Dirasat: Human and Social Sciences, Volume 52, No. 1, 2025

Deanship of Scientific Research

The Structural Shift in the Poetry of Omar Al-Amiri: The Collection *Roses on a Strange Coffin* as an Exemplar

Rijan Abdoh Obeidat *

Language Center, Yarmouk University, Jordan.

Received: 5/10/2023
Revised: 30/10/2023
Accepted: 27/12/2023
Published online: 14/11/2024

* *Corresponding author:*
Rijan.o@yu.edu.jo

Citation: Obeidat, R. A. (2024). The Structural Shift in the Poetry of Omar Al-Amiri: The Collection Roses on a Strange Coffin as an Exemplar. *Dirasat: Human and Social Sciences*, *52*(1), 416–428. https://doi.org/10.35516/hum.v52i1.5844

Abstract

Objectives: This research aims to shed light on the phenomenon of syntactic shift in the language of the poet Omar Al-Amiri, making it a stylistic feature of his poetic experience. The goal is to track the shifts to reveal their aesthetic and artistic connotations. The research also aims to identify a model of modernity in modern Jordanian poetry, represented by Al-Amiri's poetry collection: *Roses on a Strange Coffin*.

Methodology: The research adopted the descriptive analytical method due to its features that aid in uncovering compositional shifts and their poetic aesthetics, steering clear of ready-made standards and prejudiced standardizations.

Results: The results emerged from the study of a poetry collection never examined before, namely *Roses on a Strange Coffin* by the poet Omar Al-Amiri, considered one of the modernist poets in Jordan. It was found that he constructs his poem using modernist stylistic techniques. Through the utilization of various displacement techniques in shaping his poetic language, including attention to its different forms, presentation and delay, and deletion as a condensation and conciseness technique, he enriches the poetic text. His poetry collection is distinguished by structural shifts that contribute to enriching the poetic text, revealing artistic and semantic aesthetics in the texts of the poetry collection.

Conclusion: The research concludes with the importance of revealing and analyzing stylistic techniques, specifically structural shifts in the studied poetry collection, to achieve its goal of uncovering the aesthetics of the poetic text.

Keywords: Shift, Structural, Context, Poetry, Al-Amiri

الانزياح التركيبي في شعر عمر العامري ديوان " وردٌ على نعشٍ غريب" أنموذجاً

ريجان عبده عبيدات*

مركز اللغات، جامعة اليرموك، الأردن.

ملخّص

يُعدّ الانزياح من السِّمات التي تميّز القول الشِّعري، ويقوم في جوهره على ثنائية الأصل والخروج عن الأصل، إذ يمثّل الخروج مخالفة للعناصر المكوّنة للعملية الشِّعرية، فكلّ صور الخروج على المستوى الإيقاعيّ والتركيبيّ والدّلاليّ تمثّل انزياحاً عن قاعدة تحكم هذا المستوى أو ذاك، ولا بدّ أنْ يحقّق الانزياح قيماً جمالية أو فنية أو دلالية، وبناء على هذا التصوّر لهذا المفهوم يحاول هذا البحث رصدَ نمطٍ واحد من أنماط الانزياح، هو الانزياح التركيبيّ في ديوان شعريّ واحد هو: (وردٌ على نعشٍ غريب) للشّاعر عمر العامري، في محاولةٍ للكشف عن أنماط هذا الانزياح في هذه التّجربة الشّعرية، وأثر ذلك في إغناء جماليات القصيدة الشّعرية الحديثة، فتوقّف البحث عند ثلاثة أنماط حقّقت الانزياح، تمثّلت في الالتفات، والتقديم والتأخير، والحذف، وأبرز خصوصيّة كلّ نمط في إغناء دلالات النّصّ.

الأهداف: يهدف هذا البحث إلى تسليط الضوء على ظاهرة الانزياح التركيبي في لغة الشّاعر عمر العامري التي برزت في نصوصه الشّعرية، ما جعل منها ملمحاً أسلوبياً من ملامح تجربته الشّعرية، وتتبع الانزياحات التركيبية؛ للكشف عن دلالاتها الجمالية والفنية. ويهدف البحث أيضًا إلى الوقوف على نموذج من نماذج الحداثة في الشعر الأردني الحديث ممثلًا بشعر العامري وديوانه: (وردٌ على نعشٍ غريب).

المنهجيّة: اعتمد البحث المنهج الوصفيّ التحليليّ؛ لما له من ميّزات تساعد على استكناه الانزياح التركيبي وجمالياته الشّعريّة، بعيداً عن المعايير الجاهزة، ومعيارية الأحكام المسبقة.

النتائج: إنّ مجموعة (ورد على نعش غريب) (العامري،2023)، للشّاعر عمر العامري، الذي يُعدّ من شعراء الحداثة في الأردن، وهي مجموعة لم تحظَ بأية دراسة سابقة، تظهر أنه يشتغل على بناء قصيدته بتقنيات أسلوبيّة حداثية، من خلال استثمار تقنيات الانزياح المتنوعة في تشكيل لغته الشعرية ومن أبرزها الالتفات بأنواعه المختلفة، والتقديم والتأخير، والحذف بوصفة تقنية من تقنيات التكثيف والإيجاز، أسهمت في إغناء النص الشعري، والكشف عن جماليات فنية دلالية متنوعة في نصوص الديوان.

الخلاصة: يخلص البحث إلى أهمية الكشف عن التقنيّات الأسلوبية ممثلة بالانزياح التركيبي في الديوان المدروس وتحليله؛ لتحقيق هدفه في الكشف عن جماليات النص الشعري، وبيان أثر أنماط الانزياح التركيبي في الكشف عن جماليات النَّص، حيث شكّلت تجلياته مكوّناً لافتاً في اللغة الشعريّة عند العامري مثّلت علامة دالّة على عناصر الإبداع المتشابكة فنيّاً ومعنويّاً، وأسهمت في تكوين قراءة معمّقة تربط انزياحات التركيب اللغوي بذات الشاعر وتجربته الشعرية.

الكلمات الدالة: الانزياح، التّركيبي، السّياق، شعر، العامري.

© 2025 DSR Publishers/ The University of Jordan.

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC) license https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

الدراسات السابقة:

لم يحظَ شعر الشّاعر عمر العامريّ بأية دراسة سابقة متخصصة تتناول تجربته الشّعرية، سوى مقالات صحفية نشرت في دوريات متنوعة، وبناء على ذلك، فإنّ هذا البحث هو المحاولة الأولى في قراءة جماليّات هذا الشّعر، وقد استفاد البحث من مرجعيات بحثية سابقة، تناولت موضوع الانزياح تنظيراً وتطبيقاً، وهي كثيرة، لعلّ من أبرزها:

- حمدان، ابتسام، **الحذف والتقديم والتأخير في ديوان النابغة الذبياني**، الطبعة الأولى، دار طلاس، دمشق، 1992م
- الزيود، عبد الباسط محمد(2007)، **من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة (الصّقر) لأدونيس**، مجلة جامعة دمشق، المجلد 23، العدد:1، 2007م
- متولي، نعمان عبد السميع، **الانزياح اللّغوي، أصوله – أثره في بنية النّص**، الطبعة الأولى، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، 2014م

مفهوم الانزياح التركيبيّ:

الانزياح، لغة: الابتعاد، وزاحَ الشّيء زيحاً وزيوحاً، وانزاح: ذهب وتباعد (ابن منظور،1997)، أمّا في الاصطلاح، فالانزياح هو: "الابتعاد عن النمط التعبيري المتواضع عليه، وهو خروج عن القواعد اللّغوية، وعن المعيار الذي هو الكلام الجاري على ألسنة النّاس في استعماله وغايته التوصيل والإبداع". (متولي، 2014)

والانزياح في الشّعر هو وسيلة جمالية من وسائل إظهار شعريّة النّصّ، وقد وعى الشّاعر المعاصر ضرورة التعبير عن العصر بلغة جديدة، ووفق هذا الإدراك بدأ الشّاعر المعاصر يبحث عن التّجديد الذي يميز لغته الشِّعرية في بنيتها ودلالاتها، وهو ما جعلها لغة منزاحة عن واقع استعمالها المتوارث، وبدا الانزياح ملمحاً من ملامح الشّعرية في القصيدة العربية التي وجدت في هذا الانزياح مبتغاها الذي يُمكّنها من التعبير عن إمكانات اللغة المضمرة القائمة، لما يخلقه الانزياح من مساحات قادرة على خلق الفعل المتجاوز في التعبير والتصوير على حدٍّ سواء، وهو ما تجلّى بوضوح في الانزياح الذي أصبح من أكثر ما يشغل عناية الشّعراء المعاصرين، لأنَّهم وجدوا فيه ضالّتهم التي كانوا يبحثون عنها بهدف مجاوزة العرف اللغويّ السائد، وتحطيم قوالب اللغة الجاهزة ومحاولة إعادة بناء اللغة من جديد، وعلى هذا فإنَّ الانزياح يقوم على مخالفة واعية، وتحطيم مقصود في خرق الشّعر لقانون اللغة" (حسن، 1994)، وهو خرق يسعى إلى " اللاعقلانية أو اللامألوف أو اللاعادي" (ربايعة، 2003)، وليست غايته التّغريب والمخالفة وحسب، بل إنه سعيٌ مرتبط بغاية؛ أي إنَّه البحث الواعي الذي يهدف إلى تحقيق" الدهشة، ويكشف عن عملية إبداعية تُجسّد قدرتها التأثيريَّة في المُتلقّي". (محسني وكياني، 2013)

تتجلّى عملية الخلق الأدبي من خلال التركيب الذي يُعدّ المعيار الأول في الحكم على جودة النّص أو رداءته، ذلك أنّ لكلّ مبدع معجمه اللغوي الخاصّ الذي يقوم على اختيار النسق التركيبيّ الذي يراه مناسبًا للتعبير عمّا يريد الإفصاح عنه، وتقديمه للمتلقّي من خلال إعادة تنظيم للكلمات وفق أنساق تركيبية معينة تفضي في النهاية إلى الخطاب اللغوي الذي يكون محكوماً إلى عاملين:

العامل الأول: يتأسس على جودة الاختيار، وانتقاء المناسب للمقام.

العامل الثاني: يكون من خلال قوّة التركيب الذي يعبر عن الفكرة المراد التعبير عنها. (نور الدين،1997)

وكثيراً ما تتشابه الموضوعات الحياتية التي تقتضي تشابه الأساليبِ اللغوية في التعبير عنها، ومن هنا يبدو الانحراف الأسلوبيّ ضرورة من ضرورات التمايز على المستوى الإبداعي الذي يحرص الشّاعر الحقيقي على أن يكون واحداً من المشتغلين عليه والعاملين في ميدانه، وتمدّ اللغة العربية المبدع بعناصر مهمّة في هذا المجال بما تحمله اللغة العربية من إمكانات قادرة على خلق التّجاوز والانحراف عن اللغة السّائدة الجامدة، وبما تتّسم به من مرونة وقابلية للتّجديد في تراكيبها من خلال إعادة تموضع الكلمات في مواضع ليست لها في الأصل، مع المحافظة على وظائفها النّحوية ذاتها (مطر،1962)، وهو ما يعرف في الدراسات الأسلوبية المعاصرة بالانزياح التركيبيّ الذي يقوم على خرق النظام اللّغوي السّائد والخروج من معطف اللغة المألوف إلى لغة جديدة، إنه محاولة خلق لغة من اللغة، خلق لغة تبدو وليدة في شكلها ونمطيتها، من غير أن تتبرأ كلّياً من ارتباطها بالجذر اللغوي الذي نبتت منه.

وبناء على هذا الفهم يمكن القول إن الانزياح التركيبي هو: "الانحرافات التركيبية التي تتصل بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية، عندما تخرج عن قواعد النّظْم والتركيب مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات" (فضل،1998)؛ إذ يفصح الشّاعر عن آرائه وأفكاره من خلال اختيار ما يناسبها من الألفاظ التي ينظمها وفق تركيب معيّن، فإذا كان التركيب اللغوي هو "تنضيد الكلام ونظمه لتشكيل سياق الخطاب الأدبي" (نور الدين، 1997)، فإنّ الانزياح التركيبي يمثّل تغيراً في البناء السّياقي للغة، فلكلّ لغة تواضعاتها التي أقرّها الاستعمال من حيث ترتيب المتوالية اللغوية، من هنا يغدو أيّ تغييب لعنصر من عناصر الكلام تجاوزاً للغة المعيارية، فالانزياحات التركيبية "تتصل بالسلسلة الكلاميّة السياقية الخطّية للإشارات اللغوية عندما تخرج على قواعد النّظم والتركيب مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات" (فضل،1998)؛ إذ إنّه: "ليس الغرض بنظم الكلمات وألفاظها في النطق، بل أنت ناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل". وهذا يبرز بوضوح في الشّعر، فالوظيفة الشعرية تخلخل بنيات النظام النحوي، من خلال تقنيات منها: التقديم والتأخير والحذف والإضمار.

ويرتبط الانزياح التركيبي بعلاقة الكلمة مع جاراتها في السياق الذي ترِد فيه، فليست المزية للكلمة وحدها، ولكنها تتوقف على النظم، وهو ما أشار إليه الجرجاني بقوله: "ليست المزية بواجبة لها (الكلمة) في أنفسها ومن حيث هي على الإطلاق، ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقع بعضها من بعض"(الجرجاني،2007).

فالكلمة "مهما كانت تحمل ذاتياً من خصائص، فإن التركيب هو الذي يزيد في تلك الخصائص أو يقلّل منها، فالعلاقات تنتج عن التركيب" (مفتاح، 1982)، وعلى الرغم من أن المعنى النحويّ يحدّد لنا رتب الكلام، ولكنْ ثمة خروج عن هذا النظام لأغراض دلاليّة يتطلّبها السّياق والدلالة المرادة، وبذلك فإن "تحريك الكلمة يساعد مساعدة بالغة في الخروج باللغة من طابعها النفعيّ إلى طابعها الإبداعي" (عبد المطلب، 1984)، فإذا كان المستوى التركيبي يهتمّ بقضايا الجملة، فإنّ الانزياح التركيبيّ يعني الخروج عن أصل وضع الجملة "بواسطة الحذف أو الإضمار أو الفصل أو تشويش الرتبة بالتقديم والتأخير..." (حسان، 2000)، وهنا نشير إلى أن المبدع حين يلجأ إلى الانزياح التركيبيّ، فإنه يهدف إلى إغناء نَصّه دلالياً من خلال منحهِ مجموعة من السمات اللغوية تخرق النظام الصّارم للغة، انطلاقاً من أنّ أي تغير في التركيب سيحمل معه إضافة في المعنى، أي: "فرق الفاعلية في التعبير عن المعنى، فربما حمل التركيبان المتشابهان في المكونات المعجمية دلالات واحدة، لكن الفاعلية تختلف حين يكون ترتيب الكلام مختلفاً" (عيد، 1993)، فالدّلالة هي العنصر الجوهريّ في تسويغ الانزياح التركيبيّ، وهي التي تبرر المخالفة النحويّة لدى المبدع والمتلقّي من خلال تميز التراكيب المنزاحة عن التراكيب المألوفة بجملة من القيم الجماليّة والدّلالية.

أنماط الانزياح التركيبي في شعر عمر العامري:

يبرز الانزياح التركيبي عند الشّاعر عمر العامري من خلال ثلاثة أشكال، هي: الالتفات، والتّقديم والتأخير، والحذف، وفيما يلي تفصيل لتلك الأشكال.

أولاً: الالتفات في شعر العامري:

يُعدّ الالتفات من التقنيات المهمة التي تبرز انزياحات التراكيب من صيغة إلى أخرى داخل النص الأدبي، مما يضفي جماليات خاصّة على الأسلوب، ويظهر براعة الأديب في تجلية المعنى في أبهى صوره، فالالتفات في دلالته اللغوية دالّ على معاني التّحوّل، والانصراف من جهة إلى أخرى، فيقال: لفتَ وجهَهُ عن القومِ: صرفه، وتلفّتَ إلى الشّيءِ والتفتَ إليهِ: صرفَ وجهَهُ، واللّفتُ: ليُّ الشّيء عن جهته، ولفتُّ فلاناً عن رأيه أي صرفْتُهُ عنه، ومنه الالتفات. (ابن منظور، 1414ه)

أمّا في الاصطلاح، فقد تعدّدت تعاريفه، وتنوّعت الآراء حوله، والتعريف الأقرب للفهم الذي سيقوم عليه هذا البحث، هو أن الالتفات هو الانصراف عن الشّيء، ويتحقق في الكلام في صور عدة، منها "التحوّل عن الكلام إلى الخطاب أو الغيبة، والتّحول عن الخطاب إلى المتكلم، أو الغيبة، وكذلك التحوّل عن الغيبة إلى التكلّم أو الخطاب، والإخبار عن المؤنّث بالمذكّر، والإخبار عن المذكّر بالمؤنّث، والتحوّل عن المؤنّث إلى المذكّر، والانصراف عن المفرد إلى المثنى، أو إلى الجمع، وكذلك التعبير عن المثنى بالمفرد، والتعبير عن المفرد بالمثنى، ومن الالتفات أيضاً الإخبار عن الماضي بصيغة المضارع، أو الإخبار عن المستقبل بصيغة الماضي". (سليمان،2004)

ومن هنا نلاحظ أن الالتفات يمثل ظاهرة أسلوبية تشير إلى نوع من التحوّل الأسلوبي في الخطاب، وهذا ما يمنح الخطاب سمة الشّعرية التي تؤدّي إلى دلالات متعددة، ونرى أنّ الالتفات يمثّل من زاوية الانزياح خروجاً عن النّمط اللغويّ، من خلال مخالفته لمقتضى الظاهر، أو البناء النحويّ، فبنية الالتفات لا تتحقق إلا عندما يتوالى في سياق أو نسق كلاميّ واحد عنصران متماثلان وظيفياً أو معنوياً وينزاح الثاني منهما عن الأوّل في نمط الأداء (طبل،1998)، وإذا كانت "اللغة تحوي مفردات متعدّدة، تتركّب منها أعداد لا تحصى من العبارات والجمل، فإنّ القضية المثارة هي البحث عن الدّلالات المتعلقة بأسباب اختيار جملة بدلاً من جملة أخرى، وتفضيل تركيب على تركيب سواه". (عيد، 1993)

ويهدف الانزياح في أسلوب الالتفات إلى تحقيق وظائف عدّة منها ما أشار إليه الزّمخشريّ عندما رأى أنّ: "الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السّامع وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد، وقد تختص مواقعه بفوائد" (الزمخشري،1407 ه). ومن تلك الفوائد أن الالتفات يسهم: "في بيان معنى على قدر كبير من الرّهافة والخفاء، لا يلفت المتلقّي إليه أو إلى البحث عنه، إلا إدراكه للتغير الحادث في النّسق اللغوي للخطاب، وقلّما ينتبه القارئ إلى هذا التغير، ودون ذلك الإدراك يظلّ ذلك المعنى مختفياً وغائباً". فالتغير الحاصل في النسق الكلاميّ للخطاب مرتبط بالدلالة المراد التعبير عنها، "فانتقال منشئ الخطاب من صيغة إلى أخرى، إنما يحكمه المعنى المقصود الذي رتّبه منشئ الخطاب في نفسه، والذي جعل لإحدى الصّيغ في سياق ما رجحاناً على غيرها، في تحقيق ذلك المقصد، وعندئذ يصبح الانحراف عن النسق هو منتج الدّلالة المقصودة وحاملها" (اسماعيل، 1990).

ويمكننا أن نستنتج أنّ من أهم مسوّغات الالتفات الدّلالية ارتباطه بالحالة النفسية للمبدع، فلا شكّ أن الخلجات النفسية هي من البواعث الأساسية للالتفات؛ "فلولا شعور المتكلّم بدوافع نفسية معينة تدفعه وتلحّ عليه في ذلك لما كلّف نفسه بهذا الجهد الزائد في لفت الكلام وإخراجه على غير جهته الأصلية التي كان ينبغي أن يسير عليها، ولو جاء الالتفات خالياً من غرض نفسي عميق يخدم المعنى الأصلي ويزيده وضوحاً لأصبح زخرفاً لا

طائل من ورائه" (البناني، 1414ه). ومن هنا نرى اتفاق علماء البلاغة على أنّ للالتفات أسراراً عظيمة، وأنه يُعين ذا الموهبة الصّادقة على الإيحاء بكثير من اللطائف والأسرار، ويلفت النفس المتلقّية الواعية إلى كثير من المزايا البلاغية الدقيقة، كلّما أمعنت النظر في مواطنه من الكلام الرفيع، بانَت لك وجوه الحسن تزيدك إحساساً بقدرته على إبراز المعاني البليغة في أدق صورها وأمسّها بالنفس البشرية (أبو موسى، 1979).

وقد تنوعت أساليب الالتفات عند الشاعر عمر العامري، وكان أبرزها الانزياح في استعمال الضّمائر، من خلال الالتفات من الغائب إلى المخاطب، والالتفات من المتكلم إلى المخاطب، ومن المتكلّم إلى الغائب، ومن الخبر إلى الإنشاء، و من الإنشاء إلى الخبر، وفيما يلي رصد لأبرز تلك الأنماط.

1- الالتفات من الغائب إلى المخاطب:

وقد برز هذا النمط من الالتفات في قصائد عدّة، ولاسيّما تلك التي تندرج تحت غرض الرثاء؛ إذ برز ضمير الغائب دالاً على المتوفى، أو المرثي، فيما مثّل ضمير الخطاب استدعاء لحضوره في القصيدة وفي مشاعر الشاعر، فالراحل، وإن غاب جسداً، فإنّه حاضر بما يمثّله من قيم نبيلة، وقد برز هذا النمط في مواضع عدة، كما نلحظ في القصائد التي تظهر علاقة الشاعر بأمّه وخوفه من فقدانها، وقد برزت في ثلاث قصائد في المجموعة، يقول في قصيدة (أمي): (العامري،2022)

أمّي اخْضرارُ العُمرِ/ ميزان الحديقةْ/ وهْيَ انتباه العشبِ/ سيّدة السفوح البيضِ/.../ كلُّ شيءٍ مرّ في عمري مجازٌ عابرٌ/ وهي الحقيقةْ/ هي نفحةُ البردِ الخفيفةُ في مساءٍ قائظٍ/ هي فرحةُ الدوري في الصبحِ البهيجِ/ يحطُّ فوق ذراعها العالي/ وينقدُ حبّةَ القمح المضيئةِ في يديها/ ليفُكّ ريقهْ/

نلحظ أن أسلوبية ضمير الغائب هي المسيطرة في النّص، كما يظهر في المقطع، وأسلوب الغائب هو أسلوب استحضاري جماليّ للموضوع المركزيّ الذي يقوم عليه النصّ، أنه استعادة استذكارية لصورة الأم الحاضرة في مخيلة الشاعر وقلبه، فحضر ضمير الغائب الصريح أربع مرّات في إشارة توكيدية على قوة هذا الحضور، وألمه في الوقت ذاته، ومردّ الألم عائد إلى أن استعادة تفاصيل الجمال في الحياة كان متصاحباً مع حضور الأم، فعندما تصبح الأمّ (اخضرار الحياة) في نظر الشّاعر، فهذا ترميز لكل ما يبعث البهجة والجمال في الحياة، فاللون (اخضرار) دالّ على الحياة في مقابل اليباس الذي يحدثه الفقد الدّال على موت، وكذلك الأمر عندما تصبح الأمّ هي الحقيقة الوحيدة في الحياة وكلّ ما عداها مجاز، أي تضادّ مع الحقيقة، ثم يُظهر الشّاعر العناصر الجمالية التي تبثّها الأمّ في الحياة عبر ثنائية (البرد/قائظ) فالأم دفء معنويّ في مواجهة برد حقيقيّ في إشارة إلى الحنان الذي تبثّه في نفوس أبنائها، وهي مشهد جماليّ يضفي على الحياة نزعة إنسانيّة من خلال مشهد الدّوري الذي ينقد حبّات القمح من يديها، وعندما يفتقد الشّاعر كلّ هذه التفاصيل في الحياة فإنه سيشعر بفقدان من كان يزيد الحياة ألقاً وسعادة. إننا أمام أسلوبية ضمير الغائب الذي ينبش من الذاكرة صوراً جمالية للأم التي يتوجس الشاعر من تحقّق غيابها، وسيكون الانزياح في مقطع تال إلى أسلوب المخاطب الذي يظهر في المقطع الآتي: (العامري،2022)

/ يا أحلى أمانينا/ ودمعة روحنا الخضراء/ يا أمّي/ ويا أشجار منزلنا/ التي في الليل تحلمُ بالعصافيرِ الكثيرة/ والنّجوم البيض/ شاهقةً / وتدرأ، في النّهار/ الشّمس عن أسمائنا/...

إننا هنا أمام تحوّل من أسلوب الغائب إلى أسلوب المخاطب الذي يتوجّه من خلاله الشّاعر من استدعاء ثيمة الأمومة إلى مخاطبتها، إن هذا الأسلوب هو تنبّه للتوجس من الموت، فيستحضر الشّاعر بأسلوب المخاطب المتمثل بأسلوب النداء ما قد تفتقده الحياة من دونها من جماليات، وهذا الأسلوب شكّل لحظة درامية في النص، فهو، وإن كان موجّهاً إلى الأم حقيقة (يا أمي) ومجازاً (ويا أشجار منزلنا) إلا أنه في الحقيقة موجّهٌ إلى الذات الشاعرة نفسها، فالشّاعر بهذا الأسلوب يستحضر ما يثير في نفسه الشّجن، فالأمّ هي الأماني الجميلة في حياته، ثم صارت دمعة تستحضر الحزن كلّما حضر هاجس الخوف من فقدانها وغيابها، وهي الحامي الذي يدرأ الشمس عن الأسماء، وهنا تحضر صورة مجازية، فالأسماء هي دالّ على الأبناء. لقد شكّل تنوع الأسلوب وانتقاله من الغائب إلى المخاطب في لغة الشّاعر ملمحاً أسلوبياً استطاع من خلاله الشاعر تنويع الأسلوب للتعبير عن حالات وجدانية طافحة بالإنسانيّة، تصوّر بعمق ما يضفيه حضور الأم من جماليات في الحياة وفي لغة الشاعر.

2- الالتفات في الضمائر من المتكلم إلى المخاطب:

إنّ أبرز ما يميز ضمير المتكلم أنه "ضمير يحيل على الذات، بينما ضمير الغائب يحيل على الموضوع، فالأنا مرجعيته جُوانّية، على حين أن (الهو) مرجعيّته برّانية" (مرتاض،1998)، ويبرز هذا الانزياح في القصيدة ذات الطابع الدراميّ القائم على الصّراع الداخلي في ذات الشاعر، ويمكن أن نلمح ذلك في قصيدة (يتيم الكلام) التي ترصد حالة الصّراع في العملية الإبداعية، فتظهر وكأنها رحلة إلى عالم المعاني بكلّ ما يحمل من مكابدات وعناء للوصول إلى لحظة ولادة القصيدة، فتبدأ الرّحلة بضمير المتكلم/ الشاعر: (العامري،2022)

/ وحيداً أسافر منّي إليّ/ تيمّمْتُ بالضوء/ يمّمْت شطر الكلام، كتبتُ/ ولما عرجتُ/ وضاقت عليّ الحروف/ بكيتُ مليّا/

فالشاعر يدوّن تجربته الذاتية مع العملية الإبداعية/ كتابة الشِّعر، فيبرز ضمير المتكلّم الدّالّ على الشّاعر في رحلة البحث عن المعنى، وما يعتريه من مكابدات، فيشكّل ضمير المتكلّم بؤرة الدّلالة، فقد تكرّر تسع مرات، مُضمراً في الفعل (أسافر) وبارزاً في التراكيب والأفعال: (منّي، إليّ، يمّمتُ، كتبتُ، عرجتُ، عليّ، بكيتُ)، ويبرز الصّراع المتخيّل في مقارعة المعاني من انطلاق المعنى من التركيب: (وحيداً أسافر)، فالمواجهة فردية، والوحدة تشي بنزوع دراميّ، ففي السّفر يحنّ المسافر إلى رفيق يخفّف من مشاقّ السّفر ووطأته، وسيزداد فعل السّفر طرافة عندما يكشف الشّاعر عن ماهيته (منّي إلي)،

ليوضّح أنّ هذا السّفر، هو سَفر في الذات الشّاعرة، وفي عوالمها الدّاخلية المضطربة، التي تجعل من مكابداتها وعنائها لا يقلّان عن معاناة السّفر الحقيقية، بل ربما يكون السّفر إلى الذات للبحث في جوّانيّاتها والبوح فيه من أصعب الرّحلات التي يقوم بها الشّاعر في رحلة بحثه عن المعنى (يمّمت شطر الكلام) لاسيّما عندما تضيق الحروف عن التعبير عن المكنونات فيتوقّف البوح ليبدأ الشّاعر معاناته مع كسر هذا الصمت (بكيت ملياً)، وهنا يحضر الصّوت الثاني المرشد في هذه الرّحلة، إنه صوت الكلام الناصح، فينتقل الكلام من أسلوب المتكلّم إلى أسلوب المخاطب، عندما يتشخّص الكلام/ الشّعر أو المعنى، ليخاطب الشاعر: (العامري،2022)

/ تلطّف، إذن، في العروج إليّا/ تلطّف إذا ما اقتربتَ/ وشُدّ على القلب قوس الكمان/ وقرّب إليك الكلام نجيّا/ وطمْئِن حروفك/ حتّى تُحسَّ طراوتها في يديك/ ولا تنتبذ من يديها مكاناً قصيّا/ وهُزّ إليك بغُصنِ الكلام/ ولاتكترثْ للنشاز الذي/ قد يجيء إليكَ من الوزن/ شُدّ على وتر القوس خيط التجّلي/ تذللْ/ وقلْ:/ يا إلهي أغثني/ لأني يتيم الكلام./

يتوجّه أسلوب المخاطب هنا، إلى الشّاعر ذاته، على لسان ناصح قدير، هو الكلام، ليوضّح لنا بطرافة فنيّة أدوات المعاناة في الوصول إلى المعنى/ الشّعر، ما يقتضيه ذلك من تلطُّف في العروج، ورهافة في القلب الذي يتحوّل إلى أوتار تعزف ما يعتري الذات، كما يتطلّب ذلك توصيف للعلاقة بين الشّاعر وحروفه قائمة على الطمأنينة، فتتناثر الحروف ندية على الأصابع، وغير ذلك مما تتطلبه القصيدة من شاعرها الذي يتحوّل على أبوابها إلى يتيم من نوع خاصّ، إنه يتيم الكلام عبر تركيب انزياحيّ إضافيّ يبرز علاقة الشّاعر مع لغته، ويمنح الشّاعر فيها كلّ سمات اليتم الدّلالية، فهو محتاج إلى الطمأنينة، والعطف، واللطف في التعامل وكلّ ذاك أيضاً تحتاجه القصيدة، فتكون تلك العلاقة التبادلية أسّاً أساسياً تولّد عنه القصيدة.

3-الالتفات في الضمائر من المتكلم إلى الغائب:

وقد برز هذا الأسلوب في قصيدة (أعدني إليّ) التي تقوم في بنائها الفني على ثنائية حوارية، يمثلها الفعلان (أقول/ تقول)، فالأوّل عائد إلى الشّاعر، والثاني عائد إلى القصيدة، فالنّصّ هنا يقوم على بنية عميقة تستعيد مكوّنات الشّعرية الطازجة التي تمثل فيها الذاكرة البعيدة مصدراً للشّعرية، عندما يستعيد الشّاعر من طفولته، ومن المكان، ومن الحبيبة صوراً باتت مفتقدة في الحياة، فتكون استعادتها تعويضاً عن قيم مفتقدة، تثير في نفس الشّاعر الشّعور بالاغتراب، فيكون كسر هذا الاغتراب، باستعادة تلك الصّور، عبر ثنائية تنتقل بين المتكلم والغائب، يمكن تلخيصها في المقطع الآتي: (العامري،2022)

أقول لماء الكلام:/ أعدني إليّ.../ أعدني إلى الطّفل / كان يُحنّي يديه بطين الحقولِ/... أعدْني إلى البيتِ/ بيتِ الكلام لأمسح عنه الغبار القديم...

تقول القصيدة لي/ فانتبه للحبيبةِ/ وهي تُرتّب أقمارها في المدار البعيد/ أقولُ: على حجرِ القلب سوف أدقّ لها حِنطةً للشّتاء المرير/ وأسحنُ كحل المسرّة/...

إننا أمام لحظة اغترابية يشكّل فيها الفعل المكرّر (أعدني) بؤرة الدّلالة، فهذا الإلحاح على تكرار هذه الفعل الطلبي في النّصّ عموماً، دالّ على إصرار على استعادة لحظات باتت مفتقدة في اللحظة الرّاهنة، من هنا جاء فعل القول/ فعل المتكلّم (أقول) دالاً على بحث عن لحظات جميلة لاستعادتها لتكون مادّة للقصيدة، من خلال تعبير مجازي دالّ هو (أقول لماء الكلام)، فلاشك أن ماء الكلام دالّ على الكلام المحفوف بالحياة وبالأمل وبكلّ القيم الدلاليّة التي تحملها لفظة (الماء)التي ستنتقل إلى الكلام عبر تركيب انزياحي إضافي (ماء الكلام)، الذي سيشكّل بؤرة لانطلاق الدّلالة، فماء الكلام هو الدّليل للوصول إلى الشّعرية التي تبحث عن أدواتها، وستجد ضالّتها في العودة إلى الطفولة بكلّ ما تمثّله من نقاء وبساطة وعفوية، وفي البيت القديم مأوى تلك الطفولة. ثم سيأتي ضمير الغائب، ضمير القصيدة ليكمل المشهد، وليزيد من ينابيع الشّعرية التي يبحث الشّاعر عنها، عبر الجملة المفتاحيّة (تقول القصيدة) التي تجعل من الحبيبة ينبوعاً ثرّاً لا ينضب في مدّ القصيدة بمعين خصب يُغني جمالياتها، فتأتي الصورة الفذة على لسان الشّاعر: (أقولُ: على حجرِ القلبِ سوف أدقّ لها حِنطةً للشّتاء المرير/ وأسحنُ كُحل المسرّة)، إننا أمام صورة انزياحيّة مستمدّة من الحياة الريفيّة، يحوّرها الشّاعر لتصبح مشهداً بصرياً في تعامله مع الحبيبة، فيصبح حجر القلب أداة لدقّ حنطة الشتاء، وليصبح للمسرّة كحل يزيّن عينها. فيأتي تناوب الضمائر بين متكلّم وغائب بين القصيدة وشاعرها أسلوبية فنيّة في الكشف عن الدّلالة المركزية للقصيدة المتمثلة بالمادة المشكّلة لشعرية القصيدة.

4-الالتفات من الإنشاء إلى الخبر:

تتميز الجملة الخبرية بطابع السردية والإخبارية، وهي تتناسب مع الأغراض التي احتفى بها الشاعر، ولاسيما غرض الرثاء الذي "يقوم على سرد سجايا المتوفى وصفاته، فالجملة الخبرية تخبرك عن خبر ما، أو شيء ما" (مرزوق، 2004)، متعلق به، وتترك للمتلقّي حرية تصديق الخبر أو تكذيبه. أما الجملة الإنشائية، فهي لا تحتمل ذلك، فقوامها مشاركة المخاطب، أو دعوته للتفاعل من خلال أنماطها المختلفة مع الدّلالات التي تحملها كلّ جملة إنشائية، ومن هنا يُحدث الانزياح من الجملة الخبرية إلى الجملة الإنشائية نوعاً من الانتقال من السّردية الحكائية إلى التأثير بالمتلقي.

إن الانتقال من الإنشاء إلى الخبر والتبادل بينهما يُعدّ لوناً من ألوان الانزياح عن مقتضى الظاهر، لهدف دلالي، وهنا يبرز التنوع الأسلوبي، فالشاعر يعتمد أسلوب الإنشاء القائم على الاستفهام، ثم ينتقل إلى أسلوب الخبر، وهذا النمط من البداية يزج المتلقي من مفتتح النّصّ دوّامة التساؤل التي تثير شهيته لتلقّي الجواب الجماليّ عن التساؤل، وهذا ما نلحظه في قصيدة (سلام الحديقة يا أبتي) التي جاء في مفتتحها: (العامري،2022)

ما الذي جاء بك؟/ يقول أبي/ ويرنو إلى شرفة في الغمامْ/ - أتيتُ لكي أطمئنّ عليكْ/ صباحك ماءُ الكلام/ وعشبُ المسرّة يا أبتي/ - صباحك وردٌ هنا كلّ شيء على ما يرام/ تراب يدفيءُ/ وكلّ صباحٍ/ يسيل ندى باردٌ في الرّخام/ على القبر عشبٌ خجولٌ/...

فالمفتتح قائم على أسلوب إنشائي استفهامي، ثم ستتوالى الجمل الخبرية المفسرة للسّؤال في مطلع النصّ، فنجد أنفسنا أمام حوارية بين صوتين، صوت الأب المتوفّى، وصوت الابن، وهذا الحوار الافتراضي يزجّ السّرد في النصّ في عمق الشّعرية، فالحوار مع الأب المتوفّى هو حوار شعريّ قائم على جملة من الانزياحات اللغوية (شرفة الغمام، ماء الكلام، عشب المسرة...)، فإذا كانت بنية السؤال من الصّيغ التي تصادفنا في الحياة بكثرة، فإن الإجابة الخبرية عن السؤال حرفت الأسلوب ونقلته من الحالة التقريرية إلى الحالة الشّعرية، ترسم فضاء تشكيليّا شعرياً يعبر عن حالة الشّوق عند الابن، وعن حالة الطمأنينة التي يبثّها الأب في نفس ولده، فتنقل الإجابة من ما هو منتظر في الواقع إلى المتخيل الذي يظهر في عبارات (ترابي دفيءٌ/ وكل صباح يسيل الندى... وعلى القبر عشب خجول)، وهذا ما يمنح الإجابة شعرية عالية تكسر منطقيّة الأسلوب الاستفهامي الذي يقتضي في العرف النثري إجابات محدّدة لتضفي عليه مسحة جماليّة تزيد من جمالية الانتقال من الإنشاء إلى الخبر، وتثير المتلقي للاستمتاع بالعلاقات التركيبية الجديدة التي تميز أسلوبية الشّعر، وتشكّل عماد بنائه.

5-الالتفات من الخبر إلى الإنشاء:

ويتموقع هذا النّمط من الالتفات عند العامريّ في نهاية النصّ؛ إذ يسير النصّ وفق بنية سردية خبرية، ثم يختم بأسلوب إنشائيّ طلبيّ، وهو ما نلحظه في قصيدة (ضيف على هذي الحياة)، إذ تقوم بنية القصيدة على معالجة مصير الإنسان النّهائي المتمثّل في الموت ومغادرة هذه الدنيا الفانية، وتشكّل هذه النهاية العنصر الدراميّ في القصيدة، فيقيم الشّاعر حوارية مع الموت في نهاية القصيدة تجيء على النّحو الآتي: (العامري،2022)

... سأنام حرّاً/ والمواعيد التي أجّلت قبل لقائنا ستعودْ:/ نافورة البيت/ انتباهة شجْرة التوتِ القديمة في الفناء/ وقلبي المخطوف في النّهر/ إذ يبكي/ أيّها الموتُ/ اتخذ من وردة في آخر السّطر بديلاً/ ضيف على الدنيا أنا/ يا موتُ أمهلني قليلا/

فبنية النّص هي بنية خبرية، تقوم على سرد تفاصيل الحياة التي يرغب الشّاعر في إنجازها في الحياة، يتضح بعضها في المقبوس السّابق، فثمّة مواعيد لا بدّ من إنجازها، تتعلّق بتفاصيل المكان/ البيت، وبمكوناته (النافورة، شجرة التوت)، لكن الموت يقضّ سكينتها، ومجيؤه ينهي تلك التفاصيل، فينحرف الأسلوب من أسلوب الخبر الطافح بسرد ما يعتري الذات الشاعرة، عبر تفصيلات حياتية بسيطة وحالمة، إلى أسلوب الإنشاء الذي يتوجّه في الخطاب إلى الموت مباشرة، عبر أسلوبي النّداء والأمر (يا موت/ أمهلني) والرّابط بين هذين الأسلوبين؛ النداء والأمر، أنهما دالّان على رجاء لا أمل بتحقيقه، مع تسليم بأنّ الموت هو المنتصر في نهاية المطاف: (ضيف على الدنيا أنا) والضّيافة لابدّ أن تنتهي مهما طال مقامها.

ثانياً: التقديم والتأخير عند العامري:

تمثّل دراسة التقديم والتأخير في اللغة الشعرية كشفاً عن جماليات هذا الفن القولي، فلا شكّ أنّ قواعد النحو تمدّ المبدع بعناصر مهمة على صعيد الصياغة الشعرية، "والإمكانات النحوية مهمة للمبدع من حيث كونها ترتبط بحركة اللغة وتطورها من مرحلة المواضعة الاتفاقية المرتبطة بالخطاب النفعي، أو الإبلاغي، أو اللغة الخطابية اليومية، وصولاً إلى مرحلة الإبداع الأدبي المؤسس على لغة الخطاب الأدبي المتصفة في جانب من جوانبها بصفة الانزياح الذي يصيب دلالة الألفاظ" (عبد المطلب،1995)، فالوقوف عند تركيب الصيغ والعبارات شديد الالتحام بعملية الإبداع ومن خلاله ندرك عملية الإبداع، إن هذه العلاقات القائمة في التراكيب تنتجها أدوات نحوية مألوفة، ولكن استعمالها في كلّ جنس أدبي يقدم عطاءً فنّياً جديداً، إذ تغني العمل الأدبي بمفاهيم ودلالات لا تكتسب إلّا عن طريق إمكانات النحو (عبد المطلب، 1984). ويعدّ التقديم والتأخير من المظاهر الفنية المهمّة الدّالة على الانزياح، إذ يستند إلى خلخلة البنية النّمطية، أو المعيارية للجملة على المستوى النحوي من خلال تغيير مواضع الإسناد بين طرفي الجملة، مما يسمح في إغناء الدلالات السّياقية، فيفتح النصّ الشّعري على أبعاد تأويلية منتجة لقيم جمالية ودلالية ونفسية متعدّدة. "وتظهر فاعلية التقديم والتأخير في إعطاء اللغة آفاقاً واسعة للتعبير عن المعنى، مما يكسب التركيب الدقة في تصوير مواطن الشّجن العاطفيّ وتطوّر المعنى". (حمدان،1992)

وقد أدرك النقاد والبلاغيون أهمية هذه الظاهرة، وأثرها في تشكيل الدلالة، فيصف عبد القاهر الجرجاني هذا الباب، فيقول: "هو بابٌ كثيرُ الفوائدِ، جمُّ المحاسنِ، واسعُ التصرّفِ، بعيدُ الغايةِ، لا يزالُ يفترّ لك عن بديعةٍ، ويفُضي بك إلى لطيفةٍ، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك، ولطف عندك، أن قُدّم فيه شيء، وحُوّل اللفظ عن مكان إلى مكان". (الجرجاني،1992)

فنلحظ أن الجرجانيّ يجعلُ هذا البابَ سمة من سمات الكلام البليغ، فهو دالّ على منزلة المُقدّم، أو المؤخّر من الكلام في نفس مبدعه، ولذلك فإنّ هذا الأسلوب يُعدّ مظهراً مُهماً من: "مظاهر كثيرة تمثّل قدرات إبانة، أو طاقات تعبيرية، يديرها المتكلّم إدارةً حيّة واعية، فيسخّرها تسخيراً منضبطاً للبوح بأفكاره، وألوان أحاسيسه، ومختلف خواطره، ومواقع الكلمات من الجملة عظيمة المرونة كما هي شديدة الحساسية، وأي تغيير فيها يحدث تغييرات جوهرية في تشكيل المعاني، وألوان الحسّ، وظلال النفس" (أبو موسى،2011).

إنّ سياقات التقديم والتأخير: "دارت في الغالب حول الرتب المحفوظة عند النحاة، وإدراك البلاغيين لهذه الحقيقة النحوية، أتاح لهم أن يضيفوا

إلى مباحثهم بعداً جمالياً في تركيب الكلام، من خلال العدول عن الترتيب المألوف إلى ترتيب آخر، يتميز بقدرته على إبراز الدلالة بتقديم جزء على آخر، أو تأخيره عنه، مع الاهتمام بالناحية التطبيقية، من خلال الابتعاد عن التعميمات المطلقة، ورصد سياقات معينة للخروج منها بالتنويعات التي تمثل ظواهر أسلوبية ترتبط بمجالٍ تعبيري محدد" (عبد المطلب، 2007). ومن هنا يمكن القول: إنّ هذا الأسلوب يعدّ وسيلة من وسائل تنويع التعبير، واكتسائه بُعداً جمالياً، من خلال رصد انزياح الكلام عن نسقه المثاليّ المألوف.

وقد برزت صور متعددة لهذه الظاهرة في شعر الشاعر عمر العامري، لعلّ من أبرزها:

1- تقديم الخبر على المبتدأ:

وقد برز في صور متنوعة، لعل أبرزها تقديم الخبر على المبتدأ الضمير العائد على الشّاعر، كما في استهلال قوله:

غريب أنا

وقوله: (العامري،2022)

ضيف على الدنيا أنا

والأصل بناء التركيب الاسمي في الجملة العربية أن يكون المبتدأ في صدارة الكلام غير أن الشّاعر لجأ إلى هذا الانزياح بهدف التعبير عن شعوره بالغربة، والاغتراب النفسي المجازي وربما الجسديّ الحقيقي، وهو شعور يتعزز من خلال سياق القصيدة؛ إذ يقدّم الشّاعر في بناء جملته العنصر الأهمّ الذي يريد لفت نظر المتلقّي إليه، والذي يدلّ على حال الشّاعر، فالشّاعر في حالة غربة في هذه الحياة، كما يبرز في التركيب الأوّل، وهو ضيف على هذه الحياة في رحلتها العابرة.

2-تقديم المفعول به على الفاعل:

وهذا ما نلحظه في قوله: (العامري،2022)

تستبيح يديَ الحقولُ

كأنّي ارتباك الهشير

على واجهات البيوت

فماذا أقول؟

فقد خالف الشّاعر في هذا الانزياح ما يقتضيه التركيب النحويّ للجملة؛ فلجأ إلى الانزياح بتقديم المفعول (يدي) على الفاعل (الحقول)، وقد حقّق هذا الانزياح جماليّة دلالية بلاغية من خلال التعبير عن حالة الاستلاب التي يعاني الشّاعر منها، كون اليدين ترمزان إلى القوّة، وهما وسيلتا الإنسان في تنفيذ الفعل المرغوب في إنجازه، وبذلك عمد الشّاعر من خلال هذا التقديم إلى إبراز انعدام تلك القوة باستلاب الحقول لها، وهو ما برز من خلال ألفاظ مثل: (تستبيح، ارتباك)، بما يشيران إليه من إحساس بالضعف،أو من خلال التركيب الاستفهامي: (ماذا أقول؟) بما يحيل إليه هذا التساؤل من شعور بالحيرةوالضياع.

3-تقديم الحال:

وهذا ما نلحظه في قول الشاعر: (العامري،2022)

وحيداً أسافر منّي إليّا

تيمّمت بالضّوء

يمّمت شطرَ الكلامِ كتبتُ

ولمّا عرجْتُ

وضاقتْ عليَّ الحروفُ

بكيتُ مليّا

قدّم الشّاعر الحال (وحيداً)على صاحب الحال/ الشّاعر نفسه، وذلك إمعاناً من الشّاعر في التعبير عن ضيقه بالواقع الذي يريد السّفر منه، ولكنّه لا يجد مكاناً جغرافياً يستطيع أن يحقّق لروحه السكينة، ولقلبه الطمأنينة؛ فيكون السّفر الداخلي الذاتي من نفسه إلى نفسه؛ لأنّ حدود جغرافية الأرض أضيق من أن تتّسع لفضاء روحه المتعبة من الواقع وأزماته الرّوحية التي ضاق الشّاعر ذرعاً بها، فلم يجد سوى نفسه يسافر منها إليها، وهذا يشير إلى اغتراب ذاتي تعاني منه الرّوح في الوسط الاجتماعي الذي ينفّر الرّوح من بيئتها، فلا تجد خلاصها إلا بالرّحلة نحو الذات، تلك الرّحلة التي تهدف إلى الكشف عن مكابدات الذات وما يعتريها أثناء البحث عن المعنى الذي ينتج عنها شعراً وكلمات لا تستطيع غالباً أن تكون قادرة عن التعبير عن خلجات الشاعر، وتبقى قاصرة عن ذلك، مما يجعله في حالة ملاحقة دائمة لتلك المعاني المفقودة.

ومن هذا التقديم ما نجده في قوله: (العامري،2022)

متأبطاً لغتي أعودُ إلى مدايْ

و أقوم من فوضى الكلامِ

مجلّلاً بالرّيح تحملني أنايْ

فقد قدّم الشّاعر الحال على صاحبها، الضّمير العائد على الشّاعر ذاته، وقد حقّق هذا التقديم غرضاً بلاغياً ودلالياً وجمالياً في التعبير عن حالة الشّاعر التائقة إلى تحقيق تمايزه عن سواه من الشُّعراء؛ فشاعرنا في سعي دائم إلى إيجاد معجمه اللّغوي الذي لا يتعالق به مع غيره من الشّعراء الآخرين.

4-تقديم خبركان على اسمها:

وهو من صور التقديم الطريفة عند الشّاعر، ونلحظه في قوله: (العامري،2022)

وما كان شيخًا كبيرًا أبي

ولكنْ/ أتيتُ إلى الماء كيما أراك

لجأ الشّاعر إلى جمالية الانزياح ومخالفة ترتيب السّياق النظميّ للجملة العربية من خلال تقديم خبر كان على اسمها، وقد أدّى هذا الانزياح وظيفته الدّلالية والجماليّة على حدّ سواء بإبراز عُمُر الأب الذي لم يكن شيخاً كبيراً، إذ عادة ما يكون موت الأصغر سناً أبعث على مشاعر الحسرة والألم من موت الشّيخ كبير السّن، ولا يخرج هذا التقديم عن الدلالات السّابقة، من خلال تقديم العنصر الأهمّ في الجملة ليكون في بؤرة الدّلالة، وليكون العنصر الأهمّ في الجملة المراد إبرازه.

ثالثاً: الحذف في شعر عمر العامري:

الحذف هو انزياح اختزالي، فإذا كان النّحو و المنطق اللغوي يقتضيان اشتمال الجُملة على أركانها كلّها كي تؤدّي المعنى المتوخّى منها، فإنّ الحذف هو غياب دالّ من الموقع الذي ينبغي أن يكون موجوداً فيه، من هنا فإنّ مفهوم الحذف: "هو خروج عن العادة وإخلال، في شكل من الأشكال، بتوازن التركيب، وذلك الإخلال هو شرط الحركة، وداعٍ من دواعي المتعة" (النجار، 2010).

والحذف جزء من متطلبات النّصّ الشّعري؛ لأن طبيعة هذا النصّ قائمة على التّكثيف والإيحاء، فالحذف يعدّ " تحوّلاً في التركيب اللّغوي، يثير القارئ، ويحفّزه نحو استحضار العنصر الغائب، أو سدّ الفراغ، كما أنّه يُغني النصّ جمالياً، ويبعده عن التلقّي السّلبي، فهو أسلوب يعمد إلى الإخفاء والاستبعاد بغية تعدّدية الدّلالة، وانفتاح الخطاب على آفاق غير محدودة، إذ تصبح وظيفة الخطاب الإشارة، وليس التّحديد، فالتّحديد يحمل بذور انغلاق النصّ على نفسه، ولا يبقي للقارئ فرصة المشاركة في إنتاج معرفة جديدة بالنصّ ودلالاته" (الزود،2007).

ويمتلك الحذف قدرة على التأثير في المتلقّي من خلال جعله طرفاً من أطراف التّفاعل مع النصّ الذي يشغل تفكيره في البحث عن ذلك المضمر، وعلى هذا فإنّ قيمة الحذف تبرّز في خاصّيتي الإيجاز والاختصار(ينظر:عبد الكريم 2020).

ويُبين الجرجاني جمالية هذا النمط من الأسلوب بقوله: "هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ عجيب الأمر شبيه بالسّحر فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر والصّمت عن الإفادة أزيد للإفادة وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق وأتمّ ما تكون بياناً إذا لم تُبن " (الجرجاني،1992). وهذا ما تناولته الدراسات النصية المعاصرة، التي رأت في الحذف انزياحاً عن الأصل في بناء التركيب، وهو الذكر، ولكن لغة الشعر تميل إلى التكثيف والإيجاز فيحدث الخرق للمألوف اللغوي، ومن هنا يرى روبرت دي بوجراند أن الحذف" استبعاد العبارات السَّطحيَّة التي يُمكن لمحتواها المفهومي أن يقوم في الذِّهن أو أن يُوسَّع أو أن يُعدَّل بواسطة العبارات النَّاقصة" (ديبوجراند،2007).

يتبدّى الحذف في شعر عمر العامري في صور متعدّدة، لعل من أبرزها:

1- الحذف في العنوان:

لاشكّ أن العنونة في القصيدة الحديثة يشكّل بؤرة أساسية من بؤر الشّعرية في القصيدة الحديثة، إذ يشكّل نقطة انطلاق الدّلالة، فهو اختصار دلاليّ لمضمون القصيدة وللحالة التي تُعبّر عنها، وقد بلغ عدد عناوين القصائد مع عنوان المجموعة عشرين عنواناً، شكّلت الجملة الاسمية في العنونة ملمحاً أسلوبياً؛ إذ بلغ عدد العناوين القائمة على الجملة الاسميّة خمسة عشر عنواناً، وقد جاءت هذه العناوين مكثّفة مختزلة قائمة على حذف أحد ركني الجملة، فلو تأملنا العناوين الآتية: (عيدية، أمّي، حيرة، الشّهيد، الوقت، الألواح، الأشجار) لوجدناها تقوم على كلمة واحدة، وهذا الاختصار في العنوان يثير المتلقّي لمعرفة ماهية هذه المسمّيات القائمة على وحدة لغوية واحدة، والمحذوف فيها هو المبتدأ، لكنّ قراءة النصّ الشّعري بعدها يكشف ماهية المسمّى، فيصبح العنوان كأنه مبتدأ خبره الكاشف لماهيته هو النصّ الشّعري، ففي قصيدة (الوقت)، نجد الشّاعر يفتتح النّص بعده بقوله: (العامري،2022).

الساعةُ في اللّيل الوسنانْ/ كالنّهر تسيل على الحائط/ تتدفق في أرجاء الغرفةِ/ تهمي/ تملأ آنية المنزل بالفوضى/ تدخلُ أحلامي المكنوزة/ في الغُرف

المنسيّة في ليلي/ تجتاح دفاتر ذاكرتي/...

فلو تأملنا العلاقة بين العنوان والنّص، لوجدنا أنّ النصّ كشف دلالي لماهية الوقت الذي يظهر علاقة الشّاعر بالزّمن، وفهمه له، عبر تصوير جماليّ طافح بالفلسفة التي تفسّر إحساس الشّاعر بالوقت عبر أداته السّاعة الجداريّة وما تثيره في نفسه وما تحرضه من ذكريات، فكان النصّ الشّعري تفسيراً لماهية العنوان المختزل وتعويضاً عن الركن المحذوف فيه، ويبدو أن استراتيجية الحذف باتت من محرّضات الإثارة والشّعرية التي تميز بنية العنوان في القصيدة الحديثة عند الشاعر عمر العامري عموماً، وفي القصيدة الحديثة، لما تحدثه من غنى دلالي يزيد من شعريّة النصّ.

2-الحذف في متن النّص:

إذا كان الحذف سمة مميزة في عنوان القصيدة عند الشاعر عمر العامري، فإنّ هذه الإستراتيجية قد حضرت بأشكال مختلفة في متن القصيدة، من ذلك حذف الاسم العائد على المحبوبة مع الفعل، كما نلحظ في قصيدة: (تأخر صوتك) التي يقول فيها: (العامري،2022)

تأخّر صوتُكِ/أمسِ انتظرتُ/وكان الهواء،قليلا،على رئة الناي/ والذكرياتُ/ تسيل،على درج النّومِ/ في السرّ/ حتى بكيتُ/ تأخّر صوتُكِ/ أمسِ انتظرتُ/ وحين تعبتُ/ توسّدتُ صدرَ القصيدةِ/

عمد الشّاعر إلى الحذف فيغير موضع من مواضع هذه القصيدة؛ فمن حذف الاسم نجد الشّاعر يضمر المخاطبة في قوله:(أمسِ انتظرتُ)، والمعنى انتظرتكِ، ولكنه اكتفى بالفعل لتوجيه الاهتمام إلى فعل الانتظار الذي استحوذ على كلّ مشاعره، وفي موضع آخر يعمد إلى حذف الفعل كان الذي دلّ عليه السّياق السّابق في قوله:(والذكريات...) والمعنى:(وكانت الذكريات...)، إلّا أن الشّاعر حذف الفعل الماضي ليفيد استمرار الحدث في المستقبل، واتصال الحالة بظروفها التالية التي جاءت تعبيراً عن حالة شعورية واحدة مرتهنة إلى تجربة انفعالية آنية تجعل من حضور الحالة أكثر استحواذاً على الشّاعر من صاحبة الحالة ذاتها، إذ إنّ انتظار الشّخص الغائب يُضفي على الشّخص طاقة إضافية من الانفعال تجعل منه شخصاً آخر أكثر جاذبية، وأقوى حضوراً بطاقته الشّعورية من حضوره الحقيقيّ، وبهذا نلاحظ أثر فاعلية الحذف في إكساب المعنى دلالات إضافيّة أكثر تأثيراً من الذّكر نفسِه.

ويتواشج إضمار الفاعل المضمر تقديراً مع تقنية الحذف في إبراز دلالة الفعل، وهو ما نلحظه في تذكّر الشّاعر أخاه الطفل المتوفى، عند مخاطبة أبيه، فتتداعى الدّلالات القائمة على الذكريات، يقول: (العامري،2022)

لم يزلْ ولداً شاسعاً/ يشاكسُ كفّيَ كلَّ صباح/ وينسى يديه على ركبتي/ وينامْ/

فالمقطع السابق جزء من حوارية بين الشّاعر ووالده المتوفّى، يستذكران مشهد الأخ الطفل المتوفّى، والمقطع السّابق هو إجابة من الأب لابنه الشّاعر عن حال ذلك الطّفل في عالم الموتى، ولكنه في الوقت ذاته استعادة لذكريات ذاك الطفل في عالم الحياة، عندما كان والده يلاعبه، ويشاكسه، هنا أُضمر الاسم العائد على الطفل، فلم يرد اسم الفعل الناسخ (لم يزل)، وأضمر الفاعل العائد عليه مع الأفعال التالية: (يشاكس، ينسى، ينام) في تركيز على الأفعال التي قصدت بذاتها لتشير إلى أفعال كان يقوم بها الطفل المتوفّى، وتعبّر عن طفولة بريئة شكّل فقدانها حسرة وافتقادًا لجماليات عدة من مشاهد طفولته، متمثلة بمشاكسة الأب، ونسيان اليد على ركبته، والنّوم في حِجره، بكلّ ما تحمله من حميميات مفتقدة تبعث على الحزن والأسى في مخيلة الشّاعر وقلبه.

وهذا ما نلحظه في القصيدة نفسها عندما يصوّر الشّاعر علاقته بوالده المتوفى، ومشهد الوداع الحلميّ المتخيّل، عندما يعجز الكلام عن التعبير، فيكون الحذف تقنية تعويضية عن ذلك، يقول: (العامري،2022)

كان يهطلُ في داخلي/ مطرٌ كالنحيبْ/ تمنّيتُ/ لو أستطيعُ../ وألقي بكامل قلبي على صدره كي ينام/

فالحذف واقع في قوله: (لو استطيع..) وأتبع فعل الشّرط بالنقاط المتعاقبة في دلالة علّة جواب الشّرط المحذوف، فإذا كانت (لو) الشّرطية دالة على امتناع تحقّق الجواب لامتناع تحقّق فعل الشّرط، كما أنها دالّة على تمنٍّ لا يمكن أن يتحقّق واقعاً، فإن تمني الشّاعر أشياء كثيرة جعله يحذف الجواب ليترك لمتلقيه أن يتخيّل ما يحلو له من أمنيات يتمنى الحيُّ فعلها عند تخيّلِ تحقّق لقائه مع والده المتوفّى بكلّ ما تحمله تلك أشياء من حميميات وعاطفة وشوق ومحبّة للغائب، فترْك جواب الشّرط هنا هو إغناء للحالة الوجدانية وتعبير عن صمت وعجز عن فعل تلك الأشياء المشتهاة في عالم الواقع، وهذا ما يكثّف من عمق مأساته وحزنه، وهو ما تحقّف منه الجملة التالية (وألقي بكامل قلبي...) التي تشير إلى فيض من الشّوق والمحبّة لذاك الأب المتوفّى، ولما خلّفه غيابه من جراح لا تندمل.

وقد يحذف الشّاعر الفعل ويكتفي بتعداد لوازمه (المفعول به) ليوجّه العناية إلى المذكور، وهو ما يبرز بوضوح في قصيدة (ضيف على الحياة) التي يستعيد الشّاعر فيها ذكريات طفولته، فيقول: (العامري،2022)

ستعيدُ لي لوني الجميل/ سوادَ شَعْري/ دفترَ الإنشاءِ/ أقلامَ الرّصاصِ/ وخربشاتي فوق سُورِ الطينِ/ والبابِ القديم/

فالمقطع السّابق يشير إلى لحظة درامية يحياها الشّاعر تتمثل في الصّراع بين لحظتين دراميتين، الأولى اللحظة الراهنة، مرحلة التقدّم بالعمر، والثّانية مرحلة الطفولة، مرحلة الذكريات بكلّ ما تحمله من براءة وتفاصيل، بؤرة الدّلالة هي بؤرة تستعيد تلك الذكريات عبر الفعل (ستعيد) ثمّ يكرّر الشّاعر المفعول به من دون عاطف ومن دون تكرار للفعل، فيعدّد الأشياء المستعادة (سواد شَعْري/ دفترَ الإنشاء/ خربشاتي) وفي عدم تكرار الشّاعر

للفعل تركيز على العنصر المذكور، وإبراز لقيمته الدّلالية والإنسانية في وجدان الشّاعر وذاكرته، وهي في مجملها تعبّر عن تفاصيل حياة بريئة وعفوية متحرّرة من سطوة الزمن، فالطفولة مرحلة متحرّرة من التفكير بفلسفات الزّمن والصّراع معه عبر احتفائها بتفاصيل عفوية تمنح الحياة البساطة والصدق.

ومن المواضع التي اجتمعت فيها تقنيات الحذف والتقديم والتأخير وتواشجت في تقديم الدّلالة، ما نجده في قصيدة:(الألواح) يقول فيها: (العامري،2022)

في هذه الألواحِ/ أشعاري/ عصاي/ بقيةٌ منّي/ فيها انتفاضةُ شَهقةِ الحبرِ القديمةِ/ مارجُ النار/ وشيءٌ من مناي/ هي ومضةٌ علويةٌ/ فيها يداي/ تنقّيان الليلَ من أوجاعِه/ وترقّقان قصيدةً للنهر/يغسلُ حزني الملكي/ أشجاني/ وشيئاً من أسايْ/

نلاحظ أن الشّاعر قد جمع بين أكثر من تقنية أسلوبية؛ فقد عمد إلى التقديم في شبه الجملة:(في هذه الألواح) ليشير إلى مكان تموضع أشعاره، تلك الكلمات التي تعبر عن مخزونه العاطفي، كما أنها تنزف وجع الشّاعر في مكابداته الانفعالية، وهو يبوح بقصائده ويكتبها. وهو ما يبرز أيضاً من خلال التقديم لشبه الجملة: (فيها)؛ ليعمق إحساس المتلقّي بما تختزنه هذه البقية المتبقية من مشاعر وأحاسيس كانت قبل كتابتها على الورق (مارج نار)، وهنا تبرز تقنية الحذف لشبه الجملة: (فيها) التي تكرر حذفها في موضعين متعاقبين (مارج النار)و(شيء من مناي)، وقد عبّر من خلال هذا الحذف عن استحواذ هذه الكلمات بأقصى انفعالاته التي وصفها بمارج النّار بما يحيل إليه هذا التركيب الإضافيّ من دلالة على عمق التأثر بالموقف الذي يفصح الشّاعر عنه من خلال الشّعر الذي جمع فيه بين نقيضين هما: الحزن الذي عبر عنه بتركيب (مارج النار) والفرح الذي كشف عنه قوله: (شيء من مُناي)، وبهذا أسهم الحذف في الكشف عن معاناة الشّاعر، وما يعتري نفسه من معاناة، وهو يعبّر عن لحظات الأسى، غير متجاهل بصيص الأمل الذي يلوح من خلال الأمنيات.

وقد برزت جمالية حذف الفعل (يغسل) في نهاية القصيدة الذي حقق قوة للمعنى وشد روابط القصيدة إلى بعضها من خلال تقنية حذف الفعل الذي اكتفى الشّاعر بالإفصاح عنه مرة واحدة دفعًا للتكرار والملل من جهة، وتحقيقًا لجذب انتباه المتلقّي إلى ناتج الفعل وقوة تأثيره، لا إلى الفعل بحدّ ذاته.

3- الانزياح في افتتاح القصيدة بالواو العاطفة:

وهنا نلحظ أن الشّاعر يفتتح نَصّه بالواو الدالة على كلام مقطوع محذوف، تثير عند المتلقّي فضول معرفته، ففي أول قصيدة من قصائد الديوان الموسومة بـ"عيدية" يستهلّها بالقول: (العامري،2022)

وأذكرفي ليلة العيدِ

لمّا التقينا أواخرَذاك الخريفْ

استهلّ الشّاعر كلامه بالواو التي جاءت لتنبئ بما هو مضمر يفيد بأنّ ثمة ما هو مسكوت عنه بفعل الزّمن الذي جعل النسيان عنصراً فاعلاً في تحقيق الحذف اللغوي هنا؛ لأن فعل التّذكر يشي بما هو غائب غير مستحضر في ذهن الشّاعر لحظة إبداع القصيدة التي تقوم على فعل التّداعي التذكاريّ الذي يبدو إلحاح الشّاعر عليه واضحاً من خلال محاولة استحضار الزّمن عبر دوالّه الزمانية التي جاءت في تركيبين إضافيين هما: (ليلة العيد) و (أواخر الخريف) وهذا التحديد الزماني يكشف عن رغبة الشّاعر في الكشف عن ذلك الكلام المسكوت عنه الذي جاء في افتتاح القصيدة في صيغة الزمن الحاضر (أذكر) المضارع ليؤكد استمرار الحركة وديمومتها المستقبلية التي تنسجم مع سياق الحدث الذي يشير إلى أن ثمة ذكريات كثيرة محتجبة عن ذاكرة الشاعر، غير أنها مازالت ساكنة وجدانه من خلال الحركة المنبعثة من دلالة التركيب المُفتتح بالفعل مقترناً بحرف الواو الذي جاء استهلالاً، فثمة ما هو مسكوت عنه، وآخر مرغوب التعبير عنه، وما بين المسكوت والمنطوق يتبدى الشّاعر حامل ذكريات مازالت تعيش في عاطفته حيّة نابضة على الرغم من تجاوز الزمن لها، وقد أصبحت لحظات غائبة عن ساحة الشعور الآني وفق رؤى جديدة:" فالمجيء بالواو مبتدأً بها على هذا النّحو الصادم والمثير يشي بأشياء مضمرةٍ، لا بدَّ من تقديرها جمالياً ولغوياً "؛ فاللغة أضيق من أن تستوعب كلّ ما في نفوسنا من مشاعر وأحاسيس، وأحزان وطموحات وآلام وآمال وتصورات ورؤى في النفوس، ولذلك أيضاً قد يحس الإنسان عامةً، والشاعر خاصةً أن ما لم يقله أعمق وأغنى وأخطر مما قاله" (فلفل، 2013)، وأنَّ هذا الابتداء قد جاء مظهراً ما أعقب الواو، ومخفياً ما قبلها، وهو الغائب الذي لم تستحضره ذاكرة الشاعر إلا من خلال بعده الدّلالي الذي تمثل بمشهدية قدوم العيد الذي جاء متصدَّراً في العنوان بصيغة المصدر الصناعيّ، ولا يخفى ما للعنوان هنا من دلالة على ارتباط القصيدة العضويّ بعنوانها، ما يفيد بأنّ القصيدة كلّها جاءت في تركيب لغوي واحد عبر تسلسل متناسق ابتداءً بالعنوان واستكمالاً بالواو التي جاءت مكتنزةً بحمولات إضافية أظهرت أو حاولت أن تظهر ما لم تسعف الذاكرة باستدعائه، ما يعني أنَّ هذا الانحراف في ورود الواو مُتصدّرةً في التركيب يُشكّل ملمحاً من ملامح التعبير المقصود الذي سعى الشّاعر من خلاله إلى إغناء نَصّه الشعري بالحذف أكثر مما لو عمد إلى الزيادة والتعبير بالكلام.

الخاتمة والنتائج:

وبعد هذه الوقفة المفصّلة في الانزياح التركيبي في المدوّنة المدروسة من شعر العامريّ، يمكن أن نستخلص النتائج الآتية:

- ظهر الانزياح في تجربة العامري مكوناً من المكونات الرئيسة في تشكيل اللغة الشعرية، وقد برز في ثلاثة أشكال في المدونة المدروسة تتمثل في الالتفات، والتقديم والتأخير، والحذف.

- برز الانزياح التركيبي في شعر العامري من خلال تقنية الالتفات التي جعلها الشاعر وسيلة من وسائله المهمة للانتقال من صيغة إلى أخرى داخل النص الشعري، مما أضفى جماليات خاصة على الأسلوب، وكان من أهمّ المسوغات الدّلالية للالتفات في شعر العامريّ ارتباطه بالحالة النفسية للشّاعر، فلا شكّ أن الخلجات النفسية هي من البواعث الأساسية للالتفات، وقد تنوّعت أساليب الالتفات عند الشاعر عمر العامري، وكان أبرزها الانزياح في استعمال الضمائر، من خلال الالتفات من الغائب إلى المخاطب، والالتفات من المتكلم إلى المخاطب، ومن المتكلّم إلى الغائب، والالتفات في الأساليب من الخبر إلى الإنشاء، و من الإنشاء إلى الخبر. وقد برز الالتفات من الغائب إلى المخاطب في قصائد عدّة، ولا سيّما تلك التي تندرج تحت غرض الرثاء؛ إذ برز ضمير الغائب دالاً على المتوفى، أو المرثي، فيما مثّل ضمير الخطاب استدعاء لحضوره في القصيدة وفي مشاعر الشاعر، فالراحل، وإن غاب جسداً، فإنّه حاضر بما يمثله من قيم نبيلة، كما برز الانزياح من المتكلم إلى المخاطب في القصيدة ذات الطابع الدرامي القائم على الصّراع الداخلي في ذات الشاعر، وبرز الانتقال من الإنشاء إلى الخبر والتبادل بينهما في شعر العامري، مما أظهر التنوع الأسلوبي؛ فالشاعر يعتمد أسلوب الإنشاء القائم على الاستفهام في مفتتح النص، ثم ينتقل إلى أسلوب الخبر، وهذا النمط من البداية يزج المتلقي في دوامة التساؤل التي تثير شهيته لتلقي الجواب الجمالي عن ذاك التساؤل، وهذا ما لاحظناه في قصيدة (سلام الحديقة يا أبتي).

- تعددت أساليب التقديم والتأخير عند الشاعر العامري، وقد ارتبط بذلك أغراض بلاغية متعددة، لعلّ من أبرزها، تأكيد دلالة العنصر المقدّم ولفت الانتباه إليه.

جاء الحذف في شعر العامري جزءاً من متطلبات النصّ الشّعري؛ لأنّ طبيعة هذا النصّ قائمة على التكثيف والإيحاء، فهو يستدعي من المتلقي استحضار العنصر المحذوف، وقد أدّى وظائف بلاغية عدة، لعلّ من أبرزها: الاختصار، وصيانة المحذوف عن الذكر تعظيماً له، وغير ذلك، وقد برز عند الشّاعر العامري من خلال أنماط عدة أبرزها: الحذف في العنوان وهو من العتبات المهمّة في قصيدة الحداثة، ويشكّل نقطة انطلاق مركزية في قراءة النصّ، من هنا يعد الحذف في العنوان من الاستراتيجيات المهمّة في اللّغة الشعرية عند العامري، كما برز في أشكال أخرى في متن النصّ، لعلّ من أبرزها: حذف الاسم العائد على المحبوبة مع الفعل، وحذف المبتدأ، وحذف الفعل، وحذف المفعول به، وحذف جواب الشرط، وغيرها، وقد تواشجت هذه التقنيات الانزياحية عند اجتماعها في بعض النّصوص في تقديم الدّلالة البلاغية للنص الشّعري..

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

ابن منظور، م. (1997). *لسان العرب*. (ط 6). بيروت: دار صادر.

أبو موسى، م. (1979). *خصائص التراكي*. (ط1). القاهرة: مكتبة وهبة.

إسماعيل، ع. (1990). *جماليات الالتفات، قراءة جديدة لتراثنا النقدي*. جدة: النادي الثقافي.

البناني، خ. (1994). *الالتفات في القرآن الكريم إلى آخر سورة الكهف*. *رسالة ماجستير*، جامعة أم القرى.

الجرجاني، ع. (2007). *دلائل الإعجاز*. (ط1). دمشق: دار الفكر.

حسان، ت. (2000)، *الأصول*، دراسة إبستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب. (ط1). القاهرة: عالم الكتب.

حسن، ن. (1994). *مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم*. (ط1). بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

حمدان، ا. (1992). *الحذف والتقديم والتأخير في ديوان النابغة الذبياني*. (ط1). دمشق: دار طلاس.

ديبوجراند، ر. (2007). *النّص والخطاب والإجراء*. (ط1). القاهرة: عالم الكتب.

ربايعة، س. (2003). *الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها*. (ط1). الأردن: دار الكندي.

الزمخشري، أ. (1987). *الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل*. (ط3). بيروت: دار الكتاب العربي.

الزيود، ع. (2007). من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة (الصقر) لأدونيس. *مجلة جامعة دمشق*، 23(1).

السد، ن. (1997). *الأسلوبية وتحليل الخطاب*. (ط1). الجزائر: دار هومة.

سليمان، ف. (2004). *الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية*. (ط1). القاهرة: مكتبة الآداب.

العامري، ع. (2023). *ورد على نعش غريب*. (ط1). الأردن، عمان: دار خطوط وظلال للنشر والتوزيع.

عبد الكريم، ر. (2020). ظاهرة الحذف ودورها في اتساق النص الشعري، معلقة عمر بن كلثوم أنموذجاً، جامعة الوادي، الجزائر. *مجلة علوم اللغة العربية وآدابها*، 12(1).
عبد المطلب، م. (1995). *قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني*. (ط1). القاهرة: الدار المصرية العالمية للنشر- لونجمان.
عبد المطلب، م. (1984). *البلاغة والأسلوبية*. (ط1). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
عبد المطلب، م. (1984). *جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم*. (ط1). القاهرة: مكتبة الحرية الحديثة.
عيد، ر. (1993). *البحث الأسلوبي، معاصرة وتراث*. (ط1). الإسكندرية: منشأة المعارف.
فضل، ص. (1998). *علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته*. (ط1). القاهرة: دار الشروق.
فلفل، م. (2013). *في التشكيل اللغوي للشعر*. (ط1). دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب.
متولي، ن. (2014). *الانزياح اللّغوي، أصوله – أثره في بنية النص*. (ط1). دسوق: دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع.
محسني، ع.، و كياني، ر. (2013). الانزياح الكتابي في الشعر المعاصر. دراسة ونقد. *مجلة دراسات في اللغة العربية*، (12).
مرتاض، ع. (1998). *في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد*. الكويت: سلسلة عالم المعرفة.
مرزوق، ح. (2004). *في فلسفة البلاغة العربية (علم المعاني)*. (ط1). القاهرة: دار الوفاء.
مطر، ع. (1962). *حديث اللغة والأدب*. (ط1). القاهرة: دار المعرفة.
مفتاح، م. (1982). *في سيمياء الشعر القديم*. (ط1). الدار البيضاء: دار الثقافة.
النجار، س. (2010). *جماليات العلاقات النحوية في النص الشعري*. (ط1). بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع..

References

Ibn Manzur, A. (1997). *Lisan Al-Arab*. (6th ed.). Beirut: Dar Sader.

Abu Musa, M. (1979). *Characteristics of Structures*. (1st ed.). Cairo: Wahba Library.

Ismail, A. (1990). *Aesthetics of attention, a new reading of our critical heritage*. Jeddah: Cultural Club.

Al-Banani, Kh. (1994). *Paying attention in the Holy Qur'an to the end of Surah Al-Kahf, Master's thesis*, Umm Al-Qura University.

Al-Jurjani, A. (2007). *Evidence of the Miraculous*.. (1st ed.). Damascus: Dar Al-Fikr.

Hassan, T. (2000). *Al-Usul*: *An epistemological study of linguistic thought among the Arabs*. (1st ed.). Cairo: Alam Al-Kutub.

Hassan, N. (1994). *Concepts of Poetics: A Comparative Study in Origins, Method, and Concepts*. (1st ed.), Beirut, Casablanca: Arab Cultural Center.

Hamdan, A. (1992). *Deletion, Submission, and Delay in the Diwan of Al-Nabigha Al-Dhubyani*. (1st ed.). Damascus: Dar Talas.

Rabaya, S. (2003). *Stylistics: Its Concepts and Manifestations*. (1st ed.). Jordan: Dar Al-Kindi.

Al-Zamakhshari, A. (1987). *Al-Kashshaf fi Haqiqat Al-Revelation and the Eyes of Sayings in the Faces of Interpretation*, (3rd ed.). Beirut: Dar Al-Kitab Al-Arabi.

Al-Zayoud, A. (2007). From the connotations of compositional shift and its aesthetics in the poem (The Falcon) by Adonis. *Damascus University Journal*, 23(1).

Al-Sadd, N. S. (1997). *Stylistics and Discourse Analysis*. (1st ed.). Algeria: Dar Houma.

Suleiman, F. (2004). *Stylistics: A theoretical introduction and applied study*. (1st ed.). Cairo: Library of Arts.

Al-Amiri, A. (2023). *Response to a Strange Coffin*. (1st ed.). Jordan, Amman: Dar Lines and Shadows for Publishing and Distribution.

Abdul Muttalib, M. (1995). *Issues of Modernity according to Abdul Qaher Al-Jarjani*. (1st ed.). Cairo: Egyptian International Publishing House - Longman.

Abdul Muttalib, M. (1984). *Rhetoric and Stylistics*. (1st ed.). Cairo: Egyptian General Book Authority.

Abdul Muttalib, M. (1984). *The Dialectic of Individualization and Composition in Ancient Arabic Criticism*. (1st ed.). Cairo: Modern Freedom Library.

Eid, R. (1993). *Stylistic Research, Contemporary and Heritage*. (1st ed.). Alexandria: Manshaet Al Maaref.

Fadl, p. (1998). *Stylistics, its principles and procedures*. (1st ed.). Cairo: Dar Al-Shorouk.

Felfel, M. (2013). *On the Linguistic Formation of Poetry*. (1st ed.). Damascus: Syrian General Book Authority.

Metwally, N. (2014). *Linguistic shift, its Origins - its effect on the structure of the text*. (1st ed.). Desouk: Dar Al-Ilm wal-Iman for Publishing and Distribution.

Mohseni, A., & Kayani, R. (2013). Written shift in contemporary poetry: study and criticism. *Journal of Studies in the Arabic Language*, (12).

Mortad, A. (1998). *In The Theory of the Novel, Research into Narrative Techniques*. Kuwait: World of Knowledge Series.

Marzouk, H. (2004). *In the Philosophy of Arabic Rhetoric (Ilm Al-Maani)*. (1st ed.). Cairo: Dar Al-Wafa.

Matar, A. (1962). *Hadith of Language and Literature*. (1st ed.). Cairo: Dar Al-Ma'rifa.

Meftah, M. (1982). *On the Alchemy of Ancient Poetry*. (1st ed.). Casablanca: House of Culture.

Al-Najjar, S. (2010). *The Aesthetics of Grammatical Relationships in Poetic Text*. (1st ed.). Beirut: Dar Al-Tanweer for Printing, Publishing and Distribution.