جماليات الانزياح في الشّعر النّسوي
من خلال كتاب (بلاغات النّساء) لـ "ابن طيفور".

د. مشري محمد
جامعة 20 أوت 1955
سكيكدة

ملخص المداخلة:

تزاحم الشّعر الرّجالي على أذهان النقّاد قديما وحديثا، وتضاءل الشّعر النّسوي حتّى كاد يندثر من مخيّلة الذّاكرة الأدبية؛ التي توفّر مدوّنة لميزان النّقد الذي يسعى إلى الرّؤية العلمية لأيّ نصّ من خارجه وداخله، فابتعاد مثل هذه الرّؤية العلميّة عن الشّعر النّسوي في العصر الجاهلي والإسلامي والأموي أدّى إلى عدم وجود صورة متكافئة في ميزان النّقد بين ما تركه الشّعراء الرّجال ، وما تركته شاعرات العرب قديما؛ على الرّغم من تكاثر المدوّنات الشعريّة التي حفظت لنا تراث أولئك النّسوة الشّواعر اللّواتي بلغن شأوا في مضمار الشّعر وقرضه؛ بل إنّهنّ تركن لوحات فنيّة تصوّر واقع عالم المرأة قديما، كما أبانت عن رؤيتها للحياة وقضايا الحبّ الذي كانت تعيش صراعه من خلال ما يبلغها من قصائد أمثالها من الشّعراء الرّجال.

وسأحاول من خلال هذه المداخلة عرض صور فنيّة لنساء شاعرات تركن بصماتهنّ في عالم الأدب القديم، وذلك من خلال ما جمعه "ابن طيفور" في كتابه (بلاغات النّساء)، هذه المدوّنة التي جمعت بين دفّتيها بلاغة النّساء بيانا

وبديعا في النّثر والشّعر، وسأتتبّع مظاهر الإبداع في شعرهنّ وفق رؤية نقديّة عينها الباصرة نظريّة الانزياح التي تعدّ عمود المنهج الأسلوبي المعاصر.

مقدّمة:

لم يكن لمجتمع المرأة في العصر الجاهلي وصدر الإسلام لينفصل عن واقع كثيرا ما كان لها الدّور في تشكيله حسّا ومعنى، حيث كانت خلف الأستار ترقب الأحداث بعد أن تعمل على تركيبها وتحبك نسيج صورها؛ التي تخدم مصلحة من مصالحها أو مصالح ذويها، فهي إن كانت الضّعيفة في نظر قومها المستبعدة عند أيّ ملمّة أو قرار يخدم قبيلتها أو عشيرتها؛ فإنّها في قرارة نفسها كثيرا ما التحفت بهذا الرّداء وتستّرت خلفه لتقدّم أنموذجا آخر للتّسيير وإصدار الأوامر من غير أن يكون لها تمثّلا في حياة أولئك السّاسة وصنّاع القرار في زمانها، فكان يكفيها شرفا أن تسيطر على أيّ عقل تريد أن تكون مركز تفكيره، فما هي إلاّ ومضة من ومضات حيل عقلها الذي لا يهدأ له تفكير؛ حتى تجد سبيلا إلى من تطاوعها نفسها في إرضائه أو إسخاطه بما في ذلك بنات جنسها الذين يشاركنها دورا ما سرعان ما يتحوّل إلى غير الغاية التي أردنها؛ عند التحامهنّ في موقف من مواقف التّدبير والتّسيير، وهذه المرأة ليست تلك السيّدة بنت شيخ القبيلة أو زوجة الخليفة وأبنائه من الأمراء؛ بل إنّها يمكن أن تكون جارية من الجواري استجلبت لتكون محض لهو ومتنفّس كربة من كرب سيّد ألمّت به مصيبة فيتسلّى عنها باقتناء العشرات من الإماء والجواري بالسّبي أو اصطفاء من سوق النّخاسة.

إنّ تاريخ الأدب النّسوي حافل وقديم، وليس محدثا بل إنّ صوت المرأة كان مسموعا إلى حدّ ما وفاعلا إلى حدّ كبير في تغيير مجرى الحوادث والتّاريخ

واستنهاض الهمم، وليس للمتشدّقات من المحدثات فضل في إبرازه من خلال دعاوى تحرير المرأة واحترام حقوقها؛ خاصّة الحق في التّعبير، فالمرأة العربيّة استطاعت أن تفرض وجودها المتميّز في زحام الحركة الأدبيّة وضجيج مذاهبها واتّجاهاتها على مدار العصور المختلفة، فكانت إلى جانب دورها الاجتماعي في الأسرة مبدعة وناقدة وشاعرة وخطيبة، تعقد المجالس الأدبيّة، وتحكّم، وتقول فتفحم، والمصادر العربيّة زاخرة بأخبارها، سجّلت اقتحام المرأة عالم الأدب وأسّست لذاتها من خلاله مسرحا شامخا، حتّى زاحمن الرّجل في اقتناص المعاني وترويض اللّغة، والتّعبير بما يساوي أو يفوق؛ على الرّغم من أنّ عمليّة الكتابة في حدّ ذاتها لا تختلف بين الجنسين، لكن الموضوعات وزوايا النّظر والحساسيّات تختلف، وإذا كانت الكتابة تتلوّن وتتأثّر بعوامل تكون الشخصيّة الأدبيّة فرداني في الجنس الواحد، فكيف في جنسين مختلفين، ومن هنا اتّسمت كتابة المرأة شعرا ونثرا بسمات فارقة.

وقد جمع كتاب (بلاغات النّساء) ما جادت به قرائح النّساء من الشّعر والنّثر المتميّز بالبلاغة، والذي من أهمّ خصائصه أنّه انمزج بين بعدين لغوي وإيديولوجي، وظهر ذلك بشكل واضح وصريح، فجاءت اللّغة الشعريّة ترجمة للموقف، والخطب خطب قضيّة، اتّسمت بالطّابع السّياسي وهو سمة العصر الغالبة انعكس على الإنتاج الأدبي فلم يعد هو نفسه ما كان سائدا في الجاهليّة مثلا، ومن الطّبيعي أن تشهد اللّغة هذا التطوّر في معجمها ورصيد ألفاظها؛ حتّى إذا جاء عصر الصّراعات السّياسيّة بدت قادرة على استيعاب المعجم الجديد على مستوياته الحضاريّة أو السّياسيّة، ولعلّ خوض المرأة في الجانب السّياسي واصطباغ لغتها بحسّه، مردّه إلى كون الاسم أشرك المرأة إلى جانب

الرّجل في هذا الحق من خلال البيعة أوّلا، وتكليفهنّ بالأمر بالمعروف والنّهي عن المنكر، الذي ظهر في أدبهنّ في الكتاب من خلال النّقد والتّوجيه والنّصح.

إنّ أهمّ ما يميّز أدب المرأة من خلال المدوّنة قيامه على العاطفة والصّدق، أين تظهر اللّغة باكية خاصّة في شعر الرّثاء، وارتباط البكاء بالمرأة دون الرّجل فارق بيّن في تركيز المرأة على هذا الغرض دون سواه، كما تظهر الخصوصيّة في أنّ جلّ شعرها يعتمد على ما يمكن أن نطلق عليه اسم (منهج المقطّعات)؛ ذلك لأنّ القصيدة عندهنّ كانت تتألّف من أبيات قليلة نسبيّا وتعالج موضوعا واحدا فحسب هو الرّثاء أوالهجاء أو التّحريض على القتال...إلخ، والسّبب في اتّخاذ هذا المنهج أنّ شعر النّساء كان في الغالب وليد استجابات سريعة تتأثّر بأحداث طارئة تحتاج الشّاعرة إلى التّعبير عنها مباشرة، أين تختفي المقدّمة وتنسحب من شعرهنّ حتّى لو طالت القصيدة فهي تعتمد الدّفعة الشعوريّة، حين تغلب عليها العفوية وتنسجم مع مجموع الأدوات الفنيّة لدى الشّاعرة. فهي تصوّر نفسها في شعرها وترسم صورة لتفاعلها مع موضوعاتها مع تغليب تلك الذّاتية في معظم الأحايين، والملاحظ في خطاب المرأة عامّة نثرا وشعرا ترديد بعض الصّيغ التي تتكرّر على ألسنتهنّ؛ بوصفها وحدة مشتركة دالّة على ما يجمعهنّ في حال ضيمهنّ أو سعادتهنّ، وهذه سبيلهنّ قصد التّخفيف عن النّفس وتضخيم التّجربة، وإن شئت إسقاط التّجربة وإفراغها ما نجده في الخطاب الخاص الذي يُسهم في تخفيف أزمة الشّاعرة.

كما تميّزت اللّغة الشعريّة للمرأة باعتمادها إلى جانب التّقرير، التّصوير، وصورتها القائمة على المجاز بأنواعه حاضرة بقوّة سواء في شعرها أو نثرها، وقد انبنت الصّورة لديها بالإفادة من التراث الشّعري على اعتبار أنّ هناك الكثير من

الشّاعرات المخضرمات كـــ"الخنساء"، وحتّى التي عاشت عصر الخلافة الرّاشدة والأمويّة معا، ومنه جاءت هذه الخلفيّة بوصفها متّكئا، وظهر جانب الابتكار المرتبط بإعمال ملكة الخيال في الشّكل التّصويري الأكثر عمقا من التّقرير. فليست هذه الميزات حكرا على الشّعراء من الرّجال فحسب، أو أنّها مقتصرة على شاعرة من الشّواعر المطبوعات اللاّتي وُسمن بالجودة وحسن التخلّص إلى فنون القول؛ بل إنّ هذه المميّزات سمة غالبة على من أرّخت لهنّ كتب الأدب عامّة، حيث بيّنت لنا نمطيّة التّجربة التي لا تفاضل بينها عندهنّ إلاّ بما يتميّزن به من قوّة بالتّعبير عن تلك التّجربة؛ بوساطة صور جمالية تحكمها حسن العبارة ورونق الأساليب، شأنهنّ في ذلك شأن الرّجال من الشّعراء الذين تناقلوا التّجربة بوصفها معنى من المعاني واختلفوا فيما بينهم في التّعبير عنها.

وقد قمنا بتقديم هذه الخصائص العامّة للشّعر النّسوي على جناح السّرعة؛ لندلف مباشرة إلى ما يمكن أن يكون ميزانا لعرض نماذج من شعرهنّ الواردة في كتاب (بلاغات النّساء) لـــ"ابن طيفور"، الذي رصد لنا ملامحا من الواقع الأدبي عندهنّ إلى غاية نهاية القرن الثّالث؛ وإن كان أساس اختياره لم يكن واضحا، فشعرهنّ في كتابه مساحته ضيّقة مقارنة مع النّثر، إلاّ أنّ تقدّم مدوّنته في هذا المجال عن غيره جعلت منه سبقا علميّا يؤرّخ لحركة الأدب النّسوي في قرونه الأولى، وهناك كتب أخرى حفلت بهذا اللّون من الأدب من أمثال كتاب (الإماء الشّواعر) لـــ"أبي الفرج الأصفهاني" (357 هـــ) و (أشعار النّساء) لـــ"المرزباني" (384 هـــ)، وغيرهما ممّا سيأتي ذكره في ثنايا هذه المداخلة، فأوّليّة (بلاغات النّساء) لـــ"ابن طيفور" تقتضي أولويّته في العرض والدّراسة

التي ستكون من خلال تطبيق نظريّة الانزياح، التي لا تختلف عن مفهوم المجاز عند القدماء .

أوّلا: "ابن طيفور" وكتابه (بلاغات النّساء)

أ ــ "ابن طيفور" وحياته العلميّة:

ذكر" ابن النّديم" في أخبار "ابن طيفور" قال: « هو أبو الفضل أحمد بن أبي طاهر واسم أبي طاهر طيفور، من أبناء خراسان من أولاد الدّولة، مولده ببغداد، قال "جعفر بن حمدان" صاحب كتاب (الباهر) أنّه كان مؤدّب كتّاب عاميّا ثمّ تخصّص وجلس في سوق الورّاقين في الجانب الشّرقي، و لم أر ممّن تشهّر بمثل ما تشهّر به من تصنيف الكتب وقول الشّعر؛ إلاّ أنّه كان متّهما بالتّصحيف والتحريف، ولقد أنشدني شعرا يعرضه علي في "إسحاق بن أيوب" لحن في بضعة عشر موضعا منه، وكان أسرق النّاس لنصف بيت وثلث بيت، قال وكذا قال لي "البحتري" فيه، وكان مع هذا جميل الأخلاق ظريف المعاشرة وحلوا من بين الكهول، ومولده سنة أربع ومائتين وقت دخول المأمون بغداد من خراسان، وتوفي سنة ثمانين ومائتين.

وله من الكتب المصنّفة كتاب (المنثور والمنظوم) أربعة عشر جزءا والذي بيد الناس ثلاثة عشر جزءا، كتاب (سرقات الشّعراء)، كتاب (بغداد في أخبار الخلفاء وأيّامهم)، كتاب (الجواهر)، كتاب (المؤلّفين)، كتاب (الهدايا)، كتاب (المشتق المختلف من المؤتلف)، كتاب (أسماء الشّعراء الأوائل) »[1]، وغيرها كثير ذكرت له كتب التّراجم والطّبقات زهاء خمسين مصنّفا في شتّى دروب المعرفة على عادة القدماء، ومن أكثر التّأليف تزاحمت عليه أقلام الغمز واللّمز ورمي بالتّحريف والتّزييف؛ لما ينتهجه من كثرة النّقل من الكتب دون

مراجعتها عند الكتابة، فيحدث ما يشبه السّرقات والتّلفيقات التي تكون نتيجة الاعتماد على الحافظة أثناء تبييض المسودّات، و"ابن طيفور" أحد البلغاء الشّعراء الرّواة[2]، الذين نقلوا لنا شتاتا من النّثر والشّعر ما كان ليصلنا لولا جهده في الجمع وجهد أمثاله ممّن أرادوا الحفاظ على التّراث العربي من الضّياع، وما يجب علينا اليوم هو إعادة إحقاق الحقّ بردّ كلّ ملك فكري إلى صاحبه؛ بأن ننسبه إليه عند المقارنة بين مختلف المصادر في الأدب والتّراجم، والتّاريخ، وعلوم القرآن والحديث، هذه المظانّ التي تنتشر فيها آثار القوم، فيكون عملنا أشبه بعمل المحقّق لكتاب ما.

ب ــ مضمون كتابه (بلاغات النّساء):

إنّ كتاب (بلاغات النّساء) في حقيقته جزء من موسوعة (المنثور والمنظوم) لــ"ابن طيفور"، وهو الجزء الحادي عشر منه، وكما قلنا سلفا فهذا الكتاب من أمّات الكتب التي رصدت لنا الأدب النّسوي، خاصّة في العصرين الإسلامي وعصر بني أميّة، تحديدا في الفترة الممتدّة من حياة الرّسول – صلّى الله عليه وسلّم – إلى نهاية عصر بني أميّة من خلال منثور كلامهنّ ومنظومه، على الرّغم من أنّه لم يغفل حقبة الجاهليّين في مواضع من الكتاب.

ب-1 ــ القالب النّثري:

يتجلّى في الخطب والجوابات والحوارات والمخاصمات والجدل والنّوادر، وفي معظمها جاءت ضمينة سياسيّة تناقش أمور الخلافة، وتحكي جانب الصّراع بين أنصار "معاوية بن أبي سفيان" –رضي الله عنه– وأنصار "علي بن أبي طالب" –رضي الله عنه–، على اعتبار أنّ كلام أغلبهنّ كان يناصر عليّا وحزبه، هذا من جهة. ومن جهة اجتماعيّة تصوّر العلاقات الاجتماعيّة بين الأفراد

ونظرة المرأة للرّجل، وبكائها عليه خاصّة عندما يكون والدها أو أخوها أو زوجها، أو حتّى ممّن لا تربطها بهم قرابة الدّم، كالحبيب أو أحد الخلفاء خاصّة منهم الرّاشدون، وهي في كلّ ذلك واقفة موقف الخطيب في النّاس، تؤثّر فيهم فتبكيهم كما هو عند "فاطمة الزهراء" –رضي الله عنها –، وتتأثّر كذلك بهم.

وقد جاءت لغة النّثر رصينة تستوحي ألفاظها وأساليبها من القرآن الكريم، كما تُورد الآيات القرآنيّة للاستشهاد حين يقتضي المقام ذلك، وهي لغة تميل إلى اعتماد السّجع على شاكلة العرب القدامى والإيجاز مع إصابة المعنى ورسمه في أبلغ الصّور، استخدمت فيها المرأة الصّور المجازيّة التي أضفت على خطابها جماليّة وإيحائيّة خاصّة في غرض الوصف. وهي كذلك أجمل ما تكون في بكاء الأحبّة بدءا بالرّسول –صلّى الله عليه وسلّم – وصولا إلى الأب أو الأخ أو الزّوج، وهي لغة إن طالت لم تفقد قوّتها و لم يعتريها تكرار مخلّ، أو حشو لا طائل منه، وكلّه ينمّ عن فطنة وسرعة بديهة وتمكّن من أساليب العربيّة وطرائقها. وقد سجّلت لغتها النّثريّة مشاركة المرأة في شؤون السّياسة والخلافة والبيعة وتقريع الحاكم الجائر، ما يكشف عن شجاعة أدبيّة وثبات على الحق مردّهما إلى قوّة الشخصيّة، وتمثّل الرّأي والاقتناع به، حتّى صار خطابهنّ يحاكي وقعه وقع السّيف في وجه الأعداء والظّالمين، وهذا "معاوية بن أبي سفيان" يخاطب "الزرقاء بنت عدي" بعد سماعه خطبتها في النّاس قائلا (والله يا زرقاء لقد شركت عليّا في كلّ دم سفكه)[3].

ب – 2 ــ القالب الشّعري:

برزت المرأة العربيّة من خلال شعرها في الكتاب شاعرة من الطّراز الأوّل، ورغم قلّة ما ورد من أشعارهنّ إلاّ أنّه أعطى صورة طيّبة على اعتناق المرأة

واستجابتها لأحاسيس النّفوس من حبّ وبغض، والتّعبير عن رغبتها، وتصوير عاطفة ألمها؛ فقد حبيب أو موت عزيز، أو اغتراب خلّ وفي، وكان هذا مبعث الشّعر. وقد جاء شعرهنّ متسلّقا في نظمه عمود الشّعر العربي، غائصا في أبحر "الخليل" أين تجلّى تركيزهنّ على البحور الرّصينة والطّويلة النّفس كالبسيط والطّويل، والتي تناسب الأغراض الغالبة خاصّة الرّثاء، غير أنّ المرأة كما يقال «تنطلق من ذاتها لا من المعايير»[4]، أين نلمس ذلك الصّدق في التّعبير عن مشاعرها، والذي يترجمه ولوجها في موضوعها المركزي مباشرة دون تقديم، كما وردت جلّ القوافي في شعرها مطلقات، أمّا عن الأغراض الشّعريّة قد برز غرضان أساسيّان مرتبطان بتأجّج العاطفة وانفعالاتها أين لا يكبح جموحها إلى صبّها في قالب شعري وهما غرض الرّثاء والغزل.

أمّا عن الرّثاء ففيه بكت الأبيات الشعريّة مع ناظمتها، وجاء غزيرا، كان له الدّور في حفظ شعر النّساء لأنّهنّ خلّدن القتلى بإبراز مناقبهم ومحامدهم، والتفجّع عليهم، ومن يجهل شعر "الخنساء" في رثاء إخوتها خاصّة "صخر"، والتي جعلت من رثائه سلّما لصفات المرثيّين، فلم تبتعد النّساء ولا الرّجال في الشّعر عن تلك المعاني[5]، ونلفي تكرار بعض الصّيغ التّعبيريّة في هذا الغرض عند جملة من النّساء، من خلال عبارات (أعينيّ جودَا)، و(بكت العين) وغيرهما ممّا محوره العين والدّموع، ويبدو التّكرار ذريعة لتعميق الصّيغة وتأكيد دلالتها بما يتّسق مع آلام واقعها النّفسي المرير[6]، وغالبا ما ترد هذه الصّيغ في بداية المقطوعات الشعريّة توحي بطبيعة المرأة التي تعبّر عن شدّة تأثّرها بالدّموع، ولا تجد غير البكاء على الأحبّة متنفّسا يخفّف من لوعتها مصداقا لقول أبي تمّام:

خُلِقنَا رِجَالاً للتَّجلُّدِ والأَسَى **** وتِلكَ الغَوانِي للبُكَا والمَآتِمِ[7]

أمّا عن غرض الغزل أو ما يسمّيه البعض بتجربة الحب عند الشّاعرة فقد استقلّت الشّاعرات بمقطوعات تتحدّث عن ألم الجوى، ومرّ الفراق، ومرارة الغربة، وشماتة الواشين الفرحين بالهجر وهو غزل عذري في مجمله تبدو فيه تجربة الغزل موزّعة الشّاعر والشّاعرة على منطق الحوار المتبادل بينهما.

ج ــ منهجه في عرض المادّة العلميّة للكتاب:

حين نتحدّث عن منهج "ابن طيفور" في تأليفه لكتاب (بلاغات النّساء)، فإنّنا لا نقصد المفهوم الحديث للمنهج، على اعتباره جملة الأدوات الإجرائيّة التي تطبّق أو تستثمر في تحليل النّصوص، ولكن نتحدّث عن النّهج أو الطّريقة التي سلكها المؤلّف في ترتيب متن الكتاب وبصماته فيه، وعليه نلفي "ابن طيفور" قد ذكر شيئا عن منهجه في مقدّمة الكتاب حين ذكر أنّه جمع من كلام النّساء على حسب ما بلغه من طاقة وما اقتضته الرّواية[8]، وهو كلام يحيل على أنّه لم يجمع جلّ إنتاجهنّ الأدبي، وإنّما اكتفى بما سمحت به الرّوايات الواقعة في يده، وطاقاته في جمعها، وقد سلك في ذلك مسلك الجمع مع ترتيب شمولي ليس فيه كبير دقّة أو مراعاة للتّفصيلات.

ومردّ ذلك يرجع لطبيعة المادّة التي جمعها والتي يعسر منهجة موضوعاتها لأنّها مترابطة، وفصلها يقتضي الإخلاص بنصّ الرّواية، وهو مع ذلك قد أورد كمّا وفيرا من خطاب النّساء شعرا ونثرا شملهنّ على اختلاف مشاربهنّ الثقافيّة ومراتبهنّ الاجتماعيّة، فأورد كلام ذوات الحسب والنّسب الرّفيع، من أعلام التاريخ الإسلامي كأمّهات المؤمنين وبنات الرّسول – صلّى الله عليه وسلّم – وبنات الخلفاء الرّاشدين، وغيرهنّ من المشهورات بالبلاغة والفصاحة كـــ"الخنساء" و"ليلى الأخيليّة"، كما أورد كلام الإماء والجواري والمغمورات

من النّساء، ومنه يتبيّن أنّ معياره في الاختيار كان بلاغة الخطاب، وليس شهرة قائلته، الذي يتّضح من خلال العنوان على إطلاقه، وقد جاء ترتيبه لمتن الكتاب على النّحو الآتي:

ـــ استهلّ الكتاب بكلام أشراف النّساء وأشهرهنّ على الإطلاق ببلاغة الخطاب، كـــ"عائشة" أم المؤمنين

و"فاطمة الزّهراء" ثمّ "زينب بنت علي بن أبي طالب" ثمّ أختها "كلثوم" ثمّ "حفصة بنت عمر بن الخطّاب" –رضي الله عنهنّ –، وهكذا يتتابع إيراد بلاغات جملة من النّساء فرادى، وبلغ عددهنّ سبعة وعشرين امرأة، ثمّ أردف ذلك ببلاغات النّساء في منازعات الأزواج، أين يورد كلاما سواء شعرا أو نثرا لمتفرّقات منهنّ، ثمّ أشعارهنّ وأخبار ذوات الرّأي منهنّ والظّرف وجواباتهنّ، ثمّ يورد فصلا لأخبار عن كلامهنّ في كلّ فن أي مختلف الموضوعات، ويختم بالقالب الشّعري الخالص، أين يورد أشهرهنّ فيه خاصّة في غرضي الغزل والنّسيب.

وقد ظهرت بصمات المؤلّف وتدخّلاته من خلال مهمّتين أساستين:

الأولى: نقل الرّوايات بقائليها، والتّعليق بالشّرح على بعض كلامهنّ من حين لآخر، ويمكننا القول أنّ كتاب (بلاغات النّساء) ليس كتابا نقديّا أو ما شابه، ولكنّه عمليّة تدوين وحفظ لنفائس الكلام الذي نطق به لسان المرأة العربيّة المسلمة، فلم يجد الرّواة بدّا بعد أن فرض نفسه وحمل أبعادا تاريخيّة من حفظه وتناقله بوصفه إرثا أدبيا أصيلا.

ثانيا: الانزياح في الشعريّة

أ ــ المعيار/الانزياح:

الانزياح صنو المجاز، إذ يفترض قاعدة/أصلا يتراح عنه، هو بلغة الشّعريّة المعيار، وطبيعة الانزياح هي التي « تفترض قيام أصل يقاس إليه كلّ عدول في اللّغة، وهو أصلا افتراضي توهّمه البلاغيّون، وأقاموا عليه مباحثهم في المجاز»[9]، والمعيار هو الجانب المألوف والعادي الذي يخضع لقوانين العقل، وكلّ خرق له يصبح انزياحا عنه، «فالتقدّم له درجات يحكمها العقل كتقدّم العلّة على المعلوم في مثل تقدّم الكون على الكائنيّة، والعلم على العالميّة، ثمّ تقدّم بالذّات نحو تقدّم الواحد على الاثنين... ثمّ تقدّم بالمكان كتقدّم الإمام على المأموم، ثمّ تقدّم بالزّمان كتقدّم الشّيخ على الشّاب، وما خرج عن هذا الإطار العقلي يمثّل عدولا لأغراض بلاغيّة.»[10]، ومن هنا يمكننا القول بأنّ الانزياح خرق لقوانين العقل وقد تساءل الأسلوبيّون كيف يحدث هذا الخرق؟ وما هو المعيار الملموس له ؟ واختلفوا حول تحديد طبيعته وإمكانيّة ضبطه، كونه افتراضيّا، وليس قطعيّا، فلو سلّمنا بأنّ المعيار هو بمعنى « استعمال عام للغة مشتركة لعموم المتكلّمين، ونسمّي انزياحا كلّ فعل قول يظهر منتهكا بواحدة من قواعد الاستعمال»[11].

يجب أن نتساءل أيضا كيف يكون هذا الانتهاك؟ وهل يمكن الاطمئنان إلى مفهوم الاستعمال العام الفضفاض؟ هل كلّ انتهاك للاستعمال يحقّق انزياحا شعريّا؟ من هنا راح كلّ يؤسّس لمعيار من منطلق نظرته للانزياح، فنظر "فونتانيي" إلى هذه الثّنائيّة من خلال مقاربتها بالمعنى الحقيقي والمعنى المجازي، والأوّل منهما منبعث من اللّفظ المعتاد، والضّروري والإجباري، أمّا المجازي فهو

ما تحقّقه الصّور، بانزياحها عن الطّريقة البسيطة العادية[12]، وفي الحقيقة هذه النّظرة تحاكي ما أقرّه البلاغيّون في تعريف المجاز بأنّه مجاوزة المعنى الحقيقي – الذي هو الأصل– إلى المجازي، والانزياح في البحث البلاغي العربي خاصّة جاء على «صورتين، الأولى: العدول عن الصّواب، والثّانية: العدول عن الأصل»[13]، والعدول عن الصّواب ناجم عن سوء أداء المعنى وهو مستقبح في البلاغة، وأمّا العدول عن الأصل فهو تخريج الكلام على خلاف مقتضى الظّاهر كما يقول البلاغيّون، وفكرة الانزياح التي يُعبّر عنها بالعدول تظهر في أوضح صورها في علاقات المجاز العقلي، ففي علاقة الفاعليّة يظهر وضع اسم المفعول موضع اسم الفاعل نحو قوله تعالى:﴿جَعَلْنَا بَيْنَكَ وبَيْنَ الذِينَ لاَ يُؤمِنُونَ بالآخِرةِ حِجَابًا مَستُورًا﴾ [الإسراء:45]، فالحجاب يكون ساترا لا مستورا.

أمّا في الشّعريّات الحديثة، فهناك معايير للانزياح من المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي منها:

ـــ منطقي/ لا منطقي: ذلك أنّ الكلام الطّبيعي منطقي، أمّا المجازي فهو انزياح في اللاّمنطقيّة.

ـــ شائع/قليل الشّيوع: فالكلام العادي مشترك وشائع ومألوف أي ملك للجماعة اللّغويّة.

ـــ القابلية للوصف/ عدم القابلية للوصف: فالمجازي قابل للوصف لأنّه يعرض الأفكار في صور مخصوصة كالرّسوم، أمّا العادي فإبلاغي يوصل الأفكار فحسب.

ـــ حيادي/قيمي: وهذا معيار يحيل على خصوصيّة الكلام المجازي الذي يضيف امتيازات إيجابية للخطاب، كتجسيد المجرّد، وتجريد المحسوس، وبينما يكون العادي حياديا لا يضيف شيئا.

يقول الأستاذ "عبد الملك مرتاض" معرّفا الانزياح بقوله:« أنه هو الذي يزيح الدّلالة عن موضعها الذي وضعت فيه أو له في أصل المعاجم، و يمنحها خصوصيّة دلاليّة جديدة هي التي يحملها المبدع في لغته، وذلك بتوتير الأسلوب، وتفجير معاني اللّغة، وتخصيب نسوجها»[14]، فالانزياح إذن هو مخالفة المستوى العادي من التّعابير الشّائعة حتّى تحدث المفاضلة بين أسلوب وآخر، فالأسلوب لا يحقّق قيمة العمل الإبداعي إلاّ إذا خالف المألوف من الصّياغات والسّياقات التي كثيرا ما ترد في الخطاب العادي.

مصطلح الانزياح أدلّ ما يكون على معناه اللّغوي الذي يعني الزّوال والتّباعد عن الموضع الأصيل[15]، ولمّا كان الانزياح في أصل وضعه اللّغوي يوحي بمعان جمعتها مفردات تكاد تمثّل مرادفات لهذا المصطلح وهي: الانحراف، العدول، الخرق، المفارقة، الانتهاك وغيرها[16] من المصطلحات التي جعلها الأسلوبيّون قريبة المدلول ممّا فسّروا به مصطلح الانزياح، وإن رجّح بعضهم توظيف أحد هذه المصطلحات دون غيرها زعما منهم أنّها الأحقّ بالدّلالة على التّغاير والابتعاد عن المطّرد من العبارات الشّائعة، ممّا يوقع القارئ في حيرة من أمره لما يرى من تعدّد في المصطلح دون رسم حدود للفروق التي تفرد كلّ مصطلح من المصطلحات السّالفة الذّكر.

وكما كان للمجاز مستويات دنيا وأخرى عليا كذلك كان الشّأن بالنّسبة للانزياح يقول " أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر":« عندما تكون دراسة

العوامل الأسلوبيّة دراسة تميل إلى وقائع الانزياح، فإنّه لمن الضّروري أن نميّز بين الانزياحات النّوعيّة (غير القاعديّة) والتي تعدّ نادرة نسبيًا باستثناء الشّعر الحديث، وبين الانزياحات الكميّة (المرتبطة بالتّكرار النّسبي الذي يكون معه بعض السّمات الكلاميّة مختارة أو متجنّبة) والتي هي أكثر عددا من غير شك، ويعدّ الوقوف على الانزياحات الكميّة أكثر صعوبة من الانزياحات النّوعيّة، وذلك لأنّ تعريف التّكرار العادي للمرجع يطرح العديد من المشكلات. وأخيرا فإنّه لمن الملائم أن نميّز بين الانزياحات التي تحيل إلى السّياق الخارج نصّي وإلى الانزياحات التي لا تبلغ هذا المقام إلاّ أنّها تحيل إلى سياق لساني متعال.»[17]

فلو تمّت عمليّة المقارنة الصّحيحة بين هذا النصّ ونصوص القدماء في تعريف المجاز لوجدنا أنّ الأوّل متضمّن في الثّاني مع تغييرات طفيفة في الألفاظ والعبارات بحكم التّرجمة، وإلاّ فالمفهومين واحد بالنّسبة للمجاز والانزياح في النصّين ويظهر ذلك جليّا في نوعي الانزياح الاستبدالي والتّركيبي، فالاستبدالي مثلا عماده الأوّل الاستعارة التي تمثّل أساس تشكّله، والمقصود بالاستعارة هنا تلك التي تقوم على إعارة كلمة واحدة تستعمل بمعنى مشابه لمعناها الأصيل ومختلف عنه، وهذا ما أكّده "كوهن" في كتابه (بنية اللّغة الشعرية) حين قال: « المنبع الأساسي لكلّ شعر هو مجاز المجازات هو الاستعارة»[18]

إنّ ما تصوّره الدّراسات الأسلوبيّة الحديثة على أنّ الانزياح ظاهرة جديدة، فهي ليست في جوهرها إلاّ ما قامت عليه البلاغة العربيّة من وسائل لغويّة أسلوبيّة في الخروج عن الأنماط والدّلالات الوضعيّة في الألفاظ والتّراكيب، فالكثير من مباحث علم البيان، والمجاز، والاستعارة، والكناية، تدور حول استعمال الألفاظ والعبارات في غير ما وضعت له، أي بانزياحات

وعدول، وما ذلك إلاّ مظاهر تمثّل انزياح الكلام عن نسقه المـــألوف، فنظريّـــة الانزياح باعتبارها إجراء لغويّا تجد بعدا مهمّا في التّراث البلاغي العربي؛ حتّـــى خلال الحديث عن المجاز والعدول والتوسّع[19].

ويعدّ "جون كوهين" أهمّ الأسلوبيّين الذين تحدّثوا عن الانزياح، وجاءت شعريّته لسانيّة بنيويّة، استثمرت المبادئ اللّسانية على رأسها مبدأ المحايثة — باعتباره المبدأ الذي صيّر اللّسانيّات علما بتفسيره اللّغة باللّغة — لإكساب شعريّته الصّبغة العلميّة[20]، ومن هنا أراد "كوهين" أن يقيم شكلا للأشكال، أي البحث عن القاسم المشترك بين الانزياحات بمختلف أصنافها، لأنّ طبيعتها متشابهة وجدليّة من خلال وصل هذه الأشكال بمستويات ووظائف متجانسة تكوّن قواسم مشتركة بينها. يقابل "كوهين" بين الشّعر والنّثر، ويرى في هذا الأخير معيارا للأوّل على أساس أنّ النّثر هو المستوى العادي والشّعر انزياح عنه، يقول:« وبما أنّ النّثر هو المستوى اللّغوي السّائد يمكن أن نتّخذ منه المستوى العادي، ونجعل الشّعر مجاوزة تقاس درجته إلى هذا المعيار.»[21]

ب ــ الانزياح طريق إلى الشّعريّة:

تزاحم المصطلحات النقديّة المعاصرة على ذهن النّاقل نفسه؛ تجعل منه هو نفسه في انزياح فكريّ دائم يخالف من خلاله كلّ مألوف لديه، سواء قرأه في مصادر تراثه أو أنّه تعلّمه من خلال قراءاته المتجدّدة مع كلّ نصّ، فالشعريّة بداية لا يمكن لأيّ امرئ أن يتصوّرها إلاّ مصطلحا اشتقاقيّا من الشّعر تعبّر عن مستوى من مستويات رقيّه، لكنّ هذا المصطلح صار معيارا للتّفاضل بين أيّ نصّ إبداعي منتج سواء كان نثرا أو شعرا، يقول "تزفيتان تودوروف":«ليس العمل الأدبي في حدّ ذاته هو موضوع الشعريّة، فما تستنطقه هو خصائص هذا

الخطاب النّوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكلّ عمل عندئذ لا يعتبر إلاّ تجلّيا لبنية محدّدة وعامّة، ليس العمل إلاّ إنجازا من إنجازاتها الممكنة، ولكلّ ذلك فإنّ هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجرّدة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبيّة»[22]، ونلاحظ أنّ "تودوروف" لا يختصّ بالشّعر فحسب كما سنرى لاحقا مع "جان كوهن" بل يختص بالأدب بصفة عامّة ولا يميّز بين الشّعر والنّثر.

وقد رأى "تودوروف" ضرورة ربط الشّاعريّة واللّسانيّة، والشّاعريّة وبنية العلوم الأخرى؛ حيث يقول: « فكلّ معرفة باللّغة ستكون تبعا لذاك ذات أهميّة بالنّسبة للشّاعري، لكن هذه العلاقة وقد صيغت على هذا النّحو لا تربط بين الشعريّة واللّسانيّات بقدر ما تربط بين الأدب واللّغة وبالتّالي بين الشعريّة وكلّ علوم اللّغة»[23]، فالشاعريّة عنده وعند أمثاله من العاصرين هي « مقاربة للأدب مجرّدة وباطنية في الآن نفسه»[24] أي دراسة البنيات التركيبيّة والدّلاليّة، السّطحيّة والعميقة، الظّاهرة والخفيّة أو المعنى ومعنى المعنى. وهذا النّوع من الدّراسة الذي يربط بين الأنساق اللّغويّة المجرّدة والمعاني الأدبيّة العميقة، وغيرها من العلوم التكميليّة التي تعين على توصيف أيّ صورة إبداعيّة لا يمكن إلاّ أن يعدّ امتدادا لمفهوم الانزياح الذي يكسر حواجز كلّ مألوف، ليحيل الممنوع إلى مرغوب ولو على سبيل المفارقة التي تبدو للوهلة الأولى غير عقلانيّة، ثمّ سرعان ما يألفها المتلقّي ويرى فيها واقع طموحه الذي يأمله من أيّ إبداع.

ج ــ الصّورة الشعريّة:

يقع الانزياح في قالب شعري يدعى الصّورة وهو «مصطلح حديث صيغ تحت وطأة التأثّر بمصطلحات النّقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها.»[25]، غير أنّ

الاهتمام بمفهومه كان حاضرا في النّقد العربي قديما بما يقارب ما هو عليه الآن، فالنّقد العربي عني بالصّورة وأحاطها بما يناسبها من معطيات حضاريّة وسياقات تاريخيّة، وربطها بالصّورة القرآنيّة، حين بحث في أنواعها وأنماطها المجازية، ودرس الصّلة بينها وبين الشّعر في تركيز النّقاد على شعر الشّعراء الكبار أمثال "أبي تمّام" و"البحتري" و"ابن معتز"، كما التفت إليها من خلال التعرّض لقضايا الموازنة والسّرقات الأدبيّة والابتداع[26].

ومن هنا كان وعي الشّاعر العربي بالصّورة مبكّرا وكان لتذوّقها أسبق من غيره؛ بحيث تنساب الصّورة في شعره انسيابا وتأتي عفوا، ومن ثمّ كان تعامله معها من خلال البلاغة، ووجد المجاز والاستعارة والتّشبيه دون أن ينسى الكناية أدوات ترسم فيه الكلمة صورة رائعة يختلط فيه إحساسه معها.

ويذهب الأسلوبيّون حديثا إلى القول بأنّ الصّورة الشعريّة انزياح لأنّها تقوم على خرق اللّغة العاديّة، إنّها

صورة تأبى المألوف تتوخّى الغرابة وتستند إلى خلق العلائق الجديدة واستنادها إلى الانزياح والاتّساع والأفق المفتوح، ممّا أباحه العصر ذاته، وارتكازها على أساليب بنائيّة جديدة وجنوحها نحو الاستعارة والمجاز. وقد ارتبط مفهومها أكثر بالاستعارة، لأنّها تنقلنا من البعد الدّلالي إلى الإيحائي وكونها تشكّل الخاصيّة الرّئيسيّة للغة الشعريّة[27]، ولعلّ نظرة "كوهين" للصّورة مختلفة بعض الشّيء فهي عنده تتمظهر على مستويين: صوتي، أي النّظم، ويشمل الوزن والجناس وغيرها، وهي صور على اعتبار أنّ الانزياح قائم فيها وهو الفيصل بين الشّعر والنّثر، وهي صور تتزاح عن لغة النّثر لأنّ هدفها إحداث التّجانس الصّوتي، ومستوى آخر دلالي تدرس فيه الصّور انطلاقا من الوظائف النحويّة، وهي

الإسناد والتّحديد والوصف، ومن هنا يرى "كوهين" أنّ كلّ صورة لها مستويان: مستوى سياقي، ومستوى استبدالي يحقّقه المجاز.[28]

تنتج الصّورة عند "كوهين" ما يسمّى بالمنافرة الدّلالية impertinence sémantiqueالنّاجم عن عدم الملائمة « فالكلمة المستعملة في عبارة المجاز في معناها الأوّل غير ملائمة لكن المعنى الثّاني يجعلها ملائمة»[29]، ومثال ذلك قولنا (الإنسان ذئب لأخيه الإنسان) فالصّورة تشتغل على مستويات، المستوى الأوّل هو حصول الانزياح كما في المثال، أمّا المستوى الثّاني فيكون مثل الانزياح، باستبدال المدلول الأوّل (حيوان) للدّال (الذّئب) بمدلول ثاني (شرّير)، فتكون العمليّة الأولى إثباتا أمّا الثّانية فنفي، ويتمّ في وقت واحد ضياع المعنى والعثور عليه، أي أنّ في الأولى تحصل المنافرة الدّلاليّة النّاتجة عن عدم الملائمة وفي الثّانية يتمّ استعادة الملائمة الماديّة الدّلاليّة، ويلخّص "كوهين" هذه العمليّة في مرحلتين:

ـــ تحويليّة من خلال فرض الانزياح وهي مرحلة المنافرة أو عدم الملائمة الدّلاليّة.

ـــ تكميليّة من خلال تقليل الانزياح وهي مرحلة الاستعارة، فالأولى عنده تركيبيّة أمّا الثّانية فتصوّريّة[30]، ونجد "كوهين" يقرّ بأنّ الاستعارة هي المرحلة الثّانية في الصّورة المجازيّة بكلّ أنواعها، أي أنّ مفهوم الصّورة المجاز تعدّى الحدود الكلاسيكيّة التي تحصره في الصّور البيانيّة المعروفة كالقلب والتّقفية وغيرها، وصار يحدّد عن طريق ما يحقّقه من انزياح، وكلّ الصّور الصّرفيّة والنحويّة والصوتيّة مكمّلة، هدفها التّهيئة للسّياق الاستعاري[31]؛ ومن هنا تتشكّل مزيّتها المتمثّلة في نفي السّلك الذي هو الطّابع الحيادي للكلمات في اللّغة القائمة على التّعارضات والاختلافات،« وما تقوم به اللّغة الشعريّة عبر

الصّورة من تكسير وخرق ما هو إلاّ نفي للحياد الذي يسم الكلمات في اللّغة العادية، وعودة بالكلمات إلى طاقتها الأولى المفقودة. »[32].

والصّورة في النّهاية ذات مفاهيم واسعة وعديدة يتحدّد كلّ مفهوم من خلال زاوية النّظر، لأنّ الاتّفاق قائم على احتوائها لطاقة عدوليّة قوامها المجاز « فالتّشبيه والاستعارة والكناية والمجاز العقلي بأشكاله المختلفة وسائل فنيّة، لتشكيل المعاني الحسيّة أو العقليّة وإرساء العلائق بينها في الصّورة»[33]

ثالثا: مستويات الانزياح في الشّعر النّسوي من خلال كتاب (بلاغات النّساء) لـــ"ابن طيفور"

لقد تعدّدت الأغراض الشعريّة في قصائد النّساء الشّواعر وتنوّعت ما بين الرّثاء والمديح والغزل، وهذه الأغراض عادة ما تكون أكثر شيوعا، قال "ابن طيفور":«كانوا يقولون أجود أشعار النّساء أشعار الموتورات الحاضّات على الطّلب والدّخول، والمعيّرات في ذاك بالتّقصير، والثّاكلات المؤبّنات»[34]، فالمناسبات التي أحسنت المرأة القول فيها هي تلك التي ارتبطت بالحرب والقتال والموت؛ بوصفها ظواهر يجمعها حقل واحد دارت عليه رحى الشّعر في قصائد النّساء، فهنّ إمّا محرّضات أو مغنّيات عند الانتصار، أو أنّهنّ ثكلى يندبن فقيدا، وكلّما أكثرن القول في فنّ من الفنون أجدن فيه على أنّه صناعة لفظيّة برعن فيها؛ حيث تشكّل لديهنّ المخيال الشّعري وفق معجم يتكرّر وروده على ألسنتهنّ لفظا وعلى أذهانهنّ معنى. لهذا كان مستوى الانزياح في الألفاظ ودلالتها من أوّل المستويات قبل أن تتشكّل الصّورة البسيطة في النصّ، أو تلك الصّورة المركّبة التي بوساطتها تتراح كلّ شاعرة عن غيرها إذا ما أحسنت توظيفها بدءا باختيار ألفاظها والتّأليف بينها، ثمّ بعث الرّوح الشعريّة فيها.

أ ــ الانزياح على مستوى المفردات:

سنقتصر في هذا العنصر على أشعار أولئك النّسوة اللّواتي لم يشتهرن في الأدب العربي كما اشتهرت "الخنساء" و"ليلى الأخيلية". فالنّماذج المختارة هي لأولئك المغمورات لكي لا يكون تجاوز في الإنصاف بحكم الشّهرة أو عدمها.

ــ قالت سيرة بنت الحارث النميريّة:

قريشٌ هُم الثّأرُ المُنيرُ فإن سَل **** فتلكَ دماءٌ شَافياتٌ لدَاميَا
فإن تَكن الأُخرَى فإنَّ دِمَاءكُم **** قُضَاعةُ لاَ تَشفي امرَءًا كَانَ صَادِيَا
ألاَ إنَّمَا يَشفي المَريضَ دَواؤُهُ **** وكَانت قُريشُ لَو أُصيبت دَوائيَا
ويَومَ عِماسٍ يمطِرُ الموتُ حالُه **** صبرنَا لَهُ كَيمَا نموتَ سَواسيَا (35)

إنّ السّبب الذي أنطق هذه الشّاعرة بما قالت هي موقعة (مرج راهط)؛ هذه الواقعة التي دارت رحاها بين بني أميّة لّما اختلفوا فيما بينهم(36)، فلكي تشفي غليلها وتطفئ ظمأ غيظها أشارت إلى قريش بأنّها منارة قصدها عند الثّأر فهي لا تخفى عن نور بصرها ولا بصيرتها حتّى تدرك منالها ويكون ذلك شافيا لحقدها، فوصفها للثّأر بـ (المنير) بدّد كلّ طموح لاستبداله بغيره، والدّليل الذي يبيّن مكانة هذه المفردة (المنير) وقيمتها في الوصف قولها:

ألاَ إنَّمَا يَشفِي المَرِيضَ دَواؤُهُ **** وكَانت قُريشُ لَو أُصِيبت دَوائِيَا

فبمهلك عدوها الذي أصابها في مقاتل أهلها يكون هو الشّفاء من كلّ داء وبلسم لكلّ جرح نزفت منه دماء بسبب تلك الواقعة، وللشّاعرة التفاتة أخرى عندما اختارت وصفا آخر عند احتدام الحرب وهيجانها ممّا لا يدع فرجة للضّياء جرّاء تلاحم الجيوش يوم الوغى، فالغبار المتطاير يحجب آفاق النّور فتظلم الأجواء كأنّها في ليل دامس، وهذا ما عبّرت عنه بقولها:

ويَومَ عَماسٍ[37] يمطِرُ الموتُ حالُه **** صبرنَا لَهُ كَيمَا نموتَ سَواسِيَا

فاليوم إذا كان يوم حرب ضروس ادلهمّت به الخطوب وتعانقت فيه السّيوف سمّته العرب يوما **عَماسا**؛ وصفا له بأنّه كثير الضّيم شديد السّواد لتزايد القتل فيه والأحزان،و لّما أرادت أن تتنصّل من عار الهزيمة وتجعل الخصم ندّا لقومها؛ أشارت إلى ذلك بأنّ الموت ينال من الفريقين فيألم المنهزم كما يألم المنتصر لأنّ الذين قتلوا من الفريقين هم أعزّ من الانتصار نفسه، فعبّرت عن ذلك بقولها:

صبرنَا لَهُ كَيمَا نموتَ سَواسِيَا

والصّبر هنا دليل على شدّة المراس والتجلّد عند معاينة الأعداء.

ـــ قالت أمّ فطن بن سريح:

ألاَ تلكَ المَسرَّةَ لاَ تدُومُ **** ولاَ يبقَى عَلَى الدَّهرِ النَّعيمُ

وَلاَ يبقَى علَى الحدثَانِ عَقرٌ **** لِشَاهِقةٍ لَهُ أمٌّ رَؤُومُ

وقالت:

يَا جَامِعًا الأحشَاء والكَبِدْ **** يَا ليتَ أمَّك لَم تُولدْ وَلم تَلِدْ[38]

شعور أمّ فقدت وليدها وأفجعها فيه الدّهر بكلكل مصائبه فتماثلت لديها أيّام السّرور والحزن؛ إذا كانت أيّام النّعيم لا تدوم وتنسيها ساعات الفواجع والأحزان، وليس ثمّة لفظ يعبّر عن مدى فجيعتها وحزنها مثل الذي أشارت إليه بقولها:

لِشَاهِقةٍ لَهُ أمٌّ رَؤُومُ

فالشّاهقة هي التي كادت أن تخرج روحها مع آخر صيحة استطال إليها صوتها؛ وصورتها الثّكلى التي أصيبت في أقرب النّاس إليها وهو فلذة كبدها، لأنّها الأمّ الرّؤوم شديدة الرّأفة والحنان والعطف حيث تتجلّى فيها كلّ صفات الودّ

والرّحمة، فإن بُتر من تلك العلاقة شيء كان له كبير الأثر في نفس هذه الأمّ فما بالك بحالها حينما تتجرّع كأس موت وليدها، وأكثر دلالة على هذا الموقف النّفسي قولها:

يَا جَامِعًا الأَحشَاء والكَبِدْ **** يَا ليتَ أمَّك لَم تُولدْ وَلم تَلِدْ

فوجودها مرتبط بوجوده نفيا وإثباتا فأيّ اختيار للألفاظ المتناوبة في المعنى أحسن من هذا الذي ذكرته بقولها (لَم تولد ولَم تَلِد)، وقد تقاسمت النّسوة الحزن نفسه واستخدمن للتّعبير عنه أبلغ الألفاظ التي لو وجدوا بديلا عنها لامتطوا إليها كلّ سبيل من سبل شحن الألفاظ بأرقى المعاني وأشدّها، دلالة على الحرقة التي بهنّ، ومثال ذلك ما عبّرت عنه أم عمرو بنت المكدّم عندما فقدت أخاها "ربيعة بن مكدّم":

مَا بَالُ عينكَ منهَا الدَّمعُ مهراقُ **** سجلاً فَلاَ عَازِبَ منهَا ولاَ رَاقِ
أَبكِي عَلى هَالكٍ أودَى وأورثَني **** بَعدَ التفرُّقِ حرًّا حُزنهُ بَاقِي
لَو كَانَ يرجعُ ميتًا وجَدَ مُشفقةً **** أبقَى أخِي سَالِمًا وَجدِي وإشفَاقِي
أَو كَانَ يُفدَى فَكَان الأهل كلّهم **** ومَا أثَمّر من مَالٍ لَهُ وَاقِي
لَكِن سِهامُ المَنَايا مَن نَصبنَ له **** لَم يُنجِه طبٌّ وَلاَ رَاق
فَاذهب فلاَ يُبعدنَّكَ اللهُ من رجلٍ **** لاَقَى الذي كلُّ حيٍّ مثلُهُ لاَقِي
فَسوفَ أبكِيكَ مَا نَاحت مُطوقَة **** ومَا سرتُ مَع السَّارِي عَلى سَاقِي
تَبكِي لِذكرِهِ عينٌ مفجعَةٌ **** مَا إن يجِفَّ لَها من ذِكرِهِ مَاقِي[39]

ـــ قالت امرأة من كلب، وجاورت بني رواحة العبسيين في حرم من قومها منتجعين، ثمّ ظعنوا عنها فتشوّقت إلى محمد بن العلاء بن فرقد بن بسطام أحد بني رواحة:

سَقَى الله المنازِلَ بين شَرحٍ **** وبينَ نواظِرَ دِيَمًا رِهامَا
وأوسَاطًا لشَقيقٍ شقيقِ عبسٍ **** سَقَى ربِّي أجارعهُ الغمَامَا
فلو كَنّا نُطاعُ إذَا أَمرنَا **** أطلنَا فِي دِيارِهم المُقَامَا
ولَيتني قبلَ بينِ الحيِّ منهُم **** دُفنتُ بِهَا ولاقيتُ الحِمَامَا
فإنِّي لا أَنِّي ما عشتُ أهدي **** لَهَا ولِمن يحلُّ بِهَا السّلامَا
وما يُغنِي السّلام إذا نَزلنَا **** لوِي لأمٍ ألاَ للهِ لامَا
وأَعرَض دُونهم رملٌ وقف **** مرداة مخارمة القتَامَا (40)

تغيّر الغرض في هذه المقطوعة من الرّثاء إلى الغزل والوقوف على الأطلال، فشأن النّساء شأن الرّجال على حدّ سواء في الوقوف في رثاء الرّبع حينما يخلو من أهله ويصير قفرا بلقعا. فالشّاعرة لم تجد سبيلا للعزاء بفقد من تهواهم غير الدّعاء، وعندما انقطعت بها سبل الحيلة في الوصال قالت معبّرة عن ذلك:

فلو كَنّا نُطاعُ إذَا أَمرنَا **** أطلنَا فِي دِيارِهم المُقَامَا

فقطع الرّحيل بذلك سبيل كلّ تقارب وأمل في اللّقاء، فلا زيارة ترتجى ولا عودة بعد نأي يمكن أن تشتّت كلّ ما كان من الفراق وعدم اللّقاء. وتأمّل قولها تعبيرا عن لوعة الفراق:

ولَيتني قبلَ بينِ الحيِّ منهُم **** دُفنتُ بِهَا ولاقيتُ الحِمَامَا

فالموت عندها أهون من البين والقبر أرحم من أن تموت بكلفها وشدّة وجدها.

ـــ قالت خولة بنت ثابت في عمارة بن الوليد بن المغيرة:

يَا خَلِيليَّ نَابِني سُهدِي **** لَم أنَم لَيلِي ولَم أكَدِ
غَيرَ أنِّي لا أشبعُ ولاَ **** أشتَكِي مَا بِي إلَى أحدِ

كيفَ تلحَاني علَى رجلٍ **** فُتَّ مِن تذكارِه كبِدي
مثلَ ضوءِ الشّمسِ صُورتهُ **** ليسَ بالزُّمَيلةِ النّكِدِ (41)

أنهكها الضّنى والوجد حتّى أفضيا إلى فتّ كبدها لا من رؤية من تهواه بل بذكره، فكلّما مرّ بخاطرها صورته زادها ذلك شوقا ولوعة؛ فاستخدمت لذلك كلّ لفظ من شأنه أن يرسم صورتها في مخيّلة كلّ من يقرأ شعرها الذي بدأته بمناجاة الخلان الذين بهم السّلوى عند كثرة السّهاد والأرق، فهذه الصّورة الشعريّة كثيرا ما تردّدت عند الشعراء الرّجال؛ ليكون بذلك معجم بعض الألفاظ الدّائرة في قصائد الشّعراء نساء ورجالا وثاقا بين المعاني التي تدور في أذهانهم، وتكشف عن سرائر أنفسهم ومكامن وجدهم، ومثال ذلك لفظ الشّمس الذي تقاسمه النّساء والرّجال على أنّه المثل المطلوب في التّشبيه عند إرادة الحسن فيمن يتصوّرونه، على الرّغم من شيوع هذا اللّفظ بوصفه تشبيها يصدق على النّساء أكثر من الرّجال. وما قادهم إلى هذه الشّراكة استخدام الألفاظ إلاّ لوجود مرونة في الكلمات العربيّة التي تؤنّث معنى وتذكّر لفظا، أو تذكّر معنى وتؤنّث لفظا.

ب ــ الانزياح على مستوى الصّورة البسيطة:

ــ قالت هند بنت عتبة:

قَامَت يَهُودٌ بأسيَافِهَا **** قِصَارَ الجُدُودِ لِئامَ الحَسبْ (42)

تصف هند بنت عتبة اليهود المعادين والحاملين سيوفهم ضدّ قومها من المسلمين، بصورتين مجازيّتين:

الأولى: (قِصارَ الجُدودِ)، والسّؤال: لماذا ركّزت على هذه الصّفة الحسيّة ؟ إلاّ إذا كانت قد انزاحت عن المعنى الحرفي إلى معنى أبعد، فالإشارة إلى الجدود

إحالة على النّسب، والنّسب ممتدّ في جذوره عبر التّاريخ ومنه فإنّ وصفهم بقصار الجدود كناية عن عدم أصالتهم وشرفهم، لأنّ طول النّسب ومعرفته دلالة عليهما وعلى النّسب الصّافي، والانحدار من سلالة معروفة عريقة، وقصير الجدّ من لا يُعرف أصله، فهو مبتور، ذلك أنّ في أنساب اليهود اختلاطا وفسادا، وعليه لا يمكن الجزم بنسبة الابن لوالده، وهو جانب من الرّذيلة عندهم كنّت عنه الشّاعرة بحِدق وكياسة.

والصّفة الثّانية: أنّهم (لِئامُ الحسب)، والحسب لا يوصف باللّؤم، وإنّما جرى العرف أن يوصف الإنسان باللّؤم، فهو خلق من أخلاق العاقل الذّميمة، وبهذا نكون أمام انزياح بارع، فاللّؤم من الصّفات القبيحة وجاء في (أساس البلاغة):«فلان لا حسب له ولا نسب وهو ما يحسُبُه ويعدُّه من مفاخر آبائه»[43]، والحسب فيه إحالة على تاريخ اليهود، وتاريخهم ملطّخ بالدّماء موسوم بالخزي والعار، فهم قتلة الأنبياء والرّسل، الذين عاهدوا الله ثمّ نقضوا عهده، فشتّتهم الله وجعلهم يتيهون في الأرض، وأورثهم غضبه، فهم لا مفاخر لهم، ولا أمجاد يتغنّون بها ويعدّونها، وهذا هو حسَبهم المخزي اللّئيم.

ـــ قالت هند بنت حذيفة:

تَطوَّلَ لَيلِي للهُمُومِ الخَواضِرِ **** وشَيَّبَ رأسِي يَوم وَقعةِ حَاجِرِ[44]

يقال في المثل العربي (عند الصّباح يحمد القوم السُّرى)[45] للدّلالة على أنّ الصّباح متنفّس بعد ليل مثقل بالهموم، وهو ما أكّده امرؤ القيس حين خاطب اللّيل قائلا:

فَقُلتُ لهُ لَمّا تمطّى بِصُلبِهِ **** وأَردَفَ أعجَازًا ونَاءَ بِكلكَلِ

ألاَ أَيُّهَا اللّيلُ الطّوِيلُ ألاَ انجلِ **** بِصُبحٍ ومَا الإصباحُ منكَ بِأمثلِ[46]

والشّاعرة هنا تحاكي هذا المعنى، وتصف ليلها بأنّه تطوّل، وهي صيغة مبالغة تدلّ أكثر من قولهم (طال)، والسّبب في ذلك محضَر الهموم وليست الهموم ممّا يطوّل من زمن اللّيل، فزمن اللّيل صوريّ لا يتغيّر، وتنقضي ساعاته بحضور الهموم أو الأفراح، وإنّما الشّاعرة تتحدّث عن زمن ليل نفسي انطباعي، فيجتمع لديها ظلام اللّيل المادّي وظلام الهموم والأحزان واجتماع الظّلامين يزيد في الزّمن ويمدّده، ويمضي بها الحال بطيئا، ولم تقف معاناة الشّاعرة عند هذا الحدّ، بل لقد شيّب رأسها يوم وقعة حاجز، واليوم لا يشيّب شعر الإنسان، وإنّما هي صورة مجازية عن وقعِ ذكرى هذا اليوم وذكراه الموجعة التي تجعلها تفكّر فيه كثيرا، حتّى يُهيّأ لها أنّها كبرت في السنّ وابيضّ شعر رأسها من كثرة اهتمامها به.

ـــ قالت امرأة من بني هزان، يقال لها أم ثواب في ابنها و كان قد عقّها:

رَبَّيْتُهُ وهوَ مِثلُ الفرخِ أعظمهُ **** أم الطّعام تَرَى فِي جلدِهِ زغبَا[47]

تصوّر هذه المرأة حالها مع ابنها، حين كان رضيعا وتشبهه بالفرخ، وهي صورة دقيقة التّفاصيل ومكمن البراعة فيها حاصل في قولها (أعظمه) و(أمّ الطعام) و(زغب)، لقد استحضرت صورة الفرخ الصّغير الفاتح منقاره ينتظر أن تضع له أمّه طعاما، وفيها قمّة الضّعف والعجز والحاجّة الماسّة إليها وإلى فضلها وإحسانها عليه، ثمّ تفصّل الشّاعرة الصّورة فتذكر (مثل الفرخ أعظمه) فأعظمه هي التي تشبه أعظم الفرخ لهشاشتها وطراوتها، وحال عظام الرّضيع على النّحو ذاته، واستخدمت جمع القلّة ليزداد جمال الصّورة لأنّه حديث عن حداثة سن وصغر، وهي صيغة أفعُل، وفيها يكون الرّضيع ضعيف البنية الجسديّة طريّ العظام لم يشتدّ عوده بعد، ثمّ تتراح بقولها (أمّ الطّعام) إلى أفق طريف، فالأصل

أن يُقال (أمّ البنين)، ولكنّها قالت أمّ الطّعام، لأنّ الفرخ يحتاج إلى طعام أمّه، أكثر من أيّ شيء آخر وهكذا الرّضيع في حاجة إلى حليب أمّه وهي أقوى صلة تربطه بها، وحينما نواصل تتبّع صورها يتبادر إلى مخيّلتنا حالة المرأة وهي تغذّي رضيعها وتنظر إلى ضعفه وصغر حجمه بين يديها، وهو ما قصدت به (تَرَى فِي جلدِهِ زغبًا) والزّغب أوّل الرّيش، وهو تصوير لحنوّها عليه وحاجته لها ورعايتها به حتّى يكبر. والغريب أنّ هذا البيت هو مطلع مقطوعة شعريّة قالتها هذه الشّاعرة حينما رأت من ابنها عقوقا وجفاء في كبره.

ج ــ الانزياح على مستوى الصّورة المركّبة:

نقصد بالصّورة المركّبة التي يحويها البيتان، فتأتي فيها الصّورة المجازيّة على الأشطر، وبالتالي يحتاج في فهمها إلى تركيب أجزاء الصّورة، وعادة ما يكون المعنى فيها تفصيليّا، وتتعرّض الشّاعرة عند الوصف إلى نقاط متعدّدة في كلّ منها مسافة عدوليّة.

1ــ تقول سودة بنت عمارة في "علي بن أبي طالب":

صلّى الإلهُ عَلَى جِسمٍ تَضَمَّنَهُ **** قَبرٌ فأَصبحَ فِيهِ العدلُ مدفُونَا

قَد حَالَفَ الحقَّ لاَ يبغِي بِهِ بَدلاً**** فَصَارَ بالحقِّ والإيمانِ مَقرُونَا[48]

استغلّت هذه الشّاعرة ظلم "معاوية" لها[49] يوم وقفت بين يديه لتسمعه نقيض فعله الذي تراءى لها في كرم علي – رضي الله عنه –، فهو بالنّسبة إليها مثل يحتذى في العدل والقصاص عندما يُحتكم إليه فأبانت عن ذلك بأن تأسّفت غاية الأسف عن مصير العدل الذي حواه قبران جسم "علي" بوصفه من الأموات، فقد غار ضياء الحق مع غيابه كما حواه قبر آخر هو الذي ضمّ بين جنبيه جسد "علي"؛ فأيّ حقيقة لهذا المعنى الذي لفّ العدل المغموط مرّتين في

شكل صورة حسيّة هي الجسد والقبر، ومرّة ثالثة هي المعنى المبطّن في الإقرار بانعدام العدل في زمن "معاوية"، الذي لم يوفّيها حقّها عندما لجأت إليه تشتكيه بداية. غير أنّ المعنى هنا لو لم توضّحه الرّواية التّاريخيّة لاقتران سياق النّظم بشخص "عمر بن الخطاب" الذي جمع بين ما أشارت إليه الشّاعرة في الشّطر الثّاني من بيتها، وهذا الإيحاء الثّاني يمكن أن يكون صورة أخرى لتركيب مثلين باستحضار نمطين متشابهين فيما حقّقا من إنجاز فعلي على أرض الواقع؛ أي ذلك الأثر الذي تركه كلّ من "عمر بن الخطاب" و"علي "في نفوس النّاس من بعدهما.

2 ـ تقول أمّ حكيم بنت قارظ:

يَا مَن أَحسَّ بابنَيَّ اللّذينِ هُمَا ***** كالدُّرَّتينِ تشظّى عنهُمَا الصَّدفُ

يَا مَن أحسَّ بِابنيَّ اللّذينِ هُمَا **** مُخُّ العِظَامِ فَمُخّي اليَومَ مُزدَهِفُ(50)

الشّاعرة في حالة انفعال وحسرة على ولديها، إنّها تسكب مشاعرها نحوهما وشدّة تعلّقها وحبّها لهما، في لغة عكست بصدق داخلها النّفسي المتأجّج، إذ شبّهت ولديها بالدرّتين، وللدّرة جملة الخصائص تتراح عنها إلى ولديها، فهي أوّلا ثمينة وجميلة ومحميّة بالصّدف ومحصّنة به، وهي خصائص تنسحب على الولدين الغاليين على أمّهما؛ غير أنّ صدفهما تشظّى كناية عن تعرّضهما للخطر، إمّا الموت أو الاعتداء أو فقد الأب الحامي لهما. وفي هذه الصّورة استخدمت أداة التّشبيه (الكاف) وفيها نوع من التّمييز والتّفريق بين المشبّه والمشبّه به وعدم دخول الأوّل في جنس الثّاني والتحامه به، أمّا الصّورة الثّانية فقد حُذفت فيها الأداة ليتراح المدلول من الشّبه إلى المطابقة والتّلاحم، فالولدين قد بلغا من نفسها مبلغا عظيما، وتغلغل حبّهما في قلبها حتّى أصاب سويداء فؤادها، فكانت مكانتهما من نفسها التي لفّتهما بشعورها كما تلفّ العظام المخّ

داخل لبّها، وهذا كلّه إيحاء بالمعزّة والمكانة التي تكنّها كلّ أمّ لأبنائها وإن جاروا عليها، فلولا هذه الصّور المركّبة لما بلغت الشّاعرة بشعرها هذا شأوا خلّده في كتب الأدب على أنّه من النّظم وليس من جيّد النّثر، فمشاعر الأمّ مهما كانت وسائل التّعبير عنها فهي أبلغ من أن يكتنفها غموض؛ لكن إن توشّحت هذه المشاعر والمعاني التي تفضي إليها بصور انزياحيّة كهذه تكون أبلغ من غيرها لتدلّ بذلك عن مدى صدق التّجربة التي لا يتحمّل صدقها الواقع وإن كانت منقولة عنه.

3 ــ قالت إحدى الجواري:

كُنَّا كَغُصنَينِ فِي سَاقٍ غِذَاؤُهُمَا **** مَاءُ الجَدَاوِلِ فِي رَوضَاتِ جَنَّات

فَاجتُثَّت خَيرُهُمَا مِن أصلِ صَاحِبِه **** دَهرٌ يكرُّ بِفرحَاتٍ وتَرحاتِ[51]

فالشاعرة تصف حالة من المودّة، جمعت بينها وبين محبوبها، وتقارن بين حال ماضية وأخرى حاضرة، فالماضية تجسّدها صورة الغصنين المتفرّعان عن ساق واحدة، تتغذّى بماء الجداول، وهي صورة لجمال الطّبيعة وخصبها ونظارتها، تعكس مشاعرهما الطيّبة والنقيّة، وذلك التّآلف والقرب المتفرّع عن ساق المحبّة والودّ، وهي لوحة توحي بالجمال والفرح والاستقرار، ليأتي الدّهر بصروفه ونكباته، وقد شخّصته كالفرس الذي يكرّ من الكرّة والتّكرار، أي تتناوب أوقات فرحه وترحه مرّة فمرّة، وهو من اجتثّ هذه الشّجرة النّامية، واقتلع ما كان بينهما من مشاعر طافحة، أو أنّه أُبعد أحد الغصنين عن الآخر بعد أن كانا ملتصقين قريبين، وهو ما ولّد حسرة لدى الشّاعرة لأنّ قطع الغصن عن ساقه يعرّضه للذّبول والموت وهكذا حالهما بعد فراقهما.

4 ــ قالت الغنوية:

تَزوّد بعينك من بَهجَتي **** فَقَد خلَقَ اللهُ منّي الجَمالاَ
إذَا مَا تفرّستَ فِي رُؤيتِي **** رأيتَ هِلالاً وأحوَى غَزالاَ(52)

تقلب الشّاعرة الموازين رأسا على عقب في صورتها هذه وتخرق نظاما ألفناه، إنّها تدّعي أنّها مصدر الجمال، ومنها استُلهم للكائنات جمالها، وما قامت به من قبيل التّشبيه المقلوب الذي هو في صميم الانزياح بجعل الأصل فرعا والفرع أصلا، فالجمال إنّما هو معكوس على هذه المرأة وليس منبثق منها، ولكنّها تدّعي أنّها المادّة القديمة التي خلق الله منها الجمال أوّل ما خلقه، فلا يضاهيها فيه أحد، والمتفرّس والمتمعّن في رؤيتها والنّظر إليها يرى صورة الهلال ونضارة الغزال، وهذه لوحة للجمال المزودج الذي أرادته أن يرتسم على محيّا صورتها، لكي يكون ذلك مجمعا لصفات الجمال كلّها.

خاتمة:

ـ ما تمّ تقديمه من شواهد شعريّة بالنّسبة لنساء مغمورات لا يقلّ شأنها عن تلك التي عرفناها عند الشّهيرات منهن كـ"الخنساء" و"ليلى الأخيلية" وغيرهن ممّن ذاع صيتهنّ في تاريخ التراث الأدبي، لأنّ بلاغة القول كانت جبلّة في ألسنة الكثيرين من العرب قديما رجالا ونساء.

ـ مستويات الانزياح التي تحدّثنا عنها في هذه الدّراسة لا تعدو أن تكون صورة من صور المجاز العقلي أو الحسّي؛ لوجود مقاييس العدول والانحراف بوصفهما من أبرز سمات الشّعر الفصيح الذي نظم في البيئات العربيّة الخالصة.

ـ ظهرت القيمة الجمالية للانزياحات من خلال الصّورة الشعريّة، وهي صورة حاكتها الشّاعرة من نسيج معطيات الطّبيعة المديّة وجمالها، فجاء عنصر محاكاة الطّبيعة بارزا وأكثر ما استخدمته في التّصوير: المطر، الهلال، الشّمس، اللّيل،

الرّيح، الجداول... وغيرها، لتعكس الطّبيعة الإنسانيّة الدّاخلية وما يتجاذبها من آلام وهموم ومشاعر طيّبة ولعلّ تعلّق المرأة بالطّبيعة يعكس أيضا تعلّقها بالجمال باعتبارها جزء منه.

ـــ ما يميّز فكرة الانزياح عن المجاز هو خيط رفيع يظهر في كون الانزياح يمكـــن أن يتجلّى في أقلّ بنية لفظيّة؛ إن تمكّن الأديب من توظيفها في عمله الإبداعي، حيـــث تكون بالنّسبة إليه نقلة نوعيّة عمّا ألفه النّاس، أمّا المجاز فمحضنه الأساس النصّ الذي يوفّر له أبسط تركيب يمكن أن يشتغل عليه إن كان فيه من الخصائص الفنيّة ما يؤهلّه لأن يكون صورة شعريّة تستهوي من يقرؤها ويشعر بملامح التميّز فيها.

الهوامش :

---

(1) ينظر ترجمته؛ ابن النديم: الفهرست، دار المعرفة، بيروت، لبنان، (د، ط)، 1398هـ/1978م، ص 209.
وياقوت الحموي: معجم الأدباء، دار الفكر، بيروت ـــ لبنان، الطبعة الثالثة، 1400هـ/1980م، 87/3.

(2) عمر رضا كحالة: معجم المؤلفين (تراجم مصنفي الكتب العربية)، دار إحياء التراث العربي، بيروت ـــ لبنان، (د، ط)، (د، ت)، 256/1.

(3) ينظر؛ ابن طيفور الخراساني: بلاغات النساء، تحقيق: محمد طاهر المزين، مكتبة السندس، الكويت، (د، ط)، 1413هـ/1993م، ص 54.

(4) محمد معتصم: المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء ـــ المغرب، الطبعة الأولى، 2004م، ص 133.

(5) رغداء ماريني: شواعر الجاهلية، دراسة نقدية، دار الفكر، دمشق ـــ سوريا، (د، ط)، 2002م، ص 127.

(6) مي يوسف خليف: الشعر النسائي، دار غريب، القاهرة ـــ مصر، (د، ط)، (د، ت)، ص 160.

(7) البيت في ديوانه شرح: الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة ـــ مصر، (د، ط)، 1965م، 129/4.

(8) ابن طيفور: بلاغات النساء، ص 11.

(9) محمد صلاح زكي أبو حميدة: البلاغة والأسلوبية عند السكاكي، مطبوعات جامعة الأزهر، غزة ـــ فلسطين، (د، ط)، 1428 هـ/2007م، ص 80.

(10) المرجع نفسه، ص 273.

(11) جمال حضري: الأسلوبية النصية من خلال مفهوم الانزياح، دراسة وردت بموقع azzouzlahcen.jeeren.com

(12) المرجع السابق، ص 2.

(13) إبراهيم بن منصور التركي:(العدول في البنية التركيبية -قراءة في التراث البلاغي-)، مجلة جامعة أم القرى، ج19، ع40، ربيع الأول 1428هـ، ص 556.

(14) عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، إتحاد الكتاب العرب، دمشق ـ سوريا، (د، ط)، 2005 م، ص 13.

(15) إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية، استانبول ـ تركيا، (د، ط)، (د، ت)، (مادة زاح)، ص 406.

(16) تكاد المصطلحات القريبة من الانزياح أن تفوق الأربعين مصطلحا، ينظر ما أورده عبد السلام المسدي في كتابه، الأسلوبيّة والأسلوب، دار سعاد الصباح، القاهرة ـ مصر، (د، ط)، 1993، ص 100.

(17) أوزوالد ديكرو، جان ماري سشايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ترجمة: منذر عياشي، المركز الثّقافي العربي، بيروت ـ لبنان، الطبعة الثانية، 2007، ص 584.

(18) أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى، 1426هـ/2005م، ص 112.

(19) أحمد شامية: في اللّغة (دراسة تمهيدية منهجية متخصصة في مستويات البنية اللّغوية)، دار البلاغ، الجزائر، الطبعة الأولى، 1423هـ/2002م، ص130، 138.

(20) حسن ناظم: مفاهيم الشعريّة (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي، بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى، 1944م، ص 113.

(21) جون كوهين:النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر واللغة الرفيعة، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة ـ مصر، (د، ط)، 2000م، ص33.

(22) تزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء ـ المغرب، (د، ط)، 1990م، ص 27.

(23) المصدر نفسه، ص 91.

(24) المصدر نفسه، ص 23.

(25) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي، بيروت ـ لبنان، الطبعة الثالثة، 1992م، ص 7.

(26) المرجع نفسه، ص 8.

(27) بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى، 1994م، ص 122.

(28) نزار التجديتي: (نظرية الانزياح عند جان كوهين)، مجلة دراسات سيميائيّة أدبية، لسانية، مطبعة النجاح، ع1، 1987م، ص 56.

(29) جان كوهين: النظرية الشعرية، ص 226.

(30) المصدر السابق، ص 138.

(31) المصدر نفسه، ص 138.

(32) المصدر نفسه، ص 63.

(33) بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 119.

(34) ابن طيفور:بلاغات النساء، ص 231.

(35) المصدر السابق، ص 244.

(36) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، شرح:عبد.أ علي مهنّا وسمير جابر وآخرون، دار الفكر، بيروت ــ لبنان، الطبعة الثّانية ،(د،ت)، 208/19.

(37) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت ــ لبنان، الطبعة الأولى، 2000م، (مادة عمس)، 147/6.

(38) ابن طيفور: بلاغات النساء، ص246.

(39) المصدر نفسه، ص 248.

(40) المصدر السابق، ص 271.

(41) المصدر نفسه، ص 273.وقد اختلفت رواية هذه المقطوعة في الكثير من ألفاظها؛ ينظر، بشير يموت: شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام، تحقيق: عبد القادر محمد مايو، دار القلم العربي، بيروت ــ لبنان، الطبعة الأولى 1419هـ/1998م، ص 187.

(42) ابن طيفور: بلاغات النساء، ص 261.

(43) أبو القاسم الزمخشري: أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت ــ لبنان، الطبعة الأولى، 1419هـ/1998م، (مادة حسب)، 188/1.

(44) ابن طيفور: بلاغات النساء، ص 242.

(45) أبو الفضل الميداني: مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت ــ لبنان، (د، ط)، (د، ت)، 3/2.

(46) البيت في ديوانه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، الطبعة الأولى، 1958م، ص 29.

(47) ابن طيفور: بلاغات النساء، ص 280.

(48) المصدر نفسه، ص 50.

(49) ينظر القصة كاملة في المصدر نفسه، ص 49.

(50) المصدر السابق، ص 256.

(51) المصدر نفسه، ص 84.

(52) المصدر السابق، ص 212.