مستويات الأداء الفني في شعر (ماني المُوَسْوَس) قراءة أسلوبية

د. باسم محمد عباس
رئاسة جامعة الأنبار/الأمانة العامة للمكتبة المركزية
basim19781986@gmail.com

استلم: ٢٠١٨/٤/١ النشـــر: ٢ / ١٢ / ٢٠١٨

الملخص:

يتكئ هذا البحث على دراسة الأداء الفني في شعر (ماني المُوَسْوَس)، معتمدين منهجاً حديثاً في الكشف عن الجوانب الإبداعية فيه، من خلال تشخيص السمات الأسلوبية البارزة في شعره، ومن ثَمَّ تحديد بعض الدلالات الكامنة في نصوصه الشعرية تلك، وهذا لا يتمَ إلا عن طريق المعالجة اللغوية التي يتخذ منها الدرس الأسلوبي منهجاً أساساً في الكشف عن المعاني الكامنة في نصوصه . وتنهض هذه الدراسة على ثلاثة مباحث، تناولنا في المبحث الأول البناء الصوتي، ووقفنا في المبحث الثاني عند البناء التركيبي وأثره في اغناء النص وتحقيق دلالات معينة عبر توظيفه لمجموعة من التقنيات التركيبية التي شكلت ملمحاً اسلوبياً بارزاً في شعره، في حين اختصّ المبحث الثالث بدراسة الصورة الشعرية، ومعرفة الجوانب المؤثرة في تشكيلها وعلاقتها بالنص الشعري وصولاً إلى استكناه بنيتها العميقة وإظهار تجلياتها الدلالية والنفسية.

كلمات مفتاحية: مستويات، الأداء، الموسوس، قراءة، أسلوبية.

Abstract

This paper is based on the study of the Potential artistic of Mani Elmowaswss' poetry. The researcher depends on modern approach to detect the creative aspects in this poetry through the diagnosis of stylistic outstanding features and then determine. The aesthetic meanings inherent in his texts. This cannot be only by stylistic lesson as a main approach in the detection of those meanings.

This study comes with three sections. The first part is the aesthetics of voice building and we stand in the second with the aesthetics of the structural construction and its effects in terms of rendering the poetic text richer and achieving certain semantic features by employing a group of structures that have formed a significant stylistic feature in his poetry. The third section is examining the aesthetics of poetic image and the knowledge of the different aspects influencing in the formation of the image and its relation with the poetic text to grasping its deep structure, in addition to exhibiting its semantic and psychological features .

Key words: Levels ،Performance ،El-Mowaswas ،Reading ،Stylistic .

مدخـــل:

ينهض هذا البحث على دراسة النماذج الفنية الجمالية في شعر (ماني الموسوس)، ومعلوم أنّ هذا الشاعر قد أصاب شعره الكثير من الضياع، ومُدّت إليه أيدي الكثيرين، واختلطت أشعاره مع الآخرين، إذ كان لحياته الشخصية القاسية ونفسيته المضطربة وحالة الجنون التي وُصف بها، الأثر الفاعل في ذلك [١]، وعلى الرغم من ذلك فقد وُصف بأنه ((من أشعر الناس)) [٢]، وذهب البعض إلى الإشادة به وبشعره، فعدوه ((مليح الإنشاد، رقيق الشعر غَزِلَه)) [٣]. لقد كان الشعر يمثل حياة (محمد بن القاسم المصري) خير تمثيل، فقد عاش في العصر العباسي الذي شهد انفتاحاً كبيراً، أسهم في تكوين ملكته الشعرية، وكان دافعاً له في قول ما يشاء، بعيداً عن أية رقابة أو سلطة.

قامت دراستنا على تناول الجوانب الأسلوبية لشعره الذي لم تمتد إليه أيدي الدارسين - على حدّ علمنا ـ بدراسة تعتمد منهجاً حديثاً في الكشف عن الجوانب الإبداعية، من خلال التحليل الأسلوبي الذي اعتمدنا عليه في تحليل نصوصه الشعرية.

تقديم:

تتجلى أهمية اللغة في الدرس النقدي، بوصفها المادة الخام التي يتكون منها النتاج الإبداعي، وفي الدراسات النقدية الحديثة، تنوّعت قراءات النصوص الأدبية، فغدا النص الأدبي غير مقتصر على قراءة أحادية؛ بل بات تعدّد القراءات النقدية حقاً مشاعاً لكل قارئ، يرغب في اكتشاف المزيد من المعاني التي تحملها النصوص الأدبية، ومن هنا تتبلور لنا القيمة الأساسية للغة، فأهميتها ((لا تتوقف عند مصاحبة الخطاب مقدمةً له مرآة لبنيته الخاصة، بل هي التي تشكل سماته الخاصة، وتولد قيمته الفنية والجمالية)) [٤]، مانحة النص تلك التعددية التي ترقى به إلى مستويات فنية عالية، بما تحمله من معانٍ جديدة تولّدت بفعل طابع النص الأدبي ف((الأدب نظام تضمّني، أي أنه يشتمل على معانٍ اضافية إلى جانب المعنى الأصلي لرموزه)) [٥]. إنّ اللغة الغنية بالرموز والدلالات، هي التي يصبّ فيها المبدع أفكاره، ويجسّد رؤيته من خلال استعمال مفردات وتراكيب، أو تقنيات فنية متعدّدة، أو غيرهما، وهذه اللغة ((ليست بريئة أبداً فالكلمات ذات ذاكرة ثانية تظلّ تلح على مثولها من خلال المعاني الجديدة)) [٦] التي تحملها وتقع على القارئ مهمة اكتشافها وسبر أغوارها، سيما إذا أدركنا أنّ الدال في النص الشعري يعدّ ممثلاً عن المدلول وليس المدلول نفسه [٧].

انطلقت هذه الدراسة من منهجية تقوم أساساً على الكشف عن الجوانب الإبداعية في شعر "ماني الموسوس" من خلال تشخيص السمات الأسلوبية وإبراز بعض الدلالات الكامنة في النصوص، وهذا الأمر لا يتحقق إلا عن طريق المعالجة اللغوية التي تتخذ من الدرس الأسلوبي المنهج الأساس في الكشف عن تلك المعاني، ارتكزت هذه الدراسة على ثلاثة مباحث، وقفنا في المبحث الأول عند مستوى البناء الصوتي، وتناولنا في

المبحث الثاني مستوى البناء التركيبي وأثره في توليد المعاني، في حين أختص المبحث الثالث بدراسة مستوى الصورة الشعرية، ومعرفة الجوانب المختلفة التي أثّرت في تشكيل صوره، على نحو ابداعي.

المبحث الأول

مستوى البناء الصوتي

تشكّل الموسيقى عنصراً مهماً من عناصر البناء الشعري، فعناية الشاعر بأخيلته وصوره ومعانيه وألفاظه، لا يُمكن أن تتم بمعزل عن الجانب الموسيقي الذي يأخذ على عاتقه حمل كلّ تلك العناصر ويرافقها ويقترن بها.

إنّ هذا الالتحام بين الموسيقى والعناصر الأخرى يُسهم في تشكيل التجربة الشعرية وتعميقها؛ بل أحياناً تبدو العناصر الأخرى غير قادرة وحدها على بلورة هذا الجانب، وهنا يأتي دور الموسيقى التي تمتلك قدرة ((تعبيرية لنقل الوجدان والخواطر والأحاسيس والمشاعر، التي قد تعجز الألفاظ والمعاني عن نقلها أو الإيحاء بها، فتأتي الموسيقى رمزاً دالاً موحياً)) (٨) .

وانطلاقاً من أهمية هذا العنصر في بنية الشعر، ودوره في تشكيل الدلالة، ستكون دراستنا لهذا المبحث وفق الآتي :

المحور الأول : جماليات الايقاع الصوتي الثابت ، ويشتمل على:

أ-الوزن

ب-القافية

المحور الثاني: جماليات الايقاع الصوتي المتغيّر ، وينهض على جانبين هما:

أ-التوازي.

ب-التكرار.

أولاً: جماليات الايقاع الصوتي الثابت:

أ-الوزن: على الرغم من استئثار هذا الشاعر بغرض واحد دون غيره، وهو الغزل، إلا أنه استئثار كان ملفتاً، نظراً لما يتمتع به شعره من قيمة فنية عالية، وقدرة في التلاعب بذهن المتلقي، بما يصوغه من صور ومرئيات، تحاكي التجربة الشعرية وتعمقها عند القارئ. عند الانتقال إلى ديوان (ماني الموسوس) نجد أن شعره ـ في الغالب ـ جاء على شكل مقطعات شعرية قصيرة، وأحياناً ترد على هيئة البيت الواحد أو البيتين، أو الشطر الواحد. ويدور أغلب شعره في الغزل الرقيق، وبضعة أبيات ترد في مديح أمير أو جواد كريم.

إنّ افتقار الشاعر للجانب الكمي في نظم الشعر، لم يحل بينه وبين التنوع في تناول البحور الشعرية التي سخّرها سابقوه ومعاصروه من الشعراء، محقّقاً بهذا رؤيته الفنية القائمة أساساً على استخدام وتوظيف طاقة اللغة الشعرية، وصولاً إلى استكناه حقيقة التجربة الشعرية الخاصة، واستجلاء الدلالات الكامنة خلف كلّ

نصّ شعري يتعامل معه الشاعر، وهذا الأمر ((يجعل النص مفتوحاً أمام القارئ، وأمام العديد من الاحتمالات بدلاً من جعله مقيداً أمام دلالة واحدة)) (٩).

توزّع النتاج الشعري للشاعر ـالذي بلغ مجموعه (١٧٢) بيتاًـ على بحور متنوعة، يأتي في مقدّمتها (الخفيف ويليه البسيط والمنسرح، ثمّ الوافر والسريع والرّمل والكامل والطويل، وأخيراً المتقارب والمديد). وستكون دراستنا للأوزان الشعرية التي اعتمدها الشاعر في بناء نسيجه الشعري، وفقاً لحركة الوزن الشعري وعلاقته بالتجربة الشعرية، مما يؤدي إلى تعميق الدلالة وتكثيف تلك التجربة، وسنحاول في الجدول الآتي الوقوف عند تلك الأوزان ومعرفة عدد أبياتها والنسبة المئوية لكل واحد منها:

البحر	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الخفيف	٣١	%١٨،٢
البسيط	٢٨	%١٦،٢
المنسرح	٢٤	%١٣،٩
الوافر	٢٠	%١١،٦
السريع	٢٠	%١١،٦
الرمل	١٦	%٩،٣
الكامل	١٥	%٨،٧
الطويل	١٣	%٧،٥
المتقارب	٣ أبيات	%١،٧
المديد	بيتان	%١،١

يتصدر البحر الخفيف رأس الهرم في النتاج الشعري لـــ (ماني الموسوس)، إذ جاء أولاً في الأوزان الشعرية التي اعتمدها هذا الشاعر، وهو بحر متعدّد التفعيلات، يصلح لكل الأغراض الشعرية، فضلاً عن كونه ((يجمع بين سمتين تبلغان حدّ التناقض: فيه سمة الامتداد والمواصلة، كما أن فيه بطئاً ظاهراً. ولعل سبب هذا الاختلاف هو أنّ الخفيف متكون في أصله من اجتماع الرّمل والرجز، أخذ من الرّمل هدوءه ورزانته وبطئه (فاعلاتن) مرتين، كما أخذ من الرجز ترنمه وسرعته وخفته (مُسْتَفعِلن). وكأن وقوع تفعيلة الرجز بين تفعيلتي الرمل يُحدث نوعاً من التواصل والحركة والخفة في رزانة الرمل وتباطئه)) (١٠)، وعلى هذا الأساس قد لا يجد الشاعر مناصاً من تدوير البيت، بأغلب الأحيان ليتلاءم ذلك مع السّمة النثرية التي تكاد تغلب على البنية التأليفية لهذا البحر، وهذا الجانب يتواءم مع البعد الدلالي الذي ينقل الأبعاد الإيحائية للنص على وفق رغبة الشاعر في تكوين استجابة شعرية لطبيعة التجربة الشعورية، يقول الشاعر: (١١)

زعموا أنّ مَنْ تَشَاغلَ باللّـــــــ ذَّاتِ عمن يُحبّهُ يَتَسلّـــــــى

كذبوا والذي تُساق له البُـــــدْنُ ومن عاذَ بالطّوافِ وصلّى
إنّ نارَ الهوى أحرّ من الجمـ ـــرِ على قلب عاشقٍ يتقلّـــــى

وتقطيعه العروضي :

فَعلاتُن مُتَفعِلُن فعلاتن فاعلاتُن مُتَفْعِلُن فَعِلاتُن
فَعِلاتُنْ مُتَفعِلُن فَعِلاتُن فَعِلاتُن مُتَفعِلُن فَعِلاتُن
فاعِلاتُن مُتَفعِلُن فَعِلاتُن فَعِلاتُن مُتَفْعِلُن فَعِلاتُن

إنّ الناظر إلى الوحدات الايقاعية، يتلمس بوضوح شيوع زحاف (الخبن) [١٢] فيها، إذ أصاب التفعيلتين (فاعلاتن) التي تحولت إلى (فعلاتن) و(مستفعلن) إلى (مُتفعِلُن) . ولعل شيوع هذه الانزياحات العروضية، الذي بلغ (١٦) مرة جاء متوافقاً مع الحالة الشعورية الخاصة للذات الشاعرة، التي اتخذت من تسريع الجانب الإيقاعي وما يثيره من تدفق وغزارة في أفكار الشاعر، إذ استطاعت هذه الانزياحات أن تجسّد للمتلقي جفاء المعشوقة وهجرها، الأمر الذي يزيد مصداقية التجربة، ويمنحها غنى وبعداً إنسانياً عميقاً.

ويأتي البحر البسيط في المرتبة الثانية من مجموع شعر (الموسوس) ، وقد ضمّ هذا البحر قصائد متنوعة ، توزّعت بين غرضي الغزل والمديح ، وإن كانت النسبة العظمى منه تعود للنوع الأول ، وهذا البحر الشعري بما يمتلكه من تفعيلات متنوعة قد يرفد الشاعر بأسباب القدرة والتمكن ، للتعبير عمّا يجول بخاطره من هواجس وانفعالات ((فقد يقع الشاعر على البحر ذي التفعيلات الكثيرة في حالات الحزن لاتساع مقاطعه وكلماته ، لأنّاته وشكواه محبّاً كان أو راثياً)) [١٣] ، فاختيار الشاعر لهذا البحر المتنوع التفعيلات يمدّه بأسباب القوة لإدراك المعنى الكامن خلف الحرف واللفظ والإيقاع ، يقول الشاعر مجسّداً لحظة الوداع [١٤] :

لمّا أناخوا قُبَيل الصبح عِيْسَـــــهُمُ وثوّروها وثارتْ بالهوى الإبـــلُ
وأبرَزَتْ من خلال السّجفِ ناظرَهـا ترنـــو إليّ ودمعُ العينِ ينهـــملُ
وودّعتْ ببـنانٍ خلتـــهُ عَنَمـــاً فقلتُ: لا حَمَلَتْ رجلاكَ ياجَمَـــلُ
ويْلي من البينِ ماذا حلّ بي وبهـــا من نازحِ الوجدِ حلّ البينُ فارتحلوا
ياحاديَ العِيْسِ عرّجْ كي أودّعهـــا يا حاديَ العيسِ في ترحالكَ الأجلُ

والتقطيع العروضي لهذه الأبيات:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن متفعلن فاعلن مستفعلن فعلـــن
متفعلن فاعلن مستفعلن فعلـــن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلـــن

متفعلن فعلن مستفعلن فعلـــــن متفعلن فعلن مستفعلن فعـــــلن
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلــن
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلــن

إنّ اتساع مساحة التشكيلات العروضية، مكّنت الشاعر، ورفدته بقدر وافر من الحرية في التعبير عن حقيقة مشاعره، وهو يرى الحبيبة تشدّ رحالها، وهو بهذا يكشف عن أزمة الذات الشاعرة التي تعاني هجر الحبيبة وبعدها، فتظلّ راغبة بالارتواء العاطفي، الذي لا يتحقق إلا بلقاء الآخر (المرأة). إن التنوع الإيقاعي لهذا البحر بامتداد تفعيلاته وسعة مقاطعه أدّى دوره في خدمة النص والتعبير عن المعنى الشعري المقصود، ((وهو أمر ينبئ عن مقدرة في الأداء اللغوي وبراعة الشاعر تظهر في إيجاد تعابير لا تخرج عن الإيقاع، وبالتالي لا تؤدي إلى قصر المفردات عن إيراد المعنى المقصود)) (١٥).

ومن الملاحظ أن زحاف الخبن دخل على معظم تفعيلات الأبيات السابقة ، فأصبحت تفعيلة (فاعِلُن) (فَعِلُن) ، كما دخل على بعض تفعيلات الحشو ، فصيّر (مسْتَفعِلُن) (مُتَفْعلُن) ، فالشاعر في هذه الأبيات اتكأ على تقنية الانزياح العروضي للتفاعيل واختزال السواكن ، ليحلّ محلّها المتحركات ، محققاً بذلك تسارعاً في الايقاع ، سببه زيادة عدد المتحركات ، عبر نقل تفعيلة (مُستَفعِلُن) إلى (مُتفْعِلُن) ، ولعل إحساس الشاعر ببعد الحبيبة ، واستحالة اللقاء بعد الوداع ، دفعته إلى تسخير تلك الترخيصات الإيقاعية ، في محاولة منه لإعادة الاستقرار النفسي والشعوري ، فوراء مفردات الشاعر الدالة على البعد والبين معانٍ يتضافر معها إيقاع خاص يقوم أساساً على ((اقتران الصوت بالموضوع)) (١٦)، مكوناً حالة خاصة يتكاثف فيها الإيضاح والإيحاء ، فتغدو هذه الحالة ((كأنها جواب كيانه الداخلي وامتداده وتكملته)) (١٧) .

ب - القافية:

وهي الركيزة الثانية التي تقوم عليها موسيقى الشعر العربي، وهي من لوازمه ، وجزء من موسيقاه ، وإنّ تأثيرها بيّن في ((إكساب خواتيم القصيدة ملمحاً موسيقياً موحداً ، يتضافر وما يحققه لها البحر من تأليف شكل القصيدة الموسيقي العام أو ما يسمونه الموسيقى الخارجية)) (١٨) ، ومن الواجب أن تكون براعة الشاعر واضحة في تسخيره لها ، وأن يكون موفقاً في اختيار القافية المنسجمة مع العاطفة المسيطرة ، والنبرة الصوتية المنسجمة مع المعنى العام للقصيدة ، ذلك ((بأن حروف القافية ... بمثابة الخاتمة الصوتية والدلالية للبيت الشعري)) (١٩) ، وأن دلالتها متأتية من أنها ((صوت إيقاعي منفرد يعبر عن حركة الذات في النص الشعري)) (٢٠) .

إنّ الكلام عن القافية، يقودنا إلى الحديث عن الروي الذي يُعدّ آخر صوت في البيت، ونحسب أنّ له دلالته ـ هو الآخر ـ لموقعه وتكراره في نسيج القصيدة الواحدة. من الاستقراء الشامل لشعر (ماني الموسوس)

تبيّن أن أكثر حروف الروي استعمالاً في شعره هي (اللام والفاء والقاف والراء والباء والدال) كما يوضحه الجدول الآتي:

حرف الروي	عدد الأبيات	النسبة المئوية
اللام	٢٤	%١٤،١
الفاء	٢٢	%١٢،٩
القاف	٢٠	%١١،٧
الراء	٢٠	%١١،٧
الباء	١٨	%١٠،٤
الدال	١٧	%١٠
الميم	١١	%٦،٤
الياء	١٠	%٥،٨
السين	٨	%٤،٧
النون	٧	%٤،١
التاء	٧	%٤،١
الكاف	٥	%٢،٩
الهمزة	٤	%٢،٣
الضاد	٤	%٢،٣

ومن خلال القراءة الدقيقة لنصوصه الشعرية، وُجِد أن أكثر هذه الحروف توظيفاً هو (اللام) ، وهو من الحروف السهلة النطق ، ولذيذة السماع، يقول الشاعر :(٢١)

لمّا أناخوا قُبَيل الصبح عيسهم ... وثوّروها وثارت بالهوى الإبلُ
وأبرزت من خلال السجف ناظرها ... ترنو إليّ ودمع العين ينهملُ
وودّعت ببنان خلته عنماً ... فقلت : لا حملت رجلاك ياجملُ
ويلي من البين ماذا حلّ بي وبها ... من نازح الوجد حلّ البين فارتحلوا

لقد تعاضد وجود صوت (اللام) الذي جاء في آخر القافية ، مع الدوال الشعرية التي جسّدت معاني البين والفراق ، فضلاً عن تكرار صوت اللام الذي أضفى على النص بعداً دلالياً ، سيما إذا أدركنا أن صوت اللام قد تكرّر على نحو ملفت في هذه الأبيات الأربعة، إذ بلغ وروده (٢٤) مرة ، بل الملفت أن تكرار هذا الحرف جاء على نحو تصاعدي مع تقدّم الأبيات، فجاء صوت اللام (٤) مرات في البيت الأول، و(٥)

مرات في البيت الثاني، و(٦) مرات في البيت الثالث، حتى إذا جاء البيت الأخير وصل إلى (٩) مرات، وكأنّ تصاعد حضور اللام جاء منسجماً مع تصاعد حدة التجربة الشعرية داخل النص الشعري.

إن توظيف الشاعر لمفردات البين والفراق التي جاءت متّحدة مع صوت اللام ، أسهم في إحداث أثر واضح في نفس المتلقي ، إذ إنّ أولى الأفكار التي تواجه المتلقي في دراسة النص الشعري ، تنبعث من مدلولات مفرداتها ومعانيها، التي تشكّل بدورها مجموعة من التفسيرات والتخمينات التي تتبلور بصورة آنية في ذهن المتلقي ، فضلاً عن تأثير الوحدات الإيقاعية والصوتية للألفاظ التي تُحدث أثراً واضحاً في شدّ القارئ، ولفت انتباهه إليها (٢٢) .

أما فيما يتعلق بحركة الروي، فقد عُرف عن العرب مجيء رويهم على حالتين، مطلقة، أي ما كان رويها متحركاً (٢٣)، وتشغل هذه الحركة مساحة إيقاعية واسعة في شعر (الموسوس) إذ تبلغ نسبتها ما يقارب (٩٠٪) من مجموع النتاج الشعري له، ولعل لجوء الشاعر إلى هذا النوع من الروي، بشكل واسع وملحوظ، يفسر حالة الحركة والفعل داخل النص الشعري، وهذه الحركة تقابلها حركة داخلية مشحونة بمعاني الشوق إلى الحبيبة والحزن على فراقها، مكونة بؤرة متدفقة يؤازرها ذلك الامتداد الصوتي، الناجم عن حركة القافية.

أما المقيدة فهي التي يكون رويها ساكناً (٢٤)، فقد مثّلت نسبة (١٠٪) من مجموع النصوص الشعرية للشاعر.

سجّلت القافية المكسورة حضوراً كبيراً في شعره؛ لأنّ الكسر يرفد المتلقي بطاقة إيحائية، فقد تجسّد هذه الحركة حزن الشاعر وانكساره النفسي، ولأن جلّ شعره كان مختصاً بالغزل، فقد كانت نسبة الكسرة في روي أشعاره، أكثر من بقية الحركات الأخرى، يقول باثاً وجده وشوقه (٢٥):

إنْ وَصَفُوني فناحلُ الجَسَـــــدِ	أو فَتّشوني فأبـيضُ الكبــــــدِ
أضْعَفَ وجدي وزادَ في سَقَمـــي	أنْ لستُ أشكو الهوى إلى أحــَـدِ
وَضَعتُ كفّي على فؤادي مـــــنْ	حرّ الأسى وانطويتُ فــوقَ يــَدي
آهٍ من الحـــــبِّ آهٍ من كَبِـــدي	إنْ لـــمْ أمـُتْ في غدٍ فَبَعْدَ غدِ
كـــأن قلبـــي إذا ذَكَرْتُـهـم	فريسةٌ بيــن ساعــدي أســدِ
ما أقْتَـــلَ البـــــينَ للنفوسِ وما	أوجعَ فَقْـــدَ الحبيبِ للكـبدِ

جسّدت القافية المكسورة حالة الحزن والانكسار التي يعيشها الشاعر نتيجة بعد الحبيبة ونأيها عنه، ولعل المعنى الذي يرتئيه الشاعر قد ظهر على نحو ما في البيت الأخير من هذا النص، فهو النتيجة النهائية المتحققة من هذا الفراق. والذي يتأمل هذا النص يجد أنّ حالة الانكسار التي يمكن الاستشعار بها عن طريق تضافر حركة الكسرة مع تجربة النص، هي حالة تضاعف حضورها وترسّخت بفعل تضافر الروي المكسور مع مفردات البيت التي جاءت نهايتها مكسورة أو منتهية بالياء والتي بلغت (١٣) مفردة، وهي نسبة خرجت

عن اطارها المألوف. بل انّ عدد الحروف المكسورة ومعها حرف الياء قد تكرر (٢٦) مرة الأمر الذي ألبس هذا النص مناخ الحزن والانكسار على نحو واضح.

ثانياً: الايقاع الصوتي المتغيّر:

إذا كانت الموسيقى الخارجية لقصيدة ما، تتمثل في الوزن وما يلحق به، والقافية وما يتعلق بها، فإن الموسيقى الداخلية هي كل ما من شأنه أن يُحدث جرساً قوياً، ونغماً جميلاً، يتردد صداه في البناء الداخلي للقصيدة، سواء أكان مصدره صوتاً أم كلمة أم جملة.

وسنعرض إلى بعض التشكيلات الأسلوبية للإيقاع الصوتي المتغيّر، في شعر (ماني المُوَسْوس) محاولين إبراز قيمتها الصوتية والدلالية، بحثاً عن جماليات المعنى الكامن داخلها، إذ إنّ إيقاع النص قد ((يشير إلى عدد من الدلالات السطحية والعميقة في القصيدة، إنه يبدو صدى لمعنى القصيدة. إنه يصارع المعنى أيضاً ويكشف عن الصراع داخل بنية القصيدة)) (٢٦)، ومن هنا كان لزاماً على الدارس للشعر أن يتناول جوانب الايقاع الصوتي المتغيّر، لما له من أثر عميق في دراسة خفايا النص، والكشف عن الدلالات المتصلة بتجربة الشاعر الخاصة. لذا فإن دراستنا لهذا الجانب ستتركز على بعض السمات الأسلوبية المشحونة بالبعد الدلالي في سياق النص الشعري، والتي تمسّ المستوى الإيقاعي في المقام الأول، محاولين الكشف عن دلالاتها وإيحاءاتها، ومدى تأثيرها وأهميتها في تشكيل المعنى المراد، ودورها في تكوين الخطاب الشعري، ومن أبرز تلك النظم الإيقاعية: أ-التوازي ب-التكرار

أ-التوازي:

تستند تقنية التوازي أساساً على تماثل قائم بين طرفين من نفس السلسلة اللغوية(٢٧)، وإنّ العلاقة بين هذين الطرفين تُبنى على مبدأين هما : التشابه ، والتضاد ، مادام كل طرف يحتفظ برغم التشابه، ما يميزه عن الآخر، والتوازي على نحو ما ذكره (صلاح فضل) هو شكل من ((أشكال النظام النحوي الذي يتمثل في تقسيم الفقرات بشكل متماثل في الطول والنغمة والتكوين النحوي)) (٢٨) وسنحاول من خلال التعرض لهذه التقنية الصوتية المنبثقة من النسيج اللغوي ، الكشف عن جماليات المعنى المنبثقة من خلال توظيف هذا المكون الأسلوبي في النسيج الداخلي للنص الشعري. ومن القراء المستفيضة لديوان الشاعر، استطاع الباحث الوقوف عند أبرز أشكال هذا النسيج الصوتي، ودوره في توصيل المعنى من خلال ذلك التنويع الإيقاعي الذي يؤدي دوره في تحقيق ذلك التوصيل، كما في قوله:- (٢٩)

فَتَسخِنُ عينُه عندَ التّنائي وتَسَخِنُ عينُه عندَ التّلاقي

فالهندسة الصوتية لهذا البيت، حققت توازيات صوتية معتمدة على التقابل الدلالي والإيقاعي والنحوي، مولداً بذلك ما يسمى ب (التوازي الترصيعي)، إذ نجد ثمة تطابقاً تاماً بين مفردات الشطرين، وعلى وفق العناصر الآتية:

فعل مضارع + فاعل + ظرف زمان (جار ومجرور).

لقد أسهم هذا التقابل في إبراز المعنى المتحقق على مستوى التجربة الماثلة في النفس، فاندمجت الذات الشعرية في هذه التجربة اندماجاً تاماً، من خلال إبراز دلالة متحققة، من خلال توظيفه للفعل (تسخن) بوصفه فعلاً تكرّر مرتين داخل نسق بنية التوازي، وهذه هي وظيفته التي تعمل على ترسيخ دلالة التجربة في ذاكرة المتلقي (٣٠). ويرصد المؤشر الأسلوبي نوعاً آخر من التوازي، يتحقق من خلال توازيات صوتية تركيبية ودلالية، ترتكز على العناصر النحوية نفسها، محققة ما يُعرف ب (التوازي المزدوج)، وهو ((أن يكون البيتان متوازيين صوتياً وتركيبياً ودلالياً، يوازي الشطر الأول من البيت الثاني الشطر الأول من البيت الأول)) (٣١)، كما في قوله: -(٣٢)

أنا موصولٌ بنعمةِ مَـــنْ ... حَبْلُهُ بالحَمْدِ موصــولُ
أنا مشمولٌ بمنـــــــةِ مَنْ ... مَنُّــهُ في الخلقِ مبذولُ
أنا مَغْبــوطٌ بِزَوْرةِ مـــــنْ ... ربْعــــهُ بالجودِ مـأهولُ

فالتوازي متحقق بين الشطر الأول من البيت الثاني، والشطر الأول من البيت الأول، والشطر لأول من البيت الثالث، ولم يكتف الشاعر بتحقيق هذا الاتساق الصوتي والنحوي بين الأشطر الأولى من الأبيات، بل نراه يعمد إلى تكوين توازن ثانٍ بين أعجاز الأبيات، محققاً أقصى درجة من التكثيف الصوتي والدلالي.

يبدو أن تكرار لفظة (أنا) واستهلال الأبيات بها، مقترنة بمفردات (موصول، مشمول، مغبوط) على التوالي، تصبّ في الإطار الدلالي لمفردة (من) بغية استثمار البعد الشمولي الذي يرمز إلى رغبة الشاعر في نيل كرم ممدوحه، بدلالة سيطرة ألفاظ الكرم (نعمة، منّة، زورة) على المعنى العام للنص، بل بحضور مفردات متراكمة تشي جميعها بدلالة الشمول بالرعاية والوصال. فجاءت هذه المفردات ضمن نظام هندسي قائم على توازٍ دقيق ومكثّف شمل الأبيات الثلاثة كلها. لقد حققت ظاهرة التوازي، في شعر (المُوَسْوس) ـ بوصفها تقنية إيقاعية ـ تواشجاً بين البعدين الدلالي والصوتي، ونحن نظن أن بنية التوازي تكون حاضرة في نص شعري ما حينما تترسخ تجربة ما في ذاكرة الشاعر وتسيطر عليه تماماً في خضمّ تجربة تكون مؤثرة فيه على نحو كبير.

ب-التكرار:

إنّ المعاينة الدقيقة لنصوص الشاعر، تُظهر أنها زاخرة بتنسيقات صوتية قائمة على التكرار، سواء أكان تكراراً للألفاظ، أو لبعض الأصوات التي نجدها منتشرة في نصوصه، والتي لها الأثر الكبير في تعميق المعنى المراد تجسيده، يقول الشاعر: -(٣٣)

معذَّبُ القلبِ بالفـــراقِ ... قدْ بَلَغَتْ نفسُهُ التراقــي
وذابَ شـــوقاً إلى غزالٍ ... أوْضَعَ للبينِ بانطـــلاقِ
لم يُبــقِ منـه السّقـامُ إلا ... جِلْـداً على أعظُـمٍ رِقاقِ

فالسياق الصوتي الذي أفرزه تكرار صوت القاف، ولّد تكثيفاً سمعياً، من خلال ما حققه هذا الحرف من قيم صوتية ودلالية، إذ بلغت الكثافة الصوتية لهذا الحرف (٩) مرات، وهو ما منح هذا النص قيمة اسلوبية، فتكرار هذا الحرف ولّد تجانساً صوتياً مع حرف الروي، بوصفه من الأصوات الشديدة (٣٤)، فالكسرة التي لحقت حرف الروي، رقّقت من حدتها وشدَّتها، مما يعمّق المعنى المراد منها، المتمثل في إظهار الوجد والشوق للحبيبة، والرغبة في الوصال. لقد أدى تكرار صوت القاف، دوره في إثراء الإيقاع الداخلي، فكان السمة الغالبة من بين الظواهر الأسلوبية، ليكشف تعلق الذات الشاعرة بالحبيبة والرغبة في تحقيق التواصل، وقد تجلى ذلك من خلال تكرار بعض الألفاظ الدالة على ذلك، وهي (معذب، الفراق، الشوق، البين، السقام)، التي يشترك صوت القاف في تركيب بعضها. ومن تقنيات التكرار الأخرى ما يُعرف بالتكرار اللفظي، وهو تكرار كلمة أو أكثر داخل النسيج اللغوي، محققاً فائدتين، إحداهما معنوية ودلالية تعمّق المعنى الذي جاءت به اللفظة المكررة، والأخرى صوتية، فعن طريق تكرار أصوات معينة تؤدي إلى تكوين أنماط لغوية تعمّق المعنى وتعمل على تجسيده (٣٥) ، من ذلك قول الشاعر: (٣٦)

وما في الأرْضِ أشْقى مـــن مُحِبٍّ ... وإنْ وجَدَ الهوى عَذْبَ المَـذاقِ
تـــراهُ باكـياً في كـــلِّ حينٍ ... مخافةَ فُرقـــةٍ أو لاشْتيـــاقِ
فيبكـــي إنْ نأوا شَوْقـــاً إليـهمْ ... ويبكي إنْ دَنَوا خوفَ الفـــراقِ

فاللازمة المركزية في التكرار هي كلمة (بكاء)، إ ذ تكررت خمس مرات، ويؤدي هذا التكرار دوره في تجسيد التجربة الشعرية، فضلاً عن استكناه البعد الإيحائي والعاطفي (٣٧)، فتوظيف الشاعر لهذه المفردة وتواترها في النسيج الشعري، أدى دوره في خدمة المعنى، وتقريره في ذهن السامع، نظراً لما تُحدثه هذه اللفظة من نغمة موسيقية حزينة وبطيئة، تعبر عن آلامه وأحزانه، المتولدة نتيجة هذه التجربة، فتكرارها أسهم في تكثيف التجربة التي اقترنت بها، وهكذا يحدث الترابط الدلالي بين الكلمة وسياقها النفسي والأسلوبي.

ويستمر الشاعر في توظيف التكرار اللفظي، للتعبير عن تجربته وما يشعر به من شوق ولهفة للتواصل مع المحبوبة، مما يجعل هذه المفردة المكررة تنسجم مع المعنى العام للنص، ومن ثمَّ جعله أكثر دلالة وإيحاءً، وهذا ما نجده في قوله: (٣٨)

لي إلى الرّيح حاجةٌ لو قَضَتْها ... كنتُ للرّيح ما حييتُ غُلامَا
حَجَبوها عن الرياحِ لأنّي ... قلتُ ياريح بلغيها السّلامَا
لو رَضُوا بالحِجابِ هانَ ولكنْ ... مَنَعُوها يومَ الرِّياحِ الكَلامَا

تكمن قيمة التكرار هنا في تصويره للمعنى المراد التعبير عنه، فأراد الشاعر أن يبيّن أن تواصله مع الحبيبة يكاد يكون معدوماً، بسبب الوشاة الذين يقفون بقوة لتحقيق الفرقة والبعد بينهما، فالدلالات الممكنة لهذا المقطع تقوم على بروز بعض الألفاظ الدالة على البعد والجفاء (حجبوها، منعوها) فكانت حاجته إلى الريح لأنها السبيل الوحيد الذي يمكن عن طريقه إبلاغ الحبيبة عن شوق الشاعر ورغبته في رؤيتها، لذلك تكرّرت لفظة الريح (٥) مرات فأسهم هذا التكرار في انتاج أثر صوتي ودلالي داخل النص الشعري، فضلاً عن تكثيف الشعور بأهمية المعنى المشار إليه عندما تكون اللفظة المكررة ((نقطة الثقل التي ينطلق منها المعنى.. ثمّ تتواصل الدلالة اعتماداً على هذه الركيزة التعبيرية))[٣٩] . لم يكن التكرار في شعر (المُوَسْوَس) مبتذلاً، يثير الملل والرتابة في نفس القارئ أو السامع، وإنما كان عفوياً، وغير متوقّع، وفي صور شتى، أحدثت في النص تنوعاً، وعند المتلقي متعة؛ لأنه ((ليس غاية في حدّ ذاته، وإنما هو وسيلة فنية وإبلاغية لتوصيل المعنى وتحديده، وبالتالي أدائه لوظيفة بلاغية))[٤٠]، ولهذا ظل سمة أسلوبية لها تأثيرها اللافت ودلالتها العميقة والمؤثرة، في تجسيد التجربة الشعورية، المليئة بالألم والأمل، والشوق والرغبة الخفية في لقاء الحبيبة، وتحقيق التواصل معها[٤١].

المبحث الثاني

مستوى البناء التركيبي

يُعنى المستوى التركيبي بقضايا الجملة، وما يطرأ عليها من عدول، ونعني بالجملة هنا الجملة الشعرية ((التي تخالف قاعدة أصلية من ذلك النحو وتكون أقل نحوية، ومن ثمّ أكثر انحرافاً))[٤٢]، ومن هنا تجلى الشعر بطابعه الجمالي، الذي يجعل الجملة تتحول إلى حالة خاصة، تفصح فيها الألفاظ والتراكيب عن معانٍ أعمق وأجمل مما هي عليه، فتبدو لغة الشعر وفق هذا المعيار متفرّدة بمضمونها وبنيتها[٤٣].

ولما كانت اللغة هي الأداة التي يفصح بها الشاعر عن عواطفه وانفعالاته وتجربته الشعرية ، فإن أي عملية لغوية لابدّ لها أن تخضع لعنصري الاختيار والتوزيع ، فالقدرة الفنية للمبدع تظهر من خلال انتقاء المفردة المناسبة من مجموعة من المفردات ، التي يحتفظ بها في الخزين اللغوي الذي يمتلكه ، ثم يأتي العنصر الثاني ، وهو التوزيع وفيه يقوم برصف تلك المفردات بطريقة اختيارية -نوعاً ما- ويبتكر لها طرقاً تأليفية معينة من بين مجموعة من الطرق، ثمّ يرتبها بشكل معين من بين أشكال أخرى يمكن أن تنسج من خلالها[٤٤] ، وهذا الأمر بدوره يضفي على اللغة بعداً جمالياً ، غير قابل للضبط والتحديد على المستوى الدلالي.

ومن هذا المنطلق الذي يركز على أهمية اللغة الشعرية ودورها في إبراز القيم الجمالية والمعنوية للنص الشعري، فإن دراستنا لهذا المستوى التركيبي تشتمل على: **أ-التقديم والتأخير ب-تكرار الأفعال ج-الشرط**

أ-التقديم والتأخير:

عندما يتجاوز المبدع الإطار الثابت للغة إلى مستوى آخر، فإنه يحاول إظهار البعد الجمالي لها، ويوفّر ((مجالاً للتعبير عمّا في نفسه بطريق الإيجاز والإيحاء والإشارة والتلميح))(٤٥)، كما يؤثر هذا الأسلوب في المتلقي، فيجعله يفكّر في قصد النص ويتطلع إلى السبب الذي جاءت من أجله الألفاظ مرتبة على غير ترتيبها الذهني، فيقف على دلالات التراكيب ويستبطن المعنى ويتأثر به(٤٦)، ((فتوحي له بالطابع الجمالي التأثيري لهذه التراكيب، زيادة على طبيعتها المعنوية والعلاقية))(٤٧). لذا يُعد التقديم والتأخير في تشكيلاته المتنوعة - في شعر المُوَسْوَس-قيمة جمالية وفنية، تضفي على النص الشعري بعداً جديداً وغير مألوف، لذلك اتخذ الشاعر من هذا الأسلوب منهجاً يرتقي من خلاله بمفرداته ومعانيه، محقّقاً خروجاً عمّا هو مألوف في الصياغة الشعرية، ومن ذلك قوله: (٤٨)

لم يبْـقَ إلّا نَفَـسٌ خافـتُ ... ومقلةٌ إنسانُها باهتُ
بلى، وما في جسْمهِ مفصَلٌ ... إلّا وفيه سَقَمٌ ثابـتُ

فالقيمة الأسلوبية لهذا التركيب اللغوي، تتمثل في تقديم الخبر شبه الجملة في قوله : (في جسمه) على المبتدأ (مفصل)، إذ أفاد هذا التقديم في استخلاص طاقة لغوية كامنة في اللغة، لإحداث نوع من التأثير في المتلقي، وكذلك الاهتمام الزائد والمبالغة في كشف حالة الشاعر وما يعانيه من آلام امتدت إلى جميع مفاصله وأعضائه، فحولته إلى شبح، ليس فيه روح، فالمتأمل في هذه الوحدة اللغوية المنزاحة عن أصلها، يجدها قد أعطت الدلالة بُعدها الفني، فضلاً عن ترسيخ الجانب الجمالي في المعنى، والمتمثل في ذكر ما يكابده الشاعر وتشخيص معاناته المتأتية من غياب الحبيبة وبُعدها، فهذا المعنى لم يكن ليتحقق لولا تلك الخلخلة التركيبية التي أسهمت ((في الكشف عن دقائق المعاني، وتجلية المستور وراء الألفاظ))(٤٩)، محقّقاً بذلك القيمة الفنية والمعنوية المرجوة من هذا الأسلوب. ومن أشكال التقديم والتأخير الأخرى، التي شكّلت ظاهرة أسلوبية واضحة في شعره، تقديم جواب الشرط على جملة الشرط، محقّقاً بذلك بعض درجات التكثيف للمعنى، ومن ثمَّ تحقيق الجمالية الفنية المتحققة بفعل الخلخلة التركيبية لمفردات الجملة، يقول في هذا المعنى: (٥٠)

وكيف صَبْرُ النفسِ عن غادة ... تظلمها إن قلت : طاووسهْ
وجـُرتَ إنْ شبّهْتـها بانـــهْ ... في جنةِ الفردوسِ مغروسهْ
وغـيرُ عَـدْلٍ إنْ عَدَلنا بهـــا ... لؤلؤةً في البحرِ منفوســـهْ

واللافت في هذا البناء التركيبي، أن الأبيات زخرت بانزياحات تركيبية متعدّدة، تمثّلت بتقديم جواب الشرط على أداته، فالشاعر قدّم في البيت الأول جواب الشرط (تظلمها) على فعل الشرط وأداته (إن قلت)، وفي البيت الثاني قدّم الجواب (وجرت) على الفعل وأداته (إن شبهتها)، وفي البيت الأخير، قدّم كذلك جواب الشرط (غير عدل) على الفعل وأداته (إن عدلنا). فالتقديم أدى إلى تعميق المعنى، وتكثيف التجربة عند الشاعر، ويبدو ذلك جلياً من خلال توظيفه لمفردات مثّلت جواباً للشرط وهي (تظلمها، جُرت، غير عدل) فهذه المفردات ربما جسّدت حقيقة التجربة الشعرية. وتأتي تلك الدوال بدلالاتها لتضيف أبعاداً أخرى إلى أزمة الذات التي لا تطيق صبراً عن المحبوبة، فجاءت تلك المفردات لتقدم للشاعر مزيداً من الطاقة العاطفية، التي تزيده قوة ورغبة في الوصال، وعدم التفكير في النأي والقطيعة. إن أسلوب التقديم والتأخير في شعر (الموسوس) بتشكيلاته المختلفة، ارتبط على نحو ما بالموقف الشعوري والنفسي، الذي تجسّدت من خلاله تجربه الشاعر الخاصة، ومعاناته التي تمثّلت بنأي الحبيبة، والرغبة في الوصال، فضلاً عن ذلك فقد أضاف هذا الأسلوب للغة المزيد من القوة والطاقة، التي أضفت على المعنى قيمة جمالية وفنية.

ب-تكرار الأفعال:

تؤدي الأفعال باختلاف أزمنتها دوراً فاعلاً في تحريك الرؤية النصية والمشهد الشعري، الذي يصوغ فيه المبدع مجمل تجاربه الشعرية؛ حتى تغدو أزمنة تلك الأفعال التي وظفها الشاعر في سياقات النصوص الشعرية مشحونة بالكثير من المعاني والدلالات، التي تمثّل خلاصة تجارب ذاتية مرّ بها وتحاكي ما يدور في ذهن الشاعر من طموحات، تتجلى في كسب ودّ المحبوبة، والتقرب إليها يقول: (٥١)

ذَنبي إليه خُضوعيْ حينَ أبصره ... وطولُ شوقي إليه حينَ أذكُرُه
وما جرحتُ بطرفِ العينِ مهجتهُ ... إلا ومِنْ كبدي يقتصَّ محجرُهُ
نفسي على بخلِهِ تفديه مـــن قمرٍ ... وإنْ رماني بذنبٍ ليسَ يغفـرهُ

أدّت اللغة دورها في تجسيد حالة الشاعر الخاصة ، من خلال تكرار الأفعال_ التي جاءت المضارعة منها بنسبة أعلى من الماضية_ وقد ارتبطت الأفعال المضارعة بدلالات الاستمرارية في الخضوع والشوق والرغبة في كسب رضا الآخر (المعشوق)، ومن الملاحظ أن بنية النص تتحرك في تأكيد حقيقية الأفعال التي يقوم بها الشاعر من أجل استمرارية خضوعه للآخر، وباستقراء هذه الأفعال نلحظ أنّ الغلبة التامة _كما ذكرنا_ للأفعال المضارعة، ولاسيما أن الشاعر ما يزال يرى أن معاناته مع الحبيب مستمرة ، تؤكدها تلك الأفعال الدالة على الحركة والاستمرارية، مما يجعل التجربة الشعرية حيّة ومتجدّدة .

إنّ تراكمات الأفعال بنوعيها (الماضية والمضارعة) أعطت للنص مزيداً من الحيوية، محقّقة وقعاً دلالياً مؤثراً يربط الأبيات بعضها ببعض، ولعل مجيء حرف العطف (الواو) الذي عمل على تحقيق هذا الترابط، أشاع جواً من الحيوية تتناسب مع ما في البيت من إيحاء بدلالة السرعة، التي تطلّبها السياق (٥٢)، والملفت

في الأفعال المضارعة هو أنها توزّعت ما بين حواس: مرئي (أبصره) ومسموع (أذكره)، وسلوكيات حركية: (يقتصّ) (تفديه)، وهذا ما أكسب النص بعداً درامياً ملفتاً. إنّ تكرار توظيف الأفعال في شعر (ماني الموسوس) يدلّ على أهمية الفعل عنده في التعبير عن تجربته الشعرية الخاصة، فاتخذ منه وسيلة فاعلة في رسم ملامح النص الشعري، ومن هنا يأخذ تراكم الأفعال دوره في انتاج الدلالة وهو أمر، مرهون بالسياق الذي وردت فيه تلك الأفعال، فينتج دلالة جديدة للفعل تنسجم مع دلالة النص العامة (٥٣) ، التي يرغب المبدع في إيصالها إلى المتلقي.

ج ـ الشرط:

يرصد المؤشر الأسلوبي حضوراً واضحاً لهذا النسق التركيبي في شعر (الموسوس)، فنهوض البنية اللسانية لهذا النسق إنما تكمن في تشخيص المثيرات الأسلوبية وجعلها عناصر حيّة ومؤثرة تعبّر عن البنية الدلالية ليكوّن ((قيماً جمالية مؤثرة ويساعد على تبيين وسائل الاستخدام اللغوية وطرق الاتساع التي يوفرها السياق)) (٥٤)، ومن هنا تتبلور لنا قيمة نسق الشرط المتمثلة في ابراز الدلالة، فضلاً عن تحريك نشاط المتلقي وجعله مشدوداً إلى النص (٥٥). إنّ الوظيفة الدلالية لهذا الأسلوب تُسهم بشكل فاعل في ترابط الأفكار والمعاني، وجعلها منسجمة مع سياق التجربة، وقد تجلى حضور هذا النسق التركيبي في شعره، وأدى مهمته في بناء النصوص الشعرية، وكان لحضور الأداتين (إذا، إن) النصيب الأوفر الذي شكّل ملمحاً أسلوبياً واضحاً في شعره، ويمكن الوقوف عند بعض النماذج لتلك النصوص، من ذلك قوله:(٥٦)

إنْ وصفُونـــيْ فناحـــلُ الجســـد	أو فتشوني فأبيضُ الكَبِـــدِ
أضعفَ وجدي وزادَ في سَقَمـــي	أنْ لستُ أشكـــو إلى أحـــدِ
آهٍ مـــن الحبِّ آه مـــن كَـــبِدي	إنْ لَمْ أمتْ في غدٍ فبعد غـــدِ
كأن قلبـــي إذا ذكرتُهُـــــم	فريســـةٌ بين ساعِدَيْ أسـد

في هذا النص تتجلى وحدة النسيج في العبارات والجمل، ويتّضح تماسك اللغة في النص كله، إذ استطاع أسلوب الشرط أن يجسّد الفاعلية الشعرية له من خلال الأداتين (إن ، إذا) اللتين مثّلتا مركزاً فاعلاً في الدالة الشعرية المنبثقة عبر هذا النص، وبإمكان الباحث أن يرصد بعض التراكيب المنزاحة التي جاءت متّحدة مع نسق الشرط، مثل تقديم جملة(كأن واسمها) على أداة الشرط وجوابها في البيت الأخير ، فهذا التركيب الذي جاء متلاحماً مع نسق الشرط، أسهم في مدّ النص بطاقة إيحائية وتعبيرية عملت على رسم ملامح التجربة ونقلها إلى المتلقي. لقد أسهمت السمة التراكمية لتوظيف الأداتين (إن، إذا) في منح النص قيمة دلالية عملت على تجسيد معاناة الشاعر، التي تبلورت لنا بفعل توظيفه لنسق الشرط الذي أسهم في شحن فضاءات النص وإثراء مفرداته في التعبير عن تجربته. ففي البيت الأول يتأسس السياق الشرطي بفضل الأداة (إن) وفي الشطر الأول منه جاء جواب الشرط وفعله تاماً، أما في الشطر الثاني منه فقد حُذفتْ أداة الشرط

وجيء بحرف العطف (الواو) عوضاً عنها، في حين أورد فعل الشرط وجوابه في الشطر نفسه، وهذا الأمر كوّن تلاحماً تركيبياً ودلالياً بين شطري هذا البيت أسهم بشكل واضح في تجسيد التجربة، وتحديد السياق الذي يربط أجزاء البيت الواحد. ففعلا الشرط (وصفوني) و(فتشوني) ارتبطا مع جوابي الشرط (ناحل الجسد) و(أبيض الكبد) لينقلا اداءً في الدلالة لا يخفى على المتلقي لما تتضمنه هذه الدلالة من ألم ومعاناة، فمفرداتها ذات دلالات تعبيرية تستمد عمقها من عمق المعاني التي تدلّ عليها، يقول في المعنى نفسه: (٥٧)

سَلِي عائداتي كيف أبْصَرْن كُرْبتي ... فإن قُلْتِ قد حايّنني، فاسألي النَّاسا
فإنْ لم يقولوا ماتَ، أو هــو ميّتٌ ... فزيــدي إذاً قلبي جنونـاً وَوَسْواسَا

إنّ الحركة الثنائية المتجسدة من خلال الأداتين (إن، إذا) تمثّل نواةً لمسار الحركة الشرطية كلها، كما أن اقتران فعل الشرط وجوابه ب(الفاء) أطّر النص بالحركة والحيوية، وعمل كذلك على تجسيد معاناة الشاعر من خلال (أبصرن كربتي، اسألي الناسا...) وكذلك (فزيدي اذاً قلبي جنوناً). ويلحظ القارئ ما تضمنته جمل جواب الشرط من مفردات ذات دلالة تعبيرية تمثّلت بـــــ: كربتي، وجنوناً. إنّ مثول المفردات داخل النص الشعري تكتسب أهميتها بفعل العلاقات القائمة بينها، وطبيعة سياقها الواردة فيه (٥٨)، ومن ثمّ فانّ القيمة التعبيرية لا يمكن أن تتكوّن داخل بنية النص إلا من خلال التركيب الذي يجمع تلك العناصر في وحدة لغوية متماسكة، وهذا التركيب هو الذي ((يتضمن عناصر ذات معنى تتألف وتتوافق فيما بينها لتؤلف الجمل في السياق الكلامي)) (٥٩). وفي موضع آخر، يلجأ الشاعر إلى خلق مسافة بين فعل الشرط وجوابه، محققاً بذلك قيمة دلالية تتناسب مع طبيعة التجربة الشعرية، يقول: (٦٠)

فتنفَّســتُ ثم قلـــتُ لطيفـــي ... وَيْك إن زُرتَ طيفَها إلمامَا
حَيِّـــها بالسَّــلامِ ســـرًّا وإلا ... منعُوهـا لشقــوتي أن تَنَامَا

حرص الشاعر في هذا النص على إيراد جواب الشرط (حيها بالسلام....) في البيت اللاحق، فالتفريق بين فعل الشرط وجوابه، لم يُؤتَ به عبثاً، إنما جاء متّحداً مع الدلالة النصية للأبيات، في تأخير المخصوص والعناية فيه(٦١) ، ولعلّ هذا التأخير له أثره في انتاج الدلالة، إذ إنّ السياق الشرطي المتأتي من تقديم الأداة (إن) وجوابها، عمل على انتاج دلالة النص، وهذه الدلالة قائمة بالأساس على كون التحية المراد وتوجيهها إلى المعشوقة صادرة عن طيف الشاعر وخياله وهي ليست تحية واقعة حقيقةً ومع ذلك يطلب الشاعر من طيفه أن يؤدي التحية سرّاً، وهذا ما يؤكد عمق التباعد بين الطرفين ومدى صعوبة اللقاء الذي يحلم به الشاعر.

المبحث الثالث

مستوى بناء الصورة

إنّ الوقوف على الخصائص الاسلوبية المتعدّدة التي حفلت بها الصورة الشعرية، يستند بالأساس على قدرة المبدع في التعامل مع اللغة، وإعادة هيكلتها، بتكوينه علاقات لغوية جديدة بين المفردات، وتعميق الدلالات التي تنطوي عليها توظيف الصور الشعرية. وبما أنّ دراستنا للصورة الشعرية تتمثل في اقتناص اداء المعنى الشعري، ودوره في رفد النص بالقيمة الفنية، فإننا سنتناول في هذا المبحث دراسة أساليب بناء الصورة، والمتمثلة في التشبيه والاستعارة والثنائيات الضدية، كونها شكّلت ملمحاً أسلوبياً بارزاً في شعر (الموسوس)، فضلاً عن قدرتها على انتهاك مألوف الاسناد ومن ثمّ تكوين إمكانيات جديدة لمظاهر الانحراف الاسلوبي (٦٢).

التشبيه:

تستند دراسة الدلالة والوقوف على الجوانب الجمالية والإبداعية في نصوص الشاعر، من خلال التركيز على الأساليب التي اعتمدها في بناء صوره الشعرية، ولعل التشبيه يأتي في مقدمة تلك الأساليب، والقراءة المستقصية لنصوص الشاعر، تبين لنا أن استعماله لهذا النسق، جاء من أجل توضيح معنى أو تصوير إحساس، مما يُكسب المعاني المزيد من القوة والتأكيد والجمال. وسوف نقف عند بعض النماذج في شعره، التي وظّف فيها هذه الظاهرة الأسلوبية، ونستخلص ما فيها من معانٍ ودلالات ترفد الشاعر في تكوين صور تثير المتلقي، وتدفعه إلى البحث عن المعاني، ولاسيما إذا كانت تلك التشبيهات مقترنة فيما بينها بأواصر دلالية، تجعلها صورة واحدة متكونة من أجزاء، يكمل بعضها البعض، كما في قوله: (٦٣)

نَشَرَتْ غدائرَ شَعْرِها لتُظلّني ... خوفَ العيونِ من الوشاةِ الرَّمقِ
فكأنَّهُ وكأنَّها وكأنَّـــني ... صُبْحـانِ باتـا تَحْتَ ليلٍ مُطْبقِ

يستمدّ النص بنيته العميقة من خلال تراكم ثلاث صور تشبيهية في لوحة واحدة، إذ تبدو تلك الصور وكأنها صورة واحدة تجمع في اطارها عناصر لا يمكن الفصل بينها، وتتجلى فاعلية التشبيه هنا من خلال حرف التشبيه (كأن) الذي يجمع بين المماثلة والتأكيد (٦٤)، فتقوم اللوحة التشبيهية على عقد مشابهة بين أكثر من مشبه ومشبه به، إذ عمد الشاعر إلى تشبيه ثلاثة أشياء بثلاثة أشياء أخرى، فنحن نجد أنفسنا أمام ثلاث من المشبه وهم: (شعر الحبيبة، الشاعر، المحبوبة نفسها)، وثلاثة من المشبه به وهم :(صبحان، الليل المطبق).

إن ما يلفت انتباه المتلقي في هذا النص هو الطابع التراكمي للصورة التشبيهية وتعدّد أطرافها، وهذا التنوّع أدى دوره في تكوين نسق دلالي اتخذه الشاعر في اثارة الإحساس وجلب الانتباه والتأثير في الآخر عن طريق المزاوجة بين المظاهر الحسية والمعنوية؛ من أجل التعبير عن مدى التوافق والتلاؤم الذي أصاب هذه التراكيب المتنافرة وصولاً إلى حقيقة الدلالات الكامنة خلفها، فقوله: (نشرت غدائر شعرها لتظلني) كشفت عن رؤية شعرية، تمثلت في الحركة الدائمة لعيون الوشاة التي لا تفتأ تراقب الشاعر ومحبوبته.

المشبه	المشبه به
١ـ الشاعر	صبحان
٢ـالحبيبة	
٣ـشعر الحبيبة	ليل مظلم

الاستعارة:

تنهض الاستعارة-كما هو معلوم- على خرق المألوف في العلاقات اللغوية، مؤسّسة لجملة من الحقائق الشعورية التي تتجاوز المعنى السطحي إلى المعنى الإيحائي، وهي انزياح استبدالي(٦٥) يقوم على تكوين علاقات جديدة بين الأشياء المتنافرة، تُضفي على النصوص الشعرية التي ترد فيها متعة جمالية وفنية، تشدّ انتباه المتلقي، وتدفعه إلى الوقوف على حقيقة المعاني المبتغاة من خلال الجمع بين تلك الأشياء المتباينة، وإلى إيجاد صلة ما بين الأفكار وتداعيها(٦٦)، وانطلاقا من هذه المعطيات التي تتسم بها بنية الاستعارة وفاعليتها في نقل الدلالة، فإننا سنتناول بعض النصوص الشعرية التي حفلت بتوظيف هذا الأسلوب التصويري في شعر (الموسوس)، كما في قوله:(٦٧)

دعا طَرْفُه طرْفي فأقبلَ مُسْرعاً ... وأثَّر في خدَّيهِ فاقتصّ من قلبي
شكوتُ إليه ما لقيتُ من الهوى ... فقالَ على رِسْلٍ فمتّ، فما ذنبي؟

يتجلى التشكيل الاستعاري واضحاً في قوله: (دعا طرفه طرفي)، وهو من معطيات الاستعارة المكنية والتي تبدو واضحة المعالم باقتران المسند اليه المعنوي بمسند ليس من جنسه، ليعمق الشاعر من خلاله فكرته ويزيد من إحساسه ببرود مشاعر الحبيبة نحوه. وتبدو السمة التراكمية من خلال الجمع بين مفردات لغوية غير متجانسة؛ فطرف الحبيبة يدعو وطرف الشاعر يستجيب، إنّ هذا التقابل في الموقفين خلق طاقة شعرية داخل السياق لتُكسب النص نوعاً من القيم الايحائية والدلالات التعبيرية المتوافقة مع الحالة الانفعالية والشعورية وهي حالة الشوق والجفاء. وثمّة نصوص أخرى في شعره أغنت الخطاب الشعري، وأسهمت في تجسيد ما كان يعتلج في داخله من معانٍ وصور محمّلة بشحنات إيحائية ودلالية، كما في قوله:(٦٨)

دعتني إلى وصلها جهرةً ... ولم تَدْرِ أني لها أعشق
فقمت وللسّكر من مفرقي ... إلى قدميْ ألسنٌ تنطقُ

فالصورة الاستعارية تبدو في البيت الثاني من خلال اقتران المسند إليه بمسند ليس من جنسه، وقد عمل الشاعر هنا، على خرق القاعدة الطبيعية، محمّلاً نصه دلالة إيحائية خاصة تتناسب مع طبيعة التجربة الشعرية.

تتمحور حركة الاستعارة المكنية دلالياً على لقيا الشاعر لحبيبته، وقد تعمقّت الدلالة الايحائية هنا في قوله (من مفرقي إلى قدمي ألسن تنطق) إذ أدت هذه الصورة الألفاظ دورها في تجسيد المثير الاسلوبي الذي اعتمده الشاعر في بناء علاقاته اللغوية وربطها مع مدلولاتها، ولعل ما يعضّد هذا الجانب مفردة (وللسُكر) ـالتي سبقت تكوين الصورة الاستعاريةـ فهذه اللفظة حقّقت لهذا التشكيل الصوري حركة دلالية نقلته من كونه نسقاً غامضاً إلى منبه أسلوبي أحدث وقفة تأملية للقارئ؛ ليعاين من قرب حقيقة الألسن الناطقة المقترنة بجسم الانسان، فحالة الانتشاء التي تكوّنت بفعل الوصل مع المحبوبة جعلت الشاعر يحيا في حالة من اللاوعي لتتحول الصورة إلى تجسيد للفكرة المبتغاة تتناسب مع حالة الانفعال الخاصة، ومن ثمّ تصبح الصورة أفضل وسيلة لتناول هذا الانفعال(٦٩) .

الثنائيات الضدية:

شكّلت الثنائية الضدية مظهراً أسلوبياً لجأ إليه الشاعر في نماذجه الشعرية من أجل التعبير عن تجاربه الشعرية المشحونة بمشاعر متباينة حاكت الجانب النفسي والشعوري له، لذلك فإن دورها في النص لا يقتصر على تشخيص المعنى وضده فقط، بل يمتدّ إلى تعميق المعنى وتكثيف التجربة الشعرية وهذا الأمر لا يتحقق إلا من خلال تجاوز المدلول الأول للقراءة، إلى المدلول الثاني الذي عن طريقه تتراءى البنية العميقة للمعاني (٧٠). إن قراءة مستفيضة في شعر (الموسوس) تجعلنا على علم بأنّه جعل من (الثنائيات الضدية) قيمة اسلوبية أفصح من خلالها عن حقيقة التناقضات التي اكتفت تجربة الشاعر، وقد تنوعت هذه الثنائيات في خطابه الشعري تبعاً لرؤيته العاطفية والوجدانية، ولعل من أهمها ثنائية (الموت والحياة) إذ شكّلت هذه الثنائية قيمة معنوية حاكت طبيعة العلاقة التي تربطه بالطرف الآخر(المحبوبة)، يقول في هذا المعنى:(٧١)

شِعرُ حيٍّ أتاكَ مـــن لفظ ميتٍ ... صارَ بين الحياةِ والموتِ وقفا
قد بَرَتْ جسمَه الحوادثُ حتى ... كادَ عن أعينِ البَريةِ يَخفـــى
لـــو تأملتَني لُتبصرَ شخصـــــي ... لم تبيّن مـــن المحاسنِ حَرفـاً

تتجلى القيمة الدلالية لهذه الأبيات في تشخيص حالة من التنافر الدلالي بين الحياة والموت ورغبة الحبيبة في رؤية الشاعر وعدم تحقق هذه الرغبة، وهذا التراكم الأسلوبي للمتنافرات رفد النص بطاقة ايحائية تتلاءم مع حالة الشاعر الخاصة القابعة تحت وطأة التأزم النفسي والعاطفي. الطابع التراكمي للمفردات المتضادة لا تنفصل عن معاناة الذات الشاعرة، فالشعر حي جاء من لفظ ميت، والشاعر صار بين الحياة والموت، والحبيبة لو رأته فإنها لا تكاد تراه، فهذه الثنائيات المتنافرة: ((ترتكز على ازدواجية الرؤية من خلال قيامها بالجمع بين الشيء ونقيضه، ويتمّ ذلك بالربط بين الظواهر المتشابكة والمتنافرة باعتماد الادراك الحسي الذي يعمل على تجميع العناصر غير المرتبطة في صورة واحدة)) (٧٢)، هي صورة الشاعر القلقة، يقول في المعنى نفسه (٧٣):

رأيتُــكَ لا تختار إلا تـباعدي فباعدتُ نفسي، لإتـباعِ هواكَـا
فبعدُك يؤذيني، وقُرْبي لكمْ أذى فكيفَ احتيالي، يا جعلتُ فِداكا؟!

فالسياق الأسلوبي يتحقق بفعل المقابلة بين ثنائيتي (القرب والبعد)، فضلاً عن النتيجة النهائية المتحققة بفعل هذين المتضادين وهي قوله: (يؤذيني، لكم أذى) فالبعد يؤذي الشاعر والقرب يؤذي الصديق، وهذه المتضادات تحمل في طياتها قيماً اسلوبية من خلال انبثاق التساؤل القلِق والمحيّر:(كيف احتيالي) في سياق النص، كاشفة عن حيرة وقلق على ما ينتظر تلك العلاقة بين الاثنين (الشاعر وصديقه)، إذ جاء هذا المنبه الاسلوبي (كيف) ليضفي أبعاداً جديدة على أزمة الذات ومعاناتها، سيما أن الأول يطمح إلى وسيلة تحقق التواصل بينهما، ويتساءل : (فكيف احتيالي) دلالة على ضيق أفق هذا التواصل واستحالة تحقيقه. كما يبينه المخطّط الآتي:

حيرة الشاعر

↓

البعد يؤذي الشاعر ← كيف احتيالي → القرب يؤذي الصديق

الخاتمة ونتائج البحث :

بعد القراءة المستفيضة لنصوص (ماني الموسوس) الشعرية والوقوف عند أبرز المهيمنات الأسلوبية وعناصرها الدلالية والايحائية، لابدّ من الإشارة إلى ما تمخّضت عنه هذه الدراسة من نتائج، والتي يُمكن إجمالها بما يأتي:

احتضنت نصوصه تنوعات إيقاعية متعدّدة أسهمت في تعميق الدلالة، فكانت الانزياحات العروضية وسيلته في منح شعره مرونة أكبر في التعبير عن حقيقة الذات الشاعرة من خلال التلاحم الدلالي بين السياق والحالة النفسية.

كانت الموسيقى الداخلية حاضرة في تشكيل النص الشعري من خلال التركيز على بعض السمات الأسلوبية المشحونة بالبعد الدلالي في سياق خطابه الشعري، محاولين الكشف عن دلالاتها وايحاءاتها، إذ جسّدت تلك النظم الإيقاعية المتمثلة بـــــ (التوازي والتكرار) ملامح أسلوبية فرض هيمنة وحضوراً على ايقاعية نصوصه الشعرية.

استندت نصوصه على أنساق تركيبية شكّلت ملمحاً أسلوبياً بارزاً فكان (التقديم والأخير) واحداً من الأساليب التي لجأ إليها الشاعر لإغناء نصوصه بمزيد من الدلالات التي ترتقي بمفرداته ومعانيه.

أدت الأفعال باختلاف أزمنتها دوراً فاعلاً في تحريك الرؤية النصية والمشهد الشعري، محققةً مزيداً من الحيوية والدلالة.

تنوّعت أساليب بناء صوره الشعرية كالتشبيه والاستعارة والثنائيات الضدية، إذ أدّى كل أسلوب منها دوره في اغناء النص بالتكثيف الدلالي ورفده بالقيمة الفنية والجمالية.

الهوامش

(١) ينظر: شعر المُوَسْوَس وأخباره، جمع و تحقيق: عادل العامل: ٩.
ماني الموسوس: محمد بن القاسم، وكنيته المصري، أما (ماني) فلقب غلب عليه، قدم من مصر الى بغداد أيام الخليفة المتوكل العباسي، أصيب بحالة نفسية مضطربة أقرب إلى الوسوسة، ولكنه مع ذلك وُصفَ بأنه من أشعر الناس وأكثرهم رقة ولطافة. ينظر المصدر السابق: ١١-١٧.

(٢) طبقات الشعراء، ابن المعتز: ٣٨٣ .

(٣) الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني: ١٩٠/٢٣ .

(٤) التحليل البنيوي للسرد، رولان بارت: ١٢ .

الاسلوبية منهجاً نقدياً، محمد عزام: ١١٨. (٥)

(٦) الكتابة درجة الصفر، رولان بارت: ١٦٠ .

شعرية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة اسلوبية)، د. محمد العياشي كنوني: ١٩٧. ينظر:(٧)

(٨) عضوية الموسيقى في النص الشعري، عبد الفتاح صالح نافع: ٢٣ .

(٩) جماليات المعنى الشعري في قصيدة رحلة إلى مصر لأبي نؤاس، د. علي قاسم الخرابشة: ١٦٧

(١٠) تطور الشعر العربي الحديث في العراق، د. علي عباس علوان: ٢٣٦-٢٣٧ .

(١١) شعر ماني الموسوس وأخباره: ٨٨ .

(١٢) الخبن: زحاف مفرد وهو حذف الثاني الساكن من التفعيلة، ينظر: الكافي في العروض والقوافي، الخطيب الشربيني:٥٩ ، علم العروض والقافية، د. عبد العزيز عتيق: ٤٦ .

(١٣) النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال: ٤٤١-٤٤٢ .

(١٤) شعر ماني الموسوس : ٨٥ .

(١٥) شعر الخوارج، دراسة أسلوبية، د. جاسم محمد الصميدعي: ١٥٩-١٦٠ .

(١٦) الانزياح الشعري عند المتنبي، : ١٤٩ .

(١٧) مقدمة للشعر العربي، أدونيس: ٥٦ .

(١٨) دروس في موسيقى الشعر، العروض والقافية، إعداد: د. صادق أبو سليمان: ٧٩ .

(١٩) شعر عمر بن الفارض، دراسة أسلوبية، رمضان صادق: ٤٢-٤٣ .

(٢٠) السكون والمتحرك، دراسة في البنية والأسلوب، د. علوي الهاشمي: ٣٠٩ .

(٢١) شعر ماني الموسوس: ٨٥ .

(٢٢) ينظر: مبادئ النقد الأدبي،إ.ا. رتشاردز: ١٨٣ .

(٢٣) ينظر: معجم مصطلحات العروض والقافية، د. رشيد عبد الرحمن العبيدي: ١٦٢ .

(٢٤) ينظر: المصدر نفسه: ٢١٥ .

(٢٥) شعر ماني الموسوس: ٥٣ .

(٢٦) العروض وإيقاع الشعر العربي، سيد بحراوي: ١٣٥-١٣٦ .

(٢٧) ينظر : التوازي ولغة الشعر محمد كنوني، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، ع (١٨)، ١٩٩٩: ٧٩. بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب- الكويت، ١٩٩٢:، ١٩٨.

(٢٨) شعر ماني الموسوس: ٨٠ .

(٢٩) ينظر: بلاغة الخطاب وعل النص: ١٩٨. ٣٠

(٣١) التلقي والتأويل (مقاربة نسقية)، محمد مفتاح: ١٥٢ .

(٣٢) شعر ماني الموسوس: ٨٦ .

(٣٣) المصدر نفسه: ٧٩ .

(٣٤) ينظر: الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس: ٢٤ .

(٣٥) ينظر: الصورة الشعرية عند ذي الرّمة، عهود عبد الواحد عبد الصاحب: ٢٠٥ .

(٣٦) شعر ماني الموسوس: ٨٠ .

(٣٧) ينظر: شعر الخوارج: ١٩١ .

(٣٨) شعر ماني الموسوس: ٩٣ .

(٣٩) بناء الأسلوب في شعر الحداثة، محمد عبد المطلب: ٤٢١ .

(٤٠) شعر أبي الأسود الدؤلي، دراسة موضوعية أسلوبية، آلاء حسين محمد: ١١٣ .

(٤١) ينظر: شعر الموسوس: ٤٥، ٨٣، ٨٥.

(٤٢) اللغة والإبداع، شكري عياد: ٨٣ .

(٤٣) ينظر: القيم الجمالية في الشعر الأندلسي، د.آزاد محمد كريم: ٢٦٧ .

(٤٤) ينظر: الخطاب الشعري عند محمود درويش،د.محمد صلاح زكي أبو حميدة: ٢٢٧ .

(٤٥) من بلاغة النظم العربي، د. عبد العزيز عبد المعطي عرفة: ١٢٣/١ .

(٤٦) ينظر: من بلاغة النظم العربي ١٢٤/١ .

(٤٧) تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية النص): ٢٦-٢٧ .

(٤٨) شعر ماني الموسوس: ٥٠ .

(٤٩) لغة القرآن الكريم، د. عبد الجليل عبد الرحيم: ٣٣١ .

(٥٠) شعر ماني الموسوس: ٦٧ .

(٥١) المصدر نفسه: ٦٠

(٥٢) ينظر: شعر الخوارج: ١٠٥ .

(٥٣) ينظر: المصدر نفسه: ١٨٩ .

(٥٤) الأسلوبية والأسلوب د. عبد السلام المسدي: ١٢٧ .

(٥٥) ينظر: شعر الخوارج: ١٣٣ .

(٥٦) شعر ماني الموسوس: ٥٣ .

(٥٧) المصدر نفسه :٦٦ .

(٥٨) ينظر: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، جيدة عبد الحميد: ٣٣٦ .

(٥٩) الألسنية (علم اللغة الحديث)، ميشال زكريا: ٣٣ .

(٦٠) شعر ماني الموسوس: ٩٣ .

(٦١) ينظر: شعر الخوارج: ١٣٥ .

ينظر : المصدر نفسه : ٧٣ . [٦٢])(

(٦٣) المصدر نفسه : ٨٢ .

(٦٤) ينظر: البلاغة العربية وفنونها وأفنانها، علم البيان والبديع، فاضل حسن عباس: ٢٨ .

(٦٥) ينظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهن : ١١٠ .

(٦٦) ينظر: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، يوسف أبو العدوس: ١٦

(٦٧) شعر ماني الموسوس: ٤٨ .

(٦٨) المصدر نفسه:٧٧ .

ينظر: الاستعارة في النقد الحديث: ٢٧. (٦٩)

(٧٠) ينظر: شعر الخوارج: ٨١ .

(٧١) شعر ماني الموسوس: ٧١ .

قراءة لسانية نصية في شعر الملك الأمجد، باسم محمد عباس، مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب، العدد(١) السنة الأولى، جامعة الأنبار، العراق، ٢٠١٠: ٢٨١. (٧٢)

شعر ماني الموسوس: ٨٣. (٧٣)

قائمة المصادر والمراجع

الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، جيدة عبد الحميد، مؤسسة نوفل - بيروت، ط١، (د.ت) .

أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه، توفيق الزيدي، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٤م .
الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية، يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر والتوزيع -عمّان، ١٩٩٧ .
الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، د. مجيد عبد الحميد ناجي، المؤسّسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط١، ١٩٨٤م.
الأسلوبية والأسلوب (نحو بديل السني في نقد الأدب)، د. عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، تونس، ط٢،١٩٨٢م.
الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، دار النهضة العربية، القاهرة، ط٣، ١٩٦٣م .
الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٩٨٦ .
الانزياح الشعري عند المتنبي (قراءة في التراث النقدي عند العرب)، د. أحمد مبارك الخطيب، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية، ط١، ٢٠٠٩م .
البلاغة العربية فنونها وأفنانها علم البيان والبديع، فاضل حسن عباس، دار الفرقان للنشر والتوزيع - عمّان، (د.ت).
بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة -بغداد، ١٩٨٦ .
التحليل البنيوي للسرد، رولان بارت، ترجمة: حسن بحراوي وآخرون، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، (د.ت) .
تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٨٢م .
تطور الشعر العربي الحديث في العراق (اتجاهات الرؤيا وجمالات النسيج)، د. علي عباس علوان، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٥م .
التلقي والتأويل (مقاربة نسقية)، د. محمد مفتاح، الناشر: المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م .
جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٠م .
جماليات أسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، د. فايز الدّاية، دار الفكر، ط٢، ١٩٩٦م.
جماليات المعنى الشعري في قصيدة رحلة إلى مصر لأبي نؤاس، د. علي قاسم محمد الخرابشة، مجلة جامعة دمشق، المجلد(٢٥) العدد (١_٢)، ٢٠٠٩م .

خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، (د.ط)، ١٩٨١م.
الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، د. محمد صلاح زكي أبو حميدة، مطبعة مقداد، غزة، ط١، ٢٠٠٠م .
درجة الصفر للكتابة، رولان بارت، تر: محمد برادة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط١، ١٩٨١م.
دروس في موسيقى الشعر، العروض والقافية، إعداد: د. صادق أبو سليمان، ط٢، ١٩٩٥م .
دلائل الإعجاز، عبد القادر الجرجاني، تعليق وشرح: عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، القاهرة، ١٩٦٩م .
السكون المتحرّك -دراسة في البنية والأسلوب -تجربة الشعر المعاصر في البحرين أنموذجاً، د. علوي الهاشمي، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط١، ١٩٩٢م.
شعر أبي الأسود الدؤلي، دراسة موضوعية أسلوبية، آلاء حسين محمد قدري، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة مقدّمة إلى كلية التربية (ابن رشد) ـ جامعة بغداد، ٢٠٠٧م .
شعر الخوارج، دراسة أسلوبية، د. جاسم محمد الصميدعي، دار دجلة، عمّان المملكة الأردنية الهاشمية، ط١، ٢٠١٠م .
شعر عمر بن الفارض، دراسة أسلوبية، رمضان صادق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م .
شعر ماني الموسوس وأخباره، محمد بن القاسم المصري (ت ٢٤٥هـ-٨٥٩م)، جمع وتحقيق: عادل العامل، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، الجمهورية العربية السورية، ١٩٨٨م .
الشعرية، د. أحمد مطلوب، مجلة المجمع العلمي العراقي، الجزء(٣-٤)، المجلد(٤)، بغداد، ١٩٨٨م .
الصورة الفنية عند ذي الرّمة، عهود عبد الواحد عبد الصاحب، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة مقدّمة إلى كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٩١م .
العروض وإيقاع الشعر العربي، سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٣م .
عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، الأردن، ط١، ١٩٨٥م.
علم العروض والقافية، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٥م .
فن الجناس، علي الجندي، مطبعة الاعتماد، مصر، ١٩٥٤م .
في البلاغة العربية، د. رجاء عيد، دار غريب للطباعة، القاهرة (د.ت) .
قراءة لسانية نصية في شعر الملك الأمجد، باسم محمد عباس، رائد عكلة خلف، مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب، العدد(١) السنة الأولى، جامعة الأنبار، العراق، ٢٠١٠.

القيم الجمالية في الشعر الأندلسي، عصري الخلافة والطوائف، د. آزاد محمد كريم الباجلاني، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط١، ٢٠١٣م .
لغة القرآن الكريم، د. عبد الجليل عبد الرحيم، مكتبة الرسالة الحديثة، عمان الأردن، ط١، ١٩٨١م .
اللغة والإبداع-مبادئ علم الأسلوب العربي، د. شكري محمد عيّاد، مطبعة انترناشيونال، ط١، ١٩٩٨م.
مبادئ النقد الأدبي، أ.أ.ريتشاردز، تر: د. مصطفى بدوي، مراجعة: د. لويس عوض، المؤسّسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦١م.
مختار الصحاح، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، دار الرسالة، الكويت، ١٩٨٣م .
معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د.أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٦م .
معجم مصلحات العروض والقافية، د. رشيد عبد الرحمن العبيدي، مطبعة جامعة بغداد، ط١، ١٩٨٦ .
مقالات في الأسلوبية د. منذر عياشي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط١ ،١٩٩٠م.
مقدمة للشعر العربي، ادونيس، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨٣م .
من بلاغة النظم العربي (دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني)، د. عبد العزيز عبد المعطي عرفة، عالم الكتب، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م .
نثر الفضل بن الوليد، دراسة أسلوبية، محمد حسين عبد الله، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة مقدّمة إلى كلية التربية، جامعة القادسية، ٢٠٠٤م .
النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار النهضة، مصر (د.ت).