Language shifts in the praise of Rama It is a model

Dr. Ahmad Muhammad Yasmin*

(Received 11 / 3 / 2019. Accepted 5 / 11 / 2019)

□ ABSTRACT □

This study starts from an analytical reading followed by the semantic and syntactic shifts in the rama and its effect as an applied model. It reveals the most important elements of the esoteric analysis in the literary text, the "displacement," which transcends the normative structure to the deep structure and shows its essential characteristics that violate the monotony of the text And create a special contexts in the text in order to create the illusion that generates surprise, then the displacement is a compelling element for the reader, beyond the boundaries of linguistic subjects, but this study confirms not exaggeration in the anise So you lose the languag functio Communicative.

The study was also able to stand at the degree of structural and semantic shifts, and its value in enriching the text, and the meanings sought by the poet behind it, as well as how to adapt the familiar to the alienation of the language of communication, to achieve the imagination, which aims to create two important elements of the methodological analysis; And surprised.

The study reached a series of salient results, both at the semantic level and at the syntactic level, all of which combined to highlight the significance, and revealed the difficulty of studying the text in a partial, non-comprehensive study without linking to the general context, through poetic textual relations, Many stylisms within the text, along with the displacement, contributed to the reproduction of the movements with a fertile material that made them more opaque to generate colors of poetry, including color, sound, movement, paradox, contrast and other methods.

Keywords :semantic, structural, text, excitation, transcendence ،Displacement.

***Associate Professor, Department of Arabic, Higher Institute for Languages, University of Tishreen, Lattakia, Syria.**

انزياحاتُ اللُّغةِ في مدائحِ ذي الرِّمَّةِ
بائيّتُهُ أُنموذجاً

د.أحمد محمد ياسمين*

(تاريخ الإيداع 11 / 3 / 2019. قبل للنشر في 5 / 11 / 2019)

□ ملخّص □

تنطلق هذه الدراسة من قراءة تحليليّة متتبّعة الانزياحات الدلاليّة والتركيبيّة في مدائح ذي الرمّة وبائيّته أنموذجا تطبيقياً، كاشفا عن أهمّ عناصر التحليل الأسلوبي فرادة في النص الأدبيّ؛ أي " الانزياح " ، الذي يتخطّى البنية الأفقيّة المعياريّة إلى البنية المتحركة العميقة التي تخرق رتابة النص تركيبيّاً ودلاليّاً ، وتنزاح عن لغة الكلام التواصليّ المألوف ، وتخلق سياقات خاصّة في النّصّ بهدف إحداث التخييل المفارق الذي يولّد المفاجأة ، فيكون الانزياح عنصراً آسراً للقارئ ، متخطّياً حدود المواضعة اللغويّة المألوفة ، على أنّ هذه الدراسة تؤكّد عدم المبالغة في الانزياح بحيث تفقد اللّغة وظيفتها التواصليّة .

واستطاعت الدراسة أيضا أن تقف عند درجة الانزياحات التركيبيّة والدلاليّة ، وقيمتها في إغناء النص ، والمدلولات التي يبتغيها الشاعر من ورائها ، كما توصّلت إلى كيفيّة تطويع المألوف للانزياح عن اللغة التواصليّة ، بما يحقّق التخييل الذي يرمي إلى خلق عنصرين مهمّين من عناصر التحليل الأسلوبيّ ؛ هما إدهاش المفاجأة ، ومتعة النّصّ (الأثر) .

وقد توصّلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج البارزة إنْ على المستوى الدلالي أو على المستوى التركيبي ، وقد تضافرت جميعها في إبراز الدلالة ، وكشفت عن صعوبة دراسة النّصّ دراسة تجزيئيّة غير شموليّة من دون ربطٍ بالسياق الكليّ العام ، من خلال تعالقات النص الشعري ، ومنها الكشف عن عناصر أسلوبيّة كثيرة داخل النص إلى جانب الانزياح ، أسهمت في رفد الانزياحات بمادة خصبة جعلتها أكثر انفتاحا على توليد ألوان من الشعريّة ، ومنها اللون ، والصوت ، والحركة ، والمفارقة ، والتضاد ، وأساليب أخرى ؛ إذ جعلت من النّصّ نصّاً شاملاً يدور وفق كتلة شعريّة متفاعلة في سياق واحد ، وبيّنت الدراسة أنّ لغة الشاعر ذي الرمّة هي لغة متوسطة الدرجة لم تبلغ حدّ التعقيد والغموض إلا في لمحات خاطفة ، وهذا ما جعل النص الشعري مكتنز الوجوه والقراءات .

ويبدو واضحاً أنّ الانزياح هو ركيزة أساسيّة في تحليل النّصّ ، ذلك أنّ عمليّة إحياء النّصّ تستوجب أن يمارس القارئ عمليّة انزياح مضطردة بين المعاني الإلزاميّة ، والمعاني الممتدّة ، والمعاني الاستطاطيقيّة من أجل بلورة نوع الخطاب ، ومن ثمّ نوع الجنس الأدبيّ والأسلوب ، وهذه هي الحيثيّات الحقيقيّة التي تساعد القارئ على إصدار الحكم ، وتؤكّد نظريّة الانزياحات على شيء واحد هو إمكان تقليل مساحة النصوص بإخضاعها لمنهجيّة تحليليّة علميّة ترتبط بهذا العالم ، ولكنّ العقبة تكمن في حقيقة انّ البلاغة في جوهرها تتعلّق بكيفيّة استخدام اللّغة ، ولمّا كان استخدام اللّغة يخضع إلى نزعات برجماتيّة فسيظلّ نتاج النّصوص وتفسيرها متلوّناً بهذه النزعات البرجماتيّة ، ومع ذلك فستظلّ نظريّة الانزياح دائماً هي المقياس الذي سيوضّح لنا درجة الشطط وزاويته ، سواء كان في مجال نتاج النصوص أم في مجال تحليلها أم في مجال الحكم عليها .

والانزياح : 1- انزياح الحذف . 2- انزياح الزيادة . 3- انزياح الحذف من الزيادة . 4- انزياح التبادل .

ويتّخذ الانزياح صيرورات : خطيّة ، تركيبيّة ، دلاليّة ، ومنطقيّة .

والحذف : وهو قسمان : 1- جزئيّ . 2- كلّي . والزيادة : وهي قسمان : بسيطة ، ومتكررة .

الكلمات المفتاحيّة: الانزياح الدلاليّ ، الانزياح التركيبيّ ، النصّ ، الإدهاش ، التّجاوز

* **أستاذ مساعد –قسم تعليم اللغة العربية–المعهد العالي للغات – جامعة تشرين– اللاذقية– سورية.**

مقدّمة

يعدّ الانزياح اللّغويّ من أهمّ مصطلحات الشّعريّة، حيث يوسّع من دائرة الفضاء الدّلاليّ للصّياغة ويبتعد بالنّصّ عن المباشرة التي تتجلّى في التّعبير المألوف، وهذه الصّفة العدوليّة أهمّ ما يميّز اللّغة الشّعريّة عن غيرها و"أصبحت الشّعريّة مضطرّة إلى الاعتداد بالتّأويل وجماليّات التلقّي وتحليل النصوص عند إنتاجها وقراءتها معاً"[1].

ويبدو أنَّ انحراف لغة الشّعر يتمثّل في جوهره بمجاوزة المعاني الأوّليّة المألوفة بأنماطها التّركيبيّة المعتادة، إلى معانٍ جديدةٍ متولّدة من الوضع الجديد القائم في الصّياغة. وإذا كان التّأليف في الخطاب العاديّ يقوم على أساس التّجاور والتّماثل فيما بين العناصر، فإنّه في الخطاب الشّعريّ يبتعد عن النظام اللّغويّ المألوف ويتجاوزه، وبذلك يكتسب الخاصّيّة الشّعريّة، فكان لا بدّ من تحديد درجة الانحراف الشّعريّ وقياسها، وهذه الدّرجة لا تتمّ إلّا في ضوء قاعدة أو قياس.

وهنا يجب التفريق بين وظيفتين للّغة ، والوظيفة الأولى : الوظيفة المرجعيّة التي نلجأ إليها في لغة الاتّصال العادي ، حيث تعني الكلمات مدلولاتها المحدّدة في الشفرة اللغويّة ، والوظيفة الثانية : الوظيفة الفنّيّة حيث تصبح اللّغة نظاماً ثانويّاً للتعبير بهدف البحث عن حقيقة أخرى هي الحقيقة الروحيّة .

لعلّ الاستخدام العاديّ للّغة هو المعيار الأقرب في تحديد مستوى الانحراف اللّغويّ؛ لأنّه يخضع لاعتقاد المتلقّي في تحديده وقدرته على تصوّره. وهنا نستطيع أنْ نستغلّ معظم وجوه التعبير المألوفة في أداء الدّلالة الفنّيّة، وذلك بخرقها وتحميلها دلالات فنّيّة مبنيّة عليه، ويتحقّق ذلك في مستويين:

- إمّا على المستوى التّركيبيّ: أي إنَّ تركيب العناصر اللّغويّة يكون مغايراً لما هو معتاد، وذلك بتحريك عناصر الصّياغة عن مواضعها الحقيقيّة أو حذف بعض العناصر أو زيادتها تماشياً وتوازياً مع المعنى العميق للدّلالة الفنّيّة للصّياغة.
- وإمّا على المستوى الاستبداليّ: حيث تتمّ صياغة الجملة وفق القوانين النّحويّة، ولكنّ الدلائل السّياقيّة تشير إلى ضرورة تجاوز المعنى الظاهر إلى معانٍ أخرى ذات وظيفة بلاغيّة جماليّة.

فالتعبيرات الكلاميّة الخارجة على القوانين النّحويّة تبدو للمتلقّي للحظة الأولى وكأنّها نوع من الاضطراب اللّغويّ الذي لا بدّ من إعادة صياغته حتّى ينسجم مع المعايير اللّغويّة ويتحقّق الاتّصال، وتتمّ الفائدة المرجوّة منه .

إنَّ البحث في الخصائص المميّزة للّغة الأدبيّة يشكّل الباعث الأساس على الاهتمام بمفهوم الانحراف اللّغويّ (الانزياح، العدول)؛ ممّا يجعل مفهوم الانزياح إطاراً نظريّاً يترك المجال واسعاً لمعرفة التصوّرات البنيويّة الشّعريّة المتعلّقة بالأوجه البلاغيّة.

وبما أنَّ اللّغة البشريّة تمتاز بقدرتها على تحقيق التآلف بين الكلمات وفق علاقات تركيبيّة تربط أجزاءها، ممّا يجعل إيصال المعلومة من أهمّ أغراض اللّغة، فإنّ المعلومات تقتضي وجود مُرسِل ومُرسَل إليه، ونظام رمزيّ يحتاج إلى تفكيك وتركيب، وسياق تعمل فيه النّصوص المتحقّقة .

ويعرف الانزياح بأنّه " خروج عن التعبير السائد أو المتعارف عليه قياساً في الاستعمال رؤية وصياغة وتركيبا " [2] ، ويعرفه بعضهم بأنّه " استعمال المبدع للّغة مفرداتٍ وتراكيبَ وصوراً ، استعمالاً يخرج بها عما هو معتاد ومألوف ، بحيث يحقّق المبدع ما ينبغي له أن يتّصف به من تفرّد وإبداع وقوة وجذب " [1] .

---

[1] - بلاغة الخطاب وعلم النصّ، د. صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، عدد (164)، 1992م، ص63.

[2] - اليافي، نعيم ، أطياف الوجه الواحد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، (1995)م ،ص92 .

وقد وردت لفظة الانزياح في لسان العرب من مصدرها زَيَحَ ، الذي يعني فعله زاح وانزاح بمعنى ذهب وتباعد [2] ، فيما حاول جاكبسون تدقيق مفهوم الانزياح فسمّاه خيبة الانتظار من باب تسمية الشيء بما يتولّد عنه وعبارة جاكبسون هي (deceived expectation) وهو ما يعني حرفيا بـ" (تلهفٌ قد خاب) وترجمت العبارة إلى الفرنسية بـ (lattente deuce) : الانتظار الذي خاب " [3] ، وهو ما يعني الخروج عن المعنى السائد المتعارف عليه الذي ينتظره المتلقّي .

ومن هنا فإن النص الشعري يبنى على وفق تحوّلات الدلالة ؛ إذ يتحقّق عبر مستويين اثنين من اللغة : المستوى الأفقي؛ الذي تتوضّح فيه الانزياحات التركيبيّة ، والمستوى العمودي ؛ الذي تتوضّح فيه الانزياحات الدلاليّة ، وعبر هذين المستويين تنتقل الدلالة إلى مضامين أو مفهومات أخرى تفتح سياق النص الشعري على إيحاءات عميقة من سياق خاص من البنية النصيّة ، كما يمكن لعناصر الأسلوبيّة الأخرى أن تعمل على خلق شعريّة فعّالة ؛ من خلال كسر رتابة اللغة النمطية إلى لغة تعتمد على التجاوز والاختراق لكل ما هو مألوف .

أهميّة البحث وأهدافه :

يسعى هذا البحث إلى دراسة ظاهرة مهمّة من ظواهر البلاغة هي انزياحات اللغة في مدائح (ذو الرمّة) وقصيدته البائية كأنموذج تطبيقيّ لهذه الظاهرة البلاغيّة ، بصورة مغايرة لما هومألوف في القواعد العرفيّة ، فالقصيدة العربية القديمة بما تمتلك من مرتكزات لغويّة مميّزة تجعلها تستحق الدراسة والعناية ؛ إذ استطاعت أن تحافظ على معظم خصائصها الدلاليّة والتركيبيّة ، ومن هذه الظواهر: التشبيه ، والاستعارة ، والكناية ، والرموز الدلاليّة ، في المستوى الدلاليّ للانزياح ، كما التقديم والتأخير ، والحذف ، والاعتراض ، وسواها على المستوى التركيبي ، ولا يقف البحث عند حدود القاعدة النحويّة الوصفيّة فقط ، بل يتجاوزها بالدراسة والتحليل ، واستنباط الأبعاد الدلاليّة المقصودة من مخالفتها .

منهج البحث :

اعتمدتِ الدّراسةُ منهجَ التّحليلِ الوصفيّ القائم على التّوجّه الأسلوبي؛ الذي يهدف إلى تقصّي أهم ّالظواهر الدلاليّة والتركيبية في سعيِها للبحثِ عن أبرزِ ملامحِ التجربة الشعرية في مدائح (ذو الرمة) واستنباطِ الملامحِ الجمالية من خلالِ الإيحاء المنبثق من تراكيبه وانزياحاته الدلاليّة اعتماداً على أبيات شعريّةٍ، منتقاةٍ من قصائدَه المدحية ، وبشكل أخصّ بائيته التي امتاز بها دون سواها من القصائد الأخرى ، على نحوٍ يخدمُ الهدفَ من استحضارِها، وتأكيدِ الحالةِ، وإثباتِ ما تذهبُ إليهِ الدّراسةُ تحليلاً ، واستنتاجاً.

أولاً : الانزياح الدلاليّ :

تختلف لغة الآداب عن لغة الخطاب العاديّ، فالأديب أولاً وقبل كل شيءٍ مبدع واللّغة في يده ليست وسيلة لنقل الأفكار إنّما هي خلقٌ فنّي في ذاتها، ولا يمكن للخلق الفنّي أن يحافظ على سمة الابتكار والخلق إلا إذا خرج عن

---

[1] - قصبجي ، عصام ، أحمد ، محمد ويس ، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، مؤسسة اليمامة الصحفية ، ط1 ،(2003)م ، السعودية ، ص39 .

[2] - ابن منظور ، لسان العرب ، (مادة زيح) .

[3] - جيرو ، بيير ، الأسلوب والاسلوبية ، تر : منذر عياشي ، مركز الإنماء ، بيروت ، ص164 .

الإطار العام الذي يعبّر من خلاله كلّ من تكلّم بهذه اللّغة، وإلا إذا خلق لنفسه العالم اللّغويّ الخاص به، فلو خضع الأديب للعالم اللّغويّ العام بألفاظه وتراكيبه وصوره ومعانيه لكان أداؤه صورة من الإنسان العاديّ، ولكان كلامه نوعاً من التقليد البحت أو شكلاً من أشكال الكلام الذي يفتقر إلى الأساس الأوّل الذي يبني عليه أيّ خلقٍ أدبيّ، وهو رؤية الفنّان الذاتيّة وقدرته الخاصّة على تجنّب الألفاظ المعروفة أو المتداولة.

ومن هنا فإنَّ "مهمّة الأديب الناجح أن يعمل على تحطيم الارتباطات العامّة للألفاظ، وتلك الارتباطات التي يخلقها المجتمع، وأن يخرج عن السّياق المألوف إلى سياق لغويّ مليء بالإيحاءات الجديدة" [1].

إنّ عبقرية الأديب تتجلّى بسيطرته على اللّغة بما يضيفه إليها من ذاته وروحه، ليتمكّن من إيقاظ ذهن القارئ عن طريق الإتيان بأمر مغاير ومجاوز للمألوف، أو اللّجوء إلى غير المتوقّع فيما يُسمّى بـ(الانحراف) أو الانزياح الدلاليّ، ولذلك يمكننا القول :إنّ الشّعر خاصّة يعمد إلى تكثيف اللّغة من خلال التركيز على توازنها الصوتيّ والإيقاعيّ، وعلى استخدام الصّور التي تتكوّن داخل سياق النّصّ؛ ممّا يصرف نظر المتلقّي بعيداً عن الدلالات المرجعيّة للكلمات، وتحوّله إلى ما في لغة النصّ من خصائصَ فنيّة، وتتحوّل الكلمة عندئذٍ إلى (إشارة) لا لتدلّ على معنى، وإنّما لتثيرَ في الذهن إشارات أخرى تجلب إلى داخلها صوراً لا يمكن حصرها، وهذا ما سمّاه القرطاجيّ بالتخييل، إنّ اهتمام القرطاجنّي كان مركّزا على الصورة الذهنيّة التي تشكّل البنية الكلية للعمل الأدبي ، فالشاعريّة طبقاً لهذا الفهم هي فنيّات التحوّل الأسلوبيّ؛ إذ ينحرف النّصّ عن معناه الحقيقيّ إلى معناه المجازيّ؛ لتتشكّل بعد ذلك دلالات لا متناهية يحتملها النّصّ الأدبيّ تعكس فهم المتلقّي لهذه الانزياحات المختلفة، ورؤيته العميقة لهذه الإشارات اللّغويّة التي بُنيت أساساً على الخَرْق والتجاوز.

وسوف يركز البحث في هذا المستوى من الانزياح الدلالي محاولاً استقصاء أهم ظواهره ؛ وهي المشابهة وانزياحاتها المتوافرة بكثرة في مدائح (ذو الرمّة) ، وانزياحات التشبيه بأنواعها وتفريعاتها ، وانزياحات الاستعارة وتعدّدها. ويدلّ هذا أنّ هناك أربع عمليّات : إضافة شيء ، والحذف ، وتغيير النظام ، والاستبدال ، وهذه تؤكّد على محور التركيب وتتداخل العناصر .

أ)- بين الحقيقة والمجاز :

بدايةً لا بدّ من الكلام على ثنائيّة "الحقيقة والمجاز" كي يتسنّى لنا معرفة أمر الانزياح الدّلاليّ؛ لأنَّ التعرّف على الحقيقة يؤدّي إلى معرفة المجاز، ولا سيّما أنَّ الحقيقة تمثّل معياراً لانزياح الصّورة المجازيّة. فالحقيقة التي تقابل المجاز تُعنى بمطابقة اللغة للواقع، أمّا المجاز فيُعنى بتجاوز مطابقة اللّغة للواقع. أي أننا نكون بإزاء بنيةٍ سطحيّةٍ تُفهم من المعنى الأوّل، وهنا لا يحتاج الانتقال من الدّالّ إلى المدلول جهداً من القارئ، وبنية عميقة تُفهم من المعنى الثاني؛ الذي يحتاج إلى تدبّر وتفكّر في الانتقال من المدلول الأوّل إلى المدلول الثاني، وهنا تكمن شعريّة انزياح الصورة بما تحقّقه من مسافةٍ بين المدلولين الأوّل والثاني. لكن الأمر الذي يتوقف عنده فهم "المجاز" هو أنَّ المجازات إذا كثر استعمالها لحقت بالحقيقة [2]، مع الإشارة إلى أنَّ كثرة استعمال المجاز لا تُلحقه بالحقيقة "مالم يبلغ هذا الاستعمال من الشّيوع حدّاً" تُنسى معه الدّلالة الأصليّة، ويكون الذي يتبادر أوّلاً إلى الفهم هو الدّلالة الثانية"[3] . ومهما يكن من أمر،

[1] - العشماوي ، محمد زكي ، قضايا النقد الأدبيّ بين القديم والحديث ، دار النهضة العربيّة للطباعة والنشر، بيروت، ط1 ،1994 م، ص26.

[2] - الجرجانيّ ، عبد القاهر ، دلائل الإعجاز ، تح: محمود محمد شاكر: مطبعة المدني، القاهرة، ط1، 1992م ، ص447 .

[3] - ناجي ، مجيد عبد الحميد ، الأسس النفسيّة لأساليب البلاغة العربيّة ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1984، ص31.

فإنَّ الانزياح الدلاليّ هو أساس الانزياح و"هو أكبر قيمة في انتهاك النظام اللّغويّ وإبداع الصّورة الفنيّة" [1]، بل إنَّ كوهن رأى أنَّ "الانزياح التّركيبيّ لم يحصل إلّا لأجل إثارة الانزياح الاستبداليّ" [2]. لكن ما يُؤخذ على هذه الأقوال هو أنّها تفتقر إلى عدم ربطها بين أهمّية الانزياح الدّلاليّ والسياق الشعريّ المتضمّن له؛ لأنَّ الانزياحات الدّلاليّة تكون ذات أثر بالغ بحكم تفاعلاتها في بنية النّصّ، التي تفسح في المجال لظهور مدلولات شعريّة غنيّة بالإيحاء، لارتباطها بالبنية العميقة القائمة على الاستبدال. وهنا تكمن أهميّة الدّلالة عموماً، والانزياح الدّلاليّ خصوصاً.

وللكلام على الانزياح الدّلاليّ في مدائح (ذو الرمّة) سوف يغدو البحث في قراءة الصّورة الشعريّة على وفق علاقاتها القائمة على المشابهة بشكل خاص ؛ أي التشبيه والاستعارة. وعلى الرغم من التّقسيم الإجرائيّ الذي تطلّبه البحث، إلّا أنّنا لا نستطيع أنْ نفصل تلك الصور عن بعضها فصلاً تامّاً؛ لأنّها تُبنى على صور متشابكة متعالقة بعضها مع بعض، فكثيراً ما تتداخل صور المشابهة مع بعضها البعض ، ففي التشبيه مثلاً؛ ندرس صور المشابهة مجتمعة، ونركز على كثافة الصّورة التشبيهيّة، وكذلك في الاستعارة نركّز على كثافة اللّغة الاستعاريّة، ونشير إلى التشبيه الذي يخدم الاستعارة وهكذا...

1- انزياحات التشبيه :

يعتمد الشاعر بشكل أساس على التشبيه لبناء صورة؛ بوصفه تقنيّة شعريّة ربما تتجاوز المألوف في سياق خاصٍّ من الصورة، وتحقّق شعريّة النصّ في كثير من السّياقات الشعريّة، وتقوم على علاقات خفية بين الأشياء، وأداة تصويريّة فاعلة في التعبير عن حالات من الانفعالات والرُّؤى والمواقف، ومن هنا فإنَّ الشاعر "يظلّ محكوماً بأداة التشبيه التي تتمثّل وظيفتها بالمقارنة بين المشبّه والمشبّه به، ومن ثمّ فلا قدرة على إيراد النّادر والغريب" [3]، وفي السياق ذاته يرى عبد القاهر الجرجاني أنَّ "مبنى الطّباع، وموضوع الجبلة على أنَّ الشيء إذا ظهر من مكانٍ لم يُعهَد ظهوره منه، وخرج من موضوعٍ ليس بمعدنٍ له، كانت صبابة النفوس به أكثر، وكان بالشّغف منها أجدر" [4] .

إنَّ شعريّة التشبيه تتبدّى في إظهار المماثلة النفسيّة وليس الماديّة فحسب، والتعمّق في وجود هذه المماثلة؛ لإضفاء حياة شاخصة وحركة متجدّدة، فينقلب المعنى الذهبي إلى هيئة أو حركة، وتجسيم الحالة النفسيّة في لوحةٍ أو مشهد، لذلك فإنَّ شعريّة التشبيه لا تتأتّى من النظر إلى طرفي التشبيه فحسب، "ولا من وجه الشبه القائم بينهما، بقدر استمدادها من الموقف الذي يدلّ عليه السياق، ويستدعيه الحسّ الشعوريّ المنبثّ خلال الموقف التعبيريّ، كذلك فإنَّ النسق اللغويّ يضفي حياة على الصورة التشبيهيّة، ويكسبها ظلالاً إيحائيّة" [5]، ففي كثير من الأحيان نجد التشبيه يأتي مفصّلاً غارقاً في المحسوس؛ إلّا أنَّ الشاعر يحمّله أبعاداً نفسيّة هائلةً في سياق تعبيريّ خاصّ. وسنحاول بعد هذا التقديم أن نقف عند الأمثلة الشعريّة من قصيدة ذي الرمّة البائية ؛ بغية تبيان سماتها الأسلوبية حين نقرأ أنواعاً ودرجات مختلفة من الصورة التشبيهيّة؛ الحسيّة منها والمعنويّة، المفردة والمركبة والكليّة، وعندما نستقرئ انزياحات الصورة التشبيهيّة في قصيدة ذي الرمّة نجد أنَّ بعض التشبيهات قريبة، وبعضها لها دلالة إيحائيّة عميقة، ولكن لا يفهم من هذا أنَّ البساطة لا تعني الإيحاء، وكثيراً ما نرى الاستعارة تتدخّل لخدمة التشبيه وتفصيله وريّه بالإيحاء، وتتضافر الصور الجزئيّة المفردة لخدمة الصورة الكبرى، وقد ماز البحث بين أشكال ثلاثة من انزياحات التشبيه؛ صورة تشبيهيّة

[1] - تحريشي ، محمد ، النقد والإعجاز ، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004م، ص89.
[2] - كوهن ، جان ، بنية اللغة الشعرية ، تر : محمد الوالي و محمد العمري ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ص205 .
[3] - الخطيب، أحمد مبارك ،الانزياح الشعري عند المتنبي ، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية ، سوريا ، ط1، 2009 م ، ص181-182 .
[4] - الجرجاني ،عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص131 .
[5] - عيد ، رجاء ، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطوّر ، منشأة المعارف، الاسكندريّة، ط2، (د.ت)، ص305.

صغرى (صورة مفردة)، وصورة تشبيهية كبرى (صورة مركبة) أقرب إلى التمثيل، وصورة تشبيهية كلية (على مستوى النّصّ).

- انزياحات الصورة التشبيهيّة الصغرى (المفردة):

تتأتّى فاعليّة الصورة الصغرى من قدرتها على التعبير عن الدلالات والإيحاءات النفسيّة والشعوريّة لتجربة الشاعر، وهي تقدّم تصويراً جزئيّاً محدوداً، يدخل في بناء الصّور المركّبة والكليّة في غالبيّته، فهناك علاقات تربط بعضها بعضاً لتلتفّ حول موضوع محدّد، ولعل من أهم الأبيات التي قالها في بائيته عندما شرع ينشد في الغزل؛ لتشكل لوحة فنية جميلة تسر الناظرين عند قراءة هذه الأبيات ، ولنتأمل قوله [1] :

لمياءُ في شفتيها حُوَّةٌ لَعسٌ وفي اللثاثِ وفي أنيابها شنَبُ [2]
كَحْلاءُ في بَرَجٍ ، صفراءُ في نَعَجٍ كأنَّها فضّةٌ قد مسَّها ذهبُ [3]
وحبُّها لي سوادَ الليلِ مُرتَعداً كأنَّها النارُ تخبو ثم تلتهبُ [4]
ليالـيَ اللـهوُ يَطْبِيني فأَتبعُهُ كأنَّني ضاربٌ في غَمرةٍ لَعِبُ

تستوقفنا هنا صورة صغرى موحية بمكانة الحبّ الذي يكنّه الشاعر لمحبوبته التي يسبغها بمجموعة من الصفات الجميلة تعبّر عن مدى حبّه لها وتعلّقه الشديد بمفاتنها الأخّاذة وصفاتها الحسنة؛ إذ يبدأ هنا بوصف جمال شفتيها ولونها الساحر لمن ينظر إليهما وهذه السمرة المشوبة بالحمرة مع الخط الرفيع الذي يحدّد شفتيها بلون أسود شفّاف يعطيها جمالاً وكمالاً تسرّ العيون ؛ إذ تشكّل الصورة التشبيهيّة في قوله : (كأنّها فضّة قد مسّها) إضافة ثريّة لهذه المحبوبة التي عَلَا شأنها فازداد جمالها وتألّق وجهها بجمال عينيها ؛ فاختار لوصف هاتين العينين أجمل التشابيه والإيحاءات حين شبه العين الكحلاء بالفضة التي أصابها شيء من الذهب فازداد تألّقا وسحراً ، ومن هنا فقد كان لاختيار الشاعر لمعدن الذهب والفضة دور فعّال في إضفاء قيمة ثمينة لهذا الجمال الفريد ، وهذا إن دل فَعَلى مدى الحب المنقطع النظير الذي يضمره الشاعر لهذه المحبوبة الاستثنائية في نظر الشاعر ، وبذلك نرى انزياحاً تشبيهيّاً أراده الشاعر؛ إذ انزاحت قيمة الفضة والذهب المادية إلى قيمة ومكانة معنوية في قلب الشاعر ووجدانه ، وذلك كما يوحي بذلك في الشطر الثاني من البيت الثالث بالتشبيه التام الأركان (كأنها النار تخبو ثم تلتهب)، فشبّه الحب الذي يكنّه لمحبوبته بالنار التي لا تكاد تنطفئ حتى تتوقّد من جديد معلنا عن يوم جديد من عذابات الحب والهيام بمفاتن المحبوبة ، وهي صورة بعيدة غير مألوفة؛ لأنَّ وجه الشبه متباعد بين الطرفين، فما علاقة الحب باشتعال النيران هنا، وهذا يشير إلى تعمّق الحب لديه وتمكّنه في قلبه ، فتسمو هذه المحبوبة بفضل هذه التشبيهات إلى مصافي العلو والمكانة العالية، فالموضوع هنا الغزل بيدَ إنّه لا يوفّر موقفاً شعريّاً إلّا ويشير ببراعة المبدع والفنان إلى عظمة ذاته وعلوّ شأنه، وبذلك فإنَّ التشبيه هنا قد انزاح في موضوعه الغزليّ إلى اعتداد وافتخار بالذات في ملمح خفي ومقاربة بعيدة في مفردات التشبيه، وهنا بالذات تكمن شعريّة التشبيه، وما يعزّز تحليلنا ورود هذه المفردات (الذهب ، الفضّة ، النار) التي تدلّل إلى هذه المكانة العظيمة.

[1] - ديوان ذي الرمة ، تقديم وشرح : أحمد حسن بَسبَج ، دار الكتب العلمية ، بيروت- لبنان ، ط1 ، 1995 م ، ص12 .
[2] - اللمياء : المرأة في شفتيها سمرة . الحوة في الشفة : حمرة إلى سواد . اللعس : سواد بالشفة . الشنب : برد وعذوبة ورقة وماء في الأسنان .
[3] - البرج في العين : أن يكون بياض العين محدقا بالسواد كله . النعج : البياض الخالص .
[4] - تخبو النار : تنطفئ .

فهذا التشبيه التام المفصّل غاية في الروعة لما فيه من تباعد الأطراف، فوجه الشبه ليس له وجود إلّا في خيال الشاعر؛ إذ كيف يعقل أن تكون النار أو الذهب والفضة مجالاً للتعبير عن موضوع معنوي وجداني مهم ؟! فهنا يقيم الشاعر علاقة تشبيهيّة بين المحسوس والمجرّد، بين القدّ (الذهب والفضة أو النار) من ناحية و(الحب) بكل ملحقاته وتبعاته النفسية والوجدانية عند الشاعر من عذابٍ وتَولُّهٍ وتعلّقٍ وشوقٍ وحنينٍ دائمين من ناحية ثانية ، وفي ذلك إشارة واضحة إلى أثر كلّ هذه العناصر في بثّ الألم والحزن عند الشاعر مدّةَ بقائه بعيداً عن محبوبته. كما أن الشاعر يعتمد في أكثر تشبيهاته على الجمع بين المحسوس والمجرّد وإقامة علاقة مشابهة بينهما، وهذا الإيغال في تباعد الطرفين داخل صورة التشبيه ينمّ على العمق والفرداة في شخصية الشاعر وتميّزه عن غيره واستقلاليّته بكيانٍ فنّي ذي بصمة خاصّة .

– انزياحات الصورة التشبيهيّة الكبرى (المركبّة):

تتكوّن الصورة التشبيهية المركّبة من مجموعة صور صغرى تتآزر معاً لتقدّم إحساساً أو عاطفةً تجاه موقف ما، هذا الموقف ربما يحمل اتّساعاً لا يمكن للصّورة المفردة استيعابه، وتُبنى هذه الصّور، التي تشكّل نسيج الصورة المركّبة بناءً محكماً، عبر علاقات نفسيّة ومعنويّة أكثر تعقيداً وتشابكاً، وقد تضمّ صورتين مفردتين أو أكثر، والصّورة المركّبة إمّا أن يجسدها التشبيه المركّب، وإمّا ان تأتي في صورة صغرى متراكمة مرتبطة بعضها ببعض ارتباطاً يوحي بالتآلف، لتقديم المعنى العامّ لتلك الصّورة ، ومن نماذج الصورة التشبيهية المركبة تلك الأبيات التي قالها ذو الرمّة في الوصف عندما ذهب في رحلة الصيد ، هذه الرحلة اتي ترمز إلى القوة والافتخار والاعتزاز بالذات ، ولنتأمل قوله [1]:

ولاحَ أزهــرُ مــشهورٌ بنُقْبَتِــه كأنّه حيــن يعلـو عاقــراً لَــهبُ [2]

هاجَـتْ له جُوَّعٌ زُرْقٌ مُخَصَّرةٌ شــوازبٌ لاحَها التغريــثُ والجَنَبُ [3]

غُضفٌ مُهَرَّتَةُ الأشــداقِ ضاريةٌ مثلُ الســـراحِينِ في أعناقها العَذَبُ [4]

نجد هنا ثلاثة تشبيهات متتالية اعتمد فيها الشاعر على المشابهة التمثيلية المركّبة بالدرجة الأولى وعلى مفردات مستخرجة من البيئة المحيطة التي عاشها وخاض تجاربها متنقلاً بين أرجائها؛ إذ نجده شبّه الصباح بالأزهر في بياضه وسطوعه بالأغصان اليابسة التي تحترق فتصدر لهيباً مشرقاً يشبه الشمس في احتراقه وسطوعه، وهذه صورة بديعة لما فيها من تأثير السياق وانفتاحه على مدلولات ذي الرمّة، الذي طالما كان مفتوناً بجمال الطبيعة وقدرتها على التأثير في خيال الشاعر وأحاسيسه المرهفة ووجدانه المتعلق بطبيعة الصحراء الأصيلة ، ومن هنا كان تشبيهه للصباح بالنيران المشتعلة جراء الأغصان المحترقة يشير إلى سطوة الطبيعة الصحراوية ، كما يتابع ذو الرمّة بصورة تشبيهية أخرى لا تقلّ انزياحاً وإيحاءً عميقاً عن الأخرى عندما شبّه الكلاب الجائعة في أول الصباح وإشراقته بالأغصان اليابسة وكأنها معلولة في جنباتها من شدة الجوع حتى أصبحت هذه الكلاب جامدة لا تستطيع حراكاً ، ومرّة أخرى يذكّرنا الشاعر بتجاربه ويومياته العظيمة ويربطها بحبّه للطبيعة بكلّ مكوناتها وعناصرها الجميلة والمقيتة ،وهذا الحب جزءٌ أصيل في حياته كما هي بطولاته وإنجازاته في مختلف مراحل حياته، ولعل الظرف الموضوعيّ قد أكسب شعره عمقاً شعريّاً يُعدّ بحقٍّ مصدر بحث ودراسة، وكأنَّ الشاعر يدلّل على شجاعته وبطولاته وعظمته في الحياة من خلال وصف هذه

[1] - ديوان ذي الرمّة ، ص17 .

[2] - الازهر : الابيض . النقبة : اللون .العاقر : الرملة لا تنبت شينا ، وقوله : لاح أزهر أي : طلع الصبح وقد شبهه باللهب .

[3] - أراد بالجوّع : الكلاب الجائعة. مخصّرة : ضامرة .شوازب : يابسة . الجنب : في جنبه علة .الغرثان : الجائع .

[4] - الغضف : جمع أغضف وهو ما مال طرف أذنه إلى ما يلي قفاه ، وأراد الكلاب التي انقلبت آذانها . مهّرته الأشداق : واسعة الأشداق. السراحين : جمع سرحان وهوالذئب .وقد شبه الكلاب بالذئاب لضراوتها .العَذب : السير الجلدي في عنق الكلب .

المغامرات والمشاهدات في خضمّ رحلاته عبر الصحراء ، وربطها بصورة تشبيهيّة يشير بها إلى أماكن ومواقف ارتبطت بأفعال الفروسيّة الشجاعة.

وهذا برأي البحث انزياحٌ موضوعيٌّ تُوحي به الصور التشبيهيّة ؛ إذ الغرض الظاهر من الصورة هو الوصف لكنّه يرمي به إلى غرض أهمّ وهو الفخر والاعتداد بالذات، كما يتابع في صورته الآتية عندما شبّه الكلاب وهي معقوفة الآذان إلى قفاها بالذئاب الشرسة ، وما ذلك إلا ليضخّم من قوة هذه الكلاب وشراستها ؛ إذ تقضي الكلاب معظم حياتها في قلب الصحراء الضارية ؛ لتشكل هذه اللوحة التشبيهية تكاملاً فريداً توحي بطريقة سلسة و رشيقة إلى قوة الشاعر وشدّة بأسه ومضائه في خضمّ الصحارى والقفار ، وهذه الصورة جميلة تفتح السياق على مدلولات شعريّة توحي بخصوبة الإيحاء بالثراء والغنى وبالأسفار التي خاض غمارها الشاعر واطّلع في أثنائها على روائع الطبيعة التي زارها في عسرها ويسرها الأمر الذي تتعزز فيه فكرة الاعتداد والافتخار بالذات ، ومن هنا تتأتّى فاعليّة الانزياح في الصورة التشبيهيّة من الاتّكاء على التناصّ في بعض الأحيان، وعلى الرغم من ذلك فإنَّ الشاعر لم يأتِ بوجه الشبه من أجزاء قريبة سهلة واضحة المعالم، وإنّما يحيل القارئ إلى إعمال الفكر في استنباط أوجه الالتقاء بين تلك الأجزاء .

إذن ، قدّم النصّ صورة متكاملة أحاطت بالمعنى المراد من جميع جوانبه، وأبرزت عناصره المتنوّعة، وكشفت عن إيحاءاته، فأثر التشبيه المكثّف الممتدّ على مساحة النصّ عميق، بالغ الأهميّة، وقد ساعد تآزر الصور الجزئيّة المفردة على بناء الصورة الكليّة، فلا يمكن لتلك الصور أن تُقدّم المعنى فيما لو نُظر إليها منفصلة، وهذا يتطلّب عزل الصور الشعريّة بكلّ مستوياتها عن السياق الشعريّ العام للنّصّ الشعريّ .

وبعد، فإنَّ انزياحات التشبيه، تبرهن على الكشف عن إحساس الشاعر بما حوله، وبما يعتمل في صدره، ويتفجّر في أعماقه من شعور يمكن أن يخوضه القارئ إذا ما خضع إلى التجارب ذاتها التي عاناها الشاعر؛ إذ نجح في استخدام صورة التشبيه المفردة والمركّبة وتطويعها لخدمة تجربته الشعريّة، بعيداً عن الإيهام والغموض في غالبيّة صوره، حتّى يضع القارئ أمام تجربة عاشها، ولذلك فإنَّ كثيراً من انزياحات التشبيه داخل يائيّة ذي الرمّة جاءت مساوقةً لمقتضيات دلاليّة وإيحائيّة، وكثيراً ما نجد أنَّ صورة التشبيه تنفلت من دلالتها المألوفة البسيطة لتحقق شعريّة النصّ. ولكن كل ما قدّم يأتي في إطار الجمالي المغلق الذي لا يقبل النقصان منه أو الزيادة فيه ، وهذا شأن القصيدة التقليديّة . والإطار المغلق ثابت ، ونموذجي ، ومثالي ، ومتعال على كل أفراده ،وسابق عليها ألا يحيلنا التشبيه على معروف .

2- انزياحات الاستعارة:

ليست الاستعارة استبدالاً للمعنى فحسب ، بل هي تغيير للمحتوى الدلاليّ لتعبير ما ، وهذا التغيير محصلة لاجتماع عمليتي زيادة وحذف الذرات الدلالية .

تتأتّى فاعليّة الاستعارة بوصفها صورة مكثّفة عن التشبيه، تتضمّن كلاماً غير منطقيّ، يدفع البحث عن الملائمة الإسناديّة عبر قرينة تمنع توهّم المعنى الأصليّ، فهي تقوم على الاستبدال؛ أي استبدال لفظ بلفظ لعلاقة محدّدة هي المشابهة. لذا فإنَّ الاستعارة تتجاوز حدود المشابهة الكامنة في التشبيه، لتقيم علاقات جديدة خاصّة تلتقي فيها أطراف الصّورة وفق تجربة الشّاعر الفنيّة بكلّ ما فيها من مكوّنات شعوريّة ونفسيّة وفكريّة؛ لأنَّ غاية الصورة فيها ليست "مجرّد التشبيه الذي يُراد فيه إلحاق ناقصٍ بزائد، بل تفيد أنّ التشابه بين المستعار والمستعار له قد بلغ حدّ الاتحاد أو المماثلة التامّة" [1]. إن المنظرين البلاغيين والنقّاد القدامى حين فكّروا في الاستعارة اضطروا –لاعتبارات عقائدية معروفة – إلى

[1] - طبل ، حسن ،المعنى في البلاغة العربيّة ، دار الفكر العربيّ، القاهرة، ط1، 1998م، ص133 .

أن يتعاملوا معها بمنطق التشبيه ، فقتلوا روحها المتوثبة ، حين أحالوها إلى تشبيه حذفت منه الأداة . وليس كذلك الاستعارة فهي على النقيض – كشف المجهول فيما هومعروف ؛ أي رؤية للخطة الراهنة في عالم المستقبل ، الاستعارة كشف لاحتمالية ما قد تتحول إليه الأشياء ، ومع الاستعارة تتحقق جمالية الدهشة والمفاجأة .

وهذا ينسحب على ما قاله الدكتور صلاح فضل عندما أشار إلى أنَّ الاستعارة هي "تجاوز اللّغة الدلاليّة إلى اللّغة الإيحائيّة،وهو عبورٌ يتمّ عن طريق الالتفات خلف كلمة تفقد معناها على مستوى لغويّ أوّل لتكتسبه على مستوى آخر، وتؤدّي بهذا دلالة ثانية، لا يتيسّر أداؤها على المستوى الأوّل،... وليست الاستعارة مجرّد تغيير في المعنى، ولكنّها مسح له، وسخط لمعالمه، فالكلمة الشعريّة تتضمّن موت اللغة، وبعثها في آنٍ واحد"[1] .

وللكلام على الاستعارات في مدائح ذي الرمّة سوف يغدو البحث في قراءة المركّب الاستعاريّ من جانبه الدّلاليّ؛ إذ نتناول فيه تقسيمها إلى استعارة تشخيصيّة، وتجسيميّة، وهذه القراءة ستتم من زاوية المستعار؛ أي من كونها استعارة مفردة مكنيّة أو تصريحيّة. إنَّ من شأن ذلك كلّه تأمّل القيم الجماليّة التي يحققها هذا النّوع من انزياح الصورة، والأثر النفسيّ المنبثّ خلال هذه الاستعارات، الذي يعمل على إثراء الأثر الدلاليّ والجماليّ في التّعبير الشعريّ، وليس القصد سوى إظهار انزياح التعابير الشّعريّة عن دلالات الكلمات المألوفة إلى الدلالات العميقة، التي تحتاج إلى تدبّر في إظهار أثرها الدّلاليّ. إنَّ تكثيف النمط الاستعاريّ يعدّ سمة بارزة في مدائح ذي الرمّة ، فهما يتّخذ من الاستعارة أداة أساسيّة يعبّر بها عن انفعالاته وأحاسيسه المختلفة .

يعدّ التشخيص أحد طرق التعبير الفنّيّ، الذي يزيد من حيويّة الاستعارة وفاعليتها في سياق النصّ الشعريّ؛ إذ تبدو ذات حركة ديناميكيّة. ويُرى أنَّ "الاستعارة التشخيصيّة تحصل باقتران كلمتين إحداهما تشير إلى خاصيّة بشريّة، والأخرى إلى جماد أو حيّ، أو مجرّد"[2] ، وبالتالي فإنَّ قدرة المركّب الاستعاريّ التشخيصيّ تعمل على تحقيق الوحدة العميقة والعلاقات الوثيقة بين المظاهر الحسيّة والمعنويّة والتصوّرات العقليّة والذهنيّة، عن طريق إضفاء الحياة الإنسانيّة عليها، حتّى تحفل بحياة خفيّة متفاعلة مع حياة الإنسان، وهي أهم عوامل لجوء الشاعر إلى التشخيص. كما أنَّ تشخيص عناصر الطبيعة هو إسقاط لمشاعره وأحاسيسه عليها، إسقاط يعمل على خلق رموز معادلة لتجاربه النفسيّة وانفعالاته الخفيّة، وفي هذا السياق نجد الشاعر ذو الرمّة ينوّع في استخدام المركّب الاستعاريّ التشخيصيّ من تشخيص للمعنويّات مرّةً، إلى تشخيص للماديّات مرّة أخرى، ويُشار هنا إلى أنَّ صورة التشخيص تتفاوت بحسب تفاعلات سياقاتها النّصيّة؛ فمنها ما هو بعيد تزداد درجة الانزياح فيه، ويحقّق شعريّة الصّورة، ومنها ما هو قريب سهل تكون درجة انزياحه أقلّ في السّياق الشعريّ.

ولنتأمّل الأبيات الآتية التي يشكّل التّشخيص فيها ظاهرة فنّيّة خاصّةً تتكامل مع الاستعارة التصريحية لتعبر عن طاقة شعورية فريدة تأخذ بالمتلقّي إلى فضاءات أرحب من التخيل الذهني والحالة الجوّانيّة النّفسيّة التي وصل إليها ذو الرمّة عندما بدأ قصيدته في الهجران وتأثيره الفعال في كيان الشاعر الإنسان وتوازنه الانفعاليّ ، يقول فيها [3] :

ألا حــيِّ ربــعَ الدارِ قَــفْراً جُنُــوبُــها بحيث انحنى من قِنعِ حوضى كثيبُها[4]

ألا لا أرى الهجرانَ يشفي من الهوى ولا واشــياً عنــدي بمــيَّ يعيبُــها

---

[1] - فضل ، صلاح ، نظرية البنائية في النقد الأدبيّ ، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1988م، ص240-241.

[2] - مصلوح ، سعد ، في النص الأدبيّ، دراسة أسلوبيّة إحصائيّة ، عين للدراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة، ط1، 1993م، ص189.

[3] - ديوان ذي الرمة ، ص35-36 .

[4] - القنعة : مستوى بين أكمتين سهلتين .حوضى : موضع .

إذا هبّــتِ الأرواحُ من نحو جانــبٍ بــه أهـلُ مــيَّ هاجَ شـوقي هبوبُـها
هـويً تذرفُ العينانُ منــه ، وإنَّــما هـوى كلِّ نفـسٍ حـيثُ كان حبيبُـها
بدا اليأسُ من ميَّ على أنَّ نفــسَه طويــلٌ عــلى آثــارِ مـــيَّ نحيبُـــها

التشخيص في الصورة يتأكّد عبر الاستعارة المكنيّة المضاعفة (حيِّ ربع الدار) (انحنى كثيبها) (الهجران يشفي) (ولا واشياً) (هبت الأرواح) (هاج شوقي) (هوى تذرف العينان منه) (بدا اليأس على أن نفسه طويل) حيث أضاف الشاعر في هذه اللوحة الاستعارية صفات إنسانية متعدّدة لعدد من العناصر الطبيعية والمعاني المجردة مثل الهجران واليأس ، فتحوّل المستعار له (الدار أو كثيبها أو الهجران أو الشوق أو الهوى أو اليأس) إلى إنسان يتصف بمجموعة من الصفات الخاصة بالبشر من إدراك ومشاعر معقّدة يحس بها الإنسان ، وبالتالي عمل التشخيص على خلق المفاجأة والإدهاش ، إنهما يتوازيان على نحو ما – مع التشبيه والاستعارة ، والمفاجأة أنموذجا لها، بل هي ضد لنموذج ، وهي معاينة للجديد والمدهش ، وهي تنطوي على جماليات الإدهاش ، لتتصاعد درجته الإيحائيّة من كون الاستعارة بعيدة، تلقي على القارئ مهمّة البحث في معطياتها المضمونيّة العميقة عبر تفاعلاتها النصّيّة، فالدار أو الهجران يتخلّى عن طبيعته المُسيّرة، ليتحوّل إلى كائن بشريّ حيّ يختار من الانفعالات والأحاسيس ما يناسب الموقف البشريّ أو الإنسانيّ الذي وُضِعَ فيه، وللإمساك بالأبعاد الدلاليّة لهذه الصّورة المنسوجة ينبغي الالتفات إلى متعلّقاتها، وملاحقة تفاعلات البنية، وتفكيك مدلولاتها العميقة الموحية بالشعور النفسيّ والوجدانيّ؛ فهي تؤشّر إلى دلالات تُوسّع أحاسيس الألم والهجران التي يعتصر في وجدان الشاعر ؛ لينتقل بها إلى مستويات عميقة تتوضح وتتعمق أكثر من خلال لوحاته الاستعارية في مختلف الصور التشخيصية ، وهنا تكثيف دلاليّ للشحنة الشعوريّة، التي أراد الشاعر بثّها عن طريق التشخيص.

إذن ؛ إنَّ التشخيص ساعد النّسق البلاغيّ للصور على منح المعاني المجرّدة الحركة والحيويّة، وإكسابها صفات إنسانيّة، وليس القصد من وراء ذلك سوى القدرة على مواجهتها، والتحكّم في حركتها، لتتناسب مع شعوره الداخليّ النفسيّ العميق، فالكلمة والموقف عندما تجتهدان في بناء تلك الصور تولّدان إيحاءات مختلفة تجاوز المعاني المعجميّة، فينزاح مدلول الكلمة الأصليّ ويُفاجئ المتلقّي بواقع فنّيّ متميّز، وهنا يظهر الانزياح الذي يحقّق شعريّة الظّاهرة وفنّيّتها[1] . إنَّ علاقة الاستعارات بالدّلالة الشّعريّة المتوخّاة، هنا، لا تعمل على تغيير المعنى والحدّ من المباشرة اللّغويّة المعياريّة الوصفيّة، وإنّما تتجاوز ذلك إلى تعميق الانفعال الذي يحتّم على القارئ تأويلها عبر الربط النفسيّ المتحقّق من تفاعلاتها العميقة ببنية السّياق الشّعريّ، وهنا تبدو أهميّة الاستعارة الفاعلة في السّياق الشّعريّ، فـ"الاستعارة الشّعريّة ليست مجرّد تغيُّر في المعنى، إنّها تغيّر في طبيعة أو نمط المعنى، انتقال من المعنى المفهوميّ إلى المعنى الانفعاليّ، ولهذا لم تكن كلّ استعارة كيفما كانت شعريّة" [2].

وبالانتقال إلى المركّب الاستعاريّ التّجسيميّ الذي تتشكّل فيه الصّورة بالانتقال من الحسّيّ إلى المعنويّ. والاستعارة التجسيميّة تحصل باقتران كلمة تشير دلالتها إلى جماد بأخرى تشير دلالتها إلى مُجرّد؛ إذ تبدو عمليّة التحويل فيها منطلقة من المشبّه إلى المشبّه به، وذلك لخلق التّرابطات التي تكتسب الصفات الحسيّة الحيّة من حيث الحركة والسّكون والحيويّة، أو بمعنى آخر ابتكار علاقات جديدة بين الذهنيّ والحسيّ لا نراها في التشبيه، كما أنّ التّجسيم يكسب الفكرة

[1] - **ينظر : جريكوس، تيسير سلمان ، بلاغة الصّورة في شعر عبد الوهاب البيّاتي – دراسة تحليليّة جماليّة، (رسالة دكتوراة) ، جامعة عين شمس ، مصر، 1996 م ، ص270-271 .**
[2] - **كوهن ، جان ، بنية اللّغة الشّعريّة ، ص205.**

كياناً يتوقّف عنده وعي القارئ في مستوى من التفكير والتأمّل، وهذا يحقّق بعداً جماليّاً عبر استظهار دلالاته العميقة، وإيقاظها في الذّهن بكيفيّة تستجيب لها أحاسيس القارئ وحواسه، وفي هذا تقريب للتصوّرات العقليّة من الأذهان، وإضافة جديدة إلى ما يوضّحها، بل يمكن الحديث عن طريق المركّب الاستعاريّ التجسيميّ عن المعنويات والأفكار بدقّة؛ لذا فإنَّ فعاليّة التجسيم تستشفُّ من خروجه عن المألوف، ووضع تلك الافكار المجرّدة في بؤرة التلقّي والإدراك، ونشير هنا أيضاً إلى أنَّ التجسيم لا يقع إلّا في المجرّدات، أمّا التشخيص فيقع في المادّيات عندما تُمنح صفات الأشخاص. وتُستشف درجة انزياح الصّورة التجسيميّة في مدائح ذي الرمّة وبعدها أو قربها عن المألوف من خلال تفاعلاتها في سياقات النصّ، ولكي ندلّل على كلامنا هذا نسوق بعضاً من الأبيات المنفردة التي تجسّد الاستعارة التجسيميّة غير المألوفة؛ إذ تبلغ درجة عالية من الانزياح من تعالقاتها النصيّة، فنرى ذا الرمّة يقول في أبياتا يعبّر فيها عن موقف حزين وهمّ مريع يشغل باله باستمرار[1] :

والهـمُّ عيــنُ أُثالٍ مــا ينازعُــهُ من نفــسِهِ لسـواهــا مَـوردِاً أَرَبُ[2]

فغلَّسَتْ وعمودُ الصّبحِ مُنْصَدِعٌ عنـها وســائرُه باللّيــلِ مُحْتَــجِــبُ[3]

عيناً مُطَـحْـلَبَةَ الأرجاءِ طَاميــةً فيها الضَّفادِعُ ، والحِيْتَانُ ، تَصْطَخِبُ[4]

تستوقفنا هنا صورة استعارية تجسيمية في غاية الإبداع والإتقان لشاعر خاض تجارب الحياة بكلّ تقلباتها من همٍّ وحبّ، وعسر ويسر ، وفخر واعتزاز ، وقدح أو ذمّ وهجاء ، ومن هنا فإننا نلمس في صوره التشبيهية أو الاستعارية حسّ الإبداع الفنّيّ الصادق ، والذوق البديع في صوره ، وخاصة تلك التي تُجسدُ المجرَّدَ وتضعه في إطار مرئيّ تتلاقى عند هذه الصورة التجسيدية عناصر الأحاسيس المتنوعة من حاسّة بصريّةٍ إلى حاسّة ذوقية وسمعية أو حتى شمِّيَّة ، الأمر الذي تتكامل معها مكوّنات الصورة الفنية ؛ إذ نستشفّ من خلال قوله :(والهمّ عين أُثال) صورة خلاقة مبتكرة تكاد ترقى إلى مشهد تصويري واقعي تجسد هذا الهمّ في أعظم تجلياتها ، كيف لا ؟ ! وقد جسّد هذا الهم بالجبال الشاهقة والعظيمة ، وهي ليست جبالاً عادية بل جبال تخصّ بني عبس في إشارة خفية إلى مصدر هذا الهمّ الذي تفاقم وتكاثر حتى أصبح مثل الجبال ، ولم يكتف ذو الرمّة بتجسيد ارتفاع الهمّ بل أحاط بها من جميع أرجائها وأنحائها ما يزيد من وعورتها وشدة التغلب عليها من مستنقعات ومياه عميقة تسرح فيها الضفادع وتغوص في مياهها العميقة حيتان ضخمة، فالشاعر هنا لم يدّخر جهداً أو يوفّر عنصراً من عناصر الطبيعة التي شاهدها في حياته إلا وأسبغ عليها روحه بطريقته الفنية وحسه الإبداعيّ فتجلّت على شكل صورة استعارية تلامس وجدان القارئ بطريق شفاف وحس مرهف ، وبالتالي يستطيع النّ ذو المواصفات الشعريّة الحقيقيّة إيصال الرسالة المنشودة إلى مختلف شرائح المجتمع عبر تعاقب الأجيال والأزمان .

إنَّ تناغم التشخيص والتجسيم، وتفاعلاتهما في نسيج من الصور المتعالقة، حقّق شعريّة هذه الصور؛ فالإسناد غير المنطقيّ لمجموعة من التراكيب اللّغويّة أسهم في خروجها عن المألوف، وإشراك عناصر الطبيعة، ومشهد تبادل المدركات الحسيّة؛ البصريّة، والشمسيّة، واللّون، والحركة، وتجاوز نمطيّة اللّغة المعياريّة؛ كلّها عناصر أسلوبيّة كانت باعثاً على بناء انزياح فاعل، يفيض بالمبالغة، والتّخييل، متحقّقاً من تفاعلات البنية العميقة في المستوى الرّأسيّ، لتستحيل الاستعارات إلى إيحاءاتٍ بعيدة تتّسم بالخفاء، وتقوم على التكثيف والإلماح.

[1] - ديوان ذي الرمّة ، ص14 .
[2] - أثال : ماء وجبل لعبس .الأرب : الحاجة .
[3] - غلسوا : ساروا ووردوا بغلس .والغلس : ظلمة آخر الليل .عمود الصبح : يعني أوله . منصدع : منشق ، وأراد واضح .
[4] - مطحلبة : عليها طحلب وهو نبات مائي .

ثانيا : الانزياح التّركيبيّ :

حظيت دراسة التّركيب باهتمامٍ بالغٍ في دراسات القدماء والمحدثين؛ إذ كثرت المصطلحات التي تدور حوله، من ذلك؛ الجملة، والسّياق، والصّياغة، والنّظم، والبنية، وغير ذلك، فدراسة التركيب متجذّرة في الدّراسات اللغويّة العربيّة، والمستوى التركيبيّ من اللغة أمر التفت إليه (العرب) القدماء في مرحلة باكرة، وعبّر عن ذلك مصطلح (النظم) هذا الذي تناوله النقّاد جيلاً بعد جيلٍ، ولكنّه لأمر ما قد ارتبط بعبد القاهر الجرجانيّ أكثر ممّا ارتبط بغيره، فكان أنْ اتّخذه أساساً لتحليلاته[1] في مؤلّفه دلائل الإعجاز.

أمّا في الدراسات النقديّة الغربيّة فـ"كثير هم الدّارسون ممّن نبّهوا على ضعف الاهتمام بالجانب التركيبيّ، وفي هذا الصّدد نجد (تودروف) و(دوكرو) مثلاً يشيران إلى أنَّ البلاغة قد اكتفت بالمحور الاستبداليّ؛ أي بمحور الاختيار، وهو ما يعني وضع كلمة محل أخرى، ولم تعن بالمحور التركيبيّ للنصّ" [2]، ولمّا كان الاهتمام بالتركيب الشّغل الشّاغل للنقّاد العرب، فقد تمحورت دراساتهم حوله من زوايا مختلفة، ما أفضى إلى اختلاف أقسام التركيب، فهناك من نظر إليه نظرة نحويّة فخرج بتقسيم التركيب إلى: التركيب الإسناديّ، وهما أصل الجملة، وهناك تركيب إضافيّ، والتركيب البيانيّ (كلّ كلمتين؛ الثانية توضّح الأولى، وأقسامه ثلاثة: وصفيّ، توكيديّ، بدليّ)، والتركيب العطفيّ، والتركيب المزجيّ، والتركيب العدديّ، الخمسة الأخيرة لا تشكّل في بنيتها التركيبيّة وحدها جملة مفيدة في أغلب الأحيان"[3] . إذاً، يمكن الانتقال بعد هذه التّوطِئة إلى الكلام على التركيب بما هو انزياح، ونشير هنا إلى أنّ "ثمّة مستويان من التركيب يتحكّم فيهما المبدع: مستوى تركيب الكلمات في جملة، ومستوى تركيب الجمل في نصٍ، والانزياح واردٌ في كلا المستويين"[4]، ومن النوع الأوّل ما يشمل التقديم والتأخير، الحذف، والتكرار، ...، فالمفردات اللغويّة عبر تشكيلها في جمل يصيبها تغييرات مختلفة من تقديم وتأخير، وحذف، وغير ذلك، وسوف يتطرّق البحث في الفقرات الآتية إلى الحديث عن بعض ظواهر الانزياح التركيبيّ في مدائح ذي الرمّة ، وما تعكسه تلك الظواهر من دلالات تعبّر عن مواقف الشّاعر ورؤاه، وتسبر عمق المشاعر والأحاسيس المختلفة صعوداً وهبوطاً.

أوّلاً: الرتبة (التقديم والتأخير):

تتألّف بنية الكلام في اللّغة العربيّة من دوالّ معجميّة متنوّعة، تكوّن –بانتماء بعضها إلى بعض– تركيباً لغويّاً مفيداً، وتشكّل مع مثيلاتها من التراكيب نسقاً متسلسلاً ممتدّاً؛ بغية الوصول إلى بناء النصّ في حدود فهم علاقات المفردات والتراكيب مع بعضها، إلّا أنَّ كلّ ذلك يتطلّب معايير تفرض نسقاً لغويّاً محدّداً، فالمسند إليه في العربيّة –مثلاً– لا يكون إلّا اسماً، أمّا المسند فقد يكون اسماً وقد يكون فعلاً، والفعل لا يكون إلّا مسنداً، وعلى هذا فعُمدة الكلام العربيّ إمّا أنْ تكون اسماً واسماً، وإمّا أنْ تكون فعلاً واسماً، وعلى وفق الأصول التي تعارف عليها النّحاة، فالأصل في الجملة العربيّة التي يكون المسند فيها اسماً، أنْ يأتي المسند إليه دائماً متقدّماً على المسند، والجملة التي يكون المسند فيها

[1] - ويس، أحمد ،جماليّات التركيب بين الشّعر والنثر البلاغيّ والنقديّ، التراث العربيّ، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001م، ص43.
[2] - ويس ، أحمد، ثنائيّة الشّعر والنثر في الفكر النقديّ، بحث في المشاكلة والاختلاف، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2002م، ص137.
[3] - جمعة ،حسين، في جماليّة الكلمة، مطبعة اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2002م، ص53.
[4] - ينظر:ويس ،أحمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، دار الفرقان للغات ، د.م ، ط3، 2011م ، ص115.

فعلاً، أنْ يأتي الفعل متقدّماً على الاسم، والأصل في الفضلة دائماً أن تتأخّر نحو (المجرورات، والتمييز، والحال...). ومن هنا فإنَّ عناصر الجملة في اللّغة تترتّب على وفق نظام معيّن مألوف؛ لأنَّ موقع الوحدة المعجميّة في الجملة محكومٌ بعلاقة نحويّة/ دلاليّة تفرضها الوظيفة الإفهاميّة[1]، إلّا أنَّ هذا النظام ليس مطّرداً على نحوٍ مستمرّ، وإنّما يتمّ الانزياح عنه، وانتهاك قواعده في أحوال كثيرة بمجرّد تحريك عنصر معيّن –تقديماً وتأخيراً– بناءً على أهمّيته في تشكيل الجملة. فتحريك عناصر الجملة وتغيير مواقعها يمثّل انزياحاً عن الأصل المفترض، واختراقاً للحركة الافقيّة المنتظمة المسيطرة على البنية العميقة، بناءً على عنصر القصد عند المتكلّم، فتتوافق البنية السطحيّة المغايرة لتراتبية الجملة مع اتّجاه الحركة الذهنيّة عند المتكلّم.

1- تقديم الخبر على المبتدأ:

إذا كان الخبر يتقدّم على المبتدأ نحوياً وجوباً وجوازاً بشروط معيّنة، فإنَّ الأسلوبيّة تنظر إلى ذلك نظرةً مختلفة؛ إذ تهتمّ بالنواحي الدلاليّة ذات القيم الجماليّة، التي يتوخّاها المبدع من تقديمه للخبر أو تأخيره للمبتدأ؛ لذلك لم تُعِر القواعد النحويّة اهتماماً بالغاً، على حين انصبّ اهتمامها على تأثير ذلك فنيّاً وجماليّاً، ونقرأ في هذا المقام أبياتاً قالها ذو الرمّة في النسيب معبرا عن شدة تعلقه بزينب [2]:

لعمري لوجهُ الأرضِ إذا أنتـم بــه أشـدُّ اغتباطا بالأنيـسِ وأخصــبُ
من الأرضِ إذا فارقتمــوها وبدّلَـتْ بكم غيرَ مَن أهوى وللماء أعذَبُ
وفي الرَّكب جثماني ونفسي رهينةٌ بزينبَ لم أذهبْ بها حيثُ أذهــبُ

يظهر الانزياح من تقديم الخبر شبه الجملة (وفي الركب) على المبتدأ (جثماني) ؛ إذ إنَّ تقديم شبه الجملة تحقيق لقيم أسلوبيّة يرمي إليها الشّعراء، وهي تتمثّل في تكثيف المستوى الجماليّ للتعبير، عن طريق خلق بنية تتداخل فيها العلاقات، وتتبادل فيها التفاعلات بفنيّة تستمد قيمتها من النحو الإبداعيّ، فتقديم الخبر فيها والتفاعلات بفنيّة تستمد السّياق الخاصّ يشير إلى مدى أهميّة هذا القلب الملتاع ألماً وحزناً على الفراق، وليس أيّ فراق؛ لأنّه فراق مَنْ يحب ويعشق، موجّهاً من خلال هذا التقديم الأنظار بإبقاء الضوء على (الركب) الذي يمثّل ذات الشّاعر المتألّمة جراء الفراق والعشق، ومُحدِثاً فرقاً في مزيد من الألم ومبيّناً لأسباب هذا الحزن، ألا وهي جثمان الشاعر وروحه المتعلقة هناك حيث تقطن حبيبته زينب ، حتّى أصبح مقترنا بظلها وخيالها تلاحقها روحه أينما حلت وأينما ارتحلت ؛ وهذا ما عبّر عنه تأخر المبتدأ (جثماني)، وما يزيد الأمر وضوحاً وجلاءً هذه الصورة التشبيهية في قوله (نفسي رهينة) ؛ إذ شبه نفسه بالمحبوس بين القضبان ، إذن، هذه المقاربة بين جثمان الشاعر ونفسه المرهونة زادت من درجة الانزياحات الدلاليّة مع التركيبيّة في سياق واحد؛ ليشكّلا معاً توحّداً عاطفيّاً مشحوناً بمشاعر معمّقة أراد الشّاعر إيصالها إلى كلّ قارئٍ عن تجربته في العشق والفراق. إذاً، تعمل تراكيب التقديم والتأخير على الخروج باللّغة من طابعها النفعيّ، وخلق سياقات من شأنها أنْ تثير ذهن القارئ، فهي تسهم في بلاغة اللّغة الشّعريّة بما يزيدها حيويّة، ويخلق في نفس القارئ حرصاً على مداومة النّظر على فعل القراءة، فتحريك عناصر الجملة الاسميّة، وانزياحها تقديماً وتأخيراً لم يأتِ به الشّاعر عبثاً، بل جاء لغاية شعريّة فاعلة.

[1] - ينظر: جاكبسون ، رومان ،قضايا الشّعريّة، تر: محمد الولي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص15.
[2] - ديوان ذي الرمة ،ص21 .

2- تقديم خبر الناسخ على اسمه:

يتقدم خبر النّواسخ على اسمها ويتردّد ذلك في بعض النصوص الشّعريّة، ما يبرهن على الكيفية التي أراد الشّاعر أن يسوقها في تراكيبه، مبرزاً أثر الخبر، وأهميّة توظيفه أسلوبياً في سياقات خاصة، ومحقّقاً شعريّة التركيب، التي ربما لم توجد مع ترك الخبر مؤخراً، ولا سيّما أنّ الخبر "إذا كان شبه جملة، فإنّ حركته تصبح أكثر مرونة، لأن شبه الجملة تمتاز بالتوسّع في استعمالها اللّغوي"[1]. ونقرأ من هذا التقديم قول ذي الرمّة يتغزل بميّةَ من قصيدة قالها في مديح عبدالملك بن مروان لتشكّل مع مختلف الصور التشبيهيّة والاستعاريّة لوحة فنية متكاملة تضفي على قصيدته الغزليّة صدقا فنّياً يعبّر عن تجربته الشعرية الصادقة [2]:

وَقَفتُ على رَبعِ لميَّةَ ناقتي فما زلتُ أبكي عندَهُ وأخاطُبُه
وأسقيهِ حتّى كادَ ممّا أبثُّه تكلّمُني أحجارُه وملاعبُه [3]
وقد حلفَت باللهِ ميَّةُ ما الذي أُحدِّثُها إلا الذي أنا كاذبُه
إذاً فرماني اللهُ من حيثُ لا أرى ولا زالَ في أرضي عدوٌّ أحاربُه

إنّ تقديم خبر الناسخ (شبه الجملة) (في أرضي) على اسمه (عدوّ) يضيف على البيت الشّعري مزيداً من الإدهاش والتفاؤل عن وظيفة هذا التقديم؛ إذ يعطي قيمة لهذا المعنى الذي أراده الشّاعر وهو إلقاء الضوء على هذه الأرض التي يشير بها إلى أهله وذويه ، وافتخاره بقومه ذوي الصلابة والقوة عند المصائب. فتقديم خبر الناسخ (شبه الجملة) (في أرضي) على اسمه (عدوّ) يكشف عن مدى قوته التي وضعها قبلاً، ويؤكّد البعد المعنوي بينه وبين قوة أعدائه ، كما أن ابتداء الشّاعر بالفعل الماضي (فرماني) وانتهاءه بالفعل المضارع (أحاربه) يوحي بأن هناك شيئاً ما يسترعي انتباه القارئ، وهو أنه يعزّز هذه الصلابة في مختلف مراحل حياته، في السراء والضراء ويفيد التقديم هنا زيادة التخصيص الذي أعطاه عرفاً دلالياً، وذلك بإسناد ضمير المتكلم (الياء) إلى (الأرض)، وما يسترعي الانتباه أيضاً أنّ الشّاعر ساق الخبر المقدم في صيغة المتكلم ، الأمر الذي يضفي على المعنى مزيداً من الفخامة والتبجيل بما توحي به صيغة المتكلم (أرضي) من معاني الإجلال والتقدير.

3-تقديم المفعول به على الفاعل: إن توظيف الشّاعر للتقديم والتأخير لم يتوقف عند حدود الجملة الاسمية، وإنّما تخطّى ذلك إلى الجملة الفعلية، ومن ذلك تقديم المفعول به على الفاعل؛ ذلك لأنّ تحرّك الكلمة داخل الجملة تقديماً وتأخيراً لا يؤثّر في وظيفتها النّحوية فقط ، وإنّما يؤثر في علاقتها التأثيرية أيضاً، ومن تقديم المفعول به على الفاعل نقرأ قوله[4] :

متى يُبلني الدهرُ الذي يُرجعُ الفتى على بَدئِه أو تَشْتَعِبْني شَواعِبُهْ [5]
فربَّ امرئٍ طاطٍ على الحقِّ طامحٍ بعينيه عمَّا عوَّدَتْهُ أقاربُه [6]
ركبتُ بها عوصاءَ كلِّ كريهةٍ وزوراءَ حتى يعرفَ الضيمَ جانبُهْ [7]

[1] - حمدان ،ابتسام ،الحذف والتقديم في ديوان النابغة الذبياني، (دراسة دلاليّة تطبيقية معنويّة)، دار طلاس، دمشق، 1992م، ص2087.
[2] - ديوان ذي الرمة ، ص23-24-25 .
[3] - أسقيه : أي أدعو له بالسقيا . أبثه الخبر : أنشره .
[4] - ديوان ذي الرمة ، ص27 .
[5] - يرجع الفتى على بدئه : يعيده كالصبي . تشتعبني : تجتذبني . الشواعب : المنايا .
[6] - طاط عن الحق : أراد ان البعير إذا هاج رفع رأسه .
[7] - زوراء : عوجاء . العوصاء : الشدة .

يتقدّم المفعول به (ياء المتكلم) الضمير المتصل بالفعل (يبلني) على الفاعل (الدهر)، والأصل أنْ يقول: (متى يبلِ الدهرُ الشاعرَ)، إنّ تقديم المفعول به هنا يشير إلى مسألة الاهتمام بمكانة الشّخص الذي آثر تقديمه على (الدهر)، الذي جاء في الدرجة الثانية من حيث الأهميّة، في دليل على اجتيازه لهذه المصائب والنكبات، كما أنَّ الإشارة بالضمير المتصل (الياء) على ذاته لهي إشارة موحية بأنَّ عزماً بسيطاً، وهمّة قليلة صادرة من تلقاء نفسه تكفي لمواجهة نكبات هذا الدهر، معبّراً عن ذلك بالضمير المتكلم المتصل في تعبير مجازيّ انزياحيّ رائعٍ يوحي بأنَّ القليل من عزيمته هو كثير بالنسبة إلى غيره من الرجال، كما أنَّ تأخير الفاعل (الدهر) مع مجيئه بصيغة المعرفة يدلّل بقوّةٍ على مدى التقليل من شأن هذا الدهر وشواعبه التي أشار إليها في الشطر الثاني عندما قدّم أيضا المفعول به على شكل الضمير المتكلم وهذه المرة أخر الفاعل الذي جاء بصيغة الجمع ليضفي مزيدا من المهابة والسطوة عليها ؛ فهذه الخطوب والشواعب لا تشكّل شيئاً يُذكر أمام عزيمته وصلابته أمام النكبات والخطوب المتتالية للدهر .

إذاً استطاعت ظاهرة التقديم والتأخير أنْ تخلق إمكانات نفسيّة ودلاليّة متعدّدة، لا محدودة، تخطّت النظرة القديمة، التي تحصر هذه الظاهرة بدلالات الاهتمام والاختصاص، وقد وظّفها الشّاعر توظيفاً دلاليّاً مؤثّراً في المعنى تأثيراً بالغاً. لذا فإنَّ تعيين الانزياحات السابقة لا يعني شيئاً ما لم توجد علل مؤلمة لانبثاقها في سياق النصّ، وهو يتواءَم مع التقديم الذي قدّمنا به الكلام على التّقديم والتأخير، وهذه الرؤية صائبة تتلاءم وعملية التحليل الأسلوبيّ، فتبرز جماليّات التقديم والتأخير من دون النظر إلى أحكام مسبّقة يضعها الدّارس قبل الخوض في عمليّة تحليل النصّ ؛ إذ إنّ القراءة المعمّقة للّغة المتحقّقة تمكّنه من فهم آليّتها، وقيمتها في إغناء النصّ بالعلل البيانيّة، والمكامن الفنيّة عندما يوظّفها في سياقات خاصّة تفتح دلالات تراكيبها على إيحاءات شعريّة خصبة.

ثانيا: التضامّ

1)- الحذف:

تشغل اللغة في هذا المستوى التركيبي من مدخل المحور الأفقي للتراكيب الشّعريّة، ويعمل أسلوب الحذف على تحقيق إمكانات دلاليّة لا حصر لها، الأمر الذي جعله أحد أهمّ السّمات الأسلوبيّة، التي يمكنها الإسهام في إنجاز أدبيّة النصّ الشّعريّ من جهة، وتوليد دلالات شعريّة ثرّة من جهة أخرى، والتعبير عن مواقف الشّاعر، ورؤيته، ونظرته إلى الواقع من جهة ثالثة. ولمّا كانت غاية المبدع إضفاء السمات الأسلوبيّة على لغته بهدف تحقيق الإثارة، والمتعة الفنيّة في نصّه الأدبيّ، فإنَّ تلك "اللغة تتحوّل لكي تعطي للكلام معنىً"، وهذا التحوّل هو ما يحقّق بلاغة التركيب الشّعريّ، وإعادة هندسته على مستوى أعلى؛ لأنَّ الحذف ذا المواصفات الشّعريّة يُعنى بهدم اللّغة العاديّة لإعادة بناء لغة أخرى مغايرة تقول ما لم تقله اللّغة المعياريّة، فالحذف يضع القارئ أمام مساءلة لغويّة وفكريّة، وهذه أولى مهام النصّ الشّعريّ.

ويبدو أنَّ الحذف يشكّل عاملاً مهمّاً من عوامل هذا الانزياح، ولا سيّما أنَّ "الحذف هو غياب لعنصره داخل الجملة، إلّا أنَّ هذا العنصر تستلزمه نفس الجملة وتستدعيه"[1]، استناداً إلى السّياق أو المقام الذي يمثّل علاقات الحضور والغياب، والانزياح في هذا المستوى لا يُحدث أثراً جماليّاً في إطار البنية الظاهريّة للجملة، وإنّما ترصد الحركة الفاعلة

[1] - كوهن ،جان ، بنية اللغة الشّعريّة، ص149.

للانزياحات حين يجاوز التحليل التفكيك والتجزئة إلى التأسيس والبناء، وتزداد درجة الانزياح البلاغيّة حين تتناسب الطاقة الإيحائيّة للانزياح التركيبيّ طرداً مع مسافة التوتّر التي تحدثها حركة الانزياح المفاجئة في البنية العميقة[1].

أولاً: حذف الأدوات والحروف:

يتّخذ الشّاعر من حذف الأداة والحرف ظاهرةً يتّكئ عليها في مواضيع كثيرة من نصوصه الشّعريّة، وسنرى أنّ الأوّل أغنى من الثاني من ناحية الدّلالة التي يشكّلها، والوظيفة التي يشغلها. لكن ما نودّ الإشارة إليه أنّ هذا النوع من الحذف هو أقلّ استخداماً من أنواع الحذف الأخرى؛ أي حذف المفردة، والحذف نحو التركيب الشّرطي.

حذف ياء النداء:

يثري حذف (يا) النداء –في شعر المعتمد– المركّب الذي تُضمر فيه؛ إذ تتجه الدّلالة للانفتاح على معانٍ عميقةٍ، تُخرج المركب إلى بؤرة أخرى ترزح بالدّلالات الممتدّة إلى إيقاظ القارئ وإدهاشه، مُركّزاً على المذكور بعد الأداة، وفي قصيدة ذي الرمّة التي يرثي فيها ولديه يوظّف حذف أداة النداء توظيفاً يناسب السياق الذي هو فيه؛ إذ يقول [2]:

خليليَّ ما بي من عزاءٍ من الهوى إذا أصعدَتْ في المُصعِدينَ غَلابُ[3]

فلـيتَ ثنايا العَتْكِ قبـلَ احتمالِـها شَـوَاهقُ يبلُغْنَ السَّـحابَ صِعَابُ [4]

يحذف الشّاعر –هنا– أداة النداء (يا) في مقام الحزن والرثاء ، في بداية الشّطر الأوّل من البيت الأول عند مناجاته صاحبيه ، فتبرز صرخة الشّاعر المدويّة والنابعة من دواخله، وما تشي به من استغاثة تحمل ألماً وتوجّعاً مستبطناً داخله، في إشارة إلى التخلّي عن بعض رباطة الجأش وعنفوان الكبرياء اللّذين امتاز بهما ذو الرمة، وخاصّة في هذا الموقف الحزين، وما يدلّل على هذا الشّعور، وهذا التخلّي قوله : (أصعدت في المصعدين غلاب) ؛ إذ تؤدّي هذه الجملة دوراً بارزاً في تأكيد مشاعر الانكسار والانهيار عند الشّاعر، وكلّ ذلك بتأثير الظرف الجديد من الفقد والحرمان، محاولاً من خلال هذا الحذف أنْ يبثّ شكواه، فقد شكّل الحذف الفنّيّ في هذا الموضع نوعاً من القرب والهمس بين الذات الشّاعرة وهذا الهوى الذي يضني، إضافة إلى ذلك يبدو أنّ المنادي يظهر حالة الانكسار والحاجة الملحّة إلى المنادى، فالنداء يتصاعد من أعماق الذات المتحسّرة الحزينة؛ لأنّها أقرب ما تكون من العزيز الفقيد عن النطق باسمه مباشرةً من غير أداة نداء تفصل بينهما، ومن هنا فلا حاجة لِذكر الأداة .

ثانياً: حذف المفردة (الكلمة النصّيّة):

تنفتح دلالة البنية التركيبيّة في السياق الخاصّ لحذف الكلمة، ويظهر في المستوى الأفقي تفتيق دلاليّ، فالبنية العميقة وراء اللغة تخفي عوامل متباينة تحضُّ المتلقّي على ملء فراغات البنية، ثمّ يتبدّى القلق الناجم عن انعتاق الدّال من مدلوله العرفيّ، فتغدو الدّلالة الشّعريّة خالقة للمعنى بحكم تحوّل الدلالة من واقعها المعطى إلى واقع جديد يتولّد عن النصّ[5]. ومن أشكال حذف المفردة ما يكون في الجملة الاسمية، كحذف المبتدأ أو الخبر، وما يكون في الجملة الفعليّة، كحذف الفعل أو المفعول به، وما يكون في مكمّلات الجملة، كحذف النعت أو المنعوت مثلاً.

[1] - ينظر: جريكوس ، تيسير، بلاغة الصورة في شعر عبد الوهاب البياتيّ ، ص157.
[2] - ديوان ذي الرمة ،ص21-22 .
[3] - أصعدت : سمت وارتفعت .غلاب : اسم علم مؤنث .
[4] - العتك : جبل بعينه . يتمنى ان تكون ثنايا الجبال عالية كي لا تجوزها تلك المراة فهو لا يطيق فراقها .
[5] - ينظر: جريكوس ، تيسير، بلاغة الصورة في شعر عبد الوهاب البياتي ، ص88-89.

حذف المبتدأ (المسند إليه):

يرد حذف المبتدأ في عدّة مواضع متعدّدة من مدائح ذي الرمّة، ويتّخذ هذا الانزياح دلالات مختلفة، ومن ذلك قوله [1]:

ديـارٌ لِمَـيَّ أصبحَ اليومَ أهلُـها على طيَّـةٍ زوراءَ شتَّـى شُـعُوبُها[2]
وهبَّتْ بـها الأرواحُ حتى تنـكَّرتْ على العينِ نكباواتُها وجُنُوبُها[3]
وأقوَتْ من الآناسِ حتى كأنَّـــها على كلِّ شبحٍ أُلْوَةٌ لا يصيبُها[4]

الشّاعر يبحث عن التقدير والوجود لذاته من خلال محبوبته التي تسكن هذه الديار في بداية البيت الأول، وقد حذف المبتدأ وأبقى الخبر على تقدير " هي ديار " وتتبع الغاية الفنّيّة للحذف من الاهتمام الخاص بالخبر؛ اذ إن حذف المبتدأ فاجأ القارئ به، ومادام الاهتمام منصبّاً على هذه الديار ديار المحبوبة فإنّ كيان الشاعر ووجوده لا يتحقّقان إلّا من خلال هذه الديار التي تسكنها المحبوبة ، فلا ضرورة لوجود الضمير الغائب (هي) المبتدأ المحذوف؛ إذ إن حضور الديار يطغى على كلّ شيء، وإشراك المتلقي وتوجيه اهتمامه بهذا الحضور، فغيّبَ المبتدأ (هي) دونما حاجة إلى ذكرها ، لأنه في ذكر المبتدأ تفويت وإبطال للغاية التي أراد الشّاعر إيصالها .

ثالثاً: الحذف في التركيب الشّرطي:

تخرق اللغة الشّعرية قواعد الجملة فيتحول نظامها في المستوى الأفقي، ويبدو أن الحذف في جملة الشّرط (أداته وفعله وجوابه) يكسر انتظام اللغة في سياق النص، الأمر الذي يفتح الدلالة في مواضع تبدو معها حاجة الشّاعر إلى هذا الانفتاح، ونقرأ في الحذف على مستوى التركيب الشّرطي حذف جملة جواب الشّرط؛ إذ يحذف الشّاعر جملة جواب الشّرط إذا كان ثمة قرينة لفظية تمنع اللّبس، وتدلّل على التركيب الشّرطي المحذوف، ويأتي حذفها تجنباً للإطالة وميلاً للإيجاز، إضافة إلى ما يحققه هذا الحذف من إثارة المتلقّي، ورغبته في كشف هذا المحذوف، والتأثر فيه وأكثر ما يحذف جواب الشّرط هو في سياق التقديم له على فعل الشّرط، ومن ذلك قوله [5]:

قد قـلـتُ لمَّـا جـدَّتِ الـعقـابُ وضَـمَّـها والبـدنَ الحِـقـابُ
إذا ما المياهُ السُّدمُ آضَتْ كأنَّها مـن الأَجنِ حِنَّاءَ مـعاً وصبـيبُ[6]
زُرْقُ العيونِ إذا جاورْتَهم سرقوا ما يسرقُ العبدُ أو نابأَتهم كَذَبوا[7]
تِلكَ امروُ القيس محمَّراً عَنافِقُها كأنَّ آنُفَها فـوقَ اللِّحـــى الصَّرِبُ[8]

تصدر الفعل الماضي مسبوقا بـ (قد) جملة الشرط (لمّا جدّت العقاب) في إشارة منه إلى تعميق الإحساس بلوعته وانكساره، والأصل أن يقول :(لمّا جدّت العقاب قد قلت) في محاولة منه إلى إضافة مصداقية واقعية لما يريد أن يثبته في الأبيات اللاحقة وبالأخص مجيء الـ(قد) مسبوقاً على الفعل الماضي ؛ إذ أفادت التحقيق الأكيد بلا ريب ، ويضاف إلى ذلك الأفعال الماضية التي ساقها الشاعر تباعاً بعد ذلك ليؤكد الحقيقة الثابتة التي انطلق منها من مثل :(آضت) و(جاورتهم) ليزيد من هذه الحقيقة تأكيداً وثباتاً ، ومن هنا فإنّ الحذف في البيت الأوّل جاء عاملاً بارزاً في

---

[1] - ديوان ذي الرمة ، ص36 .
[2] - الطية : النية والوجه الذي تريد . زوراء : منحرفة . شعوب : جمع شعب : فرقة .
[3] - الأرواح : جمع الريح . نكباوات : جمع نكباء : منحرفة .
[4] - أقوت : أقفرت .آناس : جمع إنس أي أهل الدار .الشبح : الشخص . الألوة: اليمين .
[5] - ديوان ذي الرمة ، ص22 .
[6] - المياه السدم : المياه المندفنة .الآجن : المتغير .آضت : صارت .
[7] - نابأ : أنبأنا .
[8] - عنافق : جمع عنفقة : شعيرات بين الشفة السفلة والذقن . الصرب : الشمع الأحمر .

تعميق الإحساس بهذا الألم النفسي وتعزيز مشاعر الاستلاب ، وهذا ما بدا جلياً في قوله (محمرا عنافقها)؛ حيث عَمَد الشّاعر إلى حذف جملة جواب الشّرط؛ لأنّ الكلام المتقدّم كان مفسّراً للمحذوف وهو:(قد قلت) ، ولهذا الانزياح فائدة جذب الانتباه وتحفيز الذهن للبحث عن المحذوف، وتحريكه موضعياً نحو الأمام لتحقق الإثارة، وقصد المبالغة، وكأنّه يريد بالقارئ أن يبحث عن شيء مفقود غاية في الأهمية، ويأخذ بيده إلى بداية الأبيات ليكتشف القارئ هذا العنصر المفقود لدى الشّاعر وهو (جملة القول المسبوق بـ (قد) الذي جاء متصدّراً الأبيات)، ومن هنا فإن حذف جملة الجواب جاء معزّزاً للسياق العام، ولعب دوراً مهمّاً في تعميق الإحساس الذي أخذ بمجامع قلب الشّاعر وفكره .

إذاً، يمكن القول: كان الحذف في مدائح ذي الرمّة أمراً مقصوداً؛ ليحفّز المتلقّي على المشاركة في اجتهادات خاصّة، الأمر الذي يعطيه فرصة التحرّك في كلّ سطر، فيصبح مشاركاً في عملية الإبداع حين يقرأ فيه ما لم يُقرأ، أو يقول ما لم يكن ممكناً قوله، وعندها تغدو القراءة فعلاً لا تخلو من الابتكار والتجديد؛ إذ إنّ عمليّة التخيّل التي يتركها المبدع للمتلقّي عن طريق الحذف، تثمر تفاعلاً من نوع ما بين المبدع والمتلقّي الّذي يعمل على ترميم البثّ الناقص، ثم يظهر أثر المتلقي في استكمال الجوانب المحذوف فيه، بهذا يحقق الحذف هدفاً مزدوجاً لا يمكن تخطّيه.

ومن هنا، فإن الحذف لا يرد اعتباطاً، بل لهذه الظاهرة الانزياحية مزايا ولطائف يعرفها من تمرّس باللّغة، وامتلك ناصيتها، واستطاع أن يقف على مواطن الحذف الفاعل؛ ليكتشف أنّ أسباب الحسّ الفنّي تتبدّى في سياق الحذف الأدبيّ الخاص، وربّما لا تتبدّى مع الذكر في السياق ذاته.

الاستنتاجات والتوصيات

إنّ جملة العلاقات النصيّة الدلالية والتركيبيّة مع علاقة النصّ بالخارج أو الموقف المنجز له (النصّ) ، هي التي تجعل من النصّ نصّاً دالاً ، وتجليّاً ملفوظا للسياق المنتمي للنظام . ومن هنا فقد أضحى السياق كياناً لغويّا ذا وجود من حيث إنّه يتمظهر في جملة العلاقات الدلالية والتركيبيّة التي تصف النصّ بالاتّساق سواء في داخله أو مع الموقف المقول فيه النصّ ، وهذا ما ينطبق على مدائح ذي الرمة وانزياحات اللغة لديه في بائيته كأنموذج للدراسة التطبيقية ، وانطلاقاً من هذه الحقيقة فقد توصّل البحث إلى عدد من النتائج أهمّها :

أولاً: أنّ توافر السّمات الانزياحية الدلالية والتركيبية في مدائح ذي الرمة كشف عن جوانب شعرية فيها، وعن اعتنائها بالانزياح لتحقيق هذه الشعريّة، بحيث يحقّق النصّ الانزياح عن اللّغة التواصليّة إلى اللّغة الشعريّة، وأنّ المظاهر الأسلوبية في مدائح هذا الشاعر تتضافر جميعاً في إبراز الدّلالة، وتفتح باب التأويل وتعتمد القراءات، وذلك بالانطلاق من مظهر أسلوبيّ موضوعيّ.

ثانياً : أن لغة ذي الرمة هي لغة تبلغ درجة متوسطة من التعقيد والغموض في بعض الأحيان، وتفسير ذلك أنّه شاعر كابد كثيراً من المواقف الانفعالية المشحونة بمشاعر حقيقيّة تمثّل خلاصة تجربته، ومن هنا فإنّه أراد أن يعمّق إحساس القارئ بما كابده هو من مشاعر مختلفة.

ثالثاً: تصعب دراسة النّص دراسة تجزيئية غير شمولية من دون ربطٍ بالسياق الكلّي العام والموقف الشعوري المنبعث خلاله، وأنّ العامل النفسيّ ذو أثر كبير في فتح الصور والتراكيب على التخييل الذي يحقّق والمفاجأة والإدهاش.

رابعاً : يبرهن شعر ذي الرمّة على حضور قضايا وجوديّة إنسانيّة، ويعبّر عن القيم الجماليّة في الحياة، وعن صراعات الإنسان مع الواقع ومكابدته لمختلف المواقف المحزنة والمؤلمة، وهذا ما جعل النصّ الشعريّ متعدّد الوجوه والقراءات، التي لا تتخيّر في رؤية تنظيريّة بذاتها، ولا تفتعل موقفاً جماليّاً، بل تبقى وفيّة للإبداع الشعريّ فحسب.

خامساً : إنَّ تفوّق نسبة الصورة المفردة يشير إلى أنّها تلبّي حاجة الشاعر في تقديم مواقفه، وبسطها على مساحة متوسّطة من الصور، التي تلائم دفقاته الشّعوريّة وتستوعب انفعالاته النفسيّة الوجدانيّة. وتوصّل البحث إلى أنّ صور التشبيه تستمدّ درجة انزياحها من التباعد بين طرفي الصّورة، ومن انتقالها من المحسوس إلى المجرّد أو من المجرّد إلى المحسوس، ممّا يدفع إلى التخييل الذي يحقّق المبالغة وتقريب الصّورة إلى ذهن القارئ، وإعمال العقل في المشابهة النفسيّة وليس المادّيّة .

سادساً : من ملاحظات البحث على الصور الاستعاريّة أنّه يتعذّر العثور على صورة استعاريّة مفردة منفصلة لا تتّصل بسياقها النصّيّ، وغالباً ما تكون مشكّلة عبر التّعالق الاستعاريّ المنسوج في صورة كبرى مكثّفة، وهذه سمة تطبع اللّغة الاستعاريّة عند مدائح ذي الرمة، وفضلاً عن ذلك، فإنّها تتّسم بالتّداخل بين نوعين دلاليّين هما التشخيص والتّجسيم.

سابعاً : أظهر البحث أن ظاهرة التقديم والتأخير لم تقف عند دلالات الاهتمام والاختصاص والعناية، بل برهنت على حضور الباعث النفسيّ؛ إذ عبّرت عن حالات نفسيّة على نحوٍ يمنح التراكيب غزارة شعريّة، وتجاوز اللغة المألوفة إلى اللغة الشعريّة، التي تجعل القارئ يمنح من إحساس الشاعر، ويشاركه في حمل الأعباء النفسيّة، والانفعالات الشعوريّة الداخليّة.

إنَّ تفوّق نسبة التقديم والتأخير يمكن تفسيره على أساس الإيحاء النفسيّ العميق، الذي يولّده هذا النوع من الانزياح، فالشاعر ذو الرمّة عاش تجارب حقيقيّة، وكابد مشاعر متناقضة في حياته، وبالتالي فإنّه يستبطن عبر استخدامه لهذه الظاهرة مشاعره الدفينة، وأحاسيسه الجيّاشة، حتّى يشعر القارئ –ولو قليلاً– بما كابده الشاعر من مشاعر متنوعة ، ومن شأن ذلك كلّه أن يجعل القارئ مشاركاً في تخيّل الحالة الانفعاليّة من خلال إحداث هذا الخرق والتجاوز في ما اعتاد عليه الناس من ترتيب معيّن لتراكيب الجملة النحويّة، الأمر الذي فتح التراكيب في البنية العميقة على إيحاءات شعريّة ناضجة.

References

- Ibn Manzour, Lisan al-Arab (entry: zieh).
- Tehrishi, Muhammad, Criticism & the Impossible, Arab Writers Syndicate, Damascus, 2004.
- Jakobson, Roman. Poetical Affiars, translated by Muhammad al-Wali, Dar Topical Publishing House, Casblanka, first edition, 1988.
- Jirjani, Abdul Qaher, Proofs of the Impossible, translated by Mahmoud Muhammad Shaker: al-Madani Press, Cairo, first edition, 1992.
- Jrekous, Taiseer, Salman, Rhetorics of the Image in Abdul Wahhab Poetry—An Analytical Aesthetic Study (PhD Dissertation), Ein Shams University, Egypt, 1996.
- Jumaa, Hussein, in the Aestheics of the Word, Arab Writers Syndicate Press, Damascus, 2002.
- Gero, Piere, Style & Stylistics. Translated by Munzer Ayyashi, Centre for Develpoment , Beirut.
- Hamdan, Ibtisam, Ellipsis and Anaphora in al-Nabigha Zubian's Anthology—An Applied Semiotic & Semantic Study, Tlas Press, Damascus, 1992.

❖ Khateeb, Ahmad Mubarak, Poetical Transposition with al-Mutanabbi, al-Hiwar for Publishing & Distribution, Lattakia, Syia, 2009.
❖ Zi al-Rummah Anthology, Introduction and Explanation by Ahmad Hasan Basbah, Scientific Books Press,Beirut, Lebanon, first Edition, 1995.
❖ Tabel, Hasan, Meaning in Arabic Rhetorics, al-Fikr al-Arabi Press, Cairo, First Edition, 1998.
❖ Ishmawei, Muhammad Zaki, Issues of Old & New Literary Criticism, al-Nahda al-Arabiyyia for Publishing, Beirut, first edition, 1994.
❖ EId, Rajaa, Philosophy of Rhetorics between Techniques and Development, al-Maaref Press, Iskandariyyieh, Second edition (No date).
❖ Fadel, Salah, Rhetorics of Speech and Discourse Analysis, Alam al-Marefa Series, Issue 164, 1992.
❖ Fadel, Salah, Structuralism in Literary Criticism, Dar al-Shuruq, Cairo, first Edition, 1988.
❖ Kasabji, Isam, Ahmad, Muhammad Weis, Transposition from a Stylistic Perspective, al-Yamameh Co. Press, first Edition, Saudi Arabia, 2003.
❖ Cohen, Jane, Structure of Poetical Language, Translated by Muhammad al-Wali & Muhammad al-Umari, Topical Press, Cazablanca,Morocco.
❖ Makeri, Muhammad, Form and Discourse—An Introduction to Phenomenal Analysis, Arabic Cultural Centre, Casablanca, First Edition, 1991.
❖ Maslouh, Saad, with the Literary Text—A Stylistic Statistic Study, Ein for Humanities and Social Studies, First Edition, 1993.
❖ Naji, Majeed Abdul Hameed, Psychological Principles of Arabic Rhetorical Styles, University Associationfor Studies and Publishing, Beirut, first Edition, 1984.
❖ Weis, Ahmad, Dichotomy of Poetry & Prose in Critical Thought—A Research in Problematics and Difference, Ministry of Education Press, Damascus, 2002.
❖ Weis, Ahmad, Aesthetics of Structure between Poetry & Prose, Arabic Heritage, Arab Writers Syndicate, Damascus, 2001.
❖ Weis, Ahmad, Transposition from Stylistic Studies Perspective, al-Forkan Languages Press, third edition, 2011.
❖ Yafi, Naeem, Spectrums of One Face, Arab Writers Syndicate, Damscus, 1995.