ISSN: (3006-8614)
E-ISSN: (3006-8622)
Journal of Alma'rifa for Humanities
available online at: https://uomosul.edu.iq/womeneducation/almarifa/

Deviation in Selected Extracts of Thi Ar–Rumma's poetry

Assist. Prof. Dr .Maysoon Mohammed Abdul Wahid **Dr. Younis Ahmed Idan**
University of Mosul /College of Education for women
Nineveh Governorate Education Directorate

***Corresponding author: E-mail :**
dr.mayson@uomosul.edu.iq

***Keywords*:**
Deviation , Metaphor, structural ,Semantic
Thi Ar – Rumma

A R T I C L E I N F O

Article history:
Received 20.Oct.2024
Accepted 28.Nov.2024
Available online 17.Mar.2025

Email:
almarefaa.ecg@uomosul.edu.iq

Journal of Alma'rifa for Humanities
Journal of Alma'rifa for Humanities

A B S T R A C T

The research entitled "Deviation in Selected Extracts of Thi Ar–Rumma's poetry" is an analytical descriptive study of the concept of deviation.The research plan contains a theoretical entry to the concept of deviation in linguistically and idiomatically, the explanation of the concepts of deviation in the linguistic, rhetorical, and critical heritages among Arabs, the introduction of the poet Thu Ar–Rumma, and the study of the two kinds of deviation: The First section tackles the structural deviation which includes the study of the following topics: inversion, postponement, ellipsis, information giving, the specific reference, and the generic reference.

The second section handles the Semantic deviation which includes the study of the following topics: metaphor, metonymy, simile, and synecdoche. The conclusion has come to expose that deviation Thi Ar–Rumma's poetry has an influential role in disclosing the structural, and semantic aesthetic positions.

© 2025AJHPS, College of Education for Girls, University of Mosul.

الانزياح في نماذج من شعر ذي الرُّمَّة

أ.م.د. ميسون محمد عبدالواحد
كلية التربية للبنات/ جامعة الموصل

د. يونس أحمد عيدان
المديرية العامة لتربية نينوى

الخلاصة:

هذا البحث المعنون بـ(الانزياح في نماذج من شعر ذي الرُّمَّة) هو دراسة وصفية تحليلية لمفهوم الانزياح. واشتملت خطة البحث على مدخل نظري لمفهوم الانزياح لغة واصطلاحاً، وتبيان مفاهيم الانزياح في التراث اللغوي والبلاغي والنقدي عند العرب، ثم التعريف بالشاعر ذي الرُّمَّة. ثم دراسة نوعي الانزياح: يتناول المبحث الأول الانزياح التركيبي الذي اشتمل على دراسة موضوعات: التقديم والتأخير، والحذف والذكر، والتعريف والتنكير. والثاني كان الانزياح الدلالي الذي اشتمل على دراسة الموضوعات الآتية: الاستعارة والكناية والتشبيه والمجاز المرسل. ثم جاءت الخاتمة لتظهر أنّ للانزياح في شعر ذي الرُّمَّة دوراً فاعلاً في الكشف عن المواضع الجمالية التركيبية والدلالية.

الكلمات المفتاحية: الانزياح ؛ الاستعارة ؛ التركيبي ؛ الدلالي ؛ ذو الرُّمَّة.

المقدمة

يسعى هذا البحث المعنون بـ(الانزياح في نماذج من شعر ذي الرُّمَّة) الى دراسة موضوع الانزياح نظريا وتطبيقيا، بنوعيه التركيبي والدلالي بوصفهما يمثلان انزياحا على مستوى المفردة والجملة. إذ يمثل المستوى التركيبي المتمثل بعلم المعاني(التعريف والتنكير. والذكر والحذف، والتقديم والتأخير)، في حين يمثل المستوى الدلالي المتمثل بعلم البيان(الاستعارة والكناية والتشبيه والمجاز المرسل). والانزياح عموما يخدم النص من حيث إنّه يرفع من أدبيّته وشعريّته، فالأدب يقوم على خرق التوقع وكسر أفق المتلقي، وتقديم المفردات بطريقة مختلفة تماماً عن الكلام اليومي المباشر، فهو خروج عن المعيار والمعاني المعجمية الى المعني الأدبي اللامتوقع واللامألوف مما يوسع من مجال المعنى الإيحائي. ولهذه الميزة الأدبية التي يتمتع بها الانزياح تمّ اختياره ليكون مجالا للدراسة والتحليل في شعر ذي الرُّمَّة الذي يستجيب تماما لهذا النوع من الموضوعات الفنية لما يتوافر عليه من لغة ذات أبعاد انزياحية مجاوزة لما هو معتاد في الذائقة القرائية.

أولاً- مدخل نظري الى مفهوم الانزياح لغةً واصطلاحاً

قبل أنْ نلج إلى المستوى التحليلي لهذا المصطلح فإنّ الضرورة البحثية تقتضي التعريف به على المستويين اللغوي والاصطلاحي:

1- الانزياح لغةً: ورد جذر الانزياح لمعنى واحد في المعاجم اللغوية وهو البعد ففي لسان العرب " نَزَحَ الشيء يَنْزَحُ نَزْحاً أو نُزُوحاً بَعُدَ، ونَزَحَتْ الدَّارُ فهي تَنْزَحُ نُزُوحاً إذا بَعُدَتْ، وبَلَدٌ نَازِحٌ ووصلٌ نازحٌ بعيدٌ" (ابن منظور. د.ت. ص14/103-104).

وورد عن مادة (انزاح) في معجم اللغة العربية المعاصرة ما نصّه "انزاحَ عن ينزاح، انْزَحْ ، انزياحًا، فهو مُنزاح، والمفعول مُنزاحٌ عنه، وانزاح الشَّيءُ: زاحَ؛ ذهبَ وتباعدَ، وانزاحَ عن مقعده: تنحَّى عنه وتباعدَ" (عمر. 2008. ص1014).

فواضح أنّ الانزياح لغةً مرتبط مكانياً بمعنى البعد والتباعد والذهاب والتنحي عن المكان إلى مكان آخر بعيد ، ويفهم من هذا المعنى الخروج عن المألوف، والمعتاد من العرف السائد عند الناس إذ تكون الأشياء والأمكنة قريبة من بعضها منضوية في نسق معياري مكاني مُعيّن. وهذا المعنى اللغوي يقترب كثيراً من المعنى الاصطلاحي الذي يقرّر هذا المعنى ويزيد عليه.

2- الانزياح اصطلاحاً:

يُعد مفهوم الانزياح واحداً من أكثر المصطلحات تعدداً في المفاهيم المقابلة له أو لنقل المصطلحات المرادفة له، ذلك أنّ النقاد العرب المحدثين لم يتفقوا "على حد واحد في استعمال مصطلح الانزياح وذلك لوجود جذور مختلفة تعود أساسا إلى تعدد المصطلحات لدى اللغويين والبلاغيين العرب القدامى كل حسب اختياره" (الجزيري. 2002. ص17) فقد أطلق عليه د. أحمد محمد ويس عدة مصطلحات منها" العدول، والإبداع، والتغير، والانحراف، والتحريف، والخروج، واللحن"(ويس. 2002. ص35-37-48-46) ورأى آخرون أنّه" الانحراف، المخالفة، الانتهاك، التجاوز، الاختلال، الإطاحة، خرق السن، اللحن، العصيان، التحريف" (المسدي.د.ت.ص100-101).

إلّا أنّ أكثر المصطلحات استعمالا في الوقت الحاضر هما(الانزياح، العدول) وقد شاع استعمالهما في الدراسات اللسانية بعد أنْ استحسن الباحثون دلالتيهما على المعنى المقصود فضلا عن صيغتيهما اللتين لا تثيران ما تثيره المصطلحات الأخرى من دلالات قد لا تنسجم تماما مع الذائقة الأدبية وكذلك مع المعنى الدقيق للانزياح. ويُعدّ الانزياح واحداً من مصطلحات المدرسة الأسلوبية التي شغلت النقاد المحدثين، ما بين مدافع عنه، ومهاجم له. لكنه على الرغم من ذلك يبقى واحداً من المفاهيم التي أثْرت النقد العربي على الرغم من انتماء المصطلح إلى المدونة النقدية الغربية، ومع هذا فقد" أكسب مفهوم الانزياح الأسلوبية ثراء في التحليل إذ تتعامل المقاييس الاختيارية والتوزيعية على مبدئه فتتكاثف السمات الأسلوبية (المسدي. د.ت. ص164). فهو يخدم النص من حيث إنّه يرفع من أدبيّته وشعريّته، فالأدب يقوم على خرق التوقع

وكسر أفق المتلقي، وتقديم المفردات بطريقة مختلفة تماماً عن الكلام اليومي المباشر. ذلك أنّ الانزياح " هو استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصوراً استعمالا يخرج منها عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أنْ يتصف به من تفرّد وإبداع وجذب وأسر" (ويس. 2002.ص5).

ويورد (كاتي وايلز في معجم الأسلوبيات) مصطلح الانحراف مرادفا للإنزياح ويستعملان في الأعم الأغلب في اللسانيات ولا سيما الفرع الأسلوبي منها. ويرى أنّ كلمة انحراف تحيل على معانٍ عدة منها: (وايلز. 2014.ص196-197).

1- التباين في التردد على المعيار أو عن المعدل الإحصائي.

2- إن هذا التباين يتوقف على تكسير قواعد البنية اللغوية العادية سواء (الصواتية أم النحوية أم المعجمية أم الدلالية) ومن ثم يصبح غير مألوف من الناحية الإحصائية.

3- يتوقف التباين كذلك على الاستعمال المفرط للقواعد العادية للاستعمال.

4- يصبح الانحراف الإحصائي، على نحو غير مفاجئ مرتبطا بالنادر واللامتنبأ به، واللامتوقع، وباللامألوف.

5- يميز بعض الأسلوبيين الأوائل بين الانحراف الخارجي والانحراف الداخلي. يقيس الأول لغة النص في مقابل (المعايير) التي تكون خارجة. ويحيل الانحراف الداخلي على السمات داخل النص التي تختلف عن المتوقع، والتي يثبتها معيار النص ذاته.

فالكلام المعياري هو الذي يخضع لقواعد اللغة ويلتزم تمام الالتزام بالتراكيب النحوية من حيث التقديم والتأخير والذكر والحذف والتعريف والتنكير وقلما يخرج عن هذه القواعد، أمّا الأدبي فهو القائم على مبدأ الانزياح ، لذا فإنه لا يلتزم بها، بل هو يقوم على خرقها وتقديمها بطريقة غير معتادة، ولذلك عُرف الانزياح بأنّه " خروج على المألوف أو ما يقتضيه الظاهر وهو خروج عن المعيار ولغرض قصد إليه المتكلم أو جاء عفو الخاطر لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة" (العدوس.2007 .ص180)، وعلى الرغم من هذه

الخدمة التي تقدمها أسلوبية الانزياح للنص فإن خصومها أخذوا عليها" عدم تحديدها لمعيار الانزياح تحديداً مباشراً دقيقاً وإهمالها لمقولتي الكاتب والقارئ، وعدم أخذها بعين الاعتبار لاحتمال وجود انزياحات غير ذات أثر أسلوبي (مثل الأخطاء النحوية) والعكس، أي وجود أثر أسلوبي (بالنسبة للقارئ) دون وجود انزياح" (بيل. 1999.ص58.).

من جهة أخرى يحاول جان كوهن التأكيد على الفاعلية النوعية والوظيفية للانزياح في إطار حديثه عن اللغة الشعرية والشعر الذي يرى فيه انزياحاً عن معيار هو قانون اللغة. ويرى أن الاستعارة تمثل خرقاً لقانون اللغة ، وهي انزياح استبدالي. ويميز كذلك بين نوعين من الانزياح ، الأول استبدالي يتحقق في الاستعارة ، والثاني سياقي يتحقق في المنافرة التي تتمثل في القافية ، والحذف ، والنعت الزائد ، والتقديم والتأخير، وأخيراً فالانزياح في الشعر خطأ متعمد يستهدف من ورائه الوقوف على تصحيحه الخاص (كوهن. 1986.ص94-110-109).

ويتبيّن ممّا ذكره كوهن أنّ الانزياح الاستبدالي مماثل للانزياح الدلالي ، وأنّ الانزياح السياقي مماثل للانزياح التركيبي أو الاسنادي. فالانزياح الدلالي يرتبط بعلاقات الكلمات مع مدلولاتها ومعانيها في إطار المحور الاستبدالي وهو يتمثل في المجاز والاستعارة والكناية والتشبيه. والانزياح التركيبي الذي يركز في الاسناد والروابط النحوية وعمليات التقديم والتأخير والحذف التي تحصل فيها فتؤدي الى خرق معيار التأليف السائد وتوليد مدلولات جديدة مُنزاحة عن المعيار التركيبي الذي يُمثّل الأصل.

ثانياً- الانزياح في التراث اللغوي والبلاغي والنقدي عند العرب

يُعدّ الانزياح واحد من المصطلحات التي ظهرت في المدرسة الأسلوبية لكنه لم يبق حبيس هذه المدرسة بل انتشر إلى بقية المدارس والمناهج النقدية الأخرى ولم يكن له ذكر قبل هذا ، لكنّ المنّقب في تراث العرب اللغوي والبلاغي والنقدي يجدُ أنّ عدداً من النقاد والبلاغيين العرب القدماء تحدثوا عن مفاهيم مقاربة للانزياح أو إنّها تمثل جزءا تطبيقياً لبعضٍ من عناصره وأدواته. ممّا يؤكد

أنّ الانزياح أتى نتيجة لتطور تاريخي لعددٍ من المصطلحات البلاغيّة والنقديّة المقاربة له على المستويين الدلالي والوظيفي ممّا فسح المجال فيما بعد أن يتبلور مفهوم الانزياح على النحو الذي نراه في المدارس النقدية الحديثة ولا سيما الأسلوبية منها . وهذه المصطلحات التي نجدها في المدونة العربية التراثية اللغوية والبلاغية والنقدية المقاربة لمفهوم الانزياح نجملها على النحو الآتي:-

1- العدول: يرتبط مفهوم العدول في المدونة اللغوية بمصطلح (العدل) مصدر مادة (عَدَلَ) التي من معانيها (الميل والاجتياز والتجاوز والرجوع والحياد) وغيرها من المعاني التي تؤدي معنى العدول، ثمّ معنى الانزياح . ذلك أنّ أصول لفظة (عدل= العين والدال واللام) كما يرى ابن فارس تمثل من جهة معناها واستعمالها أصلين صحيحين ، لكنهما متقابلان كالمتضادين: أحدهما يدلّ على استواء، والآخر يدلّ على اعوجاج (ابن فارس. 2008.ص246).

وكذلك ذكره سيبويه في أحد أبواب كتابه بعنوان (هذا باب ما جاء معدولاً عن حده من المؤنث كما جاء المذكر معدولاً عن حده). وضرب أمثلة عن العدول في الحروف والأسماء والأفعال، وقال: هذا كله معدولٌ عن وجهه وأصله(سيبويه. د.ت.ص3/270-274).

وأشار إليه عبد القاهر الجرجاني في حديثه عن الكلام الفصيح الذي يراه منقسماً على قسمين: قسمٌ المزية والحسن فيه وتُعزى الى اللفظ ، وقسم يُعزى ذلك فيه الى النظم. ثم جعل الكناية والاستعارة والتمثيل الكائن على حد الاستعارة وكل ما كان فيه على الجملة ممثلاً للقسم الأول الذي هو مجاز واتساع وعدول باللفظ عن الظاهر (الجرجاني.2001 .ص429-430).

2- الاتساع: ويعد الاتساع واحداً من أكثر المصطلحات استعمالاً في التراث العربي للدلالة على الانزياح ، فقد تحدث عنه قدامى النقاد وأفردوا له أبواباً في كتبهم (الحموي. د.ت. ص2/403)، فابن رشيق القيرواني أفرد له باباً في كتابه العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده فعرّفه بقوله " هو أنْ يقول الشاعر بيتا من الشعر يتسع فيه التأويل فيأتي كل واحد منهم بمعنى وإنّما يقع ذلك لاحتمال اللفظ وقوته" (القيرواني.1983.ص1/140)، وضرب لنا مثلا عن الاتساع هو

قول امرئ القيس في معلقته (الزوزني.1963.ص30):

مِكَرٌّ مِفَرٌّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ معا كجُلْمُودِ صخرٍ حطّهُ السّيلُ من عَلِ

فتعريفه للاتساع ومثاله عنه يوضح الصلة بين الاتساع والانزياح؛ فالمتمعن في البيت يجد فيه انزياحاً فقد جعل الشاعر الحصان مقبلاً ومدبراً ومكراً ومفراً في آن واحد وهو خروج عن المألوف والانزياح هو خروج على المألوف كما لا يمكن إغفال أثر التشبيه وما حققه من انزياح.

3- شجاعة العربية: استعمل هذا المصطلح عدد من النقاد(ابن الأثير. 1995.ص3/2). فابن جني عرفه بقوله" إنّما هو الحذف والزيادة والتقديم والتأخير والحمل على المعنى والتحريف" (ابن جني.د.ت.ص360/2)، فالتعريف يوضح بصورة لا تقبل الشك أنّ مصطلح شجاعة العربية يُقابل ويُماثل مصطلح الانزياح فكان تعريف ابن جني لشجاعة العربية هو تعريف الانزياح نفسه. فالحذف والزيادة والتقديم والتأخير والتحريف كلها خروج عن الأصل ، والانزياح إنما هو خروج عن الأصل.

4- معنى المعنى: وهو المصطلح الثالث الذي تحدث تحت عنوانه عبد القاهر الجرجاني عن الانزياح ، فمعنى المعنى عنده" هو أنْ تعقل من اللفظ معنى ثم يُفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر" (الجرجاني. 2001.ص240)، أي أنّك تذكر لفظاً لمعنى معين ثم يُزاح بك هذا اللفظ إلى معنى آخر وهذا كذلك مقارب لمفهوم الانزياح، كالانزياح الذي يتحقق بالكناية أو الاستعارة أو المجاز.

5- هناك من الباحثين من يضيف سلسلة أخرى من المصطلحات التي ذكرت في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب القدماء التي يراها تنتمي الى مفهوم الانزياح مثل(الإغراب، التغيير، الالتفات، التخييل، المحاكاة، الاتساع) التي تحدث عنها جمع غفير من علماء العربية وفلاسفتها أمثال الجاحظ، وابن المعتز، وعبد القاهر الجرجاني وقدامة بن جعفر، وابن الأثير، وحازم القرطاجني، وأبي هلال العسكري، وابن سينا، والرازي، وابن رشد وغيرهم (ويس. 2002. ص61-76-84-91-95- 111- 116.).

ويُظهر هذا العرض الموجز عن الانزياح في التراث اللغوي والنقدي والبلاغي عند العرب القدماء أنهم عرفوا كثيراً من المصطلحات التي تنتمي الى مفهوم الانزياح وهي تمثل جذرا تاريخيا ومفهومياً له ولتطوره فيما بعد في حقل اللسانيات ولا سيما في فرعيها الشعرية والأسلوبية.

ثالثاً- الشاعر ذو الرمة – أسباب دراسته وموجز تعريفي به:

إذا كان الشعر الجاهلي يعد الأساس الذي بني عليه الشعر العربي وسار على نهجه أغلب الشعراء من مختلف العصور والأزمنة فاكتملت فيه القصيدة العربية روعة أسلوب ، ووحدة موضوع ورصانة لغة فإن الأدب الأموي هو امتداد لذاك الشعر الجاهلي سار على خطاه واقتفى أثره صوراً وشكلاً ورؤية. ويأتي اختيار شعر ذي الرمة ليكون أنموذجاً للدراسة على وفق مفهوم الإنزياح الذي نبتغي من خلاله الكشف عن الميزات الجمالية لخطابه الشعري منبثقا من استقراء لطبيعة شعره الذي سار به على نهج الشعر الجاهلي من جزالة لفظ ومتانة تركيب وقوة عبارة واحتوائه على انزياحات كثيرة اقتصرنا في البحث على نماذج منها تكفي لتقديم صورة جليّة عن شاعريته وقدرته التصويرية ، ومتانة تراكيبه وسعة دلالاته.

- اسمه ولقبه ومولده وشعره ووفاته:

وهو" غيلان بن عقبة بن مسعود بن حارثة بن عمر بن ملكان بن عدي بن عبد مناه بن أد بن حانجة بن الياس بن مطر ويكنى أبا الحارث" (الأصفهاني. 1993.ص1 /18. والطريفي.2002 .ص(257، الشاعر الأموي الذي عاصر مرحلة بلوغ الشعر في هذا العصر القمة على يده ويد جرير والأخطل والفرزدق.

ولد سنة (77هـ - 696م) في فيافي الدهناء ببادية اليمامة ونشا فيها وأكثر من الترحال إلى العراق ولا سيما البصرة والكوفة "(الفاخوري.د.ت.437) لقب بذي الرُّمَّة وقد اختلف الباحثون في سبب تلقيبه بهذا اللقب إلى ثلاثة آراء:

الرأي الأول: "هو أنّ صاحبته أطلقته عليه حين استسقاها ماءً وكانت على كتفه رُمَّة(وهي القطعة البالية من الخشب) فقالت له اشرب يا ذا الرُّمَّة (الأصفهاني. 1993.ص18/2)

الرأي الثاني: هو أنّه كان يُصيبه في صغره فَزَعٌ في مَنامه فذهبت به أمه الى أحد الأشخاص فكتب له تَميمة، فعلّقها بحَبلٍ على صدره، وبذلك لُقِّبَ ذا الرمَّة)الأصفهاني.1993. ص18/2).

الرأي الثالث: ذهب إليه أغلب الذين كتبوا عن ذي الرُّمَّة وهو أنّه لقب بهذا اللقب لقوله يصف الوتد(أشْعَثَ باقي رُمَّةِ التقليدِ)(الجمحي.د.ت.ص567/3. وضيف. 1960.ص 389.و الطريفي. 2002.ص285) وهذا الرأي الثالث أقرب إلى الصحة لسببين:

الأول: أنّ اغلب الذين كتبوا عن ذي الرمة قالوا بهذا الرأي في حين لم يذكر الآراء الأخرى على حد علمنا– غير الأصفهاني.

الثاني: أنّ هذا الشطر من الشعر موجود في ديوانه وهو أكبر دليل على صدق هذه الرواية (بسج،1995.ص77) .

أما مولده، ففي صحراء الدهناء هناك حيث الرمال تفترش الأرض والهواء يجوب الصحراء والشّمس تلفح وجوه أبنائها السمر الذين عاشوا فيها حيث لا ماء ولا نبات، اللهم إلّا الشوك وعدة بيوت من الشعر منتشرة هنا وهناك ومجموعة الحيوانات التي أجبرتها ظروف العيش على التكيف مع هذه الحياة الصعبة ولد شاعرنا ذو الرُّمَّة ، حيث نشأ وترعرع في قبيلة بني عدي. في بيئة عربية بامتياز تخلو من اللحن في الكلام. فالكلام فيها على الفطرة والسجية تلك البيئة أتاحت لذي الرُّمَّة أن يكون شاعر طبع لا شاعر تطبيع ، شاعر فطرة لا شاعر صنعة، فهو عاشق للصحراء أحبها وأحب ساكنيها فسال فمه شعراً بحبها وبوصفها ، وساعده على ذلك عقلية واعية فذة ، وموهبة فنية أصيلة، مكنته أن يمزج بسهولة ذلك التراث العربي الموروث بهذا الفن الإسلامي الذي ازدهر أيّما ازدهار في عصره، وكان كثير الرحلة الى المدن والحواضر الإسلامية، ولا سيما البصرة والكوفة ، وكان غيلان من أكبر الشعراء الذين أكثروا من التردد على مربد البصرة لينشد أشعاره التي كانت تجد آذاناً صاغية وقلوباً واعية، وتسير بين القوم مسير الشمس في الآفاق وذلك لروعته وجمال تراكيبه ، ورصانة أسلوبه، وحسن موسيقاه وقوة ألفاظه، وبديع تشبيهاته.. يستلهم الصحراء ويستوحيها صوراً

ولوحات فنية رائعة تعد من آيات الشعر العربي عامة ، ولم يقف عند الوصف والغزل وإنما هجا ومدح وافتخر بقومه وبنفسه (الكومي.1980.ص5-6).

وذو الرُّمَّة " أحد عشاق العرب المشهورين بذلك وصاحبته مية ابنة مقاتل" ابن خلكان. د.ت.11/4)، ووضعه ابن سلام الجمحي في " الطبقة الثانية من طبقات الشعراء الإسلاميين" (الجمحي.د.ت.ص70)، وقد انقسم شعره على قسمين رئيسين هما " شعر الغزل وشعر الصحراء" (فاخوري.د.ت.ص437)، ولم يقف عشق ذي الرُّمَّة عند مية بل إنّه أحب فتاة أخرى هي " خرقاء العامرية فكان يتغزل بها إغاظة لِميّة ولم يعش بعد أنْ عرف خرقاء إلّا شهوراً.

وقد كانت" لذي الرُّمَّة مكانة كبيرة عند العامة فقد كان يعجبهم شعره ولا يقدمون عليه أحداً، فضلا عن مكانته العالية عند اللغويين والنحويين فقد تناولوا شعره بالحفظ والشرح والرواية وكان مدار حديث اللغويين في الاستشهاد عن فصيح اللغة وغريبها" (الجلبي.د.ت.ص11).

أمّا وفاته فقد توفي نحو (117هـ -735م) إثر مرض أصابه وقبره كان معروفا بالبادية " (الطريفي. 2002.ص258).

المبحث الأول: الانزياح التركيبي

1- الانزياح التركيبي هو "خرق نظام النحو لخلق لغة شعرية"(ويس. الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية. الرابط (al faseeh@ alfaseeh.com فالأصل في نظام النحو يقتضي تقديم الأول على الثاني كتقديم المبتدأ على الخبر والفعل على الفاعل والمفعول به، لكن الأديب يخرق هذا النظام فيقدم الخبر على المبتدأ والمفعول به على الفاعل محققا انزياحا تركيبيا ، والأصل في نظام النحو هو ذكر عناصر الجملة كافة من مسند ومسند إليه لكن الأديب لا يلتزم بهذا الأصل فيحذف منها ما يشاء لغرض يقصده. بمعنى آخر فإن الانزياحات التركيبية " تتصل بالسلسة السياقية الخطية للإشارات اللغوية عندما تخرج على قواعد النظم والتركيب، مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات" (فضل.1998.ص211).

ويتمثل الانزياح التركيبي في العناصر التركيبية الآتية:

أولاً- التقديم والتأخير:

هو تقديم ركن من أركان الجملة على الركن الآخر ، مع العلم أنّ الركن المقدم كان حقه التأخير، كتقديم الخبر على المبتدأ والمفعول به على الفاعل؛ لأنّ الأصل في نظام الجملة العربية تأخيرهما، لكن الأديب قد ينزاح عن هذا النظام فيقدم أو يؤخر لغرض تحقيق لغة شعرية فهو" تغير في مواضع الألفاظ تغير يخالف الترتيب النحوي المألوف"(وهبة. والمهندس. 1979.ص69).

وقد ورد التقديم والتأخير في شعر ذي الرُّمَّة على أنواع عدة :

أ- تقديم الخبر: وجاء على عدة أنماط نذكر منها:

1- خبر مقدم + مبتدأ نكرة موصوفة ومثال على ذلك قوله(التبريزي. 1996.ص426):

لَهُمْ مَجلِسٌ صُهْبُ السِّبالِ أذِلَّةٌ سَوَاسِيَةٌ أحرارُها وعبيدُها

فالشاعر قدم الخبر(لهم) على المبتدأ (مجلس) وهو نكرة موصوفة، والتقديم جائز لا واجب وهنا تكمن براعة الشاعر. فقدم الخبر منزاحاً بذلك عن الترتيب الأصيل للجملة لأنّ الأصل أنْ يقول (مجلس صهب لهم) فلو قال ذلك لما كان كلامه أدبيا. وفي تقديم الشاعر فائدة في الكلام؛ لأنّ" الترتيب المعتاد لا يقدم أسلوبا بالمعنى الأدبي وإنّما المخالفة في الترتيب هي التي تخرج بهذا الأسلوب من الابتذال إلى الجدة كما إنّها هي التي تدلّنا على الغرض العام وفي نفس الوقت تعطي الدلالة المقصودة"(التبريزي. 1996.ص276).

وقيمة هذا التقديم أنه خصّهم بهذا المجلس دون سواهم ، فصار هذا الوصف للمجلس الذي يجتمعون فيه دالاً عليهم، ومشتملاً على معنى الغلظة والشدة، والرأفة والمودة بينهم ، والشدة على عدوهم، وأنّ الأحرار والعبيد في هذا المجلس مستوون في الشرف والمنزلة. وهذه ميزة لهم دون سواهم ولهذا قدّم الخبر(لهم).

2- خبر مقدم + مبتدأ نكرة ومثاله قوله(التبريزي. 1996.ص165):

من البيضِ مبهاجٌ عليها مَلاحةٌ نُضَارٌ وَرَوْعَاتُ الحِسانِ الرّوائعِ

فانزاح بذلك عن الترتيب المعتاد للجملة لأنّه كان يُفترض أنْ يقول على الأصل(مبهاج من البيض ملاحة عليها) لكنه انزاح عن الأصل لأنّه لو قدّم المبتدأ المؤخر (مبهاج) لكان نعتاً لمبتدأ محذوف لا خبراً له ، وذلك لان "حاجة النكرة إلى النعت أشدّ من حاجتها إلى الخبر" (الغلاييني.1986.ص338/2)، فضلا عن فوات فائدة القصر الذي حققه التقديم والذي حتما سنفقده لو التزم الشاعر بالترتيب النحوي المعتاد.

ب- تقديم المفعول به: وقد تحقق في قوله(التبريزي. 1996.ص227):

تَجُرّ السَّلوقيَّ الرِّبابُ وراءهَا وسعدٌ يهزّونَ القنا حين تُذْعَرُ

فقدّم الشاعر المفعول به(السلوقي) على الفاعل(الرباب) وهذا التقديم جائز بدلالة السياق على كل من الفاعل والمفعول به، وبذلك انزاح الشاعر عن الترتيب الأصيل للجملة الذي يقتضي" اتصال الفاعل بفعله ثم ياتي بعده المفعول" (الغلاييني.1986.ص338/2) وعلى الرغم من أنّ أغلب التقديم يفيد الاختصاص والقصر والاهتمام بالمقدم فإنّ الشاعر لم يكن الانزياح لديه أو التقديم لغرض الاختصاص بل لأمر آخر تجلّى في قوله(التبريزي. 1996.ص230):

لياليَ تحتلُّ الأباطحَ جُرْهُمٌ وإذْ بِأَبينا كعبةُ اللهِ تُعْمَر

فهو قدم المفعول به(الأباطح) على الفاعل (جرهم) لغرض "المدح والثناء" (السامرائي.2008 .ص50)، فقبيلة جرهم تستطيع أن تحتل أباطح مكة على الرغم من اشتهار رجال مكة بالقتال، ولو كان الغرض الاختصاص لتحول المدح إلى هجاء لأنّه حينئذٍ سيكون اختصاص هؤلاء الناس باحتلال منطقة واحدة وهذا ما يتنافى مع موضوع القصيدة العام الذي من ضمن معانيه قدرة قبيلة جرهم على احتلال أماكن عديدة لشجاعتهم وقوتهم.

ج- تقديم الجار والمجرور: وجاء على عدة أنماط:

1- جار ومجرور + فعل وذلك في قوله(التبريزي. 1996.ص544):

إلى ابنِ أبي العاصي هِشامٍ تَعَسَّفَتْ بنا العيسُ من حيثُ التقى الغَافُ والرَّملُ

فالشاعر انزاح عن الترتيب المألوف للجملة العربية مع متعلقاتها، فالأصل أنْ يأتي المتعلق به أولاً ثمّ يأتي المتعلق ثانياً، لكنّ الشاعر انزاح عن ذلك محققاً نوعين من الانزياح التركيبي: الأول، في قوله (إلى ابن أبي العاصي هشام تعسفت) وهو على النمط الأول(تقديم الجار والمجرور على الفعل). والثاني، في قوله (بنا العيس) وهو على النمط الثاني (تقديم الجار والمجرور على الاسم) الذي سنذكره بعد قليل.

ولو تأمّلنا التقديم لوجدناه يُوحي بالاختصاص والقصر أي أنّ (السير لا يكون إلّا إلى أبي العاص هشام) ولهذا اختار الشاعر الفعل تعسّفت وليس غيره لأنّ معناه" قصدت على غير هدى" (التبريزي. 1996.ص207) فالتقديم أظهر الممدوح في صورة الشخص الذي تسير الإبل إليه لا إلى غيره وهذا المعنى سنفقده لو التزم الشاعر التراتبية النحوية.

2- جار ومجرور + اسم: وتحقق في قوله(التبريزي. 1996.ص230):

أَلَمْ تعلموا أنّي سَمَوْتُ لِمَنْ دعا له الشيخُ إبراهيمُ والشيخُ يُذْكَرُ

فقدّم الشاعر الجار والمجرور على المتعلق ليحقق انزياحا على المستوى التركيبي؛ فالأصل أنْ يقول(دعا الشيخ إبراهيم له) لكنّه انزاح عن هذا الأصل للاهتمام بالمقدم وهو الشخص الممدوح، فلم يكن التركيز على الداعي بل على المدعو له لذلك تم تقديمه في البيت الشعري.

ثانياً- الذكر والحذف:

ونعني بالذكر التصريح بعناصر الجملة كافة من مسند ومسند إليه وفضلة، ونعني بالحذف رفع أحد هذه العناصر" وذلك من منطلق أنّ النظام اللغوي يقتضي في الأصل ذكر هذه الأطراف ولكن التطبيق العملي من خلال الكلام قد يسقط أحدها" (بيل.1999.ص313)، فالسياق قد يقتضي اجبار المتكلم على ذكر عناصر الجملة بالكامل، وأنّ أيّ حذف منهما سيخل بالجملة،

والسياق نفسه يجيز للمتكلم أن يحذف أحد هذه العناصر كما" يجوز الحذف إذا دلّ عليه دليل لفظي" (الغلاييني.1986.ص351/1)، فالأصل في الجملة الذكر، والحذف هو الانزياح لذلك اقتصرنا على دراسة الحذف فحسب؛ لأنّه هو الذي يعد خروجاً عن الأصل والانزياح إنّما هو خروج عن الأصل. وقد تحقق الحذف في شعر ذي الرمة على أنماط مختلفة منها .

1- حذف الفعل: جاء في قوله(التبريزي. 1996.ص23):

ديارَ مَيّةَ إذْ مَيٌّ تُساعِفُنا ولا يَرى مِثْلَها عُجْمٌ ولا عربُ

فحذف الشاعر الفعل في البيت ونصب المفعول به على الاختصاص محققا انزياحا تركيبا عن الأصل؛ لأنّ الفعل عمدة من أعمدة الجملة العربية(الغلاييني.1986.ص25/1) لكن الشاعر انزاح عن هذا الأصل فحذف الفعل" وهذه طريقة مستمرة لهم إذ ذكروا الديار والمنازل" (الجرجاني.**2001**.ص107)، فأفاد الحذف مطلق تقدير الفعل المحذوف بحسب إرادة المتكلم فيمكن تقدير(اذكر) أو (أخص) أو (أعني)أو (أقصد). فهو لم يخص الديار والليالي بفعل معين بل تركه للتقدير" فافاد الدلالة على الاطلاق واتساع المعنى" (السامرائي.2008 .ص34).

وتكرر حذف الفعل ولكن بطريقة أخرى في قوله(التبريزي. 1996.ص375):

أراجِعة يا مَيُّ أيامُنا التي بِذي الرَّمْثِ أمْ، لا ما لهنَّ رُجوعُ

فحذف الفعل لأنّ أصل الكلام(لا يرجعن) لكن الشاعر انزاح عن هذا الأصل فحذف الفعل وأتى باسم الفاعل (راجعة) المسبوق بهمزة الاستفهام لدلالة السياق عليه، والعرب تحذف في سياق ذكر الأطلال والديار(الجرجاني.2001.ص107. والفيل.1980.ص53.)، فحذف الفعل لأنّه تقدّم في الكلام ما يدلّ عليه، وبذلك يكون ذكره لا يفيد شيئا في الكلام" فنحن نحذف ما نحذف حينما نجد المحذوف لا يزيد شيئا من حيث المعنى بل نجد فيه خفه واختصارا من حيث اللفظ وفائدة ذات أثر بياني من حيث المعنى" (عباس.

1997.ص262).

2- حذف المبتدأ: تحقق هذا النوع من الحذف في قوله(التبريزي. 1996.ص619):

أيا مَيُّ إنّ الحبَّ حبَّانِ منهما قديمٌ وحبٌّ حين شبَّتْ شَبائِبُهُ

يتحدث الشاعر عن حبه لميّة، وإنّ له حبين: حباً قديماً وآخر حين شبت شبائبه لكن الشاعر انزاح عن هذا التركيب حاذفا المبتدأ الأول لدليل عليه من السياق يقتضي حذفه" ومن الأمور التي يحذف بسببها المسند إليه ظهوره بدلائل القرائن عليه وحينئذ يكون ذكره عبئا على العبارة" (لفيل.1980.ص57)، فانظر لو أظهر الشاعر المبتدأ وقال (حب قديم وحب حين شبت شبائبه) لكان اظهاره ثقيلا يكره أن يلقيه الشاعر، ولا تحبذ الأذن سماعه لأنّه" تقدم في الجملة ما يدل عليه" (عباس.1997.ص27).

ويطالعنا الشاعر بنوع آخر من أنواع حذف المبتدأ وهو حذفه بدلالة السؤال عليه، وقد تحقق هذا الانزياح التركيبي في قوله (التبريزي. 1996.ص98):

إذا قيلَ: مَنْ أنتم، يَقولُ خطيبُهُمْ هَوازِنُ أو سعدٌ، وليسَ بِصادِقِ

فالحذف هنا للمبتدأ وقع في جواب سؤال وقد أجاز النحاة (المصري.1985.ص50/1) حذف المبتدأ في سياق كهذا لدلالة السؤال عليه، ولذلك اكتفى الشاعر بذكر الأخبار(هوازن) (وسعد) والتقدير(نحن هوازن) و(نحن سعد) ف " لو ذكر المحذوف لنزل قدر الكلام ولصار إلي شيء مسترذل ولكان مبطلا بما يظهر على الكلام من الطراوة والحسن والرقة" (طبانة. 1975.ص178-177).

فهذا النص الحواري بهذا الحذف للضمائر قد استوفى كثافته الشعرية واتساع معناه؛ لأن السياق دال عليها فليس ثمة حاجة لذكرها.

ويستمر الشاعر في استغلال الانزياحات التركيبية ليحقق جماليات في النص وينتقل إلى طريقة أخرى من حذف المبتدأ وهي(طريقة القطع والاستئناف) وقد تحقق ذلك في قوله(التبريزي. 1996.ص528):

نَبَتْ نَبْوةٌ عَيْني بها ثُمّ بَيَّنَتْ يَحامِيمُ جُونٌ أنّها الدّارُ مُثَّلُ

جُنُوحٌ على باقٍ سحيقٍ كأنَّهُ إهَابُ ابنِ آوى كَاهِبُ اللَّونِ أطْحَلُ

فحذف الشاعر المبتدأ وأتى بالخبر مرفوعاً على تقدير مبتدأ محذوف والتقدير (هو جنوح). وهذه الطريقة في الحذف ذكرها الباحثون فقالوا عنها "ومن المواضع التي يطرد فيها حذف المبتدأ القطع والاستئناف يبدأون بذكر الرجل ويقدمون بعض أمره ثم يدعون الكلام الأول ويستأنفون كلاماً آخر وإذا فعلوا ذلك أتو في أكثر الأمر بخبر من غير مبتدأ"(الجرجاني. 2001.ص107. وبيل.1999.ص315) .

3- حذف الخبر: يمضي الشاعر في الحذف الذي يمثل قيمة جمالية بوصفه انزياحاً، فهو كما يحذف المبتدأ يحذف الخبر وذلك في قوله(التبريزي. 1996.ص37):

رمى فأخطأ والأقدارُ غالِبةٌ فأنصَعْنَ والويلُ هِجّيراهُ والحَرَبُ

فالكلام على تقدير(الحرب قائمة أو حاضرة أو موجودة) ولعل من أهم الأمور في هذا الحذف هو" ما يخلعه على الجملة من حبكة حيث يُبعدها عن الطول ويُخرجها عن ذكر الشيء مادام عدم ذكره لا يُحدِثُ لبساً" (الفيل.1980.ص52)، فالشاعر يصف مشهد قطيع الحُمر التي وردت الى الماء فشربت لتكسر عطشها، وإن كانت لم تشفِ غليلها منه، وقد رماها الصائد فأخطأها ، فتفرقت مسرعة ولم يدركها على الرغم من أن الصائد من عادته ودأبه الويل والحرب ولكن قدر الله غالب ولا تنفع معه الشجاعة والبأس والدربة إذا كانت المشيئة الإلهية خلاف ما يتمناه المرء ويريده. فمشهد الصيد على ما فيه من أحداث ولوحات وصفية فقد تم حبكها وتجسيدها بصورة مختزلة مكثفة تؤكد على قدرة الشاعر ورؤيته الجمالية.

4- حذف المفعول به: لم ينجُ المفعول به في شعر ذي الرُّمَّة من أن يَطاله مقصّ الحذف، فعلى الرغم من أن المفعول به ليس عمدة في الجملة العربية أي يمكن الاستغناء عنه فإنّ النحاة والبلاغيين أفردوا فصولا تحدثوا فيها عن مواطن

حذفه (الجرجاني. 2001.ص111. وبيل.1999.ص317). وقد تحقق هذا الحذف في قوله (التبريزي. 1996.ص172):

ومُشْتبِه الأَرْباءِ يَرمي بِرَكْبِهِ يَبِيسُ الثَّرى نَائي المَناهِلِ أَخْوَقُ

فالفعل يرمي متعدٍ لمفعول به والتقدير" يرمي بركبه الآفاق" (الطيب.1958.ص208) لكن الشاعر حذف المفعول به محققاً انزياحاً على المستوى التركيبي فأفاد حذفه " توفير العناية على اثبات الفعل والدلالة على أنّ القصد من ذكر الفعل أنْ تثبته للفاعل لأنْ تعلم التباسه بمفعوله" (الجرجاني. 2001.ص116)، ولذلك " لم تجد لحذف المفعول في هذا النحو من الروعة والحسن ما وجدت إلّا لأنّ في حذفه وترك ذكره فائدة جليّة وأنّ الغرض لا يصحُ إلّا على تركه" (الجرجاني. 2001.ص117).

ثالثاً - التنكير والتعريف:

المعرفة ما وُضع ليدلّ على شيء مخصص، والنكرة ما وُضع ليدلّ على عموم الجنس من دون تحديد شيء معين. هذا و" ينقسم الاسم بحسب التعريف إلى قسمين: نكرة وهو الأصل ولهذا قدمته، ومعرفة وهو الفرع ولهذا أخرته" (الأنصاري. 1984.ص169). وقد ورد التنكير عند الشاعر في المواضع الآتية:

1- تنكير المبتدأ: الأصل في المسند إليه أنْ يكون معرفاً مبتدأ كان أم فاعلا لأنّهما بمثابة المحكوم عليه ولا يجوز أنْ نحكم على شيء مجهول، وامتناع مجيء المبتدأ نكرة ومجيء الخبر معرفة، لكن قد تتخصص النكرة العامة المراد بها العموم، فيجوز الابتداء بها حينئذ لحصول الفائدة، وقد يقصد الإخبار بحصول نسبة مجهولة بين معلومين، فيجوز أن يأتي الخبر معرفة، والمبتدأ نكرة لحصول فائدة ما " (الحلبي.١٤٢٨ هـ. ص919/2)، ولذلك سيقتصر في البحث على تنكير المبتدأ والفاعل؛ لأنّ تنكيرهما يُعدّ خروجاً عن القواعد النحوية والبلاغية، ولأنّه لا يشترط في الفاعل التعريف لأنه متأخر عن الفعل وجوباً فكان في ذلك أنس في تنكيره ، وأنّ هذا هو حكم الأصل. أمّا تنكير غيرهما فهو ليس بانزياح لأنّه لم يخرج عن المعايير النحوية، والقواعد البلاغية وقد تحقق تنكير

المبتدأ بوصفه انزياحاً في قول ذي الرُّمَّة(التبريزي. 1996.ص413):

أَمَنْزِلَتيْ مَيٍّ سلامٌ عليكُما على النَّأيِ والنّائي يَوَدُّ وَينصَحُ

فالشاعر نكر المبتدأ(سلام) وكان الأصل به أنْ يكون معرفة لكن الشاعر انزاح عن هذا الأصل كي يعمّ السلام على مي وعلى منزلها؛ لأن عبارة (سلام عليكما) خرجت مخرج الدعاء. فالتنكير أفاد العموم فهو لم يخصها بنوع معين من السلام وأنت إذا " راجعت نفسك وأذكيت حسك وجدتَ لهذا التنكير حسناً وروعاً ولطفَ موقع لا يغادر قدره وتجدكَ تعدم هذا مع التعريف وتخرج عن الأريحة والأنس إلى خلافهما"(لاشين. د.ت.165)، ويتكرر الانزياح نفسه ولكن بمفردة أخرى وفي سياق آخر وذلك في قوله(التبريزي. 1996.ص440):

وَقَلَّ إلى أطلالِ مَيّ تحيَّةٌ تُحَيّا بِها أو أَنْ تُرِشَّ المَدامِعُ

فالشاعر يكرر الانزياح نفسه مع اختلاف المفردة واختلاف السياق، فكرر السلام مرةً أخرى لكنّه لم يذكره بل ذكر التحية التي هي أعم وأشمل من السلام. فالشاعر أصبح في موقف حرج فهو أمام خيارين لا ثالث لهما: إمّا أنْ تجيب ميّه السلام وترد التحية وإمّا أنْ ترش المدامع فيبكي بكاءً غير منقطع، وكان هذا واضحاً كل الوضوح من اختياره للفعل (ترش) الذي يعني سيل كثير من الدمع ولم يقل(تقطر المدامع). فالشاعر يرى أن التحية لأطلال مي قليلة، وكذلك ما أقلَّ لهذه الأطلال التي حتى لو سالت لأجلها المدامع فإنها قليلة لا تشفي الغليل ولا تؤدي حقها.

المبحث الثاني: الانزياح الدلالي

الانزياح الدلالي: هو " إعطاء اللفظ دلالة مجازية كإضافة ما ليس له إليه"(ويس. الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية. الرابط **@al faseeh alfaseeh.com**) فكل مفردة من مفردات اللغة العربية لها معنى في المعجم وهذا المعنى ثابت لا يتغير إلا أن الأديب لا يلتزم بدلالة هذه المفردة عند استخدامها فينزاح بها عن الأصل لتحقيق لغة أدبية عالية.

وهو يسمى كذلك بالانزياح الاستبدالي ، ويتمثل بالخروج على " قواعد

الاختيار للرموز اللغوية مثل وضع المفرد مكان الجمع أو الصفة مكان الموصوف أو اللفظ الغريب بدل المألوف" (فضل.1998.ص211-212).

وما من شك أن المباحث التطبيقية للانزياح الدلالي كثيرة تشمل المجاز والبيان ومعظم موضوعات علم البديع. وسوف نقتصر في هذه الدراسة على المباحث البيانية الآتية:

1- الاستعارة:

لعل مفهوم الاستعارة واحد من أكثر المفاهيم التي شغلت البلاغيين والنقاد العرب لما لها من أهمية في إيصال المعنى إلى المخاطب بأقصر الطرائق وبصورة مؤثرة وفاعلة تدل على ثقافة المتكلم وعمق اطلاعه على الفنون العربية، والاستعارة تعد " أم الانزياحات الدلالية وأرقها" (ويس.2002 .ص7). ولهذا قدمناها في هذا المبحث لتشغل قمة الهرم وموقع الصدارة فيه. والاستعارة كما عرفها عبد القاهر الجرجاني " أنْ يكون للفظ، أصل في الوضع اللغوي معروف تدلّ الشواهد على أنّه اختص به حيث وضع ثم يستعمله الشاعر وغير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلا غير لازم" (الجرجاني.1991.ص22)، فلفظة (بحر) مثلا وضعت في المعجم لتدل على مفهوم معين هو الماء لكن الأديب أو المتكلم يستعمل هذه اللفظة لغير الماء فينزاح بها عن المعنى الأصيل لها، أي إنّه يشبه شخصاً بالبحر فيحذف أحد طرفي التشبيه ويبقى الآخر. لذلك قالوا عن الاستعارة أنّها" تشبيه حذف منه جميع أركانه إلّا المشبه أو المشبه به وألحقت به قرينة تدلّ على أن المقصود هو المعنى المستعار لا الحقيقي" (يعقوب،. وعاصي. 1987.ص89)، وقد وظّف الشاعر الاستعارة كثيراً كما في قوله(التبريزي. 1996.ص440):

ولاحَ أَزهرُ مشهورٌ بِنُقْبَتِهِ كأنَّهُ حينَ يعلُو عاقِراً لهبُ

فاستعار الشاعر لفظة (عاقر) وهي المرأة التي لا تلد ولا ذرية لها فاستعملها للرمل الذي لا نبت فيه، منزاحاً بها عن الدلالة الوضعية لمعنى الكلمة المعجمي. لأنّه لو عبّر عن المعنى الحقيقي لقال: (إنّ هذا النبت لا يطلع في

الرمل، أو أنّ هذا الرمل لا نبت فيه) لكنّه انزاح عن هذا المعنى إلى المعنى المجازي الذي حقّق له فائدة أدبية وهي إعطاء الحياة للرمل، كأنّه شبه الرمل بالمرأة التي لا تلد وحذف المشبه به وأبقى على المشبه. فالمعنى حين يُعبر عنه على الحقيقة لا يحقق جمالية للقول، ولا يتيح للمتلقي التأمل في ما وراء هذا الانزياح " وذلك لأنّ في التّجوز استثارة لمكامن الشوق وجذباً للانتباه ووعي ما في النص الأدبي من وجوه الحسن والجمال" (طبانة. 1958.ص296).

واستعمل الشاعر أداة التشبيه (كأنّ) مع الاستعارة ليُعمّق المعنى الجمالي لها، إذ شبه الثور بالنار في بياضه وإضاءته حين يعلو الرمل العاقر المشرف الذي لا ينبتُ أعلاه. فكأنّ الثور شعلة نار.

ويبث الشاعر الحياة في الجماد مرةً أخرى جاعلاً إياه يمتلك صفةً من صفات الإنسان وذلك في قوله(التبريزي. 1996.ص163):

وقفنا فسلَّمنا فكادتْ بِمُشْرفٍ لِعِرفانِ صَوْتي دِمْنَةُ الدَّارِ تَنْطِقُ

فإعطاء صفة النطق للآثار جعلها مساوية للبشر من حيث امتلاكها لخاصية النطق، فشبه الشاعر آثار الدّيار بالإنسان فحذف المشبه به وأبقى شيئا من لوازمه وهو النطق؛ وذلك لأنّ الدّار لا تنطق وإنّما استعار النطق لها سيراً على خطى العرب في استنطاق الديار والآثار" فالاستعارة المكنية من الوسائل الفنية التي تساعد المبدعين على التصوير وتضفي على الأشياء من الصفات ما يجعلها تتحرك وتنطق كأنّها شخوص" (الفيل.1987 .ص236)، فالانزياح أخرج الآثار في صورة غير صورتها الحقيقية وعرضها في معرض هو غير معرضها، بل إنّه نقلها إلى جنس غير جنسها ومنحها ما ليس لها (الفيل. 1987.ص198).

ويستمر الشاعر في انزياحاته الدلالية فنراه مثلاً يستثمر عيشته في الصحراء ومعرفته بالإبل ليصوغ استعارة وذلك في قوله(التبريزي. 1996.ص225):

فلمّا حَدا الَّليلُ النَّهارَ وأسدَفَتْ هَوَادِي دُجاً ما كادَ يَدْنو أَصيلُها

يستعير الشاعر لفظة "حدا" للعلاقة التي تربط بين الليل والنهار منزاحاً عن معناها الأصلي وهو "سوق الإبل" (الرازي. 1975.ص111) فالراعي هو الذي يحدو الإبل أي يسوقها أمامه، لكن ذا الرُّمَّة استعار هذه اللفظة لصورة تعاقب الليل والنهار فكأنّ الليل يسوق النهار أمامه في صورة مبتكرة لم تخطر على أحد غير صاحبنا ذي الرُّمَّة فـ "حادي الليل يدفع أمامه قافلة النهار وهي في طريقها نحو الغروب لقد جعل ذو الرُّمَّة الليل حادياً نشيطاً يحدو قافلة النهار الراحلة، وجعل له أعناقا من الظلمات تمتد في أثناء هذه الرحلة الغريبة" (خليف. 1965.ص347).

ويستعير الشاعر صورة تجسيمية فهو كعادته يعطي الأشياء أجساماً كأجسام الإنسان والحيوانات وذلك في قوله(التبريزي. 1996.ص267):

وريحِ الخُزامى رَشَّها الطَّلُّ بَعْدَما دَنا اللَّيلُ حتَّى مَسَّها بالقوادِمِ

فهو يُجسّم الليل حتى كأنّه طير له قوادم يطير فوق النباتات إلى أنْ يصل إليها ويمسها. ففي البيت استعارتان الأولى: حين جعل الليل يطير، والثانية: حين جعل لليل أقدام. وفي كلتا الاستعارتين انزياح وخروج عن المألوف؛ فالشاعر استطاع أن "يجسم إحساسنا بهذه الصورة الجميلة من تجسم كل عناصرها الليل والطل والعطر أيضا عن طريق استخدام الفعل(رشّ) الذي يومئ بذلك الدور الذي يقوم به الطلل من إشارة عطر الزهر حيث يتساقط عليه في شتى الأرجاء" (خليف. 1965.ص349).

وهكذا يمضي ذو الرُّمَّة في إعطاء الأشياء خصائص وصفات لا تملكها. فيعطي للعبرة صفة الذبح من الفعل (تذبح) أي تأخذ بالحلق لولا الدمع الذي يخفف من وطأتها في قوله(التبريزي. 1996.ص412):

أجلْ عَبْرةٌ كادتْ لِعِرفانِ منزلٍ لميَّةَ لو لم تُسْهِلِ الدَّمعَ تَذْبَحُ

فأعطى صفة الذبح للعبرة التي تهيج عرفاناً لمنزل الحبيبة (مي) حين يستذكرها أو يرى أطلالاً كانت فيها، وهي ليست من صفاتها منزاحاً بها عن معناها الأصيل. وهكذا نجد في مواضع كثيرة من شعر ذي الرُّمَّة تهيج العبرات"

ويبكي دائما ويذرف الدمع وينثره نثراً، علّه يشفي، أو علّه يضفي شيئا من هذه اللوعة الملتهبة في أحشائه" (ضيف.1960.ص348)، فكأن العبرة تذبحه من شدة شوقه إليها فيذرف الدموع علّها تخفف من لوعته.

وهذا ما نلمحه في هذه الاستعارة التي تدفع باتجاه " تحسين المعنى وإبرازه في حلة جميلة تعجب النفس وقد يكون في ذلك ما لا تدركه الحقيقة" (طبانة. 1958.ص318).

ويستعير الشاعر لفظة (الجباية) فيستعملها لغير ما وضعت لها ليصوغ منها استعارة تصريحيه كما جاء في قوله(التبريزي. 1996.ص363):

وما زلتَ تسمو للمعالي وتَجْتَبي جَبَا المجدِ مُذْ شُدَّتْ عليكَ المآزرُ

فالشاعر اختار الفعل (تجتبي) للكرم، والأصل أنّ الفعل(جبى) وضع لجباية المال والزرع والنبات لكنّ الشاعر انزاح عن هذا المعنى إلى معنى آخر غير الذي وضع له. جاء في أساس البلاغة " ومن المجاز فلان يجبي جبى المجد أي يقوم بالمجد ويجمعه لنفسه" (الزمخشري. 2001.ص53/1)، فالشاعر وضع الممدوح في صورة إنسان يسعى من أجل الحصول على الكرم كما يسعى الفلاح من أجل الحصول على الثمرات. ونعود مرة أخرى إلى مسالة التجسيم لدى ذي الرُّمَّة وإعطاء الأشياء صفات هي ليست لها فكما وجدنا عنده أنّ الدار تنطق، والعبرة تذْبَحُ كذلك نجد عنده السهل يبكي وقد تحقق ذلك في قوله(التبريزي. 1996.ص600) :

ولمَّا أتاني أنَّ ميّاً تزوَّجتْ خسيساً بكى سهلُ الرُّبا وَخُزونُها

فالشاعر – كعادته– أعطى للسهل صفة هي ليست له وهي صفة البكاء، فظهر السهل مجسّماً كإنسان يبكي على زواج ميّة. ونلحظ أن في هذا الانزياح " تُجسّم الأمور المعنوية وذلك بإبرازها للعيان في صورة شخوص وكائنات حية يصدر عنها كلّ ما يصدر من الكائنات الحية من حركة وأعمال" (عتيق.د.ت.394)، فالاستعارة أخرجت السهل من الجماد إلى الحركة، من اللامحسوس إلى المحسوس ولديه مشاعر إلى درجة أنّه يبكي لمصاب وقع على

ذي الرُّمَّة. وعلى هذا النحو مضى "ذو الرُّمَّة يرسم هذه الصورة الطريفة النادرة في دقة وعناية معتمداً على الاستعارة وما تنطوي عليه من تجسيم وتشخيص، وأمثال هذه الصور كثيرة في شعره وهي تدل على خيال واسع بعيد وقدرة فائقة على الخلق والإبداع وسيطرة تامة على أدوات الفن ومقومات الصناعة ووسائل التعبير أتاحت له أن يتعرف في صورة تعرف الفنان الأصيل الذي يعرف أسرار فنه" (خليف. 1965.ص254) إلى درجة جعلت منه واحداً من أكثر الشعراء استعمالاً للصورة البلاغية من استعارات وكنايات وتشبيهات وغيرها، وجعلت دارسي هذه الصورة يستشهدون بشعره لِما حواه من صور بيانية بليغة، فضلا عن إلى جزالة اللفظ وقوة العبارة وسيره على خطى الشعراء الأوائل.

وفي موضع آخر نجده يستعير لفظة أخرى وهي (دوّمت) وينسبها للكلاب وهي من خصائص الطير لان التدويم يكون في السماء لا في الأرض وهي الهيئة المعروفة للطيور وذلك حين "تترك الخفقات في الهواء" (الزمخشري.د.ت.ص441/1)، وذلك في قوله (التبريزي. 1996. ص46):

حتَّى إذا دَوَّمَتْ في الأرضِ أَدْرَكَهُ كِبْرٌ، ولو شاءَ نَجَّى نَفْسَهُ الهربُ

فقد عبّر بالتدويم عن دوران الكلاب في الصحراء، والتدويم إنّما يكون للطير في السماء ولامه جمع من اللغويين أنْ وضع التدويم في غير مكانه وهم الملومون لأنهم لم يفهموا ذا الرُّمَّة (ضيف، 1959.ص266)، فهو أراد أنْ يطوّع اللغة، ويجعلها بيده عجينة يفعل بها ما يشاء لنقل ميزان القوى من الكلاب إلى جانب الثور تمهيداً لانتصار الثور عليها في النهاية (خليف. 1965.ص254)، فذو الرُّمَّة وهو البارع في اللغة لم يختر هذه اللفظة إلّا وهو يعلم أنّها تُعبّر عن ترك الكلاب للحركة والقتال، وتسلم زمام الأمور للثور الوحشي.

وقد شغلت بعض استعارات ذي الرمة وانزياحاته الدلالية النقاد العرب وأسالت حبر أقلامهم وجعلتهم حيارى مذهولين أمامها، ومنها قوله(التبريزي. 1996. ص203):

أقامتْ بها حتَّى ذَوى العُودُ والْتوى وساقَ الثُّريّا في مُلاءَتِهِ الفجرُ

فاستعار الملاءة للفجر ولا ملاءة له. قال أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب "هذا لعمري نهاية الخيرة فذو الرُّمَّة أبدع الناس استعارة" (عباس. 1983.ص123)، وذلك " لأنّ الفجر لما غطى الليل بياضه وشمل الأرض عند طلوعه حسنت استعارة الملاءة له لتضمنها هذا المعنى وعبّر بطلوع الثّريا وقت طلوع الفجر بأنّه لفّها في ملاءته وتلك أحسن عبارة وأوضح استعارة" (الخفاجي. 1983.ص41/1).

فالشاعر يرى في الفجر المستقبل الذي يأتي ويردّ له ميّة، انقضاء لليل عانى منه. وهو" يتخيل الفجر وقد اخذ ضوؤه ينتشر في السماء والثريا تنحدر نحو مغيبها مؤذنة بانقضاء الليل حادياً في ملاءة بيضاء يسوق أمامه قافلة من النجوم تهوي في رحلة عبر السماء وهي رحلة غريبة" (خليف. 1965.ص347).

ب- التشبيه:

التشبيه هو أصل الاستعارة فالاستعارة تقوم على التشبيه؛ ذلك أن للتشبيه طرفين مشبهاً ومشبهاً به وأداة تربط بينهما ووجهاً للشبه يمثل العلاقة بين طرفي التشبيه القائمة على المشابهة. فإذا حذفنا أحد الطرفين تحول الكلام إلى استعارة، ولذلك عرف التشبيه أنّه" الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى" (القزويني. 1993.ص16/4)، أو هو " الدلالة على أنّ شيئا قد شارك شيئا آخر في معنى على غير استعارة ولا تجريد" (عبد النور.1979.ص66)، فهذا التعريف إخراج للاستعارة من التشبيه.

وقد ورد التشبيه عند ذي الرُّمَّة على نحو واسع وبأنماطه المتعددة. يقول(التبريزي. 1996. ص208):

لها بَشَرٌ مِثْلُ الحريرِ ومَنْطِقٌ رَخِيمُ الحواشي لا هُراءٌ ولا نَزْرُ

شبه الشاعر بشرة المرأة بالحرير في النعومة والرقة واللين، وشبه حديثها أنّه لين في نواحي كلامها الموصوف بالاعتدال والتوسط لا هو بالكثير فيكون هذراً بلا معنى ولا هو بالقليل الذي لا يحقق الغاية منه. فهو أراد أنْ يصف هذه المرأة

بأجمل الصفات وأحسنها على مستوى الجسد والكلام، ويصورها في نظر القارئ بأنّها فريدة مكتملة فائقة الجمال حساً ومعنى. فجسم المرأة وإنْ أُخفي عن أعين الناظرين لكنّه في حقيقته أمر مادي محسوس ولذلك شبهه الشاعر بالحرير وهو أيضا محسوس ولكنه مرئي وظاهر للعيان فحصل "ايناس للنفس باخراجها من الخفي إلى الجلي الواضح"(المراغي.د.ت.195)، فالصفات الجمالية لهذه المرأة كانت مجهولة للمتلقي، لكنّها أصبحت معلومة بعد التشبيه لدى المتلقي. ومنها قوله أيضا(التبريزي. 1996. ص521):

كأَنَّ النّاسَ حينَ تَمُرُّ حتّى عَواتِقَ لم تَكُنْ تَدَعُ الحِجالا

قياماً ينظرونَ إلى بلالٍ رفاقُ الحجِّ أَبصرتِ الهلالا

يرسم الشاعر صورة ممدوحه حين يمر على الناس فيبهتون لقدومه فلا يستطيعون الحركة من شدة سطوته وقوة شخصيته ولا شيء أدلّ على هذا المعنى من تشبيههم بفتيات في خدرهن. فهم كفتاة في خدرها لا تستطيع الحركة فهي تجلس مذعورة لا تتكلم من شدة الخوف، وهم كذلك حين لقائهم الأمير الممدوح. ثم أضاف تشبيهاً آخر فشبه نظرتهم إليه بالحجاج الذين ينظرون إلى الهلال، فأعطاهم صفة الفرح بعد ما أعطاهم صفة الخوف، مثلما أعطى صفة الجمال، وحسن الطلة للممدوح. وهذه المعاني كلها ستنعدم لو لم يستعمل الشاعر الانزياح الذي أثبت للممدوح من خلاله صفات القوة والجمال والجاذبية بالتشبيه.

وقال في موضع آخر(التبريزي. 1996. ص97):

لَبِسْنا لها سَرْداً كأَنّ مُتُونَهَا على القومِ في الهَيْجَا مُتُونُ الخَرانِقِ

شبه الشاعر الدروع التي يلبسها قوم الشاعر في الحروب بمتون الأرانب، وهو هنا يريد تشبيه لين دروع قومه في الحرب بلين متون الأرانب. وليس المقصود الدروع أنفسها إنّما المقاتلون الذين يلبسون الدروع فهو يفتخر بقومه بهذا الانزياح، فالمقاتل في أثناء لبسه الدروع في المعركة يكون ثقيلا بما يحمل ولكن قومه أشداء لا يؤثر فيهم ما يحملونه من دروع، التي هي على الرغم من ثقلها خفيفة لينة سهلة المحمل عليهم كمتن الأرنب لا تتعبه ولا تعيق حركته أو

تحد من سرعته ودورانه ومراوغته في كل الاتجاهات وهذه من أهم صفات المحارب في المعركة. ويقول كذلك في موضع آخر(التبريزي. 1996. ص358):

وَرَدْتُ وأَرْدَافُ النُّجُومِ كأنّها وراءَ السِّماكَيْنِ المَهَا واليَعافِرُ

شبه الشاعر النجوم التي تطلع في اثناء غياب النجوم الأخرى بالمها (البقر) واليعافر(الظباء) في حال كونها وراء السماكين(نجمان نيّران في السماء) فانزاح بذلك مرتين، الأولى: حين جعل(المشبه مشبها به والمشبه به مشبها) فانزاح عن الأصل في التشبيه لأنّ الأصل في التشبيه أنْ يشبه من لا صفة له أو صفته ضعيفة بمن فيه صفة قوية. فكان يفترض به أن يشبه المها والظباء بالنجوم لكنه عكس التشبيه فشبه النجوم بالمها والظباء لغرض المبالغة في وصف الضباء، فأظهرها بأنّ الصفة فيها أقوى وأتم من النجوم. فالظباء والمها هي في الأصل جميلة فكيف إذا شبهناها بالنجوم. والثانية: حين لم يظهر الصفة بطريقة مباشرة بل سلك طريق التشبيه في إظهار صفة المشبه به كما في قوله(التبريزي. 1996. ص609):

كأنّ أَعيُنَها مِنْ طُولِ ما نَزَحتْ مِنها إذا خَزَرَتْ خُضْرُ القوارِيرِ

فشبه الشاعر عيون صاحبته بالقوارير(زجاج أبيض صافٍ) الخضر إذا نظرت إلى جانب للتعبير عن الجمال والأناقة، في انزياح واضح المعالم. فصاحبته على الرغم من كثرة بكائها وإصابتها بمرض في العيون فإن عيونها بقيت صافية كالزجاج واضحة المعالم لم تؤثر فيها كثرة البكاء، ولا المرض الذي أصابها. وفي هذا التشبيه" ثراء أدبي وجمال فني وإبداع في التصوير وصوره حية وضاءة وايقاظ للهمه" (عباس.1997.ص116)، فهذا التشبيه غريب وأتت غرابته من كونه لم يشبه عيون هذه المرأة في الظروف العادية بل في مرضها وبكائها، فالعيون بعد البكاء والمرض تبدو قبيحة المنظر لكن عيون صاحبة ذي الرُّمَّة لا تبدو كذلك، فهي تبدو وضاءة المنظر في مرضها وبكائها فكيف ستبدو إذا كانت أعينها سليمة معافاة جيدة؟ وقال الشاعر في موضع آخر يصف صاحبته في

إطار صورة تشبيهية حسية(التبريزي. 1996. ص333):

لها قَصَبٌ فَعْمٌ خِذَالٌ كأَنّه مُسَوّقُ بَردِيٍّ على حَائِرٍ غَمْرِ

فقد شبه الشاعر عَظْم المرأة الممتلىء الضخم بنبات البردي ذي الساق الطويلة وهذا النبات قد زرع على كتف النهر وعلى مكان تدفق المياه ، والماء يتحيّر من كثرته لأنه ليست له جهة يمضي فيها. والانزياح قد تحقق في بعد وجه الشبه بين المشبه والمشبه به فما الذي يربط عظم المرأة بنبات البردي. إنّ الرابط – وإن كان بعيداً – يتمثّل في أنّ كثافة القصب في موضع الماء تجعل حركة الماء بطيئة ومشتتة لا جهة لها تماما كعظم هذه المرأة الذي، بسبب امتلائه وضخامته وثقله، يقيد حركتها ويزيد في بطء سيرها وهذا من صفات جمالها. فكلما ابتعدت العلاقة بين طرفي التشبيه كان أتمّ وأقوى وأكثر فعالية وتأثيراً في المتلقي إذ يكشف عن "براعة في التصوير وخصوبة في الخيال" (عباس.1997.ص82)، ودقة في الوصف واجاده في اختيار الألفاظ المناسبة.

ج– المجاز المرسل:

يختلف المجاز المرسل عن الاستعارة من حيث العلاقة. فالعلاقة في الاستعارة هي علاقة المشابهة حصراً، أمّا المجاز المرسل فلا تنحصر علاقته بالمشابهة، ولذلك سمي مرسلا لأنّ العلاقة بين طرفي المجاز مرسلة غير مقيدة بالتشبيه، فهو " مجاز لغوي يرتبط فيه المعنى الحقيقي بالمعنى المجازي بعلاقة أو نسب هي غير المشابهة" (الزناد.1992 .ص53)، فعلاقاته تتوزع إلى عدة أنواع منها "السببية، المسببية، الجزئية، الكلية، اعتبار ما كان، اعتبار ما يكون ، المحلية، والحالية" (الجارم. وأمين.1953 .ص106)، فضلا عن" اللازمية، الملزومية، الآلية، الاطلاق، التقييد، العموم، الخصوص، المبدلية، وغيرها" (لهاشمي.2005 .ص(240 -239، ويشترط في المجاز المرسل أن تكون هناك قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصيل . وأن تكون بين المعنيين الأصيل والمجازي علاقة من العلاقات المتعلقة بالمجاز المرسل غير علاقة المشابهة .

وقد جاء المجاز المرسل على عدة أنواع في شعر ذي الرُّمَّة نذكر منها ما

ورد باعتبار ما كان ، كما في قوله(التبريزي. 1996. ص53):

وَيْلُمِّها رَوْحَةً والرّيحُ مُعْصِفَةٌ والغيثُ مُرْتَجِزٌ، واللّيلُ مُقْتَرِبُ

ذكر الشاعر (الغيث) والمقصود به (السحاب) على سبيل المجاز المرسل باعتباره ما كان؛ لأنّ الغيث كان سحاباً، فالغيث لا يرتجز بل إن السحاب هو صاحب الارتجاز. والرجز معناه "صوت ذو رعد" (الطيب.1958.ص110)، ولا رعد للغيث. ومن مظاهر الطبيعة التي تصاحب السحابة الرعد والمطر" (الفيل.1987.ص231) فكانت الحكمة من الانزياح في التعبير من المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي هو أنّ الغيث قد سقط فعلا في هذه الأرض ولو قال الشاعر(السحاب مرتجز) لاحتمل أنْ تكون الرياح قد أزاحت السحاب إلى مكان بعيد.

ويصوغ الشاعر انزياحا دلالياً آخر في إطار علاقة الجزء بالكل، كما في قوله: (التبريزي. 1996. ص37):

يَقَعْنَ بالسَّفْحِ مِمّا قد رأَيْنَ بِهِ وَقْعاً يَكَادُ حَصى المَعْزَاءِ يَلْتَهِبُ

نلحظ أنّ نون النسوة في الفعل (يقع) هي فاعل، أي تقع النسوة بالسفح. فذكر الشاعر الكل (النسوة) والمراد به الجزء (أرجلهن) على سبيل المجاز المرسل ذي العلاقة الجزئية؛ لأنّ الأرجل هي التي تسقط بالسفح وليس الجسم بالكامل" من شدة الهول" (الطيب.1958.ص54) .فعبّر عنها على سبيل المجاز لا الحقيقة فأظهر الشاعر صورة مخيفة و"مبالغاً فيها" (الجارم. وأمين..1953.ص122).حتى كأنّ النساء تقع بالكامل من الذهول. فلو عبّر على الحقيقة وقال(تقع أرجل النساء) لما ناسب صدر البيت عجزه، ولبدا مفككاً مفتقراً إلى الوحدة العضوية.

ويمضي الشاعر في مجازاته الدلالية فيحقق مجازا مرسلاً ضمن العلاقة السببية، كما في قوله(التبريزي. 1996. ص287):

فجادَ كما جاد الفراتُ وإنَّما يَداهُ كغيثٍ في البريَّةِ واسِعِ

فلفظة اليد في النص لا تعبّر عن المعنى الحقيقي المستعمل والموضوع لها في المعجم بل إن المقصود بها النعمة على سبيل المجاز المرسل ذي العلاقة السببية. وهذا انزياح على مستوى دلالة لفظة (يد) من معناها المعجمي المعروف إلى معنى أخر هو النعمة، وكان الشاعر صائباً في اختيار اليد دون سائر أعضاء الجسم الأخرى؛ لأنّ" اليد الحقيقية هي التي تمنح النعم فهي سبب فيها" (الجارم. وأمين. .1953.ص109)، ويمكن أن يكون مجازاً مرسلاً علاقته الجزئية أي أنّه ذكر الجزء (اليد) والمقصود به الكل (الجوارح).

ويمضي الشاعر في توظيف المجاز المرسل لتحقيق ثراء في النص، واظهاره بمظهر ملائم للسياق ومعبر عن المعنى بطريقة هي قطعاً أبلغ من الحقيقة من الناحية البيانية، وتحمل في طياتها كثيراً من الايجاز والتعبير عن المعاني الكثيرة باللفظ القليل من الناحية الدلالية.

ويطالعنا الشاعر في انزياح دلالي آخر في إطار العلاقة الحالية، يتضح في قوله(التبريزي. 1996. ص143):

تَنْجو إذا جعلتْ تَدْمى أَخِشَّتُها وابتلَّ بالزَّبدِ الجَعْدِ الخَراطيمُ

فيذكر الشاعر الحال والمقصود به المحل على سبيل المجاز المرسل ذي العلاقية الحالية. فذكر الحال(أخشتها: هو عود يوضع في أنف الناقة) والمقصود به المحل مواضع اخشتها أي أنوفها (الطيب.1958.ص159). ، فزاد الانزياح من دلالة المعنى العام للبيت؛ فالدماء لم تدمِ أنوف النوق فحسب بل أدمتْ العود الذي يوضع في أنفها وهذا المعنى سنفقتد إليه لو أن الشاعر استعمل المعنى الحقيقي دون المجاز، ولكان فيه شيء من الابتذال ولـ "خَلَتْ عباراته مما يستدعي الاهتمام ويستوجب الانتباه إذ ليس القصد من العبارة الأدبية احراز المنفعة الأدبية وتحقيق الأغراض التي تحصل بالكلام المعتاد وإنَّما الغرض الاستشعار بالنبوغ والتفوق" (طبانة. 1958.ص358).

د- الكناية:

تشترك الكناية مع الاستعارة من حيث استعمال اللفظ في غير ما وُضع له

لكنهما يفترقان من حيث جواز ارادة المعنى الحقيقي للكناية وامتناع ذلك مع الاستعارة والمجاز المرسل ولذلك عُرِّفتْ أنّها" كلام أريد به معنى غير معناه الحقيقي الذي وضع له مع جواز ارادة المعنى الأصلي إذ لا قرينة تمنع هذه الارادة" (يعقوب وعاصي.1987.ص .1028) فالكناية مجاز من حيث إنّها تعني " أنْ يريد المتكلم اثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجئ إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به ويجعله دليلا عليه"(الجرجاني.2001.ص66)، والكناية حقيقة من حيث إنّها تحتمل ارادة المعنى الحقيقي لها وإلا يحمل الكلام على المعنى المجازي. قال ذو الرُّمَّة(التبريزي. 1996. ص546):

بَعِيداتُ مَهْوَى كُلِّ قُرْطٍ عَقَدْنَهُ لِطَافُ الخُصُورِ مُشْرِفَاتُ الرَّوادِفِ

أراد الشاعر أنْ يصف طول جيد النساء فلم يذكره باللفظ الموضوع له فيقول إنّهنّ نساءٌ طويلات الجيد، بل انزاح عن ذلك "وأتى بتابعه وهو بعد مهوى القرط" (الحموي. د.ت. ص263/2)؛ وذلك لأنّ "بعد مهوى القرط ردف لطول العنق"(العسكري، د.ت.ص107/1). فأتى برديف المعنى المطلوب ولم يذكره صراحة. فهو لو" عبّر عن ذلك باللفظ الموضوع له لقال طويلة العنق فعدل عن ذلك وأتى بلفظ يدلّ عليه وهو بعد مهوى القرط ، فدل بعد القرط على طول الجيد. وكان في ذلك من المبالغة ما ليس في قوله طويلة العنق، لأنّ بعد مهوى القرط يدل على طول العنق أكثر من الطول الذي يدل عليه طويلة العنق، لأنّ كلّ بعيدة مهوى القرط طويلة العنق، وليس كلّ طويلة العنق بعيدة مهوى القرط" (الخفاجي. 1983.ص80/1)، فضلا عن أن الكناية أظهرتهن بمظهر النساء الغنيات المترفات المرهفات، فهن نساء يرتدينَ الأقراط، وهذه الأقراط من الحجم الكبير التي تخرج أصواتاً تصل إلى أمد بعيد. وهذا المعنى سنفقده لو عبر عن الكناية بالمعنى الحقيقي ولم يكنِّ عنه. فالشاعر أجاد في وصف النساء بأنّهُنَّ طويلات العنق لأنّ طول العنق " مظهر من مظاهر الجمال في النساء" (قلقيله. 1992.ص103).

وفي موضع آخر ترد كناية أخرى للشاعر في قوله(التبريزي. 1996. ص:255)

عَشيَّةَ ما لي حِيلةٌ غيرَ أَنَّني بلَقْطِ الحصى والخَطِّ في الأَرضِ مُولَعُ

أَخُطُّ وأَمْحو الخَطَّ ثمَّ أُعيدُهُ بكفَّيَّ، والغِربانُ في الـدّارِ وُقَّـعُ

وهي من ألطف الكنايات فكنى الشاعر عن همّه وحُزنه وألمه بذكر حاله فور عودته إلى ديار صاحبته ميّة حين عاد ولم يجد أحداً في ديارها غير الآثار والغربان. ونرى" الشاعر ذاهلا عن نفسه ها هو ذا منهمك في لقط الحصى والكتابة في التراب ومحو ما كتب ثم كتابة ما محا ثانية وهو لم يطلعنا على هذه الصورة الخارجية لنقف عندها بل لننفذ من خلالها إلى ما وراءها من قلقله ويأسه ومن غلبة الهم على نفسه" (قلقيله. 1992.ص102)، فالكناية صوّرته بصورة إنسان تائه حائر لا يعلم ماذا يفعل فهو يلقط الحصى، ويخط على التراب، ثم يمسح الخط ثم يعود للكتابة مرة أخرى. فالكناية كشفت عن المعنى على سبيل التمثيل والتصوير وكأنّك تعيش الحدث أمامك لحظة بلحظة. فالكناية "وضعت لك المعاني في صور المحسنات ولا شك أنّ هذه خاصة الفنون فإنّ المصور إذا رسم لك صورة للأمل واليأس بهرك وجعلك ترى ما كنت تعجز عن التعبير عنه واضحاً ملموساً" (الجارم. وأمين. .1953.ص131)، وكان الشاعر دقيقاً كل الدقة في اختيار الغراب دون سائر الحيوانات، فاختياره للغراب "انطوى على معنى ظاهر مرئي هو حلول الخراب والخديعة والموت، ومعنى باطني لا مرئي هو احساس الشاعر بالحيرة والقلق أمام تحولات الوجود")الجلبي. د.ت.ص 31).

ويطالعنا الشاعر في كناية أخرى عن الكرم في قوله(التبريزي. 1996. ص:61)

إذا كانَ فيها الرِّسْلُ لم تأتِ دُونَهُ فِصَالِي ولو كانت عِجافاً، ولا أَهْلـي

وإنْ تَعْتَذِرْ بالمَحْلِ مِن ذي ضُرُوعِها على الضَّيفِ يَجرَحْ في عَراقِيبِها نَصْلي

فهو يسقي اللبن للضيوف ويترك الفصال (هو ابن الناقة الصغير) عطشى

فإذا جف لبن النوق ذبحها للضيوف حتى لو كانت فصاله عجافا وضعيفة. فالشاعر يُثبت الصفة وهي (الكرم) باثبات دليلها وهو ذبح النوق واطعام اللبن للضيوف، وترك الفصال دون طعام. إنّ اثبات الصفة باثبات دليلها" وايجابها بما هو شاهد في وجودها آكد وأبلغ في الدعوى من أن تجيء إليها فتثبتها ساذجا غفلا وذلك أنّك لا تدعي شاهد الصفة ودليلها إلّا والأمر ظاهر معروف بحيث لا يشك فيه ولا يطعن بالمخبر التجوز والغلط" (الجرجاني.2001.ص70)، فذبح النوق يستدعي تقديم لحمها للضيوف وهذا يستلزم كثرة الضيوف وقدومهم إلى البيت، وكثرة الضيوف تدل دلالة مباشرة على الكرم. فإنّك إذا "عدلت عن التصريح بالمعنى إلى الكناية عنه فقد أديته مصحوبا بدليله وعرضته مقرونا بحجته وذكر الشيء بصحبة برهان أوقع في النفس وآكد لاثباته وهذا سر بلاغتها" (الجويني.1985.ص108- 109).

ويمضي الشاعر في كناياته منزاحاً بذلك عن الحقيقة وعن الألفاظ التي وضعت لذلك المعنى فهو لا يعبر عن المعنى باللفظ الموضوع له بل ينزاح إلى الكناية ليكون تعبيره عن المعنى أبلغ وأكثر تأثيراً في المتلقي. وهذا ما نجده في قوله(التبريزي. 1996. ص12):

صمتُ الخلاخيلِ خُوذٌ ليس يُعجبُها نَسجُ الأحاديثِ بين الحَيَّ والصّخبُ

فمحبوبته يصفها (بصمت الخلاخيل) أي أنّك لا تسمع صوت خلاخيلها بسبب امتلاء ساقيها فهي امرأة مكتنزة باللحم والشحم كناية عن الترف والنعمة والجمال فهي بذلك جميلة الهيئة مقبولة المنظر. وكذلك فالكناية جسّمت المرأة وصورتها في صورة امرأة جالسة في البيت لا تخرج منه ممّا يؤدي الى أنْ تكون سمينة ممتلئة الساقين بسبب المكوث الطويل في البيت. ففي الكناية" تجسيد المعاني وابرازها في صورة محسوسة تزخر بالحياة والحركة فيكون ذلك أدعى لتاكيدها ورسوخها في النفس" (فيود. 1998.ص266)، ثم إنّه لو قال إنّها امرأة جالسة في البيت لفقدنا دلالة أخرى وهي أنها امرأة غنية مترفة مخدومة ترتدي الخلاخيل وتجلس في البيت فهي بذلك تملك المال لشراء الخلاخيل وشراء من

يخدمها. والشاعر كان دقيقا في اختيار لفظة الخلاخيل دون غيرها لأنّ العرب" تكنى عن النساء بذوات الخلاخل" (فيود. 1998.ص247).

خاتمة البحث

واذ يصل البحث إلى محطته الأخيرة فقد توصّل إلى النتائج الآتية:

1.أنّ هناك ترابطاً بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي، فالانزياح في اللغة بمعنى البعد، وفي الاصطلاح جاء كذلك بمعنى البعد عن الأصل، ومن أفضل التعريفات هي تلك التي يتفق معناها اللغوي مع معناها الاصطلاحي.

2.أنّ مصطلح الانزياح وعلى الرغم من حداثته وحداثة المدرسة الأسلوبية التي ينتمي إليها فإنّ جذوره تمتد في التراث العربي اللغوي والبلاغي، فقد ذكر مفاهيمه كثير من الباحثين العرب القدماء وإنْ كانت اشارتهم إليه بأسماء ومفاهيم أخرى.

3.طغت الانزياحات الدلالية في شعر ذي الرمة من – استعارة وكناية وتشبيه ومجاز – فكانت لوحات فنية عبر الشاعر بها عمّا يجول في خاطره من أفكار ومشاعر في صور فنية بارعة ومؤثرة.

4.تشبيهات الشاعر كانت منبثقة من بيئته الصحراوية فكان يشبه بحيوانات الصحراء تارة وبنباتات الصحراء تارة أخرى، فضلاً عن أن تشبيهاته كانت مميزة ومتفردة في علاقاتها وسعة دلالاتها.

5.في الانزياح التركيبي عمد الشاعر إلى الحذف في كثير من الأبيات، فشكل الحذف ظاهرة لغوية دلت على تمكنه من اعتلاء ناصية اللغة العربية ، وعلى ثقافته ووعيه العميق بالجوانب الأسلوبية والتركيبية والتشكيلية.

6.كذلك كان للتقديم والتأخير، والتعريف والتنكير، أثر واضح في تبيان الفاعلية النصية، وقدرة الشاعر على صياغة تراكيبه برؤية جمالية بالغة التأثير في المتلقي من خلال ما أحدثه من خروجات مكثفة عن المستوى الأصيل لنظام الجملة والنص.

7.غلب التشخيص في استعارات ذي الرُّمَّة فكان يستنطق الجمادات ويضفي عليها الحياة متخذاً من التشخيص البياني أداةً لصياغة صور دالة.

8.سار الشاعر في أغلب قصائده على الأنموذج الجاهلي من صعوبة ألفاظه وجزالتها، ودقة تراكيبه، وقوة أسلوبه ، ومخيلتها البارعة في اقتناص الصور ضمن سياق انزياحي بالغ الجمال والتأثير.

المصادر والمراجع

أولا- المصادر

1- التبريزي، الخطيب أبو زكريا (1996). ***ديوان ذي الرُّمَّة***. ط2. بيروت: دار الكتاب العربي.

2- بسج، أحمد حسن (1995). ***ديوان ذي الرُّمَّة***. ط1. بيروت: دار الكتب العلمية.

ثانيا- المراجع العربية والأجنبية:

1- ابن الأثير، ضياء الدين (1995). ***المثل السائر في أدب الشاعر والناثر***. (د.ط). (تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد). بيروت: المكتبة العصرية.

2- ابن جني، أبو الفتح عثمان (د.ت). ***الخصائص***. (د.ط). (تحقيق: عبدالحكيم بن عامر).مصر: المكتبة التوفيقية.

3- ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد (د.ت). ***وفيات الاعيان وأبناء الزمان***. (د.ط). (تحقيق: إحسان عباس).بيروت: دار صادر.

4- ابن فارس، أبو الحسين أحمد (2008). ***مقاييس اللغة***. ط2. (تحقيق: إبراهيم شمس الدين). بيروت: دار الكتب العلمية.

5- ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي (د.ت). ***لسان العرب***. ط3. بيروت: دار إحياء التراث العربي.

6- أبو العدوس، يوسف (2007). ***الأسلوبية الرؤيا والتطبيق***. ط1. عمان: منشورات دار المسيرة.

7- الأصفهاني، أبو الفرج (1993). ***الأغاني***. (د.ط). (تحقيق: عبدالكريم إبراهيم الغرباوي).القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

8- الأنصاري، عبد الله بن يوسف بن أحمد بن هشام (1984). ***شرح شذور***

الذهب في معرفة كلام العرب. ط8. دمشق: الشركة المتحدة للتوزيع.

9- بسيوني، عبدالفتاح فيود (1998). ***علم البيان***. ط2. القاهرة: مؤسسة المختار.

10- بيل، هنريش (1999). ***البلاغة والأسلوبية نحو بديل سيميائي لتحليل النص***. (د.ط). (ترجمة: محمد العمري). بيروت: إفريقيا الشرق.

11- الجارم وأمين، علي ومصطفى (1953). ***البلاغة الواضحة***. ط1. مصر: دار المعارف للطباعة والنشر.

12- الجرجاني، عبد القاهر.

- (2001). ***دلائل الإعجاز في علم المعاني***. ط3. (تحقيق: محمد رشيد رضا). بيروت: دار المعرفة.

- (1991). ***أسرار البلاغة. ط1***. (تحقيق: محمود محمد شاكر). جدة: دار مدني.

13- الجلبي، آن تحسين (د.ت.). ***الرؤية في شعر ذي الرُّمَّة***. (د.ط). العراق: دار ومكتبة بسام.

14- الجمحي، محمد بن سلام.(د.ت). ***طبقات فحول الشعراء***. (د.ط). (تحقيق: محمود حامد شاعر). جدة: دار المدني.

15- الجويني، مصطفى الصاوي (1985). ***البلاغة العربية تأصيل وتجديد***. (د.ط). الاسكندرية: منشاة المعارف.

16- الحموي، ابن حجة.(د.ت). ***خزانة الأدب وغاية الأرب***. (د.ط). (تحقيق: محمد علي النجار). بيروت: المكتبة العلمية.

17- الخفاجي، ابن سنان (1983). ***سرّ الفصاحة***. (د.ط). مصر: مطبعة محمد علي صبيح.

18- خليف، يوسف (1965). ***ذو الرُّمَّة شاعر الحب والصحراء***. ط3. مصر: دار المعارف.

19- الددة، عباس رشيد (2009). ***الإنزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب***. ط1. بغداد: دار الشؤون الثقافية.

20- الرازي، أبو بكر (1975). ***مختار الصحاح***. ط1. (تحقيق: محمد خاطر). بيروت: مكتبة لبنان.

21- الزمخشري. محمود بن عمر.

- (د. ت). ***الفائق في غريب الحديث***. (د.ط). بيروت: دار الكتب العلمية.
- (2001). ***أساس البلاغة***، ط1. بيروت: دار إحياء التراث العربي.

22- الزناد، الأزهر (1992). ***دروس في البلاغة العربية***. ط1. لبنان: المركز الثقافي العربي.

23- الزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد (1963). ***شرح المعلقات السبع***. (د.ط). بيروت: دار صادر للطباعة والنشر.

24- السامرائي، فاضل صالح (2008). ***أسئلة بيانية في القران الكريم***. ط1. الإمارات العربية المتحدة: مكتبة الصحابة.

25- سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر (د.ت). ***الكتاب***. (د.ط). (تحقيق: عبدالسلام محمد هارون). القاهرة: مكتبة الخانجي.

26- ضيف، شوقي.

- (1960). ***تاريخ الأدب العربي***. ط1. مصر: دار المعارف.
- (1959). ***التطور والتجديد في الشعر الأموي***. ط8. مصر: دار المعارف.

27- طبانة، بدوي.

- (1958). ***البيان العربي***. ط2. القاهرة: مطبعة الرسالة.

- (1975). ***معجم البلاغة العربية***. ط1. ليبيا: منشورات جامعة طرابلس.

28- الطريفي، يوسف عطا (2002). ***شعر العرب- العصر الأموي***. ط9. عمّان: الأهلية للنشر والتوزيع.

29- الطيب، أحمد (1958). ***شرح أربع قصائد لذي الرُّمَّة***. ط1. القاهرة: مطبعة مصر.

30- عباس، إحسان (1983). ***تاريخ النقد الأدبي عند العرب***. ط4. بيروت: دار الثقافة.

31- عباس، فضل حسن (1997). ***البلاغة فنونها وأفنانها***. ط4. الأردن: دار الفرقان للنشر والتوزيع.

32- عبد النور، جبور (1979). ***المعجم الأدبي***. ط2. بيروت: دار العلم للملايين.

33- عتيق، عبدالعزيز (د.ت). ***في البلاغة العربية***. (د.ط). بيروت: دار النهضة العربية.

34- العسكري، أبو هلال (د.ت). ***كتاب الصناعتين***. ط2. (تحقيق: مفيد قميحة). بيروت: دار الكتب العلمية.

35- عمر، أحمد مختار (2008). ***معجم اللغة العربية المعاصرة***. ط1. القاهرة: عالم الكتب.

36- الغلاييني، الشيخ مصطفى (1986). ***جامع الدروس العربية***. ط1. لبنان: المكتبة العصرية.

37- فاخوري، حنا (د.ت). ***الجامع في تاريخ الأدب العربي***. (د.ط). بيروت: دار الجيل.

38- الفراهيدي، الخليل بن أحمد (2003). ***العين***. ط1. (تحقيق: عبدالحميد

هنداوي). ط1. بيروت: دار الكتب العلمية.

39- فضل، صلاح (1998). ***علم الأسلوب – مبادئه واجراءاته***. ط1. القاهرة: دار الشروق.

40- الفيل، توفيق.

- (1980). ***بلاغة التركيب***. د.ط. القاهرة: مكتبة الآداب.
- (1987). ***فنون التصوير البياني***.ط1. الكويت: منشورات دار السلاسل.

41- فيود، بسيوني عبد الفتاح (1998). ***علم البيان***. ط2. القاهرة: مؤسسة المختار.

42- القزويني، محمد بن عبدالرحمن (1993). ***الخطيب الإيضاح في علوم البلاغة***. ط3. بيروت: دار الجيل.

43- قلقيله، عبده عبدالعزيز (1992). ***البلاغة الاصطلاحية***. ط3. القاهرة: دار الفكر العربي.

44- القيرواني، ابن رشيق (1983). ***العمدة في محاسن الشعر وآدابه***. (د.ط). (تحقيق: حنفي محمد شرف). القاهرة: لجنة إحياء التراث العربي.

45- الكومي، محمد محمد (1980). ***ذو الرُّمَّة – حياته وشعره***. (د.ط). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

46- كوهن، جان (1986). ***بنية اللغة الشعرية***. ط1. (ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري). المغرب: دار توبقال للنشر.

47- لمراغي، احمد مصطفى.(د.ت). ***علوم البلاغة***. د.ط. بيروت: دار القلم.

48- المسدي، عبد السلام.(د. ت). ***الأسلوبية والأسلوب***،. ط3. بيروت: الدار العربية للكتاب.

49- المصري، ابن أبي الاصبع (1983). ***تحرير التحبير في صناعة الشعر***

والنشر. د.ط. (تحقيق: حنفي محمد شرف). القاهرة: لجنة إحياء التراث العربي.

50- المصري، بهاء الدين بن عقيل (1985). ***شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك***. د.ط. (تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد). دمشق: دار الفكر.

51- الحلبي، محمد بن يوسف بن أحمد (١٤٢٨هـ). ***شرح التسهيل المسمى: تمهيد القواعد بشرح تسهيل الفوائد***. ط1. القاهرة: دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة.

52- لاشين، عبدالفتاح (د. ت). ***التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر***. د.ط . الرياض: دار المريخ للنشر.

53- الهاشمي، السيد أحمد (2005). ***جواهر البلاغة***. ط1. بيروت: دار المعرفة.

54- وايلز، كاتي (2014). ***معجم الأسلوبيات***. ط1. (ترجمة: خالد الأشهب) ط1. بيروت: المنظمة العربية للترجمة.

55- وهبة والمنهدس، مجدي وكامل (1979). ***معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب***. د.ط. بيروت: مكتبة لبنان.

56- ويس، أحمد محمد (2002). ***الانزياح في التراث النقدي والبلاغي***. د.ط. دمشق: مطبعة اتحاد الكتاب العرب.

57- يعقوب وميشال، إميل وعاصي (1987). **المعجم المفصل في اللغة والأدب**. ط1. بيروت: دار العلم للملايين.

ثالثا- الرسائل والاطاريح الجامعية:

1- الجزيري، الطاهر بن المبروك (2002). ***الانزياح في النص الدرامي***. (رسالة ماجستير). العراق: كلية التربية- جامعة الموصل.

رابعا- الانترنت:

2- ويس، أحمد محمد. ***الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية***: على الرابط:
al faseeh@ alfaseeh.com