Université 08 Mai 45
Guelma Algérie

جامعة 08 ماي 45
قالمة الجزائر

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي جامعة 8 ماي 1945 قالمة
Ministère de L'enseignement Supérieur Et de la recherche scientifique
Université 8 Mai 1945 Guelma
Faculté: des lettres et des langues

جامعة 08 ماي 1945 قالمة
كليّـــة الآداب و اللغـــات
قسم اللغة والأدب العربي

N° :

الرقم :

خصائص الأسلوب الإستعاري في ديوان "أهديك أحزاني" لياسين بن عبيد

مقدمة من لدن الطالبة :

ركي نجاة

إشراف:

وردة بويران

تخصص: أدب جزائري

لجنة المناقشة

الأعضاء	الرتبة	الصفة	الجامعة
سهام بودروعة	أستاذ مساعدة "أ"	رئيسا	8 ماي 1945
وردة بويران	أستاذ محاضر "ب"	مشرفة ومقررة	8 ماي 1945
أسماء سوسي	أستاذ مساعد "أ"	ممتحنا	8 ماي 1945

تاريخ المناقشة:2017/06/20

بسم الله الرحمان الرحيم

"قُلْ لَوْ كَانَ الْبَحْرُ مِدَادًا لِكَلِمَاتِ رَبِّي

لَنَفِدَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَنْ تَنْفَدَ كَلِمَاتُ رَبِّي

وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَدًا"

الكهف الآية 109

شكر وعرفان

الحمد لله الذي تمت بنعمته الصالحات وحلت بفضله البركات، والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

نشكر الله عز وجل الذي أنعم علينا بنعمة الإرادة ونور البصيرة لطلب العلم والتعلم والذي رزقنا الهداية إلى سبيل الرشاد ، وثبّت خطانا وزادنا معرفة وعلما

نتوجه بجزيل الشكر والتقدير والاحترام إلى الأستاذة المشرفة " وردة بويران " على توجيهاتها و إشرافها الحسن على هذا الإنجاز، كما نتقدم بشكر إلى كل من علمني حرفا في هذه الدنيا الفانية، يقول الشاعر:

قُمْ لِلْمُعَلِمِ وَفِّهِ التّبْجِيلَا

كَادَ المُعَلِمُ أَنْ يَكُونَ رَسوُلاّ

و إلى جميع أفراد الاسرة التربوية في الجزائر الأبية.

و أخيرا نشكر كل من ساعدنا من قريب أو بعيد، و أخص بالذكر زوجي الكريم على تشجيعه الكبير لمنحي القوة و العزيمة للمضي قدما وعدم الاستسلام.

ونسأل الله أن يجعل هذا العمل في منفعة غيرنا لوجهه الكريم، ويثقل به ميزان حسناتنا.

الإهداء

إلى روح أبي الطاهرة – رحمه الله-

إلى أمي الغالية – شفاها الله-

إلى زوجي الكريم – حفظه الله-

إلى قرة عيني أولادي : عبد الرحيم ، هديل ، ميار – رعاهم الله-

إلى إخوتي وأخواتي الأعزاء، و كل أزواجهم وأولادهم – أدامهم الله-

إلى عائلة زوجي كلها.

إلى كل الأصدقاء والزملاء أينما حللت.

مقدمة

يعد الانزياح مقوما أساسا من مقومات الخطاب الشعري العربي المعاصر، وتكمن أهميته كونه يبث في حنايا النصوص الإبداعية بهاء وجمالا ويغنيها بقيم فنية جديدة يكون فيها تجاوزا للواقع، وتجاوزا للوعي نفسه، ذلك الواقع الذي تتكاثف فيه ظلمات المادة والأوضاع المتردية والعجز عن مسايرة العصر إلى رؤية فنية جديدة منتقاة من التراث العربي الإسلامي بديلا لما افتقده الشعراء من راحة وطمأنينة، وتعد الاستعارة أهم خاصية من الانزياح، بل أنها ركن أساس في بناء النصوص الشعرية، فكلما كان البناء متماسكا انعكس ذلك إيجابيا على النص الشعري، فالشعر يكتسب قيمته الفنية من داخله انطلاقا من الاستعارة التي تجعل منه نصا جماليا يؤثر في وجدان المتلقي.

وانطلاقا من أهمية الاستعارة في تشكيل أسلوب النص، وتجسيد قراءته أردنا البحث في جمالية هذا الأسلوب وخصائصه واخترنا لهذا البحث مدونة شعرية معاصرة هي ديوان الشاعر الجزائري "ياسين بن عبيد" الموسوم بـــ "أهديك أحزاني"، لما لمسنا في خطابه الشعري من قراءة في الانزياح الاستعاري، وتطور في الرؤية المعرفية والتجربة الشعورية والشعرية حيث تتجلى خبرة هذا الشاعر عبر ديوانه الذي يفيض بالدلالات الغريبة المتشعبة الأفاق الغائرة المعاني، الأمر الذي أفضى بنا إلى طرح التساؤلات الآتية: ما الذي أدى بـــ "ياسين بن" عبيد إلى اختيار الاستعارة سببا للترميز؟ وما الأثر الذي يتركه هذا الأسلوب في لغة الشاعر؟ وهل لذلك علاقة بسياقات النص وموضوعاته؟ .

من خلال هذا الطرح وسمنا موضوع بحثنا بـــ: "خصائص الأسلوب الاستعاري في ديوان أهديك أحزاني لياسين بن عبيد".

ولم يكن اختيارنا لهذا البحث عفويا، وإنما يعود السبب الرئيس لشغفنا بالانزياح والاستعارة في الخطاب الشعري المعاصر حدا بنا نحو ملامسة هذه الظاهرة والاحتكاك المباشر بها عبر هذه المذكرة، فضلا عن الغموض الذي يكتنف الخطاب الشعري بتجلياته العاطفية واللغوية، الأمر الذي دفعنا إلى تناول هذا الأسلوب الاستعاري في هذا الديوان لما فيه من شعرية وغرابة لا متناهية تستفز المتلقي وتثيره نحو اكتشاف المعاني المتوارية خلفها، وأيضا جدة الموضوع وطرافته على الرغم من تهافت الدارسين الجزائريين على هذا النص بالدرس والتحليل من زاوية صوفية وفكرية سياقية واجتماعية، وإن وجدت أبحاث لغوية له، فإن موضوع الاستعارة فيه لا يزال بكرا ويحتاج إلى دراسات أكثر عمقا ودقة، وإلى رؤى وآفاق قرائية منفتحة على التأويل ونأمل من خلال هذه الدراسة المتواضعة أن نسلط الضوء على زاوية من زوايا التوهج الشعري والإبداعي في لغة "ياسين بن عبيد" على ضوء ديوان "أهديك أحزاني".

ولعل من أبرز الدراسات التي تناولت الديوان نذكر:

- دليلة مكسح، المرجعيات الفكرية والفنية في شعر ياسين بن عبيد، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، 2007/2006
- بلعريبي العايب ، جماليات المكونات الشعرية في شعر ياسين بن عبيد ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة الحاج لخضر باتنة ، 2009/20008.
- كريمة شريف ، لغة الخطاب الصوفي في ديوان أهديك أحزاني للشاعر ياسين بن عبيد دراسة صوتية دلالية ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة

العربية، كلية الآداب واللغات ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، 2015/2014

.

ولكنها دراسات تحدث أصحابها فيها عن الديوان من منطلق سياقي أو صوفي أو صوتي دلالي، ولئن كان بعضها نصيا، فقد اعتنى بالظاهرة الشعرية عموما دونما تفصيل في أشكالها وتمظهراتها، وأفدنا فيما تعلق بسياق الخطاب وأغراضه المكونة لقصائده الشعرية .

ولما انتبهنا لبروز ظاهرة الاستعارة في ديوان "أهديك أحزاني" وما لها من قدرة على فتح آفاق التعبير على ساحة الانزياح الاستدلالي والدلالي ارتأينا دراستها، وقد اقتضت طبيعة البحث الاعتماد على المنهج الوصفي المرتكز على آليات البحث الأسلوبية وإجراءاته التحليلية قصد رصد أهم الاستعارات في المدونة، وإدراك مقوماتها الفنية وأسرارها الجمالية، فضلا عن محاولة تكشف أصنافها وطرائق تشكيلها عبر العلاقة القائمة بينها وبين النص الشعري وموضوعاته.

اتكأ البحث عن جملة من المراجع التي أسسنا من خلالها لمرجعيات الدراسة الأسلوبية وآلياتها أهمها:

- أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز "لعبد القاهر الجرجاني".
- الاستعارات والشعر العربي الحديث" لسعيد حنصالي".
- الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية لـــ "أحمد محمد ويس".
- الاستعارة في النقذ الأدبي الحديث لـــ"يوسف أبو العدوس".

فيما اعتمدنا في دراسة المدونة على مصدر وحيد هو "ديوان أهديك أحزاني" "ياسين بن عبيد".

وعليه اقتضت الدراسة أن يكون البحث في : مقدمة ومدخل، وثلاثة فصول يليهم خاتمة.

وجاء تفصيل الخطة كالآتي:

أما المقدمة فعرضنا فيها لما حوتها الدراسة حول الخطاب والمنهج والخطة والأهداف وغيرها.

وأما المدخل فحاولنا في التأسيس للدراسة من حيث الخطاب "الديوان أهديك أحزاني" والمخاطب "الشاعر ياسين بن عبيد"، ومرجعيات الدراسة بدءا من مفهوم الانزياح وأنواعه.

فيما عرجنا في الفصل الأول على مفهوم الاستعارة وأقسامها من منظور الدراسات الأسلوبية المعاصرة، تأسيسا على التقسيم العام لهذا الأسلوب في النقذ البلاغي العربي القديم "الاستعارتان المكنية والتصريحية".

وأما الفصل الثاني تناولنا فيه "الاستعارة والتجسيد"، حيث حاولنا فيه رصد حركية الأسلوب الاستعاري في ديوان "أهديك أحزاني"، ودوره في إماطة اللثام عن المعاني التحتية الخفية، فضلا عن إسهامه في إضفاء الطابع النوعي للخطاب الشعري عند "ابن عبيد"، حيث تعرضنا لأهم الاستعارات التجسيدية الموجودة في الديوان، ومكانته الشعرية فيها وكيف خيبت أفق انتظار المتلقي .

أما الفصل الثالث فخصصناه "للاستعارة بين التشخيص و الإيحاء"، حيث تناولنا أهم الاستعارات التشخيصية و الإيحائية في الديوان وأثرها في المعنى، وتبيان شعريتها وإسهامها في خرق توقع القارئ.

وأخيرا جاءت الخاتمة عرضا لما أفضت إليه الدراسة المتواضعة من نتائج.

وككل باحث واجهتنا صعوبات أهمها :

- ضيق المساحة الزمنية المخصصة للبحث مما حال دون إيفائه حقه.
- نقص المراجع الحديثة حول الاستعارة من منظور حداثي.
- إضافة إلى طبيعة محتوى الخطاب الصوفي المعقدة في الديوان والمتشعبة .

ومهما يكن من أمر فقد تمكنا من إنجازه بفضل الله تعالى، وبفضل المساعدات العلمية والمعنوية التي قدمت لنا من طرف الأستاذة المشرفة "د. وردة بويران" فلها مني كل الشكر والتقدير على ما قدمته من نصح وتوجيه ودعم.

ولئن كنت قد وفقت فبعون الله تعالى، إنه نعم المستعان .

مدخل

أسس الدراسة ومرجعياتها

أولا: المخاطب

ثانيا: الخطاب

ثالثا: أليات الدراسة ومرجعياتها

1- مفهوم الانزياح

أ – الانزياح لغة

ب- ماهية الانزياح بين التأصيل والمصطلح

2- أنواع الانزياح وأقسامه

يعرف الكثير من الدارسين الأسلوبية بأنها الدراسة العلمية لأسلوب الأعمال الأدبية وعلى الباحث أن يكون ملما بكل الظواهر الأسلوبية التي تكوّن الخطاب الأدبي، سواء كانت لغوية أم أدبية، حتى "تمكنه من إدراك انتظام خصائص الأسلوب إدراكا نقديا من الوعي بما تحققه تلك الخصائص من غايات وظائفية"[1]في فهم الخطاب وتحليل مكوناته، وخاصة إذا طغى عليه الجانب الرمزي والجمالي ،بدافع تأثيره في المتلقي، يعني أن الدراسة الأسلوبية تقوم على ثلاثة منطلقات أساسية هي: الخطاب، المخاطب، والمخاطب، وتلتقي على المنهج الأسلوبي بمكوناته ومرجعياته التي تتأسس على ثلاثة مقولات؛ الاختيار، السياق والنسق والانزياح.

ومنه كان التعريف بواقع المدونة قيد البحث بدءا من المخاطب، فالخطاب، وصولا إلى آليات الدراسة ومرجعياتها.

✓ **أولا: المخاطب**

ياسين بن عبد الحفيظ بن عبيد أكاديمي جزائري، شاعر، و ناقذ، ومترجم، وباحث متخصص في الفكر الصوفي، ولد عام 1958 في قرية أوكلان دائرة بوقاعة ولاية سطيف الجزائر.

نشأ في مدينة برج زمورة المشهورة بعلمائها وأدبائها، فدرس عليهم، وبعد أن أنهى دراسته الثانوية التحق بجامعة سطيف.

عمل بالتدريس لسنوات.

أثبت وجوده الأدبي منذ المرحلة الثانوية، ونشر قصائده ومقالاته، ودراساته في مختلف الصحف الوطنية .

[1]– عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982، ص 36.

حصل على جائزتي مهرجان الشعر بمدينة بسكرة، وجمعية المعرفة بجامعة سطيف نشرت عن شعره دراسات ومتابعات وتعليقات في صحف المساء والنهار والشروق العربي وغيرها كما أن شعره محل دراسة نقذا و تحليلا على مناهج متعددة، توزعت على أبحاث ربوع الجامعات الجزائرية[1].

المؤهلات الجامعية :

- حامل لشهادة الدكتوراه في معهد اللغات والحضارات الشرقية بباريس "السربون)".
- شهادة الدراسات المعمقة من نفس الجامعة.
- حامل شهادة الماجستير من جامعة فرحات عباس بسطيف.

مؤلفاته:

- الوهج العذري 1995.
- أهديك أحزاني 1998.
- معلقات على أستار الروح 2003.
- غنائية آخر التيه 2007.
- هناك التقينا ضبابا وشمسا 2007.
- و له مجموعة من المقالات باللغتين العربية والفرنسية منشورة بالجزائر وفي الوطن العربي ، مع مجموعة إصدارات مترجمة في الأدب، وفي القصص الموجه للأطفال صدرت بباريس عن دار النور الغربية ودار البراق اللبنانية .

---

[1] - أهم الدراسات التي درست شعره:- بلعريبي العايب، جماليات المكونات الشعرية في شعر ياسين بن عبيد مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث، كلية الأدب و العلوم الإنسانية جامعة الحاج لخضر، باتنة.

– دليلة مكسح، المرجعيات الفكرية و الفنية في شعر ياسين بن عبيد، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري، كلية الأدب و العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة.

المناصب الأكاديمية :

اشتغل طيلة ثلاث سنوات رئيسا لقسم الترجمة بجامعة سطيف ، وهو حاليا يشغل منصب نائب عميد كلية الآداب واللغات بنفس الجامعة، وكلف بالدراسات العليا والبحث العلمي والعلاقات الخارجية .

✓ **ثانيا: الخطاب**

تحولت التجارب الشعرية المعاصرة إلى مؤسسات لها معالمها، وخصوصياتها الفنية والجمالية، وصار مجالها أوسع، وموضوعاتها أرحب، حيث تآلف فيها الحرف و الصوت والموسيقى والصورة و الكلمات، والدلالات والمجازات للتعبير عن حالات شعورية متأزمة انتابت الشاعر، و الانسان الجزائري العربي المحبط والمضطرب والمتألم الضائع بين الحلم والحقيقة و الوحدة والتشتت والثورة واليأس.

" أهديك أحزاني" هو الديوان الثالث لـــ " ياسين بن عبيد" بعد ديوان " الوهج العذري" "ومعلقات على أستار الروح"، صدر سنة 1998 " زمن العشرية السوداء"، وقد آثر فيه الشاعر الهروب إلى لغة الحلم والعشق، و الهروب من مواجهة الواقع بلغة مباشرة، وهو هروب على مستوى السطح لا العمق، لأنه على مستوى العمق فنرى أنه يكشف عن معاناة الشاعر في ظل واقع وزمن مريرين، وفي وطن سجين بين أبناء ناكرين له، فتولدت نيران الحقد والكراهية والبغض، وفساد التفكير، وسوء التدبير فلم يجد الشاعر من التعبير عن هذه الأوضاع المتردية غير لغة الخيال والرمز والانزياح، فقد حملت حالة الإحباط التي يعيشها الشاعر " ياسين بن عبيد" على التعبير عن التجارب الإنسانية الشاملة في ديوانه، والتي كانت تحمل هما كبيرا من هموم عصرنا؛ كرداءة الساسة، وواقع المرأة الجزائرية، والوضع الاجتماعي المزري...

أراد في ديوانه تغيير الواقع المعيش من خلال قصائده ومحاولة بنائه من جديد؛ أي أنه يسعى إلى بناء واقع تملؤه المحبة والتآزر، وتسمى فيه روح التعاون والترابط، ويفنى فيه فاعلوه بمعطياته وثوابته، ويؤسسون عالما فيه مبادئ وقيم خالدة لا تزول.

يكثر في الديوان توظيف رمز المرأة للدلالة على الحب الإلاهي، ولعلى العنوان يوحي بأن الخطاب موجه للمرأة يبثها الشاعر أحزانه و آلامه، والمرء لا يبث أحزانه إلا لمن له القدرة على تغييرها، وتحويلها إلى أفراح ومسرات.

حاكى فيه الشاعر لغة الشعراء العذريين، ولكن هذه المحاكاة لا تقوم على الاجترار والتقليد السطحي، و إنما تقوم على ملامسة عواطف المتلقي، ونقل المشاعر و الأحاسيس.

ونلحظ في ديوان "ياسين بن عبيد" رومانسية كبيرة؛ فهو مليء بالحب والعشق، و الأنثى ليست سوى وطن الشاعر، فالمرأة عنده هي الجزائر التي لم تعد تعطي الخيرات، ولم تعد تنير في ظل خذلان شعبها ومرارة الواقع الذي تتخبط فيه.

نقل الشاعر لنا واقع الوطن المرير انطلاقا من لغة الحلم والعشق والجنون، وهي لغة تجمل النص و لا تبتعد عن جوهر الشعر.

✓ **ثالثا: آليات الدراسة ومرجعياتها**

1- مفهوم الانزياح:

إن التحرك وراء أي مصطلح، يقتضي لا محالة الإحاطة بالمنطلقات الأساسية التي من خلالها يمكن تحسس اتصاله بالاستعمالات اللغوية عموما وما يتصل منها بالبحث الأسلوبي خاصة.

أ – الانزياح لغة :

تقود محاولة تتبع مضامين كلمة "الانزياح" الى نتيجة مفادها أن المادة اللغوية (زيح) زاح الشيء، يزيح زيحا، وزُيوحا، وزيوحا، زيحانا ، وانزاح: ذهب، وباعد، وأزحته، وأزاحه غيره [1]، تعني بعد أو بعيد، والانزياح مصدر للفعل المطاوع "انزاح" أي ذهب وتباعد[2]، فهو إذا الابتعاد عن المعنى الأصلي والمعجمي، واستعمال الكلمة في غير ما وضعت له.

ب- ماهية الانزياح بين التأصيل والمصطلح:

اختلفت الآراء حول تحديد مفهوم الانزياح باختلاف المذاهب والتيارات، ومهما يكن فان الانزياح ظاهرة أسلوبية جمالية يعمد إليها الكاتب باعتبارها وسيلة لأداء غرض معين وهذه الظاهرة قد انتشرت كثيرا في الشعر الجزائري المعاصر.

لقد درج كثير من الدارسين على تعريف الأسلوب بأنه انزياح، فيعرفه "ريفاتير Riffaterre" بكونه:" انزياحا عن النمط التعبيري المتواضع عليه"[3]، حيث يهدف هذا الانزياح إلى إحداث المفاجأة لدى القارئ، وهو خروج و انحراف عن المألوف إلى اللامألوف يقول جورج مونان" JORJE MONANE": "ثمة أسلوب بالنسبة إلى بعضهم عندما تحتوي العبارة على ما يخرج بها إلى الدرجة الحيادية أو الدرجة صفر للتعبير، لكن أن نبدع كما ابتدع "هومير" فنقول :" البحر بنفسجي" أو البحر "البحر خمري" فإن هذا يمثل حدثا أسلوبيا"[4].

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، تص أمين عبد الوهاب، محمد الصادق العبيري، ج6، دار إحياء التراث العربي بيروت، لبنان، ط3، 1999، مادة (زيح)، ص 122.

[2]– أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت، لبنان، 2005، ص 49.

[3]– عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 103.

[4]– منذر العياشي، مقالات في الأسلوبية (دراسة)، اتحاد الكتاب العرب، 1990، ص 69.

ويمكن اعتبار الانزياح الأسلوب الأدبي نفسه، لأن اللغة في الشعر وسيلة للإيحاء وليست أداة لتقديم معاني محددة، وهنا يكمن الفرق بين المعنى العقلي للكلمات، وبين المعنى التخيلي فبدلا من أن تصف رجلا بأنه كثير الكرم، تقول:" أنه كثير الرماد"، فتتمكن من تحريك النفس بإثارة التعجب والغرابة[1]، وهذا ما ذهب اليه "عبد السلام المسدي" الذي يرى"أن مفهوم الانزياح عبارة عن ترجمة حرفية للفظة"ecart"، وقد حملها معنيين التجاوز والعدول، هذا الأخير الذي يبحث في طرق التوليد المعنوي"[2].

ويعرفه" أحمد محمد ويس" "الانزياح": بأنه استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصورا استعمالا لا يخرج عما هو معتاد ومألوف، بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب وأسر" [3].

ويتبين لنا من خلال هذا التعريف أن الانزياح، هو الفيصل بين الكلام العادي والكلام الأدبي. وهذا ما ذهب إليه " ثودوروف todorov" حين اعتبر أن" الحدث اللساني العادي خطاب شفاف نرى من خلاله معناه، ولا نكاد نراه هو في ذاته، فهو منفذ بلوري لا يقوم حاجزا أمام أشعة البصر، بينما يتميز عنه الخطاب الأدبي بكونه ثخنا غير شفاف يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكنك من عبوره أو اختراقه، فهو حاجز بلوري طلي صورا ونقوشا، فصد أشعة البصر أن تتجاوزه"[4]، و بناء على هذا التصور يمكن أن نقول أن الكلام العادي يعتمد على المباشرة، ويهذف إلى التبادل النفعي، ويتسم بمحدودية معجمه، ولا يحتاج إلى جهد عقلي

---

[1]– رابح بوحوش، اللسانيات: تطبيقاته على الخطاب الشعري، دار العلوم، عنابة، الجزائر، 2006، ص 136.

[2]– الأسلوبية والأسلوب، ص 124.

[3]– الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 07.

[4]– عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 116.

لفهمه، في حين الكلام الأدبي يصدر عن ملكة عند منشئه، وهو يخاطب الوجدان، ويسعى إلى أن يمس إحساس متلقيه كما يتميز بأن ألفاظه مختارة، ومعانيه مبتكرة وقد يحتاج إلى فهمه إمعان العقل والفكر.

ويعتبر "جون كوهن jean cohen" من بين المهتمين الأوائل بظاهرة الانزياح في الشعر؛ حيث يرى "أن الشعر انزياح عن معيار هو قانون اللغة، فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها"[1]، فهو يرى أن الانزياح شرط أساسي من شروط الشعرية الحداثية، ووسيلة أساسية لتحقيق جماليات النص الشعري.

فالانزياح انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وحدث لغوي يتبين في تركيب الكلام وصياغته على أنه نظام خارج المألوف خاضع لمبدأ الاختيار، فاختيار الألفاظ وتركيبها في سياق أدبي تجعل للدال عدة دلالات، من هنا يخترق القانون ويصبح للدلالة الأولى إمكانية تعدد المدلولات، فتصبح به اللغة ليست وسيلة للتواصل، وإنما غاية في ذاتها لتحقيق الشعرية والجمالية[2].

إن الانزياح باعتباره ظاهرة أسلوبية تخضع للغة والأسلوب قد خص باهتمام كبير – كما ذكرنا سابقا– واستخدم كثيرا عند النقاذ والدارسين ويكثر الاختلاف حوله، وقد أورد عبد السلام المسدي طائفة من تلك المصطلحات ذاكرا أمام كل واحد منها أصله الفرنسي وصاحبه"[3]:

---

[1]– بنية اللغة الشعرية، تر محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1 1986، ص 6.

[2]– نور الدين السيد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقذ العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ت، ص 24.

[3]– أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 31.

الانزياح	l’ecart	لفاليري
التجاوز	l’abrus	لفاليري
الانحر اف	la déviation	لسبسيترز
الاختلال	la détorsion	لويلك
الإطاحة	la subversion	لباتيار
المخالفة	l’infration	لتيري
الشناعة	le scandala	لبارت
الانتهاك	le viol	لكوهن
خرق السنن	la violation des norines	لتودوروف
اللحن	l’incorrection	لتودوروف
العصيان	la transgression	لأراجون
التحريف	l’altération	لجماعة مو

وإذا كان النقاذ الغربيين قد أطلقوا على مصطلح "الانزياح" أسماء مختلفة توحي باللامألوف، والتجاوز، فإن النقاذ العرب قد استعملوا إلى جانب مصطلح الانزياح مجموعة من المصطلحات الأخرى، منها الانحراف والعدول والخروج والخرق والابتعاد والبعد والتشويش والتشويه والمجاوزة والنشاز والاتساع والفارق والجسارة اللغوية والغرابة والاخلال والانحناء.... [1]

وبعد أن تناولنا مفهوم الانزياح وتعدد المصطلح عند المحدثين الغربيين والعرب نطرح السؤال: هل عرف القدماء الانزياح؟ أم هو ظاهرة حديثة النشأة؟ وللإجابة عن هذين السؤالين نقول: أن الانزياح ليس مقتصرا على المحدثين فقط، فإذا كان من حيث هو مصطلح أسلوبي حديث النشأة، فإن شيئا من هذا الانزياح نجده قديم يعود إلى" أرسطو aristot "ومن جاء بعده

[1]– المرجع السابق، ص 35–36.

من بلاغة ونقذ، فقد ميز" أرسطو" بين لغة عادية مألوفة وأخرى غير مألوفة ورأى أن اللغة التي تنحو إلى الإغراب وتبتعد عن الكلام الشائع والعادي هي اللغة الأدبية، يقول: "وجودة العبارة هي أن تكون واضحة غير مبتذلة، فالعبارة المؤلفة من الأسماء الأصلية هي أوضح العبارات ولكنها مبتذلة.. أما العبارة السامية الخالية من السوقية فهي التي تستخدم ألفاظا غير مألوفة، وأعني بالألفاظ غير المألوفة الغريب والمستعار والمحدود، وكل ما بعد عن الاستعمال[1]ويقول أيضا في موضوع أخر :"بتحوير هيئة الكلمات عن أوضاعها الأصلية والخروج عن الاستعمال العادي تجتنب السوقية[2]".

نستنتج من كلام "أرسطو" أنه يقصد الانزياح والخروج عن المألوف، ولو انتقلنا إلى نقادنا القدماء لنجدهم قد تطرقوا إلى مصطلح الانزياح منهم "ابن الأثير "الذي يرى في التوسع مهارة وقدرة على منح اللغة مجالات أوسع، فيبين أن القسم الذي يكون العدول فيه عن الحقيقة إلى المجاز لغير مشاركة بين المنقول والمنقول إليه لا يصح إلا لطلب التوسع في الكلام، وهو سبب صالح، إذا التوسع في الكلام مطلوب" [3].

فهو يعني بالتوسع التشخيص الذي يقوم على بث الحياة في الجمادات والحيوانات

مما ينتقل باللغة من دائرة المألوف إلى اللامألوف لأنه استشهد بقوله تعالى: "**ثُمَّ اسْتَوَى إِلَى السَّمّاءِ وّهِيَ دُخَانٌ فَقَالَ لَهَا و لِلأَرْضِ ائْتِيَا طَوْعًا أَوْ كَرْهًا قَالَتَا اتَيْنَا**

---

[1]– صنعة الشعر، تر شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط1، 1967، ص 122.

[2]– المرجع نفسه، ص 122.

[3]– ابن الاثير، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، تح محي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي و أولاده، مصر، ج2، ص 78.

طَائِعِينَ"[1]فنسبة القول إلى السماء والأرض من باب التوسع لأنهما جماد والنطق إنما هو للإنسان لا للجماد"[2].

لقد احتل "الجاحظ" الريادة في دراسة البيان العربي، حتى أصبح موضوع دراسة لدى كثير من الباحثين والدارسين في ضوء المناهج الحديثة، خاصة فيما يتعلق بثنائية اللفظ والمعنى في الإنتاج النصي عموما والشعري خصوصا، وهو ما يعادل حاليا المصطلح الأسلوبي واللساني "الانزياح اللغوي والدلالي"، يقول: "المعاني القائمة في صدور الناس المتصورة في أذهانهم والمختلجة في نفوسهم والمتصلة بخواطرهم والحادثة عن فكرهم مستورة خفية وبعيدة وحشية ومحجوبة مكنونة وموجودة في معنى معدومة، وإنما يحي تلك المعاني ذكرهم لها، وإخبارهم عنها واستعمالهم إياها، وهذه الخصال هي التي تقربها من الفهم وتجليها للعقل"[3]، فالمعاني موجودة في صدور الناس جميعا تدور في أذهانهم وخواطرهم متاحة للعامة والخاصة، لكن هناك معاني حية صنعها الإنسان بالشعر فأخرجها من مكمنها لتؤدي وظيفتها التصويرية بلغة مختارة وقادرة على الإيحاء أي أنها انزياح بعيدا عما ألفه الناس من الكلام، وهذه المعاني والألفاظ تختلف حسب قدرة اللغة على التعبير عن الانزياح ويؤكد الجاحظ على أن ما يساعد على تحقيق الانزياح هو المجاز لأهميته في توسيع دلالات الألفاظ، فالمجاز "هو فخر العرب في لغتهم، و بأشباهه اتسعت"[4]، ويقصد بأشباهه جميع الصور البيانية التي تحقق الانزياح وتؤدي إلى الاتساع الدلالي وثراء المعاني، وقد أشار الجاحظ إلى أن عدول معاني الألفاظ الأصلية إلى معاني مجازية يسوغه ترابط المعاني بسبب

---

[1]– فصلت، الأية11.

[2]– ابن الأثير، المثل السائر، ج2، ص 82.

[3]– ماهر مهدي هلال، رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية، المكتب الجامعي الحديث، ط 2006.

[4]– المرجع نفسه، ص 102– 103 .

من الأسباب قال: "ويقولون جاءتنا السماء بأمر عظيم والسماء في مكانها، وقد يقولون جاءتنا السماء، وهم إنما يريدون الغيم الذي يكون به المطر"[1].

إن "الجاحظ" قد عرف الانزياح حيث تحدث عن اللفظ والمعنى، فالانزياح هو تطور لمصطلحي اللفظ والمعنى.

يصنف "عبد القادر الجرجاني" الكلام على ضربين؛ فيقول: "الكلام على ضربين ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وذلك اذا قصدت أن تخير عن زيد مثلا بالخروج عن الحقيقة، فقلت: خرج زيد بالانطلاق مع عمرو، فقلت عمرو منطلق، وعلى هذا القياس، وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن بذلك اللفظ على معناه الذي يقتضي موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض.... وإذ قد غرقت الجملة فها هنا عبارة مختصرة، وهي أن تقول: المعنى ومعنى المعنى ونعني بالمعنى "المفهوم من ظاهر اللفظ...وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"[2]، هذا التعريف الذي أورده "الجرجاني" يعتبر من أهم تعريفات الانزياح الدلالي وهو معنى المعنى وهو المعنى الخاص الضمني الذي يحتاج إلى ابتكار وتأويل لأن الانزياح الدلالي من الصعب نيله وتحقيقه.

---

[1] – المرجع السابق ، ص 107– 108.

[2] – عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تع محمد رشيد رضا، د.ت، دار المعرفة للطباعة والنشر بيروت لبنان، 1989، ص 177.

لقد برزت في مواطن كثيرة من تراثنا العربي اهتمامات بارزة حول الانزياح وبمسميات مختلفة، والذي تجسد في الحديث عن التوسع عند "سيبويه" والمجاز عند "أبي عبيدة" وشجاعة العربية "عند ابن جني"[1]، وهناك مصطلحات أخرى مثل: النقل، العدول، التغيير...

وهذا يدل على أن مصطلح الانزياح متجدر في التراث العربي القديم، حيث حاول علماء البلاغة القدماء التأصيل له.

2- أنواع الانزياح وأقسامه:

هناك مستويان للغة: الأول عادي مثالي، والثاني أدبي منزاح، والمستوى الأول يناسب النحاة وعلماء اللغة أما المستوى الثاني فقد رأى فيه البلاغيون جمالا نسبيا وعدوه من متطلبات اللغة الأدبية، وجعلوا من المستوى الأول معيارا يقيسون به مقدار انزياح المستوى الجمالي" ومن هنا يقتضي الوصف العلمي للنص الأدبي أن يشمل بالضرورة رصد انحرافه على محورين"[2] تنضوي تحتهما كل أشكال الانزياح:

المحور الأول:

فيتعلق بتركيب المادة اللغوية مع جاراتها في السياق الذي ترد فيه، ويسمى بالمحور التعاقبي "axe syntgmatique"[3] أو الانزياح التأليفي، ويحدث مثل هذا الانزياح من خلال طريقة في الربط بين الدوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة أو في التركيب والفقرة فالمبدع

---

[1]- محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتدادها، د.ت، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 1999، ص 491.

[2]- وردة بويران، الأسلوب في شعر ليلى الأخيلية، أطروحة دكتوراه، غير منشور، جامعة باجي مختار عنابة، 2015- 2016، ص 178.

[3]- المرجع السابق، ص 178.

الحقيقي هو الذي يمتلك القدرة على تشكيل اللفظة جماليا بما يتجاوز إطار المألوف إلى غير المألوف، ويمكن القول بأن الشعريات الحديثة ترى الشعر كونه تشكيل لغوي وعلاقات جديدة ومن بين هؤلاء "جون كوهن" الذي يرى الشاعر شاعر "لا بتفكيره وإحساسه وهو خالق الكلمات، وليس خالق أفكار وعبقريته كلها إنما ترجع إلى إبداعه اللغوي"[1]، ولكنه حصر الشعر في الجانب اللغوي فقط، لأن الشعر لا يخلو من الأفكار والأحاسيس.

نجد هذا النوع من الانزياح بأساليب متعددة مثل: التقديم والتأخير والحذف، الفصل والوصل والحقيقة والمجاز العقلي... " أن تكتسي أهمية بالغة في البحث الأسلوبي بعدها منبهات فنية تشكل وجها متمردا على سلطة اللغة، ويقصدها المبدع لإنتاج أسلوب يحتكم إلى قابلية عالية للقراءة والتأويل وهي مسائل تحتكم إلى بناء اللغة باعتبار علاقاتها الإسنادية ويتحقق إدراك المتغير التعاقبي انطلاقا من معانيه السلاسل الكلامية التي تمثل درجة الصفر في المعيار النحوي للغة الطبيعة ثم الوقوف على مواطن المتغيرات الأسلوبية"[2] لتحديد مواضع الهدم فيها.

المحور الثاني:

سماه "جون كوهن" "الاستبدال le paradigme" ويقصد به "إعطاء دلالة مجازية للفظة... حيث يتم فيه خرق قوانين اللغة وفي الوقت نفسه تمثل الدور الإيجابي، حيث يقوم فيه المتلقي بإعادة الملائمة والمعقولية للخطاب الشعري"[3]، وهذا النوع من الانزياح يكون متعلقا بجوهر المادة اللغوية و"تمثل الاستعارة عماد هذا النوع من الانزياح، حيث يتم فيها استبدال

---

[1]– أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 121.

[2]– ينظر وردة بويران، الأسلوب في شعر ليلى الأخيلية، ص 178

[3]– عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد الأردن 2013، ص 51.

المعنى الحرفي المعجمي للكلمة بالمعنى المجازي الإيجابي، فيتم التحول من المدلول الأول إلى المدلول الثاني، أي من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي"[1].

فنظرا لأهميتها ولما لها من فوائد جمة في البناء الأدبي الشعري فقد تناولها العديد من الباحثين والدارسين، أمثال "جون كوهن"، الذي يقول: "أن المنبع الأساسي لكل شعر هو مجاز المجازات، وهو الاستعارة"[2] فالاستعارة حسب "جون كوهن" تعد أبلغ وأعقد الصور، إذ تمثل المقام الأول والأساس إلى درجة أنه عدها هي التي تزود الشعرية بموضوعها الحقيقي، بل وأكبر من ذلك أنها المنبع الأساس لكل شعر[3].

ويرصد الأسلوبي على هذا المحور "الانزياح الذي يعمد إليه الشاعر لأحداث شرخ في قاعدة الاستبدال، بحيث يتصرف في هيكل الدلالة بما يخرج عن المألوف، فينتقل كلامه من النفعية إلى الجمالية، وعندئذ تنتقل المباحث الدلالية إلى خطابات تعبيرية تتقاطع دوالها بمدلولاتها في علاقات منتظمة بحدها منوال خاص يعبر عن البنية النوعية للنص"[4].

ومن مباحث الانزياح الاستبدالي بالإضافة إلى الاستعارة نجد الكناية والمجاز المرسل والتشبيه...

كخلاصة يمكن القول أن الشعر الجزائري المعاصر يمثل انزياحا عن اللغة المألوفة ويؤسس جمالية من القدرة على مفاجأة المتلقي وإثارته، وتمثل الاستعارة قمة الانزياح وهذا ما نهدف الى دراسته في الفصول القادمة، من أجل الكشف عن القدورات الإيحائية والطاقات التعبيرية للأسلوب الاستعاري عند "ياسين بن عبيد" في ديوانه " أهديك أحزاني".

---

[1]– المرجع السابق، ص 51.

[2]– محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص 297.

[3]– أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 112.

[4]– ينظر وردة بويران، الأسلوب في شعر ليلى الأخيلية، ص 179.

الفصل الأول

الاستعارة أنواعها وأقسامها

أولا: تعريف الاستعارة

1- لغة

2- اصطلاحا(عند القدماء و المحدثين)

ثانيا: أركان الاستعارة

ثالثا: شروط الاستعارة

رابعا: أقسام الاستعارة

خامسا: شعرية الاستعارة

تعتبر الاستعارة سيدة الصور البيانية بامتياز، وذلك لما لها قدرة عجيبة على الإيجاز والقدرة على الإدماج والتكثيف، ومزج المتناقضات، وإبداء المعنى في صورة جديدة يلجأ إليها الشاعر في تصويره البياني، وذلك من خلال الربط بين عاطفته وخياله ولهذا قيل: "أن الاستعارة قمة الفن البياني، وجوهر الصورة، الرائعة والعنصر الأصيل في الإعجاز، والوسيلة الأولى التي يحلق بها الشعراء، وأولى للذوق الرفيع إلى سموات من الإبداع ما بعدها أروع ولا أجمل، ولا أحلى، فالاستعارة ينقلب المعقول محسوسا تكاد تلمسه اليد وتبصره العين، ويشمه الأنف وبالاستعارة تتكلم الجمادات، وتتنفس الأحجار وتسري فيها آلاء الحياة"[1].

وهذا ما طبع قصائد الشاعر الجزائري المعاصر "ياسين بن عبيد" حيث جاء ديوانه ثريا وطافحا بالأسلوب الاستعاري لأهميته في توضيح المعنى، وتأثيرها في النفوس، وربط المتصور الذهني بالواقع المعيش.

وقبل الحديث عن خصائص أسلوب الاستعارة في شعره لابد من وضع تعريف لها لغة واصطلاحا.

[1]- بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان، دار العلم للملايين، بيروت ط2، 1984 ص 14.

أولا: تعريف الاستعارة

1- لغة:

"مأخوذة من العارية، أي نقل الشيء من شخص إلى آخر وأعاره منه، وعاوره والمعاورة، والتعاور، شبه المداولة والتداول يكون بين اثنين، وتعوّر واستعار طلب العارية واستعار الشيء واستعاره منه طلب منه أن يعيره"[1].

وجاءت في "البلاغة فنونها وأفنانها" أنها أخذت من العارية وهي نقل الشيء من شخص إلى شخص، وفيما معنى الرفع والتحويل.

يقال استعارة فلان من كنانته سهما وإذا رفعه وحوله منها إلى يده. وهذا ما يرشد إليه الرسول- صلى الله عليه وسلم- في الحديث النبوي الشريف "مثل المنافق كالشاة العائرة بين غنمين"، بمعنى أنها تنتقل وتتحول ولا تستقر على أمر.

وقال الأزهري :"وأما العارية و الإعارة، و الاستعارة فإن قول العرب فيها هم يتعاورون العواري، ويتعورونها بالواو، كأنهم أرادوا تفرقة ما بين ما يتردد من ذاته نفسه، وبين ما يردُ قال : والعارية منسوبة إلى العارة، وهو اسم من الإعارة تقول أعرته الشيء أعيره إعارة عارة ويقال استعرت منه عارية فأعارنيه ...و استعاره ثوبا، فأعاره إياه ومنه قولهم: كير مستعار قال بشر بن أبي حازم:

كَأنَّ حَفِيفَ مَنْخَرُهُ إِذَا ما

كَتَمْنَ الرَّبْوَ كِيرَ مُسْتَعَارِ

[1] – عبد القادر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق مارتير، مكتبة المتنبي، القاهرة، ط2، ص 20.

قيل في قوله "مستعار" قولان أحدهما أنه استعير فأسرع العمل به مبادرة لارتجاع صاحبه إياه؛ والثاني أن تجعله من التعاور، يقال: استعرنا الشيء واعتورناه وتعاورناه بمعنى واحد وقيل: مستعار بمعنى متعاور: أي شيء متداول"[1].

ومن خلال ما سقناه من تعاريف لغوية حول الاستعارة، نجد العلاقة التي تتوافر بين المعير والمستعير، تقع بين طرفين متعارفين، ويبين "ابن الاثير" بوضوح هذه العلاقة في قوله: "المشاركة بين اللفظين في نقل المعنى –في الاستعارة– من أحدهما إلى الآخر، كالمعرفة بين الشخصين في نقل الشيء المستعار من أحدهما إلى الأخر"[2].

وهكذا استقر المفهوم اللغوي في معنى الإعارة والتداول بين اثنين ثم انتقل إلى البلاغة في استبدال كلمة بأخرى.

1-<u>اصطلاحا :</u> "عند القدماء والمحدثين"

اعتبرت الاستعارة فنا من فنون البلاغة من إشارات العلماء إليها دون التصريح باسمها "الاستعارة"، و قد قامت الاستعارة في البلاغة العربية على أنقاض التراث الآرسطي، حيث تندرج الاستعارة عند "آرسطو" ضمن ما يسمى "بالنظرية الاستبدالية"[3]، وعرفها بقوله "إعطاء الشيء اسما يعود على شيء آخر بالانتقال من النوع إلى الجنس ومن الجنس إلى النوع والنقل بالتناسب[4]" .

---

[1] – ابن منظور، لسان العرب، مادة (عور)، 927/2.

[2] – ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،ج1، ص 360.

[3] – يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث ، الأهلية للنشر والتوزيع ، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، الأردن ، ط1 ، 1997، ص 134.

[4] – فن الشعر، تر عبد الرحمان البدوي، د. ت، دار الثقافة ، لبنان، د. ط، ص 58.

فالاستعارة عنده تقوم على النقل والاستبدال وهي كالآتي:

أ- النقل من الجنس إلى النوع أي استبدال الجنس بالنوع، ومثاله في ذلك "هنا توقفت سفينتي" [1]فالإرساء يعني التوقف .

ب- الانتقال من النوع إلى الجنس : وأعطى "أرسطو" مثال "أجل لقد قام أوديسون بألاف الأعمال المجيدة "[2] فألاف تدل على الكثرة.

ج-النقل من النوع إلى النوع: ومثال ذلك "انتزع الحياة بسيف من نحاس"[3]وانتزع تعني قطع والاثنان تدلان على الموت.

د- النقل القائم على التناسب : حيث يتم نقل الرابع يدل الثاني والثاني بدل الرابع وتكون نسبة الثاني للأول كنسبة الرابع إلى الثالث، ويشرح أرسطو ذلك "النسبة بين الشيخوخة والحياة هي بعينها النسبة بين العشية والنهار" ولهذا يقول الشاعر من العشية على أنها شيخوخة النهار، وعن الشيخوخة أنها عشية الحياة [4].

استعمل "أرسطو" لفظة "المجاز" بدل الاستعارة، وهي عنده مجرد أداة تزين اللغة وتجملها، وهي "وسيلة لغوية لوصف بعض المماثلات الموجودة بين شيئين في العالم أو انحرافا طفيليا يصيب اللغة ، فتكون بذلك أداة جمالية لا معرفية " [5]،وتقوم عنده على استبدال كلمة بكلمة أخرى تحدث أثرا في المتلقي.

---

[1] – أرسطو، فن الشعر، ص 38.

[2] – المرجع نفسه، ص38.

[3] – فن الشعر، ص 40

[4] – المرجع نفسه، ص 59.

[5] – سعيد الحنصالي ، الاستعارات والشعر العربي الحديث ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب ط1، 2008، ص 76.

أكدت الدراسات المعاصرة على أن الكلمة اليونانية "métaphor" تشير الى تحديد مفهوم الاستعارة .

ولعل نظرة "أرسطو" للاستعارة شكلت قاعد ومنطلقا للباحثين قديما وحديثا، في الدراسات البلاغية والنقدية، العربية والغربية، وفتحت المجال لبقية الدراسات حول الاستعارة؛ فالنسبة للبلاغة العربية القديمة نبدؤها مع "الجاحظ" "ت 255 هـــــ" الذي تناول الاستعارة انطلاقا من تناوله المجاز والتشبيه فهو "يجمع بين التشبيه والاستعارة والمجاز في فن واحد من فنون القول في القرآن الكريم، وقد يطلق اسم المجاز على الاستعارة ويسميها المجاز البعيد"[1].

جعل "الجاحظ" من الاستعارة مجازا مرسلا، وهذا يظهر جليا في تعريفه لها يقول:"تسمية الشيء باسم غيره إذ قام مقامه "[2]، فهو لم يضع تعريفا محددا لها، وإنما كان يخلط بينها وبين المجاز والتشبيه، وجعل وظيفتها تكمن في أنها تكسب الأسلوب جمالا وزينة وتوضيحا، وتخص اللفظ "فهو يميل إلى اللفظ كل الميل، وأنه يهمل المعنى كل الإهمال" [3].

وهنا يعتبر "الجاحظ" أول من تطرق لقضية اللفظ والمعنى، إذ جعل اللفظ في المقام الأول على حساب المعنى، وجعل الاستعارة تعطي اللفظ زينة وبهاء.

---

[1] – أحمد عبد السيد الصاوي، مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاذ والبلاغيين ــ دراسة تاريخية فنية– منشأة المعارف، الأسكندرية ، مصر، د. ط ، 1988 ، ص 37.

[2]– البيان والتبيين، تح عبد السلام هارون، بيروت ، دار الجيل ، دار الفكر للطباعة والنشر، ج1 د. ط ، ص 153.

[3]– حاتم الضامن ، نظرية النظم، تاريخ وتطور، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، العراق، د. ط 1979، ص 34.

أفصح "ابن قتيبة" "ت 276 هـ" في كتابه "تأويل مشكل القرآن" بأن هناك مجازا في القرآن الكريم، علاقته المشابهة، محاولة منه للرد على أولئك الذين أنكروا وجود المجاز في القرآن الكريم، يقول: "فالعرب تستعير الكلمة، فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمى بها بسبب من الأخرى، أو مجاوزا، أو مشاكلا "[1]، نجد في قول "ابن قتيبة " ملامح الاستعارة، حيث بيّن خصائص الأسلوب الاستعاري؛ وهو أن الجمال في الاستعارة يتمثل في المبالغة لأن الغرض منها" التوضيح واستقصاء الصفة، وانطباع الصورة في المخيلة" [2] .

ويشرح "السيد شيخون" قول "ابن قتيبة" "فيقولون للمطر سماء، لأنه من السماء ينزل قال" معاوية بن جعفر بن كلاب معوذ الحكماء":

إذَا نَزَلَ السَّمّاءُ بأرضِ قومٍ

رَعَيْنَاهُ وإنْ كَانُوا غِضَابَا

يريد إذا نزل المطر بأرض قوم فأخصبت بلادهم، سرنا ورعينا نباتها، وقد عبر بكلمة السماء عن المطر فاجتاز بها وضعها الأصلي "[3].

الملاحظ أن "ابن قتيبة" كان يرى بأن الاستعارة كلمة توضح مكان كلمة أخرى لعلاقة بينهما، هي إما السببية أو المجاورة أو المشاكلة.

---

[1]– تأويل مشكل القرآن ، شرحه ونشره السيد أحمد صقر ، بيروت ، لبنان ، المكتبة العلمية ، ط3 1981، ص 135.

[2]– أحمد الصاوي ، مفهوم الاستعارة ، ص 26.

[3]– الاستعارة نشأتها وتطورها ، دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع ، ط2 ، 1994 ، ص 07.

وضع "ابن المعتز"تـــ "296 هـــ" في كتابه المرسوم "بـــ البديع" الاستعارة على رأس ألوان البديع، مما يدل على المكانة التي تحتلها الاستعارة عنده، يقول معرفا إياها "استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها، مثل أم الكتاب، ومثل جناح الذل، ومثل قول القائل الفكرة مع العمل، فلو كان قال: لب العمل لم يكن بديعا "[1].

فالملاحظ أن "ابن المعتز" قد تطرق للاستعارة، والتجنيس والمطابقة، ورد أعجاز الكلام على ما تقدمها، والمذهب الكلامي، ورغم أن الاستعارة تدرج ضمن البيان، إلا أن "ابن المعتز" أدرجها ضمن البديع، وما يحسب "لابن المعتز" هو تمثيله للاستعارات المعيبة مما يدل على أنه كان يعتمد على معيار نقدي في الاستعارة، وبهذا يكون كتاب "البديع" أحد أولى كتب التأليف البلاغي العربي الذي يحتفي بالاستعارة احتفاء كبيرا.

عرف "قدامة بن جعفر" "ت 337 هـــ" الاستعارة في كتابه " نقذ الشعر" بقوله "هي استعارة بعض الألفاظ في موضع بعض، على التوسع والمجاز "[2].

أما في كتابه "نقذ الشعر" فلم يفرد للاستعارة حديثا مباشرا، وإنما جاء حديثه عنها عندما تحدث عن بعض الاستعارات المعيبة، وسبب هذا العيب أرجعه إلى بعدها قال: "وإذا كان الأمر كذلك فمجال أن ينكر مداخله بعض الكلام فيما يشبهه من بعض أو فيما كان من جنسه وبقي النكير إنما هو في أن يدخل بعضه فيما ليس من جنسه وما هو غير لائق به، وما أعرف ذلك إلا فاحش الاستعارة" [3].

---

[1]– البديع، تعليق وتقديم أغناطيوس كراتشو فسكي، دار المسيرة ، بيروت، ط3، 1982 ، ص 02.

[2]– محمد السيد شيخون، الاستعارة نشأتها وتطورها، ص 14.

[3]– قدامة بن جعفر، نقذ الشعر ، تح كمال مصطفى، ط3 ، 1926، ص 176.

أرجع علة الاستعارة إلى سوء اختيار اللفظ المستعار، وعدم المجانسة بين المستعار والمستعار له، وهكذا جاء هذا الكتاب للاستعارة شيئا جديدا حيث تعرض لعيوب بعض التشكيلات الاستعارية، كما تعرض فيه أيضا إلى الجيد من الاستعارات واعتبر الاستعارة الجيدة التي تبنى على التشبيه.

أما "الآمدي" "ت 370 هـ" فيعرفها بقوله :" إنما استعارات العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه، أو يدانيه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببا من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة بمعناه "[1].

الملاحظ من خلال التعريف أن "الآمدي" يشترط وجود صلة بين المستعار له والمستعار منه، ولكنه مرتبط بين الاستعارة والمجاز، يقول معقبا على الاستعارات في شعر "أبي تمام" "ولأن أبا تمام شديد التكلف، صاحب صنعة ومستكره الألفاظ والمعاني وشعره لا يشبه أشعار الأوائل، ولا على طريقتهم، كما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة "[2]، فاستهجانه لشعر "أبي تمام" إنما لأنه شديد التكلف والصنعة ويستعمل الألفاظ والمعاني المكروهة غير المحببة يظهر في هذا القول سيطرة النقذ على البلاغة بأسسه الجافة التي تخضع لآراء النقاذ.

يعرف صاحب النكت في إعجاز القرآن "الاستعارة بقوله :" تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة....وكل استعارة فلابد فيها

---

[1]- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح محمد محي الدين عبد المجيد ، المكتبة العلمية بيروت ، لبنان 1944 ، ص 234.

[2]- المرجع نفسه ، ص 235.

من أشياء : مستعار ومستعار له ومستعار منه "[1]،وبهذا فهو لا يختلف عن سابقيه في تعريف الاستعارة، ولكنه أضاف عنصر الإبانة قوله "وكل استعارة حسنة فهي توجب بيانا تنوب منابه الحقيقة "[2].

ذكر السبب الذي يؤدي بالمبدع إلى الاستعارة ، وهو عدم قدرة العبارة الحقيقية على التعبير عن المعنى المراد أحيانا .

وفي كتابه "الصناعتين " تطرق "أبو هلال العسكري" "ت 395هـ" للاستعارة معرفا إياها بقوله: "الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض وذلك إما أن يكون شرح للمعنى، وفضل الإبانة عنه أو تأكيده والمبالغة فيه ، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو يحسن العرض الذي يبرز فيه و هذه الأوصاف في الاستعارة المصيبة"[3].

استعمل "أبو هلال العسكري" لفظة النقل، للدلالة على جمالية أسلوب الاستعارة وهي شرح المعنى وتقريبه أكثر من فهم السامع، تأكيد المعنى وتقويته وتوضيحه إدخال المشبه في جنس المشبه به أو نوعه، تقديم المعنى في شكل صورة لم يعهدها المتلقي، والإيجاز وتجميل العبارة وتزيينها، ومن الأمثلة التي قدمها "العسكري" " **سَنَفْرَغُ لَكُمْ أَيُهَا الثَّقَلاَنِ**"[4] فسنفرغ تعني سنقصد، فاستعير الفراغ للقصد وهي

---

[1]– علي عيسى الرماني ، النكث في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، حفظها وعلق عليها محمد خلف الله ، محمد زغلول سلام، د. ت، دار المعارف ، ط4، ، ص 85.

[2]– المرجع نفسه ، ص 86.

[3]– الصناعتين ، الكتابة والشعر ، تحقيق مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط2 ، 1984 ص 295.

[4]– الرحمن، الآية 31.

استعارة بليغة لأن القصد يكون مع الفراغ ولكن الفراغ في معناه المجازي يدل على التهديد والوعيد .

وهكذا ظل مفهوم الاستعارة يتأرجح بين علماء البلاغة والنقاذ مع اتفاقهم على وجوب المناسبة بين طرفيها، إلى أن جاء "عبد القاهر الجرجاني" "ت 471 هـ" الذي تناول الاستعارة باعتبارها ادعاء لا نقلا يقول " محمود السيد شيخون": "انتقلت بعد ذلك الاستعارة إلى شيخ البلغاء وإمام الفصحاء، وأستاذ النحويين "عبد القاهر الجرجاني"... فراح يضفي عليها من سحر بيانه ثوبا قشيبا ما لبسته على يد غيره ممن تقدموه أو خلفوه"[1]، لقد حاول"عبد القاهر الجرجاني" وضع أسس ثابتة لفهم الأسلوب الاستعاري وذكر طبيعته حيث عرفت الاستعارة فيعهده بما لم تعهده من قبل، و "لم تظفر دراسة الاستعارة بمثل ما ظفرت به على يد الجرجاني في كتابيه"[2].

يعرف الشيخ "عبد القاهر الجرجاني" الاستعارة بقوله: "أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه"[3]، ويؤكد على فكرة الادعاء؛ حيث يرى: "أنك إذا قلت: " رأيت أسدا" فقد ادعيت في إنسان أنه أسد وجعلته إياه، ولا يكون الإنسان أسدا وإذا قلت "إذا أصبحت بيد الشمال زمانها" فقد ادعيت أن للشمال يدا، ومعلوم أنه لا يكون للريح يد"[4]، وينكر فكرة النقل الذي هو مفهوم أرسطي، وينقذ الذين يقولون بهذه الفكرة، ويرد عليهم بقوله: "ومن شأن ما غمض من المعاني ولطف، أن يصعب تصويره على الوجه الذي هو عليه لعامة الناس، فيقع لذلك في العبارات التي يعبر بها

---

[1]- محمود السيد شيخون، الاستعارة نشأتها وتطورها، ص 34- 35.

[2]- أحمد عبد السيد الصاوي، مفهوم الاستعارة، ص 93.

[3]- دلائل الإعجاز، ص 67.

[4]- المرجع نفسه، ص 67.

عنه، ما يوهم الخطأ وإطلاقهم في الاستعارة أنها " نقل للعبارة عما وضعت له" من ذلك فلا يصح أخذ به، وبذلك أنه إذا كنت لا تطلق اسم الأسد على الرجل إلا من بعد أن تدخله في جنس الأسود من الجهة التي بيننا، لم تكن نقلت الاسم عما وضع له بالحقيقة لأنك إنما تكون ناقلا، إذا أنت أخرجت معناه الأصلي من أن يكون مقصودك، ونفضت به يدك، فأما أن تكون ناقلا له عن معناه، فمحال متناقض"[1].

يبرز لنا الشيخ "عبد القاهر الجرجاني" فائدة الاستعارة فهي "تعمل على بيان الفكرة وتوضيحها، لأنها تبرز البيان في صورة مستجدة، تزيده قدرا ونبلا، حتى ترى بها اللفظة المفردة قد تكررت في مواضع، ولها في كل موضع معنى مفرد، وهي تعطي الكثير من المعاني بالقليل من اللفظ حتى خرج من الصدفة الواحدة عدة من الدور، وتجني من الغصن الواحد أنواع التمر"[2].

ففائدة الاستعارة على حد قوله تتمثل في إبراز الفكرة واضحة وإظهار الصورة في مظهر تحبه النفس، وتطرب به الأذان.

وقسم الاستعارة إلى مفيدة، وهو القسم الذي يعتمد عليه؛ فهي تجمع كل صفات الكمال والجمال الفني، وأساسها التشبيه، وغير مفيدة؛ وهي قليلة الاستعمال والانتشار حيث تراهم وضعوا للعضو الواحدة عدة أسامي بحسب أنواع الحيوانات بقصد التوسع في اللغة، وهذا النوع من الاستعارة يحسبه "عبد القاهر الجرجاني" مبتذل وغير جيد.

ثم قسم الاستعارة المفيدة إلى "تصريحية ومكنية"*.

---

[1]- المرجع السابق، ص 435.

[2]- عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص 22.

(*) لم يشر إليها بالاسم الصريح للاستعارة التصريحية والمكنية.

يقول: "أن تنقل الاسم عن مسماه الأصلي إلى شيء آخر ثابت معلوم فتجري عليه متناولا له تناول الصفة للموصوف، وذلك كقولك: متنا ولا شيئا معلوما يمكن أن ينص عليه فإنه يقال عني بالاسم وكنى به عنه، ونقل عن مسماه الأصلي فجعل اسما له على سبيل الاستعارة والمبالغة في التشبيه"[1].

وتحدث عن الاستعارة التصريحية بقوله: "أن يؤخذ الاسم عن حقيقته، ويوضع موضعا لا يبين فيه شيء يشار إليه، فيقال: هذا هو المراد بالاسم، والذي أستعير له وجعل خليفة لاسمه الأصلي، ونائبا منابه"[2]، واشترط وجه الشبه في الاستعارة كأداة تربط بين المستعار منه والمستعار له.

بالإضافة إلى الاستعارة التصريحية والمكنية، ذكر أقسام أخرى للاستعارة، وهي استعارة محسوس لمعقول واستعارة محسوس لمحسوس للشبه في أمر معقول واستعارة معقول لمعقول.

وينبغي القول أن عبد القاهر الجرجاني قد أضاف أشياء كثيرة للاستعارة، حيث بينها في حلة جميلة واضحة، كما يرجع له الفضل في التقسيمات التي عرفتها الاستعارة في عهده، حيث أرسى دعائم الاستعارة مما يدل على عمق النظر وقوة التحليل.

ثم جاء بعده "السكاكي" "ت 626 هـ" وسار على نهج "عبد القاهر الجرجاني" ويعرفها بقوله: " أن تذكر أحد طرفي التشبيه، وتريد به الطرف الآخر، مدعيا دخول المشبه في جنس المتشبه به، دالا على ذلك بإثبات للمشبه، ما يخص المشبه به، كما

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ، ص 34.

[2]- المرجع نفسه، ص 34.

تقول: "إن المنية أنشبت أظافرها"، وأنت تريد بالمنية السبع، بادعاء السبعية لها، وإنكار أن تكون شيئا غير سبع، فتثبت لها ما يخص المشبه به، وهو الأظفار"[1].

يتضح من القول أنه قسم الاستعارة إلى تصريحية ومكنية، كما ذكر تقسيمات أخرى لها فقد قسم التصريحية إلى تحقيقية، وتخييلية، ثم قسم كلا من الأخيرتين إلى قطعية واحتمالية وفرعهما إلى أصلية وتبعية، وزاد من تفريعاته حين قسمها إلى مرشحة ومجردة، وأفرط في تقسيماته دون أن يذكر أي "منها أبلغ، وعلى الرغم من أنه بوب ونظم إلا أنه لم يأت في هذه التفريعات بجديد سوى أنه نقل هذه الأقسام القاهرية نقلا ونسبها إلى نفسه"[2].

فلم يخرج "السكاكي" عما ذكره "عبد القاهر الجرجاني" في كتابيه، وهكذا أصبحت الاستعارة ليست وسيلة لتجميل الخطاب فقط، أنها مفهوم ذو قوة معرفية هائلة يؤسسها الخطاب الشعري، ويبين طبيعة الفكر الذي يجعل الاستعارة تختلف باختلاف الثقافات.

وهكذا يظهر ذوق العرب في تذوق الاستعارة، ومحاولة الرفع من شأنها، فهي كما قال عنها "أرسطو" أنها آية العبقرية، وبدأت الاستعارة بتأسيس مفهوم خاص بها يجعلها منفصلة عن باقي ألوان البيان والبديع.

أما عند المحدثين فقد كان ينظر إلى الاستعارة على أنها مجرد قضية لغوية تهتم باللفظ على حساب المعنى حيث يتم فيها تشبيه شيء بشيء آخر مع حذف أحد طرفيه

---

[1]– مفتاح العلوم، دققه وقدمه وفهرسه: عبد الحميد الهنداوي، المكتبة العلمية الجديدة، بيروت لبنان، د. ط 2000، ص 174.

[2]– محمد السيد شيخون، الاستعارة نشأتها وتطورها، ص 47– 48.

وبالتالي كثرت تفريعاتها وأنواعها انطلاقا من حذف أحد طرفي هذا التشبيه، لكن علماء البلاغة المحدثين حاولوا تخليص الاستعارة من بعض العيوب العالقة بها والتي أدت إلى فقدان جمالها وقيمتها الفنية وإزالة التعقيد والغموض اللذان لازماها، وركزوا اهتمامهم على المعنى لإبراز فائدتها وحسن تصويرها، مما يعني أن القدماء ركزوا على اللفظ، بينما اهتم المحدثون بالمعنى فـــ "أدونيس" "جعل اللفظ للأقدمين والمعنى للمحدثين" [1]، فالبلاغيون المحدثون ركزوا على المبدع منتج الأسلوب الاستعاري والمتلقي، ولقد عملت البلاغة الحديثة ممثلة بالأسلوبية على إحلال النموذج الدلالي محل النموذج المنطقي لأن الجانب الدلالي هو الذي يهم الأسلوبية، وقد أصبحت الاستعارة في ضوء هذا التوصيف محط أنظار الدراسات الأسلوبية: "لأن الاستعارة كانت وستبقى موضوع الدراسات الأسلوبية"[2]، فالاستعارة من منظور الأسلوبي يتم تحليلها من الجانب الدلالي لا من الجانب المنطقي التقليدي الاستبدالي.

ورغم محاولات الدراسات الحديثة من إبعاد الاستعارة عن دائرة النظرية الاستبدالية الآرسطية، إلا أنها بقيت ترتبط بها ولو من بعيد إذ يرى "رومان جاكوبسون Jakobson roman" أن الاستعارة علاقة استبدالية على المحور اللفظي، وأنها تقوم على المشابهة والاستبدال"[3]، يؤيد "جاك لاكانJhak lakan " "جاكوبسون " إذ يرى "لاكان" أن الاستعارة هي استبدال مفردة بمفردة أخرى أكثر ملاءمة"[4].

---

[1]– أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، ج4، د. ت، دار السياقي، د. ط، ص 10.

[2]– ثائر حسن حمد، الاستعارة من منظور أسلوبي، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، ص 08.

[3]– المرجع نفسه ، ص 08.

[4]– المرجع نفسه ، ص 08.

لم تسلم النظرية الاستبدالية من الانتقاذ، وحاول الباحثون المحدثون تعديل مسار الاستعارة، فبعد أن كانت اللغة مجرد نظام استبدالي تقوم على المشابهة أصبحت تعتمد آليات الانزياح، وجعلوا الاستعارة " قمة الفن البياني، وجوهر الصورة الرائعة والعنصر الأصيل في الإعجاز والوسيلة الأولى التي يحلق بها الشعراء...، فبالاستعارة ينقلب المعقول محسوسا تكاد تلمسه اليد، وتبصره العين، ويشمه الأنف، وبالاستعارة تتكلم الجمادات وتتنفس الأحجار وتسري فيها آلاء الحياة"[1]، فقد دعت التطورات المعرفية واللغوية إلى تجاوز الأبستمولوجيا الأرسطية المغرقة في المتجزئ وإحلال محلها نظرية جديدة ومعاصرة تقوم على: الشمولية، الانسجام الموسوعة و التعالق وهذا ما تقوم عليه النظرية التفاعلية من أهم الإفرازات التي أنتجتها الدراسات التي زاوجت بين العلوم المعرفية واللغوية، التي تهدف إلى تجاوز النظرية الكلاسيكية القديمة، لتبني علاقة تفاعلية بين الإنسان ومحيطه الخارجي، رافضة فكرة التزيين والتجميل والتنسيق التي ارتبطت بالاستعارة، ومن رواد هذه النظرية التفاعلية نجد

ماكس بلاك "max black"؛ فقد ميز في مستويات الاستعارة بين ما يدعي الكلمة البؤرة "focus"، وبين ما سماه الكلمة الإطار "frame" أي باقي الجملة، فالكلمة البؤرة عنده تتخلى عن بعض خصائصها المميزة لها لتضاف إليها خصائص أخرى كما أن الإطار يخضع بدوره لفقدان سمات واكتساب سمات أخرى مغايرة وذلك جراء التفاعل الذي يحدث بين البؤرة والإطار، وحين نقول: "زيد أسد" فإن الأسد سيفقد بعضا من خصائصه الحيوانية ليكتسب من جهة أخرى سمات إنسانية، كما أن زيد سيفقد

[1]- بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان، دار العلم للملايين، بيروت ط2، 1984، ص 111.

بدوره بعضا من سماته الإنسانية ليكتسب سمات حيوانية[1]. فالتفاعل يحصل جراء ورود سمات مشتركة بين الفكرين النشيطين بعدما تتمخض وحدة تشملها معا، وتكون وليدة ذلك التفاعل.

وقد ركز "ماكس بلاك" على قضية التداخل الاستعاري، ورجحه على مفهوم النظرية الاستبدالية، حيث يرى بأنه عند استخدامنا للاستعارة فأننا نكون أمام فكرتين مختلفتين وحركيتين في الوقت نفسه، وهما ترتكزان على لفظ واحد، ودلالتهما تنتج عن تداخلهما، فالكلمة البؤرة تكسب دلالة جديدة مخالفة لمعناها الأصلي، والكلمة الإطار تعمل على توسيع معنى الكلمة البؤرة، كما أشار إلى أن سر نجاح الاستعارة مرهون ببقاء القارئ واعيا ومدركا لامتداد وتوسع الكلمة، فهو مرغم على رد الاعتبار لكلا الدلالتين القديمة والجديدة في ذات الوقت وربطها "الفكرتين" مع بعضهما وسر نجاح الاستعارة يكمن في الربط بين هاتين الدلالتين"[2].

بحث "بلاك" في بحثه عن كيفية الولوج إلى أعماق المعنى الاستعاري من خلال السياق فما دامت القواعد اللغوية عاجزة عن إمدادنا بمعلومات كافية لفك شفرة المعنى ومقاصد التكلم رأى ضرورة العودة للسياق، أي التركيز على العوامل الخارجية بغية الولوج معنى الاستعارة فالسياق يلعب دورا مهما وأكد أيضا على وجوب معرفة درجة

---

[1]– عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية، مقاربة معرفية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001. ص 96.

[2]– جميلة كرتوس، الاستعارة في ظل النظرية التفاعلية، لماذا تركت الحصان وحيدا، لمحمود درويش، نموذجا مذكرة لنيل شهادة الماجيستير، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، ص 24.

جدية واهتمام المتحدث في استخدامه لبؤرة الاستعارة لمعرفة قصده من الاستعارة[1] هنا تتجلى أهمية السياق في تجليه المقصود الاستعاري، والكشف عن أساليب تشكيله ضمن أطر سياقية محددة.

يرى بول ريكور "Paul Ricour" بأنه لا داعي لربط الاستعارة بالاستبدال يقول "ينبغي في البداية أن نرفض تلك الأطروحة التي مازالت تحظى بتأييد "رومان جاكوبسون" والتي مؤداها أن مصير التشابه أو المماثلة مرتبط ارتباطا وثيقا بذلك المصير الخاص بنظرية معينة في الاستبدال.

ويرى "ريكور " أن التجدد الدلالي هو ما تسعى إليه الأسلوبية يكمن في إيجاد علاقات بين فكرتين معينتين على الرغم من تباعدهما المنطقي، صنف "ريكور" مجال اشتغال الاستعارة ضمن مجال دلالة الجملة كونها ظاهرة إسنادية لا تسمية ، لأنها تقع في علم دلالة الجملة لا دلالة الكلمة المفردة ، ومثل على ذلك بأننا حين يقول "غطاء الأحزان " فإننا أمام كلمتين تجمعهما علاقة تواتر ، الجمع بينهما هو الذي يشكل الاستعارة .

فالاستعارة عند "ريكور" هي حاصل التوتر الذي يجمع بين مفردتين في قول استعاري وهذا التوتر لا يتوقف عند حدود المفردين فقط بل يتحقق أيضا بالتوتر الذي يربط بين التأويلين المتعارضين للقول وهو ما يغذي الاستعارة، وأكد على ذلك بأن" انكشاف المفارقة لا يكون إلا بعد تأويل القول حرفيا، فالأحزان ليست غطاء إن عد الغطاء كساء مصنوعا من قماش ....وهكذا فالاستعارة غير موجودة في ذاتها بل

[1]– المرجع السابق، ص 25.

تتواجد في التأويل ومن خلاله"[1]، وهي تنطوي اختزال الصدمة المتولدة جزء التقاء فكرتين متناقضتين، وبهذا تخلق علاقات جديدة بين الدوال ومدلولاتها، حيث تقيم الاستعارة علاقات معنوية جديدة غير موجودة سابقا، فحين يقول "شكسبير" "الزمن شحاذ" فهو يعلمنا رؤية الزمن وكأنه شحاذ ودرجة التوتر بين الطرفين شاسعة جدا وفي اجتماع هذين الطرفين المتباعدين يكمن عمل المشابهة [2]، فميزة الاستعارة تتجسد في خلق مشابهة بين متنافرين متناقضين لا يمكن الجمع بينهما إلا من خلال الاستعارة أدى هذا التصور إلى إلغاء العلاقة المشابهة التي سحبت الاستعارة في النقد العربي القديم "التناسب بين الطرفين" وأصبحت المشابهة هي تلك التصور الذهني الاستعماري والذي يظهر من خلال تواصل الإنسان مع المحيط الذي يعيش فيه ومن خلال معارفه الخاصة .

كما تطرق "ريكور" إلى الاستعارات الحية والاستعارات الميتة فالأولى تقوم على حدة التوتر بين التأويلين الحرفي والمجازي، وهذا ما يؤدي إلى خلق جديد على مستوى الجملة من خلال انبثاق دلالات أخرى جديدة، لأنها اكتسبت عنصرا إسناديا غير عادي وغير متوقع، أما الاستعارات الميتة، فهي في نظره ليست استعارات "كرجل الكرسي " كما أن نسبة التنافر في الاستعارات الحية تخلق مع مرور الوقت استعارات ميتة لكثرة استعمالها وتكرارها مما يؤدي إلى تعدد وتضاعف معاني الألفاظ اليومية، إذ لا وجود لاستعارات حية في القاموس [3].

---

[1]– التأويل (الخطاب، وفائض، المعنى) تر سعيد الغانمي نظرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2000 ، ص 92.

[2]– المرجع نفسه، ص 91–92.

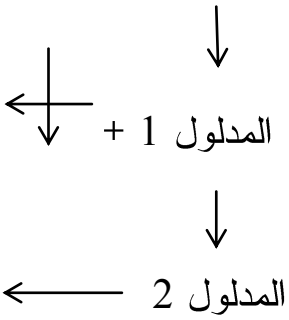
[3] – المرجع نفسه، ص 93.

يرى "كوهن" أن الجملة الاستعارية تشكل منافرة بين الكلمات وأعطى هذا المثال "الإنسان ذئب لأخيه الإنسان" فالمسند لا يلائم المسند إليه، إلا إذا أخذناه بمعناه الحرفي "الحيوان" وهذا يؤدي بنا إلى معنى ثان "الإنسان ذئب" يعني الإنسان شرير والاكتفاء بالمعنى الأول يجعل الكلمة منافرة، بينما ترجع الملائمة بالمعنى الثاني، وتأتي الاستعارة لنفي هذا الانحراف المترتب من هذه المنافرة "أن الانزياحين متكاملين لأنهما يتحققان في المستوى اللغوي نفسه وتعد المنافرة خرقا لقانون اللغة وهي تتحقق في المستوى السياقي والاستعارة خرقا لقانون اللغة"[1]، وهي تتحقق في النوع الاستبدالي.

حالة الانحراف : منافرة

نفي الانحراف : الاستعارة

ورسمها كالأتي



يجسد السهم الملائمة، والخط المنقطع المنافرة وهذا يؤدي إلى مستويين اثنين

[1] – يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث ، ص 13.

المستوى الأول :

سياقي: ويتمثل في البعد الاستعاري الاستبدالي و"يحدد درج الانحراف الدلالي للكلمة في الجملة خروجا من دوائرها الدلالية المعجمية أو دخولا في حدود الدوائر الدلالية لكلمة أخرى"[1].

المستوى الثاني :

تركيبي "يحدد اقتضاء الكلمة كلمة أخرى في بعد دلالي يدور في إحدى الدوائر الدلالية المعجمية في حدود ما ذهب إليه الجرجاني" [2].

والمستوى الثاني هو الأحق بتسمية الاستعارة.

الاستعارة إذن عند "كوهن" هي الغاية من الصورة، لأن الانزياح التركيبي يحصل لأجل إثارة الانزياح الاستبدالي، والاستعارة الشعرية ليست تغير وتبديل في المعنى فقط ، بل تغير في الطبيعة، أي الانتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي للاستعارة.

ويعرف "جورج لاكوف Joerge lakoffe" و "مارك جونسون Mark Jonson " الاستعارة في كتابيهما "الاستعارات التي نحيا بها" بأنها: " سمة لغوية محضة، مادتها المفردات وليس الفكر أو العمل"، لهذا السبب يعتقد معظم الناس أن باستطاعتهم ممارسة حياتهم بصورة جيدة دون الحاجة للاستعارة، وعلى عكس ذلك فقد وجدنا أنها منتشرة

[1]– يوسف أبو العدوس ، مدخل إلى علم البلاغة العربية، علم البيان، علم البديع ، دار المسيرة الأردن، ط1 2007 ص 15.

[2]– المرجع نفسه، ص 15.

في أحاديث الناس ليس فقط في لغتهم ، وإنما في أفكارهم وفي ممارساتهم لأعمالهم "[1].

وقد انطلقا هذان الباحثان من تصور عرف "بالمقاربة التجريبية" المستمدة من طروحات النظرية الجشطالتية [*].

ونعني بالتجربة "ذلك المظهر الذي تتوافر عليه جميعا باعتبارنا بكل بساطة كائنات بشرية تعيش على هذه الأرض في إطار مجتمع بشري" [2]،فالتجربة تنتج من خلال تفاعل الفرد مع بيئته الخارجية سواء الاجتماعية أو السياسية أو الثقافية أو الاقتصادية أو ....لأن الفرد جزءا من عالم واقعي وحقيقي"[3] ينتمي إلى الجماعة التي يعيش معها.

---

[1] – الاستعارات التي نحيا بها، تر عبد المجيد جحفة ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط1 ، 2009 ص 85.

(*) النظرية الجشطالتية : واحدة من بين عدة مدارس فكرية متنافسة ظهرت في العقد الأول من القرن العشرين كنوع من الاحتجاجات الفكرية السائدة أنذاك ، والمتمثلة في النظريات الميكانيكية الترابطية ، وهي من أكثر المدارس الكلية تحديدا وأكثرها اعتمادا على البيانات التجريبية ولذلك كانت أكثر نجاحا وأبعدها أثرا ، وكان اهتمامها الأول منصبا على سيكولوجية التفكير وعلى مشاكل المعرفة بصفة عامة ، ولكن سرعان ما امتدت النظرية إلى مجالات حل المشكلات والادراك والجماليات والشخصية وعلم النفس الاجتماعي ، ينظر بالموقع الإلكتروني https://.a.r.m.wikipedia.org.swikia

[2] – عبد المجيد جحفة ، مدخل الى دلالة حديثة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ،ط1 ،2000 ص 51.

[3] – المرجع نفسه ، ص 51.

تلعب الاستعارة دورا مهما في فهم التجارب،" فهي مثل استخدام الرؤية وحاسة اللمس في حصول بعض الإدراكات"[1]، فنحن لا ندرك مظاهر العالم ومكوناته، ولا نباشر بالتجربة إلا من خلال بعض الاستعارات.

وهذا ما توصلا إليه "لاكوف وجونسون" حيث اعتبرا الاستعارة عملية ذهنية مرتبطة بالفكر، وبها علاقة بأعمالنا وتفكيرنا، باعتبارها تتعدى ميدان اللغة إلى ميدان الفكر، ويتم من خلالها إدراك العالم وفهمه، وبالتالي نمارس تجاربنا فيه ، وهنا "يمكن جوهر الاستعارة في كونها تتيح فهم شيء ما وتجربته "أو معاناته" انطلاقا من شيء آخر" .[2]

الاستعارة في نظر "لاكوف وجونسون " ملازمة لحياتنا اليومية وليست شعرية أو بلاغية أو تجميلية، إذ أننا نتلفظ يوميا باستعارات كثيرة، لكننا لا نتبه إليها كون نسقنا التصوري ليس من الأشياء التي نعيها بشكل عادي، وبهذا نخلص بأنه "لا يمكن الحديث عن انزياح اللغة الاستعارية عن اللغة العادية"[3].

فالاستعارة لا تنحصر في أنها عملية لسانية فقط، ولا مسألة استبدالية، يتم فيها نقل مواقع ليتحدد ما هو حقيقي في ما هو غير حقيقي "مجازي" إنما هي مسألة نسق تصوري قار في العمليتين: الإنتاج والتأويل معا، وضمن هذا النسق التصوري تتحدد

---

[1] – المرجع نفسه ، ص 51–52.

[2] – جورج لاكوف و مارك جونسون ، الاستعارات التي نحيا بها ، تر عبد المجيد جحفة ، ص 23.

[3]– جورج لاكوف، حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل، تر عبد المجيد جحفة و عبد الإله سليم دار توبقال للنشر الدار البيضاء، المغرب، 2001 ، ص 12.

الاستعارة كنتاج لسيرورة تفاعلية بين الفرد ومحيطه من جهة، وبين المتلقي "المؤول" ومحيط التلقي من جهة أخرى [1].

الاستعارة من وجهة نظر تفاعلية تنتج من خلال تفاعل عنصرين مهيمنين تجمعهما كلمة واحدة، وهذان العنصران هما "المستعار منه والمستعار له"، وذلك من خلال ملاحظة الخصائص المشتركة بينهما على مستوى الفكر ليتم تشكيل معنى واضح وجديد هو الاستعارة.

والذي لا يمكن إنكاره هو طغيان الاستعمال الاستعاري على اللغة بصفة عامة إلى درجة العدول عن الاستعمال الحقيقي لبعض المعاني إلى الاستعمال الاستعاري بل قد يذوب المعنى الحقيقي في المعنى الاستعاري.

وذهب "عبد الإله سليم" إلى القول بأن "الاستعارة ليست دليل بنوع جمالي فحسب، بل هي قبل ذلك مكون من مكونات معمار الذهن البشري، إنها آلية من الآليات التي ينظم بواسطتها الذهن العالم ويتمثله ويخزنه على إنه يؤكد على أن الاستعارة لا تقوم على المشابهة فحسب، بل هناك علاقات أخرى مثل المجاورة التي هي مفاهيم أساسية تبني معمار الدماغ.

إن ما ذهب إليه "عبد الإله سليم" يخالف القدامى؛ في أن الاستعارة تقوم على المشابهة فقط، حيث قام بالتفريق بين التشبيه والاستعارة التي تقوم "بخلق وحدة بين عالمين مختلفين جزئيا، وذلك بواسطة تعميم السمات المشتركة"[2]، أما التشبيه "فيقوم على تبئير مشترك وجمعه في جهة معينة لذلك يتقلص مجال المشابهة"[3].

---

[1]– سعيد الحنصالي ، الاستعارات والشعر العربي الحديث ، ص 65.

[2]– المرجع نفسه ، ص 115.

[3]– المرجع نفسه، ص 115.

يعني أن التماهي الكلي حسب نظره يولد الاستعارة ، أما المشابهة الجزئية فتولد التشبيه ولقد تعامل مع الاستعارة "باعتبارها عملية معرفية تقوم بدور الوسيط بين الذهن والثقافة.[1]

الاستعارة عند "سعد مصلوح" اختبار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي "collocation" اقترانا دلاليا ينطوي على تعارض أو عدم انسجام منطقي بتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية " deviance semantée" تثير لدى المتلقي شعورا بالدهشة، والطرافة فيها تحدثه المفارق الدلالية من مفاجأة للمتلقي بمخالفتها الاختيار المنطقي المتوقع"[2]، فالاستعارة تستثير القارئ وتجعله يحس بالدهشة والطرافة في نفس الوقت من خلال اقتران دلالي لكلمتان في مركب لفظي، و هذا الاقتران الدلالي يحدث مفارقة دلالية.

يمكن القول من خلال ما سبق، أن الاستعارة صورة من عملية المجاز وجوهرها يقوم على الانتقال من دلالة إلى دلالة ثانية والعلاقة التي تربط بينهما، هي علاقة المشابهة

فـــ "الانتقال والمشابهة مما إذا الركنان الأساسيان في تكوينها "[3]، وتسبق الاستعارة المجاز لأنها تعتمد على التشبيه، بل وتتجاوزه وتتناساه لتحملنا على تخيل صور جديدة تنسينا ما تضمنه التشبيه الذي يقوم على ابتكار تشبيهات بعيدة عن الأذهان .

---

[1]– المرجع السابق، ص 08.

[2]– سعد مصلوح، في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، عين الدراسات والبحوث الإنسانية الاجتماعية، الهرم، مصر، ط1، 1993 ، ص 187.

[3]– صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية ، دار الفكر اللبناني ، ط1 ، 1986 ، ص 69 .

ولعلّ استعراضنا لهذه التحديدات التي لحقت بالاستعارة كان بغرض استخلاص أسلوبها و"تحليل بنيتها التي تسمح بالتميز بينها وبين الأوجه البلاغية الأخرى تألف الصورة الشعرية من جهة، وبإظهار الدور الذي تلعبه في التعبير عن الفن من جهة ثانية "[1].

ثانيا: أركان الاستعارة:

تقوم الاستعارة على ثلاثة أركان أساسية:

أ- المستعار منه: وهو المشبه به.

ب- المستعار له: وهو المشبه.

ت- المستعار: وهو اللفظ الذي يؤخذ منه المشبه به إلى المشبه.

ثالثا: شروط الاستعارة:

يقول "ابن رشيق": "الاستعارة أفضل المجاز، وأول أبواب البديع وليس في حلى الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها"[2].

نخلص من هذا القول بشرطين مهمين في الاستعارة:

- عدم المبالغة كثيرا في الاستعارة، والبعد عن المستعار منه، والمستعار له حتى لا يخلق ذلك تنافر بينهما.
- ألا تقرب الاستعارة كثيرا حتى لا تكاد تتميز عن الحقيقة، وبالتالي هناك موقفين فيها:
  - موقف يرى جمالا وبلاغة في الغلو والبعد عنها.

---

[1]- المرجع السابق ، ص 69.

[2]- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا ط1، 2001، 235/1.

- موقف يرى الاستعارة القريبة أبلغ وأجمل من البعيدة حتى لا توصف بالتعمية.

أما "محمد أبوشوارب" في كتابه "قطوف بلاغية" فيذكر أن الاستعارة تحوي أربعة شروط لا تتحقق بدونها[1]، وهذه الشروط هي:

- تناسي التشبيه وادعاء أن المشبه مبالغة في اتصاف المشبه بوجه الشبه.
- عدم الجمع بين الطرفين "المستعار له، أو المستعار منه" حتى لا تقع في التشبيه.
- عدم ذكر الأداة لأن الأداة من أركان التشبيه.
- يكون المشبه به حقيقة أو تأويلا ليتسنى دخول المشبه فيه بوصفه فردا منه.

رابعا – أقسام الاستعارة:

1- من حيث البناء:

تنقسم الاستعارة من حيث البناء إلى تصريحية ومكنية، وهذا هو التقسيم الأصلي والشائع باعتبارها أبلغ من غيرها وأقدر على تأدية المعنى والأوصاف، كما أنها تتضمن مالا تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدة، وقسمت على هذا النحو بإجماع مختلف المراجع، فنجد "السكاكي" يتناولها بنوعيها "التصريحية والمكنية" يقول: "أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الأخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالا على ذلك بإثبات للمشبه ما يخص المشبه به كما تقول في الحمام أسد، وأنت تريد به الرجل الشجاع، مدعيا أنه من جنس الأسود.

لتثبت للرجل الشجاع ما يخص المشبه به، وهو اسم جنسه، مع سد طريق التشبيه بإفراده بالذكر، أو كما تقول: "أن المنية أنشبت أظافرها بفلان" وأنت تريد التشبع

[1]– محمد أبوشوارب، قطوف بلاغية، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، ط1، 2006، ص 96.

بادعاء التشبعية وإنكار أن يكون شيئا غير التشبع، فثبت لها ما يخص المشبه به وهو الأظفار"[1].

أ- الاستعارة التصريحية:

وهي ما صرح فيها بلفظ المشبه به، وحذف المشبه أو هي ما استعير فيها لفظ المشبه به وقد عرفها "السكاكي" بقوله: " هو أن يكون الطرف المذكور من طرفي التشبيه هو المشبه به مثل لها بـــ "في الحمام أسد" فقد صرح بالمشبه به "الأسد" وحذف المشبه "الرجل الشجاع".

ب- الاستعارة المكنية :

وهي تكون بحذف المشبه به ويرمز إليه بشيء من لوازمه، وعرفها "السكاكي" "هو أن يكون الطرف المذكور هو المشبه "[2]، ومثالها أن المنية أنشبت أظفارها بفلان فحذف المشبه به ورمز له بشيء من لوازمه الأظفار.

2- من حيث طرفيها :

تتشكل الواقعة الاستعارية من طرفين هما المستعار له والمستعار منه بأن يظهر أحدهما ويغيب الثاني فيبرر حضوره من خلاله فبأنه من حيث يؤسس لرابط تفاعلي بينهما عبر المزوج الإبداعية التي تطفو على السطح لتسير إلى الطرف العاتب وتربطه

[1]- مفتاح العلوم، ص 156.

[2]- المرجع نفسه، ص 134.

بالطرف الحاضر"[1]، وقد انبثقت من القسمين السابقين التصريحية والمكنية عدة أقسام كثيرة لكنها في الدرس البلاغي المعاصر خمسة أنواع أكثرها تواترا في لغة الشعر"[2] وهي :

أ- الاستعارة التشخيصية :

تنتج باقتران كلمتين، كلمة يرتبط مجال استخدامها بالكائن الحي وأخرى تشير إلى جماد أو حي أو مجرد.

يقول مفدي زكريا: (الإلياذة)

و يا ثَوْرَةً حَارَ فيهَا الزَّمَانُ

وفي شَعْبِهَا الهَادِئِ الثَّائِرِ[3]

ب- الاستعارة الإيحائية:

وتحصل باقتران كلمة يرتبط مجال استخدامها بالكائن الحي "حيوان أو نبات" بأخرى ترتبط دلالتها بمعنى مجرد أو جماد، منها قول البارودي "هوالبين".

لَقَدْ تَعِبَ الوَايُورُ بِالتَّبْيِينِ بَيْنَهُمْ

فَسَارُوا وَلاَزَمُوا رِجَالاً ولاَ شَرُوا[4]

---

[1]- وردة بويدان، أطروحة دكتوراه، جامعة باجي مختار، عنابة، قسم اللغة والأدب العربي 2015، ص 181.

[2]- المرجع نفسه، ص 181.

[3]- مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، زيروت يوسف، ط2، 1992، ص 20.

[4] -www.adab.com الموسوعة العالمية للشعر العربي

ت- الاستعارة التجسيدية:

وتحصل باقتران كلمة تشير دلالتها إلى الجماد بأخرى تشير دلالتها إلى المجرد. مثالها قول "ليلى الأخيلية":

ولاَ كُلُّ حَلاَّفٍ تَقَلَّدّ بَيْعَةً

فَأَعْظَمَ عَهْدَ ثُمَّ شَرَاهَا[1]

ث- الاستعارة التماثلية:

وهي التي يكون طرفاها حسيين، مثل قول الشاعرة "وفاء عياشي" في ديوان "ما وراء ديمة":

نَبَتَ النَبِيذُ فِي عَيْنَيْكِ

ومَرَّ الرَّبِيعُ فِي دَمِي

أُغْنِيَةً وَوَتْرً[2]

ج- الاستعارة العنقودية:

وهي التي يعمد الشاعر فيها إلى خلق بناء استعاري مركب، تتوالى فيه الاستعارات في المساحة السياقية للخطاب، مما يؤدي إلى اتساع رقعة اللغة المجازية التي تغني خيال المتلقي يظهر ذلك في قول "الأمير عبد القادر" محتفيا باستقبال الصوفي "محمد الشاذلي القسنطيني":

---

[1]- وردة بويران، الأسلوب في شعر ليلى الأخيلية، ص 187.

[2]- وفاء عياشي، ديوان ما وراء ديمة، مطبعة ياسين حسن، طمرة، فلسطين، 2004، ص 60.

جَاءَ السَّرُورُ مُصَاحِبًا لِقُدُومِهِ

وانْزَاحَ مَا قَدْ كَانَ قَبْلُ مُلاَزِمِي[1]

خامسا: شعرية الاستعارة:

تعد الاستعارة في التجربة الإبداعية أسلوبا فنيا وجماليا، يكشف حقيقة العلاقة بين إحساس الشاعر وعناصر الوجود، إذ تتمحي الفروقات بين المجرد والحسي ويصير المستحيل ممكنا والجماد حيا، والبعيد قريب... إنها إعادة صياغة للوجود بقالب آخر خرافي، بل هي خلق فني يختزل بعدا فكريا و جماليا ووجدانيا، كما تنهض الاستعارة بدلالات تعجز اللغة المألوفة التعبير عنها، فتلجأ إليها للتعبير عن أغراض عدة وتتسم بقوة التأثير وإثارة لا تتوافر في لغة تخلو من الاستعارة وهي منبه للمتلقي.

ولقد تصدرت الاستعارة حقل الدراسات الأسلوبية، لما تلعبه من دور فعال في تشكيل الخطاب وتحقيق جماليته، وهيكلة أنسجته ولعل هذا الاهتمام الكبير بالاستعارة تجيب عنه البلاغة، لما تحفل به من حضور كبير منذ القديم انطلاقا من "أرسطو" الذي يقول "أعظم هذه الأساليب حقا هو أسلوب الاستعارة [...] هذا الأسلوب وحده هو الذي لا يمكن أن يستفيد المرء من غيره، وهو أية الموهبة، فإن أحكام الاستعارة معناه البصر بوجوه التشابه"[2] وأما "جون كوهن" الذي تأثر بشعرية "أرسطو" فكان يعتز بها

---

[1]– عبد الرزاق بن السبع، الأمير عبد القادر و أدبه، مؤسسة جائزة عبد السعيد سعود، السعودية 2000، ص 128.

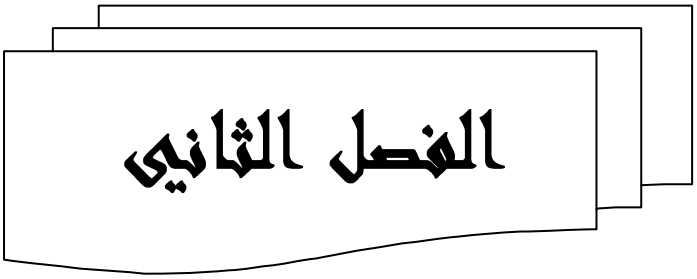
[2] – فن الشعر، ص 128.

كونه محدثة للانزياح، ويعترف بسلطتها حيث يقول: "أن المنبع الأساسي لكل شعر هو مجاز المجازات هو الاستعارة"[1].

وتعتبر الاستعارة أبلغ من التشبيه البليغ الذي نجد فيه المشبه والمشبه به سواء خلاف الاستعارة فالتشبيه فيها منسي محجوب.

وللاستعارة دور بالغ الأهمية في الأسلوب الذي نفكر به، وهي ليست مجرد وسيلة لغوية يستخدمها الشعراء وغيرهم من الكتاب لتعميم أنواع معنية من الاستجابات العاطفية، بل أنها جزء أساسي من الأسلوب الذي يفكر به الإنسان ويتصل به، وهي فن في القول له عذوبة وسلاسة وجمال، لا تدانيها الحقيقة لطفا وخفة، بل هي أكثر منها بلاغة في الوصف وأوجز لفظا في العبارة، فإن قولنا: "رأيت أسدا يرمي" أبلغ وصفا من قولنا: "رأيت رجلا يرمي" وأوجز لفظا من قولنا "رأيت رجلا بالغا في الشجاعة مبلغ الأسد" وقد يكون التلفظ بالحقيقة يكرهه السامع فيعدل عنها إلى الاستعارة لنزاهته.

[1] – جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 170.



الفصل الثاني

الاستعارة و التجسيد

تكمن أهمية الانزياح الاستعاري في أنه محور عملية إنتاج الدلالات والصور في النص الشعري، "فالقصيدة بناء، وأساس هذا البناء الاستعارة"[1]، وذلك لما يحدثه من متعة وغرابة في ذهن المتلقي، بفعل الفجوة الحاصلة بين الأصل والكلمة المنزاحة وسنتطرق في بحثنا إلى رصد أسلوبية الخرق اللغوي على مستوى الصورة الاستعارية في ديوان "أهديك أحزاني" للشاعر "ياسين بن عبيد".

يمكن القول أن الشاعر اعتمد وبكثرة على الاستعارة المكنية لقدرتها على التصوير والوصف في التجسيد تارة، وفي التشخيص تارة أخرى، فقد أضفت على قصائده عالما من الدهشة والغرابة سواء منها الحرة أو التي حافظت على البحور الخليلية، مبرزة خصب خياله وقدرته على تشكيل الصور، ويمكن أن نقف عند النماذج الاستعارية الآتية والتي نركز فيها على خاصية التنافر بين قطبي الاستعارة، إذ تشكل هذه الخاصية أهمية في خرق آفاق انتظار المتلقي.

[1]- سعيد الحنصالي، الاستعارات و الشعر العربي الحديث، ص 15.

✓ الاستعارة الأولى:

وانْظُمِ الحُزْنَ لَوْحَةً وقَصِيدًا

غَنِّ مَا لَمْ تُغَنِّهِ سَنَوَاتِي[1]

الدال: وانظم الحزن ← البنية السطحية

المدلول (أ) : الحزن كلمات للنظم والتجسيد ← مسافة التوتر } المنافرة

المدلول (ب): التعبير عن الألم والمعاناة ← البنية العميقة

← استعارة مكنية تجسيدية

انزاحت عبارة "انظم الحزن" عن معناها الحقيقي إلى المعنى المجازي، حينما ربط الشاعر الحزن بالنظم، وهذا الاستخدام استخدام غريب، لأن النظم يكون للكلمات حيث ذكر المشبه وهو الحزن، وحذف المشبه به وهو كلمات أو قصيدة، وترك لازمة من لوازمه وهي النظم، وجاءت هذه العبارة على سبيل الاستعارة المكنية التجسيدية ووظيفتها التعبير عن مدى ألم الشاعر ومعاناته، حيث أصبح الحزن في هذا الموضوع قصيدة له مبنى وأصوات ودلالة وقوافي، واستطاع الشاعر أن يلفت انتباه القارئ، وذلك بقدرته على اللعب بالألفاظ والكلمات لأن "الاستعارة لعب بالألفاظ واعتبرت جمالا وزخرفة أو قوة إضافية للغة لاعلى أنها الشكل المكون والأساس"[2].

[1]- ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ديوان المطبوعات الجميلة، ط1، 1998 ، ص 12.

[2]– أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 113.

✓ **الاستعارة الثانية:**

(سيرتا) فَرَشْتُ عَلَى رُبَاكِ مَتَاعِبِي

وَمَلاَبِسِي فِي رِحْلَتِي الأَتْعَابُ[1]

الدال: فرشت على رباك متاعبي ←— البنية السطحية

المدلول (أ): المتاعب كالفراش ←— مسافة التوتر } المنافرة

المدلول (ب): التخلص من المتاعب وطرحها ←— البنية العميقة

←— استعارة مكنية تجسيدية

يجسد لنا الشعار في هاته الصورة الهموم والمتاعب وهي معنوي، فيشبهها بالفراش الذي يفترشه ويرميه على ظهره أناء الإحساس برونق الحياة وجمالها في مدينة "سيرتا"، وهدف الشاعر من وراء الاستعارة بيان قدرته على نسيان الهموم وراءه.

تظهر في المثال "فرشت على رباك متاعبي" أن التركيب غريبا نتيجة ذلك التنافر الواضح بين المدلولين "السطحي والعميق "، وهذا التنافر يخلق نوعا من الغرابة لدى المتلقي، لكن بالعودة إلى "أرسطو" نجد أن هذه الظاهرة "الغرابة" صحيحة في رأيه، إذ يعتبرها "من أهم مزايا الأسلوب، لأنها تخرج بالقول عن المألوف، وتعطيه أمرا زائدا لموقع الغرابة فيه"[2] وبهذا تكون الغرابة في الشعر "ابن عبيد" أمرا مقبولا، إذ ينصح

[1]– ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص 16.

[2]– موسى سامح ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، دراسة تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع عمان الأردن، ط1 ، 2011 ، ص 13.

بإضفاء طابع الغرابة على اللغة حتى تصير اللغة رفيعة، لأن ما هو غريب يثير الإعجاب وما يثير الإعجاب يحقق السرور والمتعة"[1]

مثلت الاستعارة في شعر" ابن عبيد" إحدى الركائز الأساسة في ديوانه و اعتبرت العنصر الأهم و الميزة الرئيسية الدالة على ما لخياله من قدرة على التصوير عنده، وفي هذا الصدد يقول الجاحظ " إنما الشعر صناعة، وضرب من النسج وجنس من التصوير"[2]، فقد ابتعد الشاعر في عبارة " (سيرتا) فرشت على رباك متاعبي " الاستخدام النمطي و المألوف للغة، وطرق أبواب الخيال ففتح عوامل الواقع في آفاق جديدة، فتحول من كيان جديد يكون بديلا عما هو معاش في الحقيقة؛ فالشاعر يهدم واقعا مضجرا وقاس، ويبني عالما آخر تتحقق فيه أحلامه و آماله و" ويحقق الخيال [فيه] صفة عليا هي التوازن و الاعتدال فيشيع الرضا بالانطلاق و التحرر من جهة، و المتعة بالقالب المنسق من حيث يخلق الخيال نظاما واحدا تتلاءم عناصره تلاؤما مظهره الوحدة و التنوع"[3] من جهة أخرى، فبنى الشاعر هذه الصورة بخياله و براعته في تشكيل عالمه ورسم حدوده وصوره، وبالتالي حقق الشاعر توازنه النفسي من خلال طرح الهموم ورميها وراءه.

---

[1]– عمار أوكان، اللغة والخطاب، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2011 ، ص 220.

[2]– الحيوان، تح، عبد السلام هارون، ج3، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي و أولاده مصر، ط2 1965، ص 132.

[3]– مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ص 14.

✓ **الاستعارة الثالثة :**

مَازلْتُ أَحْمِلُ أَحْلاَمِي عَلَى كَتِفِي

تَمْضِي قُرُونِي مُضِيًّا غَيْرَ مُزْدَانِ[1]

الدال: أحمل أحلامي على كتفي ⟵ البنية السطحية

المدلول (أ) : الأحلام كالمتاع ⟵ مسافة التوتر } المنافرة

المدلول (ب) : ارتفاع الهمة في كل وقت وحين ⟵ البنية العميقة }

⟵ استعارة مكنية تجسيدية

خرق "ابن عبيد" أفق انتظار المتلقي في قوله " أحمل أحلامي على كتفي "، وهذا الخرق يعد من أبرز مقومات الاستعارة، فهو "أداة أو معيار يستخدمه المتلقي لتسجيل رؤيته القرائية بوصفه مستقبلا لهذا العمل أو ذاك"[2]، فأفق الانتظار وضع القارئ بين فكي الدهشة والتشويش حالتان تدفعانه إلى البحث عن المعنى المتوارى بين دفتى الدال "المدلول (أ) والمدلول (ب)" فيرسم المعنى، ويؤول كلام الشاعر الذي نجده في هذا البيت يفتخر بنفسه، ويجسد حالته بأنها دائما حالة إيجابية ونفسيته عالية، وذلك لأن أحلامه محمولة دائما على كتفه لا ينزلها عنه أبدا فلا تختلف حاله باختلاف زمانه أو مكانه ويبقى على حاله.

---

[1]– ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص 25.

[2]– عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات القاهرة، د.ط، 1999، ص 113.

✓ الاستعارة الرابعة:

هُزِّي إليكِ بِجَذْعِ العُمْرِ حَانِيةً

ضُمِّي إليكِ بَقَايَا الرُّوحِ والرَّمَقِ[1]

الدال : جذع العمر ← البنية السطحية

المدلول (أ) : العمر مثل النخلة ← مسافة التوتر } المنافرة

المدلول (ب) : طول العمر ← البنية العميقة

← استعارة مكنية تجسيدية

في هذا البيت الشعري انزلق الشاعر للتعبير عن طول العمر، والتعبير عن الماضي الجميل والذكريات الحسنة التي تجمعه بمخاطبته، حيث شبه طول عمره بالنخلة التي تعمر طويلا، ولديها جذوع قوية، فحذف المشبه به "النخلة" متكئا على الإضافة على المعنى المقصود على سبيل الاستعارة المكنية التجسيدية، فهو هنا نجده متناصا على الآية الكريمة " **وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا**"[2]، أي اقطفي ثمار ما تبقى من العمر.

[1]– ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص 32.

[2]– سورة مريم ، الآية 25.

✓ **الاستعارة الخامسة:**

هَذِهِ مُدني يا مُلوكَ الصَّهِيلِ

اسْتَحِمِي بأضوائِهَا.[1]

الدال: استحمي بأضوائها ← البنية السطحية

المدلول (أ) الأضواء مثل الماء ← مسافة التوتر } المنافرة

المدلول (ب) الطهور والنقاء ← البنية العميقة

← استعارة مكنية تجسيدية

يجسد الشاعر في هاته الصورة الأضواء فيجعلها شيئا ماديا مثل " الماء" يستحم به وينقى من الأدران فيظهر الإنسان صورته على أحسن ما يرام، الشاعر " ألبس الأضواء" ثوب المجرد " الماء" لتوضيح الصورة أكثر، فإخراجها من النمط المألوف حتى تجعل المتلقي يتأمل المعنى جيدا ويحاول فهم ما يقصده الشاعر فكأنه في هذه الصورة يوحي لنا بأنه يبحث عن الظهور في صورته الحقيقية الجيدة، كما يبحث عن العدل في عالم مليء بالظلم و الجور، وعدم المساواة بين الأشخاص و أصبح الإنسان فيه ذئب لأخيه الإنسان، الشاعر يعبر عن مشاعره وعواطفه انطلاقا من واقعه المعاش فيصور ذلك في مخيلته ما يمليه عليه ذلك الواقع فيجسده في أشعاره، جاعلا من الاستعارة و أدواتها التعبيرية المؤثرة في إثراء الفكرة و إبرازها وتقديمها بشكل جيد فهو يجسد الجمال ليعبر عن مشاعره و رغباته في الظهور و إثبات وجوده في مجتمعه الذي همشه، ولم يعطه مكانته التي تليق به كشاعر و كإنسان، فجعل من تلك الجمادات و

[1]– ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص 33.

المجردات تقاسمه أحاسيسه لتكون الصورة أجمل و أفضل، ويبدوا أن الشاعر قد وجد في الأسلوب الاستعاري الجديد يطرح من خلاله كل معالم فكره و مقومات ثقافته، فراح يرسم لوحات متعددة للمعنويات و المجردات "فغاية الأدب أو وظيفة الأدب – فيما نعتقد – أن نريد الإحساس اللغوي بالحياة أو قل: الإحساس البياني بها، فالأدب في قصاراه هو الإحساس البياني و الجمالي اللغوي لا يزيد"[1]، فوظيفة الاستعارة لا تقتصر على الإبداع فقط بل مشاركة الحياة و معالجة موضوعها في شكل فني له فائدته.

✓ **الاستعارة السادسة:**

وِاسْتَعْجَمَ الزَّمَنُ العَاتِي يُسَاجِلُنِي

صَمَتًا بِصَمْتٍ عَلَى فَوْضَاكِ يَبْتَسِمُ[2]

الدال: واستعجم الزمن ← البنية السطحية

المدلول (أ) : الزمن مثل اللسان الناطق ← مسافة التوتر } المنافرة

المدلول (ب) : الواقع المرير والأليم ← البنية العميقة }

← استعارة مكنية تجسيدية

انحرف الشاعر في هذا البيت إلى اللا مألوف بقوله "استعجم الزمن" لأنه لم يجد سبيلا للتعبير عن واقع وزمن مريرين إلا بهذا التعبير لكي ينقل لنا مدى معاناته، حيث استعار صفة "الاستعجام" وهي خاصة باللسان الذي يتكلم وينطق وأعطاها للزمن وجعله ناطقا ومتكلما ولكنه كلام غير مفهوم لا يوصل الحقائق كما هي، ولا يتقن إلا تعذيب

[1]– حلمي مرزوق، النقد و الدراسة الأدبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، مصر، ط1، 2004 ص 177.

[2]– ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني ، ص 11.

الشاعر، لذلك لم يجد الشاعر سوى الصمت، وحاول التعبير عن حالته الحزينة بتلك العبارة التي جعلت المتلقي في دهشة وحيرة، أو مايسميه " ياوسH.R.JAWSS " "أفق الانتظار"، وهو عبارة عن فضاء تتم من خلاله عملية بناء المعنى ورسم خطوات التحليل؛ فهو " أداة أو معيار يستخدمه المتلقي لتسجيل رؤيته القرائية بوصفه مستقبلا لهذا العمل أو ذاك"،[1] فـ "ابن عبيد" خرق أفق انتظار المتلقي وخيب آماله، مما جعله ينبهر بكلامه و يستلذ به.

✓ **الاستعارة السابعة :**

ما زلتُ أحملُ أحلامي على كتفِي

تَمْضِي قُرُونِي مضيًا غيرَ مُزدانِ[2].

الدال: أحمل أحلامي ←البنية السطحية

المدلول (أ) : الأحلام مثل الشيء الذي يحمل ←مسافة التوتر } المنافرة

المدلول (ب) : الأمل والطرح ومواصلة الدرب ← البنية العميقة

← استعارة مكنية تجسيدية

تجاوزت العبارة دلالتها الأصلية إلى الدلالة المجازية "أحمل أحلامي"، فنجد الشاعر استخدم فعل "أحمل" للأحلام، و هو استخدام غريب وغير مألوف، لأن فعل "أحمل" يستعمل عادة للأشياء المادية لا المعنوية، فهنا استعارة مكنية تجسيدية، حيث ذكر الشاعر المشبه "الأحلام"، وحذف المشبه به "الشيء المادي الذي يحمل"، ووظيفتها تجسيد

[1]– عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص 113.

[2]– ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص 25.

المعنوي في ثوب محسوس، والتعبير عن أمل الشاعر وطموحه وقوته من أجل مواصلة السير والمضي قدما وعدم الاستسلام للمحن والمصائب.

يبرز الأسلوب الاستعاري قدرة عجيبة على التبليغ وإيصال المراد للمتلقي وتوضيح المعنى في قالب تمثيلي مبهر قادر على " كشف المعنى ورفع الحجاب عن الغرض المطلوب وإدناء المتوهم من المشاهد"[1].

✓ الاستعارة الثامنة:

أستحمُّ بأ حلامِهَا الغادِيَاتُ

أَبِهَا وَجَعٌ مِنْ يدينِ[2]

الدال: أستحم بأحلامها الغاديات ← البنية السطحية

المدلول (أ) : الأحلام مثل الماء ← مسافة التوتر } المنافرة

المدلول (ب) : التطهر من الذنوب ← البنية العميقة

← استعارة مكنية تجسيدية

لاشك أن المتلقي عند قراءة "استحم" يتوقع تمام القول "بالماء"، وبالتالي ستكون عنده شيئا عاديا إن حدثت، أما عندما يكون تمام القول "بأحلامها" كما هو الحال عند "ياسين بن عبيد" فإن المعاني تشتت لدى المتلقي، من حيث تداخل الدلالات والعبارات ويحدث التواتر لغياب المتوقع هو كما قلنا "الماء"، وحضور البديل البعيد كل البعد عنه ليخرق بذلك توقع المتلقي، ذلك أن الشاعر ذكر المشبه "الأحلام"، وحذف المشبه به

[1]– جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقذي و البلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة و النشر بيروت، لبنان، ط2، 1983، ص 286.

[2]– ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص 66.

"الماء"، وترك لازمة من لوازمه "الاستحمام"، فهنا أصبحت الأحلام مادة سائلة تطهر الشاعر من ذنوبه حين تغدو وتروح، فالاستعارة تنبني في أساسها على الجمع بين كلمتين لا تربطهما سوى علاقة المشابهة التي تصورها علماء البلاغة القدماء منشأ الاستعارة، إلا أن أصل الاستعارة ليس الشبه بين كلمتين بل هو دخول الكلمات في نطاق علاقات ضمنية، وهذا ما نجده في شعر "ياسين بن عبيد"، إذ تقوم الاستعارة في ديوانه على الجمع بين متباينين، وهذا التباين هو الذي يكسب شعره رونقا وإبداعا وجمالا، مما يجعل المتلقي يطرب ويستلذ أشعاره ويتأثر تأثرا كبيرا بما يقول "ابن عبيد"، فأصبحت " الكلمة في صورة الشاعر ساحرة"[1] و آسرة، ذلك لأنها " تنبع من علاقات الألفاظ بعضها مع بعض؛ لأن اللغة ليست ألفاظا مفردة و إنما مجموعة علاقات تعين على فهم المعنى و الوفاء به"[2]، ولما تجاوزت الكلمتان المتشابهتان دون فاصل بينهما تشابهتا دونما تطابق في صفة التطهر من الذنوب و الصفاء.

[1]– علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، 1996، ص 41.

[2]– المرجع نفسه، ص 63.

✓ الاستعارة التاسعة:

قرأتُ على مَرْمَرِ الأُغْنِيَاتِ

صَريرَ يديكِ[1]

الدال: صرير يديك ←— البنية السطحية

المدلول (1) : اليدين مثل القلم ←— مسافة التوتر } المنافرة

المدلول (2) : الإلهام وإبداع الشعر ←— البنية العميقة

←——— استعارة مكنية تجسيدية

تبدو الفجوة بين البنيتين السطحية والعميقة واسعة، مما ينتج عنها منافرة وانزياح على مستوى محور الاختيار، حيث تتحول اليدين إلى صوت يصدره القلم، فقد استعار الشاعر صفة الصرير التي تتعلق بالقلم وأعطاها لليدين، و من خلال هذا التركيب غير المألوف أراد أن يجعل من اليدين قلما في حد ذاته يتوهج له بشتى الأفكار والرؤى والإبداع .

ومن هنا نكتشف أن "للصورة الاستعارية قدرة غير عادية على توصيل المعنى في قالب تمثيلي مميز قادر على كشف المعنى ورفع الحجاب عن الغرض المطلوب، وإدناء المتوهم من المشاهد" [2].

---

[1]– ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص 50.

[2]– وردة بويران، ظواهر أسلوبية في لامية العرب، دار خالد اللحياني للنشر والتوزيع ودار من المحيط إلى الخليج للنشر، المكتبة العربية السعودية، مكة، ط1، 2016 ، ص 200.

✓ **الاستعارة العاشرة :**

لم أدرِ اختزنَ النشيدُ بقيَّتِي

أم كان يَذْبَحُنِي بقافيتِي دَمِي ؟![1]

الدال: يذبحني بقافيتي ← البنية السطحية

المدلول (أ): القافية مثل السكين ← مسافة التوتر } المنافرة

المدلول (ب) : التحسر والتألم ← البنية العميقة

← استعارة مكنية تجسيدية

انزلق الشاعر في دلالته عن الألم والحسرة إلى صورة عجيبة استحال خلالها المجرد "القافية" إلى حسي جامد "السكين"، فهو يتساءل في هذا البيت محتارا، هل كان شعره ملاذا لآلامه وأحزانه، أم كان مؤججا لها ومكثرا، ويجسد هاته الصورة بتشبيه القافية بالسكين .

إن الاستعارة والتشبيه يخرجان الأغمض إلى الأوضح، ولما كان ما تقع عليه الحاسة أوضح في الجملة مما لا تقع عليه، والمشاهد أوضح من الغائب، كان التشبيه المرتبط بالمحسوس أوضح في العقل، والاستعارة المرتبطة بالحسي المشاهد أقرب إلى الإفهام والتأثير[2].

نلفي "ياسين بن عبيد" يغلف تجربته الشعرية بأساليب لغوية مختلفة ومتعددة غير أنه ينتقي الأنسب و الأفضل الذي يليق بالمقام المراد التعبير عنه، ويناسب حالته الشعورية، شأنه في ذلك شأن الرسام الذي يختار لموضوع لوحته أبدع الألوان

---

[1]– ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص 77.

[2]– وردة بويران ظواهر أسلوبية في لامية العرب للشنفري ، ص 200.

و أجملها، و أنسب الأشكال وأفضلها في تناسق و انسجام فلا نرى أية فجوة، كذلك " ابن عبيد" ينتقي من الألفاظ المتعادلة دلاليا ما هو مؤهل و أنسب لأداء الغرض في تناسق و انسجام في المقام المراد التعبير عنه، ولا تتوقف فاعلية الانتقاء عند هذا الحد، بل تتعداه إلى اختيار أنجع الأساليب الإيحائية و المجازية التي من شأنها أن تنزاح بخطابه إلى اللامألوف، فيدخل المتلقي في حيرة وغرابة تدفعانه إلى فك شفرات هذا الانزياح.

✓ **الاستعارة الحادية عشر:**

لم يَعُدْ وَجهُهَا نَيِّرًا

لم تَعُدْ تَرتَوِي

لم تَعُدْ تَشْرَبُ الضَّوْءَ[1]

الدال : لم تعد تشرب الضوء ⟵ البنية السطحية

المدلول (ا) : الضوء يشرب ⟵ مسافة التوتر } المنافرة

المدلول (ب): عدم سطوع نور الحق ⟵ البنية العميقة

⟵ استعارة مكنية تجسيدية

انحرف "ياسين بن عبيد" إلى غير المعقول في قوله "لم تعد تشرب الضوء" حيث شبه الضوء بالماء الذي يشرب، فذكر المشبه "الضوء"، وحذف المشبه به "الماء أو المشروبات" وأبقى على قرينة دالة عليه على سبيل الاستعارة المكنية التجسيدية، فقد صهر الضوء والماء ليقول بأنه يريد من محبوبه أن ينير له طريقه بنوره وهو نور الحق فمحبوبته لم تعد تثيره، ولم يعد هناك حق في ظل خذلان العالم له "وإن أية استعارة سواء كانت صاهرة أو غير صاهرة هي تركيب حدسي لعلاقات تدمج في مدى المنظور

[1]– ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص 63.

ومركبات يلتحم كل مركب منها بصاحبه في شكل متداخل"[1]، إذ لا يمكن للقارئ أن يحصر مجال التأويل في تلك الجملة الشعرية فقط بل يتعداها إلى معارف سابقة يستخلص منها قراءته المرجعية لأفكار ومقاصد الشاعر حتى يزيح الغموض عنها.

✓ الاستعارة الثانية عشر :

لبسَتْ مرَّتينِ وَهْمِي جَرِيحًا

كَلِبَاسِ الرِّمَالِ ثَوبَ سَرَابِ[2]

الدال: لبست مرتين وهمي جريحا ← البنية السطحية

المدلول (أ): الوهم كالثوب ← مسافة التوتر } المنافرة

المدلول (ب) : الأوهام التي تسيطر على قلب الشاعر← البنية العميقة

← استعارة مكنية تجسيدية

في هذه العبارة "لبست مرتين وهمي جريحا" انزياح استبدالي، لجأ إليه الشاعر "ياسين بن عبيد" ليوصل للمتلقي كثرة الأوهام التي تساوره وتسيطر على قلبه، فيمتلئ بالأوهام والشكوك، فتحجب قلبه، ويصبح ضائعا وتائها في ظل هذه الأوهام، فقد حبس لنا الشاعر المعنوي "الوهم"، وألبسه اللباس المادي المحسوس المتمثل في "الثوب"، فشبه "الأوهام بالثوب" الذي يلبس، وهذا التعبير ولد متعة ودهشة في نفسية المتلقي الذي كان ينتظر تكملة الجملة بقوله "لبست مرتين ثوبي،" وبالتالي تصبح العبارة مبتذلة مباشرة

[1]– عباس بن يحي، مسار الشعر العربي الحديث والمعاصر، دار الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة الجزائر، د.ط، 2004 ، ص 104.

[2]– ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني ، ص 79.

ليس فيها أية جمالية شعرية، لكن بقوله "لبست مرتين وهمي" فإن هذه العبارة تستفز القارئ وتدفعه إلى التمعن في البيت ومحاولة فك شفراته ليصل الى المعنى الذي يقصده الشاعر، ويزيل الغموض انطلاقا من رؤيته الخاصة وهي الرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة، هي إذن تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها[1].

✓ الاستعارة الثالثة عشر:

مُصِرًّا لاَ يُعَافِينِي

فَأَطْوِي السِّرَّ أَطْوِيهِ[2]

الدال: فأطوي السر ..أطويه ← البنية السطحية

المدلول (أ) : جعل السر كالثوب ← مسافة التوتر } المنافرة

المدلول (ب): الصمت المطبق على الشاعر وعدم البوح بأسراره ← البنية العميقة

← استعارة مكنية تجسيدية

أحدث الشاعر مفارقة، ليحملنا على التخيل معه، والعيش في مخيلته، حيث نجده جسد المعنوي "السر" وإلباسه ثوبا بالمحسوس "الثوب" فالشاعر شبه "السر بالثوب" الذي يطوي فهو صامت غير قادر على البوح بأسراره عاجز عن الكلام، وهذا الصمت يقتل الشاعر ويجعله حزينا، ويريد الشاعر بهذه المفارقة العجيبة التبليغ أكثر وإيصال فكرته للمتلقي، فلو أرجعنا هذا الانزياح إلى أصله الطبيعي "فأطوي الثوب ...أطويه" لما كانت

---

[1]– أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، د. ط، 1978 ، ص 9.

[2]– ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص 80.

هناك غرابة، ولا لذة ولا نحس بما يحس به الشاعر وما يعانيه من آلام ن لكن إذا قلنا "فأطوي السر...أطويه" فهذه العبارة تشدنا إلى قراءتها والتمعن فيها، وتأويلها بالبحث عن السبب الذي دفع الشاعر لقول هذا الكلام، وقد أبدع "ياسين بن عبيد" في هذه الاستعارة، فالاستعارة الجيدة ذات المستويات الرفيعة تستلزم حضور المتلقي المثالي الذي حرص البلاغيون عليه بمقاييس البلاغة والفصاحة التي اشترطوها في إنشاء الكلام الجيد عامة، وفنون التعبير الاستعاري خاصة القائم على التواصل مع المتلقي، لأن الاستعارة تقوم على تنشيط القوى الوجدانية بما تحمل من انفعالات وبما تمتلك من القدرة على استيعاب العمل الفني"[1] فيفهمها المتلقي ويؤولها.

[1]– يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، ص 206.

من خلال تقنية التجسيد نلاحظ أن الشاعر "ياسين بن عبيد" يحاول تشكيل عالم خاص يتحقق فيه المستحيل، فيتجلى المجرد في صورة محسوسة، كما يرسم المحسوس صورة ملموسة وهكذا تشكل الاستعارة أجسادا للمجردات وعالم الماديات بتقنية التجسيد التي تؤثر في القارئ بالمزج بين متنافرين من عالمين مختلفين ومتناقضين عالم المجرد وعالم المعنوي ، فيعمل خياله على تشكيل وتصوير هذه العوالم في صورة تقترب من رؤيته، مستخدما خياله ومتلاعبا بخيال المتلقي، ومتحديا أفق انتظاره، حيث يطرح رؤياه ويراهن على رؤيا المتلقي التي تتشكل من التوتر في المفارقة الاستعارية وآلياته في تأويلها .

الفصل الثالث

الاستعارة بين التشخيص و الإيحاء

أولا: الاستعارة و التشخيص

ثانيا: الاستعارة و الإيحاء

أولا: الاستعارة التشخيصية:

تتخذ الاستعارة التشخيص آلية لاصطناع عالم خاص، يسترسل بالمتلقي نحو الاستئناس بالموجودات التي تتحول من خلال هذه الآلية الاستعارية إلى شخوص حية "إذ تزيل الاستعارة الحواجز بين الإنسان وسواه فإذا كل شيء ينطق ويعي ذاته ويتحرك ويتجلى جوهر التشخيص في إضفاء السمات البشرية وإشباع العواطف الإنسانية على الموجودات في هذه الحياة "[1].

نلفي الشاعر "ياسين بن عبيد" يستعين بآلية التشخيص التي تعينه على التعبير عن مشاعره والمضي في فسحة شعورية يستفيض فيها بموجودات الطبيعة والمجردات عن أخيه الإنسان الذي خذله خصوصا في ظل الحروب والانهزامات التي عاشها الشاعر في زمن طابعه التناحر والبغضاء حتى بات البشر لا يمتون للإنسانية بصلة، وهكذا أصبح الصمت والهروب رفيقي الشاعر، وأمست المرارة يرافقها الحزن أشخاصا يلازمان الشاعر على الدوام، وقد حاولنا الوقوف عند توظيف الاستعارة التشخيصية في شعر "ياسين بن عبيد"، ومن ذلك ما نجده في الأمثلة التالية:

---

[1]– وجدان الصايغ، الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث ، رؤية بلاغية شعرية الأخطل الصغير المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2003 ، ص 37.

✓ الاستعارة الأولى :

وَيَسْكُنُ المُنْتَهَى شِعْرِي وَأَوْرِدَتِي
جَمْرًا وتَغْتَالُنِي بِالصَمْتِ أَغْصَانِي[1]

الدال : تغتالي بالصمت أغصاني ⟵ البنية السطحية
المدلول (أ) : الأغصان كإسنان ⟵ مسافة التوتر } المنافرة
المدلول (ب) عدم القدرة على كتابة القصيدة
وقول الشعر من كثرة الصمت ⟵ البنية العميقة

⟵ استعارة مكنية تشخيصية

أحدث الشاعر مفارقة عجيبة وغريبة في هذا البيت ليحملنا على التخيل معه والعيش في خياله، حيث نجده شخص المادي "الأغصان" وألبسه ثوب الكائن الحي العاقل "الإنسان" فقد شبه نفسه بالشجرة، لكن الشجرة والأغصان عادة ما تثمر وتعطي كل ما هو جميل ومفيد على عكس الشاعر الذي لم يعد قادرا على الكتابة، ولم يعد يقوى على قول الشعر من كثرة الصمت ولذلك شبه نفسه بالشجرة، وأغصانها هي أنامل يده التي اغتالت القصيدة واغتالت شعره فهناك من أخرس الشاعر ومنعه من قول الشعر، ويريد الشاعر من خلال المفارقة العجيبة التبليغ أكثر فأكثر، فلو أرجعنا هذا الانزياح إلى أصله الطبيعي "أناملي لم تعد تقوى على الكتابة" لكانت حالة عادية لا تثير فينا أية رغبة أو شعور بما يحسه الشاعر، لكن إذا قلنا "وتغتالي بالصمت أغصاني "، حيث يجعلنا

[1]– ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني ، ص 23.

نتمعن في هذا البيت ونبحث عن السبب الذي دفع بالشاعر لقول هكذا قول، "فالغرابة والبعد من أجل إقناع المتلقي والتأثير فيه بطريقة خاصة يقوم بها الشاعر"[1].

✓ الاستعارة الثانية :

أو يَرْضَعُ السِّحْرَ من خِدِّهَا الفجرُ

يا أبتي من أتى هذِهِ الشَّمسَ[2]

الدال : يرضع السحر ⟵ البنية السطحية

المدلول (أ) : الشعر كائن حي يرضع ⟵ مسافة التوتر } المنافرة

المدلول (2) جمال وجه المحبوبة ⟵ البنية العميقة

⟵ استعارة مكنية تشخيصية

خرق الشاعر أفق انتظار في عبارة "يرضع السحر"، لأن الرضاعة لا تكون للشعر وإنما للكائن الحي "الطفل الصغير"، إذ نجد الشاعر وقد استعار هذه الكلمة للرضيع وأعطاها للسحر ليعطيها معنى أبلغ، فلو قلنا يرضع الرضيع، لما وجد هناك غرابة أو انزياح، لكن الشاعر أراد أن يعبر عن جمال وجه حبيبته وخدودها بالتحديد فلم يجد عبارة أفضل من هذه التي فاجأت المتلقي وخيبت توقعاته، وجعلته يبني تأويلات وفق معطيات جديدة، ذلك أن الاستعارة تشكل مسافة توتر بين المستعار منه والمستعارة له، هذه المسافة تولد فجوة في استيعاب المتلقي لهذه الاستعارة فتتولد منها الصدمة في

---

[1]– تامر سلوم ، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية، سوريا 1983 ص 178.

[2]– ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص 63.

أفق انتظاره، وكل هذا راجع إلى الغموض الذي يكتنف قطبي الاستعارة، "فالصورة قد تكون مغلقة بضباب هذا الغموض، وقد تكون عند النظرة الأولى ممزقة، ويجب أن لا يصدمنا هذا، فقد يكون الغموض أو ذلك التمزق ضرورة فنية مقصودة وكلما تعاطفنا معها، سرعان ما تنكشف معالم الصورة ويتولد تضامن بين أجزائها المبعثرة ويتخلق شيئا فشيئا عالم مجسد أمام صدمة الوجدان[1].

✓ الاستعارة الثالثة :

أُخْرَى صَبَأَتِ ولم تأبيْ مُسَاهَدَتِي

تَرْوِى نُجُومُكِ من صَهْدِي ومن أرَقِي[2]

الدال : تروى نجومك ⟵ البنية السطحية

المدلول (أ) : النجوم كإنسان عطشان ⟵ مسافة التوتر } المنافرة

المدلول (ب) : التشفي والتحسر ⟵ البنية العميقة

⟵ استعارة مكنية تشخيصية

يفاجئ الشاعر المتلقي بالصورة الاستعارية التي قدمها "تروى نجومك"، فهو يشبه النجوم بالإنسان العطشان الذي يريد الشرب، فالشاعر هنا يخبرنا عن علاقته بمحبوبته بأنها علاقة معقدة، فهي لا تحسن وصاله، وكأنها يعجبها قلقه وأرقه، فهي تتشفى من حاله هاته وهو يحكي هذا متحسرا، ويشبه حالتها تلك بالإنسان شديد العطش.

---

[1]– رجاء عيدة، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر د. ط، 2003 ، ص 106.

[2]– ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص 30.

وقد ولدت عبارة "تروى نجومك" حالة من الغموض في ذهن المتلقي، مما دفعه إلى التمعن والفهم الجيد، إذ لا يمكن للقارئ أن يحصر مجال التأويل في تلك الجملة الشعرية فقط بل يتعداها إلى معارف أخرى سابقة، يستخلص منها قراءته المرجعية لأفكار، ومقاصد الشاعر حتى يزيح الغموض عنها؛ ذلك "أن النص الشعري غامض بطبعه، بل أن غموضه أحد عناصره الشعرية "[1]، فالقارئ الجيد يقرأ النص ويفهمه ومن ثمة يقوم بمهمة التأويل والتحليل والتأويل يختلف من قارئ لآخر

✓ **الاستعارة الرابعة :**

مَشَتْ غَيْمَتَانِ عَلَى وَجْهِهَا

مَحَتَا من عُطُورِ مَنَادِيلِهَا[2]

الدال : مشت غيمتان ⟵ البنية السطحية

المدلول (أ) : الغيمة مثل كائن حي ⟵ مسافة التوتر } المنافرة

الدلول (ب) : الحزن البادي على الوجه ⟵ البنية العميقة

⟵ استعارة مكنية تشخيصية

يشخص الشاعر في هذا البيت الغيمة، حيث يجعلها مثل كائن حي له رجلان يمشي بهما وأن هاتين الغيمتين لم تمشيا على الأرض كحال سائر الماشين، وإنما كان مشيهما على وجه المرأة الموصوفة، وهذا ليدل أن الحزن والكآبة التي تعتري وجه المرأة، وعبر بالمشي ليخبر أن هذا الحزن لم يكن مستقرا ودائما، وإنما كان عابرا

---

[1]– عباس بن يحي، مسار الشعر العربي الحديث والمعاصر، دار الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة الجزائر، د.ط، 2004، ص 104.

[2]– ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص 34.

وطارئا، ولجأ "ابن عبيد" إلى التشخيص في هذا البيت ليعبر عن الحزن البادي على وجه حبيبته، ذلك أن "الوظيفة الأساسية للتشخيص أنها تعين الشاعر على أن يسقط آماله وآلامه على ما حوله من مظاهر الطبيعة، فالشاعر ينطلق من ذاته وينتقي مما حوله ما يعزز هذه الذات وما يؤكد إحساساته، ومن هنا يكون التشخيص صورة لآمال الشاعر ومخاوفه وأحزانه منعكسة على الأشياء والأحياء من حوله "[1].

✓ **الاستعارة الخامسة :**

وَحْدِي وقد شَرِبَ الظَّلامُ مَحَاجِرِي

وأنا بأروقةِ الأسى جَوَابُ[2]

الدال: شرب الظلام محاجري ⟵ البنية السطحية

المدلول (ا) : الظلام كائن حيث يشرب الماء ⟵ مسافة التوتر ⟵ المنافرة

المدلول (ب): الحزن والأسى الذي يعتري الشاعر ⟵ البنية العميقة

⟵ استعارة مكنية تشخيصية

انزلق الشاعر في هذا البيت إلى غير المعقول، فنجده شخص المحسوس "الظلام" وأكسبه صفة من صفات الكائن الحي "الشرب" على سبيل الاستعارة المكنية التشخيصية ليعبر عن الحزن الذي يعتري نفسه وأبى أن يزول، فهو حزين ومتألم من هذا الواقع المرير الذي يعيشه والمتلقي عند قراءة "شرب" يتوقع تمام القول "الماء أو أي مشروب" وستكون عنده شيئا عاديا لا تثيره ولا تستفزه أما عندما يكون تمام القول "شرب الظلام"

[1]– وجدان الصايغ، الصورة في الشعر العربي الحديث، ص 39.

[2]– ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص 18.

كما هو الحال عند "ياسين بن عبيد"، فإن المعاني تتشتت لدى القارئ، وتتداخل الأفكار ويحدث التواتر لغياب المتوقع الذي توقعه وهو"الإنسان"، وحضور البديل البعيد كل البعد عن المعنى الذي يقصده الشاعر ليخرق بذلك أفق انتظار القارئ فاتساع درجة الانزياح الحاصل بين طرفي الاستعارة توقع المتلقي في حيرة واندهاش اتجاه المعنى الاستعاري المنزاح عن المألوف.

✓ الاستعارة السادسة:

تَنَهَّدِي لُغَتِي واسْتَنْفِدِي أَلَمِي

وعَانِقِي رِحْلَتِي الوَعْرَى إلى الحِمَمِ[1]

الدال : تنهدي لغتي ← البنية السطحية

المدلول (أ): اللغة كائن حي يتنهد ← مسافة التوتر

المدلول (ب) : القصيدة تعبير صادق عن أوجاع الشاعر ← البنية العميقة

المنافرة

← استعارة مكنية تشخيصية

طلب الشاعر في هذا البيت من قصيدته التنهد والتنفس بعدما كبلته قيود الألم والمعاناة التي عانى منها طويلا، فجاءت الصورة "تنهدي لغتي" تعبيرا صادقا عن الحالة الشعورية التي يعيشها حالة الحزن والألم والوجع، فاستعار الشاعر خاصية من خصوصيات الإنسان "التنهد" ونسبها للقصيدة، حيث شبه اللغة "القصيدة" بامرأة فحذف المشبه به "المرأة" وأبقى قرينه تدل عليه على سبيل الاستعارة المكنية التشخيصية، هذه الصورة غير المألوفة تدخل القارئ في اضطراب و انفعال، مما يزيده انتباها وقدرة على

[1]- ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص 89.

الاستجابة والتأثر، يرى "كولوريدج coloridg " أن الوزن الملائم للانفعال هو الذي يحدث هذا الأثر عن طريق إثارة الدهشة من وقت لأخر"[1]، والنسق نفسه الذي سار عليه "ابن عبيد" في ديوانه "أهديك أحزاني"، فقد حاول استمالة المتلقي في قصائده الشعرية التي لها قدرة على تحويل صورة الجامد والصامت إلى صورة الكائن الحي الذي ينبض بالحياة

✓ **الاستعارة السابعة:**

مِنْ ضَبَابِ الحَيَاةِ
وَمِنْ نَرْجَسٍ ضَفِرَتْهُ الغُيومُ
وعن نَفْسِهِ رَاَودَتْهُ النُّجُومُ
وحَاطَ بِهَ شَبَقًا نَوْرِسَانِ[2]

الدال : وعن نفسه راودته النجوم ⟵ البنية السطحية

المدلول (أ): النجوم امرأة تراود الشاعر عن نفسه ⟵ مسافة التوتر

المدلول (ب) : السهر وعدم القرة على النوم ⟵ البنية العميقة

المنافرة

⟵ استعارة مكنية تشخيصية

---

[1]– حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامية، بيروت، لبنان، ط2، ص 389.

[2]– ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص 39.

شبه الشاعر النجوم بامرأة تراوده عن نفسه، فحذف المشبه به "المرأة" وترك لازمة من لوازمه "المراودة" على سبيل الاستعارة المكنية التشخيصية، للتعبير عن أرقه وعدم قدرته على النوم وكانت النجوم رفيقته في سهره وتعبه.

استعار" ابن عبيد" صورته الشعرية من صورة أكبر تبدو في بنية العمق أنها أخذت من شخصية "زوليخة زوجة العزيز" التي راودت فتاها "يوسف" عليه السلام عن نفسه ، وفي ذلك تناص مع الآية الكريمة " **وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتْ الأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ**"[1] واستطاع الشاعر بهذه الاستعارة أن يأسر لب المتلقي وتجذبه إليه ويجعله يحس باللذة والمتعة والجمال، وبما يحسه الشاعر ويعانيه.

كان "ابن عبيد" واعيا بدور الاستعارة في رسم الصورة البيانية من أحاسيس وآلام وأحزان لأن "فيها تعايش تلاقيا بين ساقين ودلالتين فالكلمة المستعارة من محيط بعيد عما يجري في السياق الأساسي لا تنفصل دلالتها وتتحول من بنية إلى أخرى مضيفة دلالات جديدة تجعلها تتخلى عن المعنى المعجمي وتنصهر مع الدوال الأخرى المجاورة في التركيب راسمة صورا تخييلية تتأتى بالدلالات بعيدا عن التقريرية فلا يكشفها إلا القارئ الفاحص"[2] .

---

[1]– سورة يوسف، الآية 23.

[2]– فايز الداية، جماليات الأسلوب، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دار الفكر دمشق، سوريا ط2، 2003 ص 120.

✓ الاستعارة الثامنة :

وَطَرَقتُ صَمْتَكِ غَيْمَتَانِ أُرِيقَتَا

جمرًا ..سُؤَالاً ..غصَّةً بِلَهَاتِي[1]

الدال : غيمتان أريقتا جمرا ←البنية السطحية

المدلول (أ) : غيمة مثل العينين اللتان ← المنافرة

تدرفان الدموع ← مسافة التوتر

المدلول (ب) : حرارة الألم والمعاناة ← البنية العميقة

← استعارة مكنية تشخيصية

شبه الشاعر الغيمتين بالعينين، فذكر المشبه "الغيمتان"، وحذف المشبه به "العينان"، إذ شبه الغيمتين اللتان ترسلان المطر بحرارة فتملآن الأرض ماء، كما العينين الحزينة، من حيث علاقتهما بالماء المنحدر منهما، إذ يجمع البلاغيون والنقاذ على أن "علاقة التجاوز في الاستعارة يجب أن تكون قريبة واضحة بعيدة عن اللبس" [2]، على أن تكون مواطن التشابه قائمة ويمكن معرفة ذلك من التركيب والاستبدال بين المتجاورين من جهة، ومن جهة أخرى نجد أن الشاعر قد شبه الغيمتين في إنزالهما المطر بالعينين وهما تدرفان دموع الألم والعذاب والمعاناة، فكلتاهما ترسلان الماء جراء الحرارة، فالغيمة لا ترسل المطر إلا بعد حرارة الجو وكذلك العين لا تدرف الدموع إلا بعد المعاناة وحرارة الألم والأسى، ويمكن أن تتبادل عناصرها بالخطاطة التالية:

---

[1]– ياسين ن عبيد ،"أهديك احزاني" ص 47.

[2]– محمد الواسطي، ظاهرة البديع عن الشعراء المحدثين، دراسة بلاغية، دار النشر لمعرفة الرباط، المغرب 2003 ، ص 121.

الغيمتان ⟵ العينان ⟵ إرسال الماء

الغيمتان + حرارة الجو = حرارة الألم والمعاناة

هذه معادلة عجيبة لم تستطع مخابر الكيمياء ولا أذكى العلماء تركيبها، وهي استعارة فريدة من صنع الشاعر "ياسين بن عبيد"، ومعنى ذلك أن "جزءا مهما من المشابهات التي تدركها ناتج عن الاستعارات الوضعية التي تنتمي إلى نسقنا التصوري"[1]، عندما يكون مشحونا بعاطفة الحزن والألم والعجز من القدرة على التغيير، خاصة وأن المطر هو الجزء الفاعل في الطبيعة، والمحرك لعناصرها ومع ذلك لم تستطع الغيمتان ممارسة دورهما الطبيعي، فعجزت عن تغيير معالم الوجود، كما العينان عجزت عن محو الحزن والألم فلم تجد سوى درف الدموع بحرارة للتعبير عن مدى حزنها وعجزها عن محو الألم .

✓ **الاستعارة التاسعة:**

أَلحَّتْ حَكَايَاهَا ألحَّتْ شهيَةً

وأَلْقَتْ وَرَاءَ المَوْجِ ظِلاًّ مُلَثَّمَا[2]

الدال: ألحت وراء الموج ظلا ملثما ⟵ البنية السطحية

المدلول (أ) : الظل مثل الملثم ⟵ مسافة التوتر } المنافرة

المدلول (ب) : الضبابية وعدم الوضوح "التخفي" ⟵ البنية العميقة

⟵ استعارة مكنية تجسيدية

---

[1]– محمد الواسطي، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، ص 153.

[2]– ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص 68.

في هذا البيت استطاع الشاعر أن يوظف انزياحا دلاليا المتمثل بعقد المشابهة بين مشبهين متباعدين، إذ استعار للظل صفة التلثم، وهي صورة غير مألوفة في الاستخدامات الدلالية واللغوية، فالظل إلى جانب صفة عدم الوضوح ارتبط بالتلثم حتى تكتمل صورة التخفي فمحبوبة الشاعر التي تجلت له وطالت حكاياها، لم تلق له رؤية محلوكة وضبابية لم يستطع الوصول إليها.

تعمل الانزياحات الدلالية على " إذابة الفواصل بين مكنونات النصوص الأدبية لتجعل منها كيانا واحدا، فتعمل على خرق المألوف في العلاقات اللغوية فتثير القارئ وتحفز ذهنه ليتجاوز البنية السطحية إلى البنية العميقة التي تمثل أحاسيس المبدع ورغباته" [1].

ثانيا: الاستعارة الإيحائية

استعان الشاعر "ياسين بن عبيد" في ديوانه الشعري كذلك بالاستعارة الإيحائية فكان يلجأ إليها عندما تختزن المعاني في صدره وتضيق بها لغته، فتكشف هذه الاستعارة عملية إنتاج المعنى كتسوية أو حل وسط بين المؤلف ولغته، والمعنى لا يصب صبا في اللغة، بل هو يستجلب من اللغة وباللغة ليعبر عما يدور من الأفكار، وما يحس من عواطف وانفعالات ومن تلك الاستعارات الإيحائية نجد :

✓ الاستعارة الأولى:

[1]– عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع أربد، ص 168.

فَيَا دَمَهَا تُرَاكَ اعتنَقتْ

قَصَائِدِي البَاكِيَاتِ

عَلَى مَنْ تَلَفَّتَ لي قَلْبُهُ

و امْتَطَى غَيْمَتَينِ إلى عَتَبَاتِ اليقينْ ! [1]

الدال: و امتطى غيمتين ⟵ البنية السطحية

المدلول(أ): الغيمتان كالحصان ⟵ مسافة التوتر } المنافرة

المدلول(ب): العروج إلى القمم ⟵ البنية العميقة

⟵ استعارة مكنية إيحائية.

في هذا البيت الشعري نجد انزياح استبدالي في قوله " امتطى غيمتين" وذلك لإضفاء نوع من المتعة، ولو قمنا بإرجاع الانزياح إلى مساره الأصلي لكانت العبارة " و امتطى الحصان"، لكن هذا المعنى يصبح تقريريا مباشرا مبتذلا و عاديا، و لا يحمل في طياته جمالية الشعرية، فالشاعر قام بصهر" الحي و المعنوي " ليخلق لنا صورة استعارية إبداعية هي: " امتطى غيمتين"، فالامتطاء صفة من صفات الإنسان عندما يريد ركوب الحصان، و الغيمة لا تُمْتَطَى، لكن الشاعر أراد أن يشبه عشقه وحبه بأنه ليس حبا أرضيا، من نوع الحب الذي ينزل به إلى الحضيض، و إنما هو حب مقدس سماوي وسائله التي ينتقل بها إلى الغيوم، ولا ينتقل إلى أماكن الشك و الارتياب بل إلى عالم الحقائق و اليقين، يصوغ " ياسين بن عبيد" تجربته الصوفية وفق مقتضيات التصور الصوفي، حيث يلجأ إلى تشخيص الموجودات و الغيابات ويحاور اللغة فتنطق، وتصبح الحروف أشخاصا.

[1]– ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص 38.

ويخاطب الشعر كما يخاطب الأشخاص، ويبني علاقات جديدة مع الأشياء و المعنويات التي يقبلها إحساسه الفياض الذي ينبع من الملكة الخلاقة في خياله الإبداع.

✓ الاستعارة الثانية:

قَدْ تَوَغَّلَ فِيكَ

تَدَفُّقُ قلبِ القصيدةِ[1]

الدال: قلب القصيدة ⟵ البنية السطحية

المدلول (أ): القصيدة كائن حي ينبض قلبه ⟵ مسافة التوتر } المنافرة

المدلول (ب): الجمال و الحب ⟵ البنية العميقة

⟵ استعارة مكنية إيحائية

استعار الشاعر خاصية من خصائص الكائن الحي" القلب" ونسبها للمعنوي" القصيدة" على سبيل الاستعارة المكنية الإيحائية، فقد جعل الشاعر للقصيدة قلب، فالقلب هو عضو في الإنسان، وترك شيء من لوازمه و هو القلب، و كأن القصيدة أصبحت كإنسان لها شعور ولها قلب ينبض بالحياة، ويحس ويحب ويعشق الجمال.

تكمن أهمية الاستعارة الإيحائية في أن الشاعر لم يوظفها عبثا بل استعمل ميزتها بهدف خلق التوازن الداخلي الذي يفتقدونه خارجيا فهي لا تولد من فراغ، و إنما وليدة

[1]– ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص 51.

موقف نفسي وثقافي"[1]، حيث حاول " ابن عبيد" رأب صدوع نفسه المغتربة و الحائرة و الحزينة وخلق عوالم جديدة.

✓ **الاستعارة الثالثة :**

قَالَتْ نَوَارِسُهُ الجَرِيحَةُ
إِنَّنَا أَكَلَ التَّواطؤُ لَحْمَنَا[2]

الدال : إننا أكل التواطؤ لحمنا ← البنية السطحية

المدلول (أ): التواطؤ كائن حي يأكل اللحم ← مسافة التوتر

المدلول (ب): التواطؤ فرق الشعب العربي وسلب أرضه ← البنية العميقة

المنافرة

← استعارة مكنية إيحائية

انحرف الشاعر إلى صورة شعرية غريبة وعجيبة، خلقت نوع من التوتر الدلالي والمعنى الجمالي المنزاح عن المألوف في قوله "أكل التواطؤ لحمنا" راجع إلى ما فيه من إشارات خلقت عالما مجازيا خياليا إيحائيا يعطي معنى كبير باليسير من اللفظ، فسبيل الاستعارة" سبيل الكلام المحذوف في أنك إذا رجعت إلى أصله، وجدت قائله وهو يثبت أمرا عقليا صحيحا، ويدعي دعوى لها نسج في العقل"[3]، فالبعد والإخفاء والغرابة في هذه الصورة الاستعارية أحدثت استثارة خيالية في المتلقي من خلال المعنى المنزاح

---

[1]– موسى سامح ربابعة، جماليات الأسلوب و التلقي، ص 11.

[2]– ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص 95.

[3]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 275.

فالشاعر "ابن عبيد" شبه الساسة والحكام الذين ينهبون خيرات البلاد ويستنزفون طاقاتها ن ويتواطؤون مع من يريد الدمار للبلاد بالحيوان الذي يأكل اللحم ويتلذذ بأكلها؛ فهو ينزلق من المعنوي "التواطؤ" إلى الحي "الحيوان أو الإنسان" ليخرق أفق المتلقي ويستثيره، وتكسبه متعة فنية تدفعه إلى التأمل والتقصي، فالشاعر هنا هو لسان الشعب العربي المضطهد الذي فرق التواطؤ شمله وسلب أرضه، ويشاركه الأحزان والمسرات فالشعب يبحث عن وطن يأويه وعن يد تمد له في ظل هذا التواطؤ.

✓ الاستعارة الرابعة :

يَنَامُ فِي عَضُدِي حَرْفَانِ ضَوؤُهُمَا

أنا...أنا ..وصبَاحُ العُمْرِ من كَلِمِي[1]

الدال : ينام في عضدي حرفان ⟵ البنية السطحية

المدلول (أ) : الحرفان كائن حي ينام ⟵ مسافة التوتر } المنافرة

المدلول (ب): عدم القدرة على الكتابة ⟵ البنية العميقة

⟵ استعارة مكنية إيحائية

انزاح الشاعر في هذا البيت إلى اللامألوف في قوله "ينام في عضدي حرفان" وذلك لإضفاء نوع من المتعة والغموض في نفس المتلقي، إذ يلعب الغموض دورا هاما في توليد المعنى الاستعاري، لأن خلق الغموض يعني خلق الانزياح في الصورة الاستعارية، و الغموض ناتج عن استعمال الشاعر لعلاقات جديدة بين أشياء لم يعهدها من قبل، وقدرته على ابتكار معان جديدة خاصة به وحده، تميزه وتحدد أسلوبه فالنشاط

[1]– ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص 89.

الاستعاري كاشف "على الدوام لعلاقات جديدة بين الأشياء و يدأب الشاعر على الكشف والتعبير من تصور الشعراء قبله لهذه العلاقات"[1]، ولو أرجعنا الصورة إلى مسارها الأصلي لكانت العبارة "ينام عضدي طفل"، لكن هذا المعنى يصبح عاديا غير غامض ولا يثير المتلقي، وليس فيه جماليات فنية، فالشاعر قام بصهر "الحي والمعنوي" ليخلق لنا صورة استعارية جميلة تحمل في طياتها جمالية شعرية وتبهر المتلقي، ذلك أن النوم صفة من صفات الكائن الحي والحرف لا ينام بل يكتب، فقد أراد الشاعر أن يعبر عن عجزه عن الكتابة وعدم قدرته على التعبير بالحروف عم يختلج نفسه من مشاعر وأحاسيس، فلم يجد تعبير أحسن من نوم الحروف.

✓ **الاستعارة الخامسة:**

مَازَالَ يَجْرَحُهُ الغِيَابُ

وَفَجْأَةً

بِالريحِ سَيَّجَهُ الغَمَامُ[2]

الدال: مازال يجرحه الغياب ⟵ البنية السطحية

المدلول(أ): الغياب كالجرح ⟵ مسافة التوتر } المنافرة

المدلول(ب): المعاناة و الأسى من أثر الغياب ⟵ البنية العميقة

⟵ استعارة مكنية إيحائية

[1]– مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 147.

[2]– ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص 92.

يفاجئ الشاعر المتلقي في هذا المقطع بالصورة الشعرية التي يقدمها، فمن غير المعقول أن يجرحه الغياب و الفراق، لكن الشاعر أراد من خلال هذا التعبير المجازي أن يعبر عن مدى حزنه و ألمه على فراق محبوبه، فنلفيه حزين متعب من أثر الغياب كونه لا يقوى على فراقها وهي صورة استعارية جميلة استطاع الشاعر من خلالها أن يخرق توقعات المتلقي و يثيره ويشد انتباهه للمعنى، وقد استعمل متعة تدفع به لكشف الأدوات التي يستخدمها الشاعر في مقطعه؛ فهو" يتيح لنا التعرف على السبل لنضع الصورة (...) في موضعها الصحيح من فاعلية اللغة، أو النشاط الفني جملة"[1] واستطاع الشاعر أن يوصل فكرته من خلال هذا الخرق الدلالي.

✓ **الاستعارة السادسة :**

نَبْضُ الأهلَّةِ في عَيْنَيْكِ يَغْشَانِي

فَمَالِي العُمْرَ يا دَقَّاتِ أحْزَانِي[2]

الدال: نبض الأهلة ← البنية السطحية

المدلول (أ) : للأهلة نبض كالكائن الحي ← مسافة التوتر } المنافرة

المدلول (ب) : وجود الحياة واستمرارها ← البنية العميقة

← استعارة مكنية إيحائية

يشكل الدال في هذه الصورة عنصر الغرابة، فهو يستثير انتباه المتلقي، ويجعله في حيرة واندهاش، حيث جعل الشاعر لأحزانه قلبا وعيونا، وكأن لها روحا تنبض بالحياة، فذكر المشبه "الأهلة" وحذف المشبه به "القلب"، ويربط الشاعر صفة النبض

---

[1]– تامر سلوم، نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي، ص 171.

[2]– ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص 23.

بالأهلة في صورة توحي بوجود الحياة واستمرارها، ويريد أن ينهل منها بعض الأسرار التي تعينه على فهم الواقع ورؤيته بعمق، والإضافة الى الخاصية الدلالية التي شكلها فإن الانزياح قد منح البيت الشعري أبعادا جمالية فتحت أفقا مغايرا للمتلقي وأكسبت المعنى رونقا وجمالا وقوة، وهي استعارة مكنية إيحائية.

كما نجد في الشطر الثاني من البيت استعارة مكنية إيحائية أخرى "فما لي العمر يا دقات أحزاني".

الدال: دقات أحزاني ← البنية السطحية

المدلول(أ) : الأحزان مثل القلب الذي يدق ← مسافة التوتر } المنافرة

المدلول (ب) : وجود الحياة ← البنية العميقة

← استعارة مكنية إيحائية

يرسم لنا الشاعر الأحزان في صورة جميلة حيث ينزاح إلى اللا معقول، وهي دقات الأحزان، حيث جعل الأحزان قلبا يدق وكأن لها روحا تنبض بالحياة .

✓ **الاستعارة السابعة:**

يُحَدِّثنِي جُرْحُ الينابيعِ أنَّهَا

أَعَادَتْ مراسيمَ الفجائِعِ بلسَمَا[1]

الدال: جرح الينابيع ⟵ البنية السطحية

المدلول (أ) : الينابيع مثل الإنسان الذي به جرح ⟵ مسافة التوتر } المنافرة

المدلول (ب) : الألم الذي يعتصر قلب الشاعر ⟵ البنية العميقة

⟵ استعارة مكنية إيحائية

في هذا البيت الشعري نلمح انزياح دلالي في قول الشاعر "جرح الينابيع"، حيث شبه الشاعر الينابيع وهي شيء مادي مجرد، بالكائن الذي يجرح، فحذف المشبه به "المجروح" وأبقى على المشبه "الينابيع"، على سبيل الاستعارة المكنية إيحائية، فقد أراد الشاعر أن يعبر في هذا البيت عن الجرح الذي يعتصر قلبه في هذا العالم، لدى فهو يتوق لعالم جديد مليء بالأمل والإشراق ليتخلص من هذا الألم والجرح.

[1]– ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص 70.

✓ الاستعارة الثامنة :

والغَيْمُ يَكْبُرُ فِي صَدْرِي وَفِي شَفَتِي

قَصِيَدةً مِنْ دَمِي تُسْقَى ومن حَدَقِي[1]

الدال: والغيم يكبر ← البنية السطحية

المدلول (أ) : تشبيه الغيم بكائن حي ← مسافة التوتر } المنافرة

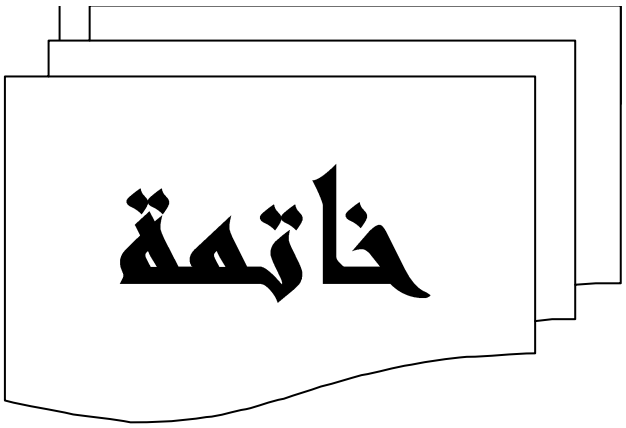
المدلول (ب) : عظم الهم والحزن ← البنية العميقة }

← استعارة مكنية إيحائية

يسترسل الشاعر تجاوز توقعات المتلقي فتزيده دهشة ومتعة، حيث يصور وجده على محبوبته، وهمه نتيجة بعدها عنه بأنه مثل غيم متراكم، ثم يشبه الغيم بالكائن الحي الذي ينمو فكان تشبيهه تشبيها مركبا، وقد أحسن تصوير حزنه بأنه حزن إيجابي حيث أمطر قصيدة وشعرا، فجمالية الاستعارة تقتضي التأليف بين المتباعدات من خلال إقامة علاقات بين الأشياء لم تكن موجودة من قبل، مما أعطى جمالية ومتعة فنية من نوع جديد لهذا البيت الشعري .

[1]– ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص 27.

إن المتأمل في ديوان ياسين بن عبيد "أهديك أحزاني" ستأسر لبه – حسب اعتقادنا – تلك الصور الشعرية الأخاذة، فلا يملك معها إلا محاولة فك طلاسمها، والوصول إلى غاياتها الجمالية والنفسية، والأخلاقية والحضارية، وغيرها من القيم الإنسانية التي يناضل الشاعر من أجل تحقيقها شعريا، ووجوديا، فقد بث الشاعر باستعارته الحياة والنطق والحركة في الجماد وأبرز قدرة الاستعارة على صهر الوحدات اللغوية وتشكيلها من جديد لتمنحها دلالات مخالفة وحياة أخرى، يكون الاستبدال فيها ممكنا، فمن خلال التشخيص والإيحاء استطاع الشاعر أن يبني أفاقا لغوية رحبة، ويشير إلى عظمة عالم الحروف الذي جعله علماء البلاغة أعظم العلوم ، وليعبر عما يكتنف نفسه من مشاعر وأحاسيس وأحزان وآلام .


خاتمة

بعد الرحلة العظيمة في موضوع "خصائص الأسلوب الاستعاري في ديوان أهديك أحزاني لياسين بن عبيد" ، توصلنا إلى جملة من النتائج يمكن تلخيصها في النقاط الآتية:

- ✓إن الشعر عند "ابن عبيد" تشكيل فني، فهو كالرسم يتحقق عن طريق ترابط وتوافق عناصره التي تمنحه جمالا.
- ✓اتكأ الشاعر في ديوانه "أهديك أحزاني" على الاستعارة المكنية، لقدرتها على تصوير الأحداث والمشاعر والأحاسيس بصورة ممتعة ودهشة مشحونة بالغرابة والدهشة.
- ✓شكلت الصورة الاستعارية التي أوجدها "ابن عبيد" سبيلا للكشف عن مكوناته على اختلاف القصائد في ديوانه ، وتعدد موضوعاته.
- ✓كان حظ استخدام الاستعارة في ديوانه متنوعا، يتم عن دراية بمفعولها ، وقدرتها على تطويع اللغة وشحنها دلاليا بما يليق بمقام الشعر، وتبرز الاستعمالات الخلاقة للصورة الاستعارية القائمة على طلب مدلولات تتجاوز الصورة المباشرة وتبحث عن الممكنات في الصور التوالي والثوالث، وهو ما يكسب الخطاب الشعري عمقا دلاليا، ولمسة جمالية، تبين عن براعة الشاعر الأسلوبية وقدرته الفنية .
- ✓غلب الأسلوب الاستعاري المقتات من فاعلية التجسيد والتشخيص والإيحاء بغية تقريب المعنى إلى ذهن المتلقي في صور حية ، تزهو بالحركة والحيوية، أراد الشاعر من خلالها تغيير الواقع المعاش من خلال توظيف هاته الصور الاستعارية المتميزة في نقل الحقيقة في صورة المجاز.

كانت هذه أهم النتائج التي توصلنا إليها ونأمل أن تكون مثمرة، وفاتحة لدراسات أخرى، لذلك ندعو الباحثين والمهتمين بالاعتناء بشعر "ياسين بن عبيد " دراسة وتحليلا

لأنه يستحق ذلك، ولأن الأبحاث الأسلوبية المتنوعة يمكنها أن تستخرج دلالات تكون قد استعصت علينا، أو لم نفصل فيها بالشكل المطلوب، و لم نتطرق إليها في هذا البحث.

والحمد لله بدءا ، وختاما ، وعليه سبحانه قصد السبيل.

قائمة المصادر والمراجع

- **المصحف الشريف، برواية ورش، عن الإمام نافع، دار القدس، القاهرة مصر، 2010.**

- **المصدر :**

- ياسين بن عبيد ، أهديك أحزاني، ديوان المطبوعات الجميلة، ط1، 1998.

- **قائمة المراجع باللغة العربية :**

- ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، تح محي الدين عبد الحميد مطبعة مصطفى البابي الحلبي و أولاده، مصر.
- أحمد عبد السيد الصاوي، مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاذ والبلاغيين دراسة تاريخية فنية ، منشأة المعارف ، الأسكندرية ، مصر ، د. ط ، 1988.
- أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2005.
- أدونيس ، زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، د. ط، 1978.
- أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، ج4، د. ت دار السياقي، د. ط.
- عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية، مقاربة معرفية، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.
- بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان، دار العلم للملايين بيروت، ط2، 1984.
- تامر سلوم ، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية، سوريا، 1983 .
- ثائر حسن حمد، الاستعارة من منظور أسلوبي، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد.

- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقذي و البلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط2، 1983.
- الجاحظ ، الحيوان، تح عبد السلام هارون، ج3، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي و أولاده، مصر، ط2، 1965.
- الجاحظ، البيان والتبيين، تح عبد السلام هارون، بيروت، دار الجيل، دار الفكر للطباعة والنشر، د. ط.
- حاتم الضامن ، نظرية النظم، تاريخ وتطور، ،دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق د. ط، 1979.
- حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة دار الغرب الإسلامية ، بيروت، لبنان، ط2 .
- الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري ، الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق مفيد قميحة دار الكتب العلمية، بيروت، ط2 ، 1984.
- حلمي مرزوق، النقد و الدراسة الأدبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، مصر ط1 2004.
- رابح بوحوش، اللسانيات، تطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، عنابة الجزائر 2006.
- رجاء عيدة، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر ، منشأة المعارف بالإسكندرية مصر، د ط ، 2003 .
- عبد الرزاق بن السبع، الأمير عبد القادر، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود الباطين للإبداع الأدبي، 2000.

- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقذه، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا، ط1، 2001.
- سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2008.
- السكاكي، مفتاح العلوم، دققه وقدمه وفهرسه عبد الحميد الهنداوي، المكتبة العلمية الجديدة، بيروت، لبنان، د. ط، 2000.
- عبد سلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2 1982.
- صبحي البستاني ، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، ط1 1986.
- صنعة الشعر، تر شكري محمد عباد، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط1، 1967.
- عباس بن يحي ، مسار الشعر العربي الحديث والمعاصر ، دار الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة ، الجزائر، د.ط، 2004 .
- عباس بن يحي ، مسار الشعر العربي الحديث والمعاصر، دار الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة ، الجزائر، د.ط، 2004 .
- علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث ..1996
- علي عيسى الرماني، النكث في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن حفظها وعلق عليها محمد خلف الله ، محمد زغلول سلام دار المعارف ط4، د ت .

- عمر أوكان، اللغة والخطاب، رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة، مصر، ط1 2011.
- فايز الداية، جماليات الأسلوب، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دار الفكر دمشق سوريا، ط2، 2003.
- فضل حسن عباس، البلاغة فنونها و أفنانها، دار الفرقان، عمان، ط3، 1992.
- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق مارتير، مكتبة المتنبي، القاهرة ط2.
- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تع محمد رشيد رضا، د.ت، دار المعرفة للطباعة والنشر ، بيروت، لبنان، 1989.
- ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن ، شرحه ونشره السيد أحمد صقر، المكتبة العلمية بيروت، لبنان، ط3 ، 1981 .
- قدامة بن جعفر، نقذ الشعر، تح كمال مصطفى ، ط3 ، 1926 .
- عبد الله بن معتز، البديع، تعليق وتقديم اغناطيوس كراتشو فسكي، دار المسيرة بيروت ط3 ، 1982 .
- عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، 2013.
- ماهر مهدي هلال، رؤى بلاغية في النقذ والأسلوبية، المكتب الجامعي الحديث ط 2006.
- عبد المجيد جحفة، مدخل إلى دلالة حديثة، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، 2000 .
- محمد أبوشوارب، قطوف بلاغية، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، ط1 2006.

- محمد السيد شيخون، الاستعارة نشأتها وتطورها ، دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع ، ط2 ، 1994.
- محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتدادها، افريقيا الشرق، بيروت، لبنان د.ت، 1999.
- محمد الواسطي، ظاهرة البديع عن الشعراء المحدثين، دراسة بلاغية، دار النشر لمعرفة الرباط، المغرب، 2003 .
- مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، دار الأندلس ، بيروت ، ط2، 1981.
- مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، زيروت يوسف، ط2 1992.
- ابن منظور، لسان العرب، تص أمين عبد الوهاب، محمد الصادق العبيري، ج6 دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1999.
- موسى سامح ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي ، دراسة تطبيقية ، دار جرير للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2011 .
- عبد الناصر حسن حمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، د.ط، 1999.
- نور الدين السيد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، د.ت ، دراسة في النقذ العربي الحديث تحليل الخطاب الشعري والسردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
- وجدان الصايغ، الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث، رؤية بلاغية شعرية الأخطل الصغير، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ط1 ، 2003.

- وردة بويران ، ظواهر أسلوبية في لامية العرب، دار خالد اللحياني للنشر والتوزيع ودار من المحيط إلى الخليج للنشر، المكتبة العربية السعودية ، مكة ط1، 2016 .
- وفاء عياشي، ديوان ماوراء ديمة، مطبعة ياسين حسن، طمرة، فلسطين، 2004.
- أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي ، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح محمد محي الدين عبد المجيد ، المكتبة العلمية ، بيروت ، لبنان 1944 .
- يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ط1، الأهلية للنشر والتوزيع المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، الأردن ، 1997 .
- يوسف أبو العدوس، مدخا إلى علم البلاغة العربية، علم البيان، علم البديع، دار المسيرة، الأردن، ط1، 2007.

- **المراجع المترجمة :**

- أرسطو طاليس، صنعة الشعر، ترجمة شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي القاهرة، ط1، 1967.
- أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، د.ت، دار الثقافة، لبنان د.ط.
- جورج لاكوف ، حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل، تر عبد المجيد جحفة و عبد الإله سليم، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، المغرب، 2001 .
- جورج لاكوف و مارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، تر عبد المجيد جحفة ، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1 ، 2009، ص 85.
- جون كوهن، التأويل (الخطاب، وفائض، المعنى) تر سعيد الغانمي نظرية المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، ط1، 2000 .

- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 6.

- **الدراسات:**

- سعد مصلوح في النص الأدبي ، دراسة أسلوبية إحصائية، عين الدراسات والبحوث الإنسانية الاجتماعية ، الهرم ، مصر، ط1، 1993 .
- منذر العياشي، مقالات في الأسلوبية (دراسة)، اتحاد الكتاب العرب، 1990.

- **الرسائل و الأطروحات.**

- وردة بويران، الأسلوب في شعر ليلى الأخيلية، أطروحة دكتوراه، غير منشور جامعة باجي مختار، عنابة، 2015– 2016.
- جميلة كرتوس، الاستعارة في ظل النظرية التفاعلية، لماذا تركت الحصان وحيدا لمحمود درويش، نموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر.

- **مواقع الأنترنت:**

- https://.a.r.m.wikipedia.org.swikia.
- www.adab.com, الموسوعة العالمية للشعر العربي

فهرس الموضوعات

شكر وعرفان
إهداء
مقدمة .....أ- ب
مدخل :أسس الدراسة ومرجعياتها
أولا: المخاطب.....07
ثانيا: الخطاب.....09
ثالثا: آليات الدراسة ومرجعياتها.....10
1- مفهوم الانزياح.....10
أ – الانزياح لغة 11
ب- ماهية الانزياح بين التأصيل والمصطلح.....11
2- أنواع الانزياح وأقسامه.....18
الفصل الأول :تعريف الاستعارة
أولا: تعريف الاستعارة.....23
1- لغة:.....23
2- اصطلاحا (عند القدماء والمحدثين).....24
ثانيا: أركان الاستعارة.....46
ثالثا: شروط الاستعارة.....47
رابعا - أقسام الاستعارة.....47
1- من حيث البناء.....39
أ- الاستعارة التصريحية.....48
ب-الاستعارة المكنية 48
2- من حيث طرفيها 48
خامسا: شعرية الاستعارة.....49
الفصل الثاني : الاستعارة والتجسيد
الاستعارة والتجسيد.....54
الفصل الثالث : الاستعارة بين التشخيص والإيحاء
أولا: الاستعارة التشخيصية 73
ثانيا: الاستعارة الإيحائية 84
خاتمة 96
قائمة المصادر والمراجع 99
فهرس الموضوعات
ملخص

الملخص باللغة العربية:

حاز الشعر الجزائري المعاصر اهتمام الكثير من الدارسين العرب، وما وجدوا فيه من خصائص فنية وجمالية مغايرة عمّا ألفوه في الشعر العربي الكلاسيكي، فعدوه حقلا خصبا لتطبيق وفق ما جاءت به النظريات والمناهج النصانية الحديثة مجال تحليل الخطاب.

وما شعر "ياسين بن عبيد" إلا واحد من هؤلاء الشعراء المعاصرين الذين انتجوا لنا ثروة شعرية زاخرة بأساليب متفردة، اتفق الدارسون حول مكانتها الإبداعية، ولكن اختلفوا في أشكال قراءتها.

ولقد تكونت لدينا رغبة في معرفة شعر "ابن عبيد"، وهذا بالوقوف عند إحدى أهم المميزات الأسلوبية في شعره، ولذلك جاء عنوان البحث "خصائص الأسلوب الاستعاري في ديوان أهديك أحزاني لياسين بن عبيد".

ولمعالجة هذا الموضوع ارتأينا تقسيم البحث إلى مقدمة، ومدخل، وفصل نظري يليه فصلان تطبيقيان، وتكمّلهم خاتمة، تعقبها قائمة المصادر والمراجع، ففهرس الموضوعات.

تناولنا في المقدمة محدّدات الموضوع وأسباب اختياره، والمنهج المتبع في الدراسة مع شرح موجز لخطة البحث.

أما في المدخل فعالجنا تعريف الشاعر وبالمدونة، ومفهوم الانزياح وأنواعه باعتبار الاستعارة عماد الانزياح الاستبدالي .

وأما في الفصل الأول "النظري" فتحدثنا فيه عن تعريف الاستعارة عند القدماء والمحدثين، وأقسامها من منظور الدراسات الأسلوبية الحديثة المعاصرة، تأسيسا على التقسيم العام لهذا الأسلوب في النقد البلاغي العربي القديم "الاستعارتان المكنية والتصريحية".

وأما في الفصل الثاني فوسمناه بـ "الاستعارة والتجسيد" من خلال الوقوف عند أهم الاستعارات التجسيدية الموجودة في الديوان ودورها في إماطة اللثام عن المعاني التحتية الخفية عند "ابن عبيد".

وأما الفصل الثالث فكان بعنوان "الاستعارة بين التشخيص والإيحاء" وأبعادها البلاغية والأسلوبية.

وأنهينا الدراسة بخاتمة أجملت أهم النتائج المتوصل إليها.

وخلصنا إلى أن شعر "ياسين بن عبيد" يحتاج إلى دراسات كبيرة في المجال الواحد، لأن الأبحاث الأسلوبية المتنوعة يمكنها أن تستخرج دلالات عديدة، وكون شعره شعرا صوفيا رمزيا مكثفا يحتاج إلى أكثر من قراءة وأكثر من جهد لتفكك شفراته.

Résumé en Français :

la poésie algérienne a gagné l'intérêt contemporain de nombreux érudits arabes, et l'a trouvé d'une des propriétés artistiques et esthétiques différentes de ce garance dans la poésie arabe classique, Fdoh un champ fertile pour l'application telle que portée par les théories et les méthodes de champ Nasanah moderne de l'analyse du discours.

Ce qui se sentait « Yassin ben Abid » un seul de ces poètes contemporains qui nous ont produit une richesse de la poésie riche d'une façon unique, les chercheurs ont convenu de la position créative, mais différaient sous la forme de lecture.

Nous avons formé notre désir de connaître les cheveux « fils d'esclaves », ce qui est de se tenir à l'une des caractéristiques les plus importantes de style dans ses cheveux, de sorte que la recherche de titre « Propriétés méthode métaphoriques dans le bureau est venu à la douleur Yassin ben Abid. »

Pour résoudre ce problème, nous avons décidé de diviser l'introduction de recherche, entrée, suivie d'une séparation de mes deux saisons Ttabiqian, et la finale Tkmlhm, suivie d'une liste des sources et des références, des sujets Vfihrs.

Nous avons mangé au sujet au premier plan et les déterminants des raisons de son choix, et l'approche adoptée dans l'étude avec une brève explication du plan de recherche.

Dans l'entrée Fgana la définition du poète et du Code, le concept de déplacement et types comme métaphore Emad substitution de dérive.

Le premier chapitre de la « théorique » et nous avons parlé de la définition de la métaphore quand ancienne et moderne, et les services du point de vue des études stylistiques modernes contemporaines, la construction de la division générale de cette méthode dans l'ancienne critique arabe Rhétorique « Outils Alastaartan et déclarative. »

Comme au deuxième trimestre Vosmonah B « métaphore et l'incarnation » en se tenant debout au plus important Altjsidih Métaphores de la Cour et son rôle dans la découverte des significations cachées de l'infrastructure au « fils d'esclaves. »

Le troisième chapitre est intitulé « La métaphore entre le diagnostic et la suggestion » et les dimensions rhétoriques et stylistiques.

Nous avons terminé l'étude et a souligné les conclusion la plus importante pour les résultats obtenus.

Il a conclu que les cheveux « Yassin ben Abid » doit être de grandes études dans un domaine, parce que les divers stylistics de recherche peuvent extraire de nombreuses connotations, et le fait que ses cheveux symboliquement intense poésie Sofia a besoin de lire de plus en plus d'efforts pour rompre ses lames