Diyala Journal
for Human Research
Website:
djhr.uodiyala.edu.iq

مجلة ديالى
للبحوث الإنسانية

p ISSN: 2663-7405
e ISSN: 2789-6838

مجلة ديالى للبحوث الانسانية
العدد (104) المجلد (2) حزيران 2025

أسلوب الالتفات في نونية ابن زيدون
دراسة في الوظيفة والإجراء

د.طه عمر محمدسعيد
جامعة صلاح الدين- أربيل/ كلية اللغات/ قسم اللغة العربية

Abstract

The style of attention represents one of the expressive methods that is commonly used in creative texts: both poetic and prose. It is perhaps one of the most frequent and widespread rhetorical colors in Ibn Zaydun's Nunia This rhetorical phenomenon contributed effectively to breaking the sequence of poetic discourse at a single pace, and created a diversity of styles that helped Ibn Zaydun to convey the underlying feelings of his feelings towards his beloved in that poetic language that deviated from its narrow standard path into its broad, shifting space. The study monitored the patterns of attention in the poem, by extracting selected examples and then analyzing them linguistically, based on the context in which they appear. In order to highlight those syntactic transformations that occur in poetic discourse, to reveal the source of surprise and astonishment in each of the forms of attention contained in Ibn Zaydun's letter, in the belief that the greatest function of this rhetorical mechanism is to create surprise for the recipient and attract his attention to the poetic discourse and its semantic content.

Email:
Taha.mohemmed@su.edu.Krd

Published: 1- 6-2025

Keywords: أسلوب الالتفات، نونية ابن زيدون، اللغة الشعرية، خلق المفاجأة.

هذه مقالة وصول مفتوح بموجب ترخيص
CC BY 4.0
(http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

الملخص

تهدف هذه الدراسة الموسومة بـ (أسلوب الالتفات في نونية ابن زيدون/ دراسة في الوظيفة والإجراء) إلى التعريف بمفهوم الالتفات في الإرث البلاغي ورصد أنماطه في نونية ابن زيدون من خلال تقسيم الدراسة إلى تمهيد وثلاثة مباحث، أمّا التمهيد فقد خصص لبيان مفهوم الالتفات في الإرث البلاغي وعلاقته بمفهوم الانزياح في الدراسات الأسلوبية، وأمّا المباحث الثلاث فقد خصصت لدراسة أنواع الالتفات الضميري والنوعي والزمني واستهلّ كلّ مبحث بمهاد نظري ثمّ أردف باقتطاف النماذج المختارة من القصيدة ثمّ تحليلها تحليلا لغويا معتمدا على السياق الذي ترد فيه؛ بغية الوصول إلى إبراز تلك التحولات التركيبية التي تطرأ على الخطاب الشعري؛ إيمانا بأن الوظيفة العظمى لهذه الآلية البلاغية هي خلق المفاجأة لدى المتلقي وجذب انتباهه إلى الخطاب الشعري ومضمونه الدلالي.

المقدمة

بسم الله والحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله، أمّا بعد:

فإن البلاغة العربية تمثل قمة ما توصلت إليها الدراسات اللغوية في التراث اللغوي العربي؛ إذ فيها توظيف لخلاصة ما أفرزته الدراسات الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية بجميع فروعها ومباحثها، وجلّ هذه الدراسات قد أصبحت خادمة لها ومعينة على أداء وظائفها، ويمكن القول إن دراسة المستويات اللغوية الأخرى من صوت وصرف ونحو تبقى شبه عقيمة دون توظيفها واستثمار نتائجها بصورة عملية في نصوص لغوية عن طريق الاهتداء بأسس ومعايير البلاغة العربية؛ ولذا فإن البلاغة العربية وأسسها التنظيرية وإجراءاتها التطبيقية أصبحت في العصر الحديث مرتعا خصبا لجلّ النظريات والاتجاهات اللسانية المعاصرة، ومن هنا اتجهنا إلى الاغتراف من معينها الصافي بالوقوف على أسلوب من أساليبها وتحليل أمثلتها في نص من النصوص الشعرية لبيان وظيفته في تعميق الدلالة وجمال الأداء الفني.

يعدّ الالتفات من الأساليب البلاغية التي لها دور فعال في إثراء الخطاب الشعري بطاقات إيحائية وحمولات دلالية تحقق المبالغة في المعنى والإيجاز في المبنى، وقد لجأ ابن زيدون في نونيته إلى هذا الأسلوب كثيرا بمختلف أنواعه حتى لايكاد يخلو بيت من أبيات القصيدة منه، وقد استطاع الشاعر أن يوظف أسلوب الالتفات كوسيلة فعّالة في التعبير عن عواطفه الجياشة تجاه حبيبته، ونقل حالته الشعوية المضطربة في الجدلية بين الماضي البهيج والحاضر الدامس.

وقد سبقت هذه الدراسة دراسات أخرى اتّجهت نحو تحليل هذه القصيدة منها: مستويات الانزياح في نونية ابن زيدون لعدنان رحمن حسان، والانزياح التركيبي في أدب ابن زيدون للدكتور نزار السعودي، لكن ما يميّز دراستنا عنهما اتجاهها نحو آلية بلاغية حجاجية خاصة في تحليل الأبيات واستنطاق بنيتها اللغوية؛ بغية إبراز تلك التحولات الأسلوبية بين الضمائر وأزمنة الأفعال الحاصلة في البنية التركيبية للقصيدة للوقوف على وظائفها الدلالية والجمالية فيها؛ ومن ثمّ فإنّ دراستنا للقصيدة تتميز بالخصوصية في حين أن الدراستين السابقتين تتصفان بالشمولية دون التركيز على آلية بلاغية بعينها كأسلوب الالتفات مثلا.

وقد اتبع البحث المنهج التحليلي الوظيفي القائم على رصد أسلوب الالتفات ثم تحليل أمثلته تحليلا بلاغيا معتمدا على السياق الذي ترد فيه تلك الأمثلة، وقد اقتضت طبيعة البحث والمنهج العلمي المتبع تقسيم الدراسة على تمهيد وثلاثة مباحث وخاتمة سجلنا فيها أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

وقف البحث في التمهيد على مفهوم الالتفات ووظائفه وأنواعه وشروط تحققه كما وقف على الفكرة المركزية لنونية ابن زيدون، أما المبحث الأول فقد اختصّ بالالتفات النوعي، في حين احتضن المبحث الثاني الالتفات العددي، وأما المبحث الثالث فقد عرّج على الالتفات الزمني، مستهلا كل مبحث

من هذه المباحث بمهاد نظري مردفا إياه بالنماذج المقتطفة من القصديدة محللة تحليلا بلاغيا؛ بغية إبراز الجوانب الفنية والإيحات الدلالية في كل نمط من أنماط الالتفات الواردة في القصيدة.

التمهيد

الالتفات مفهومه ووظائفه

لعلّه من المهمّ أن يُستهل البحث بالتعرّف على مفهوم الالتفات وتحديد صوره ووظائفه قبل الولوج في طيّات المادة ومضامينها الرئيسة؛ بغية أن ينير الدرب أمام البحث للانطلاق نحو الدراسة على بيّنة من أمره.

مفهوم الالتفات:

جاء الالتفات من الجذر اللغوي ل- ف- ت "لَفَتَ وجهَه عَنِ الْقَوْمِ: صَرَفَه، والْتَفَتَ الِتفاتاً، والتَّلَفُّتُ أَكثرُ مِنْهُ. وتَلَفَّتَ إِلى الشَّيْءِ والْتَفَتَ إِليه: صَرَفَ وجْهَه إِليه ... ولَفَتُّ فُلَانًا عَنْ رأْيه أَي صَرَفْتُه عَنْهُ، وَمِنْهُ الالْتِفاتُ"[1]، فالالتفات لغة من صرف الشيء والتحوّل عنه إلى شيء آخر صرفا حسّيا كما في صرف الوجه من جهة إلى أخرى أو معنويا كما في صرف الإنسان من رأيه إلى رأي آخر، وقد عبّر عن الالتفات بمصطلحات أخرى منها: العدول، مخالفة مقتضى الظاهر، التلوّن، الصرف، الانصراف، شجاعة العربية وغيرها[2]، ولعلّ المادة اللغوية في الالتفات هي التي تبرّر إيثار مصطلح الالتفات على غيره من البدائل والمقابلات اللفظية التي أطلقت بشأن هذا المفهوم البلاغي؛ إذ الدلالة المعجمية لمفردة الالتفات تدور حول محور دلالي واحد هو التحول أو الانحراف عن المألوف حسّاً أو معنًى.

ولا يبعد معناه الاصطلاحي كثيرا عن ذلك المعنى المعجمي؛ إذ هو انتقال الكلام من أسلوب إلى آخر لغرض يبغيه البليغ، وقد عُرّف بتعريفات مختلفة بناء على نظرة صاحب كلّ تعريف إلى مفهوم الالتفات، فقد عرفّه جمهور البلاغيين بأنّه: "هو التعبير عن معنى بطريق من الطرق الثلاثة (التكلم، الخطاب، الغيبة)، بعد التعبير عنه بطريق آخر منه"[3]، يظهر من هذا التعريف أنّ الالتفات محصور في الانتقال بين الضمائر فقط حضورا وغيبة، إلا أنّ السكاكي (626هـ) قد أضاف إلى ما اشتمل عليه هذا التعريف التعبيرَ ابتداءً بطريق من هذه الطّرُقِ في مقام يقتضي غيره، كورود ضمير الحضور في محل الغيبة أو العكس، وهو يقول بهذا الصدد:" اعلم أن هذا النوع: أعني نقل الكلام عن الحكاية إلى الغيبة لا يختص المسند إليه ولا هذا القدر بل الحكاية والخطاب والغيبة ثلاثتها ينقل كل واحد منها على الآخر ويسمى هذا النقل التفاتا عند علماء علم المعاني"[4].

يبدو من هذين التعريفين أن هذه الطائفة من البلاغيين وهم الجمهور قد ضيقوا دائرة الالتفات وحصروه في التنقل والمخالفة بين الضمائر فقط، في حين نرى أنّ طائفة أخرى من البلاغيين قد وسّعوا دائرته ليشمل كلّ تنوع في أزمنة الأفعال والتغير في نوع الضمائر إفرادا وتثنية وجمعا، ومن هؤلاء الطائفة ابن الأثير (637هـ) حيث يعرّف الالتفات بأنه:" الانتقال من خطاب حاضر إلى غائب، أو من خطاب غائب إلى حاضر أو من فعل ماض إلى مستقبل، أو من مستقبل إلى ماض، أو غير ذلك"[5]، وعلى غرار هذا فقد دخل التحول بين أنواع الأفعال في بوتقة الالتفات وصار عنصرا من عناصره، ولم يقف توسيع دائرة الالتفات من لدن ابن الأثير عند هذا الحدّ بل أضاف إليه قسما آخر في كتابه (جامع الكبير) وهو التذبذب بين الضمائر إفرادا وتثنية وجمعا[6]، وعليه فمفهوم الالتفات عند ابن الأثير ومن سار على نهجه أدقّ وأضبط مما عند غيره؛ إذ هذه الصور جميعها تستجيب للنظرة إلى مفهوم الالتفات على أنّه عدولا نسقيا يقع بين الجمل وخرقا لقانون اللغة المعيارية وخلافا لما يقتضيه ظاهر الوحدة الكلامية وما يترقبه المتلقي من الكلام، فضلا عن ذلك فإنّ هذه التحولات الأسلوبية بأسرها تؤدّي وظائف جمالية للنص وتشحنه بطاقات إيحائية وحمولات الدلالية التي تعجز عنها اللغة العادية التعبير عنها، وممّا يؤيّد ذلك تعريف بعض البلاغين للالتفات بقولهم: هو "نقل الكلام

من حالة إلى الأخرى مطلقا"[7]، فالأصناف الثلاثة من التحولات الضميرية نوعا وعددا والتقلبات الزمنية في الأفعال وأنواعها تنضوي ضمن هذا المفهوم للالتفات.

والذي يرتضيه البحث هو ما آل إليه أمر ابن الأثير ومن معه من البلاغيين أخيرا في توسيع دائرة الالتفات لتستوعب كلّ التقلبات التركيبية التي سلفت من تغيّر في نوع الضمائر وتحوّل في أزمنة الأفعال وتبدّل في عدد ما تشير إليه الضمائر، وهذا ما سيسير عليه البحث في التنظير والإجراء العملي؛ وذلك لأنّ هذه الصور كلّها من قبيل الخروج عن مقتضى الظاهر لتحقيق غرض من الأغراض البلاغية والإبلاغية التي بها يطابق الكلام مقتضى حال المتلقي، وعليه فلا مبرّر لإخراجها من دائرة الالتفات؛ لذا نرى أنّ العلوي (745هـ) في الطّراز، والزركشي (794هـ) في البرهان، والسيوطي (911هـ) في الإتقان وغيرهم، وجلّ الدارسين المحدثين أمثال حبنّكة الميداني وحسن طبل وعبدالله صولة وآخرون قد تبنّوا هذا الرأي وأدرجوا هذه الصور بأسرها ضمن الالتفات؛ وذلك لأن هذه الصور كلّها تشترك في الوظيفة التي يؤديها الالتفات فضلا عن أن المصطلح يتسع لها دلاليا.

الالتفات والأسلوبية:

تعد البلاغة في الدرس اللغوي الحديث جزءاً لا يتجزأ من الدرس الأسلوبي، فالأسلوبية هي امتداد للدرس البلاغي القديم حتى عدّ بعض الدارسين الأسلوبية بلاغة جديدة، ومن هنا اشتهرت المقولة المعروفة: (البلاغة هي أسلوبية القدماء)، وعليه فإنّ علم الأسلوب يتداخل تداخلا بيّنا مع ميدان علم البلاغة العربية ويرجع هذا التداخل إلى تلاقيهما في الموضوع والوظيفة؛ إذ إنّ موضوع الحقلين هو دراسة النصوص الإبداعية شعرا ونثرا، ووظيفتهما هي التقاط النتوءات التعبيرية أو التحولات التركيبية للكشف عن شحناتها التأثيرية وطاقاتها الدلالية[8].

إنّ للانزياح أهمية عظمى في علم الأسلوب حتى سمّاه بعض الدارسين بعلم الانحراف أو الانزياح؛ لأنّ الانزياح يمثل وقود الأسلوبية وركنها الأساس، ومن جانب آخر فإنّ معظم مباحث البلاغة العربية تقوم على أساس الانزياح بمعناه الواسع؛ إذ أدرك البلاغيون أنّ المستوى الفنّي للنصوص الإبداعية لا يمكن أن يتحقق إلّا بالانزياح والخروج عمّا هو مألوف، وقد اتفقوا على أنّ الالتفات هو ضرب من العدول في مسار التعبير، وهذا العدول هو جوهر الأسلوب في نظر المعاصرين، ومن هذه الزاوية استخدمت مادة الانحراف في الإرث البلاغي للدلالة على طبيعة التحول أو الانكسار في ظاهرة الالتفات[9].

يمثّل الالتفات أسلوبا من الأساليب التعبيرية الإبداعيَّة في اللغة الأدبية يقوم على مقتضيات التخطي والانحراف عن الأنماط المعتادة، وهو آلية تعبيرية ذات طاقات إيحائية يبنى على الانزياح عن النسق اللغوي المألوف، وذلك من خلال انتقال الكلام من أسلوب إلى آخر في المستوى الصوتي أو الصرفي أو التركيبي أو الدلالي، فالالتفات هي إحدى الظواهر الأسلوبية التي تمتلك القدرة على إثارة المتلقي ولفت انتباهه بما في بنيته اللغوية من خروج غير متوقع عن مألوفه، واجتراء على نظام اللغة، بالانتهاك المطّرد لتقاليدها وأعرافها، وعليه فإنّ شجاعة العربية في مصطلح الالتفات لا تعني شجاعة اللغة العربية بالالتفات، بل شجاعة الالتفات في تلك اللغة[10]، ومن هنا فإنّ الانزياح والالتفات يلتقيان في المفهوم والوظيفة؛ إذ كلاهما ينبثقان من الخروج على المألوف والانحراف عن قوانين اللغة المعيارية، وتتلخص وظيفتهما في إدهاش المتلقي وخلق المفاجأة في بنية النص لجذب انتباهه إلى مضمون الرسالة.

وظيفة الالتفات:

يعدّ الالتفات في نظر البلاغيين القدامى خروجا وانحرافا عن النسق اللغوي المألوف في الصياغة والتعبير، وهو عندهم صورة من صور الخروج عن مقتضى الظاهر ليطابق الكلام مقتضى حال المخاطب، وينبثق عن هذا الانحراف ما لايحصر من الدلالات والإيحاءات التي تثري النص دلاليا وجماليا في آن واحد؛ وذلك نتيجة لكسره بنية التوقع لدى المتلقي بتلك التحولات المفاجئة في بنية التعبير والمخالفة الظاهرة لما يترقبه من السياق؛ ولهذا فقد "حظي موضوع الالتفات من أهل اللغة والبيان بكثير

من العناية والاهتمام"[11]، وعدّوه من شجاعة العربية لقدرة الالتفات على خرق نظام اللغة والانحراف عن أنماطها التقليدية وأعرافها المتواضع عليها؛ بغية إثراء النص بالحركة والحيوية جذبا لانتباه المتلقين إليه؛ ولذا "ترى المفلقين السحرة في هذا الفن ينفثون الكلام لا على مقتضى الظاهر كثيراً"[12].

لم يغفل البلاغيون الأوائل عن الوظيفة التي تؤديها الالتفات في السياق بل أدركوا تماما ما تملكه هذه السمة الأسلوبية من طاقات إيحائية وحمولات دلالية لا تتوقف عند حدّ، بل تعتمد معرفة هذه الدلالات على معاينة السياق الذي يحيط بالوحدة الكلامية، فقد صرّح صاحب الكشاف عن الوظيفة التي تسند إلى الالتفات قائلا: "إنّ الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب، كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع، وإيقاظا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد، وقد تختصّ مواقعه بفوائد"[13]، وهذا الكلام يقرّب الالتفات من مفهوم الأسلوب عند الغربيين؛ إذ يعدّونه منبها يستدعي الاستجابة له من لدن المتلقي، ويأتي هذا التصرف الأسلوبي خرقا لما دأب عليه الكلام وتشبّع به، فهذا هو السياق الأسلوبي عند ريفاتير، وقد قال في حدّه: "السياق الأسلوبي عبارة عن النمط التعبيري المتّبع (pattern) يخرقه عنصر غير متوقع"[14].

وقد عدّ السكاكي الالتفات أشهى غذاء للأرواح، وذلك لما فيه من إيماء في الدلالة وإثارة للذهن وإدهاش للفكر وإمتاع للروح، يقول: "العرب **يستكثرون منه**، ويرون الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب أدخل في القبول عند السامع، وأحسن تطرية لنشاطه، وأملأ باستدرار إصغائه، وهم أحرياء بذلك، أليس قرى الأضياف سجيتهم، ونحر العشار للضيف دأبهم وهجّيراهم، لا مزقت أيدي الأدوار لهم أديما، ولا أباحت لهم حريما، أفتراهم يحسنون قرى الأشباح، فيخالفون فيه بين لون ولون، وطعم وطعم، ولا يحسنون قرى الأرواح، فلا يخالفون فيه بين أسلوب وأسلوب، وإيراد وإيراد، فإن الكلام المفيد عند الإنسان لكن **بالمعنى لا بالصورة** أشهى غذاء لروحه وأطيب قرى لها"[15]، وبناء على ما سبق فإنّ للالتفات جملة من الوظائف نشير إليها فيما يأتي:

1- **الحجاج والإقناع:** للالتفات أهمية حجاجية كبرى في إقناع المخاطب وإذعانه بمضمون الرسالة التي وجهت إليه، وذلك بزجّه في الحوار واستدرار إصغائه بما يلقى على مسامعه، يقول عبدالله صولة: "إنّ معاني الالتفات لمّا كانت مرتبطة بالمقام شأن أيّ خطاب، كانت من التعدد والتنوع بحيث لا يمكن حصرها ... وسنقف عند ثلاثة معان أو أربعة، ذات **وظائف حجاجية** مختلفة... منها **تقوية الحضور** سواء وقع الالتفات بواسطة الضمير أو بواسطة الزمن"[16]، ولإحضار المعنى في الذهن دور حجاجيّ مهمّ يدفع المتلقي نحو الإذعان والاقتناع؛ إذ يشعر بأنّ الأمر المتحدث عنه شيء محسوس ملموس لا يمكن إنكاره ولا يتأتّى له تجاهله، وتتجلّى تقوية الحضور بصورة واضحة في العدول عن الغيبة إلى المخاطب والمتكلم والالتفات من الماضي إلى المضارع، والغرض من وراء هذا العدول هو "الترقي من البرهان إلى العيان والانتقال من الغيبة إلى الشهود، فكأن المعلوم صار عياناً والمعقول مشاهداً والغيبة حضوراً"[17]؛ إذ تصبح هذه الأمور المعنوية أشياء محسوسة تدرك بالحواس الظاهرة وتحدث أمام عيني المخاطب، ويصبح المخاطب نفسه بالالتفات الضميري جزءا من الخطاب فلا يتأتى له جحده أو دفعه، بل يضطر إلى الإذعان والاقتناع.

ولمّا كان الالتفات يعمل كآلية حجاجية فعالة في إقناع المتلقي نرى أنّ "برلمان وتيتيكاه قد حصرا وظيفة الالتفات الحجاجية في جعل الشيء أشدّ حضورا في ذهن المتلقي"[18]، وعليه فإنّ الالتفات بنوعيه الضميري والزمني يضطلع بوظيفة تقوية الشعور بحضور الأشياء المتحدث عنها، وهذا ما يؤيده قول ابن هشام: "إنّهم يعبّرون عن الماضي والآتي كما يعبرون عن الشيء الحاضر قصدا لإحضاره في الذهن حتى كأنه مشاهد حالة الإخبار"[19].

2- **الإثارة وجذب الانتباه:** للالتفات دور فعّال في إثارة المتلقي وجذب انتباهه نحو الخطاب؛ وذلك من خلال قدرته على كسر بنية التوقع لدى المتلقي بالتحولات الأسلوبية المفاجئة بغية الإدهاش والانتعاش، إذ إنّ استمرارَ الكلام على وتيرة واحدة دون تحول أو تبدّل مدعاة إلى انغلاق النص على نفسه وانحصار وظيفته في مجرّد الإخبار دون إمتاع أو إقناع والخطاب الشعري بمنأى عن هذه الوظيفة؛ ولهذا يشترط

البلاغيون في الالتفات "أن يكون التعبير الثانى على خلاف ما يقتضيه الظاهر، ويترقبه السامع"[20]، وهذا ما يكسب الالتفات قدرة على تطرية نشاط المتلقي وجذب انتباهه إلى مضمون الرسالة عن طريق المباغتة بنقله من أسلوب إلى آخر؛ إذ "إنّ إثارة الظاهرة الأسلوبية للقارئ أو السامع إنّما تنبثق عن المفاجأة التي يحسّها من انحراف تلك الظاهرة عن سياقها اللغوي في بنية النص"[21]، وبهذا يحقق الالتفات وظيفة إمتاع المتلقي وجذب انتباهه إلى الخطاب الشعي بتلك النتوءات التعبيرية والتحولات التركيبية التي لا يتوقعها في نسق الخطاب الموجّه إليه، يقول عبدالله صولة: "ولمّا كان الالتفات تصرفا أسلوبيا غير متوقع وانتقالا مفاجئا...، أمكن لنا أن نعتبره طريقة في الضغط على ذهن المتلقي ولفت انتباهه إلى مواطن مخصوصة في الرسالة"[22].

3- **التلميح والإيماء:** للالتفات حمولات دلالية كثيرة تتنوع بحسب السياقات التي يقع فيها، ويتمّ إيصال هذه الدلالات إلى المتلقي بصورة إيحائية غير مباشرة تلويحا لا تصريحا؛ وذلك لأنّ المعنى المستفاد من الالتفات كما يقول بعض البلاغيين: "إنّما يستفاد إلماحاً بطريقٍ غير مباشر"[23]، وهذا الإيحاء في الدلالة والإيماء في المعنى مما يضفي جمالا أسلوبيا على الخطاب الشعري يأسر قلب القارئ ويزجّه في بوتقة النص؛ إذ "من المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نَيله أحلَى، وبالمزيَّة أولى، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف"[24]؛ لذا نجد أنّ للالتفات حضورا بارزا في النصوص الإبداعية عموما والنصوص الشعرية خصيصا؛ لأنّ لغة الشعر هي "لغة تلميح وترميز وإشارة لا لغة تقرير وتصريح"[25]، فالشاعر المفلق لا يصرّح بالمعنى المقصود بصورة مباشرة بل يجعل القارئ في جدلية مستمرّة بين المعنى الظاهر والمعنى الباطن ليصل هو بنفسه إلى المعنى الإيحائي المناسب للسياق، ويعدّ الالتفات من أهمّ الآليات الأسلوبية التي لها قابلية في تأدية المعاني بصورة غير مباشرة.

4- **المبالغة في المعنى والإيجاز في المبنى:** يرد الالتفات في بعض السياقات لغرض المبالغة في المعنى مع الإيجاز في اللفظ وذلك عن طريق التعبير عن الغائب غير المشاهد بالمخاطب الحاضر المرئي لشدة حضوره في البال كأنّه حاضر يصلح لتوجيه الخطاب إليه ومخاطبته أو التعبير عن الواحد أو المثنى بالجمع تفخيما وتهويلا أو التعبير بالماضي المحقق عن المضارع المشكوك في وقوعه مبالغة وادّعاء، وهذا العدول الأسلوبي عن طريق آلية الالتفات يضفي على الخطاب الشعري جمالا أسلوبيا يؤثر في الوجدان ويحرك الأحاسيس، يقول السكاكي مشيرا إلى جماليات الالتفات في تأدية المعنى تفخيما وتهويلا ومبالغة وادّعاء: "ومتى اختص موقعه بشيء من ذلك كساه فضل بهاء ورونق، وأورث السامع زيادة هزة ونشاط، ووجد عنده من القبول أرفع منزلة ومحل إن كان ممن يسمع ويعقل"[26]، وهكذا فإنّ الالتفات يعدّ وسيلة من وسائل المبالغة والتهويل في المعنى إيجابا أو سلبا أي تزيينا للموقف وتجميلا أو تشيينا وتقبيحا.

5- **التصوير الفنّي:** للالتفات قدرة فائقة على رسم الصور الفنية الحية في ذهن المتلقي لا سيّما في الالتفات الزمني عند التعبير عن الماضي بالمضارع لاستحضار صورة المشهد كأنّه يحدث أمام عيني القارئ؛ "لأنّ المضارع يدلّ على الحال الحاضر الذي من شأنه أن يشاهد، كأنّه يُستحضر بلفظ المضارع تلك الصورة؛ ليشاهدها السامعون، ولا يُفعل ذلك إلّا في أمر يهتمّ بمشاهدته؛ لغرابة أو فظاعة أو نحو ذلك"[27]، فالالتفات آلية من أليات التصوير الفني في النصوص الإبداعية يلجأ إليها المبدعون لتقريب صورة الموقف إلى ذهن المتلقي مما يفضي إلى الإمتاع والإقناع.

وفيما سبق ذكر لبعض وظائف الالتفات التي تنضوي تحت قول الزمخشري: (وقد تختص مواقعه بفوائد)، وهذه الوظائف غير محصورة كما تشير إليه عبارة الزمخشري لا كما يذهب إليه ابن الأثير في حمله كلام الزمخشري على حصر وظائف الالتفات في تطرية النشاط وإيقاظه لإصغاء المتلقي، وقد أشار الزركشي في البرهان إلى طائفة من تلك الفوائد واللطائف التي تُجنى من وراء هذا الأسلوب الالتوائي في الخطاب فيقول:" اعْلَمْ أَنَّ لِلِالْتِفَاتِ فَوَائِدَ عَامَّة وَخَاصَّة فَمِنَ الْعَامَّةِ التَّفَنُّنُ وَالِانْتِقَالُ مِنْ

أُسْلُوبٍ إِلَى آخَرَ... وَأَمَّا الْخَاصَّةُ فَتَخْتَلِفُ بِاخْتِلَافِ مَحَالِّهِ وَمَوَاقِعِ الْكَلَامِ فِيهِ عَلَى مَا يَقْصِدُهُ الْمُتَكَلِّمُ"[28]، ثمّ ذكر التعظيم والتنميم والمبالغة والاختصاص والاهتمام والتوبيخ بحسب المقامات التي ورد فيها الالتفات، وهذه الفوائد ربما تتوارد على نص واحد وعندئذ يكون النص أقوى وأبلغ؛ إذ "لاشبهة أنّ الكلام متى كان أجمع للفوائد كان أبلغ"[29]، وستتجلّى تلك الوظائف بوضوح في طيّات البحث عند وقوفنا على الجانب التطبيقي من الدراسة.

شروط تحقق الالتفات:

تعدّ وحدة السياق بين الملتفت عنه والملتفت إليه شرطا ضروريا لتحقق الالتفات؛ لأنّ تعدد المرجع يؤدي إلى تفكك النص وتشتت محاوره؛ ولذا يجب أن يكون المرجع في الحالين واحدا، وأن يكون التعبير الثاني منحرفا عن ظاهر الكلام ومخالفا لما يتوقعه المتلقي في البنية السطحية للنص، وقد اشترط البلاغيون لتحقق أسلوب الالتفات في النص وتأديته لوظائفه شرطين رئيسين، هما:

1- **اتحاد المرجع:** أن يكون المرجع في المنتقل إليه والمنتقل عنه شيئا واحدا، وإلا فلا يتحقق أسلوب الالتفات لعدم تحقق وظيفته الملقاة على عاتقه، وهذا الشرط ضروري لأنواع الالتفات جميعا النوعي والعددي والزمني؛ إذ "إنّ وحدة المفسّر شرط لازم في الالتفات"[30]، وقد أشار السيوطي إلى اشتراط اتحاد المرجع في الالتفات الضميري قائلا: "وَمِثَالُهُ (الالتفات) مِنَ الْخِطَابِ إِلَى التَّكَلُّمِ لَمْ يَقَعْ فِي الْقُرْآنِ وَمَثَّلَ لَهُ بَعْضُهُمْ بِقَوْلِهِ: **{فَاقْضِ مَا أَنْتَ قَاضٍ}** ثُمَّ قَالَ: **{إِنَّا آمَنَّا بِرَبِّنَا}**، وَهَذَا الْمِثَالُ لَا يَصِحُّ لِأَنَّ شَرْطَ الِالْتِفَاتِ أَنْ يَكُونَ الْمُرَادُ بِهِ وَاحِدًا"[31]، وهذا الشرط غير متحقق في هذا المثال؛ إذ المخاطب هو فرعون والمتكلمون هم السحرة الذين آمنوا بموسى، وعليه فإنّ المرجع في الآية غير متّحد، فمرجع الضمير في السياقين مختلف، ومن المقرر عند البلاغيين اشتراط اتحاد المرجع بين الملتفت عنه والملتفت، وعليه فلم يتحقق الالتفات في النص السابق، يقول التهانوي: "شرط الالتفات بهذا المعنى أن يكون الضمير في المنتقل إليه عائدا في نفس الأمر إلى المنتقل عنه"[32]، وحيث لم يتحقق هذا الشرط فلا يتحقق الالتفات.

2- **وقوع التحوّل في جملتين منفصلتين:** يشترط لتحقق أسلوب الالتفات أن يقع الملتفت عنه والملتفت إليه في جملتين منفصلتين لا في جملة واحدة، يقول التهانوي: "شرطه (الالتفات) أيضا أن يكون في جملتين صرّح به صاحب الكشاف وغيره"[33]، وإلا لأدّى ذلك إلى فقدان النص لمستواه الصوابي من حيث الصحة النحوية؛ لذلك قال السيوطي بعد ذكره لهذا الشرط: " شَرْطُهُ أَيْضًا أَنْ يَكُونَ فِي جُمْلَتَيْنِ ... وَإِلَّا يَلْزَمُ عَلَيْهِ أَنْ يَكُونَ نَوْعًا غَرِيبًا"[34]، وهذه الغرابة تأتي من تفكك النص وتبعثر أجزائه بحيث يفقد النص مقصديته من جرّاء فقدانه للصحة النحوية وعدم المطابقة للمرجع في بنيته العميقة؛ لتمرّد النص حينئذ على قواعد النحو المعيارية في بنيتيه السطحية والعميقة معا.

أمّا بخصوص صور الالتفات فقد تبيّن فيما سبق أنّ أقسامه الرئيسة تنحصر في تنوع الضمائر وتبدل أزمنة الأفعال، والتنوّع في الضمائر على قسمين: إمّا أن يكون التنوع بين الضمير وما يعكسه في الواقع من حضور أو غيبة، وإمّا أن يكون ذلك التنوع بين الملتفت منه والملتفت إليه في العدد، وتأسيسا على هذا يمكن تقسيم الالتفات على ثلاثة أقسام رئيسة، وهي كالآتي:

1- الالتفات النوعي (التكلم، الخطاب، الغيبة).

2- الالتفات العددي (الإفراد، التثنية، الجمع).

3- الالتفات الزمني (الفعلي: الماضي، المضارع، الأمر).

وستتكفل المباحث الآتية من الدراسة بتفصيل هذه المحاور تنظيرا وتطبيقا، بغية إبراز وظيفة هذا الأسلوب البلاغي في نونية ابن زيدون وإثرائها جماليا ودلاليا.

وقد استهدفت الدراسة (نونية ابن زيدون) حقلا للإجراء التطبيقي، وهي إحدى قصائد الشاعر الأندلسي ابن زيدون، بل تعدّ من أشهر قصائده، يذوب فيها الشاعر أسى وألما على فراق ولادة بنت المستكفي حبيبته وعشيقته، ويحترق شوقا إليها وإلى الأوقات الصافية الممتعة التي أتيحت له معها،

فكانت القصيدة تسير بين ثنائية ضدية في جدلية بين الماضي الصافي المليء بالسعادة والوصال والحاضر المفعم بالحزن ومرارة الفراق، ويتخللهما معاني الوفاء والحب والتجلد على الواقع الأليم.

المبحث الأول

الالتفات النوعي

يقصد بالالتفات النوعي ذلك التصرّف الأسلوبي دغير المتوقع والانتقال المباغت بين أنواع الضمائر غيبة وحضورا، وهو طريقة في الضغط على ذهن المتلقي ولفت انتباهه إلى مواطن مخصوصة في الرسالة، وتفهم هذه التحولات بمعونة قرائن الأحوال وطرائق الاستدلال؛ إذ "الالتفات ظاهرة نصية إبلاغية تقوم على التصرّف الضمير على خلاف ما يقتضيه ظاهر التركيب"[35]، غيبة وحضورا، وكذا عددا كما في الالتفات العدي، وقد عرّف القزويني هذا النوع من الالتفات كما سبق بأنه:" التعبير عن معنى بطريق من الطرق الثلاثة (التكلم، الخطاب، الغيبة)، بعد التعبير عنه بطريق آخر منه"[36]، وهذا العدول النوعي هو مخالفة مقصودة يتوسل بها إلى مقاصد ودلالات، كما سيتجلّى ذلك أثناء تحليل أبيات القصيدة.

القارئ المتفحص للقصيدة يجد أن هذا اللون من الالتفات قد أسهم إسهاما فعّالا في إثراء النص بدلالات إيحائية وكسر توالي الخطاب على وتيرة واحدة مما أدّى إلى جذب انتباه القارئ وإدهاشه مرة تلو الأخرى، ومما يلفت النظر أن القصيدة قد استوعبت الالتفات الضميري بجميع صورها، وهنا سنقف عند قول ابن زيدون:

أُضحي التَنائي بَديلاً مِن **تَدانينا** وَنابَ عَن طيبِ **لُقيانا تَجافينا**
مَن مُبلِغُ المُلبِسينا **بانتزاحِهِمُ** حزناً مع الدهر لا يبلى ويبلينا[37]

بدأ الشاعر في هذا النص بضمير المتكلم الجمع الذي يعبر عن الشاعر ومحبوبته ثمّ حوّل الأسلوب إلى ضمير الجمع الغائب، ففي النص التفات من المتكلم إلى الغائب؛ وذلك لأنّ ضمير (نا) يعبّر عن الشاعر والمحبوبة وهذا يعني أنّ المحبوبة جزء من هذا الضمير وعندما يحول الشاعر أسلوب الكلام إلى الغائب (هم) الذي يعبر عن ولّادة فهذا يعني أن في النص الالتفات من التكلم إلى الغيبة.

وبالتمعن في النص يبدو أنّ الشاعر استخدم في البيت الأول ضمير المتكلم الجمع للدلالة على بقاء الألفة والتوحد بينهما مع ما حدث من التباعد المكاني بينهما إلا أنهما متحدان في الوفاء والعهد والمحبة وكأنهما ما زالا معا يتحدثان بلسان واحد، ولكن نرى أن الشاعر قد فرّق بين الضميرن في البيت الثاني فتحدث عن نفسه بضمير المتكلم الجمع وعن المحبوبة بضمير الجمع الغائب للدلالة على وقوع التفرّق الحقيقي بينهما، ومع ذلك فإنه لم يستخدم لنفسه ضمير المفرد بل استخدم ضمير الجمع الغائب للدلالة على أن ما أصابه من الحزن والهمّ لا يختص به وحده، بل يعمّ كلّ من يقف بجانبه لإخراجه من هذه الأزمة النفسية ويعينه للخلاص من تلك الكارثة الشعورية، واستخدم الشاعر في حديثه عن محبوبته بضمير الجمع الغائب "وهو استخدام له دلالته؛ إذ يخلع على المفرد قدرات المجموع، فيبدو الأثر مضاعفا، كأنّ انتزاحها أو نأيها يعادل انتزاح الناس جميعا"[38]، ولا يخفى ما أضفى هذا الالتفات من المبالغة في المعنى مع إيجاز في اللفظ.

وقد عاد الشاعر مرة أخرى إلى الحديث بضمير الجمع المتكلم المعبر عن نفسه ومحبوبته كما في قوله:

وَقَدْ نَكُونُ، وَمَا يُخشَى تَفَرّقُنا فاليومَ **نحنُ**، ومَا يُرْجى تَلاقينَا
يا ليتَ **شعري**، ولم نُعتِبْ **أعاديَكم** هَلْ نَالَ حَظّاً منَ العُتبَى أعادينَا[39]

في هذه الأبيات نرى أنّ الشاعر قد استخدم ثلاثة أنماط من الضمائر استهلّ البيت الأول بالحديث عما كان عليه حاله مع حبيبته من السعادة ودوام اللقاء وهما بمنأى عن خوف الفراق بضمير المتكلم الجمع (نا، نحن، نا)، للدلالة على توحد العاشقين أمام تلك الأحداث التي تمر بهما سلبا وإيجابا، ثمّ غيّر مجرى الكلام فتحدث بضميرين مختلفين ضمير المتكلم المفرد (شعري) الذي يعود على الشاعر وضمير

الجمع المخاطب (أعاديكم، بعدكم، لكم) للحديث عن عشيقته، وهذا التفرق والاختلاف بين الضميرين في الأسلوب اللغوي يدل على التباعد بين العشيقين في الواقع وحصول التجزؤ بينهما، وعليه فقد قام هذا الالتفات بتصوير الحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر في تلك اللحظات المحزنة من البعد والفراق.

ويوحي استخدام ضمير المفرد المتكلم من لدن الشاعر إلى أنه أصبح وحيدا لا يجد أحدا يمدّ يد العون إليه ليخفف من ألم فراقه أو يدله على بارقة أمل بل أصبح بعيدا شريدا يعيش في حيرة من أمره وفي حالة الانعزال والوحشة وضنك العيش، ولهذا نرى أنه يستعمل ضمير المخاطب الجمع للحديث عن محبوبته ليخفف من آلام الوحدة فيخاطب محبوبته وكأنها أمام عينيه فيتحدث معها حديث الفراق وما آل أمره إليه من وحشة وتعاسة حال، ونجد أنه يستخدم ضمير الجمع المذكر ليشير إلى أنه إذا كانت ولادة معها فكأنّ الناس معه جميعا فيهون عليه كل صعب ويزول عنه كلّ همّ، وفي هذا من التعظيم والمبالغة ما لا يخفى على من عايش أجواء القصيدة، "وذلك لما في الخطاب من التشريف والتنزيل منزلة الرفعة والاعتبار"[40]، وهي في رأي الشاعر أهل لمقام الحضور والتشريف.

ويعدّ هذا التذبذب بين الضمائر تكلما وخطابا وإفرادا وجمعا وسيلة مهمة لشدّ انتباه المتلقي وإثارته تجاه الخطاب الشعري وزجّه في وسط الحوار بغية إقناعه بمضمون الرسالة ومؤدّاها، لاسيّما في التفات الشاعر من التكلم إلى المخاطب الجمع المذكر بدل المفرد المؤنث الغائب؛ إذ إنّ هذا خروج واضح عن مقتضى الظاهر وانحراف حادّ عن اللغة المعيارية في وجوب المطابقة بين الضمير وما يعبر عنه، فنشأت عن ذلك تلك الدلالات الإيحائية التي أشرنا إليها، إضافة إلى تقوية الشعور بحضور صورة المحبوبة في ذهن المتلقي وترسيخها فيه، وهذه وظيفة حجاجية مهمة " للتأكيد والحرص على إيصال المعنى للمخاطب، فالموقف يتطلب إحضار المقصود وإبلاغه، ليصبح المعنى أشدّ رسوخا ووقعا في نفس المتلقي"[41].

إنّ الحالة الشعورية المضطربة عند ابن زيدون في التأرجح بين الماضي المفعم بلذة اللقيا وطيب الوصال وبين الحاضر المليء بغصة الهجر وحسرة الفراق قد انعكست على البنية التركيبية للقصيدة في التذبذب بين الحضور والغياب، إذ نجد أنّ الشاعر قد حوّل أسلوب الكلام من الغيبة إلى الخطاب في الأبيات الآتية وذلك بعد أن أغدق الثناء على حبيبته في مساحة نصية كبيرة، ننقل منها ما يأتي:

رَبيبُ مُلكٍ كَأَنَّ اللهَ **أَنشَأَهُ** مِسكاً وَقَدَّرَ إِنشاءَ الوَرى طينا
أَو **صاغَهُ** وَرِقاً مَحضاً **وَتَوَّجَهُ** مِن ناصِعِ التِبرِ إِبداعاً وَتَحسينا
ما ضَرَّ أَن لَم نَكُن **أَكفاءَهُ** شَرَفاً وَفي المَوَدَّةِ كافٍ مِن تَكافينا[42]

ففي تلك الأبيات يخلع الشاعر على محبوبته ثوب الجمال والجلال حتى بلغ به أن فضلها على سائر الخلق وكأنّها قد خُلقت من المسك أو من خالص الفضة، وخلق الناس جميعا من الطين، ولم يكتف بهذا بل صغّر نفسه أمام علو منزلتها ورفعة مقامها وأقرّ بأنّه أقلّ منها شأنا وأخفض مكانة، وما ينتهي الشاعر من تعداد تلك الخصال الجميلة والخلال العذبة الجليلة للمعشوقة حتى يلتفت إليها فيباشرها بالخطاب كفاحا عن طريق ضمير المخاطب المفرد المذكر الذي يومئ إلى الإجلال والمبالغة في إعلاء شأنها كما يظهر ذلك في قوله:

لَسنا **نُسَمّيكَ** إِجلالاً وَتَكرِمَةً وَ**قَدرُكَ** المُعتَلي عَن ذاكَ يُغنينا[43]

يتجلّى من هذا البيت بوضوح كيف غيّر الشاعر نمط الخطاب؛ إذ تجلّت المعشوقة بصورتها المفردة إيماء إلى تفرّدها عن سائر البشر في صفات الجمال والكمال، حيث "تبدو المعشوقة متعالية على البشر منفردة بصفاتها، وينزع خطابه إلى التأدّب حتى ليمتنع عن ذكر اسمها إجلالا وتكرمة وتأدّبا"[44]، ولمّا ذكر الشاعر من علو مقام المحبوبة، وأجرى عليها تلك الصفات التي تنبئ عن تفرّدها وعلوّ قدرها، تعلق العلم بموصوف عظيم الشأن جدير بالمدح والثناء، حقيق بالذوبان في حبّه والتصغّر أمام هيبته، فكأنّه قال بعد أنّ صغّر نفسه أمام كبريائه وإبائه: يا من شأنه كيت وكيت، هل نحن أهل لأن نخاطبك عيانا ونواجهك كفاحا، ثم آن له بعد ذلك أن يخوض لجّة الوصول، ويصير من أهل

المشاهدة، فيراها عياناً، ويناجيها شفاها عن طريق ذلك الالتفات من الغيبة (أنشأه، صاغه، توّجه، أكفاءه) إلى الخطاب (نسميك، قدرك).

فضلا عمّا سبق فإنّ تحويل أسلوب الكلام من الغيبة إلى الخطاب يقوي الشعور بحضور صورة المحبوبة، إذ أصبح الموصوف بتلك الصفات الجليلة بفضل هذا الالتفات عياناً والغيبة حضورا؛ ولذا نجد أنّ هذا النوع من الالتفات من أكثر أنواع الالتفات وقوعا في القرآن الكريم، يقول بعض الدارسين: "وأكثر طرق الالتفات استعمالا في القرآن هو الانتقال من الغيبة إلى الخطاب"[45]، لما يمتلك هذا النوع من العدول النسقي من مقدرة حجاجية تدفع المتلقي بشدّة نحو الإذعان والاقتناع بمضمون الرسالة.

المبحث الثاني

الالتفات العددي

وهو صورة من صور الالتفات الضميري التي يكون التحول فيها بين الضمائر إفرادا وتثنية وجمعا، يقول الزركشي:"وَمِمَّا يَقْرُبُ مِنَ الِالْتِفَاتِ أَيْضًا الِانْتِقَالُ مِنْ خِطَابِ الْوَاحِدِ وَالِاثْنَيْنِ وَالْجَمْعِ إِلَى خِطَابٍ آخَرَ"[46]، فينتقل الكلام فيه بين الضمير المفرد والتثنية والجمع، وهذا عدول ظاهر عن قواعد اللغة المعيارية في وجوب المطابقة بين الضمير ومرجعه، وخروج عن مقتضى الظاهر، وإنّما جاز ذلك لما يحققه هذا الأسلوب الالتوائي من إثارة للمتلقي وإضفاء دلالات إيحائية على النص لا تتحقق بدونه؛ ولذا نرى ابن زيدون قد عُني بهذا الأسلوب عناية فائقة في قصيدته مما أضفى عليها قوة في التعبير وجمالا في الأسلوب، ومما ينخرط في هذا السلك قوله:

وَاللهِ مَا طَلَبَتْ أهْواؤنَا بَدَلاً ... **مِنْكُمْ**، وَلا انصرَفتْ **عنكمْ** أمانينَا

ولا استفدنا خليلا **عنك** يشغلنا ... ولا اتخذنا بديلا **منك** يسلينا[47]

لجأ ابن زيدون في هذا النص إلى الالتفات العددي وذلك بتحويل الأسلوب من الضمير الجمع إلى الضمير المفرد، وهذا خروج واضح عن قانون اللغة المعيارية في التطابق التام بين الضمير ومرجعه إفرادا وتثنية وجمعا، وقد لجأ الشاعر إلى هذا النوع من الالتفات ليبعد سير الخطاب الشعري على وتيرة واحدة، وليعطي النص حيوية أكثر في إثارة حس القارئ وتحريك مشاعره، وتطرية نشاطه بهذه النقلة الأسلوبية بين الجمع والإفراد خلال هذه المسافة النصية القصيرة وقد كسا ذلك الخطاب الشعري "فضل بهاء ورونق، وأورث السامع زيادة هزة ونشاط، ووجد عنده من القبول أرفع منزلة ومحل"[48].

وبالنظر في البيت الأول نجد أنّ الشاعر استخدم ضمير الجمع المخاطب في الحديث عن محبوبته عندما تحدث عن صدق وفائه لها وبقائه على عهده في المودة وطيب مشاعره تجاهها تعظيما لقدرها وإعلاء من شأنها حتى كأنها تعدل الناس جميعا عنده، ولم يقتصر على ذلك بل أكّد الأمر بالقسم حتى لايبقى شكّ للمتلقي وأضاف إلى ذلك أسلوب النفي وعمّق بذلك دلالة نفي الانشغال عن محبوبته أو الانصراف عنها إلى غيرها، وقد سخر الشاعر كل هذه الوسائل اللغوية من قسم ونفي وضمير الجمع المخاطب لإقامة حجته وقوة محجته في التأثير في المتلقي وإذعانه بمضمون الرسالة.

وفي البيت الثاني نجد أنّ الشاعر قد باغت القارئ بتحويل الأسلوب من الجمع إلى الإفراد مع أنّ المخاطب واحد، وهذا ما أدهش القارئ وعمل على تطرية نشاطه وجعله ينفعل للرسالة، ذلك أنّ القارئ عندما تلقى البيت الأول أصبح سائرا مع سياق الجمع المخاطب في الحديث عن المحبوبة، لكن ما أن ينتقل إلى البيت الثاني حتى ينقلب السياق عليه إلى المفردة المخاطبة فيقف متأملا ليجد تأويلا لهذه النقلة الأسلوبية السريعة مع علمه بأن الخطاب موجّه إلى الشخص نفسه، وهنا مكمن جمال الالتفات العددي في النص وسرّ إثارته لحس القارئ، والشاعر المبدع هو الذي "يجعل المتلقي في انتظار دائم لتشكيل جديد دون التنبؤ بالذي سيسلكه"[49] مهما استطاع إلى ذلك سبيلا.

ويندرج في الالتفات العددي أيضا قول الشاعر:

إذا **انفرَدتِ** وما **شُورِكتِ** في صِفَةٍ ... فحسبُنا الوَصْفُ إيضَاحاً وتبْيينَا

إنْ كان قد عزّ في الدّنيا اللّقاءُ **بكمْ** ... في مَوْقِفِ الحَشرِ **نَلقاكُمْ** وَتَلْقُونَا[50]

في النص تموّج ظاهر في أسلوب الكلام بين الإفراد والجمع؛ إذ استهلّ الشاعر كلامه في خطاب حبيبته بضمير المفردة المؤنثة المخاطبة ثمّ انتقل إلى ضمير جمع المذكر المخاطب، وقد جاء هذا الالتفات ليؤدي وظيفة المبالغة في وصف المحبوبة بالتفرد في صفات الجمال والكمال بحيث صورها الشاعر كأنها هي الوحيدة في الاتصاف بتلك الصفات حتى أنه لا يوجد شيء يشاركها لكي يستطيع الشاعر أن يشبهها به وهذا ما اضطره إلى الإيضاح والتبيين دون تشبيه أو تمثيل، وقد ساعد استخدام ضمير المفردة المخاطبة الشاعر على مواجهة حبيبته بالخطاب في رقة ولين، أضف إلى ذلك الإيماء إلى تفردها بحيث لايشاركها أحد حتى يستخدم غير ضمير المفرد، "لقد تجلت المعشوقة هنا بصورتها المفردة ... وانفصل الشاعر عنها تحقيقا لقناعته بتفرد المعشوقة عن البشر جميعا واستئثارها بالمنزلة العليا ومجدا وعلوا على نحو لا يطمح إليه أحد حتى العاشق نفسه"[51].

انتقل ابن زيدون في البيت الثاني إلى الخطاب بضمير الجمع المخاطب حين أبدى مشاعر اليأس من اللقاء وبعد الوصال تجاه حبيبته ليوحي بذلك إلى عظمة شخصيتها وعلو قدرها وتبوئها منتهى مقامات الاحترام عنده بحيث بلغت مبلغا لا يمكن الشاعر أن يباشرها بالكلام لبعد المسافة الاجتماعية بينهما والبون الشاسع بين منزلتهما، كما أنه استطاع عن طريق استخدام ضميري: (بكم، نلقاكم) أن يبرز ولادة في صورة جماعة من الحاضرين يحيطون بالشاعر فيخاطبهم ويملي عليهم آلام الفراق والحرمان وآمال اللقاء والوصال، وبذلك فقد لعب الالتفات العددي "دورا مهما في تأدية المعنى الذي يتحرك في نفس المتكلم، وليس مجرد تلوين للقناة الأدائية لإحداث هزّة فنية في نفس المتلقي، أو إيقاظ لأحاسيسه ومشاعره، فهو (الشاعر) يلجأ إليه عندما يشعر بقصور النظام اللغوي في صورته المثالية عن تأدية المعنى المراد، وأنّه لابدّ من اختراق قواعده ونظمه التركيبية، حتى يتمكن من مراعاة مقتضى الحال، والإيفاء بالمعنى المقصود"[52].

وقد جاء هذا الالتفات منسجما تماما مع سياق الخطاب الشعري في البيتين: أمّا البيت الأول فهو في الإطراء في وصف الحبيبة والمبالغة بتفردها في أوصاف الكمالات بحيث لا أحد يشاركها في كمالاتها وجمالها الحسي والمعنوي، فكان ينبغي استخدام ضمير المفرد حتى يوافق مبنى النص معناه ولو ادّعاء، البيت الثاني يدور مضمونه حول يأس الشاعر الحيران الذي قد فجع بالفراق وتشرد ذهنه وذهب كلّ مذهب ولم يبق له أمل في العودة إلى صفو العيش والحياة في كنف سعادة الوصال بمحبوبته فتعاظمت صورة المحبوبة عنده أكثر ما كانت عليه قبل، فمجيء ضمير الجمع مناسب تماما مع هذا الموقف، إلّا أنّ الشاعر لم يستمرّ على هذا الأسلوب طويلا بل نجد أنّه قلب سياق الجمع على المتلقي وباغته بالعودة مرة أخرى إلى سياق المفردة المخاطبة تجنبا لسير الخطاب على نمط واحد ومطابقةً لمقتضى الحال، كما في الأبيات الآتية:

إنْ كان قد عزّ في الدّنيا اللّقاءُ **بِكُمْ** في مَوْقِفِ الحَشرِ **نَلقاكُمْ** وَتَلْقُونَا

....

أمّا **هَواكِ** فَلَم نَعدِل بِمَنهَلِهِ شُرَباً وَإِن كانَ يُروينا فَيُظمينا

لَم نَجفُ أُفقَ جَمالٍ **أَنتِ** كَوكَبُهُ سالينَ عَنهُ وَلَم نَهجُرهُ قالينا[53]

نلاحظ في البيتين الأخيرين أنّ الشاعر قد عاد إلى خطاب محبوبته بضمير المخاطبة المفردة المؤنثة، وقد جاء الخطاب بصيغة المفرد منسجا تماما مع السياق؛ إذ يصوّر الشاعر عشق ولّادة كأنّه ماء الحياة الذي لا مثيل له في الوجو، فهو نوع فريد من الماء لا يشاركه الماء الطبيعي فكلّما ارتوى الشاعر منه يعود إليه الظمأ فورا؛ لأنّه ظمأ عاطفي لا يزول إلّا بلقاء حبيبته، وهذا ما يبيّن معاناة ذات الشاعر فـ"كلّما ارتوت أحسّت بالظمأ، فتظل ظامئة أبدا إلى الارتواء العاطفي، طامحة إلى المزيد"[54]، وفي البيت الثاني يبرز الشاعر ولّادة في صورة كوكب درّيّ في سماء الجمال والجلال لا يجاريها أحد في جمالها وبهائها، بل هي كوكب الجمال وحدها وكلّ الناس دونها في الجمال والكمال، وهذا السياق

الشعري يقتضي الإتيان بضمير المفرد ليومئ إلى تفرّد الحبيبة بتلك الأوصاف فتطابق البنية التركيبية للنص مع بنيته الدلالية تماما لفظاً ومعنًى.

وقد لجأ الشاعر إلى هذا التصرّف الأسلوبي المباغت عن طريق الالتفات من الجمع إلى المفرد إيمانا منه بأنّه في صراع متجدد مع نظام اللغة وأعراف المجتمع؛ إذ يحسّ بأنّ اللغة المعيارية في صورتها النمطية عاجزة عن تلبية حاجته إلى نقل دفقته الشعورية وتجربته المريرة مع ولّادة، لذلك ينحرف عن مسارها ويخرق قوانينها تجلّيا للتمرّد على العرف الاجتماعي السائد ومحاولة للخروج من أزمته النفسية بانتهاك النظام اللغوي وإن عجز عن انتهاك النظام الاجتماعي في المنع من الوصول إلى عشيقته، وفي هذا العدول أيضا سعي لتغيير حالته الشعورية الرتيبة من الحزن والقتام إلى حال أحسن منه؛ إذ الالتفات هو "انتقال من تعبير رتيب درج عليه نظم الكلام وأنس إليه المتلقي، إلى تعبير جديد على غير ما يتوقعه" كما هو متحقق هنا حيث أدهش الشاعر القارئ بتلك النقلة الأسلوبية الحادّة من الجمع إلى المفرد مع أنّ مرجع الضميرين واحد، لاسيّما أنّ هذا الالتفات قد تكرّر أكثر من مرّة ولذا فإنّ لها وقعا شديدا على القارئ؛ "لأنّ حصول الالتفات أكثر من مرة في النص الواحد يحدث هزّات متتالية في النسق الرتيب"[55]، وهنا قد انتقل الخطاب من المفرد إلى الجمع ثم عاد مرّة أخرى إلى المفرد.

المبحث الثالث

الالتفات الزمني

إن هذا النوع من الالتفات يقع بين صيغ الأفعال فيتحول أسلوب الكلام من التعبير بالفعل المضارع إلى التعبير بالأمر أو الماضي، أو من الماضي إلى الآخرين، أو من الأمر إلى النوعين الباقيين، وهكذا يحدث العدول التركيبي في أزمنة الأفعال مُضيا واستقبالا فيعبّر بأحدهما في مقام يقتضي التعبير عنه بغيره فتحدث من جرّاء ذلك خلخلة تركيبية في بنية النص تكون مكمن المفاجأة والدهشة لدى المتلقي، يقول السيوطي:"وَيَقْرُبُ مِنْهُ (الالتفات) أَيْضًا- الِانْتِقَالُ مِنَ الْمَاضِي أَوِ الْمُضَارِعِ أَوِ الْأَمْرِ إِلَى آخَرَ"[56]، ويتمّ هذا الانتقال عن طريق العدول عن التعبير بالمستقبل مضارعا أو أمرا إلى التعبير بالماضي أو العكس، وظاهرة التعبير بالماضي عن المستقبل أكثر ورودا من الظاهرة المعاكسة بصورة عامّة[57]. وقد لجأ ابن زيدون إلى هذا النوع من الالتفات كثيرا ليصور تجربته الشعوية وحالته النفسية المتأزمة في جدلية بين الماضي المشحون بالأنس والسعادة والحاضر المفعم بالمرارة والألم، وفيما يأتي سنقف عند عدد من أبيات القصيدة لبيان وظيفة الالتفات الزمني فيها، يقول ابن زيدون:

لَسنا **نُسَمّيكِ** إجلالاً وَتَكرِمَةً وَقَدرُكِ المُعتَلي عَن ذاكَ **يُغنينا**

إذا **اِنفَرَدتِ** وَما **شوركتِ** في صِفَةٍ فَحَسبُنا الوَصفُ إيضاحاً وَتَبيينا[58]

لقد غير الشاعر مسار الأسلوب بالتحول في البنية الزمنية لأفعال (نسمّيك، يغنينا) و (انفردت، وشوركت)، فأحدث هذا التحول السريع خلال هذه المسافة القصيرة للنص خلخلة لبنية التوقع لدى المتلقي مما نتج عنه وظيفة الإثارة والإدهاش، ويبدو أنّ هذا التحول الزمني جاء منسجما مع روح الدلالة الشعرية في النص، إذ نجد أنّ الشاعر بدأ بالفعل المضارع (نسميك، يغنينا) عند تحاشيه عن ذكر اسم المعشوقة إجلالا لها وتكريما لشأنها وصونا لاسمها عن جريانه على لسانه؛ إيحاء إلى أنّ الصفات التي تتمع بها ما زالت باقية ومستمرة معها في الحال وتبقى في المستقبل ولا تختص تلك المناقب بزمن دون آخر، بل يستصحبها مد الحياة في الحال والاستقبال، وإنّ علوّ قدرها ورفعة شأنها تغني عن ذكر الاسم؛ لأنّ وصفها ينبئ عن ذاتها ويغني عن ذكر اسمها على مرّ الزمان ولكلّ إنسان مبالغةً من الشاعر وادّعاء، ولايخفى ما في استعمال ضمير (نا) المتكلمين من زيادة مبالغة في شهرتها وذيوع أوصاف جمالها وكمالها على حدّ قول أبي الطيب في رثاء أخت سيف الدولة الحمداني:

أَجِلَّ قَدْرَكَ أَنْ تُسْمَي مُؤَبَّنَةً وَمَنْ يَصِفْكِ فَقَدْ سَمَّاكِ لِلْعَرَبِ[59]

ثمّ حول الشاعر مسار الأسلوب إلى التعبير بالزمن الماضي عندما ابتغى الإفصاح عن ذكر محاسنها وتفردها بتلك المحاسن للدلالة على أنها أوصاف ثابتة محققة كأنه يخبر عن أحداث قد انقضى

وتمّ أمرها بحيث لا أحد يقدر على إنكاها أو الجدال فيها لتحقق وقوعها وثبوتها الحتمي للمعشوقة، وفي لجوء الشاعر إلى استخدام ضمير المفرد المتكلم دقة اختيار أسلوبي في إثبات تحقق وقوع هذه المحاسن لها وحدها، فضلا عن ذلك فـ"إنّ هذا التحول من الجمع إلى الإفراد يمنح الشاعر مساحة كبيرة للتحدث عن صاحب الضمير وإبراز صفاته وكمالاته وخصوصيته"[60].

وسر جمال هذا الالتفات أن المتلقي سار مع النص في زمن حاضر في البيت الأول بينما يباغته الشاعر مع وصول القارئ إلى صدر البيت الثاني بتحويل مسار الخطاب إلى الزمن الماضي، ولا يخفى ما في هذا التحول المفاجئ من الغرابة والإدهاش اللذين يجعلان المتلقي في ترقب دائم للنص وانتظار مستمر لمثل هذه الانحرافات التركيبية التي تضفي على الخطاب الشعري روعة وجمالا.

والشاعر يعيش في جدلية مستمرّة بين الماضي والحاضر على طول القصيدة فما يلبث أن يتحدث عن الحاضر حتى يعود إلى الماضي فرارا من الواقع الأليم الذي آل أمره إليه، فمن ذلك ما يقول:

لِيُسقَ عَهدُكُمُ عَهدُ السُرورِ فَما **كُنتُم** لِأَرواحِنا إِلّا رَياحينا
لا تَحسَبوا نَأيَكُم عَنّا **يُغَيِّرُنا** أَن طالَما **غَيَّرَ** النَأيُ المُحِبّينا[61]

في النص التفات فعلي من المضارع الدالّ عل الأمر (ليسقَ) إلى الماضي (كنتم)، ثمّ عاد الشاعر مرة أخرى إلى المضارع في قوله: (لا تحسبوا، يغيرنا) وانتقل منه مرة أخرى إلى الماضي (غيّر) فهذا التذبذب بين هذه الأفعال بتعدد دلالاتها من طلب إلى خبر إلى طلب إلى خبر يعكس حالة التوتر النفسي والاضطراب الوجداني لدى الشاعر، وقد جعلت هذه الخلخلة التركيبية أن يتأرجح المتلقي بين الماضي والحال والأمر والنهي والخبر والإنشاء، وهنا يكمن سرّ جمال هذا الإبداع الفني ومعدن إثارة القارئ وشدّ انتباهه نحو الخطاب الشعري.

وبقليل من التمعن في النص السابق يمكن للقارئ أن يصل إلى سرّ هذا التلاعب التركيبي بأزمنة الأفعال ودلالاتها؛ إذ يجد أن الشاعر في حديثه عن الماضي المفعم بالسعادة والسرور في العيش مع محبوبته والأنس بلقياها يتحدث بالفعل الدال على الاستقبال (ليسقَ) لاستحضار صورة الماضي ليعيش في ظل ذلك الزمن البهيج ولو خيالا، ولذا نرى أنّ الشاعر يدعو بالسقيا لذلك الزمن الفائت الذي كانت المحبوبة فيه كباقة الرياحين التي تدخل البهجة والسرورعلى نفسه، ولذلك لم ينس الشاعر أن يغمر الزمن الغابر بمشاعره الفياضة فيدعو له بالسقيا، "ويُؤْثر المحبوبة وحدها بالفضل حين ينيط عهد السرور بها في صورة من صور الحبّ النادر وإنكار الذات، ... ولا يخفى ما يعكسه تشبيهها بالرياحين من دلالات نفسية، فالرياحين تبعث الحياة في النفس وتبهجها"[62].

نجد أن الشاعر في البيت الثاني قد عاد إلى الحديث عن المستقبل (تحسبوا، يغيرنا) ويلتمس من عشيقته أن لا يخطر ببالها أن النأي يغيّر من رأيه أبدا، بل إن الشاعر على عهده في صدق المحبة وصفاء الود وجميل الوفاء لها على الدوام والاستمرار، ثمّ حول مسار الخطاب إلى الماضي إيحاء إلى تحقق وقوع التغيّر بين المحبّين بسبب البعد لكن الشاعر هو فريد من نوعه صادق في وعده لا يغيّره الزمن ولا يبدّله البعد، بل هو ثاوٍ على عهده مهما تبدلت الأحوال وتغيّرت الأزمان.

ومما يلفت النظر أنّ الشاعر أشار إلى محبوبته خلال هذين البيتين أربع مرات وفي كلّ مرة بضمير الجمع المذكر المخاطب وهذا ما يؤكد المكانة التي تبوأتها ولّادة من قلب ابن زيدون، إذ يصور أنها تعدل الناس قاطبة في نظره وهي ماثلة أمام عينيه يخاطبها خطاب إكبار وإعظام مع الحفاظ على المسافات المرعية بينهما، وقد علّق بعض الدارسين على هذا الأسلوب في القصيدة بقوله: "إنّ خطاب ابن زيدون الشعري يؤكّد مبلغ تقديره واحترامه لولّادة ، ولعلّ في مخاطبتها بضمير الجمع دائما يفصح عن ذلك، وتلك سمة تتردد في الشعر الأندلسي حيث كانت المرأة تحظى بالتقدير والإجلال"[63].

وتستمرّ القصيدة في تنقلّاتها بين الماضي والحاضر استجابة للحالة النفسية التي يعيشها الشاعر بين زمن الماضي المضيء الذي يتمنّى عودته وزمن الحاضر المظلم الذي يرجو تحوّله والخلاص منه،

وقد صوّر ذلك الشاعر بشكل واضح عن طريق اللجوء إلى آلية المقابلة بين الأيام والليالي والبياض والسواد كمعادلين لتوأمة الغابر والحاضر المتخالفين زمنا وحدثا، فرحا وترحا، كما في قوله:

نَكادُ حينَ **تُناجيكُم** ضَمائِرُنا **يَقضي** عَلَينا الأَسى لَولا تَأَسّينا
حالَت لِفَقدِكُمُ أَيّامُنا **فَغَدَت** سوداً **وَكانَت** بِكُم بيضاً لَيالينا[64]

يتجلّى للناظر تموّج أسلوبي شاخص بين الفعل المضارع (نكاد، تناجيكم، يقضي) والفعل الماضي (حالت، غدت، كانت)، فعبّر الشاعر عن حالته الشعورية المتأججة في اللحظة الراهنة بالفعل المضارع موحيا إلى استمرار هذا الشعور بالحزن والأسى والقتامة في الحال وتجدّدها يوما بعد يوم في المستقبل وتكلرّرها ما دام أنّه يعيش بعيدا عن حبيبته، وبالتمعن في سياق الأفعال المضارعة ودلالاتها في البيت الأول يجد القارئ أنّ الشاعر قد استهلّ النص بفعل المقاربة (نكاد) ليضفي على الخطاب مزيدا من الواقعية والصدق على مشاعر الذات العاشقة التي تكاد الأحزان تعصف بها وتقضي على حياتها لولا تصبّرها وتعلّلها بالآمال والأماني، ومن جانب آخر نرى أنّ الشاعر قد استخدم الفعل (تناجيكم) الدالّ على الحوار الداخلي (Monologue) إيماء إلى أنّ ألم الفراق قد تحوّل إلى حالة شعورية مستمرّة لا تكاد تفارق الشاعر حتى يكاد يودي بحياته (يقضي علينا الأسى) لو لم يتحلّ بالصبر والتجلد تجاه تلك العاصفة العاتية من الآلام والقلاقل التي أحدثتها أحزان الشتات والتنائي (لولا تأسينا)، وفي استخدام الشاعر للفعل المضارع فضلا عمّا ذكر خصوصية أخرى، وهي استحضار الصورة وكأنّها تحدث أمام ناظري المتلقي، كما أشار إلى ذلك بعض البلاغيين قائلا: "اعلم أنّ الفعل المستقبل إذا أتي به في حالة الإخبار عن وجود الفعل كان ذلك أبلغ من الإخبار بالفعل الماضي وذلك؛ لأن الفعل المستقبل يوضح الحال التي يقع فيها، ويستحضر تلك الصورة، حتى كأن السامع يشاهدها، وليس كذلك الفعل الماضي"[65].

وبالتمعن في البيت الثاني نجد أنّ الشاعر قد غيّر أسلوب الخطاب تماما عن طريق الالتفات إلى الزمن الماضي بعد أن كان الحديث عن الحاضر في البيت الأول، وفي لجوء الشاعر إلى استخدام الفعل الماضي دلالة على تحقق الفقد وتحول الأيام المضيئة إلى ليال محلولكة بسبب البعد عن المحبوبة، فأصبح الشاعر لا يرى إلا الظلام، بخلاف زمن الألفة الذي كان يسود فيه السرور والنور حيث كانت الليالي الدامسة قد تزيّت بالأنوار وكانت تشعّ منها الأضواء حين كان الشاعر يحيى بالقرب من المحبوبة، ومما يلفت النظر في هذا البيت أنّ لجوء الشاعر إلى آلية التضاد قد عمّق دلالة المغايرة بين الماضي والحاضر؛ إذ قابل بين الأيام والليالي وبين السواد والبياض، ويقول أحد الدارسين بشأن هذا: "إنّ أبنية التحوّل والتضاد والمقابلة تعود لتؤدي دورا فاعلا في تصوير الموقف النفسي، وتجسيد معاناة الذات وشعورها بالفقد ... ويؤدي التضاد اللوني دورا خطيرا في وصف التحوّل بين الزمنين النقيضين: زمن الحب (القرب) وزمن البين (الفقد)، المرادفين لعالمي النور والظلام أو البياض والسواد أو الحياة والموت"[66]، في نظر الشاعر الملهوف الذي عضّه الدهر بنابه وانقضّ عليه بأنيابه، فهو متحيّر ولِهٌ لا يدري ماذا يصنع فهو مقسّم إلى شطرين شطره في الماضي البهيج والآخر في الحاضر المقيت، فالشاعر قد لجأ إلى آلية الالتفات الزمني باستخدام الأفعال في أزمنة مختلفة للتعبير عن هذه المشاعر المتضاربة، ولإبراز التحول الذي طرأ على حياته بسبب غياب الحبيبة وفراقها فضلا عن تلك المقابلات البديعية التي عمّقت الدلالة وصوّرتها بدقة متناهية.

نتائج البحث

وفي ختام هذه الرحلة العلمية يمكننا عرض أهمّ النتائج التي توصل إليها البحث فيما يأتي:

1- يمثل الالتفات بأنواعه الثلاثة أسلوبا بلاغيا مهمّا يجمع بين إثارة ذهن المتلقي وخلع الجمال الفني على النص، وذلك عن طريق تحول أسلوب الكلام من من صيغة إلى أخرى ومن زمن إلى آخر فيقتضي كسر أفق توقع القارئ مثيرا انجذابه نحو الخطاب الشعري، ليعيش حالة الترقب والتشوق إلى ما سيحدث من تغير في الأسلوب وتبدّل في الصياغة.

2- تمثل إثارة المتلقي آلية حجاجية لايمكن تجاوزها أو التغافل عنها، فالالتفات يمثل عاملا حجاجيا استدلاليا لإقناع المخاطب بمنجز الخطاب لما يمتلكه من إثارة القارئ واستحضاره للمواقف.

3- إن الالتفات قد أضفى جمالا أسلوبيا على النص وذلك بإثرائه بإيحاءات دلالية تفتح أبوابا واسعة أمام المتلقي لتأويلات مختلفة وقراءات متعددة، وهذا ما يحقق وظيفة تداولية في مشاركة المتلقي في إعادة صياغة النص على الأصل الافتراضي مع إدراكه لقضية العدول التركيبي.

4- يشير الالتفات دوما إلى تنبيه المخاطب إلى الاعتناء بمفاهيم الخطاب الذي وقع فيه، فالالتفات لايقع إلا فيما عظم شأنه عند المتكلم ويقصد بالتفاته الخطابي توجيه المخاطب إلى مفصل القضية الخطابية التي وقع فيها الالتفات.

5- لقد فسح أسلوب الالتفات مجالا واسعا أمام ابن زيدون لإيصال تجربته الشعورية المحتدمة جرّاء الفراق الحاصل بينه وبين عشيقته، فالإشارة التداولية الزمنية تبدو واضحة في شعره، فقد أكثر من اللجوء إلى الالتفات إلى الزمن الماضي المشحون بالأنس والمسرات، واللجوء إلى خطاب محبوبته الغائبة في صورة المخاطب الحاضر استحضارا لها وتعبيرا عن الشوق إلى لقائها، ولاسيما أن الخطاب يقتضي المواجهة.

6- حقق أسلوب الالتفات وظيفة المبالغة في وصف محبوبته عن طريق استخدام الشاعر لضمير الخطاب الجمعي تعظيما لقدرها وإعلاء لشأنها؛ إذ بلغ عدد ضمائر الجمع المخاطب المعبر عنها ما يقارب خمسة عشر ضميرا مبالغة في إجلالها وإطراءً لجميل خصالها.

7- ومن الملفت للنظر أن الشاعر استهلّ قصيدته بالحديث عن فراق محبوبته بضمير الجمع المتكلم دلالة على التوحد وإنكارًا لما آل إليه أمره من مرارة الفراق وألم البعد، وختم بضمير المفردة المخاطبة استحضارًا لصورة المحبوبة وإيماء إلى شدة الشوق إلى لقائها والعيش في جوارها بمفردها بعيدا عن عيون الحسّاد والواشين.

الهوامش

[1] ابن منظور، لسان العرب: 82/2.
[2] حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية: 11.
[3] القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة: 167.
[4] السكاكي، مفتاح العلوم: 296.
[5] ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: 3/2.
[6] ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: 101.
[7] بهاء الدين السبكي، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح/ 1: 272.
[8] حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية: 33.
[9] أحمد غالب، أسلوبية الانزياح في النص القرآني، 16.
[10] حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية: 27.
[11]أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي: 175.
[12] السكاكي، مفتاح العلوم: 259.
[13] الزمخشري، الكشّاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل : 4/1.
[14] عبد الله صولة، الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية: 459.
[15] السكاكي، مفتاح العلوم: 296.
[16] عبد الله صولة، الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية: 456.
[17] البيضاوي، أنوار التنزيل وأسرار التأويل: 1/ 22.
[18] عبد الله صولة، الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية: 457.
[19] ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب: 905.
[20] التفتازاني، المختصر شرح تلخيص المفتاح: 116.
[21] حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية: 48.
[22] عبد الله صولة، الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية: 459.
[23] حبنّكة الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها وصور من تطبيقاتها: 483.
[24] الجرجاني، دلائل الإعجاز: 104.
[25] كمال أبو ديب، في الشعرية: 33.

[26] السكاكي، مفتاح العلوم: 299.
[27] التفتازاني، المختصر شرح تلخيص المفتاح: 287.
[28] الزركشي، البرهان في علوم القرآن: 335/3.
[29] السكاكي، مفتاح العلوم: 332.
[30] الشاذلي الهيشري، الالتفات في القرآن: 145.
[31] السيوطي، الإتقان في علوم القرآن: 2/ 903-904.
[32] التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم: 1/ 252.
[33] المصدر نفسه: الصفحة نفسها.
[34] السيوطي، الإتقان في علوم القرآن: 906/2.
[35] الشاذلي الهيشري، الالتفات في القرآن: 157.
[36] القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة: 167.
[37] علي عبدالعظيم، ديوان ابن زيدون ورسائله: 141.
[38] فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة: 182.
[39] علي عبدالعظيم، ديوان ابن زيدون ورسائله: 142.
[40] الشاذلي الهيشري، الالتفات في القرآن:161.
[41] عدنان حسان رحمن، مستويات الانزياح في نونية ابن زيدون: 565.
[42] علي عبدالعظيم، ديوان ابن زيدون ورسائله: 144.
[43] المصدر نفسه: 145.
[44] فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة: 192:
[45] عبد الله صولة، الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية: 462.
[46] الزركشي، البرهان في علوم القرآن: 334/3.
[47] علي عبدالعظيم، ديوان ابن زيدون ورسائله: 143-144.
[48] السكاكي، مفتاح العلوم: 299.
[49] أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي: 121.
[50] علي عبدالعظيم، ديوان ابن زيدون ورسائله: 146.
[51] فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة: 193.
[52] أحمد سلفاوي، البعد التداولي في البلاغة العربية من خلال مفتاح العلوم للسكاكي: ص142.
[53] علي عبدالعظيم، ديوان ابن زيدون ورسائله: 46-47.
[54] فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة: 194.
[55] الشاذلي الهيشري، الالتفات في القرآن: 166-167.
[56] السيوطي، الإتقان في علوم القرآن: 907.
[57] عبد الله صولة، الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية: 464.
[58] علي عبدالعظيم، ديوان ابن زيدون ورسائله: 145.
[59] أبو الطيب المتنبي، ديوان المتنبي: 278.
[60] عدنان حسان رحمن، مستويات الانزياح في نونية ابن زيدون: 565.
[61] علي عبدالعظيم، ديوان ابن زيدون ورسائله: 143.
[62] فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة: 188.
[63] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[64] علي عبدالعظيم، ديوان ابن زيدون ورسائله: 144.
[65] ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: 2/ 145.
[66] فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة: 187.

المصادر والمراجع

- ابن الأثير، ضياء الدين بن الأثير نصر الله بن محمد (د.ت) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، المحقق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، د.ط، القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
- ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن محمد بن محمد (1375هـ) الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، المحقق: مصطفى جواد، مطبعة المجمع العلمي.
- ابن منظور، محمد بن مكرّم (2005) لسان العرب، تحقيق: عامر أحمد حيدر وعبدالمنعم خليل إبراهيم، ط1، بيروت، دارالكتب العلمية.
- أبو ديب، كمال أبو ديب (1986) في الشعرية، ط1، بيروت- لبنان.
- أبو الطيب، أبو الطيب المتنبي (2008) ديوان المتنبي، ط2، بيروت- لبنان، دار صادر.

- التفتازاني، سعدالدين التفتازاني (1349هـ) المختصرشرح تلخيص المفتاح، ط1، دمشق، دار التقوى.
- الجرجاني، عبدالقاهر الجرجاني (2004) أسرار البلاغة، ط1، بيروت- لبنان، مؤسسة الرسالة ناشرون.
- حبنّكة الميداني، د. حبنّكة الميداني (2010) البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها وصور من تطبيقاتها، ط3، دمشق، دار القلم.
- حسان، عدنان حسان رحمن (2014) مستويات الانزياح في نونية ابن زيدون، د.ط. ودون ذكر المجلة وعددها.
- الزركشي، أبو عبد الله بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر (1957) البرهان في علوم القرآن، المحقق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابى الحلبي وشركائه.
- الزمخشري، جارالله محمود بن عمر (2003) الكشّاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ط3، بيروت، دارالكتب العلمية.
- السكاكي، أبو يعقوب يوسف السكاكي (2014) مفتاح العلوم، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، ط1، بيروت، دار الكتب العلمية.
- سلفاوي، أم الخير سلفاوي (2009) البعد التداولي في البلاغة العربية من خلال مفتاح العلوم للسكاكي، رسالة الماجستير، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة قاصدي مرباح ورقلة.
- السيوطي، جلال الدين السيوطي (2002) الإتقان في علوم القرآن، تقديم وتعليق: د. مصطفى ديب البُغا، ط2، بيروت- حلبوني، دار ابن الكثير.
- صولة، عبدالله صولة (2007) الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، ط1، بيروت-لبنان، دار الفارابي.
- طبل، د.حسن طبل (1998) أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، ط1، القاهرة، دار الفكر العربي.
- عبدالعظيم، علي عبدالعظيم (1957) ديوان ابن زيدون ورسائله، د.ط، مصر، دار النهضة.
- عيسى، فوزي عيسى (2012) النص الشعري وآليات القراءة، ط1، لأسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.
- القزويني، الخطيب (2004) الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: د.محمد عبدالمنعم خفاجي و د.عبدالعزيز شرف، ط6، القاهرة، دار الكتاب المصري.
- ويس، أحمد محمد ويس (2006) الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، د.ط، دمشق- سوريا، مكتبة الأسد.
- السبكي، بهاء الدين السبكي (2003) عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، ط1، بيروت لبنان، المكتبة العصرية للطباعةوالنشر.
- الخرشة، أحمد غالب النوري (2008) أسلوبية الانزياح في النص القرآني، رسالة الماجستير، الإشراف: أ. د. زهير المنصور، جامعة مؤتة.
- البيضاوي، ناصر الدين البيضاوي (2024) أنوار التنزيل وأسرار التأويل، ط1، بيروت- لبنان، منشورات مروان دعبول.
- ابن هشام، جمال الدين ابن هشام (1985) مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ط6، دار الفكر- دمشق.
- الهيشري، الشاذلي الهيشري (1991) الالتفات في القرآن، حوليات الجامعة التونسية، العدد: 32.

- Ibn al-Atheer, Diya al-Din bin al-Atheer Nasrallah bin Muhammad (d. T.), The Walking Ideal in the Literature of the Writer and Poet, edited by: Ahmed al-Hawfi, Badawi Tabana, d. T., Cairo, Dar Nahdet Misr for Printing, Publishing and Distribution.
- Ibn al-Atheer, Diya al-Din Nasrallah bin Muhammad bin Muhammad (1375 AH), The Great Mosque in the Making of Manzum from Speech and Prose, edited by: Mustafa Jawad, Al-Majma' Al-Ilmi Press.
- Ibn Manzur, Muhammad bin Makram (2005) Lisan al-Arab, edited by: Amer Ahmed Haider and Abdel Moneim Khalil Ibrahim, 1st edition, Beirut, Dar al-Kutub al-Ilmiyyah.
- Abu Deeb, Kamal Abu Deeb (1986) in Poetics, 1st edition, Beirut - Lebanon.

- Abu Al-Tayeb, Abu Al-Tayeb Al-Mutanabbi (2008) Diwan Al-Mutanabbi, 2nd edition, Beirut - Lebanon, Dar Sader.
- Al-Taftazani, Saad Al-Din Al-Taftazani (1349 AH), Al-Mukhtasar Sharh Takhlis Al-Muftah, 1st edition, Damascus, Dar Al-Taqwa.
- Al-Jurjani, Abdul Qahir Al-Jurjani (2004) Secrets of Rhetoric, 1st edition, Beirut - Lebanon, Al-Resala Foundation Publishers.
- Habankah Al-Maidani, Dr. Habankeh Al-Maidani (2010) Arabic Rhetoric: Its Foundations, Sciences, Arts, and Pictures of its Applications, 3rd edition, Damascus, Dar Al-Qalam.
- Hassan, Adnan Hassan Rahman (2014) Levels of displacement in Ibn Zaydun's Nuniya, D. I. Without mentioning the magazine and its number.
- Al-Zarkashi, Abu Abdullah Badr al-Din Muhammad bin Abdullah bin Bahadur (1957) The Proof in the Sciences of the Qur'an, edited by: Muhammad Abu al-Fadl Ibrahim, 1st edition, Dar Ihya al-Kutub al-Arabiyah, Issa al-Babi al-Halabi and his partners.
- Al-Zamakhshari, Jarallah Mahmoud bin Omar (2003), Al-Kashshaf fi Haqiqat, Mysteries of Revelation, and the Eyes of Sayings in the Faces of Interpretation, 3rd edition, Beirut, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah.
- Al-Sakaki, Abu Yaqoub Yusuf Al-Sakaki (2014) The Key to Science, edited by: Dr. Abdul Hamid Hindawi, 1st edition, Beirut, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah.
- Salfawi, Umm al-Khair Salfawi (2009) The pragmatic dimension in Arabic rhetoric through Sakaki's Key to Science, Master's thesis, Faculty of Arts, Department of Arabic Language, University of Kasdi-Merbah Ouargla.
- Al-Suyuti, Jalaluddin Al-Suyuti (2002) Perfection in the Sciences of the Qur'an, presented and commented by: Dr. Mustafa Deeb Al-Bugha, 2nd edition, Beirut - Halbouni, Dar Ibn Al-Kathir.
- Saula, Abdullah Saula (2007) Al-Hajjaj in the Qur'an through its most important stylistic characteristics, 1st edition, Beirut-Lebanon, Dar Al-Farabi.
- Tabl, Dr. Hassan Tabl (1998) The Method of Attention in Qur'anic Rhetoric, 1st edition, Cairo, Dar Al-Fikr Al-Arabi.
- Abdel-Azim, Ali Abdel-Azim (1957) The Diwan and Letters of Ibn Zaydun, ed., Egypt, Dar Al-Nahda.
- Issa, Fawzi Issa (2012) Poetic Text and Reading Mechanisms, 1st edition, Alexandria, Dar Al-Wafa for the World of Printing and Publishing.
- Al-Qazwini, Al-Khatib (2004) Clarification in the Sciences of Rhetoric, edited by: Dr. Muhammad Abdel-Moneim Khafaji and Dr. Abdel-Aziz Sharaf, 6th edition, Cairo, Dar Al-Kitab Al-Masry.
- Weiss, Ahmed Muhammad Weiss (2006) Displacement in the Critical and Rhetorical Heritage, D. I., Damascus - Syria, Al-Assad Library.
- Al-Subki, Bahaa Al-Din Al-Subki (2003) The Bride of Weddings fi Sharh Takhlees Al-Muftah, 1st edition, Beirut, Lebanon, Al-Asriyya Library for Printing and Publishing.

- Al-Kharsha, Ahmed Ghaleb Al-Nouri (2008) Stylistic Shift in the Qur'anic Text, Master's Thesis, Supervision: A. D. Zuhair Al-Mansour, Mutah University.
- Al-Baydawi, Nasser Al-Din Al-Baydawi (2024) Anwar al-Tanzeel and the Secrets of Interpretation, 1st edition, Beirut-Lebanon, Marwan Daboul Publications.
- Ibn Hisham, Jamal al-Din Ibn Hisham (1985) Mughni al-Labib from the Books of Arabs, 6th edition, Dar al-Fikr - Damascus.
- Al-Hisari, Al-Shazli Al-Hisari (1991) Detours in the Qur'an, Annals of the Tunisian University, Issue: 32.