

## شعرية الانزياح الأسلوبي في قصيدة الرثاء بين أبي تمام والبحتري

عفاف محمد فريحات، أمل نصير\*

### ملخص

يتناول هذا البحث الكشف عن شعرية الانزياح في قصيدة الرثاء بين أبي تمام والبحتري، بالوقوف عند ثلاثة ملامح بلاغية، هي التشبيه، والاستعارة، والطباق؛ لما لها من قيمة في الكشف عن جماليات الانزياح في شعرهما بوجه عام، وغرض الرثاء بوجه خاص، واعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي؛ لتحقيق أهدافه. واشتملت خطة البحث على تمهيد قدم للانزياح قديماً وحديثاً، وثلاثة مباحث؛ لبيان شعرية الانزياح في التشبيه، والاستعارة، والطباق، وخاتمة يبينت أبرز النتائج التي كشفت عن القيمة الفنية لأثر الانزياح الوارد عند الشاعرين في الرثاء، وما يحمله من دلالات نفسية ومعنوية تعكس أثر الفقد الذي تعانيه النفس الإنسانية. الكلمات الدالة: أبو تمام، البحتري، التشبيه، الاستعارة، الطباق، الكناية.

### المقدمة

يحمل الفقد صورة حقيقية لمشاعر الإنسان؛ لأنه يقف عند حالة تتجرد فيها النفس الإنسانية من الحواجز التي قد تحجب المشاعر، أو تزينها. وقد جاء غرض الرثاء في الشعر العربي مبيئاً لتلك المشاعر، ومصوراً لحالة الرائي الذي تأثر بوقع ذلك الخطب الجلل، والشاعر ذو حساسية عالية تمتاز عن حساسية الآخرين بتصويره لتلك الأحاسيس ألفاظاً تنقل معاناته، وتكشف عن حالته.

وان الصورة الفنية بما فيها من إشارات يمثل التشبيه والاستعارة جزءاً منها تعكس حالة الشاعر بربطه لموقف الفقد بإشارات قد تخالف الواقع، وكذلك الطباق؛ بما يوفره من كشف عن المتضادات التي تتزاح عن الواقع في التعامل مع تلك الحالة، وبذلك نستطيع أن نبين هدف الدراسة في الكشف عن الرؤى والعواطف المحملة في قصيدة الرثاء بين الشاعرين للوقوف على أثر الانزياح في شعرهما، وما يحمله من دلالات جمالية فنية، وحالة شعورية نفسية. وجاءت الدراسة في مقدمة وتمهيد، وثلاثة مباحث، وخاتمة، فقامت لمصادرها. عنى التمهيد بالحديث عن الانزياح بإرهاصاته القديمة، ومفهومه ومصطلحاته الحديثة. وتناول المبحث الأول شعرية الانزياح في التشبيه. وقدم الثاني: شعرية الانزياح في الاستعارة. والثالث شعرية الانزياح في الطباق. وتضمنت الخاتمة أهم نتائج الدراسة. واعتمدت المنهج الوصفي التحليلي؛ لتجلية أهدافها، والوصول إليها.

### شعرية الانزياح الأسلوبي في قصيدة الرثاء بين أبي تمام والبحتري

#### التمهيد: الانزياح قديماً وحديثاً

تمثل ظاهرة الانزياح ظاهرة أسلوبية لافتة في الدراسات النقدية الحديثة. ومفهوم الانزياح "تجاذبته وتعلقت بدائرته مصطلحات وأوصاف كثيرة...ولكن كثرتها تلفت النظر لاحقاً، فهي ليست بطائفة في الكتب العربية فحسب، بل إنها غريبة المنشأ" (ويس، 2002م) أصلاً. فهو: "من المصطلحات النقدية الوافدة إلى ثقافتنا العربية بفعل الترجمة" (معمر، 2015-2016م)، ولا شك أن اشكالية المصطلح إشكالية بارزة في الساحة النقدية العربية الحديثة بتأثير الترجمة التي تعتمد على المحاولات الفردية التي تتصل بقدرة المترجم وخبراته (الديداوي، 2005م)، واللغة أو اللغات المترجم عنها، ودلالة تلك الترجمات الكثيرة التي أوردتها عبد السلام المسدي لمصطلح الانزياح<sup>(1)</sup> (المسدي، 1982م). وثمة اصطلاحات أخرى وصفت بها هذه الظاهرة من مثل: الجسارة اللغوية والغريبة والشذوذ اللغوي والابتكار والعدول والازورار والاتساع (ابن ذريل، 1989م).

\* وزارة التربية والتعليم، كلية الآداب، جامعة اليرموك، الأردن، تاريخ استلام البحث 2019/1/13، وتاريخ قبوله 2019/6/26.

(1) ومن المصطلحات التي أوردتها: الانزياح، والانحراف، والاختلال، والاحاطة، والمخالفة...

## الانزياح لغة:

يسهم المعنى اللغوي لكلمة الانزياح فى الكشف عن أبعاد مفهومها ابتداء من الجذر اللغوي (ز - ي - ح)، الذي يرد فى معجم العين للدلالة على ذهاب الشيء "والزَّيْح: ذهاب الشيء" (الفراهيدي، 1980م). وجاء فى تهذيب اللغة إضافة إلى السابق "أزاح الأمر إذا قضاه... والزَّوْح تفريق الإبل، ويقال: الزَّوْح الزولان" (الأزهري، 2001م). وأورد معجم مقاييس اللغة فى المعنى: "زوال الشيء وتحتيته، يقال: زاح الشيء يزىح، إذا ذهب، وقد أزحت علته فزاحت وهى تزىح" (الرازي، 1979م). وفى أساس البلاغة: "أزاح الله العلل، وأزحت علته فيما احتاج إليه. وهذا مما تتزاح به الشكوك عن القلوب" (الزمخشري، 1998م). وفى لسان العرب "زَاحَ الشَّيْءُ: ذهب وتباعده... وزاح عن الباطل: أى زال وذهب" (ابن منظور، 1414هـ). وفى تاج العروس "أزاح الشيء يزىح زياً بفتح فسكون، وزيوحاً بالكسر، وزيحاناً: بعد وذهب" (الزبيدي، 1306هـ). وأورد المعجم الوسيط "زاح بعد وذهب. وأزاحه: أزاله" (مجمع اللغة العربية، 1985م).

ويلحظ من المعنى المعجمى الربط بين (الزىح والذهاب)، بحسب ما ورد فى معظم المعاجم اللغوية قديمها وحديثها. وظهرت دلالات لا تتعد عن معنى الذهاب من قبيل: الزوال، والتتحية، والتباعد. فى حين ربط الزمخشري المعنى اللغوي ببعد ديني: (أزاح الله العلل)، إضافة إلى جانب قلبي عاطفي يتصل بالأحاسيس والمشاعر: (وهذا مما تتزاح به الشكوك عن القلوب).

## الانزياح اصطلاحاً

عندما نتناول "الانزياح" بوصفه مصطلحاً نقدياً لا نجده فى الأدب العربى القديم، لكن ظهر مفهومه بصورة جلية، تحت مسميات أخرى منها "العدول"، وهذا ليس غريباً؛ لأن مصطلح "الانزياح" من المصطلحات اللسانية التى تهتم بكتابة الإنسان أو ما ينطق به، والعربى فى البداية ميال للتغيير ويقصد دائماً للخروج عن المألوف فى الكلام كنوع من الإبداع، وهذا هو أصل المصطلح فى العلوم الطبيعية والإنسانية، كل ما يحيط بنا قابل للتغير فهو يحدث انزياحاً بمرور الزمن. فالانزياح كمفهوم وجد فى اللغة اللسانية منذ وجود البشرية (ويس، 2002م).

وإن الحديث عن معاصرة مصطلح الانزياح وارتباطه بنتظيريات غريبة حدائثة لا يلغى اتصال هذا المصطلح الحديث النشأة بإشارات تتصل من حيث المفهوم به. وقد تعدّ بوادر تكشف عن فهم القدماء للغة العمل الأدبى. فابتداءً بأرسطو الذي فرّق بين استخدام اللغة المألوف وغير المألوف، مشيراً إلى أن لغة الشعر تمتاز عن لغة التخاطب (طاليس، 1967) التداولية بين الناس والتي تكون لإنجاز حوائجهم اليومية، فلغة الشعر تفتقر عن لغة العامة فى التواصل، وما بينهما من مفارقات تتصل بانزياح لغة الشعر عن اللغة العادية (ويس، 2005م).

وهناك إشارات فى الأدب العربى القديم لها دلائل فى مفهومها وتطبيقها تقترب من مفهوم الانزياح، ولعلّ أول من انتبه إلى أهمية الانزياح فى دراسة الأسلوبية عبد السلام المسدي، وقد اتجه منذ البداية إلى محاولة تأصيله فى التراث العربى (حفدي، 2017م).

فقد جاء ما يدل على الانزياح عند ابن جنى (392هـ) ما أورده فى مصطلح الشذوذ الذي يدل على الخروج عن الاستعمال "أن الكلام فى الاطراد والشذوذ على أربعة أضرب: مطرد فى القياس والاستعمال جميعاً وهذا هو الغاية المطلوبة والمثابة المنوبة" (ابن جنى، 1952م).

وجاء الانزياح بمعنى التوسع من خلال حديث القاضى الجرجانى (ت392هـ) عن الاستعارة والتوسع فى المعنى من خلالها، فيقول: "فأما الاستعارة، فهى أحد أعمدة الكلام، وعليها المعول فى التوسع والتصرف، وبها يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والتنظر" (القاضى الجرجانى، 1980م).

لقد ظهر مصطلح الانزياح فى النقد العربى الحديث فى نهايات القرن التاسع عشر الميلادى، وكان أول ظهور له عند عبد السلام المسدي حينما عرض لترجمة كلمة (L ECART) بمصطلح الانزياح "انزياح" هى ترجمة حرفية للفظ (L ECART) على أن المفهوم ذاته قد يمكن أن نصطلح عليه بعبارة التّجاوز، أو نحى له لفظة عربية استعملها البلاغيون فى سياق محدد وهى عبارة (العدول) عن طريق التوليد المعنوي قد نصطلح على مفهوم العبارة الأجنبية (المسدي، 1982م).

وان ذكر المسدي لمصطلح (العدول) فى كتابه: "الأسلوب والأسلوبية" لم يكن يعنى أنه استخدمه، بل استخدم مصطلح (الانزياح)، هذا ما نلمسه أثناء قراءة كتابه وما أشار إليه أحمد ويس (ويس، 1997م)، ثم شاع ذبوع مصطلح (العدول) عند الدارسين المحدثين منهم: تمام حسان، وحمادي صمود، ومصطفى السعدني، وعبد الله البكوش، والأزهر الزناد (ويس، 1997م).

لقد كان للغرب سبق في تناول مفهوم الانزياح كمصطلح بالدراسة والتطبيق ، هذا يعود لاهتمامهم بالأدب والبحث عن تطبيق جديد للنظريات النقدية الحديثة كالشكلائية والبنويّة... وغيرها في الشعر والنثر. ولذلك يطالعنا إيفانكوس الذي تطرق لمفهوم مصطلح الانزياح لكن من خلال مفهوم مصطلح " الانتهاك " وقد عرّفه من خلال دراسته للغة الأدبية عند كوهن فيقول: " فإن اللغة الأدبية عند كوهن ليست انحرافاً فقط، وإنما هي (على نحو) خاص انتهاك (أو خرق)"(إيفانكوس،1992م).

وهذا يدفعنا للتطرق لما جاء به كوهن بمعنى الخرق، يقول: "فالواقعية الشعرية إنما تبتدئ انطلاقاً من اللحظة التي دعي فيها البحر سطحاً، ودعت فيها البواخر حمائم، فهناك خرق لقانون اللغة أي انزياح لغوي" (كوهين،1993م).

وعند الحديث عن اللغة الأدبية نجد أن خوسيه ماريا إيفانوكس ينطلق لمفهوم الانزياح من خلال حديثه عن اللغة الأدبية على "أنها ابتعاد اللغة المسماة بالتمطية ESTANNDAR أو الشائعة، وهذا الابتعاد أو الانحراف يكون كذلك بالنسبة للقواعد التي تتحكم في الاستخدام اليومي والتوصيلي للغة، وهو يعنى وجود أبنية، وأشكال، وأدوات، ووسائل، تحول اللغة الأدبية إلى نوع من اللغة خاص ومختلف ويتجاوز الإمكانيات الوصفية لعلم القواعد"(إيفانكوس،1992م).

وعند الغرب نجد بأن "الانزياح" لا يخرج عن كونه ظاهرة أسلوبية واضحة المعالم في النقد الغربي فقد عرّف فاليري الأنيح: " بأنه انحراف عن قاعدة " (المسدي،1982م)، من هنا كان رأي جان كوهن بأن الانزياح هو الشرط الضروري للشعر، فلا يوجد شعر بلا انزياح(كوهين،1993م)، وإن الشعر عبارة عن خروج على القاعدة ولكن هذا الخرج ليس عشوائياً وإنما ضمن قواعد وأسس مضبوطة.

وأما الانزياح الاستدلالي فهو الخروج على المؤلف في دلالة الألفاظ من ناحية اللغة، ولكن هذا لا يقتصر على الجانب المعجمي بل يرى صلاح فضل بأن أهم عناصر هذا النوع من الانزياح يكون في الاستعارة والتشبيه باعتبارها جانباً بلاغياً. ويقول صلاح فضل: "وهو مجال التعبيرات المجازية التصويرية من تشبيه واستعارة وغيرها"(فضل،1998م)، ولا يقتصر على تلك المحسنات المعنوية بل يكون أيضاً في المفارقة، والكناية والطباق والالتفات، وغيرها.

#### المبحث الأول: شعرية الانزياح في التشبيه

يقول ابن طباطبا(ت322هـ) في التشبيه: " فشبهت الشيء بمثله تشبيهاً صادقاً على ما ذهبت إليه في معانيها التي أردتها. فإذا تأملت أشعارها، وفتشت جميع تشبيهاتها وجدتها على ضروبٍ مختلفةٍ تدرج أنواعها بعضها أحسن من بعض، وبعضها أطف من بعض...وربما أشبه الشيء صورةً وخالفه معنى، وربما أشبهه معنى وخالفه صورةً، وربما قاربه وداناه، أو شامه وأشبهه مجازاً لا حقيقةً"(ابن طباطبا،1980م). وعند العسكري (ت395هـ): "يصح تشبيه الشيء بالشيء جملة، وإن شابهه من وجه واحد... ولو أشبه الشيء بالشيء من جميع جهاته لكان هو هو"(العسكري،1981م). وقد ركّز العديد من البلاغيين على العلاقة التي يقوم عليها التشبيه بأن تكون قائمة على شيءٍ من التناسب، ولا يتحقق ذلك إلا إذا كثرت الصفات المتشابهة لتدعم التشابه، ويصبح أكثر تقبلاً لدى السامع (المتلقى)، "فالشيء إنما يشبه الشيء إذا قاربه، أو دنا من معناه، فإذا شابهه في أكثر أحواله فقد صح التشبيه ولاق"(الأمدي،1959م. وابن جني،1952م).

ولقد ورد التشبيه في شعر كلا الشاعرين مبرراً التمكن من اللغة، والمقدرة على إيصال المعنى للمتلقى بإيجاز، والتشبيهات مرتبطة بالعالم المحيط بالمبدع، وقد ورد عند الشاعرين أمثلة كثيرة على التشبيه، ومنها:

قول أبي تمام يرثي خالد بن يزيد(أبو تمام، 1965م) : (من المتقارب)

وزواره للعطايا حُضُورٌ كَأَنَّ حُضُورَهُمُ للعطاء

وتقدم هذه الصورة كرم الممدوح في العطاء فشبه حضور الناس لأخذ العطايا بالجند الذين يحضرون لأخذ مخصصاتهم، وقد جعل حضورهم للعطايا جماعات تتناسب مع قدر القائد، مع أن الحضور للعطاء يكون مفرداً، وقد جاء به ابن أبي عون مثلاً على حسن التشبيهات(المنجم،1981م).

فالانزياح وقع في لفظة(حُضُورٌ) فهي تدل على جمع والأصل أن تأتي مفردة، وفي العجز قرنها بضمير الجمع لتؤكد على حضور الجند على شكل جماعات.

وفي موطن آخر يؤكد أبي تمام على إظهار مناقب الفقيه، فقال أبي تمام في رثاء القاسم بن طوق(أبو تمام، 1965م):(من الطويل)

فَتَى يَنْفَجُ الأَقْوَامُ مِنْ طَيْبِ ذِكْرِهِ ثَنَاءً كَأَنَّ العَنْبَرَ الوَرْدَ شَامِلُهُ

المشبه(فتى)، أداة التشبيه(كأن)، المشبه به(العنبر الورد)، وجه الشبه(شاملة)، وأما عن الانزياح الدلالى فى (فتى ينفج الأرقام من طيب ذكره ثناء كأن العنبر الورد) فالمتعارف أن العنبر يستخدم لتشبيه رائحة المرأة، وأما أن يأتي به أبو تمام ليصف ذكر الفقيدهذا مخالف للمتعارف عليه عند الشعراء السابقين، وهذا من قبيل بيان أثر الانزياح فى ثقافة الشاعر بمعرفة التشبيهات والابداع والجهد الذي يبلغه. فأجل الاتيان بتشبيهه غير مألوف، كما أن الأثر فى المعنى فقد عكس المرثى بصفاته على تنشئة الأرقام من الأثر الحسن، كما ساهمت الصورة فى بيان جمال البيت الشعري، وهذا من خلال بيان الانزياح على الخطاب الشعري، وهذا على سبيل التشبيه التمثيلى الذي عرفه القزوينى بأنه التشبيه الذي تذكر فيه أداة التشبيه(القزوينى، 1985م)، فهو يمثل صورة افتخار القوم بذكر الفقيده بالذكر الحسن برائحة العنبر سريعة الانتشار.

وفى موطن آخر يصف أبو تمام الفقيده بالمسك ورائحة العبير، قال أبو تمام يرثى محمد بن الفضل الحميري، ويقال أبا العباس محمد بن عيسى الجرجاني(أبو تمام، 1965م): (من الخفيف)

خُلِقَ كالمُدَامِ أو كَرَضَابِ المِسْكِ أو كالعَبِيرِ أو كالمُلابِ

وهذه الصور بتشبيهاتها تفصح عن مراد الشاعر، الذي يقصد توضيح المعنى، والإتيان بألفاظ وتعابير تخرج النص عن اللغة العادية إلى اللغة الشعرية؛ لتوضيح فكرته، وهذا ما حاول أن يوصله أبو تمام لنقاد عصره بأن الألفاظ موجودة والمعاني متعددة يختار منها ما يناسب فكره، وعليهم البحث للوصول لمبتغاه.

فالانزياح وقع فى الصورة من خلال (كالمُدَامِ أو كَرَضَابِ المِسْكِ أو كالعَبِيرِ أو كالمُلابِ) فشبّه خلق أبا العباس بالروائح الزكية، وقد جمعها معاً؛ لأن أخلاقه لا شك فى تعاليها كما هو الحال بتمايز تلك الروائح عن غيرها.

وهذا ما نجده عند البحرى والذي تكرر التشبيه برثائه، نجده يشبه الفقيده كذلك بالسيف فيقول فى مدح محمد بن عبد الله بن طاهر ويرثى طاهر بن عبد الله(البحرئى، 1964م): (من الطويل)

عَذِيرِي مِنْ صَرْفِ اللَّيَالِي الْعَوَادِرِ وَوَقَعَ رَزَايَا كَالسُّيُوفِ الْبَوَاتِرِ<sup>(2)</sup>

ونلاحظ بأن التصوير جاء بين تقالبات الليالى وجعلها غادرة تحمل فى طياتها الغدر وهذا جديد فى التشبيه؛ لأن الغدر من طبع البشر وليس الليالى، فالانزياح فى (صَرْفِ اللَّيَالِي الْعَوَادِرِ) فى الصورة التى أدت لتوضيح المعنى، نتيجة الفقد لظاهر فأصبحت الليالى لا مأمّن لها، كالسيف لا يؤمن جانبها. وأما من ناحية الدلالة فإن الصّرف فى اللغة تعنى: التّوابع والمصائب. فحولها من جماد ساكنه لكائن حيّ، وهنا نلمس أثر الانزياح الدلالى فى بث الحياة فى البيت وحثّ المتلقى على التّفكير بـ: كيف لليالى أن تغدر؟ وما غاية الشّاعر من ذلك؟ فيكون الجواب استغلال مظاهر الكون فى إيصال المعنى لبيان مقدرة الشّاعر على الإبداع، وربطها بما هو متعارف السيف القاطعة. والمتعارف أن الليالى تأتى فى التشبيهات أنّها مظلمة موحشة مخيفة، لكن أن تكون غادرة فهذا معروف. وهذا على سبيل الخروج عن القديم المتعارف عند الجميع، ليظهر صورة الفقد ومدى صعوبتها، كما أن(وَوَقَعَ رَزَايَا كَالسُّيُوفِ الْبَوَاتِرِ) ووقع تلك المصائب نتيجة الفقد بوقع السيف القاطعة، فالمصائب توصف بالجلل ومن يتصف بها مذموم، لكنّ البحرئى جعل لها وقعا عظيماً وشبهها بشيء قوى تهابه النفوس وهو السيف الابتر.

ويقول البحرئى يرثى الموفق ويمدح أبا العباس (المعتضد) (البحرئى، 1964م): (من البسيط)

مُظَفَّرٌ لَمْ نَزَلْ نَلْقَى بَطْلَعَتِهِ كَوَاكِبِ السَّعْدِ وَالطَّيْرِ الْمَيَامِينَا

فالبحرئى يصور الفقيده عندما يظهر على القوم بالكواكب التى تجلب السعد والخير للناس كما يشبهه بالطير اليمانى مصدر الخير والقال الحسن عند الناس. فالشاعر أبدع فى تصويره مستخدماً صيغة التشبيه البليغ بحذف الأداة ووجه الشبه. ونلاحظ كيف وظّف المرجعية(كواكب السعد والطير الميامين) بأسلوب خطابى عادى؛ ليلفت الانتباه لأشياء متعارفه بين الناس ومتوارثة عبر الأجيال، وهذا من أجل الاستدلال بها توضيحاً للصورة، والخروج بها من المرجعية الواقعية إلى صورة مرتبطة بشخص الفقيده الذي كان مصدر الخير والنعاء والتّصر، وهذا من أجل إثبات تلك الصفات.

وقال أبو تمام يرثى محمد بن حميد الطائي(الطوسي) (أبو تمام، 1965م): (من الطويل)

وما مات حتى مات مَضْرَبُ سَيْفِهِ مِنْ الضَّرْبِ واعْتَلَّتْ عَلَيْهِ الْقَنَا السُّمُرُ  
وقد كان فوت الموت سهلاً فردّه إليه الحفاظ المر والخلق الوعر

(2) عذيري: عنر: من يعذر والنصير، صرف: مصائب، رزايا: جمع رزية: المصيبة عظيمة. البواتر: من بتر، وهي جمع باتر أو بتار: القاطع الحاسم.

ونفسٌ تعافُ العارَ حتى كأنَّهُ هو الكُفْرُ يومَ الرُّوعِ أو دُونَهُ الكُفْرُ

صور النفس التي ترفض العار بالقبور يوم الحرب الشديد المرعب فلا محالة من الموت فيه، فخوفه من العار كخوفه من الموت والوضع في القبر تحت التراب، فكل النفوس تخافهما، فكان الموت نتيجة حفاظه على الأخلاق، فكلاهما مرّ، وهذا التشبيه غريب لذا كان الانزياح في التصوير الخوف من العار بالخوف من الموت أو الاختباء أثناء المعركة. ف(الكُفْرُ) في اللغة الغطاء، ولكنه جاء بها لتدل على الخوف من الهزيمة في ساحة المعركة، فالخوف يكون من الهزيمة وليس غطاء للاختباء من العار أو الهزيمة، وهذا انزياح بالصورة تقدم المعنى بطريقة مثيرة تحت الفارئ على الوقوف عليها.

وأما من ناحية الأسلوب الذي جاء به الانزياح فقد كان معتمداً فيه على التكرار، فكرر(الكفر)، وكرر في الأبيات السابقة (مات)، واعتمد على الأسلوب الخبري في رفض النفس للعار الذي يتسبب نتيجة الهزيمة في الحرب. ومما جعل شعر أبي تمام يتميز عن غيره باستشهاد العديد من الدارسين بشعره من ناحية التشبيه(المنجم، 1981م).

وعن أفضل التشبيهات يقول ابن طباطبا (ت322هـ): "فأحسُّ التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقض بل يكون كلّ مشبه بصاحبه مثل صاحبه... فإذا اتفق لك في أشعار العرب التي يُحتج بها تشبيه لا تتلقاه بقبول، أو حكاية تستعربها فابحث عنه ونقّر عن معناه فإنك لا تعدم أن تجد تحته خبيثة إذا أثرتها عرفت فضل القوم بها، وعلمت أنهم أرقّ طبعاً من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته... والكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه"(ابن طباطبا، 1956م).

ويؤكد ابن طباطبا أهمية التشبيه وأثرها في إثراء المعنى، وكما يدعو إلى فهم المعنى من وراء التشبيه، فقد يكون غير ظاهراً كما هو الحال في عناصر التشبيه فقد يختفي أحدها من أجل غاية عند الشاعر وهي إعمال فكر المتلقى في البحث عن مقصده بناءً على ما تقدم من عناصر وألفاظ، وهذا هو ما جاء به أبو تمام من غموض في التشبيهات فكانت المعاني المرادة غير ظاهر للعيان وإنما تتطلب من المتلقى إعادة النظر وإطالة البحث لفهم المقصد فهو لم يقدم قصائده للعامة وإنما كان يخاطب عليه القوم وعلمائهم، لذا يبحث عما يناسب تفكيرهم.

وهذا ما نستشفه من قول أبي تمام في رثاء غالب السعدي(أبو تمام، 1965م): (الكامل الطويل)

كَأَنَّ لَمْ يَقُلْ يَوْمًا كَأَنَّ فَتَنَنْتَنِي إِلَى قَوْلِهِ الْأَسْمَاعُ وَهِيَ رَوَاعِبُ  
وَلَمْ يَصْدَعْ النَّادِي بِلَفْظَةٍ فَيَصِلَ سِنَانِيَّةً فِي صَفْحَتَيْهَا التَّجَارِبُ  
وَلَمْ أَشْفُطْ رَبِّبَ دَهْرِي بِرَأْيِهِ فَلَمْ يَجْتَمِعْ لِي رَأْيُهُ وَالتَّوَائِبُ<sup>(3)</sup>

فالمرثي كان شاعراً مجيداً حسن التشبيه وخطيباً مصفحاً يفصل لخطبته من النادي وهو مجلس القوم، ونسب الخطبة إلى سنان الرّمح لمضائها ونفاذها، وكنت أستعين برأيه على ريب الدهر وأتجهم له وأبكي فتفارقني نوائبه(أبو تمام، 1965م). استخدم التشبيه التمثيلي بذكر أداة التشبيه، فشبه قوله الذي تصغي إليه النفوس بالشئ الذي ينثي؛ لظروته، وكذلك كلامه عذب تميل النفوس إليه، وقصد بذلك الشعر والخطب.

والانزياح في (كأن فتنتني إلى قوله الأسماع وهي رواغب) جعل الاسماع هي التي تنثي وإنما الشخص هو الذي يميل وينثي، فوظف الأسلوب الإنشائي من خلال التقى (لم يقل، لم يصدع)، ومثل حركة الانتشاء كما أعطاهها صفة الرغبة في السماع. وإن هذه الصورة تحمل انزياحاً جمالياً بما تمثله من تحول في طبيعة العلاقة بين حركة الأشياء التي تجعل حاسة السمع يبعد حركي يراقص المسموع طرباً وشوقاً إلى السماع؛ لتكشف تلك الصورة عن شعريّة أبي تمام.

وقد أشار ابن أبي عون إلى حسن التشبيهات وغريبها عند البحري والطائي: "وقد تكررت في كتابنا تشبيهات للمحدثين مثل أبي نواس وبشار ومسلم والطائي والبحري وابن الرومي وابن المعتز وأضرابهم؛ لأننا اعتمدنا على إثبات عيون التشبيهات المختارة والمعاني الغريبة البعيدة دون المتداولة المخلفة والمتقدمون وإن كانوا افتتحو القول وفتحو للمحدثين الباب ونهجوا لهم الطريق فكان لهم فضل سبق واستئناف المعاني وصعوبة الإبتداء، فإن هؤلاء قد أحسنوا التأمل وأصابوا التشبيه وولدوا المعاني وزادوا على ما نقلوا وأغربوا في ما أبدعوا"(ابن المنجم، 1981م).

ونجد التشبيه بالنجم عند البحري في قوله يرثي حميداً الطوسي وأولاده(البحري، 1964م): (من الطويل)

فِيُورُّ بِأَطْرَافِ النُّجُورِ كَأَنَّمَا مَوَاقِعُهَا مِنْهَا مَوَاقِعُ أَنْجُمٍ

فيصور مواقع القبور بمواقع النجوم لعلوها والارتفاع، فصورة منتزعة من متعدد للمواقع المختلفة للقبور في بقاع الأرض كما

<sup>(3)</sup> لم يجتمع: لم يختصر برأيه.

هي النجوم في أماكن مختلفة من الفضاء.

فالانزياح في الصورة التي رسمها مستخدماً النجوم كمثبه به للقبور، وعادة تستخدم هذه الصورة في المدح لبيان منزلة الممدوح وعلو قدره. فوجه الشبه منتزع من متعدد وهو العلو والارتفاع. فالقبور لا تشبه بالألجم ولكن البحترى جعلها ممكنة من أجل أن يصل البحترى لأفضل وصف للفقيد، وأن قبره مميز بين القبور الأخرى كذلك الأجم، فأراد أن يظهره في مكانة عالية حتى بعد وفاته وهذا العلو لا يكون إلا للنجم الساطع في السماء، كما أنه لم يكتف بالموقع بل إن فضله وخيره وأعماله منتشرة في كل مكان كهذه الأجم.

ومن خلال الأبيات تتضح أهمية التشبيه التمثيلي في الشعر باعتبار وجه الشبه " والتشبيه التمثيلي أبلغ من غيره لما في وجهه من التفصيل الذي يحتاج إلى إنعام فكر، وتدقيق نظر، وهو أعظم أثر في المعاني يرفع قدرها ، ويضاعف قواها في تحريك النفوس لها" (الهاشمي، 1999م).

كما ورد التشبيه بالنجم في قول البحترى يمدح ابن بسطام ويرثي غلاماً مات له (البحترى، 1964م): (من الطويل)

كَأَنَّ النُّجُومَ الزُّهْرَ أَدَّتُهُ خَالِصًا لُزُهْرَةً صُبْحٌ قَدْ تَعَلَّتْ وَمُسْتَرَى

يشبهه بالزهره والمشتري إشارة لعلو مكانته، وهذا التشبيه متعارف للمدح وهذا ما جاء به هنا البحترى لكنه مزجه بالزئاء، وهذا قليل بالشعر، ولكنها على سبيل تعدد موضوعات الشعر.

فالصورة تقدم مكانة الممدوح وسمو قدره بما ينزاح عن الواقع التشبيهي الذي يرفع قدر الممدوح بصور شتى إلا أن البحترى ينزاح عن المعتاد برسم صورة الغلام الفقيد بسمو مكانتها (كأن النجوم الزهر أدته خالصاً) بما يتساق مع مكانة الممدوح ذي القدر والقيمة.

وهنا نلمس الفرق في الصور بين أبي تمام والبحتري، فأبو تمام قارنه بعلية القوم الأحياء، بينما البحترى قارنه بالأموات. والحي أبقى من الميت. كما جعل أبو تمام الفقيد قمرًا تنتهي مكانته بالموت، وقد استخدم لفظة (خر) كنوع من التأثر الديني فاستخدمت للسجود، والفقيد سقط من مكانته تمثلاً للموت وليس اذلالاً. أما البحترى فقد كانت الصورة من ناحية المكانة، لذا فإن تصوير أبي تمام أفضل، وهذا ما وصف محمد بن حازم الباهلي به مرثي أبي تمام أنه أشعر من قال في المرثي (الأمدي، 1959م. وعوجين، 2015م).

### المبحث الثاني: شعرية الانزياح في الاستعارة

عند الحديث عن تعريف الاستعارة في الاصطلاح نجد أن أرسطو (ت322ق.م) قد عرفها بـ: "نقل اسم شيء إلى شيء آخر" (طاليس، 1967م). وقد فسّر يوسف أبو العدوس كلمة (نقل) لتعني الاستبدال، كما وضع أرسطو وسائل لهذا النقل، والتحويل قد يكون من الجنس للنوع أو من النوع للجنس، أو من النوع للنوع أو على أسس من القياس (أبو العدوس، 1997م). وعرفها الجاحظ (ت255هـ) باعتبارها فناً بلاغياً فهو لا يخرج عن المعنى المعجمي للاستعارة من ناحية وضع اسم مكان آخر إذا سدّ مسده، فالاستعارة عنده: "تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقام مقامه" (الجاحظ، 1422هـ)، وفي موطن آخر يكمل التعريف بـ: "ورجع بعض المثل إليها" (الجاحظ، 1422هـ).

وأما ابن قتيبة (ت276هـ) فلم يخرج في تعريف الاستعارة عما جاء عند من سبقه مثل الجاحظ وغيره فالاستعارة عنده أن: "تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمى بها بسبب من الأخرى، أو مجاوراً لها، أو مشاكلاً" (ابن قتيبة، 1954م). لكنه لا يكتفي أن يوضع الاسم مكان آخر إذا كان سبباً للأول وإنما يجوز للمجاورة بينهما أو المشاكلة.

### الاستعارة التصريحية:

لقد وردت الاستعارة التصريحية عند الشاعرين بشكل عام وفي شعر الرثاء بشكل خاص ومن ذلك:

قول أبي تمام في يرثي خالد بن بريد الشيباني (أبو تمام، 1965م): (من المتقارب)

فَأَوْدَى النَّدى نَاضِرَ العُودِ وَالـ فُنُوءُ مَعْمُوسَةٌ فِي الفَنَاءِ

فصور الفقيد لكرمة بالندی وهذا أيضاً من باب الكناية، كما فيه (ناصر العود) أيضاً كناية عن الشباب، وفي الشطر الثاني (الفتوة مغموسة في الفناء) فقصده بالفناء حداثة السن، وقد حدث الانزياح في تصويره الفتوة بمرحلة الشباب محاطة بالقوة والنشاط، بالطعام الذي يغمس بالخبز، وهذا تصوير غريب، فالفتوة في معاجم اللغة تعني الشباب بين طوري المراهقة والرجولة.

فدائنة السن لا ترتبط بالطعام إلا من ناحية أثر الطعام على النمو في مراحل التكون والنمو، وهذا يشير إلى ثقافة أبي تمام وإطلاعه على العلوم المختلفة بما فيها تكون الجسم، ومراحل التطور، وأثر الغذاء على بناء الجسد وقوته. وهذا مرتبط بالقوة في مرحلة الشباب، مما جعل الحياة العسيرة وخوض المعارك تقوي بنية جسد خالد الشيباني، وسوّغ لذلك من بداية البيت فاستخدم الندى الذي يساعد النبات على البقاء نظراً في فترة الصباح، كما تكون قوة الشخص في مرحلة الشباب.

وهذا الخروج في الاستعارة عن المألوف هو ما أشار إليه حسن الواد في حديثه عن الاستعارة عند أبي تمام فقال: "الاستعارة ينبغي أن تستعمل في ما لا يشملها النظام اللغوي أو لا يمكن أن نعبر عنه بواسطة المألوف المتداول من الألفاظ والصيغ. وهنا تبدو الاستعارة فعلاً خطيراً. فاستعمالها يقتضى معرفة يقينية بأن نظام التسمية قاصر، من حيث المعجم على الأقل، عن الأداء في الموطن الذي يتم فيه اللجوء إليها. ثم هو يقتضى شيئاً آخر لعله أبعد وأجل من التقطن إلى موطن القصور في التسمية وهذا ما الشيء يتمثل في التقطن إلى بعض الألفاظ يمكن أن تستعمل في حدود ما وضعت له لتتسمى بها أشياء أخرى لم توضع لتسميتها. والاهتداء إلى اللفظ المناسب لهذا هو الذي يتميز به شاعر عن شاعر عند اللجوء إلى استعمال الاستعارة" (الواد، 1997م)، وقد ظهرت الاستعارة بشكل جلي في شعر أبي تمام وخاصة بالثناء، لأنه ينزع للخروج عن المعجم اللغوي المتعارف عليه عند العامة، فهو يستخدم الغريب منها، لذا لم يفهم شعره واتهم بالغموض.

وقال أبو تمام في يرثى خالد بن يزيد الشيباني (أبو تمام، 1965م): (من المتقارب)

فاضحت عليه العلى خشعاً وبيت السماحة ملقى الكفاء

الانزياح في الصورة (العلی خشعاً) صور العلى بانسان خاشع واختار الوقت المناسب وهو وقت الضحى أكثر الأوقات صفاء للقلوب بعد سطوع الشمس بساعات قليلة، وهي وقت الطاعات تكون فيه النفوس ذليلة وضعيفة، فجعل المنزلة العالية له نتيجة التواضع والخضوع للأخريين وحسن التعامل.

وهذا التغيير في المعنى الذي تحدثه الاستعارة أشار إليه كوهن حول الاستعارة: "وليست الاستعارة مجرد تغيير في المعنى بل إنها مسخ هذا المعنى، إن الكلمة الشعرية هي في نفس الآن موت وابتعاث اللغة" (كوهن، 1993م)، إذا الاستعارة تعمل على خلق لغة جديدة وهذا هو مفهوم الانزياح.

لذا كانت الاستعارة لامعة في الرثاء ويعود ذلك: "نتيجة طبيعية للتطور الذي تدرجت فيه الصورة من الإشارة والتشبيه في بدايات الشعر العربي إلى الاستعارة المعقدة في القرن الثالث الهجري. وهذا التطور هو الذي واكب نضج العقلية العربية ونماءها واتساع قدرات الخيال على التحويل والدمج والتعبير الدقيق، ونضج تلك العقلية التي شاركت بفاعلية في تلقي الثقافات المختلفة، هضما وتضمينا وانتاجا" (الرباعي، 2015م).

ويقول أبو تمام في يرثى خالد بن يزيد الشيباني (أبو تمام، 1965م): (المتقارب)

وقد نكس الثغر فابعث له صدور القنا في ابتغاء الشفاء<sup>(4)</sup>

ففي (نكس الثغر) استعارة تصريحية وانزياح فالنكس والإذلال يكون لشيء محسوس وليس للثغر الجماد وإنما قصد هنا الهزيمة والذل بعد فقد القائد الشجاع حامى الثغور، وقد تناول الأفعال بشكل متقن، ليعبر عن ذلك فاستخدم الفعل الطلبى (ابعث)، واختار الصدور لتدل على الظهور والانكشاف من النبات لتكون علاجاً. واستخدم مع الفعل الطلبى فاء السببية، لتشير لمقصد أبي تمام من الفعل بعد الموت، يجب الاخذ بالأسباب والعلاج من الضعف، وليس المرض، كما هو متعارف عليه، لذا كان العلاج ببث مقومات القوة في نفوس الجند من جديد؛ لإحساسهم بالنقص بعد قائدهم، وأما عن نوع الاستعارة فهي حسية رمزية حول الامعقول (صدور القنا)، وهي ليست الشافية بل سبباً في الشفاء.

وقد رثى البحترى الوزراء والقادة من ذلك قوله يعزي المعتر عن وصيف (البحترى، 1964م): (من الطويل)

أفى مُسْتَهْلَاتِ الدُمُوعِ السَّوْفِاحِ إِذَا جُنُنَ بَرٌّ مِنْ جَوَى فِي الْجَوَانِحِ  
لِعَمْرِي قَدْ بَقِيَ وَصِيفٌ بِهِ لِكِهِ عَقَابِلٌ سَقَمٌ لِلْقُلُوبِ الصَّحَائِحِ  
أَسَى مُبْرَحٌ بَزَّ الْعِيُونَ دُمُوعَهَا لِمُتَوَى مَقِيمٍ فِي الثَّرَى غَيْرِ بَارِحِ  
فِيَالِكَ مِنْ حَزْمٍ وَعَزْمٍ طَوَاهُمَا جَدِيدُ الرَّدَى تَحْتَ الصَّفَا وَالصَّفَائِحِ

يخاطب وصيفاً بصفاته من حزم وعزم و جعلها تطوى. ومن يطويها؟ الردى وهذا لا يكون للصفات، فإن من يطوي هو

(4) نكس: طأطأ رأسه ذلاً وانكساراً.

الإنسان، وما يطوي هي الثياب أو الفراش، ولكن بسبب موته جعلها تطوى؛ لأنها انتهت بفقده، ولم تطو عبثاً وإنما نتيجة صفة الصفاء، ونقاء القلب، وقوة سيفه.

وفى رثاء الأبناء قال البحرى في رثاء أبي نهشل محمد بن حميد بن عبد الحميد الطوسي عن ابنته (البحري، 1963م): (من الخفيف)

ظَلَمَ الدَّهْرُ فَيْكُمُ وَأَسَاءَ      فَعَزَاءَ بَنَى حُمَيْدٍ عَزَاءَ  
أَنْفُسٌ مَا تَكَادُ تَقْفُدُ فَقَدْ      وَصُدُورٌ مَا تَبْرَحُ التُّرْحَاءُ  
أَصْبَحَ السَّيْفُ دَاعِكُمْ، وَهُوَ الدَّ      أءُ الَّذِي لَا يَزَالُ يُعْبَى الدَّوَاءُ  
وَأَتَتْهُ الْقَتْلُ فَيْكُمُ فَبِكَيْنَا      بدماءِ الدُّمُوعِ تَلِكِ الدِّمَاءِ

فصوّر الدهر بإنسان يظلم، وتسبب كذلك بالإساءة بحدوث هذا العزاء فيهم، فأصبغ صفة الظلم على الدهر، وهي صفة خاصة بالإنسان وهذا انزياح عن المعهود، وجاء بالصورة الانزياحية من أجل بيان عظم المصيبة التي حلت ببني حميد بوفاة القائد (محمد الطوسي).

وفى البيت الثالث يشبه السيف بالداء الذي يحلّ بالإنسان فلا شفاء منه؛ لبيان شجاعة أبناء حميد وبسالته في القتال، وعدم انسحابهم من ساحة المعركة مهما كانت العواقب حتى أصبح القتل متعارف في بني حميد، فقد قتل أبناؤهم جميعاً في المعارك، ومن شدة الحزن والمواساة لهم أصبحت الناس كأنها تبكي عليهم دماً وليس دمعاً، وهذه صور استعارية أخرى كما شبه هذه الأجساد التي قتلت وسفكت دماؤها بالدماء.

فهذه الكثافة للصور جاء بها البحرى لبيان العاطفة اتجاه أهل الفقيه من جهة واتجاه الفقيه من جهة أخرى، من أجل الوصول إلى التعزية بفقدهم ابنة أبي نهشل، فهذا الفقد ذكره بالأبطال السابقين، كما ذكر بالسلاح الذي يفنّد صاحبه فيبكي عليه (الأمدي، 1959م).

واستوقفت الصورة الاستعارية البحرى من خلال تصوير تركيبة مختلفة من البشر وطبقات اجتماعية أبرزها: طبقة الخلفاء وطبقة الوزراء، وطبقة الكتبة، وأصحاب الدواوين والقادة العسكريين، وهذا يشير إلى إتقانت الشاعر إلى التركيبة المختلفة، والبناء الطبقي والمهني للمجتمع استوقفت الشاعر فتأملها بصور زاخرة وخصبة، وبذلك أبرز البحرى رؤيته: "الرؤية الداخليّة الذاتيّة التي تولد البنى الفكرية والتي تشحن الشعور الفردي بشبكة علاقات مترابطة في إطار الوحدة التكامليّة في القصيدة" (الرباعي، 1984م)، ومن ذلك:

رثاء البحرى في سليمان بن وهب، ويعزي ابنه عبيد الله، فيقول (البحري، 1964م): (من)

وَفَجِيعَةُ الأَيَّامِ قَسَمٌ سُوِيَتْ فِيهِ البَرِيَّةُ : سُوْقَةٌ وَمُلُوكًا  
عِبَاءٌ تَوَزَعَهُ الأَنَامُ يُخَفُّهُ      أَلَّا تَرَالَ تُصِيبُ فِيهِ شَرِيكًا

وهنا يشير البحرى إلى تساوي البشر في الموت وهذا ما يسلى المفجوع، وهذا ما فسره المحقق في الحاشية، ولكن ما يهمننا هو الانزياح الذي أحدثه، وهو جعل الأنام هي التي توزع هذا العبء والأقدار، وجعلها ذات أحاسيس ومشاعر فتوزعه بخفة على البشر حتى تصيب الجميع، هذا لا يكون للأنام، وإنما هو مقدر من الله تعالى، يوزعه كيفما يشاء، وهنا يحاول أن يخفف المصاب على عبيد الله بأن البشر جميعاً سيفقدون أحد شركائهم في يوم من الأيام.

وأما عن استخدام مصطلح الدهر وهو "أطول مدة من الزمن عند أغلبية أهل اللغة وأنه بمعنى الغلبة والقهر وهو من أسماء الله تعالى السرمدي، وهو بمعنى الصلب القوي، وأن الدهر أولاً والزمن يأتیان بالمصائب والنوازل، ومن هنا تبرز دقة توظيف البحرى لصور الدهر أو الزمان ثانياً. أما لمعرفته بمدلولات اللفظيتين معرفة دقيقة أو لتأثره نفسياً بأحداث كل منهما فوظفهما توظيفاً دقيقاً غلب تكرير الدهر بمجموعه على الزمان" (الربابعة، 2000م).

ويقول البحرى في رثاء قومه (البحري، 1964م): (من الكامل)

أَقْصِرْ ، فَإِنَّ الدَّهْرَ لَيْسَ بِمُقْصِرٍ حَتَّى يَلْفُ مُقَدَّمًا      بِمُؤَخَّرٍ  
أُودَى بِ " لُقْمَانَ بْنِ عَادٍ بَعْدَمَا      أُودَتْ شَبِيبَتُهُ بِسَبْعَةِ أَنْسَرٍ

وجاء به حسن الربابعة مثلاً على رثاء البحرى قومه وهم أحياء؛ لأن قومه أحياء يعدون بحكم الأموات إذا استشرت بينهم الضعائن والأحقاد، وهم يتنازعون على الرئاسة والرعاية، فيمهدون وتتخذل عزتهم، فيستحقون رثاءه. وهو يدعوهم للوحدة؛ لأن الدهر متكفل بطحنهم أولاً وأخيراً، ولن يتوانى عن قتلهم حتى يلحق أحياءهم بأموالهم (الربابعة، 2000م).

فالانزياح في جعل الدهر شخصاً ينتقم من قومه، ولن يقصر في أخذ حقه منهم حتى يلحق المتقدمين بمن سبقهم، وتمكّن من هذا التعبير منذ بداية القصيدة بفعل الأمر (أقصر) الذي يطلب فيه عدم الكلام أو التدخّل في أخذ الحق، ويظهر وكأنّه يخاطب الرفيق وهذا على نهج القصيدة القديمة، ولكنّه يتحدث مع نفسه، لذا كان لزاماً عليه رثاءهم؛ لتيقّنه من المصير الذي سيؤولون إليه كما حدث مع لقمان بن عاد، ليسلى نفسه بتحقيق ذلك مهما طال الزمن، لذا كان الدهر هو المتكفل بالانتقام.

وقد ورد تصوير الدهر عند أبي تمام في رثاء محمد بن حُميد، يقول (أبو تمام، 1965م): (من الكامل)

إِنْ كَانَ رَبِيبُ الدَّهْرِ أَتَكَلَّنِيهِمْ فَالدَّهْرُ ؛ أَيْضًا مَيِّتٌ مَتَكُولٌ

ويرسم الشاعر صورة لمصائب الدهر باعتبارها قاتلاً قتل أبناءه؛ لكنّه لا يستسلم له فجعل الدهر متكول مثله، وهذا تأكيد على حقيقة الموت وأن كل شيء فان. ولم يصل أبو تمام لتلك الصورة الاستعارية إلا من خلال الشرط، الذي جعل جوابه مشابها له بالفقد في النهاية. وهذا يظهر أثر الأسلوب في فهم المعنى.

### الاستعارة المكنية:

وأدت الاستعارة المكنية دوراً يستحق الوقوف عليه في قصيدة الرثاء عند الشاعرين، ومن ذلك رثاء أبي تمام لأسرته، منها رثاءه لابنه محمد يقول فيها (أبو تمام، 1965م): (من الطويل)

لَا يَشْمَتِ الأَعْدَاءُ بِالمَوْتِ إِنَّا سَنُخْلِ لَهُمْ مِنْ عَرَصَةِ المَوْتِ مَوْرِدًا  
وَلَا تَحْسَبَنَّ المَوْتَ عَارًا فَإِنَّا رَأَيْنَا المَنَايَا قَدْ أَصْبَنَ مُحَمِّدًا  
وَلَا يَحْسِبِ الأَعْدَاءُ أَنَّ مُصِيبَتِي أَكَلَّتْ لَهُمْ مَتَى لِسَانًا وَلَا يَدًا  
تَتَابَعِ فِي عَامِ بَنِي وَاحِوتِي فَأَصْبَحْتُ إِنْ لَمْ يُخْلِفِ اللهُ وَاحِدًا

فجعل أبو تمام الطريق مورداً لكل البشر (موردا) تستخدم للحى، بينما جاء بها أبو تمام للأموات ليصوّر قساوة الأعداء ونظرتهم الشامتة له، واطهار إحساسه المرهف من موقف الآخرين، وهذا ما أشار إليه الرباعي في بيان تأثره من حقد الأعداء، ولكن عدائتهم المرة تجاوزت حدّها في نفسه إلى درجة أن شماتة الأعداء لاحقته في موت ابنه محمد، فاشتكى منها وهو يرثيه (الرباعي، 2015م). وهنا نجد أن أبا تمام يذكر أهله وكيف فقدهم في عام واحد فكان أعظم مصابه مما أدى به إلى الشكوى لكنه يعزي نفسه بأنه قدر الله تعالى وهو خالق كل شيء فهو واحد.

وقال أبو تمام يرثي خالد بن يزيد بن يزيد بن يزيد الشيباني (أبو تمام، 1965م): (من الطويل)

لَقَدْ نَهَشَ الدَّهْرُ القَبَائِلَ بَعْدَهُ بِنَابِ حَدِيدٍ يَقْطُرُ السَّمَّ عَانِدٍ

صير الدهر حيواناً مفترساً على سبيل الاستعارة المكنية، فالدهر تعرض للقبائل بعده بالنهش (العض)، وجعل له ناباً من حديد؛ ولشدة قتله ولفنته بمن يمسه جعله يقطر سمّاً؛ ليكون قاتلاً لا محالة .

الانزياح الدلالي وقع في لفظة (نهش) التي تعنى العض والتقطيع، وهذا يكون للحيوان المفترس. فصوّر الدهر حيواناً مفترساً قطع لحم قومه تقطيعاً من بعد موت (خالد)، يكتفى بذلك بل وضح أداة القتل وهي الناب الحادة، ولا يكتفى بهذا التصوير بل يجعل الناب مليئاً بالسم؛ ليكون أكثر قتلاً، فالانزياح في الدلالة جاء لتدل على وقوع القوم بعد الفقيدهم بالضعف وعدم القدرة على مقاومة الأعداء.

قال أبو تمام في رثاء محمد بن فضل الحميري (أبو تمام، 1965م): (من الخفيف)

أَنْزَلْتُهُ الأَيَّامَ عَنْ ظَهْرِهَا مِنْ بَعْدِ إِثْبَاتِ رَجْلِهِ فِي الرِّكَابِ<sup>(5)</sup>

صوّر الأيام بإنسان ينزل من يحمل على ظهره على سبيل الاستعارة المكنية، فجسد الأيام مع بيان الجانب الحركي؛ لإظهار المكانة العالية للفقيدهم فكان محمولاً. وينتقل بالصورة من الظهر وهو السند والثبات إلى القدم التي تسند الإنسان، فقد مات بعد أن أسس مكانة عالية وثابته من الشجاعة والقوة والتغلب على الأعداء . فالانزياح الدلالي وقع من ناحية الصورة التي جعل الأيام كإنسان أو الأبل أو الخيل التي تركب ثم تضطره للنزول عنها، وهذا يجسد حالة الأسى على الفقيدهم بذكر مناقبه إذ داهمه الموت بعد تثبيت نفسه بالصعود عليه، أي وصوله لمنزلة عالية، لكن الموت لم يمهل. أي أن الدنيا لا تدوم لأحد، وقد نقد الأمدي هذه الاستعارة وعدّها من قببح استعاراته (الأمدي، 1959م).

(5) الركاب: ما توضع به الرجل عند ركوب الخيل.

لكننا نجد بأن صورته تعبر عن واقع الحياة وحقيقة مؤكده مستمدة من حياة الإنسان البدوي، وهذا ما نلمسه من خلال الصورة التي تحمل انزياحاً عن الواقع المعروف بما تقوم به الأيام من فعل كإنسان أو حيوان يمتطى، وإذا ما حان موعد النهاية الزمانية أنزلته؛ لقرب موعد النهاية.

قال أبو تمام في رثاء عمير بن الوليد (أبو تمام، 1965م): (من الكامل)

عَثَرَ الزَّمَانُ وَنَائِبَاتُ صُرُوفِهِ بِمُقِيلِنَا عَثَرَاتِ كُلِّ زَمَانٍ

فالصورة تحمل انزياحاً بتصوير حال الإنسان وهو يسعى في هذه الحياة لا بدّ له من الزلل أو الخطأ، فهو غير معصوم. فالانزياح الدلالي في الصورة من خلال الاستعارة ومن خلال لفظة (عثر) تكون لشيء حى وليس لجماد (الزمان) وهو كذلك غير محسوس، فتصوير الزمن بإنسان يزل ويسقط في مشيه أو حياته، مستخدماً التجسيد للزمن مع الحركة، التي تتناسب ولمس الإنسان أثره، ولم يكتفى بصورة الزمن وإنما جمع معه النائبات بما فيها في مصائب وتغيرات التي تقترن دائماً بالزلل، وهذا خروجاً عن المألوف في صور الزمان. ونلاحظ أسلوب أبو تمام في الاشتقاق (عثر وعثرات) والتكرار (الزمان و زمان). وهذا لبيان أثر ثقافة الشاعر على الإيجاز في استخدام المفردات. وأثرها على شاعريته ومقدرته على الاشتقاق ومناسبتها للموضع التي وضعت فيه، مع أنه بمقدوره الاتيان بألفاظ أخرى لكنه أراد أن تكون هذه الألفاظ أكثر تعبيراً عن فكرته. لتدل عن الزلل والسقوط.

وقال البحرى في رثاء أبى سعيد محمد بن يوسف الثغرّي (البحرّي، 1964م): (من الكامل)

أَبْنُ السَّحَابِ الْجَوْدُ ، وَالْقَمَرُ الَّذِي يَجْلُو الدُّجَى ، وَالضَّيْعُ الضَّرْعَاؤُ؟

الصورة تبدأ بالتساؤل عن السحاب والقمر والضيعم، ولكن ما أحدثه الشاعر من انزياح فيها يجعل السحاب إنساناً جواداً، لمس الجميع أثر ذلك الجود، كما هو الحال بالقمر الذي يزيل ظلام الليل، وقوة وبطش الأسد، فهذه أمور بديهية لا أحد يستطيع نكرانها. فأسلوب الاستفهام أحدث اندهاشاً عند المتلقى منذ بداية البيت، وهذا كتهيئة له لتقبل التصوير فيما بعد، وهذا سهل على الشاعر إيصال الفكرة. كما يظهر الأسلوب أثره على الانزياح في فهم المعنى.

فالتجسيد في الصورة جعل منها أوضح وأكثر تعبيراً، وهنا تبرز الغاية من التشبيه وهي توضيح المعنى وقد أشار أبو هلال العسكري لذلك بقوله: "والتشبيه يزيد المعنى وضوحاً، ويكسبه تأكيداً، ولهذا أطبق جميع المتكلمين من العرب، والعجم عليه، ولم يستغن أحد منهم عنه" (العسكري، 1981م).

وقال البحرى في رثاء أبى سعيد الثغرّي، فيرثيه بحرقه وألم شديدين، ويظهر تفجعه من هذا المصائب، فيقول البحرى يرثي أبا

سعيد محمد بن يوسف (البحرّي، 1964م): (من الطويل)

لَئِنْ زُلْزِلَ الثُّغْرَانُ عِنْدَ ذَهَابِهِ لَقَدْ سَكَنْتُ بِالنَّاطِلُوقِ الزَّلْزَلُ<sup>(6)</sup>

وصور اهتزاز القلوب بوقاة الثغرّي، باهتزاز واقحام العدو لثغور المدينة، واصفاً حالة الذعر والخوف والألم جراء هذا الفقد، وهذا على سبيل الاستعارة المكنية، فالانزياح باستخدام (زلزل)، وهي تعنى الاهتزاز والاضطراب وهذا متعارف عليه في حدود الدولة مع الأعداء أو حدوث الكوارث الطبيعية بالأرض من اهتزاز؛ ولكنه جاء به معبراً عن تغير وضع القلوب وتأثر الناس نفسياً وما حدث لهم من فزع وحزن عند سماع نبأ وفاة الثغرّي، وهذا ما يحدث للإنسان عند حدوث اعتداء من قبل العدو على ثغور الدولة، وجاء به ليناسب مع موقع الأناضول على الحدود مع الأعداء، والإشارة لما تعرّضت له من اعتداءات من قبل الأعداء. يتناسب مع وقع الخبر عليه.

ويبين موقف الروم من موت الثغرّي، فيقول البحرى (البحرّي، 1964م): (من الطويل)

أَمِنُوا وَمَا أَمِنُوا الرَّدَى حَتَّى انطَوَى فِي التُّرْبِ ذَاكَ الكَرُّ وَالْإِقْدَامُ

الانزياح وقع في بيان مناقب المرثى من قوة وشجاعة والانتصار في المعارك التي خاضها بالإشارة لخوف وعدم أمان العدو من الجيش الذي يقوده الثغرّي، وكانوا مستعدين دائماً يملؤهم الخوف والذعر، لكن بعد وفاته فإن حالهم تبدلت من تأهب وانتظار للكُرِّ والفرِّ، حتى صاروا ينامون بعدما توارى جسده بالتراب.

ولكن المواقف المؤثرة من حول البحرى نتيجة الحزن على فقد الثغرّي كانت السبب في أن يعود مرة أخرى لقبره ليصوره بعيداً

عنه فيقول البحرى في رثاء أبى سعيد محمد بن سعيد الثغرّي (البحرّي، 1964م): (من الكامل)

يَا صَاحِبَ الجَدَثِ المُقِيمِ بِمَنْزِلٍ مَا لِأَبِيْسٍ بِحَجْرَتَيْهِ مُقَامٌ

(6) الثغران: فجوة في الجبل أو موضع يخاف هجوم الأعداء منه. الناطولق: الأناضول. الزلال: الصافي، الماء العذب الصافي.

الانزياح وقع في مناداته للمرثى في القبر وقد أصبح جثة هامدة لا تجيب، فجسده؛ معبراً عن حالة الفقد التي يشعر بها مما قاده لمخاطبة الفقيد في قبره ليخبره أن لم يعد يجد أنيساً في حجرته وكذلك الميت في قبره. فيعبر عن الفقد وجيشان العاطفة اتجاه من يرقد في القبر بعدما كان مؤنساً في حياته.

وقال البحتري في رثاء أبا سعيد محمد بن يوسف الثغري (البحثري، 1964م): (من الكامل)

قَبْرٌ تَكَسَّرَ فَوْقَهُ سُمْرُ الْقَنَا مِنْ لَوْعَةٍ ، تُشَقُّ الْأَعْلَامُ  
بِي ، - لا بغيري - تَرْبَةٌ مَجْفُوءَةٌ لَكَ فِي تَرَاهَا رَمَّةٌ وَعِظَامُ  
مُسْتَعْبِدٌ حُرُّ الْأُمُورِ يَقُودُهَا رَأْيٌ لِحَطْمِ الصَّغْبِ مِنْهُ خِطَامُ

إن الصورة تضمنت انزياحاً دلاليّاً من خلال لفظة (تكسّر)؛ ليجعل القبر كالسيوف التي تكسرت حزناً وألماً على فراق المرثى، فهو يعبر عن لوعته بفراق الثغري كالسيوف التي تتكسر من شدة القتال في ساحة المعركة، لشدة القتل.

ولا يكتفى بهذه الاستعارة وإنما ينتقل لوصف مكانه بعد الموت إذ أصبح عظاماً بالية، فهو يتمنى أن يكون مكان الفقيد من شدة الحزن؛ لكنه لا يغفل عن تأكيد أن الموت حقيقة ماثلة، ولكن الحزن هو تعبير عن ألم الفراق. وتصيح تلك القبور بعد مدة خاوية كجفاء الأصدقاء أو الإخوة.

وقد ذكره حسن ربابعة كمثال على روعة الصورة الفنية التي رسمها البحتري في رثاء الثغري، فيقول: "وها هي تربة قبره مجفوة بعد أن كان منزله معموراً؛ فجسده رمّةً بالية" (الربابعة، 2000م).

ويقول كذلك البحتري في رثاء أبا سعيد الثغري (البحثري، 1964م): (من الطويل)

دَعِ الْمَوْتَ يَعْثُلُ مَنْ أَرَادَ فَإِنَّهُ وَيُرْجَى زَيْلٌ مِنْ جَوَى لَا يُزَالُ

فالانزياح كان في الصورة التي رسمها لتعبر عن الإرادة القوية للفقيد، فيطلب منه أن يترك الموت ليفعل ما يريد، بل يغتال من يريد وهذه الصورة تعبر عن عدم الجاهزة أو الإخبار عن الموت؛ لأنه يأتي دون سابق انذار، وهذا ما فعله مع الفقيد البطل، فإنه مطلب ورجاء من أجل إزالة الشوق والألم للفقيد؛ لكنه لا يزول.

صوّر الموت بإنسان يقتل على سبيل الاستعارة المكنية، وهنا يستخدم الأسلوب الإنشائي من خلال فعل الأمر الذي يطلب فيه ممن حوله أن يتركوا العنان للموت أن يأخذ من يريد، فهو يأخذ ويتسبب بالحزن والفراق من لا نريد فراقهم، وهذا أمر حتمي لا مفرّ منه.

ويقول كذلك البحتري في رثاء أبا سعيد الثغري (البحثري، 1964م): (من الطويل)

سَتَبْكِيهِ عَيْنٌ لَا تَرَى الْجُودَ بَعْدَهُ إِذَا فَاضَ مِنْهَا هَامِلٌ عَادَ هَامِلٌ

فيصوّر سكب العين للدموع بإنسان يسكب الماء وهذا إشارة لجوده، وقد عبر عن جمال هذا التصوير حسن ربابعة في الصورة الفنية فيقول: "فهي صورة نامية لا تقيدتها حدود، وإنما تنمو وتخرج ثرية خصبة نابضة بعروق الحياة... ترى حدي الصورة مقترنين بوضع ممتد غير محدد؛ ذلك هو بكاء عين على جوده بصورة مستمرة بكائية لما لجوده من أثر" (الربابعة، 2000م).

فالانزياح وقع في (فاض) فجعل العين تفيض بالدمع حزناً على أبا سعيد، وهذا خروجاً عن المألوف في دلالة فاض التي تدل على فيضان النهر أو الإناء، وجاء البحتري بهذه الصورة كناية عن كثرة البكاء؛ ليعبر عن حزنه وحزن الأمة على فقد أبا سعيد الثغري. فمن حق العيون أن تفيض بالدموع عليه، فقد كان سبباً في حمايتها، طيلة حياته.

ويقول البحتري في رثاء القائد ابن أبي الفضل محمد بن عبد الملك بن صالح الهاشمي الحلبي (البحثري، 1964م): (من الطويل)

لَأَيَّةِ حَالٍ أَعْلَنَ الْوَجْدَ كَاتِمُهُ وَأَقْصَرَ عَنِ دَاعِي الصَّبَابَةِ لِأَيْمُهُ

فالصورة تعبر عن الجانب العاطفي من الوجد وشدة الشوق للفقيد، فيصوره بإنسان يكتنم شوقه وحزنه على فراق من يحب، فهو يصف حالته وما بها من الكتمان لمشاعره على فقد محمد الهاشمي، وكأنه يخاطب شخصاً يبيث له حزنه، ويكمل ذلك بالشرط الثاني إذا اقتصر من يلومه على من يدعى الشوق والأسى.

فالانزياح وقع في تجسيد الوجد، واستطاع رسم هذه الصورة من لفظة (أعلن) فالإخبار يكون للعاقل وليس للوجد، وهذا الخروج؛ لتوضيح المعنى بشيء قريب للمتلقى وهو الإحساس بالفقد والحرمان، وأراد له الكتمان؛ ليمدح نفسه مظهراً تجلده على تحمل الفقد وعدم الإباحة بالحزن، كما استعان بلفظة (الصَّبَابَةُ) التي تستخدم؛ لإظهار شدة الشوق في الغزل أو المدح، ولكنه جاء بها، ليكفّ لسان العذال عن لومه لذكره لأبي الفضل، أو بيان شوقه له بعد الموت.

## المبحث الثالث: شعرية الانزياح فى الطباق

وقد تحدث عن الطباق ابن رشيق من خلال المطابقة بذكر كل من تناولها فـ: "قال الأصمعي والخليل: يقال: طبقت بين الشئيين إذا جمعتهما على حرف واحد وأصقتهما، فذلك هو مساواة المقدار من غير زيادة ولا نقصان، كما قال الرماني: المطابقة مساواة المقدار من غير زيادة ولا نقصان" (ابن رشيق، 1981م. وابن المعتز، 1982م).

وفى البديع لابن المعتز نجده يجمع أقوال السابقين حول الطباق فى البيان للجاحظ (ت255هـ) "وردت كلمة التطبيق بمعنى إصابة الكلام الغرض المسوق له، وفى كامل المبرد كلمة المطابقة بمعنى الجمع بين الشئ وما يقابله فى الكلام، وكذلك أراد ابن المعتز هذا المعنى من هذا الاصطلاح، ويسميه ثعلب مجاروة الأضداد، ويسميه قدامة التكافؤ... فالمطابقة -إذن- لها معنيان: مساواة المقدارة، والجمع بين الشئ وضده" (ابن المعتز، 1982م).

ويقول "الباقلانى: وأكثر العلماء على أن المطابقة أن يذكر الشئ وضده كالليل والنهار، واليه ذهب الخليل والأصمعي، ومن المتأخرين ابن المعتز. وقال آخرون: المطابقة أن يشترك معنيان بلفظة واحدة، واليه ذهب قدامة، ويذكر الأمدى أن قدامة لقب هذا الباب المتكافئ، وأنه سمى ضرباً من المجانس "المطابق" وينفذه فى مخالفته للعلماء ولابن المعتز فى هذه الاصطلاحات، ورد الأخصف على قدامة، ونقل ابن سينا كلمة الأمدى فى نقده وأشاد بها. وقد ذكر ابن المعتز هذا الباب فى كتابه البديع وفيه كثير من الشواهد، وذكر مثلاً لما عيب منه" (ابن المعتز، 1982م). وقد ورد الطباق فى رثاء الشعراء فى مواطن منها:

قول أبى تمام فى رثاء القاسم بن طوق (أبو تمام، 1965م): (من الطويل)  
وفاجع مَوْتٍ لا عَدُوًّا يَخَافُهُ      فَيُبْقَى      ولا يُبْقَى صَدِيقًا يُجَامِلُهُ  
وأَيُّ أَخِي عَزَاءٍ أَوْ جَبْرِيَّةٍ      يُنَابِذُهُ أَوْ أَيُّ رَأْمٍ يُنَاضِلُهُ<sup>(7)</sup>

نلاحظ الانزياح وقع فى التعبير النفسى عن شدة الألم من الفجعة التى وقعت جراء موت القاسم، من خلال التعبير عن حقيقة الموت، بأنه لا مفرّ منه عند العدو الذى يخافة فلم يكن خوفه سبباً فى بقاءه. وكذلك الصديق إن وقع الموت لا يستطيع المجاملة فيه، فهو واقع بغض النظر عن الشخص سواء أكام عدوًّا، أم صديقاً. فالتضاد وقع بين (عدو، وصديق)، وبين (يبقى، ولا يبقى). وأما فى البت الثانى يتساءل أبو تمام عن الشخص الصبور فإنه لا يستطيع تحمل نبأ خبر الفقد ولا يتجلد أمامه، فالانزياح يعبر عن حالة الفقد المؤلمة التى يعيشها الشاعر، واستطاع إصال فكره اتجاه الفقد فى البيت الأول من خلال التضاد السلبى مع النفسى فى صدر البيت، بينما فى البيت الثانى فتمكن من خلال الاستفهام الاستكاري مع التضاد السلبى، وقد اتضح ذلك المعنى خلال حرف العطف (أو) التى جاءت بمعنى (لا) (أبو تمام، 1965م. وسلطان، 1997م)<sup>(8)</sup>.

وفى رثاء أبى نصر محمد بن حميد، يقول أبو تمام (أبو تمام، 1965م): (من الطويل)  
أَصَمَّ بِكَ النَّاعَى      وإن كان أَسْمَعًا      وَأَصْبَحَ مُعْنَى الْجُودِ بَعْدَكَ      بَلْقَعًا

الانزياح الدلالى وقع من خلال التضاد فى المفردتين (أصم، أسمع) فالناعى الذى أتى بخبر الوفاة تسبب بإحداث الصمم عند الشاعر من هول وعظم ما سمع، إن كان يسمع ما يقال، وفى الواقع إن صوت المنادى يلفت الانتباه للسمع والإصغاء، وهذا خارج عما جاء به أبو تمام، وهذا يعتبر خروجاً عن المألوف، وقد اعتبره محمد بن حازم الباهلي، من أفضل ما قيل فى الرثاء وقال فى مراثية" لو لم يقل إلا مرثيته التى أولها" وذكر البيت (أبو تمام، 1965م).

ويقول أبو تمام فى رثاء حجة الأزدي (أبو تمام، 1965م): (من الكامل)  
فَلَيْتُ صَبْرَتِ لَأَنْتِ كَوَكْبٌ مَعَشَرٌ      صَبَرُوا وَإِنْ تَجَزَعُ فَعَيْزٌ مَقْنَدٌ

ونلاحظ الانزياح المعنوي من خلال التضاد بين (صبرت وجزعت) فجعل التحلى بصفة الصبر تعلى من مكانته حتى يقارب الكوكب فى علوه، ويستدرك أنه هناك من اتسم بهذه الصفة من الأقسام، فيضعه فى شرط بأن الجزع من الصبر فلن يقده عليه. وهذا نتيجة الفقد وشدة الحزن على الفقيد.

فالخروج فى الصورة من خلال التشبيه أن تصل منزلته إلى الكوكب، ولكن فى الإسلام الصبر من المراتب التى تقوى الإيمان. استشهد به منير سلطان مثلاً على أن المقابلة تكون فى شكل شرطى (سلطان، 1997م)، ويقول منير سلطان أن أبا تمام قد برع بالمقابلة والطباق، "وبلغ درجة عالية من الإجابة فيها والتفنن، وأبو تمام لا يقنع بالجمع بين الفعل ونقيضه؛ ولكنه كان يرى أن

(7) أخى عزاء: الذى يصبر على الفجعة، والجبرية: التجبر.

(8) استشهد بها على معاني (أو).

الاختلاف شكل من أشكال الائتلاف، وأن الحدث الواحد له مظهران خارجيان ولكنه من بؤرة واحدة، وأن القدرة على تنويع المظهر الخارجي للحدث في شكل متناقض مع المضمون الداخلي، هو قدرة متميزة في الشيء نفسه، أو في الشخص نفسه، وأن في التنويع جمالاً، وفي اختلاف الألوان براعة، وفي التعدد وحدة" (سلطان، 1997م). إذاً من خلال هذا الاستخدام للطباق وانزياحه في التضاد المعتاد تظهر شاعرية أبو تمام، وإظهاراً لتمكنه من اللغة للوصول للمعنى الذي يتناسب والصفات التي يريد أن يصف بها المرثي.

فهذا الحشد للتضاد في شعر أبي تمام جعل كباية يرى بأن التضاد كان ميزة شعر أبي تمام، وذلك: "لأن نظريته إلى الكون كانت نظرة كلية تجاوزت الحدود الجزئية التي كانت تطبع الفكر العربي" (كبابة، 2000م) من ذلك يظهر أثر الطبيعة في شعر أبي تمام وكيف يحاول أن يستفيد منها؛ ليتمكن من خلاله لإيصال الصورة للمتلقى بأقرب الصور إليه، ومستوحاه من واقعه. إن جاز لنا أن نقول التأثير بالشعر القديم الذي كان يستخدم القمر في وصف الديار وطول الرحلة.

وقد تكرر الطباق بأنواعه بشكل وواضح و"وافراً لافتاً للنظر في شعر أبي تمام حتى كأن أشياء الوجود ومكوناته أغلبها أزداد تحوّلت في نظام التسمية اللغوي ألفاظاً نوافر، والطائى، فى ما يبدو من شعره، كلف بهذه الألفاظ النوافر يعتمد التأليف بينها في صور يشع في أرجائها الضدّ على ضدّه ويبرزه" (الواد، 1997م)

وجاء الطباق عند البحرى فى رثائه لسليمان بن وهب (البحرئى، 1964م): (من الكامل)

الدَّهْرُ أَنْصَفُ مِنْكَ فِي أَحْكَامِهِ      إِذْ كَانَ يَأْخُذُ بَعْضَ مَا يُعْطِيكَ  
وَقَلِيلُ هَذَا السَّعَى يُكْسِبُكَ الْغِنَى      إِنْ كَانَ يُغْنِيكَ الَّذِي يُكْفِيكَ  
تَلَقَى الْمَتُونُ حَقَائِقًا وَكَأَنَّا      مِنْ غَرَّةٍ تَلْقَى بِهِنَّ شُكُوكَا  
لَا تَرْتَكِنَنَّ إِلَى الْخُطُوبِ فَإِنَّهَا      لَمَعَ يَسْرُكَ تَارَةً وَتَسُوكَا

عند التمعن في أبيات السابقة نجد بأن الانزياح وقع في رثاء البحرى لسليمان بن وهب؛ ليعبر عن عدم الثبات في معطيات الدهر، وأنها لا تدوم لأحد، فاستخدم الطباق من خلال الطباق الضد أولاً فأتى بـ (يأخذ ويعطى). وحقائق وشكوك، ويسرك ويسوكا)، نلاحظ كيف يصور حال الفقيد بين الفرح والحزن من خلال أن الدهر أعطاه من النعيم والمنصب وأخذ منه الحياة في النهاية. وإن الحياة تضم العديد من الحقائق التي تشك في الكثير منها حتى تثبت صحتها من بعد التعامل. وهذا يكون بين إلا من خلال التقلب في ظروف الحياة من خطوب ومصايب فتظهر لنا ما يسرنا أو يسوونا، فهو يسلى نفسه مما حدث لهذا القائد الذي عاش حياة بين الترف والقتال، وعرف الكثير من الحقائق حول الأمور التي كان يشك فيها وكذلك البحرى تبين له أنه كان للقائد مكانة عنده. ويطلب من نفسه ألا تعتمد على المصائب من أجل كشف الحقائق فيها ما يسر أو يسوء.

ويكمل البحرى قوله: يرثى سليمان بن وهب (البحرئى، 1964م): (من الكامل)

وَكَأَنَّمَا أَلَيْتَ وَالْمَعْرُوفُ لَا      تَأْلُوهُ مُصْطَفِيًا وَلَا يَأْلُوكَ<sup>(9)</sup>  
إِنَّ الرِّزِيَّةَ فِي الْفَقِيدِ فَإِنْ هَفَا      جَرَعَ بِصَبْرِكَ فَالرِّزِيَّةَ فِيكَ  
وَمَنَى وَجَدْتَ النَّاسَ إِلَّا تَارِكًا      لِحَمِيمِهِ فِي التُّرْبِ أَوْ مَثْرُوكَا  
بَلَغَ الْإِرَادَةَ إِنْ فَدَاكَ بِنَفْسِهِ      وَوَدِدْتُ لَوْ تَقْدِيهِ لَا يَفْدِيكَ  
لَوْ يَنْجَلِي لَكَ دُخْرُهَا مِنْ نَكْبَةٍ      جَلَّلَ لِأَضْحَكَكَ الَّذِي يُبْكِيكَ  
وَلَحَالَ كُلُّ الْحُلُولِ مِنْ دُونِ الَّذِي      قَدْ بَاتَ يُسَخِّطُكَ الَّذِي يُرْضِيكَ

ونلاحظ استخدام البحرى للتضاد السلبي والعادي، فاستخدم التضاد السلبي في (أليت، ولا تألوه لا يألوكا. تفديك، ولا يفديك. تارك، ومتروك) فهي تعبر عن حالة التناقض التي يعيشها بعد فقد سليمان بن وهب، فأصبح المعروف غير مألوفاً، فهو جزء منهو فقد بفقده. كما أن الجزع من كثرة الملمات أصبحت مألوفة وهي لا تقارن بصبرك (إعادة صياغة). وهذا يشير لابتدع الشاعر وبيان أثر الثقافة على شعره، هو يستطيع الإتيان بلضد العادي لكنه أراد التعبير عن شدة الحزن والفقد وأثرهما على نفسيته حتى أنه استخدم حرف النفي قبل الاسم الذي يريد نفيه. فهو يصوره بأنه أصبح مثلاً للكرم والوجد، ولكن هذع الصفه متأصلة فيه: مختاره غير مصطنعة، وكذلك المعروف لا يستطيع إلا أن يكون فيك.

وفي البيت الثالث يتحدث عن صفة خلقية كذلك، وجعل الناس صنفان إما متمسكاً بها أ تاركاً لها، ونلاحظ التضاد جاء من

(9) أليت: من آلى: اتخذه مثلاً.

خلال اسم الفاعل واسم المفعول، وهذا على سبيل المحذ للفقيد من خلال تمسكة للحمية فى الدفاع عن الأمة بعكس البعض الذين تركوها ، فكن بمقدوره أن يأتي (لا يتمسك) لكنه أراد أن يأتي باسم المفعول ليشير لقبح من تركها. مستخدماً الاشتقاق من نفس الفعل؛ ليدل على تمكنه من اللغة من خلال الاتيان بالشتقاقات المختلفة من الكلمة للوصول إلى المعنى.

ويواصل البحترى الحديث عن مناقب الفقيد من خلال صفة الفداء للآخرين وهذا ما يعرف بالإثارة، فإذا أردت أن تحميه يقدم مسرعاً لحمايتك، ولكن استطاع التعبير عن الصفة من خلال التضاد السلبي مستخدماً النفي الذي يشير لعدم ثبات الصفة عند الطرف الآخر، وتصلها عن الفقيد.

وأما عن التضاد العادي فقد ورد بصورة واضحة من خلال الألفاظ: (جزع، والصبر، لاضحك، الذي يبكيك، يسخطك، ويرضيك)، نجد بأن التضاد فى الصور جاءت عفوية غير متكلفة، لكن تكرار التضاد كان مناسباً لصفات الفقيد فجمع بين الجزع من عظم المصيبة بفقد سليمان بن وهب، وكان لا بد من الصبر، وهذا الخلق هو الذي كان يتحلى به الفقيد فمهما صبروا لن يصلوا لدرجة صبره على الملمات. حتى أن الأشياء التى كانت تسبب الضحك فى حياته ومجالسه صارت مصدراً للبقاء بعد فقده، وهذا إشارة لتناقض الحياة بعد موته بما كانت قبله. ويكمل الصفات كما أن الأمور التى كانت تتسبب فى الرضا أصبحت مصدراً للسخط والغضب، أى لم يعد شىء بعد الفقيد مجلباً للمسرّة والسعادة، بل صارت مجلبة للشقاء والشؤم.

فنلمس بأن البحترى فى الأبيات السابقة استخدم الانزياح من خلال التضاد السلبي؛ ليشير إلى صفات الفقيد ونفيها عند غيره، بينما استخدم التضاد العادي فى الحديث عن حزنه وموقفه من حالة الفقد؛ ليكون له الخيار فيها، ويشير من خلالها أنه كان بين حالتى من التناقض والتضاد مما جعله يذكر الفقيد بأفضل ما لديه. وبهذا تبرز ثقافة وبراعة (إبداع الشاعر) وأثرهما على شاعرية الشاعر.

ونلاحظ كيف يسبغ البحترى ألفاظ الغزل على الرثاء؛ ليعبر عن اللوعة والألم على فقد ابنة موسى فيستخدم التضاد فى الكلمات (أنكرتنا - عرفتنا، واوحشت - ايناس، والصدود - وصلا، ولان - قاسى).

وعليه فقد عدّ الرباعى: "الانزياحات الفنية وهى عند أبى تمام التواؤم بين الأضداد المتنافرة أو التماثل فى التماثل، وتضم الطباق والمذهب الكلامى فى عرف ابن المعتز" (الرباعى، 2015).

ويصور مدى الفجيعة والخسارة العظيمة التى لحقت البحترى والدولة فقد تغيرت الأحوال وظهر أثر الحزن على من أحبه وعائشه، فيقول البحترى فى ذلك فى رثاء أبا سعيد محمد بن سعيد الثعري فى رثاء (البحترى، 1964م): (من الكامل)

حَالَتْ بِكَ الْأَشْيَاءُ عَنْ حَالَاتِهَا فَالْحُزْنَ جِلًّا وَالْعَزَاءُ حَرَامًا  
أَوْ أَنْ يَبِيَّتْ مُومَلُوكَ بِلُوعَةٍ مُتَمَلِّمِينَ ، وَخَائِفُوكَ نِيَامًا

فصوّر البحترى الحزن على أبى سعيد بإنسان مقيم، فقد تحوّلت الأمور عن حالتها المعروفة من فرح وحزن حتى صار الحزن مقيماً عندهم. وفى البيت الثانى تصوّر هؤلاء الأعداء وقد أمنوا على أنفسهم بومته بالقوم النيام.

ذكره حسن ربابعة مثلاً على الصورة الفنية، فيقول: وتحولت بموته الأشياء، فاحباؤه بلوعاتهم يتحرّقون عليه، واعدائه الخائفون سطواته نائمون الآن بأمان" (الربابعة، 2000م). ولكنه لم يوضح الصورة، ذكر المعنى للبيت دون أن يوضح الصورة مع أن الفصل مخصص لبيان الصورة فى شعر البحترى وبيان صورة الإنسان المحارب ودلالاته، ولم نلاحظ شيئاً من الصورة أو الدلالة.

فالانزياح وقع فى (فَالْحُزْنَ جِلًّا وَالْعَزَاءُ حَرَامًا) جمع بين الحلال والحرام، وهذا من أجل توضيح شدة الحزن فأصبح مقيماً فيهم بسبب وفاة القائد محمد بن سعيد.

ويقول البحترى يرثى أيوب بن سليمان الكاتب (البحترى، 1964م) : (من السريع)

وفى حُطُوبِ الدَّهْرِ إِنْ فُتِّشْتُ طَعْمَانَ مِنْ شُهْدٍ وَحُطْبَانَ<sup>(10)</sup>  
وعَادَةُ اللَّائِيَامِ فى فِعْلِهَا تَخْلُطُ مِنْ سَوْءٍ وَاحْسَانَ

ونلاحظ الانزياح من خلال التعبير عن الحزن فقد أيوب بن سليمان الكاتب، فنجده يبدأ على نهج القصيدة القديمة بذكر الحزن والأسى على الأهل والخلان، وبيان تصاريف الليالى بين الحن والقيح، لذا انتقل لذكر خطوبها من خلال الدهر، فجسده؛ ليصل للمعنى الذي يريد، فجعل منه إنساناً له مصائب يوقعها على الآخرين من أجل بثّ الحزن فيهم، ولا يكتفى بهذه الصورة بل يعكف

(10) الحُطْبَان: نبتة فى آخر الحشيش كأنها الهليون أو أذنان الحيات، تشبه البنفسج، ومنه أسود وما دون ذلك أخضر، أو أبيض، وهى شديدة المرارة.

إلى بيان أنواع هذه الخطوب فمنها: (شُهُدٌ وَخُطْبَان) حلة المذاق كالشهد، ومنها مرّ المذاق كالخطبان. ويكمل الصورة في البيت الثاني ليوضح بأن الأيام هي أيضاً لها عادة في تغيير أحوالها؛ كأنها إنسان يتصرف بأعمال معينة؛ لأنه متعود على تكرارها، وكذلك الأيام جسدها؛ لتعبر عما يريد، فهي تخلط بين (سوءٍ وأحسان) السوء والحسن. عمد البحترى للتضاد في البيتين من أجل إيصال فكرة تقلب أحوال الدنيا بين الحسن والقيح، ولم يتم له ذلك إلا من خلا ذكر تقلبات الدهر للإشارة لشيء عام كما فعل في بداية القصيدة، بالتعبير عن الفقد والحزن، فجمع بين طعمين الحلو والمر، والدهر ليس له مذاق، وإنما شخصه بالأكل الذي يعجب الإنسان أو يرفضه، واستخدم الجمع؛ ليناسب مع فقد الأهل والخلان وهم جموع. بينما في البيت الثاني لجأ لذكر الأيام بشكل محدد، بالرغم من أنها المكونه للدهر، لكن أراد أن يظهر تحديد أيام معينة وهي التي تمّ فيها الفقد أو الحزن، وكذلك سعى للتجسيد، فالتضاد بين المفردات التي اختارها (شُهُدٌ وَخُطْبَان، وسوءٍ وأحسان) إنما تصف الحالة النفسية لدى الشاعر جراء ذلك الفقد من ناحية، وتصف صعوبة الفقد كفقد على الإنسان مهما كان يملك من القوة والصبر من ناحية أخرى. لذا جسدهما بشيئين قريبين له وهو الطعام من أجل البقاء، والتمتع بالحياة من خير وشر. نجد بأن الانزياح بين اللفظة ومعكوسها ولد وحدة موضوعية بين البيتين من ناحية المعنى، كما أظهرت أثر الانزياح على شاعرية الشاعر وهذا لا يخرج عن أثر الثقافة والعلم بمفردات اللغة ومعناها في المعجم، لتولد عنده تولدا في المعاني من أجل الوصول إلى أن فقد أحد الأبناء يولد جفاء وبعدا عن الآخرين وما بالك إذا كانت الفقيدة البنات مصدر الحب والحنان فتركت في قلب الوالد جفاء وصدودا عن الآخرين، كما أشعرته بالوحشة، هذا ما يصفه البحترى عن الفقد بعد الوصل لمنزلة كبيرة في نفس الفاقد. ونلاحظ كيف أثر أسلوب النداء على المعنى من خلال بيان منزلة الفقيدة من والدها، وكيف خاطب قبرها؛ ليخفف عنه.

### النتائج

كشفت الدراسة عن مفهوم الانزياح، وما له من دلالات في النقد القديم من أرسطو، وما ظهر في نقدنا العربي القديم من إشارات تدل على فهم يقارب مفهومه مع تأكيد عدم ظهوره مصطلحاً، فالانزياح بصورته الحديثة غربي المنشأ تأثر به النقد العربي الحديث. وبين التحليل قيمة التشبيه، والاستعارة، والطباق، في الكشف عن شعرية الانزياح؛ بما حملته الصور التشبيهية من إثارة للقارئ فتثير دافعيته للوقوف عند تلك الصور الكاشفة عن عمق المأساة بالفقد، وما تحيل عليه المتضادات من بيان للحالة الشعورية التي تجمع بين الضدين في آن واحد، في الوقوف عند الموت. وتجلت تلك المواقف في التشبيه، والاستعارة، والطباق، بما جاء به أبو تمام والبحترى، وما حمله نصهما الشعري بصوره وألفاظه؛ للكشف عن فاجعة الموت، التي جاءت في أنماط تحمل مفارقات تصويرية اضطلع بها التشبيه، وجماليات أدتها الاستعارة، ومفارقات بين الألفاظ كشفها الطباق في حالات مثل الحضور والغياب بين الحياة والموت.

### المصادر والمراجع

- الأمدي، ح . (1959م). الموازنة، تحقيق: أحمد صقر وعبد الله المحارب. ط4. (دم). دار المعارف. ج:1 ص:351. و ج:3 ص:457-524. و ج:3 ص:493. و ج:1 ص:264.
- الأزهري، م. (2001م). تهذيب اللغة، تحقيق: محمد عوض مرعب. ط1. بيروت: دار إحياء التراث العربي. مج:5 ص:117.
- إيفانكوس، خ. (1992م). نظرية اللغة الأدبية، تقديم: عز الدين إسماعيل. ترجمة وتحقيق: حامد أبوحممد. ط1، (دم). دار غريب للطباعة والنشر. ص34-35، و ص27.
- البحترى، و. (1964م). ديوان البحترى، عنى بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي. ط3. دار المعارف بمصر. وكورنيش النيل- القاهرة، دار المعارف (1963م)، مج:2 ص:962، ومج:4 ص:2188. ومج:3 ص:1945. ومج:2 ص:1059. ومج:1 ص:447. ومج:1 ص:39. ومج:3 ص:1581. ومج:2 ص:1029. ومج:3 ص:1949. ومج:3 ص:1732. ومج:3 ص:1950. ومج:3 ص:1950-1951. ومج:3 ص:1951. ومج:3 ص:1731. ومج:3 ص:1733. ومج:3 ص:1953. ومج:3 ص:1578. ومج:3 ص:1580. ومج:4 ص:2349.

- أبو تمام، ح. (1965م). ديوان أبو تمام، بشرح الخطيب التبريزي. تحقيق: محمد عبده عزام. مصر: دارالمعارف. مج4: ص26، وص109، وص45، وص80-81، وص41-42، وص14، وص14، وص105، وص64، وص68، وص46، وص144، وص107، وص99، وص99، وص63.
- الجاحظ، ع. (1422هـ). البيان والتبيين، بيروت: دار ومكتبة الهلال. ج1: ص86، وج1: ص116، وص192.
- القاضي الجرجاني، ع. (1980م)، الوساطة بين المتنبّي وخصومه، بيروت-لبنان: دار القلم. ص428.
- الجرجاني، ع. (1992م). دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر. ط3. القاهرة، مطبعة المدني، ص509، ص67.
- الجرجاني، ع. (2009م). أسرار البلاغة، قرأه وعلّق عليه: محود شاكر، القاهرة: مطبعة المدني، ص30.
- ابن جني، ع. (1952م). الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، ط4. دار الكتاب العربي. بيروت - لبنان. ج1، ص96-97، وج1، ص304.
- الدياوي، م. (2005م). منهاج المترجم بين الكتابة والاصطلاح والهواية والاحتراف، ط1. الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي. ص103.
- ابن ذرّيل، ع. (1989م). النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق. (د.ط.). دمشق: منشورات الكتاب العربي. ص25.
- الركّازي، أ. (1979م). معجم مقاييس اللغة. تحقيق: عبد السلام هارون. (د.م.): دار الفكر. مادة (ز ي ح). ج3. ص39.
- الزّياعي، ع. (1984م). المصطلح في الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى. ط1. الرياض: دارالعلوم. ص91.
- الزّياعي، ع. (2015م). الصورة الفنية في ايقونة البديع في شعر أبي تمام. ط1، عمان - الأردن: دار جرير للطباعة والنشر. ص242، و ص46.
- الزّياعي، ع. (1999م). الصورة الفنية في شعر أبي تمام، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص301.
- الزبيدي، م. (1306هـ). تاج العروس من جواهر القاموس. اعتنى به ووضع حواشيه: عبد المنعم خليل إبراهيم، وكريم سيد محمد محمود. دار الهداية، (د.م.). مج3. ص257.
- الزّمخشري، م. (1998م). أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود. ط1. بيروت - لبنان: دار الكتب العلمية. ج1. ص427.
- سلطان، م. (1992م). بديع التراكيب في شعر أبي تمام، ط1. (د.م.): دار غريب للطباعة والنشر. ص136، وص199، و ص194.
- طالبس، أ. (1953م). فن الشعر. ترجمة: عبد الرحمن بدوي. بيروت، لبنان: دار الثقافة. ص61.
- طالبس، أ. (1967م). فن الشعر نقل أبي متى بن يونس القنائي. حققه مع ترجمة حديثة: شكري محمد عياد. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة. ص116.
- ابن طباطبا، م. (1980م). عيار الشعر، تحقيق: محمد زغول سلام. الاسكندرية: منشأة المعارف، ص16، وص16.
- أبو العدوس، ي. (1997م). الاستعارة في النقد الأدبي الحديث: الأبعاد المعرفية والجمالية، المملكة الأردنية الهاشمية-عمان/وسط البلد، منشورات الأهلية للطباعة والنشر، ط1. ص47-48.
- العسكري، ح. (1981م). الصناعتين، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ص239، وص243.
- الفراهيدي، خ. (1980م). كتاب العين. ترتيب وتحقيق: عبد الحميد هنداوي. بيروت-لبنان: دار الكتب العلمية. مادة(ز ي ح). ج2، ص202.
- فضل، ص. (1998م). علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. ص119.
- ابن قتيبة، م. (1954م). تأويل مشكل القرآن، القاهرة: طبعة عيسى البابي الحلبي. ص102.
- القزويني، م. (1985م). الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، (د - تج). ط1، بيروت - لبنان، دار الكتب العلمية. ص267.
- القيرواني، ح. (1981م). العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده. تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد، ط5. بيروت-لبنان: دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة. ج2، ص5-7 و62.
- كوهين، ج. (1993م). بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري. (د.ط.). (د.م.): دارتوبقال للنشر. ص42، وص49، وص192-193، و ص214.
- ابن المعتز، ع. (1982م). البديع، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس: اغناطيوس كراتشوفو فسكي، ط3. بيروت: دار السيرة، ص74، وص27، و ص27.
- مجمع اللغة العربية، إ، وع، وآخرون. (1985م). المعجم الوسيط، ط3. القاهرة: دار عمران. مادة (ز ي ح). مج1. ص423.
- المسدي، ع. (1982م). الأسلوب والأسلوبية، ط2، تونس: الدار العربية للكتاب. ص100-101، وص106، وص103.
- المنجم، إ. (1981). التشبيهات، تحقيق: إحسان عباس. ط2. القاهرة: دار الشروق. ص54، و، ص73، و ص16.
- ابن منظور، م. (1414هـ). معجم لسان العرب والعجم، ط3. بيروت: دار صادر. مادة (ز ي ح). مج2. ص470.
- الهاشمي، أ. (1999م). جواهر البلاغة، ضبط وتدقيق وتوثيق: يوسف الصميلي، بيروت: المكتبة العصرية. ص275.
- الواد، ح. (1997م). اللغو الشعر في شعر أبي تمام، تونس: دار الجنوب للنشر. ص59، و ص58، و ص71.
- ويس، أ. (2002م). الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، دمشق: اتحاد كتاب العرب. ص58، وص58-59، وص35-50.

ويس، أ. (2005م). الانزياح من خلال الدراسات الأسلوبية، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات. ص82.

#### المجلات

حفدي، ج. (2017م). مفهوم الانزياح في النقد العربي من المثاقفة إلى التأصيل، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، مركز جيل البحث العلمي - الجزائر، ع31، ص39-50.

كبابية، و. (2000م). الإبداع الفكري عند الطائيين، منشورات جامعة حلب: مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية. ص58.

ويس، أ. (1997م)، الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، العدد الثالث. ص63، وص64.

#### الرسائل الجامعية

الزيابعة، ح. (2000م). الصورة الفنية في شعر البحتري، رسالة دكتوراة، بإشراف: د. محمود مهيدات. الأردن - إريد: المركز القومي للنشر. ص162، وص162، و ص22، و ص22، و ص348.

عبد الكبير، ب. (2016م). الانزياح التركيبي دلالاته وجمالياته في قصيدة الصقر لأدونيس. رسالة ماجستير، بإشراف: مولود قاني. الجزائر: جامعة محمد بوضياف بالمسيلة. ص6.

عوجين، س. (2015م). جماليات التشكيل الشعري - أبو تمام أنموذجاً - رسالة ماجستير. بإشراف: عبدالقادر سكران. الجزائر: جامعة أحمد بن بلة 1 - وهران. ص41.

## The Poetry of Stylistic Shift in The Poem of Lamentation Between AbiTammam and Al – Bahtri

*Afaf Mohammad Mustafa Friehat, Amal Taher Mohammad\**

### ABSTRACT

This research aims to study the stylistic deviation in the poem of lamentation between Abi Tammam and al-Buhtri by standing on the deviation in the artistic image which represents a salient stylistic feature in poetry. The research deals with simile, metaphor, antithesis, and metonymy in an attempt to highlight the impact of deviation and its aesthetic value in the poem of Lamentations, which bears the feelings of a special nature associated with the loss of someone with regard to two Abbasid poets, the origin of their poetry has a remarkable degree.

The research includes an introduction, a preface, four topics and conclusion. The preface deals with a theoretical introduction to the concept of modern and ancient deviation. The four topics discuss simile, metaphor, antithesis, and metonymy based on the descriptive analytical approach. The study shows the effect of the deviation in the poem of lamentation of the two poets, where it represents an aesthetic artistic art.

**Keywords:** Abi Tammam, Al-Buhtri, counterpoint, Displacement, Analogy, Metaphor.

\* Ministry of Education Faculty of Arts , Yarmouk University, Jordan. Received on 13/1/2019 and Accepted for Publication on 27/6/2019.