الانزياح التركيبي في شعر يحيى الغزال الأندلسي

عمر فارس الكفاوين *

تاريخ الاستلام 2021/10/10 DOI:https://doi.org /10.47017/32.1.4 تاريخ القبول 2022/01/05

الملخص

تناولت هذه الدراسة ظاهرة الانزياح التركيبي في شعر يحيى بن حكم الغزال الأندلسي، ورصدت أبرز مظاهر ذلك الانزياح كالتقديم والتأخير، والحذف، والتكرار، والالتفات، والاعتراض، وأبرزت دورها في بناء النص على المستويين: الموضوعي والفني، وأظهرت أثرها في إكساب السياقات التعددية الدلالية، والقيم الفنية. وقد اعتمدت منهج الاستقصاء القائم على رصد مظاهر الانزياح التركيبي، وتحليلها موضوعيًا ودلاليًا، متكاملًا مع المنهج الفني الذي ساعد في إبراز جماليات تلك الانزياحات. وخلصت الدراسة إلى أن الانزياح التركيبي مثّل ظاهرة أسلوبية بارزة في شعر الغزال، توسل بها في تمثيل أفكاره ورسم صوره، مما أغنى تجربته الشعرية، وجعلها قابلة للتأويل والتفسير.

الكلمات المفتاحية: شعر الغزال، الانزياح التركيبي، مظاهر الانزياح.

المقدمة

الانزياح ظاهرة أسلوبية، ترتبط بكيفية بناء اللغة في النص، وهي كيفية تعتمد على نظام المخالفة والانحراف عمّا هو مألوف في قوانين النحو وقواعده، وبها يغدو النص الأدبي ذا هوية خاصة، تختلف لغته وبناؤها عن تلك المستخدمة في الكلام العادي أو الخطاب الشائع. ويسهم الانزياح في منح المبدع حرية في التحكم في ترتيب ألفاظه، لتعبر عن معانيه، وهي حرية مسؤولة لا تخالف منطق التعبير بالتراكيب والألفاظ، ولا تؤدي إلى الاختلال، إنما تعتمد على حسن الصياغة، وإدراك مسألة وضع الألفاظ في مواضعها لتتناسب مع الأفكار والرؤى، وهذا يمنح المبدع مساحة تجعله قادراً على التحكم بألفاظه ومستويات لغته لتمثيل معانيه.

وقد تعددت أنواع الانزياح وأشكاله؛ فمنها ما يكون على المستوى الاستبدالي أو الدلالي المرتبط بألوان البلاغة كالتشبيه، والاستعارة، والكناية، والمجاز، والمفارقة وغيرها، وهو انزياح يمنح النص مرونة في اختيار الرموز والمدلولات، من خلال مخالفتها المعنى الحقيقي الذي وُضع لها في اللغة. ومنها الانزياح التركيبي المرتبط بخروج السياق على قواعد النظم والتركيب كالالتفات، والحذف، والتقديم والتأخير. ومنها الانزياح الصرفي المتعلق بالتحول في الأبنية والصيغ الصرفية، كالتبديل بين الاسم والفعل أو الانتقال من المذكر إلى المؤنث أو العكس وغير ذلك.

وقد جاءت هذه الدراسة لتلقي الضوء على نوع واحد من أنواع الانزياح، هو الانزياح التركيبي في شعر يحيى الغزال، منطلقة من إشكالية مفادها أن الانزياح التركيبي ظاهرة بارزة في شعره، وقد مثّل سمة أسلوبية فيه، فلا بدّ من النظر فيها ودراستها؛ لإبراز أثرها الموضوعي والفني في بناء النصوص عنده. وعليه، فقد هدفت الدراسة إلى رصد مظاهر الانزياح التركيبي في شعر الغزال، وإظهار دورها في بناء نصوصه على المستويين: الموضوعي والفني، وإبراز دلالاتها وإيحاءاتها المرتبطة بتمثيل رؤى الشاعر وأفكاره، فضلًا عن إظهار قيمها الجمالية ووظائفها الإشارية.

© جميع الحقوق محفوظة لمجلة أبحاث اليرموك، "سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية"، جامعة اليرموك، 2023.

* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة فيلادلفيا، الأردن.

وتكمن أهمية الدراسة وراء كونها دراسة تطبيقية إجرائية على شعر شاعر قديم، ترصد أثر الانزياح التركيبي ودوره في بناء خطابه الشعري، لتؤكد أن الانزياح لم يأتِ اعتباطًا، إنما أدى وظائف عدة، أسهمت في التعبير عن المعاني وتمثيلها، وساعدت في إغناء النصوص دلاليًا، وأضفت عليها الجمال والشاعرية.

وقد اختار الباحث موضوع الدراسة مدفوعًا بعوامل عدة، أهمها: أنه لم يلتفت أحد من الدراسين إلى معالجة ظاهرة الانزياح التركيبي في شعر الغزال، على الرغم من أنها تمثل إحدى أسلوبياته. لذا فقد ارتأى إفراد دراسة مستقلة ترصد مظاهر ذلك الانزياح، وتبرز دوره الموضوعي والفني في بناء سياقاته الشعرية، إضافة إلى إظهار قدرة الشاعر على تكييف اللغة وتراكيبها واستغلالها في التعبير عن رؤاه، وتصوير مشاهده وخيالاته، مما يؤكد امتلاكه تلك القدرة على استيعاب اللغة وقوانينها، والعدول عنها؛ لتتواءم ومقاصده وتعكس تجربته.

وقد بحث الباحث عن دراسة سابقة حول هذا الموضوع فلم يجد؛ إذ تعد هذه الدراسة أول دراسة حول ظاهرة الانزياح التركيبي في شعر الغزال، في الوقت الذي تتوفر فيه بعض الدراسات حول الظاهرة في نصوص القرآن والشعر وغيرها، كدراسة عبدالباسط الزيود (2007): **"من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة "الصقر" لأدونيس"**، مجلة جامعة دمشق، المجلد 23، العدد الأول؛ إذ درست مظاهر الانزياح في القصيدة كالتقديم والتأخير، والحذف، والالتفات والفصل. ودراسة أحمد الخرشة (2008): **"أسلوبية الانزياح في النص القرآني"**، أطروحة دكتوراه، جامعة مؤتة، الأردن، وقد درست أشكال الانزياح في سور القرآن الكريم على المستوى الدلالي، والتركيبي، والصرفي. ودراسة نزار السعودي (2016): **"دلالة الانزياح التركيبي في أدب ابن زيدون الأندلسي"**، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد 12؛ إذ درست أشكال الانزياح في شعر ابن زيدون ودلالاتها كالتقديم والتأخير، والحذف، والاعتراض وغيرها. ولعل هذه الدراسات تمثل غيضًا من فيض؛ إذ إن هناك الكثير غيرها، وتنطوي جميعها على دراسة مظاهر الانزياح في النصوص الدينية والإبداعية، قديمها وحديثها، شعرها ونثرها.

أما شعر الغزال- كما قلنا سابقًا- فلم يأتِ أحد من الدارسين على دراسة ظاهرة الانزياح التركيبي فيه، إلا أن بعضهم قد نظر فيه من خلال دراسة قضايا أخرى، موضوعية وفنية، مثل دراسة محسن إسماعيل محمد (1999): **"الصورة الشعرية في شعر يحيى بن حكم الغزال الأندلسي"**، اتحاد الكتاب العرب، المجلد 19، العدد 75، تناولت أدوات الصورة، وتراكيبها وأنواعها في شعره. ودراسة أسامة اختيار (2011): **"بنية المشهد الحكائي في شعر يحيى بن حكم الغزال"**، مجلة جامعة دمشق، المجلد 27، العددان 3+4، تناولت الاتجاهات الموضوعية للمشهد الحكائي في شعره كالتعبير عن الذات، وعن المجتمع وقضاياه، وأبرزت الآليات الفنية كالصورة الساخرة، واللغة الشعبية والحوار. ودراسة نايف الحازمي (2020): **"وصف المجتمع في شعر يحيى بن الحكم الغزال"**، حولية كلية اللغة العربية بجرجا، مصر، العدد 24، الجزء 10، تناولت أبرز القضايا المجتمعية في شعره، وكيف وصفها وصورها بطرق عدة كالوصف المشوه، والمجرد، ووصف الأحداث المعنوية. وغيرها من الدراسات.

وانتظمت الدراسة بمقدمة، ومدخل عرّف – باقتضاب - بالغزال وشعره، وبالانزياح، ومفهومه ودلالاته، من ثم تدرج بمطلوبات تمثل مظاهر الانزياح التركيبي في شعر الغزال: التقديم والتأخير، والحذف، والتكرار، والالتفات، والاعتراض، وأبرزت دورها في بناء خطاباته الشعرية، وخلصت بخاتمة تضمنت أبرز نتائجها.

واعتمدت الدراسة المنهج الاستقصائي في رصد مظاهر الانزياح التركيبي، وتحليلها تحليلًا موضوعيًا، لإظهار دورها في تمثيل رؤى النصوص ومعانيها، متكاملًا مع المنهج الفني الذي ساعد في الكشف عن جماليات الانزياح ووظائفه في البناء الفني للنصوص، وإظهار دلالاته وإيحاءاته.

مدخل

يحيى بن حكم الجياني المعروف بالغزال (ت250هـ/ 864م)[1]، أديب أندلسي، عاصر الدولة الأموية في الأندلس (استمرت من 138 هـ/ 755 م إلى 422 هـ/ 1031 م)، وهو من شعرائها، وعلمائها وكبارها، "جليل في نفسه وعلمه ومنزلته عند أمراء بلده" (Al-Humaydi, 1966: 374)، وله من الأشعار ما يجعله في مصاف الشعراء البارزين في عصره. يقول ابن دحية : إنه "شاعر ذلك الأوان" (Ibn Dihya, 1955: 133)، ولعله قد علا ذكره، ولمع نجمه في عهد الخليفة (الحكم الربضي (ت206 هـ/ 821 م) الذي امتد حكمه من سنة 180 هـ/ 796 م إلى سنة 206 هـ/ 821 م وما بعدها؛ لأن "أكثر أخباره المسجلة كانت في تلك الفترة"[2].

وقد نظم في أغراض الشعر المعروفة: المدح، والغزل، والهجاء وغيرها، فضلًا عن تصويره الواقع الذي يعيش فيه، وقضايا المجتمع وهموم الناس، وعبّر عن ذلك كله بواقعية ولغة غير متكلفة، ونزعة ساخرة في بعض الأحيان. وجاء أغلب شعره على شكل مقطوعات وقصائد قصيرة، وقد جمع ما تبقى منه وحققه محمد رضوان الداية، وصدر تحت اسم (ديوان يحيى بن حكم الغزال)، عن دار الفكر المعاصر في بيروت، ودار الفكر في دمشق، سنة 1993 م، بواقع (88) صفحة.

أما الانزياح التركيبي، فإنه يمثل أسلوبية في شعر الغزال، اعتمدها لكي تساعده في تمثيل أفكاره وموضوعاته؛ لما فيها من حيوية وحركة تجعلانه قادراً على التعبير، من خلال حركات التغيير في الألفاظ والتراكيب، وما ينتج عنها من سلاسة في بناء النصوص، إضافة إلى منحها نشاطًا وقابلية للتأويل وتعميق الفكر، مما يكسبها شاعرية ناتجة عن تعدد الدلالات ورسم الأخيلة وغيرها.

يعني الانزياح بوجه عام "خروج التعبير على السائد، أو المتعارف عليه قياسًا في الاستعمال، رؤية ولغة وصياغة وتركيباً" (Al-Yafi, 1959: 92)، ويرى بعضهم أنه يمثل الأسلوب بعمومه. يقول فاليري (Valery): "إن الأسلوب في جوهره انحراف عن قاعدة ما" (Fadl, 1998: 208)[3]، وله دور فاعل في تحقيق الشاعرية في النص؛ إذ إنه يخرق "قانون اللغة في اللحظة الأولى، وما كان لهذا الانزياح ليكون شعرياً لو أنه وقف عند هذا الحد؛ فهو لا يعدّ شعرياً إلا لأنه يعود في لحظة ثانية، لكي يخضع لعملية تصحيح، وليعيد للكلام انسجامه ووظيفته التواصلية" (Cohen, 1986: 6).

وتعددت أشكال الانزياح ومظاهره- كما أسلفنا-؛ فمنها الدلالي أو الاستبدالي، ومنها التركيبي، والصوتي وغيرها، ولعل أبرزها التركيبي؛ لكونه مرتبطًا باللغة التي هي أساس البناء النصي، ويمكن من خلاله إدراك مظاهر الانزياح الأخرى؛ لأن الهدف الأساسي منها جميعًا تحقيق مقصد النص وإيصال رسالته، من ثم إكسابه الشاعرية والجمال.

ويقصد بالانزياح التركيبي خروج الكلام وانحرافه على نظامه ونسقه المألوف؛ فهو "خرق لقوانين اللغة ومعاييرها بعناية فائقة، لتكون القصيدة أو النص بذلك بنية شمولية تتجاذبها ظواهر لغوية عدة" (Lihuluhi, 2011: 76). وعليه فإنه يغدو "حدثًا لغوياً يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويمكن بواسطته التعرف إلى طبيعة الأسلوب الأدبي" (Al-Sadd, 2010, P1: 198).

ويرى صلاح فضل أن الانزياح التركيبي متعلق بالانحرافات التركيبية التي "تتصل بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية، عندما تخرج على قواعد النظم والتركيب، مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات" (Fadl, 1998: 211)، وبهذا فإنه يكون متعلقًا بتركيب المادة اللغوية مع جاراتها في السياق الذي ترد فيه (Wys, 2005: 111)، ويؤدي وظيفة مهمة تتمثل بالإيحائية، من خلال تحفيز مفردات اللغة وتراكيبها، ووضعها في سياقات تفضي إلى تعددية المعنى، عبر إقامة علاقات تركيبية خارجة على المألوف، تحدث لذة جمالية، وتولد المفاجأة في التأويل (Al-Duda, 2009).

إن الناظر في شعر الغزال يدرك أنه امتلك معجمًا لغوياً غنياً، مكّنه من ممارسة الاختيار والانتقاء، والتلاعب بالألفاظ والتراكيب بفاعلية، وهذه سمة المبدع الذي "يمتلك القدرة على تشكيل اللغة جمالياً، بما يتجاوز إطار المألوف، وبما يجعل التنبؤ الذي سيسلكه أمراً غير ممكن، ومن شأن هذا أن يجعل متلقي الشعر في انتظار دائم لتشكيل جديد" (Wys, 2005: 120)، وتتمثل أبرز مظاهر الانزياح التركيبي في شعر الغزال فيما يأتي:

أولًا: التقديم والتأخير

يتيح التقديم والتأخير سلاسة في ترتيب التراكيب اللغوية، وتمثيلاتها في النص، ويمنح الشاعر أو المبدع حرية غير مقيدة بنمط ترتيبي لعناصر الجملة الأصلية، مع الحفاظ على سلامة القواعد، وعدم اختلالها نحويًا ودلاليًا، إنما يستغل ذلك لامتلاك مساحة أوسع في التعبير والتصوير. وعلى الرغم من أن ظاهرة التقديم والتأخير تمثل "خرقًا لقانون رتبة الوحدات اللغوية، فإن هذا الخرق يتيح علاقات دلالية جديدة، ويجعل المتلقي مشاركًا في بناء النص وتأويله" (Bu Dukha, 2011: 83)، فضلًا عن أنه يسهم في تحريك النص، وإكسابه شاعرية وجمالًا؛ إذ هو "انزياح عن المألوف، وله دوره في شعرية التركيب والخطاب الشعري" (Al-Hussein, 2000: 162).

إن الملمح البارز في شعر الغزال فيما يخص ظاهرة التقديم والتأخير هو جنوحه إلى تقديم الجار والمجرور على بقية أركان الجملة الأصلية، كتقديمه على الفاعل أو على المفعول به أو غيرهما. ومن أمثلة ذلك قوله واصفًا مجلس شراب (Al-Gghazal, 1993: 29) (البحر الطويل):

فقلتُ أنِقنيها فلمًا أذاقَهَا طرحتُ عليهِ رَيْطَتِي ورِدائي[4]

إذ قدم الجار والمجرور (عليه) في الشطر الثاني على المفعول به (ريطتي) بمعنى (ثيابي)، وجعل هذا المتعلق بالمسند إليه بمنزلة فاصل بين الفاعل ومفعوله. ويعود على الساقي ليبرز مكانته وأهميته عند الشاعر؛ فهو ساقي الخمرة الذي أُعجب الشاعر به وبخمرته، فألقى عليه ثيابه استحسانًا لصنيعه، وهو بهذا يؤكد أهميته ومنزلته؛ إذ إنه عند الشاعر أهم من ثيابه على نفاستها، ثم إن هذا التقديم والتأخير المرتبط بشخص الساقي أسهم في رسم أجواء الشراب ومجلسه، حيث غدا ذلك الساقي محركًا لما يجري فيه، وأخذ درجة من الأهمية، وشارك في صنع الحدث؛ فهو الذي يقدم الخمرة ليتذوقها الشاعر، وإن عملية طرح اللباس التي مارسها الشاعر وقعت على الساقي، وعليه، فإنه غدا شخصية ذات منزلة، وهي محور الارتكاز للمعنى الذي يريده الشاعر. وعلى الرغم من أن البيت يدور حول الخمرة ومذاقها، فإنه لا يمكن لها أن تُقدم وتُصنع لولا الساقي. إذن، فهو الأساس في العملية، وهذا يعكس انفعالًا لدى الشاعر مرتبطًا بلحظة معينة؛ إذ هو الذي يحدد مرتكزات المعنى وجوهره، وذلك "حسب الوسط والحالة التي يكون فيها" (Al-Msaddi, 1982: 40). وفي مثل هذه الحال، فإن الشاعر لا بدّ له من التركيز على الخمرة وساقيها؛ لكونه في مجلسها وفي وسط أجوائها.

إن هذا الانفعال لدى الشاعر، الناتج عن مجلس الخمرة ومذاقها هو ما جعله يقدم المتعلق (عليه) المرتبط بساقيها، وبهذا فإنه يحقق وظيفة لهذا الفعل التواصلي اللفظي، تتمثل "في الوظيفة العاطفية أو الانفعالية" (Cohen, 1986: 196) المتعلقة بوجدان الشاعر وانعكاسه من خلال موقفه تجاه ساقي الخمرة، وردة فعله المتمثلة في طرحه ثيابه عليه، وهذا يعكس أيضًا أثر الخمرة في نفسه.

ويقدم الشاعر الجار والمجرور (منّي) على المفعول به في سياق محاولته إظهار صبره وتجلده على فراق أسرته؛ إذ يقول (AL-Ghazal, 1993: 53) (البحر الطويل):

وإنّي وإن أظهرتُ منّي تَجَلّدًا لذو كَبِدٍ حَرّى عَليكِ حَسيرُ

فالمتعلق (منّي) سبق المفعول به (تجلدًا)، والياء في (منّي) ياء المتكلم العائدة على الفاعل في (أظهرتُ)، وهو الشاعر نفسه، حيث أراد أن يكون هو المرتكز في عملية إظهار التجلد الذي ما لبث أن كشف عن بطلانه في شطر البيت الثاني؛ إذ هو تجلد مصطنع، ولعل هذا التقديم يدل على مُصطنع التجلد، فيمثل جوهر المعنى والدلالة، فضلًا عن أنه أساس الصورة المرتسمة في البيت. فالشاعر هو من يحاول التجلد، لكن سرعان ما يكشف الحقيقة، ويجعل كبده محترقة من حرارة الفقد وحسرته، وإن مثل هذا الفعل اللغوي المرتهن بتقديم الجار والمجرور، المرتبط بالشاعر، يخلق أثرًا تحققه اللغة، يتمثل في "توصيل واقعة أو إحداث انفعال" (Cohen, 1986: 196) في نفس الشاعر، ناتج عن عملية الفراق، وهو مرتبط به دون غيره، لذا قرنه بياء المتكلم في (منّي) العائدة عليه والمتعلقة بفعل التجلد، وهو فعل مرهون بمناسبة معينة. وعليه فإن التقديم والتأخير لهما

دور فاعل في تحقيق إيحاءات ودلالات تفضي إلى عمليتي الإيصال والانفعال، إيصال فعل السفر، وما يرافقه من محاولة التجلد، والانفعال المرتبط بالصراع المتأجج في نفس الشاعر بين التجلد وزيفه.

ولا يتوقف الأمر عنده على تقديم الجار والمجرور على المفعول به، بل نجد في بعض سياقاته تقديماً له على الفاعل، كقوله في جارية اسمها (لعوب) (AL-Ghazal, 1993: 34) (البحر الكامل):

لـم أنْـسَ إذْ بَـرَزَتْ إليَّ لعوبُ طـرَبًـا وحيثُ قـميصُها مـقلوبُ

فجَريْت في سَنَنِ الصِّبا شأواً وقـد وزَعَـتْكَ عنـــهُ كَبْرَةٌ ومشيبُ[5]

حيث قدم (إليّ) على الفاعل (لعوب) في الشطر الأول من البيت الأول، كأنه يسعى من خلال ذلك إلى التفرد في عملية قدوم الجارية، حيث برزت إليه وحده، وهي خاصته دون غيره. ثم إن هذا التقديم يظهر أنه متشوق لها؛ إذ مقتضى الترتيب المعنوي يفضي إلى كونه حاضراً قبلها، متشوقاً لرؤيتها، لذا قدم ياء المتكلم المجرورة العائدة عليه على (لعوب) التي برزت له بعد أن كان حاضراً قبلها. ثم إن هذا الترتيب (الياء/ الشاعر- لعوب) يدل على علاقة الإبلاغ، كأن الشاعر يبلغ بحضور الجارية التي ينتظرها، وقد طرب لوجودها وابتهج.

ولكن الشاعر- على الرغم من انتظاره لعوباً وطربه بقدومها- ما لبث أن تراجع عن موقفه في البيت الثاني؛ إذ إن الذي دفعه إلى هذا الفعل ظنه بأنه ما زال شاباً محباً، إلا أنه تذكر أنه غير ذلك، وقد بلغ من العمر ما بلغ. ولكي يردع نفسه عن هذا الفعل، قدم الجار والمجرور (عنه) على الفاعل (كبرة)، وقد سبق ذلك تقديمه المفعول به أيضاً (الكاف) في (وزعتك)، وفي تقديمه (عنه) يركز على الفعل المتمثل في نزوات الصبا؛ فالهاء في (عنه) تعود على ذلك الفعل ومعناه، كأنه يسعى إلى تذكير نفسه بضرورة تركه والابتعاد عنه؛ إذ لا يليق بمن في سنه. وعليه فإن الفاعل (كبرة) الدال على التقدم بالعمر ليس جوهر الموضوع؛ لأنه مرتبط بحياة الناس جميعًا، والمهم الفعل المُمارَس في هذا العمر، المتمثل في ملاقاة الجارية وملاعبتها. ولعل مثل هذا يمنح النص قيمة معنوية، تتمثل في النصح المتعلق بالنهي عن الفعل غير اللائق، وقيمة جمالية ناتجة عن طواعية اللغة التي وفرت للمعنى دلالات تأثيرية، وأبعدته عن السياق الإخباري، وأكسبته سمة التأثير وفاعليته، من خلال التركيز على الفعل الإنساني، فهو الأهم، وليس العمر الزمني، وقد بدا ذلك من خلال تقديم الضمير في (عنه) العائد على الفعل، وتأخير (كبرة) الفاعل المرتبط بالعمر.

ويبرز ملمح آخر في عملية التقديم والتأخير في شعر الغزال، يتمثل في تقديمه المفعول به على الفاعل في بعض سياقاته، كقوله هاجيًا (Al-Ghazal, 1993: 50) (البحر الطويل):

فلن تحملَ الصَّخرَ الذُبابُ ولن ترى السَّـ ــلاحفَ يُزجينَ السَّفينَ المواخرا[6]

حيث قدم المفعول به (الصخر) على الفاعل (الذباب)، وقد رمز بالذباب إلى المهجو، من باب تصغير شأنه وهمته، ثم إنه بدأ البيت بالنفي (نفي حمل الذباب للصخر)، وهو إذ يقدم (الصخر) على (الذباب)، فإنه يحقق بذلك دلالات توحي بالقوة والصلابة للمفعول به، مما يجعله ذا أهمية بالغة، وتتناقص تلك الأهمية بشكل كبير بالنسبة للفاعل (الذباب)، الضعيف الذي يعجز عن حمل الصخر. وعليه فقد قدم القوة على الضعف، كأنه اتبع أسلوباً طباقياً غير مباشر، سعى من خلاله إلى تحقيق الإثارة، عبر ترتيب منطقي قائم على الأولوية؛ فالقوة تسبق الضعف وتغلبه، بل إن (الذباب) من المستحيل أن يحمل الصخر، وبذلك يكون قد تجاوز عملية الإبلاغ للحدث إلى عملية الإثارة المتحققة من الاستحالة الرابطة بين الفاعل ومفعوله، وهي استحالة تدخل المتلقي في عملية التأويل واستنباط المعنى المرتبط بالهجاء، وهو هجاء لاذع يقوم على أساس تصغير المهجو والحط من شأنه، وفي الوقت نفسه تعظيم غيره المتمثل في الصخر، وتُظهر عملية المطابقة غير المباشرة بين عنصري الجملة مفارقة تختزل إيحاء، يرتبط بعلاقة النفي، نفي الحدث الذي لا يمكن للفاعل القيام به.

ويقدم المفعول به على الفاعل في سياق تصويره المنايا؛ إذ يقول (Al-Ghazal, 1993: 53) (البحر الطويل):

رأيتُ المنايا يدركُ العُصْمَ عَدْوُها فَيُنْزِلُها والطَّيْرُ منهُ تَطيرُ[7]

لقد استهل البيت برؤيتة المعنوية للمنايا، فأراد أن يبين حالها بجملة فعلية، فعلها مضارع دال على الاستمرارية، استمرارية الموت، لكنه لم يلتزم بترتيب عناصر تلك الجملة وفق الأصل القواعدي، إنما انحرف في صياغتها، فقدم مفعولها (العصم) على فاعلها (عدوها)، ولعله أراد من هذا تأكيد المعنى الذي يسعى إليه، المتعلق بالمنايا وسرعتها وحتميتها، والمفعول به يعني نوعًا من الحيوان أو الظباء السريعة، أما الفاعل، فيعني السرعة الفائقة، وهي سرعة (سرعة الموت) تدرك ذلك الحيوان؛ إذ هو من يقع عليه الحدث، لذا فإنه مرتكز الأمر وجوهره؛ لكونه ميتًا لا محالة، والفاعل هو الذي يمارس ذلك الحدث، وسيبقى فاعلًا، لن يموت.

إن مثل هذا الانزياح يؤكد سيرورة التحول في العلاقة بين الفاعل والمفعول به؛ إذ يكون فعل العدو والسرعة صفة إيجابية للحيوان، تساعده في الفرار ممن يهدده، أو الانقضاض على غيره، إلا أن هذه الصفة سرعان ما تتحول إلى دلالة سلبية، حيث يتحول العدو إلى سبب في الموت. وبهذا فإن تقديم المفعول به يوحي بانتهائه وموته أولًا، في حين أن تأخير الفاعل يوحي ببقائه؛ إذ هو مرتبط بفعل لا يموت، ويبقى مستمرًا مع الإنسان والحيوان اللذين يفنيان، ويظل (العدو) باقيًا مع غيرهم إلى أن يموتوا أيضًا.

وينفي الغزال إيثاره حياة اللهو ونزوعه إليها، قائلًا (Al-Ghazal, 1993: 57) (البحر الطويل):

ولا أنا ممّن يؤثرُ اللهوَ قلبُــه فأُمسي في سُكرٍ وأُصبحُ في سُكْرِ

فيقدم المفعول به (اللهو) على الفاعل (قلبه)، من باب تأكيد الابتعاد عن اللهو ونفيه عنه؛ فاللهو عادة فاسدة، والشاعر أراد بتقديمها على الفاعل أن يثبت أهمية تركها، وأن يلفت الانتباه إلى ذلك؛ لكون الناس كلهم يمتلكون قلوبًا، لذا أخّر الفاعل (قلبه) لعموميته، وقدم (اللهو) لخصوصيته؛ إذ تميل قلوب بعض الناس إليه، وهو صفة سلبية، تأكيد تركها مهم، بل إنه أهم من القلوب التي تنقسم في نوازعها بين اللهو وغيره. ثم إن تقديم (اللهو) يؤكد عملية التشديد عليه ونبذه؛ لأن هذا التقديم متعلق بما يسمى "التشديد في لغة الشعر، المرتبط بإشاراتها وإيحاءاتها، ولفت النظر إليها" (Wellek and Warren, 1992)، وهذا التشديد يتمثل في كثير من الأحيان في دلالة اللفظ المتقدم الذي تكون له الصدارة، أما المتأخر، فتقل أهمية دلالته عن دلالة ما سبقه.

ونجد الغزال يقدم ويؤخر في عناصر الجملة الاسمية، فيقدم الخبر ويؤخر المبتدأ، ومن ذلك قوله ساخرًا من امرأة (Al-Ghazal, 1993: 42) (البحر البسيط):

لها حُروفُ نَواتٍ فــي جوانبِها كقسمةِ الأرضِ حِيزَتْ بالتُخوماتِ[8]

حيث جاء الخبر، الجار والمجرور (لها) متقدمًا على المبتدأ النكرة (حروف)، وبهذا يراعي القاعدة النحوية المتعلقة بالتقديم والتأخير، لكن تقديم الخبر المكون من (اللام) التي تفيد الملكية والتخصيص، وضمير الغائب (ها) العائد على المرأة، له دلالات إيحائية مرتبطة برغبة الشاعر في تخصيص الصفة الشكلية المكروهة في المرأة، المتمثلة في بروز (خواصرها) وضخامتها. ولأنه يسعى إلى السخرية منها، فقد قدم هذا التخصيص ليؤكد صفتها القبيحة- على حد رأيه-، وأنها هي صاحبتها، مما يوحي بأنها امرأة واحدة، وأن غيرها الكثير من النساء لا يمتلكن تلك الصفة التي يكرهها الشاعر في جسد المرأة. وبهذا فإنه ينأى بلغته ودلالاتها عن التعميم الذي قد يؤثر في المعنى الشعري ويربكه، بل إن تخصيصه امرأة واحدة يكسب خطابه "رقيًا تعبيريًا قادرًا على شد المتلقي والتأثير فيه" (Khitabi, 1991: 95)، ولا سيما أنه لا يذم النساء جميعًا، إنما واحدة منهن، مما يخلصه من سهام النقد المتعلقة بشمول كل النساء بسخريته؛ إذ لا يسخر منهن جميعًا، بل من إحداهن، وهذا أمر فيه شيء من الواقعية والذاتية.

ويجنح الغزال إلى تقديم الخبر على المبتدأ في الجمل الاسمية المنسوخة بأحد الأفعال الناسخة أو حروفها، كقوله في وصف بعض الفقهاء واتهامهم بالاستغلال وخيانة الأمانة (Al-Ghazal, 1993: 77) (البحر الخفيف):

إنَّ للقومِ مَضْرِبًا غابَ عَنَّــا لم يُصِبْ قَصْدَ وَجْهِهِ الرّاكبونا

وكما قلنا سابقًا، فإنه يراعي القاعدة النحوية في تقديم خبر (إن)، وهو شبه الجملة من الجار والمجرور (للقوم)، وتأخير اسمها النكرة (مضربًا)، إلا أن تقديم شبه الجملة في اللغة الشعرية يؤدي أغراضًا دلالية ترتبط بالمعنى والصورة؛ لأن الشاعر يريد إلقاء الضوء على (القوم) الذين خصصهم بواسطة (اللام)، وقصد بهم بعض الفقهاء؛ فهم الذين يتصفون بالاستغلال والخيانة؛ لذا قدمهم وأراد أن يجعلهم جوهر المعنى، ورمز بكلمة (مضرب) التي يمتلكونها إلى الطرق الملتوية التي يتبعونها لكسب الرزق، فأخّر هذه الصفة؛ لأنها ليست ذات قيمة دون القوم؛ فهم من يمارسونها، وهي صفة موجودة في كل زمان ومكان، ولكن لا أهمية لها إذا لم يكن هناك من يقوم بها. فالقائم إذن هو المركز، ولولاه لما حدث فعل الظلم، وهذا التقديم يؤكد قيمة مهمة أشار إليها بعض العلماء، تتمثل في وظيفة "المرجع والإيحاء" (Umberto Eco, 1987: 86- 87)[9]؛ إذ يرتكز المعنى على مرجعه، المتمثل في القوم المتقدمين على صفتهم أو ممارساتهم، وإن الإيحاء متعلق أيضًا بهذا المرجع، وهو إيحاء يحمل دلالة سلبية له؛ لكونه يقوم بأعمال فاسدة ظالمة من أجل حصوله على المال، كأنه يعقد مقارنة بين الفقهاء وعامة الناس؛ فعامة الناس يسافرون ويخاطرون من أجل الرزق، وقد لا يحصلون عليه، بينما الفقهاء مستقرون في أماكنهم، ورزقهم وفير، فمن أين يحصلون عليه؟ وكيف؟ إنه يتهمهم بخيانة الأمانة التي كُلفوا بها، وفي هذا هجاء مغلف بالسخرية؛ إذ إنهم يعرفون طرقًا في تحصيل الرزق لا يعرفها الناس الذين يقطعون البر والبحر طلبًا له (الراكبون)، والقوم (الفقهاء) ها هنا قاعدون.

على أي حال، فقد استثمر الغزال ظاهرة التقديم والتأخير في تراكيبه اللغوية ضمن سياقاته الشعرية المتنوعة، وقد مثّل ذلك انزياحًا تركيبيًا حقق دلالات وإشارات كثيرة، ساعدت في تمثيل رؤى النصوص وأفكارها، وأسهمت في إضفاء سمات شاعرية عليها، ترتبط بقابليتها التأويل، وجعلها نصوصًا نشطة، نتيجة تلك الطاقات التأثيرية والانفعالية المتولدة من الانزياحات، وما أدته من وظائف جمالية وتعبيرية، أسهمت في إكمال المعاني وتتميمها، ولفت الانتباه إليها، ورسم الصور المرتبطة بها، دون اللجوء إلى التكلف والتعقيد.

ثانيًا: الحذف

يعدّ الحذف مظهرًا من مظاهر الانزياح التركيبي، ويكون بـ"إسقاط جزء من الكلام أو كله لدليل" (Al-Zarkashiu, n.d., p3: 102). وقد استحسنه النقاد القدماء والمحدثون؛ فهو "باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمّ ما تكون بيانًا إذا لم تبن" (Abdul Qaher Al-Jurjani, 1984: 146)، ويحقق عنصر المفاجأة لدى المتلقي، ويستثيره نحو استحضار النص الغائب، فضلًا عن أنه يغني النص دلاليًا عن طريق الإخفاء، وانفتاحية الخطاب، دون التحديد الذي يغلق النص على نفسه، ولا يجعل المتلقي مشاركًا في إنتاج النص ودلالاته (Al-Zayoud, 2007: 171- 172)، إضافة إلى دوره في "بعث الفكر، وتنشيط الخيال، وإثارة الانتباه؛ ليقع السامع على مراد الكلام، ويستنبط معناه من القرائن والأحوال، وكلما كان الكلام أقدر على تنشيط هذه القدرات، كان أدخل في القلب، وأمس بسرائر النفس المشغوفة دائمًا بالأشياء التي تومض ولا تتجلى" (Abu Musa, 1996:160).

ويضفي الحذف جماليات على النص، من خلال إفادته "التفخيم والإعظام؛ لما فيه من الإيهام" (Al-Zarkashiu, n.d., p3: 104)، الذي يشحذ الذهن، ويشوقه لمعرفة المحذوف وإدراك أهميته، مما يسهم في إضفاء "سمات الجمال على الخطاب، المتعلقة بالإمتاع" (Khitabi, 1991: 95). ولعله يأتي في الشعر نتيجة عوامل عدة، أبرزها استقامة الوزن والإيقاع؛ لأن الشعر العمودي مقيد بأوزان، ومقاطع وتفعيلات، تجبر الشاعر في بعض الأحيان على اللجوء إلى الحذف؛ حتى يستقيم شعره، ولا يخرج على الوزن العروضي، ولكن هذا الأمر يتطلب قدرة على تكييف شعره، وجعل المحذوف قابلًا للتقدير، بحيث يستطيع المتلقي تأويله، وربطه بالسياق، فضلًا عن أن الحذف يتيح للشاعر التعبير عمّا في نفسه، دون الاسترسال في الكلمات، ويمنح المتلقي إمكانية إدراك ذلك المحذوف، وربطه بمقاصد النص، وهذا يساعد في جعل النص ذا جاذبية وحركية تنشط ذهن القارئ؛ ليتفكر في معرفة المحذوف، وأسراره ودلالاته.

وتتعدد مظاهر الحذف في شعر الغزال، فأحيانًا يحذف المبتدأ، وأخرى يحذف الخبر أو الفاعل وغيره، وحذف المبتدأ هو أكثر تلك المظاهر في شعره. ويرى بعض البلاغيين "أن من أسباب حذف المبتدأ الاختصار، أو لاختبار تنبه السامع عند القرينة، أو صون المسند إليه من أن يذكر باللسان؛ لجلالة قدره أو لتحقيره بعدم ذكر اسمه، أو للإنكار؛ لأن الخبر لا يصلح له إلا حقيقة أو ادّعاء" (Al-Sidi, n.d., p1: 74- 75). ومن أمثلته قول الغزال متغزلًا (Al-Ghazal, 1993: 41) (البحر السريع):

فارعةُ الجسمِ هَضيمُ الحَشا كالمُهرةِ الضّامرِ لم تُركبِ

إذ حذف المبتدأ (المسند إليه)، والتقدير (هي فارعة الجسم)، أو تقديره بالإشارة (هذه) أو بذكر اسم المحبوبة، لكنه انزاح عن ذكر المبتدأ بالحذف، ربما لأنه لا يريد التصريح باسم المحبوبة ذات الهيئة الحسنة، التي تمتلك صفات الحسن والجمال؛ لكي يخفيها عن الناس، ولا يعرفوها، فيتفرد بها وحده، إضافة إلى أن هذا الحذف يوحي بمنزلتها عنده وجلالة قدرها، لذا فقد صان اسمها من أن يذكر بلسان غيره. وفي هذا الحذف تحريك لذهن المتلقي؛ إذ ينشغل في التفكير لمعرفة تلك المرأة الموصوفة بالجمال المعنوي والمادي، ويؤدي هذا إلى "إمتاع فني؛ لما نشأ عن الحذف من فجوات دلالية، تعرف في النقد الحداثي بالمسكوت عنه من القول الذي يتولى المتلقي ملأه؛ إذ إنه يتيح بذلك عنصرًا مهمًّا في بناء القراءة، باعتبارها إبداعًا إضافيًّا، حيث يُدمج المتلقي بطريقة إسقاطية"[10].

ولا يكون حذف المبتدأ عنده لتعظيم منزلته وحسب، بل نجده في سياقات أخرى يحذفه لتحقيره وذمه، كأنه غير صالح لأن يُذكر اسمه. ومن أمثلة ذلك قوله ذامًا إحدى النساء (Al-Ghazal, 1993: 42) (البحر البسيط):

جَرداءُ صلعاءُ لم يُبقِ الزّمانُ لها إلا لسانًا مُلِحًّا بالمَلمــاتِ

حيث يتشكل الخطاب في البيت مجرداً من ذكر المبتدأ الذي قد يقدر بالضمير (هي) أو باسم تلك المرأة المذمومة، التي أخفى اسمها ربما لأنها معروفة عند الناس، ولا حاجة للتصريح به، وأنها معروفة من خلال صفاتها التي أوردها، وهي صفات تعكس شكلها وحالها، رسمها بسخرية تثير الضحك؛ إذ أسبغ عليها صفات شكلية، تتمثل في قبح وجهها وشعرها، وصفات معنوية، تتمثل في كثرة كلامها وثرثرتها ولومها. ولعل مثل هذه الصفات تحفز الحدس عند المتلقي لمعرفة الموصوفة، أو ربطها بكل امرأة تشابهها، وهذا الحدس ليس يقينيًّا، إنما هو "طريقة للمعرفة التخييلية التي توفر قدرة فائقة على توليد الصورة" (Sumud, 1988: 110)، أو تقريبها إلى الذهن، وعليه يمكن للمتلقي معرفتها أو قياسها على الأشباه من جنسها.

ويحذف الغزال المبتدأ في أثناء مدحه أحد الرجال؛ إذ يقول (Al-Ghazal, 1993: 74) (البحر البسيط):

نجمٌ من الحُسن ما يجري به فَلَكُ كأنّه الدّرُّ والياقوتُ في النَّظمِ

فقد جرّد خطابه من المبتدأ (هو) أو اسم الممدوح أو الإشارة إليه (هذا)، مما يوحي بدلالات أهمها أن الممدوح معروف لدى الناس، لا يحتاج مع هذه المعرفة أن يُذكر أو يشار إليه؛ فهو كالنجم في السماء، لا يجهله أحد، ولكونه جعل الخبر (نجم) فإن هذا يعطي المحذوف (المبتدأ) هيبة وحضوراً لدى المتلقي، تتأكد له عندما يكمل الخطاب الذي يجعل منه دُرًّا وياقوتًا، مما يمنحه سمة الكمال والبهاء. ومثل هذا الحذف يسهم في جعل المتلقي مشاركًا في النص، من خلال التأويل والتقدير، استناداً إلى معرفته الخلفية، مما يساعد "بشكل فعال في بناء علاقة بين المتلقي والنص، وبالتالي يجعله يشعر بإمكان الفهم والتأويل" (Khitabi, 1991: 326)، فيكتسب النص شاعريته على مستوى الوظيفة (Al-Duda, 2009: 314)، من خلال إشراك المتلقي في تقدير المحذوف وتأويله، وشحذ ذهنه لإدراكه، مما يجعله منجذبًا نحو النص، مدركًا دلالاته وإشاراته.

ويلجأ الشاعر في سياق آخر إلى حذف الخبر، حيث يقول (Al-Ghazal, 1993: 58) (البحر الطويل):

ففيها شَرابي إن عطشتُ وكُلّ ما يريدُ عِيالي للعَجينِ وللقِدْرِ

إنه يرسم صورة لداره، ويستهل البيت بشبه الجملة المكونة من حرف الجر (في) مضافًا إليه الضمير (ها) العائد على الدار، وهي خبر مقدم للمبتدأ المؤخر (شرابي)، ثم يعطفها على (وكل ...)، فيحذف الخبر المقدم شبه الجملة (فيها)؛ لأن القرينة تقتضي أن يكون التقدير (وفيها كل ما ...)، وهذا الحذف جاء للاختصار، واستقامة الوزن؛ إذ لا ضرورة لذكر الخبر وتكراره، لكونه معروفًا لدليل سبقه. ثم إنه أراد التركيز على المبتدأ، المتعلق بموجودات الدار من الطعام والغذاء؛ إذ يتحقق من خلالها الأمن لساكنيها، والمهم عنده توفير ذلك الطعام والشراب، وإلا فإن فائدة الدار تتناقص من دونهما؛ لأنهما سبب استمرارية العيش والبقاء. ومثل هذا الحذف يعدّ نمطيًا، ويسهل على المتلقي تأويله؛ لكونه مسبوقًا بقرينة ترشد إليه، ويحقق مبدأ التواصلية، من خلال اكتشاف المتلقي للمحذوف ومعناه بكل يسر، مما يجعل اللغة الشعرية منسجمة بالرغم من وجود الانزياح فيها.

ويأتي مثل هذا الحذف النمطي المسبوق بالقرينة الدالة عليه في قول الغزال (Al-Ghazal, 1993: 66) (البحر الكامل):

فإذا نزلتَ فإنَّ غيرَكَ نازلٌ ذاكَ المكانَ وفاعلٌ ما تفعلُ

إذ يتشكل سياق الخطاب في آخر البيت من خلال حذف (إنّ) واسمها، والتقدير (وإنّ غيرك فاعل)؛ لأن القرينة في الشطر الأول (فإنّ غيرك نازل) متعلقة بالعطف في آخر البيت. وعليه فإن الانزياح بالحذف ينأى عن الغموض؛ لتوفر ما يدل عليه في الخطاب، وهذه وظيفة مهمة في اللغة الشعرية، ترتبط بقابلية الفهم؛ لأن الشاعر إنما يستعمل اللغة وانزياحاتها "لأنه يريد التواصل، أي يريد أن يفهم المتلقي، ولكن بطريقة ما" (Cohen, 1986: 95)، منها الانزياح التركيبي بالحذف وغيره، الذي يحرك ذهن المتلقي، ويجعله قادرًا على الفهم.

ويستثمر الشاعر الحذف في سياقات جمله الفعلية، فيحذف الفاعل، اعتمادًا على ما ذكر قبله، كقوله (Al-Ghazal, 1993: 43) (البحر الوافر):

ومــن إنعامِ خالقِنَا علينَا بأنَّ ذُنوبَنَا ليستْ تَفوحُ

فلو فاحتْ لأصبحْنَا هُروبًا فُرادى بالفَلا ما نستريحُ

إذ جاءت الجملة الفعلية (فاحت) في الشطر الأول من البيت الثاني محذوفة الفاعل الذي يمكن تأويله، اعتمادًا على ما سبقه في سياق الشطر الثاني من البيت الأول (بأن ذنوبنا ليست تفوح)؛ فالمقصود بـ(فاحت) هي الذنوب، ويكون التقدير (فاحت ذنوبنا)، وقد استغنى الشاعر عن ذكره ليبتعد عن التكرار الذي قد يضر بالمعنى والوزن؛ لأنه تكرار غير مجدٍ، لكون المتلقي يستطيع تأويل الفاعل بسهولة، معتمدًا على الدليل الذي سبقه في الكلام، وهذا ساعد في انسجام لغة الخطاب الشعري مع معناها؛ إذ لم يجعل النص فيه فجوة غامضة، لا يمكن تأويلها، إنما جاء متسقًا مع ما سبقه، ويؤدي الوظيفة نفسها، وبالتالي يسهل على المتلقي اكتشافه ومعرفة مكنونه وإيحائه. وهذا ما أكده بعض النقاد؛ إذ يشترطون في الانزياح "عدم المبالغة، بما يضمن للمتلقي قابلية فهم الرسالة الأدبية" (Al-Duda, 2009: 317)[11] التي يقدمها النص.

لقد اتخذ الغزال من الحذف وسيلة ساعدته في التعبير عن معانيه ورؤاه، ورسم صوره وانعكاس انفعالاته، من خلال لغة شعرية انزياحية، نأى بها عن التعقيد، والغموض واللبس، وقد ساعدته أيضًا في استقامة أوزانه الشعرية، والتعبير عن أفكاره بإيجاز، وتكثيف معانيه وتركيزها، فضلًا عن دورها في تأكيد منزلة المحذوف وتبجيله أو تحقيره، مع إسناد مهمة التأويل إلى المتلقي الذي غدا مشاركًا في بناء النص، المؤدي إلى فهمه، وكانت السمة الغالبة على حذفه هي سهولة تأويله وارتباطه بالقرائن والأدلة التي تسبقه في الخطاب، مما جعله خطابًا منسجمًا، بعيدًا عن الفجوات والانقطاع الذي قد يسببه الحذف.

ثالثًا: التكرار

يعدّ التكرار انزياحًا تركيبيًا يرتكز على تكرار التراكيب أو الألفاظ والصيغ في السياقات المتعاقبة؛ بهدف تأكيد المعاني، وتقويمها وتثبيتها في الأذهان، إضافة إلى كونه "انزياحًا إيقاعيًا داخليًا، يظهر أثره في اللفظ المكرر في البيت، وما يحدثه من أثر عند المتلقي الذي يبحث عن فائدة المكرر، وتأثيره في القصيدة الشعرية" (Al-Sabt, 2018: 87)، ويساعد في "تعزيز

محاكاة الحدث الذي يتناوله النص" (Al-Hussein, 2000: 127)، و"تقوية النغم، وإفادة تقويم المعاني الصورية أو تقوية المعاني التفصيلية" (Hilal, 1980: 239). ومن نماذجه في شعر الغزال قوله متغزلًا بفتاة اسمها (تُودُ) (Al-Ghazal, 1993: 31) (البحر السريع):

يا تُودُ يا رُودَ الشّبابِ التي تُطلِعُ من أزرارِهَا الكَوكبا[12]

يا بأبي الشّخصُ الذي لا أرى أحْلَى على قلبي ولا أَعْذَبا

حيث كرر أداة النداء (يا) ثلاث مرات، متوسلًا بها لنداء حبيبته القريبة إلى وجدانه ونفسه، مصرحًا باسمها في المرة الأولى (يا تود)، من ثم مناديًا على إحدى صفاتها (يا رود)، بمعنى الحسنة الناعمة، ثم مناداتها ثالثًا دون التصريح باسمها، إنما أعقبها بما يفيد القسم بأنها أحلى الفتيات وأعذبها، وأقربها إلى قلبه.

إن هذا الانزياح القائم على التكرار يثير ذهن المتلقي ليتفكر في تلك الفتاة (المنادى)، وإدراك جمالها وأثره في نفس الشاعر، فضلًا عن دوره في تأكيد ذلك الجمال، ولهفة الشاعر إليها؛ إذ يكرر مناداتها، ويرغب في وصف حسنها، حتى يدرك المتلقي أنه غير ملوم على حبها. ثم إن تكرار (يا) فيه إيقاع خاص مكتسب من ذلك المد والتمطيط الناتجين عن (الألف) فيها، حيث يؤدي إلى طول نطقها، وسعة أفقها، مما يكسب السياق جرسًا طويلًا، يؤدي إلى رسوخ المعنى المقصود منه وتثبيته.

ويكرر الغزال صيغ الأفعال في مقطوعة قالها في وصف الكبر والهرم (Al-Ghazal, 1993: 48) (مشطور الرجز):

وصِرْتُ لا أنهضُ إلا بعــد شَرْ

لو ضامني مَنْ ضامني لم أنْتَصِرْ

فانظُرْ إلـيَّ واعتبِرْ ثــمّ اعتبِرْ

إذ كرر الفعل الماضي (ضامني) مرتين، وفعل الأمر (اعتبر) مرتين أيضًا. وقد جاء هذا التكرار لتصوير حالته، وقد بلغ من العمر ما بلغ، وأصبح عاجزًا عن رد من يضيمه ويظلمه، وفي تكرار فعل (الضيم) دلالة على ذلك العجز، وعدم الاستطاعة التي سببها كبر العمر والضعف، لذا فعلى الإنسان أن يعتبر ولا يغتر بشبابه وقوته. ولكي يؤكد هذا المعنى (الاعتبار) كرر الفعل (اعتبر) مرتين بلغة أمرية تفيد النصح، بأن يُنظر إليه، وقد أصبح هرمًا عاجزًا بعد القوة، فيعتبر من يراه بما حل به. ولعل مثل هذا التكرار يوحي بعظم الأمر واشتداده؛ إذ بعد الشباب والقوة ناله الكبر والعجز، وفي هذا عبرة لمن يعتبر.

ويوجه الشاعر رسالة إلى مدينة قرطبة التي أحبها، وجعلها كفتاة تغزل بها. يقول (Al-Ghazal, 1993: 55) (البحر الطويل):

وعـانقتُ غصنًا فيـهِ رُمّانُ فِضّةٍ وقَبّلْتُ ثَـغرًا ريقُهُ ريـقُ سُكّرِ

أأنْسَى؟ ولا أنســى عناقكِ خـالِيًا وضَمّــي ونُقلـي نظمُ دُرٍّ وجوهرِ[13]

فواحَزَني أنْ فَـرّقَ الـدّهرُ بيننا وكـدّرَ وصـلًا مـنكِ غيرَ مُكَدّرِ

سـلامٌ سـلامٌ ألـفَ ألـفِ مكـرّر ويـا حامـلًا عنّـي الرّسـالةَ كـرّرِ

لقد توسل بالتكرار اللفظي في كل بيت من الأبيات، فكرر (ريق) مرتين في البيت الأول؛ ليؤكد جمال قرطبة التي صورها فتاة قبّلها، وكان طعم ريقها كالسكر، وهذا يعكس حبه الكبير لتلك المدينة. وتكرار (ريق) يسهم في رسم المعنى التصويري، ويقربه إلى الأذهان. أما البيت الثاني، فقد كرر فيه الفعل المضارع (أنسى) مرتين، الأول جاء مثبتًا مقترنًا بهمزة الاستفهام الإنكاري التعجبي، الذي ينفي نسيانه قرطبة، ويؤكد استمرارية حبه لها، والثاني جاء منفيًا، يحمل الدلالة نفسها (نفي النسيان). وقد أسهم هذا التكرار أيضًا في رسم المشهد التصويري القائم على أساس جعل المدينة فتاة يعانقها الشاعر. أما البيت الثالث، فقد أتى فيه بالفعل الماضي (كدر)، متعالقًا مع صيغة (مكدر) التي اشتقها منه؛ ليؤكد حزنه وكدره على فراق قرطبة، ورسمه

صورة الدهر الذي هو سبب هذا الكدر وذلك الفراق. أما البيت الأخير، فقد بنى معناه وصورته على تكرار (سلام) مرتين، تتبعهما كلمة (ألف) مكررة مرتين أيضًا، وفي تكراره (سلام) تأكيد لدلالة المحبة والمودة بينه وبين قرطبة، إضافة إلى ما تحمله هذه الكلمة من قداسة؛ إذ هي مرتبطة بتحية الإسلام، ثم إنها تفيد الدعاء للمدينة بأن يعمها السلام، ولتأكيد هذه المعاني لجأ إلى اتباعها بتكرار كلمة (ألف)؛ ليتسع نطاق الدلالة، ويتعمق في نفس المتلقي، بأن الشاعر مغروم بقرطبة، وأن حبه ودعاءه لها كبير، لا يمكن إحصاؤه.

لقد أكسبت هذه التكرارات اللوحة الشعرية إيقاعًا داخليًا متجانسًا ومنسجمًا مع أفكارها ورؤاها، ومنحها قابلية للترنم والطرب، الناتجين عن التوازي النسبي بين التراكيب المكررة، وما جاورها في السياقات، وهو توازٍ إيقاعي يتيح للمتلقي نوعًا من السلاسة في القراءة، والتلحين الجرسي، والنغم الشجي الذي يطرب الأذن والنفس، فيجعلها تواقة ومنجذبة نحوه، تستبطن دلالات التكرار وإيحاءاته وغاياته.

ويمكن القول إن هذا التكرار يمثل انزياحًا صوتيًا وتركيبيًا ودلاليًا، يعكس قيمة فنية، تتمثل فيما يحمل من إيحاء وإشارة إلى تلك الحرية التي تُمنح للشاعر من مواضعات اللغة وقوانينها ومرونتها، الأمر الذي يسهم في "إثارة انتباه القارئ وجهده، والابتعاد عن القراءة العجلى، وتعطيل قدرته على الاستنتاج لديه بإقصاء التوقع الذي يسطح القراءة" (Sumud, 1988: 137 -143)؛ إذ يجعله التكرار يتوقف عند السياق ويكرر التراكيب، فيحاول استنباط ما وراءها، والرسالة التي تقدمها.

ويكرر الغزال النفي بـ(لا) في مقام وعظه المتكبرين، وتذكيرهم بالموت والقبر (Al-Ghazal, 1993: 61) (البحر الوافر):

ولا عَرفُوا العبيدَ مـن الموالي ولا عرفوا الإناثَ من الذُكورِ

ولا مَنْ كانَ يلبسُ ثوبَ صوفٍ مـن البَدَنِ المباشرِ للحَريرِ

إنه يوجه خطابه إلى أولئك المغترين بالدنيا، ويذكرهم بالقبور وأهلها التي لا تعرف غنيًا ولا فقيرًا، بل إن سكانها سواء. وقد توسل بالتكرار القائم على نفي المعرفة عن أهل القبور، فكرر التركيب المنفي (لا عرفوا) مرتين، وصرح بالفعل (عرفوا) مرتين، وحذفه في الثالثة لسهولة تقديره لوجود دليل سبقه. وقد أسهم هذا التكرار في تمثيل المعاني التي أراد الشاعر تأكيدها في نفوس الأحياء والاتعاظ بها؛ إذ إن الناس في القبور سواسية، فلا يُميز بين عبد أو سيد، أو ذكر أو أنثى، أو غني أو فقير، أو بين من يلبس الصوف أو الحرير. ومثل هذا التكرار جاء تعبيريًا لتمثيل الفكرة القائمة على العبرة، ورسم الصورة التي يكون عليها ساكنو القبور، فضلًا عن استبطانها صفة التكبر والخيلاء عند بعض الأحياء؛ فالعبرة والعظة موجهتان لهم، وليست للأموات الذين فارقوا الدنيا.

وهذا التكرار المرتبط بدلالة تقديم النصح للحي، من خلال رسم صورة القبور، يمثل انزياحًا تركيبيًا يثير الاستنفار والانتباه لدى المتلقي، فيتولد لديه الإحساس والشعور بما ينتظره، مما يجعل الانزياح التكراري له "وقع عميق في نفس المتلقي، وخلخلة ذهنه" (Al-Msaddi, 1982: 86- 87)، وإكسابه حصيلة معرفية عمّا سيجري في ذلك المصير الحتمي.

لقد استعان الغزال بالتكرار، وجعله أداة تعينه في تمثيل معانيه وأفكاره، ورسم مشاهده التصويرية، فضلًا عن دوره الإيقاعي، المرتبط بالمعاني والدلالات أيضًا. وقد ساعده ذلك التكرار في تحقيق نوع من الانسجام في السياقات الشعرية على مستويات عدة، سواء التركيبية أو الصوتية أو الدلالية أو غيرها، مما أكسب النصوص قوة فاعلة في تحريك المتلقي، وشحذ ذهنه لمعرفة كنه تلك التكرارات، وما يختبئ وراءها، إضافة إلى تحقيقه وظيفة جمالية، تتمثل في الاتصال الحميمي بين المكررات وجاراتها من الألفاظ والتراكيب، مما ساعد في توثيق الترابط بينها، المؤدي إلى التجانس اللفظي والمعنوي والإيقاعي.

رابعًا: الالتفات

الالتفات ضرب من ضروب البلاغة وأساليبها، وظاهرة من ظواهر الانزياح التركيبي واللغوي؛ لكونه يقوم على أساس الانحراف، وانتهاك الصياغة المألوفة في استعمال اللغة، ويرتبط بالتنقل بين الضمائر والصيغ، وعدم الالتزام بنمط واحد أو صيغة واحدة، كأن يُنتقل من "الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة" (Ibn Al-Atheer, 1955L: 98)، ومن الغيبة إلى

التكلم وهكذا، أو الانتقال بصيغ الأفعال، "من فعل ماضٍ إلى مستقبل، أو من مستقبل إلى ماضٍ أو غير ذلك" (Ibn Al-Atheer, 1939, p2: 13,18).

ويسهم الالتفات في إغناء النص دلاليًا وجماليًا؛ لكونه "ظاهرة لغوية أسلوبية، تتحكم بمعايير الكلام، فيبتدع فيها، ويخترق المدلولات عن طريق تغيير مواقع الدوال وتبديلها" (Abdullah, 2010: 76- 77)، وهو حيلة من حيل جذب اهتمام المتلقي وتشويقه؛ لأن ما يحدث فيه من انحراف للنسق أو انتقال في الإيراد الكلامي من صيغة إلى صيغة، ليس انتقالاً استطراديًا مثلًا، وليس تعليقًا طريفًا على ما قيل أو ما حدث، وليس استشهادًا بطرفة أو ملحة، أو ما شابه ذلك من وسائل تطرية نفس المتلقي والترويح عنه، إنما ينحصر الأمر في بيان معنى على قدر كبير من الرهافة والخفاء، لا يلفت المتلقي إليه أو إلى البحث عنه إلا إدراكه للتغير الحادث في النسق اللغوي للخطاب، وقلما ينتبه القارئ إلى هذا التغير، ودون ذلك الإدراك يظل ذلك المعنى مختفيًا وغائبًا (Izz Aldin, 1990)[14].

لقد لجأ الغزال في بعض سياقاته الشعرية إلى أسلوب الالتفات، كالالتفات بالضمائر، ومن ذلك قوله مادحًا (Al-Ghazal, 1993: 41) (البحر السريع):

أطربَهُ الوقتُ الذي قد دنَا وكانَ من قبلكَ لم يطربِ

إذ استهل البيت بضمير الغائب في (أطربه) العائد على الشاعر نفسه، حيث سعد بلقاء الممدوح، وكان وقت اللقاء بينهما سبب طربه ونشوته، وما لبث أن التفت إلى ضمير المخاطب (الكاف) في الشطر الثاني (قبلكَ) لينفي عن نفسه ذلك الطرب قبل لقائه الممدوح، وهذا الالتفات والتنقل بين ضميري الغياب والخطاب يعكس البنية المضمرة والعميقة للسياق، المتمثلة في المدح، وتمثيل ردة فعل الشاعر تجاه الممدوح والتقرب إليه؛ إذ إن هذا التقرب هو سبب سعادته. ولعل هذا الالتفات يكسر رتابة الخطاب الشعري، ويؤدي وظيفة جمالية ترتبط بالمتلقي الذي ينجذب نحوه، ويحاول تفكيك دلالته، ليصل إلى مقصده وغايته، مما يجعله قادرًا على إدراك رؤيته وبنيته، على الرغم من أنه جاء مخالفًا لصيغ اللغة المعتادة، وهذه قيمة مهمة تقوم على أساس "مناهضة عملية التعويد التي تشجعها رتابة الصيغ اليومية للإدراك" (Hooks, 1986: 58)، إضافة إلى دورها في استثارة فكر المتلقي لمعرفة المضمر في السياق.

ويأتي مثل هذا الالتفات القائم على التنقل بين الضمائر في سياق وعظ الغزال لنفسه وغيره؛ إذ يقول (Al-Ghazal: 1993, 58) (البحر الطويل):

أخـي عُـدَّ مـا قاسيتَهُ وتَقلَّبَتْ عليكَ بـه الدُّنيا مـــن الخيرِ والشّرِّ

فهل لكَ في الدُّنيا سوى السّاعةِ التي تكونُ بـها الـسّرَّاءُ أو حاضِرُ الضُّرِّ

فقد افتتح البيت الأول بمخاطبة الأخ- يقصد به الناس جميعًا- متوسلًا بياء المتكلم في (أخي)، لينسب إلى نفسه حبه الناس من خلال جعلهم إخوة له، ثم ينتقل إلى ضمير الغائب في (قاسيته) ليربط معاناة الحياة بنفسه وغيره، ثم ينتقل إلى الخطاب في (عليكَ) في مستهل الشطر الثاني من البيت الأول، و(لك) في الشطر الأول من البيت الثاني، وهو خطاب متعلق أيضًا بالشاعر والناس جميعًا؛ لأنه قائم على الوعظ والنصح، المتمثلين في رسم صورة الدنيا الفانية التي يقاسي فيها الإنسان، وتكون أوقاتها إما خيرًا وإما شرًا، أو سرورًا أو حزنًا، لكنها في النهاية زائلة فانية.

وقد أسهم الالتفات في رسم صورة الدنيا، القائمة على المقابلة، مقابلة بين حالتي الشر والخير، وحالتي السرور والضر، وكانت ضمائر الالتفات على اختلاف إحالاتها بين التكلم والغياب والخطاب، مرتبطة بالإنسان في تلك الدنيا التي تتبدل فيها الأحوال، ولكن المصير واحد. ولعله بهذا يساعد في إحياء هذه الفكرة التي تصلح لكل زمان ومكان، وبه يتحقق "بعث جديد للتجربة المعاشة في الذات والزمن" (Al-Msaddi, 1982: 117)، مما يقوي الخطاب ولغته لدى القارئ الذي يحاول إدراك أسلوبية السياق والتفاته، ليصل إلى مقصديته، ويربطها بالواقع.

ويقول الغزال في الزهد (Al-Ghazal, 1993: 67) (البحر الكامل):

والمَرءُ يَعجبُ من صَغيرةِ غيره أيُّ امـرئٍ إلا وفيـهِ مَـقالُ

لَسْنَا نَرَى مَـنْ ليسَ فيـهِ غَميزةٌ أيّ الرِّجـــالِ القائلُ الفَعّالُ[15]

فأتى بضمير الغائب في (وفيه) في الشطر الثاني من البيت الأول، ليدلل على أنه لا يوجد إنسان خالٍ من العيوب، ثم ينتقل إلى ضمير المتكلم في صدر البيت الثاني (لسنا، نرى)، ليؤكد فكرته، ويربطها بالمتكلمين جميعًا، وهو منهم. وهذا الانتقال والتلاعب اللفظي في الأسلوب الالتفاتي يظهر الحالة المشتركة بين الناس، المتمثلة في أنّ كلًّا منهم فيه عيوب، فلا يعيب على الآخرين ما به، فضلًا عن أن هذا الأسلوب يعكس نصح الشاعر لهم بعدم اغترارهم بأنفسهم.

إن انتقال الشاعر من التخصيص بضمير الغياب إلى التعميم بضمير المتكلم يؤكد أن المنظومة الإنسانية تحمل الصفات نفسها، وتمارس سلوكات متقاربة إلى حد بعيد. ومثل هذا الالتفات يساعد في "تلوين الخطاب، ويقطع جريان الكلام على جهة واحدة؛ مثل أن يأتي على جهة الحكاية أو الإخبار، ثم ينعطف إلى جهة أخرى في الخطاب؛ توخيًا للتأثير في السامع ودفع السأم عنه" (Mohammad, 2003: 80).

ويأتي مظهر آخر من مظاهر الالتفات في شعر الغزال، يتعلق بالالتفات بصيغ الأفعال، ولا سيما من صيغة الماضي إلى المضارع، ومثل هذا الالتفات يمنح النصوص أبعادًا جمالية ودلالية؛ إذ إنه "يكشف عن وجه من وجوه البيان الدلالي الذي يفاجئ المتلقي، ويثير دهشته، لمخالفته القواعد المألوفة في العرف النحوي" (Babu, 2013: 17)، فيسعى إلى معرفة أبعاده البلاغية والبيانية، ومقاصده الموضوعية. ومن أمثلته في شعر الغزال قوله هاجيًا (Al-Ghazal, 1993: 27) (البحر الطويل):

قصدتُ بِمَدحي جاهدًا نحوَ خالدٍ أُؤمّلُ مـن جَدواهُ فـوقَ مُنائي[16]

فلم يُعطني من مالِهِ غيرَ درهمٍ تَكَلَّفَهُ بـعدَ انقطـاع رجَائي

حيث افتتح البيت الأول بصيغة الماضي (قصدت)، مخبرًا عن هدفه الذي يرمي إليه، المتمثل في قصد المهجو (خالد) ليمنحه الأعطيات، لكنه ما لبث أن تحول إلى صيغة المضارع (أؤمل، يعطني)، لينقل المتلقي إلى حدث جديد، يتعلق بآماله الحاضرة أمام المهجو بأن ينال عطاءه وتتحقق أمنياته، إلا أن هذه الآمال تبددت من خلال صيغة المضارع المنفي (لم يعطني)؛ إذ كان العطاء قليلًا، لا يتجاوز الدرهم الواحد. وقد أسهم هذا الالتفات القائم على التنقل بين صيغ الأفعال في رسم صورة ساخرة مضحكة للمهجو الذي تكلف جهدًا كبيرًا، كانت نتيجته عطاء قليلًا. ثم إن صيغة المضارع تحمل دلالة الاستمرارية، استمرارية البخل، والعطاء القليل لدى ذلك المهجو، مما يجعله أكثر بخلًا؛ إذ هو مستمر لا يتبدل ولا ينقطع.

إن هذا التحول من الماضي إلى المضارع لا يقتصر على كونه زمانيًّا فحسب، بل إنه يحقق مقصدية أرادها الشاعر، تتمثل في تصوير المشهد الذي هو فيه أمام المهجو، وتصوير حالته القائمة على التمني والأمل، فضلًا عن تصوير حالة المهجو، المتمثلة في البخل وقلة العطاء. وعليه فإن الالتفات أسهم في تحقيق الوصف، ورسم المشهد، ومنحه حركية تلفت انتباه القارئ، وتشده نحوه.

ونجد مثل هذا الالتفات في سياق آخر عند الغزال، وصف فيه الشيب (Al-Ghazal, 1993: 38) (البحر الكامل):

بَكَرتْ تُحسِّنُ لي سوادَ خِضابي فكأنَّ ذاك أعادني لشبابي[17]

إنه يلجأ إلى حسن تعليل الشيب، من خلال افتتاحه البيت بصيغة الماضي (بكرت) المتعلقة بفاعل غير معروف، يعود على امرأة أتته باكرًا، وكان قد اختضب، فمدحت خضابه، وحسّنته عنده، وقد انتقل من الماضي (بكرت) إلى المضارع (تحسن)؛ ليتمثل من خلاله حسن التعليل للشيب، بوصفه غدا جميلًا عندما خضبه، واستحسنته تلك المرأة، فكأن ذلك أعاد له شبابه. وبهذا فإن الخطاب يحقق المفاجأة لدى المتلقي، من خلال حركة الفعلين اللذين ساعدا في تصوير المشهد المرتكز على أفعال المرأة،

ونظرتها للشيب الذي غدا عنصر جمال لدى الشاعر. وعليه فقد حقق الالتفات وظيفة، تتعلق بـ"إحداث المفاجأة التي تنبثق عن تلقي النص جراء توتر علاقته اللسانية أو الرؤيوية بفعل الانزياح" (Al-Duda, 2009: 327).

ولا يتوقف الأمر عنده على العدول من الماضي إلى المضارع، إنما يأتي بسياقات يتنقل فيها بعكس ذلك، من المضارع إلى الماضي، كقوله في الزهد (Al-Ghazal, 1993: 79) (البحر الطويل):

ألستَ تَرى أنَّ الزَّمانَ طَواني وبَدَّلَ خَلْقِي كُلَّهُ وَبَراني

إذ استهل خطابه بالمضارع (ترى) الموجه إلى الناس كافة، بأن يروا حاله وقد كبر في العمر، فيتعظوا بما أصابه، الذي رسمه من خلال الانتقال إلى صيغ الماضي (طواني، بدّل، براني) المرتبطة بالزمان وفعله به، حيث بدّل حاله من القوة إلى الضعف. وقد أسهم هذا الالتفات في تحقيق عملية الإخبار والتنبيه، عبر توجيه الخطاب إلى الناس؛ ليلتفتوا إلى حال الشاعر، وينظروا كيف تبدلت، فيأخذوا العبرة، إضافة إلى عملية الوصف لأفعال الزمان الحتمية المتحققة لا محالة، لذا توسل الشاعر بالصيغ الماضية لتصويرها، وقد عبرت هذه الصيغ عن قدرة الزمان على تبديل الأحوال، ثم إنها تعكس ذاتية الشاعر ونظرته إلى ذلك الزمان، وتأكيده أنه قوة فاعلة، لا قدرة لأحد على مقاومتها. وهذا التلاعب في الصيغ الفعلية يحقق وظيفة مفادها في المضارع (ترى) استمرارية الرؤية وصلاحيتها لكل الأزمنة والأمكنة، وفي الأفعال الماضية حتمية الحدث وتحققه؛ لكونه ناتجًا عن قوة لا يقدر أحد عليها.

ويحاول الغزال في خطاب آخر تسويغ السفر والاغتراب، متوسلًا الالتفات من المضارع إلى الماضي؛ إذ يقول (Al-Ghazal, 1993: 54) (البحر الطويل):

وإنّ مقامي شطرَ يـوم بمنزلٍ أخـافُ علـى نَفْسي بـهِ لكثيرُ
وقد يهربُ الإنسانُ من خِيفة الرّدى فيدركُه مـا خـافَ حيثُ يَسيرُ

فيلجأ إلى الصيغ المضارعة (أخاف، يهرب، يدرك) لتصوير حالته، وحالة كل إنسان يخاف الموت، لكنه يدركه لا محالة، سواء أكان مقيمًا أم مسافرًا، ثم ينتقل إلى الماضي (خاف)؛ ليعبر من خلاله عن أن خوفه متحقق، وأن الموت حتمي. وقد ساعد هذا العدول في صيغ الأفعال في تحقيق حسن التعليل، المتمثل في تبرير الهروب بسبب الموت، إلا أن الهروب قد يكون سببًا في ذلك الموت. ثم إن هذا الالتفات يخلق في وعي المتلقي فجوة تقوم على المفارقة بين ما هو مشكوك فيه (قد يهرب)، وما هو متحقق (ما خاف)؛ إذ تكون النتيجة لطرفي المفارقة كليهما واحدة وحتمية، وهي الموت الذي هو مصير كل حي.

على أي حال، فإن توسل الغزال بأسلوب الالتفات كمستوى انزياحي لغوي تركيبي يقوم على أساس التبديل والتنقل بين المنطوقات والصيغ اللغوية، كالتنقل بين الضمائر، والتبديل بين صيغ الأفعال، قد ساعد في تمثيل الأبعاد الموضوعية في سياقاته الشعرية، من خلال تعدد الدلالات، وتأويلها وربطها بالرؤى الشمولية، فضلًا عن إكسابه تلك النصوص أبعادًا جمالية، من خلال قدرته على رسم الصور، وشد انتباه المتلقي، وتحريك ذهنه لمعرفة مكامن الالتفات ومراميه.

خامسًا: الاعتراض

يرى بعض البلاغيين أن الاعتراض هو "الإتيان في أثناء الكلام أو بين كلامين متصلين لفظًا أو معنى بجملة أو أكثر، لا محل لها من الإعراب" (Al-Sharif Al-Jurjani, n.d., 29)، ويفيد زيادة في غرض المتكلم والناظم (Ibn Hijjah Al-Hamawi, 1987, p2: 280)، ويعدّ مظهرًا انزياحيًّا تركيبيًّا، يسهم في تكثيف المعاني، ويستعين به المبدع كأداة أسلوبية تساعده في تمثيل أفكاره، والتعبير عن رؤاه، وتأكيد أنساقه وتتميمها.

إن الانزياح التركيبي الاعتراضي يتأتى من مخالفة التتابع بين أركان الجملة الأساسية؛ إذ يفصل الاعتراض بينها، مما يجعلها تخرج على النسق الترتيبي لها، كأن يفصل بين المسند والمسند إليه، أو بين المعطوف والمعطوف عليه، أو بين القسم وجوابه وغيره، وهذا يشكل مفاجأة لدى المتلقي، تؤدي إلى لفت انتباهه جراء عدم توقعه السياق الاعتراضي، المخالف

لاسترساله في تلقي المنطوقات اللفظية المتتابعة وفق النسق النحوي المألوف. وعليه فإنه يسعى لإدراك إيحاءات ذلك الاعتراض ودلالاته، مما يخلق لذة جمالية تتولد نتيجة محاولته خلق اتصال حميمي بين عناصر الخطاب الأصلية، وما يعترضها من سياقات تتواءم معها بانسجام، وتؤدي إلى سد ما يعتريها من فجوات.

لقد لجأ الغزال إلى أسلوب الاعتراض في نصوصه الشعرية، وجاء متسقًا معها، ومع معانيها وصورها. ومن أمثلته قوله (Al-Ghazal, 1993: 46) (البحر البسيط):

أصبحتُ- والله- محسُوداً على أمدٍ منِ الحياةِ قصيرٍ غيرِ مُمتدِّ

حيث جاء الاعتراض بالقسم (والله) ليفصل بين اسم (أصبح) وخبرها (محسوداً)، ودلل من خلاله على تأكيد مسألة الحسد التي يعاني منها؛ إذ يحسده الناس على امتداد عمره في الحياة، وهو عمر قصير في رأيه، حتى إن عاش زمنًا طويلًا، فالموت نهايته، وهذا فيه حكمة تتمثل في أنّ طول العمر لا يُحسد عليه صاحبه؛ لأنه ربما يكون مهلكًا له، وسببًا في زيادة ذنوبه ومعاصيه، فضلًا عمّا ينتج عنه من هرم وعجز وقلة حيلة.

إن هذا الاعتراض الذي تشكل من خلال الإنشاء غير الطلبي (القسم)، ساعد في لفت المتلقين إلى حال الشاعر، بوصفه محسوداً، وحقق مصداقية كبيرة؛ لكونه قسمًا بالله، ولا يلجأ إليه الإنسان إلا في حالة إثبات صدقه، إذا كان هنالك من ينكره.

ويتوسل الشاعر بالاعتراض في مقام وصف حاله وقد أراد السفر؛ إذ تحاول إحدى النساء- ربما حبيبته- ثنيه عن ذلك، فيقول مخاطبًا إياها (Al-Ghazal, 1993: 53) (البحر الطويل):

وإنَّ الذي أعظمتهِ مِنْ تَغَرُّبِي عليَّ- وإن أعظمتِ ذاكَ- يَسيرُ
وإنّي- وإنْ أظهرتُ مِنِّي تَجَلُّدًا- لذو كَبدٍ حَرَّى عليكِ حَسيرُ

فأوقع الاعتراض موقعه المناسب في السياق، بل إنه جاء كمقتضى مهم من مقتضيات النظم؛ لما له من دور في الوزن، والإيقاع وتمثيل المعنى. وقد جاء الاعتراض الأول (وإن أعظمت ذاك) بعد وصفه حال حبيبته، وقد عظم أمر سفره عندها، ليبرز من خلاله ذلك الأمر الجلل بالنسبة إليها، إلا أنه عنده أمر يسير، محاولًا إظهار تجلده أمامها، لكنه ما لبث أن كشف عن زيف ذلك التجلد الذي أثبته بالاعتراض (وإن أظهرت مني تجلداً) في البيت الثاني، ليتابع بعده وصف حاله؛ إذ يحترق من ألم الفراق ويتحسر. وعليه فإن هذين الاعتراضين جاءا لتمثيل معنى الوصف، المتعلق بعظمة أمر السفر عند حبيبة الشاعر، وإظهار تجلده أمامها.

ونلحظ في الاعتراضين أنهما جاءا عبر جملتين شرطيتين، أداتهما (إن) مقترنة بالفعل الماضي، وقد فصلا بين اسم (إن) وخبرها، وأفادا إثبات الأمر المقصود وتأكيده بالدليل (عظمة أمر السفر، وإظهار التجلد)، وهما دليلان يمثلان أيضًا الإخبار عن حالة المتحدث عنه بإيجاز يتسم بالدقة، ويمثل الفكرة المقصودة.

ويأتي الاعتراض بصيغة الفعل المضارع (أرى) المرتبط بالشاعر نفسه؛ ليؤكد من خلاله إدراكه الأمر المقصود، وعدم اكتراثه بحدوثه. يقول مخاطبًا حبيبته التي تنوي هجرانه (Al-Ghazal, 1993: 54) (البحر الطويل):

وإنْ كنتِ تَبغينَ الوداعَ فبالِغي فدونكِ أحوالٌ- أرى- وشُهورُ

إذ جاء الفعل (أرى) اعتراضًا فاصلًا بين المعطوف والمعطوف عليه (أحوال وشهور)؛ ليؤكد به معرفته وإدراكه فعل حبيبته، المتعلق برغبتها في هجرانه وتركه. ورؤيته هنا معنوية عقلية؛ إذ هو يعرف ما تفكر فيه تلك المرأة، ولا يكترث به، بل يدعوها إلى المبالغة في البعد. ولعل مثل هذا الاعتراض يؤدي وظيفة دفع الإيهام عن الحبيبة وعن المتلقي في الوقت نفسه، ذلك الإيهام المتمثل في الظن بعدم معرفة الشاعر بالأفعال التي ستمارسها الحبيبة، إلا أن الاعتراض (أرى) نفى ذلك الإيهام، وأكد معرفته لما سيحصل.

وجاء مثل هذا الاعتراض في سياق حديث الغزال عن قاضٍ شاوره في أمر تولية قاضٍ آخر. يقول (Al-Ghazal, 1993: 67) (البحر الطويل):

يقولُ لي القاضي مُعاذٌ مُشاوِرًا ووَلّى امرءًا - فيما يرى- من ذَوي العدل

فالاعتراض (فيما يرى) يؤكد رأي القاضي معاذ بالرجل الذي سيوليه، ومعرفته بأنه من ذوي العدل، وأنه أحسن الظن به. وقد أدى الاعتراض قيمة تتعلق بالتنبيه، تنبيه الشاعر إلى أن القاضي على دراية بمن سيكلفه بمهمة القضاء، إضافة إلى إيحاء آخر يمكن تلمسه، يتمثل في أنّ مشاورة الشاعر شكلية، ولم يأخذ بها مَنْ شاوره، ودليل ذلك تأكيده أن القاضي بعد أن شاوره ولّى رجلًا يراه هو من ذوي العدل.

ويذكر الغزال النفس والروح، ليصف حال الإنسان بعد مفارقة الروح للجسد. يقول (Al-Ghazal, 1993: 78) (البحر الطويل):

وكيفَ يرى والعينُ قد ماتَ نُورها وواقعهُ - شبه الرُّقاد- سكونُ

فقد جاء التركيب (شبه الرقاد) اعتراضًا بين المبتدأ (واقعه) وخبره (سكون)؛ ليرسم صورة ذلك الميت الذي فارقت روحه جسده، ولم تعد أعضاؤه قادرة على ممارسة وظائفها؛ فالعيون فقدت البصر، وأصبح واقع الإنسان ساكنًا. ولتتميم هذا المشهد توسل بالاعتراض الذي تنعكس من خلاله صورة واقع الميت عبر تشبيه طرفه الأول (الواقع) وهو المشبه، أما المشبه به، فقد جاء في الاعتراض، وهو (الرقاد)، بواسطة أداة هي (شبه)، وبهذا فإن الاعتراض ساعد في تتميم أركان التشبيه، ورسم الصورة.

لقد أدى الاعتراض وظائف عدة في شعر الغزال، أبرزها التأكيد، وإتمام المعاني، والوصف، ورسم الصور، والتنبيه، ودفع الإيهام وغيرها. وعليه فإنه لم يأتِ اعتباطًا أو حشوًا، إنما جاء لسد الفجوات التي قد تحدث في النصوص، وكان منسجمًا مع سياقاتها ورؤاها، ومتناسبًا مع المقام الذي يأتي فيه، فغدا مرتكزًا أساسيًّا من مرتكزاته، لا يمكن الاستغناء عنه، بل إنه من مقتضيات النظم، وليس زائدًا، ولا سيما إذا نظرنا إليه من ناحية المعنى والبناء الفني، وليس من ناحية النحو وقواعده.

خاتمة

سعت الدراسة إلى رصد مظاهر الانزياح التركيبي في شعر يحيى الغزال، وإظهار أثرها في بناء نصوصه وتكثيف معانيه. وخلصت إلى النتائج الآتية:

أولًا: مثّل الانزياح التركيبي ظاهرة أسلوبية بارزة في شعر الغزال، لها دور في منحه مساحة وحرية في تمثيل معانيه، ورسم خيالاته، من خلال العدول بالتراكيب والألفاظ، وانحرافها عن معايير اللغة، ونحوها وقواعدها، مما أسهم في تعدد الدلالات، والتعبير من خلالها عن الرؤى والمقصدية المنشودة.

ثانيًا: كانت أبرز مظاهر الانزياح التركيبي في شعر الغزال: التقديم والتأخير، والحذف، والتكرار، والالتفات، والاعتراض.

ثالثًا: أدت الانزياحات التركيبية وظائف فنية، أسهمت في شحذ ذهن المتلقي، وجنوحه نحو التأويل والتفسير؛ لإدراك إيحاءاتها وإشاراتها، المتعلقة بتمثيل الموضوعات، وإضفاء سمات الجمال عليها.

رابعًا: أفاد الغزال من الانزياح التركيبي في إغناء تجربته الشعرية، على مستوى تشكيل المعنى، وإكسابه أبعادًا جمالية وقيمًا فنية.

The Synthetic Displacement in the Poetry of Yahya al-Ghazal al-Andalusi

Omar Faris Al-Kafaween

Department of Arabic Language and Arts, Philadelphia University, Jordan.

Abstract

This study discussed the phenomenon of the synthetic displacement in the poetry of Yahya ibn Ḥakam al-Ghazal al-Andalusi and observed the most prominent manifestations of this displacement, such as preluding, delaying, excluding, repetition, enallage and interpolated clause. Moreover, the study handled synthetic displacement's role in forming a text based on two levels: the literal and the artistic. It showed its effect in imparting semantic plural contexts and artistic values. The study adopted the survey approach based on monitoring the manifestations of synthetic displacement and analyzing them objectively and semantically, integrated with the artistic approach that helped highlight the aesthetics of those displacements. This study concluded that the synthetic displacement represented a prominent stylistic phenomenon in al-Ghazal's poetry that emabled him to represent his ideas and draw his pictures, which enriched his poetic experience and made it able to be explained and interpreted.

Keywords: al-Ghazal's poetry, Synthetic displacement, Displacement manifestations.

الهوامش

(1) تنظر ترجمته: المقتبس من أنباء أهل الأندلس: 152- 154. جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس: 374- 375. المغرب في حلى المغرب: 2/ 57- 85. المطرب من أشعار أهل الأندلس: 133- 152. نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب: 2/ 254- 262.

(2) ينظر بعض تلك الأخبار: جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس: 374- 375. المطرب من أشعار أهل المغرب: 133- 151. البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب: 2/ 93.

(3) نقلًا عن: Valery, Paul. (1956). "Variete" Tomo 2e Trad, Buenos Aires.

(4) الريطة: كل ثوب رقيق لين. (اللسان: ريط).

(5) وزعه: ردّه وردعه. (اللسان: وزع).

(6) مواخر: جوارٍ. (اللسان: مخر).

(7) عُصم: جمع أعصم، وعَصِم الحيوان: كان في ذراعيه أو إحداهما بياض وسائره أسود أو أحمر. يقال: ظبي أعصم، وفرس أعصم، ويقال: غراب أعصم: أحمر المنقار والرجلين. (اللسان: عصم). وقصد بها في البيت الظباء، وهي من الحيوانات سريعة العدو.

(8) نواتٍ: أصلها نواتئ، ولعلها نواتي على التسهيل. التخوم: مفصل ما بين القريتين والأرضين. (اللسان: تخم). ولم يأتِ جمعها على تخومات.

(9) ينظر: إكو، أمبرتو. (1987). تحليل اللغة الشعرية، ضمن كتاب: في أصول الخطاب النقدي الجديد. ط1، ترجمة: أحمد المديني، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

(10) ينظر: مراح، عبدالحفيظ. (2006). ظاهرة العدول في البلاغة العربية: مقاربة أسلوبية. رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الجزائر، ص49.

(11) نقلًا عن: Chapman, R. (1974). Linguistics and Literature: An Introdution to Literary Stylistics. London, p14.

(12) رود: مسهلة من (رؤد) بالهمز، وهي الشابة الحسنة ناعمة الجسم. (اللسان: رود).

(13) النقل: ما يُتنقل به على الشراب من المكسرات وغيرها. (معجم اللغة العربية المعاصرة: نقل).

(14) ينظر: عز الدين، إسماعيل. (1990). جماليات الالتفات، ضمن كتاب "قراءة جديدة لتراثنا النقدي". د.ط.، جدة: النادي الأدبي الثقافي، ص905 وما بعدها.

(15) غميزة: عيب. (اللسان: غمز).

(16) منائي: الأصل (مناي)، وهي مُنى جمع مُنية بمعنى الأمنية، (اللسان: مني). وقد جاءت (منائي) للضرورة الشعرية.

(17) الخضاب: ما يخضب به (يلون به) الشعر أو غيره كالحناء ونحوه. (اللسان: خضب).

المصادر والمراجع

ابن الأثير، ضياء الدين. (1955). **الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام المنثور**. تحقيق: مصطفى جواد وجميل سعيد، ط1، بغداد: مطبعة المجمع العلمي العراقي.

ابن الأثير، ضياء الدين. (1939). **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، د.ط.، القاهرة: مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي.

بابو، غيّاث. (2013). دلالة العدول في صيغ الأفعال: دراسة نظرية تطبيقية. **مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها**، دمشق: جامعة تشرين، العدد 12، ص17- 40.

تودوروف، تزفيتان، وبارت، رولان، وإكو، أمبرتو، وآخرون. (1987). **في أصول الخطاب النقدي الجديد**. ترجمة: أحمد المديني، ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

ابن حجة الحموي، تقي الدين. (1987). **خزانة الأدب وغاية الأرب**. شرح: عصام شعيتو، ط1، بيروت: منشورات دار ومكتبة الهلال.

الحسين، أحمد جاسم. (2000). **الشعرية: قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي**. ط1، دمشق: الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية.

الحميدي، أبو عبد الله محمد بن أبي نصر. (1966). **جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس**. د.ط.، القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة.

ابن حيان، أبو مروان حيان بن خلف القرطبي. (1994). **المقتبس من أنباء أهل الأندلس**. تحقيق: محمود علي مكي، د.ط.، القاهرة: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي.

خطابي، محمد. (1991). **لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب**. ط1، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

ابن دحية، أبو الخطاب عمر بن حسن. (1955). **المطرب من أشعار أهل المغرب**. تحقيق: إبراهيم الأبياري وحامد عبد المجيد وأحمد أحمد بدوي، د.ط.، بيروت: دار العلم للجميع، القاهرة: المطبعة الأميرية.

الددة، عباس رشيد. (2009). **الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب**. ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

بو دوخة، مسعود. (2011). **عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية**، ط1، إربد: عالم الكتب الحديث.

الزركشي، محمد بن عبد الله. (د.ت.). **البرهان في علوم القرآن**. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، د.ط.، القاهرة: دار التراث.

الزيود، عبد الباسط. (2007). من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة "الصقر" لأدونيس. **مجلة جامعة دمشق**، المجلد 23، العدد الأول، ص159- 188.

السبت، عبد الرحمن بن أحمد. (2018). ظاهرة الانزياح في شعر البارودي. **مجلة الآداب والعلوم الإنسانية**، مصر: جامعة المنيا، العدد 86، ص61- 101.

السد، نور الدين. (2010). **الأسلوبية وتحليل الخطاب: دراسة في النقد العربي الحديث**. د.ط.، الجزائر: دار هومة.

ابن سعيد المغربي، أبو الحسن علي بن موسى. (1964). **المغرب في حلى المغرب**. تحقيق: شوقي ضيف، ط4، القاهرة: دار المعارف.

الشريف الجرجاني، علي بن محمد. (د.ت.). **معجم التعريفات**. تحقيق: محمد صدّيق المنشاوي، د.ط.، القاهرة: دار الفضيلة.

الصعيدي، عبد المتعال. (د.ت.). **بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة**. د.ط.، القاهرة: مكتبة الآداب، المطبعة النموذجية.

صمود، حمادي. (1988). **الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة**. ط1، تونس: الدار التونسية للنشر.

عبد القاهر الجرجاني، أبو بكر عبد القادر بن عبد الرحمن. (1984). **دلائل الإعجاز**. قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، د.ط.، القاهرة: مكتبة الخانجي.

عبد الله، مصطفى عبد الهادي. (2010). **ظاهرة العدول في شعر المتنبي: دراسة في الشعرية**. ط1، ليبيا: منشورات جامعة 7 أكتوبر.

ابن عِذاري، أبو العباس أحمد بن محمد المراكشي. (1980). **البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب**. تحقيق: ج. س. كولان و إ. بروفنسال، ط2، بيروت: دار الثقافة.

عز الدين، إسماعيل. (1990). جماليات الالتفات، ضمن كتاب "**قراءة جديدة لتراثنا النقدي**". د.ط.، جدة: النادي الأدبي الثقافي.

عمر، أحمد مختار. (2008). **معجم اللغة العربية المعاصرة**. ط1، القاهرة: عالم الكتب.

الغزال، يحيى بن حكم. (1993). **الديوان**. تحقيق: محمد رضوان الداية، ط1، بيروت: دار الفكر المعاصر، دمشق: دار الفكر.

فضل، صلاح. (1998). **علم الأسلوب: مبادؤه وإجراءاته**. ط1، القاهرة: دار الشروق.

كوهن، جان. (1986). **بنية اللغة الشعرية**. ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، ط1، الدار البيضاء: دار توبقال.

لحلوحي، صالح. (2001). الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني. **مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية**، الجزائر: جامعة محمد خيضر، المجلد 4، العدد 8، ص67- 102.

محمد، أحمد علي. (2003). الانحراف الأسلوبي (العدول) في شعر أبي مسلم البهلاني. **مجلة جامعة دمشق**، المجلد 19، العددان 3+4، ص51- 105.

مراح، عبد الحفيظ. (2006). **ظاهرة العدول في البلاغة العربية: مقاربة أسلوبية**. رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الجزائر.

المسَدّي، عبد السلام. (1982). **الأسلوبية والأسلوب**. ط3، ليبيا، تونس: الدار العربية للكتاب.

المقري، أحمد بن محمد التلمساني. (1968). **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**. تحقيق: إحسان عباس، د.ط.، بيروت: دار صادر.

ابن منظور، جمال الدين بن مكرم. (د.ت.). **لسان العرب**. د.ط.، بيروت: دار صادر.

أبو موسى، محمد. (1996). **خصائص التركيب: دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني**. ط4، القاهرة: مكتبة وهبة.

هلال، ماهر مهدي. (1980). **جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب**. د.ط.، بغداد: دار الرشيد للنشر.

هوكز، ترنس. (1986). **البنيوية وعلم الإشارة**. ترجمة: مجيد الماشطة، ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

وليك، رنيه، ووارن، أوستن. (1992). **نظرية الأدب**. ترجمة: عادل سلامة، ط1، الرياض: دار المريخ للنشر.

ويس، أحمد محمد. (2005). **الانزياح من منظور الدراسات الأدبية**. ط1، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

اليافي، نعيم. (1995). **أطياف الوجه الواحد: دراسات نقدية في النظرية والتطبيق**. د.ط.، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

References

Abdul Qaher Al-Jurjani, Abu Bakr Abdul-Qadir bin Abdul Rahman. (1984). *Evidence of Miracles*. Read and Commented on by: Mahmoud Muhammad Shaker, W.P., Cairo: Al-Khanji Library.

Abdullah, Mustafa Abdel-Hadi. (2010). *The phenomenon of repentance in Al-Mutanabbi's poetry: A study in poetry*. 1st edn., Libya: October 7 University Publications.

Abu Musa, Muhammad. (1996). *Characteristics of Structure: An Analytical Study of Semantics Issues*. 4th edn., Cairo: Wahba Library.

Al-Duda, Abbas Rashid. (2009). *Displacement in the Critical and Rhetorical Discourse among Arabs*. 1st edn., Baghdad: House of General Cultural Affairs.

Al-Ghazal, Yahya bin Hakam. (1993). *Al-Diwan*. Investigated by: Muhammad Radwan Al-Daya, 1st edn., Beirut: Dar Al-Fikr AlMuaser, Damascus: Dar Al-Fikr.

Al-Humaydi, Abu Abdullah Muhammad bin Abi Nasr. (1966). *The embodied quote in the remembrance of the governors of Andalusia*. W.P., Cairo: The Egyptian House of Composition and Translation.

Al-Hussein, Ahmed Jassim. (2000). *Poetry: A Reading in the Experience of Ibn Al-Moataz Al-Abbasi*. 1st edn., Damascus: Al-Awael for Publishing, Distribution and Printing Services.

Al-Msaddi, Abd al-Salam. (1982). *Stylistics and Style*. 3rd edn., Libya, Tunisia: Arab Book House.

Al-Muqri, Ahmed bin Muhammad Al-Tilmisani. (1968). *Nafh al-Tayyib from Ghosn al-Andalus al-Rataib*. Investigation: Ihsan Abbas, W.P., Beirut: Dar Sader.

Al-Sabt, Abd al-Rahman bin Ahmed. (2018). The phenomenon of displacement in al-Baroudi's poetry. *Journal of Arts and Humanities*, Egypt: Minya University, Issue 86, pp.61- 101.

Al-Sadd, Noureddine. (2010). *Stylistics and Discourse Analysis: A Study in Modern Arab Criticism*. W.P., Algeria: Dar Houma.

Al-Sharif Al-Jurjani, Ali bin Muhammad. (n.d.). *A Dictionary of Definitions*. Investigation: Muhammad Siddiq Al-Minshawi, W.P., Cairo: Dar Al-Fadilah.

Al-Sidi, Abdel-Mutaal. (n.d.). *In order to clarify the key to summarizing the science of rhetoric*. W.P., Cairo: The Arts Library, The Model Press.

Al-Yafi, Naim. (1995). *Spectra of One Face: Critical Studies in Theory and Practice*. W.P., Damascus: Publications of the Arab Writers Union.

Al-Zarkashiu, Muhammad bin Abdullah. (n.d.). *The Proof in the Sciences of the Qur'an*. Investigated by: Muhammad Abu Al-Fadl Ibrahim, W.P., Cairo: Dar Al-Turath.

Al-Zayoud, Abdul Basit. (2007). Among the indications of structural displacement and its aesthetics in Adonis's poem "The Falcon". *Damascus University Journal*, Volume 23, Issue 1, pp. 159-188.

Babu, Ghayyath. (2013). Significance of Rescinding in Verb Forms: An Applied Theoretical Study. *Journal of Studies in Arabic Language and Literature*, Damascus: Tishreen University, Number 12, pp. 17-40.

Bu Dukha, Masoud. (2011). *Elements of Aesthetic Function in Arabic Rhetoric*. 1st edn., Irbid: Modern Book World.

Cohen, Jean. (1986). *The Structure of Poetic Language*. Translated by: Muhammad Al-Wali and Muhammad Al-Omari, 1st edn., AL-Dar albayda: Dar Toubkal.

Fadl, Salah. (1998). *The Science of Stylistics - Its Principles and Procedures*. 1st edn., Cairo: Dar Al-Shorouq.

Hilal, Maher Mahdi. (1980). *The Bell of Words and Their Significance in Rhetorical and Critical Research among the Arabs*. W.P., Baghdad: Dar Al-Rasheed for Publishing.

Hooks, Terence. (1986). *Structuralism and Signal Science*. Translated by: Majeed Al-Mashata, 1st edn., Baghdad: House of General Cultural Affairs.

Ibn Al-Atheer, Deyaa al-Din. (1939). *The Running Ideom in the Literature of the Writer and Poet*. Investigated by: Muhammad Muhyi al-Din Abd al-Hamid, W.P., Cairo: Mustafa Al-Babi Al-Halabi Library and Press.

Ibn Al-Atheer, Deyaa al-Din. (1955). *The Great Collector in the Making from* Poetry *Verbal Speech*. Investigated by: Mustafa Jawad and Jamil Saeed, 1st edn., Baghdad: Iraqi Scientific Academy Press.

Ibn Dihya, Abu al-Khattab Omar Ibn Hassan. (1955). *The Mutreb from the Poetry of the People of Morocco*. Investigated by: Ibrahim al-Abyari and Hamid Abd al-Majid and Ahmad Ahmad Badawi, W.P., Cairo: House of Knowledge for All, Beirut; Amiri Press.

Ibn Eidhari, Abu al-Abbas Ahmed bin Muhammad al-Marrakchi. (1980). *The Strange Statement in the News of Andalusia and Morocco*. Investigation: C. S. Kulan and E. Levi Provencal, 2nd edn., Beirut: House of Culture.

Ibn Hayyan, Abu Marwan Hayyan bin Khalaf Al-Qurtubi. (1994). *Quoted from the news of the people of Andalusia*. Investigation: Mahmoud Ali Makki, W.P., Cairo: The Supreme Council for Islamic Affairs, Committee for the Revival of Islamic Heritage.

Ibn Hijjah Alhamawi, Taqi al-Din. (1987). *The Treasury of Literature and the Final Purpose*. Explanation: Issam Shaito, 1st edn., Beirut: Al-Hilal Library and House Publications.

Ibn Manzoor, Jamal Al-Din Bin Makram. (n.d.). *Arabs' Tongu*. W.P., Beirut: Dar Sader.

Ibn Saeed Al-Mughrabi, Abu al-Hasan Ali bin Musa. (1964). *The strange in the ornaments of Morocco*. Investigation by: Shawqi Dhaif, 4th edn., Cairo: Dar Al-Maaref.

Izz Aldin, Ismail. (1990). Aesthetics of Attention, in the book "*A New Reading of Our Critical Heritage*". W.P., Jaddah: Literary and Cultural Club.

Khitabi, Muhammad. (1991). *Linguistics of the Text: An Introduction to the Harmony of Discourse*. 1st edn., Beirut, Casablanca: The Arab Cultural Center.

Lihuluhi, Saleh. (2011). Stylistic phenomena in the poetry of Nizar Qabbani. *Journal of the College of Arts, Humanities and Social Sciences*, Algeria: University of Mohamed Khider, Volume 4, Issue 8, pp. 67-102.

Merah, Abdel Hafeez. (2006). *The Phenomenon of Admission in Arabic Rhetoric: A Stylistic Approach*. Unpublished Master's Thesis, University of Algiers.

Mohammad, Ahmed Ali. (2003). Stylistic Deviation (Rescinding) in the Poetry of Abu Muslim Al-Bahlani. *Journal of Damascus University*, Volume 19, Numbers 3 + 4, pp. 51- 105.

Omar, Ahmed Mukhtar. (2008). *A Dictionary of Contemporary Arabic Language*. 1st edn., Cairo: World of Books.

Sumud, Hammadi. (1988). *The Front and the Back in the Correlation of Heritage and Modernity*. 1st edn., Tunis: Tunisian Publishing House.

Todorov, Tzvetan, Bart, Rolan, Eco, Umberto and others. (1987). *On the Origins of the New Critical Discourse*. Translated by: Ahmad Al-Madani, 1st edn., Baghdad: House of Public Cultural Affairs.

Wellek, Renee and Warren, Austin. (1992). *Theory of Literature*. Translated by: Adel Salama, 1st edn., Riyadh: Dar Al-Marikh for Publishing.

Wys, Ahmed Muhammad. (2005). *Displacement from the Perspective of Literary Studies*. 1st edn., Beirut: University Foundation for Studies, Publishing and Distribution.