنن فيها ما شاء[٧٨]، فأنت تحس الحركة في "المنايا مواثل – يزجي الصفوف – يختال – عراك الرجال – مشيح – يهوي – مليح بترس– جد أحياء"، وتسمع الصوت في: "خفوت – جرس"، وترى اللون في: "اخضرار – على أصفر – صبيغة ورس"، والتصوير الكلي يعتمد على نظرة شاملة للموضوع ورسم أجزائه بحيث تتكامل في صورة واحدة، وتظهر خطوطها البارزة في اللون والصوت والحركة[٧٩].

ونظرًا لأهمية هذه الصورة، وخاصةً الاستعارة، يمكننا الوقوف على أبرز ما يمثلها ويشكل جزءًا بارزًا فيها خاصة في مجال الانزياح وأعني التشخيص وتراسل الحواس، فمن

---

[٧٨] **أنيس المقدسي: أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت، ط١٧، ص٢٥٣.**

[٧٩] **فرامرز ميرزايى: تلقي الصورة في قصيدة إيوان كسرى للبحتري، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها،ع١، ٢٠١٠م**

الأساليب الانزياحية التي وردت في هذه الأبيات "المنايا مواثل" حيث توحي بكثرة القتلى وشدة المعركة، فالمنايا شخوص أمام عينيه، و "أنو شروان يزجي الصفوف"، "تصف العين أنهم جد أحياء"، "يغتلي فيهم ارتيابي"

وقد اعتمد الشاعر أيضًا في هذه الصورة على ما يسمى بتراسل الحواس في قوله:

وَعِـراكُ الـرِجـالِ بَـيـنَ يَـدَيـهِ في خُفوتٍ مِنهُم وَإِغماضِ جَرسِ

فالإغماض من صفات العين وهي تدرك بحاسة البصر، بينما الجرس يدرك بحاسة السمع، ولذا نجد الشاعر قد راسل بين الحواس فأضاف إلى الصوت ما يضاف للعين، وهذا يمثل انزياحًا استدلاليًا، كما أنه اعتمد على الكناية التي تعد أيضًا من الصور الانزياحية التي وظفها الشاعر في صورة معركة أنطاكية في قوله: "ارتعت" حيث توحي بقوة التعبير في الرسم على الجدران وتجعلك مندهشًا من هذا الرسم.

إن صورة معركة أنطاكية التي نقشت على جدران الإيوان وانتصر فيها الفرس على الروم قد شاهدها البحتري كما شاهدها غيره ولكن عدسة الفنان البارع صورتها تصويرا دقيقا حتى يوشك من يقرأها أن يراها رؤية العين في ملامحها التي نقلها الشاعر، فبلغ بذلك ذروة الفن الشعري في تعامله مع جسد اللوحة فكأنها حقيقة واقعة لا مجرد رسوم على الجدران.

مما سبق حاولنا تتبع ملامح تقنيات الانزياح في سينية البحتري، وهذه التقنيات تشكلت في الانزياح الصوتي، والانزياح التركيبي بمظاهره؛ التقديم والتأخير، والالتفات، والحذف، وقد وظفها الشاعر لتخلق جوا للنص وتجعل القارئ يسعى للبحث عن المعنى، والانزياح الإسنادي، وأخيرا الانزياح الاستدلالي متمثلا في الاستعارة والتشبيه والكناية وتراسل الحواس.

الخاتمة:

بعد هذه القراءة في سينية البحتري وشعرية الانزياح فيها يمكن أن نستخلص النتائج التالية:

- اختلف الباحثون كثيرا حول مفهوم الشعرية، ولذا فإن الباب لا يزال مفتوحا أمام كل دارس ليدلو بدلوه في تحديد مفهوم الشعرية.
- تدور الشعرية وتتركز حول انحراف لغة الشعر بنظم الكلام الذي يقود عليه المعنى، كما تتصل الشعرية بالإبداع من خلال اللغة.
- وكما اختلف الباحثون في مفهوم الشعرية اختلفوا أيضا في مفهوم الانزياح، فقد يلتقي في استعمالاته مع مصطلحات أخرى تختلف باختلاف فكر أصحابها.
- تعد سينية البحتري من روائع شعره، ولذا كانت محط أعين الدارسين من وجهات نظر مختلفة، وقد درسنا شعرية الانزياح فيها، حيث حاول الشاعر أن يحقق من خلال بنية نصه الشعري غايات جمالية، تكسر أفق التوقع لدى القارئ، وتفاجئه بطاقات دلالية وجمالية تشعره بفاعلية الانزياح.
- شكل الانزياح الصوتي شعرية للقصيدة حيث توصل البحث إلى مجموعة من التقنيات ساعدت على شعريته وجمالياته من خلال الوزن والقافية وتكرار الأصوات والمفردات والجمل والعبارات، وتكرارها مما أضفى على القصيدة طاقات دلالية وجمالية.
- شكل الانزياح التركيبي بمظاهره المختلفة خروجا عن اللغة المعيارية إلى لغة أدبية أسهمت في معاني جديدة تدرك من خلال السياق.
- أسهم الانزياح الإسنادي (المنافرة) في شعرية النص من خلال إسناد ألفاظ ومفردات إلى غير المتوقع لها.
- لعب الانزياح الاستدلالي دورا كبير من خلال الاستعارة والتشبيه والكناية وتراسل الحواس في شعرية السينية ، وإبراز مواطن الجمال فيها.

المصادر والمراجع:

- إبراهيم عبد المنعم إبراهيم: بحوث في الشعرية وتطبيقاتها عند المتنبي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م.
- ابن المعتز: طبقات الشعراء، تحقيق: عبد الستار فراج، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٧٦م.
- ابن المعتز: كتاب البديع، نشر:أغناطيوس كراتشقوفسكي، مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٦٧م
- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، دار الجبل، بيروت،ج ١، ط ٥.
- ابن كثير: البداية والنهاية، وثقه: علي محمد معوض، عادل عبد الموجود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، تحقيق: يحيى الشامي، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط ٢،١٩٩٠، ج٣.
- أبو منصور الثعالبي: ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ١٩٨٥م.
- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تحقيق: علي البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط١، ١٩٥٢م.
- أبو هلال العسكري: كتاب دلائل الإعجاز، تعليق: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ط ٣، ١٩٩٢م.
- أحمد جاسم الحسين: الشعرية قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي، الأوائل للنشر، دمشق، سوريا، ط٢٠٠٠م.

- أحمد درويش:الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، اتحاد الكتاب، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠٠٢م.
- أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسات الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط ٢٠٠٥م.
- أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، م٣، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط ٢٠٠٨م.
- أحمد مطلوب: معجم النقد الأدبي القديم، ج١، ط١، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد.
- أمبمة الرواشدة: شعرية الانزياح، دراسة في تجربة محمد علي شمس الدين الشعرية.
- الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: محمد محيي الدين عبد اللطيف، ط١٩٩٤.
- أنيس المقدسي: أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت، ط١٧.
- أيمن اللبدي: الشعرية والشاعرية، دار الشروق، عمان، ط١، ٢٠٠٦م.
- البحتري: ديوان البحتري، عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، الطبعة الثالثة.
- بشير ثادريريث: رحيق الشعرية الحداثية، مطبعة ميزوار، دط، دت.
- تودروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاءسلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٠م.
- جرجي زيدان: فتاة غسان، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٢م.
- جريدي سليم: شاعرية المكان، دار العلم للطباعة والنشر، جدة ١٩٩٢م.

- جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٦.
- جون كوهن: نظرية الشعرية" بناء لغة الشعر"، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢٠٠٠م.
- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط٣، ٢٠٠٨م.
- حسن البنا عز الدين: الشعرية والثقافة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ٢٠٠٣م.
- حسن جمعة: المعيار في النقد الأدبي(دراسة في نقد النقد للأدب القديم وللتناص)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣.
- حسن ناظم: مفاهيم شعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.
- الخطيب البغدادي: تاريخ بغداد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
- خليل الموسى: جماليات الشعرية، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٨م.
- خيرة حمرة العين: شعرية الانزياح، دراسة في جماليات العدول، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠١م.
- رزاق محمد الحكيم: الشعرية في النص الأدبي بين المنظوم والمنثور، اتحاد الكتاب الجزائري، ط١، ٢٠٠٩م.
- رشيد يحياوي، الشعرية العربية، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩١م.
- رولان بارت: الكتابة من الدرجة الصفر، ترجمة: محمد نديم، مركز الإنماء الحضاري، ط١، ٢٠٠٢م.

- رولان بارت: لذة النص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري،ط١٩٩٢،١م.
- سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية، دراسات في ديوان أمل دنقل ١٩٩٩، المركز القومي للنشر.
- سامح الرواشدة: في الأفق الأدونيسي، دراسة في تحليل الخطاب الشعري، أزمنة للتوزيع والنشر، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٦م.
- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٦م.
- صلاح فضل: علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، دط، ١٩٩٨م.
- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، مصر، ط١، ١٩٩٨م.
- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس ١٩٨٧م.،
- عبد العاطي كيوان: الأسلوبية في الخطاب العربي، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م.
- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، شرح وتعليق وتحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، وعبد العزيز شرف، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٩.
- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤، ١٩٩٨م.
- عبده قلقيلة: خط سير الأدب العربي، دار الفكر العربي، ط ٢.
- علاء الدين رمضان: القصيدة العربية المعاصرة وتحولات النمط، التشكيل والدلالة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط ٢٠١٩م.
- علي أحمد سعيد (أدونيس): الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٨٩م.
- علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية،د، ط، دار الفصحى.

- الفارابي: جوامع الشعر، تحقيق: محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٩٧١م.
- الفارابي: كتاب الحروف، تحقيق: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٩٠م.
- كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط١،١٩٨٧م.
- محمد أبو الأنوار: الشعر العباسي تطوره وقيمه الفنية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٧م.
- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية للنشر، لونجمان، ١٩٩٤م.
- محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة- التكوين البديعي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥.
- محمد عبد المطلب: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، لونجمان، ط١، ١٩٩٥م.
- محمد كرد علي: رسائل البلغاء، مؤسسة هنداوي، ٢٠٢٢م.
- محمد محمد أبو موسى: خصائص التراكيب- دراسة بلاغية- مكتبة وهبة، القاهرة، ط٤، ١٩٩٦م.
- مسلم حسب حسن: الشعرية العربية، أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، كلية الآداب جامعة البصرة، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٣م.
- مشري بن خليفة: الشعرية العربية(مرجعيتها وإبداعاتها النصية)، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠١١م.
- منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز النماء الحضاري، ط١، ٢٠٠٢م.

- نعيم اليافي: أطياف الوجه الواحد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧م.
- ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٠م.
- يوسف وغليس: الشعريات والسرديات(قراءة اصطلاحية في حدود المفاهيم)، دار أقطاب الفكر، قسنطينة، الجزائر، ط٢٠٠٦.

الدوريات:

- أحمد محمد ويس: الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، مج٢٥، ع٣، مارس ٢٠٠٣م.
- أحمد مطلوب: الشعرية، مجلة المجمع العلمي، م ٤٠، ج ٣، بغداد ١٩٨٩م.
- زهير المنصور: ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي، دراسة أسلوبية، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها.
- سامح الرواشدة: قصيدة إسماعيل لأدونيس(صور من الانزياح التركيبي وجماليلته)، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٣، م٣٠، ع٣.
- عبد القادر الباز: الانزياح في محوري التركيب والاستبدال، مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي رباح، الجزائر، ع٩، ٢٠١٠م.
- عصام قصبجي وأحمد ويس: وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، مجلة بحوث، جامعة حلب، ع ٢٨، ١٩٩٥م.
- فرامرز ميرزايى: تلقي الصورة في قصيدة إيوان كسرى للبحتري، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها،ع١، ٢٠١٠م.
- مراد عبد الرحمن مبروك: الانزياح في النص الشعري، مجلة فكر وإبداع، سبتمبر ٢٠٠٠
- نعيم اليافي: الانزياح والدلالة، مجلة الفيصل، العدد٢٢٦، سبتمبر١٩٩٥م.

The Poetics of Displacement in Al-Buhturi's Famous S-rhymed Poem

Abstract:

Al-Buhturi's famous S-rhymed poem is one precious poem of the ancient Arabic poetry that the research has studied it and clarified its aesthetics through the poetic displacement in it. This displacement constitutes an intense artistic value for the event and poetic vision, and some critics have taken it to distinguish the poetic language from the normative language. Therefore, the research aims, through the descriptive approach, to address the poetry of displacement in the Sine of Al-Buhturi, and to clarify its aesthetic dimensions and its semantic effectiveness in a way that gives it new suggestive energies that penetrate into the depth of meaning, through shifting manifestations. The study handles the concept of poetics among ancient critics and philosophers, as well as the West and Arab modernists. Then, it defines the displacement and its types, and the S-rhymed poem and its poet. All these points have been covered in the theoretical chapter. After that, the applied chapter comes to handle and address the poetics, literature and aesthetics of the S-rhymed poem through different displacement types and the extent of the contribution of each type to play its role around the semantic and aesthetic dimensions of the text.

Keywords: Poetics; displacement poetics; Al-Buhturi's S-rhymed poem