شعرية الانزياح التركيبي في قصيدة العباس بن الأحنف
" أزين نساء العالمين"

د. هبة مصطفى جابر
قسم اللغة العربية – كلية التربية والآداب
جامعة الحدود الشمالية

شعرية الانزياح التركيبي في قصيدة العباس بن الأحنف " أزين نساء العالمين"

د. هبة مصطفى جابر

قسم اللغة العربية – كلية التربية والآداب
جامعة الحدود الشمالية

تاريخ تقديم البحث: ٢٨/ ٢/ ١٤٤٣ هـ تاريخ قبول البحث: ٣/ ٤/ ١٤٤٣ هـ

ملخص الدراسة:

تسعى الدراسة إلى استقراء بائية العباس بن الأحنف، بوجود الانزياح التركيبي المندرج من المنهج الأسلوبي، ومحاولة تبصر الظواهر التعبيرية التي تعزز التشكيل الصياغي، وتكشف عن خلجات الشاعر تجاه محبوبته بالاعتماد على الإشارات النصية التي تُظهر جماليات النص بالاستعانة بملامح الانزياح، الذي تمتلئ به القصيدة كلها.

وكشفت الدراسة عن ظواهر الانزياح التركيبي: التقديم والتأخير، والحذف، والالتفات، والاعتراض، وما تتضمنه هذه الظواهر من فعالية أسلوبية تفضي إلى خلق الانسجام الشعري في القصيدة من وجهة نظر حداثية.

فخلصت الدراسة إلى إمكانية اختراق النصوص القديمة وتطويعها للدرس النقدي الحداثي، وأثبتت بالانزياح وجود الأثر الأسلوبي لتلك الظواهر وبيان أثرها في خدمة الفكرة التي تسيطر على الشاعر وهي فراق محبوبته فوز.

الكلمات المفتاحية: العباس بن الأحنف– الانزياح التركيبي– الحذف– التقديم– الالتفات.

The Poetics of Structural Significance In AL-Abbas Ibn Al-Ahnaf "Azain Nisaa Al-Almeen"

Dr. Heba Mustafa Jaber
Department Arabic language kuliyat altarbiat waladab
Northern Boarder university

Abstract:

Al-Ahnaf, with the presence of the structural shift that falls from the stylistic approach. An attempt to see the expressive phenomena that enhance the formative formation, and reveal the poet's feelings towards his beloved by relying on textual signs that show the aesthetics of the text using the features of the shift that fills the whole poem...

The study revealed the phenomena of structural deviation: introduction, delay, omission, attention, and objection, and the stylistic effectiveness of these phenomena that leads to creating poetic harmony in the poem from a modern point of view.

The study concluded with the possibility of penetrating the ancient texts and adapting them to the modern critical lesson and proved by shifting the existence of the stylistic impact of these phenomena and showing their impact in serving the idea that dominates the poet, which is the separation of his beloved, Fawz .

key words: Al-abbas Bn Al-Ahnaf, Structural Significance ,Displacement, Deletion, Advancing, Turning.

المقدمة:

يعد الانزياح وصفا أسلوبيا يتميز بخروجه عن السمت التقليدي في الوصول إلى الفكرة المرادة في النص، وشعريًّا يتخفى وراءه فيستدعي مهارة فك الرموز واستشعار القيمة الجمالية؛ التي صبغ بها النص الشعري بوجود اللغة الشعرية القادرة على خلق إبداع خاص تتمرد فيه اللغة على نفسها، وتحاول إعادة خلق الفكرة بقالب مستحدث غير مباشر، فالانزياح "استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصورا استعمالا يخرج به عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب وأسر"(١) بل إنه يمهد الطريق للقارئ بأن يكون شريكًا فاعلا فيه، ليتتبع هو الآخر الرموز القابعة في كنه الأبيات الشعرية، ويحاول من خلالها الوصول لمبتغى الشاعر الذي أراده منها، منزاحا في ذلك الأسلوب عن الوصف والقراءة العادية.

وبتتبع الأصل الذي جاءت منه كلمة الانزياح نجد أنها تندرج تحت مادة (زيح)، أي ذهب وتباعد(٢)، وهي ترجمة تنسجم مع معنى كلمة (Ecart) إذ إنها تعني في أصل اللغة (البعد)(٣)، وهذا يعني أنها ابتعاد عن المسار الطبيعي في الطريق المكشوف من الدلالات المتعددة في القراءة أو الاحتمالات.

---

(١) ويس، محمد، الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ط١، ص٨

(٢) ابن منظور، أبو الفضل، جمال الدين الإفريقي المصري، لسان العرب، مادة (زيح)، مج٢، ط٦، دار صادر، بيروت، ١٩٩٧م، ص٤٧٠.

(٣) ويس، محمد، الانزياح وتعدد المصطلح، عالم الفكر، مج٢٥، ع٣، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٧م، ص٦٥.

ويكون الانزياح فارقا لغويا أسلوبيا يعتمد في خصوصيته على وجود الأسلوب؛ الذي يبثه الشاعر في القصيدة، يحاول فيه التفلت من النظام اللغوي التقليدي؛ الذي من شأنه تقييد الفكرة الشعرية، فيتوسل الشاعر بالانزياح بغية الوصول إلى الفكرة التي تلح عليه بأسلوب جمالي قوامه التمرد على التقريرية والمباشرة، وهذا يوصل القارئ لفكرة الجمالية بوصفها نظرية "تستهدف أن يكون الجمال الشكلي هو الغرض الوحيد للعمل الفني والقيمة الجمالية هي التي تهتم، وأن هذه النظرية تتطلب معنى، هو أن الجمال في العمل الفني هو مسألة تعبير كامل ووحدة مطلقة للشكل والمحتوى"(١)، أي أنه يستعين بالموارية والاكتناه ليعزز القيمة الجمالية في هذا النص، فيكون الاستتار خلف معاني القصيدة، بغية تجلية المعنى المقصود في كلماتها مجتمعة.

وأما عن فكرة الانزياح الأسلوبي، فإن لها جذورا في الدراسات القديمة تنبه إليها القدماء جاءت باسم العدول، وهو "على صيغة الفعل مثل "عدل" و "يعدل" ، كما جاءت على صيغة الاسم العدول"(٢)، أي تحقيق مبدأ التغيير والعدول عن الشيء لغيره، ولعل ذلك يحقق مبدأ الجذب ولفت الانتباه للفكرة.

ومن أبرز هؤلاء الذين ركزوا على فكرة الانزياح والتفتوا إلى جمالية وجوده في النص الشعري عبد القاهر الجرجاني(٤٠٠-٤٧١هـ)؛ الذي لاحظ جمالية النص الأدبي الذي يختزن الصور البلاغية، بوجود مبدأ التحول في القراءة من

(١) .عبد الحفيظ محمد، دراسات في علم الجمال، دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط٤، ٢٠٠١م، ص٦.

(٢) ربابعة، موسى، الانحراف مصطلحًا نقديًّا، مؤتة للبحوث والدراسات، مج ١٠، ع٤، جامعة مؤتة، الأردن، ١٩٩٥م،ص١٣٦.

التقريرية المباشرة إلى ما وراء الكلمة، بالاستعانة باللغة التي تتحول لتخدم النص الشعري بوجود الرموز فيها فتصبح أكثر قدرة على التعبير والجذب بوجود هذه الرموز، وتخرج عن النظام المتعارف عليه في القراءة، فظاهرة الانزياح عند عبد القاهر الجرجاني تحقق المتعة في قراءة النص وتكون أكثر انسجاما مع الأسلوب الخاص بالمبدع، ويبين ذلك حين يعلق على أبيات شعرية بقوله "فإذا رأيتها قد راقتك وكثرت عندك، ووجدت لها اهتزازا في نفسك، فعد فانظر في الأمر واستقص في النظر، فإنك تعلم ضرورة أن ليس إلا أنه قدم وأخر، وعرف ونكر، وحذف وأضمر، وأعاد وكرر، وتوخى على الجملة وجها من الوجوه التي يقتضيها علم النحو، فأصاب في ذلك كله، ثم لطف موضع صوابه، وأتى مأتى يوجب الفضيلة"(١)، وهذا يعني أن عبد القاهر الجرجاني قد كشف عن الانزياح التركيبي بصوره المتنوعة، وبين أثر وجودها في النص الشعري وما تحققه من استمتاع وفائدة.

وأما حديثًا، فقد تعددت الأسماء التي رافقت فكرة وصف الانزياح، وظهر نوع من الاختلاف في مسماه فهو "(الانزياح أو التجاور) عند فاليري(Valerie)، و(الانحراف) عند سبيتزر(Spitzer) ، و(الانتهاك) عند كوهن (Kuhn)، و(اللحن أو خرق السنن) عند تودروف (Todrov)، و(العصيان) عند أراغون (Aragoniae)، و(التحريف) عند جماعة مو (mo)، و(الشناعة) عند بارت (Bart)، و(المخالفة) عند

(١) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢م، ص٨٥.

ثيري(ut sis) ، و(الاختلال) عند وارين وويليك(Warren and Willick)، و(الإطاحة) عند باتيار(Batyar)، و(خيبة الانتظار) عند جاكبسون(Jacobson)" [١]. وهذا يعني أن للمصطلح معانيَ عدة تحوم كلها حول فكرة التغيير والتمرد على المسار المباشر، بل تكاد تكون هذه "الطفرة الاصطلاحية تكشف نسبية المفهومين: مفهوم الواقع اللغوي النفعي ومفهوم الواقع اللغوي المكرس، لا فقط بعضهما إلى بعض بل كذلك نسبية كل منهما إلى المواضعات التاريخية والسوسيولوجية"[٢]، وهي شذوذ لطيف مقبول يكشف عن رؤية المبدع الذي يعتقد أن بإمكانه التصرف باللغة بطريقة منسجمة مع أفكاره مسموحة له وممنوعة على غيره، "فالشاعر لا يتحدث كما يتحدث الناس جميعا بل إن لغته شاذة، وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوبًا"[٣] خاصا به وحده، وهذا كله يعيد القارئ إلى القوة الكبيرة التي تمتلكها اللغة، وتكشف عن مدى قدرتها على التغيير في المعنى المنوط باستخدامها ضمن السياق، فتعززعنصر المفاجأة الذي يتماهى مع المعنى، من خلال الأسلوب الذي يقدمه الشاعر في النص.

ويعد الانزياح التركيبي ظاهرة أسلوبية ترتكز على بناء التراكيب النحوية الشعرية في النص الأدبي، وانحرافا واضحا عن طريق التقليد في قراءة النص،

---

(١) أبو العدوس، يوسف مسلم، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، الأردن، ط٤، ٢٠١٦م، ص١٧٧.

(٢) المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتب، ط٣، ص١٠١

(٣) كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٦م ص١٥

ومخالفة واضحة للنسق المألوف في القراءة، فاللغة هنا تتمرد على ذاتها، وتحاول الهروب من نفسها، فهي في النظام النحوي التركيبي المباشر مثلا تعتمد على البناء اللغوي التقليدي بغية إيصال الفكرة من الجملة النحوية بتركيبها بأقل قدر ممكن من التعقيد والمراوغة الأسلوبية، في حين يجد القارئ ذلك ممكنا في المنهج الأسلوبي الذي يتكئ على وجود الانزياح في هذه التراكيب النحوية، من خلال القراءة النقدية البلاغية. فالبلاغيون في نظرتهم للنص الشعري إنما يحرصون "على العكس من النحاة واللغويين على رعاية صفة مخالفة في الاستخدام للغة، هذه الصفة هي المغايرة أو الانحراف على نحو معين من القواعد والمعايير المثالية التي تحكم اللغة العادية"[١] ، فيتلقاها القارئ وقد أخذت انزياحًا مسموحًا يعمل على شحن النص بالسمة الأسلوبية الجمالية؛ التي تعزز الفكرة فيه وتقويها أكثر من مجيئها على أصل تركيبها.

وهذا النوع من الانزياح ينصرف إلى تركيب الجملة خارجًا به عن أصله؛ فيتضمن التقديم والتأخير والالتفات والحذف والاعتراض، فتكوّن مجتمعة وظيفة جمالية للنص الشعري، وهو بذلك يخالف الترتيب المتعارف عليه في قراءة الجملة ضمن النص ذاته، فهو مفهوم يتصل "بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية عندما تخرج على قواعد النظم والتراكيب مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات"[٢]، وهذا الاختلاف من شأنه منح النص الشعري سمة جمالية تتعدى

(١) راضي، عبد الحكيم، نظرية اللغة في النقد العربي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط١، ٢٠٠٣م، ص٢٠٩.

(٢) صلاح فضل، علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، دار الشروق،القاهرة، ط١، ١٩٩٨م، ص٢١١.

جمالية النص في حال وجدت كلماته مرتبة ترتيبا مألوفا، فيعمل الاختلاف على إبراز السمات الأسلوبية في القصيدة.

وأما الدراسات السابقة، فإن منها دراسة للباحثة مريم النعيمي بعنوان: ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر العباس بن الأحنف، وتدرس الباحثة فيه بعضا من ظواهر الانحراف الأسلوبي في شعر العباس بن الأحنف، ومدى ذلك في خلق علاقات لغوية جديدة تجعل القارئ يتأمل موقف الشاعر و رؤيته من الكون و الحياة بشكل أقوى مما لو استخدم الشاعر لغة تقريرية مباشرة.

كما يركز البحث على ظاهرتي: التضاد و الخطاب المجازي؛ لأنهما ظاهرتان شديدتا الإبهار و التأثير في المتلقي، لكن هذه الدراسة جاءت عامة ودرست الظواهر الأسلوبية في شعر العباس بن الأحنف، ولم تركز على قصيدته البائية تحديدا، كما لم تحدد الانزياح التركيبي بصفة خاصة.

ودراسة للباحثة ليلى سعد الدين بعنوان: الموروث الديني في شعر العباس بن الأحنف، دراسة مقارنة، وقد اعتمدت الباحثة فيها على الدراسة المقارنة، واشتملت الديوان كله وركزت على الغزل والموروث الديني في شعر العباس بن الأحنف، ولم تحدد هي الأخرى الانزياح التركيبي بشكل خاص، بل كانت في الظواهر الأسلوبية عامة، ولم تركز على البائية فقط بل شملت الديوان كله بالدراسة.

وستقوم الدراسة الخاصة بالبحث على تتبع التراكيب الانزياحية في بائية العباس بن الأحنف[1]، ومحاولة استقراء النص واستنطاقه بعيدا عن القراءة السطحية التي تبتعد في مدلولها عن فكرة الانزياح، بالاعتماد على كل من التقديم والتأخير، والالتفات، والحذف، والاعتراض، بغية فهم الفكرة التي تختلج في أعماق الشاعر، وتتبع دلالات الانزياح التي ستقوم الدراسة باستعراضها.

وقد اختيرت هذه العينة من الدراسة تحديدا لما تتضمنه من ظواهر انزياحية أسلوبية لافتة جديرة بالاهتمام، إضافة إلى تسليط الضوء على الحالة النفسية التي تعتلي الشاعر، وقد حاول الكشف عنها من خلال انتخاب لغة شعرية مميزة تُفصح عن حالته الشعورية، وتبين كنه علاقته بالمحبوبة التي تُعد طرفًا أساسيًّا في هذه التجربة الشعرية، فهي تثبت خروج الشاعر عن اللغة التقريرية المباشرة، واستجلاء الانزياح التركيبي وكشف دورها الدلالي في أبيات القصيدة.

(١) . العباس بن الأحنف شاعر الغزل، انظر خبره في: الأندلسي، أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم (٣٨٤-٤٥٦)، جمهرة أنساب العرب،تحقيق: عبد السلام هارون، مصر: دار المعارف، ط٥، ١٩٨٢م، ص٣١٠، الأحنف، العباس، الديوان، شرح وتحقيق: عاتكة الخزرجي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط١ ١٩٥٤م،

نص القصيدة:

أَزَينَ نِساءِ العالَمينَ أَجيبي دُعاءَ مَشوقٍ بِالعِراقِ غَريبِ
كَتَبتُ كِتابي ما أُقيمُ حُروفَهُ لِشِدَّةِ إِعوالي وَطولِ نَحيبي
أَخُطُّ وَأَمحو ما كتبتُ بِعَبرَةٍ تَسُحُّ عَلى القِرطاسِ سَحَّ غُروبِ
أَيا فَوزُ لَو أَبصَرتِني ما عَرَفتِني لِطولِ نحولي بَعدَكُم وَشُحوبي
وَأَنتِ مِنَ الدُنيا نَصيبي فَإِن أَمُت فَلَيتَكِ مِن حورِ الجِنانِ نَصيبي
سَأَحفَظُ ما قَد كانَ بَيني وَبَينَكُم وَأَرعاكُمُ في مَشهَدي وَمَغيبي
وَكُنتُم تَزينونَ العِراقَ فَشانَهُتَرَحُّلُكُم عَنهُ وَذاكَ مُذيبي
وَكُنتُم وَكُنّا في جِوارٍ بِغِبطَةٍ نُخالِسُ لَحظَ العَينِ كُلَ رَقيبِ
فَإِن يَكُ حالَ الناسُ بَيني وَبَينَكُم فَإِنَّ الهَوى وَالوِدَّ غَيرُ مَشوبِ
فَلا ضَحِكَ الواشونَ يا فَوزُ بَعدَكُم وَلا جَمَدَت عَينٌ جَرَت بِسُكوبِ
وَإِنّي لَأَستَهدي الرِياحَ سَلامَكُمإِذا أَقبَلَت مِن نَحوِكُم بِهُبوبِ
وَأَسأَلُها حَملَ السَلامِ إِلَيكُمُفَإِن هِيَ يَوماً بَلَّغَت فَأَجيبي
أَرى البَينَ يَشكوهُ الأَحبة كُلُّهُمفَيا رَبُّ قَرِّب دارَ كُلِّ حَبيبِ
وَأَبيَضَ سَبّاقٍ طَويلٍ نِجادُهُأَشَمَّ خَصيبِ الراحَتَينِ وَهوبِ
أَنافَ بِضَبعَيهِ إِلى فَرعِ هاشِمٍ نَجيبٌ نَماهُ ماجِدٌ لِنَجيبِ
لَحاني فَلَمّا شامَ بَرقي وَأَمطَرَتجُفوني بَكى لي موجَعاً لِكُروبي
فَقُلتُ أَعَبد اللَهُ أَسعَدتَ ذا هَوىً يُحاوِلُ قَلباً مُبتَلاً بِنُكوبِ
سَأَسقيكَ نَدماني بِكَأسٍ مِزاجُها أَفانينُ دَمعٍ مُسبَلٍ وَسَروبِ
أَلَم تَرَ أَنَّ الحُبَّ أَخلَقَ جِدَّتي وَشَيَّبَ رَأسي قَبلَ حينِ مَشيبي

أَلا أَيُّها الباكونَ مِن أَلَمِ الهَوى أَظُنّكُمُ أُدرِكتُمُ بِذَنوبِ
تَعالَوا نُدافِع جُهدَنا عَن قُلوبِنا فَيوشِكُ أَن نَبقى بِغَيرِ قُلوبِ
كَأَن لَم تَكُن فَوزٌ لِأَهلِكَ جارَةً بِأَكنافِ شَطِّ أَو بِمذنبِ سيبِ
أَقولُ وَداري بِالعِراقِ وَدارُها حِجازِيَّةٌ في حَرَّةٍ وَسُهوبِ
وَكُلُّ قَريبِ الدارِ لا بُدَ مَرَّةً سَيُصبِحُ يَوماً وَهوَ غَيرُ قَريبِ
سَقى مَنزِلاً بَينَ العَقيقِ وَواقِمٍ إِلى كُلِّ أُطمٍ بِالحِجازِ وَلوبِ
أَجَشُّ هَزيمُ الرَعدِ دانٍ رَبابُهُ يَجودُ بِسُقيا شَمأَلٍ وَجَنوبِ
أَزوّارَ بَيت اللَهَ مُرّوا بِيَثرِبَ لِحاجَةِ مَتبولِ الفُؤادِ كَئيبِ
إِذا ما أَتَيتُم يَثرِبًا فَابدَؤوا بِها بِلَطمِ خُدودٍ أَو بِشَقِّ جُيوبِ
وَقولوا لَهُم يا أَهلَ يَثرِبَ أَسعِدوا عَلى جَلَبٍ لِلحادِثاتِ جَليبِ
فَإِنّا تَرَكنا بِالعِراقِ أَخا هَوىً تَنَشَّبَ رَهناً في حِبالِ شَعوبِ
بِهِ سَقَمٌ أَعيا المِداوينَ عِلمُهُ سِوى ظَنَّهُم مِن مُخطِئٍ وَمُصيبِ
إِذا ما عَصَرنا الماءَ في فيهِ مَجَّهُوَإِن نَحنُ نادَينا فَغَيرُ مُجيبِ
تَأَنَّوا فَبَكّوني صُراحاً بِنِسبَتيلِيَعلَمَ ما تَعنونَ كُلُّ غَريبِ
فَإِنَّكُمُ إِن تَفعَلوا ذاكَ تَأتِكُم أَمينَةُ خَودٍ كَالمِهاةِ لَعوبِ
عَزيزٌ عَلَيها ما وَعَت غَيرَ أَنَّهانَأَت وَبَناتُ الدَهرِ ذاتُ خُطوبِ
فَقولوا لَها قولي لِفَوزٍ تَعَطَّفيعَلى جَسَدٍ لا رَوحَ فيهِ سَليبِ
خُذوا لِيَ مِنها جُرعَةً في زُجاجَةٍ أَلا إِنَّها لَو تَعلَمونَ طَبيبي
وَسيروا فَإِن أَدرَكتُمُ بي حُشاشَةًلَها في نَواحي الصدرِ وَجسُ دَبيبِ
فَرُشّوا عَلى وَجهي أُفِق مِن بَليَّتي يُثيبُكُمُ ذو العَرشِ خَيرُ مُثيبِ

فَإِن قالَ أَهلي ما الَّذي جِئتُمُ بِهِوَقَد يُحسِنُ التَعليلَ كُلُّ أَديبِ
فَقولوا لَهُم جِئناهُ مِن ماءِ زَمزَمٍ – لِنَشفيهِ مِن داءٍ بِهِ– بِذَنوبِ
وَإِن أَنتُمُ جِئتُم وَقَد حيلَ بَينَكُم وَبَيني بِيَومٍ لِلمَنونِ عَصيبِ
وَصِرتُ مِنَ الدُنيا إِلى قَعرِ حُفرَةٍ حَليفَ صَفيحٍ مُطبَقٍ وَكَثيبِ
فَرُشّوا عَلى قَبري مِنَ الماءِ وَاِندُبوا قَتيلَ كَعابٍ لا قَتيلَ حُروبِ[1]

أولا– ظاهرة التقديم والتأخير.

تعد ظاهرة التقديم والتأخير ذات قيمة أدبية كبيرة؛ ذلك لما تضطلع به من مكونات الجملة الأدبية الشعرية، ولما تتضمنه من اهتمامات بلاغية؛ فالبلاغيون يرون أهمية فكرة التقديم والتأخير في الجملة؛ لما تتركه من أثر بلاغي جمالي يثير المتلقي ويحفزه للنص الأدبي كله.

ويرى القارى في تتبع ظاهرة التقديم والتأخير ضمن ظاهرة الانزياح الأسلوبي، دلالات فنية بلاغية تتحقق بها فكرة التبادل المستحب بين تركيبات الجملة الواحدة، كأن يتقدم المفعول به على الفاعل، أو أن يتقدم الخبر على المبتدأ، أو يتقدم شبه الجملة على مكونات الجملة الفعلية أو الاسمية من مفعول به أو خبر أو مبتدأ، وقد تجلت تلك الظاهرة في بائية الشاعر العباس بن الأحنف بشكل لافت للنظر، يغري بمعرفة السبب الذي نسجت أبيات القصيدة عليه.

وقد تنبه البلاغيون القدماء لأهمية التقديم والتاخير في الجملة، ومدى فعاليتها وما تكسبه للنص من سمة أسلوبية بلاغية جمالية تتحقق من خلال

(١) . المرجع السابق، ص٦-٩.

هذا التقديم والتأخير، فعبد القاهر الجرجاني يرى أنه "باب كثير الفوائد واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر 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 قُدِم شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان"(١)، فتغيير الترتيب يجيء منسجما مع الغاية الشعرية التي يريدها الشاعر في النص.

وبالعودة إلى قصيدة العباس بن الأحنف، يمكن تتبع ظاهرة التقديم والتأخير ذات السمة الأسلوبية الانزياحية بما تحتويه من إيحاءات بلاغية، يتكئ عليها العباس حتى يستثير المتلقي ويجذبه لفهم المكنون من لغته الشعرية، ومن ذلك قوله:

أَزَينَ نِساءِ العالَمينَ أَجيبي دُعاءَ مَشوقٍ بِالعِراقِ غَريبِ(٢)

يمثل البيت السابق العتبة النصية في القصيدة، وبما أن الشاعر قد استهله بالتقديم والتأخير بعد النداء، فذلك بسبب الفكرة التي تلح عليه فقد قدم شبه الجملة (بالعراق) على الصفة (غريب)، وهو بذلك يكشف عن أهمية المكان وخصوصيته، التي تستدعي منه تقديم ذكره والتعجل في ذلك، ولعل السبب هو تأريق الفكرة، فالمكان هنا شاهد ضمني على الفراق بينه وبين محبوبته التي ابتعدت وأصبحت بالحجاز، وتقديمه يعني التذكير بحجم الألم الذي يتقاطع مع بعد المسافة، فجاء التقديم هنا منسجما مع أمر الاهتمام والتركيز على الحالة النفسية للشاعر.

(١) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص١٠٦.

(٢) الديوان، ص٦.

وكذلك الأمر في قوله:

أَخُطُّ وَأَمحو ما كتبتُ بِعَبرَةٍ تَسُحُّ عَلى القُرطاسِ سَحَّ غُروبِ[1]

في البيت السابق يقدم الشاعر شبه الجملة (على القرطاس) على المفعول المطلق (سحَّ)، والأصل أن يقول (تسح سح غروب على القرطاس)، ولعل ذلك يعود إلى نية الشاعر في الكشف عن شدة الألم والحزن وحالة عدم التركيز والشرود الذهني إلى المحبوبة، فيكون التقديم هنا منسجما مع فكرة التعبير؛ التي تقتضي وجود قرطاس يخط عليه الشاعر ما يختلج في أعماقه تجاه هذا الفراق غير المبرر في نظره.

وأما في البيت:

وَأَنتِ مِنَ الدُنيا نَصيبي فَإِن أَمُت فَلَيتَكِ مِن حورِ الجِنانِ نَصيبي[2]

ينضوي البيت السابق على تقديم وتأخير في الشطر الأول يتمثل في (أنت من الدنيا نصيبي)، وفي الشطر الثاني (فليتك من حور الجنان نصيبي)، والأصل في التركيب النحوي للجملتين أن يقول (أنت نصيبي من الدنيا)، و(فليتك نصيبي من حور الجنان)، لكن الانزياح الأسلوبي قد تغلب على التركيب النحوي ليجيء متضامنا مع الحالة الشعورية للعباس؛ فهو يركز على شدة تعلقه بفوز في الدنيا والآخرة، فتكون فكرة التقديم والتأخير هنا أسلوبًا انزياحيًّا، يشير إلى الاختصاص في ذكر المحبوبة وشدة التعلق بها، فقدم شبه الجملة (من الدنيا) على الخبر (نصيبي)؛ لتكثيف القيمة الزمانية الحالية عنده، وقدم شبه الجملة

(١) . السابق نفسه، ص٦.

(٢) السابق نفسه، ص٦.

(من حور الجنان) على خبر ليت (نصيبي) في الشطر الثاني من البيت ذاته، ليحصر القيمة الزمانية بوجود فوز، التي هي مبتغاه في حياته وبعد مماته.

وفي قوله:

أَرى البَينَ يَشكوهُ الأحبةُ كُلُّهُم فَيا رَبُّ قَرِّب دارَ كُلِّ حَبيبِ[1]

يقدم الشاعر المفعول به (الهاء) على الفاعل (الأحبةُ)، وبالعودة إلى التركيب النحوي للجملة فالأصل أن يقول (يشكو الأحبة البين)، لكن الحالة الشعورية تستلزم منه تقديم المفعول به على الفاعل؛ فحالة الفراق وأثر ألمه حالة جماعية لا تخص فردا بعينه، وهي حالة تمثل اللاشعور الجمعي الذي يشير إليه الشاعر، وكأننا أمام عالم يعرض أمامنا في المرآة ويعكس دواخلنا من خلالها، "واعيتنا تعرض لنا صورة من العالم الخارجي، لكن من العالم الداخلي أيضًا، باعتبار أن هذا العالم صورة تعويضية في المرآة عن العالم الخارجي"[2] وكأنه به يحاول التخفيف عن ألم الفقد، بأن ما يمر به هو أمر جماعي ولم يكن هما فرديًّا، فيتمنى على أثر هذا الهم زواله والخلاص منه بلقاء محبوبته.

وتستمر ظاهرة التقديم والتاخير في القصيدة، كقول العباس:

كَأَن لَم تَكُن فَوزٌ لِأَهلِكَ جارَةً بِأَكنافِ شَطٍّ أَو بمذنب سيبِ[3]

يتقدم شبه الجملة (لأهلك) على خبر تكن (جارةً)، والأصل في التركيب النحوي القول (كأن لم تكن فوز جارة لأهلك)، لكن هذا التقديم هنا يكشف

(١) السابق نفسه، ص٦

(٢) يونغ، كارل، دور اللاشعور ومعنى علم النفس للإنسان الحديث، ترجمة: نهاد خياطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٢م، ص٢٤.

(٣) . الديوان، ص٧.

عن الصفة التي تختص بها فوز وهو القرب، رغم البعد الحالي الذي يمنعها من أن تكون قريبة منه، وهذا يدل على قمة المعاناة من حرمان اللقاء بهذه المحبوبة وعدم قدرته للوصول إليها، فقربها من أهله لم يمنع حرمانه منها.

ويستمر الأسلوب الانزياحي في القصيدة بوجود التقديم والتأخير، كما في قول العباس:

فَإِنّا تَرَكنا بِالعِراقِ أَخا هَوىً تَنَشَّبَ رَهناً في حِبالِ شَعوبِ

بِهِ سَقَمٌ أَعيا المداوينَ عِلمُهُ سِوى ظَنَّهُم مِن مُخطِئٍ وَمُصيبِ[1]

يعمد العباس إلى التقديم والتأخير في بيتين متواليين، يمثلان الحالة الشعورية القلقة التي تلف الشاعر وتحيط به، ففي البيت الأول يقدم شبه الجملة (بالعراق) على المفعول به (أخًا)، والأصل أن يقول (فإنا تركنا أخًا بالعراق)، لكن المكان يمثل النسق اللغوي القلق ويفرز الفكرة الملحة عليه، وهي بعد المحبوبة، ويدل على ذلك بذكر اسم المكان المرتبط بالبعد، وظل شاهدا على نفسيته التي أججت مشاعره وأنطقها شعرا.

وفي البيت الذي يليه يقدم شبه الجملة (به) على المبتدأ (سقم)، والأصل في التركيب النحوي القول (سقم به)، لكن الحالة الشعورية لشدة صعوبتها سمحت بالتقديم والتأخير لتصوير حجم الألم وبثه في البيت، وكذلك الأمر في تقديم المفعول به (المداوين) على الفاعل (علمه)، بدلا من قوله (أعيا علمه المداوين)، تعجيلا للحديث عن العمل الجماعي؛ الذي على الرغم من كثرته إلا أنه كان عاجزًا أمام ما يشعر به العباس.

(١) المرجع السابق، ص٨.

وكذلك الأمر في قوله:

فَإِن قالَ أَهلي ما الَّذي جِئتُمُ بِهِ وَقَد يُحسِنُ التَعليلَ كُلُّ أَديبِ[1]

يقدم المفعول به (التعليل) على الفاعل (كل)، والأصل أن يقول (يحسن كل أديب التعليل)، لكن تقديم المفعول به إنما جاء لأهمية ذكره، ولبيان أثره النفسي على الشاعر، فهذا العجز إنما يبين عن شدة تأثره بفراق فوز وبعدها عنه، فبث طاقته الشعورية مستعينًا بأسلوب التقديم والتأخير؛ ليدل به على أهمية الحديث الذي يعيشه.

إن ورود ظاهرة التقديم والتأخير في القصيدة على هذا النحو، إنما يشير إلى أن هذا التركيب النحوي ضمن الحيز الانزياحي يتسم بسمة "أسلوبية وتقبلية في آنٍ، فهي بقدر ما توحي بذكاء العلاقات المبتكرة بقصد إنعاش مكونها الدلالي، إلا أنها تحيل المتلقي إلى تنشيط حسه الجمالي في إدراك الصورة المتغيرة واستيعاب فارق التغير"[2]، وهي أساسية في العملية الأسلوبية ذات الدلالات والصيغ التعبيرية المتعددة.

(١) . السابق نفسه، ص٩.

(٢) حمرة العين، خيرة، شعرية الانزياح "دراسة في جمال العدول"، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠١م، ٣٨.

ثانيًا– ظاهرة الحذف.

يُعنى الحذف بإسقاط أحد عناصر التركيب اللغوي، ولا يكون ذلك الإسقاط سلبيا في الجملة بل إن وجوده يعزز الفكرة التي تنضوي عليها الأبيات الشعرية، ويكون متمما أسلوبيا في النص الشعري بالاعتماد على القدرة اللغوية التي يختص بها المبدع في النص، ويكون الحذف بالاستغناء عن أحد ركني الجملة التي تعد من الناحية التركيبية النحوية متممة للجملة في تركيبها، فلا يؤثر حذف الخبر مثلا أو الفاعل أو المفعول به، لأن تمام الجملة أسلوبيا يعتمد بالدرجة الأولى على فكرة التأويل، التي تفصح لقارئها بمكنون المعنى المراد من النص، فيكون الحذف في الانزياح التركيبي استغناء من جهة ومتمما من جهة أخرى.

وتعد ظاهرة الحذف انزياحًا أسلوبيًّا لأهميتها المتعلقة بفكرة الاستغناء والغياب، فالحذف "من أهم مظاهر تقييم العمل الأدبي وتبدو مقدرة القدماء في إدراكهم، أن بعض العناصر اللغوية يبرز دورها الأسلوبي بغيابها أكثر من حضورها"(١)، مما يعني أن الحذف يجوّد النص الشعري ويجعله قابلًا للاكتناه، ولا يضعفه أو يبعده عن الظاهرة الأسلوبية الفنية المطلوبة، فهو "باب دقيق المسلك لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون

(١) محمد، عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط١، ١٩٩٥م، ص١٨١.

إذا لم تنطق، وأتم ما يكون بيانًا إذا لم تبن"[١]، مما يعني تحقق الفصاحة اللغوية المطلوبة، وإعطاء للنص فائدة تتجلى من خلال إظهار الانزياح التركيبي المتمثل بوجود الحذف.

ويمكن للمبدع في نصه أن "يتجاوز عن أمر أو يعظم أمرًا على حساب المحذوف، أو يلفت انتباه المتلقي إلى الغائب من النص، وقد التفت النقد الحديث إلى ذلك ضمن ما يسمى بالحضور والغياب"[٢]، وهذا يعني أن للمتلقي الحق في التدخل وتأويل المحذوف ومشاركة المبدع في العملية الإبداعية؛ التي تتأرجح بين التجلي والخفاء لبعض الكلمات في النص.

ويظهر الحذف في القصيدة في مجموعة أبيات، منها قول العباس:

وَأَسأَلُها حَملَ السَلامِ إِلَيكُمُ فَإِن هِيَ يَوماً بَلَّغَت فَأَجيبي[٣]

يتضمن البيت السابق حذفين في الشطر الثاني في جملة (بلغت فأجيبي)، وتأويلها (بلغتكم سلامي أو السلام فأجيبي)، وهو حذف ينسجم مع معنى البيت، الذي ينشط ذاكرة المتلقي ويجذبه للفكرة المقصودة لدى الشاعر، فالسلام المقصود من الشاعر إنما يبث الحزن والشوق والمعاناة لبعد المكان، وللهفة التواصل المفقود مع المحبوبة فوز، وهو حذف ينضوي على صيغة الجمع للضمير (كم) منسجمًا مع لفظة (إليكم) في الشطر الأول من البيت ذاته،

(١) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص١٤٦.

(٢) الرواشدة، سامح، قصيدة إسماعيل لأدونيس صور من الانزياح التركيبي وجمالياته، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مج٣٠، ع٣، ٢٠٠٣م، ص٤٧٢.

(٣) الديوان، ص٦.

ولعل الشاعر هنا لم يلتفت لذكره؛ لتركيزه على فكرة الإجابة المتعلقة بالمحبوبة الغائبة البعيدة.

وكذلك الأمر في قوله:

أَنافَ بِضَبعَيهِ إِلى فَرعِ هاشِمٍ نَجيبٌ نَماهُ ماجِدٌ لِنَجيبِ[1]

يتضمن البيت السابق حذفًا للمبتدأ الذي يمكن تقديره بـ (هو) في (نجيب) فالأصل القول (هو نجيب)، وذلك لاستمرارية فكرة الوصف التي تستدعي هذا الحذف؛ الذي من شأنه العمل على إعلاء قيمة الموصوف والتركيز عليها لبيان أهميتها، فلو بقي الضمير (هو) لكان الكلام مباشرًا لا جرس فيه ولا ميزة، وسيظل يدور ضمن إطار الفكرة النثرية؛ التي تبتعد عن السمة الإبداعية التي تقتضيها عملية الحذف في النص الشعري تحديدًا.

وتستمر ظاهرة الحذف الانزياحي للحفاظ على خاصية التماسك التعبيري في الأشطر الشعرية، كقول العباس:

لَحاني فَلَمّا شامَ بَرقي وَأَمطَرَت جُفوني بَكى لي موجَعاً لِكُروبي[2]

يتضمن الشطر الثاني من البيت حذفًا في جملة (بكى لي موجعًا لكروبي)، وأصل التركيب النحوي المناسب هو (بكى لي حالي موجعًا لكروبي)، مما يعني انطواء الانزياح التركيبي هنا على حذف المفعول به للفعل المتعدي (بكى)، والتركيز على الحال (موجعًا)؛ التي تكشف بدورها عن نفسية العباس التي تندرج ضمن التوجع والألم لشدة ما أصابه، وما يمر به حتى وصل إلى هذه الحال.

---

(١) المرجع السابق، ص٧.

(٢) السابق نفسه، ص٧.

كما يتضمن أيضًا حذفًا في قوله (وأمطرت جفوني) وأصل التركيب أن يقول (وأمطرت جفوني دمعًا)، لكن الحذف هنا جاء ليعزز الكثرة المرتبطة بلفظة مطر الدالة على قمة الحزن التي أفضت بالشاعر إلى أن يكون نزول دموعه مماثلا للمطر، فحذف لفظة دموعًا وركز على الحركة المتعلقة بلفظة أمطرت.

وكذلك في قوله:

إذا ما عَصَرنا الماءَ في فيهِ مَجَّهُ وَإن نَحنُ نادَينا فَغَيرُ مُجيبِ[1]

يظهر الحذف في البيت السابق في الشطر الثاني (نادينا فغير مجيب)، والأصل التركيبي أن يقول (نادينا العباس فهو غير مجيب)، مما يعني وجود حذفين تعلق الأول منهما بحذف المفعول به (العباس)، والثاني بحذف المبتدأ (فهو)، ودلالة هذا الحذف إنما تجيء للتركيز على الفعل الجمعي الموجود في جملة (نادينا)، وهو فعل يستخدمه الشاعر هنا للدلالة على الجمع والكثرة وهي مناداة العباس، ما يعني وجود قلق حول حالته التي لا تستجيب لأي علاج ولا أية محاولة إنعاش.

وتتطلب عملية استحضار النص الغائب، أو اللفظة التي تنحرف عن مسار الألفاظ الأخرى جهدًا ذهنيًّا يتطلب حضور فكر المتلقي للنص، ومحاولته الدائمة لسبر أغوار الشطر الشعري للإمساك باللفظة التي تتفلت عن نظامها، ومحاولة تقدير قريب لها لتماهي النص مع القارئ ضمن أسلوب فني أساسه

(١) السابق نفسه، ص٨

الحذف، وهذا ما يحدث في تتبع ظاهرة الحذف في أبيات العباس بن الأحنف، ومن ذلك قوله:

عَزيزٌ عَلَيها ما وَعَت غَيرَ أَنَّها نَأَت وَبَناتُ الدَهرِ ذاتُ خُطوبِ[1]

يعمد الشاعر إلى حذف المبتدأ في (عزيز عليها)، وتقدير الحذف أن يقول (هو عزيز)، فجاء حذف المتبدأ للتركيز على الخبر الذي هو مقصد الشاعر، وفيه اختصار وحصر للصفة المكثفة في لفظة عزيز، ليجد القارئ نفسه أمام دلالة المبتدأ المحذوف (هو) ضمن سياق جملة (عزيز عليها)، وكذلك في حذفه حرف الجر (عني) في قوله (نأت)، فالفعل نأى يتعدى بحرف الجر (عن)، مما يعني أن التأويل المناسب للحذف التركيبي هو حذف حرف الجر والإبقاء على الفعل؛ لتكثيف الحالة الشعورية التي تتمركز في فكر الشاعر فلا يؤثر ذلك على القدرة التعبيرية الموجودة في الفعل (نأت)، فالدلالة تنزاح نحوه ليصبح التركيب ذا قيمة جمالية خاصة.

ثالثًا– ظاهرة الالتفات.

يعد الالتفات ظاهرة أسلوبيَّة يقع ضمن التركيب الانزياحي؛ الذي يفرز نوعًا خاصًّا من التحليل اللغوي النحوي داخل الجملة، فهو أسلوب لطيف تظهر فيه المراوحة بين الضمائر، بغية الكشف عن مدلولات يتعمد المبدع إظهارها بالشكل المضطرب المقبول داخل النص؛ حيث يقوم بتسيير الخطاب بشكل تظهر فيه فلسفة خرق القوانين في الجملة، فهو "الرجوع من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة... وفيه فوائد كثيرة، لأن الكلام إذا نقل من

(١) السابق نفسه، ص٩.

أسلوب إلى أسلوب كان أحسن تطرية لنشاط السامع، وإيقاظًا للإصغاء إليه، من إجرائه على أسلوب واحد"[١]، فالأصل أن يظل الترتيب الخطابي المتعلق بالضمائر ضمن محور منظم، لكن الخلخلة الواقعة في ترتيب الجملة إنما تضفي عليها جمالية خاصة ووقعا خاصا في المتلقي.

ويظهر أثر الالتفات بوجود التأثير الذي يتركه في السامع؛ بنقله من فكرة إلى فكرة بوجود الانتقال الحاصل بين الضمائر العائدة على الذات الواحدة، وهو هنا يعمل على تنشيط ذاكرته ولفته للنص وتتبع أجزائه للتوصل إلى فكرة المبدع منه، وهو بذلك يخرج عن النمط المعروف في قراءة الجملة أي الارتكاز على مبدأ " العدول عن النمط المألوف، على حسب مفهوم أصحاب اللغة وتقاليدهم في صناعة الكلام، وهذا العدول يمثل الطاقات الإيحائية في الأسلوب"[٢]، ممثلة بوجود الالتفات الذي يعد نمطا واضحا لفكرة العدول والانحراف عن الترتيب القائم في الجملة.

ويمكن تتبع الالتفات في نص القصيدة بقسميه (النوعي) باستخدام الضمائر ومراوحة العدول من الغائب إلى المخاطب أو العكس أو المخاطب، و(العددي) الذي يعني الانتقال من المفرد إلى الجمع أو العكس بهدف الإبانة

(١) ابن الأثير، ضياء الدين، الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، تحقيق: مصطفى جواد وجميل سعيد، بغداد: مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٥٦م، ص٩٨.

(٢) عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م، ص١٩٩.

"عن معنى على قدر كبير من الخفاء، وبدون إدراكه يظل المعنى غائبًا"(١). ومن الالتفات النوعي قول الشاعر:

أَزَينَ نِساءِ العالَمينَ أَجيبي دُعاءَ مَشوقٍ بِالعِراقِ غَريبِ
كَتَبتُ كِتابي ما أُقيمُ حُروفَهُ لِشِدَّةِ إِعوالي وَطولِ نَحيبي
أَخُطُّ وَأَمحو ما كتبتُ بِعَبرَةٍ تَسُحُّ عَلى القُرطاسِ سَحَّ غُروبِ(٢)

يلتفت العباس هنا من ضمير الغائب في (دعاء مشوق) إلى ضمير المتكلم (كتبت) و(أقيم) و (أخط وأمحو) في البيتين الثاني والثالث؛ وذلك لتركيز الحديث عن نفسه وبث حالته الشعورية القلقة التي تستدعي منه الالتفات بين هذين الضميرين، ولعله هنا يريد إثبات حالته الحزينة فضمير الغائب في البيت الأول ينسجم مع غياب المحبوبة وعدم استجابتها لندائه؛ الذي عاد ليؤكده ملتفتا لنفسه في البيت الثاني فيكثف الفكرة المضطربة من أثر ذلك الغياب، فيلتفت القارئ معه إلى معاناته في محاولة التواصل معها والوصول إليها.

وأما الالتفات العددي فهو في قوله:

أَيا فَوزُ لَو أَبصَرتِني ما عَرَفتِني لِطولِ نحولي بَعدَكُم وَشُحوبي
وَأَنتِ مِنَ الدُنيا نَصيبي فَإِن أَمُت فَلَيتَكِ مِن حورِ الجِنانِ نَصيبي
سَأَحفَظُ ما قَد كانَ بَيني وَبَينَكُم وَأَرعاكُمُ في مَشهَدي وَمَغيبي
وَكُنتُم تَزينونَ العِراقَ فَشانَهُ تَرَحُّلُكُم عَنهُ وَذاكَ مُذيبي

(١) إسماعيل، عز الدين، جماليات الالتفات، بحث ضمن كتاب: قراءة جديدة لتراثنا النقدي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٩٠م، ص٩٠٥.

(٢) الديوان، ص٦.

وَكُنتُم وَكُنّا في جِوارٍ بِغِبطَةٍ نُخالِسُ لَحظَ العَينِ كُلَ رَقيبِ[1]

يراوح الشاعر في الأبيات السابقة في الالتفات والانتقال بين الضمائر، كاشفا عن ظاهرة الالتفات العددي؛ الذي يركز على الانتقال من المفرد إلى الجمع؛ فهو ينتقل من (أبصرتني- عرفتني) إلى (بعدكم)، وينتقل من (أنت- فليتك- سأحفظ) إلى (أرعاكم- وكنتم- ترحلكم- وكنتم)، وكلها مفردات ترتبت منحرفة عن سمة الترتيب المتعارف عليه من نمطية الاستخدام الموحد لسمة الضمير، فتكون بذلك قد كشفت عن فكرة الشاعر دون إحداث أي خلل قد يمس بؤرة الحدث الذي تدور حوله فكرة القصيدة، فالعدول من المفرد إلى الجمع يحقق التفنن البلاغي الذي يكشف بدوره عن عظمة أو أهمية المحبوبة وبيان المساحة التي تحتلها في قلب الشاعر، وهي الدالة على الكثرة والعظمة لأثرها ووجودها في حياته مما يستدعي مخاطبتها بصيغة الجمع التي تتناسب ومقامها الرفيع في قلبه.

وتستمر ظاهرة الالتفات العددي في القصيدة فيعود من ضمير الجمع إلى المفرد في قوله:

وَأَسأَلُها حَملَ السَلامِ إِلَيكُمُ فَإِن هِيَ يَوماً بَلَّغَت فَأَجيبي[2]

يلتفت العباس في البيت السابق من الجمع إلى المفرد بين الضمائر في (إليكم) إلى (فأجيبي)، وهو هنا يريد ترسيخ قيمة المحبوبة وتكثيف المعنى المحصور فيها وتسليط الضوء على خصوصية ذكرها؛ فهي الوحيدة التي يهتم العباس

(١) المرجع السابق، ص٦.

(٢) . السابق نفسه، ص٦

لوصول السلام إليها دون غيرها فهو سلام خاص لها، وهذا ما جعله يعدل عن فكرة الجمع ويلتفت ليركز فكرته عليها فقط.

ولا يزال الالتفات النوعيّ حاضرًا في جسد القصيدة، وذلك في قول العباس:

أَقولُ وَداري بِالعِراقِ وَدارُها حِجازيَّةٌ في حَرَّةٍ وَسُهوبِ

وَكُلُّ قَريبِ الدارِ لا بُدَ مَرَّةً سَيُصبِحُ يَوماً وَهوَ غَيرُ قَريبِ(١)

ينتقل الشاعر في البيتين السابقين من ضمير المتكلم في (أقول- داري)، إلى ضمير الغائب في (وكل قريب الدار- سيصبح- وهو غير قريب)، ويزيد الالتفات هنا من قيمة الفكرة التي تلح على المبدع ؛حيث يعمل هذا الانتقال على كشف الحكمة من هذا الالتفات، فهي للدلالة على الحكم المطلق المعمم الذي يصيب الجميع ولا ينحصر بالشاعر وحده، فينقل السامع من التخصيص إلى التعميم، من خلال هذا الالتفات الوارد في البيتين.

ويظهر الالتفات كذلك في قوله:

فَقولوا لَها قولي لِفَوزٍ تَعَطَّفي عَلى جَسَدٍ لا رَوحَ فيهِ سَليبِ

خُذوا لِيَ مِنها جُرعَةً في زُجاجَةٍ أَلا إِنَّها لَو تَعلَمونَ طَبيبي

وَسيروا فَإِن أَدرَكتُمُ بي حُشاشَةً لَها في نَواحي الصدرِ وَجسُ دَبيبِ

فَرُشّوا عَلى وَجهي أُفِق مِن بَليَّتي يُثيبُكُمُ ذو العَرشِ خَيرُ مُثيبِ(٢)

يتغير استخدام الضمائر في الأبيات السابقة من الغيبة إلى المتكلم؛ في سبيل الإفصاح عن القلق النفسي الذاتي الذي يحيط بالشاعر، فهو ينتقل من ضمير

(١) السابق نفسه، ص٧.

(٢) السابق نفسه، ص٩.

الغيبة في (على جسد لاروح فيه)، إلى (خذوا لي- طبيبي- بي-وجهي- بليتي)، فيعمل هذا الالتفات على كشف الارتداد الشعوري الذي يعود بأكمله على ذات واحدة هي الشاعر، فهو هنا لم يقتنع بصفة الحديث الغيبية، فعاد وكرر الصفة الحضورية وخصَّ بها نفسه؛ ليكون وقعها مدويًّا في نفسه أولا وعلى القارئ ثانيًا، فتعمل على ملء النص بالحالة الخاصة التي تسمح بالمشاركة الوجدانية لهذا القلق الراسخ فيه، وتبيّن فعالية الالتفات في نقل القارئ من الغيبية والتقدير الغيبي، إلى المتكلم الحاضر في النص.

ولعل الشحنة الشعورية التي تبث شدة تعلق الشاعر بمحبوته بل وهوسه بها، كانت السبب إلى أن يلتفت في الأبيات نفسها من ضمير المخاطب (تعطفي) إلى الغائب (منها- إنها- لها)، فيبين بهذا الالتفات قوة حضورها في نفسه وتعظيم شأنها عنده، وتقرير مصيره المتعلق بها ومنها، فكل ما يمر به من ألم وحزن ومشقة لا سبب له إلّا فراقها ولا مسبب فيه إلّا هي وبعدها عنه، فأصبح يتوسل بكل شيء قد يجعلها حاضرة في حياته، فهي الطبيب الذي يعرف وحده علاج العباس، وخطابه لها بتعطفي إنما جاء ليؤكد رسوخ حبها في قلبه، فهي المتحكمة الوحيدة به، والقادرة _ بعد التدخل الإلهي_ أن تكون سببا في شفائه من آلامه وسقمه، فتعمل الضمائر هنا على كشف حالة التعطف التي يتوسل بها الشاعر محبوبته.

وتكشف المقطوعة الشعرية السابقة عن التقابلية الثنائية بين الشاعر ومحبوبته، بتبادل الأدوار بين أنا وأنت وتؤكده الضمائر التي تم حصرها وإيرادها، ومردّه أنها محور الحديث ومحور القصيدة التي صُنِعت من أجلها، فيكون

الالتفات قد حقق بث الحالة الشعورية للشاعر فمحبوبته تسيطر على خلجاته، فصاحبت ظاهرة الالتفات بين المخاطب والغائب فهي الحاضرة الغائبة، ولا يمكن لأي شيء أن يخفيها من حياته.

ويستمر الالتفات النوعي في استكمال اللوحة الشعرية، بالانتقال من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب حيث يقول:

وَإِن أَنتُمُ جِئتُم وَقَد حيلَ بَينَكُم وَبَيني بِيَومٍ لِلمَنونِ عَصيبِ

وَصِرتُ مِنَ الدُنيا إِلى قَعرِ حُفرَةٍ حَليفَ صَفيحٍ مُطبَقٍ وَكَثيبِ

فَرُشّوا عَلى قَبري مِنَ الماءِ وَاندُبوا قَتيلَ كَعابٍ لا قَتيلَ حُروبِ[1]

ينتقل الشاعر في الأبيات السابقة من ضمير المتكلم (بيني- صرت- قبري)، إلى الضمير الغائب في (حليف صفيح- قتيل كعاب- قتيل حروب)، فهي- إن جاز التعبير- يمكن تسميتها بالحوار الداخلي؛ الذي يشهد الوصول إلى المرحلة النهائية وهي الموت، فنهاية الاضطراب الذي بينه الالتفات في القصيدة أنهاه الشاعر بالالتفات بكشف عن نهاية صراعه مع البعد المكاني الذي حرمه من محبوبته، فأكد من خلال الالتفات الحالة النهائية التي وصل لها أن نهايته ستكون بسبب هذا الحرمان والاضطراب؛ الذي أفضى في نهاية الأمر إلى الموت والرحيل عن الحياة التي لا مكان له فيها بعد فقده فوز.

(١) السابق نفسه، ص٩.

رابعًا– ظاهرة الاعتراض.

تجيء ظاهرة الاعتراض في النص بمثابة الشحنة التفريغية للمبدع؛ فهو رغم إمكاناته الأدبية يضطر إلى إظهار الشعور المضمر الذي يلح عليه غير مرة، ويحاول البوح به بالاتكاء على فكرة الاعتراض التي تعمل بدورها على كشف ما يدور في مخيلته، والنص بحضوره قد يستند إلى ظاهرة الاعتراض الذي يسيّر عملية التعبير المكثف، ويعده بمثابة التفريغ النفسي والفضفضة التي تخرج من اللاوعي إلى الحضور، فلا يمكن السيطرة عليها؛ إذ تتفلت من الذات الشاعرة وتقحم نفسها في النص تحببًا وتوسلا لكشف المخفي من هذا الشعور.

ويرى البلاغيون أنّ ظاهرة الاعتراض تعني أن "يأتي في أثناء كلام أو بين كلامين متّصليْن معنى بجملة أو أكثر لا محل لها من الإعراب لنكتة سوى رفع الإبهام، ويسمى الحشو أيضًا"(١)، إذ يعد زائدًا على الجملة التي تتكون منها عبارات البيت الشعري، لكنها رغم وصفها بالحشو الزائد إلا أنها تحمل في طياتها معانٍ كثيرة، يتوسل بها الشاعر لكشف الشعور الخفي القلق، وتعمل على التنبيه لأهمية الحالة التي وردت بهذا الاعتراض.

ويتفق النحويون مع البلاغيين في وصف الاعتراض الحاصل في الجمل، فيرون "أن هذا القبيل من العلم كثير قد جاء في القرآن وفصيح الشعر، ومنثور الكلام، وهو جار عند العرب مجرى التأكيد، فلذلك لا يشنع عليهم، ولا يستنكر عندهم أن يعترض بين الفعل وفاعله، والمبتدأ وخبره، وغير ذلك مما لا

(١) . الجرجاني، محمد السيد شريف، معجم التعريفات، تحقيق: محمد صدّيق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة،٢٠٠٤م، ص٢٩

يجوز الفصل فيه بغيره إلا شاذًّا أو متأولا"[1]، وهذا يعني أن الاعتراض جائز غير مستقبح في النص الأدبي.

ويلحظ القارئ للقصيدة وجود ظاهرة الاعتراض، التي تنزاح بالنص عن مساره العادي، فتعمل على إعلاء القيمة الشعورية التي يريد الشاعر إظهارها، ومثال ذلك في قوله:

فَلا ضَحِكَ الواشونَ يا فَوزُ بَعدَكُم وَلا جَمَدَت عَينٌ جَرَت بِسُكوبِ[2]

تعترض جملة النداء (يا فوز) الشطر الأول من البيت السابق، في دلالة واضحة على تفلت اسم المحبوبة من خلجات الشاعر لإلحاحها في الظهور في فكره واستحضارها الذي يلح عليه، فما كان منه إلا أن استنطق ذلك الحضور بالاعتماد على الاعتراض الإنشائي؛ الذي أفضى بدوره إلى تأكيد أخذها حيزا كبيرا من تفكيره، مما جعله يستحضرها في البيت الأول ولم يكتف بقول (فلا ضحك الواشون بعدكم)، بل زاد على الشحنة الشعورية بأن أورد اسمها صراحة ليعزز قيمتها التي تشغل تفكيره.

وتأتي ظاهرة الاعتراض في القصيدة بوجود الدلالة الزمنية كما في قول العباس:

وَأَسأَلُها حَملَ السَلامِ إِلَيكُمُ فَإِن هِيَ يَوماً بَلَّغَت فَأَجيبي
وَكُلُّ قَريبِ الدارِ لا بُدَ مَرَّةً سَيُصبِحُ يَوماً وَهوَ غَيرُ قَريبِ[3]

(١) ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى للنشر والطباعة، بيروت، ط٢، ج١، ص٣٣٥.

(٢) . الديوان، ص٦.

(٣) ، المرجع السابق، ص٦-٧.

تظهر لفظة (يومًا) في البيتين السابقين معترضة صلب البيت الشعري في الشطر الثاني منه، وهذا يعني أن الدلالة الزمينة ذات رمز قلق لدى الشاعر، فـ (يوما) جاءت مكررة للدلالة على الأمل المفقود في البيت الأول، وعلى تأكيد نهاية الأشياء في البيت الثاني ويتبعها الضمير الغائب (وهو) ليؤكد حالة الفراق في البعد الزمني الذي تعززه لفظة يوما، فيكون اعتراض الكلام بـ (يوم) للدلالة على ديمومة الحدث بين أمل مفقود وديمومة فراق وغياب، وتذكير بمآل كل شيء، ويعمل الضمير معها على التذكير والتنبيه إلى غياب الأشياء.

وكذلك الأمر في ورود لفظة (مرة) في الشطر الأول من البيت الثاني، فهي هنا تؤكد الحالة الشعورية القائمة على فعل الانفصال والتشظي عن عالم المحسوسات، وأنه لابد أن يمر الإنسان في مسيرة حياته بسلسلة الفراق والغياب حتى لو مرة واحدة، مما يعني أن الأمر لا يتعلق بالشاعر وحده، وهذا يفضي إلى فكرة المواساة والمؤازرة النفسية لذاته، فالفراق لم يختص بالعباس وفوز، بل هو فعل يتعرض له الناس كافة.

وأما في البيت الآتي، فإن الاعتراض جاء جملة كما في قول الشاعر:

فَقولوا لَهُم جِئناهُ مِن ماءِ زَمزَمٍ – لِنَشفيهِ مِن داءٍ بِهِ — بِذَنوبِ[1]

تعترض جملة (لنشفيه من داء به) الشطر الثاني من البيت لتسويغ السلوك الذي يقوم به من عاين حالة العباس، وكشف عن سبب علته التي تجلت بغياب فوز عنه، فجاءت الجملة المعترضة لتوضح السبب من الإتيان بماء زمزم، فلم يكتف الشاعر بقول (فقولوا لهم: جئناه من ماء زمزم بذنوب)، بل اعترضت

(١) السابق نفسه، ص٩.

الجملة البيت الشعري واخترقته اختراقا مسموحا يفضي إلى وصف الحالة الشعوية، وتسويغ جلب ماء زمزم بوصف حالته التي يعجز عن مداواتها الأطباء، فكان اللجوء إلى ماء زمزم هو السبيل الأخير لتفادي الضرر الواقع عليه، وكأن الاعتراض هنا جاء ليطمئنه ويهدئه.

ويُعين الاعتراض على وصف الحالة الشعورية العميقة، ومثاله قول العباس:

أَقولُ وَداري بِالعِراقِ وَدارُها حِجازِيَّةٌ في حَرَّةٍ وَسُهوبِ
وَكُلُّ قَريبِ الدارِ لا بُدَ مَرَّةً سَيُصبِحُ يَوماً وَهوَ غَيرُ قَريبِ
سَقى مَنزِلاً بَينَ العَقيقِ وَواقِمٍ إِلى كُلِّ أُطمٍ بِالحِجازِ وَلوبِ[1]

تكتنز الأبيات الشعرية السابقة بجمل اعتراضية متلاحقة، يؤوّلها الشاعر بغية زيادة الأثر النفسي ووصفه وصفا لا يتعارض مع حبه لفوز؛ فهو بعد كلمة أقول يعترض الأبيات بـ (وداري بالعراق ودارها حجازية في حرة وسهوب- وكل قريب الدار لا بد مرة سيصبح يوما وهو غير قريب)، ليصل بالقارئ إلى الجملة الدعائية وهي جملة القول (سقى...) فهو بعد التدقيق في وصف البعد المكاني وتحديد الأماكن وتسميتها، يعود بعد ذلك الاعتراض بجملة خبرية دعائية تفضي إلى التعبير عن الحالة الشعورية لديه، فيدعو لذلك المكان ويصفه وصفًا دقيقا للدلالة على شدة تذكره، وعدم قدرته على النسيان لا لفوز ولا لمكانها.

وقد يأتي الاعتراض فاصلا بين الشرط وجوابه كقول الشاعر:

وَإِن أَنتُمُ جِئتُم وَقَد حيلَ بَينَكُم وَبَيني بِيَومٍ لِلمَنونِ عَصيبِ
وَصِرتُ مِنَ الدُنيا إِلى قَعرِ حُفرَةٍ حَليفَ صَفيحٍ مُطبَقٍ وَكَثيبِ

(١) السابق نفسه، ص٧-٨.

فَرُشّوا عَلى قَبري مِنَ الماءِ وَاندُبوا قَتيلَ كَعابٍ لا قَتيلَ حُروبِ[1]

يقع الاعتراض في الأبيات السابقة في جملة الشرط، ويفصل بين الشرط وجوابه أي بين (وإن أنتم جئتم) وبين (فرشوا على قبري)، والاعتراض هنا يشرح حالة العباس في نهاية انتظاره للقاء فوز الذي بات مستحيلا عليه، فيكشف أن لقاء الموت والقبر أسرع من لقائها، مما يعني استحالة اللقاء بينهما، فيفصل بين شيئين متلازمين وهما مجيء القوم إلى قبره مما يعني تحقق فعل الموت ووقوعه عليه، وبين رش الماء على القبر، أي التأكيد على النهاية وهي توسده القبر بعد معاناته الطويلة مع ألم الانتظار الزائف، فيحقق الاعتراض هنا القيمة الجمالية الإيقاعية للأبيات الشعرية ويحافظ على التوازن الحاصل في الوزن العروضي، ويبث الفكرة المنشودة في إطار جمالي خلاق.

(١) . السابق نفسه، ص٩.

الخاتمة:

بعد استقراء القصيدة، والوقوف على أبرز ملامح الانزياح التركيبي أمكن القول بالنتائج والخلاصات الآتية:

- يمكن للنص الشعري القديم استيعاب المناهج النقدية الحديثة في الدراسة؛ وفي ذلك دلالة واضحة على مرونة النص القديم وإمكانية اكتناهه وسبر أغواره، ودلالة ذلك في هذه الدراسة تطبيق فكرة الانزياح التركيبي بما اشتملت عليه من تقديم وتأخير، وحذف، والتفات، واعتراض.
- جاءت ظاهرة التقديم والتأخير في القصيدة بعدة وجوه، أمكن حصرها بتقديم شبه الجملة على المبتدأ والصفة والمفعول المطلق والمفعول به والخبر، وتقديم المفعول به على الفاعل، وكلها ترتيبات ذات نمط تأثيري من شأنه إحداث جذب انتباه وتحقيق أسلوب فني انزياحي على مستوى القصيدة كلها.
- ظهر الحذف فنا جماليا يعبر عن الحالة الشعورية المختبئة وراء الذات الشاعرة، وانتقلت للقارئ بغية إشراكه في فكرة التأويل التي أدت ملمحا جماليا أسلوبيا تمثل بالانزياح في الكلمة بحذفها وجعل الحذف موسوما بسمة إبداعية، وظهر في القصيدة بحذف المبتدأ والمفعول به.
- عمل الالتفات في القصيدة على الكشف عن تلك المراوحة بين استخدام الضمائر الغيبية والمخاطبة، والدلالة على المفرد والجمع وأثرها في كشف خصوصية القصيدة وما يلح على فكر الشاعر، فاظهر الانزياح عدم الالتزام في استخدام الضمائر، على إبراز الفكرة المرادة وتعزيزها في ذهن السامع.

- أما ظاهرة الاعتراض، فقد اعترضت جمل النص الشعري، وحاول الشاعر بوجودها الكشف عن الشحنات الشعورية التي كان لها دور في إفراز المعنى الحقيقي لشدة حبه وتعلقه بفوز، فجاء منسجما مع رؤية الشاعر التي ألحت عليه غير مرة في أبيات القصيدة.

***

المصادر والمراجع:

١. ابن الأثير، ضياء الدين، الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، تحقيق: مصطفى جواد وجميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٥٦م.

٢. ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى للنشر والطباعة، بيروت، ط٢، ج١.

٣. ابن منظور، أبو الفضل، جمال الدين الإفريقي المصري، لسان العرب، مادة (زيح)، مج٢، ط٦، دار صادر، بيروت، ١٩٩٧م.

٤. أبو العدوس، يوسف مسلم، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، الأردن، ط٤، ٢٠١٦م.

٥. الأحنف، العباس، الديوان، شرح وتحقيق: عاتكة الخزرجي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٥٤م.

٦. الأندلسي، أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم (٣٨٤-٤٥٦)، جمهرة أنساب العرب،تحقيق: عبد السلام هارون، مصر: دار المعارف، ط٥، ١٩٨٢م.

٧. إسماعيل، عز الدين، جماليات الالتفات، بحث ضمن كتاب: قراءة جديدة لتراثنا النقدي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٩٠م.

٨. الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢م.

٩. الجرجاني، محمد السيد شريف، معجم التعريفات، تحقيق: محمد صدّيق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة،٢٠٠٤م.

١٠. حمرة العين، خيرة، شعرية الانزياح "دراسة في جمال العدول"، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠١م.

١١. راضي، عبد الحكيم، نظرية اللغة في النقد العربي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط١، ٢٠٠٣م.

١٢. ربابعة، موسى، الانحراف مصطلحًا نقديًّا، مؤتة للبحوث والدراسات- الدراسات الإنسانية والاجتماعية، مج ١٠، ع٤، جامعة مؤتة، ١٩٩٥م.
١٣. الرواشدة، سامح، قصيدة إسماعيل لأدونيس صور من الانزياح التركيبي وجمالياته، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مج٣٠، ع٣، ٢٠٠٣م.
١٤. صلاح فضل، علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، دار الشروق،القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.
١٥. عبد الحفيظ محمد، دراسات في علم الجمال، دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط٤، ٢٠٠١م.
١٦. عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م.
١٧. كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٦م.
١٨. محمد، عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط١، ١٩٩٥م.
١٩. المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتب، ط٣.
٢٠. ويس، محمد، الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ط١
٢١. ويس، محمد، الانزياح وتعدد المصطلح، عالم الفكر، مج٢٥، ع٣، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٧م.
٢٢. يونغ، كارل، دور اللاشعور ومعنى علم النفس للإنسان الحديث، ترجمة: نهاد خياطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٢م.

AlmSAdr wAlmrAjç:
1. Abn AlÂθyr ،DyA' Aldyn ،AljAmç Alkbyr fy SnAçh AlmnĎwm mn AlklAm wAlmnθwr ،tHqyq: mSTfŶ jwAd wjmyl sçyd ،mTbçh Almjmç Alçlmy AlçrAqy ،bγdAd١٩٥٦ ،m.
2. Abn jny ،Âbw AlftH çθmAn ،AlxSAŶS ،tHqyq: mHmd çly AlnjAr ،dAr AlhdŶ llnŝr wAlTbAçh ،byrwt ،T2 ،j1.
3. Abn mnĎwr ،Âbw AlfDl ،jmAl Aldyn AlĂfryqy AlmSry ،lsAn Alçrb ،mAdh (zyH) ،mj2 ،T6 ،dAr SAdr ،byrwt١٩٩٧ ،m.
4. Âbw Alçdws ،ywsf mslm ،AlÂslwbyh Alrŵyh wAltTbyq ،dAr Almsyrh ، AlÂrdn ،T4٢٠١٦ ،m.
5. AlÂHnf ،AlçbAs ،AldywAn ،ŝrH wtHqyq: çAtkh Alxzrjy ،mTbçh dAr Alktb AlmSryh ،AlqAhrh١٩٥٤ ،m.
6. AlÂndlsy ،Âbw mHmd çly bn ÂHmd bn sçyd bn Hzm (384-456) ،jmhrh ÂnsAb Alçrb،tHqyq: çbd AlslAm hArwn ،mSr: dAr AlmçArf ،T5١٩٨٢ ،m.
7. ĂsmAçyl ،çz Aldyn ،jmAlyAt AlAltfAt ،bHθ Dmn ktAb: qrA'h jdydh ltrAθnA Alnqdy ،AlnAdy AlÂdby Alθqafy ،jdh١٩٩٠ ،m.
8. AljrjAny ،çbd AlqAhr ،dlAŶl AlĂçjAz ،tHqyq: mHmwd mHmd ŝAkr ،mTbçh Almdny ،AlqAhrh ،T3١٩٩٢ ،m.
9. AljrjAny ،mHmd Alsyd ŝryf ،mçjm AltçryfAt ،tHqyq: mHmd Sdŷq AlmnŝAwy ،dAr AlfDylh llnŝr wAltwzyç ،AlqAhrh٢٠٠٤،m.
10. Hmrh Alçyn ،xyrh ،ŝçryh AlAnzyAH "drAsh fy jmAl Alçdwl" ،mŵssh HmAdh lldrAsAt AljAmçyh wAlnŝr wAltwzyç ،AlÂrdn ،T1٢٠٠١ ،m.
11. rADy ،çbd AlHkym ،nĎryh Allyh fy Alnqd Alçrby ،Almjls AlÂçlŶ llθqAfh ، mSr ،T1٢٠٠٣ ،m.
12. rbAbçh ،mwsŶ ،AlAnHrAf mSTlHA nqdyA ،mŵth llbHwθ wAldrAsAt-AldrAsAt AlĂnsAnyh wAlAjtmAçyh ،mj 10 ،ç4 ،jAmçh mŵth١٩٩٥ ،m.
13. AlrwAŝdh ،sAmH ،qSydh ĂsmAçyl lÂdwnys Swr mn AlAnzyAH Altrkyby wjmAlyAth ،mjlh drAsAt Alçlwm AlĂnsAnyh wAlAjtmAçyh ،AljAmçh AlÂrdnyh ،mj30 ،ç3٢٠٠٣ ،m.
14. SlAH fDl ،çlm AlÂslwb wmbAdŶh wĂjrA'Ath ،dAr Alŝrwq،AlqAhrh ،T1 ، ١٩٩٨m.
15. çbd AlHfyĎ mHmd ،drAsAt fy çlm AljmAl ،dAr AlwfA' ldnyA llTbAçh wAlnŝr ،AlĂskndryh ،T4٢٠٠١ ،m.
16. çbd AlmTlb ،mHmd ،AlblAγh wAlÂslwbyh ،AlhyŶh AlmSryh AlçAmh llktAb ،AlqAhrh١٩٨٤ ،m.
17. kwhn ،jAn ،bnyh Allyh Alŝçryh ،trjmh: mHmd Alwly wmHmd Alçmry ،dAr twbqAl llnŝr ،Almγrb ،T1١٩٨٦ ،m.
18. mHmd ،çbd AlmTlb ،jdlyh AlĂfrAd wAltrkyb ،Alŝrkh AlmSryh AlçAlmyh llnŝr ،T1١٩٩٥ ،m.
19. Almsdy ،çbd AlslAm ،AlÂslwbyh wAlÂslwb ،AldAr Alçrbyh llktb ،T3.
20. wys ،mHmd ،AlAnzyAH fy mnĎwr AldrAsAt AlÂslwbyh ،mŵssh AlymAmh AlSHfyh ،AlryAD ،T1
21. wys ،mHmd ،AlAnzyAH wtçdd AlmSTlH ،çAlm Alfkr ،mj25 ،ç3 ،Almjls AlwTny llθqAfh wAlfnwn wAlĀdAb ،Alkwyt١٩٩٧ ،m.
22. ywnγ ،kArl ،dwr AllAŝçwr wmçnŶ çlm Alnfs llĂnsAn AlHdyθ ،trjmh: nhAd xyATh ،Almŵssh AljAmçyh lldrAsAt wAlnŝr ،byrwt ،T1١٩٩٢ ،m.

***