الانزياح في شعر بشر بن أبي خازم الأسدي

دكتور/ عادل حماد القاسمي البلوي
أستاذ الأدب والنقد المساعد- قسم اللغة العربية
الكلية الجامعية بالوجه- جامعة تبوك

مستخلص:

الانزياح ظاهرة أسلوبية بارزة في النقد الحديث، وأساس لكثير من الدراسات الأسلوبية، التي وجهت أنظارها إلى النص الأدبي بعامة، والشعري بخاصة، ويعد مفهوم الانزياح مصطلحا إشكاليا في النقد الغربي الحديث، إذ تجاذبته مترادفات شبيهة له جاوزت الستين مصطلحا.

أشار الأسلوبيون في دراساتهم إلى وجود مستويين للغة، ينطلقون منهما، الأول مستواها المثالي في الأداء العادي، والثاني مستواها الإبداعي المرتكز على اختراق هذه المثالية وهتك سترها، وهذا المستوى الأخير المنبعث عنه شعرية الانزياح بأكمل صورها، وتجلياتها الحاضرة في بنية اللغة الشعرية.

إن الجديد والغريب الذي تعكسه ظاهرة الانحراف بما تفجره من طاقات إيحائية، ودلالات عميقة هو كسر قوة التوقع لدى المتلقي، فمعروف أن هناك علاقة عكسية بين (التوقع) من ناحية و(المفاجأة) و(الانتباه) من ناحية أخرى.

الكلمات المفتاحية:

النقد الحديث- الأسلوبية- الانزياح- التلقي- مستويات الأداء اللغوي

Extract:

The shift is a prominent stylistic phenomenon in the modern criticism, and the basis for many stylistic studies, which drew attention to the literary text in general, and poetry in particular, and the concept of displacement is problematic term in the modern Western criticism, attracted by similar synonyms of more than ٦٠ terms.

In their studies, the Aslubians referred to the existence of two levels of language, starting with them. The first is their ideal level in the normal performance, and the second is their creative level, which is based on penetrating this ideal and covering it. This latter level expresses the fullness of the image and its manifestations in the structure of the poetic language.

The new and strange, which is reflected by the phenomenon of deviation with the explosion of potential energies, and profound signs is to break the strength of the expectation of the recipient, it is known that there is an inverse relationship between (expectation) on the one hand and (surprise) and (attention) on the other.

key words:

Modern criticism - stylistic - shift - receive - levels of language performance

مقدمة:

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله الذي أسبغ علينا نعمه ظاهرة وباطنة، وأولانا من إشراقات الأنوار ما به نتلمس الجمال فيما لدينا، وبين ظهرانينا، أما بعد:

فها هي ذي لغتنا العربية، شامخة، شموخ الجبال الرواسي، واثقة وثوق البحار الزواخر، لا ينضب معينها، ولا ينصرم عطاؤها، ولا انفكت تفيض جمالا وجلالا على مرّ العصور والدهور، تأتي عليها دراسات نقدية وأدبية تلو دراسات، تكشف منها ما استطاعت من تأنق، وتألق، وهي كما هي شجرة طيبة، أصلها ثابت وفرعها في السماء، سامقة تؤتي أطايبها كل حين، بإذن ربها.

ومن تلك الظواهر الأدبية ظاهرة الانزياح، الذي اتخذناه مرتكزا لنا، شاهدا على تلك الحقيقة التي لا تحتاج لإثبات بل يراها كل ذي قلب سليم.

واعتمدنا في تطبيق ذلك على المنهج الوصفي لشعر بشر بن أبي خازم الأسدي، وجاء بحثنا تحت عنوان الانزياح في شعر بشر بن أبي خازم الأسدي، وهي دراسة بلاغية أسلوبية، لكشف جماليات الانزياح وأدبياته.

وحدت بنا طبيعة البحث أن يأتي في مدخل، وثلاثة مباحث، فجاء المدخل كاشفا عن مفهوم الانزياح ومعياريته ووظيفته، ومن بعده برز المبحث الأول المعنون بالانزياح الاستبدالي، الذي يدرس بنى: التشبيه، والاستعارة، والكناية.

ثم من بعده حلّ المبحث الثاني، المعنون بالانزياح التركيبي، وهو ما يُعرف بالانزياح السياقي، المتحرر من قيود اللفظة، باحثا عن علاقات أخر مع غيرها من بنى التجاور المكاني، ومن ثم ربطها بسياق ثقافي، أو اجتماعي كان صادرا عن الفنان الألمعي، وقت التعبير عنها، وهو ما يتناول موضوعات التقديم والتأخير، والحذف والالتفات، والاعتراض.

ومن بعدهما يأتي المبحث الثالث والأخير، المعنون بالانزياح الدلالي أو الرمزي، الذي يتتبع مواقع الرمز "الدلالة غير المنطوقة" للصور التي تناثرت في تكوين القصائد بعناصرها الثلاثة: الطبيعي، والإنساني، والحيواني مما جاء في شعر بشر بن أبي خازم الأسدي وهي المرأة والأطلال والناقة والثور الوحشي.

وفي الختام تطل الخاتمة مكتنفة أهم النتائج التي توصل إليها البحث، هذا وكلي رجاء أن تتوجه أبصار الباحثين وعقولهم صوب لغتنا مرة ومرات، حتى يفوا لها بحقها عليهم، ويكونوا لها أبناء بررة حق بر.

مدخل:

الانزياح ظاهرة أسلوبية بارزة في النقد الحديث، وأساس لكثير من الدراسات الأسلوبية، التي وجهت أنظارها إلى النص الأدبي بعامة، والشعري بخاصة.

وبالرجوع إلى المعاجم لتأصيل هذه الكلمة نجد أنها مصدر للفعل المطاوع (انزاح)؛ أي: "ذهب وتباعد"(١)، وهي ترجمة للمصطلح الفرنسي (Ecart)، وهذه الكلمة الأخيرة تعني في أصل لغتها "البعد"(٢).

ويعد مفهوم الانزياح مصطلحا إشكاليا في النقد الغربي الحديث؛ إذ تجاذبته مترادفات شبيهة له جاوزت الستين مصطلحا، وقد عالجها المسدي في جانب مطول معزيا كل مصطلح إلى صاحبه، ومنها: "الانحراف (سبيرز)، الاختلال (والاك وفاران)، الشناعة (بارت)، خرق السنن – اللحن (تودوروف)، العصيان (آراقون)، الانتهاك (كوهن)"(٣).

فإن هذا التعدد في المصطلح الذي حمل الدلالة نفسها والتشعب في استخدامه قد جعل الباحث الفرنسي (جان موليير) يطلق عليها "عائلة الانزياح"(٤).

ولهذا المصطلح أيضا مترادفات له أخر في النقد العربي القديم، ومنها: "الاتساع والعدول، والمخالفة، والغرابة"(٥)، وإذا كان هذا حال تسمية المصطلح الواحد بعدة مسميات، فإن المعيار الذي خرج منه مفهوم الانزياح قد سمي بمسميات عدة أيضا في النقد الحديث والقديم، ومنه: "الاستعمال، والدارج، والمألوف، والشائع، والوضع الجاري، والدرجة الصفر، وأصل اللغة، والحقيقة، وغيرها من المصطلحات" (٦).

فإن هذه المساحة الواسعة، التي اكتنفت تلك المصطلحات المتشعبة للمفهوم الواحد، تشي بنوع من الفوضى النقدية في الدراسة، وقد يكون استخدام الناقد لأكثر من مصطلح؛ يعود إلى "عدم ثقته بمصطلح واحد، فلأجل ذلك تتعدد الأسماء، التي تشير إلى وصف ظاهرة واحدة "(٧).

وأيا كانت هذه الكثافة الهائلة في الاستعمال اللغوي لها، فإن مفهوم الانزياح وصنويه، الانحراف والعدول من أكثر المصطلحات تداولا وشيوعا في الدراسات النقدية الأسلوبية، غير أن ما يثيره مصطلح الانحراف من استفزاز أخلاقي لأصل معناه، وما يوحي به مصطلح العدول من أصداء نحوية وصرفية في الدراسات اللغوية، يجعل مصطلح الانزياح يتميز عنهما بما يمكن تسميته "عذرية الاصطلاح؛ أي: إن دلالته لم تستهلك في حقول معرفية أخرى بخلاف (الانحراف) و(العدول) الذين تتوزعهما مجالات دلالية شتى"(٨).

وأشار الأسلوبيون في دراساتهم إلى وجود مستويين للغة ينطلقون منهما "الأول مستواها المثالي في الأداء العادي، والثاني مستواها الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها"[٩]، وهذا المستوى الأخير الذي تصدر عنه شعرية الانزياح بأكمل صورها، وتجلياتها الحاضرة في بنية اللغة الشعرية.

ومن هنا جاء الفرق والتمايز بين لغة الشعر وغيرها، وهذا الفرق يتمثل في "أن العلاقات المنطقية أو السببية التي تمكن الكلام من الإفصاح عن معناه في اللغة العادية تختفي – إلى حد ما – في لغة الشعر، بحيث يتسع هذا الشعر لمزيد من الإزاحات أو الانحرافات الدلالية"[١٠].

غير أن عملية الانزياح التي يقصدها الشاعر أو الأديب تسبق بمرحلة مهمة لديه، وهي الاختيار، فالاختيار هو "جملة الدواعي التي يلجأ إليها الشاعر لتحقيق فكرته، وما إن يختار حتى يضطر إلى استخدام المواد الأولية استخداما جديدا، إنه يعيد صياغتها لتخدم هدفه خدمة مباشرة[١١]، ومن تحوير هذه المواد الأولية التي تتشكل على وفق وعي الأديب وإبداعه تتشكل الانزياحات التي تتجلى في البنية السطحية للعمل الأدبي، وتكون بمثابة الكسر المفاجئ لنمطية التعبير اللغوي في اللغة العادية المثالية.

ولا بد من الإشارة إلى معيارية الانزياح التي قد تتضح في الجانب التطبيقي من هذه الدراسة، أهمها القارئ العمدة، ومؤدى هذا المعيار "أن الباحث الأسلوبي يعتمد في تعيين الانزياحات على نفر من القراء لهم دربة في قراءة هذا الجنس الأدبي أو ذاك"[١٢]. وهذا القارئ يكشف عن مواطن الانزياح في النص الشعري من خلال ثقافته وحدسه، وهذا المعيار وإن يعد خارجيا فإنه لا يقل أهمية عن معيار آخر يعد داخليا في رحم النص الشعري وهو ما يسمى "السياق" ؛ أي: إن الانزياح ينماز، ويتضح من خلال سياقه الذي يرد فيه، اعتمادا على تعالق الكلمات والجمل بعضها ببعض، ومن هنا تكتسب اللفظة دلالة جديدة تختلف عن دلالتها المعجمية، التي وضعت لها أصلا، وما دام النص الأدبي يتصف بالتفرد ويكتسب خصوصية، مع اندغامه بوحدة لا تنفصم في نظام واحد "فلا بد أن يكون كل استعمال لغوي خاص خاضعا لمنطق ينظم العمل كله، ولا بد أن نتجاوز الأنساق والانحرافات الجزئية إلى نسق أكبر هو الجانب اللغوي من السياق، وهو التجسيد اللغوي للأسلوب[١٣].

وتندرج ضمن نظرية السياق (Theory Context) عدة سياقات تشكل ألوانا من النسيج الأسلوبي وهي[١٤]:

أ. السياق اللغوي.

ب. السياق العاطفي.

ج. السياق الثقافي.

فإذا كان السياق اللغوي يعتمد الإطار الداخلي للجنس الأدبي من خلال دراسة الصوت والصرف والنحو والدلالات المعجمية للألفاظ، فإن السياق العاطفي يخضع لدرجات الانفعال العاطفي، التي تتحدد وفقها دلالات الكلمات بطبيعة القرائن، التي تتحكم في البنية الشعرية، ويبقى السياق الثقافي الذي "يحدد درجة المحيط الذي تعيش بداخله الوحدات المستعملة، وغالبا ما يكون المحيط اجتماعيا[١٥]؛ ذلك لأن اللغة لا تتكلم من وحيها الخاص، وإنما تتولد وتتكاثر في الوسط الذي تتربى في أحضانه"، ومهما ادعت التأملات المستحدثة من أن الأدب له وظيفة لغوية تكمن جماليته في شكل الرسالة، فإن الكتابة لا تكف عن الاستجابة للشرط الاجتماعي، من حيث إن اللغة تعمل في واقع تكتنفه التعاطفات والتناقضات[١٦].

واعتمد الباحثون كثيرا على الإحصاء، الذي يعد مقياسا موضوعيا لتعيين الانزياحات، ويأتي (بير جيرو) على رأس هؤلاء، فقد رأى أن "الألفاظ ذوات التواتر غير العادي لدى كاتب من الكتاب تقاس إلى التواترات الموضوعية من خلال عدد كبير من الكتاب الآخرين المعاصرين عندئذ تكون الألفاظ المتواترة المفاتيح عند ذلك الكاتب[١٧]، وقد نقل (كوهن) تعريف (جيرو) للأسلوب بأنه "انزياح يعرف كميا بالقياس إلى معيار"[١٨].

وقد عدّ شكري عياد المعيار الكمي نافعا في تعيين الانحراف بقدر ما هو نافع في استخلاص قواعد اللغة نفسها "فالشكل اللغوي المفضل الذي نعده بناءً على ذلك أكثر قبولا وأعلى درجة في الفصاحة هو الشكل الأكثر استعمالا، كذلك يمكننا تعيين الانحراف بناء على تكرار سمة لغوية ما إلى درجة غير عادية، ولو لم تكن في حال انفرادها مختلفة اختلافا قويا عن نمط اللغة المعيارية[١٩].

ويعتمد الباحثون الجانب الإحصائي في دراسة أنواع الانزياح: الاستبدالي بمظاهره الثلاثة: التشبيه، والاستعارة، والكناية، والتركيبي بمظاهره الأربعة: التقديم والتأخير، والحذف، والاعتراض، والالتفات، والرمزي بتصنيفاته الثلاثة: الإنساني، والحيواني، والطبيعي.

فإن الوظيفة التي يؤديها الانزياح، والفائدة التي تتحقق من خلاله: خدمة النص ومتلقي النص بالدرجة الأولى؛ لذا فإن الوظيفة الأساسية، التي يؤديها هو عنصر المفاجأة، هذا العنصر الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بالمتلقي؛ إذ إن "رصد ظواهر

الانحراف في النص يمكن أن تعين على قراءته قراءة استنباطية، تبتعد عن القراءة السطحية والهامشية، وبهذا تكون ظاهرة الانحراف ذات أبعاد دلالية وإيحائية، تثير الدهشة والمفاجئة(٢٠).

وإن هذا الجديد والغريب الذي تعكسه ظاهرة الانحراف بما تفجره من طاقات إيحائية ودلالات عميقة تكسر قوة التوقع لدى المتلقي، فمعروف أن هناك علاقة عكسية بين (التوقع) من ناحية و(المفاجأة) و(الانتباه) من ناحية أخرى، "فإذا زادت نسبة التوقع قلت نسبة المفاجأة ونسبة الانتباه بالتبع.. والكتابة الفنية تتطلب من الكاتب أن يفاجئ قارئه من حين إلى حين بعبارة تثير انتباهه حتى لا تفتر حماسته لمتابعة القراءة أو يفوته معنى يحرص الكاتب على إبلاغه إياه(٢١).

ولا غرو إذا كانت الانحرافات، التي يختارها المبدع من وحي مخزونه الثقافي، وبوعي منه تكشف عن رؤيته وإحساسه بالطريقة، التي يراها أكثر تأثيرا في متلقيه، وهو في ذلك يعمل على انتقاء ألفاظه بدقة وتأن وتؤدة؛ حتى يتسنى له إيصال فكرته بتجلياتها الجمالية، واللغة عامل توصيلي إلى فكر المتلقي، الذي يستقبل هذه العبارة اللغوية المغلقة بطابعها الجديد محاولا فك شفراتها واستجلاء جماليتها؛ حتى يحصل التأثير المطلوب.

وندلف من هذا المدخل الذي يكشف عن مفهوم الانزياح ومعياريته ووظيفته، وهو الأساس الذي يرتكز عليه هذا البحث إلى محاولة الكشف عن مداخل النص الشعري، واستكشاف غوامضه وإشاراته القارة في بنيته العميقة من خلال تصنيفها في ديوان بشر ابن أبي خازم إلى ثلاثة أنواع من الانزياحات هي على التوالي:

الانزياح الاستبدالي الذي يدرس بنى: التشبيه، والاستعارة، والكناية.

الانزياح التركيبي، ويسمى أيضا "الانزياح السياقي"(٢٢) الذي يتحرر من قيود اللفظة الواحدة؛ ليبحث في علاقات الكلمة مع غيرها من بنى التجاور المكاني للنص، ثم ربطها بالسياق الثقافي، والاجتماعي الذي صدر عن المبدع لحظة التعبير عنها، وهذا النوع من الانزياح يكشف عن مواضع التقديم والتأخير، والحذف والالتفات، والاعتراض.

الانزياح الدلالي الذي يتبين مواقع الرمز "الدلالة غير المنطوقة" للصور التي تناثرت في جسم القصائد بعناصرها الثلاثة: الطبيعي، والإنساني، والحيواني في ضوء وصف المرأة والأطلال والناقة والثور.

المبحث الأول: الانزياح الاستبدالي.

يختص هذا الجانب بمجموع الألفاظ، التي يتم اختيارها من الرصيد المعجمي للمبدع؛ إذ يسمح هذا الإطار باستبدال لفظة دون أخرى، تقوم بوظيفتها التي تم اختيارها في عملية البناء الشعري لجسم القصيدة، "فكل مجموعة من تلك الألفاظ تقوم بعلاقات استبدالية؛ إذ تتنزل على محور واحد من محاور الاختيار، وإذا اختير أحدها انعزلت البقية؛ ولذلك قيل في هذه العلاقات إنها روابط غيابية؛ أي: يتحدد الحاضر منها بالغائب، ويتحدد الغائب انطلاقا من الحاضر[٢٣].

وعلى أساس محوري الاختيار والاستبدال تتولد بنيتان في رحم القصيدة، تتعاور من خلالهما الألفاظ: الأولى سطحية تأتي فيها اللفظة المنتقاة بعلاقات ركنيّة مع غيرها من الوحدات اللغوية، والأخرى عميقة تستبطن دلالية اللفظة وتفصح عن وظيفتها التي تم إلصاقها بها، ولعل أفضل ما يمكن دراسته في هذه الجزئية من الدراسة بنى الاستعارة، والتشبيه، والكناية؛ إذ تعتمد كل بنية استبدالا معجميا للفظة، وتحميل اللفظة المختارة دلالة اللفظة الغائبة بما يطرأ عليها من معان جديدة ذوات ترابطات سياقية تفصح عن قصدية النص الشعري، التي تخدم رؤية المبدع وتوجهه.

وأما عن بنية الاستعارة، فإن الاستعارة الأم الأبدية للكلام الشعري، والركيزة الأساسية، التي تقوم عليها لغة الإبداع التي يخطها المبدع، وقد جاء في تراثنا البلاغي تعريف واضح للاستعارة، هو: "أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفا تدل الشواهد على أنه اختص به حيث وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلا غير لازم فيكون هناك كالعارية[٢٤].

وقد تطورت القيمة التي تفصح عنها الاستعارة من الزركشة والزخرفة الفنية؛ لتصبح نشاطا فكريا "ينظم التجربة بواسطة خيال دءوب يعمل على إعادة تشكيل جزئيات الواقع، حيث تذوب عناصرها لتتخلق في ميلاد جديد تتضح من خلاله الرؤية الفنية الخاصة للأشياء والمعاناة الانفعالية لصاحبها[٢٥].

ويمكن اختزال مهمة الاستعارة في ثلاث وظائف متتابعة: الجمالية المحضة، والإقناع الفكري، والأثر الوجداني، ونستطيع تبين جميع هذه الوظائف من خلال اكتشاف مغاليق النص الشعري الذي يعتمد اللغة الإيحائية المكثفة.

وقد تكاثفت الاستعارات خلال قصائد بشر بن أبي خازم تكاثفا ملحوظا؛ إذ بلغت خمسا وتسعين استعارة، توزعت بين مكنية وتصريحية، وقد اتخذت الاستعارات طابعا مميزا، فلم تأت كلها على وتيرة واحدة، وإنما جاء بعضها يحمل صفة التشخيص لجمادات محسوسة مادية، فغلفت هذه الوحدات الاستعارية بطابع إنساني تجريدي يعتوره الألم والحزن والدهشة تارة، وتفيض فيها مشاعر الحب والفرح والبهجة تارة أخرى، وأول ما يصادفنا تلك الوقفة الطللية، التي استهل بها الشاعر مجمل قصائده، يسائل عن ديار محبوبته وربعها، فلا يجد سوى أطلالها الدارسة محاولا أن يجد ما يشفي غليله، فلا يتحقق ما يتمناه.

ونسمع كثيرا من الشعراء الشكوى والألم، والدموع التي تحرق الخدود، والبكاء الذي ينثال أنهارا، والأطلال صامتة هادئة، لا تجيبه ولا تسمع شكواه، وقد تبادله شكوى بشكوى عندما تركت لاطئة ولاصقة، قد احترقت هي أيضا، وتركت مهملة، لذلك تتغير المنازل، يسائلها الشاعر، ويجري حوارا، لا يفقهه إلا من عانى ما عانى الشاعر، قال بشر بن أبي خازم(٢٦):

تغيرت المنازل بالكثيب وعفى آيها نسج الجنوب
وقفت بها أسائلها ودمعي على الخدين في مثل الغروب

وقوله(٢٧):

وقفت بها أسائلها طويلا وما فيها مجاوبة لداع
تحمل أهلها منها فبانوا فأبكتني منازل للرواع

هذا الخطاب الإنساني للأطلال: السؤال والمجاوبة لا يجد صدى؛ وهو يدرك في عقله الباطن أنها من الجماد، لا يمكن أن تجاوبه وتحاوره، لكن اليائس والمحروم يضطر للشكوى للجماد الأعجم، لعل هذه الصرخات المدوية في أعماق الصحراء تخفف الألم، وتزيح الهم، وتنفس عن الكبت والشكوى الدفينة.

وقوله أيضا(٢٨):

هل أنت على أطلال ميةَ رابع بحوضي تسائل ربعها وتطالع
تمشى بها الثيران تردي كأنها دهاقين أنباط عليها الصوامع

وتكاد هذه الصورة الإنسانية في مخاطبة الأطلال، تتضاءل أمام حالة الثيران التي ترود الأطلال، كأنها جماعة من الأنباط التجار، الذي يميسون بأثوابهم الزاهية، وبرانسهم الملونة، وهي لمحة إنسانية، بدت من تبختر الحيوانات السمينة ذات الشارة واختلاف الألوان.

وإذا كانت بنية الاستعارة تستحضر عمليتين: إحداهما تتصل بالمستوى السطحي، وهو حذف أحد الطرفين، والأخرى تتصل بالمستوى العميق، وهو أن يحمل المذكور دلالة المحذوف، وهذه الطريقة تكتنفها تداخلات شتى، وخاصة إذا ما تعلق الأمر بما يعرف عند المدرسة الرمزية الحديثة بـ "تراسل الحواس"، فالشاعر يستعير حاسة لأخرى، وهذا الانتقال يولد كسرا مفاجئا لمعيارية الاستخدام اللغوي للحواس المتعارف عليها، مثال هذا التراسل قول بشر[٢٩]:

وكل نفس امرئ، وإن سلمت يوما ستحسو لميتة جرعا

استعار لموت النفوس صورة حسو الماء جرعا، كيف يمكن للإنسان أن يتذوق الموت، ويحسوه حسوا، ويتجرعه تجرعا، إنه يستحضر بنقل حاسة التذوق والتجرع من العذب الزلال إلى الألم والعذاب، والفناء، والمصير والتلاشي.

وقوله[٣٠]:

تراءوا لنا بين النخيل بعارض كركن أبان مطلع الشمس أخضرا

استعار لصورة الجيش صورة العارض الممطر، الذي يقذف الأعداء بالحمم، بل هو كركن جبل، وجاءت هذه الصورة الغريبة (العارض الأخضر) إذا ما لمعت أشعة الشمس على الدروع، فيقولون كتيبة خضراء إذا غلب عليها لبس الحديد، إن حاسة النظر هنا تصاب بالدهشة، وهي ترى جيشا شبحا أخضر، يزيده رعبا حمرة الشفق التي تضفي على ألوانه غرابة وشذوذا.

فإن رؤية الجيش يستحضر في المخيلة القتل والتدمير، وهذا المعنى عبر عنه الشاعر تعبيرا رمزيا وصوريا، فاستحضر صورة العارض الممطر المذكور في القرآن الكريم المحمل بالعذاب، وصورة الجيش الأخضر من لبس الدروع، وهذا ولّد كسرا مفاجئا لمعيارية الاستخدام اللغوي للحواس المتعارف عليها.

ويتكرر في شعر بشر صورة الحرب (العوان) التي تشمر عن ساقيها، التي شملها الجرب (العرة) فتصبح منفرة مؤذية معدية، قال[٣١]:

إذا ما شمرت حرب عوان يخاف الناس عرتها كفاها

وقال[٣٢]:

إذا ما شمرت حرب سمونا سمو البزل في العطن الفياح

وقال[٣٣]:

إذا ما شمرت حرب سمونا سمو البزل في العطن الرحيب

وإن تشمير الحرب عن ساقيها، وصورة الفحل الذي يزيف تيها، ويرفع عنقه عجرفة، والحرب التي لم تهرم وتجاوزت الفتوة (عوان) كل ذلك من صور الاستعارة التنافرية؛ لأنها تجمع بين أمرين ليس بينهما علاقة منطقية، وهذا التوظيف المكثف للاستعارة حيلة فنية استخدمها بشر بكثرة في ديوانه.

وأحيانا يستخدم بشر الاستعارة، التي يتنافر فيها الطرفان تنافرا كاملا، كقوله[٣٤]:

وقد ضمزت بجرتها سليم مخافتنا كما ضمز الحمار

وهو تعبير مكثف عن فزع سليم وخوفها عندما أغارت عليهم بنو أسد، خرسوا وجمدوا، وتوقفت قلوبهم وأنفاسهم وأعضاؤهم، من الهول والخوف.

فإن استعارة صورة الناقة إذا لم تجتر من الفزع، أو صورة الحمار إذا أمسك جرته في فيه لا يستطيع أن يبتلع ريقه للتعبير عن فزع سليم وجبنها، ليس من الصور المألوفة في البشر، ومن ثم جاءت هذه الصورة حادة تصدمك وتدهشك.

وتظهر الاستعارة التنافرية جلية في المفارقة، والعبث بدلالات الألوان، واستحداث علاقات جديدة لا علاقة لها بالأصل الدلالي للألوان، من مثل قول بشر[٣٥]:

دعوا منبت السيفين إنهما لنا إذا مضر الحمراء شبت حروبها

وهذه التركيبة (مضر الحمراء) لا يمكن أن ترى اللون الأحمر إلا في الخيال الذي يعطي المعنى تجسيدا مرئيا، فتشكل من هذه التركيبة المنزاحة مستوى جديدا، أكثر وضوحا وبروزا وتجليا وتعبيرا.

ويستخدم بشر اللون الأشهب في وصف العقاب، والجيش، وهذا ممكن في لون الريش وتراكب الدروع، لكن التعالق بين (السنة) واللون (الأشهب) للتعبير عن الضر والجدب والغبار في قول بشر[٣٦]:

كنت غيثا لهن في السنة الشهباء ذات الغبار والإمحال

يبدو متنافرا، وتبدو السنة ملونة، ومن ثم جاءت المفارقة في إسناد ما هو حسي (اللون) انفعالي، إلى ما هو معنوي (السنة).

وإذا كانت بنية الاستعارة تقوم أساسا على حذف أحد طرفي التشبيه وتحميل المذكور دلالة الغائب، فإن التشبيه يعد البنية الأساسية للاستعارة، وهو الرحم الأساس الذي انطلقت منه الاستعارة؛ إذ تعتمد بنية التشبيه على حضور الطرفين: المشبه والمشبه به في البنية السطحية للقصيدة، وإذا شئنا أن نعود أدراجنا لتقديم تعريف واف للتشبيه نستطيع القول إنه: "الدلالة على مشاركة أمر لأمر، وإن شئت قل: هو إلحاق أمر بأمر بأداة التشبيه لجامع بينهما"[٣٧].

وهذا يعني أن جدارية التشبيه تعتمد في تحققها على حضور الطرفين بينهما أداة التشبيه، والمظهر الانزياحي هنا لا يتعلق بتعاور قطبي الحضور والغياب كما ألفناه في الاستعارة، وإنما يختص بتحول اللفظة من معناها المعجمي، الذي وضعت له إلى معنى آخر قريب منه أو بعيد عنه بهدف التأثير في النفس وتركيز الصفة فيها.

ومن هنا جاءت القيمة الفنية لبنية التشبيه، التي تتعدى حدود الربط بين الطرفين بواسطة الأداة، فلم تعد الأداة مجرد مشجب يعلق عليه الطرفان، وإنما أصبحت مظهرا من مظاهر التكثيف والاختزال الدلالي للمعنى المقصود، فليس المطلوب إذن إظهار المبالغات النفسية التي تعتمدها الصورة التشبيهية، وإنما أصبح المطلوب "أن تتعانق الصورة وأجزاؤها في السياق العام الذي يولد علاقة رمزية تشير إلى المتلقي تجاه نقاط تفجر كل واحدة منها طاقات فنية ذات إثارات نفسية خاصة"[٣٨].

وتقتصر شعرية الانزياح في البنية التشبيهية على احتمالية وجود المعنى المشترك بينهما من خلال حضور وجه الشبه في فضاء النص الشعري، أو غياب هذا الوجه المشترك حتى يفسح المجال للمتلقي لإكمال هذا النقص وملء الفراغات، التي يقوم بها من وحي وعيه ومشاركته الداخلية في الإنتاج الدلالي.

ومن خلال استقرائي ديوان بشر وجدت أن بنى التشبيه بلغ مجموعها خمسين ومائة بنية، رصدت فيها التشبيهات المفردة التي تسمح بإمكانية حلول اللفظة محل الأخرى، وبنظرة عامة لهذه التشبيهات المتواترة لاحظت أنها تركز على الجانب الحسي، بكل تجلياته اللونية والصوتية والحركية مع إشارات طفيفة؛ لاستحضار الجانب المعنوي منها.

ولعل هذه الكثرة تأكيد منه على الوصف المعطى وترسيخ المعنى، الذي أراده في نفس المتلقي سواء بتقريب الصورة لديه إذا كانت محببة، أم بإبعاده عنها إذا كانت منفرة.

ويقوم التشبيه بوظائف متعددة، وقد لاحظ النقاد القدامى من وظائفه: تأكيد المعنى وترسيخه، وتحسينه وتجميله، أو تقبيحه وتشنيعه، غير أن التشبيه يرتبط (بالفكر) أكثر من ارتباطه بـ (المحسات) التي ترتبط باللون والصوت والحركة... مثال ذلك قول بشر[٣٩]:

فبات إلى أرطاة يلوذ بها كأنه في ذراها كوكب يقد

وقوله[٤٠]:

ومر يباري جانبيه كأنه على البيد والأشراف شعلة مقبس

وقوله:[٤١]

فجال على نفر تعرض كوكب وقد حال دون النقع، والنقع يسطع

فالثور المنتصر على كلاب الصائد يهتز طربا، ويعدو منتشيا، لامعا ثاقبا متوقدا، يعترض من خلال غبار المعركة، كما يعترض الكوكب الدري، ويجول كالكوكب المتوقد، ويضيء قمم الأكمات، وآفاق الصحراء كأنه شعلة نار.

فإن هذه الصورة المتصلة باللون والحركة لا يمكن أن تنفصل عن الفكر الذي أنتجها، عندما كان الثور معبودا، يمثل الهياج وثوران الطبيعة، وغضب السماء بالبرق والرعد والمطر[٤٢].

ويأتي إحساس بشر بدلالات الألوان وظلالها، وما تثيره من دهشة وصدمة ومفاجأة، مرهفا، قال يصف المرأة[٤٣]:

رأى درة بيضاء يحفل لونها سخام كغربان البرير مقصب

فالمرأة الغزالة التي تغمرها عواطف الأمومة لا تتضح صورتها إلا بهذه الألوان: الدرة البيضاء في النقاء والصفاء والمحتد المؤثل، والمحافظة والقيمة الثمينة، والشعر الأسود المرجل المقصب (المجعد المتعكثل) هذه المرأة تشبه غزالة مطفلة بيضاء شديدة البياض (أدماء)، تشتملها عواطف الأمومة الغامرة، وهي ترى خشفها في أسفل واد، يكاد السيل يجرفه بعد أن انهلّت السماء بالمطر المنصب، ثم يكرر الصورة البيضاء في وصف المرأة والغزالة (من البيض الخدود)، تبرز ناصعة بريئة نقية من خلال أغصان الأراك (الأخضر)، وروضات الخزامى والحلب المختلفة ألوانهما، سر هذه اللوحة في ألوانها، وما ترمز إليه من عذرية، ونقاء، وصفاء، وقيم.

وأما عن بنية الكناية، فمن المؤكد أن الفكر البلاغي ينطلق في تعريف بنية الكناية بـ: "أن تطلق اللفظ وتريد لازم معناه مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الحقيقي". معنى هذا أن الكناية تتعاورها بنية ثنائية الإنتاج؛ "حيث تكون في مواجهة إنتاج صياغي له إنتاج دلالي موازٍ له تماما بحكم المواضعة، ولكن يتم تجاوزه بالنظر في المستوى العميق لحركة الذهن، التي تمتلك قدرة الربط بين اللوازم والملزومات، فإذا لم يتحقق هذا التجاوز، فإن المنتج الصياغي يظل في دائرة الحقيقة".

وبالعودة إلى الإطار الذي تبرز فيه بنية الكناية، فإننا سنقصرها على عمليتي (الخفاء والظهور)؛ إذ يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، لكنه لا يورده بلفظه فيتجاوزه إلى غيره ليكون دليلا عليه ويومئ إليه، من هنا حددنا دراسة الانزياح الكنائي للدلالة اللفظية في خطين رئيسين قسمهما البلاغيون إلى قسمين: الكناية عن الصفة، والكناية عن الموصوف.

فمثال ذلك وصف الجبناء، والضعاف، والمهزومين، والبخلاء، ومن يرتدون على عقبيهم بـ"أنكاس" و"كشف" يقول بشر[٤٤]:

ليسوا إذا الحرب أبدت عن نواجذها يوم اللقاء بأنكاس ولا كشف

وأصل النكس: الرمح المقلوب، والكشف: الذين يكشفون ظهورهم للعدو، فيولونهم الأدبار، ولا يثبتون عند الزحف، وقال في المعنى نفسه يهجو قوم أوس بن حارثة[٤٥]:

وأنكاس غداة الروع كشف إذا ما البيض خلين الخدورا

وقوله[٤٦]:

وانكاس إذا استعرت ضروس تخلى من مخافتها النساء

والمرأة إنما تترك خدرها، وتخرج إلى الخلاء من الفزع.

ويتكرر في هذا الموضع كناية أخرى تؤدي المعنى نفسه (الألف) وهو الجبان البخيل، إذا رأى ضيفا أو عدوا تلفع بعباءته وادّعى النوم، فلا ينهض لمن دعاه، وإنما يبقى ملتفا إذا القوم قالوا (من فتى) لا يجيب، ولا يستثار، قال بشر[٤٧]:

وكنت إذا دعوت أجاب صوتي كمي لا ألف ولا ضعيف

ودائما تثير كنايات بشر مفاجأة، وتبعث دهشة ومفارقة غريبة.

فالممدوح يدرك بشرا بالنعمة إذا عرد (هرب) المقربون (من تحنى عليه الأصابع)[٤٨] وقومه يستبيحون أرفع القبائل نسبا، وأكثرها عديدا، وأعزها مكانا.

(واستبحنا سنام الأرض إذ قحط القطار)

وإذا ما أذلوا الأعداء، واستباحوا أوطانهم، وخربوا منازلهم، يعبر بشر عن ذلك كله بتجديع الأنوف، قال[٤٩]:

هم جدعوا الأنوف فأوعبوها وهم تركوا بني سعد يبابا

وعندما يقسم بشر بإله الهدي الذي يساق إلى مكة، وبالكعبة التي تسكن في وسط بطحائها، والإبل البيض المقدسة، يقول[٥٠]:

حلفت برب الداميات نحورها وهم تركوا بني سعد يبابا
وبالأدم ينظرن الحلال كأنها بأكوارها وسط الأراكة ربرب

فهذه البنى الكنائية تربط (المقسم به) بمقدسات الشاعر: الهدي الذي يساق مشعرا بالدم، والكعبة التي تستقر بوادٍ غير ذي زرع، والإبل البيض التي تنتظر حلول القوم في بطحاء مكة لممارسة طقوس العبادة.

والتوظيف المكاني هنا جاء مكثفا، موحيا، يؤدي دلالات كثيرة بألفاظ قليلة.

المبحث الثاني: الانزياح التركيبي.

إن من صور الانزياح غير ما مرّ بنا من انزياح استبدالي الانزياح التركيبي، فها هو عبد السلام المسدي يقول[٥١]: "تزدوج العلاقات الاستبدالية في الحدث اللساني بالعلاقات الركنية، وهي محصول عملية ثانية، تلحق عملية اختيار المتكلم من رصيده وأدواته التعبيرية، وتتمثل في رصف هذه الأدوات، وتركيبها حسب تنظيم يقتضي بعضه قوانين النحو، وتسمح ببعضه الآخر مجالات التصرف، وسميت علاقات ركنية

باعتبار أنها تخضع لقانون التجاور"، وهذا هو الفارق بين محاور هذا الركن الانزياحي، ومحاور سابقة الاستبدالي؛ إذ تتوزع فيها الصور الصياغية في بنية القصيدة دون القيام بعملية اختيارها من الرصيد الشعري للمبدع.

فإن تلك الظواهر التعبيرية، التي تتوالد في السياق الشعري تتمايز فيما بينها بدورها الفعال في التشكيل الصياغي، سواء أكان هذا التمايز على مستوى الدال الواحد أم على امتداد أثره؛ ليغطي التركيب في مجمله، وفي كلتا الحالتين فإن الدور الذي تنهض به الجزئية الواحدة للصياغة، تعطي أثرا واضحا على مستوى التركيب السياقي، وبالمقابل فإن التركيب الناجم عن هذه الصور الصغرى بشكل رؤية جديدة منزاحة، لم تكن موجودة في الأصل المثالي الذي خضع إليه التركيب أصلا.

وسنحاول هنا استقراء الظواهر التعبيرية الأربعة: التقديم والتأخير، والحذف، والالتفات، والاعتراض، وذكر بعض النماذج التي تمثلها هذه الظواهر وتحليلها.

أما عن ظاهرة التقديم والتأخير، فلقد يشير مصطلح التقديم والتأخير إلى "تبادل في المواقع بحيث تترك الكلمة مكانها في المقدمة لتحل محلها كلمة أخرى؛ لتؤدي غرضا بلاغيا ما كانت لتؤديه لو أنها بقيت في مكانها الذي حكمت به قاعدة الانضباط اللغوي"(٥٢)، وباستقراء شامل لمواضع التقديم والتأخير أمكن القول إنها قد شملت تقديم المفعول به على فاعله، أو فعله وفاعله معا، وتقديم الخبر على المبتدأ، وتقديم الصفة على موصوفها، وواضح أن هذه التقديمات تترك أثرا بلاغيا واضحا.

وقد قدم عبد القاهر الجرجاني تعليلات وتبريرات منطقية وبلاغية لهذه الظاهرة، فأشار إلى أن تقديم الشيء يكون على وجهين: "تقديم يقال إنه على نية التأخير... وتقديم لا على نية التأخير.."(٥٣).

والذي يهمنا هو الجانب الأول؛ لأنه محور الدراسة وعليه المعول، وعلى هذا الأساس يتابع الجرجاني عرضه لهذا الوجه قائلا: "وذلك في كل شيء أقررته مع التقديم على حكمه الذي كان عليه وفي جنسه الذي كان فيه، كخبر المبتدأ إذا قدمته على المبتدأ، والمفعول إذا قدمته على الفاعل، كقولك: منطلق زيد، وضرب عمر زيد، معلوم أن منطلق و"عمر" لم يخرجا بالتقديم عما كانا عليه من كون هذا خبر مبتدأ ومرفوعا بذلك، وكون ذلك مفعولا ومنصوبا من أجله كما يكون إذا أخرت"(٥٤).

وإن تعدد مواضع التقديم والتأخير استتبع بالضرورة تعددا في دلالات استخدامها، والآثار البلاغية التي تركتها، إن عددا لا بأس به من هذه التراكيب قد انزاح عن أصل وضعه وترتيبه مراعاة للوزن والقافية – وخاصة في تقديم المفعول الضمير على فاعله الظاهر – غير أن هذا الهدف بحد ذاته لا يخرج الانزياح من وظيفة خاصة أبدعها المبدع، فهو "لا يلغي الإرادة الفاعلة للمبدع ورغبته الحميمة في الحفاظ على هذا النوع من التوافق الإيقاعي، لكنها إرادة محدودة لا يمكن اعتبارها ركيزة أساسية في إفراز السياق"(٥٥).

والشاعر لا يملك الحرية المطلقة للخروج على نظام اللغة المعياري الثابت؛ لأنه يتحرك في إطار الرخصة والجواز الذي يمكنه من التصرف في البناء اللغوي لا القضاء عليه(٥٦)؛ أي: الإفادة مما تتيحه النظرية النحوية في نظام الرتبة، ويأخذ مثل تقدم المفعول هنا؛ لأن القتل والسلب تسبب بالهوان، وهو غاية الحرب وهدفها الرئيس.

وقوله يصف ثورا وحشيا(٥٧):

وبات مكبا يتقيها بروقه وأرطاة حقف خانها النبت يحفر

فإن مركز الصورة هنا شجرة الأرطاة، التي يتخذها الثور كناسا يحميه من المطر والريح الحاصبة؛ لذلك قدم المفعول على الفعل؛ إذ إن ترتيب العبارة (بات...يحفر أرطاة حقف...) لكنه قدم المفعول (أرطاة) التي تمثل بؤرة الصورة، ومركزها، ورمزها، و الشجرة التي تمثل ملاذ الحيوان، لا تستطيع حمايته من غضب الطبيعة والإنسان.

وبالنسبة لظاهرة الحذف فقد نالت هذه الظاهرة اهتمام البلاغيين القدامى، وهي تعتمد على إضمار الكلمة أو العبارة في التشكيل الصياغي للنص إضمارا خدمة لوظيفة يعتمدها المبدع، فيؤول كلامه طبقا لرؤيته الشخصية، ومدى انسجامها مع السياق الذي تتوالد فيه التراكيب، ونظرا لأهمية هذه الظاهرة فقد خصها الجرجاني باهتمام ظاهر استهل فيه هذا القسم بقوله: "هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة".

فإن عملية الإضمار التي تتم بها شعرية الحذف تحوج المتلقي إلى اكتشاف المضمر مع محاولة ملء الفراغات؛ لتأخذ مكانها الذي وضعت له في أصل اللغة، ثم

محاولة تفسير هذا الحذف في ضوء استخدام المبدع لها، وما يتطلبه السياق الذي يحتويها.

وتكمن القيمة الفنية للحذف في أن بعض العناصر اللغوية يبرز دورها الأسلوبي بغياب الكلمة المحذوفة أكثر من حضورها، لما لها من قدرة على حفز خيال المتلقي، مثال ذلك قول بشر:

وأفلت حاجب تحت العوالي على مثل المولعة الطلوب

يريد: على فرس مثل العقاب.

ولقد أسلي الهم حين يعودني بنجاء صادقة الهواجر ذعلب

يريد: بنجاء ناقة صادقة الهواجر.

حرف مذكرة كان قتودها بعد الكلال على شتيم أحقب

يريد: على حمار شتيم (كريه الوجه).

..... **كأنها فتخاء كاسرة هوت من مرقب**

أي: كأنها عقاب فتخاء.

ليالي تستبيك بذي غروب .....

أي: بثغر ذي غروب (الماء الصافي النقي).

مضبرة كان الرحل منها وأجلادي على لهق لياح

يريد: شخصه على ثور لهق (أبيض).

كأني وأقتادي على حمشة الشوى .....

يريد: على بقرة وحشية حمشة الشوى (دقيقة القوائم).

تراها إذا ما الآل خب كأنها فريد بذي بركان طاو ملمع

يريد: كأنها ثور فريد (منفرد).

ويحذف دائما بشر بن أبي خازم الموصوف اكتفاء بصفته بما يزيد النص تكثيفا وتركيزا، واعتمادا على ذكاء المتلقي، ودقة حدسه، وحسن تلقيه.

وأما عن الالتفات فيمكن القول بأنه انزياح في أسلوب الكلام إلى أسلوب آخر مخالف، والانتقال من صيغة إلى أخرى، أو من ضمير إلى آخر بغية كسر بنية

التوقعات بما يولد الشعرية، وقد تنبه القدماء إلى دور هذه الظاهرة في تنشيط المتلقي، والترويح عنه وجذبه، مثال ذلك في شعر بشر[٥٨]:

غشيت لليلى بشرق مقاما فهاج لك الرسم منها سقاما
تجرم من بعد عهدي بها سنون تعفيه عاما فعاما
ذكرت بها الحي إذ هم بها فأسبلت العين مني سجاما
أبكي بكاء أراكية على فرع ساق تنادي حماما

فإن هذا التحول من (التجريد) (غشيت)، عندما جرد من نفسه شخصا فخاطبه، أو ما يسمى بالمناجاة، إلى الحديث عن الذات (عهدي بها) و(ذكرت بها)، ثم الحديث من الغيبة إلى الحضور، كل ذلك يكشف الحالة النفسية الصعبة، التي نتجت عن رحيل ليلى؛ فأورثته مرضا عاما فعاما وأسبلت الدمع دفقا لا ينقطع.

ومثل هذا أيضا قول بشر[٥٩]:

أصوت مناد من رميلة تسمع بغول ودوني بطن فلج فلعلع
أم استحقب الشوق الفؤاد فإنني وجدتك مشغوف برملة موجع
يظل إذا حلت بأكناف بيشة يهيم بها بعد الكرى ويفزع
إذا اختلجت عيني أقول لعلها فتاة بني عمرو بها العين تلمع

وإن تحول الخطاب من الاستفهام إلى القسم إلى التمني إلى الخبر، والضمائر من المخاطب إلى الغائب إلى المتكلم... هذه الالتفاتات المتتابعة تجعل المتلقي في حالة من التوتر والتحفز، وهو التوتر الذي أثارته (رميلة) عندما رحلت وتركت قلبه مشغوفا موجعا مفزعا مضطربا.

وأما عن الاعتراض فالملاحظ أن تخترق الجمل الاعتراضية سير الخطاب؛ لتحقق وظيفة دلالية تثري الدلالة العامة للنص، وذلك بإقحام عنصر لغوي أو أكثر، بين ركنين من خواصهما الترابط والتسلسل، وهذا الإقحام يؤدي وظيفة شعرية؛ إذ إنه يقطع الرتابة، بغير المتوقع، وكثيرا ما تفصل الجمل المعترضة، الصفة وموصوفها، والمضاف والمضاف إليه، أو الفعل وفاعله، وقد تكون الجملة الاعتراضية دعائية أو شرطية أو للتأكيد، أو التفسير، أو القسم، مثال ذلك في شعر بشر، قال[٦٠]:

تعنى القلب من سلمى عناء فما للقلب -مذ بانوا- شفاء
وآذن أهل سلمى بارتحال فما للقلب - إذ ظعنوا - عزاء

وقال[٦١]:

أم استحقب الشوق الفؤاد فإنني - وجدك - مشغوف برملة موجع

وقوله[٦٢]:

وكادت عياب الود منا ومنكم - وإن قيل أبناء العمومة - تصفر

وقوله[٦٣]:

ليسوا - إذا الحرب أبدت نواجذها يوم اللقاء - بأنكاس ولا كشف

وقوله[٦٤]:

على أني - على هجران سعدى - أمنيها المودة في القوافي

المبحث الثالث: الانزياح الدلالي (الرمزي).

من أنماط الانزياح الدلالي الطلل، فلقد تكرر وصف الأطلال في مقدمات بشر بن أبي خازم أكثر من خمس وعشرين مرة[٦٥]، ويكاد الطلل أكثر صور بشر تكرارا، فهو يُلحّ على الوقوف بالأطلال والبكاء عند أحجارها الصم وأثافيها السفع، ودمنها المتناثرة، ونُئِيِّها المتهدمة، وذكر الأمطار التي تتعاورها، والرياح المتذائبة التي تحمل الحصباء والسفي والرمال، فتزيد الأطلال انطماسا واندثارا، ثم ما يجوس في قيعانها من حيوانات ترودها آمنة مطمئنة، قال بشر[٦٦]:

لمن الديار غشيتها بالأنعم تبدو معارفها كلون الأرقم
لعبت بها ريح الصبا فتنكرت إلا بقية نؤيها المتهدم
دار لبيضاء العوارض طفلة مهضومة الكشحين ريا المعصم
فظللت من فرط الصبابة والهوى أعمى الجلية مثل فعل الأهيم

وقال[٦٧]:

تغيرت المنازل بالكثيب وعفى آيها نسج الجنوب
منازل من سليمى مقفرات عفاها كل هطال سكوب

وقفت بها أسائلها ودمعي على الخدين في مثل الغروب
نأت سلمى وغيرها التنائي وقد يسلو المحب عن الحبيب

والوقفة الطللية تمثل رموزا مختلفة، فقد تكون الأطلال بقايا تراث ملحمي ديني، أو تعبر عن التعلق بالحجارة المقدسة، أو الإلهة الشمس التي رحلت وتركت الديار بلاقع، وقد نرى فيها تفكيرا في المصير، وأزمة في الإيمان، وقلقا روحيا، ورثاء للعلاقات الإنسانية، أو تعبيرا عن الحرمان من الوطن، أو رثاء لأبطال سقطوا؛ دفاعا عن القبيلة، أو تعبيرا عن التهدم الحضاري والقمع العاطفي وقحط الطبيعة.

وفي منطق النقد تصلح الظاهرة الفنية الواحدة أن تكون منطلقا لضروب متباينة من التحليل والتنظير والتفسير(٦٨).

أما عن المرأة والظعائن فلطالما كانت المرأة مركزا مُهمًّا، تدور حوله قضايا القصيدة عند بشر بن أبي خازم، المرأة التي غادرت الأطلال، والمرأة الحبيبة التي عرفها الشاعر في مرابع القبيلة، والمرأة الظاعنة التي رحلت مع القبيلة، وركبت هودجا مزينا يفوح من جنباتها عطر الذكرى.

والمرأة المثال عند بشر تبدو في صورة درة بيضاء من البيض الخدود(٦٩) المغزل الأدماء (البيضاء) التي خذلت (خشفها)(٧٠) هضيم الكشح، جائلة الوشاح(٧١)،أو هي كظبية كانسة بين أغصان أيكة(٧٢)، نبيلة، خود، ممكورة الساقين، سمينة(٧٣)، ذات دلال (٧٤)، كأنها من دُمَى صنعاء خط لها مثال(٧٥)، ويركز دائما بشر على ثغرها الصافي النقي، يقول(٧٦):

ليالي تستبيك بذي غروب يشبه ظلمه خضل الأقاحي
كأن نطافه شيبت بمسك هدوءا في ثناياها براح

وقوله(٧٧):

يفلجن الشفاه عن أقحوان جلاه غب سارية قطار

ثغر المرأة نبع لماء الحياة، أو مصدر للمطر، ويختار بشر بن أبي خازم لثغرها العذب نشر الأقاحي قد خالطه المسك الممزوج بـ(الراح) الخمر، فيتضوع شذى

وعطرا وسكرا، ويمكن أن نلحظ العذرية والبكورة والنقاء والطهر، والرغبة في الخصب ودفق ماء الحياة، فالمرأة ليست جسدا، وإنما هي روح تفيض جمالا مطلقا.

وأما عن الناقة فقد تكرر وصف الناقة في شعر بشر بن أبي خازم في أكثر من عشرين موضعا[٧٨]. وغالبا ما يتكرر ذكرها في موضعين:

الأول: رحلة الشاعر على ناقته بعدما عانى النصب والرهق من رؤية الطلل المندثر، والمرأة الظاعنة، وبعدما تكالبت عليه الهموم والأحزان، وأحس ضغطا نفسيا هائلا، لا يجد له متنفسا إلا الرحيل، وعسف مجاهل الصحراء.

وناقة بشر هنا بيضاء (أدماء) من (سر المهارى)[٧٩]، عذافرة كالفحل، وجناء عرمس، جمالية، مضبورة القرا، أمون، ذمول[٨٠]، عيهمة [٨١]، كدكان العبادي، وسنامها كجثمان البلية أتلع[٨٢]، حرف، عذافرة، تخيل في سراها[٨٣]، ناجية، تخيل بالرداف، حرجوج، ثفناتها كأفحوص القطا[٨٤]، عاسفة، مجفرة الجنبين، خطارة، تغتلي نشاطا، وجناء، ناجية من الأدم العتاق[٨٥]، زيافة بالرحل، صادقة السري، مثل الفنيق المكدم[٨٦]، صيعرية، كناز اللحم، مضبرة، ذات لوث[٨٧]، وهي دائما تشبه ثورا لهقا منتصرا[٨٨].

يقول بشر[٨٩]:

وقد أتناسى الهم عند احتضاره بناج عليه الصيعرية مكدم
كميت كناز اللحم أو حميرية مواشكة تنفي الحصى بملثم
كأن على أنسائها عذق خصبة تدلى من الكافور غير مكمم
تطيف به طورا وطورا تلطه على فرج محروم الشراب مصرم
تشب إذا ما أدلج القوم نيرة بأخفافها من كل أمعز مظلم
وتأوي إلى صلب كأن ضلوعه قرون وعول في شريعة مأزم
تلاقت على برد الصقيع جباهها بعوج كأمثال العريش المدمم
لها عجز كالباب شد رتاجه ومستتلع بالكور ضخم المكدم
وأتلع نهاض إذا ما تزيدت يزاع بمجدول من الصرف مؤدم
إذا أرقلت كأن أخطب ضالة على خدب الأنياب لم يتثلم
كأن بذفراها عنية مجرب يحش بها طال جوانب قمقم
وقد بلي الأخفاف إلا وشائظا بقين لها مثل الزجاج المهضم نسيفا كأفحوص

وقد تخذت رجلي لدى جنب غرزها القطاة المثلم
كأن بذفراها عنية مجرب يحش بها طال جوانب قمقم
وقد بلي الأخفاف إلا وشائظا بقين لها مثل الزجاج المهضم
وقد تخذت رجلي لدى جنب غرزها نسيفا كأفحوص القطاة المثلم
إذا صام حرباء العشي رأيتها مناسمها بالجندل الصم ترتمي
إذا انبعثت من مبرك فنعالها رعابيل يثرين التراب من الدم
تقاصر أصواء الضحى لنجائها إذا أنجدت بالراكب المتعمم
فما فتئت ترمي برحلي أمامه وأحلاسه من مؤخر ومقدم
إذا وضعته بالجبوب رأيته كشاة الكناس الأعفر المتجرثم

والموضع الثاني: في وصف الحروب، عندما تزيف قبيلته كما تزيف الفحول، وتسمو كما تسمو البزل في العطن الفياح[٩٠].

وإن صيغة الحياة المرتحلة التي فرضت على أهلها الحب المشتت والمصير المجهول، أورثت الشعراء الهم والحزن، لكن الشاعر يحاول أن يهرب من المشكلة ويسلي همومه بركوب ناقة والسفر بعيدا عن موطن المشكلة، ويتداوى بالداء نفسه، فيرحل على ناقته، والرحيل يحمل في طياته الهرب من الواقع المكاني الخرب، والواقع الزماني الذي لن يعود (ذكرى المحبوبة) والبحث عن مستقبل أفضل (المكان الجديد المرتحل إليه) عندئذ تتنامى تفاصيل الناقة وترسم بلغة السمو والترفع، والكمال في الخلق، والتماسك، والثبات والتيقظ والنشاط، وتدفق الصفات، ومن السهولة ملاحظة خيوط المفارقة الخفية بين العفاء والاندثار والزوال (الأطلال) في مقابل الثبات والتدفق والتيقظ والنشاط (الناقة)، الناقة بناء في مواجهة الطلل (الهدم) وهي الحياة الجديدة والمستقبل، في مواجهة الموت والماضي المتهدم (الطلل).

وعن الثور الوحشي ومثوله الرمزي فقد تكررت قصة ثور الوحشي في ديوان بشر بن أبي خازم في أكثر من تسعة مواضع[٩١]، ويحكي قصته عندما يشبه ناقته به، فيصف وحدته وتفرده في رملة ندية أو روضة معشبة، ويصف لونه الأبيض اللهق، وقوائمه الصلبة، وقرنيه الأسحمين كوقف العاج، وعينيه السوداوين، وجلده الأملس، وأنفه الحساس، يستمتع الثور بالأزهار والأعشاب، وسرعان ما تتحول الطبيعة إلى

الغضب عندما تتكاثف أغباش الدجى، ويحصبه المطر، ويكاد يحرقه البرق ويصم أذنيه البرق، فيلجأ إلى أرطاة يحتفر تحتها كناسا، ويستقبل المطر بروقيه خاشعا صامتا مسهدا أرقا، تداهمه الهموم، وتخيفه الهواجس، ينتظر الإصباح، وما إن يصدع الدجى شفق الفجر الأحمر إذا الصياد العبوس يشلي كلابه المجوعة المضمرة، فيولي الثور الأدبار، وإذا بالكلاب تكاد تعقره، عندئذ، ينعطف لهما طعنا ومشقا في نحورها وبطونها، ويتركها صرعى أو جرحى، ثم ينطلق على الأكمات يهتز مرحا ونشاطا ويغمره الانتصار.

هذا الثور المنتصر يشبه ناقة الشاعر، قال[٩٢]:

كأنها بعد ما طال الوجيف بها ... من وحش خبة موشي الشوى فرد
طاو برملة أورال تضيفه ... إلى الكناس عشي بارد صرد
فبات في حقف أرطاة يلوذ بها ... كأنه في ذراها كوكب يقد
يجري الرذاذ عليه وهو منكرس ... كما استكان لشكوى عينه الرمد
باتت له العقرب الأولى بنثرتها ... وبله من طلوع الجبهة الأسد
ففاجأته ولم يرهب فجاءتها ... غضف نواحل في أعناقها القدد
معروقة الهام في أشداقها سعة ... وللمرافق فيما بينها بدد
فأزعجته فأجلى، ثم كر لها ... حامي الحقيقة يحمي لحمه نجد
فمارسته قليلا، ثم غادرها ... مجرب الطعن فتال لها جسد
أذاك أم تلك؟ لا، بل تلك تفضله ... غب الوجيف إذا ما أرقلت تخد

وقال بشر أيضا[٩٣]:

وقد أتناسى الهم عند احتضاره ... إذا لم يكن فيه لذي اللب معبر
بأدماء من سر المهارى كأنها ... بحربة موشي القوائم مقفر
فباتت عليه ليلة رجبية ... تكفئه ريح خريق وتمطر
وبات مكبا يتقيها بروقه ... وأرطاة حقف خانها النبت يحفر
يثير ويبدي عن عروق كأنها ... أعنة خراز تحط وتبشر
فأضحى وصئبان الصقيع كأنها ... جمان بضاحي متنه يتحدر
فأدى إليه مطلع الشمس نبأة ... وقد جعلت عنه الضبابة تحسر

تمـــارى بهـــا رأد الـــضحى ثـــم ردهـــا إلى حرتيه حافظ السمع مبصر بريبته مما توجس

فجـــال، ولمـــا يـــستبن، وفـــؤاده أوجـــــــــــــــــــــــــــــــــــــر

وبـــاكره عنـــد الـــشروق مكلـــب أزل كـــسرحان القـــصيمة أغبـــر

أبـــو صـــبية شـــعث، تطيـــف بشخـــصه كـــوالح أمثـــال اليعاســـيب ضـــمر

ويمكن أن نلحظ في قصة ثور الوحش الملامح الآتية:

١. التفرد المطلق، والعزلة، فالثور يقضي ليله تحت شجرة الأرطاة في سمو وطهر وترفع، وقد نحس توتره وتوجسه وقلقه.
٢. يبدو أن الكناس الذي يحفره الثور بحثا عن الدفء والأمن ينزوي فيه الثور متبتلا متأملا مصليا، لا يجلب له الطمأنينة ولا يحميه من غضب الطبيعة.
٣. نزول المطر يغسل الثور ويطهره وينقيه، وكأنما نزل المطر بفعل توسلاته وصلواته.
٤. يلوذ الثور بشجرة أرطاة يطلب عندها الحماية من الصائدين ومن المطر والبرق، وكأنه يلفتنا إلى نتاج المطر.
٥. يقرن بشر صورة الثور بالنجم الثاقب (كأنه في ذراها كوكب يقد) وينفض الغمرات (كوقف العاج طرته تلوح). والكلاب التي تتناهبه (كما خرق الولدان ثوب المقدس) وكأنه (شعلة مقبس) وجال على نفر (تعرض كوكب) وينصل من العتمة (نصول العقد أسلمه النظام).
٦. إن قصة الثور الوحشي الذي تطارده كلاب الصيد المدربة تحفل برموز كثيرة لها علاقة بقدسية الثور الذي كان عند الشعوب القديمة رمزا للخصوبة والمطر وهياج الغيوم؛ ذلك أن الثور من معبودات العرب المعروفة، وهو التجسيد الأرضي للقمر السماوي، وقد دعي القمر في بعض النصوص الثمودية واللحيانية ثورا[٩٤].

ولقد استخدم أسلافنا العرب الثيران في طقوس الاستسقاء، ولهم ممارسات سحرية وطقوس واحتفالات قديمة تتصل بعبادة الثور، ذلك أن الثور يمثل القوة الإلهية القادرة على التحكم بالمطر، ومن المؤكد أن تكرار قصة الثور في الشعر الجاهلي ما هو إلا بقايا تراث ملحمي ضاعت أصوله وبقيت بعض ملامحه في هذه القصص، التي يكررها الشعراء المتأخرون من العصر الجاهلي[٩٥].

خاتمة:

وفي الختام وبعد تطواف مع الأدب العربي وإعادة تذوق له، ومع الانزياح ودلالاته الجمالية وأثره في الذوق العام والخاص، فقد خرجنا بعدة نتائج نجملها فيما يلي:

- كون الانزياح ظاهرة أسلوبية بارزة في النقد الحديث، وأساس لكثير من الدراسات الأسلوبية، التي وجهت أنظارها إلى النص الأدبي عامة، والشعري على وجه الخصوص.
- من أسباب سطوع الانزياح على ساحة النقد إشارة الأسلوبيين إلى وجود مستويين للغة، الأول المستوى العادي المتداول بين أبناء اللغة الواحدة كافة، والثاني المستوى الإبداعي الخاص بأدبائها فقط.
- العلاقات المنطقية أو السببية التي تمكن الكلام من الإفصاح عن معانيه، خفية في الشعر أكثر منها في المستوى العادي.
- عملية الاختيار سابقة لعملية الانزياح التي يقصدها الشاعر، وبها تتشكل الانزياحات، التي تتجلى في البنية السطحية للعمل الأدبي.
- القارئ العمدة أهم عنصر من معيارية الانزياح، التي تكون أكثر بزوغا في الجانب التطبيقي.
- الانزياح يكسب اللفظة دلالة جديدة، مختلفة عن دلالتها المعجمية، التي وضعت لها أصلا.
- عنصر المفاجأة هو الوظيفة التي يؤديها الانزياح، والفائدة التي تتحقق من خلاله خدمة النص ومتلقي النص.
- ظاهرة الانزياح تمنح المتلقي طاقات إيحائية ودلالات عميقة بما تكسره من قوة التوقع لديه.

هذا، وما زال تراثنا الأدبي ثرًّا، وما فتئت لغتنا الجميلة ملأى بدرر المعاني، والأساليب، والظواهر الأدبية والنقدية، التي لم تستوعب حتى الآن، مع ما مرّ عليها من مراحل نقدية، قدمت تلك المراحل ما استطاعت لتكشف عن جمالياتها، وهي بحر زاخر حضين بسمو المعاني والدلالات، قابع في انتظار دراسات أكثر حداثة، تخرج ما لم تستطع غيرها على هتك استاره.

هوامش البحث:

(١) ابن منظور ، أبو الفضل جمال الدين الافريقي المصري ، لسان العرب ، مادة (زيح) ، المجلد الثاني ، ط ٦ ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٩٧ م ، ص٤٧٠ .

(٢) أحمد محمد ويس ، الانزياح وتعدد المصطلح ، عالم الفكر ، م ٢٥ ، ع ٣ ، مارس ١٩٩٧ م ، ص ٦٥ .

(٣) عبدالسلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ط٣، ١٩٨٥. ، ص ١٠٠ .

(٤) عبدالرحيم أبطي ، الانزياح واللغة الشعرية ، علامات في النقد ، م ١٤ ، ج ٥٤ ، شوال ، ١٤٢٥ ه – ٢٠٠٤ م ، ص ٤٦١ .

(٥) موسى ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الكويت، ط ١، ٢٠٠٣م. ص ٣٥ .

(٦) المرج السابق، ص ٣٥ .

(٧) السابق، ص ٣٥ ، ص ٤٦ .

(٨) يوسف وغليسي ، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، ط ١ ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ١٤٢٩ هـ – ٢٠٠٨ م ، ص ٢٢٠.

(٩) المرجع السابق ، ص ٤٦ . موسى ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص ٣٥ .محمد عبدالمطلب ، البلاغة والأسلوبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د.ط)، ١٩٨٤ م ، ص ١٩٨ .

(١٠) إبراهيم خليل ، علم اللسان ودراسة اللغة الشعرية ، أفكار ، ع ١٢١ ، آب – أيلول ، ١٩٩٥ م ، ص ٣٧ .

(١١) حنا عبود ، الانزياح بين سوينبرن والسياب ، الموقف الأدبي ، عدد ٣٠٣ ، تموز ١٩٩٦ م ، ص ٢١ .

(١٢) أحمد محمد ويس ، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ط ١ ، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٤٢٦ هـ – ٢٠٠٥م ، ص ١٤٠ .

(١٣) شكري محمد عياد، اللغة والإبداع ، مبادئ ، علم الأسلوب، دار التنوير للطباعة والنشر، القاهرة، ، ط ١ ، ١٩٨٨ م ، ص ١٢٨ .

(١٤) عبدالقادر عبدالجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية ، دار صفاء للنشر والتوزيع ، عمان، ط ١ ، ١٤٢٢ هـ – ٢٠٠٢ م، ص ٢١٣

(١٥) المرجع، ص ٢٢٣ .

(١٦) عبدالقادر فيدوح ، شعرية الانزياح في القصيدة الحديثة في البحرين ، مقالة ضمن كتاب القصيدة الحديثة في الخليج العربي ، ط ١ ، المؤسسة العربية للدراسة والنشر ، بيروت ، دار الفارس للنشر والتوزيع ، الأردن ، ٢٠٠٠ م ، ص ١١٥ .

(١٧) أحمد محمد ويس ، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص ١٤٧ – ١٤٨ .

(١٨) جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب، ط١، ١٩٨٦م. ص ١٦ – ١٧ .

(١٩) شكري عياد ، اللغة والإبداع ، مبادئ علم الأسلوب ، ص ٨٦ –٨٧

(٢٠) موسى ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص ٥٨ .

(٢١) شكري عياد ، اللغة والإبداع – مبادئ علم الأسلوب ، ص ٨١ .

(٢٢) وردت تسمية هذا الانزياح عند جان كوهين ، بنية اللغة الشعرية .

(٢٣) عبدالسلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، ص ١٣٩ .

(٢٤) عبدالقاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، شرح وتعليق وتحقيق : محمد عبدالمنعم خفاجي ، وعبدالعزيز شرف ، ط١ ، دار الجيل ، بيروت ، ١٤١١ هـ – ١٩٩١ م ، ص ٤٤.

(٢٥) رجاء عيد ، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطوير ، منشأة المعارف ، الاسكندرية، ط٢، ١٩٨٨م ، ص ١٥٢ .

(٢٦) بشر بن أبي خازم الأسدي ، الديوان ، حققه الدكتور: عزة حسن ، مطبوعات وزارة الثقافة ، دمشق، ١٩٧٢ م ، ص ٢٠ .

(٢٧) الديوان ، ص ١٠٩ .

(٢٨) الديوان ، ص ١١٣ .

(٢٩) الديوان ، ص ١٢٤ .

(٣٠) الديوان ، ص ٩٨ .

(٣١) الديوان ، ص ٢٢٣ .

(٣٢) الديوان ، ص ٤٥ .
(٣٣) الديوان ، ص ٢٣ .
(٣٤) الديوان ، ص ٧٠ .
(٣٥) الديوان ، ص ١٩ .
(٣٦) الديوان ، ص ١٧٤ .
(٣٧) د. فضل حسن عباس ، البلاغة فنونها وأفنانها ، علم البيان والبديع ، دار الفرقان للنشر والتوزيع ، عمان، ط ١١ ، ١٤٢٨ هـ – ٢٠٠٧ م ، ص ١٧.
(٣٨) د. رجاء عيد ، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور ، ص ١٧٥ .
(٣٩) ديوان بشر ، ص ٥٥ .
(٤٠) الديوان ، ص ١٠٤ .
(٤١) الديوان ، ص ١٢١ .
(٤٢) انظر : د. أنور أبو سويلم ، قصة ثور الوحش ودلالتها الرمزية في الشعر الجاهلي ، ضمن كتاب المطر في الشعر الجاهلي ، دار عمار ، الأردن ، ط١، ١٩٨٦ م .
(٤٣) الديوان ، ص ٧ ، ٨ .
(٤٤) الديوان ، ص ١٥٩ .
(٤٥) الديوان ، ص ٩٠ .
(٤٦) الديوان ، ص ٣ .
(٤٧) الديوان ، ص ١٥١
(٤٨) الديوان ، ص ١١٤ .
(٤٩) الديوان ، ص ٣٠ .
(٥٠) الديوان ، ص ٩ .
(٥١) عبدالسلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، ص ١٤٠ .
(٥٢) منير سلطان ، بلاغة الكلمة والجملة والجمل ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، ص ١٣٨ .
(٥٣) عبدالقاهر الجرجاني ، دلائل الاعجاز في علم المعاني ، علق عليه السيد محمد رشيد رضا، ط ٣ ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، ١٤٢٢ هـ – ٢٠٠١ م ، ص ٨٥ .
(٥٤) عبدالقاهر الجرجاني ، المرجع السابق ، ص ٨٥ .
(٥٥) محمد عبدالمطلب ، البلاغة العربية قراءة أخرى، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط ١، ١٩٩٧ م. ص ٢٥٦ .
(٥٦) جان كوهين : بنية اللغة الشعرية ، ص ١٩٣ .
(٥٧) الديوان ، ص ٨٢ .
(٥٨) الديوان ، ص ١٨٧ .
(٥٩) الديوان ، ص ١١٨ .
(٦٠) الديوان ، ص ١ .
(٦١) الديوان ، ص ١١٨ .
(٦٢) الديوان ، الملحق (٦)
(٦٣) الديوان ، ١٥٩ .
(٦٤) الديوان ، ص ١٤٥ .
(٦٥) انظر : ديوان بشر ، ص ١ ، ١٣ ، ٢٠ ، ٣٣ ، ٤٣ ، ٤٩ ، ٥٤ ، ٨٠ ، ٩٤ ، ٩٩ ، ١٠٩ ، ١٥٢ ، ١٥٧ ، ١٧٧ ، ١٨٦ ، ١٩٢ ، ٢١٩ وغيرها.
(٦٦) الديوان ، ص ١٧٧ – ١٧٩ .
(٦٧) الديوان ، ص ٢٠ .

(٦٨) انظر : أنور أبو سويلم : المطر في الشعر الجاهلي ، ص ١٠٥ وما بعدها .
(٦٩) الديوان ، ص ٨ ، ١٤٣ ، ١٦٧ .
(٧٠) الديوان ص ٨ ، ١٤٣ .
(٧١) الديوان ، ص ٤٣ .
(٧٢) الديوان ، ص ٦٣ ، ١٤٣ ، ١٦٧
(٧٣) الديوان ، ص ٦٥ .
(٧٤) الديوان ، ص ١٤٣ .
(٧٥) الديوان ، ص ١٦٧ .
(٧٦) الديوان ، ص ٤٣ ، ٤٤ .
(٧٧) الديوان، ص ٦٣
(٧٨) الديوان ، ص ١٥ ، ٣٢ ، ٣٥ ، ٤٥ ، ٨٢ ، ١٠٠ ، ١١٤ ، ١٢٠ ، ١٣٢ ، ١٤٥ ، ١٥٨ ، ١٦٢ ، ١٧٩ ، ١٩٥ ، ٢٠٤ ، ٢٢١ .
(٧٩) الديوان ، ص ٨٢ .
(٨٠) الديوان ص ١٠٠ ، ١٠١ .
(٨١) الديوان ، ص ١١٤ .
(٨٢) الديوان ، ص ١٢٠ .
(٨٣) الديوان ، ص ١٣٣ .
(٨٤) الديوان ، ص ١٤٥ – ١٤٦ .
(٨٥) الديوان ، ص ١٥٨ ، ١٦٢.
(٨٦) الديوان ، ص ١٧٩ ، ٢٢١ .
(٨٧) الديوان ص ٢٢١ .
(٨٨) الديوان ، ص ٥١ ، ٥٥ ، ٨٢ ، ١٠١ ، ١٢٠ ، ١٤٧ ، ١٦٢ .
(٨٩) الديوان ، ص ١٩٥ – ١٩٩ .
(٩٠) الديوان ، ص ٤٥ .
(٩١) الديوان ، ص ٥١ ، ٥٥ ، ٨٢ ، ١٠١ ، ١٢٠ ، ١٤٧ ، ١٦٢ ، ٢٠٤ .
(٩٢) الديوان ، ص ٥٥ – ٥٧ .
(٩٣) الديوان ، ص ٨٢ – ٨٥ .
(٩٤) ديتلف نيلسون : التاريخ العربي القديم ، ترجمة فؤاد حسنين ، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٥٨ م. ص ٢٠٨ .
(٩٥) أنور أبو سويلم : المطر في الشعر الجاهلي دار عمـــار ، عمـــان ، الأردن، ودار الجبـــل، بيـــروت، ط ١، ١٤٠٧ هـــ – ١٩٨٩ م. ص ١٤٧ وما بعدها .

مصادر البحث ومراجعه:

١. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين الإفريقي المصري، لسان العرب، المجلد الثاني، دار صادر، بيروت، ط ٦، ١٩٩٧ م.

٢. أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، طبعة المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ط ١ ، ١٤٢٦ هـ - ٢٠٠٥ م.

٣. إسماعيل محمد عبدالعاطي، الأسطورة والرمز في الشعر العربي القديم، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ط١، ، ٢٠٠٦ م.

٤. أنور أبو سويلم، الإبل في الشعر الجاهلي، دراسة في ضوء علم الميثولوجيا والنقد الحديث، الجزء الأول، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض المملكة العربية السعودية، ط١٤٠٣،١ هـ-١٩٨٣ م.

٥. أنور أبو سويلم،المطر في الشعر الجاهلي،دار عمار،عمان،دار الجيل،بيروت،ط١٤٠٧،١ هـ- ١٩٨٩ م.

٦. إيليا حاوي، امرؤ القيس شاعر المرأة والطبيعة، دار الثقافة، بيروت، ط ١، ١٩٧٠م.

٧. بسام قطوس، الإبداع الشعري وكسر المعيار(رؤى نقدية)،مجلس النشر العلمي، الكويت، ط١، ٢٠٠٥م.

٨. بشر بن أبي خازم الأسدي، الديوان، حققه: عزة حسن، وزارة الثقافة، دمشق، (د.ط)، ١٩٧٢ م.

٩. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء. ط١، ١٩٨٦م.

١٠. رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط٢، ١٩٨٨م..

١١. سعد إسماعيل شلبي، الأصول الفنية للشعر الجاهلي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط ٢، (د.ت) .

١٢. شكري محمد عياد اللغة والإبداع-مبادئ علم الأسلوب،دار التنوير للطباعة والنشر،القاهرة،ط١،١٩٨٨م.

١٣. عادل بشير الصاري، الغموض في القصيدة العربية الحديثة، دراسة لأسباب الغموض في شعر جيل الرواد، رؤيا للكتاب، ليبيا ، ط ١، ٢٠٠٦ م.

١٤. عبدالستار حسين زموط، من سمات التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، مطبعة الحسين الإسلامية، القاهرة، ط ١، ١٤١٣ هـ - ١٩٩٢ م.

١٥. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ط٣، ١٩٨٥.

١٦. عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط ١، ١٤٢٢ هـ - ٢٠٠٢ م.

١٧. عبد القادر فيدوح، شعرية الإنزياح في القصيدة الحديثة في البحرين، مقالة ضمن كتاب القصيدة الحديثة في الخليج العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط ١، ٢٠٠٠ م.

١٨. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، شرح وتعليق وتحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي، و د. عبدالعزيز شرف، دار الجيل، بيروت، ط ١، ١٤١١ هـ – ١٩٩١ م.
١٩. عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، علق عليه السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت – لبنان، ط ٣، ١٤٢٢ هـ – ٢٠٠١ م.
٢٠. عماد علي سليم الخطيب، الصورة الفنية في المنهج الأسطوري لدراسة الشعر الجاهلي، دراسة تحليلية نقدية، مكتبة الكتاني والمكتبة الأدبية عمان، ط ١، ١٤٢٢ هـ – ٢٠٠٢ م.
٢١. فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها – علم البيان والبديع، دار الفرقان للنشر والتوزيع، عمان، ط ١١، ١٤٢٨ هـ – ٢٠٠٧ م.
٢٢. قصي الشيخ عسكر، أساطير العرب قبل الإسلام وعلاقتها بالديانات القديمة، دار معد، سوريا، دمشق، ط ١، ٢٠٠٧ م.
٢٣. محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط ١، ١٩٩٧ م.
٢٤. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،(د.ط)، ١٩٨٤ م.
٢٥. محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عند الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، بيروت – لبنان، ط ١، ١٤٠١ هـ – ١٩٨١ م.
٢٦. منير سلطان، بلاغة الكلمة والجملة و الجمل، منشأة المعارف بالإسكندرية، (د.ط)، (د.ت).
٢٧. موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الكويت، ط ١، ٢٠٠٣م.
٢٨. نوري حمودي القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، دار الإرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط ١، ١٣٩٠ هـ – ١٩٧٠ م.
٢٩. نيلسون، ديتلف، التاريخ العربي القديم، ترجمة: فؤاد حسنين، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٥٨ م.
٣٠. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ١٤٢٩ هـ – ٢٠٠٨ م.

ثبت الدوريات والمجلات:

١. إبراهيم خليل، علم اللسان ودراسة اللغة الشعرية، أفكار، ع ١٢١، آب – أيلول، ١٩٩٥م.
٢. أحمد محمد ويس، الانزياح وتعدد المصطلح، عالم الفكر، م ٢٥، ع٣، مارس ١٩٩٧ م.
٣. حنا عبود، الانزياح بين سوينبرن والسياب، الموقف الأدبي، عدد ٣٠٣، تموز ١٩٩٦ م.
٤. عبد الرحيم أبطى، الانزياح و اللغة الشعرية، علامات في النقد، م١٤، ج ٥٤، شوال، ١٤٢٥ هـ – ٢٠٠٤ م.