لغة الشعر وجدل الثنائيات
قراءة في قصيدة أبي الطيب في رثاء جدته

د. عيسى سلمان درويش
جامعة بابل /كلية الدراسات القرآنية

قال أبو الطيب المتنبي في رثاء جدته[1]:

١.أَلا لا أَرى الأَحـداثَ حَمـداً وَلا ذَمّـا ... فَمـا بَطشُـها جَهـلاً وَلا كَفُّهـا حِلمـا
٢.إِلـى مِثـلِ مـا كـانَ الفَتـى مَرجِـعُ الفَتـى ... يَعـودُ كَمـا أُبـدي وَيُـكري كَمـا أَرمـى قَتيلَـةِ
٣.لَـكَ اللَهُ مِـن مَفجوعَـةٍ بِحَبيبِهـا ... شَـوقٍ غَيـرِ مُلحِقِهـا وَصـما
٤.أَحِـنُّ إِلـى الكَـأسِ الَّتـي شَـرِبَت بِهـا ... وَأَهـوى لِمَثواهـا التُـرابَ وَمـا ضَـمّا
٥.بَكَيـتُ عَلَيهـا خيفَـةً فـي حَياتِهـا ... وَذاقَ كِلانـا ثُكـلَ صـاحِبِهِ قِـدما
٦.وَلَـو قَتَـلَ الهَجـرُ المُحِبّـينَ كُلَّهُـم ... مَضـى بَلَـدٌ بـاقٍ أَجَـدَّت لَـهُ صَـرما
٧.عَرَفـتُ اللَيـالي قَبـلَ مـا صَـنَعَت بِنـا ... فَلَمّـا دَهَتنـي لَـم تَزِدنـي بِهـا عِلمـا
٨.مَنافِعُهـا مـا ضَـرَّ فـي نَفـعِ غَيرِهـا ... تَغَـذّى وَتَـروى أَن تَجـوعَ وَأَن تَظمـا
٩.أَتاهـا كِتـابي بَعـدَ يَـأسٍ وَتَرحَـةٍ ... فَماتَـت سُـروراً بـي فَمُـتُّ بِهـا غَمّـا
١٠.حَـرامٌ عَلـى قَلبـي السُـرورُ فَـإِنَّني ... أَعُـدُّ الَّـذي ماتَـت بِـهِ بَعـدَها سُـمّا
١١.تَعَجَّـبُ مِـن خَطّـي وَلَفظـي كَأَنَّهـا ... تَـرى بِحُـروفِ السَطرِ أَغرِبَـةً عُصـما
١٢.وَتَلثُمُـهُ حَتّـى أَصـارَ مِـدادُهُ ... مَحـاجِرَ عَينَيهـا وَأَنيابَهـا سُـحما
١٣.رَقـا دَمعُهـا الجـاري وَجَفَّـت جُفونُهـا ... وَفـارَقَ حُبّـي قَلبَهـا بَعـدَ مـا أَدمـى
١٤.وَلَـم يُسـلِها إِلاّ المَنايـا وَإِنَّمـا ... أَشَـدُّ مِـنَ السُـقمِ الَّـذي أَذهَـبَ السُـقما
١٥.طَلَبـتُ لَهـا حَظّـاً فَفاتَـت وَفـاتَني ... وَقَـد رَضِـيَت بـي لَـو رَضـيتُ بِهـا قِسـما
١٦.فَأَصـبَحتُ أَستَسـقي الغَمـامُ لِقَبرِهـا ... وَقَـد كُنـتُ أَستَسـقي الـوَغى وَالقَنـا الصُـمّا
١٧.وَكُنـتُ قُبَيـلَ المَـوتِ أَسـتَعظِمُ النَـوى ... فَقَد صـارَتِ الصُـغرى الَّتـي كانَـتِ العُظمـى
١٨.هَبينـي أَخَـذتُ الثَـأرَ فيـكِ مِـنَ العِـدا ... فَكَيـفَ بِأَخـذِ الثَـأرِ فيـكِ مِـنَ الحُمّـى
١٩. وَمـا اِنسَـدَّتِ الـدُنيا عَلَـيَّ لِضـيقِها ... وَلَكِـنَّ طَرفـاً لا أَراكِ بِـهِ أَعمـى
٢٠. فَـوا أَسَـفا أَن لا أُكِـبَّ مُقَـبِّلاً ... لِرَأسِـكِ وَالصَـدرِ الَّـذي مُلِئـا حَزمـا
٢١.وَأَن لا أُلاقـي روحَـكِ الطَيِّـبَ الَّـذي ... كَـأَنَّ ذَكِـيَّ المِسـكِ كـانَ لَـهُ جِسـما
٢٢.وَلَـو لَـم تَكـوني بِنـتَ أَكـرَمِ والِـدٍ ... لَكـانَ أَبـاكِ الضَـخمَ كَونُـكِ لـي أُمّـا
٢٣.لَـئِن لَـذَّ يَـومُ الشـامِتينَ بِيَومِهـا ... فَقَـد وَلَـدَت مِنّـي لِأَنفِهِـمُ رَغمـا
٢٤.تَغَـرَّبَ لا مُسـتَعظِماً غَيـرَ نَفسِـهِ ... وَلا قـابِلاً إِلاّ لِخالِقِـهِ حُكمـا
٢٥.وَلا سـالِكاً إِلاّ فُـؤادَ عَجاجَـةٍ ... وَلا واجِـداً إِلاّ لِمَكرُمَـةٍ طَعمـا
٢٦. يَقولـونَ لـي مـا أَنـتَ فـي كُـلِّ بَلـدَةٍ ... وَمـا تَبتَغـي مـا أَبتَغـي جَـلَّ أَن يُسـمى
٢٧. كَـأَنَّ بَنـيهِم عـالِمونَ بِـأَنَّني ... جَلـوبٌ إِلَـيهِم مِـن مَعادِنِـهِ اليُتمـا
٢٨.وَمـا الجَمعُ بَينَ الماءِ وَالنارِ فـي يَدي ... بِأَصـعَبَ مِـن أَن أَجمَـعَ الجَـدَّ وَالفَهمـا
٢٩.وَلَكِنَّنـي مُستَنصِـرٌ بِذُبابِـهِ ... وَمُرتَكِبٌ فـي كُـلِّ حالٍ بِـهِ الغَشـما وإلاّ
٣٠.وَجاعِلُـهُ يَـومَ اللِقـاءِ تَحِيَّتـي ... فَلَسـتُ السَـيِّدَ البَطَـلَ القَرمـا
٣١.إِذا فَـلَّ عَزمـي عَـن مَـدىً خَـوفُ بُعدِهِ ... فَأَبعَـدُ شَـيءٍ لَـم يَجِـد لـه عَزمـا
٣٢.وَإِنّـي لَمِـن قَـومٍ كَـأَنَّ نُفوسَـنا ... بِهـا أَنَـفٌ أَن تَسـكُنَ اللَحـمَ وَالعَظمـا
٣٣.كَـذا أَنـا يـا دُنيـا إِذا شِـئتِ فَـاِذهَبي ... ويـانفس زيـدي فـي كرائهـا قـدما
٣٤.فَـلا عبـرت بـي سـاعة لا تُعزّنـي ... ولا صـحبتني مهجـةٌ تقبـلُ الظلمـا

المقدمة

القصيدة التي بين أيدينا بناء لغوي محكم , كان لنظم ألفاظها على وفق تلك الشاكلة مراد التعبير الدقيق والواضح , في الوقت نفسه عمّا في نفس الشاعر من معنى من دون الإيغال فيما هو مجرد ؛ إذ تبدو القصيدة تعبيراً عن صراعات وأفكار ذاتية , وما عناصر الشكل التي فيها سوى وسيلة لأداء المعنى أداء مباشراً , كذلك البنية اللغوية التي تتكون منها لحمة القصيدة ((لغة الشعر)) التي لها من الخصوصية , ما جعل جل الدراسات الأدبية تعنى بها ,عناية خاصة إذ أن الألفاظ في الشعر لا تبوح بمعناها الذي أريد لها أن يكون إلاّ من خلال السياق , ففي الشعر يختلف أثر اللفظة من سياق إلى آخر , فهي على وفق هذا لا تتمتع بالقيمة نفسها , إذ تفقد ما تفقد ليحلّ محلّ ذلك وجهٌ جديد مشحون بشحنة جديدة تخرجها عن إطارها العادي , وهذا الأثر لا يعدو أن يكون للسياق أثر كبير فيه , لذلك تكون هذه اللغة محكومة بما يمكن أن يميزها من سواها , فهي كما يقول كولرج سوف تمتلك ((القوّة التركيبية السحرية التي تشيع نغماً وروحاً يمزج ويصهر الملكات إحداها بالأخرى))[٢] يعتمد النص على مستويات أدائية تتآزر مع بعضها لتعطي النصّ تكامله الذي ينقل التجربة على مستوى معين . وهذه المستويات التي تم إحصاؤها في النص سوف تتناول بالتفصيل مجتمعة من خلال دراسة النص, لأنها باجتماعها متآزرة تكشف عن رؤية الشاعر التي تحمل معطيات عديدة لتسم نصه الشعري بميسمها ولتخرج لغته الشعرية عن طابع الرتابة والمألوف في التعبير ولتمنح لغتهُ عدولاً ((يمثل نوعاً من الخروج عن اللغة النفعيّة إلى اللغة الإبداعية))[٣] بحكم ما تقتضيه التجربة الشعرية , ولاسيما عندما يكون موقف الشاعر متميزاً فإنه يحاول من خلالهِ إيقاف الآخرين على حقيقة يكون إدراكها أمراً واجباً ولتعكس في الوقت نفسه ما في داخل تلك الذات التي تحاول أن تهب رؤيتها واقعاً موضوعيّاً شريطة ارتباط هذهِ الرؤية بقوة قادرة على التغيير الطموح . أما المستوى الصوتي فسوف نتطرق إليه من خلال الإيقاع من دون الإيغال في التنظير للأصوات وصفاتها.

تمهيد

الشعر فنُ اللغةِ الجميل , فهو " فعلٌ لغويٌّ "[٤] مميزٌ , ويرجع ذلك إلى استعمال الشاعر اللغة استعمالاً مغايراً يُخرج اللغة عن طبيعتها العادية ويمنحها طبيعة مغايرة عن طريق النظم فـ " الكلمات لا تكفي بأن يكون لها معنىً فقط بل تثير معاني كلمات تتصل بالصوت أو بالمعنى أو بالاشتقاق أو حتى كلمات تعارضها أو تنفيها "[٥] والألفاظ المفردةُ لا تحقق بطبيعتها مفردةً التأثير الشعريّ , وإنّما يحصل ذلك الفعل من خلال "العلم بالنظم والوقوف على حقيقته "[٦] , لأنّ المعاني التي تُتوخى لا يمكن أن تنتج من دون منح اللغة تلك الطاقة الإيحائيّة التي تستنفر كلّ المعاني , والتي تشتمل على كلّ التغييرات التركيبية التي تمنح الكلام العاديّ طاقةً شعريةً .إنّ تلك اللغة الجديدة لا تأخذُ مداها الأوسع في التأثير إلاّ من خلال الخاصيّة الإيقاعيّة التي تمنح الشعر القدرة على " أن يحمل معاني أكثر مما يستطيع النثر أن يؤدّيه "[٧] وليس ذلك فحسب فبالإيقاع " يغتدي النسيجُ كأنّه منظومةٌ من الأنغامِ المتصاقبةِ التي تُخرجُ ألفاظ اللغة من مجرد سمات صوتية فيزيائية دالة على مدلول إلى سمات جمالية فتستحيل بالوظيفة اللغوية من الذهن إلى السمع ومن المدلول إلى الدال "[٨] وعلى هذا النحو فإنَّ لغة الشعر نظامٌ لغويٌّ يميزه أن الكلمات التي بفضل نظمها تُنشئ علاقاتٍ مزدوجةً وغريبةً أحيانا تُتيح للكلمةِ شعريتها , ومعيار شعريتها " الإسماعُ والتأثيرُ والإطرابُ.ويصادف أن يزخر البناء اللغوي للنصوص الشعرية ـ مكتملا بالإيقاع ـ بفعاليات لغوية إضافية وهي عبارة عن تشكيلات تعتمد نظام التوازي ، تمد النص بجدل مضاف يعزز فعل الأثر الشعري لدى المتلقي ، ومن ثمّ فهي نظام مشروط تكتمل على أساسه فاعلية خلق رؤىً نموذجيّة تحكم بنية القيم الإنسانية العليا ومثلها لتنتج واقعا حكميّا يوفر للنص الشعري طاقة إيحائية تجوب بذهن المبدع إلى محطات إبداع أرقى.

١

الألفاظ :

- الألفاظ الدالة على الموت :

(بطشها , مفجوعة , قتيلة , المثوى , ثكل , قتل , ماتت , متُّ , المنايا , قبرها , الموت , اليتم)

- الصفات المتضادة :

الحمد – الذم

البطش – الكف

الحلم – الجهل

النفع – الضر

اليأس – الأمل (وإن لم يظهر أثر هذا اللفظة صراحة , لكن يمكن أن نستدل عليه من خلال جوّ القصيدة العام)

العز – الظلم

أساليب في صياغة العبارة :

١- النداء :

كذا أنـا يـا دنيـا إذا شـئت فـاذهبي ويا نفس زيدي في كرائهها قدمـا

٢- الاستفهام :

يقولون لي : ما أنت ؟ في كل بلدةٍ وما تبتغي؟ ما أبتغي جلّ أن يسمى

٣- أن + الفعل المضارع (ذكرت سابقاً) .

٤- توالي المعطوفات :

رقا دمعها الجاري وجفت جفونها وفارق حـبّي قلبها بعدما أدمــى

الضمائر :

١- ضمير المتكلم :

أهوى , أرى , أحنُّ , جاعله , قابلاً , مستعظماً , سالكاً , واجداً .

٢- تاء الفاعل :

بكيت , عرفت , طلبت , أصبحت , كنت , مت , فلست .

٣- ضمائر المخاطب :

مفجوعة , قتيلة , شربت , أجدت , ماتت , تعجبّ , رضيت , ولدتّ , عبرت .

الثاني : نحوي تركيبي :

١- النفي :

ألا لا أرى الأحداث حمداً ولا ذمّا فما بطشها جهلاً ولا كفها حِلما

ومـا انسـدت الـدنيا علـي لضـيقها ولكـن طرفـا لا أراك بـهِ أعمــى

وجاعلـــه يـــوم اللقـــاء تحيتـــي وإلا فلسـت السـيد البطـل القرمـا ج

٢- التوكيد بـ إنّ :

وإنــي لمـن قـومٍ كـأن نفوسـنا بها أنف أن تسكن اللحم والعظما

٣- الشرط بـ لو :

ولو لم تكـوني بنـت أكـرم والـدٍ لكـان أبـاكِ الضـخم كونـك لـي أمّـا

ولو قتـل الهجـر المحبـين كلهـمْ مضــى بلـدٌ بـاقٍ أجـدت لـه صـرما

٤- الشرط بـ لمآ :

عرفت الليالي قبل ما صنعت بنا فلما دهتني لم تزدني بها عِلما

٥- تكرار أداة النفي :

ألا لا أري الأحـداث حمـداً ولا ذمـا فما بطشها جهلاً ولا كفّها حِلما جج

٦- إضافة اللام إلى خبر إنّ

وإنــي لمــن قــومٍ كــأن نفوســنا بها أنف أن تسكن اللحم والعظما

٧- جملة الصلة :

ولــم يُسْــلها إلاّ المنايــا , وإنّمــا اشـدُّ مـن السـقم الـذي اذهـب السُـقما

وَأن لا ألاقي روحَكِ الطَيّبَ الّذي كَـأنَّ ذَكِـيَّ المِسـكِ كـانَ لَـهُ جِسـما

فَــوا أَسَــفا أَن لا أَكِــبَّ مُقَــبِّلاً لِرَأسِـكِ وَالصَـدرِ الّـذي مُلِئـا حَزمـا

٢

يتحرك البيتان : الأول , والثاني , في فضاء رؤيوي مكثف , إنهما نقطة تقاطع بين ثنائيات متعددة , الحمد – الذم , البطش – الكف , الجهل – الحلم , ... هذه الصفات المتضادة قد تكسب البيتين الوضوح , لأن الرؤية قد نتجت عن تصور سابق لما تحمله هذه الدلالات من ممارسة فعلية , إذ كما تبدو نتاج الواقع المعيش , في تلك الثنائيات يكون إصدار الحكم استجابة مطلقة تتشكل عبر هذا المدى لتعطي موقف الشاعر قيمة حكمية , فبين الاستجابة لما هو حادث أصلا ـ كفعل الموت الحاصل لجدته – وبين الاستجابة لرغبات كامنة قد تطفح أحيانا في هذا التعالي الذي توضحه أبيات القصيدة , ثم نقطة للتلاقي والافتراق الحمد مصحوب بما هو خير , الذم مصحوب بما هو شرّ , البطش قد لا يكون جهلاً , والكفّ قد لا يكون حلما , فإذا ما كانت – أداة الاستفتاح أو التنبيه ـ هي المحفز الذي يحاول السامع من خلالهِ النفاذ إلى نتيجةٍ أو على وجه أدق , جواب منطقي , تأتي الفاء المسببة لتعطي لتلك الثنائيات حكماً نهائياً أتمته التجربة , فكأن الشاعر مدرك تماماً أن أية ثنائية تتخذ طابع الشمول , هي قناعة لا سبيل إلا إليها , كفعل الحياة والموت .يأتي البيت الثاني , الجار والمجرور (شبه الجملة) , الجملة الاسمية , دليل الثبات الذي يكمن داخله التحول الاسم علاقة ثابتة بين الثابت والمتحول ,أي عودة / انسحاب عن الأصل وعودة إليه (موت/ حياة) دائرة مغلقة , فبداية الكيان الإنساني , نقص إلى زيادة , وزيادة إلى نقص , الحياة نقطة التحول , فمن خلالها تتعمق تلك الرؤية المؤكدة , الكلمة تنتج السياق, والسياق يمنحها دلالتها , إنها ليست بتلك الكيفية فهذا الطغيان المكثف لهذه الأفعال في تجلي الرؤية إلى حكمة , انفتاح على المطلق واشتراك الضديات في الوصول إلى الحقيقة (حياة , زيادة / موت , نقصان), تكفي لبلورة تلك الأحاسيس والرؤى المتداخلة , في ضمن هذا التركيب اللغوي الذي يستدعي بعضه بعضاً من دون مقاربة متعسرة , بل لأن اتساع تلك الدائرة يشتمل على هذا النقيض , النهاية – الموت – العودة إلى الأصل .

يبلور البيت الثالث عمق الحنين , فكان تارة إلى الموت الذي سوف يجمعه بجدته , وأخرى إلى القبر الذي يمثل نقطة التقائهما بالعالم الآخر , وما دام هذا الأمر , قد يمثل ازدواجية ظاهرة , فالفعل (أحنّ) ربما يمثل نقطة تقاطع ما بين المادي (الكأس) والمعنوي (الموت) هذه الازدواجية لا تكشف عن تصور واضح , يقابلها في عجز البيت الفعل (أهوى) الذي يساوي في كشفه الفعل (احنّ) , ويأتي المفعول به (التراب) و (ما) ليحمل من العموم , والخصوص ما يشكل هذا الاتساق التام بين طرفي البيت الشعري , الكأس والتراب الكأس / الموت , التراب / القبر , الحنين إلى الجدة يتطلب الحنين إلى الموت , العالم الآخر = الموت لذلك فإنه آثر الحزن عليها , إذ كما يوضح البيت الرابع , أن الفراق بينهما تحصيل حاصل , والحزن لا بد منه , فإذا ما كان الفراق قديماً كان الحزن كذلك , فـ (وذاق كلانا ثكل صاحب قدما) مساوية تماماً لـ(بكيت عليها خيفة في حياتها) , فبكيت حدث ماض , قد لا يستمر فعل البكاء إلى زمن الموت , إذ قد يكون قلب الشاعر توطن على هذا الفقد , ثمّ يأتي الفعل (ذاق) , ليعطي المعنى صورة أخرى , قد تكون ملابسة للصورة الأولى لكنها تبين أن تذوق الشاعر لفقد جدته فيما مضى , قد جعل الأمر مقبولاً , فمثلما بلغ الفرح قصاراه لدى الجدة حتى أحمت فماتت بلغ الحزن عند أبي الطيب حداً انتهى عنده فعل البكاء , وكأن البكاء شيء قد سبق والموت الحاصل لا يبعث عليه , إذ جفت جفونه , وهذا ربما يمثله البيت الخامس , المبتدأ بـ (لو) الشرطية إذا كان الهجر = قتل , (مضى بلدٌ باق أجدت له صرما) نتيجة منطقية فيما إذا كان فعل الهجر يقتل كل من يفارق حبيبه , تعكس هذه الحالة , رؤية أبي الطيب , ربما لم يكن السبب في وفاة جدته هذا الذي حصل , إذ يبدو الأمر فيه من المبالغة , وإرضاء لغرور نفس طموح والدليل أن الهجر الذي قتل الجدة لأنها عانت ما عانت ودهشت فماتت , لم يكن ليقتل الشاعر فلحمة النسيج تمثل ازدواجية , يتحرك فيها الفعلان (قتل) و (مضى) ضمن سياق , يعد واحداً معكوساً في الوقت نفسه , قد يمثل بنسبة ضئيلة موت الجدة , أو قد يمثل في الوقت نفسه هذه اللاجدوى من الحزن , وبهذا خلق الأمر الحاصل

مساحة ضئيلة في حدود التصور , والدليل (لو كان كذا .... مضى بلدٌ ...) .

يأتي البيت السابع وفيه قد يبدو الانفصال ظاهراً فالضمير (ها) , قد يستقطب هذا التناقض الحاصل , وقد يفسره بطريقة متوترة , الـ (ها) / الدنيا , الـ (ها) / الجدة , الأولى = موت , الثانية = تضحية , حياة آخرين , فضاء التصور واضح جداً , ولعله يخلق انفتاحاً آخر , ربما يكون نتيجةً منطقيةً سلف الحديث عنها في البيت الأول , لكن تجسد الفكرة على هذا النحو قد يفضي إلى أن الأشياء قد تكون أضيق مما يجب أو قد تتسع , فهذه الثنائية (تغذي – تجوع) , (تروي – تظمى) , الجوع = الموت , الغذاء = حياة , الري = حياة , الظمأ = موت , تتعمق هذه الثنائيات لتعطي صفة , تكشف عمق الصلة بين هذه الجدة الطيبة وبين من حولها , وإذا ما استأنفت انفتاحها لتمثل (الدنيا) يكون العطاء نزراً , لتتمادى الدنيا في انغلاقها على نفسها , وانفتاحها على الناس ببعدٍ آخر , قد لا يبدو إلا ملابسة مشروعة , يؤكدها البيت التالي الذي يؤكد أن المعرفة سابقة والنتيجة النهائية تحصيل حاصل , لمعرفة قد لا تبدو في كل أحوالها كاشفة , إذ تبدو عند أبي الطيب علاقة متوترة , تبدو فظة في كثير من الأحيان , ربما الموقف ذاتي فحسب , وقد يكون امتداده أكثر شمولاً , لكنه الصياغة الشعرية تؤكد تلازم (الجدة / الشاعر) / نا = معرفة مسبقة , زمن الهجر = صنيع سيء , زمن الدهاء = علم سابق , ليس من باب التشاؤم , بل إن ما يجب أن يسيطر قد يتنبأ به الشاعر , ولعل المتنبيّ يضع أمامنا صورة تلك العلاقة واضحة , مما يؤيد أن ردة الفعل تجاه ما حصل لم تكن بالمستوى الذي يجعلها مفاجئة . إذن لا بد أن تمتلك الفكرة نفسها وإن حاول الشاعر منحها هذا الضرب الذي يخفي وراءه صوراً من الترابطات المنطقية أو قد تثير أحيانا شعوراً بـ (سطوة) الأحداث , ففي البيت التالي , يأتي الفعل (أتاها) وفاعله (كتابي) = شيء ايجابي بعد (يأس) و (ترحة) بعد الاستحالة ربما تكون استحالة أخرى لتَساوي هذه الفعالية النفسية التي أودت بـ (الجدة) ربما كشف مبالغ فيه من ذات الشاعر , الذي يعطي لشخصيتهِ أبعادا لها تأثيرها الفاعل وقدرة للوصول إلى نقطة الالتقاء والافتراق في آنٍ معاً .السرور / موت , الهمّ / موت, مادي = مادي , معنوي = معنوي تتحقق على مستويين , العلاقة إذا ما حددت على وفق تأثيرها قبل الفجيعة / سرور , هم , بعد الفجيعة / موت , موت , لينساق الحب محققاً كماله في الموت .من خلال هذا الوصف الذي أدرك العلاقة المتشعبة بين : الجدة / الشاعر يستدرج أبو الطيّب خياله ليصف ما يدركه , لا من حيث انسراب الحقيقة من داخل نفسه فقط وإنما من خلال الجو الذي أبرز الصورة على هذا النحو فحيوية التجربة لا في تأثيرها الآني فحسب ولكن من تبادل الفاعلية المستمر في سياقٍ تبدو جذوره إنسانية تبرز خصائص الرؤية وتضيؤها . تنكسر حركية القصيدة قليلاً لتدخل في مجال تصويري بحت في الأبيات (١١ – ١٢ – ١٣) , الصورة تبدو شيقة , وفي داخلها تتجلى تناقضات عديدة , ناتجة عن التوتر النفسي الذي صوره الشاعر , إذ بعد الانتظار الطويل يتحقق شيء أشبه ما يكون بالمعجزة , ثمّ إيقاع متناسق في ضم الألفاظ إلى بعضها , فـ (تعجّب) الفعل أدى دوره بهذا الاكتمال الناتج عقب اليأس , (خطىّ / لفظي) دليل على وجود الذات الغائبة (القادم الذي لا يتوقع) فثمة شيء غريب أكده هذا التشبيه بالغراب , وأي غراب ؟ الأعصم : شيء نادر الوجود / أسود وأبيض = الحبر , الورق / الكتاب شيء من هذا القبيل , لأنه أتى من حيث لا يتوقع , استحالة المحاجر والأنياب إلى سواد لا شك إنها لحظة عليا , التشبيه الذي أتى لم يقصد من ورائه كما يبدو سوى هذا الاندهاش إذ أن رؤية الغراب الذي بتلك الصفة لا يؤدي سوى إلى الدهشة , أما رؤية الخطاب من الشاعر إلى جدته صحيح إن الاندهاش حاصل , لكن ما يقوم من علاقة بين الطرفين قد تتوقف عليه طبيعة الأثر الحاصل , فكانت النتيجة , رقا الدمع / جف الدمع .....فارق الحب القلب / أدمى الحب القلب , الثنائية تعطي الموقف كماله وتهبه لهفة بكبر الحدث , لذلك كان حزن الشاعر كبيراً إذ كما يؤكد ذلك في البيت (١٤) أنه قد تغرب طلباً للحظّ لنفسه / لجدته , فقد تغرب ليدرك ما ليس يدرك :

فما الجمع بين الماء والنار في يدي بأصعب من أن أجمع الجدّ والفهما

لذلك رجع يتسول لنفسهِ ما ذهب منها / جدّته , لكنه أخفق ثانية , فقد ماتت , إنها صولة الدهر فحسب , إذ لم يكن هذا إلاّ إيذانا بالنهاية وخلوصاً إلى ما لابدّ منه (فعلام تحمد الأحداث أو تذم) , مفارقة لا سبيل إلا الركون إليها , على وفق هذا النحو تنساب الألفاظ بهذهِ المجانسة الهادئة / المتوثبة , التي تصنع إيقاعها بنفسها ، فالألفاظ (طلبتُ , لها , ففاتت , فاتني) بهذا الامتداد الذي تفرضه (الألف) يعطي للبيت فخامة قد تشير إلى طول سعي الشاعر في طلب هذا الحظّ , ثم يأتي بـ (لو) الشرطية في عجز البيت لتضع حداً لذلك التوافق الذي أضاعه الشاعر , قد تكون (لو) حرف تَمنٍّ وشرط في آنٍ معاً , لأنّ التي رضيت به قد عافها طلباً للحظّ والشهرة , لكنه حين لم يدرك ذلك , رجع علّه يجد ضالته في جدته , فوجدها قد ماتت ! , إذ لا سبيل إلى ذلك سوى أن يتقهقر الشاعر في البيت (١٥) فلم يكن بيده غير أن يستسقي الغمام لأجلها , كعادة العرب : المطر الساقط على القبر / حياة, الدماء التي تسيل / حياة , المطر / حياة (حاضر) , المطر / الدم هما طرفا العلاقة التي كانت حاضرة في ذهن الشاعر وسبيلا إلى وصل ما قُطع , إذ يستلزمان بعداً واحداً يجعل من اهتمام الشاعر وطموحه أن يمدّ القصيدة بهذا الإلحاح المتوازي بتلك العلاقات الجوهرية التي حاول تكثيفها , لتكون شخصية الجدة الحاضرة /

الغائبة المحور الذي يدور في فلكه الشاعر الذي كان يخشى البعاد , فكيف بالموت الذي لا يمكن تجاوزه , صحيح إن الواقع يفرض نفسه ربما يمكن التحرر منه في لحظة غفلة, لكنّ الوجه الآخر ممتدّ , تقويه ملامح الاغتراب / البعد , حركة متأنية , وقدرة تستمر بطريقتها الخاصة , كنت / استعظم النوى , كانت العظمى , قبل الموت صارت الصغرى , بعد الموت , الموت كان احتمالاً بعيداً / لم يأخذ حيزه , البعد / مشكلة أساسية , القريب أصبح بعيداً, البعيد أصبح قريباً , متحققاً , ثمّ إضاءة وكشف , لا , بل سؤال دائم , ليس بما سيؤول إليه الأمر , إنه التصاق مباشر بالتحول , بهذا المعنى تتبدل الأحوال , تستلهم تحققها بتجاوز ما كان متوقعاً إلى ما هو غير متوقع , يعني أن القوة المحركة تغير ملامح حضورها , بشكل آخر , لتحقق كمالها في الموت , كنت / ماضٍ , صرت / حاضر , التحول مباشر , والنتيجة مواجهة استبدادية , وحيرة ـ يكشف عنها البيت التالي ـ قد ترتبط بانخذال ، يستطيع أن يختم التساؤل (فكيف بأخذ الثأر فيك من الحمى ؟) , حركة مغايرة , هي بالنسبة للشاعر استسلام يفرض نفسه ، أمام هذه الحيرة , ثمّ رغبة في الانتصار ، وثمّ إثارة في السؤال , وثمّة إقرار حتمي باللاجدوى , فما السبيل إلى انتصار الشاعر ؟ لا سبيل! , لذلك تضيق الدنيا في عينيه , الحضور = حياة / انفتاح / رؤية تتعقد , تتكثف تطلب المستحيل / الحظ / اغتراب إيجابي , الغياب = موت / انسداد / عمى / توتر , تعطيل ، انعدام الأمل , اغتراب سلبي .إنها لمحة يتملكها الشاعر لينحدر من خلالها إلى ذاته , يغور فيها , يقبض على وجودها يعكسه , يصبح ماضياً وحاضراً ((معطلين)) يقوده انفعاله ليتعرى , فيحاول النهوض على الركام , قد يقوى , ولكنه يتقهقر متأسفاً , وهذا ما يوضحه البيت التالي , إذ يتم الانتقال من البيت السابق له , الفاء سبيل الربط بين هذه الأبيات التي تكاد تقوم بمعناها منفصلة عمّا سبقها بصورة تامّة , سوى هذا الضمير (الكاف) , ثمّ يعطف الصدر على الرأس من دون وجود ضمير , ثم يأتي الوصل واصفاً صدرها والرأس, فيأتي أسف الشاعر كنتيجة نهائية لعدم تحقق أي أمر , اللغة هنا تؤدي معناها العادي , وقد تبتعد عن ذلك كثيراً , أو قليلاً , إذا ما ارتبطت بالأثر النفسي الذي يحاول الشاعر أن يتمثله , ثمّ تأتي جملة الصلة لتصف الرأس والصدر(الَّذي مُلِئا حَزما) , على أن الشاعر استعمل أللذي بدلاً عن اللَّذيْن , لضرورة الوزن , ثم يأتي البيت (٢١) المعطوف على ما قبله والذي يدور في الفلك نفسه من التمرد والحنين إلى الجدّة الميتة دون أدنى ما يمكنه أن يميزه سوى أنه استخدم أداة التشبيه(كأن) في وصف الجسم الذي يضم روحها , بذكي المسك , على أن البيت (٢٢) الذي أكثر فيه من الكاف (تكوني , أكرم , لكان , أباك , كونك) , هذه الكافات أضفت نوعاً من الصعوبة , قد يتلاءم مع تميز شخصية الشاعر , التي شبهها من خلال هذا البيت , إذ يكفي تلك الجدة فخراً – إذا لم يكن أبوها كذلك – أن يكون الشاعر ابنها , لذلك فهو ينساق من خلال هذا البيت إلى التعالي , وإظهار ما في دخيلته .تنكسر حركة القصيدة في الأبيات (٢٣ – ٣٤) لتبدأ حركة جديدة تقوم على ثنائية الشاعر / الأعداء الشامتين يبدو طرفا العلاقة متساويين من حيث تحقيق الحضور , لكنه على الرغم مما يمثله حضور (الياء والنون) علامة جمع المذكر السالم في حالة النصب والجر والإضافة , فإنه إلى جانب ذلك يبدأ بروز الضمير الدال على الشاعر على مستويات عدة فمرّة يظهر بصفة المتكلم ومرّة يظهر بصفة المخاطب الغائب (تغرب , مستعظما , قابلاً , سالكاً , واجداً) وكأنه يطرح جانباً صفة المتكلم ليخبر عن ذات غائبة / حاضرة , إذ يؤكد حضوراً فاعلاً تارة كما في البيت (٢٦) ليستدرج من خلاله الشاعر هذهِ الحيرة التي تلازم شامتيه , وهذا التساؤل المضني (ما أنت ؟) , (وما ينبغي ؟) هذه التساؤلات إثراء لنفس الشاعر , وحيرة للشامتين يقابلها جواب يملؤه الإيهام (ما ينبغي جلّ أن يسمى) , فجاءت(ما) في السؤالين , وجاءت كذلك في جواب الشاعر ,مانحة البيت الشعري الاحتمالية على تحقق الغياب المبرر والحضور المبرر لذات الشاعر .

ثمّ تستمر هذه الفاصلة التي تبرز اغتراب الشاعر الممزوج بالتعالي تارة أخرى :

تغرب / لا مستعظماً , غير نفسه

تغرب / لا قابلاً إلا حكم خالقه .

تغرب / لا سالكاً إلا فوأد عجاجة.

تغرب / لا واجداً إلا لمكرمة طعما

هذا الاستعمال لاسم الفاعل دليل على الثبات , الذي ينتج زمنيته الخاصة , الزمنية الملاصقة لذات الشاعر فلا فجوة بينها وبين طموحه , قد تكون فاعليتها غير مستقرة في أحايين , لكنهّا لا تلبث أن تهتدي باغتراب ذاتها , ثم إن التكرار لـ (لا) الذي يتبع حضور الشاعر ويجعله بإزراء المواجهة المستمرة , لاحتمالات تكون أمامها أداة الاستثناء التي تتكرر لمرات عديدة , ذات حضور يجعل التعبير الشعري كاشفاً لفعل الاغتراب الذي توطنت عليه نفس الشاعر , إنه لم يمنحه صفة العموم , إذ عين الضمير , ولم يصرح به , إنه فعل وقاية , أو صيرورة جديدة لا تكشف عن حضورها المتناهي , وجاءت (فؤاد عجاجة!) ليعبر هذا التركيب الذي يوحي بحركة صدامية يتمناها الشاعر , ألا وهي لحظة المنازلة التي يتمكن من خلالها تحقيق ما يصبو إليه , وإلى تحقيق زمنيته التي لا تتحقق عن صرخة يختزنها الشاعر في وجدانه , ثمّ يأتي الكشف في البيت (٢٨) إذ إن الجمع بين المتناقضات

ضرب من الوهم الماء / النار , الجد / الفهم , أضداد لن تلقي , ليس محض صدفة , انه إدراك , ليس بين تلك المتناقضات فحسب , بل على صعيد هذا التعطيل المادي لحركة الزمن , إذ يجد الشاعر نفسه حقيقة غائبة , يحاول إظهارها , ليصير اغترابه محتفظاً بوجوده , لم يعد الأمر محض مغامرة , إنها حقيقة تفرض نفسها يحاول الشاعر رصد الألفاظ الكافية لها لكي تعبر عن طموحه :

منتصر بذبابه / السيف
مرتكب به الغشما / السيف لبطل
جاعله يوم اللقاء تحيتي/ السيف

العزم البطل , إذ تبقى الرغبة تجتاح الشاعر من أجل تحقيق ما تصبو إليه نفسه لأنه من قومٍ خاصين ما يميزهم من سواهم أن نفوسهم تأنف الأجساد التي تسكنها , فقال نفوسنا ولم يقل (نفوسهم) إذ يرجع الضمير إلى القوم , فعابوا عليه ذلك , وقال بعضهم ؛ انه قطع الكلام الأول قبل استيفائهِ وإتمام الخبر , وانتصر قوم له , لأنّ هذا وارد في كلام العرب(٩) , وعليه فإنه في الأبيات الثلاثة الأخيرة , لا يريد أن يتبع الدنيا (هكذا أنا يا دنيا) ثبات في المبدأ , الجملة الاسمية تحمل معنى الثبات , (فإن شئت فاذهبي) , و (يانفس زيدي في كرائهها قدما) , إنها مرحلة من التعالي الذي يبلغ قصاراه في البيت الأخير .

٣

يعد الإيقاع من أهم خصائص الشعر ؛ إذ لا يستقيم الشعر من دونهِ ولما له من أثر في نفس المتلقي ؛ فانه يتعاضد مع الألفاظ لتأدية المعنى , لذا يرى كوهين أن الشعر المتكامل ما تآزر فيه الجانب الدلالي مع الجانب الصوتي[١٠] وللشعر مظهران إيقاعيان : أحدهما خارجي يحكمه العروض وحده وينحصر في الوزن والقافية , والآخر داخلي يتمثل في تكرار الكلمات والجناس , والأصوات التي لها من القابلية على إغناء الجانب الإيقاعي في النص , وقد لاحظ القدماء تلك الصلة الوثيقة بين الشعر والموسيقى , فبحسب الجاحظ إن الوزن هو الذي يحفظ للشعر حلاوته ويزيد من عذوبته , فإن عُدل بهِ عن ذلك مجته الأسماع , ولم يتقبله الذوق[١١] , ولم يختلف رأي المحدثين في ذلك فهم يرون بأنه العنصر الوحيد الذي لابدّ من الانطلاق منه والرجوع إليه[١٢] وأول مظاهر العرض , الوزن , فالقصيدة قيد الدرس جاءت على بحر الطويل الذي يمتاز بفخامتهِ , وطول الزمن الذي يستغرقه ؛ بوصفه من الأعاريض الفخمة التي تلائم مقاصد الجد وهو مكون من ثماني تفعيلات : أربعة خماسية وأربعة سباعيّة هي : فعولن مفاعلين فعولن مفاعلين , أربعة في الصدر وأربعة في العجز , ولهذا البحر عروض واحدة مقبوضة وجوباً وثلاثة اضرب احدهما صحيح (مفاعلين) وثانيهما مقبوض (مفاعلن) وآخرها محذوف (مفاعل) .ابتدأت القصيدة مصرعة , والتصريع هو مجانسة بين شطري البيت الواحد في مطلع القصيدة أي جعل الضرب مناسباً للعرض وزناً وقافية[١٣] وهو دليل على اقتدار الشاعر , أما تكراره في أبيات أخرى فتعدّه العرب عيباً والتصريع الذي جاءت عليه القصيدة تصريع زيادة, لذا نرى أن تفعيلة الضرب جاءت سالمة , والقصيدة قليلة الزحافات , والزحاف الوحيد الذي يأتي في الطويل هو القبض : أي حذف الخامس الساكن , لتصبح فعولن (فعول) , وكذلك يدخل على تفعيلة العروض (مفاعلين) لتصبح (مفاعلن) ويكون التزامه هنا واجباً , لذلك يكون كالعلة , والجدولان التاليان يبينان القبض الجائز الذي اشتملت عليهِ القصيدة , فالأول يوضح لنا عدد التفعيلات التي تعرضت لهذا الزحاف والثاني يوضح عدد الزحافات في كل بيت ونسب ورودها في القصيدة .

القبض الجائز في القصيدة :

التفعيلة	العدد	المقبوضة	السالمة	النسبة المئوية
فعولن	١٣٦	٥٢	٨٤	٣٨,٢٢
مفاعلين	١٣٦	----	١٣٦	٠,٠٠
المجموع	٢٧٢	٥٢	٢٢٠	٣٨,٢٢

الزحافات في القصيدة :

الزحافات	عدد الأبيات	النسبة
لايوجد	٩	٢٦,٤٧
١	٦	١٧,٦٤
٢	١٢	٣٥,٢٩
٣	٦	١٧,٦٤
٤	١	٠٢,٩٤
المجموع	٣٤	١٠٠

وبنظرة فاحصة إلى الجدول الأول نرى أن القبض الجائز قد بلغ نسبة تكاد تكون ضئيلة نوعا ما وهي ٣٨,٢٢ مقارنة بعدد التفعيلات الواردة في القصيدة , مما يوفر للشاعر طاقة صوتية للتعبير عن حالة الانفعال والحزن التي توافر عليها النص , ويشمل النص كذلك بما يمكن أن يعزز جوّ الحزن الذي يعيشه الشاعر , من خلال استعماله أصوات المدّ واللين التي لم ينل منها زحاف القبض .أما الجدول الثاني فيظهر لنا نسب الأبيات التي حصل فيها القبض , فقد توزعت على النحو المبين سلفاً , وبالنسب المثبتة إزاء عدد الأبيات , أمآ الأبيات التي لم يرد فيها هذا النوع من القبض فظهرت في البيت الأول والثاني : وهذان البيتان قد ابتدأ فيها الشاعر نصه ومن المؤكد أن الشاعر في هذين البيتين كان يمتلك قوة انفعالية مؤسس عليها رؤية عقلية جعلت الشاعر مهيئاً لأن يعطي مدى أوسع للحزن من خلال منحها تلك القيمة الحكمية .

البيت التاسع والعاشر : هما كذلك نقطة تحول إلى الكتاب / ماتت سروراً , السرور / الموت

اكتمال الحزن بالموت = اكتمال الفرح بالكتاب

شدة الحزن = الموت , شدة الفرح = الموت

فجاءت الأبيات كذلك خالية من القبض الجائز.

الأبيات (١٦ , ١٧ , ١٨ , ١٩) يظهر فيها الشاعر تقهقره وامتثاله المطلق للحزن , فلابد أن يكون الأداء الموسيقي للأبيات مكتملا أيضا , فلذلك خلت من الزحاف الجائز , كذلك البيت السادس والعشرين يعبر عن مرحلة انتقالية بين تجربة موت الجدّة ومرحلة الاغتراب التي بدأها الشاعر .

جدول الأصوات المجهورة

ت	الصوت	التكرار	النسبة المئوية
١	الألف	١٨٧	١٤,٠١
٢	اللام	١٤٢	١٠,٦٤٤
٣	الميم	١١٢	٨,٣٩٥
٤	النون	١١٠	٨,٢٤٥
٥	الباء	٩٨	٧,٣٤٦
٦	الواو	٦٧	٥,٠٢٢
٧	الباء	٥٧	٤,٢٧٢
٨	الراء	٤٩	٣,٦٧٣
٩	الدال	٤٤	٣,٢٩٨

١٠	العين	٣٣	٢,٤٧٣
١١	الجيم	١٧	١,٢٧٤
١٢	الغين	٩	٠,٦٧٤
١٣	الذال	١٣	٠,٩٧٤
١٤	الطاء	٧	٠,٥٢٤
١٥	الظاء	٧	٠,٥٢٤
١٦	الضاد	٦	٠,٤٤٤
١٧	الزاي	٤	٠,٢٩٤

جدول الأصوات المهموسة

ت	الصوت	التكرار	النسبة المئوية
١	التاء	٧٢	٥,٣٩٧
٢	الهمزة	٥٤	٤,٠٤٧
٣	الهاء	٥٣	٣,٩٧٣
٤	الفاء	٤٦	٣,٤٤٨
٥	الكاف	٤٢	٣,١٤٨
٦	القاف	٣٠	٢,٢٤٨
٧	السين	٢٨	٢,٠٩٨
٨	الحاء	٢٢	١,٦٤٩
٩	الصاد	١١	٠,٨٢٤
١٠	الشين	٩	٠,٦٧٤
١١	الخاء	٦	٠,٤٤٩
١٢	الثاء	٥	٠,٣٧٤

يتبين لنا من خلال الجدولين السابقين اكتساب الأصوات هنا بعد أن تتخلى عن صفاتها , قيمة يفرضها التشكيل الجديد , لتخضع إلى مؤثرات التجربة الشعرية ؛ بوصفها وحدات بنائية صغيرة تتعمق جذورها الأدائية وتكتسب حضورها المتميز في نسيج النص , ومن اكتساب الصفة الجديدة والانزياح البعيد تظهر إمكانياتها في التأثير , بمعنى أن الاحتمال في إنتاج قيم صوتية مضافة يبتكرها السياق سوف ينعكس على أدائية اللغة لتنزاح بعيداً عن هذا التجسيد الآني إلى تمظهرات تغوص في خلالها الأفكار لتنتج دلالات بعيدة .يظهر الجدولان نسب الأصوات المجهورة والمهموسة الواردة في النص وحسب الأصوات المائعة (Liquid) وهي اللام والميم والنون والراء , وهي التي يسميها علماء العربية بالأصوات المتوسطة لتوسطها بين الشدة والرخاوة[١٤]؛ وذلك لعدم انحباس النفس عند النطق بها , أن شكلت حضوراً , مع وجود الأصوات الانفجارية والاحتكاكية التي يغلب عليها الاتصاف بالوضوح الصوتي , مهد له الطبيعة الشفوية للشعر العربي الذي يقوم على الإنشاد ومن ثمّ فإن الطبيعة الغنائية الذاتية يتطلب التعبير عنها بصورة مباشرة تتسم بالجدة والحرارة وكذلك لأن هذه الأصوات المجهورة تتطلب جهداً ووقتاً أقل في إنتاجها من الأصوات المهموسة أما القافية , وهي أحد المهيمنات الإيقاعية فكان لحضورها دورٌ بارز في رفد إيقاع النص إذ لم تأتِ معزولة عن بقية عناصر الإيقاع , فقد هيأ الشاعر لمجيئها سبلاً بنائية , مع التأكيد على تناسبها مع جو القصيدة الذي يتطلب الوضوح الصوتي فكان أن جاءت من الاصوات المجهورة .
وختاما يمكن أن نوجز البحث بما يأتي:

١. جسدت القصيدة المضامين المعنوية والفكرية والعاطفية في صورة محسوسة من خلال ربطها بكل ما هو مادي وعدم الابتعاد عن الواقع في دلالة مفتوحة إلاّ بالقدر الذي يتطلبه السياق .

٢. سيطرت على النص ألفاظ محورية فتحت لغة النص على الأعم الأغلب على مايضادها من ألفاظ لارتباطها بمضمون التجربة الرثائية فامتثل النص لجدلية فرضتها طبيعة التجربة الشعورية.

٣. جاءت الصيغ البنائية لتؤكد طابع الوضوح مشفوعة بمستوى بلاغي كان له أثره في تجسيد المعاني النفسية التي بثها الشاعر في نصه.

٤. جاء الإيقاع ليعزز طابع الوضوح في النص , كما أن تضافر الفعاليات الإيقاعية بمجملها لتشير إلى أن الذائقة العربيّة تنظر الى الإيقاع بوصفه خصيصة بنائية لها دورها الفاعل في دعم النص دلاليا من جهة وإضفاء الشعرية عليه من جهة أخرى.

٥. انفتح النص على فضاءات اعتمدت ثنائيات متضادة عززت دور ذات الشاعر لتخلق عالمها وبحركة ذكية توقف تلك الذات نفسها إزاء مواجهة لثنائيات يصنعها الخلق الشعري .

هوامش البحث:

١.ديوان أبي الطيب المتنبي:١٥٩ـ١٦١.
٢.الشعر والتجربة : ارشيبالد مكليش: ٥٣
٣.البلاغة والأسلوبية , محمد عبد اللطيف: ٢٤٨
٤.الشعرية العربية , جمال الدين بن الشيخ : ١٦
٥.نظرية الأدب , رينيه ويليك و واستن وارين: ٢٥ .
٦.دلائل الإعجاز , عبد القاهر الجرجاني: ٣٥٩ .
٧.موسيقى الشعر , ت . س اليوت من كتاب قضية الشعر الجديد: ٢٠ .
٨.السبع المعلقات , مقارنة سيميائية انثربولوجية لنصوصها
٩. ينظر : الوساطة بين المتنبي وخصومه , القاضي علي عبد العزيز الجرجاني : ٤٤٦ .
١٠.ينظر : بنية اللغة الشعرية : ١١ – ١٢ .
١١. ينظر : البيان والتبيين , الجاحظ: ١ / ٣٨٥ .
١٢. ينظر : خصائص الأسلوب في الشوقيات : ١٩
١٣. ينظر : علم العروض والقافية , عبد العزيز عتيق : ٢٨ .
١٤. ينظر : المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي , رمضان عبد التوابِ: ٢٦

مصادر البحث:

١.البلاغة والأسلوبية , محمد عبد اللطيف , الهيأة المصرية للكتاب , مصر , د . ط , ١٩٨٤
٢. البيان والتبيين , الجاحظ , تحقيق : عبد السلام هارون , دار الجيل , بيروت , د . ط , د . ت.
٣.بنية اللغة الشعرية , جان كوهين ,ترجمة :محمد الولي ومحمد العمري , دار توبقال , الدار البيضاء ,ط١ ١٩٨٦.
٤. خصائص الأسلوب في الشوقيات , محمد الهادي الطرابلسي , منشورات الجامعة التونسية , د . ط , ١٩٨١.
٥.دلائل الإعجاز , عبد القاهر الجرجاني , مطبعة المنارة القاهرة , د . ط , ١٣١٣ .
٦.ديوان أبي الطيب المتنبي, تصحيح وتحقيق : د. عبد الوهاب عزّام, القاهرة,د.ط,١٩٤٤.
٧.السبع المعلقات , مقارنة سيميائية انثربولوجية لنصوصها , د. عبد الملك رياض , اتحاد الكتاب العربي , دمشق, ١٩٩٨