ظاهرة الانزياح الأسلوبي
في شعر خالد بن يزيد الكاتب

الدكتور صالح علي سليم الشتيوي*

الملخص

تُعدُّ ظاهرة الانزياح من الظواهر المهمة وبخاصة في الدراسات الأسلوبية والألسنية الحديثة التي تدرس النص الشعري على أنه لغة مخالفة للمألوف والعادي.

ومن هنا، يحاول هذا البحث أن يعالج هذه الظاهرة الأسلوبية في شعر خالد بن يزيد الكاتب؛ فقد برزت ظاهرة الانزياح جلية في شعره الذي جاء معظمه في الغزل.

وقد تناول البحث هذه الظاهرة من خلال أربعة محاور رئيسة، هي:

1. مخاطبة القلب والعين.
2. مخاطبة المعنويات "الزمن والشوق".
3. مخاطبة الحيوان.
4. مخاطبة الكواكب "القمر".

* قسم اللغة العربية– كلية العلوم والآداب– الجامعة الهاشمية

ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب[1]

تُعدُّ ظاهرة الانزياح الأسلوبي من الظواهر المهمة في النقد الحديث، ومن هنا، يحاول هذا البحث أن يلقي الضوء على هذه الظاهرة في شعر خالد بن يزيد الكاتب،فقد حفل شعره بها، فكانت من الملامح الأكثر حضوراً لديه.

والحقيقة، أن هذه الظاهرة لم تُدرس في شعر خالد بن يزيد الكاتب –على حدِّ ما أعلم– ومن هنا، حاول –البحث– أن يكشف عنها، ويستجلي أبعادها.

وقد وُصِفت ظاهرة الانزياح بعدة تعابير اصطلاحية، مثل: الجسارة اللغوية والغرابة والشذوذ اللغوي والابتكار والعدول والازورار والاتساع[2] .... وغير ذلك.

والانزياح – يعني "خروج التعبير عن السائد أو المتعارف عليه قياساً في الاستعمال، رؤيةً ولغةً وصياغةً وتركيباً"[3].

---

[1]هو خالد بن يزيد الكاتب، ويكنَّى أبا الهيثم، وأصله من خراسان، وكان أحد كتّاب الجيش، ووسوس في آخر عمره، قيل: إن السوداء غلبت عليه، توفي سنة 262هـ، وقيل: سنة 269هـ.

انظر الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، ج8، ص 308. الأنطاكي، داود، تزيين الأسواق في أخبار العشاق، ج1، ص 222. شوقي، ضيف، العصر العباسي الثاني، ص 448.

ويبدو أنه أحبَّ امرأة حقيقية، وقد اختلف حولها، فمن قائل: إنه كان يهوى جارية لبعض الوجوه ببغداد، فلم يقدر عليها، وقائل: إنه أحب إحدى بنات الملوك، فلم يقدر عليها.

انظر الأصفهاني، الأغاني، ج20، ص 247. ابن الجوزي، المنتظم في تاريخ الأمم والملوك، ج 12، ص 176.

(2)انظر، عدنان بن ذريل، النقد والأسلوبية، ص 25. موسى ربابعة، الانحراف مصطلحاً نقدياً ، ص 145 – 146.

(3)نعيم اليافي، أطياف الوجه الواحد. ص 92، وانظر يمنى العيد، في القول الشعري، ص20، إذ تقول: الانزياح، يعني: "البعد عن مطابقة القول للموجودات، مثل هذا البعد له أنماطه الأسلوبية التي تتحدد كأنماط غير مباشرة، هذه الأنماط تستعين بأدوات لغوية عديدة، أو بتقنيات لغوية جديدة، مثل : الاستعارة والتشبيه والإيماء والتخييل ... دون أن يعني ذلك أن مفهوم الانزياح هو بمنزلة توحيد للمعاني ... ليس الانزياح مجرد تنويع على المعنى، بل هو يطال رؤية الشاعر المختلفة لعالمنا الواحد، أي إنه يخص نظرية الشعر، فالشعر استناداً إلى مفهوم الانزياح لا يمكنه أن يكون التعبير الأمين – أو الصادق – لكون غير عادي، بل هو التعبير غير العادي لكون عادي".

وقد اهتم علماء الأسلوب بهذه الظاهرة اهتماماً كبيراً، حتى عرَّف فاليري الأسلوب "بأنه انحراف عن قاعدة ما[1]".

ويرى بعض النقاد المحدثين أن الشعر انزياح عن معيار هو قانون اللغة، ولكنه ليس انزياحاً عشوائياً، ويذهب إلى أن الانزياح هو الشرط الضروري لكل شعر، بل لا يوجد شعر يخلو من الانزياح[2].

وقد فطن نقادنا القدماء إلى هذه الظاهرة الأسلوبية، قال ابن جني: "وإنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعانٍ ثلاثة، وهي الاتساع والتوكيد والتشبيه، فإن عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتة...[3]".

وربط القاضي الجرجاني التوسع بالاستعارة، فقال "فأما الاستعارة، فهي أحد أعمدة الكلام، وعليها المعول في التوسع والتصرف، وبها يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر[4]".

ويرى ابن الأثير في التوسع مهارةً وقدرةً على منح اللغة مجالات أوسع، فيبين أن القسم الذي يكون العدول فيه عن الحقيقة إلى المجاز لغير مشاركة بين المنقول والمنقول إليه لا يصح إلا لطلب التوسع في الكلام وهو سبب صالح، إذ التوسع في

(1) انظر صلاح فضل، علم الأسلوب، ص 154، وانظر حول المفهوم، عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص93–102، بيير جيرو، الأسلوبية، ص 134، وانظر حاتم الصكر، ما لا تؤديه الصفة، "المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية"، ص9، وانظر طراد الكبيسي، الانحراف لغة الشعر المجاز والاستعارة، ص 36–40، وانظر عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص22–26، وانظر نعيم اليافي، أطياف الوجه الواحد، ص 91–104، وانظر موسى ربابعة، ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى، ص 47–48.

(2)جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص192–193.

(3)ابن جني، الخصائص، ج2، 442–444..

(4)القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 428.

الكلام مطلوب ... ثم يستشهد بقوله تعالى: "ثم استوى إلى السماء وهي دخان، فقال لها وللأرض أئتيا طوعاً أو كرهاً قالتا آتينا طائعين"[1].

فنسبة القول إلى السماء والأرض من باب التوسع، لأنهما جماد، والنطق إنما هو للإنسان لا للجماد، ولا مشاركة ها هنا بين المنقول والمنقول إليه[2]".

ويبدو أن ابن الأثير يعني بالتوسع، هنا، التشخيص الذي يقوم على بث الحياة في الجمادات والحيوانات، مما ينتقل باللغة من دائرة المألوف إلى اللامألوف واللامتوقع.

ومن الجدير ذكره أن الانزياح تقنية فنية يستخدمها الشعراء للتعبير عن تجاربهم الشعورية، ولم يكن خاصاً بشعراء عصر معين، أما تجلّيات الانزياح، فتتبدّى في الاستعارة وبخاصة التشخيص، وتراسل الحواس والتضاد والتقديم والتأخير في التراكيب.

ويمكن أن نقسم ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب إلى أربعة أقسام رئيسة هي:

1. مخاطبة القلب والعين.
2. مخاطبة المعنويات "الزمن والشوق".
3. مخاطبة الحيوان.
4. مخاطبة الكواكب "القمر".

(1)سورة فصلت، الآية 11.
(2)ابن الأثير، المثل السائر، ج2، ص 78–82. ونسبة الكلام إلى السماء والأرض كانت قبل خلق الإنسان.

أولاً: مخاطبة القلب والعين:

كان خالد بن يزيد من شعراء العفة في العصر العباسي، ولذا، فمن البدهي، أن يتوجه إلى قلبه يناجيه، ذلك أن الشعراء العشاق كثيراً ما كانوا يوجهون اللوم أو الزجر إلى قلوبهم، لأنها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالهوى والعشق، وهذا ما تبدى في شعر خالد الكاتب، ومن ذلك قوله[1]:

غيرتي أنتِ في جوار سُهادي فاذهبي فاسمعي أنينَ الفؤادِ
فلعمر الجفونِ لو سَلِمَ القلـــــ ـبُ لما أصبحت بغير رقادِ

لقد انبثقت الرؤية الجمالية للشاعر من خلال هذه الصور الاستعارية التي كانت وسيلته الدقيقة في نقل تجربته الشعورية إلى السامع، فقد تشكل البناء الاستعاري في قوله: "أنين الفؤاد"، وقوله: "لو سَلِمَ القلب"؛ إذ انزاحت العبارات عن معانيها الحقيقية، فالأنين ليس مِن صفات القلب، وإنّما هو من علامات الإنسان المريض، ولكّن الشاعر أراد أن يمنح قلبه صفات الإنسان، لأن هذا الأسلوب الاستعاري أقدر على تجسيد انفعالاته وعواطفه من الأسلوب المباشر، فالمتلقي يفجأ عندما يقرأ هذا الخطاب المجازي، فيدرك أن الشاعر في وضعٍ مأساوي.

ويتبدَّى الانزياح الأسلوبي في قوله[2]:

لستُ أدري أين الفؤادُ مقيماً بمكان الفؤادِ؟ أين الفؤادُ
دَفَعَتْهُ الأحشاءُ عمّا يليهـــا فأذابَتْهُ حُرْقـــةُ واتّقـــادُ

(1) خالد بن يزيد الكاتب، الديوان، ص 181–182.
(2) المصدر نفسه، ص 197.

لقد خالفتُ شعرية النص المألوفَ في الخطاب الشعري، إذ ليس من العادي أن يسأل الإنسان عن فؤاده، ولكن الوضع النفسي الممزق هو الذي جعل الشاعر يلجأ إلى هذا الأسلوب، كما أنه ليس من السائد أن تدفع الأحشاء الفؤاد، فمثل هذا الأسلوب غريب ومدهش، ولكّن هذه الدهشة ممتعة للقارئ، فقد قيل: "أفضل الشعر ما قامت غرابته، وأردأ الشعر ما كان خالياً من الغرابة"[1].

ويتعامل الشاعر مع فؤاده وكأنه مفصول عنه، فيقول[2]:

خُذ فؤادي مباركاً لك فيه ... نَفِدتْ عَبرتي فَمن يبكيهِ

ليس أنّي سلوتُ لكنْ بقلبي ... مِن مُذاب الدموعِ ما يكفيه

أنا مَنْ يبذُلُ الفؤادَ لِمَنْ يَهْـ ... ـوَى ويعصي في حُبِّه عاذليهِ

يبدو الانزياح جلياً، هنا، فالحقيقة أن الفؤاد لا يُقدَّم للمحبوبة، ولا يُبذل لها، لكن الشاعر اختار هذا الجزء من جسمه، لأنه ذو صلة بانفعالاته وأحاسيسه؛ فالقلب هو المعادل لذات الشاعر، ومخاطبته –على سبيل الاستعارة– تكشف عن الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر.

ويبدو أن الأمر –في البيت الأول– خرج إلى معنى الالتماس وفي هذا انحراف عن الأصل أيضاً.

ويوجِّه الشاعر خطابه إلى قلبه، فيقول[3]:

(1)حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 71–72.
(2)الديوان، ص 478.
(3)المصدر نفسه، ص 326.

يا قلبُ صبراً فلا تزِدْ كَمَدي ليلحَقَنْكَ الهوى بِمَنْ هَلَكَا

جاء خطاب القلب، هنا، على سبيل نجوى الذات، وفيه زجر أيضاً، كما أن صيغة "صبراً"، تبين عن عمق العلاقة وقوتها مع المحبوبة، فضلاً عن أن استعمال حرف النداء "يا"، يفاجئ المتلقي، فمن المعروف أن هذا الحرف يستعمل مع العقلاء، ولكن الشاعر شخّص القلب بالإنسان الذي يمتلك فاعلية الصبر.

ويطلب من حبيبته أن تسأل فؤاده، قائلاً[1]:

سلْ فؤادي أيُّها الظالمُ لي في الهوى أيَّ طريقٍ سلَكَا

إنْ يَدُمْ ما بي أقُلْ واندَما أنا في سِلْمِكَ مِمَّنْ هَلَكَـا

يجتاح الانزياح كلمة: "فؤادي"، وذلك من خلال ارتباطها بفعل الأمر: "سل"، فقد عمد الشاعر إلى أنسنة القلب، فشبّه القلب بالإنسان الذي يُسأل، وسؤال القلب، هنا، يُجسِّد لا إرادية الحب، فهو حب لا سلطة للشاعر فيه، إذ لم يعد القلب يرعوي لنداء صاحبه، وإنما صار يختار طرقاً تناسبه، وفي هذا إشعار بالحالة النفسية المتوترة لدى الشاعر.

ويتبدى الانزياح في قوله[2]:

لستُ أنسـاهُ فأذكـرُهُ لم يَغبْ عني فأنـكرُهُ

صار من عيني إلى بَدني شخصُهُ، فالقلبُ يُبصرُهُ

وتلفت الانتباه الصورة الاستعارية في قوله: "فالقلب يبصره"، فقد لجأ الشاعر إلى ما يُسمّى تراسل الحواس عند الرمزيين، فمن المعروف أن الإبصار من علامات

(1) المصدر نفسه، ص 486.
(2) المصدر نفسه، ص 252.

العين، ولكن تجربة الشاعر أزالت الحواجز بين مجالات الإدراك وأحالتها إلى انفعالات.

فالشاعر أحدث خللا في توقّع المتلقي، ولا شك في أن: "بتراسل معطيات الحواس في الصورة الشعرية تتوارى بعض العلاقات الطبيعية التي تربط بين عناصر الواقع، لتحل محلها علاقات أخرى، مردّها إلى ذات الشاعر[1]".

وتتجلىّ شعرية الشاعر على مستوى التضاد، كقوله[2]:

حيٌّ الهوى، ميّتُ الفؤاد نائي الكرى، حاضرُ السُهادِ

يتكئ خطاب الشاعر على التضاد الذي يُظهر دلالةً على حالة الصراع والقلق النفسي عند الشاعر، وهذه البنية التضادية تجذب القارئ إلى النص، "فالخصيصة الطاغية التي تمثلها اللغة في الخلق الشعري ليست التوحد بل المغايرة والتضاد[3]".

واحتلّت العين مساحةً في خطاب الشاعر، ولا بدع في ذلك، فللعين دور في المواقف العاطفية، فهي تدل على حالة الحزن أو القلق التي يعيشها الشاعر، من ذلك قوله[4]:

عيني أسأت إلى فؤادي فرمى جفونَك بالسهادِ
فابكيه وابكي ماعدمـــ ـتِ فلا سبيلَ إلى رُقادِ
وكَلَّتْـــــهِ بمُـــــدللٍ فرماهُ في وضَح السوادِ
يا عينُ كيف بذِلّتي أمكنتِ قلبي من قيـــادِ

(1) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 338، وانظر علي عشري زايـــد، ، قراءات في الشعر العربي المعاصر، ص 56.
(2) الديوان، ص 211.
(3) كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 49.
(4) الديوان، ص 182.

يبتُعدُّ الشاعر، هنا، عن لغة الخطاب الإخباري، لينحاز إلى أسلوب الانزياح، فهو يخاطب العين – وهي غير عاقل– على سبيل التمني–، وهذا أمرٌ يحتاج إلى تأمل، إلى جانب أن الشاعر وظف أسلوب الحوار، وهو أسلوب يجلب أنظار القارئ وبخاصة أنه قد وقع بين طرفين، أحدهما قادر عليه، معبر عنه، والآخر جامد لا يحير جواباً ولا يقدر على المحاورة، فاصطناع مثل هذا الموقف في حوار ذي طرف واحد، يشد القارئ إلى مضمون الحوار؛ لينفذ منه إلى ما وراءه مما أراده الشاعر، ومما لا شك فيه أن "النص الجيد هو النص المحرك والباعث على التأمل والنظر[1]":

وينزاح الشاعر بخطابه الشعري في قوله [2]:

ماءَ عيني أطْفِ ما في فؤادي هل إلى ردّ زفرةٍ من سبيلِ

يُسند الشاعر فعل الإطفاء إلى ماء العين "الدموع"، وهذا الإسناد غير المألوف ينحرف عن الكلام العادي، إذ إن فعل الإطفاء يرتبط بالنار أكثر مما يرتبط بالدموع، بيد أن هذا الانزياح الأسلوبي يولِّد دهشةً تؤثر في نفسية المتلقي، فقد منحت هذه الصيغة بعداً جمالياً، وذلك من خلال الجمع بين عنصرين ليس بينهما تآلف.

وتأتي الكلمات منحرفةً عن مدلولاتها بمسافة في قوله[3]:

يا بصـــــري ليتكَ ماكنتا أسررتُ ما ألقى وأعلنتا
نطقتَ بالدمع بما في الحشا ويحكَ ما ضركَ لو صنتا
ليتـــكَ إذ بان فؤادي بمـــا جنتْ عليـــه لحظـــةٌ بنتا

(1) محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ص 138.
(2) الديوان، ص 357.
(3) المصدر نفسه، ص 161– 162.

يا بصري حسبك ماخنتا أنت الذي أهلكتني أنتا

يعاتب الشاعر بصره؛ لأنه سبب له الهلاك، مستعملاً ضمير المخاطب "أنت"، وكأنه يتمثله إنساناً أمامه؛ فيجادله مجادلة الند للند، يريد أن ينتصر عليه في هذه المجادلة المصطنعة، مما يساعد على تحفيز التلقي الجمالي، ومن البين أن الشاعر أكثر من استخدام حرف التاء وهو صوت انفجاري مهموس[1]، وفيه شئ من الاحتكاك، مما يعبِّر عن عمق مأساته.

ويتمثل الانزياح عن طريق إجراء الشاعر الحوار بين عينه وقلبه، كقوله[2]:

القلبُ يحسدُ عيني لذّةَ النظـــرِ والعينُ تحسدُ قلبي لذّةَ الفكـــرِ
يقول قلبي لعيني كلمـــا نظرتْ كم تنظرين – رماك اللهُ– بالسهرِ
العينُ تورثـــهُ همـــاً فتشغـلُهُ والقلب بالدمعِ ينهاها عن النظـرِ
هذان خصمان لا أرضى بحكمهما فاحكم –فديتكَ– بين القلب والبصرِ

إن نظريات اللغة لا تسمح لنا بإسناد الحسد والقول والرمي ... والنهي إلى القلب والعين، وإنما تسند هذه الأمور إلى الإنسان العاقل، ولكن الشاعر انزاح بالقلب والعين إلى معان إضافية أكسبت النص جمالاً وغرابةً، فالنسيج الشعري، هنا، امتاز بإسناد الصفات إلى غير موصوفيها، فتخلت الألفاظ عن دلالاتها الظاهرية، فإدارة الحوار بين القلب والعين تبرز طاقة الشاعر التخييلية، لأن هذه الطاقة ذات فاعلية في خلق فضاء النص، ولا ريب في أن حالة الشاعر النفسية والانفعالية قادته إلى اصطناع هذا الحوار.

(1) انظر كمال بشر، الأصوات العربية، ص 101.
(2) الديوان، ص 222.

ومن الجدير ذكره أن الشاعر ربما تأثر –في خطابه أجزاء جسمه– بنظرية وحدة الوجود عند المتصوفة[1]، وبخاصةٍ أن الصوفية كانت تياراً من تيارات العصر العباسي.

ثانياً: مخاطبة المعنويات "الزمن والشوق".

خاطب الشاعر المعنويات – كالزمن والشوق– ومما لا شك فيه أن البعد النفسي للشاعر يتدخل في تشكيل هذا الأسلوب الذي يتعامل من خلاله الشاعر مع الأشياء، ومن ذلك قوله[2]:

لم تَدْعني الأيامُ فيكَ لحتّى شرقتْ مقلتي بدمعٍ مُجيبِ

يعتمد الشاعر على عنصر المراوغة في تقديم صورته، إذ يلجأ إلى تشكيل فني يدفع المتلقي إلى التأمل الذي يكشف عن رؤيته، فالأيام لم تُعدُّ مجرد زمن، وإنما صارت للشاعر ذات سطوة وسلطة، إذ تتحكم في حياته ومصيره، وفي هذا النمط الأسلوبي خرق للمألوف والعادي، والشاعر إنما أوقع الأيام موقع الفاعل، كي يبين حالة الضعف واليأس الذي وصل إليه –الشاعر–، وهذه هي سنة الشعراء العرب، فهم ينسبون مصائبهم إلى الزمن والدهر.

ويظهر الانزياح في قوله[3]:

بَـدَّلتكَ الأيـامُ للنائبـاتِ فرمـاكَ الزمـانُ بالآفاتِ
أين ما كان من توّرد خدّيـ ك مصوناً عن أعينٍ لاحظاتِ
جعلتك الأيامُ ضدّاً لما كنـ تُ خلافَ الآمالِ والحسراتِ

(1) حول هذه المسألة: انظر عبد القادر أحمد عطا، التصوف الإسلامي، ص 355–372.
(2) الديوان، ص 154.
(3) المصدر نفسه، ص 164.

تفارق الألفاظ، في النص دلالاتها المعجمية، لتدخل منطقة الانزياح التي رفدتها بدلالات جديدة، فقد أظهر التجسيم في قول الشاعر :"بدلتك الأيام" و "رماك الزمان"، و "جعلتك الأيام ضداً .." مناخاً مأساوياً ناجماً عن إحساس الشاعر بالتغيّر الذي اجتاح محبوبته، في حين لم يستطع الشاعر أن يفعل شيئاً إزاء هذا الفعل – فعل الزمن – فالصورة الاستعارية استطاعت أن تمنح المجردات صفات الإنسان وأفعاله،ولا ريب في: "أنّ الصور الناجحة هي التي تأتي من تحويل المعاني المجردة إلى هيئات وأشكال تتنقل بالحواس[1]".

ويعمد الشاعر إلى تصوير بعض أفعال الدهر وصنائعه، فيقول[2]:

غدر الدهرُ بي وللدهرِ لا كا نَ خطوبٌ كثيرةٌ وفنونُ

يتبدى في هذا البيت تشكيل مجازي يحمل اللغة الشعرية دلالة جديدة من شأنها أن تضفي جمالاً على الصورة، فالجمع بين الغدر والدهر لا يمكن أن يكون حقيقياً، ولكن رؤية الشاعر وتجربته مع الدهر هي التي قادته إلى هذا التشكيل الفني.

وواضح أن الشاعر مال إلى أشكال القلب من تقديم وتأخير[3]، في البيت، فقدم شبه الجملة – الخبر– "للدهر" على المبتدأ: "خطوب"، وفصل بينهما بالعبارة الدعائية المعترضة:"لاكان"، وهذه الظاهرة – التقديم والتأخير– هي من "أكثر الانزياحات توفراً

(1) عبد الرحمن بدوي، في الشعر الأوروبي المعاصر، ص 72.
(2) الديوان، ص 464.
(3)أشار عبد القاهر الجرجاني إلى أهمية التقديم والتأخير في الشعر، فقال:"ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر، فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدم فيه شئ، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان". انظر دلائل الإعجاز، ص 142.

في الشعر، وهي ما يسمى عادة بالجوازات الشعرية، وكانت البلاغة تدرسها، في حين تُعدُّ اليوم انزياحات شعرية[1]".

ومن المعروف أن التقديم والتأخير من الوسائل التي تنقل الخطاب من العادي إلى الشعري؛ "فهما يكسبان اللغة مرونة ومطاوعةً؛ إذ يمكّنان الباث من الحركة بحرية، وتتمثل فاعليتهما في إعطاء التركيب المألوف واللامألوف تميزاً، إضافةً إلى مساعدة المتلقي على الشعور بنشوة الاكتشاف وإيصال المدلول بطريقة مختلفة، فالتقديم والتأخير انزياح عن المعتاد والمكرر في البيت، ولهذا الانزياح دوره في شعرية التركيب والخطاب الشعري[2]".

وتتجلّى فاعلية الدهر وسطوته حين يقول الشاعر[3]:

كم كمَّن الدهرُ من سهمٍ يفوّقهُ مسدَّدٍ بدمِ العشاقِ مخضوبِ

تتخلى اللغة، هنا، عن دلالاتها المعجمية، لتتحول إلى لغة شعرية تستفز وعي القارئ من خلال إحداث خلل في توقعه. وفي هذه الصورة التي رسمها الشاعر تعميق لفعل الدهر وللحدث الذي يسببه؛ فقد تخيل الشاعر الدهر– وهو معنوي – إنساناً يفوق سهامه ويسددها إلى قلوب العشاق، فتتخضب بدمائهم.

والحقيقة أن هذه الصورة جاءت تبعاً لتجربة الشاعر مع الدهر ومعايشته له، فقد خبر الدهر وعرف بأسه عن قرب، ومن هنا، جاءت كلمة "الدهر" معرفة بأل التعريف، فالدهر ليس بمجهول لدى الشاعر.

ويبعث الشاعر طاقة إيحائية في لغته، حين يقول[1]:

---

(1) عدنان بن ذريل، النقد والأسلوبية، ص 28، وانظر سامح الرواشدة، فضاءات الـشعرية، ص 53–56.
(2) أحمد جاسم الحسين، الشعرية، ص 162.
(3) الديوان، ص 145.

ولما رأيتُ الدهرَ يهوى فراقَنا ويحسدُنا صرنا إلى ما يرى الدهرُ

تشكل عملية الانزياح أهمية في النص، إذ تمارس سلطة على المتلقي، لتأويل الشعر وكشفه، فطاقة اللغة تنفلت، هنا، من المعجمية، لتبعث انحرافاً يسهم في تحفيز القارئ وإثارته، فمن المستحيل أن تتعانق جملتا:"يهوى فراقنا" و "يحسدنا" مع لفظة: "الدهر" على صعيد الواقع، لكن هذا الانزياح يعبر عن محنة الشاعر الذاتية وعن تمزقه الداخلي وإحساسه بأذى الدهر وشروره، وربما يقصد الشاعر أهل الدهر على سبيل المجاز المرسل.

ويدخل الخطاب في عملية صياغية تنأى عن المرجعية في قوله[2]:

أبيتُ كأنَّ الليلَ قالَ لنجمهِ أقمْ لا تُجبْ داعي الصباحِ ولا تسرِ

إن هذه الصياغة التي تتكئ على بنية الاستعارة تدفع السامع إلى الفضاء النصي وتشده إليه، فقد نقل الشاعر الليل من زمنيته إلى إنسانية صالحة للقول والكلام، كما شخص النجم والصباح بإنسان يرد الجواب، وهذه الصورة التي صاغها قديمة في مضمونها، ولكنه عرضها بثوب إيحائي.

فالليل، هنا، ممتد طويل، وامتداده– هو في الوقت نفسه– امتداد للوضع النفسي للشاعر؛ فطول الليل يوحي بمقاساة الهموم والشدائد؛ لأن المهموم يستطيل الليل ويستشعر وطأته، والشاعر في تشكيله الفني، خالف القاعدة المعيارية، ولا ريب في أن الشاعر "عندما يترك اللغة المألوفة، تصبح استجمالية النفسية أو الحياة النفسية العلامة

(1) المصدر نفسه، ص 272.
(2) المصدر نفسه، ص 220.

السيكولوجية المهيمنة، وتصبح التأملات التي تريد أن تعبر عن نفسها تأملات شاعرية[1]".

ويعمد الشاعر إلى أنسنة النهار والليل، قائلاً[2]:

تباعدَ الصبحُ حتى ما أؤمّلهُ وازداد همٌّ فما يرجى ترحُّلهُ

والليلُ وقفٌ علينا لا يفارقُنا كأنما كلُّ وقتٍ منه أولّـــــهِ

تستمد التراكيب شعريتها في النص من نأيها عن الصيغ المألوفة ومن مفاجأتها، فقد ساد العنصر الاستعاري أفق النص، فأكسبه مسحة جمالية، فصار الصبح يتباعد، وغدا الليل وقفاً عليهم لا يفارقهم، وكأنه ليل متجدد ليس له نهاية؛ فتجربة الشاعر هيمنت على صوره؛ فأحالتها إلى صور نفسية.

ولنلحظ كيف أن الشاعر استعمل جملة فعلية في البيت الأول في قوله:"تباعد الصبح"، لتوحي بالحركة والانتقال، لكنه عمد إلى الجملة الاسمية:"والليل وقفٌ علينا ..."، ليشي بالثبات، وهذا ما يتلاءم والمعنى الذي أراده.

أما الشوق، فقد عمد الشاعر إلى أنسنته وإضفاء الحياة عليه، من ذلك قوله[3]:

يا دولةَ الشوقِ في قلبي ظفرتِ بهِ أشكو إلى الله لا أشكو إلى أحدِ

تشكل عملية الانزياح في قوله: "يا دولة الشوق ظفرت به" خرقاً للغة وقواعدها؛ فليس للشوق دولة حقيقية، ولكنّ بعداً نفسياً يتوارى خلف هذا الاستعمال، إذ يرمز به الشاعر إلى تمكن الهوى وقوته، مما جعله – الشاعر– يظهر عجزه؛ فيجأر بشكواه إليه سبحانه وتعالى؛ لأنه مصدر القوة والعظمة.

(1) جاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، ص 161.
(2) الديوان، ص 523.
(3) المصدر نفسه، ص 213.

ولفظة :"دولة" ذات إيحاء رمزي داخل السياق – كما أعتقد – فيبدو أن الشاعر استمدها من واقع عصره السياسي، فقد سمى العباسيون حكومتهم "دولة"؛ فكانت في زعمهم فاتحة عصر جديد في الإسلام.[1]

ويتكئ الخطاب على الانزياح في قوله[2]:

اسمعْ أنينَ الفتى المحزونِ من عللهِ فالشوقُ أصبح يدنيهِ إلى أجله

واشفِ الكئيبَ الذي أصبحتَ غايتهُ وما يرجّيهِ من دنياهُ من أمله

تتسلل الصور الاستعارية إلى لغة النص، فقد انتهك الشاعر قانون اللغة المعيارية، في قوله: "فالشوق أصبح يدنيه ..."، ذلك أن الشوق من العواطف المهمة المرتبطة بحالة العشق التي وقع الشاعر ضحية لها، فأتى بتعبير غير مألوف.

وغير خافٍ أن فعل الأمر: "اسمع" –في البيت الأول– قد تخلى عن دلالته الحقيقية التي تفيد التكليف والإلزام، ليخرج إلى مقصد نفسي جديد هو الرجاء، وفي هذا انحراف عن الدلالة الأصلية للأمر.

ويحل الشاعر الشوق في منزلة الإنسان، إذ يقول[3]:

إن لم يكنْ مدنفاً كما زعمـــا فلمْ بكتْ مقلتي عليه دمـــا

أستشهدُ الشوقَ والدموعَ على ما بي منهُ والحزنَ والسَّقَمَا

يتجاوز الشاعر، هنا، الدلالات المعجمية إلى أفق من الجمال والغرابة، ليعبر عن تجربته الذاتية، فأخذ يشهد الشوق والدموع والأحزان على حالته. والحقيقة فالشاعر لم

(1) انظر عبد العزيز الدوري، العصر العباسي الأول، ص 36.
(2) الديوان، ص 378.
(3) المصدر نفسه، ص 411.

يعمد إلى هذا الأسلوب إلا لأنه وصل إلى درجة التوتر العنيف، فجعل يشهد المعنويات على أحزانه وأسقامه؛ مما يبعث المفاجأة لدى المتلقي.

ويبدو أن علاقة الشاعر بالشوق علاقة متينة؛ آية ذلك أنه منحه صفات إنسانية، كقوله[1]:

بكتْ عينهُ رحمــةً للبــدنْ فعافَ البكاءَ مكانَ الوسنْ
وأكسبهُ الشوقُ ثوبَ السَّقامِ عليهِ ولبسَ ثيابِ الحزنْ
وأنسى مدامعــهُ بالدمــوعِ ولم يدعِ الشرَّ حتى علنْ

يسيطر حشد من الاستعارات والصور المجازية التي تنتظر من المتلقي الكشف عنها؛ مما يمنح الانزياح سلطةً على النص؛ ليصبح هذا الانزياح عنصراً حاسماً، إذ تبدو الإثارة والدهشة بإسناد صفة الإكساب وغيره إلى الشوق، فخرج الشوق من دائرة المعنويات ليدخل دائرة الإنسان، ويتلبس صفاته وأفعاله، فصار "يكسب البشر ثوب السقام"، ولا غرو في ذلك؛ فهذه سمات اللغة الأدبية، فهي "عرضة للخلخلة والتجاوز والتجاهل في حدود ذاتها التي تتطابق فيها مع اللسان المحض ومع اللغة الأساسية ومع اللغة النحوية[2]".

ولا بد من أن نقف عند لغة النص، فالشاعر يوجه خطابه إلى الغائب، فيوهم القارئ أنه يتحدث عن شخص آخر، وربما آثر الشاعر حديث الغياب، لكي تنصرف صفات الألم والحزن إلى الشخصية المتخيلة، ولكن المقصود بضمير الغائب –في الحقيقة– ذات الشاعر التي تقمصت مخاطباً خارجياً، وربما وظف الشاعر هذا

(1) المصدر نفسه، ص 438.
(2) رولان بارت، لذة النص، ص 34.

الأسلوب؛ لأنه يتحدث عن مواقف مريرة، فلا يريد أن يواجهها مباشرة، فجعل الشخصية الخارجية هي التي تعاني هول الموقف وفداحة الخطب.

ثالثاً: مخاطبة الحيوان:

خاطب الشاعر الحيوان في شعره، وهو خطاب يكشف عن رؤية الشاعر الداخلية، ومن ذلك قوله[1]:

وقالوا: هويتَ غزالاً ربيباً وبدرَ تمامٍ وغصناً رطيباً
فقلــتُ: وكيف لمنع الفؤادِ وقد ملّكته العيونُ القلوبا

يشكل الانزياح فضاء النص، فالشاعر لم يهو غزالاً حقيقياً، وإنما أراد أن يشبه محبوبته بالغزال على سبيل الاستعارة التصريحية التي انزاحت بالنص من المعنى الظاهري، لتحل معنىً مجازياً جديداً، ذلك أن الوضع النفسي لدى الشاعر قد أسهم في تشكيل هذه الاستعارة؛ فقد لوحظ أن "الاستعارات في شعر الغزل تحاول في كثير من الأحيان أن تعبر عما لا تطيقه اللغة عادة[2]"، ولا غرو في هذا؛ فموضوع الغزل يقوم عادة على التوتر والانفعال والحيرة، ولذا، فالانزياح الأسلوبي يناسبه ويتوافق معه.

وإذا ما تملينا الصورة في البيت الأول، فإننا نجد أن الانزياح قد شمل ثلاثة عناصر مختلفة: الأول : حيواني "غزال"، والثاني: طبيعي "بدر"، والثالث: نباتي "غصن"، وكلها تعبر عن موصوف واحد هو المحبوب، وكأن الشاعر يريد أن يضفي على صاحبته جمالية مثالية، وهي جمالية طبيعية وليست مصطنعة.

ويوجه الشاعر خطابه إلى الظبي "الرشأ"، أيضاً، فيقول[3]:

(1) الديوان، ص 158.
(2) صلاح فضل، علم الأسلوب، ص 225.
(3)الديوان، ص 180.

يا أيُّها الرشأُ البديــعُ جمــالهُ منْ فاق في الحسنِ الصفاتِ وزادا
أنتَ المليكُ فكنْ بعبدكَ راحماً ما إنْ يضــرُّك أن تكون جــوادا

إن مخاطبة الرشأ تُعدُّ من التقنيات الفنية الرئيسة التي استثمرها الشاعر، فقد هجرت الدوال مراجعها المعجمية، لتمتلئ بدلالات أخرى مشبعة برؤية الشاعر لما حوله؛ فمناجاة الرشأ أمر غريب وعجيب، كما أن مخاطبته بضمير "الأنت" وطلب الرحمة منه لا يمكن أن يكون معقولاً، ولكن هذه الغرابة تزول إذا ما عرفنا أن الرشأ هو المعادل لشخصية المحبوبة، ومن هنا، ساغ مخاطبته؛ فلعل حرمان الشاعر من الوصول إليها – المحبوبة – هو الذي جعل الشاعر يتجه إلى استحضار ما هو غائب عن طريق مخاطبة الموجود والشبيه بالغائب[1].

وأعتقد أن الشاعر استمد الصورة في البيت الثاني من عالم محبوبته التي كانت من طبقة عليا، فلجأ إلى أسلوب الاسترحام والاستعطاف الذي ينسجم مع منزلتها الاجتماعية.

ويوظف الشاعر الطير في شعره، فيقول في مدح محمد بن موسى[2]:

جـــدَّد اللهُ لكَ النعـــــ ـــمةَ في اليومِ الجديدِ
بمرورِ الطـــائرِ الأســـ ـــعدِ بالجدِ السعيــدِ
يا فتى العرباءِ من كلِّ شبيـــــهٍ ونـــديـــــدِ

يتخطى الشاعر اللغة العادية إلى اللغة الشعرية؛ فيرتقي بالطائر من كونه حيواناً أعجم إلى إنسان صاحب حظ سعيد، تتجدد النعمة بمروره، والصورة– كما يبدو – مستمدة من الموروث؛ فقد وقر في الذهن العربي، منذ العصر الجاهلي، أن الطير

(1) انظر موسى ربابعة، ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى، ص 55.
(2) الديوان، ص 217.

يشي، أحياناً، بالتفاؤل أو التشاؤم، على أن الشاعر قد صاغ صورته صياغة جديدة؛ فاستحالت المادة التراثية جزءاً أساسياً من نسيج النص.

ويحظى الغراب باهتمام الشاعر، من ذلك قوله[1]:

ظعنَ الغريبُ لغيبةِ الأبدِ ... حيَّ المخافةِ نائـــي البلـــدِ
حيرانَ يؤنسهُ ويكلـــؤهُ ... يومٌ توعَّـــــدهُ بشرٍّ غـــدِ
سنحَ الغرابُ لهُ بأنكرِما ... تغدو النحوسُ به على أحدِ
وابتاعَ أشأمـــهَ بأيمنـــهِ ... الجدُّ العثورُ لهُ يـــداً بيـــدِ
حتى ينيخَ بأرضِ مَهْلكةٍ ... في حيثُ لم يولد ولم يلـــدِ
جزعتْ حليلتهُ عليهِ فما ... تخلو من الزفراتِ والكمـــدِ

لقد شكل الغراب عنصراً مهماً من عناصر الصورة، فلم يعد مجرد حيوان، وإنما استحال إلى مؤشر على النحس والشؤم، وصار رمزاً من رموز الفراق والبعد والتطير، وفي هذا انحراف عن المعنى الظاهري المعجمي.

والظاهر أن الشاعر اعتمد على الموروث –أيضاً– في نظرته إلى الغراب الذي يعد رمزاً للشؤم في الذهنية العربية القديمة.

وواضح أن الشاعر بدأ النص بلفظة "ظعن"، وهي كلمة تجسد موقف الرحيل والهجر والفراق، وقد تآزرت معها ألفاظ أخرى، مثل: "الغريب" و "غيبة الأبد" و "نائي البلد" و "الحيرة"؛ لتسهم في رسم الصور القاتمة.

(1) المصدر نفسه، ص 505– 506.

رابعاً : الكواكب "القمر":

استأثر القمر– كما يبدو لي – باهتمام الشاعر؛ فوظفه في شعره توظيفاً فنياً، ومن ذلك قوله يخاطب حبيبته[1]:

ألا يا أيُّهـــا القمـــرُ المنـــيـــرُ ترى أذناَ لمشتاقٍ يـــزورُ

فقد ذهبَ العزاءُ وعيلَ صبري ولستُ بكلِّ ما ألقى بصيرُ

يضع الشاعر المتلقي أمام صورة تبدو حسية، ولكنها في الحقيقة غير ذلك، فهي تعتمد على عنصر الخيال الذي يصنع منه الشاعر صورة تثير دهشة السامع، عن طريق دخوله منطقة اللامعقول واللامنتظر، فلم يعد القمر كما هو في واقعيته المحسوسة، وإنما أسبغ عليه الشاعر صفات خيالية.

والشاعر، في الحقيقة، يرمز إلى محبوبته التي تشبه القمر في استدارة وجهها وإشراقه.

ويشبه الشاعر صاحبته بالقمر الذي تدين القلوب له، فيقول[2]:

يا غايةً في السؤالِ والأملِ بذلتنـــــي للسقـــامِ والعـــللِ

يا قمراً دانتْ القلوبُ لـــهُ يشرقُ في غصن بانةٍ خضلِ

تبدو عملية الانزياح جلية في البيت الثاني، فهذا الاكتساح الذي طرأ على اللغة يعد تقنيةً فنيةً بارزةً أسهمت في منح النص طرافةً وغرابةً، فالشاعر لم يعد يرى الأشياء على حقيقتها وإنما يراها من خلال حبه لصاحبته.

---

(1)المصدر نفسه، ص 239، وفي البيت الثاني خطأ نحوي؛ إذ الصحيح أن يقول: "بصيراً"؛ لأنه خبـــر ليس منصوب.

(2)المصدر نفسه، ص 358.

ومن غير شك فإن هذا الانزياح يمتع القارئ ويشحذ ذهنه؛ لأن كل غريب يطرف النفس، "فالمركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمزيّة أولى، فكان موقعه في النفس أجل وألطف، وكانت به أضنّ وأعفّ[1]".

وتبدو جمالية الصورة –التي ينطبع أثرها النفسي على السامع– في قوله :"يشرق في غصن بانة خضل"، فهي إشارة إلى العنصر النباتي، وكأن الشاعر يتمنى النماء والخضرة التي ترمز إلى الحياة ة والتجدد والأمل.

ويعمد الشاعر في تقديم صورته الضوئية إلى علاقات تقوم على المفاجأة لا على التوقع، كقوله[2]:

أيا شمسي ويا قمري ويا سمعي ويا بصري
أتُيتُ بعينهِ مــن مأ مَني ووقعتُ في حَذَري

ينبع الانزياح الأسلوبي من قدرة الشاعر في الخطاب الأدبي، فليس من العادي أن يكون للإنسان شمس وقمر، ولكن الشاعر لجأ إلى علاقة إيحائية؛ كي يبين أن حبيبته تنير دروب حياته وتبدد أحزانه وكآبته وتمنحه الأمن والطمأنينة، مثلما تمنح الشمس الكون الضياء والوضوح في النهار، ومثلما يخفف القمر من قتامة الليل وكثافته، فيمنح الإنسان الأمن والوضوح أيضاً.

ويتجه الشاعر في صوره إلى خلق عالم غير واقعي وغير مألوف، حين يقول[3]:

(1)الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 126.
(2) الديوان، ص 254.
(3) المصدر نفسه، ص 456.

يا هلالاً طالعاً في غصنِ ليتني مُلِّكتُ ذاك الغُصُنا
أشهدُ اللهَ ومنْ يعذلُنـــي أنّني أحببتُ شيئاً حسنـــا

يبدو النص ذا دينامية خاصة، فقد جمع الشاعر بين شيئين لا يتوافقان دلالياً، هما: الهلال والغصن، فطلوع الهلال في غصن أمر مستحيل على صعيد الواقع، ولكن لهذه الصورة أبعاداً، فالهلال يرمز إلى الإشراق، أما الغصن، فمعروف أنه متثنٍ، ومن هنا، فهو يرمز إلى قدّ المحبوبة الرشيق، فالشاعر عمد إلى المستوى الكنائي الذي حجب المعنى؛ فنشّط خيال القارئ لتأمله واكتشافه.

مما تقدم نجد أن ظاهرة الانزياح قد شاعت في شعر خالد الكاتب، إذ لم تكد مقطوعة – أو قصيدة – تخلو من وسائل الانحراف: كالمجاز والرمز والتقديم والتأخير والتضاد.

وليس غريباً أن يلجأ الشاعر إلى هذا النمط الأسلوبي؛ فهو من الشعراء العشاق الذين كانوا يعيشون، غالباً، في أجواء من الحيرة والاضطراب والقلق، إلى جانب أن حبيبته كانت من طبقة عليا؛ فلم يستطع الوصول إليها، كما لم يستطع أن يبوح بحبه لها؛ مما ضاعف أحزانه وهمومه، وجعله يعيش في جو مأساوي يغلب عليه التوتر والانفعال، ومثل هذا الموقف النفسي لا يلائمه إلا أسلوب الانزياح الذي جاء صدىً لهواجس الشاعر ومشاعره المتضاربة؛ فلاذ الشاعر بخطاب القلب والعين والحيوان.

المصادر والمراجع

1. ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن مكرم، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، 1977.
2. أحمد، محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984.
3. الأصفهاني، أبو الفرج أحمد بن الحسين، الأغاني، شرحه وكتب هوامشه عبد علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1992.
4. الأنطاكي، داود، تزيين الأسواق في أخبار العشاق، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت.
5. بارت، رولان، لذة النص، تقديم عبد الله الغذامي، ترجمة وتقديم محمد خير البقاعي، المجلس الأعلى للثقافة، 1998.
6. باشلار، جاستون، شاعرية أحلام اليقظة، ترجمة جورج سعيد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1991.
7. بدوي، عبد الرحمن، في الشعر الأوروبي المعاصر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1965.
8. بشر، كمال، الأصوات العربية، مكتبة الشباب، 1987.
9. الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتر، دار المسيرة، بيروت، 1979.
10. الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تعليق وشرح محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، ط1، 1969.

11. ابن جني، أبو عثمان النحوي، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت.
12. ابن الجوزي، أبو الفرج عبد الرحمن بن علي، المنتظم في تاريخ الأمم والملوك، تحقيق محمد عبد القادر عطا ومصطفى عبد القادر عطا، مراجعة وتصحيح نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1992.
13. جيرو، بيير، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط2، 1994.
14. الحسين، أحمد جاسم، الشعرية، الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، دمشق، ط1، 2000.
15. الخطيب البغدادي، أبو بكر أحمد بن علي، تاريخ بغداد، دار الكتاب العربي، بيروت.
16. الدوري، عبد العزيز، العصر العباسي الأول، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت.
17. أبو ديب، كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1984.
18. ابن ذريل، عدنان، النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1989.
19. ربابعة، موسى، الانحراف مصطلحاً نقدياً، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات – العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 10، العدد4، 1995.
20. ربابعة، موسى، ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى، ضمن كتابه "جماليات الأسلوب والتلقي"، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد– الأردن، ط1، 2000.
21. الرواشدة، سامح، فضاءات الشعرية، المركز القومي، إربد، 1999.

22. زايد، علي عشري، قراءات في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1989.

23. الصكر، حاتم، ما لا تؤديه الصفة "المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية"، دار كتابات، بيروت، ط1، 1993.

24. ضيف، شوقي، العصر العباسي الثاني، دار المعارف، القاهرة، ط7، 1973.

25. عطا، عبد القادر أحمد، التصوف الإسلامي بين الأصالة والاقتباس، دار الجيل، بيروت، ط1، 1987.

26. العيد، يمنى، في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987.

27. الغذامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1985.

28. فضل، صلاح، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 1985.

29. القاضي الجرجاني، علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت.

30. القرطاجني، أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981.

31. الكبيسي، طراد، الانحراف لغة الشعر المجاز والاستعارة، مجلة الأقلام، السنة 24، العدد 8، 1989.

32. كوهين، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.

33. المبارك، محمد، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999.

34. المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس.
35. اليافي، نعيم، أطياف الوجه الواحد، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 1995.
36. ابن يزيد، خالد، الديوان، تحقيق ودراسة يونس أحمد السامرائي، بغداد، مطبعة الرسالة، ط1، 1981.

تاريخ ورود البحث إلى مجلة جامعة دمشق 2003/3/29.