مجلة جامعة الملك عبدالعزيز: الآداب والعلوم الإنسانية، م ٣٢ ع ٤، ص ص: ٧٩ – ١١٧ (٢٠٢٤م)
DOI:10.4197/Art.32-4.4

الانزياح التصويري في شعر عبدالله باشراحيل

سهير بنت عيسى القحطاني

أستاذ البلاغة والنقد المشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الملك خالد، أبها، المملكة العربية السعودية

المستخلص. عنيت الدراسة المعنونة بـ "الانزياح التصويري في شعر عبدالله باشراحيل" بالوقوف على ظاهرة الانزياح في الإبداع الشعري عند الشاعر عبد الله باشراحيل؛ لكشف الكثير من خبايا الأسلوب عنده، وكيف استطاع شاعرنا التعامل بقدراته الفذة وأدواته المتنوعة أن يصنع لشعره لغة مختلفة من خلال ظاهرة الانزياح، والانزياح التصويري على جهة الخصوص، الذي تنوعت أساليبه عنده بين رمز، ومفارقات تصويرية، وصور بيانية، جعلت لمعانيه آفاقا رحبة الدلالة، ونهجت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي لوصف هذه الظاهرة في شعره وتحليلها، وتكونت الدراسة من مقدمة ذُكرت فيها أهمية الدراسة وأهدافها ومنهجها والدراسات السابقة والخطة التي سارت عليها الدراسة، وتمهيد شمل التعريف بالشاعر وبيان مكانته الأدبية ونتاجه الأدبي، كما عرض للعلاقة بين الأسلوب والبلاغة، والتعريف بالانزياح وعرض صوره في بلاغتنا العربية، ثم تشكلت الدراسة في ثلاثة مباحث، يضم كلٌ مبحث وجها من وجوه الانزياح التصويري لدى الشاعر، فكان المبحث الأول في الصورة الرمزية، والمبحث الثاني في المفارقة التصويرية، والمبحث الثالث في الانزياح في الصورة البيانية، وختمت الدراسة بما توصلَت إليه من نتائج وأهمها: أن الانزياح الدلالي وسيلة الشاعر للخروج الإبداعي، من خلال كسر القاعدة نحو الغريب المدهش اللافت للسمع، ومنها أن المفارقة التصويرية تميزت لدى الشاعر بقيامها على التراث، بغية الوصول إلى دلالة معاصرة تتناقض مع الدلالة التراثية للنص التراثي الغائب، وغير ذلك من النتائج المثبتة في الدراسة.

الكلمات المفتاحية: الانزياح، الدلالي، الرمز، التصويري، المفارقة التصويرية.

المقدمة

معلوم إنَّ اللغة هي أهم وسيلة للاتصال بين البشر؛ يعبَّر بها كلّ قوم عن حوائجهم، ويتبادلون الأفكار والمعارف ويتناقلونها فيما بينهم، وقد حظيت قضاياها وأساليبها باهتمام الباحثين؛ للإحاطة بأغلب جوانبها،

فظهرت على الساحة مذاهب ومدارس واتجاهات مختلفة، تباينت في تناولها للغة وفي الأهداف والمقاصد، واتفقت من أجل خدمتها وإثراء المعرفة الإنسانيَّة.

إن اللغة – وهي جسد الشعر– على اكتظاظها بالمفردات لا تروي خيال مبدع، والمعاني –وهي روح الشعر– لا تلبّي مراد شاعرٍ تلبيةً يقف عندها إحساسه وتشبع بها غرائزه، والشعراء قوم لا يعدمون –لتفردهم– حيلة، ولا يرتضون لقولهم ابتذالا ولا تأطيرا؛ فالشاعر يحتاج إلى لغة ليس لها شبيه، ومعان ليس لها متردم؛ فهو يرفض الكلام النفعي الذي لا يحمل صورة ولا يجلّي متخيّلاً؛ لذلك يلجأ إلى توسيع لغته بالانزياحات، التي تجعلها تنداح كي تتحرر هي وتُحرر الرؤية التي تحملها، ومن ثم فهو يكسو معانيه انزياحا، ويُلبس لغته افتناناً في قوانينها، واحترافاً في أفانينها؛ فينشئ بها شعراً آخر، لا ينبغي لأحد مثله، مستفيداً من المرجع اللغوي التليد وأدواته العتيقة، باثاً في سحيره روحا جديدة، بصورة فريدة، ومفجراً فيه أنهار التجدد والفرادة.

ولأن الحاجة الآن تستدعي –لا سيما في الأدب العربي– حضور القارئ من جهة؛ كون النص موجها له وهو من يحكم على قيمته، ومن جهة أخرى بوصفه شريكاً لا يمكن الاستغناء عنه بحال في عملية إنتاج المعنى، ما يُدخله دائرة الإبداع.

انطلاقاً من ذلك: دعا البحث إلى الوقوف على ظاهرة الانزياح في الإبداع الشعري عند الشاعر عبد الله باشراحيل؛ لكشف الكثير من خبايا الأسلوب عنده، وكيف استطاع شاعرنا التعامل بقدراته الفذة وأدواته المتنوعة أن يصنع لشعره لغة مختلفة من خلال ظاهرة الانزياح، والانزياح التصويري على جهة الخصوص، نتحسس فيها مواطن إبداعه، ونغوص في عوالمه الممتدة لأصوله المتشعبة في نبضة حية من شعرنا المعاصر.

المنهج المتبع في البحث

تعتمد هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي الذي يثبت الظاهرة الفنية المدروسة في فترة زمنية محدودة؛ فالظاهرة المدروسة هي الانزياح التصويري في شعر عبدالله باشراحيل والفترة الزمنية هي فترة إبداعه الشعري بداية من ١٩٧٨م إلى ٢٠١٨م. وذلك بالاعتماد على آلية من آليات المنهج وهي التحليل البياني، مع الإفادة من العلوم المساعدة مثل الدراسات السياسية والاجتماعية والتاريخية والفنية.

الدراسات السابقة

توجد بعض الدراسات الأدبية والنقدية التي أقيمت على شعره، إلا أنها لم تعن بالجانب العلمي عناية كافية، إنما جاءت إشارات على نماذج من أدب الشاعر، على الرغم من أن بعض هذه الدراسات تعرضت

في بضع صفحات لوطنيات الشاعر، ولكنها لم تدرس هذا الجانب من شعره دراسة وافية، ولم تتعرض لموضوع هذه الدراسة تحديدا ومن هذه الدراسات:

– الصورة الفنية عند الشاعر عبدالله باشراحيل، د. سلطان أبو دبيل. منشور في مجلة ديالي للبحوث الإنسانية– جمهورية العراق، ٢٠٢٢م

– دراسات وآراء في ديوان النبع الظامئ، بقلم صفوة من الأدباء والنقاد، تقديم الدكتور محمد مصطفى هدارة، منشورات الهيئة المحلية لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بالإسكندرية. ١٩٨٨م.

– الالتزام الإنساني في شعر عبدالله باشراحيل، د. إيمان البقاعي، قناديل للتأليف والنشر بيروت الطبعة الأولى ٢٠٠٣م تكلم فيها عن فلسفة الالتزام بشكل عام، وعن الالتزام الإنساني عند باشراحيل.

– الذات الإبداعية المنكسرة والانبعاث، إدريس بلمليح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط١، ٢٠٠٣.

– المعنى والمضمون في شعر عبدالله باشراحيل، عهد فاضل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت الطبعة الأولى ٢٠٠٤م، وجاء هذا الكتاب في قرابة ٢٠٠ صفحة من القطع الصغير، تكلم في النصف الأول عن الصورة الشعرية، وفي النصف الثاني عن الدلالة الفلسفية في بعض موضوعات الشاعر.

– زمن النقد الأدبي، أراء نقدية في شعر عبدالله باشراحيل، عدد من النقاد الكبار، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت الطبعة الأولى ٢٠٠٤م، ويجمع هذا الكتاب عددا من آراء النقاد التي نشرت في بعض المجلات والصحف اليومية.

– الفروسية الشعرية عند عبدالله باشراحيل، عبدالله بن نصر العلوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت الطبعة الأولى ٢٠٠٤م.

– صورة الحبيب بين المقدس والدنيوي في شعر عبدالله باشراحيل، مجموعة دراسات لكل من د.عبد السلام المسدي، أ.جورج جرداق، أ.عهد فاضل، وغيرهم من النقاد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت الطبعة الأولى ٢٠٠٥م، وجمع هذا الكتاب عددا من المحاضرات النقدية، أو المقالات الأدبية لعدد من الأدباء والكتاب عن بعض الجوانب التي عني بها الشاعر.

خطة البحث

اقتضت طبيعة البحث أن يتألف من تمهيد وثلاثة مباحث وخاتمة.

- التمهيد وفيه التعريف بالشاعر، ومقدمة عن الأسلوب والبلاغة والتعريف بالانزياح لغة واصطلاحا.
- والمبحث الأول: الانزياح في الصورة الرمزية.
- والمبحث الثاني: الانزياح في المفارقة التصويرية.
- والمبحث الثالث: الانزياح في الصورة البيانية: التشبيه، والاستعارة.
- ثم خاتمة تضم أبرز النتائج والتوصيات.

التمهيد

أولاً: التعريف بالشاعر

حياة الشاعر: هوعبد الله بن محمد بن صالح باشراحيل، شاعر سعودي **من مواليد** مكة المكرمة **عام** ١٣٧٠هـ/ ١٩٥١م، درس الحقوق بجامعة القاهرة، ثم درجة الماجستير في الدراسات الدولية والدكتوراه في الفلسفة التعليمية من جامعة الشرق بالفلبين، ومنح شهادة الدكتوراه الفخرية من جامعة القرآن الكريم والعلوم الإسلامية بجمهورية السودان.

وهو شاعر وأديب، ورجل أعمال ومستشار قانوني، تقلد عدداً من المناصب والعضويات منها:

رئاسة مجلس إدارة مجموعة الباشراحيل الإنمائية. ورئيس مجلس إدارة مستشفى الشيخ محمد صالح باشراحيل، وعضوية مجلس إدارة مشروع الزواج الخيري بمكة المكرمة، وعضوية مجلس إدارة نادي مكة الثقافي الأدبي، والعضوية الشرفية للجمعية العلمية السعودية للأدب العربي. وعضوية اتحاد الأدباء المصريين اليونانيين. وعضوية رابطة الأدب الحديث بالقاهرة. وعضوية الجمعية السعودية للأطفال المعاقين.

مكانته الأدبية

للشاعر مكانة أدبية رفيعة كانت سبباً رئيساً في اختياري للبحث؛ لأنَّه شاعر حمل هموم الأمة وجاب بها البلاد، دافع عن قضايا الأمة العربية والإسلامية، لم يكن شاعراً عربياً فقط، بل كان شاعراً عالمياً، لامس إبداعه قلوب قارئيه وهزَّ شعره وجدان متلقيه، يقول الشاعر هارون هاشم رشيد: "هزني شعر عبدالله

باشراحيل، إذ لمست فيه صدق العاطفة، وطلاوة الأسلوب، وحلاوة الكلمة، ونعومة الجرس، ... فدواوينه إضافة جديدة للأدب العربي السعودي خاصة، والأدب العربي عامة"[١].

شاعر مؤمن بأمته في أعماق الصميم، مؤمن بتاريخها، حزين لحاضرها، مشرئب نحو مستقبلها بتفاؤل فسيح، وإصرار على الرؤية الاستشرافية.

وهو واحد من الشعراء العرب الذين حافظوا على شكل القصيدة الأصلية، على الرغم من بعض القصائد الحديثة، محافظ على قدرة اللغة العربية بمفرداتها وبلاغتها في التعبير عن موضوعاتها الشعرية التي تمثّل فيها الشاعر القديم في مشهدها بشكل عميق، بعناصرها وأطراف صراعها والعوامل المؤثرة فيها "ولا يزال متمسكاً بأصالته عاكفاً على تراثه، مؤمناً بعروبته ووجهها القديم، آخذاً نفسه بسنَّة كبار شعراء العربية أمثال المتنبي، والشريف الرضي، وابن الرومي، وشوقي، وغيرهم، ولم ينفصل الشاعر عن قضايا وطنه العربي بل أهَّله حبه لوطنه الأم أن يوسع من دائرة الحب، ويحمل العالم العربي بين جنبيه"[٢] فقرضُ الشعر عند باشراحيل ونظمه ليس لذات الشعر أو لأجل الجمال والفن أو للتنفيس والتعبير عن خوالج النفس ومكنوناتها إنما يحمل رسالة عنوانها الحب وغايتها السلام، وهذه هي مهمة الشعر والشاعر.

نتاجه الأدبي

لعبد الله باشراحيل إنتاج أدبي ضخم تنوع ما بين الشعر والنثر فله في مجال الشعر ستة وعشرون ديوانا هي: ديوان: معذبتي، دار الجيل، القاهرة، (١٩٧٨م / ١٣٩٨هـ)، ديوان: الهوى قدري، المطابع الموحدة، تونس، (١٩٨٠م / ١٤٠٠هـ)، ديوان: النبع الظامئ، شركة المدينة المنورة للطباعة والنشر، جدة، (١٩٨٦م / ١٤٠٦هـ)، ديوان: الخوف، مطابع البلاد، جدة، (١٩٨٨م / ١٤٠٨هـ)، ديوان: قناديل الريح، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، (٢٠٠٢م / ١٤٢٣هـ)، ديوان: سيوف الصحراء، دار الانتشار العربي، بيروت، (٢٠٠٢م / ١٤٢٣هـ)، ديوان: أقمار مكة، بيروت، (٢٠٠٢م / ١٤٢٣هـ)، ديوان: قلائد الشمس، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، (٢٠٠٢م)، ديوان: وحشة الروح، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، (٢٠٠٥م / ١٤٢٤هـ)، ديوان: أبجدية قلب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (٢٠٠٣م/ ١٤٢٣هـ)، ديوان: مدن الغفلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (٢٠٠٣م/١٤٢٤هـ)، ديوان: المصابيح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (٢٠٠٤م / ١٤٢٤ هـ)، ديوان: بماذا تتنبأ يا

(١) باشراحيل، الأعمال الشعرية، ص١٢.

(٢) باشراحيل، الأعمال الشعرية: ج١، ص١٥٧.

صديقي؟، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (٢٠٠٤م)، ديوان: بيت القصيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (٢٠٠٤)، ديوان: الجراح تتجه شرقاً، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (٢٠٠٤)، ديوان: المرايا، دار العلم للملايين، بيروت، (٢٠٠٥م / ١٤٢٦هـ)، ديوان: أنفاس الورق، دار العلم للملايين، بيروت، (٢٠٠٥)، ديوان: عمر بلا زمن، دار العلم للملايين، بيروت، (٢٠٠٩م)، ديوان: لمع وومض، دار المؤلف، بيروت، (٢٠١٣)، ديوان: شموس مظلمة، دار المؤلف، بيروت، (٢٠١٥/ ١٤٣٦هـ)، ديوان: البرق الحجازي، دار العلم للملايين، بيروت، (٢٠٠٨م)، ديوان: صباح، دار العلم للملايين، بيروت، (٢٠١٠)، ديوان: عصر الشعوب، دار المؤلف، بيروت، (٢٠١٣)، ديوان: اللآلئ، شعر ونثر، دار المؤلف، بيروت، (٢٠١٧/١٤٣٨هـ،).

ومن الشعر الشعبي: ديوان: بوح النسايم، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، (٢٠٠٢م / ١٤٢٣هـ)، ديوان: كهوف الوهم، مؤسسة دار الكتاب الحديث، بيروت، (٢٠٠٣م / ١٤٢٤هـ).

أ- **وله في مجال الإصدارات النثرية:** أصداء الصمت: (الصدى الأول، دار العلم للملايين، بيروت، (٢٠٠٠م)، (الصدى الثاني، دار العلم للملايين، بيروت (٢٠٠٥م)، توقيعات: دار العلم للملايين، بيروت، (٢٠٠٥م)، أحاديث الأحداث: دار العلم للملايين، بيروت، (٢٠٠٨م / ١٤٢٩هـ)، خريف الفكر: دار المؤلف، بيروت، (٢٠١٣)، شذرات: دار المؤلف، بيروت، (٢٠١٧/ ١٤٣٨هـ).

ب- المترجم

ترجمت له كتب وطبعت باللغة الإنجليزية والفرنسية والألمانية والإسبانية ٢٠٠٥ بيروت، وكذلك صدر ديوان (قناديل الريح) باللغة الإنجليزية في بيروت، أيضا ديوان (قناديل الريح) صدر باللغة الفرنسية في بيروت، وترجم ديوان (المصابيح) إلى اللغات الإنجليزية والفرنسية والإسبانية والإيطالية عام ٢٠٠٧م- ١٤٢٨هـ بالمغرب، وطبعت له مختارات من قصائده باللغتين الفرنسية واليونانية.

ثانياً: الأسلوب والبلاغة

إن حاجة الإنسان للجمال حاجة ملحة في النفس البشرية تقودها للبحث عنه وعن قوالبه في ميادينه الإنسانية والمعرفية، ولاسيما أنه من الممكن تحقيقه في كثير من مظاهر حياتنا المادية، وأيضاً القولية والمكتوبة والمسموعة والمرئية، والفرق كبير بين ما يقدم في قالب الجمال وما يقدم في قوالب الجمود والسلبية وما يخلو منه.

ولا شك أن الأدب هو مرآة الحياة التي تنعكس عليها صور هذه الحياة وأشكالها، وإن لكل فن وحدته البنائية الأساسية، التي يحاكي بها، ويعبر من خلالها، ويخلق تحت ضوئها وفى رعايتها، حتى يستوى إلى

الصورة التي ينبغي له أن يكون عليها، شأنه في ذلك شأن غيره من الصناعات، فهي ذات وحدة بنائية مكونة لها، تتشكل للظهور في الصورة أو الهيئة الظاهرية التي تراد منها، على الوجه الذي يريده صانعها ولا سبيل للفصل بين المادة والصورة، لأن "الفصل بين المادة والصورة لا يتفق وطبيعة الفن، الأمر الذي يتورط فيه الشكليون حتى يعطوا القيمة للصورة، فالمادة والصورة ممتزجتان، ولا يمكن أن تكون القيمة للصورة وحدها"[١] ومن ثم فللأسلوب أهميته؛ فهو نظام إشاري مكون من عناصر صغرى وعناصر كبرى، تتحول هي ذاتها إلى أنظمة فرعية حسب مستوياتها في التشكيل، وإشاري لأنه يدل على غيره، هذا الإدلال سواء كان على مفاهيم أو على مراجع هو مكمن الانعكاس الصراعي في العملية الأدبية[٢].

أي أنَّه مجموعة من الإشارات التي تدل على الوقائع الخارجية بشكل منظم، وجوهره هو الانعكاس الذي يحدثه هذا الإدلال في الأثر الأدبي، وهو يهدف إلى التأثير، وبهذا فهو يشترط طرفي الخطاب للتواصل في إطار سياق معين، أي العلاقة بين المرسل والمرسل إليه، وما تنتجه الرسالة من أثر في المتلقي، يقول نور الدين السيد:" تتضمن الإشارة إلى قصد المتكلم بإيصال رسالة وإحداث تأثير معين في المتلقي، ولذلك تعد لغة الخطاب مجموع إشارات وهي تغتني وتكتسب دلالتها من خلال ربطها بسياقات ومواقف تنتجها علاقاتها التواصلية[٣] فسمات الأسلوب من خلال تواصل الخطاب الأدبي من هذا المنظور هي التأثيرية والانفعالية بهدف إنتاج المعنى، ومن هنا تأتي علاقته بالبلاغة.

فالعلاقة بين الأسلوب والبلاغة علاقة نفعية وإبداعية، فالأول مباشر يقوم على الحياة اليومية، أما الثاني فيكون القصد غاية الإبداع، والاختيار من مجريات تركيبه وتشكيله، أي يقوم بالقصد والاختيار أو بالانتقاء[٤] ويشترط لقيام الخطاب وتحققه "شعرية الخطاب وأدبية الأسلوب، ولا يمكن لهذين الشرطين أن يتحققا ما لم يكن الخطاب قائما على بعض الخصائص: بأن يكون هو مرجع ذاته...وأن يفتح للتخييل بابا، بحيث يصبح هو فيه مكان الفعل المتبادل بين اللغة فاعلة في الخيال، وبين الخيال فاعلا في اللغة...وأن يكون الأسلوب فيه ليس موضوعه فقط، وإنما أداته التي يتميز بها من غيره[٥].

---

(١) إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص٣٣٣.

(٢) السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث (تحليل الخطاب الشعري والسردي)، ص١٩.

(٣) السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث (تحليل الخطاب الشعري والسردي)، ص٨٦.

(٤) عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص١٤٢.

(٥) المرجع السابق، ص١٤٤-١٤٣.

وهناك علاقة وثيقة بين الأسلوب والبلاغة؛ فقد مثلت البلاغة في كثير من جوانبها العلاقة بين الأسلوب والمعنى، وصلة هذا الأسلوب بما تتعرض له الجملة هو ما سمى "بعلم المعاني" الذي يختص بتتبع سمات تراكيب الكلام في الإفادة، وما يتصل به من الاستحسان وغيره، احترازا عن الخطأ في مطابقة الكلام لمقتضى الحال، فخاصية التركيب في البلاغة منظور له من جانبي المبدع باعتباره مصدر الإبداع، ثم المتلقي المستقبل لهذا الإبداع، وهذا لبّ ما عني به الأسلوب(١)، فمقتضى الحال يلتقي مع وجهة نظر الدرس الأسلوبي فيما يسمى "بالموقف"؛ فإذا كان المنظرون لتحديد مفهوم الأسلوب يرون أن المتكلم يوائم بين طريقة الصياغة وأقدار سامعيه، فليس هذا إلا ترديدا لما قاله البلاغيون في تعريف بلاغة الكلام بأنها مطابقة مقتضى الحال(٢).

كما يظهر الالتقاء بين البلاغة والأسلوب من خلال علم المعاني من جهة عناية كل منهما بدراسة الصياغة وارتباطها بالمعنى، فمن اللمحات الأسلوبية التي اهتم لها البلاغيون امتداد العناية بالمقام إلى الصياغة وجزئياتها، بحيث يكون لكل كلمة مع صاحبتها مقام، ولكلٍّ حد ينتهي إليه الكلامُ مقام... وعلى هذا الأساس يرتفع الكلام في باب الحسن والقبول أو ينحط لوروده على الاعتبارات غير المناسبة،(٣) وهذا صلب الدراسة الأسلوبية في حكمها على أساليب الكلام.

وإذا كان علم المعاني يتصل بدراسة الأسلوب من حيث ما يعرض للجملة، فإن علم البيان يتصل بها من حيث ما يعرض للمفرد، فالمبدع في مجال (البيان) تواتيه المقدرة الفنية على إيراد المعنى الواحد في صياغات متعددة، أو صورا مختلفة، وهي طرق تتميز بالتغاير في الوضوح والخفاء، فعلم البيان يتيح للمبدع أن يوظف مقدرته الفنية لإيراد المعنى الواحد في صياغات متعددة حسب حالته النفسية مع اعتبار حال المخاطب أيضا، وفي الدراسات الأسلوبية يؤكد الباحثون أن أساليب الكتاب تتفاوت وفق قدرة منشئها على نقل اللفظة من مجال إلى آخر وفق تنوع الموقف(٤).

كما تتميز بارتباطها بفكرة الإرادة، أو الإفادة المتمثلة في الصياغة من خلال تداخل العلاقة بين الدال والمدلول... ومن هنا يتبين لنا التقاء فكرة الدلالة في علم اللغة مع الدلالة في علم البيان(٥).

---

(١) عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص٢٦٨.

(٢) جميلة ومدقن، "حدود التواصل بين البلاغة والأسلوبية دراسة مقارنة"، ص:١٨٢.

(٣) عبدالمطلب: البلاغة والأسلوبية، ص: ٢٦١ وما بعدها.

(٤) جميلة ومدقن، حدود التواصل بين البلاغة والأسلوبية دراسة مقارنة، ص١٨٢.

(٥) عبدالمطلب، البلاغة والأسلوبية، ص: ٢٦١ ومابعدها.

ونظرا إلى أن الدراسة الأسلوبية للنص اعتمدت على مبدأ (الإبراز الأسلوبي) الذي يتحقق عبر الاختلاف أو الاتفاق، حيث تقف الأسلوبية عند الاختلاف في مسار العدول، وتقف عند الاتفاق في مسار التوازي[١]، فقد التقت بالبلاغة في النظر إلى هاتين الظاهرتين: التوازي –التكرار في البلاغة– والانزياح– العدول– وهو مناط الدراسة.

ثالثا: الانزياح لغة واصطلاحا

لغة: جاء في تعريف الانزياح: "نزح: نزح الشيء ينزح نزحا ونزوحا: بعُدَ، ونزحت الدار فهي تنزح نزوحا، إذا بعدت إنما هو جمع منزاح وهي تأتي إلى الماء عن بعد، ونزح به وأنزحه، وبعد نازح، ووصل نازح: بعيد"[٢]. كما أن فيه معنى زَوال الشيء وتنحِّيه. يقال زاح الشيءُ يَزيحُ، إذا ذهَب[٣].

اصطلاحا: تعددت تسميات الظاهرة الانزياحية بصفة عامة في حقل الدراسات اللغوية حتى تجاوزت الأربعين مصطلحا لأهمية ما تحمله من مفهوم ولتأصله في الدراسات الغربية والعربية، حتى إنه لا يمكن للباحث القطع بمفهوم واحد منها اتُّفق عليه في مجالي النقد والأدب؛ إذ نجد أن الآراء اختلفت حول تحديد المفهوم باختلاف المذاهب والتيارات، بل وباختلاف التصورات.

ولكن يمكن للناظر أن يجتهد في مقاربة هذه المصطلحات في ضوء تلك الآراء مع الإيمان بضرورة التكامل المعرفي بين تلك النتائج قد الإمكان.

فيمكن القول إن المصطلحات التي وقفت على معنى الانزياح تنوعت في محاولات عديدة نتج عنها كثير من التعريفات وكثير من الآراء بين متقبل لهذا ورافض لذاك. فكثرت وتفاوتت إلى حد لافت للنظر، إذ إنها في أغلبها ليست بطارئة في الكتب العربية بل إنها غربية المنشأ أصلا.

ولعل مما يفهم من شرح ابن منظور اللفظي للمصطلح أن فيه معنى البعد والتباعد فهو يؤول بالبعد على أنه بعد بالتركيب النحوي عما اعتادته القاعدة، وبعد بالمدلول عما جرى عليه الدال، وبعد بالخيال عما ألفته المخيلة. وهذا البعد لابد له من نقطة يتحرك منها إلى ما عداها وهو ما تعارف عليه النقاد بالمعيار الذي يتحرك بواسطة الانزياح من نقطة ثابتة وهي أصول اللغة وقوانينها إلى أبعاد دلالية غير معروفه ولا ومتوقعة.

---

(١) التركي، البلاغة العربية والتوظيف الأسلوبي، ص٤٣.

(٢) ابن منظور، لسان العرب، ٦١٤/١٠.

(٣) ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ٣٩/٣.

كما أن فيه معنى التنحية والبعد وهو ما يقوم عليه الانزياح الدلالي من تنحية مفردة أو تركيب وإحلال غيره مكانه للحصول على دلالات أوسع وأعمق.

ويعتقد كثير من الأسلوبيين أن الانزياح هو جوهر العملية الإبداعية، "لأنه عنصر يميز اللغة الشعرية ويمنحها خصوصيتها وتوجهها"(١)، فكثر ذكره في كثير من دراساتهم النقدية ومنهم (يوسف أبو العدوس) الذي اعتبر الأسلوب انزياحا عن قاعدة الاستعمال اللغوي(٢). وعلى هذا قسم (محمد عبدالمطلب) اللغة إلى مستويين: "المستوى المثالي في الأداء العادي، والثاني مستواها الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها"(٣).

ومن الأهمية بمكان إيضاح أن (كوهن) اعتمد –بالإضافة إلى اعتماده الانحراف والخرق– لفظ (الخطأ) إذ يقول: "إن الأسلوب خطأ، ولكن ليس كل خطأ أسلوبا"(٤). وهذا ما يؤكد أيضا عدم اكتفائه بمجرد خرق القواعد لكتابة قصيدة، إذ اعتبر أن هذه الرؤية كانت خطأ وشططا من السريالية.

من خلال ما سبق يمكن القول: إن كثيرا من هذه التسميات إنما هي "لمسمى واحد أطلق عليه عائلة الانزياح وما الاختلافات في التسمية إلا نتيجة للاختلاف في النظرة وتطبيقاتها"(٥). ولعل الصفة الجامعة التي تربط بين كثير من هذه المصطلحات هي أن الانزياح هو الخروج عن المألوف، أي أن التغيرات غير المتوقعة من المتلقي التي يرسلها صاحب النص هي مكمن الانزياحات "ذلك أن مواضعة اللغات في مبدأ النشأة، أن يكون لكل دال مدلول واحد، ولكل مدلول دال واحد، غير أن جدلية الاستعمال ترضخ عناصر اللغة إلى تفاعل عضوي بموجبه تتراوح الألفاظ تبعا لسياقاتها في الاستعمال عن معانيها الوضعية"(٦)؛ وعليه فإنه نتيجة لهذا التفاعل العضوي يمكن القول إن ثنائية–اللغة والانزياح– يتبادلان عناصر الحياة من بعضهما البعض، فالانزياح –لاسيما الدلالي– لا يتحقق إلا بما تمنحه له اللغة من إمكاناتها اللغوية والنحوية، وكذلك اللغة يهبها الانزياح الدلالي ثراء واتساعا في معانيها؛ إذ الدال في حالة سكون معروفة سلفا، لكن المدلول في حركة دائبة ومثمرة في حقل المعاني، حتى يصبح للتركيب الدلالي الكثير من المعاني المرادة

---

(١) ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص٤٣.

(٢) أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص٧.

(٣) عبدالمطلب، البلاغة والأسلوبية، ص٢٦٨.

(٤) المرجع السابق، ص١٩٣.

(٥) أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص١٨١.

(٦) المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص٥٨.

قصدا من قبل المبدع. ومن ثم، يعتبر الانزياح المفجر الأهم والمبتكر للمعاني الجديدة والصور المبتكرة وهو ما قصد إليه المسدي بقوله: "وإن المعاني لا تتم لولا خروج التركيب على خلاف مقتضى الظاهر، وهو الفن التركيبي الذي يعطي للمخيلة قوة تساعد على تلقي المعنى في أعلى معانيه وأجمل صوره وأقواها، وعلى هذا نلاحظ أن هذا الخروج على خلاف مقتضى الظاهر يرتبط بخروج معان جديدة يهدف إليها المتكلم عند كلامه ويبتغيها المتفنن موافقة لشعوره وحبه لما يريد"(١) وإن الانزياح الدلالي (التصويري) لهو وسيلة الشاعر لهذا الخروج، وهذا بالتحديد دوره، من خلال كسر القاعدة نحو الغريب والمدهش واللافت للسمع.

إذن فمن أهم أنواع الانزياح: الانزياح الدلالي (الاستبدالي): وهذا النوعُ مِن الانزياح هو الأشهر والأكثر دلالةً وتأثيرًا في القارئ، يقول عنه صلاح فضل – رغم أنه يسميه انحرافًا –: "الانحراف الاستبدالي يخرجُ على قواعد الاختيار للرموز اللُّغوية؛ كمثل وضع الفرد مكان الجمع، أو الصفة مكان الاسم، أو اللفظ الغريب بدل المألوف"(٢)، وهذا النوع يُعرَف في البلاغة بالصورة الشعرية أو البلاغية، ويُعَد التشبيه والاستعارة والمجاز مِن أهم أشكال هذا الانزياح الدلالي، ويدور وكد البحث حول هذا النوع من الانزياح.

والانزياح التركيبي: ويتصل هذا النوع من الانزياح "بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللُّغوية، عندما تخرج على قواعد النظم والتركيب؛ مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات"(٣).

فإذا كانت اللغة تفرض نمطا أو قانوناً تركيبيًّا مُعينًا، فكل خروج عن هذا القانون يُعَدُّ انزياحًا تركيبيًّا، سواء كان الخروج يَمَسُّ ترتيب السلسلة الكلامية؛ أي: التقديم والتأخير، أو كان يمس نظام اللغة النَّحْوي. وتجدر الإشارة أن هذين النوعين من الانزياحات لا يمكن الفصل بينهما دائمًا، بل قد يتداخلان ويترتب أحدهما عن الآخر.

والانزياح الصوتي: المتصل ببنية الكلمة، وفاصلتها، واشتقاقها ووزنها الصرفي، الذي قد يلجأ إليه المبدع ليدلل بانزاح الدال عن انزياح المدلول. وقد عرف علماؤنا مصطلح الانزياح في ظل المفهوم العام لمصطلح "العدول" و"التوسع" و"الاتساع"؛ فمصطلح العدول ومفهومه ليس جديدا في العربية ولا طارئا على فنونها، غير أن الأسلوبيين يجعلون الانزياح بمفهومه المعاصر خروجا عن المألوف بدرجة أشد بكثير مما

---

(١) أبو علي، البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق (بتصرف)، ص٧٧.

(٢) صلاح فضل، علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٢١٢.

(٣) المرجع السابق، ص١١.

عرفه القدماء حتى تصل العلاقة بين المعدول والمعدول عنه إلى درجة خفيفة[١]، كما أن ظواهر الانزياح وثيقة الصلة بظواهر العدول البلاغية في تراثنا العربي فالاختلاف بينهما في التسميات فقط، أما التركيب والأسلوب والدلالة فلا اختلاف.

فقد التفت البلاغيون والنقاد في تراثنا العربي إلى هذه الظواهر المتنوعة كالمجاز والاستعارة والعدول بخروج الكلام عن مقتضى الظاهر، حتى إنهم عدوا التقديم والتأخير وجه من وجوه العدول، فهذا عبدالقاهر الجرجاني أكثر نقاد العربية إحساسا بما في لغة المجاز من انحراف وانزياح، يقول في المجاز: "وأما المجاز فكل كلمة أريد بها غير ما وضعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول فهي مجاز"[٢] ويؤكد عبدالقاهر في أكثر من موضع على اشتراط العلاقة بين المعنى الحقيقى والمعنى المجازي، وتعد الحقيقة في نظر عبدالقاهر الجرجاني هي الأصل، ويعد المجاز الفرع المنزاح، والمجاز خلاف الأصل[٣].

كما تحدد مفهوم الاستعارة في الموروث البلاغي في ضوء مفهوم الانزياح والانحراف، وأصبح ينظر إليها على أنها علاقة لغوية تعتمد على الاستبدال أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة، أو كان ينظر إليها على أنها انتقال أو تحول في الدلالات أو تعليق للعبارات على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل أو الانزياح. (فالرماني) كان يرى الاستعارة (تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة)[٤] أما (الحاتمي) فكان يقول: "حقيقة الاستعارة أنها نقل كلمة من شيء لم تجعل له"[٥] وعلى هذا الفهم دار كلام البلاغيين في فهمهم للمجاز والاستعارة، الذي يدور في حقل الانزياح[٦].

وعني (عبدالقاهر) بكثير من مظاهر العدول القائم على النظم والتركيب حيث تتولد فعالية جمالية جديدة، وهذه مسألة تضعنا أمام إمكان تذوق الانزياح الدلالي في أفق ينبني على الآفاق السابقة، وهو إمكان

---

(١) أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص٧.

(٢) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص٣٢٩.

(٣) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص٣٣٠.

(٤) الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص٧٩.

(٥) الحاتمي، الرسالة الموضحة، ص٢٩.

(٦) ينظر: سلوم، "الانزياح الدلالي الشعري"، ص١٠٣.

يتيح لنا أن نعدل مفهوم الانزياح أو نضيف إليه أو نؤسس مفهومات أخرى للانزياح[١]؛ فإعجاب عبدالقاهر بقول الشاعر:

وسالت بأعناق المطي الأباطح

قائم على تخير الكلمات وتنظيمها، فالانزياح تم له حسنه بفضل تقديم الكلمات وتأخيرها؛ بأن جعل سال فعلا للأباطح ثم عداه بالباء، ثم بأن أدخل الأعناق في البيت" بأعناق المطي" ولم يقل بالمطي، ولو قال: سألت المطي في الأباطح، لم يكن شيئا"[٢].

ومن ثم يتضح من معنى الانزياح الدلالي كثرة مظاهره؛ إذ يدخل فيها حذف التسلسل المنطقي، وتداخل الصور والمشاعر والرموز، واضطرار الشاعر أن يحمل الكلمات معاني لا تحملها أو لم تتعود تحملها[٣].

إذن فالانزياح إحدى أهم آليات الصورة الشعرية؛ لذا توقفت الباحثة معها بوصفها ظاهرة في شعر باشراحيل؛ لتبين مدى ظهوره في شعره بشكل تطبيقي من خلال المباحث الآتية بمستوياتها الانزياحية، سواء في رموزه، أو في المفارقات التصويرية، أو صوره البيانية، وهذا ما سيتناوله البحث في المباحث الآتية:

المبحث الأول: الصورة الرمزية

لعبت الصورة الرمزية دورا مهما في الأدب الغربي، وبالرغم من أنها كانت محاولات تهدف إلى تجسيد بعض الأفكار المراد طرحها أو البرهنة عليها فإنها كانت وسيلة إلى تقرير معنى أو استنباط مغزى خلقي أو تعليمي، يقوم القارئ بالوقوف على مغزاه أو يذيله الكاتب "بتقرير ما يريده تقريرا مباشرا، ما ينأى بتلك الصور وأمثالها عن الرمز بمعناه الدقيق"[٤].

فالرمز الأدبي من أهم مكونات النص وأدواته الجمالية لكونه يعتبر "أداة لغوية تحمل وظائف جمالية عندما تسهم في تشكيل تجربة الشاعر للرمز على نحو مؤتلف مع مكونات النص الفني"[٥]. يستخدمه

---

(١) السابق، ص١٠٤.

(٢) ينظر: الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص٥٥.

(٣) ينظر: سلوم، "الانزياح الدلالي الشعري"، ص١٠٣.

(٤) أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص٣.

(٥) الداية، جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، ص١٧٥.

الشاعر ليثري رؤيته الفنية بلمحات شعرية من تجربته تبثها الصور الرمزية، للإيحاء بالمعاني التي لاتستطيع الصورة – بتراكيبها اللغوية المألوفة– أن تثيرها أو تنقلها كما ينبغي لحاجته الشعرية والشعورية. والرمز ظاهرة فنية يلجأ له الشاعر بصفته إحدى وسائل الانزياح؛ إذ تخرج الكلمات عن معناها الاعتيادي، فتتغير مدلولاتها، متجاوزة الدلالة الاصطلاحية إلى دلالة أخرى انزياحية، ومن معنى مألوف متوقع إلى معنى غير متوقع. فالشعراء سادة في استخدام دلالاتهم الأدبية وتوظيفها حسبما شاءوا على النحو الذي أرادوا متجاوزين اللغة الدلالية إلى الصورة الإيحائية، ومن هنا تبرز أمام الشاعر إمكانية عظيمة الدلالة، تنقله إلى مساحة أعم وأوسع شمولا وأبعد دلالة وهي "أنه من حقه دائما أن يستخدم أي موضوع أو موقف أو حادثة استخداما رمزيا وإن لم تكن قد استخدمت من قبل هذا الاستخدام"(١).

فالصورة الرمزية تتولد من دلالة أدبية لا معجمية، والفرق بين كلتيهما يتبدى لنا على حدّ قول (تامر سلوم) في أن "الإيحاء الأدبي للكلمات ليس إلّا تعبيرًا مختصرًا عن العوالم التي تعيش فيها. والمعنى –اسما أو صفة أو فعلا أو ضميرا أو أداة – لا يعيش مجردا وإنما ينطلق أحاسيس واضحة أو غامضة قوية أو ضعيفة مشروعة أو غير مشروعة. أما الدلالة المعجمية فليست هي الدلالة الأدبية بحال وإن أمكن أن يستأنس بها في موقف ما..."(٢).

وقد رفضت (ريتا عوض) أن يكون الشعر لغة مباشرة جامدة مهمتها في مجرد نقل الفكرة من الشاعر إلى المتلقي "لأن الشعر ليس تعبيرا عن فكرة محددة قصد المبدع أن ينقلها إلى المتلقي، وإنما هو تشكيل لغوي فني يتميز عن اللغة العادية بكون المعاني المباشرة للغة فيه تتحول إلى رموز متعددة الدلالات"(٣). وهذا التحول يسهم في توطيد العلاقة ما بين الرمز والانزياح؛ فيكون الأول أحد مستويات الأخير، ويكون الأخير عبارة عن إشارة حسية لشيء لا يقع تحت الحواس، وهو الذي يكون بمنزلة القالب للرمز ويكون الأول هو الحالة المعنوية المرموز إليها.

- **الرمز.. حينما يكون قناعا**

ولا بد من التنويه إلى أنَّه لا يمكن الإتيان على ذكر الرمز إلا وينبغي الحديث عن القناع بصفته إحدى تقنيات صناعته؛ لأنَّ الشاعر في محاولته لخلق قناع فإنه يخلق رمزا؛ فـ"كل قناع رمز، بينما ليس

(١) إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، ص١٩٩.

(٢) سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص١٠٢.

(٣) عوض، بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ص١٢.

ضروريا أن يكون كل رمز قناعا"[١] وإن أدى له؛ فالشاعر قد يستدعي إحدى الشخصيات التاريخية أو يبتكر شخصية رمزية ليجعلها قناعا يعتمده ليحكي عن حاضره من خلال استحضاره المكثف للماضي، فيتحدث باسمها وبلسانها عن شواغله وأفكاره ورؤاه.

والقناع كما يعرفه جابر عصفور هو "رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر، ليضفي على صوته نبرة موضوعية، شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات. دون أن يخفي الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره، وغالبا ما يتمثل رمز القناع في شخصية من الشخصيات... فتسيطر هذه الشخصية على قصيدة القناع وتتحدث بضمير المتكلم إلى درجة يخيل إلينا –معها– أننا نستمع إلى صوت الشخصية"[٢]. مع التأكيد من قبل عصفور على أن القناع "لا ينطق صوت الشاعر، ذلك لأن ضمير المتكلم الذي ينطق في القناع هو –فيما يفترض على الأقل– صوت الشخصية التاريخية أو الأسطورية أو المخترعة وليس صوت الشاعر، ومع ذلك فالصوت الذي نسمعه ليس هذا أو ذاك، وإنما هو صوت مركب من تفاعل صوتي الشاعر والشخصية معا"[٣]؛ فالقناع ليس إذن مجرد حالة من التلبس بشخصية أخرى يختفي صوت الشاعر المباشر خلفها، إنما هو حالة من الخلق لصوت ثالث نتاج لهذا الاتحاد والامتزاج بها مع قليل من الملامح التراثية للشخصية الحاملة –في الوقت ذاته– لأبعاد تجربته الخاصة "بحيث يصبح الشاعر والشخصية كيانا واحدا"[٤]. وتقوم تقنية القناع على هذا التبادل بين الشخصية التراثية والشاعر وتبادل الأدوار بين كل منهما حتى الوصول لمؤداهما التأثيري داخل بنية النص.

ولذا كان القناع من أهم ظواهر الانزياح لدى الشاعر عبدالله باشراحيل، ومن الشخصيات الفلكلورية التي استخدمها الشاعر رمزا قناعيا شخصية عنترة بن شداد العبسي في قوله:

قم أيها العبسيُّ

جرد سيفك الهنديَّ

واصرع بالشمال وباليمينْ

---

(١) بسيسو، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، ص٢٣٣.

(٢) عصفور، "أقنعة الشعر المعاصر (مهيار الدمشقي)"، ص١٢٣.

(٣) المرجع نفسه، ص١٢٣.

(٤) زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص٢٠٩.

أواه عنترَ قيدُنا يدمي

كأنك لا ترى بِرَكَ الدماء على الثرى

والقتل خضَّب رحلةَ الصمتِ الدفينْ

أتوا ليستلبوا الصباحَ من العيونْ

عذرا إذنْ

لا لستَ من يرعى الشياهَ

ولستَ من أصل العبيدْ

يا أيها المغوار

أنت الشاعرُ الفطن الأريب[١]

يبدأ الشاعر خطابه لعنترة طالبا إليه أن يهبَّ كعادته التاريخية لتخليص العالم العربي بدلا من القبيلة مما ألمَّ به، وما سيفه الهندي ولا قَتْله باليمين والشمال إلا كناية عن شدته المرجوة المعتادة منه، ثم يسترسل شارحا الحال مصورا برك الدماء جراء القتل، ثم في محاولة لاسترضائه يقدم الشاعر اعتذارا متبوعا بتأليف قلبه؛ بأنه لم يكن يوما راعي شياه، ولا عبدا، وما هو إلا شاعر فطن عاقل، وهو في هذا لم يتحول بشخصية عنترة إلى أبعاد أخرى غير المعروفة عنه، لأن بنية النص هنا لا تتطلب هذا التحول، بل تقتضي صفاته ذاتها.

وكما اعتمد الشاعر القناع تقنية من تقنيات انزياحه، نجده في قصائد أخرى يعمد إلى الرمز باستعمال المسميات في معان تعتلج في نفسه ويرى أن هذه المسميات ترمز لها، ومن ذلك استعماله أسماء الطيور، فالنسر رمز للقوة والإباء، والبلبل رمز للحرية والأمل والسعادة، ومن خلال هذين الرمزين يعالج قضايا ومعان تشغله وتملأ روحه يقول:

إيه يانسرُ قد بلغتَ الأعالي والسها قد بلغتها والحُصونا

قد قطعت الوجودَ شرقا وغربا واستبحتَ الأجواءَ جُزت السكونا

فتمهلْ واعبر رويدا رويدا وارفع الرأسَ عاليا والجبينا

(١) باشراحيل، بماذا تتنبأ يا صديقي؟، ص٣٢، ٣٣.

فـانطلق للعلاء جـاوز إلى النجم مســـــارا مــحــبــبــا مــأمــونــا
فإذا ما ســقطت فاســقطْ شــهيدا عــاليــا شـــــامخــا عظيمــا أمينــا[١]

فقد انزاح بالدال (النسر) عن مدلوله (نوع من أنواع الطير) إلى مدلولات أوسع يرمز بها إلى الإباء والشموخ الذي يجب أن يحياه؛ فيكنى برفع الرأس والجبين ومجاوزة النجم للرفعة التي تمطح لها نفسه، والصمود الذي ينبغي أن يعيشه، فإن لم يكن فالسقوط شهيدا؛ لأنه بهذا سيسقط شامخا. وكأنه يحدث به نفسه يحثها على الصمود والسعي للمعالي، ولا يحزن إن قدر له السقوط، ولا يخفى على القارئ المفارقة التي مثلها هذا السقوط عند الشاعر فكيف يكون السقوط عاليا!! يعلل ذلك الشاعر بأنه سقط شهيدا.

ويقول في قصيدة أخرى:

غـــــــــــرَّد البلبلُ نشوان، وغنى وانـبـرى يـبـدعُ لـلآمـالِ مـعـنـى
لحنه حبٌ تهادى فى الصـــحاري يـمـــلأُ الأجـواءَ أنـوارا وفـنـا
طـائرٌ مـا بين أشـــجـار الروابى لـم يُـقِـم لـلـحـزن والآلام وزنـا
أيـن أنـت اليـومَ يـابـلـبـل منـا نـحـن فـى الأحـلام والآلام تـهـنـا
تـترعُ الـدنـيـا بـأنـغـام حـيـارى وإذا لـــــــــــــــــفك وجدٌ تتغنى
لـيـتـنـى مـثـلـك يـابـلـبـلُ حـرا أمـــــــــــــلأُ الدنيا أغاريدا ولحنا[٢]

فالبلبل ليس طيرا عند الشاعر، بل هو رمز انزاح به إلى الحرية والسعادة والأمل وهي الحياة التي يتمنى أن يحياها ويعيش في كنفها، حرا بين الروابي لا يعتريه الكدر، حتى في وقت وجده يتغنى فهو لا يقيم وزنا للحزن والألم.

المبحث الثاني: المفارقة التصويرية

تمثل المفارقة التصويرية عنصرا مهما في البنية التشكيلية للنص الشعري، إذ هي وسيلة غير مباشرة وعميقة الدلالة –شأن الرمز– يلوذ بها المبدع كثيرا لقول ما لا يمكن قوله، وما لا حيلة له إلا بها، ولكن ذلك يتم في ظل وعي منه بالحياة وتعقيداتها ومكنون وقائعها، وبالفلسفات المغذية لتلك الوقائع حتى لا

(١) باشراحيل، الأعمال الشعرية، (٦٦/١، ٦٧).
(٢) المرجع السابق، ص١٢٠، ١٢١.

تتحول مفارقاته تلك إلى مفارقات متشظية الدلالة، سطحية لا تحمل هدفا ولا تتقن قراءة للواقع وفنا عميقا لعرضه، فهي ليست زينة ولا تشكيلا صوريا يؤتى بغير وعي ولا قصد، أو يتوصل إليه بغير حذقة عند صانعها من جهة وعند قارئها من جهة أخرى، إذ هي نص يحتاج إلى قدرة خاصة لدى كليهما ذلك "لأنها لُعبة لُغوية ماهرة وذكيّة بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدّم فيه صانع المفارقة النّص بطريقة تَستثير القارئ وتدعوه إلى رفض معناه الحرفي وذلك لمصلحة المعنى الخفيّ الذي غالبًا ما يكون المعنى الضّد وهو في أثناء ذلك يجعل اللّغة ترتطم بعضها ببعض، بحيث لا يهدأ للقارئ بال، إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه ليستقرّ عنده"(١). وهذا هو الدور الحقيقي لكل منهما استثارة من الصانع، وعدم قبول للمعنى الحرفي الظاهر من القارئ. فالمعنى بالنسبة إلى القارئ هو لبّ النص الذي لا يغني عنه القشر، ومن ثم، فالقارئ له دور فيها لا يقل شأنا إن لم يزد عن صانعها إذ هو "يتصرف في البنية اللغوية المرتبطة بالسياق وقرائن مرافقة لينجح فيما يدور في ذهن المبدع من معنى، وبهذا فالقارئ له دور أكبر من المعتاد"(٢)، ليستطيع فك شفرات السياق الذي قد يكون اجتماعيا أو سياسيا.

وتقوم المفارقة على التظاهر بخلاف ما عليه صاحبها رغبة في إبراز التناقض بين المعنيين ليتجلى كل معنى منهما في صورته الكاملة، فالنص –من خلال المفارقة– يقول شيئا ظاهريا ليس ما يعنيه باطنه، ما يعني أننا في المفارقة نتوصل إلى فهم المعنى المقصود ليس من خلال ما يدل عليه لفظا، بل بما يكمن في اللفظ من معنى خفي ويتجلى هذا في تعريف علي عشري زايد للمفارقة على أنها «تكنيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين بينهما نوع من التناقض»(٣) أي أننا في المفارقة نجد أن العلاقة بين المعنى الأول الظاهر وهو يشتغل في المستوى اللفظي فحسب؛ فهو ليس مقصود النص، ولذلك فهو عرضي وكاذب ومحدود، والمعنى الثاني المعنى الجوهري مخبوء الباطن المضمر والمقصود غير المحدد على اعتبار أنه قادر على توليد الدلالة، وما يجمع بينهما هو علاقة تناقض، وهي عنصر أساسي لتحقق المفارقة، ودور القارئ الكشف عنها في ثنايا النص.

ولفهم المفارقة كما يجب ينبغي التوافر على عناصرها تلك التي تعد الجسر الواصل بين المؤلف والقارئ، وتختلف العناصر من حيث النّوع والشكل، فكل عنصر له أهميّته وميزاته التي تفرّقه عن غيره من بقية العناصر، وبما أن المفارقة هي في أصل توجيهها توجّه إلى قارئ ليتمعّن فيها ويُعيد إنتاجها فلابد أن

---

(١) إبراهيم، فنّ القصّ في النظرية والتطبيق، ص١٩٨.

(٢) شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص١٩.

(٣) زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص١٣٠.

يتوافر فيه عناصر الاتصال المتمثلة في (المرسل – صانع المفارقة الكاتب المتكلم) و(المستقبل– القارئ أو السامع الذي يقوم بإنتاج دلالة الرسالة)، و(الرسالة – وهي التي تتضمن النية المفارقة). وعليه يمكن القول إن المفارقة لا تكون أدبا إلا إذا امتلك صانعها أدواتها التي تجعلها منبثقة الدلالات.

وقد تجسدت المفارقة في شعر عبدالله باشراحيل في صور عدة، حمل كل منها صورة دقيقة لنفسه الكامنة ومعناه المضمر خلف نصه الإبداعي؛ فكان العنوان إحدى صور المفارقة التي شكلت عاملًا مهما في بنيته الدلالية؛ إذ العنوان يمثّل أولى عتبات القارئ نحو الدخول إلى النص بصفته مفتاح أغواره، وكذلك المدخل الذي يؤهلك نفسيا لعالم النص من خلال صورته المختزلة، "ولا يمكن تجاوز العنوان إلى المتن دون التوقف عنده لكشف أبعاده الإنتاجية من ناحية ثم صلة هذا المنتج بالمتن من ناحية أخرى، ذلك أن المؤشر العنواني هو المدخل الوحيد الملفوظ وغير الملفوظ للديوان؛ ومن ثم كانت العلاقة بينهما شبيهة بعلاقة المبتدأ بخبره، وبما أن الخبر هو المبتدأ في المعنى فكذلك المتن يعتبر تنويها على العنوان[١] وقد أقام الشاعر كثيرا من بنى عناوينه بوساطة المفارقة التي صنعت عوالم أخرى من الدهشة.

من العناوين (شموس مظلمة) – (النبع الظامئ) – (عمر بلا زمن) وهي عناوين تغلغلت المفارقة في بنية كل منها، فقوله (شموس مظلمة) فيه كسر لتوقعات القارئ؛ فالشموس لا تكون مظلمة وهي واهبة الضوء فكأنما هو ينعت باعث الضوء ومصدره بالظلام، ما يخلق معاني إيحائية جديدة من خلال هذا التناقض الخلاق الذي صنع دلالة مدهشة وخلاقة، تنم عن حالة الشاعر النفسية التي لم تعد تتعامل مع الأشياء بقانون البصر ولكن بقانون البصيرة والإحساس؛ فحالة التشاؤم التي تتملك نفس الشاعر طفت ملامحها على صورة الأشياء بعينيه فانقلبت الثوابت.

وكذلك في عنوانه (النبع الظامئ) فهذا العنوان يعود ليؤكد حقيقة أن لغة الشعر هي لغة انزياحية لا تقبل معيارية القواعد اللغوية؛ لأن لغة الانزياح موغلة في دلالات لا متناهية منبعها نفس شاعرة.

وفي نعت النبع بأنه ظامئ يعطي بعدا دلاليا لتواز سلبي بين الكلمتين قوامه التضاد الذي وسع مساحات الدلالة .. إذ المعطي صار بحاجة إلى العطاء، مما يشي بانقلاب الموازين مما يصنع تعجبا واستدعاء لكثير من علامات الاستفهام التي تنتظر إجابة تلائم حالة الاندهاش. وكذلك في عنوان (عمر بلا زمن) قدم الشاعر العنوان في صورة تحمل بنية التناقض التي تحمل سمة المفارقة "على المستوى الدلالي، لأن العمر وهو سمة للإنسان يستلزم الزمن الذي هو تعبير عن الوعي، وهذه المفارقة تطرح تساؤلات

(١) عبدالمطلب، النص المشكل، ص٥٠٩.

كثيرة على ذهن المتلقي لا يكتمل النص إلا بها"[١]، فدلت مفارقة العنوان على حالة من التناقض بين الحالة النفسية والواقع المعاش من قبل الشاعر، وقد ظهر في جمع الشاعر هذه المتناقضات داخل نطاق كثير من العناوين أنه سعى لخلق علاقات جديدة بين الألفاظ، ما منح عناوينه طاقات تعبيرية تعكس الحالة المستدعاة في القصيدة من جهة، ومن جهة أخرى أنها في أغلبها لم تأت تزينية، وإنما تتسم بصفة القصدية من الشاعر؛ لأنها نابعة من ذاته فهي مرآة لما يعتمل في نفسه وما يعانيه لحظة إبداعه.

وكما تجلت المفارقة التصويرية في عناوين الشاعر، نراها أكثر ما تتجلى في قصائده التي يشكو فيها زمنه، وخداع الناس وعدم وفائهم، وأحوال أمته، فتراه يصنع المفارقة الساخرة في شعره بالتهكم من أوضاع الناس الحالية فيقول:

فلتألفي... ولتألفي يا نفسُ لدغَ العقربِ
ولتخدعي.. ولتقبلي مراوغاتِ الثعلبِ
ولتأخذي من الأديمِ حفنةً من طحلبِ

فهو ينزاح بإلف النفس عن ما يجانسها ويحسن إليها إلى مالا يجانسها بل يضرها ويلدغها، ومن حب تخير النفس للكريم في كل شيء، إلى الاكتفاء بأخذ الغث والطحلب منه، فما عاد في المحيط إلا المخادع الذي يصوره بالثعلب، ويجعل الأديم الموجود من الناس حفنة طحلب؛ فالزمن غير الزمن والحال غير الحال، كما يعمد الشاعر إلى إقناع النفس بهذا الانزياح؛ إذ يورده في صيغة الأمر ويجعل الحديث أولا يصفه العرض والترغيب (فلتألفي) ثم يكرر الأمر بالإلف منتقلا به من العرض إلى الإلزام (والتألفي) وكأنه حقيقة واقعة لابد أن تألفها وتتقبلها حتى وإن كانت خلاف ما هو المألوف والمعتاد؛ لذا يعمد إلى مناداة النفس (يا نفس) ليعلمها بأنها المقصودة بالأمر فلا مناص لها منه، ويستمر الأمر للنفس بأفعال كلها خلاف معهودها (ولتخدعي)، (ولتقبلي مراوغات الثعلب)، فهذا ما تستطيعه في هذا العالم الغريب!

ويمضي في مفارقته الساخرة في ذات القصيدة بقوله:

(١) العمري، شعرية التباين والفقد في ديوان عمر بلا زمن لعبدالله باشراحيل: دراسة سيميائية، ص٧٥.

نـــاديـــتُ عـــروبـــتـــي مـــن مشـــــرقٍ ومـــغـــرب
يـــا قـــمـــة إلـــى الـــعـــلا ومـــنـــبـــرا لـــلـــخـــطـــب
إن قـــامَ فـــيـــنـــا نـــابـــغٌ نـــحـــيـــطـــه بـــالـــريَـــب
الصـــــدق فـــي بـــيـــانـــه وفـــي الـــخـــيـــالِ الـــخصـــــب
لـــكـــنـــه مســـــتـــهـــجـــن مُضـــــيَّـــع لـــم يُـــثـــب[١]

فالعروبة قمة العلا ومنبر الخطب تحيط الخطيب النابغ بالريَب!! وتستهجن الصدق في بيانه وتضيعه فلا تحفى به ولا تحتفي، فأي مفارقة هذه وأي أنزياح وعدول أخرجه الشاعر مخرج السخرية؟ فلم يملك حيال وضع الناس إلا هذا، ثم هو يختم قصيدة بنفثة مصدور يرد فيها عجز قصيدته على صدرها في قوله:

فـــلـــتـــأنـــفـــي...أو فـــألـــفـــي يـــا نـــفـــسُ لـــدغَ الـــعـــقـــربِ[٢]

فالمعنى الجوهري الذي يريده الشاعر مخبوء عبّر عنه بنقيضه في أبيات القصيدة، ثم ما لبث أن جعله خيارا في ختامها لمن أراد أن يفيق (فلتأنفي) ودور القارئ الحذق الكشف عنه في ثنايا النص.

وترى مفارقة الشاعر التصويرية تظهر حين يحزنه واقع الناس في قصيدة عنونها بـ"نفسي .. نفسي" فهو يستمطر الجدب!

أستـــمطر في جدبي .. زهراً قد يورق فـــي عمري نحسي[٣]

فلا يورق الجدب إلا نحسا...

ثم ها هي أحزانه تزرع أملا:

كـم تـزرع أحزاني أمـــلا فـلتحصد في وقتي غـرسي[٤]

وهو بهذه المفارقة التي تكمن في استمطار الجدب وزرع الأمل من الحزن يشير إلى معان تؤلمه وتؤرقه، وتتمثل هذه المعاني في تغير أحوال الناس وشيوع حب النفس بينهم، فلم يعد هناك غيث وفاء ولا سعادة أمل.

---

(١) باشراحيل، الأعمال الشعرية، (٣١٣/١).
(٢) باشراحيل، الأعمال الشعرية، (٣١٤/١).
(٣) باشراحيل، الأعمال الشعرية، (٤٦٩/١).
(٤) السابق.

ويلحظ المتأمل أن جلّ مفارقات الشاعر أتت متلبسة بالسخرية والتهمكم، وكأنه يجعل هذه السخرية رئة ثالثة له يتنفس من خلالها، ويخرج مكنون نفسه المحزونة، فهو يفارق واقعه بهذا ويحاول أن يبثه في شعره شخرية متألمة وهنا تكمن المقارفة المعنوية واللفظية لدى الشاعر.

المبحث الثالث: الانزياح في الصورة البيانية

الانزياح حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ، فهو سمة مميزة للّغة الفنية لا يقدم عليها إلا الأديب المتمكن لأن الكتابة الفنية تتطلب منه أن يفاجئ قارئه من حين إلى حين بما يثير انتباهه لمتابعة القراءة، وتبدو تجليات الانزياح التصويري في الاستعارة بخاصة التشخيص والتشبيه والكناية، وهو ما تجلى في شعر عبدالله باشراحيل.

فالصورة البيانية ذات مكانة لا تغفل في جماليات الشعر التي يقوم عليها، بل إنها كانت الأقرب لدارسي الأدب بشكل عام، وتشكيل الصورة من خلال التشبيه والاستعارة أركان رئيسة في بناء الصورة عند الشاعر؛ فالشاعر ينقل لنا العالَم في صورة شعرية بأشكال بلاغية متعددة –لصيقة الدلالة– تعينه على صوغ معانيه وهذه الصور البيانية لا يمكن إغفالها في إدراك بنية الصورة عند الشاعر عبدالله باشراحيل.

والفرق بين بين استعمال الشعار للمفارقة التصويرية في الانزياح، والصور البيانية، حيث إن المفارقة عنده تأتي بإيراده المعاني خلاف المعهود لدى المخاطب كما تقدم بيانه في عناوين دووانه (شموس مظلمة) – (النبع الظامئ)– (عمر بلا زمن) وفي شواهد شعره التي تقدمت: كأن تألف النفس لدغ العقرب، وغير ذلك، أما الصور البيانية فنجده ينزاح فيها بالمعاني ويتوسع لكنها تأتي للمتأمل موافقة لمعهودهم مع البراعة في التصوير، وفيما يأتي وقفات مع بعض تشكيلات هذه الأنماط:

(أ) التشبيه

يمنح التشبيه النص كثافة تصويرية، ويضيف لأبعاده الإيحائية التي تكتسب القدرة على جذب اهتمام المتلقي، كاشفا عن ماهية الموقف والحالة الشعورية اللتين عاناهما الشاعر أثناء عملية الإبداع التي يؤطرها التشبيه بين طرفيه من خلال الربط بينهما. فهو يرسم أحاسيسه جاعلا إياها ملموسة ومحسوسة؟ ولأهمية

التشبيه فقد جعله قدامة بن جعفر بابا من أبواب الشعر[١]. وقد فضله بعض القدماء على الاستعارة، وذلك لأن عناصر الواقع تظل في الصورة التشبيهية محتفظة بوضوحها وتمايزها فلا تداخل ولا تشابك[٢].

وقد اعتمد الشاعر عبدالله باشراحيل على التشبيه كثيرا في تشكيل صوره مما كان له بالغ الأثر في إيضاح معانيه وأفكاره وكذلك نقله أحاسيسه التي كانت لها الحظوة في إقامة تماثل في الإدراك الداخلي لحركة الأشياء من حوله، فجاء التشبيه لديه تارة على الصورة الشكلية التماثلية القديمة وتارة أخرى معتمدا على الوحدة التي أقامها بين ذاته والموجودات. ومن ذلك قول باشراحيل:

عباس يا خيل البطولة في المدى ... ما كان يروى عنك غير قليلِ
كم رحت في الحلبات تستبق الخطى ... وأعدت خيل العرب بعد أفولِ
كتبوك في الأسفار اسما خالدا ... ولأنت نسل كرائم وأصولِ
وصفوك في سمة الجمال كما الظبي ... حسنا، وفي الإيثار غير بخيلِ
عباس ما طبع الضراغم طبعه ... بل طبع إنسان ونبض عقولِ
بذلوا كثير المال صفقة رابح ... والحر يأبى بيع كل نبيلِ
الخيل ميراث المكارم والعلى ... لمن اقتفى للمجد خير سبيلِ
والخيل أجودها الذي حفظ الوفا ... ومن التقى الأعداء غير ملولِ
العاديات الصافنات سوابح ... ركبت غمار الريح والتهويل[٣]

في هذه الأبيات يعدد الشاعر سمات خيله عباس، لاسيما أن الاهتمام بسباقات الخيل والمحافظة على هذا التراث –سيراً على نهج الآباء والأجداد– يشفان عن هوية سعودية امتازت بها المملكة؛ لذا جعلها عنوانا على البطولة وتاريخ العرب الآفل. وفي إضفائه صفات أخلاقية على حصانه دليل على سمو أصله وسمو مالكيه، ومن هنا جاء الانزياح ليعبر عن الاهتمام بالخيل، ولم يكن المقصود من التشبيه إلا امتدادا لجذور وأصول عربية يفخر بها الشاعر، ويجدها متمثلة في الخيل التي تحمل الصفات نفسها ومعلومة

(١) جعفر، نقد الشعر، ص١٢٤.
(٢) صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص١٢٢، ١٢٤.
(٣) باشراحيل، صباح، ص٥٩، ٥٨.

النسل والأصول. يضاف إلى ذلك أن للخيل خُلقا تكتسبها من أصحابها، لذا جعله ميراث المكارم والعلى وطريقا إلى المجد ودليلا على الوفاء.

يقول باشراحيل:

يا مسرجَ الخيلِ العرابِ تقودهـــا

أنت المحـاربُ فـارسٌ صنديـدُ

تغشـى الكريهةَ كم تهيبك العــدا

فيك الرجاحةُ، والسخاءُ يسـودُ[١]

ينادي الشاعر في المقطوعة السابقة ممدوحه بـ (مسرج الخيل) رابطا بينها وبين الشجاعة والفروسية، جاعلا من التشبيه دلالة على النصر، إذ شبهه بالخيل للعلاقة الكاملة بينهما من خلال الربط واهتمام الشاعر بصون التراث العربي الأصيل الذي يعد الخيل واحدا من أهم أعمدته. كما أن فيه استلهام للآية الكريمة ﴿وَأَعِدُّوا لَهُم مَّا اسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ وَمِن رِّبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ﴾[٢].

وفي قصيدته (الوطن) يقول:

وطـنـي يـا أنشـــودة الـعصـــر	ومـطـالـع الأنـوار لـلـفـجـرِ
يـا كـوكـبـا يضـــوي عـوالـمـنـا	ومـنـارة يـعـلـو بـهـا فـخـري
يـا عـيـدك الأحـلـى مـن الـزهـر	في روضـــة أنســـامهـا تغري
وجلالـــة البيتـــين أطيـــاف	من رحلة التوحـــيد تستـقـــرِي[٣]

فشبه الشاعر الوطن هنا بالمنارة التي تعلوها الأنوار، والروضة التي تسامت أزهارها، ويجعل الحرمين الشريفين لصيقي الارتباط بالوطن في عيده. لذا كثيرا ما يربط ذكر الوطن (المملكة) بذكرهما ويربط ذكرهما بذكر الوطن، فكأنما غدا كلاهما دلالة على الوطن والوطن دلالة عليهما وفي حالة اندماج تام بين كليهما.

---

(١) باشراحيل، اللآلئ، ص٨٥.

(٢) سورة (الأنفال): الآية: ٦٠.

(٣) باشراحيل: الأعمال الشعرية، ديوان: "قناديل الريح"، (٢١/٢).

لأن الاندماج بين الإنسان والمكان يعني أنهما مكون واحد لوجود واحد، فما دام أحدهما موجودا فإن المندمج فيه هو موجود بالتبعية أو التتالي.

وقد يجعل الشاعر من قصيدته مجالا لكثير من التشبيهات المتتالية مثل قوله:

فعيونهـــــــــا بحـر وشـط بـــل هما صبـــح وليـل فيهمـــا يلتـــامُ
والأنـف مثل السيـف أما خصـرهـا طـــوق وردفاهـــا همـــا الآكـــامُ
تفتـــر عن ثغـــر ثنـــايا لـؤلـــؤ تبدو فيشـرق ثغـــرهـــا البســـام
والجيـد جيد الظبي شـاق إذا التـــوى أمـا اليـدان أصـابـــع أقـــلامُ
وحمامتـــان على ترائـــب حقلـــها تتواثبـــان ومـــا بهـــا استســـلامُ
تـــزدان بالقـــد النحيـــل كنخـــلة ممشوقـــة أغـرى بها التهيـــام[١]

رسم الشاعر من خلال الأبيات السابقة صورة كلية اعتمدت على كثير من الصور الجزئية التي جاء قوام أغلبها التشبيه. منها: (عيونها بحر وشط – عيونها صبح وليل– الأنف مثل السيف– خصرها طوق– ردفاها هما الآكامُ – ثغر ثنايا لؤلؤ– الجيد جيد الظبي– أصابعٌ أقلام– حمامتان على ترائب حقلها– القد النحيل كنخلة ممشوقة)، وهي تشبيهات مالت إلى التقليدية معتمدة على المنطقية في الانتقال في أغلبها فلم يضف المشبه به إلى المشبه جديدا، إلا ما جدد فيه من مثل تشبيهه العيون بمشبهين هما البحر والشط ثم يستدرك فيشبههما بالصبح والليل وهي مما يحسب للشاعر؛ لأنه سعى إلى خلق فرادة وتميز من بعضها الشائع المبتذل، فهو مثلا يقول بحر ويقصد حدقة العين وبالرغم من أنه معنى مكرور لكنه جعل مع البحر شاطئا وهو حيز العين. ثم شبههما بالصبح في بياضها والليل في سوادها. وفي قوله:

حملـتُ إلى الأيام روحـي وراحتي
وقلبا غدا من شدةِ الوجدِ كالعهـن[٢]

شبه الشاعر نفسه من خلال شدة الوجد كالعهن، فجعل الانزياح يستفيد من الصورة القرآنية في قوله تعالى ﴿وَتَكُونُ الْجِبَالُ كَالْعِهْنِ الْمَنفُوشِ﴾ [٣] في خلق صورة توحي بالحالة التي عليها قلبه، فكأنما قلبه

(١) باشراحيل، عصر الشعوب، ص٧٠.
(٢) باشراحيل، وحشة الروح، ص٤٣.
(٣) سورة (القارعة)، الآية: ٥.

الثابت الراسخ كالجبال تبدلت حاله. ومثلما ستكون الجبال كالصوف متعدد الألوان الذي يُنْفَش باليد، فيصير هباء ويزول، فإن له قلبا هذه حاله من شدة الوجد الذي ألمَّ به وتلك مصيره. والاستدعاء هنا كان للمماثلة لتشابه الحالين. وفي موضع آخر يقول:

والروضةُ الغناءُ ناهدةٌ

لغمامةٍ تنهلُ بالقطر(١)

يشبه الشاعر الروضة في هذه الأبيات بالمرأة التي نهد ثدياها، فكأنما اكتملت أنوثتها وبلغت ذروتها تجملا للقطر الذي تنتظره يأتيها ليحيا مواتها من الزهور والنباتات. فهي كالحبيبة المنتظرة بكامل زينتها فارسها الغائب. وهي صورة مصدرها الإنسان بكل تفاصيله وصفاته المعنوية.

ويقول باشراحيل أيضا:

وهذي القرى والمدائن

راحلةٌ للبعيد البعيدْ

خيولٌ تسافرْ

ترحلُ كلَ جروحِ الزمان

لغير مكانْ(٢)

يشبه الشاعر المدائن بالخيول، ومن خلال الانزياح يرى الشاعر القرى والمدائن ترحل، فكأنما هي الخيول الحرة الطليقة في البرية، لا تقر بمكان، إلا الذي تجد فيه راحتها. وكذلك هو لا يقر بأرض، مسافر دوما بقراه ومدنه، مكَّته وغيرها من الساكنات قلبه والمدينة وسواها من القريرات بعقله، فهن كلهن يرحلن معه لأنهن يعشن فيه فلا يرحل بخيول حلمه إلا وهي في حقيبة روحه.

يقول الشاعر:

---

(١) باشراحيل، المرايا، ص٣٤.

(٢) باشراحيل، المرايا، ص: ٦١.

لأنـت يـا سـيـدي دِينٌ لأمتنـا ودينـك الحق يجلو ظلمـةَ الريـبِ
وأنت بالحب شـمس في ضـمائرنا أضـأت أفئـدة في ليلهـا الكئـبِ
ذمُّ الـدميم دليـل أن شـرعتنـا حقيقـة الحق رغم الكيـد والرهـبِ
هـذا (محمـدُ) نور الحق مشـعلـه ما ضـرَّه من رمى بالزيف والكذبِ
تطاول القـزم والإسـلامُ يحقـره وكعبـة الله نادت كل منتسـب[١]

ابتدأ الشاعر المقطع بتشبيهه بأنه دين للأمة، وهو أيضا صاحب الدين الحق الذي محا ظلام الكفر. ومحا حبه ظلام الكره والتباغض والحقد من قلوبهم، ويرى الشاعر أن ذم الدميم دليل على صحة الشريعة، وهو بالطبع لا يقصد دمامة الخِلقة فهو يتكلم عن دولة بأكملها معروف عن شعبها أنه أُوتي قدرا من الجمال، ولكنه يقصد دمامة الأخلاق وهي الأشد والأنكى، لأن الإساءة إلى الغير دليل سوء خلق، وسيئ الخُلق غير مسموع ولا مصدق؛ لذا فاتهامه لنا بالباطل دليل أننا على الحق. ومحمد– صلى الله عليه وسلم– نور ونوره حق، ولا يضير النور أن الأعمى لا يراه، ولا الحق أن المخادع لا يصدقه، خاصة إن كان هذا الرامي قزما حقيرا لا يعرف للإسلام ونبيه قدْريهما ولا للمسلمين الذين نادتهم الكعبة استنفارا للرد على من يتجاوز في حق نبيهم. وهو إلماح فطن يخبر بكثرة أتباع النبي الذين سينتصرون له، ويقول باشراحيل بعد ذلك:

يـا ألف مليون نفسٍ في مواطننـا الـديـن قـد نـالـه وغـدٌ لألـف أبِ
ذودوا عن الصادق المصدوق وانتصروا على الطغـامِ فلا عهـدٌ لمحتربِ
سيألمون بما قالوا وما رسمـوا ويصـطلون من الأهوال واللهـبِ[٢]

فذكره عدد المسلمين في العالم له أكثر من دلالة، منها أن إساءتكم للنبي هي إساءة لألف مليون لا واحد فقط؛ إضافة إلى أن المسيء للنبي غير معروف الأب، فهو مجهول الأب، ومجهول النسب مجهول الهوية.

وفي قوله:

وأنتَ بالحبِّ شمسٌ في ضمائرنا

(١) باشراحيل، البرق الحجازي، ص٢١.
(٢) باشراحيل، البرق الحجازي، ص٢٢.

أضـأتْ أفئـدةً فـي ليلـها الكئــبِ[١]

يمدح الشاعر رسول الله فنعته بالشمس في إضاءته الضمائر والقلوب، فهو – صلى الله عليه وسلم– صراط للضمائر لا يميل، وضوء للقلوب لا ينطفئ في ليلها الكئيب.

وفي قول عبدالله باشراحيل:

أرى الصـدقَ بدرا يضــيء الجبيـن

ووجهـا تبــارك مـن صــوره[٢]

أراد الشاعر أن يرينا صورة جيدة نقية واضحة للصدق، فشبهه بالقمر ليلة اكتماله لما فيه من وضوح وظهور للعيان، فهو يضيء الجبين فلا يخطئه من يراه، كما البدر لا ينكره من عرفه. ومن ثم، فقد كان القمر هنا مشبها به موفقا في اختياره وسعيه إليه.

(ب) الاستعارة

يأتي الحديث بعد التشبيه عن الاستعارة عند الشاعر عبدالله باشراحيل، لأنها من الأنماط التي كانت محل جدل منذ نشأة الدرس البلاغي عند النقاد والبلاغيين القدماء، لكنهم كانوا يعدونها ضربا من التشبيه[٣] لذلك لم تظفر دراسة الاستعارة بمثل ما ظفرت به على يد عبد القاهر في كتابيه، وكذلك كان يعتبرها بعض الغربيين[٤].

وكثيرا ما يلجأ الشاعر إلى استخدام الاستعارة في تشخيص وتجسيم وتجسيد الحالة الذهنية التي يمر بها، ساعيا إلى تحقيق جمالية الاستعارة من خلال ما تبثه في المعاني مثلما عبر عن ذلك عبدالقاهر الجرجاني بقوله: "إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جُسمَتْ حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون"[٥]،

---

(١) المرجع السابق، ص٢١.

(٢) المرجع السابق، ص١٠٨.

(٣) الجرجاني: أسرار البلاغة، ص٢٢.

(٤) يقال عند الغربيين "بأن الاستعارة تشبيه مختصر Comparacion abreviada". ينظر: محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص.٢٤٤.

(٥) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص٤٣.

يقول باشراحيل في قصيدة (وطن الشمس):

يـا موطـن الحـب يا ميلاد آبائـــي ذكَر صَبـا نجدٍ الوسنـانَ بالنائـــي
أشـتـــاق لثمَ ثراك المسـك يا وطني أشتاق فيـك على بعد أحـبائـــي[١]

هنا ربط باشراحيل بين وطنه والحب وبين الوطن (المكان) وميلاده (الزمن) بالانزياح من خلال الاستعارة؛ إذ جعلها كالمرأة التى يقبّلها من خلال (لثم ثراك)، لكون الانزياح داخل المكان، وإذا كان المكان يدلُّ على وجود الإنسان في جزء معين منه، فإنَّ الزَّمن هو الَّذي يُحدد مدى هذا الوجود وكميته. والهوية والمكان توأم لأسئلة الوجود والبحث عن الهوية، خاصة أن "الشعر وحده هو الذي يحول العلاقة بين النص والعالم من التعبير عن العالم إلى مواجهته والتصدي له، ويستعيض فيه الشاعر عن قبوله القديم للعالم دون أي أسئلة، بطرح الأسئلة المستمرة على النص وعلى العالم معا"[٢].

وقد ارتبط الشاعر هنا منذ وجوده بالاثنين –المكان والزّمان– وارتباطه بهما من حيث اعتبارهما وجودا لذاته المنتمية؛ لأنَّ لحظة ميلاد الإنسان "هي ذاتها لحظة انتمائه إلى جماعة وهي الأسرة المحيطة به، ثم ما تنسب إليه الأسرة من جماعات إقليمية جغرافية ومهنية وحرفية وتعليمية وسياسية"[٣]، وذلك هو ما ارتكز عليه باشراحيل في خطابه لمكة، فأي شيء يهدد هذا الميلاد –مكانا أو زمانا – فهو تهديد للهوية، لأن ابتعاد الدار أو فقدها ضياع لكينونة الوجود؛ لأن "البيت هو ركننا في العالم. إنه، كما قيل مرارا، كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى"[٤].

ومن خلال الاستعارة ينفخ في صورته من طبائع الإنسان فيقول:

يتغاضـــى الربيع عنا ويدنـــــو ويضيء الرؤى شعـــاع عجـــولُ
نسيتنـــا العيـــون يوم منانـــا وجفانا الزمـــان وهو بخيـــلُ[٥]

(١) باشراحيل، المرايا، ص٦١.
(٢) ناصر، خبط الأجنحة (سيرة المدن والمقاهي والرحيل)، ص١٦.
(٣) مصطفى وآخرون، دوائر الانتماء وتأصيل الهوية، ص٢٢، ٢١.
(٤) باشلار، جماليات المكان، ص٣٦.
(٥) باشراحيل، الأعمال الشعرية، ديوان: "قناديل الريح"، (٢/٢٣٠).

يعمد باشراحيل في الأبيات السابقة إلى مسرحة مشهد لصورته الفنية فتحسه ماثلا أمام عينيك وبين يديك، فهو لا يقف حيال الفعلة هنا موقفا صامتا بل يشركهم في المشهد حتى إنك لتحس بالتعاطف لما يحدث حياله مما حوله، فالربيع يتغاضى ويدنو والشعاع عجول والعيون تنسى والزمان يجفو ويبخل. فالصورة الانزياحية تحمل قدرا من الأسى المضنى يتفق وسياق القصيدة، فالحياة يسودها الخذلان وكأن الشاعر يراه جزاء وفاقا لما جنته أيديهم على التراث لصالح جديد لم يره كفؤا لذلك، فأعلن احتجاج الحياة معه وأمعن في تشخيصها ليكسب قضيته فرصا وأحقية.

وفي موضع آخر يستمر الشاعر في مدِّ صورته روحا من حياة الإنسان وقرائنه فيقول:

ما لي أراك بلاد الطهر عابسة كأن خطبا دهى من بعد إغفاءِ

وتلك أيامنا الثكلى تحذرنا من عاصفات وأهوال وأعداء[١]

يحاور الشاعر بلاده؛ فهو لا يراها إلا على هذه الصورة حية شاخصة، فيخلع عليها الكثير من صفات الإنسان. فهو يراها عابسة ولأنه البارّ بها لا ينتظر ردا؛ لأنه العليم بأحوالها فهو يفترض كأن أمرا جللا أصابها بعد سِنة من النوم ألمت بها حينا. ثم يتوحد معها في حزنها فيبصر من بعيد من خلال اسم الإشارة (تلك أيام)؛ الأيام التي شخّصها فجعلها ثكلى ولكن فقدها لم ينسها دورها المنوط بها فهي –برغم ذلك– تحذرهم من عاصفات وأهوال وأعداء يتربصون بها. فهي أمة تغفو وتغفل ولكن لا تغيب ولا تموت.

وفي موضع آخر شبه ممدوحه قائلا:

النورُ في يمناك يجلو ظلمة الليلِ الكسير[٢]

هنا شبه الشاعر العلم بالنور في يمين الممدوح ينثره على مريديه من طلبة العلم في كل اتجاه بما أفاض الله عليه منه. وفي البيت تجسيم أيضا في قوله (يجلو)، وكذلك في قوله (الليل الكسير)، مما سيج البيت بالخيال من خلال الاستعارات.

وفي سياق متصل تجد الحال تتبدل فينتشي الإنسان الذي يكسو به جسد الصورة ويرسم لوحته بالكلمات فيقول:

توشوشني ذكريات الصبا وينبض في خاطري ما أقول

---

(١) باشراحيل، المرايا، ص٦٤

(٢) باشراحيل، الأعمال الشعرية، ديوان: "قناديل الريح"، (٢/٤٤٠).

تمثل لي بين رجع الصـــــــــدى هواك الـذي في الحشـــى لا يحولُ
لكم شيــد الفكـــــر عـــذب المنـــى وكانت رياح الأسى تستحيـــــــــلُ[١]

فالشاعر يقدم في النص السابق صورا عدة قامت أغلبها على الصورة الحسية التي قوامها التشخيص الذي يضخ به النص، فيظهر الإنسان بصفاته الذاتية كمصدر فهو المشبه به المحذوف في الاستعارات المكنية التي دلت عليه بصفة من صفاته، فالذكريات توشوش، والكلام ينبض، والهوى يتمثل بشرا سويا والفكر يشيّد. وفي موضع آخر يقول:

يا زمنا يضحك، يبكينا
ورفيقا يسلو إذ يمسي[٢]

هنا استعار من الإنسان بعض صفاته اللصيقة به، فالزمن يضحك ويبكي وهو أيضا الرفيق الذي ينسى إذا أمسى، فلا يفي بعهد لصاحب. واستطاع الشاعر من خلال هذه الصورة نعت الزمن بكثير من الصفات التي تشي بتقلبه وعدم بقائه على حال.

ويقول:

تبحر الآمـال تســتقصـــي لقـانـا وتـغـنـــي فـيــه ألـحـانـا عـذابـا
كربيـــع ضاحـــك الـــزهر نـــديٌّ داعبَ الأنسامَ يستهمي السحابـــــــــا[٣]

حيث يضخ الشاعر الأبيات السابقة بمياه الحياة، فإذا الإنسان كأنه حي ماثل فاعل. فالآمال تبحر وتستقصي عن اللقاء بل وتغني تعبيرا عن الفرح باللقاء. ليس هذا فحسب بل إنها تبدو له كالربيع الذي يجعله الشاعر ضاحكا ومداعبا للأنسام مهتما بشأن السحاب. فالملاحظ على هذه الصورة هو تكاملها الحيوي، إذ الحياة الإنسانية تسيجها مما يساعد على بثها للقارئ على الصورة ذاتها. وفي قوله:

لغةُ الحفيف إذا تمايلت الغصون توشوشُ الأوراقَ

(١) باشراحيل: الأعمال الشعرية، ديوان: "الخوف"، (٣٧٧/١).
(٢) المرجع السابق، (٤٧٠/١).
(٣) باشراحيل: اللآلئ، ص٥٢.

تروي عن حكايات البراعمْ[١]

تأتي الاستعارة من خلال جعل لغة الحفيف بالإنسان الذي يتمايل ويوشوش، فتنزاح الاستعارة من خلال استرسال باشراحيل هنا فيجعل اللغة الأم للصور والخيال هي حفيف الشجر حين تتمايل الغصون بعضها البعض نامَّة بوشوشتها فاضحة حكايات البراعم. فالمتلقون إذن للقصيدة شجر ولغة الشعر هي لغة الحفيف.

ومن ثم يتجلى العمق الدلالي للانزياح عند الشاعر عبدالله باشراحيل، وتعدد مظاهره التي أبدع فيها، مما جعل له سمته في شعره وعمقه في طرق معانيه التي أبدعها المبدع وتشارك معه إبداعها القارئ.

الخاتمة

- تبوّأ الشاعر أمكنة عاليات بشخصية العالم العامل من أجل وطنه ودينه المخلص لأمته، الكاره للنفاق، صاحبته إنسانيته فى خلق أسلوب بارع استنبأه الباحثون في خطابه الشعري، فكان مدرسة متخصصة في شتي العلوم سعياً في سمو النفس الإنسانية وإحيائها، وأضاف عيناً جديدة في أدبنا العربي بدت جلية من خلال مؤلفاته وأثارها، فأصبح كلمة لا تنسي، وشمس لا تغيب حملت وجهان، وجه يملأوه الأمل، وآخر يحتله الألم حتى أفضى بنظرته المأساوية، وإن بدت نصوصه متطلعة للمجد والعلا ومستبشرة برؤية استبصارية تتجاوز الحاضر بكل ما فيه إلا أنها تبحر فى عالم النفسية العميقة الممزوجة بالألم والشقاء.

- الانزياح الدلالي كان وسيلة الشاعر للخروج الثوري الإبداعي، من خلال كسر القاعدة نحو الغريب والمدهش واللافت للسمع.

- تنوعت ظواهر الانزياح التصويري عند الشاعر تنوعا نتج عنه عمق دلالته وسعة أفقه، فلم يقف على ظاهرة انزياحيه واحدة بل تراه ينزاح برموزه تارة وأخرى بمفارقاته التصويرية وثالثه بتشبيهاته، وأخرى باستعاراته ومجازته، وكان لك منها سمته فقد:

  - تميزت الصورة الرمزية عند الشاعر بعدم تعقيدها وقابليتها للفهم وتراكيبها اللغوية المألوفة.

---

(١) باشراحيل: اللآلئ، ص٨٩.

- وتميزت المفارقة التصويرية لدى الشاعر بقيامها على التراث، بغية الوصول إلى دلالة معاصرة تتناقض مع الدلالة التراثية للنص التراثي الغائب تارة، وعلى أسلوب التقابل الساخر في التعبير عن الأحوال المحزنة للشاعر.
- وتميزت صوره بتربع الطبيعة الحية على عرش شعره، فعناصرها لا تغيب حضورا عن كل صوره، وهو بدوره لا يكف تدقيقا للنظر في وصفها أو استضافة عناصرها لتهب قصيدته حياة، يفسر في إطارها ما يدور في خلده من فكر وعاطفة.
- كما نالت الطبيعة الجامدة حظوة عند الشاعر عبدالله باشراحيل، فلم تكن أقل حضورا من الحية، لكن الشاعر استطاع أن يجعلها طرفا ثانيا وذا أهمية في صورته، فكان قارئا للوجود من حوله واستطاع أن يجعله مصدرا مهما يتكئ عليه.
- أنسن باشراحيل كثيرا من الموجودات حوله، جاعلا من الإنسان وأعضائه وحركاته وأصواته معينا له فأنطق وحرك وأسمع كل ما حوله.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

إبراهيم، نبيلة، (د.ت)، فنّ القصّ في النظرية والتطبيق، د.ط، د.ن، مكتبة غريب.

ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، (١٩٩٧)، ج١٠، ط٦، بيروت، دار صادر.

أبو العدوس، يوسف، (٢٠٠٧)، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، الأردن، دار المسيرة.

أبو علي، محمد بركات، (٢٠٠٣)، البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق، ط١، عمان، الأردن، دار وائل للنشر والتوزيع.

أحمد، محمد فتوح، (١٩٧٧)، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د.ط، مصر، دار المعارف.

إسماعيل، عز الدين، (١٩٩٥)، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط ٣، القاهرة، دار الفكر العربي.

باشراحيل، عبدالله محمد، (٢٠٠٣)، أبجدية قلب، د.ط، بيروت– لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

باشراحيل، عبدالله، (٢٠٠٣)، الأعمال الشعرية، ج١، ط١، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

باشراحيل، عبدالله محمد، (٢٠٠٤)، بماذا تتنبأ يا صديقي؟، د.ط، بيروت– لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

باشراحيل، عبدالله محمد، (٢٠٠٥)، المرايا، د.ط، بيروت، دار العلم للملايين.

باشراحيل، عبدالله محمد، (٢٠٠٥)، أنفاس الورق، د.ط، بيروت، دار العلم للملايين.

باشراحيل، عبدالله محمد، (٢٠٠٥)، وحشة الروح، د.ط، القاهرة، مطابع الأهرام التجارية.

باشراحيل، عبدالله محمد، (٢٠٠٨)، البرق الحجازي، د.ط، بيروت، دار العلم للملايين.

باشراحيل، عبدالله محمد، (٢٠١٠)، صباح، د.ط، بيروت، دار العلم للملايين.

باشراحيل، عبدالله محمد، عصر الشعوب، (٢٠١٣)، د.ط، بيروت، دار المؤلف.

باشراحيل، عبدالله محمد، (٢٠١٧)، اللآلئ، بيروت– لبنان، دار المؤلف للنشر والطباعة والتوزيع.

باشلار، غاستون، (١٩٨٤)، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، د.ط، بيروت– لبنان، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع.

بسيسو، عبدالرحمن، (١٩٩٩)، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، ط١، بيروت – لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

التركي، إبراهيم بن منصور، (٢٠٢١)، "البلاغة العربية والتوظيف الأسلوبي"، مجلة جامعة الإمام محمد بن سعود.

الجرجاني، عبدالقاهر، (١٩٩٢)، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود شاكر، د.ط، القاهرة، مطبعة المدني، جدة، دار المدني.

جميلة، يومبعي ومدقن، هاجر، (٢٠١٨)، "حدود التواصل بين البلاغة والأسلوبية– دراسة مقارنة"، مجلة مقاليد، (١٤).

الحاتمي، (١٩٩٦)، الرسالة الموضحة، تحقيق: محمد يوسف نجم، د.ط، بيروت.

الداية، فايز، (١٩٩٦)، جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، ط٢، دمشق، دار الفكر المعاصر.

ربابعة، موسى سامح، (٢٠٠٣)، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ط١، الأردن دار الكندي للنشر والتوزيع.

الرماني، (١٩٨٦)، النكت في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله، محمد زغلول، د.ط، دار المعارف.

زايد، علي عشري، (١٩٩٧)، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، القاهرة، دار الفكر العربي.

زايد، علي عشري، (٢٠٠٨)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط٥، القاهرة، مكتبة الآداب.

السد، نور الدين، (٢٠١٢)، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث (تحليل الخطاب الشعري والسردي)، ج٢، الجزائر، دار هومة.

سلوم، تامر، (١٩٩٦)، "الانزياح الدلالي الشعري"، علامات، ج١٩، م٥.

سلوم، تامر، (١٩٨٣)، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط١، اللاذقية– سورية، دار الحوار.

شبانة، ناصر، (١٩٧٠)، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ط١، دمشق، مطبعة حلب.

صالح، بشرى موسى، (د.ت)، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، د.ط، د.ن.

عبدالمطلب، محمد، (١٩٩٤)، البلاغة والأسلوبية، د.ط، مصر، مكتبة لبنان ناشرون.

عبدالمطلب، محمد، (١٩٩٩)، النص المشكل، د.ط، مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

عصفور، جابر، (١٩٨١)، "الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي"، مجلة فصول، ١، (٤)، القاهرة.

عصفور، جابر، (١٩٨١)، "أقنعة الشعر المعاصر (مهيار الدمشقي)"، مجلة فصول، ١، (٤)، القاهرة.

العمري، أسماء مساعد، شعرية التباين والفقد في ديوان عمر بلا زمن لعبدالله باشراحيل: دراسة سيميائية، كلية الآداب، جامعة كفر الشيخ، ٢٠١٩، مصر.

عوض، ريتا، (١٩٩٢)، بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، د.ط، بيروت، دار الآداب.

عياشي، منذر، (٢٠٠٢)، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ط ١، حلب/سورية، مركز الإنماء الحضاري.

فضل، صلاح، (١٩٩٢)، بلاغة الخطاب وعلم النص، د.ط، الكويت، عالم الكتب.

محمد، الولي، (١٩٩٠)، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط١، بيروت– لبنان، المركز الثقافي العربي.

محمد، عزة، (٢٠٠٩)، علم لغة النص النظرية والتطبيق، ط٢، القاهرة، مكتبة الآداب.

المسدي، عبدالسلام، (١٩٩٣)، الأسلوبية والأسلوب، ط٤، القاهرة، دار سعاد الصباح.

مصطفى، نادية وآخرون، (٢٠١٣)، دوائر الانتماء وتأصيل الهوية، ط١، مصر، دار البشير.

ناصر، أمجد، (١٩٩٦)، خبط الأجنحة (سيرة المدن والمقاهي والرحيل)، د.ط، لندن – المملكة المتحدة، رياض الريس للكتب والنشر.

Bibliography

The Holy Quran.

Ibrahim, Nabīlah, (n.d), Fnn Alqaṣṣ fī al-nazariyah wa-al-taṭbīq, n.e, n.p, Ghaib Bookstore.

Ibn manzur, Mohammad ibn Mukarram, Lisān al-ʻArab, (1997), Volume 10, 6th ed., Beirut, Dar Sadir.

Abu Al-ʻAdūs, Yūsuf, (2007), Al-uslūbīyah al-ruʼyah wa-al-taṭbīq, al-Urdun, Dar al-Masirah.

Abu ʻAli, Mohammad Barakat, (2003), Al-Balāghah al-ʻArabīyah fī ḍawʼ al-uslūbīyah wa-naẓarīyat al-siyāq, 1st ed., ʻAmmān, al-Urdun, Wāʼil puplishing.

Ahmad, Mohammad Fattuh, (1977), Al-Ramz wālrmzyh fī al-shiʻr al-muʻāṣir, n.e, Egypt, Dar al-Maʻārif.

Ismāʻīl, ʻIzz el-Din, (1995), Al-Shiʻr al-ʻArabī al-muʻāṣir qaḍāyāhu wa-ẓawāhiruhu al-fannīyah wa-al-maʻnawīyah, 3rd ed., Cairo, Dar al-Fikr al-ʻArabī.

Bashrahil, Abdullah Muḥammad, (2003), Abjadīyat qalb, n.e, Beirut- Lebanon, Arab Foundation for Studies and Publishing.

Bashrahil, Abdullah, (2003), al-Aʻmāl al-shiʻrīyah, j1, 1st ed., Beirut, Arab Foundation for Studies and Publishing.

Bashrahil, Abdullah Mohammad, (2004), Bi-mādhā ttnbʼ yā Ṣiddīqī?, n.e, Beirut- Lebanon, Arab Foundation for Studies and Publishing.

Bashrahil, Abdullah Mohammad, (2005), Al-marāyā, n.e, Beirut, Dar al-ʻIlm lil-Malāyīn.

Bashrahil, Abdullah Mohammad, (2005), Anfās al-waraq, n.e, Beirut, Dar al-ʻIlm lil-Malāyīn.

Bashrahil, Abdullah Mohammad, (2005), Wiḥshah al-rūḥ, n.e, Cairo, Al-Ahram Commercial Printing Press.

Bashrahil, Abdullah Mohammad, (2008), Al-Barq al-Ḥijāzī, n.e, Beirut, Dar al-ʻIlm lil-Malāyīn.

Bashrahil, Abdullah Mohammad, (2010), Ṣabāḥ, n.e, Beirut, Dar al-ʻIlm lil-Malāyīn.

Bashrahil, Abdullah Mohammad, ʻAṣr Al-shuʻūb, (2013), n.e, Beirut, Dar al-muʼallif.

Bashrahil, Abdullah Mohammad, (2017), Al-Laʼāliʼ, Beirut- Lebanon, Dar al-muʼallif lil-Nashr wa-al-Ṭibāʻah wa-al-Tawzīʻ.

Bashilar, Ghastun, (1984), Jamālīyāt al-makān, translated by: Ghālib Halasā, n.e, Beirut-Lebanon, al-Muʼassasah al- for studies, publishing and distribution.

Bisisu, ʻAbdul-Rahman, (1999), Qaṣīdat al-qināʻ fī al-shiʻr al-ʻArabī al-muʻāṣir, 1st ed., Beirut -Lebanon, Arab Foundation for Studies and Publishing.

Al-Turki, Ibrahim ibn Mansour, (2021), "Arabic Rhetoric and Stylistic Employment", Journal of Imam Muhammad ibn Saud University.

Al-Jurjani, ʻbdālqāhr, (1992), Asrār al-balāghah, Investigated by: Mahmoud Shaker, n.e, Cairo, al-Madani press, Jeddah, Dar al-Madani.

Jamīlah, ywmbʻy & wmdqn, Hājar, (2018), "The limits of communication between rhetoric and stylistics - a comparative study", maqalid Journal, (14).

Al-Hatimi, (1996), Al-Risālah al-muwaḍḍiḥah, Investigated by: Mohammad Yusuf Najm, n.e, Beirut.

Al-Dayah, Fayiz, (1996), Jamālīyāt al-uslūb (al-Ṣūrah al-fannīyah fī al-adab al-ʻArabī), 2nd, Damascus, Dar al-Fikr al-muʻāṣir.

Rabābiʻah, Mūsá Sāmiḥ, (2003), al-uslūbīyah mafāhīmuhā wa-tajalīyātuhā, 1st ed., Jordan, Dar Al-Kindi for Publishing and Distribution.

Al-Rummānī, (1986), Al-Nukat fī Iʻjāz al-Qurʼān, Investigated by: Mohammad Khalaf Allāh, Mohammad Zaghlūl, n.e, Dar al-Maʻārif.

Zayid, ʻAlī ʻAshrī, (1997), Istidʻāʼ al-shakhṣīyāt al-turāthīyah fī al-shiʻr al-ʻArabī al-muʻāṣir, Cairo, Dar al-Fikr al-Arabi.

Zayid, ʻAlī ʻAshrī, (2008), ʻan bināʼ al-qaṣīdah al-ʻArabīyah al-ḥadīthah, 5th ed., Cairo, al-Adab Bookstore.

Al-Sadd, Noor el-Din, (2012), Al-uslūbīyah wa-taḥlīl al-khiṭāb dirāsah fī al-naqd al-ʻArabī al-hadīth (taḥlīl al-khiṭāb al-shiʻrī wālsrdy), volume 2, Al-Jazāʼir, Dar Hamah.

Sallūm, Tāmir, (1996), "al-inziyāḥ al-dalālī al-shiʻrī", ʻAlāmāt, volume 19, (5).

Sallūm, Tāmir, (1983), Naẓarīyat al-lughah wa-al-jamāl fī al-naqd al-ʻArabī, 1st ed., Latakia - Syria, Dar al-Hiwar.

Shabānah, Nāṣir, (1970), Al-Mufāraqah fī al-shiʻr al-ʻArabī al-ḥadīth, 1st ed., Damascus, Halab Press.

Ṣāliḥ, Bushrá Mūsá, (n.d), Al-Ṣūrah al-shiʻrīyah fī al-naqd al-ʻArabī al-ḥadīth, n.e, n.p.

Abdulmottaleb, Mohammad, (1994), al-balāghah wa-al-uslūbīyah, n.e, Egypt, Lebanon Nashiroon Bookstore.

Abdulmottaleb, Mohammad, (1999), al-naṣṣ al-mushkil, n.e, Egypt, General Authority for Cultural Palaces.

‘Uṣfūr, Jābir, (1981), "al-Ṣūrah al-fannīyah fī al-Turāth al-naqdī wa-al-balāghī", Fusul Journal, 1, (4), Cairo.

‘Uṣfūr, Jābir, (1981), "Aqni‘at al-shi‘r al-mu‘āṣir (Mihyār al-Dimashqī)", Fusul Journal, 1, (4), Cairo.

Al-Amri, Asmā’ Musā‘id, shi‘rīyah al-tabāyun wālfqd fī Dīwān ‘Umar bi-lā zaman l‘bdāllh Bāshrāḥīl: dirāsah sīmiyā’īyah, Faculty of Arts, Kafrelsheikh University, 2019, Egypt.

‘Awaḍ, Rītā, (1992), Binyat al-qaṣīdah al-Jāhilīyah al-Ṣūrah al-shi‘rīyah ladá Imri’ al-Qays, n.e, Beirut, Dar al-Adab.

‘Ayyāshī, Mundhir, (2002), al-uslūbīyah wa-taḥlīl al-khiṭāb, 1st ed., Halab, Syria, Center for Cultural Development.

Faḍl, Ṣalāḥ, (1992), Balāghat al-khiṭāb wa-‘ilm al-naṣṣ, n.e, al-Kuwayt, Alam al-Kotob.

Mohammad, Al-Walī, (1990), al-Ṣūrah al-shi‘rīyah fī al-khiṭāb al-balāghī wa-al-naqdī, 1st ed., Beirut-Lebanon, Arab Cultural Center.

Mohammad, ‘Azzah, (2009), ‘ilm Lughat al-naṣṣ al-naẓarīyah wa-al-taṭbīq, 2nd ed., Cairo, Al-Adab Bookstore.

Al-Masaddī, ‘Abdussalām, (1993), al-uslūbīyah wa-al-uslūb, 4th ed., Cairo, Dar Suad al-Sabah.

Muṣṭafá, Nādiyah wa-ākharūn, (2013), Dawā’ir al-intimā’ wa-ta’ṣīl al-huwīyah, 1st ed., Egypt, Dar al-Bashir.

Nāṣir, Amjad, (1996), Khabṭ al-ajniḥah (sīrat al-mudun wa-al-maqāhī wa-al-raḥīl), n.e, London – United Kingdom, Riyad al-Rayyis Publishing.

The Poetic Stylistic Displacement in Abdullah Bashirahil's Poetry

Suheir Bint Issa Al-Qahtani

Associate Professor of Rhetoric and Criticism, Department of Arabic Language and Literature, College of Arts and Humanities, King Khalid University, Abha, KSA

Abstract. The study titled "The Poetic Stylistic Displacement in Abdullah Bashirahil's Poetry" aims to examine the phenomenon of displacement in poetic creativity as manifested in the poetry of Abdullah Bashirahil, in order to uncover many aspects of his style. Our poet has skillfully utilized his abilities and diverse tools to create a different poetic language through the phenomenon of displacement, particularly through visual displacement. His methods varied between symbolism, pictorial paradoxes, and vivid imagery, expanding the significance of his meanings. This study adopts a descriptive methodology to describe and analyze this phenomenon in his poetry. It consists of an introduction discussing the importance, objectives, methodology, previous studies, and the study's plan. It also introduces the poet, his literary status, and his literary works, as well as the relationship between style and rhetoric, defining displacement and presenting its forms in Arabic rhetoric. The study comprises three sections, each addressing a facet of the poet's visual displacement: the first section focuses on symbolic imagery, the second on pictorial paradoxes, and the third on displacement and artistic representation. The study concludes with findings, including the significance of semantic displacement as a means for the poet's revolutionary creative expression by breaking traditional norms towards the unfamiliar, astonishing, and attention-grabbing. The poet's use of pictorial paradoxes is characterized by its reliance on heritage to achieve contemporary significance that contradicts the traditional meaning of the absent heritage text, among other confirmed results in the study.

*Keywords***:** Displacement, Semantic, Symbolism, Visual, Pictorial Paradox.