

أسلوبية الانزياح في شعر محمد الثبيتي

إعداد

الدكتورة/ فوزية بنت محمد البطي

الباحثة/ رباب بنت عبد الله الدخيل

قسم اللغة العربية، كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية

جامعة القصيم، بريدة، المملكة العربية السعودية





بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



أسلوبية الانزياح في شعر محمد الشبتي

فوزية بنت محمد البطي & رباب بنت عبد الله الدخيل

قسم اللغة العربية، كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية، جامعة القصيم، بريدة، المملكة العربية السعودية.

البريد الإلكتروني: Fawziah786@hotmail.com

الملخص:

هذا بحث بعنوان "أسلوبية الانزياح في شعر محمد الشبتي" ويتألف البحث من مبحثين تسبقهما مقدمة وتلوهما خاتمة تلخص أهم النتائج.

ويهدف البحث إلى قراءة شعر الشاعر وفق المنهج الأسلوبي وتحديدًا من خلال محور الانزياح وهو منهج يتمحور حول معطيات علم اللغة العام، ويستثمر فروع اللغة المختلفة استثماراً نقدياً وجمالياً ويعدّه وسيلةً في تحليل النص الأدبي، والكشف عن بنيته العميقة.

استهل البحث ببيان مفهوم الانزياح لغةً للتوصل إلى معناه عند الأسلوبيين وبيان أنواعه. واهتم المبحث الأول بالانزياح الاستبدالي تعريفًا وبيانًا من خلال سوق بعض الأمثلة في حين كان الانزياح التركيبي مدار اهتمام المبحث الثاني فبدأ بتمهيد كان الغرض منه تبيان المراد بالتركيب ثم الوقوف عند بعض أبرز مظاهر الانزياح المتعلقة بالمستوى التركيبي.

ومن أهم ما توصل إليه البحث هو الكشف عن بعض السمات الأدبية التي تميز اللغة الشعرية التي تعجز اللغة عن التعبير عنها في حال تمسكها بقوانينها الصارمة.

الكلمات المفتاحية: الانزياح، الاستبدالي، الأسلوبية، التركيبي، المؤلف.



Stylistics of Displacement in the Poetry of Mohammed al- Thubaiti

By: Fawziah Bint Mohammed Al- Butay

&

Rabab Bint Abdallah Al- Dakheel

Department of Arabic Language

College of Arabic Language and Social Studies

Qassim University

Buraydah

K.S.A.

Abstract

This research entitled "Stylistics of Displacement in the Poetry of Mohammed al- Thubaiti" and it includes an introduction, two research investigations and a conclusion which sums up the most important findings. The research aims at reading the literary output of al- Thubaiti in accordance with the stylistic approach especially throughout the axis of displacement. This style represents an approach centered on the information provided by general linguistics using the different branches of language critically and aesthetically. It is also considered a means of analyzing the literary text and revealing its deep structure. The research commences with clarifying the concept of displacement in language to find out its meaning according to stylists and displaying its types. The first investigation is concerned with the substitutive displacement in definition and demonstration through giving some examples, while the structural displacement was the focus of the second investigation which started with a preamble designed to indicate what is meant by structure and then to examine some of the most prominent manifestations of displacement related to the structural level. One of the most important findings of the research is the discovery of some literary features that characterize poetic language and which language is unable to express them if it adheres to its strict disciplines.

Key words: displacement, substitutive, stylistics, structural, common.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

المقدمة

الانزياح أسلوب رفيع من القول، وقد كان مدار اهتمام الدراسات الأسلوبية على أساس أنه قضية أساسية في تشكيل جماليات النص الأدبي، يخرج فيه المنشئ كلامه عن النمط المألوف إلى نمط غير مألوف، لغاية بلاغية ومعنوية، ولتحقيق سمة جمالية وإبداعية في الكلام.

فما مفهوم الانزياح؟ وما أنواعه؟:

مفهوم الانزياح:

الانزياح لغة: زاح الشيء يزحح زححا وزيوحا وزيحانا، وانزاح: ذهب وتباعد، وأزحته

وأزاحه غيره^(١).

أما الانزياح اصطلاحاً: فقد تباينت تعريفاته لدى النقاد والأسلوبيين، فهو عند (ريفاتار)

«انزياحٌ عن النمط التعبيري المتواضع عليه، ويدقق مفهوم الانزياح بأنه خرقٌ للقواعد حيناً،

ولجوءٌ إلى ما ندر من الصيغ حيناً آخر، فأما في حالته الأولى فهو من مشمولات علم البلاغة،

فيقتضي تقييماً بالاعتماد على أحكام معيارية، وأما في صورته الثانية فالبحت فيه من مقتضيات

اللسانيات عامة، والأسلوبية خاصة»^(٢).

«ومن الناحية العلمية يعد الأسلوبيون أنه كلما تصرف مستعمل اللغة في هياكل دلالتها، أو

أشكال تراكيبيها بما يخرج عن المألوف؛ انتقل كلامه من السمة الإخبارية إلى السمة الإنشائية،

فإن تقل: (كذبت القوم، وقتلت الجماعة) فإنك لا تعتمد إلى أي خاصية أسلوبية، أما قولنا^(٣):

(١) لسان العرب، ابن منظور، ط ٢، ج ٧، اعتنى بتصحيحها: أمين محمد عبد الوهاب، ومحمد الصادق العبيدي، دار

إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، ١٤١٨هـ - ١٩٩٧م، مادة زحح، ص ١٢٢-١٢٣.

(٢) الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ط ٣، الدار العربية للكتاب، تونس، د. ت، ص ١٠٣.

(٣) أي في الآية الكريمة.

﴿فَفَرِيقًا كَذَّبْتُمْ وَفَرِيقًا تَقْتُلُونَ﴾ [البقرة: ٨٧] فيحوي انزياحا أو عدولا عن النمط التركيبي الأصلي بتقديم المفعول به أولا، واختزال الضمير العائد عليه ثانيا (فريقا تقتلون)^(١).

فالانزياح إذن 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»^(٢)، ويظهر من التعريف أن الانزياح هو الفيصل بين اللغة العادية واللغة الأدبية (الفنية).

ويبدو أن مصطلح الانزياح من المصطلحات الشائعة في الدراسة الأسلوبية، ولعل (جان كوهن) أول من خص مصطلح الانزياح بحديث مستفيض في معرض حديثه عن لغة الشعر كإحدى المحاولات النظرية الجادة في حقل الدراسات البلاغية والشعرية، وقد استلهم جان كوهن المفهوم ليعني به ظاهرة فردية خاصة بكاتب أو بمبدع^(٣).

وإذا نظرنا إلى مصطلح الانزياح في الأدب العربي فإننا نجد أن أول من استخدم هذا المصطلح هو عبد السلام المسدي في كتابه (الأسلوب والأسلوبية)، وأورد عدداً من المصطلحات في كتابه إلى جانب الانزياح مثل العدول والانحراف ومصطلح الانزياح ترجمة للمصطلح الفرنسي (Ecrat) ومفهوم الانزياح ليس بجديد في الأدب العربي، فقد جاء في بعض كتب البلاغة والنقد القديمة ما يدل على مفهوم الانزياح، وقد فطن نقاد العرب القدماء إلى هذه الظاهرة الأسلوبية، يقول ابن جني (ت ٣٩٣): «إنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان

(١) الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص ١٦٣.

(٢) الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، عباس رشيد الددة، ط ١، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، ٢٠٠٩، ص ١٥.

(٣) ينظر: مصطلحات النقد العربي السيمائي؛ الإشكالية والأصول والامتداد، مولاي علي بو خاتم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢، ص ١٧٠.

ثلاثة وهي الاتساع، والتوكيد، والتشبيه، فإن عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة ألبتة^(١). فكل هذه المصطلحات تنتمي كما يراها عدنان ذريل إلى عائلة الانزياح، وما الاختلاف في التسمية إلا نتيجة للاختلاف في النظرة إلى تطبيقاتها وتحليلاتها^(٢).

أما في الدراسات العربية فقد أخذ مصطلح الانزياح حظه من التعدد والاختلاف في المسميات مثل (العدول)، و(الالتفات)، و(الضرورة الشعرية)، و(شجاعة العربية) و(إقدام العرب على الكلام)... الخ، غير أنها تلتقي جميعها حول مفهوم واحد هو الإتيان بالجديد المخالف للسابق العادل عنه، وبهذا يتأكد انتباه العرب القدامى إلى وجود مستويين للكلام، واعترافهم للشعراء بأنهم «أمراء الكلام يصرفونه أنى شأؤوا، وجائز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقيدته، ومد مقصوره، وقصر ممدوده، والجمع بين لغاته، والتفريق بين صفاته، واستخراج ما كَلَّت الألسن عن وصفه ونعته، والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيقربون البعيد ويبعدون القريب، ويحتج بهم ولا يحتج عليهم»^(٣).

إن الانزياح أهم الأركان التي تقوم عليها الدراسة الأسلوبية، وذلك لما فيه من استغلال لإمكانات اللغة وطاقاتها الكامنة، حتى عدّه نفر من أهل الاختصاص كل شيء فيها، وعرفوه بأنه «علم الانزياحات اللغوية»^(٤)، «ولعل ذلك يعود إلى أن الانزياح يعد من أهم الظواهر التي يمتاز بها الأسلوب الأدبي عن غيره؛ لأنه عنصر يميز اللغة الأدبية، ويمنحها خصوصيتها وتوجهها وتألقتها، ويجعلها لغة خاصة تختلف عن اللغة العادية؛ ولذلك نرى كبار نقاد الأدب من أمثال:

(١) الخصائص، ابن جني، ط ١، تحقيق محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، ١٤٣٣هـ - ص ٥٩٨.

(٢) ينظر: النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، عدنان بن ذريل، ط ١، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٩، ص ٢٦.

(٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ط ٣، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦، ص ١٤٣، ١٤٤.

(٤) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، ط ١، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٦، ص ١٦.

(سييتزر)، و(جورج موانان)، و(تودرف)، و(جان كوهن) يتخذون من ظاهرة الانزياح في النص الأدبي أساسًا للبحث في الخواص الأسلوبية التي يتميز بها مثل هذا النص^(١).

«وهذا يجيز لنا القول: إن الانزياح يعد 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 دائما مقترنا 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).

ويتخذ (سييتزر) من مفهوم الانزياح «مقياسا لتحديد الخاصية الأسلوبية عموما، ومسبارا لتقدير كثافة عمقها ودرجة نجاعتها»^(٣)، ويرى (سييتزر) أن الأسلوبية «تحلل استخدام العناصر التي تمدنا بها اللغة، وأن ما يمكن من كشف ذلك الاستخدام هو الانحراف الأسلوبي الفردي، وما ينتج من انزياح عن الاستعمال العادي»^(٤).

قد عني عدد من المهتمين بالمجال الأسلوبي^(٥) بظاهرة الانزياح، فهذا (محمد عبد المطلب) يرى أن أهم المباحث الأسلوبية «يتمثل في رصد انحراف الكلام عن نسقه المثالي

(١) أسلوبية الانزياح في النص القرآني، أحمد غالب الخرشة، ط١، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٤٣٥هـ - ص ١٤.

(٢) أسلوبية الانزياح في النص القرآني، مرجع سابق، ص ١٤.

(٣) الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص ١٠٢.

(٤) الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد الأدبي الحديث، نور الدين السد، ط١، دار هومة، الجزائر، ١٩٩٧، ص ١٨٠.

(٥) من أمثال: أحمد محمد ويس في الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، ويوسف أبو العدوس في الأسلوبية الرؤية والتطبيق وغيرهما.

المؤلف، أو كما يقول (جان كوهن): (الانتهاك) الذي يحدث في الصياغة، وهو الذي يمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب، بل ربما كان هذا الانتهاك هو الأسلوب ذاته؛ وما ذلك إلا لأن الأسلوبيين نظروا إلى اللغة في مستويين:

الأول: مستواها المثالي في الأداء العادي. والثاني: مستواها الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها^(١)، عن طريق شحن النص الشعري بطاقات أسلوبية وجمالية لإحداث تأثير في المتلقي.

أما المستوى العادي فهو الذي يعتمد القواعد النحوية في تشكيل عناصره، كما يعتمد اللغة في تشكيل هذه العناصر، وثمره الترابط بين ما يقول به النحاة وما يقول به اللغويون ظهوراً مثالية اللغة في استخدامها المؤلف. وهي مثالية افتراضية أكثر منها تطبيقية واقعية، ولعل هذه المثالية الافتراضية هي التي كانت وراء كثير من المقولات النظرية في الدراسات النحوية واللغوية، كتقسيم الكلام إلى اسم وفعل وحرف، ثم الولوح إلى تنوعات على الاسم والفعل والحرف، من حيث الجمود والاشتقاق، أو من حيث الأصول والتجرد والزيادة، إضافة إلى تصور الزمن وعلاقته بالفعل، ومن ثم نجد أن الحروف أصبح لها تقسيماتها المرتبطة بوظيفة أساسية في التراكيب اللغوية.

وإذا كان النحاة واللغويون أقاموا مباحثهم على النظرة المثالية للمستوى العادي، فإن النقاد والبلاغيين وهم المعنيون باللغة الأدبية قد ساروا في منحنى مغاير للنحاة واللغويين، فقد حرص البلاغيون على إقامة مباحثهم على أساس انتهاك هذه المثالية في الأداء الفني، والعدول عن القواعد والمعايير التي تحكم اللغة العادية.

غير أن هذا الانزياح لا يعني إنكار البلاغيين لمثالية المستوى العادي من اللغة الذي أقامه

(١) البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، ط ١، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، مصر، ١٩٩٤، ص ٢٦٨.

النحاة واللغويون، من إبراز الكلام في صورة مثالية تلتزم بالقواعد في دقة متناهية، ولا يعني إلغاء الغاية الأولى من الكلام؛ لأن انتهاك القواعد اللغوية إلى حد تضعيع معه الفائدة، يصبح نوعاً من الفوضى الكلامية التي لا يسعى إلى تحقيقها أي فرد، بل إن ذلك يؤكد إدراكهم لتحقيقه، بحيث جعلوه الخلفية الوهمية وراء الصياغة الفنية، ومرآة ينعكس عليها انزياح المستوى الفني، ومعياراً يقيسون عليه مقدار هذا الانزياح.

من هنا كان حرص البلاغيين واضحاً على التذكير بالمستوى العادي، والتنبيه إليه في مثل قولهم: (أصل المعنى)، غير أن هذا الاعتداد بالأصل لا يتعدى مجرد الإشارة إليه؛ لأنه يخلو - في نظرهم - من أي قيمة فنية، فإذا كان النحوي يهتم بما يفيد أصل المعنى، فإن البلاغي يبدأ منطقة حركته فيما يأتي هذه الإفادة من عناصر جمالية.

من هذا المنطلق؛ فإن علم المعاني تدور مباحثه في كثير من جوانبها حول الانزياح عن النمط المألوف وفق مفهوم أهل اللغة وتقاليدهم في صناعة الكلام، وهذا الانزياح يمثل الطاقات الإيحائية في الأسلوب^(١).

مما سبق يمكننا أن نقول: إن الدراسة الأسلوبية تنصب على اللغة الأدبية؛ لأنها تمثل التميز الفردي في الأداء بما فيه من اختيار، وبما فيه من انزياح عن المستوى المألوف، بخلاف اللغة العادية التي يتم تبادلها بين أفراد المجتمع بشكل مباشر.

إن الانزياح اللغوي «قد يكون اختياراً يلجأ إليه المنشئ مختاراً، ويكون - غالباً - ذا مبررات فنية وغايات جمالية يهدف إليها، كالإثارة الذهنية، أو التشويق العقلي، أو لفت الانتباه، أو التأكيد، أو غير ذلك من الأهداف التي يسعى إليها الكاتب.

وقد يكون - أي الانحراف - اضطرارياً يعوّل عليه صاحب الأثر الأدبي - كما يفعل الشاعر

(١) ينظر: السابق، ص ٢٦٩، ٢٧٠.

مثلا- حينما تضطره المحافظة على الميزان الشعري أن يسلك دروبًا يباح له فيها ما لا يباح للنثر»^(١).

ومن الخروج على اللغة العادية، يتشكل ما يسمى (الخاصية الأسلوبية) وهي «نوع من الخروج على الاستعمال العادي للغة؛ بحيث ينأى الشاعر أو الكاتب عما تقتضيه المعايير المقررة في النظام اللغوي»^(٢)؛ ولذلك ذهب بعض المنظرين إلى أن الأسلوب «نوع من الخطاب الأدبي المغاير للخطاب العادي.

وتقوم هذه المغايرة بين نوعي الخطاب على ركيزة أساسية، تتمثل في أن الخطاب الأدبي يستمد مادته من معجم لغته التي ينتمي إليها ويقوم بتأليفها؛ كي تؤدي وظيفتها في بث الفكر وتوصيل المعلومات، ونقل المشاعر والأحاسيس، وإظهار الانفعالات على أساس أن اللغة نظام من الرموز أو العلامات، فإنه -أي الخطاب أو النص الأدبي- قد يكسر القواعد اللغوية الموضوعية، أو يخرج عن النمط المألوف للغة، أو يتدع صيغا وأساليب جديدة، أو يستبدل تعبيرات جديدة ليست شائعة بأخرى قديمة، أو يقيم نوعا من الترابط بين لفظين أو أكثر، أو يستخدم لفظا في غير ما وضع له في أصل اللغة، وهذا الخروج عن الاستعمال العادي للغة يُطلق عليه الأسلوبيون وعلماء اللسانيات عدة مصطلحات، لعل أبرزها مصطلح (الانحراف)^(٣)، أي الانزياح.

لذلك اهتمت الدراسات الأسلوبية الحديثة بظاهرة الانزياح في النص الأدبي؛ لأنه يمثل في الواقع أسلوب النص الذي يتميز به عن غيره من النصوص الأخرى، «فإذا كان النص وليدا

(١) الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، فتح الله أحمد سليمان، ط ١، دار الآفاق العربية، القاهرة، ص ٢١.

(٢) التركيب اللغوي للأدب بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا، لطفي عبد البديع، ط ١، النهضة المصرية، مصر، ١٩٧٠، ص ١٠٧.

(٣) ينظر: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مرجع سابق، ص ٢٠.

لصاحبه، فإن الأسلوب هو وليد النص ذاته»^(١).

أنواع الانزياح:

تحدث كثير من الباحثين عن أنواع الانزياح، حتى بلغت عند بعضهم إلى خمسة عشر انزياحا، وهذه الانزياحات يمكن تصنيفها إلى خمسة أنواع، هي:

الأول: الانزياحات الموضعية والانزياحات الشاملة: فيمكن تصنيف الانزياحات تبعا لدرجة انتشارها في النص كظواهر محلية موضعية أو شاملة، فالانزياح الموضعي يؤثر في جزء محدد من السياق، فالاستعارة-مثلا- يمكن أن توصف بأنها انزياح موضعي عن اللغة العادية، أما الانزياح الشامل فيؤثر في النص بأكمله، ومثاله معدلات التكرار الشديدة الارتفاع أو الانخفاض لوحدة معينة من النص، وهذا يعد انزياحا شاملا، ويمكن رصده بشكل عام عن طريق الإجراءات الإحصائية.

الثاني: الانزياحات السلبية والانزياحات الإيجابية: وذلك تبعا لعلاقتها بنظام القواعد اللغوية، حيث نعر على انزياحات سلبية تتمثل في تخصيص القاعدة العامة، وقصرها على بعض الحالات، كما توجد انزياحات إيجابية تتمثل في إضافة قيود معينة إلى ما هو قائم بالفعل، وفي الحالة الأولى تنجم تأثيرات شعرية نظرا للاعتداء على القواعد اللغوية، وفي الحالة الثانية تنجم التأثيرات نظرا لإدخال شروط وقيود على النص، كما هو الحال في القافية مثلا.

الثالث: الانزياحات الداخلية والانزياحات الخارجية: ويمكن تصنيف الانزياحات من وجهة النظر التي تعتمد على العلاقة بين القاعدة والنص المراد تحليله إلى انزياحات داخلية وانزياحات خارجية، فالانزياح الداخلي يظهر عندما تنفصل وحدة لغوية ذات انتشار محدود عن القاعدة المسيطرة على النص في جملة، والانزياح الخارجي يظهر عندما يختلف أسلوب النص عن

(١) الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص ٨٨.

القاعدة الموجودة في اللغة المدروسة.

الرابع: الانزياحات السياقية والصوتية، والنحوية والصرفية، والمعجمية والدلالية: وذلك وفقاً للمستوى اللغوي الذي تعتمد عليه.

الخامس: الانزياحات التركيبية والاستبدالية: وذلك وفقاً لتأثيرها في مبدأي الاختيار والتركيب في الوحدات اللغوية، فالانزياحات التركيبية تتصل بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية عندما تخرج عن قواعد النظم والتركيب، مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات، أما الانزياحات الاستبدالية فتخرج عن قواعد الاختيار للرموز اللغوية، مثل وضع المفرد مكان الجمع، أو الصفة مكان الموصوف، أو اللفظ الغريب بدل اللفظ المألوف^(١).

أنماط الانزياح في لغة محمد الثبيتي الشعرية:

تنوعت تقسيمات الانزياح. وسوف تعتمد الباحثان في هذا الفصل تقسيم (جون كوهن)، حيث قسم الانزياح إلى قسمين تدرج تحتها جميع أشكال الانزياح وهما: الانزياح الاستبدالي والانزياح التركيبي^(٢)، وبتألف هذين القسمين يكتب النجاح للغة الشعرية عند المبدع؛ ولهذا فقد تم تقسيم هذا البحث إلى مبحثين، يحوي الأول منهما الانزياح الاستبدالي عند الثبيتي، ويحوي الثاني الانزياح التركيبي عند الثبيتي.

(١) ينظر: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٨م ص ١٥٥، ١٥٦.

(٢) ينظر: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، أحمد محمد ويس، ط ١، مؤسسة الإمامة الصحفية، المملكة العربية السعودية، الرياض، ٢٠٠٣، ص ١١١-١٢٨.

المبحث الأول

الانزياح الاستبدالي

تعريف الانزياح الاستبدالي:

الانزياح الاستبدالي «هو ما يكون فيه الانزياح متعلقاً بجوهر المادة اللغوية»^(١)، وهو أكثر المستويات اللغوية مرونة، حيث إنه «يخرج عن قواعد الاختيار للرموز اللغوية، كمثّل وضع الفرد مكان الجمع، أو الصفة مكان الاسم، أو اللفظ الغريب بدل المألوف»^(٢). وهو - نعني الانزياح الاستبدالي - عند (جان كوهن) «خرقٌ لقانون اللغة أي انزياحٌ لغويٌّ يمكن أن ندعوه كما تدعوه البلاغة صورة بلاغية وهو الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي»^(٣).

أنواع الانزياح الاستبدالي:

تمثّل الاستعارة عماد هذا النوع من الانزياح، «وهو مجال التعبيرات المجازية التصويرية، من تشبيه واستعارة، وغيرها»^(٤).

ومما لا شك فيه أن من أهم أنماط الانزياح تلك التي يأتي بها منشئها عن طريق أسلوب الاستعارة التي تلفت الانتباه، وكذا أسلوب المجاز؛ وذلك «لتمييزه وقدرته على إحداث الأثر في النفس عن طريق التخيل والتصوير، وكذلك نجد أن الاستعارة تشكل وسيلة عظمى يجمع المبدع بوساطتها في الشعر بين أشياء مختلفة، ما كان لها أن تجتمع قبل استعماله لها، والاستعارة يجب أن تكون بعيدة أكثر مما ينبغي لها عن الخبرة العامة؛ لأنها حينئذ ستكون مجرد عبارة

(١) الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مرجع سابق، ص ١١١.

(٢) علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص ٢١٢.

(٣) الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مرجع سابق، ص ١٢٥.

(٤) علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص ١١٩.

مسكوكة، فوظيفة الاستعارة تقودنا مما عرفناه إلى ما لم نكن نعرف، وينبغي أن تشير دهشة مفاجئة، ومع ذلك تمثل نغمة الصدق الخيالي التي لا يمكن أن نخطئها»^(١).

إن من يطالع شعر الثبيتي يجد أن لغته «تتسم بالكثير من المراوغة والرمزية، وهي بذلك تشجع القارئ على المضي قدما في البحث عن المعنى، ومن هنا أشاد الباحثون بريادته لتوظيف الانزياح في الشعر السعودي الحديث، وذلك من ديوانه الأول (عاشقة الزمن الوردي ١٩٨٢ م).

إن مفرداته الشعرية تقوم في بنيتها على التجافي عن المعنى المألوف، ومحاولة استدعاء معنى آخر أكثر عمقا وإثارة، وهو ما جعله يمسك بتلابيب لغته الشعرية، ويوجهها كيفما شاء»^(٢).

ولعلنا نتقل إلى عرض الانزياح الاستبدالي ودراسته في بعض قصائد الثبيتي، ومنها قوله في قصيدة (ترتيلة البدء)^(٣):

من شفاهي تقطرُ الشَّمْسُ

وصمتي لُغَةً شاهقةٌ تتلو أسارير البلادِ

...

حيث تمتدُّ جذور الماءِ

تنفضُّ اشْتِهَاءات الترابِ

تسيطر أسطورة الميلاد والخصب (أدونيس وتموز) على الرؤية الشعرية عند الثبيتي؛ ولذا

يلاحظ في هذه القصيدة أن الشاعر استخدم فيها لغة شعرية جديدة، تكتظ بانزياحات عدة، تفاجئ المتلقي، وتجعله يفكر ويمعن النظر في هذه المعاني التي نشأت عن تلك العلاقات اللغوية المستحدثة بين كلمات القصيدة، ففي قول الشاعر: (من شفاهي تقطر الشمس) استخدام غير

(١) ينظر: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مرجع سابق، ص ١١٢.

(٢) ينظر: شعرية التناص أثر تجربة الشاعر محمد الثبيتي في الشعر السعودي المعاصر، مرجع سابق، ص ١٠٠-١٠١.

(٣) الأعمال الكاملة، محمد الثبيتي، ط ١، نادي أدبي حائل بالتعاون مع مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ٢٠٠٩ م، ص ٦٠.

متوقع لاسم (الشمس) بعد الفعل (تقطر)، والمتوقع أن يقطر الماء من شفاهه، وليس الشمس، فالشمس كتلة مادية حقيقية، غير أنها يستحيل تجسدها أو تجزؤها، فكيف تقطر من شفتي الشاعر؟ وكيف تتحول إلى قطرة ماء باردة، وهي في الأصل كتلة نار متوهجة؟

غير أن حرارة تلك الدمعة التي انسابت من عين الشاعر لتجري على خديه تشق طريقها إلى شفتيه لتقطر في النهاية منها منسابة إلى الأرض، جعلته يشبه حرارة ألمها ولهبها بحرارة الشمس المحرقة، وكأنها كتلة شمس ملتهبة انسابت من عينيه، وشقت طريقها تاركة أثرها حتى وصلت إلى شفتيه لتقطر منها ناراً محرقة متوهجة؛ وهذا يجعل القارئ يتخيل هذه القطرة الملتهبة وكأنها شمس صغيرة تندرجح في خفة لتسقط عن شفتي الشاعر في ألم وحرقة.

وكذا قول الشاعر: (وصمتي لغةٌ شاهقة تتلو أسارير البلاد) يلاحظ فيها أن العلاقة بين مكونات الجمل غير مألوفة، ليس بينها أي انسجام معجمي، حيث إنه من المتوقع أن يصف الصمت بأنه (طويل، عميق، ممل، كئيب)، غير أنه وصفه بضده، وهو اللغة المعبرة بالكلمات عن الحديث الذي هو نظير الصمت وضده، وكأن هذا الصمت في حد ذاته يتحدث عن معاناة الشاعر وذكرياته التي عبر عنها بـ(أسارير البلاد)

ولم يكتفِ الشاعر بهذا الانزياح الجديد الخاص بوصف الصمت، بل انتقل منه لانزياح آخر انبثق من الانزياح الأول في سلاسة منقطعة النظير، حيث استخدم لفظ (شاهقة) في وصف اللغة، بينما المتوقع أن يستخدم معها لفظ (جديدة، فصيحة، عربية، غريبة، عامية، ركيكة) وغيرها من الألفاظ التي توصف بها اللغة مدحاً وذمماً، غير أن اختيار لفظ (شاهقة) وهو لفظ يستخدم في وصف المباني أوحى بعراقة هذه اللغة وقوتها وفصاحتها وأصالتها، ومن ثم بلاغة صمته الذي تعبر عنه ملامح وجهه بكل ما تحمله ذاكرته من قصص وحكايات وأسرار، اختزنها من خلال ترحاله في البلاد.

أما قول الشاعر: (حيث تمتد جذور الماء)، و(تنفض اشتهايات التراب) يلاحظ أن العلاقات بين مكونات الجمل في السطرين السابقين غير عادية وغير مألوقة، غير أنها استطاعت أن تخلق انسجامًا بين عناصر متنافرة، وكلمات لا تنسجم معجميًا، فكيف تكون الجذور من الماء!! وكيف يشتهي التراب!!

وكذلك في قول الشاعر: (حيث تمتد جذور الماء) كان من المتوقع بعد أن يذكر الشاعر امتداد الجذور أن يضيفها إلى (النبات، الشجر، الإنسان، سلالة بشرية، نوع من أنواع النباتات أو الأشجار أو حتى الزهور)، ولا شك في أن الجذور وسيلة ثبات النبات في التربة، ووسيلة اتصال الإنسان بأصوله وأجداده، فلا بد أن تكون جذورًا قوية، من شيء قوي، غير أن الشاعر أضاف الجذور إلى الماء، حيث شبه الماء بالشجرة العريضة، التي تمتد جذورها في التربة.

وجاء وصفه للماء بأنه شجرة تمتد جذورها في أعماق الرماد، كناية عن الأمل في انتهاء هذا الحزن والأسى والألم الذي اشتعل في قلبه وتحول إلى رماد، يكاد ينطفئ لولا بصيص الأمل؛ لينفض عنه كل تلك الأحزان، ولأجل هذا كانت إضافة الشاعر الجذور للماء إضافة في غاية الجمال، تعبر عن الأمل في الغد المرتبط بالماضي الحزين وما يحويه من آلام.

وفي قول الشاعر: (تنفض اشتهايات التراب) في هذا السطر، استكمل الشاعر الصورة السابقة في انزياح استبدالي عجيب، تجاوز فيه المفردات العادية شائعة الاستخدام على سبيل الحقيقة إلى مفردات مادية، حيث أضاف الاشتهايات المعنوية التي تتعلق بكل ما فيه من روح، إلى التراب المادي الذي لا روح فيه، بل هو مقبرة الأرواح، وهذا هو الذي توقعه القارئ، ويخطر على ذهنه بمجرد قوله: (تنفض اشتهايات) أي أن تضاف هذه الاشتهايات إلى (الشباب، الرجال، النساء، البشر، الإنسان،.... إلخ).

غير أنه أضاف إليها التراب، حيث شبه الماء الذي جعل له جذورا كجذور الشجرة في البيت

الأول، بالإنسان الذي ينفض التراب عن نفسه وثيابه في البيت الثاني، ولم يكتف بذلك، بل شبه التراب بالإنسان ذي الرغبة والشهوة، حيث أضاف إليه لفظ (اشتهاءات)، واشتهاءات التراب هنا يقصد بها تراب الرماد الذي يشتهي للنار التي تشعله من جديد، وهي الآلام المتجددة، ولكن الأمل الذي لا يزال في قلبه ينفض تلك الرغبات ويمنيه بالقادم الأجل، وكأن جذور الماء تمتد لتطفئ اشتهاوات الرماد ذات الرغبة في التأجج والاشتعال من جديد، وهنا يتضح مدى عمق الألم والحزن، وقوة الرغبة في التخلص منهما والخروج من دائرتهما المغلقة.

ويقول الشاعر أيضا في قصيدة (البشير)^(١):

أَنَا خَاتَمُ الْمَائِلِينَ عَلَى النَّطْعِ
هَذَا حُسَامُ الْحَطِيبَةِ يَعْبُرُ خَاصِرَتِي
فَأَسْلَسِلُ بَنَعًا مِنَ النَّارِ يَجْرِي دَمًا
فِي عُرُوقِ الْعَدَارَى
أَنَا آخِرُ الْمَوْتِ
أُولَ طِفْلِ تَسَوَّرَ قَامَتَهُ
فَرَأَى فَلَكَ التَّيِّبِ
وَالزَّمَنَ الْمُتَحَجَّرَ فِيهِ
رَأَى بَلَدًا مِنْ ضَبَابٍ
وَصَحْرَاءَ طَاعِنَةً فِي السَّرَابِ
رَأَى زَمَنًا أَحْمَرَ
وَرَأَى مُدْنَا مَزَّقَ الطَّلُقُ أَحْشَاءَهَا

(١) الأعمال الكاملة، محمد الثبيتي، ص ٩١-٩٢.

وتَقَيِّحَ تَحْتَ أَظْفِرِهَا الْمَاءُ
حَتَّى أَنَاخَ لَهَا النَّخْلُ أَعْنَاقَهُ
فَأَطَالَ بِهَا... وَاسْتَطَالَ
وَأَفْرَغَ مِنْهَا صَدِيدَ الرَّمَالِ

تتجلى الأسطورة في النص منذ الاستهلال، فالبشير يحيل على المسيح، وتسهم الخلفية الأسطورية لأسطورة الفداء والصلب بتعزيز مظاهر التجلي، فالشاعر يقدم نفسه تكفيراً للخطيئة بالمفهوم المسيحي^(١).

تضمن النص السابق مجموعة من الانزياحات الاستبدالية التي حققت عنصر المفاجأة للمتلقي، فمنحت النص حيوية واستمرارية، وتجديداً وتعددية في التلقي والفهم، إذ إنها انزاحت عن أصل وضعها اللغوي، إلى ذكر مفردات أخرى لا تنسجم معجمياً، وجمعت بين حقول لغوية مختلفة وغير متوائمة، غير أنها أدت إلى اتساع أفق الصورة التي يرسمها الشاعر، وإثراء الخيال فيها، فقول الشاعر: (هَذَا حُسَامُ الْخَطِيئَةِ يَعْْبُرُ خَاصِرَتِي) انزاحت عبارة الشاعر هنا عن معناها الحقيقي إلى معنى مجازي، حينما أضاف الشاعر الحسام للخطيئة، على أساس أن الخطيئة جندي مقاتل، يحمل سيفه وحسامه البتار، أو أنها حاكم ينفذ حكم القصاص في كل مخطئ بسيفه، فالخطيئة لا تحمل حساماً، ولكنها تنسب في محاكمة صاحبها والقصاص منه، فكانها صارت حكماً له وعليه، وهذا الانزياح هو كناية عن استشعاره عظم خطيئته وذنبه، حتى إن هذا الإحساس يكاد يقتله.

وقول الشاعر: (فَأَسْلَسِلُ نَبْعًا مِنَ النَّارِ يَجْرِي دَمًا فِي عُرُوقِ الْعَدَارَى)، يلاحظ في هذا السطر

(١) ينظر: مرايا العراف البنية الأسطورية في شعر محمد الشبتي، عبد الحميد الحسامي، ط ١، دار الكفاح للنشر والتوزيع

ونادي الأحساء الأدبي ١، المملكة العربية السعودية، ١٤٣٦هـ ص ٨٠.

أن الغموض يكتنف العلاقة القائمة بين الفعل والفاعل وتوابعهما، كما هو واضح في المصاحبات المعجمية غير الملائمة، مما يُعد خروجًا عن دائرة المألوف، والمسوغ له كون الشاعر يعبر عن واقع مؤلم، يرسم له صورة حلم جميل في خياله، فهو خروج من الحقيقة المائلة إلى الخيال المرسوم، وحيث إن الفعل (أسلسل) يتوقع المتلقي أن يكون المفعول به (لصًا، قاتلاً، بابًا، بوابةً،.... إلخ)

وغيرها من الماديات التي يمكن أن تُسلسل، غير أن الشاعر انزاح إلى مادة أخرى تصلح للانسياب والاندفاع، فأضاف النبع المُسلسل إلى النار، والنار لا يخرج منها الماء بل يُطفئها الماء، ولا تجري منها الأنهار، ولا تتفجر منها الينابيع، بل اختتم بيته بانزياح أكثر انحرافًا عن المعنى المألوف، فجعل هذا النبع الذي يتفجر من النار نبع دم لا نبع ماء!!.

ففي هذا السطر يوظف أسطورة الميلاد، وهذا كله ليقدم صورة إلى المتلقي تحمل حلم الشاعر في تحرره من آصار الخطيئة وآثامها التي تسلسلت بها حرته، حتى صار أسيرًا لها تحرقه نيرانها، بعد أن كان كالعداري في طهرها وحياتها وعفتها

وكذا قول الشاعر: (أنا آخر الموت)، و(أول طفلٍ تَسَوَّرَ قامته) نلاحظ أن اللغة الشعرية عند الشبتي تراعي الاتفاق بين المرسل والمتلقي على المحتوى المضموني، وليس الإيحاء الشعري، لأن لغة الشعر ليست مجرد أداة للتعبير عن حقيقة معروفة، إنما هي محاولة لاكتشاف ما هو مجهول، ووصف الشاعر نفسه في هذا البيت بأنه (آخر الموت)، هو وصف منه لإدراكه حقيقة الموت، وأنه آخر المطاف، فحقيقة نهاية كل مخلوق ذي روح هي الموت، وليس للموت آخر إلا في دار الحق، فالمجاز هنا يتعلق بكونه استشف حقيقة النهاية، وليس كونه آخر من يواجه هذه الحقيقة.

وهذا ما أكده في السطر التالي حين قال: (أول طفل تسور قامته)، ووصفه نفسه بالطفل ليبين

عظمة الموت بالمقابلة بضعف الخلق أمامه، ويتمثل الانزياح في هذا البيت في قوله: (تسور قامته)، فالتسور لا يكون للقامة، ولكنه يكون لكل ما له سور أو بنيان، مثل (البيت، الحديقة، البستان، الدار، السور، البناء، العمود... إلخ)

وكان الشاعر يريد أن يقول: إن نهاية كل مخلوق كُتبت عليه منذ بدايته، وهي هذا الشيء العظيم المحاط بالأسوار وهو الموت فالشاعر هنا يبشر بالميلاد، ولكي يؤكد واقعية الموت جسده في صورة إنسان في قوله: (قامته)، فانزاح به عن معناه المعنوي إلى معنى مادي، يتجسد فيه كإنسان عظيم القامة قوي البنيان، لا يقدر عليه أحد من المخلوقين، ولا يستطيع أن يسبر أسراره أو أن يحيط بأغواره

ولا يزال الشاعر في قوله: (فرأى فَلَكَ التَّيِّهَ)، و(وَالزَّمَنَ الْمُتَحَجَّرَ فِيهِ) يسعى لبيان حقيقة الموت في انزياحاته اللغوية غير المتوقعة، فيقول في وصفه لما رآه من حقيقة الموت: (فرأى فَلَكَ التَّيِّهَ) وهذا كناية عن الضياع والضلال، فكلمة الفلك من المشترك اللفظي، وهي هنا بمعنى التلُّ المستدير من الرمل، وحوله فضاء، والتيه هو المفازة لا علامة فيها يُهتدى بها، فهو لم يرَ إلا تلاً من الرمال في الصحراء المترامية الأطراف التي لا يستطيع أن يهتديَ فيها إلى طريق أو علامة ثم انزاح في تعبيره عما رآه في هذا التيه فقال: (وَالزَّمَنَ الْمُتَحَجَّرَ فِيهِ)، والزمن كما هو معروف شيء مادي لا يتجسد، ولا يتمثل في شيء معنوي، بل إنه يوصف بأنه: (قصير، طويل، ماضٍ، حاضر، آتٍ) وغير ذلك من المعاني المعنوية، غير أن الشاعر انزاح في وصفه للزمن ليجعله متجسداً في صورة الحجارة، فوصفه بأنه (حجري) في كناية عن توقف الزمن، وعدم تغير أحداثه، وعدم تغير حقائقه، فالشاعر يواجه موت الواقع بالإصرار على الحياة؛ ولذلك يستلهم أسطورة الميلاد.

وقول الشاعر: (رَأَى بَلَدًا مِنْ ضَبَابٍ)، و(وَصَحْرَاءَ طَاعِنَةً فِي السَّرَابِ) لم يقف عند حده

السابق في وصفه الموت بانزياحات عدة، بل تجاوزه بإضافة ألفاظ انزاحت كثيرًا عن المعهود من القول، وجعلته يطلب تأويلًا، حيث يقول إنه: (رأى بلدًا من ضباب)، والبلد لا تكون من الضباب، وإنما قد يحيط بها الضباب من كل مكان، ولكنه وصف البلد بأنها من ضباب في كناية عن الضياع والضلال، وعدم القدرة على الاهتداء إلى الحق وحقيقة الموت.

ثم تابع انزياحاته في وصفه لهذه الحقيقة التي شبهها بصحراء انزاح في معناها ليقول: (وصَحْرَاءَ طَاعِنَةً فِي السَّرَابِ)، فالصحراء في العادة توصف بأنها (شاسعة، قاحلة، ممتدة، واسعة، جرداء) وما إلى ذلك، غير أن الشاعر لا يزال في هذه القصيدة ينزاح في المعاني ويأتي بمفردات تناسب غيرها من الألفاظ ليصف بها كلماته، فيأتي بمعنى لغوي غاية في التأثير والتركيب الانزياحي المستجد، فيصف الصحراء بأنها طاعنة، والطعن لا يكون إلا لمخلوق حي، يطعن في السن أو في الكبر.

ولم يكتف بهذا الانزياح غير المتوقع، بل تجاوزه إلى انزياح آخر مستمد من سابقه، فجعل طعن الصحراء في السراب الذي يرتبط بها، وكأنه يعود بالانزياح الأخير إلى المعنى الأصلي والتركيب المعقول لغويًا في نسبة السراب إلى الصحراء، بعد أن طاف بالقارئ في معاني لغوية أخرى انزاح بها عن التركيبي الأصلي لتركيب آخر أحدث أثره المعنوي في نفس القارئ، وأثار خياله مع صورة الصحراء التي بدت له امرأة عجوزًا طاعنة في السن.

ثم أفاق على كونها صحراء شاسعة، لا يفارقها السراب كلما امتد بها المقام والسير، في كناية أيضا عن الضياع والضلال، وعدم القدرة على الاهتداء إلى الحق وحقيقة الموت، وقول الشاعر: (رأى زَمَنًا أَحْمَرًا) نلاحظ هنا أن انزياح الشاعر تجاوز الانزياح من مادي إلى معنوي أو نقيض، بل انتقل إلى انزياح بين معنوي ومعنوي، وإن كان المعنوي الآخر وهو اللون الأحمر توصف به الماديات، غير أن المعنوي الأول وهو الزمن لا يمكن أن يوصف بالألوان، وذلك نظرًا لأن الشاعر

أراد أن يجعل الزمن بلون الدم الأحمر، فقد انزاح في وصفه له ليصف لونه بأنه دموي أحمر، في كناية عن دموية البشر، وجرأتهم على الدماء والقتل.

أما في قول الشاعر: (ورأى مُدْنَا مَزَقَ الطَّلُقَ أَحْشَاءَهَا)، و(وتَقَيَّحَ تَحْتَ أَظْفَرِهَا الْمَاءُ)، و(أَنَاخَ لَهَا النَّخْلُ أَعْنَاقَهُ)، و(فَأَطَالَ بِهَا... وَاسْتَطَالَ)، و(وَأَفْرَغَ مِنْهَا صَدِيدَ الرَّمَالِ) فنلاحظ أن قد انتهك قوانين اللغة المعيارية، في قوله: (مدناً مزق الطلق أحشاءها)، لأنه أعطى للمدن صفة الآدمية على وجه العموم، والأنوثة والأمومة على وجه الخصوص في توظيف لأسطورة الميلاد، وفي الحقيقة فإن هذه الصفات ليست لها ولكنها للإنسان، حيث شبه المدن بالنساء الحبلى التي توشك على الولادة وتعاني آلام الطلق، وهذا كناية عن معاناة أهل هذه المدن لينشأ منها أُمَّلٌ جديد يتمثل في أحد أبنائها.

ولم يكتف الشاعر في انزياحه في وصف المدن بصفات الآدميين بوصف الولادة فقط، بل استمر في هذه الانزياحات في باقي السطور التي يتحدث فيها عنها، فجعل لها أظافر يتقيح ما تحتها، وذلك في قوله: (وتقيح تحت أظافر الماء)، وكعادة الشاعر الذي يخلق من الانزياح انزياحاً آخر أكثر عمقاً وتأثيراً من الانزياح الأصل، فإنه انزاح فيما يتقيح تحت الأظافر، وهو الذي يكون عادة (اللحم، الجلد، الجرح)، فالفعل (تقيح) لا يوافق فاعله (الماء)؛ لأن الماء لا يتقيح، إلا أنه أراد أن يجعل الماء الصافي الذي يرمز فيه إلى صفاء الحياة كجرح يملؤه القيح والصديد. فكان حقيقة هذا الكون تنساب في خفة من إدراك عقولنا، كانسباب الماء، غير أنها مع ما تحمله من توقعات صادمة وأحوال محبطة ومؤلمة، صارت كماء متقيح يؤلم شكله ولونه وريحه كل من ينظر إليه، ويعرف حقيقته.

ولا يزال الشاعر على ديدنه في انزياحاته التي يصف بها حقيقة الموت، فيقول: (حَتَّى أَنَاخَ لَهَا النَّخْلُ أَعْنَاقَهُ)، والعلاقة هنا بين الفعل (أناخ) لا توافق الفاعل (النخل)، فالإبل هي التي تنيخ

أعناقها لصاحبها، وليس للنخل أعناق، بل هو جريد ذو سعف يتمايل في الآفاق، فأراد الشاعر أن يوضح حقيقة استسلام الخلق لحقيقة الموت وإذعانهم لها على غير إرادة منهم كنخلة تميل بأغصانها إلى الأرض، وكأنها ناقة مستسلمة لصاحبها في كناية عن الاستسلام والخضوع التام على الرغم من الفارق الجسدي، وفارق القوة بين المُنِيخ والمُنَاخ له.

وفي قوله: (وأَفْرَعٌ مِنْهَا صَدِيدَ الرمال) تجاوز في انزياحاته بعد أن جعل الماء متقيحًا، فجعل الرمال كالجرح الذي تقيح وامتلاً صديدًا، والمتوقع إضافة الصديد إلى (الجرح، الجلد، اللحم، الفم) وكل ما يتعلق بالبشر، غير أنه فاجأ القارئ بإضافة الصديد إلى رمال الصحراء التي بدأ في وصفها قبل ذلك بأوصاف آدمية، وكل هذا من باب الكناية عن حقيقة الموت الصادمة والمؤلمة، والتيه فيه وعدم الوصول إلى حقيقته.

تلك بعض نماذج الانزياح الاستبدالي التي أثرى بها الشاعر لغته الشعرية، فلا تكاد تخلو قصيدة منها، حيث تشكل ظاهرة مميزة في أسلوبه الشعري، وتعبر عن خياله الخصب، وبراعته اللغوية، وسنتقل إلى المبحث الثاني الذي يكمل النوع الآخر من الانزياح في لغة محمد الشبتي الشعرية، وهو الانزياح التركيبي.

المبحث الثاني

الانزياح التركيبي

إن مما يؤكد أهمية الانزياح أنه يشمل أجزاء متعددة ومتنوعة من النص الأدبي، فإذا كان قوام النص الأدبي يشكل في النهاية كلمات وجملًا فإن الانزياح قادر على أن يجيء في كثير من كلمات النص الأدبي وجمله، وهذا ما يطلق عليه في النقد الحديث بـ(الانزياح التركيبي)، الذي «يتعلق بتركيب اللفظة مع جاراتها في السياق الذي ترد فيه»^(١)، ويتضمن هذا النوع من الانزياح «طريقة الربط بين الدوال بعضها ببعض، انطلاقًا من العبارة الواحدة إلى التركيب والفقرة»^(٢)، والانحرافات التركيبية كما يرى صلاح فضل «تتصل بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية، عندما تخرج على قواعد النظم والتركيب»^(٣).

«فالعدول التركيبي يعد خروجًا عن النظام النحوي المألوف وخرقًا لأصوله؛ لأن شعرية النص تنشأ من خلال كسر النمط الشائع من التركيب لتوغل في الاتساع، فتألف تراكيب جديدة منزاحة لتشكّل عالماً لا تقع على مرجعه الذي نقل النص عنه، فيتجلى أمامك كياناً مفرداً يدهشك بتجليه، وبما توحى به عناصره في النص»^(٤).

إن تركيب العبارة الأدبية عامة والشعرية منها على الخصوص يختلف عن تركيب العبارة في الكلام العادي أو النثر العلمي، وعلى هذا تكاد تخلو الكلمات فيهما -الكلام العادي والنثر العلمي- من أي قيمة جمالية، فالمبدع الحق هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللغة الجمالية

(١) الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مرجع سابق، ص ١١١.

(٢) السابق، ص ١٠٣.

(٣) علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص ٢١١.

(٤) أسلوبية الانزياح في شعر المعلمات، عبد الله خضر حمد، ط ١، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، عمان،

٢٠١٣م. ص ٦٩.

بما يتجاوز إطار المؤلف^(١).

ذلك أنه إذا جاء التركيب بيناً فيه «أنه لا يحتمل إلا الوجه الذي هو عليه، حتى لا يُشكل، وحتى لا يحتاج في العلم بأنه ذلك حقه، وأنه الصواب إلى فكر وروية فلا مزية، وإنما تكون المزية ويجب الفضل إذا احتل في ظاهر الحال غير الوجه الذي جاء عليه وجهاً آخر، ثم رأيت النفس تنبو عن ذلك الوجه الآخر، ورأيت للذي جاء عليه حُسنًا وقبولاً تَعدّمهما إذا أنت تركته إلى الثاني»^(٢).

ولذلك فإن المتكلم حين يخرج من الحدود المعيارية المطردة ويلجأ إلى الانزياح التركيبي فإنه يسعى إلى تحقيق هدفٍ دلاليٍّ لا يستطيع إنجازه من خلال الحدود المعيارية التي تحقق المستوى النفعي، في حين أن الخروج عن المؤلف هو ما يحقق الوظيفة الإبداعية. وقد التفت الدارسون المحدثون إلى هذا البعد، إذ يرى (محمد زكي العشماوي) أن الانزياح التركيبي «يعمل على تحطيم الارتباطات العامة للألفاظ التي يخلعها المجتمع، وأن يخرج عن السياق المؤلف إلى سياق لغوي مليءٍ بالإيحاءات الجديدة، عندئذ نستطيع أن نسمي مثل هذا الأديب أديباً، ونستطيع أن نسمي أدبه خُلُقاً؛ ذلك لأنه بدأ بتحطيم الشكل المؤلف العادي، وبنى على أنقاضه شكلاً آخر، شكلاً من صنعه هو، يعتمد على علاقات وتراكيب لغوية جديدة وحية»^(٣)، بهدف تحقيق سمات جديدة للنص الأدبي تعجز عنها اللغة في حال تمسكها بقوانينها الصارمة.

وبناء على ما سبق فإن الوقوف عند بعض مظاهر الانزياح المتعلقة بالمستوى التركيبي في

(١) ينظر: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مرجع سابق، ص ١٢٠.

(٢) دلائل الإعجاز، دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ١٤١٣ هـ- ١٩٩٢ م، ص ٢٨٦.

(٣) قضايا النقد الأدبي والبلاغة، محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٩ م، ص ١٦.

نص الشبيبي الشعري، سيكشف عن تميز اللغة الشعرية عند الشبيبي، حيث إنها حافلة بالتنوع في الأساليب، وهذا يكون من خلال التقديم والتأخير والحذف والالتفات.

أولاً: التقديم والتأخير:

تنهض ظاهرة التقديم والتأخير في لغة العرب على مخالفة الترتيب المألوف في نظام الجملة، وذلك من خلال انتهاك نظام الرتبة في التركيب اللغوي، أو كما يقول (جان كوهين) على أساس «الانزياح عن القاعدة التي تمس ترتيب الكلمات»^(١)، بحيث يعمد المبدع إلى تحريك الألفاظ من مواقعها الأصلية إلى مواقع أخرى جديدة، لغرض فني وجمالي يروم تحقيقه «فیرتب الألفاظ بخلاف ما يقتضيه ترتيبها ووجودها الذهني؛ وذلك من أجل تحقيق أبعاد نفسية معينة تنبع من طبيعة التجربة الشعورية والمعنى المراد نقله»^(٢).

ويتفق علماء اللسانيات والنقاد على أن الاستخدام اللغوي ينقسم إلى قسمين، هما:

١- المستوى العادي (normallusage) أو اللغة المعيارية (AtandardmLanguage).

٢- المستوى الفني (Artistic uaage)، أو اللغة الأدبية (Literary Language).

ويعد مبحث التقديم والتأخير من وجهة النظر الأسلوبية مبحثاً مهماً على مستوى التركيب، فهناك من التراكيب ما هو ذو ترتيب بسيط يطرق الذهن كثيراً، ولكن لمجرد العدول يشير إلى قصدتها، ذلك القصد هو إبراز كلمة من الكلمات أو تركيب على هيئة مخصوصة لتوجه التفات السامع إليها، تلك خاصية أسلوبية يمكن تتبعها إلى أقصى وقائعها في لغة الشبيبي الشعرية، «هذا النوع من الدراسة غاية في الدقة، ويتطلب حساً لغوياً مدرباً، ولطفاً عالياً في الذوق الأدبي، يضاف إليه معرفة نادرة بالظروف الفيولوجية للغة المدروسة؛ لذلك لم يمارس حتى الآن إلا في حيز

(١) بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص ١٨٠.

(٢) المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، محمد عزام، دار الشروق العربي، بيروت، د-ت، ص ١١٤، ١١٥.

ضيق»^(١).

إن هذا الجانب اللغوي (التقديم والتأخير) له أهمية بالغة في إعادة تركيب اللغة من المستوى العادي إلى مستوى إبداعي أكثر انفتاحاً، وقد تنبه كثير من اللغويين والبلاغيين والنقاد العرب القدامى إلى هذه الظاهرة، وأولوها عناية كبيرة، وأشاروا إلى أثرها الدلالي، فقد رأى سيبويه (ت ١٨٠ هـ) أن من أهم أغراض التقديم والتأخير العناية والاهتمام، يقول مشيداً بهذه الظاهرة: «إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم، وهم بيانه أعنى، وإن كانا جميعاً يهمانهم ويعنيانهم»^(٢).

أما عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) فيعقد باباً يسميه (القول في التقديم والتأخير)، فيقول: «هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن واسع التصرف، بعيد الغاية، ولا يزال يفتّر لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك، ولطف عندك أن قدم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان آخر»^(٣).

وليس التقديم والتأخير اللغويان إلا «إعادة ترتيب مواقع الأدلة حسب قوانين لا يقبلها النشر، وهما يلعبان دوراً في إدخال القراء إلى متاهة تتسع وتضيق من دائرة إلى أخرى، ومن شاعر إلى آخر»^(٤).

وهذا النوع من الانزياح «لا يكسر قوانين اللغة المعيارية لبيحث عن قوانين بديلة، ولكنه يخرق القانون باعتناؤه بما يعد استثناء أو نادراً فيه»^(٥)، حيث إن «اللغة العربية تتميز بأن الجملة

(١) اللغة، فندريس، ترجمة: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، الأنجلو، القاهرة، ص ١٨٨.

(٢) الكتاب، سيبويه، ط ٣، ج ١، تحقيق: عبد السلام هارون، ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص ٣٤.

(٣) دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص ١٠٦.

(٤) الشعر العربي المعاصر (دراسة بنوية تكوينية)، محمد بنيس، ط ٢، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥ م، ص ١٨٥.

(٥) فضاءات الشعرية (دراسة في ديوان أمل دنقل)، سامح الرواشدة، ط ١، المركز القومي للنشر، الأردن، إربد، ١٩٩٩ م، ص ٥٣، ٥٤.

فيها لا تخضع لقواعد صارمة في ترتيب أجزائها، بل يملك المتكلمون بها الحرية في صوغ الجمل، وتقديم أو تأخير ما يشاؤون من عناصرها؛ لدوافع نفسية أو مجاراة لظروف القول وملابساته، ويحدث هذا الأمر ولا سيما في الشعر؛ لأن الشاعر لا يهدف من جملة إلى نقل الأخبار فحسب، وإنما يبتغي التأثير في السامع، فيوسعون طرائق التعبير من خلال تقديم ما حقه التأخير»^(١).

وباستقراء أعمال الشبيبي الشعرية وجدنا أن أسلوب التقديم والتأخير يمثل ظاهرة أسلوبية وظَّفها الشاعر لإثراء دلالته وتعميقها، فيأتي الشاعر بأسلوب التقديم والتأخير تبعاً لمقتضيات معنوية هي أس هذه الظاهرة، وأخرى -لاشك- صوتية أحياناً، فلأهداف المعنوية دلالات ومقاصد تشري فاعلية الرسالة اللغوية؛ وهذا يضاعف إحساس المتلقي بها، فيزداد إبداع الدلالة الموقعية للفظة المختارة، ويرقى بارتباطاتها الدلالية إلى أبعد مستوى، والمعاني المقصودة في الحقيقة «طاقات تعبيرية تلحق المعاني الظاهرة، فتزيدها تدقيقاً وتأكيذاً»^(٢).

وكما قلنا إن ظاهرة التقديم والتأخير من الظواهر الأسلوبية الذائعة الانتشار في إبداع الشاعر التي تفوق الحصر، فقد أثبتته الشاعر في مواقع مختلفة على مستوى النص، وكانت هيئاته على النحو الآتي:

١- تقديم الجار والمجرور على الجملة الفعلية:

إن الرتبة المحفوظة في الجملة الفعلية في العربية هي أن يذكر الفعل فالفاعل فالمفعول به في حالة كون الفعل متعدياً، وفي هذا النمط من التقديم والتأخير، عنصران قائمان في الصياغة والتركيب هما الثابت والمتغير، فأما الجانب الثابت فيتمثل في وجود أطراف الإسناد، وما يتصل بهما من متعلقات، أما الجانب المتغير فيتمثل في تحويل بعض هذه الأطراف من أماكنها الأصلية

(١) أسلوبية الانزياح في شعر المعلمات، مرجع سابق، ص ٦٩.

(٢) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١، ص ٢٨٦.

التي اكتسبتها من نظام اللغة، إلى أماكن جديدة ليست لها في الأصل، كما يتمثل هذا التغيير - أحياناً- في تثبيت أحد الأطراف في مكانه الأصلي، وإعطائه حتمية يمنع معها نقله أو تحويله^(١)، أو تثبيت حكمه وتوصيفه في الجملة مهما يكن موقعه فيها، وهذا يتعلق بـ(المفعول به)، و(المتعلق) من الجار والمجرور والظرف (شبه الجملة).

ومن المهم في هذا المقام الإشارة إلى أن طبيعة التحول في تقديم (المفعول به) على عامله تأخذ طبيعة ذهنية بالدرجة الأولى^(٢)، فمهما تبدل موقعه (المفعول به) في الجملة، فإنه لا يتغير حكمه في التركيب، وهذا يرتبط بتقرير البلاغيين -المتقدم- في كون المتكلم يقدم في كلامه ما هو أهم في نفسه، ومقدم في ذهنه.

وخلاصة القول فإن حركة (المفعول به) الأفقية داخل الصياغة، يكسب الدوال طابعاً مكانياً، يؤدي إلى تغيير الناتج الدلالي، فالأصل تقديم العامل على معموله، لكن حركة الذهن الداخلية قد تستدعي الخروج عن هذا الأصل، لأهداف إبداعية ودلالية متوخاة من هذا التحويل، كالاختصاص أو كون المعمول (المفعول به) المقدم يمثل نقطة الارتكاز التي يتفجر منها المعنى، ويمثل بؤرة الحديث^(٣).

فمن الملاحظ أن تقديم الجار والمجرور هو الصورة الغالبة في التقديم والتأخير في النص الشعري عند محمد الشبتي، جاء على هيئات متنوعة، وكان الغرض منه -بصورة عامة- هو التخصيص والاهتمام والعناية بشأن المقدم^(٤)، ويمكن أن نعزو سبب هذا النمط من التقديم

(١) ينظر: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص ٣٣٣.

(٢) البلاغة العربية، قراءة أخرى، محمد عبد المطلب، ط ١، الشركة المصرية للنشر، لونجمان، ١٩٩٧م، ص ٢٣٦.

(٣) السابق، ص ٢٨٤.

(٤) يقتصر الهدف من التقديم والتأخير في كتب النحاة القدماء حتى يكادوا يتفقون على ما ذكرناه، راجع: ابن جني، الخصائص، والسكاكي، مفتاح العلوم.

والتأخير إلى ما يتمتع به الجار والمجرور من مرونة وسهولة في التحرك أفقيًا، ومن نماذج تقديم الجار والمجرور قول الشاعر في قصيدة (موقف الجناس موقف الرمال)^(١):

أَنْتَ وَالنَّحْلُ صِنَوَانُ

هَذَا الَّذِي تَدَّعِيهِ النَّيَاشِينُ

ذَآكَ الَّذِي تَشْتَهِيهِ الْبَسَاتِينُ

هَذَا الَّذِي

دَخَلْتَ إِلَى أَفْلَاكِهِ الْعِذْرَاءُ

ذَآكَ الَّذِي

حَلَدْتَ إِلَى أَكْفَالِهِ الْعِذْرَاءُ

...

حِينَ اسْتَبَدَّ بِكَ الْهَوَى

فَشَقَّقْتَ بَيْنَ الْقَرِيَتَيْنِ عَصَاكَ

وَكَتَبْتَ نَافِرَةَ الْحُرُوفِ بِبَطْنِ مَكَّةَ

وَالْأَهْلَةَ حَوْلَ وَجْهِكَ مُسْتَهْلَةً

وَالْقَصَائِدُ فِي يَدَيْكَ مَصَائِدُ

قد تقدم شبه الجملة المتمثل في الجار والمجرور في عدد من سطور النص السابق فمنها

قوله: (إلى أفلاكه العذراء)، و(إلى أكفاله العذراء) على الفاعل، فالتحرك الأفقي بالتقديم

والتأخير أدى إلى تغير الدلالة، ذلك أن الأصل تقديم الفاعل على المفعول، لكن التفاعل الذهني

اقتضى الانحراف عن هذا الأصل لإثارة الذهن وتقوية الحكم وتقريره فدخلت إلى أفلاكه

(١) الأعمال الكاملة، ص ١٣.

العذراء) يختلف عن (دخلت العذراء إلى أفلاكه)، و(دخلت إلى أكفاله العذراء) يختلف عن (دخلت العذراء إلى أكفاله)، فتقديم الجار والمجرور أخذ طابعا تصويرياً مميزاً، هذا بجانب التركيز الدلالي على اللفظ المتقدم (إلى أفلاكه، إلى أكفاله) لتكثيف الدلالة عن طريق إثارة الذهن. وإذا ما وصلنا قول الشاعر (حين استبد بك الهوى) يستوقفنا الجار والمجرور (بك) المتقدم، إذ إن الأصل (استبد الهوى بك) فلنتأمل كيف استطاع الشاعر التركيب بهذه الهيئة من إسقاط دقيق للتخصيص والقصر، ثم يفاجئنا الشاعر بتقديم شبه الجملة (فشققت بين القريتين عصاك) على المفعول به، ولا شك في أن لهذا التقديم نكتة بلاغية يحسن الوقوف عندها، حيث إن تقديم الجار والمجرور المتمثل في الظرف يبين عظمة المكان، فجاء التقديم لشبه الجملة لإفادة التخصيص والقصر، ويستمر الثبتي في سلسلة التقديم للجار والمجرور فيقول (والأهله حول وجهك مستهله)، فالأصل أن يقول: (والأهله مستهله حول وجهك).

٢ - تقديم الجار والمجرور على الخبر:

ومن نماذج تقديم الجار والمجرور على الخبر قول الشاعر في قصيدة (عينك وألوان طيف)^(١):

لعينيك

أبحرتُ عبرَ فصولِ الخريفِ

وسافرتُ في جسدِ الليلِ

إن أول ما يستوقف القارئ لهذه القصيدة افتتاح الشاعر لها بقوله: (لعينيك) حيث تقدم شبه الجملة (الجار والمجرور) على الفعل والفاعل (أبحرت)، إذ الأصل في الجملة من حيث الترتيب (أبحرت لعينيك عبر فصول الخريف)، وبهذا يكون الشاعر قد خالف النظام اللغوي المؤلف، حيث قدم شبه الجملة من الجار والمجرور على الفعل والفاعل لإفادة تخصيص المكان

(١) الأعمال الكاملة، ص ٢٣٥.

الجبسدي (العين)، ولعل إبراز المعنى المقصود إلى المتلقي هو الذي فرض على الشاعر مثل هذا التقديم الذي جعل الجملة أكثر شعرية، فموقع اللفظ أسهم في تفسير القيمة الفنية للتقديم؛ لأن تصدير الشاعر لنصه بالمفردة المختارة تحمل شحنة يتقبلها المتلقي، وتمثل إحدى مراحل الاتصال بين المعنى وبينه، فتقديم الجار والمجرور دال على مدى حرص الشاعر على تسليط الضوء على عيني المحبوبة التي تبدو مآلاً وغاية.

وهذا من شأنه تأكيد عظم الدلالة وتقريرها في ذهن المتلقي، مع ما يثيره من إحياءات، إن الشاعر استطاع أن يزيد الالتفات إلى المتقدم عن طريق التقديم الذي شكّل بعداً إدراكياً لوعي الشبيبي بالأجزاء المتشابكة في صياغتها، «وهو ليس إدراكاً آلياً وذهنياً، وإنما هو إدراك خلاق يكتشف المستوى الجمالي للتعبير عن طريق خلق بنية تتداخل فيها العلاقات، وتتبادل فيها التفاعلات ببنية تستمد قيمها من النحو الإبداعي»^(١).

«فتحريك الكلمة أفقياً إلى الأمام، أو الخلف، يساعد مساعدة بالغة في الخروج باللغة من طابعها النفعي إلى طابعها الإبداعي»^(٢)، «فالتقديم والتأخير يرجع إلى فنية المبدع، وهذه الفنية المتشابكة مع حسه الشعوري واللاشعوري، هي التي تتدخل في التركيب اللغوي للعبارة»^(٣).

٣- تقديم الخبر على المبتدأ في الجملة الاسمية:

إن الرتبة المحفوظة في الجملة الاسمية، تعرف بتقديم المبتدأ على الخبر، أو المسند إليه على المسند، غير أنه ثمة سياقات تعدل عن هذا الترتيب، حيث يتقدم فيها الخبر على المبتدأ أو المسند على المسند إليه، وقد استنبط علماء المعاني جملة من المسوغات لهذا العدول التركيبي، هي في حقيقتها أقرب إلى التعليقات النفسية، المتعلقة بنفسية المبدع، «وبناء العبارة في أصله بناء خواطر

(١) البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص ٣٢٩.

(٢) جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم، مرجع سابق، ص ١٦١، ١٦٢.

(٣) في البلاغة العربية، رجاء عيد، ط ١، مؤسسة كليوباترا، القاهرة، ١٩٨٣ ص ٤٩.

ومشاعر ومعان ومقاصد قبل أن يكون هندسة ألفاظ، وتصميم قوالب، وإذا كان السياق سياقاً فياضاً وحافلاً، أبدت هذه الزحزحات الخفيفة للكلمات غنىً وفيضاً^(١) في الدلالات اللغوية.

إن معظم مسوغات العدول التركيبي تعود إلى عرض العناية والاهتمام بالمقدم به، ولتنظر إلى عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) حيث يقول: «واعلم أنا لم نجدهم اعتمدوا فيه شيئاً - أي التقديم - يجري مجرى الأصل غير العناية والاهتمام»^(٢)، ومعظم المسوغات التي ذكرت بوصفها تعليقات لمظاهر (التقديم) تعود إلى هذا الأصل، فقد ذكر البلاغيون أن المسند قد يتقدم على المسند إليه، إما للتشويق أو للتفاؤل، أو لغيرها من المعاني، التي تعود إلى انطباع المنشئ بالنسبة للمقدم، وموقفه منه، إيجاباً وسلباً، وهذا الانطباع النفسي يمثل من جانب آخر عناية واهتماماً من المتكلم، موجهة للمقدم، قد يكون مع المقدم، فيوصف بالإيجابي، وقد يكون ضده، فيوصف بالسلب^(٣).

ومن نماذج تقديم الخبر (شبه الجملة) على المبتدأ قول الثبتي في قصيدة (تقاسيم)^(٤):

صلاة

اخْلَعْ هُنَا نَعْلَيْكَ

ثُمَّ انْهَضْ عَلَى قَدَمِ الثَّبَاتِ

وَاصْعِدْ إِلَى الْعَتَبَاتِ

وَارْفَعْ يَدَيْكَ إِلَى السَّمَاءِ

(١) دلالات التراكيب، مرجع سابق، ص ١٩٢، ١٩٣.

(٢) دلالات الإعجاز، مرجع سابق، ص ١٠٧.

(٣) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، القزويني، ط ١، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار

الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٤٢٤هـ، ص ٦٥ - ٦٧.

(٤) الأعمال الكاملة، ص ٢١٤.

قَبْلَ نوافذه

ومرّ على صراط البيئات البيئات

وقوله في قصيدة (نشاز في نغمة الحب)^(١):

فيك إصرارٌ وفينا كبرياءٌ

يلاحظ أن الشاعر عدل عن الترتيب اللغوي (إصرار فيك وكبرياء فينا) إلى لغة ذات سمات

فنية فقوله: (فيك إصرار، وفينا كبرياء) ما كان ليمتلك من الأهمية والتكثيف الدلالي لولا تقديم

الجار والمجرور (فيك، فينا) في السطر الشعري، ففي هذا التقديم تبرز العناية والخصوصية،

ويكمن محل الاهتمام، فالمقصود هو إصرار المحبوبة وكبرياء ذات الشاعر بالتعبير بضمير

الجمع للتفخيم، وليس على غيرهم، ولذلك جرى التقديم والتأخير.

ثانياً: الحذف:

إنّ دراستنا للحذف بوصفه ظاهرة أسلوبية في خطاب الشبيبي الشعري تخالف طريقة القدماء

الشائعة في دراسة الظاهرة البلاغية، من حيث الاهتمام بالشاهد فقط دون الاهتمام بالهدف الذي

ينبغي له أن يكون الغاية من الدرس البلاغي، ونعني به الكشف عن أسرار التعبير ودلالته الكامنة

في خصائصه التركيبية.

وللحذف طرق عدة: منها ما يفسر بحرف أو أكثر، ومنها ما يفسر بكلمة واحدة أو أقل،

ومنها ما يفسر بجملته أو أكثر، وقد يصل الحذف إلى ما يفسر بموقف كامل أو صورة كاملة، وبناء

على ذلك سأقف عند عدد من الأمثلة التي تبين طبيعة الحذف، وكيف يؤدي دوره في بنية النص

الإبداعي، ومن أبرز مظاهر الحذف الشائعة في خطاب الشبيبي:

(١) الأعمال الكاملة، ص ٢٨٣.

١- حذف الفعل:

يمثل حذف الفعل مظهراً من مظاهر العدول الأسلوبي الذي يتم من خلاله انجذاب الذهن إلى موضع الحذف الذي تم التعبير فيه عن المعنى المقصود بلفظ أقل من المتعارف عليه واف بالمراد لفائدة^(١)، «حيث يمثل العنصر المحذوف جدلاً ذهنياً يحدث فيه نشاط قرائي يقدم فيه المتلقي أكثر من توقع للعنصر اللغوي المحذوف، دون أن يتم حسم توقع هذه التوقعات للعنصر اللغوي المحذوف من التركيب»^(٢)، حيث إن «كل بنية تركيبية، وكل وقفة دلالية، لا تحسم إنتاجها، وإنما تطرحه تحت سيطرة التأجيل»^(٣)، «هذا التأجيل هو سر خلود النصوص العظيمة التي ما زالت تشغلنا حتى يومنا هذا نمارس فيها التحليل، والتأويل، دون أن يدعي ناقد، أو دارس أنه قد قال فيها الكلمة الأخيرة»^(٤).

ومن نماذج هذا اللون من الحذف عند الثبتي قوله في قصيدة (مساء وعشق وقناديل)^(٥):

تنشق عنها جراح المدينة
هنا أيها الزمن المتسريل بالوهم
تأتي البراعم مُثقلةً بالسؤال
وتولدُ كل الرياحين

(١) ينظر: البلاغة والأسلوبية مقدمات عامة، يوسف أبو العدوس، ط ١، الأهلية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، ١٩٩٩، ص ٩٠.

(٢) الخطاب الشعري في الستينيات، هشام محفوظ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٩م، ص ٢٥٣، ٢٥٤.

(٣) هكذا تكلم النص استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام، محمد عبد المطلب، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م، ص ١٤.

(٤) السابق، ص ١٢.

(٥) الأعمال الكاملة، ص ١٦٩.

وقوله أيضا في قصيدة (الوهم)^(١):

وأُتيت مع شمس الصباح

وهمّا بخاصرة الربيع

عِطراً يَموج على الدروبِ

...

نورًا تألَّق في مسافاتِ المدى

الواضح من القصيدتين أن الشاعر حذف الفعل في كليهما، حيث يتبدى الحذف في القصيدة الأولى في السطر الثاني، ويمكن تقديره بـ(قف)، كما حذف الفعل المقدر بـ(أُتيت) في السطر الثالث والرابع من القصيدة الثانية، وبهذا الحذف تعطل الدور الوظيفي للمحذوف، وأصبح ذكره مخلا بالتركيب وشاعرية الجملة؛ لأن حسن العبارة يرجع «في كثير من التراكيب إلى ما يعتمد إليه المتكلم من حذف لا يغمض به المعنى، ولا يلتوي وراءه القصد، وإنما هو تصرف تصفى به العبارة، ويشتد به أسرها، ويقوى حبكها، ويتكاثر إبحاؤها، ويمتلئ مبناها»^(٢).

٢ - حذف الحروف:

يندرج هذا النوع تحت سياق الاختصار والإيجاز، وحذف الحروف ظاهرة بارزة في أسلوب الشبتي الشعري، وإن من أكثر الحروف المحذوفة في نصوص الشبتي الشعرية أحرف النداء؛ حيث يحذف الشبتي حرف النداء في بدايات قصائده أحيانا كثيرة، وأحيانا يحذفها في وسطها، ومن مظاهر حذف حرف النداء، قول الشاعر في قصيدة (سألقاك يوما)^(٣):

(١) الأعمال الكاملة، ص ٢٥٧.

(٢) خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، محمد محمد أبو موسى، ط ٤، مكتبة وهبة، مصر، القاهرة، ١٤١٦ هـ - ١٩٩٦ م، ص ١٥٣.

(٣) السابق، ص ١٣٥ - ١٣٩.

سَأَلْتَاكَ يَوْمَا وَرَاءَ السَّدِيمِ

...

رَبِيعِيَّةَ الشُّوقِ
يَسْكُنُنِي الصَّمْتُ وَالْوَجْدُ

...

رَبِيعِيَّةَ الْحَبِّ
حِينَ تَصِيرُ الْمَوَاسِمُ أَشْرَعَةً
تَلْطُمُ الْمَوْجَ
كُونِي أَنْتِ النَّسِيمُ

فقد حذف الشاعر حرف النداء، والتقدير: (يا ربيعية الشوق/ يا ربيعية الحب)، وحذف حرف النداء -هنا- مطلب يطلبه السياق، فالشاعر يسرع إلى المحبوبة وتأخذه فرحة اللقاء، فليس أمامه إلا مراعاة المطلوب بسرعة مخاطبة ربيعية الشوق والحب دون حرف النداء؛ إشعارا بلهفته إلى اللقاء، هذا من ناحية، وإشعارا بمدى قربها الروحي والمكاني منه، وبقربها إلى نفسه لم يحتج إلى نداء من ناحية أخرى، وبهذا جعل المنادى في صدارة السطر الأول من المقطع الثاني والثالث من القصيدة، والعرب تصدر كلامها بالأهم.

فلاحظ أن شاعرنا يتجه إلى حذف حرف النداء حين يعتريه الهم والحزن، ويخيم الأسى على مخيلته.

٣- حذف الجواب عن سؤال ألقاه الشاعر:

يستخدم الشاعر هذا اللون من الحذف؛ ليمنح المتلقي فرصة التفكير في الإجابة عن السؤال المطروح، وبهذا يكون المتلقي شريكا للمبدع في العملية الإبداعية، ومن نماذج هذا الحذف قوله

في نص (القصيدة)^(١):

القَصِيدَةُ

إِمَّا قَبْضَتْ عَلَيَّ جَمْرَهَا

وَأَذْبَتَ الْجَوَارِحَ فِي خَمْرِهَا

...

فَحَتَّامٌ أَنْتَ خِلَالَ اللَّيَالِي تَجُوسُ

وَعَلَامَ تَذُودُ الْكَرَى

...

كَيْفَ تَأْتِي الْقَصِيدَةُ

مَا بَيْنَ لَيْلٍ كَثِيبٍ وَيَوْمٍ عَبُوسٍ؟

ومثله- أيضا- قوله في قصيدة (صوت من الصف الأخير)^(٢):

هَلْ كُنْتَ يَوْمًا فِي الْحَيَاةِ رَسُولًا

أَمْ عَامِلًا فِي ظِلِّهَا مَجْهُولًا

...

هَلْ أَنْصَفُوكَ بِمَا يَصُوغُ بَيَانَهُمْ

أَوْ عَوَّضُوكَ عَنِ الطُّمُوحِ بِدِيَلَا

مَاذَا جَنَيْتَ، سَوَى الْعُقُوقِ مَنْ الَّذِي

أَسْقَيْتَهُ^(٣) نَخْبَ الْعُلُومِ طَوِيلًا

(١) الأعمال الكاملة، ص ٢٩٧، ٢٩٨.

(٢) السابق، ص ٢٢١، ٢٢٢.

(٣) هكذا وردت في ديوانه، ولعل الصحيح والله أعلم: (أسقيته) بفتح التاء؛ لأن الخطاب فيه كما سبق ولحق للمعلم.

يعرض الشاعر في النصين السابقين عن الإجابة عن الأسئلة التي طرحها، على الرغم من كون الأسئلة تقريرية تحتاج إلى جواب، فالحذف في نص (القصيدة) فيه إحياء وتصوير لمعانة المبدع في سبيل نظم القصيدة في نطاق، يخالف المؤلف من حديث الشعراء عن مشقة نظم الشعر والمعاناة في الإبداع، وذلك حين يقع التصوير في نطاق أسئلة، تكشف عن وجه من المعاناة فريد، لا ينبع من النظم نفسه، وإنما يرتبط بالموقف والرؤية، وتتابع الصورة التي تبين المعاناة في الإبداع، فيعود الشاعر للتعبير عنها بلغة أقرب ما تكون إلى اللغة المباشرة معبرة عن الأرق الذي ينتابه بسبب سؤاله:

كيف تأتي القصيدةُ

ما بين ليلٍ كئيبٍ ويومٍ عبوسٍ؟

وهذا السؤال ييوح بالترقب، والتساؤل عما عساها أن تقوله القصيدة، فهو يدل على الطموح وعلى الدور الذي تؤديه القصيدة في حياة الناس.

ثالثاً: الالتفات:

يدور لفظ الالتفات في اللغة حول معاني التحول والانصراف من جهة إلى أخرى، فيقال: لفت وجهه عن القوم: صرفه، وتلفت إلى الشيء والتفت إليه: صرف وجهه إليه، واللفت: لي الشيء عن جهته، ولفت فلانا عن رأيه أي صرفته عنه، ومنه الالتفات^(١). ولا يختلف مفهومه في اصطلاح البلاغيين كثيراً عن معناه اللغوي، فهو يدل على «التحول عن معنى إلى آخر، أو عن ضمير إلى غيره، أو عن أسلوب إلى آخر»^(٢). «إن الأصمعي (ت ٢١١هـ) أول من اقترح (لالتفات) اسمه الاصطلاحي في البلاغة»^(٣)، ثم بلغت

(١) ينظر: لسان العرب، مرجع سابق، ج ١٢، مادة لفت، ص ٣٠١.

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

(٣) البلاغة تطور وتاريخ، شوقي ضيف، ط ١٣، دار المعارف، القاهرة، ص ٣٠.

العناية به إلى الحد الذي جعل ابن المعتز (٢٩٦هـ) يورده في بداية الحديث عن محاسن الكلام^(١). ويشرح ابن رشيق (ت ٤٦٣هـ) في كتابه (العمدة) كيفية حدوث الالتفات، فيرى أنه يتم حين «يكون الشاعر آخذاً في معنى، ثم يعرض له فيعدل عن الأول إلى الثاني فيأتي به، ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل في شيء مما يشد الأول»^(٢).

ويرى (محمد عبد المطلب) أن هذا الانتقال يعتمد على المخالفة السطحية بين المنتقل عنه والمنتقل إليه، غير أنه لا بد من إعادة الانتظام لهذه المخالفة بالنظر في المستوى العميق وإيجاد نوع من التوافق والانسجام بين طرفي الالتفات، إذ إنه لكي تتحقق بنية الالتفات – بما فيها من مخالفة سطحية وتوافق عميق – لا بد من وحدة السياق بين الملتفت عنه والملتفت إليه؛ لأن تعدد السياق يزيل المخالفة السطحية، ومن ثم تفقد البنية مكوناتها^(٣)؛ ولهذا فإن الشرطين الواجب توافرها لتحقيق الالتفات هما وجود تعبيرين يُستخدم في ثانيهما طريق مغاير لطريق الأول، وأن يكون التعبير الثاني معدولاً به عن مقتضى الظاهر، وخلاف ما يتوقع السامع^(٤).

ومغزى الالتفات وقيمه البلاغية تنبع من كونه «يأتي بغير المتوقع لدى القارئ أو السامع، فيؤدي إلى حالة من التيقظ الذهني والنشاط العقلي، ويبعد عن المتلقي ما قد يصيبه من ملل نتيجة السير على نمط واحد من أنماط التعبير»^(٥)، وبذلك يمثل الالتفات «خاصية بارزة في حركة

(١) البديع، عبدالله بن المعتز، ط١، شرحه وحققه: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، ١٤٣٣هـ ٢٠١٢م، ص ٧٣.

(٢) العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، ط٥، ج٢، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ١٤٠١هـ – ١٩٨١م، ص ٤٥.

(٣) ينظر: البلاغة العربية قراءة أخرى، محمد عبد المطلب، ط١، الشركة المصرية للنشر، لونجمان، ١٩٩٧م، ص ٣٩٢، ٣٩٧.

(٤) ينظر: البلاغة والأسلوبية مقدمات عامة، مرجع سابق، ص ٧٧.

(٥) الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مرجع سابق، ص ٢٢٤.

الصياغة موضعياً، حيث تتحور اللفظة في موضعها تحورا غير مألوف، يفرز دلالة فيها كثير مما لا يتوقعه المتلقي، وفيها كثير من إمكانات المبدع في استعمال الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة»^(١).

ومما هو جدير بالذكر - هنا - أن علماء البلاغة اختلفوا في تحديد مجال الالتفات وانقسموا في ذلك إلى فريقين^(٢):

الفريق الأول: ضيق دائرة الالتفات واقتصرها على المخالفة في الضمائر، وهو ما ذهب إليه جمهور البلاغيين كالسكاكي، والقزويني، وغيرهم^(٣).

في حين ذهب الفريق الثاني: إلى توسيع تلك الدائرة حتى شملت - إلى جانب المخالفة في الضمائر - المخالفة في صيغ الأفعال، والمخالفة في العدد، وعلى رأس هذا الفريق ابن الأثير^(٤).

ومن صور الالتفات «التحول عن التكلم إلى الخطاب أو إلى الغيبة، والتحول عن الخطاب إلى التكلم أو إلى الغيبة، وكذلك التحول عن الغيبة إلى التكلم أو إلى الخطاب. والشرط اللازم لتحقيق الالتفات - في أي من هذه الحالات الست - أن يعود الضمير إلى واحد، كما يعد من الالتفات الإخبار عن المؤنث بالمذكر، والإخبار عن المذكر بالمؤنث، والتحول عن المؤنث إلى المذكر، والانصراف عن المفرد إلى المثنى أو إلى الجمع، وكذلك التعبير عن المثنى

(١) جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم، محمد عبد المطلب، ط ١، الشركة المصرية العالمية للنشر، لوندجان، ١٩٩٥م، ص ١٨٨.

(٢) لست هنا بصدد الحديث عن القول في هذا الخلاف، ولذلك اكتفيت بالإشارة إلى رأي كل من الفريقين.

(٣) ينظر: مفتاح العلوم، السكاكي، ط ١، ضبطه وعلق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ١٤٠٣هـ - ص ١٩٩، والإيضاح في علوم البلاغة، ج ٢، مرجع سابق، ص ٨٥.

(٤) ينظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، الجزء ٢، ابن الأثير، ط ٢، ج ٢، قدمه وعلق عليه: د. أحمد الحوفي، ود. بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ص ١٧٩ - ١٨١.

بالمفرد، والتعبير عن المفرد بالمشنى، ومن الالتفات أيضا الإخبار عن الماضي بصيغة المضارع، أو الإخبار عن المستقبل بصيغة الماضي»^(١).

وبما أن المجال لا يسمح بدراسة الالتفات كله وحتى لا يكون الحديث عن الالتفات أمرا فوق طاقة هذا المبحث، فإننا سنخصص الحديث عن أسلوب الالتفات في حدود ما ذهب إليه الفريق الأول أي في الضمائر فقط، بما يظهر من الصور الست السابقة بشكل لافت في شعر محمد الشبتي؛ لكون أسلوب الالتفات في الضمائر أحد السبل التي تثير المتلقي وتجذب انتباهه إلى النص، فعن طريقه يعيد المتلقي قراءة النص، ويتعمق في بنيته اللغوية الخاصة؛ من أجل اكتشاف تشني الكلام وتلفته، واكتشاف المجال الدلالي الذي انتقل إليه إثر انتقال حركة الضمائر من صيغة إلى أخرى.

فالضمائر «تعمل على تعليق ذهن المتلقي وشغله بصفة دائمة بما يواجهه من ضمائر تدفع المتلقي إلى حركة إيجابية توازي حركة المبدع نفسه»^(٢)، فالالتفات إذن له غاية يقصدها المبدع، كما أن له دلالة نفسية تربط بمتلقي النص؛ إذ يدفع عنه الملل والضجر لما يتميز به، فالالتفات «يكسر آلية عملية التوصيل ما بين النص والمتلقي؛ لأنه يحدث اهتزازا في مرجعية الضمير على المستوى السطحي للصياغة، فينتبه المتلقي لذلك بإعادة الاستقرار للضمير في مستوى البنية العميقة، وإذا لم ينتبه إلى هذا الانزياح عن مقتضى الظاهر حدث خلل لديه في مرجعية الضمير، وفقد تواصله مع النص، وقلّ بالتالي انفعاله به، وإدراكه لمراميه وجماليّاته»^(٣).

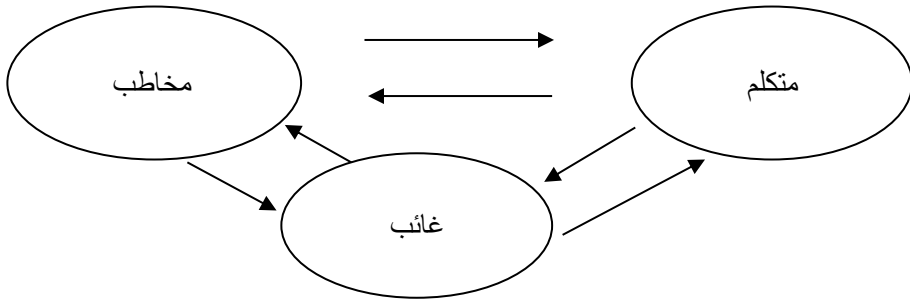
«أما بالنسبة للمبدع فإن الانزياح في الضمائر يتيح له حرية كبيرة في إضفاء الحيوية على

(١) الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مرجع سابق، ص ٢٢٣.

(٢) قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥ م، ص ١٤٣-١٤٤.

(٣) تحولات البنية في البلاغة العربية، أسامة البحيري، دار الحضارة، مصر، د.ت، ص ٣٠٦.

تراكيب النص، من خلال تعدد زوايا الرؤية؛ لأن بنية الالتفات تسهم في خلق (الفجوة: مسافة التوتر) في جسد النص، وتمنح المتكلم حرية كبيرة في المناورة^(١).
و«يُنتج الانتقال من إحدى صيغ الضمائر (التكلم/ المخاطب/ الغائب) إلى صيغة مغايرة ست صور، يمكن استخلاصها في الرسم المخطط الآتي:



(مخطط صور الالتفات في الضمائر في البلاغة العربية)^(٢).

ويعد الالتفات في شعر محمد الشبتي آلية فعالة برزت كظاهرة أسلوبية في نماذج عدة من نصوصه الشعرية، مكسبة التعبير دلالات وإيماءات خاصة أضفت على التعبير عمقا وحيوية، وسنعرض فيما يلي عددا من النماذج التي تبين أهم أنواع مجريات السياق الضمائري المسمى بالالتفات في الديوان موضوع الدراسة، كما سنوضح من خلال عرض النماذج مدى أهمية الالتفات من الانزياح التركيبي في تعضيد وحدة النص دلاليًا، ومن صور الالتفات في شعر الشبتي ما يأتي:

١- الالتفات من ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب أو نقيض ذلك:

يحقق الالتفات فائدة إمتاع المتلقي وجذب انتباهه بتلك التحولات التي لا يتوقعها في سياق التعبير، وما توحى به من إيماءات ودلالات خاصة، ونظرًا لأن الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى

(١) ينظر: أسلوبية الانزياح في النص القرآني، مرجع سابق، ص ١٣٦.

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

أسلوب كان أحسن في تقوية نشاط السامع، وإيقاظ إصغائه إليه، فلا يمل من الأسلوب الواحد، ولهذا نجد أن الشاعر الشبيبي قد لجأ إلى هذا الأسلوب في قصائده الشعرية، ومن أهم ما يظهر من التفات في شعره هو الالتفات من ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب نقيضه، ومن نماذج هذا النمط قول الشاعر في قصيدة (أغنية)^(١):

أَأَنْتِ هُنَا؟

أَأَنْتِ هُنَا قَابَ قَوْسَيْنِ مِنْ أَرْقِي الْعَذْبِ

كَيْ لَا أَنَامَ

أَأَنْتِ هُنَا

يَا الَّتِي أَسْكَنْتَنِي حَدَائِقَهَا

وَحَبَّتَنِي شَقَائِقَهَا

وَسَقَّتَنِي رَحِيقَ الْعَمَامِ

يَا الَّتِي رُوْحَهَا لَثَمْتُ وَجَعِي

وَمَلَأْتُكُهَا هَدَاهِدَتِ مَضْجَعِي

ثُمَّ أَسْرَتِ بَرُوحِي جَنُوبًا وَشَامَ

بدأ الشاعر قصيدته بصيغة المخاطب (أنتِ)، ثم التفت إلى صيغة الغائب (هي / ها)، حيث

يجد المتلقي نفسه أمام ضمير غائب مرجعيته المخاطب نفسه أو جزء منه، فالشاعر يخاطب

محبوبته بصيغة الاستفهام (أأنتِ هنا) ليعبر عن تمنيه وجود الحبيبة بقربه حيث يستشعر روحها

(١) الأعمال الكاملة، ص ٣١، ٣٢.

تحوم حوله يحلق معها بذكرياته، وعبر عن هذا القرب بعبارة (قاب قوسين)^(١)، وفي تعبير من الشاعر عن قرب روح محبوبته منه جعله أقرب إليه من أرقه مع روحها وخيالها، وقد وصف أرقه بأنه (عذب)، كجدول ماء ليصف لذته بهذا الأرق الذي يجعله قريباً منها، ويجعلها قريبة منه ولو في خياله وأوهامه.

واستمر في خطابه لها باستخدام حرف النداء (يا) وبعدها الاسم الموصول (التي)، ليلتفت فجأة إلى ضمير الغائب والحديث عنه بالأفعال (أسكنتني / حبتني / سقتني / لثمت / هدهدت / أسرت)، كما استخدم ضمير الغائب مع الأسماء (حدائقها / شقائقها / روحها / ملائكتها)، ليعبر اشتياقه لها في بعدها الجسدي عنه مع قرب روحها إلى خياله، واستخدم الأفعال الماضية ليعبر بها عن ذلك القرب الذي كان قبل الابتعاد الجسدي، وبه يتمثل أسباب الاشتياق إليها، واستشعار قربها في بعادها عنه، فهي التي أسكنته حدائقها، واستقر حبه في قلبها وتغلغل فيه، وهي التي حبته شقائقها، أي قلبها الذي يشبه شقائق النعمان ذات الزهر الأحمر، وهي التي سقته رحيق الغمام، أي ماء المطر، فهي كفراشة جميلة تنتقل من زهرة إلى زهرة، لتسقي حبيبها رحيق المطر، في إشارة إلى حياة قلبه بحب تلك المحبوبة، كما يحيي المطر الأرض بعد موتها.

وهي التي لثمت روحها وجعه، ليعبر بكل رقة عن التناغم العذب بين هذين القلبين لدرجة أن الروح تستشعر آلام المحبوب، وتسعى للتخفيف عنه دون أن ينطق بوجعه أو أن يظهر ألمه، وهي التي هدهدت ملائكتها مضجعه، في تصوير يعبر عن مدى الراحة والهدوء التي يستشعرها المحبوب مع حالة الحب التي يعيشها مع محبوبته، وكأنه يحلق معها في السماء بين الملائكة، وتهدأ خلجات نفسه لتنام في هدوء واطمئنان بين يديها، ثم أسرت بروحه جنوباً وشاماً، في إشارة

(١) والقاب، المقدار، ومن القوس: ما بين المقبض وطرف القوس، وهما قابان. يقال: بينهما قاب قوس: كناية عن القرب. وفي التنزيل العزيز (فكان قاب قوسين أو أدنى) أي: طول قوسين. المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، طه، مكتبة الشروق الدولية، ١٤٣٢هـ-٢٠١١، ص ٧٩٣.

منه إلى ما يعتري المحب من مشاعر الحب والغرام حتى إنه يحلق بعيدا، ويرتحل هنا وهناك بقلبه مع دقات قلب المحبوبة التي تعبر بها عن أسى مشاعر الحب وأصدقها وأرقها، فكيف لا يستشعر وجودها في غيابها، وقربها في بعدها؟!

وهذا هو جمال الالتفات في هذه الأبيات، حيث استمر في قصيدته على نهج الالتفات من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة في تعبير رائع عن القرب في البعد والوجود في الغياب، فيقول مبتدئا ختام قصيدته بالخطاب ملتفتا إلى الغيبة:

يَا الَّتِي سَكَنْتُ غُرْفَةً لَا تُمَسُّ سَتَائِرُهَا
وَحِينَ لَمَسْتُ فُيُودِي كَانَتْ ضَفَائِرُهَا
فَاحْتَجَبْتُ بِأَحْشَائِهَا أَلْفَ عَامٍ وَعَامٍ
وَصِرْتُ أُغْنِي بِلَا شَفَتَيْنِ
وَأَحْيَا بِلَا رَتَّتَيْنِ
وَأَلْجُمُ بَيْنَ يَدَيْهَا حُيُولَ الْكَلَامِ

خاطب الشاعر المحبوبة مستهلا هذا الخطاب باستخدام أداة النداء (يا) وبعدها الاسم الموصول (التي)، ليلتفت من ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب والحديث عنه بالفعل (سكنت)، كما استخدم ضمير الغائب مع الأسماء (ستائرها/ ضفائرها/ بأحشائها/ يديها)، ليعبر عن سعادتها بحبه واستقرارها في قلبه، لدرجة أنها تستغني عن الوجود كله به، فلا تفكر حتى في النظر للخارج، وإنما تبقي على ستائر تلك الغرفة كما هي، لتحتويها فيها، تلف حوله ضفائرها كقيد ناعم يبقيه إلى جوارها، ليحتجب بأحشائها ألف عام وعام، في تعبير عن قوة هذا الاحتواء بين الحبيبين لدرجة أن الحبيب يرى نفسه قد صار هو ومحبوبته جسدا واحدا تختلط أحشاؤه، وتتحد دائما وأبدا، فصار يغني بلا شفتين، ويحيا بلا رتتين، في تصوير لحالة العشق التي يعيشها

الشاعر، ويعيش بها في قربها وبعدها، لدرجة أن قلبه يغني طرباً في أعماقه دون أن تتحرك بغنائه شفتاه، ومحبوبته صارت رثيته التي يتنفس بهما.

كما أنه يحرص على كل كلمة يقولها لها كي لا يجرحها بجماح كلماته وعباراته، وإنما يلجمها بين يديه، وينتقيها انتقاء قبل أن يبثها إياها، حيث تتناغم كلمات الشاعر في تشكيل صورة قرب المحبوبة في بعدها، ووجودها في غيابها، فهي الحاضر الغائب، القاصي الداني في كل وقت وفي كل حين.

٢. الالتفات من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب أو نقيض ذلك:

إن الغرض الموجب لاستعمال الالتفات لا يجري على وتيرة واحدة، وإنما هو مقصور على العناية بالمعنى المقصود، وذلك المعنى يتشعب شعباً كثيرة، لا تنحصر، وإنما يؤثر بها على وفق الموضوع الذي ترد فيه، وقد لجأ الشاعر الثبتي إلى الالتفات من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب أو يلجأ إلى نقيض ذلك، خاصة عندما يتعلق الحديث بذاته كشاعر أو عاشق؛ ولما في هذا الالتفات من تعميق وتعميم للمعنى.

وقد يكون فيه خصوصية أخرى وفق السياق الوارد فيه، ومن شواهد في ديوان الثبتي قول

الشاعر في قصيدة (موقف الرمال موقف الجناس)^(١):

أَمْضِي إِلَى الْمَعْنَى
وَبَيْنَ أَصَابِعِي تَتَعَانَقُ الطُّرُقَاتُ
وَالْأَوْقَاتُ، يَنْفُضُ السَّرَابُ عَنِ الشَّرَابِ
وَيَرْتَمِي
ظِلِّي

(١) السابق، ص ٢٣، ٢٤.

أَمَامِي
 أَفْتَضُّ أَبْكَارَ النَّجُومِ
 وَأَسْتَزِيدُ مِنَ الْهُمُومِ
 وَأَتَشِي بِالْخَوْفِ حِينَ يَمُرُّ مِنْ
 حَدْرِ
 الْوَرِيدِ
 إِلَى
 الْعِظَامِ

يلاحظ - هنا - تدرجا في حدة انفعالات الشاعر، ومن ثم كثافة الالتفات، فقد بدأ أبياته بالحديث عن نفسه مستخدماً ضمير المتكلم (الياء)، في قوله: (أمضي / أصابعي / ظلي / أمامي)، وقد لجأ إلى الالتفات الذي يمثل الانقسام الذاتي الذي يعاينه الشاعر في بحثه عن المعاني التي يريد التعبير عنها في قصائده وأبيات شعره، فهو يسعى إليها في دروب اللغة، حيث تتعاقب أساليبها وتراكيبها وتتشعب هنا وهناك، فيرى المعاني الجميلة من بعيد كالسراب يحسبه الظمان ماءً، ولكنه هنا يخبرنا بأنه عندما يأتي لهذا السراب، يجده ماء وشراباً حقيقياً، في إشارة منه لقدرته على الوصول إلى المعاني المرادة في اتساع اللغة المترامية الأطراف كالصحراء.

وهنا التفت الشاعر من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب، ليتحدث عن ظله كجزء منه في هذه الصحراء، فجعل ظله يعبر عن تعبهِ وإنهاكه من كثرة المشي والترحال، فظله جزء منه هو نفسه، ولا شك في أن التفات الشاعر من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب فيه دلالة أكيدة على ما اعترى الشاعر من تعب ونصب في سبيل البحث عن المعاني البديعة، والوصول إليها على الرغم من كل الصعاب.

ثم التفت الشاعر مرة أخرى من ضمير الغائب وبسرعة إلى ضمير المتكلم؛ ليتحدث عن حاله في طريقه الصعب، مستخدمًا الفعل المضارع بقوله: (أفتض / أستزيد / أنثشي)؛ ليعبر بها عن استمرار الصعوبات التي تواجهه في إخراج قصائده على الوجه الذي يرتضيه لموهبته الشعرية، فيكني عن صغار النجوم بالفتيات الأبرار في ليلة عرسها، وكأن الشاعر من طول سهره، يرى أنه أول من يرى بزوغ تلك النجوم الصغيرة وولادتها، وما تحويه من جمال وسحر ولذة. ثم يعبر عن تعب وكده بالاستزادة من الهموم، وكأنها طعامه وشرابه وزاده في حياته، ويستكمل الصورة في تعبيره عن انتشائه بالخوف من عدم الوصول إلى المعنى المراد أو عدم تلقي القارئ له بالقبول أو الفهم؛ لما لهذا الخوف من لذة تسري في عروقه، وهنا يلتفت الشاعر مرة أخرى من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب، ليتحدث عن هذا الانتشاء ويصفه وصفًا دقيقًا كما يحدث في جسده، فيستعمل فعل (يمر) ليعبر عن هذا الإحساس الذي يشعر به في كل أنحاء جسده، بالدم الذي يسري في العروق ذات الخدر والزرقة، ليصل إلى عظام الجسد فترتوي وتتعش به.

٣- الالتفات من ضمير المخاطب إلى ضمير المتكلم أو نقيض ذلك :

لما كان الالتفات من الظواهر التعبيرية التي يُعنى علم الأسلوب برصدها وتحليلها في لغة الأدب، ولونًا من ألوان مخالفة مقتضى ظاهر العبارة أو سياق الكلام، فإن قيمته تكمن في نظام العلاقات الذي يقيمه الشاعر بين العنصرين^(١)، وهذا ما سنراه ظاهرًا واضحًا في التفات الشاعر في قصائده من ضمير المخاطب إلى ضمير المتكلم ونقيض ذلك، وما يحققه هذا الالتفات من خلال

(١) ينظر: استثمار العدول الأسلوبية، عيد محمد شبايبك، مقال على الشبكة العنكبوتية، www.alukah.net.

قول الشاعر في قصيدة (الأوقات) ^(١):

وَأَفْقْتُ مِنْ تَعَبِ الْقُرَى
فَإِذَا الْمَدِينَةُ شَارِعٌ قَفْرٌ وَنَافِذَةٌ تَطُلُّ عَلَى السَّمَاءِ
وَأَفْقْتُ مِنْ سَعَبِ الْمَدِينَةِ خَائِفًا
فَإِذَا الْهَوَى حَجَرٌ عَلَى بَابِ النَّسَاءِ
وَأَفْقْتُ مِنْ وَطَنِي فَكَانَتْ حُمْرَةُ الْأَوْقَاتِ مُسَدَلَةً
وَكَانَ الْحُزْنَ مُتَّسَعًا لِأَنْ نَبْكِي فَيَغْلِبُنَا النَّشِيدُ
وَنَسِيلَ أَغْنِيَةَ بَشَارِعِنَا الْجَدِيدُ
وَأَفْقْتُ مِنْ زَمَنِي فَأَيَّقْتُ الْكَرَى
وَعَسَلْتُ بِالْمَاءِ الْمُهْدَبِ مُقْلَتِيكَ
فَسَالَ مَاءُ السَّيْفِ بَيْنَ شِفَاهِنَا وَالْقُبْلَةَ الْأُولَى
فَأَوْعَرْنَا صُدُورَ الطَّيْرِ كِي تَشْدُو مُبَكَّرَةً
فَنُشْعِلَ قُبْلَةً أُخْرَى عَلَى بَابِ الْهَوَى الشَّرْقِيِّ

بدأ الشاعر أبياته بضمير المتكلم، حيث أضاف تاء الفاعل إلى الفعل: (وأفقت) الذي كرره أربع مرات، ليصف به ما آل إليه حاله لما حل بالقرى، وما أصابه من المرض الشديد الذي أدى به إلى الإغماء ثم الإفاقة على سوء الحال في تلك المدينة الصغيرة، التي تحتوي أهلها، ويعرف بعضهم بعضاً، وكان شوارعها كلها ذابت بينها الحدود والفواصل؛ لتكون شارعا واحدا، وكان بيوتها تداخلت وتمازجت لتكون بيتا واحدة، تطل نافذته على السماء لا يفصلها عنها أي فواصل، ولا يحدها أي حدود.

(١) الأعمال الكاملة، ص ٤٥، ٤٦.

ثم حل بها ما حل بها، فصارت تفتقر إلى البشر ومظاهر الحياة فيها، بعد أن خلت في نظر الشاعر من الناس وغيرهم من مظاهر الحياة، ولهذا أفاق من تعب وجوع خائفاً، لكنه وجد أن الهوى والعشق تغلق عليهما تلك المرأة باب قلبها فلا تفتحه لأحد بعد ذلك، فهو متمكن منها حارس لها، يمنعها من الاندماج مع الدنيا القائمة خارج إطار قلبها ومحبوها، ولكن إفاقة الشاعر جاءت متأخرة، حيث انتهى كل شيء، ولم يعد هناك مجال للتراجع أو التعديل.

وهنا استخدم الشاعر ضمير الجمع في أسلوب المتكلم في الأفعال: (نبكي/ فيغلبنا/ ونسيل)؛ ليعبر عن حاله وحال تلك المرأة الوحيدة التي تشاركه أحزانه، ويشاركها قلبها ووجدانها، وقد اتسع الحزن بهما، في تعبير بليغ عن شدة الحزن وأنيته، حتى وصل به الحال إلى البكاء المرير والكثير الذي وجد له متسعاً كافياً من الحزن وألم النفس، فيغلبهما نشيد الأمل، ليتحول إلى أغنية كالسيل الذي يجري في شوارع المدينة الجديدة، في إشارة منه لتحول نشيد الحزن الذي غلب بكاءهم إلى أغنية تملأ أرجاء الشارع الجديد، فالماضي بحزنه وألمه لا يزال حاضراً في هذا الحاضر ذي المستقبل المجهول الذي يحدوه بصيص الأمل.

وهنا رجع الشاعر إلى ضمير المتكلم المفرد الذي عبر عنه بالأفعال (وأفقتُ/ فأيقظتُ/ وغسلتُ)؛ ليلتفت من ضمير جمع المتكلم الذي عبر به عن حاله وحال محبوبته إلى ضمير المخاطب، ليصف حال محبوبته وحدها عندما تحدثت عن مقلتيها فقال: (وغسلتُ بالماء المُهذَّبِ مُقلتيك)، لبدأ في وصف حالة الحزن التي ألمت بمحبوبته، وهي التي أراد أن ينسب إليها العفة والطهارة، فشبّه دموع الحنين والحب التي غمرت مقلتيها، بالماء الذي وصفه بالمهذب في كناية عن عفة هذا الحب وطهارته وبرائه، وذلك لأن الحب المتبادل بينهما بريء طاهر؛ وهي السبب في هذا الطهر وتلك البراءة.

ثم انتقل الشاعر من ضمير المخاطب إلى ضمير المتكلم مرة أخرى بصيغة الجمع في قوله:

(شفاهنا)؛ ليعبر به عن رونق هذا الحب المتبادل وجماله، حيث ترجم بين شفاه المحبين في قبلة أولى يرتشفان فيها الضرب الذي سال بين شفاههما نقيًا كماء السيف.

واستمر الشاعر في استخدامه لضمير المتكلم بصيغة الجمع في الأفعال: (فأوغرنا/ فنشعل)؛ ليعبر في هذا الالتفات المتقن عن شدة الحب واللوعة بين الحبيين، ورقة هذا الإحساس الذي نما بينهما، حتى إن الطير غارت من حبهما، وقامت تشدو في الصباح الباكر بهذه المشاعر الجياشة، حيث جعلتها تترنم بها بين الأحبة، وصارت القبلة بينهما كالنار المشتعلة المتوهجة، التي تعبر عن عنفوان هذا الحب، وما يتضمنه من محبة صادقة وغيره شرقية، وبراءته وعفته في ذات الوقت.

الخاتمة

تبينا في هذا البحث الانزياحات الأسلوبية في شعر حمد الشبتي والذي تضمن الانزياح الاستبدالي الذي يمثل الانزياح في الدلالة وهو موضوع المبحث الأول وانتهينا إلى الوقوف على معاني الشبتي، لا يتم إلا من خلال استجلاء صورته الشعرية؛ لأن الصورة تشكل لبنة مهمة وحجراً أساساً في بنية النص؛ لذا اتسم توظيف المجاز في لغة الشبتي الشعرية بالجمع بين المتناقضات التي لا تربط بينها صلة من حيث التصاحب المعجمي؛ مما يجعلها تميل إلى اللامقبول في مستوى البنية السطحية، بينما تكون متماسكة و مترابطة ومنسجمة في مستوى البنية العميقة، كما شكلت الاستعارة الممكنة حضوراً بارزاً للرغبة الشاعر في محاورة محيطه، وجعله شريكاً له في المعاناة عبر التشخيص والتجسيد والمخالفة بين المادي والمعنوي بالقدر الذي منح هذا النوع من الانزياح حيوية.

ومن ثم تناولنا الانزياح اللغوي في المبحث الثاني الذي تضمن الانزياح في التراكيب اللغوية، كالتقديم والتأخير، والحذف والالتفات وتوصلنا إلى كيفية استغلال الشبتي للانزياح التركيبي ليكون مركز الالتقاء بينه وبين القارئ وبهذا تعاضد شقاً الانزياح في اللغة الشعرية عند الشبتي الذي «كان يتجاوز المستوى المعياري لفهم القارئ متوسط الثقافة، ليحلق في سماوات الرمزية، وتضمين الميثالوجيا العالمية التي تنطلق بدلالات لا يلتقطها إلا القارئ الفطن، وصاحب القدر العالي من الثقافة»^(١) ولا يزال شعر الشاعر بحاجة إلى مزيد قراءات أخرى تكشف عن تميزه وشعريته.

(١) متتالية التجديد سوسيلوجيا الثبات والتحول دراسات في الشعر السعودي الحديث: الشبتي أنموذجاً، حسن مشهور،

الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ١٤٣٧هـ / ٢٠١٦م مرجع، ص ٥٦.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

- الأعمال الكاملة، محمد الثبيتي، ط ١، نادي أدبي حائل بالتعاون مع مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ٢٠٠٩م.

ثانياً: المراجع

- البلاغة والأسلوبية مقدمات عامة، يوسف أبو العدوس، ط ١، الأهلية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، ١٩٩٩.

- أسلوبية الانزياح في النص القرآني، أحمد غالب الخرشنة، ط ١، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٤٣٥هـ.

- أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عبد الله خضر حمد، ط ١، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ٢٠١٣م.

- الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، فتح الله أحمد سليمان، ط ١، دار الآفاق العربية، القاهرة، دت.

- الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ط ٣، الدار العربية للكتاب، تونس، د. ت.

- الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد الأدبي الحديث، نور الدين السد، ط ١، دار هومة، الجزائر، ١٩٩٧.

- الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، عباس رشيد الددة، ط ١، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، ٢٠٠٩.

- الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبدیع، القزويني، ط ١، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٤٢٤هـ.

- الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، أحمد محمد ويس، ط ١، مؤسسة الإمامة الصحفية، المملكة العربية السعودية، الرياض، ٢٠٠٣.

- البديع، عبدالله بن المعزز، ط ١، شرحه وحققه: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، ١٤٣٣هـ ٢٠١٢م.

- البلاغة العربية قراءة أخرى، محمد عبد المطلب، ط ١، الشركة المصرية للنشر، لونجمان، ١٩٩٧م.

- البلاغة تطور وتاريخ، شوقي ضيف، ط ١٣، دار المعارف، القاهرة.

- البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، ط ١، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، مصر، ١٩٩٤.
- التركيب اللغوي للأدب بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا، لطفي عبد البديع، ط ١، النهضة المصرية، مصر، ١٩٧٠.
- الخصائص، ابن جنبي، ط ١، تحقيق محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، ١٤٣٣هـ.
- الخطاب الشعري في الستينيات، هشام محفوظ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٩م.
- الشعر العربي المعاصر (دراسة بنيوية تكوينية)، محمد نبيس، ط ٢، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥م.
- العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، ط ٥، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ١٤٠١هـ - ١٩٨١م.
- الكتاب، سَيَّبَوَيْهِ، ط ٣، تحقيق: عبد السلام هارون، ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م، مكتبة الخانجي، القاهرة.
- اللغة، فندريس، ترجمة: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، الأنجلو، القاهرة، د.ت.
- المستويات الأسلوبية في شعر بلندر الحيدري، إبراهيم جابر علي، دار العلم والإيمان، مصر، دسوق، ٢٠١٠م.
- المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، محمد عزام، دار الشروق العربي، بيروت، د.ت.
- النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، عدنان بن ذريل، ط ١، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٩.
- بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، ط ١، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٦.
- تحولات البنية في البلاغة العربية، أسامة البحيري، دار الحضارة، مصر، د.ت.
- جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم، محمد عبد المطلب، ط ١، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ١٩٩٥م.
- خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١.
- خصائص التراكم دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، محمد محمد أبو موسى، ط ٤، مكتبة وهبة، مصر، القاهرة، ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م.
- دلائل الإعجاز، دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م.
- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٨م ص ١٥٥، ١٥٦.

- فضاءات الشعرية (دراسة في ديوان أمل دنقل)، سامح الرواشدة، ط ١، المركز القومي للنشر، الأردن، إربد، ١٩٩٩م.
- في البلاغة العربية، رجاء عيد، ط ١، مؤسسة كليوباترا، القاهرة، ١٩٨٣.
- قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م.
- قضايا النقد الأدبي والبلاغة، محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٩م.
- لسان العرب، ابن منظور، ط ٢، اعنتى بتصحيحها: أمين محمد عبد الوهاب، ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، ١٤١٨هـ - ١٩٩٧م.
- متالية التجديد سوسولوجيا الثبات والتحول دراسات في الشعر السعودي الحديث: الثبيتي أنموذجا، حسن مشهور، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ١٤٣٧هـ - ٢٠١٦م.
- مرايا العراف البنية الأسطورية في شعر محمد الثبيتي، عبد الحميد الحسامي، ط ١، دار الكفاح للنشر والتوزيع ونادي الأحساء الأدبي ١، المملكة العربية السعودية، ١٤٣٦هـ.
- مصطلحات النقد العربي السيمائي؛ الإشكالية والأصول والامتداد، مولاي علي بو خاتم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢.
- مفتاح العلوم، السكاكي، ط ١، ضبطه وعلق عليه: نعيم رزور، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ١٤٠٣هـ.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ط ٣، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦.
- هكذا تكلم النص استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام، محمد عبد المطلب، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، ط ٢، قدمه وعلق عليه: د. أحمد. الحوفي، ود. بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، د.ت.
- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ط ٥، مكتبة الشروق الدولية، ١٤٣٢هـ - ٢٠١١.

ثالثا: الشبكة العنكبوتية

- استثمار العدول الأسلوبي، عيد محمد شبابيك www.alukah.net



فهرس الموضوعات

المحتويات

الملخص ٢٠٣٥

المقدمة ٢٠٣٧

المبحث الأول: الانزياح الاستبدالي ٢٠٤٦

المبحث الثاني: الانزياح التركيبي ٢٠٥٧

الخاتمة ٢٠٨٦

قائمة المصادر والمراجع ٢٠٨٧

فهرس الموضوعات ٢٠٩٠