وزارة التّعليم العـــــالي والبّحـث العلمـــي
جامعـــــة محمّد خيضـر-بسكـرة-
كلـــــــيّة الآداب واللّغـــــات
قسم الآداب واللّغة العربيّة

العُـدُولُ وَمَقَـاصِدُه فِـي دِيـوَان "ابن خَفَاجَة الأَندلُسِـي"

مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الـماجستير في الآداب واللّغة العربية
تخصص: لسانيات ولغة عربية

إعـــداد الطّالبة:
مريـــم أقـــرين

إشـــراف الأستاذ الدكتور:
محمـد خـــان

السّنة الـجامعيّة: 2014- 2015م/ 1435- 1436هـ

وزارة التّعليم العـــــالي والبّحـث العلمـــي
جامعـــــة محمّـد خيضـر-بسكــرة-
كلـــــــيّة الآداب واللّغـــــات
قسم الآداب واللّغة العربيّة

العُـدُولُ وَمَقَـاصِدُه فِـي دِيـوَان "ابن خَفَاجَة الأَندلُسِـي"

مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الـماجستير في الآداب واللّغة العربية
تخصص: لسانيات ولغة عربية

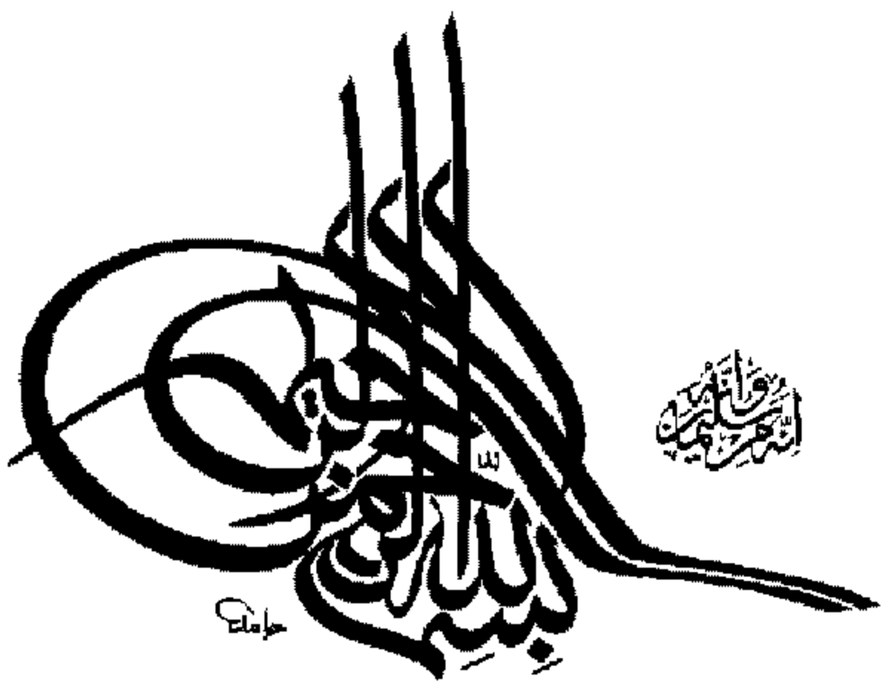
إعـــداد الطّالبة:
مريـــم أقـــرين

إشـــراف الأستاذ الدكتور:
محمـد خـــان

أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	اللّقب والاسم	الرّتبة	التخصّص	الجامعة	الصفة
01	ربيح عمّار	أستاذ محاضر "أ"	علوم اللّسان العربي	بسكرة	رئيسًا
02	خان محمد	أستاذ	لسانيات	بسكرة	مشرفًا ومقرّرًا
03	سعدية نعيمة	أستاذ محاضر "أ"	علوم اللّسان العربي	بسكرة	عضوًا
04	صحراوي عز الدّين	أستاذ	لغويات	باتنة	عضوًا

السّنة الـجامعيّة: 2014- 2015م/ 1435- 1436هـ



﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ ٱللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ

طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي ٱلسَّمَآءِ ﴿٢٦﴾

تُؤْتِيٓ أُكُلَهَا كُلَّ حِينٍۭ بِإِذْنِ رَبِّهَا ۗ وَيَضْرِبُ

ٱللَّهُ ٱلْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ ﴿٢٧﴾﴾

[إبراهيم/ 27]

شُكْر وَتَقْدِير

أتوجّه بعد حمد الله العزيز الكريم، بأسمى عبارات الشّكر والتّقدير إلى كلّ من أنار لي هذا الدّرب بفكره، وبعلمه، وبتوجيهه، وبإرشاده. وأخصّ بذلك أستاذي المشرف فضيلة الدّكتور "محمد خان"؛ فقد كان لأسلوبه الطّيّب الذي جمع فيه بين الجدّيّة في المتابعة، والتعامل الإنساني الرّفيع، أكبر الأثر في إنجازي لهذا العمل.

ولا يفوتني في هذا المقام أن أتقدّم بخالص شكري وعرفاني لكلّ من مدّ لي يد العون بشتّى تجلّياته سواء أكان نصيحة أم توجيها، أو مدّني بكتاب، أو آزرني بحسن الخطاب والجواب، فشكّل كلّ ذلك دفعا قويّا لي لمواصلة رحلة بحثي هذا حتّى تمثّل عملا سويّا شكلا ومضمونا.

لكلّ هؤلاء جميعا أزجي أعمق آيات العرفان والامتنان، وما التّوفيق إلاّ بالله العليّ العظيم عليه توكّلنا وإليه نُنِيب.

شُكرًا لَكُم..

مُقدمة

الـــحمد لله حـــمدا كثيرا طيّبا مباركا، والصّلاة والسّلام على أشرف خلق الله مـــحمّد ابن عبد الله صلوات الله وسلامه عليه.

عُرف الإنسان العربـــيّ منذ القدم باهتمامه بالفنون الأدبيّة بشقيها النثريّ والشعريّ، إلاّ أنّ فنّ "الشّعر" قد استحوذ عليه بوصفه رافدًا هاما من روافد حضارته، وباعثًا من بواعث حضوره الوجداني، فالعربـــيُّ بلغة الشعر تلك، لا يُعبّر عن فكر مجرد فحسب، بل يُعبّر أيضا عن مكنون ذاته وانتمائه العاطفي، ويُثبِت وجوده، ويعكس للعالـــم الخارجي تـــجربته بـــحـــسٍّ مرهف وطاقة متفجّرة، من خلال إقامة بناء لغويّ وفنـــيّ متميّز بوقفاته الفريدة تتجلّى بتقنيات مختلفة منها "العدول"؛ وقد استرعى هذا الأخير انتباه البلاغيين القدماء، فعقدوا مباحث طويلة لدراسته، والوقوف على تـــمظهراته، وتـــجلّياته في الأدب العربـــي.

ولا يزال هذا المصطلح لأهـــميّته، يُداعب أقلام العديد من البلاغيين واللّغويين الجدد، فيجذبـــهم تارة نـــحو التّأريخ، يؤصّلون جذوره ويبحثون عن منابعه، ويـــحملهم تارة أخرى إلى التّطبيق، فيتقصّون أثره في لغة القرآن الكريـــم الخالدة طورا، وطورا آخر في الإنتاجات الأدبيّة نثرها وشعرها، خاصة في المدونات الشعرية؛ ذلك أنّ الشاعر لا يُعدُّ شاعرا إلاّ إذا احتوى شعره على ألوان من العدول والانزياحات، فيختار من التّراكيب ما يرتضيه هو، فينحت تـــمثال اللّغة، ويعيد خلقها، فيَحدث أن يُـــخالف القياس اللّغوي، أو يـــخرج عن قواعده المألوفة، لـــما لها –اللّغة– من طاقة ديناميّة، تكسر كلّ حواجز الإغلاق والقيديّة، إذ يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره؛ فيحذف بعض العناصر ويُقدّم أو يُؤخّر أخرى، وقد يأتـــي ببعض الألفاظ معرفة، وببعضها الآخر نكرة، وقد يزيد كلمة أو حرفاً، ويلجأ إلى توظيف استعارات وكنايات أو غيرها، لتوضيح فكرة ما، أو لتبيين مقصد معيّن، فلا يستقران في صدره –الشّاعر– العميق إلاّ خرجا إلى النّور، وعبّرا عن مكنون الشّعر، هذا من جهة، ومن جهة ثانية، يسعى بعدوله لـــجذب انتباه المتلقي، حتى يؤثّر فيه، ويستفزّه، ويشحن لبّه، ويُداعب خياله، ومن جهة ثالثة، يُحاول إبراز طاقته الشعرية، وقدرته الفنيّة والخيالية لإثراء مدونته.

وعليه، لكي يسمى شعره شعرا –لا نثرا– لا يكفيه الالتزام بالوزن والقافية في قالب واحد، بل عليه تضمين هذا السبك "عثرات"، مادتـــها الكُحل المثير ومضمونها معاني الحروف والكلمات والجمل، لتُسقط القارئ في فوّهَة غير متوقّعة، تعترض طريق قراءته، فلا يتجاوزها حتى يقف على مقصد الأديب من وضع هذا التأليف أو ذاك.

والعدول أصناف، منها: العدول الصّوتـــيّ، والعدول الصّرفـــيّ، والعدول التّركيبيّ، والعدول التّصويريّ. وانطلاقا مـــمّا سبق، ستقصر الباحثة عملها على دراسة "العدول الصّرفـــيّ"، و"العدول التّركيبيّ"، و"العدول التّصويريّ" وما اشتمله من مظاهر عدّة سواء أكان الأمر متعلّقًا بظاهرة العدول من صيغة إلى أخرى، أم العدول بالنّقصان (الحذف)، أم العدول بالزيادة، أم العدول بالاستعارة وغيرها من الظواهر المتشعّبة لهذه التقنيّة، والتي سيُعتمد عليها للكشف على الجماليات، والغايات، والمقاصد الضمنيّة غير المباشرة تبعًا للسياقات والمقامات التي ولّدتـــها، وبالنظر لـــحالة الأديب الشّعورية الانفعالية، فالعدول من مبنـــى إلى مبنـــى آخر يتمخّض عنه معان جديدة.

وقد حاولت الباحثة معالجة هذه القضايا وغيرها ضمن ديوان أحد شعراء الأندلس ألا وهو "**ابن خفاجة الأندلسيّ**"؛ الذي يُعدّ من المبدعين الـــمجيدين الذين عاشوا ضمن حقبة من حقب عصور الازدهار العربي. وعلاوة على ذلك، اشتهر بـــمدوّنته التي تألّقت أحرفها بألوان الطبيعة، فمزج بين أسلوبه البديع وجمال الطبيعة، وكلماته المنسوجة بروحه النقيّة، لينصهر عنها قالب لـــم تعهده أذن القارئ، ولـــم يألفه ذهنه.

ونظرا لقيمة موضوع العدول وأهـــميّته، ارتأت الباحثة دراسته ضمن أُطُر مُعيّنة كان عنوانـــها: ((**العدول ومقاصده في ديوان "ابن خفاجة الأندلسي"**))، وهو بـــحث يـــحمل في طيّاته العديد من الإشكالات، منها الأساسية والثانوية؛ فأمّا الأساسية فتكمن في: كيف تعامل العلماء القدماء، والباحثون المعاصرون، العرب منهم والأعاجم، في دراساتـــهم لظاهرة العدول أوّلا، وفكرة القصد ثانيا من حيث الـــمصطلح والـــمفهوم؟ وهل كان لـــمصطلحي العدول والقصد، تعريف صريح ومقصود من قِبَل جهابذة علماء العربية القدماء؟ وكيف تـــمظهر العدول داخل النّص الشعري الأندلسي؟ وبعبارة أخرى، كيف وظّف الشاعر في مدوّنته تقنية العدول؟ وما هي مظاهر تـــجلّيه فيها؟ وإلى أيّ مدى كان لإدراج صور العدول المختلفة، الأثر في توليد المعنى الضّمنـــي واستنطاق القصد الـــمراد من هذا النّص الشّعري؟

وأمّا الأسئلة الثانوية فهي: كيف كان للمرحلة الانتقالية في حياة الشاعر "ابن خفاجة الأندلسي" من الشَّبِيبَة إلى الشَّيْبَة الأثر في الكتابة الإبداعيّة، من ناحية عدوله وخروجه عن نسقه الـــمألوفّ، ومن ناحية النتائج المقصدية الضمنية المبتغاة من قبله؟ وما هي الأسس الثّقافية التي أرسى عليها قاعدته الإبداعية الشعريّة مِنْ جِهَة طريقة صياغته اللّغوية، وإرسال مقاصده الباطنيّة المتجاوزة

للظاهرية؟ وهل كان عنصر الطبيعة في شعره مدرجا بشكل عفويّ الخاطر أو كان متعمّدا ومـــجتلبا اجتلابا، أو تكاتفا معا لـــخلق عدول مقصود؟

لا تسبقُ الباحثة في هذا المقام ريادة طرْقها لدراسة ظاهرة العدول، بل هناك دراسات سابقة تذكر منها: العدول الصّرفي في القرآن الكريـــم دراسة دلالية لـــهلال علي مـــحمود الجحيشي، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة الموصل، 2005، وظاهرة العدول في البلاغة العربية مقاربة أسلوبية لعبد الحفيظ مراح، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الجزائر، 2005 /2006، غير أنّ الجانب الذي لـــم يُطرح من خلال تلك الدراسات هو تعميم دراسة العدول في مظاهره كلّها تقريبا، وما زاد الموضوع جاذبية للبحث هو المدونة الأندلسية للشاعر "ابن خفاجة"، فباختلاف المدوّنة تـــختلف النتائج؛ فلم يُتطرّق لها بالدراسة إلاّ من ناحية عنصر الطبيعة، وذلك بتحديد الأطر الفنيّة الجمالية الأسلوبية، أمّا دراستها دراسة صرفية، وتركيبية، وتصويرية وتبيين مقاصدها الظاهرية، والأهم الضمنية تكاد تكون نادرة على حدّ علم الباحثة، فصارت بسبب ذلك موضوعا للبحث.

ولعلّ أهمّ الأسباب الـــممزوجة بين الـــموضوعية والذّاتية التـــي دفعت الباحثة لدراسة هذا الـــموضوع تتمثّل في رغبتها في تكوين مرجعية فكرية عبر مـــحاولة التعمُّق في دراسة الـــمدونة الشعرية الأندلسية، ومعرفة خباياها وأسرارها، منها: ظاهرة العدول المتفشّية فيها بمختلف الصّور وما ينتج عنها من مقاصد متنوّعة، وقد كان الاهتمام بالشّعر الأندلسي بوجه عام وليـــد الرّغبة في استكشاف الأندلس فكرا وحضارة باعتبارها تـــمثّل حلقة وصل بين العالـــم العربـــي والعالـــم الغربـــي، والتّنويه بأحد أبرز شعرائها وهو "ابن خفاجة" الذي كان الدّافع الأوّل والأقوى لاختيار الـــموضوع والظاهرة.

وما نتج عن هذه الأسباب إلاّ أهداف يُبتغى نيلها، تكمن في السّعـــي وراء الحقيقة العلمية، ومعرفة المظاهر العدولية الطاغية بكثرة على الـــمدونة، إضافة إلى مـــحاولة الإلـــمام بالقدرة الأسلوبية الإبداعية للشاعر أثناء توظيفه لـــمظاهر العدول، ومعرفة طريقة صوغها وإدراجها في المدونة، تارة، وتارة أخرى مـــحاولة الوصول إلى عمق فكره الواسع وخياله الفسيح بـــما فيه من خلفية ثقافية متنوّعة المشارب والتي تُعدّ مُرتكزا لـــخوض عباب بـــحر الإبداع، وبـــها يرسل مقاصده الضمنية للمتلقي، لتُقدّم بذلك إضافة علمية على بساطتها.

أمّا المقاربة المنهجية، التي ستضبط مادة البحث، فيـــُمكن تـــحديدها في المنهجين التاريـــخي والوصفي التّحليلي اللّذين يناسبان طبيعة هذا الـــموضوع؛ فقد تـــمّ توظيف "**المنهج التاريـــخي**"

عند مـــحاولة تتبُّع ظاهرتـــيْ العدول والقصد عند علمائنا القدامى، والـــمعاصرين، والغربيين أيضا. وتـــمّ الاعتماد على "**المنهج الوصفي التّحليلي**" لرصد ووصف مظاهر العدول التي تزخر بـــها المدونة الشعريّة، والتّعليق عليها وتـــحليلها، بُغية الوصول لـــمقاصدها الضمنية غير الـــمباشرة لـــهذا الانـــحراف العدولـــي، بعد تـــجاوز المقصد الظاهري الـــمباشر. وهنا، يـــمكن الاعتماد على شواهد من خارج الديوان، والاستفادة من تـــحليل بعض العلماء والدارسين كلّما استدعى الـــموقف ذلك.

وككلّ بـــحث أكاديـــمي، لابدّ أن تُـــحلّل قضاياه وفق بِنية تتحدّد بـــخطّة تعالـــج الإشكالات، وهي: مقدّمة، وأربعة فصول، وخاتـــمة.

بدءا **بـــالفصل الأوّل** الـــمعنون بـــ "العدول والقصد، الإطار الـــمفاهيمي"؛ حيث سيُشار فيه إلى ثلاث دعامات رئيسة في البحث، فأوّلـــها "مفهوم العدول"؛ إذ سيتـــم التّعرّض فيه للجانب النّظري الخاص بـــمصطلح "العدول" من الجهة اللّغوية، ثـــم الإحاطة بـــمفهومه عند العرب القدماء والمعاصرين، إضافة للدارسين الغربيين، لاستخلاص تعريف جامع لظاهرة العدول، وثانيها "مفهوم القصد"؛ وفي الإطار ذاته حاولتْ الباحثة استجلاء مصطلح "القصد" لغويا، وبعدها تبيين مفهومه لدى العلماء، لاستنتاج تعريف شامل للقصد، وآخرها "الجمع بين العدول والقصد"؛ حيث سيُتطرّق هنا، لفكرة مزج وعملية جمع مفهوم الظاهرتين، واستنتاج العلاقة بينهما، وقد تمّ إرداف العنصر الأوّل والثاني بخلاصة تعرض لبعض الأفكار المستنتجة.

أمّا **الفصل الثّاني**، فهو معنون بـــ "العدول الصّرفـــي ومقاصده في ديوان "ابن خفاجة الأندلسي"، الـــمندرج تـــحته ثلاث قضايا، وهي: العدول من صيغة إلى صيغة، والعدول من الاسم إلى الصفة، والعدول من فعل إلى فعل.

وقد تـــمّ في **الفصل الثّالث**، معالجة ظاهرة "العدول التّركيبـــي ومقاصده في ديوان "ابن خفاجة الأندلسي"، الذي يتفرّع إلى ثلاثة مظاهر؛ فكان الأوّل العدول بالنّقصان (الحذف)، وكان الثّاني العدول بالتّرتيب (التقديم والتأخير)، ليكون الثالث العدول بالزيادة.

وأخيرا توّزع **الفصل الرّابع** الـــموسوم بـــ "العدول التّصويري ومقاصده في ديوان "ابن خفاجة الأندلسي" إلى أربعة مظاهر بدءا بالتي تتحقّق فيها علاقة الـــمشابـــهة ثـــمّ بعدمها، وهي على التوالـــي: العدول بالاستعارة، والعدول بالتّشبيه التّمثيلي، والعدول بالتّشبيه البليغ، والعدول

بالكناية، لتخلص الباحثة في النّهاية إلى خاتـــمة حاولت تضمينها أهمّ النتائج الـــمستخلصة، ثـــمّ التَعرض لقائمة الـــمصادر والـــمراجع الـــمعتمدة في هذا البحث، وكذا الفهرس العـــام.

وقد واجهت الباحثة صعوبات في إنـــجاز البحث، منها: صعوبة التحكّم والسّيطرة على المصادر والمراجع وترتيب معلوماتـــها وتـــحليلها. كما كان لتعدّد مظاهر العدول في ديوان "ابن خفاجة الأندلسي" أثر في تعسّر عملية الانتقاء ومـــحاولة الإلـــمام بـــغالبية صوره لـــما فيه من سعة، وعمق، وتفاصيل، إلاّ بعد جهد جهيد، ولعلّ ما أخذته هذه المذكرة من وقت في إنـــجازها يُنبئ بـــمسلكها الوعر على باحثة مبتدئة.

واستند البحث في إنـــجازه على مصادر تراثية ومراجع حديثة متنوعة لتعدّد الـــمواضيع التي تـــمّ التطرّق إليها، وقد شكّلت عمدة البحث بعد ديوان "ابن خفاجة الأندلسي" باعتباره الـــمصدر الرّئيس، أمّا التراثية فمنها: دلائل الإعجاز في علم الـــمعاني لعبد القاهر الجرجانـــي (ت471هـــ)، وأمّا الحديثة فنـــجد كتاب استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية لعبد الهادي بن ظافر الشهري، إضافة لـــمرجع الإعجاز الصرفي في القرآن الكريـــم- دراسة نظرية تطبيقية- التوظيف البلاغي لصيغة الكلمة لعبد الحميد أحمد هنداوي، التـــي كان لها قيمة كبيرة في إخراج البحث على هذه الصورة النهائيّة.

وأخيرا، لا يفوتنـــي أن أتقدّم بـــجزيل الشّكر والعرفان إلى الأستاذ الفاضل الدّكتور **"مـــحمد خان"** –حفظه الله- الذي احتضن البحث فأمدّنـــي بعلمه، واستنرت بتوجيهاته، فكان خير موجّه وخير ناصح ليخرج هذا البحث إلى النّور، فسوى القرآن الكريـــم الذي وصفه عزّ من قائل ذلك الكتاب لا ريب، كتاب يـــخطّ لا يكتمل نسخه حتى يقال نقص منه هذا وفاته هذا، ولن يـــخلو البحث من أخطاء ومآخذ، فما عملي هذا إلاّ مـــحاولة مـــمّن ليس لـــها في العربية باع ولا الزاد إلا اليسير، فأنسب الخطأ لنفسي، والله سبحانه الغفّار أسأله ثواب الاجتهاد والـــمحاولة، وعلى أساتذتـــنا الفضلاء أعرض هذا الجهد الـــمتواضع ليقضوا فيه ويقوّموه، فالحمد لله ربّ العالـــمين على النّعمة والتّوفيق.

الفَصْلُ الأَوّل

العُـدُولُ والقَصَد: الإطَـارُ المَفَـاهِيمِـي

أوّلا: مفهوم العـدول

ثانيًا: مفهوم القصــد

ثالثًا: بين العـدول والقصد

أوّلا: مفهوم العــدول:

1- العــدول لــغة:

إذا تتبّعنا المعاجم اللّغوية العربية، وجدنا أن مادة (عدل) عرفت معاني كثيرة. منها (الميل) و(الاعوجاج)، وهذا ما أورده "**الخليل بن أحمد الفراهيدي**"(ت175هــ) في معجمه "**العين**" «والعَدْلُ أن تَعْدِلَ الشيء عن وجهه فتميله، عَدَلْتُهُ عن كذا، وعَدَلْتُ أنا الطريق»[1]، ويقول أيضا: «ينْعَدِلُ في مكان كذا أرادوا الاعوجاج»[2]، والمعنى نفسه عند "**ابن فارس**" (ت395هــ)[3]، و"**ابن منظور**"(ت711هــ)[4].

ومن المعاجم العربية الحديثة "**المعجم الوسيط**" الصادر عن مجمع اللغة العربية بالقاهرة، الذي أورد هذه المادة بمعنى (الرّجوع) و(الانعطاف): «ويقال :عَدَلَ فلانا عَنْ طريقة: رجعه وعدله على طريقة :عطفه »[5]، وكذلك بمعنى (أشرك): « ويُقال عَدَلَ بربِّه عدْلاً وعدُولا: أشرك وسوَّى به غيره»[6]، واستشهد بقوله تعالى: ﴿ثُمَّ ٱلذِينَ كَفَرُواْ بِرَبِّهِمْ يَعْدِلُونَ ۝﴾ [الأنعام/02].

إذن، مجموع معاني مادة (عدل) تصبّ في مدلول مشترك، وهو: الميل والخروج المقصود عن الأصل الواحد المتعارف عليه.

أمّا التعريف الاصطلاحي، فهو مستنتج في آخر العنصر الآتي.

---

(1) الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين ،ت/مهدي المخزرمي، وإبراهيم السّامرائي، سلسلة المعاجم والفهارس، (د،ت)، مادة (عدل)، 39/2.

(2) نفسه، مادة (عدل)، 40/2.

(3) ينظر، ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ت/عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د،ت)، مادة (عدل)، 247/4.

(4) ينظر، ابن منظور، لسان العرب، ت/خالد رشيد القاضي، دار صبح وإديسوفت، الدار البيضاء، ط1، بيروت، لبنان 2006، مادة (عدل)، 83/9. والفيروزبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان 1999، مادة (عدل)، 13/4.

(5) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، استانبول، تركيا، (د،ت)، مادة (عدل)،1/ 588.

(6) نفسه.

2- العدول في الدّراسات العربيّة والغربيّة.

1.2- العدول في الدّراسات العربيّة :

لقد نال موضوع "العدول" اهتمامًا واسعًا في المصنّفات الأصلية لدى علماء العربية، وأهمها مصنف "**الكتاب**" لـــ"**سيبويه**" (ت180هـــ) في باب (هذا باب ما جاء معدولا عن حدّه من المؤنث)[1] الذي صرّح فيه بلفظة "**العدول**"[2] حين تناول الجانب الصرفي، وبهذا يمكن أن نعتبره أقدم كتاب نحوي عند العرب تناول هذا المصطلح بدقّة متناهية[3]، حيث يقول: «فهذا كلّه معدول عن وجهه وأصله، فجعلوا آخره كآخر ما كان للفعل لأنه معدول عن أصله، كما عُدِل: "نظار" و"حذار" وأشباههما عن حدّهن، وكلهنّ مؤنث، فجعلوا بابهنّ واحد»[4]؛ فالعدول عنده يقصد به الخروج أو الانصراف عن أصله ووجهه.

وتعرّض "**المبرد**" (ت285هـــ) في "**المقتضب**" للعدول، خاصة مظهر العدول الصرفي في (باب ما كان من الأسماء المعدولة على (فَعَال))[5] بقول عن (حذامِ) و(قطامِ) و(رقاشِ) التي هي معدولة عن المؤنث، مع تنبيهه إلى أنها تعدّ مجال اختلاف العرب: «وأما ما كان اسما علما نحو :حذام، وقطام، ورقاش، فإن العرب تختلف فيه: فأما أهل الحجاز فيجرونه مجرى ما ذكرنا قبل؛ لأنه مؤنث معدول، وإنما أصله حاذمة، وراقاشة، وقاطمة»[6].

ويُعدّ "**ابن المعتز**"(ت296هـــ) من البلاغيين الذين أعربوا عن "العدول" من خلال ربطه (بالالتفات)، حيث يقول بمصطلح "**الانصراف**"[*] في باب (الالتفات): « وهو انصراف المتكلّم من المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك ومن الالتفات الانصراف عن معنى

---

(1) سيبويه، الكتاب، ت/اميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان 1999، ص303.

(2) ينظر، ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ت/محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، ط1، صيدا، بيروت 1999، 605/2. وابن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفية أبي عبد الله محمد جمال الدين بن مالك، ت/محمد محي الدين عبد الحميد، دار التراث، ط 2، القاهرة 1980، 99/1، 233، 268. والسيوطي، الأشباه والنظائر في النحو، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د،ت) ،170/1-172. والمزهر في علوم اللغة وأنواعها، ت/ محمد أحمد جار المولى، وعلي محمد البجاوي، وآخرون، دار الجيل، بيروت، (د،ت)، 329/2.

(3) ينظر، نعيمة حمو، العدول النحوي في لغة الصحافة-جريدة الشروق اليومي نموذجا-، منشورات مخبر الممارسات اللغوية، تيزي وزو، الجزائر (جامعة مولود معمري) 2011 ، ص24 .

(4) سيبويه، الكتاب، ت/اميل بديع يعقوب، 304/3.

(5) المبرد،كتاب المقتضب، ت/محمد عبد الخالق عضيمة، المجلس الأعلى للشؤون الاسلامية، لجنة إحياء التراث الاسلامي، ط3، القاهرة 1994، 368/3.

(6) نفسه، 373/3.

(*) ننبّه في هذا السياق أنّ البحث يتعامل مع مصطلحات العدول بالمعنى ذاته سواء أكان عند العرب القدماء، أم عند المعاصرين، أم عند الغربيين، رغم انفرادها بخصوصية معناها.

يكون فيه إلى معنى آخر»[1]؛ فالالتفات انصراف أو عدول من المخاطبة إلى الإخبار، ومن الإخبار إلى المخاطبة، وكذلك من معنى لمعنى آخر، وهذا الأخير يُعدّ من محاسن الكلام، ومَثَلَهُ في ذلك مثل "**ابن جني**"(ت392هـ) الذي يذكر مصطلح "**العدول**" صراحة في (باب في العدول عن الثقيل إلى ما هو أثقل منه لضرب من الاستخفاف)[2].

ويقتضي الحديث عن "العدول" استحضار مصطلح آخر وهو (الأصل أو المعيار) لينتج عن ذلك ثنائية تكمن في "**أصل الوضع (المعيار)، والخروج عنه (العدول)**" وهذا ما ذكره" ابن جني" في ثنائية "**الحقيقة**" و"**المجاز**": «الحقيقة: ما أقرّ في الاستعمال على أصل وضعه في اللغة، والمجاز، ماكان بضدّ ذلك»[3]؛ وبهذا، يمكن أن نقابل (الأصل/المعيار، بالحقيقة)، و(العدول/ الخروج عن الأصل، بالمجاز)، وقد أشار "**أبو بكر الباقلاني**"(ت403هـ) إلى هذه الثنائية بعبارة: (الخروج عن الكلام عن حدّ العادة، وتجاوز العرف)[4]؛ لتكون العادة والعرف مقابل الخروج عن الكلام والتّجاوز.

ويربط "ابن جني" (المجاز) أو (العدول) بعبارة "**الشّجاعة العربيّة**"[5]، ومن العلماء الذين فصّلوا في سبب هذه التسمية "**ابن الأثير** "(ت637هـ) الذي جعله يتجلّى في (الإقدام) و(الجرأة) و(الشجاعة) التي تدفع صاحبها لتوظيف العدول وتطويع اللغة، وهذا ما تنفرد به اللغة العربية ويختصّ به الرجل الشجاع[6] لخدمة غرضه ومرماه الذي يسعى إليه، باعتبار أنّ العدول من «الملامح التي تحتاج للجرأة والشجاعة، لذلك سميّ "بالشجاعة العربية"؛ ليدل على تطويع اللغة إلى الحاجة الإنسانية في التعبير وتوسيع إمكانيتها لتخدم غرض المبدع»[7].

ونحو ذلك نجده عند الإمام "**أبي بكر الباقلاني**"(ت403هـ) في فصل (في وصف وجوه من البلاغة) حيث نراه يصرّح بالعدول، في سياق حديثه عن (ٱلرَّحْمَـٰنِ) التي عدلت عن (ٱلرَّحِيم):

---

(1) ابن المعتز، كتاب البديع، ت/إغناطيوس كراتشقوفكسي، دار المسيرة، ط3، بيروت 1982، ص58.

(2) ابن جني، الخصائص، ت/محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، المكتبة العلمية، (د،ت)، 18/3.

(3) نفسه، 442/2.

(4) الباقلاني، إعجاز القرآن، ت/ محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت 2005، ص89.

(5) ابن جني، الخصائص، ت/محمد علي النجار، 446/2.

(6) ينظر، ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ت/ أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط2، الفجالة، القاهرة، (د،ت)، 168/2.

(7) موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، إربد 2003، ص51.

«رَّحْمَـٰن، عدل عن ذلك للمبالغة»[1]، فمجال العدول هنا هو العدول الصرفي «وهذا عدول في المستوى الافرادي للغة يمسّ صيغ الكلمات وأوزانها الصرفية»[2].

ويُطالعنا "**عبد القاهر الجرجاني** "(ت471هـ) بمصنّفيه المعروفين "**دلائل الإعجاز**" و"**أسرار البلاغة**" المرصّعين بجملة من المصطلحات الدّالة والمعبّرة عن"العدول"، حيث نجد ذلك في سياق ذكره لأقسام الكلام الحسن والفصيح، فتارة يكون في اللفظ (القسم الأوّل)، وتارة يكون في النظم (القسم الثاني)، ولنأخذ القسم الأول (حسن اللفظ) الذي يقول فيه: «فالقسم الأوّل الكناية والاستعارة والتّمثيل الكائن على حدّ الاستعارة وكل ما كان فيه على الجملة بمجاز واتساع وعدول باللفظ عن الظاهر»[3]؛ ففي القول مصطلحات معطوفة تدل على "العدول" بدقّة وهي: "**المجاز**"، و"**الاتساع**"[4]، ومصطلح "**العدول**" في حدّ ذاته، وفي فصل (المجاز العقلي والمجاز اللغوي والفرق بينهما)[5] اشترط إطلاق تسمية (المجاز) على كل لفظة نقلت أو عدلت عن أصلها، ويؤكد على ذلك بقوله: «ثم اعلم بعد أن في إطلاق "المجاز" على اللفظ المنقول عن أصله شرطا»[6].

ليأتي بعده "**الزمخشري**" (ت538هـ) في مفسّره الذي راح يشرح فيه الآية (68) من سورة "هود" في قوله تعالى :﴿ قَالُواْ سَلَٰمٗاۖ قَالَ سَلَٰمٞ﴾ وأثناء ذلك ذكر مصطلح "العدول": «والعدل بها عن النّصب إلى الرّفع على الابتداء؛ للدلالة على ثبات المعنى واستقراره»[7]؛ حيث بيّن السبب والقصد من العدول، والانتقال من النصب إلى الرفع الذي كان استقرار الدلالة في النفس.

وقد طرح فكرة فائدة وأهمية العدول؛ فبالنسبة للأسلوب يجعله حسنا ومتنوّعا بانتقاله من أسلوب لآخر، وبالنسبة للمتلقي يساهم في تنشيط ذهنه وكفّه عن الملل وإيقاظه عند الإصغاء[8]،

---

(1) الباقلاني، إعجاز القرآن، ت/ محمد عبد المنعم خفاجي، ص300.

(2) نعيمة حمو، العدول النحوي في لغة الصحافة – جريدة الشروق اليومي نموذجا –، ص 25، 26.

(3) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ت/ السيّد محمد رشيد رضا، ومحمد عبده، وآخرون، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، لبنان 1998، ص275. وأسرار البلاغة، ت/أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدّة، (د،ت)، ص 30، 33، 238. والقزويني، الايضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د،ت)، ص330.

(4) يمكن شرح معنى الاتّساع فيمايأتي: «التوسّع في المعنى هو أن يؤتى بتعبير يحتمل أكثر من معنى وتكون كل هذه المعاني مرادة». فاضل صالح السامرائي، أسرار البيان في التعبير القرآني، مكتبتي، (د،ت)، ص61.

(5) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ت/أبو فهر محمود محمد شاكر، ص366 .

(6) نفسه، ص390.

(7) الزمخشري، الكشاف في حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ت/ عادل أحمد عبد الموجود. وعلي محمد معوّض، وآخرون، مكتبة العبيكان، ط1، الرياض 1998، 112/1، 15/2.

(8) ينظر، الزمخشري، الكشاف، ت/ عادل أحمد عبد الموجود، وعلي محمد معوّض، وآخرون، 120/2.

ويؤكّد "**ابن الأثير**"(ت637هـ) على هذا بقوله: «فإن ذلك دليلٌ على أن السّامع يملّ من أسلوب واحد، فينتقل إلى غيره ليجد نشاطا للاستماع، وهذا قدح في الكلام لا وصف له لأنه لو كان حسنا لما ملّ»[1]. إذن، فالتنويع والعدول في الأسلوب يعمل على «جذب الانتباه وإيقاظ النفس وتحريكها وتطريتها وبعث النشاط فيها»[2] والأجمل أنه يخرج العمل الأدبي من الابتذال إلى الجدّة[3].

وهذا ما نستشعره من خلال تفريقه–ابن الأثير– بين صيغتي (قدر، واقتدر) في سورة القمر الآية (42)، أين صرّح بلفظ "العدول" «فمقتدر هاهنا أبلغ من قادر، وإنما عدل إليه للدلالة على التفخيم للأمر، وشدة الأخذ الذي لا يصدر إلاّ عن قوّة الغضب، أو للدلالة على بسطة القدرة»[4]؛ فبيّن بلاغيا أن صيغة (مقتدر) عدلت عن أصلها وهو (قادر) لغرض ودلالة تكون أكثر في الصيغة الأولى، والمتمثلة في التفخيم وقوّة الغضب.

ولكون "ابن الأثير" قد اعتبر العدول/ الانتقال "بالالتفات" من "الشّجاعة العربيّة" لابد من توفّر شروط في صاحبه لا توجد عند غيره، لتجعله يستطيع أن يركب بحره، فالعدول الذي يُنشئه الصانع الماهر لا يكون إلا لنوع من الخصوصية التي تشمل (المبدع، والمتلقي، والقصد)، لهذا لا يدركه إلاّ من له معرفة برموز الفصاحة والبلاغة وأسرار العربية[5]، ويتطلب أيضا حسًّا لغويّا عميقا وذوقا أدبيّا مدرّبا[6] كونه صادرا عن وعي وإرادةٍ ونيّة، فالمبدع يتعامل مع الكلمات والمعاني بفنٍّ عالٍ فيصنع بها ما يصنعه الرّسام بالألوان، والموسيقيّ بالأصوات[7].

ويعدّ كتاب "**منهاج البلغاء وسراج الأدباء**" من الكتب البلاغية المشهورة التي حاول فيها صاحبها "**أبو حازم القرطاجنيّ**"(ت684هـ) التكلّم عن قضايا الشّعر العربي، ومن بين قضاياه حديثه عن "**العدول**" باعتباره ميزة شعرية وتقنية من تقنياته، فالاستراتيجية الشعرية لها غاية وحيدة هي تّغيير

---

(1) ابن الأثير، المثل السائر، ت/ أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، 169/2.

(2) توفيق الفيل، بلاغبة التراكيب، دراسة في علم المعاني، مكتبة الآداب، القاهرة، (د،ت)، ص280.

(3) ينظر، المهدي إبراهيم الغويل، السياق وأثره في المعنى، أكاديمية الفكر الجماهيري، بنغازي، ليبيا 2011، ص84.

(4) ابن الأثير، المثل السائر، ت/ أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، 241/2.

(5) ينظر، نفسه، 168/2، 180.

(6) ينظر، جوزيف فندريس، اللّغة، ترجمة، عبد الحميد الدواخلي، ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، (د،ت)، ص188.

(7) ينظر، محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، لبنان 1994، ص189.

المعنى[...] تغيير اللغة[1]، وانطلاقا من هذا، أورد مصطلح العدول في خضم حديثه عن "الخطابة" «بأن يعدل بها عن طريقتها الأصلية»[2]؛ ليعني به الخروج عن الطريق المألوف /المعيار/الأصل.

إضافة لذلك أورد الأصولي "**ابن قيّم الجوزيّة**"(ت751هـ) حديثا عن العدول في سياق شرحه (للمجاز)، حيث يقول:«فاشتقاقه من جاز الشيء يجوزه إذا تعداه وعدل عنه، فاللفظ إذا عدل به عمّا يوجبه أصل الوضع فهو مجاز على معنى أنهم جاوزوا به موضعه الأصلي أو جاوز هو مكانه الذي وضع فيه أولا»[3]؛ فعرّف المجاز من الناحية الاشتقاقية ليبيّن أن معنى "المجاز" هو"العدول"، والعدول هو تجاوز أصل الوضع، وبهذا المعنى هو "مجاز"، وقد جزّأ العدول إلى مظاهر متعدّدة باستخدام لفظة "**التجوّز**" فنجد: (التّجوّز بالمجاز عن المجاز)، و(التّجوّز في الأسماء)، و(التّجوّز في الأفعال)، و(التّجوّز بالحروف بعضها عن بعض)[4]؛ التي تتموقع في "العدول الصرفي" و"العدول التصويري".

وبالالتفات للمعاصرين سنلاحظ أنّ الباحث "**عبد السّلام المسدّي**" قد قابل اللفظة الأجنبية (écart)[5] (بالانزياح) ثم (بالتّجاوز)، وليس هذا فقط، بل إنه قد عاد للفظة العربية التراثية وأحياها وهي لفظة "**العدول**"؛ فيقول: «عبارة انزياح ترجمة حرفية للفظة (écart) على أن المفهوم ذاته قد يمكن أن تصطلح عليه بعبارة التجاوز، وأن نحيي له لفظة عربيّة استعملها البلاغيون في سياق محدد وهي عبارة "العدول"»[6]؛ فالعدول مصطلح عربي تراثي عاد إليه الدارسون والباحثون المعاصرون بعد التّفتيش عن أسماء أخرى تصف ظاهرة الخروج عن المألوف، فهناك من وصفها بـــ"الانزياح" وهناك من سماها "بالعدول"، وهو اسم مأخوذ من الموروث البلاغي النقدي القديم، وهناك من جعله مقابلا للمصطلح الغربي (écart)[7].

ونلحظ في كتابه "الأسلوبية والأسلوب" أنه قد أحصى جملة من الترجمات لمصطلح "العدول" عند مستعمليه الغربيين فنجد: «الانزياح l'écart، التّجاوز l'abus، الانحراف Le déviation،

---

(1) Noël Audet, Langage Poètique: écart ou errance du sens, Revue Voix et Images, Vol, 03, N° 3, 1978, p 459.

(2) أبو حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت/ محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الاسلامي، بيروت، لبنان 1986، ص63.

(3) ابن قيّم الجوزيّة، الفوائد المشوّق إلى علوم القرآن وعلم البيان، عالم الكتب، بيروت، (د،ت)، ص15.

(4) نفسه، ص40، 45.

(5) لقد قابل "موسى سامح ربابعة" لفظة (écart) بالفرنسية، و(Déviation) بالانجليزية، و(Abweichung) بالألمانية بمصطلح "الانحراف". الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص44، 52. خلاف غيره من علماء الأسلوبية؛ الذين قابلوها بـــ:"الانزياح"، و"التجاوز"، و"العدول"...كل حسب تصوّره.

(6) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية الكتاب، ط3، تونس، (د،ت)، ص 162، 163.

(7) ينظر، موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 44، 45.

المخالفة l'infraction، [...] الانتهاك Caviol، خرق السّنن la violation des normes»[1]؛ فهذا التعدّد يدور في مدار واحد وهو كسر وانتهاك المعروف «فرغم تعبير المسدي عن مصطلح العدول بعبارات مختلفة، إلا أن الدلالة تبقى واحدة، فهي تحمل انتهاكا وكسر الناطق أو الكاتب لأعراف الكلام الذي يستخدمه مع تحقيق الفائدة»[2].

ومن بين الدّارسين "**محمد الهادي الطرابلسي**" الذي قام بدراسةٍ أسلوبيةٍ لأعمال الشاعر الحديث "**أحمد شوقي**"، وأثناء ذلك تعرّض لخاصيّة أسلوبيّة هي (العدول) أو (التجوّز)، فقال: « أن يكون قائما على تجوّز [الشعر] لبعض قواعد اللّغة المطردة في القديم والحديث معا، أو أن يكون الشاعر عدل عن السبيل المؤديّة المباشرة التي تنتظر من المتكلم بالعربية في ذلك المعنى إلى سبيل كثيرة الوسائط»[3]، فأشار إلى أن شعر "أحمد شوقي" يمتاز بـــ "العدول" و"التجوز" عن بعض قواعد اللغة القديمة والحديثة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، اتّجه عدوله وتجوّزه عن الطريق أو السبيل المباشر إلى سبيلٍ كثير الوسائط، وبعبارة أخرى، إنّ الطريق المباشر الذي ينطلق من Sa إلى $Sè_2$ غير متاح (مغلق)، وبين الاثنين تتدخّل Sa_1 التي يجب إزاحتها (écarter) في المقام الأول لتحلّ $Sè_2$ مكانها[4]؛ فاتباع الطريق المباشر في القصيدة الشعرية لايصال القصد المراد غير ممكن، بل يكون ذلك الوصول بعملية أو بطريقة تتحقق بـــ"العدول" أو "التجوّز" وهذا الأخير له وسائل عديدة ووسائط يفرضها المقام نحو: الحذف، والزيادة، والترتيب...

ليعرّف "**صلاح فضل**" العدول تعريفا أسلوبيا مستعينا في ذلك بمصطلح مرادف له وهو "**الانحراف**"، فيقول: «إن الأسلوب هو في جوهره انحراف عن قاعدة ما»[5]؛ ففي رأيه لا يكون الأسلوب أسلوبا إلا عند احتوائه على عدول أو انحراف عن المعيار/الأصل، فالأسلوب يصبح مسألة عدول/انحراف (Ecart ou déviation) بالنسبة إلى أصل معيّن (المعيار) (norme donnée)[6]،

---

(1) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص100، 101.

(2) نعيمة حمو، العدول النحوي في لغة الصحافة – جريدة الشروق اليومي نموجا–، ص 27.

(3) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في "الشّوقيات"، منشورات الجامعة التونسية، كلية الآداب والعلوم الانسانية، العدد 20، تونس 1981، ص11.

(4) Noël Audet, Langage Poètique: écart ou errance du sens, p 459.

(5) صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط1، بيروت 1998، ص 208. أمّا "**سعد مصلوح**"، فقد ربط بين الأسلوب والاختيار بقوله: «فإنّ الأسلوب يمكن تعريفه بأنّه اختيار choice أو انتقاء selection يقوم به المنشئ». الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، ط3، القاهرة 1992، ص37، 38.

(6) Jon Arild Olsen, De l'analyse stylistique considérée comme explication intentionnelle, Université d'Oslo, Romansk, N°16, 2002, p 669.

لهذا كان جوهر الأسلوب هو "**العدول**"، وعُدّ سِمةً وميزةً فيه[1]، حتى أنه اعتَبَرَ الأسلوب "**علم الانحرافات**"[2]، ليحرز بهذا وجوده القيمي المتميّز في الأسلوب، أما "**عبد المطلب**" فقد أورد تعريفا "للعدول" بقوله: «انحراف عن المستوى العادي المألوف»[3]، وفي جانب "**المجاز**" يقول: «وذلك بوضعها في سياقات متجدّدة غير مألوفة في الاستعمال، أو منحرفة عن النمط الأصلي للمواضعة»[4].

إذن، فمفهوم الأسلوبيين للنص الشعري الذي يتحقّق فيه الانحراف والتجاوز، يكون من خلال توظيف غير المألوف للعناصر اللغوية ليوصف بـــ"**اللاّعقلانية**"، و"**اللاّمألوف**"، و"**اللاّعادي**"[5]، فهو نفي لما هو عقلاني ومألوف وعادي، وما هذا سوى هدف الدارس الأسلوبي في المدوّنة المتواجدة بين يديه، لهذا نرى الشاعر/الكاتب خاصة الحديث والمعاصر يلجأ إلى هذا العدول بنوعيه اللفظي والمعنوي في سياقات ونصوص متجدّدة تنحرف وتعدل عن النمط والنسق المتعارف عليه لدى السامع، لأنه يولّد معنى لا يتأدى بدونها[6].

وقد قسّم " **عبد المطلب**" والأسلوبيون، اللّغة إلى مستويين: "**المستوى المثالي**" و"**المستوى الإبداعي**"، فأمّا المستوى الأوّل فهو عبارة عن «ثمرة الترابط بين ما يقول به النحاة وما يقول به اللغويون»[7]، ويكون في مستوى "**الآداء اللغوي**"[8]، وأما المستوى الثاني فهو «الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية [المستوى المثالي] وانتهاكها»[9]، ويكون في مستوى "**الأداء الفنّي**"[10]، وهذا ما نجده في النموذج الكلاسيكي الذي صاغه الأستاذ "**ميكاروفسكي**" (Mukarovsky) في مقاله

---

(1) ينظر، المهدي إبراهيم الغويل، السياق وأثره في المعنى، ص 83. وقد اعتبر البلاغيون القدماء "العدول" ميزة وقيمة بلاغية في الأسلوب (العمل الأدبي). عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ت/ السيّد محمد رشيد رضا، ومحمد عبده، وآخرون، ص 192.

(2) صلاح فضل، علم الأسلوب، ص208. وقد صنّف الانحرافات إلى خمسة أصناف، والذي يهمنا صنف، التمييز بين النحرافات الخطيّة، والصوتية، والصرفية، والمعجمية، والنحوية، والدلالية، نفسه، ص 210 – 212. وعبد الحميد أحمد هنداوي، الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم. دراسة نظرية تطبيقية. التوظيف البلاغي لصيغة الكلمة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، جدارا للكتاب العالمي، ط1، عمان، الأردن 2008، ص 167، 168.

(3) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 186. وحسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة 1998، ص11.

(4) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 220.

(5) ينظر، موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجليلتها، ص 43.

(6) ينظر، حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، ص 146.

(7) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 268.

(8) نفسه.

(9) نفسه.

(10) نفسه، ص 269.

المعنون بـــ **"اللغة الأساسية واللغة الشعرية"** سنة 1940؛ أين قابل وواجه القاعدة اللسانية باللغة الشعرية، فاعتبر أنّه بدون وجود خرق لقواعد اللغة الاعتيادية المألوفة وشرط الاستعمال الشعري للغة، لا توجد الشعرية[1].

وعليه، نلاحظ أن اللغة مستويان: فالأوّل هو "المستوى المثالي" الأصلي الذي يوافق قواعد اللغة المتعارف عليها من قِبل اللغويين، ومشترك بينهم، ويتحقّق هذا في مجال "أداء اللغة"، في حين أنّ المستوى الثاني "الإبداعي"-بتعبير الأسلوبيين- يقوم على انتهاك، واختراق، وعدول عن المستوى الأول المثالي، وهذا يحصل في "الأداء الفنّي"، وبعبارة أخرى يمكن مقابلة (المستوى المثالي والمستوى الإبداعي)بـــ (الأصل والعدول)، ليكون المستوى الإبداعي مُبرزا لمفهوم "العدول".

مثلما يوجد تقسيم ثنائي للغة، يوجد تقسيم ثلاثي للتراكيب اللّغويّة حسب التّوافق مع القاعدة، والخروج عنها، ورفضها لينتج عنه: «المستوى النّحوي، والمستوى اللاّنحوي، والمستوى المرفوض، ويمثل المستوى الثاني أريحية اللغة فيما يسع الإنسان أن يتصرّف فيه»[2]، وبأكثر تفصيل، لكل جانب من الجوانب الثلاثة يقول أحد الدارسين: «فأما المستوى الأول، فيمثل النمط الثابت الذي يمثله المعيار أو النظام اللغوي بمختلف أبعاده: الصوتية، التركيبية، النحوية، والدلالية، وأما المستوى الثاني فهو رتبة الإبداع، وفي هذا المستوى يظهر العدول إذ تخترق جوانب معينة من قواعد المستوى الأول، وهذا الجانب الذي اهتم به اللغويون والبلاغيون على غرار القدماء، بينما المستوى الثالث، وهو المرفوض الذي يخرج عن نطاق الفصاحة والمنطق، إذ لا تتوفر فيه الفائدة المتمثلة في الإبلاغ»[3]؛ فالمستوى الأخير يكسر النظام النحوي بطريقة غير مسموحة، فلا تعد الجمل صحيحة لا نحويا ولا دلاليا لأن أساس الصّحة الدلالية الصّحة النحويّة[4] واللّغوية، بل إنّه يعّد في نظر البلاغيين غير عاكس لأيّ صورة جمالية عدولية، إنّما هو «صورة كلامية رديئة تفتقر إلى الفصاحة والإبانة»[5].

إذن، فالبنية اللغوية عند الدارسين العرب تقوم على ثلاثة ضروب، فأمّا الضرب الأول فهو ما يوافق أصل القاعدة أو بتعبير النحاة يوافق **"القياس"**، فيكون «مطرد في القياس والاستعمال

---

(1) Wolfgang Iser, L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur 1985, p 164.

(2) عبد الحميد أحمد هنداوي، الاعجاز الصرفي في القرآن الكريم، ص 148.

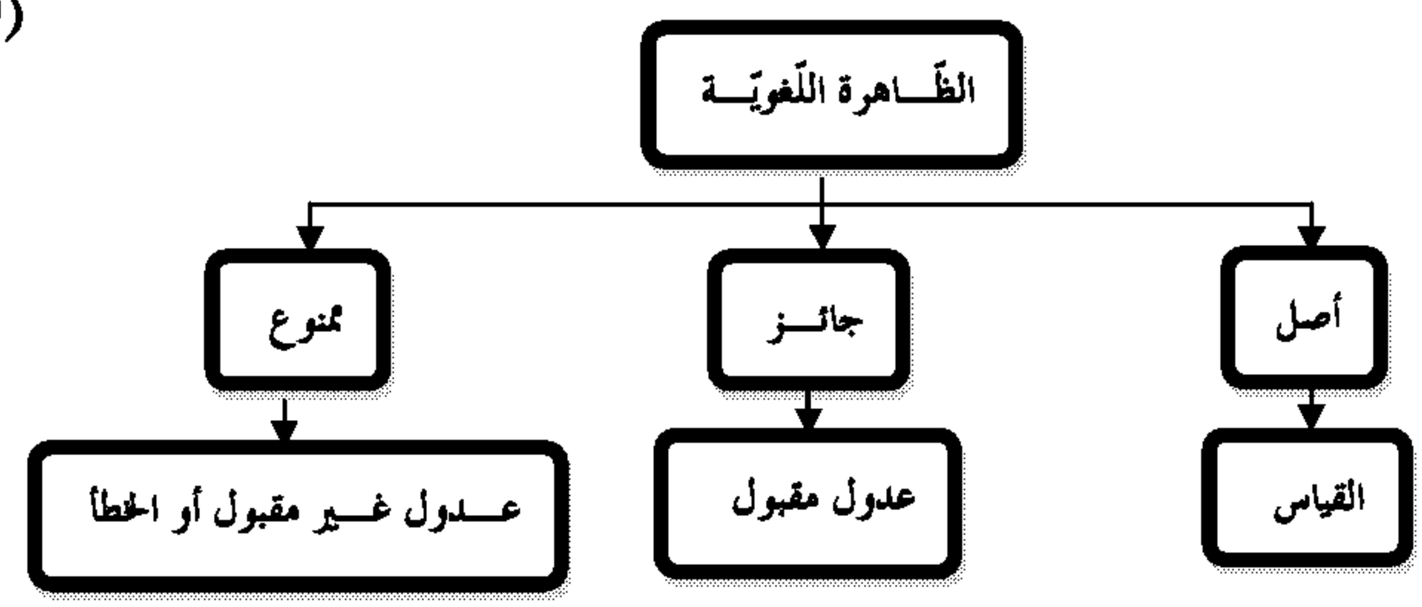
(3) نعيمة حمو، العدول النحوي في لغة الصحافة – جريدة الشروق اليومي نموذجا –، ص 20.

(4) ينظر، محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة. مدخل لدراسة المعنى النحوي، الدلالي، دار الشروق، ط1، بيروت 2000، ص 58.

(5) إبراهيم بن منصور التركي، العدول في البنية التركيبية قراءة في التراث البلاغي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، الجزء 19، العدد 40، 1428هـــ، ص556.

جميعا»[1]؛ أي يوافق القياس/القاعدة، نحو: تقديم الفعل على الفاعل، والمبتدأ على الخبر، وأما الضرب الثاني فهو فرع القاعدة الأصلية، نحو: تقديم الفاعل على الفعل، وتقديم الخبر على المبتدأ، في حين كان الضرب الثالث هو الخطأ أو اللّحن لجهل في القاعدة[2] الأصلية أو الفرعية، وهذا لحن ممنوع وغير جائز، ويكون من دون قصد يهدف له، نحو: نصب الفاعل والمبتدأ من دون سبب، والجرّ بأدوات النّصب. وبهذا، نجد أنّ العدول من ناحية القصد ضربان؛ "عدول بقصد" وهو مقبول وجائز، ويتجسد في الضرب الثاني، و"عدول بدون قصد" وهو لحن ممنوع وغير جائز، ويتجسد في الضرب الثالث، ويمكن توضيح هذه الفكرة في المخطّط الآتي[3]:

(الشّكل 1)



إنّ هذا التّقسيم للظاهرة اللّغوية يُفرز لـنا ثلاثة أضرب: الأصل النّحوي الموافق للقاعدة، والجائز اللاّنحوي وهو العدول الخارج عن الأصل، والممنوع غير المقبول أو ما يسمى باللّحن والخطأ.

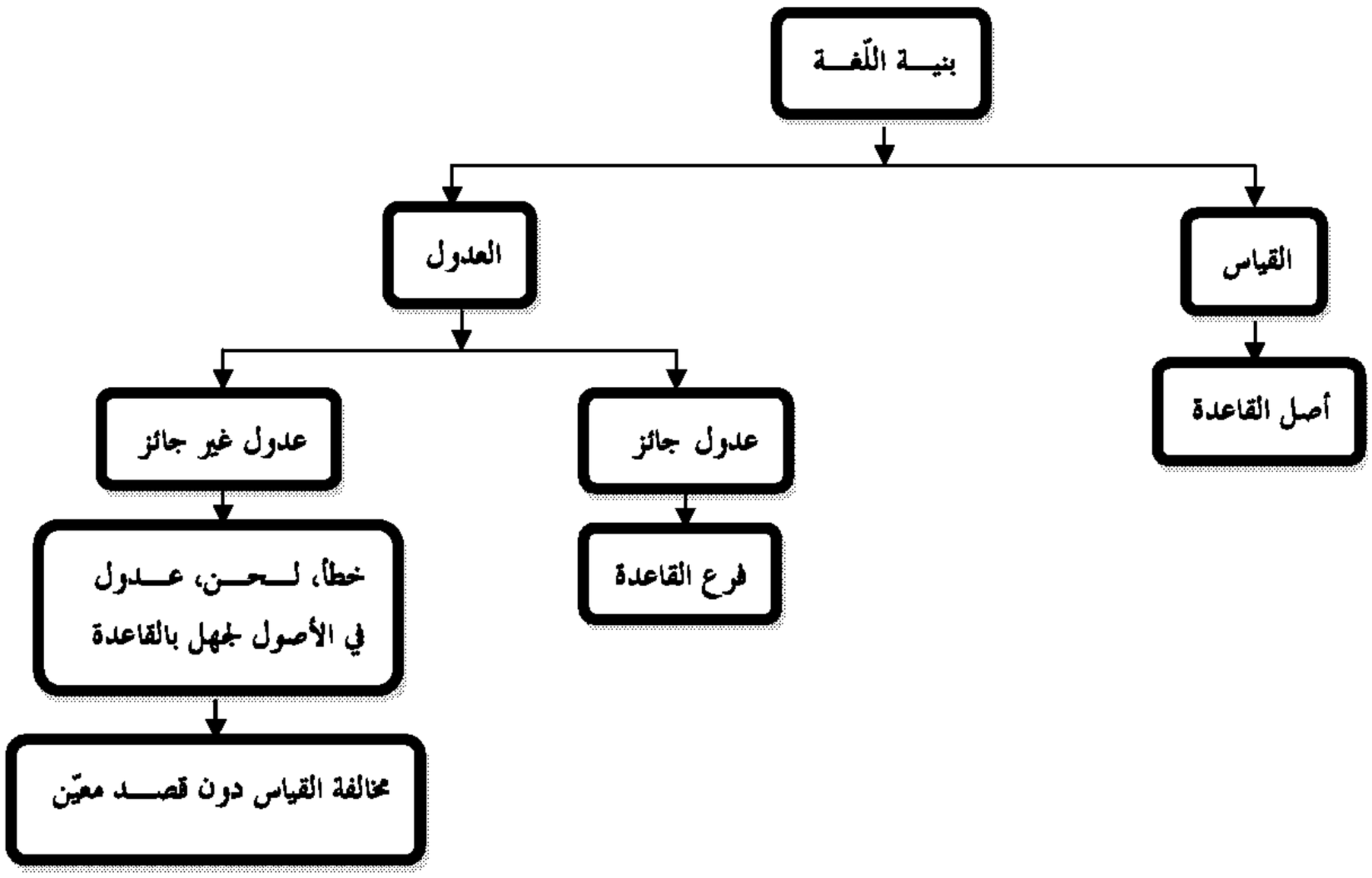
---

[1] ابن جني، الخصائص، ت/محمد علي النجار، 1/ 97. ومحمد خان، أصول النّحو العربي، منشورات مخبر اللّسانيات واللّغة العربية، بسكرة، الجزائر 2012، ص77-86.

[2] ينظر، نعيمة حمو، العدول النحوي في لغة الصحافة –جريدة الشروق اليومي نموذجا–، ص 15.

[3] نفسه.

أما إذا أردنا تقسيم البنية اللغوية إلى مستويين، فستكون في المخطّط الآتي: (الشّكل 2)



فالملاحظ هنا، أنّ اللّغة تتفرّع إلى وجهين متقابلين: أوّلها "**القياس**" الموافق للقاعدة وهو (الأصل)، وثانيها "**العدول**" المتراح عنه، وهذا الأخير ينقسم إلى: "**عدول جائز**" وهو (فرع القاعدة) كونه (مسموح ومقبول)، و"**عدول غير جائز**" مخالف للقاعدة وهو مرفوض لأنّه (لحن وخطأ)، لنصل إلى نتيجة مفادها، أنّ "العدول" فيه الجائز وغير الجائز (ممنوع)، ومجال الدّراسة هو "**العدول الجائز**" الذي يخرج عن أصل القاعدة إلى فرعها لقصد معين، وإن خرج عن كليهما (السّماع والقاعدة) ندخل في الخطأ واللّحن، فكل «خطأ أو لحن هو عدول←وليس كل عدول خطأ، بل إن بعضا من العدول فقط يُعدُّ خطأ»[1]: الخطأ ← عدول

غير مقبول، مرفوض — جائز — غير جائز[2]

---

(1) نعيمة حمو، العدول النحوي في لغة الصحافة –جريدة الشروق اليومي نموذجا، ص46.

(2) نفسه.

ومن بين المصطلحات الدّالة على معنى "**العدول**"، "**الاختيار**" اللّذين تتحقّق بينهما علاقة تضمّن معنوي (بمعنى écart) من جهة، وعلاقة ترادف في بعض كتب التّراث من جهة أخرى[1]، وهذا ما أشار إليه "**عبد الله صولة**" في كون المصطلحين شديدي الاتصال[2]، بل راح يذكر أمرين اثنين كانا سبب ذلك الاتصال، فقال: «الأمر الأوّل هو أنّ كلّ اختيار –إذا حصل بين المتكلّم أو المبدع– إنّما يؤدي لا محالة إلى قيام العدول وأنّ العدول إنّما ينبني على اختيار لبعض العناصر اللغوية دون الأخرى. والأمر الثاني هو أنّ المفهومين كليهما يستندان إلى مقولة الاحتمال وليس الاحتمال وقفا على الاختيار وحده»[3].

لم تتوقف الدراسة للمصطلحين عند هذا الحدّ، بل استمرّت، فقد أورد عنهما "**عبد الحميد أحمد هنداوي**" ما يأتي: «فالاختيار في حقيقته إنما هو عدول عن المستوى النمطي أو العادي من اللّغة إلى المستوى الفنّي من الكلام، وقد يمثّل تخيّر اللّفظ نوعا من العدول عن النظام اللغوي أو عن الاستخدام الشائع، أو عدولا داخليا»[4]؛ فعرّف "العدول" من خلال مصطلح "الاختيار" الذي هو عدول من مستوى عادي إلى مستوى فنّي من الكلام، وقد وصفهما "أحمد هنداوي" بالوجهين لعملة واحدة، لأنهما خروج عن المألوف إلى غير المألوف المتميّز بنمطه الفنيّ[5]، إلا أنه حاول وضع فروق بينهما على الرغم من جعلهما سابقا مترادفين[6].

---

(1) ينظر، ألفة يوسف، تعدد المعنى في القرآن: بحث في أسس تعدّد المعنى في اللّغة من خلال تفاسير القرآن، دار سحر للنشر، كلية الآداب منوبة، ط2، (د،ت)، ص338. علاقة التضمن تجيز كل عدول اختيار ولاتسمح باعتبار كل اختيار عدول إلا بجعل العدول مرادفا للاختيار. نفسه، ص338.

(2) يشير "**عبد الله صولة**" إلى أن مفهوم العدول والاختيار كانا عرضة للنقد والشك. ولكن، رغم هذه الطعون والشكوك، يستعمل هذين المفهومين معا في دراسته (حركة الكلمة الحجاجية في القرآن) وأكّد أنه سيعتبر المفهومين واحدا، إلا أنّه قد حدّد فرقا بينهما من ناحية التسمية وحسب التخصّصات؛ فمصطلح "**العدول**" هو مصطلح الأسلوبيين، ومصطلح "**الاختيار**" هو مصطلح اللّسانيين. الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، منوبة، تونس 2001، 187/1، 188.

(3) نفسه، 188/1، 189. يشرح "**عبد الله صولة**" نقطة (الاحتمال) من ناحية مفهوم الاختيار ومفهوم العدول باعتبارها مبدأ مشترك بينهما، فيقول: «فلئن كان الاختيار تحقيقا لاحتمال من الاحتمالات واستبعادا لغيره فإنّ العدول استبعاد لاحتمالات كثيرة وتحقيق لأحدها أي إنهما في نهاية المطاف آيلان إلى مبدإ واحد هو مبدأ التحقق في الخطاب على أساس الاختلاف والتعارض على ما لم يتحقق». نفسه، 189/1.

(4) عبد الحميد أحمد هنداوي، الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، ص144. وقد ميّز "**سعد مصلوح**" بين نوعين من الاختيار هما: "انتقاء نفعي مقامي"، و"انتقاء نحوي". الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص38، 39. أما "**حسن ناظم**" فقد قسّمه أيضا إلى: اختيار لساني أو اختيار كلامي، واختيار أسلوبي غير اعتيادي متميّز. وقد فرّق بينهما لأنّه «لا يمكن إقامة مساواة بين مستعملي اللغة الاعتيادية والكتاب والشعراء بالنظر إلى مبدأ الاختيار» . البنـــى الأسلوبية، دراسة في "أنشودة المطر" للسيّاب، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، ط1، بيروت، لبنان 2002، ص54.

(5) ينظر، عبد الحميد أحمد هنداوي، الاعجاز الصرفي في القرآن الكريم، ص146.

(6) ينظر، نفسه، ص146، 147.

ويمكن شرح فكرة "الاختيار" بربطها بمعنى "العدول" من خلال أنّ المتكلم له مجموعة من الألفاظ في رصيده المعجمي أو مستودعه، وعند إنتاج الكلام خاصة الفنّي المتميّز، يقوم (بالاختيار) من هذا الرصيد فيأتي بواحد منه –وبينهم علاقات– فإذا وقع الاختيار على أحدها انعزلت البقيّة[1]، ليظهر العدول في الاختيار، هنا، في أنّ اللفظة المختارة هي معدولة عن واقع الفكرة والمعنى والرموز اللغوية وعن البقية فـــ«الانحرافات الاستبدالية تخرج على قواعد الاختيار للرموز اللغوية مثل وضع المفرد مكان الجمع أو الصفة مكان الموصوف أو اللفظ الغريب بدل المألوف»[2]، فمثلا: إذا أردنا التعبير عن "حركة الغيمة" بلغة فنيّة يختار المنشئ لفظة تعدل عن واقع التعبير وعن البقيّة بما تُتيحه اللّغة، فيختار في (الحركة) (الرّقص) أو (التمايل)، وفي (الغيمة) (القطن الرّمادي)؛ لأن لها خصوصيّة توجد فيها ولا توجد في غيرها، فكلّ جملة تحتوي واقعيّا على عدّة خيارات (choix) مُنتجة من طرف الامكانات التي تُتيحها اللّغة، وكلّ خيار من هذه الخيارات موصوف بخصوصيات محدّدة بالمقارنة مع الخيارات الأخرى، التي يمكن وضعها في مكانها...[3].

هذا من ناحية الاختيار المتجسّد في (المحور الاستبدالي)، أما من ناحية (المحور التّركيبي) فيظهر الاختيار على أنه عدول في ترتيب الكلمات حسب القالب أو الطريقة التي يريدها المتكلم فهو«يستخدم اللغة استخداما يقوم على الانتقاء والاختيار ويركب ويؤلف نصه بالطريقة التي يراها مناسبة»[4]، فقد يختار في التّركيب أن يكون وفق أصل القاعدة، أو يختار أن يكون خارجا عنها؛ أي العدول عن أصل الوضع، مع مراعاة تنوّع العدول: إما صوتيا، أو صرفيا، أو تركيبيا، أو بلاغيا، بما فيها من حذف، زيادة، وترتيب وغيرها، فمثلا يختار تقديم الفاعل على الفعل، أو يختار تحويل صيغة ما «فالانحرافات التركيبية تتّصل بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية عندما تخرج على قواعد النظم والتركيب، مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات»[5]، وهذا لمقصد يريده المنشئ من العدول أو الاختيار.

ويشرح "**عبد الهادي بن ظافر الشّهري**" العدول من خلال ثنائية (الأصل والعدول) أو ما سماه "**بالدّرجة الافتراضية**" أو"**درجة الأصل**" و"**درجة الانزياح**"، وهذه الأخيرة هي عدول وخروج عن

---

(1) ينظر، محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص186، 187.

(2) صلاح فضل، علم الأسلوب، ص211، 212.

(3) Jon Arild Olsen ,De l'analyse stylistique considérée comme explication intentionnelle, p 669.

(4) موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص9.

(5) صلاح فضل، علم الأسلوب، ص 211، 212.

درجة الأصل الافتراضي، وكلّ ذلك يكون بمقتضى السياق الذي يتطلب إما استعمال الأصل أو العدول عنه، فيقول: إنّ « لكل مستوى لغوي درجة افتراضية تكون أساسا، أو مبتدأ في كل مستوى من هذه المستويات، ويُمكن أن تسمى بالدرجة الأصل؛ إذ تتضمنها كفاءة كل من طرفي الخطاب [...] وتنتمي هذه الدرجة إلى سُلّميّة أو نظام معيّن في أحد مستويات اللغة [...] وقد يخرج عن مقتضاها بدرجة انزياح متفاوتة عن درجة الأصل، وذلك حسب مقتضى السياق»[1].

ويؤكد على أهمية السّياق عند التداوليين في توظيف الأصل أو العدول، فيقول: «ولا تستعمل هذه الدرجات بمعزل عن السّياق، فاستعمال الدرجة الافتراضية أو العدول عنها، يعبّر عن قصد تداولي»[2]؛ ففكرة التداوليين في العدول تظهر في أن الخروج عن الأصل/ العدول/ الانزياح يكون لقصد تداولي معيّن، وكلّ ذلك ينتج ويتجسّد حسب السياق المحيط بالمقال، فالسياق هو نقطة بداية ونهاية، ويمكن تلخيص ذلك فيما يأتي:

السّياق ⇦ أصل/ عدول ⇦ قصد تداولي ⇦ السّياق

فإذا ما عُدنا إلى النّحوي "**تمام حسّان**" وخاصة في كتابه الموسوم بـــ "**الأصول**" سنجده قد عقد قسمًا سمّاه "**العدول**" ليفصّل في هذه الفكرة من جوانب عدّة ومظاهر كثيرة، فيقول: «كل ذلك فروع للنون، وكله عدول عن الأصل بحسب الموقع، وبسبب ارتباطه بالموقع يعتبر عدولا مطردا، وبسبب اطراده يسهل ردّه إلى أصله»[3]، فهناك "الأصل والعدول عنه" (فروع النون)، وهناك "العدول وردّه لأصله" وتَسْهل هذه العمليّة لاطراد "العدول" في الموقع، إضافة إلى المعرفة (بالمعيار/الأصل)؛ فالأصل والعدول متّصلان، فهما كـــ"الخيط في الإبرة"[4]؛ إذ لا يمكن تحقّق جانب من دون الآخر، فوظيفة "الخيط" تكون ناقصة إلاّ عند دمجها بـــ"الإبرة" والعكس، وكذلك الحال بالنسبة (للأصل والعدول)؛ فلا عدول دون أصل يُدمج فيه، لتكون العلاقـــة بينهمـــا **دياليكتيكيـــة**

---

(1) عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، لبنان 2004، ص 68، 99.

(2) نفسه، ص69.

(3) تمام حسان، الأصول، دراسة إبستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب النّحو – فقه اللغة – البلاغة، عالم الكتب، القاهرة 2000، ص 110. والميزة اللافتة للانتباه أنّ "تمام حسّان" قد جسّد هذه "الأنماط والمظاهر العدولية" في شكل عناوين لمحاور من خلال ثنائية (الأصل والعدول)، فقال: (العدول عن أصل وضع الحرف، والعدول عن أصل وضع الكلمة، العدول عن أصل وضع الجملة). نفسه، ص130.

(4) Noël Audet, Langage Poètique: écart ou errance du sens, p 459.

(Dialectique) "**جدلية**"[1]؛ فمعرفة مكان "العدول" يكون نِتاج إدراك "الأصل"، ومعرفة "الأصل" تُمَكِّنَنَا من تحديد موقع "العدول"، ذلك أنّ الأصل أو القاعدة دائما تحوي في جوفها انحرافها من أجل توليد الشعرية[2].

وإذا وجّهنا النّظر للمتلقي/المبدع الثاني، والمرسل/المبدع الأوّل، يمكن القول إنّ (معيار ومقياس العدول)[3] هو معرفة المتلقي لقوانين ونظم اللغة (الأصل القاعدي) أو الضابط الصوتي، والصرفي، والنحوي، والدلالي، حتى وإن كانت خارج النّص، معرفة شمولية[4]، وعند الخروج أو العدول عنه يدرك ذلك «فإذا كان هناك معايير خارج النّص فإنها تتطلب من القارئ معرفة شمولية بهذه المعايير، ودون ذلك لا يمكن للقارئ أن يتبيّن الانحرافات، أو أن يحدّد درجتها وقوتها وحدتها[...] وذلك لأن اللغة نظام، ونظام اللّغة يمكن أن يكون هو المعيار الذي يحدد الانحراف على ضوئه»[5]؛ لأنّ القارئ له دور جوهري؛ كونه مسؤول بشكل كبير عن تحديد القاعدة وكذلك الانزياح[6]، أمّا عند المرسل أو الصانع الماهر فعليه بالمعرفة نفسها حتى ينظم كلاما إمّا على الأصل أو معدولا عنه، فلجوؤه للعدول يكون بإدراكه لشتى عناصر اللّغة[7] ويقوم هذا كلّه بوعي منه وبقصد.

2.2- العُدول في الدّراسات الغربيّة:

إذا كان التصوّر العدولي قد هيمن على مقاربات الدّارسين العرب القدماء، والمعاصرين، فإنّه سيطر كذلك على تصوّرات الدّارسين الغربيين، حيث يعدّ "**العدول**" عندهم هو الأساس والجوهر في

---

(1) Noël Audet, Langage Poètique: écart ou errance du sens, p 460.

(2) Wolfgang Iser, L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique, p 164.

(3) طُرح تساؤل حول (معيار ومقياس العدول) في إحدى الدراسات، فكان الاختلاف في طبيعة تحديد هذا المعيار إمّا من ناحية "الاستعمال اللغوي العادي"، أو من ناحية "القاعدة الخاصة" للمبدع في إنتاجه فكان السؤال: هل يجب تحديد هذا العدول بالرجوع إلى افتراض الاستعمال العادي للّغة أو بالرجوع إلى القاعدة المتأصّلة في العمل الخاص (العمل الإبداعي)، والذي من خلاله نفترض وصفا معيّنا للأسلوب؟ ينظر:
Jon Arild Olsen, De l'analyse stylistique considérée comme explication intentionnelle, p 669.

(4) هناك دراسة تحدثت عن (قواعد الانتظار) التي يمكن وجودها في النص محدد، ذات طبيعة مزدوجة. فالأولى؛ إذا ما أخذنا بالقواعد الإجتماعية والأطر المرجعية بوصفها عناصر في الرصيد تشارك في بناء أفق هذا النص، فعناصر الانتظار تهيّء لإنشاء النسيج الأساسي الذي عليه يخلق أثر النص. والثانية؛ أن قاعدة الانتظار يمكن إرجاعها إلى التقاليد الإجتماعية و الثقافية لمجتمع معين والتي حملها النص بطريقة أكثر أو أقل وضوحا. ينظر:
Wolfgang Iser, L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique, p 167.

(5) موسى سامح ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها وتحليلتها، ص 52. وحسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في "أنشودة المطر" للسيّاب، ص44، 45.

(6) Claude Demanuelli, Points de Repère: approche interlinguistique de la ponctuation français-anglais, Centre Interdisiciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression contemporaine, Université de Saint-Etienne, Paris 1987, p 111.

(7) Noël Audet, Langage Poètique: écart ou errance du sens, p 460.

دراساتهم وأبحاثهم فأصبح له روّاد ومؤلّفون وتأليفات، وبهذا كانت النظرية المؤسسة، ومن بين رواد الغرب في العدول "الأسلوبيون"، منهم: "**مايكل ريفاتير**" (M. Riffaterre)، و"**جون كوهين**" (J. Cohen) وغيرهما.

حيث نجد "**مايكل ريفاتير**"(M.Riffaterre)، قد عبّر عن "العدول" بمصطلح (**Agrammaticalité**)[1] الذي ترجمه مترجم كتابه "**محمد معتصم**" بـــ "**اللاّ نحوية**"، ويعني هذا المصطلح وفق فكرة "ريفاتير" -وحسب المترجم- «كلّ واقعة نصيّة تُشعر القارئ بخرق قاعدة»[2]؛ فمجال "**اللاّنحوية**" أو (**Agrammaticalité**) هو العدول والخرق القاعدي بأنواعه ومستوياته، وهذا الخرق يشعر به القارئ، ليفصّل "ريفاتير" الحديث عن "العدول الدلالي" بتوظيف جملة من المصطلحات المرادفة هي "**اللاّمباشرة**"، و"**النقل**، و"**التحريف**"، و"**الابتكار**"[3]، وهذه الطرق هي انحرافات وتحويلات.

وكلّ هذا لا يحصل هكذا، فالدارس أو القارئ يجب أن تكون له "**كفاءة لغوية**" [4] تمكنه من إدراك الانحرافات واللاّنحويات والتنافرات، حيث يقول: «ويقوم إسهام القارئ على كفاءته اللّغوية [...] وتشمل أيضا على قدرة القارئ على إدراك تنافرات بين الكلمات، أي: قدرته مثلا، على تميز المجازات والمحسنات»[5]. وبعبارة مختصرة، «إن كفاءته اللغوية تمكّنه من إدراك اللاّنحويات»[6].

في حين نجد الأستاذ "**جوينييه**"(N. Gueunier)، في مقاله الشهير الموسوم بـــ "تأصيل مفهوم العدول في الأسلوبية" أدرج ثلاثة مفاهيم للانزياح؛ أولها: يتعلق بـــ «كل فعل كلامي يشكل مخالفة/ خرقا لقانون اللغة»[7]، أما المفهوم الثاني، فهو أكثر اتساعا، يتموقع في مخطط الكلمة لا اللغة، ولذلك «يعتبر انزياح كل فعل كلامي يشكل مخالفة بالنسبة لمستوى (غير محدد) للكلام»[8]، أما المفهوم

---

(1) مايكل ريفاتير، دلائليات الشعر، ترجمة، محمد معتصم، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، الدار البيضاء 1997، ص 8.

(2) نفسه.

(3) ينظر، نفسه.

(4) ويسميها "**رحمًا**"، وقد اعتبرها مفهوما تجريديًا لا يتحقق في النص، بل يظهر ويتجسّد في شكل عدولات ومتغيّرات "اللاّنحويات"، ومن خلال هذا الظاهر العدولي نصل للأصل التجريدي "الرّحم". نفسه، ص21.

(5) نفسه، ص 11.

(6) نفسه، ص 12.

(7) Nicole Gueunier, La pertinence de la notion d'écart en stylistique, In: Langue française, N°3, 1969, p 34.

(8) Ibid, p, 34-45.

الثالث، فيذهب إلى أن الانزياح «هو كل فعل كلامي يشكل خرقا للقوانين التي تنظم اشتغال السياق»[1].

وهناك من أعطى تعريفا موسّعا لظاهرة العدول –خاصة عند الأسلوبيين– في شكل نقاط دقيقة؛ فحسب القاموس الإرشادي للغات (le Dictionnaire de didactique) للأستاذين **"قاليسون"** (R. Galisson) و**"كوست"** (D. Coste) فالانزياح في الأسلوبية يعرف على أنّه: «الفرق اللساني (linguistique) الذي يظهـــر:

- بين عنصر في النّص والنّص الذي يندرج فيه هذا العنصر؛[العنصر يتناول فكرة معدولة عن النص نفسه].
- بين نـــص ونصوص أخرى؛ [أسلوب نص مختلف عن غيره من النصوص، وحتى عند الكاتب نفسه].
- بين النّص والاستعمـــال؛ [نص يخالف لغة المتلقي، أو لغة الاستعمال].
- بين النّص وقانون اللغة»[2]؛ [النّص يخالف القواعد المتعارف عليها] وهاته التفرقة تعتبر ذات دلالة بليغة وأساسية في تحليل "الأسلوب"[3].

إلاّ أنّ النظرية القائمة للعدول تظهر وبشكل واضح ومفصّل عند الأسلوبي **"جون كوهين"** (J. Cohen) في كتابه **"نظرية الشّعر"**، الذي عبّر عنه بمصطلح **"المجاوزة"**[4]، وهو ترجمة لـــ (écart)[5]، وبربطه بالأسلوب يقول :«الأسلوب هو ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مصوغا في "قوالب" مستهلكة»[6]، بل هو «مجاوزة بالقياس إلى المستوى العادي»[7]؛ فالأسلوب ليس كلاما

---

(1) Nicole Gueunier, La pertinence de la notion d'écart en stylistique, In: Langue française p, 34-45.

(2) Marie-Thérese Ambassa Betoko, Le Théâtre Populaire Francophone Au Cameroun (1970-2003), Langage - Société –Imaginaire, l'harmattan, Paris 2010, p 130.

(3) Ibid.

(4) جون كوهين، النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا، ترجمة، أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2000، ص 35.

(5) لقد نبّه "كوهين" إلى ترادف بعض المصطلحات وهي أن "المجاوزة"(l'écart)، "والتحول" (Déviation) مرادفان لما يسميه النحو التحويلي (Agrammaticatilité) غير قاعدي. نفسه، ص266. ومن المصطلحات الدّالة على العدول والخروج عن القاعدة عنده، **"القلب"** الذي يرتبط بالمجاوزة النحوية/التركيبية. نفسه، ص 211. وعبّرت "أوريكيوني"(C.K.Orecchioni)، عن العدول بـــ (Décodage) تفكيك السنن، والأصل (Encode) تكثيف السنن. فعل القول من الذاتية في اللغة، ترجمة، محمد نظيف نظيف، إفريقيا الشرق، دار البيضاء، المغرب 2007، ص24.

(6) جون كوهين، النظرية الشعرية، ترجمة، أحمد درويش، ص35 .

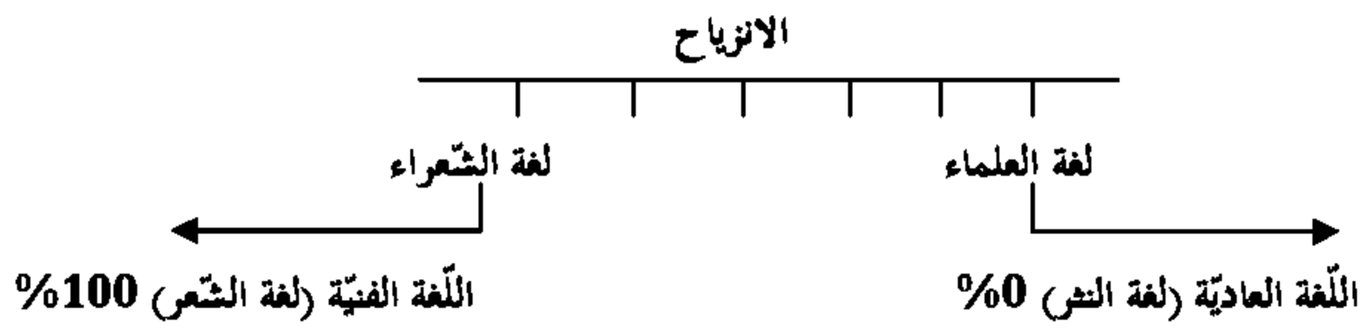
(7) نفسه.

عاديا وشائعا، ولا قالبا مستهلكا عند المتكلمين، بل تظهر فيه خاصيّة، وميزة، وسمة هي المجاوزة/العدول، وتُعرف هذه السِّمة بقياسها ومقابلتها بالمستوى العادي. إذن، جعل الأسلوب مجاوزة وهي أساسه، فمفهوم "العدول" نفسه جوهري في نظرية كوهين[1].

وعليه، إنّ الإسهاب في مفهوم العدول جعل الدارسين يعتقدون أن إشكالية العدول ظلّت موضوعا شاغلا، لذلك ينتهي الأستاذ "**جوينييه**"(N. Gueunier) في مقاله الشهير إلى القول إنّ: «تجذّر مفهموم الانزياح محدود، لكن وضعه محلّ تساؤل جعله مثار الاهتمام في سميائية الأدب»[2]. وهو ما ذهب إليه الأستاذ "**ماروزو**"(J. Marouzeau) الذي يستصعب إعطاء مفهوم دقيق للأصل/ القاعدة التي بالاستناد إليها يتم قياس وتحديد الانزياح، وكذلك الأمر بالنسبة للانزياح نفسه[3].

وقد تحدث "كوهين" عن المجاوزات المتحققة في الأسلوب، نحو: المجاوزة التّصويرية المعنويّة[4]، والانحراف عن القاعدة الصرفية، والانحراف بالنسبة لقاعدة نحوية مع وجود آثار للقواعد المنسوخة (المحذوفة)[5] فهذه العبارات تدل على الخروج عن الأصل العادي المعروف، وبالتالي العدول.

وانطلاقا من فكرة (المجاوزة وارتباطها بالشعر) وبين تدرجها وانعدامها في العمل الأدبي، فرّق "كوهين" بين (الشعر) و(النثر)[6] لينتج عن ذلك تصوّر لمخطط من قبل الدارسين مُعَنون بـــ(درجات الانزياح)[7]، وهو كالآتي: (الشّكل 1)



(1) Noël Audet, Langage Poètique: écart ou errance du sens, p 459.

(2) Nicole Gueunier, La pertinence de la notion d'écart en stylistique, p 34-45.

(3) Maurice Delcroix, Fernand Hallyn, Christian Angelet, Méthodes du texte: Introduction aux études littéraires, Duculot, Paris 1987, p 87.

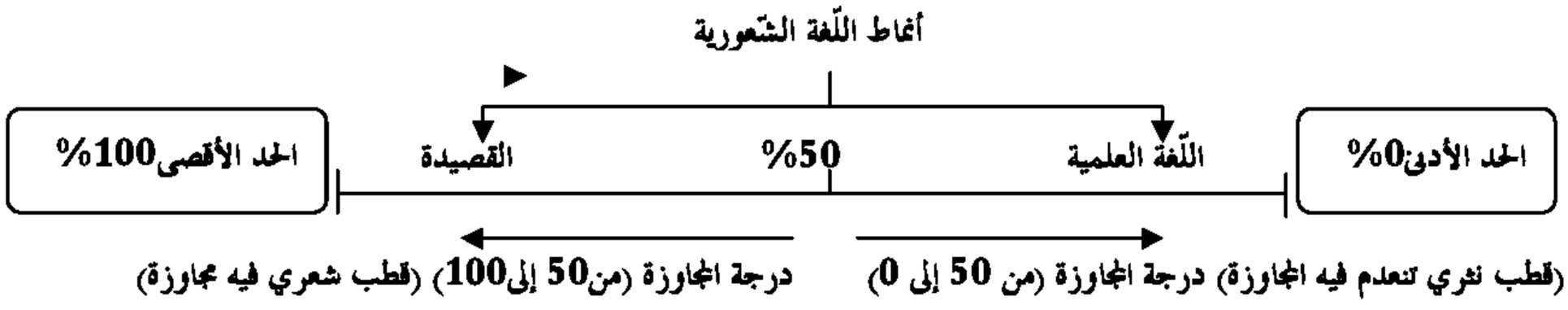
(4) ينظر، جون كوهين، النظرية الشعرية، ترجمة، أحمد درويش، ص 66، 322.

(5) Michela Murano, Le traitement des séquences figées dans les dictionnaires bilingues français-italien, italien-français, Polimetrica, Italy 2010, p 86.

(6) ينظر، جون كوهين، النظرية الشعرية، ترجمة، أحمد درويش، ص 45.

(7) عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية مقاربة معرفية، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب 2001، ص 50. ونعيمة حمو، العدول النحوي في لغة الصحافة – جريدة الشروق اليومي نموذجا –، ص 61.

وبمخطط آخر أكثر تفصيلا: (الشّكل 2)



من خلال الشكلين تتّضح الظاهرة الأسلوبية حسب تصور "جون كوهين"، حيث نلاحظ أنّ "النثر" تنعدم فيه المجاوزة كحدّ أدنى (0%)، وكلّ الأنماط (النصوص العلمية وغيرها) التي تتجه نحوه لا تنعدم فيها المجاوزة فحسب، بل تتجه نحو درجة الصّفر وفي **"شكل تنازلي"**، أما "الشعر" ففيه المجاوزة كحد أقصى (100%)، وكل الأنماط (القصيدة وغيرها) التي تتجه نحوه تحتوي على التجاوز، وتتجه نحو درجة المئة وفي **"شكل تصاعدي"**، ليخصّ (لغة النثر) بـــ (لغة العلماء) و(لغة الشّعر) بـــ (لغة الشّعراء) «إنّ الانزياح في لغة هؤلاء [العلماء] يتجه نحو درجة الصفر، بينما يتجه في لغة الشّعراء إلى الاكتمال، وبين درجة الصفر والاكتمال تتغيّر درجات الانزياح»[1].

فأساس الشعر عنده يكمن في الانحراف والمجاوزة عكس النثر الخالي من العدولات، ليصبح –في رأيه– معيار "الشعر" هو "النثر"، باعتبار أنّ النثر لغة طبيعية تمثّل الأصل، وأنّ الأسلوب (الشعر) لا يصبح إلاّ عدولا عن هذا الأصل[2]، إذ أنّ لكلّ «انزياح شعري معيارا نثريّا يقابله»[3]، وفي رأيه كذلك أنّ النثر يكثر في ألسنة العامة ولا يحوي أي قيمة فنية جمالية عكس الشعر تماما، الذي يعمل على تحريكه قَصْدُ صاحبه المبدع نحو الروائي والشاعر[4] وبالتالي تكون وظيفة هـــذا الأخيـــر «تتبع

---

[1] عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية، ص 50.

[2] Noël Audet, Langage Poètique: écart ou errance du sens, p 459 .

[3] عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية، ص 50.

[4] ينظر، نفسه، ص 54. هناك من الدارسين من وجّه نقدًا لفكرة عزل النثر عن العدول وصبّه فقط في الشعر، ذلك أنّ اعتبار "النثر" (وما يدخل فيه من نصوص علمية، وخطب وغيرها) مادة لا يقبل الخيال، والعواطف، والانزياحات، ولا يحوي على قيمة جمالية، أمر قابل للنظر فيه لأنه قد يتضمّن تشبيهات واستعارات، وتقديم وتأخير... فدون ذلك هو جَحْد في حقّ النثر، مع بقاء النسبة الغالبة للانزياح والعدول واللّمسات الفنيّة في الشعر. نفسه، ص50.

ملامح الجمال في الأعمال الإبداعيّة، أي تتبع الانزياحات الممكنة»[1]، فعنده اختصارا أنّ الشعرية: كانزياح هي نفسها اللاّنثرية[2].

● بعد هذا العرض التّاريخي لمصطلح العدول ومفهومه، يمكن أن نخلص للآتي: العدول هو خروج وكسر جائز لنمطية اللغة من الأصل المألوف المتمثّل في المعايير والقواعد المتعارف عليها من قبل علماء العربية في مستوياتها المختلفة، إلى الفرع اللاّمألوف المستبين في النمط الفنّي الإبداعي، ولا يكون هذا الخروج إلا وفق دراية بالقواعد اللغوية التي ينطلق منها المنشئ ويستند عليها المتلقي حتى يسهل استكشاف الاستثناء (العدول)، لينتج عن ذلك قصد ضمني غير مباشر يصل له ذاك الأخير –المتلقي– بالاعتماد على كفاءته المعرفية تارة، والسيّاقية تارة أخرى. ليُصبح العدول في مفهومه العام صورة للتمرّد على القاعدة اللغوية[3].

❖ والخلاصة أنّ العدول:

أ/ عند القدماء:

هو مصطلح تراثي عرفه علماؤنا العرب على اختلاف توجهاتهم الفكريّة، من نحويين، وبلاغيين، وأصوليين وغيرهم، وهو ما انعكس في كتاباتهم، إلا أنّ هذا المصطلح قد عرف توسّعا اصطلاحيا، فالألفاظ الدالة عليه –والتي تبيّن جانبا من جوانبه– كثيرة ولعلّ ذلك راجع لموسوعيّة العلماء، فيحدث أن تتدفق هذه الألفاظ والعبارات عليهم أثناء الكتابة للتعبير عن العدول أو فكرة الخروج عن الأصل، فنراهم عبّروا عنه بمصطلحات مختلفة ومنتشرة بشكل كبير في أسطر وصفحات كتبهم، فنجد: التحوّل[4]، والتوسّع،[5] والمجاز، والشجاعة العربية، والخروج عن الأصل[6]، ونقـــض

---

(1) عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية، ص 50.

(2) Julia Kristeva, Josette Rey-Debove, Donna Umiker, Essays in Semiotics, Essais de sémiotique, Coll, Approaches to semiotics, Mouton, The Hague 1971, p 426.

(3) ينظر، جلال عبد الله محمد سيف الحمادي، العدول في صيغ المشتقات في القرآن الكريم دراسة دلالية، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة تعز، الجمهورية اليمنية، (رسالة ماجستير)، ص63.

(4) ينظر، ابن جني، الخصائص، ت/محمد علي النجار، 457/2.

(5) نفسه، 308/2.

(6) ينظر، سيبويه، الكتاب، ت/ عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، القاهرة 1996، 387/4.

العادة[1]، والقلب[2]، والانعطاف[3]، والانصرف[4]، وغير هذه الطريق[5]، وكذلك العدول وغيرها، وغيرها، فكلها وُضعت للتعبير عن مفهوم واحد وهو (الخروج أو العدول عن الأصل أو المعيار المعروف والمتواضع عليه، بجرأة وشجاعة).

لم يورد العرب القدماء تعريفا صريحا ودقيقا للعدول، بل كلّ ما قُدِّم إلينا جاء على نحو إشارات ولمحات تُفهم من خلال السياق، فالعدول لم يكن نظرية قائمة بذاتها بَعْدُ رغم تواتره في التراث النقدي، والأدبي، والنحوي، والبلاغي، وعند حديثهم عن "العدول" لم ينسوا (الأصل) فكانت هناك ثنائية (الأصل والعدول) أو ما عبروا عنه (بالحقيقة والمجاز)، وضمنيا، خاضوا في الحديث عن "مظاهر العدول" وأشكاله: الصوتية، والصرفية، والتركيبية، والتّصويرية.

إلى جانب ذلك، تنبّهوا إلى أنّ العَادِل أو الصّانع الماهر، والقارئ المتمكّن، لابد لهما من شروط تمكّنهما من تركيب العدول أو استنباطه، نحو: المعرفة بأسرار العربية وقواعدها، ورموز الفصاحة، وأن يكون لهما ذوق أدبيّ وحسّ لغوي... كون هذا العدول له أهمية بالنسبة للنّص والقارئ؛ فأما "النّص" فهو يخرجه من الابتذال إلى الجدّة ، ويكون أكثر حركة ومرونة لأنّه يحوي على عنصر المفاجأة وعدم التّوقع، وأما "القارئ" فهو يعمل على تنشيط ذهنه وإيقاض نفسه وتطريتهما، وعدم الشّعور بالملل الناتج من أسلوب روتيني واحد.

ب/ عند المعاصرين:

تعرضّ الدارسون للعدول بمختلف جوانبه، وهذا ما نجده عند: تمام حسان في الأصول، وعبد الحميد أحمد هنداوي في الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم وغيرهما؛ حيث نلاحظ عندهم أنّ المصطلح قد تعدّد بسبب التداخل الحاصل في ترجمة اللّفظة الأجنبيّة (écart)، من جهة، ومن جهة أخرى نتيجة اختلاف التخصّصات، نحو: (الأسلوبين، والتداوليين، واللّغويين)، فنجد: التجوّز، التحوّل، الانحراف، مخالفة، الانزياح، التصرّف، الانكسار، اللاّعقــلانية، اللاّمــألوف، اللاّعــادي،

---

(1) ينظر، ابن جني، الخصائص، ت/محمد علي النجار، 214/2.

(2) ينظر، سيبويه، الكتاب، ت/ عبد السلام هارون، 360/4.

(3) ينظر، عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، ت/ السيّد محمد رشيد رضا، ومحمد عبده، وآخرون، ص 278.

(4) ينظر، سيبويه، الكتاب، ت/اميل بديع يعقوب، 311/3.

(5) ينظر، ابن جني، الخصائص، ت/محمد علي النجار،237/1.

الاختيار، وهناك من تمسّك بالتّرجمة التّراثية وهي لفظة "العدول"، رغم أنها تدور في معنى واحد هو العدول عن المستوى العادي القاعدي إلى المستوى الفنّي الإبداعي.

وقد قابلوا العدول بالأصل، فعبّرا عن هذا الأخير بـــ: (الدرجة الافتراضية، أو درجة الأصل)، وأشاروا أيضا إلى أنّ معرفة "الأصل" يُعين على إدراك "العدول"، إضافة لذلك تحدّثوا عن "مظاهر العدول" الصوتية، والصرفية، والتركيبية، والتّصويرية.

وتظهر فكرة العدول بشكل واسع ودقيق في "الاختيار"، من خلال "المحور الاستبدالي" و"المحور التركيبي"؛ فاختيار كلمة معدولة عن غيرها في المعنى يكون في المحور الأول، واختيار تركيب عدولي يكون في المحور الثاني.

وقد قسّم المعاصرون اللغة إلى مستويين، هما: "المستوى المثالي" (الأصل)، و"المستوى الإبداعي" (العدول)، وصنّفوها كذلك إلى ثلاثة أصناف مضيفين للمستويين السابقين مستوى ثالثاً وهو "المستوى المرفوض" (الخطأ، اللّحن)، وبهذا ينتج عن هذه التّقسيمات "عدول جائز" و"عدول غير جائز"، و"عدول بقصد"، و"عدول بدون قصد".

جـــ/ عند الغربيين:

عُرفت نظرية "الانزياح" بمباحثها عند الغربيين، خاصة عند الأسلوبيين، كونها سِمة وميزة جمالية في العمل الأدبي، وقد عبّروا عن"العدول" بمصطلحات عديدة، نحو: l'écart، l'abus، la déviation، violation، Agrammaticalité وغيرها.

وقد ربط الدارسون الغربيون بين الانزياح والشعر دون النثر خاصة عند "جون كوهين"، وأشاروا إلى ضرورة امتلاك كفاءة لغوية قاعديّة لإدراك الانزياح/ العدول.

ثانيّا: مفهوم القصـــد:

1- القصـــد لـــغة:

تنتمي كلمة (قصد) إلى الجذر اللّغوي المكوّن من "القاف" و"الصاد" و"العين" والذي جاء في المعاجم العربية التراثية بعدّة معانٍ ،منها ما ورد في معجم "**العين**" بمعنى (استقامة الطريق): «قصد: القَصْدُ استقامة الطّريقة، وقَصَدَ يَقْصِدُ قَصْدًا فهو قاصد»[1]، والمعنى نفسه نجده عند "**ابن منظور**"(ت711هـــ) [2]، ومن معانيها، (الإصابة) حيث يقول "**ابن فارس**"(ت395هـــ): «فالأصل: قَصَدته قَصْدًا ومَقْصِدًا، ومن الباب :أَقْصَدَه السَّهْمُ إذا أصابه»[3]، وبمعنى (نَحَوْت) يذكر صاحب "**الصّحاح**" «وقصدتُ، قصدهُ: نَحَوْت نَحْوَه»[4].

أمّا في المعجم الحديث "**الوسيط**"، فينصبّ معنى مادة (قصد) في "التوجّه إليه وبعمد"[5]، ومعنى "إصابة الشيء": «(أَقْصَدَ) السّهمُ: أصَابَ»[6]. فمجمل معاني المادة (قصد) تصبُّ في: الغاية التي يُراد إصابتها والوصول إليها.

أمّا التعريف الاصطلاحي، فهو مستنتج في آخر العنصر الآتي.

2- القصد في الدّراسات العربيّة والغربيّة:

1.2- القصد في الدّراسات العربيّة:

يُطالعنا "**ابن جني**"(ت392هـــ) بحديث عن القصد أثناء ربطه بالألفاظ، كون هذه الأخيرة السبيل المؤدّي للأولى، وفي سياق ذلك أدرج مصطلحات مرادفة له هي "**المعاني**"، و"**الأغراض**"، و"**المرامي**"(*) فقال: «فأوّل ذلك عنايتها بألفاظها [العرب] فإنها لما كانت عنوان معانيها، وطريقها إلى إظهار أغراضها، ومراميها، وأصلحوها ورتّبوها، وبالغوا في تخييرها وتحسينها، ليكون ذلك أوْقع

---

(1) الخليل بن أحمد الفراهيدي،كتاب العين، ت/مهدي المخزومي، وإبراهيم السّامرائي، مادة (قصد)، 54/5.

(2) ينظر، ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان 1997، مادة (قصد)، 5/ 264. والفيروزبادي، القاموس المحيط، مادة (قصد)، 454/1.

(3) ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ت/عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د،ت)، مادة (قصد)، 95/5.

(4) الجوهري، الصّحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ت/أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين للتأليف والترجمة والنشر، ط4، بيروت، لبنان 1990، مادة (قصد)، 2/ 524.

(5) ينظر، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربي، مادة (قصد)، 1/ 738.

(6) نفسه.

(*) نشير هنا، أنّ مصطلحات القصد سنتعامل معها بالمعنى نفسه عند العرب القدماء والمعاصرين، وحتى عند الغربيين، رغم تفرّدها بمعناها الخاص بُغية تسهيل التعبير عن الفكرة.

لها في السَّمع، وأذهب بها في الدلالة على القصد»[1]، فذكر سبب عناية العرب باللفظ كونه الوسيلةَ أو العنوانَ للوصول إلى المعاني أو المقاصد، وطريقًا لإظهار الغرض والمرمى «فاللفظ إنما هو وسيلة تحصيل المعنى المراد، والمعنى هو المقصود»[2]؛ فتخيّروا أحسن اللفظ [المحور الاستبدالي] ورتبوه خير ترتيب وبالغوا في ذلك [المحور التّركيبي]، باعتبار أنّ اللّغة أصوات يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم ومقاصدهم[3]. إذن، فهناك ارتباط شديد بين اللفظ والقصد[4]، كون الأولى خادمة للثانية[5].

أمَّا البلاغيون، فسنجد أغلب علمائهم قد تحدثوا عن القصد، منهم "**عبد القاهر الجرجاني**"(ت471هـ)، الذي شرحه بتجاوز معنى الكلمة لمعنى غيره مقصودا له، فيقول إنّك: «ذكرت الكلمة وأنت لا تريد معناها ولكن تريد معنى ما هو ردف له أو شبيه فتجوزت بذلك»[6].

وقد قسّم "الجرجاني" المقاصد أو المعاني إلى ضربين، منها: "**معاني الأوّل، ومعاني الثّواني**"[7]؛ فأما الضرب الأول فهو: «المعنى المفهوم من ظاهر اللّفظ والذي تصل إليه بغير واسطة»[8]، وأما الضرب الثاني فهو: «أن تعقل من اللفظ معنى يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر»[9]، وأيضا قوله: «أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن يدلّك اللفظ على معناه الذي يقتضيه

---

(1) ابن جني، الخصائص، ت/ محمد علي النجار،1/ 215، 216. ورضي الدين الإستراباذي، شرح الرضي لكافية ابن الحاجب، ت/ حسن بن محمد بن إبراهيم الحفظي، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ط1، المملكة العربية السعودية 1993، 18/1.

(2) الشاطبي، الموافقات في أصول الشريعة، ت/عبد الله دراز، ومحمد عبد الله دراز، وآخرون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د،ت)، 66/2.

(3) ينظر، ابن جني، الخصائص، ت/ محمد علي النجار، 33/1.

(4) ينظر، عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجية الخطاب، ص 29.

(5) ينظر، ابن جني، الخصائص، ت/محمد علي النجار، 1/ 217.

(6) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ت/ السيّد محمد رشيد رضا، ومحمد عبده، وآخرون، ص196.

(7) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ت/ أبو فهر محمود محمد شاكر ، ص 178. وقد اصطلح عليها أيضا بـــ :"**المعنى ومعنى المعنى**" ، "**لفظية أوليّة ومعنوية ثانويّة**". نفسه، ص177. وقد قسّم "الشاطبي" المقاصد إلى نوعين عبّر عنهما بعبارات مختلفة متقاربة المعنى، وهي: "**القصد الأصلي والقصد التابع**"، "**القصد الأول والقصد الثاني**"، و"**الدلالة الأصلية والدلالية الثانية**"، و"**المعنى الأصلي والمعنى التابع**"، و"**الظاهر والباطن**"، **والعزيمة والرّخصة**"، الموافقات، ت/عبد الله دراز، ومحمد عبد الله دراز، وآخرون، 263/1، 264، 51/2، 72، 134، 286/3. أمّا "أبو حازم القرطاجني" فقد اصطلح عليها بـــ"**جهات الأوّل وجهات الثّواني**"، و"**الغرض الأوّل والغرض الثّاني**"، و"**الظاهر والباطن**"، و"**المعاني الأوّل والمعاني الثّواني**". منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت/محمد الحبيب ابن الخوجة ، ص23، 216، 314، 350. وقد اصطلح عليهما "الآمدي" بـــ "**دلالة المنطوق**" و"**دلالة المفهوم**"، الإحكام في أصول الأحكام، ت/عبد الرزاق عفيفي، دار الصميعي للنشر والتوزيع، ط1، المملكة العربية السعودية 2003، 81/3– 84. أمّا عند "الغزالي" فقد قسّمه إلى: "**المجمل والمبين**"، و"**البيان والمجمل**"، و"**الظاهر والمؤوّل**"، و"**من النظر في الصيغة القول في العام والخاص**". المستصفى من علم الأصول، ت/حمزة بن زهير حافظ، الجامعة الاسلامية، كلية الشريعة، المدينة المنورة، (د،ت)، 39/4، 61، 84، 212.

(8) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ت/ السيّد محمد رشيد رضا، ومحمد عبده، وآخرون، ص 177.

(9) نفسه.

موضوعه في اللغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل»[1] فيُذكر تابعا لغيره ومتعلقًا به[2].

إذن، فالقصد أو المعاني نوعان: "المعنى الأوّل" وهو مفهوم عند الجميع ومرتبط بقواعد اللّغة والمعاني المعجمية المشتركة المحدّدة قطعيّا، ويدرك من ظاهر اللّفظ ومتن الخطاب، ليتمثّل في القصد المقول/ التقريري/المصرّح به، أما "المعنى الثاني" فهو الخاص وغير المباشر يتجاوز المعنى الحقيقي إلى معنى آخر، ولا يمكن الوقوف عند واحد منه فمعانيه متعدّدة، كونه غير مذكور في متن الخطاب، بل يُؤوّل ويُستنتج من خارج محلّه، باعتباره الهدف المقصود إليه، ليتجسّد كلّ ذلك في القصد المجازي/ الإيحائي/ التلميحي/ التّعريضي، فمجيئه غير مصرّح به للسّامع «أفخم لشأنها، وألطف لمكانها[...]كان له من الفضل والمزيّة ومن الحسن والرونق ما لايقلّ قليله»[3]، إضافة لذلك فهو متعلّق بالمعنى الأوّل كونه السبيل للوصول إليه «إن المستوى التقريري هو منطلقنا الأول وسبيلنا للوصول إلى مستواه الإيحائي»[4]، وهذا الضرب يستعين بعوامل مساعدة ومرتبطة به تكمن في حالة الـــمُخْبِر والـــمُخْبَر عنه والـــمُخْبَر به، والحالة النفسية، والمساق (السياق)، ونوع الأسلوب من: الإيضاح والإخفاء، والإيجاز، والإطناب وغيرها [5].

ومثال ذلك ما أورده أحد المفسرين العرب من خلال قوله تعالى: ﴿فَلَا تَقُل لَّهُمَآ أُفٍّ﴾ [الإسراء/23] التي تحمل دلالة التّأفيف للوالدين[6] كما هي منطوقة في الظاهر، هذا بالنسبة للدلالة الأولى (القصد الأول)، أما عن الدلالة الثانية (القصد الثاني) فتظهر في قوله تعالى: ﴿وَحَمْلُهُۥ وَفِصَٰلُهُۥ ثَلَٰثُونَ شَهْرًا﴾ [الأحقاف/14]، وقوله:﴿وَفِصَٰلُهُۥ فِى عَامَيْنِ﴾ [لقمان/13] فـــ«أقل مدة الحمل ستة أشهر وإن لم يكن ذلك مقصودا من اللفظ»[7]، فهذه الدلالة مضمرة تفهم بالتلميح

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ت/ السيّد محمد رشيد رضا، ومحمد عبده، وآخرون، ص 177.

[2] ينظر، أبو حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت/محمد الحبيب ابن الخوجة، ص216.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ت/ السيّد محمد رشيد رضا، ومحمد عبده، وآخرون، ص204.

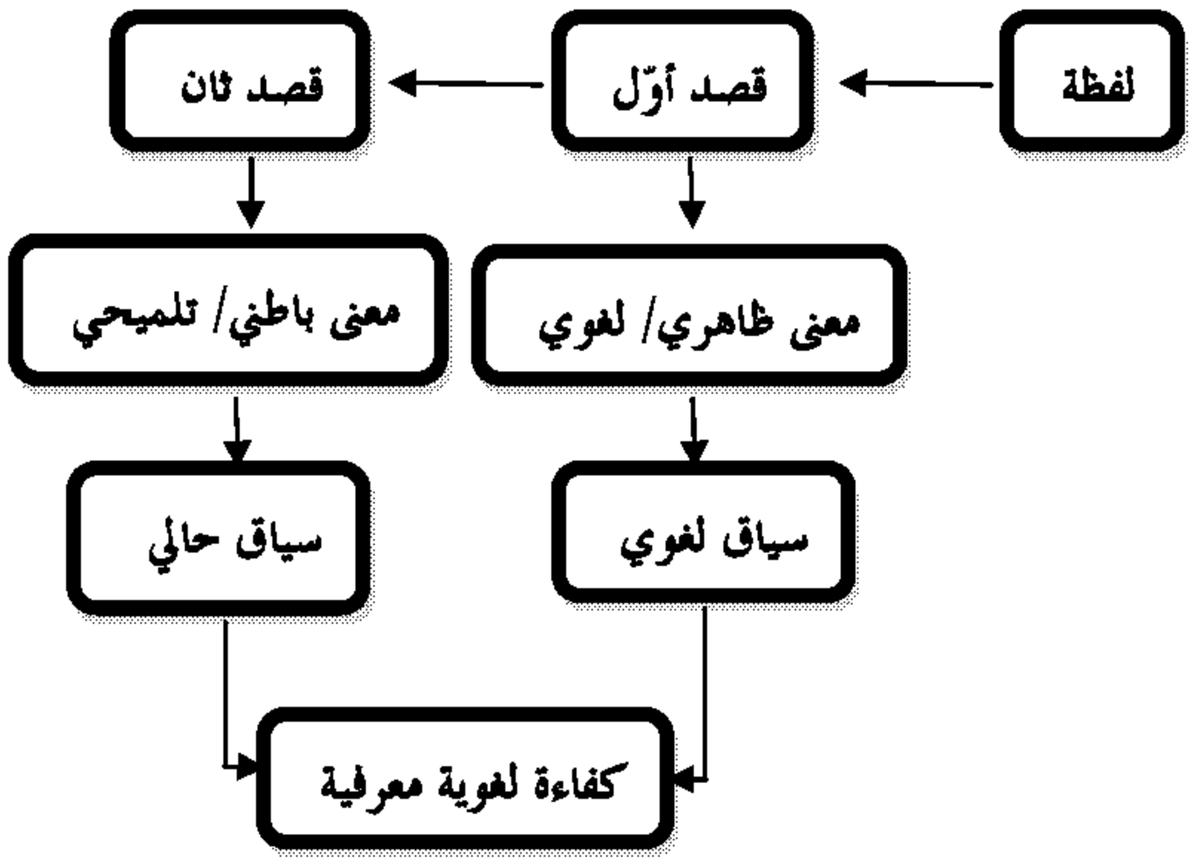
[4] نبيلة سكاي، التخيل والقول بين حازم القرطاجني وحيرار جينيت، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، (رسالة ماجستير)، ص150، 151. وحبيب الله علي إبراهيم علي، نظرية المحاكاة عند حازم القرطاجني من خلال كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مجلة الأثر، الجامعة الإسلامية، أم درمان، السودان، العدد 13، ص107.

[5] ينظر، الشاطبي، الموافقات، ت/عبد الله دراز، ومحمد عبد الله دراز، وآخرون، 51/2.

[6] ينظر، الآمدي، الإحكام، ت/عبد الرزاق عفيفي، 3/ 84.

[7] نفسه، 3/ 83.

والتعريض، وقد عُبِّر عن هذا النوع أيضا-خاصة عند الأصوليين- بعبارة "**فحوى الخطاب**"[1]، وإذا أردنا أن نلخّص فكرة الثّنائيّة القصديّة عند الدارسين فستكون في المخطّط الآتي:



يتجلّى من خلال الشّكل بداية ونهاية كلّ من "**القصد الأوّل**" و"**القصد الثاني**"؛ فالانطلاقة تكون من اللّفظة المرسلة من المنشئ متضمّنة "معناها الظاهري"، تارة، والمشحونة بـــ "معنى باطني" تارة أخرى، ولا يتأتّى ذلك إلاّ بالاعتماد على "سياق لغوي" للأوّل و"سياق حالي" للثاني مع توفّر "الكفاءة اللّغوية المعرفية" في المتلقي حتى يصل لمقصد المتكلّم المنشود وهو "القصد الثاني الباطني" متجاوزا "القصد الأوّل الظاهري".

ولقد استبان مصطلح "**القصد**" وبشكل بارز عند الأصوليين منهم "**أبو حامد الغزالي**"(ت505هـــ)، الذي عرّف القصد من الناحية التشريعية خاصة بمعنى "**المصلحة**"، فيقول: «أما المصلحة فهي عبارة -في الأصل- عن: جلب منفعة أو دفع مضرّة»[2]؛ فـــ"المقاصد" عنده هي مصلحة تكمن في جلب المنفعة ودفع المضرّة، ففي رأي "**مسعود اليوبي**" أنّ قول "الغزالي" حول مقاصد الشريعة ما هو بتعريف للمقاصد، وإنما يدور في مجال جلب المصلحة ودفع المفسدة[3].

---

(1) "فحوى الخطاب"، و"لحن الخطاب"والمراد (معنى الخطاب) وهو "مفهوم الموافقة". الآمدي، الإحكام، ت/عبد الرزاق عفيفي، 3/ 84، 88.

(2) الغزالي، المستصفى، ت/حمزة بن زهير حافظ، 481/2، 482.

(3) ينظر، مسعود اليوبي، مقاصد الشريعة الاسلامية وعلاقتها بالأدلة الشرعية، دار الهجرة للنشر والتوزيع، ط1، الرياض، المملكة العربية السعودية 1998، ص 34.

ليقول "**أبو حازم القرطاجني**" (ت684هـ) عن القصد: «يُقصد به في الباطن غير ما/يقصد به في الظاهر»[1]؛ أي قد تُقال عبارة يُفهم منها في الظاهر معنى إلاّ أنّ المقصود الباطني معنى آخر، والتوّجه ذاته نجده عند "**ابن قيّم الجوزيّة**"(ت751هـ) فيقول: «أن العرب قد توسّعوا في كلامهم وتجوّزوا إلى غاية فيذكرون كلاما يدلّ ظاهره على معنى وهم يريدون به معنى آخر عكسه وخلافه»[2]، فيعني ذلك أن هذا الخروج والتوسع يكون لقصد وغاية مرجوة منه، والقصد هو أنّك تقول كلاما له معنى في الظاهر، ولكنه ليس المراد، بل المراد معنى آخر ضمني، وقد يكون عكس المعنى الظاهر وخلافه، وبعبارة أخرى «يقول شيئا، بينما يفهم المتلقي شيئا آخر»[3] لأجل إفادة المخاطَب، فكل كلام يُساق إلا وله قصد من المتكلم و"فائدة"[4] للمتلقي، وهذه الأخيرة هي "قصد" و"هدف" المتكلم، فالعلاقة بينهما "**علاقة جدلية**" (**ديالكتيكية** Dialectique)[5]؛ فالقصد يتنج عنه فائدة، والفائدة ناتجة من القصد كون «الكلام إنما وُضع للإفادة»[6]، ويقول "**ابن هشام**" (ت761هـ) في السياق عينه جامعا بين القصد والفائدة: «الكلام هو القول المفيد بالقصد، والمراد بالمفيد ما دلّ على معنى يحسن السكوت عليه»[7]، وكذلك الأمر عند "**ابن خلدون**"(ت808هـ) فقال: «وذلك أن الأمور التي يقصد المتكلم لها إفادة السّامع من كلامه»[8].

---

[1] أبو حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت/محمد الحبيب ابن الخوجة، ص350.

[2] ابن قيم الجوزية، الفوائد المشوّق إلى علوم القرآن وعلم البيان، ص 120.

[3] نعيمة سعدية، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية، دورية علمية محكمة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 1، 2007، ص140، 141.

[4] فرّق "**مسعود صحراوي**" بين "القصد" و"الفائدة"حيث اعتبر أنّ "**القصد**" هو: «الغاية التواصلية التي يريد المتكلّم تحقيقها من الخطاب وقصده منه، أي مراعاة الغرض من الكلام»، و"**الفائدة**" هي: «حصول الفائدة لدى المخاطَب من الخطاب، ووصول الرسالة الإبلاغية إليه على الوجه الذي يغلب على الظنّ أن يكون هو مراد المتكلم وقصده»، أو هي: «الثّمرة التي يجنيها المخاطَب من الخطاب». التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولة لظاهرة "الأفعال الكلامية" في التراث اللساني العربي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، (د،ت)، ص 186، 200، 201. فـ"القصد" خاص بالمتكلم وبه يُنتج خطابه وكان سببا لذلك، أما "الفائدة" فهي خاصة بالطرف الآخر (المتلقي) الذي يحاول الوصول إليها، ويسعى إلى جنيها من الخطاب.

[5] Noël Audet, Langage poètique : écart ou errance du sens, p 460.

[6] الآمدي، الإحكام، ت/عبد الرزاق عفيفي، 26/3.

[7] ابن هشام، مغني اللّبيب، ت/ محمد محي الدين عبد الحميد، 43/2. ابن جني، الخصائص، ت/ محمد علي النجار، 1/ 17. وابن عقيل، شرح ابن عقيل، ت/محمد محي الدين عبد الحميد، 14/1. أمّا عند النُّحاة المعاصرين فقد عرّفوا الكلام بالفكرة نفسها. مصطفى غلاييني، جامع الدروس العربية، ت/عبد المنعم خفاجة، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، ط28، صيدا، بيروت 1993، ص 14. وعباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، ط3، مصر، (د،ت)، 14/1 وغيرهما.

[8] ابن خلدون، المقدمة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان 2004، ص 570.

ومن شدّة اعتناء الإمام "**الشّاطبي**"(ت790هـ) بالمقاصد التشريعية كادت تصبح عنده نظرية في كتابه "**الموافقات** " ولهذا سمي بـــ"**شيخ المقاصد**"[1]، ليقول عن المقاصد: «تكاليف التشريعية ترجع إلى حفظ مقاصدها في الخلق، وهذه المقاصد لا تعدو ثلاثة أقسام: أحدها أن تكون ضرورية، والثاني أن تكون حاجية، والثالث أن تكون تحسينية»[2]؛ حيث حصر المقاصد التشريعية في ثلاثة أمور: ضرورية وحاجية وتحسينية.

وقد ربط الدارسون العرب القدماء بين القصد الثاني الضمني والسياق[3]، فهذا يتحكّم في ذاك باعتبار أنّ «لكل مقام مقال»[4]، بل يختلف المقال والقصد باختلاف «أنماطه وطرقه [السياق اللغوي] ويختلف بحسب اختلاف الأزمان وما يوجد فيه [...] ويختلف بحسب اختلاف الأمكنة وما يوجد فيها [...] ويختلف بحسب الأحوال وما تصلح له وما يليق بها وما تحمل عليه، ويختلف بحسب اختلاف الأشياء فيها[...] ويختلف بحسب ما تختص به كل أمّة من اللغة المتعارفة عندها الجارية على ألسنتها [العادات]»[5]، وأيضا «يختلف بحسب اختلاف أحوال القائلين وما يتعرضون للقول فيه»[6]، ليتلوّن القصد «بألوان عديدة يمنحها إيّاها: الاستعمال (اللغة/الدلالة)، السياق، التلقي»[7]، كون النّص عامة والخطاب الشّعري خاصة يفيد معنى ومقصد ما في سياق معيّن، لا يفيده نفسه في سيـــاق

---

(1) أحمد الرّيسوني، نظرية المقاصد عند الإمام الشاطبي، المعهد العالمي للفكر الاسلامي، ط4، هيرندن، فيرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية 1995، ص17.

(2) الشاطبي، الموافقات، ت/عبد الله دراز، ومحمد عبد الله دراز، وآخرون، 37/2.

(3) عبّر الدارسون القدماء عن السياق بـــ: **الموضع، مقتضى الحال، المساق.** أبو حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت/محمد الحبيب ابن الخوجة، ص38. والشاطبي، الموافقات، ت/عبد الله دراز، ومحمد عبد الله دراز، وآخرون، 51/2، 52.

(4) أبو حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت/محمد الحبيب ابن الخوجة، ص328. وابن خلدون، المقدمة، ص570. يمكن شرح عبارة "لكل مقام مقال"بكونها تظهر في ارتباط فكرة الحال والمقام بالزمن والمكان وبالتالي ارتباطه بالمقال، وأن اختلاف المقال مرتبط بهما، فصياغة المقال على وجه معيّن يكون حسب البعد الزماني(الحال) أو البعد المكاني (المقام) واختلاف الزمن والمكان أي الحال والمقام يؤدي حتما لاختلاف المقال والعكس. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 206.

(5) أبو حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت/محمد الحبيب ابن الخوجة، ص374.

(6) نفسه، ص375.

(7) نعيمة سعدية، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية، العدد 1، ص153.

آخر[1] نظرا لاختلافه، فالملاحظ هنا، أنّ العرب قد تطرّقوا لجوانب السياق المؤثّرة على القول باختلافها، وبالتالي التأثير على القصد (وهو من ملامح التداولية)[2]؛ فنجد "السياق اللغوي" الذي يظهر في النمط والطريقة، و"السياق الحالي" المتمثّل في الزمان والمكان، وأحوال القائلين، وما يحيط بهم...

فللسياق أهمية وفائدة في الكشف عن المعنى المراد والمقصود من قبل المتكلم، وهو ما أكّده "**ابن قيم الجوزية**" بقوله: «السياق يرشد إلى تبيين المجمل وتعيين المحتمل والقطع بعدم احتمال غير المراد، وتخصيص العام، وتقييد المطلق، وتنوع الدلالة وهو من أعظم القرائن الدالّة على مراد المتكلم فمن أهمله، غلطٌ في نظره، وغالطٌ في مناظرته»[3]؛ فمكانته جعلته من أعظم القرائن، وإهماله يؤدي إلى تفسيرات وتأويلات مظلّلة وغالطة.

ونظرا لكون طريقة الوصول للقصد وعرة لابد من التسلّح بالكفاءات المختلفة والتي سمّاها "القرطاجني" بـــ (القوى الفكرية، والاهتداءات الخاطريّة) وأنها الباب للوصول إلى مقاصد النظم[4]، إضافة لذلك يُلاحِظُه (الفكر الليّن والمتصرّف) بالتفاتاته في كل منحى من أنحاء الكلام[5] باعتبار أنّ «عملية فهم مقاصد المتكلم وتأويلها وتفسيرها متوقفة على الخلفية المعرفية للمتلقي ومدى امتلاكه للكفايات المطلوبة ككفاية التأويل والكفاية اللسانية والكفاية التواصلية (البلاغية والتأويلية) والكفاية المنطقية»[6]، إضافة لهذه الكفايات فهي محكومة -عملية فهم المقاصد -كذلك بـــ «مدى حدسه

---

[1] ينظر، محمد مصطفى القطاوي، السياق وأثره في العدول عند مطابقة العدد عند الزمخشري: دراسة تحليلية، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللّغات وآدابها، العدد 4، 2010، ص146. إنّ المقاصد تتعدّد وتختلف حسب السياق فقد يكون القصد معبّرا عن: الشجاعة، أو حسن الوجه والبهاء، أو وصف فرسه بالسرعة، أو القصد للتلّطف، أو الإغراق في المدح والذّم والوصف والفخر والمباهاة، أو القصد إلى تفظيع الحال، وإما لتعظيمه، وإما للكناية، وإما لإبهام استلذاذه، أو التبرّك به وغيرها. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ت/أبو فهر محمود محمد شاكر، ص272، 338. والقزويني، الإيضاح، ص 42، 45. والزّركشي، البرهان في علوم القرآن، ت/محمد أبو فضل إبراهيم، دار جيل، بيروت، لبنان 1988، 251/3. والسيوطي (ت911هـــ)، الإتقان في علوم القرآن، ت/ فواز أحمد زمرلي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان 2004، ص 502، 506. ومحمد الهادي طرابلسي، خصائص الأسلوب في "الشوقيات"، ص 259. وتوفيق الفيل، بلاغة التراكيب دراسة في علم المعاني، ص203، 204.

[2] ومن ملامح التداولية عند علماء العربية "**ابن خلدون**" في مقدّمته، الذي تحدّث عن "**القصد**"، و"**الإفادة**"، و"**السياق**" أو ماسماه بـــ"**الواقعات**". ينظر، المقدمة، ص 565-574 .

[3] ابن قيم الجوزية، بدائع الفوائد، ت/علي بن محمد العمران، دار علم الفوائد للنشر والتوزيع، (د،ت)، 1314/2.

[4] ينظر، أبو حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت/محمد الحبيب ابن الخوجة، ص199.

[5] نفسه، ص 314.

[6] كلاثمة خديجة، قراءة لسانية في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، مجلة قراءات، سنوية محكمة متخصّصة، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 4، 2012، ص221.

بقصدية المتكلم»[1]، وبالقراءة الواعية لفكٍّ وحلٍّ إشكالية ترابط العلاقات المنشأة بين الكلمات الموحية بالأحوال النفسيّة والفكريّة والقوى الداخلية الكثيفة[2] المرفقة بالتّأني والتّدبر الطويل[3].

فكلّ هذا يُعين "**العاقل الرّشيد**"[4] -كما وصفه "**محمد رشيد رضا**"(ت1354هـ)- من أجل الوصول لمقصد الخطاب الضمني، وعمقه، والتغلغل في أنحائه وأسراره والتي اصطلح عليها بـ"**فقه القول**" و"**المعارف العالية**"[5]، ودون ذلك وصفه بـ "**الجاهل الغَبِيّ طول العمر**"[6].

ويُعطي "**أحمد الرّيسوني**" تعريفا "**للمقاصد**" من الناحية التّشريعية بعبارة "**مصلحة العباد**" التي هي"**المقصد**"، فيقول: «إن مقاصد الشريعة هي الغايات التي وضعت الشريعة لأجل تحقيقها لمصلحة العباد»[7]، ويعلّق "**مسعود اليوبي**" على تعريفه بقوله: «وكأنه اكتفى بالعموم المفهوم من تحقيق مصالح للعباد عن التصريح بتحقيق المصالح الخاصة المتعلقة بالأدلة أو الأحكام الخاصة»[8].

ومن بين الدارسين الذين أحاطوا بـ"القصد" "**عبد الهادي بن ظافر الشّهري**" في كتابه "**استراتيجية الخطاب مقاربة لغوية تداولية**"، حيث نراه تكلم عنه فقال: «تُعَدُّ اللّغة الطبيعية أحد أنظمة العلامات التي يستعملها الإنسان لتجسيد قصده، وتحقيق هدف[9]، أي لتحقيق الإفهام والفهم بين أطرافه، من جانب، وتحقيق ما يصبو إليه هو، من جانب آخر[...] فلا يقتصر دورها على وظيفة نقل الخبر أو وصف الواقع، بل ينجز الإنسان بها أعمالا لا يستطيع إنجازها من دونها»[10]، حيث يُبين قوله، إنّ اللغة المستعملة بين الناس هي الوسيلة التي يعتمد عليهـــا منشئ الكـــلام (المتكلم) لـــنظم

---

(1) كلاثمة خديجة، قراءة لسانية في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، مجلة قراءات، العدد 4، ص225.

(2) ينظر، عبد القادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري التشكيل والتأويل، دار حرير للنشر والتوزيع، ط1، عمّان، الأردن 2009 ، ص 179.

(3) ينظر، محمد رشيد رضا، تفسير القرآن الحكيم، مطبعة المنار، ط1، مصر 1328هـ، 267/5.

(4) نفسه.

(5) نفسه.

(6) نفسه.

(7) أحمد الريسوني، نظرية المقاصد عند الإمام الشاطبي، ص19.

(8) مسعود اليوبي، مقاصد الشريعة الإسلامية وعلاقتها بالأدلة الشرعية، ص36.

(9) رغم تقارب الدلالة بين "القصد" و"الهدف"، هناك فروقات بينهما، فـ"**القصد**" له جانبان، هما: إرادة بالتلفظ عند المرسل، ومعنى الخطاب كما يريده المرسل، لا كما هو في الدلالة المنطقية فقط. و"**الهدف**" هو: الأفعال اللغوية مجسّدة في الخطاب وهو من عناصر السياق التي تسبق إنتاج الخطاب، وله دور في التأثير عليه وتوجيهه في اختيار الاستراتيجية الخطابية من حيث أدواتها وآلياتها. عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجية الخطاب، ص149، 150؛ فـ(القصد) يكون بإرادة المتكلم وبدلالة معينة ضمنية فقد يؤثر في المتلقي وقد لا يؤثر فيه، و(الهدف) يكون بأفعال مجسّدة في الخطاب ويؤثر في المتلقي فيصلح بين الناس أو يقدم خدمة احتماعية.

(10) نفسه، ص 25.

العلامات وفق قصده، فينقل الأخبار أو يصف الوقائع ويحقق الإفهام والفهم، ولكنه لا يتوقف عند هذا الحد من كلامه، بل يتجاوز ذلك إلى تجسيد قصده وهدفه وما يصبو إليه، ليحقق "**الفائدة**" للمتلقي التي لها قيمة عند التداوليين فـــ«مراعاة الغرض يأتي مكافئا في القيمة التداولية بمدأ مراعاة الإفادة»[1].

والمقاصد عند الدارسين المعاصرين تقوم على جُزئين، فاستراتيجية المرسل في إنتاج خطابه لا تتجاوز نوعين[2] من حيث الشكل والدلالة[3]، وهي بمصطلح "عبد الهادي بن ظافر الشهري": "**الاستراتيجية المباشرة، والاستراتيجية التلميحية**"[4]، فأما الأولى فهي: أن يعبّر المرسل وفق الشكل اللغوي الدلالي المباشر بما يتطابق مع معنى الخطاب ظاهريا[5]، فيتضح فيها القصد مباشرة دون عمليات ذهنية للاستدلال عليه[6]، وأما الثانية فهي: أن يعدل عند الاستراتيجية الأخرى فيلمّح بالقصد عبر مفهوم الخطاب المناسب للسياق، لينتج عنها دلالة يستلزمها الخطاب ويفهمها المرسل إليه[7]، وحتى يتجاوز هذا الشكل اللغوي ويصل للقصد أو المعنى المراد الباطني يحتاج للعمل الذهني[8].

---

(1) مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، ص 186 .

(2) عرف العرب القدماء هذين النوعين، أما عند الدارسين المعاصرين نجد ذلك عندهم مع اختلاف المصطلح، نحو: "**إبراهيم أنيس**" (الدلالة المركزية، والدلالة الهامشية). دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، (د،ت) ،ص 106، 108. وعند " **محمد محمد يونس علي**" (المعنى اللغوي، والمعنى المقصود). المعنى وظلال المعنى .أنظمة الدلالة في العربية، دار المدار الاسلامي، ط2، بنغازي، ليبيا 2007، ص 141. وعند "**محمد السّعران**" (المضمون المنطقي، والمضمون النفسي). علم اللغة مقدّمة للقارئ العربي، دار النّهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (د،ت)، ص 278. وعند " **المهدي إبراهيم الغويل**" (التركيب الأصلي، والتركيب الإضافي). السياق وأثره في المعنى، ص 71.

(3) ينظر، عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجية الخطاب، ص 369.

(4) نفسه، ص367. وقد سماهما كذلك بـــ: "**الهدف الكلي والهدف الجزئي**"، "**الاستراتيجية المباشرة والاستراتيجية غير المباشرة**". نفسه، ص163، 369. و"**التلميح**": هو أن يقول المتكلم ما يرغب فيه دون أن يصرّح بذلك وما على المتلقي إلا إدراك مآل أقواله، دون الإفصاح بدوره... وهذا ما يسمى بـــ"**الإفتراض المسبق**" (Présupposition). ذهبية حمو الحاج، لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، (د،ت)، ص177، 122.

(5) ينظر، عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجية الخطاب، ص 367.

(6) نفسه، ص 369 .

(7) نفسه، ص 367.

(8) نفسه، ص 369.

ومن هذا كان القصد نوعين؛ أحده ذو استراتيجية، وطريقة، وأسلوب مباشر[1] ندرك معناه الحقيقي من ظاهر الخطاب (منطوق/مكتوب)، وبدون جهد ذهني، وثانيه ذو استراتجيّة تلميحيّة تعريضية وأسلوب غير مباشر، ينتقل من المعنى الحقيقي إلى المعنى المقصود والمراد عن طريق الحدس، والكفاءة، والاستنتاج، والتأويل.

وقد جعل أحد الدارسين فكرة المقصدين صميم العبارة الأخيرة من تعريفه، فقال: «إنّ الأسلوب لا يكون "انحرافا بالنسبة للقاعدة" ولكن هو "انحراف بتوجيه المعنى"»[2]، فهما الأساس الذي يعكس فنيّة الأسلوب وقدرته على توصيله، لهذا يعتمد عليهما الشعراء والأدباء –حسب رأي "**إبراهيم أنيس**"– لأنّ ذلك يمكّنهم (لاسيما القصد الباطني) من المغالاة والخيال والزيادة في الأسلوب وكذلك التعبير عن حالتهم، وهذا في رأيهم لا يتحقق في المعنى الأول الذي لا يهدف إلاّ لإيصال الحقائق دون زيادة[3] «فاللغة ليست أداة لنقل أفكار المتكلم فحسب، بل هي رمز تجسد حالة المتكلم الباطنية بما فيها من خيال وإحساس»[4].

وقد ضرب "ظافر الشهري" أمثلة تداولية كثيرة في هذا الجانب –الاستراتيجية المباشرة والاستراتيجية التلميحية– منها الخطاب التالي: (هَنّئكم بالاستقلال)؛ فالهدف الكلي، أو الاستراتيجية المباشرة، أو القصد الأول هو (التهنئة)، التي جُسِّدَت في لغة الخطاب المباشرة وفي المعنى اللغوي للفعل المضارع (هَنّئ)، أما الهدف الجزئي، أو الاستراتيجية التلميحية، أو القصد الثاني فهو "هدف التأدّب" (هدف سلوكي) المصاحب للفعل الكلامي ويراعيه المرسل عمدًا في إنتاج خطابه.

---

[1] قسّم "**عبد الرّحمن حسن حبنكة الميداني**" الدلالة على المعنى المقصود إلى ثلاثة أساليب: **الأسلوب المباشر السافر، والأسلوب الملامس بساتر، والأسلوب غير المباشر**. البلاغة العربية وأسسها، وعلومها، وفنونها، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق 1996، الدار الشامية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (د،ت)، ص 42. ويمكن أن نعدّ الأسلوب الأوّل والثّاني هو المعنى الأوّل، والأسلوب الثالث هوالمعنى الثاني المقصود (ويبقى الاختلاف في طريقة التعبير، لغويا، عرفيا، اصطلاحيا، بجازيا المهم هي التعبير عن حقيقة صريحة أو حقيقة مستترة).

[2] Wolfgang Iser, L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique, p 169.

وقد أسس الباحث فكرته هاته على ضرورة التمييز بين (المعلومة) و(المعنى)، فيتعيّن «القيام بالتمييز بين مصطلحي "المعنى" (meaning) و"المعلومة" (information)، بوصفها مصطلحات تقنية تستخدم في معالجة لغوية الأسلوب. وبوجه عام، يمكننا القول بأن المعلومة تفيدنا في إنتاج الرسالة بطريقة تمنحها المدلول المراد، وبالنتيجة تصبح الدلالة هي مجموع الإجابات على عدد معين من المعلومات» . نفسه، ص169.

[3] ينظر، إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، ص 118. وبتفضيل الشعراء/الأدباء للنوع الثاني ساهم هذا في ظهور نوعين من "**الذوق**" عند النقاد؛ "**الذوق العام**" للدلالة الأولى، و"**الذوق الخاص**" للدلالة الثانية الناتجة عن تجارب الناس ومزاجهم وعواطفهم (سواء للمنتج أو القارئ). نفسه.

[4] المهدي إبراهيم الغويل، السياق وأثره في المعنى، ص 18.

فالهدف الكلي (المعنى الأول) ليس هو الهدف الوحيد للمرسل[1] في إنتاجه للقول، بل يتجاوزه إلى معانٍ أخرى مشتقة منه، ومختلفة باختلاف السياق أو الموقف الذي صيغ فيه الخطاب، فقد نجد غاية: الاتفاق، والتشجيع، والتثبيط، والشتم، والتمني، والترجي، واللّعن، والفخر، والتحدّي، والاستخفاف، والتحقير، وغيرها [2]، ويمكن توضيح ذلك في الشّكل الآتي[3]:

قول ⟵ معناه الأصل ⟸ معانيه المشتقة		
ق	م	م1 – م2 – م3 – م ن

يبدو من خلال الشكل تعدّد "**المعنى الثاني**" كونه مرتبطًا بالسياق والقصد، عكس "**المعنى الأوّل الأصلي**" المتضمّن دلالة واحدة مشتركة، وكلّ ذلك ناتج من "**قول**" معيّن يهدف منه "المرسل" إلى تجاوز القصد الحقيقي إلى القصد الضمني المتميّز بتنوّع القراءات لاختلاف "المتلقي".

فالانتقال من "المعنى اللغوي" إلى "المعنى المقصود" وفهم هذا الأخير يَتَوَصَّلُ إليه المتلقي بشروط ومن بين هذه الشروط –بالإضافة إلى معرفة قواعد اللغة والحدس والتأويل– معرفة أو استحضار "السياق"، ذلك أن «معرفة قواعد اللغة ومعاني مفرداتها لا تسعف وحدها في فهم التعبيرات اللغوية المستخدمة؛ لأن المتكلمين لا يتقيّدون بحرفية اللغة [المعنى القاموسي المعجمي] في كثير من الأحيان، وهو ما يجعل المخاطَب في حاجة إلى عوامل عديدة أخرى تساعده على فهم حديث المتكلم منها: السياق الثقافي والاجتماعي»[4]، وانطلاقا من هذا، فللسياق أهمّيّة عظيمة تكمن في أنه «يضطلع [...] بأدوار كثيرة في التفاعل الخطابي مثل تحديد قصد المرسل ومرجع العلامات»[5]، ويساعدنا أيضا على فهم المقاصد الأسلوبية (Intention Stylistiques) غير الظاهرة[6]، ويساهم في عملية الإفهام والفهم للمتلقي مهما كان نوع هذا السياق.

---

[1] ينظر، عبد الهادي بن ظافر الشهري، اسراتيجية الخطاب، ص79، 198، 368. وبنعيسي أزابيط، من تداوليات"المعنى المضمر"، كلية الآداب، مكناس، اللسانيات واللغة العربية بين النظرية والتطبيق سلسلة الندوات 4، كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة المولى إسماعيل 1992، ص 54.

[2] ينظر، تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب نشر. توزيع. طباعة، ط3، القاهرة 1998، ص 364. وقد سمّاها هذا بـــ"**غايات الأداء**" مشيرا بها للمقاصد الضمنية. نفسه، ص 363.

[3] بنعيسي أزابيط، من تداوليات"المعنى المضمر"، ص 54.

[4] محمد محمد يونس علي، المعنى وظلال المعنى، ص141. ومحمد السعران، علم اللغة، ص263. والمهدي إبراهيم الغويل، السياق وأثره في المعنى، ص18. وإبراهيم أنيس، دلالة الالفاظ، ص44.

[5] عبد الهادي بن ظافر الشهري، اسراتيجية الخطاب، ص 40.

[6] Jon Arild Olsen, De l'analyse stylistique considérée comme explication intentionnelle, p 671.

وعليه، يقسّم أصحاب التداولية أو السياقية السياق إلى: "السياق اللغوي"[1] أو "الجانب الضمني"[2]، و"سياق الحال/ التلفظ/ الموقف"[3] أو "الجانب الظاهري"[4]، و"السياق النفسي"[5]، و"السياق الاجتماعي"[6].

إنّ السياق لا يحوي فقط هذه الأنواع، بل له عناصر أخرى -عناصر التواصل/ التخاطب- تلعب دورا مهما من أجل الوصول إلى المعنى المقصود، وهذه العناصر هي: المرسل، والمرسل إليه، والخطاب، والعناصر المشتركة[7]؛ حيث يعدّ الطرف الأوّل **"المرسل"** هو الذات المحورية لإنتاج الخطاب[8]، وذلك بدءًا بالمثير الذي يحفّزه إلى الكلام، ليجسّد ذاته من خلال خطابه، ويُعَبِّر عن مقاصد معينة، ويحقّق أهدافه[9] التي هي في الغالب الإقناع بما رآه[10] أو بما سمعه، أو التأثير في الآخرين.

---

[1] هو السياق الداخلي الذي يعتمد على تجسيد التتابعات أو العناصر اللغوية في شكل خطاب من وحدات صوتية، وصرفية، ومعجمية، وترتيب العلاقات التركيبية، أو ترتيب الكلمات أو الجمل، فتحديد المقصود من الكلمة يكون داخل الجملة. عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجية الخطاب، ص 40. ومحمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة، ص98. والمهدي إبراهيم الغويل، السياق وأثره في المعنى، ص14، 15.

[2] ذهبية حمو الحاج، لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، ص 121.

[3] هو السياق الخارجي المتمثل في الممارسة المتصلة بالفعل اللغوي يتجاوز مجرّد التلفظ بالخطاب، بدءًا من لحظة إعمال الذهن للتفكير في إنتاجه، وهو ما يعرف بقرينة "المقام أو الحال" أو "القرينة المعنوية"، وعناصره تستجلى في كل ما يحيط بالمتكلم، هل هو ذكر أم أنثى؟ صغير أم كبير السّنّ؟ ونبرة صوته، وعلاقته بالمستمع، والمكان والزمان وغيرها، فكل هذه الجوانب تُراعى في السياق الظاهري للوصول إلى المعنى المقصود. عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجية الخطاب مقاربة لغوية تداولية، ص 40، 41. ومحمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة، ص115. وعبد الحميد أحمد هنداوي، الاعجاز الصرفي في القرآن الكريم، ص152. والمهدي إبراهيم الغويل، السياق وأثره في المعنى، ص15، 17، 130.

[4] ذهبية حمو الحاج، لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، ص 121.

[5] هو يقوم على تأكيد المنابع النفسية للنص الأدبي ودورها في إضفاء القيمة الجمالية عليه، فاللغة لا تحكتم إلى العقل فقط، بل تمتزج أحيانا بالعاطفة والأحاسيس لندرك بها المقصد الكلامي. المهدي إبراهيم الغويل، السياق وأثره في المعنى، ص112، 114. وعبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجية الخطاب، ص 44.

[6] إنّ اللغة نشاط اجتماعي، وما المجتمع إلاّ يشكّل إطارًا للغة فتنطبع بطابعه، فمعرفة هذا الجانب من السياق له دوره في التوصّل للمعنى المقصود والمراد، كون المعنى نابعًا من حيثيات حياة المرسل وتفاصيلها الصغيرة والكبيرة. المهدي إبراهيم الغويل، السياق وأثره في المعنى، ص 137- 146.

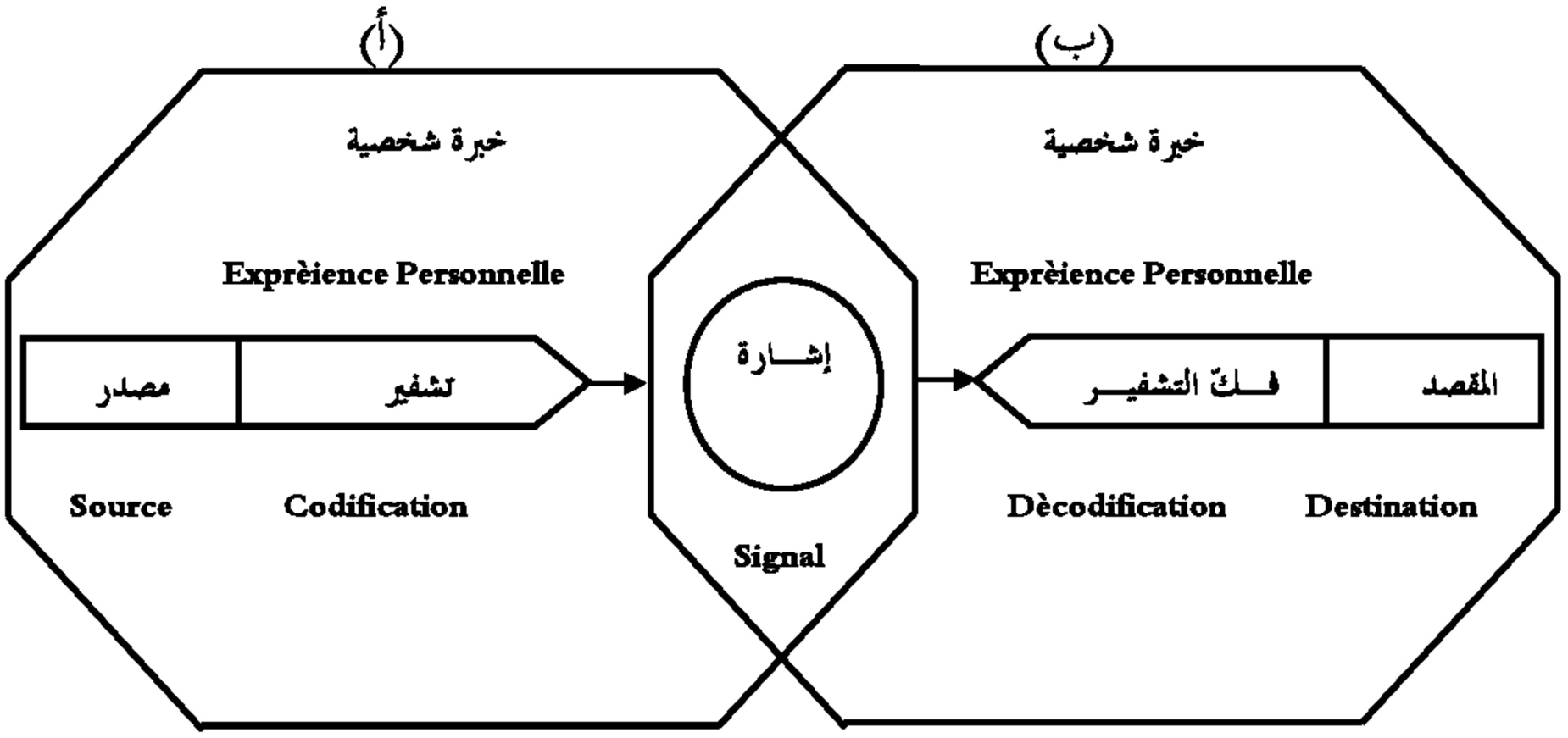
[7] ينظر، عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتجية الخطاب، ص45. ومحمد السعران، علم اللغة، ص311. وماري نوال غاري بريور، المصطلحات المفاتيح في اللسانيات، ترجمة، عبد القادر فهيم الشيباني، ط1، سيدي بلعباس، الجزائر2007، ص35، 36. وذهبية حمو الحاج، لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، ص90.

[8] ينظر، عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتجية الخطاب، ص45. ومحمد محمد يونس علي، المعنى وظلال المعنى، ص315. ودلال وشن، الإفادات والمقاصد التبليغية في النحو العربي من منظور اللسانيات التداولية، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر 2008/ 2009، (رسالة ماجستير)، ص 135.

[9] ينظر، عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتجية الخطاب، ص 45.

[10] نفسه، ص445.

ليقابله الطرف الآخر وهو"**المرسل إليه**" الذي يُوجّه إليه "المرسل" خطابه عمدا، وهو حاضر في ذهنه عند إنتاج خطابه، سواء أكان حضورا عَيْنِيًّا أم استحضارا ذهنيًّا[1]، ثمّ يقوم "المرسل إليه" بوظيفة "**التّفكيك**"؛ أي تفكيك الرّسالة اللغوية، وهو دورٌ إيجابي من حيث كونه مكمّلا لعملية التركيب من خلال ملء الفراغات، وتقدير المحذوف حسب تجربته وخبرته الشخصية، والقرائن التي تركها المتكلم /المرسل[2] للوصول للقصد، وهنا ندخل في "**آليّة التّشْفِير**"[3]، ليتقلّد القارئ/المرسل إليه وسام "المبدع الثاني" بعد "المبدع الأول"، لأنه «يحاول الوصول إلى هذه المعاني بفكّ شيفرتها»[4] والتي عمل المبدع الأول/المرسل على تشفيرها، ويمكن توضيح ذلك بمخطّط "**التواصل الإدراكي**"[5] حسب "**شرام**" (schramm)[6]:



---

(1) ينظر، عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتجية الخطاب، ص 48.

(2) ينظر، محمد محمد يونس علي، المعنى وظلال المعنى، ص 155، 156. ودلال وشن، الإفادات والمقاصد التبليغية، (رسالة ماجستير)، ص136.

(3) "**آليّة التّشفير**": تقوم على مرحلتين: (التفكيك فإعادة) وهي آلية تخدم قصد المرسل عند التعميّة على من يفقه اللغة في مواضعاتها الأصل، بقصد حصر الدلالة في أفق ضيّق في الوقت نفسه، فلا يفقهها غير المرسل إليه المقصود بالخطاب كحيلة لبلوغ الغاية المنشودة. عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتجية الخطاب، ص184، 185. وذهبية حمو الحاج، لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، ص179. وعند "**ريفاتير**" (المشفّر هو الغرض). دلائليات الشعر، ترجمة، محمد معتصم، ص388.

(4) نعيمة سعدية، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، مجلة كلية الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية، العدد 1، ص135.

(5) في اللّغتين الإنجليزية والفرنسية، ترجع كلمة "اتصال" (Communication/La Communication) إلى الكلمة اللاّتينية (Communis) بمعنى "اشتراك". ويعرّف قاموس (Dictionnaire de Didactique des Langues) الاتّصال بأنه: «نقل المعلومات بين مرسل ومستقبل بواسطة رسالة ما والتي تنقل بينهما من خلال قناة اتصال». ينظر:

http://www.hurriyatsudan.com/?p=143884

http://insaniyat.revues.org/9670

(6) Jean Pierre Meunier, Dariel Peraya, Introduction aux thèories de la communication, 3e Edition, De Boeck, Paris 2010, p 36.

فالشكل يُبيّن لنا طرفين متقابلين يتجسّدان في "**الخبرة الشخصية**" وهما (المرسل والمتلقي) حيث تتقاطع الخبرة في نقطة "**الإشارة**" (الرّسالة)، وعليه، فالتصميم الأول يخصّ (المرسل) الذي يقوم بإنتاج نصٍّ (مكتوب/منطوق) وهو "**المصدر**"، من خبرته الشخصية فيُضمنها "**تشفيرا**"، وهذا التشفير يتحقق بوسائل، منها: "العدول" الصوتي، والصرفي، والتركيبي، والتّصويري، بما فيها من حذف وزيادة وغيرها ليرسل بعدها "إشارة"(رسالة) ملغّزة ومعميّة، فيعمل الطرف الثاني الموجود في التصميم الثاني (المتلقي) على "**فكّ تشفيرها**" بواسطة خبرته الشخصية المشتركة مع المرسل للوصول إلى"**القصد**"، فالمقاصد ليست منفصلة عن معارف الآخرين[1] وخبراتهم، بل متصلة بها أشدّ الاتصال.

إذن، مجال اهتمام وعمل كلّ من (المرسل) و(المتلقي) هو "الإشارة" (الرسالة)؛ فيسخّر الأول جهده لتشفيرها "بالعدول" بجلّ مظاهره، باعتباره الصانع و"المبدع الأوّل"، ويسخّر الثّاني أيضا جهده لفكّ هذا التّشفير كونه "المبدع الثاني"، بُغية الوصول للهدف وهو القصد، والوصول كذلك «لمتعة القراءة، ولذة اكتشاف خفايا الأفكار الجديدة التي تخبئها»[2].

وما كلّ ذلك إلاّ باعتماد الطرفين على "الخبرة المشتركة" أو"**العناصر المشتركة**" التّي هي الرّصيد المشترك والأرضية لكلٍّ من طرفيْ الخطاب؛ حيث ينطلق "المرسل" منها في إنتاج خطابه، كما يعوّل عليها "المرسل إليه" في تأويله حتى يتمكّنا من الإفهام والفهم، أو الإقناع والاقتناع، وهذه العناصر المشتركة هي: (معرفة عامة بالعالم، ونظام اللغة، والزمان والمكان[3]، والملابسات، والظروف، والإيماءات، والإشارات، والجانب الثقافي، والتاريخي، وأيضا الخبرات السوسيو-لسانية [مجتمعية وقواعدية] وبداهته/حدسه[4]...)، والتي تتكاثف جميعها في التأثير على دلالة الخطاب الحرفية[5]، فيحمل معنى آخر، وهذا المعنى قد يتعدّد ويختلف حتى ولو كان في الخطاب نفسه، لأنّه تمّ الاعتماد على "السياق" و"المرسل إليه" لهذا سيعتبر فورا حاملا لدلالة، بل لدلالات التي تسمح بتنويع ومضاعفة مخططات القراءة وتفتح تعددية التفاسير[6].

---

(1) Jon Arild Olsen, De l'analyse stylistique considérée comme explication intentionnelle, p 671.

(2) نعيمة سعدية، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، مجلة كلية الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية، العدد 1، ص139.

(3) ينظر، عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتجية الخطاب، ص 49 ،50، 183.

(4) Nicole Gueunier, La pertinence de la notion d'écart en stylistique, p 34-45.

(5) ينظر، محمد محمد يونس علي، معنى وظلال المعنى، ص 160.

(6) Claude Demanuelli, Points de Repère: approche interlinguistique de la ponctuation français-anglais, p 111.

ولا ننسى أنّ كلّ هذه الدلالات، والقواعد، والمنجزات تتجسّد في "**الخطاب**" الذي هو من بين عناصر التواصل، ويُعدُّ وسيلة المتخاطبين في توصيل الغرض الإبلاغي من المخاطِب إلى المخاطَب، ويتّسم بأنه كتلة بنيوية واحدة متماسكة الأجزاء[1] تقوم بينها علاقات تربط أجزاءه، إضافة لذلك هي تحمل موضوعا وقصدا معيّنين هما سببا التواصل.

2.2- القصد في الدّراسات الغربيّة:

ارتبط "القصد" في الدّراسات الغربية بعلوم اللغة، نحو: "الدلالة"، و"الأسلوبية" وخاصة "التداولية"، كون هذه الأخيرة تَعْتَبِر (المقاصد) من أهم مباحثها فـــ «هناك نقطة جوهرية من وجهة النظر التداولية وهي أن الأفعال اللّغويّة أفعال إرادية، إذ يقصد المرسل إنجازها، ويريد أن يدرك المرسل إليه هذا القصد»[2]، إضافة لـــ "الافتراض المسبق"، و"الاستلزام الحواري"، و"السياق"، و"الإشاريات"، و"أفعال الكلام"، و"الحجاج"، لتفرز التداولية على إثرها دارسين كُثُرا ومؤلفات عديدة تؤسِّس، وتُنَظِّر، وتُطبِّق لها، من ضمنها "القصد"، بل إنّه يُعدّ أساسها وجوهرها، حتى سماها البعض بـــ"المقصدية" أو "علم المقاصد" أمثال: "**جون سيرل**" (J.Searle) .

ويمكن أن نلمح فكرة "القصد" و"العدول" عند التداوليين في "**أفعال كلام**" التي وضعها "**جون أوستين**" (J. Austen) وهذا بدوره قسّمها إلى ثلاثة أفعال[3]: "**فعل الكلام**"[4]، و"**قوة فعل الكلام**"[5] (الإنجازي أو الغرضي)[6]، و"**الآثار الناتجة عنه**"[7] (لازم فعل الكلام (التأثيري))[8]، ولا يمكن الفصل بين هذه الأفعال الكلامية، لأنها تتحقّق في وقت واحد.

أمّا ملمح (القصد والعدول) في هذه الأفعال فتظهر في "**الفعل الأوّل**"؛ إذ يتمّ إنشاء جمل قد تكون وفق الأصل القاعدي أو خارجة عنه (عدول)، أما "**الفعل الثّاني**" فيتجسّد فيه القصد، والنيّة، والهدف من إنجاز تلك الجمل فيحقّق "معنى مباشرا" أو "معنى غير مباشر"، ويتمّ تحديد هذا الأخير

---

(1) ينظر، محمد محمد يونس علي، ومعنى وظلال المعنى، ص 157.

(2) عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجية الخطاب، ص 43.

(3) فأمّا "**الفعل الأوّل**": فهو التلفظ بخطاب ذي مفردات، مع موافقته لقواعد اللّغة والدلالة. وأمّا "**الفعل الثاني**": فهو القصد من هذا التلفظ، ويكون ضمني في نفس المتكلم. و"**الفعل الأخير**": هو التأثير في سلوك ومشاعر المتلقي مثل: إقناعه، أو إغضابه، أو تشجيعه. نفسه، ص155، 156.

(4) أوستين، نظرية أفعال الكلام العامة. كيف ننجز الأشياء بالكلام، ترجمة ، عبد القادر قينيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1991، ص134.

(5) نفسه، ص 134 .

(6) عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتجية الخطاب، ص 155 .

(7) أوستين، نظرية أفعال الكلام العامة، ترجمة، عبد القادر قينيني، ص 134 .

(8) عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتجية الخطاب، ص 155 .

بالاستناد لسياق الكلام، ومواقفه، وحال المتكلّم... لينتج عنه إمّا تأثّر المتلقي، وهذا يعني أن القصد وصله وفهمه، وتكون النتيجة (الفائدة)، وإمّا لا يتأثّر من ذلك مما يعني عدم وصول القصد إليه وعدم فهمه، ولا تتحقق النتيجة، وهذا الأثر يتجلّى في "**الفعل الثالث**".

ومن بين الباحثين، الأسلوبي "**جون كوهين**"(J.Cohen)، الذي أورد في مصنّفه حديثا عن "**القصد**"، بقوله: «فالقصيدة لها معنى وهذا المعنى يجب معرفته»[1]؛ حيث أشار إلى أن القصيدة لها معنى (قصد) معيّن ويجب على الدارس التوصل إليه، خاصة وأنه قد ركّز في كتابه على دراسة النصوص الشعرية للشعراء الغربيين، ومثال ذلك بيت شعري من قصيدة "**فاليري**" (P. Valéry) الذي يقول فيه:

«سطح هادئ تمشي عليه اليمامات.

Ce toit tranquille où marchent des colobes.

ولم نفهم أن السطح يعني "البحر" و"اليمامات" تعني السفن، فإننا نبتعد عن مقصد الشاعر [...] "وجود سفن تسير على سطح بحر هادئ"»[2]، إذن، فالشاعر قال ألفاظا لها معان ظاهرة، إلا أنه عنى بها دلالات أخرى تُعرف حسب السياق الذي نُظمت فيه؛ فاختار كلمات ورتبها لمقصد معين وعلى القارئ التوصل له. ولكن إن لـــم يَفْهَم هذا الأخير المعاني فلن يصل لذلك القصد وسيبتعد عنه، ذلك أنّ معرفة مقصد اللفظة هو من بين مفاتيح فهم القصد الكلي (إضافة للسياق)، كونها تمثّل القاعدة الأساسية لإيصال جلّ المقاصد الضمنية المرجوة من نظم الخطاب متجاوزة للمعنى الخام الظاهر؛ أي فهم الجزء يعين على فهم الكُل، وبعبارة أخرى، فهي –اللّفظة– المحور، لأنها تحمل القصد الذي يريده المتكلّم ويقصد إليه (لها معنى ضمني مقصود)، وفي الوقت نفسه تحمل اللّفظة القصد الذي تريده هي وتقصد إليه (لها معنى لغوي)[3].

وقد اعتُبر أنّ عدم القدرة والعجز على فهم القصد، ناتج عن عدم توفر السياق/الإشارات بأنواعه خاصة (اللغوي والمقامي/الحـــالي)، ليَبقى النّص في "**حالة نموذجية من الغموض**"[4] كما سماه

---

[1] جون كوهين، النظرية الشعرية، ترجمة، أحمد درويش، ص65، 66.

[2] نفسه، ص65، 66.

[3] ينظر، أوريكيوني، فعل القول من الذاتية في اللغة، ترجمة، محمد نظيف نظيف، ص 20. يمكن أن نستنتج من خلال حديثها نوعين من المعنى: "**المعنى اللغوي**"، و"**المعنى مقصود**"؛ فالأوّل هو معنى مرتبط بالكلمة، والثّاني هو معنى مرتبط بالمتكلم.

[4] مايكل ريفاتير، دلاليات الشعر، ترجمة، محمد معتصم، ص21.

"**ريفاتير**"(M. Riffaterre) ، فالسياق له أهمية بالغة في تحديد معنى العناصر الجزئية وبالتالي المعنى المقصود في النّص الشعري، لذا على القارئ استكمال المقطوعة اللّفظية باللّجوء إلى عناصر غير لفظيّة، كتفاصيل من حياة المؤلف، أو إلى عناصر لفظية كشعارات جاهزة أو معرفة تقليديّة وطيدة[1]. وعليه، كان السياق هو الوسيلة التي تساعد القارئ على تجاوز هذا العجز وسدّ الثغرة الدلالية.

وقد ربط الدارسون بين فكرة قصد المتكلم الذي يتجاوز الإبلاغ والإخبار إلى التأثير في المتلقي، ولكي ندرك أن هذا القصد التأثيري الانفعالي قد تحقق نلاحظ في المتلقي إمّا **الفرح** وإمّا **الحزن والألم**[2]، والفكرة نفسها عند كلٍّ من "**جرمان**"، و"**لوبلون**" (G. / R. le Blanc Germa) الذيْن قالا: «إننا نستعمل كثيرا الكلام لا لأجل التبليغ ولكن لكي نؤثر في الناس ونقنعهم فبعض الكلمات مستخدمة لا لشيء سوى من أجل الأثر الذي يمكن أن تحدثه»[3]، ويقول أيضا "**فندريس**"(J.Vendryes): «الإنسان لا يتكلم ليصوغ أفكارا فحسب، بل يتكلم أيضا ليؤثر في أمثاله وليُعبِّر عن حساسيته»[4].

فالكلام خاصة الأسلوب الإبداعي ذو خصوصية يمكن من خلاله التعبير والإفصاح عن مكنونات/مقاصد (Intention) المبدع[5]، فيتجاوز قصد التبليغ عن الأفكار (القصد الأوّل)، إلى قصد الإقناع والتأثير وتحقيق الإنفعال في المتلقي حسب هدف الكاتب (القصد الثاني)، وقد أشار"كوهين" إلى نوعين من المعنى، وهما: "**المعنى الحرفي**"، و "**المعنى الصوري**"[6].

---

(1) ينظر، مايكل ريفاتير، دلائليات الشعر، ترجمة، محمد معتصم، ص 2. وآن روبول وجاك موشلار، التداولية اليوم. علم جديد في التواصل، ترجمة، سيف الدين دغفوس، ومحمد الشيباني، وآخرون، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، لبنان 2003، ص 77.

(2) ينظر، جون كوهين، النظرية الشعرية، ترجمة، أحمد درويش، ص386.

(3) كلود جرمان وريمون لوبلون، علم الدلالة، ترجمة، نور الهدى لوشن، المكتب الجامعي الحديث، الأزاريطة، الاسكندرية 2006، ص 34 .

(4) جوزيف فندريس، اللغة، ترجمة، عبد الحميد الدواخلي، ومحمد القصاص، ص182.

(5) Jon Arild Olsen, De l'analyse stylistique considérée comme explication intentionnelle, p 669.

(6) جون كوهين، النظرية الشعرية، ترجمة، أحمد درويش، ص327. وقد قسّم "روبول(A. Reboul) وموشلار" (J. Moeschler) المقصد إلى قسمين: "**تواصليّة موضعيّة**"، و"**تواصليّة جمالية**"، وخصّا الأوّل (بالقول) والثاني (بالخطاب). التداولية اليوم، ترجمة، سيف الدين دغفوس، ومحمد الشيباني، وآخرون، ص 206، 216 ،217. ووضع "**بيير جيرو**" (P. Guiraud) ثلاث قيم للتعبير هي: "القيمة المفهومية أو العامة"، و"القيمة التعبيرية"، و"القيمة الانطباعية أو القصدية". الأسلوبية، ترجمة، منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، ط2، حلب 1994، ص52. فالقيمة الأولى والثانية يمكن أن تجسّد (القصد الأول)، والقيمة الثالثة يمكن أن تحقّق (القصد الثاني).

ومن الكتب التي تناولت قضية "القصد" كتاب "**القصدية**" (Intentionality)[1] لـــ"**جون سيرل**"(J.Searle)، حيث يعرّفها من خلال التفريق بينها وبين "القصد"، فيقول: «فتعني "القصديّة" التوجه، ويعني "القصد" قصد عمل شيء معين، ومجرّد نوع من أنواع القصدية أو إحدى صورها»[2]، ثمّ يضيف: « تُعدُّ المقاصد والقصد مجرد صورة من صور القصدية»[3]، فقد عُدّت "القصدية" حاملة لمعنى التوجّه، ولكنّه عام، وأمّا "القصد" فهو التوجه كذلك إلاّ أنّه توجه لعمل أو فعل معين وقد جعله " سيرل" مع "المقاصد" من صور وأنواع "القصدية".

علاوة على ذلك، أشار "سيرل" إلى أنّ الفعل الكلامي يُنتج نوعين من المضامين: "**مضمون لغوي**"، و"**مضمون قصدي/تمثيلي**"؛ أما الأول فهو القضية الأساسية التي يدور حولها الكلام ومتحققة باللغة فقط[4]، وأما الثّاني فهو المضمون أو القصد الـــمُستنتج من المضمون اللّغوي، فقد يُصرّح به ويتمظهر لغويا، وقد لايعبّر عنه فلا يتحقّق باللّغة[5].

وقد جسّدت " أوريكيوني"(C.K.Orecchioni) هذين النوعين في المخطّط الآتي[6]:

فالمخطّط يُبيّن أن الكلام المرسل يحمل مدلولين: فـــ"المدلول الأوّل" هو الأصلي المتعارف عليه "**وفق السّنن**" والقواعد المكثّفة (Sè Encodè) (السّنن المعجميّة)، كما أنّه يتحدّد بالاعتماد على السّياق اللّغوي، وهو"**المضمون اللّغوي**" بتعبير "سيرل"، و"المدلول الثاني" هو الذي يُعاد فيه النظر "**بتفكيك السّنن**" (Dècodage) والقواعد المكثّفة، ويتحدّد حسب قصد المتكلم والسّياق الحالي المتضمن فيه الكلام، وبمصطلح سيرل" هو "**المضمون المقصود**".

---

(1) جون سيرل، القصدية بحث في فلسفة العقل، ترجمة، أحمد الأنصاري، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان 2009، ص21. وقد ترجم هذا المصطلح أيضا بـــ"**المقصدية**". نفسه.

(2) نفسه، ص24.

(3) نفسه، ص23.

(4) ينظر، نفسه، ص27.

(5) نفسه.

(6) أوريكيوني، فعل القول من الذاتية في اللغة، ترجمة، محمد نظيف نظيف، ص22.

● فجُلُّ هذه التعريفات، والآراء، والتصوّرات حول القصد من الزمن القديم إلى الحديث والمعاصر، تَصُبُّ في "المراد" و"الغاية" و"الغرض" من إنشاء المتكلّم للخطاب لاسيما الإبداعي الفنّي، الذي يصلُ للمتلقي بعد تجاوزه للمعنى الظاهري الصريح المباشر، إلى المعنى الباطني التعريضي غير المباشر، وهذا الأخير هو القصد المبتغى.

وبعبارة أخرى، نقول شيئا ونقصد آخر، وما ذاك إلا نتاج سياق، ومقام حالٍ، وعصارة كفاءة معرفية سابقة يستنطق من خلالها قارئ ذكيّ نصّ كاتب مبدع. ويمكن تلخيص هذه الفكرة في المعادلة الآتية:

(القصد= مقام/سياق حال + كفاءة معرفية سابقة – مضمون معجمي)

فالقصد هو عملية إقصاء/ إفراغ المعنى المتعارف عليه للمفردة (المضمون المعجمي)، وشحنها بمعنى آخر (مضمون تلميحي) بتفعيل الكفاءات اللّغوية المعرفية للمبدع أو المتلقي في سياقات ومقامات معينة.

❖ والخلاصة أنّ القصد:

أ/ عند القدماء:

وردتْ فكرته عندهم بلفظه ومرادفاته على اختلاف توجّهاتهم، فنجد: المرمى، والغرض، والمراد، والباعث، والمصلحة، ورغم تعدّد المصطلح يبقى المفهوم متقاربًا، وهو: المعنى، والغاية، والغرض الذي يريد المتكلم إيصاله للمتلقي بطريقة غير مباشرة، وغير صريحة، وغير ظاهرة تُستَنْتَجُ من الكلام الصريح المنطوق، وقد قابلوا مصطلح "القصد" في الكلام "بالفائدة" الناتجة عنه والتي يستفيد منها "المتلقي".

ومن هذا نجدهم قد قسّموا المقصد إلى نوعين (تختلف فيها المصطلحات حسب العالم مع حملها المعنى نفسه) وهي: (المبين والمجمل، العزيمة والرخصة، المنطوق والمفهوم، القصد الأوّل والقصد الثّاني، المعنى ومعنى المعنى، جهات الأوّل وجهات الثّواني، ومعاني الأوّل ومعاني الثّواني وغيرها).

وأدرك علماء العربية أنّ الوصول للمعنى الثاني المقصود يكون بالاستعانة "بالسياق" أو كما عبّروا عنه بـــ (المساق، ومقتضى الحال، والواقعات، والمقام، والموضع، والموقع، والأحوال) الذي حدّدوا أطرافه وعناصره المستجلية في (الـــمُخبِر، والـــمُخبَر عنه، والـــمُخبَر به، والحالة النّفسية، والسياق، ونوع الأسلوب).

وتفطّنوا أيضا، إلى أنّ اكتشاف القصد الثاني (المعارف العالية) يكون بشروط أخرى تتوفّر في القارئ أثناء عملية فهم المقاصد وهي "**الكفاءات**"، نحو: (القراءة برويّة، والذّكاء، ومعرفة أصول اللغة، والخلفية المعرفية، والقوى الفكرية، والاهتداءات الخاطرية، والفكر اللّين المتصرّف، والحدس وغيرها). كما نبّهوا إلى أهمية وضرورة الملفوظ، باعتباره الوسيلة الأساسية لتجسيد وتحصيل المعنى المقصود.

ب/ عند المعاصرين:

لقد عبّر الدارسون عن القصد بمصطلحات عديدة، منها: الغرض، والهدف، والنيّة، وغايات الأداء، إضافة لمصطلح "المصلحة" الخاص بالأصوليين، وقد قابلوها في الوقت نفسه بفكرة "**الإفادة**"، لتكون بذلك ثنائية (القصد والفائدة)، ثمّ فرّقوا بينهما بجعل "القصد" خاصًا بالمتكلم وبه ينتج خطابه، و"الفائدة" خاصة بالمتلقي لأنّه يجنيه من الخطاب، وعلى اختلاف مصطلح "القصد" بينهم يبقى المفهوم متقاربا، فهو: الغرض من إرسال المبدع الخطاب للمتلقي الممكن، الذي يتجاوز المعنى الأصلي الظاهر إلى المعنى الضمني غير المباشر.

إضافة لذلك قسّموا القصد إلى عنصرين، هما: الاستراتيجية المباشرة والاستراتيجية التلميحية، الدلالة المركزية والدلالة الهامشية، المعنى اللغوي والمعنى المقصود، المضمون المنطقي والمضمون النفسي... فرغم وجود اختلاف في المصطلحات عند الدارسين المتخصّصين يبقى المضمون ذاته، ويمكن توضيح فكرة الثنائية المقصدية مع التفريق بينهما في الجدول الآتي:

الاستراتجية المباشرة /اللغويـــــــة	الاستراتجية التلميحية /المقصودة
– يشترك في فهمها عامة الناس المنتمين إلى البيئة اللّغوية نفسها. – تدرك إدراكا عقليا محضا، وتحمل معان لغوية حقيقية. – تتّصل اتّصالا وثيقا بأهم وظائف اللغة وهي: "الإبلاغ". – تكون معانيها ظاهرة، وصريحة، ومباشرة. – تعتمد على كفاءة لغوية، وسياق لغوي.	– ينفرد بها بعض أفراد تلك البيئة عن غيرهم، كونها موجّهة للخاصّة. – استجابة نفسية للكلمات مع وجود العقل، وتحمل معان مجازية. – تتصل بوظيفة "التأثير"، وتمسّ جانب العاطفة أكثر. – تكون معانيها ضمنية، وتلميحية، وغير مباشرة. – تعتمد على كفاءات لغوية معرفية واسعة، وسياق حالي (المقام).

إذن، ففكرة "الثنائية القصدية" موجودة في القديم إلى الحديث إلى المعاصر من الدّراسات، فقد يسعى المنتج حسب قصده للمعنى الأوّل، أو المعنى الثاني الذي يكون من حصيلة الكفاءات المعرفية والسّياق.

وكما أدرك القدماء أهمية "السّياق"، أدركه كذلك المعاصرون من أجل الوصول للمقصد الحقيقي، إلاّ أنهم فصلّوا فيه من حيث أنواعه (السياق اللغوي، والسياق الحالي، والسياق النفسي، والسياق الاجتماعي)، ومن حيث عناصره (المرسل، والمرسل إليه، والخطاب، والعناصر المشتركة).

جـــ/ عند الغربين:

ارتبط "القصد" عند الدّارسين الغربيين بعلوم اللّغة، نحو: الدلالة، والأسلوبية خاصة التداولية لأنه من أهم مباحثها، وقد عبّروا عنه بالمصطلحات المترجمة الآتية: "النيّة"، و"الإرادة"، و"المعنى"، و"القصدية" وغيرها، والتي تدور في معنى: الهدف والقصد الضمني من الكلام (أقول شيئا وأقصد آخر).

وقد قابل الدارسون بين (القصد) والأثر/الفائدة، وكان لأفعال الكلام دورٌ في هذا الباب لأن لها علاقة بـــ"العدول" من ناحية، و"القصد" و"الفائدة" من ناحية أخرى؛ فالعدول يتحقّق في الفعل الأوّل، والقصد يتمركز في الفعل الثاني، و"الفائدة" تظهر في الفعل الثالث باعتبار أنّ التداولية تقوم على فكرة "القصد".

ليقسّم الدارسون الغربيون القصد إلى قسمين (ودائما تختلف التسمية مع تضمين المفهوم ذاته)، فنجد: (المدلول الأوّل والمدلول الثّاني، المضمون اللّغوي والمضمون القصدي/ التّمثيلي، والمعنى الحرفي والمعنى الصوري...)، ووضّحوا أنّ عدم فهم القصد الثّاني يؤدّي بالخروج عن المقصود، ويبقى النّص في حالة نموذجية من الغموض، فلابد من سياق يساعده على تجاوز العجز وسدّ الثغرة الدلالية، وكان للملفوظ مكانة عندهم، حيث اهتموا به كونه الوسيلة لايصال المقصد، فهو القاعدة الضرورية الأساسية.

ثالثًا: بين العدول والقصد:

إنّ التّشكيل الـــمُعتاد للبنية اللّغوية لا يُقيم أسلوبا بالمعنى الأدبي المتميّز، وإنّـــما يكون ذلك بالعدول (العدول الجائز) والاستخدام غير العادي لنظام اللغة الخارج عن الاستعمال المألوف، والأصل المعياري، والسّنن اللغوية الشائعة[1] إلى الفرع الإبداعي الفنّي، وكلّ هذا يتجسّد في مستويات اللغة: الصوتية، أو الصرفية، أو التركيبية، أو المعجمية، أو الدلالية، أو الإيقاعية، بما فيها من مظاهر متعدّدة، نحو: الحذف، والزيادة، والتقديم والتأخير وغيرها، مع مراعاة سياق الخطاب، وحال المنشئ، والمتلقي طورا، ومراعاة القصد الذي يريد المرسل تحقيقه من النّص وإيصاله للمتلقي طورا آخر، فعملية إنشاء المبدع للكلام الأدبي الفنّي في المستوى الثاني الإبداعي تظهر في أنّ اللغة لها نظام والأصل المحافظة عليه واطراده، لكن قد يحصل أن يخرج، ويخالف، وينتهك، ويعدل عن هذا الأصل المطرد لداع وقصد يفرضه سياق الكلام أثناء التطبيق الأدبي[2].

إضافة لذلك، لا يتحقّق القصد المنشود إلاّ بتجاوز المعنى اللّغوي/الحقيقي/الظاهري في الخطاب، إلى المعنى المقصود الضمني/التلميحي والمستنتج من قِبل المتلقي/المبدع الثّاني بواسطة اعتماده على كفاءاته اللّغوية المعرفية، والسياقية (سواء أكانت اللغويّة، أم الحالية/ مقامية، أم النفسية، أم الاجتماعية)، فقد يكون هذا القصد: التخصيص، أو التفاؤل، أو التنبيه، أو الاهتمام وغيرها من المقاصد المرجوة من العدول.

فمثلا إذا قلنا: "المروءة والنّجدة"[3]، سنلاحظ أن هناك عدولا تركيبيا يكمن في "حذف الفعل"[4]، والأصل ذكره، فعُدل وخرج عن المألوف الأصلي بقصد ضمني غير مصرّح به قد يكون "تنبيه المخاطب على أمر محمود ليفعله" (الإغراء)[5]، وقولنا أيضا "جاء الأمير بنفسه"[6]، فيه عـــدول

---

(1) ينظر، نعيمة حمو، العدول النحوي في لغة الصحافة – جريدة الشروق اليومي نموذجا –، ص 60.

(2) ينظر، محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية ،ص 205.

(3) ينظر، عبد الحميد السيد، دراسات في اللسانيات العربية بنية الجملة العربية – التراكيب النحوية والتداولية – علم النحو وعلم المعاني، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأدرن 2003، ص 132.

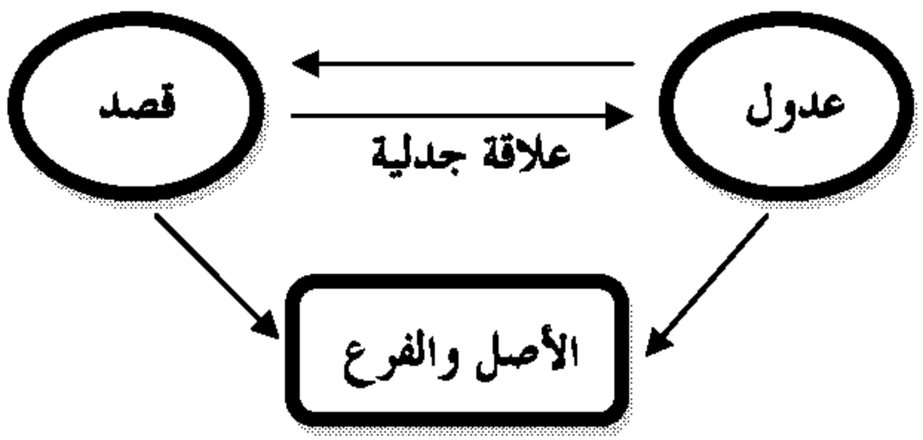
(4) نفسه.

(5) نفسه.

(6) نفسه، ص 133.

تركيبي يظهر في "زيادة الباء"[1]، لقصد معين قد نفهم منه "الاهتمام والتعظيم"[2] وغيرها من الأمثلة المعدولة التي تحقّق للنّص شعريته، وللمتلقي المتعة، والفائدة[3] واللّذة.

لتكون العلاقة بين "العدول" و"القصد" هي "**علاقة جدليّة**" **دياليكتيكيّة** (Dialectique)[4]، وهذا ما يظهر في المخطّط الآتي:



فالمبدع لا يعدل ولا يخرج عن الأصل إلاّ بسبب "قصدٍ" يريد إيصاله للمتلقي، وهذا "القصد الضمني" لا يكون ولا يحصل إلاّ بوجود "عدولٍ" في النّص الإبداعي؛ أي أنّ المتلقي لا ينتبه لقصد المبدع إلاّ بعدول عن المألوف، لأنّ هذا الأخير يُجسّد ذاك الأوّل.

ويمكن أن نستنتج أيضا، أنّ كلاّ من "العدول" و"القصد" يشتركان في ثنائيّة (**الأصل والفرع**)؛ أي تجاوز "الأصل الواضح الصريح" إلى الفرع الخارج عنه، سواء أكان عدولا عن "القاعدة الأصلية" إلى فرعها فتزيد النّص إبداعا فنيّا، أم عدولا عن "القصد الأصلي" إلى فرعه فينتج عنه "معنى ضمنياً تلميحياً" يكثّف النّص ويثريه، ويشغل ذهن القارئ.

لنصل في النّهاية إلى مخطّط يجمع موضوع البحث وهو "**العدول ومقاصده**"، ليجسّد لنا فكرة كلّ من العدول، والقصد، ومتطلّباتهما، وشروطهما، وما ينتج عنهما فيما يأتي:

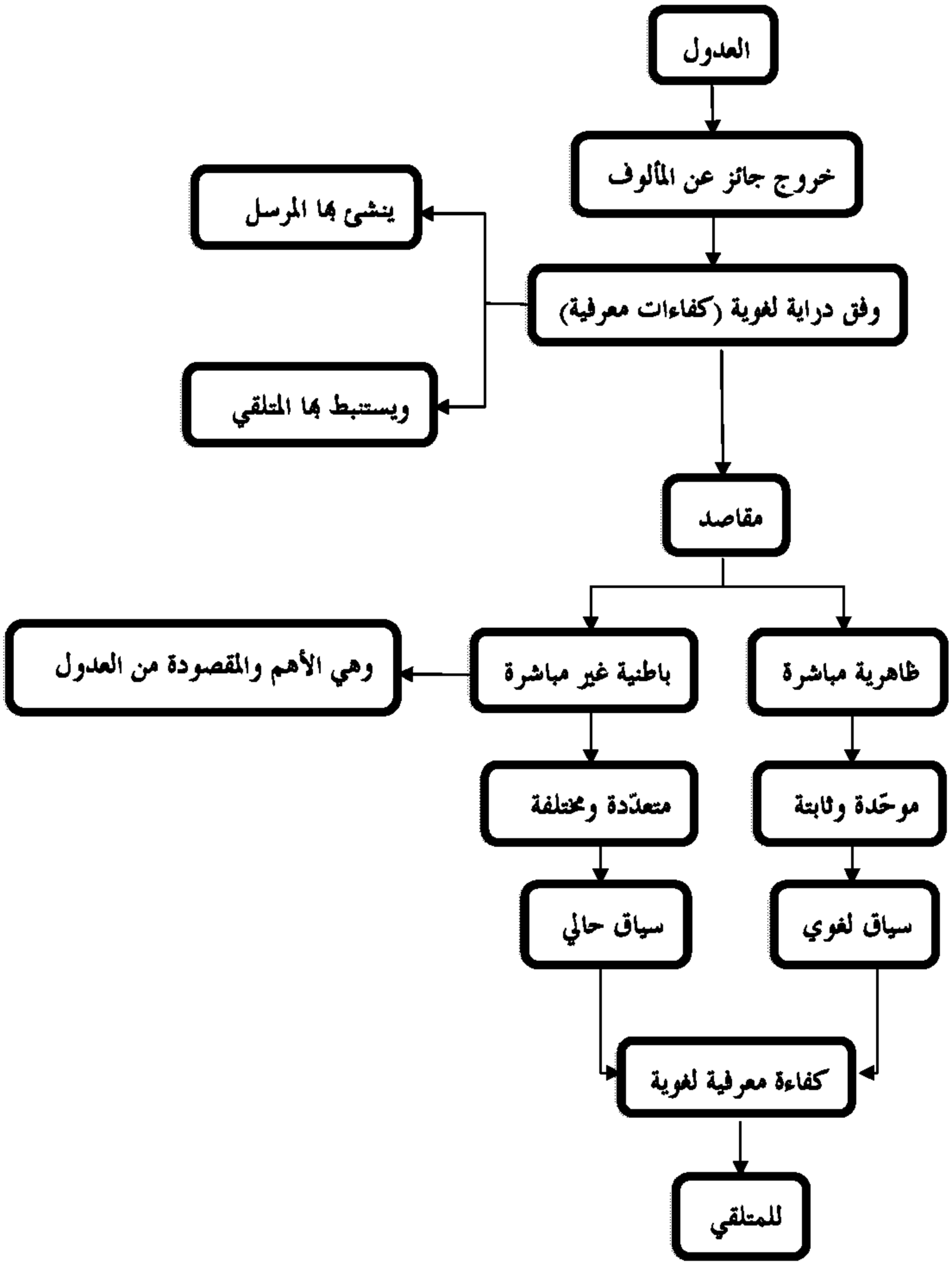
---

(1) عبد الحميد السيّد، دراسات في اللسانيات العربية بنية الجملة العربية – التراكيب النحوية والتداولية – علم النحو وعلم المعاني، ص133.

(2) نفسه.

(3) ينظر، نعيمة حمو، العدول النحوي في لغة الصحافة – جريدة الشروق اليومي نموذجا –، ص60.

(4) Noël Audet, Langage poètique: écart ou errance du sens, p 460.



يظهر من خلال هذا الشكل الإجمالي التفصيلي، مسار تقنية **"العدول الجائز عن المألوف"**؛ حيث يضمّنه "المرسل" في رسالته الإبداعية بشروط، وهي: الدّراية اللّغوية بأنواعها أو ما يسمّى بـــ**(الكفاءات المعرفية)** باعتبارها أساسُ **"إنشاء"** العدول لدى "المرسل"، من جهة، والضرورية في الوصول لنقطة التحوّل عن الأصل و**"استنباطه"** عند "المتلقي"، من جهة أخرى.

ليبعث من خلالها "المرسل" ألفاظا مشحونة بـــ**"مقاصد ظاهرية مباشرة"**، لا يحصل بينها خلاف كونها ثابتة ومشتركة بين المتلقين، و**"مقاصد باطنية غير مباشرة"** متميّزة بتعدّدها وتنوّعها

لاختلاف قراءاتهم، وكلّ هذا لا ينتج من فراغ، بل يتمّ التّوصل لهما بواسطة **"سياق لغوي"** في الأوّل و**"سياق حالي"** في الثاني مع **"كفاءة معرفية"** مساعدة للمتلقي.

فما إنشاء المرسل للعدول الجائز داخل رسالته، إلاّ سعيًا للوصول نحو هدفه المنشود والمبتغى وهو **"المقصد الباطني"**، بعد مروره بالمقصد الظاهري.

الفَصْلُ الثّانِي

العُـدُولُ الصَّرفي وَمَقَاصِدُه في دِيوَان "ابن خَفَاجَة الأَندلُسِي"

أوّلاً: العدول من صيغة إلى صيغة

ثانياً: العدول من الاسم إلى الصّفة

ثالثاً: العدول من فعل إلى فعل

العـــدول الصّرفـــي ومقاصده في ديوان "ابن خفاجة الأندلسي":

تواتر مصطلح العدول في الكتب التراثية والدراسات الحديثة، وقد تعدّدت مظاهره المدروسة، ومن صوره التي تأخذ شكلا لافتا للانتباه "العدول الصرفي" كونه يمثل بابا هاما من أبواب الدرس القديم وهي حقيقة لغوية واقعة، فقد تناوله القدماء ضمن أبواب النحو والبلاغة وأشاروا إليه بالاعتماد على أمثلة شارحة.

فقد قال "**ابن جني**" (ت392هـــ) في سياق حديثه عن دلالة التكثير والمبالغة: «تكثير اللفظ لتكثير المعنى العدول عن معتاد حاله، وذلك فُعال في معنى فعيل، نحو طُوال: فهي أبلغ معنى من طويل، وعُراض؛ فإنّه أبلغ معنى من عريض»[1]، ويضيف قائلا عن لفظة (خَشُنَ) مقابلا إيّاها بـــ(اخشوشن): «فمعنى خَشُنَ دون معنى اخشوشن؛ لـــما فيه من تكرير العين وزيادة الواو»[2]، هذا بالنسبة للنحويين، أما بالنسبة للبلاغيين، خاصة "**ابن الأثير**" (ت637هـــ)، فنراه قد خاض مجال الشرح الصرفي وما ينتج عنه من فائدة بقوله: «ألا ترى أنه إذا قيل في الثلاثي [قتل] ثمّ نقل إلى الرباعي فقيل [قتّل] بالتشديد فإن الفائدة من هذا النّقل هي التكثير»[3].

وقد سار في هذا المنحى الكثير من علماء العربيّة دون عدِّهم إيّاه فرعا قائما بذاته، لكن سرعان ما بزغ نجمه وصار علما يُعتَدُّ به ليعرّفه لنا "**أبو الحيان النّحوي الأندلسي**"(ت745هـــ) بقوله: «هو معرفة ذوات الكلم في أنفسها من غريب تركيب»[4]، وعُرِّف أيضا بكونه: «علما تعرف به كيفية صياغة الأبنية العربية، وأحوال هذه الأبنية التي ليست بإعراب ولا بناء»[5]؛ حيث نُسب إلى العلم الذي يـــختصُّ بجانب المفردة.

---

(1) ابن جني، الخصائص، ت/ محمد علي النجار، 267/3. والسيوطي، الأشباه والنظائر في النحو، 171/1.

(2) ابن جني، الخصائص، ت/ محمد علي النجار، 264/3.

(3) ابن الأثير، المثل السائر، ت/أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، 246/2.

(4) أبو حيان النّحوي الأندلسي، المبدع في التصريف، ت/ عبد الحميد السيد طلب، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، ط1، الكويت 1982، ص49.

(5) محمد محفوظ بن الشيخ المسّومي الموريتاني الشنقيطي، كتاب وشاح الحرة بإبراز اللامية وتوشيحها من أصداف الطرّة في علم الصرف، الناشر محمد محمود ولد محمد الأمين، ط1، 2003، ص5.

وقد نـــهج سبيل القدماء الدارسون المحدثون مع تعديل في مصطلحات التعريف، فكان: «العلم الذي تعرف به الأبنية المختلفة للكلام، وما يشتق منه كأبواب الفعل وتصريفه، وتصريف الاسم، وأصل البناء (الفعل أو المصدر)، والمصادر بأنواعها، والمشتقات[...] والتصغير والنسب»[1].

وتأسيسا على ذلك، كان "**العدول الصّرفي**" هو الخروج عن الأصل المعياري للكلمة المفردة، والمحدّد بصيغة واحدة، أو التّصريح بالاسم، أو تصريف الأفعال في زمن معيّن، إلى الفرع الكائن في الانتقال من وزن صيغة إلى أخرى، ومن تجاوز ذكر الاسم إلى صفته، ومن فعل إلى آخر، وما كلّ هذه العدولات لقواعد الصرف الأصلية إلاّ لقصد ضمني معيّن، يسعى المبدع إلى إيصاله للمتلقي الذي يُحاول بدوره إدراكه بالاعتماد على درايته اللّغوية تارة، والسّياقيّة تارة أخرى.

وهذه الظواهر نجدها منتشرة في الديوان الشعري لـــ"**ابن خفاجة الأندلسي**"(ت533هـــ)[2]، منها: العدول من صيغة إلى صيغة، والعدول من الاسم إلى الصفة، والعدول من فعل إلى فعل.

أوّلاً: العدول من صيغة إلى صيغة:

يمكن أن نستظهر تعريفا خاصا لِلَوْنٍ من ألوان "العدول الصرفي" وهو (العدول من صيغة إلى صيغة) في القول الآتي هو: «ترك الوزن القياسي لوزن آخر لدلالة معنوية لا يحتويها الوزن الأول»[3]، وأيضا: «يعني الخروج من صيغة إلى صيغة أخرى، فيكون العدول الصرفي على هذا الأساس خروجا منضبطا مسوّغا عن أصل معياري محدّد»[4].

---

[1] محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة "دراسة في علم الدلالة الصوتية، والصرفية، والنحوية، والمعجمية"، دار النشر للجامعات، ط1، القاهرة، مصر 2005، ص61. وينظر، نفسه، ص14.

[2] "**أبو إسحاق إبراهيم بن خفاجة**": هو الفقيه والأديب إبراهيم بن أبي الفتح بن عبد الله بن خفاجة الهواري، من جزيرة "شقر" (JUCAR) من أعمال بلنسية التي ولد فيها سنة (450هـــ) أيام ملوك الطوائف، وبعدها أقام مدّة بالمغرب ونزل بمدينة "تلمسان"، فراح ينظم الشّعر لحنينه للأندلس وابتعاده عنها، وفي شبابه كان صاحب لهو ومجون فلما تقدم به السن نسك وتاب وصار يكره أن يسمع أيام فتكه. ونظرا لشغفه بطبيعة بلاده والجنان والرياض، ضمّنها في شعره إلى درجة أنه لا يخلو غرض من الأغراض من ظواهر الطبيعة، حتى سماه بعضهم بـــ"الصنوبر الأندلسي" و"الجنان"، وبهذا يعدّ من فحول الشعر الأندلسي وأشهر وصّافيّ الطبيعة، وصاحب نزعة خفاجية متميّزة. توفي في موطنه سنة (533هـــ) تاركا ديوانا مطبوعا عالج فيه أغراضا عديدة منها: الوصف، الرثاء، المدح، الغزل، الزهد، والفخر... إضافة لذلك، هناك الموضوعات المتفرقة. منها: الحكمة والخواطر، والشكوى، والعتاب... وقد ترجم له من أعماله كلّ من "الخريدة"، و"الذخيرة"، و"معجم الصّدفي"، و"المغرب"، و"الرّايات"، و"الوفيات"، و"الأعلام"، و"أوراق متفرّقة من النفح". ابن خاقان، قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، ت/حسين يوسف خريوش، مكتبة المنار للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الأردن، الزرقاء 1989، 739/4. وابن خفاجة، الديوان، ت/ يوسف شكري فرحات، دار الجيل، بيروت، (د،ت)، ص7 ،10.

[3] ماجدة صلاح حسن، العدول الصرفي في القرآن الكريم، المجلة الجامعة، العدد 11، 2009، ص22.

[4] هلال علي محمود الجحيشي، العدول الصرفي في القرآن الكريم. دراسة دلالية، كلية الآداب، جامعة الموصل، 2005، (أطروحة دكتوراه)، ص149.

وعليه، فهذا المظهر العدولي المتجسّد في العدول الصرفي يكون بالخروج عن الأصل المتعارف عليه في توظيف صيغة بوزن واحد، إلى الفرع المنتقل من صيغة إلى أخرى داخل النّص الإبداعي، لقصد ضمني معيّن يرسله المبدع أو الشاعر إلى المتلقي، وهذا الأخير يستظهره بكفاءته الصّرفية والسياقية، بيد أنّ هذا الاختراق للقواعد العامة للغة يكون مقصودا ومتعمّدا[1] من المنشئ.

وبالنّظر إلى نطاق دراسة هذا المظهر، سيتموقعُ في القسم الأول من تقسيم[2] "علم الصرف" الذي يراعى فيه: «جعل الكلمة على صيغ مختلفة لضروب من المعاني نحو: ضَرَبَ، وضَرَّبَ، وتَضَرَّبَ، وتَضَارَبَ، واضْطَرَبَ، فالكلمة التي هي مركّبة من ضاد وراء وياء، نحو ((ضرب))، قد بُنيت منها هذه الأبنية المختلفة لمعان مختلفة»[3] ويدخل فيه أيضا: الأفعال، والمصادر، والمشتقات بأنواعها، والتصغير، والتكسير[4].

علاوة على ذلك، إنّ هذا المظهر قد رُكّز فيه –أيضا– على العدول بالتصغير الذي يُعدُّ «تغيير لغوي يختصُّ بالأسماء دون الأفعال والحروف، وتظهر صورته في البنية والهيئة وتنحصر أوزانه العربية في أنواع ثلاثة»[5] هي: فُعَيْل، فُعَيْعل، فُعَيْعيل[6]. إضافة لذلك، له خمس فوائد تُراعى حسب الموقف المعروض[7]، أمّا المصادر فقد احتلّت مكانة في الديوان خاصة القياسية منها، التي زيد فيها الحرف والحرفين والثلاثة محققة بذلك عدولا عن الأصل لمقصد ضمني معين فـ «كلّ مبنى له معنى يؤديه بحسب الأصل، وقد يعدل به عن أصله لغرض بلاغي أو نفسي يصير بها ذلك الاستعمال ذا معنى عميق [...] الذي يستدل عليه بقرينة الاستعمال العدولي»[8]، نحو: صيغ فعّال، مفعال، افعوعل، تفعّل، استفعل، فعّل وغيرها من الصّيغ التي عدلت من صيغة لأخرى نتيجة مقصد معيّن في سياق محدّد.

---

(1) Jean-paul Colin, Argot et poésie: essais sur la déviance lexicale, Adagp, Paris 2007, p 116.

(2) أمّا القسم الثاني فيكون التغيير فيه «عن أصله لا لمعنى طارئ عليه، وينحصر في النّقص، والقلب، والإبدال، والنّقل». ينظر، أبو حيان النّحوي الأندلسي، المبدع في التصريف، ت/ عبد الحميد السيد طلب، ص49.

(3) ابن عصفور الاشبيلي، الممتع الكبير في التصريف، ت/ فخر الدين قباوة، مكتبة لبنان ناشرون،ط1، بيروت، لبنان 1996، ص33. وأبو حيان النّحوي الأندلسي، المبدع في التصريف، ت/ عبد الحميد السيد طلب، ص49.

(4) ينظر، محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة ، ص61، 62.

(5) عبد القادر عبد الجليل، علم الصرف الصوتي، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن 2010، ص394.

(6) ينظر، ابن الأثير ،المثل السائر ،ت/أحمد الحوفي ،وبدوي طبانة، 140/4.

(7) نفسه، 139/4.

(8) ماجدة صلاح حسن، العدول الصرفي في القرآن الكريم، المجلة الجامعة، العدد11، ص30.

وبالالتفات إلى مدوّنة الدّراسة، سنلاحظ لجوء الشاعر **"ابن خفاجة الأندلسي"** صاحب الطبيعة الزاهية بألوانها وذات الصبغة الحرفية، عبر قصائده النُّضاريّة اللون كُحلية الزخرفات الإبداعية المفرغة والمسبوكة في قالب ذي أطراف سميكة تحافظ على نفاسة محتواه، إلى نوع من البحور والمروج اللاّعبة دورها البرّاق في عقده الفريد وهو الانتقال من قطرة صيغة إلى أخرى في المحور العمودي الاستبدالي أو المحور الأفقي التركيبي، ليحقق بذلك تجاوزا وقفزة إبداعية في الصيغ، حسب سياقه المطلوب هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى، راح يتلاعب ويتأرجح كيفما يشاء بذهن طرفه الثاني (المتلقي) باعثا به إلى لعبة حرفية صرفية، ومعنوية شكلية محرّكا إيّاه تحرّكا لطيفا عليلا كالهواء طورا، وعنيفا شديدا كالزوبعة طورا آخر، باعتبار أنّ أسلوب العدول منبّــه له من الطراز الأول، وبهذا يكون «الاستعمال العدولي هو أحد المنبّهات الأسلوبية الفذّة والظواهر العدولية المتفوقة»[1]، ليبدأ الشاعر لعبته العدولية في الصّيغ المتشكّلة في صور عديدة، منها ما يكون في المحور الاستبدالي، ومنها ما يظهر في المحور التركيبي.

1- على مستوى المحور الاستبدالي:

1.1- عدول من فِعْل إلى فُعَيْل:

اشتهر "ابن خفاجة" بغرض ينماز بالرّقة والنّعومة لنعومة موطنه، وحياته، ورفقائه، ومعاملاته، وهو "الغزل"، سواء بتعبيره عن فرحة حبّ أم وجع على محبوب، فجاء شعره في بعض المواضع عذريًّا عفًّا، إلاّ أنّه في مواضع أخرى ورد حسيًّا[2] -وهذا ما سنلمسه في البحث- ومن ذلك قوله في قصيدة يحاول فيها دائما إرضاء محبوبته بما يستطيع القيام به من سهر لها، وشرب خمرة تعجبها، وفدائها بتحمّل مصائبها:[بحر البسيط]

هُنَيدَ أوجَعتِ قَلبًا قد أقَمتِ بهِ، مَا بَالُ طَرفــي، ومَا يُدرِيكِ، يَبكِيكِ[3]

فقد اكتنف شعره عامة وبيته، هذا، خاصة لونا فنيًّا من ألوان العدول الصرفي المتجلّي في الانتقال من صيغة (فِعْل) إلى (فُعَيْل) أي من (هِنْد) اسم امرأة إلى (هُنَيْد) لمدعى فنيٍّ ظاهريّ يراه في الثانية ولا يراه في الأولى والمتمثّل في إكساب التعبير جمالا بصيغة التصغير من جهة، ومن جهة أخرى، لمدعى ضمني، هو المقصود، يكمن في مراعاة نفسيته الحزينة المتوجّعة نتيجة شوقه لها طورا، وطورا

---

(1) جلال عبد الله محمد سيف الحمادي، العدول في صيغ المشتقات في القرآن الكريم دراسة دلالية، (رسالة ماجستير)، ص200.

(2) ينظر، حنان إسماعيل أحمد عمايرة، الأثر المشرقي في شعر ابن خفاجة الأندلسي، مجلة جامعة دمشق، المجلد 27، العدد (1-2)، 2011، ص234.

(3) الديوان، ص375.

آخر يقصد من ذلك التّدليل على كبر شأنها وعظمتها في قلبه الذي سكنت فيه قديما وأقامت به طويلا، مع إضفاء نوع من التَّغَنُّج بها حتى راح يبكي عليها و"هند" لا تدري بحاله.

والملاحظ أنّ الشاعر قد استعمل اسم "هند" باعتبارها رمزا للمحبوبة في الشعر العربي شأنها في ذلك شأن اسم "ليلى" لأنّ الشعراء لا يسمّون امرأة بعينها، بل يذكرون «اسم امرأتين هما "ليلى العامرية" و"هند" [...] وكلتاهما قد كثر ورود اسميهما في القصيدة العربية [...] فصارتا رمزا للمرأة والإنسان [...] يناجي الشاعر الأولى وصولا بها إلى الثّاني»[1]، وهذا ما نـــجده عند **"البحتري"** (ت284هـــ) أثناء وقوفه على أطلال الحبيبة:[بحر البسيط]

أَأَطْـــلاَلَ دَارِ "العَـــامِرِيَّةِ" بِاللّوَى سَقَتْ رَبْعَكِ الأَنْوَاءُ! مَا فَعَلَتْ هِنْدُ؟[2]

وبهذا، يبدو أنّ "ابن خفاجة" قد اتّكأ على ثقافة مشرقية على غرار أدباء الأندلس، فهو «على شاكلة كثير من شعراء الأندلس، قرأ شعر المشارقة وتشبّعت شاعريته بروحه، وهو حري بأن يستلهم ويُحاكى، فجاء شعره متشربا لمذاهب الشعر المشرقي، وطرائق شعره»[3].

2.1- عدول من فُعْلَى إلى فُعَيْعِل:

مشاعر "ابن خفاجة" مُفعمة بالحنان ومُشبّعة بالوداد إلى درجة تحسّسه عند فَقْد رفاقه، أو بُعْدِ عُمْر الشباب منه، فلم يبق له إلاّ طلل الصداقة والذكريات التي يقف عليها بجسمه وبشِعره، حيث يقول في قصيدة "ظلّ الشباب":[بحر الوافر]

وكنتُ، ومن لُباناتـــي لُبَيْنـــى، هُنَاكَ، ومن مَرَاضِعِيَ الـــمُدَامُ[4]

فالقارئ لهذا البيت يتبادر إلى ذهنه خلخلة القاعدة الأصلية الصرفية من خلال خروجه من صيغة (فُعْلَى) إلى (فُعَيْعل) أي من (لُبنـــى) إلى (لُبَينـــى)، ليدرك أنّ الشاعر قد عمد إلى باب من أبواب الصّرف وهو "التّصغير" لغير الثلاثي لإضفاء متعة أسلوبية، هذا بالنسبة للمقصد الظاهري، أمّا بالنسبة للمقصد الضمني، فيُستجلى في إظهار التعظيم لشأن محبوبته، كونها من حاجات ومطالب نفسه أثناء كبر سنّه بوصفه قد حطّ رحاله في عمر الستّين، ورغم ذلك لا يزال يمنّي خواجله -مثلما مضى- بما يُهدّئ ذاته ولسانه من فُتوّة لُبنـــى وفتور خـــمرة.

---

(1) كمال عصام السيوفي، الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، لبنان، بيروت 1986، ص184.

(2) البحتري، الديوان، ت/ حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، ط3، النيل، القاهرة، (د،ت)، 740/1.

(3) حنان إسماعيل أحمد عمايرة، الأثر المشرقي في شعر ابن خفاجة الأندلسي، مجلة جامعة دمشق، العدد (1-2)، ص230.

(4) ابن خفاجة، الديوان، ت/ يوسف شكري فرحات، ص452.

3.1- عدول من فَعِيل إلى فُعَيْعل:

اصطدم الشاعر بكابوس كان يخشى حدوثه ويخاف وصوله وهو سطوع لمعان شيبته اللّجينية الدالة على بلوغه عتيّا، وزوال شبيبته الغارقة في كُحل الظلام بسبب ما يترتبّ عليه من أحكام هذا العمر واحترام سنه من قبله هو، فراح يقول عن كبرته بعد أن كان في شبابه يلهو ويتمتع مع صديقه الوزير "أبي ربيعة" في سياق رثاء له، متحسرا على وفاته، ومضي أيامهما، وحنينه إلى صداقتهما المتينة لأنها تُعدُّ في نظره «زمن العيش الهانئ، وزمان الطبيعة البهيجة، وصحبة قوم في مجلس خمر وغناء، كان يرى فيها سبيلا إلى ذهاب الحزن والأسى، أما الآن فهما مصدر لإثارة الأحزان والمآسي»[1]، ليقع في نهاية المطاف في هذه اللمعة البيضاء الزاحفة عليه:[بحر الطويل]

وَلـــمّا تَراءَتْ للمَشيبِ بُريقَـــةٌ، وأقشَعَ من ظِلّ الشّبابِ سَحابُ[2]

خلّف عدوله الصّرفي البيِّنُ في الانتقال من صيغة (فَعِيل) إلى (فُعَيْل) أي من (بَرِيق) إلى (بُريق)، مقصدا ضمنيا –أمّا المقصد الظاهري فقد ذُكر سلفا- مكثّفا يتناسب ونفسية الشاعر؛ فهو كارهٌ حلول هذه الشيبة عليه لهذا راح يُصغّرها، ليُحقر ويقلّل من شأنها هذا من جهة، ومن جهة ثانية، يشير بتصغيره إلى بداية بزوغ خيوط المشيب البيضاء بعد مغيب شبابه الأسود (نسبة إلى شَعْره)، وكلّ هذا التغيير أوقعه في رعب الخوف من فقد شبابه والخوف من مجهولٍ ينذر ببدء النهاية، التي عدّها مرحلة أزمة، وشؤم، وخطر، فيروح نهاره «يتلاشى ضوؤه ويتكدّر فرحه، فتتدجّى أنوار يومه [...] لينفرد الشاعر من جديد في وحشته المضاضة ويغرق في خضم همومه ولـــجّ سقمه وأمواج أساه»[3]، ورغم ذلك طمأن قلبه بأنّ الشيب وإن كان قد لاح فإنه لا يزال في بداياته.

4.1- عدول من فَعْل وفُعَالة إلى أَفْعَل:

وفي باب المدح عامة، وقصيدة "سيف الملك" خاصة، يقول "ابن خفاجة" عن ممدوحه الذي أمطره بصفات عديدة منها: الجمال العظيم كعظمة جمال يوسف، والصوت العذب كشموخ صوت داوود عليهما السلام، وليس هذا فحسب، بل وصف أيضا سيفه القاطع مُضفيا عليه سمات أخرى، ليواصل وصفه ولكن من جهة خُلُقه، فيقول:[بحر الطويل]

---

(1) عيسى فارس، وطلال علي ديوب، الحنين في شعر الملوك والقادة والوزراء في الأندلس، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، فصلية دولية محكّمة، جامعة سمنان الإيرانية بالتعاون مع جامعة تشرين السورية، العدد 14، 2013، ص133.

(2) الديوان، ص313.

(3) كمال عصام السيوفي، الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي، ص69.

تَوَاضَعَ عن عِزٍّ، وأشْرَفَ هِــمّةً، فَأنــجَدَ في طُرقِ الــمَعالي وَأتــهَمَا[1]

يُسند المبدع لبيته إسنادا غير مألوف ينحرف عن الكلام العادي الصرفي، فمن صيغة (فَعْل) و(فُعَالة) إلى (أَفْعَل)، أي من (نَجْد) إلى (أَنْجَد) ومن (تُهَامَة) إلى (أَتْهَم)، بيد أن هذا الانزياح العدولي يولّد مقصدا مباشرا منحته هذه الصيغة تكمن في بيان دخول الفاعل في الشيء مكانا أي دخوله في (نجد) و(تــهامة)، ويولّد هذا العدول أيضا مقصدا غير مباشر –وهو المراد– يظهر في التعظيم والإجلال بخُلق ممدوحه، وقد عبّر الشاعر عن ذلك بأسلوب الكناية لبيان صفتين خُلقيتين هما (السّمو، والتواضع)؛ فما الصعود لبلاد نجد إلاّ دلالة على علّوه، وارتفاعه، وسموه، وشرفه لارتفاع منطقة نــجد، وما الهبوط إلى تــهامة سوى دلالة على تواضعه، ولينه ودمث خلقه لانخفاض منطقة تــهامة.

والــملاحظ أنّ الشاعر قد وظّف منطقتين معروفتين في بلاد المشرق ضمن هذا البيت، بل في كثير من الأبيات الشّعريّة من ديوانه، وما هذا سوى دليل على اتّصاله الدّائم بالمشرق من جهة، ودليل على محاكاته لشعراء العرب الــمجيدين المشرقين من جهة أخرى، نــحو **"البحتري"** الذي قال في أحد أبياته الــمُصرّحة بمنطقتي (نــجد وتــهامة):[بحر البسيط]

مُــخَفَّضةٌ أَقْدَارُهــم دُونَ قَــدْرِهِ كَمَا انْخَفَضَتْ سُفْلَى تِــهَامَةَ عَنْ نَــجْدِ[2]

5.1– عدول من فعَالة إلى فعاليّة:

لقد اعتمد "ابن خفاجة" على مظاهر طبيعيّة لإبراز قوته وطاقته الإبداعية لمعجبيه ومحاولة إبهارهم طورا، وإشفاء غليله النفسي طورا آخر، إلى درجة أنها طغت على ديوانه سواء بعفوية نتيجة رهافة حسّه الذي عُرف به منذ نعومة أظافره، أم بتعمّد اجتلابها مبالغةً وتكلّفًا، ومن هذه المظاهر وصفه لــ"حسناءٍ" جميلة أضفى عليها قطرات من نكهة الطبيعة، ولمسة من عبق الخمرة فــ«يصفها بأوصاف حسيّة؛ بعينيها الغزاليتين، ونورها المشرق، وقدّها الميّاس»[3]، فقال:[بحر الطويل]

غَزَالِيّةُ الأَلــحَاظِ، رِيــميّةُ الطُّلَى، مُدَاميّةُ الأَلــمَــى، حَبابِيّةُ الثّغْرِ[4]

---

(1) الديوان، ص281.

(2) البحتري، الديوان، ت/ حسن كامل الصيرفي، 750/1.

(3) بلقاسم دكدوك، دور ملوك الطوائف في الأندلس في الحركة الثقافية والأدبية، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، دورية أكاديمية محكمة متخصصة، المركز الجامعي بالوادي، العدد 1، 2009، ص360.

(4) ابن خفاجة، الديوان، ت/ يوسف شكري فرحات، ص187.

لقد تواترت ظاهرة العدول الصرفي في الصيغة تواترا لافتا للانتباه في بيته هذا، حيث انتقل من (فَعَالة) إلى (فَعَاليّة)، أي من (غَزَالة) إلى (غَزَاليّة)، ومن (مُدَامة) إلى (مُداميّة)، ومن (حبَابة) إلى (حبابيّة) عدا (ريـــميّة) التي عدلت من (ريـــمة، فِعلة)، وكلّ هذا ولّد انزياحا عن آفاق توقعات القارئ، ليدل على مقصد ظاهري يكمن في بيان مجموعة من الصفات الخاصة بذلك اللفظ ومؤكدا عليه بنوع من المبالغة، فمن طبيعة اللغة العربية أنها تحفل «بصيغ كثيرة المبالغة التي يتوسل بها المنشئ لتشكيل البنية المبالغاتية»[1] وهذا ما يظهر في هاته الصيغة، إضافة لذلك، أراد الشاعر أن يرسل مقصدا ضمنيا مناسبا لسياق الغزل لا ينجلي بدون هذا العدول، وهو تعظيمه لجمال حسناء فُتِنَ به، مُبديا رغبته فيها، فأنشد لذلك شعرا حسيّا وصفيا بُغية مُغازلة مسمعها فتلين له كون الشعر هو الأسرع والأكثر تأثيرا في نفسها؛ حيث أضفى عليها صفات الغزالة من جمال العين وكبرها ونظرتـــها الآسرة من جهة، ومن جهة أخرى ألصق سمة الغزال الأبيض -أي الرّيـــم- بعنقها، أمّا شفتاها وريقها فقد ربطهما بصفة المدام أو الخمرة بما فيهما من لذة وســـمرة، وما لثغرها وأسنانها إلا نصيب من ذلك من خلال إسناده لهما صفة الحباب أو فقاقيع الخمرية المثيرة بشكلها المتلألئ مثل إثارة أسنانها، فالشاعر «يلحّ على ذكر ثغر الحبيبة لأنّه يمثّل مرتكز الإثارة عند الرجل والمرأة، فهو بؤرة لتحرك النّزعة الحسيّة اتّجاه الآخر»[2].

من هنا، تظهر تقنية "ابن خفاجة الأندلسي" في وصف فكرته والتعبير عنها من أجل إبراز إحساسه فيتحقّق تجسيدها بالاعتماد على الطبيعة وبـــ «دقة نظر الشاعر ورهافة لمسه ورقة شمّه، اللّتان تمكّن بهما من تقرّي الجمال في الطبيعة ومظاهرها، وفي المرأة وقد ملأ كلاهما عينه ولمسه وأنفه مشبعا حسّه ومفعما فكره ووجدانه بهما»[3].

---

(1) جلال عبد الله محمد سيف الحمادي، العدول في صيغ المشتقات في القرآن الكريم دراسة دلالية، (رسالة ماجستير)، ص192.

(2) جميل بدوي حمد الزهيري، شعر كثيّر عزّة قراءة في الأنساق الثقافية المضمرة، مجلة لارك للفلسفة واللّسانيات والعلوم الاجتماعية، العدد 10، 2012، ص102.

(3) كمال عصام السيوفي، الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي، ص64.

6.1- عدول من فُعِلت إلى تُفوعلت:

قال "ابن خفاجة" في تذكير أحدهم بما كان بينهما:[بحر الكامل]

بَينـــي وَبَينَكَ ذِمّةٌ مَرعيّةٌ، فَإِذَا تُنوسِيَتِ الـــمَودّةُ، فاذكُرِ[1]

يبتعد الشاعر هنا، عن لغة الخطاب المألوفة إلى أسلوب الانزياح بانتقاله في عجز بيته الشعري من صيغة (فُعِلت) إلى (تُفُوعِلَت) أي من (نُسِيت) إلى (تُنُوسِيَت)، لـــما يوحي به من مقصد ومرمى ضمني –متجاوزا المرمى الظاهري المتحقق في مطاوعة النسيان المرتبط بالصيغة- لا نراه يتحقق بالصيغة الأولى، بل بالثانية المعدولة عن الأصل وهو تنبيه صديقه إلى حالة ربـــّما يصلان لها في يوم من الأيّام نتيجة الظروف، وهذه الحالة تكمن في تعمّد لِبس صفة الادّعاء، والاتّصاف بالنّسيان مع انتفائها فيهما في حقيقة الواقع، وليس هذا فحسب، بل محاولة نسيان المودّة التي كانت بينهما رغم وجود عهد مصون ومحفوظ بالمحبة، فإن وقع ذلك فعلى صديقه أن يذكر ما بينهما من عهد في ذمّته (ذمّة مرعيّة)، وهذا ما أشار إليه الشاعر بكلمة (فاذكر).

2- على مستوى المحور التركيبي:

1.2- عدول من أفعل إلى أفعلّ:

كان لهاجس الخوف –عند الشاعر "ابن خفاجة"- من تراجع شبيبته الفتيّة وتمكّن شيبته الفتورية من كلّ جسمه، وشَعره، وفكره، وأعماله أثرٌ في نفسيّته، وكل ذلك انعكس في قصيدته "شباب مضى" كون «اللغة تتشكّل أساسا نتيجة لدوافع سيكولوجية»[2]، أين راح الشاعر يُظهر انسحابه من جسمه مهزوما فيقف على آثاره وما بقي من ذكراه، ليتراءى له صبح المشيب الذي عدّه نذير الاقتراب من العتمة، فتَرك سواد شبابه السعيد ودخل في سواد شيبه التعيس، حيث يقول:[بحر السريع]

وأبيَضّ مِن فَودي بهِ أسوَدٌ، كنتُ أَرَى اللّيلَ بهِ أَبْيَضَا[3]

ويتضّح من خلال البيت ميل الشاعر في تعبيره إلى حضن العدول الصّرفي على مستوى المحور التركيبي، فانزاح من صيغة (أَفْعَل) إلى (أفعلّ) أي من (أَبْيَض) إلى (ابيضّ) بمقابلتها مع صيغة (أَفْعَل) في لفظتـــيْ (أسود وأبيض) من البيت نفسه فخرج عن الأصل بتضعيفه للام الميزان، لينقل المتلقي من

---

(1) الديوان، ص208.

(2) ناظم عودي، نقص الصورة. تأويل بلاغة الموت، دراسات نقد أدبي، (د،ت)، ص68.

(3) الديوان، ص403.

مقصد ظاهري كامن في المبالغة اللّونيّة، إلى مقصد باطنـــي تعريضي متحقّق في التعبير بدقّة عن حالته النفسية المتحسّرة، والصراعات الداخلية الوجدانية، والتوترات الذهنية، لسيطرة اللون الأبيض المحسوس على شَعره مع نوع من المبالغة، وبهذا ساهمت ظاهرة العدول في «تقديم وصف دقيق للصراعات النفسية وتحليل إكلينيكيٍّ مدهش لأثر الضغوط النفسية والانفعالات الوجدانية على الحواس المادية والطاقات الذهنية»[1]، حيث لاحظ الشاعر انتشار البياض في شَعره على جانبي الرأس مما يلي الأذن بقوة وكثرة، بعد أن كان أسود كالليل، ونظرا لطغيان أسلوبه التصويري نراه قد ربط بين حالته المتردّية وحالة هذا الليل عند بزوغ الفجر الأبيض عليه حتى ينتشر في كلّ الأنحاء.

2.2- عدول من فِعَال إلى تفعُّل:

كان للرّثاء نصيب من نظم الشاعر، منه قصّة وفاة وقبر صديقه "أبي محمد عبد الله بن ربيعة" في مدينة حمص (إشبيلية) لِـــمَا تحتلّه هذه الحضرة من مكانة جغرافية وسياسية واجتماعية، فهي«كانت قاعدة الجانب الغربي من الجزيرة، وقرارة الرياسة، ومركز الدول المتداولة»[2]، ومن هذا أحسّ الشاعر ببعده ونواه فأُرِّق ليلا لوجده إليه، إلى أنْ قال:[بحر الطويل]

لَقَد صَدَعَتْ أَيدي الحَوَادثِ شَـــملَنَا، فَهل مـــن تَلاَق بعدَ هَـــذَا التّفَـــرّق؟[3]

فأثناء تعبيره وانطلاق أحاسيسه الـــمُفعمة بالأسى والحزن عدلَ صرفيا من (فِعَال) إلى (تفعُّل) في مسار محوره التركيبي، أي من (فراق) إلى (تفرُّق) بموازاة (تلاق) الموزنة بـــ (فِعَال)، مُرسلا مقصدا ضمنيا -بعد تجاوزه للمقصد الظاهري والصريح المتحقّق في معنى مبالغة حالة البعد والفراق- مناسبا لحالته النفسية المتأسّية وهو تمنـــّي طلب اللُّقيا، والاتّصال بينه وبين صديقه ولكن هذا مُستحيل وقوعه، لذا راح الشاعر يبالغ في هذا التفرّق والتشتّت وذهاب كلّ واحد منهما في حال سبيله، مُبيّنًا أنّ هذا الفعل لا يريده وليس من سجيته أصلا، بل كان نِتاج المصائب والرزايا التي شقّت جمعهما بموت رفيقه الوزير"أبي محمد عبد الله بن ربيعة"، فلم يبق له سوى تمنـــّي المستحيل، فحديثه الدّائم عن الموت «يُشكّل هاجسًا حاضرًا عند الشعراء جميعا، بل هي ســـمة إنسانية رافقت التاريخ

---

(1) جلال عبد الله محمد سيف الحمادي، العدول في صيغ المشتقات في القرآن الكريم دراسة دلالية، (رسالة ماجستير)، ص251، 252.

(2) بلقاسم دكدوك، دور ملوك الطوائف في الأندلس في الحركة الثقافية والأدبية، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، العدد 1، ص352.

(3) الديوان، ص328.

البشري، في سعيه إلى الخلود حتى بعد الفناء، ورغبته في التشبّث بالحياة وكلّ ما فيها من مظاهر البقاء وبـــهجة الحياة»[1].

3.2- عدول من مفعول إلى فعّال:

وعلى غرار الرثاء، نجد المدح كذلك قد شغل مكانه بقوة في عقده الفريد ليسبح في بحر الأوصاف، والمناقب، والصّفات الرّفيعة، والخصال الحميدة، فقال "ابن خفاجة الأندلسي" يُبارك ويُهنّئ الفقيه قاضي القُضاة "أبا أمية" بعودة القضاء إليه في قصيدته الموسومة بـــ "بشرى كوجه الصباح"؛ فالعودة كانت ميمونة هانئة بعد سفرها الطويل، لتحطّ الرّحال في مكانها الصحيح:[بحر السريع]

فَالـــمَجدُ مَـــمْطورُ جَنابِ الـــمُنـــَى؛ والـــمـــُلْكُ خَفّـــــاقُ جَناحِ النّجاحْ[2]

ومن الجليّ تـــماما في هذا البيت أنّ الشاعر قد اعتمد على الانتقال الصرفي عن الأصل في (مفعول) (مـــخفوق) إلى الفرع (فعّال) (خفّاق) قياسا بلفظة (مـــمطور) (مفعول) في صدر البيت وعلى مستوى المحور التركيبـــي، بُغية إجلاء مقصديْه، منه المباشر الظاهر في معنى المبالغة «لتحقيق قيمة جمالية معينة أو غرض بلاغي دلالي ما»[3]، ومنه غير المباشر الـــمنقشع بعدوله وتجاوزه هذا، وهو التعظيم للقاضي ولـــملكه؛ حيث عبّر بهذه الصيغة عن كثرة رفرفة الحكم، والملك، وشدة حركته واضطرابه المتكرّر، لنشاط القاضي "أبي أمية" ونجاحه في منصبه بجدارة واستحقاق؛ فهو صاحب المجد، والعزة، والرفعة، والشرف لذلك عاد القضاء إليه وأصبح جنابه ومن يتبعه يـــُمطر عليهم بالنّفع والعدل، لهذا صار ملكه دائم الرفرفة والحركة بعودته له.

ثانيًا: العدول من الاسم إلى الصّفة:

ويمكن أن نستجلي شكلا آخر من أشكال العدول الصرفي في (العدول من الاسم إلى الصفة)؛ فإذا كان الاسم هو: «ما دلّ على معنى في نفسه غير مقترن بأحد الأزمنة الثلاثة»[4]، والصفة هي: «الأمارة اللاّزمة بذات الموصوف الذي يعرف بها»[5] وبعض أحواله، أو هي: «ما دلّ على صفة

---

(1) حنان إسماعيل أحمد عمايرة، الأثر المشرقي في شعر ابن خفاجة الأندلسي، مجلة جامعة دمشق، العدد (1-2)، ص229.

(2) الديوان، ص176.

(3) جلال عبد الله محمد سيف الحمادي، العدول في صيغ المشتقات في القرآن الكريم دراسة دلالية، (رسالة ماجستير)، ص192.

(4) محمد الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت 1985، ص24.

(5) نفسه، ص139.

شيء من الأعيان أو المعاني»[1]، فإنّ العدول في هذا المظهر يكون بالخروج عن الأصل من خلال التّصريح بالاسم المعروف، إلى الفرع المستعمل فيه صفة مشتقة من الأصل الاسمي للإبانة عن هدف ومقصد ضمني لا يتجلى بالأوّل، بل بالثاني المعدول عنه، وهذا ما يسعى له المبدع حتى يصل للمتلقي، إلاّ أنّ هذا الأخير لابد له من توظيف معارفه المختلفة اللّغوية منها، والسياقية لاستظهار المقصد، لأنّ من فوائد التعريض وعدم التصريح بالاسم كما يقول **"عبد القاهر الجرجاني"**(ت471هـ) ، الفخامة، واللّطف، والحسن، والرّونق لكلّ من اللفظة والسّامع: «وكما أنّ الصفة إذا لم تأتك مصرّحا بذكرها، مكشوفا عن وجهها، ولكن مدلولا عليها بغيرها، كان ذلك أفخم لشأنها، وألطف لمكانها، وكذلك إثباتك الصفة للشيء تثبتها له إذا لم تلقه إلى السامع صريحا وجئت إليه من جانب التعريض [...] كان له من الفضل والمزية ومن الحسن والرونق، ما لا يقلُّ قليله، ولا يجهل موضع الفضيلة فيه»[2].

ويذكر في هذا المجال الأستاذ **"ريفاتير"** (M. Riffaterre)، أنّ العدول هو غير المنتظر بالنسبة للقارئ، أو ما يظهر غير مترابط بالنسبة للنّص، ليُؤكّد رأيه بـــمثال يُظْهِر فيه وجود العدول في نصٍّ قصير ومختزل (لأنه يشكل حكمة): ((إذا وضعت الماء في الجرة إلى نهايتها[...] تمتلئ)) وهذا بدل (تنكسر) التي ينتظرها القارئ الفرنسي[3]؛ فعدل بتبيينِ حالةِ وَصِفَةِ الجرّة وهي (الامتلاء)، بدل ذكر حقيقتها الظاهرة في (الانكسار).

وعليه، اكتسى ديوان **"ابن خفاجة الأندلسي"** كساء غطّى بذيوله كثيرا من كُحليته البليغة بطابع العدول من الاسم المعروف الواضح إلى صفة من صفاته باتباع طريق غير مباشر، ليحقق بهذا كسرا لأُفق توقّع من يُراسله بقذفاته التصويرية الانزياحية المبهرة، والمتجاوزة للمقصد الظاهري إلى المقصد الخفي المتوصّل له بالاعتماد على قدرات القارئ التي تمكّنه من الغوص في كنه النّص الشعري،

---

(1) مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ت/عبد المنعم خفاجة، منشورات المكتبة العصرية للطباعة والنشر، ط28، صيدا، بيروت 1993، ص97.

(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ت/ السيّد محمد رشيد رضا، ومحمد عبده، وآخرون، ص204.

(3) Marie-Thérese Ambassa Betoko, Le Théâtre Populaire Francophone Au Cameroun (1970-2003), Langage - Société –Imaginaire, p 131.

بـــما له من «قدرات متفردة، تسعف صاحبها على الغوص في كنه بنية الأساليب وأثرها في إنتاج مستويات من الدلالة ما خفي فيها يفوق ما ظهر»[1]، ومن صور هذا المظهر في الديوان ما يأتي:

1- عدول من الأندلس إلى الجزيرة:

ففي حديثه عن شوقه للمدينة التي أبهرت، وأطربت، وألهمت سُكانها وزوّارها فسحرتهم بجمالها الطبيعي، والحسناوي، والأدبي، والاجتماعي، والديني، حتى خُـــيّل إليهم من سحرها أنها مدينة بابل المشهورة، نراه يُعبّر بقوله:[بحر الطويل]

وَشَاقَ إِلَى تُفّاحِ لُبنَانَ نَفحُهُ، وهَيهَاتِ، من أَرضِ الجزيرة، لبْنَانُ [2]

وشوقه لها ما فتئ يبرح قلبه الحزين جدّا لبعده عنها، حتى أصبح فارغا من دونها، فقال: [بحر الطويل]

وَنَفسٍ، إِلى جوّ الكَنيسَةِ، صَبّةٍ؛ وقَلبٍ، إِلى أُفقِ الجزيرة، حَنّانِ [3]

ينبع من بيتيه النفيسين نـــهرُ عدولٍ عذبٍ وحنين لحنان ألفاظه، الظاهر في الانصراف عن الاسم (الأندلس) إلى أحد صفاتها الموضّحة لها، وهي (الجزيرة)، ليُنبئ شاعرنا عن مرمى ومقصد معيّن، منه الصريح المتمثّل في كسر الرّوتين السّاري على الديوان بلفظة (الأندلس)، وتجنّب التكرار الممل، ومنه الضمني غير الصريح الذي يتلاءم ومقامه المعروض، والمستجلى في التعبير والإفصاح عن أحاسيسه الصادقة، وانفجار نفسه المشتاقة لجنّته من جهة، ومن جهة ثانية التنبيه إلى عظمتها من خلال ذكره للقارئ شكلها الجيولوجي الجغرافي؛ فهي جزيرة وأرض تحيط بها المياه من جميع الجهات، مشيرا لمدى جمال مظهرها بمياهها الدائرة حولها، وقد أكّد على ذلك بإضافة كلمة (الأفق) في بيته الثاني، ليومئ بشكلها الدائري وشساعتها واتساعها.

كلّ ذلك ولّـــد الحنين إليها وأشعل لوعة الحب بها، وما تُوَهّج حرارة اشتياقه لها إلاّ لـــما فيها من جمالِ جوّها الاجتماعي، والثقافي، والديني (الإسلاميّ والمسيحيّ)، خاصة حين يُغادرها إلى المغرب أو أي مكان آخر، لذا أراد الشاعر أن يتمتّع بـــ «لحظة إشراق خاطفة يستعيد بها الشاعر فترات من

---

[1] عبد الحفيظ مراح، ظاهرة العدول في البلاغة العربية مقاربة أسلوبية، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر 2005/ 2006، (رسالة ماجستير)، ص40.

[2] الديوان، ص156.

[3] الديوان، ص458.

حياته رائعات يحاول بها أن يهرب من واقعه البائس وحاضره الشّقي»[1]، ففي رأيه جمال (الجزيرة) أكثر من جمال لبنان، ليعبّر عن ذلك بلفظة (هيهات).

من هنا، تظهر نزعة الحنين للوطن المسيطرة عليه بقوّة باعتبارها «نزعة وجدانية إنسانية تشمل العصور والأزمنة كلّها، وتعبير عن رغبة ذاتية صادقة في رؤية الوطن الأمّ الذي نشأ الشاعر فيه، واضطرّته تقلبات الحياة للابتعاد عنه»[2]، فشاعرنا تميّز بعاطفته الدّفاعيّة الكبيرة اتجاه وطنه لدرجة أن هذا الشغف جعله لا يرى سواها كيفما اتجهت قِبلته، وأينما اغتربت وِجهته.

2- عدول من الرّوم إلى بني الأصفر:

ومن الجانب الجغرافي إلى الجانب التاريخي باعتباره «مرآة يقتبس منها ما يشاء من الصور التي كانت في هذا الزمن الكونـــي أو حدثت فيه»[3]، فمن وقائعه خوض المسلمين معركة في الأندلس لاسترجاع مقاطعة بلنسية التابعة لها جزيرة الشاعر (شقر) موطنه الحبيب، من يد العدو الغاصب الأجنبـــي، الذي ذكره في موضعٍ باسمه وهو "الروم" وفي موضع آخر ذكره بصفته المشهورة عند سكان بلاده، حيث يقول:[بحر البسيط]

كَأَنّني بعُلُـــــــوجِ الرّومِ سَـــــادِرَةً، وَقَد تَضَعضَعَ ركنُ الكفرِ، فاستَفَلا[4]

وقوله في القصيدة ذاتها: [بحر البسيط]

تَرَى بَنِي الأَصفَرِ، البِيضَ الوَجوهِ به، قَد رَاعَهَا السّيفُ فَاصفَرّتْ به وَجَلا[5]

ومن غير شكّ فإنّ هذا الانزياح والعدول الاسمي من (الرّوم) إلى صفته (بني الأصفر) يُمتّع القارئ ويجعله يشحذ ذهنه لمعرفته، ومعرفة مقصد الشاعر الضمني —بعد مقصده الظاهري الكائن في تلوين قصيدته بكلّ لفظة تشمل موضوعه لبعث متعة في القراءة- أثناء عرضه لحال هذه المعركة الكبيرة التي انتصر فيها المسلمون الأندلسيون، ليُدرك القارئ رغبة الشاعر التثقيفيّة الإعلاميّة من خلال إبراز أصلهم، وجنسهم، ولقبهم كونهم من سكان آسيا الصغرى والقسطنطنية وما إليها، ووصفه لهم بلون مائل إلى الأصفر والأبيض، ويقصد ضمنيا إلى تبيان جانب السّخرية منهم سواء من

---

(1) كمال عصام السيوفي، الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي، ص39.

(2) عيسى فارس، وطلال علي ديوب، الحنين في شعر الملوك والقادة والوزراء في الأندلس، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد 14، ص 123.

(3) حنان بومالي، الصورة الفنيّة في قصيدة الذبيح الصاعد لمفدي زكريا، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الآداب واللّغة العربية، كلية الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد8، 2012، ص175.

(4) الديوان، ص128.

(5) الديوان.

لونهم أم من هزيـــمتهم، باعتبار أنّ المجتمع الأندلسي نعتوهم بهذا اللّقب آنذاك بنوع من الاستهزاء، فاعتماد الشاعر على العنصر الثقافي «يبرز موقفه من الحياة ونظرته لها من خلال ما يستلهمه منه، ويسقط ما فيه من إشراقات على واقع شعبه وأمته»[1]، وما زاد لونهم اصفرارا سوى خوفهم الحرب وهزيمتهم من طرف المسلمين.

3- عدول من الخمرة إلى صفاتـــها:

1.3- عدول من الخمرة إلى الصّهباء:

راح "ابن خفاجة" يستعرض أشكالا عدولية لاعبة بحبر قلمه، ومداعبة بذهن متلقيه، بواسطة الصور المنسوجة من خياله، فلم يترك شاردة ولا واردة إلا وسبكها في قالب شعره، فها هو يعرض لنا صورة الخمرة، كونه المـــحبّ والعاشق لها حبًّا لا هوادة فيه، لذا حاول أن يفرز من عصارة مستودعه الذهني ما لديه من قوة إبداعية تصويرية، وأن يتفنّن في ذكر صفاتها حسب حالها، ومصدرها، ولونها، منها ما ذكره بلفظة "الصّهباء" في قوله:[بحر الكامل]

فَجَمَعتُ بَينَ رُضابِهِ وشَرابِـــهِ، وشربتُ مِن رِيقٍ ومِن صَهبـــاءِ[2]

وفي موضع آخر يقول:[بحر الكامل]

عَاطَى بها الصَّهباءَ أحوَى أحوَرٌ، سَحّابُ أَذيالِ السُّرَى، سحّارُ[3]

لعب العدول لعبته في البيتين بإتقان من طرف الشاعر الذي كرّس جهده الفكري في نسجهما باحتراف، فعدل من اسم (الخمرة) إلى صفة (الصّهباء) مردفا إيّاها برائحتين نابعتين منها، ومتلوّنين بعطرٍ مقصديّ مباشر وغير مباشر؛ أمّا الأول فهو بيان للقارئ صفة من صفات الخمرة التي ربّـــما يجهلها، وأمّا الثّانية فتكمن في إظهار عنايته واهتمامه بها وبشكل دقيق جدّا حتى راح يخصّها باسم يُبين عن صفتها لقارئه، كونها معصورة من عنب أبيض فغدا لونها يتمايل بين اللون الأصفر الضارب إلى شيء من الحـــُمرة والبياض.

فمن جهة بيته الأول تخيّل الشاعر نفسه يُعانق زائره ويُعاطيه هذه الخمرة المتميزة بلونها الأصفر، والأبيض، والأحمر، وذوقها اللذيذ الذي ينعش ريقه حسب رأيه، أما من ناحية بيته الثاني فيُظهر –

---

(1) ناهدة أحمد الكسواني، تجليات التناص في شعر سميح القاسم مجموعتا "أخذة الأميرة يبوس" و"مراثي سميح" أنموذجا، مجلة قراءات، سنوية محكّمة، قسم الآداب واللّغة العربية، كلية الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد4، 2012، ص152.

(2) الديوان، ص18.

(3) الديوان، ص91.

أيضا- فضلها في إضفاء طابع الإمتاع على السّهر، إلى غاية تنفّس وقت السّحور وهو يتناولها مع الأحور-وهي من سمات الجمال- طوال الليل السّاجي.

2.3- عدول من الخمرة إلى السّلافة:

عُرفت الأندلس بنوادي الأنس المنعشة، والمحرّكة للأجسام في وتر الألحان لتذهب -هذه الأجسام- سابحة في نغمات كلّها ترنّح وتمايل، كون النوادي -عند الشاعر- تُعدُّ «أماكن متعة، ومنازل فتوّة، قضى فيها أجمل أيّام الشباب، وكان صاحب القدح المعلّى في نيل الأماني والحظّ السّعيد في ربوعها»[1]، وما ساهم في ذلك أكثر الخمرة التي تـــهزّ أذهان النادمين هزّا، فقال "ابن خفاجة":[بحر المجزوء الكامل]

فَكَـــأنّ كـــأسَ سُلافَـــةٍ ضَحِكتْ، إليهـــم، عَن حَبَـــابِ[2]

وقوله في قصيدة أخرى:[بحر الكامل]

وَسُلافَةً خَفّتْ بنا طَرَبًا لها، واسترقَصَتْ من فِتْيَةٍ ومَهَارَى[3]

تـــحتضن الأشطر الشعرية السابقة بفكر وقلم "ابن خفاجة" عدولا محبوكا من الاسم (الخمرة) إلى لون آخر من ألوانها وهي (السّلافة)، مرسلا مقصدا ومرمى صريحا وغير صريح؛ فأمّا الأوّل فيدركه القارئ ظاهريا بتفطّنه لصفة جديدة للخمرة، ويتنبّه ذهنه أيضا لكسر المألوف المرسى في لفظة (الخمرة)، أمّا بالنسبة للثّاني فيظهر في رغبة الشاعر لبيان وإعلام القارئ شدّة إعجابه وحبّه للخمرة بأشكالها، وألوانها، وأذواقها؛ فهي السّلافة أفضل الخمرة، وأجودها، وأخلصها؛ لأنّها تُعدُّ أوّل ما يُعصر من العنب الخالص، فتكون مركّزة ثقيلة، وسريعة التأثير في صاحبها، فتبعث به عند احتسائها إلى نشوة ممتعة يمزجها الضحك، والتمايل، والتحرك بخفّة، والرّقص، والغناء... فلا يشعر بنفسه بسبب هذه الخمرة ذات الطابع الخالص الأجود.

والملاحظ في هذا المقام، أنّ "ابن خفاجة " قد اعتمد في البيت الأوّل وزنا قصيرا رشيقا وهو (المجزوء الكامل) حسب رأي محقّق الديوان، الذي يصلح للغناء والرّقص؛ لأنّ المرحلة التي انتمى لها الشاعر تشهد تحوّلا في مسار الشعر لاسيما على صعيد الوزن[4]، وهذا ما اشتهر وعُرف به أدباء

---

(1) عيسى فارس، وطلال علي ديوب، الحنين في شعر الملوك والقادة والوزراء في الأندلس، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد 14، ص127.

(2) الديوان، ص32.

(3) الديوان، ص216.

(4) الديوان، ص32.

الأندلس خاصة شعراؤها، فالشاعر عندهم «يسعى نحو التجديد ويحاول تصميم أثواب جديدة خاصة بالشعر الأندلسي، سعيا لإثبات الذات وتحقيقها فكأنه يريد زرع شجرة أندلسية متميزة وسط نخيل المشرق الكثير، أو هو كسباح يحاول الصمود في وجه التيارات المشرقية المتدفّقة»[1].

3.3- عدول من الخمرة إلى القهوة:

راح الشاعر يدعو الفتية والشباب إلى اللّهو والتمتع بأوقاتهم طول الليل السّدفي حتى يبسط الصّبح رداءه، فقال :[بحر السريع]

واستَضحِكِ الـــمَـــجلِسَ عن قَهوَةٍ، قَد نَبّهَتْ للصّبحِ هُدأَ، فهَبّ[2]

وفي موضع آخر قال:[بحر الكامل]

وسَكِرتُ سُكْرَيْ قَهوَةٍ وَشَبِيبَةٍ؛ وسَحَبتُ مِن ذَيلَيْ هَوًى وَتَصابي[3]

فمن بين المواطن التي غُرس فيه العدول عن الاسم إلى الصفة، هذا الموطن، أين تجاوز الشاعر اسم (الخمرة) إلى صفة أخرى متميزة فيها، هي (القهوة)، ويمكننا فهم سرّ عدوله بواسطة مقصده الضمني –بعد المقصد الظاهري المذكور في العنصر السابق- المستبين في تركيز الاهتمام بها وتعظيمه لها ليعلم قارئه مدى سُخونة وغليان هذا النوع من الخمرة، ومدى قوّة رائحتها المنبثقة والمنتشرة من دخان غلياها، وهذا المعنى لا يتأتّى بلفظة (الخمرة).

ففي البيت الأول نلاحظ دعوته للنّدامى لتعاطيها والتلذّذ بدفئها في مجلس الشراب، بعد أن يهدأ الناس ويلجؤوا للنوم، إلى أن ترتدي السماء لباسها الأبيض الصباحي، أمّا البيت الثاني فيُبيّن فيه الشاعر عن شدة سكره الذي بلغ في حدّته سكر الشباب بتلك الخمرة الساخنة، وما ينتج عنهما من ميول إلى اللعب واللهو. فممّا لا شكّ فيه «أنّ بيئة الشاعر وطبيعة تكوينه التربوي والديني لها دخل كبير وتأثير مباشر في تكوين لغته وصورته الشعرية، لأنّ البيئة لا تؤثر في الموقف أو الرؤية وحدها، بل تتجاوزهما إلى التأثير في الصياغة الشعرية إلى حدٍّ كبير»[4].

فظاهرةُ التعبير عن الخمرة بهذا المصطلح عند شعراء الأندلس كانت منتشرة، نحو قول "**المعتمد بن عباد**" (ت488هـــ) في أحد أبياته الشعريّة:[بحر السريع]

---

(1) حنان إسماعيل أحمد عمايرة، الأثر المشرقي في شعر ابن خفاجة الأندلسي، مجلة جامعة دمشق، العدد (1-2)، ص229، 230.

(2) الديوان، ص38.

(3) الديوان، ص413.

(4) حنان بومالي، الصورة الفنيّة في قصيدة الذبيح الصاعد لمفدي زكريا، مجلة المخبر، العدد 8، ص 173، 174.

خُذ بِاسْمِهَا مِن رِيقهَا قَهْوَةً في لَون خَدَّيهَا تجلّى الأَسى[1]

4.3- عدول من الخمرة إلى مشمولة:

ومن صفات الخمرة الأخرى التي يدعو لتعاطيها، وقد جذبت انتباهه في موسم البرد، قوله:[بحر السريع]

وابتَعْ بكيسٍ كَـــــاسَ مَشْمُولَةٍ، واسْحَبْ ذيولَ اللّهو، واخلَعْ، وَهَبْ[2]

فالانحراف عن النسق الأصلي عند الشّاعر يظهر في نزوحه عن الاسم (الخمرة) إلى الصفة (مشمولة) لإظهار معنى ومقصد غير مباشر –متجاوزا المقصد المباشر الذي ذُكر في العنصر السالف- يتجلّى في إظهار حبّه وشغفه الشديدين بهذه الخمرة المتميّزة بصفتها المعاكسة لصفة (القهوة)، والتي تسكن نوادي الأندلس وحاناتها؛ فهي الخمرة المبرّدة بريح الشمال لتصبح طيّبة، وهذا النوع من الخمر لا يكون إلاّ حين تـــهبّ الرّيح الشمالية - أي في فصل الشتّاء- على الجزيرة فتخترق أحضان الخمرة لتُبرّدها لشاربيها فتنعشهم وتدعوهم إلى حياة اللهو، وشربها، وابتياعها لهم ولمن يسامرونهم.

5.3- عدول من الخمرة إلى العذراء:

كون الشاعر "ابن خفاجة" معروفًا بلهفته على بلده بطبيعتها وحسناواتها، وقد عُرف أيضا برقّة أحاسيسه المرهفة، وما ذلك إلاّ وليد بيئته وجمال بلاده، نراه قد أدرج لفظة اتّسمت بالأنوثة والنقاء على حبيبته الخمرة، فقال:[بحر الكامل]

وَشَرِبْتُهَا عَذْرَاءَ، تـــحسِبُ أنّـــها مَعصورَةٌ مِن وَجنَتَـــيْ عَذرِءِ[3]

حيث نـــجد إيثار الشاعر لصفة (العذراء) المتأصّلة في فكره، عن اسم (الخمرة) من أجل تحقيق عدول يناسب سياقه المذكور فيه جملة من صفات الحسناء الأندلسية، تارة، وتبيين أغراضه ومقاصده تارة أخرى، منها المصّرح بها، نحو: لفت انتباه القارئ إلى صفة خمرية مثيرة قابعة في شِعره كونها متّسمة بسمات الرّقة والأنوثة، ومنها غير المصرّح بها، وهي المقصودة، وتكمن في إجلال وتعظيم مكانة هذا النوع من الخمر؛ فما العذراء –عنده- إلاّ تلك الخمرة التي ما مسها ماء فتبدو صافية نقية لذيذة الطعم، فلم تُصبها شائبة ولا واردة شأنها في ذلك شأن صفاء الخدين وعذريتهما.

---

(1) المعتمد بن عبّاد، الديوان، ت/ حامد عبد المجيد، وأحمد أحمد بدوي، وآخرون، مطبعة دار الكتب المصرية، ط3، القاهرة 2000، ص1.

(2) ابن خفاجة، الديوان، ت/ يوسف شكري فرحات، ص37.

(3) الديوان، ص21.

والملاحظ هنا، أنّ الشاعر يُبين عن فكرته بنوع من المبالغة التي تُعدُّ ذات «أسلوب تعبيري يفرض نفسه على الفنان خاصة والإنسان عامة[...] عندما يسيطر عليهما شعور طاغ لا يمكن الإبلاغ عنه إلا بصورة طاغية»[1].

4- عدول من الألم إلى الشّكاة:

ومن شدّة مرضه ومعاناته في كبرة سنه شَعر بأنه يسبح في بحر سحيق وعميق من الآلام التي لم يستطع النجاة منها إلى الشاطئ الـمُفعم بالصحّة والعافية، فراح يقول:[بحر الطويل]

وَأَسبَـحُ في بـَحْرِ الشَّكاةِ لَعَلَّنـي سأعلَقُ يومًا، من نـجَـاةٍ، بِسَاحِـلِ[2]

ويقول أيضا:[بحر الكامل]

فَسجَعتُ، في قَيـدِ الشَّكاةِ، مُغـرِّدًا طَرَبًـا، وللطِّـرفِ الرّبيـطِ صَهيـلُ[3]

يظهر في هذين البيتين عدول من اسم (الألـم) إلى أحد الصفات المتعلقة به، وهي (الشّكاة) ليرمي من الفرع المحوّل عن الأصل إبراز مقصدين، أحدهما ظاهري يصدر عن الرّغبة في إظهار جمال الأسلوب الإبداعي، والقدرة على السيطرة على اللّغة وترويضها، وثانيها باطني يَنِّمُ عن حاله ومقامه وهو إعلانه عن معاناته المرضيّة وتعظيمها وتـهويلها لارتباطها بكبر سنّه من ناحية، ومن ناحية أخرى تحسّره على فقد شبابه الضائع، فمن شدة معاناته ركز اهتمامه داخل شِعره على لفظة تعكس قوّة مأساته؛ فهو لم يكن يتألّـم بصمت على العكس تماما، بل أبدى مرضه وتألّمه صراحة وعلنا من خلال شكواه وبثّ توجّعه، وحزنه، وهـمّه، وضعفه، وهزاله بكل قوّة حتى أصبح ينسج ويلحن سجعا بآهاته، ويطرب ويغني بأعلى صوته صاهلا كما لو أنه حصان متوجّع، مرسلا أنين آلامه وشكاته إلى الليل، إلى متلقيه، إلى شبابه المفعم بالحيوية والمتحسر على مضيّه، لتترك فيه هذه الآلام آثارا موجعة يسبح فيها دون القدرة على ذلك، آملا بالنجاة وعودة صحته القوية إليه في شاطئ الأمان والسّلام.

5- عدول من الحرب إلى صفاتـها:

1.5- عدول من الحرب إلى الهيجاء:

---

(1) كمال عصام السيوفي، الانفعالية و الإبلاغية في البيان العربي، ص41.

(2) الديوان، ص444.

(3) الديوان، ص447.

كان للحروب مكانة في ديوانه العريق أثناء سرده لحوادث تاريخية وقعت ومضت، أو لأحداث تقع في اللحظة الآنية المتزامنة وعصره، مدوّنا بذلك سجلا حافلا بالانتصارات من خلال وصفه حال القادة وجندهم وأحصنتهم، ليكون "ابن خفاجة" الصورة التاريخية للأندلس من جميع نواحيها، لأنّه وظّف قدرته التصويرية في كتابة تاريخها شعرا، مثلما كان يوظّفها للمتعة وإرضاء روحه الرقيقة الصافية، فيقول:[بحر الطويل]

قَدَحَتْ يَدُ الـــهَـــيجَاءِ منهُ بَارِقًا، متَلَهِّبًا، يُزجي القَتامَ سَحابَا[1]

كشف الشاعر من وراء عدوله من الاسم (الحرب) إلى أحد صفاته وهي (الهيجاء) المناسبة لـــمقامه الحربـــي، عن مقاصد ظاهرية تتجلّى في إبراز غنـــى اللّغة العربيّة بـــمفردات تتلاءم وحاله ومقامه المعروض له طورا، وجذب القارئ إليه بقفزاته الإبداعية طورا آخر، ومقاصد باطنية تكمن في التهويل والتعظيم من شأن الحرب خاصة الحال الخارجية المصوّرة لها؛ فالعواطف ثارت واشتعلت، والأحصنة تحركت واندفعت، والقلوب ارتعدت وهاجت، فساد غضب السيوف والرماح لترتمي وتتواثب الجنود للقتال بغضب شديد، لأنّ نار استرداد خاصتهم عند الغير تلتهب فيهم وكادت تُحرقهم، وما زاد الهيجاء هولا تناثر غبار الحرب الأسود، نتيجة التشابك واندلاع شراراتها، فهي كـــ «غول تغتال الرجال، تذهب بهم، وتغيّر من أشكالهم، وصورهم بمواجعها، وآلامها، وأهوالها، وهي مُرّة قاسية، تحبس البشر في ضنك، وضيق من العيش»[2].

فالشاعر لم يقتصر على لفظة (الحرب) التي تحمل معنى عامًا؛ من قتال ونزال بين طرفين، بل تجاوز إلى ما يبرز ذلك بدقّة من خلال لفظة (الهيجاء) لأنّها تضمّنت معان عديدة تعمل على التصوير الدقيق للحرب وتفاصيلها، من أجل إرسالها لطرفه الآخر وهو القارئ، حتى يُدركها وكأنها واقعة أمامه.

2.5- عدول من الحرب إلى الكريهة:

ومن صفات الحرب التي أضفاها الشاعر على قصائده عامة وأبياته خاصة، قوله:[بحر الطويل]

---

(1) الديوان، ص36.

(2) مصطفى حداد، صورة السلاح في ديوان أوس بن حجر، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، فصلية دولية محكّمة، جامعة سمنان الإيرانية بالتعاون مع جامعة تشرين السورية، العدد 15، 2013، ، ص24.

إذَا مَا تَدَاعَـــوا للكَرِيهَةِ، حَـــمّلوا صُدورَ العَوَالـــي في صُدُورِ الـــمَلاَحِمِ[1]

وفي السياق ذاته يقول:[بحر الكامل]

وارْمِ الكَرِيهَـــةَ بالكَرِيـــمَة، وارتَشِفْ صَفَـــو الحَيـــاةِ منَ العَجاجِ الأكدَرِ[2]

ومن الـــملاحظ على أبياته ذات الصّبغة الكُحلية، ورود عدول من اسم (الحرب) إلى إحدى صفاتها المتجلّية فيها والمتمثّلة في (الكريهة) ليجمَع فكر قارئه نحو مقصده ومرماه الضمني –أمّا المقصد الظاهري فقد ذُكر في العنصر السابق– المناسب لسياقه، بُغية بيان حالته النفسية اتجاهها من كره، وهروب، ونفور منها؛ فهي الحرب الشديدة والمصيبة النّازلة عليهم وهم في كُره لها استنادا لقوله تعالى: ﴿كُتِبَ عَلَيْكُمُ ٱلْقِتَالُ وَهُوَ كُرْهٌ﴾ [البقرة/ 214] والتي دفعت بالرّماح، والنبال، والسّهام العالية إلى أن تخترق صدور المقاتلين، حتى راحوا يدفعونـــها للوصول ليوم كريـــم طيّب.

وقد وردت هذه الصفة عند الشعراء المشرقيين، منهم "**عنترة بن شداد**" (ت608م) المعروف بخوضه للمعارك والحروب الطاحنة فقال مكرّرا إيّاها:[بحر الكامل]

وَإِذَا حَملتُ عَلَى الكَرِيهَة لَـــم أَقلْ بَعْدَ الكَرِيهَةِ لَيْتَنـــي لَـــمْ أَفْعَل[3]

فإذا كانت صفة (الهيجاء) تبيّن الحال الخارجي للحرب من ثوران الجنود واندفاعهم، وتناثر الغبار بين أقدام أحصنتهم، فإنّ صفة (الكريهة) تُظهر الحال الداخلي للحرب وما يُصيب نفس الإنسان من كره لها، وخوف، ونفور منها، مُبيّنا ذلك بنوع من النّصح والإرشاد الـــمُنمِّ عن حكمة خالصة، وعِبرة مستخلصة من أحداث الحياة وتقلّباتها وأسرارها، كون الحكمة هي«ثمرة تجارب طويلة ونظر ثاقب في أمور الحياة وهي نظرات في الحياة والموت وتأمّل في أسرار الكون»[4].

6– عدول من الميزان إلى قسطاس:

---

[1] الديوان، ص286.

[2] الديوان، ص399.

[3] عنترة بن شداد، الديوان، ت/ محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، القاهرة 1964، ص252.

[4] صغري فلاحي، وإسماعيل أشرف، مصادر حكمة الصبر عند ناصف اليازجي، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، فصلية دولية محكّمة، جامعة سمنان الإيرانية بالتعاون مع جامعة تشرين السورية، العدد 15، 2013، ص61.

أمّا إذا غُصنا في بحر المدح، فسندرك قدرته العظيمة ومهارته الفائقة في التحكّم بهذا الفنّ، ففي معرض مدحه لأحدهم راح يصفه بأعلى وأسمى صفة تكمن فيه من خلال قوله:[بحر المتقارب]

فَهَضبَةُ حِلمٍ، إذَا مَا احتَبَـــى؛ وقِسطَاسُ عدْلٍ، إذَا ما حَكَمْ[1]

من خلال هذا البيت، يُدرك القارئ تضمين عدول منتقل من لفظة (الميزان) إلى أحد صفاته البارزة في القرآن الكريم والمتمثّلة في (القسطاس) لمناسبة مقامه الـــمدحي طورا، وملاءمتها لممدوحه طورا آخر، ويقصد من خلالها أيضا إبراز معنيين، أحدهما معنى ظاهري، وهو بيان قدرته للقارئ في توظيف مصطلحات القرآن الكريم، وثانيها معنى باطني لا يظهر بدون هذه الصفة؛ من تكبير وتعظيم، وسمو، وإجلال، وإعلاء لمقام ممدوحه؛ فهو الوقور والمتعقّل، صاحب عدل وميزان دقيق، وقويم، ومستقيم، ومضبوط في حكمه.

لهذا نزح الشاعر من اسم الميزان إلى صفة القسطاس كونه يمثل أضبط ميزان وأقومه للعدل، وهذا ما ذُكر في القرآن العظيم في قوله تعالى:﴿وَزِنُواْ بِالْقِسْطَاسِ الْمُسْتَقِيمِ﴾ [الإسراء/35]، فبتوظيف الشّاعر لمعانٍ قرآنية في بيته الشعري خاصة، وقصيدته عامة نراه يرسم بـــها «صورة وامضة تومض في فكر الـــمتلقي ثمّ تـــختفي، لكن الـــمعنى الذي تـــحمله تـــجعلها تترك أثرها، بل إنّ هذا الأثر يـــحفر مكانا لها في ذاكرتنا القرآنية»[2] ما جعل القصيدة برمتها خاشعة في محراب الشعر.

7- عدول من السّيف إلى الصّارم:

امتلكت الدولة الأندلسية جيشا عسكريا عظيما تميّز بالتنظيم والقوة الشديدة في تحقيق الانتصارات، وذلك نتيجة عدّة عوامل وأسباب، منها الـــمعنوي ومنها الـــمادي؛ فأمّا الأوّل فيظهر في الإيمان بالله تعالى، وقوّة الصّبر والتحمّل باعتباره «زينة حياة الإنسان»[3]، والدّعاء في الشدائد، وسمو العزيمة الـــمتجذّرة فيهم لرسوخها في قائدهم، وأما الثانية فتُستبانُ في الحنكة الحربية من خلال التخطيط، وبراعة تدريب الجنود، وامتلاك الأسلحة القويّة على أنواعها، وهنا يتوقف الشاعر متباهيا بعظمة جيش المسلمين واصفا لأسلحتهم، حيث يقول:[بحر الكامل]

---

(1) ابن خفاجة، الديوان، ت/ يوسف شكري فرحات، ص263.

(2) فاطمة سعدون، جماليات قصيدة الومضة في ديوان معراج السنونو للشاعر أحمد عبد الكريم، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الآداب واللّغة العربية، كلية الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد8، 2012، ص322.

(3) صغري فلاحي، وإسماعيل أشرف، مصادر حكمة الصبر عند ناصف اليازجي، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد 15، ص66.

شَاكِي السّلاَحِ، لِقَدّهِ ولِطَرْفِهِ رُمحٌ أصَمُّ وَصَــارِمٌ مَسلُــــولُ[1]

فما استعارة الشاعر لصفة (صارم) الخاصة باسم (السيف) إلاّ تجسيدٌ لفكرة كسر الأفق الرّوتيني المتوقّع من قارئه والسّاري على وتيرة كلاسيكية واحدة، هذا من جهة القصد المباشر، أمّا من جهة القصد غير المباشر فيكمن في تركيز اهتمامه على صفة معينة وعظيمة في السيف العربي عامة والأندلسي خاصة؛ كونه المتميز بصرامته، وقسوته، وشدته النابعة من حامله تارة، ومن حدّة ومضي السيف تارة أخرى، فليس فيه تسامح ولا رأفة إذا حُمل، وسُلّ، وانتُزِع من غمده في وجه الأعداء لأنّه قاطع لهم لا محالة.

إضافة للسيف الصارم نجد الرّمح الشديد المنطلق دون رجعة كما لو أنّه برق متّجه نحو هدفه العدو، وما كلّ ذلك سوى بعض سمات وسائل الجندي الأندلسي في معاركه.

8- عدول من عام إلى سنة:

ففي سياق الزّهد، نرى أنّ "ابن خفاجة" قد اشتهر به في كبره وشيخوخته شأنه في ذلك شأن "**أبي العتاهية**"(ت213هـ) وغيره من الشعراء العرب الذين ما زهدوا في حياتهم إلا ببزوغ شعلة شيبتهم، وما تابوا عن اللعب، واللهو، والمجون إلا ومَلك الموت منهم قاب قوسين أو أدنى، لتنقضّ عليهم رعشة الخوف من الموت، وما هذا سوى هاجس كلّ الأندلسيين، لذا نجد الشاعر يلجأ في قصيدته المشهورة "**مقيم وذاهب**"[2] إلى الجبل لأنّه أصبح يُرمز بالنسبة له لـــ «صفة الثّبات الذي يمنع الموت، فذلك ما يكمل نقصًا أحسّه عميقا في ذاته»[3]، ليترك بعدها لذّات المعاصي وفتن الدنيا عند كبره، متفطّنا لما مضى من أعماله، ومتأمّلا في تاريخه السحيق هل من زاد يقيه شرّ يومه الآخر المنتظر؟ لكنه لم يجد منها ما قد ادُخِر، فقال:[بحر الرّمل]

أيّ عَيشٍ، أو غِذَاءٍ، أو سِنَهْ، لابنِ إحدَى وثَــمانينَ سَنَهْ [4]

فالشاعر استعاض في مقامه هذا عن (عام) بـــ (سَنَة) لـــما لها من مقصد ظاهري يتناسب وسياقه اللّغوي؛ حيث أحدث بـــهذه اللّفظة محسّنين بديعيين لافتين للانتباه، أوّله "الجناس النّاقص" مع كلمة (سِنَة) في نهاية صدر البيت، وثانيه "التّصريع"، ليُضفي جمالا شكليا ومعنويّا على بيته، هذا

---

(1) الديوان، ص124.

(2) الديوان، ص390.

(3) راشد عيسى، ونضال الشمالي، خطاب الموت في شعر ابن خفاجة الأندلسي – قصيدة الجبل أنموذجا، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، مجلّد 25، العدد 8، 2011، ص1995.

(4) الديوان، ص461.

من ناحية، ومن ناحية أخرى لـــما لها من مقصد باطني يتناسب ومقامه المتأسّف الحزين لتمتزج مشاعره بين النّدم، والتّقليل، والتحقير من ماضيه بما فيه من جدب وقحط، وهذا ما تجلّى في لفظة (سَنَة) الدّالة على الفقر، والجدب، والقحط، والشيء السيئ عكس لفظة (عام) الدالة على الخير؛ فقد لاَمَ الشاعر عيشه الماضي المترف بلهوه، وأكله، وغذائه اللّذيذ، ومنهجه المائل المفرط في الاعوجاج الذي بسببه ما بقي له عيش، ولا غذاء، ولا منهج مستحسن في سِنّه المتأخرة من العمر، فحالته الشعورية المتأسيّة تؤكّد على «استحالة استعادة الماضي الذاهب واسترجاع المفقود»[1]، فهو كالأرض التي لم تُزرع لتُحصد، فقبل تغيير آخره (شَيْبَته) عليه تغيير أوّله (شَبِيبَته).

حيث نلاحظ أنّ أغلب أبيات الشاعر التي تتحدث عن مرحلة الانتقال من شبيبته إلى شيبته يركز فيها على لون شَعره؛ من الأسود الكُحلي إلى الأبيض اللُّجيني، ويركز أحيانا أخرى على قلّة زاده من أعمال ترضي الله حين أضاعها في صغره، ليرجع أخيرا لـــملء صحائفه من خلال غرقه في الزهد، ولكن هذا التوجّه الرّوحي لم يمنعه من العودة أحيانا إلى استرجاع ذكريات أيامه الخوالي بما فيها من شراب، ولهو، وغزل...

9- عدول من أبكي إلى أندب:

وفي معرض رثاء الوزير "أبي محمد بن ربيعة " وتأسّفه وتوجّعه عليه، وبعد انتزاع الدّموع كل قطرة من جفنه راح يدمجها مع حركة أخرى تظهر في قوله:[بحر الكامل]

حتّامَ أندُبُ صَاحبًا وشَبيبَةً، فتَفيضَ عَينٌ، أو يـــحِنَّ فُؤادُ ؟[2]

فاللاّفت للانتباه هنا، استبدال شاعرنا المبدع اسم (البكاء) بصفة تأسر القلوب الحزينة وهي (النَّدْبُ) لنلمح ظلالا من المقاصد منها، المباشرة المتمثّلة في إحداث أثر يقرع أذن القارئ فينتقل ذهنه من المألوف القابع في ديوانه بلفظة (البكاء) إلى غير المعتاد، ومنها غير المباشرة التي تُوافق سياق حزنه وهو تكبيره للفاجعة وتعظيمها بفقد وزيره؛ فراح يُنبّه القارئ لحاله المأساوية وهو يندبه ويعدّد محاسنه ويبكيه بقوّة، وأنين، وتوجّع، بأعلى صوته كأنه يسمعه.

وبهذا لم يكتف الشاعر ببكاء الدّموع وانهمارها لـــ«يغلبه دمعه فينهمر ويفيض حتى يُغرقه»[3] ألما وحزنا فقط، لأنّ الفقيد قد ترك أثرا عميقا في فؤاده، وقلبه، وجوارحه، وحتّى في ذكرياته معه،

---

(1) كمال عصام السيوفي، الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي، ص41.

(2) الديوان، ص321.

(3) كمال عصام السيوفي، الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي، ص40.

فلا يملك إلاّ أن يندب، لاسيما وأنّ الشاعر قد ربط في بيته بين صاحبه الوزير وزهرة شبابه فذا يرمز لذاك، فما الوزير "أبو محمد بن ربيعة" إلاّ قرين أيام الشّبيبة، كيف لا والشاعر ما عرف معنى الأسى والتوجّع إلا بموتــه حتى ظنّ أنّ الأسى وُلد مع مــماته، وهذا ما أكّده في قوله:[بحر الكامل]

ولــم يَدرِ، إلاّ يومَ مَوتِكَ، مَا الأَسَى، فَكأنَّ مَوتَكَ للأَسَــى مِيــــلادُ[1]

10- عدول من النّهر إلى الكوثر:

لــجأ الشاعر إلى تــَمْتِين ديوانه الشعري بألفاظ وعبارات مستوحاة من القرآن الكريم على سبيل التضمين أحيانا والاقتباس أحيانا أخرى، بُغية إظهار ثقافته الدينية وتقوية المعنى في ذهن قارئه، فلا منافس للقرآن العظيم لكسب دعم جماهيره من القرّاء والــمستمعين، باعتباره حجة ثابتة منذ الأزل، لهذا راح يقول:[بحر الكامل]

تَندَى بفيهِ أُقاحَةٌ نَفّاحَةٌ، شربَتْ، عَلَى ظَمَإٍ، بــماءِ الكَوْثَرِ[2]

لقد احتوى بيته النّفيس عدولا في قوله (الكوثر) التي خرج بها عن الأصل (النّهر)، فما تضمينه لهذه اللّفظة في بيته إلاّ لما تحمله من معنى لا يتجلّى في غيرها، لتتأقلم ومقامه ومقصده الضمني – المقصد الظاهري ذُكِر في تمهيد البيت- المستبين في تعظيم الماء الذي يشرب منه وتخصيصه بصفة الكثرة، والخير العظيم، والسّخاء، والعطاء، لــمــا يصدر عنه من ارتواء الظمآن وانتعاشه لشدة عُذوبته، بعد تــمتّعه بالرائحة العطرة للأقحوان النّابت في المروج الواسعة.

فالملاحظ أنّ الشاعر قد شبّه هذا النّهر بنهر في الجنّة اسمه (الكوثر) «إنّ الكوثر وهو نهر يقولون إنّه في الجنّة فقد جاد ومنح، للدلالة على الخير الوفير الذي يعمّ هذه المدينة السّاحرة»[3]، مُستوحيا فكرته من قوله تعالى :﴿إِنَّآ أَعۡطَيۡنَٰكَ ٱلۡكَوۡثَرَ ۝١﴾ [الكوثر/01]، ولــم يكن "ابن خفاجة" الوحيد في الأندلس الذي وظّف هذا الاقتباس في تصوير النّهر، بل نجد أيضا " **ابن شهيد الأندلسي**" (ت399هــ) قد سار على هذا المنوال، فيقول في بيت له من قصيدة "رثاء قرطبة" جمع فيه أعظم الأنهار في البلاد العربيّة، وهي: (الفُرات، والدِّجْلَة، والنِّيل، والكَوثَر): [بحر الكامل]

جَادَ الفُرَاتُ بِسَاحَتَيْكَ ودِجْلَةٌ والنِّيلُ جَادَ بــِهَا وَجَادَ الكَوْثَرُ[4]

---

(1) الديوان، ص321.

(2) الديوان، ص208.

(3) عيسى فارس، وطلال علي ديوب، الحنين في شعر الملوك والقادة والوزراء في الأندلس، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد 14، ص127.

(4) ابن شهيد الأندلسي، الديوان، ت/ يعقوب زكي، ومحمود علي مكي، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، (د،ت)، ص110.

ثالثًا: العـــدول من فعل إلى فعل:

إنّ من بين أكثر الظّواهر الصرفية الـــمتجذّرة في عمق الكتب القديـــمة، والتي كان لها صدى بعيد في الدّراسات الحديثة؛ ظاهرة العدول من فعل إلى فعل آخر، كونها تُـــمثّل ضربا من «التحوّل أو العدول في مسار التعبير»[1].

وفي خضم هذا الباب تُطالعنا تعريفات تحاول توضيحه، نحو "**ابن الأثير**"(ت637هـــ) الذي عدّه نوعا من "الالتفات"، حيث يقول: هو أن «يُنتقل فيه عن صيغة إلى صيغة، كانتقال من خطاب حاضر إلى غائب، أو من خطاب غائب إلى حاضر، أو من فعل ماض إلى مستقبل أو من مستقبل إلى ماض، أو غير ذلك»[2]؛ فالملاحظ هنا، أنّ "ابن الأثير" قد ركّز على الجانب الضميري للالتفات، أي من الحاضر إلى الغائب والعكس، وما ينتج عنه من انصراف في المعنى، مع زيادة مظهر عدولـــي آخر يتجلّى في "الفعل" خاصة من الفعل الماضي إلى المستقبل والعكس.

في حين نجد الدّارسين العرب المحدثين قد ساروا نهجا مساويا. ولكن، بتعبيرات مختلفة، فقال أحدهم، إنّ العدول من فعل إلى آخر: «يقوم على كسر ما هو قائم في الصياغة أو في نفس المتلقي، وتحويله [تحويله] عن مساره، بإدخال عنصر جديد يخالف ما كان قائما، سواء في دلالته الزمنية أو العددية، أو النوعية»[3]؛ فوضّح، أنّ فكرة العدول تتجسّد في التحوّل عن المسار الأصلي في الصياغة، والزمن ، والعدد، والنوع من جهة، ونفس المتلقي من جهة ثانية.

وتأسيسا على ما سبق، كان "**العدول من فعل إلى فعل**" هو الخروج عن الأصل المألوف المتمثّل في السّير على أسلوب واحد بتصريف الأفعال في زمن واحد، إلى الفرع غير المألوف المتحقّق في كسر هذا الأسلوب الرّوتيني بالتّحوّل من فعل إلى فعل آخر، والذي يتعمّده المبدع من أجل استظهار مقصده الضمني للمتلقي، ويعتمد هذا الأخير –حتى يصل له– على مرتكزات معرفية قاعدية تارة، وسياقية تارة أخرى.

---

(1) حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، ص33.

(2) ابن الأثير، المثل السائر، ت/أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، 167/2، 168. والسكاكي، مفتاح العلوم، ت/ عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان 2000، ص269. والسيوطي، معترك الأقران في إعجاز القرآن، ت/ أحمد شمس الدّين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان 1988، 286/1

(3) محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، مطبعة المقداد، ط1، غزّة 2000، ص249. والسيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ت/ يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (د،ت)، ص212.

ومن خلال ذلك، يتّضح أنّ لظاهرة العدول من فعل إلى آخر فوائد ومقاصد، منها ما يصبّ لصالح المتلقي، ومنها ما يستهدف النّص، وهذا مُؤَدَّى رأي **"الزّمخشري"**(ت538هـ) في كونها تحقّق فائدتين لأنّ الكلام «إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب، كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع، وإيقاظا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد وقد تختص مواقعه بفوائد»[1]، وهذا ما ذهب إليه **"ابن الأثير"**(ت637هـ)[2]. وقد حلّل هذا القول **"حسن طبل"**، لينتج عنه تصريح مُفصّل لهذه الفائدة المنقسمة إلى قسمين: «إحداهما عامة —في كل صوره- وهي إمتاع المتلقي وجذب انتباهه بتلك النتوءات أو التحولات التي لا يتوقعها في نسق التعبير، والأخرى خاصة تتمثل فيما تشعه كل صورة من تلك الصور — في موقعها من السياق الذي ترد فيه- من إيحاءات دلالات خاصة»[3].

وقد أضاف **"عبد الله صولة"** للفائدة التي ذكرها "الزّمخشري" والمتمثلة في (تطرية نشاط السامع وإيقاظه) فائدة أخرى تظهر في أنّ المتلقي/ السامع سيحتلّ بهذه العملية مكانة مهمّة ويصبح طرفا في قضايا الخطاب بقراءاته وإنتاجاته لأنّه المبدع الثاني، مشيرا للعملية باسم "التوريط"، فيقول: «ليس مجرد الافتتان في الكلام وليس هو لتطرية السامع وتجديد نشاطه فحسب، وإنما هو كذلك، وربما أساسا "لتوريط" هذا السامع والزّج به في القضايا التي يتناولها الخطاب، ولجعله طرفا فيها معنيا بها»[4]، ليرتمي القارئ في النّص بكلّ قوته الذهنية متورطا فيه.

وعليه، كان ديوان **"ابن خفاجة الأندلسي"** أحد المدوّنات الشّعرية التي جسّدت المظهر العدولي المنتقل من فعل إلى فعل من أجل جذب انتباه القارئ، واستفزاز أفكاره كون العدول «محرك وانجاز جمالي من أجل خلق فضاء فنّي تسبح فيه اللّغة في أجواء مفعمة بالإثارة والدّهشة»[5]. وليس هذا فحسب، بل تُسقطه في فوّهَة غير متوقعة تعترض طريق قراءته، فلا يمرّ وينجو منها حتى يجد مخرجا ومقصدا من وضع هذه العثرة والعتبة أمام فكره وذهنه بجلّ صورها، نحو: العدول من الفعل الماضي إلى الفعل المضارع، ومن الفعل المضارع إلى الفعل الماضي، ومن الفعل الماضي إلى الفعل الأمر.

---

(1) الزمخشري، الكشاف، ت/ عادل أحمد عبد الموجود، وعلي محمد معوّض، وآخرون، 120/1.

(2) ينظر، ابن الأثير، المثل السائر، ت/أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، 169/2. والسيوطي، معترك الأقران في إعجاز القرآن، ت/ أحمد شمس الدّين، 286/1، 287. والسيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ت/ يوسف الصميلي، ص212.

(3) حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، ص26.

(4) عبد الله صولة، الحجاج في القرآن، 526/1، 527.

(5) بن دحمان عبد الرزاق، أبحديات في فهم جماليات الانزياح، مجلة اللغة العربية وآدابها، دورية أكاديمية محكمة متخصصة، معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي بالوادي، العدد 1، 2009، ص41.

1- العدول من الفعل الماضي إلى الفعل المضارع:

ففي مـــجال رثاء الوزير "أبي محمد عبد الله بن ربيعة"، راح "ابن خفاجة" يثني على مناقبه الحسنة، وأيام رفقته معه أين كان يشعر في كنفه بالارتياح تارة، وتارة أخرى تميز مرثيه بجمال طلعته، وآرائه النيّرة، وتحمّله المصائب، حيث يقول في أحد سماته:[بحر الكامل]

قاسَـــمتُ فيهِ الرُّزءَ أكرَمَ صاحِب، فمَضَى يَنُوءُ بأثقَل الأعباء[1]

عمل الشاعر، هنا، على استحضار الصورة التي رسمها في ذهنه عن ممدوحه لقارئه، من خلال توظيفه للعدول الذي ينتقل من الفعل الماضي إلى الفعل المضارع (مضى ــ ينوء)، ليبعث من رَسْـــمه هذا دفقات فوّاحة من المقاصد منها؛ إدخال السامع في تيارٍ متحوّلٍ آملا أن يستمتع ويستلذّ به ليتجاوز هذا المقصد الظاهري إلى المقصد الباطني الـــمُتأرجح بين شعوريْ العتاب والعظمة، مُترجما بأسلوب الانزياح «صدى لهواجس الشاعر ومشاعره المتضاربة»[2]؛ حيث راح "ابن خفاجة" يعاتب "أبا محمدٍ" لأنّه تركه وذهب وحيدا يحمل على ظهره أكبر الهموم، ويثقل كاهله بأتعب الأعباء حتى لا يشغله بها، رغم أنّه —الشاعر– كان سنده الدائم ومؤازره الملازم في حياته على المصائب، والرّزايا، والنّوائب، هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية شعر "ابن خفاجة" بالعظمة نحوه لسماحته ومروءته فهو الجليل الكتوم على أسراره الثقيلة مستوليا عليها بنفسه متحمّلا إيّاها بجسمه، ولا يرميها أو يقاسمها مع صديق روحه، رأفةً به.

عندما مرض الشاعر "ابن خفاجة" في شبابه أثّر ذلك على جسمه الجميل، فراح يفكّر في محبوبته التي سترى حاله من ذوبان جسده، واضمحلال وسامته، واندثار عضلاته، واستتار نظراته الجذابة وراء بُرقع المرض، ووجع الألـــم، لهذا اختفى الشاعر عن العيون، وتـــمنـــّى شفاءه ليلقاها، وحتى ذلك الوقت راح «يَعُدُّ الثواني والساعات مترقبا عودتها فرقا من ألم الفرقة فرحا بأمل اللّقيا»[3]، حيث يقول:[بحر المتقارب]

فصرتُ إذَا أَمكَنَتْ لُقيَةٌ أُرِيكِ السُّهَى وترِيني القَمَرْ[4]

---

(1) ابن خفاجة، الديوان، ت/ يوسف شكري فرحات، ص302.

(2) صالح علي سليم الشتيوي، ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب، مجلة جامعة دمشق، المجلد 21، العدد (3- 4)، 2005، ص105.

(3) كمال عصام السيوفي، الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي، ص267.

(4) الديوان، ص355.

يظهر العدول هنا، في قوله (فصرتُ ــ أُريكِ) المنتقل من الماضي إلى المضارع، ليجذب قارئه إلى مقصده الضمني المبتغى –بعد السطحي المذكور سلفا- الذي راح يعبّر فيه عن إحساسه المزوج بين التحقير لذاته والتّعظيم لمحبوبته؛ حيث فكّر الشاعر أنه إذا ما لقيها وجُمعا معا في مقابلة تيسّرت لهما وهو بحالة سقمه، سيُظهر لها وسامته الخافتة قليلة الضوء، واللمعان مثل الكوكب الذي خَفَت سناه لشدة بُعده، أما هي فَستُبدي له جمالها الباهر السّاطع، شأنها في ذلك شأن القمر المستحوذ على شدّة البياض والإنارة.

والملاحظ هنا، أنّه قد وظّف صورة **"الكوكب"** و**"القمر"**، لإبراز قيمة الجمال عنده وعند عامة الأندلسيين، وهذا التّصوير قد سار على دربه كلّ شُعراء العربية المجيدين باعتبار أنّ القمر هو إله الجمال الذي يبُثُّ الرّوح في شعرهم.

2- العدول من الفعل المضارع إلى الفعل الماضي:

وفي الغرض ذاته راح الشاعر يُفصحُ عن إحساس مرهف من خلال شعره، لينتج عن ذلك حديث وكلام مليء برائحة لاعج الحبّ، تارة، وتارة أخرى، يسبح في تفاصيل ومنحدرات جسم المتغزل بها ليشبّه بعضها بـــ (نجد) لارتفاع منطقة في جسمها، وبعضها الآخر بـــ (تهامة) لانخفاض أخرى من جسمها، وشبّه القدّ بالغصن، والوجه بالزهر «فهو لم يترك معلمًا في جسد حبيبته إلا وشبهه بمظهر من مظاهر الطبيعة، أو استعار له عنصرا من عناصرها وموصوفاتها»[1]، لترمي بنابل الحبّ قلوب من يراها، وتسحرهم سحر بابل فيجرحهم سهمها ويثورون لوعة كما لو أنّهم المقبوض عليهم في حرب الحبّ، باعتبار أنّ هذا الأخير قد «أيقظ حوّاء في روح آدم وأشعل وجودها في أضلاعه، وكان دربا إلى تلمّس الوجود وإدراك حقائق الموجودات والحياة»[2]، لهذا عبّر "ابن جفاجة" عن العواطف، والأشواق الحارقة التي تختلجه بقوله:[بحر الكامل]

وتَرَنَّمَتْ، حتى سَمعتُ حَمَامَةً، حتى إذا حسَرتْ، زَجَرتُ غُرابَـا[3]

فالمقابلة العدولية بين المضارع والماضي ظهرت صدرا وعجزا في قوله (تَرَنَّـمتْ ــ حسَرتْ)، وما كان هذا التجاوز إلا لبزوغ شمس المقاصد الـمُستهدفة التي لا تكون لو جرى الأسلوب على نهج واحد، منها مقاصد سطحيّة مذكورة قبلُ في البيت الأوّل، ومنها مقاصد ضمنيّة تلميحيّة

---

(1) كمال عصام السيوفي، الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي، ص64.

(2) نفسه، ص182.

(3) الديوان، 340.

تُستجلى من ناحية، في إبراز قيمة محبوبته في نفسه لأنّها تتفنّن في إثارته؛ حيث راحت تتغنّى بصوتها العذب الرطب كصوت الحمام الداخل لأذنه دون استئذان، فيغريه حتى انساب وراءه، لأنّ الحبّ هو «سيّد كلّ فرح وأمير كلّ لذّة، يفيض في نفس الشاعر»[1]، ومن ناحية أخرى، طلب الالتماس والرّأفة به لأنها لـــم تكتف بنعومة صوتها، بل راحت تكشف عن وجهها ورأسها وما لديها من مفاتن، فقابل كلّ ذلك بصياح وزجر مثل الأسد القوي لإغرائها له بـــجمالها وجمال شعرها المنسدل الأسود كما لو أنّه غراب.

3- العدول من الفعل الماضي إلى الفعل الأمر:

وبنفحة زُهد تـــملؤها الحكمة المستوحاة من زاده المعرفي الديني، وخاصة القرآني، الذي شكّل «مصدرا إلهاميا ومحورا دلاليا لكثير من المعاني والمضامين [...] وحاول [الشاعر] النفاذ من خلالها لتصوير معاناته والتعبير عن قضاياه ومواقفه وتعميق تجاربه»[2]، يقول "ابن خفاجة":[بحر الطويل]

وإنْ شِئْتَ مَرأى كَيفَ كَوَّنَ ثانيًا، فدونَك، فانْظُرْ كيفَ كَوَّنَ أوَّلَكْ [3]

حيث نرصد في بيته خروجا عن الاستعمال المألوف بالعدول من الماضي إلى الأمر في قوله (شئْتَ _ انظُرْ)، محققا به مقصدا ضمنيا –بعد الظاهري المذكور سابقا- يكمن في الردّ على المتسائلين المشكّكين في بعث الإنسان بعد موتته الأولى؛ بأن ضرب لهم مثلا من الحياة، فيه الكثير من المنطق والعقل والتحليل، يحمل دعوة للتأمل بلطف ولين بلفظة (شئت) في مخلوقات الله تعالى، وخاصة خلق الإنسان؛ كيف ركبّه وألّف بين أجزائه وأخرجه من العدم إلى الوجود؛ داعيا إيّاه إلى النظر في خلقه أول مرة ليدرك ببساطة أنه –ليس على الله بعزيز- النشأة الأخرى، مصداقا لقول الحقّ: ﴿أَوَلَمْ يَرَ ٱلْإِنسَٰنُ أَنَّا خَلَقْنَٰهُ مِن نُّطْفَةٍ فَإِذَا هُوَ خَصِيمٌ مُّبِينٌ ﴿٧٧﴾ وَضَرَبَ لَنَا مَثَلًا وَنَسِيَ خَلْقَهُۥ ۖ قَالَ مَن يُحْىِ ٱلْعِظَٰمَ وَهِىَ رَمِيمٌ ﴿٧٨﴾ قُلْ يُحْيِيهَا ٱلَّذِىٓ أَنشَأَهَآ أَوَّلَ مَرَّةٍ ۖ وَهُوَ بِكُلِّ خَلْقٍ عَلِيمٌ ﴿٧٩﴾﴾ [يس/76- 78].

---

[1] كمال عصام السيوفي، الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي، ص48.

[2] ناهدة أحمد الكسواني، تجليات التناص في شعر سميح القاسم مجموعتا "أخذة الأميرة بيوس" و"مراثي سميح" أنموذجا، مجلة قراءات، العدد 4، ص164.

[3] الديوان، ص404.

وفي البيت كذلك محاكاة لقصة الذِّي مرَّ على قريَة وَهي خاوية عَلَى عُرُوشهَا متسائلا أنّـــى يـــحيي الله هذه بعد موتها، ثـــم تتوالى الآيات فيقصّ علينا القرآن قول إبراهيم عليه السلام: ﴿ رَبِّ أَرِنِي كَيْفَ تُحْيِ ٱلْمَوْتَىٰ قَالَ أَوَلَمْ تُؤْمِنْ قَالَ بَلَىٰ وَلَٰكِن لِّيَطْمَئِنَّ قَلْبِي﴾ [البقرة/259]، وجواب القرآن دائما عقليّ منطقيّ؛ فمن يبدأ يعيد، ومن يـــخلق أوّلا يـــخلق أخيرا، وهذا ما قاله "ابن خفاجة"، ويبدو في بيته النّفيس.

فـــ"ابن خفاجة" ليس شاعر لهو وترف وقاصدَ ملاهٍ فقط، شأنه في ذلك شأن النادمين الآخرين، فيطرب الآذان بقصائد تـــملأها كؤوس الخمر ورقصات الحسناوات، بل هو إنسان مؤمن وفي ذلك يطرب الأسماع أيضا بقصائد مُشبعة بعبقات روحانية إسلامية، ونَفَسَات إنسانية عاطفية، ونفحات ترقى بالنّفس، لهذا نجده لا يقصّر ولا يتوانى في نُصح الآخرين وتوجيههم بعظات دينية، وحكم دنيوية.

الفَصْلُ الثّالث

العُـدُولُ التّركيبِي وَمَقَاصِدُه في دِيوَان "ابن خَفَاجَة الأَندلُسِي"

أوّلا: العدول بالنّقصـــان (الحذف)

ثانيّا: العدول بالتّرتيب (التّقديم والتّأخير)

ثالثا: العدول بالزّيادة

العـــدول التّركيبـــي ومقاصده في ديوان "ابن خفاجة الأندلسي":

مساحة العدول التركيبي واسعة جدّا، وذلك لشساعة مـــجالاته ومظاهره المتنوعة، فلم يبق على المبدع غير أن يحدّد نوع التقنية التي يلجأ إليها في عمله الإبداعي، لـــيحاول طرفه الثانـــي (المتلقي) أن يكتشفها من أجل الوصول لـــمقصد هذا العدول، فـــ «إذا كان الأسلوب هو الطريقة المختارة للتعبير عن المعنى فإن لاختيار هذه الطريقة دون غيرها من الطرق الـــموصلة إلى هذا المعنى مقصدا معينا يقصد، إليه صاحب الأسلوب يجعل العنصر المختار مؤشرا أسلوبيا يشير إلى قصد ما»[1].

ومن ناحية أخرى، ينساق المبدع لهذه الاختيارات سعيا منه لإبراز قدراته الفنيّة ومواهبه التعبيرية في نصّه الإبداعي من خلال خرقه للنسق الـــمألوف وكسره لأفق التوقع لدى المتلقي، لـــجعله حافلا بعناصر التشويق والإثارة[2] الناتجة عن العدول بجلّ صوره، خاصة العدول التركيبـــي الذي يتمثّل في وقوع الكلمة في موقع يـــخالف الـــمكان الصحيح لها حسب النظام اللغوي والنحوي في لغة معينة[3]، أو هي عدول بالنسبة إلى قاعدة نحوية/ لغوية (grammaticale) أو بالنسبة إلى قاعدة نصية معتبرة[4] ويدخل فيه: التقديم والتأخير، والحذف، والإضافة[5]، التي تتحرك في إثرها الـــمفردات ضمن حركة أفقية من أماكنها المرصودة لها، إلى أماكن أخرى ذات طبيعة تأثيرية متميزة[6] وذلك بغية إحداث تأثير بلاغي/دلالي معين[7]، لأنّ التحويل الناجم بين الظواهر التركيبية «لا يقتصر على المستوى السطحي، وإنّـــما يمتد إلى المستوى الدلالي العميق»[8].

---

(1) تمام حسان، البيان في روائع القرآن، دراسة لغوية وأسلوبية للنّص القرآني، عالم الكتب، ط1، القاهرة 1993، ص489.

(2) ينظر، جلال عبد الله محمد سيف الحمادي، العدول في صيغ المشتقات في القرآن الكريم دراسة دلالية، (رسالة ماجستير)، ص62.

(3) ينظر، هاشم ميرغنـــي، أسلوبية الانزياح ودورها في التحليل النّصي: رواية "عصافير آخر أيّام الخريف" نموذجا، مجلة العلوم والتقانة، 10 العدد 5، 2009، ص70، 71.

(4) Julien Piat, Vers une stylistique des imaginaires langagiers, Corpus, N°5, 2006, p 113-141.

(5) ينظر، هاشم ميرغنـــي، أسلوبية الانزياح ودورها في التحليل النّصي: رواية "عصافير آخر أيّام الخريف" نموذجا، مجلة العلوم والتقانة، العدد 5، ص70، 71.

(6) ينظر، محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، ص258.

(7) ينظر، هاشم ميرغنـــي، أسلوبية الانزياح ودورها في التحليل النّصي: رواية "عصافير آخر أيّام الخريف" نموذجا، مجلة العلوم والتقانة، العدد 5، ص70، 71.

(8) فايز أحمد محمد الكومي، ظواهر التراكيب المتعلقة بالجملة المحولة، دراسة في العلاقة البنائية والدلالية من منظور علم نحو النّص، مجلة أمارابك علمية محكّمة تصدر عن الأكاديمية الأمريكية العربية للعلوم والتكنولوجيا، المجلد الأوّل، العدد 1، 2010 ، ص4.

وعليه، كان "**العدول التركيبي**" هو الخروج عن النّسق المألوف في الجملة النّواة الأصلية، سواء بحذفٍ، أم بخلخلة ترتيبٍ، أم بإدخال أشكالٍ وصورٍ من الزيادات في أحد عناصر الجملة لتصبح جملة محوّلة، وكلّ هذا لمقصد ضمني يسعى المنشئ إلى إيصاله للمتلقي، ويحاول هذا الأخير الوصول له بواسطة درايته اللّغوية تارة، والسيّاقية تارة أخرى.

وبذلك، فالعدول التركيبـــي، أو ما يسميه "**تــمّام حسّان**" (العدول عن أصل وضع الــجملة)[1] يتجسّد «بواسطة الحذف، أو الإضمار، أو الفصل، أو تشويش الرتبة بالتقدم والتأخير، أو التوسيع»[2].

واعتمادا على ما سبق، سنبدأ بالتّفصيل والتحليل لأجزائه التي تتكوّن من: العدول بالنّقصان[3] المتمثّل في (الحذف)، والعدول بالترتيب المتحقّق في (التقدم والتأخير)، والعدول بالزيادة المتجسّد في زيادة أدوات مختلفة تتلاءم والنّص، إضافة لذلك إدراج مظهر "الجملة الاعتراضيّة".

أوّلاً: العدول بالنّقصان[4](الحذف):

لقد تشبّع الدّيوان بظاهرة من مظاهر العدول التركيبـــي المتفشية بشكل مثير للاهتمام في مختلف مروج أغراض الشعر؛ من وصف، ورثاء، وغزل وغيرها، وهي ظاهرة "الحذف"، التي تُعدُّ من أبرز الاعتراضات العدولية التركيبية في الكلام، فلا تكاد تخلو منه جملة من الجمل[5]؛ لأنّ الـــمنشئ يلجأ إليها في تشكيل بنية النّص الشّعري[6].

لهذا يقول النحويون عنه، منهم "**سيبويه**" (ت180هـــ) في بابه (هذا ما يكون في اللفظ من الأعراض): «اعلم أنّـــهم يحذفون الكلم وإن كان أصله في الكلام غير ذلك، ويحذفون ويعوّضون

---

(1) تمام حسان، الأصول، ص130.

(2) نفسه.

(3) وهو مصطلح أورده "**عبد الله صولة**" في كتابه الحجاج في القرآن الكريم والدليل قوله: «وإذا أُنقص منها بفعل المقام أو لصنع مقام أيضا لفظا لفائدة معنوية ما سمينا ذلك عدولا كميا بالنقصان». الحجاج في القرآن، 274/1.

(4) يُحدث "**عبد الله صولة**" مقابلة مصطلحية مع "**الزّركشي**" فيقول: «ومثلما يقابل مصطلح الزيادة مصطلح الإسقاط عند الزّركشي يقابل مصطلح العدول الكمي بالزيادة مصطلح العدول الكمي بالنقصان عندنا». نفسه، 280/1.

(5) ينظر، محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في "الشوقيات"، ص302.

(6) ينظر، محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، ص229.

ويستغنون بالشيء عن الشيء الذي أصله في كلامهم أن يستعمل حتى يصير ساقطا»[1]، أما إذا التفتنا إلى **"ابن جني"** (ت392هـ) فنراه قد ربط بين الحذف والاتساع في قوله: «أنّ الحذف اتساع»[2].

وعلى غرار علماء النّحو، سلك البلاغيون المسلك نفسه مع إضافة بصمة خاصة بهم، وهذا ما أبرزه لنا **"أبو بكر الباقلاني"** (ت403هـ) من خلال تبيين جانبه البلاغي، وأثناء ذلك عَدّ الحذفَ قسمًا من أقسام "الإيـــجاز"، فيقول بذكر مثال له من سورة (يوسف): « فالحذف: الإسقاط: للتخفيف كقوله تعالى: ﴿وَسْـَٔلِ ٱلْقَرْيَةَ﴾[يوسف/ 82]، والحذف أبلغ من الذكر لأنّ النفس تذهب كلّ مذهب في القصد من الجواب»[3].

ويُطالعنا **"عبد القاهر الجرجانـــي"** (ت471هـ) الذي قدّم وصفا لهذا الباب من حيث أهميته البلاغية، ودلالته الجمالية، والبيانية، والنفسية، فيقول: «هو باب دقيق المسلك، لطيف الـــمأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتـــمّ ما تكون بيانا إذا لـــم تُبـــن»[4].

وعلى هذه الوتيرة ذهب الأصوليون، منهم **"ابن قيّم الجوزيّة"** (ت751هـ) ضمن بابه (من الـــمجاز الإيـــجاز والاختصار)[5]، فيقول: «فإن المعنى الذي حسن الحذف من أجله طلب الإيـــجاز والاختصار وتحصيل المعنى الكثير في اللّفظ القليل»[6].

وقد أشار **"عبد الله صولة"** للحذف في سياق الجمع بينه وبين الزيادة واعتبارهما ظاهرتين من ظواهر العدول، فقال: «إنّ اعتبار الزيادة والحذف خلاف الأصل يقتضي أنـــّهما ظاهرتا عدول. وهذا العدول إنـــّما هو العدول عن الأصل»[7]، وهذا ما ذهب إليه **"فتح الله أحمد سليمان"** عند تعريفه للحذف من الناحية الأسلوبية فقال: «خروج عن النمط الشائع في التعبير أو هو خرق للسنن اللّغوية»[8]، فالحذف علاقة إرسال بين المرسل والمتلقي لتصنع عملية إستراتيجية فائقة الدّقة كونها

---

(1) سيبويه، الكتاب، ت/ عبد السلام هارون، 24/1، 25.

(2) ابن جني، الخصائص، ت/ محمد علي النجار، 290/1.

(3) الباقلاني، إعجاز القرآن، ت/ محمد عبد المنعم خفاجي، ص294.

(4) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ت/ السيّد محمد رشيد رضا، ومحمد عبده، وآخرون، ص106.

(5) ابن قيّم الجوزيّة، الفوائد المشوّق إلى علوم القرآن وعلم البيان، ص81.

(6) نفسه، ص85.

(7) عبد الله صولة، الحجاج في القرآن، 1/ 281.

(8) فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب علي حسن، القاهرة 2004، ص138.

«تفاعل من نوع ما بين الـــمرسِل والـــمتلقّي قائم على الإرسال النّاقص من قبل المرسِل، وتكملة هذا النقص من جانب المتلقّي»[1].

وبذلك، فـــ**"العدول بالنّقصان"** هو خروج عن الأصل المتمثّل في الذّكر، إلى الفرع من خلال ترك فراغ في الكلام بـــحذف حرف، أو كلمة، أو جـــملة، فيعمل القارئ على ملء هذا الفراغ أو النّقصان من أجل الوصول لمقصد ضمني، يسعى له المبدع، وذلك باعتماده على أسلحة مساعدة، تكمن في كفاءته اللّغوية والسياقيّة بأنواعها، إضافة "للدلائل" أو"القرائن" التي تؤمن اللّبس، فشرط جواز العدول عن الأصل «أن يؤمن اللّبس فتتحقق الفائدة، ومن هذا لا يكون الحذف إلاّ مع وجود دليل»[2]، باعتبار أنّ من شروط الحذف ألاّ يكون مخلا بالـــمعنى، إذ لابد من وضوح المحذوف في ذهن المتلقي وإمكان تخييله، ولا يكون ذلك إلا بوجود تلك "الدلائل" أو "القرائن" التي تعين على تحديد المحذوف[3] طورا، وتُـــمَكِّنُ «من فهم العلاقات المنطقية بين مدلولات اللّغة»[4] طورا آخر، وهذا ما أكّده **"ابن يعيش"**(ت643هـــ)[5].

وهذه الدلائل نوعان، أمّا أوّلـــها فهو "الدليل المقالي" الذي يكون بوجود دليل لفظي[6] على المحذوف، ومن شروطه التطابق معه[7]، نحو قوله تعالى:﴿وَقِيلَ لِلَّذِينَ ٱتَّقَوْاْ مَاذَآ أَنزَلَ رَبُّكُمْ قَالُواْ خَيْرًا﴾[النّحل/30]، أي (أنزل خيرا)[8]؛ فالتقدير يستنتج من الدليل الـــمذكور في الآية وهو (أَنزَلَ)، وأمّا ثانيها فتظهر في "الدليل الـــمقامي"(الحالي) وهو ما دلّ عليه المقام كأن تقول لـــمن كان يتكلم وسكت: حديثك، أي (أكمل)[9]، وغيرها من النماذج التي تدور في هذين

---

(1) فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 137.

(2) تمام حسان، الأصول، ص122.

(3) ينظر، رفاعي طه أحمد، عوارض التركيب في بناء الجملة العربية، دراسة نحوية في ضوء سورة البقرة، قسم اللغة العربية، كلية الدراسات الإسلامية، الجامعة الأسمرية للعلوم الإسلامية، البيضاء، ص4.

(4) محمد محمد يونس علي، المعنى وظلال المعنى. أنظمة الدلالة في العربية، ص420.

(5) ينظر، ابن يعيش، شرح المفصل للزمخشري، دار الطباعة المنيرية، مصر، (د،ت)،239/1. وابن هشام، شرح قطر الندى وبل الصدى، ت/محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، ط11، 1963، 125/11.

(6) ينظر، فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر ناشرون وموزعون، ط2، عمان، الأردن 2007، ص 76.

(7) ينظر، ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ت/حسن حمد، إميل بديع يعقوب، منشورات دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان 1998، 364/2.

(8) ينظر، فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ص76.

(9) نفسه، ص 77.

النوعين خاصة؛ لأنّ للحذف مكانة مهمّة وأثرا ممتعا يتركهما في نفسية القارئ، لهذا قال "**عبد القاهر الجرجاني**": «وأنت تجد حذفه هناك أحسن من ذكره وترى إضماره في النفس أولى وآنس من النطق به»[1]، وتساهم أيضا عملية انتهاك القواعد المندرجة في النّص في خلق توترٍ (une tension) لا يمكن بناؤه وتشييده عبر الفعل البسيط[2] [أي إنعدامية العدول بالحذف].

إذن، بـــما أنّ مجال العدول التركيبـــي عن الأصل في هذا العنصر من الدراسة، هو العدول بالنّقصان (الحذف)، لابد من وجودِ تخريجٍ، ومقصدٍ، وهدفٍ بلاغيٍّ من هذا العدول، والذي لا يقتصر على المستوى السطحي وإنما يمتد إلى المستوى الدلالي العميق، مما يعني أن المستوى اللغوي المادي مرتبط إلى حدّ بعيد وعميق بالدلالات[3]، والمقاصد، والأغراض البلاغية الضمنية الـــمرجوة من العدول بالنقصان.

وهذا ما سنحاول تبيينه في ميدان البحث، وهو ديوان "**ابن خفاجة الأندلسي**" الذي يحفل بنماذج كثيرة ووافرة من الصور والأشكال العدولية الأسلوبية المتناثرة هنا وهناك في سياقات ومحطّات مختلفة لتشكّل صورا بديعة، لها مقابلها المقصدي المستنتج والمؤوّل من قبل قارئه المبدع، حيث إنّ «إطراد نماذج الظاهرة الأسلوبية في سياقات شتّى يمنح القارئ تأويل النموذج المتراح وتصوره في بنية العمق على هيئة تنسجم مع النماذج المطردة»[4]؛ فبعد معرفته للقاعدة الأم المرساة عند النحويين وهي الأصل المطرد والمستمّر في أكثر من موضع، إضافة لحدسه، يدرك بسهولة الفرع العدولي، ثمّ «يُعمل ذهنه ويشحذ طاقاته في البحث عن القيم الدلالية والإيحائية لهذا العدول»[5]، وهذا لا يتأتّى إلا للقارئ المبدع والذكي، ومن صور العدول بالنّقصان (الحذف) في الديوان: العدول بنقصان الحرف، والكلمة، والشّبه جملة، والجملة.

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ت/ السيّد محمد رشيد رضا، ومحمد عبده، وآخرون، ص111.

(2) Wolfgang Iser, L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique, p 169.

(3) ينظر، فايز أحمد محمد الكومي، ظواهر التراكيب المتعلقة بالجملة المحولة، دراسة في العلاقة البنائية والدلالية من منظور علم نحو النّص، مجلة أمارباك العدد 1، ص4.

(4) جلال عبد الله محمد سيف الحمادي، العدول في صيغ المشتقات في القرآن الكريم دراسة دلالية، (رسالة ماجستير)، ص217.

(5) نفسه، ص23.

1- العدول بنقصان حرف:

1.1- العدول بنقصان "رُبَّ":

لقد كثُر في الديوان استخدام النظام التحويلي العدولي لهذا الحرف، بل أخذ حيّزا واسعا، ومكانا شاسعا فيه، فأثناء وصفه لمعركة قادها ممدوحه نراه ركّز على الأمور الدقيقة من جهة وصف سيفه بالمشرفي الحاد، ومن جهة وصف المحاربين ذوي سلالة الأبطال بالشجعان، شأنه في ذلك شأن الشاعر **"أبي تـــمام"** (ت228هـــ) في قصيدته **"فتح عمورية"**، حيث كان يصف إقدام، وشجاعة، وبطولة الخليفة العباسي **"المعتصم بالله"** (ت227هـــ) وهو يحارب في معركة "عمورية"، ليقول "ابن خفاجة" عن ممدوحه الفارس:[بحر الرمل]

مُقدِمٍ في الرَّوعِ، مُـــجترِئٍ، ضاربٍ بالسيفِ مُقتحِمِ[1]

يظهر في قصيدة "يا له من فارس نجدا!" عدول تركيبي من ذكر (رُبَّ) إلى حذفها، وما الأصل إلاّ قوله (رُبَّ مُقدِمٍ)، لمقصد شكلي ظاهري يتجلّى في مراعاة الوزن وبحر البيت، ومقصد ضمني يكمن في الرّفع والتّعظيم من شأن ممدوحه المحارب واللّهفة عليه، مضيفا له صفة الإقدام والجرأة متحديا بهما خوف المعارك الهيجاء، مخترقا كل الصدور وقاطعا وضاربا كل الأعناق بسيفه الحسام المشرفي الحاد الذي يرمز به إلى الغضب، وكلّ هذا وسط جيشه مُلثّم الوجه، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، يقصد إلى تشويق القارئ وجذب انتباهه للمعركة التي يقودها ممدوحه الملك «فالعدول عن الأشكال المألوفة لدى المتلقي إلى أشكال غير مألوفة يجذب انتباهه ويشوقه إلى معرفة المعنى ويزيده جمالا وتأثيرا»[2]، مؤكّدا ذلك في قوله :[بحر الرمل]

فتفرّى الجيشُ عن مِلكٍ؛ سافرٍ عن وَجهِ ملتَثِمِ [3]

وفي السّياق ذاته، نراه يمدح أحد القادة الوزراء مُغدقا عليه بصفات إيمانية خاصة عند انطلاق الحروب والمعارك، منها استحضار الله تعالى في قلبه وقلوب جنوده؛ لأنّه الداعم لهم، مقتبسا بيته من قوله تعالى: ﴿وَاعْتَصِمُواْ بِحَبْلِ اللّهِ جَمِيعاً وَلاَ تَفَرَّقُواْ﴾ [آل عمران/103]، ومن قول الرّسول صلى الله عليه وسلم:**{نَعَمْ، إِنْ قُتِلْتَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ، وَأَنْتَ صَابِرٌ مُحْتَسِبٌ، مُقْبِلٌ غَيْرُ**

---

(1) الديوان، ص277 .

(2) محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، ص135.

(3) الديوان، ص277.

مُدْبِرٍ}[1]، وبهذا الاستدعاء والاستحضار «تظهر مهارة الشاعر في انتقائه للنصوص الألصق بنفسه ووجدانه، والـــمُثيرة لذاكرة القارئ في الوقت ذاته»[2]، حيث يقول:[بحر الرمل]

صَابِرٍ في اللهِ مُحتَسِبٍ، وَاثِقٍ باللهِ مُـــعتَصِمِ[3]

وكما أسلفنا قبلُ، حدث عدول بالنقصان من خلال حذف أداة (رُبَّ) من (صابر) والأصل القاعدي المستوطن عند النحاة (رُبَّ صابر)، محاولا جعل القارئ يلمس المعاني والمقاصد –منها المباشرة المذكورة في العنصر السابق– غير المباشرة من تسريعٍ وتعجيلِ المدح والثناء على ممدوحه، وذكر صفاته من جهة، ومن جهة ثانية تركيز الاهتمام على إبراز النزعة الدينيّة في شخصيّته القويّة فهي الرّاسخة والمتمسّكة بالله تعالى، والصابرة المتحمّلة للمصائب والآلام، والمتجلّدة للشدائد، فجُلّ ذلك يُعدُّ ثمرة «حلوة تجعل الإنسان متمسّكا بحبل الله وتزيد إيمانه وتقوّي عزمه أمام بلايا الدّهر»[4]، كونه محتسبا عند الله خيرا وواثقا به نصرا عند الإقبال على أيّ مجهول؛ لأنّه ملجؤه الوحيد وملاذه النّهائي. وكلّ تلك مكارم تُقوِّي شَخْصَه وجُنده لخوض غمار الحرب، ليحقّق في نهاية المطاف النّصر ويسترجع إشبيلية من الروم، فتكون حرة طليقة من يد العدو.

2.1– العدول بنقصان "أَلاَ":

ودائما في مجال وميدان الحروب ولكن مع ممدوحه الآخر "أبي إسحاق ابن أمير المسلمين"، يقول الشاعر:[بحر الوافر]

فَقُل للخَيلِ، والأبطال شُوسٌ: أَلاَ كُرِّي، وقل للشّمسِ: غيبـــي[5]

فقياسا بالصدر الذي ذُكر فيه جواب الخيل (أَلاَ كُرّي) لا نجد (أَلاَ) في جواب الشمس، بل رُدَّ عليها بـــ (غيبـــي) والأصل (ألا غيبـــي) ليحقق العدول الحذفـــي مقصدين من ورائه، منه مقصد ظاهري حاصل في جذب انتباه القارئ لهذا النّقصان، إضافة لمراعاة الإيقاع الموسيقي، ومنه مقصد باطني يكمن في بيان حالته النّفسية المترديّة والكارهة للحروب والتي أصبحت تطلب انتهاءها، بل فناءها، لهذا طلب من الشمس بفعل الأمر لا العرض والتحضيض، بأن تستتر من العين وتغيب بسرعة

---

(1) مسلم بن الحجّاج، صحيح مسلم، ت/أبو قتيبة نظر محمد الفاريابـــي، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط1، الرياض 2006، ص911.

(2) حميدة صباحي، قراءة تأويلية في شعر "عثمان لوصيف" بين الهامش والمركز، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الآداب واللّغة العربية، كلية الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد8، 2012، ص294.

(3) الديوان، ص278.

(4) صغري فلاحي، وإسماعيل أشرف، مصادر حكمة الصبر عند ناصف اليازجي، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد 15، ص59.

(5) الديوان، ص165.

ليحلّ الظلام في ساحة المعركة المملوءة بأشدّ وأعنف الصراعات، التي يقودها الأبطال الشجعان شديدوا القوةِ، والجريئين على الإقدام طورا، وطورا آخر تقودها الخيول التي تُعدُّ رمزا لـــ«الإرادة والعزيمة والقوة القادرة على مواجهة الصعاب والتفوّق على النّظراء والأنداد»[1].

3.1- العدول بنقصان "يا" :

ويطالعنا في مكان آخر من مصنّفه الشعري تقنية أخرى، تكمن في حذف أداة (يا) في قوله:[بحر الطويل]

أَبَا حَسَنٍ كَمْ مِنَّةٍ لَكَ حُرّةٍ، كَما سَحَّ صوبُ العارضِ المتراكِمِ [2]

يلفت انتباهنا من الوهلة الأولى في مقدّمة صدر البيت عدول بالنقصان بحذف أداة النّداء (يا) في المنادى (أبا حسنٍ)، والأصل قوله (يا أبا حسنٍ)، وما هذا العدول إلاّ لمقصد يرمي له "ابن خفاجة"، منه الظاهري المذكور في العنصر السابق، ومنه الباطني —وهو المقصود- المتحقّق في إظهار مكانة الممدوح، المكانية والمعنوية، أمّا الأولى فيفرضها سياقه الحالي الذي يُظهر أنّ "أبا حسن" قريب للشاعر وجالس بجانبه، وأمّا الثّانية فتتجلّى في قُرب الممدوح إلى نفسه وقلبه نتيجة عظمته؛ فمن شدة كرمه وعطائه راح "ابن خفاجة" يُبرِزه في شكل صورة (سيلان الماء) المتدفّق الذي يغمر كلّ شيء، فكرمه مثل هذا الماء يغيث الناس كافة.

ويقول أيضا:[بحر المتقارب]

فَيَا شَـــمْسَ سَعد، إذا ما اعتَزى؛ وكَوكَب رجْمٍ، إذا ما اعتزَمْ [3]

وعلى الوتيرة ذاتها، نراه قد عدل من ذكر أداة النداء (يا) في الصدر إلى حذفها في العجز، والأصل الوضعيّ قوله (ويا كوكب رجم) قاصدا منه معنيين؛ معنى صريح يُراعى فيه الجانب الشّكلي من اتّزان البحر، وتجنّب التّكرار بذكر الأداة من أجل التّخفيف الذي هو من سنن العرب[4]، لأنّها ذُكِرَت في الصدر، ومعنى غير صريح يتمثّل في التعظيم من شأن الرّزايا التي تُصيب الممدوح ومعاناته منها، من ناحية، وتقريبها من ناحية ثانية؛ والتي جعلها الشاعر في شكل صورة كوكب رجم لامع يُقذف من السماء بسرعة هائلة ومذهلة ولا يمكنه أن يتراجع، شأنه في ذلك شأن الهموم التي عزمت

---

(1) كمال عصام السيوفي، الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي، ص90.

(2) الديوان، ص289.

(3) الديوان، ص267.

(4) ينظر، أبو منصور الثعالبي، فقه اللغة وسر العربية، ت/فائز محمد، وإميل يعقوب، دار الكتب العربية، ط4، بيروت، لبنان 1999، ص313.

إلاّ أن تتراشق على ممدوحه وتقذفه بنابلها الحارقة الموجعة، ولكنه رغم ذلك يُقاومها ليبقى عِزُّهُ، وتستمّر سماحته وأخلاقه.

ومن هذا، يمكن أن نلمح في بيته أيضا بروز صفتين متناقضتين؛ أوّلهما: الصّبر والسّعادة، وثانيهما: الانتقام والغضب بسبب الهموم التي مُنـــيَ بها، ليُؤكّد فكرته السابقة بقوله:[بحر المتقارب]

أَبَى طودُ عِزّك من أن يُضام، وأبْطَحُ خُلقِك من أن يُذَمّ[1]

2- العدول بنقصان كلمة:

1.2- العدول بنقصان "المبتدأ":

وفي باب "الرّثاء"، خاصة رثاء الوزير "أبي محمد بن ربيعة"، يقدّم لنا "ابن خفاجة" صورة عجيبة وغريبة؛ غرابة بروز هذه الأفكار في ذهنه، وبراعة توظيفها بما يناسب مقام عقده الفريد (القصيدة)، وتكمن هذه الصورة في عودته إلى التاريخ القديم، بل إلى القبائل العربية البائدة وهي (جرهم، وارم، وعاد) واضعا المتلقي «في مسرح الأحداث التي تحتدم أمامه [في النّص الشعري] فيعيشها بكلّ تفاصيلها ويتفاعل معها ويستلهم منها مواطن العظمة والاعتبار»[2]، حيث يقول:[بحر الكامل]

فـــي مَـــوطِنٍ نزَلتـــهُ جُرهُمُ قَبلَهُ، وتـــحوَّلتْ إرَمٌ إليـــهِ، وعـــادُ

أُمَمٌ، يَغصّ بها الفَضاءُ، طَوَتهُـــــمُ كفُّ الرَّدى طيَّ الرّداءِ، فبـــادُوا[3]

إلى قوله: [بحر الكامل]

فأَصِخْ طويلاً ! هل تَعي من مَنطِقٍ؛ وانظُر مَليًّا، هل تَرى ما شادُوا؟[4]

قام الشاعر بعرض تاريخي لحادثة قديمة، متمثلة في زوال القبائل الثلاثة وكأنها ما سادت، وقادت، وذادت، وشادت يومًا، ليحذف في هذا السياق المبتدأ عن (أَمَمٌ) ويعدل عن الأصل القياسي وهو (جرهم، وارم، وعاد أممٌ)، أو اختصارا (هم أممٌ) بناء على قرينة بإحالة قبلية، وكان هذا لدافعين ينجليان في دافعٍ ظاهري سطحي، وآخر باطني معنوي، فأمّا الأوّل فمذكور في العنصر السابق، وأما الثاني فيقوده السياق الخارجي، ويظهر من خلال تعظيم وتفخيم هذه الأمم باعتبار أنّ الحذف أبلغ وأفصح من الذّكر وهذا ما يزيد متعة القراءة، لأنّ « متذوق الأدب لا يجد متاع نفسه

---

(1) الديوان، ص 267.

(2) جلال عبد الله محمد سيف الحمادي، العدول في صيغ المشتقات في القرآن الكريم دراسة دلالية، (رسالة ماجستير)، ص114.

(3) الديوان، ص322.

(4) الديوان، ص323.

في السياق الواضح جدّا، والمكشوف إلى حدّ التعرية [...] وإنّـــما متعة نفسه حيث يتحرك حسّه وينشط»[1]، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، يقصد ضمنيا إلى مواساة نفسه بتعظيم حياة وموت الوزير من خلال مماثلته بـــهذه القبائل؛ فهي التي سادت في يوم من الأيام لكنها لم تلبث إلا واشتد عليها الحال لتهلكها يد الموت وتطويها طيّ الرداء لينقرضوا ويهلكوا حتى بادوا عن بكرة أبيهم، ووزيره الذي قضى حياة طويلة ساد فيها بملكه وأعماله، لكنّه ما لبث أن مات وفَنِـــيَ.

فكانت المقابلة بين حياة وموت صديقه، وسيادة فهلاك هذه الأمم، وكأنّ بالشاعر يقول بأنّ الموت «حتميّ وهو مصير كلّ إنسان»[2]، ويُنهي كلّ شيء.

وفي باب المديح يُظهر براعته –أيضا– الـــمُتجلّية في رحاب هذه الصفحات اللُّجينيّة، والتي تنساب عليها زخرفات كُحلية لتغري وتستثير كلّ ناظر من الوهلة الأولى، فتدخله في نشوة السُّكر والضياع في المرحلة الثانية، بما فيها من جمال ذي صبغة شاعريّة شعريّة، عاطفيّة سحريّة، ساحبة أذيال العقول والنفوس إلى مرتع أرجٍ يعبق بنفحة تصويرية مذهلة في المرحلة الأخيرة، فيقول مبرزا تعجّبه من ممدوحه، مع قطرة عدول يفطم بها قارئه باعثا رسالة من ورائها:[بحر الطويل]

لَبيبٌ، فما نَدري: أرأيًا لـــحادِثٍ يُبيِّتُ، أم سَهمًا لشاكِلةٍ يَبرِي[3]

لقد مسَّ في مقدمة هذا البيت عدول حذفي في أركان الجملة الاسمية وهو حذف مبتدأ (لبيبٌ) والأصل قوله (هو لَبيبٌ)، فتجاوزه التركيبي ينجرُّ عنه تجاوز قصدي؛ فأحدهما قصد ظاهري مذكور في العنصر السابق، إضافة إلى جعل القارئ يقع في حيرة من أمره نتيجة الفراغ الذي أحدثه الحذف وبقاء هذه الصّفة بعينها، ليُحدث تحريكا لطيفا في ذهنه وشحنا له فيتمتّع به، فمن «غير شك فإن هذا الانزياح يمتّع القارئ ويشحن ذهنه، لأنّ كل غريب يطرف النفس»[4]، وثانيهما قصد باطنـــي منه ما يكون في الإيجاز والاختصار؛ كيف لا وهو يتحدث عن اللّبيب والذكي العاقل الذي يطلب الإيجاز والتلميح، لأنّ «العرب إلى الإيجاز أميل، وعن الإكثار أبعد، ألا ترى أنها في حال إطالتها وتكريرها مؤذنة باستكراه تلك الحال وملالـــها»[5]، فباراه الشاعر في صفته هذه بواسطة مهارته

---

(1) محمد أبو موسى، خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، مكتبة وهبية، ط4، القاهرة 1996، ص153، 154.

(2) نرجس الأنصاري، وعلي رضا نظري، جمالية الصورة التشبيهية في مراثي الشريف الرضي، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، فصلية دولية محكّمة، جامعة سمنان الإيرانية بالتعاون مع جامعة تشرين السورية، العدد 15، 2013، ص15.

(3) الديوان، ص191.

(4) صالح علي سليم الشتيوي، ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب، مجلة جامعة دمشق، العدد (3– 4)، ص104.

(5) ابن جني، الخصائص، ت/ محمد علي النجار، 83/1.

الكتابيّة الإبداعية. ومنه ما يكون في إرادة تركيز اهتمامه على الخبر، كونه الأساس في الإفادة فـــ«القصد بالخبر إفادة المخاطب»[1]، إضافة إلى التعظيم والتفخيم بصفة الممدوح الحاذقة؛ لأنّه يفاجئهم بقراراته ومواقفه، فيقف الشاعر مذهولا أمام تصريحاته شاكًّا، هل يثبت على هذا الرأي أو يُغيِّر نيّته ثمّ يصنع وينحت رأيا آخر يرمي به كالسهم مريديه.

وانطلاقا من هذا، يكشف الشاعر بحذفه عن ميزتين في شخصيّة ممدوحه؛ فطورا هو لبيب ذكي يطلب الإيجاز، وطورا آخر يتلاعب بأفكار غيره ليكسر توقّعهم.

لـــم يُعرف "ابن خفاجة" في باب المدح والرثاء فحسب، بل تعدّاها إلى ألوان أخرى يزخرف بـــها لـــجِّينه زخرفة لفظية ومعنوية، منها ما تخلّل قصائده من لمسات عصا شيخ حكيم ونفحات تنمّ عن تجربة من تجاربه، أو تجربة غيره، وهذه الأخيرة تعكس «الفارق في النضج والعقل والتجربة الشعورية بين من كان ولدا ومن أمسى كبيرا في السنّ»[2]، فيُدِرُّ لآلئ متلونة حسب الموقف الـــمُدعى له، ليقول:[بحر الطويل]

إذا زَارَ خَطْبٌ حفّرتنـــي ثلاثةٌ: سنانٌ، وعضبٌ صارِمٌ، وجَوادُ[3]

يبدو لنا الشاعر الحكيم مُولعًا ومُغرمًا بالحذف في مطاوي شعره، والشاهد على ذلك عدوله بالنّقصان في ثلاثة مواضع متتالية؛ حيث حذف المبتدأ في كلّ من (سنانٌ، عضبٌ صارمٌ، جوادُ) وما دامت هي ثلاثة فالأصل قوله: (أوّلُـــها سنان، وثانِيها عضب صارم، وآخرُها جواد)، لكنه خالف هذا القياس لبُعد مقصديّ ضمني –أمّا المقصد الظاهري فهو ما ذُكِرَ في العنصر السابق– منه ما يكمن في «طلب الإيجاز والاختصار، وتحصيل المعنى الكثير في اللفظ القليل»[4] باعتبارها "حكمة"، ومنه ما يظهر في الدافع النّفسي المتجسّد في لهفته إلى إعلام القارئ دون إطالة، بأهمّية وقيمة هذه الأشياء الثلاثة، بل إنّها الأساس الذي تحفظه عندما يُباغته مكروه، أو مُصيبة، أو أمر شديد، وهي: نصل رمح، وسيف قاطعٍ حاد اللّسان، وخيل أصيل، وهذا الأخير يُثير في الفارس العربي «أمورا لعلّ أهمها: قوة هيئة الفرس واستقامتها وجمالها، وسرعة عدوه ولينها ويسرها، وقوته وثباته في المواجهة»[5]،

---

(1) السيوطي، معترك الأقران في إعجاز القرآن، ت/ أحمد شمس الدّين، 320/1.

(2) كمال عصام السيوفي، الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي، ص254.

(3) الديوان، ص65.

(4) الزّركشي، البرهان في علوم القرآن ،ت/محمد أبو فضل إبراهيم، 105/3.

(5) كمال عصام السيوفي، الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي، ص83.

فتلك الأمور الثلاثة بالنسبة له، هي الذخيرة والعتاد الذين لا خير في غيرها لـــمّا تدقّ طبول الحرب، وأكدّ ذلك بقوله:[بحر الطويل]

عشيّةَ، لا مِثلَ الجوادِ ذخيرَةٌ، ولا مِثلَ رقراقِ الحَديدِ عَتادُ[1]

ومن الحكمة إلى الوصف، هذا الغرض الذي أبدع فيه الشاعر أيّما إبداعٍ لأنه أذهل العقول، والنفوس، وأعجز الأقلام، وألـــجم الأفواه، فلم يبق لها حلّ سوى الاعتراف بسحر طربه الذي ينسجه على إيقاع الطبيعة؛ فهو المؤلف والمطرب الـــمُستند في نغمات الأحرف والكلمات على آلات الطبيعة بفصولها وخيراتها ليمزج الشاعر ما هو واقعي بما هو خيالي، فلم يترك شيئا إلا ووصفه لارتباطه بمحيطه، مصدر إلهامه فـــ «الطبيعة من أكثر الأشياء التي يرتبط الإنسان بها، فهي محيطة به في الحلّ والترحال، في البدو والحضر، فلا عزو أن تكون مصدر وحي للشاعر»[2]، ففي قوله التّالي يستوقفنا شكل وضرب آخر لحذْف المبتدأ وذكر الخبر وهو"جملة جواب الشرط"، لكنّ الشاعر لم يتوقّف عند هذا الحدّ، بل أردف ذلك بصولجان مليء بجواهر الطبيعة تصل لحدّ المبالغة الـــمُفرطة والتّصديق الجازم، لتلوين النص وقطع جريانه على قالب واحد، فقال:[بحر الطويل]

وجـــاءَ بها حمَراءَ، أمّا زُجاجُها فَمَـــاءٌ، وأمّا مِلؤُهُ فلهـــــيبُ

على لـــُجَّةٍ ترتجّ، أمّا حبَابُهـــا فنَورٌ، وأمّا موجُهـــا فكَثيـــبُ[3]

يبرز جليا في هذين البيتين الشكل العدولي بحذف المبتدأ في جواب الشرط المحقق بأداة (أمّا)، والتقدير (فهو ماء، فهو لهيب، فهو نور، فهو كثيب)، وما كلّ هذه العدولات إلاّ لمقاصد مرجوة، فمنها السطحيّة ومنها الباطنيّة، فأمّا الأولى فتتحقّق في المقصد المذكور سابقا، وأمّا الثّانية –وهي الأهم– فتكمن في تركيز الشاعر على بيان جمال الخمرة، وعِظَمِهَا في نفسه ونفس من يحتسيها، لهذا نراه يركّز على مزاياها وصفاتها مُكنيًّا لها بالحمراء، كونها من الأشياء التي يعشقها الشاعر ويتغنّـــى بها؛ فهي سائلة الجريان كالماء، ولشدة حمرتها شبّهها باللّهيب المشتعل، وفوقها تلك الفقاقيع البارزة مثل الزهور الناتجة عن سكب الخمرة الحمراء، وبالنسبة لحركتها في الكأس فهي التلّ المحدودب المتموّج.

---

(1) الديوان، ص65.

(2) سليم سعداني، الانزياح في الشعر الصوفي رائية الأمير عبد القادر نموذجا، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر 2010، (رسالة ماجستير)، ص79.

(3) الديوان، ص336.

2.2- العدول بنقصان "اسم الناسخ":

على غرار هذه الأشكال، نلمح شكلا ومظهرا آخر للعدول بالنقصان وهو حذف المبتدأ المسند للناسخ، الذي يحفل النّص الشعري بنماذج وافرة منه، تتناثر في سياقات مختلفة، ومن أشهر قصائد "ابن خفاجة " قصيدته الموسومة بـــ"مثوى الحبيب"؛ فلا بكاء أو تحسّر إلاّ ورماه وأدرجه فيها، مكونا عقدا فريدا من نوعه، لأنّ مضمونه رثاء ابن أخته "محمد" الذي مات في بلدة مغربية مسمّاة بـــ "أغمات"، إلاّ أنّ شاعرنا تلقى خبره المفزع في جزيرة الأندلس، حيث يقول في أحد أبياتها:[بحر الطويل]

ويوحشُني ناعٍ، من اللّيلِ، نـــاعبٌ، فأزجُرُ منهُ بارحًـــا لـــيس يَبرَحُ
وأستَقبِلُ الدّنيـــا بذِكـــرَى مُحَمّدٍ، فيَقبَحُ في عينيّ ما كـــان يَمْلُـــحُ[1]

حيث يـــمدّنا البيتان بنوع من العدول والمتمثل في حذف اسم الناسخين (ليس، وكان) والأصل ذكرهما، وبقرينة قبلية يكون التقدير (ليس الغضبُ يبرحُ، أو ليس الناعبُ يبرحُ)، و(كان محمدُ يملحُ)، والذي يقصد من ورائها مقاصد مباشرة تتجلّى في العنصر السابق، ومقاصد غير مباشرة تتحقّق في رغبة التعبير عن دوافع نفسيّة عاطفيّة حزينة، ومتحسّرة تـــختلج روحه ووجدانه بواسطة هذه الظاهرة –العدول- التي تُعدُّ مرآة عاكسة في بعض السياقات للاضطرابات النفسية والمفارقات الوجدانية العاطفية في صفة العمل الإبداعي فلها وظيفة نفسية[2]، فكلامه بهذا، ينمّ عن عاطفة صادقة نابّجة عن موت أحبّ الناس لديه وهو"محمّد"، لتتوالى المصائب عليه لأنّها تشتاق له فتأتيه دائما حاملة أخبار الموت وتصيح بها، ومتى؟ في الليل مصدر الهدوء والحب من جهة، والحزن والبكاء من جهة أخرى، فالطبيعة تُعدُّ «مصدرا جماليًّا للتصوير والتأمّل، إلى جعلها وسيلة يبثُّها شجونه وأجزائه وحسراته»[3].

ليحاول الشاعر ردع هذه الأحزان غاضبا وصائحا في وجهها، ووجه من يحمل له الأخبار المؤلمة لعلّها تذهب، ولكن وا أسفاه فهي ليست بارحة ولا مغادرة هذا المكان، وهذا الجسد، وهذا العقل، وهذا القلب الحزين، فلم يبق على الشاعر غير اللقاء والترحيب بالنهار والحياة الحاضرة والعالم

---

(1) الديوان، ص316.

(2) ينظر، حلال عبد الله محمد سيف الحمادي، العدول في صيغ المشتقات في القرآن الكريم دراسة دلالية، (رسالة ماجستير)، ص62.

(3) راشد عيسى، ونضال الشمالي، خطاب الموت في شعر ابن خفاجة الأندلسي – قصيدة الجبل أنموذجا، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، العدد 8، ص1985.

بآهات وأنّة، تارة، وذِكْرَى "ابن أخته" بِذِكْرِي مناقبه تارة أخرى، فيَسْوَدّ في عينيه كل ما كان مصدر البهجة، وحسن المنظر، والفرح.

وبهذا لعب الجانب العاطفي لعبته في هذه القصيدة لاسيما هذين البيتين، لكن شاعرنا في أثناء سكبه لمشاعره وأساه لم ينس متلقيه الذي حاول جذبه وإعلامه مباشرة بالخبر الذي يزعجه؛ وهو عدم بروح الغضب نفسه، وعدم ذهاب ملاحة وحسن "محمّد" والتي ولّت وولّــى معها طعم الحياة بفقده؛ فذكريات "محمّد" أفقدت الحياة بريقها وقبّحت في عينيه ملاحتها.

3.2- العدول بنقصان "الخبر":

من مكونات الجملة الاسمية النّواة "المبتدأ والخبر"، ومثلما يُحذف المبتدأ بدليل وقرينة، يُحذف الخبر بدليل وقرينة أيضا، ولكن نسبة حذف الخبر قليلة بالمقارنة مع حذف المبتدأ؛ لأن الديوان، وقصائده، وأبياته تكشف عن ألوان من المعلومات، والأخبار، والصّفات، إلاّ أننا وجدنا بعضا منه على نحو قوله في الغزل، والهوى، والحبّ:[بحر الطويل]

كتبتُ، وقلبي، في يدَيكَ، أسيرُ يُقيمُ، كما شاءَ الهَوى، ويَسيرُ
وفي كلّ حينٍ، من هَواك وأدمُعي، بكــلّ مكانٍ، روضَةٌ وغَديرُ[1]

يُطالعنا في عجز البيت الثاني عدول تركيبي حذفي للخبر (روضة وغدير) بقرينة لفظية قبلية (هواك، أدمعي)، والأصل قوله (للحبِّ روضةٌ، وللدموعِ غديرٌ)، مثله في هذا التصوير مثل أمير إشبيلية "**المعتمد بن عبّاد**" (ت488هــ) الذي قال في ديوانه : [بحر الطويل]

فَيَا لَيْتَ شعرِي هَلْ أَبِيتَنَّ لَيْلة أَمَامِي وَخَلْفي رَوْضَةٌ وَغَــدِيرُ[2]

حيث حذف "ابن خفاجة" الخبر ليقصد من ورائه مقصدا ظاهريا وآخر باطنيا؛ فأمّا الأوّل فيُراعى فيه الميزان الشّعري، والتّخفيف في التركيب، وأمّا الثّاني فيَبْغِي منه الشاعر تحقيق الإبهام وشغل ذهن قارئه بهذا المحذوف، ويدعه يصل إلى المشبه بالروضة والمشبه بالغدير، فعمل الشاعر على نوع من استفزاز لفكره –القارئ– باعتبار أنّ الحذف أبلغ من الذكر، وهذا ما أشار إليه "**عبد القاهر الجرجاني**" بقوله: «فقد أراك في هذا كلّه أنّ الخبر محذوف، وقد ترى حسن الكلام وصحته مع حذفه وترك النطق به»[3]، ولكن لا حذف من دون قرينة؛ فالشاعر يوقع قارئه في ورطة ثم ينقذه منها، فلا

---

(1) الديوان، ص363.

(2) المعتمد بن عبّاد، الديوان، ت/ حامد عبد المجيد، وأحمد أحمد بدوي وآخرون، ص99.

(3) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ت/ السيّد محمد رشيد رضا، ومحمد عبده، وآخرون، ص213.

يحذف خبرا دون أمارات تهديه إلى المقصد فبعد تـــمعّنه قليلا يدرك المحذوف، ويساعده في ذلك سياق القصيدة التي تتحدث عن الحب والهوى هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية يقصد الشاعر إلى التهويل والإجلال من قيمة حبّه ودموعه بحذفها وذكر ما يبرز هول معاناته؛ فقلب الشاعر مسجون وباق في يدي محبوبته، حتى أن حبه ودموعه أصبحت تُرافقه في كل وقت وحين، مثلما يملآن كلّ مكان في مساحة الروضة وجدول الماء؛ فطورا حبّا عظيما يُضاهي شساعة الرّوضة والحديقة المزهرة، وطورا آخر دموعا هائلة جارفة تماثل انسياب نهرٍ جارٍ.

إضافة لذلك، إنّ إدراك القارئ لمحذوفات الشاعر (الحبّ والدموع) بعد طول تأمل يجعلها تثبت في فؤاده، وتخلد في ذهنه، وتعظم في عينه معاناة الشاعر التي جعلته يمسك حتى عن ذكرها، ليُجسّد لنا "ابن خفاجة" تلك اللّوحة الطبيعيّة «بتجسيدا حيًّا نبّاضًا بانفعالية صادقة بيّنة وإبلاغية فنيّة بالغة»[1]، فللّه درُّه ما أبدعها من صورة مُشَبَعَةٍ مُشْبِعَة.

وفي سياقنا هذا، نرصد مظهرا حذفيا للخبر، وهو وروده بشكل متعدد أثناء وصفه لجزيرته التي أُعجب بها أيّما إعجاب، فلا يجد مثلها كيفما اتجه وأينما اغترب، فهي مرتع العشّاق، ومحبي الطبيعة، ومُلهمي الأشعار، وهي أيضا « موطن انبساط وارتخاء على الدوام، يرتوي من مياهه العطشان، ويجد الآوي فيه المأمن والراحة، فيه مياه وفيرة، وفـــــيء ظليل»[2]، فيقول في هذا البيت المشهور:[بحر البسيط]

يا أهل أندَلُسٍ ! للهِ دَرُّكُمُ؛ ماءٌ وظلٌّ وأنهارٌ وأشجارُ[3]

يُمكن أن نتصور وقوف الشاعر على تلّةٍ، أو بقاءه مع نفسه، يقول هذه الأبيات فأثناء ذلك عدل عن الأصل بحذف الخبر المقدّر بـــ (فيها ماءٌ، وفيها ظلٌّ، وفيها أنهارٌ، وفيها أشجارٌ)، كون الموقف يدعو لذلك، فقصد من خلال عدوله هذا –إضافة للمقصد الظاهري المذكور سالفا– الإفصاح عن دوافعه الذاتيّة والنفسيّة الظاهرة في التعجّب بجمال بلاده، ولهفته إلى ذكر الصفات التي تختلج عاطفته وإحساسه، وتغمر فكره وقلمه؛ حيث راح ينادي من بعيد أهل الأندلس وسكانها بأداة (يا) التي تـــحمل آهات قلبه الصادق دالا بها «على أنّ المنادى عظيم القدر رفيع الشأن»[4]، مُظهرا

---

(1) كمال عصام السيوفي، الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي، ص70.

(2) عيسى فارس، وطلال علي ديوب، الحنين في شعر الملوك والقادة والوزراء في الأندلس، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد 14، ص127.

(3) ابن خفاجة، الديوان، ت/ يوسف شكري فرحات، ص94.

(4) السيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ت/ يوسف الصميلي، ص89.

بواسطتها تعجّبه من المنظر الـــمُبهر الذي خصّهم الله به؛ فرأى بياض وزرقة المياه، ونسيم الهواء العليل تحت الظلال، وجريان الأنهار المنسابة، وكثافة الأشجار الـــمُخضرّة.

والملاحظ هنا، أنّ الشاعر من شدّة إعجابه ذكر التفاصيل الدقيقة للمنظر وكأنّه عدسة تلتقط الصور، وكان بإمكانه الاكتفاء إمّا بالماء أو بالنهر لتقاربهما، فلا نهر من دون ماء، وأيضا باستطاعته الاقتصار على الظلّ أو الأشجار لاقترانهما، فلا شجر من غير ظلّ، ولكن هناك دافعا نفسيا يسوقه لذكرهما ربما يعود لإعلام قارئه بهذه التفاصيل وإبهاره معه، كون هذا الجمال الطبيعي دفع الشاعر لـــ «يرتعش بموسيقى الحياة، ويأتلق بسحر جرس نشاطها الـــمُبلغ الحكيم»[1].

لقد لعب "ابن خفاجة" دورا مهما في هذا الوصف، لأنّ الفنان الأصيل ينبعث من «كيان الإنسان الأثيل فينفعل بواقع بيئته حسنا وقبحا، فرحا وبؤسا فيقول ويرسم وينظم»[2]، حيث راح الشاعر يتفاخر ويتباهي بما يملكون في الأندلس؛ من مناظر طبيعيّة، ونوادي طربيّة، وحسناوات طريّة، وحمرة طُهريّة، وأن الله قد فضّلهم على غيرهم، مُظهرا ذلك بنوع من المبالغة التي تعجز العقول، وتفطم القلوب مِن روتين هادئ لا يُؤثّر، إلى حركة تُناغي خوالج السامع وتُدغدغ طبلة الأذن، وكلها مدعاة للقارئ لزيارة هذه الجنة الدنيوية.

4.2- العدول بنقصان "الفعل":

لقد احتوت هذه الصفحات اللُّجينيَّة العتيقة ذات المضامين النفيسة المطربة، والتي كانت خلاصة شاعرنا الأندلسي "ابن خفاجة"، عدّة مظاهر عدولية، فبعدما حذف مكونات الجملة الاسمية نراه حذف مكونات الجملة الفعلية، وهذا ما نلاحظه في أحد الوقائع التاريخية التي حدثت في الأندلس، وهي معركة وقعت مع أمير الفرنجة "**ابن رذمير**" –ويسمى بالاسبانية "**تيودوميرو**"(Teodumiro) – الذي كان يعيش حالة خوف، وجزع، ويترقب حلول المصيبة عليه، وهي انهزامه المخزي، حيث يصرّح "ابن خفاجة":[بحر المتقارب]

فقُل لابنِ رُذميرَ مَهلاً يَسيرًا، يُقيمُ صَفاكَ الأميرُ الأجَلّ[3]

على غرار العدولات السابقة نرى شكلا آخر يكمن في حذف فعل (مهلا)، وأصل القاعدة ذكر المفعول المطلق وعامله لكن يظهر هنا عدول عن هذه القاعدة بحذف "عامله" فعل الأمر،

---

(1) كمال عصام السيوفي، الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي، ص303.

(2) نفسه، ص101.

(3) الديوان، ص257.

والأصل قوله (تـــمهّلْ مهلاً يسيرا)، فنتيجة خضوعِ تغيّر في بنيتها الأصلية القاعدية ترتّب عليها حدوث تحوّل في بنيتها الدلالية المقصدية، منها الظاهرية ومنها الباطنية، فأمّا الأولى فتتحقّق في الجمال الشّكلي الذي يُراعى فيه تخفيف النّطق طورا، وتوازن "بحر المتقارب" طورا آخر، وأمّا الثّانية فتكمن في تركيز اهتمامه على بيان حالة "ابن رذمير"؛ حيث كان يعيش في حالة سرعة، وخوف، وانزعاج، وتعسّر لذهاب مكانه ومنصبه وزوال عرشه، فطمأنه الشاعر بأنْ لا يتعجّل ويرأف بنفسه ويسهّل عليها فمكانه وعرشه زائل لا محالة.

وبنوع من التهديد، يتوعد –الشاعر– "ابن رذمير" بسحق ملكه وما ذلك إلا مسألة وقت هو له من المنتظرين وأنّه سيقيم فيه أمير نقيّ وعظيم، ويمكن أن نلمح هنا، تناصا قرآنيا في قوله تعالى: ﴿فَمَهِّلِ ٱلْكَٰفِرِينَ أَمْهِلْهُمْ رُوَيْداً ﴿١٧﴾﴾ [الطّارق/17] هذا من جهة، ومن جهة أخرى قصد ضمنيا التحقير والسّخرية من شأن "ابن رذمير" بإعلام القارئ بنوع الهزيمة التي مُنـــيَ بها، فهي هزيمة تملؤها الإهانة والذلّ تارة، والخوف والارتباك من حلول المصيبة تارة ثانية.

نال العدول بأشكاله مكانة في الديوان منها، توالي حذف الفعل شأنه في ذلك شأن المبتدأ والخبر، وكل هذا في حضن صورة تعكس لنا جمال ممدوح الشاعر فتفتح الآذان للاستمتاع، وتستهدي الأنفس للانتعاش، ليقول في قصيدة "المهفهف الفضاح":[بحر المجزوء الكامل]

فَضَحَ الغَزَالةَ، والغَمامَةَ، والحَمامَةَ، والقَمَرْ[1]

إنّ العدول بالنقصان يتجسّد هنا، في حذف الفعل المسند لهذه المظاهر الطبيعية التي خلقها الله تعالى، فالأصل قوله (وفضحَ الغمامةَ، وفضحَ الحمامةَ، وفضحَ القمر)، لكن ما من عدول مقصود وجائز إلاّ وله مقصد من ورائه، وهذا ما يُبهرنا به "ابن خفاجة" الذي يرمي إلى غرض ظاهري سطحي مذكور سلفا، وآخر باطني ضمني يتحقّق في تركيز الاهتمام على مجموعة من التشبيهات التي قرنها بالممدوح بُغية تعظيمه؛ حيث أراد الشاعر أن يُظهر للقارئ أنّ هذه الصفات الجمالية لا تقتصر على المرأة فقط، بل تتجاوزها إلى الرجل خاصة السّاقي، وما يتحقّق هذا إلاّ بقدرته الجمالية التصويرية الإبداعية، لهذا طغت على نفس الشاعر اللّهفة لإعلام القارئ بهذه الصفات، والطريقة الوحيدة للوصول لها هو الاختصار والإيجاز «والحاذف مريد للاختصار»[2]، فالغزالة، والغمامة،

---

[1] الديوان، ص353.

[2] ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ت/محمد محي الدين عبد الحميد، 698/2.

والحمامة، والقمر هي عبارة عن بصمات سحرية أضفاها الشاعر على المهفهف ذي البطن الضامر والقوام الرشيق؛ حيث راح جماله يتساقط ويبرز على دُفعات ودفقات؛ فقوامه وجمال عينيه ينافس بهما الغزالة، وما إن مشى إلاّ أبهر الناظر ففضح الغمامة، أمّا عذوبة صوته فهي تهزم الحمامة، في حين كان لجمال طلعته يد في إقالة القمر.

وعليه، يُظهر لنا "ابن خفاجة" مدى حبّ سكان الأندلس للجمال وافتتانهم به فأينما رهف قلبهم لذرة حسن ووسامة في عين، أو أنف، أو فم، وحتى الشفة، والأسنان، والصوت تنطلق الكلمات كالسيل الجارف لتعبّر عن رأيهم في شكل صورة طبيعية أخّاذة، وما كلّ ذلك إلاّ نتيجة واقعهم الـــمعيش؛ فالأندلس –حسبه– جميلة خضراء ساحرة ليس مثلها بلد،كيفما اتجهوا، وأينما اغتربوا، وحيثما حلّوا.

3– العدول بنقصان جملة:

1.3– العدول بنقصان "شبه الجملة":

ومن مظاهر العدول التركيبي الحذفي، حذف "شبه الجملة" باعتبارها متمّما للمعنى، وفضلة يمكن حذفها، وهذا ما أدرجه شاعرنا "ابن خفاجة" في سياق وصفه لكيفية ارتياعه حمّارة في شتاء بارد تتساقط فيه الثّلوج، فمن خلال قصيدة "برقع الثلج" نراه يبرز لقارئه ميزة طبيعية في الأندلس؛ فبالإضافة إلى احتوائها على أنواع الورود، وأجمل الليالي، وفضة المياه، وأشهى صباح، تحوي أيضا على كفن يطويها منسوجًا من الثّلج، ففي إحدى زوايا هذه الجنة الباردة توجد حمارة دافئة بها جارية ترحب بضيوفها، فيقول:[بحر المتقارب]

وحيّيتُ جانبَها طارِقًا، فقالَتْ تُـــجيبُ: ألا مَرحَبَا[1]

ففي هذا الحوار يُدرج شاعرنا عدولا في عجزه، بل في جملة مقولة القول، والأصل قوله (ألا مرحبا بك، أو بالطارق، أو بابن إسحاق أي "ابن خفاجة") قاصدا من وراء حذفه "شبه الجملة" إضافة مقصد ظاهري يُراعى فيه تخفيف التركيب، ومقصدا ضمنيا يكمن في استفزاز وإثارة فكر القارئ بالإيجاز والاختصار الذي هو «جلّ مقصود العرب وعليه مبنى أكثر كلامهم»[2]؛ لأنّ حذف شبه الجملة صفة للحاذق هذا من جهة، ومن جهة أخرى يقصد إلى التفخيم والتعظيم من شأن المحذوف؛ فقد يكون بالنسبة للجارية مهما، لذا لم يذكر لا صفةً ولا اسماً معيناً لهذا الزّائر ليلا، الذي

---

(1) الديوان، ص39.

(2) السيوطي، الأشباه والنظائر في النحو، 35/1.

قد يكون هو في حدّ ذاته، فحينما اقترب من الخمارة ووصل إلى جانبها أجابته بأسلوب فيه مزيج من الرفق، واللين، والطلب للدخول فبحضوره وَسَعَ المكان وارتحب.

فلو ركزنا قليلا لأدركنا أن هذه الجارية أو المرأة كانت تنتظره؛ فلم يطرق الباب، بمجرّد أن اقترب منها رحّبت به وقدمت له الخمرة الحمراء التي يحبها، وبذلك، فقد راوغ "ابن خفاجة" القارئ وظلّله بهذا الحدث اللّيليّ، ويؤكد ذلك في قوله: [بحر المتقارب]

فجاءَتْ بـــحمراءَ وَقَّادَةٍ، تَلَهّبُ في كاسِها كوكَبَا[1]

2.3- العدول بنقصان "الجملة الفعلية":

استمر "ابن خفاجة الأندلسي" في استعراض ما لديه من قوّة عدولية تجاوزية تركيبية لاسيما بالنقصان، لكونه شاعرا فذّا من أفذاذ عصره المجيدين، فقد انصبّت جهوده على كسر النّسق اللغوي المألوف معتمدا في ذلك على مادته البنيوية، وفكره الخيالي، وإحساسه المشعّ برقّة وجمال الأندلس، فيقول في وصفه لفرس كريم وأصيل:[بحر الطويل]

خَفِيفًا، و لم يَحلُم بسَوطٍ، كأنّما يَفُوتُ عَدُوًّا، أو يَؤمّ حَبِيبًا[2]

حيث تبدّى العدول عن الأصل في ذكر الحال (خفيفا) مع حذف الجملة الفعلية (يجري الفرسُ) والأصل قوله (يجري الفرس خفيفا)، وقد أتيح للشاعر من خلال تجاوزه؛ أوّلا إبراز قصده المباشر المتمثّل في مراعاة الوزن فلو ذكر المحذوف لاختلّ الوزن هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يكتسب الأسلوب بالصّمت عن المحذوف روعة بلاغية، وزيادة رونقية، وصيانة من الثقل والترهل، فمن فائدة الحذف «تكثيف الدلالة في القليل من الألفاظ من ناحية، وتجنب التكرار أو الاستطالة التي تؤدي إلى ترهل العبارة وضعفها من ناحية ثانية»[3]، وثانيا استجلاء قصده غير المباشر وهو بيان قيمة وأهمّيّة المحذوف (الفرس) عنده وعند الأندلسيين كونه رمزا من رموز الجمال، من خلال تركيز اهتمامه على حاله التي يُريد إظهارها للقارئ، وهذا الأخير يقع بدوره في لعبة الاستدلال وفكّ الرّموز، حيث «تشكّل عملية الانزياح أهمية في النص، إذ تمارس سلطة على المتلقي، لتأويل الشعر وكشفه»[4]؛ لذا ركز الشاعر على صفة معيّنة، ثمّ يدع خيال المتلقي يفكّر، ويستدل، ويكمل الفراغ في البنية شكلا

---

(1) الديوان، ص40.

(2) الديوان، ص32.

(3) محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، ص232.

(4) صالح علي سليم الشتيوي، ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب، مجلة جامعة دمشق، العدد (3- 4)، ص96.

ومعنى؛ فذلك الشيء قليل الثقل و«الضخم، اللين، السريع الخفيف شعر الجسم والحركة، الممتد القوام ما إن يوازي بسرعته وقوته الوحوش»[1] ينتصر عليهم، لم يعرف قطّ ما هو الحبل أو السوط الذي تضرب به الدواب وهذا يعود لطواعيته.

علاوة على ذلك، اتّصف بالخفّة التي قابلها الشاعر بشخص في سباق مع عدوه، يسعى إلى استباقه وفواته، أو بشخص من شدة لهفته على حبيبته يجري قاصدا لها، فالقارئ يمكنه الاحتكام لشيئين ليعرف المحذوف: الخفة التي توحي بالجري، والسوط الذي يدل على الحصان أو الجواد، وبهذا يكون المحذوف بعد نقاش داخلي في ذهن القارئ (يجري الفرس خفيفا).

وفي مجال الحبّ والفراق نلمس أنّ الشاعر قد أوجد لهما مكانا في رحم هذا الديوان ذي العقد الدرريّة، ففي مقام الفراق بعد الوصال، بيّن الشاعر كيفية التقاء العشاق، وحال الفراق بينهم، حيث «يعتلج في نفس كلّ منهما من دواعي الشوق، والصبابة، والحزن، والترقب، والانتظار وما يستتبع ذلك من أمان بتحقق الوعد، أو خوف الفراق»[2]، فيقول:[بحر الكامل]

ضَمًّا ولَثمًا واستطابَةَ نفحَةٍ، وخُفُوقَ أحشاءٍ وفَيضَ مَآقِ[3]

يتخطّى الشاعر اللغة العاديّة إلى اللغة الشعريّة العدوليّة الانحرافيّة التركيبيّة في صدر البيت بحذفه عامل المفعول المطلق والمتمثل في الجملة الفعلية (ضممته ضمًّا، ولثمته لثمًا) المتكونة من الفعل (ضمّ، ولثم)، والفاعل (تاء المتكلم)، والمضاف إليه (الهاء)، لغرض تلميحيّ غير مباشر يقصد إليه –بعد تجاوزه الغرض المباشر في العنصر السابق– من عدوله عن الأصل وهو لهفته في نقل وتأكيد شعوره الذي وصل إلى أوجّ قوّته، فلم يكفه الوقت لذكر المحذوف، وقد جسّد كلّ ذلك في شعره حتى يُؤثر في متلقيه بجعله يتصوَّر حالتهما أثناء لقاء أنفاس الأحبة والعشاق؛ حيث راح الشاعر يُظهر فعل الضمّ والعناق مع حبيبته، وجذبها لتقبيلها وأثناء ذلك شعر بالارتياح واللذة للرائحة الطيبة في الـــمُعانَق، وليس هذا فحسب، بل كان جوف البطن والأحشاء يضطربان ويتحركان نتيجة الشهوة والمتعة «وينتهي اليوم السعيد، فإذا النشوة قد تخلّلت النّفوس وتمشّت في ذات الشاعر فأرخت مفاصله

---

(1) كمال عصام السيوفي، الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي، ص83.

(2) نفسه، ص268.

(3) الديوان، ص430.

وانساب الارتياح في أعصابه فأراحها وخدَّرها»[1]، لكن كلّ هذا الوَصْل يعقبه فراق لتشتدَّ العين بالبكاء الكثير إلى أن تفيض وتسيل جارحة الخد.

فكل هذه الوصلات الشهوانية، والحرارية، والحماسية السريعة جعلت الشاعر يحذف الجملة الفعلية ويركز على المفعول المطلق (ضمًّا ولثمًّا) لزيادة تأكيدها، فالزمن يتقاصر عليه عند ذكر الجملة.

ثانيًا: العدول بالتّرتيب (التّقديم والتّأخير):

تحوي اللّغة على فروع قواعدية تبناها ونحاها علماء العربية في صميم كتبهم غزيرة المعرفة، فتدارسوا العدول بالترتيب (التقديـــم والتأخير)، الذي يعدّ من المباحث الـــمهمّة التي حظيت بعناية كبيرة من قبل النّحاة والبلاغيين القدماء[2].

فإذا جئنا للصّنف الأوّل من العلماء سنجد على رأسهم **"سيبويه"** (ت180هـــ) الذي لم يذكر تعريفا مـــحدّدا أو صريحا للتقديم والتأخير، بل كان يورد أمثلة، حيث يقول في صدد تحديد أهميته ودوره في الـــمعنى: «والتقديـــم والتأخير فيما يكون ظرفا أو يكون اسما في العناية والاهتمام [...] فمن ذلك قوله عزّ وجل: ﴿وَلَمْ يَكُن لَّهُۥ كُفُوًا أَحَدٌۢ ۝٤﴾ [الإخلاص/4] وأهل الجفاء من العرب يقولون "ولم يكن كفؤا له أحد" وكأنهم أخروها حيث كانت غير مستقرة»[3].

أما **"ابن السرّاج"** (ت316هـــ) فيقول في باب (التقديم والتأخير): «الأشياء التي لا يجوز تقديمها ثلاثة عشر، وأما ما يجوز تقديمه فكل ما عمل فيه فعلٌ متصرّف أو كان خبرا لمبتدأ سوى ما استثنيناه، فالثلاثة عشر التي لا يجوز تقديمها: الصلة على الموصول، والمضمر على الظاهر في اللفظ والمعنى»[4].

في حين ذهب الصّنف الثّاني، وهم البلاغيون، لمذهب بيّنه **"عبد القاهر الجرجاني"** (ت471هـــ)، الذي أبدع في وصف هذا الباب، واستجلاء قيمته البلاغية، والكشف عن أسراره

---

(1) كمال عصام السيوفي، الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي، ص52.

(2) ينظر، فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص203.

(3) سيبويه، الكتاب، ت/ عبد السلام هارون، 56/1.

(4) ابن سراج، الأصول في النحو، ت/عبد الحسن الفتلي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، بيروت 1996، 222/2. والسيوطي، الأشباه والنظائر في النحو، ت/ عبد العال سالم مكرم، دار الكتب العلمية، عالم الكتب (نشر، توزيع، طباعة)، ط3، بيروت، لبنان 2003، 169/1، 170.

الجمالية بالنسبة للمتكلم والـــمستمع، فقال: «هو باب كثير الفوائد جمُّ المحاسن، واسع التصرُّف، بعيد الغاية لا يزال يفترُّ لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى أن راقك ولطف عندك، أن قدم فيه شيء وحوّل اللّفظ عن مكان إلى مكان»[1]، ومثلُه في ذلك **"الزّركشي"** (ت794هـــ)[2].

وقد ذكر **"تـــمام حسّان"** هذه القضية في كتابه النّحوي قائلا: «الأصل في المبتدأ والخبر تقديـــم المبتدأ وتأخير الخبر ولكن هذه الرتبة غير محفوظة إذ قد تـــخضع للاعتبارات السياقية والأسلوبية كما قد تـــخضع بـــجواب عكسها أو وجوبـــها»[3]، وفي موضع آخر قسّم الرتبة النّحوية إلى نوعين: (محفوظة وغير محفوظة)[4].

وكذلك نرى **"محمود عكاشة"** يُعرّفه بقوله: «الأصل في الجملة الترتيب على النمط المعهود من قواعد النّحو، وقد يُقدَّم الـــمُؤَخَّر ويُؤَخَّر الـــمُقَدَّم لغرض بلاغي أو لغرض يتعلق بالمعنى على ألا يخل ذلك بالمعنى ولا يخالف قواعد اللغة وأن يؤمن اللبس»[5]، وفي وجهة نظر الأسلوبيين، فَهُم يعتبرون هذا العدول العارضي تحقيقا للانحراف والانزياح[6]، كون الأسلوب هو انزياح بالنسبة إلى "قاعدة"، والقاعدة تشكّل سطحا محايدا، والعدول انتهاك مؤثّر لهذا السطح الذي يخرج عن المعتاد والمألوف[7].

وعليه، يمكن أن نقول إنّ **"العدول بالترتيب"** هو تحقيق للخروج عن الأصل المألوف بنظام محدّد، إلى الفرع المتمثّل في كسر النّسق الترتيبـــي المتعارف عليه؛ بتقديم الخبر، أو الحال، أو المفعول به وغيرها من الأركان البارحة مكانها لتحتّل مكان غيرها، مُفرزة مقصدا ضمنيا يسعى له المبدع والذي يستجليه القارئ بالاعتماد على حصيلته المعرفيّة القاعديّة، والسّياقية، وبالتالي كانت لعناية

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ت/ السيّد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان 1981، ص83.

(2) ينظر، الزّركشي، البرهان في علوم القرآن، ت/محمد أبو فضل إبراهيم، 233/3.

(3) تمام حسان، الخلاصة النحوية، عالم الكتب نشر، توزيع، طباعة، ط1، 2000، ص109.

(4) تمام حسان، البيان في روائع القرآن، ص91.

(5) محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، ص145.

(6) ينظر، مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر 2005، ص211.

(7) Marie-Thérese Ambassa Betoko, Le Théâtre Populaire Francophone Au Cameroun (1970-2003), Langage - Société –Imaginaire, p 130.

الدرس اللغوي الحديث والمعاصر بـــهذا العدول أهمية وأثر كبيران يكمنان في تحقيق جانبين أساسيين يشملان اللغة والمتلقي هما: توليد جمل جديدة، وتحقيق معنى جديد[1].

إنّ النّاظر في الكتب التراثية، النحوية منها والبلاغية سيُدرك أنّ للتقديـــم والتأخير ضربين أساسيين تمنهجا نتيجة لتوجه كلّ عالم، ومن أشهرها ما جزّأه "**ابن جني**"(ت392هـــ)، فأمّا الأول فهو "ما يقبله القياس"، نحو: تقديم المفعول على الفاعل، وعلى الفعل الناصبة في قوله: "ضرب زيد عمرو"، و"زيدا ضرب عمرو"[2]، أمّا الثاني فيظهر في "ما يسهّله الاضطرار" الذي يجوز فيه تقديم خبر المبتدأ على المبتدأ، نحو: "قائم أخوك"، و"في الدار صاحبك"[3].

في حين نجد "**عبد القاهر الجرجاني**" قد اشتهر في كتابه "دلائل الإعجاز" بضربيه التاليين: أحدهما يكون "التقديم فيه على نية التأخير"[4]؛ وهو الذي يقدم فيه المتأخر ويبقى على حكمه الذي كان عليه قبلُ[5]، كما في قولك "منطلق زيدٌ" و"ضرب عمرا زيد"[6]، فلم ينصرف المتقدم عن بابه ولم يحول عن أصله –الخبر المقدم احتفظ بخبريـــته– واحتفظت الجملة بأصلها[7]، والآخر يكون "التقديم فيه ليس على نية التأخير"[8]؛ في هذا النوع ينتقل حكم المقدم إلى غير حكمه ويجعله في باب غير بابه فيختلف بذلك إعرابه[9]، مثل تقديم الخبر المعرفة على المبتدأ المعرفة، نحو "زيدٌ المنطلق" فإذا ما وقع التقديم تقول: "المنطلق زيدٌ"، هنا خرج المقدّم (المنطلق) عن بابه فصار "مبتدأ"، بعد أن كان في الجملة الأولى خبرا للمبتدأ (زيد)، كما خرج المؤخر عن بابه أيضا فصار (زيد) خبرا بعد أن كان في

---

(1) ينظر، شكري محمد عبد الله، دلالة الجملة الاسمية في القرآن الكريم، دار دجلة ناشرون وموزعون، ط1، الإربد، عمان 2009، ص227، 229.

(2) ينظر، ابن جني، الخصائص، ت/ محمد علي النجار، 382/2.

(3) نفسه، 382/2، 383.

(4) ينظر، عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ت/ السيّد محمد رشيد رضا، ص83.

(5) ينظر، مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، ص79.

(6) ينظر، عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ت/ السيّد محمد رشيد رضا، ص83.

(7) ينظر، أمل منسي عائض الخديدي، عوارض التركيب في شعر عبد الله بن قيس الرقيات (دراسة نحوية)، قسم الدراسات العليا العربية فرع اللغة والنحو والصرف، جامعة أم القرى، مكة المكرمة 1468 /1469هـــ، (رسالة ماجستير)، ص 102، 103. ومي إليان الأحمر، التقديم والتأخير في النحو والبلاغة، كلية الآداب والعلوم، الجامعة الأمريكية، بيروت 2001، (رسالة ماجستير)، ص66. وفتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص302.

(8) ينظر، عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ت/ السيّد محمد رشيد رضا، ص83.

(9) ينظر، مي إليان الأحمر، التقديم والتأخير في النحو والبلاغة، (رسالة ماجستير)، ص66.

الجملة الأولى مبتدأ[1]، وهناك تقسيمات أخرى، نحو: "**ابن الأثير**"(ت637هـ)[2]، و"**الزّركشي**"(ت794هـ)[3]، و"**السّيوطي**"(ت911هـ)[4] حسب الموقف والسّياق.

وبذلك، فَجَعْلُ علماء النّحو الرتبة محفوظة وغير محفوظة يُسهّل عملية العدول، والتحويل، والتغيير وهذا لا يرد اعتباطا، وإنما يكون عملا مقصودا يقتضيه غرضٌ بلاغي أو داعٍ من دواعيه[5]، يَــخُصُّ المخاطب والسياق الكلامي الذي يرد فيه التركيب[6] باعتبار أنّ للسياق أهميةً بالغةً في التحكّم في عملية التقديم والتأخير، وهذا ما بيّنه "السيوطي" في وجه (تقديم بعض ألفاظه وتأخيرها في مواضع) فقال: «إما لكون السياق في كلّ موضع يقتضي ما وقع [...] وإما لقصد البداءة والختم به للاعتناء بشأنه [...] وإمّا لقصد التّفنّن في الفصاحة وإخراج الكلام على عدّة أساليب»[7]، وقد تتجمّع عدّة دوافع من أجل إخراج الأسلوب على الترتيب الذي أراده صاحبه[8].

وعليه، كان للعدول بالتّرتيب (التّقديم والتأخير) وما ينتج عنه من مقاصد ظاهرية سطحيّة، ومقاصد باطنيّة تضمينيّة –وهي الأهم– سيطرة على قصائد الشاعر "**ابن خفاجة الأندلسي**" بخروجها النمطي سواء في الجملة الاسمية أم الفعلية، وباستعماله هذه التقنية فقد عدل بــها عن «النظام النمطي الذي تأسست عليه الجملة في (بنيتها العميقة)، كما سماها (تشومسكي)، وجعل في البنية السطحية نظاما جديدا، ولذلك تحققت انزياحات على مستوى التركيب، بحركة التقديم والتأخير، ومسّت هذه العملية الجملة بنوعيها الاسمية والفعلية»[9]، ليبعث قارئه في دينامية لا تتوقف من المعاني، والعثرات اللاّفتة للنظر، والتي حظيت بقسط وافر من اهتمامه –ابن خفاجة– ومن أشكال وصور هذا النوع من العدول: تقديم الخبر، والحال، والمفعول به، وجملة جواب الشّرط، والمنادى وغيرها من الصور التي سيُعرض لها.

---

(1) ينظر، أمل منسي عائض الخديدي، عوارض التركيب في شعر عبد الله بن قيس الرقيات (دراسة نحوية)، (رسالة ماجستير)، ص103.

(2) ينظر، ابن الأثير، المثل السائر، ت/أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، 210/2 ،225.

(3) ينظر، الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ت/محمد أبو الفضل إبراهيم، 251/3، 285.

(4) ينظر، السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ت/ فواز أحمد زمرلي، ص502، 505.

(5) ينظر، عبد العزيز عتيق، علم المعاني في البلاغة العربية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان 1985، ص136.

(6) ينظر، رابح بومعزة، التحويل في النحو العربي مفهومه–أنواعه–صوره–البنية العميقة للصيغ والتراكيب المحولة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، الإربد الأردن، (د،ت)، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن 2008، ص73.

(7) السيوطي، معترك الأقران في إعجاز القرآن، ت/ أحمد شمس الدّين، 128/1. وابن خلدون، المقدمة، ص570.

(8) ينظر، منير محمد المسيري، دلالات التقديم والتأخير في القرآن الكريم (دراسة تحليلية)، مكتبة وهبة، ط1، القاهرة 2005، ص49.

(9) سليم سعداني، الانزياح في الشعر الصوفي رائية الأمير عبد القادر نموذجا، (رسالة ماجستير)، ص84.

1- العدول بتقديم "الخبر":

ففي وصفه للكأس والخمرة التي كنّى لها بالصُفرة، نراه يُظهر كل طاقته التخييلية لرسم لوحة طبيعية تجعل النفس تنساب وراءها وكأنها في حالة سُكر وضياع، حيث يقول:[بحر المتقارب]

فَطَرْفُكَ ما راقَ مِنْ مَسحَةٍ عَلَيهِ وللشّمسِ نُورُ القَمَرْ[1]

يعمد الشاعر إلى عنصر المراوغة من خلال خلخلة التركيب في عجز هذا البيت لاستهداف قارئه المتأمّل، فلجأ «إلى تشكيل فنّي يدفع المتلقي إلى التأمل الذي يكشف عن رؤيته»[2]، لهذا عدل عن الأصل وتجاوزه بتقديم الخبر شبه جملة (للشمس) على المبتدأ المعرّف بالإضافة (نورُ القمرِ)، والأصل (نورُ القمرِ للشمسِ)، قاصدا لغايتين: أوّلهما ظاهريّة شكلية تتحقّق في مراعاة الوزن والقافية باعتبار أنّ القصيدة رائيّة، تارة، وإفادة التّخصيص تارة أخرى، وهذا ما أشار إليه **"ابن الأثير"** بقوله: «والذي عندي فيه أنّ التقديم يستعمل على وجهين أحدهما إفادة التخصيص والآخر مراعاة نظم الكلام»[3]، وثانيهما ضمنية باطنية تستجلّى في إظهار معلومة فلكيّة منتشرة في ذلك الوقت؛ حيث خصّص الشاعر الخبر بالمبتدأ لأنّ مصدر نور القمر وإشعاعه هو الشمس، وبعبارة أخرى، إنّ هذا النجم الناري يُنسب إليه ضوء، وسنا، وبريق الكوكب الفضي اللّجيني هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، قصد الشاعر ضمنيا إلى التعظيم والإعلاء من شأن الخمرة والسّاقي اللّذين يمثّلان الملاذ المشتهى عند كلّ أندلسيّ مولع بالمتعة واللّهو، مثل الشاعر "ابن خفاجة"؛ حيث راح يربط الصورة الفلكيّة السابقة بوصف السّاقي مع الخمرة التي عبر عنها بالصفرة والنار لاستظهار جمالهما، فهي الشمس والكوكب اللاّهب تـــمدّ –الخمرة- بجمالها إضاءة للساقي فيتحول كالقمر المضيء، أي أنّ هذا الجمال الفضيّ للساقي مصدره لهب الخمرة الأصفر.

وعليه، فإنّ الشاعر بهذه الصّورة يعكس نظرته الفلكية الدالة على مدى سعة فكره، والتي اكتسبها من ظروف عصره المشبّع بالثقافة اليونانية، واحتكاكه بسائر الثقافات، وانفتاحه على البيئة الجديدة[4]، المعروفة بعلم الفلك والنجوم، ويُبرز أيضا قدرته في توظيف ذلك في صور إبداعية من نبع خياله المتأمّل.

---

(1) الديوان، ص89.

(2) صالح علي سليم الشتيوي، ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب، مجلة جامعة دمشق، العدد (3- 4)، ص93.

(3) ابن الأثير، المثل السائر، ت/أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، 212/2.

(4) ينظر، حنان إسماعيل أحمد عمايرة، الأثر المشرقي في شعر ابن خفاجة الأندلسي، مجلة جامعة دمشق، العدد (1-2)، ص236.

أمّا إذا جئنا إلى غرض "الرثاء"، فهو غرض واسع ترعى فيه مختلف العبارات والكلمات التي وجدت مكانا فيه، ولكنها لم تقتصر على هذا المكان المميز، بل تطمع إلى أن تتخلّل إلى نقطة عميقة في ذهن القارئ وتتربّع العرش، كونه –الرثاء– يؤكّد على حالة نفسية صادقة لحالة شعورية طارئة لدى شاعرنا "ابن خفاجة"، ففي قصيدة "شراب الأماني سراب" راح يرثي فيها صديقه الوزير "أبا ربيعة" ويدعو له، وكلّه حزن، وأسى، وتوجّع على فقده، بعد ذكر مناقبه التي تُشعل روحه طورا، وتُهدّئها طورا آخر، فيقول وهو يصبُّ كلّ «مشاعره في رثائه ويرسم لوحات جميلة عن نفسه وأفكاره إزاء الموت والأيام وحوادثه ومصائبه التي تنـــزل على الإنسان»[1]:[بحر الطويل]

عَلَيكَ سَلامُ اللهِ من صَاحِبٍ قضَى، فَأَجهَشَ رَبعٌ، بعدَهُ، وجَنابُ[2]

حيث يتسلّل العدول عن الأصل إلى البيت ليأخذ مكانه في الصّدارة بتقدم الخبر شبه الجملة (عليك) على المبتدأ المعرّف بالإضافة (سلامُ اللهِ)، والأصل تقدم ذكر الله (سلامُ اللهِ عليكَ)، قاصدا منه ظاهريّا كسر أفق توقع قارئه الذي اعتاد على ذكر الله والسلام في أوّل الكلام باعثا بذهنه إلى قوله تعالى: ﴿إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ ۝﴾ [الفاتحة/04] كونه البيت يشبهه، وقاصدا منه ضمنيّا، بيان عاطفته وإحساسه اللّتين تقطران حزنا وأسى على فقده الوزير؛ حيث راح الشاعر يُظهر مكانته في نفسه من خلال حصر وقصر الدعاء، والسلام، والتحية على " أبي ربيعة" من طرفه؛ لأنّه رفيقه ومُعاشره، حتى أنه حكم على نفسه، وأهل الحيّ، والدنيا جميعها، بالبكاء، كون الدّعاء «عادة لغوية ذات بنية لسانية خاصة، تنطوي باستمرار على طريقة تعبيرية لا ينفصل فيها البلاغي عن السّيكولوجي»[3]، فما مرثيه سوى منبع الخير والفعل الحميد، فلم يرتكب ما يسيء إلى غيره، ولم يترك عيبا وعارا في شخصه، وهذا ما أكده بقوله:[بحر الطويل]

تَولّى حَمِيدَ الذِّكرِ لـــم يأتِ وصمةً فتَبقى ولـــم تَدنَسْ عَلَيهِ ثِيابُ[4]

2- العدول بتقديم "خبر النّاسخ":

---

(1) نرجس الأنصاري، وعلي رضا نظري، جمالية الصورة التشبيهية في مراثي الشريف الرضي، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد 15، ص5.

(2) الديوان، ص315.

(3) ناظم عودي، نقص الصورة. تأويل بلاغة الموت، ص68، 69.

(4) الديوان، ص315.

كوننا نسبح في بحر الجملة الاسمية بطرفيها (المبتدأ والخبر) وغلبة تقديم الخبر على المبتدأ في العديد من المواقف، لابد في بعض الأحيان، بل في أحيان كثيرة، أن تعترض هذا التّركيب أحد العوائق أو العوارض التي هي من صميم الجملة الاسمية، ومن هذه العوارض: كان، كاد، ليس، ظل، بات، صار، وإنّ وغيرها.

ففي حقل المدح، نراه ينثر على قارئه عبقا برائحة تصويرية تنعش ذهنه، وتطرب إحساسه من جهة، ومن جهة أخرى تُغذي شخصية ممدوحه الوزير -الذي قاد معركة حاسمة مع العدو الرّومي- بجملة من الصفات المتأصّلة فيه، منها: الكرم والعطاء، ونشر الطمأنينة والهدوء، فما ممدوحه إلا رمز للأمان، وما توجد نفس إلا تعلقت به وشعرت بالسلام وكانت معصومة معه من كل خطر، ليقول الشاعر في صفة أخرى طاغية عليه:[بحر الرمل]

ظَلّ يَندَى وَجهُهُ خَفَرًا، وهوَ ذَاكِي شُعلَةِ الفَهَمِ[1]

فالملاحظ هنا، خروج الشاعر عن النّظام الأصلي بتقديم خبر (ظلّ) الجملة الفعلية (يندى) على اسمها (وجهُهُ)، والأصل قوله (ظلّ وجهُهُ يَندى)، وما كان ورود هذا الخرق عبثا، بل كان لمقصد من ورائه؛ منه المباشر الظاهر في لفت انتباه القارئ، وتحريك ذهنه، ومنه غير المباشر الذي يلائم المقام المفروض، ويتجلّى في الافتخار بصفة الحياء الطاغية على وجه ممدوحه، وليس هذا فحسب، بل قدّم الخبر (يندى) لإبراز حجم هذا الحياء فهو يملأ وجهه كالماء.

فهو بهذا يرسل للقارئ ضمنيا أنّ سـمة الحياء لا تخصّ النساء فقط، بل الرجال أيضا، وليس الضعيف، بل القوي الشجاع، والذكي، والعالم شأن ممدوحه هذا ليكسر أفق توقعه بهاته الميزة والخاصية الأنثوية، وعلاوة على هذه الصّفة، يُبيّن في عجز بيته صفة العلم والإدراك، والحلم الـمُشتعلة في ممدوحه.

وفي مـجال رثاء أعزّ صديق له، وهو الوزير "أبو محمد بن الله بن ربيعة" الذي دُفن في إشبيلية (حمص)، نراه يعرض في قصيدة "حتّام أندب؟" مظاهر الحزن التي تُـمزّق أحشاءه، وتذكي فكره، فتثير ذكرياته معه، حيث توقّفت في لحظة مفاجئة، أحسّ فيها أنه سقط في واد سحيق لا قرار له، فيقول في بيتٍ شعريٍّ يزخر «بشحنة عاطفية عميقة تنبع عن شعوره ونفسه الحسّاسة التي تلتاع من

---

[1] الديوان، ص279.

لهب الأحزان والهموم وتتحطّم عظامه تحت شدّة الأسى عندما تصاب بمصاب عزيز وحبيب»[1]، مستعرضا فيه ظاهرة الرتبة المقرونة بالنّاسخ (بات):[بحر الطويل]

فَما ابنُ شَـــمالٍ بَاتَ يَهْفُو، كأنّما بِهِ، خَلفَ أستَارِ الدّجى، مَسٌّ أَوْلَقِ[2]

من الملاحظ على هذه الصورة العدولية تقدم اسم (بات) عنها وهو (ابن شـــمالٍ)، والأصل (بات ابن شمالٍ يهْفُو)، وهذا التجاوز يُنتج مقصدين، يكمن الأوّل في المقصد الظاهري الذي يُراعى فيه خلخلة القاعدة الترتيبية في ذهن متلقيه، وكسر أفق توقّعه، ويظهر الثّاني في المقصد الضمني المتحقّق في بيان قيمة وعظمة "أبي محمّد" بين قومه طورا، وإظهار الشاعر مدى وجعه، وحزنه، وأساه طورا آخر؛ لهذا ركّز اهتمامه على تقدم (ابن شـــمال) الذي يصيح ويندب لموت الوزير.

وعلى عادة "ابن خفاجة" ربط بين صورته الواقعيّة وصورة واقعيّة أخرى لاشتراكهما في تجسيد معاناته، وحزنه، وقمّة عظمة ممدوحه؛ حيث شبّه الذي يصيح بالشمال وهي "الرّيح" التي تـــهبّ فتَسمع الصوت بهبوبها طوال الليل، وهذا الأخير قرنه بصوت من مسّه الجنون (أولق) الذي يتغطى ويُستر وراء ظلمة الليل، فعقد هذه المقابلة التي تنمّ على براعته وقدرته التخييلية غير المتوقعة بُغية منه إلى «سبر أغوار التجربة الشعرية»[3] التي أبرزها للقارئ في شيئين: حيث تكمن أولا في مدى حزنه الشديد لموت الوزير وفقده، إلى درجة النواح وإصدار الأصوات كالريح والمجنون، وهذا يدل على عظمته بين قومه واتصافه بالأخلاق النبيلة، وتظهر ثانيا في اقتران نفسه المتشبّعة بالحزن والأسى والوجع، بأستار الدّجى، والليالي، والظلام الحالك ليبيّن أن اللّيل ليس مرتع اللهو فحسب، بل مُلهم الأحزان، وحُرقة الأكباد، وثقل الأعضاد «فالهموم والأحزان تصير جليسه الدّائمي بعد موت صديقه تؤلمه بشدة وتسلب منه نومه وقراره»[4]، وكلّ هذا التصوير صادر من "ابن الرّيح" كونه اشترك معها في الصوت المخيف أثناء الليل؛ صوت الصفير، والنواح، والعويل.

3- العدول بتقديم "الحال":

---

(1) نرجس الأنصاري، وعلي رضا نظري، جمالية الصورة التشبيهية في مراثي الشريف الرضي، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد 15، ص5.

(2) الديوان، ص330.

(3) حنان بومالي، الصورة الفنيّة في قصيدة الذبيح الصاعد لمفدي زكريا، مجلة المخبر، العدد 8، ص172.

(4) نرجس الأنصاري، وعلي رضا نظري، جمالية الصورة التشبيهية في مراثي الشريف الرضي، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد 15، ص13.

لا تزال روح شاعرنا الأندلسي تدرُّ نفيسا وعلقا، وتعبق نسيما وعطرا من خلال مـــحاكاته لشاعر من شعراء الدولة العباسية المشهور وهو **"أبـــو نواس"** الخمري (ت199هـــ)، حيث راح يُظهر مدى براعته في الجمع بين وصف الخمرة والسّاقي، فقال مُنشدا:[بحر الكامل]

حَيّا بها، ونَسيمُهَا كنَسيمِهِ، فَشَرِبتُها، من كَفّهِ، في وُدّه
مُنساغَةً، فكأنّها من ريقِهِ؛ مـــحمَرّةً، فكأنّها مِن خَدّه[1]

فأثناء سباحته في حروفه، وكلماته، ومعانيه السّحريّة عدل ترتيبيا إلى تقديم (الحال) (منساغةً، محمرّةً) في كل من الصدر والعجز، والأصل قوله (فكأنها من ريقه منساغةً، فكأنها من خدّه محمرّةً)، آخذا بها مأخذا دلاليا مقصديا ضمنيّا مهمّا –بعد المقصد السطحي المتحقّق في مراعاة الوزن والقافية– يتجلّى في بيان فرحته، ونشوته، وسروره الطاغين عليه خاصة أثناء شربه للخمرة، وقد عُكست هذه الحالة النّفسيّة المسيطرة عليه من خلال تجسيد الخمرة في يد الساقي لإبراز حالتين مثيرتين لها وهما: حركتها عند شربها، وجمال لونها الـــمُغري؛ حيث ركّز اهتمامه على حال عملية بلع الخمرة التي أخذها من يد الساقي، فانسابت في فمه سهلة الابتلاع طيبة وشهية، هذا بالنسبة لحال حركتها أثناء شربها، أما بالنسبة لمظهرها الخارجي فهي ذات حُمرة مثيرة تستفزُّ شاربها شأنها في ذلك شأن جمال خدّ الحسناء المغري لناظره وكلّ هذا يجعله يرغب في ارتشافها إشفاءً لغليله ليُصاب بنشوةٍ وارتياحٍ، بسبب إفراغ ما لديه من طاقة ثمّ يذهب في سُباتٍ عميقٍ لا يعي شيئا من حوله إلا بحلول الصباح اللاّمع.

فبتقديمه هذا اختصّ على الرّيق وشرب الخمرة، سهولة الابتلاع مع لذتها، واختصّ للخدّ، الاحمرار الناري الخمري الحارق، جاذبا بهذا مُحبّي الخمرة إليها لخطف رشفة سحرية لا خلاص منها.

يرسم "ابن خفاجة" صور فائقة الرّوعة تـــمزج بين الأحزان، والطبيعة وأيّة طبيعة !؟ فمن شدة سعة خياله الذي يُعدُّ «أوّل ما يحتاجه الشاعر في تشكيل صوره [...]، فهو قوة خلّاقة تعمل على بعث الحالة الشعورية الـــمُنبثقة عن التجربة الشعريّة»[2]، راح يسبك بخياله، البحر مع هذه الأحزان ليُخرجها في قالب منحوت تتفاجئ العقول والنفوس بها لأنّ مصدرها مأساة "ابن أخته" في "أغمات"، حيث يقول:[بحر الطويل]

---

[1] الديوان، ص71.

[2] رشيد بن قسمية، قراءة سيميو أسلوبية في ديوان "حالة حصار" لـــ: محمود درويش، مجلة قراءات، سنوية محكمة متخصّصة، قسم الآداب واللّغة العربية، كليّة الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 4، 2012، ص208.

غَريقًا بِبَحرِ الدّمعِ والهَمّ والدّجَــى، ولو كَانَ بَــحرًا وَاحدًا كُنتُ أَسبَحُ[1]

ففي صميم وأغوار هذه الأحزان نراه قد رسم عدولا يظهر في تقديم الحال (غريقًا)، والأصل تأخيره (ببحر الدّمع والهمّ والدّجى، غريقًا)، لينفث من بينها عطورا من المقاصد والمرامي التلميحيّة – المقصد الظاهري ذُكر آنفا- الظاهرة في إبراز للقارئ هول المأساة والمعاناة التي يعيشها بفقد "ابن أخته" (محمّد)، وقد كان مُتنفّسه الوحيد في ذلك شِعره بــعدما كان الــحوار الداخلي الذاتــي مع نفسه (مونولوج) يُسيطرُ عليه «ولا ريب في أنّ حالة الشاعر النفسية والانفعالية قادته إلى اصطناع هذا الحوار»[2]، لهذا راح يعجّل تقديم حاله الهالكة، والضّائعة، والغارقة في البحر، وأيُّ بــحر! بل بــحور من الدّموع، والآلام، والأحزان، والظُلمة، والهموم، فكيف لا يغرق فيها على كثرتها وهي بــحور من الأوجاع، جعلت الشاعر يتمنّــى لو أنها كانت بحرا واحدا، لكان استجمع قواه وشقّه سابحا نحو يابسة الخلاص، وهذا ما تــمنّاه بأداة (لو)، فهي كــ «الدائرة العاتية من الهموم والمصائب مما يعلل تحول كلّ شيء إلى طلل ورسم دارس لا يملك الإنسان حياله إلاّ الرثاء لنفسه والبكاء ذكرى وصبابة»[3] على صحته وشبابه الماضي.

فمن شدّة هول المعاناة التي لا يمكن تصورها، نراها قد تُؤدي بصاحبها للجنون، فهي كالسهم الذي يشق الفؤاد والقلب، وهذا ما أكّده بقوله:[بحر الطويل]

أَرَامٍ بأغمَاتٍ يُسَدِّدُ سَهمَهُ، فَيَرمِي، وقَلْبٌ بالجَزيرَةِ يُجرَحُ ؟

ويقول أيضا:

كَأَنّ لَهيبًا، بَينَ جَنبَيّ، وَاقِدًا، بِهِ، ورَكَايا، بَينَ جَفنَيَّ، تُمتَحُ[4]

4- العدول بتقديم "أداة الاستثناء والمستثنى":

أثناء الإطلاع على الدّرر النفيسة في ديوان "ابن خفاجة" وُجدت ظاهرة لافتة للانتباه تجوب في أنحاء وزوايا الكلمات تارة والأبيات تارة أخرى، وهذه الظاهرة تكمن في تغيير ترتيب الاستثناء المتحقق بــ (المستثنى منه، والأداة، والمستثنى)، إلا أنّ ذلك قد كُسر بشجاعة لغوية أسلوبية لاعتبارات سياقية مقصدية، وهذا ما نجده في قوله:[بحر الطويل]

---

(1) الديوان، ص317.

(2) صالح علي سليم الشتيوي، ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب، مجلة جامعة دمشق، العدد (3- 4)، ص92.

(3) كمال عصام السيوفي، الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي، ص100.

(4) الديوان، ص317.

عَشيّةَ، لا مِثلَ الجَوَادِ ذَخِيرَةٌ، ولا مِثلَ رَقرَاقِ الحَدِيدِ عَتَادُ[1]

وقوله في القصيدة ذاتها:[بحر الطويل]

فَبِتّ، ولا غَيرَ الــحُسَامِ مُضَاجِعٌ؛ ولا غَيرَ ظَهرِ الأعوَجيّ مِهَادُ[2]

فالعدول الترتيبي في هذين البيتين متحقّق بقوّة من خلال تقديم أداة الاستثناء والــمُستثنى، والأصل قوله على التوالي: (ولا ذخيرة مثل الجواد، ولا عتاد مثل رقراق الحديد)، (ولا مُضاجع غير الحسام، ولا مهادُ غير ظهر الأعوجيّ)، مبرزا الشاعر مقصده من خلال هذه العدولات والتجاوزات الشعرية عن الأصل التي تتماشى وسياقه، منها مقصد ظاهري سطحي يكمن في جذب القارئ إلى ظاهرة منتشرة في أبياته والتي أدخلها لاهتمامه بشيء مُعيّن، إضافة إلى مراعاة القافية في نهاية الأبيات، ومنها مقصد باطني ضمني يتجلّى في الإجلال، والافتخار، والتّباهي بصفات الفارس الأندلسي وهي: (الجواد، والسّيف) خاصة، بل عدّها عتاده وذخيرته؛ حيث عكس الشاعر بهذا العدول صورة الفارس السائر تحت ســماءٍ مغيّمة تحتضن المطر وهو يركب حصانا سريعا يواكب الرياح، وما هذا إلاّ دليل على شهامة فرسان الأندلس وقوّتــهم؛ فبعد حلوله في القفار البعيدة و«خوض غمرات الوجود وقطع فيافــي الأرزاء ومواجهة المخاطر والرّدى مغامرا بنفسه»[3]، وبعد حلول أول الظلام عليه (العشية) لا يجد إلاّ الجواد الأصيل الذي ادّخره لوقت الحاجة، ولا غير السّيف اللاّمع المتلألئ ليلا عُدةً له، فالشاعر بتخصيصه وتركيزه "العناية والاهتمام"[4] على علامات الفارس السائر ليلا، يُبرز مدى حرصه بتجهيزه الذخيرة والعتاد من (جواد) و(سيف) تحسّبا للأعداء، حتى أصبح الفارس يجسّد «مضاء السيف وخفّته وقوة الشاعر وإرادته التي تركت الهزل إلى الجدّ القاطع الفاصل»[5].

ومع حلول اللّيل يبيت الفارس مضاجعا سيفه القاطع، فيلازمه محتضنا إيّاه بين ذراعيه هو وحــمّالته (النّجاد) التي أصبح يُكنّى بها عن « الإغاثة والإنقاذ»[6]، وليس هذا فحسب، بل لا يجلس يجلس إلا على ظهر جواده الكريم منحني الظهر باعتباره فراشه، وبذلك، ينقل لنا الشاعر صورة فارسٍ

---

(1) الديوان، ص65.

(2) الديوان، ص65.

(3) كمال عصام السيوفي، الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي، ص202.

(4) ينظر، عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ت/ السيّد محمد رشيد رضا، ص84.

(5) كمال عصام السيوفي، الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي، ص201.

(6) نفسه.

يُــمضي كل لياليه متأهّبًا مُستعدًا لهجومٍ وانقضاضٍ في أيّة لحظة، لأنّها فترة حربٍ والأعداء يملؤون الفيافي.

5- العدول بتقديم "جملة جواب الشرط":

لقد كان لأسلوب "الشرط" حضور في جنبات الديوان بأصوله المعروفة المرتبة، ولكن هذا لا يعني عدم وجود تجاوزات فيه، فقد استعرض الشاعر "ابن خفاجة" ما لديه من خروقات عدولية آملا من القارئ أن يجد له مخرجا بحدسه وفطنته، منها ما أورده في مدح أحد الفقهاء مبرزا صفتين مهمّتين له، في قوله: [بحر المتقارب]

فَهَضبَةُ حِلمٍ، إذا ما احتَبَــى؛ وقِسطَاسُ عَدْلٍ، إذَا مَا حَكَمْ[1]

يبدو من خلال طول البيت ورود عدول ترتيبي، ليُحقق أهدافه الــمُنتقلة من الشكلية الانحرافية إلى المعنوية السياقية، وهذا ما يظهر في تقديم "جملة جواب الشرط" (فهضبة حلم) و(قسطاس عدل) على "جملة الشرط" المتحقق بأداة (إذا) التي لها دلالتها «في بناء الفكرة وإيصالها بشكل مميّز»[2]، فالأصل عكس ذلك (إذا ما احتبــى، فهضبة حلم، وإذا ما حكم، فــقسطاس عدل) راميا بعدوله الوصول إلى مقصد مباشر يكمن في مراعاة القافية والرّوي في العجز، وأيضا لتشويق نفس القارئ للمتأخّر ويثير فضوله[3]، ومقصدا غير مباشر –وهو الأهم- الــمُتجلّي في الافتخار بشيم ممدوحه خاصة، وفقهاء وقضاة الأندلس عامة، لهذا راح يُعجّل تركيزه واهتمامه على جملة جواب الشّرط؛ فهو ذو مكانة رفيعة، وسامية بعقله، وحلمه، ووقاره حين يجلس، وهو صاحب الميزان الدقيق العادل حين يقضي بحكمه، وبعبارة أخرى؛ هو الوقور المتعقل إذا قضى، ولا يحكم سوى بالعدل.

فاتّصاف ممدوحه بالخصال النبيلة من جلوسه الذي يقطر هيبة، إلى حلمه الثقيل خاتما إيّاها بــحُكمه العادل غير الــمُفرّق بين القويّ والضعيف، سوى دليل على تشرّبه بالدين الإسلامي الحنيف الظاهر في قوله تعالى: ﴿وَأَصْلِحُواْ بَيْنَهُمَا بِالْعَدْلِ وَأَقْسِطُوٓاْ إِنَّ ٱللَّهَ يُحِبُّ ٱلْمُقْسِطِينَ ۝٩﴾ [الحجرات/09] من ناحية، ومن ناحية أخرى، التّأسّي بالرّسول صلى الله عليه وسلم، والخلفاء الراشدين خاصة **"عمر بن الخطاب"** رضي الله عنه الذي كان قاضيًا خبيرًا اشتهر

---

(1) الديوان، ص263.

(2) سليم سعداني، الانزياح في الشعر الصوفي رائية الأمير عبد القادر نموذجا، (رسالة ماجستير)، ص93.

(3) ينظر، عبد العزيز عتيق، علم المعاني في البلاغة العربية، ص137.

بعدله وإنصافه للناس سواء كانوا مسلمين أو غير مسلمين، وما ذلك إلاّ أحد أسباب تسميته بـــ"**الفاروق**"، لتفريقه بين الحقّ والباطل[1].

إلى جانب صفة العقل والحلم، وصفة الحكم العادل، راح الشاعر "ابن خفاجة" يُجلي ســـمتين بارزتين في ممدوحٍ آخر، وكلّ هذا كان بالأسلوب العدولي نفسه، حيث يقول:[بحر المتقارب]

تَصوبُ السّماءُ، إذا مَا حَبَا؛ ويَـــمثُلُ رَضوى، إذا ما احتَبَـــــى[2]

حيث يفتتح ويـــختتم الشاعر بيته ببرقع عدول قُدِّم فيه "جملة جواب الشرط" على "جملة الشرط"، والأصل (إذا ما حبَا، تصوبُ السّماءُ ، وإذا ما احتَبَى، يمثُلُ رَضوَى) مردفا هذا العدول بمدعى ومرمى ضمني –متجاوزا للمرمى الظاهري المذكور في العنصر السابق، إضافة لمراعاته للمحسّن البديعي "التّصريع" في (حبا، واحتبـــى)- يتَبَيَّنُ في استظهار عِظَم وقيمة ممدوحه بين رعيّته، لأنّه يحتلّ مترلة سامية من خلال ســـمتين بارزتين فيه بروز الشّمس، فعكس الشاعر ذلك في بيته هذا بتركيز اهتمامه وعنايته بهما؛ فهو المطر الغيث الغزير والوابل الهطّال في نزوله من السماء، نتيجة كرمه وإغداقه على رعيته حين يدنو ويقترب من أحدهم، إضافة إلى ذلك يقوم منتصبًا عالٍ شامخ بسرعة متى كان مُقْدِما على حرب أو مستضيفا لأحد.

والملاحظ هنا، شدّة التـــمسّك بالعادات العربية الأصيلة من طرف الأندلسيين عامة وممدوحه خاصة، فما سوى الكرم شيمته، وليس غير التّواضع خلقه، وما الحفاوة بالآخرين إلا لنبله.

6- العدول بتقديم "جملة الشرط" وتأخير "جوابها" بشكل متتالـــي:

واللاّفت للانتباه في هذا الديوان المتميّز، غناه بالعدول بشتّـــى صوره، مـــمّا يشحذ ذهن القارئ لتتحوّل اللغة إلى «لغة شعرية تستفزّ وعي القارئ من خلال إحداث خلل في توقعه»[3]، فيذهب باحثا عن مرمى ومقصد هذا العدول المفاجئ لطريقه أثناء القراءة، وهذا ما نجده في هاته الأبيات الـــمستفزّة بألغامها العدوليّة، فيقول:[بحر المجزوء الكامل]

مَلأ العُيُـــونَ بصُـــــورَةٍ، تُلِيَتْ مَـــحَاسِنُها سُوَرْ

فَإِذَا رَنَـــا، وإذَا مَـــشَـــى، وَإِذَا شَدَا، وَإِذَا سَفَـــرْ

---

(1) http://ar.wikipedia.org/wiki/عمر بن الخطاب

(2) الديوان، ص171.

(3) صالح علي سليم الشتيوي، ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب، مجلة جامعة دمشق، العدد (3- 4)، ص95.

فَضَــحَ الغَزَالةَ، والغَمَامَةَ، والحَمَامَــةَ، والقَمَــر»[1]

إنّ "ابن خفاجة" قد رسم لنا، هنا، ملامح ممدوحه بدقّة متناهية لِتَمْثِل أمام القارئ بكل ما تفيض به من شكل، ولون، وصوت التي راحت تُظهر روعة فكرته، مُضْفِيًا عليها قطرة سحر من خياله الفسيح المنبثق عن أسرار الطبيعة، فهذه الأخيرة تُعدُّ «مصدرا للخيال، وأهم العناصر المتفاعلة في القصيدة –عنده– الطبيعة»[2]، ليُجسّد كلّ ذلك في عدول تركيبي متحقّق بالتأخير المتتالي لجملة جواب الشرط، وحذف الفعل، والأصل قوله (فإذا رنَا، فَضَح الغَزالة، وإذا مَشَى، فضح الغَمَامة)، و(وإذا شَدَا، فَضَح الحَمَامة، وإذا سَفَر، فضَح القَمَر)، فمن مواطن العظمة في هذا العدول استشعار مقاصده، منها الظاهرية السطحية التي يُراعى فيها الجانب الإيقاعي الجمالي من ناحية الوزن والقافية، ومن ناحية التلفّظ بها الذي يعكس دغدغة الصوت، ومتعة القراءة، وبهذا يقف القارئ مندهشا لروعة وبراعة تركيبه وكسر أفق توقعه الرّوتيني «فمثل هذا الأسلوب غريب ومدهش، ولكن هذه الدهشة مــمتعة للقارئ»[3]، ومنها الباطنية الضمنية –وهي الأهم– المتمثّلة في رغبة الشاعر في تنبيه القارئ إلى حركاتٍ ومرتكزاتٍ مثيرة ومــميّزة في مــمدوحه، ذلك أنّ جماله الذي سطع وملأ العيون، برز على شكل دُفعات، عاقدا مقابلة بينها وبين شبيهاتها، لينتصر عليها جماله ويغلبها، هذا من جهة، ومن جهة ثانية، يمكن أن يُحقّق هذا التقديم المتتالي دافعين متقابلين حسب المنظومة التواصلية؛ أحدها يخصّ "الكاتب" وآخرها يستهدف "القارئ".

فأما الأول فهو دافع فكري؛ يظهر في أن ذهن الشاعر تتالت عليه الأفعال أثناء الكتابة ليعقبها بشبيهاتها بعد تفكير بهذه المقابلة، وأمّا الثّاني فهو دافع نفسيّ؛ يتجلّى في تشويق قارئه الذي يظلّ يقرأ ويقرأ مُنتظرا جواب الشرط، وأثناء قراءته يُستفزّ بألوان من الاحتمالات التي تراود خاطره ليصل ضالته بعد طول عناء، فمن أسلوب الشاعر وضع قارئه في حيرة من أمره وإيقاعه في «عنصر الدّهشة والاستفزاز فيدفعانه إلى التأويل»[4] وفكّ شفرات النّص؛ فهذا الممدوح معروف بحدّة نظرته، وجماله، وكبر عينه حتى غلب الغزالة، وبانتقاله من مكان إلى آخر يسلب الأنظار المنصرفة عن الغيمة، وما إن

---

(1) الديوان، ص353.

(2) مصطفى السعدنــي، التصوير الفنّــي في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د،ت)، ص70.

(3) صالح علي سليم الشتيوي، ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب، مجلة جامعة دمشق، العدد (3– 4)، ص88.

(4) حميدة صباحي، قراءة تأويلية في شعر "عثمان لوصيف" بين الهامش والمركز، مجلة المخبر، العدد8، ص289.

غنّى أو أطرب بصوته إلا أقال الحمامة نتيجة أفضليته، وأما بكشفه عن وجهه ينتصر انتصارا ساحقا على القمر.

فالشاعر بهذا يُظهر مدى براعته في وضع الكلمات والعبارات في قالب أسلوب شرط مُنكّهًا إيّاه بصور دقيقة من الطبيعة التي تلفت الأنظار وبشكل واضح، باعتبار أنّ هذا التصوير يقوم «بدور فعّال في انتقال تجارب الشاعر ومشاعره إلى الآخرين والأساليب المختلفة من التصوير تجعل عمل الشاعر الفنّي أشدّ وضوحا وأكثر دقّة»[1].

7- العدول بتأخير "الــمنادى":

من أسلوب الشرط إلى أسلوب الإنشاء الذي يتشكل بصور عديدة، منها: الاستفهام، والتعجب، والتمني، والنداء وغيرها، وبالوقوف على الأخير يقول شاعرنا في قصيدة "ظلّ الشباب":[بحر الوافر]

ألاَ سَاجلْ دُمُوعي يَا غَمَامُ؛ وطَارِحني بِشَجْوِكَ يَا حَمَامُ[2]

لــم يُراعِ "ابن خفاجة" نظام اللغة الترتيبي الخاص بالنداء ليدخل في دوامة أَلِفَهَا، دوامة العدول والتجاوز، من خلال تأخير المنادى (يا غمام، يا حمام)، والأصل تقديمهما (يا غَمَامُ ألاَ ساجلْ دُمُوعي، ويَا حَمَامُ طَارحني بشَجْوِكَ)، ليرسل بها دواعٍ ومرامٍ معينة، منها الظاهرية التي تنقشع في مراعاة القافية الموسيقية في القصيدة، وأيضا تحقيق الجمال اللّفظي بــمحسّنٍ بديعيّ وهو "الجناس الناقص" و"التّصريع"، ليقع في الضرورة الشعرية التي كانت هي عذر الشاعر الوحيد لعدوله «فالضرورة الشعرية التي تجعل الشاعر يلجأ إلى استخدام صيغة صرفية بدلا من صيغة أخرى»[3]، ومنها دواع تلميحية تكمن في الافتخار، من خلال إفراد العناية والاهتمام بنفسه التي فازت على الغمام والحمام؛ فلدرجة شدة بكائه، وجريان دموعه، طلب المباراة مع الغيوم في ذلك، ولشدة حزنه وهمّه الــمُئنّ الذي أصبح كالطرب، طلب مناظرةً مع الحمام في ذلك أيضا، ولكنّ هذا الــمُنادَى يعجز عن مباراته ومناظرته في سيلان دموعه، وحزنه المطرب، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يقصد الشاعر ضمنيا إلى إبراز معاناته وحزنه بالبكاء والصُّراخ، لأنّه بلغ سنّ الشيخوخة فعمره حوالي (ستّين حولا)، وهي مرحلة كان يخافها بسبب فقدان الشّباب وعدم لقائه، فلم يبق له سوى ظلّه،

---

(1) نرجس الأنصاري، وعلي رضا نظري، جمالية الصورة التشبيهية في مراثي الشريف الرضي، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد 15، ص1.

(2) الديوان، ص452.

(3) محمود سليمان ياقوت، ظاهرة التحويل في الصيغ الصرفية، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة 2005، ص 95.

ومن هنا كان عنوان القصيدة "ظلّ الشّباب" «فما بعد الشباب "زمن النّضارة والنشاط" إلا كبرة وهرم وحمام»[1]، ليستيقظ فيجد أيّام الصّبا قد ولّت، واندثرت، وحلّت رحال الشيبة، لذا ارتـــمى "ابن خفاجة" في أحضان الطبيعة من أجل إفراغ مكبوتاته تارة، وعدّها تارة أخرى «بمثابة مفردات للبقاء الخالد»[2]، وهذا ما أكّده بقوله:[بحر الوافر]

فَيَا شَرخَ الشّبابِ ألا لِقَاءٌ يُبَلّ بهِ، عَلى يأسٍ، أُوَامُ ؟ [3]

8- العدول بتقديم "الجار والمجرور":

بعد استعراض بعض مظاهر العدول التركيبي الترتيبي، نصل لآخر مظهر يتجسد في تقديم "الجار والمجرور" إمّا على المفعول به، وإمّا على الفعل والفاعل والمفعول به وغيرها، ففي الطبيعة الباردة التي طواها كفن الثلج نرى الشاعر لا يتفانى في الخروج والذّهاب إلى أشهى وألذّ مرتع له، وهي خـــمـــّارة دافئة تُعطّره برحيق الخمر الأشقر، فيقول:[بحر المتقارب]

فَمَهمَا تَيَمّمتُ خَـــمّارَةً، رَكِبْتُ إلى أَشقَرٍ أَشهَبَا[4]

تتّخذ بنية العدول على مستوى السطح شكلا مُشابها للصور السابقة، مع اختلاف نوع العنصر المقدّم، الظاهر هنا بتقديم الجار والمجرور (إلى أشقر) على المفعول به (أشهبا)، والأصل تحديد مكان الركوب ثم الوجهة، لتكون (ركبتُ أشهبَ إلى أشقرٍ) باعتبارها فضلة تتمّم الكلام وتوضحه، ويقصد بهذا ضمنيّا –بعد تجاوزه للقصد الظاهري المراعى فيه القافية والرّوي كون القصيدة "بائيّة"– إلى إبراز رغبته في التّشهير بـــما يـــُحبّه ويتلذّذ به، وهي الخمرة (أشقر) التي تتراوح بين اللون الذهبي والأحمر؛ فركّز اهتمامه بها بواسطة تقديمها، وفي أثناء ذلك بيّن حاله المتلهّفة وهو يقصد الخمّارة في أوجّ فصل الشتاء، أين راح يركب ويطأ ليلا الثلج الأبيض البارد الذي غلب عليه السواد –لأنه في ظلمة الليل– بُغية احتساء خمرة صافية شقراء.

فخوضه هذه الصّعاب والمغامرة الليلية الباردة جدّا قاصدا الخمارة، لا تساوي شيئا –حسبه– في مقابل الحصول على ألذّ وأشهى خمرة تروي عطشه، وتسقي عروقه، وتنعش ذهنه، وتلين عواطفه،

---

(1) عيسى فارس، وطلال علي ديوب، الحنين في شعر الملوك والقادة والوزراء في الأندلس، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد 14، ص132.

(2) راشد عيسى، ونضال الشمالي، خطاب الموت في شعر ابن خفاجة الأندلسي – قصيدة الجبل أنموذجا، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، العدد 8، ص1995.

(3) الديوان، ص453.

(4) الديوان، ص39.

وترهف إحساسه، ليذهب في نشوة سكرية عميقة لا قيام منها إلا بطلوع وانبلاج الصبح، تاركا وراءه الظلام اللذيذ بملاذه، ويؤكّد ذلك بقول:[بحر المتقارب]

وَقَد مَسَحَ الصّبحُ كُحلَ الظّلاَمِ، وأطلَعَ فَوْدُ الدّجَى أشْيَبَا[1]

لم يَقْصِر "ابن خفاجة" تعاطي الخمرة على نفسه فقط، باعتباره صاحب الخمريات، بل تجاوزها إلى أصحاب التُّقـــــى، حيث كانت رغبة ارتشافها تُراودهم في اللّيل، لهذا راح يقول:[بحر الكامل]

في لَيلَةٍ خصِرَتْ صبَاها، فاصطَلى فِيهَا أخو التّقوَى بنَارِ مُدَامِ[2]

ففي مقدّمة هذا البيت يتشكّل العدول بتقديـــمه الجار والمجرور (في ليلة) على (خصِرَتْ صبَاها)، والأصل قوله (خَصِرَتْ صبَاها في ليلةٍ)، ليكسبها قيمة جمالية فـــ«مـــخالفة الكلام لصياغته اللغوية الأصلية المفترضة لتحقيق قيمة جمالية أو دلالة بلاغية»[3]، قاصدا منه تلميحيا –أمّا القصد الظاهري فهو مراعاة الوزن الشّعري– تعظيم اللّيل، كونه يحتلّ مركزا مهمّا في الظواهر الطبيعية الأندلسية المدغدغة للمشاعر، والموقدة للهيب الهيجان؛ فهو مرتع السعيد والحزين، ومرعى المشاعر والعواطف الممزوجة بـــ «الفرح والسعادة والعنفوان الـــمُتألّم»[4] عند جميع أصناف البشر المتديّن الزّاهد، والماجن اللاّهي، لهذا راح يخصّصه في بيته مبرزا أهميّته عند مـــحبّ شارب الخمر والمدام، وخاصة في ليلة باردة اشتاق فيها صاحبها الـــمُتّقي للدفء بنار، وحرقة، وحرارة هذه الخمرة، فقدّم (الليل)؛ لأنه الباعث الأول على إشعال فتيل الرغبة الجامحة في مضاجعة ما يطفئ برده.

وبذلك، وضّح "ابن خفاجة الأندلسي" فكرة مفادها، أنّ الـــمُتقي الذي يخاف الله هو أيضا قد يزلُّ في مـــحيط اللّهو، ويـــميل له، ويتعاطى ملذاته في لحظة ذهول وضياع.

والميزة اللاّفتة للانتباه، تظهر في أنّ الشاعر "ابن خفاجة" قد أورد ظاهرة "العدول" مصطلحا ومعنى، ومثالا أثناء مدح أمير المؤمنين "أبي إسحاق"، حيث يقول في مطلع قصيدة "الملك الحسيب":[بحر الوافر]

بـــمِثلِ عُلاَكَ، من مَلِكٍ حَسِيبٍ، عَدَلَتُ إلى الـــمَدِيحِ عَنِ النّسيبِ[5]

---

(1) الديوان، ص40.

(2) الديوان، ص135.

(3) إبراهيم بن منصور التركي، العدول في البنية التركيبية قراءة في التراث البلاغي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، العدد 40، ص550.

(4) كمال عصام السيوفي، الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي، ص258.

(5) الديوان، ص161.

قدّم لنا "ابن خفاجة" موضوع العدول على طبق من ذهب، من خلال تصريــــحه بالمصطلح مع تطبيقٍ له بواسطة مظهر تركيبي مستجلى هنا، في تقديم المعدول إليه (إلى المديح) عن المعدول منه/عنه (عن النسيب) والأصل قوله (عدلتُ عن النسيب إلى الـــمديح)، داعيا قارئه ليدرك مقصده من درس العدول، فأوّله مقصد سطحيّ ظاهريّ متحقّق في التوافق الموسيقي الخاص بالقافية من خلال "الجناس النّاقص"، و"التّصريع" في (حسيب، ونسيب)، وهذا ما يدخل في (باب ضرورة الشاعر) التي قال عنها "**ابن سراج**": «ضرورة الشاعر أن يضطّر الوزن إلى حذف، أو زيادة، أو تقديم، أو تأخير في غير موضعه، وإبدال حرف، أو تغيير إعراب عن وجهه على التأويل»[1]، وثانيه تِبيان قيمة معنوية مقصديّة ضمنيّة لا تبرز إلا بالتقديم وتتجلّى في استدراج المخاطَب للتّلطف والتّعطف له؛ لأنّه قد تخلّى عن كل ما يحبه مثل الغزل، إلى درّ أفضل ما عنده لتعظيم الملك والرّفع من شأنه، من خلال تركيز الاهتمام على مدحه، باعتباره العظيم الذي لا يُضاهى في مِثْل شرفه ورفعته، فولّد هذا في نفس الشاعر المدعى والحافز للميل والتجاوز إلى شعر المدح -عن شعر الغزل الذي كان يخوض فيه- للثناء عليه، والتعبير عن عواطفه اتجاهه من حبّ، وارتياح، واحترام، فهذا يُسعده كما تُسعد الـــمُحبّ تـــحيّة الحبيب، ليؤكّد ذلك بقوله: [بحر الوافر]

وَساعَدَني ثَنَاءٌ فيكَ رَطْبٌ، كَما سَرَتِ التحيّةُ من حَبيبِ[2]

ثالثًا: العدول بالزّيادة:

بـــحر العدول بالتّركيب لا زال يُدرُّ نفحات عدولية مختلفة الصّور، والتي يغوص فيها القارئ من أجل استطلاع مظاهره اللّؤلؤية اللاّفتة للنظر والـــمغرية له، وما يكون هذا إلا عندما يرميها ويقذفها المبدع في عقدٍ فريدٍ يـــحتضنها، منها: العدول بالزيادة[3] الـــمؤثر على التركيب من جهة، والـــمعنى المقصود من جهة ثانية، والقارئ من جهة ثالثة على حدّ سواء.

وانطلاقا من هذا، خاض عُباب بحر الزّيادة الكثير من العلماء والدارسين القدماء منهم، والـــمحدثين فاستبانوا عن مفهومه، وأشكاله، ومقاصده، حيث ذهب القدماء مذهبين في أثناء الحديث عن الزيادة في معناها ودلالتها، فالنحاة يرون أنّ الزيادة لا تحدث تأثيرا في المعنى، فـــ«دخول

---

[1] ابن سراج، الأصول في النّحو، ت/عبد الحسن الفتلي، 435/3.

[2] الديوان، ص161.

[3] وهو مصطلح "**عبد الله صولة**": «فإذا زيدت بتأثير المقام أو لخلق مقام لفظا لإفادة معنى زائد على معناها الأصلي الذي لها في صورتها الخبرية الابتدائية تلك سمي ذلك عندنا عدولا كميا بالزيادة». الحجاج في القرآن، 274/1.

حرف كخروجه من غير إحداث معنى»[1] ومن أنصار هذا الفريق "**سيبويه**"(ت180هـ) مـمثّلا ذلك بقوله تعالى: ﴿فَبِمَا نَقْضِهِم مِّيثَٰقَهُمْ﴾[النّساء/154] فاهتدى إلى أنّ (ما) «لغو في أنها لم تُحدث إذا جاءت شيئا لم يكن قبل أن تجيء من العمل، وهي توكيد للكلام»[2] فقط، وهذا ما نـحاه أيضا "**ابن جني**"(ت392هـ) في أثناء حديثه عن زيادة (الباء) فقال: «اعلم أنّ هذه الباء قد زيدت في أماكن ومعنى قولـي "زيدت" أنها جيء بها توكيدا للكلام، ولم تحدث معنى [...] وذلك نحو قوله تعالى: ﴿أَلَيْسَ ٱللَّهُ بِكَافٍ عَبْدَهُۥ﴾[الزّمر/35] تقديره: كافيا عبده»[3]، وبذلك تُعدّ الزيادة عند هذا الفريق مجرّد دعم للمعنى وليست استحداثًا لمعنى جديد[4].

أمّا الفريق الآخر، وهو للبلاغيين والأصوليين، فيرون -كما قال "**عبد القاهر الجرجاني**" (ت471هـ) - أنّ «كلّ ما زاد على جزئي الجملة أن يكون زيادة في الفائدة»[5]، ليلحقه "**السيوطي**" (ت911هـ) بقوله: «هذا يعرفه أهل الطباع، يجدون من زيادة الحرف معنى لا يجدونه بإسقاطه»[6].

وعلى هذا النّاموس حاول الأصولي "**ابن قيم الجوزية**" (ت751هـ) إبراز أهمية الزيادة في المعنى في قِسْم (الخطاب بالجملة الفعلية والخطاب بالجملة الاسمية المؤكدة بإنّ المشدّدة وتفضيل إحداهما على الأخرى) بـمثال مشهور هو (قام زيد) و(إنّ زيدا قائم): «فقولنا قام زيد معناه، الإخبار عن زيد بالقيام وقولنا إنّ زيدا قائم إخبار عن زيد بالقيام أيضا إلاّ أنّ في الثانية زيادة ليست في الأولى وهي توكيد بإنّ المشددة التي من شأنها الإثبات لما يأتي بعدها من كلام»[7].

وعليه، فالنحويون ركزوا على الجانب الإعرابـي الشكلي الذي لا يستهدف المعنى، أما البلاغيون والأصوليون فتجاوزوا الشكل الظاهري إلى المعنى الباطنـي لينتج عن ذلك قيمة دلالية ذات طابع بلاغي مقصدي ضمنـي.

---

(1) السيوطي، الأشباه والنظائر في النحو، ت/ عبد العال سالم مكرم، 161/2.

(2) سيبويه، الكتاب، ت/ عبد السلام هارون، 221/4.

(3) ابن جني، سر صناعة الإعراب، ت/حسن هنداوي، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، ط2 ، دمشق 1993، ص133.

(4) ينظر، علي أبو المكارم، أصول التفكير النحوي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة 2007/2006، ص269.

(5) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ت/ السيّد محمد رشيد رضا، ومحمد عبده، وآخرون، ص341.

(6) السيوطي، معترك الأقران في إعجاز القرآن، ت/ أحمد شمس الدّين، 255/1، 256.

(7) ابن قيّم الجوزيّة، الفوائد المشوّق إلى علوم القرآن وعلم البيان، ص229. والشاطبي، الموافقات، ت/عبد الله دراز، ومحمد عبد الله دراز، وآخرون، 51/2، 52. وابن خلدون، المقدمة، ص570.

لـــم يكن علماؤنا القدماء فقط، من ارتـــموا في بـــحر الزيادة لأنّ دارسينا المحدثين شاركوهم في ذلك، حيث حاول **"عبد الله صولة"** –خاصة– تعريف "العدول بالزيادة" بقوله: إنّ «التوكيد [أو الزيادة] بدخوله على الكلام يجعله مخرجا على غير الأصل ومعدولا به عن ذلك الأصل»[1]، ويقول اللّغوي **"تـــمام حسّان"**: «ذلك بأنّ الزائد إنما هو زائد على أصل النمط أي على أصل وضع الجملة، فللجملة أركانـــها وفضلاتـــها من المنصوبات والمجرورات، فإذا ورد فيها غير ذلك فهو زائد على مطالب الصحة والإفادة وما دامت زيادة الـــمبنى تدل على زيادة الـــمعنى، فإن في زيادة الـــمبنى تأكيدا للمعنى»[2].

فـــ**"العدول بالزّيادة"** هو خروج التّـــركيب عن أصله المتحقّق في جـــملة مجرّدة من الزّوائد، إلى الفرع المتمثل في جملة محوّلة ومعدولة بواسطة أدوات مختلفة تُزاد فيها، نحو: اللاّم، ورُبَّ، وواو رُبَّ، والباء وغيرها، لإفراز معان ومقاصد ضمنيّة يسعى المبدع إلى إيصالها للمتلقي الذي يستند في معرفتها على كفاءة لغوية وسياق معيّن، ذلك أنّ كلّ عنصر «يُزاد فيدخل الإسناد الخبري الابتدائي تحصل بفضله بلاغيا ودلاليا، زيادة في الـــمعنى الأصلي»[3]، هذا بالنسبة للتأثير الـــمعنوي الدلالي، أما بالنسبة للتأثير اللفظي؛ فهو ما يُراعى فيه ضرورة اتساقه وعدم تنافره مع مكونات الجملة التي تقدّم عليها[4]، ويضمن هذا العدول أيضا «مفهوما مثاليا لعلاقات أفكار اللغة ومن جهة أخرى هي عملية للمتكلم للتمييز بين التافه/ المبتذل والمعبّر البليغ»[5]، وباعتبار الزيادة بـــحرا، فقد قسّمها العلماء حسب مستويات اللغة إلى ثلاثة أنواع، هي: المزيد بـــحرف[6]، والمزيد بكلمة[7]، والمزيد بـــجملة[8]، وبالنظر إلى مادة البحث سيكون التركيز على هذه الأنواع.

وكلّ هذا خاض فيه علماؤنا القدماء والمحدثون تنظيرا وتطبيقا على اختلاف المدوّنات، منها المدوّنة الأندلسيّة الخاصّة بالشّاعر **"ابن خفاجة"**، فبعد سباحتنا داخل ديوانه في بحر العدول بالنّقصان

---

(1) عبد الله صولة، الحجاج في القرآن، 276/1.

(2) تمام حسان، البيان في روائع القرآن، ص172.

(3) عبد الله صولة، الحجاج في القرآن، 290/1.

(4) ينظر، علي أبو المكارم، الجملة الاسمية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة 2007، ص100.

(5) Marie-Thérese Ambassa Betoko, Le Théâtre Populaire Francophone Au Cameroun (1970-2003), Langage - Société –Imaginaire, p 130.

(6) ينظر، عبد الجليل مرتاض، العربية بين الطبع والتطبيع، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 2004، ص40، 41.

(7) نفسه، ص45.

(8) نفسه، ص55.

المتمثّل في "الحذف"، وبحر العدول بالترتيب الظاهر في "التقديم والتأخير" إلى غاية وصولنا لشاطئيْهما والإرساء عليه، نعاود الإبحار من جديد في محيط واسع مـــملوء بالخيرات التي تُشكّل عارضا للطريق المستقيم المقوّم، فتعمل على تعويجه وإمالته، ليحدث بهذه العملية عدولا ذا مظهر آخر؛ وهو عدول يخترق التركيب ليحتل فيه مكانا من أجل ترصيع صولجان المركّب بمعانٍ، ومرامٍ، ومقاصد تلميحيّة منصهرة عن هذا العدول، والخروق والاحتلال الـــمُتملّص.

ومن هذه العوارض العدولية، الزيادات المتجليّة في العوامل والمؤثرات الآتية: اللاّم، ورُبَّ، وواو رُبَّ، والباء، والجملة المتحقّقة في ظاهرة الاعتراض بأشكاله، وزيادات أخرى تُدرج حسب السّياق بنوعيه اللغوي والحالي، والتي تَزيد من إخصاب وإثراء الدلالات الـــمقصديّة، لاسيما الضّمنيّة.

1- العدول بزيادة حرف:

منَ الصّور العدولية التّركيبية بالزيادة التي نعرض لها في ديوان "ابن خفاجة الأندلسي"، "**زيادة الحروف**"، كونها ساهمت في إثراء باب العدول بأشكالها المتنوعة في لبّ وصميم كُحليته العلقية الثمينة؛ فطورا من جهة السبك النُّضاري الشكلي الغنيّ بيقظة عدولية مدهشة وممتعة لذهن القارئ الواعي «فمثل هذا الأسلوب غريب ومدهش، ولكنّ هذه الدهشة ممتعة للقارئ»[1]، وطورا آخر من جهة المضمون الذي يقطر باللّمسات الفنيّة الجمالية المقصدية الـــمُدركة بحدس المتلقي المبدع، ومن صور هذا المظهر العدولي التركيبي، ما يأتي:

1.1- العدول بزيادة "اللاّم":

يقول "ابن خفاجة" في مدح وثناء الأمير "أبي يحي بن إبراهيم" بجملة من الصفات التّصويرية المستوحاة من واقعه، والممزوجة بنكهة خياله، لينصهر عنهما هذه القوالب النُّضاريّة:[بحر الكامل]

وزَكَا، فَشَدّ على العَفافِ إزَارَهُ؛ إنّ العَفافَ لَشِيمَـــةُ الأَحرَارِ[2]

وقد أدرج "ابن خفاجة" تضمينًا من الثقافة العربية التاريخية ببراعة فائقة، لهذا نراه يقول:[بحر الطويل]

إِذَا مَا هَوَى رُكنٌ فأهْوَى، فَإنّني لأشجَى منَ الخَنساءِ تَبكِي عَلى صَخرِ[3]

---

(1) صالح علي سليم الشتيوي، ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب، مجلة جامعة دمشق، العدد (3- 4)، ص88.

(2) الديوان، ص200.

(3) الديوان، ص97.

يحفل الديوان بكثير من الصور التركيبية العدولية بالزيادة، منها (اللاّم المزحلقة[1]، أو لام التّوكيد) في الخبر، وهذا ما نلاحظه في (لَشيمة)، و(لأشجى)، وكان بإمكان الشاعر أن يجرّد الجملتين ويعيدهما إلى أصلهما لتصبحا (إنّ العفافُ شيمةُ الأحرارِ)، (فإنّي أشْجَى من الخنسَاء)، إلاّ أنّه أراد إيصال مقصد معين، ناتج عن سياق المدح والرثاء؛ فأوّله مقصد ظاهري يُراعى فيه معنى التوكيد، وثانيه مقصد تلميحي يتجلّى في إثبات عظمة خُلُق مـــمدوحه بقوّة، وشدّة من خلال تأكيده المتكرّر للخبر بزيادة (اللاّم) بعد (إنّ) فـــ «إذا اجتمعت إنّ واللاّم كان بمنزلة تكرير الجملة ثلاث مرات؛ لأنّ إنّ أفادت التكرير مرتين، فإذا دخلت اللاّم صارت ثلاثا»[2]، حيث راح يؤكّد خُلُق الكرم، والتّواضع، والشرف، والفضل التي هي صفة الأصيل من الناس، لممدوحه العفيف العظيم الذي يـــمتنع عن كل قول وفعل يُسْيءُ له ولغيره، لهذا اتخذ ممدوح شاعرنا من العفاف ثوب سندس يلبسه وشيمة نبل يتّصف بها، وما زاد من تكريس عظمته التأكيد باللاّم، فهذه «اللاّم تدخل في الكلام لنوع من المبالغة وذلك أنـــهم إذا عبروا عن أمر يعز وجوده أو يعظم أمر إحداثه ووقعه جيء بها محققة لذلك وشاهدة»[3]، وهذا ما يؤكده بقوله:[بحر الكامل]

يَقِظٌ ذَكَـــا فَهمًا، وَأشـــرَفَ هِمّـــةً؛ وكَفَـــاكَ مِن نـــار بهِ ومَنَـــار
لبِسَ التّوَاضُعَ عَن جَـــلالٍ، وارتَقَـــى شَرَفًا بحَيثُ سَـــمَا سَـــماءَ فَخارِ[4]

ومن أجمل الظواهر الكتابيّة ما يوجد في بيته الثّاني المتناص مع حادثة أدبيّة تاريخية تخصّ "**الخنساء**" (ت50هـــ) سيّدة الرثاء، التي عُرفت بشدة بكائها أخاها "**صخرا**" حتى أصبحت رمزا للحزن لأيٍّ شخص وقع في بحر الهم والبكاء على مفقوده، وهذا ما حدث للشاعر "ابن خفاجة الأندلسي"، حيث اشتهر بالأسف الشديد على سقوط بناء مجلس الخمرة مكان اللهو والغناء من خلال تداعي السقف وتمايل جدرانه إلى غاية انهياره نتيجة انهمار الأمطار، فلشدّة حبّه المبالغ فيه لهذا المكان نراه يؤكد بـــ(اللاّم) في قوله (فإنّي لأشجى من الخنساء) لإظهار مقصده من ذلك، منه الظاهري النّاتج عن سياقه اللّغوي الذي أدّى به للتأكيد، ومنه الضّمني الذي يبرز فيه حال نفسيّته التي تعيش هول المعاناة، والحزن، والأسى على فَقْدِ مكان تـــملؤه ذكريات من زمنه الجميل والمتمثّل في

---

(1) وتسمى بـــ"**لام الابتداء**"؛ وهي تعمل على توكيد مضمون الجملة، وقد زُحلقتْ من صدر الجملة كراهة توالي مؤكدين. ينظر، السيوطي، معترك الأقران في إعجاز القرآن، ت/ أحمد شمس الدّين، 286/2.

(2) السيوطي، معترك الأقران في إعجاز القرآن، ت/ أحمد شمس الدّين، 255/1.

(3) ابن قيّم الجوزيّة، الفوائد المشوّق إلى علوم القرآن وعلم البيان، ص230.

(4) الديوان، ص201.

(مـــجلس الخمرة) الذي يعدّ مرتع النّسيان، والرّاحة، والمتعة الدّنيويّة بالنسبة له، فحتّى يؤكّد الشاعر هذه المعاناة للقارئ زاد (اللاّم) بعد (إنّ)، لتكرار التّأكيد في الخبر طورا، وطورا آخر رَبَط معاناته بصورة تقطر ألـــما وهي (صورة الخنساء)، بسبب غزارة حزنه الذي قرنه بـــحزن الخنساء على فَقْد أخيها "صخر"، بل وفاقها ألـــما.

والصّورة الإبداعية ذاتها نراها تتجلّى عند الشاعرة "**الخنساء**" وهي تتحدّث عن نفسها:[بحر البسيط]

تَبْكِي خُناسٌ عَلَى صَخْرٍ وَحَقٌّ لَـــهَا إِذَا رَابَـــهَا الدَّهْرُ، إِنَّ الدَّهرَ ضِرَّارُ[1]

2.1- العدول بزيادة "رُبَّ":

احتفى ديوان "ابن خفاجة الأندلسي" بمظاهر أخرى ذات ألوان مـــمتعة تستحوذ ذهن القارئ وتسيطر على أوتاره الذاهلة بألحان غير متوقّعة من شاعره، ليرسل هذا الأخير موسيقى مقصدية مكسوّة بلمسة عدول تركيبية ذات سيمفونية متميّزة بطابع زيادة "**رُبَّ**" و"**واو رُبَّ**"، وهذا يتحقّق لـــمّا يستطيع «أنْ يتملّص من أصلية استعماله، وأن يعدل عنه إلى استعمال جديد قد تمكن من إكساب التعبير دلالات حيّة تعطي المعنى أبعاده الجمالية والدلالية الفريدة»[2]، حيث يطربنا الشاعر "ابن خفاجة الأندلسي" في مرج الغزل بصورة ممتعة يقول فيها:[بحر البسيط]

فَرُبَّ لُؤلُؤِ دَمعٍ كنتُ أذخَرُهُ عِلقًا أُغَالِي بِهِ، أرخَصتُهُ فِيكِ[3]

ويقول الشاعر عن وقت هرمه:[بحر الطويل]

وَيَا رُبَّ ذَيلٍ للشَّبابِ سَحَبتُه، وَمَا كُنتُ أدري أنَّهُ سيُقَلَّصُ[4]

وقال في أســـمـــى وظيفة تُقلّد في زمانه -وحتى في زماننا – وهي القضاء، مادحا أحدهم بعدله:[بحر الكامل]

فلرُبَّ يَومٍ قَد رفَعْتَ بِهِ الـــمُـــنـــى، وَمَـــحوتَ فيهِ سَواد ظَنّ البائِسِ[5]

---

(1) الخنساء، الديوان، ت/ حمدو طمّاس، دار المعرفة للطباعة والنّشر والتّوزيع، ط2، بيروت، لبنان 2004، ص45.

(2) إبراهيم بن منصور التركي، العدول في البنية التركيبية قراءة في التراث البلاغي، مجلة جامعة أم القرى، العدد 40، ص581.

(3) ابن خفاجة، الديوان، ت/ يوسف شكري فرحات، ص376.

(4) الديوان، ص400.

(5) الديوان، ص231.

إنّ القارئ قد يلمح عدولا وخروجا من الشاعر عن الأطر المألوفة والجاهزة التي اعتادت أن تطرق أذنه «لتتشكّل في هيأة جديدة تولد لدى المتقبل صدمة معرفية تلامس فكره وخياله فالانزياح هو مساءلة الآخر لغة وفكرا»[1].

ففي بيته الأوّل، يظهر الخروج من خلال غزله الواضح في قصيدة "كلّ نسيم رسول شوق" الذي بيّن فيها معاناته اتجاه "هند" صاحبة أوجاع قلبه والسّاكنة فيه، لدرجة أنها أبكت طرفه على الرغم من أنّه ما بكى أحدا أبدا، فسياقه الحالي دفعه للعدول التركيبي بزيادة (رُبَّ) في مقدّمة البيت؛ لأنّ هذا الحرف يشترط فيه الصّدارة في جملته، فلا يجوز تقدّم أحد أجزائها، ولكن يجوز أن يسبقه الواو، أو أحد الحرفين (ألاَ) و(يا)[2]، والأصل قول الشاعر (فَلُؤلُؤُ دَمعٍ كنتُ أذخَرُهُ) لتحمل بزيادتها مقصدين اثنين لا يتحقّقان بدونها؛ أوّله مقصد ظاهري ينقشع في مراعاة الوزن الشّعري، ولفت انتباه القارئ طورا، وطورا آخر حمل معنى التّقليل أو التّكثير، باعتباره حرف شبيه بالزّائدة يفيد التّقليل نحو: "رُبَّ أخٍ لم تلده أمّك"، كما يفيد التّكثير بقرينة لفظيّة نحو: "رُبَّ مدرّس مُخلص"، أو بقرينة معنوية في مقام الافتخار والمباهاة[3]، وثانيه مقصد ضمني يظهر في التعظيم من شأن دموعه وبكائه لعظم محبوبته باعتبارها —دموعه– الدّرُّ النّفيس واللؤلؤ الغالي التي كان يـــخبّؤها لوقت الحاجة ولا يهدرها فيما لا نفع فيه، لهذا زاد (رُبَّ) للتكثير من شأن دموعه، من جهة، ومن جهة أخرى التّحقير والتّرخيص منها؛ فنتيجة ظروفه العشقيّة وحبه لـــ "هند" قُلِبَتْ الموازين رأسا على عقب فأمسى دمعه بـــخسا قليل الثّمن لأجلها، فلم تدمع عينه إلاّ عند فراقه الصبر لفراق الـــمحبّ، لأنّ قلبه حديث العهد بـــمثل هذه الحوادث لم يتحمّل ذلك، فميزته في هذه الحالة أنّه «يـــَجبُن عن فراق أحبته يشجع عند لقاء أعدائه»[4]، فزاد (رُبَّ) تبيانا لضآلة قيمة دموعه الغالية أمام حبيبته، فمن شدة بعده وحزنه عنها راح يتخيّل أشياء مُـــمنيا بها نفسه أن تشفي غليله وتُنسيه مآسيه، وهي ترجّيه من النوم أن يراوده لأنّه أصبح يطمع فيه العون، للالتقاء والاقتراب من طيف "هند" التي أوجعت قلبه بـــما «يـــحمله من الهموم العاصفة والعواطف العنيفة الـــمُتأجّجة»[5] حتى الثمالة، فيقول مؤكّدا:[بحر البسيط]

---

(1) بن دحمان عبد الرزاق، أبحديات في فهم جماليات الانزياح، مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد 1، ص38.

(2) ينظر، عباس حسن، النّحو الوافي، 523/2.

(3) ينظر، علي توفيق، ويوسف جميل الزعبـــي، المعجم الوافي في أدوات النّحو العربي، دار الأمل، ط2، الأردن 1993، ص170.

(4) كمال عصام السيوفي، الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي، ص179.

(5) نفسه، ص217.

وربَّـــمَا شَفَعَتْ لي غَفوَةٌ نَسَخَتْ أُخرَى الظّلامِ، فَباتَ الطّيفُ يُدنِيكِ[1]

وفي البيت الـــموالي، نجد أيضا زيادة (رُبَّ) مع (ياء) النداء، التي عدل بها عن الأصل الـــمُـــفترض (ويا ذيلٌ للشبابِ سحبته) مُحقّقا مقصدا ضمنيا تلميحيا –المقصد الظاهري ذُكِر في البيت الأوّل–يُستجلى في تنبيه المتلقي لتحسُّره الشديد على مُضي الشباب العظيم كلمح البصر، فلـــم يستوعب الشاعر ذلك ليدخل في دوامة الكهولة فالشيخوخة، فزاد (رُبَّ) للتقليل من شأنها – الشيخوخة– والتي ينجرُّ عنها نقص سنه وعمره العددي من شبيبته لتزيد في شيبته فتُقلّص حياته، وبعدها يُرمى في دائرة الشكاة والأمراض لتسحبه ذيول المنية إلى حضنها، فحنينه إلى الشّباب هو «حنين إلى ملذات الحياة ومتعتها، وكلّ ما يصبو إليه الإنسان في هذه المرحلة من لهو ومغامرة وغزل وخمر ولذّات، فإذا رحل الشباب، رحل كلّ شيء»[2]، وأصبح يعيش في الظّلام السّدفـــي رغم ضياء شيبته.

ومن دمع الـــمحبّ وفقدان الشباب، إلى الثناء بـــممدوحه الفقيه "عبد الله محمد بن أحمد بن حمدين" في قصيدة "افزع إلى قاضي القضاة !"، حيث راح الشاعر في بيته الأخير يُبين عن خصاله الحميدة في إغاثة الملهوف، والشّفاعة له ولمن يلجأ إليه في حدود العدل، وهذا ما انطبق على الشاعر نفسه الذي طلب منه أن يمدّ له يد العون فكان عند حسن ظنّه، فكافأه الشاعر بإغداقه بالمدح، وأثناء ذلك زاد حرف (رُبَّ) مع (لام التّوكيد) في تركيبه، والأصل قوله (فيَومٌ قَدْ رَفَعْت به الـــمُنى) ليجذب انتباه القارئ نحو مقصده الباطني –بعد تجاوزه للمقصد الظاهري المذكور في البيت الأوّل– الكائن في بيان عاطفته وإحساسه الـــمُشرّبين بالفرح والسّرور بذلك اليوم الذي يُسرِّ فيه البائس المسكين بعد عُسرٍ.

ومن جهة أخرى يقصد من زيادته، الافتخار بعدل مـــمدوحه القاضي، والتعظيم من قيمته بين رعيّته؛ كونه صاحب مجد قديم، وشرف كبير، وسيادة قوية، وقدر رفيع، وكرم عظيم، ومكانة سامية في منصبه، فعند وقوفه تستشعر هيبته، وفي مشيه تلحظ وقاره وإجلاله مثل الكوكب العظيم الشامخ، لهذا زاد (رُبَّ) من أجل التكثير لصفاته الجليلة، منها: (كرمه العادل)– في ذلك اليوم– أين قام الفقيه قاضي القضاة بنقل وإزالة الموت عن فقير شديد الحاجة الذي كان يعتقد سوء الظنّ به، وأنّ نهايته ستضحى على يده، لكن القاضي صاحب السلطان، برهن عكس ذلك فمحى الآراء والتصورات

---

(1) الديوان، ص376.

(2) عيسى فارس، وطلال علي ديوب، الحنين في شعر الملوك والقادة والوزراء في الأندلس، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد 14، ص131.

الخاطئة بسلوكه وحكمه العادل اتجاه البائس، ليؤكد "ابن خفاجة" افتخاره وتعظيمه بـــ (لام التوكيد)، ولشدة عدل القاضي وابتسامته البشوشة أصبح محطّ أنظار الناس ومُنتهى طلبهم، بعيدا عن كل عين حاسدة بدعائهم له، ويُثبت الشاعر ذلك بقوله:[بحر الكامل]

وَبَقيتَ تَجتَلِبُ النّفُوسَ نَفَاسَةً وَبَشَاشَةً، وَوُقيتَ عَينَ النّافِسِ[1]

3.1- العدول بزيادة "واو رُبَّ":

لـــمّا بلغ "ابن خفاجة" سنّ الشيخوخة وهرم، راح في أحد أيّامه يتغزّل بشباب حسناءٍ جميلةٍ في قصيدة "غريبة غريرة"، فقال:[بحر الكامل]

وَغَرِيبَةٍ، هَشّتْ إلـــيّ، غَرِيرَةٍ، فَوَدِدتُ لَو نُسِجَ الضّياءُ ظَلامَا[2]

لقد انبثق من بيته الشعري عدولي تركيبي بذكر (واو رُبَّ) التي نابت عن (رُبَّ)؛ لأنّه يجوز حذف هذه الأخيرة فَتَنُوبُـــها (الواو) وتسمّى (واو رُبَّ) التي تعمل عملها[3]، والأصل قوله (غَرِيبَةٌ، هَشّتْ إلـــيّ، غَرِيرَةٌ)، ليُشكّل بعدوله معنيين؛ فالأوّل ينجلي في المعنى المباشر الظاهر في مراعاة الوزن الشعري، وتحقيق معنى الإكثار أو التقليل، والثّاني معنى غير مباشر –وهو الأهم– يستبين في إيقاظ شعور الإعجاب والرّغبة الجامـــحة بهذه المرأة الغريبة العجيبة، لهذا زاد (الواو) لتكثير وتعظيم إحساسه وردّ فعله نحوها؛ لأنّها بـــمجرّد أن ابتسمت له حتى رفرفت خلجاته الدفينة منذ سنوات، ورغب لو أن بياض شيبه تحوّل إلى ظلاما، مـــنّيا نفسه بأن يعود شابا أسود الشعر ليردّ عليها تلك الحركات جوابا مغريا، كونها راحت تراود شيخا عن نفسه كأنه فتى قويٌّ دون أن تراعي حال شيخوخته ومشيبته، ولكن هذا لا يتأتّى له لأنّه شيخ كبير وهرم فـــ «كيف للحبّ يطرق باب شاعرنا [...] وقد علا الشيب رأسه، وقام فوق منبر رأسه خطيبا، منذرا، متوعّدا بالقدر الـــمحتوم»[4].

ليستيقظ من حلمه الخيالي الـــمُشرّب بسمّ المستحيلات القاتلة له ويستقرّ في واقعه الـــمُرّ «الذي يعود يصدم الشاعر بشدة وعنف ويعيده من عالم الحلم إلى حقيقة الأمر فيستعيد فجيعته وأساه [...] ليكتشف فراغ الواقع ورهبته»[5]، ليُؤكّد الشّاعر على فكرته السابقة بقوله:[بحر الكامل]

---

(1) الديوان، ص231.

(2) الديوان، ص382.

(3) ينظر، علي توفيق، ويوسف جميل الزّعبـــي، المعجم الوافي في أدوات النّحو العربي، ص171.

(4) عيسى فارس، وطلال علي ديوب، الحنين في شعر الملوك والقادة والوزراء في الأندلس، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد 14، ص 131.

(5) كمال عصام السيوفي، الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي، ص40.

طَرَأَتْ عليّ، مَع الـــمَشيبِ تشُوقُني شَيخًا، كما كانتْ تَشُوقُ غُلامَا[1]

ولـــم يتوقف الشّاعر عند هذا الحدّ، بل نراه يقابل مرحلة الشَّيْبَة بـــمرحلة الشَّبِيبَة في صورة شعرية تفوح بأريج الطبيعية الأندلسية، حيث يقول:[بحر الطويل]

وشَـــمسٍ كلألاءِ الزّجاجَةِ، طَلقَةٍ، وَظِـــــلٍّ كَرَيعـــــانِ الشّبيبَـــةِ وَارِفِ[2]

فمن أفانين عدوله حذف (رُبَّ) وإحلال (الواو) مكانها صدرا وعجزا، والأصل قوله (شَـــمسٌ كلألاءِ الزّجاجَةِ، طَلقَةٌ، ظِلٌّ كَرَيعانِ الشّبيبَةِ وَارِفٌ) ليميل بالقارئ لهدفين مقصدين ضمنيين—بعد تجاوزه للظاهر المذكور في البيت الأوّل- من خلال زيادتها والظّاهران في التّحسّر من شَيْبَتِه حديثة العهد التي أصبحت تتلألأ كضوء السّراج والحجر البرّاق المعدني ذي اللّون الأبيض، لذا زاد (الواو) في مقدّمة الصدر ليُقلّل من شأنها، هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى يقصد إلى التّعظيم بشَبِيبَتِه قديمة العهد التي كانت تبدو مثل سواد الظلّ الطويل الممتد من أوّل حياته، مازجا ذلك بنفحة تحسّر كونها ولّت ولن تعود بما فيها من لهو وشراب ومتعة، لهذا ضمّن (الواو) في مقدّمة العجز ليُكثّر من شأنها، مؤكّدا على ذلك بقوله:[بحر الطويل]

زَمـــانٌ تَوَلّـــى بَينَ كـــأس تَـــليدَةٍ تُدَارُ، وعيش، للحَداثَةِ، طَارِفِ[3]

والصّورة الـــمُئنّة ذاتها، التي تعكس ألَـــم وحزن فراق عهد الشباب، وتذكّر الأيام الماضية بما تميّزت به من لهو، وخمر، ومجون، يقول شاعرٌ أندلسي مُـــجيد وهو **"ابن زيدون"** (ت463هـــ) في قصيدة "سلام على قرطبة"، وعيناه تقطران حزنا: [بحر الطويل]

مَـــعَاهِدُ لـــهْوٍ لَـــمْ تَزَلْ في ظِلالِـــهَـــا تُدَارُ عَلَيْنَـــا، للمُجُـــــونِ، مُـــدَامُ

زَمَانَ، رِياضُ العَيـــشِ خُضرٌ نَوَاضـــــرٌ تَرِفّ، وَأَمْـــوَاهُ السُّرُورِ جِـــــمَامُ

تَذَكّرْتُ أيّامي بـــهـــــا، فتَبَـــــادَرَتْ دُمُوعٌ، كَمَـــا خَانَ الفَرِيـــدَ نِظَامُ [4]

4.1- العدول بزيادة "الباء":

وفي سياق حزن الشاعر لـــموت صاحبه الوزير "أبي ربيعة" راح يُصرّح قائلا:[بحر الطويل]

فَلَسْتُ بِنَاسٍ صَاحبا من رَبِيعَةٍ، إِذَا نَسِيَتْ رَسمَ الوَفـــاءِ صِحَابُ[5]

---

(1) الديوان، ص382.

(2) الديوان، ص105.

(3) الديوان، ص105.

(4) ابن زيدون، الديوان، ت/ يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، ط3، بيروت، لبنان 1994، ص274.

(5) ابن خفاجة، الديوان، ت/ يوسف شكري فرحات، ص312.

حيث أضفى "ابن خفاجة الأندلسي" في بيته الشعري عارضا عدوليّا متمثّلا في زيادة حرفٍ هو (الباء) في خبر (ليس) (بِنَاسٍ)، والأصل (فَلَسْتُ نَاسًا) مــمّــا يعطي التشكيلة الشعريّة قدرا كبيرا من الرّوعة والإعجاب المتجسّد في مقصده، منه الظاهر المتمثّل في إبراز معنى التوكيد، ومنه الباطني التلميحي الكائن في تعظيم حبّه لصديقه ووفائه له، وإعلاء ذِكرِه وذكْرَاه، وعدم نسيانه أبد الدّهر؛ فنفى نسيان "أبي ربيعة" وفَقْد ذكراه باعتباره الصديق والمرافق والعشير، وليس هذا فحسب، بل يؤكد نفيه بزيادة (الباء) في الخبر (نَاسٍ)، ومن جهة أخرى، يرسل الشاعر ضمنيا رسالة تقطر نصحا وإرشادا يوجّه ويفضح فيها الخونة الذين يرسمون أنفسهم في لوحة زيتية معنونة بالإخلاص والوفاء لأصحابهم الوزراء لأنّهم يدّعون المحافظة على العهود، ولكنّهم سرعان ما ينسون ذكراهم بفقدهم ويكسرون اللّوحة، فهو بهذا يدعو القارئ إلى التحلّي بشيمة العرب شيمة الوفاء والإخلاص، والالتزام بالعهود المتفشّية فيهم.

5.1- العدول بزيادة "وا":

عُرف "ابن خفاجة" بــحبّه وولعه الشديد بالأندلس، حتى لــم يعد يرى لها مثيلا كيفما اتّــجه وأينما ارتــحل لأنّــها تُبهر النّاظرين بحسنها وجمالها، وتُغري السّامعين بطربها وألحانها، إضافة لذلك تُعَدُّ مرتع العرب بعد الدولة الأموية المشرقية، بسب انتشار نفحات أصولية عريقة منها، تعكس نَفَسَ وروح الدِّيار السابقة «فتبلورت للأندلسي شخصية مــميزة، جمعت ملامح الشرق بعروبتها الأصلية إلى جانب ملامــحها الأندلسية المكتسبة من الموطن الجديد»[1]، فيقول مُعبّرا عن مشاعره اتّــجاهها:[بحر الرمل]

فَإِذَا مَا هَبّتِ الرّيحُ صَبًا، صِحتُ: وا شَوقِــي إِلَــى الأَندَلُسِ[2]

تفنّن الشّاعر في استجلاء جمال بلاده من جهة، والإفصاح عن مكنوناته اتجاهها من جهة أخرى، وما وسيلته في كلّ ذلك سوى بغرس تقنية إبداعية تمثلت في العدول التركيبي، خاصة الزيادة، وهذا ما نلاحظه في درّه النّفيس، أين ضمّنه شكلا مؤثّرا يظهر في أداة (وا) وبمجرّد حذفه يكون الأصل (صِحتُ: شَوقي إلى الأندلُسِ)، لكنّه تجاوز الأصل إلى الفرع لداع مقصديّ، منه المباشر الــمُتحقّق في إبراز معنى النّدبة، ومنه الضمني الباطني المستجلى في بيان حالته النّفسية، وانفعاله الصّادق النّاتج عن شوقه للجنّة الخضراء المتعلّق بها، فزاد (وا) ليعكس مدى هيجان نفسه التي راحت

---

[1] حنان إسماعيل أحمد عمايرة، الأثر المشرقي في شعر ابن خفاجة الأندلسي، مجلة جامعة دمشق، العدد (1-2)، ص224.

[2] الديوان، ص104.

تندب بُعده عنها؛ فكلما تذكّرها أو مرّت عليه ريح شرقية ناعمة تثور، وتصرخ، فتستلّ روحه وتحمل إليه بين أنفاسها ذكريات الزمن الأندلسي الجميل، فيعظم شوقه لمسقط رأسه ومسقط قلبه، ففقدانه للمكان "الأندلس" «منح تجربته الشعرية صدقا وحيوية، وأكسبها بُعدا عميقا، وإبداعا مُؤثرا، فاندفعت أبياته بتلقائية، وقد وفّر لها ذلك الصّدق النّفسي، وولّد الدهشة والانفعال لدى المتلقي»[1].

6.1- العدول بزيادة " الهاء":

إنّ زيادة حرف (هاء) منتشر في الديوان، وأغلبها تدخل على الجملة الاســميّة، حيث قال الشاعر في مجال البعد، والشوق، وما ينجر عنهما:[بحر الكامل]

هَــا إِنّ بــي لَــمَمًا يُؤرّقُ نَاظِــري أَلَــمًا، فَهل من نَافَثٍ، أو رَاقِ؟[2]

راوغ "ابن خفاجة" قارئه في باب العدول التركيبي ببراعة، بأن جعله يفطن من خلال كسر حاجز الرتابة وتحطيم دوائر السكون، وما تحقيق ذلك إلاّ بزيادة (الهاء) ضمن الجملة الاسمية المؤكّدة بــ (إنّ) في مقدمة صدر البيت، والأصل (إِنّ بــي لَــمَمًا يُؤرّقُ نَاظِري)، لكنه خرج عن الأصل لمدعى ظاهري تمثّل في الإشارة والتّنبيه، ومدعى ضمني يكمن في تبيان نفسيّته وتجربته الشّعورية التي تمتلئ بالآلام والتّوجّع نتيجة البعد والشّوق، فعدل بزيادة (الهاء) كونها «تقنية فنية يستخدمها الشعراء للتعبير عن تجاربــهم الشعورية»[3]، فراح يُنبِّه القارئ إلى أنّه يعاني من الجنون الدّال، هنا، عن القلق المتولّد من حرارة الأشواق التي جعلت قلبه يهفو ويخفق، والنوم يــخاصم جفنه وناظره، وقد أكّد ذلك بــ (إنّ) لأنّه لــم يستطع تــحمّل ألــمها فأصبح يتمنّى لو يُخفّفُ عذابه من أيّ كان ومهما كانت صفته؛ ساحرا أو راقٍ فيخلد في نوم عميق ويرتاح من بلائه المبين.

2- العدول بزيادة كلمة:

- **العدول بزيادة كلمة "آه":**

وفي حركة كتابيّة فنيّة، مع نبرة صوت مثير يُظهر من خلاله الشاعر للقارئ تنهيدة «يصعّدها الشاعر حرّى ملتهبة تعكس ثقل النفس الشديد بوطأة الهم البعيد والألم المديد»[4]، ليدرج شاعرنا

---

(1) عيسى فارس، وطلال علي ديوب، الحنين في شعر الملوك والقادة والوزراء في الأندلس، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد 14، ص129.

(2) الديوان، ص431.

(3) صالح علي سليم الشتيوي، ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب، مجلة جامعة دمشق، العدد (3-4)، ص86.

(4) كمال عصام السيوفي، الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي، ص73.

بشكل مختصر خلاصة أحاسيسه المرهفة ورحيق توجّعاته المؤلمة في لفظة وردت ضمن جملة من الأبيات الدّرريّة، منها قوله:[بحر الرمل]

آهِ تــَحتَ اللّيلِ مِن أَرَقٍ، ووَرَاءَ الــبُرءِ من سَقَــمِ ![1]

فمن العناصر الإبداعية العدولية التركيبية التي تَــميّز بها الديوان الشعري زيادة "اسم فعل مضارع" (آه) ضمن مركبه، والأصل قوله (تــَحتَ اللّيلِ مِن أَرَقٍ، ووَرَاءَ الــبُرءِ من سَقَــمِ) التي حوّلت معنى البيت الشعري تماما من المعنى الأصلي المتحقق بدونها والمتمثّل في الطابع الإخباري المستقرّ نفسيا وعاطفيا، إلى المعنى الضمني العميق الذي ينمّ عن معاناته وتوجّعه من شدة الشّوق، حتى أصبح الليل والظلام هو المحتضن للشاعر السّاهر، إلى أن ذهب النوم عنه ووقع في لعبة الأرق، وما كلّ هذا إلاّ بأثر ينجرّ عنه؛ فجسمه وصحته قد دخلا في بحر السّقم بسبب مرضه الداخلي النفسي الفكري، ومتنفسه الوحيد في هذه الحالة هو إخراج الآهات بلفظة (آه) النابعة من أعمق نقطة في روحه ليريــحها «فَأَصِخْ جيّدا تسمع تأوّه الشاعر ومعاناته الصائتة بصمت الهادئة بعمق [...] معاناة يتعاور فيها العذاب والراحة والشقاء»[2]، وهذا التّنفيس قد يكون ماديا، نحو: إطلاق التنفس بعد شهيق عميق فيرسل أنفاسا ممزوجة بالأحزان، أو تنفيسا معنويا متمثلا في التخفيف من آلام قلبه الذي عُصر وكُبت لشدة ضيق سقمه عليه.

3- العدول بزيادة جملة:

- **العدول بزيادة "جملة اعتراضيّة":**

ومن الــمظاهر العدولية التي حظيت بالتقدير والاهتمام في السّجلات التراثية والحديثة ظاهرة "الاعتراض"، التي تُعَدُّ من صور العدول الــمتحققة في الإطناب[3].

وقد وردت تعريفات مُثبتة في الكتب القديمة الغنيّة بمحتواها، نحو قول صاحب كتاب (نقد الشعر) الذي ســمّى الاعتراض "التفاتا" و«تنبّه إلى وظائف أخرى عدّة له بالإضافة إلى التوكيد فقال، وإن لم يستخدم مصطلح الاعتراض واستخدم الالتفات»[4] في باب (ومن نعوت المعاني الالتفات): «وهو أن يكون الشاعر آخذا في معنى فكأنه يعترضه إمّا شك فيه أو ظنّ بأن رادا يرد

---

(1) الديوان، ص275.

(2) كمال عصام السيوفي، الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي، ص56، 57.

(3) ينظر، إبراهيم بن منصور التركي، العدول في البنية التركيبية قراءة في التراث البلاغي، مجلة جامعة أم القرى، العدد 40، ص589. وعبد الحفيظ مراح، ظاهرة العدول في البلاغة العربية مقاربة أسلوبية، (رسالة ماجستير)، ص53، 54.

(4) عبد الله صولة، الحجاج في القرآن، 396/1.

عليه قوله أو سائلا يسأله عن سببه فيعود راجعا إلى ما قدمه فأمّا أن يذكر سببه أو يحل الشك فيه»[1].

أما إذا التفتنا إلى "**ابن الأثير**"(ت637هـ) فنجده قد ربط الاعتراض بالجانب البلاغي الدلالي، فقال: «هو زيادة اللفظ على المعنى لفائدة»[2] من جهة، ومن جهة أخرى يُطالعنا "**السيوطي**"(ت911هـ) الذي قرن بين الجانب الإعرابي والمعنوي، أي بين الشكل والمضمون فقال مـمثّلا: «وهو الإتيان بجملة أو أكثر لا محل لها من الإعراب أثناء كلام أو كلامين اتصلا معنى لنكتة غير رفع الإبهام كقوله تعالى: ﴿وَيَجْعَلُونَ لِلَّهِ الْبَنَاتِ سُبْحَانَهُ وَلَهُم مَّا يَشْتَهُونَ ﴿٥٧﴾﴾ [النّحل/57]، فقوله (سُبْحَانَهُ) اعتراض لتنزيه الله عن البنات والشناعة على فاعلها»[3].

أمّا بـحر الدّراسات الحديثة فهي واسعة جدّا، فأثناء السباحة فيها نـجد أنـها قد وضعت بصمتها في مظهر "الاعتراض"، حيث قال "**محمد الهادي طرابلسي**": «إنّ الاعتراض، والزيادة في بعض وجوهها، من مظاهر تغيير الترتيب في عناصر الجملة، فالاعتراض يكون بتغيير الترتيب أي بتحويل أحد عناصر التركيب عن منزلته وإقحامه بين عناصر من طبيعتها التسلسل، كما يكون بزيادة عنصر أو أكثر من عنصر أجنبـي تماما عن التركيب يقطع هذا التسلسل»[4]؛ فنراه هنا، قد جمع بين الاعتراض والترتيب، الـمتحقّق في تـحويل مكونات الجملة عن أصلها التّسلسلي بـتضمينه – الاعتراض- بين عناصرها، تارة، وتارة أخرى ربطه بالزيادة، بل عدّه "**عنصرًا أجنبـيًّا**" عن التركيب.

وهذه الفكرة تـحاكي فكرة "**عبد الله صولة**" عند حديثه عن الجملة المعترضة والأصلية، أين أدرج صفة (الأجنبـيّ) في الجملة الأولى موازاة مع الثانية باعتبار أنّ هذه الصفة فكرة حديثة، مقابلا إيّاها بفكرة القدماء المتمثّلة في نعوت "**الحشو**"[5] أو"**الزائدة**"، حيث يقول، إنّ الجملة المعترضة: «تشكل في علاقتها بالجملة الأصلية مظهرا من مظاهر الاتساق الدلالي وإن كانت العلاقة بينهما

---

(1) قدامة بن جعفر، كتاب نقد الشعر، مطبعة الجوائب، ط1، قسطنطينية 1302هـ، ص53.

(2) ابن الأثير، المثل السائر، ت/أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، 344/2.

(3) السيوطي، معترك الأقران في إعجاز القرآن، ت/ أحمد شمس الدّين، 281/1.

(4) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في "الشوقيات"، ص290.

(5) وهو عندهم: «كلّ كلام أدخل فيه لفظ مفرد أو مركب لو سقط لبقي الأول على حاله». ابن الأثير، المثل السائر، ت/أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، 40/3.

مفقودة على صعيد نحوي محض إذ المعترضة أجنبية عن الأصلية بعبارة تـــمّام حسّان[1] [...] فهي حشو أو زائدة بعبارة القدماء»[2].

ومن هنا، نرى أنّ لـــ**"تمام حسّان"** دورًا في هذا، خاصة عندما ربط الجملة المعترضة بأحد القرائن التي ذكرها جملة وتفصيلا في كتابه (اللغة العربية معناها ومبناها)، وهي قرينة (الرتبة) فقال: «الأصل في الجملة أن تتّصل أجزاؤها لتتضح فيها الرتبة والاختصاص والعلاقات الأخرى ولكن الأغراض الأسلوبية ربما أباحت العدول عن هذا الأصل بواسطة اعتراض مجرى الكلام بجملة يتطلبها الموقف تسمى الجملة المعترضة»[3]، وبذلك، كان سبب اعتراض مجرى الكلام، والعدول أو "الانتهاك"[4] عن الترتيب الأصلي هو القصد البلاغي الدلالي الذي يتطلبه الموقف (السياق).

ليكون **"العدول بالاعتراض"** هو الخروج عن الأصل الترتيبـــي للجملة، من خلال فصل ركنين متّصلين بزيادة حرف، أو كلمة، أو جملة لا محلّ لها من الإعراب، ولكن لها محلّ في المعنى لينتج عنها مقصد ضمني معيّن يسعى المبدع إلى إيصاله للمتلقي، وهذا الأخير يحاول أن يعرفه بالاعتماد على كفاءته المعرفية والسّياقيّة.

وبـــهذا، يكون لكل اعتراض عدولي مقصد وغرض يستهدف الجانب الخارجي (القارئ) بالدرجة الأولى، باعتبار أنّ بروز عنصر غير متوقع يولّد صدمة مؤثرة في ذهن المتلقي، تنبهه وتوجه عنايته إلى دلالة محددة ومقصودة[5]، وعلاوة على ذلك، له «وظيفة بلاغية مهمة هي الـــمبادرة بإبلاغ، السامع معنى لولا إبلاغه إيّاه في حينه لورد على الكلام بدونه ما لا يرد عليه بوجوده»[6]؛ فتمام عملية الإبلاغ، وضمان وصولها للطرف الآخر تكون بزيادة اعتراضية في الكلام.

في حين نجد للاعتراض فوائد أخرى تـــخصُّ الجانب الداخلي (التركيبي والجمالي) بالدرجة الثانية، كونه يعمل على «إفادة الكلام تقوية وتسديدا أو تحسينا»[7]، ويُسْهِم أيضا في «تكريس

---

(1) يقول "تمام حسّان" عن الجملة المعترضة بوصفها أجنبية: «والجملة المعترضة في كل أحوالها أجنبية عن مجرى السياق النحوي فلا صلة لها بغيرها ولا محل لها من الإعراب وإنما هي تعبير عن خاطر طارئ من دعاء، أو قسم، أو قيد بشرط، أو نفي، أو وعد، أو أمر، أو نهي، أو تنبيه إلى ما يريد المتكلم أن يلفت إليه انتباه السامع». البيان في روائع القرآن، ص183.

(2) عبد الله صولة، الحجاج في القرآن، 408/1.

(3) تمام حسان، البيان في روائع القرآن، ص386.

(4) ينظر، حسن ناظم، البنـــى الأسلوبية، دراسة في "أنشودة المطر" للسيّاب، ص183.

(5) ينظر، محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، ص276.

(6) تمام حسان، البيان في روائع القرآن، ص386.

(7) ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ت/محمد محي الدين عبد الحميد، 446/2.

الاضطراب وخلق تشويش معين يجتاح البنية التركيبية للّغة كيما [كما] يؤسس لغة أخرى جديدة تطفح بحيوية دفّاقة»[1]، إلاّ أنّه في مواطن أخرى، قد يكون الاعتراض مجرّد حشو لا يفيد جديدا لأن الوزن يقتضي ذلك[2].

وحقل الاعتراض بدوره، تتمظهر فيه ألوان عديدة تتحقّق بـــ «إدخال عنصر أو أكثر بين طرفين متلازمين في المعنى، فيفصل بينهما، كإدخال الجار والمـــجرور، أو النداء، أو القسم بين المبتدأ والخبر أو بين الفعل والفاعل[...] مما يشكل لونا من ألوان الانحراف اللغوي عن اللغة المعيارية»[3]، وهناك مظهر آخر يـــمسّ الجانب الاعتراضي، ولكن في مـــجال **"الترقين"** (La ponctuation) أي (وضع النقاط والفواصل وغيرها) التي تمثّل خرقا للغة في ظلّ الأصل، ومن أمثلته هذه الحكمة الأكثر شهرة:[4]

Je suis venu, j'ai vu, j'ai vaincu.

لقد جئت، فـــرأيت، فـــانتصرت.

أين استبدل الدارس الفواصل بـــ (–)، فكانت:

Je suis venu – j'ai vu – j'ai vaincu.

إنّ علامة (–) التي تفصل بين مقاطع الكلمات تدلّ على (لأنّه) (لأنني قد جئت فقد رأيت ولأنني قد رأيت فقد انتصرت)، وهذا يعطينا معنى دراماتيكي حسب رأي الأستاذ **"كلود"** (D. Claude)[5]؛ فتجاوزَ هنا، المعنى الظاهري للعلامة وهو (الاعتراض) و(الفصل) بين الألفاظ إلى المعنى الضمني المتمثّل في التوكيد والتّعليل بـــ (لأنّه)، وهذا يعني أنّ الجملة المعترضة جملة «مؤهلة

---

(1) حسن ناظم، البنـــى الأسلوبية، دراسة في "أنشودة المطر" للسيّاب، ص184.

(2) ينظر، عبد الله صولة، الحجاج في القرآن، 293/1.

(3) محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، ص275.

(4) هذه حكمة مشهورة وأصل العبارة باللاّتينية: (Veni, Vidi, Vici) وقد قالها **"يوليوس قيصر"** في خطبة مشهورة له، في أحد حروبه الشهيرة سنة 46 ق، م. ومعناها: "جئت، فرأيت، فاحتللت". وهي أقصر خطبة في التاريخ. وهي اليوم الشعار الذي يعتمده "فيليب موريس (P. Morris) مؤسس شركة "مالبورو"(Marlboro) للسّجائر. فعلبة السّجائر بالنسبة للزبون: (يأتـــي، يـــراها، فتحتلـــه). ينظر:
http://fr.wikipedia.org/wiki/Veni,_vidi,_vici

(5) Claude Demanuelli, Points de Repère: approche interlinguistique de la ponctuation français-anglais, p 110 .

من وجوه عدّة لتكون جزءا مهمّا في الكلام قد لا يـُمكن الاستغناء عنه فهي منطوق متعلق بمنطوق آخر»[1].

وفي وجهة نظر الأستاذ المتميزة، فإن فكرة **"الانزياح الترقيني"** تسمح لنا من جهة بمحاكمة مفهوم العدول بالنسبة إلى قاعدة أساسية ومن جهة أخرى، بتقدير قيمة المضامين المنجزة عن طريق الصياغات الترقينية المتعددة[2]؛ فالعدول من علامة ترقينيّة إلى أخرى يُصهر مقاصد ضمنية تُناسب الموقف.

وانطلاقا من هذه الأهـــميّة، راح **"ابن خفاجة الأندلسي"** يستعرض في ديوانه العدول بالاعتراض باعتباره عدولا تركيبيا بالزّيادة، والذي غاص فيه القارئ -أيضا- ليستطلع اللآلئ اللاّفتة للنظر والمغرية له، وأيُّ قارئ؟ القارئ الـــمُبدع الواعي الذي تدفعه قراءة النّص لشحذ إرادته «وقدرته على البناء، ومن خلال عملية تحليل الأفكار وتركيبها يمارس القارئ أفعال الاختيار؛ فتتقدم أفكار بعينها، وتتراجع أفكار غيرها، أو تبرز جوانب، ويخفت الضوء المسلط على جوانب أخرى، حتى نصل في نهاية الأمر إلى بناء جديد لأفكار العمل الفنـــي»[3]، ولا يتأتّـــى ذلك إلاّ عندما يرمي الكاتب / الشاعر طرفه الآخر في بـــحر العدول بالاعتراض بجلّ صوره، نحو: العدول بالاعتراض بين المبتدأ والخبر، وبين الفعل والفاعل، وبين الفعل والحال، وبين الفاعل والمفعول به، وبين الجار والمجرور، والمفعول به وغيرها.

1.3 – العدول بالاعتراض بين المبتدأ والخبر:

وعلى طريقة الشّاعر الكتابية الإبداعية، يُسند الطبيعة المحبّبة إليه بمظاهرها في قالب نُضاري ليُعلن في قوله التالي نوع الفصل المحبّذ لدية وهو "الربيع" بما فيه من جمال الطيور، وسحر العبير، ليُدمج كلّ ذلك في مدح أحد القضاة عاكسا نفسه في نفس الطبيعة، فهي تمثّل عنده «خلفية حيّة باستمرار، في وعي الشاعر ولا وعيه، تتفاعل معه كما لو أن التوتر الذي يبدو عليها هو نفسه ما في ذات الشاعر،

---

(1) عبد الله صولة، الحجاج في القرآن، 412/1.

(2) Claude Demanuelli, Points de Repère: approche interlinguistique de la ponctuation français-anglais, p 111.

(3) اعتدال عثمان، إضاءة النّص قراءات في شعر أدونيس، سعدي يوسف، أمل دنقل، محمود درويش، عبد الوهاب البيّاتـــي، محمد عفيفي مطر، أحمد عبد المعطي حجازي، دار الحداثة، للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان 1988، ص108.

وطبيعة كهذه ليست صامتة فهي تسعى في أن تدخل عناصر تجاربه، حاملة أحاسيسه متلونة بدمه وهو لا يبخل عليها بالحب»[1]، فيقول:[بحر الكامل]

وكأنّه، وكأنّ رجعَ نَشيدِهِ، فَصلُ الرّبيعِ ورِنَّةُ الــمُكّاءِ[2]

حيث نرى أنّ الشاعر قد مارس سلطة على بيته الشعري بإدراجه للاعتراض التركيبي الظاهر بالجملة التشبيهية المنسوخة (كأنّ رجع نشيده)، بين اسم (كأن) (الضمير)، وخبرها (فصلُ الرّبيع)، والأصل (وكأنّه فَصلُ الرّبيعِ ورِنَّةُ الــمُكّاءِ)، فطاقة اللّغة انفلتت لتبعث مقصدين، أحدهما مقصد ظاهري يكمن في توكيد الكلام وتحسينه، وثانيهما مقصد ضمني باطني يتجلّى في زيادة تقوية عظمة مــمدوحه من خلال توضيح صفة بارزة فيه، هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية ضمان عدم انصراف ذهن المتلقي إلى فكرة أخرى، أو أن يضيع في التّصوير الطبيعي وينسى في أيّ مضمار هو أي«التنبيه على الــمعترض به والتعجيل بذكره كي لا يسبق إلى الذهن خلافه»[3]، لهذا زاد الجملة الاعتراضية للفت انتباه قارئه إلى مجال مدح القاضي من خلال تركيزه على صفة الصّوت؛ أين شبّه الشاعر صوته باعتباره شديد الصّياح والارتفاع بطائر المكاء الــمتميز بصفير حَسَنٍ وتصعيد وهبوط في الصوت، وكلّ هذا التّصوير البديع جعل ممدوحه يبدو عظيما بين قومه لأنّ بصوته العالي والمؤثر، يُعْلِنُ حُكمه ويــخطب للعامة فيدوّي به القلوب، ويهزّ به النفوس، فتقتنع وتثبت على موقف ونــهج واحد.

2.3- العدول بالاعتراض بين الفعل والفاعل:

وفي باب الوصف، خاصة في حقل "الخمرة" التي ما ترك الشاعر منظرا طبيعيا إلا ونسبه لها بأنواعها وألوانها، حتى جعلهما يبدوان كالوجهين للعملة الواحدة لتناسب وجه الشبه بينهما، وتقاطعهما في المفترق نفسه، ليقول:[بحر الطويل]

وقد جَالَ، من كأسِ السُّلافةِ، أشقرٌ يُسابقُهُ، من جَدوَلِ الــماءِ، أشهَبُ[4]

لــجأ الشاعر إلى العدول عن الأشكال المألوفة إلى غير المألوفة المصرّح بها في هذا البيت، من خلال اعتراضٍ زاحم وسط صدره وعجزه، ووسط الفعل والفاعل بواسطة الجار والمجرور (من كأس

---

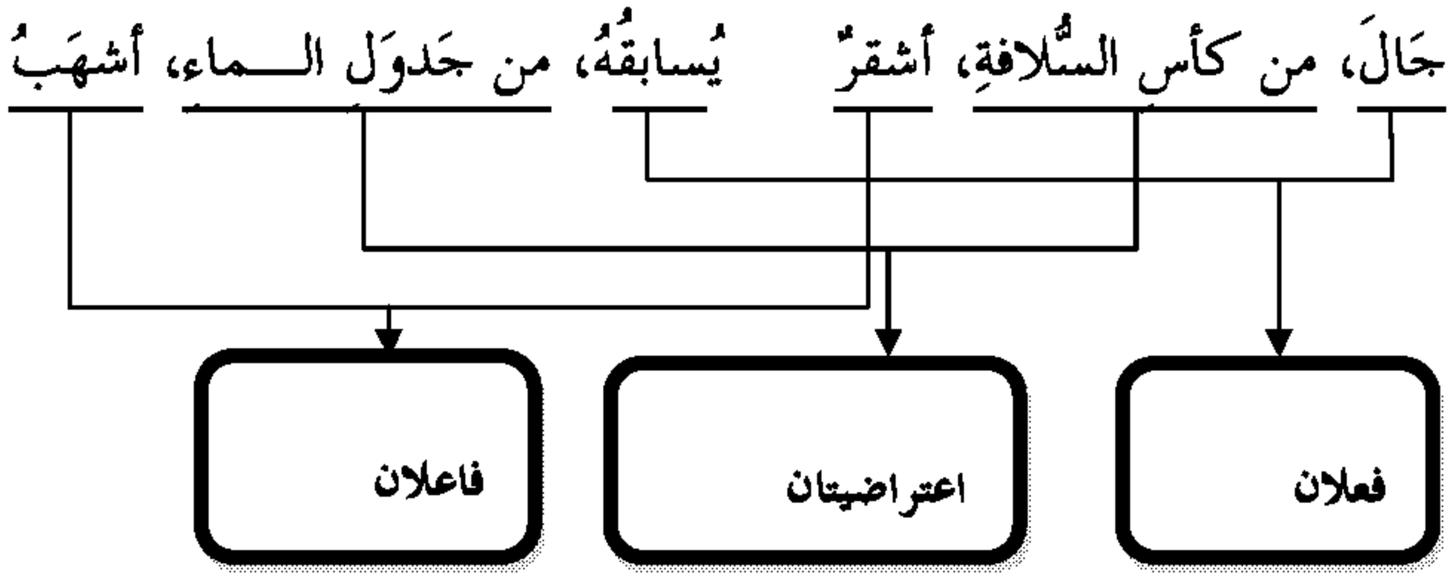
(1) مصطفى السعدنــي، التصوير الفنّــي في شعر محمود حسن إسماعيل، ص70.

(2) الديوان، ص161.

(3) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في "الشوقيات"، ص294.

(4) الديوان، ص48.

السلافة، ومن جدول الماء) والأصل (وقد جالَ أشقرٌ يسابقهُ أشهبُ)، ولكن هذا الأصل ناقص من حيث المعنى لأنّك ترى له في الأوّل العدولي حسنا وبهاء لا تراه في الثّاني الأصلي فـ «يـمنح النّص بُعدا فنيّا وجماليا يفتن القارئ»[1]، لذا يحتاج المركّب لزائدة تقرّر الكلام وتوضحه من خلال (المشبه) الذي يدور حوله الحديث، هذا بالنسبة للقصد الظاهر، أمّا بالنسبة للقصد الباطن فيَظهر في بيان شدّة إعجابه، وانبهاره بالخمرة السّلافة، لهذا زاد الجملة الاعتراضية ليُفصح عنها وعن حركتها في الكؤوس، التي تملؤه نشوة، وتغدقه راحة، ليصفها بأقرب منظر استُحْضِر في مستودعه الذّهني؛ حيث راح الشاعر يُقارن بين الخمرة المنسكبة في الكؤوس الممزوجة باللّون الذهبيّ واللّون الأحمر، وبين المياه الجارية في المجرى الصغير المشربّ باللون الأبيض والأسود وما حدث هذا إلا في الليل المنعكس بظلامه على المياه، فلون الخمرة وحركتها زادته افتنانا بها وانجذابا إليها، ليندفع نحوها بقوّة حتى يغرق في لذّتها. ويمكن تبيين أطراف البيت الشّعري مع الاعتراض في الرّسم الآتي:



سيطر على البيت الشعري "**شكل تقابليّ**" لافت للانتباه تجلّى في: الفعلان (جال، ويُسابقه)، والفاعلان (أشقر، وأشهب)، حيث تحقّق هنا، العدول التركيبي باعتراض "**علاقة الإسناد**" بجملتـــي (من كأسِ السُّلافةِ، و من جَدوَلِ الـــماءِ).

انقطعت الأواصر الجسدية بين المشارقة الأمويين، والأندلسيين بمجرّد تأسيس الدولة العباسية وخروج "**عبد الرّحمن الدّاخل**"(ت172هـ) الملقّب بـ"**صقر قريش**" إلى بلاد المغرب، ثمّ للأندلس التي سُـميّت بـ (الجنّة العربية الضائعة، أو الفردوس الأرضي المفقود، أو موتيقة)[2]، لكن لم تبتر الأرواح، والأفكار، والعواطف عنها فكانت دائمة السّفر إليها، بل ساكنة في أرضهم الأصلية الأموية ذات النفحة العربيّة الضّاربة في الأصالة فعملت –الأفكار– على إرساء عاداتهم العربية في بلدهم الجديد بما فيها من: كرم، وبطولة، وشجاعة وغيرها من الشمائل الحميدة، ونقلوا منهم –أيضا–

---

(1) حميدة صباحي، قراءة تأويلية في شعر "عثمان لوصيف" بين الهامش والمركز، مجلة المخبر، العدد8، ص289.

(2) اعتدال عثمان، إضاءة النّص، ص10، 12، 33.

الأدب العربي مع إضفاء لـــمسة خاصة بهم «فابن خفاجة إذا ليس بدعا من الشعراء، فقد حافظ على ســـمات الشعر العربي، القديم منه والـــمحدث، وأضاف إليه إبداعه الشخصي»[1]، وهذا ما أكّده شاعرنا "الأندلسي"، في معرض مدح أحد الفقهاء بذكر صفاته وخصاله النبيلة هو ومن والاه، فيقول في إحدى مـــميزاته:[بحر المتقارب]

ويَهتَزّ، للضّيـــفِ، خُدّامُـــــهُ، وتَعدي سَجايا الـــمَوالي الخَدَمْ[2]

إنّ العدول الاعتراضي نبع من البيت بقطرة واحدة استفاضت في أنحائه بمقاصد تحرف الأذهان، المتحقق بين الفعل المضارع وفاعله بواسطة الجار والمجرور (للضيف) والأصل (ويَهتزّ خُدّامُهُ)، ومن الـــمحطّات المقصدية الظاهرية التي رست فيها الأذهان، إزالة الإبهام، وتأكيد الفكرة، أمّا الـــمحطّات المقصديّة الضمنية فتكمن في استظهار الميزة النبيلة الطاغية على فقهاء، ووزراء، وأمراء الأندلس، ومن والاهم -التي حافظت على أصولها- وهي صفة الكرم والاهتمام بالضيوف قدر المستطاع، لهذا زاد الجملة الاعتراضية لإرساء هذه الصفة وتبيين سبب جري وإسراع الخدم للتّرحيب بحفاوة، وتوفير الرّاحة، وتقديم الطعام الذي كان للنّازل وهو (الضّيف) لأنّه مُعَظَّم عند المنزول سيدهم الفقيه.

وقد بيّن الشاعر أيضا في عجزه أنّ هذه الصفة قد اكتسبها الخدم من ممدوحه الذي بدوره نقلها من عادات العرب الأصلية المشرقية، فقد عُرف بكرمه، وسخائه، والترحيب بشتّى الضيوف وعلى صفاتهم وطبقاتهم، فـــ«الشخصية الأندلسية عامة وفيّة لا جاحدة، تحاول أن تَظَلّ مُتّصلة بالماضي العربي لا مُنبتّة عنه، وكذا الشاعر الأندلسي، فإنّه يجد في المشرق أصلا له وتاريخا، عليه البناء عَلَيْه لا هدمه»[3].

3.3- العدول بالاعتراض بين الفعل والحال:

ركّز الشاعر "ابن خفاجة" في قصيدة "الجود الطّامي" على الأمير "أبي إسحاق"، بُغية الإفصاح عن أبهى صفاته، وإظهار أسمى سماته، وإجلاء أعظم خصاله للرّفع من شأنه والزّيادة من مروءته، منها

---

[1] حنان إسماعيل أحمد عمايرة، الأثر المشرقي في شعر ابن خفاجة الأندلسي، مجلة جامعة دمشق، العدد (1-2)، ص228.

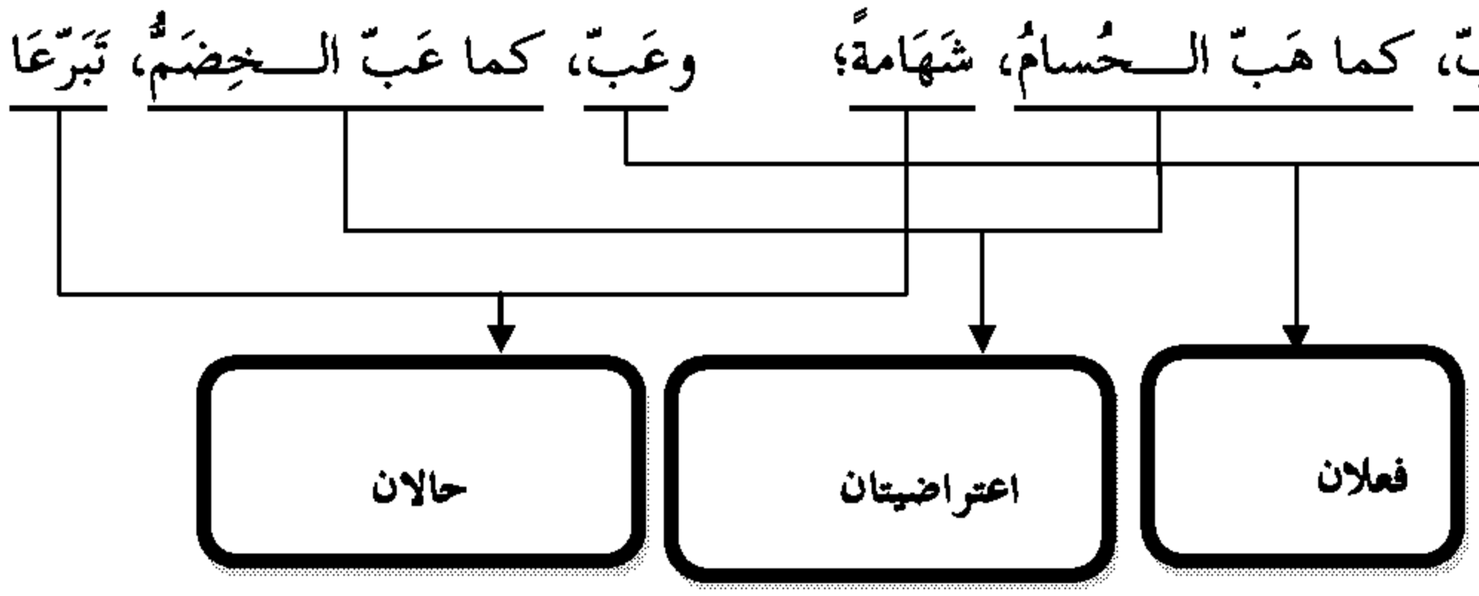
[2] الديوان، ص264.

[3] حنان إسماعيل أحمد عمايرة، الأثر المشرقي في شعر ابن خفاجة الأندلسي، مجلة جامعة دمشق، العدد (1-2)، ص 231.

ما يقوله في شيمتـــي "العزّة" و"الكرم" اللّذان يفتخر بهما لتأصّلهما في العرب، ويدعو لـــ «ذكر صفاته الجماليّة والافتخار بالانتساب إليه»[1]:[بحر الطويل]

وهَبّ، كما هَبّ الـــحُسامُ، شَهَامةً؛ وعَبّ، كما عَبّ الـــخِضَمُّ، تَبَرّعَا[2]

لقد استعمل الشاعر في بيته تقنيته الشعرية العدولية صدرا وعجزا، خارقا بذلك النّظام النّمطي باعتراض المركّب الفعلي (هبّ شهامةً، وعبّ تبرعًا) بالمشبّه به (كما هَبّ الحُسامُ)، و(كما عَبّ الخِضَمُّ) باعتبار أنّ الشعر يُعدُّ «خروجا على قواعد النظام اللغوي المـــعتاد والأعراف اللّغوية في الكتابة النثرية»[3]، لتُصهر هذه التّقنية مقصدها المناسب ومقامه المدحي، منه المباشر المذكور في البيت السّابق، ومنه غير المباشر المتمثّل في التّعظيم والإعلاء من شأن مـــمدوحه من خلال زيادة جملتـــي الاعتراض، لأنّ بهما يُبْرِز الشاعر –أكثر– قيمة الأمير "أبي إسحاق" بـــمقابلته التّصويرية بالسّيف القاطع، والبحر الهائج؛ فما ثورانه لعزّة نفسه إلاّ كهبوب وثوران السيف القاطع، وما تقدّمه في إعطاء وإغداق غيره من دون أن يسأله –لكرمه وسخائه– سوى بحر مرتفع ومضطرب الـــموج. ويمكن إجلاء أركان البيت الشعري مع مظهر الاعتراض في الشكل الآتي:



يبدو من خلال الرّسم ورود **"مقابلة"** في البيت الشعري بين الصدر والعجز بتوافق، وهي: فعلان (هبّ، وعبّ)، وحالان (شهامة، وتبرّعًا)، اللذين تم اعتراضهما بجملتـــي (كما هبّ الـــحُسام، وكما عبّ الخِضَمُّ)، وبهذا يتحقّق العدول عن الأصل في الفصل بين ركنين متّصلين.

---

(1) عبد اللّطيف حنّـــي، البنية الأسلوبية في الخطاب الشعري الشعبـــي – ديوان ابن مسايب نموذجا–، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الآداب واللّغة العربية، كلية الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد8، 2012، ص282.

(2) الديوان، ص 237.

(3) اعتدال عثمان، إضاءة النّص، ص8.

4.3- العدول بالاعتراض بين الفاعل والمفعول به:

من ميزة الشاعر "ابن خفاجة" درّ أفكاره، وسبكها في صولجان لؤلئي لجذب سرائر العقول، نحو جمال تصويره تارة، وتارة أخرى ربط النفوس والعواطف بأحاسيسه الصادقة الهائجة أحيانا والهادئة الـــمُـــئِنَّة أحيانا أخرى، ففي أثناء إظهار عواطفه وأشواقه، يصبغ عليها الوصف الطبيعي باعتباره وسيلة عَبْرها «يصف العالم، العالم الذي هو عالـــمه أي عالـــم الإنسان»[1]، فيقول:[بحر الكامل]

فَتَقَ الشّبابُ، بوَجنتيها، وردَةً، في فَرعِ إسحِلَةٍ تَـــمِيدُ شَبابَا[2]

فالتركيب الفعلي اختُرِقَ بعارض شبه الجملة "الجار والمجرور" (بوجنتيها) والأصل (فتق الشبابُ وردةً) ليحقق مقاصد تتلاءم مع السيّاق «فالنص الذي يفيد معنى ما، في سياق معين، لا يفيد المعنى نفسه في سياق آخر»[3]، فلو سقطت الجملة الاعتراضية لسقط معها جزء من المعنى، وهو: التّخصيص، ورفع الإبهام، وتركيز الاهتمام، هذا من ناحية المقصد السّطحي، أمّا من ناحية المقصد العميق فهو رغبة الشاعر الجامـــحة لبيان قمّة الإثارة والفتنة عند المرأة الأندلسية الحسناء، المفعمة بالشّباب النّقي الطّاهر الذي كان له أثر على نفسه، وفكره، وجسمه حتى رغب في وصلها، فزاد الجملة الاعتراضية لتحديد مكان جمال الشّباب القابع في الوجنتين (الخدّين)، أين شُقّت فيهما الورود التي تقطر باللّون الوردي لتُصبحا زهريتين لافتين لنظر المعجبين.

وليس هذا فحسب، بل كان للشّعر والقامة الذين كنّى عنهما بشجر (الإسحلّة) الذي تُتّخذُ منه الـــمساويك، دورهـــما في إغداق صّبا وشباب الحسناء رونقا وبـــهاء، فإبراز «معالم هذا الجمال الذي نقشه الشاعر وشكّله إنما قد قبسه من واقع بيئته: في نـــهارها وليلها وســـمـــائها وكوكبها ونباتها وحيوانـــها»[4].

5.3- العدول بالاعتراض بين جارو المجرور، والمفعول به:

---

(1) دليلة مرسلي، دراسات لسانية حول التراث والفولكلور الشعبـــي في الوطن العربـــي، ترجمة، سليم قسطون، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، لبنان 2002، ص122.

(2) الديوان، ص339.

(3) محمد مصطفى القطاوي، السياق وأثره في العدول عند مطابقة العدد عند الزمخشري: دراسة تحليلية، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، العدد 4، ص146.

(4) كمال عصام السيوفي، الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي، ص68.

عانـــى الشّاعر "ابن خفاجة الأندلسي" من كثرة وفاة رفقائه النبلاء فكان مجال تفريغه لمكبوتاته الحزينة هو اللّجوء للطبيعة؛ فمثلما هي مرتع سعادته، تُعدّ كذلك الصدر الحاضن والحنون لمآسيه، ففي رثائه لـــ"أبي محمد عبد الله بن ربيعة" الذي دُفن في حمص (إشبيلية) يقول:[بحر الطويل]

فَيُهدي إلى قَبرٍ، بـــحِـــمص، تـــحيّةً متـــى تَـــحتَمِلها راحَةُ الرّيحِ تَعبَقِ[1]

جرى في التركيب الفعلي (فيُهدي إلى قبرٍ تـــحيّةً) كسرٌ بـــخروجه عن الأصل من خلال دخول شبه الجملة الاعتراضية (بـــحمص) بين الجار والمجرور والمفعول به ليحقق مرمى ومقصدا عميقا –بعد تجاوزه للمقصد الظاهري الكائن في توكيد الكلام وتقويته، وكسر الرّوتين السّائر في كلّ الجمل الفعلية- يظهر في تـــحسّره، وتوجّعه، وحزنه العميق، وهذه الأحاسيس تبرز أكثر في رمز من رموز الموت الذي نبّه إليه بزيادة الجملة الاعتراضية؛ حيث راح الشاعر يلفت انتباه المتلقي إلى مكان قبر الوزير وهو (حمص)[2] وتخصيصه به، فقد لعب «هذا الانزياح باستعمال الاعتراض دورا دلاليا، في التخصيص يتباين نوعه حسب السياق»[3]، ليرسل الشاعر بعدها سلاما يقطر شوقا ولوعةً لفراق صديق الرّوح؛ تلك الرّوح التي أصبحت بعيدة نائيّة منقطعة الأوصال، فلم يبق له سوى «إهداء التحيّة، وإزجاء السّلام في تعبير عن الحسرة والنّدم»[4]، وما إرساله لهذا السّلام إلاّ كان رفقة هبوب نسمات الرّيح الدّالة على شدّة حزنه، ورهافة إحساسه، فما نطق به ذهنه وقلبه رُسم على لسانه وفمه، ليُحفر على صفحاته الثّقيلة بميزان المعاني والدّلالات.

---

(1) الديوان، ص327.

(2) ســـمّيت معظم بلدان الأندلس بأسماء مشرقية تيمُّناً بها، منها: بغداد، حمص وغيرها، نحو قول **"المعتمد بن عبّاد"**(ت488هـــ):[بحر الطويل]

قَضَى الله في حِـــمْصَ الـــحِمامَ وبُعْثِرت هُنَالـــك منّـــا للنُّشُـــور قُبـــورُ

الديوان، ت/ حامد عبد المجيد، وأحمد أحمد بدوي، وآخرون، ص99.

(3) سليم سعداني، الانزياح في الشعر الصوفي رائية الأمير عبد القادر نموذجا، (رسالة ماجستير)، ص98.

(4) عيسى فارس، وطلال علي ديوب، الحنين في شعر الملوك والقادة والوزراء في الأندلس، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد 14، ص132.

الفَصْلُ الرّابع

العُـدُولُ التّصويري ومَقَاصِدُه في دِيوَان "ابن خَفَاجَة الأندلُسِي"

أوّلا: العدول بالاستعــارة

ثانيًا: العدول بالتّشبيه التّمثيلي

ثالثًا: العدول بالتّشبيه البليــغ

رابعًا: العدول بالكنـاية

العـــدول التّصـــويري ومقاصده في ديوان "ابن خفاجة الأندلسي":

عرفت ظاهرة العدول أشكالا أخرى تتجاوز حدود الـــمحور التركيبـــي إلى الـــمحور الاستبدالي فـــ «إذا كان محور التركيب يعتمد على بناء الجملة، حسب قواعد اللغة، فمحور الاستبدال، هو الـــمتّسع الفسيح الذي يسمح للمبدع باستعمال قدراته في الاختيار، والنظم»[1] ومن هذه القدرات الخوض في مضمار الصور البيانية أو ما يسمى بـــ"علم البيان"، فهو من «العلوم اللسانية، لأنه متعلق بالألفاظ وما تفيده ويُقصد بـــها الدلالة عليه من المعاني»[2].

فالصور البيانية هي أهم جوانب البلاغة لأنّ رحمها يتأسّس على "**الخيال**" داخل بنية النصوص الشعرية باعتباره يلعب «الدور الأساسي في بنائها ويتوقف النضج فيها –دائما- على حيوية الخيال وفاعلية نشاطه، في التفاعل مع عناصر التجربة»[3]، فبسبب مسرح الخيال يعدل المبدع عن الأصل أثناء تشكيله الإبداعي –إضافة لأسباب أخرى يُراعى فيها السياق بأنواعه والمقصد المبتغى- بآليات متعددة يُظهر بها مدى براعته، وهي: الاستعارة، والكناية، والتشبيه، والمجاز وغيرها، التي تـــمسّ الجانب المعنوي الدلالي أكثر، وبهذا تجسّد، العدول التصويري الدلالي باعتباره «الخروج من المعنى الأصلي للكلمة إلى معنى ثان يحدده السياق فيكون للفظ مدلولات: أوّله قريب ظاهر ليس هو المقصود ومدلول [المدلول]. وثانيه نصل إليه من خلال علاقات عقلية وهو المقصود»[4].

وعليه، كان "**العدول التّصويري**" هو الخروج عن الأصل المألوف إلى الفرع غير المألوف، إمّا من ناحية تجاوز ذكر أركان التّشبيه التّام، إلى حذف بعضها حسب السيّاق المراد، وبإقامة علاقة مشابهة بينها تتوّلد عنها؛ الاستعارة بنوعيها، والتّشبيه التّمثيلي، والتّشبيه البليغ... وإمّا من ناحية الخروج عن استعمال المعنى الحقيقي للكلمة إلى معناها المجازي لتحمل هذه الكلمة معنيين؛ قريب ظاهر ليس بالمقصود، وبعيد غير ظاهر وهو المقصود، وهذا يتحقّق في كلّ من الكناية، والمجاز المرسل أين تنعدم علاقة المشابهة فيها، ويتمُّ توظيف هذه الأجناس المعنوية حسب القصد الضمني للمبدع الذي يريد إرساله للمتلقي، ليعمل هذا الأخير على محاولة الوصول له بالاستناد على معرفته التّصويرية والسّياق.

---

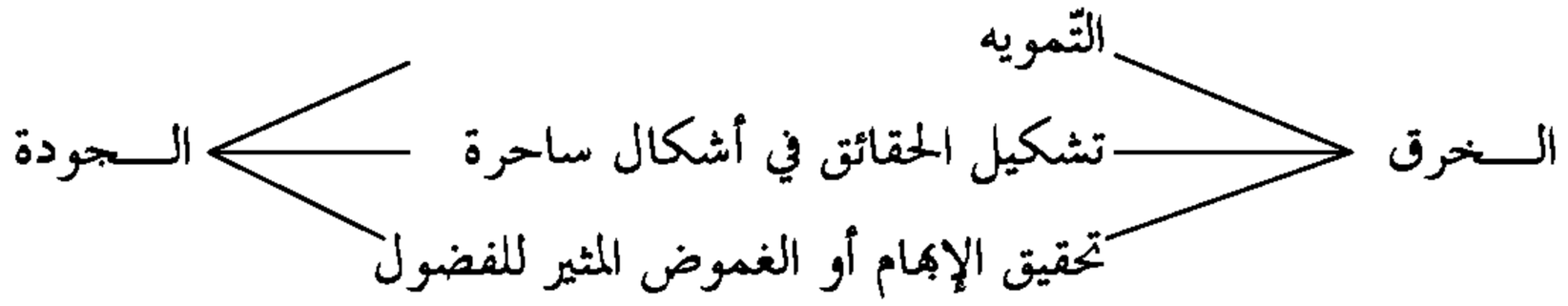
(1) سليم سعداني، الانزياح في الشعر الصوفي رائية الأمير عبد القادر نموذجا، (رسالة ماجستير)، ص50.

(2) ابن خلدون، المقدمة، ص570.

(3) مصطفى السعدنـــي، التصوير الفنّـــي في شعر محمود حسن إسماعيل، ص51.

(4) نعيمة حمو، العدول النحوي في لغة الصحافة – جريدة الشروق اليومي نموذجا –، ص58.

أمّا الجوانب المعنوية التي سيتطرّق لها الفصل، فهي: الاستعارة، ثم التّشبيه التّمثيلي، ثم التّشبيه البليغ، فالكناية، وهي تدخل كلها في نطاق آلية **"الـــمجاز"** باعتباره «انزياحا عن المألوف، يمثل أهم آلية من آليات الخطاب الأدبي في تحقيق أدبيته»[1]، لذا ربطت أحد الدّراسات العدول أو الخرق بالجودة النّصيّة، لاسيما في المجاز لأنّ (المجاز المقارب للحقيقة = الغموض الفنّي = الجودة في النّص)[2]، لتصرّح الدّارسة بقولها: «إنّ هذا التّمويه أو الإزاحة أو العدول من النّظم العادي من نتائجه تحقيق وتوليد نصّ جيّد شيّق»[3]؛ فكان التّشويق نتيجة الجودة الشعريّة، وهذه الأخيرة هي حصيلة التّمويه، والخرق، والعدول خاصة في الجانب التّصويري المجازي. ويمكن تمثيل ما تقدّم بالمخطّط الآتي:[4]



من خلال الشكّل يُلاحظ أنّ الانطلاقة من الخرق أو العدول التّصويري، وصولا للجودة النّصيّة -لاسيما الشّعرية- تتحقّق بواسطة جملة من الطّرق، منها: التّمويه، وتشكيل الحقائق في أشكال ساحرة، إلى غاية تحقيق الإبهام أو الغموض المثير والمشوّق، وما هذا العدول إلاّ لفائدة وأثر يُبتغى، كون **"الجودة الشّعرية"** لا تتأتّى فقط من اختراق القاعدة المفترض وجودها، ولكن تحـــوي أيضا على **"قانون الجمالية"** (Canon Esthétique)، الذي يجب أخذه بعين الاعتبار[5] عند كلٍّ من المتلقي والنّص، فأمّا بالنسبة للأوّل فهي تثير فيه الدهشة تاركة في داخله «لطفا وخلابة وحسنا ليس الفضل فيه بقليل»[6]، وتساهم هذه الأجناس كذلك في إكساب «المعاني نبلا وفضلا، وتوجب لها شرفا، وأن تفخمها في نفوس السّامعين، وترفع أقدارها عند المخاطبين»[7] باعتبارها الغريب،

---

(1) علي أحمد الديري، مجازات بها نرى. كيف نفكّر بالمجاز؟، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان 2006، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، (د،ت)، ص59.

(2) نـــهى حسين كندوح، آليات الجودة في النّص الشّعري "دراسة في النّقد العربي القديم"، مجلة أوروك للأبحاث الإنسانية، العدد2، 2009، ص67.

(3) نفسه، ص68.

(4) نفسه.

(5) Wolfgang Iser, L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique, p 165.

(6) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ت/ السيّد محمد رشيد رضا، ومحمد عبده، وآخرون، ص68.

(7) نفسه، ص64.

والمدهش، والبعيد عن الأُلفة والعهد، وكسر ما تألف الأذن سماعه بإسناد المبدع صفات غير معهودة إلى أشياء معهودة في الواقع[1]، فالنّص يؤسس قاعدته الخاصّة، والعدول هو كل ما يظهر بالنسبة للقارئ غير منتظر أو غير مترابط مع هذا النص [كسر أفق التوقع][2]، وأما بالنسبة للثاني فهي – الصور– تـــمثّل الأداة الانزياحية «الأكثر خطورة في كشف الأنساق المضمرة تحت المصوّغات اللفظية الجميلة»[3].

أوّلاً: العدول بالاستعـــارة:

لقد استَبْطَنت الاستعارة رحم الكتب البلاغية التي استرسلت فيها شرحا، وتفصيلا، وتمثيلا بدءا بعلمائنا المتقدمين إلى دارسينا المحدثين والمعاصرين، وقد عكست الدراسات والنماذج تعريفات بلاغية شاملة للاستعارة، منها ما ذهب إليه "**عبد القاهر الجرجاني**"(ت471هـــ) في قوله، مع شيء من التّفصيل الشّارح بأسلوب يكشف جانب عدوليتها: «والقول فيها أنها دلالة على حكم يثبت للفظ، وهو نقله عن الأصل اللغوي وإجراؤه على ما لم يوضع له. ثم إنّ هذا النقل يكون في الغالب من أجل شبه بين ما نُقل إليه وما نُقل عنه»[4]، ويقول "**السّكاكي**"(ت626هـــ) أيضا: «هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدعيّا المشبه به. كما تقول: "في الحمام أسد" وأنت تريد به الشّجاع»[5].

فـــ"**العدول بالاستعارة**" من خلال هذه التعريفات هي عدول وخروج عن الأصل الظاهر في التشبيه التام بأركانه الأربعة، إلى الفرع الكائن في تشبيهٍ حُذِفت فيه بعض أركانه منها، الحذف النهائي لـــ (أداة التّشبيه، ووجه الشّبه) لتقع في نوع "التّشبيه البليغ"، ويبقى المشبه والمشبه به اللّذان تقوم بينهما (علاقة مشابهة)[6] ليتبادلا التّكنية والتّصريح حسب نوع الاستعارة للتعبير عن المراد في النّص، فيحصل أن تكون إمّا "استعارة مكنيّة"، أو "استعارة تصريحيّة"، فأما الأولى فهي تُوَظَّفُ في

---

(1) ينظر، صالح لـــحلوحي، الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قبانـــي، مجلة كلية الآداب واللغات، دورية علمية محكّمة، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 8، 2011، ص72.

(2) Marie-Thérese Ambassa Betoko, Le Théâtre Populaire Francophone Au Cameroun (1970-2003), Langage - Société –Imaginaire, p 131.

(3) علي أحمد الديري، مجازات بها نرى. كيف نفكّر بالمجاز؟، ص60.

(4) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ت/أبو فهر محمود محمد شاكر، ص238. ودلائل الإعجاز، ت/ السيّد محمد رشيد رضا، ومحمد عبده، وآخرون، ص60. وابن الأثير، المثل السائر، ت/أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، 71/2. والقزويني، الإيضاح، ص285.

(5) السكاكي، مفتاح العلوم، ت/ عبد الحميد هنداوي، ص477.

(6) السيوطي، معترك الأقران في إعجاز القرآن، ت/ أحمد شمس الدّين، 208/1.

حالة «لم يُصرّح فيها باللفظ المستعار، وإنما ذُكر فيها شيء من صفاته، أو خصائصه، أو لوازمه القريبة، أو البعيدة، كناية به عن اللفظ المستعار»[1]؛ وبـــهذا فهي ما تـــمّ فيها حذف المشبه به وترك قرينة ودليل عليه، وسميت (مكنية) لأنه قد حُذف وأُخفي المشبه به في الصّورة، وأما الثانية فتكون في الحالة التي «يُصرّح فيها بذات اللفظ المستعار»[2]، وبذلك فهي ما تـــمّ حذف المشبه والتصريح بالمشبه به، وسبب تسميتها بـــ (التصريحية) لأنّه قد صُرّح، وذُكر، وأُفصح في الصّورة بالمشبه به.

إذن، مدار اهتمام الاستعارة هو (المشبه به)، إن حُذف سميت "استعارة مكنية"، وإن صُرّح به سميت "استعارة تصريحية"، وهذا ما ركّز عليه **"ابن خفاجة الأندلسي"** في ديوانه؛ أين استقطبت الاستعارة مكانة واسعة فيه، بل إنّ تركيب مادته يدور في التصوير على أنواعه منه "الاستعارة المكنية، والاستعارة التصريحية" لأنّ «هذه الصياغة التي تتكئ على بنية الاستعارة تدفع السامع إلى الفضاء النّصي وتشدّه إليه»[3]، فيستشعر المتلقي عند استقباله الصّورة أنّ الشاعر قد رسم له لوحة زيتية يستعرضها حسب السياق؛ فقد تكون لوحة طبيعية للّيل، أو النّهار، أو الصّبح، أو الزّهر، أو النّهر، مدمجا روعتها بروعة المرأة أو الساقي، وقد يكون العكس، فيُقدِّمُ لنا لوحة تصوّر امرأة حسناء مازجا محاسنها بجمال الطّبيعة، وقد تكون لوحة ترسم أحد الحيوانات كما في الكلب، والأرنب، والغراب، والحصان، والفرس، وما هذا التمازج بين الألوان والطبيعة سوى نِتاج قدرة الشاعر «وما يتمتّع به من دقّة الملاحظة والحسّ المرهف والمعرفة بمواطن الجمال»[4]، ليتخيّل المتلقي هذا الديوان مُصورا، جوهره الحروف، والكلمات، والعبارات؛ فهي قلم تلوين الشاعر الذي يبدع في تحريكها، وحذفها، وزيادتها، ورسمها.

وما كل ذلك بنتاج الفراغ، بل هو وليد ثقافة الشاعر وخلفيته الثريّة بالخبرات على أنواعها، من فُتوّه إلى فُتوره، ومن شَبِيبَتِه إلى شَيْبَتِه، ومن كُحل شعره إلى بُريقة لحيته، ومن طيشه إلى حكمته، ومن لهوه إلى زهده، ومن ترحاله إلى استقراره، ومن فرحه إلى حزنه، ومن تغزله إلى تهكّمه، فقد استمدها من واقعه الـــمعيش المليء بمفاتن الطبيعة، وملاذ النوادي، ومحاسن النساء، ومخالطة الأمراء،

---

(1) عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية وأسسها، وعلومها، وفنونها، 243/2.

(2) نفسه، 242/2.

(3) صالح علي سليم الشتيوي، ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب، مجلة جامعة دمشق، العدد (3- 4)، ص96.

(4) زهراء زارع خفري، وصادق عسكري، ومحترم عسكري، لونيّات ابن خفاجة الأندلسي، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، فصليّة محكّمة، العدد 9، 2012، ص77.

ليصهر كلّ ذلك في سبك ذهبي القيمة، لُجيني المادة، كُحلي الرّسم، إبداعي التركيب، عدولي التصوير.

وتأسيسا على ذلك، نبدأ بتحليل الاستعارة بنوعيها؛ الاستعارة المكنية أوّلا مردفين إيّاها بالاستعارة التّصريـــحية ثانيا.

1- العـــدول بالاستعـــارة الـــمكنية:

كما سبق الذكر، عُرف عن شاعرنا تغنّيه بالطبيعة بدقائقها الخفية، وتفاصيلها الغنية ونواميسها الماورائية، فنراه يسقينا رحيقا لذيذ القراءة، حلو التركيب، عسلي التصوير لنقل تجربته ورؤيته الجمالية، الـــمـــُنبثقة «من خلال هذه الصورة الاستعارية التي كانت وسيلته الدقيقة في نقل تجربته الشعورية إلى السامع»[1]، حيث يقول:[بحر الطويل]

وتـــمْلأُ عَينَ الشّمسِ لألاءَ بـــهجَةٍ وحُسنٍ وَأنفَ الرّيحِ طِيبَ تَنَفّسِ[2]

أما الطبيعة، فكلماته عنها مغروسة في ديوانه، نحو قوله:[بحر الكامل]

خَلَعَتْ عليّ بهِ الأَرَاكَةُ ظِلَّها، والغُصنُ يُصغي، والحَمامُ يـــُحدّثُ[3]

وفي وصفه للصبح والليل قال:[بحر الطويل]

أُقَلّبُ طَرفي لا أَرَى غَيرَ لَيلَةٍ، وقد حُطّ عن وَجهِ الصّباحِ نقابُ[4]

يتبدّى في الأبيات التشكيل العدولي المجازي التصويري الذي أضفى عليها جمالا، المتحقق بـــ"الاستعارة المكنية"، التي كنّى وأخفى فيها "المشبه به" وترك لازمة، وقرينة، ودليلا على هذا الـــمُكنّى إيذانا بعلوّ شأن وسرّ هذا الباب، لأنّه يُنتج مقاصد ضمنيّة تختلف حسب السياق، والبيت الشّعري، ومقاصد ظاهرة تتجلّى في توضيح المعنى، وتقويته تارة، وتارة أخرى تجميل العبارة وجعلها بديعة في نظر، وذهن، وفكر القارئ، ليدفعه الشّاعر للتفكير والتبحّر في إيجاد المحذوف بواسطة الأمارة التي يتركها له، لإحداث لعبة ذهنية ممتعة، وحركة نفسية طريفة وغريبة عنده «ومن غير شك فإنّ هذا الانزياح يمتع القارئ ويشحذ ذهنه، لأنّ كلّ غريب يطرف النفس»[5]، ويقصد بها أيضا الإيجاز من خلال ربط صفة مظهر طبيعي بصفة شيء آخر تراءى له أنهما يشتركان في الرّوح الجمالية.

---

(1) صالح علي سليم الشتيوي، ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب، مجلة جامعة دمشق، العدد(3- 4)، ص87.

(2) ابن خفاجة، الديوان، ت/ يوسف شكري فرحات، ص100.

(3) الديوان، ص51.

(4) الديوان، ص310.

(5) صالح علي سليم الشتيوي، ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب، مجلة جامعة دمشق، العدد (3- 4)، ص104.

من هنا، نلاحظ أنّ "ابن خفاجة" قد كسَا شعره صفات إنسانية حسيّة استمدها منه، نحو قوله (عَينَ الشّمسِ، وَأنفَ الرّيحِ)، و(الغُصنُ يُصغي، والحَمامُ يُحدّثُ) التي لعبت دورها في تشخيص مشبهاته من خلال حواس أربع؛ حيث شبه الشمس، والريح، والغصن، والحمام بالإنسان في العين، والأنف، والإصغاء، والحديث على التّوالي، فحذف المشبه به (الإنسان) وترك لازمة تدل عليه (هي تلك الحواس)، وقد شكّل الشّاعر هذه الصّور للاشتراك الحاصل بينها؛ فالشمس قد تُدْرَك بالعين لأنها تُرى، والريح يمكن أحيانا أن يُدْرك ويُحسُّ بالأنف لأنه يُشم، ولنشوته في عشية أنس راح يخاطب الطبيعة، فما الأغصان إلاّ سامعة، وما الحمام إلاّ مُناج ومُحدّث بصوته الهديري، ليتوّلد عن ذلك مقصد ضمنيّ يكمن في بيان أثر المناظر الطّبيعيّة في نفسه ونفس الأندلسيين، لـــما لها من مكانة تُغري النّاظرين والسّامعين، فحتّى يُعلي من شأنها راح يربطها بأعظم مخلوق وهو الإنسان.

وللصبح –أيضا– نصيب مهمّ في صميم أبياته لتَعَارُكه مع الليل من أجل الفوز بالمكانة وأيّهما يزيل الآخر، ليتربع على عرش السماء، حيث عبّر عنه بإدراج ســـمة اختصّت بها المرأة العربية تتجلّى في قوله (وقد حُطّ عن وَجهِ الصّباحِ نِقابُ) وفي ذلك ملامح من ثقافته وواقعه الـــمعيش؛ فشبّه الصباح بالمرأة العربية الجميلة في حطّ النقاب الأسود على وجهها عند خروجها، حاذفا المشبه به (المرأة) وتاركا لازمة عليه (الوجه، والنقاب)، ليدل على زوال الصباح وذهابه وحلول الليل الأسود السّدفي، مزاحما إيّاه، ليحتلّ مكانة واسعة ثم ينتشر في كلّ الأسقاع، و لم يبق على الصباح إلا أن ينتظر دوره، ليقصد الشاعر ضمنيا إلى تعظيم اللّيل الذي ربطه بالمرأة، وبثقافةٍ عربيةٍ مشرقيةٍ عظيمةٍ، وأصيلةٍ عندهم وهي "النّقاب"، وهذا يُحسب له «فكم من شاعر وصف الليل. غير أنّ لابن خفاجة خصوصية في وصف الليل»[1].

وللشاعر"ابن خفاجة الأندلسي" رؤية حزينة تكشف عن مدى توجّعه في مسارات حياته، فها هو يقول في ما يصيب الإنسان في عيشه من مـــجد، ورزايا، وبكاء وصبر، مبيِّنا الجانب المادي الذي ينتج عنها، مُصهرا ذلك في قالب تصويري مثير للإعجاب، حيث يقول:[بحر الكامل]

سَلّـــتْ عَتـــادَ الصّبرِ فيهِ، صَبـــابَةً، مَـــا لي بـــهَا، غَيرُ الدُّمُوعِ، عَتَـــادُ[2]

---

(1) حنان إسماعيل أحمد عمايرة، الأثر المشرقي في شعر ابن خفاجة الأندلسي، مجلة جامعة دمشق، العدد (1–2)، ص226.

(2) الديوان،ص 319.

ويقول أيضا:[بحر الطويل]

أُدارِي فُؤادًا، يَصدَعُ الصّدرَ زَفرَةً، ورَجعَ أَنِينٍ، يـــَحلُبُ الدّمع سَاجِيَا[1]

يـــحضر في الأبيات النّفيسة ذات الرُّؤى العدولية التصويرية طابع الاستعارة المكنية التي «تكشف عن الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر»[2]، وتكشف أيضا عن المقاصد التي يسعى المبدع إلى إرسالها للمتلقي، منها المباشرة المذكورة سالفا، ومنها غير المباشرة وهي متنوّعة حسب السّياق، والبيت الشّعري، فنتيجة معاناة "ابن خفاجة" لـــم يستطع التّحمّل والصّبر، رغم أنّه يمثّل –الصّبر– قوّة إيـــمانية تشُدّ أزر الـــمُصاب، ففي قوله (عتاد الصبر) نلاحظ أنّه قد نسب الصبر للحقيبة التي يحمل فيها الزاد والعتاد، فحذف المشبه به (الحقيبة) وترك لازمة لها (عتاد) لـــملاءمتها والمقام الحالي الظاهر في كون قوّته في الصّبر، والتحمّل، والتجلّد للمصائب ما عادت تنفعه أو انتزعت منه، برغم أنّه أعدّ لها ما استطاع إليه سبيلا، فلم يبق له سوى الدموع، لتحتّل هذه الأخيرة مكانها في قصائده، مشبها إياها أيضا بالحقيبة في عتادها من خلال قوله (الدُّمُوعِ، عَتَادُ) فحذف المشبه به (الحقيبة) وترك لازمته (العتاد)؛ لأن مـــجال وسِعَة حزنه جعلا من الدّمع عدّته، ومورده، وملاذه الوحيد، كونه وسيلة مهمّة «ليفرّج بعض كُرب الشاعر المفجوع ويُخفّف بعض غلواء نفسه بعد أن بلغ به الأسى مداه والفجيعة أقصاها»[3].

أمّا في بيته الثّاني، فنراه يُـــجسّد الدّمع في قوله (يـــحلُبُ الدَّمع سَاجِيا) بحركة الحليب؛ حيث شبهه به حين يُدرّ ويستخرج من الناقة أو البقرة نازلا ساجيا، فحذف المشبه به (الناقة) وترك لازمة (يحلب) لتناسب موقفه الظّاهر في محاولة تعبيره عن شدّة سيلان، وجريان الدموع لوفاة إخوانه، فعاطفة "ابن خفاجة" الـــجيّاشة الـــمنصهرة في الحزن والأسى جسّدها للمتلقي بأسلوب استعاري كون هذا الأخير هو «أقدر على تجسيد انفعالاته وعواطفه من الأسلوب المباشر، فالمتلقي يفاجأ عندما يقرأ هذا الخطاب الـــمجازي»[4].

من هنا، كان القصد الضّمني من العدول التّصويري الاستعاري؛ الإفصاح عن أحاسيسه الـــمملوءة حزنا وأسى، والتي لم يستطع كبتها داخل روحه فحاول إخراجها في شعره مجسّدة في

---

(1) الديوان، ص 292.

(2) صالح علي سليم الشتيوي، ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب، مجلة جامعة دمشق، العدد(3–4)، ص88.

(3) كمال عصام السيوفي، الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي، ص36.

(4) نفسه، ص87.

صورة علّه يُهَدِّئُ من روعه ويرتاح من ثورانه، فكلّما زادت محنة الشاعر زادت قدرته الإبداعية في التّصوير، لأنّها تعكس إحساسا صادقا، "فالألـــم العظيم يولّد إبداعا عظيما".

ومن أبـــهى صور "ابن خفاجة"، تلك التي ربط فيها بين أعضاء جسم الإنسان والعالم الخارجي، نحو قوله:[بحر الطويل]

تُســـافِـــرُ كِلتَا رَاحَتَيّ بـــجسمِـــه، فَطَوْرًا إلى خَصـــر، وطَورًا إلى نَـــهدِ[1]

وإذا ذكر الجانب الأدبي قال:[بحر الكامل]

مُتَخَايـــلٍ، في صَـــدرِ كـــلّ جَريـــدَةٍ، بقَصيـــدَةٍ وَكَتيبَـــةٍ لِكِتـــــــابِ[2]

فمضمون هذه الأبيات تعكس وضعا عدوليّا تصويريّا يتجلّى في إدراج حواس وأعضاء الإنسان في صورته بما يناسب سياقه، لتحمل مقصدا سطحيا ذُكِر قبلُ، ومقصدا عميقا معيّنا، ففي قوله (تسافر كلتا راحتي بجسمه) نراه قد شبّه راحة اليد بالرّاحلة التي تسافر، فحذف المشبه به (الرّاحلة) وترك لازمة (السّفر) لتدل على حركة يديه في جسم حسنائه ملامسا خصرها ونـــهديها، فلم تكن حسيّة الشاعر «في الثّغر أو القبلة وإنّـــما نجد ذلك في أغلب أوصافه لحبيبته، فهو يركّز على مناطق حساسة كذكر الخصر أو القوام، والسّيقان»[3]، ليعبق بـــمشتهاه في صورة مفعمة بالإثارة والخيال، صوّرت الجسد كخريطة تنتقل أنامله في كل تضاريسها، وبهذا نلاحظ، أنّ "ابن خفاجة" قد أجاد «الجمع بين الخطوط والظلال، وأحسن مزج الألوان حتى شكّل من ذلك رسما كاملا للمرأة في حسنها: هيئة ومادة وبُعدا فنيّا جماليا»[4]، ليقصد ضمنيا تبيين انفجار رغبةٍ جامحةٍ في نفسه اتّجاه محبوبته، فعكس ذلك في شكل تصويرٍ استعاري شعري مثقل لأجل «إثراء القصيدة، وتعميق بناها الدرامي»[5].

أمّا في بيته الثّاني، فيظهر أنّه قد جعل للصّحيفة أو الجريدة صدرا في قوله (في صدر كلّ جريدة)، حيث شبه الجريدة بالإنسان في الصدر، فحذف المشبه به (الإنسان) وترك أمارة عليه (الصدر) دالا به على مضمون الصحيفة ووسطها الذي يحوي القصائد والكتابات النُّضارية، ليقصد

---

(1) الديوان، ص347.

(2) الديوان، ص413.

(3) جميل بدوي حمد الزهيري، شعر كثيّر عزّة قراءة في الأنساق الثقافية المضمرة، مجلة لارك، العدد10، ص102.

(4) كمال عصام السيوفي، الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي، ص65، 66.

(5) ناهدة أحمد الكسواني، تجليات التناص في شعر سميح القاسم مجموعتا "أخذة الأميرة يبوس" و"مراثي سميح" أنموذجا، مجلة قراءات، العدد 4، ص170.

ضمنيا بيان القيمة العالية للتأليفات الأدبية، الشعرية منها والنّثرية عند الشّعب الأندلسي، باعتباره شعبا مُثقّفا.

2- العــدول بالاستعــارة التّصريــحيّة:

وللاستعارة التّصريــحيّة نصيبها في ديوان الشاعر، حسب السّياق المدعى له، وما رغب في التعبير عنه؛ فقد يستدعيه السياق إلى التصريح بالمشبه به وإخفاء المشبه، ليفرز ذلك عدولا عن التشبيه التام بأركانه، بُغية إبراز مقصد معيّن سواء أكان نفسيا داخليا، أم خارجيا يشغل سامعيه، ففي مجال الخمرة التي أبدع فيها الشاعر و لم يترك شيئا يُشْبِهُهَا إلا وقَرَنه بها، راح يقول:[بحر السريع]

بــأبيَضٍ، كَالــمَاء، مُستَوْدَعٍ مَا شِئتَــهُ من أحمــَر، كَاللّهَــبْ
لَوْ ذَابَ هَذَا لــجَرَى فِضَّــةً، أو جَــمَدَتْ تلكَ لكَانَتْ ذَهَبْ[1]

ويقول أيضا:[بحر المجتث]

فَظِلْتُ آخُذُ ياقُوتَــةً، وأَصــــرِفُ دُرَّهْ[2]

يتخطى شاعرنا الأندلسي اللغة العادية الحقيقية إلى اللغة الشعرية بإحدى تقنياتها الظاهرة، هنا، في العدول التصويري بالاستعارة التّصريحية، فانفلاته هذا يرمي به ظاهريا من الناحية الفنيّة الإبداعية الداخلية، إلى توضيح المعنى، وتقويته وتأكيده طورا، وطورا آخر تــجميل العبارة وجعلها بديعة، ويقصد به من الناحية التأثيرية الخارجية جعل القارئ يُعاني، ويفكر، ويُستفزّ لإيجاد المحذوف (المشبه) من خلال فهمه لسياق الصّور والرابط المشترك بينها، ليكسر الشاعر بهذا أفق توقعه، ويستمتع – القارئ- بأبهى التعبيرات التصويريّة، أمّا المقصد الضمني فيكون مختلفا حسب السّياق.

ففي سياق حديثه عن الخمرة وما يسكب فيها راح يقول (لَوْ ذَابَ هَذَا لجَرَى فِضَّةً) حيث شبه الشاعر "ابن خفاجة" الكأس بالفضّة فحذف المشبه (الكأس) وصرح بلفظ المشبه به (الفضّة) على سبيل الاستعارة التصريحية؛ ليعبر ويدل على شدة لمعان، وبريق، وبياض الكأس الذي تُسكب فيه الخمرة ، وما له من قيمة بربطه بما هو ثمين عندهم وهو **"الفضّة"**.

و لم يتوقف الشاعر عند هذا الحدّ، بل راح يقول عن الخمرة (أو جَمَدَتْ تلكَ لكَانَتْ ذَهَبْ) أين شبه الخمرة الصفراء بالذهب فحذف المشبه (الخمرة) وصرّح وأعلن بالمشبه به (الذّهب) ليرمي بذلك إلى إبراز حرارة الخمرة، وروعة لونها الأصفر الفاقع الــمُشعشع، لهذا سُــميَّ "ابن خفاجة

---

(1) الديوان، ص38. في البيت الأوّل؛ كنّى الشاعر بلفظة (الأبيض) عن (الكأس) لأنّه مستودع الخمرة، وكلمة (أحمر) عن (لون الخمرة). نفسه.

(2) الديوان، ص73.

الأندلسي" في إحدى الدّراسات باسم صاحب "اللّونيّات" اقتداء بالـــخمريات والزّهديات والطّرديات لأنّه كان مبدعا لنوع خاص من الشعر وهو الوصف[1]، مبرزا بعدوله هذا أيضا، مكانتها – الخمرة– في نفسه ونفوس من يرتشفها ليربطها بأغلى وأثمن شيء يرتقي به صاحبه وهو "**الذّهب**".

و لم يكتف "ابن خفاجة" بتشبيهه للخمرة بالثّمين "الذّهبي" فقط، بل شبهها أيضا بـــ"**الياقوت**" في قوله (فضلت آخذ ياقوتة) أين استعار للخمرة الصفراء، الياقوت ذا اللون الـــمُـــشرّب بالـــحُمرة والصُفرة فحذف المشبه (الخمرة) وصرّح بالمشبه به (الياقوت) ليدلّ على حسن هذه الخمرة، وكرمها، وجمالها فلا شائبة فيها ولا واردة، و لم يتخلّلها ما يفسدها لشدّة صفائها ونقائها، شأنها في ذلك شأن الذّهب.

ومن جهة أخرى نسب الشاعر للفقاقيع الحبابية التي تتشكّل على سطح الخمرة، "**الدرّ**" في قوله (وأصرِفُ دُرَّهْ) فحذف (الفقاقيع) وصرح بالمشبه به (الدرّ) على سبيل توضيح عِظَم وقيمة الفقاقيع، ذات المنظر الطيّب والمثير للمشاعر من أجل التهامها، فجمال شكلها الكروي أثار في ذهن الشاعر جمال اللؤلؤ والدرّ الفريد من نوعه –حسب رأيه– لتثير بدورها «ذهن متلقي الخطاب (السامع) وتحرك خياله للبحث عن المعنى المقصود (المعنى غير الحرفي الضمني) عبر القيام بعمليات استدلالية بيانية»[2]، ليصل إلى مقصد ضمني يكمن في تأكيد الشاعر لحبّه للخمرة ومتعلقاتها الظاهرة في "الكأس" و"الحباب"، من خلال تعظيم قيمتها في نفسه ونفس من تسري في عروقه بواسطة ربطها بأثـــمن ما يملكه الإنسان، نحو: الذّهب، والفضّة، والياقوت، والدرّ (اللّؤلؤ).

وفي وصفٍ يعبق بروح المدح، نراه يُضمّن ما لديه من قوّة في أبياته للإشهار بخصال، وشمائل، وصفات ممدوحيه، حيث يقول:[بحر الكامل]

تَأتي صُقُورٌ منهُمُ مُنقَضّةٌ، قَدَرًا على مُهَجِ العَدُوّ، مُتَاحَا[3]

ويقول أيضا:[بحر الكامل]

يا أيّها الطَّودُ الـــمَنيعُ الأيْهَمُ؛ يا أيّها البَطلُ الكَميّ الـــمُعلَمُ[4]

---

(1) ينظر، زهراء زارع خفري، وصادق عسكري، ومحترم عسكري، لونيّات ابن خفاجة الأندلسي، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد 9، ص77.

(2) باديس لهويمل، الملازمات بين المعاني في مفتاح العلوم للسكاكي: مقاربات تداولية في ضوء نظرية الاستلزام الحواري، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، متخصصة نصف سنوية محكّمة، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا، العدد 2، 2013، ص51.

(3) الديوان، ص57.

(4) الديوان، ص454.

فالصياغة العدولية التّصويرية المتحقق بالاستعارة التصريحية تظهر بقوة في غرضه الوصفي، لاسيما عند استحضاره صفات القوّة عند المدح، ففي قوله (تَأتي صُقُورٌ منهُمُ مُنقَضّةٌ)، شبه الفرسان المسلمين بالصقور، فحذف المشبه (الفرسان المسلمين) وصرح بالمشبه به (الصقور)، ليدل على قوة المؤمنين في عراكهم مع العدو الإفرنجي المشرك، أين راحوا يهجمون على نفوس العِدَى بسيوفهم الجارحة والحادة، كمخالب الصقور، تارة، وتارة أخرى هناك إشارة لعلوّ المسلمين فهم صقور تنقضّ على عدوّها من الأعلى إلى الأسفل، وتنزل كالقَدر والمصير المحتوم على أعداء الله، ليبدو هذا التصوير أمام القارئ «كشريط سينمائي يـــمرُّ أمام عينيه ينبعث من أعماق نفس الشاعر ويتحدث عن عواطفه وأفكاره»[1].

وفي مدحه لـــ"أبـــي المدافع العربي" راح يقول واصفا (يا أيّها الطَّودُ الـــمَنيعُ الأيْهَمُ) حيث شبهه بالطود المنيع الأيهم أي (الجبل)، فحذف المشبه (أبا المدافع العربي) وصرّح بالمشبه به (الطود المنيع الأيهم) دالاّ من خلال ذلك على إظهار قوة، وحَصَانة، وشدة، وبأس ممدوحه المدجّج بالسلاح، لتبرز عليه علامات الحرب، لذا ربطه بالجبل الشّامخ، وكلّ هذا ناتج عن مقصدين، أحدهما ظاهري ذُكِر قبلُ، وثانيهما ضمني يكمن في تعزيز "ابن خفاجة" لشعور الفخر بالانتساب إليهم، سواء لصقور الجيش الإسلامي أو لـــ"أبي المدافع العربي" الطود المنيع؛ فالإسلام يقوى بالرّجال.

ثانيًا: العدول بالتّشبيه التّمثيليّ:

ومن الصور البيانية المجسّدة للعدول التصويري والتي تقوم على علاقة المشابهة "التّشبيه التمثيليّ"، باعتباره ضربا من ضروب التشبيه، إضافة لذلك أصبح «في الوقت نفسه يـــمثّل قيدا جديدا يُضاف إلى مجموعة القيود التي تُحدّد لضبط مجالات الاستخدام اللّغوي بالصورة المثالية»[2]، حيث تـــميز بِسِمَة يُـــجليها لنا "**السّكاكي**"(ت626هـــ) في قوله: «واعلم أنّ التشبيه متى كان وجهه وصفا غير حقيقي، وكان منتزعا من عدة أمور خصّ باسم التمثيل»[3]، وعلى غرار هذا القول يصرّح "**القزويني**" (ت739هـــ) بـــمثال مشروح من قوله تعالى: ﴿مَثَلُهُمْ كَمَثَلِ ٱلَّذِى ٱسْتَوْقَدَ

---

(1) نرجس الأنصاري، وعلي رضا نظري، جمالية الصورة التشبيهية في مراثي الشريف الرضي، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد 15، ص2.

(2) أحمد محمد علي، الانحراف الأسلوبي (العدول) في شعر أبي مسلم البهلاني (1860- 1920م)، مجلة جامعة دمشق، المجلد 19، العدد (3-4)، 2003، ص55.

(3) السكاكي، مفتاح العلوم، ت/ عبد الحميد هنداوي، ص455.

نَاراً فَلَمَّآ أَضَآءَتْ مَا حَوْلَهُۥ ذَهَبَ ٱللَّهُ بِنُورِهِمْ وَتَرَكَهُمْ فِى ظُلُمَٰتٍ لاَّ يُبْصِرُونَ﴾ [البقرة/16]: «فإنّ تشبيه حال المنافقين بحال الموصوف بصلة الموصول في الآية؛ في أمر حقيقي منتزع من متعدد، وهو الطمع في حصول مطلوب؛ لمباشرة أسبابه القريبة، مع تعقب الحرمان والخيبة؛ لانقلاب الأسباب»[1].

إضافة لذلك، نـــجد "**السيّد أحمد الهاشمي**" قد وضّح في أحد أبياته المدروسة التشبيه التمثيلي من خلال تحديد "وجه الشّبه" الذي كان (سُرعة الفناء)، حيث يقول: «انتزعه الشاعر من أحوال القمر المتعددة إذ يبدو هلالا، فيصير بدرا، ثـــم ينقص حتى يُدركه الـــمحاق»[2].

وبـــهذا يظهر أن "**العدول بالتّشبيه التّمثيليّ**" يتحقق بالخروج عن الأصل التشبيهي بصورة منتزعة من واحدة، إلى الفرع التشبيهي المستجلى بصور منتزعة من متعدد، والتي يُوظّفها المبدع بُغية إرسال مقاصد معينة يحاول المتلقي الوصول إليها بالاعتماد على معرفته التّصويرية والسياق، ذلك أنّ التّصوير التّعبيري «لابد أن ينطوي على مقصد معين أراد المتكلم أن يبلغه إلى السامع ويرجى للسامع أن يستخلصه مما قاله المتكلم»[3]، فالمقصد يخضع للسّياق، والحال، وطبع المتكلّم، تارة، وميول وأهواء المتلقّي تارة أخرى؛ لأنّ "الجودة الشعرية" المتولدة من الانزياح، لا ترجع لقواعد نموذج مـــجرد، ولا لقانون الجمالية المجرد أيضا، ولكن إلى ميول، ونزعات، ورغبات، وأحكام القارئ[4].

وبالنّظر إلى الدّيوان الأندلسي الخفّاجي، سنلاحظ ورود هذا المظهر العدولي التّصويري في أبياته الشّعريّة، لتتعزّز بمقصد يتلاءم ومقامه، منه المقصد الظّاهري المتمثّل في توضيح، وتقوية المعنى من ناحية، ودعوة لإعمال الفكر وحبّ الاطلاع والتّمتّع بأبهى الصور في شكل مقابلة ممتعة ومثيرة من ناحية أخرى، والمتجسّدة في تصوير دقيق من أجل نقل التجربة الشعورية الواقعية للمبدع في قالب وأسلوب شعري، لهذا، أصبحت تكتسي الصورة قيمة وأهمية عظيمة جعلتها «تقوم بدور فعّال في انتقال تجارب الشاعر ومشاعره إلى الآخرين والأساليب المختلفة من التصوير تجعل عمل الشاعر الفنّي أشدّ وضوحا وأكثر دقّة»[5]، ومنه المقصد الضّمني الباطني، الذي يكون مختلفا باختلاف السّياقات

---

[1] القزويني، الإيضاح، ص254، 255.

[2] السيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ت/ يوسف الصميلي، ص234.

[3] تمام حسان، البيان في روائع القرآن، ص489.

[4] WolfgangIser, L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique, p 167.

[5] نرجس الأنصاري، وعلي رضا نظري، جمالية الصورة التشبيهية في مراثي الشريف الرضي، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد 15، ص1.

الواردة فيها الأبيات، من هنا، راح "ابن خفاجة الأندلسي" يقول في سياق غزلٍ مـــمزوج بألذّ صورة عنده:[بحر الكامل]

غَازَلْتُهُ حَيثُ الـــمُـــدَامَةُ والحَبَابَةُ وَجْنَـــةٌ تدمَى وعَينٌ تَنظُـــــرُ[1]

اكتسب البيت الشعري، بشطريه، أناقة عدولية تصويرية فريدة من نوعها تتبيّنُ في "التشبيه التمثيلي" الظاهر بقوّة في حديثه عن الخمرة وما تحتويه من جمال لوني من جهة، وشكلي من جهة أخرى، ففي قوله (الـــمدامة والحبابة، وجنة تدمى وعين تنظر) نرى الشاعر الخفاجي قد شبه المدامة أي الخمرة في حمرتها وما يعلوها من فقاقيع حبابية كروية بيضاء، بالخد الأحمر الوردي الذي تنظر إليه العيون الـــمدوّرة، فربط بين أحوال الخمرة وحالة الخجل عند المرأة؛ فهي حمراء تسكب في آنية لجينة براقة فتتوالد على سطحها الحباب اللّؤلؤي، وكذلك مغازلته لمحبوبته، فيقطـــر في أذنيها كلمات ليست كالكلمات فتزهر وجنتيها إحمرارا وتتلألأ عيونها بريقا.

وبهذا تكون الصورة المشتركة بينها هي صورة (الـــحُمرة التي تُـــخالطها أشكال كروية مثيرة؛ من حمرة الخمرة لحمرة الخدّ وما ينتج عنهما من حباب وعين كروية)، فهذه الصورة «الكبيرة تركيبة لصور جزئية عديدة تآزرت لتكون صورة واحدة متناسقة الظلال، موحية الألفاظ لم تقتصر على رسم الـــملامح فحسب، وإنـــما امتلكت إشعاعا أضاء جوانب الصورة وعمق أبعادها الكبيرة»[2]، لتحتوي الصورة المركبة على عدّة عناصر، متكونة من: الـــمدامة ووجنة تدمى، والحبابة وعين تنظر، قاصدا الشاعر ضمنيا من هذا التّصوير العدولي إلى التعبير عن حبّه للخمرة وتأثيرها عليه مثلما تؤثّر فيه حُمرة الوجنتين الخجولتين، فحالة النّشوة عنده تنبع من حُمرةِ خمرةٍ لذيذةٍ، ووجنةٍ زهريّةٍ مثيرةٍ.

أمّا في بـــحر الوصف الذي أبدع فيه الشاعر، فنراه يصف نـــهرا من أنـــهر البلاد الأندلسية، مقرون بـــجمال حمرته، فيقول: [بحر الطويل]

وَقَد جَالَ، من كَأسِ السُّلافةِ، أشقرٌ يُسابقُهُ، من جَدوَلِ الـــماءِ، أشهَبُ[3]

فالـــملاحظ في بيته ورود عدول تصويري يتحقّق في مظهر "التشبيه التمثيلي" المستجلى في قوله (من كَأسِ السُّلافةِ، أشقر، من جَدوَلِ الـــماءِ، أشهَبُ)، حيث شبّه "ابن خفاجة" السّلافة أو

---

(1) الديوان، ص86.

(2) حنان بومالي، الصورة الفنيّة في قصيدة الذبيح الصاعد لمفدي زكريا، مجلة المخبر، العدد 8، ص176.

(3) الديوان، ص48.

الخمرة المنسكبة في الكؤوس، والجارية بلونـــها الأشقر ذي اللون الذهبي الممزوج بالأحمر، بجريان مجرى المياه في الجدول ذي اللّون الأشهب لانعكاس لون الشمس فيه، لتتركّب الصورة من عدة عناصر، هي: جال كأس السلافة وجدول الماء، وأشقر وأشهب، وكلّ هذه الأطراف تُصهر صورة مشتركة بينها، تظهر في (الجريان، واللّون الذهبي المتلون بالاحمرار؛ جريان الخمرة بجريان الماء، وبلونهما الأشقر الأشهب المشرّب بالحمرة)، لتنفث من كلماته المركبة تركيبا تصويريا، يقصد منه ضمنيا إبراز لـــهفته –حسب رأيه– لأشهى ما يتناول، وأجـــمل ما ينظر، وأسرع ما يُسكب، خـــمرته التّبرية، ونـــهره اللُّجنـــــيّ.

ثالثاً: العـــدول بالتّشبيه البليغ:

لـــجأ أهل البيان إلى آليات وتقنيات عدولية من أجل تقوية المعنى وتثمينه، ومن الآليات التي اجتاحت بقوة الـــمدونة الشعرية الأندلسية "**التّشبيه البليغ**"[1]، الذي عُرّف اختصارا بـــ «ما حذفت فيه أداة التشبيه ووجه الشبه»[2].

فهذا العدول ما هو إلاّ خروج عن الأصل المألوف الظاهر في التشبيه المستحضر فيه جميع أركانه الأربعة، إلى الفرع غير المألوف المتحقّق بحذف ركنين منه، هما: (الأداة، ووجه الشبه) لإخراج التشبيه البليغ الذي يُكَوِّنُه المبدع للقارئ، بُغية استظهار مقاصده الضمنية التواصلية من نصّه العدولي التّصويري، كون العدول يمكن له بناء ما هو تواصلي عبر النّص إلى القارئ[3].

وهذا ما يتجلّى عند الشاعر "**ابن خفاجة الأندلسي**" من خلال وصفه لـــمظاهـــر طبيعيّة تُناسب سياقه، مُضفيا عليها صفات إنسانية، وبخاصة جسد المرأة بتفاصيله التي استخدمها رموزا، ليسبك بها صورا بيانية تعكس «محاكاة ذاتية لروح الشاعر، وما يخطر على قلبه ويرتسم في عقله من خواطر وأحاسيس»[4]، لذا نراه في كثير من المواضع قد سبح في فضاء الطبيعة، جاعلا إيّاها مـــحبرة لمخزونه الذهني راسما بها لوحته الحرفية، فلم يترك شيئا إلا ووضعه في محك القرطاس والقلم، حيث يقول: [بحر الكامل]

---

(1) وقد سُمي هكذا لأنّ: «البليغ من التشبيه هو هذا النوع، وهذه التسمية مأخوذة من البلاغة بمعنى اللطف والحسن لا من البلاغة بمعنى المطابقة لمقتضى الحال [...] والمشهور أنه هو التشبيه المحذوف الأداة»، وقد سمي "التشبيه البليغ" أيضا بـــ "**التشبيه البعيد**" لغرابته. عبد المتعال الصعيدي، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب، القاهرة 1999، ص63.

(2) السيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ت/ يوسف الصميلي، ص237.

(3) Wolfgang Iser, L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique, p 169.

(4) رشيد بن قسمية، قراءة سيميو أسلوبية في ديوان "حالة حصار" لـــ: محمود درويش، مجلة قراءات، العدد 4، ص208.

والرّوضُ وجْهٌ أزهَرٌ، والظّلُّ فَرعٌ أَســوَدٌ، والــمَــاءُ ثَغرٌ أَشنَــــبُ[1]

وفي وصف المرأة قال:[بحر الطويل]

وَلَــم أَطرُقِ الحَسنَاءَ، تَــهتَزّ خُوطَةً، وتَسحَبُ من فَضلِ الضّفيرَةِ أرقَمَا[2]

حيث نرى الشاعر قد اعتمد في وصفه للطبيعة بــمفاتن المرأة الأندلسية على عدولٍ تصويريٍّ من نوع آخر يكمن في "التشبيه البليغ" الذي كسر الأصل التّشبيهي بأركانه، لتنبثق الرؤية القصدية الجمالية منه، أوّلها الظاهريّة المستجلية في توضيح المعنى وتقويته وتأكيد ما يدعو إليه بنوع استفزازيٍّ مثير ومنبّه لفكر طرفه الآخر (القارئ / السامع) خارقا بذلك أُفق توقّعه، بُغية دفعه لإعمال ذهنه لإدراك المحذوف والعلاقة المشتركة بين المشبه والمشبه به، كونه «انحراف يشكّل منبهات أسلوبية تلفت نظر القارئ إلى مدى التّجاوز الذي قام به الشاعر في هذا الموضع أو ذاك»[3]، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى مضفيا على أبياته، وقصائده، جمالا فنيًّا عدوليًا حتى يكون إبداعا شعريًا بأتــمّ معنى الكلمة، رغم أن الشاعر بالغ نوعا ما في ذلك، وثانيها الرّؤية القصدية الضمنية، وهي تختلف حسب السياق المعروض في البيت الشعري.

ففي بيته الأوّل نراه قد ضمّنه سلسلة من التشبيهات البليغة، فما الأصل إلاّ ذكر أداة التشبيه ووجه الشبه، لكنه اكتفى بالمشبه والمشبه به، في قوله (والرّوضُ وجْهٌ أزهَرٌ، والظّلُّ فَرعٌ، أَسوَدٌ، والــمَاءُ ثَغرٌ أَشنَبُ)؛ حيث شبه الحديقة أو الرّوض بالوجه الأزهر في لونه الأبيض المختلط بلون الورد، والظلّ كأنّه الفرع (الشّعر) الأسود في سواده، والماء مثل الثغر (الأسنان) في لذته، ومتعته، وعذوبته، ونقائه، وصفائه، قاصدا ضمنيّا بــهذا التّصوير للطبيعة الإعلاء من جمال الفتيات الأندلسيات الأخّاذ، حتى جعلهنّ مضرب الشبه (مشبه به) وكأنّ الطبيعة ذاتــها تصبو لتُشبههنّ، كونــهنّ ذوات الوجنات الوردية، والشعر الأسود، والثغر اللّؤلؤي، فهو بكلّ هذا التّصوير الطبيعي «يعبّر عن موصوف واحد هو المحبوب[أيضا الحسناوات]، وكأنّ الشاعر يريد أن يضفي على صاحبته جمالية مثالية، وهي جمالية طبيعية وليست مصطنعة»[4].

---

(1) الديوان، ص44.

(2) الديوان، ص144.

(3) أحمد محمد علي، الانحراف الأسلوبي (العدول) في شعر أبي مسلم البهلاني (1860- 1920م)، مجلة جامعة دمشق، العدد (3-4)، ص55.

(4) صالح علي سليم الشتيوي، ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب، مجلة جامعة دمشق، العدد(3- 4)، ص100.

أمّا في بيته الثّاني، فقد ولّد حديثه عن حسناءٍ جميلةٍ ناعمةٍ ذات (الضّفيرة الرّقماء)، تشبيهاً بليغاً والأصل قوله (الضّفيرة كالأرقم أو الحية في الانسدال الطويل والانسياب المعوّج)، وما استخدامه هذا إلا استدعى منه مقصدا غير مباشر يكمن في إبراز حركة أنثويّة تُغري وتجدب الناظر للحسناء، وهي شعرها الطويل عندما تتلاعب به لاستمالته واستثارته.

وفي وصفه للمعارك يوم الكريهة، راح يقول:[بحر السريع]

حَيثُ الوَغَى بـــحرٌ، وبيضُ الظُّبـــَى مَوجٌ، وخُرصانُ العَوالي رَبَدْ[1]

وبانتقاله لحديث فيه جـــملة من الشمائل النبيلة، قال:[بحر الكامل]

فَالشّمسُ خَمرٌ، والـــجيادُ عَرائسٌ، والـــجَوُّ كاسٍ، والسّيوفُ مَداري[2]

استحوذ بيته على موجات عدولية متتابعة ومتسلسلة بتيّار من التشبيهات البليغة بنوع من التكلّف، ففي بيته الأوّل راح يقول (الوغى بحر، بيض الظُّبى موج، وخُرصانُ العَوالي رَبَد) والأصل قوله (الوغى أو صوت الحرب كأنها البحر في هيجانه وصوته، وبيض ظبـــى السيوف كالموج في قوتها وفتكها، وخُرصان العوالي (الرّماح العالية) تشبه الرّبد؛ أي تيّار الماء في انطلاقاتها وإصابتها قلب الهدف وجوهره)، فهو بهذا يرسم لنا صورة شعرية «كما يرسم الرسام البارع لوحاته الآخذة بالقلوب، ويبنيها كما يبني البنّاء الماهر البناء القوي العالي، ويحفر في ذاكرتنا صورة باقية تدهشنا وتمتّعنا كما يحفر النّحات الفنان لوحاته وتـــماثيله»[3]، ليتبدى في هذا البيت دلالة مقصدية ضمنيّة تظهر في تـــهويل الحرب في نفس المتلقي، والتّعظيم من شأنها بما فيها من أسلحة ذات سيوف حادّة، ورماح ساحقة.

أمّا في بيته الثّاني فقال فيه مُستظهرا ملامح، ومقام، وظروف الحرب (فَالشّمسُ خَمرٌ، والجِيادُ عَرائسٌ، والجَوُّ كاسٍ، والسّيوفُ مَدارِي) فشبه الشمس بالخمرة في حمرتها وصفرتها لشدة رمضائها، والجياد كأنها العرائس في انتظامهم وتزيينهم، والجو كما لو أنه الكأس في بياضه، والسيوف مثل المداري أي (المشط) في حدتها، وكثرتها، واصطفافها، فإسناد "ابن خفاجة" غير المألوف للصور ولّد مقاصد باطنيّة تُحدّد للقارئ زمن الحرب، وحال جوّها، ووضع جيشها؛ فبيّن وقت المعركة الذي

---

(1) الديوان، ص68.

(2) الديوان، ص201.

(3) جمال بن حمد الحمدّاء، التّصوير البياني في شعر حران العود النُّميري، قسم الدراسات العليا، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية 2009/ 2010، (رسالة بماجستير)، ص145.

كان بعد الزّوال لأنّ الشمس مشرقة يتراوح لونها بين الصفرة المشرئبّة بالحمرة، أين كان الجوّ في هذه المرحلة صافٍ لا يُعكّره الغيوم، وبيّن أيضا حالة الجيش الـــمُتّسم بالكثرة العددية، والقوّة الحديدية.

ويقول بنفحة روحٍ متديّنة في شكل وصف:[بحر الطويل]

مَحَبّتُهُ دينـــي ومَثوَاهُ كَعبَتـــي، ورُؤيتُهُ حَجّي وذِكرَاهُ قُرآنـــي[1]

فبعد مناغاة شاعرنا لأحرفه، وكلماته، وجمله، بفكره وقلمه يفرز لنا بيتا مفعما بالوصف والحكمة، حيث تُمثّل هذه الأخيرة «نوعا من التعبير الذي يكشف الشعراء بها تجاربهم الذاتية أو ممارساتهم اليومية، وكانوا يعبّرون بها في داخلهم من فكرة أو رأي، ينقلون ذلك إلى من حولهم في مجتمعهم في القبيلة أو في الأسواق والمواسم»[2]، ففي قطرته الكُحلية هذه نراه أدرج فيها تشبيها بليغا متألّقا يتجلّى بشكل متسلسل من أجل «التأثير في المتلقي وتغيير منظوره للواقع بغية إقناعه»[3]، في قوله (مَحَبّتُهُ ديني، ومَثوَاهُ كَعبَتي، ورُؤيتُهُ حَجّي، وذِكرَاهُ قُرآني)، والأصل (محبته كالدين أي؛ كالإيـــمان الذي له وقع في القلب، ومثواه مثل الكعبة الشريفة في ثبات مكانه، ورؤيته إيّاه كما لو أنه الحجّ في جمال منظر المسلمين، وذكراه يشبه القرآن في مداومة حفظه وقراءته واستذكاره)، ليقصد ضمنيا بهذه الصورة الدينية المرتبطة بممدوحه تعظيمه في نفسه، وإبراز مكانته في قلبه؛ فهو يحبه ويعزّه بشخصه ومكانه، وما منظره إلا يُبهجه ويُسعده ليكون دائم التذكر له، مثله في ذلك مثل الإيمان وقر في القلب، ومكانته عنده كما لو أنها الكعبة، ورؤيته تشبه منظر المسلمين في الحج، وذكره كذكر القرآن.

وقد أكّد الشاعر ذلك بأبيات مُفصّلة سبقت هذه النتيجة الحكمية التي جمع فيها كلّ أحاسيسه اتّجاه ممدوحه، فيقول:[بحر الطويل]

وبالحَضـــرَةِ الغَـــرّاءِ غِـــــرّ عَلِقتُـــهُ، فأَحْبَبْتُ حُبًّا فيه، قُضبـــانَ نَعمـــــانِ

رَفِيقُ الحَوَاشي، في مَحاسِـــنِ وَجهـــهِ ومَنطِقِـــه مَسلـــى قلُـــــوبٍ وآذَانِ

أَغارُ لـــخَـــدّيهِ علـــى الـــوردِ كلّما بَدا، ولعِطفَيـــهِ علَى أغصُـــنِ البـــانِ

---

(1) الديوان، ص460.

(2) صغري فلاحي، وإسماعيل أشرف، مصادر حكمة الصبر عند ناصف اليازجي، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد 15، ص59.

(3) باديس لهويمل، الملازمات بين المعاني في مفتاح العلوم للسكاكي: مقاربات تداولية في ضوء نظرية الاستلزام الحواري، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، العدد 2، ص50.

ويقول في القصيدة ذاتها:[بحر الطويل]

تَراءى لَنَـــا مثل صُـــورةِ يوسُـــفٍ؛ تَراءى لَنَـــا في مِثل مُـــلكِ سُلَيمـــانِ[1]

فما جماله الخارجي الحسّي من وجهه، وخدّه، وصوته إلاّ مصدر إلهام شاعرنا الذي بالغ في وصفه، معجبا به حتى علق في قلبه. ومع ذلك، فالشاعر قد أفرط، بشكل غير مقبول، فتجاوز وبالغ في التشبيه حتى ظننا أنه يتعبد مـــمودحه هذا.

رابعًا: العـــدول بالكنـــاية:

ومن علاقة المشابـــهة إلى عدمها الـــمُستبينة ضمن أحد الظّلال الفنيّة الوارفة في النّص، باعتبارها من التشكيلات البيانية العدولية عن التشكيلات البيانية الأصلية؛ إنها "الكناية" التي تطغى وتنتشر بقوة داخل العمل الإبداعي بدرجة عالية، لاسيما في "الشعر" كونه «أكثر الأجناس الأدبية مجازية [...] ليقول بمجازاته ما لا يمكن لأي جنس آخر أن يقوله»[2].

فالكناية عند "**السّكاكي**"(ت626هـــ): «هي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك»[3]، وبتفصيل أكثر يقول "**الزّركشي**"(ت794هـــ) الكناية: «عند أهل البيان أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له من اللغة؛ ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه، فيدل على المراد عن طريق أولى؛ مثاله، قولهم: "طويل النّجاد"»[4]؛ فهي عدول معنى اللّفظة عن الأصل الصريح الحقيقي إلى الفرع غير الصريح المجازي، وما هذا الانتقال من المعنى المعجمي إلى دلالات أخرى إلاّ بسبب المقصد، والسّياق المفروض، فمن «المؤكد أن فاعلية السياق هي التي تساعد الكلمة على تجاوز بعدها المعجمي لصالح دلالات جديدة»[5]، وبعبارة أخرى، تتّجه العدولات من خرق القاعدة أو القانون، نحو طلب تدخل المحيط المعرفي [السياق] بفعل هذا، تتنامى القوة الدلالية[6].

---

(1) الديوان، ص460.

(2) علي أحمد الديري، مجازات بها نرى. كيف نفكّر بالمجاز؟، ص59، 60.

(3) السكاكي، مفتاح العلوم، ت/ عبد الحميد هنداوي، ص512. وابن الأثير، المثل السائر، ت/أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، 50/3. والقزويني، التلخيص في علوم البلاغة، ت/ عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، (د،ت)، ص337، 338. والسيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ت/ يوسف الصميلي، ص287، 288.

(4) الزّركشي، البرهان في علوم القرآن، ت/محمد أبو فضل إبراهيم، 309/2.

(5) عمر خليل، العلاقات السياقية لظاهرة العدول في العربية، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، مجلد 24، العدد 3، 2010، ص976.

(6) Wolfgang Iser, L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique, P 167.

وعليه، كان **"العدول بالكناية"**، هو الخروج عن المألوف باستعمال معنى الكلمة الحقيقي المتعارف عليه، إلى غير المألوف من خلال إفراغ هذه الكلمة من معناها الأوّل وشحنها بمعنى إضافي ثان لينتج عن ذلك مقصدين؛ أحدهما ظاهري غير مقصود، وثانيهما باطني وهو المقصود، إلاّ أنّ هذا الأخير يختلف حسب سياق، وقصد المبدع الذي يسعى إلى إيصاله للمتلقي.

ونظرا لمكانة الكناية فقد عُدّت أبلغ من التصريح، حتى اعتبرها العرب منذ القدم أعلى درجات البراعة، والبلاغة، والفصاحة[1]، وقسّموها إلى أقسام[2]، وحدّدوا أغراضها[3].

وبالنّظر إلى ديوان **"ابن خفاجة الأندلسي"**، سندرك أنّه احتوى على عدول تصويري معنوي بالكناية، مثلما اشتمل على خروج وميول شكلي، فما من غرض شعري إلا واستند على صورة مجازية تلفت انتباه القارئ أو الدّارس، وتداعب فكره بكل حيوية، وإثارة، وغرابة «لما فيها [الصور]من قوّة تأثيرية؛ فهي تعتمد الإلماح دون الإفصاح، مما يجعل متلقي النّص مُتحفّزا ومُتشوّقا لاكتشاف المعنى الـــمُتوارى، والذي باكتشافه تحصل لذّة ومتعة تساهم في ترسيخه»[4]، ليفرض حضوره –المتلقي– في مسرح الدلالات والمقاصد الناتجة عن تقنية عدولية تصويرية بالكناية، عَصَرَ بـــها الشاعر رحيق تفكيره وخياله، لِتَنْبُتَ أبياتا، ومقطوعات، وقصائد، وفي النهاية ديوان مطليّ بدرٍّ نفيسٍ، وهكذا، تشبّع الديوان بصور كثيرة ضمن غرض المدح، من أجل إبراز صفة طاغية في ممدوحه، حيث يقول في سياق الرّثاء:[بحر الطويل]

شَقِيقُ النّدَى وابنُ النُّهَى وأَبُو العُلاَ؛ وَحَسبُكَ بَيتًا فِي الـــمَكَارِمِ عَالِيَا[5]

وفي قصيدة أخرى يقول مادحا:[بحر الكامل]

إِن جَادَ جَادَ هنَاكَ حَاتِـــمُ طَـــيِّءٍ؛ أَو صَالَ صَـــالَ رَبِيعَةُ بنُ مُكَـــدَّمِ [6]

أثناء سبر أغوار هذين البيتين نسحب من عمقهما صورا عدولية مُعبِّرة عن معناها بطريقة خارجة عن الأصل الحقيقي إلى الخيال العدولي التجاوزي، ففي البيت الأوّل يُلاحظ أنّه قد كنّى

---

[1] ينظر، الزّركشي، البرهان في علوم القرآن ،ت/محمد أبو فضل إبراهيم، 300/2. والسيوطي، معترك الأقران في إعجاز القرآن، ت/ أحمد شمس الدّين، 216/1.

[2] ينظر، السكاكي، مفتاح العلوم، ت/ عبد الحميد هنداوي، ص513.

[3] ينظر، السيوطي، معترك الأقران في إعجاز القرآن، ت/ أحمد شمس الدّين، 216/1– 218.

[4] رشيد بن قسمية، قراءة سيميو أسلوبية في ديوان "حالة حصار" لـــ: محمود درويش، مجلة قراءات، العدد 4، ص208.

[5] الديوان، ص299.

[6] الديوان، ص270.

وأخفى صفة يفتخر بها في ممدوحه بقوله (شَقِيقُ النّدَى وابنُ النُّهَى وأَبُو العُلاَ) الدّالة عن شمة الكرم، والجود، والشجاعة، والرفعة؛ حيث تصوّر مـــمدوحه لشدة كرمه العالي أنّ له علاقة مع أفراد أسرة الخير؛ فلجوده أصبح أخا شقيقا للكرم، ولرزانته أصبح ابن التعقّل والحِلم، ولسموّه أصبح أبا العلياء والرفعة، وهذا دليل على مكانته المرموقة منصبا وأخلاقا.

وبالانتقال لبيته الثاني، يبدو أنّ الشاعر قد ربط ممدوحه برمز من رموز الأدب العربي القديم وهو **"حاتم الطّائي"** (46 ق.هـــ) من قبيلة "طيء" في قوله (إِن جَادَ جَادَ هنَاكَ حَاتِمُ طَيّءٍ) مكنّيا بواسطته على صفة مشهورة تكمن في الكرم، والعطاء، والجود الشديد، فتوظيف "ابن خفاجة" هذا الرمز التاريخي عن طريق التّضمين للدلالة على معنى الكرم، كان قد نهج به طريق أسلافه الشعراء المجيدون الذين استمدّوا حجتهم من أصالتهم العربية «إذ استلهم [ابن خفاجة] منها ما يشفّ عن حالته الشعورية والنفسية، وما يشي بتفاعله مع واقعه تفاعلا شديدا ينمّ عن أصالة في الانتماء، وثراء في الثقافة، وقدرة على المزج بين الماضي والحاضر»[1]، ليقصد من هذه الكناية مقصدين، أوّلهما مقصد ظاهري يكمن في توضيح المعنى وتقويته من جهة، ورغبته في إبراز مراده بتقنية الاختصار التّصويري من جهة ثانية، ومحاولة التأثير في المتلقي بكلامٍ ملتوٍ، غير مباشر للتلاعب بأفكاره ومناغاته، حتى يدرك المعنى المقصود، باعتبار أنّ التعريض أكثر إثارة من التصريح من جهة ثالثة، وثانيهما مقصد باطني مستجلى في تعظيم ممدوحيه، والإعلاء من مكانتهم، والافتخار بهم، بوســـمهم بصفة الكرم السّخي في شكل كناية.

لقد عانى الشاعر في حياته من هموم ورزايا عديدات عكّرت له صفو حياته الهنيئة، وقد كان ملجأ إفراغ أحزانه هو "الليل"، بما فيه من دُجَى، وظلام حالك ونجوم مؤنسة، فيروح في أرق طويل تصحبه دموعٌ جارفةٌ، وسيولٌ حارقةٌ لوجنتيه وقلبه علّه يرتاح من أحد مصائبه ونواكبه، نحو: ترك الحبيبة له، ومفارقة أصحابه، ووفاة أحد زملائه أو أقربائه كابن أخته في "أغمات"، والأدهى والأمرّ من ذلك شكواه في كبر سنّه من شيبته التي احتلت شبيبته بِبُريقة ساطعة لامعة، ليتدارك ذلك في نهاية المطاف ويلجأ إلى الله تعالى، فيزهد في حياته طالبا الغفران منه يوم تُقام موازين القسط، وأحضرت الأنفس أمام الواحد القهار، بسبب لهوه، ولعبه، ومجونه في مرتع صباه، وكُحل شعره، وفتوّة شبابه، ليكنى عن دموعه بصور عديدة في مرج الرثاء، منها قوله:[بحر الطويل]

---

[1] ناهدة أحمد الكسواني، تجليات التناص في شعر سميح القاسم بمجموعتا "أخذة الأميرة يبوس" و"مراثي سميح" أنموذجا، مجلة قراءات، العدد 4، ص152.

ضَمَانٌ عَلَيهَا أن ترَى القَلبَ خَافِقًا، طِوَالَ اللّيَالي، أو تَرَى الطَّرفَ دَامِيَا[1]

وقوله أيضا:[بحر الكامل]

في كلّ نَادٍ منكَ رَوضُ ثَنَاءِ، وبكُلّ خَدٍّ فِيكَ جَدولُ مَاءِ[2]

تشكّل عملية الانزياح التصويري الظاهر في هذين البيتين خرقا للغة وقواعدها من الأسلوب المباشر الصريح إلى الأسلوب غير المباشر التّعريضي، بل التّرميزي، باعتبار أنّ الكناية «عدول عن التصريح بذكر الشيء مباشرة (التعبير بالمكنى عنه)، إلى الإيماء إليه (التعبير بالمكنى به)»[3]، ففي قوله (تَرَى الطَّرفَ دَامِيَا) يظهر أنّه قد كنّى عن البكاء الشديد والحزن الحارق، بالعين دائمة الاحمرار حتى أصبحت تبدو مـــمتلئة بالدّم بسبب استمراريته طول اللّيل في البكاء وهو يندب بعض إخوانه، لأنّ «اللّيل، هنا، مـــمتد طويل، وامتداده —هو في الوقت نفسه– امتداد للوضع النّفسي للشاعر؛ فطول اللّيل يوحي بمقاساة الهموم والشّدائد؛ لأنّ المهموم يستطيل اللّيل ويستشعر وطأته»[4]، عكس مرتاح البال الذي ينام هنيئا، ويتلاعب بأجفانه النّعاس.

وفي بيته الثّاني، الذي رثى فيه الوزير "أبا محمد عبد الله بن ربيعة" في قوله (وبكُلّ خَدٍّ فِيكَ جَدولُ مَاءٍ) راح يُكنّي عن شدّة سيلان وجريان الدموع، بالجدول والسيل الجاري المنحدر على خدّه، فاستعان الشاعر بهذه الصورة «ليرسم لوحة مـــمّا يريد إلقاءه على القارئ وليزيد عمله الأدبي تأثيرا عليه»[5]، ليقصد ضمنيا من هذا الانفلات —بعد تجاوزه للمقصد الظاهري المذكور سلفا– تعظيم وتـــهويل حزنه الذي لـــم تحتمله رهافة مشاعره، لينعكس ذلك في البكاء الشديد، والدموع الحارقة.

لقد تواترت ظاهرة الغزل بشكل لافت للانتباه في ديوانه الشعري الأندلسي، لأنّه سبكه بأبهى الصور التي تحضُر بباله مستمدا نُضاره التصويري من خلفيته المعرفية فـــ«إذا أراد [الشّاعر] أن يحرّك

---

(1) الديوان، ص293.

(2) الديوان، ص300.

(3) باديس لهويمل، الملازمات بين المعاني في مفتاح العلوم للسكاكي: مقاربات تداولية في ضوء نظرية الاستلزام الحواري، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، العدد 2، ص46.

(4) صالح علي سليم الشتيوي، ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب، مجلة جامعة دمشق، العدد (3– 4)، ص96.

(5) نرجس الأنصاري، وعلي رضا نظري، جمالية الصورة التشبيهية في مراثي الشريف الرضي، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد 15، ص1.

مشاعر المخاطب، ويثير فيه الفكر والوجدان وتنشيط العقل، فإنّه يلجأ»[1] إلى أسلوب عدولي مليء بالتصوير المثير، لذا نراه يقول في لمسة غزل حنونة تقطر لهفة ووصال:[بحر الطويل]

فَتَهبِطُ، من كَشحَيه، كَفّي تَـــهامَةً، وتَصعَدُ، من نَـــهديهِ أُخرَى، إلَى نـــجدِ[2]

ويقول في موضع آخر:[بحر المتقارب]

فَيلوي، من غُصنهِ، هصْرُه، ويـــُمكِنُ، من وردِهِ، قَطفُهُ[3]

وفي عرض مثير يقول:[بحر الطويل]

وَبتنَا خَلِيطَيْ ضَمّةٍ واعتِنَاقَةٍ، كَمَا خَالَطَتْ، مَاءَ الغَمَامِ، مُدَامُ[4]

كسا الأبيات عدول تصويري، متجاوزا المعاني الصريحة المباشرة إلى الضمنية غير المباشرة، كونها (الكناية) «لونا من ألوان التعبير غير المباشر؛ ذلك أنّها تقوم على الانتقال من الدلالة الحرفية للعبارة إلى الدلالة المستلزمة عنها في المستوى الباطني»[5]، ففي البيت الأوّل لـــم يتوانَ "ابن خفاجة" في ذكر مفاتن المرأة ولكن بإخفاء الألفاظ المحظورة وتكنيتها بالرموز والكلمات الدالة عليها، ليُعبّر عن ذلك بقوله (فَتَهبِطُ، من كَشحَيه، كَفّي تَهامَةً، وتَصعَدُ، من نَهديهِ أُخرَى، إلَى نجدِ)؛ حيث راحت يده تُراقص جسم حسناء من الخصر إلى النّهد مُستشعرا «لذّة اللّمس وما تهيجه من نشوة ومتعة، لمس معالم المحبوب وتقرّي ملامح المرغوب»[6]، ليكني عن إنزال يده إلى الخصر الـــمتميّز بانخفاضه، بـــمنطقة **"تهامة"** لشدة رقته ونـــحته وجماله، ويكنّي أيضا عن صعود يده إلى النهد ذي المكان المرتفع والبارز الممتلئ، بـــمنطقة **"نجد"** لشدّة بروزه وظهوره، من هنا، يظهر أنّ الشاعر قد أبدع «في خلق الصور التي تجعل محبوبته في أبهى حلّة، وأزهى هيئة، وأرق خلقة، فيعتمد المشاهد الوصفيّة التفصيلية»[7].

---

(1) غالب محمد محمود الشاويش، العدول عن أسلوب الإنشاء إلى الخبر في نماذج من آيات الذكر الحكيم دراسة بلاغية تحليلية، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد 6، العدد 2، 2010، ص128.

(2) الديوان، ص348.

(3) الديوان، ص 367.

(4) الديوان، ص 384.

(5) باديس لهويمل، الملازمات بين المعاني في مفتاح العلوم للسكاكي: مقاربات تداولية في ضوء نظرية الاستلزام الحواري، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، العدد 2، ص45.

(6) كمال عصام السيوفي، الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي، ص274، 275.

(7) عيسى فارس، وطلال علي ديوب، الحنين في شعر الملوك والقادة والوزراء في الأندلس، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد 14، ص133.

ولـــحبّه الكبير لارتشاف القبل من محبوبته راح يعبر في بيته الثّاني بقوله (ويُمكِنُ، من وردِهِ، قَطفُهُ)؛ أين كنّى عن تمنيه قبلة من الشّفتين الورديتين، بقطف الورد المزهر ذا اللون الوردي.

وما يزيد الشاعر ثورانا، إضافة للقبل والعناق، قوله في بيته الأخير (وَبِتنَا خَلِيطَيْ ضَمّةٍ واعتِنَاقَةٍ) ليكني ويخفي عن العلاقة الحميمة الحارة الممتلئة بالاحتضان، والضمّ، والاتصال القويّ، والحركة الكبيرة، والتداخل الشديد بينهما كاختلاط الماء بالخمر، بعبارة خليط ضمّة وعناق، كون الشاعر شابًا يافعًا فتـــيًّا نال من الحياة أجملها، وألذّها، وألطفها فتشبّع من علاقته وذاب في الجمال والحنان، فهي بالنسبة له ذاك «المخلوق الذي هو جزء منه لا يتجزّأ [...] بل هو نفسه وكلّيته [...] إذ لا تكتمل إنسانية الرّجولة إلاّ بانصهارها واتحادها بالجنس الآخر»[1]، سواء في الحقيقة أم في الخيال، ليرمي الشاعر بهذا إلى مقصدين، أوّلهما سطحي مذكور قبلُ، إضافة إلى ملاعبة خيال القارئ، تارة، وتارة أخرى محاولة ستر ما يثير شهوة هذا الأخير، ورغم ذلك فتكنيته عن هذه الأشياء تجعل النفس تستلذّها أكثر وتندفع لها، من التصريح والإعلان عنها، وثانيهما مقصد باطني يتجلّى في بيان رغبته المنفجرة والسّاعية للهفة الوصل، ونشوة الضمّ، ولذّة اللّعق، ومتعة التّقبيل ليترجم كلّ هذا في كناية تقطر مجونا.

ومن حقل "الغزل" إلى حقل "الوصف"، الذي احتل مكانا واسعا في ديوانه، حيث يحفل الشاعر بوصف الإنسان الفارس، والأمير، والخمرة، والليل، والشمس، والقصيدة، وحتى الحيوان، بألفاظ وعبارات يوحي بها عنهم، وهذا ما أشارت إليه إحدى الدّارِسات عن غرض الوصف: «وبالنظر في ديوان ابن خفاجة، فإن الغرض الأساسي في شعره هو الوصف، فوصف السحاب والليل والرياض والنار والبرد، كما في وصف المرأة والساقي ومجلس الخمر والطيف والفرس»[2]، بل إنّ الدّارِسة قد عقدت مقارنة بين أدباء المشارقة وأدباء الأندلس وعلى رأسهم "ابن خفاجة"، من ناحية استقلالية هذا الغرض عن بقيّة الأغراض من دونه، فقالت: «إنّ غرض الوصف عند الشاعر الأندلسي أمسى غرضا مستقلا كالمديح والرثاء، وليس الحال كما جاء عند كثير من شعر المشارقة، مُضمّنا في أغراض أخرى. فالبيئة الأندلسية جلت هذا الغرض وأبرزته، بوصفه غرضا مستقلا، ويأتي وصف الطبيعة على

---

(1) كمال عصام السيوفي، الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي، ص181، 182.

(2) حنان إسماعيل أحمد عمايرة، الأثر المشرقي في شعر ابن خفاجة الأندلسي، مجلة جامعة دمشق، العدد (1-2)، ص227.

قائمة هذا الغرض كما أنّ هناك وصف مجالس الغناء وما فيها من مظاهر الترف»[1]، فإذا وصف كلب صيد بشكل دقيق ومُفصّل، قال:[بحر الوافر]

يَــجُولُ بحَيثُ يكشِرُ عَن نصَــالٍ مُؤلَّلَــةٍ، وَتَــحمِلُــهُ رِمَــاحُ[2]

وفي وصفه لممدوحه يُعلن قائلا:[بحر الكامل]

نَــاجَيتُ منْهُ عُطَارِدًا، ولربّــما قَبّلتُهُ، فَلَثَمــتُ وجْهَ الــمُشتَرِي[3]

ويقول مادحا واصفا من رحيق مخيلته الواسعة:[بحر الطويل]

تَرَى يوسفًا، في ثَوبِه، حُسنَ صُورَةٍ؛ وتَسمَــعُ دَاودًا، بــهِ مُتَرَنّــمَا[4]

وفي وصف "القصيدة الشعرية"، يقول:[بحر المجتث]

وَصَدرِ نَادٍ نَظَمنَا بهِ القَوافــيَ عِقــــدَا[5]

وغيرها من الأبيات النفيسة، التي تصبّ في باب "الوصف" حسب نوع الظاهرة التي يتحدث عنها "ابن خفاجة"، فكلها ينقشع ويتجلّى فيها عدولٌ تصويريٌّ متمثل في الكناية، ففي وصفه لحيوان الكلب المرافق لصاحبه يقول في بيته الأوّل (يكشِرُ عَن نِصَالٍ، وَتَحمِلُهُ رِمَاحُ)؛ حيث استعار (نصال) وهي (السّهام) ليكني عن أنيابه الحادة، واستعار (الرّماح) وهي (خشبة طويلة) للدلالة على طول قوائمه.

أمّا وصفه للإنسان فقد أبدع فيه الشاعر أيّما إبداع، حيث راح يمدح الوزير "أبا محمد طاهر بن عامر" في بيته الثّاني بصفة مستوحاة من عالم الفلك، والكواكب، والنجوم –وهي ظاهرة متفشية في وصفه– فاستعان بكوكب (عطارد) في قوله (ناجيتُ منه عطاردا) من أجل كنايته وترميزه لفكرة القُرب منه وعدم مفارقته لأنّه شديد الاتصال به، واستعار كوكب (المشتري) في قوله أيضا (وجه المشتري) للدلالة على جماله، وكبره، ورفعته، تارة، وقوّة لمعانه، وشهرته تارة أخرى.

ومن أجــمل ما وظّفه الشاعر في مدحه، الرمز بصورة (**يوسف وداود عليهما السلام**) في بيته الثّالث، فهما من الأنبياء والرسل اللّذين مرّ ذكرهمــا في التوراة والقرآن الكريــم، كونهما يــُمثّلان

---

(1) حنان إسماعيل أحمد عمايرة، الأثر المشرقي في شعر ابن خفاجة الأندلسي، مجلة جامعة دمشق، العدد (1–2)، ص229.

(2) الديوان، ص 54.

(3) الديوان، ص208.

(4) الديوان، ص281.

(5) الديوان، ص61.

«رموزا تراثية تـــملك طاقة إشعاعية كبرى بكثير من التكثيف»[1]؛ فما إدراج "ابن خفاجة" ليوسف في قوله (ترى يوسفا) إلا كناية عن جمال مـــمدوحه وبهائه الذي يدرك بالبصر، وما تضمينه لداود في قوله (تسمع داودا) سوى ليُكنّي به عن صوته وترنّـــمه للأناشيد والأدعية التي تُعلم بالسمع، إذن، فقد كرّس الشاعر مجهوده الذهني، والثقافي، والديني لإجلاء عظمة مـــمدوحه بأيّ طريقة، فالمبدع في عمله الإبداعي «لا يقتصر على تلك الخلفية الدينية المبهمة في شعره فقط، بل يعني أيضا [الحس الديني] استلهام التراث الإسلامي باصطلاحاته ومسمياته»[2].

ليصف في بيته الأخير أهم شيء كونه مدار كل هذه الأوصاف، والأغراض (من غزل، ورثاء، ومدح)، وناسج حروفها، وحامل كلماتها، وسابك عباراتها في أبيات، ومقطوعات، وقصائد لتكون كما قال (به القوافـــي عقدا)؛ فاستعار الشاعر العقد المنظوم وما أُلّف في توافق تام ليُكنّي عن القصائد المنسجمة برويها، والمعدّلة بقوافيها، والمحبوكة في أبحرها، والـــمعدولة في تركيبها وصورها، وما يعين القارئ للوصول إلى هذه المعاني المجازية سوى قصد المبدع والسّياق الذي «يصرف الذّهن عن إرادة المعنى الحقيقي، ويوجهه للمعنى الجديد المجازي، فيسهم في توجيه المتلقي إلى منظور معين»[3]، ليقصد الشاعر من خلال كلّ هذه الصّور مقصدا ظاهريا، بعضه مذكور في الأبيات الأولى، إضافة إلى ذلك، إبراز قدرته في التّعبير بطلاقة وبكناية لأجل إظهار أعذب الألفاظ، وأجمل العبارات لتقوية معناها وتأكيدها في نفسه ونفس سامعه فيقرّ بها ويكسب دعمه، ومقصدا ضمنيا يكمن في إظهار جمال موصوفه سواء أكان حيوانا، أم إنسانا، أم قصيدة، طورا، وطورا آخر إلباسه لباس الفخامة المكانية، وعلو القيمة والمنفعة، إلى درجة أنّه لا يمكن الاستغناء عنه.

وفي باب الحكمة التي اكتسبها من خبرته ومعاملاته مع المجتمع راح يقول:[بحر الكامل]

مَا للصّدِيقِ، وُقيتَ، تأكُلُ لحمَهُ حَيًّا، وتجعَلُ عِرضَهُ مِندِيلاَ[4]

ومن عنوان قصيدة "قلب ثان وعين ثالثة"، يقول:[بحر الكامل]

فَأَرَى بِهِ، للقَلبِ، قَلبًا ثَانيًا، عِزًّا، وللعَيْنَينِ عَينًا ثَالِثَهْ[5]

---

(1) حنان بومالي، الصورة الفنيّة في قصيدة الذبيح الصاعد لمفدي زكريا، مجلة المخبر، العدد 8، ص174.

(2) مصطفى السعدنـــي، التصوير الفنّـــي في شعر محمود حسن إسماعيل، ص66.

(3) باديس لهويمل، الملازمات بين المعاني في مفتاح العلوم للسكاكي: مقاربات تداولية في ضوء نظرية الاستلزام الحواري، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، العدد 2، ص42.

(4) الديوان، ص441.

(5) الديوان، ص414.

لعب العدول التّصويري بالكناية دوره في إبراز حكمته الخُلُقية للمتلقي، حتى ينقل له ما يدور في ذهنه، وخلده، ويصرفه عن ارتكابها، تارة، أو يدفعه للإقدام نحوها تارة أخرى؛ حيث نراه في البيت الأوّل يدفع متلقيه للانصراف عن ارتكاب سلوك سيّء في قوله (تأكُلُ لحمَهُ حَيًّا) أين استعار هذه العبارة ليُكنّي عن (الغيبة) و(النّميمة) معتمدا في ذلك على« اقتباس كلمة من كلام الله سبحانه وتعالى، ليكثّف من خلالها الدلالة»[1]، ليُكنّي في قوله (وتجعَلُ عِرضَهُ مِندِيلاَ) على نتيجة الغيبة ألا وهي (التّشهير) عن عمد بأخبار النّاس وأفعالهم، فدعا إلى تجنّب هذا السلوك لأنّ فيه نـــهيّ ربانـــيّ مصداقا لقول الله تعالى:﴿ وَلاَ يَغْتَب بَّعْضُكُم بَعْضاً أَيُحِبُّ أَحَدُكُمْ أَنْ يَّاكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيِّتاً فَكَرِهْتُمُوهُ وَاتَّقُواْ ٱللَّهَ إِنَّ ٱللَّهَ تَوَّابٌ رَّحِيمٌ ﴿١٢﴾ ﴾ [الحجرات/ 12].

ليدعو في بيته الآخر إلى أهمية وضرورة الصّداقة في أيام الـــمحن حتى يصبح (لِلْقَلْبِ قَلْبًا ثَانِيًا، وَلِلْعَيْنِ عَيْنًا ثَالِثَهْ)، فاستعان بهذا المركّب ليكنّي عن الصداقة، والرفقة التي تتشارك في أيام الكروب والرزايا والمحن؛ فتُؤثّر في قلب الصديق نتيجة تأثيرها على صاحبها، فيعطف ويحنّ عليه حتّ يُـــحسّ أن قلبا ثانيا في جسم آخر يقاسمه همًّا واحدا، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يحزن الصّديق ويبكي معه حتى يشعر أن عينا ثالثة في جسد آخر يناصفه الأرق، والألم، والحزن الواحد، وهذا لا يتأتّى إلا بالصداقة الحقّة والتي يدعو الشاعر للإقدام نحوها، ليقصد ضمنيا –بعد تجاوزه الظاهر المذكور قبلُ– إلى توجيه، ونصح القارئ قدر المستطاع فيما يعرفه، وهذا ينمُّ عن روح طيّبة في نفسه.

---

[1] ناهدة أحمد الكسواني، تجليات التناص في شعر سميح القاسم بمجموعتا "أخذة الأميرة يبوس" و"مراثي سميح" أنموذجا، مجلة قراءات، العدد 4، ص165.

خَـــاتِمَة

خَلُصَ البحث إلى النتائج الآتية:

- عَرف الدّراسون العرب القدامى ظاهرة العدول، وتعمّقوا في دراستها، والشاهد على ذلك ورود ألفاظ وعبارات دالة عليها، تُبَيِّن جانبا من جوانبها دون قصد لها، وهذا راجع لـــموسوعيّة العلماء، بُغية التعبير عن العدول أو فكرة الخروج عن الأصل، فنراهم عبّروا بـــ: التّحوّل، والانـــحراف، والشجاعة العربية، والخروج عن الأصل وغيرها.
- إنّ ظاهرة العدول برزت بـــجلاء عند اللّغويين الغرب وإن اختلفت منطلقاتهم وتسميتهم لها، مـــمّا أوجد جملة من المصطلحات، مثل: l'écart، l'abus، la déviation، La violation، Agrammaticalité...
- في النّصوص التراثية اللّغوية العربية اتّضحت جملة من الثّنائيات التي تعزّز الوعي المنبئ عن الإدراك الضمني للغويين القدماء بوجود تفرقة بين مستويين للغة، فلا يقف أحدهما إلاّ متراحا عن الآخر مع اختلاف المصطلحات المعبّرة عنه، وهي: **الأصل/ العدول، والحقيقة/ المجاز.**
- قسّم اللّغويون المحدثون اللغة إلى مستويين: "**المستوى المثالي النّمطي**" (الأصل) الذي تحكمه علاقات لغوية عادية مألوفة، أي (أصل القاعدة)، و"**المستوى الإبداعي**" (العدول) الذي تحكمه علاقات لغوية غير عادية ومعدولة عن أصل القاعدة إلى فرعها، وقد صنّفوا اللّغة أيضا إلى ثلاثة أصناف مضيفين للمستويين السّابقين مستوى ثالثًا وهو "**المستوى المرفوض**" (الخطأ، واللّحن)، وبهذا ينتج عن هذه التّقسيمات "عدول جائز" و"عدول غير جائز"، و"عدول بقصد"، و"عدول بدون قصد".
- لـــم يأتِ الدّارسون القدماء بتعريف مـــحدّد جامع للعدول، بل وردت إشارات لذلك فقط، لهذا فالعدول هو خروج وكسر جائز لنمطية اللغة من الأصل المألوف المتمثّل في المعايير والقواعد المتعارف عليها من قبل علماء العربيّة في مستوياتها المختلفة، إلى الفرع اللاّمألوف المستبين في النّمط الفنّي الإبداعي، لينتج عنه قصد ضمني غير مباشر، وبذلك يكون المألوف هو "**الثّابت**" واللاّمألوف هو "**المتغيّر**"؛ وتلكم هي معادلة اللّغة الشعرية.
- عملية العدول تتحكّم فيها آلية "**الاختيار**" وبقوّة، بل هما وجهان لعملة واحدة؛ فسبب حصول العدول ناتج عن اختيار كلمة دون غيرها، أو تركيب دون آخر وهذا يكون في "**المحور**

التركيبي"، أمّا في **"المحور الاستبدالي"** فيحصل اختيار معنى دون معنى آخر، أو تصوير خيالي بعيد عن الواقع الحقيقي.

- إنّ واضع العدول أو الصّانع الماهر، والقارئ المتمكّن، لابّد لهما من شروط تمكّنهما من تركيبه أو استنباطه، نحو: المعرفة بأسرار العربية وقواعدها، ورموز الفصاحة، وأن يكون لهما ذوق أدبيّ وحسّ لغويّ عال وغيرها؛ فالقواعد الكامنة ضمن الكفاءة اللّغوية (معرفة الأصل)، ضرورية في الحكم على مدى عدول الشاعر عن النمط المألوف لتلك القواعد من خلال دراسة المنجز الشعري.
- إنّ ظاهرة العدول، ظاهرة ذات حدّين؛ قد تولّد معنى جديدا وتوصله قويّا واضحا ومستفزّا لذهن المتلقي بشكل ممتع، وقد تـــجعل النّص غامضا بسبب ضبابية الفكرة نفسها عند الشاعر، وهذا ما نجده عند الشّعراء المعاصرين، وهو ما قد يـــمسّ باللغة في حد ذاتها؛ فجوهر اللغة العربية هو البيان، والفصاحة، والوضوح.
- عرف مصطلح القصد مرادفات واشتقاقات كثيرة في كتب الدارسين القدماء على اختلاف مشاربـــهم الفكرية وتوجّهاتـــهم من أصوليين، وبلاغيين، ونـــحويين، منها: المرمى، والغرض، والمراد.
- لقد تفطّن القدماء للثنائية القصدية المتجسّدة في **"القصد الأوّل الظاهري المباشر"**، و**"القصد الثاني الضمني الباطن"** وهو المقصود، اللّذان ينتجان عن عدول معيّن، وقد عبّروا عنهما بمصطلحات مختلفة حسب كلّ عالم، منها: المبين والمجمل، المنطوق والمفهوم، القصد الأوّل والقصد الثّاني، المعنى ومعنى المعنى وغيرها.
- لـــم يـــحدّد الدّارسون القدماء تعريفا دقيقا للقصد، وإنّـــما أوردوا عبارات تدلّ عليه فقط، ليكون القصد هو المراد، والغاية، والغرض من إنشاء المتكلّم للخطاب لاسيما الإبداعي الفنّي، الذي يصل للمتلقي بعد تجاوزه للمعنى الظاهري الصريح المباشر، إلى المعنى الباطني التعريضي غير المباشر، وبعبارة أخرى، هو عملية إقصـــاء/إفراغ المعنى المتعارف عليه للمفردة (المضمون المعجمي)، وشحنها بمعنى آخر (مضمون تلميحي) وهذا بتفعيل الكفاءات اللغوية المعرفية للمبدع أو المتلقي في سيـــاقات ومقامات معينة.

- العلاقة بين "العدول" و"القصد" هي "**علاقة جدليّة**"؛ فالمبدع لا يعدل ولا يخرج عن الأصل إلاّ بسبب قصد يريد إيصاله للمتلقي، وهذا القصد الضّمني لا يكون ولا يحصل إلاّ بوجود عدولٍ في النّص الإبداعي؛ أي أنّ المتلقي لا ينتبه لقصد المبدع إلاّ بعدوله عن المألوف، لأنّ هذا الأخير يُجسّد ذاك الأوّل.
- إنّ كلاّ من "العدول" و"القصد" يشتركان في ثنائيّة (**الأصل والفرع**)؛ أي تـــجاوز الأصل الواضح الصّريح إلى الفرع الخارج عنه، سواء أكان عدولا عن القاعدة الأصلية إلى فرعها فتزيد النّص إبداعا فنيّا، أم عدولا عن القصد الأصليّ إلى فرعه فينتج عنه معنى ضمنيا تلميحيا يكثّف النّص ويثريه، ويشغل ذهن القارئ.
- العدول عند "ابن خفاجة" لـــم يـــخرج عمّا ألفه شعراء العربية، أي كان عدوله في الديوان جائزا مقبولا، وليس لحنا مرفوضا يخرج عن قواعد اللّغة العربيّة، ويتجسّد في مظاهر كثيرة تتنوّع حسب مستويات اللّغة لاسيما المستوى الصّرفي، والتّركيبي، والتّصويري، والتي بدورها تشمل صورا عدولية عديدة تفرز مقاصد ضمنية تتلاءم والـــمقام، ويـــحدث أن يتخلّل الديوان بعض العدول الذي استوجبه السياق أو استدعته الضرورة الشعرية، وهنا لا يُـــحقّق ســـمة جمالية وغاية مقصديّة باطنية، بـــمعنى ليس كلّ عدول يـــمثّل خاصيّة أسلوبية.
- الشّاعر "ابن خفاجة" لديه مقدرة شعرية فائقة على رصف المباني، والمعاني، واقتناص الألفاظ المعبّرة في تراكيب مختلفة، لينتج عن ذلك كلّه مقصد ضمنـــيٌّ متلوّنٌ حسب سياقه، مُرسلا إيّاه لقارئه المبدع بواسطة وسيلته التّقنية المتمثّلة في "العدول".
- كسا الشّاعر ديوانه بصور عديدة تـــخصّ مظهر "**العدول الصّرفي**"، حيث كانت الانتقالية سريعة من صيغة إلى أخرى، ومن الاسم إلى الصّفة، ومن فعل إلى آخر نظرا لسياقه الذي يؤثّر فيه، ونظرا لـــمقاصده الضمنية التي ما فتئت تبرح خاطره الذّهنـــي حتى يوصلها للمتلقي.
- حقّق مظهر "**العدول بالنّقصان**" (الحذف) كثافة ذات مظاهر عديدة، منها: حذف المبتدأ الذي كانت نسبته أكثر بالمقارنة مع حذف الخبر، لأنّ الأبيات تكشف عن ألوان من المعلومات، والأخبار، والصفات التي لابد من ذكرها، ويكثر أيضا حذف حرف (رُبَّ)، بل أخذ حيّزا واسعا، ومكانا مهمّا فيه، حسب المقامات المعروضة.

- أكثر الشّاعر من استخدامِ مظهرٍ آخر من مظاهر العدول وهو: "**العدول بالتّرتيب**" (التّقديـــم والتّأخير) مع تنوّع صوره، وكانت نسبة تقديـــم الخبر أكثر لأنّه دائما يعجّل الإخبار، إضافة إلى ورود أغلبيّةٍ في تقديـــم الـــمستثنى وأداته، على الـــمستثنـــى منه.
- يحفل الديوان بمظهر عدولي آخر وهو: "**العدول بالزّيادة**" بـــمُعظم صوره، نحو: زيادة رُبَّ، وواو رُبَّ، والباء وغيرها، مقارنة مع المظاهر الأخرى، كونه يعمل على ربط أفكاره ونقل مقاصده، وقد حقّق العدول بزيادة "**الجملة الاعتراضية**" حضورا قويّا من خلال الفصل بين ركنين متّصلين، بواسطة أشكالٍ وصورٍ عديدةٍ، خاصة طغيان الاعتراض بشبه الجملة (جار ومجرور).
- سجّل البحث "**عدولا تصويريًّا**" متحقّقا في الاستعارة، والتّشبيه التّمثيلي، والتّشبيه البليغ، والكناية الـــمُجسّدة لفكرة الخروج عن الأصل باعتبارها من ألوان النّظم الشعري التي تساعد على إيراد الكلام بطرق مختلفة، بُغية توليد الجودة المثيرة للذّة القراءة، والوصول للمقصد الباطني المنشود والمتعدّد لاختلاف السياقات، وقد كانت الميزة الطاغية على أبياته الشّعرية في "**التّشبيه البليغ**"، ترصيع بيته من أوّله إلى آخره صدرا وعجزا بسلسلة من التشبيهات البليغة، وهذا دليل على التّكلُّف المبالغ فيه.
- تظهر الأسس الثّقافية المساعدة على إنتاج العدول وإرساء مقاصده في شعره من خلال مـــجموعة كبيرة من الشّواهد الموظّفة حسب سياقات متباينة تشمل "**الاقتباس**" من القرآن الكريم، والحديث النّبويّ الشّريف، و"**تضمين**" أبيات شعرية أندلسية ومشرقية، إضافة للعودة إلى التّاريخ العميق لاسيما الدّينـــي، التي انصهرت كلّها في شعره.
- طغت الطبيعة بألوانها وأشكالها على الديوان الأندلسي، فمنها ما ورد عفو الخاطر نتيجة لرهافة حسّ الشاعر التي عُرف بها منذ نعومة أظافره، ومنها ما اجتلب اجتلابا وتعمّد إقحامه مبالغة وتكلّفا حسب السياق المعروض فيه، وكلّ هذا أثّر بشكل مباشر في تكوين العدولات الانزياحية، لاسيما التّصويرية لتفرز مقاصد ضمنيّة.
- لقد نتجت أغلب مظاهر العدول –على تنوّع صورها في الدّيوان– وتولّدت أكثر المقاصد الضّمنية للشاعر من حديثه عن المرحلة الانتقاليّة الحياتيّة من شَبِيبَته إلى شَيْبَتِه، كونـــها تُخبر عن حالةٍ نفسيّةٍ ذاتيّةٍ انعكست على شعره.

كانت هذه قراءة في ديوان "**ابن خفاجة الأندلسي**"، حاولت الباحثة على ضوئها فهم شعره، وتأويل لغته ومقاصده، والنّص لا يزال مفتوحا على قراءات أخرى تُثريه، نـــحو: التّناص، والتّكرار وغيرها.

قَائِمَة المَصَادِر وَالمَرَاجِع

- المصحف الشريف برواية ورش عن نافـــع، مجمّع خادم الحرمين الشريفين الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المدينة المنوّرة، المملكة العربية السعودية 1412هـــ.

أوّلاً: المصادر والمراجع العربيـــــة:

أ/ الكتب العربية:

- **الآمدي** (علي بن محمد، ت631هـــ).

1) الإحكام في أصول الأحكام، ت/عبد الرزاق عفيفي، دار الصميعي للنشر والتوزيع، ط1، المملكة العربية السعودية 2003.

- **إبراهيم أنيس**

2) دلالة الألفاظ ، مكتبة الأنجلو المصرية، (د،ت).

- **ابن الأثير** (محمد بن نصر الله بن محمد، ت637هـــ).

3) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ت/ أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط2، الفجالة، القاهرة، (د،ت).

- **أحمد الرّيسوني**

4) نظرية المقاصد عند الإمام الشاطبـــي، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ط4، هيرندن، فيرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية 1995 .

- **الإستراباذي** (رضي الدين، محمد بن الحسن، ت686هـــ).

5) شرح الرضي لكافية ابن الحاجب، ت/ حسن بن محمد بن إبراهيم الحفظي، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ط1، المملكة العربية السعودية 1993.

- **الإشبيلي** (أبو الحسن علي بن مؤمن، ت669هـــ).

6) الممتع الكبير في التصريف، ت/ فخر الدين قباوة، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، لبنان 1996.

- **اعتدال عثمان**

7) إضاءة النّص قراءات في شعر أدونيس، سعدي يوسف، أمل دنقل، محمود درويش، عبد الوهاب البيّاتـــي، محمد عفيفي مطر، أحمد عبد المعطي حجازي، دار الحداثة، للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان 1988.

- **ألفة يوسف**

8) تعدد المعنى في القرآن بحث في أسس تعدّد المعنى في اللّغة من خلال تفاسير القرآن، دار سحر للنشر، كلية الآداب منوبة، ط2، (د،ت).

- **الأندلسي** (أبو عامر أحمد بن عبد الملك بن عمر بن محمد بن عيسى بن شهيد، ت399هـ).

9) الديوان، ت/ يعقوب زكي، ومحمود علي مكي، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، (د،ت).

- **الأندلسي** (محمد بن يوسف بن علي بن يوسف بن حيان، ت745هـ).

10) المبدع في التصريف، ت/ عبد الحميد السيد طلب، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، ط1، الكويت 1982.

- **الأنصاري** (أبو محمد عبد الله جمال الدّين بن يوسف بن هشام، ت761هـ).

11) شرح قطر الندى وبل الصدى، ت/محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، ط11، 1963.

12) مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ت/حسن حمد،إميل بديع يعقوب، منشورات دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان 1998.

13) مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ت/محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، ط1، صيدا، بيروت 1999.

- **الباقلاني** (أبو بكر محمد بن الطيب، ت403هـ).

14) إعجاز القرآن، ت/ محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت 2005.

- **البحتري** (أبو عبادة الوليد بن عبد الله الطّائيّ، ت284هـ).

15) الديوان، ت/ حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، ط3، النيل، القاهرة، (د،ت).

- **بومعزة رابح**

16) التحويل في النحو العربي مفهومه-أنواعه-صوره-البنية العميقة للصيغ والتراكيب المحولة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، الاربد، الأردن، (د،ت)، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن 2008

- **تــمام حسّــان**

17) الأصول، دراسة إبستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب النّحو – فقه اللغة – البلاغة، عالم الكتب، القاهرة 2000 .

18) البيان في روائع القرآن، دراسة لغوية وأسلوبية للنّص القرآني، عالم الكتب، ط1، القاهرة 1993.

19) الخلاصة النحوية، عالم الكتب نشر، توزيع، طباعة، ط1، 2000.

20) اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب نشر. توزيع. طباعة، ط3، القاهرة 1998.

- **توفيق الفيل**

21) بلاغة التراكيب. دراسة في علم المعاني، مكتبة الآداب، القاهرة، (د،ت).

- **الثعالبي** (عبد الملك بن محمد بن إسماعيل، ت429هـــ).

22) فقه اللغة وسرّ العربية، ت/فائز محمد، وإميل يعقوب،دار الكتب العربية، ط4، بيروت، لبنان 1999.

- **الجرجاني** (أبو بكربن عبد القاهر بن عبد الرحمن، ت471هـــ).

23) أسرار البلاغة، ت/أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدّة، (د،ت).

24) دلائل الإعجاز في علم المعاني، ت/ السيّد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان 1981.

25) دلائل الإعجاز في علم المعاني، ت/ السيّد محمد رشيد رضا، ومحمد عبده، وآخرون، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، لبنان 1998.

- **الجرجاني** (علي بن محمد بن علي الشريف، ت816).

26) كتاب التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت 1985.

- **ابن جنّـــي** (أبو الفتح عثمان، ت392هـــ).

27) الخصائص، ت/محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، المكتبة العلمية، (د،ت).

28) سر صناعة الإعراب، ت/حسن هنداوي، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، دمشق 1993.

- **الجوهري** (إسماعيل بن حـــمّاد، ت393هـــ).

29) الصّحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ت/أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين للتأليف والترجمة والنشر، ط4، بيروت، لبنان 1990.

- **حسن طبل**

30) أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة 1998.

- **حسن ناظم**

31) البنـــى الأسلوبية، دراسة في "أنشودة المطر" للسيّاب، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، ط1، بيروت، لبنان 2002 .

- **ابن خاقان** (أبي نصر الفتح بن محمد، ت529هـــ).

32) قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، ت/حسين يوسف خريوش، مكتبة المنار للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الأردن، الزرقاء 1989.

- **ابن خفاجة** (أبو إسحاق إبراهيم بن أبي الفتح، ت533هـــ).

33) الديوان، ت/ يوسف شكري فرحات، دار الجيل، بيروت، (د،ت).

- **ابن خلدون** (عبد الرّحمن بن محمد، ت808هـــ).

34) المقدمة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان 2004 .

- **الخنساء** (تُـــماضر بنت عمرو بن الحارث، ت50هـــ).

35) الديوان، ت/ حمدوطمّاس، دار المعرفة للطباعة والنّشر والتّوزيع، ط2، بيروت، لبنان 2004.

- **ذهبية حمو الحاج**

36) لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، (د،ت).

- **الزّركشي** (بدر الدين أبو عبد الله محمد، ت794هـــ).

37) البرهان في علوم القرآن، ت/محمد أبو فضل إبراهيم، دار جيل، بيروت، لبنان 1988.

- **الزّمـــخشري** (أبـــي القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد، ت538هـــ).

38) الكشاف في حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ت/ عادل أحمد عبد الموجود، وعلي محمد معوّض، وآخرون،مكتبة العبيكان، ط1، الرياض 1998.

- **ابن زيدون** (أحمد بن عبد الله، ت463هـــ).

39) الديوان، ت/ يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، ط3، بيروت، لبنان 1994.

- **السامرائي فاضل صالح**

40) أسرار البيان في التعبير القرآني، مكتبتي، (د،ت).

41) الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر ناشرون وموزعون، ط2، عمان، الأردن 2007.

- **ابن سراج** (أبي بكر محمد بن سهل، ت316هـــ).

42) الأصول في النحو، ت/عبد الحسن الفتلي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، بيروت 1996.

- **سعد مصلوح**

43) الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، ط3، القاهرة 1992.

- **السّكاكي** (أبو يعقوب يوسف بن محمد، ت626هـــ).

44) مفتاح العلوم، ت/ عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان 2000.

- **سيبويه** (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، ت180هـــ).

45) الكتاب، ت/إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان 1999.

46) الكتاب، ت/ عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، القاهرة 1996.

- **السيّد أحمد الهاشمي**

47) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ت/ يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (د،ت).

- **السّيوطي** (جلال الدين أبو الفضل عبد الرّحمن، ت911هـــ).

48) الإتقان في علوم القرآن، ت/ فواز أحمد زمرلي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان 2004.

49) الأشباه والنظائر في النحو، ت/ عبد العال سالم مكرم، دار الكتب العلمية، عالم الكتب (نشر، توزيع، طباعة)، ط3، بيروت، لبنان 2003.

50) الأشباه والنظائر في النحو، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د،ت).

51) المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ت/ محمد أحمد جار المولى، وعلي محمد البجاوي، وآخرون، دار الجيل، بيروت، (د،ت).

52) معترك الأقران في إعجاز القرآن، ت/ أحمد شمس الدّين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان 1988.

- **الشّاطبـــي** (إبراهيم بن موسى بن محمد، ت790هـــ).

53) الموافقات في أصول الشريعة، ت/عبد الله دراز، ومحمد عبد الله دراز، وآخرون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د،ت).

- **شكري محمد عبد الله**

54) دلالة الجملة الاسمية في القرآن الكريم، دار دجلة ناشرون وموزعون، ط1، الإربد، عمان 2009.

- **الشنقيطي** (محمد محفوظ بن الشيخ المسّومي الموريتاني).

55) كتاب وشاح الحرة بإبراز اللامية وتوشيحها من أصداف الطرّة في علم الصرف، الناشر محمد محمود ولد محمد الأمين، ط1، 2003.

- **صحراوي مسعود**

56) التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولة لظاهرة "الأفعال الكلامية" في التراث اللساني العربي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، (د،ت).

- **صلاح فضل**

57) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط1، بيروت 1998.

- **صولة عبد الله**

58) الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، منوبة، تونس 2001.

- **الطرابلسي محمد الهادي**

59) خصائص الأسلوب في "الشّوقيات"، منشورات الجامعة التونسية، كلية الآداب والعلوم الانسانية، العدد 20، تونس 1981.

- **عباس حسن**

60) النحو الوافي، دار المعارف، ط3، مصر، (د،ت).

- **عبد الإله سليم**

61) بنيات المشابهة في اللغة العربية مقاربة معرفية، دار توبقال للنشر، ط1،الدار البيضاء، المغرب 2001.

- **عبد الحميد أحمد هنداوي**

62) الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم. دراسة نظرية تطبيقية. التوظيف البلاغي لصيغة الكلمة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، جدارا للكتاب العالمي، ط1، عمان، الأردن 2008.

- **عبد الحميد السيّد**

63) دراسات في اللسانيات العربية بنية الجملة العربية – التراكيب النحوية والتداولية – علم النحو وعلم المعاني، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن 2003.

- **عبد الرّحمن حسن حبنّكة الميداني**

64) البلاغة العربية وأسسها، وعلومها، وفنونها، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق 1996، الدار الشامية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (د،ت).

- **عبد العزيز عتيق**

65) علم المعاني في البلاغة العربية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان 1985.

- **عبد القادر الرباعي**

66) جماليات المعنى الشعري التشكيل والتأويل، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، عمّان، الأردن 2009 .

- **عبد القادرعبد الجليل**

67) علم الصرف الصوتي، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن 2010.

- **عبد المتعال الصعيدي**

68) بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب، القاهرة 1999.

- **عبد الهادي بن ظافر الشهري**

69) استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، لبنان 2004.

- **ابن عقيل** (بـــهاء الدّين عبد الله، ت769هـــ).

70) شرح ابن عقيل على ألفية أبي عبد الله محمد جمال الدين بن مالك، ت/محمد محي الدين عبد الحميد،دار التراث، ط 2، القاهرة 1980.

- **علي أبو المكارم**

71) أصول التفكير النحوي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة 2007/2006.

72) الجملة الاسمية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة 2007.

- **علي أحمد الديري**

73) مجازات بها نرى. كيف نفكّر بالمجاز؟، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان 2006، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، (د،ت).

- **علي توفيق، ويوسف جميل الزعبـــي**

74) المعجم الوافي في أدوات النّحو العربي، دار الأمل، ط2، الأردن 1993 .

- **عنترة** (عمرو بن شداد بن معاوية بن قراد، ت608م).

75) الديوان، ت/ محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، القاهرة 1964.

- **الغزالـــي** (أبو حامد محمد بن محمد، ت505هـــ).

76) المستصفى من علم الأصول، ت/حمزة بن زهير حافظ، الجامعة الإسلامية، كلية الشريعة، المدينة المنورة، (د،ت) .

- **ابن فارس** (أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، ت395هـــ).

77) معجم مقاييس اللغة، ت/عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د،ت).

- **فتح الله أحمد سليمان**

78) الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب علي حسن، القاهرة 2004.

- **الفراهيدي** (الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي، ت175هـــ).

79) كتاب العين، ت/مهدي المخزرمي، وإبراهيم السّامرائي، سلسلة المعاجم والفهارس، (د،ت).

- **الفيروزبادي** (مجد الدين أبي طاهر، ت817هـ).

80) القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان 1999.

- **قدامة بن جعفر** (بن قدامة بن زياد البغدادي أبو الفرج، ت337هـ).

81) كتاب نقد الشعر، مطبعة الجوائب، ط1، قسطنطينية 1302ه.

- **القرطاجنـــي** (أبو الحسن حازم بن محمد بن حازم، ت684هـ).

82) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت/ محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان 1986.

- **القزوينـــي** (جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، ت739هـ).

83) الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د،ت).

84) التلخيص في علوم البلاغة، ت/ عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العرب، (د،ت).

- **ابن قيّم الجوزيّة** (محمد بن أبي بكر بن أيوب، ت751هـ).

85) بدائع الفوائد، ت/علي بن محمد العمران، دار علم الفوائد للنشر والتوزيع، (د،ت) .

86) الفوائد المشوّق إلى علوم القرآن وعلم البيان، عالم الكتب، بيروت، (د،ت) .

- **كمال عصام السيوفي**

87) الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، لبنان، بيروت 1986.

- **المبرد** (أبو العباس محمد بن يزيد، ت285هـ).

88) كتاب المقتضب، ت/محمد عبد الخالق عضيمة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية لجنة إحياء التراث الإسلامي، ط3، القاهرة 1994.

- **مجمع اللغة العربية**

89) المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، استانبول، تركيا، (د،ت).

- **محمد أبو موسى**

90) خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، مكتبة وهيبة، ط4، القاهرة 1996.

- **محمد السّعران**

91) علم اللغة مقدّمة للقارئ العربي، دار النّهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (د،ت).

- **محمد حماسة عبد اللّطيف**

92) النحو والدلالة. مدخل لدراسة المعنى النحوي، الدلالي، دار الشروق، ط1، بيروت 2000.

- **محمد خان**

93) أصول النّحو العربي، منشورات مخبر اللّسانيات واللّغة العربية، بسكرة، الجزائر 2012.

- **محمد رشيد رضا**

94) تفسير القرآن الحكيم، مطبعة المنار، ط1، مصر 1328ه.

- **محمد صلاح زكي أبو حميدة**

95) الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، مطبعة المقداد، ط1، غزّة 2000.

- **محمد عبد المطلب**

96) البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، لبنان 1994 .

- **محمد محمد يونس علي**

97) المعنى وظلال المعنى. أنظمة الدلالة في العربية، دار المدار الإسلامي، ط2، بنغازي، ليبيا 2007 .

- **محمود سليمان ياقوت**

98) ظاهرة التحويل في الصيغ الصرفية، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة 2005.

- **محمود عكاشة**

99) التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة "دراسة في علم الدلالة الصوتية، والصرفية، والنحوية، والمعجمية"، دار النشر للجامعات، ط1، القاهرة، مصر 2005.

- **مختار عطية**

100) التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر 2005.

- **مرتاض عبد الجليل**

101) العربية بين الطبع والتطبيع، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 2004.

- **المسدي عبد السلام**

102) الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية الكتاب، ط3، تونس، (د،ت) .

- **مسعود اليوبي**

103) مقاصد الشريعة الإسلامية وعلاقتها بالأدلة الشرعية، دار الهجرة للنشر والتوزيع، ط1، الرياض، المملكة العربية السعودية 1998.

- **مسلم بن الحجّاج** (أبي الـــحُسين مُسلم بن الحجّاج القُشيري النيسابوري، ت261هـــ).

104) صحيح مسلم، ت/أبو قتيبة نظر محمد الفاريابـــي، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط1، الرياض 2006.

- **مصطفى السعدنـــي**

105) التصوير الفنّـــي في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د،ت).

- **مصطفى الغلاييني**

106) جامع الدروس العربية، ت/ عبد المنعم خفاجة، منشورات المكتبة العصرية للطباعة والنشر، ط28، صيدا، بيروت 1993.

- **ابن معتز** (أبو العباس عبد الله بن المعتز المتوكل، ت296هـــ).

107) كتاب البديع، ت/إغناطيوس كراتشقوفكسي، دار المسيرة، ط3، بيروت 1982.

- **المعتمد بن عبّاد** (أبو القاسم، ت488هـــ).

108) الديوان، ت/ حامد عبد المجيد، وأحمد أحمد بدوي، وطه حسين، مطبعة دار الكتب المصرية، ط3، القاهرة 2000.

- **ابن منظور** (محمد بن مكرم بن علي، ت711هـــ).

109) لسان العرب، ت/خالد رشيد القاضي، دار صبح وإديسوفت، الدار البيضاء، ط1، بيروت، لبنان2006.

110) لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان 1997.

- **منير محمد المسيري**

111) دلالات التقديم والتأخير في القرآن الكريم (دراسة تحليلية)، مكتبة وهبة، ط1، القاهرة 2005.

- **المهدي إبراهيم الغويل**

112) السياق وأثره في المعنى، أكاديمية الفكر الجماهير، بنغازي، ليبيا 2011.

- **موسى سامح ربابعة**

113) الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، إربد 2003.

- **ناظم عودي**

114) نقص الصورة. تأويل بلاغة الموت، دراسات نقد أدبي، (د،ت).

- **ابن يعيش** (أبو البقاء يعيش بن علي، ت643هـ).

115) شرح المفصل للزمخشري، دار الطباعة المنيرية، مصر، (د،ت).

ب/ المراجع الـــمترجـــمة:

- **آن روبول، وجاك موشلار**

1) التداولية اليوم. علم جديد في التواصل، ترجمة، سيف الدين دغفوس، ومحمد الشيباني، وآخرون، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، لبنان 2003.

- **بيير جيرو**

2) الأسلوبية، ترجمة، منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، ط2، حلب 1994.

- **جوزيف فندريس**

3) اللّغة، ترجمة، عبد الحميد الدواخلي، ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، (د،ت) .

- **جون أوستين**

4) نظرية أفعال الكلام العامة. كيف ننجز الأشياء بالكلام، ترجمة، عبد القادر قينيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1991.

- **جون سيرل**

5) القصدية بحث في فلسفة العقل، ترجمة، أحمد الأنصاري، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان 2009.

- **جون كوهين**

6) النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا، ترجمة، أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة2000.

- **دليلة مرسلي**

7) دراسات لسانية حول التراث والفولكلور الشعبـــي في الوطن العربـــي، ترجمة، سليم قسطون، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، لبنان 2002.

- **كاترين كربرات أوريكيوني**

8) فعل القول من الذاتية في اللغة، ترجمة، محمد نظيف نظيف، إفريقيا الشرق، دار البيضاء، المغرب 2007.

- **كلود جرمان، وريمون لوبلون**

9) علم الدلالة، ترجمة، نور الهدى لوشن، المكتب الجامعي الحديث، الأزاريطة، الاسكندرية 2006.

- **ماري نوال غاري بريور**

10) المصطلحات المفاتيح في اللسانيات، ترجمة، عبد القادر فهيم الشيباني، ط1، سيدي بلعباس، الجزائر 2007.

- **مايكل ريفاتير**

11) دلائليات الشعر، ترجمة، محمد معتصم، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، الدار البيضاء 1997.

جـــ/ الرّسائل الجامعية، والنّدوات:

- **أمل منسي عائض الخديدي**

1) عوارض التركيب في شعر عبد الله بن قيس الرقيات (دراسة نحوية)، قسم الدراسات العليا العربية فرع اللغة والنحو والصرف، جامعة أم القرى، مكة المكرمة 1468 /1469هـــ، (رسالة ماجستير).

- **بنعيسي أزابيط**

2) من تداوليات"المعنى المضمر"، كلية الآداب، مكناس، اللسانيات واللغة العربية بين النظرية والتطبيق سلسلة الندوات4، كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة المولى إسماعيل 1992.

- **جلال عبد الله محمد سيف الحمادي**

3) العدول في صيغ المشتقات في القرآن الكريم دراسة دلالية، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة تعز، الجمهورية اليمنية، (رسالة ماجستير).

- **جمال بن حمد الحمدّاء**

4) التّصوير البياني في شعر جران العود النُّميري، قسم الدراسات العليا، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2009/ 2010، (رسالة ماجستير).

- **دلال وشن**

5) الإفادات والمقاصد التبليغية في النحو العربي من منظور اللسانيات التداولية، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر 2008/ 2009، (رسالة ماجستير).

- **رفاعي طه أحمد**

6) عوارض التركيب في بناء الجملة العربية، دراسة نحوية في ضوء سورة البقرة، قسم اللغة العربية، كلية الدراسات الإسلامية، الجامعة الأسمرية للعلوم الإسلامية، البيضاء.

- **سليم سعداني**

7) الانزياح في الشعر الصوفي رائية الأمير عبد القادر نموذجا، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر 2010، (رسالة ماجستير).

- **عبد الحفيظ مراح**

8) ظاهرة العدول في البلاغة العربية مقاربة أسلوبية، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر 2005/ 2006، (رسالة ماجستير).

- **مي إليان الأحمر**

9) التقديم والتأخير في النحو والبلاغة، كلية الآداب والعلوم، الجامعة الأمريكية، بيروت 2001، (رسالة ماجستير).

- **نبيلة سكاي**

10) التخيل والقول بين حازم القرطاجني وجيرار جينيت، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، (رسالة ماجستير).

- **نعيمة حمو**

11) العدول النحوي في لغة الصحافة-جريدة الشروق اليومي نموذجا-، منشورات مخبر الممارسات اللغوية، (د،ط)، تيزي وزو، الجزائر(جامعة مولود معمري)2011 .

- **هلال علي محمود الجحيشي**

12) العدول الصرفي في القرآن الكريم. دراسة دلالية، كلية الآداب، جامعة الموصل، 2005، (أطروحة دكتوراه).

د/ الـــمقالات:

- **إبراهيم بن منصور التركي**

1) العدول في البنية التركيبية قراءة في التراث البلاغي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، الجزء 19، العدد 40، 1428ه.

- **أحمد محمد علي**

2) الانحراف الأسلوبي (العدول) في شعر أبي مسلم البهلاني (1860- 1920م)، مجلة جامعة دمشق، المجلد 19، العدد (3- 4)، 2003.

- **بلقاسم دكدوك**

3) دور ملوك الطوائف في الأندلس في الحركة الثقافية والأدبية، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، دورية أكاديمية محكمة متخصصة، المركز الجامعي بالوادي، العدد 1، 2009.

- **جميل بدوي حمد الزهيري**

4) شعر كثيّر عزّة قراءة في الأنساق الثقافية المضمرة، مجلة لارك للفلسفة واللّسانيات والعلوم الاجتماعية، العدد 10، 2012.

- **حبيب الله علي إبراهيم علي**

5) نظرية المحاكاة عند حازم القرطاجني من خلال كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء،مجلة الأثر،الجامعة الإسلامية، أم درمان،السودان، العدد 13.

- **حميدة صباحي**

6) قراءة تأويلية في شعر "عثمان لوصيف" بين الهامش والمركز، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الآداب واللّغة العربية، كلية الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد8، 2012.

- **حنان إسماعيل أحمد عمايرة**

7) الأثر المشرقي في شعر ابن خفاجة الأندلسي، مجلة جامعة دمشق، المجلد 27، العدد (1-2)، 2011.

- **حنان بومالي**

8) الصورة الفنيّة في قصيدة الذبيح الصاعد لمفدي زكريا، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الآداب واللّغة العربية، كلية الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد8، 2012.

- **بن دحمان عبد الرزاق**

9) أبجديات في فهم جماليات الانزياح، مجلة اللغة العربية وآدابها، دورية أكاديمية محكمة متخصصة، معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي بالوادي، العدد 1، 2009.

- **راشد عيسى، ونضال الشمالي**

10) خطاب الموت في شعر ابن خفاجة الأندلسي –قصيدة الجبل أنموذجا، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، مجلّد 25، العدد 8، 2011.

- **رشيد بن قسمية**

11) قراءة سيميو-أسلوبية في ديوان "حالة حصار" لـــ: محمود درويش، مجلة قراءات، سنوية محكمة متخصّصة، قسم الآداب واللّغة العربية، كليّة الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 4، 2012.

- **زهراء زارع خفري، وصادق عسكري، ومحترم عسكري**

12) لونيّـــات ابن خفاجة الأندلسي، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، فصليّة محكّمة، العدد9، 2012.

- **سعدية نعيمة**

13) شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، دورية علمية محكمة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 1، 2007.

- **صالح علي سليم الشتيوي**

14) ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب، مجلة جامعة دمشق، المجلد 21، العدد(3-4)، 2005.

- **صغري فلاحي، وإسماعيل أشرف**

15) مصادر حكمة الصبر عند ناصف اليازجي، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، فصلية دولية محكّمة، جامعة ســـمنان الإيرانية بالتعاون مع جامعة تشرين السورية، العدد 15، 2013.

- **عبد اللطيف حنّـــي**

16) البنية الأسلوبية في الخطاب الشعري الشعبـــي– ديوان ابن مسايب نموذجا–، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الآداب واللّغة العربية، كلية الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد8، 2012.

- **عمر خليل**

17) العلاقات السياقية لظاهرة العدول في العربية، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، مجلد 24، العدد 3، 2010.

- **عيسى فارس، وطلال علي ديوب**

18) الحنين في شعر الملوك والقادة والوزراء في الأندلس، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، فصلية دولية محكّمة، جامعة سمنان الإيرانية بالتعاون مع جامعة تشرين السورية، العدد 14، 2013.

- **غالب محمد محمود الشاويش**

19) العدول عن أسلوب الإنشاء إلى الخبر في نماذج من آيات الذكر الحكيم دراسة بلاغية تحليلية، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد 6، العدد 2، 2010.

- **فاطمة سعدون**

20) جماليات قصيدة الومضة في ديوان معراج السنونو للشاعر أحمد عبد الكريم، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الآداب واللّغة العربية، كلية الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد8، 2012.

- **فايز أحمد محمد الكومي**

21) ظواهر التراكيب المتعلقة بالجملة المحولة، دراسة في العلاقة البنائية والدلالية من منظور علم نحو النّص، مجلة أماراباك علمية محكّمة تصدر عن الأكاديمية الأمريكية العربية للعلوم والتكنولوجيا، المجلد الأوّل، العدد 1، 2010 .

- **كلاتمة خديجة**

22) قراءة لسانية في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، مجلة قراءات، سنوية محكمة متخصّصة، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 4، 2012.

- **لـــحلوحي صالح**

23) الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قبانـــي، مجلة كلية الآداب واللغات، دورية علمية محكّمة، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد8، 2011.

- **لـــهويـــمل باديس**

24) الملازمات بين المعاني في مفتاح العلوم للسّكاكي: مقاربات تداولية في ضوء نظرية الاستلزام الحواري، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، متخصصة نصف سنوية محكّمة، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا، العدد 2، 2013.

- **ماجدة صلاح حسن**

25) العدول الصرفي في القرآن الكريم، المجلة الجامعة، العدد 11، 2009.

- **محمد مصطفى القطاوي**

26) السياق وأثره في العدول عند مطابقة العدد عند الزمخشري: دراسة تحليلية، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، العدد 4، 2010.

- **مصطفى حداد**

27) صورة السلاح في ديوان أوس بن حجر، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، فصلية دولية محكّمة، جامعة ســـمنان الإيرانية بالتعاون مع جامعة تشرين السورية، العدد 15، 2013.

- **ناهدة أحمد الكسواني**

28) تجليات التناص في شعر سميح القاسم مجموعتا "أخذة الأميرة يبوس" و"مراثي سميح" أنموذجا، مجلة قراءات، سنوية محكّمة، قسم الآداب واللّغة العربية، كلية الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد4، 2012.

- **نرجس الأنصاري، وعلي رضا نظري**

29) جمالية الصورة التشبيهية في مراثي الشريف الرضي، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، فصلية دولية محكّمة، جامعة ســـمنان الإيرانية بالتعاون مع جامعة تشرين السورية، العدد 15، 2013.

- **نـــهى حسين كندوح**

30) آليات الجودة في النّص الشّعري "دراسة في النّقد العربي القديم"، مجلة أوروك للأبحاث الإنسانية، العدد2، 2009.

ثانياً: المراجع الأعجمية:

أ/ الكتب:

- **Claude Demanuelli**

1) Points de Repère: approche interlinguistique de la ponctuation français-anglais, Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression contemporaine, Université de Saint-Etienne, Paris 1987.

- **Jean Pierre Meunier, DarielPeraya**

2) Introduction aux théories de la communication,3e Edition, De Boeck, Paris 2010.

- **Jean-paul Colin**

3) Argot et poésie: essais sur la déviance lexicale, Adagp, Paris 2007.

- **Julia Kristeva, Josette Rey–Debove, Donna Umiker**

4) Essays in Semiotics, Essais de sémiotique, Coll,Approaches to semiotics, Mouton, The Hague 1971.

- **Marie–ThéreseAmbassaBetoko**

5) Le Théâtre Populaire Francophone Au Cameroun (1970–2003), Langage – Société –Imaginaire, l'harmattan, Paris 2010.

- **Maurice Delcroix, Fernand Hallyn, Christian Angelet**

6) Méthodes du texte: Introduction aux études littéraires, Duculot, Paris 1987.

- **Michela Murano**

7) Le traitement des séquences figées dans les dictionnaires bilingues français–italien, italien–français, Polimetrica,Italy 2010.

- **Wolfgang Iser**

8) L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique, Bruxelles, Pierre MardagaÉditeur 1985.

ب/ الدّراسات:

- **Jon Arild Olsen**

1) De l'analyse stylistique considérée comme explication intentionnelle, Université d'Oslo,Romansk, N°16, 2002.

- **Julien Piat**

2) Vers une stylistique des imaginaires langagiers, Corpus, N°5, 2006.

- **Nicole Gueunier**

3) La pertinence de la notion d'écart en stylistique, In: Langue française, N°3, 1969.

- **Noël Audet**

4) Langage Poètique: écart ou errance du sens, Revue Voix et Images, Vol03, N° 3, 1978.

جـــ/ المواقع الإلكترونية:

- http://fr.wikipedia.org/wiki/Veni,_vidi,_vici
- http://ar.wikipedia.org/wiki/عمر بن الخطاب
- http://www.hurriyatsudan.com/?p=143884
- http://insaniyat.revues.org/9670

الفَهــرَس العَـــام

شكـــر وتقديـــر

مـــقدّمة..... (أ-هـــ)

الفصل الأوّل: العدول والقصد: الإطار المفاهيمي (06-53)

أوّلا: مفهوم العـــدول..... 07

1- العدول لغة 07

2- العدول في الدّراسات العربيّة والغربيّة 08

1.2- العدول في الدّراسات العربيّة 08

2.2- العدول في الدّراسات الغربيّة 21

❖ الخلاصة 26

ثانيًا: مفهوم القصـــد..... 29

1- القصد لغة 29

2- القصد في الدّراسات العربيّة والغربيّة 29

1.2- القصد في الدّراسات العربيّة..... 29

2.2- القصد في الدّراسات الغربيّة..... 43

❖ الخلاصة 47

ثالثًا: بين العدول والقصد 50

الفصل الثّاني: العدول الصّرفـــي ومقاصده في ديوان "ابن خفاجة الأندلسي" (54-85)

أوّلا: العدول من صيغة إلى صيغة..... 56

1- على مستوى المحور الاستبدالي 58

2- على مستوى المحور التركيبـــي 63

ثانيًا: العدول من الاسم إلى الصّفة..... 65

ثالثًا: العدول من فعل إلى فعل..... 80

الفصل الثالث: العدول التّركيبي ومقاصده في ديوان "ابن خفاجة الأندلسي" (86-146)

أوّلاً: العدول بالنّقصان (الحذف)..... 88

1- العدول بنقصان حرف..... 92

2- العدول بنقصان كلمة 95
3- العدول بنقصان جـــملة 104
ثانيًا: العدول بالتّرتيب (التّقديم والتّأخير) 107
ثالثًا: العدول بالزّيادة 124
1- العدول بزيادة حرف 127
2- العدول بزيادة كلمة 135
3- العدول بزيادة جـــملة 136
الفصل الرّابع: العدول التّصويري ومقاصده في ديوان "ابن خفاجة الأندلسي" (147-173)
أوّلاً: العدول بالاستعارة 150
ثانيًا: العدول بالتّشبيه التّمثيلي 158
ثالثًا: العدول بالتّشبيه البليغ 161
رابعًا: العدول بالكناية 165
خاتـــمة ..... (174-179)
قائمة الـــمصادر والـــمراجع ..... (180-201)
الفهرس العـــام ..... (202-204)