مجلـــة العلـــوم التربـــوية والدراســـات الإنســـانيـــة
ISSN: 2709-0302 (online)
Humanities and Educational Sciences Journal
ISSN: 2617-5908 (print)

صور الانزياح الدلالي في شعر الأفوه الأودي(*)

هاني بن فيصل بن محمد بن طالب الكثيري
باحث بقسم اللغة العربية وآدابها
جامعة الملك عبد العزيز، جدة، السعودية
حسين بن محمد القرني
أستاذ الأدب العربي، بقسم اللغة العربية وآدابها
جامعة الملك عبد العزيز، جدة، السعودية

*) تاريخ تسليم البحث 3/11/2025 تاريخ قبوله للنشر 27/12/2025
*) موقع المجلة: http://hesj.org/ojs/index.php/hesj/index

صور الانزياح الدلالي في شعر الأفوه الأودي

هاني بن فيصل بن محمد بن طالب الكثيري
باحث بقسم اللغة العربية وآدابها،
جامعة الملك عبد العزيز، جدة، السعودية
حسين بن محمد القرني
أستاذ الأدب العربي، بقسم اللغة العربية وآدابها
جامعة الملك عبد العزيز، جدة، السعودية

الملخص

تهدف هذه الدراسة إلى تتبع ظاهرة الانزياح الدلالي في شعر الأفوه الأودي، من خلال مستوياتها البلاغية التي تمثلت في التشبيه، والاستعارة، والمجاز، والكناية ومن هنا جاءت أسئلة البحث كالتالي: كيف وظّف الشاعر ظاهرة الانزياح الدلالي في ديوانه؟، ما دور الانزياح الدلالي في توليد صور مبتكرة ومعانٍ إيحائية تسهم في إثراء النص الشعري وتعزيز قوته التأثيرية؟، وما الدلالات والمعاني التي أضافها الشاعر إلى تجربته الشعرية من خلال ظاهرة الانزياح، وذلك في ضوء المنهج الأسلوبي؟

وقد أظهر البحث أنّ الشاعر لا يكتفي باستخدام الألفاظ في معناها المباشر، بل يتجاوزها إلى فضاءات إيحائية تُحدث أثر المفاجأة وتكسر أفق التوقّع عند المتلقي، مما يرفع من مستوى الشعرية في نصوصه، وهو ما يعكس وعيه ببناء الصورة الشعرية على أكثر من مستوى، وتكمن أهمية البحث في إبراز كيف أسهم هذا الانزياح في تعميق التجربة الشعرية للأفوه وربطها بمستوى جمالي يتجاوز المألوف، وتشير النتائج إلى أن شعره يُعدّ نموذجًا متقدّمًا في الإفادة من الانزياح الدلالي؛ لتشكيل صور مبتكرة تعبّر عن القيم والمعاني، وتُبرز فرادته بين شعراء عصره.

الكلمات المفتاحية: الانزياح، العدول، الانزياح الدلالي، الأسلوبية، الصورة الشعرية.

Images of Semantic Deviation in the Poetry of Al-Afwah Al-Awdi

Author
Hani bin Faisal bin Mohammed bin Taleb Al-Kathiri
Researcher, Department of Arabic Language and Literature
King Abdulaziz University, Jeddah, Saudi Arabia

Co-Author
Hussein bin Mohammed Al-Qarni
Professor of Arabic Literature, Department of Arabic Language and Literature
King Abdulaziz University, Jeddah, Saudi Arabia

Abstract

This study seeks to investigate the phenomenon of semantic deviation in the poetry of al-Afwah al-Awdi through its rhetorical manifestations, including simile, metaphor, metonymy, and figurative expression. It explores how the poet employs semantic deviation in his diwan to generate innovative imagery and suggestive meanings that enrich the poetic text and enhance its aesthetic impact.

The study adopts a stylistic approach to uncover the additional meanings and connotations produced through deviation, demonstrating that the poet does not confine himself to the literal meanings of words, but transcends them into evocative semantic spaces that create surprise and disrupt the reader's horizon of expectation. This, in turn, elevates the level of poeticity in his texts and reflects a conscious awareness of constructing poetic imagery across multiple levels.

The significance of the study lies in highlighting how semantic deviation contributes to deepening al-Afwah al-Awdi's poetic experience and linking it to an aesthetic dimension that surpasses conventional expression. The findings indicate that his poetry represents an advanced model in the effective use of semantic deviation to produce innovative images that express cultural values and meanings, thereby underscoring his distinctiveness among the poets of his era.

Keywords: deviation, semantic deviation, stylistics, poetic imagery.

مقدمة

يُعدّ الانزياح الدلالي من أبرز الظواهر الأسلوبية في الدراسات اللغوية والبلاغية الحديثة، إذ يمثّلان خروجًا مقصودًا عن النمط اللغوي المألوف، بغية تحقيق الدهشة الفنية وإثارة المتلقي وإغناء النص بالدلالات الجديدة. فالانزياح ليس انحرافًا عن اللغة بقدر ما هو توظيف خلاق لطاقتها الكامنة، إذ يعيد بناء العلاقات بين الألفاظ والمعاني بطريقة تُحدث انفتاحًا في التأويل، ويطلق عليه الانزياح الاستبدالي، وهو الانزياح الذي يقع في جوهر الكلمة دون النظر إلى الموضوعية في التّشبيه، والاستعارة، والمجاز، والكناية، "وهو يدرس ميزات التّباين الموجود بين المشبه والمشبه به الذي يؤدي إلى خرق المألوف ظهور المفاجأة ما يعطي النص قدرًا كبيرًا من الرّوعة والانجذاب، فكلما ابتعد طرفا التشبيه والتقيا في نقطة غريبة لا يعهدها الذهن، يظهر نصيب كبير من الانزياح ارتقاءً في مستوى النص الدلالي ويروح يعلو شيئًا فشيئًا على درجة الصفر النصية" (١).

ويصنَّف تحت هذا النوع كل انزياح يقوم على استبدال المعنى المعجمي الحقيقي بالمعنى الإيحائي المجازي من مثل: التشبيه، والاستعارة، والكناية، والمجاز، ففي هذه الأقسام يتم الانتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي، واستنادًا إلى ذلك فإن الانزياح الدلالي يعتبر أسلوبًا من أساليب أداء المعنى بطريقة غير مباشرة، "حيث تنزاح الدوال عن مدلولاتها الأصلية، فتختفي الدلالات المألوفة للكلمات لتحل مكانها دلالات جديدة غير معهودة ولا محدودة" (٢).

وهذا ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني في تعرُّضِه لقضية المعنى ومعنى المعنى، وأن "المعنى هو المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، ومعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"(٣)، فالانزياح الدلالي يعني إحلال معنى ما غالبًا ما يكون معنى إيحائيًّا مستوحى من سياق النص جاء محل معنى آخر مباشر معجمي، أي إزاحة المعنى المعجمي وإحلال معاني إيحائية محله؛ ليثري الدلالة ويعمق المعنى.

ولا شك أن الأفوه كان مدركًا لقضية إنتاج المعنى الشعري وكيفية تأديته بالآليات والأدوات المختلفة، وأنه لن يكون ذا نفع إذا كان تقليديًّا؛ لذلك فقد دأب الأفوه على تخطي كل الخطوط الحمراء المعقدة في لغة النص، وتجاوز العادية التقريرية منها، ومحاولة الوصول إلى عمق المعنى ومعناه الغامض المدهش بغية اجتذاب أكبر عدد من قراء النص ومتلقيه.

وقد مثل الأفوه هذا التغيير الانزياحي بإتقانه لغة صناعة الصورة الشعرية المنزاحة، فجاءت صورة على مستويات القصيدة كلها مبتكرة جديدة منزاحة عن مألوف النص التقليدي.

وقد "وقف البلاغيون أمام موضوعات البيان وقفات عقلية يشرحون وفق اجتهاداتهم سر الجمال فيها، فالتشبيه جماله في التقريب والتوضيح والتفسير، أما الاستعارة فهي للتأثير، وعن الكناية قالوا إن جمالها أنها تجيء بالحجة ومعها دليلها"(٤).

يقول صلاح فضل: "الانحراف الاستبدالي يخرجُ على قواعد الاختيار للرموز اللُّغوية؛ كمثل وضع الفرد مكان الجمع، أو الصفة مكان الاسم، أو اللفظ الغريب بدل المألوف"(٥).

فالانزياح اللغوي قد يغيّر الشكل فقط، لكنّه يصبح انزياحًا دلاليًّا عندما ينتج معنى جديدًا لم يكن ممكنًا دون هذا الانزياح، أي أنّ الصورة لا تصبح مجرّد استعارة أو مجاز، بل تُغيّر العلاقة بين الأشياء في ذهن المتلقي، كما أنه يعيد ترتيب العلاقات

(١) ويس، أحمد محمد: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص ١٢٠.

(٢) ينظر: الرواشدة، أميمة عبد السلام: شعرية الانزياح، عمان– الأردن: أمانة عمان الكبرى، ٢٠٠٤م، ص٢٥.

(٣) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص٢٦٣.

(٤) الجويني، مصطفى الصاوي: البلاغة العربية تأصيل وتجديد، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٨٥، ص١٣٠.

(٥) فضل، صلاح: علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، ص٢١٢.

بين الدال والمدلول، فاللفظ يبقى هو نفسه، لكن دلالته تتغيّر عبر السياق، وأنه يعتمد على نقل الصفات والمشاعر، فالشاعر لا ينقل صورة فقط، بل يحمل موقفًا نفسيًا وانفعالًا، فيتغيّر معنى الصورة.

منهج الدراسة:

اعتمدت هذه الدراسة على المنهج الأسلوبي بوصفه المنهج الأنسب للكشف عن ظاهرة الانزياح الدلالي وصورها في شعر الأفوه الأودي، وذلك من خلال تحليل البنى اللغوية والتراكيب الشعرية، وتتبع ما يطرأ عليها من تحوّلات دلالية تسهم في توليد المعنى وإثراء الدلالة، وقد تم توظيف هذا المنهج للكشف عن الأبعاد الجمالية والإيحائية التي أضفاها الشاعر على نصوصه الشعرية، مع الاستعانة بالتحليل الوصفي في عرض الظواهر المدروسة، وربطها بالسياق الشعري العام دون الإخلال بطبيعة النص أو تحميله دلالات بعيدة عن مقاصده.

أسباب اختيار الموضوع:

١- إبراز ظاهرة الانزياح الدلالي بوصفها إحدى الظواهر الأسلوبية البارزة في الشعر العربي القديم، لما لها من دور فاعل في تشكيل الدلالة وتعميق المعنى.

٢- الكشف عن الخصائص الفنية والجمالية لشعر الأفوه الأودي من خلال تتبع صور الانزياح الدلالي في ديوانه، وهو شاعر لم يحظَ بدراسات أسلوبية كافية مقارنة بغيره من شعراء العصر الجاهلي.

٣- إسهام الدراسة في ربط المنهج الأسلوبي بالنصوص الشعرية التراثية، بما يبرز قابليتها للتطبيق على الشعر القديم، وليس قصره على النصوص الحديثة.

٤- الوقوف على الأبعاد الإيحائية والتعبيرية التي أتاحها الانزياح الدلالي في شعر الأفوه الأودي، وما أضافه ذلك من ثراء دلالي وقوة تأثيرية للنص الشعري.

٥- رفد المكتبة النقدية بدراسة تتناول جانبًا دلاليًا أسلوبيًا في شعر الأفوه الأودي، بما يسهم في توسيع آفاق البحث في الدراسات البلاغية والأسلوبية.

أهداف البحث:

١- الكشف عن مفهوم الانزياح الدلالي وأهميته في الدرس الأسلوبي، وتحديد مظاهره في شعر الأفوه الأودي.

٢- التعرف إلى صور الانزياح الدلالي الموظفة في شعر الأفوه الأودي، وبيان خصائصها الفنية والجمالية.

٣- إبراز دور الانزياح الدلالي في توليد الصور الشعرية المبتكرة وتعميق الدلالة الإيحائية للنص.

٤- تحليل الأثر الدلالي والتعبيري للانزياح في تعزيز القوة التأثيرية للشعر عند الأفوه الأودي.

٥- الإفادة من المنهج الأسلوبي في مقاربة النص الشعري القديم، وإبراز صلاحيته لتفسير الظواهر الدلالية في الشعر التراثي.

أهمية البحث:

تنبع أهمية هذا البحث من كونه يتناول ظاهرة الانزياح الدلالي بوصفها إحدى الظواهر الأسلوبية البارزة في الشعر العربي، لما لها من دور فاعل في توسيع أفق الدلالة وإثراء المعنى كما يكتسب البحث أهميته من تطبيق المنهج الأسلوبي على شعر الأفوه الأودي، وهو من شعراء التراث الذين لم يحظوا بدراسات دلالية أسلوبية كافية، الأمر الذي يسهم في إبراز الجوانب الفنية والجمالية في شعره، ويُضاف إلى ذلك أن الدراسة تُسهم في توسيع مجالات

البحث الأسلوبي من خلال ربطه بالنصوص الشعرية القديمة، ورفد المكتبة النقدية بدراسة تُعنى بالتحليل الدلالي، بما يفتح آفاقًا لدراسات لاحقة في هذا المجال.

تقسيم البحث:

اقتضت طبيعة الدراسة أن يُقسَّم البحث إلى مقدمة وتمهيد ومبحثين، وخاتمة، وذلك على النحو الآتي:

المقدمة: تتناول أهمية الموضوع، وأسباب اختياره، ومنهج الدراسة، وحدودها، والدراسات السابقة.

التمهيد: يتضمن التعريف بالأفوه الأودي، وحياته، وملامح تجربته الشعرية، مع الوقوف على مفهوم الانزياح الدلالي في الدرس اللغوي والأسلوبي.

المبحث الأول: صور الانزياح الدلالي في شعر الأفوه الأودي على مستوى اللفظ والتركيب.

المبحث الثاني: الأبعاد الدلالية والإيحائية للانزياح الدلالي وأثره في بناء الصورة الشعرية وتعزيز الدلالة.

الخاتمة: تشتمل على أبرز النتائج التي توصلت إليها الدراسة، مع جملة من التوصيات والمقترحات للبحوث اللاحقة.

الدراسات السابقة:

الصورة الشعرية في ديوان الأفوه الأودي: دراسة أسلوبية» منشورة في مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية عام (2023م)، للباحثة د/ نورة بنت هذال بن شبيب الثبيتي، وقد تناولت فيها الصورة الشعرية في شعر الأفوه الأودي من منظور أسلوبي مركّزة على عناصرها الأسلوبية كالتشبيه والاستعارة والكناية وغيرها من صور الصورة الشعرية، وتطبيق تحليلها داخل النص الشعري .

أوجه الاتفاق بين الدراسة السابقة والدراسة الحالية:

١- **التقاطع في المصدر النصي** :كلا الدراستين تتناولان **ديوان الأفوه الأودي** كنصّ شعري أساسي.

٢- **الأسلوبية كمنهج** :كلاهما يعتمد المنهج الأسلوبي في تحليل النصوص الشعرية، وإن اختلف في زاوية التطبيق.

٣- **التركيز على الخصائص الأسلوبية** :كل منهما يقف على صور بلاغية/أسلوبية داخل شعر الشاعر .

أوجه الاختلاف بين الدراسة السابقة والدراسة الحالية:

موضوع التحليل:

- الدراسة السابقة تركّز على الصورة الشعرية بمفهومها العام (التشبيه، الاستعارة، الكناية، وما ينشأ عنها من صور).
- بينما تُركّز الدراسة الحالية خصوصًا على الانزياح الدلالي وصوره داخل النص، وهو جانب دلالي يندرج تحت آليات إحداث المعنى وليس الصورة بصورة عامة.

الأبعاد الدلالية والتحليلية:

- في الدراسة السابقة يبقى التركيز غالبًا على الجماليات البصرية والتصويرية وربطها بالعناصر الأسلوبية، بينما في الدراسة الحالية الانزياح الدلالي يُعتبر استراتيجية لغوية/دلالية تُحدث تغييرًا في الدلالة لتوليد الفكر.

الإحالة إلى الإثراء الدلالي:

- تشير الدراسة الحالية إلى أثر الانزياح الدلالي في الثري الدلالي والقوة التأثيرية للنص، وهو محور لم تتناوله الدراسة السابقة بشكل مباشر إنما ركّزت على الجماليات الصورية كجزء من البنية الأسلوبية.

هناك دراسات تناولت جوانب أخرى من ديوان الشاعر الأفوه الأودي، ومن تلك الدراسات:

رسالة ماجستير بعنوان: "الأساليب البلاغية في ديوان الأفوه الأودي "سفيان خلف، جامعة تكريت، جمهورية العراق، العام (١٤٤٢هـ/٢٠٢١م)، وقد تضمنت الرسالة الحديث عن الأساليب البلاغية في ديوان الأفوه وتحليلها، وقد احتوت على ثلاثة فصول، تناولت في كل فصل منها علمًا من علوم البلاغة؛ الفصل الأول: البيان، والفصل الثاني: المعاني، والفصل الثالث: البديع، وخُتمت بأهم النتائج والتوصيات، وتختلف هذه الدراسة عنها من حيث معالجتها لموضوع (الانزياح الدلالي في شعر الأفوه الأودي: دراسة أسلوبية مقاربة).

تمهيد:

تعريف الانزياح في المعاجم اللغوية أو في اصطلاح اللغويين:

الانزياح هو خروج التعبير عن السائد أو المتعارف عليه قياسًا في الاستعمال، رؤية، وصياغة، وتركيبًا"[(١)]، كما يُعرف – أيضًا – بأنه: "استعمال المبدع للغة – مفرداتٍ، وتراكيبٍ، وصورًا – استعمالًا يخرج بها عما هو معتاد، ومألوف، بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد، وإبداع، وقوة جذب، وأسر"[(٢)].

وتشكل ظاهرة الانزياح في نظر الدارسين الأسلوبين خروجًا أو عدولًا العدول هو أحد الظواهر الأسلوبية التي تعني تحويل المعنى أو الإشارة عن مسار متوقع في النص اللغوي، سواء على مستوى الكلمة أو التركيب أو الجملة، بهدف تحقيق أثر بلاغي معين أو تعزيز الدلالة الإيحائية أي أنه نوع من التحوير الدلالي أو البلاغي الذي يتيح للشاعر أو الكاتب توسيع مجال التعبير وإحداث تأثير مفاجئ على المتلقي.

أما بالنسبة لعدم توضيحه في البحث بالمستوى نفسه الذي وُضح فيه الانزياح الدلالي، فذلك يعود غالبًا إلى أن البحث ركز بشكل أساسي على الانزياح الدلالي وصوره في شعر الأفوه الأودي باعتباره الظاهرة المحورية للدراسة، بينما يُعد العدول ظاهرة ثانوية أو مرتبطة بالانزياح في بعض السياقات، لذلك، تم الاكتفاء بالإشارة إليه أو ذكره بإيجاز دون تحليل موسع، تفاديًا لتشتيت الدراسة عن موضوعها الرئيسي، مع الإبقاء على إمكانية الرجوع إليه في دراسات لاحقة، ومستواها الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها، التي تهدف إلى شحن الخطاب بطاقات أسلوبية جمالية تحدث تأثيرًا خاصًّا في المتلقي.

والمستوى العادي هو الذي يعتمد النحو التقعيدي في تشكيل عناصره، كما يعتمد اللغة في تنسيق هذه العناصر وثمرة الترابط بين ما يقول به النحاة وما يقول به اللغويون ظهور مثالية اللغة في استخدامها المألوف وهي مثالية افتراضية أكثر منها تطبيقية واقعية[(٣)].

وقد وصف النقاد والبلاغيون العرب الأساليب التي تخرج عن المألوف بعدة أوصاف قريبة مما يستخدم في العصر الحديث، يقول الخليل: إن الشعراء "أمراءُ الكلام يصرفونه أنَّى شاؤوا، وجائزٌ لهم ما لا يجوز لغيرهم من

(١) اليافي، نعيم، أطياف الوجه الواحد، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (٢٠١٨م)، ص٩٢.

(٢) ويس، أحمد محمد. الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، مجد، (١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م)، ص٧.

(٣) ينظر: ربابعة، موسى سامح، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص٤٨.

إطلاق المعنى وتقيّده، ومدّ مقصورِه، وقصرِ ممدودِه، والجمعِ بين لغاته والتفريق بين صفاته، واستخراجِ ما كلَّت الألسن عن وصفه ونعته، والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيقرّبون البعيد ويبعدون القريب، ويُحتَجُّ بهم ولا يُحتَجُّ عليهم"(١).

وأورد ابن جني مقولة للأصمعي في ذكر معنى (الخروج)، يقول فيه: "إن الشيء إذا فاقَ في (حُسْنِه) قيل له: خارجي"(٢).

ويرى السكاكي أن "أرباب البلاغة، وأصحاب الصياغة للمعاني مطبقون على أن المجاز أبلغُ من الحقيقة، وأن الاستعارة أقوى من التصريح، وأن الكناية أفصح من المجاز"(٣)، كما أُطلق على هذه الخاصية بـ "الأسلوب الحكيم"، وذلك بالتمرد على القوانين اللغوية بما يخدم المعنى.

كما يظهر مفهوم الانزياح في تضاعيف كلامهم عن اللفظ والمعنى، ومن ذلك مقولة الجاحظ المشهورة "المعاني مطروحة في الطريق"(٤)، فالعبرة ليست في المعاني نفسها، بل في طريقة أدائها على غير ما تواضعت عليها اللغة المألوفة، ويظهر هذا المفهوم في اهتماماتهم بالسبق إلى المعاني المبتكرة"(٥)، مما يجعل الكلام مؤثرًا.

الانزياح عند النقاد والبلاغيين العرب القدماء:

وبهذا يكون لآراء النقاد والبلاغيين العرب القدامى الدور البارز في وضع الأصول والمبادئ التي مهدت لظهور الانزياح.

اهتم النقاد والبلاغيون العرب منذ القدم بالظواهر اللغوية التي تُحدث اختلافًا أو تحويرًا في المعنى بما يخدم الغرض البلاغي، وكان الانزياح من أبرز هذه الظواهر، وقد تناولوا الانزياح باعتباره خروجًا عن الاستخدام المعتاد للكلمة أو العبارة أو التركيب؛ لإحداث أثر جمالي أو إيحائي أو توكيد المعنى.

فمن بين هؤلاء:

- **الجاحظ** الذي أشار في *البيان والتبيين* إلى أن اختلاف المعنى أو التغيير في التركيب اللغوي يمكن أن يثير إعجاب المتلقي ويزيد النص قوة وحيوية.
- **الفرّاء** و**الزمخشري** قدما دراسات حول استعمال المجاز والتحوير اللغوي في الشعر العربي، موضحين كيف أن الانحراف عن المعنى المعتاد يؤدي إلى إغناء النص وإضفاء عمق دلالي.

---

(١) ينظر: القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص١٤٣-١٤٤؛ وينظر: ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، ص٢٧٥؛ والسيوطي، المزهر في علوم اللغة، (٤٧١/٢).

(٢) ابن جني، الخصائص، (٤٦/٢).

(٣) السكاكي، يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي، مفتاح العلوم، ضبطه: نعيم زرزور، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، (١٤٠٧هـ/١٩٨٧م)، ص٤١٢.

(٤) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، ط٣، طار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (١٩٦٩)، (١٣١/٣).

(٥) إبراهيم، مهاباد هاشم، الانزياحات الخطابية والبيانية في كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني في ضوء المنهج التداولي، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية اللغات، جامعة صلاح الدين، أربيل، كانون الأول، (٢٠٠٦)، ص٢٠-٩٩.

- **ابن جني** في *الخصائص* اعتبر أن التحوير الدلالي أداة من أدوات البيان التي تضفي على الكلام رونقًا وبلاغة، وأن القدرة على استخدام الانزياح بمهارة تُميّز الشاعر البارع.

ويلاحظ أن هؤلاء النقاد لم يطلقوا مصطلح "الانزياح" بنفس صياغته الحديثة، بل صاغوا مفاهيم قريبة منه مثل التحوير البلاغي، والتغيير عن المعتاد، والمجازات المركبة، إلا أن القاسم المشترك بينها جميعًا هو إحداث أثر جمالي ودلالي عبر الخروج عن المألوف في الكلام.

النقد الغربي الحديث:

أما في النقد الغربي الحديث فقد نضج مفهوم الانزياح على يد الناقد الفرنسي (جون كوهين)، وفصَّل فيه في كتابيه (بنية اللغة الشعرية) و(اللغة العليا)، إذ تشكل هذه الظاهرة عنده جوهر العملية الشعرية، وهي "شرط ضروري لكل شعر"(١)، ويرى أن الشعر انزياح عن المعيار، الذي هو النثر، فتعتبر القصيدة انزياحًا عنه"(٢)، وأما (ليو سبيتزر) فيعد ممن عمَّقَ فكرة الانزياح فبدأ بالعثور "على الانزياح في الأسلوب قياسًا على الاستعمال الشائع، ثم تقديره واعتباره سمة معبرة، ثم الملاءمة بينه وبين روح الأثر الأدبي وطابعه العام، ومن ثم ينتهي إلى استنباط الخصائص الفردية للعبقرية المبدعة"(٣).

فالتمرد الذي يشهده عالم الخطاب الأدبي على الضوابط المألوفة، وانحراف مستواه عن قوالب الاستخدام العادي يعصف بوظيفته الإبلاغية، ويشوّش إرساليَتَهُ فتحدث أثرًا جماليًّا"(٤)، وهذا الأثر الجمالي والإبداعي لدى المؤلف لا يمكن تقييمه إلا بعرضه على قاعدة الاستعمال اللغوي العادي، فالأسلوب كما قال (بيير جيرو): "انزياح يعرف كمّيًّا بالقياس إلى المعيار"(٥)، أما (جاكبسون) فقد بنى نظريته في الأسلوب على إسقاط المحور الرأسي على المحور الأفقي(٦)، فالمبدع في هذا الإسقاط يُحدثُ انزياحًا في قاعدة الاستبدال بحيث يتصرف في هيكل الدلالة بما يخرج عن المألوف مما يولّد الاستعارة (٧)، "فالانزياح سمة أسلوبية خاصة بالشاعر، وإن كان يتوفر عليه كل شاعر في شعره؛ لأنه ليس كل انزياح ملمحًا أسلوبيًّا، ولا كل ما يحوي انزياحًا يخرج عن كونه تعبيرًا متأسلبًا"(٨)، وأما (ميكائيل ريفاتير) فيرى أن الانزياح "الخروج عن النمط التعبيري المتواضع عليه"(٩).

---

(١) كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، ط١، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، المغرب، (١٩٨٦)، ص٢٠.

(٢) كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ص١٥.

(٣) ويس، أحمد محمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص٨٨.

(٤) الددة، عباس رشيد، الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، ص١٤٣.

(٥) كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ص١٥.

(٦) ينظر: المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، ص١٠٨.

(٧) ويس، أحمد محمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص١٤٦.

(٨) ينظر: بليث، هنريش، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد العمري، (د. ط)، الدار البيضاء، المغرب، أفريقيا الشرق، (١٩٩٩)، ص٥٨؛ وفضل، صلاح، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص١٨٦؛ ريفاتير، ميكائيل، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة وتقديم: حميد لحمداني، ط١، الدار البيضاء، دار النجاح الجديدة، (١٩٩٣)، ص٥٤

(٩) المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، ص١٠٣.

مصطلحات الانزياح:

فالانزياح من المصطلحات الشائعة والمتداولة بين الدراسات النقدية والأسلوبية حديثًا، ولكن مسمياته تعددت في الدراسات اللغوية والنقدية، ولعل أظهرها: العدول، والانحراف، وهناك أيضًا: الإغراب، التغيير، التخييل، الاتساع، الالتفات[١]، البُعد، والفارق، والخروج، والخرق والانصراف، والتلوّن، ومخالفة مقتضى الظاهر[٢]، في حين صرح المسدي بأن مصطلح الانزياح عسير الترجمة؛ لأنه "غير مستقر في متصوره... فوضعوا مصطلحات بديلة عنه"[٣]، ويبدو أن إرساء قواعد راسخة للمصطلح النقدي أضحت ضرورة في حد ذاتها، وذلك؛ لحماية الدارس، والقارئ من التشتت[٤]؛ لذلك فقد عمد كثير من الباحثين إلى اختيار مصطلح الانزياح؛ لإبعاد القارئ عن الإيحاء الأخلاقي لمصطلح الانحراف؛ لما لهذه الكلمة من ظلال سلبية، ووقع غير مريح[٥]، أما لفظ العدول، فقد رغب عنه كثير من الباحثين؛ لأنه لا يحمل ما في لفظ الانزياح من فضاء دلاليّ أبعد، وأوسع، وإن استعمله النقد العربي القديم للتعبير عن ظاهرة الخروج عن المألوف[٦].

وتُعرف هذه الدراسة الانزياح **بأنه: (ديباجة لغوية في المستويات الصوتية والدلالية والتركيبية، تمليها مَلَكة الشاعر لحظة إبداعه استجابة لسياقات مختلفة؛ بغية إثارة فضول المتلقي؛ ليدخل عوالم النص، وفضاءاته المكثّفة، عبر رحابة دلالاته الإيحائية، فتحدث اللذة المنشودة، وتتكثف الوظيفة الشعرية التي هي غاية الانزياح).**

وأما العدول في اصطلاح النقاد والأدباء فيعني "الميل من صياغة إلى أخرى"[٧]، وهذا الميل "له أثره الجمالي في النص الأدبي، فيعدل من صياغة إلى أخرى لإحداث هذا الأثر الذي تنتجه الصياغة المعدول عنها"[٨]، كما يطلق عليه "مجاوزة السنن المألوفة بين الناس في محاوراتهم وضروب معاملاتهم؛ لتحقيق سمة جمالية في القول تمتع القارئ وتطرب السامع، وبهذا يصير نصًّا أدبيًّا[٩].

---

(١) الددة، عباس رشيد، الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، ص٦١-١١٩.

(٢) طبل، حسن، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، (١٩٩٨)، ص١١.

(٣) المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، ص١٦٢.

(٤) ينظر: ربابعة، موسى سامح، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص ٤٦، ٤٧؛ ويس، أحمد محمد، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، مكتبة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (٢٠٠٢)، ص٣٥-٦٢.

(٥) ينظر: وغليسي، يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ط١، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، (١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م)، ص٢١٨؛ اليافي، نعيم، أطياف الوجه الواحد، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، ص٩١؛ ربابعة، موسى سامح، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص٤٤.

(٦) ينظر: اليافي، نعيم، أطياف الوجه الواحد، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، ص٩١.

(٧) الزبيدي، محمد بن محمد الحسيني، العدول في البيئة التركيبية، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، الجزء (١٩)، العدد (٤٠)، ربيع الأول (١٤٢٨هـ)، ص٥٤٩.

(٨) بانقيب، عبد الله بن عبد الرحمن، العدول والأداء الشعري، مجلة جذور، ج٣، مج١٢، (١٤٣٢هـ/٢٠١١م)، ص١٣٢.

(٩) بهنسي، عبد الموجود متولي، رؤية العدول عن النمطية في التعبير الأدبي، مكتبة الرشد للنشر والتوزيع، الرياض، (١٩٩٣)، ص٥.

ولقد تنبّه علماؤنا القدامى لظاهرة العدول ووصفوها، يقول سيبويه: "اعلم أنه يجوز في الشعر ما لا يجوزُ في الكلام من صرفِ ما لا ينصرف، يشبهونه بما قد حُذف واستُعمل محذوفًا"، ثم يقول: "وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهًا"(١)، ويرى ابن جني: "أن الشعر موضع اضطرار، وموقف اعتذار، وكثيرًا ما يُحَرَّفُ فيه الكَلِمُ عن أبنيته وتُحال فيه المثُل عن أوضاع صِيَغِها لأجلِه"(٢)، واستعمل ابن جني لفظ العدول من الفعل (يَعْدِل) في قوله: "وإنما يقع المجاز ويعدِل إليه عن الحقيقة لمعانٍ ثلاثة، وهي: الاتساع، والتوكيد، والتشبيه، فإن عَدِمَ هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتة"(٣)، فابن جني لا يرى في العدول ضعفًا أو عجزًا، وإنما يرى أن الشاعر قادر فيه على التعدي على اللغة المعيارية وما تسمح به، كما ورد عند أبي هلال العسكري، في قوله: "وعِنْدَنَا أَنَّ الرَّحِيمَ مُبَالَغَةٌ لِعُدُولِهِ، وإِنَّ الرَّحمنَ أَشَدُّ مُبَالَغَةً؛ لأَنهُ أَشَدُّ عُدُولًا، إذا كَانَ العُدُولُ عَلَى المبَالَغَةِ، كُلَّمَا كَانَ أَشَدَّ عُدُولًا كان أَشَدَّ مُبَالَغَةً"(٤)، وقد وظفه الإمام عبد القاهر بقوله: "وإذا عُدِّلَ باللفظ عما يوجبُه أصلُ اللغة وُصف بأنه مجاز، على أنهم جازوا به موضعه الأصلي"(٥)، واستعمل لفظ العُدول، فقال: "الكناية، والاستعارة، والتمثيل الكائن على حد الاستعارة، وكل ما كان فيه على الجملة مجاز، وعُدُول باللفظ عن الظاهر، فما من ضرب من هذه الضروب إلا وهو إذا وقع على الصواب، وعلى ما ينبغي، أوجب الفضل، والمزية"(٦)، وقيل العدول: "هو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك من الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر"(٧).

واستنادًا إلى ذلك، فإن هذه النصوص – وغيرها(٨) – تدل على تأصل مصطلح العدول في التراث النقدي العربي، وتدل على وضوح مفهومه، والذي يدور حول الخروج على الأصل، وكسر القاعدة المألوفة، وقد استمر هذا الوعي للمفهوم على هذا النحو حتى العصر الحديث، إذ عرف أنه "خروج عن أصل أو مخالفة لقاعدة"(٩).

وأما العدول في الدراسات الأسلوبية الحديثة فقد جاء بدلًا أو ترجمة لكلمة Le'cart الفرنسية كما ذكر ذلك المسدي "مصطلح الانزياح (العدول) Le'cart عسير الترجمة؛ لأنه غير مستقر في متصوره؛ لذلك لم يرض به كثير من رواد اللسانيات فوضعوا مصطلحات بديلة عنه"(١٠)، ويرى أحمد ويس أن المسدي هو "أول من لفت الانتباه إلى إمكان إحياء هذا المصطلح للمفهوم الأجنبي، وكان ذلك في كتابه الأسلوبية والأسلوب غير أنه مع ذلك لم

---

(١) سيبويه، الكتاب، (١/٢٦-٣٢).

(٢) ابن جني، الخصائص، (٣/١٩١).

(٣) ابن جني، الخصائص، (٢/٤٢٢).

(٤) العسكري، أبو هلال، الفروق اللغوية ضبط وتحقيق: حسام الدين القدسي، دار الكتب العلمية، بيروت، (١٩٨١م)، ص١٦٠-١٦١.

(٥) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص٣٩٧.

(٦) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص٤٣٠.

(٧) ابن المعتز، عبد الله (ت: ٢٩٦هـ)، البديع، إغناطيوس كراتشقوفسكي، ط٣، دار المسيرة، بيروت، (١٩٨٢م)، ص٥٨.

(٨) ينظر ما ذكر عن الزمخشري، والعلوي اليمني، والسكاكي، وابن الأثير في بحث، بلاغة العدول في البنية التركيبية في سورة الملك، لعبده محمد صالح الحكيمي، مجلة جامعة القرآن الكريم والعلوم الإسلامية، العدد الحادي عشر، ص٢٤٦-٢٤٨.

(٩) حسان، تمام، البيان في روائع القرآن، دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني، عالم الكتب، القاهرة، (١٩٩٣)، ص٣٤٧.

(١٠) المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص١٦٢.

يستخدمه في كتابه آنذاك، واستعمل مصطلحًا آخر هو الانزياح، ولكنه لم يثبت على هذا الأخير فرغب عنه إلى العدول، ولما سألته في ذلك أجاب: بأنه عندما استعمل مصطلح الانزياح ترجمة لمفهوم Le'cart أول مرة كان بقصد إبراز سمة الجدة من حيث هو متصور إجرائي طارئ على التأليف في اللغة العربية ثم جاء مصطلح العدول إحياءً لمصطلح بلاغي تراثي لم يعد يجر محاذير الالتباس"(١)، ويرى أحمد ويس أن الانزياح (العدول): "استعمال المبدع للغة، مفردات وتراكيب وصورًا، إعمالًا يخرج بها عما هو معتاد ومألوف، بحيث يؤدي ما ينبغي أن يتصف به من تفرد وإبداع، وقوة جذب وأسر"(٢)، وقد تابع المسدي كثير من الدارسين في استخدام مصطلح (العدول)، ومنهم: تمام حسان، وحمادي صمودي، ومصطفى السعدني، وعبد الله صولة، والطيب البلوش، والأزهر الزناد(٣).

وتُعرف هذه الدراسة العدول بأنه (**أسلوب فني خاص، يلجأ إليه الأديب أو الشاعر بوعيٍ منه، عن طريق خرق المألوف من الكلام؛ لإحداث هزة في نفس المتلقي وترك أثر فيه**).

وتميل الدراسة إلى إطلاق مصطلح الانزياح دون غيره من المترادفات؛ لأنه – في رأي الباحث – ظاهرة أسلوبية تساعد المتلقي في فهم المعاني العميقة في الشعر، ويمنح لغة الشعر خصوصيتها من خلال أبعاده الجمالية، وتجلياته الفنية، على نحو يكسب لغة الشعر طاقات إيجابية؛ فينزاح الكلام بموجبه عن معجمية اللّغة إلى اللّغة الفنّية بمستواها الفنّي الرفيع؛ لذا أردت تحديد المصطلح بالانزياح للتعريف بهذه الظاهرة؛ لأن هذا المصطلح يفيد الاختصاص، فدلالته منحصرة في المعنى الفني، حيث لم يرد إلا في كتب الدراسات الأسلوبية، وهو أوفى دلالة وأوفر حظًّا وشيوعًا بخلاف المصطلحات الأخرى.

المبحث الأول: صور الانزياح الدلالي في شعر الأفوه الأودي على مستوى اللفظ والتركيب

يُعدّ الانزياح الدلالي من أبرز الظواهر الأسلوبية في الدراسات اللغوية والبلاغية الحديثة، إذ يمثّلان خروجًا مقصودًا عن النمط اللغوي المألوف، بغية تحقيق الدهشة الفنية وإثارة المتلقي وإغناء النص بالدلالات الجديدة، فالانزياح ليس انحرافًا عن اللغة بقدر ما هو توظيف خلاق لطاقتها الكامنة، إذ يعيد بناء العلاقات بين الألفاظ والمعاني بطريقة تُحدث انفتاحًا في التأويل، ويطلق عليه الانزياح الاستبدالي، وهو الانزياح الذي يقع في جوهر الكلمة دون النظر إلى الموضوعية في التّشبيه، والاستعارة، والمجاز، والكناية، "وهو يدرس ميزات التّباين الموجود بين المشبه والمشبه به الذي يؤدي إلى خرق المألوف ظهور المفاجأة ما يعطي النص قدرًا كبيرًا من الرّوعة والانجذاب، فكلما ابتعد طرفا التشبيه والتقيا في نقطة غريبة لا يعهدها الذهن، يظهر نصيب كبير من الانزياح ارتقاءً في مستوى النص الدلالي ويروح يعلو شيئًا فشيئًا على درجة الصفر النصية"(٤).

ويصنَّف تحت هذا النوع كل انزياح يقوم على استبدال المعنى المعجمي الحقيقي بالمعنى الإيحائي المجازي من مثل: التشبيه، والاستعارة، والكناية، والمجاز، ففي هذه الأقسام يتم الانتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي، واستنادًا إلى ذلك فإن الانزياح الدلالي يُعد أسلوبًا من أساليب أداء المعنى بطريقة غير مباشرة، "حيث تنزاح الدوال

(١) ويس، أحمد، الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، العدد (٣)، الكويت، يناير (١٩٩٧م)، ص٦٣-٦٤.

(٢) ويس، أحمد محمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص٧.

(٣) ينظر: ويس، أحمد، الانزياح وتعدد المصطلح، ص٦٤.

(٤) ويس، أحمد محمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص١٢٠.

عن مدلولاتها الأصـــلية، فتختفي الدلالات المألوفة للكلمات لتحل مكانها دلالات جديدة غير معهودة ولا محدودة"(١).

وهذا ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني في تعرُّضِه لقضية المعنى ومعنى المعنى، وأن "المعنى هو المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصـل إليه بغير واسـطة، ومعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضـي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"(٢)، فالانزياح الدلالي يعني إحلال معنى ما غالبًا ما يكون معنى إيحائيًّا مسـتوحى من سـياق النص جاء محل معنى آخر مباشر معجمي، أي إزاحة المعنى المعجمي وإحلال معاني إيحائية محله؛ ليثري الدلالة ويعمق المعنى.

ولا شـك أن الأفوه كان مدركًا لقضية إنتاج المعنى الشعري وكيفية تأديته بالآليات والأدوات المختلفة، وأنه لن يكون ذا نفع إذا كان تقليديًّا؛ لذلك فقد دأب الأفوه على تخطي كل الخطوط الحمراء المعقدة في لغة النص، وتجاوز العادية التقريرية منها، ومحاولة الوصـــول إلى عمق المعنى ومعناه الغامض المدهش بغية اجتذاب أكبر عدد من قراء النص ومتلقيه.

وقد مثل الأفوه هذا التغيير الانزياحي بإتقانه لغة صـــناعة الصـــورة الشـــعرية المنزاحة، فجاءت صـــورة على مستويات القصيدة كلها مبتكرة جديدة منزاحة عن مألوف النص التقليدي.

وقد "وقف البلاغيون أمام موضوعات البيان وقفات عقلية يشرحون وفق اجتهاداتهم سر الجمال فيها، فالتشبيه جماله في التقريب والتوضـيح والتفسـير، أما الاسـتعارة فهي للتأثير، وعن الكناية قالوا إن جمالها أنها تجيء بالحجة ومعها دليلها"(٣).

يقول صلاح فضل: "الانحراف الاستبدالي يخرجُ على قواعد الاختيار للرموز اللُّغوية؛ كمثل وضع الفرد مكان الجمع، أو الصفة مكان الاسم، أو اللفظ الغريب بدل المألوف"(٤).

فالانزياح اللغوي قد يغيّر الشكل فقط، لكنّه يصبح انزياحًا دلاليًّا عندما ينتج معنى جديدًا لم يكن ممكنًا دون هذا الانزياح، أي أنّ الصورة لا تصبح مجرّد استعارة أو مجاز، بل تُغيّر العلاقة بين الأشياء في ذهن المتلقي، كما أنه يعيد ترتيب العلاقات بين الدال والمدلول، فاللفظ يبقى هو نفسه، لكن دلالته تتغيّر عبر السياق، وأنه يعتمد على نقل الصفات والمشاعر، فالشاعر لا ينقل صورة فقط، بل يحمل موقفًا نفسيًا وانفعالًا، فيتغيّر معنى الصورة.

يقول عبد القاهر الجرجاني: "ليس الشـأن في اللفظ، وإنما الشـأن في أن تضـعه حيث يجب، فيُولّد لك المعنى توليدًا"(٥)، وهو تعريف دقيق للانزياح الدلالي قبل أن يُسمّى بهذا الاسم.

لقد كان عبد القاهر الجرجاني، في تنظيره العميق للبلاغة العربية، يســـبق بحدســـه النقدي ما بات يُعرف في الدراسات الأسلوبية المعاصرة بمفهوم الانزياح الدلالي، وإن لم يسمّه باسم محدّد، فهو حين يؤكد أن "ليس الشأن في اللفظ، وإنما الشـأن في أن تضـعه حيث يجب، فيُولّد لك المعنى توليدًا" فإنه يربط بين اختيار اللفظة وموقعها في

(١) ينظر: الرواشدة، أميمة عبد السلام، شعرية الانزياح، أمانة عمان الكبرى، عمان، الأردن، (٢٠٠٤م)، ص٢٥.

(٢) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص٢٦٣.

(٣) الجويني، مصطفى الصاوي، البلاغة العربية تأصيل وتجديد، منشأة المعارف بالإسكندرية، (١٩٨٥)، ص١٣٠.

(٤) فضل، صلاح، علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، ص٢١٢.

(٥) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص٥٥-٥٧.

السياق بوصفهما العاملين الرئيسيين في خلق دلالة جديدة تتجاوز معناها المعجمي، وهذا التصوّر يُماثل تمامًا ما يسميه صلاح فضل لاحقًا بـ الانزياح الاستبدالي، حيث يخرج الشاعر –كما يقول – "على قواعد الاختيار للرموز اللغوية"، فيضع اللفظ غير المتوقع في سياق غير معتاد، فينشأ من هذا الخروج معنى مستجدّ لا يتيحه الاستعمال العادي للغة.

إن ما يسميه الجرجاني "توليد المعنى" هو ذاته ما يعبّر عنه فضل ـــ التحوّل الدلالي الناجم عن الاستبدال: استبدال المفردة المعتادة بأخرى من حقل دلالي مختلف، أو إسناد صفة لكائن لا تلائمه، أو منح الجماد حركة الكائن الحي، وهو ما يشكل في جوهره انزياحًا دلاليًا يغيّر العلاقات بين الألفاظ ودلالاتها في البنية الشعرية، وهكذا يلتقي التراث البلاغي مع الأسلوبية الحديثة، في تأكيد أن جمال التعبير الشعري لا ينتج من اللفظة في ذاتها، بل من طريقة ترتيبها وموقعها الوظيفي الذي يُولّد المعنى توليدًا جديدًا، وهو جوهر الانزياح كما تفهمه البلاغة القديمة والدراسات اللسانية الحديثة معًا.

ويرى النقاد أن الشعرية مكمنها في الانزياحات الشعرية عن المعيار، والانحراف عن الحقائق المتواضع عليها في قاموس اللغة، والعدول عن الصرامة الاصطلاحية للغة، إذ إنه يمنح المبدع مرونة في نسج الصور، وحرية في الخلق، وتداعيًا في الأفكار، بحسب قدرة كل مبدع وحذقه في تخير الألفاظ وتلبيسها للمعاني[1].

وشعر الأفوه قائم على المعاني القبلية، والفخر، والحماسة، ووصف الحروب، وهذا يجعله يستخدم صورًا كثيفة تتجاوز حدود الدلالة المباشرة، من ذلك قوله:

ومنه قوله:

لَنا بِالدُحرُضَينِ مَحَلُّ مَجدٍ وَأَحسابٌ مُؤَثَّلَةٌ طِماحُ
وَأَفراسٌ مُدَلَّلَةٌ وَبيضٌ كَأَنَّ مُتونَها فيها الوَجاحُ[2]

فالانزياح اللغوي يتمثل في صفة "طِماح" (المتجاوزة، الطموحة) تُنسب للأحساب، والانزياح الدلالي في الأحساب (النَّسب) شيء معنوي، لكن الشاعر يُعطيها صفات الأحياء، فتتحوّل من مفهوم نسبي مجرد إلى قوة فاعلة، تنمو، وتطمح، وتغلب.

وهنا يولّد الانزياح دلالة الحركة بدل السكون، ودلالة القوة بدل الوراثة، ودلالة التجدد بدل الثبات، أي هو "إعطاء اللفظ دلالة مجازية كإضافة ما ليس له إليه.. مثل: يد القدر؛ فاليد تتعلق بكائن حي كالإنسان وإضافتها إلى القدر أعطت معنى مجازيًّا يتمثل في خلع صفات الحياة على الأشياء والظواهر من حولنا، ويدخل من باب الانزياح الدلالي ككل"[3]، وهذا هو جوهر الانزياح الدلالي.

(١) بوحلاسة، نوار، الانزياح الدلالي المفهوم والإجراء، حوليات جامعة قالمة للغات والآداب، الجزائر، العدد(١٠)، يونيو (٢٠١٥)، ص٥٥-٥٧.

(٢) ديوان الأفوه، ص٦٣، الوجاح: كلمةٌ تدلُّ على سَتر شيءٍ لشيء، وكلُّ ما استَتَرتَ به وِجاح ووَجاح، ويقال الوجاح: الشَّخص؛ لأنَّ كلَّ شخصٍ يستُر ما وراءَه، ابن فارس، مقاييس اللغة ٦/٨٦.

(٣) ويس، أحمد محمد، الضرورة الشعرية ومفهوم الانزياح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ١٧(٦٨)، ص١١٨.

وكذلك في قوله "الوِجاح" الذي هو صفة للنور، واللمعان، والذي يستعمل عادة لوصف البيض أو الضوء، والانزياح الدلالي تمثل في نقل الشاعر لمعان النور إلى "متون الأفراس"، فجعل أجسادها مصدرًا للضياء وليس مجرد انعكاس، وهنا لا يعطي صفة فقط، بل يُغيّر علاقة "الضوء" بالشيء: فالمتون ليست لامعة، هي ضوءٌ بنفسها، والفرس ليست حيوانًا عاديًّا، وإنما هي رمز مجدٍ وإشراقٍ وسموّ، فالصورة إذن ليست وصفًا، بل هي تأويل دلالي يتحوّل فيه الضوء إلى رمز للمجد.

ونُسمِّي هذا (انزياحًا دلاليًا) وليس لغويًا فقط؛ لأن الشاعر لا ينقل المعنى فحسب، بل يغيّر بنية المعنى، فالقناة = الذات القتالية، والأحساب = قوة طموحة، ومتون الأفراس = ضياء ومجد، كما أنه يخلق علاقة جديدة بين الأشياء:

السلاح ↔ الإنسان النسب ↔ القدرة الفرس ↔ الضوء

ويستخدم الصورة لتمثيل موقف نفسي فشعر الأفوه الأودي قائم على الحماسة والاعتداد، وهذا يجعل الصورة ليست جمالية فقط، بل انفعالية – سيكولوجية.

وقد استثمر الشاعر الانزياح الدلالي لزيادة طاقة شعره الإيحائية، فوظَّف كلًا من التشبيه، والاستعارة، والكناية، والمجاز للتعبير عن مراده، ونقل أفكاره إلى السامع، ووصل عدد الانزياحات الدلالية في شعره إلى مئة وأربعة وتسعين صورة تقريبًا، على النحو الموضح في الجدول الآتي:

صورة الانزياح الدلالي	التشبيه	الاستعارة	المجاز	الكناية	المجموع
عددها في الديوان	٦١	٥٢	٤٥	٣٦	١٩٤

ويتبين – من خلال الجدول السابق – أن التشبيه أكثر الصور الانزياحية ورودًا في ديوان الشاعر الأفوه الأودي، فوصل التشبيه إلى واحد وستين تشبيهًا تقريبًا، وقصد الشاعر من انزياحه التشبيهي إلى جذب انتباه المتلقي، هدف الشاعر من خلالها إلى نقل أفكار معينة إلى جمهور المتلقين، بينما وصلت الاستعارة إلى اثنين وخمسين صورة انزياحية فتصل أفكاره محددة ودقيقة، بينما وصلت الصور المجازية الانزياحية إلى خمسة وأربعين بين مجاز عقلي ومجاز لغوي ومجاز مرسل تقريبًا، وأخيرًا الكناية التي وصلت إلى ستة وثلاثين موضعًا، وكان الانزياح الكنائي بمثابة الدليل الذي يقدمه الشاعر على صدق كلامه، ففي هذا الانزياح تأكيد، وتقوية للمعنى، وفيما يلي بيان ذلك بالتوضيح، والنماذج.

وستقوم الدراسة بدراسة هذه الأنواع ضمن أسلوب الانزياح الدلالي في ديوان الشاعر الأفوه الأودي بحيث ترصد الظواهر البلاغية الآتية: التشبيه، والاستعارة، والكناية، والمجاز استنادًا إلى ما ورد في الديوان، وهي:

المطلب الأول: التشبيه

التشبيه لغةً: "الشِّبْهُ والشَّبَهُ والشَّبِيهُ: المِثْل، والجَمْعُ: أَشْبَاهٌ، وأَشْبَهَ الشَّيْءُ الشَّيْءَ: مَاثَلَهُ، وفِي المَثَل: مَنْ أَشْبَهَ أَبَاهُ فَمَا ظَلَمْ.. وَأَشْبَهْتُ فُلانًا وشَابَهْتُهُ وَاشْتَبَهَ عَلَيَّ وَتَشَابَهَ الشَّيْئانِ واشْتَبَهَا: أَشْبَهَ كُلُّ واحدٍ مِنْهُمَا صَاحِبَه"(١).

(١) ابن منظور، لسان العرب، مادة (شبه)، (٥٠٣/١٣).

والتشبيه اصطلاحًا: هو "أن يشارك المشبه والمشبه به في صفة أو أكثر وهي أوضح أو أظهر في المشبه به منهما في المشبه، وتجمع بينهما الأداة، وهي قد تكون اسمًا نحو: شبه ومثل... إلخ، أو فعل نحو: يشبه ويضارع ويحاكي... إلخ، أو حرفًا مثل: الكاف وكأنَّ، وقد تحذف هذه الأداة ووجه الشبه، وحينئذ يسمى التشبيه بليغًا"(١).

ويعرفه أبو هلال العسكري بقوله: "الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه، ناب أم لم ينب، وقد جاء في الشعر وسائر الكلام بغير أداة التشبيه"(٢).

فالتشبيه هو اشتراك الشيئين بمعنى أو صفة يريد المتكلم من خلالها تقريب الصورة إلى السامع عن طريق تشبيهه بمشبهٍ حسيّ أو عقليّ(٣).

ويُعدّ التشبيه في أصله وسيلة لبيان اشتراك شيئين في صفة ما، يريد المتكلّم من خلالها تقريب صورة إلى ذهن المتلقي، غير أن العملية لا تقف عند حدّ الإيضاح، بل تتجاوز ذلك إلى إحداث انتقال دلالي يجعل التشبيه شكلًا أصيلًا من أشكال الانزياح الدلالي التشبيه يخرق العلاقة الطبيعية بين الأشياء ويعيد بناءها: في اللغة العادية، لكل شيء صفاته ووظائفه المحددة، لكن التشبيه ينقل صفة من مجال إلى مجال آخر من دون ضرورة عقلية أو واقعية تربط بينهما، بل بناءً على رؤية الشاعر وتخيله، وهذا النقل هو بحد ذاته انزياح، لأنه يغيّر موقع الصفة في النظام الدلالي، ويؤسس علاقة جديدة بين المشبَّه والمشبَّه به، وهي علاقة لا تفرضها الطبيعة ولا العقل، بل تخترعها المخيلة، ولهذا يُعدّ التشبيه انزياحًا دلاليًا؛ لأنه يقوم على نقل صفة من مجالها الطبيعي إلى مجال جديد لا تربطه به علاقة حقيقية، فينشأ من هذا النقل معنى ثالث جديد لا يوجد في أحد الطرفين منفردًا، وهذا الخروج عن العلاقات المعهودة بين الأشياء يُحدث انزياحًا في الدلالة، إذ يعيد الشاعر من خلاله بناء المعنى بحسب رؤيته لا بحسب الواقع، فيكون التشبيه بذلك أولَ درجات الانزياح في الشعر وأوضح صوره.

ولقد أولع الأفوه باستخدامه لهذا النوع من التشبيه، فتميز في إغناء صوره من خلال التشبيهات الفنية الواعية، فها هو ذا يقول مشبهًا حال الأعداء وهم يفرون من بطش قبيلته طالبين النجاة من أعين الرقباء:

وَطَارُوا كَالنِّعَامِ بِبَطْنِ قَوٍّ مُواءَلَةً عَلى حَذَرِ الرَّقيبِ(٤)

لقد أراد الشاعر أن ينقل الفكرة بصورة ظاهرية وواقعية إلى المخاطب، فانزاح إلى تشبيه حال المشبه بصورة محسوسة وملموسة، وأظهر فيها حالة ضعف الأعداء، فشبه أعداءهم أثناء فرارهم منهم وخوفهم من البطش الذي سيلحق بهم في تلك المعركة التي وقعت في (بطن قو) – وهو موضع المعركة – بالنعام الذي طار خوفًا وفزعًا من الافتراس؛ وذلك طلبًا للحماية والأمان من أعين الرقباء، فقد انزاحت الدلالة من المشبَّه إلى المشبَّه به، وأخذت سماته، واستخدم الفعل (طاروا) بصيغة الماضي واتصال واو الجماعة بالفعل، الذي يدل على وقوع الحدث قبل زمن التكلم، وهذا الحدوث قد حصل بشكل مطلق؛ ليعطي دلالة قوية ويساهم في تشكيل تلك الصورة المهيبة التي كان عليها الأعداء من الهلع والخوف والتطاير، كما نلاحظ أنه شبههم بالنعام، ذلك الطائر ثقيل الوزن، ولم يشبههم

(١) الجويني، مصطفى الصاوي، البلاغة العربية تأصيل وتجديد، ص٨٥.

(٢) العسكري، أبو هلال، الصناعتين، ص٢٣٩.

(٤) الهاشمي، أحمد، جواهر البلاغة: في المعاني والبديع والبيان.

(٤) ديوان الأفوه، ص٦٠.

بطائر خفيف الوزن ليكمل تلك الصورة المهيبة التي تدل على شدة التنكيل التي لحقت بالأعداء، والصورة هنا تمثيلية، فالشاعر ماثل بين تطاير جثث الأعداء والنعام الذي أثقله وزنه وبالكاد يستطيع الطيران في مشهد متخيل بديع، فعلى الرغم من طول وثقل هذا الطائر، وأنه ثقيل الحركة، إلا أنهم أصبحوا مثله في الهروب المثقل بالمشاهد المخيفة والمرعبة حيث تتطاير فيه جثث قتلاهم، فمنح تلك الصورة الهلع والرعب وألبسها تلك المهابة، فالانزياح في هذا التشبيه كان أروع وأجمل؛ لأنه رسم الصورة بشكل واضح، كما نلاحظ العدول في استخدامه صيغة (فعيل) التي تفيد المبالغة، فقال: (الرقيب)، وعدل عن الفاعل (المراقب) فزاد المعنى مبالغة في الوصف، إذ لا يقال (رقيب) إلا لمن كان كثير المراقبة، وهذه المراقبة ثابتة دائمة فيهم ولم تكن أمرًا عارضًا، وهذا ما أكدته صيغة (فعيل) التي تدل على ثبات الصفة أكثر من صيغة (فاعل)، فضلًا عن دلالتها على المبالغة والكثرة بمعنى أن هناك كثيرًا من الرقباء، أي أن أبناء قومه كثيرو العدد أو كثيرو المراقبة لأعدائهم، فالتشبيه هنا تشبيه مفرد[1]، وهو تشبيه مرسل مجمل[2]، فالأداة (الكاف) مذكورة، والمشبه هو أعداؤهم، والمشبه به هو النعام، ووجه الشبه محذوف، وهو الخوف والرعب من مشاهد التطاير التي لحقت بجثث الأعداء.

ومنه قوله في وصف خيلهم وسط المعركة:

وَخَيـلٍ عالِكاتِ اللُّجْـمِ فينا كَأَنَّ كُماتَها أُسْدُ الضَريبِ[3]

بدأ حديث الشاعر عن الخيل ثم انتقل إلى الفرسان المحاربين المدججين بالسلاح فهم أشبه بالآساد الضارية، فقد رسم الشاعر صورة تشبيهية بديعة للمعركة، التي حمي وطيسها حتى إن خيلهم لتعلك لجامها لعنفها وضراوتها، فقد شبه الفرسان فوق تلك الخيول بالأُسْد الضارية؛ لشجاعتهم وشدة بأسهم؛ ليدرك القارئ بذلك شجاعتهم في المعارك، وقوة عزيمتهم وبأسهم، وهذا ما يجعل الحديث يرتقي عن المباشرة والوضوح، فنلاحظ الانزياح والعدول عن القلة إلى الكثرة في قوله (أُسْد) على وزن (فُعْل) التي هي من صيغ الكثرة، وربما كان هذا العدول؛ لبيان كثرة فرسان قومه وشجاعتهم بعد انتصارهم على أعدائهم وفتكهم بهم، وهذا الوصف جاء بعد انهزام الأعداء وهروبهم، فيجعل المتلقي يعمِل ذهنه، ويتخيل هؤلاء الكماة/ الأُسْد الضارية وهم في الوغى كيف يقاتلون عدوهم بكل ضراوة وشجاعة، فقد ماثل الشاعر الخيول التي تلوك ألجمتها متحفّزة مُقتحمة أعداءهم، والفرسان الذين صاروا كالأسود الضارية في مشهد انزياحي رائع، فهي لوحة شعرية يشاهدها المتلقي ويتأملها ماثلة أمامه، فيقوم بإعمال ذهنه للوصول إلى كنهها وجمالها التصويري واللغوي، فإذا غاص في خفاياها، وأعمل ذهنه في كشف سرها كان له لذة التعرّف عليها، وكشف الغطاء عنها، والتشبيه هنا تشبيه مرسل مجمل، فالأداة (الكاف)، والمشبه هو كماتها (فرسانها)، والمشبه به هو أسد الضريب، ووجه الشبه محذوف، وهو الشجاعة.

---

(١) التشبيه المفرد: هو التشبيه الذي يأتي طرفا التشبيه ووجه الشبه لفظًا مفردًا، أي أن طرفيه مفردان، ينظر: الصعيدي، عبد المتعال، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، ط١٧، مكتبة الآداب، القاهرة، (١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م)، ص٤٢٥.

(٢) هو التشبيه الذي ذكرت فيه الأداة، ولم يُذكر فيه وجه الشبه، الميداني، عبد الرحمن بن حبنكة: البلاغة العربية، ط١، دار القلم، دمشق، (١٤١٦هـ/١٩٩٦م)، (١٧٤/٢).

(٣) ديوان الأفوه، ص٦٠.

ومنه قوله وهو يفتخر بالنصـــر الذي حققه قومه في إحدى غزواتهم، وما جمعوا فيها من غنائم كثيرة؛ من بينها عذارى أبكار كالغزلان:

فَأُبنا بِحورٍ كَالظِبــاءِ وَجامِلٍ وَلَم يَمَنَعِ البيضَ الحِسانَ بُعولُها[1]

لقد شَبَّهَ الشاعر الحور بالظباء، فانزاح حديثه عن الحور إلى الغزلان، فهو يصور كيف أن نصرهم على أعدائهم كان مؤزرًا، وأن قومه كسروا شوكة أعدائهم فأخذوا النساء واستاقوا الإبل، ولم يستطع الرجال منع الأفوه وقومه من سبي نسائهم، وهذا من الذل والهوان الذي وقع عليهم، وقد لجأ الشاعر إلى هذا الانزياح وشبه المرأة بالظبي؛ لأن من دلالاتها الخصب، وكذلك الربط بين جمال المرأة الحسي ودلائل الخصوبة، وكأن الشاعر أراد من خلال هذا الانزياح واستخدام الجملة الفعلية (أبنا) بضمير الجماعة بأن النصر كان مكتملًا ومؤزرًا وخصبًا وجلب لهم خيرًا وفيرًا، فكان نصـــرًا مؤزرًا من كافة الجوانب، ولعل إثارة فضـــول المتلقي ودخوله في فضـــاءات المعاني المكثّفة عبر الدلالات الإيحائية هي التي أحدثت تلك اللذة المنشودة من هذا الانزياح، فالشّاعر استطاع من خلال توظيف هذه الصورة التّشبيهية أن يوفّق ويماثل بين (الحور، والظباء)، وهذا يدلّ على إبداع الشّاعر وتفوقه في هذا المجال، والجمع بينهما في صورة واحدة يعكس شيئًا مجهولًا يجيش في نفس الشّاعر، لكن بعد التّأمل، تبرز حقيقة الجمع بين الصورتين، والمتمثّلـــة في جمال الحور، والظباء، وكيف أن رجال الأعداء لم يستطيعوا فك أسر نسائهم؛ وذلك للقوة التي امتاز بها قوم الشاعر وجمال نساء الأعداء، والتشبيه مرسل مجمل، والصورة تمثيلية، فالأداة (الكاف)، والمشبه هو النساء، والمشبه به هو الظباء، ووجه الشبه محذوف، وهو جمالهن الذي يشبه جمال الغزلان.

ومن التشبيه المؤكد المجمل[2] قوله في الفخر:

يَمْشِي خِلال الإبْلِ مُسْتَسْلِمًا فِي قَدِّهِ مَشْيَ البَعِيرِ الرَّعِيس[3]

لقد شَبَّهَ الشاعر مشي الأعداء بمشي البعير الصاغر المستسلم، فانزاح حديثه عن المشي المألوف إلى مشي البعير الذليل من خلال التّصوير الدقيق المعتمد على المشابهة، لقد انزاح الشاعر عن اللغة المألوفة في وصف مشي الأعداء، إلى ما هو غير مألوف، وذلك بإسناد صفات غير موجودة في البعير، مما أدى كسر لأفق التوقع، كما أن وصف الأعداء في هذه المشية إنما هو إذلال لهم وصغار، فقد نقل الشاعر صورة العدو من شكله وهيئته الطبيعية المألوفة إلى شيء جديد لا يتوافق مع صفات العدو على أرض الواقع، فالإذلال الذي آل إليه نتيجة الهزيمة جعله يمشي صاغرًا كالبعير الذي يهز رأسه المقر بهزيمته، فهو يصف حال الأعداء بعد أن هزموهم في المعركة، وأخذوهم أسرى يجرون أذيال الخيبة وهم يمشون مطأطئي الرؤوس من شدة الإذلال الواقع عليهم، فيشبهم – وهم على هذه الحال– بالبعير الذي يهز رأسه، وهذا تشبيه أراد من خلاله بيان حال القوم وهم منقادون أذلاء، والتشبيه مؤكد

(١) ديوان الأفوه، ص١٠٢، الجامل: جماعة الإبل، ابن منظور، لسان العرب، مادة (جمل)، (١٢٤/١١) كناية عن النساء.

(٢) هو التشبيه الذي لم تُذكر فيه أداة التشبيه ولم يُذكر فيه وجه الشبه، الجارم، علي، وأمين، مصطفى، البلاغة الواضحة، ط١٢، دار المعارف، مصر، (١٣٧٧هـ/١٩٥٧م)، ص٢٣؛ الميداني، عبد الرحمن بن حبنكة: البلاغة العربية، (١٧٤/٢).

(٣) ديوان الأفوه، ص٨٦، القِدّ بالكسر: السّوط، وهو في الأصل سَيْرٌ يُقَدُّ من جلد غير مدبوغ والقِدّ: النعل، والقِدّ: الجلد تخصف به النعال، ابن منظور، لسان العرب، (قدد) (٣٤٤/٣)، الرعيس: الذي يهز رأسه في سيره، ينظر: اللسان، مادة (رعس)، (٩٩/٦).

مجمل، فالمشبه هو مشية أعدائهم الذين يمشون مستسلمين، والمشبه به هو مشي البعير، والأداة محذوفة، ووجه الشبه محذوف وهو الذل، فهم يمشون أذلاء كمشية الإبل المستسلمة لقَدَرِها وهي تهز رأسها صاغرة.

ومن التشبيه المرسل(١) الذي اتكأ عليه الشاعر في انزياحاته وهو يرثي نفسه:

وَجاءَ نِساءُ الحَيِّ مِن غَيرِ أَمرَةٍ زَفيفًا كَما زَفَّت إِلى العَطَنِ البَقَرُ(٢)

يصف الشاعر توافد نساء الحي وهن مسرعات – من غير أن يطلب منهن – كما تسرع الإبل إلى مباركها طلبًا لراحتها، فشَبَّهَ سرعة نساء الحي كسرعة الإبل إلى مباركها، فانزاح حديثه عن نساء الحي إلى مبارك الإبل، كما أننا نلاحظ أنه عدل عن المؤنث إلى المذكر بقوله: (جاء نساء الحي)، ولم يقل جاءت، فلفظ (النساء) اسم يدل على المؤنث؛ لذا يجب أن يأتي الفعل معه مؤنثًا، لكنه رده إلى الأصل وهو المذكر، وربما حذف التاء هنا طلبًا للخفة والسرعة التي اقتضاها المقام، حيث إن الموقف مهيب ويستدعي السرعة في اتخاذ القرار، فقد انزاحت الدلالة من المشبَّه (نساء الحي) إلى المشبَّه به (الإبل المسرعة إلى مباركها)، وأخذت سماتها؛ ليعطي دلالة قوية ويساهم في تشكيل تلك الصورة المهيبة التي آل إليها والنهاية المحتومة التي تنتظره، ووجه الشبه هو (الزفيف)، وهو السرعة في المشي.

ومن التشبيه التمثيلي في انزياحاته المتعددة مفتخرًا بأنه يجوب المفازات البعيدة، راكبًا ناقة قوية صلبة، فيقول:

وَأَقطَعُ الهَوجَلَ مُستَأنِسًا بِهَـوجَـلٍ عَيرانَةٍ عَنتَريـــس

وَاللَّيْلُ كَالدَّأْمَاءِ مُسْتَشْعِرٌ مِنْ دُونِهِ لَونًا كَلَوْنِ السُّدُوسْ(٣)

يصف الشاعر قوته في تلك الصحراء المقفرة التي يقطعها وحيدًا مستأنسًا بناقة سريعة قوية تقطع القفار الموحشة، وتبدو عملية الانزياح جلية في البيت الأول والثاني، ففي البيت الأول انزاح معنى الهوجل من معنى الصحراء المقفرة إلى معنى الناقة الصلبة القوية الجريئة، فاكتملت تلك اللوحة؛ مانحًا تشبيهه صبغة بديعية في جمعه بين كلمتين متجانستين (هَوْجَل) تحملان معنيين مختلفين: (الصحراء، والناقة السريعة)، ثم ينزاح الحديث مرة أخرى ليشبه ليله المظلم وسط الصحراء المقفرة وكأنه بحر لونه أسود كلون الليل، فهذه المفاجأة الّتي طرأت من خلال الانزياح تعد من الأساليب الفنّية البارزة، الّتي تسهم في منح النّص طرافة وغرابة، فالشّاعر لم يعد ينظر إلى الأشياء على حقيقتها، وإنّما أصبح ينظر إليها من خلال ما آلت إليه، وهي إبراز بطولته وفروسيته، بل هي الحالة النفسية، التي رسمها متشحة باللون الأخضر، واللون الأخضر هو لون الطبيعة والحياة والأمل والتجديد، فالبطولة والشجاعة والإقدام هي في الوقت ذاته مقرونة بصفاته النفسية الإنسانية التي يتحلى بها كإنسان.

(١) هو التشبيه الذي ذُكرت فيه أداة التشبيه ووجه الشبه معًا، الميداني، عبد الرحمن بن حبنكة: البلاغة العربية، (١٧٣/٢).

(٢) ديوان الأفوه، ص٧٠.

(٣) ديوان الأفوه، ص٨٣، الدأماء، البحر، ابن منظور، اللسان، (دوم)، (٢١٤/١٢)، السُّدوس: الطيلسان الأخضر، اللسان، (سدس)، (١٠٥/٦).

ومن التشبيه التمثيلي قوله مصورًا هزيمة أعدائهم وهم يجرون أذيال الخيبة في صورة انزياحية بديعة، فيقول:

فَلَمَّا أَنْ رَأَوْنَا فِي وَغَـــاهَا كَأَسَـادِ العَرِينَةِ وَالْحُجِيبِ

تَدَاعَوا ثُمَّ مَالُوا فِي ذُرَاهَا كَفِعْلِ مُعَانِتٍ أَمْـنَ الرَّجِيبِ(١)

يصف الشاعر حال خصومه حين شاهدوا هجومهم في ساحة الحرب وكأنهم كالأسود الهصورة المشهورة في عرينها أو في موضـــع الحجيب، فحين رأونا بكل هذه القوة تنادوا للهرب، وانحرفوا بعيدًا عن المعركة، كما يفعل الجبان المتخوف، فقد انزاح الشاعر في حديثه عن قوتهم وشدة بأسهم وجلادتهم في المعركة إلى الحديث عن المعانت الذي يلقى الشدة والهلاك لكي يأمن الخوف، فالتوظيف الجميل للانزياح في الصورة السابقة يجعل المتلقّي يتأمل في عمليتي النّقل والتّقريب بين الأسود الضارية وفعل المعانت، فاختيار الرجيب ليس صدفة، ولا عمليـة عشوائية، وإنّما جاء اختيار الرجيب الذي يعني الخوف والرهبة، فالأعداء تنادوا وانصرفوا هاربين بين ذرى الجبال كما يفعل المعانت الذي يلقى الشـــدة والهلاك لكي يأمن الخوف، فقد حاول الخروج من مأزقه الذي وقع به لكي يأمن الرجيب وهو الأمر العظيم، كما نلاحظ العدول عن صيغة الكثرة إلى القلة، فنجده يستعمل جمع (آساد) وهو جمع تكسير من صـيغ القلة (أفعال)، والأصـل في مثل هذا الموضـع أن يأتي بصـيغ الكثرة حتى يتناسـب مع سـياق البيت الذي يتحدث عن شـــجاعة وقوة قومه، غير أنه عدل عن الكثرة إلى القلة إشـــارة منه إلى إبداء أســـاه لعدم اســـتطاعته الاشتراك في حرب خصومهم بني عامر، وكأنه أراد أن يبين أن قومه لا يصلون إلى تلك الكثرة إلا وهو معهم.

ومن التشبيه التمثيلي وصفه للبيداء الموحشة التي تسبح الطير في فضائها، وتهب الريح السريعة فوقها، وتصدر دَوِيًّا كَدَوِيّ النَّحل قوله:

مِنْ دُونِهَا الطَّيْرُ وَمِنْ فَوْقِهَـا هَفَاهِفُ الرِّيحِ كَجُثِّ القَلِيسْ(٢)

يصف الشاعر الصحراء الخالية في فضائها إلا من الطير وصوت الريح الهفهافة من فوقها الذي يشبهه بدوي النحل، إن مثل هذا الانزياح الذي يبرز من خلال الانتقال من وصـــف الطير إلى تشـــبيه صـــوت الريح المهفهفة بدوي النحل يعبر عن فنية الانزياح عند الأفوه في الخـروج عن الدلالة المعجمية إلـى دلالة فنّيّة إيحائية، حيث نجد أن وجه الشّـبه الّذي تمثل في صـور متعددة بين تلك الريح وصـوت النحل، فجامع الصـوت والخوف هو تصـيير لذلك الصوت الذي يبث الخوف في النفوس، وكأن تلك الصورة تعبر عن الحالة النفسية التي كان يعيشها الشاعر، وكأنه يصف نفسه، فقد أراد الأفوه من خلال تشبيهه صوت الريح في الصحراء المقفرة بدوي النحل أن يبين تلك الأهوال التي تعترضـــه ويلاقيها في حياته، حتى إن الرياح في ذلك المكان المقفر الموحش تبث الخوف في النفس وتنشر الرعب في كل مكان، حتى إن من شدتها وسرعتها تشبه دويَّ النحل.

(١) ديوان الأفوه، ص٥٩-٦٠.

(٢) ديوان الأفوه، ص٨٧، الريح الهفهافة: السـريعة المرور في هبوبها، ابن منظور، لسـان العرب، (هفهف) (٣٤٨/٩)، جث القليس: دوي النحل، لسان العرب، (قلس) (١٨٠/٦).

ومن الانزياحات الملفتة التي جسدها الشاعر من خلال فخره بشجاعته وفروسيته قوله:

وَإِذَا عَجَاجُ الْمَوْتِ ثَارَ وَهَلْهَلَتْ فِيهِ الْجِيَادُ إلى الْجِيَادِ تَسَرَّعُ

بِالدَّارِعِينَ كَأَنَّهَا عُصَبُ القَطَا الـــ أَسْرَابِ تَمْعَجُ في العَجَاجِ وَتَمْزَعُ(١)

يصف لنا الشاعر صورة المعركة التي تصاعد فيها الغبار وحمي وطيسها ودنت الجياد بعضها من بعض مسرعة في مشـــهد مهيب، وعليها فرســـان مدرعون، ففي زحمة تلك الأحداث المتلاحقة والموقف الرهيب للمعركة ينزاح الحديث عنها لينقلنا إلى مشهد آخر، وهو تشبيه الفرسان وكأنهم جماعات من القطا مسرعة تشق الغبار، فهو في هذه الصورة التّشبيهية الرائعة انزاح من المعنى المباشر والمألوف لجلجلة المعركة والصخب المرافق لها إلى تقديم صورة جديدة عن جماعات القطا وأسرابها وهي تخوض وسط الغبار وتعدو مسرعة، كما أننا نلاحظ عدول الشاعر في قوله (تَسَرَّع)، فقد حذف التاء في أول الفعل المضارع؛ لأن المقام يتطلب السرعة والخفة، فالشاعر يصف حالة الحرب وكثرة الموتى وسرعة الخيل فيها وتتابعها، وسرعة الأحداث التي تقع في الحرب، فهذه الحركة الدائمة والسرعة تتطلب من الشـــاعر الخفة والســـرعة، فكان العدول بحذف التاء من الفعل(تَسَـــرَّع)، مراعاة للخفة والســـرعة في الأحداث، إذ إن أصل الفعل (تَتَسَرَّع).

المطلب الثاني: الاستعارة

الاســـتعارة لغة: جاء في لســـان العرب: "أَعَارَهُ الشَّـــيْءَ وأَعَارَه منه وعَاوَرَه إياه، والمعَاوَرَة والتَّعَاوُر: شـــبهُ المداولة والتداولُ في الشيء يكون بين اثنين، واسْتَعَارَهُ الشَّيءَ واسْتَعَارَهُ منه: طَلَبَ منه أن يُعِيرَه إِيَّاه"(٢).

الاستعارة اصطلاحًا: عرَّفها الجاحظ بأنها: "تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه"(٣)، وهي عند العسكري: "نقل العبارة من موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض"(٤)، وأما عبد القاهر الجرجاني فيعرفها بقوله: "أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه"(٥).

وتعد الاســـتعارة مظهرًا من مظاهر الانزياح، يعمل على مفاجأة الســـامع ونقله من التفكير في المعنى المعجمي المألوف إلى البحث فيما وراء المعنى للوصـــول إلى الهدف المنشـــود، ولرصـــد الاســـتعارة التي تعد واحدة من أهم الخصائص الأسلوبية التي تعتمد على الانزياح، وتحمل بين طياتها دلالات إيحائية مباغتة للمتلقي، من ذلك قوله في الفخر والحكمة:

حَتّى حَنَى مِنّي قَناةَ المَطا وَعَمَّمَ الرَّأسَ بِلَونٍ خَلِيسْ(٦)

(١) ديوان الأفوه، ص٩١.

(٢) ابن منظور، اللسان، (عور)، (٦١٨/٤).

(٣) الجاحظ، البيان والتبيين، (١٥٣/١).

(٤) العسكري، الصناعتين، ص٢٧٤.

(٥) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص٥٣.

(٦) ديوان الأفوه، ص٨٢.

فالبيت يشتمل على انزياح استبدالي من خلال الاستعارة في قوله (قناة المطا)، فالقَنَاةُ في معناها المعجمي هي الرّمح، وقيل: كل عَصًى مستوية فهي قناة، والمطا: الظهر[١]، فقد استعار هذا التشبيه؛ ليبوح لنا عن المعنى الثاني ويعبر عن انحناء ظهره وتقوّسه، فانحناء الظهر دليل على الضعف والانكسار، وكذلك أصبح حاله، والواضح من البيت أن الشاعر قد عمَّر كثيرًا حتى صار شاكيًا من الكبر والشيب، وقد تحسر على قوة ونضارة ومقومات امتلكها في شبابه وراحت منه بتقادم الدهر عليه، وأصبح يشكو ما يمر به في شيخوخته ويبكي على تلك الأيام الخوالي، فهو يبين فساد الزمان المتطبع على الأذى وما فعله برأسه، وحنى منه ظهره وقوّسه، وغطّى رأسه ببياض الشيب، كما نلاحظ عدوله عن اسم الفاعل (مُخْلِس) إلى (فَعيل) (خَلِيس)؛ للدلالة على ما فعله به الزمان، وكيف أدى ذلك إلى بياض شعره، فتحول لون الشعر من الأسود إلى الأبيض من آثار أهوال الزمن، وكأنه أراد بهذه الصيغة (خليس) أن يؤكد أن هذه الصفة ثابتة غير عارضة، كما يؤكد المبالغة والكثرة في تغير لون شعره، وهو بهذا يؤيد فكرته ويعطيها بعدًا إيحائيًّا يعكس الصورة التي عليها حاله وما آلت إليه، فيرسم جوًّا من التمرد واليأس في تخيّل الحدث، فتغدو اللغة أكثر فاعلية في التعبير عن مكنونات النفس ورغباتها، "فالانزياحات الّتي تحقّقها الأنساق الاستعارية عبر مخالفة النّمط الإسنادي المألوف هي في حقيقة الأمر محاولة للاستدلال على المعاني الثّواني من خلال التوقّف عندها والاصطدام بها مرحليا، يعقبها عملية اختراق وتجاوز لما وراءها من معان"[٢].

ومن انزياحاته التي تجلت على سبيل الاستعارة المكنية[٣]، وصفه إباء قومه المحاربين الذين ترفَّعوا عن أخذ الخراج فيقول:

عَافُوا الإِتَاوَةَ واسْتَقَتْ أَسْلافُهُمْ حَتَّى ارْتَوَوا عَلَلًا بِأَذْنِبَةِ الرَّدَى[٤]

لعل الانزياح الأول الذي يقابلنا هو حديثه عن العِفَّة والترفُّع والإباء من خلال الفعل (عافوا)، فهو يتحدث عن قومه ويصفهم بأنهم في تلك المعركة ترفعوا عن أخذ الخراج وتركوها، ثم انزاح منها وانتقل إلى الصورة الاستعارية الثانية بقوله (أذنبة الردى) الذي يمثل انزياحًا جليًّا في تشبيه الموت – وهو الردى – بالماء، وأبقى شيئًا من لوازمه وهي الارتواء، حيث اعتمد التّصوير الاستعاري في عملية التّحول القائمة على التّشخيص؛ فيصف الشاعر في إحدى معارك قومه أن محاربيهم بما يتصفون به من كبرياء ترفَّعوا عن أخذ الخراج، وانشغلوا بما هو أكبر وأعظم وهو التركيز على القتال ومواصلته، حتى إنهم ارتووا من دماء الأعداء، فإسناد هذه الصفات للمحاربين تولدت المفارقة الدلالية التي "تثير لدى المتلقي شعورًا بالدهشة والطرافة، وتكمن علة الدهشة فيما تحدثه المفارقة الدلالية من

(١) ديوان الأفوه، ص٨٢، المطا: الظهر، مقاييس اللغة، (٣٣٢/٥).

(٢) فياض، ياسر أحمد ومها فواز خليفة: البنى الأسلوبية في شعر النابغة الجعدي، مجلة جامعة الأنبار للعلوم الإنسانية، (٢٠٠٩)، ١(٤)، ص٣٦٣.

(٣) هي أن تذكر المشبه وتريد به المشبه به دالًا على ذلك بنصب قرينة تنصبها، وهي أن تنسب إليه وتضيف شيئًا من لوازم المشبه به المساوية، مثل: أن تشبه المنية بالسبع، ثم تفردها بالذكر مضيفًا إليها على سبيل الاستعارة المكنية فتقول: مخالب المنية نشبت بفلان، طاويًا لذكر المشبه به، وهو قولك: المشبه بالسبع، السكاكي، مفتاح العلوم، ص٣٧٨-٣٧٩.

(٤) ديوان الأفوه، ص٥٤، الإتاوة: الخراج، اللسان، مادة اتو (١٨/١٤)، العَلَل: الشرب بعد الشرب، أو الشرب الثاني، اللسان، مادة علل (٤٦٩/١١)، أَذْنِبَة: دلاء، ابن منظور، لسان العرب، (ذنب)، (٣٩٢/١)، الردى: الموت، اللسان (ردي)، (٣١٩/١٤).

مفاجأة للمتلقي بمخالفتها الاختيار المنطقي المتوقع"[1]، فالشـــاعر يريد أن يقول هنا أن أجداده وقومه كانوا قد استمرؤوا القتال وخوض المعارك، وشربوا القتل شربًا حتى ارتوت نفوسهم من القتل الذي أحدثوه، فأصبح شرب الدم عندهم أمرًا عاديًّا.

ومن انزياحاته التي استخدمها في الاستعارة المكنية يقول مفتخرًا بانتصار قومه على عرب الشمال:

تَقْطَعُ اللَّيْلَـــةُ مِنْهُ قُـوَّةً وَكَمَا كَـرَّتْ عَلَيهِ لا تُغَـارُ[2]

فالانزياح تمثل في خروج الكلام عن معناه الأصـــلي إلى معنى بلاغي آخر، وذلك في قوله: (تَقْطَعُ اللَّيْلةُ مِنْهُ قُوَّةً)، فالقطع من معانيه أنه يدل على صرم وإبانة شيء من شيء، يقال قطعت الشيء أقطعه قطعًا[3]، فقد شبه الشاعر الليلة بالسكين القاطعة، فقد استعار معنى القطع مع تلك السكاكين، فحققت الصورة الانزياحية انزياحًا في العبارة عن معناها الحقيقي المألوف، فالليل له سكاكين تقطع، ولكن الشاعر أراد أن يصور ليالي هذا الزمان وكأنها سكاكين حادة مهلكة تقطع كل قوة تعترضه، وكذا الليالي تفني عمر الإنسان، كما أن إلصاق صفات كائن حي بالليل يترجم النظرة الإيحائية وإبداعاته الفنية التي تستعين بالمظاهر الطبيعية في تجسيد مشاعره وأحاسيسه ومعاناته وما يدور في خلده من صور طبيعية حية، ولعل تلك الاستعارة عكست تبرمه وضجره من ويلات الزمان وغدره، على الرغم مما اتصف به من بطولة وشجاعة، وهكذا فهي تقطع في كل يوم منه قوته وطاقته؛ لثقلها عليه، وهو عاجز أمامها لا يستطيع مجاراة كراتها وغاراتها المتوالية، وهذه المصائب تكر على الإنسان ولا تتراجع، أو لا يمكن لأحد أن يهاجمها ويغير عليها، فقد شبه الليلة بالسكين القاطعة، فحذف المشبه به وأبقى لازمة من لوازمه تدل عليه، وهو فعل القطع.

وقد استخدم الشاعر الاستعارة التصريحية[4] في قوله مفتخرًا:

وَنَحنُ المورِدونَ شَبا العَوالي حِياضَ المَوتِ بِالعَدَدِ المُثابِ[5]

انزاح الشـــاعر في حديثه عن فخره بقومه وقوتهم الحربية (المورِدونَ)، إلى الحديث عن (حياض الموت) فشـــبَّه الموت بالحياض، فيقول: إننا نسقي نِصال رماحِنا بدماء أعدائنا حين ندنيها من ساحة الموت بما يستحقون من العقاب، فالشاعر يعي تمامًا قدرة قومه على ورود ساحات الوغى، ولكنه أراد من خلال هذا الانزياح استبدال الدوال، والتأكيد على أن نهاية الأعداء المحتومة إنما هي من رماحنا التي تشـــربت من دمائهم، ويبدو الانزياح جليًّا في تشبيه ساحة المعركة بالحوض، وحذف المشبه، وهو ساحة المعركة، وأبقى لازمة من لوازمها وهو الموت، فالشاعر استبدل علاقات الواقع التقليدية؛ لينتقل إلى تشكيل صورة جديدة غير مألوفة تعكس الحالة النفسية المنتشية التي يعيشها والتي تزخر بالشجاعة والبطولة والإقدام.

---

(١) مصلوح، سعد، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص ١٨٧.

(٢) ديوان الأفوه، ص٧٤، القوة: الطاقة، والقوي: خلاف الضعيف، ابن فارس، مقاييس اللغة، (٣٧/٥)، لا تُغَار: لا تفتل، وهو من الإغارة.

(٣) ابن منظور، لسان العرب، (قطع) (٢٨٠/٨)؛ ابن فارس، مقاييس اللغة، (١٠١/٥).

(٤) هي أن يكون الطرف المذكور من طرفي التشبيه هو المشبه به، السكاكي، مفتاح العلوم، ص١٧٦.

(٥) ديوان الأفوه، ص٥٧.

ومن انزياحاته باستخدامه الاستعارة التصريحية واصفًا بطولة أبيه وشجاعته فيقول:

فَمَا غَمَرَتْهُ الحَرْبُ إِذْ شَمَّرَتْ لَهُ وَلاَ خَارَ إِذْ جُرَّتْ عَلَيْهِ الجَرَائِرُ(١)

فالانزياح واضح من خلال خروج الكلام عن معناه الأصلي إلى معنى بلاغي آخر، وذلك في قوله (غَمَرَتْهُ الحَرْبُ)، ولعل الانزياح الأول هو في قوله (غَمَرَته) الذي أراد به الشاعر المعنى الثاني وهو الماءُ الكثير، وسُمِّي بذلك؛ لأنَّه يغمُر ما تَحتَه، ثم يُشتقُّ من ذلك فيقال فَرسٌ غَمْر: كثير الجَرْي، شُبّه جريهُ في كثرته بالماء الغَمْر(٢)، وأما الانزياح الثاني فهو في قوله (شَمَّرَتْ لَهُ)، فقد عمل هذا الانزياح الدلالي على خرق المألوف في العلاقة اللغوية، فتشمير الحرب استعارة تصريحية، حيث جعل فيها للحرب ساقًا تشمّر عنها، فإذا قلت: شمَّرت الحرب عن ساقها، فالمراد أنها اشتدت وحمي وطيسها، لقد وظف الشاعر الانزياح الدلالي توظيفًا بارعًا فائق الدقة، وذلك من خلال عقد مشابهة بين مشبهين متباعدين في الحقيقة، إلا أن التقارب يحصل من خلال هذا الانزياح، فيستعير الشاعر للحرب صفة التشمير التي هي من صفات الحرب، ومن خلال هذه الصورة رسم صورة بطولية فنية قوامها التشبيه، فشبه فيها اشتداد الحرب بالتشمير، وهذه استعارة حذف منها المشبه وأبقى المشبه به وهو فعل التشمير، وهو بهذا الانزياح أثار القارئ وحفَّز ذهنه ليتجاوز البنية السطحية إلى البنية العميقة التي تمثل أحاسيس الشاعر ورغباته، كما أننا نلاحظ الانزياح في قوله (جُرَّتْ عَلَيْهِ الجَرَائِرُ)، فأبوه لا تخور قواه إذا أصابته دواهي الحرب، وقد أفاد التضعيف المبالغة والتكثير.

ومن انزياحاته التي استخدمها في الفخر قوله:

نَظَلُّ غَيَارى عِندَ كُلِّ سَتيرَةٍ نُقَلِّبُ جيدًا واضِحًا وَشَوىً عَبلا(٣)

فالانزياح هو في معنى (نُقَلِّب)، فتقليب الشيء يعني تغييره من حال إلى حال، وتقليب الأمور يعني تدبيرها والنظر فيها، غير أن الشاعر انزاح إلى معنى آخر لهذا الفعل، وهو التغزُّل، فهو يفتخر بأنهم شديدو الغيرة على نسائهم، ونغازل مستوراتنا وهن ذوات أعناق مكشوفة، وأطراف ممتلئة، كما أننا نلاحظ عدوله في قوله (ستيرة)، وهي المرأة المستورة للمبالغة في وصف ستر نساء قومه؛ لأن (فعيل) "لا يطلق إلا إذا اتصف به صاحبه، فلا يقال أسير إلا إذا أُسِرَ في حين أن (مفعول) قد يطلق على ما اتصف به صاحبه أو لم يتصف، بمعنى أنه سيتصف به"(٤)، فعدل بـ (فعيل) (ستيرة) عن (مستورة)؛ لأن (فعيل) تدل على ثبوت الصفة في صاحبها، وأن هذا الستر واقع، وكأن الستر متأصل في نساء قومه ثابت لا يمكن إزالته بسبب غيرة أبناء قومه.

---

(١) ديوان الأفوه، ص٨٠، الغمرة، الشدة، اللسان، مادة غمر (٢٩/٥)، خار: ضعف وانكسر، اللسان، مادة خار (٢٦٢/٤)، الجرائر، مفردها الجريرة، وهي الإثم والجناية، اللسان، مادة جرر، (١٢٩/٤).

(٢) ابن فارس، مقاييس اللغة، (٣٩٢/٤).

(٣) ديوان الأفوه، ص١٠١، الستيرة: المرأة المستورة، ابن منظور، لسان العرب، (ستر)، (٣٤٤/٤)، الشوى: الأطراف، والشوى اليدان والرجلان وأطراف الأصابع وقحف الرأس، وجلدة الرأس يقال لها شواة، وما كان غير مقتل فهو شوى، وقال الزجاج: الشوى جمع الشواة وهي جلدة الرأس، لسان العرب (شوى)، (٤٤٧/١٤)، العَبْل: الضخم من كل شيء، وأصله في الذراعين، ورجل عبل الذراعين أي ضخمهما، اللسان، (عبل) (٤٢٠/١١).

(٤) السامرائي، فاضل صالح، معاني الأبنية في العربية، ط٢، عمان، الأردن، (٢٠٠٧)، ص٥٥.

المطلب الثالث: المجاز

المجاز لغةً: مأخوذ من جَازَ، يَجُوزُ، جَوَازًا، يقال: جازَ المكَانَ، إذا سَارَ فيهِ، وأجازَهُ: قَطَعَهُ، ويُقال: جَازَ البَحْرَ: إذا سَلَكَهُ وسَارَ فيهِ حتى قطَعَه وتعدَّاه، وجاوزتُ الشيءَ وتجاوزْته: تعدَّيته، قال ابن فارس: الجيم والواو والزاء أصلانِ: أحدهما: قطعُ الشيءِ، والآخر: وسط الشيء؛ فأما الوسط، فجَوْز كل شيءٍ وسَطه...، والأصل الآخر: جُزتُ المَوْضِعَ، سِرْتُ فيه، وأجزته: خلَّفته وقطعتُه، وأجزته أنفذته[١]، فالمجاز من حيث الوضع اللغوي يدل على الانتقال من مكان إلى آخر، أو هو الطريق إذا قُطِعَ، والمجازُ خلاف الحقيقة.

المجاز اصطلاحًا: هو "كلُّ كلمةٍ أُرِيد بها غير ما وقعتْ له في وضع واضِعِها لملاحظةٍ بين الثاني والأول فهي مجاز"[٢]، وكان مما قاله عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة عن ابن رشيق في العمدة: كثيرًا ما تستعمل العرب المجاز، وتعده من مفاخر كلامها؛ فإنه دليل الفصاحة ورأس البلاغة، والمجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة وأحسن وقعًا في القلوب والأسماع[٣]، وكان سيبويه يسمي المجاز "سعة في الكلام"[٤]، وأشار ابن جني في قوله: "وإنما يقع المجاز ويعدِل إليه عن الحقيقة لمعانٍ ثلاثة، وهي: الاتساع، والتوكيد، والتشبيه، فإن عَدِمَ هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتة"[٥]، ويؤكد ابن الأثير هذه الحقيقة فيقول: "وأما المجاز فإنه يُفهم منه بعد فهم الحقيقة، وإنما يُفهم بالنظرة والفكرة، ولهذا يحتاج إلى دليل؛ لأنه عدول عن ظاهر اللفظ؛ فالحقيقة أظهر، والمجاز أخفى، وهو مستور بالحقيقة"[٦].

ويتجسد المجاز في كونه "انحراف في الاستخدام العادي للغة، مهما كان ذلك عن طريق استعمال الكلمة في غير ما وُضعت له، أو إسنادها إلى ما لا ينبغي أن تستند إليه في النظام المألوف للغة"[٧]، وعلى هذا الأساس ينزاح الشاعر عن المألوف إما عدولًا بالكلمة عن معناها الأصلي، أو إدخالها في تركيب غير مألوف لها.

ويدخل المجاز في مجال الانزياح بفعل الفراغ الدلالي الذي يحدث بين الدال والمدلول، وكلما اتسعت الفجوة زادت الشعرية تحققًا، شريطة ألا يخرج التعبير عن المعقول، ذلك أن الكلام رغم شعريته التي تعمل على بث الانفعال، لا ينبغي أن يخرج عن وظيفته الأولى المتمثلة في الإفهام.

وتأسيسًا على هذا فإن المجاز ظاهرة أدبية لصيقة بظاهرة الانزياح والعدول، كما أنه من الظّواهر المهمة الّتي تشكّل قيمة كبيرة في الخروج على مألوف النّظام اللّغوي، وذلك من خلال نقل الألفاظ من دلالاتها المباشرة إلى دلالات غير مباشرة[٨].

---

(١) ابن فارس، مقاييس اللغة، (٢/٥٠)؛ الفيومي، المصباح المنير، (١/١٤٣)؛ الجوهري، الصحاح، (٤/١٤٦٠).

(٢) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص٣٠٤.

(٣) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص٢٦٥.

(٤) سيبويه، الكتاب، (١/٥٣).

(٥) ابن جني، الخصائص، (٢/٤٢٢).

(٦) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، (٢/١٨٤).

(٧) فضل، صلاح، نظرية البنائية، في النقد الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، (١٩٨٠م)، ص٣٧٠.

(٨) سمية، مويلح، تجليات الانزياح الاستبدالي في مديح المتنبي – المجاز، مجلة الميدان للدراسات الرياضية والاجتماعية والإنسانية، ٣(٩)، الجزائر، يناير (٢٠٢٠م)، ص٨١.

وبعد دراسة الديوان تبين للدراسة أن الديوان ثريٌّ بظاهرة الانزياح في المجاز بشكل ملحوظ، فمنها التي استخدم فيها المجاز العقلي(١)، من ذلك قوله وهو يتحسر لعدم استطاعته من الاشتراك في حرب ضد خصومه من بني عامر، وفي ذلك يقول:

أَلاَ يَا لَهْفَ لَوْ شَهِدَتْ قَنَاتِي قَبَائِلَ عَامِرٍ يَوْمَ الصَّبِيبِ(٢)

يُبدي الشاعر حسرته لعدم استطاعته المشاركة في المعركة التي خاضها قومه ضد بني عامر، وقد انزاحت العبارة الشعرية عن الحقيقة إلى المجاز، فانزاح المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي، فالشاعر هنا يضع نفسه موضع المقاتل المقدام، والفاعل الحقيقي هو الشاعر الذي فاتته المعركة، فنلاحظ أنه استخدم جملة (لَوْ شَهِدَتْ قَنَاتِي) مجازًا مرسلًا(٣) علاقته الفاعلية، فقد أسند الفعل (شَهِدَتْ) إلى القناة وهي الرمح، والأصل أن يسند إلى الفارس المتحسر على فوات المعركة عليه، وعدم استطاعته خوضها، فـ (قناتي) ليست الفاعل الحقيقي، وإنما الفاعل الحقيقي والمقصود هو بطولة الشاعر وشجاعته، فالشاعر تعمد الاتكاء على هذا المعنى تحديدًا وعبّر بهذه الصورة المنزاحة عن مألوف الخطاب العادي عن تحسره لعدم مشاركته في الحرب، وقد أراد الشاعر هنا أن يعبر بالمعنى المجازي وذلك؛ للمبالغة والتهويل، والدليل على ذلك أنه قد شهد المعركة بكل حذافيرها، وكان بطلها ورائدها ومقدامها، فصوَّر مشاهدها لحظة بلحظة.

ومن انزياحاته في المجاز شاكيًا من نوائب الدهر وابتلاءاته، وذلك في قوله:

وَالدَّهْرُ لا تَبْقَى عَلى صَرْفِـهِ مُفْفِرَةٌ فِي حَالِقٍ مَرْمَرِيسْ(٤)

فقد انزاح الشاعر عن المألوف باستخدامه لفظة (صَرْفِه) من معناها الحقيقي إلى معناها المجازي، فالمعنى المعجمي لا يستطيع شرح هذه اللفظة؛ لأن "المعاني المجازية لا تُدرك إلا من السياق الذي ترد فيه لما يتوفر عليه من قرائن تدل عليه"(٥)، لقد أراد الشاعر أن يقول بأن الدهر قاسٍ لا يُبْقي أحدًا على حاله، كما أن صروفه ونوائبه تنال حتى الوعول المتشبثة في قمم الجبال الملساء ينال منها، ونلاحظ هنا أنه عدل عن الجمع إلى المفرد، فجاء بلفظ المفرد (صرفه) وعدل به عن الجمع (صروفه) أي أحوال الدهر ونوائبه، وهو الذي يغيّر أحوال الجميع حتى الوعول التي تعيش في قمم الجبال لا يمكن أن تكون لها حال واحدة أو صرف واحد، وأن له أحوالًا متعددة متغيرة تغير كل شيء ولا تُبقي أحدًا على حاله، وقد أفاد عدوله هنا؛ للتحقير والتقليل من شأن الدهر، والتعظيم من شأن قومه الذين يفتخر بهم، وكأن كل هذه الأحوال والنوائب التي نالت حتى من الوعول لا تؤثر على أبناء قومه وكأنها عندهم حال واحد لا يتغير.

---

(١) عرفه الخطيب القزويني بأنه: "إِسْنَادُ الفِعْلِ أو مَعْنَاه إلى مُلابِسٍ لهُ غيرِ ما هُو لَهُ، بِتَأَوُّل"، الإيضاح في علوم البلاغة، ص٢٨.

(٢) ديوان الأفوه، ص٥٩.

(٣) المجاز المرسل: عرفه الخطيب القزويني بأنه: "ما كانت العلاقة بين ما استعمل فيه وما وضع له ملابسة غير التشبيه، كاليد إذا استُعملت في النعمة؛ لأن من شأنها أن تصدر من الجارحة"، القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص٢٧٧.

(٤) ديوان الأفوه، ص٨٣.

(٥) حبيب، ماهر عيسى، التغير الدلالي بين المعنى السياقي والمعنى المعجمي، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، ٨١(٤)، (٢٠٠٦)، ص٨٥٢.

ومن انزياحاته في المجاز اللغوي[١] معبرًا عن ضجره من تصرف وتقصير بعض فتيان قومه، فيقول:

فينا مَعاشِرُ لَمْ يَبنوا لِقومِهِـــمُ وَإِنْ بَنَى قَومُهُمُ مَا أَفسَدُوا عَادُوا[٢]

فقد انزاح الشاعر عن المألوف باستخدامه الفعل (بنى) من معناه الحقيقي إلى معناه المجازي، كما انزاح بتعبيره باستخدامه الفعل(أفسدوا) من معناه الحقيقي إلى المعنى المجازي، فحقق بفضله الشاعر التميز بكسره لأفق توقع القارئ، فالفعلان استُخدما في غير معناهما الأصلي؛ للدلالة على الإصلاح والإفساد المعنوي في القبيلة، كما نلاحظ أنه عبر عن ضيقه هذا بأن عدل عن المفرد إلى الجمع، وجاء بصيغة جمع الكثرة (مفاعل)، وكان الأولى أن يأتي بلفظ المفرد، إذ لا يمكن أن يكون كل أبناء قومه مفسدين، فقد جمع معشر[٣] على معاشر جمع كثرة فضلًا عن كون هذه اللفظة تدل على الجمع.

ومن انزياحاته في المجاز المرسل[٤]، والمجاز اللغوي في وصف قوة جواده، فيقول:

يَغْشَى الجَلاميدَ بِأَمْثالِهَا مُـركَّباتٍ فِي وَظِيفٍ نَهِيسْ[٥]

لعل أول ما يطالعنا في هذا البيت هو الانزياح في الفعل (يغشى)، والفعل يغشى له معانٍ كثيرة، منها: الغطاء، والستر، والظلام، حيث انزاح معنى الفعل إلى الضرب والقذف، فقد أراد الشاعر أن يلفت انتباه القارئ مستفزًّا فكره بإلباس اللفظة دلالة جديدة ضمن تركيب مجازي منزاح عن المألوف، فهو يصف قوة جواده بأنه يقذف الصخر بحوافر كالصخر، كما أنه يتقدم بعنف تحمله أطرافٌ نحيلةٌ قليلة اللحم، وهذا دليلٌ على سرعته وخفته، والمجاز المرسل في قوله (الجلاميد)، وهي الصخور الكبيرة، والجبال أو الصحارى الوعرة التي تغشاها الإبل أو الخيل، فعلاقة المجاز المكان الكلي عن الجزء الظاهر منه (الصخور)، وأما المجاز اللغوي فهو في قوله: (وظيف)، فالوظيف هو عظم ساق الجواد، كما انزاح الشاعر في قوله: (نهيس) التي تعني: قليل اللحم، ولكن الشاعر أراد أن يعبر عن ذلك بأن جواده نشيط شديد الحركة، فاللغة في عالم الشعر يتحول فيها المستحيل إلى ممكن، والبعيد إلى قريب، والمريب إلى حقيقة، يصورها الشاعر في نصه بطريقة تحمل القارئ على التعجب ثم القبول، فالشاعر أراد أن يعبر من خلال جواده بأنه يستطيع اجتياز المناطق الصعبة، ولديه القدرة والقوة والجرأة في اقتحام الأماكن الوعرة، ولعلي

---

(١) قال عبد القاهر الجرجاني في أقسام المجاز: "اعلم أن المجاز على ضربين: مجاز من طريق اللغة، ومجاز من طريق المعنى والمعقول"، الجرجاني، أسرار البلاغة، ص٤٠٨، وأما المجاز اللغوي فيتحقق من خلال نقل الألفاظ من حقائقها اللغوية إلى معانٍ أخرى بينها صلة ومناسبة، وهذا المجاز يكون في المفرد كما يكون في التركيب المستعمل في غير ما وضع له، عتيق، عبد العزيز، علم البيان، (د. ط)، دار النهضة العربية، بيروت، (١٤٠٥هـ/١٩٨٥م)، ص١٤٣.

(٢) ديوان الأفوه، ص٦٤.

(٣) المعشر، كل جماعة أمرها واحد، ابن منظور، لسان العرب، (عشر)، (٥٧٤/٤).

(٤) عرفه الخطيب القزويني بأنه: "ما كانت العلاقة بين ما استعمل فيه وما وضع له ملابسة غير التشبيه، كاليد إذا استعملت في النعمة؛ لأن من شأنها أن تصدر من الجارحة"، الإيضاح في علوم البلاغة، ص٢٧٧، ويعد مرسلًا؛ لأنه لم يقيد بعلاقة المشابهة.

(٥) ديوان الأفوه، ص٨٨، الجلاميد: مفردها الجلمود، وهو الصخر، القطعة الغليظة منها، ابن منظور، لسان العرب، (جلمد)، (٣/٦)، الوظيف: هو موضع القيد من الفرس، وهو مستدق الذراع أو الساق من الخيل والإبل وغيرها، ابن فارس، مقاييس اللغة، (١٦٥/١)، النهيس: أخذُ اللحمِ بمقدَمِ الأسنان، والمنهوس هو قليل اللحم خفيفه، ابن منظور، لسان العرب، (نهس) (٣٠٦/١٤) (٢٤٤/٦).

أرى أن الشاعر أراد أن يصف نفسه ببطولته وقوته وشجاعته، ولكنه أسبغها على جواده الذي يحمل صفاته ذاتها، كما نلاحظ عدوله في صيغة (فعيل) بقوله (نهيس)؛ ليبين أن هذه الخفة والسرعة إنما هي صفات متأصلة بجواده، وهي دائمة غير زائلة، ولم يكتسبها اكتسابًا كالطبيعة المستمدة من ذاته وليست خارجة عنه.

ومن انزياحاته في المجاز العقلي، واصفًا النصر الكبير الذي حققه هو وقومه على أعدائهم، فيقول:

قَتَلْنَا مِنْهُمُ أَسْلافَ صِـدْقٍ وَأُبْنَا بِالأُسَارَى وَالقَعِيبِ(١)

فالشاعر يخرق قواعد التعبير العادي، فصورة (أسلاف صدق)، هي صورة مجازية تعمل على إخراج ذلك التنافر اللفظي الذي نلحظه، إلى انسجام تركيبي في عالم الرمز، لقد حقق هذا الانزياح للشاعر حرية استطاع بفضلها الولوج في عالم الكلمة، مبدعًا بذلك الجديد المتفرد، محققًا بذلك الشاعرية لنفسه، والشعرية لنصه، باعتبار أن الشعرية "تقوم على الحرية الإبداعية المطلقة من كل قيد، حيث يتحطم العالم الواقعي ويتفجر تحت سلطان الذات الشاعرة، التي لم تعد تقنع بأن تتلقى مضموناتها وصورها، بل تصر على أن تخلقها بنفسها خلقًا"(٢)، فالشاعر اتبع طريق الإبداع الذي ينتج الغريب، ويلفت من حوله الأنظار، فراح يصور ذلك النصر المؤزر بقتل خيرة رجال الأعداء وشجعانهم، والعودة إلى الديار يسوقون أسراهم بأعدادهم الغفيرة، فالأسلاف جمع سلف، وهو المتقدم من القوم، ونلاحظ عدوله باستعماله صيغة القلة (أفعال) للدلالة على قلة قادة أعداء قومه وانهزامهم، فأبناء قومه قد قتلوا قادتهم وسدُّوا عليهم كل المنافذ التي يطلبون النجاة إليها، فالأفوه أراد نفي أن يكون هناك عدد كثير من القادة عند الأعداء؛ لأن أبناء قومه قد قتلوهم، وهم قلة، كما أنه أُسند فعل الإياب إلى (الأسارى)، مع أن الرجوع لم يكن من فعلهم، بل تم اصطحابهم، وهذا من المجاز العقلي، كما نلاحظ عدوله في استعمال صيغة الكثرة (فُعالى) (الأُسارى) جمع أسير؛ ليدل بذلك على كثرة الأسارى من الأعداء.

ومن انزياحاته في المجاز العقلي والمجاز المرسل يفتخر بكرمه وكرم قبيلته فيقول:

وَمَذَانِبٌ مَا تُسْتَعَارُ وَجَفْنَةٌ سَوْدَاءُ عِنْدَ نَشِيجِهَا مَا تُرْفَعُ(٣)

يتمثل الانزياح في هذا البيت في انتقال الدلالة من الوصف الحسي المباشر (موارد الماء، القِدر السوداء، الغليان) إلى المعنى المجازي الرمزي الذي يعكس الكرم والضيافة المستمرة، فالنشيج في معناها المعجمي كلمة تدلُّ على حكايةِ صوتٍ أو الصوت المتردد في الصدر، ولكن الشاعر انزاح هنا لوصف صوت الغليان في القدر، مما يخلق صورة جديدة تستدعي التأمل؛ لأن القارئ ينتقل ذهنيًّا من مشهد بكاء إلى مشهد غليان، فيدرك التشابه في الاهتزاز والاضطراب الصوتي بينهما، وهذا التحويل في الدلالة أخرج الكلمة من معناها المألوف إلى معنى مبتكر، لكنه ما زال قائمًا على المشابهة في الصوت والحركة، وهذا هو الانزياح الدلالي، فالمفردة بدخولها في سياق جديد تلبس معنى غير مألوف يجعلها تكتسب وظيفة جمالية، "وهذه الوظيفة الجمالية هي التي تجعل العلامة في الشعر

(١) ديوان الأفوه، ص٦١.

(٢) فردريتشن، هوجو، ثورة الشعر الحديث، ترجمة: عبد الغفار مكاوي، (د. ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢، (١/١٤٠-١٤١).

(٣) ديوان الأفوه، ص٩٢.

تستقل بكيانها؛ لأنها تضعف العلاقة الطبيعية بين الدال والمدلول، حتى تكاد تمحوها"[١]، فالوظيفة الجمالية تجعل العلامة اللغوية محورًا لها بمنحها الحرية التي تجعلها تسبح في عالم الخيال بفعل التصدُّع الحاصل في العلاقة بين الدال والمدلول بفعل الانزياح، وهذا ما لاحظناه في انزياح المعنى المعجمي إلى المجال الحسي (الغليان)، كما أن إسناد الفعل (تُرفع) إلى الجفنة مجاز عقلي؛ لأن الرفع في الحقيقة يقوم به الإنسان، لكن أُسنِد إلى الجفنة؛ لبيان حالها، والعلاقة هنا المسببية، وأما المجاز المرسل فكان في استخدامه لفظة المذَانب[٢] التي أُطلقت على موارد الماء نفسها، والمراد هو ما تحويه من ماء، فعلاقة المجاز هنا المحلية إطلاق المكان وإرادة ما فيه، كما نلاحظ عدوله في صرفه الممنوع من الصرف (مَذَانِبٌ) التي هي على وزن (مفاعل)، إذ يفخر الشاعر بأن مسايل الماء ممنوحة لهم، وهي ملكهم ولا ينازعهم فيها أحد.

ومن انزياحاته في المجاز العقلي والمرسل فخره بقوته وقوة قومه واصفًا هجومهم على أعدائهم فيقول:

ألم نَتْرُكْ سَراتَهُمُ عَيـامَى جُثُومًا تحت أرجاء الذيـول؟[٣]

انزاح الشاعر عن المألوف في معنى (عيامى)، فقد أخرج الكلمة من معناها المعجمي وهو الحاجة الشديدة إلى اللبن إلى تصوير حالة الهزيمة والاستسلام التي مُني بها الأعداء وقادتهم، وقد عدل الشاعر عدل بها عن معناها الحسي المباشر إلى المعنى المجازي، وهو فقدان القدرة والقوة من شدة التوق أو الحاجة، وكأنه عمَّى معنوي بسبب الجوع أو العطش، وهذا مجاز عقلي، والسياق يأبى أن يكون المعنى هو شدة الشهوة إلى اللبن، ومن هنا تتجلى وظيفة الانزياح "من خلال تلاشي الحدود، والميل إلى الإدهاش، وخرق قواعد العقل والمنطق، والانحراف بالأسلوب إلى الإغراب والإبداع في اللغة"[٤]، فالكلمة في سياقها المعجمي تعني من بهم حاجة شديدة إلى اللبن، لكن الشاعر استعملها هنا لتصوير حالة الخصم بعد الهزيمة، وكأن الحاجة إلى اللبن أصبحت رمزًا للضعف وقلة الحيلة، فقد نقل الكلمة من معناها المعيشي المباشر إلى معنى دلالي أعم يوحي بالعجز والانكسار، فيصف حال سادة الأعداء بعد هزيمتهم، فيقول: ألم نتركهم كالعُميان من شدة التوق إلى اللبن، راقدين في حالة ضعف، تحت أطراف الخيام أو المظلات، وهذا المعنى السياقي يتفق مع أصل الكلمة، حيث شبّه شدة التوق إلى اللبن بالعمى المعنوي (فقدان الحيلة أو القدرة)، أي أنه نقل المعنى من الحسي إلى المجازي، كما انزاح الشاعر عن المألوف في معنى (الذيول) إلى معنى الخيام، فقد ذكر الجزء، وهو الذيل وأراد به المكان المظلل (حاشية الخيمة) على سبيل المجاز المرسل، والعلاقة

---

(١) الواد، حسين، المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب (تلقي القدماء لشعره)، ط٢، دار المغرب الإسلامي، بيروت، (٢٠٠٤م)، ص٣٨٢.

(٢) مفردها المِذْنَب: وهو مسيل الماء والجدول إذا لم يكن واسعًا، ابن منظور، لسان العرب، (ذنب) (٣٩١/١).

(٣) ديوان الأفوه، ص١٠٣، عيامى، جمع مفرده عيم، يقال للذي اشتهى اللبن عيمان، والمرأة عيمى، ابن فارس، مقاييس اللغة، (١٩٨/٤)، وجاء في اللسان أيضًا في مادة (عمي) أن العَمى: ذهاب البصر، والأَعْمَى: مَنْ لا يُبْصِر، وجمعه عُمْيٌ وعُميان وعَيامَى، (٤٤٤/١٢)، جثوم: أصله من جثم أصل صحيح يدل على تجمع الشيء، ابن فارس، مقاييس اللغة، (٥٠٥/١)، وجثم: لزم مكانَهُ فلم يَبْرَحْ، أَو لَصِقَ بالأَرضِ، قال ابن منظور، الجثام والجاثوم: الكابوس، يجثم على الإنسان، ويقال للذي يقع على الإنسان وهو نائم جاثوم، لسان العرب، (٨٣/١٢).

(٤) الخطيب، أحمد مبارك، الانزياح الشعري عند المتنبي، "قراءة في التراث النقدي عند العرب"، ط١، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، اللاذقية، (٢٠٠٩)، ص١٨٢.

جزئية، فالشـــاعر خرج عن الكلام المبتذل، مغرقًا المتلقي في عالم الخيال، خالقًا بذلك عالمًا فنيًّا يختلف كثيرًا عما كان عليه سائدًا، وبهذا العدول تتكثف الدلالة، فالأعداء ليسوا ظامئين فحسب، بل أصبحوا مُنكسرين جاثمين في حوافّ المكان، وقد كان نتيجة هذا الانزياح أن تتبدّل المرجعيّة من وصفٍ تقريريّ إلى صورةٍ قاسيةٍ موجَّهة تُشيع معنى القهر وتُضخِّم شعور الفخر بالنصر.

ومن انزياحاته في المجاز المرسل علاقته السببية متوعدًا أعداءه من بني مازن، فيقول:

أُرِيدُ دِمَاء بَنِي مَـــازِنٍ وَرَاقَ المُعَلَّى بَيَاضُ اللَّبَنْ(١)

انزاحت العبارة الشـــعرية عن الحقيقة إلى المجاز في قوله: (أريد دماء بني مازن) فانزاح المعنى الحقيقي للدماء إلى المعنى المجازي، فالدم لا يراد لذاته، وإنما عبر عنه على جهة المتخيل المجازي، والمعنى أنه يريد النيل من بني مازن، فمن خلال اللغة الشعرية، اتخذ الشاعر وسيلة للإبانة عن حالته النفسية والشعور الذي ينتابه، فانزاح بألفاظه عن دلالتها الوضعية والنمطية إلى دلالات بعيدة؛ لإثارة المتلقي وجعله يبحث عن المعاني الخفية وراء هذا الاستخدام، فصورة الدموية هذه هي التي تحمل في تضاعيفها الفخر بالشجاعة والبطولة، فأمنية الشاعر هي الظفر بحربه ضد بني مازن خصومه ليقتل منهم، بعد أن رأى طالعه حسن صاف كصفاء اللبن، فقد أطلق لفظ السبب وأراد المسبب أو ما نتج عنه وهو الموت.

المطلب الرابع: الكناية

الكناية لغةً: "أن تَتَكَلَّمَ بِشَـــيْءٍ وَتُرِيدُ غَيْرَهُ، وَكَنَى عَنِ الأَمْرِ بِغَيْرِهِ يَكْنِي كِنَايَةً: يَعْنِي إِذَا تَكَلَّمَ بِغَيْرِهِ مِمَّا يَسْـــتَدِلُّ عَلَيْهِ"(٢).

الاستعارة اصطلاحًا: عرفها أبو هلال العسكري بقوله: "أَنْ يُكَنَّى عن الشيء ويُعرض ولا يُصَرّح على حسب ما عملوا باللحن"(٣)، وأما عبد القاهر الجرجاني فيقول: "أن يريد المتكلمُ إثباتَ معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردِفْدُهُ في الوجود فيومِئ به إليه ويجعله دليلًا عليه"(٤).

إذن، فالكناية يقصد بها المعنى المجازي مع جواز أن يقصد بها المعنى الحقيقي، وتعد الكناية مظهرًا من مظاهر تشكيل الصورة الشعرية عند الأفوه، وفي ديوانه نجد حضورًا واضحًا للكناية، إذ استخدمها الشاعر وسيلةً ملائمة للتعبير عن مشـاعره تجاه الآخرين، وفي مواقف مختلفة من حياته، وذلك عندما يصـبح البوح أمرًا عسـيرًا، فتكون الكناية الأسـلوب الأمثل للتعبير عن تلك الأحاسـيس والمشـاعر، ومن أمثلة الكنايات الرائعة في شـعر الأفوه التي يفتخر بها بقوته وشجاعته كفارس، فهو ليس مذعورًا لجهله بالأمور، وإنما؛ لأنه غيور على وطنه، يقول:

مُسْتَطِيرٌ لَيْسَ مِنْ جَهْلٍ، وَهَلْ لأَخِي الحِلْمِ عَلَى الحَرْبِ وَقَارُ؟(٥)

(١) ديوان الأفوه، ص١٠٧.

(٢) ابن منظور، لسان العرب، (كنى)، (١٥/٢٣٣).

(٣) العسكري، أبو هلال، الصناعتين، ص٣٨١.

(٤) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص٥٢.

(٥) ديوان الأفوه، ص٧٦.

يمدح الشاعر فرسان قومه مفاخرًا بهم، فيصفهم إذا دخلت الحرب، ودقَّت طبولها، فإن أحدهم يستطير ويستشيط غضبه ويترك الحلم جانبًا، ولا ترى منه سوى البأس والشدة، ويتساءل متعجبًا: هل للحليم عند الحرب وقار؟!، كما أن قوله: (أخي الحلم) كناية عن نسبة الحلم إلى الحليم، فلشدة حلمه نُسِبَ إلى الحلم فصار (أخو الحلم)، ونلاحظ أنه عدل عن اسم المفعول إلى اسم الفاعل فهو يرى أن هذا الفارس مذعور ليس لأنه جاهل في الأمور، بل؛ لأنه غيور على وطنه، فجاء بصيغة اسم الفاعل (مستطير) من استطار بدلًا من صيغة اسم المفعول (مُستَطار)؛ للدلالة على أن ذُعر هذا الفارس كان من ذاته ومن داخله وليس من شيء خارجي، أي لم يكن هناك من يخيفه، بل كان خوفه نابعًا من نفسه فهو لا يخاف الأعداء ولا يخشى الحرب، فكان خوفه غيرة على وطنه، ولو جاء بصيغة اسم المفعول (مستطار) لدلَّ ذلك على أن الفارس كان خائفًا مذعورًا من الأعداء.

ومن الانزياحات التي اتكأ عليها الشاعر في كناياته قوله عن كرم قبيلته:

فِينَا لِثَعْلَبَةَ بنِ عَوْفٍ جَفْنَةٌ يَأْوِي إِلَيْهَا فِي الشِّتَاءِ الجُوَّعُ(١)

يصف الشاعر فخره بأحد أجداده وهو ثعلبة بن عوف وبكرمه، فيكني عن الكرم بالجفنة، وهي أداة الكرم، حيث يأوي إليها الفقراء والمحتاجون، فجمال الكناية يأتي من أنها وضعت المعنى في صورة محسوسة من خلال لفظة (جفنة)، والجفنة هي قصعة الطعام الكبيرة، فقد أسهم الانزياح عن المدلول الحقيقي إلى المدلول المجازي في تجسيد المعنى وهو (الكرم) وإبرازه في هيئة محسوسة مليئة بالحياة والحركة الظاهرة، مما زاد في تأكيدها وثباتها في النفوس.

ومن انزياحاته في نجدة أبناء قومه، يقول:

نَفْسِي لَهُمْ عِنْدَ انْكِسَارِ القَنَا وَقَدْ تَرَدَّى كُلُّ قِرْنٍ حَسِيسْ(٢)

يصور الشاعر في هذا التعبير حاله وكيف أنه يقوم بحماية قومه ونجدتهم، (فالقنا) هو الرمح الصلب، وقد كنّى الشاعر بـــ(انكسار القنا) على سبيل الهزيمة، فهو يضحي بنفسه فداء لهم إذا ما انهزموا أو دارت عليهم الدوائر وتردّى قادتهم قتلى، فصور الشاعر حالته ونفسيته من خلال رسم صورة انهزام قومه، فانزاح عن التصريح بالمعنى الحقيقي والمقصود الأصلي إلى التعبير عنه بتعبير أقوى، فأوحى للمتلقي من خلال هذه الصورة الذهنية التي تجاوزت التأويل السطحي للمعنى إلى التفكير العميق، بأنه يقدم نفسه فداء لقومه إذا ما علم أن هناك تراجعًا يحول دون نصرهم، وأن قويَّهم قد هلك، وقد عبر الشاعر بالمصدر (انكسار) برهانًا قاسيًا على خسارة قومه في معركتهم، إذ لا وجود لتطاحن السيوف، و(انكسار القنا) كناية عن صفة، وهي الهزيمة.

ومن انزياحاته مفتخرًا بمشيتهم عند نسائهم، فيقول:

وَإِنّا بطاءُ المَشيِ عِند نِسائِنا كَما قَيَّدتَ بِالصَيفِ نَجدِيَّةٌ بُزلا(٣)

فالشاعر هنا يستخدم الكناية في قوله (إنا بطاءُ المشيِ عِند نِسائِنا)، وهو يقصد الغيرة، وهذا الأسلوب ألطف من التصريح، ومعنى هذا أن التوصل إلى المعنى المقصود تم عن طريق مخالفة المألوف، وهذه سمة أسلوبية تعتمد على اللاَّتوقُّع؛ "لأن التوقع يمكن أن يؤدي إلى قراءة سطحية، بينما سيُجبر عدم التوقع على الانتباه؛ عندئذ ستتوافق

(١) ديوان الأفوه، ص٩٢.

(٢) ديوان الأفوه، ص٨٤.

(٣) ديوان الأفوه، ص١٠١.

شدة التلقي مع شدة الإرسالية"[1]، ودليل ذلك أن الشاعر انزاح عن المعنى المباشر للغيرة، فقد وُفِّقَ بين أمرين مختلفين لا يتوافقان على المستوى الدلالي المتواضع عليه بين الغيرة ومشي الجمل، فالشاعر يتباهى بأن رجال قومه بطيؤوا الحركة فهم أشبه بالوعول القوية التي منعتها أمطار صيف نجد من الحركة والتنقل، فنحن هنا أمام ظاهرتين بلاغيتين؛ الأولى هي قوله (إنا بطاءُ المشيِ عِند نِسائِنا) كناية عن صفة الغيرة، وهي من صفاتهم التي يفتخرون بها، فمشيهم عند نسائهم فيه شيء من الرزانة والتروي، والثانية قوله (كَما قَيَّدتَ بِالصَيفِ نَجدِيَّةٌ بُزُلا) تشبيه تمثيلي للمشية التي كانوا يمشونها عند نسائهم.

المبحث الثاني: الأبعاد الدلالية والإيحائية للانزياح الدلالي وأثره في بناء الصورة الشعرية وتعزيز الدلالة

في الشعر لا يظل المعنى ثابتًا عند الإطار المعجمي الاعتيادي للكلمة، بل يمكن للشاعر أن يحوّل هذا المعنى إلى اتجاهات جديدة تخدم الغرض الإبداعي، ويُعرف هذا التحوّل بالانزياح الدلالي، وهو خروج اللفظة أو التركيب عن دلالته المألوفة داخل السياق الشعري ليفتح أفقًا جديدًا من الدلالة والإيحاء، ويُعد الانزياح أحد أهم الملفات الأسلوبية التي تخلق أبعادًا دلالية وإيحائية في النص الشعري، لما يتيحه من توسيع لمدلول الكلمات وتشكيل صور ذات عمق وجاذبية.

من الجانب الدلالي، فإن الانزياح لا يقتصر على مجرد استخدام لفظ خارج عن معناه الأصلي، بل يهدف إلى استنهاض دلالات جديدة تتفاعل مع سياق النص بشكل يجعل المعنى أكثر ثراء وتعدد طبقات وعند تطبيق هذا على شعر، كما في دراسات سابقة، نجد أن التحوّل الدلالي يُمكّن الشعر من أن يحتوي على أكثر من مستوى من الدلالة، بحيث تصل الصورة الشعرية إلى أعمق مناطق الشعور لدى القارئ، وتُحوَّل المرجعية من المعجم إلى سياقات حسّية أو فكرية غير مباشرة.

أما من الجانب الإيحائي، فإن الانزياح الدلالي يُسهم في إحداث تأثيرات غير مباشرة على المتلقي، حيث لا يكون المعنى صريحًا دائمًا، بل يستلزم من القارئ المشاركة في عملية التفسير والتأويل، وهذا يُضيف طبقة من الجمالية إلى النص، إذ تتحول الكلمات إلى إشارات تنتج إحساسًا قويًا لدى المتلقي، وتُثري التجربة الشعرية بالدهشة والتفاعل.

وبالتالي، فإن الانزياح الدلالي لا يعمل كظاهرة لغوية معزولة، بل كأداة فنية تُسهم في بناء الصورة الشعرية التي تجمع بين المعنى الصوري والبعد الإيحائي، وهذا ما يعزز الدلالة ويجعل النص قادرًا على توجيه التجربة الشعورية والمعرفية للمتلقي في آن واحد.

الخاتمة:

تبين للدراسة أن ديوان الشاعر الأفوه الأودي، ثريٌّ بالانزياحات الدلالية، التي أسهمت بشكل كبير في نقل الأفكار بصورة إيحائية؛ حيث كان شعره يأسر مَن يقف على انزياحاته، ويملكُ عليه قلبَه، توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج التي تلخص أثر الانزياح الدلالي في شعر الأفوه الأودي، وهي كالتالي:

(١) ريفاتيل، ميكائيل، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة وتقديم وتعليقات: حميد لحمداني، ط١، الدار البيضاء، دار النجاح الجديدة، منشورات دراسات، سال، (١٩٨٣م)، ص٢٧.

١- يمثل شعر الأفوه الأودي تغييرًا انزياحيًا بارزًا، يعكس إتقانه استخدام اللغة في بناء صناعة شعرية مبتكرة ومنزاحة عن المألوف.

٢- جاءت الصور الشعرية التي وظفها الشاعر مبتكرة وجديدة، بعيدًا عن النمط التقليدي، مما أضفى على النص قوة فنية وتأثيرًا إيحائيًا مميزًا.

٣- اعتمد الشاعر على أدوات بلاغية متعددة مثل التشبيه، والاستعارة، والكناية، والمجاز، للتعبير عن مقاصده ونقل أفكاره إلى المتلقي بطريقة فعّالة.

٤- كان التشبيه أكثر الصور الانزياحية استخدامًا في ديوانه، حيث وصل عددها إلى نحو (٦١) تشبيهًا، تلتها الاستعارة بما يقارب (٥٢) صورة، والصور المجازية الانزياحية نحو (٤٥) صورة بين مجاز عقلي ولغوي ومرسل، بينما بلغت الكناية نحو (٣٦) موضعًا.

٥- يعكس الانزياح الدلالي في شعره وعي الشاعر بالقدرة الإيحائية للغة، وما يمكن أن توفره من فضاءات للإبداع والابتكار، بما يتجاوز المألوف.

٦- استخدم الشاعر الانزياح كوسيلة لتكثيف تجربته الشعرية وإبراز مشاعره وأفكاره بأسلوب يجمع بين الأصالة والحداثة، فصاغ نصًا يتجاوز حدود التوصيل المباشر إلى التعبير الرمزي العميق.

٧- أسهم توظيف الانزياح الدلالي في خدمة المعنى والتعبير عن الموقف النفسي والوجداني، مما يدل على أن اللغة عنده كانت كيانًا حيًا قادرًا على توليد معانٍ متجددة.

٨- أظهرت الدراسة أن صور الانزياح الدلالي المختلفة، مثل التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية، أسهمت في تحقيق البعد الجمالي للنص من خلال كسر أفق التوقع وإدهاش المتلقي، ما يعكس براعة الشاعر في التأثير الإيحائي والجمالي.

وختامًا: يمكن القول إن الأفوه الأودي قدّم نموذجًا متقدمًا في وعيه بالوظيفة الجمالية للغة، وصار له من الانزياح وسيلة لتحقيق التوازن بين الفكر والعاطفة، وبين الدلالة والإيحاء، مما منح شعره فرادة في البنية والتصوير والمعنى.

المراجع:

إبراهيم، مها باد هاشم. *الانزياحات الخطابية والبيانية في كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني في ضوء المنهج التداولي*. رسالة ماجستير كلية اللغات، جامعة صلاح الدين، أربيل، كانون الأول، (٢٠٠٦م).

ابن المعتز، عبد الله. (ت: ٢٩٦هـ). *البديع*. إغناطيوس كراتشقوفسكي. ط٣، دار المسيرة: بيروت، (١٩٨٢م).

ابن جني. *الخصائص*. تحقيق: محمد علي النجار، ط٤، دار الشؤون الثقافية: بغداد، (١٩٩٠م).

ابن فارس، أحمد بن فارس بن زكريا. *مقاييس اللغة*. تحقيق: عبد السلام محمد هارون، (د. ط)، دار الفكر: بيروت، لبنان، (١٣٩٩هـ/١٩٧٩م).

ابن منظور، محمد بن مكرم. *لسان العرب*. الحواشي لليازجي وجماعة من اللغويين، ط٣، دار صادر: بيروت، (١٤١٤هـ).

أبو أديب، كمال. في *الشعرية*. ط١، مؤسسة الأبحاث العربية: بيروت، لبنان، (١٩٨٧م).

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. *البيان والتبيين*. تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، ط٥، مكتبة الخانجي: القاهرة، (١٤٠٥هـ/١٩٨٥م).

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. *الحيوان*. تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، ط٣، طار الكتاب العربي: بيروت، لينان، (١٩٦٩م).

الجرجاني، عبد القاهر. *أسرار البلاغة*. تح: محمد عبد العزيز النجار، مكتبة محمد علي صبيح: القاهرة، (١٩٧٧م).

الجرجاني، عبد القاهر. *دلائل الإعجاز*. تح: محمود شاكر، ط٢، مكتبة الخانجي: القاهرة، (١٩٨٩م).

الحكيمي، لعبده محمد صالح. بلاغة العدول في البنية التركيبية في سورة الملك. *مجلة جامعة القرآن الكريم والعلوم الإسلامية*، العدد(١١).

الددة، عباس رشيد. *الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب*. ط١، دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد، العراق، (٢٠٠٩م).

الرواشدة، أميمة عبد السلام. *شعرية الانزياح*. أمانة عمان الكبرى: عمان، الأردن، (٢٠٠٤م).

الزبيدي، محمد بن محمد الحسيني. العدول في البيئة التركيبية. *مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها*، الجزء(١٩)، العدد(٤٠)، ربيع الأول (١٤٢٨هـ).

السكاكي، يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي. *مفتاح العلوم*. ضبطه: نعيم زرزور، ط٢، دار الكتب العلمية: بيروت، (١٤٠٧هـ/١٩٨٧م).

السيوطي، جلال الدين. (ت: ٩١١). *المزهر في علوم اللغة*. تحقيق: محمد أحمد جاد المولى ومحمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، ط١، دار التراث: القاهرة، (١٩٩٨م).

العسكري، أبو هلال. *الفروق اللغوية ضبط*. وتحقيق: حسام الدين القدسي، دار الكتب العلمية: بيروت، (١٩٨١م).

القرطاجني، حازم. *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*. تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ط٢، دار الغرب الإسلامي: بيروت، (١٩٨١م).

المسدي، عبد السلام. *الأسلوبية والأسلوب*. ط٣، الدار العربية للكتاب: طرابلس، ليبيا، (١٣٩٧هـ).

اليافي، نعيم. أطياف الوجه الواحد. دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، *منشورات اتحاد الكتاب العرب*: دمشق.

بانقيب، عبد الله بن عبد الرحمن. العدول والأداء الشعري. *مجلة جذور*، ج٣، مج١٢، (١٤٣٢هـ/٢٠١١م).

بليث، هنريش. *البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص*. ترجمة وتقديم وتعليق: محمد العمري، (د. ط)، الدار البيضاء: المغرب، أفريقيا الشرق، (١٩٩٩م).

بهنسي، عبد الموجود متولي. *رؤية العدول عن النمطية في التعبير الأدبي*. مكتبة الرشد للنشر والتوزيع: الرياض، (١٩٩٣م).

حسان، تمام. *البيان في روائع القرآن*. دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني، عالم الكتب: القاهرة، (١٩٩٣م).

خليل، إبراهيم. *في النقد والنقد الألسني*. (د. ط)، منشورات أمانة عمان الكبرى: عمان، الأردن، (٢٠٠٢م).

ـــــــــــ. *ديوان الأفوه الأودي*. شرح وتحقيق: د. محمد التونجي، ط١، دار صادر: بيروت، (١٩٩٨م).

ربابعة، موسى سامح. *الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها*. ط١، دار الكندي: الكويت، (٢٠٠٣م).

ريفاتير، ميكائيل. *معايير تحليل الأسلوب*. ترجمة وتقديم: حميد لحمداني، ط١، الدار البيضاء: دار النجاح الجديدة: (١٩٩٣م).

سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قَنْبَر الحارثي. *الكتاب*. تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، ط١، دار الجيل: بيروت، (١٩٩١م).

طبل، حسن. *أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية*. دار الفكر العربي: القاهرة، (١٩٩٨م).

فضل، صلاح. *علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته*. ط١، دار الشروق: القاهرة، (١٩٩٨م).

كوهن، جان. *بنية اللغة الشعرية*. ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، ط١، الدار البيضاء: المغرب، دار توبقال للنشر: (١٩٨٦م).

نادو، موريس. (١٩٩٢م). *تاريخ السريالية*. ترجمة نتيجة الحلاق، عيسى عصفور، منشورات دار الثقافة: دمشق، (١٩٩٢م).

وغليسي، يوسف. *إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد*. ط١، الدار العربية للعلوم ناشرون: منشورات الاختلاف، (١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م).

ويس، أحمد محمد. *الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية*. ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر: بيروت: مجد، (١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م).

ويس، أحمد. الانزياح وتعدد المصطلح. *مجلة عالم الفكر*، العدد(٣)، الكويت، يناير (١٩٩٧م).