ظاهرة الالتفات وأثرها الدلالي في شعر الأعمى التطيلي

المدرس المساعد: أسماء حسن عجد آل دفتر

جامعة ميسان، كلية التربية الأساسية، قسم اللغة العربية

البريد الإلكتروني Email: asmaa.hasan@uomisan.edu.iq

الكلمات المفتاحية: الالتفات؛ الأسلوبية، الأعمى التطيلي، الشعر الأندلسي، الإيقاع النفسي، الأغراض الشعرية.

كيفية اقتباس البحث

آل دفتر، أسماء حسن عجد ، ظاهرة الالتفات وأثرها الدلالي في شعر الأعمى التطيلي ، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، تشرين الثاني ٢٠٢٦، المجلد:١٦ ،العدد:١١ .

هذا البحث من نوع الوصول المفتوح مرخص بموجب رخصة المشاع الإبداعي لحقوق التأليف والنشر (Creative Commons Attribution) تتيح فقط للآخرين تحميل البحث ومشاركته مع الآخرين بشرط نَسب العمل الأصلي للمؤلف، ودون القيام بأي تعديل أو استخدامه لأغراض تجارية.

مفهرسة في Indexed
IASJ

مسجلة في Registered
ROAD

The Phenomenon of Iltifāt (Grammatical Shift) and Its Semantic Effect in the Poetry of al-Aʿmā al-Ṭuṭīlī

Assistant Lecturer: Asmaa Hassan Ajad Al-Daftar
University of Maysan, College of Basic Education, Department of Arabic Language

Keywords Iltifāt (Grammatical Shift); Al-Aʿmā al-Ṭuṭīlī; Andalusian Poetry; Psychological Rhythm; Poetic Purposes.

How To Cite This Article
Al-Daftar, Asmaa Hassan Ajad, The Phenomenon of Iltifāt (Grammatical Shift) and Its Semantic Effect in the Poetry of al-Aʿmā al-Ṭuṭīlī,Journal Of Babylon Center For Humanities Studies, November2026,Volume:16,Issue 11.

This is an open access article under the CC BY-NC-ND license (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Abstract

This study examines iltifāt (grammatical shift), one of the most widely discussed rhetorical devices in classical and modern Arabic rhetoric, through an applied analysis of three poems from the dīwān of the Andalusian poet Aḥmad ibn ʿAbd Allāh ibn Hurayrah, known as al-Aʿmā al-Ṭuṭīlī (the Blind Poet of Tudela), in the edition compiled, verified, and annotated by Muḥyī al-Dīn Dīb (2014). The central question is: which patterns of iltifāt occur in these poems, and what semantic and structural functions do they perform?

The study consists of an introduction and three sections. The first section defines iltifāt linguistically and technically, traces how the term emerged and was named, and sets out the conditions used to identify it: unity of referent, departure from the expected form, and a rhetorical purpose. The second section analyses three purposively selected poems: a panegyric for the Banū al-Ḥaḍramī, the elegiac-gnomic poem beginning "I was told that death respects the young man," and the love poem

beginning "O heart, melt away in grief." It distinguishes iltifāt in the strict sense from related phenomena (tajrīd, self-address, and general stylistic variation) and classifies the instances into shifts among first, second, and third person; shifts between past and present verb forms; and shifts between declarative (khabar) and performative (inshāʾ) utterance. The third section examines the semantic and aesthetic effects of these shifts: their relation to the psychological rhythm of the text, their role in reinforcing meaning and varying the discourse, and their relation to the poetic purpose (panegyric, elegy, or love poetry).

The study follows a descriptive-analytical method, and its findings are limited to the selected sample; it does not claim to have surveyed the entire dīwān. It finds that iltifāt in these poems performs identifiable structural and semantic functions, marking shifts of purpose, addressee, and emotional tone. It suggests that iltifāt plausibly forms part of the poet's compositional technique, while extending this conclusion to the whole dīwān would require a fuller survey.

المستخلص

يتناول هذا البحثُ ظاهرةَ الالتفاتِ، وهي من أبرزِ الأساليبِ البلاغيةِ التي عُنِيَ بها البلاغيون العربُ قديمًا وحديثًا، وذلك من خلالِ دراسةٍ تطبيقيةٍ على ثلاثِ قصائدَ مختارةٍ من ديوانِ الشاعرِ الأندلسيِّ أحمد بن عبد الله بن هريرة، المعروفِ بالأعمى التطيليِّ، اعتمادًا على طبعتِه التي جمعَها وحقَّقها وشرحَها الدكتورُ محيي الدين ديب (٢٠١٤م). وتسعى إلى الإجابة عن سؤالٍ رئيسٍ هو: ما أنماطُ الالتفاتِ التي ترد في هذه القصائد، وما وظائفُها الدلاليةُ والبنائيةُ فيها؟

وقد جاء البحثُ في ثلاثةِ مباحثَ سبقتها مقدمةٌ: تناولَ المبحثُ الأولُ مفهومَ الالتفاتِ لغةً واصطلاحًا، وتتبَّعَ نشأةَ هذا المصطلحِ وتطورَه عند البلاغيين قدامى ومحدثين. واستقرأ المبحثُ الثاني أنماطَ الالتفاتِ في ثلاثِ قصائدَ اختيرت قصديًّا (قصيدةِ مدحٍ بني الحضرميِّ، وقصيدةِ "ونُبِّئْتُ أنَّ الموتَ يحترمُ الفتى"، وقصيدةِ "يا قلبُ ذُبْ مِن أسًى")؛ لاشتمالها على أنماطِ الالتفاتِ الثلاثةِ ولتنوّعِ أغراضِها بين المديحِ والرثاءِ الحِكَميِّ والغزلِ، دون ادّعاءِ استقصاءِ الديوانِ كلِّه، وميّز فيها بين الالتفاتِ بالمعنى الضيقِ (وحدةِ المرجعِ) وما يقاربُه من انتقالاتِ الخطابِ والتجريدِ والتنويعِ الأسلوبيِّ، وصنّفَ الالتفاتَ إلى الالتفاتِ بين ضمائرِ التكلمِ والخطابِ والغيبةِ، والالتفاتِ الزمنيِّ بين صيغتَي الماضي والمضارعِ، والالتفاتِ بين أسلوبَي الخبرِ والإنشاءِ. وكشف المبحثُ الثالثُ عن الأثرِ الدلاليِّ والجماليِّ لهذا الأسلوبِ، من خلالِ دراسةِ صلتِه ببناءِ الإيقاعِ

النفسيِّ للنصِّ، ودورِه في توكيدِ المعنى وتنويعِ الخطابِ، وعلاقتِه بالغرضِ الشعريِّ من غزلٍ ورثاءٍ ومديحٍ.

واعتمد البحثُ المنهجَ الوصفيَّ التحليليَّ القائمَ على استقراءِ شواهدِ الظاهرةِ في القصائدِ الثلاثِ المختارةِ، ثم تحليلِها في ضوءِ ما استقرَّ عليه البلاغيون قدامى ومحدثون. وقد خلص البحثُ إلى أن الالتفاتَ في القصائدِ المدروسةِ أدّى وظائفَ بنائيةً ودلاليةً ظاهرةً؛ إذ ارتبطَ بتحوّلاتِ الغرضِ وبإيقاعِ الانفعالِ في النصِّ، ويُرجَّحُ أن يكونَ جزءًا من صنعةِ الشاعرِ الفنيةِ، وإن كان تعميمُ ذلك على الديوانِ كاملًا يحتاجُ إلى استقصاءٍ أوسعَ.

١. المقدمة

فإن البلاغةَ العربيةَ لم تكن يومًا مجموعةَ قواعدَ جامدةٍ تُحفَظُ وتُستظهَرُ، بل كانت منذ نشأتها الأولى محاولةً دائبةً لفهمِ السرِّ الذي يجعلُ كلامًا أبلغَ من كلامٍ، وتركيبًا أوقعَ في النفسِ من تركيبٍ، ولعلَّ أسلوبَ الالتفاتِ من أدقِّ هذه الأسرارِ وأعمقِها أثرًا، ذلك أنه يكشفُ عن قدرةِ اللغةِ العربيةِ على التحرُّرِ من رتابةِ السياقِ الواحدِ، والانتقالِ بين صيغِ الخطابِ في يسرٍ لا يُخِلُّ بوحدةِ المعنى، بل يزيدُه توكيدًا وتجدُّدًا. وقد أدرك القدماءُ من البلاغيين هذه القيمةَ منذ وقتٍ مبكرٍ، حتى عدَّه ابنُ الأثيرِ خلاصةَ علمِ البيانِ، وسمَّاه بعضُهم شجاعةَ العربيةِ، وهي تسميةٌ تنمُّ عن إدراكهم أن هذا الأسلوبَ ليس زَلَّةَ لسانٍ ولا خروجًا عن مقتضى الظاهرِ بلا سببٍ، وإنما هو ضربٌ من التصرفِ الواعي في بِنيةِ الكلامِ يقتضيه المقامُ ويخدمُه.

وتكمنُ أهميةُ هذا البحثِ في كونِه يتصدَّى لظاهرةٍ أسلوبيةٍ محوريةٍ في شعرِ شاعرٍ أندلسيٍّ لم يحظَ – على حدِّ علمي – بدراسةٍ متخصصةٍ تتناولُ أسلوبَ الالتفاتِ في ديوانِه بمنهجيةٍ تحليليةٍ دقيقةٍ، على الرغمِ مما يزخرُ به هذا الديوانُ من صورٍ متنوعةٍ لهذا الأسلوبِ تستحقُّ الرصدَ والتحليلَ. كما تتصلُ أهميتُه بكونِه يسهمُ في ربطِ الدرسِ البلاغيِّ التراثيِّ – بما استقرَّ عليه علماءُ المعاني من مفاهيمَ ومصطلحاتٍ – بأدواتِ النقدِ الأسلوبيِّ الحديثِ التي تُعنى بالوظيفةِ الجماليةِ والنفسيةِ للظاهرةِ اللغويةِ، لا بحصرِها وتصنيفِها وحدَه؛ وبذلك يقدِّمُ هذا البحثُ نموذجًا تطبيقيًّا يُظهِرُ كيف يمكنُ للمصطلحِ البلاغيِّ القديمِ أن يظلَّ أداةً إجرائيةً حيةً صالحةً لمقاربةِ النصوصِ الشعريةِ مقاربةً معاصرةً.

ويهدفُ هذا البحثُ إلى جملةٍ من الغاياتِ المتدرجةِ: فهو يسعى أولًا إلى تأصيلِ مفهومِ الالتفاتِ لغةً واصطلاحًا، وتتبُّعِ نشأةِ هذا المصطلحِ وتطورِه عندَ البلاغيين قدامَى ومحدثين، تمهيدًا لبناءٍ نظريٍّ واضحٍ يُنطلَقُ منه في التطبيقِ. ويهدفُ ثانيًا إلى استقراءِ ثلاثِ قصائدَ مختارةٍ من ديوانِ الأعمى التطيليِّ لحصرِ أنماطِ الالتفاتِ الواردةِ فيها، سواءٌ أكانَ ذلك في الضمائرِ بين التكلمِ

والخطابِ والغيبةِ، أم في صيغِ الأفعالِ بين الماضي والمضارعِ، أم في الأساليبِ بين الخبرِ والإنشاءِ. ويهدفُ ثالثًا وأخيرًا إلى تجاوزِ حدودِ الرصدِ والتصنيفِ إلى الكشفِ عن الأثرِ الدلاليِّ والجماليِّ لهذا الأسلوبِ، من خلالِ دراسةِ صلتِه ببناءِ الإيقاعِ النفسيِّ للنصِّ، ودورِه في توكيدِ المعنى وتنويعِ الخطابِ، وعلاقتِه بالغرضِ الشعريِّ الذي يخدمُه في كلِّ قصيدةٍ على حدةٍ من مدحٍ أو رثاءٍ أو غزلٍ.

تتحدد مشكلة البحث في السؤال الرئيس الآتي: ما أنماط الالتفات التي ترد في قصائد مختارة من ديوان الأعمى التطيلي، وما وظائفها الدلالية والبنائية؟ ويتفرع عنه سؤالان: (١) أيّ الانتقالات المرصودة يستوفي شروط الالتفات بالمعنى الضيق (وحدة المرجع، ومخالفة المتوقَّع، ووجود فائدة بلاغية)، وأيّها يُعدّ تجريدًا أو نداءً للذات أو تنويعًا أسلوبيًّا أعمّ؟ (٢) كيف يرتبط الالتفات بإيقاع الانفعال في النص وبالغرض الشعري؟

اقتصرت الدراسة على ثلاث قصائد من ديوان الأعمى التطيلي (تحقيق محيي الدين ديب، ٢٠١٤): قصيدة مدح بني الحضرمي (ص٨٠–٨٢، وعدد أبياتها ستة وأربعون بيتًا)، وقصيدة (ونُبِّئتُ أنّ الموتَ يحترمُ الفتى) (ص١٤٩–١٥١)، وقصيدة (يا قلبُ ذُبْ من أسًى) (ص٢٦٢)، وتُذكر أرقام القصائد في الديوان مع كل شاهد. واختيرت القصائد قصديًّا وفق ثلاثة معايير: اشتمالها على الأنماط الثلاثة (الضمائر، وصيغ الأفعال، والخبر والإنشاء)، وتنوّع أغراضها (المديح، والرثاء الحِكَمي المتصل بالمديح، والغزل)، وطولها الذي يتيح تتبع حركة الانتقال داخل البناء الواحد. ولا تدّعي الدراسة أن العينة تمثّل الديوان كله؛ ومن ثمّ فإن أحكامها على شيوع نمط أو غلبته أو تركّزه أحكام على هذه العينة وحدها.

اتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي في ضوء الأسلوبية، وقام الرصد على قاعدة معلنة: لا يُحتسب الانتقال التفاتًا بالمعنى الضيق إلا إذا اتّحد مرجع الضمير أو الحدث قبل الانتقال وبعده، وخالف الانتقالُ المتوقَّع، وأفاد فائدة بلاغية يقتضيها السياق. وما استوفى هذه الشروط جزئيًّا (كانتقال المرجع من الجماعة إلى أحد أفرادها) عُدّ التفاتًا بالمعنى الأوسع وصُرّح بذلك، وما عدا ذلك يُعرض بوصفه (انتقالًا في الخطاب) أو (تجريدًا) أو (تنويعًا أسلوبيًّا) ولا يدخل في حصيلة الالتفات. وتُلخَّص مواضع الرصد وأرقامها وتصنيفها في الجدول (١) في المبحث الثاني، وتُقيَّد النتائج بحدود العينة.

وقد حظي ديوان الأعمى التطيلي في السنوات الأخيرة باهتمامٍ نقديٍّ متزايدٍ من زوايا متعددة؛ فتناولته دراسةٌ حديثةٌ بالتحليل من جهة تشكيله الإيقاعي والصوتي في مرثيته لزوجته (حمزة وأبو بكر، ٢٠٢٤)، كما تناولته دراسةٌ أخرى من جهة توظيفه اللونيَّ برؤية سيميائية (الشهري،

د.ت)، فضلًا عن دراساتٍ سابقةٍ عُنيت بحياته وأدبه وصورته الشعرية عمومًا. غير أن هذه الدراسات جميعها – على تنوع مداخلها – لم تتناول أسلوب الالتفات في شعره بمنهجيةٍ تطبيقيةٍ مستقلةٍ، وهو ما يمثل الفجوة البحثية التي يسعى هذا البحث إلى سدها.

٢. الإطار النظري للالتفات في اللغة والاصطلاح، ونشأة المصطلح عند البلاغيين

أولاً: الالتفات لغةً

يدور معنى (اللفت) في المعاجم العربية على الصرف والتحويل عن جهة إلى جهة أخرى، فقد جاء في لسان العرب: " لفت وجهه عن القوم: صرفه، والتفت التفاتًا... وتلفّت إلى الشيء والتفت إليه: صرف وجهه إليه" (ابن منظور، د.ت: مادة لفت، ٧٨/٢)، ومنه تفسير الفراء لقوله تعالى: {أَجِئْتَنَا لِتَلْفِتَنَا عَمَّا وَجَدْنَا عَلَيْهِ آبَاءَنَا} بأن اللفت هو الصرف. وفي القاموس المحيط: " لفته يلفته: لواه وصرفه عن رأيه، ومنه الالتفات" (الفيروزآبادي، د.ت: ٥/٥١٨؛ مصطفى وآخرون، ١٩٧٢: ٢/٧٣٥). ويلحظ من هذه النصوص اللغوية أن المعنى الحسي لـ(اللفت) قائم على انصراف الوجه أو الجسد من جهة إلى أخرى، وهو المعنى الذي استعاره البلاغيون فيما بعد لوصف انصراف الكلام من أسلوب إلى أسلوب آخر (فالح، ١٩٨٤: ٦٦).

ثانياً: الالتفات اصطلاحاً، وتعدد تسمياته قبل استقرار المصطلح

لم يظفر هذا الأسلوب في بادئ الأمر باسم محدد يعرف به، وإنما عُرف فعلُه قبل أن توضع له تسمية اصطلاحية جامعة، فأول من أشار إلى هذه الظاهرة أبو عبيدة (ت٢١٠هـ) من غير أن يفرد لها اسماً، إذ قال في معرض حديثه عن أساليب العرب: "والعرب قد تخاطب فتخبر عن الغائب والمعنى للشاهد فترجع إلى الشاهد" (أبو عبيدة، ١٩٦٢: ١٣٩/٢). ثم جاء ابن قتيبة (ت٢٧٦هـ) فأدرجه ضمن باب سمّاه (مخالفة اللفظ لمعناه)، فقال: "ومنه أن تخاطب الشاهد بشيء ثم تجعل الخطاب له على لفظ الغائب" (ابن قتيبة، د.ت: ٢٢٣).

وأطلق عليه ابن المعتز (ت٢٩٦هـ) اسم (الانصراف)، فقال: "انصراف المتكلم عن الإخبار إلى المخاطبة، ومن المخاطبة إلى الإخبار" (ابن المعتز، د.ت: ٥٨)، في حين سماه فخر الدين الرازي (ت٦٠٦هـ) بـ(العدول)، فقال: "إنه العدول عن الغيبة إلى الخطاب أو على العكس" (الرازي، ١٩٨٥: ١٤٦). وتنسب أكثرُ الدراسات التي رجعنا إليها أولَ استعمالٍ لمصطلح (الالتفات) إلى الأصمعي (ت٢١٦هـ) استنادًا إلى جوابه للموصلي حين سأله عن قول جرير، في حين تنسبه دراساتٌ أخرى إلى ابن المعتز في كتابه (البديع)؛ ولم نقف في المصادر التي بين أيدينا على ما يحسم أسبقية التسمية، فنعرض الروايتين دون ترجيح قاطع. وقد رُوي عن الأصمعي أنه سُئل عن قول جرير:

أتنســـــى إذ تودّعنـــــا ســـــليمى بفـــــرعِ بشـــــامةٍ سُـــــقِّيَ البشـــــامُ

فأجاب الأصمعي: "ألا تراه مقبلاً على شعره... ثم التفت إلى البشام فدعا له" (الصادي، ١٣١٣هـ: ١٥٢)، ومن هذه الرواية شاع استعمال التسمية في المصنفات اللاحقة عند من جاء بعده من البلاغيين.

يذهب حسن طبل إلى أن الالتفات يُعدّ من أجلّ علوم البلاغة، ويوصف بأنه "أمير جنودها"، وهو ما يعكس المكانة التي أولاها له العلماء منذ بدء التدوين البلاغي العربي (طبل، ١٩٩٠: ١٨).

كما يورد طبل عن ابن يعقوب المغربي تفريقًا دقيقًا بين الالتفات والتجريد، إذ يقوم الالتفات على مبدأ الاتحاد بينما يقوم التجريد على مبدأ التعدد (طبل، ١٩٩٠: ٥٥).

وقد ظل هذا المصطلح، رغم استقراره اسمًا، متسع المجال في دلالته إلى حدٍّ أدى إلى تداخله مع طائفة من الأساليب البلاغية المجاورة له، وهو ما يُعزى – كما يذهب بعض الدارسين المحدثين – إلى كون الالتفات في جوهره ظاهرة جمالية إجرائية تتقاطع مع غيرها من صور العدول عن مقتضى الظاهر أكثر مما هي حدٌّ اصطلاحي منضبط الأطراف (مصيطفى وعرابي، ٢٠١٨: ١٧٣). ولعل هذا الاتساع الدلالي نفسه هو ما يفسر تعدد المداخل التي تناوله بها الباحثون فيما بعد، سواء من زاوية الدرس البلاغي الخالص، أم من زاوية الأسلوبية الحديثة التي تنظر إلى الالتفات بوصفه انحرافًا واعيًا عن السياق المتوقع يخدم غاية جمالية ودلالية في الوقت نفسه.

ثالثاً: اتجاها تناول البلاغيين لمفهوم الالتفات

اتجه تناول البلاغيين لمفهوم الالتفات . بعد استقرار اسمه . اتجاهين رئيسين متقاربين في الزمن، لا مرحلتين متعاقبتين؛ إذ عاصر السكاكي (ت٦٢٦هـ) ابن الأثير (ت٦٣٧هـ) أو سبقه بسنوات قليلة:

الاتجاه الأول: وهو اتجاه الاصطلاح البلاغي الخالص المستقل عن علم المعاني، وأبرز من فصّل القول فيها ابن الأثير (ت٦٣٧هـ)، إذ عدّه "خلاصة علم البيان"، وردّ حقيقته إلى التفات الإنسان بوجهه يميناً وشمالاً، فهو "ينتقل فيه عن صيغة إلى صيغة، كالانتقال من خطاب حاضر إلى غائب، أو من خطاب غائب إلى حاضر، أو من فعل ماضٍ إلى مستقبل، أو من مستقبل إلى ماضٍ"، وسمّاه أيضاً (شجاعة العربية) (ابن الأثير، ١٩٣٩: ١٨١/٢). وقد قسّم ابن الأثير هذا الأسلوب على ثلاثة أقسام كبرى: القسم الأول في الانتقال بين ضروب التعبير الثلاثة (التكلم والخطاب والغيبة)، والقسم الثاني فيما يخص صيغ الأفعال (الماضي والمضارع والأمر)، والقسم الثالث فيما يخص العدد (الإفراد والتثنية والجمع) (ابن الأثير، ١٩٣٩: ١٨٢/٢-١٩٩).

الاتجاه الثاني: وهو اتجاه إدماج الالتفات ضمن مباحث علم المعاني، وفيه ضمّه المتأخرون من البلاغيين . وعلى رأسهم السكاكي (ت٦٢٦هـ) . إلى العلوم الثلاثة (الفصاحة والبيان والمعاني)، ورأى أن نقل الكلام من أسلوب إلى آخر التفاتٌ يشترك في تسميته علماء المعاني والعرب على حد سواء، وأن العرب "يرون الكلام إذ انتقل فيه من أسلوب إلى أسلوب أدخل في القبول عند السامع وأحسن لتلقّي إصغائه واستدامة نشاطه" (السكاكي، ١٩٨١: ٣٩٥). وسار على هذا النهج من جاء بعده من علماء البلاغة كالخطيب القزويني في الإيضاح، والسيوطي في الإتقان الذي جعل الالتفات من الأنواع البديعية المرتبطة بعلم المعاني (السيوطي، د.ت: ٨٥/٢).

رابعاً: آراء البلاغيين في فائدة الالتفات وغايته

اتفق جمهور البلاغيين على أن الغاية العامة الجامعة للالتفات هي تنشيط السامع ودفع الملل والسآمة عنه، فالكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب "كان أحسن تطرية لنشاط السامع، وإيقاظًا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد" كما عبّر عن ذلك الزمخشري (الزمخشري، ١٩٨٧: ١٤/١). وذهب الزركشي إلى أن للالتفات "فوائد عامة وخاصة، فمن العامة التفنن في الانتقال من أسلوب إلى آخر لما في ذلك من تنشيط السامع واستجلاب صفائه واتساع مجاري الكلام" (الزركشي، ١٩٨٤: ٣١٤/٣).

غير أن ابن الأثير خالف هذا الرأي الشائع عند جمهور البلاغيين، ورأى أن الانتقال من أسلوب إلى آخر لا يكون إلا لفائدة تقتضيه، وتلك الفائدة "أمر وراء الانتقال من أسلوب إلى أسلوب غير أنها لا تُحدّ بحدّ ولا تُضبط بضابط، لكن يشار إلى مواضع ليقاس عليها غيرها" (ابن الأثير، ١٩٣٩: ١٨١/٢-١٨٢). وبهذا يكون ابن الأثير قد ربط الالتفات بالسياق النصي الخاص ووظيفته الدلالية في كل موضع على حدة، لا بغاية واحدة عامة تصلح تفسيراً لكل مواطنه، وهو ما يجعل رأيه، في تقديرنا، أقرب إلى النظرة السياقية الحديثة التي تربط الظاهرة بموضعها الفني في النص.

ومن الفوائد الخاصة التي ذكرها الزركشي: تعظيم شأن المخاطَب، والتتميم لمعنى مقصود للمتكلم، والتنبيه على ما حقّ الكلام أن يكون واردًا عليه (الزركشي، ١٩٨٤: ٣٢٦/٣-٣٢٨)، وأضاف بعض الدارسين المحدثين: المبالغة، والخصوص، والاهتمام، والإهانة والتحقير (الزوبعي، د.ت: ١٤٢، ١٤٥). وعلى وفق هذا التنوع في الغايات افترق البلاغيون أيضًا في تحديد أنماط الالتفات؛ فمنه ما وقع في الضمائر بين التكلم والخطاب والغيبة، ومنه ما وقع في صيغ الأفعال بين الماضي والمضارع والأمر، ومنه ما وقع في العدد بين الإفراد والتثنية والجمع، فضلًا عن الانتقال بين الخبر والإنشاء، وفي الإعراب، وفي البناء بين المعلوم والمجهول.

خامسًا: شروط الالتفات وضوابط الرصد في هذا البحث

يُعرَّف الالتفات إجرائيًّا في هذا البحث بأنه: نقل الكلام من صيغة (ضمير أو زمن أو أسلوب) إلى أخرى مع بقاء المقصود واحدًا، على وجه يخالف ما يترقّبه السامع ويؤدي فائدة بلاغية يقتضيها السياق. وتتفرع عنه ضوابط ثلاثة يقوم عليها الرصد:

(١) وحدة المرجع: أن يعود الضمير أو الحدث بعد الانتقال إلى ما عاد إليه قبله (ينظر: السيوطي، د.ت). وهذا هو الالتفات بالمعنى الضيق. ولأن ابن الأثير لا يشترط اتحاد المتلفَت عنه والمتلفَت إليه، فقد أُبقي في الحصيلة ما اتّحد مرجعه جزئيًّا (كالانتقال من الجماعة إلى أحد أفرادها، أو من الكلي إلى المتكلم المندرج تحته) وسُمّي التفاتًا بالمعنى الأوسع مع التصريح بذلك.

(٢) مخالفة المتوقَّع: أن يكون الانتقال على خلاف ما يقتضيه ظاهر السياق أو ما يترقّبه السامع، فلا يُعدّ التفاتًا مجردُ تعاقب الجمل أو تكرار البنية الواحدة (كتكرار (وهُم) في مطالع الأبيات المتتالية).

(٣) الفائدة البلاغية: أن يكون للانتقال نكتة يقتضيها الموضع، وهي عند ابن الأثير لا تُحدّ بحدّ ولا تُضبط بضابط.

ويُفرَّق بين الالتفات وما يقاربه: فالتجريد (وهو مخاطبة الشاعر نفسه أو أحد أجزائها، ومنه نداء القلب) يقوم عند ابن يعقوب المغربي، بحسب ما نقله طبل، على التعدد بينما يقوم الالتفات على الاتحاد؛ أما تغيّر المخاطَب (كالانتقال من مخاطبة الصاحبين إلى مخاطبة الممدوح) وانتقال الغرض وتوالي النداءات لمخاطَبين متخيَّلين متغايرين فتنويعٌ أسلوبيٌّ أعمّ لا يدخل في حصيلة الالتفات، وإن كان له أثر بنائي يُشار إليه في موضعه.

وعلى هذا الأساس النظري الذي مهّد له البلاغيون قديماً، وتناوله الدارسون المحدثون بالتحليل والتطبيق، سيقوم هذا البحث في تتبع صور الالتفات وأثرها الدلالي في ديوان الأعمى التطيلي، منطلقاً من هذا المفهوم الجامع الذي استقر عليه البلاغيون، ومعتمدًا ضوابط الرصد المتقدمة. ولمّا كان تقسيم ابن الأثير يقوم على ثلاثة أنماط هي الضمائر وصيغ الأفعال والعدد، فقد درس البحث منها الضمائر وصيغ الأفعال (الماضي والمضارع)، وأضاف نمطًا ثالثًا هو الانتقال بين الخبر والإنشاء، وهو من الأنماط التي أُلحقت بالالتفات في بعض الدراسات الحديثة وليس من تقسيم ابن الأثير، فعوملت معاملة التوسّع. ولم يُدرس الالتفات العددي لخروجه عن حدود العينة المختارة.

٣. أنماط الالتفات في القصائد المدروسة من ديوان التطيلي

يعرض الجدول (١) مواضع الانتقال التي رُصدت في القصائد الثلاث وتصنيف كل موضع بحسب ضوابط الرصد المبيّنة في (المبحث الأول: خامسًا)، وتُحصر الأحكام الواردة في هذا المبحث والذي يليه بهذه العينة.

القصيدة (الصفحة)	الأبيات	نوع الانتقال	التصنيف
مدح بني الحضرمي (٨٠–٨١)	١–٢١ ← ٢٢	غيبة جمعية (هم) ← خطاب مفرد (لَكَ)	التفات بالمعنى الأوسع (تخصيص؛ المرجع من الجماعة إلى أحد أفرادها)
مدح بني الحضرمي (٨١)	٢٧	خبر ← إنشاء (استفهام إنكاري وقسم/دعاء وأمر)	التفات بين الأساليب
مدح بني الحضرمي (٨٢)	٤١، ٤٣	حكاية بغائبة ثم حوار مباشر (تقول... ثقي)	تنويع أسلوبي (مشهد سردي حواري)؛ لا يدخل في حصيلة الالتفات
ونُبِّئتُ أنّ الموتَ (١٤٩)	١ ← ٣	تكلم (نُبِّئتُ) ← خطاب مثنى (خليلَيّ)	انتقال في الخطاب (تغيّر المخاطَب)؛ لا يدخل
ونُبِّئتُ أنّ الموتَ (١٤٩)	٤–١٢ ← ١٣	غيبة حِكَمية عامة (المرء) ← تكلم (نَدِمتُ)	التفات بالمعنى الأوسع (اندراج المتكلم تحت الكلي)
ونُبِّئتُ أنّ الموتَ (١٤٩)	١٥–١٧	نداءات ثلاثة (يا سائلي، يا عاذلي، يا قاتلي)	تنويع أسلوبي لمخاطَبين متخيَّلين متغايرين؛ لا يدخل
ونُبِّئتُ أنّ الموتَ (١٥٠–١٥١)	٢٦–٣٧ ← ٣٨	غيبة الممدوح (ذاك ابن عبد الله) ← خطابه (إليك)	التفات بالمعنى الضيق (وحدة المرجع)
ونُبِّئتُ أنّ الموتَ (١٤٩)	٦ ← ١٣	مضارع عام (يقول ويفعل) ← ماضٍ (نَدِمتُ)	تعاقب زمني؛ الحدثان مختلفان
يا قلبُ ذُبْ (٢٦٢)	١ ← ٢	إنشاء (نداء وأمر ونهي) ← خبر (رَكِبتَ...)	التفات بين الأساليب (المخاطَب واحد: القلب)
يا قلبُ ذُبْ (٢٦٢)	١	نداء القلب وخطاب الذات	تجريد؛ لا يدخل

يا قلبُ ذُبْ (٢٦٢)	٢ ← ٨	ماضٍ (رَكِبتَ) ← مضارع (يَصطَلي)	تعاقب زمني؛ الحدثان مختلفان
يا قلبُ ذُبْ (٢٦٢)	٧	نداء المحبوبة وتفديتها بعد خطاب القلب	انتقال في الخطاب (تغيّر المخاطَب)؛ لا يدخل

جدول (١): مواضع الانتقال المرصودة في القصائد الثلاث وتصنيفها

٣.١ الالتفات بين ضمائر التكلم والخطاب والغيبة

يُعدّ الالتفات بين الضمائر الثلاثة (التكلم والخطاب والغيبة) أوسع أنماط هذا الأسلوب حضورًا في القصائد المدروسة، وأكثرها تنوعًا في وظائفه الدلالية؛ ولعلّ ذلك يعود، في تقديري، إلى طبيعة القصيدة العربية التقليدية التي كان ينظمها الشاعر، والقائمة على تعدد الأغراض داخل النص الواحد (غزل يتخلله فخر أو حكمة، ورثاء ينعطف إلى مديح)، فكل تحول في الغرض كان يستدعي غالبًا تحولاً موازيًا في صيغة الضمير. وهذا ما عبّر عنه ابن الأثير بقوله إن الالتفات ضربٌ من الكلام لا يقع إلا لفائدة، وتلك الفائدة مرتبطة بموضعها الخاص لا بقاعدة كلية واحدة (ابن الأثير، ١٩٣٩: ٢/١٨١–١٨٢).

النموذج الأول: الالتفات من الغيبة الجمعية إلى الخطاب المفرد (التفات بالمعنى الأوسع)

افتتح التطيلي قصيدته في مدح بني الحضرمي بتعداد مآثر القبيلة كلها، مستخدمًا ضمير الغيبة الجمعي (هم) العائد على الأسلاف مجتمعين:

هُـمْ حَنَبُوهـا بَـينَ بُصـرى وجَلَّـقٍ ضَـوامِرَ زَجُّوهـا وغَيـرَ ضَـوامِرِ

(التطيلي، ٢٠١٤: ٨٠، البيت ٨)

وهُـمْ زَحَمُـوا أَرضَ الحِجـازِ بِزَحمَـةٍ بِبـيضِ الظُّبـا والرَّاعِفـاتِ الشَّـواجِرِ

(التطيلي، ٢٠١٤: ٨٠، البيت ١١)

وهُـمْ مَـلَأوا نَجـدًا شَـمامًا ونَجـدَةً ورِقَّـةَ آدابٍ وطِيـبَ عَناصِـرِ

(التطيلي، ٢٠١٤: ٨٠، البيت ١٢)

يلحظ الدارس أن الشاعر يكرر أداة الربط (وهُم) في مطالع الأبيات المتعاقبة على نسق يقترب من التكرار الاستهلالي، وهو تكرار له وظيفة إيقاعية مضافة إلى وظيفته النحوية، إذ يحقق تناغمًا صوتيًا يشبه دقات متتابعة تُبقي المتلقي على وتيرة واحدة من الانصات لسرد المفاخر. وضمير الغيبة الجمعي هنا ضروري من الناحية الدلالية قبل أن يكون خيارًا أسلوبيًا محضًا، ذلك أن المعنى المراد هو نسبة المجد إلى الجماعة بوصفها كيانًا تاريخيًا ممتدًا عبر الأجيال، لا إلى فرد بعينه؛ فالفعل (حَنَبُوها) والفعل (زَحَمُوا) والفعل (مَلَأوا) كلها أفعال ماضية مسندة إلى واو

الجماعة، وهو إسناد يلائم طبيعة الفخر القَبَلي الذي لا يقوم إلا على تراكم الأمجاد الفردية في رصيد جماعي واحد. وهذا التكرار ليس التفاتًا في ذاته لاتحاد الضمير في الأبيات المتتالية، وإنما هو تمهيد بنائي للالتفات اللاحق.

غير أن هذا النسق ينكسر فجأة بعد أبيات متصلة من تعداد المفاخر الجماعية تمتد من مطلع القصيدة إلى ما قبل البيت ٢٢ ، حين ينتقل الشاعر انتقالًا ممتدًا من الغيبة الجمعية إلى خطاب المفرد الحاضر، مُفردًا ممدوحه بالذكر من دون سائر قومه:

ونعـم الفَتَـى إن أخلـفَ الغيـثُ مالـكٌ قِـــرَى النـــازِلِ الثّـــاوي وزادُ المســـافر
لَـكَ الفَضـلُ فـي مـا صُـغتُهُ وصَـنَعْتَه ومـــا شـــاعِرٌ لَـــم يَمتَـــدِحْكَ بِشـــاعِرِ

(التطيلي، ٢٠١٤: ٨١، البيت ٢٢)

حَـــذَوْتُ مِثـــالًا فامتَثَلْـــتُ فَـــإِنْ أُجِـــدْ فَلَســـــتُ لِمـــــا أَولَيتَنيـــــهِ بِكـــــافِرِ

(التطيلي، ٢٠١٤: ٨١، البيت ٢٣)

الالتفات هنا لا يقع اعتباطًا بعد أي بيت، بل يقع مباشرة بعد البيت الذي مهّد له بصيغة انتقالية هي قوله (ونِعمَ الفَتَى...مالكٌ)، وهي صيغة مدح لا تزال بلفظ الغيبة، لكنها تخصّص من بين الجماعة اسمًا بعينه (مالك)، فتكون بذلك جسرًا تدريجيًا بين الجمع والفرد قبل أن يقع الالتفات الصريح إلى ضمير المخاطب (الكاف) في (لَكَ الفضلُ). وهذا التدرج يُبطل أن يكون الانتقال مفاجئًا صارخًا، ويجعله بناءً محكمًا هدفه تضييق دائرة الخطاب شيئًا فشيئًا من القبيلة بأسرها إلى الأسرة الحاكمة فيها (بني عيسى)، ثم إلى الممدوح المفرد وحده. والوظيفة الدلالية لهذا الالتفات، بحسب ما استقر عليه البلاغيون في باب فوائد الالتفات الخاصة، هي التخصيص، أي إفراد المحل الواحد بحكم كان عامًا (ينظر: الزوبعي، د.ت: ١٤٢، ١٤٥)؛ ولعلّ الشاعر أراد أن يقرر أن ما ناله من عطاء إنما هو فضل شخصي من الممدوح تحديدًا، لا فضل موروث عن القبيلة يستوي فيه مع سائر مادحيها، ولذلك احتاج أن يُفرغ الخطاب من صيغة الجمع الغائب إلى صيغة المفرد الحاضر. ولذلك عُدّ هذا الانتقال التفاتًا بالمعنى الأوسع لا الضيق؛ لأن المرجع ينتقل من الجماعة إلى أحد أفرادها.

النموذج الثاني: التحولات الضميرية في قصيدة (ونُبِّئتُ أنّ الموتَ...)

أما أوضح شواهد العينة على تعدد التحولات الضميرية في نص واحد فقصيدته التي مطلعها:

ونُبِّئْـــتُ أَنَّ المَـــوتَ يَحتَـــرِمُ الفَتَـــى ولَـــم يَقـــضِ مِـــن لَذّاتِـــهِ مـــا يُؤَمَّـــلُ
فـــإن كـــان مـــا نُبئـــتُ حقـــاً فـــإن ذا لمنتهـــــــــــزٌ وإنَّ ذا لَمُغَفَّـــــــــــلُ

(التطيلي، ٢٠١٤: ١٤٩، البيت ١)

يبدأ النص بصيغة التكلم في الفعل المبني للمجهول (نُبِّئْتُ)، وهي صيغة تجمع بين حضور الذات المتكلمة وغياب المُخبِر عنها، فالشاعر يقرر خبرًا بلغ إليه لا خبرًا شهده بنفسه، ولعلّ في هذا ما يهيّئ لتقبّل حقيقة الموت بوصفها معطى خارجيًا مفروضًا ثم يتحول الخطاب بعد بيتين من التكلم إلى مخاطبة المثنى (وهو تغيّر في المخاطَب لا التفات بالمعنى الضيق لاختلاف المرجع) الموجّه لصديقين متخيَّلين:

خَليلَيَّ مِن قَيسٍ ابْشِرا فَلَقَد قَضَت صُروفُ اللَيالي بِالَّتي لا تُبَدَّلُ

(التطيلي، ٢٠١٤: ١٤٩، البيت ٣)

والتحول إلى صيغة المثنى بالذات (لا الجمع ولا المفرد) له دلالته الخاصة؛ فالخليلان صورة نمطية موروثة من مطالع القصيدة العربية القديمة (نظير: خليليَّ مُرّا بي على أمّ جُندب)، وقد استدعاها التطيلي هنا ليضفي على تأمله في الموت طابعًا حِواريًا اجتماعيًا، فكأنه يستدرج مستمعًا افتراضيًا مزدوجًا يشاركه المصيبة قبل أن يعمم القول. ثم ينصرف الشاعر عن هذا الخطاب المباشر عودة إلى صيغة الغيبة العامة، محتكمًا إلى نسق الحكمة الموغلة في التجريد والعمومية:

إِذا جاوَزَ المَرءُ الثَلاثينَ حِجَّةً فَقَد جاوَزَ العُمرَ الَّذي هُوَ أَفضَلُ

(التطيلي، ٢٠١٤: ١٤٩، البيت ٤)

وعلى امتداد نحو تسعة أبيات يتوالى الحديث بضمير الغيبة عن (المرء) بوصفه إنسانًا كليًا مجردًا لا شخصًا بعينه، حتى يعود إلى التكلم الخاص (التفات بالمعنى الأوسع، إذ يندرج المتكلم تحت المرء الكلي)، فيسجل موقفه الذاتي من هذه الحكمة العامة التي عمّمها قبل قليل:

نَدِمتُ فَهَل إِلّا النَدامَةُ وَحدَها «واللهِ ما أدري وإنّي لأَوْجَلُ»

(التطيلي، ٢٠١٤: ١٤٩، البيت ١٣)

ثم يتحول الخطاب إلى نسق نداء ثلاثي متعاقب موجّه لثلاث جهات متخيَّلة، هي السائل والعاذل والقاتل:

فَيا سائِلي أَينَ الشَبابُ وَمالَهُ أَلا فَسَلِ الأَيّامَ إِن كُنتَ تَسأَلُ

(التطيلي، ٢٠١٤: ١٤٩، البيت ١٥)

وَيا عاذِلي سَمعًا إِلَيكَ وَطاعَةً بِما لَم تَكُن تَألو وَلا كُنتُ أَحفَلُ

(التطيلي، ٢٠١٤: ١٤٩، البيت ١٦)

وَيـا قـاتِلي لَـم يَبـقَ لِلسَّـيفِ مَضـرِبٌ وَلا لِلـــرَّدى حُكـــمٌ وَلا لِـــيَ مِقـــوَلُ

(التطيلي، ٢٠١٤: ١٤٩، البيت ١٧)

ولا يخفى أن هذه النداءات الثلاث موجّهة إلى جهات لا وجود حقيقيًا لها في الواقع الخارجي، وإنما هي شخصنة لأطراف معنوية (من يسأله عن مآل شبابه، ومن يلومه، ومن أودى بحياته أو بشبابه)؛ ولذلك عُدّ هذا المقطع تنويعًا أسلوبيًّا في الخطاب لا التفاتًا بالمعنى الضيق، لتغاير المخاطَبين المتخيَّلين وانتفاء وحدة المرجع. ويمكن أن يُقرأ توزيع الانفعال على ثلاثة أساليب نداء متتابعة، بدل عبارة واحدة، بوصفه تفكيكًا لمشاعر مركّبة من حسرة وتسليم وتحدٍّ، دون الجزم بقصد الشاعر.

وبعد هذا المقطع الانفعالي المكثف، يعود الشاعر إلى الغيبة، متحولًا من رثاء الشباب المفقود إلى مديح ممدوحه (ابن عبد الله) بضمير الغائب المفرد على مدى أكثر من عشرة أبيات متوالية:

فـذاكَ ابـنُ عبـد اللهِ مَـنْ لا يَـؤُودُهُ إذا لـم يكـنْ مـن غَمْـرةِ المـوتِ مَزحَـل

كمـا انبسـطتْ كلتـا يَدَيـهِ إلـى العُـلا يصُـــول فيـــردي أو يُنِيـــلَ فَيُجـــزِل

(التطيلي، ٢٠١٤: ١٥٠، البيت ٢٦-٢٧)

وهذا الانتقال من التفجع الذاتي إلى المديح هو محور القصيدة الوظيفي؛ إذ يمكن أن يُقرأ بناء النص عبر هذه التحولات على أنه ينقل تأمل الشاعر الشخصي في زوال الشباب والموت إلى تمهيد يهيّئ المتلقي لتقبّل مديح الممدوح في مقابل صور الفناء التي سبقت. وأخيرًا ينتقل الشاعر من غيبة الممدوح (الأبيات ٢٦-٣٧) إلى خطابه المباشر في ختام القصيدة (البيت ٣٨ وما بعده)، وهذا هو الالتفات بالمعنى الضيق في هذه القصيدة؛ لأن المرجع واحد (ابن عبد الله) قبل الانتقال وبعده، وقد خالف الانتقالُ ما استقرّ في السامع من طول الغيبة، وأفاد قرب الممدوح وإجمال المعنى العام للقصيدة بمخاطبته:

إلَيـــكَ تَنـــاهى عِـــزُّهُم وَبِـــكَ اهتَـــدى فَحَســـبُكَما وَلَّـــوا وَدونَـــكَ مـــا وَلُـــوا

(التطيلي، ٢٠١٤: ١٥١، البيت ٣٨)

فَلَـــيسَ بِنـــا إِلّا إِلَيـــكَ تَشَـــوُّقٌ وَلَـــيسَ لَنـــا إِلّا عَلَيـــكَ مُعَـــوَّلُ

(التطيلي، ٢٠١٤: ١٥١، البيت ٤٨)

مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية ٢٠٢٦ المجلد ١٦/ العدد ١١

وبهذا تشتمل القصيدة على سلسلة من التحولات في الضمائر والخطاب: تكلّم مُخبَر (نُبِّئتُ)، فمخاطبة المثنى (خليلَيّ)، فغيبة حِكَمية ممتدة (المرء)، فتكلّم فردي (نَدِمتُ)، فنداءات لمخاطَبين متخيَّلين، فغيبة ممتدة خاصة بالممدوح، فخطاب ختامي له. وليست هذه التحولات كلها التفاتًا بالمعنى الضيق؛ فالذي يستوفي وحدة المرجع منها هو انتقال ابن عبد الله من الغيبة إلى الخطاب، أما انتقال الغيبة الحِكَمية إلى التكلم (ندمتُ) فالتفات بالمعنى الأوسع، وسائرها تغيّر في المخاطَب أو تنويع أسلوبي. ويمكن أن تُقرأ هذه التحولات مجتمعة معادلًا أسلوبيًّا لحركة النص من التأمل المجرد في الموت إلى الحزن الذاتي ثم الانفعال الموجَّه فالمديح فالرجاء، وكل تحول عتبة انتقال بين هذه المقامات، على ما قاله ابن الأثير من أن فائدة الالتفات أمر وراء الانتقال من أسلوب إلى أسلوب لا يُحدّ بحدّ ولا يُضبط بضابط (ابن الأثير، ١٩٣٩: ٢/١٨١–١٨٢).

٣.١.٣ ما يقارب الالتفات وليس منه

يُميَّز في القصائد المدروسة بين الالتفات وأربع ظواهر مجاورة:

(١) التجريد وخطاب الذات، كنداء القلب في (يا قلبُ ذُبْ) وخطاب النفس بالتاء في (رَكِبتَ هَولَ الهَوى)؛ فالمخاطَب هو الشاعر نفسه في صورة مخاطَب.

(٢) تغيّر المخاطَب، كالانتقال من مخاطبة الصاحبين (خليلَيّ) إلى غيرهما، وكخطاب المحبوبة بعد خطاب القلب (تركتني يا حياتي).

(٣) النداءات المتعاقبة لمخاطَبين متخيَّلين متغايرين (يا سائلي، يا عاذلي، يا قاتلي).

(٤) التكرار البنيوي الذي لا يغيّر الصيغة (وهُم + فعل ماضٍ). وهذه الظواهر لا تدخل في حصيلة الالتفات لعدم وحدة المرجع أو لانتفاء الانتقال، لكنها تُدرس في المبحث الثالث بوصفها عناصر تنويع وتوكيد مجاورة له.

٣.٢ الالتفات الزمني (الماضي/المضارع)

يقصد بالالتفات الزمني عند البلاغيين انتقال الشاعر من صيغة فعلية إلى أخرى (من الماضي إلى المضارع أو العكس) في سياق واحد متصل المعنى، بحيث يبقى الحدث المشار إليه واحدًا، وإن تغيّر الإطار الزمني الذي يصوَّر من خلاله. وإذا اختلف الحدث بين الصيغتين فهو تعاقب للأزمنة لا التفات زمني. ولم يتيسر في العينة المدروسة شاهد يستوفي وحدة الحدث تمامًا ، ولذلك عُرض في هذا الموضع ما يقاربه من تعاقب الصيغ الفعلية، ويظهر أن التطيلي وظّفه لتحقيق غايتين متلازمتين: تسجيل الحدث الماضي بوصفه واقعة منقضية محددة الحدود من جهة، وتصوير استمرار أثره أو تعميم دلالته عبر الأزمنة من جهة أخرى.

النموذج الأول: من الحكمة العامة بالمضارع إلى الاعتراف الذاتي بالماضي (تعاقب زمني لا التفات بالمعنى الضيق)

ففي القصيدة السابقة نفسها، بعد أن يفتتح الشاعر خبره بصيغة الماضي (نُبِّئْتُ)، يعمد إلى تعميم حكمته في الحياة والموت بصيغة المضارع الدال على الاستمرار والتكرار عبر الأزمنة كافة، وذلك في سياق شرطي متصل:

وَلا تَبلُهُ بَعدَ الثَّمانينَ إِنَّهُ يَقولُ عَلى حُكمِ الزَّمانِ وَيَفعَلُ

(التطيلي، ٢٠١٤: ١٤٩، البيت ٦)

وَكُلُّ حَياةٍ فَالمَنِيَّةُ بَعدَها وَلِلمَرءِ آمالٌ تَجورُ وَتَعدِلُ

(التطيلي، ٢٠١٤: ١٤٩، البيت ٧)

والملحوظ نحويًا أن الفعلين المضارعين (يقولُ، يفعلُ) جاءا معطوفين مسندين إلى ضمير الغيبة (إنّه) العائد على (المرء) المطلق، لا على شخص بعينه، وهو ما يمنح الجملة طابع القاعدة الثابتة التي تصدق على كل فرد في كل زمان؛ فالمضارع هنا مُنتزَع من قيد الحدث الفردي إلى رحابة الحقيقة الكلية. غير أن الشاعر لا يترك هذا التعميم مجردًا، بل يلتفت به التفاتًا سريعًا إلى صيغة الماضي بعد سبعة أبيات فقط، ليقرر بها موقفه الشخصي الآني معترفًا بأنه بدوره مشمول بهذا الحكم الذي عممه قبل قليل:

نَدِمتُ فَهَل إِلّا النَّدامَةُ وَحدَها «واللهِ ما أدري وإِنّي لأَوْجَلُ»

(التطيلي، ٢٠١٤: ١٤٩، البيت ١٣)

وهذا الانتقال من صيغة الحكمة العامة الماثلة أبدًا (بصيغة المضارع) إلى صيغة الاعتراف الذاتي المحدد بلحظته (نَدِمتُ، فعل ماضٍ مبني على السكون متصل بتاء الفاعل الدالة على المتكلم المفرد) ليس التفاتًا زمنيًّا بالمعنى الضيق لاختلاف الحدثين (ما يفعله المرء عامةً وما يعترف به الشاعر عن نفسه)، لكنه يمكن أن يُقرأ حجاجيًّا: فالشاعر لا يكتفي بأن يعظ غيره بحكمة عامة عن غفلة الشباب وسرعة زواله، بل يطبّقها على نفسه فيكون أول المصدّقين لدعواه، وهو ما يمنح كلامه مصداقية وجدانية يفتقر إليها الوعظ المجرد. وقد نبّه ابن الأثير إلى أن فائدة الانتقال أمر وراء ظاهر تغيّر الصيغة، وتُستشف من سياق كل موضع على حدة (ابن الأثير، ١٩٣٩: ٢/١٨١-١٨٢).

النموذج الثاني: من الماضي السردي إلى المضارع التصويري (تعاقب زمني)

وفي قصيدته التي مطلعها:

يـا قَلـبُ ذُبْ مِن أَسًى أَو لا فَلا تَذُبِ مـــا مَـــن تُحِـــبُّ وَإِن تَحَـــرَّصْ بِمُقتَـــرَبِ

(التطيلي، ٢٠١٤: ٢٦٢، البيت ١)

رَكِبتَ هَولَ الهَوى مِن غَيرِ تَجرِبَةٍ وَراكِـــبُ الهَـــولِ مَحمـــولٌ عَلَـــى العَطَـــبِ

(التطيلي، ٢٠١٤: ٢٦٢، البيت ٢)

يسرد الشاعر بصيغة الماضي (رَكِبتَ) تجربته العاطفية بوصفها حدثًا وقع وانقضى، مخاطبًا بها نفسه بضمير المخاطب المفرد؛ وهذا تجريد (خطاب الذات) لا التفات ضميري (ينظر: ٣.١.٣)، ثم ينتقل بعد ستة أبيات، في البيت ٨، إلى صيغة المضارع حين يصف حال قلبه المستمرة إلى لحظة الإنشاد:

تَرَكتِنـــي يـــا حَيـــاتي لِلـــرَّدى غَرَضًـــا تَفـــديكِ أُمّـــي مِـــن صَـــرفِ الـــرَّدى وَأَبـــي

(التطيلي، ٢٠١٤: ٢٦٢، البيت ٧)

يَصـطَلي فُـؤادي سَـعيرًا مِـن صَـبابَتِهِ وَالعَـينُ فـي لُجَّـةٍ مِـن دَمعِهـا السَّـرِبِ

(التطيلي، ٢٠١٤: ٢٦٢، البيت ٨)

فالفعل الماضي (رَكِبتَ) يصوّر حدثًا مكتملًا في الزمن الغابر لا صلة له بلحظة الإنشاد إلا من طريق الذاكرة، أما المضارع (يَصطَلي) وهو من باب الافتعال (اصطلى يصطلي) فيصوّر احتراق القلب حالة قائمة مستمرة الوقوع. وهما حدثان مختلفان (ركوب الهوى واحتراق القلب)، ولذلك يُعدّ التقابل بينهما تعاقبًا زمنيًّا لا التفاتًا بالمعنى الضيق؛ ولا يمنع ذلك أن يُقرأ فيه انتقال من الحكاية عن الماضي المنتهي إلى المشاهدة الآنية المفتوحة، تُشرك المتلقي في معايشة الألم بدل أن تخبره عنه من بعيد. وهذا يوافق ما ذكره ابن الأثير في الانتقال من الماضي إلى المضارع من أن المضارع يوضّح الحال ويستحضر الصورة حتى كأن السامع يشاهدها (ابن الأثير، المثل السائر،).

٣.٣ الالتفات بين الأساليب (الخبر والإنشاء)

يُقصد بهذا النمط انتقال الشاعر من الجملة الخبرية التي تحتمل التصديق والتكذيب، إلى الجملة الإنشائية بصورها المختلفة من نداء وأمر ونهي واستفهام لا تحتملهما، والعكس أيضًا. وهذا النمط حاضر بكثافة لافتة في ديوان التطيلي، وبخاصة في مطالع قصائده ومواضع الانفعال

الحاد فيها، وهو ما يوافق ما استقر عليه السكاكي من عدّ مثل هذا التنويع بين ضروب الكلام مما يزيد الأسلوب حسنًا في تلقي السامع واستدامة نشاطه (السكاكي، ١٩٨١: ٣٩٥).

النموذج الأول: من الإنشاء إلى الخبر في مطلع القصيدة

يفتتح الشاعر إحدى غزلياته بثلاث صور إنشائية متلاحقة في شطر واحد فقط: نداءً، فأمرًا، فنهيًا:

يا قَلبُ ذُبْ مِن أَسًى أَو لا فَلا تَذُبِ ما مَن تُحِبُّ وَإِن تَحَرَّصْ بِمُقتَرَبِ

(التطيلي، ٢٠١٤: ٢٦٢، البيت ١)

فالنداء (يا قلبُ) يقتضي منادًى، وقد اختير له (القلب) خصوصًا دون سائر أعضاء الجسد لكونه الرمز التقليدي لمقر العاطفة، وهو بذاته تجريد (خطاب الذات) لا التفات؛ إذ يقف الشاعر موقف الناصح العاقل من قلبه الهائم. ثم يصدر له أمرًا (ذُبْ) وينهاه (فلا تَذُبِ) في تركيب واحد يجمع بين إرادتين متعارضتين، ولعلّ هذا التردد بين الأمر ونقيضه تمثيل لغوي لحيرة الشاعر بين الاستسلام للهوى ومقاومته. وهو انتقال داخل الإنشاء (من الأمر إلى النهي) لا انتقال من الإنشاء إلى الخبر، فلا يُحسب التفاتًا بين الأساليب. ويقع الانتقال إلى الخبر في الشطر الثاني من البيت نفسه (ما مَن تُحِبُّ وإن تَحَرَّصْ بمقتربِ)، ثم في البيت ٢ (رَكِبتَ هَولَ الهَوى...)؛ على أن الخبر لا يستغرق بقية القصيدة، إذ يعود الإنشاء في البيت ٧ بنداء المحبوبة وتفديتها (تركتني يا حياتي... تفديكِ أمي وأبي)، فالقصيدة تتناوب بين الإنشاء والخبر ولا تنصرف إلى نسق خبري صرف. ويمكن أن يُقرأ هذا التناوب انتقالًا من مقام الصراع الحاد الآني إلى مقام سرد التجربة وتحليل مآلاتها.

النموذج الثاني: من الخبر الحِكَمي إلى نسق نداء ثلاثي متعاقب

وفي القصيدة نفسها التي درسناها في الفقرة السابقة (ونُبِّئْتُ أَنَّ المَوتَ بعد مقطع من الخبر الحِكَمي المسترسل (من البيت ٤ إلى البيت ١٣)، ينتقل الشاعر انتقالًا سريعًا إلى ثلاثة أساليب إنشائية متعاقبة، كلها نداء موجّه إلى جهات متخيَّلة ثلاث:

فَيا سائِلي أَينَ الشَّبابُ وَمالَهُ أَلا فَسَلِ الأَيّامَ إِن كُنتَ تَسأَلُ

(التطيلي، ٢٠١٤: ١٤٩، البيت ١٥)

وَيا عاذِلي سَمعًا إِلَيكَ وَطاعَةً بِما لَم تَكُن تَألو وَلا كُنتُ أَحفَلُ

(التطيلي، ٢٠١٤: ١٤٩، البيت ١٦)

وَيا قاتِلي لَم يَبقَ لِلسَّيفِ مَضرِبٌ وَلا لِلرَّدى حُكمٌ وَلا لِيَ مِقوَلُ

(التطيلي، ٢٠١٤: ١٤٩، البيت ١٧)

مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية ٢٠٢٦ المجلد ١٦/ العدد ١١

ولا يخفى ما في هذا التكرار الإنشائي من وظيفة انفعالية تتجاوز الزخرف اللفظي؛ فالنداءات الثلاثة المتتالية (يا سائلي، يا عاذلي، يا قاتلي) يمكن أن تُقرأ متدرجة في حدّتها الشعورية: مخاطبة السائل بأسلوب فيه هدوء نسبي وإحالة إلى الأيام، ثم مخاطبة العاذل بتسليم ساخر (سمعًا إليك وطاعة)، ثم مخاطبة القاتل، وهو الموت أو الدهر مجازًا، بتحدٍّ ويأس ممزوجين (لم يبق للسيف مضرب). وهذا التدرج، إن صحّ هذا التأويل، مرآة لحركة الانفعال من التساؤل الهادئ إلى السخرية المُرّة إلى الاستسلام الحاد. وقد عدّ بعض الدارسين المبالغة من فوائد الالتفات الخاصة (الزوبعي، د.ت: ١٤٢، ١٤٥)، على أن هذا المقطع، لتغاير مخاطَبيه المتخيَّلين، تنويع أسلوبي في الخطاب لا التفات بالمعنى الضيق.

النموذج الثالث: الالتفات من الاستفهام الإنكاري إلى الأمر داخل الخبر

ومن أدق شواهد هذا النمط في الديوان ما ورد في قصيدة مدح بني الحضرمي بعد أن يستطرد الشاعر في وصف عطاء ممدوحه خبرًا:

أَتَحسِــبُني أَســتَطيعُ جــودَكَ كُلَّــهُ لَــكَ اللَّــهُ دَعنــي مِــن لِســاني وَنــاظِري

(التطيلي، ٢٠١٤: ٨١، البيت ٢٧)

يجمع هذا البيت الواحد بين ثلاث صور إنشائية متراكبة: استفهامًا إنكاريًا في صدره (أَتَحسِبُني أَستَطيعُ...؟) لا يُراد به طلب جواب بل نفي القدرة على إحصاء فضل الممدوح، وقسمًا ضمنيًا في قوله (لَكَ اللَّهُ) وهو تعبير دعائي يفيد معنى القسم أو الاستعانة، وأمرًا صريحًا ختامًا (دَعني)، وكل ذلك بعد نسق خبري طويل استغرق وصف الممدوح وأسرته منذ مطلع القصيدة. ووظيفة هذا التكثيف الإنشائي المفاجئ في هذا الموضع بالذات – وهو موضع مفصلي في القصيدة (البيت ٢٧ من ستة وأربعين بيتًا) يمكن أن تُقرأ على أنها تصوير لحالة الانفعال التي بلغها الشاعر من فرط استحضاره لكرم الممدوح، حتى عجز عن مواصلة السرد الخبري الهادئ فانقلب كلامه إنشاءً متلاحقًا يُحاكي انقطاع الشاعر عن الإحصاء واستسلامه للعجز عن الإيفاء بحق الثناء؛ وهذا مما نبّه عليه السكاكي حين جعل من مقاصد الالتفات ما يزيد الكلام تمكنًا في نفس السامع بعد طول اعتياده نسقًا واحدًا (السكاكي، ١٩٨١: ٣٩٥).

٤. الأثر الدلالي والجمالي للالتفات

إذا كان المبحث الثاني قد عُني برصد أنماط الالتفات وتصنيفها في ديوان التطيلي، فإن هذا المبحث يُعنى بما هو أبعد من الرصد، أي بمساءلة الأثر الذي يحدثه هذا الالتفات في بنية القصيدة وفي المتلقي معًا؛ ذلك أن حصر الظاهرة وتبويبها خطوة أولى لا تكتمل قيمتها المنهجية إلا إذا أفضت إلى الكشف عن وظيفتها الجمالية والدلالية العميقة. وسأتناول هذا الأثر من ثلاث

زوايا متكاملة: أولاها صلته ببناء الإيقاع النفسي للنص، وثانيتها دوره في توكيد المعنى وتنويع الخطاب، وثالثتها علاقته بالغرض الشعري الذي يخدمه في كل نص على حدة.

٤.١ الالتفات وبناء الإيقاع النفسي للنص

لا يقتصر أثر الالتفات على المستوى النحوي أو الدلالي المباشر، بل يتعداه إلى صياغة ما يمكن تسميته الإيقاع النفسي للقصيدة، أي وتيرة تصاعد الانفعال وهبوطه عبر النص، بحيث تتحول كثافة التحولات الخطابية أو ندرتها، وسرعتها أو امتدادها، إلى مؤشر على الحالة الشعورية كما تتجلى في النص. ونستعمل مصطلح (الإيقاع النفسي) استعمالًا وصفيًّا لوتيرة الانفعال في النص، لا بوصفه قياسًا لحالة الشاعر النفسية الفعلية.

أولاً: تسارع الالتفات وبناء إيقاع القلق والانفعال

ماثل ذلك ما يقع في قصيدة (ونُبِّئْتُ أَنَّ المَوتَ...) حين تتوالى التحولات الخطابية في مسافة لا تتجاوز بضعة أبيات تواليا متسارعًا (يستوفي بعضها شرط الالتفات ويقتصر بعضها على تغيّر المخاطَب أو الأسلوب، بحسب الجدول ١): من التكلم (نُبِّئْتُ) إلى خطاب المثنى (خَلِيلَيَّ) إلى الغيبة الحِكَمية إلى التكلم من جديد (نَدِمتُ) إلى ثلاثة أساليب نداء متعاقبة:

فَيـا سـائِلي أَيـنَ الشَّـبابُ وَمالَـهُ أَلا فَسَـلِ الأَيّـامَ إِن كُنـتَ تَسـأَلُ

(التطيلي، ٢٠١٤: ١٤٩، البيت ١٥)

وَيـا قـاتِلي لَـم يَبـقَ لِلسَّـيفِ مَضـرِبٌ وَلا لِلـرَّدى حُكـمٌ وَلا لِـيَ مِقـوَلُ

(التطيلي، ٢٠١٤: ١٤٩، البيت ١٧)

فبين البيت الأول (نُبِّئْتُ) والبيت السابع عشر (وَيا قاتِلي) يقع الشاعر في نحو خمسة تحولات خطابية خلال سبعة عشر بيتًا فقط، أي بمعدل تحول واحد كل ثلاثة أبيات ونصف تقريبًا. وهذا التسارع في تبدل الصيغ له نظير محسوس في الموسيقى، إذ يشبه تقصير القيم الزمنية بين الضربات الإيقاعية المتلاحقة التي تُحدث إحساسًا بالاضطراب أو استعجال النَّفَس؛ فالمتلقي، وهو يتابع هذه القفزات السريعة بين مخاطَبين متعددين، يعيش إيقاعًا لاهثًا قد يحاكي اضطراب الانفعال في النص وهو يتنقل بين التفجع الذاتي والحكمة العامة والنداء المستميت. وقد ربط الزمخشري بين الالتفات وتجديد نشاط السامع (الزمخشري، ١٩٨٧: ١/١٤)، ويمكن أن يُقال إن كثرة الانتقال وتقارب مسافاته يُبقيان الذهن في حال ترقب أشدّ.

ثانياً: امتداد الالتفات وبناء إيقاع الوقار والسكينة

وفي المقابل، حين ينتقل الشاعر إلى غرض المديح في القصيدة نفسها، يطول أمد الالتفات الواحد ليستغرق مساحة كبيرة من النص، فيهدأ الإيقاع ويتباطأ:

فـذاكَ ابـنُ عبـد اللهِ مَـنْ لا يَـؤُودُهُ إذا لـم يكـنْ مـن غَمْـرةِ المـوتِ مَزحَـل
كمـا انبسـطتْ كلتـا يَدَيـهِ إلـى العُـلا يصُـــول فيـــردي أو يُنِيـــلَ فَيُجـــزِل

(التطيلي، ٢٠١٤: ١٥٠، البيت ٢٦)

فمن هذا البيت (٢٦) إلى البيت السابع والثلاثين، وهو وصف للممدوح، يستمر الشاعر على وتيرة واحدة من الغيبة نحو اثني عشر بيتًا متصلة دون تحول في الخطاب، وهي مساحة أطول من المسافة الفاصلة بين التحولات في المقطع السابق المضطرب (تحول كل ثلاثة أبيات ونصف تقريبًا). ويمكن أن يُقرأ هذا الامتداد خيارًا إيقاعيًّا يلائم غرض المديح الذي يقتضي تمهلًا ورصانة في العرض؛ فالشاعر، بعد سلسلة التحولات السريعة في مقطع الرثاء الذاتي، ينتقل إلى مقام أهدأ يتناسب مع جلال الممدوح ورصانة الثناء عليه.

وينسحب المنطق نفسه على قصيدة مدح بني الحضرمي؛ ففي مطلعها يمتد ضمير الغيبة الجمعي (هم) على نحو إحدى وعشرين بيتًا متصلة (١–٢١):

وَهُـمْ مَـلَأوا نَجـدًا شَـمامًا وَنَجـدَةً وَرِقَّـــــةَ آدابٍ وَطيـــــبَ عَناصِـــــرِ

(التطيلي، ٢٠١٤: ٨٠، البيت ١٢)

فهذا الامتداد الطويل لضمير واحد يخلق إيقاعًا رتيبًا متزنًا يشبه سرد النسب أو تعداد المآثر في المجالس الرسمية، وهو إيقاع لعلّ الشاعر أراد به أن يمنح الفخر القَبَلي جلالًا يتناسب معه، قبل أن يتسارع الإيقاع فجأة بعد البيت الحادي والعشرين حين يتوالى الانتقال إلى الخطاب فالاستفهام الإنكاري فالأمر في مسافة قصيرة، ولعلّ ذلك ينبئ بدنو الشاعر العاطفي من ممدوحه بعد المسافة الرسمية التي التزمها في الفخر الجماعي. وبذلك يبدو أن التطيلي كان يستخدم كثافة التحولات الخطابية وندرتها لضبط سرعة الإيقاع النفسي للنص في هذه القصائد بما يوافق كل مرحلة من مراحله الشعورية.

٤.٢ الالتفات وتوكيد المعنى وتنويع الخطاب

للالتفات وما يجاوره من التكرار والتنويع، في القصائد المدروسة، وظيفتان متلازمتان قد تبدوان متعارضتين للوهلة الأولى، وإن كانتا في حقيقتهما متكاملتين: توكيد المعنى من جهة، وتنويع صور الخطاب وتفادي رتابته من جهة أخرى.

أولاً: التكرار البنيوي المصاحب للالتفات وأثره في التوكيد

من صور توكيد المعنى عبر الالتفات في الديوان توظيف الشاعر تكرار أداة العطف مع ضمير الغيبة ذاته في بداية أبيات متعاقبة، كما في قوله:

وَهُـمْ حَنَبُوهـا بَـينَ بُصـرى وَجَلَّـقٍ ضَـــــوامِرَ زَجُّوهـــــا وَغَيـــــرَ ضَـــــوامِرِ

(التطيلي، ٢٠١٤: ٨٠، البيت ٨)

وَهُـمْ زَحَمُـوا أَرضَ الحِجـازِ بِزَحمَـةٍ بِبـــيضِ الظُّبـــا والرَّاعِفـــاتِ الشَّـــواجِرِ

(التطيلي، ٢٠١٤: ٨٠، البيت ١١)

فتكرار الصيغة النحوية ذاتها (وهُم + فعل ماضٍ) في مطالع أبيات متعاقبة ليس التفاتًا في ذاته – إذ الضمير واحد لم يتبدل بين هذه الأبيات – لكنه يهيئ الأرضية البنيوية التي يتكئ عليها الالتفات اللاحق حين يقع الانتقال إلى الخطاب المفرد في البيت الثاني والعشرين؛ فكلما تكرر ضمير الغيبة الجمعي في بيت جديد ازداد رسوخ صورة الجماعة في ذهن المتلقي، وحين يقع الالتفات أخيرًا إلى المفرد الحاضر (لَكَ الفضلُ) يكتسب هذا الانتقال قوة توكيدية مضاعفة أثرها التضاد مع هذا التكرار الطويل الذي سبقه.

ومن صور التوكيد أيضًا ما رأيناه من تكرار صيغة النداء ذاتها (يا + اسم فاعل + ياء المتكلم) في قوله:

فَيا سائِلي أَينَ الشَّبابُ وَمالَهُ أَلا فَسَلِ الأَيّامَ إِن كُنتَ تَسأَلُ

(التطيلي، ٢٠١٤: ١٤٩، البيت ١٥)

فتكرار البنية النحوية ذاتها ثلاث مرات متعاقبة (يا سائلي / يا عاذلي / يا قاتلي) أسلوب توكيد بالاستقراء لا التفات، إذ يستدعي الشاعر ثلاث جهات مختلفة تمثل كل واحدة منها موقفًا مختلفًا من قضية الشباب الضائع (السؤال، والعذل، والفتك)، وباجتماعها في بنية نحوية واحدة متكررة يتوكد المعنى العام توكيدًا استقرائيًا.

ثانياً: الالتفات أداة تنويع تكسر رتابة الخطاب

أما الوظيفة الثانية فهي تنويع صور الخطاب اتقاءً للرتابة، وأوضح شواهدها في العينة قصيدة مدح بني الحضرمي التي تبلغ ستة وأربعين بيتًا. ولذلك نجده يتنقل عبر القصيدة بين خمس صيغ خطابية متمايزة على الأقل: الغيبة الجمعية في الفخر بالأسلاف، فالخطاب المفرد في تخصيص الممدوح، فالاستفهام الإنكاري الممزوج بالقسم والأمر:

أَتَحسِبُني أَستَطيعُ جودَكَ كُلَّهُ لَكَ اللَّهُ دَعني مِن لِساني وَناظِري

(التطيلي، ٢٠١٤: ٨١، البيت ٢٧)

ثم ينتقل الشاعر إلى صيغة لم يسبق له توظيفها في القصيدة، وهي حكاية مشهد وداع بضمير الغائبة المؤنثة يتخلله حوار مباشر:

تَقـولُ وَكَـفُّ البَـينِ حَيـرى بِجَيـدِها وَكُـــلٌّ بِكُـــلٍّ ســـادِرٌ أَو كَســـادِرِ

(التطيلي، ٢٠١٤: ٨٢، البيت ٤١)

ثِقــي بِــابنِ عيســى مالِــكٍ وَمُحَمَّــدِ بِجَبــــرِ كَســــيرٍ أَو إِقالَــــةِ عــــاثِرِ

(التطيلي، ٢٠١٤: ٨٢، البيت ٤٣)

ثم يعود الشاعر أخيرًا إلى الخطاب المباشر الموجَّه للممدوح وحده في ختام القصيدة. وهذا التنقل بين هذه الصيغ المتمايزة عبر ستة وأربعين بيتًا يجعل من القصيدة نسيجًا متعدد الأصوات، وهو ما يوافق ما وصفه الزركشي بقوله إن من فوائد الالتفات العامة «التفنن في الانتقال من أسلوب إلى آخر لما في ذلك من تنشيط السامع واستجلاب صفائه واتساع مجاري الكلام» (الزركشي، ١٩٨٤: ٣/٣١٤).

٤.٣ الالتفات وعلاقته بالغرض الشعري

لا يقع الالتفات وما يجاوره من التحولات الخطابية، في القصائد المدروسة، بمعزل عن الغرض الشعري الذي تخدمه القصيدة، بل يبدو أن لكل غرض من أغراضه الرئيسة (الغزل، والرثاء المتصل بالحكمة، والمديح) نمطًا من توظيف الالتفات يخدم طبيعته الخاصة.

أولاً: الغزل: التجريد وخطاب الذات وأثرهما في تمثيل الانقسام النفسي

في قصيدته الغزلية التي مطلعها (يا قَلبُ ذُبْ مِن أَسًى...)، يمكن أن يُقرأ توظيف خطاب الذات في خدمة غرض نفسي هو تصوير انقسام الذات المحبة على نفسها؛ فالنداء الموجَّه إلى القلب في مطلع القصيدة تجريد (خطاب الذات) لا التفات بالمعنى الضيق، وهو مع ذلك يخدم الغزل في هذه القصيدة لأن الغزل ينبني هنا على مساءلة الداخل النفسي لا على وصف الخارج الاجتماعي. أما الانتقال من الإنشاء في مطلع البيت إلى الخبر في شطره الثاني وفي البيت ٢ فالتفات بين الأساليب مخاطَبُه واحد (القلب) (ينظر: الجدول ١).

ثانياً: الالتفات في الرثاء المتصل بالحكمة أداة وصل بين الأغراض

أما في قصيدة (ونُبِّئْتُ أَنَّ المَوتَ...)، فإن الالتفات يؤدي وظيفة الوصل بين أغراض متعددة يجمعها نص واحد؛ فالقصيدة تبدأ حكمة عامة في الموت، ثم تنعطف إلى رثاء ذاتي للشباب الضائع، ثم تنتهي مديحًا صريحًا:

إِلَيــكَ تَنــاهى عِــزُّهُم وَبِــكَ اهتَــدى فَحَســبُكَما وَلَّــوا وَدونَــكَ مــا وَلُــوا

(التطيلي، ٢٠١٤: ١٥١، البيت ٣٨)

فالالتفات هنا، وهو انتقال ابن عبد الله من الغيبة إلى الخطاب، ليس مجرد زخرف أسلوبي مصاحب للانتقال بين الأغراض، بل يبدو الآلية النحوية التي يتحقق بها هذا الانتقال؛ فتغير

الضمير من الغياب إلى الخطاب هو، من حيث البناء، اللحظة التي ينقلب فيها غرض القصيدة من المديح المستور إلى المديح المباشر.

ثالثاً: الالتفات في المديح أداة لتفريد الممدوح وتحريك المشهد

وأما في المديح الخالص، كما في قصيدة بني الحضرمي، فإن الالتفات وما يجاوره من التحولات يخدم غرضين متلازمين: تفريد الممدوح عن جماعته، وتحريك المشهد المديحي بإدخال عنصر سردي حِواري عليه يكسر رتابة الوصف والتعديد، كما في مشهد الوداع:

تَقـولُ وَكَـفُّ البَـينِ حَيـرى بِجَيـدِها وَكُـــــلٌّ بِكُـــــلٍّ ســـــادِرٌ أَو كَســـــادِرِ

(التطيلي، ٢٠١٤: ٨٢، البيت ٤١)

هو تحول أسلوبي من مقام المديح المباشر إلى مقام الحكاية القصصية المصغرة (تنويع أسلوبي لا التفات بالمعنى الضيق)، وهذا يمنح القصيدة المديحية، وهي من أكثر الأغراض عرضة للرتابة، بعدًا دراميًا مقتضبًا. وبذلك يبدو أن وظيفة الالتفات وما يجاوره في هذه العينة تتشكل بحسب الغرض الذي تُستدعى لخدمته: ففي الغزل خطاب الذات وتناوب الإنشاء والخبر يخدمان تمثيل الانقسام النفسي، وفي الرثاء الحِكَمي يؤدي الالتفات وظيفة وصل بين الأغراض، وفي المديح يؤدي تفريد الممدوح وتحريك المشهد؛ وهي ملاحظات على هذه القصائد الثلاث وحدها، ولا تصحّ تعميمًا على الديوان قبل استقصائه.

الخاتمة

بعد هذه الرحلة عبر مباحث البحث الثلاثة، يمكن إجمالُ أبرز ما انتهى إليه من نتائجٍ فيما يأتي:

١. اتضح من التتبع التاريخي لمصطلح الالتفات أنه لم يستقر على هذه التسمية منذ بداياته الأولى، بل مر بأطوارٍ من التسمياتِ المتعددة: فأشار إليه أبو عبيدة من غير اسمٍ محدد، وأدرجه ابن قتيبة في باب (مخالفة اللفظ لمعناه)، وسماه ابن المعتز (الانصراف)، وسماه فخر الدين الرازي (العدول)، حتى استقر اسم (الالتفات)؛ وتنسب أكثر الدراسات التي رجعنا إليها استقراره إلى الأصمعي، وتنسبه أخرى إلى ابن المعتز، دون ما يحسم الأسبقية.

٢. تبيّن أن تناول البلاغيين لمفهوم الالتفات اتجه اتجاهين متقاربين في الزمن، لا مرحلتين متعاقبتين: اتجاهٍ مثّله ابن الأثير (ت٦٣٧هـ) حين تناوله بوصفه اصطلاحًا بلاغيًّا مستقلًّا سماه خلاصة علم البيان، واتجاهٍ مثّله السكاكي (ت٦٢٦هـ) ومن تبعه حين أُدمج الالتفات ضمن مباحث علم المعاني.

٣. كشف البحث عن خلافٍ جوهري بين البلاغيين في تفسير فائدة الالتفات: فذهب جمهورهم إلى أن غايته العامة تنشيط السامع ودفع السآمة عنه، في حين ذهب ابن الأثير إلى أن لكل التفاتٍ فائدةً خاصةً به تُستشف من سياقه وحده.

٤. أظهر تتبع القصائد المدروسة أن الالتفات بين الضمائر الثلاثة (التكلم والخطاب والغيبة) أوسع الأنماط حضورًا في العينة وأكثرها تنوعًا وظيفيًّا، وأن الالتفات بالمعنى الضيق (وحدة المرجع) يتمثل بوضوح في انتقال ابن عبد الله من الغيبة إلى الخطاب في قصيدة (ونُبِّئتُ أنّ الموتَ يحترمُ الفتى)، وأن ما سواه في القصيدة نفسها التفات بالمعنى الأوسع (الغيبة الحِكَمية ← التكلم) أو تغيّر في المخاطَب وتنويع أسلوبي.

٥. بيّن البحث أن التعاقب الزمني بين صيغتي الماضي والمضارع في العينة (رَكِبتَ ← يَصطَلي، ويقول ويفعل ← نَدِمتُ) يميّز الحدث المنقضي من الحالة الماثلة أو الحكمة العامة، وأنه لا يستوفي شرط وحدة الحدث، فلا يُعدّ التفاتًا زمنيًّا بالمعنى الضيق.

٦. تبيّن أن الانتقال بين الخبر والإنشاء يظهر في العينة في مطلع قصيدة (يا قلبُ ذُبْ) وفي البيت ٢٧ من قصيدة بني الحضرمي (استفهام إنكاري وقسم/دعاء وأمر)، وأن المخاطَب يظل واحدًا في بعضها (القلب)، وأن الأمر والنهي في مطلع (يا قلبُ ذُبْ) انتقال داخل الإنشاء لا التفات. ولا تسمح العينة بالحكم على تركّزه في مطالع قصائد الديوان عامة.

٧. بيّنت القراءة في القصائد المدروسة ارتباطًا محتملًا بين كثافة التحولات الخطابية وسرعتها من جهة، وإيقاع الانفعال في النص من جهة أخرى؛ فالتحول السريع المتلاحق يواكب مقطع الرثاء الذاتي المضطرب، والامتداد الطويل على وتيرة واحدة يواكب مقامات الوقار كالمديح، وهو ارتباط يُقرأ قراءة تأويلية لا قياسًا لحالة الشاعر النفسية.

٨. تبيّن أن الالتفات وما يجاوره من التكرار البنيوي يؤدي في العينة وظيفة توكيدية مزدوجة: توكيدًا بالمخالفة حين يقع الالتفات عقب تكرار بنيوي طويل (تكرار «وهُم» ثم خطاب الممدوح)، وتوكيدًا بالاستقراء حين تتكرر البنية النحوية ذاتها لمخاطَبين مختلفين (النداءات الثلاثة، وهي ليست التفاتًا)، كما يؤدي وظيفة موازية هي تنويع صور الخطاب اتقاءً لرتابة القصائد الطويلة.

٩. تبيّن أن لنمط الالتفات وما يجاوره علاقةً بالغرض الشعري في هذه العينة: ففي الغزل يخدم خطاب الذات وتناوب الإنشاء والخبر تمثيل الانقسام النفسي للذات المحبة، وفي الرثاء المتصل بالحكمة يؤدي وظيفة الوصل بين أغراض يجمعها نص واحد، وفي المديح الخالص يخدم تفريد الممدوح عن جماعته وتحريك المشهد المديحي بعنصر سردي حواري.

١٠. تبيّن للباحث أن الالتفات في القصائد الثلاث المدروسة أدّى وظائف بنائية ودلالية ظاهرة، وارتبط بتحولات الغرض وإيقاع الانفعال، ويُرجَّح أن يكون جزءًا من صنعة الشاعر الفنية؛ أما تعميم ذلك على سائر قصائد الديوان فيحتاج إلى دراسة استقصائية شاملة تتجاوز حدود هذا البحث.

التوصيات والمقترحات

وفي ضوء ما انتهى إليه هذا البحث، يقترح الباحث عددًا من الموضوعات التي يمكن أن تُستكمل بها هذه الدراسة مستقبلًا:

١. دراسة ظواهر أسلوبية أخرى في ديوان التطيلي، كالتكرار والانزياح التركيبي، لاستكمال الصورة الأسلوبية الشاملة لشعره.

٢. إجراء دراسةٍ مقارنةٍ بين أسلوب الالتفات عند التطيلي وأسلوبه عند شعراء أندلسيين آخرين عاصروه أو تلَوه مثله (ابن خفاجة، ابن زيدون) .

٣. استقصاء الديوان كاملًا لإحصاء مواضع الالتفات بالمعنى الضيق وقياس شيوعها في كل غرض شعري.

٤. دراسة الالتفات العددي وما لم تتناوله العينة من أنماط.

قائمة المصادر والمراجع

١.ابن الأثير، ضياء الدين. (١٩٣٩). المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر (محمد محيي الدين عبد الحميد، محقق). مطبعة مصطفى البابي الحلبي.

٢.ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم. (د.ت). تأويل مشكل القرآن (أحمد صقر، محقق). دار إحياء الكتب العربية.

٣.ابن المعتز، عبد الله. (د.ت). البديع، دار الجيل، ط١.

٤.ابن منظور، محمد بن مكرم. (د.ت). لسان العرب. دار صادر.

٥.أبو عبيدة، معمر بن المثنى. (١٩٦٢). مجاز القرآن (فؤاد سزكين، محقق). مطبعة السعادة.

٦.التطيلي، أحمد بن عبد الله بن هريرة (الأعمى التطيلي). (٢٠١٤). ديوان الأعمى التطيلي (محيي الدين ديب، جامع ومحقق وشارح) (ط. ١). المؤسسة الحديثة للكتاب.

٧.حمزة، ، وأبو بكر، (٢٠٢٤). [التشكيل الإيقاعي والصوتي في مرثية التطيلي لزوجته].

٨.الرازي، فخر الدين. (١٩٨٥). نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز (إبراهيم السامرائي ومحمد بركات حمدي، محققان). دار الفكر للنشر.

٩.الزركشي، بدر الدين. (١٩٨٤). البرهان في علوم القرآن (محمد أبو الفضل إبراهيم، محقق) (ط. ٣). دار الفكر.

١٠.الزمخشري، محمود بن عمر. (١٩٨٧). الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل (مصطفى حسين أحمد، محقق) (ط. ٣). دار الكتاب العربي.

١١.الزوبعي، طالب محمد إسماعيل. (د.ت). من أساليب التعبير القرآني (ط. ١). دار النشر العربية.

١٢.السكاكي، يوسف بن أبي بكر. (١٩٨١). مفتاح العلوم (أكرم عثمان، محقق). دار الرسالة.

١٣.السيوطي، جلال الدين. (د.ت). الإتقان في علوم القرآن. دار الندوة الجديدة.

١٤.الشهري، (د.ت). [التوظيف اللوني في شعر التطيلي برؤية سيميائية].

١٥.الصادي، محمد إسماعيل. (١٣١٣هـ). شرح ديوان جرير [جمع وشرح]. مكتبة النهضة.

١٦.طبل، حسن جاد، (١٩٩٠م) أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية. القاهرة.

١٧.الفيروزآبادي، مجد الدين. (د.ت). القاموس المحيط. عالم الكتب.

١٨.فالح، جليل رشيد. (١٩٨٤). فن الالتفات في مباحث البلاغيين. مجلة آداب المستنصرية، (٧).

١٩.مصطفى، إبراهيم، وآخرون. (١٩٧٢). المعجم الوسيط (ط. ٢). دار الدعوة.

٢٠.مصيطفى، الأخضر، وأحمد عرابي. (٢٠١٨). الالتفات وجمالياته الأسلوبية في التراث العربي: دراسة دلالية بلاغية. مجلة العلامة، (٧).

List of Sources and References

1. Ibn al-Athīr, Ḍiyā’ al-Dīn. (1939). *Al-Mathal al-Sā’ir fī Adab al-Kātib wa-al-Shā’ir* (Ed. Muḥammad Muḥyī al-Dīn ‘Abd al-Ḥamīd). Muṣṭafā al-Bābī al-Ḥalabī Press.

2. Ibn Qutaybah, ‘Abd Allāh ibn Muslim. (n.d.). *Ta’wīl Mushkil al-Qur’ān* (Ed. Aḥmad Ṣaqr). Dār Iḥyā’ al-Kutub al-‘Arabiyyah.

3. Ibn al-Mu‘tazz, ‘Abd Allāh. (n.d.). *Al-Badī‘*. Dār al-Jīl, 1st ed.

4. Ibn Manẓūr, Muḥammad ibn Mukarram. (n.d.). *Lisān al-‘Arab*. Dār Ṣādir.

5. Abū ʻUbaydah, Maʻmar ibn al-Muthannā. (1962). *Majāz al-Qur'ān* (Ed. Fuat Sezgin). Al-Saʻādah Press.
6. Al-Tuṭīlī, Aḥmad ibn ʻAbd Allāh ibn Hurayrah (Al-Aʻmā al-Tuṭīlī). (2014). *Dīwān al-Aʻmā al-Tuṭīlī* (Compiled, edited, and annotated by Muḥyī al-Dīn Dīb) (1st ed.). Al-Mu'assasah al-Ḥadīthah lil-Kitāb.
7. Ḥamzah, & Abū Bakr. (2024). [Rhythmic and Phonetic Configuration in Al-Tuṭīlī's Elegy for His Wife].
8. Al-Rāzī, Fakhr al-Dīn. (1985). *Nihāyat al-Ījāz fī Dirāyat al-Iʻjāz* (Eds. Ibrāhīm al-Sāmarrā'ī and Muḥammad Barakāt Ḥamdī). Dār al-Fikr.
9. Al-Zarkashī, Badr al-Dīn. (1984). *Al-Burhān fī ʻUlūm al-Qur'ān* (Ed. Muḥammad Abū al-Faḍl Ibrāhīm) (3rd ed.). Dār al-Fikr.
10. Al-Zamakhsharī, Maḥmūd ibn ʻUmar. (1987). *Al-Kashshaf ʻan Haqa'iq Ghawamid al-Tanzil wa ʻUyun al-Aqawil fi Wujuh al-Ta'wil* [The Revealer of the Truths of the Obscurities of the Revelation and the Best Interpretations Regarding the Facets of Exegesis] (Edited by Mustafa Hussein Ahmed) (3rd ed.). Dar al-Kitab al-ʻArabi.
11. Al-Zuba'i, Talib Muhammad Isma'il. (n.d.). *Min Asalib al-Ta'bir al-Qur'ani* [On the Modes of Qur'anic Expression] (1st ed.). Dar al-Nashr al-ʻArabiyya.
12. Al-Sakkaki, Yusuf ibn Abi Bakr. (1981). *Miftah al-ʻUlum* [The Key to the Sciences] (Edited by Akram ʻUthman). Dar al-Risalah.
13. Al-Suyuti, Jalal al-Din. (n.d.). *Al-Itqan fi ʻUlum al-Qur'an* [Proficiency in the Sciences of the Qur'an]. Dar al-Nadwah al-Jadidah.
14. Al-Shahri. (n.d.). *Al-Tawzif al-Lawni fi Shiʻr al-Tutili bi-Ru'yah Simiya'iyyah* [The Employment of Color in the Poetry of al-Tutili: A Semiotic Perspective].
15. Al-Sadi, Muhammad Isma'il. (1313 AH). *Sharh Diwan Jarir* [Commentary on the *Diwan* of Jarir] (Compiled and annotated). Maktabat al-Nahdah.
16. Tabl, Hasan Jad. (1990). *Uslub al-Iltifat fi al-Balaghah al-Qur'aniyyah* [The Stylistic Device of *Iltifat* (Shifting) in Qur'anic Rhetoric]. Cairo.
17. Al-Firuzabadi, Majd al-Din. (n.d.). *Al-Qamus al-Muhit* [The Comprehensive Dictionary]. ʻAlam al-Kutub.
18. Falih, Jalil Rashid. (1984). *Fann al-Iltifat fi Mabahith al-Balaghiyyin* [The Art of *Iltifat* in the Discourses of Rhetoricians]. *Majallat Adab al-Mustansiriyyah*, (7).
19. Mustafa, Ibrahim, et al. (1972). *Al-Muʻjam al-Wasit* [The Intermediate Dictionary] (2nd ed.). Dar al-Daʻwah.
20. Musitafa, al-Akhdar, and Ahmed ʻArabi. (2018). *Al-Iltifat wa Jamaliyyatuhu al-Uslubiyyah fi al-Turath al-ʻArabi: Dirasah Dalaliyyah Balaghiyyah* [*Iltifat* and Its Stylistic Aesthetics in the Arab Tradition: A Semantic-Rhetorical Study]. *Majallat al-ʻAllamah*, (7).