النَّص الشِّعري وتحوّلاته الجمَّاليَّة من وظيفيَّة الأسلوب إلى التَّوظيف الأسلوبي
(دراسة صوتيَّة دلاليَّة)

أ.م.د جلال عبدالله خلف حنتو

كليةالقانون والعلوم السياسية / جامعةديالى

Dr.jalal50@yahoo.com

الكلمات المفتاحية:الشعر،التَّحول،الأسلوب، الأسلوبي

الملخص

تهدف هذه الدراسة ،إلى تناول النّصوص الشعريَّة المعاصرة ،على ضوء الدِّراسات الحديثة في علم الأسلوب ؛للانتقال بتلك النصوص إلى لغة فنيَّة عالية، وذلك بمعرفة خصائصها من خلال المستوى الصَّوتي والدِّلالي، وللوقوف على بعض الظواهر التركيبية،بتنوعاتها الفكريَّة والعاطفيَّة والخياليَّة ؛ليتسنَّى للنقاد التَّعامل مع النّصوص الأدبية على اعتبارها بُنَى ودلالات جديدة ،لا تخضع في تحليلها الأسلوبي للوظائف القديمة لعلمي: اللغة والبلاغة ،بل قائم على أساس استقلالية تلك البُنى ، ومن ثَمَّ ربطها بالسِّياق الذي ترد فيه في ضمن النصوص الأدبية. ففي المستوى الصّوتي أوضحنا علاقة الصّوت بمعناه ،ومستوى الإيقاع في البنية الايقاعية، في إطار موضوع التّكرار البديعي ،وفي المستوى الدِّلالي، وقفنا على جماليَّات معجم الشعراء، مع استقصاء دقيق للمفردات المكرورة، تحت عنوان: (التّكرار الاحصائي) أمَّا الجانب الدِّلالي، فقد تناول جماليَّات الألفاظ من خلال إيحاءاتها وظِلالها وجَرسها، كما اشتمل البحث على مقدِّمة وخاتمة موضِّحة، لأهم نتائج البحث ،فضلاً عن قائمة المراجع والمصادر .

Aesthetics of Creative Transformation from Functionalism to Stereotyped Employment in Modern Arabic Poetry / Phonetic Audio Study

Assist Prof. Dr. Jalal Abdullah Khalaf

College of law and political swency
University of Diyala

Dr.jalal50@yahoo.com

Abstract

The purpose of this study is to study the contemporary poetic texts in the light of recent studies in stylistics, to move these texts from a regular means of communication to a technical influence by knowing their characteristics through the vocal and semantic level and to identify some syntactic phenomena in their intellectual, emotional and fictional variations. We deal with the texts as new constructs and semantics, not subject to the stylistic analysis of the ancient functions of science: language and eloquence, but based on the independence of those browns and then linked to the context in which they appear within literary texts. At the vocal level, we explained the relationship of sound in its meaning, and the level of rhythm in the rhythmic structure, in the framework of the subject of primitive repetition. At the semantic level, we stood on the aesthetics of the poet's dictionary, with a precise survey of the abstract vocabulary, The study of the aesthetics of the words through their inspirations and their shadows and shadows and bell. The research also included an introduction and a conclusion to the most important results of the research, as well as a list of references and sources.

Keywords: transformation, style, potry

المقدّمة

لا يخفى على الباحث الحصيف ،من أنَّ الكتابة في مثل هذه الموضوعات ،من الأمور الشائكة ،الّتي قد لا توصل سفينة من يخوض لُجَجَها إلى بَرِّ الأمان؛ وذلك لتعلّق مضامينها البحثية بالأدب ،وبالأخص بالكتابة الشِّعرية التي لا تخضع في جوهرها للقواعد الموروثة والقيود المفروضة .

إنَّ الشعراء ومنذ البدء في صراع دائم ،وفي معركة مستمرة ،مع القواعد الصارمة للغة ومحدِّداتها ، ظنًّا منهم بأنَّ الإبداع لا يُولد إلاّ في ظل أجواء التَّحررمن تلك القواعد المُكبِّلة ،فالشاعر طائرٌ حرٌّ، يحلِّق متى يشاء ،وكيفما يشاء، ويحطُّ متى يشاء وكيفما يشاء ،فهوإنسان (سريالي) إذا صحَّ التعبير ، رفيق الحلم، والأساطير،وقرين الشَّياطين الشعريَّة، والجنون والشَّطحات

والمتناقضات، والمفارقات ،ومن هذا المنطلق كان تحليل النتاج الشعري للشعراء من أصعب المهام التي يقوم بها الناقد الأسلوبي؛ وذلك للطبيعة الهلاميَّة التي تتَّسم بها النصوص الأدبية، فالأسلوب الشعري ،(أشبه بنفحة الزَّهر القادمة من الطبيعة يتم التَّمتُّعُ بها دون أنْ يلتمس لها بالضَّرورة معنى)[١]. ولعلَّ الهوَّة الشاسعة بين اللغويين والشُّعراء عبر التاريخ ، ونتيجة جمود اللغويين، وخروقات الشُّعراء المتكررة لقواعد علمي:اللغة والبلاغة، والاستشعار الدائم بضرورة ديمومة العمل الإبداعي، قد تكون عوامل أسهمت إلى حد بعيد بولادة علم ما نسميه اليوم بـ (الأسلوبية)، التي تعنى بـ (دراسة الخصائص اللغوية التي تنقل الكلام من مجال وسيلة إبلاغ اعتيادي إلى أداة تأثير فنِّي)[٢]،وأنَّ جُل علماء اللغة،(أرادو أنْ يبتعدوا عن دراسة الأدب على اعتبار أنَّه تشكيل فنِّي يخرج عن إطار الاستعمالات الطبيعيَّة للغة)[٣] فدور اللغوي ينحصر في فهم المتغيّرات اللغويَّة لا إصدار القرارات بخصوص القيمة الأدبيَّة للنص.

إنَّ النحويين قد اتَّخذوا من الجملة منطلقا أساسيًّا لتحليل النَّص ولم يتجاوزوها، على عكس (البلاغيين) الذين ربطوا النَّص الأدبي بالسياق الذي يرد فيه.[٤] غير أنَّ علماء اللغة اضطروا في نهاية المطاف، بأنْ يجعلوا لدراسة الأسلوب الأدبي ،مكانا شاغراً في مخطَّطهم للدِّراسات اللّغوية ،وما زال علماء اللّغة المحدَثون يقفون حائرين أمام هذا المكان الشاغر،[٥] ويمكن أنْ نُسمِّيه بالاستعمال الفنِّي للغة، وقد لعب كلٌّ من: (فرديناد دوسوسير. رومان جاكبسون . إميل بنفيست) ،دورا كبيرا في تطوير علم اللغة النَّصي ،فقد وضع (سوسير) قواعد (السيمولوجيا) وحدَّد معالمها ثم انتهج نهجه (رومان جاكبسون)،حيث تناول (الفونولوجيا) ووظائف اللغة، بينما استطاع (إميل بنفيست)الوصول الى مسألتي :التخاطب والأنواع الأدبيَّة[٦] .

إنَّ النَّص الأدبي في حقيقته عالم دلالات وبنيات ،يتم انتاجها من خلال ذات النَّص، بذلك يكون علم النص قد تجاوز تلك الدراسات التي اقتصرت على وصف التراكيب اللّغوية وحدها ،ولم تهتم بكيفيَّة بناء النصوص وأغراضها[٧] ،ومن أجل ذلك عام (١٩٨٨) استخلص د.(محمد عبد المطلب) رؤية جديدة مفادها :أنَّ ثمَّة علاقة بين البلا غة والأسلوبية، فقد حدثت تداخل بين الاختصاصات البلاغية القديمة والأسلوبية الحديثة ،وأفضى ذلك إلى إيجاد أسلوبيَّة تستند إلى أصل بلاغي[٨]، ورأى أنَّ من أعظم كشوفات البلاغة القديمة ،(البديع) وأنَّ معاودة النَّظر في هذا العلم يكشف لنا الإمكانات التَّشكيليَّة التي تتوافر فيها ،وذلك من خلال موضوعات: التِّكرار والجناس، والمحسِّنات المعنويَّة مثل :التَّضاد ، وعلاقات الغموض والإيهام، التي تشمل التَّورية والتَّوجيه وغيرهما ،وعلاقات التناسب، مثل :مراعاة النَّظير ،غير انَّه قد طبَّق آراءه على موضوع التكرار، باعتباره أوضح مسالك البديع [٩] ،وفي هذا المجال يقول : (على مستوى الدراسات العربية نجد محاولات تحويل البحث البلاغي الى بحث أسلوبي تنهج الى ربط بعض الظواهر التركيبية

بتنويعات العاطفة والفكر والخيال مع إعطاء العبارة اللفظية كيانا مستقلا،كما عند (الزَّيَّات) و(الشَّايب) [١٠]. أمَّا (عبد السَّلام المَسدِّي)، فقد رأى أنَّ موقع البلاغة من الأسلوبيَّة يتحدَّد من إخلاطهما ذلك الاختلاط الذي كشف عن أسلوبيَّة لها خصائصها الواضحة[١١]،وربط د.(صلاح فضل) الأسلوبيَّة بعلم اللغة، وأشار انَّ العلاقة بينهما علاقة وطيدة؛ لأنَّ مستويات التَّحليل، هي مستويات مشتركة بين علم اللغة وعلم الأسلوب، إذ قام بحصر هذه المستويات في ثلاثة :هي المستوى الصوتي، والمعجمي ،والنحوي، ونحن في دراستنا هذه ،قد تناولنا مستويين من تلك المستويات هما: المستوى الصوتي، والمستوى الدلالي ، وأرجأنا المستوى التركيبي لدراسات قادمة . بإذن الله . وذلك لسعة مساحته ،وتشعُّب مباحثه، التي ربما لا تسعه صفحات بحثنا هذا ،أضف إلى أنَّ تداخل المستوى الدلالي مع المستوى التركيبي كان عاملا مضافا بعدم تناوله بشكل مستقل ،في ضمن دراستنا؛ لأنَّ الدِّلالة في حقيقتها ،هي ثمرة من ثمرات التركيب اللغوي في جُلِّ مباحثها، وقد حاولنا جاهدين أنْ نقوم في هذه الدراسة ،برصد السَّمات الأسلوبيّة البارزة في النص .ففي المستوى الصوتي أوضحنا علاقة الصَّوت بمعناه، ومستوى الإيقاع في البنية الايقاعيَّة ،من خلال تناول موضوع التِّكرار، وفي المستوى الدلالي، تناولنا المعجم الشَّعري للشاعر، من خلال التكرار الاحصائي لمفرداته القاموسية ،ومن ثَمَّ بيان الانزياحات اللغوية ،من خلال الاستخدام الفَنِّي للّغة ببيان إيحاءاتها وظلالها وجرسها، وبالتَّالي الوقوف على جماليَّات اللّغة في النُّصوص الأدبية في مستوياتها المختلفة، والتي عُدَّت قواعد تكوينيَّة، يجب أنْ تُراعى كي لانخطأ فهم الكلام في مراميه ،وهذا ما يمنحُنا حقَّ مشاركة الناقد الأدبي ،الذي يبحث عن الأثر الجمالي الذي تخلقه تلك البُنى الأسلوبيَّة، فضلا عن دورنا الرئيس الذي ينحصر في حدود التحليل الأسلوبي القائم على رصد السمات الأسلوبية البارزة في النَّص الأدبي ،كما تضمَّنت الدِّراسة أهم النتائج التي توصَّلت إليها، مع ثبت للمراجع والمصادر ،وختاما أسال الله أنْ يجعل بحثنا هذا خالصا لوجهه الكريم ،وآخر دعوانا، (رَبَّنَا لاَ تُؤَاخِذْنَا إِن نَّسِينَا أَوْ أَخْطَأْنَا رَبَّنَا وَلاَ تَحْمِلْ عَلَيْنَا إِصْرًا كَمَا حَمَلْتَهُ عَلَى الَّذِينَ مِن قَبْلِنَا رَبَّنَا وَلاَ تُحَمِّلْنَا مَا لاَ طَاقَةَ لَنَا بِهِ وَاعْفُ عَنَّا وَاغْفِرْ لَنَا وَارْحَمْنَا أَنتَ مَوْلاَنَا فَانصُرْنَا عَلَى الْقَوْمِ الْكَافِرِينَ) .

أولا : البنية الصوتيَّة

القيمة الايحائية للأصوات

الأصوات: هي عبارة عن حروف العربية المنطوقة ،وهذه الأصوات وحدها لا قيمة لها ،إلاّ إذا التحمت مع أصوات أخرى، فاجتماع الأصوات يكوّن الكلمة ذات المعنى المعجمي ،وتراكم الكلمات يؤدي الى المعنى السِّياقي ،و يُعدُّ علم الأصوات أحد الملامح الجمَّالية التي استفادت منه الدِّراسات

الحديثة في علم الأسلوب ،بعد أنْ كان يدرس قديما بمعزل عن العلوم الأخرى ، ولم ينل الاهتمام الكافي من لدن علماء اللغة ،باستثناء ثلَّة منهم، وعلى رأسهم (ابن جني)، الذي كان شديد العناية بالصوتيات،وقد خصَّص لبحثها كتابه :(سر صنعة الإعراب) الذي ألّفه قبل الخصائص ،وأوضح بأنَّ نوعا من التَّحكم أو المصادفة في وضع اللفظ بأزاء المعاني، فإنَّه يذهب إلى كثرة الألفاظ التي تدل دلالة طبيعية على مسمياتها ، كتسميتهم (الغراب غاقا)، و(البط بطا)، فقد ميَّزوا بين الحروف تمييزا يدل على الحكمة في ذلك ، فقالوا :(صرَّ الجندب)؛ لاستطالة صوته ،واستعملوا فعل (القضم) في (اليابس) ،و(الخضم) في (الرَّطب) ؛ لقوة الأوّل وضعف الثاني[١٢]، غير أنَّ التَّشاكل بمفهومه النَّظري في النقد العربي المعاصر،قد أثار وعياً يحاول أنْ يكون مختلفا، إذ يكمن جوهر تشاكل الايقاع في تعامله مع النّصوص باختراق الدَّال اللّغوي، ومحاولة تكييف الايقاع من خلال رمزيَّة الكلمات، وانسجام الصَّوت والمعنى، وتراكم الأصوات واشتراكها[١٣]؛ذلك لأنَّ الباحث الأسلوبي معنيٌّ قبل كلِّ شيء بدراسة الصَّوت ؛لأنَّ اللغة في جزء من تعريفها المتداول: (أصوات) ،فهو معنيٌّ بتحديد طبيعة الصَّوت ، والنَّص العربي قديمه وحديثه مُتضمِّن للصوت ،سواء أكان نثراً أم شعرا . وبدرجات متفاوتة . يمكن مسكها ضمن أطر إيقاعيّة تُشكِّل مع بعضها دلالة صوتيَّة ،اصطلح على تسميتها بـ (الأسلوبيَّة الصوتيَّة)[١٤] والأسلوبية: (علم يستثمر المؤهلات الصوتية التي هي كل ما يحدث إحساسات عضليَّة سمعيَّة، متمثِّلة في الأصوات المتميّزة ،وما يتألف منها ،وتعاقب الرنَّات المختلفة للحركات، والايقاع والشِّدة وطول الأصوات ،والتِّكرار، وتجانس الأصوات المتحرّكة والسّاكنة)[١٥]، ممَّا يعني (أنَّ اللغة تنطلى على إمكانيات صوتيَّة لامحدودة، تضفي على كل صوت مجموعة من الصفات، ويمكن حصرها فيما يأتي :

الحدَّة . درجة علو النَّغمة . المدى الزمني الذي يستغرقه نطق الصوت . والمزاج أو الكيفيَّة،بالإضافة إلى(الهمس)،و(التكرار)،و(النبر)،و(الوقوف)،وغيرها من الخصائص النَّغمية التي يستند الايقاع اليها. فإنَّ للأصوات خصائَصها الطبيعية، كالأصوات الصَّائتة والصَّامتة ،وما تتمتَّع به من وقع نفسي وإيقاعي، لا يتمثَّل في مجرد الجانب الشّكلي وحسب ،وانَّما يكمن في الخاصيَّة الجوهريَّة للإيقاع الدّلالي أو الداخلي ،ممَّا تتفجَّر به الكلمات من تنَّوع نغمي. فكلُّ كلمة تحمل إيقاعها في تلاحمها وتباعدها، وفي تناسقها وتنافرها)[١٦]، والنُّصوص العربيَّة نفسها يمكن أن تحدِّد أنساقَها الأسلوبية الصَّوتيَّة ضمن مستويين: الأول مستوى العلاقة الطبيعية بين الصوت والمعنى في الحروف والكلمات، والثاني مستوى الايقاع في البنية الايقاعيَّة[١٧] أمَّا الأسلوبيَّة الصوتيَّة التي تعني بحسب (بييرجيرو):(تحليل المتغيرات المسموعة أسلوبا، بالإحالة على اللغة بوصفها نسقاً كاملا من المتغيرات الأسلوبيَّة الصوتيَّة، يمكن للدارس الأسلوبي أن يميِّز من بينها النَّبر ،والمدّ ،والتِّكرار، والمحاكاة الصَّوتية، والجناس والتناغم .) [١٨] ويعد(الفونيم)أصغر وحدة صوتيَّة ،يستطيع المرء من

خلال تغيرها في الكلمة أن يميِّز بين كلمة وأخرى في الدلالة ،ويجعل بعض الباحثين من الفونيمات (النبر والتنغيم) ؛لأنَّ لهما تأثيرا في الدلالة في داخل التركيب ،ويُسمّي بعض الباحثين هذا النوع من الفونيمات بالفونيمات الثانويَّة، وقيل أنَّ التَّنغيم أو النَّبر الذي يقع في المقطع ليس من الوحدات الصوتيَّة ،ولكن أضيف إلى الفونيم ؛لأنَّ بعض باحثي النَّقد، وجدوا أنَّ لهما تاثيرا في الدِّلالة التركيبيَّة،[١٩]، أضف إلى ذلك انتشار الحروف في جسد القصيدة ،يضفي عليها جمالية خاصة ؛لأنَّ الأصوات المفردة ،تمتلك إيحاءات معيَّنة، تتناسب مع معانيها العامة، مثل :حروف الهمس المجموعة في قولك :(حثَّه شخصٌ فسكَت) ،أو الحروف الانفجاريّة المتمثلة بـ (ج ،د، ت، ط، ب، ق، ك)[٢٠]، وكذلك التَّشديد ،والتَّضعيف والتَّرقيق، والتَّفخيم ،كلُّها لها دلالاتها المؤثرة في البنية التركيبية للكلمة.

التِّكرار

التِّكرار:هو الاتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة في العمل الفني ،وهو أساس الإيقاع بجميع صوره[٢١]، إنَّ الشَّاعر المعاصر استلهم التِّكرار كابدال فنِّي في بنية القصيدة الحداثيَّة من الشِّعر الغربي، وخصوصا من النتاج الشعري للشاعر (ت.س.اليوت)، بالرغم من وجود التِّكرار في الشعر العربي القديم. فالتِّكرار يساهم في إثراء المعنى، ورفعه إلى مرتبة الأصالة ،كلّما أحسن الشاعر استخدامه، وتوظيفه بشكل يلائم البناء الكلِّي للقصيدة. وينتج عنه أثر فنِّي وجمالي ،بحيث يرتفع الى درجة القيمة الجماليَّة، وأنَّ تكرار كلمات بعينها عند كاتب ما ،يعني أنَّها ذات رنين عنده،وأنَّها ذات قوة إبداعيَّة ملموسة، أقوى كثيرا من الاستعمال الجاري[٢٢]، ومن ثَمَّ ، أنَّه يسلِّط الضوء على نقطة حسَّاسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلِّم بها ،وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسيَّة قيّمة تفيد النَّاقد الأدبي الذي يدرس الأثر الأدبي ويُحلِّله[٢٣]. ويأتي التِّكرار إمَّا من خلال تكرار الحرف في أوّل الكلمات ،أو في الحشو، أو في أواخر الكلمات، أو التِّكرار اللّفظي المحض ،أو الجناس بأنواعه، او التَّوشيح ،أو لزوم ما لا يلزم، أو تكرار جملة، أو أبعاض الجمل[٢٤]، والتِّكرارعلى وجهين: حسنٌ ومعيب، والتِّكرار الحسن :هو ما يكون على وجه التَّشويق والاستعذاب ،كقول الشاعر :(عبد العزيز خوجة) في قصيدة (أدبّه العاشق):[٢٥]

وهتَفتُ أنْ تَبقى مَعِي ...

خُذنِي مَعَك

هَيهاتَ أنْ تَاتِي مَعِي

هَيهاتَ أنْ أبقَى مَعَك

أو على سبيل التقرير والمبالغة ،كما في قصيدة (جنونٌ لايُحدّ)[٢٦]

للشاعر نفسه،فيقول :

ألف سُورٍ كُلَّما جاوَزتُ سُورا قامَ سورٌ، لاحَ سدُّ
ألف بَحرٍ ، كُلَّمَا صَارعتُ مَوجاً جَرَّنِي للشَّطِ مَدُّ
ألف قَيدٍ ، كُلُّما حَطَّمتُ قيداً ،جاءَ سَجَّان وقَــيدُ

أو تكرار التوجُّع، كما في قصيدة (آن الأوان)[٢٧] ،حيث يكرِّر الشاعر هذه العبارة أكثر من مرَّة في القصيدة ؛ليؤكِّد حالة التوجّع والأسى التي يشعر بها، فيقول :

آن الاوانُ
المَركَبُ الغجَريُّ يأذنُ بالرَّحيل
وتَرقَرقتْ عَينانِ،واختنقَ العَويل
آنَ الأوان

أمَّا اذا أخلَّ الشاعر بكيفية استغلال هذا العنصر الجمالي ،فانَّه يُسقِط عمله الابداعي في اللفظيَّة المبتذلة ،ويضحى التكرار فضلة، تدخل ضمن ما أطلقَ عليه البلاغيون بالزَّخرفة اللفظية، وأنَّ الشعراء يختلفون في أساليبهم التِّكرارية ،فمثلا عند الشاعر (حسن ناظم)، (يتحقق التِّكرار بوصفه بنية أسلوبيَّة على المستوى الفونيمي، الذي يضفي بعدا نغميًّا ،تتضمَّنه العناصر اللِّسانيَّة ، الأمر الذي يضفي إلى إكساء هذه العناصر إيقاعا خاصا ،ينبثق من طبيعة الفونيمات أنفسها مثّله بـ (الرمزية الصوتية)، أو المحاكاة الصَّوتية التي تتأسس على علاقة بين البنية الصوتيَّة للكلمة، أو مجموعة من الفونيمات لصوت معين ،تحاكيه محاكات مباشرة أو غير مباشرة.)[٢٨] فكلُّ صوت في البنية له إيحاءاته وجماليَّاته ،التي تثير في النفس جملة من الدلالات المختلفة ،ونجد ذلك جليًّا عند الشاعر(أحمد مطر) في قوله :

في بَيتِنا جِذعٌ حَنى أيَّامهُ[٢٩]
ومَا انحنَى
فيهِ أنَا

نجد أنَّ حرفي (النون والحاء) قد تكررا في الأبيات أكثر من مرَّة ،وذلك للتعبير عن الحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر في غربته، فهو يتحدث عن الحنين الى بيته في العراق ، ولا يخفى على القارئ أنَّ حرفَ (النون)، يحمل في طيَّات أنغَامه الصَّوتيَّة ،التوجّع والأنين وأنَ (الحاء) كثيرا مايوحي بمعاني النوح والحنين ،وهو ما جاء متوافقا مع الحالات اللاشعورية لنفسية الشاعرالباطنية، وفي قصيدة (أحزان أصيلة)[٣٠]،يكرِّر الشاعر(أحمد مطر) حرف (النون) ،(١٢) مرة عدا التنوين الذي يُلفظ نوناً أيضا ،حيث يقول :

فلندَنٌ لَيلٌ
ومَوجُ اللَّيلِ يُغرِقُ لنْدنَا
لَيلانِ يَقتَحِمَانِ في أعْمَاقِنا
ليلاً طَويلاَ مُزْمِنَا
جَلَستْ تُغالِبُ نَومَها ... شَمسٌ
وتَنضَحُ بالسَّنا ما حَولَنا

إنَّ حرف(النُّون) الذي يستغرق أغلب أسطر القصيدة، ينسجم ويتواءم تماما مع أجواء القصيدة بشكل عام معنىً وعاطفة؛ لأنَّ الانسان الحزين، يستخدم (النُّون) لدلالتها على الأنين في مواقف الحزن والتَّوجُّع، لذا وظّفها الشَّاعر في دلالتها الجماليَّة، أمَّا في قصيدته التي يَردُّ بها على زوجته لعدم نظمه قصائد في الغزل، فيقول فيها :

فمتـــى يا شَاعـــــري (٣١)
تطفِئُ صَحرائِي احتِراقَـــا
ومتَى تَدخلُ غابَاتي انفِجَـــارا
أنَّنِي أعْـدَدتُ قَلبي لكَ مَــهـلاً
ومِن الحـُبِّ دِثاراً وتأمَّلتُ مِرَارا

إنَّ حرف (الراء) حرف انفجاري شديد، استخدمه الشَّاعرمكرورا؛ ليجيء متناغماً مع عاطفة الشاعر المتأجِّجة؛ ليعكس ما يعيشه الشَّاعرفي دواخله من الثَّورة والغليان تجاه الأنظمة الدكتاتورية الغاشمة، ونجد التِّكرار أيضا عندالشَّاعر: (أنسي الحاج) في مقدمة ديوانه، فيقول:

في الطَّريق ، أي طَريق واحِدة ،منها غفوا في المَوت (٣٢)
في المَخبَأ ، في القَوافل المُتقَاطِعة ، في الرَّمزِ ، في رَغبةِ المُرُور
في المفتُولين بالسيَّفِ والمَرأةِ في الأغلِفَة .

إنَّ تكرار حرف الجر(في) تسع مرات، يؤدي الى جانب وظيفته النحوية، وظيفة دلالية، وأيضا وظيفة ايقاعية، تناسب الشكل العربي الجديد. فالنص لا يتوسل التفعيلة ولا القافية، ومع ذلك يُنتج إيقاعه الشِّعري(٣٣)، ونجد مثل ذلك لدى الشاعر:(أبو القاسم الشَّابي) بشكل بارز،كما في قوله :

يُصغي لصوتٍ في الوجُود،ولا يَرى الاّ بَهاك(٣٤)
يُصغِي لِنعمتِه الجَميلةِ في خَـــريرِ السَّاقِيَة
في رَنَّةِ المِزمَارِ في لَغــوِ الطّيـورِ الشَّاديَة
في ضَجَّة البَحرِ المُجَلجِل في هَديرِ العَاصِفَــة.

ثم يكرِّر حرف الجر (إلى) ما يقرب من (عشرين) مرة مثل :

إلَيك الفضَاءُ ،إلَيك الضِّياءُ ،إليك الثَّرى الحالمُ المُزدهِر .

إليك الجمالُ الذي لايُبيد ، إليكَ الوجودُ الرَّحب النَّضِر

إلى غير ذلك من الصِّيغ، وهذا يوحي بأنَّ الشَّاعر الوجداني ،يقع في الغالب بأسر الألفاظ وسحرها، ويورد الشاعر:(محمد علاء الدين عبد المولى) أبياتا تتضمَّن التّكرار على وفق رؤاه، فيقول :

أنَا الشَّاعرُ المُتَناثِرُ بين كَراسي الهَـــواء[٣٥]

أنَا وَردةُ النَّاي إذْ يتنفَّسها اللَّيلُ بعدَ اختِنَاق الغِنَاء

أنَا مُقعَدٌ جَالسٌ فوقَـــهُ كلَّ هذا الفضَـــاء

التِّكرار الأوّل (أنا الشَّاعر) يذهب بفضاء التَّصريح إلى منتهاه ،ولا سيَّما بعد أن يرتبط بسياق وصفي ،يوسِّع من شأن التَّمركز ،ويعيدُ انتاج فكرة الشَّاعر النبُوئيَّة (المتناثر بين كراسي الهواء) ،التِّكرار الثاني يعيد انتاج التِّكرارالأوّل باسلوبية استعارية ،موسِّعا مداها الشِّعري ؛ليبلغ مدارج الطبيعة ،ويبعث الشِّعر في طبقاتها، (أنا وردةُ النَّاي) ،التِّكرار الثالث يستكمل الهيمنة الأنويَّة على مُجمل الفضاء، بحساسيته المكانيَّة والزَّمانية.[٣٦] ونجد ظاهرة التِّكرار بكافة أشكاله عند(محمَّد الماغوط) فيقول:

عِندي غِبار للقرَى[٣٧]

رَمدٌ للأطفَال

وحِجَارةٌ لصُنعِ التماثيلِ وقَمعِ المُظاهرات

عندِي آبَاءٌ للتَّذمُّر

وأمَّهَاتٌ للحَنِين

عندِي ثَلجٌ للعَصَافِير

إنَّ مفردة (عندي) ،تُعلن في بداية كل مقطع، وتتكرَّر في (تركيب نحوي، ممَّا يتولَّد عنها شكل إيقاعي ملائم لجو النص ولموقف الشاعر ،وقد أشار فريق(مو) للدراسات الألسنيَّة ،بأنَّه يمكن التَّوصل إلى استحداث الأثر الايقاعي في القصيدة عبر تكرار وحدات أكثر كبرا من التَّقطيعات العروضيَّة ،أو من علاقة المتحرِّكات بالسَّواكن)،[٣٨] يقول (أمل دنقل)في قصيدته (ضدَّ مَن):[٣٩]

في غُرفَــة العَمليَّات

كانَ نقبةُ الأطبَّاء أبيَض

لونُ المِعطَــفِ أبيَض

تاجُ الحَكِيمــاتِ أبيَض

فقد كرَّر (اللون الأبيض) في جُلِّ الأسطر الواردة ،والتركيز على (اللون الأبيض) له دلالة نفسيَّة في نطاق الجو العام للقصيدة المعبَّرة عن حالة حزن وأسى يعانيها الشاعر، وكأنَّه مُحاصَر باللون الأبيض ،وهو على فراش المرض ،وقد ارتبط بلون (الكفن) المتَّصل بالمَمات؛ بذلك نكون قد توصَّلنا إلى أنَّ التِّكرار له تأثير على الدِّلالة النَّفسية والجماليَّة ،مما يخدم الموسيقى والمعنى الذي يريده الشاعر،وإذا كان التِّكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، وما سرُّ نجاح الكثير من المحسنات البديعية، كما هي الحال في العكس، والتفريق والجمع، ورد العجز على الصدر، والجناس، والسَّجع إلاّ صيغة عربية شهيرة في التِّكرار ،وإنَّما اكتفينا بالتِّكرار كونه أشهر صيغة بديعية اعتمده الأسلوبيون لأثبات نظريَّتهم في بناء الأسلوب في شعر الحداثة .

ثانيا : البنية الدِّلالية

التَّحول اللّغوي من الوظيفة المعجميَّة الى اللغة الشِّعريَّة

في القصيدةالعربيَّة المعاصرة

اللُّغة هي الأداة الأساسية التي يستخدمها الشَّاعر للتَّعبير عن رؤيته الفكريَّة والجماليَّة والفنيَّة ،وتُعدُّ الألفاظ المادَّة الأساسيَّة ، والمرتكز الأول في لغة الشِّعر فهي مادة الكاتب أو الشَّاعر التي من خلالها يستطيع أنْ يؤلِّف مادة أدبه. [٤٠] فالألفاظ هي أداة التَّوصيل والبناء لأيَّة لغة ؛(لأنَّنا لانصنع الأبيات الشعريَّة بالأفكار)[٤١] ،بل نصنعها بالكلمات ،ولهذا عُدَّت الألفاظ مدارصفة الكلام ،) [٤٢] فالشَّعر يعيش في لغته، فاللُّغة في الأدب لا يُتعامَل معها بالمعنى الوظيفي ،أي أنَّ الكلمة لاتحمل معناه المُعجمي ،بل هالة من المترادفات والمتجانسات .والكلمات لا تكتفي بأنْ يكون لها معنى فقط ،بل تشير الى معاني كلمات تتَّصل فيها بالصَّوت أوبالمعنى أو بالاشتقاق، (فاللّغة في الشِّعر ليست أداة توصيل وواسطة نقل الأفكار في العمل الإبداعي ،كما هي في العلوم والمعارف الانسانية الأخرى، بل هي التَّجربة نفسها ،هي الإبداع نفسه، ويعرف ذلك كلّ من مارس الابداع باللّغة، فكل إبداع يبدأ منها، ويتشكَّل داخلها، وكلُّ قصيدة مبدعة هي لغةٌ مبدعة)،[٤٣]وقد ظلَّ الشُّعراء يسعون الى صياغة لغة مميزة تستطيع أن تعبِّر عن مشاعرهم ،(أنَّ الشاعر الحديث لا يريد أن ينكر لغته ...ولكنه يريد التَّحوّل بها إلى مستوى يحقِّق ذاتيَّته ،ويطبع على تاريخ اللغة ختمهُ ...فاللّغة في مستواها الأوَّلي أداة للتَّفاهم ، ولكنَّها في مستواها الآخرمحض رموز ، ومن حق الشَّاعر أنْ يختار الشكل االذي يريد) [٤٤] .

إنَّ اللغة أوَّلا وعموما ما يضمن إمكان الوقوف وسط موجود مُنكشِف، وحيث تكون لغة ،يكون عالم أغنى، ذلك العالم المُتغيِّر أبدا، هكذا تفعل اللّغة في الوجود، توحي بتفاصيلها وطلاسمها التي يشتقُّ منها الشِّعر هويَّته ،بتحويل معجمه من القصديَّة الى الايحاء المبدع،[٤٥] في الوقت الذي

تدخل فيه اللّغة بروحيَّتها الجديدة، واندفاعها العالي في صناعة النَّسيج النَّصي ،فإنَّها بالضَّرورة تتحوَّل إلى لغة ثانية، بكل ما تعنيه حسَّاسيَّة الثَّانية ،لغة ثانية تبتعد كثيرا عن حدود اللغة الأولى وقياساتها، ومألوفيتها ،وطبيعة منزاحة عنها ،ومنفتحة على فعَّاليات لسانيَّة ذات قوة تعبيريَّة،(٤٦) إنَّ الشِّعر قولٌ متعال في اللّغة ذو امتياز خاص، أو أنَّه نوع من خلق العالم باللُّغة حسب (أدونيس)، ولا تتحقَّق هذه القوَّة والفعَّالية والنَّشاط الاستثنائي الخلَّاق ،إلاّ من خلال الاستخدام الخاص للّغة،الذي يكون بدوره رؤية خاصة للعالم والأشياء...(٤٧) هذا التَّلاحم الحي بين حريَّة التَّصرف باللّغة ،ووعي هذه الحريَّة، هو الذي ينهض بمهمَّة توجيه اللّغة، نحو وظائف ابداعيَّة خا رج سياج الوظائف التقليديَّة السَّائدة المكرورة، فلغة الأدب تختلف عن اللّغة المألوفة ،باشتمالها على قوى بثَّها فيها المؤلِّف عن دراية وعمد، إلى جانب قوَّة الكلام الصَّحيح ،وهذه القوى لا تستخدم في الكلام العادي،(٤٨)(إنَّ سلطة الشّعر بهيبتها وقوَّة حيويَّتها وطاقة تخييلها، تقوم بتكبير ذرَّات المفردة ونوياتها ملايين المرَّات، بحسب الموضوع الذي تمثِّله ،والشَّكل الَّذي نقترحه إلى المستوى المُتعالي ،الذي تتحقَّق فيه أعلى درجات الانبهار والإدهاش والهيمنة ،بحيث ينسى المتلقِّي شكل المفردة وحدودها ومعالمها القديمة، التي يعرفها ويألفها ويأنس لحدودها الواضحة، عندما يدخل في عوالمها الداخليَّة الملوَّنة المتشابكة؛ ليمتلئ سحراً وغرابةً وجنونا،وينفتح على فضاء جديد عليه التعلُّم منه)(٤٩).

إنَّ الشَّاعر أبعد ما يكون عن استخدام اللّغة أداة ،وقد اختار طريق اختيار لارجعة فيه، وهو طريق فرضه عليه مسلكه الشِّعري في اعتبار الكلمات أشياء في ذاتها، وليست علامات لمعاني(٥٠) .ومن هنا بالذات تتبع شعريَّة الكلمة في اللّغة الشّعرية، بهذا تخرج المفردات من أسر المعاني الجَّاهزة المألوفة؛ لتدخل في مناخ جديد من الاستقلاليَّة والصَّيرورة والتَّشعرن؛لكونها(ذات كيان مستقل كالأشياء)(٥١)، (فداخل كلّ قصيدة عظيمة ،قصيدة ثانية هي اللغة)(٥٢)، لا بدَّ للشَّاعر الحديث من وعي استثنائي فريد ونوعي، يمكِّنه من إدراك العمليَّات الخفيَّة الباطنيَّة التي تحدث في داخل نفسه؛ كي تتحوَّل إلى نشاط شعري حيوي وخلّاق ،ويجب أن تكون له حسَّاسية غاية في الرَّهافة؛ كي يتمكَّن من تلمُّس الحَّافة الحادَّة والدَّقيقة التي ينتقل فيها القول من محدوديَّة النَّثر إلى فضاء الشِّعر،(٥٣) فثورة الشِّعر على اللُّغة ليست في الحقيقة ثورة على التَّقليد، وإنَّما ثورة على المَّادة ،كما يقول(سان جون بيرس)، دعوة لخلق عالم شعري موازٍ لهذا العالم ،من خلال إنشاء علاقات تعبيريَّة تصويريَّة جديدة،(٥٤) تحمل طابع الجمال الذي هو مبتغى الشَّاعر وحلمه الأول من القصيدة، وقد عبّر جُل الشَّعراء عن هذه النَّزعة الجماليَّة، ومنهم (فلوبير) الذي يقول:(كل ما أريد أن أفعله هو أن انتج شيئا جميلا حول لاشيء، وغير مرتبط إلاّ مع نفسه ،وليس مع عوالم خارجية)(٥٥)،

ولنا أنْ نتساءل للوهلة الأولى من خلال رغبة المبدع في جعل نتاجه الفنِّي مكتفية بذاتها حول جوهر هذه الجماليَّة، وهذه الطّروحات الجماليَّة المستمدَّة من البُنى الأدبيَّة ليست بجديدة على السَّاحة الأدبيَّة، إذ إنَّ جذورها الأولى بدأت مع(بودلير)، (الذي كان يحاول التَّفكير جماليًا في العالم الحديث مخضعا للفن الأنواع الأخرى من الفعل والمعرفة،)[٥٦] على الرَّغم من أنَّه استطاع خلق أفضليته الحلميَّة؛ ليستكشف المنسي من بعده (فلوبير) و(مالارميه)، ما يمكن وصفه بالجانب المنسي من بقايا الحلم (البودليري) ،الذي افتتح به عصراً لحداثة شعريَّة لم تتجل بما هي رؤيا جماليَّة وحسب، وإنَّما شقَّت آفاقها الجديدة بأساليب غير مطروقة ولا مألوفة، ولم تكتف بذلك ،بل دعت إلى التَّدمير الشَّامل لكل المعايير السالفة.

المعجم الشِّعري

المعجم الشِّعري :ويقصد به المفردات الأكثر حضورا، لدى شاعر من الشُّعراء، وقد اهتمَّت الدِّراسات النَّقدية اهتماما خاصًّا بالمعجم الشّعري ؛كونه المخزون اللُّغوي الكامن في حافظة المبدع[٥٧] ،ولكل شاعر معجمه اللّغوي الخاص، الذي ينتقي منه ما يريد من الألفاظ ،بهدف خلق عالمه الشعري الخاص به ،وذلك عن طريق أمرين :

أوَّلهما :نوعيَّة هذه الألفاظ التي يختارها ، وثانيهما:هو طريقة الشَّاعر في التَّعامل مع هذه الألفاظ، وكيفيَّة تركيبها[٥٨]، فالمعجم يتشكَّل في الغالب من ألفاظ مختلفة المستويات، ممتزجة بشبكة ألفاظ تقليديَّة موروثة سهلة متداولة في الحياة اليوميَّة،[٥٩]و قد يتضمن ألفاظا معجميَّة غريبة، ويتناول موضوعة التِّكرار من زاوية المصاحبة المعجميَّة، التي يراد بها العلاقات التي بين المفردات ،نحو(التَّرادف، التَّضاد، التَّقابل...الخ) [٦٠] والشَّاعر الكبير الذي يحرص على أن لايجعل لانفعاله هذه القوالب المتكرِّرة ،بل قد يكون له قاموسه التَّعبيري الخاص من غير أنْ يجترَّ الصُّور اللّغوية التي عرض لها من قبل ،وعلى هذا يمكن أن يحقق تميُّزا وتفرُّدا يتمخَّضان عن شخصيَّة شعريَّة،[٦١] فلكلِّ عصر معجمه الخاص الذي يميّزه، ولكلِّ مدرسة شعريَّة معجمها الذي ينسجم في مفرداته مع أفكار أصحاب تلك المدرسة ،مثل استعمال(الرُّومانسيين)لألفاظ:(الشِّراع،البحر العاصفة ،الزَّورق، والملَّاح،والشّروق، والغروب ،والصُّبح، والشُّعاع، والضِّياء،والواحة ،والغابة والمرج ،والعطر، والشَّذى...الخ) [٦٢] ،بل لكلِّ شاعر معجم شعري يميّزه عن غيره من الشعراء. فالمعجم الشِّعري لـ (محمود درويش) يختلف عن (فدوى طوقان) و(نزارقباني) يختلف عن(أحمد مطر) ،وهو لون من ألوان الدراسة الأسلوبيَّة يستند الى فكرة الحقول الدِّلالية.

(معجم الإحصاء التّكراري)

إنَّ الأسلوبيَّة الاحصائية، تقدّم دعما للباحث ،وهو يتناول ظاهرة التّكرار في النّصوص الأدبيَّة عن طريق دراسة نسب تداول الحروف ،أوالكلمات، أو الحركات، أو الصَّوائت، أو الصَّوامت ،عن طريق انتشارها في النص بالرجوع إلى الأسلوبية الإحصائيَّة[٦٣] ،ونحن في هذه الدراسة سنتناول نماذج من المعجم الشعري لعدد من الشعراء المعاصرين، فمثلا أنَّ (عبد الوهاب البياتي) يقول في قصيدته : (مُسافرٌ بلا حقَائب):[٦٤]

لا منْ مكَان

لا وجْهَ لا تَاريخَ لِي ،من لامَكان

تَحْتَ السَّماء وفي عَويل الرِّيح أسمعُها تُناديني تَعال .

هذه القصيدة تُقدِّم لنا مُعجما، يكاد يكون مستوفيا للألفاظ : العبث والتَّثاؤب، والضَّجر ،والسَّأم ،والوحل ،والطِّين، واللَّاجدوى والجدار والباب المغلق ،ومن السَّهل أنْ نتصوَّر من خلال هذه الألفاظ جميعا أي جو تريد أنْ تضعنا فيه ،وأيَّ جو تستوحيه في أن تستعيد أكثر ما في قاموس الحركة الوجوديَّة في مرحلة من مراحلها،وكذلك الشَّاعر: (عبد العزيز خوجة)، نجد أن لديه معجما خاصًّا يميِّز نتاجه الشِّعري ،وهذا المعجم يُسمى بالمعجم اللّغوي الخاص ،وحقول المعجم لديه كالآتي:

١ . **في حقل الزمن** : يومي، أمسي ،الماضي، زمن ، الصُّبح، المساء ،اللَّيل.

٢. **في حقل المكان:** المغرب، المشرق، الطَّريق، الدَّرب ،الحقل ،الدّوح، الصَّحراء، مراتع ،مرابع ،المجلس ،مكَّة، القدس.

٣. **في حقل الطبيعة**:الأكوان، الأنسام ،عصف ،البرق ،النِّيران، المطر،الشَّمس، الضِّياء،النَّجم ،الهلال ،النَّار، المدار،الشُّهب ،الموج.

٤. **المجرَّدات:** الله، الخلود، الخيال ،الحبّ ،الأحلام ،القدر، الحلم ،ملاك ،الهيام...الخ.

٥ **. في الحقل الدِّيني** :القدر، الملكوت ،اللَّاهوت، فلق ،الأسراء هاروت ،ماروت... الخ ، كما أنَّ لديه معجم في المرأة ،والتَّصوف والصَّحراء.[٦٥] أمَّا الشاعر(نزار قباني) ،فهو يمتلك أكبر ثروة لفظيَّة في تاريخ الشِّعر العربي، والثَّروة اللفظيَّة بهذ المعنى ،ليست في الواقع الاّ جملة رصيد الألفاظ الجارية بين المتكلّمين ،ومفردات هذه الثَّروة متداخلة إلى حدٍّ بعيد ،ولكنها تتَّصف باختلافات مهمة ،ترجع إلى المزاج الفردي، والنَّشأة والحرفة والبيئة،[٦٦]وقد كان لثقافات الشَّاعر المتعدِّدة، دور بارز في لغته، أمَّا ما ذكره النُّقاد من أنَّ التِّكرار في شعر (نزار) ناتج عن ضيق مفرداته واقتصارها على (مائة) مفردة فقط ...فالشاعر (نزار) من أكبر الشعراء ملكية للفظة[٦٧]

،غير أنَّ التِّكرار ظاهرة في شعر (نزار) قلَّما تخلو قصيدة منه ،فمثلا (بلقيس) تتكرر في القصيدة (٥٠) مرَّة ،عدا تربُّعها على عرش العنوان ،وغالبا ما تنفرد بالسَّطرالواحد،

ولا شك أنَّ هذا التِّكرار ،يشكِّل هيمنةً تسمويَّة ضاغطة ،تخيط نسيج القصيدة ،ومن يمعن النَّظر في دواوين(نزار) ،يتبيَّن له أنَّ التشابه بين القصائد لم يكن وليد الصُّدفة والاتِّفاق، بل أسلوبا تميَّز به ،يتكرَّر في جُلِّ قصائده[٦٨] ،فهو شاعر المرأة بامتياز ،بل هو شاعر الرَّجل بكل ما فيه من شهوة وعاطفة ،وفي المقابل نجد مفردات أخرى تتضمَّن حقولا دلالية مختلفة،ويتحدث (نزار) عن معجمه الشعري فيقول :(إنَّ أبجديَّتي الدِّمشقية، ظلَّت متمسِّكة بأصابعي وحنجرتي وثيابي ... وظلتُ ذلك الطفل الذي يحمل في حقائبه كُحل ما في أسواق دمشق من نعناع وفل بلدي ...سوق (البزوريَّة) ،وهو سوق البهارات والتَّوابل ،ومملكة العطَّارين كان أكثر أسواق دمشق في أنفي ونفسي).[٦٩]

إنَّ أغلب كلمات (نزار) تتعلَّق بجسد المرأة، وأعضائها وملابسها والأدوات التي تتزيَّن بها ،وتصل حوالي(٣٥./.) كلمات تتعلَّق بالعالم الحسِّي، كلمات تشير إلى أفعال حتميَّة، مما يصل إلى حوالي(٢٠./.)، كلمات غير حسيَّة مثل: الحزن، والحبُّ، والوفاء، وهي تبلغ (٥./.)،إذ ،أنَّ مفردات جمال المرأة تستقطب ما نسبته(٧٥./.)وأنَّ (٩٠./.) منه يدور في النطاق الحسَّي المباشر،ممَّا يجعل لغة (نزار) لغة الجسد في المقام الاول[٧٠] بدأ، نزار بتناول أشياء المرأة ،والألوان التي تربط بينها وبين الطبيعة، واستمرَّ ذلك في شعره حتى النِّهاية، ثم أخذ يحرِّك نظراته نحو حالات المرأة وحركاتها ،وهي تمشِّط شعرها ،وهي تمرُّ في المقهى، وهي تنزل مـن السَّيارة ،وهي مضطجعة ،وهي ترقص، مع الإلحاح على مزيد مـن أشيائها :قلم الحمرة، المشط ،الجورب ،المايوه ،ثوب النَّوم الوردي،الصَّليب الذَّهبي ،التنورة[٧١]،أمَّا الشاعر (أحمد مطر) فله معجم يُميّزه عن جميع الشعراء، فاذا كان(نزار) قد اشتهر بمعجمه الغزلي فإنَّ(أحمد مطر) قد اشتهر بقاموسه السياسي ،وتعدُّ لفظة الحاكم من أكثر الألفاظ السياسية ورودا في مجموعته الشعريَّة ،إذ أنَّها تكررت(٦٤) مرَّة، وسبب ذلك هو اعتقاد الشَّاعر بأنَّ الحاكم هو السبب الرئيس فيما آلت اليه أوضاع العرب،[٧٢] وتظهر النَّزعة القوميَّة بصورة جليَّة من خلال الحضور الكبير للفظة (الوطن)[٧٣]، التي قصد بها الشَّاعر وطنه الكبير الممتدّ من الخليج الى المحيط كقوله:

ليعودَ الوطنُ المنفيُّ منصُورا[٧٤]

إلى أرضِ الوَطَن.

ونجد أيضا انَّ الشَّاعر يكرِّر لفظتي :(الوالي والخليفة) ،وهاتان اللفظتان اقترضهما الشَّاعرمن التراث العربي ،وقصد بهما (الزُّعماء العرب)المعاصرين، وسبب الاقتراض لما لهذه الألفاظ من وقع سِّيء في فكر الشَّاعر،حيث يقول :

باسم والِينَا المُبَّجَل(٧٥)

قرَّرُوا شَنقَ الّذي اغتالَ أخِي

لكنَّهُ كانَ قَصِيرا

فمضَى الجلَّادُ يَسألُ :رَأسَه لا يَصلُ الى الحَبل .فماذا سوف أفعل ؟

بعدَ تفكيرٍ عميق...

أمرَ الوالي بِشَنقِي بَدلاً مِنه.

وبسبب ما للحريَّة من وقعٍ في نفس الشاعر،فإنَّنا نجده أكثرَ من تكراراللفظة التي لم يتذوَّقها الاّ في منفاه فيقول :

كيفَ أغنِّي (٧٦)

وأنَا المشنُوقُ أعلاه

مِن تحتِ حِبالي الصَّوتيَّة

كي أفهمَ معنَى الحُريَّة.

ممَّا يلفت النَّظر ،ويجلبُ الانتباه لقارئ المجموعة الكاملة للشاعر، كثرة استعماله لأسماء الأعلام ،إذ أنَّها تزيد على (١٥٠) إسما عدا ما تكرَّر منها مثل: محمَّد، الحسين، ناجي العلي، يزيد، فهد، صدام،كقوله

قمَّة أعلى (٧٧)

يامُحمَّد

يامُحمَّد

يامُحمَّد

ابعث الدِّفءَ

فقد كانَ لنا عُزَّى ،وكِدْنا نتَجَمَّد

وفيما يلي إحصائيةخاصة باسماء الأعلام: الابن (٥١) الأب (٥٠) أولادي (٣٦) الأخ (٣٧) الأم (٢٨) العم (١٠)الخال (٩)النَّاس (٤٣) ... الخ ،وتُعدُّ الضمائر من البدائل لأسماء الأعلام وقد تكرّر الضمير المنفصل في مجموعته أكثر من (٢٩٢) مرّة، وياء المتكلِّم (١٢٠) مرَّة، وربَّما يكون ذلك سببه تاكيد ذاتيَّة التَّجربة، وتعلّق الحدث بشخصيَّة الشَّاعر،أمَّا إحصائيَّة تكرارألفاظ : الحاكم والوطن والنظام والمخبر...الخ،فهو كالاتي:الحاكم(٦٦٤)، الوطن(١١٨) ،النظام(٣٤) ،المُخبر(٤٤)، الشَّعب (٦٨) ،الحزب(٢٠)، أمَّا أسماء المكان الكعبة (١٧) ،أمريكا (٢٥)، القدس (٨)، البلاد العربيَّة (٢٢) ....الخ ،أمَّا أسماء الزَّمان: الأيَّام (٦٠)، الصَّباح (٢٣)، السَّاعة (٣٣)، اللَّيلة (٥٠) مرَّة(٧٨)، من خلال مامضى تبيَّن أنَّ الرجوع إلى الأسلوبية الإحصائية

من قبل النُّقاد ،والتي تستعين بالاحصاء الرياضي ؛لتكون آراؤهم النقدية أقرب إلى الموضوعية منها الى الانطباعية، أو الذاتية ؛لكي تُسهم في تقديم حقائق اللِّسان تقديما مُنظَّما، ما لم يتحوَّل إلى إحصائيَّات بيانيَّة ،ومعادلات رياضيَّة ،تفقد النَّقد أهميَّته.

إيحاءات الألفاظ وظلالها

معنى إيحاء الكلمة : (إنارتها في النَّفس معاني كثيرة أحاطت بها مع مرور الزَّمن، حتَّى صار النُّطق بالكلمة مثيرا لهذه المعاني في نفس سامعها ،وإنْ لم تَذكر قواميس اللغة هذه المعاني،) [٧٩]تكتسب الكلمة دلالتها الدَّقيقة من سياقها اللّغوي الذي تقال فيه، لكن بعض الكلمات تمتلك اشعاعات خاصَّة وإيحاءات مميَّزة مشحونة بظل المعاني والأحاسيس ،حرص الشَّاعر المعاصر على حشدها في النص للاستفادة من إيحاءاتها، وبهذا التَّصور يصبح الطابع الايحائي من أهم الخصائص الأدبيَّة ،وهو يمثل لونا من ألوان تعدُّد المعنى... ومن اللّافت للنَّظر أنَّ (نازك الملائكة) ،حين شاءت أن تُعلِّل ضرورة شيء من التَّحرر من قيود الشّكل القديم ،ربطت ذلك بفكرتي: الايحاء والابهام.[٨٠] ،وإلى هذ المفهوم ذهب (سيّد قطب) بقوله: (إنَّ في الألفاظ والعبارات شيئا غير الدلالات المعنوية ،يسهم معها في إغناء الطَّاقة التَّعبيريَّة للعمل الأدبي، فتضاف إلى هذه الدلالة مؤثِّرات أخرى يكمل بها الأداء الفنِّي .هذه المؤثِّرات هي الايقاع الموسيقي للكلمات والعبارات والصُّور والظِّلال التي يشعُّها اللَّفظ ،وتشعُّها العبارة زائدة على المعنى الذّهني،)[٨١]وفي موضع آخر يقول :هناك نوع من الألفاظ يرسمُ صورة الموضوع ،ولكنْ لا بجرسه الذي يلقيه في الأذن ،بل بظلِّها الذي يلقيه في الخيال...[٨٢] فلا يجوز أن نكتفي بالدِّلالة المعنويَّة ،فهذه عنصر واحد، فلا بدَّ أن نضمَّ اليها عنصريْ: الإيقاع والظِّلال،فالبناء اللّغوي يستعمل كل امكانات اللّغة الموسيقيَّة والتَّصويريَّة والايحائيَّة ؛لكي ينقل الى المُتلقّي خبرة جديدة.[٨٣]وهذا يعني (الانتقال من نمط الكلام الى ايحاء الكلمات ،وذلك عبر تحوّلات اللّغة ومتغيِّراتها ،بوصفها مجالا خصبا لإمداد الخطاب الشِّعري بالزَّخم الجمالي)[٨٤] ؛لأن الشِّعر لغة انفعاليَّة يلجأ اليها الشَّاعر تحت تاثير الانفعال إلى ألفاظ وتراكيب يعتقد انَّها أدل على المعنى من غيرها.[٨٥] الوظيفة الأسلوبيَّة التي تكمن في الكشف عن التَّراكيب اللّغوية ،الّتي تحمل الشُّحنات الشّعورية والأدوات الجماليَّة التي تبرزها ،وتنتصب المفارقة في مثل هذه الحالة ،بين الأساليب الشّعرية ،والكلام العادي، على قاعدة الايحاء ومحقِّقاته،[٨٦](وقد أطلق (إبراهيم أنيس) على هذا النَّوع من الكلام بـ (الوحي)؛ لأنَّه لطيف لا يدرك الاّ بعد التَّجارب والدِّراسة المستفيضة. وللأدباء بصدد هذا الاستيحاء قدرة فوق ما للمرء العادي، يستمدونها من خيالهم، وتبنّيهم للألفاظ، وتمدُّهم هذه القدرة بظلال من الدِّلالات)[٨٧]، كما في قصيدة السيَّاب:

وتَلتَفُّ حَولي دروبُ المَدينَة [٨٨]

حِبالاً مِن الطِّين يَمضُغنَ قَلبي

ويُعطِين عن جَمرة فيه طِينَة

حِبالاً من النَّاريجلُدنَ عُرىَ الحُقولِ الحَزينَة

حديث السيَّا ب عن دروب (بغداد) ،هو الّذي جعل هذه اللّفظة (دروب) لدى معظم الشعراء تحدِّد معنى الضّياع ،شأنُها في ذلك شأن الأزقَّة، بحيث يكاد الحديث عن الشّارع أو الشَّوارع ،يعني انفساح المدى لااختناق النَّفس في المنعطفات الضيِّقة،[٨٩] وفي قصيدة (الخَيط المشدود في شجرة السَّرو) ،تقول نازك الملائكة:

قصَّة الحُبّ الذي يَحبسه قلبك مَاتا [٩٠]

هيَ مَاتتْ لفظةٌ من دُون مَعنى

صوتُ مَاتَت دَاوياً لا يَضمَحل

يَملأُ اللَّيلَ صُرَاخاً ودَويَّـــا

إنَّهَا ماتَتْ صَدىً يَهمسُهُ الصَّوتُ مَليَّا

عنصر الخيط في القصيدةهوالّسرالذي تعلَّق به المُحبُّ ،وهو تميمتُه(تعويذتُه) التي استعان بها على طرد آثار الكلمة السّحريَّة (ماتت) ، ووجوده هنالك مشدودا في (شجرة السَّرو)،جعل المُحب يهرب من مجال المسموع إلى مجال المنظور ،وبدلاً من أنْ تصعقه اللّفظة السّحريَّة ، بشدَّة وقعها الرَّهيب تلَّقى الخيط عنه كانت تنفثها في نفسه لفظة (ماتت). الكلمة الرَّهيبة التي تتردَّد في أذنيه كالمطرقة، أنَّها تريد الكلمة السحريَّةالتي تُعتبر مفتاح القصيدة ، (ماتت ماتت) ذلك أنَّ حروف لفظة (ماتَتْ) في رسمها كانت تبدو كالمشنقة ،كما أنَّ الخيط صورة من المشنقة أيضا ،كان حبالا من جليد ،وقد هرب المُحبُّ من مشنقة حقيقية إلى مشنقة رمزيَّة ... لفظة (ماتت) تنبعث من كل النَّواحي وتردِّدُها الظُّلمات ،وشجرات السَّرو، والعاصفات، وتصل أصداؤها الى النّجوم ،وإحساس الطبيعة، بهذا الموت دليل أنَّ المحبوبة قد أصبحت جزءا من تلك الطبيعة، كما أنَّه دليل على فداحة الفاجعة ،هذا من ناحية الدِّلالة المعنويَّة، أمَّا من حيث تاثير اللفظة في بناء القصيدة ،فإنَّها حوّلت حركتَها الى الجمود ،إذ بها انتهت القصَّة، واستعيض بدويِّها الذي يَرنُّ في كل مكان عن نبضات الحياة، وعن حيويَّة التحليل النفسي، ولهذا شغلت من القصيدة أربعة مقاطع من سبعة.[٩١] إنَّ القيمة الجمالية والشعريَّة لا تكمن في المفردات بذاتها ،وإنَّما فيما تحمله من فيض إيحائي، وما تُنشِئه من علاقات ،وما تتمتَّع به من إشعاع دلالي ،كما في لفظة (ماتت)[٩٢] ،التي من خلالها استطاعت الشَّاعرة (نازك) اكتشاف طاقاتها الايحائية ،وتحويل هذه الطَّاقة الى تعبيرات نابضة

ومكثَّفة، وأنَّه لفرقٌ كبيرٌ بين استغلال الايحاءات ،وبين قصرعمليَّة الابداع على الايحاء.[٩٣] أمَّا في قصيدة (تعب الحلم) لـ (عبد العزيز خوجة) ،والتي يقول فيها:

مِن زمنٍ طَال تباعدُه ما نَبتتَ في حَقلي زَهرَة[٩٤]

ما غَنَّى في دَوحِيَ طيرٌ صَحراءٌ جَرداءٌ قفرَة

ما جَادَ الغيثُ بواديـهِ فانقلبَ الوردُ الى صَخْرة

نجد الشَّاعر يستخدم مجموعة من الألفاظ الموحية بالجفاف الذي يعيشه، وخصوصاً بعد قوله :(ما غنَّى في دوحي طيّر) ،فعدم وجود الطّيور والغناء ،يأخذنا أخذا منطقيًّا الى الصَّحراء،التي توحي بعدم وجود حياة نضِرة ،خاصَّة وأنَّ الشَّاعر قد بدأ قصيدته بصرخة دلَّت على أجواء التصَحُّر[٩٥]، ومن إيحاء الكلمات لديه أيضا، أنْ تكون الكلمة مصورَّة بجرس حروفها للمعنى، التي تدل عليه، فها هي لفظة (هسيس) في قصيدة (انعتاق) [٩٦]تأخذ مباشرة الى الحديث الداخلي غير المفهوم ،مع ما توحيه (السِّين) المكرورة و(الهاء والياء) من الوسوسة .وفي قصيدة (العطش الدائم)[٩٧] ،نجد أنَّ للألفاظ المفردة . بغض النظر. عن معناها ظلال مفردة، يستمدُّها ممَّا وراء الشعور من الذِّكريات والصُّور. ويُعدُّ (نزار قباني) من الشعراء المعاصرين الذين لا تخلو أعمالهم من الصُّور الشِّعرية الموحية ،ولم يكن استخدامه لها استخداما تقليديًّا ،بل أتى في كثير منه استخداما مميَّزا، ويبدو ذلك في طريقة أدائه، ونعومة نسيج الجملة الشعريَّة بين يديه،[٩٨] ففي قصيدة: (بلقيس) يقول:[٩٩]

شكراً لكُمْ فَحَبِيبتِي قُتِلتْ...

وصَارَ بوسْعِكُم أنْ تَشْربُوا كَاساً على قَبرِ الشَّهيدَة

وهَلْ من أمَّة في الأرضِ إلاّ نَحنُ نَغتَالُ القَصيدَة

إنَّها ألفاظ موحية، تحمل في داخلها طاقات هائلة من الايحاءا ت المتعدِّدة؛ وذلك من خلال المفردات :(الحبيبة، القتل، الشهيدة)، والتي تحمل دلالات متعدِّدة في ذهنية القارئ، فهي ألفاظ بسيطة، ولكنها تحمل دلالات قويَّة بجرسها وظلالها، (لغة الشَّاعر الشعريَّة التي انفرد بها نِزار متميّزة)، [١٠٠] فقد استطاع أنْ يرتحل باللّغة من لغتها العاديَّةإلى لغة أخرى أكثر شاعريَّة، من لغة بسيطة مرنة، تتبنَّى مدلولات فخمة. بهذه اللغة استطاع أنْ يتحرَّك من الدَّاخل إلى الخارج ،انطلاقا من مأساته الشخصيَّة، استطاع أن يرسم مأساة العالم العربي ،حيث يقول في قصيدة (بلقيس) نفسها:[١٠١]

الحُزنُ يا بَلقِيسُ

يعْصِرُ مُهجتِي كالبُرتُقَالَة

ألانَ... أعرفُ مَأزق الكَلمات

وأنَا الَّذي اخترعُ الرَّسائِل

نكتشف من خلال تعبيراته عن رؤيا شعريَّة متجاورة، تنزع إلى صورة انبعاث وجداني عميق يهزم اللغة العادية ،ليحوِّلها إلى طاقات ايحائية ،وظلال تُجسِّد الأشياء شعريًّا في لحظة شعوريَّة ،ثم يقول في القصيدة ذاتها :

ينَامُ ولا ينَام...

ياعِطراً بذاكرتِي

يا قَبراً يُسافرُ في الغَمَام

قتَلوكِ في بيروتَ مثلَ أي غَزَالة

من بَعدِها قَتَلُوا الكَلام...

في هذا المقطع نجد كلمات سهلة ومتداولة ،لكنها تحمل طاقة إيحائيَّة قويَّة بالرَّغم من بساطتها مثل: (ينام ،عطرا ،غزالة، الكلام) ،كما أنَّها تحمل أصداء متلوِّنة متعدِّدة الدِّلالة ،ممَّا تولّد إيقاعا قويًّا يؤثّر بالمتلقِّي، ويؤدِّي المعنى، ويُحقق شعريتَّه في القصيدة، فعطر(بلقيس) لايزال في الذاكرة ،و(العطر، والغزالة ،والكلام)، ألفاظ تحمل دلالات جميلة ،الاّ أنَّ الشاعر استطاع أن يولّد منها دلالات جديدة تتناسب مع حالته النَّفسيَّة[١٠٢] ،فقد تعامل الشَّاعر مع (بلقيس) كمؤشِّر فنِّي ،كل مرَّة يفرغها من محتواها الدِّلالي الأصلي ليُعبِّئَها بمحتوى جديد ،يتلاءم ومعاناته وشعوره تجاه الحب، فمرَّة يكون واقعيًّا ،ومرَّة يعود الى التَّاريخ،[١٠٣] فاللّغة الموحية هي الأساس الرئيس الذي يعتمدها الشَّاعر في صياغاته الشِّعريَّة.

إذ أنَّ ديناميَّة لغته وقدرته عليها، هي التي جعلت منه مدرسة شعريَّة منفردة .بهذه الطريقة نظر الشعراء الوجدانيون إلى ما في اللّغة من طاقات إيحائية ،وحاولوا أن يُفجِّروا طاقات الايحاء هذه، وذلك بوضع اللّغة في سياق تجربة عاطفيَّة؛ لتصبح وعاءً لهذه التَّجربة، وليست وعاء لمحفوظات الشاعر وذاكرته، وبالوقوف عند هذا الجانب في اللّغة أصبحنا أمام لغة نديَّة رقيقة عذبة ،فيها حرارة ،وقُرب من القلب والوجدان،[١٠٤] وهذا معناه أنَّ الوعي الجمالي الحداثي، هو وعي للنَّسيج اللغوي والايقاعي الذي يبتعد بالخطاب الشعري باتجاه الرؤية التي لا تفصل بين ظاهر النص الخارجي ،وبنياته الباطنية، فمهمة الشاعر تنحصر في كيفية نقل الوعي الجمالي الى ظاهرة الوجود العياني

نتائج البحث

. خرجت الدَّراسات الأسلوبية من أحضان علم اللغة، وأصبح لها وجود مستقل، برغم ارتباطها بعلم البلاغة، أكثر من ارتباطها بالفنون الأخرى وقد شكَّلت مستوياتها الصوتيَّة والدِّلالية والتَّركيبيَّة مجموعة من التَّنظيمات المتواترة التي تتعامل مع علمي: اللغة والبلاغة، في ضمن وظائفهما الجديدة.

. الانساق الأسلوبيَّة الصوتيَّة، تنحصر في مستوى العلاقة بين الصوت والمعنى في الحروف والكلمات، ومستوى الايقاع في البنية الايقاعيَّة، وقد تنبّه(ابن جنِّي) إلى أنَّ الألفاظ تدل دلالة طبيعية على مسمياتها. فانَّ التَّشاكل بمفهومه النظري في النَّقد العربي، قد أثار وعيا يحاول أن يكون مختلفا، بحيث يكمن جوهر تشاكل الإيقاع في تعامله مع النُّصوص ،باختراق الدَّال اللّغوي ،ومحاولة تكييف الايقاع من خلال رمزيَّة الكلمة، وانسجام الصوت والمعنى ،وتراكم الاصوات.

. يعد (عبد القاهر الجرجاني) أحد أهم واضعي نظرية (علم الاسلوب)، وذلك من خلال تاثير السياق التركيبي في تشكل الدِّلالة اللّغوية، وهو ما أُطلق عليه بـ (نظرية النُّظم).

. لغة الأدب تختلف عن اللغة المألوفة، باشتمالها على قوى يبثَّها فيها المؤلّف عن دراية وعمد ،إلى جانب الكم الصحيح، وهذه القوى لا تستخدم في الكلام العادي،

. لا بُدَّ للشاعر الحديث من وعي فريد ونوعي، يمَكِّنه من إدراك العمليَّات الخفيَّة الباطنيَّة التي تحدث داخل نفسه ،كي يتحوَّل الى نشاط شعري خلَّاق ،ويجب أن تكون لديه حسَّاسيَّة غاية في الرَّهافة ؛كي يتمكَّن من تلمُّس الحَّافة الحادَّة ،التي ينتقل فيها القول من محدوديَّة النَّثر إلى فضاء الشِّعر.

. إنَّ في الألفاظ والعبارات شيئا غير الدِّلالات المعنويَّة ،يسهم في إغناء الطَّاقة التعبيريَّة للعمل الأدبي مثل: الإيقاع والصّور والظِّلال التي يشعُّها اللّفظ وتشعُّها العبارة.

. إنَّ حريَّة التَّصرف باللّغة، ووعي هذه الحرية ،هو الذي ينهض بمهمة توجيه اللّغة نحو وظائف إبداعية خارج سياج الوظائف التقليديَّة

الهوامش والمصادر

١. الأسلوب والأسلوبية ،أحمد درويش ،٦١،مجلة فصول ،القاهرة ،مج٤١٠، ١٩٨١.
٢. تحليل الخطاب الشعري دمحمد مفتاح ، ٤١،دار التنوير للطباعة والنشر ،المركز الثقافي العربي ،المغرب، ١٩٨٥.
٣. اللغة والابداع،شكري محمد عياد٣٩، ٤٠،شارع جمال الشاهد١ ،دار مدينة الصحفين، القاهرة ،لسنة ١٩٨٨.
٤. ينظر ،علم لغة النص، د.اسماعيل محمد العقباوي، ٢٨ ،٢٩ ،دار الحرية، مصر، القاهرة، ٢٠١٦.
٥. اللغة والابداع ،٣٩
٦. مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ،ترجمة د.رضوان ظاظا ،٢١٠مراجعة المنصف الشنوفي ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد ٢٢١، الكويت ، ١٩٩٧ وينظر ،علم لغة النص ، ٧ .
٧. علم لغة النص ، ١٠ .
٨. ينظر، البلاغة والأسلوبية،د.محمد عبد المطلب ٢٩٦، الشركة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة،١٩٨٤
٩. ينظر، حضور النص، ٧٤ .
١٠-ينظر ، البلاغة والاسلوبية ، ٢٨١، ٢٨٢.
١١- ينظر ،الأسلوب والأسلوبية ،د.عبد السلام المسدي ،٦ ،ط٢، تونس ،١٩٨٢، وينظر، حضور النص ،٧٦.
١٢- ينظر ،علم اللغة والابداع ،١١٧، ١١٨.
١٣- ينظر ،جدل الحداثة في نقد الشعر العربي ،خيرة حمر العين ،٣٠ ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،١٩٩٦.
١٤- مفاهيم نقدية ، أوستن وارين ،ورنيه ولك،٣٤١ ،ترجمة محمد عصفور ،سلسلة عالم المعرفة ،الكويت ١٩٨٧ ، وينظر ،والأسلوبية ،٣٩ ،وحضور النص ،٧٩ .
١٥- علم الأسلوب ،د.صلاح فضل ، ١٧،مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ،١٩٩٢.
١٦- جدل الحداثة في نقد الشعر العربي ،٩٧.
١٧-ينظر، علم الاصوات، مالبرج ،١٩٩،تعريب عبد الصبور شاهين ،القاهرة،٢٠٠٩ . وينظر، حضور النص ٧٩

١٨ –الأسلوبية ،جيرو ،٤٠،ترجمة منذر العياشي ،مركز الانماء القومي ،بيروت ،وينظر، حضور النص ، ٧٩.

١٩ – ينظر ،معجم الصوتيات ،د. رشيد عبد الرحمن العبيدي،١٣٣،مركزالبحوث والدراسات الاسلامية بغداد،٢٠٠٧.(النبر :هو ارتفاع الصوت أمّا التنغيم: هو تجميل الصوت وتحسينه)، المصدر نفسة والصفحة .

٢٠ –ينظر ،المصدر نفسه ،٥٦، ٢١٤. (الهمس :هو الصوت الخفي والانفجارية :هي الاصوات الشديدة .والترقيق :هو التحول الذي يدخل على جسم الحرف، فلا يملأ هداه الفم ولايغلقه ،والتشديد: هو تكرار الحرف .والتضعيف :هو ضد القوة وهو يلحق آخر الكلمات التي وقف عليها بالتسكين .) المصدر نفسه ،٥٦ ،٦٨ ، ٦٩ ،٢٦٤.

٢١–ينظر، تقنيات التعبير في شعر عبد العزيز خوجة ،٣٦٢، قناديل للتأليف والترجمة، بيروت، لبنان ، ٢٠٠٤.

٢٢–الاتجاه الأسلوبي في النقد الادبي ، د.شفيع السيد، ١٧٠ دار الفكر ،١٩٨٦.

٢٣ . ينظر قضايا الشعر المعاصر، ٢٤٢ ،وحضور النص،٨٠.

٢٤ . ينظر ،حضور النص ،٨١ .

٢٥ تقنيات التعبير في شعر عبد العزيز خوجة ،٣٦٢ .

٢٦ .المصدر نفسه والصفحة .

٢٧ . المصدر نفسه والصفحة .

٢٨البنى الأسلوبية، د.حسن ناظم ،٨٨، المركز الثقافي العربي، بيروت،٢٠٠٠، وينظر، حضور النص ،٨١ .

٢٩ . المجموعة الشعرية الكاملة،احمد مطر،١٨٦،دارالحرية ،بيروت لبنان ،٢٠١١.

٣٠ . المصدر نفسه والصفحة.

٣١ . المصدر نفسه ١٧٠ .

٣٢ . لن،أنسي الحاج،١٥،دار مجلة شعر،بيروت،١٩٦٠، وينظر الشعرية العربية الحديثة ٦٠.

٣٣ . ينظر،فلسفة الجمال في فضاء الشعريَّةالمعاصرة، ،د.عبد القادر عبو،١٥٩،اتحاد كتاب العرب ،سوريا، ٢٠٠٧.

٣٤ . تطور الشعر العربي الحديث ،د. شلتاغ عبود شراد،١٣٧دار مجدلاوي، عمان،١٩٩٨.

٣٥ مجلة الأديب المعاصر ،العدد،٣ ، بغداد،١٩٨٥.

٣٦ . ينظر، عضوية الأداة الشعرية العربية،د.محمد صابر عبيد ،دار مجدلاوي، عمان،الاردن،٢٠٠٧ .

٣٧ . الشعرية العربية الحديثة ،شربل داغر ٦٠ دار توبقال للتوزيع والنشر المغرب ١٩٨٨. وينظر فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية الحديثة، ١٦ ، ٦٢ .

٣٨ . فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية الحديثة،٦٢ .

٣٩ . الأعمال الكاملة ،أمل دنقل ٤٤٠ ،٤٤١ القاهرة ١٩٩٥.

٤٠– ينظر،لغة الشعر، ابراهيم السامرائي، ٩١، دار الفكر للتوزيع والنشر(د.ت).

٤١– بنية اللغة الشعرية، جان كوهن ، ٤١، ترجمة محمد الوفي ، محمد العمري، دار توبقال للنشر،المغرب ١٩٨٦.

٤٢– مقدمة ابن خلدون، ٥٧٧، دار إحياء التراث العربي، بيروت لبنان(د.ت).

٤٣– التراث العربي كمصدر في نظرية الإبداع والمعرفة ، طرَّاد الكبيسي ، ٤٤.وزارة الثقافة،بغداد،١٩٨٧.

٤٤– اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د.احسان عباس ،١١٢، المجلس الوطني للثقافه والفنون والآداب الكويتية ، ١٩٩٠.

٤٥– ينظر، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي،٨٨.

٤٦– ينظر، عضويَّة الأداة الشعريةَّ، ٦٧.

٤٧– ينظر، مرايا التخييل الشّعري، د.محمد صابر عبيد،٦٥ ، دار المجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان الأدرن ، ٢٠١١.

٤٨– ينظر، قواعد النقد الأدبي، لاسل كرمبي، ٣٦، ترجمة محمد عوض ، لجنة التأليف والترجمة ، القاهرة(د.ت).

٤٩– عضوية الأداة الشعرية، ٧٠.

٥٠– ينظر، ما الأدب، جون بول سارتر،٨، ترجمة محمد غنيمي هلال ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٧١.

٥١– المصدر نفسه، ١٠٠.

٥٢– ديوان الشعر العربي، أدونيس، ١٠١، ج٢ ، دار العودة بيروت، ١٩٧٨.

٥٣– ينظر، مرايا التخييل الشعري، ٢٩.

٥٤– ينظر، اتجاهات الشعر العربي المعاصر١١٣،

٥٥– جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، ٣٥.

٥٦– ماالحداثه، ٢٢،لوفيغ هنري،ترجمة كاظم جواد،دار ابن رشد،بغداد،١٩٨٣، وينظر جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، ٣٤.

٥٧- ينظر، الخطاب الشعري عند محمود درويش ،دراسة أسلوبية، محمد صلاح زكي أبو حميدة،٦١، مطبعة بغداد وغزة ،(د.ت).

٥٨- ينظر، عناصر الابداع في شعر احمد مطر، د.كمال احمد غنيم، ١٠٨، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٨.

٥٩- ينظر، دراسة في البنية الفنية لشعر عبد الكريم راضي جعفر، تغريد مجيد محمود، ٣١، دار ومكتبة عدنان للطباعة ، بغداد، ٢٠١٦.

٦٠- علم لغة النص،٢٠.

٦١- ينظر،دراسات في النقد الأدبي، أحمد كمال زكي ، ١٢٣، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٠.

٦٢- ينظر تطور الأدب الحديث في مصر، د.أحمد هيكل، ٣٤١، دار المعارف بمصر، ١٩٧٢، وينظر، تطور الشعر العربي الحديث،١٩٢ ،وعلم اللغة والابداع ، ٥١.

٦٣- ينظر، حضور النص، ٨٢.

٦٤- قصيدة مسافر بلا حقائب ،عبدالوهاب البياتي ،٦٦

٦٥- ينظر، تقنيات التعبير في شعر عبد العزيز خوجة ، ٣٦٣، ٣٦٤، ٣٦٥.

٦٦- ينظر، القصيدة السياسية في شعر نزار قباني، حبيبة محمدي، ٤٧، (اموفم)، الجزائر،٢٠٠١.

٦٧-ينظر، السيرة الذاتية في شعر نزار قباني، رسالة ماجستير للطالب شايب الراس زبيدة، ٥٧، جامعة المسيلة، الجزائر، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية٢٠١٢.

٦٨- ينظر ،المصدر نفسه، ٤٣، ٨٨. وينظر، السيرة الذاتية في شعر نزار ، ٧٧.

٦٩- قصتي مع الشعر، نزار قباني،٣٢منشورات نزار قباني ،بيروت،١٩٨٢، وينظر، السيرة الذاتية في شعر نزار ٥٥.

٧٠- ينظر، الأساليب الشعرية المعاصرة، د.صلاح فضل، ٤٧.،دار الاداب ط١،١٩٩٥

٧١- ينظر، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ١٤٠.

٧٢- ينظر، لغة الشعر عند احمد مطر،رسالة ماجستير ،للطالب مالك بعير الاسدي،٦٩،جامعة بابل . وينظر، المجموعة الشعرية الكاملة، ٩٧ .

٧٣-المجموعة الشعرية الكاملة،احمد مطر، ١٧٢ ،٢٤١، ٢٩٦، ٢٩٧، ٣١٢، ٣٤٨، ٣٨٥.

٧٤- المصدر نفسه، ٩٦،

٧٥-المصدر نفسه، ٢٣٢ .

٧٦- المصدر نفسه، ٢٣٣ .

٧٧-المصدر نفسه، ٢١، ٢٢ .

٧٨-لغة الشعر عند احمد مطر، ٦٩.

٧٩- أسس النقد الأدبي عند العرب،احمد بدوي، ٤٢٤، نهضة مصر للطباعة(د.ت).

٨٠- ينظر، اتجاهات الشعر العربي المعاصر١١٣،

٨١- النقد الأدبي أصوله ومناهجه، سيد قطب، ١٩، دار الفكر العربي، مصر، ١٩٥٤.

٨٢- التصوير الفني في القرآن، سيد قطب، ٩٥، دار الشروق، بيروت، ١٩٨٩.

٨٣- الاتجاهات الوطنية في الشعر العراقي الحديث، د.عبد الحميد جويدة، ٣٧٥، مؤسسة توفل، بيروت، ١٩٨٠ .

٨٤- جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، ٤٩.

٨٥- ينظر، دراسة في الضرورة الشعرية، ستار عبدالله،١٢٥، رند للطباعة، دمشق،٢٠١٠.

٨٦- ينظر، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، عدنان حسين قاسم،١١٢، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، ٢٠٠١.

٨٧- دلالة الألفاظ، إبراهيم أنيس، ٥٨، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٣ .

٨٨- اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ٩٥ .

٨٩- ينظر، المصدر نفسه والصفحة.

٩٠- الأعمال الشعرية الكاملة، نازك الملائكة، ٥٣٦/١ المجلس الاعلى للثقافة ،الكويت(د.ت) ٢٠٠٢ .

٩١- ينظر، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ٣٢ .

٩٢- ينظر، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي،٩٠ .

٩٣- أسئلة الشعر،منير العكش، ١٦المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٩.

٩٤- ديوان إلى من أهواه،شعر عبد العزيز خوجة، ٣١، دار المريخ ، القاهرة، ٢٠٠٣ .

٩٥- ينظر، تقنيات التعبير في شعر عبد العزيز خوجة، ٣٥ .

٩٦- ديوان إلى من أهواه، ٥١ .

٩٧- المصدر نفسه،٣١. وينظر، تقنيات التعبير في شعر عبد العزيز خوجة، ٣٥٦.

٩٨- القصيدة السياسية في شعر نزار، ٥٢ .

٩٩- قصيدة بلقيس،٨منشورات نزار قباني الطبعة الاولى بيروت ،١٩٨٢. وجريدة، ١٤ اكتوبر ،السبت يناير(٢٠٠٩) العدد (١٢٣٥١) السنة الاربعون.

١٠٠- شعراء الجبل الغاضب ،عطا محمد ابو جبين ١٢٨، دار المسيرة، عمان، الأردن، ٢٠٠٤. وينظر، السيرة الذاتية في شعر نزار، ٥٨ .

١٠١- قصيدة بلقيس، ٧منشورات نزار قباني الطبعة الاولى بيروت ١٩٨٢.وجريدة، ١٤ اكتوبر ،السبت يناير(٢٠٠٩) العدد (١٢٣٥١) السنة الاربعون.

١٠٢- ينظر، السيرة الذاتية في شعر نزار،٤٠ .

١٠٣- ينظر، حركة النقد الحديث المعاصر في الشعر العربي، ابراهيم الحاوي، ١٧٨، الشركة المتحدة للتوزيع، بيروت (د.ت).

١٠٤- ينظر، تطور الشعر العربي الحديث، ١٩٣.