الجملة في لغة الابداع – دراسة في اسلوبية صادق الطريحي

د. صفاء عبيد حسين الحفيظ

جامعة بابل/ كلية التربية للعلوم الانسانية

The Sentence in Creative Writing - A Stylistic Study in Sadiq Al-Tirihi's Style

Dr. Safa'a Ubaid Husain Al-Hafeedh

University of Babylon/ College of Education for Human Sciences

Abstract

Poetry mirrors the image of the man and the world around. It reflects the relation between man and the surroundings and his interaction with life. Poetry is not satisfied with the reality and it does not submit to the rules as inspired poets have achievements broke the rules of their ages because art is dynamic.

لقد كان الشعر – وما يزال – راصدا رؤية الإنسان لنفسه وللأشياء من حوله، مبينا علاقات الإنسان بما حوله، وتفاعله المستمر مع الحياة، مستعرضا حركا ت الأشياء، باسطا لنا عبر اللغة آماله وآلامه وتطلعاته بالكلمة المنغومة الموحية. والشعر لا يقنع بواقعه، ولا يستسلم للقوانين التي تُفرض عليه، وأكثر المبدعين لهم إنجازات تجاوزت قواعد الفن في عصرهم، لأنّ الفن حركة والنقد تقعيد.

وقد سعيت من خلال هذا البحث إلى دراسة النص الشعري في مجموعة (للوقت نص يحميه)للشاعر صادق الطريحي* على المنهج الإسلوبي الذي يأخذ بمعطيات علم اللغة العام، ويفيد من المعطيات الجمالية، والتركيبية في مستوياتها اللغوية. وقد شجعني على المضي قدما في وضع هذه الدراسة لما لشعريته من تعويل ملحوظ على اللغة. ليس اللغة في جانبها الفني أو الحداثي فحسب، وإنما وجانبها البلاغي. فهو لا يتمرد على اللغة، ولكنه يحافظ على عمله الثوري داخل اللغة. وهذا لا يعني المحافظة بحال، ولكنه يلجأ للتحديث من الداخل[١]، لوعيه بأنّ ذلك لا يكون من خارج التراث، بل نابع من صميمه، وهو امتداد تاريخي وفني له. وإنّ القصيدة الحديثة هي بنت القصيدة القديمة في جدة وعصرية. فهو يذكرنا بآراء خليل مطران ورياض فاخوري في قاعدة تحديث الشعر وعصرنته، التي تقول أنّ الثورة على القصيدة، لا تعني ثورة عليها من حيث بنيانها الكلاسيكي ومتانتها الشكلانية، وإنما على التوجه الشعري الذي هو توجه إلى العصر لا التاريخ.[٢]

فضلا على مقدرة الطريحي في التعبير عما يجول في خاطره وكيانه من مشاعر ورغبات باسلوب مرهف وغزارة في العاطفة ورغبة حقيقية في البحث عن فضاء شعري جديد في الرؤية والاسلوب.

ولأهمية اللغة الجمالية والدلالية في العمل الأدبي الإبداعي بعامة، وفي الشعر بخاصة، فهي العمود الفقري للبنية الشعرية، نستطيع أنْ نقسّم لغة صادق الطريحي على ثلاثة مستويات: اللغة التقريرية، الرومانسية، الشعرية.

فمن يطّلع على النتاج الشعري العراقي يجد تشابها بين اسلوب شاعر وبين اسلوب آخر، وهذا التشابه مرجعه لبدايات كتابة الشعر عندهم، إذ بدأت الكتابة بالتعكز على الخاطرة والذاتية. إلا أنّ النتاج الشعري عند صادق الطريحي لم يكن كذلك، فمَن يطّلع على مجموعته الثانية (للوقت نص يحميه) التي ضمّت تسع عشرة قصيدة، كتبت بين السنوات ١٩٩٢ – ٢٠٠٧، وعلى قصيدته (السلطة)[٣]، التي تحتل المركز الثاني عشر في ترتيب القصائد التي تبدو فيها اللغة التقريرية منتشرة، تضرب على الوتر المتأزم الذي يعاني منه المجتمع العراقي في عقد التسعينيات. وقد صاغها بأسلوب أدبي واضح على مستوى تناول الحدث الدال مباشرة على الغاية التي تستهدف القصيدة خدمتها والوصول إليها. وكذلك فإن التقريرية هذه تبدو على مستوى تركيب الجملة التي لا يلقي لها الشاعر عناء كبيرا، حتى يمكننا أنْ نلتقي بلغة الصحافة حاضرة حضورا واضحا بما تحمله من صيغ جاهزة تقابلنا في مثل قوله(فنياشينك من ذهب زائف) وقوله (ووقتك كهباء منثور تذروه الريح) وقوله (باحثا عن ظلك الآخر بعجلاتك الفولاذية وقمصانك الملطخة بغبار اليورانيوم). إنّ التقريرية تقرر كلّ شيء، وتنقل الحدث كما هو، ولا تترك للمتلقي أي فرصة للتفكير فيما سيقوله بعد ذلك.

وقد أدى استخدام الشاعر لهذا المستوى التقريري من اللغة إلى بروز ملامح عدة على تجربته الشعرية، منها:

استخدام الأساليب الإنشائية التي تعتمد على النداء والإستفهام، وذلك للتعبير عن الحالة النفسية للشاعر، ونجد هذه الأساليب تتكرر في قصائده إلى درجة تكاد تصل إلى مستوى الطريقة الإخبارية، سعيا منه على تعميق بنية النصّ الفنية، ونقله من نصّ يتمظهر فيه الوجع بمختلف أنواعه، بما في ذلك الوجع الشعري بالمعنى، الذي إنحاز إليه الشاعر في نافذة الأسئلة حين قال: كم مضى من الوقت وأنت بنياشينك الذهبية تقتات على ساعاتي، وترتاد حقول الصيف بماعزك الغبي؟ إلى نصّ يعبر في أقصى تجلياته عن القوة التي تسيطر على المظلوم، عند الوصول إلى حالة اليأس وشعوره بأنّ لا شيء هناك يخسره، من ذلك قوله الذي يستهله بمخاطبة السلطة:

أيّها الضعفُ

اسمك السلطة

كم مضى من الوقت؟

وأنت بنياشينك الذهبية

تقتات على ساعاتي

كم مضى من الوقت؟

وأنت ترتاد حقول الصيف

بماعزك الغبي

أتراك الآن. . .

الآن عبرتَ أشلاء الوقت

ولم تخلُ قصائده من بعض الألفاظ التي تستحضر الأسماء المعروفة والجو التاريخي القديم من بابل وسومر، كما في قصائد (في البدء كانت الحلة)[٤]، (وداعا آسيا)[٥]/ (أصل الكائن الشعري)[٦]. فهو يقول في الاخيرة:

أيتها المرأة

أيتها التي بعثت الشعر في النثر

وعلّمت أنكيدو فن القول /فن اللذّة

امنحيني القدرة على البوح

امنحيني القدرة على الصراخ. . .

أنْ اصرخ فوق أسوار أوروك

إنّ التقريرية هنا تهدف إلى التوصيل والكشف عن مضمون رسالته من خلال المرأة إبتداء بالوحش أنكيدو. فالبغي كانت له دليلا للمعرفة ولمغادرة وحشيته ووقوفه على قدمين، فالمعرفة هي الجنس بأبهى صورها، والجنس يعني البقاء.

وقد يقدم لنا الشاعر في بعض قصائده موعظة عن الحياة وما تتسم به الدنيا من قسوة وظلم، وهو يعكس لنا رؤيته للناس والحياة في الوقت ذاته. ومن ذلك ما نلمسه في قصيدته(كوز الشيخ جعفر)[٧] التي أُعدّها استهلالا لاستراتيجية جديدة في خطابه الشعري، تتمرّد على وجدانيته الرومانسية المرهقة وعلى خطابه في الآن ذاته، تمزج بين الشعر المهموس الذي يدعو إليه محمد مندور، وبين الشعر التقليدي الذي يحظى بالهتاف في المحافل، لتقدم نمطا جديدا يبثّ فينا فكرا شعريا ناضجا لصيقا بالتجربة الحيوية المعاشة التي يريد صاحبها أنْ يكون ناضجا وممثلا لجيله، يتوجه إليهم بخطاب حرّ مباشر:

يا إيّها الكوز الموشّى بالغمام

بلل شفاهي بالمطر

جفّت من الأرق الملّ قصائدي

والنبع غطّاه الغبار

يا أيّها الكوز القديم

أولادي الجوعى عراة نائمين

والطفلة العرجاء تنتظر السماء

تضجّ بالمطر الحزين

الطريف أنّ العنوان الوارد على رأس القصيدة ليس واردا مع توجهات الخطاب الشعري الذي تسوّره الجمل المبنية على فرضيات (العراة النائمين والطفلة العرجاء والمكر الحزين والرصاصة الصمّاء) ليحدد نوع الرؤية الجديدة للشاعر، فهي فردية في صميمها، وجودية في منزعها، قطعية صارمة لا أثر للشك أو التردد عليها، شديدة اليقين والإمتلاء. ترى في المباشرة القصوى قرارها الدلالي الأخير. وهو قرار مبني على مقدمات حقيقية تخضع لمنطق شعوري جماعي مما يمكن أنْ نعدّها رؤية محكمة غير مقطوعة هي جوهر المأساة التي يعيشها الإنسان العراقي. أو يمكن أنْ نصفها أنموذجا استعراضيا مفعما بالتفاصيل البصرية المثقلة بالحزن والخيبة التي لا تجرؤ أنْ تفلت من يدي القارئ، ولا تغيب عن ناظره.

إلى جانب هذه اللغة يمكننا أنْ نلتقي بالتفاصيل الصغيرة التي تجيء من باب الإستطرادات، التي يحاول الشاعر من خلالها أنْ يمنح نصّه بعدا واقعيا في أذهان متلقيه عن طريق ذكر المدينة التي يسكنها(على حشاش بابل وأمواه سومر).

تلت هذه القصيدة قصيدة أخرى بعنوان(أوراق وطنية)(٨)، وهي تتحرك في إطار القضايا الاجتماعية العامة، عن طريق استخدام تقنية القصّ في الكتابة. وهي مرثية لأربعة أطفال، يتوفى أبوهم في ظـــــروف غير اعتيادية، تاركا لهم مع أمهم أرضا ومالا ومنزلا استورثه الأب من الجد، لكن الطفل القاصر لا يمتلك حقّ التصرّف بالإرث، حسب القوانين السائدة، ولذلك يسجّل المال في دائرة القاصرين وبوصاية شخص بالغ. فتزوّجت الأم ويتوزّع الأطفال كلّ في اتجاه من البلاد، وينطلق الرابع ليتفقّد اخبارهم، وحين لا يجد شيئا يكتب مرثاة لكلّ منهم.

ونلحظ في قصائد غير قليلة من المجموعة تطغي عليها ملامح الرومانسية ليس فقط في المستوى اللغوي، وإنما في المضمون أو الموضوع، ومنها العودة إلى الماضي وخصوصا مرحلة الطفولة وإلى المروج الخضراء وتذكّر أحداث الماضي المقترنة بالحسرة والألم على الواقع المعاش، والرغبة في العودة إلى أجواء القرية والطبيعة الغنّاء.

وتتمثّل اللغة الرومانسية ومظاهرها في أكثر من قصيدة من قصائد المجموعة، ولا يخفى على كلّ من يقرأ قصيدة (الخضراء والغريق)[٩] التوجّه الرومانسي في اللغة والأفكار. فنجد اللجوء إلى توظيف تقديم بعض الإطارات ذات المسحة الجمالية، وخاصة في الوصف أو في التعبير عن الخلجات النفسية:

وجه تفرّد بالخشوع

عينان من وهج الحقيقة والسلام

صوت كموسيقى السماء

أنفاسها الولهى، صلاة الإنبهار

إنّ الأداء الوصفي ينتشر في القصيدة، وهذا ما جعل فكر الشاعر ينبش وينقّب عن المزيد في أركان وزوايا السنين، فبرزت له صور للأنغام وقد تألقت في خطوات مليكته التي تمشي الهوينا فوق أمواه الزمان، وللأرض الندية التي تلونت بلونها وللأزهار وقد تنفّست عطر بهائها، فأسرجت قافية الأناشيد الحبيسة، وكتبت أغنية الضياء.

وفي قصيدة (رشقات الماء الأسود)[١٠]، استمد الشاعر ملامح الصورة النفسية له من البيئة(الفخار، التين، الصبية، الحمائم، دجلة، الحشائش، الرياحين)، فمن خلال عناصر البيئة الشعبية، وما يدور فيها، نسج الشاعر معاناته النفسية وأحاسيسه بالشقاء والضياع معطيا بذلك لصوره أبعادا عدة، أقربها إلى القارئ العادي البسيط معاناة (أحمد الذي نام ملء جفونه، وقد رأى بغداد اضيق ما

تكون)، وأبعدها ذلك التمازج بين البيئة (وقد لفّت الزوبعة الأطفال والأحياء والأموات تحشرهم بلا عينين أو قدمين، وبين (مَن لا يصغي لحشرجة الرصاصة في البلاد).

إنّ قاموس الطريحي الشعري المستقى من البيئة الطبيعية والاجتماعية موظف لخدمة المضمون في أكثر المواقع، على الرغم من تباين الدلالات الرمزية من لفظة إلى أخرى، إذ يكثر ورود ألفاظ ذات دلالة مثل (صوب الحلة، ضفاف بابل، نواعير الفرات، المقابر، مراقد الأولياء، الشناشيل، مقهى حسن عجمي) ويلاحظ أنّ مفردات القاموس ذات علاقة بما يحمل الشاعر من معاناة.

ولأنّ اللغة (أصوات يعبر بها كلّ قوم عن أغراضهم)[١١]، وكلّ صوت هو آلة اللفظ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظا ولا كلاما موزونا ولا منشورا إلا بظهور الصوت. ولا تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع والتأليف[١٢]، فإنّ ديوان (للوقت نصّ يحميه) يمتاز بجملة من الظواهر النصّيّة مؤسسة لخلق التماسك الكلي في نصوصه، سنكشف عنها في مستوياتها المختلفة، سواء أكان على مستوى البنى العميقة والسطحية، أم على مستوى البنى المجازية أم على مستوى الاصوات والكلمات، أم العلاقات بين العناصر التركيبية:

أولا: التحول: وهو دينامية الجمل من حيث توالدها وتماسكها[١٣]، بمعنى أنّ الشاعر ينطلق بجمله من بنية ثابتة، لتحقيق بنيات صغرى شديدة التلاحم والتعقيد، أو هو توالد البنيات وتداخلها في الجمل الشعرية مما يسمح لها بقدر كاف من المرونة والإنفتاح، وتنمية التفاعل بين المبدع والمتلقي[١٤].

فقصيدة (الخضراء والغريق)[١٥] خير مثال على التحول الشعري الذي ينظّم النص على مستوى العلائق التي تربط بين متوالياته الإسمية والفعلية تارة، والعلائق الإستبدالية التي تتحرك مع تحولات المعنى تارة أخرى. وفيها يقول:

وجه تفرّد بالخشوع

عينان من وهج الحقيقة والسلام

صوت كموسيقى السماء

أنفاسها الولهى، صلاة الإنبهار

نفس. . وما سوّاها

يبدأ هذا المقطع سلسلة تحولاته التعبيرية، في تحريك التركيب النحوي، عبر تقنية الحذف على نسق من المتتاليات الإسمية المتواشجة فيما بينها، التي تعكس حالة الصفاء المطلق. فحذف المسند إليه يفجر في ذهن المتلقي شحنة فكرية توقظ ذهنه، وتجعله يتخيّل ما هو مقصود، وجاءت صيغة السؤال بـ(هل) مشحونة بطاقة تعبيرية تحويلية خاصة، تتراكم فيها الإشارات المفعمة بالإحساس الصوفي العميق.

إنّ المتتاليات الإسمية المتراصة على التوالي تعبر عن فاعلية التحوّل الفنية في اكساب الموقف الصوفي درجة من التكثيف والعمق والإيحاء، حيث وصل الشاعر إلى قمة الاستغراق في التجربة الصوفية بعبارة: لا شيء يشبه ما أراقته الجنان. وإنّ اسلوب الإستفهام هذا يمثل نقطة تحوّل أخرى قادت المتتاليات الاسمية إلى جملة من المتتاليات الفعلية، ليسهم في كسر حاجز الرتابة والسكون (التقرير)، أو الثبات إلى الحركية والفعالية من خلال شحن الموقف الشعري بفيض من الدلالات والإيحاءات في المتتاليات الفعلية:

لا شيء يشبه ما أراقته الجنان

فهل القصائد تدرك السرّ العظيم؟

لمليكةٍ

تمشي الهوينا فوق أمواه الزمان

تتألق الأنغام في خطواتها

تتلوّن الأرض النديّة لونها

وتتنفّس الأزهار عطر بهائها

أسرجت قافية الأناشيد الحبيسة

وكتبت أغنية الضياء.

هنا نتبيّن بوضوح ما أفادته الجملة الفعلية من تجدد أو اتصاف المسند إليه بالمسند اتصافا متجددا، لأنّ(الدلالة على التجدد إنّما تستمدّ من الأفعال وحدها)[١٦].

ومن صور التحوّل التنسيق بين الوحدات الإيقاعية، لتوليد دفقة شعرية تفيض بالنبض والحياة، لذلك نجد قصيدة(الربيع الدامي)[١٧] تنتظم في نسيجها، حتى لكأن اللغة احتجبت عن صاحبها، إذ توسّل النص بكلمات معدودات وتراكيب مخصوصة يتصرّف فيها بحيث يبعث فيها من نفسه الشاعرة شحنات غير يسيرة من الحزن، يحتويها ايقاع مُذّكر بإيقاع الندبة الذي يرسله صوت ارتطام الجسد الغضّ بشيء ما الذي يمنع هول الخطب من التأنق في العبارة وتضييع الجهد في انتقاء اللفظ المتنوّع، ويبيح له في مقابل ذلك شكلا واحدا متكررا، يضخّم معاني الشؤم، ويفجّر طاقات الكآبة المختبئة في الذات. وإذ ذاك يمسي الترديد باعثا للموت في النصّ، إلا أنّ الترديد لم يلتزم في كلّ الأحايين المعاودة الأمينة، فقد احتضن مجموعتين متتاليتين، كلّ مجموعة منها تشـــــمل ظواهر صوتية، تفشّت في النصّ على مستويات متنوعة، ومن ذلك ترديد أصــوات على وزن (فَعْلٌ) وهــي: (شطّ، رأس، أرض، خمر، نهر، نخل)، كما حضر التكرار اللفظي في مثل قوله (أشهد أنني قد رأيت) و(مَنْ رأى).

وإذا واصلنا الإصغاء إلى الأصوات التي احتواها النصّ، تناهى إلى أسماعنا صوتان مخيمان على نسيجه، تفنن الشاعر في التصرّف في مواقعها، وفي طريق إرسالها في صنعة بالغة، فيبرز صوت (السين) و(الصاد)على سطح النصّ، لما لهما من دلالات مشتركة، كخاصية الصلابة والصقل والصفاء، وكأنّ الشاعر اختار هذين الصوتين، ليوافق مع الحدث الذي يريد التعبير عنه.

ويباغد الشاعر قارئه بإيراد صوت (القاف) الحلقي القويّ، للتعبير عن معاني القوة والفعالية والشدة والقساوة والصلابة[١٨]، المشرّع للنحيب، فيبعث قطع الجمر، لتقطع رأس الطفلة التي تبيع الكحل وأوراق الحنة للفراشات، فيحتضن الشط جسدها، وتتناثر الأطراف على الأرض ليبعث في النصّ نسمات الغروب وهيآت انسحاب الطفلة من الكون:

مَنْ رأى؟

مَنْ رأى طفلة قرب خاصرة الشطّ ؟

تبيع الكحل. .

وأوراق الحنّة للفراشات

وايقاع نعليها

لغة الحبّ في كلّ أرض

والأرض قنبلةٌ أرسلتها القبائل

قطعَ الجمرُ رأسَ الطفلة

واحتضن الشطّ جسدها

وتناثرت الأطراف على الأرض

والكحل

والجسد الملتهب

رأيته يصعد صوب الله

مَنْ رأى؟

أشهد أنني قد رأيت

ثانيا: الحذف: تبدو ظاهرة الحذف أكثر التصاقا بفضاء صادق الطريحي الشعري من الظواهر التعبيرية الأخرى، لكونها تقوم على تحريك فعلي وصريح لبعض العناصر اللغوية من السطح الخارجي للصياغة إلى باطنها.

فالطريحي يبتعد في مستواه التركيبي عن الجمل المركبة والمتشابكة، ويلجأ إلى بساطة التراكيب، فهو يتخذ من الجمل القصيرة مستقرا لكينونته. ومن يتتبع جمله في قصائد الديوان – في الأغلب – يجد ذلك، ومنها قوله:

كانت الحلة بدءاً

كانت مئذنة

تتشكّل من أزهار البرتقال

ومن خبز الأيتام

وما نثرته القنابل من ملح الزهراء

وكانت مئذنة

تستنشق رائحة الله

أناء الليل وأطراف النهار. (١٩)

بيد أنّ الشاعر في جمله القصيرة يستبدّ بالبنية النحوية من خلال ظاهرة الحذف، التي تؤدي إلى ظهور فراغ قاطع للرابط اللغوي الذي يشدّ لفظة بأخرى شداً ينشأ عنه سياق متواصل محكم البناء يكون البنية التركيبية المألوفة للجملة العربية(٢٠)، ففي قصيدة (صنم الحرية)(٢١)، يقول الشاعر:

شبحٌ من الحجر الحضاري المهذّب

وشمٌ من القصدير

يخترق الممرات القديمة

تتفجّر الكدمات في قسماته

زيتاً .

هذا الحذف أمر له دلالته في الخطاب الشعري، إذ تكشف الممارسة التداولية عن تعوّد اللسان العربي على حذف المسند إليه (المبتدأ) إذا دلّ عليه السياق، مما جعل الصفة تتقمّص صورة المسند إليه المحذوف، بسبب كثرة هذا النوع من الحذف في البنيات التركيبية العربية. ولا ريب أنّ الصياغة الشعرية تستهدف أقصى امكانيات التكثيف والإيجاز، وهذا لا يتحقق إلا بممارسة (الحذف) حيث تنمو الفجوات والفراغات في التركيب النصّي، الأمر الذي يستدعي تنشيط فعالية التلقي لدى القارئ بتأويل ما ارتكبه الحذف من انحرافات تركيبية ودلالية، وإعادة اللحمة للخطاب.

ومواضع الحذف كثيرة، منها:

قوله(٢٢):

إنّهم يضعون الآس فوق التابوت فقط

جنازة بسيطة

لربع قرن من الطفولة.

وقوله(٢٣):

عبثا تنسين صوتي

عبثا يا آسيا

نقشٌ يفوح بالأخضر الأخضر

جمرٌ

ورؤوسٌ

ونهرُ دم

وقوله[٢٤]:

مقتولٌ من علّمها البوح

ومقتولٌ من خالف رأي الترك والغلمان

ومقتولٌ من علّمها الآه.

ولكي يحقق الطريحي في سياقه النصّي من حسن القول ومجاله، حتى تألفه النفس، عمد إلى الإكثار من الحذف في قصيدة واحدة، وهي (الخضراء والغريق)[٢٥]، لأنّه – ومن وجهة نظري– وجد بأنّ هذا الاسلوب يتكفّل بإكمال المحتوى الدلالي لنصّه وتقويته ثمّ تعميقه:

وجه تفرّد بالخشوع

عينان من وهج الحقيقة والسلام

صوت كموسيقى السماء

نفس وما سوّاها

.

.

خضراء يا شغف الجمال

.

.

خضراء يا نهرا على الأرض البوار

.

.

خضراء في عطر الطهارة والنقاء

.

.

خضراء في غبش الطبيعة

.

.

خضراء

كالألق المفوّف بالشهادة والفناء

.

.

خضراء يا إنشودتي المتبرّجة

.

.

خضراء مثل قباب بابل

.

.

خضراء في لوح التجلّي

.

.

خضراء إذ تهوى الصعود إلى النشيد

.

.

خضراء إذ تترنّم الأسوار لحن غنائها

.

.

خضراء مثل ظلال أوروك

.

.

خضراء يا نهر النبوّة والسلام

.

.

خضراء يا ألم التهيؤ للخلاص

.

.

خضراء يا تعويذة الجسد المعلّق فوق آمال الصعود

.

.

خضراء يا أيقونتي الخضراء

.

.

خضراء يا أطياف شاعرة

.

.

خضراء في النور المضمخ بالدماء

.

.

خضراء يا فيض الإله على المدينة

يا

يا أمنا الأبدية

وتنبغي الإشارة إلى لجوء الشاعر إلى عملية أشبه بأنْ تكون (مدّاً) للجملة، اعتمادا على اسلوب النداء، من خلال تكراره لمنادى متغيّر، ثمّ الإتيان بما يريد أنْ يخبر عنه، أومن خلال الفصل بينهما. من ذلك قوله(٢٦):

يا أيها الكوز الملطّخ بالدماء

يا طلعةً زرقاء من وهج السماء

يا بسمةً فوق الحصير

إنّي أحسّ رصاصة صمّاء تقتحم الفراغ.

وقوله(٢٧):

أيتها السيدة التي في العُلا

يا صورة الضوء في قنديل المشيئة

أيتها الكأس الطافحة قي نقوش المحبة

امنحيني رائحة الخبز.

وقوله(٢٨):

أيتها المرأة

أيتها التي بعثت الشعر في النثر

وعلّمت أنكيدو، فنّ القول/فنّ اللذّة

امنحيني القدرة على البوح.

وقوله(٢٩):

أيتها الأصوات

أيتها الأصوات المحمولة عبر عواصف الرمل

والمتكدّسة في المقابر القومية

للمدن القائمة بحمى الله

أكاد اسمع أزيز الأنهار

الرصاص

القنابل

الموت.

ثالثا: التقديم والتأخير: من المسلّم به أنّ وظيفة اللغة تحقيق الإتصال المعرفي بين المتكلمين، وأنّ هذا الإتصال، كي يتحقق، لا بُدّ له من قوانين وضوابط تحكم عملية الأداء اللغوي التي يقوم بها المتكلمون في كلّ لغة، لذا كانت مهمة النحاة واللغويين وضع هذه القوانين ورعايتها.

ولمّا كانت لغة الإبداع تقوم على الخروج على هذا النظام، من خلال تحطيم القواعد اللغوية، والعدول عنها بما يسمح لها بتحقيق دلالة إضافية إلى المعنى الأساس، فإنّ المحور الأفقي يكون أكثر مرونة لاستيعاب أشكال التعبير اللغوية المختلفة، وأوسع مجالا لانتاج مستويات لغوية جديدة، ذات قيم شعرية أو دلالية متفاوتة.

ووفقا لهذا المنطلق، قام الشاعر بتأخير ما حقّه التقديم، وذلك لإضفاء بعض الحيوية والحركة على عاطفته وبغية للتشويق، لتصل إلى المتلقي بناء اسلوبيا لا افكارا. ففي قصيدة (الخضراء والغريق)، نراه يقول:

لمليكةٍ

تمشي الهوينا فوق أمواه الزمان

تتألق الأنغام في خطواتها

تتلوّن الأرض الندية لونها

تتنفّس الأزهار عطر بهائها

أسرجت قافية الأناشيد الحبيسة [٣٠].

وفي قصيدة(البحر)[٣١] جاءت شبه الجملة من (الجار والمجرور)متقدّمة عن محلها وحقّها التأخير، تأثيرا في القارئ أو السامع، فنراه يقول:

للرغبات لون الرصاصة

والزهرة، أنثى تتبرج في النصّ الأوّل

تنتقل من البحر إلى النصّ

ولمنح بعض مفرداته إمكانية البروز التعبيري، نجده يقدّم الجار والمجرور(لك) على (الحمد)، و(لي) على (تسع وتسعون ورقة)، وذلك في قوله[٣٢]:

لك الحمد

فبقدرتك

أتشكّل نصّا في تاريخ العالم

لي

تسع وتسعون ورقة

وأحد عشر طفلا

والثاني عشر

أكلتْهُ الحربُ كما تعلم.

رابعا: الإستعارة: وهي الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بوساطتها – في الشعر – بين أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل، وذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافع[٣٣]، ومن هنا فإنّها – أي الإستعارة– أداة الخيال ووسيلته ومادته المهمة، التي يعبر من خلالها عن فاعليته ونشاطه[٣٤]، كما أنّها (من أبرز طرق التعبير – غير المباشر– القائم على التخييل)[٣٥]، لذلك افتتح الشاعر مجموعته بقصيدة (في البدء كانت الحلة) وهي تتضمن تفاصيل الصورة الداخلية للخليقة العراقية عقب الطوفان. ينشغل الشاعر فيها بتجميع الرموز المتداخلة، النبوة والتوحيد والقربان دالة إبراهيم الخليل، واللوح المحفوظ دالة موسى في جبل سيناي. وثمة صور متداخلة، واستعارات ينقض بعضها البعض، لكن استجلاء المعنى لا يبدو بعيداً.[٣٦]

والمتتبع في قصائد المجموعة، يجد الاستعارات الآتية: حروب تتناسل[٣٧]، رمال عسجد[٣٨]، حشرجة الزيت[٣٩]، الزهرة أنثى تتبرج[٤٠]، ارجوحتي المذبوحة الأوداج[٤١]، مرافئ الغربة[٤٢]، ينابيع الفاكهة[٤٣]، خاصرة الشطّ[٤٤]، حقول الصيف[٤٥]، حشرجة الوقت[٤٦]، مداخن الحضارة[٤٧]، أقدام الرصاص[٤٨]، حشرجـــة الرصاصة. [٤٩].

والمتأمل في هذه الاستعارات لا يجدها سواء. فبعضها استعارات ميتة مثل(ينابيع الفاكهة)، (رمال عسجد)، (مرافئ الغربة)، وهذا النوع من الاستعارات يؤدّي دوراً مهماً في اللغة، وفي الشعر نفسه، على الرغم من أنّه مصطلح يحمل في طياته حكما بالقيمة، لكن

لجوء الطريحي وغيره من الشعراء إلى هذا النوع من الاستعارات، وحتى استخدامه بكثرة داخل القصائد، هو ايحاء بالإنتقال من عالم النثر إلى عالم آخر، له أدواته اللغوية ووسائل تعبيره الخاصة.

نرى أنّ الشاعر لم يتجاوز بها المستوى الدلالي السائد في النص، وأنّه لم يدعنا نتجاوز عالمها اللغوي إلى عالم الخيال الواسع الذي يثري بطبيعته النص الشعري، ويغنيه بفضاءاته الدلالية اللا محدودة. وهذا مردّه إلى سيطرة فكرة الوضوح والشفافية في اختيار مفرداته وتراكيبه النحوية أو بناء صوره. ومما زاد ذلك انتقاء الموضوعات الشعرية التي تكون ملتصقة بالواقع المعاش.

وبعض الاستعارات يرتبط بالشعر الحديث مثل(حقول الصيف)، (مداخن الحضارة)، (حشرجة الرصاصة)، (أقدام الرصاص)، وهذا تصوّر لشعور يجمع بين الحبّ والألم والحنين، وهو شعور الشباب والقلق على مشارف عصر جديد، مصطحب في الآراء، متنازع في الأهواء. وفيها تتضح بنية الوضوح كون العناصر الإستعارية المختلفة تترابط فيما بينها غلى شكل لا يكثر من الطبيعة الإحتمالية، التي تتسم بها بنية الغموض. فهو يكتب لعيون الوطن الجريح، الذي بات اليوم يذبح على أيدي أبنائه، ويكتب لهموم الإنسان الذي تورّمت عذاباته وشمس الحرية غائبة عن سمائه.

وجدير بالذكر إنّ هذه الاستعارات ذات طبيعة تركيبية اسمية لا تتلاءم وحالة الشاعر التي تتوق إلى التغيير وتخطي حالة الخوف الذي لا يتردد من استنطاقه في عروق جملته الشعرية. ويتأتى هذا عبر تفكيك العلاقة الملتبسة بين ذات شغوفة بالحرية، وعالم قامع، يسعى إلى ترسيخ الطوطم العاطفي، ويتحوّل هذا الخوف إلى ندم في قصائد كثيرة، يضيء شعورا تراجيديا بالخيبة، تنوء به الذات المتطلعة إلى تجاوز الرؤيا النمطية والمفهوم المسبق.

خامسا: التراث: وهو مصدر ثرّ من مصادر الشعر العربي الحديث، ينهل الشعراء منه ويتأثرون به في شعرهم في المجالين الموضوعي والفني، فقد كان الشاعر الطريحي وفيا للتراث بمظاهره المختلفة، ينتقي منه ما يتناسب مع تجاربه الشعرية وحالاته النفسية، فنجد تجليات التراث: إشارات وتلميحات ونصوصا وكلمات وعبارات وصورا تراثية.

وتمكن اجمال التجليات التراثية في مجموعة (للوقت نص يحميه) في مجالين اثنين:

المجال الأول: التجليات الدينية: وكانت في الاقتباس من القرآن الكريم بوصفه نصا حيا حاضرا في كل زمان منذ نزوله وحتى اخر الزمان. وفي التضمين للأحاديث النبوية الشريفة في معناها، وللشعر العربي في إشارات وتلميحات

متمثلة في الكلمة أو الجملة أو المقطع الشعري. وقد لاحظنا أنّ تأثر الشاعر بالنص القرآني في شعره قد كان كبيرا، ظهر ذلك من خلال اقتباساته الكثيرة منه، التي تفهم من تلميحات النص الشعري الجديد، وايماءاته وشفراته، فالآيات ومعانيها تستنتج استنتاجا وتخمّن تخمينا من نصوص الشاعر، وهو ما يطلق عليه تناص الأفكار. وتجدر الإشارة إلى أنّ اقتباسات الشاعر جاءت مجرد اشارة بما يتناسب مع تجربته الشعرية وحالته النفسية.

ففي قصيدة (في البدء كانت الحلة)[٥٠]، يقول:

أنت النهر الأول

ورغيف التوحيد، والقربان الأزلي

ما زال اسمك في اللوح المحفوظ

يعلّمه الله لآدم:

هذه الأرض للشهداء

فأنبئهم أسماء المقتولين

واسماء المذبوحين

واسماء المغتالين

واسماء الأولياء

واسماء الله الحسنى

أراد الشاعر أنْ يفيد من ملحمة هي الأعظم من نوعها بين ملاحم القرآن الكريم، في قوله تعالى ((وعلّم آدم الأسماء كلّها ثم عرضهم على الملائكة فقال انبئوني باسماء هؤلاء إنْ كنتم صادقين))[٥١] تلك هي قصة عجز الملائكة عن معرفة حقائق الأسماء التي علّمها الله لآدم التي تدلّ على إنّه المخلوق المكرّم بأعظم نعمة خلقها الله تعالى ألا وهي نعمة العقل.

إنّ الطريحي عندما يشير تلميحا إلى تلك القصة، إنّما يريد أنْ يعبر بطريقة حسيّة مكثفة عن مكانة مدينته الحلة في قلوب أبنائها خاصة بعد مجزرة مسجد (ابن نما) الدامية.

ويفيد من قوله تعالى ((قالت الأعراب آمنّا قل لم تؤمنوا ولكن قولوا أسلمنا ولمّا يدخل الإيمان في قلوبكم))[٥٢]، ليلفت الأنظارإلى قاتل هؤلاء، الذي أعمته الدولارات ليشحذ سكينه قبل طلوع الشمس، فيذبحهم وقت الظهيرة، فيقول:

حيث الوطن، فراغٌ من الإسمنت

وحشدٌ من الأعراب

يقولون آمنا

قلْ لم تؤمنوا

ومن أجل تبيان أنّ القاتل كان يكره الشهداء وصوت الأطفال، وهو أعمى لم يبصر روح الله. من أجل ذلك أفاد الشاعر من قوله تعالى ((ألم يجدك يتيما فآوى ووجدك ضالا فهدى ووجدك عائلا فأغنى))[٥٣]، فيقول:

القاتل أعمى

لم يرَ كيف نزل ربّك

واحتضن الأطفال

وآوى الشهداء

وأعطى

ومن يتصفح الديوان، يجد اقتباسات أخرى، منها قوله[٥٤]:

لقد بدأ الخلق بصوت

قال:

كن

فكانت الحدائق، وكانت المقابر

كانت النساء، وكانت النذور

في إفادته من قوله تعالى ((**بديع السماوات والأرض وإذا قضى أمرا فإنما يقول له كن فيكون**))(٥٥)، والإشارة إلى الصدى العظيم لخلق البشرية.

وفي قوله[٥٦]:

كيف بك، وأنت بقعر البحر

ليس للبحر ضفاف تحتويه سواه

وليس النصّ كما البحر

وليست الأنثى كالنصّ

فلا تبتئس

إنما أنت مذّكر

تكتب النص، وترحل

يفيد الشاعرمن قوله تعالى ((**فذكّر إنما أنت مذّكر**))[٥٧]، للإشارة إلى ضرورة التسبيح، وذكر نعم الله سبحانه.

وقد أفاد من قوله تعالى((**ونفسٍ وما سوّاها فألهمها فجورها وتقواها**))[٥٨] ليحقق معادلة النجاح والتغيير في تصوير مليكته، وما تمتلكه من وجه تفرّد بالخشوع، وعينان وصوت وأنفاس، إذ لا شيء يشبهها، وذلك في قوله[٥٩]:

وجه تفرّد بالخشوع

عينان من وهج الحقيقة والسلام

صوت كموسيقى السماء

أنفاسها الولهى، صلاة الإنبهار

نفس. . وما سوّاها

اما التضمين فيتجلى في قوله[٦٠]:

لمّا غامرتَ لتكتب نصّ البحر

قال لي:

أنت مني، كما البحر من النصّ

ولكن لا نصّ بعدي.

ففي الجملة الشعرية السابقة نرى كيف وظّف الشاعر بحسّه الشعوري المتدفق للحديث الشريف، الذي يقول فيه الرسول الكريم صلى الله عليه وآله وسلّم في حق علي بن أبي طالب –عليه السلام–: (**انت مني بمنزلة هارون من موسى ولكن لا نبي بعدي**)[٦١]، وقد لجأ الشاعر الى إحداث تغيير في نصّ الحديث بهدف التناغم بين التناص وخصوصية الموقف.

وفي قوله [٦٢]:

ما زال عليّ في المحراب يصلّي

ما زال ابن الخطاب يقول:

اقضانا ابن أبي طالب

إشارة إلى قول عمر بن الخطاب – رضي الله عنه – في علي بن أبي طالب(عليّ أقضانا) [٦٣] للتدليل على (مدينة بابل) بوصفها مركزا زمنيا وحضاريا، وهي مستهدفة من الوحوش والقتلة في كل حين. مستذكرا مجزرة مسجد (ابن النما) التي استشهد فيها العشرات من أبناء المدينة من الارهابيين. والشاعر مما لا شك فيه يعاني من أزمة نفسية عامة لم تفتأ تستحوذ على نفسه وتعشش في دواخله، هذه الأزمة التي تتعلق بالبعد عن مسار العقيدة الصحيحة وانطفاء الشعاع الروحي من نفوس الناس واضمحلال الوازع الديني في قلوبهم، لذلك وجدت هذه المقولة طريقها الى نفس الشاعر.

وفي قوله[٦٤]:

لا تسقني ماء السواد فإنني وَهَناً قد استعذبت أبخرة الرصاص

ففي الجملة الشعرية السابقة وظف الشاعر قول أبي تمام في مدح يحيى بن ثابت[٦٥]:

لا تسقني ماء الملام فإنني صبّ قد استعذبت ماء بكائي

وذلك للتعبير عن القلق النفسي والإحباط المعنوي الذي أصاب الشاعر بسبب جريمة شركة بلاك ووتر التابعة للمحتلين الامريكان في ساحة النسور، عندما اطلق مرتزقة هذه الشركة الرصاص بصورة عشوائية على العراقيين المارة في تلك اللحظة المريعة.

وفي قوله[٦٦]:

وامواه تصل بها حصاها صليل الشعر في فيه الزمان

يستغل الشاعر قول المتنبي[٦٧]، في وصف شِعب بوان، وما يتمتع به من جمال:

وأمواه تصلّ بها حصاها صليل الحلي في أيدي الغواني

ليخلق خطابا شعريا جديدا في بيان الطبيعة الجميلة لـ (آرارات) وهو جبل في ارمينيا يمثل منبع الفرات.

المجال الثاني: التجليات التاريخية والإسطورية والمحلية: لقد استدعى الطريحي في بعض قصائده–كغيره من الشعراء–شخصيات تراثية يونانية وغربية وإسلامية وشخصيات حليّة، لتعزيز المعنى وتقويته، كما يقول محمد مفتاح[٦٨]. بعضها جاء عنوانا لقصائد، وبعضها شخصيات سياقية تحتلّ جزءاً من سياق القصائد، وذلك من خلال أمرين: الأول: تأويل ملامح هذه الأعلام والشخصيات تأويلا خاصا يلائم طبيعة التجربة، والثاني: إضفاء الأبعاد المعاصرة لتجربة الشاعر على هذه الملامح.

سادسا: الموسيقى: تؤثر الموسيقى تأثيرا فعالا في بلورة التشكيل الجمالي للنص الشعري، إذ تتظافر الأصوات اللغوية، وفق نظام خاص في النسق النصي، لتحدث ايقاعا يعبّر عن مختزنات الحالة الشعورية، ويكون محببا الى النفس الانسانية، التي تميل الى كل ما يثير فيها احساسا ويدغدغ فيها اوتار شفافيتها، وهذا لا يتأتى للشعر الا بالموسيقى التي تتفاعل فيها الموسيقى الخارجية الناتجة عن الوزن الشعري.

ومن المعروف إنّ أساس الوزن في الشعر الحرّ يقوم على وحدة (التفعيلة)، وأن تكون هذه التفعيلة غير خاضعة لنظام خارجي، فما يحكمها هو الشحنة التي يمتلىء بها الشاعر وجوهر الصوت في الكلمة الملائمة التي تقع نهاية الجملة الشعرية.

وفي أغلب القصائد ينعطف الشاعر عن تصويت تفعيلة بحر اختارها في مفاجأة عروضية ومزاجية إلى تفعيلة اخرى من بحر آخر. ونراه يعتمد على بحور المتدارك والرجز والمتقارب والكامل والخفيف، وقد وجدت في قصيدة (أوراق وطنية) اكثر من تصرف إيقاعي في تفعيلة المتدارك (فَاعِلُن) الذي وجد فيه الشاعر ملاذا في اغلب قصائده، وهو بحر طويل طولا لا بأس به، يتسع لفكرة القصيدة، ويتفق والحالة النفسية التي يعيشها الشاعر ويستخدمه بتنويع التفعيلة الى اشكالها المتنوعة من (فاعلن) الى (فاعلِ) و (فاعلْ) و(فَعلن) التي تتيح للشاعر حرية أوسع للقول الشعري، كما تخفف من وحدة القيد العروضي مع الحفاظ على النسق الزمني العام للبحر ولم اجد تسويغا ايقاعيا، وهو الاتيان بتفعيلة (فعولن) الصحيحة مرة و (فعولُ) المقبوضة مرة اخرى كما في قصيدة (اوراق وطنية).

أمّا تقفيات القصائد، فالطريحي يلجأ الى استخدام التقفية الحرة المتغيرة التي وجد فيها حرية اكثر، لأنها لاتقوم على قاعدة محددة وإنما يستخدم الكثير من القوافي في القصيدة الواحدة، بل في المقطع الواحد منها مما يخلق نمطا من القوافي الداخلية التي تضفي على القصيدة جوا موسيقيا داخليا خافتا تتناسب ونفس الشاعر الحاملة بكل ما يريد من دلالات المغزى الاخلاقي الذي يدور حول المعنى الحقيقي للسعادة بين افراد المجتمع

ولو فحصنا الواقع التقفوي لمقاطع قصيدة (في البدء كانت الحلة)[٦٩] لوجدنا عدد القوافي المنوعة التي تتكرر في القصيدة هو[١٩] قافية، سنرمز لها حسب تسلسلها في القصيدة، بتسلسل الارقام، بمعنى ان (١) هو رمز القافية الاولى و(٢) هو رمز القافية الثانية وهكذا، فتكون التقفيات كالاتي:

المقطع الاول: ٣/٢/١/١/١

المقطع الثاني: ٢/٧/١١/١١/١٠/٤/٢/٩/٧/٨/٨/٨/٧/٦/٥/٢/٤

المقطع الثالث: ١/١١/٤/٨/٨/٨

المقطع الرابع: ١٣/٨/٩/٤/١٣/٨/١٢

المقطع الخامس: ١٣/١٤/٨/٧/٦/٤/٨/٨

المقطع السادس: ٨/١٤/٩/١٣/١٧/٩/٤/١٣/٤/١٠/٨/١٦/٩/١٠/١/١٥/١٣/٤/١/٨/٨/٨

المقطع السابع: ٩/٧/٤/١٩/٩/٤/٧/١٨/٤/٨/١/١٠/١٣/١٤/١٣/٨

يقينا أنّ الطريحي قد أدرك قصور القافية البسيطة التي تمثل امتدادا للموروث العربي في قافية القصيدة، التي تنهض على اساس تكرار قافية موحدة في كل سطر شعري أو على أساس تكرار قافية موحدة في نهاية كلّ جملة شعرية. ولكسر حاجز الإملال والرتابة المتولدة عن القافية الموحدة، وجعلها عنصرا فعّالا بحق في عملية الخلق الشعري.

ومن هنا يبدو أنّ هدف الاستخدام التقفوي المتغير، هو **زيادة** حركة التوتر بين الوحدات الإيقاعية، لتبدو مثيرة في دفع الشحنات العاطفية، وفق حركة التموّج والتنويع الموسيقي للقافية، لتصبح القافية أكثر مرونة وانفتاح في التعبير عن انفعالات الشاعر النفسية والحالة الشعورية التي يخضع لها.

ولابُدّ أنْ نشير إلى أنّ التغيّر في القوافي سمة الشعر الرفيع، لانه يمنح النصّ مزيدا من التدفق والامتداد، ويتيح للقارئ التأثر والانفعال بالصورة والوزن.

الهوامش:

*من مواليد مدينة الحلة ١٩٦٤، محلة المهدية، درس الإبتدائية في مدرسة المحقق، والمتوسطة والإعدادية في ثانوية ١٧ تموز، عيّن مدربا فنيّا في المعهد الفنّي/كركوك من عام ١٩٨٩-١٩٩٤، بعد تخرجه في المعهد الفنّي/بابل، قسم المساحة. كان يطمح أن يكون مدرسا للغة العربية، فكان له ذلك بعد أن نال البكالوريوس من كلية التربية/جامعة بابل، ثم أكمل دراسة الماجستير في طرائق اللغة العربية وآدابها في الكلية ذاتها، ليعمل مدرسا في كليتي الآداب والشريعة في جامعة آهل البيت/كربلاء، ثم كلية التربية /جامعة القادسية، وهو الآن مدير دار بابل للثقافات والفنون والاعلام، كتب العديد من القصائد والمسرحيات في الجرائد والمجلات والمنتديات، وقد فاز عام ٢٠١٠ بالجائزة الثالثة في مسابقة دار الشؤون الثقافية العامة في مجال المسرحية عن مسرحية(بث تجريبي)، وقد صدرت له ثلاث من المجموعات الشعرية.

١. ينظر صادق الطريحي في أوراق وطنية، وديع العبيدي، مجلة الحوار المتمدن، ع٢٧٨٨، س٢٠٠٩.
٢. ينظر قصيدة الحركة ويليها الإثبات الشعري، رياض فاخوري، ط١، بيروت – ١٩٨٦: ٨٣.
٣. الديوان: ٤٥.
٤. المصدر نفسه: ٥.
٥. المصدر نفسه: ٢٣.
٦. المصدر نفسه: ٢٧.
٧. المصدر نفسه: ١١.
٨. المصدر نفسه: ٤٩.
٩. المصدر نفسه: ٣٧.
١٠. المصدر نفسه: ٦٧.
١١. الخصائص، ابن جني، تحـ محمد على النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، ط٢، بيروت – د. ت: ٣٣/١.
١٢. ينظر البيان والتبيين، للجاحظ، تحـ عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط٥، القاهرة – ١٩٨٥: ٧٩/١.
١٣. ينظر الاسلوب والاسلوبية، عبد السلام المسدّي، دار سعاد الصباح، ط٤، الكويت – ١٩٩٤: ٢٠٧.
١٤. ينظر علم لغة النص، المفاهيم والإتجاهات، سعيد حسن بحيري، ط١، مكتبة الأنجلو المصرية – ١٩٩٥: ٢١٢.
١٥. ديوان للوقت نصّ يحميه، صادق الطريحي، ط١، المركز الثقافي العربي السويسري، زيورخ-بغداد-٢٠٠٩: ٣٧.
١٦. دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، تعليق وشرح محمّد عبد المنعم الخفاجي، ط ١، القاهرة – ١٩٦٩241: .
١٧. الديوان: ٤١.
١٨. ينظر خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، منشورات اتحاد الكتّاب العرب – ١٩٩٨: ٤٧.
١٩. الديوان: ٧.
٢٠. ينظر ظاهرة الحذف في شعر البحتري، دراسة بلاغية إيقاعية، بو جمعة جمي، مطبعة النجاح الجديدة، ط١، الدار البيضاء – ٢٠٠٣: ٤٧.
٢١. الديوان: ١٩.
٢٢. المصدر نفسه: ٢٤.
٢٣. المصدر نفسه: ٢٦.
٢٤. المصدر نفسه: ٥٨ – ٥٩.
٢٥. المصدر نفسه: ٣٧.
٢٦. المصدر نفسه: ١٢.
٢٧. المصدر نفسه: ١٤.
٢٨. المصدر نفسه: ٢٩.
٢٩. المصدر نفسه: ٣٠.
٣٠. المصدر نفسه: ٣٧.
٣١. المصدر نفسه: ٣٣.
٣٢. المصدر نفسه: ٧١.
٣٣. ينظر مبادئ النقد الأدبي، أ. أ ريتشاردز، ترجمة مصطفى بدوي، مطبعة مصر- ١٩٦٣: ٣١٢.
٣٤. ينظر الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، ط٣، القاهرة – ١٩٨٣: ١٨-١٩.
٣٥. الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، ناجي عبد الحميد مجيد، المؤسسة الجامعية، بيروت – ١٩٨٤: ٢١٩.
٣٦. ينظر مجلة الحوارالمتمدّن، ع٢٧٨٨، في ٢٠٠٩/١٠/٣.
٣٧. الديوان: ٣٠.

٣٨. المصدر نفسه: ٣٠.
٣٩. المصدر نفسه: ٣١.
٤٠. المصدر نفسه: ٣٤.
٤١. المصدر نفسه: ٤٠.
٤٢. المصدر نفسه: ٤٠.
٤٣. المصدر نفسه: ٤١.
٤٤. المصدر نفسه: ٤٢.
٤٥. المصدر نفسه: ٤٥.
٤٦. المصدر نفسه: ٥٥.
٤٧. المصدر نفسه: ٥٦.
٤٨. المصدر نفسه: ٦٨.
٤٩. المصدر نفسه: ٦٩.
٥٠. المصدر نفسه: ٥.
٥١. البقرة: ٣١.
٥٢. الحجرات: ١٤.
٥٣. الضحى: ٥-٧.
٥٤. الديوان: ٢٨.
٥٥. البقرة: ١١٧.
٥٦. الديوان: ٣٥.
٥٧. الغاشية: ٢١.
٥٨. الشمس: ٧.
٥٩. الديوان: ٣٧.
٦٠. المصدر نفسه: ٣٦.
٦١. صحيح البخاري، باب المغازي، دار صادر، بيروت – د. ت: ٧٧٣.
٦٢. الديوان: ٦.
٦٣. تاريخ الخلفاء، جلال الدين السيوطي، ج١، د. ت: ٦٦.
٦٤. الديوان: ٦٨.
٦٥. ديوان أبي تمام، تحـ محمد عبدة عزّام، مطبعة المعارف، القاهرة – ١٩٧٢: ٢٢/١.
٦٦. الديوان: ٦٣.
٦٧. شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، المطبعة الرحمانية، مصر- ١٩٣٠: ٤٨٢/٢.
٦٨. العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، الشيخ ناصيف اليازجي، ج١-٢، مطبعة القديس جاورجيوس، بيروت - ١٨٨٢: ٥٩٠.
٦٩. ينظر تحليل الخطاب الشعري- ستراتيجية التناص، محمد مفتاح، ط٢، المركز الثقافي العربي، المغرب – ١٩٨٦: ٢٤٥.
٧٠. الديوان: ٥.

المصادر:

أولا: الكتب:

١. القرآن الكريم.
٢. الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، ناجي عبد الحميد مجيد، المؤسسة الجامعية، بيروت – ١٩٨٤.
٣. الاسلوب والاسلوبية، عبد السلام المسدّي، دار سعاد الصباح، ط٤، الكويت – ١٩٩٤.
٤. البيان والتبيين، للجاحظ، تحـ عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط٥، ، ج١، القاهرة – ١٩٨٥.
٥. الخصائص، ابن جني، تحـ محمد على النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، ط٢، ج١، بيروت – د. ت.
٦. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، ط٣، القاهرة – ١٩٨٣.
٧. العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، الشيخ ناصيف اليازجي، ج١–٢، مطبعة القديس جاورجيوس، بيروت – ١٨٨٢.
٨. تاريخ الخلفاء، جلال الدين السيوطي، ج١، د. ت.
٩. تحليل الخطاب الشعري– ستراتيجية التناص، محمد مفتاح، ط٢، المركز الثقافي العربي، المغرب – ١٩٨٦.
١٠.خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، منشورات اتحاد الكتّاب العرب – ١٩٩٨.
١١.دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، تعليق وشرح محمّد عبد المنعم الخفاجي، ط ١، القاهرة – ١٩٦٩.
١٢.ديوان أبي تمام، تحـ محمد عبدة عزّام، ج١، مطبعة المعارف، القاهرة – ١٩٧٢.
١٣.ديوان للوقت نصّ يحميه، صادق الطريحي، ط١، منشورات بابل، المركز الثقافي العربي السويسري، زيورخ–بغداد –٢٠٠٩.

١٤.شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، ج٢، المطبعة الرحمانية، مصر– ١٩٣٠.
١٥.صحيح البخاري، باب المغازي، دار صادر، بيروت – د. ت.
١٦.ظاهرة الحذف في شعر البحتري، دراسة بلاغية إيقاعية، بو جمعة جمي، مطبعة النجاح الجديدة، ط١، الدار البيضاء – ٢٠٠٣.
١٧.علم لغة النص، المفاهيم والإتجاهات، سعيد حسن بحيري، ط١، مكتبة الأنجلو المصرية – ١٩٩٥.
١٨.قصيدة الحركة ويليها الإثبات الشعري، رياض فاخوري، ط١، بيروت – ١٩٨٦.
١٩.مبادئ النقد الأدبي، أ. أ ريتشاردز، ترجمة مصطفى بدوي، مطبعة مصر– ١٩٦٣.

ثانيا: المجلات:

١. مجلة الحوار المتمدن، ع٢٧٨٨، س٢٠٠٩.