الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي

كلية :الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
تخصص: لغة

مذكرة بعنوان :

الانزياح الاستبدالي في قصيدتي البرعي "هُو الكَرم" و "عِنَاب"

مذكرة معدة ضمن متطلبات نيل شهادة ليسانس أكاديمي (ل م د) في اللغة العربية

إعداد الطالبات:
- مروة زغدي
- مريم قعري
- نصيرة بليلة
- هدى قعري

إشراف الاستاذ:
سليم سعداني

الموسم الجامعي: 2014-2015م

بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم
رب اشرح لي صدري ويسر لي أمري

شكر وعرفان

أحمدك يارب حمدا كثيرا طيبا يليق بجلال وجهك وعظيم سلطانك القائل في محكم تنزيله:(يرفع الله الذين آمنوا منكم والذين أوتوا العلم درجات والله بما تعلمون خبير....).

نتقدم بأسمى عبارات الشكر والتقدير والامتنان إلى الأستاذ المشرف سليم سعداني على توجيهاته ونصائحه القيمة في متابعة هذا البحث وإشرافه عليه وظهوره بأفضل صورة ممكنة فجزاه الله خيرا ووفقه لفعل الخير دائما وأبدا.

كما نتقدم بالشكر إلى كافة أساتذة القسم بصفة عامة والشكر موصول إلى معلمي من الإبتدائي إلى الجامعي

وإلى كل من تحلى بالصبر الجميل وساهم من قريب أو بعيد في إتمام هذا العمل ولم يذكره قلمنا.

ونسأل الله تعالى بمنّه وكرمه أن يجازيهم أفضل جزاء بما قدموه.

مروة * مريم *** نصيرة *** هدى**

مقدمة

يعد الانزياح من الظواهر الشائعة في الدراسات الاسلوبية الحديثة، وقد حضي باهتمام الباحثين والدارسين ولا يزال .

والانزياح في الشعر هو خروج عن قاعدة ما، على حد تعريف فاليري باستخدام عبارات متعددة ومختلفة، عن المألوف منها الرمز، التشبيه، الاستعارة، الخيال والتقديم والتأخير، ويتمثل تغيرات لغوية فنية على النص تضفي عليه مسحة من الإبداع والجمال اللغوي حسب قدرة الشاعر على استعمال الاستعارة والتشبيه والخيال ،فهي في الواقع تفوق هذه اللغة على اللغة العادية لتدخل في ار العدول اللغوي المتمرد على اللغة التي إنزاح عنها الشاعر بهدف ضخ دماء جديدة في قوالب لغوية واسلوبية جامدة، جافة، ولقد جاء هذا الإبداع لكسر مقولة "ليس في الإمكان ابدع مما كان" وهذه الدراسة المتواضعة تهتم بنوع محدد بهذا الانزياح في محاولة استكشاف مفهومه في النقد الأدبي عند العرب والغرب حيث لقي هذا الإجراء أهمية بالغة ونظر إليه بتصورات متعددة، من ذلك ما ذهب إليه كوهن "أن الانزياح ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مصوغا في قوالب مستهلكة، وهو مجاوزة بالقياس إلى المستوى العادي" .

عل أهم ما يمكن أن يذكر في هذا الشأن هو أن العرب منذ نشأتهم قد أدركوا بذوق فطري أن للشعر لغة خاصة تختلف لغة الحديث ،لغة تشبه أن تكون من عالم آخر حتى خيّل إليهم أن للشاعر رأيا من الجن يلقي الشعر إليه.

وباعتبار الانزياح قضية مهمة في الدراسات اللغوية الحديثة يقوم على التجديد بما يتناسب والنصوص الشعرية، بما يضفيه على الشعر من أبعاد إيحائية وجمالية خارجة عن المفهوم والتقليد المتعارف عليه، واتخذناه موضوع بحثنا مركزين أساسا على "الانزياح الاستبدالي، وعند قراءتنا لديوان البرعي لفت انتباهنا قصيدتاه المعنونتان ب: ."هو الكرم— عتاب"، لما يحتويانه من انزياحات عبقة، فاتخذناهما محطة لدراستنا التطبيقية ،ورغبة منا في التعرف على تجربة الشاعر الصوفية والوجدانية، وما قدمه من مدائح لرسولنا الكريم، كل هذا جعلنا نميل وبشوق إلى دراسة هذا الموضوع. وبناه على ما

تقدم تتبلور الاشكالية الرئيسية لهذا البحث في الصياغة التالية، من هو البرعي؟ وبما يتصف الشعر الصوفي؟

و ما هي أنواع الانزياحات الأسلوبية على المستوى الاستبدالي؟

ما دور قضايا المجاز– استعارة، مجاز مرسل، مجاز عقلي، في إيصال الدلالات؟ وما قيمتها الجمالية .

هذه الأسئلة وغيرها هي ما حاولنا الإجابة عنه في هذه الدراسة.

وانطلاقا لما تحصلنا عليه من معلومات فقد قمنا برسم خطة عمدنا فيها إلى تصنيف ضمّ مدخلا وفصلين بعد المقدمة.

أولا: المدخل:

وفيه تحديد لبعض المفاهيم الأساسية للأسلوبية، ورؤى بعض الدرسين في كل من الأسلوب والأسلوبية، كما تطرقنا إلى نشأتها وأهم اتجاهاتها.

ثانيا: الفصل الأول (النظري):

تناولنا فيه تعريف الانزياح لغة، اصطلاحا، كما تطرقنا إلى الانزياح وإشكالية المصطلح بالإضافة إلى نقطة ثانية تعرفنا فيها إلى مستوياته، وختمنا هذا الفصل بالانزياح الاستبدالي، ثم حوصلة قدمنا فيها جميع ما تناولناه في هذا الفصل.

ثالثا: الفصل الثاني (التطبيقي):

استهل بنبذه عن حياة الشاعر وسمات تجربته الصوفية والوجدانية، ثم سلطنا الضوء علي رصد الانزياحات ابتداء من قصيدة "هو الكرم فعتاب"، وجاءت خاتمة هذا العمل في حوصلة عامة لكل ما تقدم ذكره في هذا البحث.

أمّا عن المناهج التي فرضت نفسها في هذا البحث، وحاولنا مقاربة هذا المفهوم بأكثر من منهج ممكن أن يفيدنا في رصد معالم هذه الظاهرة الأسلوبية، ابتداءً من المنهج التاريخي الذي مكّننا من تتبع

تعاطي القدماء والمحدثين لهذا المصطلح، مرورا بالمنهج الوصفي الذي حاولنا من خلاله تتبع الملامح المختلفة للظواهر الأسلوبية، ووصولا إلى التحليلي، والإحصائي خاصة في الجزء التطبيقي.

وللإلمام بما هو مذكور في الخطة لابد من الرجوع إلى مجموعة المصادر والمراجع التي استقينا منها بحثنا أهمها:

- نورالدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب.
- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية.
- أحمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية.
- صلاح فضل، علم الاسلوب مبادئه واجراءاته، فكل هذه المراجع هي الأساس الذي اتكأنا عليها في بحثنا.

أما فيما يخص الصعوبات فهي كباقي الصعوبات التي تعترض أي باحث ألا وهي ،عدم عثورنا على شرح كامل لقصيدتي البرعي إلا ما جاء في شرح ديوانه وهو شرح موجز، فلم نعثر على تحليل أدبي ولا أسلوبي شامل لهما، وأيضا قلة المصادر والمراجع التي تتطرق لحياة شاعرنا البرعي.

كذلك تعدد تسميات مفهوم الانزياح مماّ أوقعنا في خلط .

وعموما فقد استطعنا أن نتغلب على أكثر هذه الصعوبات بفضل الجهود الذي بذله معنا أستاذنا المشرف "سليم سعداني"، والذي شرّفنا باحتضانه البحث ورعاه منذ أن كان فكرة إلى أن خرج في حلّته النهائية.

وأخيرا نرجو أن نكون قد وفّقنا في جمع وترتيب مادة هذا البحث على أكمل وجه، فإن أخطأنا فمن أنفسنا ومن الشيطان، وإن أصبنا فمن اللّه عزّ وجل وللّه الحمد أولا وأخيرا.

مدخل

سلوبية منهج نقدي وموضوع علم تعددت اتجاهاتها، وذلك بسبب دقة مسالكها وحدة مقولاتها وتداخل حقولها، تصورا و اصطلاحا وكذا تشعب مذاهبها وميلها إلى الجريد في أحايين كثيرة، ولنا أن نتطرق في هذا المدخل إلى تعريفها واصطلاحا ثم نشأها وأشهر اتجاهاتها.

أولا: تعريف الأسلوبية:

1) لغة: فقد ورد لفظ الأسلوب في القران الكريم لقوله تعالى: ﴿ وَإِن يَسْلُبْهُمُ ٱلذُّبَابُ شَيْـًٔا لَّا يَسْتَنقِذُوهُ مِنْهُ ۚ ضَعُفَ ٱلطَّالِبُ وَٱلْمَطْلُوبُ ﴿٧٣﴾ ﴾ [الحج: 73][1].

وبعد هذا نقف على مفهوم الأسلوب في المعاجم اللغوية العربية، فقد جاء في لسان العرب: يقال السطر من النخيل وكل طريق ممتد فهو أسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء وجمع أساليب و الأسلب بضم : الفن يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه[2].

وفي القاموس المحيط للفيروز آبادي : "الأسلوب" الطريق، وعنق الأسد، والشموخ في الأنف، و انسلب أسرع في السير جدا[3].

فمن خلال هذه التعريفات نخلص إلى أن الأسلوب في مفهومه المادي يعني الامتداد، أما في مفهومه المعنوي فيعني التميز والانفراد.

أما تعريف الأسلوب في الاصطلاح فقد تنوعت تعاريفه بتنوع طبيعة الدارسين وسنستعرض جملة من التعريفات للعلماء والباحثين.

2) اصطلاحا:

رؤى للدارسين في مصطلح الأسلوب والأسلوبية:

- **ابن خلدون:** يقول في مقدمته عن الأسلوب: «أنه عبارة عن منوال الذي ينسج فيه التراكيب أو القوالب الذي يفرغ فيهن ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى (...) ولاعتبار الوزن (...) وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص .. وتلك الصورة التي ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصا كما يفعل البناء في القالب والنساج في المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية

[1] الحج، الآية 73.

[2] أبو الفضل جمال الدين ابن محمد ابن منظور: لسان العرب، ج1، دار صادرة، بيروت، ط6، 1417هـ/1997م، ص 437.

[3] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي: القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق في مؤسسة الرسالة، بيروت، 1416هـ/1996م، ص 5.

بمقصود الكلام ويقع على الصورة الصحيحة باعتبارها ملكة اللسان العربي فيه. فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة»[1].

ولعل من أهم القضايا التي أشار لها هذا التعريف تتمثل في التمييز بين الأسلوب من جهة والبلاغة والبيان والعروض من جهة أخرى وكذلك إشارته إلى الدور الهام للذهن والخيال في تشكيل الأسلوب ورسم ملامحه.

- **ابن الأثير**: «ربط بين الأسلوب وأوجه التصرفات في المعنى والافتنان فيها باعتبار أن الشاعر المفلق أو الكاتب البليغ، هو الذي إذا أخذ معنى من المعاني تصرّف فيه بوجوه التصرفات وأخرجه في ضروب الأساليب»[2].
- **أحمد الشايب**: يرى أن الأسلوب معان مرتبة قبل أن تكون الألفاظ منسقة وهو يتكون في العقل قبل أن ينطلق به اللسان أو يجري به القلم، فهو يعرف الأسلوب بقوله: «.. هو طريقة كتابة أو الإنشاء أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير أو الضرب من النظم والطريقة فيه»[3].
- **بيار جيرو**: جعل الأسلوبية تتعدد بكونها البعد اللساني لظاهرة الأسلوب طالما أن جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النفاذ إليه عبر صياغاته الإبلاغية فهو يحاول تأكيد علاقة الأسلوبية بالبعد اللساني[4].
- **شارل بالي**: ا بأنها دراسة قضايا التعبير عن قضايا الإحساس وتبادل التأثير بين هذا الأخير والكلام، وهذا التعريف يربط الأسلوب بالإحساس، وهي لا تنعكس على الفرد ذاته بقدر ما تنعكس على الاستعمال اللغوي الفردي.

---

[1] ينظر: عبد الرحمان بن محمد بن خلدون: مقدمة ابن خلدون، ت: درويش جويدي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط2، 1420هـ/2000م، ص569.

[2] محمد عبد المطلب: البلاغة الأسلوبية، مكتبة لبنان، المكتبة المصرية للنشر، لونجمان، ط1، 1993م، ص 12،13.

[3] ينظر: أحمد الشايب: الأسلوبية، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ط8، 1991، ص 47،48.

[4] ينظر: نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، (د،ط)، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، 1997، ص 15.

الأسلوبية هي الوجه الجمالي للألسنة إنها تبحث في الخصائص التعبيرية والشعرية التي يتوسلها الخطاب الأدبي وترتدي طابعا علميا تقريريا في وصفها للوقائع وتصنيفها بشكل موضوعي ومنهجي[1].

- أمّا **دي سوسير** ناول مفهوم الأسلوب في تفريقه بين النظام اللغوي المجرد، والآداء الفردي المتمثل في الكلام، حيث عدّ الكلام اختيارا من البدائل الممكنة في النظام يقوم به المتكلم ليعطي قوله الدرجة القصوى من التأثير[2].

وخلاصة القول فإن هذه التناولات المتعددة لمفهوم الأسلوب، وإن تنوعت في الحقيقة متكاملة ولا يستبعد كل منها الآخر، فهذه التنوعات آتية من اعتبار أن اللغة نظام يمد مستخدميه بمعان بديلة في القول للدلالة على الشيء نفسه.

بالإضافة إلى أن جميع هذه التعريفات تفرض وجود مقوم أو بعض المقوّمات التي هي خاصة بالأسلوب والتي تميّزه عن اللغة.

ثانيا: نشأتها:

يرى أغلب مؤرخي الأسلوبية أن شارل بالي أصّل عام "1902" علم الأسلوب وأسس قواعده النهائية، ويدرس علم الأسلوب العناصر التعبيرية للغة المنظمة من جهة نظر محتواه التعبيري والتأثيري، وبعده جاء "**ماروزو**" و "**كراسو**" ونادى كل منهما بشرعية الأسلوبية وعدّها علما له مقوماته وأدواته الإجرائية موضوعه ودعّم هذا الرأي "جاكبسون" وميشال ريفاتير وستيفن أولمان وسواهم من الباحثين[3].

«وقد توزع المنظرون الأسلوبيون إلى فريقين، الأول ابتعد عن البلاغة وبقواعدها والثاني استلهمها من أسرار الأسلوب معتبرا أن البحث في المصطلحات والتراكيب يؤدي إلى تاريخ الأدب».

« ويعدّ "مارسال كرسو" من حوّل الجانب الوجداني للغة إلى مفهوم جمالي فمن هذه الزاوية أسس علاقة تكاملية مع اللغة والنقد، ولحقه في هذا الإطار ذاته "بيار جيرو" وشددّ على ازدواجية

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 16.

[2] ينظر: فريد عوض حيدر: علم اللغة التطبيقي، ط1، القاهرة، 1429هـ/2008م، ص 193،194.

[3] ينظر: نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 13.

وظيفية بين المدى الأسلوبي والتفكير البلاغي وكلاهما يتقاطعان فوق مساحة التركيب والكلام والكتابة والأدب يقول "بيار جيرو" الأسلوبية بلاغية معاصرة في شكليهـا 1- علم التعبير 2- نقد الأساليب الشخصية»[1].

ولقد شاع مصطلح الأسلوبية في حقل الدراسات اللسانية والنقدية العربية الحديثة في مقابل المصطلح الإنجليزي stylists.والمصطلح الفرنسي "stylistique".

ويعد الدكتور عبد السلام المسدي أول من استعمله وكان له الفضل في نشره وذيوعه بين الدارسين العرب، يقول نور الدين السد: «أما مصطلح الأسلوبية في العربية فقد كان عبد السلام المسدي سباقا إلى نقله وترويجه بين الباحثين»[2].

ثالثا: اتجاهاتها:

عرفت الأسلوبية عدّة اتجاهات أهمها:

1) الأسلوبية التعبيرية: ويتزعمها اللساني "شارل بالي" وحسبه فإن الأسلوبية تدرس المضمون لوجداني للغة حيث أن اللغة سواء نظرنا إليها من زاوية المتكلم أو من زاوية المخاطب فإنها تعبر عن الفكرة من خلال موقف وجداني حيث يشكل المضمون الوجداني للغة موضوع الأسلوبية عنده وترتبط أشكال التعبير بالمواقف الوجدانية ارتباطا وثيقا، ولكن دراسة المضمون أو الحالة الوجدانية التي تنعكس في ظرف ما من الظروف تبدو أقل اهتماما من الاهتمام بدراسة البنى اللسانية وقيمها التعبيرية عموما[3].

2) الأسلوبية النفسية: أسس هذا الاتجاه الأسلوبي **ليوسبترز Leo spitzer** (1887-1960) وقد تأثر سبترز بعالم النفس فرويد **Froide** في دراساته لخصائص الأسلوب حيث يهتم هذا الاتجاه بمضمون الحالة ونسيجها اللغوي، ويرى أن الحالة النفسية للأديب تؤدي إلى نحو ما من الاستعمال

[1] المرجع السابق ص 16.

[2] صاحبة الجلالة: جهود المسدّي في حقل الأسلوبية، مجلة اللغة العربية وآدابها، الأحد 30جويلية 2014 /07 صفر 1436هـ، ص 21.

[3] ينظر، بيار جيرو: الأسلوبية، تح: د. منذر عياشي، (د،ط دار الحاسوب، حلب، 1994، ص 54.

لغوي، فأسلوبية ليوسبترز تهدف إلى الكشف عن خفايا عملية الإبداع ونفسية الفنان انطلاقا من النسيج اللغوي ويعتمد دراسة الأسلوب لاكتشاف البنية الثقافية والجمالية للنص[1].

3) الأسلوبية الإحصائية: وتنطلق من فرضية إمكان الوصول إلى الملامح الأسلوبية للنص عن طريق الكم وتجتهد لتحقيق هذا الهدف بتعداد العناصر المعجمية في النص "**بيير كيرو**"، أو بالنظر إلى متوسط طول الكلمات والجمل أو العلاقات بينها "**فيك Fucks**" أو العلاقات بين النعوت والأسماء والأفعال، "**ج.ميل J.MILES**) ثم مقارنة هذه العلاقات الكمية مع شيلاتها في نصوص أخرى، فكلما كانت المقاييس المعتمدة متنوعة كلما كانت الإجراءات الإحصائية دقيقة، حاولت الأسلوبية تحديد القرابة الأدبية وعملت على تخليص ظاهرة الأسلوب من الحدس الخالص باعتمادها على الحدس المنهجي الموجه[2].

4) أسلوبية الانزياح: ينطلق ويرتبط هذا الاتجاه في الأسلوبية بمفهوم الانزياح Ecart، هذا المصطلح الذي وصفت به الدراسات الأسلوبية في مرحلة زمنية معينة في أواخر القرن 19م[3].

و تطور مفهوم الانزياح مع جملة مع اللغويين من أمثال **ماروزو Mou rou zou** أو **ليوسبترز spetzer Leo** و**بيار جيرو Pierre Guiroud** انتهاء **ريفاتير Riffaterre** سنة 1991

الذي يرى أنّ الانزياح هو احتمال ضعيف في خصوص ظهور شكل من الأشكال اللغوية ، وهذا الإجراء قد يجنب اللجوء إلى مفهوم المعيار أو الاستعمال العادي الذي يصعب إقراره[4].

5) الأسلوبية البنيوية: تأسس هذا الاتجاه في الأسلوبية بفضل جملة من مفاهيم بعض اللسانيين حيث أسهم كل منهم بطريقته، انطلاقا من النقد وصولا إلى وضع التصورات والنظريات، ومن المفاهيم الأساسية لهذا الاتجاه مفهوم البنية، الذي أسهمت به اللسانيات البنيوية في بلورة هذا الاتجاه حيث تم توظيف مصطلح البنية في تصور القيمة الأسلوبية للعلامة التي تبرز في بنيتين تسمى الأولى بنية القانون وتسمى الثانية بنية الرسالة، ويلاحظ أن الأسلوبية البنيوية قد استقت جل مفاهيمها من

[1] ينظر، نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 72.

[2] ينظر، هنري بليث: البلاغة والأسلوبية، تر: د. محمد العمري، الدار البيضاء، المغرب، 1999، ص 59،60.

[3] Pierre Viraud,Essaisde,stylistique,edde 1963,KLICK IESK, paris, page 08.

[4] رابح بحوش: الأسلوبية وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، (د،ط)، عنابة، الجزائر، 1993م، ص42.

الدراسات اللسانية مثل: اللغة والكلام "شارل بالي"، الوظائف اللغوية الست "جاكبسون"، الوحدات الصوتية ... ويعرف هذا الاتجاه بأنه يمثل الأسلوبية الوصفية وكما يهتم هذا الاتجاه بمفهوم البنية ووظيفتها حيث يؤلف لكل خاصية بنية وحيدة يستمد منها الخطاب مردوده الأسلوبي، فإنه لا يقلل من عملية الوظائف اللغوية في النص، حيث يقوم النص بوظائف إبلاغية في الاتصال بالناس وحمل المقاصد إليهم لذا يطلق على هذا الاتجاه أيضا بالأسلوبية الوظيفية[1].

[1] ينظر: عبد المجيد عيساني: المصطلح الأسلوبي الغربي في ترجماته العربية، مذكرة من متطلبات شهادة الماجستير في اللغة والأدب العربي، 2009-2010م، ص 37-36.

الفصـــل النظري

الانزياح ومستوياته

الفصل النظري: الانزياح ومستوياته

أولا: تعريف الانزياح.

ثانيا : مستويات الانزياح.

ثالثا : الانزياح الاستبدالي.

أولا: تعريف الانزياح:

أ– لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور: « "زَيَحَ"، زاح الشيء، يزيح زيحاً وزيوحاً وزَيَحَانَ وانزاحَ ذهب وتباعد وأَزَحْتُه وأَزَاحَه غَيَّرَه وفي التهذيب الزَيْح ذهاب الشيء، تقول قد أزحتُ عِلَّتَه فزاحت وهي تزيح[1]».

وجاء في معجم مقاييس اللغة لابن الحسن أحمد بن فارس: «"زَيَحَ" الزاء والباء والحاء أصل واحد، وهو زوال الشيء وتنحيه، يقال زاح الشيء يزيح إذا ذهب وقد أزحت علته فزاحت وهي تزيح»[2].

ولا يختلف تعريف الانزياح في معجم الوسيط عن لسان العرب.

فنلاحظ أن الفعل زاح يحمل عدة معاني منها: التباعد، وذهاب الشيء ... .

ب– اصطلاحا:

جاء في كتاب الأسلوبية وتحليل الخطاب أن الانزياح؛ « وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب الأدبي، بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي بذاته، وقد قسم الأسلوبيون اللغة إلى مستويين: **المستوى العادي** ويتجلى في هيمنة الوظيفة الإبلاغية على أساليب الخطاب. **المستوى الإبداعي** وهو الذي يخترق الاستعمال المألوف للغة وينتهك جميع الأساليب الجاهزة»[3].

والانزياح هو انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وحدث لغوي ويتبين في تركيب الكلام وصياغته على أنه نظام خارج المألوف خاضع لمبدأ الاختيار، فاختيار الألفاظ وتركيبها في سياق أدبي

[1] ابن منظور جمال الدين محمد: لسان العرب، الدار المصرية، طبعة مصورة عن طبعة بولاق، ج1، 630 هـ-711 هـ.

[2] ابن الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: مقاييس اللغة، دار الفكر، د ط، ج3، 395، ص 39.

[3] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 179.

تجعل للدال عدة دلالات من هنا يخترق القانون ويصبح للدلالة الأولى إمكانية تعدد المدلولات، فتصبح به اللغة ليست مجرد وسيلة للتواصل، وإنما غاية في ذاتها لتحقيق الشعرية والجمالية.[1]

«فالانحراف هو انتهاك لغوي قائم على الإتيان باللامتوقع و اللامنتظر من التعبير يعول عليه المنشأ لغايات جمالية وفنية»[2].

«ولقد اختلفت الآراء حول تحديد مفهوم الانزياح باختلاف المذاهب والتيارات، بل مختلفت تصوراتهم، وهذا ما جعلنا نجد صعوبة في الاختيار والتحديد، ومهما يكن فإن الانزياح ظاهرة أسلوبية جمالية يعمد إليها الكاتب باعتبارها وسيلة لأداء غرض معين، إذا نجد هذه الظاهرة قد انتشرت بصورة كبيرة في العصر الحديث، وخاصة في القصائد النثرية وهذا لا ينفي وجود إشارات نقدية لها عند نقادنا القدماء من خلال عدة صور»[3].

ويؤكد كثير من الدارسين في تعريفاتهم الاصطلاحية أن الأسلوب هو الانزياح نفسه، ونستنتج من ذلك أنّ من عرّف الأسلوب بالانزياح أن يُعَرِّف الانزياح بالأسلوب.

ومِنْ مَنْ ذهب إلى ذلك: **جون ديبوا** حيث أشار في قاموسه: « يشير إلى أن الانزياح "حدث أسلوبي" ذو قيمة جمالية، يصدر عن قرار لذات المتكلم بفعل كلامي يبدو خارقا (Transgressant) لإحدى قواعد الاستعمال التي تسمى معيار (Norme)[4]».

نجد أيضا **بيار غيروا:** « فقد أورد تعريف الأسلوب "نسبة إلى بوفاليري" فحواه أن الأسلوب هو الانزياح (Ecrat) بالنسبة إلى المعيار»[5].

وينظر **تودوروف:** «للأسلوب اعتمادا على مبدأ الانزياح، فيعرفه بأنه "لحن مبرر" ما كان يوجد لو أنّ اللغة الأدبية كانت تطبيقا كليا لالأشكال النحوية الأولى»[6].

---

[1] بنظر: المرجع السابق، ص 179.

[2] فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، نصر، القاهرة، الطبعة الأولى، 1428 هـ-2008 م، ص 25.

[3] لحلوحي صالح: الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني، مجلة كلية الآداب واللغات بسكرة، العدد الثامن، ص 4.

[4] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب، النقد العربي الجديد، دار العربية للعلوم، بيروت، الطبعة الأولى، 1429 هـ-2008 م، ص 205.

[5] المرجع نفسه، ص 206.

[6] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 183.

وحاول **جاكسون**: «تدقيق مفهوم الانزياح بخيبة الانتظار من باب تسمية الشيء بما يتولد عنه (Dereived expectator) تلَهُّف قد خاب (Lattente deçue) الانتظار الذي قد خاب»[1].

كما أشار **هنري بليث** إلى أنّ الانزياح يقيّم على أساس المعيار النحوي. (الذي هو على العموم، اللغة المعيار (Standard أو اليومية). "نحوا ثانويا" مكونا من صور الانزياح، ويمكن أن تكون هذه الصور من طبيعتين: فهي خرق للمعيار النحوي من جهة، وتقييدا (أو تضييق) لهذا المعيار، بالاستعانة بقواعد إضافية من جهة ثانية. وقد مثّل للخرق بالرخص الشعرية مثل "الاستعارة".[2]

ومن المفيد أن نشير هنا إلى أن في تراثنا القديم كانت هناك إشارات لدراسة الأسلوب وذلك «من خلال عدة أسماء ومصطلحات: كالعدول والانحراف والتجاوز والالتفات وخرق السند وغير ذلك، ومن الملحوظات المبكرة في التراث الغربي حول هذا المفهوم ما ذهب إليه بعض النقاد من أن **الجاحظ** قد أشار في (البيان والتبيين) إلى مستويين في اللغة: المستوى العادي في الاستعمال، والمستوى الفني في الاستعمال الخاص، ويقترن المستوى الأول بطبقة العامة، وغرضه إفهام الحاجة، أما المستوى الثاني فغرضه البيان البليغ، ويتميز هذا المستوى بمبدأ اختيار اللفظ وينفرد بالتجويد والتماس الألفاظ وتخيرها».

ويسميه بعض النقاد القدماء بالمجاز كونه تجوز الحقيقة، **فالسكاكي** مثلا يرى أن المجاز "هو الكلمة المستعملة في غير ما تدل عليه بنفسها دلالة ظاهرة استعمالا في الغير بالنسبة إلى نوع حقيقتها، مع قرينة مانعة من إرادة ما تدل عليه بنفسها". بينما يستعمل عبد القادر الجرجاني لفظا دقيقا للتعبير عن "الانزياح" وهو لفظ: "العدول" ويشير إلى أنّ "الكلام ضربان، ضرب أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن بدلالة اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، فلذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل".

[1] سامية محصول: الانزياح في الدراسات الأسلوبية، مجلة دراسات أدبية، القبة، الجزائر، العدد الخامس، ص 87.

[2] ينظر: هنري يلبث: البلاغة الأسلوبية (نحو نموذج سيميائي لتحليل النص الدار البيضاء، بيروت، لبنان، 1999م، ص 58،57 .

فضلا عن أن **الجرجاني** يرى الانزياح هو جوهر الشعرية ومادتها يقول هذا الضرب من المجاز، على حدثه كنز من كنوز البلاغة، ومادة الشاعر المفلق والكاتب البليغ في الإبداع والإحسان والاتساع في طرق البيان.[1]

«وقد فطن **ابن جنّي** إلى المعاني التي يحققها الانزياح فيقول: وإنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة، وهي الاتساع والتوكيد والتشبيه، فإن عدم تلك الأوصاف كانت الحقيقة البتة»[2].

ج- الانزياح وإشكالية المصطلح:

اهتمت الدراسات الأسلوبية بظاهرة الانزياح باعتباره قضية نقدية وجمالية ويشكل هذا المفهوم قاعدة أسلوبية متينة ومرتكزة محوريا لكم وافر من الكتابات الأسلوبية التي اتخذت من أسلوبية الانزياح تسمية لها.

فالانزياح مصطلح واسع الدلالة صعب التحديد لاتصاله بفكرة التقويم والمعيار وقيامه أحيانا على مبدأ التقدير والإحصاء واتصاله أحيانا باللغة الأدبية التي تعد انزياحا بالقياس إلى اللغة العادية.

« كما تداخلت المفاهيم حول مصطلح الانزياح وتنوعت في الفكر الناقد العربي قديما، شهد النقد الحديث تداخلا مماثلا على مستويين الغربي والعربي حيث تتقاطع اللغات الانجليزية والفرنسية استعمال مصطلح "Ecart" بينما تنفرد الفرنسية باستعمال "Déviation"»[3].

«وبارتداد معجمي إلى تأثير هاتين الكلمتين لاحظنا أن اللغة الفرنسية قد عرفت الكلمة الاسمية (Ecart) في القرن 12م وفعلها (Ecarter) في القرن الموالي وهو مشتق الكلمة اللاتينية العامية "Exquartare" بمعنى الفسخ أو التقطيع أو التقسيم على أربعة».

أما الكلمة المشتركة (Déviation) والتي لم تعرفها الفرنسية إلا في القرن الخامس عشر فإنها مشتقة في الكلمة اللاتينية المتأخرة (Déviation) بمعنى الانحراف عن الطريق أو بالطريق أو في الطريق»[4].

---

[1] نوار حلاسة: الانزياح بين أحاديث المفهوم وتعدد المصطلح، مجلة مقاليد، قسنطينة، الجزائر، العدد الثالث، ص 11، 12.

[2] أبو الفتح عثمان ابن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي نجار، دار الكتب المصرية، د ط، 1371هـ-1902م، ص 442.

[3] نوار حلاسة: الانزياح بين أحادية المفهوم وتعدد المصطلح، ، ص 12.

[4] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ص205.

وللانزياح مصطلحات عديدة التي نقلت إلى العربية بأسماء مختلفة، ولقد كان عبد السلام المسدي قد أورد طائفة في تلك المصطلحات ذاكرا أساس كل واحدة منها: أصلها الفرنسي وصاحبها وكل ذلك على هذا النحو[1]:

صاحب المصطلح	المصطلح العربي	المصطلح الفرنسي
فاليري	الانزياح التجاوز	L'écart L'abas
سبيتزر	الانحراف	La deviation
والاك وافاران	الاختلال	La distorion
باتيار	الاطاحة	La subversion
تيري	المخالفة	L'infration
بارت	الشناعة	Le scandale
كوهن	الانتهاك	Le viol
آراقون	العصيان	La transgression
جماعة "مو"	التحريف	L'alteration
تودوروف	خرق السنن. اللحن.	La violation des normes l'incorrection

«وقد أعاد ما ذكره المسدي بعض الدارسين المعاصرين، كمحمد عزام الذي كرر تلك المصطلحات دون إحالة، وصلاح فضل الذي عدّل في بعض الترجمات حين اصطنع "الكسر" بدلا من "المخالفة" و "الفضيحة" بدلا من "الشناعة" و "الجنون" بدلا من "العصيان" و "الشذوذ" بدلا من "اللحن وخرق السنن"، ثم أضاف مصطلح "الخطأ" ناسبا إياه إلى شارل بالي»[2].

ويمكننا أن نثري جهد المسدي بإضافة إلى ما وقعنا عليه من مصطلحات لم يذكرها، وهي تصب في الحقل الدلالي نفسه، ومنها مصطلح التشويه المتناسق (Déformation Cohérente) الذي يقترحه ميرلو بونتي بديلا لمصطلح (Ecart) ومصطلح (Aberration) والذي أورده غريماس في معجمه،

[1] عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، د ب، الطبعة الثالثة، د ت، ص 100.

[2] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ص209.

ومصطلح "المجاز" (Eigure) الذي اصطنعه تودوروف ويكرو في معجمها الموسوعي والأكثر صلابة للمجاز هو أنه انزياح، ولكن ليست كل الانزياحات مجازات.

ومصطلح (Anomalie) الذي أورده ريفاتير، وترجمة حميد الحمداني إلى "شذوذ"، انطلاقا من دلالة الكلمة على الفوضى والخروج عن القياس. ومصطلح (Détour) الذي أورده نور الدين السد، منسوبا إلى جون كوهين بعدما ترجمه إلى "انعطاف".[1]

ثانيا: مستويات الانزياح:

«لعلّ مما يؤكد أهمية الانزياح أنه لا ينحصر في جزء أو اثنين من أجزاء النص وإنما له أن يشمل أجزاء كثيفة متنوعة متعددة. فإذا كان قوام النص لا يعدو أن يكون في النهاية إلا كلمات وجملا، فإن الانزياح قادر على أن يجيء في الكثير من هذه الكلمات وهذه الجمل وربما صحّ من أجل ذلك أن تنقسم الانزياحات إلى نوعين رئيسيين تنطوي فيهما كل أشكال الانزياح، فأمّا النوع الأول فهو ما يكون فيه الانزياح متعلق بجوهر المادة اللغوية مما سماه كوهين "الانزياح الاستبدالي"، أما النوع الثر فهو يتعلق بتركيب هذه مع جارتها في السياق الذي ترد فيه، سياقا قد يطول أو قد يقصر، وهذا ما سمي "الانزياح التركيبي" »[2].

فأحمد ويس جعل الانزياح في هذين المبحثين، التركيب والاختيار (الاستبدال).

أ- الانزياح التركيبي:

ويحدث مثل هذا الانزياح من خلال الطريقة في الربط بين الدوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة أو في التركيب والفقرة، ومن المقرر أن تركيب العبارة الأدبية عامة والشعرية منها خاصة يختلف عن تركيبها في الكلام العادي أو في النثر العلمي: فعلى حين تكاد تخلو كلمات هذين الأخيرين إفرادا وتركيبا من كل ميزة أو قيمة جمالية فإن العبارة الأدبية أو التركيب الأدبي قابل لأن يحمل في كل علاقة من علاقاته قيمة أو قيما جمالية، فالمبدع الحق هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللغة جماليا بما

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 209، 210.

[2] أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية، بيروت، الطبعة الأولى، 1426هـ-2005م، ص 111.

يتجاوز إطار المألوف، وبما يجعل التنبؤ بالذي سيسلكه أمرا غير ممكن ومن شأن هذا إذن أن يجعل متلقي الشعر في انتظار دائم لتشكيل جديد.[1]

فبمفهوم اللغة الذي يحدد بأبعاد ما ورائية ولها قدسيتها، ومع استعمال الإنسان لها وقدرته على تشويه قدسيتها هو الذي يحدث هذا النوع من الانزياح.[2]

إنّ الانزياحات التركيبية في الفن الشعري تتمثل أكثر شيء في التقديم والتأخير. ومن المعروف أن في كل لغة بنيات نحوية عامة ومطردة وعليها يسير الكلام، فالفاعل في العربية مثلا يكون تاليا لفعله، وسابقا مفعوله غالبا، إذا كان الفعل متعديا. ذلك وأن الإعراب من شأنه أن يسهم في تبيين الدلالة وإن اختلفت مواقع أجزاء الجملة تقديما أو تأخيرا.

وواضح أن التقديم والتأخير وثيق العلة بقواعد النحو حتى إن كوهن سمّى الانزياح الناتج من التقديم والتأخير بـ "الانزياح النحو" كما سماه بـ"القلب"[3] . وثمة تعبير آخر يدخل ضمن الانزياح التركيبي وهو "الحذف"، « وهو إسقاط لأحد عناصر التركيب اللغوي، هذا الإسقاط له أهمية في النظام التركيبي للغة، إذ يعد من أبرز المظاهر الطارئة على التركيب المعدول به على مستوى التعبير العادي، وتتنوع مظاهر الحذف وتختلف من سياق إلى آخر، تبعا لملابسات هذا السياق أو ذاك، في سياقه الأكبر (النص)، هذا التنوع يعطي للحذف القيمة التعبيرية ... ويبعث على دلالات جديدة، ويشرك القارئ في عملية التوصيل، من خلال إعطائه مساحة إلى التأويل والتقدير»[4].

ويرى كوهن أن "الحذف" لا يعد انزياحا إلا إذا حقق غرابة ومفاجأة وإلا إذا حمل قيمة جمالية ما.[5]

[1] المرجع السابق، ص 120.

[2] ينظر، عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 54.

[3] ينظر، أحمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص222، 223.

[4] سليم سعداني: الانزياح في الشعر الصوفي، مذكرة من متطلبات شهادة الماجستير، جامعة ورقلة، اشراف أ.د.أحمد موساوي، 2010م، ص38.

[5] ينظر، أحمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 225.

أما التغيير الثالث الذي يعتبر كذلك انزياحا فهو الاعتراض وهو انزياح يضفي على الرسالة ميزة أسلوبية يلتذّ بها القارئ. أما وظيفته فهي إمتاع المتلقي وجذب انتباهه بتلك النتوءات أو التحولات التي يتوقعها في نسق التعبير.[1]

وفي الأخير ينبه أحمد ويس أنه ثمة نوعان من التركيب، أولهما يتمثل في تركيب الأصوات أو رف في الكلمة، والنوع الآخر هو تركيب مجموع الجمل بعضها مع بعض كي تشكل في نهاية الأمر بنية النص كله. وعلى ذلك فثمة مستويان من التركيب يتحكم فيهما المبدع: مستوى تركيب الكلمات في الجملة ومستوى تركيب الجملة في النص والانزياح وارد في كل المستويين.[2]

ومما له أن يدخل ضمن الانزياحات التركيبية الانتقال من أسلوب إلى آخر انتقالا مفاجئا يهدف إلى إحداث تأثير فني.[3]

ب- الانزياح الاستبدالي:

« وتمثل الاستعارة عماد هذا النوع من الانزياح، ونعني بها هنا الاستعارة المفردة حصرا، تلك التي تقوم على كلمة واحدة تستعمل بمعنى مشابه لمعناها الأصلي ومختلف عنه وهي ما نجد لها تمثيلا في بيت فاليري الذي أورده جان كوهن: هذا السطح الهادئ الذي تمشي فيه الحمائم.

إذ أن السطح في سياق القصيدة يعني البحر أما "الحمائم" فتعني السفن، ولو أن البيت كتب بالبحر والسفن لما كانت فيه أيّة شاعرية؛ فالواقعة الشعرية إنما بدأت منذ أن دعى البحر سطحا ودعيت البواخر حمائما. ويمثل هذا عند كوهن "خرق لقانون اللغة، أي انزياحا لغويا يمكن أن تدعوه البلاغة صورة بلاغية وهو وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي" »[4].

ويذهب أرسطو إلى القول بأن: «أعظم الأساليب حقا هو أسلوب الاستعارة وهو وحده الذي لا يمكن أن يستفيده المرء من غيره وهو آية الموهبة ».

[1] ينظر، سليم سعداني: الانزياح في الشعر الصوفي، ص 46.
[2] ينظر، أحمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 126، 127.
[3] المرجع نفسه، ص 127.
[4] المرجع نفسه، ص 111، 112.

أمّا تعريفه لها بأنها «نقل اسم شيء إلى شيء آخر، فإنه إذا حكمناه بما انتهت إليه البلاغة العربية يكون معادلا للمجاز اللغوي الذي يشمل الاستعارة والمجاز المرسل »[1].

« وإذا شئنا التعرف على تاريخ الاستعارة لدى البلاغيين فإننا نجد الجاحظ (255هـ) من أوائل من التفتوا إليها وعرّفوها وسمّوها وأفاضوا بعض الشيء في الحديث عنها، فالاستعارة عنده ((هي تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه))» .[2]

وفي العصر الحديث نقف عند الناقد ريتشاردز الذي يعتبر الاستعارة هي « المبدأ الحاضر في اللغة أبداً، فنحن لا نستطيع أن نصوغ ثلاث جمل في أي حديث اعتيادي سلس دون اللجوء إلى الاستعارة ».

ثم أشار "ريتشاردز" إلى أنّ ثمة من الاستعارات استعارات ميتة، وذلك لأنها تشيع على الألسنة على نحو سريع وإمّا لأن وجه الشبه بين الطرفين يكون في الغالب قريبا ظاهراً بحيث لا ينتبه إليه، وهكذا خلص "ريتشاردز" إلى « الاستعارة لا ينتج من المقارنة بين شيئين لمجرد التشابه بينهما فحسب، وإنما ينبغي أن يكون بينهما تباين واختلاف، لأن هذا التباين والاختلاف هو في الغالب الذي يمنح للاستعارة تأثيرها المتميز.[3]

أما الناقد س.هـ بورتون فقد لامس ما ينبغي أن يكون عليه الأمر في الاستعارة إذ أنه رأى «أن الطريقة التي تستخدم بها الاستعارة هي المحك الأساسي للموهبة الشعرية ».

ويرى "بورتون" أنّ وظيفة الاستعارة قد تقودنا مما عرفناه إلى ما لم نكن نعرفه ...، ينبغي أن تثير الدهشة مفاجئة مع ذلك تملك نغمة الصدق الخيالي وقد يبدو أن الحديث في الاستعارة استأثر بالاهتمام فغطّى ذلك على غيرها مما يمكن أن يلحق بها كالتشبيه مثلا، فالبلاغة الجديدة نظرت عليه على أنه «استعارة مكشوفة مباشرة ومنقوصة..... »[4].

[1] ينظر، المرجع السابق، ص 112، 113.

[2] عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية (علم المعاني–البيان–البديع)، دار النهضة العربية، بيروت، د ط، دت، ص 362.

[3] ينظر، أحمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 113، 116.

[4] ينظر، المرجع نفسه، ص 119.

غير أننا نجد صلاح فضل قد فصل مواطن الانزياحات في أشكال متعددة لخصها في خمسة وهي:

- تصنيف الانحرافات تبعا لدرجة انتشارها في النص كظواهر محلية موضوعية أو شاملة، فالانحراف الموضعي يؤثر فحسب على نسبة محدودة من السياق؛ مثل الاستعارة توصف على أنها انحراف موضعي على اللغة العادية.

أما الانحراف الشامل فيؤثر على النص بأكمله مثل معادلات التكرار الشديدة الارتفاع أو الانخفاض لوحدة معينة في النص. وهذا المعيار في تصنيف الانحرافات نادراً ما يستخدم.

- وقد يتم تصنيف الانحرافات طبقا لعلاقتها بنظام القواعد اللغوية، حيث نعثر على انحرافات سلبية تتمثل في تخصيص القاعدة العامة وقصرها على بعض الحالات، وتوجد انحرافات أخرى ايجابية تتمثل في إضافة قيود معينة إلى ما هو قائم بالفعل، وهذا التمييز بين نوعي الانحراف يتصل بتصور الأسلوب كإضافة جمالية تتم في بنية شعرية ثانية، أو بتصوره كخرق للقواعد اللغوية.
- كما يمكن تصنيف الانحرافات من وجهة النظر التي تعتمد على العلاقة بين القاعدة والنص، لمزمع تحليله، فيتم التمييز طبقا لهذا بين الانحرافات الداخلية والخارجية، ويبدو الانحراف الداخلي عندما تنفصل وحدة لغوية ذات انتشار محدود عن القاعدة المسيطرة على النص في جملته، كما يبدو الانحراف الخارجي عندما يختلف أسلوب النص عن القاعدة الموجودة في اللغة المدروسة.
- ويمكن تصنيف الانحرافات طبقا للمستوى اللغوي الذي تعتمد عليه، وبهذا الشكل يتم التمييز بين الانحرافات الخطية والصوتية والصرفية والمعجمية والنحوية والدلالية.[1]
- ويمكن تصنيف الانحرافات طبقا لتأثيرها على مبدأي الاختيار والتركيب في الوحدات اللغوية؛ فالانحرافات التركيبية تتصل بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية عندها تخرج على

[1] ينظر: صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1419هـ-1998م، ص 210، 211.

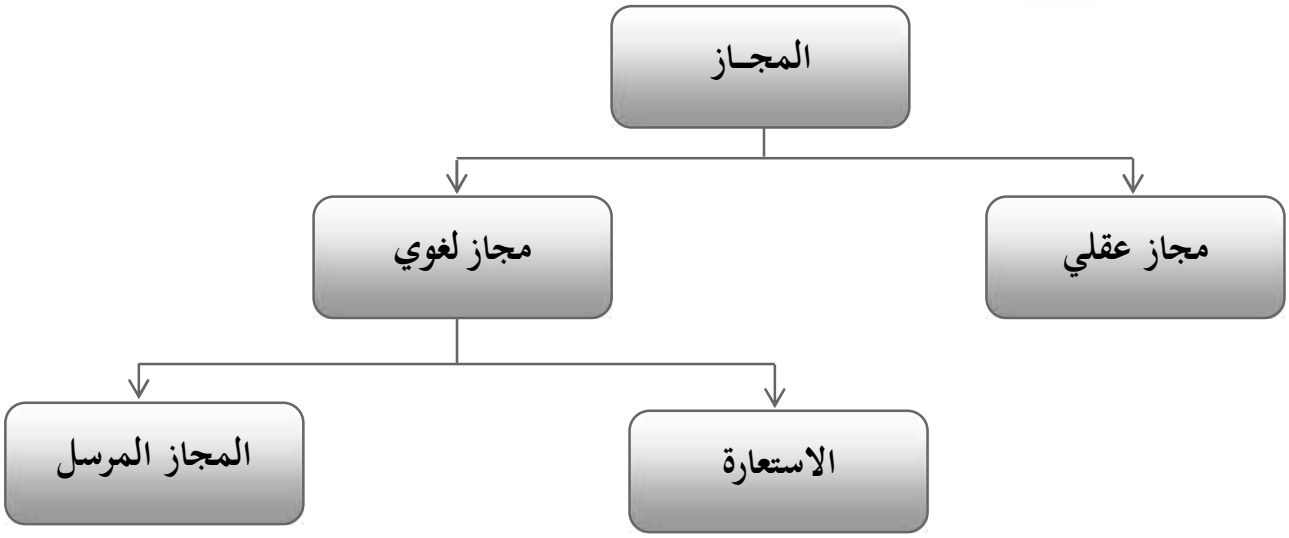
قواعد النظم والتركيب، مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات، والانحرافات الاستبدالية تخرج على قواعد الاختيار للرموز اللغوية مثل وضع المفرد مكان الجمع أو اللفظ الغريب بدل المألوف.

والفصل بين الانحرافات السياقية والاستبدالية لا يمكن الإصرار عليه في التحليل الأسلوبي؛ فالانحراف الاستبدالي في وضع المفرد مكان الجمع مثلا لابد أن يترتب عليه انحراف تركيبي يتصل بضرورة التوافق في العدد بين أطراف الجملة.[1]

والذي يعنينا في بحثنا هو الانزياح الاستبدالي.

ثالثا: الانزياح الاستبدالي:

من خلال ما سبق يبدو لنا ، المجاز عمود الانزياح الاستبدالي أي استعمال اللفظ في غير ما وضع له وهذا المجاز يشمل عدة مباحث نبينها في المخطط التالي ثم نفصلها:



بالإضافة إلى هذه المباحث يمكن أن نصنف مبحثا رابعا وهو الكناية.

[1] ينظر، المرجع السابق، ص 211، 212.

المجاز:

1. **لغة:** «جاء في القاموس المحيط للفيروز آبادي مادة (جاز): يقال فلان خفّف في كلامه أي تكلم بالمجاز، والمجاز الطريق إذا قطع من أحد جانبيه إلى آخر وهو خلاف الحقيقة».[1]

وجاء في لسان العرب لابن منظور مادة (جَوَز) المجاز الطريق إذا قطع من أحد جانبيه إلى آخر، والمجازة: الطريق في السبخة.[2]

2. **اصطلاحا:** «المجاز كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول فهي مجاز»[3].

وعرّفه عبد القادر الجرجاني بقوله:«أمّا المجاز فكل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول».[4]

لمجاز هو اللفظ المستعمل في غير ما وضع له لعلاقة مع قرينة والتي على عدم إرادة المعنى الأصلي.

والعلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي قد تكون المشابهة وقد تكون غيرها، فإن المشابهة فهو استعارة، وإلا فهو مجاز مرسل والقرينة قد تكون لفظية وقد تكون حالية.[5]

[1] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي: القاموس المحيط، تحقيق مكتب تحقيق في مؤسسة الرسالة، بيروت، 1416هـ-1996م، ص 170.

[2] أبو الفضل جمال الدين بن محمد بن منظور، لسان العرب، ج1، دار صادر، بيروت، ط6، 1417هـ-1997م، ص 327.

[3] الإمام عبد القادر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1409هـ-1988م، ص 304.

[4] المرجع نفسه، ص 260.

[5] السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، توثيق دكتور يوسف الصميلي، دار المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د ط، د ت، ص 251.

أقسام المجاز

يقسم علماء البلاغة المجاز إلى قسمين:

أ- المجاز العقلي:

« ويكون في الإسناد، أي في إسناد الفعل إلى ما في معناه إلى غير ما هو له ويسمى المجاز الحكمي، والإسناد المجازي ولا يكون إلا في التركيب».[1]

« وعرّفه الخطيب القزويني بقوله: (هو إسناد الفعل أو معناه إلى ملابس له غير ما هو له بتأويل).

أمّا عبد القادر الجرجاني فيسمي هذا الضرب من المجاز (المجاز الحكمي) ويفهم من كلامه أنه نصد به المجاز الذي لا يكون في ذات الكلمة ونفس اللفظ، ففي قولك: «نهارك صائم وليلك قائم» ليس المجاز في نفس (صائم وقائم) ولكن في إجرائهما خبرين على النهار والليل».[2]

ب- المجاز اللغوي:

«ويكون في نقل الألفاظ من حقائقها اللغوية إلى معان أخرى بينها صلة و مناسبة. وهذا ز يكون في المفرد، كما يكون في التركيب المستعمل في غير ما وضع له. وهذا المجاز اللغوي نوعان»:[3]

- **الاستعارة:**
  - **تعريفها:** جاء في معجم الوسيط «استعار الشيء منه: طلب أن يعطيه إياه»[4].

أمّا الاستعارة في الاستعمال: ي اللفظ المستعمل في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى الأصلي للكلمة والمعنى الذي نقلت إليه الكلمة مع وجود قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي.

---

[1] عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية (علم المعاني-البيان-البديع)، ص 337.

[2] المرجع نفسه، ص338.

[3] المرجع نفسه، ص 337.

[4] ديزير هسقال: علم المعاني بين النظرية والأصول، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1997م، ص 159.

وقد قال الجرجاني (ت 471) في تحديده للاستعارة؛ «أنك تثبت بها معنى لا يعرف السامع ذلك المعنى من اللفظ، ولكنه يعرفه من معنى اللفظ».

فالاستعارة أنك تريد تنبيه الشيء بشيء المشتبه به، فتعيره المشبه وتجربه عليه، وقد لفت العديدون إلى العلاقة الوثيقة بين الاستعارة والتشبيه، لذلك أوضح الجرجاني الفرق بين التّشبيه والاستعارة فقال: (إن الاستعارة) وإن كانت تعتمد التشبيه والتمثيل، وكان التشبيه يقتضي شيئين (المشّبه) و (المشّبه به) وكذلك التمثيل بأنهما كما عرفت التشبيه، فإن الاستعارة من شأنها أن تسقط (أي: تحذف) ذكر المشبه وتطرحه، وتدعى له الاسم الموضوع للمشبه به.[1]

- **أركان الاستعارة:** تتألف الاستعارة من ثلاثة أركان هي التالية:

1. **المستعار منه:** وهو اللفظ الذي تستعار منه الصفة أو الكلمة، وهو بمنزلة المشبه به.
2. **المستعار له:** وهو اللفظ الذي تستعار من أجله الصفة أو الكلمة، وهو بمنزلة المشبه.
3. **المستعار:** وهو الصفة أو الكلمة التي تجمع بين طرفي الاستعارة أي بين المستعار له والمستعار منه ويقال لها أيضا الجامع. وهو بمنزلة وجه الشبه.[2]

ونقسم الاستعارة أقساما عدة وذلك من أربعة أوجه:

- **الوجه الأول:** من جهة حذف أحد طرفي الاستعارة فتقسم إلى قسمين: تصريحية ومكنية، وهذان النوعان أهم أقسام الاستعارة، لذلك نجد من المفيد أن نخصهما بالدراسة مع الاهتمام ببقية الأقسام.
- **الوجه الثاني:** من جهة جمود لفظ الاستعارة واشتقاقه، فتقسم إلى قسمين أصلية وتبعية.
- **الوجه الثالث:** من جهة الملائمة أي اعتبار جامع الاستعارة بحسب مناسبته للمستعار له، أو المستعار منه أو كليهما معا، أو عدم مناسبته أيا منهما وتقسم إلى ثلاثة أقسام: مجردة، مرشحة، ومطلقة.
- **الوجه الرابع:** من جهة الإفراد والتركيب، فتقسم إلى قسمين: مفردة ومركبة.

[1] طالب محمد الزوبعي و ناصر حلاوي: البلاغة العربية البيان والبديع، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1996م، ص 91-92-94.
[2] المرجع نفسه، ص 161.

1.الاستعارة التصريحية:

وهي ما صرح فيها بلفظ المشبه به دون المشبه: أي يذكر المشبه به ويحذف المشبه مثل: قول المتنبي في وصف دخول رسول الروم على سيف الدولة.

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

والكرم كما شبه البدر إيحاء بجامع الرفعة والجمال في كل منهما. والقرينة الدالة على الاستعارة هي (يمشي في البساط) فقد صرح الشاعر بالمشبه به (البحر) (البدر) ولم يذكر لفظ المشبه (سيف الدولة) ولذلك سميت هنا "تصريحية"[1]

2. الاستعارة المكنية:

قال الشاعر:

عضّـنـــــا الدّهـــر بنـابه ليـــت ما حـــل بنـــابـــه

وقد شبه الدهر هنا بالحيوان المفترس الذي يعضّ فريسته ليأكلها فاستعار له لفظ الناب، فالفعل عض لا يكون بالدهر وبذلك يكون الدهر مستعاراً له والحيوان المفترس مستعار منه وعملية العض والافتراس هي المستعار، ولا أداة البتة في عملية الاستعارة.

وهنا لم يذكر المستعار بل ذكر ما دل عليه، وذلك عندما تكون الاستعارة "مكنية"[2].

- **المجاز المرسل:**

استعملت في غير معناها الأصلي لعلاقة غير المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي[3]. وله علاقات كثيرة أهمها:

1.السببية: «وهي كون الشيء المنقول عنه سببا ومؤثرا في غيره، نحو رعت الماشية الغيث، أي النبات، لأن الغيث أي المطر سبب فيه، وقرينته لفظية وهي رعت، لأن العلاقة تعتبر من جهة المعنى المنقول عنه»[4].

[1] المرجع السابق، ص 96.

[2] ديزير هسقال: علم المعاني بين النظرية والأصول، ص 161.

[3] علي الجارم و مصطفى أمين: البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع، دار المعارف، القاهرة، د ط، دت، ص 110.

[4] السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 252.

2.**المسبّبية:** هي أن يكون المنقول عنه مسببا وأثرا لشيء آخر نحو ﴿ وَيُنَزِّلُ لَكُمْ مِّنَ ٱلسَّمَآءِ رِزْقًا ﴾ أي مطراً يسبّب الرزق[1].

3.**الجزئية:** هي كون المذكور ضمن شيء آخر، نحو: نشر الحاكم عيونه في المدينة، أي الجواسيس، فالعيون مجاز مرسل، علاقته الجزئية لأن كل عين جزء من جاسوسها، والقرينة الاستهالة.[2]

4.**الكلية:** هي كون الشيء متضمنا بالمقصود ولغيره، نحو ﴿يَجْعَلُونَ أَصَٰبِعَهُمْ فِىٓ ءَاذَانِهِم﴾ أي أناملهم، والقرينة حالية، وهي استحالة إدخال الأصبع في الأذن.[3]

5. **اعتبار ما كان:** هو النظر إلى الماضي، نحو ﴿وَءَاتُوا۟ ٱلْيَتَٰمَىٰٓ أَمْوَٰلَهُمْ﴾ أي الذين كانوا يتامى، ثم بلغوا، فاليتامى مجاز مرسل علاقته اعتبارها كان.[4]

6. **اعتبار ما يكون:** هو النظر إلى المستقبل، نحو: طحنت خبزا أي حبا يؤول أمره إلى أن يكون خبزا، فخبزاً مجاز مرسل علاقته اعتبار ما يؤول إليه، ومثله ﴿ إِنِّىٓ أَرَىٰنِىٓ أَعْصِرُ خَمْرًا ﴾ أي عصيرا يؤول أمره إلى خمر لأنه حال عصره لا يكون خمرا، فالعلاقة هنا اعتبار ما يؤول إليه.[5]

7. **الحالية:** هي كون الشيء حالا في غيره، نحو ﴿فَفِى رَحْمَةِ ٱللَّهِ هُمْ فِيهَا خَٰلِدُونَ ﴿١٠٧﴾﴾ المراد من الرحمة الجنة التي تحل فيها الرحمة، فالرحمة مجاز مرسل، علاقته الحالية، ومثله فلان جالس في سرور.[6]

8. **المحلية:** هي كون الشيء يحل فيه غيره، كقوله تعالى: ﴿فَلْيَدْعُ نَادِيَهُۥ ﴿١٧﴾﴾ أي أهل ناديه[7].

---

[1] غافر، الآية 13.

[2] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 253.

[3] البقرة، الآية 19.

[4] النساء، الآية 02.

[5] يوسف، الآية 36.

[6] آل عمران، الآية 107.

[7] العلق، الآية 17.

9.**الآلية**: هي كون الشيء واسطة لإيصال أثر شيء إلى آخر، نحو ﴿وَٱجۡعَل لِّي لِسَانَ صِدۡقٖ فِي ٱلۡأٓخِرِينَ ٨٤﴾ أي ذكرا حسنا، فاللسان بمعنى ذكر حسن، مجاز مرسل، علاقته الآلية لأن اللسان آلة في الذكر الحسن.[1]

[1] الشعراء، الآية 24.

خلاصة الفصل:

ومن خلال ما تطرقنا إليه في الفصل الأول عن الانزياح مفهومه ومستوياته يتضح لنا مفهوم الانزياح أهم ما قامت عليه الأسلوبية وهو مفهوم له أهمية كبيرة في الأسلوبية بصفة خاصة وفي العديد من المجالات، إذ أنه مفهوم تجاذبته وتعلقت بدائرته مصطلحات وأوصاف كثيرة، متمثل في ما يلي:

* إن الانزياح مصطلح حديث النشأة ظهر مع الدراسات الأسلوبية اللغوية الحديثة.
* أنّ للانزياحات مصطلحات وتسميات عديدة تداخلت المفاهيم حولها وتنوعت في الفكر القديم والحديث، وفي الدراسات الغربية والعربية.
* عرف الانزياح في الدرس البلاغي العربي من خلال تسميات عدة نذكر منها: الخروج عن المألوف، خرق السنن، العدول،.....الخ.
* اهتمت الدراسات الأسلوبية بظاهرة الانزياح باعتباره قضية أساسية في تشكيل جمالية النصوص الأدبية، كما أن مفهومه يشكل قاعدة أسلوبية متينة.
* الانزياح هو فيصل ما بين الكلام الفني وغير الفني.
* كما اتضح لنا أن للانزياح عدة تصنيفات أهمها؛ اثنان انزياح تركيبي وانزياح استبدالي، فأمّا اح التركيبي فيعتمد على ما يقوم بين الكلمات من علاقات من شأنها أن تسهم في توليد الأدبية كالتقديم والتأخير مثلا.

وأمّا الانزياح الاستبدالي فاستأثرت فيه الاستعارة بمعظم الاهتمام.

الفصـــل التطبيقي

الانزياحات الاستبدالية في قصيدتي

"هو الكرم" و "عتاب"

نبذة عن الشاعر عبد الرحيم البرعي:

الاسم والنسب:

عبد الرحمان بن احمد بن علي البرعي اليماني؛ شاعر متصوف، من سكان (النيابتين) في اليمن أفتى ودرّس له (ديوان شعر ط) أكثره في المدائح النبوية، نسبة إلى برع (كعمر) حيل بتهامة[1].

ي اليمن عاش البرعي في نهايات القرن الثامن وبداية التاسع في منطقة جبلية مدينة باجل.

لم يذكر المؤرخون وأهل التراجم مولد البرعي وطفولته ومنشأه، وليس لدينا أي خبر عن حياته إلا ما ذكر الزركلي من شعره أنه كان على قدر رفيع في اللغة وأنه كان يميل إلى التصوف[2].

حياته العلمية:

للشيخ طريقة صوفية قادرية وشيخه الشيخ عمر العرابي الذي ينتهي سند سلسلته إلى الشيخ عبد القادر الجيلاني، وكانت طريقته القادرية تكاد تكون الوحيدة في اليمن آنذاك حتى دخلت الطريقة الشاذلية إلى اليمن عن طريق الشيخ علي بن عمر الشاذلي ،بعدما أخذ الطريقة في مصر من شيخه ناصر الدين ابن بنت المليق الخليفة الرابع للشيخ أبي الحسن الشاذلي وجلى من قراءة ديوان البرعي أنه كان صوفيا غارقا في حب الله وحب الرسول ﷺ كما كان محبا للأولياء والمشايخ من أهل زمانه، معظما احتجابهم، ويرى أنهم امتداد للنور النبوي الوارثين علوم الشريعة والحقيقة.

[1] خير الدين الزركلي: الأعلام قاموس تراجم، ج3، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط15، 2002م، ص 343.

[2] ينظر: أرشيف ملتقى أهل الحديث، http://kadi-ayad.forumeducatif.com/t42-topic 2013/12/10

حصل على نصيب كبير من العلم، يدرس في الأربطة الصوفية التي كانت متناثرة في تهامة، ويندر أن تجد في ديوانه خطأ نحويا ويشهد لذلك قوله:((كلام بلا نحو طعام بلا ملح ونحو بلا شعر ظلام بلا صبح[1].

شيوخه:

1. الشيخ عمر محمد العرابي.

2. الشيخ علي بن عمر الشاذلي.

ديوانه:

ديوان البرعي مشهور، فيه قصائد في تمجيد الله عز وجل وفي المدح النبوي، وفي الاستعارة ، وفي مدح آل البيت وفي التشوق لمكة والمدينة وفي الاستغاثة إلى الرسول ﷺ وفي الوعظ وغيره ذلك يمتاز شعره بالسلاسة والبراعة والإشراق والسهولة، وهو شعر جدير بالحفاوة والتقدير ويذكر في بعض التسجيل أنه من أحد مشاعر العصر العباسي، وهو عند النقاد يمثل درجة عالية من هذا الفن بل إنه يحسب من طبقة البصري وللصوفية ولع بشعره، كما في موريتانيا يكثر الطربون الغناء به، ومن أشهر قصائده في المدح النيوي قصيدته التي مطلعها: قل للمطيّ اللواتي طار مسارها من بعد تقبيل يمناها ويسراها وهناك أيضا ديوان النبويات في مدح سيد السيدات عليه السلام والصلاة، وديوان البرعي في المدائح الربانية والنبوية والصرفية[2].

[1] ينظر: ناظم عبد الملك سعيد الدبعي: عبد الرحيم البرعي، الهائم في الذات المحمدية، مجلة يومية، الجمهورية اليمنية، (الجمعة 24 أكتوبر-تشرين الأول 2008م).

[2] ينظر: علي همام: ديوان الشاعر عبد الرحيم البرعي رحمه الله، 2013/12/10 http://www.al-yamen.de/bb/:view topic.php?t519

وفاته:

توفي ببرع بين بنيه وذويه في تاريخ مختلف فيه إلى حد أنّ بعضهم كأحمد خير بيك والبابني ذهبا إلى أنه من رجال القرن الخامس وهو وهم لا شك، فقول أنه توفي في منتصف القرن الخامس للهجري، قول أنهمن كان من الأحياء في القرن العاشر هجري، وقول آخر أنه مدفون في قرية "النيابتين"في مديرية برع التي عاش فيها.

أما الزركلي فيقدم سنة 803ه وهذاما أثبت صاحب الاعلام بأنه توفي عام 803هالموافق 1400 م أنه جاور الحجاز وعاش فيه متبتلا زاهدا متصوفا، وعندما كان مسافرا إلى المدينة وافاه الأجل قبل الوصول إليها ودفن في مكانه، وهو الذي طالما تمنى القرب من النبي "صلى اللّه عليه وسلم "والوفاة في المدينة المنورة، أي حين سافر إلى الحج فلما اقترب من الديار المقدسة أعاقه المرض، ولم يستطع التحرك، فأنشأ هذه القصيدة المؤثرة، التي يقال بأنه توفي على إثرها- رحمه اللّه :

يا راحليـــــن إلى منى بقيـــــادي هيجتـــــم يـوم الرحيل فــؤادي

سرتم وسار دليلكـــم يا وحشـــتي الشـــوق أقلقني وصوت الحادي

قالو عنه:

- كما ورد السخاوي فأتى يمدحه البرعي بقوله: فهذا وإن كان العقل لا يمنع أن يمدح به شيخ هرم شابا لما يبرز بعد فإن العرق يأبه.

- فقد ذكر المرتضى أن له مقاما عظيما ببلدته وذرية صالحة.

- يقول القشيري: أعلموا رحمكم اللّه أن شيوخ هذه الطائفة بنوا قواعد أمرهم على أصول صحيحة في التوحيد، صانوا بها عقائدهم عن البدع[1].

[1] ينظر: أبو بكر الشنقيطي، العملاق الكبير عبد الرحيم البرعي، 2013/12/10
http://www.ibtesama.com/vb/showthread-t.304160.html.

شرح القصيدة الأولى:

يقدّم النّص امتزاج ذّات الشاعرة والتفافها بذّات مثالية في الوعي القومي الإسلامي بشخصية دينية ذّات بعد قدسي فلا حاجة له بإبداء الاعتراف بتملّك الذّات المحمديّة الوجدانيّة فهو في هاجس القرب وقد يعكس هذا الإحساس في نظرة روحية عبر بداية النّص "ما ذكرت لك الفراق" فيستعير الدمع المشخص للتأمل وطول النظر يستنطقه لعظمة المحبوب الذي أثر فيه وفي نفسه بسره وبصره هو فقط من يستحقّ أن يرهق له الدمع.

يكتشف النّص من بدايته عن الذّات والعزّ بحبّ الرّسول صلّى الله عليه وسلمّ لا تأسيس لارتحال عنه وعن عامله تتمسّك به لتخطف به الرؤية هي التّي تتحكم في أمر القيم الشعرية من لال توافق الدّوال مع مدلولاتها عبر استعارية الصور والمجازات من خطاب الداخل إلى الخارج إلى ائرة أوسع من الألفاظ في ذاتها إلى تراكيب تنطق عن الشاعر من اللحظة الذي يريق الدم في قوله "وأيّ لحظ أراق دمي" هنا لا يملك الشاعر زمام المشهد ولا تتضح أمامه الرؤية ليتضاعف إحساسه بالحيرة فيتوجّه بالسؤال فيما لا يرجو جواباً شافياً بل حبّاً في البقاء في ضباب الحيرة التّي تغطّي وجدانه وتربك قلقه وتوتّره ،فيها رمز صوفي يقدّم التركيب رجحان الحلم عوض الواقع المتأزم في زيارة المحبوب الذي لا يكتفي بزيارة طيفه وخياله إليه يدل على تأثيره فيه في قوله «خيالك زار مضجعي» فيأتي استخدام كلمة «زار» بإيقاعها الصوتي المستمد من إيقاع الشوق والهيام، رحلة داخلية أو عمودية من الأرض إلى السماء أو من السماء إلى الأرض رحلة خاطفة وقتها زائل زوال الظل والخيال الذي لا يستطيع البقاء يأتي لكي يرحل وهو ما عبّر عليه الكاتب ب «زار مضجعي استراقا» فيها يتلاقى الأرواح وأيّ الأرواح روح النبيّ صلّى الله عليه وسلّم وروح صوفي متعبّد في حضرة التّجلي تنفتح الدّوال فتصبح بالتأويل وتجاوز المعنى المباشر حين تمنّى مسألة وجود الإنسان كروح تسكن الأحلام في اليقظة وما من شيء أعظم من جسوم مفرّقة وأرواح تلاقى فمجيء طرفي الطباق جسّد روح مطابقة ومقابلة بين الميلاد والموت أو الواقع والخيال بين اليقظة والحلم بين تجسّد والمأمول هذا يشير إلى اتّساع مساحة الفضاء الذي يتحرّك فيه النّص فضاء الروح وفضاء السماء فضاء اللاّحدود واللامنطق

والامتداد هو الذي يرهقه الشاعر «أضرم نار وجدي» حيث ارتقى هذا المسلك الوعد رحلة الإنسان إلى أدنى العفاف والطهر من شوائب البدن والحادة الغزيرة فحبّه أكبر من حبّ الجسد لكن حبّ الروح تتعالى قيمتها إلى الحبّ الإلهي أو الحبّ بالمعنى الصوفي كما تشير الصورة الاستعارية «الهوى العذري» بحصار الهوى المتحكّم في توزيع الحمولات لكلّ قلب ما لا يطيق هو إيحاء بين طرفي الذّات الطامحة باستحواذ حبّ الرّسول ﷺ وطوق هبوب الصبا الذي لا يرجو الشاعر تفوّق هبوبه ليبقى مشتعلاً مضيئاً في حضرة الذّات المحمديّة.

تطبيق 1:

أولا: الاستعارة

البيت الأول:

أراني ما ذكرت لك الفراقا ودمعك واقف إلاّ هراقا[1]

استعان الشاعر بالاستعارة المكنية في عبارة (دمعك واقف) ، في وصف شعوره وتصويره للمتلقي، وهي صورة بيانية شبّه فيها الدّمع بالإنسان، و ذكر المشبّه (الدّمع) و حذف المشبّه به (الإنسان) وأبقى على أحد لوازمه (الوقوف)، فقد تمكّن الشاعر بهذه الاستعارة من أن يوحي للمتلقي شدّة معاناته من الفراق بتمثيله للدمع المتهاطل الذي لا يبدي حركة.

البيت الثـــاني:

بلحظك لا هجرت وأي لحظ أراق دمـــي وأي دم أراقـا[2]

(أراق دمي) وظّف الشاعر في هذا البيت الاستعارة المكنية، حتى يخالف ما هو دارج في الاستعمال، حيث أنّه شبّه (اللّحظ) بالإنسان الذي يقتل، فذكر المشبه و يمثّله بهذا البيت (اللّحظ) وحذف المشبّه به وهو (الإنسان) وترك قرينة تدل عليه وهي (أراق).

ولقد لجأ الشاعر إلى هذه الصورة، حيث يتضح مراده ويميل إلى ذهن القارئ في أكمل صورة فبراعة الشاعر وقوّة أسلوبه الذي يرى فيه هذه العلاقات المجازية الخارجة عن المألوف لها دور جمالي كبير، يسهم في لفت انتباه المتلقي ومن ثمّ التأثير فيه وتوصيل الرسالة التي يريدها الشاعر.

[1] عبدالرحمان المصطاوي: ديوان البرعي، دار المعرفة بيروت-لبنان،ط1 ،1428هـ-2007م،ص147.

[2] المرجع نفسه، ص 147.

البيت الثالث:

لقد طال المطال عليّ لولا خيالك زار مضجعي اسراقا[1]

شبّه الشاعر الخيال بالقريب أو الصديق وحذف المشبّه به وترك لازم من لوازمه و هو (الزيارة) وبهذا التعبير المؤثر بين الشاعر لنا مدى شوقه للرسول صلى الله عليه وسلم حتى أنه زاره في منامه وطيفه هذا دال على صوفيته والهيام بالذات المحمدية.

البيت الخامس:

فكم سمح الهوى بدمي ودمعي وكلّفني بكم ولهاً وشاقا[2]

في هذا البيت استعمل الشاعر تعبير مجازي، حيث شبّه (الهوى) بالإنسان الذي له إرادة يسمح ولا يسمح فحذف المشبه به والذي هو (الإنسان)، وذكر إحدى لوازمه وهي (السماح)، على سبيل الاستعارة المكنية.

وفي العبارة:

(كلّفني)، شبّه الشاعر الهوى بالإنسان الآمر ، أتى بمعنى دلالي بهذا التعبير ولجأ إلى غير وف وهو التعبير المجازي فحذف المشبه به (الإنسان) وأبقى على شيء من لوازمه وهو(كلّفني) وبهذه الفتة الانزياحية بين الشاعر مدى تمكّن حب الرسول ﷺ في نفس الشاعر ومدى تأثره به وهذه الصورة تجعل القارئ أكمل إحساس وأوفاه.

البيت السادس:

أمرضني وأضرم نار وجدي وذلك مذهب الحبّ اتفاقا[3]

خرج الشاعر هنا عن حد الاعتدال من خلال تشّبيه للهوى بالداء الذي يصيب الإنسان، فذكر المشبه (الهوى) ،وحذف المشبه به (الداء) ،وأبقى على لازم من لوازمه وهي (أمرضني)، وهذه

[1] المرجع السابق، ص 147.
[2] المرجع نفسه، ص 147.
[3] المرجع نفسه، ص 147.

الصورة تجسّد لنا براعة الأديب وقوة أسلوبه، ولكنه ترك فهم المغزى في ثنايا العبارات والتصورات الفنية، ليضفي نوعا من التشّويق وإثارة النفس للاستمرار في قراءة باقي القصيدة.

أما في العبارة:

(أضرم النار وجدي)،فهذه العبارة انزاح الشاعر عن المألوف من خلال هذه الاستعارة (أضرم نار) ،حيث شّبه الهوى (بالوقود) التي تشعل النار، وحذف المشبّه به وترك قرينة تدل عليه (أضرم نار) أتى الشاعر بهذه المصطلحات (سمح- كلفني- أمرضني- أضرم- نار وجدي) ليجسّد مدى شدّة حب وتلهّف الشاعر بممدوحة ،ومكانته العظيمة في وجده وانغماسه في الذات المحمدية ،فهذه الاستعارة تحلق بنا في عالم الخيال وتصور للمتلقي الجماد حيا ناطقا.

البيت السابع:

ولو كان الهوى العذري عــدلا لحمــل كل قلب ما أطاق[1]

شبّه الشاعر في هذا البيت (الهوى) بالإنسان الذي باستطاعته أن يكون حاكما عدلا، فحذف بذلك المشبه به (الإنسان) وترك قرينة تدل عليه (العدل) وذلك على سبيل الاستعارة المكنية.

فهذا المجز بين الأشّياء المادية والأشّياء المعنوية الذي استعمله الشاعر، ينتج تركيب جديد غير مألوفة، تحمل معاني مجازية استعارية ،تبرر تلاعب الشاعر بألفاظ اللغة وتمكنه منها حتى أنه صار يمزج هذه الألفاظ بأسلوبه الفذ الذي يعج بالإيحاءات ويبعث دلالات جديدة، تجبر المتلقي على استعمال عقله و يرسله في متاهات.

[1] المرجع السابق، ص 147.

البيت الثامن :

إذا هبّ الصّبـــا النّجدي وهنا بريح الرّند أطربنيـا انتشاقا[1]

في صدر البيت استعارة مكنية (هب الصبا) ،حيث شبه الشاعر الصّبا بالرّيح ،فحذف المشّبه به وأبقى على صفة من صفاته(هب)،أمّ في عجز البيت فابتعد الشاعر إلى المعنى المجازي بحيث شّبه (ريح الرّند) بالفنان، فحذف المشبه به(الفنان) وأبقى على شيء من متعلقاته وهي (الطرب)،فهذا الأسلوب جدّ بليغ في التعبير والتصوير ،كما أنّ هذه الصورة تطرب القارئ وتجعله يتفاعل مع الشاعر ويسبح في خياله.

البيت الخامس عشر :

كتـــــاباً ذا صراط مستقيـــم مبين لا افتـراء ولا اختلافا[2]

نجد في هذا البيت الشعري مجاز لغوي وخروج من المألوف وذلك عندما قارب الشاعر الكتاب بالطريق على سبيل الاستعارة المكنية، حيث شّبه الشاعر (الكتاب القرآن الكريم) بالطريق المستقيم الذي لاعوج فيه، فذكر المشّبه (الكتاب) وحذف المشّبه به(الطريق) وترك قرينة تدلّ عليه وهي الاستقامة ، هذا التصور الذاتي المجازي راجع إلى عبقرية الشاعر الأدبية و اتّساع خياله وعمق فكره، بحيث يمكّنه من تركيب بين ما هو مادي وما هو معنوي ،أيضا استبدال العلاقات اللغوية وذلك بأسلوب مجازي يبعث إلى ذهن المتلقي دلالات ومعاني متعددة تأثر فيه بطريقة أو بأخرى.

البيت السابع عشر :

بها شمس تفوق الشّمس نوراً وبدر يلبس البدر المحاق[3]

في هذا البيت شّبه الشاعر (البدر) بالإنسان الذي يرتدي لباسا ،وحذف المشبه به وجاء بلازم من لوازمه الارتداء، والقيمة الجمالية التي وظّف شاعر بالتعبير المجازي هي التصوير لنا أن

[1] المرجع السابق، ص147.
[2] المرجع نفسه، ص147.
[3] المرجع نفسه، ص 148.

الجماد(البدر) حيا ناطقا يلبس ،فحلّ ، بنا بهذه اللغة إلى عالم الخيال وهو في الحقيقة شيء جامد لا يمكنه الارتداء.

كما بيّن لنا مدى رفعة وارتقاء مكانة الرسول ﷺ على جميع الخلق وجماله وبشاشته ﷺ.

البيت الواحد والعشرون :

فكان لأهـــل الدين الله عــزا والهيجاء حين تقوم ساقــا[1]

في العبارة (للهيجاء حين تقوم ساقا) ،هنا حدث لها انتهاك وخرق للواقع ممّا أدى بها أن تحمل من الصفات التي تقربها من صفات الإنسان وهو(الساق) ،فالحرب تقوم بالأسلحة والتخطيط والجيش وليس لها ساق تقوم به فقد شبه الشاعر قيام الحرب بالإنسان الذي يقوم على ساقيه فحذف المشبه به وترك عضو من أعضاء وهو الساق على سبيل الاستعارة المكنية.

البيت الواحد الثلاثين:

وأنظـــــر قبّة ملئت جمـــالا وأشبع من جوانبها عناقــا[2]

نجد في هذا البيت الشعري انتقال بارز للشاعر من المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي، فنجد أن الشاعر أخذنا بخياله من الواقع القريب إلى هذه الصورة البعيدة، فالشاعر شبّه القبّة بالإنسان أي الحبيب المشتاق، وحذف المشبّه به وجاء بلازم تدل عليه وهي(المعانقة)،وذلك على سبيل الاستعارة المكنية، مما جعل في اللغة شعرية تزيد في الشعر حيوية و رونق، كما جسدت رغبة الشاعر الشديدة في معانقة الكعبة، كما جسدت شدة الحنين الذي يغيم له الشاعر صدره بقوة شديدة.

[1] المرجع السابق، ص 148.

[2] المرجع نفسه، ص 149.

البيت الثالث والثلاثين:

وعاقتني ذنوبي عنك فاعلم بأنّ الذّنب أوقفني وعاق[1]

هنا انزاح الشاعر من المعنى الحقيقي إلى المعنى الاستعاري المجازي الخيالي في جعل الذنب معيق يحول دون وصل الرسول ﷺ، فشّبه الذّنب بالشّيء المادي الذي يعيق، فحذف المشّبه به وترك قرينة تدل عليه وهي الإعاقة، فقد صورّ لنا الشاعر حزنه وعجزه الذي سّببته له ذنوبه، فجعل من ذلك صورة بيانية تأثر في نفسية المتلقي.

البيت الخامس والثلاثين:

أتيتك سيّدي بالعذر فاعطف عليّ إذا الفضاء عليّ ضاقا[2]

وفي العبارة (إذا الفضاء علي ضاقا) هنا أيضا استعارة مكنية حيث شّبه الشاعر الفضاء باللباس الذي يمكن أن يضيق أو يتسع، والفضاء هو شيء معنوي لا يمكن أن يضيق، ولقد استعمل الشاعر هذه الصورة المجازية لدلالة على حزنه إلى حد أنه ضاق به الفضاء الواسع، وبهذا الأسلوب وفّق الشاعر بإخراج أحاسيسه الخفية إلى الواقع الجلي وزاده وضوحا، فكان مؤثر على نفس.

البيت التاسع والثلاثين:

فقد ملّكتني الأوزار عبدا ونفّس عن مؤلّفه الخناق[3]

انزاح الشاعر هنا باللغة من المعنى المعهود للذنوب في اتجاه معنى آخر غير مألوف فشبه الشاعر الأوزار بالإنسان الذي له القدرة على امتلاك الأشياء أما الأوزار فهي شيء معنوي لا يمكنه الامتلاك ،فحذف بذلك المشّبه به وهو الإنسان ،وترك قرينة تدل عليه وهي (الامتلاك) ،ولقد لجأ الشاعر إلى هذه الصورة البيانية للدلالة على حاله الذاهل المتحير، فالشاعر صوّر نفسه كالسجين

[1] المرجع السابق، ص 149.
[2] المرجع نفسه، ص 149.
[3] المرجع نفسه، ص 149.

الذي تمتلكه ذنوبه وكذلك كالمكثف الذي لا حول له وهذه الصورة دليل على بلاغة الأديب وقدرته على خلق الإبداع.

البيت الواحد والأربعين :

عليك صلاة ربّك ما تبـــارت رياح الجوّ تستبــق استبــاقا[1]

هنا استعان الشاعر بنوع واحد من أنواع الاستعارات الكثيرة، وهي الاستعارة المكنية التي تقوم على حذف المشّبه به (العداء)، وإبقاء شيء من متعلقاته وهي (السباق)، وذلك من أجل التأثير في المتلقي من المعنى غير المألوف للرّياح، وهذا الخروج للشاعر عن مدلول الرياح الحقيقي ولدّ تركيبا جديدا لم يكن دارجا وشائعا في الاستعمال وهو (سباق الريّاح) لأن الرّياح لا تستبق.

ثـــانـــيا: المجاز المرسل :

البيت السابع :

ولو كان الهوى العذريّ عدلا لحمّــل كل قلب ما أطاقا[2]

لجأ الشاعر في هذا البيت إلى هذا العدول حتى يصف حاله الذي يشكو من ظلم الهوى الذي حمّله فوق طاقته، ولم يكن عادلا معه في حقه ،إلى المجاز المرسل فعبر بالجزء وهو يريد الكل.

أي أنه عبّر بالقلب الذي هو جزء منه وهو أراد (نفسه كلها) وليس القلب فقط ،فجاء اختيار لفظة (القلب) لأنّها أكثر دلالة في إيصال المعنى المراد، فالقلب هو أكثر مكان يلجأ إليه الإنسان ليحمّل فيه، وهو الذي يتحمل مالا تتحمله سائر الأعضاء.

فهذه الصورة البيانية التي عمد إليها الشاعر ترسم لنا حال الشاعر وتبرزه لنا في حال له تأثير أكبر على المتلقي.

[1] المرجع السابق، ص 149.

[2] المرجع نفسه، ص 147.

البيت الواحد والثلاثين:

وأنظـــــر قبّـــة ملئت جمالا وأشْبـــع من جوانبها عناقا[1]

في هذا البيت الشعري عدل الشاعر عن المألوف ،حيث أن الشاعر عبّر عن المسجد النبوي "بالقبة"، والقبة هي جزء من المسجد النبوي ولكن الشاعر أراد بها الكل، فالشاعر اختار لفظة(القبة) لأنها أكثر دلالة وبلاغة في إيصال المعنى المراد من طرفه، وبعدوله عن المعنى الأصلي تتجلى لنا قيمة جمالية تكمن في تبيين النضج الأدبي للشاعر وبراعة أسلوبه ومهاراته في تخّير العلاقة بين المعنى الأصلي والمعنى المجازي .

وفي عبارة (ملئت جمالا) انزاح على المستوى الدلالي فالقبة ليست وعاء يملأ بالجمال ولكن القبة هي مكان هذا الجمال، والجمال حل بها، وهذا التصوير الذاتي الذي عمد إليه الشاعر يكشف لنا بشكل لطيف ماهية هذه القبة.

البيت الثالث والثلاثين :

وعاقتني ذنـــوبي عنْك فاعلم بأنّ الذّنـــب أوقفني وعاقا[2]

استعان شاعرنا في عبارة (الذنب أوقفني وعاق) لمجاز المرسل حيث عبر الشاعر بالجزء (الذنب) وهو يريد الكل (الذنوب)، والتي منعته من زيارة ممدوحه الحبيب المصطفى ﷺ وبهذا التصوير بين لنا شدة حزنه ومدى تأثيره لعدم الزيارة وترك فينا أثرا بلاغيا راقيا يعطي الحقيقة في شكل ملموس لأن العبارة الصريحة تعجز في التعبير عنها فالأديب هو الذي يجعل اللغة أداة رائعة بين يديه يقلبها كيفما يشاء.

[1] المرجع السابق، ص 149.
[2] المرجع نفسه، ص149

البيت الرابع والثلاثين :

فصلْ عبْد الرّحيم بحبْل جـود تعمّ به الأحبّــة والرّفـاقــا[1]

ذهب الشاعر في هذا البيت إلى التعبير عن وسيلة الرّحمة والمحبّة بعبارة (حبل جود) ،والجود هي آلية هذه الرحمة والمحبة أو عن طريقها يكون الوصل بين الأحبّة والرّفاق ،فهنا حاول الشاعر أن يعبر في التغيّر عن المعنى المألوف وأن يتفادى التكرار في ذلك مما يكسب المتلقي ألفاظ جديدة تثري رصيده اللغوي.

البيت الخامس والثلاثين:

أتيْتك سيِّدي بالعذر فاعْطفْ علـيّ إذا الفضاء عليّ ضاقا[2]

حاول الشاعر في هذا البيت أن يعترف بذنبه ويقدم اعتذاره وما العذر إلا كلام يقال ليبرر أصحابه لأن الذنب لازم ومصاحب لهذا الرجل وملتصقا به ومجاورا له فهنا جاء الشاعر بأسلوب جديد في تقديم الاعتذار، عدل فيه عن التصريح بالاعتذار إلى تركيب يشير إليه ،وبذلك تحققت له قيمة جمالية وتجسّدت في تقديم المعنى في كلام موجز التي توحي تراكم العواطف التي تعج صدره.

البيت السادس والثلاثين:

قصرْت خطاي عنْك من الخطايا وذنْبي لم أطقْ معه انْطلاقا [3]

في قول الشاعر (وذنبي لما أطلق معه انطلاقا) ، د به بسبب الذنب لم يستطع المجيء وحرمت شرف زيارتك ،وغرضه من هذا هو بيان حاله لأن حالته ستكون مهملة لو لم يستخدم هته الصورة البيانية لأنها الأبلغ، كما أن الشاعر غايته التأثير في نفس المتلقي ليصل إلى الرضا والقبول، وهذا يكشف لنا عن براعة الشاعر وبلاغة شعره.

[1] المرجع السابق، ص 149.
[2] المرجع نفسه، ص 149.
[3] المرجع نفسه، ص 149.

البيت التاسع والثلاثين:

فقدْ ملّكتنـي الأوْزار عبْـــــدا ولكنني رجوْت بك العِتاقا[1]

مقصد الشاعر في قوله : (ولكني رجوت بك العتاقا) أي أنك ستكون أنت يا رسول الله سببا في عتقي وبفضلك سأنال العتق من النار.

فهذه الصورة العفيفة تناسب مع حالة الشاعر الذي اقترف الذنوب ثم تقدم لطلب الغفران، وغرضه بتقديم هذه الصورة هو التأكيد والتّحرص في الحصول على العتق، أما القيمة الجمالية التي تبرر لنا من خلال هذه الصورة فتكمن في روعة بلاغة الشاعر، حيث أنه تمكن من إيصال المعنى في صورة دقيقة قريبة إلى الذهن و بإيجاز.

ثالثا : المجاز العقلي.

البيت الثالث :

لقدْ طال المطال عليّ لوْ لا خيالك زار مضْجعي اسْتراقا [2]

استعان شاعرنا في عبارة (طال المطال) بالمجاز العقلي، حيث أن الشاعر نسب فعل الطول (للمصدر المطال)، والطول هو في الحقيقة ليس للمطال بل هو لفترة هذا المطال، فهذه الصورة الجميلة التي صورّها لنا الشاعر بأسلوبه المتميز تبيّن لنا مدى اشتياقه لرسول ﷺ، وذلك لمدى طول فترة الغياب وتبرز لنا قيمة جمالية تتجسّد في قدرة الشاعر في توليد تراكيب وصيغ جديدة تخالف ما تربى عليه الذوق، مما يفرض على المتلقي توجيهه اهتمامه له.

[1] المرجع السابق، ص 149.

[2] المرجع نفسه، ص 147.

البيت السادس والثلاثين:

قصرْت خطايَ عنْك من الخطايا وذنْبي لمْ أطقْ معه انْطلاقا [1]

في هذا البيت الشعري انزاح الشاعر بتركيبه عن المعتاد، حيث أن الشاعر جعل القصور للخطى أسند لنفسه هذا الفعل قصر خطاه وهو في الحقيقة ليس كذلك، لأن السبب القصور هي الذنوب.

البيت السابع والثلاثين:

فكنْ ظلّي غدا وشفع ذنْبي وحوْضك فاسْقيني منْه دِهاقا [2]

وفي العبارة (شفيع ذنبي) عبّر الشاعر بالمصدر (شفيع) يريد اسم الفاعل (شافع) من الذنوب شفع لي من ذنوبي فكأنه يقول أن رسول صلى الله عليه وسلم بهذه المرتبة العليا التي فاق بها جميع الخلق يمكنه أن يشفع له ذنوبه، لأن لولا شفاعته لا يمكنه الحصول على المغفرة فالشاعر زيّن الصورة بألوان فنية توضّح الفكرة وتجسّد معناه وتجعله أكثر بلاغة ووضوح، مما يجعله بالغ التأثير على نفوس المتلقين.

البيت الثامن والثلاثين:

وآنـس بالقَبـــول غرِيب لفْظي ونفّس عن مؤلّفة الخِنــاقا[3]

في هذا البيت الشعري عدل الشاعر عن المألوف حيث أنّه في عبارة (و أنيس بالقبول) عبّر بالمصدر(آنس) يريد الفاعل، وتقدير الكلام (وآنسني بقبول)، فالشاعر استبدل لفظ(آنسني) بالمصدر(آنس)، ومن هنا لاشك فيه أنّه عمد إلى ذلك لأغراض بلاغية تستهدف بالدرجة الأولى المتلقي، فالشاعر أراد تحسين صورة الممدوح وتجميلها بذكر صفاته الحسنة ليرفع منزلته وليجعل المتلقي

[1] المرجع السابق، ص 149.
[2] المرجع نفسه، ص 149.
[3] المرجع نفسه، ص 149.

أيضا يرغب في التّعرف عليه، وفي عبارة (غريب لفظي) مجاز مرسل لأن غريب اللّفظ هو جزء من هذا الشاعر وهو يريد نفسه أن يحظى بالقبول.

خلاصـــة:

لقد استعمل الشّاعر في القصيدة مجموعة من الانزياحات، ووظّفها بكل أنواعها (من مجازات واستعارات) حيث أضفت مجموعة من السيم الراقية و أفانين كثيرة بعيدة المدى مترامية الأطراف موزعة على القصيدة، هي بذلك توحي عليها على أنها تحتوي على قيم فنية قيّمة تعجّ بالإيحاءات وترسل القارئ في متاهات ،وتجبره على استخدام عقله، وهذا ما يريد شاعرنا إيصاله إلينا وهو ما يختص به الانزياح.

رسم لنا مجموعة من الصور تتلذذ بها النفس ويدركها الوجدان، فمقدرته الفائقة في اختيار الألفاظ الحقيقية المصورة الموحية وتوظيفه للكثير من المجازات المتنوعة التي لها الوقع على النفس، و هذا إن دّل على شيء إنما يدل على براعة الأسلوب للبرعي.

تطبيق 2:

أولا: الاستعارة

البيت الثالث :

و اسقها من عريض دمع غزير دائم السّكب لا يغبّ مسيلا[1]

مع خروج الشاعر إلى حد الاعتدال أثار لنا نوعاً من التشويق لرؤية هذا الصديق الذي ذرف من أجله دمعاً غزيراً، وهذا يظهر من خلال عباراته "دمع غزير دائم السكب لا يغيب" ففي هذه الصورة المجازية خرق القاعدة الإسنادية، حيث شبّه الشاعر (الدمع) بالأمطار التي تتهاطل، وحذف هذا الأخير وترك لازمة من لوازمه وهي (الغزارة) على سبيل الاستعارة المكنية.

فانحرف الشاعر بهذه الصورة عن التصوير الواقعي نحو أفق تخيلي خصيب بالغ فيه في رسم هذا المشهد المؤثر حيث جعل الدموع غزيرة دائمة السكب لا تنقطع، وبهذا يتضح لنا حال المصائب في غياب صديقه وهو يناجيه معاتباً لكن بدون جدوى، فصور له حالته النفسية التي آل إليها، ولقد ساعده في ذلك أسلوبه الفذ الذي وظّف فيه معاني جديدة لها واقعها الخاص على النفوس.

البيت الرابع:

فلعلّ الدّموع تطفئ ناراً من فؤاد صبا وتشفي غليلا[2]

وفي عجز البيت انزاح على المستوى الدلالي ،وذلك في قول الشاعر "نار من فؤاد صبا" حيث شبّه شدّة الألم ،"بالنار" فحذف المشبّه والذي يمثله في هذا البيت "الألم" وصرح بلفظ المشبّه به والذي هو "النار" على سبيل الاستعارة التصريحية.

فهذه اللّفتة الجميلة جعلت من الصورة تأخذ منحى جديداً ،تحمل في طياتها مجموعة من المعاني التي تبرز حال الشاعر الذي تمكن منه الألم بدرجة أنه أوقد في قلبه نار من شدة الحرارة وتعبر عن حزنه وكثرة اشتياقه لصديقه الذي وصال إلى "غرار" ولم يمله.

[1] عبد الرحمان طهطاوي، ديوان البرعي، ص 173.

[2] المرجع نفسه، ص 173.

وهنا تبرز لنا قيمة جمالية تكمن في حساسية اللغة الشعرية عند الشاعر ومالها من تأثيرات مباشرة على المتلقين

البيت الخامس عشر:

واطو أرض الجنوب غوراً ونجداً فرسخاً فرسخاً وميلا فميلا[1]

شبّه الشاعر في هذا البيت الأرض بالصفحات التي تطوى فذكر المشبّه وهو (الأرض) وحذف المشبّه به (الصفحة) وترك قرينة تدل عليه وهي (الانطواء). بهذا التعبير يكون الشاعر قد ولّد لنا تركيباً جديداً.

أما القيمة الجمالية التي يحملها هذا التعبير فتتمثل في قدرة الأديب على الإتيان بمشبّه به بعيداً عن المشبّه وبراعته في أخذ صفة المشبّه ووضعها للمشبّه لدرجة تجعل من القارئ يتقبل بسرعة هذه العلاقات الاستبدالية دون أي معارضة.

البيت الثامن عشر:

نبيٍّ أتى به الله للإسلا م والمسلمين ظلاً ظليلا[2]

شبّه الشاعر في هذا البيت الرسول ﷺبالظل، وذلك من خلال تقنيات جمالية وتعبيرية، وتوظيف تعبيرات مجازية، حيث أن الشاعر شبّه الرسول صلى الله عليه وسلم بالظل، فحذف المشبّه (الرسولﷺ)، وصرح بلفظ المشبّه به (الظل) ،على سبيل الاستعارة التصريحية.

ولقد استعمل الشاعر هذا التعبير لينتقل المستوى المجازي إلى أرقى مستويات الإيحاء، أيضاً لكي يعطي اللغة طاقات إضافية ،ودلالات غير الدلالة التصريحية.

فقد دل البيت (نبي أتى به الله للإسلام والمسلمين ظلاً ظليلاً) على مكانة الرسول صلى الله عليه وسلم بين المسلمين وفضله العظيم في الإسلام وعلى سائر الأمة.

إن استخدام الشاعر لهذه الشعرية أعطى قصيدته ميزة أسلوبية تجلب المتلقين.

[1] المرجع السابق، ص 174.

[2] المرجع نفسه، ص 174.

البيت العشرون:

حيَّ عبد الرحمان أعني وجيه الدّين سيف الهدى الجزاز الصّقيلا[1]

في عجز البيت نجد استعارة تصريحية (سيف الهدى) ونجد أن شاعرنا تفنن في رسم هذه الصورة الجمالية ،وذلك عندما شبّه عبد الرحمان (بسيف الهدى)، فحذف المشبّه (عبد الرحمان) وصرح بلفظ المشبّه به (سيف الهدى).

هذه اللفتة الجميلة التي استعمل ا الشاعر المجاز كوسيلة للتصوير تكشف عن مدى حبه لهذا الرجل، حتى إنه شبهه بسيف الهدى ،كما تعطينا قيمة جمالية توضح دقة تصوير الشاعر وقدرته على توظيف عبارات مؤثرة التي تبين للقارئ أنها نابغة من القلب.

البيت الخامس والعشرين:

فاقتبس من هداه علماً وحلماً واستنله تلقى فراتاً ونيلاً[2]

في هذا البيت الشعري نجد خروجاً واضحاً للشاعر عن المألوف، وذلك يتضح بجعله العلم والحلم كالنور، حيث شبّه الشاعر غزارة العلم والحلم عند الإمام عبد الرحمان بالنور فحذف هذا الأخير. الذي هو المشبّه به واعتنى بذكر المشبّه، وترك قرينة تدل على المشبّه به وهي (الاقتباس). على سبيل الاستعارة المكنية .

إن حسن هذا التصوير يجعل من لغة الشاعر لغة عالية وتجعل أسلوبه زاخراً بالجماليات الفنية التي يكنها مع استمالة عواطف المتلقي واستعطافه وشدّ ذهن القارئ وتشويقه لمعرفة الأكثر عن هذا الرجل.

وفي عجز البيت يواصل الشاعر في ذكر محاسن عبد الرحمان، وذلك في قوله (و استنله تلقى فراتاً ونيلاً)، هذه العبارة توحي بشكل دقيق وواضح علم وكثرة عطاء هذا الرجل حتى أنه شبّهه بالنهرين الفرات والنيل.

[1] المرجع السابق ، 174.

[2] المرجع نفسه، ص 174.

هذا العدول الذي استعمله الشاعر ساعده على وصف هذا الرجل، كما جعل من أسلوبه أسلوباً يبعث للمتلقي المتعة الفنية والإيقاع الجذاب.

البيت السادس والعشرين:

وتيمّمه سائلاً تغن جوداً دونه الزّاخر العريض الطّويلا[1]

زاح الشاعر بدلالة الألفاظ المعنوية للمادية، ففي هذا البيت جعل الجود شيئاً يتغنى به، والأصل فيها أن عبد الرحمان رجل كثير الجود، مهما أعطى لا يحسب لعطائه ،ولم يجد الشاعر لفظة تعبر عن جوده أنسب من لفظة الغنى، فشبه بذلك "الجود" الذي هو شيء معنوي بالمال الذي يمكن أن يتغنى به الإنسان ،حيث اكتفى بذكر المشبّه (الجود) وحذف المشبّه به (المال) وترك قرينة تدل عليه وهو الغناء، فابتعاد الشاعر عن المعنى الحقيقي للجود جعل القارئ في استغراب وحيرة كما جعله يبحث عن المعنى الحقيقي الذي أراده الشاعر فقصده هنا إبراز قيمة المعاتب وتبيان مكانته وكثرة كرمه.

البيت الثالث والثلاثين:

طالما هبّت الجنوب فأهـ ديت إليكم معها السّلام الجزيلا[1]

شبّه الشاعر في هذا البيت رياح الجنوب بالشّخص الذي ينتقل من مكان إلى آخر، ويحمل معه الرسائل والسلام، فاكتفى بذكر المشبّه (الجنوب) وحذف المشبّه به، وترك قرينة تدل عليه (أهديت إليكم معها السلام) على سبيل الاستعارة المكنية.

تبرز هذه الصورة المجازية سعة خيال الشاعر وبراعة تصويره ودقته في اختيار المشبّه يلاءم المشبّه به، فهو جعل الريّاح كالرسول الذي يحمل الرسائل ويهدي السلام معه.

هذه الصورة التي رسمها لنا الشاعر تعكس شدة اشتياق عبد الرحمان إلى صديقه الذي أطال في عتابه. لأن العتاب لا يكون في الحقيقة إلّا من شخص محب ،وربّما يكون هذا تعبير نابع من شعور الشاعر وإعجابه بصدق محبة عبد الرحمان لصديقه، فأراد أن يوصله للقراء حتى يستميل عواطفهم.

[1] المرجع السابق، ص 174.

[1] المرجع نفسه ص 175.

البيت الثامن والثّلاثين:

واختصرت العتاب وهو طويل خشية إن سرّحته أن يطولا

زاح الشاعر بدلالة الألفاظ من المادي إلى المعنوي ففي هذا البيت الشعري شبه الشاعر العتاب بشيء مادي يمكن اختصاره واكتفى بذكر المشبه وهو (العتاب) وحذف المشبه به لكن أبقى قرينة دالة عليه وهي لفظة (اختصرت) على سبيل الاستعارة المكنية، فعبارة (اختصرت العتاب وهو كثير) دلّت على أن الشاعر مختنق من شدّة العتاب، وأما ما حملته هذه الصورة من قيمة جمالية فتكمن في تجسيد الإبداع الأسلوبي والنضج الأدبي للشاعر.

يواصل الشاعر وصف عتابه في عجز البيت فيقول: (خشية إن سرحته أن يطولا) فهنا وسع الشاعر وعمق دلالة العتاب بشيء مادي وهذا بارز في انتقاله من المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي واستبدل أسلوباً آخر ينطوي ضمن الدلالات اللغوية التي يوظفها الشاعر في هذه الصورة البعيدة عن الواقع والقريبة من الخيال بلهجة أكثر حدة وتعبير فيه عتاب ولوم. كذلك فصّل الشاعر هذه الصورة بجعل المشهد محسوساً أمام القارئ والسامع بتجسيد حال المعرض عن الزيارة وحال المعاتب لأن اللوم والحزن في قلبه كثير جدا لا يحصى لدرجة أنه اختصره لكثرته.

البيت الأربعون:

فبحقّ الذي هداك وأعطا ك هدى شافياً وقولاً ثقيلاً[1]

حاول الشاعر هنا البعد عن الواقع القريب المعروف إلى خيال واسع وبعيد، خاصة من خلال تشبيهه للهدى بالدواء الذي يشفي فحذف المشبه به (الدواء) وأبقى قرينة تدل عليه وهي (الشفاء) والشفاء من متعلقات الدواء.

فبهذه اللفتة الانزياحية انتهك الشاعر الاستعمال المعتاد للغة بجعل الهدى شافياً فقصده هنا التأثير في المتلقي واستثارة خياله وإدخاله في زوبعة التفكير.

ويواصل الشاعر سلسلة الانزياحات في عجز البيت وذلك في تشبيهه للقول الذي هو معنوي ومن متعلقات الإنسان بشيء مادي ثقيل ،فحذف هذا الأخير وترك قرينة تدل عليه وهي

[1] المرجع السابق، ص 175.

(الثقل) على سبيل الاستعارة المكنية، وجاءت هذه الصورة البيانية تبين شجاعة الشاعر في استبدال ألفاظ اللغة والتلاعب بها في جعل الأشياء المجردة المعنوية أشياء مادية محسوسة، فهدف الشاعر في تقديم هذه الصورة الجمالية هو استعطاف معاتبه وزعزعة مشاعر المتلقي وليس كل الشعراء يستطيعون فعل هذا فربما هذا ما يعرف بالخبرة في نسج العبارات وإعطائها بتركيب يثير الخيال ويفسح فيه. وفي هذا البيت إشارة إلى قوله تعالى: قَالَ تَعَالَى: ﴿إِنَّا سَنُلْقِي عَلَيْكَ قَوْلًا ثَقِيلًا ۝﴾ [المزمل: 5]

ثانياً: المجاز المرسل:

البيت العاشر:

فالفريق الذين حلّو بنجد ما يزالون في الفؤاد حلولا[1]

في هذا البيت انزياح وانحراف للشاعر عن المألوف ففي عبارة "في الفؤاد حلولا" مجاوزة تمثلت في المجاز المرسل الذي استعان به الشاعر في إيصال فكرة إلى الذي هجره إلى نجد بأن مكانه لا يزال بقلبه، وجاء اختياره للفظة "القلب" لأنه أراد أن يخرج بلفظة أكثر بلاغة ودلالة.

فصحيح أنه ذكر أن مكان حلوله هو الفؤاد ولكنه في الحقيقة لم يقصد ذلك بل قصد كل ما يملك والفؤاد جزء من ممتلكاته، فهو إذاً عبر بالجزء ولكنه قصد الكل.

إن هذه الصورة البيانية الجميلة قد حملت مجموعة من الدلالات الحادة التعبير عن حب هذا الرجل (عبد الرحمان) إلى صاحبه ،كما حملت قيمة جمالية برزت من خلال انتقال الشاعر من المعنى الحقيقي لكلمة الفؤاد إلى المعنى الاستبدالي ،الذي قصد به إمتاع القارئ وكسب إعجابه بهذا الأسلوب الانزياحي.

البيت الثاني عشر:

وفؤاد يرضى بهجر المحبّـ ن ويستعذب العذاب الوبيلا[1]

لم يخرج الشاعر في استخدام الانزياح، بل تعمق فيه ليرسم صورة تنم عن مدى حزنه وألمه وأسفه الذي عبر عنها بأسلوب متقن وبراعة فنية ،يظهر ذلك في عبارة (فؤاد يرضى) فهذا التعبير

[1] المرجع السابق، ص 173.

[1] المرجع نفسه، ص 174.

لمجازي مجاز مرسل حيث عبر الشاعر عن نفسه (الكل) بلفظة (الفؤاد) وما الفؤاد إلا جزء منه، فهذه البلاغة الرائعة في التعبير والتصوير وشدة الأسى والأسف مع الرّضى و القبول تجعل المتلقي حالما يسمع هذا الكلام يحس نفس إحساس لشاعر الذي يتعذب لهجر محبيه وهو راضٍ بهذا الهجر وهذا العذاب.

كما ساعده في ذلك الدقة في اختيار اللفظ الذي استبدل فيه الشاعر نفسه بالفؤاد.

البيت التاسع عشر:

واسأل الحيّ عن محبّ صَحِبْنَا ● قديماً وكان برّاً وصولا[1]

أحدث الشاعر في عبارة (واسأل الحي) انزياحاً عن المستوى الدلالي، وخرقاً للقاعدة الإسنادية، لأن في الحقيقة السؤال لا يكون للحي (شوارعه وجدرانه وأبوابه) بل يكون لأهل هذا الحي، وبالتالي فهو مجاز مرسل وعلاقته المحلية، لأنه عبر عن الحي وقصد به سكان هذا الحي.

وهذا الأسلوب الانزياحي بيّن براعة الشاعر في التعبير ودقة اختياره للألفاظ المعبرة، كما بين استحضاره لذكرى صاحبه والتي دل عليها البيت:

(واسأل الحي عن محب صَحِبْنَا ● قديماً وكان براً وصولا[1])

فبمجرد سماع هذا البيت يتأثر القلب مباشرة ويحس نفس الإحساس الذي يراود هذا المعاتب، وهو ما هدف إليه الشاعر بتجاوب المتلقي وتفاعله مع هذه الفكرة وجعله يستمر في قراءة القصيدة وتتبع باقي أحداثها.

البيت الواحد والعشرين:

أكرم الخلق من بنبّي أكرم الخلـ ـق فروعا منيفة وأصولا[2]

خالف الشاعر في هذا البيت المألوف في الاستعمال، وتجاوز المعنى الحقيقي للتركيب إلى المعنى المجازي الاستبدالي، ففي عبارة (أكرم الخلق) ،بالغ الشاعر في مدح صاحبه حيث أنه جعل صاحبه لا

[1] المرجع السابق، ص 174.

[1] المرجع نفسه، ص 174.

[2] المرجع نفسه، ص 174.

أحد يفوقه كرماً، ولكنه في الحقيقة كان لبعضه، فهذا مجاز مرسل جاء به الشاعر ليضفي لذة جمالية في نفوس المتلقين، خاصة عندما عدد محاسن وصفات المعاتب، والتي تمثلت في (أكرم، الإمام، يدل على الحق، يهدي السبيل، الجواد، الأمجد، السيد، النبيل، الماهر، والمهذب).

ه لأخلاق صاحبه الحسنة يبيّن أنّها نابعة من قلب محب ومشتاق، كما أوحت هذه اللفتة الانزياحية إلى قوة أسلوب الشاعر واستطاعته في إقناع المتلقي بوجهة نظره.

البيت السابع والعشرين:

أيّها القادمون من أرض نجد هل وجدتم بهم قلبي نزيلا؟[1]

في هذا البيت الشعري تعبير مجازي يظهر صدق المعاتب (عبد الرحمان) في حبه لصاحبه ويظهر ذلك في قوله (قلبي نزيلا)، فهو من خلال عبارته هذه جعل القلب بمثابة مكان ينزل فيه، ولكن مقصد الشاعر ليس القلب في حد ذاته بل ما يحمله هذا القلب من مشاعر وأشواق ،والسؤال الذي تقدم بطرحه الشاعر كان غرضه معرفة ما إذا اكتفى هذا الصديق بهذا الكم الوافر من المحبة أم لم يكتف.

ء الشاعر بهذا الأسلوب الجديد لبيان مكانة صاحبه في قلبه لأنه لا يستطيع وصفه إذا لم يلجأ إلى الانزياح، وذلك لأن هذا الأخير وهو الوسيلة الأبلغ في توصيل المعاني وبيان المراد. لأن العبارة التصريحية تعجز في توصيل المعاني على أكمل صورة.

كما كان للشاعر غاية أخرى من هذا العدول وهي خلق تراكيب جديدة تفيد المتلقي وتثري رصيده اللغوي.

البيت الثامن والعشرين:

إنّ قوماً أحبّهم هجروني بعد وصلٍ فصار قلبي عليلا[1]

ذهب الشاعر في هذا البيت إلى التعبير عن نفسه الذي صار ضعيفاً بعد هجر محبيه بعبارة (قلبي عليلا)، فالقلب هو جزء من نفسه والنفس تحيا إلّا بمحياه، فنجد الشاعر عبر بالجزء (القلب)

[1] المرجع السابق، ص 174.

[1] المرجع نفسه، ص 174.

وقصد به الكل (نفسه)، ذلك لأن لفظة القلب أكثر دلالة وبلاغة في إيصال المعنى المراد وأكثر تجسيداً لحالته الضعيفة، بلهجة أكثر حدة، وتعبير فيه إثارة للعواطف.

هذا التصوير الذاتي الذي عمد إليه الشاعر ساعده في إيصال فكرته المرادة وأخرجها في حلة تعجب لها النفس وتميل معها القلوب. هذا الأسلوب الانزياحي الرائع وفّق الشاعر في توصيل أحاسيسه وإخراجها من حيز الخفى إلى الواقع الجلي بصورة جد بليغة وموجزة مما جعلها أوقع على النفس وأثبت.

البيت الواحد والثلاثون:

إن تكن حلت عن ودادي فقلبي لا يرى عن ودادكم أن يحولا[1]

أحسن الشاعر في ملائمة الصورة بشكل ملفت ومثير للاهتمام في قوله "فقلبي لا يرى" فهذه العبارة مجاز مرسل علاقته الجزئية إذ إنه عبر بالجزء (القلب) ،ولكنه أراد الكل ،أي قصد أنه هو نفسه لا يريد أن يحولا عن وداد صديقه ولا البعد عنه وليس قصده القلب فقط، فقد خصّ القلب في التعبير باعتباره الجزء الحساس في الجسم والسريع التأثر وهذه الروعة في التعبير نابعة من الألم والعذاب والعتاب المجتمع في قلبه بسبب صديقه الذي هجره لفترة طويلة ولم يعده.

البيت الثاني والأربعين:

وعليكم منّي السّلام إلى أن ينفذ الدّهر بكرة وأصيلا[1]

هذه الصورة المجازية عبر فيها الشاعر عن (الدّهر) لكنه لم يقصد الدّهر بذاته بل قصد الأحداث التي تحدث فيه ،والمراد من هذه الصورة بيان حال عبد الرحمان وإيمانه بصداقة هذا الممتنع عن زيارته والوصول إليه فقد عبر بنفاذ الدّهر لبيان الصلة الحقيقية والرابط الوحيد بين عبد الرحمان وصديقه.

وانزياحات الشاعر تظهر مدى براعته وتلاعبه بالألفاظ التي يتلذّذ بها السامع لأن الخيال مجال فسيح وبليغ ،أبلغ من الحقيقة.

[1] المرجع السابق، ص 175.

[1] المرجع نفسه، ص 175.

كما أن الشاعر لا يمكنه كسب المتلقي إلا عن طريق توظيفه للمجاز.

ثالثاً: المجاز العقلي

البيت الرابع:

فلعلّ الدّموع تطفئ ناراً من فؤاد صبا وتشفي غليلا[1]

في صدر البيت انحرف الشاعر عن المألوف وخالف المعتاد في الإسناد، وذلك من خلال إسناد فعل الإطفاء للدموع، فهذه العبارة (الدموع تطفئ) صورة مجازية تم فيها استبدال العلاقات وتوليد تراكيب غير مألوفة، لأن في الحقيقة الدموع لا تطفئ النار، فقد أسند الفعل إلى غير فاعله الحقيقي، مما جعل لغة الشاعر تنفتح على روح الشعرية، التي تشرق بحرارة الوجدان والجمال الشعري، الذي ينبثق من أسلوبه، مما زاد على المتلقي لونًا جديداً وتركيباً غير الذي اعتاد عليه، مما يساهم في تشويقه وشدة انتباهه لمواصلة قراءة القصيدة.

البيت السادس:

أنكرت ربعه الرّياح جنوباً وشمالاً شاميّة وقبولا[1]

انزاح الشاعر في هذا البيت عن المألوف، وبعدوله هذا أخذنا معه إلى خياله الواسع وحلق بنا بيداً من خلال هذا المجاز (أنكرت ربعه الرياح) الذي أسند فيه فعل الإنكار إلى الرّياح ،وهو في الحقيقة ليس لها لأن الرّياح لا يمكنها أن تقوم بمثل هذه الأفعال.

فمن خلال هذه العبارة جعل الشاعر تركيبه يفيد مقدرة العلاقات اللفظية واستبدالاتها المتعددة على تشكيل صورة يقترن فيها المجرد بالمادي ،كما جسّدت هذه الصورة المجازية قدرته على خلق العلاقات، تتحرك بخصوبتها الإبداعية والفنية.

هذه الأخيرة التي تساعد على لفت انتباه السامع لما لها من إيقاعات دلالية.

[1] المرجع السابق، ص 173.

[1] المرجع نفسه، ص 173.

البيت السابع:

وأحالت منه المعالم فالآ ثار فالرّبع فالكثيب المهيلا[1]

ويواصل الشاعر إسناد الأفعال للرّياح، حيث أنّه في هذا البيت أسند لها فعل (الإحالة) وذلك من خلال العبارة القائلة (وأحالت منه المعالم) ، هي مجاز عقلي لأنّ الرّياح لا يمكنها القيام بهذه الأفعال.

وتكرار إسناده هذه الأفعال (أنكرت، أحالت) إلى الرّياح يوحي ببعد المسافة بين المعاتب وصديقه مع طول فترة الغياب، حيث لا سبيل يوصل إلى طريقة سوى هذه الرّياح التي تهب في كل الأماكن، وتنقل معها ما حملته حيثما تهب، أن هذا التعبير الذي أنسجه المبدع على غير المألوف ما هو إلّا ترجمة لمعاناته وأحاسيسه الخاصة التي تحتاج إلى عملية خلق تتناسب مع حالته. وذلك حتى يوصلها إلى المتلقي بصورة كاملة ومعبرة.

البيت الحادي عشر:

ما على النّاس من بقيّة روح أسكنته الهموم جسماً نحيلا[1]

انزاح الشاعر في هذا التركيب إلى معنى غير مألوف، وذلك في إسناده فعل التسكين إلى الهموم، فهذا الفعل أسند إلى غير فاعله الحقيقي، فالهموم هي شيء معنوي لا يمكنها أن تقوم بهذا الفعل، لكن نتيجة لكثرة هذه الهموم يحدث هذا الفعل.

فهذه الصورة الشعرية التي وظّفها شاعرنا بأسلوبه المتميز تجسد مشهداً للمتلقي يستعذبه القلب ويتوق إليه الإحساس المرّ، فأضاف فيه أبعاداً دلالية وأمدها بالإيحاءات وفق رؤيته الفنية. وهذا راجع إلى البراعة الفنية والتصويرية للبرعي.

[1] المرجع السابق، ص 173.

[1] المرجع نفسه، ص 173.

البيت التاسع والعشرون:

يا حبيبي لو ساعدتني اللّيالي بالتّلاقي لجئت سعياً عجولا[1]

في هذا البيت الشعري منافرة في العلاقات الإسنادية، إذ تتجلى هذه الأخيرة في المجاز العقلي، الذي لجأ إليه الشاعر في وصف حالته، فنجد قوله (ساعدتني الليالي) هذا الإجراء أسند فيه الفعل لغير فاعله، لأن المساعدة أسندت لليالي مع أن الليالي لا تساعد بل الأحداث والأشياء التي يمكن أنت تحدث فيها.

وقد أدت المنافرة في الإسناد إلى رسم صورة حية تبث الحركة والحياة في الجماد وتجعله يحس ويتألم وينبض بالحياة.

كما حملت هذه المنافرة قيمة جمالية تبرز قوة أسلوب الشاعر وقدرته في اختيار الألفاظ الدقيقة والموحية وحسن تركيبها بصورة تطرب القارئ وتجعله يتفاعل مع الشاعر.

البيت الثلاثون:

غرضي أن أجدّد العهد لكن لم أجد من عثار دهري مقيلا[1]

انزاح الشاعر في هذا البيت عن المعنى الأصلي إلى غرض آخر حسب الهدف الذي يريد الشاعر الوصول إليه فنجد في قوله (عثار دهري) عدول عن المألوف واستبدال في العلاقات التأليفية، إذ أن الشاعر نسب فيه العثار إلى الدّهر، وهو لا يقصد الدهر بذاته بل قصد الأشياء الموجودة فيه وهذا مجاز عقلي تم فيه إسناد الصفة إلى غير موصوفها.

إن هذا اللون من ألوان التصوير يبرز المعنى في صورة جميلة تعجب النفس وتميل القلب وتجعل القارئ يحس بالمعنى أكمل إحساس وأوفاه.

[1] المرجع السابق ص 174.

[1] المرجع نفسه، ص 174.

البيت الرابع والثلاثين:

شفّني الشّوق نحوكم واستحالت أنعم ما رضيت أن تستحيلا[1]

استعان شاعر في هذا البيت بالمجاز العقلي ويظهر ذلك في قوله (شفني الشوق)، والعدول هنا يمكن في إسناد فعل (شفني) إلى الشوق وهو في الحقيقة ليس له.

وهذا الانزياح يدل على شدّة تعلق عبد الرحمان بصديقه الذي يكن له في قلبه الكثير من الصبا والحنين والشوق، ولكن هذا الصديق لا يعرف مقدار هذا الحنين لأننا نجد الشاعر يخاطبه قائلاً: "كيف يا سيدي بلغت قريباً في بلادي ولم تزرني".

حيث أنها تجعل القارئ يتفاعل مع الشاعر كما تجعله يحس بحرقته كما أن جمال هذه الصورة هو السّر في قوة تأثيرها.

[1] المرجع السابق ،ص 175.

ملخص الانزياح الاستبدالي:

القصيدة الأولى:

البيت	الشاهد	الانزياح في دلالات الألفاظ
01	دمعك واقف	الوقوف للدمع
02	بلحظك أراق دمي	الإراقة للحظ
03	طال المطال	نسبة فعل الطول للمصدر المطال
04	خيالك زار	الزيارة للخيال
05	الهوى (سمح-كلفني)	نسبة السماح و التكلف للهوى
06	الهوى (أمرضني-أضرم)	نسبة المرض و الضرم للهوى
07	الهوى العذري عدلا حمّل كل قلب ما أطاق	نسبة العدل للهوى جعل القلب مكان يحمّل فيه
08	بريح الرّند أطربني	جعل الطرب للريح
13	نبيّ لم يزل يسمو	جعل السمو للنبي
15	كتاب ذا صراط مستقيم	نسب صفة الاستقامة للكتاب
16	لضياء قبتها	نسبة الضياء للقبّة
17	بدر يلبس البدر	اللّباس للبدر
20	للإسلام سيفاً	شبّه الرّسول بالسيف
21	وللهجاء حين تقوم ساقاً	جعل للهيجاء ساق
31	قبة ملئت جمالاً ملئت جمالاً	عبر عن المسجد النبوي بالقبة جعل الجمال للقبّة
33	أشبع من جوابها عناقا	معانقة جوانب القبة

34	عاقتني ذنوبي الذنب أوقفني وعاقا بحبل جود	الإعاقة للذّنوب التوقيف والإعاقة للذنب جعل الوصل كالحبل
35	أتيتك سيدي بالعذر الفضاء عليّا ضاق	الإتيان بالعذر جعل الضّيق للفضاء
36	قصرت خطاي ذنبي لم أطق معه انطلاقا	القصور للخطى اعتبر الذّنب كالقيد
37	شفيع ذنبي	استعمال الاسم المفعول بدل اسم الفاعل
38	آنس بالقبول غريب لفظي	جعل قبول لفظة مؤنس
39	ملكتني الأوزار عبداً رجوت بك العتاقا	الامتلاك للأوزار مثل حال بعده كحال الأسير
41	رّياح الجوّ تستبق استباقا	الاستباق للرّياح

القصيدة الثانية:

البيت	الشاهد	الانزياح في دلالات الألفاظ
03	دمع غزير	نسب صفة الغزارة للدموع
04	الدموع تطفي فؤاد صبّا	الإطفاء للدموع جعل الصّبا للفؤاد
06	أنكرت ربعه الرياح وأحالت	نسب الإنكار للرياح الإحالة للرياح
10	في الفؤاد حلولا	جعل القلب مكان يحل فيه
11 12	أسكنته الهموم وفؤاد يرضى	نسب الإسكان للهموم جعل الرضا للفؤاد
15	واطو أرض	جعل الطوي للأرض
18	ظلاً ظليلا	جعل الظل ظليل
19	واسأل الحيّ	جعل السؤال للحيّ
20	سيف الهدى	شبه المعاتب بسيف الهدى
21	أكرم الخلق	جعل كرمه يعم جميع الخلق
25	فاقتبس من هداه واستنله	نسب فعل الاقتباس للهدى نسب فعل الاستنال للهدى
26	تفنى جوداً قلبي نزيلاً	الغنى بالجود جعل القلب مكان ينزل بيه
27	قلبي عليلاً	نسب صفة العلة للقلب
28	ساعدتني الليالي	نسب المساعدة لليالي
30	عثار دهري	جعل للدهر عثار

31	قلبي لا يرى	نسب عدم الرؤية للقلب
33	هب الجنوب	الهبوب للجنوب
34	شفني الشوق	الشف للشوق
35	بث أشواق	البث للأشواق
36	واختصرت العتاب سرّحته	اختصار العتاب تسريح العتاب
42	ينفذ الدّهر	النفاذ للدهر

بعض القضايا المشتركة بين القصيدتين :

مفردة الدمع : استعمل في كلا القصيدتين ، حيث نسب الشاعر إليها صفة الوقوف في القصيدة الأولى (دمعك واقف) ، أماّ في القصيدة الثانية ،شبّه سقوطها بالأمطار الغزيرة كما نسب إليها فعل الإطفاء. (دمع غزير) و (الدموع تطفئ نارا).

أعضاء جسم الإنسان و تابعيتها : فقد ذكر في القصيدة الأولى: (دمع ، دم ، خيال، مضجعي، جسوم ، أرواح، وجدي، قلب، ساق، الحج، الوقوف، خطاي ، سباق) أماّ في القصيدة الثانية فقد استعمل (الوقوف ، دمع ، فؤاد ، المقيل، روح، قلب، سكن، جسم، نحيل، دعج العيون)

الألّفاظ الدينية : استعمل في القصيدة الأولى (إمام المرسلين، نبي، كتاب، صراط مستقيم، الله ، الإسلام، أهل دين الله، الرحمان، تبارك، الضحى، الانشقاق، المشركين ، شامخات الكفر ، يوم بدر، محمد ﷺ، حججت، القبّة، الذنوب، شفيع ذنبي ، الأوزار، العتاق، صلاة ربّك) أمّا في القصيدة الثانية فاستعمل : (نبيّ، الله، الإسلام، المسلمين ، وجيهة ، الدّين، الإيمان، الحق، السّبيل ، الصّبر، رسول ، الرّجاء ، السؤال، السلام)

الألّفاظ الوجدانية : فقد ذكر الكثير منها : (الفراق، هجر، الهوى، كلفني، أمرضني، أضرم نار وجدي، مذهب الحب، الهوى العذري، حمّل كلّ قلب، أطربني، أهوى، شوقي، يحن، اشتياقا، عناق، ذنوبي، ملكتني الأوزار)،فهذه ذكرت في القصيدة الأولى أمّا عن الثانية (عتاب) فقد ورد ذكر لمثل هذه الألفاظ (العذاب، دموع، فؤاد صبّا، تشفي غليل، الوجد، الفؤاد، الهجر، المحبين، قلبي عليل، قلبي نزيلا، يا حبيبي، ساعدتني اللّيالي، التلاقي، ودادي، تناسيتني، شفّني الشّوق، صبر جميل، بثّ أشّواق)

جدول إحصائي لتوزيع الانزياح في قصيدة "هو الكرم":

أ) الاستعارة:

الاستعارة	نوعها
–دمعك واقف	مكنية
–أراق دمي	مكنية
–خيالك زار	مكنية
–سمع الهوى	مكنية
–كلفني	مكنية
–أمرضني	مكنية
–أضرم نار	مكنية
–الهوى العذري عدلاً	مكنية
–هب الصبا	مكنية
–كتابا ذا صراط مستقيم	مكنية
–بدر يلبس	مكنية
–الهيجاء حين تقوم ساقا	مكنية
–أشبع من جوانبها عناقاً	مكنية
–عاقتني ذنوبي	مكنية
–الفضاء عليا ضاقا	مكنية
–ملكتني الأوزار	مكنية
–رياح الجو تستبق	مكنية

نلاحظ أن الشاعر استعمل ما يقارب سبعة عشر استعارة مكنية موزعة على القصيدة، ذلك يعود لمدى تجسيدها للمعاني المجردة في صور محسوسة، والشيء الذي يمكن أن نلتمسه من خلال هذا الجدول هو غياب الاستعارة التصريحية.

المجاز المرسل:

لجدول التالي يوضح عدد المجازات المرسلة التي وظفها الشاعر في قصيدته:

المجاز المرسل	علاقاته
– حمّل كل قلب ما طاقا	الجزئية
– قبة ملئت جمالا	المحلية
– الذنب الذي أوقفني وعاقا	الجزئية
– حبل جود	الآلية
– أتيتك سيدي بالغدر	المجاورة
– ذنبي لم أطق معه انطلاقا	السببية
– رجوت بك العتاقا	السببية

كان استعمال الشاعر للمجاز المرسل أقل من استعماله للاستعارة المكنية، حيث أن عدد لمجازات المرسلة وصل إلى سبعة مجازات فقط، بينما الاستعارة فقد بلغ استعمالها في القصيدة سبعة عشر استعمالا.

المجاز العقلي:

المجاز العقلي	علاقاته
– طال المطال	المصدرية
– قصرت خطاي	السببية
– شفيع ذنبي	المصدرية
– آنس بالقبول	المصدرية

من خلال هذا الجدول يتضح لنا أن استعمال الشاعر للمجاز العقلي لم يحظ بالحظّ في هذه القصيدة، حيث أن عدد هذه المجازات كان الأقل، (بالنسبة للاستعارة وبالنسبة للمجاز المرسل أيضاً) فاستعماله للمجاز العقلي لم يتجاوز الأربعة.

وظّف الشاعر الانزياح الاستبدالي في قصيدته بكل أنواعه، ثم قام بتوزيعه عليها، والنوع الذي حظي بقصب السبك في هذه القصيدة "الاستعارة المكنية" فقد بلغ استعماله لها "سبعة عشر" استعارة.

والشيء الذي لاحظناه من خلال إحصائنا للاستعارات هو طغي الاستعارة المكنية على القصيدة وغياب تام للاستعارة التصريحية.

بالنسبة "للمجاز المرسل"، فقد اكتفى الشاعر بتوظيف "سبعة" منها كما استند إلى علاقاته (الجزئية، المحلية، الجزئية، الآلية، المجاورة، السببية).

أمّا استعماله للجزئية والسّببية فمرتان، وأمّا العلاقات الأخرى فمرة واحدة لكل علاقة أمّا النوع الذي لم يأخذ به الشاعر كثيراً في قصيدته فهو "المجاز العقلي" فقد اكتفى الشاعر بتوظيف أربعة منها فقط وعلاقاته (المصدرية مع السببية).

في الأخير نستنتج أن المجاز طغى على القصيدة، وذلك لما له من دلالات مجازية تجلب القراء، وتجعل الشعر وسيلة لإخراج المعاني ثم تنسيقها بشكل ممتع وجميل.

جدول إحصائي لتوزيع الانزياح الاستبدالي في قصيدة "عتاب":

أ) الاستعارة:

الاستعارة	نوعها
–دمع غزير	مكنية
–نار من فؤاد صبا	تصريحية
–اطو أرض	مكنية
–ظلا ظليلا	تصريحية
–سيف الهدى	تصريحية
–فاقتبس من هداه علماً وحلماً	مكنية
–واستنله تلقى فراتاً ونيلاً	تصريحية
–شفني جوداً	مكنية
–هبت الجنوب	مكنية
–اختصرت العتاب	مكنية
–سرحته	مكنية
–هدى شافياً	مكنية
–قولاً ثقيلاً	مكنية

نلاحظ من خلال هذا الجدول الإحصائي أن استعمال الشاعر "للاستعارات" بنوعيها كان كثيراً، فقد وظّف ثلاثة عشر استعارة مقسمة على مكنية وتصريحية "فالمكنية" كان عددها "تسعة" استعارات وأما "التصريحية" فقد وظّف منها "أربعة".

ب) المجاز المرسل:

المجاز المرسل	علاقاته
– في الفؤاد حلولاً	جزئية
– فؤاد يرضى	جزئية
– واسأل الحي	محلية
– أكرم الخلق	جزئية
– قلبي نزيلا	محلية
– قلبي عليلا	جزئية
– قلبي لا يرى	جزئية
– ينفذ الدهر	جزئية

يبين هذا الجدول أن الشاعر وظّف ثمانية مجازات مرسلة، وكانت معظم علاقاته (الجزئية).

ج) المجاز العقلي:

المجاز العقلي	علاقاته
– الدموع تطفي	الفاعلية
– أنكرت ربعه الرّياح	السببية
– وأحالت	السببية
– أسكنته الهموم	الفاعلية
– عثار دهري	الزمانية
– شفّني الشوق	المفعولية

من خلال هذا الجدول يتضح لنا أن الشاعر استعمل من "المجاز العقلي" ما يقارب "ستة" مجازات موزعة على القصيدة.

من خلال هذا الإحصاء، نستخلص أن الشاعر وظّف ما يعادل سبعة وعشرين انزياحاً استبدالياً، ولقد استنهل من جميع أنواعه من (استعارة، مجاز مرسل، ومجاز عقلي)، استعملت تعارة في هذه القصيدة بأكثر نسبة من غيرها من المجازات، حيث وظّف الشاعر منها، 13 (09 مكنية و04 تصريحية)، وكان استعماله للمجاز المرسل بأقل نسبة من الاستعارة حيث بلغ استعمالاته عدد 08 أما المجاز العقلي فكان استعماله أقل نسبة من الاستعارة والمجاز المرسل لأن الشاعر استعار بـ 06 منه فقط.

ويعود كثر توظيف الشاعر للأسلوب المجازي في قصائده لما له من:

- ✓ للأسلوب المجازي جودة في التعبير وقدرة على التصوير.
- ✓ لما في الأسلوب المجازي من إشارات للتطلع إلى معرفة الدلالات المجازية التي يريدها الشاعر.
- ✓ عمال الألفاظ في دلالاتها يؤدي تكراره إلى أم النفس وضجرها ونفرتها من الاستعمالات العادية للألفاظ.
- ✓ ا للأسلوب المجازي من تخير العلاقة بين المعنى الأصلي والمعنى المجازي.
- ✓ من محاسن الأسلوب المجازي توسيع اللغة والافتنان في التعبير.
- ✓ يمكن الأسلوب المجازي من إيراد المعنى الواحد بصور مختلفة.
- ✓ لأسلوب المجازي يمّكن من شدّ نفس المتلقي للنص.
- ✓ الأسلوب المجازي يؤكد المعنى في نفس المتلقي ويقرره.
- ✓ لأسلوب المجازي يؤثر على نفس المتلقي بما يثير فيه انفعالات، وذلك بتسلله إلى النفس وأخذ أنفاسها.
- ✓ الأسلوب المجازي يبعث النشوة في نفس المتلقي.

خاتمة

بعد هذه المحطات والفصول اللّغوية التي توقفنا عنّدها في دراستنا لظاهرة الانزياح عموما، والاستبدالي خصوصًا، تحديدًا في قصيدتي **البرعي** "هو الكرم"، "عتاب"، وانطلاقاً من اعتبار الانزياح أحد الظّواهر الأسلوبية، كان لابد لنا أنّ نستعرض أهمّ النّتائج التي توصلنا إليها ، والتي يمكن إيجازها في النقاط التالية :

- الانزياح أحد الظّواهر الأسلوبية المهمّة في الدرس اللّغوي.
- رغم تطوّر الدراسات الحديثة التي تتناول الظّواهر الأسلوبية، إلاّ أنّ هذه الممارسة (الانزياح)، لا تزال تشكل موضوعًا مهمًا لدراسة.
- بوادر الانزياح كانت حاضرة في الفكر الغربي من قبل انبثاق الدراسات الأسلوبية الحديثة.
- تفطّن العرب منذ القدم إلى ظاهرة الانزياح، إذ أنّ الدّراسات أكّدت أنّ في تراثنا اللّغوي البلاغي إشارات لهذه الظاهرة، غير أنّها لم تكن بما هي معروفة اليوم، خاصّة في مباحث البلاغة كالعدول والانحراف.
- إنّ تعدّد المصطلحات لظاهرة أسلوبية واحدة (الانزياح)،لا يعني غياب المصطلح أو عدم نضجه، بل العكس من ذلك، فهي دالة على أهمّيته الكبيرة.
- تعدّ فكرة الانزياح هي محور الفكرة الأساسية، التّي تلاقى عندها البلاغيون و الأسلوبيون، غير أنّ الأسلوبيين كان بحثهم أكثر توسّعاً.
- الانزياح ناتج عن خروج الشاعر أو الكاتب عن المألوف والمعتاد، بل هو أحد العوامل المحققة له.
- البحث في الانزياح هو البحث في الشّعرية.
- الانزياح مناط الإبداع، حيث أنّه يقوم على الدّهشة والاستغراب، والمفاجأة التّي تلفت النظر.
- الوظيفة الرئيسية للانزياح هي إحداث المفاجأة التّي تؤدي المتلقي إلى الغبطة والإمتاع وإلى الإحساس بالأشياء إحساسًا متجدّداً لأنّه في أساسه موجّه للمتلقي.

- استخدام الشاعر أو الكاتب لظاهرة الانزياح، كان منطلقاً يعوّل عليه في غنى النّص (الشعري والنثري) وعذوبته، فضلاً عن دوره البارز في توليد دلالات شعرية عميقة.
- يعدّ المجاز عمود الانزياح الاستبدالي، والذي يشمل المباحث، التالية: المجاز العقلي والمجاز اللغوي (الاستعارة والمجاز المرسل)، بالإضافة إلى مبحث آخر للكناية.
- تمثّل الاستعارة عماد الانزياح الاستبدالي وأهمّ مظاهره وذلك لما لها من تحقيق الشعرية في النصوص.
- عبد الرّحيم البرعي شاعر متصوّف ملهم بالذّات المحمّدية، وجلّ قصائده هي عبارة عن مدائح له.
- المجازات التّي استعملها البرعي في قصائده من (مجازات واستعارات) كانت مجالاً واسعاً يحتضن مجموعة من الانزياحات الاستبدالية.

وفي الأخير نسأل الله أن نكون قد وفقنا في عرض البحث وفي إزالة بعض الغموض حول الانزياح الاستبدالي، كما ندعوه عزّ وجلّ أن ينفعنا بما علمنا وأن يعلّمنا بما ينفعنا، وأن يجعل دراستنا منطلقاً لدراسات أخرى، إنّه على كلّ شيء قدير.

الملاحق

القصيدة الأولى: "هو الكرم"

أراني ما ذكرتُ لكَ الفراقا و دمعكَ واقفٌ إلا هراقا

بلحظكَ لا هجرتَ وأيِّ لحظٍ أراقَ دمي وأيِّ دمٍ أراقا

لقدْ طالَ المطالُ علىَّ لولا خيالكَ زارَ مضجعي استراقا

و ما شيْءٌ بأعظمَ منْ جسوم مفرقةٍ وأرواحٍ تلاقى

فكمْ سمحَ الهوى بدمي ودمعي و كلفني بكمْ ولهاً وشاقاً

و أمرضني وأضرمَ نارَ وجدي و ذلكَ مذهبُ الحبِّ اتفاقا

و لوْ كانَ الهوى العذريُّ عدلاَ لحملَ كلَّ قلبٍ ما أطاقا

إذا هبَّ الصبا النجديُّ وهناُ بريحِ الرندِ أطربني انتشاقا

و لمْ أهوَ الكثيبَ وساكنيه و لا مصرَ الخصيبِ ولا العراقا

و لا شوقي لكاظمةٍ ولكنْ إلى منْ سادَ أمتهُ وفاقا

محمدٍ المخصصِ باسمِ أحمدْ منَ المحمودِ كانَ لهُ اشتقاقا

إمامِ المرسلينَ ومنتقاهمْ و أكرمهمْ وأطهرهم نطاقا

نبيٌّ أنزلْ الرحمنُ فيهِ تباركَ والضحى والانشقاقا

كتاباً ذا صراطٍ مستقيمٍ مبينِ لا افتراءَ ولا اختلاقا

فلا برحَ الغمامُ يجودُ أرضاً نرى لضياءِ قبتها ائتلاقا

بها شمسٌ تفوقُ الشمسَ نوراً و بدرٌ يلبسُ البدرَ المحاقا

هوَ الكرمُ الذي ملأ البرايا هوَ العلمُ الذي ركبَ البراقا

نبيٌّ لمْ يزلْ يسمو علواً إلى أنْ جاوزَ السبعَ الطباقا

نضاهُ اللهُ للإسلامِ سيفاً أزالَ بهِ الضلالةَ والنفاقا

فكانَ لأهلِ دينِ اللهِ عزاً و للهيجاءِ حينَ تقومُ ساقا

أبادَ المشركينَ بكلِّ ثغرٍ و قادَ الخيلَ شاذبةً وساقا

و فرَّقَ شوكةَ الفرقِ الطواغي و أروى منهمُ القضبُ الرقاقا

و أقدمَ والصوافنُ صافناتٌ و قدْ ضربَ العجاجُ لها رواقا
و عادتْ شامخاتُ الكفرِ وهداً و أمشى فوقهُ الخيلَ العتاقا
و منَّ على الأساري يومَ بدرٍ وفادى بعدَ ما شدَّ الوثاقا
و عمَّ الخلقَ مكرمةً وجوداً فلما جادَ فارقَ ما أذاقا
أتقبلُ يا محمدُ عذرَ عبدٍ يحنُّ إليكَ منْ برعِ اشتياقا
حججتُ ولمْ أزركَ لسوءِ حظي و عبدُ السوءِ يعتادُ الإباقا
و منْ لي أنْ أسلمَ منْ قريبٍ و ألتثمُ الترابَ ولوْ فواقا
و أنظرُ قبةً ملئتْ جمالاً و أشبعُ منْ جوانبها عناقا
أتاكَ الزائرونَ منَ النواحي يحثونَ السوابقَ و النياقا
و عاقتني ذنوبي عنكَ فاعلمْ بأنَّ الذنبَ أوقفني وعاقا
فصلْ عبدَ الرحيمِ بحبلِ جودٍ تعمُّ بهِ الأحبةَ والرفاقا
أتيتكَ سيدي بالعذرِ فاعطفْ علىَّ إذا الفضاءُ عليَّ ضاقا
قصرتْ خطاي عنكَ منَ الخطايا و ذنبي لمْ أطقْ معهُ انطلاقا
فكنْ ظلي غداً و شفيعَ ذنبي و حوضكَ فاسقني منهُ دهاقا
و آنسْ بالقبولِ غريبَ لفظي و نفسْ عنْ مؤلفهِ الخناقا
فقدْ ملكتني الأوزارَ عبداً و لكني رجوتُ بكَ العتاقا
و كيفَ يخافُ لفحَ النارِ مثلي وجارُ حماكَ لمْ يخفِ احتراقا
عليكَ صلاةُ ربكَ ما تبارتْ رياحُ الجوِّ تستبقُ استباقا

القصيدة الثانية: "عتاب".

قفْ بـذاتِ الأراكِ واندبْ طلولا ... أقفرتْ عنْ نوارِ دهرا طويلا
و رسوماً بالأبلقِ الفردِ أضحتْ ... لمها الرملِ مسمراً ومقيلاَ
واسقها منْ عريضِ دمعٍ غزيرٍ ... دائمَ السكبِ لا يغبَّ مسيلاَ
فلعلَّ الدموعَ تطفيءُ ناراً ... منْ فؤادٍ صبا وتشفي غليلاَ
إنّ بينَ الأراكِ فالبانِ فالري ... انِ للظاعنينَ رسماً محيلا
أنكرتْ ربعهُ الرياحُ جنوباً ... و شمالاً شاميةً وقبولاَ
و أحالتْ منهُ المعالمَ فالآ ... ثارَ فالربعَ فالكثيبَ المهيلا
يا خليلي عساكَ تعذرُ ذو الوج ... دِ كما يعذرُ الخليلُ الخليلاَ
لا تسلني عنِ الغويرِ وأهليهِ ... و سلهمْ هلْ خلفوني قتيلاَ
فالفريقُ الذينَ حلوا بنجدِ ... ما يزالونَ في الفؤادِ حلولا
ما على الناسِ منْ بقيةِ روحٍ ... أسكنتهُ الهمومُ جسماً نحيلاَ
و فؤادٍ يرضى بهجرِ المحبي ... نَ ويستعذبُ العذابَ الوبيلا
إنَّ دعجَ العيونِ منْ غيرِ عيبٍ ... آلفتهُ الضنا قليلاُ قليلاَ
أيها الراكبُ المجدَّ ارتحلْ منْ ... شجرٍ واقطعْ الفيافي ذميلا
واطوِ أرضَ الجنوبِ غوراً ونجداً ... فرسخاً فرسخاً وميلاً فميلاَ
لا تملْ بالمطيِّ عنْ ذروةِ العزِّ ... بعزِّ المنيعِ تنعمْ مقيلا
في رياضِ شرفنَ بالأشرفِ الفر ... دِ الذي جازَ الأرضَ عرضاً وطولاَ
تبعيّ أتى بهِ اللهُ للإسلا ... مِ والمسلمينَ ظلاً ظليلاَ
واسألِ الحيَّ عنْ محبٍّ صحبنا ... هُ قديماً وكانَ براً وصولاَ
حيَّ عبدَ الرحمنِ أعني وجيهَ الدينِ ... سيفَ الهدى الجرازَ الصقيلا
أكرمُ الخلقِ منْ بني أكرمَ الخا ... لقِ فروعاً منيفةَ وأصولا
الإمامُ الذي يدلُّ على ... الحقِّ بآثارهِ ويهدي السبيلا
و الجوادُ الجوادُ والأمجدُ ... الأمجدُ والسيدُ النبيلُ النبيلاَ
الفتى الماهرُ المهذبُ فرداً ... في بني الدهرِ إنْ طلبتْ مثيلاَ
فاقتبسْ منْ هداهُ علماً و حلماً ... واستنلهُ تلقى فراتاً ونيلا

و تيمَّمهُ سائلاً تغنَ جوداً ... دونهُ الزاخرُ العريضُ الطويلاَ

أيها القادمونَ منْ أرضِ نجدٍ ... و هلْ وجدتمْ بهمْ قلبي نزيلاَ

إن قوماً أحبهمْ هجروني ... بعدَ وصلٍ فصارَ قلبي عليلا

يا حبيبي لو ساعدتني الليالي ... بالتلاقي لجئتُ سعياً عجولاَ

غرضي أن أجددَ العهدَ لكنْ ... لمْ أجدْ منْ عثارِ دهري مقيلاَ

إنْ تكنْ حلتُ عن ودادي فقلبي ... لا يرى عنْ ودادكمْ أنْ يحولاَ

أوْ تناسيتني فلستُ بناسٍ ... أو مللتَ الهوى فلستُ ملولاَ

طالما هبتِ الجنوبُ فأه ... ديتُ إليكمْ معها السلامَ الجزيلاَ

شفني الشوقُ نحوكمْ واستحالتْ ... أنعمٌ ما رضيتَ أنْ تستحيلاَ

كيفَ يا سيدي بلغتَ قريباً ... منْ بلادي وما استطعتَ وصولاَ

لا تعنفْ عليَّ بالهجرِ فاللهُ ... تعالى يقولُ صبراً جميلاَ

لي حولانِ أرتجي بثَّ أشوا ... قي إليكمْ فما وجدتُ رسولا

واختصرتُ العتابَ وهوَ كثيرٌ ... خشيةَ إنْ سرحتهُ أنْ يطولاَ

و تلطفتُ في السؤالِ رجائي ... أنْ ترى للجوابِ فيه دليلاَ

فبحقِّ الذي هداكَ وأعطا ... كَهدىً شافياً وقولاً ثقيلاَ

أذكرُ الشارفيَّ بالخيرِ مهما ... قمتَ تدعو البرَّ الرحيمَ الوكيلا

و عليكمْ مني السلامُ إلى أنْ ... ينفدَ الدهرُ بكرةً وأصيلاَ

شرح قصيده الأولى "هو الكرم:

يدّم النّص امتزاج الذّات الشاعرة والتفافها بذّات مثالية في الوعي القومي الإسلامي بشخصية دينية ذّات بعد قدسي فلا حاجة له بإبداء الاعتراف بتملّك الذّات المحمديّة الوجدانيّة فهو في هاجس القرب وقد يعكس هذا الإحساس في نظرة روحية عبر بداية النّص "ما ذكرت لك الفراق" فيستعير الدمع المشخص للتأمل وطول النظر يستنطقه لعظمة المحبوب الذي أثر فيه وفي نفسه بسره وبصره هو فقط من يستحقّ أن يرهق له الدمع.

يكشف النّص من بدايته عن الذّات والعزّ بحبّ الرّسول صلّى الله عليه وسلمّ لا تأسيس لارتحال عنه وعن عامله بل تتمسّك به لتخطف به الرؤية هي التّي تتحكم في أمر القيم الشعرية من خلال توافق الدّوال مع مدلولاتها عبر استعارية الصور والمجازات من خطاب الداخل إلى الخارج إلى دائرة أوسع من الألفاظ في ذاتها إلى تراكيب تنطق عن الشاعر من اللحظة الذي يريق الدم في قوله "وأيّ لحظ أراق دمي"هنا لا يملك الشاعر زمام المشهد ولا تتضح أمامه الرؤية ليتضاعف إحساسه بالحيرة فيتوجّه بالسؤال فيما لا يرجو جواباً شافياً بل حبّاً في البقاء في ضباب الحيرة التّي تغطّي وجدانه وتربك قلقه وتوتّره ،فيها رمز صوفي يقدّم التركيب رجحان الحلم عوض الواقع المتأزم في زيارة المحبوب الذي لا يكتفي بزيارة طيفه وخياله إليه يدل على تأثيره فيه في قوله «خيالك زار مضجعي» فيأتي استخدام كلمة «زار» بإيقاعها الصوتي المستمد من إيقاع الشوق والهيام،رحلة داخلية أو عمودية من الأرض إلى السماء أو من السماء إلى الأرض رحلة خاطفة وقتها زائل زوال الظل والخيال الذي لا يستطيع البقاء يأتي لكي يرحل وهو ما عبّر عليه الكاتب بـ «زار مضجعي استراقا» فيها يتلاقى الأرواح وأيّ الأرواح روح النبيّ ﷺ وروح صوفي متعبّد في حضرة التّجلي تنفتح الدّوال فتصبح بالتأويل وتجاوز المعنى المباشر حين تمنّى مسألة وجود الإنسان كروح تسكن الأحلام في اليقظة وما من شيء أعظم من جسوم مفرّقة وأرواح تلاقى فمجيء طرفي الطباق جسّد روح مطابقة ومقابلة بين الميلاد والموت أو الواقع والخيال بين اليقظة والحلم بين تجسّد والمأمول هذا يشير إلى اتّساع مساحة الفضاء الذي يتحرّك فيه النّص فضاء الروح وفضاء السماء فضاء اللاّحدود واللامنطق والامتداد هو الذي يرهقه الشاعر «أضرم نار وجدي» حيث ارتقى هذا المسلك الوعد رحلة الإنسان إلى أدنى

العفاف والطهر من شوائب البدن والحادة الغزيرة فحبّه أكبر من حبّ الجسد لكن حبّ الروح تتعالى قيمتها إلى الحبّ الإلهي أو الحبّ بالمعنى الصوفي كما تشير الصورة الاستعارية «الهوى العذري» بحصار الهوى المتحكّم في توزيع الحمولات لكلّ قلب ما لا يطيق هو إيحاء بين طرفي الذّات الطامحة باستحواذ حبّ الرّسول ﷺ وطوق هبوب الصبا الذي لا يرجو الشاعر تفوّق هبوبه ليبقى مشتعلاً مضيئاً في حضرة الذّات المحمديّة.

شرح القصيدة الثانية

تحدث البرعي بلسان المقري محمد بن يحي الشارقي الذي يعاتب صاحبا له وصل إلى غرار ولم يزره استهل الشاعر قصيدته بالوقوف على الأطلال والندب بها وذلك لما بقي منها من آثار، ويظهر ذلك في قوله "اندب طلولا "وأيضا "رسوما بالأبلق الفرد أضحت لمها مسمرا ومقيلا.

وعند ذكره لأفعال الأمر "قف، اندب، واسق" كلها دلالة على الإلزام بسقي الأطلال بالدموع وهو أيضا دلالة على حسرته الشديدة وعلى دهره الذي مضى راجيا من ذلك أن تشفي الدموع غليله وغيضه وتطفي نار قلبه الحزين.

ثم ينتقل الشاعر بعد ذلك في قوله "يا خليلي" إلى مخاطبة صديقه مستغربا دون السؤال عنه لدرجة أنه راودته فكرة أنه تركه ميتا، لأن الشاعر بعكسه لا يزال يذكر ولا يزال مكانه في قلبه رغم أنه تركه ورحل إلى نجد ويظهر ذلك في قوله "وسلهم هل خلفوني قتيلا "، "الفريق الذين حلو بنجد مايزالو في الفؤادي حلولا "

وبعد ذلك ينتقل الشاعر إلى وصف حله جراء الهجر والتجاهل الذي لقيه من قبل صديقه، فيقول "بقية روح أسكنته الهموم " و "فؤاد يرضى بهجر المحبين "وآلفته الضنا".

أما في الأبيات:

أيهـا الرّاكـب المجـدا ارتحـــل مـن	شجـر واقطـــع الفيـــافي ذميـــلا
واطـــو أرض الجنـــوب غـورًا ونجـدا	فرسخـا فرسخـــا وميـــلا فميـــلا
لاتمـــل بالمطّـــي عن ذروة العـــــز	بعـــز المنيـــع تنعـــــم مقيـــلا

فحث الشاعر فيها الركب السائر على سرعة السير شغفا وحبا في الوصول السريع لديار المحبوب.

ما من بداية البيت العاشر إلى نهاية البيت السادس والعشرين فذكر فيها محاسن حبيبه الذي يعاتبه مع تعداد صفاته و أخلاقه الحسنة ،وكل هذا دال على قيمة العاتب وعظمته.

ثم يشرع الشاعر بعد ذلك في العتاب و هو مقصده الأساسي من هذه القصيدة و كل ما ورد ذكره بمثابة تمهيد لعتابه فيقول:

إن قـــــوما أحّبهـــم هجـــروني بعد وصـــل فصـــار قلبـي عليـــــلا

يا حبيـــبي لو ساعدتنـــي الليـــالي بالتلاقـــي لجئتـك سعيـا عجـــولا

غرضـــي أن أجّـــدد العهـــد لكـن لم أجـــد من عثـــار دهـــري مقيـلا

ثمّ يواصل الشاعر سلسلة العتابات إلى نهاية القصيدة حيث يقول:

"حلت عن ودادي"، "تناسيتني"، "مللت"، "لا تعنف عليّ بالهجر"، "لي حولان أرتجي"، "اختصرت العتاب وهو كثير".

ثمّ ختم الشاعر قصيدته بدعوة صديقه إلى تذكره بالخير ثم ألقى عليه السلام.

قائمة المصادر والمراجع

❖ **القرآن الكريم**

❖ **الكتب:**

1. أبو الفتح عثمان ابن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي نجار، دار الكتب المصرية، د ط، 1371هـ-1902م .
2. أحمد الشايب: الأسلوبية، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ط8، 1991.
3. أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية، بيروت، الطبعة الأولى، 1426هـ-2005م.
4. الإمام عبد القادر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1409هـ-1988م.
5. بيار جيرو: الأسلوبية، تح: د. منذر عياشي، د،ط، دار الحاسوب، حلب، 1994.
6. ديزير هسقال: علم المعاني بين النظرية والأصول، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1997م.
7. رابح بحوش: الأسلوبية وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، د ط، عنابة، الجزائر، 1993م.
8. سامية محصول: الانزياح في الدراسات الأسلوبية، مجلة دراسات أدبية، القبة، الجزائر، العدد الخامس.
9. السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، توثيق دكتور يوسف الصميلي، دار المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د ط، د ت.
10. صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1419هـ-1998م.
11. طالب محمد الزوبعي و ناصر حلاوي: البلاغة العربية البيان والبديع، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1996م.

12. عبد الرحمان بن محمد بن خلدون: مقدمة ابن خلدون، ت: درويش جويدي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط2، 1420هـ/2000م.
13. عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، د ب، الطبعة الثالثة، دت.
14. عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية (علم المعاني-البيان-البديع)، دار النهضة العربية، بيروت، د ط، دت.
15. عبدالرحمان المصطاوي: ديوان البرعي، دار المعرفة بيروت-لبنان،ط1428،1هـ-2007م.
16. علي الجارم و مصطفى أمين: البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع، دار المعارف، القاهرة، د ط، دت.
17. فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، نصر، القاهرة، الطبعة الأولى، 1428 هـ-2008 م.
18. فريد عوض حيدر: علم اللغة التطبيقي، ط1، القاهرة، 1429هـ/2008م.
19. محمد عبد المطلب: البلاغة الأسلوبية، مكتبة لبنان، المكتبة المصرية للنشر، لونجمان، ط1، 1993م.
20. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، د ط، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، 1997.
21. هنري بليث: البلاغة والأسلوبية، تر: د. محمد العمري، الدار البيضاء، المغرب، 1999.
22. هنري يلبث: البلاغة الأسلوبية (نحو نموذج سيميائي لتحليل النص)، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، 1999م.
23. يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب، النقد العربي الجديد، دار العربية للعلوم، بيروت، الطبعة الأولى، 1429 هـ-2008 م.

❖ **المعاجم:**

1. ابن الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: مقاييس اللغة، دار الفكر، د ط، ج3، 395هـ.
2. ابن منظور جمال الدين محمد: لسان العرب، الدار المصرية، طبعة مصورة عن طبعة بولاق، ج1، 630 هـ-711 هـ.
3. أبو الفضل جمال الدين بن محمد بن منظور، لسان العرب، ج1، دار صادر، بيروت، ط6، 1417هـ-1997م.
4. خير الدين الزركلي: الأعلام قاموس تراجم، ج3، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط15، 2002م.
5. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي: القاموس المحيط، تحقيق مكتب تحقيق في مؤسسة الرسالة، بيروت، 1416هـ-1996م.

❖ **المراجع الأجنبية**

1. Pierre Viraud, Essaisde, stylistique, edde 1963,KLICK IESK, paris, page 08.

❖ **المذكرات الجامعية**

1. سليم سعداني: الانزياح في الشعر الصوفي، مذكرة من متطلبات شهادة الماجستير، جامعة ورقلة، اشراف أ.د. أحمد موساوي، 2010م.
2. عبد المجيد عيساني: المصطلح الأسلوبي الغربي في ترجماته العربية، مذكرة من متطلبات شهادة الماجستير في اللغة والأدب العربي، 2009-2010م.

❖ **المجلات:**

1. صاحبة الجلالة: جهود المسدّي في حقل الأسلوبية، لة اللغة العربية وآدابها، الأحد 30جويلية 2014 /07 صفر 1436هـ.
2. لحلوحي صالح: الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني، مجلة كلية الآداب واللغات بسكرة، العدد الثامن.

3. ناظم عبد الملك سعيد الدبعي: عبد الرحيم البرعي، الهائم في الذات المحمدية، مجلة يومية، الجمهورية اليمنية، (الجمعة 24 أكتوبر-تشرين الأول 2008م).
4. نوار حلاسة: الانزياح بين أحادية المفهوم وتعدد المصطلح، مجلة مقاليد، قسنطينة، الجزائر، العدد الثالث.

مواقع الأنترنت:

1. أبو بكر الشنقيطي، العملاق الكبير عبد الرحيم البرعي، 2013/12/10 http://www.ibtesama.com/vb/showthread-t.304160.html.
2. أرشيف ملتقى أهل الحديث، 2013/12/10 http://kadi-ayad.forumeducatif.com/t42-topic
3. علي همام: ديوان الشاعر عبد الرحيم البرعي رحمه الله، 2013/12/10 http://www.al-yamen.de/bb/:view topic.php?t519.

فهرس المحتويات

مقدمة ..... أ

مدخل **4**

أولا: تعريف الأسلوبية: **5**

ثانيا: نشأتها: **7**

ثالثا: اتجاهاتها: **8**

الفصـــل النظري الانزياح ومستوياته **11**

أولا: تعريف الانزياح: **13**

أ- لغة: 13

ب- اصطلاحا: 13

ج- الانزياح وإشكالية المصطلح: 16

ثانيا: مستويات الانزياح: **18**

أ- الانزياح التركيبي: **18**

ب- الانزياح الاستبدالي: **20**

ثالثا: الانزياح الاستبدالي: **23**

المجاز: **24**

أقسام المجاز **25**

أ- المجاز العقلي: 25

ب- المجاز اللغوي: 25

الفصـــل التطبيقي الانزياحات الاستبدالية في قصيدتي "هو الكرم" و "عتاب" **31**

نبذة عن الشاعر عبد الرحيم البرعي **32**

شرح القصيدة الأولى: **35**

تطبيق 1: **37**

أولا: الاستعارة 37

ثـــانـــيا: المجاز المرسل : 43

ثالثا : المجاز العقلي 47

تطبيق 2: **51**

أولا: الاستعارة 51

ثانياً: المجاز المرسل: 56

ثالثاً: المجاز العقلي 60

ملخص الانزياح الاستبدالي: **65**

القصيدة الأولى: 65
القصيدة الثانية: 67
بعض القضايا المشتركة بين القصيدتين : 69
المجاز المرسل: 71
المجاز العقلي: 72
خاتمة..... 76
الملاحق 79
القصيدة الأولى: "هو الكرم" 80
القصيدة الثانية: "عتاب". 82
شرح قصيده الأولى "هو الكرم:..... 84
شرح القصيدة الثانية 86
قائمة المصادر والمراجع..... 88