OPEN ACCESS
Received: 14 -01 -2024
Accepted: 29- 03-2024

الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

# Substitutional Displacement in the Poetic Collection of Al-Mu'tamid ibn Abbad

**Dr. Hasan Ajab Al-Dour Hasan Muhammed** *

h.silk@yahoo.com

## Abstract

The research entitled "Substitutional Displacement in the Poetic Collection of Al-Mu'tamid ibn Abbad" aims to uncover the utilization of displacement within it, focusing on substitutional displacement techniques and their varied application in conveying meanings and influencing the audience. It seeks to analyze the extent to which this stylistic approach facilitates the transmission of the intended message to the recipient through linguistic and rhetorical analysis, employing a stylistic framework and statistical interpretation of artistic phenomena. The study comprises an introduction, a preface, five main sections, and a conclusion. It introduces displacement, elucidating its concept, significance, conditions for realization in literary expression, synonyms in both Arab and Western contexts, and scholarly interpretations. The research topics include comparative alternative imagery, dependent alternative imagery, mental alternative imagery, necessary alternatives, and corresponding absolute space imagery. The research yields significant findings, highlighting the effectiveness of substitutional displacement techniques in accurately conveying meanings, with the poet demonstrating precision in their execution. The study also observes the poet's varying use of human life and nature within substitutional displacement, emphasizing differences in their employment. Overall, the examination of substitutional displacement in the poet's work underscores its efficacy in authentically revealing the author's persona.

**Keywords:** Substitutional Displacement, Andalusian Poetry, Style, Metaphor, Imagery.

* Assistant Professor of Rhetoric and Literary Criticism, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Languages and Human Sciences, Qassim University, Saudi Arabia.

**Cite this article as:** Muhammad, Hasan Ajab Al-Dour Hasan. (2024). Substitutional Displacement in the Poetic Collection of Al-Mu'tamid ibn Abbad, *Arts for Linguistic & Literary Studies*, *6*(2): 346 -375.

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 2024/01/14م
تاريخ القبول: 2024/03/29م

# الانزياح الاستبداليّ في ديوان المعتمد بن عبّاد

د. حسن عجب الدّور حسن محمّد *
h.silk@yahoo.com

**ملخص:**

يهدف هذا البحث الموسوم بـ: "الانزياح الاستبداليّ في ديوان المعتمد بن عبّاد" إلى الكشف عن توظيف الانزياح فيه، من خلال تقنيّات الانزياح الاستبداليّ، والتّنوّع في الاستفادة منها في أداء المعاني والتّأثير في المتلقّي، وإلى أي مدى كان الأسلوب مؤدّيًا رسالة المخاطِب، وذلك من خلال تحليل أساليب ذلك الانزياح تحليلاً لغويًّا بلاغيًّا، باتّباع المنهج الأسلوبي مع الاستعانة بالمنهج الإحصائيّ؛ لتفسير بعض الظّواهر الفنّيّة. واحتوى البحث على مقدّمة، وتمهيد، وخمسة مباحث، وخاتمة: عَرضَ التّمهيدُ للانزياح مبيّنًا مفهومه، وأهمّيّته، وشروط تحقّقه في التّعبير الأدبيّ، ومرادفاته عند العرب والغربيّين، وصوره عند الدّارسين. وأمّا مباحث الدّراسة فعالجَ أولُها الصّورة البَديلة المقارنة، وعالج الثّاني الصّورة البديلة التّابعة، وعرض الثّالث الصّورة البديلة العقليّة، وخُصّص الرّابع للبديلة اللازمة، وآخرها للصّورة المقابلة المطلقة المساحة. وقد خلص إلى نتائج مِن أهمّها: دقّة الأسلوب في توظيف الانزياح الاستبداليّ؛ حيث استطاع أنْ يؤدّيَ المعاني بدقّة. ووَظَّف الأسلوبُ في عمليّة الانزياح الاستبداليّ الحياةَ الإنسانيّة، والطّبيعة حيّة وميّتة، مع اختلاف في مقادير التّوظيف، وأثبتت دراسة الانزياح الاستبداليّ في ديوان الشّاعر قدرتها على الكشف عن شخصيّة الأديب كشفًا دقيقًا.

**الكلمات المفتاحيّة:** الانزياح الاستبدالي، الشعر الأندلسي، الأسلوب، المجاز، التصوير.

* أستاذ البلاغة والنّقد الأدبيّ المساعد - قسم اللّغة العربيّة وآدابها - كليّة اللغات والعلوم الإنسانيّة - جامعة القصيم، المملكة العربية السعودية.

**للاقتباس:** محمّد، حسن عجب الدّور حسن. (2024). الانزياح الاستبداليّ في ديوان المعتمد بن عبّاد، *الآداب للدراسات اللغوية والأدبية*، *6*(2): 346-375.

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.

**المقدّمة:**

تناول البحثُ الانزياحَ الاستبداليّ بوصفه أحد معايير الكشف عن النّص الأدبيّ، وسبر أغواره، وذلك في شعر شاعر أندلسيّ عُرف باهتمامه بالشّعر والشّعراء عبر مجالس مشهورة عُرفت بمجالس الأمراء الأدبيّة، وهو المعتمد بن عبّاد أحد ملوك مملكة بني عبّاد. ينظر ترجمته في (الزركلي، 2002، ص 181، وابن خلكان، 1994، ص 21).

وتبدو أهمّيّة الدّراسة في كونها تدرس شعر المعتمد دراسةً أسلوبيّة من خلال الكشف عن الانزياح الاستبداليّ في شعره الذي يمثّل أنموذجًا مهمًّا من نماذج الشّعر الأندلسيّ. وقد سَعَت الدّراسة إلى تِبيان قدرة الشّاعر على توظيف الانزياح في بناء لغته الشّعريّة، والإفادة منه في تصوير المعاني.

وتكمن مشكلة الدّراسة في أنّ الانزياح الاستبداليّ لم يُفرد بدراسة في شعر المعتمد، بالرّغم مِن أنّه بارز في ديوانه، وذو تأثير بيّن في بناء صوره الشّعريّة. وقد حرصت الدّراسة -تحقيقًا لإبراز تلك القيمة الفنّيّة- على الإجابة عن الأسئلة الآتية:

- ما مظاهر الانزياح الاستبداليّ في ديوان الشّاعر؟
- إلى أي مدى وظّفتْ تلك المظاهر في بناء اللّغة الشّعريّة؟
- ما المصادر التي استقى منها الانزياحُ الاستبداليّ مادتَه الشّعريّة؟
- إلى أيّ مدى تمكّن الانزياحُ مِن إبراز المعاني، والتّأثير في المتلقيّ؟

ومن الدّراسات السّابقة دراسة: (**المعتمد بن عبّاد شاعرًا**) رسالة ماجستير، ابن منصور آمنة، جامعة أبي بكر بلقايد، الجزائر، 2007م. وفيها فصْلٌ بعنوان (السّمات الفنيّة)، وتحت إحدى فقراته عُرض للمستوى اللغويّ الجماليّ الذي يُعنى بالبيان، وقد أُكتُفِيَ فيه بإيراد ثلاثة مظاهر من الانزياح الاستبداليّ، وأُعرِض عن مظهرين، كما غلَبَ على التّناول الاختصارُ الشّديد، مع عرض يَقصُرُ عن تبيان فنيّة البناء النصّي في هذا الحقل من الانزياح.

وكذلك دراسة: (**المعتمد بن عبّاد**)، د. عبد الوهّاب عزّام، مؤسسة هنداويّ للتّعليم والثّقافة، القاهرة، 2012م. عَرض فيها لشعر المعتمد بن عبّاد، ولكنّه لم يدرسه دراسة فنيّة، بل تناوله في إطار الدّراسة الموضوعاتيّة.

ودراسة (**مظاهر الانزياح في الشّعر الأندلسيّ عصر الطّوائف والمرابطين**)، (أطروحة دكتوراه) قدّمها لؤي صهود فوّاز، جامعة ديالى 2015م، وخصّص فيها فصلاً للانزياح الاستبداليّ، ومع عدم إيفائه بكلّ صوره فإنّ نصيب شعر المعتمد بن عبّاد لا يتعدّى الإشارة إلى طبيعة الموضوع في الشّعر الأندلسيّ في عصر الطوائف والمرابطين كلّه.

اعتمدت الدّراسة على ديوان المعتمد بن عبّاد الذي يحْمل اسمه، إضافة إلى كتب البلاغة والدّراسات النّصيّة التي أُستُعين بها على رسم الخطوط النّظريّة للدّراسة، والإفادة منها في تحليل أسلوب الشّاعر.

وأمّا منهج الدّراسة فهو المنهج الأسلوبي والأسلوبي الإحصائي؛ لتفسير بعض الظّواهر الفنّيّة التي بَدَت في الموارد التي مال إليها الشّاعر؛ ليحقّق الانزياح عن الحقيقة إلى المجاز الذي تحقّقت به الشّاعريّة في فنّه.

احتوت الدّراسة على مقدّمة، وتمهيد، وخمسة مباحث، وخاتمة: ضمّت المقدّمة تحديدَ موضوع الدّراسة، وتبيانَ أهميّتها، ومشكلة الدّراسة، وتساؤلاتها، مع الإشارة إلى الدّراساتِ السّابقة، واستعرضتْ موضوعاتِ الدّراسة التي عالجتها.

وعَرضَ التّمهيدُ للانزياح مبيّنًا مفهومه، وأهمّيّته، وشروط تحقّقه في التّعبير الأدبيّ، ومرادفاته عند العرب والغربيّين، وصوره عند الدّارسين.

وأمّا مباحث الدّراسة فعالجَ أولُها الصّورة البَديلة المقارنة، وعالج الثّاني الصّورة البديلة التّابعة، وعرض الثّالث الصّورة البديلة العقليّة، وخُصّص الرّابع للبديلة اللازمة، وآخرها للصّورة المقابلة المطلقة المساحة. وأمّا الخاتمة فعرضتْ أهمّ النّتائج التي توصّلت إليها الدّراسة.

**التّمهيد:**

**الانزياح و أثره في أداء المعنى:**

الانزياح في الدّرس الأدبيّ النّقديّ هو خروج الأسلوب عن مستوى الكلام العادي إلى درجة أخرى يتحقّق من خلالها غرض الأديب من بنائه اللغويّ. ولا يتحقّق ذلك الغرض بمخالفة سَنَن اللّغة مخالفةً تفضي إلى فساد في التّركيب، بل هو مخالفة في حدود ما يسمح به الذّوقُ اللغويّ، فهو خروج منضبط بنوع الأسلوب أدبيًّا كان أو علميًّا، أو أسلوبًا يمزج بين الاثنين؛ لأنّه بإخراجه اللّغة من دلالتها المعجميّة المُتعارف عليها إلى دلالة جديدة ينشد غاية يبتغي تحقيقها بهذا التّحوّل، وتلك الغاية قد تكون جماليّة وهي الغالبة، وتبدو في التّركيب، وقد تكون نفسيّة تبدو في التّأثير في المتلقّي.

وتعدّ دراسة الانزياح من أهمّ مباحث الأسلوبيّة فهو يتتبّع رصد انحراف الكلام عن نَسقِه المألوف، وبوساطته يُمكِن استكناه طبيعة الأسلوب.(ابن جنّي، (د. ت)، ص442)؛ ذلك لأنّه يمكّن النّاقد من الغوص في أعماق لغة النّصّ؛ ليدرك مدى قدرة المنشئ على اختيار الألفاظ ودلالاتها، وبراعته في هندسة التّراكيب حتّى يخرج ببناء يؤدّي المعاني في أبهى صورها.

وبذا فإنّ عمليّة الانزياح ليست زخرفة فحسب، بل هي خدمة للنّص الأدبيّ بطريقة تُمكّنه من خرق قوانين اللغة، ذلك الخرق الذي ينتج أساليب جديدة تحقّق التنوّع في الأسلوب. وتكون –كذلك- خادمة للمُتلقّي بما يجد من مفاجأة (متولّي، د.ت، ص34) تثير التّشوّق و تحقق المتعة.

ولكي يتحقّق الانزياح الذي يخدم النّصّ الأدبيّ ينبغي تحقّق الوعي لدى المبدع ببناء أسلوبه الأدبيّ، فلا تنشأ الصّورة والخيال –عنده- بصورة تلقائيّة، بل يقصدُها قصدًا، دون جهل منه بأساليب الإبداع الأدبيّ (المهوس، 2003، ص7)؛إذ بدون تحقّق المقصد لا يتعدّى إنشاؤه العملَ الأدبيَّ مستوى الكلام العاديّ.

والأديب أشدّ حاجةً إلى الانزياح والخروج عن المألوف؛ ليحقّق الإبداع. ولكي يبلغ الانزياح مبتغاه ينبغي أنْ يدرك المتلقّي تحوّلاً في بناء الأسلوب من درجته العاديّة إلى درجة يحسّ فيها بجماليّته؛ "لأنّ القارئ هو مَنْ يوجّه إليه النّصّ؛ وهو مِنْ ثمّ الذي يحكمُ على قيمته بعامّة، لا بل إنّه شريك المؤلّف في تشكيل المعنى".(ويس، 2005م، ص156).

ويقاس تفاعل المُتلقّي مع الأسلوب بمدى تحقّق التّأثير في نفسه، وهو التّأثير الذي يتحقّق باللغة الشّعريّة التي تهدف إلى هزّ المُتلقّي هزًّا عاطفيًّا، وتثير رغباته الكامنة، وتوقظ فيه القدرة على الإيحاء (خليفي، 2012م، ص121). ولا يُنسى بعد المنشئ والمُتلقّي تحقّقُ ذلك الانزياح في الأسلوب حقيقة لا توهّمًا أي: التّحوّل بعضَ الشّيء عن المعيار المتعارف عليه في بناء اللّغة. إذن عمليّة الانزياح عمليّة متأثّرة بأطراف الخطاب الثّلاثة: القائل، والنّص، والمخاطب. (أبو العدوس، 2007م، ص 184)

ويُعين الانزياحَ على تحقّق غاياتِه اتّكاؤه على طاقتين: الأولى طاقة لغويّة تنتظمه، والأخرى إشاريّة تعكسها تلك الطّاقة اللّغويّة وفقًا لنظامها (بخولة، 2016، ص83). وهي التي تميّز الكلام الإبداعيّ من غيره.

والانزياح بمفهومه الحديث كائن في التّراث العربيّ تنظيرًا وتطبيقًا، لكنّه جاء بمصطلحات أخرى منها: المجاز، والعدول، والتّوسّع، والاتّساع، والاستدلال والتّغيير. وهي مترادفات توحي بقوّة القول المُنزاح عن الحقيقة، وأنّه كلام يؤدّي المعنى أداءً يقصرُ الأداء الكلاميّ العادي عن أدائه.(حمرة العين، 2001، ص4).

ويطالعنا دارسو الأسلوبيّة من الغربيّين بمصطلحات متنوّعة للانزياح، وهو تنوّع ناتج عن نظرة كلّ دارس، فكان منها: التّجاوز، والانحراف، والانتهاك، واللحن وخرق السّنن، والعصيان، والتّحريف، والشّناعة، والمخالفة، والاختلال، والإطاحة، وخيبة الانتظار. (أبو العدوس، 2007م، ص 183).

واتّخذ الانزياح صورًا في الدّرس الأسلوبيّ الحديث، ويمكن إجمالها في ثلاثٍ تتفرّع منها جزئيّات أخرى. وتمثّلت في الانزياح الاستبداليّ، والانزياح التّركيبيّ، والانزياح الموسيقيّ.

وقد اعتنت الصّورة الأولى باستبدال مفردة بأخرى أفضت بها إلى دلالة جديدة من خلال هذا الاستبدال، وأُدرجَ فيه المجاز بأنواعه المختلفة، وضروبٌ من التّشبيه. وقد قال عنه عبد السّلام المسدّيّ:

"مجموعة الألفاظ التي يمكن للمتكلّم أنْ يأتي بأحد منها في كلّ نقطة من نقاط سلسلة الكلام، ومجموعة تلك الألفاظ القائمة في الرّصيد المعجميّ للمتكلّم والتيّ لها طواعية الاستبدال فيما بينها، تقوم بينها علاقات من قابليّة الاستعاض تسمّى العلاقات الاستبدالية..."(المسدي، 2014، ص108).

واعتنت الصّورة الثّانية (الانزياح التّركيبيّ) بالتّراكيب التي تنبض بدلالات جديدة خارجة عن المألوف، وقد أطلق المسدّيّ على هذا النّمط مصطلح العلاقات الرّكنيّة.

واعتنت الصّورة الثّالثة (الانزياح الموسيقي) بالإيقاع الخارجيّ المتمثّل في الأوزان والقوافي، والإيقاع الدّاخليّ المتمثّل في الجناس، والطّباق، والسّجع، والتقسيم، وردّ العجز على الصّدر، واللف والنّشر، وغيرها.

والانزياح أيًّا كانت صورته يهدف آخر المطاف إلى تحقيق دلالة من خلال النّصّ؛ وبذا يمكننا القول: كلّ انزياح هو انزياح دلاليّ؛ وما تسمية الصّورة الثّانية أحيانًا بالانزياح الدّلاليّ إلاّ من قبيل تسمية الجزء بالكلّ.

الانزياح الاستبداليّ في حقيقته صورة بديلة يوظّفها الأديب، وذلك بانتقاء لفظة تحمل شحنة دلاليّة تقصر المفردةُ الأصلُ عن التّعبير عنها بدقّة. وهي، أي (الصّورة البديلة) لفظة ينتخبها الأديب انتخابًا من بين عدد من الألفاظ التي تتداعى إلى خاطِرِه حين يجيش صدره متهيّئًا للتّعبير عن مكنونه. فهي قائمة على العدول عن أصل اللغة، "...وإذا عُدل باللفظ عمّا يوجبه أصل اللغّة، وُصف بأنّه مجاز، على معنى أنّهم جازوا به موضعَه الأصليّ، أو جاز هو مكانه الّذي وُضع فيه أوّلاً".(الجرجانيّ، (د.ت)، ص395).

ومصطلح الاستبدال الّذي ينتج صورة بديلة عن الحقيقة استنبطه النّقد من مباحث اللغويين والبلاغيّين الّتي اعتنت بالمقاربة بين الحقيقة وما تجاوزها عبر أساليب المجاز المتمثّلة في المجاز المرسل والمجاز العقليّ والاستعارة والكناية. (البصير، 1987، ص302). إضافة إلى أنماط من التّشبيه، كالتّشبيه البليغ، والتّشبيه المقلوب. وعمليّة توظيف هذه الأساليب تقوم على الاستبدال، فهي – إذن- صور بديلة عن الحقيقة.

**مظاهر الانزياح الاستبداليّ في شعر المعتمد بن عبّاد:**

يتحقّق الانزياح الاستبداليّ إمّا بالمقارنة بين الحقيقة والمجاز، ويظهر هذا جليًّا في أسلوب الاستعارة التّصريحيّة. فهو أسلوب يطوي ذكر الصّورة الحقيقيّة؛ ليبديَ الصّورة البديلة الّتي تحمل المتلقّي على تخيّل المطابقة بينهما بعد مقارنة في الذّهن. (البصير، 1987، ص223) وتكون بذلك صورة بديلة مقارنة. وإمّا أن تتحقّق عمليّة الانزياح بالمقابلة، وتنتج عنها صورة مقابلة؛ وذلك عبر التّشبيه. ووجه الانزياح فيه أنّه يوجّه ذهن المتلقّي للبحث عن المعنى المراد في صورة المشبّه به بعيدًا من المشبّه، فقولنا: (خالدٌ أسد) يَصْرفنا للبحث عن شجاعة (خالد) في (الأسد).

هاتان أشهر صور الانزياح الاستبداليّ انتشارًا في البيان العربيّ، وقد حفل بهما الشّعر، بجانب صور بديلة أخرى أقلّ انتشارًا، متمثّلة في الصّور البديلة التّابعة الّتي يرسمها أسلوب المجاز المرسل؛ بوصفه بديلاً من الحقيقة بالتّبعية بأيّ علاقة من العلاقات الّتي ساقها البلاغيون.

ثمّ تأتي الصّورة بالبديلة اللاّزمة الّتي يرسمها الأديب من خلال الكناية الّتي وُصِفَت بأنها: "...ضرب من العدول عن لفظ يُقرّر معناه حقيقةً وصراحةً، والإتيان بلفظ يؤدّي هذا المعنى في شيء من التّأوّل،..." (البصير، 1987، ص228) وبجانب ذلك نجد الصّورة البديلة العقليّة التي تبدو من خلال المجاز العقليّ أو المجاز الحكميّ المتحقّق من خلال التّركيب، أو من خلال شحنة دلاليّة عميقة في المفردة، وهي أقلّ أنواع الصّور البديلة في الأساليب العربيّة.

**1- الصّورة البديلة المقارنة:**

هي التي تتشكّل عبر أسلوب الاستعارة، وقد عرّفها الرّمانيّ بأنّها "...استعمال العبارة على غير ما وُضِعتْ له في أصل اللّغة" (العمدة، 1981، ص271)، وعرّفها عبد القاهر الجرجانيّ بقوله: " أن تُريدَ تشبيهَ الشّيءِ بالشّيءِ، فَتَدعَ أنْ تُفْصحَ بالتّشبيهِ وتُظْهرَه، وتجيءَ إلى اسمِ المشبَّه بهِ فتعُيرَه المِشبَّه وتُجْرِيَه عليه"(الجرجاني، 1992، ص67). وعرّفها ابن المعتز بأنّها "استعارة الكلمة لشيء لم يُعرفْ بها من شيء قد عُرف بها" (ابن المعتز، 1990، ص24).

هذه التّعريفات تتّفق في أنّ أسلوب الاستعارة يرتكز على استبدال لفظة مكان أخرى، ونظرت إلى الاستعارة بوصفها مبحثًا لغويًّا. ولعلّهم تركوا ما يتعلّق بغير صفتها اللّغويّة للمباحث التي تلت التّعريف. فالبعد الدّلالي والتّأثير في المتلقّي وجماليّة الأسلوب كلّها مبتغى البناء البلاغيّ التي يسعى لتحقيقها، فإنْ لم يحقّقها، أو يحقّق بعضها فالحقيقة أولى.

وأسلوب الاستعارة ينعقد على أنّه علاقة لغويّة تستند في بنائها إلى المقارنة بين طرفين مثلما هو الأمر في التّشبيه "لكنّها تمايزت عنه بأنّها تعتمد على الاستبدال، أو الانتقال بين الدّلالات الثّابتة للكلمات المختلفة... فإذا كنّا نواجه -في التّشبيه- طرفين لا يجتمعان معًا فإنّنا –في الاستعارة- نواجه طرفًا واحدًا يحلّ محلّ طرف آخر يقوم مقامه" (عصفور، 1973، ص220). وبسبب التّشابه بين الطّرفين اللذين اكتفى الأسلوبُ بأحدهما دون الآخر رسم الطّرفُ المذكور في ذهن المتلقّي صورة بديلة عن صورة حقيقيّة ترتبط بها وتقترن؛ ولذا استحقّ مصطلح الصّورة البديلة المقارنة. (البصير، 1987، ص323).

والصّورة البديلة المقارنة عنصر مهمّ من عناصر الإبداع، وتشي بعبقريّة الأديب. فهي لا تأتي وليدة اللّحظة، وإنّما هي شحنة دلاليّة عميقة كائنة في ذهن الأديب يوظّفها متى ما آن أوانها. (فالأسد) مثلاً بجانب كونه حيوانًا بريًّا فإنّه في ذهن الأديب لفظةٌ مشحونة بمعاني الشّجاعة والقوّة والبأس، فإذا أراد وصف ممدوحه بإحدى الصّفات لم يجد أنسب من استبداله بالأسد، فقال: زارني أسدٌ في بيتي.

وقد وظّف المعتمد بن عبّاد الصّورة البديلة المقارنة توظيفًا طغى على سائر مظاهر الاستبدال في شعره؛ حيث وردَتْ عنده في مائة وواحد وستين موضعًا من بين مائتين وواحد وسبعين أي بنسبة (59.4%)، وتنوّع مظهر الانزياح عن الحقيقة هنا إلى الصّورة البديلة واتّخذ صورًا متعدّدة، وأدّى دلالات متنوّعة.

ومن موضوعات الانزياح الاستبداليّ التّعبير عن الشّخصيّة الإنسانية. وفيها التعبير عن المرأة التي عاشت في وجدان المعتمد بن عبّاد زوجةً أو جاريةً، والتّعبير عن شخصه، وبخاصّة بعدما حلّت به نكبة الأسْر، والتعبير عن أبيه الذي كان يعتدّ بشخصيته، والتّعبير عن أحفاده وأبنائه. وكلّها شخصيّات تغاضى عن ذكرها مستفيدًا من تقنية الانزياح الاستبداليّ الذي يؤديّ المراد مُحقّقًا جماليات الأسلوب.

ففي التّعبير عن المرأةِ الزّوجِ ينزاح عن ذكرها؛ ليستبدلها بصورة مقارنة لها، فقد استبدلها بمفردات مصدرها الطّبيعة حيّة وميّتة، ومنها: الظّبي، والبدر، والرّوضة، والشّمس، والظّلم وهو الماءُ الجاري على الأسنان من صَفاء اللَّوْنِ لا من الرّيقِ(الفراهيدي، د.ت، ج8ص162 ص)، واستبدلها بالقمر.

ومن ذلك تصويره زوجَه أمّ الرّبيع حين يقول: (الطّويل) (ابن عبّاد، 2000،ص20)

أَأَهْجُـرُ ظَبْيًـا فـي ضُـلوعي كِناسُـه وبَـدرَ تَمـامٍ فـي جُفـوني مَطالِعُـهْ

وَرَوْضَـةَ حُسْـنٍ أَجْتَنيهـا وبـارِدًا مِـنَ الظّلْـمِ لـمْ تُحْظَـرْ علَـيّ شَـرائِعُه

حقّق الشّاعر الانزياحَ عن الحقيقة إلى المجاز عبر أسلوب الاستعارة فكان الظّبي والبدر والرّوضة مفردات بديلة لزوجه أمّ الرّبيع. وكان ذلك بعقد مقارنة ذهنيّة بين الحقيقة والمجاز، شخّص فيها الظّبي "**أأهجُر ظَبيًا**"، وتعلّق قلبه به حتى غدا موطِنًا له، وبذلك أوحى بتعلّقه بزوجه. وانزاح إلى بدر التّمام – كذلك-؛ ليعبّر به عن القرب من حبيبته " **في جُفوني مَطالِعُهْ** ". ثم انزاح عن الحقيقة إلى الروضة؛ ليضيف بُعدًا جماليًّا آخر للمحبوبة. وكلها صور عَرَفها الذّوق العربيّ مواطنَ للجمال، وحَفَل بها الشّعر.

وبهذا الانزياح استطاع الشّاعر تقريب وصف جمال أمّ الرّبيع إلى ذهن المتلقّي؛ وذلك لما يختزن في ذاكرته من معاني الجمال والتّأثير في القلب؛ ممّا سهّل عليه إدراك مقاصد الشّاعر من الانزياح.

وفي سياق تعبيره عن جمال زوجه أمّ الربيع لم ينسَ ريقَها وكثرته حتى جعله كالماء المتجمّع في مورد عذب "**وباردًا من الظّلم لم تحرم عليّ شرائعه**" وهي مبالغة في تصوير الرّيق المتجمّع على أسنانها، مثلما بالغ كعب بن زهير في تصوير كثرة ريق (سعاد) حين قال: (البسيط)

تجلـو عـوارِضَ ذي ظَلْـمٍ إذا ابتسَـمَتْ كأنّـــه مُنْهَـــلٌ بـــالرّاحِ مَعْلُـــول

وينزاح ابن عبّاد عن الحقيقة -أيضًا- إلى المجاز حين يجعلها شمسًا في قوله: (الطّويل) (ابن عبّاد، 2000،ص19)

خليلـيّ قُـولا هَـلْ عَلَـيَّ ملامـــة إذا لـمْ أغـبْ إلا لتَحْضُـرني الشَّـمْسُ
وأُهْـدي بـأكواسِ المـدامِ كَواكِبـاً إذا أبصـرتْها العـينُ هشَّـتْ لهـا الـنَّفْسُ
سـلامٌ سـلامٌ أنتُمـا الأنـسُ كلُّـهُ وإنِ غِبتُمـا أمُّ الرَّبيـعُ هِـي الأنْـسُ

وبهذا الانزياح عبّر الشّاعر عن مكانة أمّ الرّبيع في نفسه، فهي الشّمس؛ لتوحيَ بكل معاني الجمال والبهاء والرّفعة والضياء، فأظهرها في معرض أخرجها من جنسها البشريّ إلى جنس الكواكب، وأبْداها في صورة جديدة قرّبت المعنى المخبوء في ذهنه ليكون ماثلاً أمام ناظرَي المتلقّي الذي يُعمل بصره فيدرك المراد.

وفي تصويره زوجه اعتماد الرّميكيّة ينزاح عن الحقيقة إلى الظّبية بديلاً لها في موضعين، وإلى القمر كذلك، يقول (البسيط) (ابن عبّاد، 2000،ص10):

يـا ظبيـةً لطفـتْ منّـي منازِلُهـا فالقَلـبُ مِـنهُنّ، وَالأحـداقُ والكَبـدُ
حبّي لـكِ النـاسُ طـرًّا يشـهدون بـه وأنـتِ شـاهدةٌ إنْ يشـنِهِمْ حَسَـدُ

وقال في آخر: (الكامل) (ابن عبّاد، 2000،ص23)

يـا ظَبيَـةً سَـلَبت فـؤادَ محمّـد أَوَلَـمْ يُرَوِّعْـكِ الهِزَبـرُ الباسِـلُ؟

صوّر بهذا الانزياح قوّة تأثيرها عليه، وكيف وهي الوديعة اللّطيفة سلَبتْ قلبَ ابن عبّاد المُهاب الّذي ترتاع منه الخلائق! وقد شكّل الشّاعر بهذه المفارقة جمالاً في التّصوير، وإيجازًا لمعانٍ كثيرة يختزنها الذّهن عن الظّبية كالوداعة، والرّشاقة، واللطافة.

ولمّا كان الشّاعر سجينًا بأغمات ورد إليه خبرٌ بقدوم بعض أزواجه، فانزاح عن ذكرهنّ مستعيرًا (النّجوم) للتّعبير عنهنّ حين قال: (البسيط) (ابن عبّاد، 2000،ص100).

أَنَّ النّجُـومَ التي غابَـتْ قَـدِ اقْتَرَبَـتْ مِنّـا مَطالِعُهـا تَسْـري إلـى القَمَـرِ

وهو استبدال تناسب مع السّياق، فمثلما النّجوم بعيدة جدًّا عن عالمنا الأرضيّ أراد الشّاعر بُعدَ المسافة بينه وبين أزواجه. ويريد تصوير جمالهنّ في نفسه كما النّجوم جميلة تتلألأ في السّماء حين تبدو وهي بعيدة.

أما تصوير النّساء غير أزواجه فكان في جواريه ونساء أُخريات، فقد تعدّدت مجالات الانزياح عن الحقيقة، فكان الانزياح عن حقيقة المرأة إلى الغزال وبعضَ مرادفاته، والبدر، والشّمس، والغصن، والقضيب، والقمر، والكَرْمة، والكوكب، والورد، والهلال. وكلّها مفردات بديلة عبّر بها الأدباء عن جمال المرأة في الشّعر العربيّ ومصدرها الطّبيعة الحيّة والميتة.

وعندما أراد الشّاعر التّعبير عن جاريته (جواهر) ورشاقتها وعذوبة صوتها انزاح عن ذكرها إلى الغزال وبعض مرادفاته، كالأغنّ، والرّشأ، والشّادن. ومن صور انزياحه نحو (الأغنّ) قوله: (الكامل) (ابن عبّاد، 2000،ص3)

وَأَغَـنّ يَلْعَـبُ بِـالْهُمومِ كَمـا غَـدَتْ أَرْمــاحُ قــومي بالعُــداةِ لَواعِبــا
ذي نَغمَـةٍ يسـبِي القُلُـوبَ بهـا رشًـا مِــنْ عنــدِ رضــوانٍ أتانــا هارِيــا

والغنّة غالبة في الغزال، مع أنّها قد تصْدُر من غيره؛ لذلك احترز الشّاعر فبيّن مصدرها وهو الرّشأ " **يسبِي القُلُوبَ بها رشًا**"؛ حتّى لا ينصرف الذّهن إلى أنّ تلك الغنّة الصّادرة من غير الرّشأ الّذي يوحي -إضافة إلى الصّوت العذب- بلمحة جماليّة معهودة في الذّائقة العربيّة؛ ولذلك كثُر الانزياحُ عن الحقيقة إلى الرّشأ. وأكثره في جاريتيه: جوهرة، وسحَر. يقول مصوّرًا جوهرة: (الرمل) (ابن عبّاد، 2000،ص6).

يـا هِـلالاً حسـنَ خـدٍّ يـا رشـا غـنجَ لحـظٍ، يـا قضـيبًا لـينَ قَـدْ

وقال معبّرًا عن جاريته سحر التي زارته وهو عليل: (الطويل) (ابن عبّاد، 2000،ص2).

سَأَسْأَلُ رَبِّي أَنْ يُديمَ بي الشَّكوى فَقَدْ قَرَّبَتْ مِنْ مَضْجَعي الرَّشَأ الأَحْوى

في البيتين انزياح عن الجارية واستبدال الرّشا بها، فأوفى بغرضه من التّصوير، وهو إظهار الجمال والرّشاقة. ويقول في امرأة أخرى: (مجزوء الرّجَز) (ابن عبّاد، 2000،ص13).

يــا غصــنًا إذا مشَــى يــا رشَــأ إذا نظــرْ

ويبدو أنّ الشّاعر مشغول بناظِرَي جاريتيه؛ لذا نراه يلفت أنظار المتلقّين مُقيّدًا (الرشأ) بالصّفة (الأحوى)، أو يقيّده بقوله "**إذا نظر**". وفي كليهما إيحاء بالجمال المنشود.

وينزاح عن الفتاة إلى الشّادن، وهو صغير الظِّبَاءِ وهو ما قَوِيَ، وَبرز قَرْنَاهُ وَاسْتَغْنَى عَنْ أُمّه(ابن منظور، 1414، مادة: ش.د.ن)؛ ليعبّر عن رقتها ولطافتها، وربّما اكتمال قوامها، وذلك ما توحي به مفردة (شادن) عند اللّغويين، وبدلالتها يريد أنْ يوحيَ بمراده حين يقول: (السّريع) (ابن عبّاد، 2000،ص8).

وَشــادِنٍ أَسْــأَلُهُ قَهْــوَةً فَجــاءَ بِــالْقَهْوَةِ وَالْــوَرْد

ويصوّر بالغزال جمال عينَي فتاة ودّعها: (الخفيف) (ابن عبّاد، 2000،ص4)

وغــزالاً لمقلتيْــه بقلبـي فتكــاتٌ كأنّهــا فتكــاتي

انزاح عن ذكرها إلى الغزال بعينيه الساحرتين، وكذا في قوله في ساقيةٍ في مجلس النّدمان: (الكامل) (ابن عبّاد، 2000،ص62).

أَمّا الكُؤوس فَقَدْ جَرَتْ ما بَيْنَنا بِيَدي غزالٍ ساحِرِ الأَجْفانِ

ويَكثُر الانزياحُ عن الحقيقة عند المعتمد إلى النّبات وما يتعلّق به من غصن، وقضيب، وورْد، يستعيرها بديلة عن المرأة. فمن استعارته الغصنَ بديلاً عن المرأة قوله: (الطويل) (عبّاد، 2000،ص12)

نَضَتْ بُرْدَهَا عَنْ غُصْنِ بانٍ مُنَعَّمٍ نَضِيرٍ كَمَا انْشَقَّ الكِمَامُ عَنِ الزَّهْر

أراد التّعبير عن قوامها، فأوحى بالصّورة البديلة عن طوله مع استقامته، ومنه ما ورَد في بيت سابق " **يا غصْنًا إذا مشى**". وقريبٌ من هذا الإيحاءِ نلمَحُه في استعارة القضيب بديلاً عن الجارية حين يقول: **"يا قضيبًا لينَ قَدْ**". وانزاح عن الحقيقة إلى الورود مستبدلاً بهما خدّ المرأةِ آسرةِ قلبه، حين يقول: (الطّويل) (ابن عبّاد، 2000،ص7).

أبَاحَ لِطَيْفِي طَيْفُهَا الْخَدَّ وَالنَّهْدَا فَعَضَّ بِهَا تُفَّاحَةً وَاجْتَنَى وَرْدَا

ويقول أيضًا: (السّريع) (ابن عبّاد، 2000،ص8).

فَبِتّ أُسَقِّي الرَّاحَ مِنْ رِيقِهِ وَأَجْتَنِي الْوَرْدَ مِنَ الْخَدِّ

أوحى باستعارته الوردَ في البيتين بحمرة خدّها.

ومن نماذج انزياحه إلى العناصر الفلكيّة، انزياحه إلى كوكب الشمس، وإلى كوكب القمر عبر مراحله. ففتَاتُه شمس في بيته (مجزوء الكامل) (ابن عبّاد، 2000، ص 5):

يا غُرَّةَ الشَّمْسِ التي قَلبي لَهَا أَحَدُ البُرُوجْ

ويستعير الهلال، والقمر، والبدر بديلة لفتاة في قوله: (ابن عبّاد، 2000،ص6)

**"يا هِلالاً حسنَ خدٍّ يا رشا"**

ويقول في جاريته (وداد) (الخفيف) (ابن عبّاد، 2000،ص10):

**قَمَرٌ غابَ عَنْ جفُونِك مَرْآ هُ وسُكناهُ في سوادِ فؤادكْ**

وقال مستعيرًا البدر (مجزوء الرّمل) (ابن عبّاد، 2000، ص 5):

يا بَديعَ الْحُسْنِ والإِحْسانِ يا بَدْرَ الدَّياجي

وكلّ مفردات الانزياح إلى العالم العلوي (الشّمس، والهلال، والقمر، والكوكب) يريد الشّاعر منها تحقيق الجمالِ الماديّ، وهو ما يبدو من منظر هذه الكواكب، والجمالِ المعنويّ المتمثّل في سموّ المكانة، والرّفعة. ويُفهم من خلال تفاعله مع العالم العُلويّ بهذا الاهتمام أنّه متغلغلٌ في عقله؛ ولذا كان الانزياح عن الحقيقة إليه للتّعبير عن الجمال، فالاستعارة "... رؤية تتغلغل في عقل الإنسان، وتُحدّد اختياراته السّلوكيّة، والمعرفيّة، والشّعوريّة..." (التركي، 2019، ص 61).

ويرمي المعتمد بن عبّاد من استعاراته بجانب غزله في المرأةِ -زوجًا أو جاريةً- إلى تصوير شخصه، وتبيان مقامه بين القوم، وكان أكثر هذا الأسلوب تصويرًا لنفسه في عهد الملك، وجاء الأسلوب منزاحًا عن الحقيقة إلى ألفاظ بديلة تشي بمعاني القوّة والهيبة والمكانة العالية التي تليق بمقام الملوك وأبنائهم. فهو النّسر، وهو الفارس المقدام، وهو الهِزبْر. يقول (الرّمل) (ابن عبّاد، 2000، ص 100):

وَغَـــــدا النّسْـــــرُ خَطيبًـــــا  إذ غـــدا القِرْطـــاسُ منبَـــرْ

والصّقر للقوّة، يملك الجوّ وتهابه الطّيور والأفاعي، وتخشاه الصّيود. وهذه هي المعاني التي يريد الشّاعر إضفاءها على نفسه من خلال أسلوبه، غير أنّه لم يوفّق عندما قَرن النّسر بالخطابة، فليس ثمّة انسجام بين الصّورة التي يريدها وبين الخطابة التي ألصقها بهذه الصّورة المقارنة، إلا إذا رمى بذلك إلى الإشارة إلى القوّة مع الفصاحة والبيان.

ولعلّه كان أكثر توفيقًا عندما جعل الهِزَبر والليث بديلين لشخصه في قوله (الكامل) (ابن عبّاد، 2000، ص 23):

يـا ظَبيَـةً سَـلَبت فـؤادَ محمّـد  أَوَلَـمْ يُرَوِّعْـكِ الهِزَبـرُ الباسِـلُ؟

وفي قوله (البسيط) (ابن عبّاد، 2000، ص 66):

فَرَاقِبـوا عَـنْ قَرِيـبٍ -لا أَبـا لكُـمُ-  هُجوم لَيـثٍ بِدِرْعِ البَأْسِ مُشْـتَمِل

ففي استعارة (الهِزبر)، والليث اتّساقٌ مع ما يريد مِن معاني الشّجاعة والهيبة والقوّة والبأس، وهي معانٍ متحقّقة بحضورهما في الخيال؛ لذا لم يكن الشّاعر في حاجة إلى وصف (الهِزَبْر بالباسل)، ولا (الليث بدرع البأس مشتمل) فبوصفه لم يُضِف جديدًا إلى معناه الذي يريد غير استقامة الوزن والقافية.

وعندما حلّت بالمعتمد بن عبّاد مصيبة الأسر والنّفي غدا يصوّر شخصه وما حلّ به من الذلّ والهوان وتبدّل الحال، حيث قال (البسيط) (ابن عبّاد، 2000،ص 69):

ونـارُ بَرْقِـكَ تَخْبُـو إِثْـرَ وَقْـدَتِها  ونـارُ قَلْبي تَبْقـى الـدّهْرَ بُرْكانـا

ففي قوله "**نار قلبي**" انزياح عن الحقيقة وهي الألم الذي يعتصر قلبه إلى نار تشتعل فيه، فتصير بركانًا يبقى أبدَ الدّهر. ويقول أيضًا (الطّويل) (ابن عبّاد، 2000،ص106):

وَبَـرْقٍ ذَكِـيّ النّـار حتّـى كَأَنّمـا  يُسَـعِّرُ مِمّـا في فـؤادي مِـنَ الْجَمـر

ويسلك الشّاعر مسلكًا آخر في بناء الصّورة البديلة المقارنة بإسناد البكاء والندبة إلى متعلّقاته في الحياة التي تبكي حُزْنًا لفراقه، وتندبه حرقةً لنفيه. ويضفي على هذه المتعلّقات صفات الإنسان. وما ذاك

البكاء إلاّ لحالٍ انتابته، لم يقوَ السّرير والمنبر على الصّبر لفراقه حتى ينفجرا بكاءً، وتبدو البِيض والصّوارم حزينةً تندبه، (الطّويل) (ابن عبّاد، 2000،ص 98):

غريــبٌ بــأرضِ المغــربين أســيرُ  ســيبكي عليــهِ منبــرٌ وســريرُ
وتندبُـهُ الْبِـيضُ الصَّـوارمُ والْقَنـا  وينهــلُّ دَمْــعٌ بَيْــنَهنَّ غَزِيــرُ

ويقول مشخّصًا (المعالي) الّتي هو أهل لها (البسيط) (ابن عبّاد، 2000، ص 110):

قـدْ ضـاقَ صدرُ الْمعـالِي إِذْ نُعِيتَ لَهـا  وَقِيـلَ: إنّ عَلَيْـكَ الْقَيـدَ قَـدْ ضـاقا

ولمّا التفت المعتمد إلى أبيه خلع عليه لباس القوّة والبأس، والجود والكرم، وهذه المعاني أضفاها عليه عبر الانزياح الاستبداليّ. فهو يعرض عن ذكره جانبًا، ويستعير مستبدلاً مفرداتٍ تشيع بالمعاني المرادة، ومن ذلك قوله مصوّرًا قوّته وبأسه: (البسيط) (ابن عبّاد، 2000،ص38).

يـا ضَـيغَمًا يَقْتُلُ الفِرْسـان مُفْتَرِسًـا  لا تُـوهِنّني فـإنّي النّـاب والظّفـرا

في البيتين استعار (الضّيغم الَّذِي يَعَضُّ كَثِيرًا، وسُمِّي (الأَسَدُ) ضَيْغَمًا؛ لذلك (الزّبيديّ، 1424، ص542)، حيث أوحَتْ الأولى ببأس أبيه وقدرته على النّيْل من خصومه، مع شدّة فيه كائنة توحي بها مفردة (ليث). ومن مَلَك هذه الصّفات فهو لا يجدّ مشقّة في قتال خصومه، حيث يقول مفتخرًا بأبيه: (الوافر) (ابن عبّاد، 2000،ص44).

فإذنَـك فيـه، واسْـلمْ للأعـادي  تُــديرُ علــيهمُ كــأسَ الحِمــامِ

وإلى جانب إصباغ صفات القوّة والبأس الّتي هي صفات ملازمة للسّلطان حتّى يكون ذا هيبة أمام الرعيّة والأعداء خلع المعتمد على أبيه خُلّة الجود والكرم، ولكنّه عمد إلى تشخيص الجود والشّمس، وأسند إليهما فعل الإنسان (الخجل)، فقال: (الكامل) (ابن عبّاد، 2000،ص44).

الشّـمس تخجَـلُ مِـنْ جمالِـك  فَتَغِيــبُ مُسْــرِعَةً لــذلك
والغيــبُ يخجــلُ أنْ يصُــو  بَ لمــا يــراه مِــنْ نوالــك

ولم ينسَ الشّاعر التّفاعل مع أبنائه وأحفاده، وإنْ كان تفاعله أقلّ بكثير ممّا سبق. وقد تباينت الصّورة بين حياتيه: حياة الإمارة والملك، وحياة المِحْنة والأسْر. فعندما يريد ذكر حفِيدتِه ينزاح إلى الغزال، وعندما يريد ذكر ابنِه الرّشيد ينزاح إلى الشّمس؛ ليوحي بحسن طلعتهما في عينيه، وذلك حينما أمر بصياغة غزال وهلال من الذّهب؛ ليهديَهما إليهما حين يقول: (الوافر) (ابن عبّاد، 2000،ص24).

بَعَثنـا بـالْغَزالِ إلـى الغـزالِ  وللشّــمسِ المُنيـرَةِ بـالهِلالِ

وابناه المأمون والرّاضي نجمان حين يقول: (الطّويل) (ابن عبّاد، 2000، ص69).

وَنَجمـانِ زَيْـنٌ للزّمـانِ احتواهُمـا  بِقُرْطُبـةَ النّكْـداءِ أو رُنـدَةَ القَبْرُ

ولمّا حلّت به مصيبة الأسر والسّجن يجعل أبناءه فراخًا؛ ليصوّر الضّعف الذي ينتابهم، فيقول: (الطّويل) (ابن عبّاد، 2000، ص111).

أَلا عَصَـمَ اللهُ القَطـا في فراخِهـا  فَـإنّ فِراخي خانهـا الماءُ والظِّـل

أو ينزاح إلى الكواكب والنّجوم، ولكن لا يدَع صورتَها مطلقةً، بل يسند إليها ما يصيبها من حوادث؛ فيصوّر -بذلك- تبدّل الأحوال حين يقول: (الطّويل) (ابن عبّاد، 2000، ص105).

هَـوى الْكَوْكبـانِ: الفَـتْحُ ثُـمّ شـقيقه  يَزيـدُ، فَهَـلْ عِنْـدَ الْكواكِبِ مِنْ خُبرِ؟

ويبدو أنّ ابن عبّاد مشدود البصر ومشغول الفكر بالسّماء وما حَوت؛ فهو ما يكاد يريد شخصًا إلاّ وانزاح إليها؛ ليجعل منها بديلاً للحقيقة، حتّى أصحابه يجعلهم شموسًا وبدورًا، يقول: (الخفيف) (ابن عبّاد، 2000، ص145).

قَـدْ طَلَعْـتُمْ بهـا شُموسًـا صـباحًا  فـاطْلعوا عِنْـدَنا بُـدُورًا مسـاءً

وبدا الانزياح الاستبداليّ الذي أفاد من أسلوب الاستعارة عند المعتمد –إضافة إلى ما سبق- في تجسيم المعنويّات، وتشخيص المحسوسات، حيث جسّم المعنوياتِ حتّى بدت مُدركة حاضرة بحواس المتلقّي، وأضفى على المجسّمات أفعال الإنسان حتّى بدت شخوصًا تشارك الإنسان أفعاله.

ومن الضّرب الأوّل جسّم الشّاعرُ الأحوالَ التي تَعتري الإنسان، وجسّم القِيمَ الخُلقيّة. ومن ذلك تجسيم الحزن، والذّعر، والهَمّ. وهي أحوال طارئة، ومن أمثلته: (الطّويل) (ابن عبّاد، 2000، ص41).

عَلَتْني مِنَ السّخْطِ الأَلِيمِ سحابةٌ  فَـأغْرِ بِهـا ريـحَ الرّضـا كي تقشّـعا

فالسّخط، تلك الحال المعنويّة، جسّدها في سحابة ضيّقت عليه الأفقَ فطلب الرّضا؛ كي تنقشع. والذّعر الّذي ينتاب الأبطال طائر يطير بهم، وفي هذا تصوير لمبلغ الرّعب الّذي يعتريهم. يقول مصوّرًا حال أعدائه حين اللّقاء: (الوافر) (ابن عبّاد، 2000، ص103).

بِحيـثُ يَطِيـرُ بالأبْطـالِ ذُعْـرٌ  ويُلفـى ثَـمّ أَرجَـحَ مِـنْ ثَبيـرِ

والهمّ كائن حيّ يهلك حين يسمعُ الشّاعرُ القصائدَ، يقول: (المتقارب) (ابن عبّاد، 2000، ص59).

أَتانـا قَريضُـكَ والهـمّ حـيّ  لـدينا فأَمْسـى بِـهِ قَـدْ هَلَـكْ

غاية الشّاعر تصوير أثر شعور المخاطب في النّفس، وقد تحقّق بإضفاء صفات الكائن الحيّ على الهمّ الذي يُقلِق راحة الشّاعر، ولكنّه هلك بسهام القريض فأراحه.

وعمد الشّاعر أيضًا إلى تجسيم القيم الخلقيّة، ومنها: الودّ، والوفاء، والطّبع. فالأوّل بعير سهل القِياد،" **وصادفت ودّي سَهْل القِياد**" (ابن عبّاد، 2000، ص8)، وطائر يطير بالشّاعر إلى المحبوبة "**تطير إليك بريشِ الوِدَاد**" (ابن عبّاد، 2000، ص46)، ومورد ماء ينال منه الشّاعر ما ينال، "**يا من وردتُ الوفاء الغمر مرتَوِيًا**" (ابن عبّاد، 2000، ص56).

وانزياحُ الشّاعر إلى الأمور الماديّة؛ لتوضيح المعنويّات وشرحها وتفصيلها بوساطة تقنية التّجسيم - أمرٌ شائع في التّراث الأدبيّ، بل شائع في الفكر الإنسانيّ؛ ذلك لأنّ حياة الإنسان التي بدأت بدائيّة قائمة على الالتقاط كانت مقتصرة على الإدراك للأشياء الماديّة.

والضّرب الثّاني هو تشخيص الجمادات، وهو نابع من اعتقاد البشريّة قديمًا بأنّ الكائنات من حولنا تنبض بالحياة الإنسانيّة، فالشّجرة تغنّي، والسّماء تبكي، والشّمس تبتسم، ثمّ أدركتْ مِن بعدُ أنّ هذه الخلائق لا تفْعل ذلك، فتحول ذلك الاعتقاد إلى مجاز (عبد الرحمن، 1976، ص12). ويعضد هذا الكلامَ تشبّثُ الإنسان بالطّبيعة تشبّثًا أفضى في بعض الدّهور إلى إكبارها، ومن ثمّ عبادتها، أو الاعتقاد بأنّها تقرّب إلى الخالق الأعظم. "...مَا نَعْبُدُهُمْ إِلَّا لِيُقَرِّبُونَا إِلَى اللَّهِ زُلْفَى..." (الآية (3) سورة الزّمر.)

مال المعتمد إلى التّشخيص، ورسم لوحاتٍ فنّيّةً وبثّ الحياةَ في الجماد، وقد حقّق ذلك التّشخيص عبر ثلاث وسائل هي: مخاطبة الجماد بوصفه إنسانًا، أو إطلاق صفة الإنسان عليه، أو إسناد فعلٍ من أفعال البشر إليه.

ومن نماذج جعله بشرًا تصويره قرطبةَ تلك المدينة الأندلسيّة امرأة حسناء تَخْلص خطبتُها إليه دون غيره مِن طالبيها: (البسيط) (ابن عبّاد، 2000، ص65)

خَطَبْتُ قُرْطُبَةَ الحَسْناءَ إِذْ مَنَعَتْ  مَنْ جاءَ يَخطُبُها بِالْبِيضِ والأَسَلِ

وقد حقّق ابنُ عبّاد مرادَه من الانزياح وهو الفخر بنفسه؛ فهو الذي ظَفرَ بقلب هذه المخطوبة التي عجز الأبطال عن الاستحواذ عليها بالقتال. ويبدو التّشخيص –كذلك- في انزياحه عن ذكر القصيدة إلى العروس في قوله: (الكامل) (ابن عبّاد، 2000، ص62).

دُرًّا بَعَثْتَ مُفَصّلاً بِجُمانِ  أَوْ رَوْضَةً مِسْكِيّةَ الرّيْحانِ

لا بَلْ عَرُوسًا قَدْ زَفَفْتَ تَوَلّدَتْ  ما بَيْنَ فِكْرٍ ناقِدٍ وَبَنانِ

ويوحي تشخيصها امرأةً عروسًا بكلّ معاني الجمال التي يختزنها الخيال عن المرأة في هذه الحال، ويشّخص (الدّهر) و(الخطوب) بنسبة عضوٍ من أعضاء الإنسان إليهما وهو اليد: (الطويل) (ابن عبّاد، 2000، ص 101)

حُجبتَ فلا واللهِ ما ذاك عَنْ أمري  فَأَصْغِ فَدَتْك النّفْسُ سَمْعًا إلى عُذري

فَمـــا صـارَ إِخْـلالُ المَكارِمِ لي هَـوىً ولا دارَ إِخْجـــالٌ لِمِثْلِـكَ فـي صَـــــدْري
ولَكِنَّـــهُ لَمـــــّا أحالَـــتْ محاسِـــني يَـــدُ الـدّهر شُـلّت عَنْكَ دَأْبًا يَدُ الـدّهْرِ

وقال مشخّصًا الخطوب: (الكامل) (ابن عبّاد، 2000، ص115).

سَـلَّتْ عليَّ يـدُ الخطـوبِ سـيوفَها فَجَـذَذْنَ مِـنْ جِلْـدِي الحصـيفِ الأَمْتَنـا
ضَـرَبَتْ بهـا أَيْـدي الْخُطـوبِ وإنّمـا ضَـــرَبَتْ رِقَـــابَ الآمِلـــينَ بِهـــا المُنَـى

والدّجى إنسان يرتدي ثوبًا: (الرّجز) (ابن عبّاد، 2000، ص1).

الصّبح قـدْ مَـزّقَ ثـوبَ الـدّجى فَمَـــزّقَ الهَـــمّ بكفّـــي مَهـــا

والمنحى الثّاني الذي اتّبعه الشّاعر في التّشخيص هو إطلاق صفات الإنسان على الموصوف، ومن ذلك وصفه الدّنيا بأنّها غرّارة حيث قال: (الوافر) (ابن عبّاد، 2000، ص93).

أَرَى الـدُّنْيا الدّنيّـةَ لا تُـواتي فَأجْمِـل في التّصَـرُّفِ والطّـلابِ
فـلا يَغْـرُرْكَ مِنْهـا حُسْـنَ بُـرْدٍ لَـهُ عَلَمـانِ مِـنْ ذَهَـبِ الـذّهاب

والمنحى الثّالث الذي انتهجه المعتمد في التّشخيص هو إسناد أفعال الإنسان إلى الجمادات، وقد أكْثرَ مِنْ هذا المنحى. وهو الأكثر فاعليّة. وقد تنوّعت هذه الأفعال بين أفعال تدلّ على الحركة، مثل: جذب، وحام، وزار، وسلّ، وجاء، وأفعال تدلّ على الصوت، مثل: قال، وزجر، وبكى. وأفعال تدلّ على الشعور والإحساس، مثل: حزن، شفى، وخجل، ومات.

ومن أفعال الحركة والصّوت التي أسندها إلى الجماد، ما ورد في قوله: (الوافر) (ابن عبّاد، 2000، ص3).

مـــررتُ بكرمـــةٍ جـــذبت ردائـــي فَقُلْـتُ لهـا: عزمـتِ على أذائي
فقالـــت: لِـمْ مـــررت ولـــم تُســـلّمْ وقـد رويَـتْ عظامُك من دمائي

ومن الأفعال الدّالة على الإحساس والشّعور قوله: (الطّويل) (ابن عبّاد، 2000، ص69).

فقل للنّجوم الزّهْر تبكيهما معي لمثلهمـا فلتحـزنِ الأنجـمُ الزّهُـرُ

**2-الصورة البديلة التّابعة:**

هي التي يشكّلها المجاز المرسل في المصطلح البلاغيّ، وهي مصطلح ذهب إليه البصير، ويراه أدقّ من مصطلح المجاز المرسل، (البصير، 1987، ص315) ومسوّغ تسميتها بالبديلة التّابعة هو أنّها مفردة تقوم مقام الحقيقة على سبيل الاتّساع والتّجاوز في الكلام. غير أنّ العلاقة بين المفردة المعبّرة عن الحقيقة

والمفردة البديلة علاقةٌ تبعيّة بسبب من الأسباب لا علاقة تشابه، كما هي في الصّورة البديلة المقارنة. ففي بيت حسّان ﷺ: (الوافر).

**فَنُحْكِمُ بالقَوَافِي مَنْ هَجَانا وَنَضْرِبُ حِينَ تخْتَلِط الدِّمَاء**

استخدم (القوافي)، واستخدم (الدّماء) بديلاً من الحقيقة المتمثّلة في (الشّعر) وفي (الأبطال). وإذا تدبّرنا في العلاقة بين البديلة والحقيقة وجدناها مجرّدَ علاقة تبعيّة، فالقافية لا تشبه الشّعر ولكنّها جزء منه، والدّماء لا تلتقي مع الأبطال في صفة من صفاتهم، ولكنّها تبع لهم.

وكلّ من القافية والدّماء ذات تبعيّة بالحقيقة. وهذه العلاقة شرط لصحّة استخدام اللّفظة بَديلَةً، ومن ثمّ مجازًا، يقول الجرجاني "اعلم بَعْدُ أنَّ في إطلاق المجاز على اللّفظ المنقول عن أصله شرطًا، وهو أن يقع نَقْلُه على وجهٍ لا يَعْرَى معه من ملاحظة الأصل، ومعنى الملاحظة، أنّ الاسم يقع لما تقول إنّه مجاز فيه، بسببٍ بينه وبين الّذي تجعله حقيقةً فيه، نحو أنّ اليد تقع للنّعمة، وأصلها الجارحة..." (الجرجاني، د.ت، ص395). وهذا ما راعاه المعتمد في انزياحه عن الحقيقة إلى المفردة البديلة التّابعة. وسوّغ انزياحه بأربع علاقات بين المفردة البديلة وحقيقتها، وتمثّلت تلك في علاقة الجزئيّة، وعلاقة السببيّة، وعلاقة المحليّة، وعلاقة الآليّة.

انزاح ابن عبّاد عن ذكر الإنسان إلى ذكر عضو من أعضائه بديلاً منه لعلاقة الجزئيّة، ومن ذلك استخدام الجفون بديلاً مِن أبيه يعزيه في سقوط (مالقة) قائلاً: (البسيط) (ابن عبّاد، 2000، ص36)

وَازْجُـرْ جُفُونَـكَ، لا تَـرْضَ البُكَـاءَ لَهَـا وَاصْبِرْ، فَقَدْ كُنْتَ عِنْدَ الخَطْبِ تصْطَبِر

يريد منه مخاطبة نفسه وزجْرها، ولكنه انزاح عن الحقيقة إلى جزء منها وهو الجفون موضع العيون التي تذرف الدّموع. والذي سوّغ مجيئها بديلاً من النّفس هو ظهور الحزن والجزع فيها بادئ الأمر.

وأتى باليد بديلاً لِمَنْ يَخرجُ عن سلطانه في قوله: (الكامل) (ابن عبّاد، 2000، ص87)

قَـدْ كُنـتَ تهْمِـسُ إِذْ تُخـاطِبُني وَتَخُـطُّ كرْهًـا إِنْ عَصَـتْكَ يَـدُ

استخدم اليدَ بديلاً من صاحبها؛ ليصرف ذهن السّامع إلى أبْيَن ما يستند إليه الخارج عن السّلطان؛ ولأنّ اليد هي الّتي يدير بها أعماله، وفيها تظهر قوته.

واستخدم القلب بديلاً من الإنسان في أكثر من موضع، ومنها: (مجزوء الكامل) (ابن عبّاد، 200، ص88).

لمّـــا تماســـكتِ الدّمـــو ع تَنَهْنَـــهَ القلـــبُ الصَّـــدِيعُ
قـــالوا الخضـــوعُ سياســـةٌ فَلْيَبْـــدُ منْـــكَ لهـــمْ خضـــوعُ

وفي قوله: **قَلبي إلى الرَحمنِ يَشكو بَثَّهُ** "، والشّاكي هو نفسه، ولكنّه انزاح إلى القلب؛ لأنّ الإحساس بالألم يبدو جليًّا في القلب، وفي قوله: "**سكّنْ فؤادَك لا تَذْهبْ بِكَ الفِكَرُ**"(ابن عبّاد، 2000، ص36) وفي قوله: (السّريع) (ابن عبّاد، 2000، ص77)

وَجِّـهْ طُيُـورَ الشِّـعْرِ نَحْـوِي فَقَـدْ  بَــثّ فُــؤَادي شَــرْكَ الْفَهْــمِ

كان الأسلوب دقيقًا في الانزياح الاستبداليّ من الكلّ إلى الجزء؛ حيث انزاح إلى الجفون، واليد والقلب، والفؤاد وجعلها بديلاً لصاحبها الإنسان، استبدل بها هي ولم يستبدل بغيرها؛ لأنّ هذا الجزء ذو مزية في الحقيقة، وله صلة بالسّياق كما أُشير في تحليل كلّ أسلوب.

وهذه المزيّة لاستخدام الجزء بديلاً من الكلّ هي ما اشترطه البلاغيون لجودة التّركيب. يقول محمّد أبو موسى: "فليس كلّ جزء صالحًا لأنْ يُراد به الكلّ، وإنّما لا بدّ أنْ يكون جزءًا هامًّا وأساسيًّا من هذا الكلّ. فالقرآن الكريم يُسمّي الصّلاة قِيامًا؛ لأنّ القيام ركن مِنْ أركانها، ويسمّيها أيضًا الذّكر والرّكوع والسّجود. وكلّ هذه أساسيات في الصّلاة، ولا ترى القرآن يسمّيها التّشهّد، أو البسملة..." (المسدّيّ، 2014، ص108، 109).

وانزاح الشّاعر عن ذكر الكرم إلى اليد موظّفًا علاقة السببيّة في أكثر من موضع. ومن نماذج التّعبير بها صورة بديلةً قوله: (المجتثّ) (ابن عبّاد، 2000، ص35)

مــوْلايَ يــا ذا الأَيــادي  كَوَاكِفــــــاتِ الغَـــــوادِي

ويقول أيضًا: (السّريع) (ابن عبّاد، 2000، ص42)

يـا مَلِكاً قَـدْ أَصْـبَحَتْ كَفُّـهُ  سـاخِرةً بِالعـارِضِ الهاطِلِ

وبهذا الانزياح عن الحقيقة إلى (الأيادي)، و(الكفّ) شدٌّ لانتباه المتلقّي وتركيزٌ للذّهن؛ لتَصوّر الكرم والسّخاء؛ لأنّهما لازمتان من لوازم الكرم وبهما يُقدّم. كما لا يخلو الأمر من متعة الخيال وهو يعايش الكفّ التي هي حاسّة لمسٍ تسخر من المطر الغزير، وهازئة من قصوره في الكرم.

وثالث العلاقات الّتي جعلها مسوغًا للانزياح من الحقيقة إلى المجاز هي علاقة المحليّة، وقد عبّر فيها بالكأس عمّا فيه، وبالأوطان عن ساكنيها، وبالقصر عن قاطنيه. يقول: (الخفيف) (ابن عبّاد، 2000، ص10).

اشــرَبِ الكــأسَ في وِدَادِ ودادِكْ  وتــأنَّسْ بــذكرها في انفِــرادِكْ

في الصّورة خيال مركّب من المجاز في شرب الكأس، وفيه تجسيم للوداد الّذي أحاله الشّاعر سائلاً يُشرب. وشرْبه الكأس يرسم في الخيال حرصه على رشف كلّ ما فيه حتى كأنّه الْتَهَم الكأس كلّه؛ وذلك من شدّة الحاجة إليه. ويقول مخاطِبًا أحد عمّاله على مدينة (شِلْب)، وقد تذكّر عهده بها من قبل عندما كان واليًا عليها: (الطّويل) (ابن عبّاد، 2000، ص11).

ألاَ حَـيِّ أوْطَـانِي بِشِـلْب أبَـا بَكْـرِ وَسَـلْهُنَّ هَـلْ عَهْـدُ الشَّـبَابِ كَمَـا أدْرِي
وَسَلِّمْ عَلَى قَصْرِ الشَّرَاحيبِ عَنْ فَتًى لَـهُ أبَـدًا شَـوْقٌ إلَـى ذَلِـكَ القَصْـرِ

وابن عبّاد ملكٌ ابنُ ملك؛ ولذلك لا نعجب أنْ نجده ينزاح في أسلوبه كثيرًا إلى القصر؛ ليعبّر عن قاطنيه، يقول: (الكامل) (ابن عبّاد، 2000، ص72).

يبْكِي لَهَا القَصْرُ المَنِيفُ تَلألأتْ شُرُفاتُه فِي خُضْرَةِ الأَشْجار

ويقول أيضًا: "**حسَدَ القَصْرُ فِيكُمُ الزّهراءَ**" وكلّها انزياح يشي بشمول الفعل، فكلّ مَنْ في القصر بَكَى، وكلّ ساكنيه حسدوا ساكني قصر الزّهراء. وقد حقّق بهذا الانزياح الإيجاز الذي هو مقصدٌ بلاغيّ.

ورابع المسوّغات الّتي سوّغ بها انزياحه عن الحقيقة إلى المجاز علاقة الآليّة، فقد اكتفى بآلة البصر (العين) بديلاً من صاحبها وهو الشّاعر أبو النّجم الخولانيّ حين قال: (الكامل) (ابن عبّاد، 2000، ص87).

فَالآنَ لا عَيْنٌ ولا بَصَرُ أَتُراكَ غَيَّبَ شَخْصَكَ الْبَلَدُ

بهذا الانزياح رسم الشّاعر في أذهاننا عدم وجود العين، فما دامت لم ترَ المعني فهي في حكم الغائب من المشهد كليّة، فكأنّ وظيفتها قد أُبطلتْ، وفي هذا الاستبدال خفّة في اللفظ مقارنة بالحقيقة (الشخص).

تبيّن من خلال العرض أنّ انزياح الشّاعر من خلال هذا المظهر الاستبداليّ كان معتمدا على الإنسان ومتعلقاته المتمثّلة في الجفون، واليد والكف والعين، والدّموع، والقلب والفؤاد، والكأس والقصر، وقد نظمها في خمسة عشر موضِعًا في ديوانه. وشكّلت نسبة (5.5%) تقريبًا.

**3- الصّورة البديلة العقليّة**

هي الّتي تُرسم في ذهن المُتلقّي عبر أسلوب المجاز العقليّ عند البلاغيّين. وهو مجاز باستبدال مفردة بأخرى، وإنْ ذهبوا إلى أنّه مجاز في التّركيب فإنّه قائم على الاستبدال. ففي قولهم: "أنبتَ الرّبيعُ البقلَ" إسناد الفعل لغير صاحبه الأصل وهو الله تعالى. ولكنّ هذا الأصل لا يتقرر إلاّ بالعقل والاعتقاد. فعند الدّهري لا مجاز في الجملة فكلّها قائمة على الحقيقة.

وعمليّة استبدالِ مفردةٍ مكان أخرى في التّركيب لا تأتي دون وجود مسوّغ أو علاقة بين المفردة الحقيقة والمفردة البديلة عنها. ثمّ يكون للاستبدال فائدة ونكتة بلاغيّة، فإنْ لم تتحقّق فلا فائدة من ذلك الاستبدال، ويشترط وجود القرينة المانعة من أنْ يكون الإسناد إسنادًا حقيقيًّا.

وجعل البلاغيون مسوّغات لهذا الاستبدال، ومنها علاقة السّببية، وعلاقة الزّمانية، وعلاقة المكانيّة، وعلاقة الفاعليّة، والمفعوليّة، والمصدريّة، وغيرها، ولكنّ الشّاعر لم يوظّف إلاّ علاقة الزّمانيّة في خمس عشرة صورة، وكلّها كانت في عهد المحنة والأسْر، وكلّها تعبّر عن عواطف سالبة، وتشي بمرارة تعتصر قلب الشّاعر. وجاء الإسناد فيها كلّها إلى مفردتين: الزّمان والدّهر. ومن ذلك قوله: (الطّويل) (ابن عبّاد، 2000، ص99).

أذلّ بني مـاءِ السّـماء زمـانُهمْ وذُلُّ بَنـي مـاءِ السَّـماءِ كَثيـرُ

جاء الانزياح بإسناد فِعل الإذلال إلى الزّمان، مع أنّ فاعِلِيهِ هم من كانوا حول الشّاعر، وبهذا الإسناد إلى غير صاحبه أوْحَى إلى المتلقّي بالشعور بعدم الارتياح من كافّة النّاس ولم يستثنِ منهم أحدًا في إذلاله.

وعلى شاكلة إسناد الفعل، أو ما يشابهه إلى الزّمان انزاح المعتمد بن عبّاد عن الفاعل الحقيقيّ إلى الدّهر. وما الدّهر إلاّ وعاء زمانيّ ضمّ الفاعلين الحقيقيين ليوحي الشّاعر –بذلك- باشتراك كلّ أهل دهره في الفعل المسند إلى الزّمان. يقول: (البسيط) (ابن عبّاد، 2000، ص101).

قـدْ كانَ دَهْـرُكَ إنْ تَـأْمُرْهُ مُمْتَـثِلاً فــردّكَ الــدَّهْرُ مَنْهِيًّــا وَمَــأْمُورًا

مَنْ باتَ بَعْـدَكَ في ملك يسـرُّ بِـه فإنمــا بــاتَ بــالأحلامِ مغــرورًا

ويقول: (الطّويل) (ابن عبّاد، 2000، ص114).

أبـى الـدَّهْرُ أنْ يَقْنى الحيـاءَ وَيَنْـدَما وأن يمحـوَ الـذَّنْبَ الـذي كانَ قَـدّما

فــإنْ يتلقــى وجــهَ عتبـيَ وجهُــهُ بِعُـذْرٍ يغشّـي صَـفْحَتَيهِ التَّـذَمّما

استطاع الشّاعر تحقيق أكثر من مطلب بلاغي باستبدال المجاز بالحقيقة؛ فقد حقّق الاختصار (أهل دهرك) وحقّق الخِفّة في الأسلوب، واستطاع أنْ يعظّم نفسه فهو المطاع الذي يمتثل الدّهرُ أوامره.

جاء الانزياح الاستبداليّ من خلال هذا المظهر في خمسة عشر موضعًا من الديوان، وشكّل نسبة (5.5%) من صور الاستبدال، وكلّها تعود إلى مصدر واحد هو الزّمن في مفردتين هما (الدهر) في أربعة عشر موضِعًا، و(الزمان) في موضع واحد.

**4- الصّورة البديلة اللازمة:**

ومن صور الانزياح الاستبدالي الانزياح عن الحقيقة إلى صورة لاصقة مرتبطة بها. وما تكاد تبدو تلك الصّورة البديلة في الأسلوب إلاّ وهي تشي بالحقيقة في أسلوب أدبيّ يحقّق المعنى مع البُعد الجماليّ. وهي صورة ترسمها الكناية بحسب اصطلاح البلاغيّين القدامى.

وهذا المفهوم بادٍ من خلال تعريفاتهم، يقول الجرجانيّ "والمراد بالكناية ههنا أن يُريد المتكلّمُ إثباتَ معنًى من المَعاني، فلا يذكُرُه باللّفظِ الموضوعِ له في اللُّغة، ولكنْ يَجيءُ إلى معنى هو تاليهِ ورِدْفُه في الوجود، فيومئ به إليهِ، ويجعلهُ دليلاً عليه" (الجرجاني، 1992، ص66). فقولهم "كثير الرّماد" انزياح عن قول الحقيقة وهي الكرم، ولكنّ الذي سوّغ ذلك هو أنّ (كثرة الرّماد) لازمة مِن لوازم الكرم.

وتعريف الجرجانيّ منصبّ على الدّلالة البلاغيّة وحدها من استعمال اللفظة، دون الاحتراز من جواز أنْ يكون مقصود المتكلّم الحقيقة، وهذا ما تنبّه إليه البلاغيون المتأخّرون فنصّوا على الاحتراز في التّعريف، يقول القزوينيّ: "الكناية: لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ" (القزويني، 1424، ص241). وهذا تعريف يمنح الصّورة البديلة اللازمة صفة التّجدد، بل مراعاة التّغاير حتى بين البيئات. فكثرة الرّماد مثلاً صفة لازمة للكرم في البيئة العربيّة قديمًا، وعليه نفهم دلالتها في أيّ نصّ نابع من تلك البيئة، ولكنّ هذه الصّورة قد لا تكون صورة لازمة للكرم في زماننا، وقس على ذلك الكثير من الكنايات.

لجأ شاعرنا إلى الانزياح عن الحقيقة إلى الصّورة اللازمة لها؛ ليضفي على أسلوبه جمالاً؛ وليؤديَ معانيه أحسن أداء، وجاء هذا الانزياح إمّا معبّرًا عن ذات الحقيقة وهو ما سمّي الكنايةَ عن الموصوف، وإمّا معبّرًا عنْ صفة من صفاتها، وعُبّر عنه بالكناية عن صفة. وخلا انزياحُه من المجاز المعبّر عن شيء منسوب إلى الحقيقة (الكناية عن النّسبة).

ومن الانزياح المعبّر عن ذات الحقيقة قول المعتمد يستدعي أحد ندمائه إلى مجلس شرب: (الخفيف) (ابن عبّاد، 2000، ص49).

أيّها الصّاحِبُ الذي فارقَتْ عيـ ... ـني وَنَفْسي مِنْهُ السّنا والسّناءَ
نَحنُ في المجْلسِ الذي يهبُ الرّا ... حَةَ والمسْمعَ الغَنى والغِناءَ
نتعاطى التي تنسّي مِنَ اللـ ... ـذّة والرّقة الهوى والهواءَ

بدا انزياح الشّاعر في قوله: "**التي تنسّي...**" حيث انزاح إليها لتكون بديلاً عن (الخمر)، وهو أبلغ من التّصريح بها؛ لأنّ التّصريح ربما لا يصرف ذهن المُتلقّي كما يفعل التّركيز على تأثير الخمر على شاربها الذي يريده الشّاعر. وإسناد الفعل (تنسّي) إلى ضمير الخمر تمييز لها من غيرها من الخمور التي لا تأثير لها في اللبّ.

وعندما يريد ذكر فتاة كان يلْهو معها يعدلُ عن ذكرها إلى ما يلزمها ممّا يعجبه فيها فيطلق عليها "**ذات سوار**"، فيوحي بتأثير ذلك السّوار في نفسه، وحقّق به رضًا جماليًّا حين يقول: (الطّويل) (ابن عبّاد، 2000، ص12).

وَلَيْلٍ بِسُدِّ النَّهْرِ لَهْواً قَطَعْتُهُ ... بِذَاتِ سِوارٍ مِثْلِ مُنْعَطَفِ النَّهْرِ
نَضَتْ بُرْدَهَا عَنْ غُصْنِ بانٍ مُنَعَّمٍ ... نَضِيْرٍ كَمَا انْشَقَّ الكِمَامُ عَنِ الزَّهْرِ

ومن ذلك انزياحه عن ذكر قصيدة بعث بها الوزير الكاتب أبو الوليد بن المعلّم إلى ذكرِ لازمةٍ من لوازم تلك القصيدة، يقول: (الكامل) (ابن عبّاد، 2000، ص62).

دُرًّا بَعَثْـــتَ مُفَصّـــلاً بجمـــال ... أوْ رَوْضَـــةً مســـكِيّةً بِجُمـــانِ
لا بَلْ عَرُوسًـا قَـد زَفَفْـتَ، تولّـدت ... مـــا بـــين فكْـــرٍ ناقِـــدٍ وَبَنـــانِ
سَـمْعًا لأمْـرِك إذْ دَعَـوْتَ إلى الّتي ... تَـــدَعُ القُلُـــوبَ قَلِيلَـــةَ الأحـــزانِ

يُلحَظ في انزياح الشّاعر عن حقيقة الشّيء إلى ما يلزمه أنّه ليس انزياحًا مشهورًا سارتْ به ألسنة الأدباء، ولكنّه حرّك فكر المتلقّي لتخّيل الخمر الّتي تُنسِي شاربها كلَّ شيء، وتخيّل جمال المرأة المتحلّية بالأسْورة، وشغل البال وصرفه إلى تلك القصيدة الّتي أبدع في تصويرها، وهي الّتي تزيح معظم حزن القلب.

ومن أنماط انزياحه في هذا الباب الانزياح عن الحقيقة إلى صفة من صفاتها، وقد استغرق هذا الجزء الأكبر. وهذا النّوع من الانزياح بالغ التّأثير في بناء الأسلوب الأدبيّ؛ إذ إنّ إدراك الصّفة المرادة لا يبدو ظاهرًا مكشوفًا، بل يصل إليه المتلقّي بعد إعمال الفكر، وفي هذا تتحقّق الجماليّة عنده.

يقول الجرجانيّ: "إنَّ الصفةَ إذا لم تأتِكَ مُصرَّحًا بذِكْرها، مكشوفًا عن وجهها، ولكن مدلولاً عليها بغيرها، كان ذلك أفخمَ لشأنها، وألطفَ لمكانِها، وكذلك إثباتك الصّفة للشيء ثبتها له، إذا لم تُلْقِه إلى السّامع صريحًا، وجئتَ إليه من جانبِ التّعريضِ والكنايةِ والرّمزِ والإشارة، كان له من الفضل والمزيَّة، ومن الحسْن والرّونق، ما لا يقلُّ قليلُه، ولا يُجْهَلُ موضِعُ الفضيلةِ فيه".(الجرجانيّ، 1992، ص306)

ويمكننا تصنيف الانزياح إلى الصّفة عند المعتمد إلى ثلاثة أنواع: نوع معبّر عن الإحساس، ونوع معبّر عن أحوال طارئة، وآخر اهتمّ بالقيم الخلقية.

من النّوع الأوّل الذي عبّر به عن الإحساس والشّعور: تصوير شدّة الحُرقة، وشدّة الألم، وشدّة الحزن، وذلك في قوله: (الطّويل) (ابن عبّاد، 2000، ص4).

ولمّـــا التقينـــا للـــودَاعِ غُدَيَّـــةً ... وقـد خَفَقَت في ساحة القصرِ راياتُ
وَقُرّبـت الجُـردُ العِتـاقُ وَصُـفّقَتْ ... طُبُـــولٌ ولاحـــتْ للفِـــراقِ علامـــاتُ
بكينَـــا دمًـــا حتّـى كـــأنّ عُيونَنَـــا ... لجـري الـدّموع الحُمـر منهـا جراحـاتُ

ويقول: (الكامل) (ابن عبّاد، 2000، ص20).

أسَـــرَ الْهـــوى نَفْســـي فعـــذّبَها ... يـــومَ الـــوَداعِ فَلَـــم أَطِـــقْ مَنْعـــا
فـــأذاب حَـــرُّ صـــبابَتي كبـــدي ... وأَســـالَها فـــي وجنتـــي دَمْعـــا

ومن الأحوال الطارئة التي عبّر عنها بتأثير الحبّ في شخصه، قوله مصوّرًا دلائل حبّ زوجه (اعتماد) التي بدت عليه: (الكامل) (ابن عبّاد، 2000، ص23).

مَـنْ شَـكَّ أَنّي هـائمٌ بِـكِ مُغْـرَمٌ ... فَعَلَـى هَـواكِ لَـهُ عَليـهِ دلائِـلُ

لَـوْنٌ كَسَـتْهُ صُـفْرَةٌ وَمَـدامِعٌ هَطَلَتْ سحائبُها وَجِسْمٌ ناحِلُ

هذه التّغيّرات التي بدت على مظهر الشّاعر هي صفات لازمة للمحبّ الدّنف الذي أنهكه الحبّ وأضناه.

ومنها ما عبّر بها عن صفه الذلّة الّتي تنتاب المرء في لحظة من لحظات عمره في قوله:(الخفيف) (ابن عبّاد، 2000، ص94).

وَأَنـا اليـومَ رهـنُ أَسْـرٍ وَفَقْـرٍ مُسْتَباحُ الحِمى مَهيضُ الجَناح

عبّر بقوله "**مُستباح الحمى**" عن هوانه أمام أعدائه وقلة حيلته في دفعهم حتّى أقدموا على ما أقدموا عليه، وأوضحَ المعنى أكثر عندما قال "**مهيض الجناح**" فلا قدرة له تبعده عن العدوّ، فهو طائر كسير.

ومنها ما عبّر فيها عن جمال المرأة: "**مجدبة الخصر**" و" **مخصبة الأرداف**" و"**الشّمس تخجل من جمالك**"، ومنها ما عبّر بها عن العزّة ورفعة المكانة: "**فالمَوْتُ والْعَيشُ بِيُمناك**"، وقوله: "**مجْدُنا الشّمس**"، ومنها ما عبّر بها عن كثرة البكاء وانهمار الدّموع، يقول: (البسيط) (ابن عبّاد، 2000، ص110).

فَـأَحْرَقَ الفَجْـعُ أَكْبـادًا وَأَفْئِـدَةً وَأَغْـرَقَ الـدّمْعُ آماقًـا وَأَحْـداقًا

ويقول: (البسيط) (ابن عبّاد، 2000، ص115).

أَكلّمـا سَـنَحتْ ذِكْـرى طَرِبْـتَ لَهـا مَجّـتْ دُمُوعُـكَ في خـدَّيْكَ طُوفَانـا

وتجد في الأحوال الطارئة الصّور اللازمة للبكاء حين يقول معبّرًا عن أهل بلدة يطلبون السّقيا: (الكامل) (ابن عبّاد، 2000، ص89).

خرجُـوا لِيَسْتَسْـقوا فَقُلـتُ لَهُـمْ دمْعي ينـوبُ لَكُـمْ عَـنِ الأَنْـواءِ

وأمّا النّوع الثّالث من أنواع الانزياح عن الصّفة (التّعبير عن القيم الخُلقيّة) فكان كلّه مصوّرًا قيمة الجود والكرم إلاّ في موضِع واحد، عبّر فيه عن الشّجاعة والإقدام حين قال: (مجزوء الكامل) (ابن عبّاد، 2000، ص85).

مـا سِـرْتُ قـطُّ إلى القِتـالِ وكانَ مِـنْ أَمَلي الرُّجُـوع

يريد وصف نفسه بالشّجاعة والفروسيّة والإقدام، ولكنّه انزاح عن هذه الحقيقة إلى صفة تلازم تلك الصّفات وهي العزم على عدم الرجوع حيًّا، فخروجُه خروجُ مفارقٍ فراقًا أبديًّا للدّيار، وهذا ما يستقرّ في قلوب الأبطال.

وأمّا قيم العطاء فقد انزاح عن ذكرها مستبدلاً إيّاها بعبارات تلازمها؛ حيث يذكر من بديلاتها قوله: "**أثقلتَ بالأنْعامِ ظَهْري**"، وقوله: "**يقصرُعنْها الْقَطْرُمَهْما هَما الْقَطْرُ**"، وقوله: "**كنتُ حِلفَ النّدى**"، وقوله:

"كَفّاهُ بَخّلتا السّحابَ"، وقوله: "أَصْبَحتُ للأمْوالِ ظلاّما"، وقوله: "أخو القَطْر"، ومنها قوله: (مجزوء الكامل) (ابن عبّاد، 2000، ص41).

والغَيــثُ يَخْجــلُ أَنْ يصَــوّب لمــا يــراهُ مِــنْ نوالِــك

وقوله:(السّريع) (ابن عبّاد، 2000، ص42).

يـا ملكًا قَـدْ أَصبحتْ كفّـهُ ســاخرةً بالعــارضِ الهاطـلِ

جاء الانزياح الاستبدالي في المظهر في ثلاثة وأربعين موضِعًا، ويشكّل نسبة (16%) من صور الانزياح، وظّف الشّاعر معظمها في التّعبير عن حاله في الأسر.

**5- الصّورة المقابلة المطلقة المساحة:**

هي صورة تتشكّل عبر ضَرْب من ضروب التّشبيه وهو التّشبيه البليغ بحسب رأي كامل البصير، (البصير، 1987، ص282). وهو النّمط الوحيد من أنماط التّشبيه الذي يتحقّق فيه الانزياح ومن ثمّ الاستبدال بوضوح؛ حيث لا يعدو التّشبيه الذي يأتي على غير هذا النّمط غرضَ البيان.

فعندما نقول: هذه الفتاةُ كالغزالةِ في الجمال، نكون قد بنينا أسلوب تشبيهٍ، ولكنّه يخلو من الانزياح والاستبدال، فهنا فقط قاربنا بين الفتاة والغزال في الجمال، ولكنْ عندما نقول: (الفتاةُ غزالةٌ)، أو (الغزالةُ فتاةٌ) فإنّ الانزياح متحقّق في التّركيب وكذا الاستبدال، حيث استبدلنا (جميلة) بالغزالة في الجملة الأولى، واستبدلنا (جميلة) بالفتاة في الجملة الثّانية.

والإطلاق في مساحة الصّورة بهذه الكيفيّة من التّركيب اللغويّ يفيد مشاركة الطّرفين مشاركةً في الصّفة الجامعة لدرجة الانفلات من القيود التي تقتضيها الصّياغة اللغويّة، وهذا –بطبيعة الحال- له تأثير بالغ في إعمال الخيال عند المتلقّي؛ حيث يدفعه إلى إطلاق قواه طلبًا للمعنى المراد من التّركيب (البصير، 1987، ص284).

ويأتي هذا النّمط من التّركيب اللغويّ على أشكال عند البلاغيين، ويشترك فيها مع التّشبيه المرسل الذي يخلو من الأداة المقرّبة بين الطّرفين، فهو إمّا أنْ يأتي في صورة المبتدأ والخبر، أو ما كان أصله المبتدأ والخبر، أو في أسلوب المضاف والمضاف إليه، أو يكون المشبّه به فيه مصدرًا لنوع المشبّه. وكلّ تركيب من هذه التّراكيب يؤدّي معنى بوصفه انزياحًا عن الحقيقة.

فمن النّوع الأوّل: صورة المبتدأ والخبر أو ما كان أصله المبتدأ والخبر، وقد وظّفه الشّاعر في إخراج المعنويّ في ثوب المحسوس، ومن ذلك قوله مخاطبًا ابن زيدون: (الرّجز) (ابن عبّاد، 2000، ص80).

رَأْيُــكَ إمّــا شِــمَتُهُ صــارِمٌ عَضْـبٌ علَى الأَعْـداءِ مَشْـهُورُ

" رَأْيُكَ... **صارِمٌ عَضْبٌ**" انزياح استبداليّ، استبدل فيه الشّاعر (صارم عضب) بـ (قويّ)، وفيه تصوير (الرّأي) المعنويّ بـ(الصّارم العضب) الحسّيّ، فحقّق –إضافة إلى جماليّة الصّورة- غرض التّوضيح. وعلى شاكلة ذلك قوله: (الطّويل) (ابن عبّاد، 2000، ص113).

كلامُــكَ حــرٌّ والكــلامُ غــلامُ وسِحْرٌ ولكنْ ليسَ فيه حرامُ
ودرٌّ ولكــنْ بــينَ جنبيــك بحــرُهُ وزهْــرٌ، ولكــنّ الفُــؤاد كِمــام

وظّف المعتمد بن عبّاد هذا النّمط من التّشبيه في الغزل في أكثر من سبعة مواضع. وبهذا الأسلوب من الانزياح الاستبداليّ يحقّق ادّعاء تطابق المرأة مع الصّورة المقابلة، ومن ذلك قوله عندما ناولته إحدى نسائه كأس بلّورٍ مترعًا شرابًا، وقد لمع البرق فارتاعتْ، فقال: (السّريع) (ابن عبّاد، 2000، ص21).

رِيعَــتْ مِــنَ البــرقُ وفــي كفِّهــا بــرْقٌ مــن القهــوةِ لمّــاعُ
يــا ليْتَ شِـعري وهيْ شـمسُ الضُـحى كيــفَ مــن الأنــوارِ ترْتــاعُ

قوله "**وهي شمس الضّحى**" انزياح عن ذكر صفتها التي يريد، وهي البهاء والجمال والصّفاء إلى صورة تبدو فيها تلك المعاني أوضح، وفيها ادّعاء المطابقة بين المشبّه والمشبّه به، وتحقّق ذلك باختفاء الأداة. ومن ذلك قوله: (الطّويل) (ابن عبّاد، 2000، ص7).

هـيَ الظّبْيُ جِيـدًا، والغَزالَـةُ مُقْلَـةً وَرَوْضُ الرّبا عُرْفًا، وَغُصْن النّقا قَدًّا

ومن هذا الباب صياغة الأسلوب في صورة ما كان أصله المبتدأ والخبر، وهذا يضفي دلالة أخرى غير الدّلالة التي يشي بها الانزياح، ففي قوله متغزّلاً في جارية وقفت تحجب الشّمس عنه: (البسيط) (ابن عبّاد، 2000، ص15).

قامَـتْ لِتَحْجِـبَ ضـوْءَ الشّـمسِ قامَتُهـا عـنْ نـاظري، حُجِبَـتْ عَـنْ نـاظِري الغيرِ
عِلْمًــا لَعَمْــرك مِنْهــا إنّهــا قمــرٌ هَلْ تَحْجُبُ الشّمسَ إلاّ صَفْحـةُ القَمَرِ؟

بقوله: "**إنّها قمرٌ**" يريد وصفها بالجمال، ولكنّه انزاح إلى القمر الذي يوحي بذلك، وأفادت "**إنّ**" التي دخلت على الأسلوب دلالةَ توكيد التّشبيه إلى درجة أبعد من مجيء الأسلوب خاليًا منها، وكذلك أفادت (**لكنّ**) التّوكيد في قوله: "**ولكنّ الفؤاد كِمامُ**) (ابن عبّاد، 2000، ص113).

ومن صور هذا الأسلوب ما يأتي في صورة المضاف والمضاف إليه، وهو نوع يفيد التصاق الطّرفين، فيوحي بارتفاع الحدود وامّحائها، ويتحقّق ذلك بانزياحٍ استبداليّ يستطيع من خلاله الأديب أنْ يرسم المعاني المُرادة في ذهن المتلقّي. فعندما يقول: (المنسرح) (ابن عبّاد، 2000، ص113).

نَثَــرْتَ دُرَّ الْقَــرِيضِ نَثْــرًا يَقُــومُ ذِهْنــي لَــهُ بِسِــلْكِ

فَقُلْـــــــتُ لِلهِ دَرُّ ذِهْـــــــــنٍ يُخْــرِجُ دُرًّا مِــنْ بَحْــرِ فَــكِّ

أراد تبيان جمال الشّعر، وقيمته، وعلوّ مكانته فانزاح إلى الدّرّ، وزاد على ذلك مستفيدًا من الصّياغة اللّغويّة التي تشي بالتصاق الطّرفين واتّحادهما في تلك المعاني؛ لأنّ هذا التّركيب يفيد خلوص المشاركة بين الطّرفين، ويُطلقُ المساحة لخيال المتلقّي فيدرك مراد الأديب.

وظّف الشّاعر هذا الأسلوب كثيرًا في وصف الكلام والشّعر، وفي وصف الشّجاعة والكرم، ومن ذلك تعبيره عن كرم أبيه في قوله: (المتقارب) (ابن عبّاد، 2000، ص40).

أَيَــا مَلِكــاً عَمّنــي فَضْــلُهُ وَلَـم أُلْـفِ في بَحْـرِ نعْمـاه زَجْـرًا

عَهِــدْنا البِحــارَ لِجَــزْرٍ وَمَــدٍّ وَتَــأْبى بِحــارُ أَياديــكَ جَــزْرًا

الممدوح عند ابن عبّاد ليس كريمًا فحسب بل هو بحرٌ، لا فرق بينه وبين البحر في العطاء، وحقّق هذا المعنى بالانزياح عن ذكر الجود والكرم إلى ذكر البحر الذي يحمل في مخيلة المتلقّي العطاء بلا حدود، ولا نفاد لما بين يديه برغم هذا السّخاء.

وقد ورد في شعر المعتمد من هذا الأسلوب كثير. ومنه: "**وجّه طيور الشّعْرِ نَحْوي**" (ابن عبّاد، 2000، ص77)، وقوله: "**نَشْوانُ مِنْ خَمْرِ اشْتِياقِك**" (ابن عبّاد، 2000، ص22)، وقوله: "**يَجُودُكَ دَمْعُ الطَّلِّ مُنْهَمِرًا**" (ابن عبّاد، 2000، ص96) وقوله: "**أَمَطلعَ زُهرَ نُجومِ الكلامِ**"،(ابن عبّاد، 2000، ص59) وقوله: "**وَتخشاهُ آسادُ الرّجالِ**"(ابن عبّاد، 2000، ص62)، وقوله: "**دُجُنَّةِ الكُرُباتِ**"(ابن عبّاد، 2000، ص4).

وصاغ الشّاعر التّشبيه البليغ في أسلوب ثالث وهو صورة الفعل وفاعله الذي يُستنبط منه الرّكن الأوّل (المشبّه)، وصورة المصدر المبيّن لنوع ذلك الفعل، ويمثّل الطّرف الثاني (المشبّه به). وأورده في مواضع عدّة، منها قوله: (المتقارب) (ابن عبّاد، 2000، ص94).

تبَــدَّلتُ مِــنْ عِــزِّ ظِــلِّ الْبُنُــودِ بِــذُلِّ الْحَدِيــدِ وثِقْــلِ القُيُــودِ

وكــانَ حَدِيــدِي سِــنانًا ذَلِيقًــا وَعَضْــبًا رَقِيقًــا صَــقِيلَ الْحَديــدِ

فَقَــدْ صــارَ ذاكَ وذا أدهمًــا يَعَــضُّ بِســاقِيَّ عَــضَّ الأُسُــودِ

ويهدف هذا الضّرب من الصيّاغة في بناء التّشبيه البليغ إلى تبيان أثر الفعل. كُبّل المعتمد بالحديد، ولكنّه لم يكنْ تكبيلاً لحبس السّجين فحسب بل حبسٌ مع تعذيب. وقسوة التّعذيب بضغط الحديد عليه لم يُدرك مبلغَها المُتلقّي إلاّ بهذا الانزياح (**عضّ الأسود**) بفعل حديد التّكبيل على رجليه.

أورد ابن عبّاد مثل هذا في شعره كثيرًا، ومنه: "**وَرَدْتَ... وُرُودَ الْكرى**" (ابن عبّاد، 2000، ص46)، ومنه قوله: "**لَمّا نَأَيْتَ نَأْيَ الْكَرى عَنْ ناظِري** (ابن عبّاد، 2000، ص63)، وقوله: "**...حننْتُ... حنينَ أَرضٍ إِلَى مستأخر الْمَطَر**" (ابن عبّاد، 2000، ص65)، وقوله: (الكامل) (ابن عبّاد، 2000، ص72).

تَبْكـي الْقِيــانُ تَجاوَبــتْ أوْتارُهــا  في ســاحَتَيهِ تَجــاوُب الأَطْيــارِ

وقوله: (الرّمل) (ابن عبّاد، 2000، ص109).

قَــدْ مَضَــى مِنّــا مُلُــوكٌ شُــهِرُوا  شُـهْرَةَ الشَّـمْسِ تَجَلّـتْ في الأُفُـق

لجأ الشّاعر في انزياحه في هذا المظهر إلى الطبيعة حيّة وميتة، ومتعلقات الإنسان؛ ليجعلها بديلة للحقيقة، كما يبدو من خلال الأمثلة وغيرها التي مثّلت سبعة وثلاثين مظهرًا، وهو ما يشكّل نسبة (13.6%) تقريبًا.

**الخاتمة:**

بعد حصر صور الانزياح الاستبداليّ في ديوان المعتمد بن عبّاد، واستقرائها وتحليلها تحليلاً فنّيًّا وبلاغيًّا خلصت الدّراسة إلى نتائج أهمّها:

1- تعدّدت مظاهر الانزياح الاستبداليّ في الديوان بين الصور البديلة المتمثّلة في صور المجاز، والصّورة المقابلة التي بدت في ضرب من ضروب التّشبيه. وقد استطاع الأسلوبُ الإفادة من طرائق البلاغيين، وأهل اللّغة في توظيف كلّ مظهر من هذه المظاهر، بما يشي ببراعةٍ في هندسة اللّغة لأداء المعاني.

2-دقة الأسلوب في توظيف الانزياح، فهو في تحوّله من الحقيقة إلى المجاز ينزاح إلى مفردات تؤدّي الغرض بوضوح، فلا ينصرف ذهنُ المتلقي إلاّ إلى المعنى الذي يريده الخِطاب.

3-وظّف الشّاعر في انزياحه الحياةَ الإنسانيّة، والطّبيعة حيّة وميّتة، مع اختلاف في مقادير التّوظيف بحسب طبيعة الموضوع، واختفى توظيف الموروث الثّقافيّ برغم ثقافة الشّاعر التي أهّلته لأنْ يكون أحد أبرز روّاد المجالس الأدبيّة في الأندلس.

4-لم يتأثر الأسلوب في توظيف الانزياح بالبيئة التي أُنشئ فيها كثيرًا؛ فكانت مواردُ صوره هي موارد الانزياح عند الشّاعر العربيّ في القديم، ولم يظهرْ في الأسلوب أثر لحياة الشّاعر الملك ابن الملك، ويبدو ذلك بسبب التّنشئة الشّخصيّة التي تربى عليها المعتمد بن عبّاد؛ ليكون قائدًا فارسًا مقاتلاً.

5-أثبتت دراسة الانزياح الاستبداليّ في ديوان المعتمد بن عبّاد قدرة الأسلوب على الكشف عن شخصيّة الأديب كشفًا دقيقًا؛ حيث عبّر الأسلوب عن حياته وتقلباتها، وأوضاعه الاجتماعية والنفسيّة والسياسيّة.

بدا من خلال استقراء ديوان الشّاعر أنّه ينتظر المزيد من الدّراسات الأسلوبيّة، وبخاصّة ما يكمل حلقة الانزياح المتمثّل في الانزياح التّركيبيّ، والانزياح الإيقاعيّ، فهي أساليب ينبض بها الدّيوان. ودراستها ستعين على قراءته قراءة جديدة تكشف مزيدًا من الإبداع فيه.

## المراجع:

القرآن الكريم.

البصير، كامل حسن. (1987). *بناء الصّورة البيانيّة في البيان العربيّ موازنة وتطبيق*، المجمع العلميّ العراقيّ.

بخولة، ابن الدّين. (2016). الانزياح الدّلالي وأثره في تطوّر المعنى، *مجلة جسور المعرفة*، *2*(7)، 80-92.

التركيّ، إبراهيم منصور. (2019). *دراسات في البلاغة الإدراكيّة*، نادي القصيم الأدبيّ.

الجرجانيّ، عبد القاهر. (د.ت). *أسرار البلاغة* (محمود محمد شاكر، تحقيق)، دار المدني.

الجرجانيّ، عبد القاهر. (1992). *دلائل الإعجاز في علم المعاني* (محمود محمد شاكر، تحقيق)، مطبعة المدنيّ.

ابن جنّي، عثمان. (د.ت)، *الخصائص* (محمد علي النجار، تحقيق)، عالم الكتب.

حمر العين، خيريّة. (2001). *شعريّة الانزياح دراسة في جماليّة العدول* (ط.1). مؤسّسة حمادة للدّراسات الجامعيّة للنّشر والتّوزيع.

ابن خلكان، أبو العباس. (1994). *وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان* (إحسان عبّاس، تحقيق ط.1)، دار صادر.

خليفي، فتحي. (2012). *الشّعريّة الغربيّة الحديثة وإشكالية الموضوع*، الدّار التّونسيّة للكتاب.

ابن رشيق، القيرواني. (1981). *العمدة في محاسن الشعر وآدابه* ونقده، (محمد محي الدّين عبد الحميد، تحقيق ط.5) دار الجيل.

الزركلي، خير الدّين. (2002). *الأعلام* (ط.15). دار العلم للملايين.

الزبيديّ، محمّد مرتضى. (1424). *تاج العروس* (علي شيري، تحقيق ط.2)، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع.

ابن عبّاد، المعتمد. (2000). *ديوان المعتمد بن عبّاد* (حامد عبد المجيد، وأحمد أحمد بدويّ، تحقيق)، مطبعة دار الكتب المصريّة.

عبد الرحمن، نصرت. (1976). *الصّورة الفنّيّة في الشّعر الجاهلي*، مكتبة الأقصى.

أبو العدوس، يوسف. (2007). *الأسلوبيّة الرّؤية والتّطبيق* (ط.1). دار المسيرة للنّشر والتّوزيع والطّباعة.

عصفور، جابر أحمد. (1973). *الصّورة الفنيّة في التّراث النّقدي والبلاغيّ*، دار المعارف.

القزوينيّ، الخطيب. (1424). *الإيضاح في علوم البلاغة* (ط.1). دار الكتب العلميّة.

متولّي، نعمان عبد السّميع. (د.ت). *الانزياح اللغويّ: أصوله، أثره في بنية النّص*، دار العلم والإيمان للنّشر والتّوزيع.

المسدّيّ، عبد السّلام. (2014). *الأسلوبيّة والأسلوب*، دار الكتاب الجديد.

ابن المعتز، عبد الله. (1990). *البديع* (ط.1). دار الجيل.

ابن منظور، جمال الدين. (1414). *لسان العرب* (ط.3). دار صادر.

المهوس، عبد الرحمن. (2003). *الشّعر السّعوديّ المعاصر دراسة في انزياح الإيقاع*، مؤسسة اليمامة.

أبو موسى، محمّد محمد. (1978). *التّصوير البيانيّ دراسة تحليليّة لمسائل البيان*، جامعة قاريونس.

ويس، أحمد. (2005). *الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة*، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع.

**References**

al-Qur'ān al-Karīm, (in Arabic).

al-Baṣīr, Kāmil Ḥasan. (1987). *binā' alṣṣwrh albyānyyh fī al-Bayān al'rbī muwāzanah wa-taṭbīq*, al-Majma' al'lmī al'rāqī (in Arabic).

Bkhwlh, Ibn alddyn. (2016). al-inziyāḥ alddlāly wa-atharuhu fī ṭṭwwr al-ma'ná, *Majallat Jusūr al-Ma'rifah, 2* (7), 80-92 (in Arabic).

Altrkī, Ibrāhīm Manṣūr. (2019). *Dirāsāt fī al-balāghah al'drākyyh*, Nādī al-Qaṣīm al'dbī (in Arabic).

Aljrjānī, 'Abd al-Qāhir. (N. D). *Asrār al-balāghah* (Maḥmūd Muḥammad Shākir, taḥqīq), Dār al-madanī (in Arabic).

Aljrjānī, 'Abd al-Qāhir. (1992). *Dalā'il al-i'jāz fī 'ilm al-ma'ānī* (Maḥmūd Muḥammad Shākir, taḥqīq), Maṭba'at almdnī (in Arabic).

Ibn jnī, 'Uthmān. (N. D), *al-Khaṣā'iṣ* (Muḥammad 'Alī al-Najjār, taḥqīq), 'Ālam al-Kutub (in Arabic).

Ḥumr al-'Ayn, khyryyh. (2001). *sh'ryyh al-inziyāḥ dirāsah fī jmālyyh al-'Udūl* (1st ed.). Mu'assasat Ḥamādah lldrāsāt aljām'yyh llnnshr wālttwzy' (in Arabic).

Ibn Khallikān, Abū al-'Abbās. (1994). *wafayāt al-a'yān w'nbā' abnā' al-Zamān* (Iḥsān 'Abbās, taḥqīq 1st ed.), Dār Ṣādir (in Arabic).

Khalīfī, Fatḥī. (2012). *alshsh'ryyh al-gharbīyah al-ḥadīthah wa-ishkālīyat al-mawḍū'*, alddār alttwnsyyh lil-Kitāb (in Arabic).

Ibn Rashīq, al-Qayrawānī. (1981). *al-'Umdah fī Maḥāsin al-shi'r wa-ādābuh wa-naqdih* (Muḥammad Muḥyī alddyn 'Abd al-Ḥamīd, taḥqīq 5th ed.) Dār al-Jīl (in Arabic).

al-Ziriklī, Khayr alddyn. (2002). *al-A'lām* (15th ed.). Dār al-'Ilm lil-Malāyīn.

Alzbydī, Muḥammad Murtaḍá. (1424). *Tāj al-'arūs* ('Alī shyry, taḥqīq 2n ded.), Dār al-Fikr llṭṭbā'h wālnnshr wālttwzy'.

Ibn 'bbād, al-mu'tamad. (2000). *Dīwān al-mu'tamad ibn 'bbād* (Ḥāmid 'Abd al-Majīd, wa-Aḥmad Aḥmad bdwī, taḥqīq), Maṭba'at Dār al-Kutub almṣryyh (in Arabic).

'Abd al-Raḥmān, Naṣrat. (1976). *alṣṣwrh alfnnyyh fī alshsh'r al-Jāhilī*, Maktabat al-Aqṣá (in Arabic).

Abū al-'Adūs, Yūsuf. (2007). *al'slwbyyh alrr'yh wālttṭbyq* (1st ed.). Dār al-Masīrah llnnshr wālttwzy' wālṭṭbā'h (in Arabic).

'Uṣfūr, Jābir Aḥmad. (1973). *alṣṣwrh al-Fannīyah fī alttrāth alnnqdy wālblāghī*, Dār al-Ma'ārif (in Arabic).

Alqzwynī, al-Khaṭīb. (1424). *al-Īḍāḥ fī 'ulūm al-balāghah* (1st ed.). Dār al-Kutub al'lmyyh (in Arabic).

Mtwlly, Nu'mān 'Abd alssmy'. (N. D). *al-inziyāḥ allghwī : uṣūlahu, atharuhu fī Binyat alnnṣ*, Dār al-'Ilm wa-al-Īmān llnnshr wālttwzy' (in Arabic).

Almsddī, 'Abd alsslām. (2014). *al'slwbyyh wa-al-uslūb*, Dār al-Kitāb al-jadīd (in Arabic).

Ibn al-Mu'tazz, 'Abd Allāh. (1990). *al-Badī'* (1st ed.). Dār al-Jīl (in Arabic).

Ibn manẓūr, Jamāl al-Dīn. (1414). *Lisān al-'Arab* (3rd ed:). Dār Ṣādir (in Arabic).

al-Muhawwas, ʿAbd al-Raḥmān. (2003). *alshsh ʿr alss ʿwdī al-mu ʿāṣir dirāsah fī anzyāḥ al-īqā ʿ*, Mu'assasat al-Yamāmah (in Arabic).

Abū Mūsá, Muḥammad Muḥammad. (1978). *alttṣwyr albyānī dirāsah tḥlylyyh li-masā'il al-Bayān*, Jāmiʿat Qāryūnis (in Arabic).

Ways, Aḥmad. (2005). *al-inziyāḥ min manẓūr alddrāsāt al'slwbyyh*, alm'sssh aljām ʿyyh llddrāsāt wālnnshr wālttwzy ʿ (in Arabic).