البنى الأسلوبية في ((مسلة الأرجوان))
للشاعر شاكر الغَزِّي

Stylistic Structures in (Obelisk of Purple) by the poet Shaker Al-Ghazzi.

أ.م. د كريمة نوماس المدني الباحث:عباس عبد الحميد عدنان

جامعة كربلاء/ كلية التربية للعلوم الانسانية

Dr. Karima Numas Al-Madani
Mr. Abbas Abdul Hamid Adnan
Karbala University / College of Education for Humanities.

كلمات مفتاحية : الإيقاع العروضي / التفعيلة/ البناء الشعري/ القافية المقيّدة /الظاهرة الأسلوبية/ التدوير

ملخص البحث

اختصَّ هذا البحثُ بدراسة المجموعة الشعرية (مسلة الارجوان) ــ للشاعر العراقي شاكر الغزي ــ على وفق المنهج الأسلوبي ،وقسّم على ثلاثة مباحث يتقدّمها تمهيد خصّص للحديث عن حياة الشاعر شاكر الغزي ونتاجه الشعري والأدبي , بينما تكفّل المبحث الأول للحديث عن المستوى الإيقاعي في مسلّة الأرجوان, وقد تضمّن محورين المحور الأول خصص للإيقاع العروضي بينما تضمّن المحور الثاني الحديث عن الإيقاع الصوتي. فيما تكفّل المبحث الثاني الحديث عن المستوى التركيبي في مسلّة الأرجوان ,وقد تضمّن ثلاثة محاور تكفّل المحور الأول بالحديث عن العدول في الجملة التركيبية في مسلة الأرجوان, بينما ضمَّ المحور الثاني الحديث عن الجملة الإنشائية في مسلّة الأرجوان, فيما ضمَّ المحور الثالث الحديث عن الجملة الفعلية في مسلّة الأرجوان. وقد تكفّل المبحث الثالث بالحديث عن المستوى التصويري في مسلة الأرجوان وقد تضمّن محورين خصّص المحور الأول لدراسة نسق المشابهة, فيما تكفّل المحور الثاني للحديث عن نسق المجاورة, وقد تلت هذه المحاور خاتمة تكفلّت بأهم النتائج التي توصّل إليها البحث.

Abstract

This research was devoted to the study of the poetic diwan (Obelisk of Purple) - by the Iraqi poet Shaker Al-Ghazzi - according to the stylistic approach, and was divided into three topics that are presented by a prelude devoted to talking about the life of the poet Shaker Al-Ghazi and his poetic and literary product, while the first topic is to talk about the rhythmic level in the (Obelisk of Purple). Two axes included the first axis devoted to the rhythmic rhythm, while the second axis included talking about the rhythmic sound.

The second topic included talking about the syntactic level in the (Obelisk of Purple), it included three axes that included the first axis by talking about the remission in the syntax in the (Obelisk of Purple), while the second topic included talking about the structural sentence in the (Obelisk of Purple), while the third topic included talking about the actual sentence in (Obelisk of Purple).

The third topic sponsored the discussion of the pictorial level in the (Obelisk of Purple), and it included two axes, the first axis devoted to study the similar pattern, while the second axis sponsored to talk about the neighboring layout, and these axes were followed by a conclusion that ensured the most important results of the research.

المقدمة

الحمدُ لله رب العالمين ،والصلاة والسلام على سيد المرسلين ،وخاتم النبيين ؛أبي القاسم محمد ،وعلى آله الطيبين الطاهرين ، وصحبه الغر المنتجبين ...

أمّا بعد:

فالأسلوبية بشكل عام منهج يدرس النص ,ويقرؤه من خلال لغته وما تعرضه من خيارات أسلوبية على شتى مستوياتها: نحوياً، ولفظياً، وصوتياً، وشكلياً، وما تفرده من وظائف ومضامين ومدلولات وقراءات أسلوبية لا يمتُّ المؤلف بصلة مباشرة لها على أقلّ تقدير.[1]

والقصيدة الحديثة لها مكانتها في معناها ودلالتها, وفي حروفها ,وكذلك الفاظها, وجملها ,وأساليبها الأمر الذي جعلها مناط الدراسة الأسلوبية, وإيماناً بذلك المبدأ قمنا بدراسة المجموعة الشعرية (مسلّة الارجوان) ــ للشاعر العراقي شاكر الغزي ــ على وفق المنهج الأسلوبي ،لما لهذه المجموعة من خصوصية تعلّقت برثاء الحسين عليه السلام وثلّة من أهل بيته عليهم السلام الذين استشهدوا معه في واقعة الطف الأليمة، وبعض الشخصيات المرتبطة بهذه الواقعة، فضلا عن عدم دراستها فيما نحسب من لدن الدارسين المحدثين.

وقد اقتضت طبيعة البحث ومادته أن يقسم على ثلاثة مباحث يتقدّمها تمهيد.

خصّص التمهيد التعريف بالشاعر شاكر الغزي ونتاجه الشعري والأدبي, بينما تكفَّل المبحث الاول بالحديث عن المستوى الإيقاعي في مسلّة الأرجوان, وقد تضمّن محورين المحور الأول خصّص للإيقاع العروضي فيما تضمّن المحور الثاني الحديث عن الإيقاع الصوتي.

امّا المبحث الثاني فتكفّل بالحديث عن المستوى التركيبي في مسلّة الأرجوان ,وقد تضمّن ثلاثة محاور؛ اهتمّ المحور الأول بالحديث عن العدول في الجملة التركيبية, فيما ضمَّ المحور الثاني الحديث عن الجملة الانشائية, امّا المحور الثالث فتناول الجملة الفعلية.

اماّ المبحث الثالث فاختصّ بالمستوى التصويري في مسلّة الأرجوان وقد تضمّن محورين: خصّص الأول لدراسة نسق المشابهة, فيما تكفّل الثاني بالحديث عن نسق المجاورة, وقد تلت هذه المحاور خاتمة أبرزت أهمّ النتائج التي توصّل إليها البحث.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العلمين

التمهيد

التعريف بالشاعر شاكر الغزي ونتاجه الشعري والأدبي

هو شاكر ريكان الغزي شاعر عراقي معاصر من مواليد (١٩٧٨) وهو من مدينة البطحاء التي تتبع رسميا إلى محافظة ذي قار جنوب العراق. وقد انطلقت موهبته الشعرية منذ١٩٩٧م ومازالت. ومنذ ذلك الوقت استطاع أن يُصدر أولى مجموعاته الشعرية المسمّاة (نبوءات هدهد بلقيس) عن دار الينابيع في سوريا عام ٢٠١٠م.وثاني مجموعاته الشعرية (مسلّة الأرجوان) عن شركة العارف للمطبوعات في لبنان عام ٢٠١٣ م. وآخر أعماله مجموعته الشعرية الثالثة (الآتون من الحديقة الحمراء) التي فازت فيها بالمركز الأول في مسابقة الكساء الأدبية التي أقامها ملتقى ابن المقرب الأدبي بالدمّام في المملكة العربية السعودية مؤخراً.

كتب القصة القصيرة منذ عام ٢٠١٠ م، وهو عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق, وعضو اتحاد الشعراء وكتاب الأدب الشعبي في ذي قار ؛وهو أحد مؤسسي منتدى البطحاء الأدبي ورئيسه الأول ؛ ترجم اسمه ضمن خانة شعراء العراق في

(معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين) في طبعته الثالثة ٢٠١٤ / المجلد الثامن، والذي تمّ نشره عن طريق مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، حصل على شهادة البكالوريوس في الهندسة المدنية عام ٢٠٠٢م.

حصل على عدة جوائز عراقية وعربية منها:

- الجائزة الأولى في مسابقة شاعر الطفّ قناة العهد الفضائية/ الدورة الأولى/ •
٢٠١١ م عن قصيدة (مسرح السيّدة).
- الجائزة الثانية للقصيدة العمودية جائزة النور للإبداع/ الدورة الرابعة/ ٢٠١١م
عن قصيدة (معمدان الوجع الأوريّ).
- الجائزة الأولى/ الشعر/ مسابقة دار الشؤون الثقافية الإبداعية/ الدورة الخامسة/ •
٢٠١٢ م عن قصيدة (شبه القبلة المنسيّة).
- الجائزة الثانية في مسابقة الطفّ للشعر الفصيح مؤسسة الولاية الثقافية/ •
٢٠١٤ م عن قصيدة (أمّي تبكي على صينيّة القاسم).
- الجائزة الأولى في مسابقة الكساء الأدبية ملتقى ابن المقرّب الأدبي بالدمّام، •
المملكة العربية السعودية/ الدورة الأولى/ ٢٠١٤ م
عن ديوان (الآتون من
الحديقة الحمراء).

له عدة أعمال مخطوطة، نذكر منها:

- وجوه تكره التجاعيد/ مجموعة قصصية.
- بيادق زرق/ مسرحية شعرية.
- القافلة والعسلان/ مطوّلة شعرية.
- معمدان الوجع الأُوريّ/مجموعة شعرية.
- الآتون من الحديقة الحمراء/ مجموعة شعرية.
- أيها الولد: إنها من هناك تجيء/ رواية.

ولا زال يواصل نتاجه الابداعي.[٢]

المبحث الأول

المستوى الايقاعي

مدخل:

يشغل المستوى الإيقاعي ـ في مسلّة الأرجوان حيّزا بارزا لما يمتلكـــه من طاقة تعبيرية كبيرة ،فالعمل الأدبي وسيلة توصيل رمزية تثير معنـى من خـــلال التركيب الصوتي للكلمة ،والصوت هو وسيط الدلالة في عملية التوصيل والإبلاغ والقناة الحاملة للمعنى.[٣]

((وثمة علاقة بين الصوت والإيقاع تماماً ، والنص الشعري مـادته الأولى (مجموعة أصوات)، جاءت على هيأة معيّنة ، نتج عن هذا الترتيب أثر مـدرك محسوس بواسطة (الأذن)،وهذا الأثر هو ما سميّ بالإيقاع ،فالإيقاع في حقيقته مجموعة من الأصوات الساكنة والمتحرّكة على نحو خاص ، بحيث ينشأ عن هذا التوالي وحدة نغميـة هي التفعيلة التي تتردّد على مدى البيت ، ومن ترددّها يتولّد الإيقاع ،ومن مجموع هـــذا التردّد في البيت الواحد يتكوّن الوزن)).[٤]

وتتمظهر أبنية القصيدة بوضوح من خلال رمزية الإيقاع ،حيـث تتحوّل العلاقة بين الإيقاع والمعنى من علاقة خفيّة إلى علاقة أكثر وضوحاً وقوة، الإيقاع إذاً هو المادة الأساسية في البناء الشعري ،وهذا الحكم لا ينطبق علـى الخطاب عندما يصبح جاهزاً في بنيته السطحية ،بل في مراحل تكونه الأولى وهو في ذهن المبدع فتشكيل نوعيـة الخطاب الأدبي يعتمد على قدرة المبدع في استحضار مفرداته ، ووضعها في شكـل أدبي معيّن.[٥]

فالإيقاع((هو الذي يبرز تأثير البنية الصوتية بوضعها في قوالب زمنية تمارس من خلالها الإيحاء))[٦],((كما انه على المستوى الجمالي يمنح النص موسيقـى عذبـــة تجذب الانتباه فتصغي إليها الأسماع مؤثرة فـــي المتلقّي فالشكل واسطة إيصال مستقلة ومعبّرة

عن نفسها قادرة على توسيع نطاق اللغة إلى أبعد من الإطار اليومي للمعنى عن طريق الإيقاع والتداعي والإيحاء)).[٧]

((ما يميّز الشعر للوهلة الأولى ,ولاسيما من جانب المتلقي والمتقّبل للرسالة، موسيقاه وطريقة كتابته تماشياً واستجابة للجانب الإيقاعي فيه ،وقد أكّدت تجربة الإنسانية في كل العصور، وكل اللغات أنه لا شعر بلا موسيقى))[٨]

نحاول في هذا المبحث تلمسّ البنية الإيقاعية وصورها في مسلّة الأرجوان ،وجاءت في محورين: اختصّ الأول بالإيقاع العروضي ،والآخر تعلّق بالإيقاع الصوتي.

المحور الأول (الإيقاع العروضي)

١ـ البحور(الاوزان):

البحر: هو الوزن الخاصّ الذي يجري على مثاله الشاعر, وسميّ بحرا لأنه يوزن به ما لا يتناهى من الشعر فأشبــه البحر الذي لا يتناهى بما يغترف منه [٩]والــوزن هو الحالة المقنّنة للإيقاع، وبه ينتظم الإيقاع في الشعر فـــي وحدات صوتية يستغرق التلفّظ بها مددا من الزمن متساوية الكمية [١٠]،ويظهر الوزن في نظام (التفعيلات)التي يتألّف منها البيت الشعري، فيكون بذلك معيارا يقاس به الشعر فيعرف سالمه من مكسورة.[١١]

ومن خلال استقراء المجموعة الشعرية(مسلّة الارجوان) وجدنا أن استعمال الشاعر للأوزان الشعر العربي جاء بشكل متفاوت وهذا ما يظهره الجدول الآتي:

ت	الأوزان	عدد القصائد والمقطوعات	عدد الأبيات	النسبة المئوية
١.	الكامل	١٥	٢٥٨	%٤٩.٧١٠٩٨٢٦٥٩
٢.	الخفيف	٤	٧٨	%١٥.٠٢٨٩٠١٧٣٤١
٣.	الوافر	٣	٥٦	%١٠.٧٨٩٩٨٠٧٣٢٢
٤.	البسيط	٢	٢٥	%٤.٨١٦٩٥٥٦٨٤
٥.	المتقارب	٢	٥٠	%٩.٦٣٣٩١١٣٦٨
٦.	الطويل	١	٢٧	%٥.٢٠٢٣١٢١٣٨٧
٧.	الرمل	١	٢٤	%٤.٤٣١٥٩٩٢٢٩٣
٨.	المجموع	٢٨	٥١٩	%١٠٠

يلاحظ من الجدول السابق أن الشاعر استعمل الأوزان (الكامل، الخفيف ، الوافر، المتقارب، الطويل ،والبسيط) بنسب متفاوتة، ونلحظ ميل الشاعر إلى البحور الطويلة التامّة ممّا يدلّ على قدرته اللغوية التي مكّنته من التعبير عن أجزاء التجربة الشعرية وتفصيلاتها ودقائق الأمور أكثر من البحور المجزوءة التي قد لا تسمح مساحتها الصوتية القصيرة بالتعبير عن الدقائق والتفصيلات الاّ قليلاً ؛وسنحاول هنا دراسة الأوزان التي احتلت المركز الرئيس في قائمة قصائد الشاعر. فقد احتل بحر الكامل مركز الصدارة في استعمال الشاعر في مجموعته الشعرية مسلّة الأرجوان وذلك لما تميّزت به تفعيلات هذا البحر فهي((من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع من المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحالٍ من الأحوال))[١٢]، وقد جاءت تسمية هذا البحر بالكامل ((لكماله في الحركات ، وهو أكثر الأوزان حركات ، فالبيت منه يشتمل على ثلاثين حركة))[١٣]،((وهو لذلك يبدو أكثر سرعة وعجلة ، فضلاً عن احتوائه تسعة مقاطع قصيرة وستة طويلة))[١٤]،لذلك فهو أقرب إلى الشدة منه إلى اللين ، إذ إن فيه نوعاً من الحدّة والتسارع ، تمنع الشاعر من الإبطاء التأملي ـ كما في الطويل ـ لذا قلّ أن يبحر فيه شاعر متفلسف، أو ممعن في الحكمة، ممّا جعل هذا الوزن لا يصلح للهدوء، والتأمّل والتؤدة.[١٥]

نظم الغزي على هذا البحر خمسة عشر نصاً شعريا، قال في احدها متفجعا من قصيدته (مسرح السيدة)[١٦]:

أسْدِلْ سِتَا/رَةَ مَسْرَحِيْ/ يَأْمُوْجِدَهْ

وأَخْتِمْ بِقُر/بَانِ الشها/دَةِ مَشْهَدَه

مُتْفاعِلُنْ/مُتَفَاْعِلُنْ/مُتْفَاعِلُنْ

مُتْفاعِلُنْ/ مُتْفاعِلُنْ/ مُتَفَاْعِلُنْ

منّي تقبَّ/لهُ وإنْ/ عزَّ الفِدا

إنّا أُخيَّ/ا عِشْرَةٍ/ تِرْبا لِده

مُتْفاعِلُنْ/ مُتَفَاْعِلُنْ/ مُتْفَاعِلُنْ

مُتْفَاعِلُنْ/ مُتْفَاعِلُنْ/ مُتْفَاعِلُنْ

نجد أن الشاعر على وفق مبناه الإيقاعي يحمّل عواطفه على تفعيلة(متَفاعلُن) المتكررّة الوحيدة فلا يجد التنويع الإيقاعي إلاّ في زحاف(الإضمار) فعمد إلى مراوحة(الإضمار) بين مفاصل البيت الواحد قاصدا نفي نمطية الإيقاع من دون الوقوع في نمطية أخرى يفرضها الزحاف الواحد(الإضمار)[١٧], اذ نجد أن هناك مظاهر للتنوع الموسيقي للنص, سيقت من أجل إحداث مقاربة دلالية-صوتية ولاسيما أن الشعر قبل كل شيء نظمٌ لا يوجد إلاّ كعلاقة بين الصوت والمعنى, إذ أنه بنية صوتية دلالية[١٨] هدفها تحقيق انسجام إيقاعي بين المادة اللغوية وتعتريها من جوازات تواكب قالب التجربة الشعرية ناهيك ,وأن تجربة الشاعر داخل هذه القصيدة عاطفية انفعالية فعبّر الشاعر عن مشاعره وأحاسيسه حيال من يرثيه، فاستعمل الشاعر البحر الكامل ؛ لفخامته وجلالته ،ولما يتمتع من مساحة إيقاعية ، تجعله يعبّر عمّا في داخله من

مشاعـــر وأحاسيس ،وهذا ما يتناسب مع التجربة الشعرية ,فهو من خلال هـــذا الـــوزن أخـــرج الأحاسيس والانفعالات التي يحاول الإسفار عنها ؛ومن السياقات الاخرى التي جاءت على بحر الكامل في مسلّة الأرجوان.[١٩]

امّا البحر الآخر الذي يلـــي بحر الكامل من حيـث استعمال الشاعر له في هذه المجموعة هو(بحر الخفيف),وهو من البحـــور الممـــزوجة التفاعيل وهي:(فاعلاتن) و(مستفعلن) مـــع ما ينتابها مـــن زحاف[٢٠]،وهـــو بحـــر ((يصلح لحمل عـــواطف رزينة وهادئة))[٢١]فضلا عـــن خصائصه الإيقاعية التي تتمثّـــل بالمساحة الصـــوتية الواسعـة وإمكانية إجراء الزحافات والعلل ،فضلاً عـــن كونه من البحور المزدوجة التـي تعين الشاعر علـــى التعبير عـن موضوعـاتـــه بسهولة. وقد وظّف الغزي هذا البحر في مسلّة الأرجوان في أربع قصائد نأخذ مثالا علـــى ذلك مرثيته التـــي يُظهر من خلالها عاطفة جياشة تجـــاه عميد المنبر الحسيني الشيخ أحمد الوائلي(رحمهُ الله) التي قال في مطلعها:

سوفَ نمشيكَ لن يَضِلَّ الطريقُ

لفـــراشاتِنا سيهـــدي الـــرحيق

فَـــاعِلاتُن/مُتَفْعِلـــن/ فَـــأعِلاتُ

فَعِـــلاتُنْ/ مُـــتَفْعِلُنْ/ فَـــاْعِلاتُ

سوفَ نمشيكَ واثقينَ, ولسنـــا

مَنْ مشَوا كلما أضاءتْ بُروقُ

فَـــاعِلاتُنْ/ مُتَفْعِلُـــنْ/ فَعِلات

فَاعِلاتُنْ/مُتَفْعِلُنْ/ فَـــاْعِـــلاتُ

لقد جـــاءت حيويـــة هـــذا المقطع الشعري من خلال ما دخل عليه من زحاف حيث تعرّض لزحاف (الخبن) أي حذف الثاني الساكن من التفعيلة فقد تكرّر زحاف الخبن في هذه القصيدة كثيراً ,وهو يعني قطعاً زيادة المتحركات على حســـــاب السواكن كذلك نجـــد للعلة غير اللازمـــة وهي علة التشعيث التي حدثت فـــي عروض البيت وضربه دورا كبيراً في إحداث نسق موسيقي تطرب له إذن المتلقي, وبالإضافة الى ذلك هـــو أن هذا البحر أتاح بنية صوتية داخلية فـــي النص وهـــي بنية التدوير فـــي البيت الشعري, مّما جعله مناسباً لتصوير المواقـــف المشحونة بالمعاني والعواطف الجياشة التي يهتزّ لها السامع, كـــل هذه الاسباب دعت الشاعر إلى الاستعانة بهذا البحر للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه حيال المرثي ، فـ((المـــوضوع أو المضمون يفـــرض اختـــيار إيقاعـــه ، فـــإن ناسب الإيقاع كانت التجربة أكثر نجاحاً)).[٢٢] وهذا يعود الى أسلوبية الشاعر وتعامله مع المفردة, ومن السياقات الأخرى التي جاءت على بحر الخفيف في هذه المجموعة.[٢٣]

،ويـأتي بعد الخفيف بحر الوافر ونغمـة تفعيلة الوافر (مفاعلتن) مقلـوبة من تفعيلة الكامـــل (متفاعلن)، و((يمتـاز هذا البحر بأنه يشتدّ إذا اريد له الشدة ويـرقّ إذا أريد له))[٢٤] وقد استمدّ الشاعر شاكر الغزي هذا البحر ووظّفه فـــي ثلاث قصـائد, نأخذ مثالا على ذلك قصيدته التي بعنوان(أمي تبكي علـــى صينية القاسم).اذ قال فيها[٢٥]:

أُبــلّلُ وجنتَيَّ دَمَـــاً ودَمْعـا

إذا أُمّي على العِرِّيسِ تنعى

مُفَاعَلَتُنْ/ مُفَاعَلَتُنْ/ مُفَاْعَلْ

مُفَاعَلْتُنْ/ مُفَاعَلْتُنْ/ مُفَاْعَلْ

بأَدْيرَةِ الخرائب وسطَ رُوحي

يُرمِّمُ صوْتُها الناقوسَ:قَرعا

مُفَاعَلَتُنْ/ مُفَاعَلَتُنْ/ مُفَاعَلْ

مُفَاعَلَتُنْ/ مُفَاعَلْتُنْ/ مُفَاعَلْ

ممّا لاشكّ فيه أن حزن الشاعر هنا تحوّل إلى موقف مجلجل وافقــه الوزن الشعري. فالبحر الوافر ينسجم والحزن الشديد ،وبذلك أوحى الشاعر في هـذه القصيدة بإيقاع حماسي فـي الرثاء يناسب خصوصية الموضوع, وقد دخل هذا البحر طارئ إيقاعي زاد من حركة الانفعال ,وإن هذا الطارئ يتمثّل بزحاف العصب وعلة النقص، فالشاعر جاء بموسيقى تتفق مع حالة الحزن والألم التي صرّح بها في مقدمة قصيدته ،فضلا عن اتصالها بتجربته اتصالاً مباشراً. وخلاصة القول إن البحـور التي نظم الشاعر على وزنها قصائد مسلّته هي تلك البحور الشائعة في الشعر العربــي، وقد استطاع ان ينقل انفعالاته ومشاعره عبرها، وكان مصداقا لما أريد مـن الشاعر من أن يحسن التعامل مع تلك البحور ،ويحسن اختيار الألفاظ التي يصوغ منهــا عباراتــه بأسلوب يراعى فيه انسجام هذه الألفاظ بحروفها وتراكيبها لتشكّل الموسيقى المطلوبة لتحقيق تفاعل المتلقي مع النص الشعري.[٢٦]

٢ــ القافية:

احتلّت القافية مكانة متميّزة في الشعر فهي ذات سلطان كبير، وعدّها ابن رشيق شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية[٢٧]،((وهي الركن الثاني من أركان الموسيقى الخارجية للقصيدة والتي تُضفي على البيت الشعري جوّاً نغمياً إذ أن تكرارها في مقطع البيت يزيد من وحدة النغم فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقّع السامع تردّدها ويستمتع بمثل هذا التردّد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية أو بعد عدد معيّن من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن))[٢٨]لذا يكون ((الحديث عن القافية في موسيقى الشعر حديثا لازما لفهم الإيقاع الشعري، فالنهاية التي يختم بها البيت لها دور أساسي في تشكيل الإيقاع الشعري، ومن أجل ذلك فإن ظواهر الإيقاع ترتبط بها في الفهم والتفسير))[٢٩]، فهي بمثابة الفاصلة الموسيقية التي يتوقّع السامع تكرارها بفترات منتظمة[٣٠]. وتنقسم القافية في مسلّة الأرجوان من حيث الإطلاق والتقييد على قسمين:-

أولاً : القافية المطلقة: وهي التي يكون حرف رويها متحركاً بالحركات المعروفة الضمة والكسرة والفتحة,

ثانيا: القافية المقيّدة: وهي التي يكون رويها ساكناً. ويمكن عمل جدول لمجرى الروي في نصوص المسلّة وهو على النحو الاتي:

مجرى الروي	عـدد القصـائد والمقطوعات	عدد الأبيات	النسبة المئوية
المفتوح	١٣	٢٢٩	٤٤.١٢٣٣١٤٠٦٥٥
المضموم	١٠	٢٠٨	٤٠.٠٧٧٠٧١٢٩٠٩
المكسور	٤	٦٩	١٣.٢٩٤٧٩٧٦٨٧٩
الساكن	١	١٣	٢.٥٠٤٨١٦٩٥٥٧
المجموع	٢٨	٥١٩	%١٠٠

يتضح من الجدول أن الشاعر أكثر من استعمال القافية المطلقة، إذ بلـغ عدد أبياتها (٥٠٦) أبيات ، وكانت نسبتها (٩٧,٥٠)وبلغ عـدد أبيات القافية المقيّدة (١٣) بيتاً، وكانت نسبتها (٢,٥٠٪).وكـان عدد أبيات القافية المضمومة (٢٠٨) أبيات ،وكانت نسبتها بين القـوافي المطلقة تمثل,(٤٠٪)وعدد أبيات القافية المفتوحة(٢٢٩) بيتاً، وكانت نسبتها بين القـوافي المطلقة تمثـل (٤٤٪)، وعـدد أبيات القافية المكسورة (٦٩) بيتاً .وكانت نسبتها بين القوافي المطلقة (١٣٪. وشيوع القوافي المطلقة هو عرف شعري شائع في الشعر العربي، لذلك نرى أن الشاعر شاكر الغزي قد التزمه ولم يخرج عنه. أمّا في ما يخصّ الرويّ الساكن فإنه كان قليل الاستعمال وهذا ما أوضحه الجـــدول الإحصائي اذ وردت قصيدة واحدة في رثاء الحسين عليه السلام. وكذلك توحي القافية المقيّدة من غير مدٍّ بإيقاع ذي نبرة عالية يشعر السامـــع إزاءها بتوقّف حركة الأشياء ونهاية الوقائع والأحداث وكأن لكل سكـــون غـــاية في نفس الشاعـــر ينـــاسب بـــه خبو الكـــرامة وسكـــون المجد واعتلال النفس الإنسانية بالمأساة, وهكذا يمكـن القـول إن القوافي المقيّدة في رثاء الإمام الحسين عليه السلام كانت ذات إيقاع شجيّ ودلالات موحية بأبعاد المأساة والحزن، على خلاف من يرى أن الروي الساكن يوحي بالصمت والجفاف وضعف العاطفة وأنه بعيد عن الرثاء الحقيقي[٣١]. امّا عـن سبب غلبة الرويّ المضموم لما في جرس (الضمة) الموسيقي مـــن إيحاء بالجدةِ والفخامة ، وإطلاقه في فضاء الإيقاع الشعري بما يناسب غـــرض الرثاء من ندبٍ وتعجب. والجدول الآتي يبيّن لنا مجموع حرف الرويّ التي بنى عليها الشاعر شاكر الغزي نصوص مسلّته ونسبة شيوعها وتواترها:

الصوت	عدد القصائد والمقطوعات	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الهمزة	٤	٩١	١٧.٥٣٣٧١٨٦٨٩٨
اللام	٤	٥١	٩.٨٢٦٥٨٩٥٩٥٤
التاء	٢	٤١	٧.٨٩٩٨٠٧٣٢١٨
القاف	١	٣٥	٦.٧٤٣٧٣٧٧٩٥٧٦
الفاء	١	٢٦	٥.٠٠٩٦٣٣٩١١٤
العين	١	٢٦	٥.٠٠٩٦٣٣٩١١٤
الطاء	١	٢٣	٤.٤٣١٥٩٩٢٢٩٣
السين	١	٢١	٤.٠٤٦٢٤٢٧٧٤٦
الجيم	١	٢٠	٣.٨٥٣٥٦٤٥٤٧٢
الدال	١	٢٠	٣.٨٥٣٥٦٤٥٤٧٢
الحاء	١	١٩	٣.٦٦٠٨٨٦٣١٩٨
الياء	١	١٨	٣.٤٦٨٢٠٨٠٩٢٥
النون	١	١٨	٣.٤٦٨٢٠٨٠٩٢٥
الميم	١	١٧	٣.٢٧٥٥٢٩٨٦٥١
الشين	١	١٦	٣.٠٨٢٨٥١٦٣٧٨
الهاء	١	١٥	٣.٠١٢٠٤٨١٩٢٨
الراء	١	١٣	٢.٥٠٤٨١٦٩٥٥٧
الثاء	١	١٢	٢.٣١٢١٣٨٧٢٨٣
الزاي	١	١٢	٢.٣١٢١٣٨٧٢٨٣
الكاف	١	٦	١.١٥٦٠٦٩٣٦٤٢
المجموع	٢٨	٤٩٨	%١٠٠

وإذا ما حاولنا قراءة حروف الرويّ التي تردّدت بشكل بارز عند الغزي ، كالهاء واللام ,والهمزة ،فإننا نستطيع أن نكشف عن كثير من الجوانب الصوتية والدلالية التي ترتبّت على استعمالها. نلاحظ من خلال الجدول السابق أن أكثر الأبيات جاءت على قافية الهمزة وصوت الهمزة يخرج من أقصى الحلق ,وتوصف بأنها مجهورة[٣٢],كذلك أنها حرف هوائي لأنها تخرج من الجوف فلا تقع في مدرجة من مدارج اللسان ,ولا من مدارج الحلق ,ولا من مدارج اللهاة ,إنّما هي هاوية في الهواء فلم يكن لها حيّز تنسب إليه إلاّ الجوف[٣٣] ,فحالة الرثاء تحتاج لقافية كالهمزة ليعبر عن الآهات والحزن والألم ،والشاعر وظّف هذا الصوت في أربع قصائد نأخذ منها قصيدته (نشيد الاستشهاد) في رثاء الإمام الحسين عليه السلام اذ قال:

صُبْحَاً عَليك سَأنْدبنْ...ومساءَ

وسأبكيّنَ بدل الدموع...دماءَ

لك حسرةً أن ما بَذلتُك مُهجتي

فائذنْ..لأبذُل فيك روحي ماءَ[٣٤]

إنّ الفحص والتأمل في سياقات النص قد يكشفان عن المسوّغ الدلالي لهذا الحضور ,ويكشفان عن الأبعاد الأسلوبية والدلالية الكامنة وراء عملية الاختيار لقافية ما ,ومن خلال مجمل القراءة البنيوية لهذه القصيدة يمكن القول, إن القافية مطلقة[٣٥],ولعل صوت (الهمزة) في جميع القصائد يوحي بالمعاني التي ساقها الشاعر فجهارة صوت الهمزة وشدته وانفجاريته تتلاءم مع إيقاعية الرثاء التي مال اليها الشاعر في مجموعته , ويبدو أن ميل الشاعر إلى الحرف المفتوح هو لما في جرس الفتحة من مدّ موسيقي يوحي بالجدة والفخامة وإطلاقه في فضاء الإيقاع الشعري بما يناسب الحالة التي عاشها الشاعر في قصيدته ,لذلك جاءت قافية الهمزة منسابة لا تكلّف فيها غالبا خدمت غرضه إلى جانب وظيفتها الأساس , وهي تحقيق القيمة الإيقاعية[٣٦].

أمّا الصوت الثاني الذي كثر استخدامه في مسلّة الأرجوان هو صوت اللام والشاعر وظّفه في أربع قصائد ,وهو من الأصوات (المتوسطة)[٣٧]، لأنه حرف كثر وروده رويّاً في الشعر العربي لكثرة وروده في أواخر كلمات اللغة العربية ونورد مثالا على ذلك قصيدته في رثاء سيدنا العباس عليه السلام التي يقول في مطلعها:

لُغز أحار الماء كيف يحلُهُ؟

كم تاه في معناه ...مَن سيدلُهُ؟

متوسلا كفّيه حيثُ مرادهُ

باب المُراد تبركاً سيَبُلُهُ

أسهمت اللام بإظهار المشاعر المكبوتة في نفس الشاعر ,وهي في الوقت نفسه جاءت مضمومة، ونحن نعرف أن القافية المضمومة لها وقع نفسي مؤثّر يدلّ على القوة, ،ممّا أضاء النغمات الموسيقية داخله التي لامست الإحساس الناشئ من فقدان الماء ,ولم يكتف الشاعر عند هذا الحد من النغم الذي يضفيه صوت اللام فمزجها بحرف رويّ مهموس يجهر به في بعض الظروف اللغوية

الخاصة ،وفـي هذه الحالة يتحرّك معها الوتران الصوتيان كمـا يسمع لهذه الهـاء المجهـورة نوعا مـن الحفيف لولاه لكانت هـذه الهاء أقرب إلى صوت ليّن عادي[٣٨]وهكذا شكلّت القافية ملمحا أسلوبيا في شعر الشاعر شاكر الغزي.

المحور الثاني (الإيقاع الصوتي)

١ـ التكرار:

التكرار من الوسائل الموسيقية التي تسهم في ترسيخ أداء المعنى وتعمّقه؛ لأنها تقوم على تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير، بحيـث تـؤلف نغما موسيقيا يقصـده الناظم في شعره[٣٩] فإن لـه أثـرا كبيرا في عملية الإيقاع، وان وجـوده أحيانا يعدّ وجـودا عضـويا حتى لو كان في أبسط مستوياته[٤٠].

فاستعمـال التكرار يأتي لزيادة التنغيم، وتقوية الجرس ،فضلا عن تقوية المعنى وتأكيده[٤١] ((فالتكرار له وظائفه الدلالية وفلسفته الإيحائية ، إذ يلجأ إليه الشاعر لـدوافع نفسية وأخرى فنية ،أمّا الدوافع النفسية فإنها ذات وظيفة مزدوجة تجمع الشاعر والمتلقـي على السواء، فمـن ناحيـة الشاعـر يعنـي التكـرار والالحاح في العبارة على معنى شعوري يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره ،وربمـا يـرجع ذلك إلى تميـّزه عـن سائـر العناصر بالفاعلية ، ومـن ثم يأتي التكرار لتمييزه بالأداء))[٤٢], والتكرار في مسلّة الأرجوان على ضروب شكّلت ملمحا أسلوبيا فيها:

أ. تكرار الحروف:

والمقصـود بذلك هو اعتماد الشاعـر صوتاً معيّناً ،أو مجموعة أصوات بصورة أكثر من غيرها في اللفظة الواحدة ، أو السياق كأن يكون سياق البيت ، أو سياق القصيدة ، وتـراكم الأصوات فـي السياق هـو الذي يؤدي دوراً إيقاعياً في أغلب الأحيان[٤٣] إذ تكرّرت في مسلّة الأرجوان أصـوات تسبغ على الشعر لونا من الموسيقى، ومنها مثلا (الباء) وذلك كقوله في رثاء الإمام الحسين(عليه السلام):

كاف الكروب بلائه تتكربلُ

وببائـه ..أم الكتاب تبسملُ

وبنونه...هاءُ الهلاك تمرست

أدنى الذي فعلته.. مالايفعلُ

وثلاث ياءات... يزيد يخطها

بالموبقات:يبيحُ, يهدمُ, يقتل

كرّر الشاعر حرف (الباء) تسع مـرات في ثلاثة أبيات ولمـّا كان حرف (الباء) من الأصوات الشديدة المجهورة[٤٤], فقد جاء تكراره ليطبع الأبيات بجوّ صاخب يناسب معاني الأبيات التي استمدّها من آية قرآنية في (سورة مريم) الكرب ,والبلاء ,والهلاك , ويوافقهـا. ويظهر النص هيمنة للانفعال المكبوتة في نفس الشاعر ,وسيادة العاطفة أيضا في تأليف الصورة ،فالشاعر من خلال تكرار هذا الحرف قد نقل واقعه النفسي (الانفعالي).

ومن السياقات التي نلمح فيها دوراً للتراكم دلالياً وإيقاعياً في مسلّة الأرجوان حرف (الراء) في رثائية يظهر من خلالها الشاعر انفعالا وعاطفة شديدة تجاه

مرثية ليعبّـــر مـــن خلالها جانب مـن انفعال الذات الشاعــرة بالحـدث والوقائـع المرتبطة به ، إذ قال[٤٥]:

وحي ...يُلُحُ علي أن أتنبأ

اقرأ فأحمدُ ليس آخر من رأى

إقرأ وربك زارع اللاءات رف

ضًا علم الانسان أن يتجرأ

إقرأ وربك غيمة ملكوتها

أغرى بقافلة العروج لتبدأ

كـرّر الشاعـر حـرف (الراء) احدى عشرة مرة في ثلاثة أبيات، وصوت الراء صوت مكرر وهـو كاللام فـي أن كلا منهمـا من الأصوات المتوسطة بين الشدة والرخاوة وأن كلا منهما مجهور[٤٦]) فالشاعر هنـا يناسب فـي هـذه المرثية بين صورة الواقع النفسي ،والمفردات ,وتكرار الحرف. وإن تكرار هذا الحرف يوحي بنا أن الشاعر كان منفعلا إزاء الواقع الذي صوّرهُ لنا في هذه الأبيات حيث أن صيحات العاطفة تراها طاغية على النص ممّا شكّلت تقابلا أمام ذلك الزخم من الصور الشعرية الحاضرة في النص ,وهذا ما أضاف إلى النص تعاقبا وحركة ,ونبرة إيقاعية تشدُّ من انتباه المتلقي.

ونلمح فـي سياق آخـر تكراراً يصوّر مـن خـلاله عبـق ثورة الإمام الحسين عليه السلام وأثرها في نفوس الأحرار مّما يُسهم هذا التكرار فـي ترسيخ أداء المعنى وتعمّقه إذ نلاحظ الشاعر يكرّر حرف (الهاء) وذلك عند قوله: [٤٧]

يانازفا للآن وهـــج دمائـه

متوقدا يستحفز الثـــوارا

يغري بهم أن لا تجف دماؤهم

وتسيل فوق حقوقهم انهارا

غاندي بك استحيا بقية شعبه

وبك استدلّ خلاصه جيفارا

لا ثائرا إلاّ وانـــت بقلبـه

نحو المرافئ يصطليك منارا

نلحظ أن الشاعر كرّر حرف (الهاء) ثمان مرات في أربعة ابيات ،وكما هو معروف أن صوت الهاء هو من الأصوات التي يُشكّل خروجها من الفم انطلاق في دفعات التحسر المكبوتة في أنفاس الشاعر ,فهو لا يستطيع الإفلات من هذه الحسرات إلاّ من خلال تكرار هذا الحرف لذلك جاء تكرار هذا الحرف مشفوعا بجوٍ مشحون بالعاطفة, وبذي تأثير كبير في نفسية المتلقي لأن كليهما يحملان المشاعر نفسها تجاه ثورة الإمام الحسين عليه السلام ,ولعل الشاعر يجـد في صوت الألف الحلقي الذي جاء ممزوجا مع تكرار هذا الحرف فسحة لمدّ الصوت عندما يستعمله حرفا للروي, اذ إن تكرار هذين الصوتين(الهاء) (الألف الحلقي) أتاحا للشاعر أن يستمد صورة من الواقع ليحوّلها بمهارته الفنية من مستواه التقليدي الاعتيادي المبّسط الى مستوى معنوي متلوّن بالوجدان والعاطفة.

ب ـ تكرار الألفاظ:

يقوم هذا الضرب من التكرار على ترديد لفظ بعينه مرة بعد أخرى، فالشاعر يعنى بلفظ من دون سواه

تبعا لمراده وأهدافه، وحينئذٍ يكون التكرار ((مفتاحا للفكرة المتسلطة على المنشئ أو أحد الأضواء التي تنير له جانبا من أعماقه))[٤٨]. ويوّفر تكرار كلمة واحدة أو أكثر من الكلمات المشعّة ثروة موسيقية جمالية، وأخرى إيضاحية. ومن تكرار الألفاظ قوله:[٤٩]

أنا مذ بحثت عن الحسين رايته

نورا أروني ماترون أو ابحثوا

حب الحسين عقيدة نزلت بها

آي الكتـــاب وأحمد يتحدث

حب الحسين أجن عابس قبلنا

وجنونه جيل لآخر يورث

كـرر الشاعـر مفردة (حـبّ الحسين) فـي مطلع كل بيت ، وهي مفردة توحي بأن الشاعـر يـدور حول معنى من المعاني، وهـو معني (التشبّث بحب الحسين)، ولا يخفى مـا لهذا المفردة من دلالة علـى شحن النص بالعاطفة الشجية, وقد أسبغ هذا التكرار قيمة صوتية على النص ولدت أثرا نغميا يوحـــي بإطلاق الصوت المشحون بالعاطفة.

ومن سياقات التكرار الأخرى قوله:[٥٠]

زر قبـره وتمسح

بالبـــاب لاتتخطَّـــه

زر قبـره وادخل البا

ب ساجـدا قـــل حِطَّه

زر قبـره فحسين

فحسين للمتعبين محطَّه

عند إمعان النظر في تكرار الشاعر لهذا التركيب من المفردات نجد أنه قد أفاد ناحيتين أحداهما لفظية والأخرى معنوية، فهو من الناحية اللفظية أسبغ على النص نغمة موسيقية متتابعة أضفت على النص طابع الإيحاء, امّا من حيث كونه معنويا فهو يكشف لنا عن المشاعر المكبوتة في نفسية الشاعر, اذ إن تكرار لفظة القبر وجعلها في مفتاح كل بيت يدلّنا أن القبر ذو مدلول حسيٍّ في ذات المنشئ, ونحن نعلم أن القبر هو ذلك الأثر الذي يعبّر عن حالة الموت والفاجعة والمأساة, لكن تكرار الشاعر لهذا التركيب من المفردات يوحي ان هناك عدة أبعاد إيحائية قصدها الشاعر يحملها هذا القبر.

وعموما فالتكرار بشتى أنواعه يحدث نوعاً خاصاً من الإيقاع، تستلزمه العبارة، لأغراض فنية ونفسية واجتماعية ودينية [٥١]. ونلحظ ايضاً ((انّ كل عبارة فيها لفظ مكرّر – ضمن مقطع كتابي أو في آية قرآنية – يكون حداً فاصلاً لموقف نفسي معيّن، وتحمل – أي هذه العبارة – دفعة شعورية معيّنة، متناغمة في موقع موسيقي مقسم متساوٍ مع لاحقاتها وسابقاتها))[٥٢].

٢ـ التدوير:

ويعرّف اصطلاحاً بانه ((ذلك البيت الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها فـي الشطر الأول وبعضها فـي الشطر الثاني))[٥٣]. كما ((ان تمام وزن الشطر يكون بجزء من كلمة))[٥٤]. والتدوير ليس ظاهرة اعتباطية بل هي اداة تعبيرية ذات قـدرة على تحقيق مرمى نفسي ودلالي يقصده الشاعر.[٥٥]

واذا كانت الدراسة الأسلوبية تحتّم على المحلّل الأسلوبي إجراء مسح موقعي لعدد مرات ورود الظاهرة الأسلوبية بغيـة((تخليص ظاهرة الأسلوب من الحدس الخالص لتوكل أمرها إلى حدس منهجي موجّه))[٥٦] فقد احتوت مجموعة مسلّة الأرجوان للشاعر شاكـر الغزي (٣٣)بيتـا مدوراً.

ومن خلال تقصّينا للجانب الموسيقي الذي يحدثه التدوير في مسلّة الأرجوان وجدناه قد حدث في عدة قصائد منها قصيدة(بنفسجة الرمل اللاهب) التي يقول فيها: [٥٧]

ويخوض في بحرين:

بحر دم

وبحر غباره ؛

حين المُطَّهمُ أسرجه

مُستنفرا لله ,يوم رأى

لسان الله يخطب فيهمُ

ما ألهجه

فاستفتح الموت الخلود

ولم يبال بأي رجل

سوف يدخلُ مخرجه

عن عُشبةٍ للخلد

يبحث في السماء

وماثناه طريقها ان يعرجه

لاماء: إلاّ ماءُ عينٍ

لحظة انبجست

على زحفٍ يُضيّع منهجه

إذ أوقدوا للحرب...

إذ يطأ الرماد بأخمصيه

ونارها متأججة

فالقصيدة جاءت على بحر الكامل (متفاعلن_ متفاعلن_متفاعلن)،وقد مثّلت اشتغالات الشاعر العروضية, فضلا عن تكوينة النص المبنية على البيت ذي الشطرين يربطها التدوير بشكل شبه متصل الأمر الذي يجعل النص حلقة دائرية على الرغم من انقطاع التدوير في بعض السطور الشعرية وعلى الرغم من هذا الانقطاع يصحّ القول إن النص مدوّر بشكل تام.[٥٨] والذي ذكرناه من هذه القصيدة هو الأبيات التي حدث فيها تدوير ومثال تطبيقي على ذلك

وَيَخُوضُ فِيْ/ بَحْرَيْنِ بِحْ/ردمٍ وبح/

رغباره/ حين المُطه/مُ أسرجه

مُتَفاعِلُن /مُتْفاعلن/ مُتَفاعِلُن

مُتَفاعِلُن /مُتْفاعلن/ مُتَفاعِلُن

مـُستنفرا /لله, يـو/م رأى لسـ /

ان الله يخ/طب فيهــمُ/ ماألهجه

مُتْفاعلن/ مُتْفاعلن / مُتَفاعِلُن

مُتْفاعلن/ مُتَفاعِلُن / مُتْفاعلن

هكذا يتجلّى التجاوب التعبيري – الصوتي لتقنية التدوير ، ليغدو تقنيةً إيقاعيةً فاعلةً في تشكيل بنية النص الشعري ، عبر ((تحقيق ثنائية الدمج والفصل في آنٍ واحد ، فان الدمج يأتي من تواصل الدلالة والتركيب في فعلها ، أمّا الفصل فيأتي استجابة لتناقض مدلولي))[٥٩],ويبدو أن التجربة الانفعالية التي عاشها الشاعر في هذه القصيدة فرضت عليه

تقنية التدوير لكي يستطيع من خلالها إطلاق دفعات التحسّر المتراكمة في صدره.

ومن السياقات الأخرى في مسلّة الأرجوان التي يتجلّى فيها تقنية التدوير هو في بعض الأبيات من قصيدة (لكبريائه أخلع قبّعتي)[٦٠]:

وبلالان في السماء يضجان
لتأتيك
كي تصلي الصلاة
وتطوف الأثواب حولك
يدرين بأن
من أرواهن عُراةُ
هكذا أنت... ماخلا عَثراتٍ
وإذا قلتها فمي عثرات
إذ وراء الزمان
حيث يبيعون المراثي
ما أجادت من الحسين
سوى دمعٍ
إذا دَرَّ...درَّ البركاتُ

فالقصيدة جاءت على بحر الخفيف (فاعلاتن/ مستفعلن/فاعلاتن) ولم يكن الشاعر شاكر الغزي أول شاعر أكثر من التدوير في بحر الخفيف، فابن رشيق القيرواني يذكر أن أكثر البحور التي يقع فيها التدوير في أغلب الشعر العربي هو بحر الخفيف[٦١].

فلا عجب أن رأينا الغزي ينسج على منوال من سبقه من الشعراء ويسير على خطاهم, والذي نلاحظه من خلال عرضنا لهذه الأبيات هو أن تقنية التدوير قد حدثت في جميع هذه الأبيات ففي البيت الأول حدثت في كلمة(يضجّان) إذ انقسمت هذه اللفظة إلى شطرين بين الصدر والعجز اذ شكّلت ضرورة نفسية قصدها الشاعر لإطالة زمن هذه الألفاظ ,وهذا يسري في جميع أبيات القصيدة ممّا أسهم في إيجاد مرونة في بنيته الصوتية الداخلية ، وامتدادها لتتوافق مع الحالة الشعورية التي اتسمت بامتداد العاطفة الذاتية عند الشاعر تجاه المرثي.[٦٢]

ماأجادت/ من الحسي/نِ سِوى دم/
عِ إذا درَّ.. درَت ال/بَـرَكاتُ
فاعلاتن/ مُتفعلن/ فَعِلاتُن
فاعلاتن /مُتفعلن/ فاعلات

وتجلت تقنية التدوير في نصوص أخرى من مسلّة الارجوان.[٦٣]

المبحث الثاني

المستوى التركيبي

مدخل:

((تعدّ قدرة الشاعر على التصرّف في نظم الألفاظ وائتلافها مع بعضها وصياغتها بأسلوب مؤثر بما يحقّق استجابة المتلقي لها من أبرز مقوّمات نجاحه في نقل تجربته الشعورية ، وتضفي على النص سمة فنية تحقّق الغاية المطلوبة لانّ اللفظة بمفردها لا تحتبّ ولا تستكره وبعبارة أخرى لا تحسن ولا تقبح وإنّما مكانها من العبارة، ومدى انسجامها مع بقية الألفاظ هو الذي يحدّد هذا الحسن أو القبح))[٦٤]

والمستوى التركيبي من أهمّ العناصر التي تسهم في تفسير العمل أو الخطاب الشعري وتحليله

،ولذلك أهمية كبيرة لأن بناء الجملة في القصيدة الشعرية يكشف لنا معانيها على وجهها الصحيح, ولمّا كانت الألفاظ هي المادة الأولية للغة، فانّ ضمّ اللفظة إلى اللفظة[٦٥]

يتجه اهتمامنا في هذا المبحث ، إلى دراسة البنية التركيبية في مسلّة الأرجوان، بهدف فحص الوحدات اللغوية ، التي تشفّ عن السمات الأسلوبية ، وتسهم في إبراز القيم الجمالية للنص ، وتكشف عن الأثر المتولّد من تواشج ثنائية التركيب والدلالة ، بما يمنح الخطاب تميّزه عن غيره من الأساليب ،ولاسيما انّ دراسة الأسلوب هو دراسة للإبداع الفردي ،وتصنيف للظواهر الناجمة ,وتتبّع للملامح المنبثقة منه.[٦٦]

نستشفّ ممّا تقدّم أن مسؤولية الشاعر الكبيرة تقع في اقتناص خصائص الجمال في العمل الأدبي، فهو يستطيع أن يثير الدهشة، ويلفت النظر بأي شكل من الأشكال إلى عمله، كأن يعمد إلى خرق القواعد اللغوية ,والخروج عليها خروجا صحيحا، وأن يبتعد عن الإتباع الحرفي لقوانين اللغة؛ لكي يحدث الجدة والغرابة في وجدان

المتلقي، ويحدث النشوة لديه بتنويعه وابتكاره، ولعل من هذا التنويع والابتكار مجموعة من الأساليب منها[٦٧].

المحور الاول (العدول في البنية التركيبية):

أـ أسلوبية التقديم والتأخير:

وهو من الأساليب التي تتيح للشاعر التصرّف بتركيب العبارة لضرورة شعرية أو لفائدة في المعنى كالتخصيص والقصر. يعدّ التقديم والتأخير متغيّرًا أسلوبيًا في اللغة لأنه عدول عن القاعدة العامة وذلك بتحويله الألفاظ عن مواقعها الأصلية لغرض يتطّلبه المقام ،اذ يكون هذا العدول بمثابة منبّه فني يعمد إليه المبدع ليخلق صورة فنية متميزة وهو((انزياح سياقي يصبح معلمًا متميزًا للشعرية فالتقديم هو تبادل في المواقع، تترك الكلمة مكانها في المقدمة لتحلّ محلّها كلمة أخرى لتؤديه غرضًا بلاغيًا ما كانت لتؤديه لو أنها بقيت في مكانها الذي حكمت به قاعدة الانضباط اللغوي)).[٦٨] .

والناظر في أسلوب التقديم والتأخير في مسلّة الأرجوان يجده على نمطين هما: الاول: تقديم الخبر على المبتدأ ،والثاني: تقديم المفعول به على عامله.

اولا: تقديم الخبر على المبتدأ : لكل كلمة في الجملة ترتيب معيّن تأتي فيه بحسب وضعها اللغوي والنحوي، فأصل المبتدأ أن يسبق الخبر ولكن قد يخرج النظم عن هذا الترتيب لدواع بلاغية ونفسية وجمالية فيستدعى المؤخر ليكون في المقدمة.[٦٩]

والناظر في شعر شاكر الغزي ، وأسلوب توظيفه لهذا النمط (تقديم الخبر على المبتدأ) ، يجد أنه قد أكثر منه ومن ذلك قوله:[٧٠]

فلنا الحسين

نحبّهُ ويُحبّنا

ولكم

يزيدُ وشمره

والأشعثُ

كثيرا ما نلاحظ الشاعر شاكر الغزي يعمد الى

استعمال طاقات اللغة الانزياحية المباحة للشاعر استعمالها وتوظيفها في تأليف الصورة ,فهو في هذا البيت عمد إلى توظيف انزياح لغوي يجعل من الصورة ذات طابع روحي بعيد الغور ,إذ قدّم الشاعر الخبر في كلا المصراعين وذلك في قوله":(فلنا الحسين) ,و(ولكم يزيـــد) فالشاعر يناسب بين عاطفته ولغة الشعر فيقدّم الخبر على المبتدأ؛ لأنّ الخبـر دالّ عليه، مخبر عنه ،إذ أراد بذلك توكيد الإخبار فأوقع ذكرها في سمع الذي كلّم ابتداءً، ليعلم قبل هذا الحديث أنـــه أرادها بالحديث، فيكون ذلك أبعد لـه مـن الشك.[٧١]

ومن السياقات الأخرى التي تتجلّى فيها خاصية أسلوب التقديم والتأخير في المسلّة قوله:[٧٢]

ولهُ بلالُ الماءِ...

أذنَّ أعيُنًا

وصَلاتُهُ: دمعٌ عليه تهلُّه

عمـد الشاعر إلـى أسلوب التقديـم والتأخير إذ قام بتقديم الخبر شبه الجملة(لـــه)علـى المبتـدأ (بلال الماء) حيث شكّل هذا الانزياح فـي الجملة التركيبية زيادةً في تحسين المعنى عن طريق إضافة معنى جديد إلى المعنى الظاهر الذي يؤديه سياق الجملة, وهو إنتاج بعدٍ صوتي دلالي أضفى على النص رونقا, وجمالا.

ب ـ تقديم المفعول به على عامله:

الأصل في الجمل التي تحتوي مفعولاً به أن يؤتى بالفعل فالفاعل فالمفعول بـه.[٧٣] فإذا ما قُدِّم المفعول به علـى الفعل فلا شكَّ في أنَّ هذا عدولٌ مـن التعبير الطبيعي الذي هـو الأول يصحبـه عدولٌ من معنى إلى معنى[٧٤] .

((ان طبيعـة التحوّل فـي تقديـم المفعول بـه على عـامله تأخذ طبيعـة ذهنية بالدرجة الأولى، فمهما تبـدّل مـوقعه (المفعول به) في الجملة ، فإنه لا يتغيّر حكمه في التركيب ، وهـذا يـرتبط بتقريـر البلاغيين ـ المتقدّم ـ في كون المتكلـم يقـدّم في كلامه مـا هـو أهـمّ فـي نفسه، ومقـدّم في ذهنـه، وعلـى العموم فـإن حـركة(المفعول به) الأفقية داخل الصياغة، يكسب الـدوال طابعاً مكانياً ، يؤدي إلى تغيير الناتج الدلالي ، فـالأصل تقديـم العامـل على معموله، لكـن حركة الذهن الداخلية قد تستدعي الخروج عن هـذا الأصل ، لأهداف إبداعية ودلالية متوخّاة من هذا التحويل، كالاختصـاص أو كون المعمول (المفعول به)المقدّم، يمثّل نقطة الارتكاز التي يتفجّر منها المعنى ، ويمثّـل بـؤرة الحديـث)). [٧٥]

وقـد ذكـر القـزويني(٧٣٩هـ),أن المفعول به يتقدّم على الفاعل ,((لأن ذكره أهمّ والعناية بـه أتمّ فأنت تقدّم المفعول به على الفاعل إذا كان اهتمامك منصبّا على من وقع عليه فعل الفاعل لا الفاعل نفسه)).[٧٦]

ومن سياقات تقديم المفعول به في مسلّة الأرجوان قوله:[٧٧]

فانثر زهور الآس

إن خريفها زهرا يئنُّ

ففي يديك حيازها

ليفكَّ أحجية احمرارك

دمعنا الفضي

إن أكل السهوب حجازها

حملت هذه الأبيات بين طيّاتها انزياحات في الجملة التركيبية حيث قدّم الشاعر المفعول به فـــي هذين البيتين مرتين مـــرة يقدّمه على الفعل في قوله:(زهرا) فهو هنا يقدّمه على الفعل (يئنُّ)، وفي البيت الثاني يقدّم الشاعر المفعول به على الفاعل ويبدو أن الشاعر يجد من خلال هذا التقديم وسيلة تحمل بين طياتها قوة للتعبير عن ذلك الإحساس المكبوت في داخله, فهو بذلك يقدّم حاله الوجداني ،وصراعه الذاتي ، ،فالشاعر يُقدّمها ليواجه بها المتلقي ويطرق بها سمعه, , فهو يجد قمة التأثير تكمن في هذا البيت في تقديم ماحقّه التأخير بوصفه قوة تحمل بين طياتها تأثيراً أبلغ, وقد أدّى أسلوب التقديم عبرها دوراً في إثراء دلالات القصيدة.

ومن السياقات الاخرى في مسلّة الأرجوان التي ورد فيها تقديـم للمفعول بـه قوله: في رثاء سيدنا العباس عليه السلام:[٧٨]

ولاعبَ أطرافَ الأسنةِ جدهُ

فنصفٌ عليٌ

وابنُ مالك نصفهُ

محا صفحةَ الاثبات

والمحوِ سيفهُ

ولمَّ التفاصيلَ الكثيرةَ

حَرفُهُ

قدّم الشـاعر لنا صورة ذات إيحاء وتأثير ,وخاصة عندما يبتكر علاقات جديدة بين (السلاح),و(المرثي) فإن هذه العلاقات قائمة على التأثّر والعاطفة والشعور الانساني تجاه ذلك البطل الهمام ,هي في الوقت نفسه تمثّل اشتراكا حقيقياً بين الشاعر والمتلقي المتمثّل بالصراع الذي حدث بين الحق والباطل فهو لأجل تعميق هذه الصورة وجدناه يعمد إلى تقديم ما حقه التأخير ثلاث مرات مرة في البيت الاول وذلك في قوله:(ولاعبَ أطرافَ الأسنةِ جدهُ) إذ قـدّم المفعول به (أطرافَ الأسنَّةِ)على الفاعل (جدّهُ) فالشاعر هنا يتحدث عن صفة الشجاعة التـي يتحلّى بهـا المرثيّ, وفـي البيت الثاني نجـد أن تقديـم المفعـول بـه علـى الفاعـل حدث فـي مصـراعي البيـت الشعري ،فهـو فـي الشطر الأول قدّم المفعول به في قوله:(صفحةَ الإثبات والمحو)على الفاعل في قوله:(سيفهُ)وفي الشطر الثاني أيضا قدّم الشاعر المفعـول به(التفاصيلَ) على الفاعل (حرفهُ)،وهنا تكمن أسلوبية الشاعر فالشاعر يقـدّم المفعول به لكون ذكره أهمّ من ذكر الفعل ,أو الفاعل ،ولإبراز فكرته أيضا المتمثّلة في صراع الحق والباطل ,ولربما أراد عبر هذا الانزياح إبعاد الرتابة عن نصه التي قد تؤدي الى الملل.

وعلى العموم فقد شكّل أسلوب التقديم والتأخير خاصية أسلوبية في مسلّة الأرجوان ،وهو نوع من الخروج على الاستعمال العادي للغة، بحيث ابتعد الشاعـر فيه عّما تقتضيه المعايير المقـرّرة فـي النظام اللغوي ،أو الرتب المحفوظة التـي استقرأها اللغويون لأساليـب اللغـة العربية، واستطـاع من خلاله أن يجسّد مشـاعره النفسية تجـاه ما تحدث عنه.

المحور الثاني (الجملة الانشائية)

أـ أسلوبية النداء:

((هو طلب الإقبال على وجه الحقيقة، ومعناه في وضعه الأصلي التصويت بالمنادى لغرض الإقبال على المصوّت, ولذلك يعدّ النداء من أساليب الطلب كالأمر والنهي والدعاء وما إلى ذلك من أساليب الإنشاء الطلبي)) .[٧٩] و النداء من الأساليب التي وردت في مسلّة الأرجوان في غير موضع، وجاء في معظمه معبّرا عن معانٍ عميقة بعد أن استطاع الشاعر به تأدية طرف من غرضه، لكونه يحمل دلالة الدعاء والتعجّب والتلهف والتلذّذ، فضلا عن تنبيه المنادى والدعوة إليه بأن يقبل.[٨٠]

ومن السياقات التي ورد فيها أسلوب النداء في مسلّة الأرجوان قوله [٨١]:

يا طموحات الطين
تهبّ على الغيم
ياعزيزا رأى الكواكب
لاتقصص عليهم رؤياك
يا الذي
ظله الخلود
فأنى سار
تمشي وراءه الطرقات
تقتفيه نحو البقاء
وتدري
أنه لغز حله أُحجيات
يا الذي أدهش الأماني
حتى عُلقت
في شباكه الامنيات

الشاعر لجأ في هذه المقطوعة إلى المخاطبة وجلب الانتباه عبر أسلوب النداء ,إذ خلق جواً مكّنه من طرح حقائق معيّنة دخل عبرها إلى غرض المقطوعة أو يدعمه بها, ويلحظ في هذا النداء وتصدّره لمطالع الأبيات شحنة من التحبّب للمنادى على الرغم من الابتعاد في العامل الزماني والمكاني ،بيد أن هذا التحبّب ظاهر في القرب من جهة العاطفة الفياضة التي تحرّك الشاعر في مرثيته بالنداء، وتبلغ هذه القصيدة قمة جماليتها عندما يتكرّر النداء فيها على صورة تدويم موسيقي رائع يتردّد بين الفنية والأخرى معبّرا عن حالة الشاعر المضطربة الحزينة ومشيعا هذا

الجو الموسيقي الحزين, اذ ينهض التكرار هنا بتعميق الدلالة الايحائية للنداء ، مع فاعلية هذه البنى التكرارية وقدرتها في "تمتين الوحدة العضوية للأبيات عبر التركيز على وظيفة التماثل الموقعي. [٨٢]

ومن السياقات الأخرى في مسلّة الأرجوان التي ورد فيها أسلوب النداء قوله في رثاء عميد المنبر الحسيني الشيخ أحمد الوائلي(رحمة الله عليه):[٨٣]

يا تعالوا...ولنبتهل
لنرَ الهادي مَن مِنكما؟
مَنِ الزنديقُ؟
ياطموحات الطين:
تُهت على الغيم...
وكم أعيا اللاهثين لُحوقُ

ياعزيزا رأى الكوكبَ:
لاتقصُص عليهم رُؤياك,
لا...لن يُطيقُ

إن الانزياح عن المعيار اللغوي في استعمال بنية النداء كشف لنا عن إبراز لطائف بـلاغية ,وأسلوبية قصـدها الشـاعر لإحداث جمالية تسهم في إغناء النص الشعري ,وشدّ المتلقي ،والشاعر في هذا النص يُكثر من استعمال ياء النداء ,وهي تستعمل لنداء البعيد لانتهائها بصوت مدّ يعين المنادي على إيصال ندائه إلى المنادى البعيد عنه حقيقةً أو حكماً, وينادى بها القريب– أيضاً– لإفادة التوكيد في نداء المخاطب حيث يظهر النص هيمنة الانفعال وسيادة العاطفة في تأليف الصورة[٨٤]،فالشاعر ناقل للواقع الذاتي المنفعل كذلك وجدنا الشاعر يستعمل تقنية يُشرك فيها المتلقي الذي يتخذه قناعا يتلبّس فيه داخل النص ,وإن هذه التقنية تتمثّل بـ(الالتفات) إذ يتضح عبرها انصراف المتكلم من عنصر المخاطبة إلى عنصر الإخبار وبالعكس[٨٥]وهـو مـا يسبغ تعـدادا للأصـوات الرثائية طلبا لبلـوغ أسلوبية ودلالات القصيدة؛ والشاعر في هذه الأبيات نراه يعمد إلى تكرار أسلوب النداء بصورة متتالية ,فهو يبغي من وراء ذلك تحقيق التناسق في الإيقاع الصوتي إضافة إلى قوة التركيب الشعري فضلا تعميق دلالاته المعنوية التي احتواها أسلوب نداء الشاعر.

ب ـ أسلوبية الاستفهام:

الاستفهام ((حقيقته طلب الفهم))[٨٦] ,وهو أيضا ((طلب العلم بشـيء لم يكن معلوما من قبل))[٨٧] ,((والاستفهام أوفر أساليب الكلام معاني وأوسعها تصرفا وأكثرها في مواقف الانفعال ورودا ولذا نرى أساليبه تتالى في مواطن التأثّر ، وحيث يرد التأثير وهيجان الشعور للاستمالة والإقناع)).[٨٨] ((والشعر خطاب مبدع أداته اللغة بألفاظها ,وأنساقها ولأن نسـق الاستفهـام يظهـر اسرار الحوار الداخلي لنفسية الشاعر فـي استدراكها وتوهّجها)).[٨٩] حيـث شكّل أسلوب الاستفهام سمة أسلوبية في مسلّة الأرجوان أراد بها الافصاح عمّا تختلج نفسه دون أن ينسى اشراك المتلقي في ما يشعر به ويبحث عنه.[٩٠]

ورد أسلوب الاستفهام في مسلّة الأرجوان في غير موضع وخرج لأغراض عدة ومنها قوله[٩١]:

أأقول: عُظم أجركم
وإمامكم
ذبح تُزمله خطايا الماء
أأقول :عُظم أجركم
وإمامكم
داسته(خيلُ الله) في البيداء
أأقول :عظّم أجركم,
وإمامكم تَربُ الجبين
مُعصبٌ بدماء
أأقول: عُظم أجركم,
ونساؤه
كشف السبا منها وجوه حياء
أأقول :عُظم أجركم,
وعياله احترقت،
بلفح النار... والإظماء

لقد وظّف الشاعر الأساليب الإنشائية الطلبية، والإنشاء ((يقع بدلالته التعبيرية القائمة على إنشاء المعاني في النفس المتلقية، دون النظر إلى المطابقة مع الواقع الخارجي؛ لأن المنشئ لا يريد (الحكاية)، وإنّما الدلالات التي تحرّك ذهنية المتلقي ،وتثير نوازعه)).[٩٢] والسمة التراكمية التي نلاحظها في هذا النص هي تتضح لنا من خلال تكرار حرف الاستفهام (الهمزة) في مفتتح كل بيت شعري من دون مشاركة حرف أو أداة أخرى, أن الذي نلاحظه في هذا الاستفهام أنه لم يُوَظَف في المعنى الحقيقي فهو ليس له شيء من الاستفهام الاّ المبنى الخارجي وأنه خرج لغرض مجازي قصده الشاعر ,والمراد منه هنا (التهّكم) أي لغرض التقرير, ويبدو أن الشاعر أخذ يوظّف الاستفهام ليعبّر عن معانيه بصورة تكاد تكون ذات روعة وجمال , وأقوى ممّا لو صرّح بها مباشرة, وهو في الوقت نفسه نراه يعمد إلى مطالبة المتلقي لأن يشاركه في التوثيق لهذه الواقعة الأليمة وعدم نسيانها, فهو في هذه الأبيات يسأل ويجيب ,يبدو أن الشعور العاطفي والحالة الانفعالية هي التي فرضت عليه ان يستعمل أسلوب الاستفهام الذي شكّل ملمحا أسلوبيا أوضح لنا قوة الشاعر التعبيرية.

المحور الثالث (الجملة الفعلية):

((هي كُـــل جملة بُدئت بفعل, وليس كُل جملة اشتملت على فعل ,كما يـرى بعض اللغويين المحدثين, وإن تقدّم الفاعل على الفعل خرج من أن يكون فاعـــلا فـــي اللفظ لأن الفاعل في عرف النحويين ليس من قام بالفعل فقط ,وإنّما هو كل اسم ذكر بعـد الفعل مسندا إليه)).[٩٣] ويرصد المؤشر الأسلوبي في مسلّة الأرجوان تميّز دلالة الفعل تميّزاً كبيراً ,ومن ذلك قوله[٩٤]:

محا صَفحةَ الإثبات,
والمَحوِ سيفُهُ
ولمَّ التفاصيل الكثيرةَ حَرْفُهُ
أطلَّ دويًّا.
والنهاياتُ أومأت إليهِ
ولكن
أثّثَ البدءَ عَصفُهُ.
فجَرَّ لواء الحمد..
جرَّة فاتحٍ
ولفَّ به نهْراً,
ظماهُ يلفهُ.
توسّلهُ في قبلةٍ
لجبينهِ
فا شمَمَهُ كفّيهِ
إذ شمّ أنفهُ
وعبّأ جودَ الحربِ
من عين بأسِهِ
ببرقٍ
رُعودُ المُصلتاتِ تحفُّه
وشقّ غبارَ الطلع
والعشبُ داسهُ مُطهمُهُ
مذ سار والموتُ رِدفُهُ
وأولم للطين النبيِّ

سُلالة من العطر
يجتاحُ الخميلاتِ نَزفهُ
أضاء فظن الليل غير معسعسٍ
وصُبح المنايا
ما تنفس طيفهُ
يُرتلُ سِفر المُستميتينَ ضاحكا
يُقفيه من مزمار داوودَ عَزفهُ
أرِقْ
وجهك المسكونَ بالضوء والندى
لتغزلَ جوداً من ثناياك رشفهُ
وتصعدَ رأساً بالوفاءِ مُعصبّا
يداك إلى نحر الحُسين تَزُفُّهُ

بمجـرّد إمعان النظر في هذه الأبيات يُلحظ المتلقي أن هنـاك احتشادا كبيرا للجمل الفعلية, والشاعر في هذه الأبيات ذكـر ثلاثة أفعال(ماضي, مضارع, أمر),وإن أكثر الافعال التي ذكرها في هذه القصيدة هو الفعل الماضي, وأكثرها أفعال متعدية, ويبدو أن الشاعر أراد من إكثار الفعل الماضي في هذه القصيدة هو محاكاة الأحـداث التي حدثت في الماضي رغبة منـه في محـو الدلالات القديمة, وإنتـاج دلالات غيرها ليجعـل من الماضي حاضراً مستمرّا في ترسيخ الروح والثورة والإباء[٩٥],وهو في نفس الـوقت أحيـانا يمزجُ في البيت الواحد دلالتي الماضي والمضارع وهذا بحدّ ذاته يُشكّل دلالة نفسية فالشاعر يذكر الماضي ثم يُحيل بعد ذلك لذكر المستقبل, وهذا ممّا يُسهم في شدّ ذهن المتلقي وتفاعله مع الحدث, ثم ينتقل بعد ذلك كله إلى ذكر الجملة الفعلية ذات الدلالة المستقبلية فـي بداية البيت ممّا يشكّل إيقاعا متسقا من خلال التعابير ،ولون التجربـة الشعورية .

وجاء الشاعر بالمضارع للزيادة من حركة الأحداث فـي السياق الشعري، إلى جانب كـون الأفعـال ذاتها تحمـل في طبيعتها عنصر الحركة ، أعطـى البيت ميزة الاستمرارية في سردً الأحداث في ثنائية الماضي والمضارع, وفي ذلك دلالة نفسية.

,وهكذا فقد شكّل الفعل في هذه القصيدة بشكل خاص وجميع شعر المسلّة بشكل عام ملمحـا أسلوبيا معبّراً تمام التعبير عن الارتباط بين قيمة الانسان بالفعل وهذا بحد ذاته يؤدي دورا دلاليا يتلاءم وطبيعة الحدث ممّـا يمنـح المتلقي فرصة التمتع في متابعة الأحداث بهذا الشكل المتسلسل الجميل.[٩٦]

المبحث الثالث

المستوى التصويري

مدخل:

((لعلّ الغاية الأساسية والوظيفة الرئيسة التي يستعمل من أجلها الانسان اللغة تكمن في تحقيـق عنصر التواصل والإبلاغ, ولا ينجح حدث الاتصال إلاّ إذا فهم السامع مراد المتكلم, وتتمثّل عملية الاتصال اللغوي "فـي نقل رسالة من مرسل هو المتكلم...أو المتحدث أو البـاثّ, يـرسلها إلى آخر مستقبل لها (وهو المتلقي أو المخاطب أو السامع)مـن خـلال قنـاة (channel) هي الهواء في حالة الاتصال الشفهي, وتسمّى أيضا الوسـط الناقـل, وبشرط أن

يكون طرفا الاتصال (المتكلم والتلقي) مُتفقين من قبلُ على نظام رمزي, ويتكون هذا النظام من علامات لغوية هي الألفاظ: الدالّ (وهو الصورة السمعية أو الكتابية), والمدلول (وهو التصور), وإذا استعملت هذه العلامات في جملة فهي تتيح بدالّها ومدلولها إقامة عملية رجوع... إلى العالم الخارجي من خلال سياق الجملة))[٩٧]

إن الكشف عن المنبّهات 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))[٩٨]

((ان دراسة البنية التصويرية عبر مجموعة من الأنساق تكشف عن رؤية الشاعر للأشياء وللأشخاص وللعالم اكثر مّما يكشف عنها ما في النص من الوان التعبير المباشر ومن ثم فلا سبيل إلى فهم النص قبل فهم بنيته البيانية))[٩٩]

المحور الأول (نسق المشابهة):

يُعَدّ التشبيه الأساس الذي تقوم عليه جميع الصور ،وتظهر عبره القدرة الفنية والإبداعية لأي مبدع، فالتشبيه له أهمية خاصة في عملية الإبداع، وأنه يأخذ شكلا حيّا بحيث نجد هناك ارتباطا قويا بين التشبيه من ناحية وفكرة الابتكار من ناحية أخرى فتقنية التشبيه يمكن عدّها خلقا جديدا ناجما عن غوص المبدع في أعماق ماهيات الأشياء ليستبصر من خلالها بوشائج جديدة بين المدركات لم يكن يعهدها من قبل.[١٠٠]

ولرصد مثل هذه الإشارات الإبداعية التي تحمل دلالات إيحائية فإننا سنتناول بعض النصوص بالتحليل ومن ذلك قوله[١٠١]:

حبُّ الحسين معي,
كذكر الله,
في هذي الحياة, وإذ أموت فأبعثُ
منذُ الطفولةِ في دمي مُتجددٌ
كالسّحرِ
في عُقد الخلايا يُنفثُ

إنّ التشبيه المرسل في هذه اللوحة يلتقط الطابع الحركي الحسّي للمشبّه به ويمثّله في الصورة، فالخيال يجنح مع هذه الحركة ويمدّها بظلالٍ ودلالات ،ومضامين روحية, ولم تكن عقلية مجرّدة، وذلك لأن التشبيه بالحسّ يفيد التقريب والايضاح، وليس التغريب والغموض، وهذا ما اراده الشعراء للتأثير في الجمهور وتقريب الصور اليهم, حيث أن دور الصورة في الأدب هو تمثيل المعاني المعقولة محسوسة حيث تؤدي وظيفتها في تحريك النفس ,وتوضيح المعنى بعد نقله إلى العيان حيّا.[١٠٢] وقد أدّت الكاف دورها في مطابقة المشّبه بالمشبّه به ,بيد ان هذه القيمة

الأسلوبية لهذا النسق تكمن في الطابع المتناقض المتولّد من التقابل الدلالي بين المتضادات (الحياة ,أموت), وفي ضوء ذلك التناقض تنبثق الدلالة الايحائية للنسق في تجسيد العاطفة الصادقة الذي رسمها لحب الإمام الحسين عليه السلام في أبهى

صورة شعرية أظهرت قدراته البلاغية. ويقول في موضع آخر[١٠٣]:

مازال لي مُذ تهتُ في بحر الغواية
زورقاً خـــاضَ العُبابَ ومرفـــأَ
هـــو وحـده رئة الحياة, وعطره
لـــولا تنفسُـــهُ فلـــــن نتشيـــأُ
عينـــاهُ نهـــرا أُمنياتٍ أنضجـا
بشفـــــاه من وردوا... دُعاءً نَيّئا
ويـــداه تلتقطـــان أدمُعَ مَـن بكوا
ليُطوقـــوا يـــومَ القيامـــة لُؤلُـــؤا
هـــو وحـــده حَســـنُ اليقيـــن,
وكلّهم كادوا له حسداً ومكراً سيّئا

عنـــد إمعان النظر في الصور التشبيهية في النص ،نجد أن الشاعر لم يسلك الطرق المعهودة في بناء الصورة التشبيهية من حيث ذكر أركانه (الأداة, المشبه ,المشبه به ,وجه الشبه), بل نجده يصف المشبه من دون ذكر أداة بانه (رئة الحياة) ثم يأتي بعد ذلك بتشبيه مؤكد ثان وذلك بتشبيه (عيناه) بـ (نهرا الامنيات),ويشبّهه أيضا (بحسن اليقين) فإن جميع هذه التشبيهات تنطوي على أبعاد نفسية فائقة التأثير بحيث انها استطاعت أن تثير المتلقي واستطاعت ان تدخل الى كوامنه بسبب ماهو موجود بين طياتها من عمق نفسي فهو يُحمِّل النص إيحائية ليست ببعيدة وهي الملاذ, فإن هذا التشبيه (المؤكد) ينمّ عن براعة تكمن في نفس الشاعر, وهذه البراعة استطاعت إبراز صورة المرثيّ بلغة موحية ,فهـــو يعتمد هذا النوع من التشبيه أي محذوف الأداة لأنه أقوى فـــي المبالغة ,وذلك لأن وجـــود الأداة يوحي بوجود طرفين ,أحدهما يشبه الآخر ,أمّا حذفهما فيوحي بأن الطرفين شيء واحد لشـدة المشابهـة فحـذف الأداة مـن التشبيه يحقّق أغراضا لغويـة وفنية وشعورية فالتشبيه المؤكـد أوجـز وأبلغ ،وأشد وقعا في النفس.[١٠٤] فالشاعر في هذا النص مزج عدة انزياحات دلالية خرجت عمّا هو شائع ومألوف في نظام الصورة, ولكنها في نفس الوقت أخذت عقد عدة أواصر ترابطية داخل النص جعلته كيانا واحداً ,فهو بذلك يبتعد بنا عن قراءة سطحية لا ينشد لها المتلقي إلى قراءة ذات أبعاد ايحائية تجذبه وتدهشه وتجعله كثير المطالعة في هذا النص بغية الوصول الى الدلالة التي يقصدها المبدع. ويقول في موضع آخر[١٠٥]:

حين التقينا
على جرف الندى غَبَشا
وهي إزدحام أغانٍ...
نائيُها ارتعشا
سُحْرُ الخميلاتِ
مخبوءٌ بمَبْسَمِها
إذا تَنَفَّسَ ورداً...
مَبْسَمي انتعشا

إن روعة التشبيه فـي هـــذه الأبيات التشبيه لعبت دورا مهما فـــي طـــرح فكرة الشاعر الـذي أخـذت تتمحور عبر تكثيف دلالي منح النص ثراء فـــي التعبير ,حيث تأخذك روعة التشبيه حينمـــا تصـــوّر لك جمال الشجـر المُجْتمِع الكثيـر الملتَفّ الذي عبّر

عنه ب(سحر الخميلات)عنـد تفتحّـه بثغر السيدة أم البنيـن (عليها السلام) الذي عبّر عنه (بمبسمها) ذلك الثغر الذي يتجمّع فيه رقيق الكلام ,وقـد أدّت كـل من مفردة (مبسمها, مبسمي) دورها فـي الكشف عـن وجه الشبه وهو الرائحة العطرة.

والصـــورة فـــي هذه الأبيات هي الأداة المفضّلة في أسلوبه فهـــو يعبّـر بالصورة المحسوسة المتخيّلة عن المعنى الذهني ,والحالة النفسية ,وعـــن الحـادث المحسوس والمشهد المنظور ,وعن النماذج الإنسانية والطبيعة البشرية بحيـث أدّت وظيفتها في تحريك النفس وتوضيح المعنى بعد نقله إلى العيان حيا, وما ينتج منها من متعة حية نابضة.فإذا المعنى الذهني هيئة وحركة ,وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهـد, وإذا النموذج الانساني شاخصٌ حي ,وإذا الطبيعة البشرية مجسمة مرئية.[١٠٦]

أمّا الاستعارة فهي واحدة مـن أهمّ المنبهات الأسلوبيـة التي تعتمد نظام الانزياح ،إذ إنها تقوم على تحقيق أواصـر تجاوريـــة جديدة للإسنـــاد المألوف بين المفردات وليس في حُلـــى الشـعر أعجب منهـا، 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.[١٠٧]

ولرصد مثل هذه الإشارات الإبداعية التي تحمل دلالات إيحـــائية فإننـــا سنتناول بعض النصوص بالتحليل ومن ذلك قوله[١٠٨]:

ولـهُ بِلالُ الماء... أذّنَ أعيُناً
وصلاتُهُ: دَمْـــعٌ عليهِ تَهُلُّهُ

نلحظ في هذا البيت حالة عاطفية قد هيمنت على الشاعر ولأجل تعميق هذه العاطفة أخذ فـــي البدء يوظّف إمكانات اللغة , وما تشكّله من انزياحات تضفي على النص رونقا وجمالا ،اذ عمد بداية إلى توظيف أسلوبية التقديم والتأخير في صدر البيت الشعري عندما قدّم شبه الجملة(الخبر) على المبتدأ ,حيث ساهم هذا التقديم في خلق انزياح له قيمة دلالية ذات بعد ايحائي, ولم يكتف الشاعر عند هذا الحد بل عمد بعد ذلك الـــى تكثيف صورته الشعرية من خلال احتضانه نسقاً استبداليا, وهو النسق الاستعاري ,وذلك عندما قال:(ولـهُ بِلالُ الماء... أذّنَ أعيُناً) إذ جعل للمـــاء مؤذّنا ,ولتعميق الفكرة أيضا جعل له صلاة ,لينتج بذلك عالما متجانسا صـــوتيا ودلاليا.

وقـــد نتج عن هذا النسق الاستعاري أيضا عـــدة أمور منهـــا أنها عملت علـــى تكثيف الصورة والمثيرات الأسلوبية من شدّ انتباه المتلقي ووصوله إلى القراءة العميقة التي تبغيها الأسلوبية, وكذلك دخوله في بنية من الصورة ذات علاقات مترابطة معبـــرّة عن معنى وجداني عميق, وهذا بحد ذاته يكشف لنا عن قدرة الشاعر, وأسلوبه فـــي التعامل مع المفردة والتركيب والصورة.

ويقول في موضع آخر[١٠٩]:

فمِنْ عيْنِهِ
عينُ الوجودِ تَشَيّأت
وعَن بَأْسِهِ اسْرَافيلُ
حَدّثَ ضَعفُه

انطلق الشاعر في هذا البيت من صورة الواقع، ثم أسبغ على هذا الواقع طابعا روحيا، ثم جاء بالصوة الاستعارية وهي قوله: (عينُ الوجودِ) التي جعل من خلالها للوجود عينا رؤوية ,وتجلّت أهمية الأسلوب الاستعاري وأثره في نفس المتلقي وتصوير المعنى وإبرازه، وعرضه بإيجاز في إضفاء طابع الانسنة على الوجود وتسخيره للتعبير عن المعنى الذي أراد الشاعر إيصاله إلى المتلقي, والشاعر عندما يميل الى توظيف نسق الاستعارة في نصّه الشعري نراه يعمد أيضا إلى انزياح تركيبي يُسهم في جمالية النص وشدّ المتلقي ،فهو في هذا البيت قدّم المتأخر رتبة على المتقدّم رتبة ,ويبدو أن ميل الشاعر إلى ذلك هو لما يراه في هذا التقديم من دلالة أعمق وأفضل من ذكره متأخراً, وإن الدلالة الانزياحية التي حدثت من خلال الصورة والتركيب عملت على إحداث مفارقة جمالية أنتجتها آلية التشخيص التي جمعت بين الحسي والروحي.

ويقول في موضع آخر[١١٠]:

وتَمُجّ أُذنُ الشمسِ
رَنّة خَيلِهم
وعيونها من غضبةٍ متوهّجةْ

جاءت صورة هذا البيت في نسق إيحائي استحضر فيه الشاعر لغة الإبداع الهيأة الحسيّة أو الشعورية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تمليها قدرة الشاعر وتجربته على وفق تعادلية فنية بين طرفين هما المجاز والحقيقة من دون أن يستبدّ طرف آخر.[١١١]اذ أظهر البيت هيمنة الانفعال وسيادة العاطفة في تأليف الصورة، والشاعر عمد في تعميق هذا الانفعال إلى النسق الاستعاري من خلال جملة (وتَمُجّ أُذنُ الشمسِ.. رَنّة خَيلِهم) اذ جعل للشمس أُذنا تسمع صيحات صهيل خيول وهي غارقة في الغضب في نشر ضوئها, ويبدو أن لجوء الشاعر إلى الصورة الاستعارية لأنها عنصر جوهري لتشخيص وتجسيم مظاهر الطبيعة ,وكذلك التعبير عن مشاعره إزاء مظاهر السلوك الإنساني فكان إبداعه عطاء تجربته في الحياة وعصارة أفكاره ورؤاه الفنية لهذا كان شعره ممتعاً ومفيداً في آن واحد , حيث أن حدوث الاستعارة في النص الأدبي يُعدّ بمثابة انزياح جميل يُضفي على النص بعداً إيحائيا يجعل المتلقي في حركة واستمرار في البحث عن ذلك القصد الذي يقصده المبدع.[١١٢]

المحور الثاني (نسق المجاورة):

امّا نسق المجاورة ((الذي يتعلّق بإفراز منظومة من العلاقات الكنائية التي تقوم على أساس المجاورة بوصفها مظاهر أسلوبية مشحونة بدلالات ايحائية ،ينفتح النص عبرها إلى مدلولات جديدة ،تعكس رؤية الشاعر الذي لا يكاد يظهر الشعر عنه الاّ في صورة صوفية،كما انّ التصوف لا يكاد يعبّر عنه الاّ في صيغة شعرية [١١٣].((والكناية وسيلة من وسائل تصوير المعنى فنيا عندما تتآزر بحكمها من عناصر التصوير البلاغي مع غيرها ممّا يتحمّله السياق تؤدي إلى الكشف عن محاسن وجمال يملأ

الطرف, ودقائق تعجز الوصف وسحر يضفي على الصورة البلاغية كثيرا من الإمتاع, والجمال. ومن هنا كان للكناية وظيفة تحدّدها قدرتها التعبيرية التي تجعل من الجمال منبعثا في المعنى الثاني الملوّح به أو الموحى إليه))[١١٤], ويمكن أن نمثل لهذا النسق بقول الشاعر:[١١٥]

وغداً نُزفُّ إلى التغابُن
أُمّة
(هيهات)فوق شفاهها...
أحرازُها

اشتمل هذا البيت على توظيف تقنية النسق الكنائي من خلال التركيب المجازي(وغداً نُزفُّ إلى التغابُن أمة) بوصفها كناية عن حال الكفار يوم القيامة الذي أشار اليه الشاعر بلفظة التغابن, اذ جاء في الميثولوجيات الدينية تفسير التغابن بيوم القيامة وهو يوم يستنقص المؤمنون عقول الكفار لاختيارهم الكفر (فأهل الجنة يغبنون أهل النار)[١١٦],وهي كناية أراد بها تصوير حال الذين نكثوا عهدهم للإمام الحسين عليه السلام وهو ما جعل النص يستمدّ بنيته العميقة من النص القرآني، فانه يحافظ على كينونته القدسية ويضفي على النص أبعاداً إيحائية، حققّتها (الكناية) في إيجاز العبارة، وتكثيف الدلالة، وبسط الصورة بوضوح، بعد أن تآلفت الصورة من العلاقات بين الألفاظ لإظهار المعنى على وجه المبالغة عن طريق الإشارة والتلويح، وهي محاولة جمالية لإشباع حاجات مكبوتة تعتمل في نفس الشاعر، يحاول إظهارها عن طريق المدى البياني لعملية الإبداع ذات الطابع الفني الشامل.[١١٧]ويقول في موضع آخر[١١٨] :

وأضاع إصبعه برمل التيه,
حتى
كلما احمرّت عُيون
يفقأ

تتخلّل هذا البيت الشعري صورة بيانية تجلّت في نسق كنائي اعتمده الشاعر عبر تركيب (وأضاع إصبعه برمل التيه) حيث نلاحظ أن الشاعر يبتعد كل البعد عن التمثيل المباشر الذي يوحي بالملل بعض الشيء ويتخطّاه إلى معنى بعيد بكناية تعبّر عن هول الفاجعة والألم الذي حلّ بأهل البيت عليهم السلام كلُّ ذلك تقصّده الشاعر في تركيبه هذا بغية التأثير في النفس المتلقية, وإن نسق الكناية في هذه الأبيات يستمدّ الشاعر دلالته من تلك الألفاظ الموحية بالألم((احمرت عيون)),((الإصبع المقطوع)) الذي عبّر عنه الشاعر بلفظة (إصبعه), وإن لجوء الشاعر إلى هذا النسق ينمّ عن فطنة تقوده للتعبير غير المباشر من أجل خلق الصور الجميلة ذات الطابع الإيحائي الكامن في نفسه وعقله .ويقول في موضع آخر[١١٩]:

وضحية الإصلاح,
في زمن به
قد خرّقت ثوب الصلاح المفسدَة

يصوّر الشاعر في هذه البيت القضية التي جاء من أجلها مرثيه، فيتوسّل بأسلوب الكناية من أجل ذلك، فلا يأتي بالمعاني صريحة مباشرة، بل يكنّي عنها ،فإن التركيب المجازي (ضحية الإصلاح)

الذي أدّى دوره الوظيفي في النص من خلال الإشارة إلى قول الإمام الحسين عليه السلام ((لم أخرج أشراً, ولا بطراً ,وإنّما خرجت لطلب الإصلاح في أمة جدي))،فالشاعر مال إلى الإيجاز في توضيح المعنى ,أو الغرض الذي أراده في النص ،فهو يستمدّ بنيتّه العميقة من حديث الإمام الحسين عليه السلام , وواضح أن أسلوب الكناية زاد المعنى قوة وتأكيداً ،فالكناية أبلغ من التصريح؛ لأنها تدلّ على المعنى مصحوباً بدليله فالشاعر أراد هنا الحدوث في التواصل بينه وبين المتلقي عبر طريقة خالف فيها المعتاد أي اللجوء إلى المعنى غير المباشر حيث رأيناه يبغي من وراء ذلك إلى شدّ انتباه المتلقي ,وهذا بحدّ ذاته يُعدّ سمة أسلوبية.

ويقول في موضع آخر:(١٢٠)

وأدْرَكَ نَعلهُ حُلُمَ الثُريّا

وغاظَ الارض...

فاسْتَلَبَتْهُ شِسْعا

لجأ الشاعر في تكثيف صورته الشعرية في هذه القصيدة إلى توظيف النسق الكنائي من خلال التركيب الذي جاء به في صدر هذا البيت الشعري (وأدْرَكَ نَعلهُ حُلُمَ الثُريّا) الذي قصد من خلاله الدلالة الإيحائية التي لجأ إليها هروبا من التعبير من المباشر الذي تنعدم فيه الصورة فالشاعر عمد من خلال هذا التركيب كناية عن حادثة انقطاع شسع نعل القاسم ابن الإمام الحسن(عليهما السلام),وكان للطباق (الثريا, الأرض) في هذا البيت دور كبير في منح ايحاءات ودلالات عميقة في هذا النص فحقّق مع النسق الكنائي في هذا البيت دلالة جمالية ووظيفة إيحائية ممزوجة بالصوت والصورة ,وهذا الشيء يكشف لنا عن أسلوب الشاعر ,وقدرته على تكثيف الصورة ومدها ببنيات عميقة تسهم في تحفيز ذهن المتلقي وشدّ انتباهه.

الخاتمة

بعد أن انتهت رحلتنا مع (البنى الأسلوبية في مسلّة الأرجوان للشاعر شاكر الغزي) نعرض لأهمّ النتائج التي قادنا اليها إلبحث ,والتي نُجْملها بما يأتي:

١- أن المنهج الأسلوبي حظي باهتمام كبير في الثقافة الأجنبية الغربية وعلى الخصوص عند بيير جيرو بوصفه واحداً ممّن أعطوا للأسلوبية قوتها النصية، من خلال كتابه (الأسلوبية).

٢- للأسلوبية أهمية كبرى في فهم النص ،وتفسيره ،وتأويله من جميع الجوانب والإحاطة به إحاطة كلية ،وذلك بالإلمام بجميع تمفصلاته البنيوية التي تبيّن قدرة الشاعر في تعامله مع المفردة والتركيب والصورة.

٣- في معرض حديثنا عن المستوى الإيقاعي في مسلّة الأرجوان بوصفه ركنا أساسيا في القصيدة الشعرية تبيّن لنا أن الشاعر كان ذا مهارة في انتقائه لأوزانه التي اتصف بعضها بالطول الإيقاعي ,وزمن التفعيلة في بعض منها لبعض ,وحتى الزحافات والعلل فإن لها دورا متميزا في إطالة الإيقاع الزمني لشعره وقصره ، إلى جانب تنوع التفعيلة, وتنوع القافية التي كان لها دور كبير في

إظهار الشجن الذي يتخلّل المفردة, ولم يكن الإيقاع الداخلي المتمّثل بـ(التكرار_التدوير) بمنأى عن ذلك فقد كان له دور كبير في إضفاء جوٍ موسيقي أثَّر في المتلقي.

٤- حفل شعر المسلّة بظواهر أسلوبية تركيبية أبرزها التقديم والتأخير وكان من أهم السمات الأسلوبية في تركيبه الشعري ,كذلك شكّلت الجملة الفعلية حيزاً كبيراً من شعره .

٥- حمل المستوى التصويري بين طياته طاقات تعبيرية إيحائية اذ تميّزت الأنساق المتمثلة بـ (نسق المشابهة ,ونسق المجاورة) لدى الشاعر شاكر الغزي عن سواها ، باستعماله عبارات منحت الجوّ العام حسناً ورقةً وأسلوبية في التعبير.

وآخر دعوانا أن الحمد لله والصلاة والسلام على محمد وعلى آله الطيبين الطاهرين.

الهوامش

١- الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية :٤

٢- محادثة الكترونية مع الشاعر شاكر الغزي في ٢٠١٥/٤/٥م.

٣- ينظر :كتاب الاشارات الالهية دراسة أسلوبية: ١٨.

٤- شعر زهير بن أبي سلمى دراسة أسلوبية :١٤٦.

٥- ينظر:قصيدة غريب على الخليج ، د. بشرى البستاني / ٨٣. (بحث منشور).

٦- نظرية البنائية في النقد الأدبي : ٤٧٢.

٧- شعر زهير بن أب سلمى دراسة أسلوبية: ١٤٦.

٨- الصورة والبناء الشعري:٥٦.

٩- ينظر:ميزان الذهب في صناعة شعر العرب :٣٠.

١٠- ينظر: الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة :١٥.

١١- ينظر :معجم النقد الادبي :٤٣٥/١.

١٢- ينظر موسيقى الشعر:٥٩.

١٣- فن التقطيع الشعري والقافية :٩٥.

١٤- الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه : ٦٠/١.

١٥- المنهل الصافي:٢٤.

١٦- مسلّة الارجوان:٢٧.

١٧- ينظر البنية الايقاعية في شعر الجواهري:٧٦_٧٧.

١٨- بنية اللغة الشعرية:٥٢

١٩- مسلّةالارجوان:١١_١٧_٢٣_٤١_٥٥_٦٧_١٠٧_١١١_١٢٩_١٣٣_١٤١_١٥٣.

٢٠- ينظر الإيقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة:١٣٥ .

٢١- الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه: ٦٠/١.

٢٢- المكررات اللفظية معياراً وزنياً ، د. عبد الرضا علي ، مجلة كلية الآداب ، جامعة صنعاء ، ع١٨ ، ١٩٩٥م : ٢٨٥.

٢٣- مسلّةالارجوان:٨٣_١٥١.

٢٤- الإيقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة:١٣٥ .

٢٥- مسلّةالارجوان:٦١.

٢٦- ينظر :الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه:٦٠/١.

٢٧- ينظر: العمدة:١٥١/١.

٢٨- القافية ودورها في التوجيه الشعري: ١٨

٢٩- الزحاف والعلة، رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، ٣٧٣.

٣٠- ينظر فن التقطيع الشعري:٢١٥.

٣١- ينظر الرثاء في العصر الجاهلي وصدر الإسلام:٢٤٨.

٣٢- ينظر: الاصوات اللغوية :٩٠.
٣٣- ينظر:دراسة الصوت اللغوي:٣٤٤.
٣٤- مسلّةالارجوان:١٤١.
٣٥- ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية:٢٦٩.
٣٦- ومن السياقات الاخرى التي ورد فيها صوت الهمزة قافية في مسلّة الارجوان: ١٧_١٣٣_١٥٣.
٣٧- ينظر المدخل إلى علم أصوات العربية:٥٤
٣٨- ينظر:الاصوات اللغوية:٨٩.
٣٩- ينظر جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: ٢٣٩.
٤٠- ينظر:عضوية الموسيقى في النص الشعري:٥٤.
٤١- ينظر: المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها: ٥٦٨/٢.
٤٢- البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث:١٧٢.
٤٣- مسلّة الارجوان:١١.
٤٤- ينظر: الاصوات اللغوية:٢٣.
٤٥- مسلّة الأرجوان:١٧
٤٦- ينظر: الاصوات اللغوية:٢٧.
٤٧- مسلّة الارجوان :١٢٩.
٤٨- النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري: ٢٦٦.
٤٩- مسلّة الارجوان:١٤.
٥٠- م.ن :١٠١- ١٠٢.
٥١- ينظر: الاعجاز الفني في القران : ٢٣١.
٥٢- الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر : ٦٧.
٥٣- التدوير في القصيدة الحديثة، طراد الكبيسي، مجلة الاقلام، ع ٥، ١٩٤٨ : ٥.
٥٤- قضايا الشعر المعاصر : ١١٢.
٥٥-ينظر لامية المتنبي (ما لنا كلنا جو يا رسول) (قراءة ايقاعية) ، د. بشرى البستاني ، مجلة آداب الرافدين ، العدد ٣١ لسنة ١٩٩٨٠ : ١٥٦ .
٥٦- البلاغة والاسلوبية ، هنريش بليث : ٣٧.
٥٧- مسلّة ا لارجوان:٥٥_٥٦_٥٧.
٥٨- ينظر:البنى الاسلوبية في شعر فوزي كريم, أطروحة دكتوره:٤٧.
٥٩- الشعر والمستقبل بحوث الحلقة الدراسية لمهرجان المربد الثاني عشر ، ١٩٩٧ ، اعداد علي الطائي : ١١٥ .
٦٠- مسلّة ا لارجوان:٨٤.
٦١- ينظر العمدة: ١٧٧/١.

٦٢- مسلّة الارجوان:٨٤.
٦٣- ينظر: م.ن :١٠١،٢٣.
٦٤- الأسس الجمالية في النقد الأدبي /٣٦٨.
٦٥- ينظر: التحليل النقدي والجمالي للأدب:٢٣.
٦٦- ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص :١٧٩.
٦٧- ينظر: أسلوبية تركيب البيت الشعري في حائية ابن زيدون (ت ٤٦٣ هـ).
٦٨- أثر الترجمة في أسلوب التقديم والتأخير في القرآن الكريم(اللغة الانكليزية أنموذجًا):١٤٣.
٦٩- أثر الترجمة في اسلوب التقديم والتأخير :١٤٣
٧٠- مسلّة الارجوان:١٥.
٧١- ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة:١٠١ .
٧٢- مسلّة الارجوان:٤٣
٧٣- ينظر: شرح الأشموني: ٢/ ٥٥ .
٧٤- ينظر: معاني النحو: ٢/ ٥٠.
٧٥- شعر زهير بن ابي سلمى دراسة أسلوبية: ٦٨.
٧٦- الايضاح في علوم البلاغة :٢٠٧/١.
٧٧- مسلّة الارجوان:٢٥_٢٦ .
٧٨- مسلّةالارجوان:٤٩_٥٠.
٧٩- أسلوبية تركيب البيت الشعري في حائية ابن زيدون, بحث مقدم من قبل م.م كريم عجيل صاحي/ جامعة واسط / كلية التربية / قسم اللغة العربية.
٨٠- ينظر: الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها:١٧٨_١٧٩.
٨١- مسلّة الارجوان:١٦٠
٨٢- بناء الصورة الفنية في البيان العربي:٣٣٩.
٨٣- مسلّة الارجوان:١٦٠.
٨٤- ينظر: الكتاب: ٢/ ٢٣٠.
٨٥- ينظر :كتاب البديع: ٥٨.
٨٦- مغني اللبيب : ١٣/١.
٨٧- جواهر البلاغة : ٨٥ .
٨٨- أساليب الاستفهام في القرآن الكريم : ٢٩٢.
٨٩- اسلوبية اللغة عند نازك الملائكة:١١٩.
٩٠- ينظر المصدر نفسه:١١٩.
٩١- مسلّة الارجوان:١٣٥_١٣٦
٩٢- الاسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية:٢٦٧.

٩٣- بنيات الاسلوب في ديوان تغريبة جعفر الطيار ليوسف غليسي :٤٥
٩٤- مسلّة الارجوان:٤٨_٤٩_٥٠_٥١ .
٩٥- ينظر: مستويات التشكيل الاسلوبي في قصيدة (للشاعر عبد الحسين زلزلة):٥.
٩٦- ينظر المصدر نفسه:٤
٩٧- التفكير الدلالي في الدرس اللساني العربي الحديث:٢٨.
٩٨- الاسلوب والاسلوبية ,:٦٤.
٩٩- بنية القصيدة:٢٣١.
١٠٠- ينظر: شعر بشر بن أبي حازم دراسة إسلوبية:١٣٢.
١٠١- مسلّة الارجوان:١٤_١٥.
١٠٢- ينظر: أساليب البيان في القرآن:٢٨٠ .
١٠٣- مسلّة الارجوان:١٩_٢٠
١٠٤- ينظر: أساليب البيان في القرآن:٢٥٧.
١٠٥- مسلّة الارجوان:١٢٣
١٠٦- ينظر أساليب البيان في القرآن:٣٦٥.
١٠٧- ينظر العمدة:٢٣٥/١.
١٠٨- مسلّة الارجوان:٤٣.
١٠٩- مسلّة الارجوان:٥٠.
١١٠- المصدر نفسه : ٥٦ .
١١١- ينظر: الصورة الفنية معيارا نقديا منحى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير، عبد الإله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، (١٩٨٧م): ١٥٩.
١١٢- ينظر: اتجاهات الشعر الاندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجري ، د. نافع محمود خلف ، الطبعة الأولى ، بغداد ١٩٩٠ : ٢٥٨ ، ٢٦٢ .
١١٣- ينظر تائية ابن الفارض دراسة إسلوبية:٢٥ .
١١٤- أساليب البيان في القرآن:٧٤٧.
١١٥- مسلّة ارجوان: ٢٦.
١١٦- سورة التغابن:٩.
١١٧- قضية الابداع الفني:٧٨.
١١٨- مسلّة الارجوان:٢٦.
١١٩- مسلّة الارجوان٢٦.
١٢٠- مسلّة الإرجوان:٦٤.

المصادر والمراجع

١- اتجاهات الشعر الاندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجري،د.نافع محمود خلف،ط١الأولى،بغداد ١٩٩٠

٢- اتجاهات الشعـر العربي المعاصر ,د .إحسان عباس ,سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب _الكويت_

٣- أساليب البيان فـي القرآن ,سيد جعفر الحسيني ,مؤسسة الطباعة والنشر _وزارة الثقافة والارشاد الاسلامي_ طهران,١٤١٣

٤- الأسس الجماليـة في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة ، د. عز الدين إسماعيل ، دار الفكر العربي، ط٣، ١٩٧٤م

٥- الأسس النفسيـة لأساليب البلاغـة العربية ,مجيد عبـد الحميد ناجي ,دار البلاغة للطباع والنشر,١٩٧٩

٦- الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية, عبد القادر عبد الجليل, دار صفاء للنشر والتوزيع _عمّان_ ط١ ٢٠٠١

٧- الأصوات اللغوية , إبراهيم أنيس , مطبعـة لجنة البيان العربـي، القاهرة، ط٣، ١٩٦١م

٨- الاعجاز الفني في القرآن, عمر السّلامي. ، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله. –. تونس ،. ١٩٨٠. م.

٩- الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القـزوينـي، (ت٧٣٩هـ)، تحقيق: لجنة من أساتذة الجامع الأزهر، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة

١٠- الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة, ، مصطفى جمال الدين، مطبعة النعمان، النجف، ١٩٧٤م.

١١- بلاغة الخطاب وعلم النص, صلاح فضل, سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب_الكويت_١٩٩٢

١٢- البلاغة والأسلوبية ,هنريش بليت ترجمة : محمد العمري دار أفريقيا الشرق ١٩٩٩م

١٣- بناء الصورة الفنية في البيان العربي موازنة وتطبيق، د. كامل حسن البصير، المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٧م.

١٤- البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث, د. مصطفى السعدني / منشأة المعارف- الإسكندرية.

١٥- بنية اللغة الشعرية, جان كوهن, ترجمة. : محمد الولي ومحمد العمري ، الدار البيضاء، دار. توبقال،. ١٩٨٦. م

١٦- التحليل النقدي والجمالي للأدب، د. عناد غزوان، سلسلة كتب شهرية، تصدر عن دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، العراق، ١٩٨٥م.

١٧- التفكير الدلالي في الدرس اللساني العربي الحديث, خالد خليل هويدي الدار العربية للعلوم ناشرون

١٨- جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب, هلال، ماهر مهدي. الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد للنشر, ١٩٨٠

١٩- الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام ١٩٤٨ حتى ١٩٧٥: دراسة نقدية ,د. صالح أبو أصبع ,ضمن نشاطات جلنة القدس – جامعة فيالدلفيا لعام ٢٠٠٩

٢٠- الزحاف والعلة، رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، د. أحمد كشك، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٥م.

٢١- شرح الأشموني على ألفية ابن مالك المؤلف: علي بن محمد بن عيسى، أبو الحسن، نور الدين الأُشْمُوني الشافعي (٩٠٠هـ) تحقيق محي الدين عبد الحميد, دار الكتب العلمية بيروت

٢٢- الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه, د. محمد النويهي ,الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة

٢٣- الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها, أحمد بن فارس,تح أحمد حسن بسج, دار الكتب العلمية,_بيروت_لبنان,١٩٩٧

٢٤- الصورة الفنية في المثل القرآني, د. محمد حسين علي الصغير، دار الهادي، بيروت، لبنان،ط١

١٤١٢،هـ/١٩٩٢م
٢٥- الصورة الفنية معيارا نقديا منحى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير، عبد الإله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧م
٢٦- الصورة والبناء الشعري، د. محمد حسن عبد الله، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف ،مصر ،١٩٨٠م
٢٧- عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة الاردن، الزرقاء ،الأردن، ط١، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م
٢٨- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني الأزدي(٣٩٠- ٤٦٥هـ)، حققه وفصله وعلق على حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط٤، ١٩٧٢م.
٢٩- فن التقطيع الشعري, والقافية، د. صفاء خلوصي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٦، ١٩٨٧م
٣٠- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٦٢م
٣١_ قضية الإبداع الفني, د. حسين جمعة، منشورات دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٣م
٣٢- كتاب البديع, تصنيف: عبد الله بن المعتز(ت٢٩٦هـ)، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس: اغناطيوس كراتشقوفسكي، مكتبة المثنى ببغداد، ط٢، ١٣٩٩هـ/ ١٩٧٩م
٣٣- كتاب سيبويه, سيبويه, تح عبد السلام محمد هارون, مؤسسة الأعلمي بيروت _لبنان_
٣٤- المدخل إلى علم أصوات العربية, ، د. غانم قدوري الحمد، مطبعة المجمع العلمي، بغداد، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م.
٣٥- المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها, عبد الله الطيب المجذوب ،مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط١،١٣٧٤هـ/ ١٩٥٥م
٣٦- مسلّة الارجوان, مجموعة شعرية للشاعر شاكر الغزي, العارف للمطبوعات ,بيروت لبنان ٢٠١٣
٣٧- معاني النحو, د. فاضل صالح السامرائي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط٢، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٣م
٣٨- معجم النقد العربي القديم، أحمد مطلوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩م.
٣٩- مُغني اللَّبيبِ عن كُتُبِ الأعاريبِ لابنِ هشامٍ الأنصاريِّ ,تح د. عبد اللَّطيف محمَّد الخطيب ,المكتبة العصرية _بيروت_ لبنان.١٩٩١
٤٠- المنهل الصافي والمستوفي بعد الوافي ,يوسف أبو المحاسن, تحقيق محمد محمد أمين, الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة النشر: ١٩٨٤
٤١- موسيقى الشعر, إبراهيم أنيس، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة _مصر_ط٤، ١٩٧٢م
٤٢- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب, لسيد أحمد الهاشمي تحقيق : أنس بديوي دار المعرفة بيروت
٤٣- نظرية البنائية في النقد الأدبي ،د. صلاح فضل ،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد، ١٩٨٧م.
٤٤- النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري, ، د. نعمة رحيم العزاوي، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، ١٩٧٨م.
٤٥- محادثة إلكترونية مع الشاعر شاكر الغزي: ٢٠١٥/٤/٥.

الرسائل والبحوث الجامعية

١- أثر الترجمة في أسلوب التقديم والتأخير في القرآن الكريم(اللغة الانكليزية نموذجا), د.هناء محمود هاب بحث منشور في مجلة التربية والعلم, جامعة الموصل /مجلد١٧,العدد٢, ٢٠١٠.
٢- الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية ــ د.محمد بلوحي*بحث منشور في مجلة التراث العربي-مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب-دمشق العدد ٩٥ - السنة الرابعة والعشرون

- أيلول
٣- الأسلوب والأسلوبية , د. أحمد درويش ،بحث منشوربـ مجلة فصول ، مج ٥ ع١ ، القاهرة ١٩٨١
٤- أسلوبية تركيب البيت الشعري في حائية ابن زيدون (ت ٤٦٣هـ) .م كريم عجيل صاحي, جامعة واسط, كلية التربية ,قسم اللغة العربية ,طالب ماجستير سعد هاشم عدافة ,جامعة واسط , كلية التربية ,بحث منشور في مجلة كلية التربية.
٥- البنى الأسلوبية في شعر فوزي كريم, أطروحة دكتوراه تقدم بها سامي ناجي سوادي الى مجلس كلية الآداب _جامعة بغداد, ٢٠١١,بإشراف أ.م. د يوسف اسكندر
٦- البنية الايقاعية في شعر الجواهري, أطروحة دكتوراه تقدم بها عبد نور داوود الى مجلس كلية الآداب ,جامعة الكوفة ,بإشراف أ.د حاكم الكريطي.٢٠٠٨
٧- بنية القصيدة ، عبد الهادي زاهر بحث منشور بـ مجلة : الآداب (صنعاء) اليمن , العدد :٣
٨- بنيات الأسلوب في ديوان تغريبة جعفر الطيار ليوسف غليسي, رسالة ماجستير تقدم بها محمد العربي الأسد الى مجلس كلية الآداب واللغات _ جامعة قاصدي _بإشراف أ.د العيد جلولي_٢٠٠٩
٩- التائية الكبرى لابن الفارض دراسة أسلوبية رسالة تقدم بها هشيار زكي حسن أحمد الى مجلس كلية الآداب في جامعة الموصل بإشراف أ.دبشرى حمدي فتحي البستاني
١٠- التدوير في القصيدة الحديثة، طراد الكبيسي، بحث مشور في مجلة الاقلام، ع ٥، ١٩٤٨
١١- الرثاء في العصر الجاهلي وصدر الإسلام, رسالة تقدمت بها بشرى محمد علي الخطيب الى قسم اللغة العربية في جامعة أم القرى .المملكة العربية السعودية.
١٢- شعر زهير بن ابي سلمى دراسة أسلوبية: أطروحة دكتوراه تقدم بها أحمد محمد علي, إلى مجلس كلية الآداب في جامعة الموصل, بإشراف أ.م. د. أحمد فتحي رمضان
١٣- الشعر والمستقبل بحوث الحلقة الدراسية لمهرجان المربد الثاني عشر ، ١٩٩٧ ، اعداد الناقد علي الطائي
١٤- القافية ودورها في التوجيه الشعري هادي الحمداني، بحث منشور بمجلة أقلام، بغداد، العدد ٧، ١٩٦٨
١٥- قصيدة غريب على الخليج ، د. بشرى البستاني ، الشعر واللغة ، بحوث الحلقة الدراسية لمهرجان المربد الرابع عشر ١١/٢٤ ـ ١٩٩٨/١٢/١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ، ١٩٩٩ م.
١٦- لامية المتنبي (ما لنا كلنا جو يا رسول) (قراءة ايقاعية) ، د. بشرى البستاني ، مجلة آداب الرافدين ، العدد ٣١ لسنة ١٩٩٦
١٧- شعر بشر بن ابي خازم دراسة اسلوبية, رسالة تقدم بها سامي حماد الهمص ,الى قسم اللغة لعربية بكلية الآداب في جامعة الازهر, غزة, بإشراف الدكتور محمد صلاح زكي.٢٠٠٧
١٨- كتاب الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي دراسة أسلوبية, رسالة تقدمت بها نسرين ستار بإشراف الأستاذ الدكتور فائز طه عمر ,إلى قسم اللغة العربية, جامعة الزقازيق,٢٠٠٥
١٩- مستويات التشكيل الأسلوبي في قصيدة (للشاعر عبد الحسين زلزلة).م.م مها هلال محمد بحث منشور في مجلة جامعة ذي قار, المجلد ١ _العدد٢
٢٠- المكررات اللفظية معياراً وزنياً ، د. عبد الرضا علي ، بحث منشور بمجلة كلية الآداب ، جامعة صنعاء ، ع١٨ ، ١٩٩٥