الانزياح النّحويّ والاشتقاق وعلاقتهما بالاتّساق النّصّيّ

قراءة في نماذج من شعر المتنبي

الدّكتورة سولين علي مرتكوش*.

الملخص

إنَّ العودة إلى سياقاتِ نقد الشّعرِ في التّراثِ العربيّ تظهر أنَّ الاتّساق/التّماسك النّصّيّ كان حاضراً في نتاجاتِ النّقّاد البلاغيين العرب، ويستكشف القارئ أنّه كان، ومازال يتحرك مع حركيّة الإبداع، والشّعر، بوصفه ديوان العرب، والنتاج الذي يمثّل هويتهم، فقد استحوذ على جلّ الاهتمامات النقدية البلاغيّة العربيّة ممثلة لتصورات فكريّة مثلت رؤى أصحابها الفنّيّة في حدود بيئتهم الزمانية المكانية، وقد تناولت الدراسة التطبيقية ظواهر لغويّة تخصّ نماذج من شعر المتنبي، مثل: الانزياح، والاشتقاق.

وقد تناولت الدراسة الانزياح النّحويّ – كفرع من فروع الانزياح التّركيبيّ – للبحث عن بعض الخصائص الفنّيّة المميزة للغة الأدبيّة في شعر المتنبي بوصفها لغةً لها أثرها البالغ في مسار البحث البلاغيّ الحديث؛ إذْ ثمّة علاقة تلازميّة بين النّحويّ والبلاغيّ، وانتقلت الدراسة إلى الحديث عن الاشتقاق وكيفية استعمال المتنبي لبعض المشتقات التي قامت بدورٍ دلاليّ فاعل في الإيحاء النّصّيّ المؤثّر.

الكلمات المفتاحيّة: الانزياح، الاشتقاق، الاتّساق، الدلالة، النقد البلاغيّ، ظواهر لغويّة.

---

* دكتوراه في اللّغة العربيّة وآدابها، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة تشرين، اللاذقية.

أهمية البحث:

إنّ هذهِ الدّراسة سعت إلى اعتماد ظاهرةِ الاتّساق النّصّيّ كمدخلٍ تحليليّ إجرائيّ غايتهُ تتمثّلُ في أمرين؛ الأوّل: فتح شعريّةَ النّصّ على القراءة والنّقد، والثّاني: الوقوف على تمفصلاتِ الإبداع الشّعريّ وسياقاتهِ المتحرّكةِ من خلالِ تحليلِ عناصرِ الاتّساقِ النّصّيّ وتجلّياتها الجماليّةِ النّقديّةِ في نتاجِ صوت شعريّ عربيّ شكّل سياقاتٍ مميّزةً في تاريخِ الأدب العربيّ، وهو (المتنبّي).

هدف الدراسة:

لقد هدفت الدراسة إلى الانطلاق من النّصّ الشّعريّ ذاته باتجاه فضاءاته الدلاليّة الممكنة وفاقاً لعناصر اتّساقه المائزة الّتي تتباين ملامحها الفنّيّة من شاعرٍ إلى آخر، ومن قارئ إلى آخر، وحتّى عبر عملية القراءة بحيث تتعانق العاطفة والعقل في أثناء العملية التّحليليّة الفنّيّة.

منهجُ البحث:

يعتمد منهجُنا في البحثِ على الوصفِ المنفتحِ على المقارباتِ النّصّيّةِ المتعدّدةِ، وأداةُ المنهجِ الرّئيسةُ هي التّحليل النّصّيّ الّذي يتّجه إلى عناصر الاتّساق اللّغويّ، وينطلقُ منها نحو تحليل النّظام اللّغويّ والاتّساق النّصّيّ لشعر المتنبّي، ويلي ذلك الوقوفُ على تغيّرِ أساليبِه وسماتِه الشّعريّةِ في حدود الغاية الجماليّة لهذهِ النّص باعتبار معناها الكليّ، وهنا تؤدّي الإحصاءات دوراً مهمّاً في الكشف عن طبيعة الاتّساقِ النّصّيّ الشّعريّ وحركيّته الإبداعيّة داخل التّجربة الشّعريّة للمتنبي.

مواد وطرائق البحث:

يلحظ بأنّ معظم الدراسات السابقة قد جاءت جزئية؛ أيْ إنّها لم تتناول نتاج الشّاعر الواحد على نحو كامل باستثناء جهود عبد القاهر الجرجاني، الّتي انصبت على نظرية النّظم، فأغنت الاتّساق النّصّيّ عناصر بلاغيّة ثرّة، وقد قدّم كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه لعبد العزيز الجرجاني غير قليلٍ من المادّة النّقديّة المهمّة نصّيّلً وتاريخيّاً، ونذكر بعضاً من الدراسات السّابقة **البلاغيّة النّقديّة التّراثيّة** التي اهتمت بعناصر الاتّساق، واستحضرت شواهد من شعر المتنبي:

1- سرّ الفصاحة، ابن سنان الخفاجيّ.
2- طبقات فحول الشّعراء، ابن سلّام الجمحيّ.
3- البديع، ابن المعتز.
4- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني.

ودراسات حديثة جعلت الشّعراء موضع الدراسة من مثل:

1- الاتجاهات الأدبيّة في العصر العباسيّ، أحمد خليل.
2- ظاهرة العدول في شعر المتنبي، مصطفى عبد الهادي عبدالله.
3- الأساليب الشّعريّة المعاصرة، صلاح فضل.
4- أثر عناصر الاتّساق في تماسك النّصّ، محمود سليمان.
5- الاتّساق في اللّغة الإنكليزية، مايكل هاليداي ورقية حسن

المناقشة والاستنتاجات:

إنّ أشكال التّرابط النّصّيّ تستلزم النظر إلى النّصّ الأدبيّ بوصفه وحدةً متّكاملةً الأجزاء؛ والنّصّ في تخومه الإبداعيّة ما هو إلّا تحقّقات لغويّة غير عاديّة يتم استنطاقُها من خلال قرائن نصّيّة (معنويّة، وسياقيّة، ومعرفيّة)، ويؤدّي هذا إلى اتّساع فضاءات اللّغة المقروءة، وتحتاج عملية فهم النّصّ إلى معرفة عناصر مجاورة للعناصر اللّغويّة الأساسيّة من مثل: معرفة قصد المؤلف، ومدى التّأثير في القارئ؛ أيْ مدى إقناعه المتّشكل في أثناء التلقّي، وتشكّل عملية فهم النّصّ ركناً رئيساً من أركان آلية إنتاج النصوص[1]، وقد توسع مفهوم النّصّ من خلال مفهوم التّماسك الذي ليست له طبيعة نحويّة فحسب، بل يتضمن جوانب متعلّقة بموضوع النّصّ، وجوانب دلاليّة، وتداوليّة أيضاً.

ولقد حظي الدّرس اللّغويّ، والبلاغيّ - بشكلٍ عامٍ - باهتمام كثيرٍ من الباحثين، ولاسيّما الأسلوبيين الّذين نظروا إلى اللّغة في مستويين، الأوّل: مستواها المثالي في الأداء العادي، والثّاني: مستواها الإبداعي الّذي يعتمد على اختراق هذه المثاليّة وانتهاكها، ويهدف من خلال ذلك إلى شحن الخطاب بطاقات أسلوبيّة جماليّة تُحدِثُ تأثيراً بالمتلقي، وتجلّى هذا الخرق بمظاهر عدّة تارةً على المستوى الاستبداليّ، وتارةً على المستوى التّركيبيّ، وممّا لاشكّ فيه أنّ هذا الأخير بمظاهره كافّةً يُشكّل الأساس الّذي تقوم عليه الانزياحات الأخرى.

فالدّراسات الأسلوبيّة في النّقد العربيّ وإن كانت حديثة العهد ومستمدَّة من التفاعل الحضاري مع الغرب هذا لا يعني عدم وجود بدائل أو ملامح ومقاربات أسلوبيّة في نقدنا القديم، ومن ثمَّ القول بالاستمراريّة بين الموروث القديم والأسلوبيّة الحديثة، فظاهرة الانزياح قديمة - تحت مصطلحات متّعدّدة - مثل المجاز والضرورة والاتساع وهي من أكثر المصطلحات وروداً، خصوصاً في مصنفات القدماء، للدلالة على كلّ استخدام ينتهك النمط التّعبيري المألوف، ويتخطّى ما جرت العادة باستعماله.

وعلى هذا "فالانزياح ظاهرة أسلوبيّة، ومكوّن من أخطر عناصرها ومكوناتها، لسبب بسيط أنّه لا يستمدّ منزلته ولا تصوره شأن غيره من وضعه في الخطاب الأصغر – النصّ- بل يستمدّ هذه المنزلة من خلال علاقته بالخطاب الأكبر - اللّغة- وهو الأهمّ...، والانزياح سمة أسلوبيّة تجمع بين الاختراق والتّوازن، الصدود والتلقّي، مبدأ الاستبدال ومبدأ الاختيار، جمالية المماثلة وجماليّة المعارضة، بنية اللّغة المحايدة وبنية اللّغة المشحونة

[1] يُنظر: **بحيريّ** سعيد حسن،1997م - **علم لغة النّصّ – المفاهيم والاتجاهات**. ط1، مكتبة لبنان ناشرون بيروت، الشركة المصريّة العالميّة للنشر، القاهرة، ص99.

المحايثة"[1]، ولكنّ المشكلة الّتي واجهها الأسلوبيون في هذا المجال هي معيار الانزياح وكيفية معرفته، كونه مفهوم معقَّد تشارك في تحديده عوامل متعدّدة، فهو متغيّر لا يخضع لمعيار محدد[2].

ما نودّ الإشارة إليه أنّ الإشكالية حول مصطلح الانزياح امتدّت إلى قضية تحديد معيار الانزياح، وهذا ما أشار إليه الدكتور أحمد ويس من خلال عرضه لمعظم آراء الأسلوبيين في تحديد معيار الانزياح مع تبيان الصعوبات الّتي قد تقف عائقاً أمام كلّ طرح.

وثمّة معيار آخر للانزياح يُعَوَّل به على القارئ، وهو أن يعتمد الباحث الأسلوبي على أحكام يطلقها نفرٌ من القرّاء، ممن لهم دربة في قراءة هذا الجنس الأدبي أو ذاك، فتكون له ركيزة ينطلق بها ومنها إلى دراسة موضوعيّة، لكن ممّا لا يخفى على أحد أنّ تباين الأذواق لابدّ وأن يفضي إلى تعدد الأحكام، كما أنّ عامل الزمن له تأثير غير يسير في هذا المعيار، وبالمقابل هناك معيار داخلي للانزياح يمتاز عن المعايير السابقة، وهو **السّياق** أي أنّ الانزياح - ليس كلّ انزياح - يتحقّق من خلال السياق الّذي يرد فيه، فالكلمة لا معنى لها خارج السّياق الّذي تظهر فيه، بل قد يتغيّر معناها إذا وضعت في سياق آخر، والسباقات كثيرة في هذا المجال، منها السّياق اللّغوي، والسّياق العاطفيّ، وسياق الموقف، والسّياق الثقافيّ، وكلّها مفيدة في تحديد الانزياح، ولكن السّياق اللّغوي أجدرها بأن يكون معياراً...[3].

الانزياح التّركيبيّ وبناه السّطحيّة والعميقة:

إنّ أيّة جملة في العربيّة- كما هو معروف لدينا - تتكوّن من بنيتين متكاملتين يُملّكانها معناها وهما البنية الظاهرية أو السطحية، والبنية التحتية أو العميقة، وكلّ تغيير في البنية الظاهريّة من شأنه أن يؤثر في البنية العميقة، ويحرف الدلالة عن مسارها.

وإذا كان الانزياح بصورته العامّة خروج على التّعبير السّائد، والمألوف، فإنّ الانزياح التّركيبي خروج على القواعد النّحويّة الّتي قعدها النّحاة، على اعتبار أنّ الشّاعر، أو الأديب ما لغيره من حرية تأليف العبارة، وتلاعب بالألفاظ، ولكن هذه الحرية محدودة بضوابط تجعل حلّ رموز رسالته ممكناً، إنّه يشكّل قانوناً ينتهك القانون...، فلكي نبني جملة محمّلة بالمعنى لا يكفي أن نستخرج كلمات من القاموس ونضعها الواحدة بعد الأخرى، ويرى جاكبسون أنّ العبارة تكون ذات معنى إذا أمكن عرضها على معيار الحقيقة وفي رأيه أن العبارات النّحويّة ينطبق عليها ذلك[4].

أ- مخالفة تراتبية الجمل من خلال التقديم والتأخير:

---

[1] **اليافي** نعيم ،1997م - **أطياف الوجه الواحد (دراسات نقديّة في النظريّة والتّطبيق)**. ط1، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ص91، 92، 103.

[2] **جان لوي** كابانس، تر: فهد **عكام**، 1982- **النّقد الأدبي والعلوم الإنسانيّة**، ط1، دار الفكر، دمشق، ص109.

[3] - ينظر: **ويس** أحمد محمّد ، 2005م - **الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة**. ط1، مجد المؤسسة الجامعيّة للنشر والتوزيع، ص129-142.

[4] ينظر: **كوين** جون ، تر: د. أحمد درويش، 1993- **بنية لغة الشّعر**. ط3، دار المعارف، ص128-130.

يحتلّ مبحث التقديم والتأخير أهمية بالغة في الدرس البلاغيّ، وله تأثير في تغيّر الوجهة الدلاليّة للكلام، كما أنّه ينمّ على فهم العرب للغة، وتفننهم في نطقها، ومن المعروف أنّ لكلّ جملة في العربيّة نظاماً نحويّاً مطّرداً تسير عليه، كالفعل يكون تالياً للفاعل متقدّماً على المفعول، والصفة متأخرة عن موصوفها.

ولعلّ أكثر تمثل للانزياح النّحويّ يكون في التقديم والتأخير، ولاسيّما في اللّغة العربيّة الّتي تُمكّن من حرية التصرف في بنيتها التّركيبيّة، كونها لغة معربة، ولكن قسّم أهل العربيّة اللّغة إلى قسمين لتنظيم حرية التصرف حيث هناك (رتبة محفوظة يجب فيها تقديم جزء من الجملة على جزء آخر، ورتبة غير محفوظة تعبّر عن حرية جزء الجملة أو الباب النّحويّ في موقعه، من حيث التقديم والتأخير... (والرتبة غير المحفوظة)، هي الّتي تعطي المتكلم، أو الكاتب، أو الشّاعر حرية التّعبير[1].

الامتداد التّراصفيّ بين الإيجاز والإطناب:

هناك دستور يُقاس عليه الكلام في العربيّة؛ إذْ يكون اللّفظ مساوياً لأصل المعنى، وهذا ما يُسمّى بالمساواة، أمّا إذا زاد التّعبير على قدر المعنى كان إطناباً، وإنْ نقص كان إيجازاً، ولكلٍّ اعتبارات خاصّة.

أ- الإيجار: الإيجاز هو جمع المعاني المتكاثرة تحت اللّفظ القليل الّذي يفي بالغرض مع الإبانة والإفصاح؛ أيْ هو تأدية المعنى مع فائدتها بالغرض[2].

فظاهرة الإيجاز قديمة، وهي غاية في ذاتها يستدعيها المقام، ويقول الجاحظ موضّحاً معنى الإيجاز: "ولو أنَّ قائلاً قال لبعضنا: ما الإيجاز؟، لظننت أنّه يقول: الاختصار، والإيجاز ليس يُعنى به قلّة عدد الحروف، واللّفظ، وقد يكون الباب من الكلام من أتى عليه فيما يسع بطن طوبار، فقد أوجز"[3].

وقد قسّم البلاغيون الإيجاز قسمين: إيجاز حذف وإيجاز قصر:

- **إيجاز الحذف:** هو أنْ تحذف جزءاً من الكلام الّذي نعبّر به عن المعنى المراد من دون أن يخل بالفهم، وقد يكون المحذوف كلمة أو جملة، مع وجود قرينة تدل عليه، ك "دلالة الحال أو المقال أو العقل أو العادة أو الصناعة النّحويّة".
- **إيجاز القصر:** وهو النوع الثاني من أنواع الإيجاز، وهو تقليل الألفاظ وتكثير المعاني، وقيل :هو تضمين العبارات القصيرة معانٍ كثيرة من غير حذف[4].

---

[1] د. يُنظر: **جطل** مصطفى ،1980- **نظام الجملة عند اللّغويين العرب في القرنين الثاني والثالث للهجرة**،(د: ط)، مطبعة جامعة حلب، ص498.

[2] يُنظر: **الهاشمي** أحمد، تح: يوسف الصميلي، 1999م - **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**. ط1، المكتبة العصريّة، بيروت، ، ص196-197.

[3] **الجاحظ** أبو عثمان بن بحر، تح: عبد السلام هارون، 1965- **الحيوان**. ط2، ج1، ص44.

[4] يُنظر: عتيق عبد العزيز، ٢٠٠٠ - **علم المعاني**. ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة، ص147.

وللإيجاز له مراتب كثيرة، وهو على صلة وثيقة بالتقديم والتأخير، ولكنّه يحتاج إلى دقة ملاحظة وتأمّل في الكلام لنعي طريقة نظمه وأسرار تركيبه، ويقول: "فانظر الآن إلى شرف ما حصل من المعنى بأن قدّم الشركاء واعتبره، فإنه ينبهك لكثير من الأمور، ويدلك على عظم شأن النظم، وتعلم به كيف يكون الإيجاز به؟ وما صورته؟ وكيف يزداد في المعنى من غير أن يزداد في اللّفظ؟، إذ قد ترى أن ليس إلا تقديم وتأخير، وإنه قد حصل لك بذلك من زيادة المعنى، ما إن حاولته مع تركه لم يحصل لك، واحتجت إلى أن تستأنف له كلاماً"[1].

ب- **الإطناب:** ونحن في دائرة الامتداد التراصفي للجمل لابّد من الوقوف مليّاً على بعض الأغراض التي يفيدها الإطناب لعلّنا نستشعر ما يحدثه من جماليّة، ونفع في الكلام؛ إذْ إنَّ كلّ أسلوب بلاغي يؤدي غرضاً بيانياً، ويضفي فائدة جماليّة في الكلام، وقبل ذلك نودّ الإشارة إلى تعريف الإطناب، متمثّلين الفرق بينه وبين الإيجاز والتطويل، ولعلّ ابن الأثير يتصدّى لهذه المهمّة؛ إذْ يقول: "إن مثال الإيجاز والإطناب والتطويل مثال مقصد يسلك إليه في ثلاثة طرق، فالإيجاز هو أقرب الطرق الثلاثة إليه، والإطناب والتطويل هما الطريقان المتساويان في البعد إليه، إلا أنّ طريق الإطناب تضمن على منزه من المنازه لا يوجد في طريق التطويل"[2].

فالإطناب، زيادة اللّفظ على المعنى لفائدة، وإلا وقعنا في التطويل، فإن لم تكن في الزيادة فائدة يُسمّى تطويلاً، وإنْ كانت الزيارة غير متعدّدة، ويُسمّى حشواً، وإنْ كانت الزيادة متعيّنة[3].

وللإطناب أغراض عدة لابد من ذكر بعضها، وأهمها:

- الإيضاح بعد الإبهام: فللإيضاح بعد الإبهام أثر في النفس؛ لأن المعنى يظهر بصورتين مختلفتين الأوّلى: مبهمة، والثانية: مفصلة موضحة للأوّلى.
- ذكر الخاص بعد العام: أيْ تدخل في أمرٍ ما، وتذكرت مرّة أخرى تنويهاً، وتعظيماً لها.
- التكرير للفائدة: من أسباب الإطناب التكرار لفائدة، وتختلف باختلاف السّياق، فقد يكون لتأكيد إنذار وردع، أو للحثّ على شكر نعمة من النعم.
- الإيغال: وهو ختم البيت الشعري بكلمات يتم المعني بدونها، ولكن الشاعر يأتي بها لنكتة، ولغرض، فهو لفظ زائد على ما قصده الشّاعر، يتمم به قافيته، ويؤدّي به معنى.
- الاحتراس: من أرباب الإطناب، الاحتراس، ويُسمّى التكميل كذلك، وهو المحافظة على المعنى من كلّ ما يفسده ويغيره؛ أيْ هو أن يُؤتى في كلام يوهم خلاف المقصود بما يدفعه[4]:
- التتميم: وهو أنْ يُؤتى في كلام لا يوهم خلاف المقصود بفضلة، فالكلام لا يوهم شيئاً آخر غير الّذي يريده المتكلّم، وإنّما يكون التتميم لفائدة بيانية ونكتة بلاغيّة.

---

[1] **الجرجاني** عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**. ص222، 223.

[2] **ابن الأثير** نصر الله محمد عبد الكريم أبو الفتح ضياء الدين، **المثل السائر**، ص217، 218.

[3] يُنظر: **الهاشمي** أحمد، **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**. ص202.

[4] ، اعتنى به: **المصطاوي** عبد الرحمن ،2003 - **ديوان طَرَفة بن العبد البكري**. ط1، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ص82.

ج- الالتفات: يمثّل الخروج على المألوف بمظاهر متعدّدة، على المستوى الأفقيّ لتراتبيّة الجملة، ولعلّ الالتفات أحد هذه المظاهر، فهو ظاهرة بلاغية ناتجة من مخالفة المطابقة بين الضمائر؛ أيْ نقل الكلام من أحد أساليب التكلّم، أو الخطاب، أو الغيبة إلى أسلوب آخ.[1]، ولعلّ الأصمعي أولّ من أشار إشارة ظاهرة إلى مصطلح الالتفات، ولكن دون تعليل لوروده[2]:

الجانب التطبيقي (دراسة تحليليّة نصيّة للانزياح النّحويّ في قصيدة من كافوريات المتنبي)؛ إذْ يقول المتنبي في كافور الإخشيدي سنة ست وأربعين وثلاثمئة[3]:

كَفى بِكَ داءً أَن تَرى المَوتَ شافِيا وَحَسبُ المَنايا أَن يَكُنَّ أَمانِيا
تَمَنَّيتَها لَمّا تَمَنَّيتَ أَن تَرى صَدِيقًا فَأَعْيَا أَوْ عَدُوًّا مُدَاجِيَا
إِذَا كُنْتَ تَرْضَى أَنْ تَعِيشَ بِذِلَّةٍ فَلَا تَسْتَعِدَّنَّ الْحُسَامَ الْيَمَانِيَا
وَلَا تَسْتَطِيلَنَّ الرِّمَاحَ لِغَارَةٍ وَلَا تَسْتَجِيدَنَّ الْعِتَاقَ الْمَذَاكِيَا
فَمَا يَنْفَعُ الْأُسْدَ الْحَيَاءُ مِنَ الطَّوَى وَلَا تُتَّقَى حَتَّى تَكُونَ ضَوَارِيَا
حَبَبْتُكَ قَلْبِي قَبْلَ حُبِّكَ مَنْ نَأَى وَقَدْ كَانَ غَدَّارًا فَكُنْ أَنْتَ وَافِيَا
وَأَعْلَمُ أَنَّ الْبَيْنَ يُشْكِيكَ بَعْدَهُ فَلَسْتَ فُؤَادِي إِنْ رَأَيْتُكَ شَاكِيَا
فَإِنَّ دُمُوعَ الْعَيْنِ غُدْرٌ بِرَبِّهَا إِذَا كُنَّ إِثْرَ الْغَادِرِينَ جَوَارِيَا
إِذَا الْجُودُ لَمْ يُرْزَقْ خَلَاصًا مِنَ الْأَذَى فَلَا الْحَمْدُ مَكْسُوبًا وَلَا الْمَالُ بَاقِيَا
وَلِلنَّفْسِ أَخْلَاقٌ تَدُلُّ عَلَى الْفَتَى أَكَانَ سَخَاءً مَا أَتَى أَمْ تَسَاخِيَا
أَقِلَّ اشْتِيَاقًا أَيُّهَا الْقَلْبُ رُبَّمَا رَأَيْتُكَ تُصْفِي الْوُدَّ مَنْ لَيْسَ جَازِيَا
خُلِقْتُ أَلُوفًا لَوْ رَحَلْتُ إِلَى الصِّبَا لَفَارَقْتُ شَيْبِي مُوجَعَ الْقَلْبِ بَاكِيَا
وَلَكِنَّ بِالْفُسْطَاطِ بَحْرًا أَزَرْتُهُ حَيَاتِي وَنُصْحِي وَالْهَوَى وَالْقَوَافِيَا
وَجُرْدًا مَدَدْنَا بَيْنَ آذَانِهَا الْقَنَا فَبِتْنَ خِفَافًا يَتَّبِعْنَ الْعَوَالِيَا

الدراس التّطبيقيّة:

امتاز المتنبي بجرأته على اللّغة، وتجاوزه للمألوف، ولاسيّما في الكافوريات، وتمثّل عدوله بانزياحات شتّى أهمّها؛ الانزياح النّحويّ الّذي جعل شعره نسيجاً محتملَ الضدين، فنصوصه الفنّيّة يتحرر فيها الدال من سيطرة المدلول الواحد (المعجميّ)، ممّا يؤهله ليكون بؤرة لإنتاج دلالات لا نهائية، ولذلك علينا أن نبحث عن الكائن الخفيّ داخل النّصّ الشّعريّ الّذي تكون فيه جدلية الحضور والغياب، ويتم بوساطة ذلك إنتاج المعنى من جهة،

[1] يُنظر: ويس أحمد محمّد، **الانزياح في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ص172.

[2] تح: **طه** نعمان محمد أمين، **شرح محمد بن حبيب**، 2009- **ديوانه**. ط، دار المعارف، 279/1.

[3] العبكري شرح ، **ديوان أبي الطيّب المتنبّي**، ص286.

وتأجيله من جهة أخرى، وعندها يغدو النّصّ فضاءً مفتوحاً على دلالات هاربة تشير إليها الانزياحات، ولاسيّما النّحويّة، وفي تأمّل متبصّر لهذه القصيدة نتبين أنّ الانزياح النّحويّ بشكّل عاملاً رئيساً في تغيّر الدلالة ...

ويخاطب المتنبي في مقدمة القصيدة نفسه، وتندّمه على قصد كافور، مضمّناً كلامه أنّ رؤيته كرؤية الموت، فالمتأمّل لهذا البيت في سياق الامتداد التّراصفي لا يعدم بعض الانزياحات المهمّة الّتي تخفي وراءها غير قليلٍ من المعاني الّتي لم يُرد المتنبي التصريح بها، فالمقام هنا يستدعي الحذف الفنّيّ الّذي يستغني عن بعض البني، والمفردات سعيا وراء التلميح لا التصريح، الّذي هو أبلغ أثراً وأعمق دلالة وهو نوع من أنواع الإيجاز (إيجاز القصر) إذ ضمّن بيته عبارات كثيرة بكلام قليل، فهو يختصر كثير من الأحداث والمواقف الّتي مر بها، فجاء كلامه مكثفاً أراد من خلاله أن يعطينا فحوى الكلام، لأنه لو فصّل في ذلك لعرّض حياته للخطر فأتى بهذا المجاز في بداية القصيدة، رعاية المقتضى الحال (لكل مقام مقال)، وبذلك أصبح كلامه حكمة تجري على ألسنة الناس حتى يومنا هذا، ثم يتابع كلامه بشيء من التوضيح، إذ نجد تفسيراً للداء المذكور في البيت الأول فيزول بعض الغموض بالانزياح المحقق في البنية التراصفية السطحية، فهو لم يلجأ إلى الإطناب، وإنّما أعطت الصفات (صديقاً فأعيا- عدوّاً مداجيا) البيت وسابقه المعنى، وأكّدت قيمتها التّحديديّة الخالصة، فلو حذفناهما لَهُدِمَ المعنى المُراد؛ لأنَّ المطلع يشير إلى تمنيه الموت، وسبب ذلك عدم وجود الصديق، وليس كلّ صديق، وإنّما الصديق المصافي، وكذلك العدوّ الموافق، وعنى بالعدوّ المداجي كافور، وجعل قرينة وصفه بالمداجي الّذي أصل مادّته الظّلمة كأنّه يخبر عن عروض ذلك التّمني عندما عنَّى له قصد كافور، والمتنبي يعدل عن التقريريّة، والمباشرة فيضمّن أبياته التحمس ليظهر بما في باطنه أنه في ذلٍّ لكافور وهو ممّا لا يرتضيه لنفسه، ونتبين ذلك باستمراريته في سرد التراكيب الإضافية المتمثلة في الصفات، كما أن الحذف في هذا البيت، وإنْ كان نقصاً في المبنى، فإنّه يزيد المعنى (فلا تستعدنّ الحسام اليمانيا)، كما نلحظ انزياحاً آخر في هذا البيت؛ إذْ استعمل النّهي موضع الاستفهام،) فلا تستعدنّ الحسام اليمانيا)، لتكون الدلالة أبلغ، والمراد بذلك إذا رضيت أن تعيش ذليلاً، فماذا تصنع بالسيف القاطع .

إنّ الانزياح النّحويّ على المستوى الأفقيّ كان من شأنه في إحدث انزياحات أخرى على المستوى العموديّ الّتي أدّت بدورها إلى تغيير الدلالة، وما نلحظه في هذه الأبيات أنّ كلّ انزياحٍ نحويّ يصحبه انزياح أسلوبيّ، فالشّاعر عدّل من الأسلوب الإنشائيّ الّذي بدأ به قصيدته إلى الأسلوب الخبريّ، وذلك لأنّه وصل إلى درجة لا يمكن السكوت عليها، والمتنبي تجاوز تركيبة الجملة المألوفة، فقدّم المفعول به (الأسد) على الفاعل (الحياء)، عندما توترت حاله بسبب ما ابتُلي به عند كافور؛ إذْ أخذ يحثُّ نفسه على الوقاحة مع كافور؛ لاستخلاص ما يتقوّت به، وأنه أيضاً لا يمكن إلا بأن يكون طالبه مفترساً غير مكترث من حشمته، كما أن التقديم في هذا الموضع أعطى للاستعارة لطفاً وجمالية تُشعر القارئ بالحسن والأريحية، بالإضافة إلى ما أحدثه الانزياح من أثر بالغ الأهمية على المستوى الإيقاعيّ للنصّ.

ولقد عمد المتنبي إلى تقنية أسلوبيّة أسهمت في تلوين السّياق في مجال استخدام الضمائر، وما تحيل عليه من وظائف لغويّة يفيدها ترجيح الخطاب في النّصّ بين الغيبة والتكلم والإخبار، ممّا يشعر باعتماده على ما يعرف

بالالتفات بأنواعه، فهو يلتفت من الأسلوب الإنشائي (كفى بك) إلى الأسلوب الخبري (تمنيتها لمّا تمنيت) تارةً، ومن ضمير المخاطب إلى الغائب تارة أخرى، ولا نعدم ما في هذا الانزياح من مبالغة وتطرية لنشاط المتلقّي، وشدّ انتباهه، فالبيت الخامس (فما ينفع الأسد الحياء من الطوى) فيه نبرة حادّة مفاجئة تختلف عن وتيرة الكلام السابق وهو ما أشرنا إليه سابقاً، فبالإضافة إلى الجماليّة الّتي أحدثها هذا الانزياح، نلتمس تخفي المتنبي وراء لغته، وهذا ما جعل منها نسيجاً محتمل الضدّين، ومن خلال عدوله عن الأفعال المضارعة (ينفع - تُتقى – تكون) إلى الماضي (حببتك) يُحدث انفصالاً بين الحاضر في حضرة كافور واسترجاعه الماضي الّذي قضاه في كنف سيف الدولة، كما أفاد الانزياح في تراتبية الجملة على المستوى السطحيّ المتمثّل بالحذف (اسم كان)، والتقديم والتأخير (فكن لي وافيا)، التكثيف والتعريض معاً، فهو يُعرّض به سيف الدولة الّذي كان غدّاراً، ويتهم قلبه بالغدر أيضاً وعدم الوفاء إن حنّ إلى من فارق وهو سيف الدولة.

ويستمرّ الشاعر في حديثه مع نفسه مخاطباً جوارحه مُتّهماً إيّاها بالغدر ولا سيّما عيونه الّتي تذرف الدموع على الغادرين، وهو في هذه التركيبة الّتي استدعاها السياق (فإنَّ دموع العين غدر بربها) يُحمّل البيت علاقة ثنائية تناقضيّة خفيّة تصل إلى درجة التضاد، فالوفاء للغادر غدر بصاحب الدموع (المغدور)، وهذا ما يُفصّله بطريقة تكثيفية بقوله :

إِذَا الْجُــودُ لَــمْ يُــرْزَقْ خَلَاصًــا مِــنَ الْأَذَى فَــــلَا الْحَمْــــدُ مَكْسُــــوبًا وَلَا الْمَــــالُ بَاقِيَــــا

إذا ما استطعنا أن نصل إلى المُعطى المضموني للبيت نجده يزخر بالدلالات الّتي تموضعت فيه من خلال التكثيف المتمثل في انزياحات عدّة لعلّ أهمّها حذف الفعل في بداية البيت لدلالة ما بعده من الكلام عليه، فهو بحذف الفاعل وباختيار الفعل (يُرْزَقْ) المبني للمجهول يحيل بيته إلى حكمة عامّة مع تضمينه خصوصية الموقف، أراد أنّ عطايا سيف الدولة رزحت تحت أذيّة انتظار المواعيد، وأنّ جوده الظّاهر كان من لسانه لا من يده، وما يؤكّد ما ذهبنا إليه البيت الّذي يليه، فالمقصود نفس بعينها وهي نفس سيف الدولة وهذا ما جعله يقدّم شبه الجملة (وللنفس) على المبتدأ (أخلاق)، فالنفس هي الّتي تُلحق الأذى ولذا عمد إلى تقديمها لتخصيصها بهذا الفعل، فالمتنبي في هذا البيت وصل إلى حدّ الإفراط في العتب لكنه لم يُصرّح به.

وما يفتأ المتنبي يسجل انحرافاً عن النسق أيضاً، فهذه الأضرب من الالتفاتات من شأنها تلوين الخطاب بغية التأثير في السامع، وفيها من جهة ثانية علامة أسلوبية خاصة بمنشىء القول ولا سيما عندما يعمد إلى اختراق الأنساق المعروفة، ليعبر عن تجربته الفريدة في إطار تسمح به اللّغة ؛ إذ ينتقل بخطابه من ضمير إلى آخر، ليترتب عليه انزياح أسلوبيّ ليحرّك نشاط السامع ويبعده عن الملل والفتور، لينتبه القارئ إلى أهمية ما يريد قوله، ولكي يضمّن هذا البيت خصلة ممدوحة في جبلّته كونه مجبولاً على الوفاء (خُلقتُ ألوفاً)، كما أسهم الإطناب (لفارقت شيبي موجع القلب باكياً) في تخصص مفارقة الشباب بالبكاء إلى الإيماء إلى ما اكتسبه من ابتلائه بالهمّ والغمّ.

إنّ تراكم الانزياحات الداخلية في النّصّ أنتجت انزياحاً مقطعيّاً، فالتفت الشّاعر من الحديث عن ذاته، وعن سيف الدولة إلى الحديث عن كافور، الّذي أصبح البطل الّذي تدور حوله الأحداث؛ إذْ يُخيّل للقارئ للوهلة الأوّلى أنّ المتنبي جعل من كافور بطلاً أسطوريّاً، ولكنّ الانزياحات في النّصّ حمّلته دلالات مناقضة للفهم السطحيّ، وهذا ما أراده المتنبي، فهذا التّحول إضافة إلى ما في البيت الأوّل، ودخل الحديث عن كافور - من مخالفة لتراتبيّة الجملة المألوفة يجسّد لنا صورة ويجعلها أكثر حسية وجمالية وكأنها صورة فوتوغرافية، كما أن التقديم والتأخير أفاد تخصيص المكان الّذي يُقيم فيه كافور وهو الفسطاط، ثم إنّ عطفه (جرداً) على ما قبلها في البيت السّابق، والانزياحات المتحقّقة في هذا البيت تجعل كلامه أكثر شاعرية، فلو قلنا (مددنا القنا بين أذان الجرد) لأدركنا ما أحدثه تحقق الانزياح من أريحيّة وحُسن وشعريّة، كما توحي بصورة خفيّة تقلب المعنى رأساً على عقب؛ إذ ربّما أراد بالجرد المعاني المجردة الّتي ضمّنها أبياته وأدمجها في مدائحه، فكنّى بمد القنا بين آذانهنَّ توجيه قلمه إلى تحريكها للظهور، وأفاد بالمصراع الثاني سهولة انقياد المعاني المطلوبة في هجائه إلى أقلامه، فكان الشطر الثاني بمثابة الصفة التحديدية لـ (الجرد) الّتي أدّت وظيفتها الخالصة .

ويستطرد الشاعر في الحديث عن هذه الجرد تاركاً الحديث عن كافور مستخدماً الإطناب ليعطي نصّه تكثيفاً دلالياً وبعداً جماليّاً أنتج صوراً بلاغيّة (الكناية)؛ فالبيت - كما هي القصيدة- له وجهان، ظاهري وباطني وهذا الأخير هو الّذي يقصده المتنبي، فالمعنى الأوّل واضح، وأمّا المُراد الإخبار عن كمال تأثير هجائه في الصخرة الصمّاء (يريد بها كافور) كما أضاف الحال (حوافيا)، لتؤدي دورها في السياق من خلال ما تحمله من مبالغة، ثمّ يستمرُّ في وصف الجرد (وينظرن من سود صوادق في الدجى...) فيحذف الموصوف ويُبقي على ذكر الصفة (صوادق)؛ لتقوّي الجملة وتنشط المقال.

فالانزياحات في هذا البيت الماثلة في البنية التراتبية للجملة أدّت إلى تكثيف الدلالة وتوليد الصور المتداخلة الّتي تنمُّ على انزياحات دلاليّة خفيّة، فالجرد (المعاني) تنظر من عيون صوادق، فهي حادّة النظر تبصر من بعيد (معنى مجازي)، والمقصود هو صاحب هذه المعاني (المتنبي)، ربّما دلّ حذف الموصوف على قصده الخفي (ينظرن من عيوني السود الصوادق) من جهة، كما تُوحي العلاقة الإسناديّة (المضايفة) في قوله: بعيدات الشخوص- بدلالة محورية في النّصّ من جهة أخرى، وهي أنَّ الشخص إذا أُبصِر من بعيد صَغُر في العين وممّا لاشكّ فيه أنَّ المقصود هو كافور، ويؤخّر المفعول به (سوامعاً) للتشويق لكي يبقى السامع مشدوداً وبانتظار الشيء، المُنتَصَب فأراد الشاعر له أن يبقى متيقظاً ليخبره بأمر مهم؛ فكما أنَّ هذه الجُرد تُوصف بحدّة البصر فإنها أيضاً توصف بحدّة السمع، فهي إذا سمعت أخفى ما يكون نصبت آذانها، آذانها، يُضاف إلى ذلك العلاقات الإسناديّة المجاوزة حدود المألوف للغة، (يسير القلب ...) فنراه يُسند الفعل إلى غير فاعله ليكون هذا الانزياح أساساً لانزياح من نوع آخر (دلالي) مُشكّلاً صورة بلاغيّة تُدعِّم المعنى المُراد وتقوّيه .

ويستمرّ بناء الفضاء الدلالي استناداً إلى التركيب النّحْوي الّذي اختاره الشاعر، كما في علاقة المضايفة (إنسان عين زمانه)، وعندما نتعمّق بهذا التركيب يتبيّن لنا أنَّ المتنبي بطّن مديحه بهجاء، وهو بذلك يُكنّى عن

شدّة سواد كافور عندما أضافه إلى العين، وهذه العلاقة تُشكّل مع علاقة المضايفة الّتي تليها معنىً مجازيّاً، إذ المقصود كافور والمكانة الّتي نالها في ذلك الزمن.

ويلتفت المتنبي التفاتةً معنويّةً من الحديث عن الجرد إلى الحديث عن كافور مع انزياح تركيبيّ آخر مُتمثّلاً بالإيجاز (إيجاز الحذف) ليُكثّف القول (رفع فتىً بتقدير هو قبلها)، ثمَّ يُؤكّد المعنى الباطن، ويُتاح إمكانيّة احتمال النقيض في البيت الّذي يليه، من خلال تأخير الفاعل (قدره) إلى ما بعد شبه الجملة فالتأخير في المبنى في هذا الموضع تأخير للمعنى، وما يُدعّم هذا القول ورود كلمة "فعلات" الّتي غالباً ما ترد في سياق الذّم كما في قوله تعالى: وَفَعَلْتَ فَعْلَتَكَ الَّتِي فَعَلْتَ وَأَنْتَ مِنَ الْكَافِرِينَ الشّعراء، وبعدها يعمد المتنبّي إلى الالتفات من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلّم (أبا المسك)؛ لينقل السّامع من دائرة التلميح إلى دائرة التصريح بذكر اسم كافور المُرمَّز أيضاً، فهو يذكر المسك، ويُريد النقيض، يُكنّي عن سواده ونتنه، وهكذا يستمرّ المتنبّي في التلاعب باللّغة وترتيب الكلمات بما يتناسب والسياق، فاتّخذ من هذه الانزياحات النحويّة ما يشبه القناع يتخفّى خلفه ليقول ما يُريده، من خلال إنتاج الدلالات الخفيّة .

وهكذا نخلص إلى أنّ الانزياح النّحويّ من الظواهر البلاغيّة المهمّة في الدرس اللّغويّ والبلاغيّ، فهو يجعل النّصّ مفتوحاً ينبض بكنوز ودلالات خفيّة، ويحرّر الدال من سيطرة المدلول الواحد، كما يمكّن القارئ من السبح في فضاءات دلاليّة لا نهائيّة، وهو عاملٌ مهمٌّ من العوامل الّتي تشي بحيويّة اللّغة ومرونتها، ومن ثمّ يُعَدُّ الانزياح النّحويّ خروج التّعبير على المألوف في التّراكيب، وفي الصياغة، ولكنّه خروج إبداعيّ جماليّ يهدم لكي يبني، بطريقة يصعب ضبطها، طريقة هاربة دوماً.

المشتقات وأصلها:

لقد ذهب النّحويون إلى أنّه أخذ شيء من المصدر؛ ليدل على الحدث وصاحبه، وأمّا الصرفيون فذهبوا إلى أنّه أخذ شيء من غيره؛ ليدلّ على ذات وحدث، وله ارتباط بتلك الذات من حيث الوقوع فيها، أمّا اللغويون فيرون أنه أهذ شيء من غيره مطلقاً، سواء أدل على ذات وحدث معاً أم لا، فالصرفيون ينظرون إلى مسألة الاشتقاق من وجهة نظر المعنى الوظيفي والتجرد، والزيادة، فيجعلون بعض الصيغ أصلاً، وبعضها الآخر فروعاً عليه[1].

أنواع الاشتقاق: حصر بعض اللّغويين أنواع الاشتقاق في أربعة، وهي: **الاشتقاق الصغير/العام:** أخذ صيغة من أخرى، مع اتفاقهما معنى، ومادة أصلية، وهيئة تركيب لها، ليدل بالثانية على معنى الأصل، بزيادة مفيدة، لأجلها اختلفا حروفاً أو هيئة[2]، ويتضمن هذا الاشتقاق عشرة أقسام، تضمّ المشتقات المفردة وهي: الفعل الماضي، والمضارع، والأمر، واسم الفاعل، واسم المفعول، والصفة المشبهة، واسم التفضيل...إلخ[3]، وكذلك تتولد

[1] ينظر: **حسان** د.تمام، 1994 - **اللّغة العربيّة معناها ومبناها**. د.ط، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ص166.

[2] ينظر: **عبد التواب** د. رمضان، **فصول في فقه العربية**. ص291.

[3] **وافي** د،علي عبد الواحد، 1945م - **فقه اللغة**. ط7، دار النهضة، مصر للطبع والنشر، القاهرة، ص178.

المعاني، والألفاظ الجديدة بتغيير حركات الحروف الثلاثة الصامتة الّتي تكون مادّة الكلمة وهيكلها؛ إذْ يتغير مدلول هذه الأصول الثلاثية، ومن الممكن إيجاد معانٍ جديدة في اللّغة بإضافة زوائد تتألف من حرف، أو أكثر إلى الأصول الثّلاثيّة، فيتبدل المعنى الأصليّ، ممّا يؤدّي إلى إثراء اللّغة[1].

وأمّا الاشتقاق الكبير: وهو أنْ يكون بين اللّفظين تناسب في اللّفظ والمعنى من دون ترتيب[2]، ويتوجب على ذلك البحث عن أصل مشترك من المعنى، فالاشتقاق الكبير هو نوع من القلب المكاني، ويعود فضل الاعتناء بهذا الدرس الاشتقاقي إلى (ابن جني) في كتابه (الخصائص)، إذ عقد له فصلاً خاصاً، وافتتح به الكتاب؛ إذْ بدأ بتقليب مادة (ق و ل)[3].

ومن ثمّ الاشتقاق الأكبر: هو ارتباط بعض المجموعات الثلاثية من الأصوات ببعض المعاني ارتباطاً غير مقيد بالأصوات نفسها، بل بنوعها العامّ، وترتيبها فحسب، سواء أبقيت الأصوات ذاتها أم استبدل بها أصوات أخرى تقاربها في المخرج، أو يتحدا في الصفات جميعها ما عدا الإطباق[4]، والإبدال نوعان: صرفي، وخصوصيته: إبدال حرف بحرف آخر بفعل الانجذاب إلى اليسر النطقي، وغلبة الصوت، ونوع ثانٍ لغويّ، وخصوصيته: إبدال حرف بآخر من دون الحاجة صرفيّة، وبذلك نجد أنّ الاشتقاق الكبير، والأكبر يشكّلان ضرباً من القلب، والإبدال، إلّا أنّهما لا يساعدان في تطوّر اللّغة، ونمو ألفاظها بشكلٍ واضحٍ[5].

وأمّا النحت اصطلاحاً، فهو أنْ تنتزع أصوات كلمة من كلمتين، فأكثر، أو من جملة، للدلالة على معنى مركب من معاني الأصول الّتي انتزعت منها[6]، إضافة إلى كونه نوع من الاختصار في الكلام[7].

الدراسة التّطبيقيّة: قصيدة (كلّ مكانٍ ينبت العز طيب للمتنبي)[8]:

[1] ينظر: **وافي** د،علي عبد الواحد، **فقه اللغة**. ص179-180.

[2] **عبد الله** أ.د. محمد فريد، **في فقه اللغة العربية.** ص412.

[3] **ابن جني** أبي الفتح عثمان ، تح: محمد علي نجار، 1060هـ - **الخصائص.** ، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، ج2، نسخة ط، ص134.

[4] ينظر: **وافي** د،علي عبد الواحد، **فقه اللغة** . ص184.

[5] ينظر: **عبد الله** أ.د. محمد فريد، **في فقه اللغة العربية**. ص416-417.

[6] فقه اللغة: د.علي عبد الواحد وافي، ص186.

[7] **ابن فارس** الإمام العلامة أبي الحسين أحمد بن زكريا، علق عليه أحمد حسن بسج، 1977 - **الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها والسنن العرب في كلامها**، ط1، دار الكتب العلميّة، بيروت، ، ص209.

[8] **ديوان المتنبي**، ص466-470.

أغالب فيك الشوق والشوق أغلب وأعجب من ذا الهجر والوصل أعجب
أما تغلط الأيام في بأن أرى بغيضاً تنائي أو حبيباً تقرب
ولله سيري ما أقل تئيه عشية شرقي الحدالي وغرب
عشية أحفى الناس بي من جفوته وأهدى الطريقين التي أتجنب
وكم لظلام الليل عندك من يد تخبر أن المانوية تكذب
وقاك ردى الأعداء تسري إليهم وزارك فيه ذو الدلال المحجب
ويوم كليل العاشقين كمنته أراقب فيه الشمس أيان تغرب
وعيني إلى أذني أغر كأنه من الليل باق بين عينيه كوكب
له فضلة عن جسمه في إهابه تجيء على صدر رحيب وتذهب
شققت به الظلماء أذني عنانه فيطفء وأرخيه مراراً فيلعب
وأصرع أي الوحشي قفيته به وأنزل عنه مثله حين أركب
وما الخيل إلا كالصديق قليلة وإن كثرت في عين من لا يجرب
إذا لم تشاهد غير حسن شياتها وأعضائها فالحسن عنك مغيب
لحى الله ذي الدنيا مناخاً لراكب فكل بعيد الهم فيها معذب
ألا ليت شعري ها أقول قصيدة فلا أشتكي فيها ولا أتعتب

إنّ الدارس لهذه القصيدة يلاحظ استعمال المتنبي لبعض المشتقات التي قامت بدور دلالي أفاد في أداء المعاني التي أرادها الشاعر، ومن خلال تتبعنا لهذه المشتقات، على اختلاف صيغها الصرفية المتنوعة، سنحاول الكشف عما أراده المتنبي في أبياته، فكلّ صيغة تقيم فروقاً بين الكلمات، وتخصص المعنى، ومنها تحديد معنى الفاعلية فيما جاء على وزن (فاعل) من الثلاثي، أو مفعل من أفعل، أو مفعتل من افتعل.

وقد وظّف المتنبي هذه الصيغ في خدمة المعنى، ليطوّع المفردات بحسب رغبته، فكانت تؤدّي معنى ظاهريّاً، إلّا أنّها تخفي المعنى الحقيقيّ الّذي يضمره الشّاعر لكافور، فجاءت الأبيات توحي بالمديح، ولكنّنا إذا دققنا النظر فيها أمكننا ملاحظة معاني الهجاء الكامنة في المفردات، والصور والتشبيهات، وهو ما لم يستطع شاعرنا البوح به، ولم يستطع كتمانه أيضاً، وهذا ما يحيلنا إلى اضطراب نفسية الشّاعر، فهو لا يشعر بالأمان، ولا يثق بكافور، إلا أنّه يتظاهر بمحبته، وهذا ما يجعل العواطف داخل الشّاعر تتضارب، وتتصارع، وكذلك معاناته من الشوق للأهل، والوطن وعجزه عن الوصول إليهم، وجاءت الألفاظ دالة على حالة التناقض (الهجر، الوصل)، (الشرق، الغرب)، وكذلك أوحت الألفاظ على حال الحزن، واليأس الّتي يعاني منها الشّاعر: (الهجر، ظلام، ردى، الحرب، الموت، الظلم، الموت، الهيجا، العار، شدة، النفس).

وهذا ما يجعله يفتقد صورة البطل الحقيقيّ، الّذي طالما ارتسم في مخيلته في شخص (سيف الدولة)، وهو ما يزيد شوقه إلى أهله ووطنه، وتكرار كلمة (أهلي، أهلا، أهل، أم، أب، أبا، أبو، الإنسان ...) تشير إلى

شدّ شوقه لماضيه وأيامه في أرضه، وبين أهله، كما نلاحظ ارتفاع نسبة أسماء الفاعلين (العاشقين، باق، راكب، المشتاق، دافع، حاسداً...)، بالمقارنة مع أسماء المفعولين: (المحجب، مغيب، محبب، المذرب، معذب...)[2]، ما يدلّ على رغبة الشّاعر بالقيام بالفعل، وتغيير الحال الّتي هو فيها، الخروج من حالة الرضوخ، والانهزام الّتي يعانيها بين يدي كافور.

فيما عملت المشتقات على بث الحركة، وإضفاء الشعور بالرغبة في الرحيل، وتغيير هذا الواقع، الّذي يناقض أيامه في كنف سيف الدولة، فكان الحنين إلى أيام الأمجاد والانتصارات، والحروب الحقيقية، والأبطال الحقيقيين، وهذه الذكريات لم يستطع المتنبي التخلص منها، بل انعكست في أبياته معالمها، فنجد أسماء الآلة المحملة بمظاهر تلك الأيام: (السيف)، وقد وردت ثلاث مرّات، (والقنا)، هي أسماء آلة سماعية، نجد (مخلب) على وزن (مفعل)، فضلاً عن تكرار لفظة (الحرب)، (الموت)، (الردى)، الّتي تحيل إلى المعارك، فتقيم المفارقة بين حروب سيف الدولة، وحروب كافور، ومن المشتقات التي ساهمت في أداء المعاني بشكل واضح، وأكثر عمقاً، نجد الأفعال، ذلك لما تحويه من دلالة على الحدث وزمانها، فأما دلالته على الحدث فتتأتى من اشتراكه مع مصدره في مادة واحدة، أما معنى الزّمن، فإنّه يأتي على المستوى الصّرفيّ في شكل الصيغة، وعلى المستوى النّحويّ من مجرى السّياق[1].

وعلى هذا يمكننا تقسيم الأفعال؛ إذْ دلالتها المعنويّة المرتبطة بمصاردها، وبالأحداث، وأسهمت في إعطاء حركيّة للنّصّ لكون أغلب الأفعال الواردة في النّصّ تعود إلى معانٍ مرتبطة بالتّغيير، ومنها الأفعال الواردة على وزن (أفاعل)، مثل (أغالب) من الفعل الثّلاثي (غلب)، وهي تدلّ على تغير، ورغبة في التّجديد، فالشّاعر يغالب شوقه للوطن بإقامته لدى كافور، وهو يعجب من هذا الفعل، فالشوق إلى وطنه أغلب، وهو ما يزال بعيداً عن أهله ووطنه، وعلى اتصال مع من لا يوده (كافور)، وهو محط استغرابه الآخر، ونجد أيضاً الفعلين المتضادين (تنائي) على وزن (تفاعل)، من الفعل الثلاثيّ (نأى)، و(تقرب) من الفعل الثّلاثيّ (قرب)، وقد أدّى التّضاد هنا دوراً في أداء المعنى، بالإضافة إلى دوره الإيقاعيّ، الّذي أقضى جمالاً إلى البيت، وقد أحسن الشّاعر توظيف هذا التّضاد.

فأجرى المعنى مجرى المديح، بينما المُراد هو الذّم؛ إذْ قدّم (بغيضاً تنائي) على (حبيباً تقرب)، فينصرف ذهنّ القارئ، أو الملتقّي إلى أنّ هذا الحبيب هو الممدوح (كافور)، إلّا أن المعنى المُراد هو إبعاد ما هو قائم الآن، وهو كافور، فجعله المتنبي (البغيض) الّذي يتمنى زواله، وأمّا البعيد الحبيب الّذي يتمنى وصاله، وقربه، فهو (سيف الدولة)، فرغبة المتنبي بالرحيل ظاهرة في أغلب الأبيات، وهو ما تدلّ عليه الأفعال إلّا أنّ نسبة الأفعال بقيت أدنى من نسبة الأسماء.

وهذا ما يعكس لنا عدم قدرة الشّاعر على تحقّيق ما يتمنى، على الرغم من رغبته الكبيرة بذلك، فكان الهجاء المقنع وسيلته للتعبير عمّا يجول في نفسه، وأمّا في الناحية الثّانية لدراسة الأفعال، فهي دلالتها على

---

[1] ينظر: اللغة العربية معناها ومبناها، د.تمام حسان، ص104.

الزّمنّ نلاحظ غلبة الفعل المضارع (الحاضر)، على الفعل الماضي، فيما لم يستخدم الشّاعر صيغة الأمر، فحملت الأفعال المضارعة معاناة الحاضر، وحملت كذلك الرغبة في التحرك، والتّغيير من خلال معانيها: (تنائي، تقرب، أتجنب، تسري، أدني، يطغى، أرضيه، أصرع، أنزل، أركب، أقول، اشتكي، أتعتب، أبكي، أندب..)، وقد ارتفعت نسبة الأفعال الواردة على وزن (أفعل)، ومن ثمّ صيغة (أتفعل)، و(يتفعل)، وهي جميعها توحي بالمبالغة، والكثرة، والتّعدية؛ فالشّاعر لا يكن لكافور محبة، ولا يرغب في البقاء لديه، ولا يرى المستقبل في بقائه قربه، وهذا ما يفسر لنا ابتعاد الشّاعر عن الأفعال الدالة على المستقبل، إلّا ما اقترن منها بأداة شرط (إذا قلته لم يمتنع)، (إذا ضربت في الحرب بالسيف كفه... تبينت أنّ السّيف بالكفّ يضرب)، وغيرها، ولا تخلو باقي المشتقات من الدلالة على الحدث، إلّا أنّه مجرد من الزّمنّ، وهي أوزان المبالغة لاسم الفاعل، والتي تدلّ على التّكثير، (قلب، خلب، معلى..)، كذلك الصفة المشبهة باسم الفاعل الّتي ارتفعت نسبتها في الأبيات: (أغرب، أشيب، الظّلماء، عنقاء، بعيد، قليلة، كريمة، البيض...)، وقد أضفى تكرارها في الأبيات إيقاعاً موسيقياً رائعاً.

(ثناهم وبرق البيض في البيض صادق عليهم وبرق البيض في البيض خلب).

إذا لم يفقد تكرار كلمة (البيض) أربع مرّات في البيت جماليته، وكذلك تكرار كلمة (برق)، فقد تكررت في البيت نفسه مرّتين، بل أسهم هذا التّكرار في جعل الشطر الثاني مرآة تنعكس فيها مفردات الشطر الأول، إلا أن التضاد في المفردتين الأخيرتين حملت تغييراً (صادق، وخلب)، مما جعل من المفردات المنعكسة دوالاً عائمة، إلا أنها تضمنت معانٍ جديدة، وهنا تبرز براعة المتنبي ومقدرته اللّغويّة الّتي مكنته من قيادة تلك الألفاظ إلى المعنى المُراد، فطوّع بذلك مفردات اللّغة لأداء المعنى.

وأمّا على مستوى التّراكيب اللّغويّة، فقد تنوّعت التّراكيب في النّصّ بين خبرية وإنشائية، إلّا أنّ التّراكيب الإنشائيّة كانت أقل من التّراكيب الخبريّة، وقد اقترنت التّراكيب الإنشائيّة بالمواضع الّتي يشكتي فيها الشّاعر، معبراً عن ضيقه من هذا الواقع (لمّا تغلط الأيام في بأن أرى... بغيضاً تنائي أو حبيباً تغرب)، وكذلك في قوله: (ولله سيري ما أقل تئية)، (وكم لظلام اللّيل عندك من يد)، وكذلك تذمره من كافور الذي يطلب ما يشاء من ملذات من دون أن يشعر بالآخرين: (أبا المسك هل في الكأس فضل أناله.. فإني أغني منذ حين وتشرب)، وقد ابتعدت هذه التراكيب عن الإنشاء الطلبي المباشر.

وقد جاءت التّراكيب الإنشائيّة ومتضمنة معنى التّعجب، والتّمني، وتركيب واحد بصيغة النّداء، وقد حذف الشّاعر أداة النّداء (يا)؛ لأنّها تستعمل لنداء التّحبب، والتقرب، وهذا ما يفسرّ عدم استخدامها في هذا التّركيب، وقد تضمنت هذه التّراكيب سخرية وتهكماً، فهي تتيح للشّاعر مجالاً للتعبير أكبر من المجال الّذي تتيحه التّراكيب الخبريّة، ففي التركيب الأوّل نلاحظ تمنيه البعد عن كافور؛ إذ يجعل له بدا في كلّ عمل لا خير فيه ولا مصداقية، وفي التركيب الرابع (ألا ليت شعري هل أقول قصيدة..) نلاحظ شكوى الشّاعر من الوضع الّذي يليه، فقد انعكس من خلاله تبرم الشّاعر وضجره، فهو مرغم

على قول القصائد، فيبث من خلالها شكواه وعتبه، وفي التركيب الأخير نجد المتنبي يسند صفة الأنانية، والطمع إلى كافور (هل في الكأس فضل أناله)، وبذلك استطاعت هذه التراكيب احتواء المدلولات الّتي ضمنها الشّاعر بالمفردات؛ وهذا لا يعني عدم قدرة التّراكيب الخبريّة على أداء المعاني؛ بل استطاع المتنبي أن يطوّعها للمعاني المرادة، وقد أحالتنا غلبتها على التراكيب الإنشائيّة إلى واقع الخضوع، والانهزام، الّذي يعيش فيه شاعرنا، فقد تساندت التّراكيب الإنشائيّة والخبرية لإنجاز الدلالة الكلّيّة للنّصّ؛ فالنّصّ ليس إلا مجموعة من التراكيب الإنشائية والخبريّة، والجمل المترابطة، والصّور، والتشبيهات، والألفاظ، الّتي تتضافر مع بعضها، وترتبط فيما بينها بأسلوبيّة معينة، وقد ساعدت في هذا أحرف العطف، والأسماء الموصولة، والصفات.

فقد اعتمد المتنبي على حرف العطف (الواو) في معظم الأبيات، لما يفيده من معنى التّعداد من دون أولوية الترتيب للمتعاطفات، وإدخال تلك المتعاطفات في دائرة الحكم، ومن الأحرف أيضاً نجد (الفاء) الذي شكل رابط وصل بين المعاني، وأجزاء التراكيب (فيطغى، فيلعب، فالحسن، فلا أشتكي، فما يتغرب، فإني أغني، فجودك، فإنك، فأطرب..)، وقد وردت في النّصّ بمعنى الترتيب، ومعنى التعقيب، ومعنى الاستئناف، مما ساعد على إعطاء التوازن في مستوى شكل النص اللغوي، فلا نشعر بالانقطاع في المعاني، على الرغم من كثرة الصور والأوصاف، فقد وردت (واو) العطف في بداية أحد وعشرين بيتاً، ولم يشكل هذا خللاً في الأبيات، كما لم يسيء إلى جماليتها.

وكذلك الأسماء الموصولة، فقد وردت خمس عشرة مرّة، فعملت على ربط أجزاء الجمل فجاءت في موضع صفات تنضاف إلى المعاني، وأداة ربط تكمل المباني، وكذلك في باقي العلاقات الإسنادية على مستوى التراكيب التراصفية، فجاءت التراكيب متصلة، ولا انقطاع فيها متممة للمعنى لا زيادة عليه، في مثل قول الشاعر: (أهدى الطريقين أتجنب، في عين من لا يجرب، وبي ما يزود الشعر عني..، أبكي من أحب، ودون الذي يبغون ما لو تخلصوا،...)، وقد لجأ المتنبي إلى تكرار بعض الأسماء والتّراكيب في البيت الواحد؛ (من با حاسداً.. لم بات في نعمائه)، و(النفس التي لا تهابه.. النفس التي تتهيب)، وقد شكل التكرار ظاهرة أسلوبيّة واضحة في أبيات المتنبي، فقد تكررت كلمة (الشوق) مرتين في البيت الأول، وكلمة (البيض) أربع مرّات في بيت واحد؛ إذْ يقول الشّاعر:

فشـــرق حتـــى لـــيس للشـــرق مشـــرق وغـــرب حتـــى لـــيس للغـــرب مغـــرب

وقد زاد حسن التقسيم من جماليّة البيت؛ إذْ تضافر مع الجرس الموسيقي المتأتي من الاشتقاق، ومع التّضاد الّذي أضفى روعة إلى البيت، وأنقذه من الوقوع في الركاكة والتكرار السلبيّ، ومن الألفاظ التي تكررت في الأبيات أيضاً، نجد لفظة (النفس)، إذ وردت ثلاث مرات، ولفظة (أهل) تكررت أيضاً ثلاث مرات، ولفظة (كف) أربع مرات، وقد ساعد هذا التكرار على وضوع المعنى، وأفادت التركيز على ما يريده الشاعر والتعبير عما يجول في داخله، وكذلك أغنت الجانب الإيقاعي للنص، وأمّا التضاد، فقد شكل الظاهرة الأسلوبية الأكثر

بروزاً في الأبيات؛ إذ (الهجر، الوصل)، (بغيضاً، حبيباً)، (تنائي، تقرب)، (تجيء، تذهب)، (أنزل، أركب)، (شئت، لم أشأ)، (يرضى، يغضب)، (تزيد، تنضي)، (يكسوني، يسلب)، (يضاحك، أبكي)، (يترك، يخترم)، (لا تهابه، تتهيب، وقد أفسحت هذه المتضادات المجال الواسع لاحتواء المعاني المتوارية في الألفاظ، وجاءت الصور والتشبيهات، والاستعارات لتزيد إمكانية الاحتواء، فقد عمد المتنبي إلى السخرية من (كافور)، والاستخفاف به في العديد من المواضيع وقد كان التضاد خير معين له في ذلك، ويمكننا بهذا قلب الصور وأبيات المديح لتتكشف أمامنا صور جديدة، تتوالد من الصّور السّابقة، فتغدو القصيدة بذلك قصيدة جديدة، بغرض جديد، ومن هذا نجد قوله:

وعينـــي إلـــى أذنـــي أغـــر كأنـــه مـــن الليـــل بـــاق بـــين عينيـــه كوكـــب
لـــه فضـــلة مـــن جســـمه فـــي إهابـــه تجـــيء علـــى صـــدر رحيـــب وتـــذهب

فظاهر البيت يوحي بوصف فرس الشاعر، لكن لفظة (فضلة) مشتقة من (فضل) وهي بمعنى الزيادة ولفظة (الليل) توحي بالسواد، ومن المعلوم أن (كافورً) كان أسود اللون، عريض الشفة، والتي سماها المتنبي في غير موضع (مشفراً) فيكون المراد بهذا الوصف، وأنّ الفضلة الّتي تجيء وتذهب على الصدر الرحيب إنّما هي ذلك المشفر، الّذي كان يصفه بكونه نصفه حين يتكلم، وقد صرّح الشّاعر بأنّ معظم ما يكتبه، ويقوله في مدح كافور وأخلاق، إنّما تملى عليه: (وأخلاق كافور إذا شئت مدحه.. وإن لم أشأ تملى علي وأكتب).

وبذلك نجد أنّ الشّاعر قد تمكن من التّعبير عمّا أراده، فالألفاظ هي واحدة، في المديح والهجاء، لكن مدلولاتها تتحول حسب السياق، فتؤدي معاني جديدة، تنزاح باللغة عن المعاني القديمة المعتادة، إلى معان مبتكرة، من خلال اللغة الشعرية، وساعدنا تتبع الانزياحات في اللّغة الشّعريّة للنّصّ، فأسماء الفاعلين عناصر منتجة للحدث، وأسماء المفعولين أسماء مستهلكة للحدث، وفي مقابلة هذه العناصر تتكشف القيم النفسيّة المتضاربة لدى الشّاعر، وكذلك فقد دلّت نسبة الأسماء الجامدة على معنى الانغلاق، والجمود في الواقع الّذي يعيش فيه الشاعر، بينما دلّت نسبة المشتقات على محاولة الشّاعر التحرر، والتخلص من تلك المعطيات الثابتة في واقعه، وخلق الجديد الّذي يسعى إليه، وبذلك نجد أنّ تفاعل المعطيات الأدبيّة للشاعر، مع الظّواهر الأسلوبيّة المتجلية في النّصّ قد أتاح للشّاعر المجال للتعبير عن مكنوناته، وجعلت من النّصّ وحدة عضوية تتضافر مكوناتها لإنجاز المعاني المتكاملة من خلال الاستيفاء الدلاليّ لإمكانات التراكيب، والألفاظ المفردة، بعضها إلى جانب بعض.

وختاماً، تتبدى لنا أهمية ظاهرة الاشتقاق في رفد اللّغة بالألفاظ الجديدة، وإضفاء المرونة على الدلالات اللّغويّة، فقد أقرت هذه الظاهرة المعاجم العربيّة من خلال الألفاظ مع الاحتفاظ برابط يصل بين الألفاظ المشتقة من أصل واحد، ممّا يسهل اكتشاف الكلمات الدخيلة، وكذلك لا تخفى علينا فائدة الاشتقاق في تلبية مقتضيات العصر من المفردات، بما يستجد فيه من معانٍ ومخترعات وابتكارات، كما ساعد وجود الرابط بين المفردات المشتقة من أصل واحد على إمكانية تقسيم ألفاظ اللّغة إلى حقول واضحة، ودقيقة، تسمح في تتبع الفروق بين

المعاني الّتي تؤديها كلّ لفظة من ألفاظ اللّغة، مما يمكننا من ملاحظة أثر هذه الفروقات عند دراسة النّصّ الأدبيّ، وعند دراسة اللّغة على كافة المستويات؛ التّركيبيّة، والتّراصفيّة، وبذلك يكون الاشتقاق وسيلة لتنمية اللّغة، وإحيائها، وتزويدها بمقومات البقاء والاستمرار، ومواكبة تقدم الحياة، وتطوّرها.

الاستنتاجات: يمكن أنْ نخرج بعد هذه القراءة للظواهر اللّغويّة (الانزياح والاشتقاق) وعلاقتهما بالاتّساق النّصّيّ في نماذج من شعر المتنبي بنتائج مهمّة، وهي:

1- تجاوز الاتّساق النّصّيّ في الدّرس اللّغويّ البلاغيّ الحديث حركية الجملة/ الحزء إلى حركيّة النّصّ/ البنية الكلّيّة الكبرى.
2- انطلاق الشواهد التّطبيقيّة من مداخل التّحليل النّصّيّ من جهة، ومن قراءة اتّساقها، وتماسكها في معطاها المضمونيّ من جهة أخرى.
3- استنبطت الدّراسة التّطبيقيّة لنماذج من شعر المتنبي ما جاء في القراءات النّقديّة البلاغيّة العربيّة القديمة، وحاولت –في الوقت ذاته- مجاوزة ما آلت إليه نتاجات تلك القراءات من بوابة موضوعةٍ حداثيّة؛ أيْ من مدخل الاتّساق النّصّيّ.
4- لقد دخلت الدراسة إلى عالم المتنبي من خلال المكونات النّحويّة، الانوياح التّراتبيّ للجملة / التقديم والتأخير، والانزياح النّحويّ القائم على الحذف المولّد للإيجاز، والانزياح القائم على الامتداد التراصفيّ/ الإطناب، والانزياحات النّحويّة القائمة على الإحالة/ الإطناب، بالإضافة إلى المكوّنات اللّغويّة القائمة على التّكرار، ولاسيّما التّكرار الجزئيّ؛ الاشتقاق.

قائمة المصادر والمراجع:

1- **ابن الأثير** نصر الله محمد عبد الكريم أبو الفتح ضياء الدين، تح: **الحوفي** أحمد و**طبانة** بدوي، 1998م - **المثل السائر**. ط1، دار نهضة مصر، القاهرة.

2- **ابن جني** أبي الفتح عثمان ، تح: محمد علي نجار، 1060هـ - **الخصائص.** نسخة ط1، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان.

3- **ابن فارس** الإمام العلامة أبي الحسين أحمد ،علّق عليه: أحمد حسن بسج، 1977م- **الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها والسنن العرب في كلامها**. ط1، دار الكتب العلمية، بيروت.

4- اعتنى به: **المصطاوي** عبد الرحمن ،2003 - **ديوان طَرفة بن العبد البكري**. ط1، دار المعرفة، بيروت، لبنان.

5- **بحيريّ** سعيد حسن،1997م - **علم لغة النّصّ – المفاهيم والاتجاهات**. ط1، مكتبة لبنان ناشرون بيروت، الشركة المصريّة العالميّة للنشر، القاهرة.

6- تح: **طه** نعمان محمد أمين، **شرح محمد بن حبيب**، 2009- **ديوانه**. ط3، دار المعارف.

7- **الجاحظ** أبو عثمان بن بحر، تح: **هارون** عبد السلام، 1965- **الحيوان**. ط2، مكتبة ابن سينا، القاهرة مصر.

8- **جان لوي** كابانس، تر: فهد **عكام**، 1982- **النّقد الأدبي والعلوم الإنسانيّة**، ط1، دار الفكر، دمشق.

9- **الجرجاني** عبد القاهر، تح: الداية محمد رضوان وفايز، 2001م - **دلائل الإعجاز**، ط1، مكتبة الخانجي، مصر القاهرة.

10- **حسان** د.تمام،1994- **اللّغة العربيّة معناها ومبناها**. د.ط، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب.

11- د. **جطل** مصطفى ،1980- **نظام الجملة عند اللّغويين العرب في القرنين الثاني والثالث للهجرة**،(د: ط)، مطبعة جامعة حلب.

12- **د. عبد التواب** رمضان،1987م - **فصول في فقه العربية**. ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة.

13- **شرح العبكري**،1997- **ديوان أبي الطيّب المتنبّي**. ط1، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان،

14- **عتيق** عبد العزيز، ٢٠٠٠ - **علم المعاني**. ط١، دار الآفاق العربية، القاهرة.

15- **كوين** جون ، تر: د. أحمد درويش، 1993- **بنية لغة الشّعر**. ط3، دار المعارف.

16- لسان العرب، ابن منظور..

17- **الهاشمي** أحمد، تح: يوسف الصميلي، 1999م - **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع.** ط1، المكتبة العصريّة، بيروت.

18- **وافي** د،علي عبد الواحد، 1945م - **فقه اللغة**. ط7، دار النهضة، مصر للطبع والنشر، القاهرة.

19- **ويس** أحمد محمّد ، 2005م - **الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة**. ط1، مجد المؤسسة الجامعيّة للنشر والتوزيع.

20- **اليافي** نعيم ،1997م - **أطياف الوجه الواحد (دراسات نقديّة في النظريّة والتّطبيق)**. ط1، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق.

Grammatical shift and derivation and their relationship -A reading of examples of AL –to textual consistency Mutanabbi,s poetry

.Souleen Ali Martakoush :Preparation of Dr

Abstract

cohesion of the /Returning to hair criticism in Arab heritage shows that consistency script was present in the needs of Arabian arguments, and explores the reader that he was still moving with the Kinetic creativity and poetry as the Arab Diwan and the product that represents their identity, it captured most of the Arab rhetorical critical concerns, representing intellectual perceptions that represented the artistic visions of .temporal environment -their owners within the limits of their spatio

-The applied study dealt with linguistic phenomena related to models of Al .displacement and derivation :Mutanabbi's poetry, such as

to –as a branch of the syntactic shift –The study dealt with grammatical shift search for some of the distinctive artistic characteristics of the literary language in in AlMutanbbi's poetry as a language that has a significant impact on the course of .modern rhetorical research

There is an inseparable relationship between the grammatical and the rhetorical, Mutanabbi's use of -and the study moved on total; about derivation, and how Al some derivatives that played an effective semantic role in influential textual .revelation

Key word :Flowering, Derivation, Consistency, Significance.