التّشكيل الصّوتيّ والتّركيبيّ في تائيّة دعبل الخزاعيّ

م . د. أحمد عبد الله ظاهر
د. رحيم عبد علي فرحان

النص الأدبي كائن حي يعيش ضمن مجريات الأحداث التي صنعته ، لكنَّه يفترق عنها بروحه التّائقة ؛ لاقتراح المعاني عبر تقنياته الفنية الخاصة بكل نص أدبي ، إذ يخلق ذاته الجميلة بذاته ، كونه ينهل من عالمٍ يموج بالطرافة ، فيسعى إلى الكشف والتخطي وإيطاء أراضٍ بكر ؛ مما يستشرف لنا كلَّ جديدٍ وفريد ؛ فيبعث على المتعة والدهشة.

ولما كانت حياة النص ، تلتقط جمالياتها عبر الكشف الرؤيوي بالحدوس والاستبصارات فيجعل ذاته تقترح أساليب جديدة ، يتميز بها عن سواه من النصوص الإبداعية؛ لذلك كانت دراستنا لتائيّة دعبل الخزاعي هي دراسة نصية ؛ لاجتلاب جماليات النص الصوتيّة والتركيبيّة التي تبعث على وجوه المعاني المتعددة حينما تتعدد القراءات من قبل أطراف التلقي ، إذ وجدنا جماليات المضمون مقدَّمة بسبائك من حلي المظاهر الأسلوبية التي توحدت فيما بينها بعلاقات ، تشترك في إبراز المعاني التي يروم النص تقديمها بشكل شائق ودقيق، وكان طريقنا لتوسل تلك المعاني ،هو تفكيك التشكيلات الصوتية والتركيبية ، التي قادتنا الى رصد دقة التراكيب في انتزاع الصور الفنية التي أرسى أطرها الشاعر دعبل الخزاعي في تائيته الرثائية الكريمة .

التشكيل الصوتي :

يمثل الصوت وهج النص الأدبي ، والملامس الفذ لتحريك الشعور والوجدان ،إذ إنّ الواقع الفني في الموسيقى يتوسل استلهام فنيته من عالم الشعري ؛ لذا فموسيقى الشّعر ، هي كغيرها من الفنون ((تعتمد موسيقى الألفاظ))[١] ، ولما للموسيقى من أثر فاعل من تغذية الروح بالمتعة ، وهي تتخلل الخطاب الشعري ، فهي لا تقل أثراً عن الصورة التي تتآزر معها؛ لتشكل البناء الفني للقصيدة وتوحيدها ؛ مما يجعلها بترابط وثيق ومنسجم[٢] ، أي أنَّ ثمَّة موازنة دقيقة بين تشكيلات العواطف والمشاعر والألفاظ والتّراكيب وسياقاتها النغمية وتضافرها في تشكيل المعاني والدلالات ما يسمى بالإيقاع ، وهو المبدأ المنظِّم للظواهر الصوتيّة المتراكبة، كبنية النغم وتشكيلات الحروف ، والألفاظ التي تشكل الخاصية المميزة للقول الشعري[٣] . ويرى أ. ريتشاردز أنَّ الألفاظ في النص الشعري ((يندر أنْ تحدث الإحساسات المرئية للكلمات بمفردها، إذ تصحبها عادةً أشياء ذات علاقة وثيقة بها بحيث لا يمكن فصلها عنها بسهولة ، وأهم هذه الأشياء الصورة السمعية أي وقع جرس الكلمات على الأذن الداخلية))[٤] .

وإيقاع موسيقى الشعر يعتمد على التفاعيل المتآلفة من أسباب وأوتاد ، وفواصل ورنين ، وجرس الألفاظ المكررة والمتجانسة ، ومن خلال هذا الترديد تنشأ الوحدة الموسيقيّة التي تعزف على وتر الشعرية .

وللباحث في تحليله البنية الإيقاعية ، يمكنه تتبع الخصائص الصّوتيّة المائزة في تائيّة دعبل من دراسة إيقاعها الدّاخلي والخارجي ، وما تضمنته من ظواهر صوتيّة بارزة ، ومنها : التّكرار والجناس ، إذ نجد لموسيقى القصيدة توجهين:

أ ـ المظهر الخارجي المتمثل بالوزن والقافية .

ب ـ المظهر الداخلي المتمثل بتوزيع الحروف وتشكيلاتها داخل البيت الشعري ، والجناسات ، والتكرارات.

أ ـ المظهر الخارجي : الوزن ، والقافية

الوزن الشعري : ((هو موسيقى موجهة تصدر عن أجواء عاطفية إنسانية تتصاعد بفورانها وتهدأ بفتورها ، فكل وزن يعبر عن الحالة الشعورية التي يمرّ بها الشاعر))[٥] ، وهو يؤدي وظيفته في نقل التجربة الانفعالية ، وهي كذلك دائرة زمنية مسترسَلة يصبُّ من خلالها الشاعر ما يتلجلج في نفسه من ترانيم يعبر عنها بكلمات ، تملأ دائرة الأوزان ، ولا تخرجُ عن محيطها؛ لتأدية الغرض بالمنهج الدقيق المنضبط تحت طائلة ما يسمى بالوزن ذلك الوعاء النابض بالكلمات المتآلفة والمؤثرة بعضها في البعض الآخر، فهو ((الوسيلة التي تمكِّن الكلمات من أنْ يؤثِّر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن))[٦] وهو ترديد صوتي منتظم ذو إيقاع واحد يتواءم مع الحالة الشعورية لصاحب القصيدة حين يبوح بتجربته الحياتية شعراً .

وجاءت تائيّة دعبل على البحر الطويل ذي الهدوء والانسيابية والبطء ؛ لكون هذا البحر ذا تفعيلات متغايرة ؛ مما يساعد على الاسترسال والمناجاة والحوار .

ولما كانت القصيدة مليئة بالأسى والحزن ؛ لما أصاب أهل البيت (عليهم السلام) من كوارث ، وما ألمَّ بهم من محن ورزايا كبيرة ؛ لذا بكاهم الشاعر بأصدق وجدان، وأنبل شعور، ساعده على ذلك البحر الطويل[٧] الذي حمل أحزان الشاعر بانسيابية جزلة وباسترسال أمدَّه الشاعر طولاً بإلزام حرف الروي صوت المد الألف الذي أطال من زمن الاسترسال ، وإخراج العبرات من الذات المحتشدة باللوعة والأسى، كما أنّ التباين في التفعيلات وفقدان الرتابة للأسباب والأوتاد ، فالتفعيلات (فعولن ، مفاعيلن ، فعولن ، مفاعيلن) ذات أسباب توزعت بصورة غير منتظمة ؛مما منح الأوزان تكسراً وانثناءً ، استطاعت حمل عاطفة هادئة رزينة متسمة بطابع الحزن .

أمّا القافية ، فقد وظَّفها الشاعر؛ لإطالة زمن البيت ، إذ ألزم حرف الروي التاء المكسورة صوت المد (الألف) على مدى القصيدة ؛ لما فيها من طاقة نغمية ، وقدرة على مدِّ نفَسِه الشعوري.

وقد استثمر الشاعر ثراءه اللغوي في صياغة ألفاظه ؛ مما أتاح له إمكانات كبيرة في الوصول إلى القافية ، من خلال اختيار اللفظة المناسبة للقصيدة ، ولما كان روي القصيدة التاء المكسورة ، فقد اعتمد الشاعر كثيراً على جمع المؤنث السّالم الذي ورد (ثماني وتسعين) مرة من مجموع أبيات القصيدة (المائة وخمسة عشر) بيتاً مستغلاً ذلك في حالتي النصب والجر وهذا ما سهّل مهمة نظم قصيدته بهذا الطّول .

وقد مال الشاعر كثيراً في قافيته على المجرور بالإضافة إذ أوردها (ستاً وثلاثين) مرة ، ومعطوفة (سبعاً وعشرين)، بينما أوردها صفةً (ثماني مرات) ، وحالاً (خمس مرات) ، وخبراً منقوصاً (ثلاث) مرات ، ومفعولاً به (ثلاث مرات) أيضاً ، وفاعلاً (مرَّة واحدة).

وقد توسل للوصول إلى قافيته بعدّة طرق منها عنصر المناقضة، إذ يناقض بين لفظتين ، على نحو قوله :

يُخَبِّرْنَ بالأنفاسِ عَنْ سِرِّ أنفُسٍ أُسارى هَـوًى ماضٍ وآخرَ آتِ[٨]

وقد يستعمل الاشتقاق للقافية ، أو ما يسمى برد العجز على الصدر؛ لإحداث الموسيقى ، على نحو قوله:

تُرَاثٌ بِلا قُرْبَى ومِلْكٌ بِلا هُـدَى وَحَكْمٌ بِلا شُورَى بِغيرِ هُـــدَاةِ[٩]

وفي مواضع أخرى يستنبط قوافي من ألفاظ مرادفة في البيت نفسه على نحو قوله:

هُمْ نَقَضُوا عَهْدَ الكتابِ وَفَرْضَهُ وَمُحْكَمَهُ بِالزِّورِ والشُّبُــهاتِ[١٠]

كذلك عمد على استعمال القافية التي تلازم ما قبلها في المعنى على نحو قوله:

قِفَا نَسْأَلُ الدَّارَ التي خَفَّ أَهْلُهَا مَتَى عَهْدُهَا بِالصَّومِ والصَّلَوَاتِ[١١]

وبهذا نرى قوافيه قد جاءت جزءاً مكملاً للتركيب اللغوي في البيت فلا تأتي مقحمة في أبياته ، فضلاً عن أن موسيقاها عزّزت موسيقى الوزن والنغم الداخلي معاً.

ب ـ المظهر الدّاخلي

١. توزيع الحروف ومشاكلتها

من السمات الإيقاعية البارزة في تائيّة دعبل ، هو توزيعه الحروف المتشابهة في البيت الشعري أو المقطع ؛ لتحقق المعاني بطلاء موسيقي ، يتمتع بخصائصه الجمالية[١٢] ، ويزيد من الدلالة رسوخاً في ذهن المتلقي ، ويحرك شعوره اتجاه قضيته التي انحنى لها الزمن بكل جلال وانبهار؛ لمواقف البطولة والتضحية في سبيل الدين الإسلامي ، وما قدّمت هذه النخب من أهل البيت (عليهم السلام) من تضحية ، و دروس، فاقت كل التضحيات ، إذ يقول الشاعر[١٣] :

تَجَاوَبْنَ بِالأَرْنَانِ والزَّفَرَاتِ نَوَائِحُ عُجْمُ اللفْظِ والنّطقاتِ

يُخَبِّرْنَ بالأنفاسِ عَنْ سِرِّ أنفُسٍ أُسرى هَوًى ماضٍ وآخرَ آتِ

فأَسْعَدْنَ أو أسْعَفْنَ حَتَّى تَقَوَّضَتْ صُفُوفُ الدُّجَى بِالفَجْرِ مُنْهَزِمَاتِ

نلاحظ في البيت الأول ، تكرر حرف (النون) خمس مرات إذ نراه قد أضفى إيقاعاً منتظماً ، أما في البيت الثاني ؛ فقد تكرر (ست مرات) على مدى شطريه ، وقلَّ وروده في البيت الثّالث إذ ورد ثلاث مرات ، وكأنّه يشير إلى انفصال هذه الأبيات عن الأبيات التي تليها ، إذ نجدها تومئ إلى معانٍ غير معاني الأبيات السّابقة لها ، فوزع النون بتلقائيّة منظمة ؛ للإشارة بلا وعي عن مصيبة إمامنا الشهيد (الحسين) (عليه السلام) ، فنوحه ، وبكاؤه لما تردد في لاوعيه اسم (الحسين) التي حملت النون جزءاً من هذا الاسم الشريف .

وقد نرى وقع الرنين المنظم لأصوات الميم والراء والدال في الأبيات الآتية[١٤] :

وَلَو قَلَّدُوا المُوَصَّى إليهِ زِمَامَها لَزَمَّتْ بِمَأمُونٍ مِنَ العَثَرَاتِ

أخَا خَاتِمِ الرُّسلِ المُصَفَّى مِنَ القَذَى وَمُفْتَرِسُ الأبْطَالِ فِي الغَمَرَاتِ

فَإنْ جَحَدُوا كَانَ الغَدِيْرُ شَهِيدَهُ وبَدْرٌ وَأُحدٌ شَامِخُ الهَضَبَاتِ

نرى أنّ الميم وردت ثماني مرات في البيت الأول ، وهي من الأصوات المهموسة ، ووردت في البيت الثاني أربع مرات بتباعد وتقارب ملحوظين ، فمنحت البيتين انتظاماً إيقاعياً ، وسكبت عليهما هدوءاً، وهذا ممّا يدعم المعنى ويقويه .

أمّا صوت الرّاء ، وهو من الأصوات التي تستسيغها الآذان ، وهو يتميز بوضوحه[١٥] ، فقد وزعه الشاعر على ثلاثة أماكن في البيت الثاني وبمسافات تكاد تكون متقاربة الأبعاد، إذ إنّه أكّد المعاني المهمة في ذهن المتلقي ومنها دلالة الإيمان والقوة .

أمّا صوت الدّال فقد ورد في البيت الثالث ،وقد ملأ فضاءه نغماً عالياً ؛ لكونه من أصوات الإطباق المجهورة ، وقد دعم الشاعر به معنى التحدي والحجة القوية التي أشار إليها .

وقد وظَّف الشاعر صوتي الطّاء والتّاء أدق توظيف في قوله[١٦] :

أَفَاطِمُ لَو خِلْتِ الحُسَيْنَ مُجَدَّلاً وَقَدْ مَاتَ عَطْشَاناً بِشَطِّ فُرَاتِ

إذَن لَلَطَمْتِ الخَدَّ فَاطِمُ عِنْدَهُ وَأَجْرَيْتِ دَمْعَ العَيْنِ فِي الوَجَنَاتِ

نرى أنّ صوت الطاء ، ورد في البيتين السّابقين خمس مرات ، أما صوت التاء ، فقد ورد ستّ مرات ، وقد منح هذان الصّوتان دلالة الحزن داخل القصيدة ؛ لكونهما من أصوات الحلق المهموسة الشديدة ، ويشاكلهما أصوات الفاء والميم والشين الهادئة المسترخية ؛ لأنّ الشّاعر كان حريصاً على التلوين والمشاكلة في نبر الأصوات ذات الجرس الهادئ ؛ ليومئ إلى الألم الدفين الذي ملأ فضاء قلبه ، إذ نراه يواكب الأحداث بالنغم ، فإذا احتاج المعنى علواً في الموسيقى ، عززه بحروف عالية الرنين وإن احتاج موسيقى هادئة سبقه بنغم هادئ يحمل في طياته دلالة الهدوء والهمس فأحدث بذلك إيقاعاً هادئاً شجيّاً .

٢ . التكرار اللفظي

التكرار من الوسائل الإيقاعية داخل النسيج الشعري ، وهو الذي يحدث ترددات نغمية ، تضفي على النص بهاءً وجمالاً ، وتمنحه قوة ، وتزيده تطريباً ، كما أنّه يسلط الضوء على جهة مهمة في العبارة ؛ لكونها تمثل الحالة النفسية للشاعر عند قول الشعر ، و بها نصل إلى الفكرة المتسلطة على مخيلته[١٧] .

ولنا أن نتناول التكرار اللفظي الذي يعد سمةً بارزةً من السمات الإيقاعية في قصيدة دعبل . إذ نرى أنّ أكثر تكراراته في الأسماء دون الأفعال ؛ لأنّ القصيدة موضوعة وصفية ، تحكي ما أصاب آل الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم) من حيف وجور ومصائب فهو يقول[١٨] :

لآلِ رَسُولِ اللهِ بِالخَيْفِ مِنْ مِنًى وَبِالرُّكْنِ والتَّعْرِيفِ والجَمَرَاتِ

دِيَارُ عَلِيٍّ وَالحُسَيْنِ وَجَعْفَرٍ وَحَمْزَةَ وَالسَّجَادِ ذِي الثَّفَنَاتِ

دِيَارٌ لِعَبْدِ اللهِ والفَضْلِ صِنْوِهِ نَجِيِّ رَسُولِ اللهِ فِي الخَلَوَاتِ

نجد في مقدمة البيتين الثاني والثالث كلمة (ديار) التي منحتها وقعاً نغمياً متناوباً، كما أكدت الدلالة التي قصدها الشاعر. وقوله[١٩] :

مَنَازِلُ وَحيُ اللهِ يَنْزِلُ بَيْنَـها عَلَى أَحْمدَ المَذكُورِ فِي السُّورَاتِ

مَنازِلُ قٍ يُهتَدَى بِهُدَاهُـمُ فَتُؤمَنُ مِنْهُم زَلَّـةُ العَثَـرَاتِ

مَنَـازِلُ جِبْرِيْلُ الأَمِينُ يَحِلُّهَا مِـنَ اللهِ بِالتَّسْلِيمِ وَالـرَحَـمَـاتِ

مَنَازِلُ وَحْي اللهِ مَعْدِنِ عِلْمِـهِ سَبِيلِ رَشَـادٍ وَاضِحِ الطُّـرُقَـاتِ

فقد كرر الشاعر كلمة (منازل) أربع مرات ، وهذا النوع من التكرار يسمى (التّكرار التّدويمي) أو (التّكرار العمودي) الذي يمثل ((ظاهرة إيقاعيّة تترى على المتلقي ، فتكبّل حواسه بفيض موسيقي متوال قوامه الكلمات المكررة))[٢٠] ، إذ يقوم بشدِّ الأبيات بعضها إلى بعض ، فيمنح القصيدة وحدتها الموضوعية والعضويـّة ، فضلاً عن وحدتها الإيقاعية ، وغايته الأساس تعميق القناعة في محاورته للمتلقي ؛ ليعزز الحقيقة التي لامناص منها من أنّ هذه المنازل ، هي مهبط الوحي ، وموئل الهدى ، والعلم والرحمة .

ومن التكرار اللفظي المنفصل قوله[٢١] :

أَفَاطِمُ لَو خِلْتِ الحُسَيْنَ مُجَدَّلاً وَقَدْ مَاتَ عَطْشَانـاً بِشطِّ فُرَاتِ

إِذَن لَلَطَمْتِ الخَدَّ فَاطِمُ عِـنْدَهُ وَأَجْرَيْتِ دَمْعَ العَيْنِ فِي الوَجَنَاتِ

أَفَاطِمُ قُومِي يَا ابنَةَ الخَيْرِ وَانْدُبِي نُجُومَ سَمَـاوَاتٍ بِـأَرْضِ فَلَاةِ

نرى أنّ الشّاعر كرر لفظة (فاطمة) ثلاث مرات ، إذ أخضع تكرارها لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة ضمن التوازن في النص[٢٢] ، فأوردها في بداية البيت الأول مرة ، وفي الشطر الأول من البيت الثاني مرة ثانية ، وفي بداية البيت الثالث مرة ثالثة ، وكأنَّه يعي تكراراته ((والتكرار بشتى أنواعه يحدث نوعاً خاصاً من الإيقاع تستلزمه العبارة لإغراض فنية ونفسية واجتماعية))[٢٣] وحتى دينيّة ، فالشّـاعر في تكراره يضفي على البيت نغمة متشابهة ومتزامنة على مدى الأبيات الثلاثة ، كما أراد أن يستولي على عاطفة المتلقي بذكر بنت رسول الله (صلى الله عليه وآله وسلم) التي يفرح رسول الله (صلى الله عليه وآله وسلم) ؛ لفرحها ، ويحزن لحزنها ؛ ليجعل المتلقي ، يشاركه الأسى والحزن العظيم .

أمّا قوله[٢٤] :

وَغُرُّ خِلَالٍ أَدْرَكَتْهُ بِسبقِهَـا مَنَاقِبُ كَانَتْ فِيهِ مُؤتَنِفَـاتِ

مَنَاقِبُ لَمْ تُدْرَكْ بِكَيدٍ وَلَمْ تُنَلْ بِشَيءٍ سُوى حَدِّ القِنَا الذَرِبَاتِ

فقد كرّر الشاعر كلمة (مناقب) مرتين، والفعل الماضي (أدرك) كرره بفعل مضارع مسبوق بـ (لم) ، فأضفتا على البيت إيقاعاً متوازناً ، ومنحتهما دلالة واضحة من خلال استدراكه لأفكاره بالتكرار ؛ ليشد المتلقي ، ويلفت انتباهه لما يقول .

ومثل ذلك قوله[٢٥] :

قُبُورٌ بِكُوفَانٍ وَأُخْرَى بِطَيْبَةٍ وَأُخْرَى بِفَخٍ نَالَهَا صَلَوَاتِي

إذ أورد كلمة (أخرى) مكررة ليؤالف بها أجزاء حديثه من جهة ، ويمنح موسيقاه وحدة متناغمة من جهة أخرى ، فضلاً عن ذلك تسهيل وزن البيت الشّعري في تفعيلة (فعولن) .

نخلص من ذلك أنّ توزيعه الكلمات المكررة وبأزمان متساوية، منح الموسيقى جمالها وعذوبتها ؛ لأنّ الإيقاع ، يمثل التناوب الزمني المنتظم للظواهر الصوتية المتراكبة ، فقد أضفى تكراره جمالاً إيقاعياً ، كما ارتبط كذلك بشكل من أشكال المعنى .

٣ . الجناس

استعمل دعبل الجناس استعمالاً موفقاً في اختياره المفردة الشعرية ؛ لما لها من علاقة بالتوتر الحسي والنفسي لديه ، فقد وظفه كمركزٍ موسيقيٍّ ، يقابله مركزٌ آخر، فأضفيا على البيت تنغيماً داخلياً مميزاً ، ونراه غالباً مايوزع جناساته داخل الشطر الواحد ، ومن أمثلته قوله :

يُخَبِّرْنَ بالأنفاسِ عَنْ سِرِّ أنفُسٍ أُسارى هَوًى ماضٍ وآخرَ آتِ[٢٦]

إنّ كلمة (أنفس) في نهاية الشطر الأول ، قد أعادت إلى ذهن القارئ نغمة موسيقية لكلمة مرّت به قبل قليل ، فأدى الجناس دوره في استرجاع وحدات موسيقية مكررة . وهذا النوع من الجناس يسمى (الجناس التام) .

أمّا قوله :

فَكَمْ حَسَرَاتٍ هَاجَهَا بِمُحَسَّرٍ وُقُوفِي يَومَ الجَمْعِ مِنْ عَرَفَاتِ[٢٧]

فالكلمتان (حسرات ومحسر) من الجناس المطلق ، وقد أدى وظيفته الصوتيّة والدلاليّة ، فأكّد آلام الشاعر وحسراته بمصاب أهل البيت (عليهم السلام) ، وإن كانت كلمة (مُحسّر) تطلق على اسم وادٍ لكن دلالتها الأصلية مأخوذة من الفعل (تحسّر) .

وفي قوله :

قَلِيلَةُ زُوَّارٍ سُوَى بَعْضِ زُوَّرٍ مِنَ الضَّبْعِ وَالعِقبانِ وَالرَّخَمَاتِ[٢٨]

فاللفظتان (زوّار وزوّر) هما من الجناس المطلق أيضاً ، فقد أوقف الشاعر البيت كله على المتجانسين ، إذ أراد لفت انتباه المتلقي من أنّ بيوت أهل البيت(عليهم السلام) ، خلت من أهلها ، ولم تبق إلا للسباع والطيور المفترسة ؛ ليبين المصاب الجلل الذي حلّ بهم . أمّا موسيقى البيت ، فقد أضفت لوناً صفيرياً بحروف (الزاي والسين والتنوين) ؛ لتعزز دلالة خلو الأماكن من ساكنيها .

ومن الجناس المصحَّف الذي استخدمه الشاعر في صدر البيت قوله:

فَأَسْعَدْنَ أَو أَسْعَفْنَ حَتَّى تَقَوَّضَتْ صُفُوفُ الدُّجَى بِالفَجْرِ مُنْهَزِمَاتِ[٢٩]

إذ تعاقبت جناساته في صدر البيت ، فالفعلان الماضيان (أسعدن وأسعفن) ، اختلفا بحرف واحد ، فقد منح بهما البيت معاني القلق وعدم الاستقرار من خلال الحروف الصفيرية التي تمنح الموسيقى شيئاً من الصفير ودلالته تعميق وتقوية المعنى ؛ لما خلفته صفوف الدجى أثناء انهزامها من صفير ، وقلقلة أمام بزوغ الفجر .

ومن جناساته المتعاقبة أيضاً قوله :

مَنَازِلُ قَومٍ يُهتَدَى بِهُدَاهُمُ فَتُؤمَنُ مِنْهُم زَلَّةُ العَثَـرَاتِ[٣٠]

فالكلمتان المتجانستان (يُهتدى ، هدى) أكّدت الثانية الأولى ، ومنحت البيت دلالة الهدوء والسكينة ، بما تحمله أصوات (الهاء ، والتاء ، والنون) من الهمس والرفق واللين ، بما ينسجم وهدوء البحر الطويل وسريانه واستطالته المسترسلة ، وهو من الجناس الاشتقاقي .

وقد استعمل الشاعر الجناس ؛ لغرض التأكيد أيضاً في قوله:

فَإِنْ لَمْ تَكُنْ إلّا بِقُرْبَى مُحَمَّـدٍ فَهَـاشِمُ أَولَى مِنْ هَنٍ وَهَنَاتِ[٣١]

إنَّ ترديد المجانس (هنات) مردوفاً على (هن) السابق له دون فاصل زمني بينهما ، منح الجرس الموسيقي قوة والمعنى تأكيداً .

وقوله :

تَخَيَّرْتُهُم رُشْدَاً لِأَمْرِي فَإِنَّهُـم عَلَى كُلِّ حَـالٍ خِيْرَةُ الخَيَرَاتِ[٣٢]

فالكلمات (تخير ، خيرة ، الخيرات) جناسات اشتقاقية أضفت على البيت ترديداً موسيقياً موحداً ؛ لتكرارها ثلاث مرات آخذةً بذهن المتلقي في استرسالها الإيقاعي المنظم إلى أجواء الخير والرشد والصلاح ، فأهل البيت (سلام الله عليهم) ، هم المختارون ثقة ورشاداً في الدين والدنيا .

ومن الجناسات التي استعملها الشاعر ، هي رد العجز على الصدر في قوله :

وَإِذْ كُلُّ يَوْمٍ لِـي بِلَحْظِي نَشْوَةٌ يَبِيتُ لَهَا قَلْبِي عَلَى نَشَـوَاتِ[٣٣]

إنَّ كلمة (نشوات) في آخر البيت ، ترتبط موسيقياً ومعنوياً بكلمة (نشوة) التي جاءت في نهاية صدر البيت ، وقد ارتبطت الكلمتان كلتاهما بأجواء البيت الذي يشير إلى اللّذتين القلبية والبصرية معاً .

وقوله أيضاً:

تُرَاثٌ بِلَا قُرْبَى وَمِلْكٌ بِلَا هُدى وَحُكْمٌ بِلَا شُورَى بِغَيرِ هُـدَاةِ[٣٤]

فقد ارتبطت كلمة (هداة) في آخر البيت بـ (هدى) في آخر صدر البيت موسيقياً ، ورصفت المتعاطفات بنغم متقارب على مدى البيت ، فأقفله بالمتجانس بعدما كملت الصورة المعنويّة .

أمّا قوله :

تُوفُوا عطَاشَا بِالفُرَاتِ فليتني تُوفِّيْتُ فِيهِم قَبْلَ حِينِ وَفَاتِي[٣٥]

لقد غمر الشّاعر البيت بالنغمات الموسيقيّة المتشابهة بتكراره جناساته ثلاث مرات (توفوا ، توفيت ، وفاتي) وبفترات زمنية متقاربة ؛ ليذكّر القارئ أنّ الاستشهاد مع مبدئهم وموقفهم وميتتهم المشرفة ، هي غاية كلّ مؤمن بعقيدة الإسلام السّمحاء .

نستشف ممّا سبق أنّ الشّاعر نوّع في جناساته على وفق ما يقتضيه الموقف الشّعري ، وحسب ما تملي عليه مشاعره في البيت أو المقطع هدوءاً وعلواً عاطفيّاً ، فسخّر هذا النّغم ؛ لإيصال الدّلالة المعنويّة التي يرجوها

التّشكيل التّركيبي

يمثل التّركيب الهيكل التّنظيمي للكلام من خلال تأليف الجمل وتركيبها وطرق تكوينها وخصائصها الدّلاليّة والجماليّة[٣٦] ؛ لأنّ الألفاظ في أصل وضعها قد لا تفي بالمعاني التي يريد المتكلم إيصالها إلى السّامع ؛ ولهذا يلجأ إلى التّحوير في العبارات أو تغليب مستوى تركيبي على آخر[٣٧] . أمّا في مجال الأدب والشّعر فإنّ الأديب أو الشّاعر يبذل قصارى جهده من أجل استعمال اللغة استعمالاً خاصاً لنقل الحدث من الإبلاغ إلى الإثارة من خلال إعادة تشكيل القرائن بين الكلمات[٣٨] ؛ لأنّ الأدب هو ((

إعادة تشكيل دائمة للغة ومحاولة مستمرة لصهرها حتّى تعادل حرارتها حرارة الحياة الإنسانيّة))[٣٩] . وسنحاول أن نظهر في هذا المبحث أهم المظاهر التّركيبيّة البارزة في التّائيّة من خلال دراستها من محورين هما :

أ . تركيب الجملة . ب . تتبع الظواهر التّركيبيّة المائزة .

أ . تركيب الجملة في التّائيّة

اعتمد الشّاعر في بناء قصيدته ثلاثة أنساق تعبيريّة هي :

١. نسق الجمل الفعليّة .

٢. نسق الجمل الإسميّة .

٣ .أنساق النّفي .

١ . نسق الجمل الفعليّة

يعدّ هذا النّسق من أكثر الأنساق التّعبيريّة وروداً في التّائيّة لدلالته على التّجدد والحدوث[٤٠] الذي يتناغم مع الغرض الذي ينوي الشّاعر إيصاله إلى السّامع وهو أنّ المصائب والمظالم التي جرت على أهل البيت (عليهم السلام) تتجدد وتتردد في كلّ عصر وزمان ، إذ قال[٤١] :

تَجَاوَبْنَ بِالأَرْنَانِ والزَّفَرَاتِ نَوَائِحُ عُجْمُ اللفْظِ والنّطقاتِ

يُخَبِّرْنَ بالأنفاسِ عَنْ سِرِّ أنفُسٍ أُسارى هَوًى ماضٍ وآخرَ آتِ

وقال أيضاً :

سَأَبكيهِمُ مَا ذرَّ فِي الأَرضِ شَارِقٌ ونَادَى مُنَادِي الخَيْرِ بِالصَّلَوَاتِ

إذ دلّ البناء الفعلي في الفعلين (يخبرن ـ أبكيهم) على تجدد البكاء والحزن على مظلوميّة أهل البيت(عليهم السلام) وقد دعم الشّاعر غرضه هذا بالمقابلة الضديّة (ماضٍ ـ آتِ) في البيت الثّاني ، وقوله (ونادى منادي الخير بالصّلوات) في البيت الثّالث ؛ ليؤكّد أنّ حزنه وبكاءه مستمران ولن ينقطعا .

ومن مظاهر إيثار النسق الفعلي أيضاً التّعبير بالمصدر المؤول بدلاً عن المصدر الصّريح ، قول دعبل[٤٢] :

فَمنْ عَارِفٍ لَمْ يَنْتَفِعْ وَمُعَانِدٍ يَمِيلُ مَعَ الأَهواءِ والشَّهَوَاتِ

قُصَارَايَ مِنهُمْ أنْ أَوُوبَ بِغُصَّةٍ تُرَدِدُ بَيْنَ الصَّدرِ واللَّهَوَاتِ

إذ عبّر دعبل في البيتين السّابقين بالمصدر المؤول (أن أؤوب) بدل المصدر الصّريح (الأوب) ؛ ليشير إلى استعداده المستمر في مواساة آل النبي الأطهار (عليهم السلام) فيما يلاقونه من المحن والرّزايا .

٢ . نسق الجمل الاسميّة

عُدّ النسق الاسمي من الأنساق الدّالة على الثّبات والتّحقق[٤٣] ؛ لذا وظّفه الشّاعر في مواطن عديدة من تائيّته في ذكر أهل البيت (عليهم السلام) ومناقبهم، وأحوالهم، ومن هذه المواطن:

ـ أداء التحيّة والسّلام على منازلهم ، كما في قوله :

عَلَى العَرَصَاتِ الخَالِياتِ مِنَ المَها سَلَامُ شَبحٍ صبٍّ عَلَى العَرَصَاتِ[٤٤]

ـ وعند ذكر أصناف المعاندين لهم، كما في قوله:

وَمَا النَّاسُ إلّا حَاسِدٌ وَمُكَذِّبٌ وَمُضْطَغِنٌ ذُو إحنَةٍ وَتِرَاتِ[٤٥]

ـ وعند ذكر مناقبهم، كما في قوله:

هُمُ أَهْلُ مِيْراثِ النّبيِّ إذا اعتَزُّوا هُم خَيْرُ سَاداتٍ وخَيْرُ حُمَاةِ[٤٦]

ـ وعند وصف قبورهم، وبيان انتشارها في ربوع المعمورة، كما في قوله[٤٧] :

قُبُورٌ بِكُوفَانٍ وَأُخْرَى بِطَيْبَةٍ وَأُخْرَى بِفَخٍ نَالَهَا صَلَواتِي

وَقَبْرٌ بِأرضِ الجَوزَجانِ محلهُ وَقَبْرٌ بِبَاخمرا لَدَى الغَرَبَاتِ

وَقَبْرٌ بِبَغْدَادٍ لِنَفْسٍ زَكِيَّةٍ تَضَمَّنَهَا الرَّحمَنُ في الغُرُفَات

وإنّ السّمة البارزة في هذا النّسق هي إشفاعه بقرينة دالة على التّجدد والحدوث من خلال الإخبار عنه بجمل فعليّة ، أو الإخبار عنه بصيغ المشتقات التي تكون أقرب إلى النسق الفعلي ، ومن أمثلة ذلك قوله

بَنَاتُ زِيَادٍ فِي القُصُورِ مَصُونَةٌ وآلُ رَسُولِ اللهِ فِي الفَلَوَاتِ[٤٨]

وقوله[٤٩] :

وَآلُ رَسُولِ اللهِ تُدمَى نُحُورُهُم وَآلُ زِيادٍ آمنوا السَّرَبَاتِ

وَآلُ رَسُولِ اللهِ نُحفٌ جُسومهم وَآلُ زِيَادٍ رَبَّةُ الحَجَلَاتِ

نخلص ممّا تقدم أنّ الشّاعر عمد إلى إيثار النّسق الفعلي في أكثر أبيات قصيدته حتّى مع الأنساق الاسميّة ؛ ليحقق غرضه الأساس وهو الإشارة إلى تجدد مظلوميّة أهل البيت (عليهم السلام) في كلّ زمان ومكان .

٣ . أنساق النّفي

إنّ النفي من الأنساق التّعبيريّة التي لا تخلو منها أيّة لغة من اللغات الإنسانيّة ، وهو أسلوب من أساليب اللغة العربيّة ونعني به سلب النسبة على وجه مخصوص وفقاً لما تقتضيه أحرف النّفي(٥٠) .

ولو تتبعنا أنساق النّفي في التّائيّة لوجدناها تكاد تكون سمة بارزة مع الأنساق الفعليّة المتّصدرة بالأفعال المضارعه وخصوصاً مع أداتي النّفي (لم) و (لا) كما في قول دعبل :

فَمنْ عَارِفٍ لَمْ يَنْتَفِعْ وَمُعَانِدٍ يَمِيلُ مَعَ الأَهواءِ والشَّهَوَاتِ(٥١)

وقوله :

مَنَاقِبُ لَمْ تُدْرَكْ بِكَيدٍ وَلَمْ تُنَلْ بشَيءٍ سُوى حَدِّ القِنَا الذَرِبَاتِ(٥٢)

ففي البيتين السّابقين أفاد دخول أداة النّفي (لم) نفي الحدث في الفعلين (ينتفع ـ تدرك) فضلاً عن قلب دلالتيهما من الاستقبال إلى الماضي .

أمّا النّفي بأداة النّفي (لا) فمنه قول دعبل(٥٣) :

وَقَد كَانَ مِنْهمُ بالحجازِ وَأَهلِهَا مَغاويرُ يُختَارُونَ فِي السَّرَوَاتِ

تَنَكَّبُ لَأواءُ السِّنين جِوَارَهُم فَلَا تَصْطَلِيهم جَمرَةُ الجمراتِ

نلاحظ أنّ دعبل أراد أن يبين في البيتين السّابقين شدة صلابة أهل البيت(عليهم السلام) في تحمل المحن والرّزايا ، وعدم ضعفهم أمام أيّة محنة مهما كانت عظيمة ؛ لذا كان نفيه نفياً مستقبلياً من خلال دخول (لا) النّافية على الجملة الفعليّة المتصدرة بفعل مضارع (تصطليهم) .

أمّا (لا) النّافية للجنس فقد وردت مرة واحدة في التّائيّة هي قول دعبل :

خروجُ إمامٍ لَا مَحالَةَ خَارِجٌ يَقُومُ عَلَى اسمِ اللهِ والبَرَكاتِ(٥٤)

وقد أجاد الشّاعر في استخدام (لا) النّافية للجنس في هذا الموضع ؛ لأنّه أراد أن ينفي الكلام نفياً تأبيديّاً لا يترك فيه مجالاً للشك في خروج الإمام الثّاني عشر من أئمة أهل البيت(عليهم السلام) ؛ لذا لم يجد أداة أكثر توكيداً للنفي المستقبلي في هذا الموضع من (لا) النّافية للجنس .

أمّا أداة النّفي (ما) فقد اقتصر دخولها في التّائيّة ـ في الأعم الأغلب ـ على الفعل الماضي كما في قول دعبل[٥٥] :

وَمَا سَهَّلَتْ تِلْكَ المَذَاهِبُ فِيهِمُ عَلَى النَّاسِ إلّا بيعَةُ الفَلَتَاتِ

وَمَا نَالَ أَصْحَابُ السَّقِيفَةِ إِمْرَةً بِدَعوَى تُرَاثٍ بَلْ بِأَمْرِ تِرَاتِ

نلاحظ أنّ الشّاعر قد جمع في البيت الأوّل مع أداة النّفي (ما) ، أداة الاستثناء (إلّا) ليحقق غرض القصر الذي يريد من خلاله أن يقصر كلّ ما وقع في التّأريخ الإسلامي من نكبات ، واختلاف وتناحر وتقاتل ببيعة الفلتات ـ أي بيعة أبي بكر التي عبّر عنها عمر بن الخطاب بأنّها فلتة وقى الله المسلمين شرّها[٥٦] ـ أمّا البيت الثّاني فقد أفاد دخول (ما) النّافية على الفعل الماضي (نال) نفي استحقاق أصحاب السّقيفة فيما أقدموا عليه من أمر الخلافة مؤكداً ذلك بالمقارنة الجناسيّة بين (تراث) و (ترات) .

ب . الظواهر التّركيبيّة المائزة في التّائيّة

<u>أوّلاً</u> . التّقديم والتأخير

يمثل التقديم والتأخير مزية من مزايا التركيب في لساننا العربي ، وهو خصيصة من خصائص اللغة العربيّة ولون من ألوان حريتها[٥٧] ، إذ يستطيع الأديب أو الشاعر أن يحقق من خلاله العديد من الأغراض البلاغيّة التي لايمكن تحقيقها لو جرى الكلام على وضعه الطبيعي ـ أي القوالب النحويّة الثابتة ـ قال الشيخ عبد القاهر الجرجاني في وصفه : ((هو باب كثير الفوائد ، جمّ المحاسن ، واسع التّصرّف ... ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه ، ويلطف لديك موقعه ، ثمّ تنظر فتجد أن راقك ولطف عندك أن قدّم فيه شيء وحوّل اللفظ عن مكان إلى مكان))[٥٨] . وقد شكل التقديم والتأخير في تائيّة دعبل مزيّة أسلوبية اعتمدت على نوعين من التقديم هما :

أ . تقديم المسند إليه

إن المسند إليه هو الركن الرئيس في الجملة العربيّة الذي لايمكن لها أن تتخلى عنه[٥٩] ؛ لأنّ الكلام لا يقوم من دونه وإنّ وروده مقدّماً في الجملة الاسمية هو وضع طبيعي وليس من تصرف المتكلم بأركان الجملة لكنّ الشاعر استطاع أن يوظفه توظيفاً معنويّاً في الجملة الاسمية متضمناً دلالات بلاغيّة عديدة من أهمها التوكيد من خلال الأخبار بجمل فعليّة رافعة لضمير مستتر عائد على

المسند إليه المتقدم . الأمر الذي يجعل ذهن السامع وعواطفه وإحساسه مشدوداً إلى هذا الركن المتقدم ـ المسند إليه ـ .

وقد ورد هذا التركيب في التائيّة ليحقق غرضين هما المدح ، والذم . وممّا ورد في سياق المدح قول دعبل(٦٠) :

فإنْ جَحَدوا كَان الغَديرُ شَهِيدَهُ وَبَدرٌ وأحدٌ شامِخُ الهضباتِ

وآيٌ مِن القُرآنِ تُتْلَى بِفَضْلِهِ وإيثارُهُ بالقُوتِ في اللزَبَاتِ

وغرُّ خِلَالٍ أدْرَكَتْهُ بِسَبْقِها مَنَاقِبُ كَانَتْ فِيهِ مُؤتَنِفَاتِ

ففي الأبيات السّابقة أراد دعبل أن يبين للسامع عظمة الممدوح ـ أمير المؤمنين علي بن أبي طالب (عليه السلام) ـ من خلال تعداد بعض مناقبه ومن ذلك قوله : ((وآي من القرآن تتلى بفضله)) موضع الشاهد ، إذ أسند إلى المسند إليه جملة فعليّة رافعة لضمير مستتر عائد على المسند إليه ليؤكّد في ذهن السامع نزول العديد من الآيات في فضله ومناقبه (سلام الله عليه) ولكي يحقق غرضه هذا جاء بالمسند إليه (آي) بصيغة الجمع ثم أخبر عنه بجملة فعليّة تثير التجدد والحدوث في ذهن السّامع(٦١) . وكذا الحال في البيت الثالث إذ أخبر عن المسند إليه (غُرُّ خلالٍ) بجملة فعليّة هي (أدركته بسبقها) وهذه الجملة الفعليّة فيها ضمير مستتر عائد على المسند إليه المتقدم ، وغرض الشاعر من هذا التقديم أن يؤكد أن ممدوحه قد حوى كلّ الخصال التي أدركها ، أمّا الخصال التي سبقته فإنها هي التي أدركته بسبقها لتستأنف حياتها فيه من جديد . أمّا استخدام هذا التركيب في سياق الذم فمنها قول دعبل(٦٢) :

هُمْ مَنَعُوا الآبَاءَ عَنْ أَخْذِ حَقِّهِم وَهُمْ تَرَكُوا الأَبْنَاءَ رَهْنِ شَتَاتِ

وَهُمْ عَدَلُوها عَنْ وَصِيِّ مُحَمّدٍ فَبَيْعَتُهُم جَاءَتْ عَلَى الغَدَرَاتِ

ففي البيتين السّابقين أسند الشّاعر إلى الضمير (هم) العائد على أصحاب السّقيفة ثلاث جمل فعليّة ، وفي كلّ جملة من هذه الجمل ضمير عائد على المسند إليه المتقدم ـ الضمير(هم) ـ ليؤكّد أعمال هؤلاء القوم وما صنعوه بعد رسول الله (صلى الله عليه وآله) من ترك بيعة الغدير ، وعدولها عن علي (عليه السّلام) إلى غيره .

يتضح ممّا تقدم أنّ استخدام الشّاعر لهذا التّركيب يدلّ على ذوقه اللغوي وحسّه الأدبي الخصب إذ أكّد كلامه من خلال تكرار الإسناد في جمله الشّعريّة من دون اللجوء إلى استخدام أسلوب التّوكيد وألفاظه المعروفة .

ب . تقديم الجار والمجرور

شكل تقديم الجار والمجرور ملمحاً أسلوبيّاً آخر عمد الشّاعر إلى استخدامه ليحقق دلالات سياقيّة تخدم غرض القصيدة وتمكن الشّاعر من إيصال معانيه وأفكاره بأقصر الطّرق . ويمكن أن نوجز أهم مظاهر تقديم الجار والمجرور في التّائيّة في الآتي :

١ . تقديم الجار والمجرور على الفاعل

ومن أمثلة ذلك قول دعبل[٦٣] :

سَقَى اللهُ قَبْرَاً في المَدِينَةِ غَيْثَـهُ فَقَد حَلَّ فِيهِ الأَمْنُ بِالبَرَكَـاتِ

نبيُّ الهدى صلَّى علَيهِ مَلِيْكُـهُ وَبَلَّغَ عَنَّـا روحَـهُ التُّحفَـاتِ

وقوله :

سَـأَبكِيْهِمُ مَا حَجَّ للهِ راكـبٌ وَمَـا نَاحَ قمريٌّ عَلَى الشَّجَـراتِ[٦٤]

نلحظ أنّ الشّاعر قدّم الجار والمجرور (فيه) في البيت الأوّل على الفاعل (الأمن) ، وقدّم الجـار والمجرور (عليه) في البيت الثّاني على الفـاعل (مليكه) ؛ ليظهر اهتمامـه بالضمير (الهاء) العائد على حضرة النبيّ الأكرم (صلى الله عليه وآله وسلّم) وقبره الشّريف ، وقدّم الجـار والمجرور (لله) في البيت الثّالث على الفاعل (راكب) ليحقق غرض القصر .

٢ . تقديم الجار والمجرور على المفعول به

ومن أمثلة ذلك قول دعبل :

أُحِبُّ قَصِيَّ الرَّحمِ مِن أجلِ حُبِّكُمُ وَاَهْجُرُ فِيكُم أسْرَتِي وَبَنَـاتِي[٦٥]

وقوله :

فَإنّي مِن الرّحمَنِ أرجو بحبِّهِم حَيَاةً لَدَى الفِرْدَوسِ غَيْرَ بَتَـاتِ[٦٦]

ففي البيتين السّابقين قدّم الشّاعر الجـار والمجرور (فيكم) و (بحبهم) على المفعولين (أسرتي) و (حياة) ليظهر شدة ولائه وانتسابه إلى أهل البيت (عليه السلام)

كذلك قُدِّم الجار والمجرور على المفعول به في قول دعبل[٦٧] :

فإنْ قَرَّبَ الرَّحمَنُ مِن تِلْكَ مُدَّتِي وَأخَّرَ مِنْ عُمْرِي بِطُـولِ شَتَـاتِ

شَفِيْتُ وَلَمْ أترُكْ لِنَفْسِي رَزِيَّةً وَرُوَّيْتُ مِنْهُم مِنْ مُنْصَلِي وَقَنَاتِي

فقد قدّم الشّاعر الجار والمجرور (لنفسي) و (منهم) في البيتين السّابقين على المفعولين (رزيّة) و(منصلي) ؛ ليظهر تشفيه من ظلمة أهل البيت (عليهم السّلام) ونقمته عليهم .

٣ . تقديم الجار والمجرور على الفعل

ومن أمثلة ذلك قول دعبل :

إلَى اللهِ أشكو لَوعَةً عندَ ذِكرهم سقتني بكأس الذُّلِّ والفَظَعاتِ(٦٨)

وقوله :

وَما طَلَعتْ شَمسٌ وَحَانَ غروبُها وباللّيلِ أَبكيهم وَبِالغَدَواتِ(٦٩)

ففي البيت الأوّل أفاد تقديم الجار والمجرور (إلى الله) على جملته الفعليّة (أشكو) قصر الدّعاء والشّكوى إلى الباري عزّ وجلّ . أمّا البيت الثّاني فقد أفاد تقديم الجار والمجرور (بالليل) فيه دلالة التّجدد والحدوث في البكاء على مظلوميّة أهل البيت (عليهم السّلام) .

ثانياً ـ الحذف :

هو إحدى الظواهر التّركيبيّة الواسعة الانتشار في اللغة العربيّة(٧٠) يلجأ الكاتب أو الأديب إليها ؛ ليحقق نظمه أو كلامه نوعاً من التّكثيف والإيجاز(٧١) ، وقد وصفه الشّيخ عبد القاهر الجرجاني بقوله : ((إنّك ترى به ترك الذّكر أفصح من الذّكر ، والصّمت عن الإفادة أزيد للإفادة ، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق ، وأتمّ بياناً إذا لم تبن))(٧٢) . وقد اعتمد الشّاعر على نوعين من الحذف في تائيّته ، وهذان النّوعان هما :

١ . حذف المسند إليه ومن أمثلة ذلك قوله :

منازِلُ وحيُ اللهِ ينزِلُ بينَها علَى أحمَدَ المَذكُورِ فِي السّوراتِ(٧٣)

وقوله :

مَنازِلُ جِبرِيلُ الأَمينُ يَحِلُّها مِنَ اللهِ بِالتَّسليمِ والصَّلَوَاتِ(٧٤)

وقوله :

مَطَاعِيمُ فِي الأعسَارِ فِي كُلِّ مَشْهَدٍ لَقَد شَرُفُوا بِالفَضلِ والبَرَكَاتِ(٧٥)

نرى أنّ الشّاعر قد حذف المسند إليه (المبتدأ) في الأمثلة السّابقة ، واكتفى بذكر المسند في كلّ مثال منها إذ لم يقل (هن منازل) و (هم مطاعيم) بل اكتفى بقوله (منازل ...) و (مطاعيم ...) ، وهذا النّوع من الحذف أسماه البلاغيون (القطع والاستئناف)[٧٦] ، قال الشّيخ عبد القاهر الجرجاني : ((ومن المواضع التي يطّرد فيها حذف المبتدأ القطع والاستئناف يبدؤون بذكر الرّجل ، ويقدّمون بعض أمره ثمّ يدعون الكلام الأوّل ، ويستأنفون كلاماً آخر ، وإذا فعلوا ذلك أتوا في أكثر الأمر بخبر من غير مبتدأ))[٧٧] ويبدو من كلام الشّيخ عبد القاهر أنّه يعني بالقطع والاستئناف الاستقلال النّحوي لجملة المسند إليه المحذوف عن سابقاتها ولاحقاتها من الجمل في التّركيب اللغوي ؛ لأنّ جملة المسند إليه المحذوف مستقلة استقلالاً نحويّاً عن الجمل المجاورة لها في التّركيب الشّعري ، أمّا من حيث الدّلالة فإنّها تشكل مع الجّميع وحدة موضوعيّة متماسكة لا يمكن فصلها عن بعضها .

٢ . حذف المسند والمسند إليه

ومن أمثلة ذلك قول دعبل[٧٨] :

وإنْ فَخَرُوا يَومَاً أتَوا بِمُحَمَّدٍ وَجِبرِيلَ والفُرقَانِ ذي السُّوراتِ

وَعدُّوا علياً ذا المناقبِ والعلا وَفَاطِمَةَ الزَّهراءَ خيرَ بَنَاتِ

وقوله :

سَأَبكِيهم مَا حَجَّ للهِ راكِبٌ وَمَا نَاحَ قمرِيٌّ على الشَّجَرَاتِ[٧٩]

وقوله :

أرَى فَيْئَهُم فِي غَيرِهِم مُتَقَسِّماً وَأَيدِيَهُم مِنْ فيئِهم صُفُرَاتِ[٨٠]

نرى أنّ الشّاعر قد حذف المسند والمسند إليه (أتوا) من قوله (وجبريل) (والفرقان) في البيت الأوّل ، وحذف المسند والمسند إليه (عدّوا) من قوله (فاطمة الزهراء) في البيت الثّالث ، وحذف المسند والمسند إليه (سأبكيهم) من قوله (ما ناح قمري) في البيت الرّابع ، والمسوغ الذي دفعه إلى إجراء هذا الحذف هو دلالة السّياق وقرائن الحال على المحذوف ، وإنّ ذكر ما يدلّ عليه السّياق وقرائن الحال يعدّ عبثاً بأصول البلاغة .

ثالثاً الفصل والوصل

يعد مبحث الفصل والوصل من المباحث المهمة التي اختص علم المعاني بدراستها وتحليلها وتأتي أهمية هذا المبحث من خلال دراسته للتّركيب النّحوي وعلاقته بالتّراكيب المجاورة له في السّياق اللغوي من جهة ، ودراسة دلالة التّركيب من جهة أخرى ؛ لذا عرّف الفصل بأنّه : ترك العطف بين

جملتين أمّا لأنّ الجملتين متحدتان في المبنى والمعنى ، أو بمنزلة المتحدتين ، وأمّا لأنّه لا صلة بينهما في المبنى أو المعنى[٨١] . وعرّف الوصل بأنّه : عطف جملة فأكثر على جملة أخرى لصلة بينهما في المبنى أو المعنى ، أو دفعاً للبس يمكن أن يحصل[٨٢] .

ومن أبرز مواضع الفصل في التّائيّة :

١. الفصل لـ (كمال الاتصال) بين الأساليب

ومن أمثلة ذلك قول دعبل[٨٣] :

تَجَاوَبْنَ بِالأَرْنَـانِ والزَّفَـرات نَوَائِحُ عُجْمُ اللفْظِ والنّـطقـاتِ

يُخَبِّرْنَ بالأنفاسِ عَنْ سِرِّ أنفُسٍ أُسـارى هَوًى ماضٍ وآخـرَ آتِ

وقوله [٨٤] :

نُفوسٌ لدى النهرينِ من أرضِ كربلاء مُعَرَّهُمُ فيهـا بشطِ فـراتِ

تُوفـوا عِطـاشا بالفراتِ فليتَنِـي تُوفِّيتُ فيهِم قبـلَ حينَ وفـاتي

نلحظ أنّ الشّاعر ترك الوصل في المثال الأوّل بين جملتي (تجاوبن) و (يخبرن) لتماثل هاتين الجملتين في الأسلوب ـ أي أسلوب الخبر ـ والصيغة ـ أي صيغة الفعل المضارع ـ فضلاً عن أنّ الجملة الثانية (يخبرن بالأنفاس) فيها بيان وتفسير لجملة (تجاوبن) إذ إنّها تشير إلى أنّ النوائح اللواتي تجاوبن بالأرنان يخبرن عما في نفوس أصحابها من ألم ولوعة على الرغم من أنّها لاتتكون إلا من مجموعة من الأصوات العجم ـ أي التي لا تدل دلالة لفظية على معنًى مصطلح عليه في أوساط الناس ـ وكذا الحال في المثال الثّاني إذ فصل الشّاعر فيه بين جملتي (نفوس لدى النهرين) و(توفوا عطاشا) لتماثل هاتين الجملتين في الأسلوب ـ أي أسلوب الخبر ـ فضلاً عن أنّ الجملة الثانية فيها بيان ووصف لحال أصحاب تلك النفوس إذ إنّهم توفوا عطاشا على الرغم من أنهم بجنب الفرات وبهذا تكون الجملة الثانية ـ أي الجملة الموضحة ـ جاءت متناسقة مع غرض القصيدة ـ الرثاء ـ لأنّها تثير عواطف السامع حينما تصف حال تلك النفوس التي أنهكها العطش على الرغم من أنّها بجنب هذا النهر العظيم الذي يُروّي ظماء الدنيا

ومن مواضع الفصل لكمال الاتصال أيضا في التّائية قول دعبل :

وقد كَانَ مِنْهمُ بالحجازِ وَأَهلِهَا مغاوير يَختَارُونَ فِي السَّرَوَاتِ[٨٥]

إذ فصل الشّاعر بين جملة (كان منهم بالحجاز ...) وجملة (يختارون) لتماثل هاتين الجملتين في اسلوب الخبر فضلا عن أنّ الجملة الثانية جاءت وصفا لأولئك المغاوير الذين أخبر الشاعر عنهم في الجملة الأولى .

٢ . الفصل لـ (كمال الانقطاع)

ومن أمثلة ذلك قول دعبل :

إلَى اللهِ أشكو لَوعَةً عندَ ذِكرِهم سقتني بكأسِ الذُّلِّ والفَظَعاتِ(٨٦)

وقوله(٨٧) :

وإنْ فَخَرُوا يَوماً أتَوا بِمُحَمَّدٍ وَجِبرِيلَ والفُرقَانِ ذي السُّوراتِ

وَعَدُّوا علياً ذا المناقِبِ والعُلا وَفَاطِمَةَ الزَّهـراءَ خيرَ بَنَاتِ

أولئِكَ لا أشياخُ هندٍ وتَربِها سُميّةَ مِن نوكى ومن قذراتِ

إذ فصل الشّاعر في المثال الأوّل بين جملة (إلى الله أشكو) وجملة (سقتني) لكمال الانقطاع في الأساليب بين الجملتين إذ إنّ الأولى خبريّة تضمنت معنى الإنشاء على أنّ الثّانية خبريّة في المعنى واللفظ . أمّا المثال الثّاني فقد فصل الشّاعر فيه بين اسم الإشارة العائد على أهل البيت (عليهم السلام) و (أشياخ هند وتربها) لكمال الانقطاع بين الصنفين في السيرة والخلق والقرب من الله تعالى .

٣ . الفصل لـ (شبه كمال الاتصال)

من أمثلة ذلك قول دعبل :

فَلَولا الذي أرجُوهُ فِي اليوم أو غدٍ تقطّعَ قَلبِي إثرَهُم حَسَرَاتِ(٨٨)

إذ فصل الشّاعر بين جملة (فلولا الذي أرجوه) وجملة (تقطع قلبي) لشبه كمال الاتصال بين الجملتين ، أو للاستئناف البياني بينهما(٨٩) إذ إنّ السياق يوضح للسامع أنّ الجملة الثانية واقعة جواباً لسؤال يفهم من الأولى ـ وكأنّ سائلا سأل الشاعر بعد أن قال : فلولا الذي أ رجوه في اليوم أو غد فقال له : لماذا حصل ؟ فيكون الجواب : تقطّع قلبي إثرهم حسرات ـ .

أمّا مواضع الوصل في التائية فمنها :

١ . الوصل لـ (كمال الاتصال)

ومن أمثلة ذلك قول دعبل :

لياليِ يُعدينَ الوِصَالَ عَلَى القَلَى ويُعدِي تَدَانِينَا عَلَى الغَرباتِ[٩٠]

وقوله :

فَيَاربِّ زِدنِي مِن يَقِينِي بَصِيرَةً وَزِدْ حُبَّهُم يَارَبِّ في حَسَنَاتِ[٩١]

ففي المثالين السّابقين وصل الشّاعر بين جملتي (يعدين الوصال) و(يعدي تدانينا) ، وجملتي (زدني من يقيني) و (زد حبهم) لتماثل كل جملتين منهما في الأسلوب والصياغة والزمن . وقد ساعد الوصل في المثالين السابقين على تحقيق نوع من التّواشج والتّداخل في الأفكار ؛ لتحقق القصيدة غرضها ووقعها في نفس السامع .

٢ . الوصل لـ (كمال الانقطاع)

ومن أمثلة ذلك قول دعبل[٩٢] :

فَكيفَ وَمَن أنّى يُطَالِبُ زُلْفَةً إلى اللهِ بَعْدَ الصَّومِ والصَّلَواتِ

سُوَى حُبِّ أبناءِ النبيِّ ورهطِهِ وَبُغضِ بَنِي الزَّرقَاءِ والعَبَلاتِ

إذ وصل الشّاعر بين (حبّ أبناء النبي) و (بغض بني الزرقاء) لكمال الانقطاع بينهما وقد تحقق هذا الانقطاع من جانبين : أولهما : التضاد بين (حب وبغض) ، والثاني : التضاد في الصفات الخلقية والخلقية والدينية والنفسية والروحية بين النبي (صلى الله عليه وآله وسلم) ورهطه وبين بني الزرقاء .

<u>لخلاصة</u>

١ . نظم الشّاعر قصيدته على البحر الطويل الذي حمل عاطفته الشّعريّة لما يمتلكه من القدرة على حمل المشاعر الحزينة الهادئة لكونه ذا تفعيلات متغايرة ، وقد مكّنه ذلك من الاسترسال و الحوار المناجاة .

٢ . عززت القافية موسيقى الوزن ، والنّغم الدّاخلي وقد نوّع الشّاعر فيها إذ أوردها مجرورة بالإضافة ستّاً وثلاثين مرّة ، ومجرورة بحرف الجر اثنتين وثلاثين مرّة ، و معطوفة سبعاً وعشرين مرّة ، و أوردها صفة ثماني مرّات ، وحالاً خمس مرّات ، وخبراً منقوصاً ثلاث مرّات ، فمفعولاً به ثلاث مرّات ، وفاعلاً مرّة واحدة ، وقد اعتمد الشّاعر على جمع المؤنث السّالم اعتماداً كبيراً في صياغتها إذ أوردها بصيغته ثمان وتسعين مرّة من مجموع أبيات القصيدة المائة والخمسة عشر بيتاً مستغلاً ذلك في حالتي النّصب والجر .

٣ . تناغمت الموسيقى الدّاخليّة في التّائيّة مع وزن القصيدة وقافيتها من خلال توزيع الحروف ومشاكلتها وتكرارها ، إذ إنّ الشّاعر استطاع أن يواكب الأحداث بالنغم ، فإذا احتاج المعنى علواً في الموسيقى ، عززه بحروف عالية الرنين ، وإن احتاج موسيقى هادئة ، سَبقه بنغم هادئ ، يحمل في طياته دلالة الهدوء والهمس ، فأحدث بذلك إيقاعاً هادئاً شجيّاً .

٤ . نوّع الشّاعر في تكراراته وفقاً لما يتطلبه الموقف الشّعري، إذ أوردها في الألفاظ المتقاربة مرّة ، وبما يسمى بالتّكرار التّدويمي مرّة أخرى ، وفي الألفاظ المتباعدة مرّة ثالثة ؛ ليجعل النّفس الإنسانيّة تخوض غمار حزنها بأنغام دافئة ، وموسيقى هادئة .

٥ . أمّا جناساته ، فهي الأخرى ، منحتْ قصيدته الواناً من النغم الذي سرى بأنواعه المتعددة ، وزادها طلاوةً نغمية ، وقد وردت جناساته تامة وناقصة بألوانها المتشاكلة البناء .

٦ . اعتمد الشّاعر على الأنساق الفعليّة الدّالة على التّجدد والحدوث اعتماداً كبيراً في بناء تراكيبه الشّعريّة ؛ ليجعل صوره وأفكاره التي ينقلها إلى السّامع متجددة في كلّ حين .

٦ . وظّف الشّاعر التّقديم والتّأخير توظيفاً دلاليّاً لأداء معنى التّوكيد . وقد استطاع الشّاعر من خلال هذا التّركيب أن يؤكّد كلامه من خلال التّصرف بأركان الجملة النّحويّة بدلاً عن استخدام أسلوب التّوكيد ، وألفاظه المعروفة .

٧ . كرّس الشّاعر الصّورة الشّعريّة لترجمة انفعالاته وأحاسيسه فضلاً عن نقل موضوعية النص نقلاً حسياً على الرغم من استعماله التّصوير الرّمزي الذي شاع في القصيدة ؛ ليعبر به أكثر من الظاهر .

الهوامش

(١) عضويّة الموسيقى في النّص الشّعري : ١٣ .

(٢) ينظر : رماد الشّعر : ٤٢٨ .

(٣) ينظر : النّظريّة البنائيّة : ٧١ . ١١٩ .

(٤) مبادئ النقد الأدبي : ١٧١ .

(٥) شعر أحيحة بن الجلاح (رسالة جامعيّة) : ٢٢ .

(٦) مبادئ النقد الأدبي : ١٧١ .

(٧) ينظر : المرشد : ١ / ٣٩٥ .

(٨) الدّيوان : ٥٠ .

(٩) المصدر نفسه : ٥١ .

(١٠) المصدر نفسه : ٥١ .

(١١) المصدر نفسه : ٥٣ .

(١٢) ينظر : عضوية الموسيقى في النّص الشّعريّ : ٣٥ .

(١٣) الدّيوان : ٥٠ .

(١٤) المصدر نفسه :٥٢ .

(١٥) ينظر : موسيقى الشّعر : ٢٨ .

(١٦) الدّيوان : ٥٤ .

(١٧) ينظر : قضايا الشّعر المعاصر : ٢٧٦ ـ ٢٧٧ ، لغة الشّعر عند المعريّ دراسة لغويّة : ٨٧ .

(١٨) الدّيوان : ٥٢ ـ ٥٣ .

(١٩) المصدر نفسه : ٥٣ .

(٢٠) البناء الفني في شعر أبي العتاهية : ٨٩ .

(٢١) الدّيوان : ٥٤ .

(٢٢) ينظر : قضايا الشّعر المعاصر : ٢٧٧ .

(٢٣) البناء الصّوتي في البيان القرآني : ٢٥ .

(٢٤) الدّيوان : ٥٢ .

(٢٥) المصدر نفسه : ٥٤ .

(٢٦) المصدر نفسه : ٥٠ .

(٢٧) المصدر نفسه : ٥٠ .

(٢٨) المصدر نفسه : ٥٥ .

(٢٩) المصدر نفسه : ٥٠ .

(٣٠) المصدر نفسه : ٥٣ .

(٣١)المصدر نفسه : ٥٤ .

(٣٢) المصدر نفسه : ٥٦ .

(٣٣) المصدر نفسه : ٥٠ .

(٣٤) المصدر نفسه : ٥١ .

(٣٥) المصدر نفسه : ٥٥ .

(٣٦) ينظر النّظريّة البنائيّة : ٣٢١ .

(٣٧) ينظر : بلاغة التّراكيب : ١٠ .

(٣٨) ينظر : الصّومعة والشّرفة : ١٥٠ .

(٣٩) إنتاج الدّلالة الأدبيّة : ٩٥ .

(٤٠) ينظر : معاني النحو : ١ / ١٦ ، التّعبير القرآنيّ : ٢٤ .

(٤١) الدّيوان : ٥٠ .

(٤٢) المصدر نفسه : ٥٨ .

(٤٣) ينظر : في بناء الجملة : ٢٤٢ ، الجملة العربيّة تأليفها وأقسامها : ١٧٩ ، التّراكيب الإسناديّة : ١٠ . ١١ .

(٤٤) الدّيوان : ٥٠ .

(٤٥) المصدر نفسه : ٥٣ .

(٤٦) المصدر نفسه : ٥٣ .

(٤٧) المصدر نفسه : ٥٤ . ٥٥ .

(٤٨) المصدر نفسه : ٥٧ .

(٤٩) المصدر نفسه : ٥٧ .

(٥٠) ينظر جواهر البلاغة : ١٤١ .

(٥١) الدّيوان : ٥٨ .

(٥٢) المصدر نفسه : ٥٢ .

(٥٣) المصدر نفسه : ٥٦ .

(٥٤) المصدر نفسه : ٥٨ .

(٥٥) المصدر نفسه : ٥١ .

(٥٦) ينظر : صحيح البخاريّ : ٤ / ١٢٠ ، يوم الإسلام : ٥٣ ، معالم المدرستين : ١٨٥ .

(٥٧) ينظر بحوث لغويّة : ٣٨ . ٣٩ .

(٥٨) دلائل الإعجاز : ٨٣ .

(٥٩) ينظر : الكتاب : ١ / ٢٣ .

(٦٠) الدّيوان : ٥٢ .

(٦١) ينظر : التّعبير القرآني : ٢٤ ، معاني النّحو : ١ / ١٦ .

(٦٢) الدّيوان : ٥٦ .

(٦٣) المصدر نفسه : ٥٤ .

(٦٤) المصدر نفسه : ٥٦ .

(٦٥) المصدر نفسه : ٥٧ .

(٦٦) المصدر نفسه : ٥٨ .

(٦٧) المصدر نفسه : ٥٨ .

(٦٨) المصدر نفسه : ٥٤ .

(٦٩) المصدر نفسه : ٥٧ .

(٧٠) ينظر : ظاهرة الحذف في الدّرس اللغوي : ٩ .

(٧١) ينظر : البلاغة والأسلوبيّة : ٢٣٥ ، ظاهرة الحذف في الدّرس اللغويّ : ٩ . ١٠ .

(٧٢) دلائل الإعجاز : ١١١ .

(٧٣) الدّيوان : ٥٣ .

(٧٤) المصدر نفسه : ٥٣ .

(٧٥) المصدر نفسه : ٥٣ .

(٧٦) ينظر : دلائل الإعجاز : ١١٢ ، علم المعاني : د . بسيوني ، ٨٤ . ٨٥ ، علم المعاني : د. حسن طبل ، ٩٤ . ٩٥ .

(٧٧) دلائل الإعجاز : ١١٢ .

(٧٨) الدّيوان ٥٦ .

(٧٩) المصدر نفسه : ٥٦ .

(٨٠) المصدر نفسه : ٥٧ .

(٨١) ينظر : المطول : ٤٣٣ ، أساليب المعاني في القرآن الكريم : ٢٠١ .

(٨٢) ينظر : علم المعاني : د . بسيوني ، ٣٤٥ .

(٨٣) الدّيوان : ٥٠ .

(٨٤) المصدر نفسه : ٥٥ .

(٨٥) المصدر نفسه : ٥٦ .

(٨٦) المصدر نفسه : ٥٥ .

(٨٧) المصدر نفسه : ٥٦ .

(٨٨) المصدر نفسه : ٥٨ .

(٨٩) ينظر : علم المعاني : د. بسيوني ، ٣٧١ .

(٩٠) الدّيوان : ٥٠ .

(٩١) المصدر نفسه : ٥٦ .

(٩٢) المصدر نفسه : ٥٠

مصادر البحث ومراجعه

- الإبلاغ الشعري المحكم : د. فهد محسن فرحان ، دار الشّؤون الثّقافيّة ،ط١ ، بغداد ، ٢٠٠١م .
- أساليب المعاني في القرآن : السّيد جعفر السيد باقر الحسيني ، مؤسسة بوستان ، ط١ ، ١٤٢٨هـ .
- البحتري : د. أحمد أحمد بدوي ، دار المعارف ، ط٤ ، مصر ، ١٩٧٦م .
- بحوث لغويّة : د . أحمد مطلوب ، دار الفكر للنشر والتّوزيع ، ط١ ، ١٩٨٧م .
- بلاغة التّراكيب دراسة في علم لمعاني : أ . د توفيق الفيل ، مكتبة الآداب ، ١٤١١هـ .
- البلاغة والأسلوبيّة : د. محمد عبد المطّلب ، الهيأة المصريّة العامة للكتاب ، ١٩٨٤م .
- بناء الجملة : د . محمد حماسة عبد اللطيف ، دار غريب للطباعة والنّشر والتّوزيع ، ٢٠٠٣م .
- البناء الصوتي في البيان القرآني ، د. محمد حسن شرشر، دار الطباعة المحمدية ، القاهرة ،ط١ ، ١٩٨٨م .
- البناء الفني في شعر أبي العتاهية : يوسف طرق جاسم ، (رسالة ماجستير ـ كلية التّربية / الجامعة المستنصريّة ، ١٩٩٤) .
- التّراكيب الإسناديّة : د. علي أبو المكارم ، مؤسسة المختار للنشر والتّوزيع ، القاهرة ، ط١ (١٤٢٨هـ ـ ٢٠٠٧م) .
- التعبير القرآني: د. فاضل صالح السّامرائي ، بيت الحكمة ،بغداد ، ١٩٨٦م .
- الجملة العربيّة تأليفها وأقسامها : د. فاضل صالح السّامرائي ، منشورات المجمع العلمي ، بغداد ، (١٤١٩هـ ـ ١٩٩٨م) .

- جواهر البلاغة : السّيد أحمد الهاشمي ، إشراف صدقي محمد جميل ، مؤسسة الصّادق للنشر والتّوزيع ، ١٣٨٣هـ .
- دراسات في النّقد الأدبي العربي من الجاهليّة إلى نهاية القرن الثالث : د. بدوي طبانة ، دار الثّقافة ، بيروت ، ١٩٧٤ .
- دلائل الإعجاز : الشّيخ عبد القاهر الجرجاني ، صحح أصله الأستاذ محمد عبده ، ضبطه وعلّق على حواشيه السّيد محمد رضا ، مطبعة المنار ، مصر ، ط٢ ، (د.ت) .
- ديوان دعبل بن علي الخزاعي : تحقيق د. إبراهيم الأميوني ، دار الكتب العلمية بيروت ـ لبنان ، ١٩٩٨م .
- رماد الشعر ، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق ، أ،د. عبد الكريم راضي جعفر ،دار ومكتبة عدنان ، شارع المتنبي ، بغداد ، د ط ، ٢٠١٤م .
- شعرأحيحة بن الجلاح دراسة أسلوبية : رحيم عبد علي فرحان ، (رسالة ماجستير ـ كلية الآداب / جامعة القادسيّة ، ٢٠٠٤) .
- صحيح البخاري : محمد بن إسماعيل البخاري ، المطبعة الأميريّة ، (د. ت) .
- الصّومعة و الشّرفة (دراسة نقدية في شعر علي محمود طه) نازك الملائكة – دار العلم للملايين – بيروت – ط٢ – ١٩٧٩م .
- ضحى الإسلام : أحمد أمين ، مكتبة النّهضة المصريّة ، ط٦ ، القاهرة ، ١٩٦١م .
- ظاهرة الحذف في الدّرس اللغوي : طاهر سليمان حمودة ، الدّار الجامعيّة للنشر والتّوزيع ، الإسكندريّة ، (١٤٠٣هـ ـ ١٩٨٤م) .
- عضوية الموسيقى في النص الشعري : د. عبد الفتّاح صالح نافع ، مكتبة المنار ، الأردن ، ط١ ، ١٩٨٥م .
- علم الجمال عند الفيلسوف كانت ، د . دوغلاس بهنام ،مونرو سي بيردزلي ، توم ليدي ، ت أحمد خالص الشعلان ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط ١ ، ٢٠٠٩ م .
- علم المعاني تأصيل وتقييم : د . حسن طبل ، مكتبة الإيمان بالمنصورة ، ط١ ، (١٤٢٠هـ ـ ١٩٩٩م) .
- علم المعاني دراسة بلاغيّة ونقديّة لمسائل علم المعاني : د. بسيوني عبد الفتّاح ، مؤسسة المختار للنشر والتّوزيع ، ط٢ ، (١٤٢٩هـ ـ ٢٠٠٨م) .
- فلسفة النظريات الجمالية .د. غادة المقدَّم عدره ،جروس برس ، لبنان ، ط١ ، ١٩٩٦م .
- قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٥ ، ١٩٧٨م .
- الكتاب : أبو بشر عمرو بن قنبر الملقب بسيبويه ، تحقيق عبد السّلام محمد هارون ، مصر ، (١٩٦٦م ـ ١٩٧٧م) .
- لغة الشّعر عند المعري دراسة لغويّة في سقط الزّند : د. زهير غازي زاهد ، دار الشّؤون الثّقافيّة ، بغداد ، ١٩٨٩م .
- مبادئ النقد الأدبي ،أ . ريتشاردز ، ترجمة وتقديم مصطفى بدوي ، المؤسسة العربية العامة للتأليف والترجمة الطباعة والنشر ، ١٩٦٣م .
- المرشد إلى فهم أشعر العرب وصناعتها : د. عبدالله الطّيب المجذوب ، دار الفكر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٠م .
- مسائل فلسفة الفن المعاصر، جيويجان ماري ، ت سامي الدروبي ، بيروت ، د ط ، ١٩٦٥ م .
- المطول شرح تلخيص المفتاح : سعد الدّين مسعود بن عمر التّفتازاني ، صححه وعلّق عليه أحمد عزّو عنانة ، دار إحياء التّراث العربي ، بيروت ـ لبنان ، ط١ ، (د . ت) .

- معالم المدرستين : السّيد مرتضى العسكري ، مركز الطباعة والنشر للمجمع العالمي لأهل البيت (عليهم السّلام) ، ط٢ ، ١٤٢٦هـ .
- معاني النحو : د. فاضل صالح السّامرائي ، مطبعة دارالحكمة للنشر والتّوزيع ، الموصل (د. ت) .
- موسيقى الشعر ، د ابراهيم أنيس ،مكتبة الإنجلو مصرية ، ط٥ ، د ت.
- النّظريّة البنائيّة في النقد الأدبي : د. صلاح فضل ، دار الشّؤون الثّقافية العامة ، ط٣ ، بغداد ، ١٩٧٨م .
- يوم الإسلام: أحمد أمين، القاهرة، (د. ت) .