

المجموعة الشعرية للشاعر نجاح العرسان
(فرصة للثلج) دراسة اسلوبية

م.د حمزه عيسى الجنابي

ملخص البحث

يتناول هذا البحث المجموعة الشعرية للشاعر نجاح العرسان (فرصة للتلحج) دراسة اسلوبية ، وقد تجلى ذلك في تبني الشاعر ثلاثة مستويات اسلوبية : المستوى التركيبي ، والمستوى الصوتي ، والمستوى الدلالي ففي المستوى التركيبي شكّلت الاساليب النحوية ملمحاً اسلوبياً مما جعل النصوص تكتسب الشعرية ، ودفع الدلالة الى دائرة الاحتمالات ، وحث المتلقي على انتاج تلك الدلالات . وفي المستوى الصوتي شكّلت الموسيقى الداخلية والخارجية سمة اسلوبية لما لها من اهمية في خلق الايقاع الشعري في شعر الشاعر . اما المستوى الدلالي فقد ضم المفارقة والتناص فالمفارقة شكّلت سمة اسلوبية بوصفها الوسيلة المثلى للتعبير عن تناقضات الحياة والمجتمع ، فضلاً عن معناها الدلالي وطاقتها الكامنة في استيعاب النفس البشرية فكان منها مفارقة الانزياح ، ومفارقة التضاد ، ومفارقة الصور الشعرية . وقد كسرت المفارقة افق التوقع لدى المتلقي فحفزته لتحليل النص . وشكّل التناص عنصراً بنائياً شارك في نسيج النص واخصاب دلالاته وشمل التناص في شعر الشاعر التناص القرآني وثمة تناص من التراث الديني .

المقدمة

الأسلوبية علم وصفي يُعنى ببحث الخصائص والسمات التي تميز النص الأدبي ، فهي تدرس الأثر الأدبي بمعزل عما يحيط به ، فمجال عملها يبدأ من لغة النص وينتهي إليها ، لذا فقد لاحظت من خلال دراستي لشعر نجاح العرسان الخصائص المتميزة للبنى الأسلوبية البارزة في شعره وقد اكتشفتها من خلال الاستقراء والتحليل من أجل الوصول إلى ادراك أسلوبية الشاعر .

إنّ معاناة نجاح العرسان واضحة في تشكيل رؤياه ، ففقدانه لأبيه وأخيه كان لها الأثر في مضمون نصه الشعري وفي شكله .

إن الدراسة التي اتبعتها بفصل المستويات الأسلوبية في شعر الشاعر إلى المستوى التركيبي ، والمستوى الصوتي ، والمستوى الدلالي ، هو تقسيم منهجي قائم على التحليل والاستنباط لاستنباط الحقائق الأدبية . وكان جل اعتمادي على شعر الشاعر .

قسمت دراستي إلى ثلاثة مباحث ، فالمبحث الأول المستوى التركيبي وتضمن الأساليب النحوية التي اعتمدها الشاعر نجاح العرسان في نقل تجربته الشعرية وهي : التقديم والتأخير ، والانشاء الطلبية ويضم : الاستفهام ، والأمر ، والنداء، والحذف، والاعتراض . أما المبحث الثاني فقد تضمن دراسة المستوى الصوتي ، وضمّ الموسيقى الخارجية ، والموسيقى الداخلية ودرست في المبحث الثالث المستوى الدلالي وتضمن مفارقة الانزياح ومفارقة التضاد ومفارقة قلب الصورة الشعرية والتضاد وقد عمدت في دراستي على رصده وبيان ارتباطه الوثيق في شعر الشاعر موضع الدراسة . وقد استعرض الباحث في الخاتمة أبرز النتائج التي توصل إليها وأخيراً الحقت قائمة بأهم المصادر والمراجع .

المبحث الأول المستوى التركيبي

أولاً. التقديم والتأخير :

يطلق مصطلح الأسلوبية على دراسات من أنواع شتى بيد أن القاسم المشترك بين هذه الدراسات هو أنها تنطوي بصورة أو بأخرى على تحليل البنية اللغوية للنصوص^(١).

إنّ العودة إلى اللغة عودة إلى الادبية ، وهذه العودة تعني احتياج المقاربة النقدية إلى عملية تجزئة ورصد لمناطق الانتاج الدلالي ، ثم تحول التجزئة إلى تركيب ليستعيد الخطاب ليؤنثه الابداعية الأولى ، لأنّ هذا الخطاب وحده صاحب الشرعية في تقديم نفسه لمتلقيه ، وتكون مهمة التلقي النقدية الكشف تحليلياً عن النظام الداخلي الذي يكاد ينغلق على ذاته وتحديد فعاليات السطح وتيارات العمق وما بينهما من علاقة جدلية^(٢).

يُعدّ التقديم والتأخير طريقة من طرق الانزياح ((عن القاعدة التي تمس ترتيب الكلمات))^(٣). وقد اهتم العرب قديماً به قال الجرجاني : ((هو باب كثير الفوائد ، جم المحاسن ، واسع التصرف ، بعيد الغاية ، لا يزال يفتر لك عن بدیعة ويفضي بك إلى لطيفة ، ولا تزال ترى شعراً يروقك سمعه ، ويلطف لديك موقعه ، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ من مكان إلى مكان))^(٤). وقد تميزت اللغة العربية بقدر واسع من حرية الحركة داخل اطار الجملة ، والتقديم والتأخير لون من ألوان حريتها وخصيصتها من خصائصها^(٥) خلافاً للغات الأوروبية التي يستقر فيها نظام الجملة استقراراً يكاد يقرب من الجمود^(٦). وقد امتاز الشاعر نجاح العرسان في نظم شعره بطريقة خالفت المألوف في ترتيب عناصر الجملة فاكسبت شعره الميزة الادبية الشعرية ، وحققت اغراضاً معنوية وموسيقية .

وفيما يلي أهم انزياحات التقديم والتأخير في شعر نجاح العرسان فمن يقرأ شعره يجد أنه يقدم الجار والمجرور وهو فضلة حقها التأخير بين الفعل والفاعل أو يقدم المفعول به على الفاعل.

يقول الشاعر في قصيدته (الموت لا يستحي) :

ويعبث فينا

. كالسنابل .

حاصد^(٧).

فيأتي تقديم الجار والمجرور (فينا) مشتقاً ومطرداً مع ما لاحظناه من عناية الشاعر بالتماهي مع الجماعة التي ينتمي إليها ، فالموت صار عبثياً يعبث بأرواحنا كما يعبث منجل الحاصد بالسنابل ويقول الشاعر :

فيشفي بنا كفّ

ليرتاح منجل^(٨)

قدّم الشاعر هنا الجار والمجرور (بنا) على الفاعل كفّ . لقد استهان الموت الطائش بنا وصرنا طعاماً سائغاً له كما يفعل طيش المراوح بالسنابل ، فنحن والسنابل سيان ، كلانا في مهب الريح : فنحن على طيش المراوح سنبل^(٩). ثم تطوف الذكريات وتداعيات تأبين أبيه ، تطوف بالشاعر في داره ومرتع صباه:

ويملاً عين الدار

دمع انتظارنا^(١٠)

إنّ بؤرة الدلالة هنا تكمن في تركيب بعينه هو (عين الدار) لذا عمد الشاعر في الصياغة اللغوية إلى تقديم المفعول به على الفاعل ويكتنز هذا السطر الشعري طاقات تعبيرية ، إذ جعل الشاعر للدار عينا وقد فاضت هذه العين بدمع انتظار أهلها . أهل الدار ، ثم تتداعى الذكريات على الشاعر فيقول :

تطوف على الكوخ المرید

عيوننا

على جدة بيضاء

في الركن تغزل^(١١).

قدّم الشاعر الجار والمجرور (على الكوخ المرید) على الفاعل عيوننا لتركيزه على الكوخ على قريته ، فيعود الشاعر إلى ما يشبه في الفن السينمائي اللقطة الخلفية أو Flash- back يعود إلى قريته . وهي تعادل الوطن . وعبر القرية يعود إلى الكوخ حيث تقبع في أحد أركانه عجوز متشحة بالبياض وهي تغزل .

ولما كان موضوع القصيدة هو تأبين الأب فان الشاعر يتماهى مع موضوعه ، وهنا تعدد الصياغة اللغوية المتميزة إلى تقديم كف الوالد الحانية وهي تصفع الابن الصغير لتطهره من النقص ، ويبدو استدعاء (الأب) وكأنه نوع من الحماية التي يقصدها نجاح العرسان في عالم الحضور الهرمي الذي يحيطها بكم هائل من الأذى^(١٢) يقول العرسان:

واحتاجُ من كفيك

طيبة صفة

تمر على احوال نقصي

فأكمل^(١٣).

فقد قدّم الشاعر (من كفيك) على المفعول به (طيبة صفة)

ليركز على كفي والده

ويقول الشاعر : .

أدلل في عينيّ

خيطة إحمرارها

فإني

بما خطته . فيّ . مدلل^(١٤).

قدم الشاعر الجار والمجرور (في عيني) على المفعول به خيط احمرارها ، كما قدم الجار والمجرور (فيّ) على خبر إن (مدلل). وتبدو حميمية العلاقة بين الوالد والولد، فالوالد شفيق على ولده ، والابن بار بوالده ، فصفة

الوالد بالنسبة للولد هي بمثابة حاجة وضرورة وقد سمها الشاعر بالطيبة ، وجعلها موضع تكريم بأن وضعت
الحمرة التي هي من أثر الصفة في عين الشاعر .

لقد تردد تقديم الجار والمجرور . أكثر من عشرين مرة في قصيدة (الموت لا يستحي) فشكل مهيمناً أسلوبياً
ويقول الشاعر في قصيدته الطوفان :

هم يطرقون

بكفّ الشعر أعينهم

وأطرق الشعر بالعين التي طرقوا^(١٥)

قدم الشاعر الجار والمجرور (بكفّ الشعر) على المفعول به أعينهم .

وفي قصيدته (الفرصة الاخيرة) يقدم الجار والمجرور على الفعل والفاعل ، ويقدم شبه الجملة (الجار والمجرور)
على الفاعل فيقول :

وعلى ضفافك

يستريح فم وتلهو

كالصغار على رباك أنامل^(١٦)

وهذه نماذج أخرى من التقديم والتأخير في شعر العرسان:

. وما عاد فيا

للشبابيك مطلع^(١٧)

. غسلتُ بأغواء السحاب

نوافذي^(١٨)

. إذا ما اهتدى

في هدم ذاتي معول^(١٩)

. فكم غردت

في ليل بأسى

دمعة^(٢٠)

. وينخل في عيني

المساء نجومه^(٢١)

. فمن عزلة العصفور

حررتُ قريني^(٢٢)

. ولطختني

على مرآة اعينهم

على شواربهم مرّت

وما سألوا^(٢٣)

. بكفك البحر

قام البرُ واحتشدا^(٢٤)

إنّ تقديم الجار والمجرور على الفاعل أو تقديم المفعول به على الفاعل ، أو تقديم الجار والمجرور على الفعل والفاعل يعد ظاهرة أسلوبية امتاز بها شعر الشاعر وأسهم في ابراز الجار والمجرور والتركيز عليه ، وتخصيصه كما لاحظنا سابقاً في الابيات المذكورة آنفاً والتي حققت إثارة للقارئ واثراءً للنص ، واستقامة الوزن كما أنّ المفعول به أو الأثر الأسلوبي للتقديم يكمن في انه يكسر النمطية المألوفة في توزيع عناصر الجملة ، ويخيب افق التوقع للمتلقي ف(التأثير الأسلوبي يتلشى حيث يكون الترتيب . أي ترتيب . عادياً)^(٢٥). وهذا الأسلوب أعطى شعر الشاعر ميزةً وجمالاً فهو ((يمثل نوعاً من الخروج على اللغة النفعية إلى اللغة الإبداعية))^(٢٦) مما اكسب شعر الشاعر لغة شعرية متميزة.

ثانياً. الانشاء الطلبي :

تعد أساليب (الاستفهام ، والأمر ، والنهي ، والنداء) من الأساليب المهيمنة في ديوان (فرصة للتلج) ففي قصيدة (يعقوب الحزن الأخير)^(٢٧) لوحدها تردد أسلوب الاستفهام ستاً وعشرين مرة، وأسلوب النداء سبع مرات ، وأسلوب الأمر والنهي أربع مرات ، إن هيمنة هذه الاساليب في الخطاب الشعري تؤكد الحقيقة التي اتسم هذا الخطاب تجاه متلقيه من ناحية ، ثم التقرب منه وشده اليه من ناحية أخرى ، إذ مقتضى الاستفهام أو الأمر والنهي مثلاً . أن يكون المبدع صاحب سلطة توجيهية ، لكن في الوقت نفسه فان مثل هذه الاساليب تحتاج من المتلقي نوعاً من الاستجابة تجعل منه شريكاً في الابداع على نحو من الأنحاء^(٢٨). وبناءً على ذلك نقول أنّ خطاب الشاعر يقع في منطقة وسطى بين التعالي والتنزل اللذين يؤكدان دينامية خطابه كما في قوله في القصيدة التي نوهنا عنها مخاطباً أخاه الذي غيبه الموت:

وقضى سرايك

أنّ كفك أنهرُ

وأمرُ صوتك

أنّ صوتك سكرُ

لا تقترحني

للسباحات المؤجلة السطوع

وعينُ شمسك تسهرُ

لا تنتظر عند انفلات شفاهنا

كي نلتقي

في صرخة تتصحرُ^(٢٩)

استعمل الشاعر أسلوب النهي (لا تقترحي . لا تنتظري . إن التعبير الشعري هنا يتسم بالغموض والالتباس ، فالمبدع يعمد إلى ازاحة التعبير من (لا تقترح عليّ) إلى (لا تقترحي) . فهل المعنى المقصود هنا من قبيل أول من اقترح مودة فلان أي أول من اتخذه صديقاً ، أم من قبيل قدمه بالحق أي استقبله به^(٣٠) . أو أن المعنى لا هذا ولا ذلك ، فنفهم المعنى على أنه انزياح أي أن الشاعر لم يعد مقترحاً عليه ، بل هو مقترح على الصباحات المؤجلة التي لن تأتي ، هكذا تتعدد الدلالة وتتسع .

يقول الشاعر في مقطع آخر : .

ماذا خلقت من اتساعك

فارتدك الاصفز

يا يوسف الاشياء

يا حزني الاخير

بأي ربح

من قميصك أبصر^(٣١)

في هذا المقطع نجد التظافر الأسلوبي بين اسلوبيين انشائيين هما : الاستفهام، النداء . إن العبارات التي تثير الانفعال هي العبارات الانشائية كالأمر ، والنهي ، والاستفهام . واللغة أكثر ادبيةً من غيرها إذا اشتملت الانشاء الطلبي^(٣٢) فهو كثير العبارات وتتوارد عليه المعاني ، وهو من الأساليب الفنية المؤثرة بخلاف الانشاء غير الطلبي^(٣٣) يوظف الشاعر في المقطع المتقدم اسلوب الاستفهام ليبيث في النص حزنه وذهوله لفقدان اخيه فيقيم مونولوجاً داخلياً لا يسأل كيف اتسع للحد لجثمان اخيه بل يسأل أخاه : كيف اتسع لضيق القبر ؟ ثم يقبل عليه بالنداء (يا يوسف) ، (يا حزني الاخير) متسائلاً عن الريح التي ترد اليه بصره ، وهنا يدخل الخطاب في تناص مع قصة يوسف (عليه السلام) كما وردت في القرآن الكريم ، ثم يلمح الشاعر إلى أنّ الموت لا يستثنى أحداً ولكنته صار نزهةً أو كالنزهة .

الموت أصبح نزهةً

كل الصغار

تنزهوا بين الثرى

وتحرروا^(٣٤) .

تكمين براعة الصياغة هنا في المفارقة التي ترسمها ، فقد صار الموت نزهة ، لذلك تأمر الذات الصغار بأن يتنزهوا ويلهوا ولكن تحت الثرى ، بل تأمرهم بالتححرر !! لقد اختلط الأمر والتبس على الشاعر المفجوع بفقد أخيه الذي يبدو أن المنية قطفته وهو ما يزال في عمر الورد فيسأله هل عاد ثانية يمارس اللعبة الطفولية لعبه الاختفاء ؟ هل اتخذ من الموت لعبة ؟ إن الشاعر في حيرة من أمره فهو يمارس ما يدعى في علم النفس ب(مبدأ الانكار) ريثما يفعل الزمن فعله ليعود فيقبل على مضض تلك الحقيقة فالشاعر هنا يظن أن أخاه عاد كما كان في الطفولة يلهو معه ، وبعد أن اقتنع الشاعر بأن الأمر لا يعدو لعبة راح يسأل إذن أين اختبأ أخوه ؟ بل خلف أي

غمامة؟ وتتداعى الاسئلة فيسأل عن الوقت الذي ينظر أخاه ، وقد صار كالغمامة . هل اتخذ من الموت لعبة أم أنه يحبه؟ فالموت لا يعرف اللهو والمزاح.

ان الحزن لدى الشاعر أثيري كثيف ، والأسى يبعث الأسى فيعمد إلى السرد الذي يتسم بالتشويش الدلالي الذي يدفع المتلقي إلى منطقة الاحتمالات ((فإذا كانت طبيعة السرد الاتكاء على النسق التركيبي الذي ينفر من الفراغات الدلالية ، والتنوعات التركيبية فان السرد الشعري له قدرته الخاصة على الاحتفاظ بطبيعته الحكائية على الرغم من وجود الفراغات والتنوعات))^(٣٥) يقول الشاعر سارداً : .

كنا صغاراً

لا نضيع سويةً

الآن نلعب بالضياح

ونكبرُ

نرعى أنوثة قرية

ما آمنت

بالقمح يوماً

والمناجل تكفرُ

الليل يروي

عن سذاجة خوفها

والموتُ

والقمرُ الذي لا يحذرُ

يعقوب

اين بقية الأسماء

كيف تركت طعم فرائها

يتغيرُ

وتركت صحك

يعلقون بسمرتي

فحديث وجهي

أنّ طعمك أسمرُ^(٣٦)

بداية المقطع تحمل على فتح الحكي مكانياً فيفتح على قرية هي بلدة هذين الصغيرين اللاهيين (الشاعر وأخيه يعقوب) ويستعين الشاعر بالموروث الشعبي ليصف سذاجة وبساطة أهل هذه القرية بالالمام إلى الاسطورة الشعبية التي تزعم في تفسيرها الخرافي لظاهرة خسوف القمر ، إنّ الحوت بلعت القمر ، ولذلك يردد الصغار كلاماً يتضمن أمراً للموت باخلاء سبيل (قمرنا) .

ويعمد الشاعر إلى أسلوب الاستفهام الذي هو تقنية ناجعة لتأجيل الدلالة ، ولا يكتفي بذلك بل يعمد أيضاً إلى غرس دال بعينه ليزيد التشويش الدلالي إذ إن الأسماء هنا غير محددة ، فهل هذه الاسماء من الاموات الذين غيبهم الموت فكأنهم تركوا الفرات ليستسلم إلى مصيره ويتغير طعمه ، أم أن هذه الاسماء من الاحياء الذين تخاذلوا عن نصره الفرات والفراتيين ؟ ثم يسترسل الشاعر في السرد ليستغرق بعد ذلك كل مساحة المتبقي من القصيدة البالغ تسع صفحات ، بيد أن ذلك يتم بسلاسة ورشاقة وذلك بالاعتماد على تقنيات الربط السردية مثل (كنا صغاراً) التي استهل الشاعر بها المقطع الآتي :

كنا صغاراً

لا نضيع سويةً

الآن نلعب بالضياع

ونكبرُ (٣٧)

كنا صغاراً

لم يكن يعقوب ينسى أن يعود

فلم يكن يتذكر (٣٨)

ثم يستعين المبدع بلوازم لغوية للربط مثل : (لم أزل ، ما تزال ، ما زال) ليحقق بناء قصيدته على طريقة التداعي والتذكر ، كما يلجأ الشاعر إلى تقنية الاستدعاء فيستدعي الاب الراحل هو الآخر .

وأبوك

قد نضجت عصاه على الطريق إلى سمائك

والمسافة تقصرُ

كيف انطفأت

وأنت آخر عينه (٣٩)

وهكذا تتداعى المصائب ويمتزج فقدان الوالد بفقدان الأخ ، ويعود أسلوب الاستفهام ليرسم الذهول بانطفاء

جذوة الحياة في الاخ الذي كان عين الاب . ثم يتم استدعاء الأم التكلي

وتركت مرآةً لوجهك

في الجدار

وعين أمك فوقها

تتعثرُ (٤٠).

يمكن تحليل هيمنة الأساليب الانشائية الطلبية في قصيدة (يعقوب الحزن الاخير) إلى ميل الخطاب الشعري

إلى منطقة التأجيل للدلالة المطروحة.

إنّ الأساليب الانشائية الطلبية بطبيعتها تدفع الدلالة إلى دائرة الاحتمالات المفتوحة من جهة ، وتحث

المتلقي على المشاركة في انتاج الدلالة من جهة أخرى ، فإذا كان الأسلوب استفهامياً متوجهاً إلى المتلقي أو إلى

شخص مفترض أن يخاطبه الشاعر في عالمه الشعري فثمة انتظار للاجابة من المتلقي الضمني أو الفعلي ، وإذا كان الأسلوب أمراً ، أو نهياً ، أو نداءً ثمة انتظار أيضاً للاجابة سلباً أو ايجاباً.
ثالثاً. اسلوب الحذف:

ومن الأساليب الانشائية والطلبية التي استعملها الشاعر نجاح العرسان للتعبير عن تجربته الشعرية هو أسلوب الحذف وتكمن اهمية الحذف أسلوبياً بأنه ((خروج عن النمط الشائع في التعبير أو هو خرق للسنن اللغوية ، ومن هنا كانت قيمته وتأثيره))^(٤١) وقد اهتم العرب به اهتماماً بالغاً يقول الجرجاني : ((هو باب دقيق المسالك لطيف المآخذ ، عجيب الأمر ، شبيه بالسحر فانك ترى به ترك الذكر افصح من الذكر ، والصمت عن الافادة ازيد للافادة))^(٤٢). وشرطه لابد أن تكون فيه قرينة تدل على المحذوف^(٤٣) والحذف أحد وسائل الشاعر في الایجاز والتلميح إلى الفكرة بأقصر عبارة وفي تحريك الذهن والایماء بالمحذوف من خلال سياق الكلام اضافة لما يتيح الحذف للشاعر من قدرة على تحقيق توازن موسيقي يطرب له المتلقي^(٤٤). ولست بصدد ذكر كل ما حذفه الشاعر العرسان في فرصة للتلح فاكنتفي بذكر نماذج من الحذف في شعره :
كقوله من قصيدته (الموت لا يستحي)

غني

بما تعنيه حبلٌ ومعولٌ

سخي إذا اعطيت

تنسى وتخجل^(٤٥)

لقد عمد الشاعر إلى حذف المبتدأ الضمير المستتر المقدر (أنت) العائد على المرثي (والده) والغرض من الحذف ليكشف لنا الشاعر عن حميمية العلاقة بينه وبين والده لاسيما أن السياق سياق تأبيني.
ومن الحذف قوله ايضاً :

ضياح

وهذا الدربُ

لا أين ينتهي

بكل افتراءات الوصول

مبلل^(٤٦)

المبتدأ هنا محذوف والغرض من الحذف هنا لبيان اللوعة والأسى الموجودة في اعماق الشاعر فحياته ملى بالمعاناة والعذابات بسبب فقدان الاحبة فدرج حياة الشاعر اصبح طويلاً محفوفاً بالمخاطر . ومن الحذف ايضاً قوله:

حجرٌ

ودائرة تلاشت

تكسر الایعاد

وهو بصفوها يتكرر^(٤٧)

حذف الشاعر المبتدأ الغرض من الحذف هنا لبيان أسي الشاعر وألمه من هول القبر الذي ضمّ رفاة أخيه.
رابعاً . اسلوب الاعتراض:

ومن السمات الأسلوبية في شعر نجاح العرسان الاكثار من الجملة الاعتراضية وهي ((المحشورة بين جزئي الكلام لإفادة المعنى تقويةً وتحسيناً وتسديداً ودليلها أنه يمكن حذفها دون أن يخل بمعنى الكلام))^(٤٨) وقد أكد القدامى والمعاصرون أهميتها في الكلام وخاصة في اللغة الشعرية ، وقد عدّها ابن المعتز من محاسن الكلام فقال : ((ومن محاسن الكلام ايضاً والشعر اعتراض كلام في كلام لم يتم معناه ، ثم يعود اليه قيثمه في بيت واحد))^(٤٩).
ومن المعاصرين تحدث د. محمد مفتاح عنه قائلاً : ((إن الاعتراض سواءً أكان متخللاً جملة كبرى .. أم لم يتخللها . أكان جملة صغرى أم كلمة فإنه يقصد به التوكيد بل يكون المعترض هو بؤرة التعبير))^(٥٠) . وأهم مظاهر الاعتراض في شعر العرسان:

١ . الاعتراض بالجملة الاسمية بين الحرف المشبه بالفعل واسمه وبين خبره نحو قوله :

أدللّ في عينيّ
خيط احمرارها
فاني

بما خطته فيّ . مدللّ^(٥١)

يعمد الشاعر إلى التعبير الاعتراضي . بما خطته في . ليثبت من خلاله حميمية العلاقة بينه وبين والده ، فالحمرة هي أثر من صفة الوالد صارت رمزاً للدلال .

٢ . الاعتراض بين المبتدأ والخبر بالجملة الاسمية نحو قوله:

أبي

كل شيء

. مثلما قلت . كذبة

إذا ميز الاسماء

تبرّ وخردل^(٥٢) .

يؤكد الشاعر هنا شدة تعلقه بذكرياته مع والده فاعترض بـ(مثلما قلت . بين المبتدأ كل شيء والخبر كذبة . فما زالت حكمة والده حاضرة وتجد مصداقاً لها في تجارب الشاعر الحياتية فكلمة والده أن التراب لا يميز بين الناس عندما يودعون فيه . وقد يكون الاعتراض بين الفعل والفاعل بالجار والمجرور كقوله :

ويعيث فينا

. كالسنابل .

حاصد

فيشفي بنا كف

ليرتاح منجل^(٥٣)

لقد فصل الشاعر بين الفعل (يعبث) وفاعله (حاصد) بالجار والمجرور (كالسنابل ويعد الاعتراض هنا لمسة جمالية يضيفها الشاعر على المقطع فهي بمثابة صورة فنية ، فالأقذار تعبث بالشاعر وذويه بعثية كما يعبث منجل الحاصد بالسنابل المأى بالحب.

ومن مظاهر الاعتراض في شعر العرسان الاعتراض بين الفعل والفاعل والمفعول به وبين النائب عن ظرف الزمان بالجملة الفعلية نحو قوله :

صلب الحياء

فراشة الكلمات في

شفتي . لا أدري . طويلا^(٥٤).

يتضح لنا من خلال ما تقدم أن الشاعر وظّف الاعتراض في شعره ليؤكد كلامه ، ويعبّر عن مشاعره وافكاره . ويشوق المتلقي ، فضلا لما يحققه هذا الأسلوب من ايقاع موسيقي داخل البيت الشعري.

المستوى الصوتي

لا يمكن ان نجد شعراً يثير مشاعرنا واحاسيسنا ((بلا موسيقى يتجلى فيها جوهره وجوه الزاخر بالنغم ، موسيقى تؤثر في اعصاب السامعين ومشاعرهم بقواها الخفية التي تشبه قوى السحر))^(٥٥) نستطيع تسمية الموسيقى الخارجية التي يحكمها العروض وحده وتنحصر في الوزن والقافية أما الموسيقى الداخلية فتحكمها قيم صوتية داخل النص ارحب من الوزن والنظام المجردين وتتمثل في ايقاعات صوتية تتبع من اختيار الشاعر لكلمات وما بينهما من تلاؤم في اصوات الحروف والحركات ، ومن المواءمة والتناسق بين العبارات ومن اتحاد هذين القسمين وتجاوبهما يولد البناء الموسيقي^(٥٦)، ويشمل المستوى الصوتي الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية

اولاً. الموسيقى الخارجية :

تشمل الموسيقى الخارجية العروض والقافية :

١- العروض : هو علم يعرف به ((صحيح أوزان الشعر العربي وفاسدها ، وما يعتريها من الزخافات والعلل))^(٥٧) وتتجلى فائدته في ((أمن المولد من اختلاط بعض بحور الشعر ببعض ، وأمنه على الشعر من الكسر ، ومن بعض التغيير الذي لا يجوز فيه ، وتمييزه الشعر من غيره كالسجع))^(٥٨). ومن خلال استقراءنا لشعر نجاح العرسان في مجموعته (فرصة للتلج وجدناه أثر استعمال البحور كثيرة المقاطع التي أكثر الشعراء القدامى من النظم بها للتعبير عن تجربته الشعرية ، ولم ينظم شعره في كل بحور الشعر العربي ، بل اختار منها ستة أبحر فقط هي : الكامل ، والبسيط ، والطويل ، والمتقارب ، والمتدارك ، والرمل ، ولربما يعود سبب اعراضه عن باقي البحور لعدم انسجامها في التعبير عن افكاره ، وقد عملنا جدولاً بالابحر الشعرية التي استعملها الشاعر في نظم قصائده ، ونسبتها المئوية

| ت | البحر | عدد القصائد | النسبة المئوية |
|----|----------|-------------|----------------|
| ١. | الكامل | ٢١ | ٦٥.٠٦% |
| ٢. | البسيط | ٥ | ١٥.٦% |
| ٣. | الطويل | ٢ | ٦.٢٥% |
| ٤. | المتقارب | ٢ | ٦.٢٥% |
| ٥. | المتدارك | ١ | ٣.١٢٥% |
| ٦. | الرمل | ١ | ٣.١٢٥% |
| ٦ | ٦ | ٣٢ | ١٠٠% |

يتضح لنا من خلال الجدول اعلاه أن الشاعر نجاح العرسان قد اعتمد البحر الكامل واستأثره أكثر من غيره حيث نظم فيه اكثر من نصف قصائده والقصائد التي نظمها فيه هي : يعقوب الحزن الاخير ، فرصة للتلج الفرصة الأولى ، الفرصة الثانية ، الفرصة الثالثة ، الفرصة الرابعة ، الفرصة الخامسة، الفرصة السادسة ، الفرصة

السابعة ، الفرصة الثامنة ، الفرصة التاسعة ، ثم الفرصة الاخيرة ، النهر الذي دخل السراب ، باقة الشمع ، زوال سقط الاناء ضالّة ، عبث ، مد اليدين ، يا صاحبي الحب ، والحب والسلوى^(٥٩) و ((سمي الكامل كاملاً لكماله في الحركات ، وهو اكثر البحور حركات ، فالبيت فيه يشتمل على ثلاثين حركة))^(٦٠) . ويمتاز ((برقته وليونته ، وانسيابيته ، وغنائيته ، وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله فخماً مع عنصر ترنمي واضح))^(٦١) .

وأجزاء الكامل ستة هي :

متفاعلن متفاعلن . متفاعلن . متفاعلن . متفاعلن^(٦٢)
ومن القصائد التي نظمها الشاعر العرسان على البحر الكامل قصيدته
(يعقوب الحزن الاخير) يقول منها :

وقضى سرايك

أن كفك أنهرُ

وأمرُ صوتك

أنّ صوتك سكرُ

لا تقترحني

للسباحات المؤجلة السطوع

وعين شمسك تسهرُ

لا تنتظر

عند انفلاتِ شفاهنا

كي نلتقي

في صرخةٍ تتصحرُ^(٦٣) .

نستنتج من خلال ما تقدم أنّ الشاعر وجد البحر الكامل اكثر ملائمة من غيره من البحور لاستيعاب تجربته الشعرية ، والتعبير عن عواطفه ، وانفعالاته ، والحالة النفسية والشعورية التي يمر بها .

ويأتي البحر البسيط في المرتبة الثانية في الاستعمال الشعري عند الشاعر نجاح العرسان فقد نظم فيه خمس قصائد هي : الطوفان ، عودة ابن زريق ، لا تعش عاقلاً، ليلة في فراش عبلة، وبأزيد الخير^(٦٤) . وقد ((سمي بسيطاً لانبساط الحركات في عروضه))^(٦٥) . وفي هذا البحر نغمة اتساع للكلام القوي، والعواطف الحارة الجزلة^(٦٦) . فهو ((بحر راقص يتصف بنغماته العالية ، وبتغيير حركي موحى ارتفاعاً وانخفاضاً حتى أن ايقاعه يتعلمه بيسر من لم يألف العروض اذا ما نبه إلى وزنه تقطيعاً لأن سهولة موسيقاه الطاغية تقود الأذن إلى دقة تركيبه بمجرد تكرار ابيات مقطعة نغمياً))^(٦٧) . ووزن البسيط:

مستفعلن . فاعلن . مستفعلن . فاعلن . مستفعلن . فاعلن^(٦٨)

كقول الشاعر العرسان في قصيدته (الطوفان)

من بالسفينة

من في بوح لا يثق
هم فتية آمنوا
لكنهم غرقوا
كذبت ظنك
لما عاهدوك
وهم لكل ظنك فيما عاهدوا
صدقوا^(٦٩)

ويأتي البحر الطويل والمتقارب في المرتبة الثالثة حيث نظم الشاعر في كل بحر منهما قصيدتين ووزن

الطويل:

فعولن . مفاعلين . فعولن . مفاعلين . فعولن . مفاعلين . فعولن . مفاعلين^(٧٠)

فالقصيدة الأولى التي نظمها الشاعر فيه هي (الموت لا يستحي) أما القصيدة الثانية فهي (مذكرات العدم الباقي)^(٧١). والبحر الطويل يساعد الشاعر على الحوار ويحتفظ بالاسترسال والامتداد لأن نسبة السواكن فيه قليلة مما يعطي البحر طلاقة للشاعر في ان يعبر عن عالمه الداخلي والخارجي ، فنجد في الطويل ((أبدأ بهاءً وقوة ونجد للبسيط بساطة وطلاوة))^(٧٢) كقول الشاعر العرسان من قصيدته (الموت لا يستحي) من البحر الطويل:

سنبكي

ونحيا كي نموت

ونسأل

وسوف يرانا الدرب وهماً

ونقبل

ويعبت فينا

كالسنابل

حاصدٌ

فيشفي بنا كفٌ

ليرتاح منجلٌ^(٧٣)

أما القصيدتان اللتان نظمهما الشاعر العرسان في البحر المتقارب فهما : أنهار العطش ، ونوايا الشمع^(٧٤)،

ويتألف البيت الشعري فيه من ثمانية أجزاء هي :

فعولن . فعولن . فعولن . فعولن . فعولن . فعولن . فعولن . فعولن^(٧٥)

كقول الشاعر العرسان من قصيدته انهار العطش:

شممت انتظاري

ففاح الذهابُ

توكأْتُ ظلي
فقام الغيابُ
وينسابُ خطوك
كالراجلين
ليرتاب في ضفتيك
انسيابُ^(٧٦).

ويأتي البحران المتدارك والرمل في المرتبة الرابعة فقد نظم الشاعر العرسان في كل بحر منهما قصيدة واحدة فالقصيدة التي نظمها الشاعر في البحر المتدارك هي الوقت كقوله:

حريك الوقت
خصمك الانتظارُ
عمرك الريح
والسنين غبارُ
لوحة انت
لونها الشظايا
كلما علقت
يموت الجدارُ^(٧٧)
ووزن المتدارك

فاعلن . فاعلن . فاعلن . فاعلن . فاعلن^(٧٨)

وسمي المتدارك بالشقيق لأنه أخو المتقارب إذ أصل كل منهما وتد مجموع وسبب خفيف ، وسمي بالمتدارك لأنّ الاخفش الأوسط تدارك به على الخليل الذي أهمله ، واستعمال هذا البحر عند العرب قليل^(٧٩)

ونظم العرسان قصيدته (حنين) على بحر الرمل^(٨٠) ((وسمي بالرمل لسرعة النطق به))^(٨١)

ووزنه فاعلاتن . فاعلاتن . فاعلن فاعلاتن . فاعلاتن . فاعلن^(٨٢)

يقول الشاعر :

كلما رفّ الحنين
ثرثرتني دمة بين عيون العاشقين
كلما عيناك سالت فوق وجهي
من بقايا الحب فينا
فوق وجهي سال طين^(٨٣)

والرمل ((من البحور الصافية التي يكون النظم بها ايسر على الشاعر من نظمه بالبحور الممزوجة لأن وحدة التفعيلة تضمن حرية أكبر ، وموسيقى أيسر ، فضلاً عن انها لا تتعب الشاعر في الالتفات إلى تفعيله معينة لابد من مجيئها منفردة في خاتمة كل شطر))^(٨٤).

يتضح لنا أنّ نجاح العرسان استخدم هذه البحور التي وسمت بطول تفعيلاتها ، ومثانتها ، ورسانتها دليل على ثرائه اللغوي وجودة اسلوبه فضلاً عن موسيقاها الخلابة التي احدثتها في شعره فقد وجدها تساعده في التعبير عن افكاره في تجربته الشعرية ..

٢- القافية : عني النقاد العرب القدامى والمحدثون بالقافية لأنها تشكل مع الوزن ركناً هاماً في بناء القصيدة وموسيقاها الخارجية ، وعرفها الخليل بن احمد الفراهيدي .

فقال : ((القافية آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن))^(٨٥). والاختش يرى أن ((القافية آخر كلمة من البيت))^(٨٦). وحدّ قدامة بن جعفر القوافي الجيدة بـ ((أن تكون عذبة الحروف سلسلة المخرج))^(٨٧) وتضيف القافية للنص الشعري انغاماً عذبة وموسيقى خلابة من خلال تكرارها في نهايات الأبيات الشعرية ، وتعطي للقصيدة الشعرية ((بعداً من التناسق والتماثل يضيف عليها طابع الانتظام النفسي والموسيقى والزمني))^(٨٨). والقافية الجيدة تربط البيت الشعري بكيان القصيدة العام، وتحافظ على نغمات القصيدة وتضبط الإيقاع الموسيقي ، وقد اهتم العرب بها واعطوها اهتماماً بدليل ظهور علم القافية قبل علم العروض ، وهذا يدل على انهم بأمس الحاجة اليها وان عدم الالتزام بها يبعد النص الشعري عن طبيعة الشعر ويقربه إلى النثر^(٨٩). من استقرائنا لمجموعة الشاعر نجاح العرسان الشعرية (فرصة للتلح) ودراسة قوافي شعره تبين أنّ الشاعر أولى القافية أهمية في شعره ، فمال إلى القوافي التي تألفها الاسماع فاستعملها في شعره كاللام ، والراء والداد ، والباء ، والقاف . فحققت نغماً موسيقياً تلتذ له الأسماع . وفيما يلي جدول احصائي يوضح ذلك.

| ت | القافية | عدد القصائد | النسبة المئوية |
|-----|---------|-------------|----------------|
| ١. | اللام | ٨ | ٢٥% |
| ٢. | الراء | ٦ | ١٨.٧٥% |
| ٣. | الداد | ٣ | ٩.٤% |
| ٤. | الباء | ٣ | ٩.٤% |
| ٥. | الهاء | ٣ | ٩.٤% |
| ٦. | القاف | ٢ | ٦.٢٥% |
| ٧. | النون | ٢ | ٦.٢٥% |
| ٨. | الميم | ٢ | ٦.٢٥% |
| ٩. | التاء | ١ | ٣.١% |
| ١٠. | الفاء | ١ | ٣.١% |
| ١١. | الهمزة | ١ | ٣.١% |

| ت | القافية | عدد القصائد | النسبة المئوية |
|---|---------|-------------|----------------|
| | المجموع | ٣٢ | ١٠٠% |

يتضح لنا من خلال الجدول الاحصائي أنّ الشاعر اختار أحد عشر حرفاً من حروف الشعر العربي لتزين نهايات ابيات شعره حيث كانت قافية اللام في المرتبة الأولى جاءت منسجمة مع تجربة الشاعر الشعرية ، وقد اكثر الشاعر من استعمال القوافي الذلل التي ترد في الشعر العربي بكثرة ، ولا اعني بهذه الحروف قوافي وانما هي حروف روي تنسب اليها القافية . وقد جاءت القوافي النفر قليلة في شعر الشاعر العرسان كالهاء والتاء . أما القوافي الحوش مثل الزاي ، والحاء ، والطاء ، والشين ، والذال ، والواو ، والغين ، فليس لها وجود في شعر الشاعر ، وهي نادرة الوجود في الشعر العربي ، وبذلك يكون الشاعر نجاح العرسان قد نهج على ضوء التقاليد الموروثة في شعره من خلال اتباعه المنهج التقليدي الذي سار عليه الشعراء القدامى في الشعر العربي حيث اكثر من القوافي السهلة المخرج موظفاً اياها في شعره ، ويأتي حرف اللام في المرتبة الأولى في ثماني قصائد هي : الموت لا يستحي ، فرصة للتلج ، الفرصة الرابعة ، الفرصة الخامسة ، الفرصة السادسة ، زوال ، لا تعش عاقلاً ، ليلة في فراش عبله ، ومد اليدين^(٩٠) وحرف اللام ((من الحروف الذاقية لأنها تخرج من ذلوق اللسان))^(٩١). لذا تمتاز بسلاستها ورقتها ، وخفتها فتطرب الآذان حين سماعها وتلند لها النفوس ، فحققت موسيقى عالية كقول الشاعر العرسان من قصيدته (الموت لا يستحي) :

سنبكي
ونحيا كي نموت
ونسأل
وسوف يرانا الدربُ وهماً
ونقبلُ
ويعبث فينا
كالسنايل
حاصدُ
فيشقى بنا كفُ
ليرتاح منجلُ
تمدّ الينا الريحُ
طيش لسانها
فنحن على طيش المراويح سنبلُ
لماذا ابتدأنا
والنهاية شمعةُ
وخيط سنينِ

دمعة يتوسل^(٩٢)

ويأتي حرف الراء في المرتبة الثانية فقد نظم الشاعر العرسان فيه ست قصائد هي : يعقوب الحزن الاخير ، فرصة للتلج (الفرصة الثانية) ، الوقت ، ضالة ، عودة ابن زريق ، ويا صاحبي الحب^(٩٣) . كقوله من قصيدته
ضالة:

عرش

كأحلام الغمام

بخار

كم خيبت

أحلامه الأمطار

في عين من رقصوا

لدور الغيم عاش ممثلاً

تختاره الادوار^(٩٤)

وحرف الراء من حروف الذلاقة التي تتميز بجمال نغماتها ولطافة انسجامها مع غيرها من الاصوات فضلاً
لما تمتاز به من ليونة فهي ليست شديدة أي لا نسمع معها انفجار ، وليست رخوة فلا نسمع لها حفيفاً^(٩٥) فجاءت
منسجمة مع نفسية الشاعر فحققت لغة شعرية رقيقة أضفت على النص الشعري نغماً وافراً .

وتأتي أحرف الدال والباء والهاء في المرتبة الثالثة . فقد نظم الشاعر نجاح العرسان في حرف الدال ثلاث
قصائد هي : فرصة للتلج (الفرصة الثامنة) ، عبث ، ويازيد الخير^(٩٦) والدال ((صوت شديد الانفجار))^(٩٧) ويبدو أن
الشاعر العرسان اختار هذه القافية لأنها جاءت منسجمة مع معاناته وانفعالاته كقوله من فرصة للتلج (الفرصة
الثامنة):

لا تعصبي عطشي

بأنية السراب

وأنت تغر

كالغمامة شارداً

لا تلعب الورق الملون

والرسائل بيننا

فالشعر حبر بارد^(٩٨)

ويبدو أن الشاعر اختار هذه القافية لأنها جاءت منسجمة مع تجربته الشعرية.

ونظم الشاعر نجاح العرسان ثلاث قصائد بحرف الباء هي : فرصة للتلج (الفرصة الثالثة) والفرصة
التاسعة ، ثم انهار العطش^(٩٩) . كقوله من قصيدته أنهار العطش
شممت انتظاري

ففاح الذهابُ

توكأت ظلي

فقام الغيابُ

وينساب خطوك

كالراجلين

ليرتاب في ضفيك

انسيابُ(١٠٠)

وهذا الحرف ((من الأصوات الانفجارية))^(١٠١). له القدرة على امتصاص انفعالات الشاعر ، وإيصال صوته
صوته إلى أذهان المتلقين وإبراز نغم موسيقي تلتذ له اسماعهم.

أما حرف الهاء فقد نظم فيه الشاعر ثلاث قصائد هي: فرصة للتلج (الفرصة الثالثة) النهر الذي عاد من
توسلاته ، وسقط الإناء^(١٠٢). وتمتاز قافية الهاء بالرخاوة والاستمرارية والليونة فجاءت منسجمة مع التجربة الشعرية
للشاعر . كقوله من قصيدته سقط الاناء :

سقط الاناءُ

ومن شظايا دره

نبت الفرات

وسال أول نهرة

لم ينتبه لبياضه

شغلته ذاكرة المنافي

عن تذكر عمره

النزفُ

كان حكاية القلم الذي

صنع النهار

بقطرةٍ من حبره^(١٠٣)

ونظم الشاعر نجاح العرسان قصيدتين في كل حرف من الاحرف الاتية : القاف ، النون ، والميم .
والقصيدتان اللتان نظمهما الشاعر في حرف القاف هما : الطوفان ، فرصة للتلج (الفرصة السابعة) كقوله من
قصيدته . طوفان:

أعيدك الشعر

أن تغيرك خمرتهُ

فلونه الفجرُ

لكن طعمه غسقُ

فبين شطّي
دواتي ظاميءٌ قلمي
وفي سراب حروفي
يغرق الورقُ
نديمك الليل
لا تكسر زجاجته
ويشّر الكأس
فيما أدمن الحقُّ^(١٠٤)

استخدم الشاعر قافية القاف لكونها تتصف بالقوة الانفجارية ، وهذه القوة لصوت القاف تتناسب مع انفعالات الشاعر وحسراته التي يريد البوح بها ، ونظم الشاعر بحرف النون قصيدتين هما : حنين، والحب والسلوى^(١٠٥) وقافية النون انمازت بخفتها وفيها موسيقية وليونة ذات نغمات تخرج من طرف اللسان لذا وظفها الشاعر في شعره لأنها جاءت منسجمة مع تجربته الشعرية . كقوله من قصيدته الحب والسلوى

سأظل أشعل وردتي
لأشم عطرك
في حياتي قبل رائحة الفنا
الحبُّ والسلوى هواكِ
وليس أدنى منه أو خيرٌ
يؤلف بيننا^(١٠٦)

وأما حرف الميم فقد نظم فيه الشاعر قصيدتين مثلما نظم في حرفي القاف والنون والقصيدتان اللتان نظمهما في هذا الحرف هما : النهر في هجرته ، ومذكرات العدم الباقي^(١٠٧) كقوله من قصيدته مذكرات العدم الباقي:

تلعثمت الاشياء
واكتمل الفمُ
وما زال في الاصغاء ما يتلعثمُ
إلى أين تمضي
تحفر الليل شمعة
وعمرك تحت الشمس
ظلُّ محطمٍ^(١٠٨)

ويبدو أنّ الشاعر العرسان وظّف قافية الميم في نصه الشعري ، فالميم فيه غنة وليونة وجرس رخيّم منحت نصه الشعري ايقاعاً متميزاً.

ثانياً. الموسيقى الداخلية:

لا تقتصر موسيقى الشعر على العروض والقافية وحدهما حيث يشكل الإيقاع الداخلي جزءاً من هذه الموسيقى ، ونعني بالإيقاع الداخلي رصد لحركات الاصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر ، أو التفاعيل العروضية^(١٠٩). فهي ((إيقاعات صوتية تتبع من اختيار الشاعر لكلمات ، وما بينهما من تلاؤم في أصوات الحروف والحركات ، ومن المواءمة والتناسق بين العبارات ، ومن اتحاد هذين القسمين وتجاوبهما يولد البناء الموسيقي الشعري))^(١١٠). والشعر يؤثر فينا من خلال موسيقاه ومعناه فاذا ترجم موسيقاه الخلافة التي تلتذ حين سماعها الآذان ، والقلوب ، ويفقد جزءاً من معناه لذا فأهم ((ما يمتاز به الشعر عن النثر هو الوحدة الإيقاعية الموجودة فيه دون النثر))^(١١١).

ومما يمتاز به الشعر أنه يعبر عن الاصوات فضلاً عن تعبيره عن المعاني فالشاعر يحاول أن ينقل عواطفه إلى المتلقي نقلاً مثيراً عن طريق النغم والالحن^(١١٢).
وسندرس عناصر الإيقاع الداخلي التي توافرت في لغة الشاعر نجاح العرسان موضحين مزاياها ، وأهميتها.

١- التكرار:

التكرار في التعبير الأدبي ((هو تناوب الالفاظ واعادتها في سياق التعبير بحيث تشكل نغماً موسيقياً يتقصده الناظم في شعره أو نثره))^(١١٣). ويرى الدكتور عبد الله الطيب المجذوب أن انسجام الموسيقى الشعرية يقوم على التنويع والتكرار ، فالتنوع يقوم على الطباق والتقسيم أما التكرار فلا يتعدى التكرار المحض والجناس ومن خلال هذه التركيبة الصوتية يتكون الإيقاع الداخلي للبيت الشعري بعد الإيقاع الخارجي الوزن والقافية^(١١٤).
نظر النقاد اليوم إلى التكرار بوصفه ظاهرة اسلوبية يتوصل بها إلى النضج الفني^(١١٥) ويشكل رافداً من روافد النغم^(١١٦). وينقسم التكرار عند الشاعر نجاح العرسان إلى تكرار (اسم) ، وتكرار (فعل) ، وتكرار شبه جملة (جار ومجرور) ، وتكرار (أداة شرط) ، وتكرار (ظرف) . فمن تكراره الاسم تكراره لـ(حنين) كقوله من قصيدته (حنين):
يا حنين

كلما رفّ الحنين

ثرتني دمعة بين عيون العاشقين

كلما عيناك سألت فوق وجهي

من بقايا الحب فينا

فوق وجهي سال طين

يا حنين^(١١٧).

كرر الشاعر لفظة (حنين) ثلاث مرات ، وسبب هذا التكرار يعود إلى تعلقه وحبه لحبيبته حنين ، وهذا التكرار خلق جواً موسيقياً في النص الشعري ومن تكرار الشاعر للفعل قوله من قصيدته (غيث) :
نبكي ونحمل في اصابعنا تراب رحيلك المتهدج

نبكي

ونسأل كل بئر عن قميصك^(١١٨).

كرر الشاعر الفعل (نبكي) مرتين فخلق جواً موسيقياً في قصيدته ومن تكراره تكرر شبه الجملة (الجار والمجرور) كقوله من قصيدته (سقط الاناء)

عاد الطريق اليك

دون خطي اليك

فلا تعد

فالكل عاد لشمرة^(١١٩).

ومن تكراره للحروف والافعال والضمانر والاسماء قوله من قصيدته (حنين)

ربما لستُ حبيباً

ربما لستِ صديقة

ربما قلتُ الكثير

ربما قلتِ الكثير

غير أنا

لم نقل كل الحقيقة^(١٢٠)

كرر الشاعر (ربما) والفعل (ليس) والضمير المتصل (تاء المتكلم) وضمير المخاطبة (التاء) ، ولفظة الكثير . فخلق هذا التكرار تنوعاً صوتياً وعبر عن المعنى الذي يقصده في قصيدته . ومن تكرر الشاعر نجاح العرسان أداه الشرط قوله من قصيدته (حنين) :

كلما رفّ الندى

فوق وجوه الراحلين

كلما المشط استحي

من ردّ شيبتي

كلما ناديت عمي

صاح قلبي

يا عمت عين السنين^(١٢١).

ومن تكرر الشاعر العرسان للظرف قوله:

أنه قبل السماء

قبل خلق الاخرين

قبل شرط الموت حتى لا نموت

قبل أن يصبح للأرض جبين

قبل تسبيح الحمام
قبل خيط العنكبوت
خلق الله حنين^(١٢٢)

كرّر الشاعر الظرف (قبل) ست مرات وهذا التكرار ادى دوراً بوظيفة اضافة التماسك والاتساق بين مقاطع القصيدة ، وابرار النغم وتقويته وجاء منسجماً مع عذابات الشاعر.

٢- التجنيس:

فن من فنون البديع شغف به كثير من الشعراء والكتاب في مختلف العصور الادبية ويقصد به ((اتفاق الالفاظ في الحروف ، أو في بعضها ، مع وجوب اختلاف المعنى))^(١٢٣). ووجدت في شعر نجاح العرسان مثل هذا النوع من انواع البديع كقوله من قصيدته (حنين)

من مهب الشعر يأتي

يكتب الشعر على مرّ الطريق

فاحبسي العطر دقيقة

لا تمرى هكذا

لا تجرحي

ورد الحديقة^(١٢٤)

جانس الشاعر بين (الشعر ، الشعر) وقد منح هذا التجانس البيت الشعري رنة موسيقية .

أما النوع الثاني من أنواع الجناس الذي ورد في شعر الشاعر (نجاح العرسان) فهو التجنيس الناقص ، وهو أن يختلف اللفظان في أمر واحد من اربعة أمور هي : أنواع الحروف واعدادها وهيأتها وترتيبها^(١٢٥). وأكثر ما يكون الاختلاف في نوع الحروف بين اللفظين المتجانسين في هذا النوع من الجناس الذي ورد في شعر الشاعر كثيراً كقوله من قصيدته (الموت لا يستحي):

فغضوا عيون البحر

وأمضوا لصيدكم

فلي سائل عني

وما كنت أفعل^(١٢٦)

وكقوله من قصيدته (الوقت)

كلُّ جار

يقول داري وقدي

أيُّ جارٍ

وما لقدرك دارُ^(١٢٧)

جانس الشاعر بين (جار ، دار) و (غضوا ، أمضوا) وهذا التشابه الجزئي بين اللفظين ساعد على تحقيق ايقاع موسيقي وتوازن داخل البيت الشعري وكقوله من قصيدة (زوال) :

ما زلتُ بعد
وماء وجهك زائلُ
واود أهلك
عن بقائك راحلُ^(١٢٨)

استعمل الشاعر التجنيس الناقص بين (زائل ، وراحل) من أجل تحقيق توازن حرفي فكلاهما على وزن (فاعل) وأسهم في زيادة الايقاع الداخلي في البيت الشعري.

٣- الطباق:

هو ((الجمع بين الشيء وضده ، مثل الجمع بين البياض والسواد ، والليل والنهار والحر والبرد))^(١٢٩). إن الحياة أو الوجود مؤلف من ثنائيات قائمة على التضاد ، فلا يستقيم فهم المعنى إلا من خلال هذه الثنائيات المتضادة ، لذا فالتضاد من أهم عناصر الابداع في العمل الشعري^(١٣٠).

وقد اخذ الطباق في شعر نجاح العرسان صوراً متعددة من حيث توزيعها في الصدر والعجز وعلى النحو

الآتي:

١. في الصدر والعجز كقوله من قصيدته (يا زايد الخير)

بلى رحلتُ

وغير الله ما خلدا

وظلّ ذكرك حياً

صافح الأبداء^(١٣١)

نرى الشاعر يوظف التضاد بين (رحل ، ظل) وقد احدث هذا التضاد نغماً شجياً في البيت الشعري.

٢. في صدر البيت الشعري كقول الشاعر العرسان في قصيدته (يعقوب الحزن الاخير).

ركضت اليك بذورها

فوقفت تركض

بين ما تأبى

ومن لا يعذُر^(١٣٢)

وظّف الشاعر التضاد بين (ركض ، وقف) فحقق ايقاعاً موسيقياً .

٣. في عجز البيت الشعري كقوله من قصيدته (يعقوب الحزن الاخير)

تبقي عشاءك

كلّ يوم في الاناء

فقد تعود

ودائماً تتأخر (١٣٣)

حقق التضاد الذي وظفه الشاعر بين (تعود ، تتأخر) صورة متضادة تثير المتلقي لشعره وتدهشه.

نستخلص من خلال ما تقدم أنّ الشاعر وظف الطباق في شعره فجاء معبراً عن حالته النفسية التي يعاني منها بسبب اخفاقاته في حياته وما حملته من ظروف مختلفة خلقت له الكثير من المعاناة ، فضلاً لما في الطباق من تغيير وتنوع ترتب عليهما احداث موسيقى داخلية ، وتحقيق دلالات معنوية وتصويرية في شعر الشاعر العرسان.

٤- رد العجز على الصدر:

من الفنون البلاغية التي استعملها الشاعر العرسان في شعره (وهو أن يكون احد الكلمتين المتكررتين أو المتجانستين ، أو الملحقتين بالتجانس في آخر البيت، والآخرى قبلها في احد المواضع الخمسة من البيت الشعري، وهي صدر المصراع وحشوه ، وصدر المصراع الثاني وحشوه) (١٣٤). وهو نوع من انواع التكرار النغمي ورد في الشعر والنثر ونجده في القرآن الكريم وشعرنا الحديث لا يخلو منه (١٣٥). لأنه ((يكسب البيت الذي يكون فيه ابهة ، ويكسوه رونقاً ، وديباجة ، ويزيده مائية وحلاوة)) (١٣٦). وتكسب اللفظة المكررة البيت الشعري تماسكاً ، وجمالاً موسيقياً ، ونغماً مريحاً أنيساً كما أنها ترسخ الفكرة في ذهن المتلقي.

وقد رد العجز على الصدر في شعر الشاعر (١٣٧). كقوله من قصيدته (الموت لا يستحي):

وحرمل عيني

فوق جمر افتقاده

لعل يعيد الراح

جمراً وحرمل

ردّ الشاعر (١٣٨) لفظة (حرمل) التي وردت في نهاية عجز البيت على لفظة حرمل التي وردت في بداية صدر البيت ، فأحدثت نغماً موسيقياً ، وعبر تكرارها عن المعنى الذي يقصده الشاعر فتم تحقيق الدلالة الصوتية والمعنوية ويتقنن الشاعر في تكرار الالفاظ حين يردها إلى صدور أبياته الشعرية ساعياً خلق موسيقى ، ونغم في داخلها فضلاً إلى ربط اعجازها بصورها كقوله من قصيدته (ضالة)

عرش

كأحلام الغمام

بخار

كم خيب

أحلامه الامطار (١٣٩)

ردّ الشاعر لفظة (أحلام) التي وردت في وسط عجز البيت إلى لفظة أحلام التي وردت في صدره فزادته تماسكاً وموسيقية.

وردّ الشاعر اللفظة التي وردت في نهاية عجز البيت على نفسها التي وردت في نهاية صدر البيت كقوله من قصيدته (ضالة) كانت تسيء الريح فهم غبارنا فأساء للشجر البريء غباراً^(١٤٠).

ولا يكتفي الشاعر بتكرار اللفظة في عجز البيت وردها إلى نهاية صدره وإنما يكرر الجملة الواقعة في بداية عجز البيت ويردها إلى نفسها في بداية صدره كقوله من قصيدته عودة ابن زريق: أعر في أخطاء من سبقوا حين اتضحت لغيري مخطئاً عثراً^(١٤١).

ويردّ الشاعر اللفظة التي وردت في وسط عجز البيت إلى اللفظة التي وردت في وسط صدر البيت كقوله من قصيدته (الموت لا يستحي) تمد الينا الریح طيش لسانها فنحن على طيش المراويح سنبل^(١٤٢)

وهكذا استطاع الشاعر نجاح العرسان تحقيق موسيقى جميلة في أبياته الشعرية من خلال رد العجز على الصدر ، وإيصال مشاعره ، وأفكاره إلى المتلقين وتثبيتها في أذهانهم ، وحافظ على تماسك البيت واتحاده من خلال ربطه العجز بالصدر.

٥- التصريع:

يعد التصريع ظاهرةً موجودةً في الشعر العربي القديم والحديث وهو ((ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه ، وتزيد بزيادته))^(١٤٣) وأكثر ما نجد التصريع في مطالع القصائد محدثاً موازنةً ، وتعادلاً بين العروض والضرب يتولد منها جرس موسيقي رخيماً^(١٤٤) ونلاحظ التصريع في بعض مطالع قصائد العرسان كقوله في مطلع قصيدته (زوال) :

ما زلت بعد

وماء وجهك زائل

واود أهلك

عن بقائك راحل^(١٤٥)

وظف الشاعر التصريع في هذا البيت فعروضه توافق ضربه من حيث الحركات والسكنات (زائلُ) ، (راحلُ) فكلاهما على وزن فاعل وأحدث التصريع هنا موازنةً وتعادلاً وعكس لنا حرص الشاعر على الموسيقى وتنويعها في شعره ومن تصريع الشاعر العرسان قوله من قصيدته (أنهار العطش)

شممت انتظاري

ففاح الذهابُ

توكأْتُ ظلي

فقام الغيابُ^(١٤٦)

التصريع الذي وظّفه الشاعر في هذا البيت بين (الذهابُ) و(الغيابُ) فكلاهما على وزن (الفعالُ)

وقد أكثر الشاعر من التصريع في قصائده حرصاً منه على الموسيقى وتنويعها في مجموعته الشعرية^(١٤٧).

يتضح لنا أن الشاعر العرسان متمسك بال قالب الشعري القديم (عمود الشعر)، ولكنه نظم قصائده على نمط الشعر الحر لكي يثبت لشعراء الشعر الحر أنه قادر على نظم الشعر الحر (شعر التفعيلة) لكي لا يتهم بأنه عاجز عن ذلك ، والدليل على ذلك أنّ جميع قصائده في مجموعته الشعرية (فرصة للتلج) منظومة على صدر وعجز ولكنه حاول أن يكتبها بشكل اسطر شعرية مجازاة لنظم الشعر الحر ، كذلك جعل الشاعر كل سطر شعري يعبر عن معنى مكثف بذاته ، وبهذا تكون قصيدة العرسان تعبر عن مجموعة من المعاني لكنها ترتبط بالفكرة العامة أو تشدها خيط بالفكرة العامة التي اراد أن يوصلها للمتلقى ، كما أنه سعى إلى مخالفة الشكل اللغوي القديم الذي يركن إلى اللغة القاموسية في الشعر والنثر ، فلغته ليست صعبة أو قاموسية ، أو غريبة وإنما تتضمن كلمات مأنوسة يحس بها الناس ويعرفونها في حياتهم اليومية.

المبحث الثالث المستوى الدلالي

أولاً. المفارقة:

لم يكن النقد العربي القديم قد حفل باستعمال مصطلح المفارقة ، وإنما كانت المباحث النقدية والبلاغية قد اشتملت على مسميات أخرى ليست ببعيدة عن مفهوم المفارقة ومن هذه المصطلحات على سبيل المثال : التقابل والتضاد ورد الاعجاز على الصدور ، والمباينة والمطابقة ، ومجاورة الاضداد وكذلك تأكيد المدح بما يشبه الذم ، أو ما هو عكسه ، ومصطلح تجاهل العارف والرجوع والعكس والبديل... الخ^(١٤٨).

والمفارقة هي ((تناقض ظاهري لا يلبث أن تتبين حقيقة ، أو هي اثبات القول يتناقض مع الرأي العام الشائع في موضوع ما بالاستناد إلى اعتبار خفي على الرأي العام))^(١٤٩). وقد ذهب د. عبد الهادي خضير إلى تعريف المفارقة بأنها ((تعبير لغوي بأسلوب بليغ يهدف إلى استثارة القارئ وتحفيز ذهنه لتجاوز المعنى الظاهري المتناقض للعبارة والوصول بها إلى المعاني الخفية التي هي مرام الشاعر))^(١٥٠). فيما ترى باحثة أخرى أن المفارقة ((لغة عقلية من أرقى أنواع النشاط العقلي وأكثرها تعقيداً))^(١٥١). ولكي تتوفر المفارقة على مفعول اسلوبي ينبغي على المبدع أن يتأنق فيها من حيث الأسلوب ، فاحداث المفارقة وموافقها معاً تجود بها الحياة ، فيكون لها أثر بالزيادة أو النقصان بحسب ما تعرض تلك المفارقة من اقتصاد في اللغة ، ودقة في العمل الفني^(١٥٢). ولما تتوفر عليه المفارقة من قدرة على التعبير عن العناصر الشعورية والنفسية فقد وظفها الشاعر المعاصر في التعبير عن الموقف الجدلي للحياة والعصر وما يشوبهما من صراع يجعل الفعل يرتمي في احضان اللامعنى ، وهذا الأمر يجعل المفارقة وكأنها الفن الوحيد الذي يقرر المعنى^(١٥٣).

إنّ المفارقة باختلاف أنواعها نسق فني ، وهي الوسيلة المثلى للتعبير عن تناقضات الحياة والمجتمع ، وهي مفعمة بالتوترات والتضادات التي تجاذب الناس ، ويسبب غناها ، الدلالي وطاقاتها الكامنة في استيعاب انفعالات النفس كانت من الانساق الاثيرة عند الشاعر المعاصر ، كما هو الامر عند الشاعر نجاح العرسان ، فان نسق المفارقة يكاد ينتظم مجموعته الشعرية (فرصة للتلج) إذ أن مفارقة الحياة والموت ماثلة في مجموعته الشعرية بقوة ، ويهدينا الاستقراء إلى أن الدلالة في شعره موزعة بين نمطي الحياة والموت ، فقصائده تدور حول هذا الموضوع بدءاً من العنوانات التي وسمت بها : الموت لا يستحي ، يعقوب الحزن الاخير ، زوال ، الطوفان ، سقط الاناء ، عبث ، مذكرات العدم الباقي^(١٥٤).

أما الحياة فقد خصّها الشاعر بخمس قصائد وسمت الحياة رمزاً للخصب هي : فرصة للتلج ، أنهار العطش ، يا صاحبي الحب ، الوقت ، النهر الذي عاد من توسلاته^(١٥٥).

لقد أصبح معروفاً أنّ المفارقة هي مخالفة لكل ما هو سائد من قواعد لغوية وبلاغية لذا فهي تحقق الصدمة للمتلقي ، وتكسر أفق توقعه ، وعند متابعتي لتوظيف المفارقة في شعر نجاح العرسان وجدت الانماط الاتية من المفارقة:

١- مفارقة الانزياح :

تنظم مفارقة الانزياح قصيدة (أنهار العطش) بدءاً من العنوان ، فالأنهار لا تكون إلا للخصب والنماء وليست للعطش ، ثم يعزز الشاعر هذه المفارقة بالتصدير الذي تلا العنوان (النهر الذي دخل السراب) ويبدأ الشاعر المفارقة من الاستهلال :

شممت انتظاري

ففاح الذهب

توكأت ظلي

فقام الغيابُ

تعد الخرافُ لتغفو

فكيف

وعيناك وادٍ

كسته الذئابُ

توهج

فما زال بعض الفراش يحوم

وما زال في الشمع نابُ

نواعيرُ تهذي

ودفاء الصباح

توحش في مقلتيه

الضبابُ

أضاء نبي الجراح

الطريق

وهذي سطورُ النزيف

كتابُ

بذرت بعيني

قفر السحاب

ليخضر في بورهنّ

انتحابُ

وأطعم جذري

فتات النزيف

ليورق

عند اصفراري السحابُ

وفي مقلتي

مغيب قديم

كعين تكسر

فيها

العتابُ

فلا ترتعد

من شحوب الخريف

تنفس ...

فما زال في الشمس بابُ^(١٥٦)

لقد تواترت الانزياحات في القصيدة بدءاً من مطلعها ، وأن المفعول الأسلوبي لهذه الانزياحات يكمن في كسرهما للرتابة عند المتلقي نظراً لجديتها وغرابة الاسناد فيها فالانزياح في (شممتُ انتظاري) . الشم حاسة انسانية وحيوانية والانتظار وقت معنوي فكيف يشم ، فهذه المفارقة شكّلت مخالفة لما هو متعارف عليه فحدثت صدمة وكسرت أفق التوقع عند المتلقي واسهمت في تدعيم اللغة الشعرية . أما الانزياح في وعيناكٍ وادٍ كسته الذئابُ^(١٥٧)

يجعل المتلقي يتساءل كيف صارت عينا النهر وادياً وقد غطته الذئاب .

أما الانزياح في السطر الشعري (توهجُ) فهو يأتي بعد أمر بالتوهج ، وهذا أمر يمكن أن يتوجه إلى الشمع أو إلى ذات افتراضية لأن بعض الفراش ما زالت تحوم تبحث في ضوء وسط العتمة ف(ما زال في الشمع ناب) ناب الوحش الضاري ولا توجد علاقة في الواقع بين الناب والشمع ولكن الشاعر اراد من ذلك شد المتلقي إلى النص . ويتوافر الانزياح في البيت الشعري الآتي:

نواعيرُ تهذي

ودفءُ الصباح

توحش في مقلتيه

الضبابُ^(١٥٨)

تهذي النواعير على ضفتي الفرات بعد موت مالکها (والد الشاعر) ، وحتى الصباح عندما يأتي فإنه ليس الصباح المشرق الجميل الذي اعتدناه ، إنّما صباح موحش لأنّ الضباب قد حجب الرؤية وخيم على الافق الكئيب فالشاعر أسند الهديان للنواعير فمنحها الهديان ، وجعلها كائناتاً حياً ، ولا توجد علاقة بين الهديان والنواعير ، ولكن الشاعر أراد إثارة وشد المتلقي نحو المعنى المراد في النص الشعري .

وهذه سطور النزيف

كتاب^(١٥٩)

السطور صفة ملازمة للكتاب أو للأشجار ، ولكنّ الشاعر عدل عن ذلك ونسبها إلى النزيف ، ولا توجد علاقة بين النزيف والسطور ولكن الشاعر كان يرمي من خلق هذه العلاقة إلى كسر أفق التوقع لدى المتلقي وفي البيتين الشعريين:

بذرتُ بعيني

قفر السحاب

ليخضّر في بورهنّ

انتحابُ

وأطعم جذري

فتات النزيف

ليحرق

عند اصفراري السحاب^(١٦٠)

لقد وظّف الشاعر الانزياح توظيفاً ابداعياً ليصف بذلك حالة المتعب ، والبيئة الكئيبة المثقلة بالهموم ف(قفر السحاب) أو السحاب المقفر أخضّر في عيني الشاعر ، ولكن هذا الاخضرار ليس من النوع المألوف ، بل صار انتحاباً في هاتين العينين ، وبينما يطعم الشاعر جذرها فتات النزيف فتحضر، فإنّ السحاب يورق ، بيد أنّ العرسان لا يسمح لليأس أن يدب فيها فيأمر النهر بأن لا يصاب بالذعر من هول المصيبة ، فان ثمة أمل قادم شمس في اليباب. وفي الواقع لا توجد علاقة بين الانتحاب والاخضرار وبينهما وقفر السحاب من جهة أخرى ، ولكن الشاعر أراد شد المتلقي إلى الامعان في النص الشعري بهذا الانزياح الشعري .

وفي السطر الثاني من النص الشعري

وأطعم جذري

فتات النزيف

ليورق

عند اصفرار السحاب^(١٦١).

شبه الشاعر نفسه بالشجرة ، وقد اطعم جذرها فتات النزيف والمعروف أنّ الاشجار تسقى ماءً ، وليس دماً نازفاً ، ولكن الشاعر أراد أن يصدّم المتلقي بهذه الشعرية الانزياحية.

وفي قصيدة (النهر الذي عاد من توسلاته) يقول الشاعر نجاح العرسان

من العشق

ما أنزل الغرياء

خريفاً

على شجر الارصفه

فكيف اتبعت

سراب الحروف

لتغرق في قيمة

الاغلفه

وإن تلاحيك

أحلى الوصول

لتنسى كوابيس

وجه الضفه^(١٦٢)

الابيات الشعرية السابقة تزخر بالانزياحات فالغرباء الذين نزلوا على ضفتي الفرات ، وأنزلوا معهم الخريف ، والخريف دلالة الشحوب ، والجذب ، والقحط ، والموت . ثم يسأل العرسان هذا النهر المعطاء (الفرات) كيف اتبع سراب الحروف ، وهذا انزياح آخر نجده في البيت الثاني ، وقد عمد المبدع إلى الانزياح مرة ثالثة في البيت الشعري الثالث، فاتباع السراب من قبل النهر أدى إلى غرقه وهو انزياح اذ عادة النهر يُغرق ولا يُغرق ، لكن هؤلاء الغرباء بحروفهم وكلماتهم واغلفتهم قد خدعوا النهر ، وهذا ما تضمنه الانزياح في الابيات المذكورة ، فمن غير الحقيقة أن يخدع النهر فالذي يخدع هو الانسان ، ولكنّ الشاعر أراد بهذا الانزياح أن يصدم المتلقي ، ويثير انتباهه ليتمعن في النص ويحلل معانيه وافكاره .

نستنتج من ما تقدم أنّ مفارقة الانزياح أسهمت في تدعيم اللغة الشعرية حيث كسرت أفق التوقع لدى المتلقي وحفزته لتحليل النص بوصفها انزياحاً ايجابياً للغة المعيارية لا سلبياً.

٢- مفارقة التضاد:

يعتمد التضاد على الجمع بين كلمتين متضادتين في تركيب معين، وعلى الرغم من انهما تمثلان معلومتين إحداهما سلبية ، والاخرى ايجابية فلا تستطيعان الانفصال زمنياً ، وينبغي أن تنتجا تأثيراً في تفاعلها^(١٦٣). وإنّ هذا التأثير الناتج عن التفاعل هو تأثير عاطفي نجده ماثلاً بالتضاد في الشعر تتسم به لغة الشعر خاصة تأثيرية^(١٦٤).

لذا سنحاول التعرف على مدى فاعلية هذا الشكل من الثنائيات المتضادة في انتاج المفارقة في شعر نجاح العرسان.

يقول الشاعر من قصيدته (يعقوب الحزن الاخير) بعد أن فجعته الحرب بفقد أخيه:

وأبوك

قد نضجت عصاه على الطريق إلى سمائك

والمسافة تقصر

كيف انطأأت

وأنت آخر عينه
الله يبذر
والحروب تَبْذُرُ^(١٦٥)

نلاحظ أنّ المفارقة التي يقدمها لنا التضاد (يبذر . تَبْذُر) تكمن في التعبير عن رؤية الشاعر في الحرب التي خطفت أخاه منه ، فالمولى سبحانه وتعالى يبذر أي يرزق الوالدين بالأولاد بيد أنّ عبثية الحروب تَبْذُر وتقرط بهم من خلال القتل . فقد عمد الشاعر إلى هذا الضرب من المفارقة لتفريغ شحنة عاطفية وحزن عميق استولى عليه بعد أن عصفت الحرب بأخيه ، وهذه المفارقة انمازت بجماليتها النابعة من الاختلاف بين ما يتوقع حدوثه وما يقع فعلاً حيث وسعت الصورة بين التوقع والحدث.

٣- مفارقة قلب الصور الشعرية:

تتواتر مفارقة قلب الصور الشعرية في شعر الشاعر نجاح العرسان كقوله من قصيدته (الوقت) :

كصغار نام الرصيف عليهم
علموا الجوع
كيف يغفو الصغار^(١٦٦).

نلاحظ في البيت الشعري مفارقة بقلب الصورة فالصورة الواقعية أنّ الصغار هم الذين ينامون على الرصيف ولكنّ الشاعر قلب الصورة ، وجعل الرصيف ينام على الاطفال ، فصدم المتلقي واستفزه وشحذ فكره لكي يتأمل الصورة الشعرية الموجودة في البيت الشعري ويقول الشاعر في قصيدته (يعقوب الحزن الاخير) :

الموت أصبح نزهةً
كل الصغار
تنزهوا بين الثرى
وتحرروا^(١٦٧)

صورة الموت صورة حزينة كئيبة لا تدعو إلى الفرح والنزهة ولكن الشاعر جعل من الموت نزهةً لكل الصغار ، والمعروف أنّ الحياة بطبيعتها وجمالها هي مدعاة للفرح والنزهة الخالية من الاحزان ، وليس الموت الذي يختطف الحياة فالشاعر في هذا البيت الشعري خلق مفارقة تكمن بقلب الصورة الشعرية.

نستنتج من ما تقدم ذكره أنّ المفارقة من المهيمنات الاسلوبية في متن دراستنا (فرصة للتلج) . وقد تجلت تلك المفارقة بتنوعات عدة كمفارقة الانزياح ، ومفارقة التضاد ، ومفارقة قلب الصورة الشعرية.

ثانياً. التناص:

يحيل التناص على مجموع العلاقات الصريحة أو الضمنية التي تربط نصاً بنصوص أخرى^(١٦٨) فهو تداخل نص قديم في نص جديد ليس كشاهد أو لاطهار مقدرة بل كعنصر بنائي يشارك في نسيج النص وتشكيل علاقته واخصاب دلالاته ، فهو تفاعل وتساهر^(١٦٩).

تزخر المجموعة الشعرية (فرصة للتلج) بأنواع التناس ، فثمة تناس قرآني متواتر في قصائد الشاعر العرسان ، وثمة تناس مع التراث الديني ، لا سيما واقعة الطف في كربلاء المقدسة وشخصية الامام الحسين عليه السلام:

يتضمن استهلال قصيدة (أنهار العطش) بهذا التناس:

عضضت

بهاويل كل الشفاه

فشاخ التراب

وحلّ الغراب^(١٧٠)

يستدعي الشاعر في هذا المقطع مقتل هابيل على يد اخيه قابيل كما نقلها القرآن الكريم ﴿فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ، كَيْفَ يُورِي سَوْءَ أَخِيهِ قَالَ يُوَيْلَيْتَى أَعْجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوْرِي سَوْءَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ ﴿٣١﴾﴾^(١٧١).

إنّ الشاعر يوظف هذه القصة القرآنية والتي تحكي الجريمة الأولى في تاريخ الانسانية ليربطها بواقعة الطف ومقتل الامام الحسين (ع) فيها فإشارة الشاعر (مل الغراب) تدل على كثرة الجرائم التي مل منها حتى لا يعقل. وفي قصيدة (النهر الذي عاد من توسلاته) يستهل الشاعر بهذا التناس المزوج :

فقل

لستُ اقسَمُ بالظامئات

قرى..

والفرات وما اتلفه

أراق رضيعاً

على ضفتيه

وما زال حيث الظمأ

أوقفه^(١٧٢)

وهذا التناس مزوج لأنه يحيلنا إلى واقعة الطف وشخصها ولا سيما الشهيد (عبد الله الرضيع) الذي قضى

عطشاً ، كما أنه يحيلنا على الآيات القرآنية ﴿لَا أُقْسِمُ بِهَذَا الْبَلَدِ ﴿١﴾ وَأَنْتَ حِلٌّ بِهَذَا الْبَلَدِ ﴿٢﴾ وَالْوَالِدُ وَمَا وَلَدَ ﴿٣﴾﴾^(١٧٣)

ويؤكد الشاعر هذا النوع من التناس المزوج في قصيدة أنهار العطش كقوله:

فعندي...

فرات من الظامئين

وعندي جياع

من الكرم

وفوق قميصي
تركنت الدماء
تفور ذئاباً
من التهم
سأبذر في الرمل
بعض الحسين
وأجره
طفاً من الديم
وأمنت حين
رأيت الغريق
بأنّ الغمام
يموت ظمي
خطاي
تلمّ عصي الوصول
تهشُّ بها
الدرب عن قدمي^(١٧٤)

إنّ واقعة الطف حاضرة بقوة بشخصها وبتفاصيلها في هذه الأبيات الشعرية، ويستدعي الشاعر قصة يوسف (عليه السلام) وعلى وجه التحديد تأمر أخوته عليه بالقائه بالجب والزعم بأنّ الذئب أكله في الابيات الاربعة الأولى من النص الشعري ونجد ثمة تناص مع القرآن الكريم في البيت الشعري الاخير من النص إذ أنه يحيل على الآية الكريمة : ((قال هي عصاي أتوكأ عليها وأهش بها على غنمي ولي فيها مآرب أخرى))^(١٧٥). وفي قصيدة (الفرصة الاخيرة) نجد فضلاً عن التناص القرآني المتمثل باستدعاء عصا النبي موسى (عليه السلام) تناص تراثي.

كقول العرسان في قصيدته فرصة للتلج (الفرصة الاخيرة).

وعلى المرايا
مشطها المهزوم
أدرك شهريار صباحه فتلاً
كم صحته بليلة أخرى
ولكن ظلّ متهماً
ليشرق مخطئاً^(١٧٦)

وهذا التناص يتمثل باستدعاء شخصيتي (شهريار ، وشهرزاد) من حكايات الف ليلة وليلة.

إنّ استدعاء الاعلام الدينية أو غيرها بأسمائها تمثل صوتاً إضافياً في الخطاب الشعري له شخوصه الاعلامية الموجهة إلى المتلقي مباشرة^(١٧٧)

إنّ هذه التناسلات القرآنية والتراثية بمثابة اسنادات إضافية تعمد إلى استدعاء شخصيات أو حوادث كبرى فتحضر في رحاب الخطاب الشعري بفعالية لتخصبه بدلالات جديدة.

نتائج البحث

١. التزم الشاعر نجاح العرسان بعمود الشعر العربي القديم من حيث المبنى لكنه نظم قصائد مجموعته الشعرية على طريقة الشعر الحر (شعر التفعيلة) لكي يثبت لشعراء الشعر الحر بأنه قادر على النظم بالشعر الحر.
٢. شكل المستوى التركيبي سمة أسلوبية في فرصة للتلج من خلال التقديم والتأخير لغاية عند الشاعر من أجل التركيز على العنصر المقدم في التركيب.
٣. شكلت الأساليب النحوية ملمحاً أسلوبياً بارزاً في المجموعة الشعرية كأسلوب الاستفهام ، وأسلوب النهي ، وأسلوب الامر مما جعل النصوص تكتسب صفة الأدبية ودفع الدلالة إلى دائرة الاحتمالات المفتوحة وحث المتلقي على انتاج تلك الدلالات
٤. شكل التكرار سمة أسلوبية لافتة للنظر في المجموعة الشعرية لما له من أهمية في خلق الايقاع الشعري ، وتأكيد العنصر المكرر دلاليًا بما يتلاءم مع التجربة الشعرية التي يمر بها الشاعر .
٥. تنوع التكرار عند الشاعر في مجموعته الشعرية فشمّل الاسماء والافعال والظرف والحروف لان لهذه العناصر المكررة القدرة على اضافة التماسك والاتساق النصي بين مقاطع القصائد فضلاً عن تحقيق النغم الموسيقي الذي يغني المعنى .
٦. كان للجناس والطباق أثر في منح المجموعة الشعرية فرصة للتلج الملمح الاسلوبي من حيث اللعب على الدوال المتماثلة صوتياً والمختلفة دلاليًا وخلق ايقاعات متكررة تمثل جوهر التقنية النصية في الشعر .
٧. شكل الحذف ملمحاً اسلوبياً في المجموعة الشعرية لغرض نسبي ولاسيما قصائد الرثاء لما للحذف من قدرة في بيان اللوعة والاسى الموجودة في اعماق الشاعر .
٨. من خلال الاحصاء الذي اعتمد في الدراسة ظهر ان الشاعر نظم معظم قصائده على البحر الكامل والبسيط فقد استأثرهما اكثر من البحور الاخرى لما يمتازان به من رقة وليونة وانسيابية وغنائية فضلاً عن فخامة الموسيقى المنبثقة منهما.
٩. أما القافية فقد كان فيها مقلداً للقدامي فقد جاءت معظم قصائده على حرفي الروي اللام والراء فشكّل هذان الحرفان سمة اسلوبية في قوافي مجموعته الشعرية.
١٠. وظفّ الشاعر التصريح في مجموعته الشعرية لخلق جرس موسيقي رخم يؤثر في نفس المتلقي.
١١. شكّلت المفارقة سمة اسلوبية في مجموعة الشاعر الشعرية بانواعها المختلفة بوصفها الوسيلة المثلى عن تناقضات الحياة والمجتمع فضلاً عن غناها الدلالي وطاقتها الكامنة في استيعاب النفس البشرية فكان منها مفارقة الانزياح ومفارقة التضاد ومفارقة قلب الصور .
١٢. شكّل التناص ملمحاً أسلوبياً بارزاً في مجموعة الشاعر نجاح العرسان فكثيراً ما كان يحيل على نصه نصوصاً يربطها بنصه . ويمثّل التناص عند الشاعر نجاح العرسان عنصراً بنائياً يشارك في نسيج النص وتشكيل علاقته واخصاب دلالاته من خلال التفاعل والتصاهر .

ثبت بحواشي البحث :

- (١) ظ : اللغة والخطاب الادبي ، مقالة القواعد التوليدية والتحليل الأسلوبي ، جي ، بي ، تورن ، تر: سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٩٩٣ : ٧٥ .
- (٢) ظ : مناورات الشعرية ، محمد عبد المطلب ، دار الشروق ، القاهرة ، مصر ، ط٢ ، ١٩٩٦ : ١١ .
- (٣) بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ، تر: محمد الولي ومحمد العمري ، دار تويقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب ، ط١ ، ١٩٨٦ : ١٨٠ .
- (٤) دلائل الاعجاز ، عبد القاهر الجرجاني ، بيروت ، ١٩٧٨ : ٨٣ .
- (٥) ظ : بحوث لغوية ، د. أحمد مطلوب ، عمان ، ط١ ، ١٩٨٧ : ٤٠ . ٤١ .
- (٦) ظ : من اسرار البلاغة ، د. إبراهيم انيس ، مصر ، ط٥ ، ١٩٧٥ : ٢٩٨ .
- (٧) فرصة للتلج : ٥
- (٨) فرصة للتلج : ٥
- (٩) م . ن : ٦
- (١٠) م . ن : ١٢
- (١١) م . ن : ١٣
- (١٢) ظ : مناورات الشعرية : ٢٨٣ .
- (١٣) فرصة للتلج : ١٥ . ١٦ .
- (١٤) فرصة للتلج : ١٦ .
- (١٥) م . ن : ٣٨
- (١٦) م . ن : ٥٢
- (١٧) م . ن : ٩
- (١٨) م . ن : ١٠
- (١٩) م . ن : ١٠
- (٢٠) فرصة للتلج : ١١
- (٢١) م . ن : ١٤
- (٢٢) م . ن : ١٤
- (٢٣) م . ن : ١٥٥ .
- (٢٤) م . ن : ١٧ ، وينظر : ١٦٥ ، ٧٧ ، ٥٦ ، ٥٥ ، ٩٢ ، ١٠١ ، ١٢٣ ، ١٥٤ .
- (٢٥) بنية اللغة الشعرية : ١٨٨
- (٢٦) البلاغة والأسلوبية ، محمد عبد المطلب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ : ٢٤٨ .
- (٢٧) ظ : فرصة للتلج : ١٩ .
- (٢٨) ظ : مناورات الشعرية : ١١٥ .
- (٢٩) فرصة للتلج : ١٩ . ٢٠ .
- (٣٠) ظ : أساس البلاغة ، جار الله الزمخشري ، دار الفكر للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠٠ ، مادة اقترح .
- (٣١) فرصة للتلج : من قصيدة (يعقوب الحزن الاخير) : ٢١ .

- (٣٢) ظ : المعاني في ضوء أساليب القرآن ، د. عبد الفتاح شاهين ، ط ٤ ، ١٩٨٣ : ١٩٣ .
- (٣٣) ظ : دلالات التراكيب ، د. محمد أبو حوس ، القاهرة ، مصر ، ط ١ ، ١٩٧٩ ، ٢٠٠ ، ٢٠١ .
- (٣٤) فرصة للتلج : ٢٣ .
- (٣٥) مناورات الشعرية : ٧٢ .
- (٣٦) فرصة للتلج : ٢٤ ، ٢٥ .
- (٣٧) م . ن : ٢٤ .
- (٣٨) م . ن : ٢٩ .
- (٣٩) م . ن : ٣ .
- (٤٠) فرصة للتلج : ٣٠ .
- (٤١) الأسلوبية ، مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، د. فتح الله احمد سليمان ، دار الافاق العربية للنشر والتوزيع ، مدينة نصر ، القاهرة ، ٢٠٠٨ : ١٣٨
- (٤٢) دلائل الاعجاز : ١١٢ .
- (٤٣) ظ : جواهر البلاغة ، أحمد الهاشمي ، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر ، طهران ، د. ت : ١٠٠ .
- (٤٤) ظ : نحو منهج جديد في البلاغة والنقد ، د. سناء حميد البياتي ، منشورات جامعة فار يونس ، بنغازي ، ليبيا ، ١٩٩٨٢ ، ٥٥ .
- (٤٥) فرصة للتلج : ١٦ .
- (٤٦) فرصة للتلج : ٦ .
- (٤٧) م . ن : ٢٠ .
- (٤٨) المنهاج في القواعد والاعراب : محمد الانطاكي ، منشورات ناصر خسرو ، طهران مطبعة أمير ، ط ٦ ، ١٣٨٩ هـ : ١٤٦ .
- (٤٩) البديع ، عبد الله بن المعتز ، طبعة اغناطيوس ، كراتشكو فسكي ، لندن ، ١٩٣٥ : ٥٩ .
- (٥٠) في سيماء الشعر القديم ، د. محمد مفتاح ، الدار البيضاء ، ط ١ ، ١٩٨٢ : ٥٣ .
- (٥١) فرصة للتلج : ١٦ .
- (٥٢) فرصة للتلج : ١٧ .
- (٥٣) م . ن : ٥ .
- (٥٤) م . ن : ٥٠ .
- (٥٥) فصول في الشعر ونقده ، د. شوقي ضيف دار المعارف ، مصر ، ط ٢ ، ١٩٧٧ : ٢٨ .
- (٥٦) ظ : بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث : د. يوسف حسين بكار ، دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط ٢ ، ١٩٨٢ : ١٩٥ .
- (٥٧) ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، المرحوم احمد الهاشمي ، المكتبة التجارية الكبرى ، مصر ، د. ط ، د . ت : ٣ .
- (٥٨) م . ن : ٤ .
- (٥٩) ظ : فرصة للتلج : ١٩ ، ٤٥ ، ٣٦ ، ٤٧ ، ٤٩ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٦ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٢ ، ٧٤ ، ٩٢ ، ١٠٤ ، ١١١ ، ١٢٠ ، ١٣٢ ، ١٥٦ ، ١٨٠ ، ١٨٨ .
- (٦٠) فن النقطيع الشعري والقافية ، د. صفاء خلوصي ، دار الشؤون الثقافية ، ط ٦ ، بغداد ، ١٩٨٠ ، ١٠٩ .
- (٦١) ظ : المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعتها ، د. عبد الله الطيب المجذوب ، مطبعة الباب الجلي ، مصر ، ١٩٥٥ : ٤٦٤/١

- (٦٢) المرشد في العروض والقوافي ، د. محمد بن حسن بن عثمان ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠٤ : ٦٩ .
- (٦٣) فرصة للتلج : ٢٠٠١٩ .
- (٦٤) فرصة للتلج : ٣٤ ، ١٣٩ ، ١٤٩ ، ١٥٢ ، ١٧٠ .
- (٦٥) الكافي في العروض والقوافي ، أبو زكريا يحيى بن علي العشيباني ، تح : حميد حسن الخالصي ، مطبعة شفيق ، بغداد ، ١٩٨٢ : ١٢٦ .
- (٦٦) ظ : المرشد إلى فهم اشعار العرب : ٤٨٠/١ .
- (٦٧) العروض والقافية ، د. عبد الرضا علي ، مطبعة دار الكتب للطباعة ، الموصل ، ١٩٨٩ : ١٠٩ .
- (٦٨) المرشد الوافي في العروض والقوافي : ٥٨ .
- (٦٩) فرصة للتلج : ٣٤ .
- (٧٠) موسيقى الشعر العربي : ٦٣ .
- (٧١) ظ : فرصة للتلج : ٥ ، ١٦٢ .
- (٧٢) منهاج البلغاء وسراج الادباء ، حازم القرطاجني ت : ٦٨٤ هـ تقديم : محمد الحبيب أبو الخوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ، ١٩٦٦ : ٢٦٩ .
- (٧٣) فرصة للتلج : ٥ .
- (٧٤) ظ : م . ن . ٧٤ ، ١٧٦ .
- (٧٥) المرشد الوافي في العروض والقوافي : ١٦١ .
- (٧٦) فرصة للتلج : ٧٤ .
- (٧٧) م . ن : ٦٧ .
- (٧٨) المرشد الوافي في العروض والقوافي : ١٢٤ .
- (٧٩) ظ : المرشد الوافي في العروض والقوافي : ١٢٤ .
- (٨٠) ظ : فرصة للتلج : ٩٨ .
- (٨١) المرشد الوافي في العروض والقوافي : ٨٤ .
- (٨٢) موسيقا الشعر العربي : ١١٦ .
- (٨٣) م . ن : ٩٨ .
- (٨٤) قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، منشورات مكتبة النهضة ، ط٢ ، بغداد ، ١٩٦٥ : ٦٤ .
- (٨٥) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : ١٥١/١ .
- (٨٦) م . ن : ١٥٢/١ .
- (٨٧) نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، تح: كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، ط٣ ، القاهرة ، د. ت : ٨٦ .
- (٨٨) في الشعرية العربية : ١٣ .
- (٨٩) ظ : فن التقطيع الشعري والقافية : ٢٢١ . ٢٢٢ .
- (٩٠) ظ : فرصة للتلج : ١٥ ، ٤٩ ، ٥١ ، ٥٢ ، ١٠٤ ، ١٤٩ ، ١٥٢ ، ١٥٦ .
- (٩١) المصطلح الصوتي عند علماء العربية القدماء في ضوء علم اللغة المعاصر ، د. عبد القادر الرباعي ، ط١ ، عمان ، ١٩٩٣ : ١٢٣ .

(٩٢) فرصة للتلج : ٦.٥ .

(٩٣) ظ : م . ن : ١٩ ، ٤٦ ، ٦٧ ، ١٢٠ ، ١٣٩ ، ١٨٠ .

(٩٤) م . ن : ١٢٠ .

(٩٥) ظ : الاصوات اللغوية ابراهيم انيس ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ط٤ ، ١٩٧١ : ٥٤ . ٥٥ .

(٩٦) ظ : فرصة للتلج : ٥٨ ، ١٣٢ ، ١٧٠ .

(٩٧) الاصوات اللغوية : ٢٤ .

(٩٨) فرصة للتلج : ٥٨ . ٥٩ .

(٩٩) ظ : م . ن : ٤٧ . ٥٩ ، ٧٤ .

(١٠٠) م . ن : ٧٤ .

(١٠١) الاصوات اللغوية : ٢٤

(١٠٢) ظ : فرصة للتلج : ٤٥ ، ٨١ ، ١١١ .

(١٠٣) فرصة للتلج : ١١١

(١٠٤) م . ن : ٣٥

(١٠٥) ظ : م . ن : ٩٨ ، ١٨٨ .

(١٠٦) م . ن : ١٩٣ .

(١٠٧) فرصة للتلج : ٨٦ ، ١٦٢ .

(١٠٨) م . ن : ١٦٢ .

(١٠٩) ظ : لغة الشعر في العراق : د. عدنان العوادي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٥ : ٢٧ .

(١١٠) بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث : ١٩٥ .

(١١١) الايقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة د. مصطفى جمال الدين ، مطبعة النعمان ، النجف ، العراق ، ط١ ، ١٩٧٤ : ١٦ .

(١١٢) ظ : في النقد الأدبي ، د. شوقي ضيف ، دار المعارف ، مصر ، ط٢ ، ١٩٦٦ : ١١٣ .

(١١٣) جرس الالفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، د. ماهر مهدي هلال ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨٠ : ٣٩ .

(١١٤) ظ: المرشد إلى فهم اشعار العرب ولغتها : ٤٤/٢ .

(١١٥) البناء الفني في شعر الهذليين ، د. أياد عبد المجيد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨١ : ٣٣٠ . ٣٣٤ .

(١١٦) ظ : الصحيفة السجادية ، دراسة اسلوبية ، حسن غانم فضالة ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة القادسية ، ٢٠٠٢ : ٥٠ .

(١١٧) فرصة للتلج : ٩٨ .

(١١٨) م . ن : ١٣٦ .

(١١٩) م . ن : ١١٧ .

(١٢٠) م . ن : ٩٩ . ١٠٠ .

(١٢١) فرصة للتلج : ١٠٠ .

(١٢٢) م . ن : ١٠١ . ١٠٢ .

- (١٢٣) جرس الالفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب : ٢٧٠.
- (١٢٤) فرصة للتلج : ٩٩.
- (١٢٥) ظ : البلاغة والتطبيق : ٤٥١.
- (١٢٦) فرصة للتلج : ١٨.
- (١٢٧) م . ن : ٧٠.
- (١٢٨) فرصة للتلج : ١٠٤.
- (١٢٩) كتاب الصناعتين ، أبو هلال العسكري ، ت ٣٩٥ هـ ، تح : علي محمد البيحاوي ، ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الكتب ، ط ٢ ، ١٩٧١ : ٣٠٧.
- (١٣٠) ظ : نحو منهج جديد في البلاغة والنقد : ١٢١.
- (١٣١) فرصة للتلج : ١٧.
- (١٣٢) م . ن : ٢٦.
- (١٣٣) م . ن : ٣٠.
- (١٣٤) مفتاح العلوم ، أبو يعقوب بن محمد بن علي السكاكي ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط ١ ، ٢٠٠٠ : ٥٤١.
- (١٣٥) ظ : البلاغة العربية ، البيان ، البديع ، ناصر حلوي وطالب محمد الزويبي ، دار الحكمة ، للطباعة والنشر ، بغداد ، ١٩٩١ : ١٥٤ . ١٥٥ .
- (١٣٦) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : ٣/٢.
- (١٣٧) ظ : فرصة للتلج : ٨ ، ١٤ ، ١٦ ، ٣٨ ، ١١٧ ، ١١٩ ، ١٢٢ ، ١٠٩ ، ١٢٠ ، ١٢٦ ، ١٤٥.
- (١٣٨) م . ن : ٩ . ١٠.
- (١٣٩) م . ن : ١٢٠.
- (١٤٠) م . ن : ١٢٦.
- (١٤١) فرصة للتلج : ١٤٥.
- (١٤٢) م . ن : ٦.
- (١٤٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : ١/١٧٣.
- (١٤٤) ظ : الشعراء وأنشاد الشعر ، د. علي الجندي ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٦٩.
- (١٤٥) فرصة للتلج : ١٠٤.
- (١٤٦) م . ن : ٧٤.
- (١٤٧) ظ : م . ن : ١٩ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٥٢ ، ٦٧ ، ٧٤ ، ١٠٤ ، ١١١ ، ١٢٠ ، ١٤٩ ، ١٥٩.
- (١٤٨) ظ : المفارقة في الشعر العربي الهجري الشمالي ، الهام مكي ، رسالة ماجستير ، كلية التربية للبنات ، جامعة بغداد ، ٢٠٠١ ، ١٧ . ٢٣ .
- (١٤٩) معجم المصطلحات الاربعة المعاصرة (عرض وتفسير ومقارنة) سعيد علوش ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط ١ ، ١٩٨٥ : ١٦٢.
- (١٥٠) المفارقة في شعر المتنبي ، د. عبد الهادي خضير ، مجلة كلية التربية للبنات ، جامعة بغداد ، ع/١١/٣/٢٠٠١ : ٩١.
- (١٥١) المفارقة في الشعر العربي المعاصر ، سيزا قاسم ، مجلة فصول ، مجلد ٢ / العدد ٢ ، ١٩٨٢ : ١٤٣.

- (١٥٢) ظ: موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة) دي ، سي ، منوميك ، تر : عبد الواحد لؤلؤة ، دار الرشيد ، الجمهورية العراقية ، ط ١ ، ١٩٨٢ : ٧٣ .
- (١٥٣) ظ: اللغة الشعرية ، دراسة في شعر حميد سعيد ، محمد كنوني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٧ : ٢٧١ .
- (١٥٤) ظ : فرصة للتلج : ٥ ، ١٩ ، ٣٤ ، ١٠٤ ، ١١١ ، ١٣٢ ، ١٦٢ .
- (١٥٥) ظ : م . ن : ٤٥ ، ٧٤ ، ٦٧ ، ١٨٠ ، ٨١ .
- (١٥٦) ظ : فرصة للتلج : ٧٤ . ٨١ .
- (١٥٧) م . ن : ٧٦ .
- (١٥٨) م . ن : ٧٩ .
- (١٥٩) م . ن : ٧٩ .
- (١٦٠) فرصة للتلج : ٨٠ .
- (١٦١) م . ن : ٨٠ .
- (١٦٢) فرصة للتلج : ٨٢ . ٨٣ .
- (١٦٣) ظ : اللغة العليا ، جان كوهين ، تر : د. أحمد درويش المجلس الاعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٥ : ٨٧ .
- (١٦٤) ظ : م . ن : ١٨١ . ١٨٢ .
- (١٦٥) فرصة للتلج : ٢٩ .
- (١٦٦) فرصة للتلج : ٦٩ .
- (١٦٧) م . ن : ٢٢ . ٢٣ .
- (١٦٨) ظ : المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب ، دومنيك مانغونو ، تر : محمد بجيتان ، الدار العربية للعلوم ، ناشرون الجزائر العاصمة ، الجزائر ، ط ١ ، ٢٠٠٨ : ٧٧ .
- (١٦٩) ظ : الشعرية : ٩٧ .
- (١٧٠) فرصة للتلج : ٧٤ . ٧٥ .
- (١٧١) سورة المائدة ، الآية ، ٣١ .
- (١٧٢) فرصة للتلج : ٨١ . ٨٢ .
- (١٧٣) سورة البلد ، الآية ، ٣ .
- (١٧٤) فرصة للتلج : ٨٩ . ٩١ .
- (١٧٥) سورة طه / الآية : ١٨ .
- (١٧٦) فرصة للتلج : ٦٥ . ٦٦ .
- (١٧٧) ظ : مناورات الشعرية : ٥٥ .

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

١. الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، د. فتح الله أحمد سليمان ، دار الآفاق العربية للنشر والتوزيع والطباعة ، مدينة نصر ، القاهرة ، ط ١ ، ٢٠٠٨
٢. الاصوات اللغوية ، د. إبراهيم أنيس ، مكتبة الانجلو المصرية ، ط ١ ، القاهرة ، ١٩٧١
٣. الايقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة ، د. مصطفى جمال الدين ، مطبعة النعمان ، النجف الاشرف ، العراق ، ط ١ ، ١٩٧٤ .
٤. بحوث لغوية ، د. أحمد مطلوب ، عمان ، الاردن ، ط ١ ، ١٩٨٧
٥. البديع / ابن المعتز ، طبعة اغناطيوس ، كراتشكوفسكي ، لندن ، ١٩٣٥ .
٦. البلاغة العربية ، البيان والبديع ، ناصر حلاوي وطالب محمد الزوبعي ، دار الحكمة للنشر ، بغداد ، ١٩٩١ .
٧. البلاغة والاسلوبية ، د. محمد عبد المطلب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ .
٨. البلاغة والتطبيق ، د. احمد مطلوب ود. كامل حسن البصير ، ط ١ ، ١٩٨١ .
- البنى الأسلوبية ، د. حسن كاظم المركز الثقافي الدار البيضاء ، المغرب ، ط ١ ، ٢٠٠٢ .
٩. بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث ، د. يوسف حسين بكار ، دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط ٢ ، ١٩٨٢ .
١٠. البناء الفني في شعر الهذليين ، د. أياد عبد المجيد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٧ .
١١. البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، د. مصطفى السعدني منشأة المعارف بالاسكندرية ، الاسكندرية ، مصر ، د. ت
١٢. تحليل الشعر ، جان ميشال غوفار ، تر : محمد محمود ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط ١ ، ٢٠٠٨ .
١٣. تحولات الشعرية العربية ، د. صلاح فضل ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط ١ ، ٢٠٠٢ .

١٤. جرس الالفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨٠.
١٥. جواهر البلاغة أحمد الهاشمي ، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر، طهران ، د. ت
١٦. خصائص الأسلوب في الشوقيات ، د. محمد الطرابيسي ، منشورات الجامعة التونسية ، ١٩٨٠
١٧. دلائل الاعجاز ، عبد القاهر الجرجاني ، بيروت ، ١٩٧٨
١٨. دلالات التركيب ، د. محمد أبو موسى ، القاهرة ، مصر ، ط ١ ، ١٩٧٩.
١٩. الشعراء وانشاد الشعر ، د. علي الجندي ، دار المعارف بمصر، القاهرة ، ١٩٦٩.
٢٠. الشعرية د. أحمد جاسم الحسين الأوائل للنشر والتوزيع ، دمشق ، سوريا، ط ١ ، ٢٠٠١
٢١. طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الحجمي، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٧٤.
٢٢. العروض والقافية ، د. عبد الرضا علي ، مطبعة دار الكتب للطباعة ، الموصل، ١٩٨٩.
٢٣. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، لأبي علي الحسن بن رشيق القيرواني، حققه وفصله وعلق على حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل للنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط ٤ ، ١٩٧٢.
٢٤. فرصة للتلج ، نجاح العرسان ، هيئة أبي ظبي للثقافة والتراث، الامارات العربية المتحدة ، ط ١ ، ٢٠١٢.
٢٥. فصول في الشعر ونقده ، د. شوقي ضيف ، دار المعارف ، مصر ، ط ٢ ، ١٩٧٧.
٢٦. فن التقطيع الشعري والقافية ، د. صفاء خلوصي ، دار الشؤون الثقافية العامة، ط ٦، بغداد ، ١٩٨٠.
٢٧. في سيمياء الشعر العربي، محمد مفتاح، الدار البيضاء، ليبيا، ط ١ ، ١٩٨٢.
٢٨. في النقد الادبي ، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط ٢ ، ١٩٦٦.
٢٩. الكافي في العروض والقوافي، أبو زكريا يحيى بن علي الشيباني، تح: حميد حسن الخالصي، مطبعة شفيق ، بغداد ، ١٩٨٢.

٣٠. كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري ت: ٣٩٥ هـ ، تح : علي محمد الجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الكتب ، ط٢ ، ١٩٧١.
٣١. لغة الشعر في العراق د. عدنان العوادي، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٥.
٣٢. اللغة الشعرية ، دراسة في شعر حميد سعيد ، محمد كنوني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٧.
٣٣. لغة الشعر العراقي المعاصر ، عمران خضير حميد الكبيسي ، وكالة المطبوعات، الكويت، ط١، ١٩٨٢.
٣٤. اللغة والخطاب الادبي ، مقالة القواعد التوليدية والتحليل الاسلوبي ، جي، سي، تورن، تر: سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان ، ط١ ، ١٩٩٣.
٣٥. اللغة العليا ، جان كوهن ، تر : د. أحمد درويش ، المجلس الاعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٥.
٣٦. المرشد الوافي في العروض والقوافي ، د. محمد بن حسن بن عثمان ، دار الكتب العلمية منشورات محمد علي بيضون ، بيروت ، لبنان، ط١، ٢٠٠٤.
٣٧. المصطلحات (المفاتيح) لتحليل الخطاب ، دومينيك مانغونو، تر: محمد يجتياثن ، الدار العربية للعلوم ، ناشرون ، الجزائر العاصمة ، ٢٠٠٨.
٣٨. المصطلح الصوتي عند علماء العربية في ضوء علم اللغة المعاصر ، د. عبد القادر الرباعي ، ط١ ، عمان ، ١٩٩٣ .
٣٩. معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الدار البيضاء ، المغرب، ط١ ، ١٩٨٥.
٤٠. معجم النقد العربي القديم ، د. أحمد مطلوب ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩.
٤١. المعجم الوافي في النحو العربي ، صنفه، د. علي توفيق الحمد، الدار الجماهيرية للنشر ، مصراتة، ليبيا ، ط١، ١٩٩٢.
٤٢. من أسرار البلاغة ، د. إبراهيم أنيس، مصر ، ط٥، ١٩٧٥.

- ٤٣ . منهاج البلغاء وسراج الادباء ، حازم القرطاجني ت: ٦٨٤هـ، تقديم: محمد الحبيب أبو الخوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ، ١٩٦٦ .
- ٤٤ . مناورات الشعرية ، د. محمد عبد الطلب، دار الشروق ، القاهرة ، مصر ، ط٢ ، ١٩٦٦ .
- ٤٥ . موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة) د. سي. سيوميك، تر: د. عبد الواحد لؤلؤة دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية ، ط١ ، ١٩٨٢ .
- ٤٦ . موسيقى الشعر ، د. إبراهيم أنيس، دار القلم، بيروت، لبنان، ط٤ ، ١٩٧٢ .
- ٤٧ . موسيقى الشعر العربي، د. عيسى علي العاكوب، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط١ ، ١٩٩٧ .
- ٤٨ . ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، المرحوم احمد الهاشمي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، د. ط، د. ت .
- ٤٩ . نحو منهج جديد في البلاغة والنقد . د. سناء حميد البياتي، منشورات جامعة قاربيونس ، بنغازي ، ليبيا، ط١ ، ١٩٩٨ .
- ٥٠ . نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، تح: كمال مصطفى ، ط٣ ، القاهرة ، د. ت .

الرسائل والاطاريح

- ١ . الصحيفة السجادية، دراسة اسلوبية، حسن غانم فضالة، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القادسية، ٢٠٠٢ .
- ٢ . المفارقة في الشعر العربي المهجري الشمالي، الهام مكي، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، ٢٠٠١ .

الدوريات

- ١ . المفارقة في شعر المتنبي، د. عبد الهادي خضير، مجلة كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، ع/١١/٣/٢٠٠١ .
- ٢ . المفارقة في الشعر العربي المعاصر ، سيزا قاسم ، مجلة فصول ، مجلد/ ٢ ، ع/ ٢ ، ١٩٨٢ .