الانزياح في المستوى التركيبي عند الشاعر إبراهيم مفتاح

صالح بن عبدالله إبراهيم العثيم

كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية – جامعة القصيم

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمدُ للهِ ربِ العالمين، والصلاةُ والسلامُ على أشرفِ الأنبياءِ والمرسلين، سيدنا محمد وعلى آلهِ وصحبهِ أجمعين، ومن تبعهم بإحسانٍ إلى يوم الدين، أما بعد:

يُعدُّ الشاعر إبراهيم مفتاح علامةً فارقةً في مسيرةِ الشعر؛ فهو يمثلُ حالةً شعريةً متميزةً في الشعريةِ العربيةِ المعاصرة في السعوديةِ خصوصًا، وفي الوطنِ العربي على وجه العموم.

فكرة الموضوع:

تعد ظاهرة الانزياح أحد الظواهر الأسلوبية في أدبنا العربي؛ فهي من الظواهر الفنية الواعية في الشعر الحديث، لذلك كانت فكرة هذا البحث محاولة لكشف سمات هذه الظاهرة في شعر إبراهيم مفتاح.

ثانيا: أهمية الموضوع:

الانزياح من أهم أركان الأسلوبية، حتى عده مجموعة من أهل الاختصاص -من أمثال: د.شفيع السيد، د.شكري عياد، د.منذر عياشي- كل شيء فيها، وعرفوها بما عرفوها بأنها: علم الانزياحات؛ ولعل هذا يعود إلى أن: "الانزياح يعتبر من أهم الظواهر التي يمتاز بها الأسلوب الأدبي عن غيره؛ لأنه عنصر يميز اللغة العادية، ولذلك نرى كبار نقاد الأدب، من أمثال: (سبتزر)، و(جورج مونان)، و(تودوروف)، و(جان كوهن) يتخذون من ظاهرة الانزياح في النص الأدبي أساسًا للبحث في الخواص الأسلوبية التي يتميز بها مثل هذا النص"[(١)].

"والحق أن ما يجيز القول: أنَّ الانزياح يعدُّ من أهم ما قامت عليه الأسلوبية من أركان، وما سيجيزه على الدوام أمران اثنان:

أولهما: أن الأسلوب من حيث هو طريقة الفرد الخاصة في التعبير سيظل دائمًا مقترنًا بالانزياح أو العدول عن طرائق أخرى فردية (أساليب كتاب آخرين)، أو جماعية (أساليب الأدب واللغة عامة).

وثانيهما: أن الأسلوبية نفسها كانت قد جعلت الانزياح منذ نشأتها عماد نظريتها"[(٢)].

فقد اتخذ رواد الأسلوبية ولا سيما (سبيتزر) من مفهوم الانزياح "مقياسًا لتحديد الخاصية الأسلوبية عمومًا، ومسبارًا لتقدير كثافة عمقها ودرجة نجاعتها"[(٣)].

---

(١) أحمد غالب النُّوري خرشه، أسلوبية الانزياح في النص القرآني، رسالة دكتوراه، جامعة مؤتة، الأردن، الكرك، ٢٠٠٨ م، نسخة إلكترونية، تمت زيارته بتاريخ ١٤٣٨/٨/١٧هـ، ص ٥، ٦.

(٢) نفسه، ص ٦.

(٣)عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب – ط٣ – ليبيا د.ت- ص ١٠٢.

كما يرى (سبيتزر) أنَّ الأسلوبية "تحلل استخدام العناصر التي تمدنا بها اللغة، وأن ما يمكِّن من كشف ذلك الاستخدام هو الانحراف الأسلوبي الفردي، وما ينتج من انزياح عن الاستعمال العادي"(١).

ثالثا: أسباب اختيار الموضوع:

لمـّا كانت اللغة الشعرية من أهمِ مرتكزات التجديد في الشعرِ عند الشاعر مفتاح، فقد أثار ذلك – في نفسي- عدة تساؤلات، منها:

١- كيف تجلى أسلوب الانزياح في شعر إبراهيم مفتاح؟
٢- ما أنماط الانزياح التي نسج شاعرنا على منوالها؟
٣- ما الأساليب الجزئية المتبعة في تركيب النص الشعري عند مفتاح؟
٤- إلى أي مدى يؤثر الانزياح في لغة شاعرنا وصوره وفي شعرية نصوصه؟

لذلك جاءت هذه الدراسة محاولة وضع إجابات محددة وافية لهذه التساؤلات.

رابعا: الدراسات السابقة:

دارت بعض الدراسات حول الشاعر، بيد أنها كانت بعيدة عن الأسلوبية في شعره، من هذه الدراسات:

١- قراءة في تجربة الشاعر إبراهيم مفتاح الإبداعية (ندوة علمية –جامعة جازان) عام ١٤٣٦هـ.
٢- الشعر في منطقة جازان (١٣٥١ – ١٤١٨هـ / ١٩٣٢ – ١٩٩٨م) للدكتور حسن النعمي. تناول فيها الحديث عن شاعرنا بيد أنه لم يتناول الجانب الأسلوبي عنده بهذا الشكل.

خامسا: صعوبات البحث:

هناك بعض العقبات التي أعاقت سيرورة هذا البحث إلى حد ما، منها:

١- تنوع المدارس والاتجاهات الأسلوبية التي ينطوي تحت كل واحد منها كثير من التفاصيل الدقيقة، والقيم الأسلوبية المتفاوتة.
٢- تشعب العلاقات الرأسية والأفقية التي يتميز بها الانزياح كخاصية أسلوبية.

سادسا: خطة البحث:

وقد فرضت طبيعة هذه الظاهرة والأسئلة المُثارة حولها تقسيم الدراسة فيه إلى مقدمة وتمهيد وثلاثة مباحث وخاتمة. بيانها كالتالي:

المقدمة: وفيها بيان الأسس الأولى للبحث، وما درجت عليه هذه الدراسة.

---

(١) نور الدِّين السَّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد الأدبي الحديث، دار هومة للطباعة والنشر، ط١، الجزائر،١٩٩٧م، ص ١٨٠.

التمهيد: تناولنا فيه مفهوم الانزياح، وعلاقته بالأسلوبية.

المبحث الأول: وفيه دراسة أول أنماط الانزياح في المستوى التركيبي (التقديم والتأخير).

المبحث الثاني: النمط الثاني من أنماط الانزياح عند مفتاح (الحذف).

المبحث الثالث: تناولنا فيه النمط الثالث للانزياح عنده (الالتفات).

الخاتمة: وفيها نتائج هذه الدراسة وما توصلت إليه.

سابعا: منهج البحث:

فرضت طبيعة هذه الدراسة اختيار المنهج الأسلوبي كمنطلق علمي نسلك على نهجه دروب هذا البحث؛ فقد وجدتُ أن المنهجَ الأسلوبي هو أفضلُ مدخلٍ لدراسةِ شعره. والمنهجُ الأسلوبي الذي يستمدُ إجراءاته من علمِ البلاغةِ من جهة ومن علمِ الأسلوبيةِ من جهةٍ أخرى، يُعنى بدراسةِ النصِ الأدبي، ووصفِ طريقة الصياغة من أجلِ استخراج الخصائص والسمات التي تميزُ النصَ الأدبي، ويكشفُ عن مواطنِ الإبداعِ ومظاهرِ الفرادة التي يستقلُ بها الشاعرُ ويمتازُ بها عن الآخرين.

ولهذا عقدتُ العزمَ على أن يكونَ البحثُ دراسةً لشعرِ إبراهيم مفتاح، وفق المنهج الأسلوبي القائم على ثلاثِ ركائز أساسية تبدأ بالوصف ثم التحليل ثم استخلاص النتائج.

تركز الأبحاث الأسلوبية على دراسة النصوص الأدبية دراسةً لغويةً عميقةً، وقد أخذ هذا المنهج طريقه بعد سيطرة الأبحاث الانطباعية في دراسة الأدب على الساحة النقدية؛ مما جعل القراء في انتظار هذه الدراسات التي تتجه في طريقها لمعالجة النصوص اتجاهًا علميًّا لكن ليست بصورتها التامة؛ لأننا نتعامل مع فنٍّ إبداعي.

التمهيد

تعريف الانزياح

الانزياح في اللغة:

جاء في اللسان: "(نَزَحَ): (نَزَحَ الشيءُ ينزحُ نزحًا ونزوحًا: بَعُدَ، وشيءٌ نزح ونزوح نازح. أنشد ثعلبٌ: (إن المذلة منزل نزح *** عن دار قومك فاتركي شتمي). ونزحتِ الدارُ فهي تنزحُ نزوحًا إذا بَعُدت، وقومٌ منازيحُ. قال ابن سيده، وقول أبي ذؤيب: (وصرَّح الموت عن غُلْبٍ كأنَّهم *** جربٌ يدافعها الساقي منازيحُ). إنما هو جمع منزاح، وهي التي تأتي إلى الماء عن بعد، ونزح به وأنزحَهُ، وبلدٌ نازحٌ، ووصل نازح: بعيد، وفي حديث سطيحٍ: عبدالمسيح جاء من بلد نزيحٍ أي بعيد، فعيل بمعنى فاعل. البئر ينزحها نزحًا وأنزحها إذا استسقى ما فيها حتى ينفذ، وقيل: حتى يقل ماؤها... وأنزح القوم: نزحت مياه آبارهم، والنزح: الماء الكدِر، وقد نزح بفلان إذا بَعُدَ عن دياره غيبة بعيدة..."[١].

ويلاحظ أن مفهوم الانزياح لغةً في اللسان قد شمل انزياحا دلاليًّا فعليًّا في حدِّ ذاته، فقد دلَّ على معنى (البعد) وعلى معنى (النَّفاذ) في البئر التي ينفذ ماؤها أو يقلُّ وعلى (الماء الكدر) بلفظ النَّزح.

الانزياح في الاصطلاح:

الانزياح هو "استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصورًا استعمالًا يخرج به عما هو معتاد ومألوف، بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفردٍ وإبداعٍ وقوة جذبٍ وأسرٍ"[٢]، ويظهر من هذا التعريف أن الانزياح هو من الأشياء التي من خلالها تميز بين الكلام العادي والكلام الأدبي.

وبعبارة أخرى الانزياح هو "اختراق مثالية اللغة، والتجرؤ عليها في الأداء الإبداعي، بحيث يفضي هذا الاختراق إلى انتهاك الصياغة التي عليها النسق المألوف والمثالي، أو العدول في مستوى اللغة الصوتي والدلالي عما عليه هذا النسق"[٣].

الانزياح التركيبي هو "ما يتعلق بتركيب المادة اللغوية مع جاراتها في السياق الذي تردفه"[٤]، ويناقش هذا النوع من الانزياح "طريقة الربط بين الدوال بعضها ببعضٍ، انطلاقًا من العبارة الواحدة إلى التركيب

---

(١) ابن منظور، لسان العرب- دار صادر – ط٤ – بيروت – ٢٠٠٥م –ج-حرف النون-مادة (نَزَحَ)، ص ٢٣١، ٢٣٢.

(٢) نور الدِّين السَّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد الأدبي الحديث، دار هومة للطباعة والنشر، ط١، الجزائر،١٩٩٧م ، ص ٨.

(٣) عباس رشيد الدَّدة، الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، العراق، بغداد، ٢٠٠٩ م، ص ١٥.

(٤) أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مؤسسة اليمامة الصحفية، ط١، الرياض، ٢٠٠٣م، ص ١١١.

والفقرة"[١]، "فالعدول التركيبي يعدُّ خروجًا عن النظام النحوي المألوف وخرقًا لأصوله؛ لأن شعرية النص تنشأ من خلال كسر النمط الشائع من التركيب لتوغل في الاتساع، فتأتلف تراكيب جديدةٌ منزاحة لتشكل عالمًا لا تقع على مرجعه الذي نقل النص عنه، فيتجلى أمامك كيانًا مفردًا يدهشك بتجليه، وبما توحي به عناصره في النص"[٢].

وسأعرض في هذا المبحث لأهم الأنماط التي تشكل الانزياح التركيبي في شعر مفتاح، وهي: التقديم والتأخير، الحذف، الالتفات.

(١) أحمد محمد ويس، الانزياح بين النظريات الأسلوبية والنقد العربي القديم، رسالة ماجستير، جامعة حلب، سوريا، ١٤١٦هـ-١٩٩٥م، ص ١٠٣.

(٢) عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات- عالم الكتب الحديث – ط١ – أربد – الأردن – ٢٠١٣م. - ص ٦٦.

المبحث الأول

التقديم والتأخير

يعدُّ التقديم والتأخير من الأبواب التي طُرقت من قبل اللغويين والبلاغيين والنقاد القدماء، فقد عقد بعضهم له بابًا وتناولوا فيه بعض الشواهد الشعرية والقرآنية، التي تؤكد أثرها البالغ في إضفاء الصبغة الجمالية والفنية على النصوص الأدبية، تتجاوز الوظيفة الدلالية التي عني بها النحاة، فقيل عنه بأنه "هو بابٌ كثير الفوائد، جَمُّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يَفْتَرُّ لك عن بديعةٍ، ويفضي بك إلى لطيفةٍ، ولا تزال ترى شعرًا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قُدِّم فيه شيء، وحُوِّل اللفظ عن مكان إلى مكان"(١).

أما من حيث النقد الغربي فقد أثار هذا المفهوم (كوهن)، فأطلق عليه اسم (القلب) أو الانزياح عن القاعدة التي تمسُّ الكلمات، وقد درسه من خلال النعت(٢).

والانزياح التركيبي "لا يكسر قوانين اللغة المعيارية ليبحث عن قوانين بديلة، ولكنه يخرق القانون باعتنائه بما يُعَدُّ استثناءً أو نادرًا فيه"(٣). حيث إن "اللغة العربية من مميزاتها بأنَّ الجملة فيها لا تخضع لقواعد صارمةٍ في ترتيب أجزائها، بل يملك المتكلمون بها الحرية في صوغ الجمل، وتقديم أو تأخير ما يشاؤون من عناصرها؛ لدوافع نفسيةٍ أو مجاراة لظروف القول وملابساته، ويحدث هذا الأمر ولا سيما في الشعر؛ لأن الشاعر لا يهدف من جملته إلى نقل الأخبار فحسب، وإنما يبتغي التأثير في السامع، فيوسعون طرائق التعبير من خلال تقديم ما حقه التأخير"(٤).

وباستقراء شعر مفتاح وجدت أنَّ ظاهرة التقديم والتأخير تمثل ظاهرةً أسلوبيةً وظفها الشاعر لإثراء دلالته وتعميقها، فالشاعر يأتي بأسلوب التقديم والتأخير منزاحًا عن الأصل اللغوي؛ تحقيقًا لمقتضيات معنوية، وأغراض دلالية هي أُسُّ هذه الظاهرة، وأخرى –لا شك- صوتية، فللأهداف المعنوية دلالات ومقاصد تثري فعالية الرسالة اللغوية مما يضاعف إحساس المتلقي بها فيزداد إبداع الدلالة الموقعية للفظة المختارة، ويرقى بارتباطاتها الدلالية إلى أبعد مستوى.

وقد أدرك الشاعر مفتاح أهمية هذه الظاهرة الانزياحية، وأثرها في فتح المجال أمامه للتعبير عما يريده، وإيصال أفكاره إلى المتلقي عبر هذه التراكيب المنزاحة، كما جاءت هذه الانزياحات في بعض المواضع لخدمة وزن قصائده وقوافيها إلى جانب خدمتها للمعنى.

ومن أبرز مظاهر التقديم والتأخير التي جاءت في شعر مفتاح:

---

(١) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مطبعة المدني، ط٣، القاهرة، ١٤١٣هـ، ص ١٠٦.

(٢) ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال، ط١، المغرب، الدار البيضاء، ١٩٨٦م، ص ١٨٠.

(٣) سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، دراسة في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، إربد، الأردن، ١٩٩٩م، ص ٥٣، ٥٤.

(٤) أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، ص٦٩.

١- تقديم الخبر على المبتدأ.

٢- تقديم المفعول به على الفاعل.

٣- تقدم الجار والمجرور.

١- تقديم الخبر على المبتدأ:

تتكون الجملة الإسمية من عنصرين أساسيين هما: المسند إليه (المبتدأ)، والمسند (الخبر)، والذي يأتي بصورة المفرد أو الجملة أو شبه الجملة، والأصل في ترتيب هذه الجملة أن يتقدم المسند إليه على المسند، إلا أنه قد يحدث انزياح في ترتيب هذه الجملة فيتقدم الخبر على المبتدأ؛ مما يكسب البناء التركيبي دلالات عدة.

"وقد ذكر البلاغيون أن المسند قد يتقدم على المسند إليه، إما للاهتمام به، أو لتخصيصه، أو للتنبيه لكونه خبرا، أو التفاؤل، أو التشويق لذكر المسند إليه، أو لغيرها من المعاني التي تعود إلى انطباع المنشىء بالنسبة للمقدم وموقفه منه، إيجابًا وسلبًا، وهذا الانطباع النفسي يمثل من جانب آخر عناية واهتماما من المتكلم موجه إلى المقدم"(١).

- وقد جاء تقدم الخبر على المبتدأ في كثيرٍ من المواضع في شعر مفتاح، خاصةً حينما يكون الخبر شبه جملة (جارًا ومجرورًا)، ومن ذلك قوله في قصيدة (وطن على صدور الأوسمة)(٢):

وفـــي ثـــراك مـــن التـــاريخ أوســـمةٌ تلملـــم الشـــمس أعراسًـــا وتنطلـــق

يلاحظ أن الشاعر في هذا البيت عمل على التقديم والتأخير بين أطراف الجملة، حيث قدم الشاعر في هذا البيت الخبر شبه الجملة (في ثراك) على المبتدأ (أوسمة)، وهو نكرة لا مسوغ للابتداء بها، سِوى تقديم الخبر عليها، وذلك في مخاطبةٍ حميمةٍ لهذا الوطن، وقد أقحم نعت المبتدأ بينه وبين الخبر وهو قوله: (من التاريخ) وذلك في تقديمٍ له دلالته وأغراضه المعنوية التي تعبر عن قوة المعنى وتقريره في نفس المتلقي؛ لأن التعبير عن هذه المعاني بالجملة الإسمية يفيد ثبات هذا المجد لهذا الوطن.

ومن تقديمه للخبر على المبتدأ قوله في قصيدة (تحية إلى فرسان)(٣):

وبعينـــــــــــيَّ طيـــــــــــوف ســـــــــــابحات تتغنَّـــــــــــى

حيث تقدّم الخبر شبه الجملة (بعيني) على المبتدأ (طيوف).

---

(١) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تح: محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب اللبناني، ط٣، لبنان،١٩٧١م، ج٢، ص ١٣٥.

(٢) إبراهيم عبد الله مفتاح، رائحة التراب، الدار العربية للعلوم، ط١، جازان ، ١٤٣٧هـ ، ٢٠١٦م.، ص ٩.

(٣) إبراهيم عبد الله مفتاح، عتابٌ إلى البحر، مطابع الجامعة ، د.ت، جدة، ص ٣٧.

- ومن أنماط تقديم الخبر على المبتدأ عند مفتاح، نجده استخدم الألفاظ التي لها حق الصدارة في الكلام (كأسماء الاستفهام)، ومن ذلك قوله في قصيدة (ربيع الحياة)[1]:

يـــا ربيـــع الحيـــاة أيـــن الربيـــع كـــل شـــيء مـــن الحيـــاة يضـــيع

... أيـــن منـــك الخريـــر أيـــن الســـواقي أيـــن منـــك الغـــدير والينبـــوع

أيـــن منـــك الـــرؤى وأيـــن الأمـــاني أمـــل ضـــاحك وحلـــم وديـــع

لقد ضمت هذه الأبيات ست جملٍ حدث فيها تغييرٌ في ترتيب الجملة وهي الجمل التالية:

- أين الربيع.

- أين منك الخرير.

- أين السواقي.

- أين منك الغدير.

- أين منك الرؤى.

- أين الأماني.

وجاءت هذه الجمل على نمطٍ متقاربٍ، فقد ابتدأت جميعها بأسماء استفهام في موقع الخبر المقدم، واختتمت بأسماء جاءت بصيغة النكرة في موقع المبتدأ المؤخر.

والأصل في الخبر أن يتأخر ويأتي بعد المبتدأ، لكنه ورد في الجمل السابقة متقدمًا وجوبًا؛ لأن أسماء الاستفهام من الألفاظ التي لها الصدارة في الكلام، والشاعر مفتاح في ذلك يسير وفق نمط مستخدم من أنماط المبتدأ والخبر.

لكن اختياره لهذا النمط وبالتكرار الذي ورد فيه يشكل قيمةً أسلوبيةً اختيارية، فلعل تكرار أدوات الاستفهام في هذه القصيدة جاءت لتوحيد دلالتها من حيث انتفاء الجمال الماضي في الوقت الحاضر عند شاعرنا.

٢- تقديم المفعول به على الفاعل:

يفرض ترتيب الجملة الفعلية في اللغة العربية أن يأتي الفعل يليه الفاعل ثم المفعول به، ولكن هذا النظام قد يعتريه انزياح يتمثله في "تحويل هذه الأطراف من أماكنها الأصلية التي اكتسبتها من نظام اللغة، إلى أماكن

(١) عتابٌ إلى البحر، ص ٥٦.

جديدة ليست لها في الأصل"[١]، مع احتفاظ هذه الأطراف بحكمها مهما كان موقعها في الجملة، فالمفعول به دائمًا يقع في محل النصب، سواء أتقدم على الفاعل أم استقر في موضعه.

- ومن صور تقديم المفعول به على الفاعل عند الشاعر مفتاح، أن يكون المفعول به ضميرًا متصلًا كقوله في قصيدة (وطن على صدور الأوسمة)[٢]:

وأنـــت فـــي حاضـــرٍ تكســـوه أجنحـــةٌ علوُّهَـا مِـنْ بيـاضِ الصـبحِ ينبثـقُ

وقوله في قصيدة (رائحة التراب)[٣]:

يأيها الصوت المبلل بالمطر

أنفاسنا تشتاق رائحة التراب

حينًا وينثرها العجاج على الرؤوس

الشاعر في المثال الأول، مزهوٌّ بمكانة وطنه وواقعه الذي ترفرف عليه أجنحة الخير والنعمة والأمان، فقدَّم المفعول به على الفاعل لتأكيد وقوع الفعل على المفعول به، فجملة (تكسوه أجنحة) جملة فعلية تقدم فيها المفعول به على الفاعل (أجنحة)؛ لأن المفعول به ضمير متصل بالفعل.

أما في المثال الثاني، أن هناك أناس يعرفون أوطانهم من رائحة التراب، فمن هذه الرائحة يقرر هذا وطنه أم أنه ما زال بعيدًا عنه.

وشاعرنا يؤكد ارتباطه بوطنه من خلال ظاهرة التقديم والتأخير التي تسهم بقدرٍ ليس يسيرًا في تقوية المعنى وفي ضبط الجرس والأسلوب، حيث يقول: (حينًا وينثرها العجاج)، فهو هنا يقدم المفعول به الضمير (ها) الذي يعود على رائحة التراب، ويؤخر الفاعل (العجاج)، وقد جاء هذا التقديم لدلالة خاصة أرادها الشاعر، وهي إفادة الحصر للمفعول به، ذلك أن رائحة التراب هي التي من خلالها يعرف هل هو قريب من وطنه أم أنه ما زال بعيدًا عنه.

- ومن صور تقديم المفعول به على الفاعل، أن يتقدم مفعولين على الفاعل، كما في قوله في قصيدة (الغياب)[٤]:

تُفاتحنـــــا صـــــمتها البوصـــــلة وترنـــو إلـــى وجهـــةٍ مُســـدَلة

---

(١) البلاغة والأسلوبية، ص ٣٣٣.

(٢) رائحة التراب، ص ٩.

(٣) نفسه، ص ٣٥.

(٤) رائحة التراب، ص ٢٨.

فقول الشاعر: (تفاتحنا) فعل مضارع له مفعولان تقدما على الفاعل (البوصلة)، المفعول الأول الضمير (نا) المتصل بالفعل، والمفعول الثاني (صمتها) الذي اتصل به ضمير يعود على الفاعل، وقد ساغ اتصال الضمير بهذا المفعول المتقدم، لأنه يعود على متأخرٍ لفظًا متقدمٍ رتبةً، ولو عاد على متأخرٍ لفظًا ورتبةً لما جاز ذلك ولما كان سائغًا.

ففي هذا البيت أساليب قياسية من التقديم والتأخير، ومع قياسية الأسلوب فقد وفق شاعرنا في توظيف الظاهرة في ضبط الوزن وانسجام الموسيقى وقوة المعنى.

- ومن صور تقديم المفعول به على الفاعل، أن يتكرر تقدم المفعول به على الفاعل في بيتين متتاليين كما في قوله في قصيدة (جفاف)[١]:

تُســـــامرني وحـــــدتي فـــــي الغيـــــاب وأنـــــتِ تمـــــرِّين مـــــرَّ الســـــحاب

أعيـــــرُ اشـــــتياقي حنايـــــا الغيـــــوم فيملـــــؤني رعـــــدُها بالســـــراب

يُعبر الشاعر عن معاناته من خلال التقديم والتأخير، ففي مطلع هذه القصيدة يقدم المفعول وهو ذاته المتمثلة في ياء المتكلم المتصلة بالفعل (تسامر)، وقد تأخر الفاعل (وحدتي)، ثم يأتي شبه الجملة (في الغياب) وهي في محل نصب حال من الفاعل، فيشكو هذا الغياب وهذا البعد والفرقة وهي تمرُّ مرَّ السحاب، فكأن هذا الواقع يملأ عليه جنبات نفسه بالحسرة، فيعبر عنها بهذه الجملة الإسمية (وأنتِ تمرِّين).

ثم يعود إلى معاناته ليعبر عن وطأة هذه المعاناة وهذه الحسرة بأساليب التقديم والتأخير في البيت الثاني، فقدَّم المفعول وهي ياء المتكلم المتصلة بالفعل (يملؤني)، وقد تأخر الفاعل (رعْدُها) ليعبر عن معاناة هذه الفرقة والحسرة التي تمثلت في خيبة أمله، مستخدمًا أسلوب التقديم والتأخير.

٣- تقدم الجار والمجرور:

وهو من أبرز مظاهر التقديم التي وردت عند الشاعر مفتاح، وربما يعود ذلك إلى "طبيعة الجار والمجرور نفسها التي تتمتع بالمرونة وسهولة التحريك أفقيًّا"[٢]، بالإضافة إلى ما تضفيه على النص من دلالات تختلف باختلاف السياق الذي تأتي فيه، فتارةً يأتي تقديمها للتأكيد والتخصيص أو التشويق، "أو للتفضيل والتوضيح وإزالة الإبهام"[٣]، أو بيان الاهتمام، وقد جاء تقديم الجار والمجرور في جميع أنواع الجمل عند مفتاح.

---

(١) نفسه، ص ٤٦.

(٢) لغة الخطاب الشعري عند جميل بثينة دراسة أسلوبية بنائية، ص ١٣٣.

(٣) فتح الله سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الأفاق العربية، ط١، مصر، القاهرة، ٢٠٠٨م، ص٢٠٨.

ففي الجملة الإسمية فإنه كثيرًا ما يتقدم الجار والمجرور على الخبر، كما في قول الشاعر في قصيدة (جزيرتي ولحظة الوداع)[١]:

جزيرتي.. أحببتها

الشمس في أكفها أساور

ومن ذلك -أيضًا- قول الشاعر في قصيدة (وطن على صدور الأوسمة)[٢]:

هـــذي المفـــاتن فـــي عينيـــك تـــأتلقُ وفـــي رحابـــك هـــذا السِّـــحر والألـــقُ

حيث قدم الشاعر في المثال الأول الجار والمجرور (في أكفها)، وأخر الخبر (أساور)، وقد جاء هذا التقديم والتأخير لأطراف الجملة هنا لعدة اعتبارات:

أولًا: لبيان اهتمام الشاعر بجزيرته (جزيرة فرسان)، حيث إن شاعرنا مغرم وعاشق لهذه الجزيرة.

وهناك اعتبارٌ آخر: وهو إبراز المتعلق ففي قولنا: (الشمس أساور في أكفها)، يختلف عن قولنا: (الشمس في أكفها أساور)؛ ذلك أنه عندما قُدم الجار والمجرور أصبح في موضعٍ بارزٍ في الجملة، حيث وقع بين المبتدأ والخبر، وفي هذا دلالةٌ على أهمية هذا المتعلق في نفس الشاعر، ورغبته في أن يصبح نقطة الارتكاز الدلالي لهذه الجملة.

أما في المثال الثاني: فقد قدَّم الشاعر الجار والمجرور (في عينيك) على جملة الخبر (تأتلق)، فقدَّم الجار والمجرور على متعلقه، إذ التقدير: (هذي المفاتن تأتلق في عينيك)، فتقدَّم الجار والمجرور ليخدم عددًا من الأغراض الموسيقية والدلالية، فالموسيقية لكي يستقيم وزن البيت وموسيقاه الداخلية في جرس نغوم، وأما الدلالية فجاء لغرض التخصيص.

ثم يتكرر تقديم الجار والمجرور في الشطر الثاني من البيت ليخدم ذات الأغراض الدلالية والوزنية. وفي كل ذلك إشعارٌ بمكانة هذا الوطن من نفسه بدلالة الظرفية لحرف الجر (في) في كلا الشطرين.

أما في الجملة الفعلية فعند شاعرنا يكثر تقدم الجار والمجرور على المفعول به، ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة (تهنئة واعتذار)[٣]:

حفـــــــظ الله للـــــــبلاد مليكـــــــا خالـــد الـــذكر للعلـــى والفخـــار

ومن ذلك -أيضًا- قول الشاعر في قصيدة (حالة عصيان استثنائية)[١]:

---

(١) احمرار الصمت، ص ٢٦.

(٢) رائحة التراب، ص ٩.

(٣) عتابٌ إلى البحر، ص ٢٨.

طفـــــل تراكمـــــت الآلام فـــــي فمـــــه وأتخمـــت بصـــرير القيـــد أذرعـــه

في المثال الأول: جاء تقديم الجار والمجرور (للبلاد)، على المفعول به (مليكًا) لعدة اعتبارات؛ فمنها التشويق، ذلك أن تأخير ظهور المفعول به، يثير عقل المتلقي لمعرفته. وبجانب التشويق تظهر دلالةٌ أخرى لهذا الأسلوب، وهي إبراز المتعلق ففي قولنا: (حفظ الله المليك للبلاد) تختلف عن قولنا: (حفظ الله للبلاد مليكًا)، ذلك أنه عندما قدم الجار والمجرور أصبح في موضع بارز في الجملة، حيث وقع بين الفاعل والمفعول به، وفي هذا دلالة على أهمية هذا المتعلق في نفس الشاعر.

أما في المثال الثاني: فقد قدم الشاعر الجار والمجرور على المفعول به، محققًا بذلك توافقًا لقافية البيت مع بقية قوافي القصيدة، وغالبًا ما يحقق أسلوب التقديم والتأخير هذه الغاية حينما يأتي أحد أطراف الجملة في نهاية البيت الشعري.

وخلاصة القول: إن هناك مواضع أخرى كثيرة لأسلوب التقديم والتأخير في شعر مفتاح، قد اكتفيت بالحديث عمَّا شاع منها في إنتاج الشاعر، وقد اتضح لنا اهتمام الشاعر بهذه الظاهرة، وإدراكه لأهميتها، لكونها تضفي على النص نوعًا من قوة التركيب، وإثارة لعقل المتلقي الذي يفاجأ بترتيب الكلام الذي جاء مخالفًا لترتيب اللغة العربية، فقد بنى ورتب الشاعر جملته لكي يعبر عن المعاني التي أرادها الشاعر في نفسه ووجدانه.

ومن هنا يتبين أن ظاهرة التقديم والتأخير جاءت فقط مغيرة في ترتيب عناصر الجملة مع بقاء هذه العناصر ثابتة في إعرابها، مختلفة بمواقعها، وبالتالي في وظيفتها بالسياق، دون أن ينقص التركيب أي عنصر، فيظلُّ التَّركيب كما هو من حيث عدد المكونات، وهذا على عكس ظاهرة الحذف، حيث يهتم الشاعر فيها بإظهار عناصر وإهمال أخرى، وهذا ما سأعرض له في النمط التالي من أنماط الانزياح التركيبي.

---

(١) رائحة التراب، ص ١٧.

المبحث الثاني:

الحذف

قضية الحذف من القضايا المهمة التي عالجتها البحوث الأسلوبية والنحوية والبلاغية بوصفها انحرافًا عن المستوى التعبيري العادي.

فالحذف في نظر النحاة له معايير تجيزه أو لا تجيزه، فمنهم من يرى في بعض ما يحذف زيادة لا مسوغ لذكرها ولا ضرورة، وبعضها واجب التقدير فقد قيل: "واعلم أن المحذوف في صناعتهم على ثلاث أقسام:

- فالأول: محذوف لا يتم الكلام إلا به، فحذف لعلم المخاطب به، كقولك لمن رأيته يعطي الناس: (زيدًا)، أي أعطِ زيدًا، فتحذفه وهو المراد، وأن أُظهر تم الكلام به، ولكن حذفه أوجز.

- والثاني: محذوف لا حاجة بالقول إليه، وإن ظهر كان عيبًا، كقولك: (أزيدًا ضربته).

- والثالث: المضمر، إذا أُظهر تغير الكلام عما كان عليه قبل إظهاره، كقولنا: (يا عبدالله)، وسائر المناديات، فهي منصوبة بفعل مضمر تقديره: أدعو أو أنادي، وهذا إذا أُظهر تغير المعنى وصار النداء خبرًا، بعد أن كان إنشاءً"[(١)].

أما البلاغيون فقد تجاوزوا ما يقوله النحاة، ورأوا في الحذف مظهرًا من مظاهر الإبانة والإفصاح؛ فالحذف ضرورة، وأفصح من الذكر عند البعض في بعض المواقف، فقيل عنه: "هو بابٌ 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، وأتم ما تكون بيانيًا إذا لم تُبِنْ"[(٢)].

غير أن هذا لا يعني أن الحذف أفضل من الذِّكر في كلِّ الأحوال؛ إذ ثمة مواضع للحذف تؤدي إلى فساد الخطاب الأدبي، وقد تنبه لهذا بعض البلاغيين القدماء، فسارعوا في وضع مقياس عام يرتكز عليه الحذف، وهو أن "الأصل في المحذوفات جميعها على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدلُّ على المحذوف، فإن لم يكن هناك دليلٌ على المحذوف، فإنَّه من لغو الحديث، ولا يجوز بوجه ولا سبب"[(٣)].

فأسلوب الحذف قد يؤدي إلى إثراء المعنى، وتعدد الدلالات، ولكن بشرط ألا يفضي إلى استحالة العثور على المعنى، أو استحالة الاقتراب منه، وألا يجعل النص غامضًا يُنفِّرُ المتلقي، ويبعده عن أجوائه، "إذ لا بدَّ للمنشئ عند الحذف من أن يكون على درجةٍ كبيرةٍ من الدراية بمواضعه والعلم الدقيق بوظائفه؛ حتى لا يفقد الصلة بالمتلقي، ولا تنكص الرسالة عن وظيفتها، فإذا أعوزه ذلك أسقط عمله في غياب من التَّعمية تبعد

---

(١) ابن مضاء القرطبي، الرد على النحاة، (ت٥٩٢هـ)، تحقيق: شوقي ضيف، دار المعارف، ط٢، القاهرة، ١٩٨٢م، ص ٧٩، ٨٠.

(٢) دلائل الإعجاز، ص ١٤٦.

(٣) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، مج٢، ص ٧٧.

المتلقي عنه أكثر من أن تقربه إليه أو تجذبه نحوه، فالحذف بقدر ما فيه من مآثر ومحاسن بلاغية بقدر ما فيه من مزالق قد يقع فيها المبدع"[١].

وعلى أية حال فإن الحذف يكتسب أهميته -على وجهٍ خاصٍّ- في كونه يمثل نقطة للالتقاء بين المرسل والمستقبل. فالحذف "خصيصةٌ أسلوبيةٌ باهرةٌ في صناعة الفن القولي، تتأتى أهميتها من دورها الفاعل في إنتاج الدلالة وإبداعها، وكذا في إحداث شراكة لغوية بين الباث والمتلقي"[٢].

ولـمَّا كان شأن الحذف، بما هو خصيصة أسلوبية، على هذا النحو، ونظرًا لتوفر خطاب الشاعر مفتاح عليه على نحوٍ لافتٍ، فقد أثرت الوقوف عليه في هذا الخطاب، لأجلو صوره ومظاهره، ومن ثم أسعى للكشف عن غاياته ومقتضياته، وما رمى الشاعر من ورائه.

إن الحذف قد جاء في خطاب مفتاح الشعري على صور متباينة في تراكيبه اللغوية، فمن أبرزها:

١- حذف المسند إليه (المبتدأ):

تتكون الجملة المفيدة من ركنين أساسين هما: المسند إليه، المسند.

والمسند إليه هو الفاعل ونائبه، المبتدأ، اسم الفعل الناقص، اسم الحرف الناسخ.

أما المسند فهو الفعل، اسم الفعل، خبر المبتدأ، خبر الفعل الناقص، خبر الحرف الناسخ.

والمقصود بالمسند إليه المحذوف في الجملة الإسمية الذي نتناوله هنا هو المبتدأ، وقد ورد في عدة أمثلة في شعر مفتاح، ومنها قول الشاعر:

فتنـــــــة للعيـــــــون والأحـــــــداق ربـــة الحســـن والمعـــاني الـــدقاق[3]

حذف الشاعر المسند إليه في البيت السابق، والتقدير (أنتِ)، وهو الضمير العائد على مدينة جازان، إذ إن الشاعر كتب هذه القصيدة للتغزل ووصف مدينة جازان، وقد يكون السبب من حذف الشاعر المسند إليه -هنا- هو للدلالة على العناية والاهتمام بها، كما أن في هذا الحذف جعل من المتلقي شريكًا في العملية الإبداعية، من خلال إعمال التخييل عند المتلقي للوصول إلى الدال المحذوف.

ومن ذلك قول الشاعر:

مزمن هذا التخثُّر
... مصلوبٌ على جذع الورمْ
... مسفوح على وجه الحقول
وممتدٌّ إلى كل الفصول[٤]

---

(١) لغة الخطاب الشعري عند جميل بثينة، دراسة أسلوبية بنائية، ص ١٦٠.

(٢) لغة الخطاب الشعري عند جميل بثينة، دراسة أسلوبية بنائية، ص ١٦١.

(٣) عتاب البحر، ص ٣٩.

(٤) احمرار الصمت، ص ٤١،٤٢.

فقد حذف المسند إليه الذي تقديره في كل سطر (هو) العائد على التخثر وإشكالية القصيدة عند شاعرنا، بهدف إبراز الحال التي عليها الشاعر، بالإضافة إلى ما لهذا الحذف من فاعليةٍ في تنشيط ذهن المتلقي، بحثًا عن الدال المحذوف. وبهذا فقد غدا المتلقي شريكًا في الإبداع من خلال استحضاره للعنصر الغائب.

ومن ذلك -أيضًا- قول الشاعر:

وقالت البسوس:

ناقتي.. لابدَّ تدخلُ الحقول[١]

و"البسوس" لم تعد تلك الناقة التي اقتتل بسببها العرب سنين طويلة، بل أصبحت رمزًا لكل ظلم واعتداء يقع على أي مجتمع رغبةً في التوسع على حساب الآخرين، فعبر عن هذا الرمز الشاعر مفتاح في قصيدته (البسوس تهبُّ من جهةٍ أخرى)، حيث رمز بها لاعتداء صدام على الكويت، وزعم صدام أن الكويت امتداد له.

فنجد الشاعر في السطر الثاني قد حذف المسند إليه (هذه) بهدف تحقير هذا الفعل لدى المتلقي، وكذلك إشراكه في تقدير المحذوف.

٢- حذف المسند والمسند إليه والاكتفاء بالمفعول المطلق:

"تشيع ظاهرة ورود المفعول المطلق والاستغناء عن المسند والمسند إليه في التراث العربي شيوعًا كبيرًا"[٢]، وقد برز هذا اللون من الحذف في خطاب مفتاح الشعري بصورةٍ واضحةٍ، ومن نماذجه قول الشاعر:

عفـــــوًا إذا جئـــــتُكمْ يجترُّنـــــي أرَقـــــي فالعـابرونَ دروبـي أنهكـوا طُرُقـي[٣]

حيث حذف المسند إليه والتقدير: (أعفوا عفوًا) مكتفيًا بالمفعول المطلق، اقتضاءً لطبيعة الكلام في الحوار والمشافهة. كما أن في هذا الحذف تكثيفًا للدلالة في نقطةٍ واحدةٍ مركزها المفعول المطلق، هذا من ناحيةٍ، وكذلك تخفيفًا من كثرة الكلام وتواليه من ناحيةٍ أخرى. إضافة إلى ما في المفعول المطلق من تأكيد ومبالغة واختصار.

---

(١) رائحة التراب، ص ١٩.

(٢) د. فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، ط١، مصر، القاهرة، ٢٠٠٨م، ص ١٤٨.

(٣) رائحة التراب، ص ٢٢.

ومن ذلك قول الشاعر:

نســـــجت ركضًـــــا خطـــــى أرجلـــــه وانحنــى فــي كفِّــه اليمنــى ســؤالْ[١]

والتقدير: (أركض ركضًا).

ومن ذلك قول الشاعر:

أيـــا ســـاحر العينـــين رفقًـــا إذا مشـــى بـك العـيسُ فـي زهـوٍ وطـاب لـك السَّـفر[٣]

والتقدير: (أرفق رفقًا).

3- حذف المضاف:

والحقيقة أن هذا اللون من الحذف لم يبدع الشاعر فيه كثيرًا، ومن ذلك قول الشاعر:

كيـــف أشـــكو إلـــى الهـــوى مـــا أعـــاني مـــن عـــذاب ونـــاره تكـــويني[٣]

حيث حذف الشاعر المضاف في البيت، والتقدير: (أشكو إلى أهل الهوى)، بغرض الإيجاز، ومراعاة للوزن، ذلك أن السياق دلَّ على المحذوف دلالة كافية.

٤- حذف التمييز:

إن من ضروب أسلوب الحذف عند الشاعر مفتاح حذف التمييز، ومن نماذجه قول الشاعر:

ســبعٌ وعشــرون يــا بــيش الهــوى عَبَــرَتْ وأنـــت ماثلـــةٌ فـــي الســـمع والبصـــر

ســـبع وعشـــرون مـــرَّت يـــا معـــذبتي كاللحظِ..كاللحظــة الملغــاة مــن عمــري[٤]

فقد حذف الشاعر تمييز العدد (٢٧)، والتقدير سبع وعشرون سنة، فالشاعر كتب هذه القصيدة بعد سبع وعشرين سنة من الغياب عن محافظة بيش، فلما زارها كتب هذه القصيدة. وغاية الحذف كانت لإخفاء طول المدة التي تغيب شاعرنا عن هذه المحافظة الجميلة، التي بدأ فيها حياته الوظيفية وقد كانت في مهنة التدريس.

٥- حذف الحروف:

إن من الحروف التي كثر حذفها في خطاب مفتاح الشعري حروف النداء، مما شكل ظاهرةً بارزةً في شعره، ويقدر حرف النداء المحذوف في كل صور الحذف بـ (يا)، "ولا يقدر سواها عند الحذف؛ ذلك أن (يا)

---

(١) احمرار الصمت، ص ٤٩.

(٢) نفسه، ص ٧٠.

(٣) عتابٌ إلى البحر، ص ٨٢.

(٤) رائحة التراب، ص ٤٩.

هي أم حروف النداء وأكثرها استعمالا"[١]، أما عن مواقع حذف أداة النداء عند مفتاح، فوجدت في بدايات قصائده وفي وسطها وأحيانًا في آخرها[٢]، ومن ذلك قوله:

رباه قيدني القضاء ولا مفر من القدر

رباه أسلمني الرفاق فعشت في دنيا الضجر[٣]

وأيضًا قوله:

بـــــــارك الله خطـــــــى خالـــــــدنا حمـــل العلـــم ســـلاحًا وأمانـــا[٤]

جاء النداء في الأبيات السابقة محذوف الأداة المقدرة بـ (يا)، والقصيدتان السابقتان تشتركان في سمة الدعاء لله، وهذه السمة يتناسب معها حذف أداة النداء، تنزيها وتعظيما لله واستشعارًا منه بقرب الله عز وجل منه؛ امتثالا لقوله تعالى﴿إِنَّ مَا بَلَغُوا النِّكَاحَ فَإِنْ آنَسْتُمْ مِنْهُمْ رُشْدًا فَادْفَعُوا إِلَيْهِمْ أَمْوَالَهُمْ وَلَا تَأْكُلُوهَا إِسْرَافًا وَبِدَارًا أَنْ يَكْبَرُوا وَمَنْ كَانَ غَنِيًّا فَلْيَسْتَعْفِفْ وَمَنْ كَانَ فَقِيرًا فَلْيَأْكُلْ بِالْمَعْرُوفِ فَإِذَا دَفَعْتُمْ إِلَيْهِمْ أَمْوَالَهُمْ فَأَشْهِدُوا عَلَيْهِمْ وَكَفَى بِاللَّهِ حَسِيبًا﴾[٥]

كما جاء حذف حرف النداء مع المنادى المضاف إلى ياء المتكلم، ومن ذلك قوله:

حبيبـــي ليـــالي الأنـــس هـــلّا نعيـــدها وهـل تُرجـع الأيـام مـا كـان قـد غبـرْ؟[6]

وكذلك قوله:

حبيبتـــي أنـــتِ يـــا بيـــروت كيـــف غـــدت ساحاتك الخضـر لونًـا داميًـا وونَـى[٧]

جاء النداء في البيتين السابقين خاليًا من حرف النداء والمقدر بـ (يا حبيبي، يا حبيبتي).

كما حذف الشاعر أداة النداء مع المنادى غير المضاف إلى ياء المتكلم، ومن ذلك قوله:

أبهـــا رويـــدًا أنـــت ســـيدة البـــه أنـــت الجمـــال ومـــا الجمـــال ســـواك

---

(١) الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص ١٥٨.

(٢) وقد أشرت إلى ذلك سلفًا في الفصل الأول عند الحديث عن الأساليب الطلبية (النداء).

(٣) عتابٌ إلى البحر، ص ٥٨.

(٤) نفسه، ص ١٣.

(٥) سورة البقرة، آية ١٨٦.

(٦) احمرار الصمت، ص ٧٠.

(٧) نفسه، ص ٢٢.

أنـــا قـــادم أبهـــا وبـــين جـــوانحي شـوق الخضـم إلـى عنـاق ربـاك[١]

٦- حذف الجواب عن سؤال ألقاه الشاعر:

يستخدم مفتاح هذا اللون من الحذف؛ ليترك للمتلقي فرصة التفكير في الإجابة، وبهذا يكون مشاركًا للمبدع في عملية الإبداع، ومن ذلك قول الشاعر:

مـــن للبنـــين إذا اشـــتكوا مـــن أنَّـــةٍ مـن للبنـات إذا الضـنَّى أضـناني؟[٢]

وكذلك قوله:

أيهـــــا الجـــــاه لمـــــاذا؟ رافعًـــا فـــي الأفـــق رأســـك

... أيهـــــا الجـــــاه لمـــــاذا؟ أنـــــت لا تـــــرحم فقـــــري

ولمـــــاذا أنـــــت تقســـــو؟ أفـــــلا دهـــــرك دهـــــري

...أيهـــــا الجـــــاه اتخـــــذني أنـــــا فـــــي دنيـــــاك عِبْـــــره

وإذا دهـــــــــــــــــــرك راضٍ هـــل كفـــاك الـــدهر غـــدره[٣]

ففي الأبيات السابقة في كلتا القصيدتين ترك الشاعر الإجابة عن الأسئلة التي طرحها، على الرَّغم من كون الأسئلة تقريريَّة تحتاج إلى جواب، فالحذف في القصيدة الأولى فيه إيحاءٌ بأهمية (الأب، الزوج...) بعد الله، فالشاعر سأل ولم يجب، أما الحذف في القصيدة الثانية ففيه إيحاءٌ بمدى ما يضطرم في نفس الشاعر من ألمٍ وحزنٍ من صاحب الجاه المتكبر الذي لا يرحم الفقير.

فنجد شاعرنا قد ثقل عليه تقرير إجابات عن هذه الأسئلة وعن هذه الحالة المستعصية فألقاها في صور استفهامات محذوفات الإجابة؛ ليشرك المتلقي في معاناته، لكي يكون المتلقي شريكًا في عملية بناء النص الشعري.

- ومن خلال ما سبق يمكن القول: بأن أسلوب الحذف في خطاب مفتاح الشعري قد وظِّف توظيفًا جيدًا في إنتاج الدلالة وإبداعها، إذ استطاع الشَّاعر من خلاله تحقيق الغايات والدلالات التي رامَها، وتلبية المقتضيات التي تطلبتها شعرية الكلام. كما تظهر لنا أهمية هذه الظاهرة الأسلوبية ووظيفتها المزدوجة؛ لكونها أحد "الحيل التي يعتمد إليها الشاعر الحديث ليبرز حالة نفسية خاصة به"[٤].

---

(١) عتابٌ إلى البحر، ص ٤٤.

(٢) احمرار الصمت، ص ٧٧.

(٣) عتابٌ إلى البحر، ص ٦٦، ٦٧.

(٤) توفيق محمود القرم، الانزياح الأسلوبي في شعر السياب، نادي الأحساء الأدبي، ط١، ٢٠١٤م، ص ٨٧.

أما من ناحية المتلقي فإن هذه الظاهرة تعمل على ذبذبة مستويات التوقع عنده، وبالتالي شحن ذهنه وعقله "للبحث عن تخريجاتٍ أو تأويلاتٍ لمثل هذه الخروقات التي يراها أمامه"[١]، مما يجعل كلًا من المتلقي والمبدع مشتركَينِ في عملية بناء النص الشعري بما يحمله من معانٍ ودلالات.

المبحث الثالث:

الالتفات

الالتفات من الأساليب التعبيرية الإبداعية في اللغة الأدبية، ويعني في اصطلاح البلاغيين: "التحول عن معنًى إلى آخر، أو عن ضميرٍ إلى غيره، أو عن أسلوبٍ إلى آخر"[٢].

ولم يفت البلاغيون القدماء أن ينبهوا على دوره الدلالي، فبعضهم ربط هذه الظاهرة بالفائدة الدلالية المتحصلة في الكلام؛ "لأن الكلام إذا انتقل من أسلوبٍ إلى أسلوبٍ، كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع، وإيقاظًا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوبٍ واحدٍ"[٣].

وقد بانت هذه الظاهرة الأسلوبية في شعر مفتاح بصورةٍ جليةٍ منذ البدايات الشعرية الأولى حتى آخر أعماله الشعرية، وقد أسهمت مع الظواهر الانزياحية الأخرى في تقوية الإحساس الجمالي بالنص، إذ ظهر من الالتفات في شعر الشاعر مفتاح الأنواع الآتية:

١- الالتفات في الأفعال.

٢- الالتفات العددي.

٣- الالتفات الضميري.

وفيما يأتي نماذج لكل منها:

١- الالتفات في الأفعال:

للأفعال الأثر الكبير في تلوين الأساليب وتنويعها وإثارة فعاليتها، لما تحدثه من حركية في المعاني بفعل النشاط الذي تبثه في العبارات، وهذا النوع يقع بين صيغ الأفعال مثل: (من المضارع إلى الماضي، ومن المضارع إلى الأمر، ومن الماضي إلى الأمر، ومن الماضي إلى المضارع، ومن الأمر إلى المضارع، ومن الأمر إلى الماضي)، ومن ذلك قول الشاعر:

---

(١) نفسه، ص ٨٧.

(٢) الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص ٢٢٣.

(٣) الزمخشري أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن محمد، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، (ت٥٣٨هـ)، رتبه وضبطه: محمد عبدالسلام شاهين، دار الكتب العلمية، ط٢، بيروت، ٢٠٠٣م، ج١، ص ٢٤.

وجـــرحٌ كطعـــم الليـــل حـــين تضـــمه عيـون ويؤويـه حـديث علـى اللّمـى

فهـــزي بجـــذع الصـــمت إن هـــلّ موعـــدٌ شـــهيٌ ورشّـــيه فصـــولا مـــن النمـــا

وصـــبي علـــى الزهـــر المبعثـــر نشـــوةً تضـــم شـــذاه الفوضـــوي إذا همـــى

تـــذيب الأماســـي المترعـــات توهجًـــا وتوقـــد أحـــداق الليـــالي ترنمـــا

فـــربَّ اشـــتعال يـــورق الغصـــن بعـــده وربَّ لقـــاء يعقـــب البعـــد ربمـــا[1]

نلاحظ وجود الالتفات الفعلي في الأبيات السابقة وذلك كالآتي:

(تضمه، يؤويه)= فعل مضارع ← (فهزي، ورشّيه، وصبي) = أفعال الأمر.

(تضم) = فعل مضارع ← (همى) = فعل ماض.

(تذيب، وتوقد، يورق، يعقب) = أفعال مضارعة.

يبدو أن الشاعر قد أحسَّ بألم فراق الحبيبة، فنجده يراوح بين الأفعال لكي يعبر عن ما أصابه من الهموم والألم بسبب ابتعاده عمن يحب، وأيضا لكي يتأكد الشاعر هل سيعقب البعد لقاء، إذن نستطيع القول بأن التركيب السطحي لهذه الأبيات -والمكون من الالتفات الفعلي بين الأفعال- مناسبٌ تمامًا لما يريده الشاعر بأن يعرفه من التغيرات والتطورات الحاصلة بعد فترة الانقطاع، فالشاعر استخدم كل صيغ الأفعال (الماضي والمضارع والأمر).

وخلاصة القول هنا: أن الالتفات الفعلي تفاعل مع مشاعر الشاعر؛ فالأفعال لها حظ في الالتفات، والتأثير في الأسلوب عند الشاعر لما تحمله من حركية والدلالة على الاستمرارية.

٢- الالتفات العددي:

وهو الانتقال من: (المفرد إلى الجمع وبالعكس، ومن المفرد إلى المثنى وبالعكس).

أ- الانتقال من المفرد إلى الجمع:

فمن ذلك قول الشاعر:

أيهـــــا الســـــابح يـــــمَّ الـــــذكريات أتـــرى نرســـو علـــى شـــط النجـــاة؟[2]

أيها السابح (المفرد) ← نرسو (الجمع).

---

(١) احمرار الصمت، ص ٦٠، ٦١.

(٢) عتابٌ إلى البحر، ص ١٠١.

في صدر البيت وفي قوله: (أيها السابح) استخدم الشاعر صيغة المفرد مناديًا "الهوى المفقود" كما هو عنوان القصيدة، بيد أنه في عجز البيت وفي قوله: (نرسو) التفت إلى (الجمع)، إذ عدل عن أسلوب (المفرد) إلى (الجمع)، وكأنه داعيًا الهوى المفقود إلى موعد يجمعهما، وبهذا الأسلوب والالتفات يكون الشاعر قد أبدع في هذا التحول.

ب- الانتقال من الجمع إلى المفرد:

فمن ذلك قول الشاعر:

سـنونٌ تمـرُّ وتـأتي سـنة وفـي القلـبِ ينمـو شـذى سوسـنه[١]

سنون (الجمع) ← سنة (المفرد).

لا يزال الشاعر يُمني النفس ولو بعد سنين بلقاء مع محبوبته، إذ نجده في هذه القصيدة يبدأ بصيغة الجمع (سنون)، وكأنه يتخيل الأيام الخوالي وما بها من لقاء إلا أنها انقطعت، فيتحول الشاعر عن أسلوب (الجمع) إلى (المفرد)، وقد يكون هذا الالتفات مناسبًا لحالة الشاعر؛ إذ أنه يُمني النفس ولو بلقاءٍ وحيد.

ج- الانتقال من المفرد إلى المثنى:

ومن ذلك قول الشاعر:

لفـاتنتي سـاعة سـاعتان وفـي معصـمي سـاعةٌ واحـدة[٢]

ساعة (المفرد) ← ساعتان (المثنى) ← ساعة (المفرد).

الشاعر في هذا البيت بدأ وصف ما تحمله فاتنته بالمفرد، إلا أنه تدارك مباشرة وعبر عنها بالمثنى (ساعتان)، فقد يكون الشاعر أراد في هذا البيت أن يوضح لنا حالة فاتنته، بأنها في البداية كان لها حبٌ واحدٌ فعبر عنها بالمفرد، ثم عبر الشاعر بالمثنى حينما كان لها حبٌ ثانٍ جديد، فالشاعر قد يكون أراد أن يبين لنا سبب البعد عنها مستخدمًا أسلوب الانتقال من المفرد إلى المثنى؛ لإرسال رسالة تفيد بأنه ليس له إلا حبٌ واحدٌ، إذ نجد الشاعر بعد ذلك ينتقل إلى (المفرد) واصفًا ما يحمله فقال: "وفي معصمي ساعة واحدة".

٣- الالتفات الضميري:

يعدُّ الالتفات الضميري من الأكثر شيوعًا في الكلام، فقد استخدمه الشعراء كأحد التقنيات الأسلوبية التي تُظهر قدرة الشاعر على "التصرف والافتنان في وجوه الكلام"[٣]،

---

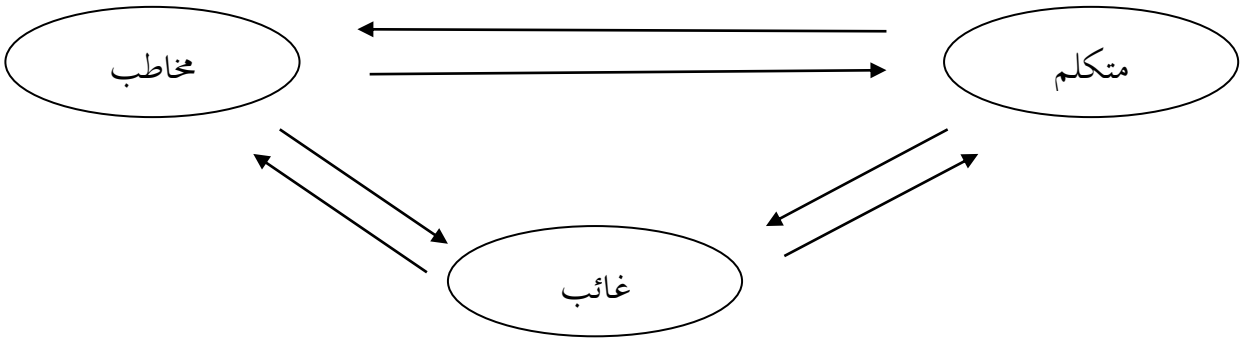
(١) رائحة التراب، ص ٤٨.

(٢) نفسه، ص ٣٣.

(٣) الكشاف، ج ٣، ص ٦٢.

وكما نعلم بأن التنويع في استخدام الضمائر يعدُّ كسرًا للسياق اللغوي، فيلفت انتباه المتلقي ويشوقه؛ لأن السياق إذا ما استمر على وفق نسقٍ بعينه سيكون سياقًا مشبعًا(١).

وينتج الالتفات في الضمائر من خلال "الانتقال من إحدى صيغ الضَّمائر (المتكلم / المخاطب / الغائب) إلى صيغة مغايرة، ستَّ صورٍ يُمكن استخلاصها في الخطاطة التالية:



[مخطط صور الالتفات في الضمائر في البلاغة العربية]"(٢).

أ- الانتقال من المتكلم إلى الخطاب:

يعد هذا النوع من الالتفات من الأكثر ورودًا عند شاعرنا لأغراضٍ وغاياتٍ متعددة، منها الشعر الاجتماعي.

سأقف عند نموذجٍ لقصيدةٍ كاملةٍ تُعدُّ من الشعر الاجتماعي، وظف الشاعر مفتاح فيها الالتفات بلغة جميلة من خلال استخدامه لضمير المتكلم، ثم ضمير المخاطب، ثم العودة مرة أخرى إلى ضمير المتكلم...، وهكذا حتى نهاية القصيدة، فنجده يفتتح القصيدة بالمبادرة منه بالحضور إلى مكة المكرمة للتعبير عن أوجاع المسلمين، إذ يقول في قصيدة (موسم الحرف)(٣):

أتيـــتُ مكـــة فـــي حرفـــي وفـــي قلمـــي معــازفي ورؤاك البــيض مــلء فمــي

أتيـــــتُ مكـــــة والتـــــاريخ يملـــــؤني زهــوًا فــأهتز مــن رأســي إلــى قَــدَمي

(١) ينظر: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص ٢٢٣، ٢٢٤.

(٢) إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط١، مصر، دسوق، ٢٠١٠م، ص ٢٨٤.

(٣) احمرار الصمت، ص ١٠.

إن الشاعر اختار هذا الأسلوب: (أتيت) التاء للمتكلم، لغرض إلقاء العتاب واللوم على المستمع/ القارئ، في البيتين الأول والثاني قال: (أتيت) أراد أنه حتى لو أن هناك من تخلى عن بعض القضايا الإسلامية ومنها القدس ولبنان، إلا أنني بادرت بالحضور إلى مكة محاولًا نصرة إخواني المظلومين ولو بالحرف؛ إذ إنه سمى قصيدته "موسم الحرف" فقد يكون الشاعر بهذه التسمية أراد ذلك، ثم نراه يسترسل في الأبيات التي تلي هذين البيتين في استخدام ضمير المتكلم المفرد، ويلتفت إلى استخدام ضمير المخاطب قائلًا:

إنـــي أتيتـــك والأشـــواق تعصـــف بـــي لكـــي أغنيـــك شـــعرًا صـــادقَ الـــنَّغَمِ

لكـــي أناجيـــك مـــن قلـــبٍ يفـــيض أســـى وتســـتبد بـــه ريـــحٌ مـــن النَّـــدَمِ

أتيـــــت مكـــــة والأعبـــــاء تثقلنـــــي وبـــين جنبـــي أنـــواءٌ مـــن السَّـــأمِ

... وهكذا نرى شاعرنا يستمر في استخدام ضمير المخاطب (الكاف)، ثم بعد ذلك ينتقل ليفصح عن أوجاعه وآلام إخوانه المسلمين، إذ يقول:

مـــاذا أقـــول لأوجـــاعي التـــي أكلـــتْ روحـي وجـاز لهـا بـالعنف مصّ دمـي

مـــاذا أقـــولُ وفـــي قدســـي قراصـــنةٌ مـــن الرعـــاع ومـــن قـــاذورة الأمـــمِ

يســـتنزفون ضـــروعَ الأرض إن نبتـــت ويطلقـــون عليهـــا صـــرخة العـــدمِ

القـــدس يـــا مكتـــي تشـــكو مواجعهـــا وتمحـــي فـــي عضـــال الـــداء والـــورمِ

وتلـــك بيـــروت قلـــبٌ نـــازف ألمـــًا يشـكو التوجـع للقربـى وذي الـرحم

إذن نجد أن الشاعر استطاع الإفصاح والدفاع عن القضية بطريقة إبداعية من خلال توظيف الالتفات الضميري.

ب- الانتقال من الخطاب إلى التكلم:

وفي هذا النوع من الالتفات ينتقل الشاعر من أسلوب الخطاب إلى التكلم، وفقًا لما تتطلبه الأفكار التي يطرحها الشاعر في النص الشعري فمن تلك الأفكار: رفع الهمم، ومنه قول الشاعر في قصيدة (نداء العصر)[1]:

شـــيدوا الصـــرح يـــا شـــباب بـــلادي وأعيـــــدوا مكـــــارم الأجـــــداد

لـــــن يفيـــــد الـــــبلاد إلا بنوهـــــا فلـــيكن صـــرحنا رفيـــع العمـــاد

... نحـــن فـــي غابـــة الحيـــاة وشـــرعًا تحكـــم الغـــاب شـــرعة الآســـاد

(١) عتابٌ إلى البحر، ص ١٤.

نحـــن فـــي عـــالم يمـــوج اضـــطرابًا ومصـــير الســـبّاح رهـــن الأيـــادي

إن الالتفات يكمن في قوله: يا شباب بلادي (للمخاطبين) ← نحن (الجماعة المتكلمين).

بدأ الشاعر قصيدته بنداء لشباب بلاده، يطالبهم بالمحافظة على الإرث العظيم والمبادرة لكل علمٍ رفيعٍ، ثم نجده ينتقل من أسلوب المخاطب إلى جماعة المتكلمين (نحن) -من باب التغليب والتعميم- مبالغةً في وصف العالم المعاصر وما فيه من اضطراباتٍ تملَّكت العالم والناس، فالشاعر استخدم أسلوب الالتفات في هذه القصيدة لغرض مناجاة الشباب أصحاب الهمم العالية لترسيخ مبدأ الوحدة الإسلامية.

ج- الانتقال من الغيبة إلى المتكلم:

وتأتي هذه الطريقة لغايات وأغراض يحددها المعنى في السياق الشعري؛ فقد جاءت عند الشاعر مفتاح في بعض قصائده لعدة معاني منها: عدم تقديم العون من الآخرين كما في قوله في قصيدة (فلسفة أعمى)[١]:

عبر السبيل ولا رفيق يدله إلا عصاه

قدماه تاهت في الطريق وضلت المسعى خطاه* * *

... رباه قيدني القضاء ولا مفر من القدر

رباه أسلمني الرفاق فعشت في دنيا الضجر

لا ألمح الظل المديد ولا أزاهير الشجر

فالشاعر انتقل -في المقطعين- من الغيبة إلى المتكلم لزيادة تأذي الشاعر مما يراه من الآخرين من عدم التعاون والتعاضد، ففي المقطع الأول بدأ الشاعر بضمير الغائب (هو) العائد إلى الأعمى، ثم انصرف في المقطع الثاني إلى ضمير المتكلم (أنا)، ونجده يبتدئ هذا المقطع بدعاء الله؛ موضحًا ما اعتراه من يأسٍ وضعفٍ تجاه حال بعض الناس وبعض الأحبة، ثم يستمر حتى آخر القصيدة ولا تزال النظرة التشاؤمية موجودة، فيقول:

رباه هل تحلو الحياة وكل ما حولي سدُم؟

د- الانتقال من التكلم إلى الغيبة:

فمن ذلك قول الشاعر في قصيدة (وداعًا أيها الحبيب)[٢]:

أيـــن شـــعري وقـــد فقـــدت المعـــاني أيـــن نثـــري وقـــد أضـــعت بيـــاني

(١) عتابٌ إلى البحر، ص ٥٨.

(٢) عتابٌ إلى البحر، ص ١٨.

هزنـــي الخطـــب فاضـــمحل شـــعوري ودهـــاني المصـــاب فـــي أشـــجاني

... مـــات فـــي الشـــرق شـــرقه وضـــياه أتغيـــب الشـــموس قبـــل الأوان؟

مـــات فـــي الشـــرق صـــوته حـــين أمســـى يســـكب اللحـــن فـــي شـــعور الزمـــان

يظهر الالتفات -هنا- بين الضمير العائد إلى الشاعر (أنا)، وبين الضمير العائد إلى الملك فيصل بن عبدالعزيز رحمه الله وتقديره (هو)، وهذه القصيدة كما ذكرت في الفصل الأول -هي رثاء للملك فيصل- فالشاعر استطاع من خلال الالتفات من التكلم إلى الغيبة، أن يعبر عن حزنه للفقيد مستخدمًا هذه الظاهرة الأسلوبية.

هـ- الانتقال من الخطاب إلى الغيبة والعكس:

لم أجد هذا النوع -على حد علمي- في شعر إبراهيم مفتاح.

- كما وجدت في شعر الشاعر-صورة نادرة- وهي البقاء على ضميرٍ واحدٍ دون الالتفات إلى غيره، وذلك كما في قصيدة (قلق)[1]، التي يقول فيها:

تعثـــــر فـــــي خطـــــى فكـــــره وأشـــــقته رؤى عبـــــره

ولـــــم يكـــــتم نوايـــــاه فضـــــاق بصـــــدره خبـــــره

ورغـــــم تشـــــدد الآهـــــات والأطيـــــاف فـــــي ســـــهره

تـــــدفق قلبـــــه شـــــدوًا كشـــــدو الطيـــــر فـــــي شـــــجره

وراح يـــــــردد الألحـــــــان قداسًـــــا علـــــى قـــــدره

فصـــــار كلامـــــه شـــــعرًا بكـــــل فـــــم ســـــنا درره

وهـــــا هـــــو ذا علـــــى أمـــــلٍ يـــــذيب الغصـــــن مـــــن عمـــــره

فـــــلا ذكـــــراه ترحمـــــه ولا الأطيـــــاف فـــــي بصـــــره...

لقد استخدم الشاعر في هذه القصيدة ضمير الغائب (هو)، دون أن يلتفت إلى غيره من أول بيتٍ في هذه القصيدة إلى آخر بيتٍ فيها؛ ولعل السبب في هذا راجعٌ إلى كون الشاعر قلق كما عنون لقصيدته، فمع هذا القلق والانشغال بالماضي نجد الشاعر اكتفى باستخدام ضمير الغائب؛ لكونه لا يعلم عن المستقبل شيء فهو غائب في حديثه كما أنه لا يعلم عنه في الح

(١) نفسه، ص ٨٦.

الخاتمة

شكلت أنماط الانزياح التركيبي عند شاعرنا نقطة الالتقاء بينه وبين المتلقي؛ الأمر الذي عزز من شعريته، وعكس مدى فاعلية متلقيه مع خطابه. حيث أسهم التقديم والتأخير بالانحراف في نظام الجملة عن ترتيبها المألوف إلى تراكيب جديدةٍ، فأنشأ دلالاتٍ وإيحاءاتٍ متنوعةً أشير إليها في موضعها. كما ساهم أسلوب الحذف في إنتاج الدلالة وإبداعها، فاستطاع الشاعر من خلال هذا المتغير الأسلوبي تحقيق الغايات والدلالات التي رامها، وتلبية المقتضيات التي تطلبتها شعرية الكلام، كما تمكن بواسطته من إشراك المتلقي في العملية الإبداعية من خلال الدفع به إلى إعمال ذهنه في تقدير المحذوف. أما الالتفات فسعى إلى الكشف عن أنماط العلاقات المتنوعة بين النصوص، وإثارة عواطف المتلقي، وجاء في الغالب لغايات وأغراض يريد إيصالها الشاعر للمتلقي عبر هذا الأسلوب.

المصادر والمراجع:

(أ) المصادر:

١- القرآن الكريم.

٢- إبراهيم عبدالله مفتاح، احمرار الصمت – دار الصافي للثقافة والنشر – ط١ – الرياض – ١٩٨٩م.

٣- إبراهيم عبد الله مفتاح، رائحة التراب، الدار العربية للعلوم – ط١ – جازان – ١٤٣٧هـ - ٢٠١٦م.

٤- إبراهيم عبد الله مفتاح، عتابٌ إلى البحر- مطابع الجامعة –د.ت – جدة

٥- ابن مضاء القرطبي، الرد على النحاة، (ت٥٩٢هـ)، تحقيق: شوقي ضيف، دار المعارف، ط٢، القاهرة، ١٩٨٢م.

٦- ابن منظور، لسان العرب- دار صادر – ط٤ – بيروت – ٢٠٠٥م .

٧- الزمخشري أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن محمد، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، (ت٥٣٨هـ)، رتبه وضبطه: محمد عبدالسلام شاهين، دار الكتب العلمية، ط٢، بيروت، ٢٠٠٣م.

٨- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تح: محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب اللبناني، ط٣، لبنان، ١٩٧١م.

٩- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز –مطبعة المدني – ط٣ – القاهرة – ١٩٩٢م.

(ب) المراجع:

١- إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط١، مصر، دسوق، ٢٠١٠م.

٢- أحمد غالب النُّوري خرشه، أسلوبية الانزياح في النص القرآني، رسالة دكتوراه، جامعة مؤتة، الأردن، الكرك، ٢٠٠٨م، نسخة إلكترونية، تمت زيارته بتاريخ ١٤٣٨/٨/١٧هـ.

٣- أحمد محمد ويس، الانزياح بين النظريات الأسلوبية والنقد العربي القديم، رسالة ماجستير، جامعة حلب، سوريا، ١٤١٦هـ-١٩٩٥م.

٤- أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مؤسسة اليمامة الصحفية، ط١، الرياض، ٢٠٠٣م.

٥- توفيق محمود القرم، الانزياح الأسلوبي في شعر السياب، نادي الأحساء الأدبي، ط١، ٢٠١٤م، ص ٨٧.

٦- سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، دراسة في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، إربد، الأردن، ١٩٩٩م.

٧- عباس رشيد الدَّدة، الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، العراق، بغداد، ٢٠٠٩ م.

٨- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب – ط٣ – ليبيا د.ت.

٩- عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات- عالم الكتب الحديث – ط١ – أربد – الأردن – ٢٠١٣م.

١٠- فتح الله سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الأفاق العربية، ط١، مصر، القاهرة، ٢٠٠٨م، ص٢٠٨.

١١- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية – دار نوبار للطباعة – ط١ – القاهرة – ١٩٩٤م.

١٢- نور الدِّين السَّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد الأدبي الحديث، دار هومة للطباعة والنشر، ط١، الجزائر،١٩٩٧م.