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 — جامعة 08 ماي 1945 قالمة
Faculté: des lettres et des langues — كليّـة الآداب و اللغـات
قسم اللغة والأدب العربي

N° : — **الرقم :**

مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماستر
(تخصص : تحليل الخطاب)

خصائص الأسلوب الاستعاري في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا

مقدّمة من لدن الطالبة:
نسرين راس الماء

تاريخ المناقشة: 22 جوان 2016

أمام لجنة المناقشة:

عساسلة فوزية	رئيساً	أستاذ محاضر "ب"	جامعة 08 ماي 1945 قالمة
بويران وردة	مشرفا ومقرّرا	أستاذ محاضر "ب"	جامعة 08 ماي 1945 قالمة
سوسي أسماء	ممتحناً	أستاذ مساعد " أ "	جامعة 08 ماي 1945 قالمة

الموسم الجامعي: 2016

الموسم الجامعي: 2016

بسم الله الرحمن الرحيم

الشكر والعرفان

الإهـــــــداء

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله ربي العالمين ، و الصلاة و السَّلام على اشرف المرسلين محمد بن عبد الله صلَّى الله عليه و على آله و صحبه و من تبعه بإحسان إلى يوم الدِّين ، أمَّا بعد :

أهدي هذا العمل المتواضع إلى اللذان علَّماني بأنَّ لا علم بدون أخلاق ، و لا النَجاح بدون كفاح : أبي و أمي العزيزين .

إلى والدي الآخرين ؛ والديّ زوجي العزيزين .

إلى قرة عيني ، و رفيق دربي ، زوجي الغالي .

إلى أخي نور عيني و زوجته ، و أخواتي و أزواجهم و ذريتهم ، وكل العائلة الكريمة .

إلى أخ و أخوات زوجي .

إلى صديقتي ، و إلى كل زميلاتي و رفيقات دربي في الأطوار الدِّراسية .

إلى الأستاذة الكريمة : " بويران وردة " ، و إلى كل الأساتذة الَّذين كانوا عونًا و سندًا في مشواري الدِّراسي

أطال الله في عمر الجميع و حفظهم بحفظه .

"نسرين راس الماء "

شكر و عرفان

الحمد لله قبل بدء كل ذي بادئ ، نحمده و نشكره أناء الليل و أطراف النَّهار ، هو الأول و الآخر ، و الظاهر و الباطن ، الحمد و الشكر لله ، و الصلاة و السلام على سيدنا محمد و على آله و صحبه أجمعين

الحمد و الشُّكر لله أن وفقنا و ألهمنا الصبر على المشاق التي واجهتنا لإنجاز هذا العمل المتواضع .

و الشكر موصول إلى كل معلّم أفادنا بعلمه ، من أولى المراحل الدِّراسية حتى هذه اللحظة كما نرفع كلمة شكر إلى الدكتورة المشرفة " بويران وردة " ، التي كانت مثل الأم الحنون في مشوار بحثنا و في مساعدتنا على إنجاز بحثنا .

كما نشكر كل من مدَّ لنا يد العون من قريب أو بعيد ، و نشكر كل أساتذة و عُمَّال قسم اللغة العربية .

بسط الرموز التي جاءت في متن البحث و هوامشه :

م ن ، ص ن ⟸ المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

ط ⟸ الطبعة .

تص ⟸ تصحيح .

تح⟸ تحقيق .

ج ⟸ جزء .

تر ⟸ ترجمة .

د ط ⟸ دون طبعة .

د ك ⟸ دون كاتب .

د ت ⟸ دون تاريخ .

د ن ⟸ دون ناشر .

ص ⟸ الصفحة .

المقدمـة

الانزيـاح ظـاهرة لغويـة شـغلت القـدماء و المحـدثين علـى حـد سـواء ،كونـه شـكل حيـزًا كبـيرًا مـن حيـاتهم اليوميـة ، و كـذا الإبداعيـة، إذ لا يخلـو نشـاط ذهـني مـن الانزيـاح باعتبـاره قائمًا على الاستعارة، فهو في أبسط تجلياته تصويري وتمثيلي .

و الشِّعر باعتباره جنسًا أدبيًا، ينشأ في ذهن الشاعر هاجساً يبتغي التصوير والتمثيل، إنما ليجد طريقه إلى ذهن المتلقي ووجدانه تذوقًا و استحساناً، و على غرار الشعر العربي نجد الشِّعر الجزائري وقد صوّر هموم الجزائريين و عبرّ عن آمالهم على مراحل مختلفة اختصرت تاريخ الشعب ومسيرته، ولاسيّما مرحلة الاستدمار الفرنسي، أين جسَّد الشعراء الجزائريون آلام هذا الشعب وأحزانه من تعذيب وقتل و تشريد، وبين هذا وذاك يقف الشاعر الجزائري موقف التفاؤل والأمل لمستقبل أفضل، يصدح فيه الشعر بنشيد الوطن والحرية ، و هذا ما دفعنا لاختيار نص شعري لطالما وصف بأنشودة الأناشيد، وهي" **إلياذة الجزائر**" لشاعر الثورة الجزائرية " **مفدي زكريا** " ، التي وجد صاحبها في الاستعارة مجالا رحباً للتصوير الواقع الجزائري إبان الاستعمار، متخذًا من هذا الأسلوب المنزاح لسانًا ناطقًا باسم جغرافيا الجزائر وتاريخها ، الأمر الذي أفضى بنا إلى طرح التساؤلات الآتية : ما الَّذي أدى بمفدي زكريا إلى اختيار الاستعارة سبيلاً للترميز ؟ وما الأثر الَّذي تركه هذا الأسلوب في لغة الشَّاعر ومعانيه ؟ وما أبرز أنواعها وأصنافها حضورا في إلياذته ، و هل لذلك علاقة بسياقات النص وموضوعاته ؟ .

من خلال هذا الطَّرح وسمنا موضوع بحثنا بـ :

" خصائص الأسلوب الاستعاري في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا ".

ولم يكـن اختيارنـا للإليـاذة عفويًـا ، و إنمـا يعـود السـبب الـرئيس إلى مكانتهـا الأدبيـة الـتي لا تقـل عـن مكانـة الشِّـعر العـربي ، فضـلا عـن جِـدة الموضـوع و طرافتـه، علـى الـرغم مـن تهافـت الدّارسـين الجزائـريين والعـرب علـى هـذا الـنص بالـدرس و التحليـل، ولكـن مـن زاويـة

سياقية تاريخية أو اجتماعية، وإن وجدت أبحاث لغوية لها ، فإنَّ موضوع الاستعارة فيها لا يزال بكرًا ويحتاج إلى دراسات أكثر دقة وعمقًا ، ونأمل من خلال هذه الدراسة المتواضعة أن نسلط الضوء على زاوية من زوايا التوهج الشعري والإبداعي في لغة مفدي زكريا على ضوء إلياذة الجزائر.

ولعلّ من أبرز الدراسات التي تناولت الإلياذة نذكر:

- حسين خمري : الظَّاهرة الشعرية العربية – الحضور والغياب- منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق، 2001.

- عبَّاس بن يحي: وعي الذات فرص ضائعة وأفق مفتوح (حول الهوية في الشعر الجزائري الحديث من خلال مفدي زكريا و لوصيف عثمان) ، و جمال مجناح :شعرية المكان وهندسة المعنى دراسة في الفضاءات الملحمية وجماليات الجغرافيا الشعرية في إلياذة الجزائر، و حجاب عبد اللطيف: تقنية توظيف التراث الديني في شعر مفدي زكرياء ، و هي دراسات اندرجت ضمن دفاتر مخبر: "دراسات في الشعرية الجزائرية" ، جامعة المسيلة، العدد الأول ، مارس، 2009.

ولكنَّها دراسات تحدَّث أصحابها فيها عن الإلياذة من منطلق سياقي، أو موضوعاتي، وإن كان بعضها نصيّا ، فقد اعتنى بالظاهرة الشعرية عموما دونما تفصيل في أشكالها و تمظهراتها ، وأفدنا منها فيما تعلَّق بسياق الخطاب وأغراضه المكونة لمقطوعاته المائة .

ولما انتبهنا لبروز ظاهرة الاستعارة في الإلياذة وما لها من قدرة على فتح آفاق التعبير على ساحة الانزياح الاستبدالي والدلالي، فقد تبنَّينا في دراستنا لهذا الأسلوب المنهج الوصفي لانطلاقنا من مدونة يحُدُّها زمان ومكان، وذلك انطلاقًا من آليات الأسلوبية و إجراءاتها ، قصد رصد أهم الاستعارات في المدونة ، و إدراك مقوماتها الفنية ، و أسرارها الجمالية ، فضلا عن محاولة تكشّف أصنافها وطرائق تشكيلها عبر العلاقة القائمة بينها، وبين النص الشعري وموضوعاته.

ومنه أفدنا من بعض المراجع التي أسسنا من خلالها لمرجعيات الدِّراسة الأسلوبية وآلياتها أهمها :

- أسرار البلاغة، ودلائل الإعجاز لـ " عبد القاهر الجرجاني " .
- الاستعارة في النقد الأدبي الحديث لـ " يوسف أبو العدوس " .
- بنية اللغة الشِّعرية لـ " جان كوهين " .

فيما اعتمدنا في دراسة المدونة على مصدر وحيد هو : إلياذة الجزائر لـ " مفدي زكريا " ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1987.

وعليه اقتضت الدِّراسة أن يكون البحث في : مقدمة ، و مدخل ، ففصلين يُذيِّلُهما خاتمة .

وجاء تفصيل الخطّة كالآتي:

أمّا **المقدمة** ؛ فعرضنا فيها لما حوته الدراسة حول الخطاب، والمنهج، والخطّة، والأهداف، وغيرها.

وأمّا **المدخل**؛ فحاولنا فيه التأسيس للدراسة من حيث الخطاب (المدونة / إلياذة الجزائر)، والمخاطِب (الشاعر/ مفدي زكريا)، ومرجعيات الدراسة؛ بدءا من مفهوم الانزياح وأنواعه.

فيما عرَّجنا في **الفصل الأول** (**النظري**) على مفهوم الاستعارة وأقسامها من منظور الدِّراسات الأسلوبية المعاصرة تأسيسا على التقسيم العام لهذا الأسلوب في النقد البلاغي العربي القديم (الاستعارتان : المكنية و التصريحية) .

وأمّا **الفصل الثاني** (**التطبيقي**)، فحاولنا فيه رصد حركية الأسلوب الاستعاري في إلياذة الجزائر، ودوره في إماطة اللثام على المعاني التحتية، فضلا عن إسهامه في إضفاء الطابع النوعي للخطاب الشعري عند مفدي زكريا.

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

و ككل باحث واجهتنا صعوبات أهمها :

- ضيق الوقت .

- خصوصيّة اللغة في إلياذة الجزائر؛ لاتجاه صاحبها – في الغالب- إلى التقرير والمباشرة، وقد يكون ذلك عائداً إلى مناسبة النص ، والهدف منه (التأريخ للثورة المجيدة، وإرساء مقوماتها...).

و مهمـا يكـن مـن أمـر فقـد دفعتنـا الإرادة بمعّيـة الأسـتاذة المشـرفة إلى البحـث في إحـدى روائـع شـعرنا الجزائـري بصـبغته الثوريـة والقوميـة، راجـين مـن المـولى عـزّ وجـلّ التوفيـق والسّـداد، فـالله الحمـد مـن قبـل ومـن بعـد ، ولأسـتاذتي الكريمـة و المحترمـة " بـويران وردة " الـتي أبـت إلاّ أن تحثـني باسـتمرار سـاعية إلى تسـديد مسـعاي ، فلهـا كـل الشـكر والعرفـان ، ولكل من كانت له يدٌ في إعانتنا من قريب أو بعيد .

و لئن كنت قد وفّقت ، فبعون الله تعالى ؛ إنّه نعم المستعان .

المدخل

مرتكزات الدراسة ومرجعياتها

أوّلاً/ المخاطب : مفدي زكريا

ثانياً/ الخطاب / إلياذة الجزائر

ثالثا/ مرجعيات الدراسة

1 / مفهوم الانزياح :

أ- الانزياح لغة

ب- ماهية الانزياح بين التأصيل والمصطلح

2 / أنواع الانزياح وأقسامه:

أ- الانزياح ألتأليفي

ب- الانزياح الاستبدالي

تمهيد :

تقوم الدراسة الأسلوبية على مرتكزات ثلاثة هي : الخطاب، والمخاطِب، والمخاطب، وتلتقي هذه السبل الثلاثة عن المنهج الأسلوبي بإجراءاته ومرجعياته، التي تتأسس هي الأخرى على ثلاث هي: الاختيار، السياق والنسق، والانزياح، وقد عبّر عبد السلام المسدي في معرض حديثه عن زوايا الحكم على الأسلوب في قوله" و « لعل أوفق السبل إلى نظرية شمولية أن نتنبه إلى أن النظرية النقدية الأدبية تجسم تقاطع ظواهر ثلاث : حضور الإنسان –مؤلفا كان أو مستهلكا أو ناقدا– وحضور الكلام ، فحضور الفن » [1].

ومنه كان من الضروري التعريف بواقع المدونة قيد البحث بدءاً من المخاطِب، فالخطاب، وصولا إلى آليات الدراسة ومرجعياتها.

أوّلاً/ المخاطب : مفدي زكريا

بلبل الجزائر الصدّاح شاعر الثورة ذو الكلمات ذات الإيقاع الذهبي، و الواقع الناري[2].اسمه الكامل الشيخ زكريا بن سليمان بن يحي بن الشيخ سليمان بن الحاج عيسى لقبه الفرقد سليمان بوجناح – زميله بالبعثة الميزابية و المدرسة بـ " **مفدي** " فأصبح لقبه الأدبي الذي شاع و اشتهر به[3].

[1]– فاضل ثامر : اللغة الثانية ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، بيروت ، 1994 ، ص 92 .

[2] – التواتي بومهلة : نماذج من الثورة في النص الشعري ، دار المعرفة ، باب الواد ، الجزائر ، 1972 ، 2012 ، ص: 36 .

[3] – محفوظ كحوال : سلسلة الشعر العربي " أروع قصائد مفدي زكريا " ، نوميديا للطباعة و النشر ، قسنطينة ، الجزائر ، 2012 ، ص : 36 .

ولد شاعرنا يوم الجمعة 12جمادى الأولى 1326هـ الموافق ل 12 يونيو 1908م بـ " بني يزقن " بغرداية من عائلة تعود أصولها إلى الرستميين . وفي مسقط رأسه [1]. التحق بالمحضرة لحفظ القرآن الكريم و تعلم مبادئ الدين الإسلامي ، و لما بلغ السابعة من عمره انتقل إلى مدينة عنابة للالتحاق بأبيه الذي كان يمارس التجارة هناك ، فدخل المدرسة الابتدائية و في عام 1924م انتقل إلى تونس مع البعثة العلمية الميزابية ، فدرس بمدرسة السلام القرآنية لمدة سنتين فأتقن جيدًا اللغتين العربية و الفرنسية كما اطّلع على العلوم الحديثة ، وبعد حصوله على الشهادة الابتدائية انتقل إلى المدرسة الخلدونية الحديثة ، فدرس الحساب ، و الهندسة ، و الجبر ، و الجغرافيا ، والتاريخ ليلتحق بعدها بجامع الزيتونة"[2].

وعندما كان في تونس أقام في بيت عمه صالح بن يحي أحد كبار المناضلين ضد الاستعمار الفرنسي الذي قاد الجهاد ضده ، وبحكم إقامته في بيت عمه تعرّف على زعماء كبار و على رأسهم الشيخ عبد العزيز الثعالبي ، و كان كثير المطالعة في كل المجالات ، إلاّ أنه شديد الولع بدراسة حياة الأبطال و عظماء الأمم ، فتأثر كثيرًا بسيرة الزعيم الوطني المصري "مصطفى كامل" الذي قاد النضال ضد الاستعمار البريطاني وهو شاب لا يتجاوز العشرين من عمره و الذي توفي في الرابعة و الثلاثين ربيعًا[3].

نظم الشاب مفدي زكريا الشعر وهو في ريعان شبابه ، أحب الصحافة ، فأشرف على مجلة حائطية في المدرسة تُسمى " الوفاق "كان يكتب مقالاتها و يخطها بيده و يوزعها بنفسه [4]. فقد كان للرجل طاقة حيوية لا تنقطع، ودافعها الوحيد الدين الإسلامي و استقلال الوطن .

---

[1] – محفوظ كحوال : سلسلة الشعر العربي " أروع قصائد مفدي زكريا " ، ص : 36 .

[2] – التواتي بومهلة : نماذج من الثورة في النص الشعري ، ص :36 .

[3] – التواتي بومهلة : نماذج من الثورة في النص الشعري ، ص : 36، 37 .

[4] – المرجع نفسه ، الصفحة 36 .

عاد مفدي زكريا إلى الجزائر في نهاية العشرينات ، فانخرط في حزب نجم شمال إفريقيا الذي كان يطالب باستقلال بلاد المغارب ثم تحقيق و حدتها ، و كلما حلت السلطات الاستعمارية هذا الحزب كان يعود إلى الساحة السياسية تحت أسماء أخرى[1]. فلقد كان مناضلاً نشيطًا في صفوف "جمعية طلبة شمال إفريقيا المسلمين " ، و عضوًا في " حزب نجمة إفريقيا الشمالية " و حزب " الشعب " ، و" جمعية الانتصار للحريات الديمقراطية " ، انظم إلى صفوف " جبهة التحرير الوطني الجزائري " ، عمل أمينًا عامًا لحزب الشعب ، و رئيسًا لتحرير صحيفة " الشعب " الداعية للاستقلال الجزائر في سنة 1937 م ، واكب شعره بحماسة الواقع الجزائري ، بل الواقع في المغرب العربي في كل مراحل الكفاح منذ سنة 1925م، حتى سنة 1977م، داعيًا إلى الوحدة بين أقطارها ، ألهبت قصائده الوطنية التي تحث على الثورة و الجهاد بالحماس في نفوس الشباب الجزائري ، حتى لُقِّبَ ، " بشاعر الثورة الجزائرية [2].

سجنته فرنسا خمس مرات ، ابتداء من عام 1937م ، وفرّ من السجن عام 1959م ، بعد خروجه من السجن فرّ إلى المغرب ،و منه انتقل إلى تونس ، للعلاج على يد " **فرانز فانون** " ، ممّا لحقه في السجن من آثار التعذيب . و بعد ذلك كان سفير القضية الجزائرية بشعره في الصحافة التونسية و المغربيّة ، كما كان سفيرها في المشرق لدى مشاركته في مهرجان الشعر العربي بدمشق سنة 1961م " [3] .

بعد الاستقلال أمضى حياته في التنقل بين أقطار المغرب العربيّ ، وكان مستقره المغـرب، وبخاصة في سنوات حياته الأخيرة . وشارك مشاركة فعّالة في مؤتمرات التعرّف على الفكر الإسلامي ، حامل لوسام الكفاءة الفكريّة من الدرجة الأولى من عاهل المملكة المغربيّة " **محمد الخامس** " ، بتاريخ 21 أفريل 1987م و وسام الاستقلال ، و وسام الاستحقاق الثقافيّ ، من

[1] – التواتي بومهلة : نماذج من الثورة في النص الشعري ، ص : 37 .

[2] – محفوظ كحوال : سلسلة الشعر العربي " أروع قصائد مفدي زكريا " ، ص 10 ، 11 .

[3] – المرجع نفسه، ص11 .

رئيس الجمهوريّة التونسية " **الحبيب بورقيبة** " ، و وسام المقاومة من رئيس الجمهوريّة الجزائرية " **الشاذلي بن جديد** " بتاريخ 25 أكتوبر 1984 م ، و شهادة تقدير على أعماله ومؤلفاته ، وتقديرًا لجهوده المعتبرة ، و نضاله في خدمة الثقافة الوطنيّة من رئيس الجمهورية الجزائرية " **الشاذلي بن جديد** " ، بتاريخ 8 يوليو 1987م ، و وسام الأثير من مصفّ الاستحقاق الوطنيّ من فخامة رئيس الجمهورية السّيّد عبد العزيز بوتفليقة ، بتاريخ 4 يوليو 1999م [1].

إنتاجه الأدبي : [2]

- تحت ظلال الزّيزفون (ديوان شعر) صدرت طبعته الأولى عام 1956م .
- اللّهب المقدس (ديوان شعر) صدر في الجزائر عام 1983م صدرت طبعته الأولى في عام 1973م.
- من وحي الأطلس (ديوان شعر) .
- إلياذة الجزائر (ديوان شعر)، و التي نحن بصدد دراستها في بحثنا هذا .

توفي المجاهد و شّاعر الثورة الجزائرية مفدي زكريا في يوم الأربعاء 02 رمضان 1397هـ الموافق ليوم 17 أغسطس 1977م [3]. بتونس بعد سكتةٍ قلبيةٍ ، و كان في لقاء حميمي مع بعض المجاهدين القدامى في حزب الشعب الجزائري و أثناء الثورة . نقل جثمانه إلى مسقط رأسه بوادي ميزاب مغطى بالعلم الوطني ، و وُريَ التراب هناك ، و شارك في تشييع جنازته شخصيات سياسية، و دينية ، و أدبية كبيرة جاءت من الجزائر، و بلدان أخرى من الوطن العربي ، و ودع

[1]- ينظر : محفوظ كحوال : سلسلة الشعر العربي " أروع قصائد مفدي زكريا " ، ص : 11 ، 12 .
[2]- المرجع نفسه " ، ص : 11 ، 12 .
[3] التواتي بومهلة : نماذج من الثورة في النص الشّعري ، ص : 41 .

الشاعر المغوار حياته دون أن يرى حلمه المتمثل في مغرب عربي موحد و لم ير إلاّ استقلال بلدانه عن الاستعمار . رحم الله الفقيد و اسكنه فسيح جنانه [1].

ثانياً/ الخطاب / إلياذة الجزائر:

ملحمة مفدي زكريا "إلياذة الجزائر"، هي محاولة لإعادة كتابة تاريخ الجزائر والتركيز على أهم المحطات التاريخية قصد إجلاء أهم دلالاتها، ومن هنا فإن أهم بطل فيها ليس إلهاً وثنياً أو بطلاً خرافياً أسطورياً جاء ليخلصها من كل محنة وجدت فيها ولكنها عبقرية الشعب الجزائري ودأبه على صنع تاريخه بنفسه. وهذا لا ينفي طبعاً الرجال التاريخيين الذين صنعوا هذا التاريخ. أما زمن "إلياذة الجزائر" فإنه يمتد من فجر التاريخ البشري إلى نهاية سبعينيات هذا القرن، وفضاؤها أيضاً هو هذه الرقعة الجغرافية "الجزائر" التي شهدت هذه الأحداث ، والفضاء بهذا المفهوم ليس زمناً مطلقاً أي معلقاً في الفراغ، ولكنه سلسلة من التحولات الناجمة عن مجموع الأعمال التي قام بها أبطال هذا الشعب ومساهمتهم في العطاء الحضاري، ولعل أهم عطاء قدمه هؤلاء الأبطال الذين كرّستهم "إلياذة الجزائر" هو العطاء الثوري المستمر ومحاولات التحرر من قبضة المستعمر[2].

يقول" **مولود قاسم نايت بلقاسم** " في التقديم لنشر إلياذة الجزائر، في طبعتها الأولى (1987) هي " أجمل وأكمل صياغة لتاريخها، بآلامها وآمالها، بانتكاساتها وانتصاراتها، كما هي وظيفة التاريخ لأية أمة من الأمم"، ومنه تبّن سبب نظم مفدي للإلياذة بمناسبة الملتقى السادس الذي انعقد بعاصمة الجزائر في العيد العاشر لاسترجاع استقلالنا و الذّكرى الألفية لتأسيسها مع المدية و مليانة على يدي بلكين بن زيري ، وروى **مولود قاسم** ذلك في قوله: " ولهذا طلبنا من المناضل الكبير ، الشّاعر الملهم ، شاعر الكفاح الثوري السياسي ، و شاعر الكفاح الثوري المسلح

[1] – محفوظ كحوال : سلسلة الشعر العربي " أروع قصائد مفدي زكريا " ، ص 11 .

[2] – ينظر: حسين خمري : الظاهرة الشعرية العربية – الحضور والغياب– منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق، 2001، ص88.

الأستاذ مفدي زكريا ، صاحب الأناشيد الوطنية . " من جبالنا طلع صوت الأحرار " سنة 1932م ، و " فداء الجزائر روحي و مالي " سنة 1936م ، و " قسما " سنة 1955م ، و"اعصفي يا رياح "، و نشيد " جيش التحرير الوطنيّ "، و" نشيد العمّال " ، و" نشيد الطلبة "، " واللّهب المقدس (...) ، أقول طلبنا منه أن يضع لنا نشيدًا جديدًا بجمع هذه الأناشيد كلها ، ويشمل فيه و به تاريخ الجزائر من أقدم عصورها حتى اليوم، مُركزًا على مقاومتنا لمختلف الاحتلالات الأجنبية ، و على العهود الحضارية الزّاهرة المتعاقبة ، و حاضرنا، و مستقبلنا في كفاحنا لاستعادة جميع ثرواتنا، و مقومات شخصيتنا، و حصانتنا ، وبناء مجد جديد لأمتنا ، هذا ما فعله مفدي ، و سميناه نشيد الأناشيد هذا: " **إلياذة الجزائر**"[1].

وقد تمّ حديثه في مقدمة الطبعة الثّانية للكتاب قائلا: "وقد تحمّس مفدي لفكرة نظم هذه الإلياذة بمجرد أن تلقى رسالتي في بدء 1972م ، و عبر عن استعداده المطلق لتنفيذها ، و تعاونا نحن الثلاثة : المرحومين " **مفدي زكريا** "، و" **عثمان كعّاك** "، و كاتب هذه السطور" **مولود قاسم نايت بلقاسم** " [2] .

و يضيف في ذات السياق : " هكذا نشأت إلياذة الجزائر و نمت ، و ترعرعت، و وصلت في ظروف بضعة أشهر إلى ستمائة و عشرة أبيات، أنشدها مفدي ، بصوته ، و نبراته، وصرخاته، و إشاراته ، و صيحاته "[2]، وذلك يوم 13 جمادى الثانية 1392هـ، (24 يوليو1972م) ، أمام أكثر من ألف طالب، و أستاذ جامعي، و أمام شخصيات سياسية من بينهم المرحوم الرئيس " **هُواري بومدين** " الذي استقبل" **مفدي**" في مكتبه بالرئاسة بعد اختتام الملتقى، و عبر له عن كل إعجاب بالأثر الخالد الباقي، و لقد كان " **قاسم نايت** " وسيط الخير بينهما في ذلك اللقاء، وبعد ذلك وصل " **زكريا** " نظمها ، إلى أن بلغت الواحد بعد الألف ؛ أي الألف بيت و بيت

[1] – ينظر : مفدي زكريا إلياذة الجزائر ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، زيروت يوسف ، ط2 ، 1992 ، ص: 9 ، 10 .

[2] – المصدر نفسه، ص : 11 .

(1001) ، و لكن لم يُنْشِد " **مفدي** " بصوته الخالد إلاّ الستمائة و العشر أبيات منها ، سجلتها التّلفزة و الإذاعة حين أنشدها في القاعة المذكورة ، فقد طُبعت الإلياذة بعد ذلك كاملة ، في الجزء الأول من كتاب الملتقى السّادس للفكر الإسلامي، وطُبعت ترجمتها أيضًا إلى الفرنسية في الطّبعة باللغة الفرنسية ، و كل من الطبعتين في خمس و عشرين ألف نسخة [1].

يقول" **مولود قاسم نايت بلقاسم** " : " سميناها : إلياذة الجزائر ، و إن كانت تمتاز على إلياذة هوميروس بالفارق العملاق : فبينما هذه الأخيرة ؛ أي الإلياذة اليونانية ، لا تروي إلاّ الأساطير ، نجد الإلياذة الجزائرية قد خلّدت أمجاد حقيقية ، وسطرت تاريخا ، و وقائعا ، و أحداثا هي من روائع الدّهر، لا من خلق الجن ، و لا من اصطناع شاعر، و لكن من صنع الإنسان الجزائري في الميدان ، و قد قسمها " **مفدي** " إلى جزئين ، قسم الجمال ؛ أي الجمال الطبيعي للبلاد ، و قسم الجلال؛ أي المجد التاريخي ، و إن تداخل القسمان أحيانا[2].

أما بنية "الإلياذة" فهي تتكون من مائة مقطع، يتكون كل مقطع من عشرة أبيات، عدا المقطع الثالث والتسعين الذي يتكون من أحد عشر والبيت الحادي عشر يعتبر بمثابة سجدة السهو ليعبر عن قداسة ملتقى "الفكر الإسلامي" الذي انعقد بالجزائر العاصمة والذي يعتبر المحرك لكتابة "الإلياذة" وبذلك تبلغ "الإلياذة" . (ألف بيت وبيت). وهذا الرقم في حد ذاته له دلالة تراثية تعبر عن انتهاء حضاري وثقافي معين[3].

[1] – الإلياذة ، ص : 12

[2] ينظر : مفدي زكريا إلياذة الجزائر ، ص : 12 .

[3] - ينظر: حسين خمري : الظاهرة الشعرية العربية – الحضور والغياب–، ص 89.

ثالثا/ مرجعيات الدراسة

1- مفهوم الانزياح :

أ- الانزياح لغة :

زيح : زاح الشيء يزيح زَيْحًا ، و زُيُوحًا ، و زِيُوحًا ، و زَيَحَانًا ، و انْزَاحَ : ذَهَبَ ، وَ بَاعَدَ، و أَزَحْتُهُ ، و أَزَاحَهُ غَيْرُهُ .[1] ورد في معنى الانزياح – الذي على وزن (انفعال) من (زاح) أو (زيح) – في كتاب" **أحمد محمد ويس** " (الانزياح – من منظور الدّراسات الأسلوبية –) أن الانزياح ظاهرة كونية ، فالكون عوالم في انزياح دائم ، فهو برمَّته منذ قال الله له : (كُنْ) راح ينزاح بعيدا عن نقطة البداية [2] ، و هي الفكرة التي تستحق أن تكون فاتحة أيِّ بحث يرمي إلى تأصيل الانزياح [3].

من التعريفين اللغويين نخلص إلى أنّ الانزياح هو وضع كلمة في غير ما وضعت له ؛ إذ تنقلنا من معنىً مألوف ، إلى معنىً مجازي حافل بالمعاني .

ب- ماهية الانزياح بين التأصيل والمصطلح:

ينظر الناس إلى الشّعر على أنه منبع الحكمة ، واللّذة ، و الإيحاء . فرغم التصدي لتفسيره ، و استقراء معانيه ، و دلالاته الجمالية ، إلا أنه لا ينضب ، فهناك دائمًا من يتوصل إلى جديد في استنطاق النصوص التي لم يتمكن السابقون من بلوغها .

---

[1] ابن منظور ، لسان العرب . تص : أمين محمد عبد الوهاب ، محمد الصّادق العبيريّ ، ج6 ، دار إحياء التراث العربي ، مؤسسة التّاريخ العربي ، بيروت – لبنان ، ط3 ، 1999م ، مادة (زيح) ، ص : 122 .

[2] – أحمد محمد ويس : الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية ، ص : 11 .

[3] – سفيان بوعنينبة : الانزياح في الشّعر العربي المعاصر (1995-2005) دراسة لنماذج مختارة ، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللسانيات، تخصص : علوم اللسان العربي، جامعة 08 ماي 45، قالمة، الجزائر ، 2006 - 2007 ، ص:2.

إنّ هذا الوصل الجديد هو استنطاق المتلقي للنصوص الإبداعية التي تحمل في طيّاتها عدولاً عن المألوف ، و هو ما اصطلح عليه بـ " **الانزياح أو الانحراف** " ، و هذا المصطلح ضارب في القدم . إذْ نجد عند النّقاد العرب القدامى قد استعملوا مصطلح " **العدول** " من مثل" الحاتمي " : (ت: 338 هـ) يستعمل مصطلح العدول ؛ بمعنى الالتفات في الضمائر، و الأفعال قائلاً : " وهو أن يكون الشّاعر أخذ في معنى فيعدل عنه إلى غيره "[1].

نجده أيضًا عند " **الرّازي** " (ت:606هـ) بمعنى " الالتفات " إذ يقول : " إنه عدول عن الغيبة إلى الخطاب ، والعكس "[2] ، و الّذي كان أكثر توضيحًا لهذا المعنى هو " **يحي بن حمزة العلوي** " (ت:749هـ)صاحب كتاب " **الطرّاز** " يقول : " هو العدول من أسلوب في الكلام إلى أسلوب مخالف للأوّل. وهذا أحسن من قولنا: هو العدول من غيبة إلى خطاب، ومن خطاب إلى غيبة ، لأن الأول يعمُّ سائر الالتفاتات ، والحد الثاني إنما هو مقصور على الغيبة، و الخطاب لا غير" [3].

و أُثر عن " **القاضي الجرجاني**" أن المتأخر احتذ به الإفراط إلى النقص ، و عدل به الإسراف نحو الذّم ، و ورد عند " **أبي هلال العسكري** " : " أن من عيوب المديح عدول عن الفضائل ، التي تختص بالنفس ، من العقل ، و العفة ، و العدول ، و الشجاعة إلى ما يليق بأوصاف الجسم من الحسن ، و البهاء ، و الزينة "[4].

---

[1]– عبد الله حبيب كاظم التميمي : الانزياح الأسلوبي قراءة القصيدة العراقية الحديثة ، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية ، مج : التاسع ، ع : 3 ، 4 ،2006م ، ص : 196 .

[2]– فخر الدِّين محمد بن عمر الرَّازي : نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، مطبعة الآداب و المؤيد (د ط) ، القاهرة مصر، ص: 112 .

[3] – عبد الله حبيب كاظم التميمي : الانزياح الأسلوبي قراءة القصيدة العراقية الحديثة ، ص : 196 .

[4]– أحمد محمد ويس : الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية ، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت، لبنان ، ط1 ، 2005م ، ص : 48 .

و بالإشارة إلى هذه التعريفات يمكننا القول بأن الانزياح ، و العدول كما عدّه العرب بأنه عدول لم يعرف النور إلاّ بعد مجيء الدِّراسات النقدية الحديثة ، فهي جعلت منه مفهومًا متداولاً لدى الدّارسين الغرب .

و هكذا يمكن القول : " أنّ الأسلوبية مدت جسورها من التنظير الغربي لتجد صداها عند النّقاد ، و الدّارسين العرب ، و على رأسهم " **عبد السلام لمسدي** " الّذي يعدّ أول من تنبّه إلى المصطلح الأجنبي " **Ecart** " ، و كان ذلك في بادئ الأمر في تقديمه لكتاب " **ريفاتير Riffaterre** " ،" محاولات في الأسلوبية الهيكلية " ، و كان قد ترجمها بـ " التجاوز" ، إلاّ أنه لم يستعمله في كتابه " الأسلوبية و الأسلوب " ، و فضل مصطلحًا آخر هو " الانزياح " ثم لم يلبث طويلاً ليستعمل مصطلح " العدول " ففي نظره لما استعمل مصطلح الانزياح ترجمة لمفهوم " **Ecart** " أول مرة كان يقصد إلى إبراز سمة الجدّة ، من حيث هو متصوَّر إجرائي طارئ على سنن التأليف في اللغة العربية ، ثم جاء مصطلح " العدول " إحياء لمصطلح بلاغي تراثي لم يعد يجرّ محاذير الالتباس"[1].

لم يكن عبد السلام المسدي الوحيد الّذي استعمل مصطلح " **العدول** " ، بل هناك من الباحثين العرب من تبنّاه ، سواء استعمل له عرضًا ، أو من اعتمده في كتاباته .

كما يرى النّقّاد الأسلوبيين الانحراف من أهم الظواهر التي يمتاز بها الأسلوب الشعري عن غيره لأنه عنصر يميز اللغة الشّعرية ، و يمنحها خصوصيتها، و توجهها ، و تألقها ، و يجعلها لغة خاصة تختلف عن اللغة العادية ، و ذلك بما للانحراف من تأثير جمالي و بعد إيحائي ، و لما لهذه الظّاهرة من أثر في النص الشعري ، فقد عُرِّفَ الأسلوب على أنه انحراف عن معيارها "[2].

[1] – أحمد محمد ويس : الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية ، ص : 46 .

[2] – موسى سامح ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، دار الكندي للنشر و التوزيع ، جامعة الكويت ، ط1 ، 2003 ، ص : 44 .

و يبدو أن ترجمة المصطلح بالانحراف هي التي شاعت أكثر من غيرها للمصطلح " **Déviation** " الموجود في اللغتين الإنجليزية و الفرنسية ، و لكنه في الإنجليزية أكثر دورانًا ، و ترجمته بالانحراف هي فيما يبدو، اصّحُ ترجمة له ، و لقد وضع " رمزي روحي البعلبكي " ترجمتين هما : " الانحراف و الشذوذ " ، و أمّا " فهد عكام " فجعل الانحراف و العدول ترجمة للمصطلح السّابق ، و انفرد " حسن كاظم " فيما يبدو ، حين ترجم " **Déviation** " بالانزياح ، في حين جعل الانحراف ترجمة لـ : (**Départeur**) "[1] .

و يظهر أنّ هذا المصطلح قد شاع ، و انتشر بين الباحثين المعاصرين من خلال الترجمات، و الإطلاع على الدّراسات النقدية الغربية الحديثة ، إذ إنّ هذا المصطلح قد عرف بالفرنسية على أنه " **Ecart** " ، و بالانجليزية " **Déviation** " ، و بالألمانية " **Abwerching** "، و قد اختلفت تسميات هذا المصطلح في النقد الغربي ، و ذلك باختلاف النقاد الّذين تعاملوا معه ، فقد عدّه " **بول فاليري P–Valery** " (1946-1971)" تجازًا ، و" **بارت Barthes** " ، " فضيحة " ، و" **تودوروف Todorov** "، " شذوذًا " ، و" **جان كوهين Jean Cohen** " ، " انتهاكًا " ، و" **تيري Thiry** " ، "كسرًا " [2].

و من خلال البعد السلبي الّذي يعكسه مصطلح " الانحراف " ، فقد عمد بعض الباحثين للتفتيش عن أسماء أخرى تصف ظاهرة الخروج عن المألوف ، و انتهاك حدود الاستعمال التي اصطُلح عليها ، فقد و صفت مثل هذه الظّاهرة " بالانزياح " ، وهو مصطلح كثر تِردادُه وشاع بشكل واضح في الدّراسات النقدية العربية الحديثة ، و يبدو أنّ اشتراك كثير من الباحثين في هذه التّسمية ؛ أي " الانزياح " لم يكن إلاّ شكلاً من أشكال التخلص من مصطلح " الانحراف " لما

[1] – ينظر : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص : 34 ، 35 .

[2] – موسى سامح ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص : 44 .

لهذه الكلمة من ظلال سلبية ، و وقع غير مريح ، و لذلك يظهر أنّ التحول عن مصطلح الانحراف إلى الانزياح قد ارتبط بما يخفيه " الانحراف " من إيحاء أخلاقي سلبي[1] .

اهتمت الدّراسات الأسلوبية الحديثة بمصطلح " الانزياح "، و مفهومه ، و أبعاده، فتعددت مستويات الفهم فيه باتساع الأبعاد المعرفية ، و الثقافية التي يحملها مدلول هذا المصطلح ، الّذي تطور بتطور الدّرس الأسلوبي عند الغربيين خصوصًا بعد أن اتضحت معالم الدّرس النقدي، ولقد مهّد له علماء الأسلوب نحو: " **شارل بالي Charles Bally** " (1865- 1947) ، و"**هالمسلاف Halmslave** " (1899-1965) ، و" بلوم فيلد (1887-1949) ، و" **رومان جاكبسون Roman Jakobson** " (1896-1982) ، و" **تودوروف Todorov** " (1939م) ، و" **رولان بارت Roland Barthes** " (1915 – 1980) [2].

ومنه يعتبر الانزياح عنصرًا أساسيًا استقرت عليه كل الدّراسات الأسلوبية ، و اعتمدت عليه في تحليلها للخطاب ، و في التفكير الأسلوبي أيضًا ، لأن هناك ارتباطًا بين علم الأسلوب و الانزياح ، ونجد ذلك من خلال تعريف " **ريفاتيرRiffaterre** " للأسلوب : بكونه انزياحًا على النمط التعبيري المتواضع عليه [3].

لا يخرج "**ريفاتير Riffaterre** "في تحديد الظّاهرة الأسلوبية حيث نجده يدقق في مفهوم الانزياح : " بأنه يكون خرقًا للقواعد حينًا، و لجوءًا إلى النادر من الصيغ حينًا آخر، فأمّا في حالته الأولى فهو من مشمولات علم البلاغة، من حيث يقتضي إذن تقييمًا بالاعتماد على

[1] – موسى سامح ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص : 44 ، 45 .

[2] – سفيان بوعنينبة : الانزياح في الشّعر العربي المعاصر (1995-2005م) دراسة لنماذج مختارة ، ص : 54 وما بعدها .

[3]– عبد السلام لمسدي : الأسلوبية و الأسلوب ، الدّار العربية للكتاب ، ط3 ، ص : 103 .

أحكام معيارية، وأمّا صورته الثّانية ، فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات العّامة والأسلوبية خاصة "[1].

كما يعد " **جان كوهين Jean Cohen** " من أشهر الأسلوبيين الّذين اعتمدوا الانزياح مرجع ترتكز عليه نظرية الشّعر ، فالشّعر عنده انزياح عن معيار هو قانون اللغة ، فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة ، و مبدأ من مبادئها إلاّ أنّ الانزياح لا يكون شعريًا إلاّ إذا كان محكومًا بقانون يجعله مختلفًا عن غير المعقول "[2].

و يظهر ارتباط الأسلوب بالمصطلح عندما عرض" **كوهين Cohen** " لتعريف الأسلوب على أنه :"كل ما ليس شائعًا، و لا عاديًا، و لا مطابقًا للمعيار العام المألوف ، و يبقى مع ذلك الأسلوب كما مورس في الأدب ، يحمل قيمة جمالية أنه انزياح بالنسبة إلى المعيار " [3].

فالمتتبع لمباحث الأسلوبية يدرس أن من أهم هذه المباحث ما يتمثل في رصد انحراف الكلام عن نسقه المثالي المألوف ، و كما يقول " **ج. كوهين J.Cohen** " (الانتهاك) ، الّذي يحدث في الصّياغة . فقد نظر الأسلوبيون إلى اللغة في مستويين : الأول مستواها المثالي في الأداء العادي ، و الثاني مستواها الإبداعي الّذي يعتمد على اختراق هذه المثالية و انتهاكها .

و إذا كنا رأينا أنّ كل واحد من اللفظين (الانحراف) ، أو (العدول) يرِد في كتب بلاغية و نقدية ، في معانٍ كثيرة ليست بنقدية ، و لا أسلوبية فإن " الانزياح يمتاز من ذلك بأن دلالته إذ ترد في كتب الأسلوبية منحصرة تقريبًا في معنىً فني ، وهذا يعني أنه مصطلح لا يحمل لُبسًا من أي نوعٍ كان ، ثم هو لا يحمل ما يحمله (الانحراف) من بعد أخلاقي سيِّء يجعل المرءَ غير مطمئن إليه ، و إذا صحّ أخيرًا ما قاله " **ستيفن هوكونغ Steven Hokong** " من

[1] – عبد السلام لمسدي : الأسلوبية و الأسلوب ، ص103.

[2] – جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ، ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر، ط1 ، المغرب ، 1986، ص: 6.

[3] ينظر: بنية اللغة الشعرية ، ص : 15 .

أنّ : " المهم أن تطلق اسمًا جيدًا على أحدِ المفاهيم ؛ لأن ذلك يعني اهتمام النّاس، سوف يرتكز عليه إذا صحّ هذا . وهو عندي صحيح ، فإن مصطلح الانزياح هو وحده يمتاز بهذه الميزة " [1] .

وعليه نعرض إلى جملة من التعريفات التي قدمها النّقاد الغربيون و العرب لمصطلح " الانزياح "، فهو (خطأ مقصود) عند " **برونو Bruno**"، و (مفاجأة القواعد اللغوية ، أو النحو المضاد) عند " **ويليك Wellek** "، و هو (ما ليس شائعًا ، ولا عاديًا ، ولا مطابقًا، أو حالة مرضية للغة عند" **كوهين Cohen** " ، كما أنّه عند" **بارت Barthes** " اللحن المحبب ، و كسر المألوف" [2].

و ثمة مصطلحات ، و أوصاف أخرى يمكن أن تضاف إلى ما مضى من مثل الانكسار ، و انكسار النمط، التكسير، و الكسر، و كسر البناء ، و الإزاحة و الانزلاق ، والاختراق ، والتناقض، و المفارقة، و التنافر، و مزج الأضداد و الإخلال ، و الخلل ، و الانحناء ، و التغريب، و الاستطراد ، و الأصالة ، و الاختلاف ، و فجوة التوتر ..." [3]. وهو اختلاف إن دلّ على شيء، فهو يدل على سعة الأبعاد المعرفية و الثقافية التي يفضي إليها مفهوم الانزياح ومدلوله.

2- أنواع الانزياح وأقسامه:

يكمن الانزياح في كونه لا ينحصر في جزء أو اثنين من أجزاء النص ، بل يشمل أجزاء كثيفة متنوعة ، و متعددة ، تنقسم الانزياح إلى نوعين رئيسيين تنطوي كل أشكال الانزياح ، فالنّوع الأول هو ما يتعلق فيه الانزياح بجوهرة المادة اللغوية مما سماه " **جان كوهين Jean**

[1] محمد عبد المطلب : البلاغة و الأسلوبية ، مكتبة لبنان ناشرون ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، ط1 ، بيروت . لبنان ، 1994م ، ص : 286 .

[2] – ينظر: عمر أوكان : اللغة و الخطاب ، إفريقيا الشرق ، (د ط) ، الدّار البيضاء المغرب ، 2001م ص : 170 .

[3] – أحمد محمد ويس : الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية ، ص : 33 .

Cohen " (الاستبدالي)[1] ، و النوع الآخر يتعلق بالسياق ، أو تركيب ، و هذا ما يسمى بالانزياح ألتأليفي .

أ- الانزياح ألتأليفي :

يحدث مثل هذا الانزياح من خلال طريقة في ربط الدّوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة، أو في التركيب ، و الفقرة فكل تركيب خرج عن القواعد النحوية المعتادة و أصولها هو : " **انزياح تركيبي** " ، وهو يتمثل في التقديم ، و التأخير ، و الحذف ، و الإضافة ، و الانتقال من أسلوب إلى آخر وغيرها . و الواضح أنّ التقديم و التأخير وثيق الصّلة بقواعد النحو حتى إنّ " **كوهين Cohen** " سمّى الانزياح النّاتج عن التقديم و التأخير بـ " الانزياح النحوي " ، وسمّاه أيضًا بـ" القلب "[2] .

و يندرج تحته أيضًا الالتفات ، و التحول الأسلوبي ، و أمّا التقديم و التأخير فقد أفرد له " **عبد القاهر الجرجاني** " (ت:471)ﻫ فصلاً في مؤلفه " **دلائل الإعجاز**" حيث يقول في ذلك : " ولا تزال ترى شِعْرًا يَروقُكَ مسمعُهُ ، و يلطفُ لديكَ موقِعهُ ، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدّم فيه شيء و حوّل اللّفظ من مكانٍ إلى مكانٍ "[3]. أمّا الحذف كما عبّر عنه" **الجرجاني** " بقوله : " فإنك ترى به ترك الذِّكر، و الصمت عن الإفادة ، أزيد للإفادة ، و نجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق ، أتم ما تكون بيِّنًا إذا لم تبين "[4]. أمّا الالتفات كما وضّحه " **ابن معتز**" في كتابه " **البديع** " هو : " انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، و عن

[1] – جان كوهين : بنية اللغة الشعرية ، ص : 205 .

[2] – محمد هادي ، مجيد قاسي : الرّد على منظري انزياحية الأسلوب ، رؤية نقدية ، السنة الثانية ، العدد الخامس ، ربيع 1391هـ ، آذار، 2012م .

[3] – ينظر : دلائل الإعجاز ، قرأه و علق عليه أبو فهد محمود شاكر ، (د ط) ، ص : 106 .

[4] – عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص : 146 .

الإخبار إلى المخاطبة ، و ما يشبه ذلك "[1]. ومنه يعدّ ابن معتز الانتقال والتحول من صيغة إلى أخرى ، من ضمير إلى آخر في المشهد الشعري انزياحا عن المألوف ، كالتحول من الغائب إلى المخاطب أو المتكلم ، ومن المخاطب إلى المتكلم أو الغائب، و من المتكلم إلى الغائب أو المخاطب .

ب- الانزياح الاستبدالي :

يعدّ المحور الاستبدالي " **Axe paradigmatique** " أكثر المستويات اللغوية مرونة، ويستخدم في الانزياح أكثر من غيره ،و تمثل الاستعارة عماد هذا النوع من الانزياح ، ويقول" **صلاح فضل** ": وهو مجال التعبيرات المجازية التصويرية من تشبيه ، و استعارة ، و غيرها " [2].

و الانزياح الاستبدالي حيث الإضافة ، و النعت الّذي يرى فيه " **كوهن Cohen** " أن الدّلالة مجمع التأليفات المتحققة لكلمة ما ، أو هو الّذي يتعلق بجوهر الوحدة اللغوية أو بدلالتها مثل الاستعارة ، و المجاز ، و الكناية ، و التشبيه ، نجده مثل له ببيت " **فاليري Valéry** " : " هذا السطح الهادئ الّذي تمشي عليه الحَمَائِمُ " ، فالسطح في سياق القصيدة ؛ يعني البحر ، أمّا " الحَمَائِمُ " ؛ فتعني " السفن "، ولو أن البيت كتب بالبحر و السفن لما كانت فيه ، أي شاعرية ؛ فالواقعة الشعرية إنما بدأت منذ دُعِيَ البحر سطحًا ، و دعيت البواخر حمائم ، و يمثل هذا عند " **كوهين Cohen** " خرقًا لقانون اللغة ؛ أي انزياحًا لغويًا ، يمكن أن ندعوه كما تدعوه البلاغة صورة بلاغية "[3].

---

[1]- أبو العباس عبد الله بن المعتز : كتاب البديع ، شرحه و حققه عرفان مطرجي ، مؤسسة الكتب الثقافية للطباعة و النشر والتوزيع ، ط1 ، بيروت لبنان ، 2012م ، ص 73 .

[2] -إبراهيم الشتيوي ، مفهوم الانزياح و أنواعه . ينظر: الموقع الالكتروني : a-alshatwi@hotmail.com، بتاريخ: 2015/11/28م ، الساعة:14د: 11س .

[3] - ينظر : جان كوهين : بنية اللغة الشعرية ، ص : 42 .

و يقول " **عبد السلام لمسدي** " في كتابه (الأسلوبية و الأسلوب) : " ما يخص جدول الاختبار ؛ أي العلاقات الاستبدالية ، فكقول الشّاعر: " و العين تختلس السِّماع ... "، فالمألوف أن تسترق حاسة البصر (النظر) ، و في العدول عن عبارة النظر ، و اختيار عبارة السِّماع سمة أسلوبية ، فضلاً عن السمة المتأنية من إسناد فعل الاختلاس إلى جارحة العين ، وهو عند البلاغيين مجاز عقلي " [1].

كما ترى النظرية الاستبدالية بأن للاستعارة علاقة لغوية تقوم على المقارنة، شأنها في ذلك شأن التشبيه ، و لكنها تتمايز عنه بأنها تعتمد على الاستبدال، أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمة المختلفة ؛ أي أنّ المعنى لا يقوم فيها بطريقة مباشرة ، بل يقارن أو يستبدل بغيره على أساس من التشبيه ، فإذا كنا نواجه في التشبيه طرفين يجتمعان معًا، فإننا في الاستعارة نواجه طرفًا واحدًا يحل محل طرف آخر و يقوم مقامه، لعلاقة اشتراك شبيهة بتلك التي يوم عليها التشبيه "[2].

و ترى أيضًا أن الاستعارة لا تتعلق إلاّ بكلمة معجمية واحدة بغض النظر عن السِّياقات الواردة فيه ، ويكون للكلمة معنيان : معنى حقيقي ، و معنى مجازي ، و تحصل الاستعارة باستبدال المعنى المجازي بالمعنى الحقيقي ، و الواقع أنّ هذا الاستبدال هو صلب ما في الاستعارة من انزياح ، و هذا ما تنبه إليه نفر من النقاد الغربيين و خاصة " **جان كوهين Jean Cohen** " الّذي أطلق على الانزياح المتعلق بالاستعارة " **الانزياح الاستبدالي** "[3]. إذ يقوم الانزياح الدلالي على استبدال المعنى الحقيقي ، أو السطحي للفظة بالمعنى المجازي العميق، حيث

[1] – ينظر : الأسلوبية و الأسلوب ، ص : 63 .

[2] – أحمد غالب النوري الخرشة : أسلوبية الانزياح في النص القرآني ، رسالة مقدمة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتورة في النقد و البلاغة قسم اللغة العربية و آدابها ، جامعة مؤته ، 2008م ، ص : 63 .

[3] – أحمد غالب النوري الخرشة : أسلوبية الانزياح في النص القرآني ، ص : 63 .

يتم الانتقال من المعنى الأول إلى المعنى الثاني، أو كما يقول " **جان كوهين Jean Cohen** " من المعنى المفهوم إلى المعنى الانفعالي " [1].

ومن أكثر ظواهر الانزياح الاستبدالي فاعلية وحضورا في الخطاب الشعري تأتي الاستعارة على رأس القائمة، وهو الأمر الذي لاحظنا وجوده في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا، فما موقعها من الاختيارات اللغوية ؟ والإمكانات اللّسانية لهذا النص؟ وما مدى فاعلية هذا الأسلوب في إضفاء الطابع النوعي إليه؟

[1] – جان كوهين : بنية اللغة الشعرية ، ص : 205 .

الفصل الأول

أنواع الاستعارة و مرتكزاتها

أوّلاً/ الاستعارة لغة و اصطلاحا .

أ. لغة

ب.اصطلاحا (بين القدماء و المحدثين)

ج. أركان الاستعارة و شروطها

ثانياً/ أقسام الاستعارة

1- الاستعارة التصريحية

2- الاستعارة المكنية

3- أقسامها بين الاستعارتين باعتبار النقل الدلالي

- الاستعارة التجسيمية أو التجسيدية
- الاستعارة الإيحائية
- الاستعارة التشخيصية

تمهيد :

تحتل الاستعارة (Métaphore) في الخطاب الشعري قديمه وحديثه مكانة فنيّة عاليّة ، فهي عنصر حساس في لعبة الخيال الشعري و إبداعه، لما لها من دور في انتقال الشاعر من المستوى المباشر والنفعي، إلى المستوى الإلغازي والانفعالي، الذي يشدّ المتلقي إلى متاهات النص قصد فهم معانيه، واكتشاف مقاصده.

أوّلا / الاستعارة لغة واصطلاحاً :

أ– لغة :

تدل المادة اللغوية للعين، و الواو، و الرّاء (عور) على الأخذ و الإعطاء، أو على تداول الشيء بين اثنين .

قال " **الخليل بن أحمد الفراهيدي** " (ت:175)ﻫ يقال : " هم يتعاورون من جيرانهم الماعون و الأمتعة ، و العارية من المعاورة و المناولة ، يتعاورون يأخذون و يعطون " [1]. و قرر " **الخليل** " أنّ هذا المعنى عامٌ في كل شيء " [2]. و قد ورد في قول " الجوهري " : " هم يتَعَوَّرُونَ العواريَّ بينهم و استعاره ثوبًا فأعاره إيّاه . و منه قولهم : "كيرٌ مستعار كقول بشار :

كأنَّ خفيف مَنْخِرِهِ إذا ما ... كَتَمْـــــنَ الرَبْوَ كيـرٌ مُسْتَعَارُ .

و قد قيل "مستعار بمعنى متعاورٌ، أو متداولٌ " [3].قال" **ابن منظور** " : " العارية و العارة ما

---

[1]– ينظر : كتاب العين ، تح : مهدي المخزومي و إبراهيم السامرائي، ج2 ، سلسلة المعاجم و الفهارس ، (د ط) ، (د ت) ، مادة عور ، ص .: 239 .

[2]– ينظر : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[3]– إسماعيل بن حمّاد الجوهري : الصِّحاح تاج اللغة و صحاح العربية ، تح : أحمد عبد الغفور عطّار ، ج2 ، ط4 ، مادة عور، 1990م ، ص : 761 .

تداولوه بينهم، و قد اعارة منه ، و عاوره إيّاه، و المعاورَةُ و التّعَاوُر: شبه المداولة و التَّداول، يكون في شيء بين اثنين و منه قول ذي الرُّمَه [1]:

و سَقْطٍ كَعَيْنِ الدَّيكِ عاوَرْتُ صحبتي ... أَبَاهَا ، و هيَّأْنا لموقعها و كْرًا .

يعني الزند و ما يسقط من نارها ، و تعوّرَ و استعار : طلب العاريّة ، و اسْتَعَارَه الشيء واسْتَعَارَهُ منه : طلب منه أن يعيره إيّاه، هذه عن " اللحياني ".

وقال " **الأزهري** " : " و أمّا العارية و الإعارة و الاستعارة فإن قول العرب فيها : " هم يتعاورون العواريّ و يتعوّرُنها ؛ بالواو ، كأنهم أرادوا تفرقة ما بين ما يَتردَّدُ من ذات نفسه و بين ما يُرَدَّدُ . قال : " و العارية منسوبة إلى العارة ، وهو اسم من الإعارة ، و يقال : " استعرت منه عارية فأعارنيها "[2]. ولقد جاء في معجم الوجيز : " استعار الشيء منه : طَلَبَ أن يُعطِيَهُ إيّاه ، عارية و يُقال : استعاره إيّاه "[3].

فالملاحظ من خلال هذه التعريفات أنّ المعنى العام للاستعارة أنّه دار في معظم المعاجم اللغوية ، وهو أن الاستعارة تعني عندهم إعارة كلمة بدل أخرى لعلاقة المشابهة ؛ أي قول لفظ ونحن نعني شيئًا آخر ،فإذا أردنا تطبيق كل هذه المعاني على المعنى الاصطلاحي الّذي جرى التعارف عليه عند البلاغيين ، فإنّه موافقٌ لمذهبهم في أنّ الألفاظ فيما بينها إعارة أو استعارة للوصول إلى معنًى يُراد أو غرض يُفهم .

[1] – ديوان الرُّمة ، قدم له و شرحه : أحمد حسن تِسج ، دار الكتب العلمية ، ط1 ، بيروت ، لبنان ، 1995 ، ص : 87 .

[2] – ابن منظور : لسان العرب ،ج9 ، ط3 ،مادة عور ، ص : 471 .

[3] – المعجم الوجيز: (د ك)، مجمع اللغة العربية، ط1 ،جمهورية مصر العربية ، مادة عور ، 1980م ، ص : 440 .

ب- اصطلاحًا (بين القدماء والمحدثين):

نالت الاستعارة الثراء الدلالي، و القدرة الإيحائية الّذين تتميز بهما، و جعلاها مصب اهتمام العلماء في مختلف التخصصات ، من بلاغيين ، و لسانيين ، و علماء النّفس، و مناطقه و قد تنبه قدماء البلاغيين الغربيين و العرب إلى هذا الثراء ، فاستأثرت بالقسم الأكبر من مؤلفاتهم .

تحدث " أرسطو " عن الاستعارة ، و رأى أن كل اسم إمّا أصيل ، أي ما نستعمله كلنا أو لغة ، أي ما يستعمله أهل بلد آخر ، أو استعارة ،أو زينة ، أو موضوع ، أو ممدود ، أو مقصور، أو مغير " [1].

فعلى حسب تعريف " **أرسطو** " ، لا تشكل الاستعارة المفهوم الأصلي للكلمة ، أو الشيء ، إذ قصر أرسطو كلامه على الاسم حين عالج الاستعارة ، علمًا أن الاسم جزء من الكلام ، و لم يتوسع في الحديث عن الاستعارة ليتحدث عن بقية أجزاء الكلام ، التي ينطبق عليها إجراء المفهوم الاستعاري ، يضاف إلى ذلك أن التقسيم السابق للاسم كما حدّده ، " **أرسطو** " يعطي انطباعًا – غير صحيح – بأنّ الاستعارة قد لا تكون زينة ، أو اختصارًا للكلام .

و عرّف " أرسطو" الاستعارة في قوله : " الاستعارة هي نقل اسم شيء إلى شيء آخر" [2]. ويمكن أن تعني كلمة " **نقل**" في تعريف " **أرسطو**" السّابق استبدالاً؛ أي استبدال لفظ بلفظ، وقد تعني كذلك نقل المعنى من تعبير إلى آخر" [3]. فيما عرفها " **الجاحظ** " (ت:255هـ) صراحة

---

[1] –يوسف أبو العدوس : الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية و الجمالية ،الأهلية للنشر و التوزيع ، ط1 ، عمّان الأردن ، 1997م ، ص : 47 .

[2] – يوسف أبو العدوس : الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية و الجمالية ، ص : 47 .

[3] – المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

بالاستعارة عندما كان يفسر أبياتًا من الشعر مشتملة على الاستعارة و الأبيات، هي قول الشّاعر [من الرجز] [1] :

يَا دَارُ قَدْ غَيَّرَهَا بَلاَهَـــــا ... كَأَنَّمَـا بِقَلَمٍ مَحَاهَـــــــا

أَخْرَبَهَا عِمْرَانُ مَنْ بَنَاهَـــا ... وَكُرٌ مُمْسَاهَـا عَلَى مَغْنَاهَـا

وَطَفِقَتْ سَحَابَةٌ تَغْشَاهـــا ... تَبْكِي عَلَى عِرَاصِهَا عَيْنَاهَا

و يعني قوله : " ممساها يعني مساءها ، و مغناها موضعها الّذي أقيم فيه . والمغاني ؛ المنازل التي كان بها أهلوها . وَطَفِقَتْ ، يعني ظَلَّتْ تبكي على عِرَاصها عَيْنَاها، عيناها ها هنا للسَّحاب، و جَعَلَ المطر بكاءً من السَّحاب على طريق الاستعارة، و تسمية الشَّيء باسم غيره إذا قام مقامه.

و عرفّها " **الرمّاني** " (ت : 386)ﻫ : بأنها تعليق العبارة على غير ما و ضعت له في أصل على جهة النقل للإبانة "[2].

يقول " **أبو هلال العسكري** "(ت:395)ﻫ : " الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض "[3].

فالملاحظ من خلال هذه التعريفات أنّ مفهوم الاستعارة لم يتعدى فكرة النقل ؛ أي نقل اللفظة من استعمال لغوي إلى آخر، و ظلت هذه الفكرة مسيطرة على مفهوم الاستعارة ، إلى أن جاء " **عبد القاهر الجرجاني** " الذي نجده قد نبّه إلى فكرة أخرى قائمة على علاقة المشابهة، من حيث قال : فالاستعارة أنْ تريد تشبيه الشيء بالشيء ، فتدع أنْ تفصح بالتشبيه و تظهره،

---

[1] – أبو عثمان بن عَمْرو بن بحر الجاحظ : البيان و التبيين ، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان ، 1998م ، ص : 109 ، 110 .

[2] – الرُّماني : النكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، تح : محمد خلف الله و محمد زغلول سلام ، دار المعارف ، ط3،القاهرة مصر ، 1986م ، ص : 85 .

[3] – أبو هلال العسكري : الصناعتين (الكتابة و الشعر) ، تح : مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، ط2 ،بيروت لبنان ، 1984م ، ص : 295 .

وتجيء إلى اسم المشبه به فتغيره المشبه ، و تجريه عليه ، تريد أن تقول : رأيت رجلاً كالأسد في شجاعته ، و قوة بطشه سواء ، فتدع ذلك و تقول : رأيت أسدًا "[1]. كما نجده تناول الاستعارة و قضاياها في كتابيه المشهورين ، فقد ذكرها في مواطن عديدة من " **دلائل الإعجاز**" ، و أفرد لها جزءًا هامًا في كتابه " **أسرار البلاغة** " .

فقد تحدث " **الجرجاني** " عن الاستعارة تحت اسم (البديع) لأن التقسيم الثلاثي لعلوم البلاغة، لم يكن معروفًا في ذلك الوقت ؛ إذ يقول : " و أمّا التطبيق و الاستعارة و سائر أقسام البديع ، فلا شبهة أن الحسن و القبح لا يعترض الكلام بهما إلاّ من جهة المعاني خاصة ، من غير أن يكون للألفاظ في ذلك نصيب ، أو يكون لها في تحسين ، أو خلاف التحسين تصعيد ، وتصويب " [2] . من حيث يقدم مفهومًا عامًا للاستعارة بقوله : " اعلم أنّ الاستعارة في الجملة أن يكون اللفظ أصلاً في الوضع اللغوي معروفًا تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع ، ثم يستعمله الشّاعر، أو غير الشّاعر في غير ذلك الأصل " [3].

و من ثمة، فالاستعارة ، حسب التعريف السّابق في كتابه "أسرار البلاغة" ، هي مجاز لغوي، فيما ذهب في " **دلائله** " إلى أنها مجاز عقلي ، من حيث يقول : " الاستعارة كالكناية ، في أنك تعرف المعنى فيها من طريق المعقول دون طريق اللفظ " [4].

و لعل السَّكَّاكِي (ت:626هـ) قد كان أكثر هؤلاء دقةً في ضبطه لمفهوم الاستعارة، إذ يقول: " أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مُدَعِيًا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به، كما تقول: " في الحمّام أسدٌ " و أنت

[1] – ينظر : دلائل الإعجاز ، ص : 67 .

[2] – ينظر : أسرار البلاغة في علم البيان ، علق على حواشيه رشيد رضا ، دار الكتب العلمية ، ط1 ، بيروت لبنان ، 1988م ، ص : 14 .

[3] – المصدر نفسه ، ص : 22 .

[4] – عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص : 440 .

تريد به الشُّجاع ، مدعيًا أنه من جنس الأسود ، فتثبت للشُّجَاعِ ما يخص المشبه به ، و هم اسم جنسه ، مع سد طريق التشبيه بإفراده في الذِّكر، أو كما تقول : " إنَّ المنية أنشبت أظْفِارُهَا " ، وأنت تريد بالمنية السَّبع ، بإدعاء السبعيَّة لها ، و إنكار أن تكون شيئًا غير سبع ، فتثبت لها ما يخص المشبه به ، وهو الأظْفَار، و سُمِيَ هذا النوع من المجاز استعارة ، لمكان التناسب بينه و بين معنى الاستعارة "[1].

بحث " **فخر الدين الرازي** " (ت:544هـ) الاستعارة تحت اسم البديع كأستاذه " **عبد القاهر الجرجاني**" في كتابه " **نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز** " الّذي يعد تلخيصًا لكتابي" **عبد القاهر الجرجاني**"، حيث نجده يعرِّف الاستعارة بقوله : " الاستعارة ذكر الشَّيء باسم غيره، و إثبات ما لغيره له لأجل المبالغة في التشبيه "[2]. و إذا لاحظنا هذا التعريف نجد أنه قال : " ذكر الشَّيء باسم غيره " لمنع دخول التشبيه المحذوف لأداة كقولنا: (زيدٌ أسدٌ) فإننا ما ذكرنا زيدًا باسم الأسد بل ذكرناه باسمه الخاص. و قوله (ما لغيره له)، فيه قيد و إثبات لإدخال الاستعارة التخييلية[3]، و قوله : " لأجل المبالغة في التشبيه " وذلك من أجل تميزها عن المجاز"[4].

فعلى الرغم من تعدد التعريفات و تباينها بين البلاغيين و النّقّاد القُدامى حول مفهوم الاستعارة، إلاّ أنّهم اتفقوا جميعًا على أنّها ذِكر أحد طرفي التشبيه، تلويحا للطرف الآخر ، وادّعاءً أنّ كليهما ينوب عن الآخر ؛ إذ نجدهم تناولوا الاستعارة من كل جوانبها و تقسيماتها ، محاولين بذلك الكشف عن كل خَبَاياها في ضوء معارف عصرهم ، وما كانت لهم من إمكانات في

[1] – أبو يوسف بن محمد بن علي السِكَّاكي : مفتاح العلوم ، تح : عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية ، ط1 ، بيروت لبنان ، 2000م ، ص : 477 .

[2] – ينظر : نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز ، ص : 82 .

[3] – أحمد مطلوب : معجم المصطلحات البلاغية و تطوّرها ، مكتبة لبنان ناشرون ، ط2 ، بيروت لبنان ، 2007م ، ص : 296 .

[4] – فخر الدِّين الرّازي : المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

البحث و التدقيق ، أمّا على الصعيد المعاصر فقد تناولت أبحاث ، و دراسات جمّ للاستعارة ، و لا سيما الدّراسات الغربية التي عالجت الاستعارة بكثير من العناية و الاهتمام.

أما على الصعيد النقدي المعاصر، فقد بات الحكم على الاستعارة قائما على ما توصلت إليه الدراسات اللسانية، بدءاً من مجودات العالم اللّساني **دي سوسير De Saussure** "، ومن جاءوا بعده، أمثال رومان **جاكبسون Jakobson**. R. وجان كوهين **J. Cohen** ، و**ميشال لوغورن Michelle Leghornk** ، وغيرهم.

فقد اعتمد " **جاكبسون Jakobson** " على الثنائية المحورية لـ " **سوسير Saussure**" ليبني نظريته في الاستعارة و المجاز المرسل، إذ درس الاستعارة و المجاز المرسل من خلال دراسات قام بها لحالات الحُبسة، و رأى أنّ الاستعارة هي: " إسقاط علاقة استبدالية على المحور اللفظي "[1]. إذ يلاحظ أنه "عندما يصيب المرء " اضطراب التماثل " تصبح الاستعارة غير ممكنة بسبب انعدام القدرة على الانتقاء . و تكون إمكانات التجاور بين الوحداتِ اللغوية هي الإمكانات المتوفرة عند المريض، فيرى أنّ الشَّوكة قد حلّت محل السكين، و الطّاولة مكان المصباح ، والدّخان مكان الغليون " [2].

فيما انطلق " **ميشال لوغورن Michelle Leghorn** " من ثنائية " **جاكبسون Jakobson** "، حيث يرى " **لوغورن Leghorn** " أنّ الاستعارة تظهر فجأة في النّص الّذي هي فيه ، فتبدوا كأنها غريبة عن " التجانس الدلالي " لذلك النّص، و يشترط لتفسير الاستعارة تخطي المعنى الحرفي بسبب تعارضه مع السِّياق . هذا يدفع القارئ باتجاه التجريد الاستعاري ، فالتعارض الدلالي له

[1] – فاطمة الطبّال بركة : النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، ط1 ، بيروت لبنان، 1993م ، ص : 52 .

[2] – م ن ، ص ن .

فاعلية المؤثر الذي يدعو المرسل إليه لاختيار عناصر ملائمة مع السِّياق ، بين العناصر الدلالية التي تكون للكسيم (الكلمة) "[1].

ثم يوضَّح لنا " **لوغورن Leghorn** " مصدر الاستعارة ، وكيف تتم عملية تركيبها ذهنيًا قائلاً: " فنحن نشبه التصورات الذهنية المجردة بمادة إحساسنا المدركة لأنها الوسيلة الوحيدة لدينا لمعرفتها ، و جعلها واضحة للآخرين ، فهذا مصدر الاستعارة الّذي ليس إلاّ تشبيهًا يخدع الفكر بتداعي تصورين ، فيخلط بلفظة واحدة التصور الذهني المميز و الموضوع المحسوس المعتبر كنقطة للتشبيه ، لو أردنا تعيين واقع لفظة خاصة له ، فسنضطر أن نلجأ إلى تسمية مستعارة "[2].

و نالت الاستعارة حيزًا كبيرا في نظرية الانزياح عند " **كوهين Cohen** " ، و ذلك لمكانتها المتميزة التي تحتلها بين الأنواع الأخرى من الصور ، إلاّ أنَّه في البداية حاول أن يشرح مفهوم المجاز اعتمادًا على فكرة (معنى المعنى) يقول : " إذا أخذنا مثالاً بسيطًا من قبيل الإنسان ذئب لأخيه الإنسان فإن المسند لا يلائم المسند إليه إذا أخذ بمعناه الحرفي أي الحيوان . إلاّ أنّ هذا مجرد معنىً أول يُحيل على معنىً ثانٍ . الإنسان ذئبٌ لأخيه الإنسان يعني في الحقيقة الإنسان شرير ، و بهذا نعيد الجملة إلى المعيار. نحن إذن أمام صورة تسمى المجاز ، تلك الصورة التي يمكن أن نرمز لها بالرّسم الآتي حيث نرمز للدّال بـ (د) ، و للمدلول بـ (م)

د ⟵ م 1 ⟵ م 2

ومن ثمّة يشكّل المدلول الأول (م1)، قناة واصلة للمدلول الثاني (م2)، من حيث يفضي أحدهما إلى الآخر بجامع علاقة المشابهة.

[1]- فاطمة الطبّال بركة : النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ص52.

[2]- المرجع نفسه، ص52 .

و ليس تغيير المعنى بالطبع ، عملاً مجانيًا ؛ إذ يوجد بين المدلول الأول و الثاني علاقة متغيرة، و نحن بهذا التغيير ننتج أنواعًا مختلفة من المجازات ، إذا كانت العلاقة هي المشابهة نكون بصدد الاستعارة " [1]. فإذا كانت العلاقة بين المدلول الأول و الثاني في رأي " **كوهين Cohen** " هي المشابهة نكون حين إذٍ بصدد الاستعارة .

و نجده يفسر الانتقال من المدلول الأول إلى المدلول الثاني بطرح مجموعة من التساؤلات التي لا تخلو من السّذاجة بحسب رأيه ، مُفادها؛ لماذا هذا الاستبدال للمعنى ؟ ولماذا لا يكتفي مفكك الرسالة بالخضوع للقانون اللغوي الّذي يستلزم لكل دال مدلولاً معينا ؟ بل لماذا يلجأ المتلقي إلى تفكيك ثانٍ بحيث يدرج في العملية مدلولاً جديدًا ؟ و الجواب على هذه الأسئلة يبدوا واضحًا، محصّلته ؛ إنّ الاقتصار على المعنى الأول يجعل الكلمة منافرة، بينما تستعيد هذه الملائمة بفضل المعنى الثاني، فالاستعارة تتدخل لأجل نفي الانزياح المترتب عن هذه المنافرة، على أنّ الانزياحين متكاملان و ذلك لأنهما لا يتحققان في المستوى اللغوي نفسه [2].

يفرق " **كوهين Cohen** " بين المنافرة و الاستعارة قائلاً : " المنافرة تعتبر خرقًا لقانون الكلام ، إنَّها تتحقق على المستوى السَّياقي ، و الاستعارة خرق لقانون اللغة ، إنَّها تتحقق في المستوى الاستبدالي "[3]. و يبين نوعًا من هيمنة الكلام على اللغة ، فاللغة تتحول لكي تعطي للكلام معنًى ، و يتكون مجموع العملية من زمنين متعاكسين و متكاملين .

1- حالة الانزياح : المنافرة .

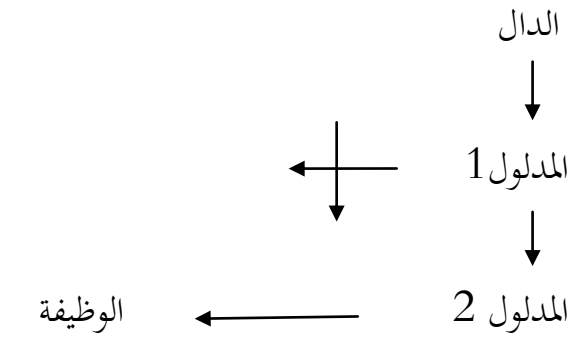
2- نفي الانزياح : الاستعارة .

وهذا يمكن أن نمثل له بالخطاطة الآتية:

[1] – جان كوهين : بنية اللغة الشَّعرية ، ص : 109 .

[2] – ينظر : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[3] – م ن ، ص ن .



(يجسد السهم الملائمة و يجسد الخط المنقطع المنافرة) .

نحن إذن أمام مستويين مختلفين : الأول سياقي، و الثاني استبدالي . و الثاني هو وحده الجدير بتسمية الاستعارة [1].

يرى " **كوهين Cohen** " أن الاستعارة هي غاية الصُّورة ، فالانزياح التركيبي لم يحصل إلاّ لأجل إثارة الانزياح الاستبدالي . إلاّ أنّ الاستعارة الشعرية ليست مجرد تغيّر في المعنى إنّها تغيُّر في الطبيعة ، أو نمط المعنى ، انتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي ، و لهذا لم تكن كل استعارة كيفما كانت شعرية "[2].

يعتبر " **جورج لاكوف و جونسون Lakoff and Jonson** " ، الاستعارة بأنّها : " سمة لغوية محْضَة ، مادتها المفردات ، و ليس الفكر أو العمل . لهذا السبب يعتقد معظم النَّاس أنّ باستطاعتهم ممارسة حياتهم بصورة جيدة دون حاجة للاستعارة و على عكس ذلك ، فقد وجدنا أنّها منتشرة في أحاديث النّاس ليس فقط في لغتهم ، و إنَّما في أفكارهم و في ممارستهم لأعمالهم ، فنظام الإدراك لدينا ، و الّذي نفكر و نعمل بواسطته ، ذو طبيعة مجازية في الأساس "[3].

---

[1] – جان كوهين : بنية اللغة الشَّعرية ، ص : 110 .

[2] – المرجع نفسه ، ص : 205 .

[3] – جورج لاكوف و مارك جونسون : استعارات بها نحيا ، تر : أنور وقيع الله و سمية باعشن ، (د ن) ، (د ط) ، (د ت) ، ص : 85 ، 86 .

كما يريان أيضًا بأنّ : " الاستعارة كتعبير لغوي ممكنة فقط لوجود المجاز في جهاز الإدراك عند النَّاس . لذا فكلما تحدثنا في هذا الكتاب عن أمثلة للاستعارة مثل: "الجدل حربٌ"، ينبغي أن يفهم من ذلك أن استعارة تعني المفهوم المجازي " [1].

يعرَّف " **عبد الإله سليم** " الاستعارة : " بأنها عملية ذهنية ، تقوم على التقريب بين موضوعين أو وضعين ، و ذلك بالنظر إلى أحدهما من خلال الآخر . ويسوغ التقريب بواسطة ملاحظة علاقة ذات طبيعة جوارية و تشبيهية ، ثم إنّ الاستعارة لا تنتج و تدرك انطلاقًا من السِّمات المشتركة فقط ، بل من خلال هذه السِّمات و السِّمات الخلافية كذلك ، حيث يتأسس التفاعل بين الطّرفين الّذي يؤدي إلى وحدتهما ، و بالتالي ، رفض دخول الأداة "[2]. أمّا " **سعد مصلوح** " فيعرف الاستعارة بأنها " اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في **مركب لفظي** (**Collocation**) اقترانا دلاليًا ينطوي على تعارض – أو عدم انسجام – منطقي يتولد عنه بالضرورة **مفارقة دلالية** (**deviance Semantic**) تثير لدى المتلقي شعورًا بالدهشة، و الطَّرافة فيما تحدثه المفارق الدلالية من مفاجأة للمتلقي بمخالفتها الاختيار المنطقي المتوقع [3].

ج- أركان الاستعارة و شروطها : للاستعارة ثلاثة أركانٍ رئيسيةٍ هي[4] :

1- المستعار منه : وهو المشبه به الّذي يستعار منه اللفظ الموضوع له ويعطي لغيره .

2- المستعار له : وهو المشبه الّذي يستعار له اللفظ الموضوع لغيره . و كل من المستعار و المستعار له يُقالُ لهما الطّرفان .

---

[1] – جورج لاكوف و مارك جونسون : استعارات بها نحيا ، ص : 90 ، 91 .

[2] – ينظر: بنيات المشابهة في اللغة العربية مقاربة معرفية ، دار توبقال للنشر ، ط1 ، الدَّار البيضاء المغرب ، 2001م ، ص : 90 .

[3] – ينظر : في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية ، عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية ، ط1 ، الهرم مصر ، 1993م ، ص : 187 .

[4] – ينظر : محمد أبو شوارب : قطوف بلاغية ، دار الوفاء لدنيا الطِّباعة و النشر ، ط1 ، 2006م ، ص : 96 .

3- المستعار : وهو اللفظ الّذي تمت استعارته من صاحبه لغيره .

و إذا كانت للاستعارة ثلاثةُ أركانٍ ، فإنها تحوي أربعةُ شروطٍ لا تتحقق بدونها و هذه الشروط هي[1] :

أ- تناسي التشبيه و إدِّعاءُ أنّ المشبه به مبالغة في اتصاف المشبه بوجه الشبه كقولنا : " رأيتُ أسدًا خلوقًا ، معناه رَجُلاً شجاعًا في الخُلُقِ ، و أصل الاستعارة تشبيه للرجل الشُّجاع و الأسد .

ب - عدم الجمع بين الطرفين أصلاً أو الجمع بينهما على نحو لا يُنْبِئُ عن التشبيه و لا يدل عليه.

جـ- تجنب ذكر الأداة لا في اللفظ و لا في التقدير ، لأنّ ذكر الأداة يدخل الاستعارة في التشبيه و يفقدها خصوصيتها .

د- كون المشبه به كليًا حقيقة أو تأويلاً ليتسنى إدِّعاء دخول المشبه فيه ، و اعتداده فردًا من أفراده .

ثانياً/ أقسام الاستعارة:

1- الاستعارة التصريحية :

ترتكز الصُّورة الاستعارية في هذا النمط على المشبه به مصرحًا به في الكلام ، و تحدَّثَ "**السكَّاكي** " عن هذا النمط بقوله : " تنقسم الاستعارة إلى مصرح بها ، و المراد منها هو ؛ أن يكون الطرف المذكور من طرفي التشبيه هو المشبه به "[2]. أمّا " **الرّازي** " فقد عرَّفَ الاستعارة

[1] - ينظر : محمد أبو شوارب : قطوف بلاغية ، ص:96 .

[2] - السكاكي : مفتاح العلوم ، ص : 482 .

التصريحية بقوله : " الاستعارة عبارة عن جعل الشيء الشيء "[1]. و المقصود هنا بالاستعارة التصريحية . و لقد قسم " **عبد القاهر الجرجاني** " الاستعارة إلى غير مفيد ، و مفيد ، و هذه الأخيرة تم تقسيمها أيضًا إلى قسمين : استعارة تصريحية و استعارة مكنية لكنه لم يُشِر إلى التسمية صراحة ، بل رسم ملامح الأولى في الاسم بقوله : " أن تنقله عن مُسَمَاه الأصلي إلى شيء آخر ثابت معلوم ، فتُجْرِيهِ عليه ، وتجعله متناولاً له تناول الصِفة للموصوف ، و ذلك قولك : " رأيت أسدًا – و أنت تعني رجلاً شُجَاعًا – و رنت لنا ظبية) و أنت تعني امرأة ، و (أبديت نورًا) ؛ تعني هدًى ، و بيانًا وحجة ، و ما شاكل ذلك . فالاسم في هذا كله كما تراه متناولاً شيئًا معلومًا يمكن أنْ يَنُصَ عليه ، فيقال : " إنَّه عنى بالاسم و كنّى به عنه ، و نقل عن مسماه الأصلي ، فجعل اسمًا له على سبيل الاستعارة و المبالغة في التشبيه "[2].

2- الاستعارة المكنية :

ترتكز الصُّورة الاستعارية فيها : " بحذف المشبه به و يرمز إليه بشيء من لوازمه "[3] .كما في الاستعارة التصريحية نجد جملة من البلاغيين من تحدّث عن الاستعارة المكنية ، " **فالسكّاكي** " يقول : " هو أن يكون الطرف المذكور هو المشبه "[4]. أمَّا " **الرّازي** " فقد عرّفها قائلاً : " جعل الشيء للشيء لأجل المبالغة في التشبيه "[5]. و قد أشار " **عبد القاهر الجرجاني** " إليها بقوله : " أن يؤخذ الاسم على حقيقته ، و يوضع موضِعًا لا يبين فيه شيء يشار إليه فيقال : " هذا هو المراد بالاسم ، و الّذي استعير له ، و جعل خليفة لاسمه الأصلي و نائبًا منابه كقول لبَيْد :

وَ غَدَاةِ رِيحٍ قَدْ وزَعْتُ وَ قِرَّةٍ قَدْ أَصْبَحَتَ فِي يَدِ الشِّمَالِ زَمَامُها[6].

---

[1] – فخر الدّين الرّازي : نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز ، ص : 82 .

[2] – ينظر : أسرار البلاغة ، ص : 34 .

[3] – بكري شيخ أمين : البلاغة العربية في ثوبها الجديد ، ج2 ، ط1 ، 1982م ، ص : 134 .

[4] – فخر الدِّين الرّازي : نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز ، ص : 82 .

[5] – السكَّاكي : مفتاح العلوم ، ص : 482 .

[6] – ديوان لبيد بن ربيعة ، شرح : الطُّوسي، دار الكتب العلمية ، ط1 ، بيروت لبنان ، 1993م ، ص: 2.

و ذلك أنَّه جعل للشِّمال يدًا و معلوم أنّه ليس هناك مُشَار إليه أن تجري اليدُ عليه كإجراء (الأسد) و (السَّيْف) على الرجل في قولك (انبرى لي أسدٌ يزأر) ، و (سللت سيفًا على العدو لا يفل) " [1].

3- أقسامها بين الاستعارتين باعتبار النقل الدلالي:

تعتمد الاستعارة التصريحية على المبالغة في ادّعاء دخول المشبه في جنس المشبه به ذلك بذكرها للمشبه به وحذفها للمشبه ، فإذا أرادت وصف شجاعة الرّجل، فهي لا تذكر الرجل، وإنما تأخذ نموذج عن الشجَّاعة ، و نضعه في مكان الرجل ، فالاستعارة المكنية تتفوق عليها لأنها: " أكثر تأثيرًا ، و أجمل تصويرًا ، و ذلك لأن العمل الإبداعي فيها أدق منه في الاستعارة التصريحية ، ألا ترى أنها تبعث الحياة فيما ليس بحي ؟ و تثير الحركة ، و تنمي الخيال ، فتقضي جمالاً ، و هي تضيف إلى الأشياء صفات تزينها و تجملها "[2].

يرى " **سعد مصلوح** " في كتابه " **في النص الأدبي** " من أن : " يرتكز على تصنيف واسع للخواص الدلالية المتعلقة بالأشياء، و الأحداث" [3]. ولقد اعتمد في دراسته هذه" **جورج لاندون George Landon** " في اكتفائه بتصنيف ثلاثي للاستعارة تبعًا لنوعية الخواص المنقولة و هي[4] :

- **الاستعارة التجسيمية أو التجسيدية " reification ":**

وتحصل باقتران كلمة تشير دلالتها إلى جماد **concréte** بأخرى تشير دلالتها إلى مجرد **abstract**، ومثالها قول شوقي في " **كبار الحوادث** ":

هيكل تنثر الدِّيانـــــة فيـــــه فهي و النَّاس و القرون هباء .

---

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

[2] – محمد أبو شوارب : قطوف بلاغية ، ص : 85 .

[3] – ينظر : في النص الأدبي دراسَة أسلوبية إحصائية ، ص : 188 .

[4] – المرجع نفسه ، ص : 188 ، 189 .

و قوله أيضًا في " **الهمزية** " :

و الوحي يقطر سلسلا من سلسل و اللوح و القلم البديع رواء .

- **الاستعارة الإيحائية " animation ":**

و تحصل باقتران كلمة يرتبط مجال استخدامها بالكائن الحي بشرط ألّا تكون من خواص الإنسان ، بأخرى ترتبط دلالتها بمعنى مجرد أو جماد ، و مثالها قول البارودي : " **هوالبين** " :

لقد تعب الوايور بالبين بينهم فساروا ولازموا رحالاً ولا شدوا .

و قول " **شوقي** في " **كبار الحوادث** " :

لبثت مصر في الظلام إلى أن قيل مات الصباح و الأضواء .

- **الاستعارة التشخيصية" personnification " :**

و تحصل باقتران كلمتين إحداهما تشير إلى خاصية بشرية ، و الأخرى إلى جماد ، أو حي ، أو مجرد ، و مثالها قول الشَّابي في " **يا شعر** " :

فلعل قلب الليل أرحم بالقلوب الباكية . ((**حي + بشري**))

و قوله في " **قلب الأم** " :

الدَّهر يدفن في ظلام الموت حتى الذِّكريات . ((**مجرد + بشري**))

و قول شوقي في " **الهمزية** " :

يمشون تفضي الأرض منهم هيبة ... و بهم حيالُ نعيمها إغضاء .

((**بشري + جماد**))

لقد عنى القدماء و المحدثين بتقسيم الاستعارة إلى تصريحية ، و مكنية ، و أصلية ، و تبعية، و تمثيلية ، و إيحائية ، و تخييلية ، و غيرها من الأقسام ، و الفروع ، وهذا ما أدى إلى اكتسابها نوعًا من الجمود و التّحديد ، و أفقدها جانبًا مهمًا من جوانب الإبداع ، و الجمال ، و سلبها بعض الأثر، و الرونق الذي تحدثه في المتلقي .

لكن مهما قيل عنها إلاّ أنها تظل : " أمدّ ميدانًا ، أشدُّ افتنانًا ، و أكثر جريانًا ، و أعجب حسنًا و إحسانًا ، و أوسع سعة ، و أبعد غورًا ، و أذهب نجدًا في الصناعة ، و غورًا من أن تجمع شُعُبَهَا ، و شُعُوبُهَا ، و تحصر فنونها ، و ضروبها "[1]. كما لا يمكننا أن نغفل عن دور الاستعارة و ما حققته على المستوى الجمالي للنصوص الأدبية و الشِّعرية ؛ إذ من الواضح أنّ : " الاستعارة واحدة من أصول صناعة الأدب ، و الشِعر ، بل و من أبرز الوسائل البيانية بالحس الخفي ، و الشِّعر الغامض ، و الفكرة المحجبة من حيث إنَّها العون الأكبر على إبراز كل ذلك ، والعبارة عنه "[2].

و واضحٌ أنّ تقنين حسن الاستعارة أمرٌ من الصَّعب تحديده تحديدًا مستوفًى ؛ لأن المسائل الجمالية لا تعطي مفادتها عطاءً مطلقًا للقواعد ، و القوانين و المهم أن تتعرف على هذه المحاولات ، و مدى الإصابة فيها "[3].

و لقد أجاد البلاغيون في تحديد أصول الاستعارة ، التي إذا استخدمها الأديب ، أو الشَّاعر استقامت استعاراته ، و العكس ، و إن كان أمر تقنين الاستعارة أمرًا صعبًا .

يكاد يتفق البلاغيون في استحسان الاستعارة حول نقطة ثابتة وهي : " أن يكون الشَّبه بيِّنًا بين الطرفين؛ ليكون المستعار له صالحًا لأن يُجْعل من المستعار، و يصير فردًا من أفراده،

[1] – عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص : 32 .

[2] – محمد أبو موسى : التصوير البياني ، مكتبة وهبة ، ط2 ، القاهرة مصر ، 1980م ، ص : 402 .

[3] – المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

و أن يعبِّر بالثاني عن الأول "[1]. إذ نجد أرسطو يتحدث عن عظمة الاستعارة قائلاً : إنَّ أعظم شيء أن تكون سيِّد الاستعارات ، الاستعارة علامة العبقرية ، إنَّها لا يمكن أنْ تُعَلَّم ، إنَّها لا تمنَح للآخرين " [2]، **فالجرجاني** يرى أيضًا بأنّ روعة الاستعارة تكمن في غرابتها و المنافرة بين طرفيها، حين صنفها إلى نوعين هما : العامي المبتذل ، و الخاصيُّ النّادر، و هذا الصِنف لا يحسن استعماله غير الفحول"[3] .

و لما أغرّتنا ظاهرة الاستعارة ، و استفزتنا في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا ، عزمنا على دراستها أسلوبيًا ، و إيمانًا منّا بجدواه في فك شِفرات هذا الانزياح الاستبدالي ، آملين الإجابة عن التساؤلات الآتية : ما الأثر الَّذي تركه هذا الأسلوب في لغة الشَّاعر ومعانيه ؟ و ما أكثر الأنواع حضورًا ؟ و هل لذلك علاقة بسياقات النص و موضوعاته ؟ .

[1] محمد أبو موسى : التصوير البياني ، ص : 404 .

[2] مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، دار الأندلس ، ط2 ، بيروت لبنان ، 1981م ، ص : 124 .

[3] عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص : 71 .

الفصل الثَّاني

خصائص الأسلوب الاستعاري في الإلياذة

أوّلاً/ الاستعارة التشخيصية .

ثانياً/ الاستعارة التجسيدية .

تمهيد :

تحدث عملية الانزياح الاستعاري التي يقوم بها الشعراء حالة من الغرابة ، و المتعة في أذن المتلقي ، و ذلك بفعل الفجوة الحاصلة بين الأصل ، و الكلمة المنزاحة ، و سنتطرق إلى رصد أسلوبية الخرق اللغوي على مستوى الصورة الاستعارية – في الإلياذة – من خلال الأمثلة الكثيرة الموجودة فيها .

يبدو أن الحصة الكبرى من الاستعارة ، قد استأثرت بها الاستعارة المكنية، و ذلك لقدرتها على التصوير و الوصف من خلال التجسيد – تارة – و التشخيص – تارة أخرى – ، و يبدو ذلك فيما يلي :

أولا : الاستعارة التشخيصية :

✓ الاستعارة الأولى :

و يا للبطولاتِ تغزو الدُنـــا ... و تلهمُها القيم الخالدات [1] .

الدّال : يا للبطولات تغزو الدُنا ...و تلهمها القيم الخالدات ← البنية السطحية

المدلول (أ) : البطولات كالجيش ← مسافة التوتر ← المنافرة

المدلول (ب) : قوة و صلابة جيش الثوار ← البنية العميقة

← استعارة مكنية تشخيصية .

يشكل الدّال في هذه الصورة عنصر الغرابة ، فهو يستثير انتباه المتلقي و يجعله في حيرة، من حيث صوّر البطولات كالجيش الّذي يغزو ، و يُحارب ، فالشّاعر هنا قد خرق أفق المتلقي ، عبر

[1] – مفدي زكريا إلياذة الجزائر ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، زيروت يوسف ، ط2 ، 1992م ، ص : 19 .

تشخيص المعنوي (البطولات) ، و إلباسه ثوب المادي الحي (الجيش) . على سبيل الاستعارة المكنية التشخيصية . ومن هنا يتولد عن الصورة الاستعارية « مفارقة دلالية ، يتمثل جوهرها في نقل الخواص من أحد عنصري المركب اللفظي إلي العنصر الآخر » [1].

✓ **الاستعارة الثانية :**

و يا ثورة حار فيها الزَّمان ... وفي شعبهَا الهادئ الثائـــر [2] .

الدَّال : و يا ثورة حار فيها الزَّمَان ... و في شعبها الهادئ الثائر ⟵ البنية السطحية

المدلول (أ) : الزَّمان كالشعوب ⟵ مسافة التوتر

المدلول (ب) : انبهار الشعوب من هذه الثورة العظيمة ⟵ البنية العميقة

⟵ استعارة مكنية تشخيصية .

المنافرة

انزلق الشَّاعر إلى غير المألوف في قوله (حار الزَّمان) حيث نجده يشخص المعنوي (الزَّمان) بصفة من صفات الإنسان و هي (الحيرة)، فالشَّاعر استعار هذه الكلمة للزَّمان ليعطيها معنىً أبلغ، فهو مغرم بثورته المجيدة التي ضحى من أجلها بالنَّفْس و النَّفِيس، و جاء ت بالاستقلال، واستعادة السَّيادة الوطنية، إذ نرى "مفدي" ينقلنا من المعقول إلى اللامعقول، بغرابة تدفعنا لاكتشاف ما يريد الشَّاعر أن يبوح به، هذه الدَّهشة التي تنقلنا من عالم الواقع إلي عالم خيالي، يعيش فيه الشَّاعر .

✓ **الاستعارة الثالثة :**

و يا جنة غار منهَا الجنان ... و أشغله الغيب بالحاضر [3]

[1] – سعد مصلوح : في النص الأدبي – دراسة أسلوبية إحصائية ، ص : 187 .

[2] – الإلياذة : ص : 20 .

[3] – الإلياذة : ص : 20 .

الدَّال : و يا جنة غار منها الجنان ... و أشغله الغيب بالحاضر ← البنية السطحية

المدلول (أ) : الجنَّة كالمرأة الجميلة ← مسافة التوتر

المدلول (ب) : تغني الشَّاعر بوطنه الَّذي أصبح يُغَار منه لجماله ← البنية العميقة

المنافرة

← استعارة مكنية تشخيصية .

استعار الشَّاعر خاصية من خصوصية الكائن الحي العاقل (الغيرة) و نسبها للمعنوي (الجنَّة) على سبيل الاستعارة المكنية التشخيصية ، فلو قلنا " و يا امرأة غار منها النِسوة " لا نجد غرابة ، ولا متعة ؛ لكن إذا قلنا " و يا جنَّة غار منها الجِنان " هنا جعل الجنَّة كالمرأة الجميلة التي يغار منها كل النِسوة لحسنها و جمالها .

✓ **الاستعارة الرّابعة :**

سَلِ البحْر و الزَورَقَ المسْتَهَا ... م كأن مَجَاذِيفهُ قلب شاعر !! [1] .

الدّال : سَلِ البحر و الزَّورق المسْتَهَا ... م كأن مَجَاذيفهُ قلب شاعر ← البنية السطحية

المدلول (أ) : أصبح البحر و الزورق كالإنسان ← مسافة التوتر

المدلول (ب) : وطني غنيٌ عني التَّعريف ← البنية العميقة

المنافرة

← استعارة مكنية تشخيصية

يسترسل الشَّاعر تجاوز توقعات المتلقي فتزيده دهشة، و متعة؛ حيث يشخص المادي " البحر أو الزورق " بالحي (الإنسان)، فالسَّامع عندما يقرأ سَلِ ...، يتوقع أن يتم القول بـ (الإنسان) ، أو اسم شخص – استنادًا إلى أنَّ السؤال للعاقل – لكن الشَّاعر

[1] – الإلياذة : ص : 34 .

يفاجئ بقوله ... البحر و الزورق، وفي قمة دهشتنا يجعل " مفدي " البحر و الزورق عقلاً يفهم ، و هي من صفات الإنسان ، و هذه الصورة غير العادية تدخل القارئ في اضطراب و انفعال ، و مما يزيده انتباهًا، و قدرة على الاستجابة و التأثر ، يرى " **كولوريدج Coleridge** " أن الوزن الملائم للانفعال هو الَّذي : "يحدث هذا الأثر عن طريق إثارة الدَّهشة من وقت لآخر " [1]

والنسق نفسه سار عليه الشاعر في قوله [2] :

سَلِ الورد ، يَحمِلُ أنفاسهَا ... لحيدر مثل الحظوظ البَواكر

✓ **الاستعارة الخامسة :**

و تجثو الثّلوج على قدميـــــــــه . خُشوعًا ، فتسخر منهَا الذرى [3] .

الدَّال : و تجثو الثلوج على قدميه. خشوعًا ، فتسخر منهَا الذرى ← البنية السطحية

المنافرة

المدلول (أ) : الثلوج كالإنسان ← مسافة التوتر

المدلول (ب) : قوة شخصية الإنسان الجزائري الثوري ← البنية العميقة

← استعارة مكنية تشخيصية .

لا شك أنَّ المتلقي عند قراءة و تجثو ، يتوقع تمام القول " الإنسان أو العدو " ، ستكون عنده شيئًا عاديًا إن حدثت ، أمَّا عندما يكون تمام القول (الثلوج) كما هو الحال عند " مفدي " ، فإن المعاني تتشتت لدى المتلقي ، من حيث تداخل الدلالات و العبارات ، و يحدث التواتر لغياب المتوقع

[1] – حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، تقديم و تح : محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ،ط2 ، بيروت ، 1981م ، ص : 389 .

[2] – الإلياذة : ص : 23 .

[3] – الإلياذة : ص : 24 .

هو كما قلنا (الإنسان)، أو شيء أيّ يُعقل ، و حضور البديل البعيد كل البعد عنه ، ليخرق بذلك توقع المتلقي .

و تظهر الصورة الاستعارية قدرة غير عادية على تبليغ ، و توضيح المعنى في قالب تمثيلي مبهر قادر على : "كشف المعنى و رفع الحجاب عن الغرض المطلوب ، و إدناء المتوهم من المشاهد "[1] .

✓ **الاستعارة السَّادسة :**

و يشهدُ لي فيه وادي قُريـــــشٍ ... سلوا قلبه ، فهو مني أدرى [2]

الدّال : و يشهد لي فيه وادي قريش . سلوا قلبه ، فهو مني أدرى ⟵ البنية السطحية

المدلول (أ) : وادي قريش مثل الإنسان ⟵ مسافة التوتر ⟵ المنافرة

المدلول (ب) : كل قطعة من أرض الوطن تشهد على عظمته ⟵ البنية العميقة

⟵ استعارة مكنية تشخيصية

ينزاح الشَّاعر في هذا البيت ليخلق بيتًا شعريًا مليئًا بالغرابة ، و الدَّهشة ، فهو جعل (وادي قريش) كالإنسان له قلبًا ، و ذلك ليدفعنا إلى عالمه الَّذي يعيشه ، ليخيَّل لنا صورة شعرية خارجة عن المألوف ، و ذلك لخلق متعة تدفع بالمتلقي للاستكشاف .

✓ **الاستعارة السابعة :**

نسائلُ أشجاره الفارعـــا ... تِ ، حديثَ النُجُومِ فتُبدعُ شرحَا [3]

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

[2] – الإلياذة : ص : 25 .

[3] – الإلياذة : ص : 26 .

الدَّال :نسائلُ أشجاره الفارعا ... تِ حديثَ النجوم ، فتبدع شرحَا ⟵ البنية السطحية

المنافرة

المدلول (أ) : الأشجار و النجوم كالإنسان ⟵ مسافة التوتر

المدلول(ب) : وقفة إجلال و خشوع في حب الوطن ⟵ البنية العميقة

⟵ استعارة مكنية تشخيصية .

في هذا البيت توجد استعارتين (نسائل أشجاره الفارعاتِ) فالشَّاعر ينزاح في البيت الأول إلى صورة شِعرية غريبة ، و عجيبة فهو يشبه (الأشجار) المتفرعة في السَّمَاء بالإنسان الَّذي يحمد الله حمدًا ، فهو هنا ينزلق من (المادي) ألا وهي الأشجار إلى (الحي) ليخرق أفق المتلقي ، من أجل إعطاء متعة في أذنه ، كما نجد في عجز البيت غرابة تدفع بالمتلقي إلى الحيرة و التمعن أيضًا ، حيث نلفي الشَّاعر يُبدع في استعارته فنحن إذ نسمع نظن للوهلة الأولى سيتم قوله " بحديث البشر "، وذلك لأن الحديث خصيصة به ، و لكن لو كانت كذلك لما تذوقنا هذه الرّوعة عندما نسمع " حديث النجوم ، و يتمها " فتبدع شرحَا ، حيث جعل " النجوم " في صورة محسوسة ملموسة إذ انزاح هاهنا بالكلمة إلى غير ما وضعت له .

✓ **الاستعارة الثامنة :**

جزائر ، يا لحكاية حبِّـي ... و يا من حملت السَّلام لقلبي[1] .

الدَّال : جزائر ، يا لحكاية حبِّـي ... و يا من حملت السَّلام لقلبي ⟵ البنية السطحية

المنافرة

المدلول (أ) : الجزائر كالحمامة ⟵ مسافة المتوتر

المدلول (ب) : الجزائر مبعوث السَّلام و الوئام ⟵ البنية العميقة

⟵ استعارة مكنية تشخيصية .

[1] – الإلياذة : ص : 21 .

انزاح الشَّاعر من الحقيقة إلى المجاز في هذا البيت من خلال تشخيصه للمعنوي (الجزائر) بالحي المحسوس (الحمام) ، حيث استعمل متعة تدفع بالمتلقي لكشف الأدوات التي استخدمها الشَّاعر في بيته ، فهو " يُتِيح لنا التعرف على الأدوات التصويرية التي يتعامل معها الشَّاعر ، أو المبدع و يهيئ لنا السُبُل لنضع الصورة (...) في موضعها الصَّحيح من فاعلية اللغة ، أو النَّشاط الفني جملة " [1] ، فالشَّاعر يريد أن يجعلنا نُخيل ما أراده لنا من عبارات و معانٍ ، فهو انزلق من صورة عينية إلى صورة ابتدعها بخياله الخصب ، ليدفعنا لتذوق كلامه و التَّمعن فيه ، بحيث جعل الجزائر كالحمام الَّذي يحمل السَّلام و المحبة ، و الوئام .

✓ **الاستعارة التاسعة :**

عجائبها السَّبـــع[2] لا تأتلي[3] ... تَـــتيه ، فيحتار فيها النُهى [4] .

الدَّال : عجائبها السَّبــع لا تأتلي ... تَــتيه ، فيحتار فيها النُهى ← البنية السطحية

المنافرة

المدلول (أ) : العقل كالإنسان ← مسافة التوتر

المدلول (ب) : الجمال الأخاذ للوطن ← البنية العميقة

← استعارة مكنية تشخيصية .

يتجلى الانزياح الاستعاري في البيت من خلال (فيحتار فيها النهى) ، إذ نجد " مفدي " حول دلالة المعنوي المجرد ، و المتمثل في (النهى / العقل) إلى رمز استعاري يدل على صفة من صفات الحي المجرد ، المتمثلة في (الحيرة ، و التياهان) ، و ذلك لتدفع بالمتلقي إلى التمعن و الفهم

[1] – تامر سلوم : نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي ، دار الحوار للنشر و التوزيع ، ط1 ، اللاذقية ، سوريا ، 1983م ، ص : 171 .

[2] – الإلياذة ، ص : 32 .

[3] – المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

[4] – م ن ، ص ن .

الجيد ، إذ لا يمكن للقارئ أن يحصر مجال التأويل في تلك الجملة الشّعرية فقط ، بل يتعاداها إلى معارف سابقة ، يستخلص منها قرائته المرجعية لأفكار ، و مقاصد الشّاعر ، حتى يزيح الغموض عنها . " فالنص الشّعري غامض بطبعه ، بل أنَّ غموضه أحد عناصره الشّعرية "[1] . فالقارئ يقرأ ، ثم يفهم النص ، بعد ذلك يقوم بالتأويل ، و هذا الأخير يتغير من قارئ إلى آخر .

✓ **الاستعارة العاشرة :**

كأن البليدة للورود تفشـــي ... حديث الغرام ، فيزداد لهفة[2] .

الدَّال : كأن البليدة للورود تفشي ... حديث الغرام ، فيزداد لهفة ⟵ البنية السطحية

المنافرة

المدلول (أ) : البليدة كالمرأة الجميلة ⟵ مسافة التوتر

المدلول (ب) : البليدة ذات الجمال الأخاذ ⟵ البنية العميقة

⟵ استعارة مكنية تشخيصية .

في هذا البيت الشّعري نلمح انزياح دلالي في قول الشّاعر (البليدة تفشي للورود حديث الغرام)، فالموقع الاستبدالي في هذه الجملة الشّعرية يتحدد بفاعلية التّفاعل الاستعاري بين (البليدة / المرأة) ، فالشّاعر كون متخيلة من مختلفين و ذلك حين اسند الأشياء إلى نقيضها " فشكل علاقات جامعة بين التفكير ، و التعبير عن الفكرة "[3].

الشّاعر هنا مفتون بجمال بلاده الأخاذ ، مما أدى إلى تخيل البليدة بالمرأة الجميلة الحسناء ، و بهية الطلعة ، فهو صهر البليدة و المرأة ليشكل لنا جزائر ذات جمال مبهر ، ينبهر من يراه " و إنّ أية استعارة صاهرة أو غير صاهرة هي تركيب حدسي لعلاقات تدمج في مدى المنظور ، و مركبات

[1] – عبَّاس بن يحي : مسار الشّعر العربي الحديث و المعاصر ، دار الهدى للطباعة و النشر ، (د ط) ، عين مليلة ، الجزائر ، 2004م ، ص : 104 .

[2] – الإلياذة ، ص : 34 .

[3] – بسَّام قطوس : إستراتيجية القراءة (التأصيل و الإجراء النقدي) ، دار الكندي ، ط1 ، 1998م ، ص : 145 .

يلتحم كل مركب منها بصاحبه في شكل متداخل "[1] ، فهذا التداخل أحدث غرابة ، و متعة تدفع بالمتلقي للغوص مع خيال الشَّاعر ، كذا استكشاف هذه البلاد الجميلة و الرائعة التي يغرم بها من يقرأ عليها ، أو من يراها .

✓ **الاستعارة الحادية عشر :**

وَتفتحْ حناياكَ جُرحًا قديمًا ... وَما نام جُرحُ الهوى بالقِدمْ [2].

الدَّال : وَتفتحْ حناياكَ جُرحًا قديمًا ... وَما نام جُرحُ الهوى بالقِدمْ ⟵ البنية السطحية

المنافرة:
- المدلول (أ) : شبَّه الجرح بالأرق ⟵ مسافة التوتر
- المدلول (ب) : عدم خمود الجراح من أثر الحروب ⟵ البنية السطحية

⟵ استعارة مكنية تشخيصية

في هذا الجرح نجد انزياح دلالي يتمثل في (ما نام الجرح) ، و ذلك لإضفاء نوع من المتعة ، و لو قمنا بتصحيح الانزياح إلى مساره الأصلي لكانت العبارة (ما نام الرجل أو الطَفل) ، لكن هذا المعنى يصبح تقريريًا نثريًا يرجع عاديًا مبتذلاً ، و لا يحمل في طيَّاته جمالية الشَّعرية ، فالشَّاعر قام بصهر (الحي و المعنوي) ليخلق لنا صورة استعارية إبداعية هي (ما نام الجرح) ، فالنوم صفة من صفات الإنسان ، و الجرح لا ينام بل يُشفى و يزول ، إلاَّ أن جرح الشَّاعِر ما نام و لا شُفِي ، فهو أراد بصورته هذه أن يخبرنا ، بمدى الجرح الذي تركته له الحروب ، و انقسامات الأحزاب قبل اندلاع الثورة التحريرية ، فهو يخبرنا بأن هذا الجرح لم يشفى ، و كيف ذلك و بلاده مستعمرة من قبل استعمار غاشم يهتك و يقتل ، و يغتصب العروبة ، كذلك مصير الشَّعب الفلسطيني الَّذي يعاني نفس المصير ، فهو مع فلسطين ظالمة أو مظلومة ، كل ذلك كون هذا الخياليّ الذي ابتدعه " مفدي

[1] – نعيم اليالفي : مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، منشورات وزارة الثقافة و الارشاد القومي ، (د ط) ، دمشق ، 1982م ، ص : 59 .

[2] – الإلياذة ، ص : 110 .

" ليُحدث من خلاله غرابة ، و لذة ، تُثير في المتلقي حب الوطن و الوطنية ، حب الكفاح من أجل التحرر من القيود التي فرضها الاستعمار لشعوبٍ أرادوا الحياة الشيء من غير معدنه أغرب ، و كلَّما كان أغرب كان أبعد في الوهم . و كلَّما أبعد في الوهم كان أطرف ، و كلَّما كان أطرف كان أعجب ، و كَّما كان أعجب كان أبدع "[1] .

تُحدث عملية الانزياح التي قام بها " زكريا "حالة من الغرابة، و المتعة في أذن المتلقي، و ذلك بفعل الفجوة الحاصلة بين الأصل ، و الكلمة المنزاحة .

ثانيًا / الاستعارة التجسيدية :

❖ **الاستعارة الأولى :**

وَ أهوى على قدميها الزَّمَان ... فأهوى على قدميهَا الطُغاة[2] .

الدّال : و أهوى على قدميها الزَّمَانَ ... فأهوى على قدميها الطُغَاة ⟵ البنية السطحية

المنافرة:

المدلول (أ) : أصبح الزّمان كالعاشق ⟵ مسافة التوتر

المدلول (ب) : حب الوطن ⟵ البنية العميقة

⟵ استعارة مكنية تجسيدية .

ينبهر المتلقي و يتفاجأ عندما يجد " و أهوى على قدميها الزمان " لأن الأقدام لا تكون للزَّمَان و إنما هي خصيصة بالإنسان ، أو العاشق على وجه التحديد ، إذ نجد الشَّاعر ، وقد استعار هذه الكلمة للزمان ليعطيها معنًى أبلغ ؛ فلو قلنا " و أهوى على قدميها العاشق "، لما وجد هناك انزياح ، ولا غرابة ، ولا تغيير ، عكس ما تحدثه هذه الكلمة ، التي تعبر عن اعتزاز الشَّاعر بثورته التي أصبحت دستورًا يُهْتَدى به .

[1] موسى سامح ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص : 49 .

[2] – الإلياذة : ص : 19 .

❖ **الاستعارة الثانية :**

و يا وحدة صهرتها الخطو ... ب فقامت على دَمِهَا الفائر . [1]

الدَّال : و يا وحدة صهرتها الخُطُو ... ب فقامت على دَمِها الفائر ← البنية السَّطحية

المنافرة:
- المدلول (أ) : جعل الخُطُوب كالنَّار ← مسافة التَّوتر
- المدلول (ب) : المحن التي مرَّ بها الوطن عبر التَّاريخ ← البنية العميقة

← استعارة مكنية تجسيدية .

في هذا البيت نجد الشَّاعر انزلق للتعبير عن قوة المحن و المصائب " يا وحدة صهرتها الخُطُوب "، عندما يقرأ القارئ هذا البيت نجده يقع في حيرة ، و غرابة ، فهو سيظن أنّ الشَّاعر سيقول " صهرتها النَّار "، رغم أنه لو حصل فعلاً لن يكون هناك انزياح ؛ و لكن إذ قلنا " صهرتها الخُطُوب " تحدث غرابة في أذن المتلقي أو السَّامع ، فتدفعه إلى تمعن البيت .

❖ **الاستعارة الثالثة :**

وثَورة قلبي ، كثورة شعبي ... هما ألهمَاني ، فأبدعت شِعرًا [2]

الدَّال : وثورة قلبي ، كثورة شعبي ... هما ألهماني ، فأبدعت شِعرًا ← البنية السطحية

المنافرة:
- المدلول(أ) : تجسيد القلب ← مسافة التوتر
- المدلول (ب) : استثارة العواطف ← البنية العميقة

← استعارة مكنية تجسيدية .

[1] – الإلياذة : ص : 20 .

[2] الإلياذة : ص : 25 .

يجسد لنا الشَّاعر القلب في صورة مرئية جميلة، حيث ينزاح إلى اللاّمعقول ، و هي ثورة القلب حيث يقول (هما ألهماني) أي ثورة القلب و ثورة الشعب، ليعطي لنا صورة أبلغ على الوطنية ، وحب الوطن الَّذي ضحى من أجله الكثيرين، على سبيل الاستعارة المكنية التجسيدية .

❖ **الاستعارة الرَّبعة :**

فكم بات يبكي به موجَعٌ ... و يسفح دمعًا ، فيغمر سَفحَا [1]

الدَّال : فكم بات يبكي به موجَعٌ ... و يسفح دمعًا ، فيغمر سفحًا ⟵ البنية السطحية

المدلول (أ) : السفح كالخدود ⟵ مسافة التوتر

المدلول (ب) : غزارة الدُّمُوع و دوامها بحب الوطن ⟵ البنية العميقة

المنافرة

⟵ استعارة مكنية تجسيدية

يُفاجئ الشَّاعر المتلقي بالصورة الاستعارية التي قدمها (و يسفح دمعًا) ؛ فهو يشبه الخدود بالسفح الَّذي تساقطت عليه الثُّلُوج و الأمطار على الدوَام ، فالشَّاعر هنا يظهر حزنه على وطنه و حرقته عليه ، كل ذلك يعود إلى وطنية الشَّاعر المتشبع بها فهو هنا ينزاح من المادي المعقول الَّذي هو خصيصة بالإنسان (الخدود) إلى المادي غير المعقول (السفح) على سبيل الاستعارة التجسيدية .

❖ **الاستعارة الخامسة :**

تموج مع الشِّمس أسرارُهُ ... و سِرُ الهوى ماثِلٌ ليس يُمحى ! [2] .

[1] الإلياذة : ص : 26 .

[2] – الإلياذة : ص : 26 .

الدَّال :تموج مع الشَّمس أسرارُهُ ... و سِر الهوى مَاثِلٌ ليس يُمحى ← البنية السطحية

المنافرة

المدلول (أ) : الهوى مثل اللَّون ← مسافة التوتر

المدلول (ب) : حُبُ الوطن كاللَّونِ الَّذي لا يُمحى ← البنية العميقة

← استعارة مكنية تجسيدية

ينزاح الشَّاعر في الشَّطرِ الثَّاني بجعل الهوى مثل اللَّون المخطوط على الحائِط الَّذي لا يُمحى، فالشَّاعر يبدع من جديد بخرقه أفق توقع المتلقي الَّذي ملَّ المعتاد، ليبحر به في صورة شعرية مليئة بالغرابة، من حيث شبه الحب لوطنه بالصبغ أو الوشم الذي رسم على قلبه ليس يمحى، وأراد الشاعر بهذا الأسلوب التعبير عن مدى ارتباطه بوطنه، واحتلاله مساحة كبيرة في حياته، إذ تزيِّنها، وترسم آفاق الفرح والنور في أعماقه.

❖ **الاستعارة السَّادسة :**

فليت فلسطين ... تقفوا خطانا ... و تطوي - كما طوينا – السّنينا !! [1].

الدَّال : فليت فلسطين ... تقفوا خطانا ... و تطوي كما طوينا السّنينا ← البنية السطحية

المنافرة

المدلول (أ) : جعل السنين كالثوب ← مسافة التوتر

المدلول (ب) : طيُّ الماضي كما يُطوى الثوب ← البنية العميقة

← استعارة مكنية تجسيدية .

أحدث الشاعر مفارقة عجيبة ، وغريبة في هذا البيت، ليحملنا على التخيُّل معه ، والعيش في مخيَّلِهِ، حيث نجده جسد المعنوي (السنين)، و إلباسه ثوب المادي المحسوس المتمثل في (الثوب) ،

[1] – الإلياذة : ص : 70 .

فالشَّاعر شبه (السنين بالثوب) الذي يُطوى ، فهو يريد طيَّ ماضيه المليء بالعار و الصمت الذي يقتل الصدور ، إذ نجده يُخفي في طيَّاته صراخه المتمثل في استقلال وطنه ، و توحيد الشعوب العربية ، فهو يداري مكبوتات بدأت ، باستعمار وطنه ، وحرب 48 على فلسطين ، و العدوان الثلاثي على مصر ، يريد الشَّاعر بهذه المفارقة العجيبة ، للتبليغ أكثر فأكثر ، فلو أرجعنا هذا الانزياح إلى أصله الطبيعي (و تطوى – كما قد طوينا – الثوب) لكانت حالة عادية ، لا تثير فينا أية رغبة ، أو شعور بما يحس به الشَّاعر ، لكن إذا قلنا (و تطوى – كما قد طوينا – السنينا) . حيث يجعلنا نتمعن في البيت ، و نبحث عن السبب الذي دفع بالشَّاعر لقول هكذا قول ، فـ" الغرابة و البعد، من أجل إقناع المتلقي و التأثير فيه بطريقة خاصة يقوم بها الشَّاعر " [1] .

❖ **الاستعارة السَّابعة :**

شَربت العقيدة ، حتى الثمالة ... فأسْلمت وَجهي لربّ الجلاله [2].

الدَّال : شَربت العقيدة ، حتى الثمالة ... فأسْلمت وَجهي لربّ الجلاله ← البنية السطحية

المنافرة:
- المدلول (أ) : العقيدة كالثمالة ← مسافة التوتر
- المدلول (ب) : تشبع الشَّاعر بتعاليم الدِّين الإسلامي، وعقيدة حب الوطن ← البنية العميقة

← استعارة مكنية تجسيدية .

فالجملة الشِّعرية (شربت العقيدة ، حتى الثمالة) جملة صياغتها قائمة على التفاعل بين الركنين هامين في هذه الجملة ، و تجلى ذلك في الاستعارة ، و يمكن تصحيح مسار هذا الانزياح بقوله : (شربت الخمر ، حتى الثمالة) ، إلاَّ أنّ الشَّاعر أراد أن يضفي على النص بعض الغرابة ، و المتعة التي تحمل المتلقي على التمعن ، و ذلك بإدخاله عليها نوعًا من الدلالات اللامعقولة ،

[1] – ينظر : تامر سلوم : نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي ، ص : 178 .

[2] – الإلياذة : ص : 89 .

ليضيف عليها رونقًا ، و اختلاف ، حيث صهر المعنيين في بعضها ليخلق لنا ثالث " فالمركب الجديد الثَّالث الَّذي ليس هو أحدهما أو لا كليهما "[1] ، فهو لا يعني العقيدة وحدها ، و لا الثمالة كذلك ، بل هو شكل العقيدة / الثمالة ، فالشَّاعر ابتدع لنا صورة شعرية جميلة ، توحي لنا على تشبع الشَّاعر بحب الوطن ، و الدِّين الإسلامي ، فحب الوطن من الإيمان ، حيث شبه هذا الحب بشارب الخمر الَّذي يصل إلى الثمالة ، فحبه لدينه ، و وطنه وصلَ حدَّ الثمالة ، كل هذا لِيُقَرِبَ لنا الصورة المتمثلة في تَشَبُعِهِ بتعاليم الدِين و الوطن ، و كل هذا راجع إلى النشأة التي نشأها " مفدي " .

❖ **الاستعارة الثَّامنة :**

أتوبُ إليكَ بإليَـــــاذتي ... عسَاها تكفّرُ كل ذنوبي[2].

الدَّال : أتوبُ إليكَ بإليَـــاذتي ... عسَاها تكفّرُ كل ذنوبي ← البنية السطحية

المنافرة:

المدلول (أ) : الإلياذة كالمسجد ← مسافة التوتر

المدلول (ب) : ربط الإلياذة بالتوبة ← البنية العميقة

← استعارة مكنية تجسيدية .

انزاح الشَّاعر في هذا البيت إلى غير المألوف في قوله (أتوب إليك بإلياذتي) حيث أنه شبه الإلياذة بالمسجد ، أو بالعمل الصَّالح الَّذي نعود به إلى الله ، فلو عدنا بهذا الانزياح إلى الأصل (أتوب إليك بأعمالي الخيرة) ، لكان كلامًا عاديًا مبتذلاً معهودًا ، لا توجد فيه أية متعة ، و لا غرابة، و لكن كلَّما كان الاختلاف كانت هناك روعة وإبداع ، فالشَّاعر ابتدع لنا خَيْلَةٌ عبقرية ، ولا تكون كذلك إلاَّ من شاعر عبقري مثل " مفدي " حيث أشار " أرسطو " للعبقرية بشكل غير صريح في قوله : " و أعظم الأشياء هو استعمال الاستعارة ، إنها هي وحدها التي لا يمكن تعلُمُها : " إنها

[1] – نعيم اليافي : مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، ص : 59 .

[2] – الإلياذة : ص : 104 .

هبة العبقرية ، إذ إن الاستعمال الجيد للاستعارة هو إدراك الشبه "[1] ، فالشَّاعر شبه المادي المحسوس (إلياذته) بالمادي المحسوس أيضًا (المسجد) ، ليتوب عن أخطائه التي اقترفها في حق نفسه ، أو الأخطاء التي قام بها شعوب العربية في حق أنفسهم على ضياع أوطانهم ، و ترك فلسطين لوحدها تتخبط إبان النكسة التي حدثت ، فالشَّاعر تجري في عروقه الوطنية و العروبة ، فهي من الإيمان ، فهو بهذا يحدث مفارقة غريبة ، تدفع بالمتلقي ليسبح في عالمه الخيالي الذي ابتدعه ، فهو يريد أن يدخل المتلقي في الإغراب من أجل إقناعه و التأثر فيه بطريقة خاصة يقوم بها الشَّاعر ، و ذلك لجعله يعيش عالمًا خياليًا من تأليفه الخاص .

الاستعارة التاسعة :

وتَفتحْ حناياكَ جُرحًا قديمًا ... وَما نام جُرحُ الهوى بالقِدمْ .

الدَّال : وَتفتحْ حناياكَ جُرحًا قديمًا ... وَما نام جُرحُ الهوى بالقِدمْ ← البنية السطحية

المنافرة:
- المدلول (أ) : الهوى مثل الآلة الحادة ← مسافة التوتر
- المدلول (ب) : جسد الهوى في صورة حادة تسبب في الجرح و الألم ← البنية العميقة

← استعارة مكنية تجسيدية .

انحرف الشَّاعر في هذا البيت الى غير المعقول بقوله (جرح الهوى) حيث أنه شبه المعنوي (الهوى) بالمادي المحسوس (الآلة الحادة)، من أجل خلق مفارقة غريبة ، لاستثارة المتلقي، " و كلَّما افترقت ، واختلفت زاد التوتر و اللاتوقع و الغرابة "[2]، فالشَّاعر يريد أن يوصل لنا عمق الجرح الَّذي يوجد داخله ، و ماذا أصابه جراء حبه لوطنه الَّذي ضحى من أجله الملايين ، حيث قام باستعارته هذه بصهر مختلفين متباعدين تمامًا ، من أجل خلق صورة شِّعرية شديدة الغرابة و الروعة ،

[1] – بول ريكور : الاستعارة الحية ، تر: محمد الولي، دار الكتاب الجديد المتحدة ، ط1 ، بيروت ، 2016م ، ص : 312 .

[2] – محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشِّعري (إستراتيجية التناص) ، المركز الثقافي العربي ، ط3 ، الدَّار البيضاء ، المغرب ، 1992م ، ص : 93 .

حيث قال فيها " الجرجاني " : " و هكذا إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلَّما كان أشد ، كانت إلى النفوس عجب ، و كانت النفوس لها أطرب (...) و ذلك أن موضع الاستحسان (...) أنك ترى بها الشيئين مثلين متباينين ، و مؤتلفين مختلفين ، (...) على أنَّ الشيء إذا ظهر من مكانٍ لم يعهد ظهوره منه ، و خرج من موضع ليس بمعدنٍ له ، كانت صَبابة النفوس به أكثر، و كان بالشغب منها أجدر ، فسواء في إثارة التعجب ، و إخراجك إلى روعة المستغرب ، وجودك الشيء في مكانٍ ليس من أمكنته ، و وجود شيء لم يوجد ... " [1] ، نجد " زكريا " هو الآخر وجد ما لم يوجد ، وجد الشيء في مكانٍ ليس مكانه كل ذلك مجسد من خلال صورته الشِّعرية على سبيل الاستعارة التجسيدية .

ومن ثمة جاءت إلياذة الجزائر لمفدي زكريا زاخرة بالاستعارات التي قوت أسلوبها ، و أضفت عليها نوعًا من الغرابة و المتعة المفضية إلى الأسلوب النوعي ، فالشاعر جمع بين واقعيٌ مُعاش (الثورة الجزائرية)، وبين الخياليات التي ابتدعها مفدي ؛ ليحدث غرابة تدفع بالمتلقي إلى حُبِ الاستكشاف، و التعلق ، و الانبهار بهذه الثورة المجيدة . و هذا ما استفز فينا حُبَ دراستها، وفك شفراتها ، وبعد الدِّراسة خلصنا إلى بعض النتائج راجين من المولى أن نكون قد وَفَّيْنَا بها غايات البحث و التي تمثلت فيما يلي :

- ركز مفدي على نوع وحيد من الاستعارة يتمثل في (الاستعارة المكنية) و ذلك لقدرتها على تصوير الحدث و نقله بصورة ممتعة ، و أكثر غرابة .
- شكلت الصور الاستعارية التي وجد فيها مفدي زكريا منفذًا للكشف عن مكنوناته، و أحاسيسه على اختلاف مقاطع الإلياذة ، و موضوعاتها .
- غلب الأسلوب الاستعاري المقتات من فاعلية التشخيص تارة ، و من فاعلية التجسيد تارة أخرى ؛ بغية تقريب المعنى إلى ذهن المتلقي في صور حيَّة ، تزهو بالحركة والحيوية.

[1] – الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص : 109 ، 110 .

الخـاتمـــة

تعد إلياذة الجزائر ملحمة جزائرية جمع فيها مفدي زكريا بين الواقعي و الخيالي . و بعد قراءة و تذوق ممتع لها في حدود الأسلوب الاستعاري ، خلصنا إلى جملة من النتائج التي نأمل أن نكون قد بلغنا بها غايات البحث ، و التي تمثلت فيما يلي :

- الاستعارة نشاط ذهني ينشأ في الذِّهن نتيجة نشاط ملكة الخيال ؛ إذ تجمع بين واقعين عينيٍّ وخياليٍّ ، و قد صورت إلياذة الجزائر ، بهذا الأسلوب أزمة جزائرية واقعية نابعة من تجربة الشَّاعر و معاناة شعبه .

- الذِّهن البشري بطبعه استعاري ؛ إذ ينقل المعنى العيني إلى الذِّهن ، فينتج إبداعًا متميزًا مثل : إلياذة الجزائر .

- يبدوا ظاهريًا أن الاستعارة فعل تخييلي ، لا يمت للواقع بصلة ، إلاَّ أنها تحدث تغييرا كبيرًا في الرؤيا و الحقيقة ، و هذا ما أدى بمفدي لاختيار الاستعارة ؛ من حيث أنها تجعلنا نفهم جوانب مظلمة من تاريخنا الواقعي كنا نجهلها .

- الإلياذة عبارة عن مفاعلة حاصلة بين ذات مفدي زكريا و الواقع العيني الجزائري إبان ثورة التحرير الجزائرية .

- حازت الاستعارة المكنية بالحصة الكبرى ، هذا و إن لم نقل كلها وذلك لقدرتها على تصوير الحدث و نقله مجسدًا أو مشخصًا ، و يدل هذا الخطاب على توهج الصورة الاستعارية من خلال علاقة المنافرة بين البنيتين السطحية (الدَّال) و العميقة (المدلول الثَّاني) ، و استثارة المتلقي و حثه على التركيز و الانتباه .

- شكلت الصورة التعبيرية التي وجد فيها مفدي زكريا متنفسًا ، للكشف عن مكنوناته وأحاسيسه على اختلاف مقاطع الإلياذة و موضوعاتها .

- غلبَ الأسلوب الاستعاري المقتات من فاعليَّة التشخيص للمعنوي و المادي الجامد ، بغاية تقريبه إلى ذهن المتلقي في صورة حيَّة تزهو بالحركة .

- استأثرت الاستعارة التجسيدية هي الأخرى بمكانة بارزة في لغة الشَّاعر ، من حيث اتكأ عليها الشاعر للتعبير عن المعاني الحسّية المجرّدة في ثوب مادي قريب إلى ذهن المتلقي .

وممّا تقدَّم من محطَّات حاولنا فيها استجلاء مواطن الجمال والتميُّز الأسلوبي التي كشفت عنها استعارات مفدي زكريا ، يمكننا أن نقول: إنَّ الأساليب المختلفة التي نهجها الشاعر في إلياذته قد أبانت عن مقدرة فنية وتجربة إبداعية تستدعي بحثًا مستفيضًا يُعنى بمختلف الظواهر الفنية والإبداعية في هذا النص، الذي قدَّم صورة مضيئةً ومشرقةً عن الشعر الجزائري الثوري .

قائمة المصادر و المراجع

❖ المصادر :

1- **مفدي زكريا إلياذة الجزائر ، المؤسسة الوطنية للكتاب** ، زيروت يوسف ، ط2 ، 1992

❖ المراجع العامة :

أولا : المراجع العربية :

✓ **أمين (بكري شيخ) :**

1- البلاغة العربية في ثوبها الجديد ، ج2 ، ط1 ، 1982م

✓ **أوكان (عمر) :**

2- اللغة و الخطاب ، إفريقيا الشرق ، (د ط) ، الدّار البيضاء المغرب ، 2001م.

✓ **بومهلة (التواتي) :**

3- نماذج من الثورة في النص الشعري ، دار المعرفة ، باب الواد ، الجزائر ، 1972 ، 2012م .

✓**ثامر (فاضل) :**

3- اللغة الثانية ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، بيروت ، 1994م .

✓ **الجاحظ (أبو عثمان بن عَمْرو بن بحر) :**

4- البيان و التبيين ، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان ، 1998م

✓ **الجرجاني (عبد القاهر) :**

5- دلائل الإعجاز، قرأه و علق عليه أبو فهد محمود شاكر ، (د ط) ، (دت) ، ص : 106 .

6- أسرار البلاغة في علم البيان ، علق على حواشيه رشيد رضا ، دار الكتب العلمية ، ط1 ، بيروت لبنان ، 1988م .

✓**خمري (حسين) :**

7- الظاهرة الشِّعرية العربية – الحضور و الغياب – ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب ، بدمشق ، 2001م .

✓ **الرأّزي (فخر الدِّين محمد بن عمر) :**

8- نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز ، مطبعة الآداب و المؤيد (د ط) ، القاهرة مصر

✓**ربابعة (موسى سامح) :**

9- الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، دار الكندي للنشر و التوزيع ، جامعة الكويت ، ط1 ، 2003 .

✓ **الرُّماني (أبي الحسن علي بن عيسى) :**

10-النكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، تح : محمد خلف الله و محمد زغلول سلام ، دار المعارف ، ط3 ، القاهرة مصر ، 1986م .

✓**السِكَّاكي (أبو يوسف بن محمد بن علي) :**

11-مفتاح العلوم ، تح : عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية ، ط1 ، بيروت لبنان ، 2000م

✓ **سلوم (تامر) :**

12-نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي ، دار الحوار للنشر و التوزيع ، ط1 ، اللاذقية ، سوريا ، 1983م

✓ **سليم (عبد الإله) :**

13-بنيات المشابهة في اللغة العربية مقاربة معرفية ، دار توبقال للنشر ، ط1 ، الدَّار البيضاء المغرب ، 2001م

✓ **أبو شوارب (محمد) :**

14- قطوف بلاغية ، دار الوفاء لدنيا الطِّباعة و النشر ، ط1 ، 2006م

✓ **الطبّال بركة (فاطمة) :**

15-النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر ، ط1 ، بيروت لبنان ، 1993م

✓ **أبو العدوس (يوسف) :**

16-الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية و الجمالية ،الأهلية للنشر و التوزيع ، ط1 ، عمّان الأردن ، 1997م

✓ **العسكري (أبو هلال) :**

17-كتاب الصناعتين (الكتابة و الشعر) ، تح : مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، ط2 ،بيروت لبنان ، 1984م

عصفور (جابر) :

18-الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، دار التنوير للطباعة و النشر ، ط2 ، بيروت لبنان ، 1983م

✓ **القرطاجني (أبو الحسن حازم) :**

19-منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، تقديم و تح : محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ،ط2 ، بيروت ، 1981م

✓ **قطوس (بسَّام) :**

20-إستراتيجية القراءة (التأصيل و الإجراء النقدي) ، دار الكندي ، ط1 ، 1998م

✓ **كحوال (محفوظ) :**

21-سلسلة الشعر العربي " أروع قصائد مفدي زكريا " ، نوميديا للطباعة و النشر ، قسنطينة، الجزائر ، 2012

✓ **محمد ويس (أحمد) :**

22-الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية ، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2005م .

✓ **المسدي (عبد السلام) :**

23-الأسلوبية و الأسلوب ، الدّار العربية للكتاب ، ط3 .

✓ **مصلوح (سعد) :**

24-في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية ، عين للدراسات و البحوث الإنسانية والاجتماعية ، ط 1 ، الهرم مصر ، 1993م .

✓ **عبد المطلب (محمد) :**

25-البلاغة و الأسلوبية ، مكتبة لبنان ناشرون ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، ط1 ، بيروت . لبنان ، 1994م

✓ **ابن المعتز (أبو العباس عبد الله) :**

26-كتاب البديع ، شرحه و حققه عرفان مطرجي ، مؤسسة الكتب الثقافية للطباعة و النشر والتوزيع ، ط1 ، بيروت لبنان ، 2012م

✓ **مفتاح (محمد) :**

27-تحليل الخطاب الشِّعري (إستراتيجية التناص) ، المركز الثقافي العربي ، ط3 ، الدَّار البيضاء ، المغرب ، 1992م .

✓ **أبو موسى (محمد) :**

28-التصوير البياني ، مكتبة وهبة ، ط2 ، القاهرة مصر ، 1980م

✓ **ناصف (مصطفى) :**

29-الصورة الأدبية ، دار الأندلس ، ط2 ، بيروت لبنان ، 1981م

✓ **اليالفي (نعيم) :**

30-مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، منشورات وزارة الثقافة الارشاد القومي ، (د ط) ، دمشق، 1982م .

✓ **ابن يحي (عبَّاس) :**

31-مسار الشِّعر العربي الحديث و المعاصر ، دار الهدى للطباعة و النشر ، (د ط) ، عين مليلة ، الجزائر ، 2004م

ثانيًا : المراجع الأجنبية المترجمة إلى العربية :

✓**ريكور (بول) :**

32-الاستعارة الحية ، تر : محمد الولي ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، ط1 ، بيروت ، لبنان ، 2016م

✓ **كوهين (جان) :**

33- بنية اللغة الشعرية ، تر : محمد الولي و محمد العمري ، دار توبقال للنشر ، ط1 ، المغرب ، 1986م

✓ **لايكوف (جورج) و جونسون (مارك) :**

34-استعارات بها نحيا ، تر : أنور وقيع الله و سمية باعشن ، (د ن) ، (د ط) ، (د ت) .

ثالثًا : المعاجم و الدواوين :

✓ **الجوهري (إسماعيل بن حمّاد) :**

35- الصِّحاح تاج اللغة و صحاح العربية ، تح : أحمد عبد الغفور عطّار ، ج2 ، ط4 ، مادة عور ، 1990م .

✓ **ذي رُّمة :**

36-ديوان الرُّمة ، قدم له و شرحه : أحمد حسن تِسج ، دار الكتب العلمية ، ط1 ، بيروت ، لبنان ، 1995

✓ **ابن ربيعة (لبيد) :**

37-ديوان لبيد بن ربيعة ، شرح : الطُّوسي ، دار الكتب العلمية ، ط1 ، بيروت لبنان ، 1993م

✓ **الفراهيدي (الخليل بن أحمد) :**

38-كتاب العين ، تح : مهدي المخزومي و إبراهيم السامرائي، ج2 ، سلسلة المعاجم و الفهارس، (د ط) ، (د ت) ، مادة عور

✓ **مطلوب (أحمد) :**

39-معجم المصطلحات البلاغية و تطوّرها ، مكتبة لبنان ناشرون ، ط2 ، بيروت لبنان ، 2007م .

✓ **ابن منظور (أبو الفضل جمال الدِّين محمد مكرم بن منظور الأنصاري) :**

40-لسان العرب . تص : أمين محمد عبد الوهاب ، محمد الصّادق العبيريّ ، ج6 ، دار إحياء التراث العربي ، مؤسسة التّاريخ العربي ، بيروت – لبنان ، ط3 ، 1999م ، مادة (زيح)

41-الوجيز: (د ك)، مجمع اللغة العربية، ط1 ،جمهورية مصر العربية ، مادة عور ، 1980م

رابعًا : الدوريات و الحوليات :

✓ **كاظم التميمي (عبد الله حبيب) :**

42- الانزياح الأسلوبي قراءة القصيدة العراقية الحديثة ، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية ، مج: التاسع ، ع : 3 ، 4 ،2006م

✓ **هادي (محمد) ، قاسي (مجيد) :**

43- الرّد على منظري انزياحية الأسلوب ، رؤية نقدية ، السنة الثانية ، العدد الخامس ، ربيع 1391هـ ، آذار 2012م .

خامساً/ الأطروحات والرسائل الجامعية :

✓**بوعنينبة (سفيان) :**

44- الانزياح في الشّعر العربي المعاصر (1995-2005م) دراسة لنماذج مختارة ، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللسانيات، تخصص: علوم اللسان العربي، جامعة 08 ماي 45- قالمة، الجزائر ، 2006 – 2007 م ،

✓**النوري الخرشة (أحمد غالب) :**

45- أسلوبية الانزياح في النص القرآني ، رسالة مقدمة إلي عمادة الدّراسات العليا استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتورة في النقد و البلاغة قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة مؤته ، 2008م

سادسًا : المواقع الإلكترونية :

46-الشتيوي (إبراهيم) : مفهوم الانزياح و أنواعه:*a-alshatwi@hotmail.com*

الفهـــرس

الاهداء

الشكر والعرفان

المقدمة .....أ – د

المدخل : مرتكزات الدِّراسة و مرجعياتها .....5 – 23.

أولا : المخاطب : مفدي زكريا.....6

ثانيا : الخطاب : إلياذة الجزائر 10

ثالثا :مرجعيات الدِّراسة 13

1. مفهوم الانزياح.....13

2. أنواع الانزياح و أقسامه 19

أ. الانزياح ألتأليفي.....20

ب.الانزياح الاستبدالي 21

الفصل الأول : أنواع الاستعارة و أقسامها .....24 – 41

أولا : الاستعارة لغة و اصطلاحا.....25

ثانيا :أقسام الاستعارة 36

1. استعارة التصريحية 36

2. الاستعارة المكنية 37

3. أقسامها بين الاستعارتين باعتبار النقل الدلالي 38

- الاستعارة التجسيمية أو التجسيدية 38
- الاستعارة الإيحائية 39
- الاستعارة التشخيصية 39

الفصل الثاني : خصائص الأسلوب الاستعاري في الإلياذة .....42 – 59

أولا : الاستعارة التشخيصية 43

ثانيا : الاستعارة التجسيدية 52

الخاتمة 60

قائمة المصادر و المراجع 63
الفهرس 42