# جمالية الانزياح الاستعاري
# في ديوان عبد القادر بطبجي مداح الأولياء الصالحين

**أ. عبد اللطيف حني**
**المركز الجامعي – الطارف–**

حظي الخطاب الشعري الشعبي الجزائري باهتمام الأوساط المثقفة، ولقي بينها رواجا وانتشارا ملفتا للانتباه، حيث وطن نفسه في الذاكرة الثقافية بفضل شعرائه الفحول الذين تفتخر بهم الأمة، وتعتز بآثارهم التي استقطبت الباحثين والدارسين فراحوا يلجون أبوابه ويقتحمون أسواره، فتمكنوا من الإفصاح عن جمالياته وفنياته الخبيئة في أتون خطابه الشعري، فساعد ذلك على الغوص في أعماقه، وإجلاء كنوزه وتقديمه للأجيال بصورة أكاديمية لها قيمتها ومنزلتها.

وربما يعود الفضل في ذلك إلى جهود الباحثين والجامعيين الأكاديميين الذين اهتموا بموروثنا الشعري الشعبي جمعا وتحقيقا وضبطا ودراسة ونقدا، ومنحوه المكانة التي تليق به وبقيمته الفنية، بصفته مرآة أمينة للتاريخ والثقافة الجزائرية، ومظهرا لنمط تفكير المجتمع، بعد جفاء وقطيعة كادت أن ترمي به في طي النسيان وغياهب الزوال والاندثار.

وعلى هذا الأساس تستمد هذه المداخلة شرعيتها في تتبع أحد جماليات الخطاب الشعري الشعبي الجزائري والمتمثل في الانزياح الاستعاري بالدراسة والمقاربة باعتباره سمة من سمات اللغة الشعرية، إذ قرن الكثير من الدارسين جمالية الخطاب الأدبي بمدى توافر الانزياح وغيابه فيه، وذلك بما يلقيه على الخطاب من ظلال تلميحية وإشارية أو يزوده بالغموض والإبهام، وما يمده بمجالات واسعة من التأويل.

كما تعتمد المداخلة على مقاربة هذه الجمالية في شقها البياني بالتركيز على الاستعارة برؤية مختلفة عن الرؤية القديمة (مكنية وتصريحية) في الخطاب الشعبي،

متخذا ديوان الشيخ عبد القادر بطبجي المستغانمي[1] (المحقق والمطبوع) مداح الأولياء الصالحين نموذجا، حيث اعتمد الشاعر في مدحه للنبي -صلى الله عليه وسلم - والولي الصالح عبد القادر الجيلاني على الرمز والانزياح اللغوي وقد كان لخصوصية هذا المدح باعثا على الانزياحات في ديوانه، وستستعين المداخلة في رصد الانزياح الاستعاري على تصنيف يتوسل بالتبديل والإسناد أساسا دلاليا لكشف الانزياح وفق المراحل التالية :

**1 -التبديل**: أولا -تبديل المادي بالمادي / ثانيا –تبديل المعنوي بالمادي / ثالثا – تبديل المادي بالمعنوي

**2 -الإسناد:** 2 -1 -إسناد خصائص العاقل إلى غير العاقل: أولا -مخاطبة غير العاقل / ثانيا–وصف غير العاقل بصفات العاقل. 2 -2 -إسناد اللون إلى ما لا يقبله.

**أولا -الاستعارة وتشكيل الصورة الشعرية:**

تتمتع الصورة الشعرية بمفاهيم عدّة، إذ لا يزال المصطلح يتداوله بعض الدارسين بالمناقشة، فكثرت حوله التعاريف لأنه لا يزال « غامضا ومحيرا للدارسين عامة، وكان أرسطو، ومن قبله أفلاطون يوازنان بين عمل الشاعر وعمل الرسام، ثم جاء الجاحظ من بعدهما بقرون ليرى كذلك أن للشعر صناعة،وضرب من النسيج، وحسن من التصوير»[2].

وقبل التطرق لتعاريف الدارسين للصورة، نتعرض لمفهومها لغةً؛ فهي تجسيم ورسم لإنسان أو حيوان أو تجسيم طبيعي، «وتعني الشكل وصورة حسنة وتصورت الشيء توهمت صورته، فتصور لي والصورة حقيقية الشيء وهيئته وصفته»[3]، ويضيف علي صبح في معنى الصورة قائلا: «فمادة الصورة بمعنى الشكل، فصورة الشجرة شكلها وصورة الفكرة صياغتها..وعلى ذلك تكون الصورة الأدبية هي الألفاظ والعبارات التي ترمز إلى المعنى، و تجسم الفكرة فيها»[4].

أما اصطلاحا فهي: «أسلوب يجعل الفكرة تبرز بكيفية أكثر حساسية وأكثر شاعرية، تمنح الشيء الموصوف أو المتكلم عنه أشكالا وملامح مستعارة من

أشياء أخرى، تكون مع الشيء الموصوف علاقات التشابه والتقارب من أي وجه من الوجوه»[5].

وقد كان النقاد القدامى يهتمون بالصورة من حيث لا يدرون، وذلك بتوظيف الوسائل البلاغية مثل التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز، «بيدَ أن تطبيقهم لهذه الوسائل كان جزئيا لا يتعدى الجملة إلى البيت، أو البيت إلى القصيدة »[6].

ومن النقاد القدامى، الذين أولوا جانبا مهما للتصوير في العمل الأدبي، عبد القاهر الجرجاني في كتابه أسرار البلاغة وعلم البيان، حيث يبين وجهة نظره في قوله : «فالانتقال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم، والتجميلات التي تهز الممدوحين وتحركهم، وتفعل فعلا شبيها بما يقع في نفس الناظر، إن التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش والبحث والنقر، فكما إن تلك تعجب وتخلب وتروق وترنق، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور»[7].

ويقصد الجرجاني من التخيلات التي تهز الممدوحين أي تجعلهم يتفاعلون مع الكلمة، ورسم صور بديعة تحركهم، أن «ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا يخدع فيه نفسه، ويريها مالا ترى»[8].

أما النقد الحديث فقد اعتمد في دراسته للصورة الشعرية على عنصر الخيال، باعتباره عاملا ديناميكيا يقع على مستوى مخيلة الشاعر ويتمازج في خفة وتوافق مع التجارب الشعورية، ويولد الصورة البديعة، لذلك فالصورة تبث الخيال .

وأولى الرومانسيون جانبا مهما للخيال، وأعطوه الدور الحقيقي في صنع وتشكيل الصورة خاصة الشاعر الإنكليزي كولوريدج (Coleridge) الذي اعتبره المجسد لأعماق وأحاسيس الشاعر، والكاشف لجماليات الحياة لديه، فهو «طاقة روحية هائلة، أو عالم مطلق غير محدود، بينما عالم الحياة المادية خامل محدود و زائل»[9].

أما عبد القادر القط فيرى في الصورة ذلك التشكيل المكون من الخيال والطاقات اللغوية والتعبيرية المكتسبة من الأديب، فيقول: «الصورة في الشعر هي

الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليعبر عن جانب التجربة الشعرية الكامنة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والجناس وغيرهما من وسائل التعبير الفني، والألفاظ والعبارات مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني و يرسم بها الصورة الشعرية»[10].

وهكذا نستنتج مما سبق أهمية الصورة الشعرية في العمل الأدبي ودورها في إشعاعه ومده بالحياة والنماء وتشبيعه بمختلف القيم، وجعله قابلا للتطور والتحور والتوالد المعنوي، «ولكونها مهمة في البناء الشعري وتركيبه الجمالي في عالم الإبداع»[11].

ويكمن نجاح الصورة الشعرية في توقيعها حالة الإدهاش والمفاجأة في وعي وإحساس المتلقي الذي يملك عقلا ووعيا يميز به الحقائق ويفرز به الصور، ومجال الإدهاش والمفاجأة الشعر لما يتميز به عن النثر وهذا ما نسعى إلى بيانه من خلال الوقوف على مفهوم الانزياح الذي يزيد من شعرية الصورة في القصيدة الشعبية وما يحقق على مستوى الاستعارة باعتبارها مظهر من مظاهر الانزياح.

**ثانيا -الاستعارة مظهر من مظاهر الانزياح:**

الكتابة الشعرية هي مدارات تحايل الشاعر على اللغة، كما تتوق إلى ممارسة وجودها عبر مغمرة تغدر بمنطق العقل، وتحمل معاني الجمال والإشراق فيقبلها المتلقي دون العودة إلى معادلات الحساب اللغوي الاعتيادية؛ فالشاعر في رصده دلالة الكلمات والعبارات يبحث عما هو مجهول فيستحضره ويفعه في سياق يعبث به الانزياح الذي يطبع اللغة بملامح جمالية شعرية وينتج ذلك «عندما يقرر المتكلم مخالفة قواعد الاستخدام اللغوي ليعطي عباراته قيمة جمالية»[12] هذا الانعراج يصور الخطاب بشكل غريب وغامض، ويمنحه القيمة الفنية التي تدفع ذهن المتلقي للبحث العميق عن مصدر الغرابة والإدهاش والمفاجأة في الصورة، ومحاولة الاجتهاد في إرجاع الحقيقة والأمور لنصابها الأصلي والطبيعي، فالخلل الدلالي في السياق «الطريقة الحتمية التي ينبغي للشعر عبورها إذا كان يرغب في جعل اللغة تقول ما لا تقوله اللغة أبدا بشكل طبيعي»[13].

أن الانزياح[14] استنطاق غير عقلي للغة، يتملص من المعاني القريبة التي تبوح بها المفردات، فالخطاب الشعري له بنية لغوية«تعبر عن الأفكار والأشياء بطريقة غير مباشرة لأنها تقول شيئا وتعني شيئا آخر»[15]، ومن هنا تشكل دراسة الصورة الشعرية مفتاح الدخول إلى النص وكشف مفاصله لأن «الذي يساعد على الدخول في عالم القصيدة ليس هو معرفة غرضها، بل هو إضاءتها وكشف أسرارها اللغوية، وتفسير نظام بنائها وإدراك العلاقات فيها»[16]، فالشاعر يستخدم الكلمات نقطة انطلاق لموجات تعبيرية، وتراكيب دلالية متلاحقة، وهي تستقطب استراتيجيات بنائية متنوعة، هذه الاستراتيجيات محققة في الصور المجازية من استعارة وتشبيه ورموز، لها سلطة النسق وطاقته المحققة في العلاقات الداخلية التي تفتح النص على أفق التأويل وهو العمق الحركي للدلالة التي ترسم منحنيات معرفية مختلفة، تتدرج في فك مغاليقها المرصودة القراءات المتتالية، ولما كان تعامل الشاعر مع الكلمات يميل إلى الرغبة في تجاوز المعاني المباشرة ويستهدف الجهر بأسرارها فإنها تلهم بتحريض جامع على هندسة الخطاب في انساق هي موئل القيم الجمالية للنص.

وعليه فالانزياح مقوم هام لتحديد جمالية النص الشعري من خلال تجاوزه العادات الكتابية والقوانين المعجمية، وبذلك يكون الانفلات من سلطة المألوف والمعتاد عليه لتحقيق هدف جمالي على مستوى البناء والدلالة، ولذلك اعتبره رومان جاكبسون انحرافا « لتأتي أولى وظائف الشعرية في البحث عن انحراف النص عن مساره العادي لتحقيق وظيفة جمالية»[17].

كما يحيلنا الانزياح –العدول -إلى كشف موهبة الشاعر التي تتمثل في قدرته على الكشف عن الدهشة والمفاجأة وهذا يغذي النص بجماليات متعددة.

واهتم النقاد القدماء بالتشبيه وأعطوه أهمية بالغة، فنال منهم الشرف والقسط الوافر من الدراسة، ففصلوا في ضروبه وتعاريفه ونقبوا عنه في كل ما أبدع من شعر ونثر، غير أن الاستعارة لم تحظ بهذه الحفاوة والاهتمام، ولعل ذلك يعود لنمط العقلية العربية في عصورها الأولى، واعتمادها على الفطرة والسليقة في الإبداع، فكان التشبيه أقرب في الصياغة من الاستعارة.

ولعل مرد هذا التباين في الاهتمام؛ أن القدماء يربطون الاستعارة بالتشبيه، ويجعلونها ناتجة وليدة عنه، فهو الأصل والاستعارة فرع منه، ولا يمكن أن تتحقق الاستعارة بدون تحقق عالم التشبيه، ولعلنا نستخلص من قول الجرجاني تعليلا فيما ذهبنا إليه، بحيث يقول:«اعلم أن الاستعارة تعتمد على التشبيه أبدا»[18] وما يبرر تبعية الاستعارة للتشبيه، تعريف الجرجاني لها حيث يربطها بالتشبيه، وهذا ما يعبر عنه البلاغيون بعبارة مختصرة تعرّف الاستعارة، وتقرب مفهومها، فيقولون :«الاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه»[19].

ورغم ولع النقاد القدماء بالتشبيه، فإن للاستعارة مكانة هامة في التصوير البياني، فاحتلت موضعا أحسن من التشبيه؛ لأن المحدثين اختلفت نظرتهم، وأصبحوا يفضلون الاستعارة لما فيها من عمق في المعنى، وإشارة ذكية في النفس، وجمالية في التصوير تضفيها على النص الأدبي، عكس سهولة ووضوح التشبيه، التي تكسب النص غموضا معنويا، بل يفضح المعنى ويكشف أسراره من خلال معادلته البسيطة؛ مشبه ومشبه به ووجه الشبه بينهما«ومن هنا يأتي عمق الاستعارة، وسطحية التشبيه من الحدود بين طرفي التشبيه غير منفصلة، يعمل كل منها بذاته، وتفرد بينهما تلقي الاستعارة الحدود، وتدمج الأشياء، حتى المتنافرة في حده»[20].

إن للاستعارة قدرة فائقة في استعمال وإبراز التجربة الشعرية للمبدع،«لأن صورها أكثر وفاء واستنفادا لعناصر التجربة الشعرية، حين تتخلص من القيود والفواصل، والعلاقات المحدودة زمانا أو مكانا، أو الأجسام المشكلة بهيئة خاصة لا تتغير في دلالتها، وكل ما في الاستعارة من عناصر لا يلزم وجوده -حتما -في الواقع لكنه يستمد حيويته من مجال إبداع الشاعر، الذي لا يرى شيئين، بل يرى شيء واحدا»[21].

وهذا ما جعل الاستعارة أهم مظاهر الانزياح لقيامها على "عدم الملائمة" كما أقرها جون كوهين «في التقابل الحاصل بين المعنى الإشاري والمعنى الإيحائي الناتج عن تغير المعنى»[22] كما أنها تحقق الحركية والجلبة التي من شأنها تحريك النفوس وشد الانتباه بخلاف الصور الأخرى لأنها توظيف الكلمة في غير ما وضعت له أصلا أي انزياح عن مدلولها الأولي والطبيعي، أو إسنادها إلى ما لا ينبغي إن تسند إليه «ويتحقق

الانحراف اللغوي في الاستعارة عندما نأخذ الكلمات بمعناها الحرفي، أما إذا راعينا المعنى التأويلي للكلمة زال حينئذ الانحراف أو ضعف إلى حد كبير»[23] وتعرف الاستعارة بالانزياح الاستبدالي أي فيما هو غائب يستبدل به الحاضر أو يعوضه[24] وهذا ما نسعى إلى كشفه في شعر عبد القادر بطبجي مداح الأولياء.

وسنتعامل مع الاستعارة برؤية جديدة تختلف عن المفهوم التقليدي لها (مكنية، تصريحية) لأنها لا تكشف لنا الانزياح، من خلال التصنيف السالف الذكر الذي يعتمد التبديل والإسناد منطلقا دلاليا يفضح الانزياح وفق النقاط التالية: 1 -التبديل 2 -الإسناد.

**ثالثا -الانزياح الاستعاري من خلال التبديل والإسناد :**

**أ -التبديل:**

يودع بطبجي حالة من الاستغراب واللذة معا في المتلقي بواسطة عملية التبديل الاستعاري الموظفة في شعره بشكل واسع، وهذا نتيجة الهوة الحاصلة بين الأصل والبديل دلاليا، وهو ما يعرف بالانزياح البياني، ويظهر في الصور الشعرية التي يتم التبديل فيها: **أ -تبديل المادي بالمادي/ ب -تبديل المادي بالمعنوي/ ج -تبديل المعنوي بالمادي.**

**أ -1 -تبديل المادي بالمادي :**

تعج النماذج الشعرية في ديوان عبد القادر بطبجي التي يحدث فيها الانزياح في الاستعارة بتبديل المادي بالمادي التي تحدد الاستعمال اللغوي المنزاح في مقابل الاستعمال اللغوي الإشاري العادي الذي لا تبديل فيه، وسنبين الأصل اللغوي المستعمل لتقريب البديل لنوضح الانزياح وتتكشف جمالية الاستعارة في الشعر الملحون الذي اجتهد الشاعر في الاستفادة من طاقاتها المنزاحة ويظهر ذلك في قوله:

لَوْجَبْرْتْ لَكْ نَمْشِيْ بالْشَفَرْ  نُوْصَلْ للْبْلاَدْ نَسْكَنْ بالْعَشْرَاْ  نَعْثُرْ فِيْ حَرْمْ حُرْمْتُكْ يَاْ بَدْرِيْ
أَقْرَيْتْ مُنَاقَبْكِ يَاْ حَايْزْ الْفَخْرْ  بُرْهَانْكْ كَالْهْلاَلْ عَامَلْ الْدَارَة  وَلاَ شَمْسْ انْضْوَاتْ عَنْ الأَجْدَاْرِيْ

ففي هذه الصورة نجد بطبجي يسمو بالولي إلى أعلى الدرجات، ويشتاق إلى لقياه(لو جبرت لك نمشي بالشفر)، ثم يذكرنا أنه اطلع على مناقبه وأعماله وكراماته، فهي مثل الهلال الذي تنتظره الناس لتفطر لرؤيته، فقد شبه الشاعر

غرامه وحبه وشوقه بالصوم، وحبيبه بهلال الإفطار، وبذلك بلغ بالمتلقي إلى الإعجاب به، لكنه يدهشه ويفاجئه بكلمة "الشفر" لأنه لم يخلق لنمشي به أو عليه، والحقيقة أن الشفر بديل للأرجل، فالعبارة لو جبرت نمشي لك على الأرجل لا تحقق الإدهاش والغرابة ولا الانزياح عكس ما جاء في عبارة " لو جبرت لك نمشي بالشفر" فالشفر يقصد به بطبجي الأرجل ونفسه المشتاقة للقاء حبيبه الذي تناقلت أخباره جميع الناس، للتعبير عن ما في نفسه من وله وعشق وظف هذا الانزياح المادي البليغ.

وتطالع في قصيدة "صل يا ربي وسلم على طه شفيع الأمة" في مدح النبي تغنيا بالخصال المحمدية وإظهارا للحب الذي سكن قلب الشاعر وشوقا لزيارة الروضة الشريفة، حيث يقول:[25]

الْصَلاَةْ تَبْريْ مِنْ الْسَمْ هـــيَ لَسْقَامْ حَكْمَةْ
بهَاْ الذَاْكْرِيْنْ تَغْنَـــمْ مَزْيَانْهَاْ يَاْ نَاْسْ كَلِمَةِ
صَـــل يَاْ رَبيْ وَ سَلَـــمْ عَلـــيِ طَهَ شْفيْعْ الأُمَةْ

ويذكرنا بطبجي بفوائد الصلاة على الرسولρ، إذ تطرد الهموم والأحزان عن النفس وتدخل عليها الفرح والسعادة، كما ترفع الدرجات، وتزيد من قيمة العبد عند ربه، فيصبح من الذاكرين الغانمين، غير أننا نجد تبديلا عجيبا في عبارة "الْصَلاَةْ تَبْريْ مِنْ الْسَمْ "حقق من خلالها بطبجي الدهشة في ذهن المتلقي فالصلاة تؤدي إلى الراحة النفسية والأجر من المولى تعالى، فهذا الانزياح يدفع المتلقي إلى كشف البدائل المناسبة أو ما يمكن أن يكون أصلا وطبيعة وما تعارف عليه في حياته واستعمالاته اللغوية، ولعل ارتباط الصلاة بشفاء الإنسان من سموم الشيطان التي تغزو نفسه كل حين فهي الترياق لها ولابد على الإنسان التزود بها ليشفى من أمراضه النفسية، وهي رمز الاستقامة والاعتدال والشفاء في المجتمع المسلم.

وينقلنا شاعرنا إلى صورة انزياحية تبادلية أخرى في وصفه لحالته التي قهرها العشق والحب للولي الصالح الجيلاني، حيث يقول:[26]

اَلسْقَامْ آقْهَرْنيْ وَآعْدَمْتْ منْ الْبْصَرْ أَحْرَمْ الْنَوْمْ وَ عَيْشْتيْ رَجْعَتْ مَرَةْ رَاْسيْ مَنْ الْمْحَاْنْ شَاْبْ في صُغْريْ

عُدْتْ بَيْنْ الْحُسُوْدْ مَطْرُوْحْ للْضُرْ  لاْ صَحَةْ لاْ كْتَافْ بَرَانْيْ بَـرَاْ  لاْ مَنْ يَعْرَفْ مَنْ آحْبَـابْ قَدْرِيْ

يفتتح الشاعر البيت الشعري بالسقام أي المرض الذي نسب إليه "آقْهَرْنيْ " أي غلبني وهو الفعل الذي يجعل العقل يتوقع أنه الإنسان أو الحيوان لكنه يتفاجأ في البيت أنه السقام بديلا عن الإنسان، ويستمر في إدهاش المتلقي والإبحار به إلى عالم الغرابة بواسطة التبديل في "عَيْشْتيْ رَجْعَتْ مَرَةْ" فالعيشة المادية أضحت مرة بدل أن تكون الفاكهة أو النبات مثلا، فبطبجي يسعى من خلال هذا الانزياح إلى إقناع المتلقي بمدى تعلقه بمحبوبه وارتباطه به نفسيا فوجوده وزيارته تنسيه ألم الأيام وتذهب عنه الحزن، ويخبرنا من خلال انزياحه بوفائه له ومواضبته على طريقته الصوفية، بدل التصريح بالمقولة مباشرة .

ويخاطب وليه الصالح، شاكيا له بأسقامه وأمراضه جراء عشقه فيقول:[27]

سَلَكْنيْ منْ الأَمْطَاْرْ  بَيْنْ قَوْمْ الأَشْرَاْرْ  وَ آرْفعْنيْ بَيْنْ أَنْظَاْرِيْ
جَيْتَكْ شَاْكيْ بَكْدَاْرْ  أَيَاْ فَاْرَسْ الأَقْطَاْرْ  حَلْ مَنْ الْضَيْقْ آعْزَرِيْ

نكشف تبديلا غريبا، يودع في أذهاننا الدهشة والغرابة التي يسعى إليها الخطاب من خلال بداية البيت الثاني "سَلَكْنيْ منْ الأَمْطَاْرْ " فالشاعر يطلب من وليه إن يخلصه من الأمطار غير أن المنطق والعقل يأبى أن يتخلص الإنسان من الأمطار لأنه يتخلص من الديون والحبال، فالتبديل الذي وقعه الشاعر يدفع بالمتلقي إلى البحث عن بدائل منطقية مألوفة طبيعية وذلك بإيراد القول المباشر ونفي القول الأول لأنه يعمق الفجوة بين الحقيقة فالتخليص لا يكون من الأمطار فهذه صورة إشارية إلى الخوف والألم الذي يلم بالشاعر فالهموم تنزل عليه كالأمطار وهي إشارة إلى المعاناة التي يتخبط فيها ويواجها لوحده.

إن ديوان الشاعر مليء بالنماذج الشعرية التي تضم التبديل الاستعاري (مادي/مادي) التي وظفها بطبجي لصياغة مدحه ووصف حالته النفسية لوليه من جراء حبه وعشقه له، وندائه للشيخ وتوسله هو طلب الخروج من هذه الحالة السيئة التي يصفها بالمهلكة، «فالجديد في قصائد الملحون الخاصة بمدح هؤلاء أو الاستنجاد بهم يتمثل في الربط بين الشاعر وبيئته وبين الفرد ومجتمعه»[28].

ولكثرة النماذج الشعرية نتخذ طريقة الوصف الجدولي لتقارب النماذج في معانيها الموضوعاتي تفاديا لتكرار الوصف والتعليق:

| الجملة الشعرية | الانزياح (التبديل) | الاستعمال الإشاري | الصفحة في الديوان |
|---|---|---|---|
| شق بلاد التلول | شق البلاد | شق الأرض | 220 |
| سيف نوره باين مشهور | سيف نوره | سيف الفارس | 223 |
| عطاك ربي ودك بالأسرار | عطاك ودك الأسرار | أعطاك الأشياء | 220 |
| كل يوم قلبي تقوى ناره يشتوى فوق محاور الجمر | قلبي تقوى ناره يشتوى فوق الجمر | قلبي تقوى نبضاته يشتوي اللحم فوق الجمر | 218 |
| نوره جبين الشمس أبيض وجه القمر | جبين الشمس وجه القمر | جبين المرأة وجه الأم | 25 |
| ما يحنن العود | يحنن العود | يحنن المنشد | |

**أ -2 -تبديل المعنوي بالمادي:**

ضمن بطبجي خطابه الشعري صنفا آخر من البديل وهو المعنوي بالمادي إلا أن العنصر المادي في التبديل محذوف، والذي يدلنا على أن المحذوف مادي هو الوظيفة التي يقوم بها المعنوي البديل، «وإذا كانت مسافة التوتر بين المادي والمادي مؤثرة، فإن من باب المفارقة المنطقية بين المعنوي والمادي أن تكون مسافة التوتر بينهما أبعد»[29] ويظهر ذلك جليا في قول الشاعر:[30]

ذَاْ الْزْمَاْنْ وَالرُوْحْ لَهْوَاكْ طَاْيَرْ  مَاْ أَلْيَاْنْ عَزْمَكْ فِيْ وَعْـدِيْ

يصاب المتلقي بالدهشة والمفاجأة في البيت الشعري بداية في صدره "الروح لهواك طاير" والتي أصلها "طاير الروح لهواك"، فالفعل "طاير" نتوقع أن يطير العصفور أو الحمام غير أن بطبجي يبدله بالروح المعنوية وهو ما يربك المتلقي، وتتزاحم الدلالات في ذهن المتلقي وهو يحاول تكييف التبديل الحاصل وتخفيف الانزياح غير أنه يدهش أكثر في عجز البيت حين نقرأ "ما أليان عزمك" ففي هذه العبارة تبديل مادي بمعنوي

حيث استبدل القلب مثلا "بالعزم"، وهذه السياقات تؤدي إلى توسيع الفجوة بين المتلفظ والحقيقة لدى المتلقي، وكلها تعبر عن مدى الشكوى التي يبديها بطبجي لوليه الصالح.

ويظهر أيضا التبديل المعنوي بالمادي:[31]

قَبْلْ سَنْ الْصَوْمْ شَغَلْنيْ هْوَاْكْ شَاْعَرْ  حَرْفَثْيْ أَنْظَـمْ الْنّشَـاْديْ

بَاْلْهْوَىْ مْزَيْلَفْ عَقْلْيْ لَهْوَاْكْ سَاْفَـرْ  أَشْ وَاْشْ خَيّـبَ لَـيْ سَـعْدِيْ

نمعن النظر في عبارة "شغلني هواك" فندرك أن الهوى لا يقوم بفعل الإشغال لأنه معنوي وهو بديل عن الإنسان أو الحدث المادي الذي يرى ويشاهد ويحس، وبما أن بين الهوى المعنوي والإنسان المادي فرقا شاسعا وقع هذا التبديل في النفس أثرا كبيرا، ولا يستطيع المتلقي كشفه إلا إذا أمعن فيه النظر وتأمل وأول ونفس التبديل يحصل في عبارة "عقلي لهواك سافر"، فالعقل لا يقوم بالسفر لأنه معنوي وهو بديل عن الإنسان، وهذا ما يحيل المتلقي دوما لحالة الشاعر النفسية الحرجة التي يود تبليغه بها.

ويقول في قصيدة "جلول ولد خيرة سلطان الصالحين":[32]

بَهْوَاْهْ نَـغْنَمْ آفْـرَاحْ  سَعْـديْ آمْدَحْـتْ سُلْطَاْنْ

لَبْدَاْ بـيه نرتــاح  هــواي يعــود فـرحــان

نطالع في البيتين الأفراح والهوى، فالأفراح لا تغنم، والمتعارف أن الماديات هي التي تربح وتحاز وليس المعنوي، لأنه غير ممتلك، كما أن الهوى لا يفرح لأنه معنوي، إنما الإنسان هو الذي يفرح فهو مادي وهو قول مباشر لا يشكل إدهاش للمتلقي، وحين نمعن النظر نجد الشاعر استفاد من التبديل الإيحاء إلى الحب الذي يكنه لمحبوبه وقيمة التواجد معه ورضاه عنه.

ونقدم فيما يلي جدولا لبعض النماذج التي وقع فيها الانزياح الاستعاري بتبديل المعنويات بالماديات:

| الجملة الشعرية | الانزياح (التبديل) | الاستعمال الإشاري | الصفحة في الديوان |
|---|---|---|---|
| رَبِيْ أعْطَىْ لِلإسْلاْمْ كَنْزْ مَاْ | اعْطَىْ لِلإسْلاْمْ كَنْزْ | أعطى للرجل كنز | 241 |
| يَاْ كَنْزْ الَثْعْرِيْفْ | كَنْزْ الَثْعْرِيْفْ | كنز المال | 254 |
| كَنْزْ الأَسْرَاْرْ لَعْرَجْ دَبَاْبْ | كَنْزْ الأَسْرَاْرْ | كنز المال | 63 |
| عليك مداح يا هلال الجود ساس الاقتداء ينبوع الجود | يا هلال الجود ينبوع الجود | هلال السماء | 241 244 |
| مضمون من المحاين مرة | مضمون من المحاين | مضمون بالمال | 246 |
| أحلو في القلب وكثيرة | أحلو في القلب | أحلو في اللسان | 250 |
| به الحق أشتهر وأتغطى | الحق أشتهر | الرجل اشتهر | 256 |

**أ -3 -تبديل المادي بالمعنوي:**

يعتمد هذا الصنف من التبديل على تشبيه المادي بالمعنوي، إلا أن المعنوي في التبديل محذوف، ولم يحتفي الخطاب الشعري البطبجي فكان قليلا غير أنه مظهر من مظاهر الانزياح الاستعاري «لأنه يستند إلى تصور عقلي هلامي غائب يعوضه مادي مدهش وهو ما يستدعي عمق تأول وبعد توقع» وهذا ما يظهر في قول الشاعر:[33]

وَأَنَاْ قَصْدِيْ وَقَصْدْ قَصْدِيْ وَ الْقَصْدْ الْفَاْخَرْ وَالْقَصْدْ الْلِيْ أَكْوِيْ دْلَيْلِيْ كَيَاْتْ الْزُوْرْ

ينتبه المتلقي بتوظيف العقل لكشف الحقيقة في أن الدليل (ويقصد به نفسه وروحه) لا يكوى وأن القصد أي الزيارة لا تكوي، وهذا ما يعني بوجود تبديلين، تبديل النار المادي بالمعنوي القصد، والجسد المادي بالمعنوي دليلي، فأنت لا تستغرب ولا تدهش إذا قلنا لك اكتوى بالنار واكتوت يده، فالشاعر اعتمد الانزياح الاستعاري بواسطة التبديل لبيان مدى وجعه وتجسيمه وتشخيصه في المتلقي.

ويظهر التبديل في قوله:[34]

فِيْ بْهَاْكْ إِذَاْ نْظَرَتْ نْبرِيْ نَهْنَيْ وَنْزُوْرْ ذَاْ الْكْدَاْرْ

تزلزل هذه الصورة الشعرية المتلقي وتضعه أمام وضعية غريبة مدهشة غير مألوفة لديه في عبارة "نزور الكدار" لأن الكدر لا يقبل وصف كلمة الزيارة التي ترتبط بالمادي في منطق العقل والحقيقة، وأقرب توقع يلجئ إليه المتلقي "نزور الجار أو الصديق أو الوالد" وفيها ترفع الإثارة والدهشة والغرابة إلى المباشرة، وبذلك إبدال المادي "الجار" بالمعنوي "الكدر" وفيها دلالة إلى تحدي الشاعر للخوف والكدر بزيارة وليه في اليقظة أو النوم، وفي تبديل آخر يقول :

تَجْرَحْ الْمَحْنَةْ بَالْطْمُوْسْ  يَنْقَضْ بَغَيْرْ مُوْسْ
قَاْهَرْ نَبْلْهَاْ مَعْكُوْسْ  رَمْزْ شَكْلُهْ نْحَيْسْ

فالشاعر يحدث انزياحا استعاريا بواسطة إسناد فعل الجرح للمحنة وإسناد النبل المعكوس لها وهذا غير معقول ومقبول لدى المتلقي، والربط بين الدلالات يحتاج إلى إجهاد وإعمال فكر فكل عبارة من السياق لها تأويل على النحو التالي يجرح الخنجر، نبل القوس معكوس، فهذه العبارات مباشرة لا انزياح فيها في مقابل ما صرح به الشاعر"تجرح المحنة، نبلها معكوس".

إن هذا التبديل المعتمد من بطبجي أودع في الخطاب الشعري الملحون شحنة دلالية حادة التغيير وذلك بالإشارات الرمزية التي توسع المعنى بواسطة الصور الشاذة الغريبة التي تغوص بالمتلقي إلى خبايا نفسية الشاعر وهذا ما يريده بطبجي من وراء الانزياح الاستعاري.

**ب -الإسناد:**

لا نقصد بالإسناد المصطلح الموظف في النحو والبلاغة، إنما يفهم منه الدلالات التي يقوم بها إسناد صفات معينة لغير المتصف بها في حقيقته، وليست من لوازمه، وسنقسمه إلى: أ -إسناد خصائص العاقل إلى غير العاقل/ ب -إسناد اللون إلى ما لا يقبله.

**ب -1 - إسناد خصائص العاقل إلى غير العاقل:**

يختص هذا الصنف من الانزياح بالمزج في المعقول بين شيئين يختلفان بطبيعتهما الحقيقية عن بعضهما البعض (العاقل وغير العاقل) ولا نشك أن هذا المزج والاقتران

والتمازج غير المنطقي يشكل تأثير وإدهاشا وإغرابا لدى المتلقي، وللوقوف على هذا الصنف من الانزياح فإنه يخضع إلى التقسيم التالي :

**ب -1 -أولا -مخاطبة غير العاقل :**

إن من غير المعقول أن نخاطب غير العاقل الذي لا يعي ولا يفهم قولنا، فذلك يشكل الشذوذ والخروج عن المألوف والعدول والانزياح، وهذا ما سنحاول كشفه في الخطاب الشعري الملحون في قسمين أساسين هما: **مخاطبة غير العاقل المادي والثاني: مخاطبة غير العاقل المعنوي**

**ب -1 -أولا -أ -مخاطبة غير العاقل المادي:**

ويظهر هذا القسم من الانزياح في قول بطبجي:[35]

**يا رياح الفكر "راه هاج شوقي وأكثر عني الغرام لعرج خضر العلام شوقني في بهاه خلاني عابد النحيب**

يضم هذا البيت الشعري عبارة النداء المكنة من أداة النداء (يا + المنادى) الذي ينحصر في الرياح الموصوفة بالفكر، فالرياح لا تقبل النداء وهذا من الطبيعة والحقيقة وهي دلالة على الصمود والتحدي الذي يتسلح به الشاعر لمقاومة أمراضه وأسقامه ووفائه بحب وليه.

وفي سياق آخر يوسي بطبجي نفسه ويتغنى بغرام وليه فيقول:[36]

يَاْ جُرْحْ خَاْطريْ لاْ تَتْبَرَمْ لاْ تَهْدَاْ فَيْكْ ذَاْ الْمْلامَـةْ

يَاْ بَحْرْ الْرُوْحْ الأَعْظَـمْ يَاْ لَعْرَجْ فَـاْرَسْ الْقَيَاْمَـةْ

فالمتلقي يسائل البيت الشعري عن إذا كان الجرح والبحر هو المخاطب على وجه الحقيقة، وتزاد دهشته عندما يلاحظ نسبة الخاطر للجرح، والروح للبحر، وهذا التساؤل يشكل انزياحا ويتجلى من خلال النداء الموجه إلى الجرح والبحر وهنا في "جرح خاطري" تبديل المادي "جسدي" بالمعنوي "خاطري" و"بحر الروح" تبديل المادي "البلاد أو المنطقة بالروح" وهو ما يشكل دلالة على مكانة الولي الصالح.

**ب -1 -أولا -ب -مخاطبة غير العاقل المعنوي**

في هذا الوصف خاطب الشاعر الشعبي غير العاقل المعنوي وقد تمثل بكثرة في الديوان باعتبار الشاعر يركز على نفسيته وحالته الشعورية التي مر بها، ونقصد

بالمعنوي هنا ما أشرنا إليه في مواضع وصف الانزياح الاستعاري في مخاطبة غير العاقل المادي، وما كان من جنس الروح والنفس والصبر والفرح والحزن والجوارح و العواطف عموما، وفي هذا يقول بطبجي :[37]

بَرَمْ يَاْ فرح الْخْصَاْيَلْ بَيَاْ ذَاْ الْوَحْشْ طَاْلْ  للّهْ عَلَيْكْ يَاْ قُوْيْدَرْ دَاْوَيْنِيْ نْسْتْرَاْحْ

يتمحور البيت الشعري على النداء الموجه إلى الفرح، وبذلك جاء النداء لغير العاقل المعنوي (الفرح) وهذا ما شكل انزياحا عن الحقيقة التي لا يجوز فيها نداء غير العاقل، وفي ذلك دلالة على تكثيف المعنى وتأكيد حب الشاعر للجيلاني.

ويبوح بطبجي بشكواه وألمه فيقول:[38]

اعْيَيْتْ منْ الْبْكَاءْ وَمَنْ الْشَكُوْ  يَاْ صَبْرِيْ مَاْ قَضَيْتْ حَيّهْ

يتوجه بطبجي بالنداء إلى الصبر مبتعدا بالمتلقي عن أصل الخطاب الموجه إلى العاقل، ومعبرا عن مأساته النفسية التي لا يستطيع مداراتها لأنها فاق تحمله وصبره، ويتبع جملة النداء بعبارة أخرى لا يتصف بها الصبر وهي قضاء شيء وبذلك يبتعد عن الحقيقة ويتخذ من الانزياح الشاخص في البيت الشعري مجالا لإدهاش القارئ والبعد في المعنى والعمق في الدلالة.

كما يظهر الانزياح في قول بطبجي:[39]

يَاْ الْهْوَىْ كُفْ عني هَذَاْ الْقْوَاْلْيْ  مَاْ رَاْهِشِيْ فِيْ الْخْلاْء مَنْ أَخْدَمْشِيْ رَقْبَهْ

يَاْ تَرْيَاْقْ الْعَلَلْ يَاْ طْبَيْبْ الْغْصَاْصِيْ  يَاْ غَوْثْ منْ أَبْقَىْ فِيْ الْخْلاْءْ بلاْ جَيْشْ

وذلك من خلال نداء الشاعر للهوى، وهو غير عاقل معنوي، ويزيد هذا العدول غرابة وإدهاشا في هذه الصورة الشعرية بما أضافه بطبجي للهوى فهو يطلب منه أن يكف عن الأقوال، وبذلك يكون تبديل للمعنوي لهوى بالمادي الإنسان ويقصد الشاعر من هذا الانزياح تعلق الشاعر بالولي حبا وشوقا ويريد تبليغ هذا المعنى للمتلقي.

**ب -1 -ثانيا - وصف غير العاقل بصفات العاقل:**

سندرس في هذا العنصر إسناد صفات العاقل إلى غير العاقل، ووصف العاقل بصفات العاقل وبعث الحركة والحيوية فيه، ولا نقصد بالعاقل صفة العقل الصرف إنما نشير إلى العقل والحياة والحركية المدركة والتي يشترك فيها الإنسان والحيوان،

ولتوضيح الانزياح الاستعاري قُسم إلى قسمين وصف غير العاقل المادي بصفات العاقل ووصف غير العاقل المعنوي بصفات العاقل .

**ب -1 -ثانيا -أ - وصف غير العاقل المادي بصفات العاقل:**

من الصور التي تدهش المتلقي وتخرج بالخطاب إلى غير العادة متجاوزة الحقيقة والواقع ومخالفة المنطق إسناد خصائص العاقل لغير العاقل المادي، وهو ما يثير المتلقي ويستنفر منظومته المفهوماتية التي عهدها، ومن النماذج التي نقدمها قول بطبجي:[40]

وَتَرْ قَوْسُ الْحُبْ نَبْلُهْ لَجَيْهَتِيْ أَكْوَانِيْ وَأَسْكَنْ فِيْ مْوَاسَطْ الْحَشَاْ وَصَمَيْمْ الْفُؤَادْ
فَشَلْ عَظْمِيْ وَ آسْبَانِيْ بَاْقِيْ بَيْنْ الْنَشَاْيَبْ الْرْمَنْ

إن مفتتح الخطاب الشعري يحدث إغرابا ومفاجأة من خلال عمل وتر القوس، الذي يتصف بصفات ويقوم بأعمال العاقل المتمثلة في التوجيه والإصابة بالاكتواء التي هي من صفات النار، والقصد والتحديد، ويواصل بطبجي انزياحه وتمرده عن المعقول ليغرق خطابه في الإدهاش عندما يلحق بنبل القوس أوصافا عاقلة أخرى وهي السكن (وَأَسْكَنْ) وإصابة العظم (فَشَلْ) والسبي (آسْبَانِيْ) والبقاء والمكوث (بَاْقِيْ)، فالشاعر يحدث هذا الانزياح لإظهار مدى الألم الذي يقاسيه ويعانيه في ذاته جراء عشقه وغرامه لوليه.

وفي السياق نفسه يقول الشاعر :

يَاْ مَنْ سَيْفَكْ مَضَانِيْ وَأَخْلاقيَ لَهْوَاْكْ وَاْسَمَةْ
زَاْدْ الَشَوْقْ وَالْتَيْهَانْ أَلْخْوَانِيْ عَاْطَلْ يَاْ مَنْ تْسَاْلْ عَنِيْ الْتْنَهَاْدْ

يبدو في البيتين الشعريين موضع إسناد صفات العاقل إلى غير العاقل المادي، وهي (سيفك مضاني، زاد الشوق والتيهان) وفيها انزياح، بوسم السيف بصفة العاقل الذي يحث الهوى والحب في نفس الشاعر لتتوهج الصورة أكثر أمام المتلقي بهذا الإسناد الغريب والتشخيص المثير ويضيف للسبف صفة زيادة الشوق والتيهان في الإنسان ونحن نعلم انه آلة لتقطيع الأشياء فقط ولا تحدث أفعالا نفسية التي يقوم بها العاقل المادي.

ويمكننا إضافة نماذج أخرى توضيحية من وصف غير العاقل المادي بصفات العاقل في جدول توضيحي تفاديا لتكرار الشرح الذي يكاد يفضي إلى الغاية نفسها لدى الشاعر:

| الجملة الشعرية | الانزياح (غير العاقل المادي/الحي والعاقل | صفات الحي والعاقل غير العاقل المادي | الصفحة في الديوان |
|---|---|---|---|
| من رماه موج البحر | رماه الموج | الرمي – الموج | |
| قلبي عليك أبى يصبر قلبي سافر معاك طول أزماني | قلبي يصبر قلبي سافر | الصبر—القلب | 90 |
| يا شجرة الدفاء ليك اسندت | شجرة الدفاء | السفر—القلب | 91 |
| يطوي الأرضين والأوهاد في كفه الأرض تنطوى | يطوي الأرضين والأوهاد | طي – الأرض والوهاد | 94 |
| راكب الريح والبرق في الضيقات | راكب الريح | ركوب – الريح والبرق | 94 |
| الدار اشتاقت لملقاك يا نور العين | اشتاقت الدار | اشتياق -الدار | |

**ب -1 -ثانيا -ب - وصف غير العاقل المعنوي بصفات العاقل :**

وظف بطبجي وصف غير العاقل المعنوي بصفات العاقل كباقي الأوصاف السابقة التي وقعت الغرابة والإدهاش عند المتلقي نتيجة خروجها عن الطبيعة والمنطق الذي ألفه في ممارسته اللغوية العادية، وقد ظهر بشكل واسع في الديوان، نقدم منها نماذجا، ويظهر في قول بطبجي:[41]

ضْمَيْرْ الْقَلْبْ مَاْ لَهُ بْلاْ سَبَّهْ عْدَاْنيْ بَعْدْ اَصْبَغْنِيْ بِطَاْبَعْ الْحُبْ عْلَىْ الْعْضَاْدْ
وَآشْرَقْ فِيْ مَيْرْ أَكْنَاْنيْ وَآمْلَكْنِيْ دُوْنْ الْمْسَاْوْمَةْ
سَهْسَهْ عَظْمِيْ وَ حَاْزَنيْ دُوْنْ الْطْرَاْدْ أَخْذَاْنِيْ وَاَسْكَنْ فِيْ مِيْرْ مُهْجَتيْ حُبُهْ لاْ تَحْيَاْدْ
مَنْ بَحْرْ الْحُبْ أَسْقَاْنِيْ وَآضْرَبْنِيْ ضَرْبَهْ مْعَدْمَهْ

يسند بطبجي المعاداة والمجافاة للهوى الذي سماه (ضْمَيْرْ الْقَلْبْ) وهذا ما يشكل انزياحا وعدولا عن المألوف لأن الضمير وصف غير عاقل معنوي اتصف بصفات العاقل التي تتمثل في المعاداة ولاصطباغ والظهور والامتلاك والتحطيم والحيازة والسكن وغيرها التي يسردها في باقي القصيدة، وهي في مجملها رموز مكثفة تعبر عن الحب الصوفي الذي يتغنى ويترنم به الشاعر ويفني نفسه وجسده في محرابه.

ويمكننا إيراد نماذج مختصرة لنماذج شعرية أخرى وردت في صيغة الانزياح السابق في جدول توضيحي للاختصار والتركيز:

| الجملة الشعرية | الانزياح(غير العاقل المعنوي/الحي والعاقل | صفات الحي والعاقل غير العاقل المعنوي | الصفحة في الديوان |
|---|---|---|---|
| بالفكر تعطبوا أشواقي ذاتي | تعطبوا أشواقي | تعطل – الأشواق | 93 |
| نترجى الرجاء أقهرني وأخذا ذاتي بلا طراد | الرجاء أقهرني وأخذا ذاتي | قهر – الرجاء جرح – الذات | 93 |
| تزلزل نومي كي عيت صبري | تزلزل نومي | زلزلة – النوم | 93 |
| ضمير على محاور الجمر تحرق | ضمير تحرق | احتراق – النوم | 88 |
| من كثر وجدي هاج الشوق | هاج الشوق | هيجان – الشوق | 95 |
| كي نعمل طول وعدي | طول وعدي | طول – الوعد | 88 |
| متسهد خاطري سهيد | متسهد خاطري | السهر – الخاطر | 56 |

**ب -2 -إسناد اللون إلى ما لا يقبله**

استغل الشاعر هذه الآلية لنقل أحد مكونات صوره وهو اللون، الذي يشكل مفاعلا أساسيا في الصور المعروضة أمامه، ونحن نعلم أن «الصورة الأدبية لا تخلو من

اللون فيها؛ من أحمر وأخضر وأبيض وغيرها من الألوان المركزة والخفيفة، أو من لون نتج من نوعين مركزين، فنتج عنهما لون آخر يحمل عناصرهما معا، وليست هذه هي المقصودة عندي من الألوان فحسب، بل أضيف إليها كذلك ما توحي به بعض هذه الألفاظ من رموز على لون أو معنى فيه شبه اللون»[42].

غير أن إسناد اللون إلى غير ما لا يقبله يمثل صورة استعارية، تخلق لنا فجوة بين المعقول ولامعقول، وترسم انزياحا وخروجا بالخطاب إلى غير أصله وقد انقسم إلى قسمين :

**ب -2 -أولا -إسناد اللون إلى المادي :**

وظف بطبجي جملة من الألوان في ديوانه لنقل تجربته الشعرية وتشخيص صوره، غير أنه انزاح بها أيضا بإسناد اللون إلى المادي الذي لا يقبله، وبذلك يثير إدهاشا وغرابة عند المتلقي ويظهر في قوله :[43]

هَلْ لَيْ بَعْدْ لَكَشْرَاْ  اَنْشُوْفْ يَاْ مَنْ دْرَىْ
لَعْرَجْ رَاْعيْ الْحَمْرْةْ  نْشَاْهَدْ بَالأَبْصَاْرْ

إن العبارة الواردة في البيت الثاني(رَاْعيْ الْحَمْرْةْ) تثير تساؤلا استغرابا لدى المتلقي نتيجة إسناد الرعي للحمرة، فالرعي يكون للماشية والخيول، أما للحمرة فهذا خروج عن المألوف والمعهود، ويحدث زلزلة مفهموية لدى المتلقي بواسطة الانزياح ، وننبه إلى أن إسناد اللون الأحمر إلى الذي لا يقبله من المادية أو المعنوية هو رمز لفرس الولي الصالح القوية والخارقة والأسطورية التي تنال المدح والحب من بطبجي، وهذا ما يظهر جليا في خطاب آخر مماثل مع تغير اللون إلى الأزرق والذي يقصد به الفرس القوية، حيث يقول :[44]

بَنْظَاْمُكْ نْتَرَنَمْ فيْ الْدُجَاْ وَ الْنْهَاْرْ  يَاْ شَبَاْبْ اللّيْ بَاْيَرْ
يَاْ رَاْعيْ لَزْرَقْ الْنَيْلْ يَاْ شْرَيْفْ الْقدَاْرْ  يَاْ مُوْلاْيْ عَبْدْ الْقَاْدْرْ

ويقول في وصف آخر لمناقب وليه :[45]

وَيْنْ عَزْ الْزيَاْرْ  الْسُنُوْسيْ قَطُبْ الأَبْرَاْرْ
وَجْهْ شَاْرَقْ بَانْوَاْرْ  الْمُسَمَىْ أبيض الكف

يوحي البيت الثاني بأن للكف لونا وقد وصفها بالبياض وبذلك يشكل انزياحا من صنف تبديل المادي (الكف) بالمادي (الأبيض) لأن الكف عضو في الإنسان لا تتصف بالبياض وكان تلوينها عدولا وانزياحا فالشاعر يقصد صفاء الشيخ ونقاء سريرته من كل سوء أو ذنب ونلحظ هنا تناصا مع القرآن الكريم في قصة موسى عليه السلام في قوله تعالى: (وَنَزَعَ يَدَهُ فَإِذَا هِيَ بَيْضَاءُ لِلنَّاظِرِينَ)[46]

**ب -2 -ثانيا إسناد اللون إلى المعنوي :**

يبدو أن الصفة غير المادية تعمق الدلالة أكثر من المادية لطبيعة كل منهما، وذلك يظهر في أن أفق التخيل والتوقع في المادي محدودة ضيقة على خلاف المعنوي التي تمتد إلى أبعد ما نتوقع ونرسم، وتخضع لقدرات التخيل الفردية مما يلف الانزياح بجمالية منقطعة النظير من خلال إسناد اللون إلى المعنوي، ويظهر في قول بطبجي :[47]

اَبْلَيْسْ غَرْنِيْ وَ اْنْسَيْتْ وَ الْسْفَرْ الْطْوَيْلْ مَاْ فُقْتْ لاْنْ شَعْرْ رَاْسِيْ رَاْهْ يْحُوْلْ
بَعْدْ الْكْحَاْلْ رَاْهْ يْصَوْرْ شَيَبْ الْدْلَيْلْ يَنْدَرْ جْوَاْرحِيْ وَ الْقَلْبْ الْمَشْغُوْلْ
الْحَرَمْ غَيْتْنِيْ يَاْ سَيْدْ الْعَرْبْ وَ الْعْجَاْمْ أَسْوَدْ وَ حُرْ فِيْ الْبَاْدِيَةْ وَ مُدُوْنْ

يعتمد الانزياح في الأبيات الشعرية على إسناد اللون إلى الذي لا يقبله ويرد في عبارة (شَيَبْ الْدْلَيْلْ)ويدخل في وصف غير العاقل بالمعنوي (الدليل) بصفات العاقل (الشيب) فالشيب ليس انزياحا في ذاته، إنما الانزياح في (شَيَبْ الْدْلَيْلْ) حيث أن الدليل وهو الضمير لا يوصف بالبياض، فهذا الانزياح يعمق الدلالة ويجلي المعنى ويسمو بالخطاب إلى حدود لا متناهية.

ويستمر بطبجي في ووصف معاناته الغرامية ووجده الصوفي وما يلاقيه في أيامه بواسطة إسناد اللون إلى غير ما لا يقبله، فيقول : :[48]

**إذاْ** اقْبَلْتْنِيْ غرامي الأبيض أَعْيَاْنْ هَيْهَاْتْ مَاْ أَنْشُوْفْ الْسَيَّةْ
**إذاْ** اَنْظَرْتَكْ نَسْتَبْشَرْ بِالْأَمَاْنْ وَ لَوْ أَنْشَاْهَدُكْ فِيْ الْرُؤْيَةْ

يظهر في البيت الأول صورة للانزياح في عبارة (غرامي الأبيض) فالمتلقي يدرك من خلال السياق الخلل الذي أحدثه الشاعر بإسناد البياض للغرام وهو دلالة جماله وبهائه ويحيلنا إلى اعتزاز بطبجي به والافتخار بكونه عاشقا لوليه الجيلاني.

ويتجلى الانزياح اللوني أيضا في قول بطبجي:[49]

تخضار أيـامي ونبشـر بالأمـان ونشاهدك ياسيدي في الرؤيـة
إذَاْ اَرْضَيْتْ عَبْدَكْ حَاْلُهْ يَزْيَـاْنْ مَاْ نَرْتَجَـاكْ غَيْـرْ اَنْتَيَـاْ

يظهر من خلال مفتتح البيت الشعري أن الشاعر يلون الأيام بالأخضر، الذي يتميز بالشعبية والإقبال من الناس، وقد وظف بطبجي الخضرة في العديد من الخطابات في ديوانه كرمزية للباس الولي، وهذا ما تعارف عنه في الأوساط الشعبية أن الأولياء الصالحين لون لباسهم الأخضر، وحتى بعد وفاتهم تغطى أضرحتهم دوما بالأخضر، لذلك اهتم الشاعر به لأنه أيضا رمز للأشواق والفرح عامة، ويوحي هذا الإشعاع الرمزي العام بعدة دلالات رمزية، رمز الوجاهة والسمو والشرف والرفعة، ويرمز عند الشعوب إلى الحياة والطبيعة المخضرة، ودلالة على الخصب والنمو والتطور، والصفاء والجود والهناء، وإلى الفرح المطلق الذي لا نجده إلا في خضرة الطبيعة.

**خاتمة:**

ظهر الانزياح الاستعاري في ديوان بطبجي بشكل كبير رغم أن لغته شعبية إلا أنها تحلت بالكثير من الصفات الفصاحة، وقد ساعد الانزياح كثير الشاعر في تقريب الصورة الشعرية والوصول للمعنى العميق المقتصر على جهد المتلقي وذكائه في الانفلات السريع من الإدهاش والغرابة التي تتصف بهما صوره، لأجل التمويه والتأثير، وقد ركزنا على الاستعارة بوصفها ظاهرة جلية تتوطن فيها الانزياحات في الخطاب الشعري، ولجوء الشاعر الشعبي إلى التكثيف منها لإسهامها في تصوير الأحاسيس والمشاعر عن طريق التشخيص وتجعل المتلقي ينفعل ويتأثر بها.

كما شكل الانزياح الاستعاري في شعر بطبجي صورا جزئية بديعة كالفسيفساء التي تتخذ من كل الألوان وجها لتشكل وترسم لوحة كبرى عامة، حيث يحرص بطبجي في قصائده على الأخذ بيد القارئ عن طريق الإدهاش وعنصر المفاجأة ليتجول به بين هذه الجزئيات الساحرة، فيظهر أفكاره على هيئة صور استعارية منزاحة مبهجة، تشكل لوحة فنية وصورا كاملة، مستعينا في ذلك بأدوات فنية مثل التشخيص والتجسيم والتجسيد، ومستخلصا المادة المشكلة للصور من حياته العامة الشعبية ومعاشرته للناس، وما تتداوله الذهنية الشعبية من صور في حديثها اليومي، ومن ثقافته الدينية والاجتماعية، وما تقع عليه حواسه من الطبيعة الواسعة، بمختلف مظاهرها التي تشكل مادة خصبة للمبدع.

**الهوامش:**

1- هو الشيخ عبد القادر بطبجي ابن حمو (محمد) ولد بمستغانم يوم الثامن من شهر مارس 1871م، بحي تجديت، درج كغيره من الشباب على حفظ القرآن، فاستفاد كثيرا من بيئته العلمية، عرف عن بطبجي الذكاء وحسن البديهة منذ صغره وحبه للشعر، وفي كبره اشتهر بالحكمة وجميل المقال، وقد خصص أغلب قصائده في ديوانه لمدح شيخ طريقته عبد القادر الجيلاني، توفى بطبجي سنة 1948م، بعد مسيرة حافلة بالشعر والإنشاد، والمديح النبوي، والتغني بوليه الصالح.

2-عبد العزيز المقالح، شعر العامة في اليمن، دار العودة، بيروت، لبنان، د ط، 1978، ص 29.

3- ابن منظور، لسان العرب، ج3، ص441 – 442.

4- علي صبح، الصورة الأدبية، ص 03.

5 -Grand Larousse Encyclopedigue : T. G. Image, Paris, 1960.

6- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك، الدراسات الأدبية واللغوية، الرياض، السعودية، ط 01، 1980، ص 15.

7- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 297.

8- نفسه، ص 239.

9- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري-دراسة في النظرية والتطبيق-، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، السعودية، ط 01، 1984، ص 77 – 78.

10- عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ط، 1978، ص 435.

11- رينيه ويلك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الدين الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 02، 1981، ص 195 .

12- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء، 1986، ص129.

13- نفسه، ص 129.

14- استخدمت عدة مصطلحات للتعبير عن هذا المفهوم منها: التجاوز، الانحراف، الانتهاك، العدول، الخرق، الكسر...، ينظر: أحمد محمد ويس، الانزياح بين النظريات الأسلوبية والنقد العربي القديم، إشراف: عصام قصبجي، رسالة ماجستير، مخطوط، جامعة حلب، سورية، 1416 هـ-1995م، ص 21، 22.

15- نفسه، ص 132.

16- محمد حماسة عبد اللطيف، منهج في التحليل النصي للقصيدة، مجلة فصول، القاهرة، مجلد 15، العدد 2، 1991، ص 19.

17- عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002، ص 274.

18- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، صححه وعلق على حواشيه: محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 02، 1981. ص 51 .

19- علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ط، د ت ص 67.

20- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري -دراسة في النظرية والتطبيق-، ص 96 .

21- علي إبراهيم أبو زيد، الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي، دار المعارف، مصر، ط 01، 1981، ص 292 .

22- جون كوهبن، النظرية الشعرية -بناء لغة الشعر اللغة العليا-، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص 246.

23- نفسه، ص 227

24- عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، ص 256.

25- عبد القادر بطبجي، الديوان، تحقيق وتقديم:عبد القادر غلام الله، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2005، ص 236.

26- نفسه، ص 224.

27- نفسه، ص 225.

28- عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981، ص 440.

29- صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 01، 1987، ص 45.

30- عبد القادر بطبجي، الديوان، ص 119.

31- نفسه، ص 119.

32- نفسه، ص 123.

33- نفسه، ص 128 .

34- نفسه، ص 129 .

35- نفسه، ص 147.

36- نفسه، ص 150.

37- نفسه، ص 151 .

38- نفسه، ص 151 .

39- نفسه، ص 98 .

40 - نفسه، ص75.

41 - نفسه، ص75.

42- علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، مصر، ط 02، 1996، ص 273.

43- عبد القادر بطبجي، الديوان، ص 131.

44- نفسه، ص 132.

45- نفسه، ص 52.

46- الشعراء: الآية 33.

47- عبد القادر بطبجي، الديوان، ص 246.

48- نفسه، ص 235.

49- نفسه، ص 137.