الانزياح التركيبي في شعر أديب ناصر

شفاء أحمد علي مستريحي*

تاريخ وصول البحث: ٢٠٢٢/٧/٢٤م **تاريخ قبول البحث: ١ /٢٠٢٢/١١م**

الملخص

يسعى هذا البحث إلى دراسة الانزياح التركيبي في أعمال أديب ناصر الشعرية من خلال الوقوف على أبرز صورتين من صور هذا الانزياح، وهما: التقديم والتأخير، والحذف، وتكمن أهمية البحث في استجلاء هذه الظاهرة الأسلوبية، وملامح إبداع الشاعر في توظيفها في نصوصه الشعرية، وقد جاء البحث في مقدمة، وتمهيد، ومبحثين: الأول تناول ظاهرة التقديم والتأخير، والثاني تناول ظاهرة الحذف، وما لهما من دور في إثراء المعنى، وتنوع الدلالات، باتباع المنهج الأسلوبي، وخلص البحث إلى أن أديب ناصر استطاع أن يوظف الانزياحات التركيبية بطريقة استطاع من خلالها أن يمنح نصه الشعري قدرة على التأثير في المتلقي.

الكلمات المفتاحية: أديب ناصر، الانزياح التركيبي، التقديم والتأخير، الحذف.

Structural Shift in Adib Nasser's Poetry

Abstract

This research seeks to study the compositional shift in Adib Nasser's poetic works by examining the two most prominent forms of this shift, which are: introduction, delay, and deletion. The importance of the research lies in clarifying this stylistic phenomenon and the features of the poet's creativity in employing it in his poetic texts. The research included an introduction, a preface, and two sections: the first dealt with the phenomenon of introduction and delay, and the second dealt with the phenomenon of deletion, and their role in enriching meaning and diversifying connotations by following the stylistic approach. The research concluded that Adeeb Nasser was able to employ compositional shifts in a way through which he was able to give his poetic text the ability to influence the recipient.

Keywords: Adib Nasser, Structural shift, Introduction and delay, Deletion.

*باحثة-طالبة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم، جامعة العلوم الاسلامية العالمية.

مقدمة:

تناولت كثير من الدراسات موضوع الانزياح التركيبي ومظاهرة، فهو من الظواهر التي ارتسمت ملامحها في الشعر قديمه وحديثه، يلجأ الشاعر بها إلى صياغة الجملة بطريقة غير مألوفة، ويعيد ترتيب الكلمات وفقا للحالة الشعورية، فيضفي على العبارة الشعرية جمالا، ويغني الدلالة، وهي من مباحث الأسلوبية التي تحمل الوظيفة الفنية والإبداعية، وبرزت في شعر أديب ناصر بشكل واضح.

وتكم أهمية البحث في الوقوف على ظاهرة الانزياح وأثرها الجمالي في النص، والولوج إلى المعنى المستور في النصوص، من خلال تجاوز المعاني السطحية والوصول إلى أعماق السياق الشعري، إضافة إلى تسليط الضوء على شاعر لم تحفل الدراسات بشعره بشكل واسع، وهو الهدف من الدراسة.

اعتمدت الدراسة على المنهج الأسلوبي، في كشف مواطن الانزياح التركيبي، وربطه بالوظيفة الإبداعية، التي ترى أي تغير في الترتيب له أسباب فنية وبلاغية.

اقتضت الدراسة جعلها في مقدمة وتمهيد ومبحثين، تناول التمهيد مدخلا حول الانزياح التركيبي، وجاء المبحث الاول بعنوان (التقديم والتأخير) على مستوى الجملة الإسمية والفعلية، وفق الشائع في أعمال الشاعر، وتناول المبحث الثاني ظاهرة الحذف على مستوى الحرف والكلمة والجمل وأشباه الجمل، وخاتمة تعرض أبرز ما توصلت إليه الدراسة.

أما الدراسات السابقة فلم تأت دراسة خاصة للبحث في الظواهر الأسلوبية في شعر أديب ناصر ، فالدراسات الخاصة بأديب ناصر احتفت بالمضمون، وهي: (دراسة حنني، زاهر محمد الجوهر، الثورة الفلسطينية وأبعادها القومية في شعر أديب ناصر، المؤتمر الدولي الثالث للغة العربية، دبي، ٢٠١٤م، حيث يتناول الشاعر وارتباطه بالثورة العربية، ويعرّج على الأبعاد القومية في شعره بوصفها فكرًا ومنهجًا عنده، ودراسة دراسة حنني، زاهر محمد الجوهر، العودة المبتورة موازنة بين ديواني أديب ناصر (زيتي وزيتوني) وهشام عودة (أقتفي خطو ذاكرتي)،

مجلة جامعة القدس العربية المفتوحة للأبحاث والدراسات، العدد ٤٤، ٢٠١٨م.
تتناول الدراسة شعر أديب ناصر من ناحية الشكل الفني في جزء منها، ضمن ديوان واحد هو زيتي وزيتوني، بشكل مقتضب ومختصر.

ودراسة خلاوي، سماح محمد يوسف، المكون النصي في شعر أديب ناصر، (رسالة ماجستير)، جامعة الخليل، ٢٠٢٠م، وتناولت هذه الدراسة مجلدًا واحدًا فقط من الأعمال الشعرية الكاملة لأديب ناصر (المجلد الثالث) ودرست أبرز الظواهر الفنية والأسلوبية (التكرار، والتواصل بالموروث، والنزعة الدرامية) في مجموعة محددة من دواوينه في هذا المجلد فقط، ولم تتناول الأعمال الشعرية الأخرى بالدراسة والتحليل، فهذه الدراسات لم تتقاطع مع الدراسة الحالية.

التمهيد:

لا بد من الإشارة إلى أن الانزياح المعتمد - بطبيعته- على عنصر المفاجأة، يترتب عليه أن المفاجأة كلما كانت في غير المتوقع والمنتظر كانت أشدّ وقعا على المتلقي، إضافة إلى كونها بازدياد تكرارها تؤدي إلى فتور التأثير في نفس المتلقي،[١] ومن التقنيات المؤدية إلى حصول المفاجأة الانزياح التركيبي الذي يتكون من عدة تشكيلات مثل: التقديم والتأخير القائم على التغيير في ترتيب الكلمات من ناحية نحوية، خروجا على الأصل، فهذا النوع من الانتهاك يعد تغييرا في النمط، وله غاية بلاغية وأسلوبية، والحذف وما يلزم معه من غياب عنصر داخل الجملة مع حاجة الجملة إليه،[٢] ورغم أن الشاعر يقتنص فرصة التلاعب باللغة، فينتج عملا إبداعيا إلا أن الفكرة والدلالة الناتجة تؤثر أيضا في السياق البلاغي.

يخضع تأليف الكلام في الانزياح التركيبي لترتيب المفردات الذي يفضي إلى تحديد مكونات الجمل، وعلاقة المفردة مع المجاور لها.

وهو مخالفة وخروج عن إطار المألوف في ناحية ترتيب الجمل، وتغيير عما كان معروفا في النمط، في أطر مختلفة كتقديم الخبر أو المفعول به.[٣] فالمعروف أن اللغة العربية تحتكم إلى قواعد لها نظام خاص في الترتيب، وقد أورد الجرجاني

السبب الذي يجعل القارئ يعجب بالسياق هو قيامه على نسق تقديم عنصر أو تأخير آخر؛ ليصل به إلى تحويل اللفظ إلى مكان آخر.[٤] ويرى كوهين أن الانزياح التركيبي ضعيف قياسا بغيره[٥]، لا يبدع فيه الشاعر بالقول والفكر والإحساس بقدر ما يكون الإبداع في لغته،[٦] في المقابل لا بد أن متعلقات هذا النوع كثيرة ومتعددة، تحتاج إلى صقل ونسج مناسبين حتى يتم للأمر الداخلي البزوغ بصورة واضحة.

والانزياح قائم على قاعدة معروفة، ومعيار مفهوم ومعتمد، بصورة مقصودة. ويورده صلاح فضل عملية انتقال مفاجئ تختص بالمعنى، مرتكزا على الدراسات التي جعلت وظيفة النثر دلالية تنقل الأفكار، ووظيفة الشعر إيحائية، تولد الإحساس.[٧] وتتجلى في الخطوط الجمالية التي تؤطر مفاهيم دالة على الانزياح من تراكيب تحمل في طياتها التقديم والتأخير، والالتفات، والحذف، أو دلالية تنسجم مع مفاهيم الاستعارة وما توحي إليه والكناية وما تمثله والمجاز وما يدركه العقل، أو صوتية تتبلور في النظام الصوتي، والإيقاع المنسجم في داخله وخارجه.

بناء على ذلك فالانزياح ظاهرة لها تأثير جمالي شعوري، متصلة بالتأثير النفسي على المتلقي، و هي سمة تميز الأدب لكن لا تصنع الأدب في نفس الوقت، فكثير من النصوص تخلو من الانزياح لكنها تمثل قيمة بلاغية جمالية.

قد برزت النماذج الشعرية في دواوين الشاعر أديب ناصر التي تثبت الانزياح التركيبي بأشكاله المختلفة منها:

المبحث الأول: التقديم والتأخير

تعد ظاهرة التقديم والتأخير من الظواهر المرتبطة بترتيب الجملة، والخروج عن نمطيتها المألوفة، وقد قرر النحويون أن التقديم والتأخير لا يتم إلا استنادا إلى الأهمية والاهتمام بالركن المقدم، حيث أكد سيبويه ذلك: "وكأنهم يقدمون

الذي بيانه أهم لهم، وهم ببيانه أعنى"[٨] مع تأكيده على أهمية العنصرين لكن أحدهما أولى من الآخر.

كما أنّ التقديم والتأخير له وظيفة جمالية ترتبط بالتأثير في الفهم للمألوف، وبالأهمية ، ومما ذكر سيبويه في هذا المقام" فإن قدمت المفعول وأخرت الفاعل جرى اللفظ كما جرى في الأول وذلك قولك: ضرب زيدا عبدالله لأنك إنما أردت به مؤخرا ما أردت به مقدما ولم ترد أن تشغل الفعل بأول منه وإن كان يقدمون الذي بيانه أهم لهم وهم بيانه أعنى وإن كان جميعا يهمانهم ويعنياهم"[٩] وقد حظيت ظاهرة التقديم والتأخير باهتمام البلاغيين، ذكر الجرجاني أنه "باب كثير الفوائد، كثير التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفترلك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدّم شيئا وحوّل اللفظ عن مكان إلى مكان).[١٠] والواضح أن الجرجاني قد أشاد بظاهرة التقديم والتأخير في تحقيق الفوائد الكثيرة المتمثلة بإيجاد المعاني الجديدة، وتحقيق اللطف والرقة في المعاني، والتأثير في النفس بعيدا عن الفتور، فيزيد المعنى توهجا، ويحسن اللفظ جمالا، ويزيد المبنى فائدة، ويرسخ في الذهن نتيجة الخروج عن الأصول النحوية.

ويأتي التقديم والتأخير بغية تحقيق الفائدة الجمالية، فهو " تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة، وما يتصل بها من الاستحسان وغيره، ليحترز بالوقوف عليها عن الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره"[١١]، وتتمثل الأغراض البلاغية التي تؤثر في القول فتزيده جمالا ، فالمسند إليه إذا تقدم فإنه يتمكن من ذهن المتلقي، فيثير التشويق، ويكون أكثر وقعا في النفس، وقد يكون في باب تعجيل ذكر المسرة والخبر المبشر وإقصاء لما يحزن ويذم، والتبرك إن كان في لفظ الإله ورسله، والتخصيص والتعظيم والتحقير والتقرير،[١٢] برز في الجمل الإسمية والفعلية في شعر أديب ناصر:

أ) (التقديم والتأخير في الجملة الاسمية)

- تقديم المسند إليه على المسند (تقديم الخبر على المبتدأ):

إن ظاهرة التقديم والتأخير ظاهرة مؤثرة؛ تمنح المبدع مرونة وحرية على مستوى اللغة والتعبير، ليملك سعة من الاختيار في الترتيب والمجانسة التي تنسجم مع البغية الأدبيّة، وبما أنها تنتمي للانزياح فهي موصولة بالأغراض النفسية والدلالية والجمالية - بل شك- من خلال كسر التوقع، وخلق علاقات لم تكن موضوعة من قبل.

وإن كان الانزياح التركيبي قائما على مخالفة التراتبية المألوفة في نظام الجملة عن طريق انزياحات متعددة في إطار اللغة؛ فإن تقديم الخبر على مبتدئه في نطاقها.[١٣] ومن المعلوم أنّ الأصل في الجملة الاسمية تقدم المسند إليه على المسند، باتّفاق النحاة، إلا أن ثمة حالات لا يعتمد فيها الترتيب المعياري من تقدم المبتدأ على الخبر، وفق شروط نحوية وغايات بلاغية، وقد أورد سيبويه جواز التقديم ممثلا بـ " قائم زيد"،[١٤] ويعمد الشاعر إلى التغيير المعياري الموضعي ليضيف إلى النص دلالات إيحائية، منها: **التشويق إلى المتأخر** كما في قوله في قصيدة (لي كل شيء في البلد):[١٥]

لي نجمة في بيت لحمٍ
تؤنسُ الرّعاةُ
يفرُشون حقلهمْ
ويَسهرونْ

والشاعر المبدع من يلج إلى الكلمات مدركا أهميتها فيغير في ترتيبها حتى يعزز الدلالة، وها هو يقدم الخبر (لي) على المبتدأ المصدر المؤول (نجمة)، تشويقا للمتأخر ولمعرفة المسند، وقد اشتمل هنا على الصورة البصرية فعزّز سمة التشويق، يخلق بذلك مسافة توتر وصولا إلى المعنى بإعادة تشكيل وتحقيق انفعالية خاصة بالمعنى المراد وهو قضيته النضاليّة التي تجعل منه ومن كلّ منتمٍ

صاحب حق، أطّر النجمة بمكان، ثم وصفها بالمؤنسة. ومنه ما ورد في قصيدة (عودة):[١٦]

وكانَ يَسْتفيقُ،

كلّ لحظةٍ في صدرِها، الحنينُ

وهكذا أنا

نسيتُ كُلَّ شيء

قدم الشاعر خبر كان (يستفيق) على اسمها (الحنين) في حالة من التشويق لما تأخر ذكره، ويبدو أن هذا التأخير والتقديم، ليس ضربا من العبث اللفظي، بل هو صانع للدلالات والقيمة البلاغية، فتقديمه "ليتمكن الخبر في ذهن السامع لأن في المبتدأ تشويقا له".[١٧] تظهر القيمة الأسلوبية في تقديم ما لا ينتظره المتلقي على ما ينتظره، بتلاعبه اللفظي، وارتباط القضية التي يتبناها الشاعر باللحظة المنتظرة، واللحظة الكامنة في الذاكرة، ومن أمثلته الدالة أيضا ما ورد في قصيدة (رسائل إلى حبيبتي):[١٨]

ليسَ في رَكبي معَ الزَّاد الّذي عندي ابتسامة

إنّني يمّمت شَطرَ البَعيد

قدم الشّاعر خبر ليس (في ركبي) على اسمه (ابتسامة) تشويقا واستثارة لمعرفة ما تأخر، فالمتلقي ينتظر معرفة ما يخفيه المتكلم في ركبه، أو في جعبته ليصل في ختام السطر الشعري إلى كلمة ابتسامة بما تحمله من ألم لعدم وجودها، وعدم امتلاكها أو القدرة على وضعها في مسيرة الركب، وتتجلى القيمة الجمالية الأسلوبية بإثارة انفعال النص، بزيادة المسافة الفاصلة بين المألوف وغيره.

ومن دواعي التقديم **التنبيه على أن المقصود خبر لا نعت**، وفي ذلك يقول أديب ناصر في قصيدة (بغداد والنخل والحمام):[١٩]

لها النَّخيلُ

والهديلُ

والصّهيلُ

والمطرُ

لها النّشيدُ

جيء بالمسند (لها) متقدما على المسند إليه (النخيل) تنبيها أن المقدم خبر لا نعت، فأصل الكلام: النخيل لها، وكذلك الأمر مع (لها النشيد) قدم الخبر على مبتدئه، فالبدء بالجار والمجرور في هذا السياق يجعل المتلقي يتوهم لابتداء الجملة بـ (لها)، صفة لما قبلها.[٢٠] و هذه الصيغة تثير توهم المتلقي إلى أن الجار والمجرور صفة، فالنكرة تستدعي النعت في العادة، ودفعا للتوهم عمد الشاعر إلى التقديم، داعما الصيغة اللغوية بجمالية الانفعال النصي.

يؤجل الشاعر الاسم (المبتدأ) على شبه الجملة مجريا تبادلا موضعيا، يتقدم الخبر على الذات(النخيل)، والنشيد، فتعمق الأصداء الجمالية، وتبرز الوقع المعنوي، قد يكون متعلقا بالحالة النفسية للشاعر أسقطها على النص فبرزت في صورة اغتراب وحنين نصي من خلال مكوناته، التي تتناوب الأصوات، وما ألفه المتلقي متقدما قد تأخر، وأثار رغبة وتفاعلا، فاحتفظ الشاعر بلحظة وعرض حالة، وأسقط الجوانب الثابتة بتذييله من خلال الجملة الاسمية (لها النشيد).

ومن التقديم ما يراد به التخصيص بالمسند إليه[٢١]، منه ما قاله أديب ناصر:[٢٢]

وكانَ لي في كلّ رَبْوة حُداء

لعالَم مُسالمٍ جديدٍ

تقدم المسند (لي) على (حداء) لفتا للنظر، وتنبيها أن ما قدّم مناط الاهتمام والاختصاص وإعطاء الاهتمام للركن المقدّم، فالجار والمجرور وما يشير له من ملكية المتكلم للحداء هو المقصود بالعبارة الشعرية، ومن دلالاته الجمالية.

يمارس أديب ناصر حالة من التحفيز أو لنقل استفزاز المتلقي ذهنيا، منطلقا من فلسفته الإيديولوجية، فالقارئ اعتاد الترتيب وسطوة المعيار، لتأتي تقنية

الانحراف بتقديمها وتأخيرها تثير الانتباه، فتوجد حالة من الوعي الإدراكي الجديد، حول المعنى، وما يخالطها من صورة وعاطفة، بتقديم خبر الناسخ على اسمه، فهو نوع من الاهتمام بالمقدم الاهتمام الذي غدا مؤثرا نفسيا، وصانعا للانفعال الذهني، مشغلا المتلقي بتتمة الكلام، وتحقيق التوتر.

و من تقديم الجار ومجروره المثل بالخبر على اسم الناسخ (إنّ) في قصيدة (الدم المتوج) يقول:[٢٣]

إن لي جسدا سيأويني

يجمعه الصغار

فقد قدم أيضا شبه الجملة على المسند في حالة من العناية والاهتمام من جهة، وتخصيصا بالمسند إليه، وتركيز الانتباه على المقدّم، لأهميته في النص الشعري، فالمعنى يدور حوله، ويرتكز إليه الشعور والفكر، والجسد مختص بالشاعر المتكلم.

إن هذا التقديم فيه تعزيز لشعور الشاعر أديب ناصر الذي عمد إلى تحريك العناصر مؤثرا النظام الانزياحي على النظام الأصلي، فعبّر عن حالته النفسية، والقلق الذي يسيطر عليه، وما كانت حالة التركيز إلا نوعا من ربط المعنى بالشحنة العاطفية الوجدانية، وتحقيق بثّ دفقاته النفسية ومشاعره، متخذا تقديم ما له أهمية لافتا الانتباه أو مخصصا، فبرزت بنية جمالية في النص.

ب) التقديم والتأخير في مستوى الجملة الفعلية:

تسير الجملة الفعلية وفق قانونها النحوي المرتبط بالترتيب المألوف الذي يبدأ بالفعل يليه الفاعل والمفعول به وتتمة الجملة، يبدو أن الكلمات ترتبط ضمن بناء الجملة أو التركيب مندمجة مع الحالة النفسية التي يعيشها المبدع سواء كان قد عايشها أو نقل أحداثها وشهدها ، لذا فإنه يحاول من خلال الظواهر اللغوية أن يؤثر في المتلقي، موجدا حالة من التفاعل أو التآلف الفني

ضمن الموجود في محيط الطرفين بعيدا عن النقل المباشر وما يحمله من السآمة والملل وصولا إلى حالة من الاندفاع والإدهاش.

بما أن ظاهرة التقديم والتأخير لم تكن محدودة فقد أتاحت للشعراء طريقا واسعا ضمن النصوص الشعرية، حيث تقوم على المرونة والحرية في التغيير والاستبدال والتغيير على مستوى الجمل الاسمية والفعلية، أو على مستوى متممات الجمل،[٢٤] كما أنّ هذا التشكيل الأسلوبي الذي يلجأ إليه المبدع يثري النص من خلال سلسلة من التعبيرات المؤثرة في المعنى، والتي ترسم بصمة خاصة حول طبيعة النصوص.

وهذا له علاقة بعملية الاختيار الأسلوبي المقصود، الذي يسلكه المبدع بغرض التنويع الذهني والمتخيل، باثا حلقة رابطة بينه وبين المتلقي ليشاركه النص، وجدانيا وعاطفيا وجماليا،[٢٥] قد يكون الاختيار مقاميا أو نفعيا يتجلى بالسياق تارة وبمقتضيات التعبير تارة أخرى مع وجود علاقة بينهما تظهر من خلال التشكيلات الأسلوبية، توجد مفارقة وخروجا عن المألوف، فتبلغ الغاية في الوصف والتأثير، بمخالفة قصدية .[٢٦] وقد ورد التقديم والتأخير على مستوى الجملة الفعلية في شعر أديب ناصر ضمن حقول متعددة أولها تقديم الفاعل على الفعل، وثانيها تقديم المفعول به على الفاعل، وثالثها : تقديم شبه الجملة على الفاعل والمفعول به.

١-تقديم الفاعل على الفعل

ومن التقديم والتأخير يقول في قصيدة (الفاو تقوم بزيارة سرية إلى يافا):[٢٧]

لكنَّ الصَّوتَ يُبشِّر بالنّيرانِ

بِمعجِزةِ الألوانِ

كَصوتِ سماءٍ تعزِفُ لحن عجيبتِها

وكَصوتِ طفولتِها

يَتراقصُ

يبدو ظاهرا أنّ الجملة (الصوت يبشر بالنيران) قد تقدم فيها الفاعل في معناه على الفعل، ثم دلّ عليه الضمير المستتر، وما كان هذا التقديم نوعا من العبث، بل هو مقصود وسيرَ المعنى؛ فالشاعر يخصص الفاعل بتقديمه، إظهارا للمكانة والرفعة، يطمح من خلال البيت إلى الفخر بقيمة الصوت العربي الثائر الذي يبشر بالنيران والثورات والعزيمة التي تنطوي عليها هذه المفردات، وهذ الفخر والتخصيص، فالانزياح التركيبي له أثر واضح في تجلي الشعرية، بكسر الرتبة، والبعد عن النمطية، ويقدّم شبه الجملة (كصوت) على الفعل (تعزف) في محاولة للفت الانتباه للقارئ، وإيعازا بأهمية الركن المقدم، الذي يحمل بين طياته صورة ذهنية تسعى إلى طرح مقدار التفاعل الطبيعي ، يشير إلى الصوت الثائر الذي سيكون سببا في دفع أهل فلسطين و دفاعهم عن الأرض المحتلة، وكيف سيغدق الفوز الفرح، كما بادر إلى تقديم الفاعل على فعله في قصيدة (نحن من شهداء الأقصى) إذ يقول:[٢٨]

فُكلّنا المآذنُ.. الأجْراسُ.. والأبوابُ تَنتظِر
وكُلُّنا الشّهيدُ والدموعُ والمُكبّرون يَسْهَرون
أجسادُنا الّتي تَناثرتْ
لا تَتركُ الحَرَمْ

تقدم الفاعل (الأبواب) -في المعنى- على فعله (تنتظر) وكذلك فعل مع الفعل (الشهيد) وما عطف عليها على الفعل (يسهرون) في حالة تخللها التعظيم للدور الكبير الذي يشكل علامة فارقة على كل الأصعدة، في تكاتف الأديان والأجناس العربية للوصول إلى الحق، وفي السهر المتواصل من الشهداء والدموع التي تذرف، ومن يكبر: الله أكبر، مجد قديم ترتبط به هذه الدلالات، لا يبتعد عن الحاضر المحزون الذي يسيطر على العرب؛ ليلمس القارئ من خلال هذه الجزئية نوعا من التوبيخ أو لنقل العتاب لما آل له الحال، بعد سلسلة من التضحيات والمقاومة والثورة، وتتضح القيمة الأسلوبية في تناسب الدال والمدلول، والتصوير المؤثر.

وبغرض التنبيه قد قدّم الفاعل في قصيدة (بل أنت أنت):[٢٩]

ماذا لَو أنّ بُكاءَ الطّفل نَبّهها
وحرّك القلقَ المكبوتَ والجدلا
ماذا لو أنّ دمًا من جرحِ إصبعهِ
قَد مسّ مُرتعشا مِنديلها الثّكِلا؟

فتقديم المسند إليه(بكاء) و(دما) على المسند على الترتيب(نبهها)و (مسّ)، تنبيها على الحذر، الاهتمام بالعنصر المتقدم، فالضرورة تقضي بالتيقظ إلى بكاء الطفل، والجرح الذي قد يمسّ المنديل، وهو معنى يحمل معاني الفقد وتفاصيلها المختلفة صغرت أو كبرت.

يحتكم التقديم والتأخير إلى الموقف اللغوي والسياق المعنوي، فلم يكونا رغبة في التغيير أو تفننا فحسب، إنّ له باختلاف المعنى، وتأدية الغرض الأسلوبي المناسب في ترتيب العناصر.[٣٠] فالوضع الترتيبي للجملة مقصود لمعناه، مرتبط بحالة الانفعال التي يعيشها المبدع.

٢-تقديم المفعول به على الفاعل

ومن ظاهرة التقديم والتأخير ما قد جرى في تقديم المفعول به على الفاعل، نجده في نماذج متعددة، منها ما يصبّ في غرض الاهتمام، فالمفعول به أهم بالنسبة للشاعر من الفاعل،[٣١] حيث يقول في قصيدة (مناجاة) :[٣٢]

وَقَفْتُ وبَينَ صُخورِ (الهُدا) تُراقبني الأنجمُ النائياتُ

وفي موضع آخر في قصيدة (مناجاة) يقول:[٣٣]

وقدْ لوّع الوجدُ غُصنَ العَرار وراحَت تُدغدغهُ الوشوشاتُ

من الملاحظ أنّ الشاعر قدّم المفعول به الممثل بالضمير (ياء المتكلم) على الفاعل (الأنجم)، في تقنية تفضي إلى العناية والاهتمام، ورفع الشأن، فالشاعر لا يهمه من يراقب بقدر اهتمامه بالمراقب الذي يقع عليه الفعل، يلفت بتقديمه نظر المتلقي إلى حالة القسوة التي يعيشها، تشهدها الأنجم لا بل وتراقبها، لتنتقل حالة

الحزن واللوعة إليها بشعورها بأثر الأحداث، وقدّم المفعول به (ضمير الغائب المذكر) في (تدغدغه) على الفاعل (الوشوشات)، يصور حالة من التفاعل بينه وبين موجودات المحيط، وعند البدء بقراءة السّطر الشّعري يخالجه شعور بما يهمه، ويلامس همومه، يطرق المشهد باب المشاعر، الوشوشات تقوم بفعل الدغدغة، قدم المفعول به لأن المقصود بالأهمية هو من وقع عليه لفعل، وهو غصن العرار نبات الزينة جرسي الشكل، فعندما تتم الدغدغة والملامسة كأن الأجراس النبتية تتحرك، وتحدث صوتا، وهي أولى بالتقديم، فالفعل حاصل والفاعل قائم أما ما وقع عليه الفعل فلم يتأثر دائما بالإيجاب كما هذي النبتة.

يجمع الشاعر بين الانزياح التركيبي والدلالي، محدثا حالة من التفاعل والاندماج مما يحفز المتلقي إلى بين الانزياح أثر جمالي، وإثراء معنوي، وكشفا عن المعنى الذي أسقط على الموجودات.

وتستمر ظاهرة التقديم والتأخير ضمن مشاهد شعرية يعرضها الشاعر، منها ما ورد في قصيدة (كتمان) التي يقول فيها:[٣٤]

ويُعجبُني البوحُ عبرَ المَدى

تَناقلُه الزّهرُ والأنجمُ

يستمر أديب ناصر في تقديم المفعول به على الفاعل ضمن قصائده على اختلافها وهي ظاهرة بارزة في شعر أديب ناصر ، فصوت الشاعر بصوت الأنا محط تركيز، والأشياء بضمير الـ (هو) موضع اهتمام أيضا، تتقدم لتعكس صورة البوح وبث الشكوى أو التعبير الذي يمثل حالة سائدة، لكنه ليس على العلن بل هو إسرار للطبيعة، فهو حالة من الكبت والعنف النفسي التي تمر في أحداق الناس، ومعيشة الشعوب، يحدث بذلك سمة موسيقية متناغمة مع التركيب، ليخرجها من قالبها العادي، إلى قالب جمالي، ويكرر الظاهرة بغرض التحذير فيقول في قصيدة (الدم المتوج):[٣٥]

انفُذْ بجلدِك

ولُتطارِدُني حِبالُ المِشنقَة

انزاح الشاعر تركيبيا في السطر الشعري مقدما ياء المتكلم الممثلة للمفعول به على تركيب (حبال المشنقة) الممثل للفاعل، فالشاعر لا تهمه حبال المشنقة بقدر ما يهمه أنه جزء منها وداخل إزارها، فقد طاردته وتبعته قاصدة إياه، فبدت بين السطور حالة التعب التي اعتورت جسده، حتى أنهكته، عمد إليها من خلال التقديم والتأخير ليبني المعنى بدأب واستمرارية وتأثرا.

٣-تقديم شبه الجملة على الفاعل والمفعول به:

إن تقديم شبه الجملة يدخل ضمن حالة الفصل بين مكونات الجملة فعلية كانت أم اسمية، فهو انزياح عن الأصل، غايته تصب في المعنى، ومع ذلك فإنه يدل على العناية بما عدل عن أصله، وخرج عن مألوف الكلام، فيفضي بلفظه ومعناه إلى حالة من الإبداع الشعري، ويؤكد ذلك الجرجاني في قوله: " واعلم أنّا لم نجدهم اعتمدوا فيه شيئا يجري مجرى الأصل غير العناية والاهتمام، ومعنى ذلك أنه قد يكون من أغراض الناس في فعل ما، أن يقع بإنسان بعين ولا يبالون من أوقعه".[٣٦] ومن التقديم ما يدخل دائرة الفصل عند وجود شبه الجملة بين مكونات الجملة الرئيسة، في سبيل معنوي تحتاجه الجملة.

ومن المعلوم أن الجملة لها قواعد ثابتة لكن " الوصل بين المتلازمين أمر واجب الحفاظ عليه التزاما باتّساق الخطاب نحويا، ولكن الشعراء لا يهمهم من اللغة أن تؤديه لوصفها معيارية، وإنما يهمهم ما تحمل من مكنونات نفوسهم من جهة ، وأن يحقق قدرا من الجمال يبتعد فيها عن العادي والمألوف إلى لغة الانتهاك والشرخ من جهة أخرى، تلك اللغة التي تزيد مسافة التوتر لدى القارئ، لتجعله دائم التواصل معها بحثا عن تأويل للمشكل منها وغير المؤتلف".[٣٧]

لقد عمد الشاعر في حالة من الفصل إلى تقديم شبه الجملة على الفاعل- مثلا- في مواضع مختلفة منها ما ورد في قصيدة (الدم المتوج) يقول:[٣٨]

وَأتى منَ الوَعرِ الجَبل

وَأتت إلى السَّهل التلالُ

فالأصل في الصياغة (أتى الجبل من الوعر) و (أتت التلال إلى السهل)، لكنه يثبت صياغته المنزاحة وفصل ما تلازم من الفعل والفاعل، مقدما شبه الجملة من الجار والمجرور، مشيرا إلى أهمية المكان في ابتدائه وانتهاء غايته، مسلطا الضوء عليها، باثا معنى يحدد أصول الأشياء ومبتغاها، فـ " العرب تتسع في الظرف والمجرور ما لا تتسع في غيرهما"[٣٩]، والصورة دالة على التفاؤل والأمل بغد مشرق رغم الصعوبات وسفك الدماء، يصل إلى تنبيه في أن الجبال العظيمة قد بدأت من الوعر، والتلال قدمت إلى السهول، وهي دعوة بالاندفاع.

و نجده يكرر تقديم شبه الجملة على الفاعل في قصيدة (الرسالة الأخيرة) يقول: [٤٠]

لمْ يعُد للنّور مَنفذ

ضاعتِ الشّمسُ مِن الدّنيا

أراد الشاعر بتقديم شبه الجملة (للنور) على الفاعل (منفذ) فاصلا بذلك التقديم بين ركني الجملة الفعلية الأساسيين، إلى توضيح صورة معنوية مرتبطة باللفظ دالة على الإبداع، فالنور لا منافذ له الآن، لم يتبق شيء يوصل إليه، وهي صورة سوداوية تنتاب المرء إن فقد الأمل، ويظهر الشاعر حالة من اليأس التي نفت وجود النور، العنصر المقدّم، فقد قدمه لإبراز أهميته، ولفت الانتباه، واستحضارا لحالة السواد التي تسيطر على نفسه.

عمد إلى تقديم شبه الجملة على الفعل والفاعل في قصيدة (السموع والجدار) إذ يقول:[٤١]

فوقَ كلّ حِفنةٍ مِن التّرابِ قام ظِلّهم

وليس تُخطِئ الأقدامُ غايةَ الهَدف

تقدمت شبه الجملة (فوق كل حفنة) على الفعل وفاعله، ولعل في تقديم شبه الجملة (فوق كل جفنة) على الجملة الفعلية (قام ظلهم) حالة من تقديم المهم

المجهول وتأجيلا للواضح المعروف، مؤجلا العنصر الحركي، فاستدل بالمكان وهيأ للنظر الذهني نحو الحالة الحركية، فجعل النص نابضا، حيويا، يتسارع بشكل تدريجي، من خلال واقع ملموس، بدأت من الماضي بدلالة (قام) لكنها مستمرة.

بناء على ما سبق من النماذج وهي جزء لا كل، من الواضح أن الشاعر قد أبرز ظاهرة التقديم والتأخير فأثرى النصوص، وزادها وهجا بأبعادها الجمالية الدلالية، صوّر ورسم معالما للحالة التي يعيشها العرب في أماكن مختلفة، ورصد السمات النفسية، والحافز النفسي، وما تناسى ما دعا به إلى الوحدة.

مع تقديم أركان الجملة ، تتم عملية من التبادل في علاقات المجاورة، يتقدم المفعول به أحيانا، وتتقدم شه الجملة أحيانا أخرى، وصولا إلى حالة من الحركة التي تنساب بسهولة هادمة تلك العلاقات الترتيبية، فتؤدي إلى حالة تحطيم بنيوي، وفتح الآفاق لبناء جديد واحتمالات متعددة الأوجه، فتبعد في ذات الوقت عن القارئ الملل، وتعيق التفكير الرتيب وصولا إلى البنى والمعاني الجمالية.

يعد الخطاب الشعري عند أديب ناصر سبيلا يعمق الأسلوب الجمالي من خلال نمطية، وطريقة الأداء الشعريّ الذي يميّز العنصر ذا الأهمية.

المبحث الثاني: الحذف

تمثل ظاهرة الحذف نوعا من الإسقاط للحرف أو الكلمة أو الجملة، سواء زاد أو قلّ، وقد يأتي في حركة أو معنى أو لفظ، ويدور المعنى في ثلاثة اتجاهات قطعا وقطفا وإسقاطا.[٤٢] وقد أورد الجرجاني في ذكر الحذف أنه :" باب دقيق المسلك، لطيف الأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن"[٤٣] .فهو نوع من البلاغة ذي الإيحاءات الجمالية التي تعزز الدلالة، وجانب من الفصاحة في الإتيان بأقل الكلمات للمعنى.

وهو حالة من الخرق المنظم، للنظام اللساني، في حالة إبداعية ضمن علاقات القواعد المعيارية والانحرافات الأسلوبية، وصولا إلى السمات الجمالية[٤٤]،

ويستمد أهميته في عدم إيراد المنتظر من الألفاظ، فيفجر الشحنات الذهنية الموقظة، ويعزز النشاط الفكري وصولا إلى المقصود من الحذف، ضمن علاقات محددة في النص، في علاقة قبلية.[٤٥] فالحذف عدول عن الأصل، ومطلب بلاغي، وغاية جمالية تتطلب من المتلقي الكشف والربط، ولا يأتي الحذف اعتباطا بل يحتاج دليلا على المحذوف، وهذا الدليل قد يكون مقاميا أو مقاليا دون أن يحدث ضررا أو خللا في المعنى أو الصناعة اللفظية فيؤدي إلى التعارض النحوي.

أما الدليل المقامي أو الحالي فيستدل عليه من خلال المقام الذي يرد فيه، كمن يقول لمن تكلم فسكت: حديثك، أي تابعه، فما حذف معروف بدلالة الحالة التي هو عليها، فإن خلا من الدليل وقع صاحب الحذف في الخطأ ، وحصل الضرر، وقد يحصل ضرر صناعي في حال حصول خطأ في التركيب.[٤٦] أما الدليل المقالي فيكمن في وجود الدليل اللفظي، حيث يستدل به على المحذوف، حيث لا تعاد اللفظة مرتين لوجودها سابقا في المقال ذاته.[٤٧] .

ولا ريب أن الحذف له مسوغات وأسباب منها : الإيجاز أو الاقتصاد اللغوي، من خلال التركيز على الألفاظ ذات الأهمية ، والمشاركة الفنية للقارئ ليكون جزءا من العملية الإبداعية، فتحيا قدراته الذهنية ومواطن الاستيحاء وتفسير الدلالات، وصولا إلى المتعة الفنية ، فهو " خصيصة أسلوبية باهرة في صناعة الفن القولي، تتأتى أهميتها من دورها الفاعل في إنتاج الدلالة وإبداعها، وكذا في إحداث شراكة لغوية بين الباثّ والمتلقي"..[٤٨] قد جاء الحذف في خطاب أديب ناصر على صور متباينة في التراكيب اللغوية.

عند تتبع الانزياح التركيبي في نصوص أديب ناصر نجدها زاخرة ، منها ما وقع على مستوى الحرف، أو الكلمة أو الجملة وهو ذو أهمية تصقل النص، لأن " اللغة تتحول لتعطي للكلام معنى"[٤٩] بما يوائم السياق البلاغي المقصود، هادما اللغة العادية ليعيد للنص رسما جديدا يشارك فيه المتلقي، ومن خلال الشواهد

نجد من الإضمار ما يؤدي إلى التأويل وتتعدد وجهات النظر، ومن الحذف ما يتعلق بالحرف، كحروف النداء والعطف.

يعد النداء طلبا للإقبال، وتنبيها، ويتم باستعمال حروف معينة، للقريب والبعيد، مثل الهمزة وأي، و يا، وأيا، وهيا، و وا، في سبيل تنبيه المخاطب لسماع الحديث[٥٠]، ويجوز حذف حروف النداء إلا مع النكرة المبهم لأن الأصل فيها النداء، كأن يقال: يا أيها الرجل،[٥١] ومن حذف أداة النداء ما ورد في قول أديب ناصر في قصيدة(الرسالة الثالثة) :[٥٢]

حبيبتي

لا تَعْتبي عليّ

ويشير العلماء أن حذف الأداة له وقع بليغ، إذ إن المنادى له دلالة في نفس البليغ، يكون أقرب منازل القرب من المنادي، فلا يحتاج لذكره لشدّة القرب [٥٣]، فقد ضمن رسالته الثالثة إلى حبيبته يلجأ إلى حذف النداء وهذا لقرب المخاطب والتصاقه به، والتقدير (يا حبيبتي)، فهو يشير إلى حالة شعورية يعمها الحزن والقلق والاضطراب، يحاول لوم محبوبته ويلتمس عدم وصفه بالأسر – على سبيل المثال- فهو رغم كل الفراق قريب. لأن المحبوبة تسكن قلبه فلا يشعر بالعد المكاني.

ويقول في موضع آخر في قصيدة (غاليتي):[٥٤]

غاليتي .. لا تَسألي مَن أنا

فلست أدري في الهوى من أنا

عمد إلى حذف حرف النداء، دليلا على القرب المعنوي للمخاطبة وهي الغالية والمحبوبة، وهو في حالة من الاضطراب ، وعدم الاستقرار إلا من خلال هذا القرب وهتاف الحب الجامع بينهما، فهما مشتركان فيه مما يؤدي إلى عدم وجود نوع من الاغتراب النفسي بينهما.

ويكون الحذف في الظاهر مع تقديره ذهنيا، بقصد التقرب والملاطفة نتيجة حالة الاضطراب والإحساس بضرورة إقامة التوازن، فيأنس المخاطب [٥٥]، فالكلمة تنهل معناها من خلال السياق الذي ترتبط به، فالكلمة تستدعي ألوانا أخرى من محيطها لتصل إلى تناسب [٥٦] ورد في قصيدة (أناشيد) :[٥٧]

عراقَ العُربِ يا أملًا

بكِ الآمالُ تزدهرُ

عراقَ العُربِ يا البُشرى

حذف حرف النداء لقرب العراق منه والتماهي والالتصاق الوجداني الشعوري، والتقدير (يا عراق العرب)، فهو يؤكد هذا التلاقي بفخره، مزهوا بها في تمثيلها للأمل المزدهر، وفي كونها بشرى للعرب.

ويقول حاذفا أداة النداء :[٥٨]

فلسطينُ مَن خانَ خُبزَ العشاءِ؟

وسُلّمَ سيّدةِ العَالَمين؟

يبدو الشاعر متعلقا بفلسطين، يحاول استثارة همم العرب، ويوقظ فيهم الهمم بعد النكبة، وكأن الشعوب العربية كان من بينها من خان فسلمها، وقد تكرر النداء في القصيدة مرتين مع حذف حرف النداء؛ تأكيدا على قرب فلسطين من نفس كل عربي غيور .

ويبدو أن الشاعر يحاول إزالة كل عائق يفصله عن فلسطين، فلجأ إلى حذف أداة النداء، فاقترب مكانيا، واختزل الفجوة الزمانية في الوقت ذاته.

نجد أنّ النداء مرتبط بالحالة الإنسانية، والشّعور بحاجة ما، وتعبير عن الحبّ والألم والتعلّق، أو الضّيق، وقد تصل إلى مرحلة الإنهاك فيحذف الأداة.

إنّ حذف العاطف ظاهرة لفظية تقوم على" سرد عبارات أو كلمات مفردة في شكل متوالية، من خلال حذف الروابط بينهما؛ لتعطي تأثير المتوالية المنغمة، تهدف للوضوح والخصوصية المطلقة لكل لفظة من لفظات المتوالية"[٥٩]، وقد

برزت في شعر أديب ناصر في مواضع منها ما جاء في قصيدة (واحة الأشواق) ، يقول فيها:[٦٠]

أنا وغادةُ الصحراءِ

حَبيبتي

أُنشودتي

رَفيقتي

رفيقةَ الطموحِ والآمال والحياة

كنا على ميعاد

يعمد الشاعر إلى حذف حرف العطف، والواضح أن الحذف لم يؤد إلى خلل في المعنى لوضوح الدلالة، فقد حشد المعاني الدالة على وصف المحبوبة في بوتقة واحدة، وكأنه قد لجأ إلى الحذف لدلالة نفسية، فحافظ على توازن المعنى، ووزن التفعيلة، فالصفات" إذا ذكرت في مقام التعداد فتارة يتوسط بينها حرف العطف لتغايرها في نفسها وللإيذان بأن المراد ذكر كل صفة بمفردها، وتارة لا يتوسط العاطف لاتحاد موصوفها وتلازمها في نفسها، وللإيذان في تلازمها كالصفة الواحدة"[٦١].

و قد حذفت الواو أيضا في قصيدة (النشيد) في قوله:[٦٢]

شجرُ الزّيتونِ..

لا أروعَ منا والازمنةُ على الطّرقات

تمدُّ ملايينَ الأعناقِ

إلى الرّايات

إلى زمنِ العزَمات

إلينا

حينَ أتيْنا..

قد حذف حرف العطف (الواو) فالتقدير: (وإلى الرايات، وإلى زمن لعزمات، وإلينا)، والقرينة دالة في معناها على العطف، فضبط الوزن، وإيقاع التفعيلة، دون اختلال فأعطاه جمالا وتناسقا.

ومما يلاحظ أن الحذف زاد بلاغة الجمل، وأوجد فعالية أكثر تأثيرا من الذكر.

ومن حروف العطف التي حذفت في شعر أديب ناصر (الفاء) في قصيدة (القدس صدام):[٦٣]

نادت فلبّى.. تناديه يلبيها

لجأ الشاعر إلى حذف حرف العطف (الفاء) فالتقدير (تناديه فيلبيها) في مطلب عروضي أولا، وغاية تمنح للمعنى معنى جديدا، فالشاعر لا يفصل الحدث زمنيا، إنما لم تستغرق تلبية الطلب وقتا أو مهلة.

تؤدي عملية الحذف إلى الإثراء اللفظي، وتعدد التفسير للنص الأدبي، وتعميق المعاني، واتخاذ البلاغة ذريعة لهذا الحذف، فالإيجاز طريق تكثيف، والتكثيف سبب اكتناز، والاكتناز قابل للاستيحاء.

كما حذفت الكلمة في دواوين أديب ناصر، في مواضع كثيرة، سواء كانت اسما أو فعلا، يقول في قصيدة (ميلاد الحياة):[٦٤]

أيُّ مَهدٍ .. أيُّ لحدٍ؟
أيُّ خَدٍ.. أيُّ وردٍ؟
أيُّ رَدٍ.. أيُّ وعدٍ؟
أيُّ زَندٍ.. أيُّ قيدٍ؟
أيُّ قُربٍ. . أيُّ بُعدٍ؟
يتألّم؟ يتألّم؟ يتألّم؟

يحذف الفعل لوجود قرينة دالة على المحذوف ، دون أن يؤدي الحذف إلى اللّبس والغموض، والشاهد على الحذف في السطور السابقة هو تتمتها (يتألم، يتألم، يتألم)، فقد كان استخراج الحذف سهل المنال، قريبا من المتلقي،

فالحذف تقليل للتكرار، وزيادة في التشويق، وصولا إلى المحذوف، والتقدير: أي مهد يتألم.. أي لحد يتألم؟ أي خد يتألم .. إلخ، ليصل المتلقي إلى المسكوت عنه ،وتظهر القيمة الجمالية في التأويل ، وجعل المتلقي مشاركا في إنتاج النص، مضفيا الحيوية، لأن تعزيز قيمة التواصل مع النص من جهة وما يقابله في الواقع من جهة أخرى.

و من حذف الكلمة ، يقول في قصيدة (قد خطاها): [٦٥]

قُدْ خُطاها.. تدورُ فَزعى خُطاها
وإلينا .. كما تَرانا تَراها
أيُّها القُربُ.. أيُّ قُربٍ سوانا؟
أيُّها القُرب.. أيُّ قُربٍ سواها؟
أيُّها الحيُّ.. كيفَ حينَ التقينا
والتقينا.. وكانَ منّا فَتاها
أيُّها اللّيلُ.. ليس سرًّا فَدوْمًا
يبسُط اللَّيلُ من سُرانا سُراها

من الواضح أن الشاعر قد حذف الصفة (قُد خطاها الفزعة)، و حذف الفعل (إلينا انظر) وحذف الفعل (أيها القرب تقدم) و (أيها الحب تذكّر)، (أيها الليل ابسط)، وقد يكون الحذف متعلقا بالمتلقي بشكل أكبر، فهو على وعي بطبيعة الحذف، لوجود المدلول العقلي، " لأنه يدرك أن المحذوف مدلول عليه عقلا، ومن ثم يكون ذكره عبثا، وهو ما يعني تدخّل عملية التخييل في بناء هذا السياق، مما يؤكد بلاغيته، ويصلها إلى درجة عالية من الأدبيّة"[٦٦]

ويقول في قصيدة (أنا الجيش):[٦٧]

فربّي يُريد.. وشَعبي يُريد
وإنّ القويّ بإيمانهِ
يبارزُ بالفعل لا بالوعيدِ

إن السياق يحتم على المتلقي التقدير (ربي يريد الإيمان ، وشعبي يريد القوة)، وهذا يتعلق بالدائرة التي تفرض الإجابة اعتمادا على الشعور والعاطفة التي يكنها المتلقي للمطلوب المحذوف.

وهذا يعتمد على حالة وعي إرادي في بث الانطباع حول ما حذف، وتكون الإجابة تعبيرا عن الموقف، سواء ارتبط انطباعه بتقدير أو غيره، [٦٨] فالانطباع المألوف أن الله يريد لنا الخير وضرورة الإيمان بالقضية والدفاع عن الأوطان، والشعب يريد القوة وصولا إلى حالة الحرية المنشودة، وهو أمر يدرك ضمن الحالة الإرادية والانطباع الشائع.

كما عمد إلى حذف الكلمة في قصيدة (للبادئين من النهار) إذ يقول:[٦٩]

وازداد مجدا يوم ثار

وغدا.. وأصبح.. وابتدا.. ورمى.. وعلّم واستثار

يربط الشاعر –من خلال الحذف- الجانب الفكري بالنفسي واللغوي، سابحا بين الأبعاد الاجتماعية التي يعيشها الثائر، الذي تؤججه نار العدوان، فغدا مناضلا، وأصبح مقاتلا، وابتدأ رافضا، ورمى الحجارة، فهو يتوج الحذف بقيمة جمالية، تدور في محور صوتي، وتفاعل نصي، وكشف معنوي.

قد حذف الشاعر كلمات قد تكون (حقوقها، أمجادها، قوتها) أو (لو أمة سمعت، أبدت، ضحّت، زرعت، اتحدت...) فكثير من الاختيارات قد يصنعها متلقي النص انبثقت من صانع النص.

ومن أظهر صور الحذف حذف الجملة، تحذف خشية الإطالة، وبغية الإيجاز، وقد تكون الجملة المحذوفة اسمية أو فعلية[٧٠]، ومن مواطنها في شعر أديب ناصر في قصيدة (أنا الجيش) إذ يقول: [٧١]

سلُوا في الجَنوب.. سلُوا في الشّمال

سلُوا في السّهول .. سلُوا في النّجود

سلُوا البحرَ والجوَ موجًا ونجمًا

ملاحمنا هذه بل قصيد

إن مبرر الحذف في السطور السابقة هو وجود دليل على المحذوف،[٧٢] يعتمد أديب ناصر على الحذف محدثا حالة من التوقع من قبل المتلقي، ولكن هذه الحالة تتمازج بالموقف الذي يعرضه، فتلج إلى أغوارها بانسجام ، تؤمها المفردات الدالة، فهو في ما سبق قد حذف جملة كاملة في كل مرة (سلوا في الجنوب: ملاحمنا هذه بل قصيد) ، (سلوا في الشمال : ملاحمنا هذه بل قصيد) سلوا في السهول والنجود وذات الجملة محذوفة قد رصفها في نهاية السطور ، والسؤال المطروح : لم يلجأ إلى هذا الحذف والإضمار؟ لأنه يحاول التحرر من المألوف والعادي، ويدفع القارئ إلى التلاحم بحواسه مع النص، فيمتزج بالحالة الشعورية التي يعيشها الكاتب أو يعرضها، موقظا ذهنيته، مبرزا الدلالات المتعددة ، وحالة من الإغراء تجاه النص. ويقول في موضع آخر في قصيدة (أنا الجيش):[٧٣]

بكل الجهات.. بكل الملوك

بكل السلالات.. كل الحشود

أنا الجيش آشوره في الطراد

من خلال الحذف يفتح الشاعر الأبواب للمتلقي لاختيارات متعددة، فيبني علاقات دلالية ضمن هذه الاختيارات ، فالتقدير قد يكون: (بكل الجهات أنا الجيش آشوره في الطراد) أو (بكل الجهات أنا القائد الفذ إني همام) أو أي جملة قد تتناسب مع الجملة الشعرية، ولا تطيح بالمعنى أو تفقده معناه وفاعليته.

وقد ورد الحذف في صورتين الأولى حذف السؤال المكرر، والثانية حذف الجواب، في قصيدة (هذا رهاني) :[٧٤]

فبأيّ آلاء العراقِ...

بلى العراقُ.. تكذّبان؟

فالجملة المحذوفة في السياق على مرأى من المتلقي، وهي (تكذبان) ومتوقعة لكنه عمد إلى حذفها إظهارا للأهمية، ولفتا للمتلقي بأهمية الجملة التي سارع إلى إبرازها لاحقا، وحذف الجواب الذي يقتضيه الاستفهام (فبأي آلاء العراق.

فالشاعر يسعى إلى الحذف عند وجود دلالة لفظية أو معنوية، أو وجود جمع من العناصر المكررة التي تتقاطع في كلمات أو جمل، فالأفضل في هذا هو الحذف بديلا عن التكرار المؤدي إلى السآمة والملل، وطلبا للإيجاز والبلاغة، اعتمادا على القرائن، وخوفا من إطالة الكلام والإطناب، واللجوء إلى عنصر التشويق وتنشيط العقل المتلقي لإيصال رسالة المبدع.

ومن الحذف ما اتّصل بشبه الجملة، والمقصود بشبه الجملة الظرف بنوعيه الزماني والمكاني، وحرف الجر مع مجروره،[٧٥] ومن النماذج المحذوفة في هذا المقام ما ورد في قصيدة (نسخة من البرقية إلى الشهيد أحمد أبو الريش) فيها يقول:[٧٦]

ما أكثرَ الّذين كبّلوك..

ما أكثرَ الّذين سلّموك

قد كبّلوك

سلّموك

حاكَموك

لجأ الشاعر إلى توظيف الحذف في محاولة للكشف عما استبطنه من الأفكار، أو في محاولة جذب للمتلقي حتى يعصف بذهنه وفكره فيشده نحو النص تمحيصا وتحليلا، ومهما كان الأمر فإن في الحذف مآثر فيها نوع من استغلال الطاقة الإيحائية للمذكور في سبيل الولوج إلى المحذوف، وتنشيط الخيال ، فها هو الشاعر أديب ناصر يعمد إلى النص مستغلا الإمكانات الأسلوبية القائمة على الحذف كحذف أشباه الجمل، ورغم أنها فضلة لكن لها دلالات متعددة.

برز موضع الحذف في (كبلوك..) بلقمة العيش، أو بقيد الأسر، و (سلموك..) للجباة، أو للطغاة، و(حاكموك..) بعيشك، أو بين الوجود، وغيرها من أشباه

الجمل ما يوضح المقصود ويزيل الضبابية، كلها في باب مختزل، في باب القيد سواء أكان معيشيا أو فكريا، في إطار الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية والأخلاقية، في محاولة من الشاعر نقد المجتمع عن سر السلوك الذي لا تقبله الفطرة.

فغياب الكلمات قد يعوّض بالعاطفة أو العجز عن إيجاد ما يناسب التركيب فيكتمل به المعنى، فيضع على عاتق المتلقي إحراز هذه المهمة، ولعل في الأبيات السابقة نقلا للشعور السلبي الغاضب المنفعل تجاه المحذوف ؛ فهو يسير في عجلة الاحتلال والحروب والفقد والتسليم، تتضح قيمة الحذف في كون المعنى يحمل إشارات ثائرة رافضة، فحذفت صيغة شبه الجملة للجار والمجرور، حتى إن المحذوف أحيانا لا يستحق الذكر لبشاعته.

ومن حذف شبه الجملة أيضا، النموذج الورد في قصيدة (الشهيد)، فيه يقول:[٧٧]

أيّها الأكبرُ.. أسرجِ جُرحنا
واتّخذ حبّ الملايينِ عرينًا
أيّها الأكثرُ.. هذي أمةٌ
من تراب هائلٍ شبّت بنينا
أيّها الأشهرُ.. تبقى علما
ما خُلِقنا.. ما عَشِقنا.. ما حَيينا
أيّها الأندرُ.. هذا قدرٌ
وعدَ الله، من قال بُلينا
أيّها الأقدرُ.. والله، رمى
ما رمينا إذ رَمينا أو رُمينا
أيّها الأمهر.. أطلق عشقنا
إنّ في بعض رُبانا ياسمينا

إن صيغة التفضيل تستوجب وجود شبه جملة بعدها، وهنا بدا الحذف جليا، وهذا الغياب قد يكون نوعا من حضور الشعور بالاضطراب والتوتر، فهو يولد دلالة أعمق وأقوى مما لو كان مذكورا فيها تتم عملية الاتصال بين المبدع والمتلقي في بناء لغوي، وشحن القدرات في الوصول إلى المحذوف.

وموضع الحذف تتابعا بدأ من (أيها الأكبر من العالم)، (أيها الأكثر في الهيبة)، و(الأشهر بين الحكام)، و(الأندر بين العالمين)، و(الأقدر على الأفعال)، و(الأمهر في المجازفة)، أو أي محذوف يستدل به الدارس ويقدره يتناسب مع السياق.

ولم يكن الحذف بطبيعته المكانية جائزا أو ذا كيان بلاغي في كل موضع، بل هو يتمظهر في دائرة الدلالة والصوت، فيخلق جوا من الانسجام والانفعال والشحن والإدراك والتجاوز من العميق إلى الأعمق ضمن بوتقة المعنى.

ينبغي العلم أن التحليل الأسلوبي يكشف عن الجانب الجمالي، وتجليات الإبداع في النصوص الأدبيّة من خلال تفكيك وتجزئة للعناصر اللغوية، والوصول إلى السمات الإبداعية والفنية لها، لتكون اللغة طريقا معبّدا أمام الدارسين لإطلاق الأحكام الأسلوبية، بصورة بعيدة عن الذاتية، فيصل إلى ممارسة نقدية موضوعية، كما يحاول من يلج إلى النص محللا تحليلا أسلوبيا أن يكشف الأسرار التي كانت سببا في طريقة التعبير، والرؤية المخبوءة وراء الأسلوب، وإذا كان مبدع النص قد خلق لغة من لغة فإن الباحث عليه مهمة الكشف عن طريق التشريح دون أن يفصل بين الشكل الخارجي والمضمون الداخلي[٧٨].

استعمل الشاعر أديب ناصر الانزياح التركيبي بصورة كبيرة، وعمد إليه بوجود حالة من الاضطراب والقلق، فعمق دلالة العبارة الملفوظة، وفتح أمام المتلقي آفاقا للمشاركة في البنية النصية في التعليل وإيجاد الأسباب، أو في ملء الفراغ، وتوليد المعنى، وإبراز الفكرة، وترك للمتلقي مهمة التشريح.

خلاصة البحث:

خلص هذا البحث إلى النتائج الآتية:

-تضافرت الظواهر التركيبية في شعر أديب ناصر مع الموقف الفكري والرؤيا التي يرسمها ويحاول إرسالها للمتلقي.

-إن استخدام الانزياح التركيبي سواء ضمن التقديم والتأخير أو الحذف، نقل العبارة الشعرية من المعاني الظاهرة إلى العمق، ليتجانس مع الهدف الجمالي في كسر القاعدة، وازدياد الانفعال، ومشاركة المتلقي في النص من خلال التحليل والتشريح.

- تعد تجربة أديب ناصر من التجارب التي استقطبت القيمة الفعلية للحظة الإبداعية، بما يتناسب مع المشهد والتجربة، حيث ناسب بين البنية اللغوية والتجربة النضالية، والموقف الوطني الذي جعل منه شاعر الموقف.

- تعد ظاهرة الحذف في شعر أديب ناصر وسيلة للتأويل، وتوجيه الدلالات وفق الحالة الحركية للنص من جهة وللمتلقي من جهة أخرى، ووفق الحالة النفسية القلقة للكاتب، مما جعل أقطاب النص الثلاثة مرسلا ورسالة ومرسلا إليه في حالة من التجانس.

- إن محاولة الكشف عن أسباب التقديم، أو الحذف، هو إشراك المتلقي بشكل حيوي في التجربة الإبداعية وتوليد الدلالات.

التوصيات:

-دراسة ظاهرة علامات الحذف وعلاقتها بالحالة النفسية للشاعر.

المصادر والمراجع:

-أحمد، إسماعيل، **الحذف عند الزمخشري**، المجلة الدولية للبحوث الإسلامية والإنسانية المتقدمة، مج٥، ع ١٠، ٢٠١٥م

-الأنباري، الإمام أبو البركات، **أسرار العربية**، تح: محمد بهجة البيطار، المجمع العلمي العربي، دمشق، ج١،

-الأنصاري، ابن هشام، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، تح: محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ج٢، ١٩٩٥م، ص ٦٧٢

-بوقرة، نعمان، **المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب**، جدار الكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط٢، ٢٠١٠.

-توماس، أ. سلوان، **موسوعة البلاغة**، تر: نخبة، تقديم: عماد عبد اللطيف ، ا لمركز القومي للترجمة، القاهرة، ج١، ط١، ٢٠١٦م

-الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، **دلائل الإعجاز**، تعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط٢، ١٩٩٢م

-جمعة، حسين، **جماليات الخبر والإنشاء، دراسة بلاغية نقدية**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م

-ابن جني، **الخصائص**، تح: علي محمد مختار، دار الكتب، ببيروت، ج٢، ط٣، ١٩٨٣م، ص ٣٨٢.

-جيرو، بيير، **علم الدلالة**، تر: منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط١، ١٩٨٨م

-حسن، عباس، **النحو الوافي**، دار المعارف ، مصر، ج١، ط٣، د.ت.

-الزبود، عبد الباسط محمد، **من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة "الصقر" لأدونيس**، مجلة جامعة دمشق، مج ٢٣، ع ١، ٢٠٠٧

-السامرائي، فاضل صالح، **الجملة العربية تأليفها وأقسامها**، دار الفكر، عمان، الأردن، ط٢، ٢٠٠٧

-السد، نور الدين، **الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث- تحليل الخطاب الشعري والسردي**، دار هومة، الجزائر، ج١، ٢٠١٠م

-السكاكي، **مفتاح العلوم**،، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلية، بيروت، ط١، ١٩٨٣

-سيبويه ،أبو عثمان، عمرو بن عثمان، **الكتاب**، تح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٨٨م،

-شبلنر، برند، **علم اللغة والدراسات الأدبيّة، دراسة في الأسلوب ، البلاغة، علم النص**، تر: محمد جاد الرب، الدار الفنية، القاهرة، ١٩٨٧م

-عباس، فضل حسن، **البلاغة فنونها وأفنانها، علم المعاني**، دار الفرقان للنشر والتوزيع، الأردن، ط٤، ١٩٩٧م

-عبد المطلب، محمد، **البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر**، لونجمان، القاهرة ، ط٢، ٢٠٠٧

-أبو العدوس، يوسف، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٧م.

-فضل، صلاح، **علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته**، دار الشروق، مصر، ط١، ١٩٩٨م

-القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، تعليق: محمد عبد العظيم الخفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ج٢، ط٢، د.ت

-القعود، فاضل أحمد، **لغة الخطاب الشّعري عند جميل بثينة، دراسة أسلوبية بنائية**، دار غيداء للنشر والتوزيع ط١، ٢٠١٢م

-قليقلة، عبده عبد العزيز، **البلاغة الاصطلاحية**، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢، ص١٨١.
-ابن قيم الجوزية، أبو عبد الله شمس الدين محمد بن أبي بكر، **بدائع الفوائد**، دار الكتاب العربي، المطبعة المنيرية، بيروت ، ج٣، د. ت، ص ٥٢.
-الكالوب، عيسى علي، **المفصل في علوم البلاغة**، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، ٢٠٠٢م
-كوهن، جون، **بنية اللغة**، تر: محمد الوالي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٦م
-المراغي، أحمد مصطفى، **علوم البلاغة**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط٣، ١٩٩٣م
-المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، م.١٩٨٦
-مصلوح، سعد، **في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية**، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط١، ١٩٩٢م
-مطلوب، أحمد، **بحوث لغوية**، دار الفكر، عمان، ط١، ١٩٨٧
-أبو المكارم، علي، **الحذف والتقدير في النحو العربي**، دار غريب، القاهرة، ط١، د.ت
-ابن منظور، أبو الفضل، جمال الدين محمد، **لسان العرب**، دار الكتب العلمي، بيروت، لبنان، د.ت.
-الميداني، عبد الرحمن حسن حبنكة، **البلاغة العربية، أسسها وعلومها وفنونها**، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، لبنان، ١٩٩٦م، ص٢٤٢
-ناصر ، أديب:
-**الأعمال الشعرية**، مرسال الحديثة ناشرون وموزعون، مج ١، ط١، ٢٠١٨م
-**ذهب الذين أحبهم**، مرسال الحديثة ناشرون وموزعون، ط١، ٢٠٢١م.

الهوامش

١) انظر: السد، نور الدين، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، دراسة في النقد العربي الحديث- تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة، الجزائر، ج١، ٢٠١٠م مرجع سابق، ص ٢٠٠
٢) انظر: كوهن، جون، **بنية اللغة**، تر: محمد الوالي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٦م ، ص ١٧٨-١٨٠
٣) انظر: فضل، صلاح، **علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته**، دار الشروق، مصر، ط١، ١٩٩٨م، ص ١٦.
٤) انظر: الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، تعليق: محمد محمود شاكر، مكتبة الخانجي، مصر، ط٣، ١٩٩٢م، ص ١٠٢
٥) انظر: كوهن، جون، **بنية اللغة**، مرجع سابق، ص ١١١.
٦) انظر: كوهن، جون، **بنية اللغة**، نفسه، ص ١٢٠.
٧) انظر: أبو العدوس، يوسف، **الأسلوبية، الرؤية والتطبيق**، المرجع نفسه، ص ١٧٦.
٨) سيبويه ،أبو عثمان، عمرو بن عثمان، **الكتاب**، تح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٨م، ص ١٥.
٩) سيبويه، أبو بشر عمرو، **الكتاب**، مصدر سابق، ص ٣١.
١٠) الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، مصدر سابق، ص ١٣٥

١١) السكاكي، **مفتاح العلوم**،، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلية، بيروت، ط١، ١٩٨٣، ص ١٦١.
١٢) انظر: المراغي، أحمد مصطفى، **علوم البلاغة**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط٣، ١٩٩٣م،، ص ١٠١
١٣) انظر: فضل، صلاح، **علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته**، مرجع سابق، ص ١٦.
١٤) انظر: سيبويه، **الكتاب**، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر، ج٢، ط٣، ١٩٨٨م، ص١٢٧.
١٥) **الأعمال الكاملة**، مج٣، ص٢١.
١٦) ناصر، أديب، **الأعمال الكاملة**، مرسال موزعون وناشرون، الاردن، ط١، مج١، ص ١٦.،
١٧)القزويني، الخطيب، **الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع** ، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ج٢، ط٢، د.ت، ص٥٧.
١٨) **الأعمال الكاملة**، مج١، ص ٤٥.
١٩) **الأعمال الكاملة**، مج٣، ص ٥١٤
٢٠) انظر: الهاشمي، أحمد، **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبلاغة**، تدقيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.، ص ١٣٦.
٢١) انظر: الهاشمي، أحمد، **جواهر البلاغة والمعاني**، المرجع نفسه، ص ١٣٦
٢٢) **الأعمال الكاملة**، مج١، ص ٧
٢٣) **الأعمال الكاملة**، مج٢، ص١٤
٢٤) انظر: مطلوب، أحمد، **بحوث لغوية**، دار الفكر، عمان، ط١، ١٩٨٧، ص ٤١.
٢٥) انظر: شبلنر، برند، **علم اللغة والدراسات الأدبيّة، دراسة في الأسلوب ، البلاغة، علم النص**، تر: محمد جاد الرب، الدار الفنية، القاهرة، ١٩٨٧م، ص٨٥.
٢٦) انظر: مصلوح، سعد، **في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية**، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط١، ١٩٩٢م، ص ٣٨
٢٧) **الأعمال الكاملة**، مج٢، ص١٢٩
٢٨) **الأعمال الكاملة**، مج٢، ص١٧٢
٢٩) **الأعمال الكاملة**، مج٣، ص ٤٣٤
٣٠) انظر: عباس، فضل حسن، **البلاغة فنونها وأفنانها، علم المعاني**، دار الفرقان للنشر والتوزيع، الأردن، ط٤، ١٩٩٧م، ص ٢١١.
٣١) انظر: القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، تعليق: محمد عبد العظيم الخفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط٢، د.ت، ، ج٢، ص ١٦٦-١٦٧.
٣٢) **الأعمال الكاملة**، مج١، ص ١٩
٣٣) **الأعمال الكاملة**، مج١، ص١٩
٣٤) **الأعمال الكاملة**، مج١، ص ٦٣
٣٥) **الأعمال الكاملة**، مج ٢، ص١٠
٣٦) الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، مصدر سابق، ص ١٠٨.
٣٧) الزيود، عبد الباسط محمد، **من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة "الصقر" لأدونيس**، مجلة جامعة دمشق، مج ٢٣، ع ١، ٢٠٠٧،ص ١٨١.
٣٨) **الأعمال الكاملة**، مج٢،ص١٦

٣٩) ابن جني، **الخصائص**، تح: علي محمد مختار، دار الكتب، ببيروت، ج٢، ط٣، ١٩٨٣م، ص ٣٨٢.
٤٠) **الأعمال الكاملة**، مج١، ص ٤٤.
٤١) **الأعمال الكاملة**، مج١، ص ٨٦
٤٢) انظر: عناقوة، أحمد إسماعيل، **الحذف عند الزمخشري**، المجلة الدولية للبحوث الإسلامية والإنسانية المتقدمة، مج٥، ع ١٠، ٢٠١٥م، ص ٣٦
٤٣) الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، مصدر سابق، ص ١٤٦١
٤٤) انظر: بوقرة، نعمان، **المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب**، جدار الكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط٢، ٢٠١٠، ص ٩٢.
٤٥) انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مصدر سابق، دار الكتب العلمية، بيروت، مادة (قصد)
٤٦) انظر: السامرائي، فاضل صالح، **الجملة العربية تأليفها وأقسامها**، دار الفكر، عمان، الأردن، ط٢، ٢٠٠٧، ص ٧٦-٧٧.
٤٧) انظر: السامرائي، فاضل صالح، **الجملة العربية تأليفها وأقسامها** ،المرجع نفسه، ص ٧٦.
٤٨) القعود، فاضل أحمد، **لغة الخطاب الشّعري عند جميل بثينة، دراسة أسلوبية بنائية**، دار غيداء للنشر والتوزيع ط١، ٢٠١٢م، ص١٥٩
٤٩) كوهن، جان، **بنية اللغة الشعرية**، مرجع سابق، ص ١٠٩.
٥٠) انظر: قليقلة، عبده عبد العزيز، **البلاغة الاصطلاحية**، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢، ص١٨١.
٥١) انظر، الأنباري، الإمام أبو البركات، **أسرار العربية**، تح: محمد بهجة البيطار، المجمع العلمي العربي، دمشق، ج١، ص١٣٨.
٥٢) **الأعمال الكاملة**، مج١، ص٣٤
٥٣) الميداني، عبد الرحمن حسن حبنكة، **البلاغة العربية، أسسها وعلومها وفنونها**، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، لبنان، ١٩٩٦م، ص٢٤٢
٥٤) **الأعمال الكاملة**، مج١، ص ٦٥
٥٥) انظر: جمعة، حسين، **جماليات الخبر والإنشاء، دراسة بلاغية نقدية**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م، ص١٩٤.
٥٦) جيرو، بيير، **علم الدلالة**، تر: منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط١، ١٩٨٨م، ص ٥٦
٥٧)مج٢، ص١٥٤-١٥٥
٥٨) مج٢، ص٣٣٣
٥٩) توماس، أ. سلوان، **موسوعة البلاغة**، تر: نخبة، تقديم: عماد عبد اللطيف ، ا لمركز القومي للترجمة، القاهرة، ج١، ط١، ٢٠١٦م، ص ٢٠٢.
٦٠) **الأعمال الكاملة**، مج١، ص ٩
٦١) ابن قيم الجوزية، أبو عبد الله شمس الدين محمد بن أبي بكر، **بدائع الفوائد**، دار الكتاب العربي، المطبعة المنيرية، بيروت ، ج٣، د. ت، ص ٥٢.
٦٢) **الأعمال الكاملة**، مج٢، ص٣٣٦
٦٣) **الأعمال الكاملة**، مج٢، ص٥٩٧
٦٤) **الأعمال الكاملة**، مج٢، ص ٥٧٩

٦٥) **الأعمال الكاملة**، مج٢، ص ٦١٨-٦١٧.

٦٦) عبد المطلب، محمد، **البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر**، لونجمان، القاهرة ص ٢١٨

٦٧ **الأعمال الكاملة**،) مج٢، ص ٦٠٩

٦٨) عبد المطلب، محمد، **البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر**، لونجمان،، القاهرة ، ط٢، ٢٠٠٧، ص ٢٢٣

٦٩) **الأعمال الكاملة**، مج٢، ص ٢٥٩

٧٠) انظر: أبو المكارم، علي، **الحذف والتقدير في النحو العربي**، دار غريب، القاهرة، ط١، د.ت ص٢١١.

٧١) **الأعمال الكاملة**، مج٢، ص٦١٢

٧٢) انظر:الأنصاري، ابن هشام، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، تح: محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ج٢، ١٩٩٥م، ص ٦٧٢

٧٣) **الأعمال الكاملة**، مج٢، ص ٦١٠

٧٤) **الأعمال الكاملة**، مج٢، ص ٣١٤

٧٥) انظر: حسن، عباس، **النحو الوافي**، دار المعارف ، مصر، ج١، ط٣، د.ت ، ص ٤٧٥

٧٦.) **الأعمال الكاملة**، مج٢، ص ٣٩٥-٣٩٦

٧٧) **الأعمال الكاملة**، مج٢، ص ٣٠٥-٣٠٦

٧٨) انظر: المسدي، عبد السلام، الأسلوب والأسلوبية، ص١٠٨.