البنى الأسلوبية
في
شعر النابغة الجعدي

د.ياسر أحمد فياض
م.م. مها فواز خليفة

قسم اللغة العربية
كلية الآداب /جامعة الأنبار

المقدمة

تعد الدراسة الأسلوبية واحدة من أهم الدراسات التي تعنى بالنص على مستوى الشكل والمضمون على حد سواء ؛فهي تعتمد على رصد المتغيرات الأسلوبية ومدى تحكم الشاعر في هذه المتغيرات وفقاً للحالة الوجدانية، إذ يمثل النص البؤرة التي تنطلق منها الدراسة وتنتهي عند الذات الشاعرة ومدى استجابتها للانفعالات النفسية وما يرافقها من انزياحات عن القواعد المألوفة، وهذا المنهج في تقويم النصوص وتحليلها هو منهج الأسلوبية التعبيرية التي تجعل من التعبير فعلاً يُعَبِّرُ عن الفكر بواسطة اللغة[1]، أي أن النص بمتغيراته يمثل حالة انعكاس لما يمر به المبدع من متغيرات نفسية، الأمر الذي يعني أن المتغيرات الطارئة على القواعد منبعثة من الذات ومنعكسة على النص الإبداعي.

فمهمة القارئ استكشاف بنى النص الداخلية وما فيها من انزياحات وتراكيب وأنماط صياغية من أجل إدراك ما في النص من دلالات وهذا ما يسميه ريفاتير مرحلة فهم النص وتذوقه من أجل الوصول إلى اكتشاف النص الداخلي تليها مرحلة التأويل وإعادة النص التحتي [2]، فالنص يحتاج إلى قارئ نموذجي وإلا ظلت مقاصد الشاعر وأهدافه غائبة غامضة .

وللكشف عن هذه المقاصد والأهداف في شعر النابغة الجعدي[3] سوف نعتمد على المنهجية القائمة في تحليل النصوص أسلوبياً والتي تعتمد على ثلاثة مستويات :

1-المستوى الصوتي.

2-المستوى الدلالي.

3-المستوى التركيبي.

إن الاعتقاد بكون الشعر (بنية ذات عناصر متضافرة أصوات ومعجم وتركيب ودلالة)[4] يشجعنا لاعتماد هذه المنهجية.

أولاً:المستوى الصوتي:

إن البحث عن مكامن الإبداع في النص يستوجب التوقف عند البنى الصوتية التي تمثل جزءاً لا يتجزأ من هيكلية القصيدة، وقد اعتمدنا تقسيم المستوى الصوتي على نمطين :نمط إيقاعي ثابت وهو الذي له ثبات موقعي في البيت أو الجملة ويشمل الوزن والقافية، ونمط إيقاعي غير ثابت وهو الذي لا يملك ثباتاً موقعياً في البيت أو الجملة .

أ- الأنماط الإيقاعية الثابتة.

1.الوزن :

يعد الوزن من أبرز الخصائص الصوتية في القصيدة العربية (إذ لا يمكن الفصل بين الوزن والشعر، فالفصل بينهما يكاد يشبه إلى حد كبير الفصل بين الشعر والعاطفة)[5] فالوزن يساعد على (تجسيم الاهتزازات العاطفية وتحريك الخيال وإثارة الانتباه لمتابعة سماع الإنشاد)[6].

إن دراسة التشكيل الوزني لدى النابغة الجعدي تفصح عن كون البحر الطويل هو البحر الأكثر شيوعاً في شعره فقد شكل حوالي 50% بينما جاءت البحور الأخرى وفق الترتيب الآتي :

المتقارب 12%، الوافر 7%، البسيط 7%، المنسرح 6.5%، الرمل 6% ، الكامل 5%، الرجز 2%، الخفيف 1%، مجزوء الكامل 0.7%، المديد .5%، مخلع البسيط 0.1% .

***البحر الطويل**

إن النسبة التي احتلها هذا البحر في النتاج الشعري لدى النابغة الجعدي تتناسب مع نسبة النتاج الشعري لدى شعراء الأدب العربي في عصوره الأولى، إذ يعد هذا البحر من أكبر بحور الشعر و أوسعها استخداماً (فالعروض الطويل فيه بهاء وقوة)[7] فضلاً عما توفره مقاطعه من مساحة إيقاعية أكبر تساعد في التعبير عن الانفعالات المختلفة، يقول النابغة الجعدي [8]:

ألم تعلموا ما ترزأُ الحربُ أهلها وعند ذوي الأحلامِ منها التجاربُ

لها السادةُ الأشرافُ تأتي عليهمُ فتُهلكُهُمْ والسابحاتُ النجائبُ

وتستلبُ الدُّهْمَ التي كان ربُّها ضنيناً بها والحربُ فيها الحرائبُ

وتقطيعه العروضي :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعلن

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعلن

فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

الأبيات التي تم تقطيعها تضم (24) تفعيلة، تسع منها قد أصابها زحاف القبض، فقد أصاب (فعولن) وتحولت إلى (فعولُ) في ثلاث منها، والست الأخرى هي (مفاعيلن) التي تحولت إلى (مفاعلن)، وقد عمد الشاعر إلى الزحافات ليلون الإيقاع ويخلق جواً تناغمياً يتناسب مع الغرض الشعري فهي(إحدى الوسائل التي تقضي على رتابة الشكل المنتظم لتعاقب الحركات والسواكن)[9].

إن الشاعر في حديثه عن الحرب وأرزائها المتعددة آثر أن يعدد طرائق التنويع الصوتي، فوزعه بين أربعة تفاعيل الأصل منها (فعولن، مفاعيلن) والبدائل هي(فعول، مفاعلن) وهذا الأمر ساعد الشاعر في التعبير عن انفعالاته، (فبموسيقى الشعر تقول الكلمات ما لا تقول لو لم تنظم تحت هذا النظام المسمى بالوزن، والذي له القدرة على نقل روح الشاعر، أو جزء منها، تلك الروح التي قد يصعب على الألفاظ نقلها)[10]، فهو في حالة من اليأس والجزع ويحتاج وزناً طويلاً كثير المقاطع ليصب فيه أشجانه ولينفس عن حزنه وجزعه[11] .

*البحر المتقارب

يحتل هذا البحر المرتبة الثانية وبنسبة 12% من النتاج الشعري للشاعر، ويمتاز بانسيابية الإيقاع الذي لا يجيده إلا الشاعر المتمكن من أدواته لأن سهولته توقع الصغار من الشعراء، أما الكبار فإنهم يتحاشونه، لأنه يتطلب اندفاعاً وراء النغم كما يندفع التيار في غير توقف [12]، ومن أمثلة توظيف الشاعر لهذا البحر قوله [13]:

لبستُ أناساً فأفنيتُهُمْ وأفنيتُ بعدَ أُناسٍ أُناسا

ثلاثةَ أهلينَ أفنيتُهُمْ وكانَ الإلهُ هو المُسْتآسا

وعشتُ بعيشينِ إنَّ المنون تَلَقَّى المعايشَ فيها خِسَاسا

وتقطيعه العروضي :

فعولُ فعولن فعولن فعو فعولن فعولُ فعولن فعولن

فعولُ فعولن فعولن فعو فعولن فعولُ فعولن فعولن

فعولُ فعولن فعولن فعولُ فعولن فعولُ فعولن فعولن

لقد تمكن الشاعر من خلق جو إيقاعي يتناسب مع الحالة النفسية للتعبير عن عواطفه وانفعالاته لا سيما و(أن للوزن علاقة بالعاطفة وطبيعتها من حيث القوة والهدوء وكذلك الجانب النفسي)[14]، فقد تضمن النص (24) تفعيلة أصاب القبض (7) منها، فتحولت (فعولن) إلى (فعولُ) ، وأصاب الحذف (2) منها فتحولت (فعولن) إلى (فعو) ، وقد تناسقت هذه التفاعيل في مواقعها ضمن الأبيات وقامت بعملية تسريع الزمن الصوتي للتفاعيل لتجنب الشاعر إطالة الزمن الذي يتبرم منه، مما منح النص بعداً إيحائياً ودلالياً، فالسياق يتطلب السرعة إذ إن الوقت يداهم الشاعر ويجبره على استغلال الوقت المتبقي استغلالاً سليماً بغاية الدقة والرشاقة ليعطي المجال لانفعالاته بالظهور السريع بأقصر زمن صوتي .

2-القافية :

تعد القافية الوجه الثاني من أوجه الإيقاع الثابت، وهي جزء إيقاعي بالغ الأهمية في قضية موسيقى الشعر، ولازمة من لوازم البناء الشعري، وحتى في حركة الشعر الحر لم تختف القافية، فهي الركيزة المكملة للإيقاع الثابت والتي تتضافر أحياناً مع المتغيرات الأسلوبية الداخلية لتمنح النص بعداً دلالياً وإيحائياً (يُعَبِّرُ عن حركة الذات في النص الشعري)[15]، وللقوافي سمات خاصة ترتبط بالبناء العروضي في القصيدة، ولعل أبرز تلك السمات:

*حرف الروي:

من المعلوم أن حرف الروي أهم حروف القافية، إذ تبنى عليه القصيدة وبه تسمى، فيقال قصيدة دالية أو رائية أو لامية[16] .

ومن خلال الاستقراء الشامل لديوان النابغة الجعدي تبين أن أكثر الحروف وقوعاً في هذا الموضع هي الراء ثم اللام ثم الميم ثم الباء وهذه الحروف وهي تتكرر تتداخل مع القيمة الدلالية للسياق مما يمنح هذه الأصوات طبيعة إيحائية، والناظر إلى هذه الأصوات وفقاً لمخارجها يجد أنها تنماز بالشدة والرخاوة لذا فهي تتوافق مع المواقف المؤلمة والعواطف الجياشة .

وتشترك هذه الأصوات في كونها من الأصوات المجهورة التي تخرج من حيز الأسنان والشفتين وأبرز خصائصها الشدة في السمع، وهو ما يحرص عليه الشاعر لكي يكون خطابه الشعري مؤثراً ومتلائماً مع قوة أغراضه وموضوعاته، وسنقف عند بعض هذه الحروف ومنها الراء في قوله [17]:

فما وجدَتْ من فرقةٍ عربيةٍ كفيلاً دنا منَّا أعزَّ وأنصرا
وأكثرَ منَّا ناكحاً لغريبةٍ أصيبتْ سِباءً أو أرادتْ تخَيُّرا
وأجدرَ أن لا يتركوا عانياً لهم فَيَغْبُرُ حولاً في الحديدِ مُكَفرا

فنظرة تأملية للنص تكشف عن الحضور المكثف لحرف الروي (الراء) الذي تكرر (17) مرة وهذا التكرار ساعد على زيادة النغم الصوتي وزاد من النبضات الإيقاعية ضمن البيت الواحد .

إن الصوت وهو يتكرر يمثل وسيلة بلاغية تعمل على تصوير الموقف وتجسيمه، فضلاً عن الإيحاء بما يدل عليه ذلك الصوت ضمن الألفاظ من خصائص صوتية وطاقة تنغيمية مما يساهم في إبراز المعنى المراد وتأكيده[18].وبما أن صوت الراء هو صوت تكراري مجهور فقد تناسب مع المعطيات الدلالية التي تجسد حالة الفخر والانتصار والجهر بالمناقب والآثار.

ويأتي صوت اللام بالمرتبة الثانية وهو صوت يتصف بالوضوح في السمع مما يجعله تالياً لأصوات اللين [19]، ولمعرفة طبيعة توظيف اللام حرفاً للروي نلحظ قوله [20]:

سأَلَتْني جارَتِي عن أَمَتي وإذا ماعَيَّ ذو اللُّبِّ سَألْ
سأَلَتْني عن أُناسٍ هلكوا شَرِبَ الدهرُ عليهمْ وأكلْ

بلغوا المُلكَ فلمَّا بَلَغُوا بِخِسارٍ وانتهى ذاكَ الأجَلْ
وضعَ الدهرُ عليهم بَرْكَةً فأُبِيدُوا لم يُغادرْ غيرَ فَلْ

إن صوت (اللام) يفرض وجوده على النص من خلال حرف الروي الذي تعاضد مع الدوال اللغوية داخل النسيج الشعري، فتكرر (19) مرة وهذه التقنية المعتمدة على ترديد الصوت تمنح النص مضموناً إيحائياً، فاللام يكون (مقروناً بمعنى الهدوء والفتور) وهذا ما ينسجم فعلاً والحالة الشعرية التي يعبر عنها الشاعر وهو يرصد حركة الدهر وتقلباته فلا يملك إلا أن يهدئ من روعه وأن يخضع لسلطته بهدوء دون مقاومة، إذ إن مواجهة من هذا النوع غير مجدية وليست في صالحه على الأطلاق، فضلاً عما فيها من زيادة إيقاعية تعمل على رفع المستوى الصوتي وفاعليته الشعرية .

* حركة الروي :

من المعلوم أنه إذا تحرك حرف الروي فإن القافية تكون مطلقة وسكونه يجعلها مقيدة، والشاعر العربي يلجأ إلى القافية المطلقة أكثر من القافية المقيدة، وقد شكلت القافية المقيدة عند النابغة الجعدي (7%) من مجمل شعره، ومنها قوله [21]:

وما البغيُ إلا على أهلِهِ وما الناسُ إلا كهذي الشَّجَرْ
ترى الغصنَ في عُنْفُوانِ الشبا بِ يهتزُّ في بَهَجَاتٍ خُضَرْ
زماناً من الدهرِ ثم التوى فعادَ إلى صُفْرةٍ فانكَسَرْ

والناظر إلى النص يلاحظ لجوء الشاعر إلى هذه القافية المقيدة متعاضدة مع حرف الروي الانفجاري ليمنح موضوعه الشعري بكل ما فيه من انفعالات واضحة نوعاً من التسكين، فهذا الأمر الذي يتحدث عنه لا يشمله فقط ولا يختص بالإنسان فحسب بل الجميع في هذا القدر مشترك، فلجأ إلى السكون ليقطع الأمل في البقاء وليوقف كل ماله صلة بالرجاء، فالحياة متوقفة ذات يوم لا محالة فناسبها هذا الوقوف على صوت الراء التكراري الانفجاري.

أما القافية المطلقة ذات الروي المفتوح فقد شكلت حضوراً مكثفاً جاوزت نسبة النصف تقريباً ثم تلتها القافية المكسورة بنسبة 29% ثم ذات الروي لمضموم .

إن الشاعر صاحب عمر طويل عاش ما عاش من تجارب الحياة ولاقى منها أنواعاً من الفقد بين صاحب وحبيب وقريب، وشكا كثيراً من تطاول العمر وفقد الأحبة إلا أن هذا الأمر لم يجعله منكسراً بل دعاه للانفتاح وتقبل الحياة كما هي، فهو يقول [22]:

ولا تسألا إن الحياةَ قصيرةٌ فَطِيرَا لروعاتِ الحوادثِ أو قِرا
وإن جاء أمرٌ لا تُطيقانِ دفعهُ فلا تجزعا مِمَّا قضى اللهُ واصْبِرا
ألم تعلما أنَّ الملامةَ نَفْعُها قليلٌ إذا ما الشيءُ ولَّى فأدبرا

إن النص يوحي بالكم الهائل من التجارب الإنسانية المفعمة بالألم يتحدث عنها الشاعر، وقد اختار القافية المطلقة متصلة بالألف وكأن هذه الحركة هي آهٌ ممدودة تتردد في نهاية كل تجربة يمر بها الشاعر ويتجاوزها .

وجاءت القافية المكسورة بالمرتبة الثانية لتعبر عن حالات يسودها الحزن والألم، ومجيء الروي مكسوراً يوحي بحالة نفسية مكسورة [23]، يقول النابغة[24]:

ألا يا ديارَ الحيّ بين مُحَجَّرٍ إلى جانبِ القَمْري كأن لم تَغَيَّرِ
وقَفْتَ بها لا أنت قاضٍ لُبَانَةٍ ولا اليأسُ يشفي حاجةَ المتذكّرِ
ألا أيها الباكي على ما يَعُولُهُ تَجَمَّلْ على ما يُحدِثُ الدهرُ واصْبِرِ

فتضافر عنصري الصوت والمعنى أدى إلى خلق جو دلالي وإيقاعي قادر على الانسجام مع الوظيفة التداولية للخطاب التي استطاعت أن تكشف عن حالة الانكسار النفسي والحزن العميق التي تناسبت تماماً مع القافية المكسورة، ومنه قوله أيضاً [25]:

فقد أبقتْ صروفُ الدهرِ منّي كما أبقتْ من السيفِ اليماني
تفلَّلَ وهو مأثورٌ جُرازٌ إذا جُمِعَتْ بقائمهِ اليدانِ
ألا زعمتْ بنو كعبٍ بأنّي – ألا كذبوا– كبيرُ السنِّ فاني

بينما جاءت القافية المضمومة بنسبة أقل قياساً بالقافية المفتوحة والمكسورة، وكثيراً ما جاءت مرتبطة بحرف الباء [26].

ب- الأنماط الإيقاعية المتغيرة

إن المقدرة الشعرية للمبدع لا تنحصر في زاوية ما، بل تتسع أمامها السبل، ومن هذه السبل المتغيرات الإيقاعية التي تنساق على وفق نظام صوتي معين يشير إلى عدد من الدلالات السطحية والعميقة في القصيدة [27]، فالإيقاع الداخلي ينطوي على ظواهر صوتية تحمل قيماً إيحائية مؤثرة وفعّالة لها القدرة على خلق دلالات جديدة تكشف عن فاعلية العملية التواصلية ومدى قدرتها على كشف أحاسيس الشاعر ومقاصده للقارئ عبر تتبع الأصوات والألفاظ والتراكيب التي يحتضنها النص.

ومن هنا لا بد من التركيز على النظم الإيقاعية التي شكلت ملامح أسلوبية ذات سمات دلالية في سياق النص الشعري، ومن أبرز تلك النظم الإيقاعية:

1.التكرار

2.التقطيع والتوازن

3.التجمعات الصوتية

إن استقراءنا لشعر النابغة الجعدي أفضى إلى أن تلك المنبهات الصوتية هي الأكثر تجسيداً لمقاصد الشاعر وأغراضه، والأكثر توافقاً مع الحالة النفسية التي مثل الصوت بالنسبة لها مرتكزاً أساسياً في إبراز التأثر فضلاً عن التأثير على المتلقي بما تمنحه هذه الإيقاعات من أثر دلالي ونفسي تشحن النص بمعطيات التجربة الشعرية .

1.التكرار

لهذه الظاهرة أثر في توهج النصوص بملامح التجربة الشعرية، إذ أفادته في توكيد المعنى الذي ألح الشاعر على إظهاره، فضلاً عن الترجيع الموسيقي ضمن الأبيات والنصوص، ولكن لا ينبغي النظر لهذه السمة بمعزل عن السياق الذي وردت فيه لأن ذلك يفقد هذه الظاهرة الترابط النفسي والدلالي ويجعل منها تكراراً لا يحمل أي معطيات فنية أو وظيفية، وسنقف عند هذا النظام الإيقاعي

الذي نتلمسه في أبعاد دلالية مختلفة سواء أكان تكراراً حرفياً أم لفظياً ومن ذلك قوله [28]:

فلمّا قضيتُمْ كلَّ وِتْرٍ ودمنةٍ وأدْرَكَكُمْ نصرٌ من الله مُعْجبُ
وأدركتُمُ مُلْكاً خلعتُمْ عِذارَنا كما خَلَعَ الطِّرْفُ الجوادُ المجرَّبُ
ومالَ الولاءُ بالبلاءِ فملتُمُ علينا وكان الحقُّ أن تَتَقَرَّبُوا
و لا تأمنوا الدهرَ الخؤونَ فإنّهُ على كلِّ حالٍ بالورى يَتَقَلَّبُ

إن البنية الصوتية للمقطوعة تقوم على تكرار صوت (اللام) الذي تردد في هذه الأبيات (27) مرة، وهو صوت ينماز بالشدة والرخاوة، وإن الوقوف على الجانب الدلالي لهذا الحرف ضمن النص يكشف عن حالة انفعالية ونفسية خاصة عاشها الشاعر فوضعت أمامه صورة الميل عن جادة الصواب نصب عينيه، فما انفك يكرر هذا الحرف ليكشف عن مقدار الأسى واللوعة وخيبة الأمل التي أصابته وكأنه ينزلق من قمة الحرف ليستقر في القاع، فنجده في موضع الشدة حين يخرج من العتاب إلى الهجاء قائلاً: (ومال الولاء بالبلاء فملتم) وفي موضع الانكسار والخضوع لسلطة الدهر حين يقول: (على كل حال بالورى يتقلب)، فهذا التكرار الصوتي خرج من نفس قلقة متأرجحة بين الواقع وما يجب أن يكون عليه .

ومن تقنيات التكرار الأخرى ما يعرف بالتكرار اللفظي التي تتجسد من خلال (انتخاب شطر شعري أو جملة شعرية تشكل بمستوييها الإيقاعي والدلالي محوراً أساسياً ومركزياً من محاور القصيدة) [29]، وبغية استجلاء هذا الملمح سنقف عند قول النابغة الجعدي [30]:

فتىً كَمُلَتْ أخلاقهُ غيرَ أنَّهُ جوادٌ فما يُبقي من المالِ بَاقِيا
فتىً تمَّ فيه ما يَسُرُّ صديقَهُ على أنَّ فيه ما يَسوءُ الأعَادِيا
يقولُ لمن يَلْحاهُ في بذلِ مالهِ أَأُنْفِقُ أيامي وأتْرُكُ مَالِيا

تتجلى فكرة التكرار في إبراز المكرر والعناية به لأنه محور الاهتمام[31]، إذ يبرز في هذا التشكيل الممدوح (فتى) بالصفة مكرراً للتركيز عليه، وإن تكرير اسم الممدوح تنويه به وإشارة بذكره وتفخيم له في القلوب والأسماع[32]، ولم

يكتف الشاعر بإعادة الصفة فحسب بل كرر الضمير العائد للممدوح (7) مرات، وهذا النمط الإيقاعي كثف الدلالة ضمن النص وأعطى قيمة معنوية ذات بعد نفسي أثرت في استجلاء الحالة النفسية للمادح والممدوح، وفضلاً عن ذلك فإن الشاعر عمد إلى تكثيف التكرار لأكثر من مرتكز فقد كرر (المال) ثلاث مرات في (المال، ماله، ماليا) وذلك لوضع الممدوح في مواجهة المال الذي لم يكن ذي بال عند هذا الجواد الكريم.

وقد أفادته هذه التقنية في إغناء النص بالموسيقى الداخلية لا سيما أنها تضافرت مع سمة أسلوبية أخرى هي رد الأعجاز على الصدور في البيت الثالث، وهذا الأمر عزز جملة من الوظائف الشعرية التي (أصبحت محصلة للبنية الموسيقية والميكانزم التصويري معاً)[33] .

2.التقطيع والتوازن

تقوم هذه المكونات الأسلوبية بتكثيف الإيقاع الداخلي للنص وتنويعه ، فهي تختزن في داخلها إيقاعاً ثراً يكشف عن مكامن التجربة الشعرية، إذ تعتمد على أنساق صوتية ودلالية تمثل مرتكزات أسلوبية يعتمدها المبدع في سبيل تحقيق غايات نفسية وفنية تمنح اللوحة الإبداعية تلوناً جذاباً ينسجم مع البنية الدلالية، ومتى ما كان النص متآلفاً ومتآزراً في نغمه وتطريبه كان ذلك أكثر حسناً وأشد وقعاً، فهي تعمل (ضمن نطاق البيت أو البيتين لتحقق أغراضاً صوتية ترفع موسيقى القصيدة نحو آفاق فنية من جهة، وأغراض دلالية من جهة أخرى)[34].

وقد استغل النابغة الجعدي هذه المنبهات الصوتية ضمن قصائده ليضفي عليها نوعاً من الإيقاع السريع المتناغم مع الأغراض التي جاءت ضمنها هذه المنبهات، فنجده يوظف هذه التقنية في مواضع الهجاء، إذ يقول [35]:

ولم أرَ فيمن وَجَّنَ الجِلْدَ نسوةً أسَبَّ لأضيافٍ وأقبحَ محجَرا
وأكثرَ غُولاً أُسْتُهَا مثلُ رأسِهَا يُرى من نِصَاءِ الناسِ أصهبَ أزعَرا

وأعظمَ أقداماً وأصغرَ أسْؤُقاً وأعظمَ أفواهاً وأرحبَ مِنخَرا

وأعظمَ بطناً تحت دِرْعٍ تخالُهُ إذا حُشِيَ التَّبِّيَّ زِقّاً مُقَيَّرا

من النسوةِ اللاتي إذا تَلَعَ الضحى تَبَوَّأنَ مَبْدىً من ثُمالَ ومحضَرا

إن استخدام هذا التنويع الإيقاعي ضمن النص منح الشاعر مجالاً أرحباً في الوصف فاستكمل كثيراً من الصفات غير المستحبة في المرأة معنوياً وجمالياً فهن (بخيلات، فاجرات، قبيحات) ولكن أي بخل وأي فجور وأي قبح كل ذلك اسْتُفيد مما أضافه النغم الداخلي و التوازن بين الأبيات فوازن بين (أكثر غولا...) وما بعدها، و (أعظم بطناً ...) وما بعدها، وقطّع في البيت الثالث على أربعة أقسام، فنجد القارئ من خلال هذا التنويع الإيقاعي سرعة في الأداء أراد الشاعر من خلالها أن يظهر الكم الهائل من الصفات التي تستوجب الهجاء، وكأنه يقول :إن كثرة الصفات السيئة تتداعى واحدة تلو الأخرى فلا يستطيع أن يفصل كثيراً وإلا فاته ذكر الكثير من مساوئهن .

وهذه الآلية تتجاوب كثيراً مع الوصف لدى الشاعر إذ لا يتوقف انبعاث الإيقاع عند حالة دون أخرى، بل نجده يوظف هذه الأنماط على مستوى البيت الواحد كما حدث في البيت الثالث من النص السابق، وعلى مستوى البيتين كما في قوله [36]:

ولا خيرَ في جهلٍ إذا لم يكن لهُ حليمٌ إذا ما أوردَ الأمرَ أصدَرَا

ولا خيرَ في حِلْمٍ إذا لم تكن لهُ بوادرُ تحمي صفوَهُ أن يُكدَّرَا

فالنسق التركيبي الواحد في هذا النص حقق توازناً دلالياً وصوتياً ونحوياً أدى إلى الانسجام التام بيت الإيقاع والتركيب، فالنص مكثف الدلالة من خلال استخدام التقنيات الأسلوبية الصوتية المعبرة، فهو يرفض فكرة التجمد في قالب وينزع إلى التنوع في طرائق المواجهة مع الحياة فيقدم ضمن النص التوازن الذي يتناسب تماماً وما يتطلع إليه الشاعر من اتزان في اتخاذ القرارات والتعامل مع مختلف المواجهات ضمن الحياة، فحشد هذه المجموعة الكبيرة من الدوال ضمن إطار

متشابه تماماً صوتياً وتركيبياً أكسب الفكرة أبعاداً دلالية، فالتراكيب جاءت على النحو الآتي :

حرف عطف+حرف نفي+حرف جر+اسم مجرور+أداة شرط+حرف نفي+فعل ناقص + خبر مقدم للفعل +اسم مؤخر للفعل الناقص+(جملة أفادت معنى الصفة) متعلقة بالاسم المؤخر.

ففي هذا النوع من التوازن جاء البيتان متوازيين صوتياً وتركيبياً ودلالياً، محدثاً انسجاماً صوتياً قد تحقق بفعل تراكم تلك الدوال المتشابهة التي حققت حاجة شعورية يقتضيها الموقف الشعري .

ويبدو أن هذا التوازن حقق إيقاعاً متناغماً مع حالة الشاعر النفسية التي تجنح إلى التوازن والاتزان ضمن حياة ملئى بالتناقضات التي لم يتخل الشاعر عن كشفها عندما عمد إلى تقنية أخرى هي الطباق في كل من (الحلم، الجهل)، (أورد، أصدر)، (صفوه، يكدر) فهذا التوازن التركيبي منح للنص شعرية جذابة عبّرت عن خلجات النفس تعبيراً عميقاً.

3.التجمعات الصوتية

يقوم هذا النسق الإيقاعي على مجموعة من النظم الصوتية الداخلية كالجناس والترصيع والترديد ورد الأعجاز على الصدور، وسنقف عند بعض تلك النظم الصوتية في شعر النابغة الجعدي، فقد تم استغلال تقنية التجانس الصوتي لاستجلاء بعض الخصائص النفسية (إذ أنه يضع في أيدينا الفكرة المسيطرة على الشاعر فضلاً عن الانسجام الإيقاعي، وقيامه بوظيفة دلالية ثرية ضمن سياقات النص التي يرد فيها كما أن له من الأهمية في إحداث الإيقاعات الداخلية، فهو ليس سمة سطحية بقدر ما يشكل ملمحاً أسلوبياً يزيد من ثراء النص)[37]، فيقول الشاعر في إحدى قصائده [38]:

وحيَّ أبي بكرٍ ولا حيَّ مثلُهُمْ إذا بلغَ الأمرُ الدثورُ المُذمَّرَا

فالبنية اللسانية للنص تكشف عن تقنية التجانس، فلفظة (حيّ) حققت تجانساً تاماً، فكانت في الموضع الأول دالة على المكان وفي الموضع الثاني

حملت دلالة الكائن الحي، وهذا التكرار منح النص عناصر صوتية داخلية عززت الإيقاع المتغير داخل النص، وتآلفت مع الإيقاع الثابت مما أعطى اللوحة الإبداعية تلوناً موسيقياً ذا أثر فعّال في إثراء النص بالمنبهات الأسلوبية .

ومن أنواع هذه التقنية ما نلمسه في قوله [39]:

وأُراني طَرِباً في إثرِهِمْ طَرَبَ الوالهِ أو كالمُخْتَبلْ
أَنْشُدُ الناسَ ولا أُنْشِدُهُمْ إنما يَنْشُدُ من كان أضَلْ
ليتَ شِعْري إذ قضى ما قد مضى وتَجَلَّى الأمرُ للهِ الأجَلْ
ما يُظَنَّ بناسِ قَتَلُوا أهلَ صفينَ وأصحابَ الجَمَلْ

إن في النص مهيمنات صوتية أدت غرضاً وظيفياً من خلال آلية الجناس الناقص و جناس الاشتقاق، فمثال الجناس الناقص قوله :(قضى، مضى) إذ تتفق الكلمتان بالصوتين الثاني والثالث دون الأول، أما جناس الاشتقاق فقد أخذ بعداً دلالياً آخر نجده على مستويين الأول في (طرباً، طرب) إذ جاءت المفردة الأولى صفة مشبهة على وزن (فَعِل) والمفردة الثانية مصدر على وزن (فَعَل) أما في البيت فقد كان الجناس بين (أنشد، أنشدهم، ينشد) وهي تحمل فونيمات متشابهة ودلالات مختلفة فالفعل الأول حمل معنى(السؤال) بينما حمل الفعل الثاني دلالة (الإنشاد) وهذا ما تكرر مع كلٍ من (تجلّى والأجل) فالأصوات متقاربة والدلالات متباعدة فمعنى (تجلّى) هو انكشف ومعنى (الأجل) هو الأعظم، وهذا يعني أن الشاعر استطاع أن يصعد من قيمة الجانب الموسيقي دون أن يهمل الدلالات الإيحائية للنص التي انسجمت مع حالة الحنين إلى الأصحاب الممتزجة باللوعة لفقدهم فالتقت التجمعات الصوتية تحت أصوات متقاربة وتباعدت في دلالاتها المعنوية فساعدت هذه التقنية بمد السياق بفيض من العواطف والأحاسيس التي تحمل فكرة الاتحاد والافتراق في آن واحد.

ونلمح في طيات ديوانه تقنية أخرى هي (رد الأعجاز على الصدور)أو ما يسمى بـ(التصدير) التي تعتمد على (تحويل الشكل التعبيري إلى بنية مغلقة بدايتها تلتحم بنهايتها)[40] وذلك في قوله [41]:

تذكرتُ والذكرى تُهيّجُ للفتى ومن حاجةِ المحزونِ أن يتذكَّرَا

إن لهذه السمة الصوتية أثراً في الانسجام الإيقاعي والدلالي الذي يلف النص فتكرار المفردة في أول كلمة من البيت وإعادتها في القافية مع اختلاف التركيب والمعنى لا شك أنه يمنح النص انسجاماً إيقاعياً ودلالياً، وهو يتفنن في التعامل مع هذه المنبهات الصوتية لما تمنحه للنص من تنظيم إيقاعي داخلي يعزز الروابط الدلالية بين مكوناته على نحو ما نلمسه بقوله [42]:

أَكَظَّكَ آبائي فحوّلْتَ عَنْهُمُ وقلتَ لهُ :يابنَ الحَيَالَى تحوَّلا

فنرى أن العلاقة الصوتية في البيت تقوم على ترجيع الأصوات وزيادة التنغيم الإيقاعي فالحشد المتولد في المفردات (حولت، حيالى، تحولا) أضفى على النص انسجاماً إيقاعياً ودلالياً، إذ ركز النظر حول الفكرة التي تشغل بال المبدع إذ استطاع من خلال التقارب الموسيقي والصوتي أن يحاكي الحدث.

ثانياً:المستوى الدلالي:

إن الكشف عن المنبهات الأسلوبية ضمن النص يؤكد قدرة المبدع على تطويع اللغة لتتناسب تماماً مع ما يريده من معنى فيعمد لتنويع خطابه الشعري بالانزياحات المقصودة إذ إن اللغة(خلق إنساني ونتاج للروح، وإنها اتصال ونظام ورموز تحمل الأفكار)[43] وتظهر شعرية النص وقدرة المبدع من خلال عرض هذه الأفكار بنمط إبداعي يغاير النمط التعبيري العادي الذي لا يحمل أي صنعة أدبية.

وبما أننا نبحث عن الخصائص التي تكسب النص سمته الشعرية، فإننا سندرس الاستعارة والتشبيه والكناية لما تحمله هذه الدوال من وظيفة توصيلية بالغة الدقة تسكنه دوافع المبدع للاختيار وآلية التوزيع الإبداعي ضمن النصوص

1.الاستعارة :

وتعد واحدة من أهم المنبهات الأسلوبية التي تعتمد نظام الانزياح، إذ إنها تقوم على تحقيق أواصر تجاورية جديدة للإسناد المألوف بين المفردات و(ليس في حُلى الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها والناس مختلفون فيها ومنهم من يستعير للشيء ما ليس منه ولا

إليه، .....ومنهم من يخرجها مخرج التشبيه)[44] وإذا وضحت الاستعارة فإنها تؤدي إلى التسريع من العملية التواصلية والكشف عن المضامين الإبداعية ضمن النص.

ولرصد مثل هذه الإشارات الإبداعية التي تحمل دلالات إيحائية فإننا سنتناول بعض النصوص بالتحليل ومن ذلك قوله [45]:

وألقِي على جيرانِها مَسْحةَ الهوى وإن لم يكونوا لي قبيلاً ومَعْشَرَا

تردَّيتُ ثوبَ الذلِّ يومَ لقيتُهَا وكان رِدَائي نخوةً وتَجَبُّرَا

إن اللغة الشعرية تحمل دفقاً عاطفياً ووصفياً يتخذه الشاعر سبيلاً للإفصاح عن حالته الوجدانية وينزاح بلغته عن السبل المعهودة في الاستخدام اللغوي ليحقق هزة عاطفية تثير المتلقي وتستوقفه ، فالسمة التجاورية بين مكونات النص ولّدت نمطاً من أنماط الإبداع الفني في بيته الأول حين جعل من دلائل الهوى وإشارته شيئاً يُلقى والأصل فيه (أبين) إلا أن هذا الاستخدام ضاعف المعنى الإيحائي وجعل المتلقي في حالة تخيل لطرق إظهار هذه المسحة التي يتحدث عنها وكل ذلك حدث عن طريق (المجاز) بإسناد المفعول به (مسحة الهوى) للفعل (ألقي) مما أحدث انزياحاً يحمل قيمة معنوية .

أما البيت الثاني فإنه يحتضن انزياحاً استبدالياً من خلال النسق الاستعاري (ثوب الذل) إذ جعل للذل ثوباً وليعزز المعنى المراد فإنه يكرر هذا الانزياح في الشطر الثاني حين يجعل من عزة النفس رداءاً، وهو بهذا يؤكد فكرته ويمنحها بعداً إيحائياً، فيبعد فكرة الابتذال عن المحبوبة، فيخلق جواً من المتعة في تخيل الحدث فتغدوا اللغة أكثر فاعلية في التعبيرعن مكنونات النفس ورغباتها .

إن الانزياحات التي تحققها الأنساق الاستعارية عبر مخالفة النمط الإسنادي المألوف هي في حقيقة الأمر محاولة للاستدلال على المعاني الثواني من خلال التوقف عندها والاصطدام بها مرحلياً يعقبها عملية اختراق وتجاوز لما وراءها من معان [46].ولتأكيد هذا الكلام نسوق المثال الآتي [47]:

أَتَتْرُكُ معشراً قتلُوا هُذَيْلاً وتُوعِدُني بقتلى من جُذامِ

ولم تفعلْ كما فعلَ ابنُ قيسٍ وعِرْقُ الصدقِ في الأقوامِ نَامِ

إن الرؤية النصية لهذه الأبيات تكشف عن موقف شعوري وتأزم نفسي، إذ تعتلي الأبيات نبرة غضب وتوبيخ وهي الفكرة الأساسية فيها، والدلالة الانزياحية هنا عملت على عكس الغرض المقصود، فالبنية الاستعارية في الشطر الثاني من البيت الثاني (عرق الصدق) تحدد البعد المعنوي الذي يسعى إليه الشاعر، فقد أصبحت مفردة (الصدق) المولد الدلالي والمحرك الشعوري في هذا النص فهيمنت على الجمل الشعرية بمعانيها .

ففي البيت الأول يوظف النسق الاستفهامي في الكشف عن حقيقة المخاطب في كونه بعيداً عن الصدق أو أنه لا يمكنه الوفاء بما يعد ثم يعمد إلى نسق النفي في البيت ليكثف الدلالة ويؤكد الغرض ثم يتبع كل تلك العلاقات اللغوية بنسيج استعاري يعمل على إحداث مفارقة جمالية، فيجعل للصدق عروقاً تنمو كما تنمو عروق الشجر في الأرض التي قابلتها الأقوام في الحركة الاستعارية، فيمدح ويذم في الوقت نفسه فضلاً عن كونه يذيّل تذييلاً جار مجرى المثل، والمقصود في استعارته قوله:أن الصدق عادة متوارثة يتوارثها جيل عن جيل.

فالعلاقة الاستعارية عملت على تكثيف المثيرات الأسلوبية التي تعاطاها الشاعر في بناء علاقاته اللغوية وربطها بمدلولاتها، فعملت على إنجاح الفكرة التي أراد الشاعر التعبير عنها، وشد انتباه القارئ ليصل لمرحلة القراءة العميقة، و لا يقف عند القراءة السطحية أو بمعنى آخر أن يصل إلى معنى المعنى .

ويحشد الشاعر في نص آخر مجموعة من الانزياحات الدلالية إذ يقول [48]:

إمَّا تَرَي ظُلَلَ الأيامِ قد حَسَرَتْ عني وشمرتُ ذيلاً كان ذيَّالا

وعمَّمتني بقايا الدهرِ من قُطُنٍ فقد أُنَضِّجُ ذا فرقينِ مَيَّالا

فقد تروعُ الغواني طَلْعَتي شغفاً يَنْصُصْنَ أجيادَ أُدْمٍ ترتعي ضَالا

في غُرَّةِ الدهرِ إذ نُعمانُ ذو تبع وإذ ترى الناسَ في الأهواءِ هُمَّالا

حتى أتى أحمدُ الفرقانُ يقرأُهُ فينا وكُنَّا بغيبِ الأمرِ جُهَّالا

فالحمدُ لله إذ لم يأتني أجلي حتى لبستُ من الإسلامِ سِرْبَالا

فالنص الذي أمامنا مبني على خرق مألوف الإسناد في العلاقات اللغوية وهو يعمق الدلالة بأبعادها التشخيصية والتجسيدية فيعمد لخرق لغوي واضح ومكثف فيبدأ من البيت الأول بـ(ظلل الأيام) وليس للأيام ظلل وهي تنحسر لتكشف عنه، ويقصد بذلك ذهاب رضاء العيش وحلاوته ثم يؤكد معناه بقوله :(شمرت ذيلاً كان ذيالا) كناية عن العز والرفاه، أما البيت الثاني فالخرق فيه ينشطر إلى شطرين هما استعارة وكناية، فالاستعارة في (بقايا الدهر) والكناية عن بياض شعره الذي أضحى كالعمامة المصنوعة من القطن فزالت مباهاته بسواد شعره المفروق إلى فرقين ، وتضمن البيت الثالث انزياحاً آخر فيجعل للغواني أعناقاً كأعناق الظباء السمراء وهي ممدودة لترى أشجار السدر البري وهذه الاستعارة التمثيلية أظهرت لوعة الشاعر على مضي ذلك العهد وعلى تحسره من هجر تلك الظباء له فما عاد يسلبه إلا ذكرها، أما البيت الرابع فيجعل فيه الدهر ذا غفلة ويجعل الناس تهيم على وجهها بلا راع يردع أهواءها ويختم هذا النسيج الحركي بقوله :

فالحمدُ لله إذ لم يأتني أجلي حتى لبستُ من الإسلامِ سِرْبَالا

ولا يخفى ما فيه من لطافة وحسن في جعل الإسلام سابغاً عليه يحميه ويقيه كالقميص أو الدرع يستره ويفيض عليه، وكل هذه المثيرات الأسلوبية عملت على تقوية الخطاب الشعري وإنجاح مسعى الشاعر في التعبير عن خلجات نفسه ومكنونات خواطره .

2.التشبيه :

يعتمد التشبيه في حقيقته على عقد مشابهة بين أمرين مختلفين يتفقان في صفة أو أكثر، وهذا الأمر يدعو المبدع للجوء إليه إذ يمنح النص بعداً إيحائياً من خلال قدرة الشاعر على تقريب الصورة إلى الأذهان، فيعمل عمل الاستعارة فهما (يخرجان الأغمض إلى الأوضح ويقربان البعيد)[49] .

ويمكننا أن نقف عند بعض النماذج الشعرية بالتحليل لبيان قيمة هذه السمة الأسلوبية، يقول النابغة الجعدي [50]:

وقد صَعِدَتْ عن ذي بحارٍ نِسَاؤُهُمْ كإصعادِ نَسْرٍ لا يَرُومُونَ مَنْزِلا

عطفنا لهم عطفَ الضرُوسِ فصادفوا من الهضبةِ الحمراءِ عِزّاً ومِغقِلا
دعتنا النساءُ إذ عرفنَ وُجُوهَنا دعاءَ نساءٍ لم يفارقنَ عن قِلى
حنينَ الهِجانِ الأُدْم نادى بِوِرْدِهَا سُقَاةٌ يمدونَ المواتِحَ بالدِّلا

يظهر جلياً أن النص يتمحور حول الوصف المقيد بالتشبيه الذي له أثر مهم في الدلالة الإيحائية للنص والتي تحاكي الحدث وتغني النص بالحركية يبتدئها الشاعر بوقوف النساء بمكان عالٍ ثم يجعل من هذا الحدث مشبهاً حين يخضع النص لصورة أخرى هي صورة النسر، وقد أدت الكاف دورها في مطابقة المشبه بالمشبه به بينما أدت كل من مفردة (صعدت و إصعاد) دورها في الكشف عن وجه الشبه وهو العلو المكاني .

ويغاير الشاعر طريقة التشبيه في البيت الثاني عندما يشبه عطفهم لهم بعطف الناقة العضوض مستخدماً المصدر ليؤدي غرض الأداة التشبيهية، وهذا الأمر يتكرر في البيت الثالث، فالمفعول المطلق (دعاء) أدى الدور المطلوب في مقاربة الشبه بين دعاء هولاء النساء بدعاء النساء اللواتي يفارقن دون إرادة منهن، فهن يلازمن حالة الحنين الذي يشبه حالة الإبل الكريمة الناصعة البياض وهي تنادى من قبل سقاتها لشرب الماء .

وقد أعطى الشاعر لصوره تكثيفاً حين يجعل منها وحدة متماسكة يمسك بعضها برقاب بعض مما (يجبر المتلقي إلى إكمال النص مما يجعل النص لحمة لا يمكن تجزيئه)[51].

ويقول في موضع آخر [52]:

وَهُمُ مهربُ الذليلِ كما يَهْـ ربُ من خافَ في رؤوسِ الجبالِ
لا ضِئَالٌ ولا عواويرُ حَمَّا لُـونَ يومَ الخِطابِ للأثقالِ
في وجوهٍ شُمِّ العرانينِ أمثا لِ الدنـانيرِ شُفْنَ بالمثقالِ

إن الشاعر عمد إلى استخدام الشبه الواضح لئلا يحمل النص إيحاءات بعيدة، فشبههم بالملاذ، ثم أعطى من خلال الكاف بعداً آخر لهذا التشبيه ويحمل هذا النسق انزياحاً تركيبياً تضافر مع الانزياح الدلالي، فقد استخدم الحرف (في)

بدلاً من (إلى) في قوله (في رؤوس الجبال) وكأنه يشير إلى سرعة الهروب ثم الدافع إلى من الهروب وهو الاختباء فأوجز عبر هذا التضمين وأفاد كلا المعنيين الهروب إلى الجبال والاختباء فيها .

إن الانزياحات الدلالية تعمل على تعميق الأواصر الترابطية ضمن النص الواحد فتجمع ضمن هذه الوحدة مجموعة مختلفة من المكونات وتعمل على إذابة الفواصل بينها لتجعل منها كياناً واحداً فتعمل على خرق المألوف في العلاقات اللغوية فتثير القارئ وتحفز ذهنه ليتجاوز البنية السطحية إلى البنية العميقة التي تمثل أحاسيس المبدع ورغباته .

ويقول في قصيدة أخرى (53):

ويومٍ شديدٍ غيرِ ذي مُتَنَفَّسٍ أصمَّ على من كان يُحسَبُ رَاقيا
كأنَّ زفيرَ القومِ من خوفِ شَرّهِ وقد بلغتْ منهُ النفوسُ التَراقيا
زفيرُ مُتَمٍّ بالمُشَيَّأ طَرَّقَتْ بكاهِلِهِ فلا يَرِيمُ المَلاقيا

لقد استطاع الشاعر أن يوظف الانزياح التركيبي المتمثل بعقد المشابهة بين مشبهين متباعدين حقيقة لصالح النص ودلالاته، فقد آثر تشبيه زفير القوم في يوم شديد غير ذي متنفس بزفير المرأة الحامل التي أوشكت على الولادة وهذا التباعد الصوري بين حالة الموت وحالة الولادة لم يقف حائلاً بين الشاعر واختياراته، فهو يلجأ إلى تشبيه صوتي – إذا صح التعبير – فالصوت هنا هو وجه الشبه بين القوم والمرأة الحامل، وكلا الموقفين يتضمن خوفاً وألماً وشدة، فهو يصف لحظات الحرب القاسية والنزاع الشديد الذي يكشف النقاب عن الشجعان الأقوياء والجبناء الضعفاء الذين تكاد تخرج أرواحهم من أفواههم من شدة الصراخ ثم ينعطف عن هذا الحشد المتضارب إلى صورة المرأة المفردة بكل ما بينهما من تشابه واختلاف، فوجه الشبه الأنين والصراخ، ووجه الاختلاف في الصراخ من الموت والصراخ من الولادة .فمخيلة الشاعر كانت حاضرة وفاعلة في الاختيار بل وفي التوزيع أيضاً فقد احتل المشبه البيت الثاني بأسره، واحتل المشبه به البيت

الثالث كاملاً مما أضاف بعداً زمنياً صوتياً تناسب مع الحالة الشعرية التي يتحدث عنها الشاعر، فهذا التناقض والتناسب الذي جمع في نص واحد يحمل دلالة جميلة وكأن الشاعر يقول :إن تقاتل حتى الموت لتنتصر خيراً من أن تعيش طويلاً وأنت في كل يوم تحتضر .

إن التكثيف الدلالي يمنح النص ثراءً في التعبير عن التجربة ويحفز المتلقي لرصد الانزياحات الأسلوبية وما أتاحته للشاعر من مساحة في العرض، فعلى سبيل المثال يقول الشاعر [54]:

وبعضُ الأخِلاءُ عندَ البلا ءِ والرُّزْءِ أروغُ من ثعلبِ
وكيف تُواصِلُ من أصبحتْ خِلالتُـهُ كأبي مَرْحَبِ
رآكَ ببثٍّ فلم يلتفتْ إليكَ وقالَ كذاكَ أدْأَبِ
وما نَحَني كَمِنَاح العَلُو قِ ما ترَ من غِرَّةٍ تَضْرِبِ

ترتسم في هذه الأبيات لوحة فنية قوامها التشبيه ويبدو على النص هذا التراكم الواضح من الدوال والمدلولات، فالحركة الشعرية تتمحور على الوصف المطلق وقد آثر الشاعر طرح أفكاره عبر التشبيه الذي لعب دوراً مهماً في الكشف عن التوتر الدلالي الذي تولد عن طريق (التحفيز المضاعف)[55] .

إن النص يتجاوز الدور اللغوي المباشر الذي يؤديه التشبيه ليجسد قضية نفسية عاشها الشاعر، فهو يعمد إلى التقرير المباشر في البيت الأول ويجزم بأن بعض الأخلاء ليسوا كالثعالب فحسب بل أشد منها خداعاً، فالمشبه والمشبه به يتفقان في الخداع والمكر ويختلفان في شدة الصفة التي كانت في نظر الشاعر ألصق وأقرب منهم للثعالب .

ويسوق البيت الثاني عن طريق الاستفهام المقرون بتشبيه الصديق بالذئب، ولا بد من أن تكون الإجابة غائبة لتبدو الأبيات أكثر حزناً وأسفاً ودهشةً لا سيما عندما يتبع ذلك بالوصف، فهذا الصديق في خداعه وقلة وفائه وعدم مبالاته كمن يسير في طريق فيجدك أمامه فيكمل مسيرته دون أن يلتفت إليك قسوة منه وحقداً عليك بل ويجهد الدعاء نفسه كي تبقى مهموماً حزيناً ويكثف

الدلالة بتشبيهه بالناقة التي تعطف أنفها وتمنع درها فهو يعطي من نفسه غير ما يضره .

إن هذا التوظيف المكثف للأدوات أحال النص إلى (تراجيديا) يتلقاها المتلقي بحزن أشد من حزن الشاعر ذاته لأنه صاحب قيم ومبادئ ولا يستحق هذا الجزاء ويتبع كل ما مر من حديث بقوله [56]:

أبى لي البلاءُ وإنّي امرؤٌ إذا ما تَبَيَّنْتُ لم أرْتَبِ
فلا أُلْفِيَنْ كاذباً آثماً قديمَ العداوةِ كالنَّيْرَبِ
يُخَبِّرُكُمْ أنه ناصِحٌ وفي نُصْحِهِ حُمَةُ العَقْرَبِ

وهو يستخدم التشبيه أيضاً ليقابل بين فعله وفعل غيره مظهراً كم الأسى والأسف، فالتشبيه المتتابع أكسب النص إجراءاً أسلوبياً عمل على تعميق أواصر الدلالة وإبراز الفاعلية الشعرية للملمح الأسلوبي .

3.الكناية :

إن للانزياحات الأسلوبية في النص دوراً بالغ الأهمية في الكشف عن قدرة الشاعر ومهارته وقناعته ببراعة القارئ وقدرته على فهم المخفيات من الأمور عن طريق (لمحة دالة واختصار وتلويح يعرف مجملاً ومعناه بعيد من ظاهر لفظه)[57] .

وتشخص الكناية بوصفها منبهاً أسلوبياً مهماً إلى جانب الاستعارة والتشبيه في رسم أدوات النص التي يطمح إليها الشاعر،وهي (أن يريد الشاعر ذكر الشيء فيتجاوزه ويذكر ما يتبعه في الصفة وينوب عنه في الدلالة عليه)[58]، وقد أجمع الجميع على أن (الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح)[59] .

إن الشاعر وهو ينظم نصه يحاول أن يضيف إلى هذا النص لمساته الفنية التي تبرز إبداعه وتميزه، ومتى ما تمكن الشاعر من أدواته وأحسن الظن بقارئ شعره ومتذوقه ضمن هذا الشعر أنواعاً إبداعية وهذا ما لجأ إليه النابغة الجعدي في مثل قوله [60]:

أنّى تُهمِّمُ فينا الناقصاتُ وقد كنّا نُقدِّمُ للظُّلاَّمِ أنكالا
فإنَّ صخْرتنا أعيتْ أباكَ فلا يَأْلُو لها ما استطاعَ الدهرَ إخبالا
رُدّتْ معاولُهُ خُثْمَاً مُفلَّلَةً وصادفتْ أخضرَ الجالَيْنِ صلاَّلا

لقد آثر الشاعر أن يُكني عن منزلته وغلبته لخصمه في البيت الأول بدلاً من أن يصرح بذلك لعلمه أن التلميح أجمل من التصريح، أما في البيت الثاني فينعطف الشاعر إلى الكناية عن طريق استخدامه للفظة (صخرتنا) دلالة عن المجد والعزة والرفعة ، ويكثف دلالاته حين يذكر الإخبال – وهو أن يُعطى الرجل البعير ليركبه ويجتز وبره وينتفع به ثم يرده – كناية عن الانتقاص من حقه فيه .

وفي البيت الثالث يكني عن فشل الخصم في غلبته ونقض أركانه بقوله : (رُدّتْ معاوله خثماً مفللة) إن هذا التكثيف المضاعف في اللجوء إلى سمة دون سواها أفاد كثيراً في تعزيز الدلالة والعزف على الوتر ذاته زاد من تناغم النص، وأبرز براعة الشاعر في التعبير عن المعاني لا بصريح لفظها بل بما يكون لازمة من لوازم ذلك اللفظ.

ومن هذا الباب قوله [61]:

أتاني نصرُهُمْ وهُمُ بَعيدٌ بلادُهُمُ بلادُ الخيزُرَانِ

لقد كنى الشاعر عن بلاد الروم بقوله :(بلاد الخيزران) لأن(الأعراب يعملون خيامهم من نبات الأرض التي ينزلونها، فإذا رحلوا تركوه واستأنفوا غيره من شجر البلد الذي ينزلون به)[62] ولا يخفى ما في البيت من أداء فني في التعبير عن بعده عن قومه وكان سبيله لذلك أن جعل المتلقي يفهم المعنى (معنى المعنى) وهو أن يعقل من اللفظ معنى ثم يفضي به ذلك المعنى إلى معنى آخر [63]، وهذا ما استفاد منه الشاعر بقوله [64]:

وشرُّ حشوِ خِبَاءٍ أنت مولِجُهُ مجنونَةٌ هُنَبَّاءٌ بنتُ مجنونِ
تسْتخْبِثُ الوطْبَ لم تنْقُضْ مريرتهُ وتقضِمُ الحبَّ صِرْفاً غيرَ مطحونِ

إن قراءة النص وفهم غاياته هو عمل إبداعي يوازي إنتاج النص، فإذا كان المبدع قد وضع نصب عينيه فكرة الانتصار على خمول المتلقي وحدث ذلك الأمر

بفك القارئ لشفرات النص وتكون العملية التواصلية حينئذ قد وصلت إلى ذروتها، فالشاعر هنا يستخدم الكناية في البيت الأول في قوله : (حشو خباء) ويقصد به المرأة المستترة في خدرها، ويلجأ في البيت الثاني للوسيلة ذاتها في الشطر الأول والثاني، فهو يصف هذه المرأة بأنها تجد وطب اللبن خبيثاً قبل أن تحل رباطه وتحكم على ما فيه وتأكل الحب غير المطحون وتستسيغه كناية عن شراهتها، وهذا الأسلوب ألطف من التصريح .

وهذا يعني أن التوصل إلى المعنى المراد تم عن طريق مخالفة المعتاد وهذه سمة أسلوبية تعتمد على اللاتوقع لأن عدم التوقع يزيد من انتباه القارئ ويفاجئه وهنا يظهر التأثير الأسلوبي الذي أدى لتوافق شدة التلقي مع شدة الإرسال(65).

ثالثاً:المستوى التركيبي:

من البديهي كون التركيب عنصراً مهماً وفاعلاً في عملية الإبداع الشعري؛ إذ يمثل الأخير حالة رصد قائمة على التفاعل الإيجابي بين مكونات اللغة، والدرس الأسلوبي يهتم بالتركيب فضلاً عن اهتمامه بمعرفة الأبعاد الدلالية لهذا التركيب، فالنص لا يجرد من قيمته الدلالية عند الحديث عن ميزاته التركيبية، بل يتضافر فيه هذان العاملان ليشكلا بنية فنية ذات نسق جمالي، وهذا ما أشار إليه الجرجاني في نظرية النظم حين قال:(والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف، ويعمد بها إلى وجه من التركيب والترتيب، فلو أنك عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر فعددت كلماته عداً كيفما جاء واتفق، وأبطلت نضده ونظامه الذي عليه بني، وفيه أفرغ المعنى وأجرى، وغيرت ترتيبه .....أخرجته من كمال البيان إلى مجال الهذيان)(66).

وللاختيار والتوزيع أثره في تشكيل هذا المستوى ويجب أن يكون هذا الاختيار مخالفاً ومقصوداً في الوقت نفسه، بمعنى أن يكون مخالفاً للمألوف لما اعتاده الناس وهذا ما يعرف بالعدول أو الانزياح، ومقصوداً من قبل الذات

المبدعة لعرض أو توليد علاقات تجاورية جديدة من شأنها أن تسهم في توليد الشاعرية المميزة بين ذات وأخرى.

إن العرض غير المتوقع للبنى اللغوية يحقق مفاجأة للمتلقي تستدعي انتباهه وتثير إعجابه، وهذا الأمر يحمل قدراً كبيراً من المخالفة، فإما أن (يكون خرقاً للقواعد أو لجوءاً إلى ما ندر من الصيغ أو يكون الانحراف بتكرار الملحظ الأسلوبي على غير مألوف كالإسراف في استخدام الصفات) [67].

وسنقف عند أبرز المنبهات الأسلوبية التركيبية التي شكلت ملمحاً بارزاً في شعر النابغة الجعدي ومنها:

1. الانحراف التركيبي وتحولات الرتبة:

وقصد به الانزياح النحوي أو ما يعرف بالعدول عن القواعد المألوفة، وهذا الانحراف التركيبي يمثل تقنية أسلوبية يعتمدها المبدع لإثراء النص بالالتفاتات الدلالية والتي تكشف من خلال القراءة الدقيقة لبنية النص ونسيجه أهداف ومقاصد المبدع، (إذ إنه يحدث نتيجة لعلل بيانية يتطلبها تأليف الكلام للحصول على قواعد دلالية غير متاحة بدونه)[68] .

ويمكننا أن نقف عند بعض النماذج التي اعتمدت هذه السمة الأسلوبية بأنواعها المختلفة، فيقول النابغة الجعدي [69]:

مُصابينَ خِرصانَ الرماحِ كأنّنا لأعدائنا نُكْبٌ إذا الطعنُ أفقرا
وكُلَّ معدٍّ قد أحلّتْ رماحُنا مَرادِيَ بَحْرٍ ذي غواربَ أخضرا
وعلقمة الجُعْفيَّ أدركَ ركضُنا على الخيل إذ صامَ النهارُ وهجّرا

إن القراءة المتأنية للنص تكشف عن انحرافات تركيبية، وتحولات رتبية ضمنها الشاعر نصه ليظهر ما أراد بأدق التفاصيل فهو يستخدم تقنيات مكثفة مثل الحذف والوصل والفصل والتقديم والتأخير، إذ نجده في الشطر الأول يحذف الفعل و الفاعل والمفعول به بتقدير (ترانا) أو (تجدنا)، ويذكر الحال (صابين)، ولما آل الكلام إلى المذكور كشف عن السيل الدفّاق من الاعتزاز بالنفس والتقديم لها، فهم صدر الناس ومدار الحديث بشجاعتهم وبسالتهم، حتى أنه يستكمل هذا

المعنى عندما يفصل بين اسم (كأن) وخبرها، فالاسم هو الضمير العائد للمتحدث يقابله الشاعر مباشرة بشبه الجملة من الجار والمجرور (لأعدائنا) ثم يأتي بالصفة (نكب) وهي الخبر، إن هذا الفصل لعلة بيانية فهو لم يجعل (نكب) صفة مباشرة وخبراً متصلاً بالاسم؛ بل فصله بـ(لأعدائنا) احتراساً.

ثم نجده يعمد للانحراف التركيبي المتمثل بالتقديم والتأخير في البيتين الثاني والثالث على التوالي، إذ يقوم الشاعر بالتفاتة جميلة مقدماً المفعول به على الفعل والفاعل، وذلك لأنه استكمل الحديث عنهما في البيت الأول، فأراد تحويل وجهة الحديث إلى المفعول به لإلقاء نظرة مقارنة بين كلا الخصمين وتفضيل أحدهما على الآخر، فقدم (كل) وهو المفعول به في البيت الثاني و(علقمة) وهو رأس الخصم في البيت الثالث وهما متأخران رتبة.

ومن المعلوم أن هذه الانزياحات لم تؤثر على معاني الشعر سلبياً وإنما أثرت إيجابياً في إيصال القارئ إلى مرحلة المتعة لا سيما عند تمكنه من فهم آلية هذه الانحرافات وفائدتها في إثراء النص بالعلل البيانية والمكامن الفنية التي تتاح لشاعر دون آخر.

فعملية رصد هذه الانحرافات لا تعني شيئاً دون إيجاد العلل المناسبة ولا يكفي الاعتماد في تحليل النصوص المختلفة على علة واحدة دون إيجاد التعليل المناسب لحدوثها، كما يرى الجرجاني في آلية التقديم والتأخير، إذ يقول:(لا يكفي أن يقال قُدم للعناية والاهتمام من غير أن يذكر من أين كانت تلك العناية؟ ولِمَ كان أهم؟)[70]، وهذا الكلام ينسحب على جميع الانزياحات التي يحتضنها النص.

وفي قصيدة أخرى يقول النابغة [71]:

تأبّدَ من ليلى رُماحٌ فعاذبُ وأقفرَ مِمَّنْ حَلَّهُنَّ التناضِبُ

فأصبح قاراتُ الشُغُورِ بَسَابسَاً تجاوَبُ في آرامِهنَّ الثعالبُ

ولم يُمْسِ بالسِّيدانِ نَبْحٌ لسامعٍ و لا ضوءُ نارٍ إن تنوّرَ راكبُ

إن الطاقة التعبيرية للانزياحات اللغوية ضمن النص تتناسب تماماً مع الحالة الوجدانية في التجارب الذاتية، إذ تحمل طاقة من الإيحاء يمكن للمتأمل

الكشف عنها، فحينما يأنس المرء أحداثاً مهمة يلقي ظلال نفسه الفرحة ويستوحش إذا غامت الأجواء وساءت الأحداث [72]، فاللوحة المرسومة تمثل فضاءً خاوياً تتناسب تماماً مع الحالة النفسية للشاعر المتمثلة بالشعور بالوحدة والعجز في سد الفراغ، فكل شيء في الوجود أصبح خالياً كنفسه التي خلت من مشاعر الفرح والسرور.

وهذا الكلام لا يقال اعتباطاً ؛بل تكشف عنه بنية النص واختياراته، فالشعور بالوحدة والوحشة دفعه لتقديم شبه الجملة (من ليلى) على الفاعل (رماح) في الشطر الأول من البيت الأول، وهذا العدول يتكرر في الشطر الثاني من البيت نفسه، إذ يفصل بين الفعل وفاعله (ممن حلهن) وفي كلا الشطرين الآلية واحدة والفاصل بين (تأبد) و(أقفر) وفاعليهما هو الأنيس الذي بإمكانه سد الفجوة وملئ الفراغ، ويتضمن البيت الثاني خرقاً تركيبياً من خلال فصله أيضاً بين الفعل والفاعل(تجاوب الثعالب) بشبه الجملة (في آرامهن)، وكذلك الحال في الشطر الأول من البيت الثالث، إذ إن الشاعر فصل بين الفعل وفاعله وهذه الانزياحات تكشف في مضمونها عن تجربة شعورية عاشها الشاعر تمثلت بانفصاله عن محبوبته فآلت الدنيا في عينيه سوداء مظلمة ليس فيها ما يؤانسه ويسليه ولا حتى (ضوءُ نارٍ إن تنوّرَ راكبُ) .

ومن الملاحظ أن الفاصل بين جميع الجمل كان شبه جملة متكونة من حرف جر واسم مجرور، وكأن الشعور الداخلي بما يجره له الانفصال عن الأحبة من آلام وويلات جرّه لاستخدام هذه التقنية الأسلوبية المتمثلة بالفصل بين المتجاورات عبر شبه الجملة من الجار والمجرور .

ومن هنا يمكن القول إن الانزياحات التركيبية ضمن النص تتناسب مع ما يضمره النص من حالة نفسية عاشها الشاعر وتأثر بها فأثرت على السبل المعهودة في تأليف الكلام ونظمه .

2.الاستفهام:

تنهض فاعلية الأداء عبر توظيف الأدوات توظيفاً فعّالاً ومتنوعاً يغني التجربة ويزيد من روعة النص لكسر الرتابة والملل فيما لو جاءت النصوص في سمات تقريرية خالية من إشراك الآخر في الجوار وعدم السماح له في دخول عالم الشاعر والتفاعل مع الأحداث، وهذا الأمر لا يحدث إلا عند توظيف تقنية الاستفهام.

ومن المفيد أن لا يفهم الاستفهام في البنى الأسلوبية بـ(طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل)[73] فحسب؛إذ إن الوقوف عند البنى اللسانية للقصيدة على مستوى المفردات والتراكيب (يقود إلى إدراك خصوصية اللغة لدى الشاعر التي تقوم على إدراك الدور الوظيفي للمفردات و التراكيب بواسطة مجموعة من الأدوات النحوية التي يرتكز عليها في بناء الجملة الشعرية)[74]، ونظراً لما يحققه هذا النسق من مساحة تعبيرية تستوعب دلالات متعددة نجد أن الشعراء قد أحسنوا استغلاله، يقول النابغة [75]:

أرأيتَ إن بَكَرَتْ بليلٍ هامتي وخرجتُ منها بالياً أوصالي
هل تَخْمِشَنْ إبلي عليَّ وجُوهَهَا أو تَضْرِبَنَّ نُخُورَهَا بمَآلي

إن الأسئلة التي أطلقها الشاعر ضاعفت طاقة النص الإيحائية وأشارت إلى مركز النص، فهي لا تمثل منطلقاً للإجابة بل تركز النظر نحو الفكرة، للتأمل في حقيقة الحياة، فالفكرة هي رثاء الشاعر لنفسه وإثارة الرؤى المتركزة في فضاء الوجود حول الموت الذي سيلحق الجميع ولن يواجه هذا المصير مع الميت أحد، وقد يجعل الشاعر من هذا النسق حواراً يفضي به إلى التقرير عندما يعمد لتكرار أداة الاستفهام، كما في قوله[76] :

وكم من أخي عَيْلَةٍ مُقْتِرٍ تَأتَّى له المالُ حتى انجَبَرْ
وآخرَ قد كان جَمَّ الغناءِ رَمَتْهُ الحوادثُ حتى افتَقَرْ
وكم غائبٍ كان يخشى الردى فآبَ وأودى الذي في الحَضَرْ

إن المتأمل في النص يلحظ توظيفاً مكثفاً لصيغة الفعل الماضي والتي تناسقت مع أداة الاستفهام، فنجد (تأتى، انجبر، كان، رمته، افتقر، آب، أودى)

وهذه الأفعال انثالت عبر روابط مختلفة تشبه إلى حد كبير تلك الحالات المختلفة التي يتحدث عنها الشاعر، واستعانته بالفعل الماضي مع أداة الاستفهام قد حققت له رؤية واضحة في تقرير الموضوع وترسيخ الفكرة وهذا ما أضاف للأداة (كم) فاعلية شعرية عمقت أواصر الدلالة بين مكونات النص.

3.نسق الشرط:

إن الدراسة الأسلوبية لا تعتمد على رصد البنى والظواهر رصداً كمياً أو شكلياً، وإنما ترصد الفائدة من توظيفها ضمن النص وتكشف النقاب عن ما أراد الشاعر من مدلولات ثانوية لم تكن وليدة المصادفة فهي في الحقيقة مكملات ضرورية تفيد في كشف الرؤى المخفية وتساعد في استكناه المخفيات من الأمور لتحريك المشهد الشعري وإضفاء الحيوية إليه، وهذا ما تحقق لدى الشاعر النابغة الجعدي عند استخدامه لتقنية الشرط، فهو يقول (77):

إذا ذَكَرَ السعديُّ فخراً فقلْ لهُ تأخَّرْ فلم يجعلْ لك اللهُ مَفْخَرا

فإن تُرِدِ العَليا فلستَ بأهلها وإن تَبْسُطِ الكفينِ للمجد تَقْصُرا

إذا أدلجَ السعديُّ أدلجَ سارقاً فأصبح مخطُوماً بلُؤْمٍ مُعَذَّرا

إن بنية الشرط تظهر من خلال التراكم الواضح في استخدام الأداتين (إذا) و (إن) التي مثلت بؤرة النص والمرتكز الأساس لموضع الذم والهجاء، فالشاعر أراد تكثيف الدلالات لذا لجأ إلى نسق الشرط لعلمه بما يوفره له هذا النسق من مساحة واسعة في التعبير، إذ يذكر فعل الشرط وجوابه وسبب الجواب، ثم إن الشاعر قد وظف هذه الدوال توظيفاً يوحي بقدرته على استخدام المكونات اللغوية، وإننا لو تتبعنا النسق الشرطي في أبيات الشاعر لوجدنا أن فاعلية الشرط قد تحققت بفعل الاقتران الرائع للأداتين بأفعالها التي تعددت أزمنتها فنجد الفعل بدلالته الماضية في فعل الشرط (ذكر) وجواب الشرط بدلالته المستقبلية في فعل الأمر (قل) وبدلالة الحاضر في تعليل جواب الشرط (يجعل) في البيت الأول، أما البيت الثاني فقد احتضن الأفعال المضارعة (ترد، تبسط، تقصرا)، وفي البيت الثالث نجد الشاعر يوظف الفعل الماضي (أدلج، أصبح) مستغرقاً في نصه الأزمنة وهذا ما تناسب مع

الغرض الشعري [78]، إذ إنه أراد أن يسلب المهجو الصفات الحميدة والفضائل السامية، وقد لجأ إلى هذا النسق التركيبي ليكثف الدلالة، فتناسقت الدلالات ومنحت النص من خلال زمنية الأفعال مشهداً مليئاً بالحركة والحدث فأفادت في تحويل دلالة الأفعال وأفرغتها من الدلالة المخصوصة لها قبل دخول السياق العام للنص وحملتها دلالة أخرى تنسجم ودلالة النص العامة [79].

إن السمة التراكمية لنسق الشرط أعطت الشاعر مساحة أكبر في التعبير وساعدته في تلوين البنية التركيبية وأوصلته لمبتغاه في سلب الشاعر جميع القيم والصفات الحميدة في جميع الأزمنة مستعيناً في تحقيق مبتغاه لما أتيح له من إمكانيات رافقت آلية الشرط كالتعليل في قوله (فلم يجعلْ لك اللهُ مَفْخَرا) أو الوصف كقوله (فأصبح مخطُوماً بلُؤْمٍ مُعَذَّرا) .

ولنتأمل قوله [80]:

فإن تأخذوا أهلي ومالي بظنَّةٍ فإنّي لَجرَّابُ الرجالِ مُجَرَّبُ
صبورٌعلى ما يكرهُ المرءُ كُلّهُ سوى الظلمِ إنّي إن ظلمتُ سأغْضَبُ

فالوقوف عند هذه البنية يُظهر قدرة الشاعر على اختيار النسق الذي يتلاءم ونفسية المخاطِب والمخاطَب على حد سواء، فهو يقف الآن في مواجهة الخليفة معاوية بن أبي سفيان عندما أخذ مروان ابنه وإبله في المدينة، ويفترض أن تلين لغته ليستعطف قلب حاكمه إلا أنه آثر أن يكون في موقع القوة باستخدامه لأداة الشرط (إن) الواقع في جوابها الجملة الاسمية المكونة من (إن واسمها و خبرها)الدالة على الثبوت والاستمرارية [81]مؤكدة باللام الداخلة على اسمها مستعيناً بالصفات ليظهر المعاني المقصودة لذات الشاعر، ثم يعاود استخدام هذا النسق في البيت الثاني إلا أن المغايرة في الأسلوب قد تمت، إذ نجد أن فعل جواب الشرط جاء مباشرة بعد فعل الشرط (إن ظلمت سأغضب) وقد أكد هذا الشرط بـ(إن)، وهذا الاستعمال الفعّال لأدوات البنية التركيبية أظهر قدرة الشاعر على تجاوز الموقف عبر إمكانياته اللغوية التي أتاحت تحقيق رغباته على وجه القوة والتهديد لا على وجه الضعف والتنديد .

المصادر والمراجع

1. الاتجاهات الأسلوبية المعاصرة في دراسة النص القرآني، عكاب طرموز علي، أطروحة دكتوراه، كلية التربية – جامعة الأنبار، 2002.
2. أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني(ت471هـ) تحقيق محمد رشيد رضا، دار المطبوعات العربية للطباعة والتوزيع والنشر، (د.ت) .
3. الأسلوب والأسلوبية، أحمد درويش، مجلة فصول، المجلد 5، العدد1، 1982 .
4. الأسلوب والأسلوبية، بييرجيرو، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء – بيروت، (د.ت) .
5. الأسلوبية والنقد الأدبي، عبد السلام المسدي، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد1، 1982.
6. الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط1975/5.
7. الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني (ت 356 هـ) تحقيق مكتب تحقيق التراث،دار إحياء التراث العربي – بيروت ،ط1،(د.ت).
8. البعد الأدبي لعلاقة القارئ بالنص، ميخائيل ريفاتير، مجلة الأقلام العدد1، 1999.
9. البناء الفني لنقائض جرير والأخطل، عبد العظيم رهيف، رسالة ماجستير، كلية التربية– جامعة بغداد، 1990 .
10. البنى الأسلوبية في صحيح البخاري، سلوى شكري شاكر النعيمي، رسالة ماجستير، كلية الآداب – جامعة الأنبار، 2008 .
11. التشكيل الإيقاعي ودلالاته في شعر رشدي العامل، نواف خلف فرحان، رسالة ماجستير، كلية التربية – جامعة الأنبار، 2005 .
12. التشكيل الإيقاعي ودلالاته في شعر يوسف الصائغ، إيثار شكري شاكر النعيمي، رسالة ماجستير، كلية الآداب – جامعة الأنبار، 2008.

13. التشكيل المكاني البنائي لظاهرة التكرار في شعر جرير، إسماعيل أحمد العالم، مجلة جرش للدراسات الإنسانية، المجلد3، العدد1، 1998
14. تطور الشعر العربي الحديث في العراق، د.علي عباس علوان، دار الحرية للطباعة – بغداد، 1975 .
15. التعبير القرآني، د.فاضل السامرائي، دار عمار – عمان، ط2005/5 .
16. الجامع في العروض والقوافي، لأبي الحسن العروضي، تحقيق د . زهير غازي زاهد وهلال ناجي ، دار الجيل – بيروت، ط 1 /1996.
17. الخوف وأثره في تشكيل المعنى في شعر العصر الإسلامي، مها فواز خليفة الذيابي، رسالة ماجستير، كلية الآداب – جامعة الأنبار، 2008 .
18. دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني(ت471هـ) قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني – جدة، ط1992/3 .
19. دينامية النص، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي – بيروت – الدار البيضاء، ط1987/1 .
20. ديوان النابغة الجعدي، جمعه وحققه وشرحه، د.واضح عبد الصمد، دار صادر– بيروت، ط1998/1 .
21. الزمان الدلالي (دراسة لغوية لمفهوم الزمان وألفاظه في الثقافة العربية) د.كريم زكي حسام الدين، دار غريب – القاهرة، ط2002/2 .
22. السكون المتحرك، دراسة في البنية والأسلوب تجربة الشعر المعاصر في البحرين أنموذجاً، د.علوي الهاشمي، منشورات إتحاد كتاب وأدباء الإمارات، 1995 .
23. سورة الدهر – قراءة تأملية ، أ.د.بشرى حمدي البستاني، مجلة المورد، المجلد29، العدد2001،3 .
24. شعر ابن الجوزي – دراسة أسلوبية، سامي أحمد شهاب، رسالة ماجستير، كلية الآداب – جامعة الموصل، 2002 .

25.شعر البردوني – دراسة أسلوبية، سعيد سالم الجريري، رسالة ماجستير، كلية الآداب – الجامعة المستنصرية، 1997 .
26.شعر الخوارج – دراسة أسلوبية، جاسم محمد عباس الصميدعي، أطروحة دكتوراه، كلية التربية – جامعة الأنبار، 2005 .
27.الشعر والشعراء، ابن قتيبة (ت 276هـ) تحقيق محمد أحمد شاكر، دار الحديث – القاهرة، 2003.
28.طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجمحي (ت 231هـ) قرأه و شرحه محمود محمد شاكر،مطبعة المدني– القاهرة، ط1/1974.
29.ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، د.صلاح فضل، مجلة فصول، العدد4، 1981.
30.العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني(ت456هـ) تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية – بيروت، 2007 .
31.قراءة في معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة فصول، المجلد7، العدد 3– 4، 1987 .
32.القصيدة العربية الحديثة بين بنية الدلالة والبنية الإيقاعية، د.محمد صابر عبيد، منشورات إتحاد الكتاب العرب– دمشق، 2001 .
33.قضية الفكر الجديد، د.محمد النويهي، دار الفكر – بيروت، ط2/1971.
34.لغة القرآن الكريم في جزء عم، محمود أحمد نحلة، دار النهضة العربية – بيروت، ط1/1981 .
35.المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب، دار الفكر – بيروت، ط2/1970 .
36.معاني النحو، د.فاضل السامرائي، شركة العاتك للطباعة والنشر والتوزيع، ط 3/ 2003.
37.معايير تحليل الأسلوب، ميخائيل ريفاتير، ترجمة وتعليق د.حميد الحمداني، دار النجاح الجديدة – الدار البيضاء، ط1/1993 .

38.معجم المصطلحات البلاغية، د.أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1983.
39.المعجم المفصل في علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، د.أنعام فوّال عكاوي، دار الكتب العلمية – بيروت، ط1996/2.
40.مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ابن هشام الأنصاري(ت761هـ) علق عليه علي عاشور الجنوبي، دار إحياء التراث العربي – بيروت، ط2001/1.
41.مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي) د.جابر أحمد عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم، (د.ت) .
42.من الصوت إلى النص ، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري ، د.مراد عبد الرحمن ، دار الوفاء – الإسكندرية ، ط2002/2 .
43.موسيقى الشعر،د.إبراهيم أنيس ،دار القلم – بيروت ،ط1972/4 .
44.موسيقى الشعر العربي، د.حسني عبد الجليل يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989 .

الهوامش

[1] ينظر الأسلوب والأسلوبية، بييرجيرو 34.

[2] ينظر البعد الأدبي لعلاقة القارئ بالنص 46 .

[3] هو قيس بن عبد الله بن عُدس بن ربيعة الجعدي العامري ،أبو ليلى ،شاعر مفلق من المخضرمين ،صحابي من المعمرين اشتهر في الجاهلية ،وسمي النابغة لأنه أقام ثلاثين سنة لا يقول الشعر ثم نبغ فقاله ،وكان ممن هجر الأوثان ونهى عن الخمر قبل ظهور الإسلام ،وفد على النبي صلى الله عليه وسلم ،وأدرك صفين فشهدها مع علي ثم سكن الكوفة فسيره معاوية إلى أصبهان مع أحد ولاتها فمات فيها ،وقد كف بصره وجاوز المئة ، ينظر طبقات فحول الشعراء 123/1،الشعر والشعراء 280/1،الأغاني 5/5.

[4] دينامية النص 61.

[5] التشكيل الإيقاعي ودلالته في شعر يوسف الصائغ 13.

[6] قضية الشعر الجديد 28.

[7] موسيقى الشعر 196، وينظر موسيقى الشعر العربي 20.

[8] ديوانه 22 .

[9] مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي) 397 .

[10] البناء الفني لنقائض جرير والأخطل 120 .

[11] ينظر موسيقى الشعر 196 .

[12] ينظر المرشد إلى فهم أشعار العرب 312/1 .

[13] ديوانه 98 .

[14] التشكيل الإيقاعي ودلالاته في شعر رشدي العامل 27 .

[15] السكون المتحرك 309 .

[16] ينظر الجامع في العروض والقوافي 266.

[17] ديوانه 83 .

[18] ينظر لغة القرآن الكريم في جزء عم 346–347 .

[19] ينظر الأصوات اللغوية 27 .

[20] ديوانه 118.

[21] ديوانه 53 .

[22] ديوانه 55 .

[23] ينظر تطور الشعر العربي الحديث في العراق 509 .

[24] ديوانه 95– 96 .

[25] ديوانه 179 .

[26] ينظر ديوانه 20، 24 .

[27] ينظر من الصوت إلى النص 67 .

[28] ديوانه 29.

(29) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية 204.

(30) ديوانه 188.

(31) ينظر سورة الدهر قراءة تأملية 37 .

(32) العمدة 93/2.

(33) ظواهر أسلوبية في شعر شوقي 211.

(34) شعر ابن الجوزي – دراسة أسلوبية 100.

(35) ديوانه 76.

(36) ديوانه 85.

(37) شعر الخوارج دراسة أسلوبية 177.

(38) ديوانه 75.

(39) ديوانه 119.

(40) التشكيل المكاني البنائي لظاهرة التكرار في شعر جرير 84.

(41) ديوانه 87.

(42) ديوانه 137.

(43) الأسلوب والأسلوبية، أحمد درويش 64.

(44) العمدة 235/1.

(45) ديوانه 87.

(46) ينظر قراءة في معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني 39.

(47) ديوانه 154.

(48) ديوانه 122.

(49) العمدة 252/1 .

(50) ديوانه 129 .

(51) البنى الأسلوبية في صحيح البخاري 128.

(52) ديوانه 141– 142 .

(53) ديوانه 189 –190 .

(54) ديوانه 39 – 40.

(55) معايير تحليل الأسلوب 77 .

(56) ديوانه 40 .

(57) العمدة 266/1 .

(58) العمدة 277/1.

(59) دلائل الإعجاز 70.

(60) ديوانه 123.

(61) ديوانه 182.

(62) العمدة 280/1.

(63) ينظر دلائل الإعجاز 263.

(64) ديوانه 177 – 178.

(65) ينظر معايير تحليل الأسلوب 27.

(66) أسرار البلاغة 3.

(67) الأسلوبية والنقد الأدبي 77.

(68) الاتجاهات الأسلوبية المعاصرة في دراسة النص القرآني 186.

(69) ديوانه 73–74.

(70) دلائل الإعجاز 108.

(71) ديوانه 20–21.

(72) ينظر الخوف وأثره في تشكيل المعنى في شعر العصر الإسلامي 100.

(73) معجم المصطلحات البلاغية 181/1، والمعجم المفصل لعلوم البلاغة 122.

(74) شعر الخوارج دراسة أسلوبية 80.

(75) ديوانه 145.

(76) ديوانه 54.

(77) ديوانه 77.

(78) ينظر الزمان الدلالي 208 .

(79) ينظر شعر البردوني – دراسة أسلوبية 49.

(80) ديوانه 27–28.

(81) ينظر مغني اللبيب 37/2، معاني النحو 15/1، التعبير القرآني 22.