خصوصية اللغة الشعرية

«قراءة في تجربة
ابن المعتز العبّاسي»

أحمد جاسم الحسين

ينطلق هذا البحث[1] من أن التركيب الشعري يختلف عن التركيب العادي ، فالشعر يستعمل الألفاظ استعمالاً خاصاً (جمالياً)، فيلجأ الباث إلى التقديم والتأخير والحذف والاعتراض والتناوب والالتفات....

وكذلك إلى تنويع الجمل بين اسمية وفعلية وإنشائية وخبرية. وكل ذلك يحقق انزياحاً عن التراكيب العادية التي يكون همها أن توصل رسالة ما دون الاكتراث بالوظيفة الجمالية .

إن الانزياح أهم مميزات اللغة الشعرية وقد ، يتبدى على غير صعيد (الإيقاع – الصورة ...). لكنَّ الانزياح في اللفظ والتركيب هو الأساس عبر ما يمنحه للنص من شعرية تميزه من غيره من النصوص الأخرى .

فقد نجد تقريرية ومباشرة لكن التلاعب بالتراكيب يساهم في تخفيف مباشرتها.

محطتنا الأولى في هذا البحث ستكون عند آراء بعض الدارسين في تميز لغة الشعر من لغة الخطاب العادي ؛ وذلك عبر استعمال الباث للغة استعمالاً جمالياً ؛ إذ تجمع هذه الآراء على أهمية هذا الاستعمال في تفرد الخطاب الشعري .

المحطة الثانية حول بعض مظاهر الانزياح في شعر ابن المعتز[2]،

من تقديم وتأخير وحذف واعتراض ودور هذه المظاهر في تميز خطابه الشعري .

أمّا المحطة الثالثة فستكون قراءةً لنصّين نريد من خلالهما التعرف على دور الظواهر الأسلوبية المنزاحة في تميز النصّ وأثرها في شعرية الخطاب عبر تواشجها مع العناصر الأخرى من إيقاع وصورة....

اللغة الشعرية والانزياح :

إن الحديث عن خصوصية اللغة الشعرية ألفاظاً وتراكيب وصيغاً وأساليب ؛ قد يستدعي حديثاً آخر عن اللغة والشعر ، والأسلوبية والانزياح ، وشعرية اللغة ؛ إضافة إلى بعض الظواهر التي تساهم في منح التركيب الشعري خصوصيته الجمالية ؛ من مثل الحذف والاعتراض والتقديم والتأخير والمحسنات المعنوية واللفظية والتكرار وردّ العجز على الصدر ؛ وغير ذلك من الظواهر التي يتميز بها الخطاب الإبداعي من سواه .

لقد صار من نافلة القول التأكيد على خصوصية التركيب الشعري ، هذه الخصوصية التي تساهم في زيادة أسهمه من الشعرية ؛ وبهذه الخصوصية يختلف عن الخطاب العادي الذي يهتم أول ما يهتم بالهدف الإبلاغي ، عكس الخطاب الإبداعي .. الذي تتعانق فيه الوظيفة الجمالية الشعرية مع الوظيفة الإبداعية ، وبذلك وبغيره يكون التعبير الأدبي أكثر أثراً في النفس ، وأداة للتطهير عبر ما يستعمله من أساليب تخصّ بنى النسيج اللغوي صورة وإيقاعاً ومفردات ، وقد انطلقت كل المناهج الحديثة من لغة النصّ ، وتعطي اللغة الشعرية

النص قدرة على الوصول إلى القارىء . وقد تبدأ من استفادة الشاعر من الرصيد الدلالي الذي تمتاز به اللغة .

إنّ للغة الشعر دوراً هاماً في بناء القصيدة في الآداب الإنسانية، ولم يبتعد كولردج عن الحقيقة عندما قال عن الشعر : " إنه أجود الألفاظ في أجود نسق وإنّه تخيّر لمداليل بعينها "[٣].

إنّ الألفاظ موجودة قبل الشعر (كمواد أولية) ؛ لكن الشعر ينسقها وينظمها بطريقة ما بحيث يخرجها عن عاديتها ليجعلها بالتواشج مع سواها شعرية متميزة ، وذلك بطريقة التركيب ، وبالمساق الذي ترد فيه ؛ " لأنّ المبدع في استعماله للكلمة يبعث فيها قدرة روحية "[٤]. إذ إنه من المعروف أن " الفن الشعري خاصة لا يقف على دلالات اللغة الوضعية ، بل إنّه يقوم بعملية بعث جديدة للأشياء معتمداً على تركيباته اللغوية ؛ حيث يبتعد عن فكرة البعد الواحد ، فنستطيع أن نرى أبعاداً متعدّدة تلوح من خلال القصيدة"[٥].

إنّ عدداً من العناصر تساهم في تحفيز ذاكرات الكلمات من أهمها طبيعة تركيب الجملة ، و" الاستخدام الشعري للغة كطاقات وقوى توجه مسير العبارة ؛ وتؤثر بفضل تسلسل أنغامها غير العادية تأثيراً سحرياً غير عادي ، وهذا التأثير يساهم بنفس المقدار في بثّ الإحساس بالموقف الشعري أو التجربة الشعرية "[٦]. كما أنّ للغة الشعرية قدرة على الإيحاء بما لا تستطيع اللغة العادية أن تقوله . "فالأدب يوجد في النص الأدبي بقدر ما ينجح في قول ما لا تستطيع اللغة العادية أن تقوله "[٧].

وقد أوليت اللغة الشعرية بفضل الفتوحات الألسنية وانطلاقاً

من سوسير أهمية كبيرة ، وانطلقت معظم المناهج النقدية الحديثة من بنى النص اللغوية ؛ حيث فرق (سوسير) بين اللغة والكلام ، وأوضح أنّ الكلام هو استعمال خاص للغة ، إذ اللغة اجتماعية والكلام فردي خاص .

في الشعر إذاً الكلام بلاغي إبلاغي ؛ إذ يسعى إلى وظيفة جمالية تسبق الوظيفة الإبلاغية ؛ ولغة الخطاب العادي لا انزياح فيها في حين أنّ شعرية الأدب تقوم من جملة ما تقوم على الانزياح ؛ لأنّ الأدب والشعر خاصّة في استعماله للّغة يحاول استغلال كلّ طاقاتها المعجمية والصوتية والتركيبية والدلالية ، ومن تواشج هذه العناصر تنبعث الوظيفة الجمالية[٨]...

لكن خصوصيّة استعمال الشعر للغة والدعوة للإنزياح وتميّز لغة كل مبدع من سواه لا يعني أنّه يهدّمها لأن " ما يتغيّر هو معجم اللغة نظراً لارتباط اللغة بنشاط الإنسان الإنتاجي في كل مجالات عمله دون استثناء ، أمّا نظام القواعد فلا يتغيّر إلاّ ببطء شديد نحو تحسين القواعد وإحكامها مجدّداً "[٩] من هنا " فإن كل عمل أدبي هو مجرد انتقاء من لغة معينة "[١٠].

لذا فإنّ مداليل الكلمات في الشعر ليست بالضرورة ذات المداليل المعجمية ، إذ إن دلالة الكلمة في الشعر محكومة بمعطيات التركيب والسياق ، " إن للإنحراف والازورار عن الاستعمال العادي غرضه الجمالي "[١١].

فطريقة استعمال كل مبدع للألفاظ هي التي ترسم له أسلوبه الخاص ، من هنا فقد قال الناقد " بوفون " مقولته الشهيرة "الأسلوب هو الرجل نفسه "[١٢]. بمعنى أنّ الأسلوب الخاص بهذا المبدع أو ذاك

هو حصيلة مجموعة من العمليات الذهنية والفكرية والثقافية وطريقة التناول والمقدرة على التعرف إلى التشابه للوصول إلى التميّز ؛ فلغة الأدب تقوم باستغلال بنى اللغة بكثير من التعمّد والتنظيم .

وأي عدم توازن أو خلل بين العناصر اللغوية والتصويرية والإيقاعية سيخفف من شعرية الخطاب وتفرّده .. إذ شعريته تنبع من تعانق التراكيب المميزة مع العناصر الأخرى .

والمبدع الحاذق هو الذي يسخّر إمكانات اللغة ويتلاعب بتراكيبها مما يمنح نصّه خصوصية شعرية تجعله يتميز عن غيره من النصوص .

فمفردات اللغة وتراكيبها وموادها الصوتية والمعجمية هي المادة الأولية ، ومن الممكن للمبدع أن يصنع منها نصّاً متفرداً أو سواه ... وإننا ننطلق ها هنا من التخفيف من دور المكانة الإلهامية ، وإن كنّا لا نلغي دورها لأنها المفتاح ، لكنّ التهذيب والتشذيب والثقافة والوعي هي التي تساهم في تميّز هذا النص من سواه ....

وهناك كثير من الوسائل تلقي بنفسها بين يدي المبدع ليبعثها في نصه ، فمن الممكن أن يلجأ إلى التخفيف ، أو إلى استعمال الأمثال والحكم ، أو أن يستعمل الأفعال المضارعة مثلاً ، ومن الممكن أن يحفّز إيحاء النصّ عبر الحذف أو التقديم والتأخير بما يحققه من انزياح عن المألوف ، وخرق للعادي المكرور ..

فالأساليب الإنشائية مثلاً تبعث الحيوية والحركة في أجزاء النص إذا داخلته وتعرب أكثر من غيرها من الأساليب عن حاجة الباث إلى مساهمة المسْتَقْبِل الذي يتحوّل فيها من مستقبل مجرّد إلى طرف مشارك[١٣] .

إذاً الأدب والشعر خاصة يستعمل اللغة استعمالاً جمالياً يسبق الاستعمال التوصيلي ؛ بل قد تساهم شعرية الأدب في توصيل الرسالة بإطار أعمق وأكثر تأثيراً ، من هنا فإن للتركيب الشعري خصوصية لا نجدها في التركيب العادي ...

إنّ المناهج النقدية الحديثة قد انطلقت من بنى النصّ اللغوية إذ إنها (ألسنية) المنشأ ؛ وقد خلّصت بها الانطلاق النص الأدبي من مرحلة طويلة من الرزوح تحت وطأة الاهتمام بسيرة حياة المؤلف وموضوعات شعره وأفكاره ؛ إذ تم الاهتمام بالدال خاصة ، وأنساقه، وطرق تركيبه ، ومساقاته ...

وقد أكّد النقاد جميعاً أهمية اللغة الشعرية هذه اللغة التي تُستعمل استعمالاً جمالياً ووظيفياً عكس اللغة العادية التي تهتم بالإبلاغ فقط .

ونستطيع أن نلحظ التميز في اللغة الشعرية بطرق متنوعة بعضها يخصّ الحرف وبعضها يخص اللفظة وبعضها يخصّ التركيب ، وهذا التركيب يتناغم مع البناء الكلي للخطاب الشعري .

فالباث في اللغة الشعرية يحرص على أن يتميّز أسلوبه بميزات خاصة به ؛ إذ إن اللغة الشعرية غير اللغة العادية ؛ وتكشف بالاستعمال الشعري عن درجة من التصوير والقوة والتنظيم يجعلها متفردة عن سواها .

ويحرص الباث على نقاط ارتكاز في نصوصه تشكل محاور لنسيج الخطاب ، وهذه المحاور مرتبطة داخلياً بعلاقات متنوعة ثم ترتبط مكونات كل محور من هذه المراحل ضمن سياق الخطاب الشعري ، ويتجلى الجمال اللغوي من خلال ارتباط مكونات السياق في نقاط الارتكاز ومحاورها وما يدور فيها[١٤] .

وقراءة الإنزياح في شعر ابن المعتز لا تقف عند حدود التركيب اللغوي أو الألفاظ أو الحروف ... بل تتجاوز ذلك إلى الصورة والإيقاع ؛ إذ إن اللغة الشعرية معطى كلي يشمل كل بنى الخطاب الشعري ، هذه البنى التي تنطلق من اللغة ...

وللإنزياح إضافة إلى كونه عامل تميز للخطاب الأدبي ، دور جمالي كبير يساهم في لفت انتباه المتلقي ، ومن ثمة التأثير فيه، وتوصيل الرسالة التي يريدها الخطاب ... فالتفاعل ضروري وهام بين العناصر المنزاحة والعادية ، والمنزاحة والمنزاحة لأن هذه العناصر دون تفاعلها لا أهمية لها بل قد تكون عوامل معيقة لشعرية الخطاب ، صحيح أن الجزء مهم لكن هذا الجزء يستمد أهميته من تفاعله مع الأجزاء الأخرى في كون عام اسمه الخطاب الشعري .... والتفاعل ينتج تغيراً في طبيعة المواد المتفاعلة والإطار الذي تنتمي إليه مما يؤسس لها سمات جديدة ووظائف جديدة تكون عوامل مميّزة للخطاب الشعري ... لأنّ ضعف التأليف وتنافر الحروف والكلمات يخفّف من شعرية الخطاب ... فيكون الانزياح ها هنا عاملاً سلبياً بدلاً من أن يكون عاملاً إيجابياً ... إن الشيء الثابت هو النظام النحوي أمّا المتغير فهو المفردات التي تشمل وظائف هذا النظام ، مما يحقق لكل نص خصائصه الشعرية والتركيبية ، هذه الخصائص التي تتواشح مع النصوص الأخرى بحيث تصير عوامل مميزة لخطاب هذا الباث أو ذاك...

لقد آن الأوان لإلغاء النظرة التي تقوم على اعتبار الظواهر البلاغية زينة ووشياً والتعامل معها على أنها عناصر هامة في بناء النص الأدبي[١٥].

بعض مظاهر خصوصية لغة الشعر

١ – التقديم والتأخير :

إنّ للجملة العربية نظامها الذي تعرف به (فعل – فاعل ..) (مبتدأ – خبر) لكن تقديم أحد هذه العناصر على سواه له أثره في بنية اللغة الشعريّة ، وللتقديم والتأخير أهداف وعناصر قد لا تصلح دائماً ، فالتقديم والتأخير قد يؤديان إلى ثقل التركيب والتكلّف ؛ لكنّ التقديم عامة يشكل خرقاً للنظام الثابت وانزياحاً عن المعتاد ، ويأتي التقديم والتأخير في أحوال كثيرة من مثل تقديم المفعول به ، والتقديم في التركيب الشرطي وتقديم الجار والمجرور والظرف على الفاعل ؛ وللتقديم أثره في التأكيد والتجانس والتفصيل والتوضيح والتحديد المكاني والزماني وبعث الهمة في ذهن المتلقي وتيقظه لطبيعة التراكيب التي خالفت السائد في الذهن ...

والتقديم والتأخير موجودان بكثرة في شعر ابن المعتز العباسي من ذلك قوله :

وأُبتُ وبي من ردّها مضمراته وداخلُه سرٌّ وللناس خارجُه[١٦]

فـ (خارجه) مبتدأ مؤخر ، تقدم عليه الجار والمجرور / شبه الجملة وكان حقه التقديم لكن لغاية جمالية توضيحيّة قدّم الباث (الناس) على خارجه .

ومن ذلك قوله :

كأنّ على حَلاَبهنّ سحايباً تجودُ من الأخلافِ سَحّاً وتَسْكَاباً[١٧]

لقد قدم الجار والمجرور على اسم كأن (سحايباً) لغاية

التوضيح والشرح وهو بذلك قد كسر رتابة التركيب وقاده نحو الشعرية ، إنّ التقديم من الوسائل التي يلجأ إليها المبدع لنقل الخطاب من العادي إلى الشعري ، لننظر إلى هذا البيت :

وكأس على ثَـوْبِ الصَّبـاح شربتُها وأسقيتُها شَرْباً كِرَامَـاً وأصحَابـا[18]

لقد أخّر هاهنا الفعل وقدم عليه الجار والمجرور والمضاف ، إذ أوضحت هذه الألفاظ المُقدَّمة شيئاً من أبعاد الدلالة (تحديد الزمان) ولهذا أثره في شعرية التركيب ومن ثمّة في شعرية الخطاب .

إنّ التقديم والتأخير يكسبان اللغة مرونة ومطواعيّة إذ يمكنان الباث من الحركة بحريّة ، وتتمثل فاعليتهما في إعطاء التركيب المألوف واللامألوف تميزاً إضافة إلى مساعدة المتلقي على الشعور بنشوة الاكتشاف وإيصال المدلول بطريقة مختلفة . إذاً التقديم والتأخير انزياح عن المعتاد والمكرور في التركيب ولهذا الانزياح دوره في شعرية التركيب والخطاب الشعري .

٢ – الحذف :

يشكل الحذف لبنة في بناء الانزياح عن مستوى التعبير العادي ، وقد يستمدّ أهميته من أنّه لا يورد المنتظر من الألفاظ ومن ثم يفجّر في ذهن المتلقي شحنة فكرية توقظ ذهنه وتجعله يتخيّل ما هو مقصود ومن ثمّة حدوث تفاعل بين المرسل والرسالة والمتلقي ومن هذا التفاعل تتضح لدينا خصوصية النصّ ، لكن ما يجب ألاّ ينساه المبدع أن الحذف ليس دائماً يقترن بالإيجاب ، بل قد يؤدي إلى ما لا تُحمد عقباه .

إن الحذف من وجهة بلاغية ونحوية يجب ألا يقود إلى

الغموض ، وقد أجاز النحويون حذف المكملات ، فيما ركز البلاغيون على الوظيفة الإبلاغية للنصّ .

لقد أكّدت البلاغة أهمية الحذف لكنّ جمالية الحذف لم تدرس ولم تُحلّل وإن أحسوا بها فهو عندهم خروج عن النمط الشائع أو هو خرق للسنن اللغوية[١٩] .

إن الحذف أنواعٌ ، فمنه ما يكون في الجملة الاسمية إذ يحذف المسند إليه ، ومنه ما يكون في الجملة الفعلية حذف المسند والمسند إليه ، ومنه حذف في الحروف (النداء خاصة) ، ومنه حذف في التركيب الشرطي ، ومنه حذف في المكمّلات ...

يمكننا أن نجد أضرب الحذف كافة في شعر ابن المعتز ، بل إننا نلاحظ اطّراداً لهذه المحذوفات بحيث تشكّل ظاهرة بارزة في شعره خاصة حذف المسند إليه في الجملة الاسمية ، ومن ذلك قوله :

حواملُ شُحٍّ جامدٍ فوقَ أظهرٍ وإن تَستغثْ ضرّاتُهن بهِ ذَابَا[٢٠]

إن حذف هاهنا المبتدأ الأصلي الذي يشير إلى النوق وابتدأ بالخبر بعد أن عرفه بالإضافة ، والتقدير (هي حوامل شحّ) وهذا الحذف يحيلنا إلى ما سبق من الأبيات وإلى سياق البيت حيث يستدعي المتلقي مخزونه الثقافي ليحاول التعرف إلى هذه الأوصاف ، لمن تقال .

وقال في موضع آخر حذف فيه المسند إليه أيضاً :

أرائحٌ لمن تُنوّله وقد فَعَلَتْ شرّ وكم وَعَدَتْه ثمّ لم تَجب[٢١]

وقد ساهم هذا الحذف أيضاً بتحفيز دلالة التركيب ، ومن ثم لفت انتباه المتلقي .

وقال أيضاً في الخمرة بيتاً بديعاً :

زوجـةٌ للفـراتِ مـن زَعفَـرَان تلـدُ الحُـبّ في رؤوس القَنَـانى[٢٢]

فها هنا يحذف المسند إليه ، ويبدأ البيت بالخبر والتقدير (هي زوجة) لكن البيت ومتابعة النصّ تخفّف من غموض هذا الحذف وتكاد تجعله عادياً إذ إنّ درجة الانزياح تخفّ لكنها لا تصل إلى (درجة الصفر) بتعبير بارت ...

وإن كان حذف المسند إليه في الجملة الاسمية في شعر ابن المعتز يحقّق حضوراً قوياً لكنه ليس الوحيد ، بل هناك أيضاً الحذف في التركيب الشرطي (فعل الشرط خاصة) والجواب أحياناً وكلا الحذفين له أهمية قال :

فـإذا النميمـةُ للريـاح جَـرَتْ مـا بينهـنّ وخَانَهـا الصـبرُ[٢٣]
ظلّـت كمُعتنـق ومُفـترق يُدنـي الرّضـا ويبـاعدُ الهجـرَ

وفي حذف المسند والمسند إليه والاستعانة بالمفعول المطلق للتعويض عنهما قول ابن المعتز :

فسُبحانَ ربّي ما لقـوم أرَىَ لهـم كوامنَ أضغـان عقاربُهـا تَسْري[٢٤]

ومن حذف الحروف حذفه لأداة النداء ، وذلك من قوله :

خليلـيَّ إنّـي قَـد أرَانـي مَالِكـاً لكم صحوُ نَفسي فاتْركا سُكرهَا ليا[٢٥]

ولديه أيضاً حذف المكملات ، ومن ذلك حذف المنعوت في قوله :

وسَـارية لا تمـلُّ البُكـا جرى دمعُها في خدودِ الثّرى[٢٦]

إنّ الحذف أحد وسائل الانزياح في لغة ابن المعتز الشعرية وقد حقق حضوراً قوياً خاصة في المسند إليه .

٣ - الاعتراض :

تتأتى فاعلية الاعتراض من موقعه ؛ إذ إنه يرد بين عنصرين يكونان متلازمين غالباً ؛ من مثل : المسند والمسند إليه ، والنعت والمنعوت ، والفعل والفاعل ، والقول ومقوله ، وقد تحدّث ابن المعتز عن الاعتراض في كتابه البديع من ضمن المحسّنات اللفظية ، وجعله في الرتبة الثانية[٢٧].

إن الاعتراض يشكل خرقاً للمألوف من الألفاظ في تتابعها التركيبي ؛ إذ إنه يوقف سير السرد الشعري بهدف إيضاح شيء أو تأكيد شيء ، وهذا الإيقاف لمسيرة التتابع هو انزياح عن العادي ؛ إذ يأتي الفعل والفاعل ، أو المبتدأ والخبر ، لكن الاعتراض يحضر بين هذه المتلازمات فيوقف المسيرة المدلوليّة ، وينبّه الذهن إلى شيء غامض أو سواه ، وهو بهذا الخرق يحقق فاعليته ووجوده وقيمته ، ويترك بصمته على التركيب اللغوي بأن يبعث فيه فاعلية وحيوية تلفت الانتباه إليه وتسيّره نحو الوظيفة الجمالية ، الشعرية التي تمتزج مع الوظيفة الإبلاغيّة .

وقد يرد الاعتراض بوجوه كثيرة ، فقد يكون بين عناصر الجملة الفعلية ، أو عناصر الجملة الاسمية (المبتدأ والخبر) ، أو بين عناصر الجملة الاسمية المنسوخة بأن أو إحدى أخواتها ، وقد يكون بين النعت والمنعوت ، أو بين أركان الجملة الشرطية ...

وقد حضر الاعتراض بكل أشكاله في شعر ابن المعتز ، وحقّق حضوره نسبة كبيرة لافتة ، خاصة بين أجزاء الجملتين الفعلية والاسميّة، قال في أحد الأبيات :

فلمّا رَأَوْهَا في الزجاجةِ سَبَّحوا وكَفّر إجلالاً لها العلجُ أو صَلّى[٢٨]

ها هنا اعتراض بالجار والمجرور (شبه الجملة) بين فعل الشرط وجوابه ، وقد أفاد هذا الاعتراض تحديد موقع المدامة .

ومن الاعتراض بين الفعل وفاعله قوله :

شَيَّبْتْنى ولم يُشَيِّبنى السنُّ همومٌ تَتَرْى وَدَهرٌ مَدِيْد[٢٩]

لقد اعترض في البيت السابق بين الفعل (شيبتني) والفاعل (هموم) ، وكان الاعتراض بجملة كاملة إنشائية ، فيما الجملة المعترض بين أجزائها جملة خبرية ، وها هنا تولّد لدينا تناوب بين الخبرية والإنشائية ساهم بتحريك التركيب اللغوي ، ومنحه الدفق والحيويّة ، إضافة إلى التوضيح ، والتأكيد على أن الهموم هي التي شيبته ، فلم يشيّبه السن فكان ها هنا نوع من التضاد الناتج عن النفي والإثبات .

ومن الاعتراض بين أجزاء الجملة الفعلية :

أَغْرَى الخيالَ بوَصْلِى نازحٌ شَحَطَا وكُنْتُ منه بقربِ الدار مُغْتبطا[٣٠]

ها هنا أفاد الاعتراض التأكيد ؛ إذ إن النزوح كان يسبقه قرب وفرح ، لكنّ الباث حرصاً منه على التوضيح فصل بين الفعل واسمه (وكنت) وخبره (مغتبطاً) للدلالة على حالة معيّنة ألا وهي حالة القرب ...

إنّ الاعتراض في صور كثيرة منه لا يحقق الانزياح الذي يحققه الحذف مثلاً لأن الألفة معه تخفف من إحساس المتلقي بالانزياح ؛ لكنه يبقى انزياحاً عن التركيب العادي .

قراءة تطبيقيّة تحليليّة

النصّ الأوّل

جَـار هَـذا اللّيـل أو آبـا ... وقَـراكَ الهـمُّ أوصَابَـا[٣١]
ووفـودُ النجـمِ واقفـةٌ ... لا تَـرى في الغـربِ أبوابَـا
وكَـانَ الفجـرَ حِـينَ رَأىَ ... ليلـةً قاسـيةً هَابَـا
غَضِـبَ الإدلالُ مِـنْ رَشـإٍ ... لابـسٍ للحُسـن جلبابَـا
سُـحرَتْ عيـني فلسـتُ أرى ... غـيرَه في النـاسِ أحبابَـا
ولِحيْـني إذ بُليـتُ بـه ... وأرى للبـينِ أسْـبابَا
غصـنٌ يهـتزُّ في قمـر ... رَاْكِضَـاً للوشـي سَـحّابا
ومَلِيـحُ الـدلّ ذي غنـج ... لابـسٍ للتيـهِ جلبَابَـا
أثْمَـرتْ أغصـانُ راحتِـه ... لـجُـناةِ الحسـنِ عنَّابَـا
لامَـهُ فيّ الوشـاةُ فكـم ... ذمّـني فيهِـمْ وكـمْ عَابَـا
عذّبـوا صبّـاً بعذلهـم ... مُتعبـاً في الحُـبّ إتعابـاَ
فتـبرأ مـن محبّتِنـا ... وأراهُ كـان كَذّابَـا
لا تَـرى عَيـني لـهُ شَـبهاَ ... غَـزِلٌ في الحـبّ مـا حـابى
وحديـثٌ قـد جَعَـلْتُ لـه ... دونَ علـمِ النـاس حجّابـا
لا يمـلُّ النـثرَ لافظُـه ... بمفـتنٍ يعجـبُ إعجابَـا
قَـدْ أبحنـاهُ فطـابَ لنـا ... وحَوينـا منـهُ أنهابَـا

يبدأ الباثّ نصّـه هـذا بفعـل مـاض ثـم يخصّـص فاعلـه باسـم الإشارة (هذا) ولاسم الإشارة تـأكيد وتحديـد ، ثـم هـذا التخيـير بـين (جار) و(آبا) وحذف الفاعل في الفعـل آبـا الـذي هـو ضمـير مستتر يعود على الليل اعتماداً على دلالة الفعل الأول ، والفعـلان ينتسـبان إلى الفعل الماضي ؛ هذا غير نسبة الليل إلى الفعل (جار) وهذا الإسناد

غير المألوف ينزاح عن الكلام العادي ؛ إذ إن الجو يرتبط بالإنسان أكثر مما يرتبط بالليل ويولد هذا الانزياح إدهاشاً يؤثر في المتلقي ؛ إذ أعطى التركيب بعداً جمالياً شعرياً ميزه من سواه من التراكيب ، وذلك بنسبة شيئين ليس من المألوف أن يسندا إلى بعضهما ؛ ثم يتابع الباث رحلة الانزياح عن المكرور المألوف في (وقراك الهم أوصابا) إذ من المعتاد أن يكون القرى إكراماً للضيف ، والسؤال ما الذي يمكن أن يقريه الهم لصاحبه غير الأوجاع ؟ وفي هذا التركيب (الأوجاع تقري هماً ، والهم يقري أوجاعاً) وهو يصب في تحويل الخطاب من مرحلة الإبلاغية المحضة إلى الجمالية الإبلاغية ؛ لقد التحم الفعل (قرى) في علاقة جديدة مع فاعل لم يعتد أن يكون كريماً (الهم) ومن هذه الجدة في العلاقة بين المفردتين انبثق تميز التركيب وتفرده ؛ فالعلاقة بين (قراك) و(الهم) قد بعثت الروح في الكلمتين والتركيب معاً ؛ ثم يحاول بعد ذلك تحديد البعد الزماني للوحته اللغوية في جلباب لغوي أخاذ إذ إن ما تمّ قد تمّ في الوقت الذي كانت فيه وفود النجم واقفة ؛ حيث التعريف بالإضافة ؛ إذ حدد نوع الوفود الواقفة (وفود النجم) وكأنها تنظر شيئاً وهي على أُهبة الاستعداد لفعل شيء ما ، وهي تبحث عن أبواب تنهزم من خلالها من هذا القادم من الشرق (الشمس) فيما كانت الأبواب الغربية مغلقة بل إنها غير موجودة ، وها هنا يعترض الباث بين الفعل (لا ترى) والمفعول به (أبواباً) بالجار والمجرور (في الغرب) إضافة إلى حذفه للفاعل ؛ وإلحاق الجملة الاسمية (ووفود النجم واقفة) بجملة فعلية (لا ترى في الغرب أبوابا) ، وهاتان الجملتان ليستا من نوع واحد ، بل الأولى خبرية تشي بالثبات والديمومة ، والأخرى ؛ إنشائية تقوم على النفي ؛ مع وجود المفرد (النجم) (الغرب) والجمع (أبواباً – وفود) ، وتترجح الأسماء بين المعرفة (وفود النجم + الغرب) والنكرة (واقفة – أبوابا)، ويحضر التخفيف (تخفيف التنوين لأجل

نهاية البيت) (أبوابا) في البيت خمسة أسماء وفعل واحد ثلاثي مضارع منفي متعدٍّ وحرفان (الواو) للاستئناف و(في) حرف الجر واعتراض بشبه الجملة (في الغرب) في حين أننا نلحظ في البيت الذي سبقه حضور واو العطف والحرص على الإطلاق (آبا) ، والتصريع في مقدمة القصيدة ، والتصريع نوع من التكرار الموظف للتأثير في المتلقي، وهذا الإطلاق دلالة على الهم، أما التخفيف فموجود أيضاً (أوصابا) وهو جمع يدل على الكثرة والآلام ، والأفعال حركية الطابع (آبا ، قراك – جار) تحضر المعرفة (هذا – الليل – الهم) ؛ والنكرة (أوصابا) ، والأفعال ثلاثية مجردة معتلة ماضية أحدها متعد (قراك) ، والأسماء جامدة (الليل – الهم – أوصابا) ، وفي الحروف نلحظ حضوراً للأحرف الحلقية (أ – هـ – ح) ، وكذلك حرف المد (الألف) .

إن تناغم هذه العناصر وتناوبها يسهم إسهاماً واضحاً في تميزها من غيرها ، هذا التميز الذي يحقق لها جمالية واضحة ...

وقد كانت حالة الفجر النفسية هي الهيبة ، وهيبته نابعة من أن الليلة قاسية ، ونحن هنا إزاء نسبة غير مألوفة بين القسوة والليلة ؛ إذ إن الاعتراض بين أركان الجملة الاسمية بين الاسم (الفجر) والخبر (هابا) وتقديم أداة التشبيه وإدخال التركيب الاعتراضي ضمن التركيب اللغوي يخلف ترقباً عند المتلقي وتحفيزاً لعناصر التركيب ؛ إضافة إلى العلاقة التصادمية بين الليل والفجر (وقد أكثر ابن المعتز من الحديث عنها ، ويلحظ أيضاً حضور أحرف المد (الياء والألف) والترجح بين المذكر والمؤنث ، والمعرفة والنكرة (الفجر) (ليلة) .

إذاً إن التقديم والتأخير والاعتراض وإنشائية الجمل وخبريتها والتكرار والإطلاق وإسناد الألفاظ إلى ألفاظ غير مألوفة وفقاً لذاكرة كل كلمة .. قد ساهم في انزياح التركيب عن العادي والمكرور ...

يتابع الباث بعد ذلك إتمام وصف أبعاد لوحته إذ الرشأ أغضب الإدلال وهذا الرشأ يتجلبب بالحسن ، فالاعتراض بين (لابس) و(جلباب) (للحسن) يهدف إلى التأكيد والتوضيح ، وقد أضفى على التركيب حلة قشيبة من الجمالية التي ميزته من غيره ، بل منحت التركيب شعرية واضحة فمن المعتاد أن يلبس الرشا جلباباً من جلد أو قماش أما أن يكون هذا الجلباب نابعاً من الحسن فهذا هو الانزياح عن المألوف وخرق التكرار والإبداع في نسبة الكلمات إلى بعضها وهذا التفاعل بين الألفاظ العادية يمنحها ويمنح النص حياة جديدة وتخفيزاً لدورها الدالي والمدلولي .

بعد كل ما سبق يلتفت الباث إلى نفسه / الراوي / ليصف حالته الشعورية تجاه هذا الرشأ الذي سحر العين ؛ فيستعمل صيغة الفعل الماضي المبني للمجهول مع أن الساحر والمسحور معروفان لديه، والعين هي التي أصيبت بالسحر وهذا خالف المتوارث فالعين عادة هي التي تسحر ، ولم تعد ترى سواه من الناس أحبابا ، فنفي الفعل أرى بالفعل الماضي الناقص (لست) فيه شدٌّ للمتلقي فهو يهدف للتأكيد من جهة وللتحفيز من جهة أخرى ، التأكيد للمعنى ، والتحفيز لمخيلة المتلقي ولا ينسى أن يخفف التنوين في آخر البيت ؛ ويحرص أيضاً على الجمع بين المفرد والجمع .

وهذا الحضور الصريح لأحرف المد خاصة الياء والألف ، واستعمال المعارف والنكرات ، وكذلك حضور حروف الحلق (ح، ع، غ، هـ) وأحرف الصفير خاصة السين (سحرت ، لست ، الناس) له دوره ، والجمل الخبرية والإنشائية (سحرت عيني ، فلست أرى غيره في الناس أحبابا) إضافة إلى الجمل الكبرى والصغرى ، وإنابة المفعول به عن الفاعل ، وما له من أثر إذ إن تبديل أدوار الكلمات في التركيب حافز أيضاً لانزياحه عن النمطية الثابتة .

والباث ابتلي بهذا الوضع – وعادة تكون البلوى للأمور السيئة – لكن ما يفعله المحبوب قد جعل التعلق به نوعاً من الابتلاء ؛ وهذا البيت يلحظ فيه حضور حروف المد بل غلبتها (الياء والألف) .

وتناول الجمل بين الإنشائية والخبرية (ولحيني) (وأرى للبين أسبابا) وهذا التناوب بين نوعية الجمل يبعث شيئاً من الحركية والدينامية للتراكيب إذ لجوؤه إلى فعل الأمر ثم الترجح بين الضمائر (أنت / أنا) ، وكذلك استعماله للمعرفة والنكرة (البين) (أسبابا) يشدُّ مخيلة المتلقي .

ويلجأ إلى الإبهام فالأسباب غير معروفة ، فكأنه يربط هذا البيت بما يليه ، أو يريد الوصول إلى أسباب الأسباب ، ويحرص أيضاً في هذا البيت شأنه شأن الأبيات السابقة على تخفيف التنوين في آخره، وعلى الاعتراض بشبه الجملة (للبين) بين الفعل ومفعوله ، وعلى حذف الفاعل أيضاً والتقديم والتأخير (ولحيني إذ بليت به – إذ بليت به لحيني) .

ويحضر أيضاً الفعل المبني للمجهول إذ يستدعي ذلك إنابة المفعول به عن الفاعل مما يحقق انزياحاً عن طبيعة العلاقة بين الألفاظ وخرقاً للسيرة التقليدية للفعل والفاعل والمفعول به ...

وفي هذا البيت أيضاً يحضر المفرد كما يحضر الجمع ؛ وتتناوب الأفعال بين اللازمة (بلي) والمتعدّية (أرى) ، وهي ثلاثية معتلّة الآخر .

وربما من أسباب ذلك الابتلاء هو أن هذا الحبيب غصن يهتز في قمر ، وهذا القمر هو وجهه ؛ أما الغصن فقدّه المياس ، بركضه وسحبه للوشي من اللباس ويحرص الباث على استعمال صيغة المبالغة

(سحّابا / فعّالا) كنوع من التأكيد على نبل محتد ذلك الغصن ويستفيد من معطيات الطبيعة الصامتة والمتحركة ؛ ويحيل مخيلة المتلقي إلى عناصر غير محددة ودوالّ تحتمل أكثر من تفسير وتأويل وهذا يحسب للباث ، إذ إن مثل هذه الدوال المراوغة وطريقة التركيب الداعمة لطبيعتها تساهم في نقل الخطاب نحو التفرّد والتميّز من سواه.

ويحرص الباث أن يجعل الخبر جملة فعلية أساسها الفعل المضارع الدال على الحركة (يهتزّ) ، والاستمرارية التي لفتت الانتباه إلى سماته ، إضافة إلى تحويل وجهة الخطاب من الحديث عن الأسباب وحالته النفسية إلى الحديث عن ذلك الغصن الراكض والمهتزّ والساحب للوشي ؛ ولعل لجوءه إلى الحذف ، والتخفيف (سحّابا) والتقديم والتأخير (للوشي سحّاباً / سحاباً للوشي) وبدء البيت بنكرة مفرد مذكر ثم انتقاله إلى نكرتين مشتقتين (راكضاً / سحاباً) ، و(قمر) الاسم المفرد الجامد النكرة ، و(الوشي) الاسم المعرفة المذكر؛ إضافة إلى جمل خبرية واسمية يحفّزُ المقدرة الجمالية للألفاظ ومن ثمة للتراكيب ، وتنزاح إلى طريق غير مكرور .

إنّ ذاك الغصن يتزيّى بزي التيه ، وكيف لا يكون كذلك وهو الذي تثمر أغصان راحته لجناة الحسن عنابا ، إذ الإثمار يكون للشجر لكنه ها هنا كان من الأغصان وليست أية أغصان ذلك الرشأ الجميل صاحب الأصابع الفضيّة ، وقد صار للحسن جناة يجنونه ، أما العناب وهو ثمر أحمر حلو لذيذ الطعم له نواة (كما تقول الدلالة المعجميّة) فقد تجاوز مساحة حروفه ومعجميته ؛ لقد أمكنه هذا التركيب الساحر من تجاوز قدراته الذاتيّة (كألفاظ كثيرة) بأشواط كبيرة ، إضافة إلى أنه لم يقل لجناة العنب ، بل لجناة الحسن ولم يقل أيضاً لجناة الحسن حسناً بل قال لجناة الحسن عناباً ، فكأنه أراد بهذا

الإدهاش لفت انتباه المتلقي إلى أن العناب ممتلىء بالحسن ، وأن أغصان راحة اليد تثمر ، وعندما تثمر ، تثمر عناباً لجناة مخدومين ، وليس لأي جناة ، إنّهم ليسوا جناة الأكل ، بل جناة الحسن والجمال...

في البيتين السابقين نلحظ التخفيف (جلباباً + عناباً) ونجد الاعتراض (للتيه – لجناة الحُسن) وحضور الجمل الخبرية ، والحرص على ربط الأبيات عبر علاقة التضمين وتحضر النكرات (لابس – غنج – مليح – عناباً – أغصان) وحضور الأحرف الحلقية (غ، ح، خ، ع) وتناول الأفعال والأسماء ، وحضور الجمع والمفرد ؛ وإعمال الاسم المشتق النكرة عمل الفعل في المفعول (لابس للتيه جلباباً) وكلّ هذه الانزياحات تلفت انتباه المتلقي لجماليات النصّ الأدبي .

يعود بعد ذلك إلى الأسباب محاولاً تحديد نوعية العلاقة بينه وبين ذلك الذي لامه فيه الوشاة نتيجة لعلاقته مع الباث ، وقد استجاب لهم (ولا نعرف أفي الظاهر أم الباطن !) فذمّ الباثّ وعابه ، وقد يحمل هذا نوعاً من الدلال والذكاء معاً وشيئاً من حُسن التخلّص؛ فكانت استجابته سريعة ، إذ ما إنْ لامه الوشاة في ذلك المحبّ حتى استجاب لهم ، وقد قدّم (فيّ) وفصل من خلالها بين الفعل وفاعله باعتراض يبدّد النسق العادي لسير الألفاظ ..

فالفعل لامه ثلاثي معتلّ متعدّ ، والوشاة جمع معرّف ، والاعتراض بشبه الجملة (فيّ) والتأخير والتقديم ، التأخير للفاعل (الوشاة) والتقديم للمفعول به (الهاء) وقد حرص على أن يعبر عن المفعول به ، بضمير وعن الفاعل بجمع معرف (الوشاة) ، وكم تستعمل للتكثير مسبوقة بالفاء ؛ (وذمّني) فعل ثلاثي مضعّف متعدّ، وعاب فعل ثلاثي معتل ؛ والإطلاق يكون في نهاية البيت ، (عابا)

ويُكرّر في هذا البيت (في) و(كم) إضافة إلى حضور لافت لأحرف المدّ ، مع جمل خبرية ، تتعانق من جهة وتخترق بحروف وأسماء وكل هذا له دوره في النص .

إذ إن الاعتراض والتقديم والتأخير والتكرار والتخفيف عناصر تساهم في انزياح التراكيب عن سيرتها الأولى العادية إلى نهج آخر ، وهو نهج حضور الوظيفة الجمالية إضافة إلى تناغم أحياناً بين التفاعيل والألفاظ ، فكان الوزن قد اتحد بالألفاظ لتقوية الجرس ، ولم يشأ خرقها ؛ لأنّ الخرق ليس دائماً مجلبة للشعريّة ؛ ذلك لأنّ بعض أنواع الخرق أقوى من بعض الأنواع الأخرى ؛ ومن ذلك الانسجام بين الألفاظ والتفاعيل تتولد شعرية هامة ؛ فهذا الثبات أقوى من الخرق في حين أن الخرق عبر (التدوير والتضمين) أكثر أثراً من الثبات ، وأكثر فاعلية في بنى النص اللغوية ...

ولم يدر الوشاة أنهم عذبوا عاشقاً بهذلهم هذا ، وهو يعاني التعب الشديد وهذا التعب ناتج عن الحبّ (متعباً في الحبّ أتعاباً) يبدأ البيت بفعل ماض ثلاثي مزيد بالتضعيف ، متعدّ ، ويلحقه مفعول به نكرة (صبّاً) ثم بالجار والمجرور (بعذلهم) وهي مصدر معرفة بسبب الضمير ، ويعترض عبر (بعذلهم) بين الصفة والموصوف (صباً – بعذلهم – متعباً) والحب معرفة : و(متعباً) اسم مشتق نكرة ، (إتعاباً) مصدر نكرة ، وجملة (عذبوا صباً) جملة خبرية تحتمل وجهين من الدلالة ؛ ومما يلفت النظر في هذا البيت هو تضعيف الحروف .

وأيضاً حضور حروف الحلق والصفير والمد وتكرار حرف الباء خاصة إذ إن بداية البيت تسير سيراً رتيباً ثم تخرق بالاعتراض ثم تتناوب النكرات والمعارف ويحدث تكرار لبعض الحروف وكل هذه العناصر تشكل انزياحاً عن العادي قد يسهم في شعرية الخطاب الشعري .

لقد حاول المحبوب أن يُظهر غير ما يضمره فقد تبرأ من محبته لحبيبه (فتبرأ من محبتنا) إذ النسبة للضمير والتخفيف (تبرأ) للمناسبة بينه وبين السياق ولتخفيف حدته ، وقد كان الباث يدرك أن هذا التبرؤ هو وليد الموقف ، وليس ناتجاً عن عوامل داخلية فأتبع ذلك (وأراه كان كذاباً) وقد حذف اسم كان لأنه معروف مسبقاً فكان لهذا الحذف دور تنشيطي في إعادة قراءة التركيب كله وتفحص معالمه، وقد بدأ الباث بيته بحرف العطف (الفاء) ليجمعه إلى سواه من الأبيات والمداليل وقد وردت في البيت ثلاثة أفعال (تبرأ) خماسي (أراه) ثلاثي معتل متعد و(كان) فعل ماض ناقص ؛ فها هنا ترجح بين زمانين أولهما الماضي وهو (التبرؤ) ، وقناعة الباث (في الحاضر) إضافة إلى تخفيف التنوين في آخر البيت (كذّاباً) ، ويُلحظ أيضاً غلبة حرف المدّ (وحضور حرفي الياء والنون ، أمّا الجملة فخبريّة مثبتة من صفاتها الديمومة والتصديق والثبات والثقة .

إنّ الأفعال تشكّل حضوراً قوياً في هذا البيت يجعل الحركة سمة واضحة فيه .

ويتابع الباث حديثه عن محبوبه برغم ما فعله عبر تنويع جديد في الضمير ، وأن العين لا ترى (لا ترى عيني) ونتساءل لماذا عينه لا ترى ؟ فتأتي الإجابة مسرعة فعيني (نسبة للباث) لا ترى لهذا الحبيب شبيهاً ، فهي نقلة جديدة ، فبعد أن كانت العين مسحورة في بيت سَبَقَ، ولا ترى في الناس أيّ حبيب ، صارت لا ترى له في الناس شبيهاً ، فهل هو تطور في الدلالة ، أم أنّها لم تجد حبيباً ، فصارت تبحث عن شبيه له ، فلم تجد أيضاً وكيف تجد وهو غزل في الحبّ ما حابى ، وها هنا يحذف المبتدأ لأنّ ما سبق يدلّ عليه ومن جديد يحفّز الباث مخيلة المتلقي لتربط النصّ ببعضه إذ إن هذا الاختصار القائم

على الحذف كان له أثرٌ كبير ؛ إذ شكل انحرافاً عن السائد من التراكيب .

لقد أتبع الباث في هذا البيت (جُملة البيت الذي سبقه الخبرية) بجملة إنشائية كسرت رتابة الجمل السابقة عبر النفي (لا ترى) ، والفعلان الواردان أحدهما مضارع مجرّد متعدٍ ، والآخر ثلاثي مزيد بحرف ، زمانه في الماضي ؛ وتحضر أيضاً المعارف (الحبّ)، والنكرات (شبهاً) ، والأسماء (عيني ، شبهاً ، غزل) ، وبعد الجملة الإنشائية تأتي جملة خبرية (هو غزل) تدلّ على الثبات وغلبة الصفات، والاعتراض بشبه الجملة (له) بين الفاعل والمفعول به (لا ترى عيني له شبهاً) فتكون بذلك قد حدثت مواءمة بين الإنشائية والخبرية ، والأسماء والأفعال ، وحضر الاعتراض والحذف ، والمعارف والنكرات ؛ وهذا التمازج بين صيغ وتراكيب مختلفة المنشأ يسهم في كسر تقليدية التراكيب وثباتها وتحويلها من العادي إلى الشعري .

ومن سمات هذا المحبوب إضافة إلى أنه (غزل) حلاوة حديثه ، ولحلاوة هذا الحديث وغلائه عند الباث فقد أقام له الحجّاب كي يمنعون أي راغب بسماعه ، ويفصل ها هنا بين الفعل ومفعوله (قد جعلت له دون علمِ الناس حجّاباً) ، فالباث يستعمل قد لزيادة التأكيد ؛ ويترك الحديث مبهماً (واو رُبّ) (حديث) نكرة ؛ وفي مجهولية هذا الحديث تكمن قيم كبيرة إذ إن عدم معرفتنا به (وقد وضع له الحجاب) توليه أهميّة كبيرة قد لا تبقى كما هي فيما لو كان الحديث معروفاً من قبل المتلقي .

والفعل (جعل) فعل ماض متعدّ صحيح والمفعول به (حجَّاباً) جمع نكرة وقد خفّف الباث التنوين كما في نهاية كل أبيات هذه القصيدة ، مما أعطاها امتداداً سببه مدّ الصوت وعدم تحديده بالتنوين.

وقد استعمل المعرفة أيضاً (علم الناس) والناس جمع لا مفرد له من جنسه والـ (الجنسية) تستغرق عموم الجنس ويرتبط هذا البيت عبر التضمين مع البيت الذي يليه إذ يقول فيه :

لا يمـــلّ النـــثر لافظُـــه بمفتـــن يعجـــب إعجابَـــا

إذ إن الباث يعود ليستعمل أسلوب النفي (لا يملّ) يؤخّر ذاك الذي لا يملُّ من النثر المرسل الجميل ؛ وهذه النقلة النوعية بين الضمير – أنا / هو وهذا الـ (هو) ؛ هو الذي يعجب إعجاباً ، إذ يخفف التنوين ، فيأخذ سمة الإطلاق غير المحدود ، وبعد الجملة الإنشائية (لا يملّ) ، تأتي جملة خبرية (يعجب) ، ونجد حضوراً للتقديم والتأخير فيتقدم المفعول به على الفاعل ، والمشتق (اسم الفاعل) وهو من فوق الثلاثي نكرة (بمفتن) ، أما الفعل الذي يليه فهو رباعي مضارع ؛ جاء مصدره بعد ذلك ، و(لافظه) معرفة بالضمير ، وهو اسم فاعل مشتق ؛ إنّ تناوب التقديم والتأخير والنكرات والمعارف والجمل الإنشائية والخبرية والأسماء والأفعال يساهم في شعرية التراكيب ...

ينقل الخطابَ الباثُّ بعد ذلك إلى الضمير (نحن) ، ويعني به المبالغة إذ يعني فيه (أنا) (نحن في غرض الفخر) ، قد أبحناه ، إنّ ما كان يلفظه لنا لم نتركه سراً ، بل نحن (الباث) منعناه عندما أردنا ، وأبحناه بإرادتنا فطاب لنا بعد الإباحة وأبقينا على بعضه ، وقد حرص الباث على أن يسبق الفعل (أبحناه) بحرف التحقيق (قد) بهدف التأكيد ، وحرف العطف (الفاء) ليقوي الرابطة بين الأفعال ، فالفعلان ثلاثيان أحدهما مجرد والآخر مزيد ، وأحدهما متعدّ والآخر لازم ، والفعل (حوينا) هو ثلاثي مجرد معتل متعدّ أُتبع بنكرة (أنهابا) وقد خُفّف التنوين ... ويلحظ في هذا البيت حضور لأحرف الحلق

والمدّ خاصة (الألف) وحرف (النون) ويحضر الاعتراض أيضاً في هذا البيت بين الفعل وفاعله / والمفعول به ، بشبه الجملة الجار والمجرور (منه) .

أما جمل البيت فهي جمل خبريّة تمنح السياق ويمنحها أهمية كبيرة لأنّها جاءت بعد جمل إنشائية في البيت الذي سبقه وقد ساهم ذلك في إعطائها قيمة جمالية بفعل التناوب بين الجمل مع سمات كل منها وتميزها هذا التميز الذي يخفّف منه تتاليها ، لكن تناوبها يقوّي دورها الجمالي ...

إن الانزياح يحضر في النصّ حضوراً واسعاً ، وقد تبدّى هذا الانزياح في مظاهر متعدِّدة منها الحذف والتقديم والتأخير والاعتراض والتناوب ، ومما أضفى أهمية خاصة على لغة النصّ أيضاً تناول الجمل الإنشائية والخبرية وحضور المعارف والنكرات والأسماء والأفعال ، والأفعال اللازمة والمتعديّة وسواها ...

وقد اتضح لنا شيء من خصوصيّة الخطاب الشعري الذي يحرص على وظيفته الجمالية أكثر من حرصه على الوظيفة الإبلاغية بل إنّ الوظيفتين تتعانقان معاً لتأدية وظيفة الخطاب الإبداعي التطهيريّة...

إن طريقة تركيب الكلمات والنسق الذي ترد فيه يساهم مساهمة فعّالة في إعطائها خصوصية تتميز بها من سواها ...

النصّ الثّاني

لا ..... وَيْكَ لاَ وَحيَاتِها ... وذمام عاصرها وحقّ سُقاتِها[٣٢]

مَا هَمّ قلبي أنْ يَهيمَ بغيرها ... فلذَاْك قلبي مغرمٌ بصفاتِها

فإذا هُما اجتَمَعا وضمّ سَناهُما ... كَفّ الزُجاجةِ أَشْعلا كَنَفاتِها
لا شَيء أحسن في المسامع نغمةَ ... من قول هاكَ إذا طربْتَ وَهَاتها
مَنْ شَكّ في فعلاتِ رُوحانيّة ... ورأى .... فقد رأى فعلاتِها
لكنّها مهجاتُ جسم الماء ... لكنّ جسمَ الماء من مُهجاتِها
جاءتْك بكراً في يدي بكر فغَدتْ ... حركاتُ قلبكِ في يديْ حركاتِها
لم تَحْكِ حُمرةُ خدّها لنديمِها ... إلا ونكهةُ تِلك مِنْ نكهاتِها

يبدأ الباث نصه بالنفي (لا) ، ويتبعه بأربعة أساليب للقسم أولها (....) ثم بالتعجب (ويك) ، ثم ينفي لزيادة التأكيد ، محيلنا إليها بالضمير محاولاً الاختصار وإرجاعنا إلى التركيب الكلي للشطر ، بل لبؤرة النص .

وهكذا منذ البداية وعبر هذا التأكيد وتلك الأساليب الإنشائية في القول ، وهي خاضعة للتصديق ، ولها أثرها في التركيب ، يلفت انتباهنا ، ويقودنا بعد ذلك إلى التفكير بنوعية الألفاظ ... تتصل بالديمومة والقدم ، ديمومة الأثر والفعل وكان متناولوها يهتمون كثيراً بصفة الديمومة هذه نشأة وحياة وأثراً ؛ ثم هذا التعجب التنبيهي (ويك) ، إذ صار لدى الباث من البديهيات ، زيادة للتأكيد والتنبيه مع المضاف والمضاف إليه في الشطر الثاني .

وإعادة ثلاثة ضمائر بالأصوات ذاتها ؛ وتعريفه للنكرات بالإضافة إذ لا نكرة في عالم ذلك . إن خلو هذا البيت من الأفعال والحرص على الجمل الإنشائية نوع من التأكيد على ديمومة أرادها الباث ؛ والحرص على استعمال المعرفة أيضاً يحمل دلالة كبيرة ؛ ويزداد التأكيد (لا – لا) وبهذا البيت الذي يشكل بداية النص يجيد الباث تمييز كل عناصر التركيب للتأثير في المتلقي ودفعه للمشاركة في بناء النص ؛ لقد كان التصريح أيضاً أسلوباً لجأ إليه الباث .

وقد فتت الباث الزمان ، فبدأ من الحالة التي آلت إليها ...

ليسترجع بعد ذلك ذمة عاصرها ثم يقودنا إلى (الاستباق) ، إنه ينتقل من شيء حاضر بين أيدينا ... إلى الماضي البعيد ... إلى مستقبل غير واضح المعالم ... مستعملاً لكل صيغة من هذه الصيغ طريقة في التعبير، ثم يزيد ذلك بكلمة تعجب وحرف الخطاب (وي – ك) إذ تتناوب الضمائر بين حالتين (المخاطب) و(الغائب) فتيسطر (هي) على عموم الدلالة ، وبذا فقد أحسن الباث في جذب المتلقي للنص عبر هذا الاختيار السليم للأساليب لا يكون إلا بشيء .

لقد منح هذا التوارد والتتابع التراكيب شعرية خاصة قام على أساسها هذا البيت ، وقد تناسلت صور النص ومعانيه من هذا المفتاح الهام .

إن حذفه للفعل أقسم ... والزجح بين المفرد والجمع تعبير عن توق الباث لحالة بعينها فالعاصر واحد ، لا إشكال ، هذا غير دلالات وجودهم (جماعة) . إن العاصر والقوم قد فقدوا صفاتهم الأخرى .

لقد استعمل الباث اسمين جامدين (ذمام – حق) وقد جاءا مضافين وبذلك مزج بين الألفاظ عبر علاقات تصاهرية ، إضافة إلى هذا التناغم بين التراكيب والتفاعيل العروضية مما بثّ نغمة موسيقية فريدة تمازج فيها أسلوب القسم مع التركيب في الجرس الموسيقي وبحضور الإطلاق (لها ..) وتكرار حروف المد وبعض الضمائر و(لا) و(الواو) ...

بعد هذا البيت المتميز بتراكيبه وبأسلوبيته ينتقل الباث إلى الحديث عن ذاته بالالتفات من ضمير الغائب هي إلى هو (قلبه) إذ يبدأ البيت بنفي أن قلبه قد هم للهيام بغيرها ؛ وهذا الاستعمال لتلك الألفاظ له دلائله فـ (همَّ) فعل يعني عزم على الأمر ، لكن هذا العزم منفي ، وقد نسبه إلى قلبه أيضاً ، وإن اتضح لنا أنه ينفي الحاضر

بالماضي (هم / يهيم) والهيام درجة متقدمة من درجات الحب ، إذ يعني ذلك أنه ربما يكون قد أعجب بسواها لكنه لم يهم بغيرها ، إن التزجح بين (هم) الفعل الماضي و(يهيم) المضارع له أثره في جمالية النص ، وتركه (غيرها) مبهمة غير معروفة ، بل إن هذا الـ (غير) هو منسوب ومعروف قياساً (ها) ، والمادة الصوتية لـ (هم / يهيم) متقاربة وتوحي بالتكرار ، والمصدر المؤول من أن وما بعدها صاحب دور جمالي وإبلاغي .

إن الباث يترك الحالة معلقة فالقلب لم يهم بغيرها ، والجملة إنشائية (ما هم) و(يهيم) خبرية وهذا التزجح بين الضمائر (هم / هو / أنا / هو / هي) وأثر حرف الميم المشدد (همّ) .

إذاً لقد ساهم النفي مع التكرار والالتفات وإرجاع الضمائر بمداليلها إلى البيت السابق في تميز لغة هذا البيت ! وتأتي بعد ذلك اللام التعليلية التفسيرية (لذلك) واسم الإشارة للتخصيص ، والخطاب (الكاف) إشارة إلى يقينية الأمر ، فقلبه لم يهمْ للهيام بغيرها ولذلك القلب ذاته (قلبي) مغرم فهو الذي لم يهم وهو المغرم ، لقد كرر الباث (قلبي) بذات الصيغة لكنه في الصيغة الأولى جاء الفعل قبله إذ اتضح الحدث من الفعل ، وصرنا ننتظر الفاعل في حين أنه بعد ذلك قدم الفعل على المغرم ، وهذا له أهمية بالإشارة إلى القلب في أنه هو المغرم ، في حين أن التركيب الأول كان النفي حليفه لأن فيه سلبية ، إذ أخّر القلب ، لكنه ها هنا قدمه وذكر أنه مغرم بصفاتها .

إذاً لقد امتزج التركيب بالمعنى فعندما كان فعل القلب سلبياً نفاه وأخره ، وعندما كان فعله إيجابياً قدمه وأثبته ... وذكر أنه مغرم بصفاتها ، بكل صفاتها إذ تناسبت مع نهاية البيت الذي سبقه (سقاتها) ، ولانزال نلحظ توارد حروف الهاء والباء والمد .

ومع أن التفسير والتبرير والتعليل لا يليق بلغة الشعر لكنه هاهنا لا يخلو من جمالية قامت على التقابل بين حالتين ، بين الشيء المجهول الذي لم يهم به القلب ، والذي أغرم فيه القلب (قلبي) ، ففي الصيغة الأولى حرص على ربط الحالة السلبية بالزمان الماضي مع النفي لكنه في حالة الغرام أطلق المعنى من الزمان ، فهو خارج التقييد بالزمان ، مما ساهم في جلائه ، (التقابل بين الأفعال والأسماء ..).

ثم يستأنف الباث حديثه بالتركيب الشرطي مع حذف لفعل الشرط وإحضار الفعل (اجتمعا) للتفسير ويحضر الضمير (هما) الدال على المثنى ، وها هنا تحفيز لمخيلة المتلقي للتساؤل عن (هما) من هما؟

فالباث يسعى إلى إدخال المتلقي في غياهب نصه ويحثره في زاوية المتابعة للاكتشاف ويحرص على استعمال ميم العماد وصيغة التثنية ، والفعل ضمّ بما له من مدلول معنوي إذ يشير إلى الشوق والحب والحنان ..

ويحرص الباث حرصاً شديداً على اختيار ألفاظ ذات دلالات قوية تنسجم مع السياق ، وتتابعُ أحياناً بشكل سببي (اجتمعا / ضم سناهما) .

وهذه الإطالة في إيصال المتلقي لجواب الشرط لها دورها ؛ إذ يطيل الجملة التي تعترض بين أجزاء الجملة الشرطية (ضم سناهما....) ليوصلنا بعد ذلك ومع التلاحم مع الجملة المعترضة إلى الجواب (أشعلا كنفاتها) .

ويحرص على استعمال ألفاظ ذات دلالة على النار (السنا – الإشعال) والتكرار (حرف الهاء خاصة) ولايزال الإرجاع بضمير إلى أبيات سابقة والالتفات بين الضمائر وتغيير مداليلها من التثنية إلى

المفرد المذكر إلى المثنى إلى المفرد المؤنث (هما / هما / هو / هما / هي) وتكرار الألف والميم والجيم ، والأفعال المتعدية (ضم / أشعلا) والحرص على إنهاء البيت بصيغة الجمع وألف الإطلاق والترجح بين الأفعال المتعدية واللازمة (اجتمعا – ضم) وبين الخماسي والثلاثي المضعف .

أما الجمل فهي إنشائية يحرص الباث عليها ، ويلحظ عدم لجوء الباث للتقديم والتأخير لأن التركيب الشرطي والاعتراض قد انزاحا بالتركيب والدلالة من التقريرية والمباشرة إلى الشعرية ، فالاعتراض عنصر فاعل ؛ خاصة بين أجزاء الجملة الشرطية إذ إنه يخرق السير الطبيعي للسرد الشعري ..

بعد هذا ينتقل إلى البيت الذي يليه مبتدئاً بالنفي (نفي الجنس) واستعمال اسم التفضيل ، والتمييز (نغمة) بهدف توضيح ما أبهم على المتلقي والحرص أيضاً على استعمال صيغة الجمع (المسامع) فكأن جسد الإنسان يتحول كله إلى مسامع ، من جهة ، ومن جهة أخرى تشير إلى كثرة مستمعيها ، وهذا النفي الذي يدل على إطلاق النفي إذ إنها أفضل من كل شيء بنغمتها المتميزة ، والتكرار يحضر أيضاً (هاك / هاتها) فهي في حركة دائمة تتناولها الأيدي ، إذ لا يكتفي الآخذ بأن يقول له المعطي (هاك) بل يقول له (هاتها) دلالة على التأكيد ، والرغبة في التناول ، وأهميتها التي تجعلها في حركة دائبة من يد لأخرى .

وقد أدخل الشرط بين هاك وهاتها ، بل لنقل إنه أخّر الشرط وكان حقه التقديم وهدف منه إظهار حالة بعينها يدرك كنهها الباث جيداً إذ لو قدرنا الشرط في صورته الأولى قبل التقديم والتأخير لكان علينا القول :

" إذا طربت فلا شيء أحسن نغمة في المسامع من قول هاك وهاتها ".

لكن التركيب الشعري المبدع ينجح في إعطاء النص خصوصية عبر تبديل المواقع ، والتقديم والتأخير ، مما يضفي على التركيب والسياق معاً خصوصية جمالية تميزه ؛ ولقد شكل هذا الانزياح ميزة خاصة للبيت جعلت المتلقي ينتبه إلى ماهية هذا التقديم والتأخير مع ما يحققه من تشويق ، ومن إدهاش للمتلقي في نهاية البيت ...

(هاك وهاتها) كلاهما اسم فعل أمر الأول بمعنى (خذ) والآخر بمعنى (أعطني) وهذا التناوب بين الأخذ والعطاء يشير إلى التفاعل والتواصل ، إضافة إلى الالتفات الحاصل من تناوب الضمائر (هو / أنت) ؛ إن الجملة الشرطية (إذا طربتَ) اعتراض بين المعطوفين مع حذف جواب الشرط لدلالة ما تقدم عليه ؛ واعتراض آخر بين (أحسن ونغمة) عبر الجار والمجرور (في المسامع) أما اسم التفضيل فهو اسم مشتق مسبوق باسم جامد ؛ والتزجح بين الأسماء والأفعال (هاك – طربْتَ – هاتها) له دوره في تميز التركيب إضافة إلى حضور صوت الميم والتعبير عن الطرب بالفعل والطرب دليل الهناءة والسعادة .

إن تعدد الانزياحات في نسيج النص الشعري مدعاة للتواشج من عناصر أخرى تميز هذا النص عن ذاك ، ولعل الانحرافات التي تحدث على صعيد التراكيب اللغوية هي الخطوة الأولى والأساس في شعرية الخطاب الشعري ...

ينقلنا الباث من أسلوب إلى آخر فمن القسم في البيت الأول إلى النفي ، إلى الشرط عبر الأداة (من) .

والفصل بين أجزاء التركيب الشرطي بعث حالة من الترقب لدى المتلقي إذ استطاع الباث أن يستغل إمكانيات التركيب الشرطي ليعترض بجملة ، وقد لجأ في جواب الشرط إلى حرف التحقيق (قد) بعد أن ربطه بفاء الجواب ..

أما التكرار فيحضر حضوراً واضحاً (فعلات / فعلاتها) و(رأى / رأى) ، وله دوره الهام ، وقد استعمل هذا اللفظ في فاتحة القصيدة ، وقد حرص على إنهاء البيت بـ (فعلاتها) وتركها مفتوحة دون تقييد مع ما يدل عليه الجمع من معان واسعة وهامة ..

وكان يؤدي المعنى قوله (ورأى فعلات ...) لكن الوظيفة الجمالية للتركيب اقتضت منه التكرار والاعتراض ؛ هذا الاعتراض الذي شكل انزياحاً عن خطابية التركيب.. والباث هنا يحرص على التركيب (ورأى ... / فقد رأى فعلاتها) فرؤية ... أولاً ثم رؤية فعلاتها إذ إن هذا التباطؤ له دوره وأثره ، أما الضمائر (هو / هو / هو) فكلها ترجع إلى شيء واحد والأفعال كلها في الزمان الماضي ، يدل بعضها على الشك ، وبعضها على اليقين .

إن التكرار اللفظي والمعنوي يرسل جرساً يتناغم مع التركيب لبعث جمالية اللغة الشعرية ؛ وهذه التراكيب تنزاح عن المألوف في الصياغة فتحدث انزياحاً عن الإيصال نحو الجمالية والإيصال معاً إضافة إلى التناغم أحياناً بين التفاعيل والكلمات (من شك في) والجمل ذات النوع الواحد ونسبتها للماضي .

ثم ينتقل الباث ليستدرك في البيت الذي يليه ويشرح بعض الذي فاته ليس بهدف الشرح للوصول لمعنى محدد بل إنه شرح يهدف للفت الانتباه إلى جوانب أخرى وليعبر عن رؤية الباث لبعض الأمور بقوله :

لكنها مهجات جسم الماء لكن جسم الماء من مهجاتها

ويكرر في هذا البيت ألفاظ الشطر الأول في الشطر الثاني لكنه يتلاعب في التكرار ويغير الصيغ إذ إن التي تشير إلى ,,, في الشطر الأول تشير إلى ... في الشطر الثاني لأن جسم الماء نابع من مهجاتها ...

إن الضمير يترجح بين (هي / هو / هو / هي) وهكذا يبدأ البيت وينتهي بـ (هي) ليؤكد على التماهي مع جسم الماء ويرجع مهجات جسم الماء إلى مهجاتها لأنها أصل الحركة ، وهي التي حركت فيه الحياة حين اقترب منها واختلط بها ..

وتبدو الألفاظ من أول وهلة أنها تكرار لا طائل منه ، وأنها تكرر المدلول ذاته ، لكن الباث وإن استعمل ذات الألفاظ قد استطاع أن يمنح بيته حيوية فريدة إذ حقق إدهاشاً للمتلقي وانحرافاً عن الشيء المتوقع ، إذ يحرص على الاستدراك ، وقد بدأ البيت بالاستدراك ، ثم يستدرك على الاستدراك ليعيد المتلقي في نهاية البيت إلى أوله وأوله يحيل إلى البيت الذي سبقه ..

ويحرص الباث على استعمال صيغة الجمع (مهجات) و(جسم الماء) و(لكن) وغير ذلك من المظاهر التي تساهم في انزياح النص عن عاديته وأخذه نحو التركيب الشعري .

لقد جعل الباث عبر هذا التلاعب في التراكيب من الألفاظ العادية ألفاظاً غير عادية في بيت واحد وبتراكيب متنوعة تؤدي وظائف قد يتضح منها – أول ما يتضح – أنها ذاتها أو أنها تشير إلى التقريرية ... لقد تواشح تكرار الحروف ، مع تكرار الألفاظ مع تكرار الصيغ ليسم البيت بميسمه ويترك بصماته الناصعة عليه ..

ثم يصل الباث في البيت الذي يليه إلى المتلقي عبر الالتفات من الضمير (هي) الغائب إلى الضمير المخاطب (أنت) (جاءتك) ، وهذا إشراك للمتلقي في النص الشعري ، وهي وقد جاءت في الفعل الماضي وحالتها (بكر) وحاملتها (بكر) ثم يدور ليدخل في ذاتية المتلقي ويصف حالته النفسية وحركة قلبه التي تماهت مع حركاتها ؛ وهذا التكرار له أثره في لفت انتباه المتلقي (بكر / بكر) والتنقل في الضمائر (هي / هي / أنت / هي) فالباث يحرص في هذا البيت كسابقه على استعمال اللغة الفنية والتحايل على الألفاظ بتراكيب تؤدي ما يريده ؛ ويحرص أيضاً على استعمال صيغة الجمع وتعريف بعض النكرات بالإضافة ...

لقد بدأ هذا البيت بـ (جاءتك) وقد حقق من خلالها عبر هذا الالتفات إدهاشاً ساوى أو فاق الإدهاش والأثر الذي تحققه الأساليب الإنشائية من شرط واستفهام وقسم ... إذ لفت ها هنا انتباه المتلقي للتساؤل عن التي جاءت وهي بكر ، ثم يصل بعد ذلك إلى ربط بداية النص بنهايته . وها هنا يوصلنا إلى حمرة خدها ، هذه الحمرة التي صارت تحكي وحكيها ذو نكهة نابعة من نكهاتها ؛ الأسلوب الإنشائي ، والجزم والتماهي ... يُحْسَب للنص .

واستعمال فعل معتل الآخر حذف مفعوله له دوره والحمرة اسم جامد مؤنث مفرد صار يحكي ... في حالة معينة محددة ، إضافة إلى أثر اسم الإشارة في التحديد والتخصيص ، كل هذه الوسائل قد سمت بالخطاب من الإبلاغية إلى الجمالية .

أخيراً نقول :

إن الباث في عموم النص يلجأ إلى الحذف والتقديم والتأخير والتناوب والالتفات والاعتراض والتكرار والقسم والاستدراك

والنفي والحصر والتخصيص وإلى المعرفة والنكرة والمفرد والجمع ويحرص أحياناً على الموازنة بين الألفاظ والتفاعيل العروضية ، وهذه الوسائل كلها تساهم في تحفيز ذاكرات الكلمات بالتعاون مع العناصر الأخرى ليتميز النص ومن ثمة تتحقق وظيفته الشعرية التي تتناغم مع الوظيفة الإبلاغية ، بل تيسر لها طريق الوصول إلى نفس المتلقي ، وتمنح النص جمالية يمتاز بها عن سواه من النصوص الأخرى.

هكذا وجدنا فيما سبق أن اللغة الشعرية تمتاز عن اللغة العادية بخصال كثيرة بعضها يكون عبر التركيب وبعضها عبر الألفاظ وقسم عبر الحروف .

وقد وجدنا أن الخطاب الشعري يحاول الانزياح عن الخطاب العادي بوسائل متنوعة كالتكرار والتقديم والتأخير والحذف والاعتراض والتناوب ...

ولم تكن حظوة خطاب ابن المعتز الشعري قليلة من الانزياح الأمر الذي منح خطابه خصوصية تميز بها وقربته أكثر فأكثر من الشعرية .

ها هنا نشير إلى أن البلاغة والنحو العربي قد أشارا إلى كثير من عناصر لغة الخطاب الشعري لكن حصرها بالمعيارية والتهافت على أمثلة وشواهد مستلة من سياقها أمات الذوق الفني فترة طويلة...

ولعل واجب الدارسين العرب في ضوء الدراسات الحديثة كامن في البحث عن جمالية الخطاب الأدبي العربي قديمه وحديثه خاصة أن هذه الجمالية قد أهملت طويلاً طويلاً ...

الهوامش

(١) هذا البحث جزء من رسالة ماجستير حول شعرية القصيدة العربية قدمت إلى جامعة دمشق وقام بمناقشتها كل من الأساتذة د. علي دياب ، د. فهد عكام ، د. أسعد علي وحصلت على مرتبة امتياز .

(٢) ابن المعتز شاعر وناقد عاش في القرن الثالث الهجري (٢٤٢ - ٢٩٢) له ديوان شعري يتضمن نحو ١٠ آلاف بيت عرف عنه اهتمامه بالصورة وقد تميزت صوره بالصراع والتناسل ، من أشهر كتبه النقدية (البديع) ، وألفت حول شعره وحياته عدد من الكتب والرسائل الجامعية .

(٣) قاسم ، عدنان : لغة الشعر العربي ٦ .

(٤) عيد ، د. رجاء : لغة الشعر ١١٤ .

(٥) المرجع نفسه ١١٤ .

(٦) الوراقي ، السعيد : لغة الشعر الحديث ٦٧ .

(٧) فضل ، د. صلاح : نظرية البنائية في النقد الأدبي ٣١٦ .

(٨) الواد ، حسين : في مناهج الدراسات الأدبية ٧٨ .

(٩) الأسعد ، د. محمد : مقالة في اللغة الشعرية ٤ .

(١٠) ويلك ، رينيه ، أوستن وارين : نظرية الأدب ١٧٩ .

(١١) الداية ، د. فايز : جماليات الأسلوب ٢١ .

(١٢) عياشي ، د. منذر : مقالات في الأسلوبية ٣٥ .

(١٣) سليمان ، د. فتح الله أحمد : الأسلوبية ٦٤ .

(١٤) الداية ، د. فايز : جماليات الأسلوب ٤٠ .

(١٥) حمدان ، ابتسام : الحذف والتقديم والتأخير في شعر النابغة الذبياني ، ٢٦/٢٦١ .

(١٦) الديوان ١/٢٤٣ .

(١٧) الديوان ١/٢٢٥ .

(١٨) الديوان ١/٢٦٦ .

(١٩) سليمان ، د. فتح الله أحمد : الأسلوبية ١٣٩ .

(٢٠) الديوان ١/٢٢٤ .

(٢١) الديوان ٢/٢١٥ .

(٢٢) الديوان ٢/٣١٥ .

(٢٣) الديوان ٢/٢٦٢ .

(٢٤) الديوان ١/٢٥٤ .

(٢٥) الديوان ٣٢١/٢ .

(٢٦) الديوان ٢١٧/١ .

(٢٧) ابن المعتز : البديع ١٩ .

(٢٨) الديوان ٢٩٤/٢ .

(٢٩) الديوان ٢٤٧/١ .

(٣٠) الديوان ٧٩/٢ .

(٣١) الديوان ٢٢٧/١ - ٢٢٩ .

(٣٢) الديوان ٢٢٣/٢ .

مراجع البحث

- الأسعد ، د. محمد : مقالة في اللغة الشعرية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت - ١٩٨٠ .
- حمدان ، ابتسام : الحذف والتأخير في شعر النابغة الذبياني ، دار طلاس ، دمشق - ١٩٩٢ .
- الداية ، د. فايز : جماليات الأسلوب ، جامعة حلب ، حلب - ١٩٨٢ .
- سليمان ، د. فتح الله أحمد : الأسلوبية : مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، الدار الفنية للنشر والتوزيع ، القاهرة - ١٩٩٠ .
- عيد ، د. رجاء : لغة الشعر ، منشأة المعارف ، الإسكندرية - ١٩٨٥ .
- عياشي ، د. منذر : مقالات في الأسلوبية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق - ١٩٩١ .
- فضل ، د. صلاح : النظرية البنائية في النقد الأدبي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة - ١٩٧٨ .
- قاسم ، د. عدنان حسين : لغة الشعر العربي ، ليبيا - ١٩٨١ .
- ابن المعتز ، عبدالله - البديع : تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة - ١٩٤٥ .
- ديوان أشعار الأمير أبي العباس : تحقيق د. محمد بديع شريف ، دار المعارف ، القاهرة - ١٩٧٧ جزءان .
- الوراقي ، السعيد : لغة الشعر الحديث ، دار النهضة العربية - ١٩٨٤ .
- ويلك ، رينيه ، وارين ، أوستن : نظرية الأدب ، ترجمة محيي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٨م .