

خصائص الأسلوب في قصائد "الجود" الفائزة  
\_الدورة الخامسة أنموذجاً\_

Style Feature in the Winning Al-Jud Poems: Fifth  
Tournament as a Nonpareil

أ. د. كريمة نوماس المدني

Prof. Dr. Karyma Noomas Al-Madani

م. م. سجاد عبد الحميد عدنان الموسوي

Asst. Lectur. Sajad `Abid Al-Hameed `Adnan  
Al-Moosawi

خصائص الأسلوب في قصائد "الجود" الفائزة  
\_الدورة الخامسة أنموذجاً\_

Style Feature in the Winning Al-Jud Poems:  
Fifth Tournament as a Nonpareil

أ. د. كريمة نوماس المدني  
جامعة كربلاء / كلية التربية للعلوم الإنسانية / قسم اللغة العربية  
Prof. Dr. Karyma Noomas Al-Madani  
University of Karbala / College of Education for Human  
Sciences / Department of Arabic

م. م. سجاد عبد الحميد عدنان الموسوي  
المديرية العامة للتربية / كربلاء المقدسة  
Asst. Lectur. Sajad `Abid Al-Hameed `Adnan Al-Moosawi  
General Directorate of Education /Karbala

dr\_kareema16@gmail.com  
smoon289@gmail.com

تاريخ الاستلام: ٢٠٢٠/٢/١٣

تاريخ القبول: ٢٠٢٠/٣/١١

خضع البحث لبرنامج الاستئلال العلمي  
Turnitin - passed research

### ملخص البحث:

من منظور نقدي تأتي مقارنة النص الشعري استجابة لما يترجمه من شعريّة ناجمة عن الشروع القصدي أو العفوي، فيما يخص نزوع الشاعر نحو منطقة أدائية يكون فيها من شأنه أن يُحقّق هويته الإنجازيّة في النصّ، وقد يبدو هذا الافتراض محكوماً باشتراطات ترسّخت لدى الذهنية النقدية على الأعم الأغلب فيما يبدو. ولعلّ طبيعة التجربة الشعريّة هي الرائد والمحكّم الذي عليه يكون المعوّل في إطار الكشف عن الخصوصية الأسلوبية للنص، وما هذه الدراسة إلاّ خووض في مدارِ نصوصٍ شعريّة عموديّة تجعلنا نراهن على قيمتها الأسلوبية؛ طبقاً لمعطيات التلقّي الأوّلي؛ ولا يبدو هذا ضرباً من الابتعاد عن الصفة الموضوعيّة؛ فهذه الدراسة بصدد مجموعة من القصائد الفائزة في مسابقة عالمية لها اشتراطاتها هي مسابقة الجود.

### Abstract

From a critical perspective, the approach of the poetic text comes in response to the poeticism, intentionally or spontaneously a poet endeavours to tackle to find seal in the text. Such an assumption might be germinated in the critical mentality.

Perhaps the poetic experience is the pioneer to reveal the chrematistics of the text, and this study is only an attempt to tackle the vertical poetic texts that set us captive to their stylistic value according to the result of the first perception. Such is never considered to derail from the sense of objectivity as the study focuses on the winning poems in an international competition, Al-Jood, with specific conditions and regulations.

## المقدمة

في ضوء مجهر الرصد الأسلوبي المعمّق يمكن تلمّس الاكتناز الفني الذي يشتمل عليه النص بوصفه حاضنة فنية تُعرب عن القابلية الأدائية التي هي في جملة واقعيّات وما ورائيات النص، كمحصلة طبيعيّة للنصّ الفني، لا سيما إذا كان نصّاً حديثاً يندرج ضمن مضامين تستقطب نصيّة عالية الجودة، وهذا ما يكشف عنه البحث في خصائص الأسلوب؛ لأنه الكفيل الإجرائي لإشراقات النص الأدبي عموماً، والنص الشعري الموزون على الوجه الأخص.

وقد شرعنا في كتابة هذا البحث الموسوم بـ(خصائص الأسلوب في قصائد الجود الفائزة -الدورة الخامسة أنموذجاً-)، فاقتضت طبيعة النصوص المدروسة أن يقسم البحث على ثلاثة مباحث يتقدّمها تمهيد ضمّ محورين، المحور الأول منه في مفهوم الأسلوب، في حين ضمّ المحور الثاني في مسابقة الجود العالمية ودورها في رقد الشعر العربي المعاصر.

أما المبحث الأول الموسوم بالخصائص الأسلوبية في البنية الإيقاعية فقد جاء على ثلاثة محاور، كان المحور الأول عن الخصائص الأسلوبية في الإيقاع الخارجي، أما المحور الثاني فعن الخصائص الأسلوبية في الإيقاع الداخلي، ثم يليه المبحث الثاني موسوماً بالخصائص الأسلوبية في البنية التركيبية، وعلى محاور ثلاثة، خُصص الأول منها لأسلوب الاستفهام، وخصص الثاني لأسلوب النداء، بينما خصص المحور الثالث لأسلوب التقديم والتأخير، ليجيء المبحث الثالث الموسوم بالخصائص الأسلوبية في البنية التصويرية مشتملاً على محورين، كان الأول منها نسق المشابهة، فيما المحور الثاني مخصّص لدراسة نسق المجاورة، وشفعنا هذا كله بخاتمة تضمنت أهم النتائج التي توصلنا إليها.

## التمهيد

### المحور الأول / مفهوم الأسلوب

جاء في لسان العرب: يقال للسطر من النخيل: أسلوب. وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب هو الطريق والوجه والمذهب، ويقال: أنتم في مذهب سوء، ويجمع أساليب... والأسلوب بالضم هو الفن، يقال أخذ فلان في أساليب من القول، أي أفانين منه<sup>(١)</sup>.

وفي إضاءة تراثية عربية فيما يخص تعامل الأوائل مع الأداء النَّصِّي؛ وبشكل إجمالي ينبغي ألا ينظر إلى (علم الأسلوب) كما لو كان غريباً كل الغرابة عن بيئة الثقافة العربية. فإن تتبع نصوص القدماء \_ ذات الصلة \_ بداية من القرن الثالث الهجري وليس انتهاءً بالقرن الرابع يدل على أنَّ مفهوم (الأسلوب) اقترب من الوضع الاصطلاحي، ربما أكثر من البلاغة نفسها<sup>(٢)</sup>.

فابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) يقول: ((وإنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره واتسع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتتانها بالأساليب))<sup>(٣)</sup>، ويقرن الباقلاني (ت ٤٠٣هـ) بين النظم وبين الأسلوب كما قرن الخطابي بين كل من الأسلوب والطريقة أو المذهب<sup>(٤)</sup>. ولقد عرّف النقاد والبلاغيون المحدثون الأسلوب، ومنهم الدكتور أحمد الشايب بأنه طريقة الكتابة أو هو طريقة الإنشاء أو هو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير، أو الضرب من النظم والطريقة فيها وهو تركيز على الأداء المقصود والغائي<sup>(٥)</sup>.

والأسلوب عند الغربيين قد بزغ فيه تعريف بوفون (١٧٨٨م) إذ يقول: ((أما الأسلوب فهو الرجل نفسه))<sup>(٦)</sup>، ثم إن تعريف الأسلوب عند بالي مؤسس علم أسلوب التعبير بأنه العلم المعني بدراسة وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها

العاطفي أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، وواقع اللغة عبر هذه الحساسية<sup>(٧)</sup>.

أما الأسلوبية فإنه مصطلح لساني نقدي له ارتباط بالدراسات اللغوية منذ سوسير. وهي علم حديث من شأنه أن يبحث ويكشف عن كل خصائص النص، وإنَّ أهم مبدأ معرفي يستند إليه تحديد حقل الأسلوبية يرتكز أساساً على ثنائية تكاملية هي من مواضع التفكير اللساني وقد أحكم استغلالها علمياً سوسير، وتتمثل في تفكيك مفهوم الظاهرة اللسانية، إلى واقعين أو لنقل إلى ظاهرتين وجوديتين: ظاهرة اللغة وظاهرة العبارة وقد اعتمد اللسانيون بعد سوسير على هذه الثنائية محاولين تركيزها في التحليل وتدقيقه بمصطلحات تتلون بسِمات اتجاهاتهم اللسانية ومن بين هذه المصطلحات: طاقة القوة وطاقة الفعل بحسب تشومسكي، والنمط والرسالة بحسب جاكسون<sup>(٨)</sup>، ويعرف جاكسون الأسلوبية بأنها ((بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً))<sup>(٩)</sup>. إذن فالأسلوبية علم معنيٌّ بإظهار جماليات النص الأدبي وخصائصه على مختلف المستويات من المستوى الإيقاعي ومروراً بالمستوى التركيبي وصولاً إلى المستوى الدلالي.

### المحور الثاني / مسابقة الجود العالمية ودورها في رقد الشعر العربي المعاصر

اللحظة الشعريّة لحظة خلّاقة تسبح في زمنٍ ما من أزمنة الجمال السحيق، وما الشاعر إلا وليدها الهارب منها إليها فهي أمُّه الرؤوم، تأمُّنه على خزائنها المنفردة، لتُسَلِّمه إلى ذلك الماوراء الساحر بكل ما أوتيت وأوتي هو... وحين يلتقي الشعراء على سررٍ في بساتين الكلام تكون لتلك اللحظة شمسٌ من حروف، وهذا ما كان. فمسابقة الجود ملتقى على موعد وعلى غيره، كيف لا وهي تُكتَبُ في قبس

علويّ هو الإشراق الشاسع في النفس بما أوتي من جوهرية، ذلك المثل الرائد في سطور الخلود الأجل في كربلاء الفن الحسيني الخالد، ((والشعر لا يعرف الأزمنة المعروفة، الماضي والحاضر والمستقبل، لأنه زمن فني واحد إذا تحققت فيه مقومات الزمن الفني الرائع؛ أي إذا كان الزمن الفني هو الخلود الشعري))<sup>(١٠)</sup>.

وها هي قصائد الجود تحظى بالمقوم الموضوعي الذي يحتم من وجهة جمالية أداءً شعرياً ضمن مدار المسابقة الشعرية الرائدة (مسابقة الجود العالمية) التي استطاعت أن تحترق السكون الممارساتي على مستوى العراق والعالم العربي لتؤرشف لمشاركة رافدة للثقافة والإبداع وهي تسفر عن هذا الغيث الشعري الجميل، وتثبت بحق أنها المناخ الشعري المميز الذي يلاحق الجمال حيثما حلّ.

وبلا ريب فإن القصائد التي تحقق فوزاً من بين ذلك الشمل الشعري تشتمل على طاقة شعرية تجعلها الأوفر حظاً للوصول إلى منصة الشعر، مما يكشف عن التأهيل الأسلوبية الذي يقف وراء هذا التميز، خصوصاً وإن المسابقات الشعرية عامة ومسابقة الجود خاصة عادة ما تشترط للنص الفائز اشتراطات قوامها تلك الخصائص الأسلوبية على مختلف المستويات الإيقاعية والتركيبية والدلالية.

وهذا البحث مخصص لدراسة خصائص الأسلوب في القصائد الفائزة بمسابقة الجود العالمية الدورة الخامسة أنموذجاً، إذ سبقت هذه الدورة أربع دورات اشتركت بمعية الدورة الخامسة في إثراء المنجز النصي للشعر العمودي العراقي المعاصر ضمن الرصيد الأمثل الخاص بحرب كربلاء الخالدة، مما يشكّل حافزاً جمالياً يستدعي كلّ مصاحباته الفكرية والذوقية.



### المبحث الأول / الخصائص الأسلوبية في البنية الإيقاعية

تشتمل البنية النصية الشعرية ضمن الإطار العمودي على خصوصيات تمنحها التميز والفرادة، الأمر الذي نلاحظه في تلك الحالة من الجذب والاستقطاب، التي تشحن التلقي لحظة النص الشعري الموزون، مما يدعو إلى الغوص في التماس وتقصي الدواعي والبواعث التي تقف وراء هذا الاستقطاب، وهي حتما تشكل ركناً من أركان الفضاء الأسلوبي الشعري.

والفضاء الإيقاعي بالشكل الكلي نسج وائتلاف، وصورة اثنيينية بين أدائين فنيين، بلحاظين هما: النَّص من جهة، وما يتعرّض له هذا النص من طارئٍ أدائي من جهةٍ أُخرى، وكلاهما بلا شك سمة وخصوصية أسلوبية ((والعربُ تُقطعُ الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة، فتضعُ موزوناً على موزون))<sup>(١١)</sup>.

ولعل الإيقاع بتمثلاته الخارجية والداخلية لا يخلو من أن يكون نتاجاً لحالة ذوقية تكمن وراءها تلك البواعث والممتلكات الفطرية، أو تلك الممارسات الفنية التي هي بالنتيجة ستسهم في تقويم وتوجيه الذوق، ((فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى استعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحدق به حتى تعتبر معرفته الاستفادة كالطبع الذي لا تكلف فيه))<sup>(١٢)</sup>.

إذن فالتقصي البحثي بإزاء مسؤولية كبرى وهو يتوخى تلمس جسد الجمال وروحه، فلا مناص من الاتصاف بالحذر منذ العتبة الأولى في طريق البحث الأسلوبي، خصوصاً إذا كان البحث في نصوص شعرية هي من الجدارة بمكان، إذ لا بد أنها انطوت على خصائص أسلوبية جعلتها تنفرد عن غيرها اقتراباً من واحة الجمال والفن، والبنية الإيقاعية في قصائد الجود "الدورة الخامسة" هي المعنية

بملاحظة أنامل البحث الأسلوبي في هذا المبحث، إذ سيتم التطرق إلى الخصائص الأسلوبية في الإيقاع الخارجي (الوزن والقافية)، ثم الخصائص الأسلوبية في الإيقاع الداخلي (التكرار والجناس والطباق والتدوير) على ما هو متوفر في البنية النصية لتلك القصائد.

### المحور الأول / الخصائص الأسلوبية في الإيقاع الخارجي

الإيقاع محصلة طبيعية تشترك في تكوينها عناصر عدة، للشعر منها الحصة الكبرى إذا ما اتخذنا من تعريف قدامة بن جعفر للشعر انطلاقة عامة في إعطاء توصيفاً فنياً أولياً، وهو تعريف شغل مساحة عريضة من الموروث النقدي العربي في الساحة الأدبية التي كان الشعر فيها هو الأبرز من بين سائر الأنواع الأدبية الأخرى، فقدامة يرى أن حد الشعر هو أنه ((قول موزون مقفى يدل على معنى))<sup>(١٣)</sup>

وبغض النظر عن مسألة الاختلاف في تعريف الشعر، فإننا لا يمكننا إلا التسليم بأن كلاً من الوزن والقافية يشكلان المستوى الإيقاعي الظاهر في القصيدة، وكلاهما مستوى محسوس جداً للدرجة التي لا يتطلبان معها جهداً ذهنياً.

وهما يشكلان أهم منطقة فاصلة بين الشعر والنثر في مساحة عريضة من تراثنا النقدي؛ بل هما أبرز عناصر الإيقاع هيمنة على القصيدة إذ تلتزمها أبياتها جميعاً على وتيرة واحدة دونما إخلال وهذا ما يلقي بظلاله على المتلقي إذ يتكيف لا شعورياً مع أبيات القصيدة على نحو خاص من الإيقاع المتسق والقرار الموحد، وهو اقتراب جمالي محض حيث النغم المؤلف الذي يوصل بالنتيجة إلى تحقيق متعة فنية قصوى<sup>(١٤)</sup>، وهما على ما يلي:

### أولاً / الخصائص الأسلوبية في الأوزان

من جماليات الأسلوب وخصائصه في البنية النصية الشعرية اشتغال النص على الوزن كبنية نغمية أولية ذات وضوح إيقاعي يفصح عن النسق الفني للقصيدة، ومن دون الوزن تفقد القصيدة هذا الوهج الإيقاعي القائم على التأثير المباشر والحيوي في المتلقي بيسر وسهولة، والوزن ((أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية))<sup>(١٥)</sup>، ولا ينحصر هذا التوصيف على بحر شعري دون آخر فالبحر الشعري ينتظر من الشاعر توظيفاً فنياً، فمثله في هذا مثل المناخ الذي يمتلك من السعة والإمكانات ما يؤهله لتقبل ما يثبت فهو بمقام وحدة خزن شاسعة لا تعرف الحدود، وبهذا الصدد سيتم عمل جدول يبين الاحصائية الكاملة لعدد الأوزان الواردة ضمن قصائد الدورة الخامسة من مسابقة الجود وعدد أبياتها، مع ادراج النسب المئوية:

ت	البحور	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة المئوية
١	البسيط	٣	١٠٠	٢٥. ٩٧٤٠٢٥٩٧٤
٢	الكامل	٣	٩٨	٢٥. ٤٥٤٥٤٥٤٥٤٥
٣	الطويل	٢	٥٦	١٤. ٥٤٥٤٥٤٥٤٥٥
٤	الرمل	١	٥٥	١٤. ٢٨٥٧١٤٢٨٥٧
٥	الوافر	١	٥٢	١٣. ٥٠٦٤٩٣٥٠٦٥
٦	الخفيف	١	٢٤	٦. ٢٣٣٧٦٦٢٣٣٨
٧	المجموع	١١	٣٨٥	٪١٠٠

من هذا الجدول يتحقق التوصل إلى تصور قطعي يكشف عن طبيعة ونسبة استخدام شعراء الجود للبحور الشعرية، فكان البحر البسيط قد شكّل أولوية في التوظيف، إذ شغل مساحة ثلاث قصائد، يتلوه البحر الكامل الذي شغل مساحة مساوية لمساحة

سابقه، أي إن ثلاث قصائد جاءت على هذا البحر مع فارق قليل جدا في عدد أبيات كل من البحرين الواردين، ثم جاء البحر الطويل في الدرجة الثالثة في قصيدتين فقط، أما البحور الثلاثة الأخيرة (الرمل، والوافر، والخفيف) فإن كلاً منها ورد في قصيدة واحدة مع تفاوت في عدد الأبيات جعلها تتسلسل على النحو الذي جاء فيه بحر الرمل بالمرتبة الرابعة، والبحر الوافر بالمرتبة الخامسة، ليحتفظ البحر الخفيف بالمرتبة الأخيرة من حيث النسبة المئوية العائدة في الأصل إلى تراتبية عدد أبيات كل بحر. وللبحر البسيط المرتبة الأولى في هذه النصوص، وهي سيادة تعكس مدى تجذّر إيقاع هذا البحر في جيل الشعراء اليوم؛ ربما لما ينطوي عليه من قابليات للتكثيف التوظيفي، وما فيه من طاقة استيعابية مرجعها هذا التتابع الموسيقي الاستدعائي الذي يمسك بزمام اللفظة والذات الشاعرة كحتمية نفسية، فالموسيقى وجود جوهري محض، يتخطى حدود اللغة في كثير من أحيانه، فيكون هذا الوجود بهذا التوصيف مشاعراً، فكيف إذا توفرت له أرضية لغوية تلائم مسافاته الموسيقية الدقيقة؟ وهنا كان حاضنة مضمونية، وجسراً توأصلياً بين الذات والغرض الشعري في أكثر من ٢٥٪ من مساحة النصوص الأخرى، مثل نص "العطش الساقى" للشاعر أحمد الماجد "من البسيط" (١٦):

يسافر الجود والإيثار في ذكره (ويؤثرون) شرع النّضح في فكره  
بثغره ارتعشت أمواج ساقية بأهل الماء تُفشي ضفتي سره  
توضأت بالظما رشفائه فرشت لسانه قبلة، صلّت على حره  
عطشى أغانيه والسقيا تُورّفه حتى تشقق نص الماء في ثغره

وهي إطلالة إيقاعية ذات جريانٍ وتتابع استطاع الشاعر التخفيف من حدتها، فالبسيط ((بحر راقص يتصف بنغماته العالية، وتغيير حركي موجي ارتفاعاً

وانخفاضا))<sup>(١٧)</sup>، وهذا التخفيف يفصح عن البُعد الأسلوبي لدى الشاعر. ولقد توصل الشاعر لهذا التخفيف باتخاذ ضفة عروضية من ضفاف هذا البحر، وهي ضفة البحر البسيط المقطوع ((وهو ما كانت عروضه مخبونة "فعلن" بكسر العين، وضربه مقطوعاً "فعلن" بسكون العين، والقطع علة، وهي حذف ساكن الوند المجموع في فاعلن واسكان ما قبله فتكون "فاعل" وتنقل إلى "فعلن")<sup>(١٨)</sup>.

ومن خلال الأبيات المجترأة نلاحظ إدارة الشاعر الأبيات بدرجة عالية من الذوقية، التي لا مناص من نسبتها لدرجة اللاوعي الشعري الموسيقي الذي يضفي إلى أسلوبية في نهاية المخاض الأدائي، فالأبيات تتعرض لتفعيلاتها إلى تسريع أكبر من خلال تحوّل تفعيلة "مستفعلن" إلى "مُتفعلن" في مثل: [يسافر الـ / بثغره / توضّات] وتحوّل تفعيلة "فاعِلن" إلى "فَعِلن" في مثل:

[ ن شِرا / تَعَشْتُ / فَقَنَصْ ] وهذه الصيغرات تزيد من حِدّة رقصات هذا البحر إلا أنها سرعان ما تتعرض لحاضنة أسلوبية وإجرائية تتمثل بالارتطام بجدار "الضرب" المفاجئ، الذي هو تفعيلة "فعلن" أو "فاعل" الأخيرة الغارقة بالهدوء والسكون مما يؤدي وظيفة انتقائية للفتة التفعيلة الأخيرة تمنحها وجوداً استقلالياً، ووظيفة انسجامية تناسب الموقف الشعري، لاسيما والبحث بصدد قصائد فيها حالة من القصدية كونها محدّدة الغرض مسبقاً، وهي حالة ليست في هذا النص فقط، بل في نص "من عزلة الحرف" للشاعر سجاد عبد الحميد الذي ورد فيه البحر البسيط بتفعيلة "فعلن" أيضاً باستثناء نص "أمثلة الله" للشاعر مسار رياض الذي تنتهي أبيات نصّه بتفعيلة "فعلن".

ثم يجيء البحر الكامل متواتراً بالمرتبة الثانية بوقاره الإيقاعي تاركاً هذا الحضور الموازي للبحر البسيط، وهو هنا استيعاب حكائي يتيح لفظ هوية واستقلالاً،

والكامل بحر ((يصلح لكل غرض من أغراض الشعر، ولهذا كثر وجوده في شعر القدامى والمحدثين، ويجود في الخبر أكثر منه في الإنشاء، وهو إلى الشدة أقرب منه إلى الرقة))<sup>(١٩)</sup>، مما يفسر هذا الوجود الجغرافي في قصائد الجود العشر لهذا البحر، إذا شغل ثلاثة نصوص، منها نص "سجدة... على أرض الجود" للشاعر أحمد جاسم الخيال "من الكامل"<sup>(٢٠)</sup>:

ضِيَعْتُنِي... وَأَتَيْتُ وَجْهَكَ أَسْأَلُ حَافٍ... وَدَمَعِي بِالرَّمَالِ مُبَلَّلٌ  
وَنَزَلْتُ جُودَكَ أَسْتَرِيحُ مِنَ الظَّمَا إِذَا مِنَ الكَفَّيْنِ يَنْبُعُ جَدُولٌ  
لَمْ يُعَوْنِي مَاءُ البَحَارِ... فَرِحَلْتِي ظَمَأَى إِلَيْكَ، فَكُلُّ نَبْعٍ أَرْمَلُ

وهو بحر جاءت عروضه تامة صحيحة "متفاعلن"، وضرهها مثلها، وهي وحدة إيقاعية ((كثيراً ما يدخلها زحاف (الاضمار) وهو تسكين الحرف الثاني منها فتصير (متفاعلن) بسكون التاء))<sup>(٢١)</sup>، وفي حدود فهمي فإن هذا الإضمار لعب دوراً استراتيجياً من خلال تهيئة المناخ المناسب لهطول لغوي تكون فيه اللفظة مُستوعبة وجوداً إيقاعياً خاصاً بها دون تجاوزها حدود لفظة أخرى، فهي لا تتكئ على مجاوراتها بالطريقة التي تسلبها شيئاً من حروفها، وهذا نلاحظه في مثل: ضِيَعْتُنِي، لم يعوني، فكلاهما يشغل تفعيلة كاملة مضمرة "متفاعلن"، وهي ليست فرادة محضة قدر كونها أسلوبية لغوية إيقاعية في آن واحد، مما يمكن عدّه ملمحاً أسلوبياً عائديته إلى تلك القابليات اللغوية في التلاؤم مع الدفق النغمي، ((والكامل اليوم قد احتل مكان الصدارة في الشعر العربي الحديث وبذلك أنزل الطويل من عليائه))<sup>(٢٢)</sup>.

الطويل الذي حصل على المرتبة الثالثة في الاستخدام الشعري في قصائد الجود العشر، فقد ورد نصان من هذا البحر، ((وأكثر صور البحر الطويل شيوعاً وأحبها إلى النفوس وأقبلها في الآذان هي:

١ - فعولن (أو فعول) + مفاعيلن + فعولن (أو فعول) + مفاعيلن<sup>(٢٣)</sup>. وهي صورة واردة في نص "قطرة ماء" للشاعر علي مكي الشيخ "من الطويل"<sup>(٢٤)</sup>:

دِلائي نجاوي مقلتيك وماؤها قرابي وحقّ الماء أنت وكأؤها  
تشيأني في حاء حبك دمعة تهزُّ سماوات الألوهة بأؤها  
وأوغلت في زمّ السكون موزعاً على قطرات الوحي يجلو نداؤها  
أبا الفضل فاعبرني إلى آخر الأنا فلي رشفة حيرى وأنت رجاؤها

وفيه من التلاؤم اللغوي والإيقاعي \_ الذي تقدّم الحديث عنه \_ ما يُترجم غنى هذا البحر وثرائه في تحصيل واستقطاب أداء أسلوبيّ، تكون في اللغة حاضنة إيقاعية موبّية، إذ اللفظة الواحدة تشكّل تفعيلة كاملة، وهذا ما يبدو واضحاً في الألفاظ: دلائي / قرابي / اللتين جاءتا على تفعيلة "فعولن"، واللفظتين: تهزُّ / وأنت / اللتين جاءتا على تفعيلة "فعول"، والألفاظ: وماؤها / موزعاً / نداؤها / رجاؤها اللواتي جيئن على تفعيلة "مفاعيلن"، وهي فرصة أسلوبية غاية في الإتاحة والتقبّل.

وهكذا كان كلُّ من البحر البسيط، والكامل، والطويل الأبرز والأكثر حضوراً في قصائد الجود في الدورة الخامسة، بينما شكّلت بحورٌ أخرى حضوراً قليلاً كبحر الرمل، والوافر، والخفيف، إذ ورد استخدام كلِّ منها مرّةً واحدة فقط، هذا ولم ترد بحور شعريّة كالمديد والسريع والرجز، والبحور المتبقية الأخرى في نسخة الجود الخامسة.

### ثانياً / الخصائص الأسلوبية في القافية (الروي)

للقافية (الروي) من وجهة نظر أسلوبية حضور جوهري هو الحضور الدلالي المعجمي الكامن فيها باعتبارها إشارة لغوية صوتية تحمل مدلولاً تشير إليه، فهي بوصلة المعنى الآتي من الوضع اللغوي القصدي والطبيعي، ثم إن هذا الحضور ليس

حسباً تكون القافية موقوفة عليه، بل للشاعر أن يبيت فيها من الحيوية ما يجعل الروي يشهد حالة من الانفلات والانفتاح الدلالي الذي يتخطى الأبعاد ويعبر الحدود، فلا جغرافياً لمكونات وعناصر النص، فالشعرية آتية من هذا التوظيف الأسلوبي الذي يتوقف على قابليات النَّاصِّ ونصّه.

والقافية ثانياً تركز عليها تقنية الموسيقى في النص الموزون، إذ تشكل الرديف الأمثل للوزن في تنشيط وتوهج الإيقاع الشعري، وهي الدلتا التي يحصل فيها الاسترخاء التام للوزن، وبهذا تكتمل القابلية على اللحن الكامن على أتم وجه. وقد حدها الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت ١٧٠هـ) بأنها ما بين آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن، بينما القافية عند الأخفش (٢١٥هـ): آخر كلمة في البيت، ولها خاصية مميزة تضيفي نكهة إيقاعية وبعداً جمالياً على المنتج الإبداعي<sup>(٢٥)</sup>.

والروي يمثل ((الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، ويلزم تكراره في كل بيت منها في موضع واحد هو نهايته، وإليه تنسب القصيدة فيقال: لامية، أو ميمية، أو نونية، أو غير ذلك))<sup>(٢٦)</sup>.

إذن فالروي حاضنة أسلوبية مهمة، وبما إن ((كل أسلوب صورة خاصة بصاحبه تبين طريقة تفكيره))<sup>(٢٧)</sup>، فيمكن لنا أن نتصور أن الروي زاوية من زوايا التشكيل الشعري، وبالمحصلة فهي تحظى بجزء من الوعي الشعري الذي لا يمكن إهماله في ضوء مقولات اللاوعي الذي يُتهم به الأداء الشعري، أضف لهذا حتمية تعري الأداء الشعري، تتمثل في العنصر الفطري الذي يتأتى من الموهبة كجزء مهم ورئيس في تكوين النص أسلوبياً.

وفي ضوء ما تقدم تكون القافية في قصائد الجود صورة من صور الأداء الأسلوبي



الذي تماز به ذائقة شاعر عن غيره من الشعراء، فضلاً عن تميّز هذه القصائد من غيرها؛ فهي ذات وحدة غرضية، ليس للبحث إلا أخذها بنحو من الجدّية، فهي نصوص وإن لم تتعرض لتوجيه في بنيتها الشكلية بالقدر الذي تعرضت له من توجيه في البنية المضمونية، إلا أنها من الناحية الشكلية ليس بالبعيد أن تتعرض لمسحة من الانتقائية في ظلال وحدة الموضوع، ومن خلال الجدول الآتي يمكننا معرفة النسب المئوية للقوافي المستعملة في قصائد الجود "الدورة الخامسة":

ت	القافية	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة المئوية
١	اللام	٣	١٤١	٣٦. ٦٢٣٣٧٦٦٢٣٤
٢	الرّاء	٣	٩٩	٢٥. ٧١٤٢٨٥٧١٤٣
٣	الميم	١	٣٩	١٠. ١٢٩٨٧٠١٢٩٩
٤	الهمزة	١	٢٨	٧. ٢٧٢٧٢٧٢٧٢٧
٥	الدّال	١	٢٨	٧. ٢٧٢٧٢٧٢٧٢٧
٦	القاف	١	٢٦	٦. ٧٥٣٢٤٦٧٥٣٢
٧	الحاء	١	٢٤	٦. ٢٣٣٧٦٦٢٣٣٨
٨	المجموع	١١	٣٨٥	٪١٠٠

من الواضح في هذا الجدول أن هذه القصائد استوعبت في مجموعها سبع قوافٍ، باعتبار حرف الرّويّ، وتفاوتت توظيف حرف الرّويّ، فتساوت مرّات استعمال كلّ من حرفيّ (اللام، والرّاء) مع فارق بينهما في عدد الأبيات مما أدى إلى تقدّم نسبة استعمال حرف الرّويّ (اللام) الذي شكّل نسبة ٣٦. ٦٢٪ على نسبة حرف الرّويّ (الرّاء) الذي شكّل نسبة ٢٥. ٧١٪ من مجموع النسبة المئوية عموماً، ثم تتوالى حروف الرّويّ تبعاً بنسب متفاوتة، فالميم يشكّل ١٠. ١٢٪، في حين تشكّل الهمزة ٧. ٢٧٪، والدّال أيضاً نسبته ٧. ٢٧٪، أما القاف فنسبته ٦. ٧٥٪، ليجيء

الحاء أخيراً بنسبة ٢٣.٦٪، وهي نسبٌ شكّلت تقارباً ملحوظاً في الفوارق بينها على الأعم الأغلب، ولم تحظ الأصوات المتبقية بأي تواتر.

لقد شكّل حرف الروي اللام نسبةً فاقت نسب الأصوات الأخرى المئوية وهو حضور يقترّب من الوعي التوظيفي الجمعي أكثر من اقترابه من العفوية، ولا شك أن نسبة شيوع صوت ما ((تعكس الخصوصية الصوتية والإيقاعية والدلالية للروي في بنية القصيدة))<sup>(٢٨)</sup>، وجاء هذا الصوت في حالة النصب مرة واحدة، ومرتين في حالة الرفع، مثل نص "معلّقة على كعبة النهر" للشاعر سيف حسن من "الوافر"<sup>(٢٩)</sup>:

عِيُونٌ لِلْغَدِ الْأَعْمَى دَلِيلٌ      وَمَوْتُ لِلْحَيَاةِ هُوَ السَّبِيلُ  
وَرَأْسٌ خَائِضٌ فِي اللَّهِ حَرْباً      عَلَى رُوحِ بِلَا جَسَدٍ يَصُولُ  
وَعُمْرٌ كُنْهٌ سَوْسَنَةٌ غَرَامٌ      وَقَلْبٌ كُلُّ ثَانِيَةٍ فَتَيْلُ  
وَوَجْهٌ قَدَّ مِنَ أَلْقِ السَّمَاوَا      ت؛ شَرْفِيٌّ؛ حُسَيْنِيٌّ؛ جَمِيلُ  
هُوَ الْعَبَّاسُ يَحْمَلُ مِنْ هَيُولِ الْ      أُلُوهُةِ فِي الْوَرَى مَا يَسْتَحِيلُ

وهي قافية ذات تنعيم يتأتى من طبيعة المماثلة التوافقية بين رويّ التفعيلة الأصل (فعول)، الذي هو صوت اللام في التقعيد العروضي، وصوت اللام في هذه القصيدة، وهي مماثلة تطابقية لعب صوت العلة الملازم للروي دوراً نغمياً ملحوظاً في تعزيزها.

أمّا حرف الروي الرّاء فكان حاضراً ملتزماً في القصائد الثلاث، ويتبعه حرف هو الوصل (هاء) في قصيدتين، و(الكاف) في قصيدة واحدة، هذا و((في أغلب الأحيان يكون الوصل هاء))<sup>(٣٠)</sup>، والوصل جاء ساكناً في قصيدتين رائيتين، ومتحرّكاً في قصيدة رائية هي قصيدة "على حافة القمر" للشاعر سيد أحمد هاشم محمد من "الكامل"<sup>(٣١)</sup>:

فتناسلت من ضوئه كلُّ القنا      ديلِ التي شهدت ولادة جمره  
عيناه فوق الرمح شاردتانِ مذ      فرّت على الأشواكِ نسوةً خدره  
مَنْ ذا يُترجمُ نظرةَ الرأسِ الكلي      م وتمتماتِ الوردِ داخلَ سفره

وكسر صوت الرّاء يخلق ضرورة إيقاعية ولغوية هي سيادة حالة الجر التي تستقطب الأسماء نحوها أكثر من استقطابها أقسام الكلام الأخرى، أما حروف الروي الأخرى المذكورة في الجدول فإنها جاءت على تواتر متوازٍ من حيث ورودها في قصائد الجود الفائزة، هذا ولم ترد الحروف الأخرى مثل ( النون، والباء، والسين...) وغيرها من الحروف المتبقية.

### المحور الثاني / الخصائص الأسلوبية في الإيقاع الداخلي

للنص الشعري بريق إيقاعي يتفاوت في ظهوراته، ويعزّز من اثتلافاته النغمية وهو بريق ظاهر باطن حسب مصاديقه فليس هو بالظاهر مطلقاً كما ليس هو بالباطن مطلقاً، هو إجراء أسلوب وسطي في تأرجحه بين العفوية والقصد.

لا تقتصر البنية الإيقاعية فقط على الموسيقى الظاهرة في النص الشعري - عمودياً كان أو تفعيلة - إذ يشكّل الوزن بمعىة القافية هذا المناخ النغمي المعلن في النص؛ لكن ثمة (( محاور موسيقية داخلية تسهم إلى حد بعيد في إغناء موسيقى القصيدة ))<sup>(٣٢)</sup>، وتمثّل في تقنيات لفظية كالتكرار بأشكاله المختلفة - الاسم، أو الفعل، أو العبارة -، والجناس، والطباق، والتدوير، وغيرها من الظواهر الصوتية التي تشكّل النسيج الموسيقي داخل النص، وهو ما سنسلط الضوء عليه في محورنا هذا بما تتضمنه (قصائد الجود)، وما نجده من إيقاع داخلي يفصح عن انسجام بين الفضاء الشعوري، والفضاء التعبيري.

## أولاً / التكرار

مظهر أسلوبى يعمل على ترصين اللغة الأدبية، وإضفاء حالة من التواشج اللفظي ضمن إطار البنية الإيقاعية كواحدة من وصلات البنية الأسلوبية العامة للنص؛ واستجابة لمثيرات عاطفية، وجمالية أخرى، يحصل أن يتكرر اللفظ أو التركيب في السطور الشعرية، ليُنتج في النهاية وتيرة إيقاعية هي بمنزلة تعزيزات موسيقية نصية داخلية، ((وقلما يخلو واحد من الشعراء المجيدين أو الكتاب من استعمال ألفاظ يديرها في شعره))<sup>(٣٣)</sup>، والتكرار في قصائد الجود على تجليات أسلوبية توحى بحالة التلاقي النصي الذي يفصح عن الأسلوب الشعري لجيل الشعراء المعاصر، وتجليات التكرار هي:

### ١ / التكرار اللفظي (تكرار الكلمة)

لم يتخذ تكرار الكلمة في هذه النصوص شكلاً رتيباً معتاداً؛ بل يتضح من خلال التسُّع البحثي، والتدبر الفني وفرة وصلات لفظية اسمية \_ على نحو أدق \_ تبرهن على انبثاق أسلوبى يتمحور حوله الأداء الشعري المعاصر، فالاسم يطالعنا بتكرارين لا يمكن لنا إلا الوقوف عندهما، مرةً بلحاظ النصوص الأحد عشر الفائزة جملةً، ومرةً أخرى بلحاظ فرديٍ خاص بنصّ دون آخر.

فبلحاظ النصوص الأحد عشر نلاحظ سمةً أسلوبية عارمة تنكشف في أن حزمة من الأسماء مثل (ماء - كفّ - ظمأ - فم - فرات - نهر - قرية - طفّ - عين - جود - ثغر) تتكرر تكراراً لافتاً للنظر، لدرجة أن أبسط حضور عددي لهذه الألفاظ لا يقل عن ثلاثة ألفاظ في أحد هذه النصوص، والأعم الأغلب انطوى على أغلب هذه الأسماء مكررةً، ومن تجليات هذا التكرار نسلط الضوء على مصاديق لفظية هي (ماء - فرات - نهر - قرية) في مثل نص "كليم النهر" للشاعر ياسر بن عبد الله آل

غريب، من "الرمل" (٣٤):

لغة الماء التي تتقنها  
يا كلِّيم النهر. . يا معجزةً  
والفرات العذب أفقٌ مترعٌ  
وملأت القربةَ الظمأى مُنىً  
هي شبّاك على الكون أطلاً  
ما الذي بينكما واهماً تجلّيً  
فلذا؛ جئت بشوقٍ مُستهلاً  
وجرت أنفاسك النوراء عجلي

ونص الشاعر أحمد الماجد "العطش الساقى" من "البحر البسيط" (٣٥):

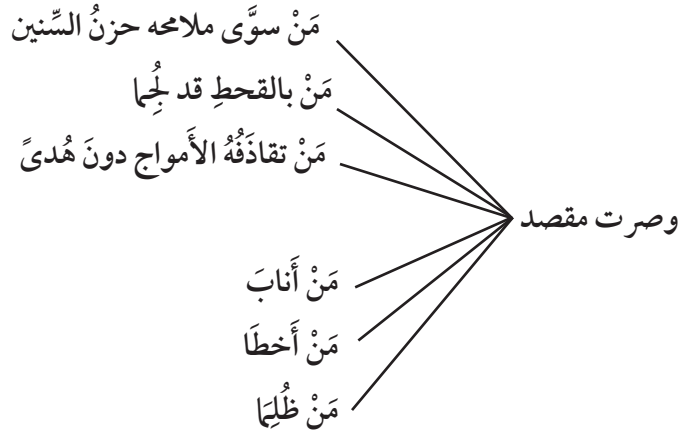
ما أنزلتُ مُصحفاً للماء قِربتهُ  
ويخلع الموت من أجل الحياة ويم  
إلا وجبريلُهُ قد ذابَ في نهره...  
نَح الفرات ضفافَ المجد من عمره

مما يُعدّ ملمحاً وصورةً أسلوبيةً اتكأً عليها شعراء الجود، ولعلّ الباعث الأهم والأقرب لكلّ هذا التجلّي الأسلوبى هو الباعث الموضوعى وهو بمعنى أدق يأخذ محلّ القطب من الرّحى، فالغرض يشتمل على كل هذه الأسماء لما لها علاقة بالحدث التاريخى العظيم المتمثّل بموقف العباس بن علي (عليه السلام) في معركة كربلاء الخالدة.

والاسم عموماً يتكرر بلحاظه الفردى مكوّناً خصيصةً أسلوبيةً إيقاعيةً تشترك في توثيق النبض الإيقاعى لنصوص الجود في مثل تكرار الاسم الموصول (من) في نص "أمثولة الله" للشاعر مسار رياض، "من البسيط" (٣٦):

وصرت مقصد من سؤى ملاحمه  
ومن تقاذفه الأمواج دون هدى  
حزن السنين ومن بالقحط قد لجما  
ومن أناب ومن أخطا ومن ظلما

فتكرار الاسم الموصول (من) لا يمكن أن يكون حالة عابرة، لأن هذا التكرار نزوعٌ أسلوبى ينبج عنه التوليد الشعري المتمثّل بتعدد الصّلة لكل اسمٍ موصولٍ مما ينتج غزارة تعبيرية لغوية قصوى، خصوصاً وإن الاسم الموصول تكرر ستّ مرّات في بيتين فقط وعلى النحو التخطيطي الآتى:



ونجد أيضاً تكرار "كم الخبرية" في نص "معلقة على كعبة النهر" للشاعر سيف الذبحاوي "من الوافر" (٣٧):

فكم قرَّ الوصيَّ به عيوناً      وكم سُرَّتْ بطلعتِه البتولُ  
وكم ميكالٌ قاتلٌ عن يمينٍ      له، كم عنه شمَّرَ جبرئيلُ

وهو تكرار ينساق مع الشحن الأسلوبي للنص السابق، ف(كم الخبرية) تكررت أربع مرّات في بيتين، وهذه طاقة كامنة باطنة تطلّب بشكل عام وعياً، لما فيها من خطورة قد تمكّر بصاحبها لحظة الأداء الشعري، فينقلب السحر على الساحر، فهي إذن ليست تأتي اعتباطاً بل لا بد لها من ظروف كتابية أكثر وعياً في البنية النصّية. ويتكرر الفعل في قصائد الجود ضمن أنساق تعبيرية أسلوبية تتوزع بين الأسلوب الخبري تارة والأسلوب الإنشائي تارة أخرى، ومثال النسق الأسلوبي الخبري تكرار الفعل (أرني) الطلبي في نص "سجدة على أرض الجود" للشاعر أحمد جاسم الخيال، "من الكامل" (٣٨):

أرني بكاء الماءِ في عصيانه      حتى دنا فمك الشريف يُقبَلُ...  
أرني الطفوفَ، أدقُّ بابِ تراها      وأنام في مرآتها أتبتَلُ

أرني نوافدً من حرير ضيائها  
أرني حنينَ الجودِ قبل قيامه الـ  
أرني فُراتَ الماءِ كيف تعثرتُ  
نُسجتُ شُموسَ في المجرّة تُشعلُ...  
سهمَ الضّريرِ وكيفَ يهدأ مُثكلُ...  
ضِفْتاهُ فارتجفتُ ظمىً تتوسّلُ

فتكرار الفعل (أرني) خمس مرّات ما هو إلا مدّ جسورٍ تواصلية نحو أسلوبية تعبيرية قصوى، تسهم بلا شك في تعزيز موسيقى النص داخلياً، ومثالاً على النسق الأسلوبي الإنشائي بهذا الصدد تكرار الفعل (رمى) في نص "أمثلة الله" للشاعر مسار رياض "من البسيط" (٣٩):

وَصُلْتَ تَرْمِي بِأَفْوَاهِ اللَّظِي جَثًّا  
وَمَا رَمَيْتَ وَلَكِنَّ الْإِلَهَ رَمَى  
وهذا تناص قرآني استثمره الشاعر مضمياً على بنيته النصية صفة إيقاعية خصبة، وهو يكرر هذا الفعل ثلاث مرّات ضمن التشكيل النصي للبيت.

## ٢ / تكرار العبارة

يمكن عدّ التكرار إضاءة فنية تُسلط على القابليات التوظيفية الأسلوبية لصاحب النص، بمختلف تمثلاته سواء التكرارات السابقة، أو هذا الذي نحن بصده وهو تكرار العبارة، والتكرار هنا ((يجب أن يجيء من العبارة في موضع لا يثقلها ولا يميل بوزنها إلى جهة ما)) (٤٠)، وفي قصائد الجود لم تغب العبارة عن الاستحضار الأسلوبي الذي يستبطن استهدافاً إيقاعياً للنص، كما في نصّ سيد أحمد هاشم "على حافة القمر" "من الكامل" (٤١):

قَد كُنْتَ شَفَّافاً تُظَلُّ دَمْعَةً  
قَد كُنْتَ (لاء) حِينَ خَضَّبَكَ الْعَمُو  
قَد كُنْتَ لِحْنًا يَسْتَهِينُ بِجَوْقَةٍ  
سَالَتْ عَلَى خَدِّ الْمَسَاءِ وَنَحْرِهِ  
دُوقَتْ مِثْلَ مُغَامِرٍ عَنِ ثَأْرِهِ  
لَا تَعْرِزُ الْإِثَارَ سَاعَةَ كَسْرِهِ  
فالعبارة (قد كنت) حاضنة نغمية استوعبت عتبات الآيات الثلاثة، لتنتج هذا

الوصال الإيقاعي والإيحائي الهادف، والعبارة لا تعرف لغة الحدود التركيبية، فهي ذات حضور مختلف، ففي قصيدة "كليم النهر" للشاعر ياسر آل غريب "من بحر الرَّمَل" (٤٢):

ظَمَأُ السَّقَاءِ / شَمْعٌ مَخْلُصٌ      ذَابَ مِنْ أَجْلِ وِفَاءٍ وَاضْمَحَلًا  
ظَمَأُ السَّقَاءِ / عِرْفَانٌ وَلَا      يَبْلُغُ الْأَسْرَارَ إِلَّا مَنْ تَخَلَّى

فتركيب العبارة هنا يعتمد فيه الشاعر إلى أسلوبية التعبير بالمضاف والمضاد إليه، وهي إيقاع داخلي أكثر جرياناً، لا سيما إذا ما أخذنا بنظر الاهتمام وروده ضمن بحر كالرَّمَل في ثنائية موسيقية بين الداخل والخارج النَّصِّي.

#### ثانياً / التدوير

من إجراءات الأداء اللغوي الشعري تلك المفصلية التي تتشكل ضمن الفضاء الإيقاعي في البيت الشعري، وما يعنيه البحث هنا هو التدوير، وهو خروج عن المؤلف الموسيقي ضمن البنية الداخلية للنص الشعري.

والتدوير انشطار يعترى اللفظة في جغرافيا البيت الشعري لسبب موسيقي عروضي، وهو إجراء يعترى بحدراً شعرياً متعددة، وله قيمة نغمية يتلمسها ويستشعر حقيقتها الذوق والأذن الموسيقية، و((وُجد التدوير لربط شطر أول لم ينته المعنى فيه بشطر تال له)) (٤٣)، وهو حركة تشترك في إثراء النص الشعري موسيقياً، تتأتى من المخزون القدراتي الأسلوبي في صياغة البيت الشعري، وقصائد الجود اشتملت على هذه الصبغة الإيقاعية في مثل نص "تجليات قمر الطّف" للشاعر مهند الشاوي "من الخفيف" (٤٤):

أَيُّهَا الشَاهِقُ الْمُحَلَّقُ فَوْقَ الـ      جَمْعٌ فُرُوا وَقَدْ أَثْرَتْ رِيَا حَكْ...  
سِرَتْ.. تُسْتَهْزَمُ الْجِيُوشُ بِمِرَا      كَ.. وَتَسْتَعْطِفُ الْحَشُودُ سَاهِكْ



وتشيت تُركض الأرض عينا . . . وتستر كضُ الجسوم رماحك  
مُفرداً بعد أن تفرقت الأنسُ — صائرُ فاستنصرَ الفراتُ سلاحك

فيؤدّي التدوير أدواراً لحنية تترجم الحالة الشعورية التي تكمن وراءها هذه  
الوشائج اللغوية، وهي بنية تُشبه إلى حدّ ما صفقة إبداعية يعقدها النَّاصُ مع اللغة  
في نصّه، مبرهنًا عن انسيابٍ توظيفيٍّ ضمن المسؤوليات الأسلوبية في المغامرات  
الكتابية والأدائية لحظة لعبه النصّ، والتدوير يكثر عادة في بحر مثل البحر الخفيف،  
ذي الطبيعة الغارقة في الهدوء في حدود ما نراه احتكاماً للذائقة والرصد النقدي.  
ويحضر التدوير في نصوص أخرى على غير تفعيلية الخفيف، مثل نص "العطش  
الساقى" للشاعر أحمد الماجد "من البسيط" (٤٥):

مُشاطئُ للسماء، للغيب، للظمأ الـ مجنون، للحزن والشيطان في إثره  
ويخلع الموت من أجل الحياة ويمـ نح الفرات ضفاف المجد من عمره  
ضجيجُه حين خرَّ النبض قد قرع الـ أصداء فاهتزَّ قلبُ الأرض في نحره  
مضجُ بنجيع الضوء قد جمع الـ أسحار ينسجُ ثوب الضوء في بدره

وعند تدبّر الأثر الذي يتركه التدوير في الأبيات المجتزأة أعلاه نلاحظه حالة من  
الامتداد والانتفاء اللغوي، والنغمي، فصدور البيت يبدو متصلاً بالعجز محققاً وحدة  
تركيبية غاية في الدقة، تفرضها مثيرات أسلوبية، وثوابت ذوقية إيقاعية؛ مما يسهم  
في خلق حالة من الترنم لحظة إلقاء البيت المدور الأمر الذي لاشك في أثره اللحني  
والموسيقي

وما هو إلا انصراف، وحالة من الغيرية لكل ما هو ضمن المجرى العام، ((لكسر  
رتابة النسق الإيقاعي والتحرر من أسار النسق التقفوي ومن التوقف النغمي  
والمعنوي الذي فرضه البيت الشعري التقليدي)) (٤٦)، فكان التدوير من الخصائص

الأسلوبية في قصائد الجود، وقد لعب دوراً إيقاعياً وهو التقاطة موسيقية ضمن التشكيل النصي للقصيدة العمودية المعاصرة.

### المبحث الثاني / الخصائص الأسلوبية في البنية التركيبية

للأداء الشعري دوراً استراتيجي في تشكيل البنية النصية بشكل عام، وفي تشكيل البنية التركيبية بالشكل الأكثر خصوصية، وعلى مدى توهج التراكم اللغوي يتوقف مقدار التوهج النصي، وفي حدود فهمنا أن للبنية التركيبية الأثر الأبرز والأكبر في البنية الإيقاعية والبنية التصويرية، فها تان البنيتان إلا نتيجة لمقدمات لغوية هي في النتيجة تلك الحادثة الصياغية التي يُنتجها المبدع في لحظة التأريخية وهو يستجيب لتجربته الشعرية في البناء التركيبي.

وتتحدّد فاعلية الذائقة الشعرية، وطبيعة الإبداع الأدبي من خلال الإنتاج والتوزيع الذي يعترى البنية التركيبية اللغوية في النص، وهو محدّدات وإجراءات أسلوبية تكشف عن الجمال الكامن في النص، وخصوصا النص الشعري باعتباره نصّاً غايته الجمال الذي تكون فيه اللغة هي البؤرة، والفضاء الذي يدور حوله وفيه الأداء الشعري (( ولعل الاهتمام بالناحية التركيبية في الصياغة يرجع أصلاً إلى المعنى النحوي الذي يمثل أحد الأقسام الوظيفية للمعنى اللغوي العام؛ ولا شك أيضاً أن مستويات الدراسة اللغوية تتعاون فيما بينها على إفراز المعنى الذي عن طريقه تتم عملية التواصل في مستواها العادي المؤلف ((<sup>(٤٧)</sup>.

وتندرج البنية التركيبية ضمن ظواهر عدة تتفاوت وفرتها من شاعر لآخر، ومن نص لنص آخر تبعاً لقابليات الشاعر اللغوية والذوقية، ومن الظواهر اللغوية، النداء، والاستفهام، والشرط، وغير ذلك مما سوف نسلط عليه الضوء في إجراءات البنية الفنية التركيبية لقصائد الجود الفائزة بدورها الخامسة.

### المحور الأول / أسلوب الاستفهام

الاستفهام تركيب لغوي يعمد إليه الشعراء بوصفه نافذة يطلون من خلالها على فضاءات شعرية شاسعة تشكل جسوراً إجرائية تمنح الأداء الشعري طاقة قصوى من الإجراء الفني الثر، و((من أقسام الإنشاء الاستفهام))<sup>(٤٨)</sup>، وهو ((طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل))<sup>(٤٩)</sup>.

ويعد الاستفهام من الأساليب ذوات الفاعلية في الشعر العربي، لما فيه من طاقات معنوية دلالية تتأرجح بين الحقيقة والمجاز، والشاعر بوصفه صاحب النص له أن يتخذ منه نافذة يطل من خلالها على ما يكمن فيه من مشاعر، فالاستفهام علاوة على صفته الطليبة قد يخرج لمعانٍ غير طليبة كالنفي، والتعجب، والتمني، وهذا كله يتوقف على الإزاحة الأسلوبية التي يدرك الشاعر التعامل معها بما تتوفر له من ذائقة، وقدرة فائقة في التصور.

وشعراء الجود كانوا قد استثمروا هذا الأسلوب في جعله حاضنة لغوية تستقطب التساؤلات الشعرية، ضمن الإطارين الذاتي والإنساني، وهي أساليب تؤرشف ما يجري في الوثيقة النصية الشعرية لحركة الأدب والفن عموماً، وأسلوب الاستفهام قائم على أدوات تتوزع بين الاسمية والحرفية، فكانت نصوص الجود قد اشتملت على هذا الأسلوب بأدوات مختلفة، في مثل نص "من عزلة الحرف" للشاعر سجاد عبد الحميد "من البسيط"<sup>(٥٠)</sup>:

ماذا على النهر لما جئت مُلتحفاً      بالبسملاتِ سوى التسبيحِ كي تبقى ؟  
وهل يسافرُ عنك النّزفُ يا وطناً      وأنتَ تغرسُ في طيّاته العِشقا ؟ ...  
ما كربلاءُ بلا أشلاءٍ قيل لها:      الحقُّ ذنبكِ فلتستغفري الحقا ؟  
وليست هذه التساؤلات إلا منظومة حوارية مغروسة في تربة الذات الشاعرة،

تنمو وتتفتح بمعية الوايل التأثري الذي يُجرح في النهاية صورة النص في بنيته التركيبية التي يتوقف توهجها على الاستشمار التعبيري، الذي بدوره يترقب تلاؤم الأدوات مع البنى النصية الأخرى، والنص يستحضر في تساؤلاته أكثر من أداة استفهام تمثلت في اسمي الاستفهام (ماذا المركب، وما الاستفهامية غير المركبة)، وفي حرف الاستفهام (هل)، فكان الاستفهام مُستحضرًا بمصدقيه: التصوري والتصديقي.

وفي نص "تجليات نهر إلهي" للشاعر ناصر زين "من الكامل" (٥١):

يا أيها العباسُ رأسك مشعلٌ      بشموخه، كيف ارتمى في المعترك؟  
كم زوروك بعتمة موبوءة      يا بن الحقيقة هل سما من زورك؟ ...  
قلبي كعصفورٍ يلوذُ بقبة      لله، من هدى البرية سحرك؟

لا يخرج الشاعر عن الأسلوب الحواريّ التساؤليّ، وهي أيضاً ليست تساؤلات محضة قدر كونها محاولات شاعرة للبت الشعري في حضرة الآخر المقدس، فهي لحظات تمّاه في رحلة الذات نحو فضاءات الحبّ والألق، وهي لحظة تأخذ بالذات الشاعرة إلى فضاء أسلوبيّ خلاق يتلاءم وطبيعة الموقف الشعريّ، الأمر الذي يفسر هذا التكثيف الأسلوبيّ العميق، والغزير الذي لا يترك فرصة للاستشمار الشعري إلاّ وانتهازها، وهذا واضح على المستوى التركيبي للغة النصّ، والذي من مصاديقه توظيف أكثر من أداة تساؤلٍ في النصّ، كأسماء الاستفهام (كيف، كم، من)، وحرف الاستفهام (هل)، مما يترجم القابليّات التوظيفية، والكمّ الأسلوبيّ الهائل في النصّ، وفي نص "لوحة الإيثار" للشاعر محمد باقر أحمد "من الطويل" (٥٢):

أنا متعبٌ كالليل هل لي رباةٌ      أشاطرها وجدي إذا انفطر الوجد؟  
رغبتُ عن النجوى إلى البوح دُلني      أمير فؤادي: أين في حيرتي أشدو؟ ...

لماذا أريق الضوء من مقلّة الهدى وُضِرَج خدُّ البدرِ فاستعرَ الخدُّ؟  
يتخذ الاستفهام شكلَ مهيمٍ أسلوبٍ يستدعي تواتراً تركيبياً مكثفاً ضمن طبيعة النصّ اللغويّة، وهي منحة تفرّضها مرونة اللغة حيث المضمون الخصب والأداء الشعريّ المركّز، والذي يصبح حتمية لهذا الامتلاء الأسلوب في الاستحضار التجميعي لصورٍ مختلفة من الاستفهام بنوعيه: سواء التصديق منه أم التصوّر. إنها إذن سُعلة أسلوبية خاضها النصّ الجوديّ عموماً ليبلغ صفة من الجوهرية ذات التركيز التركيبي، مما يفسّر فيما بعد هذا النماء العام في البنى النصية المختلفة لهذه القصائد.

### المحور الثاني / أسلوب النداء

النداء صورة أسلوبية غاية في الاستدعاء اللغويّ، وهي في التوظيف الشعري أشبه بالاستعارة التركيبية اللغوية في كسرٍ إجرائيٍّ في جيولوجيا اللغة بما تتيحه طبيعة الموقف الشعريّ، ومتطلبات اللحظة الشعريّة ومثيراتها، والنداء من تقنيات الجملة الإنشائية ذات المدلول الطلبية المحض، ويقوم النداء بوصفه أسلوبية لغوية على شبكة من الأدوات التي تُعدّ علامات بها يتوصّل إلى النداء، سواء كانت ظاهرة أم مقدّرة، والنداء ((طلب الإقبال بحرف نائبٍ منابٍ أدعو))<sup>(٥٣)</sup>.

وقد يجيء في المطالع، وفي غير المطالع، وهو بمنزلة المفتاح الجديد لموضوع جديد... ويسهم في تصوير أزمة الشاعر في مقدمة القصيدة تمهيداً لتفصيلها فيما يلي المقدمة من أبيات<sup>(٥٤)</sup>، وهو في تصور الباحث عبارة عن مقدّمة استدعي نتيجة لغوية لأبدية في أيّ مكان حلّ وتموضع، سواءً في مطلع النصّ أو ضمن الحشو النصّي، والنداء باعتباره تكويناً أسلوبياً لغوياً أيضاً له أدواته التي إليها ينتسب في كينونته، وماهيته.

وللنداء في نصوص الجود صورٌ حديثة، وأخرى تقليدية شتى أكسبتها الأنساق التعبيرية حالة من التجدد والإشراق بمختلف تجليات النداء سواءً كان محذوف الأداة أم كانت أدواته حاضرة... وبالنظر التحليلي لهذه النصوص كانت التركيبة اللغوية للنداءات مشتملة على التراكيب (أبا الفضل - يا نجوى صوت الماء - يا حنطة الغيم - يا كلیم النهر - يا ذا ثقة - أيها العباس - يا مجازياً - يا أبا الفضل - يا هاجساً - يا قاب كفين - يا طارقاً - يا وطناً - يا عباسهم - يا أيها المتجلى - يا جود هذي الأرض - يا أيها العاشق الثوري - يا عباس - يا ساقياً - يا كلیم الماء - يا حصاد العشق - يا مجمر العطش - يا حاملاً ذكرى القميص - يا بدر - يا أيها القمر - يا أيها العباس - يا بن الحقيقة - يا فارس الدهر - يا سيدي - أيها الشاهق - يا أبا الفضل - أبا الفضل - يا عباس - يا عباس - أيها العباس - أبا الفضل - أمير فؤادي - أبا الفضل)، وفي نص "تجليات نهر إلهي" للشاعر ناصر زين "من الكامل" (٥٥):

يا ساقياً نحر الرضيع بنحره	وحياً، فنبع النحر آياً فسرك
قم يا حصاد العشق وازرع صدرنا	قمحاً بعشق الله يملأ بيدرك
واسلك بكفك - يا كلیم الماء في	نهر، فنبض الماء حباً دثرك...
يا مجمر العطش المقدس قد أبت	كفك إلا أن تباع محسرك
يا حاملاً ذكرى قميص (سكينة)	ألق القميص على العيون لتبصرك...
حزناً قد ابيضت وصارت غيمة	مد شاهدت - يا بدر - ليلاً جزرك...
يا أيها القمر الموزع كالندی	هل أن سيف الليل يوماً غيرك...
يا فارس الدهر الأبي... قصيدي	خذا دموعاً كي تعاهد أدهرك...

يشغل حرف النداء (يا) على كل المساحة الندائية، وفي هذا ملمح لغوي يكشف عن سيادة أسلوبية، وتعارفٍ فنيٍّ للدرجة التي تجعل البدائل اللغوية الأخرى غائبة،

بينما المنادى يتخذ صوراً تركيبية متباينة تتسع لأكثر من صورة تركيبية تسمح بها اللغة، فالمنادى في البنية التركيبية تارةً يجيء شبيهاً بالمضاف مثل: (يا ساقياً نحر الرضيع، يا حاملاً ذكرى القميص)، وتارةً يجيء مضافاً مثل: (يا حصاد العشق، يا كليماً الماء، يا مجمر العطش، يا فارس الدهر)، وقد يجيء نكرةً مقصودة مثل: (يا بدر)، أو يجيء بلفظ (يا أيها)، وهو توزيع لغوي ثرٌّ، فيه من السعة والشمول ما يكفي لخلق تكثيف أسلوبٍ خلاق.

وفي نص "أمثلة الله" للشاعر مسار رياض "من البسيط" (٥٦):

تأهوا بصحراء معنأهم و بنت لهم في لجة التيه يا عباسهم حرما  
يا أيها المتجلى كل نائية يسراً . يذيب جليد العسر حيث همي  
كم كنت يا جود هذي الأرض حين شكوا وحين ضجوا . بدمع الأرض مزدحماً  
يا أيها العاشق النوري كتبت أفاض من نوره المعشوق مضطرباً...  
إذ قيل في الطف: ما شكل العذاب ترى؟ ناداك ربك يا عباس قم علماً  
والنداء لائحة أسلوبية لا تعرف للحدود لغةً في التوظيف الشعري، فقد تتكرر  
الواسطة الأسلوبية المتمثلة بـ(ياء النداء) في كافة النداءات في النص لكن ثمة فجأة  
مُدخرة يفصح عنها النص بين طياته، وهي فجأة لا تتحدد بمستوى معين فقد تكون  
فجأة في اللغة حين يكون المنادى المضاف بتركيب (يا عباسهم)، فهو انتساب غاية  
في الجمال على المستوى المضموني، أما على المستوى اللغوي فالتركيب هذا تخطى  
جغرافياً النحو التي تشترط أو ترتضي أن المعرف لا يعرف، وهو عرف لغوي صادر  
عن الذوق اللغوي، لكن توظيفاً كهذا -فيما نراه- توظيف رائع وجميل، وفي آخر  
نداء في المقطع الشعري المجتزأ أعلاه نكتة لغوية ساطعة إذ يجلب الشاعر بصلاحياته  
الشعرية نداءً مصدره ربُّ المخاطب في البيت، فالمنادى بتركيب (يا عباس قم علماً) هو

رثه، وفي هذا بُعدٌ تصوّريّ شموليّ لا يقتصر على جهة من جهات الموقف الشعريّ، وهكذا كانت النداءات وافرة في مثل: (يا أيها المتجلّي، يا جود هذي الأرض، يا أيها العاشق) رغم وحدة الواسطة اللغوية المتمثلة بأداة النداء.

وفي نصّ "من عزلة الحرف" للشاعر سجاد عبد الحميد "من البسيط" (٥٧):

يا هاجساً يهّب اللوحاتٍ مُتَسَعاً      لهيبة الحُرِّ بالسَّبَابَةِ الأَرْقَى...  
يا قابَ كَفَّينِ فَجَرْنَا خِلالَهُمَا      مِنْ الضِّيا ما يُنيرُ الغُربَ والشَّرْقَا...  
يا طارِقاً والسَّاءِ الوِترُ في يَدِهِ      إنِّي كُتِبْتُ على أبوابِكَ الطَّرْقَا...

يتخذ النداء شكل بادرة تمهيدية تفتح على متعلقات توليدية تكون التراكيب اللاحقة ذات عائدة للمنادى، فالمنادى يكتسي حُلة من الفاعلية منشؤها هذا الطّبق الصياغي المتحرّك على ما يتلوه من تراكيب فالمنادى في (يا هاجساً...) يأبى إلا أن يمتدّ لتوليد أسلوبيّ هو (يهب اللوحات...) مهيباً في كل هذا ظروفاً لغوية تتكئ بالأساس على المنادى ذاته، وكذا الحال في المنادى في (يا قاب كفين...) فإنها يستمرّ تواصلياً مع الآتي في (فجرنا خلالهما...) فالضمير (هما) رابط لغوي لا يقبل الفرار من علاقته بالمنادى، وكذا الحال في المنادى الأخير (يا طارقاً...) الذي يتواشج معه تركيب (والسواء الوتر في يده) بالضمير (الهاء) العائد على الطارق، وهكذا فالنداءات في نصوص مدونة الدراسة تتشكّل بتلوينٍ فنيّ حدائقي تُفصح عنه تلك الصبغات اللغوية المنفردة، والتي يلمحها المتلقّي في عموم النصوص الشعرية.

### المحور الثالث / أسلوب التقديم والتأخير

التقديم والتأخير من الخصائص الأسلوبية التي تنبني على الانحراف التركيبي متّخذاً أشكالاً تُسهّم في خلق بنية هندسية مغايرة، لها القدرة التأثيرية والجمالية في بلورة وخلق وعي استثنائيّ في مناخ الخلق والتلقّي، والتقديم والتأخير إجراءً سطحيّ



اللغة، ومرجعيتها الأسلوب الذي يمتاز به شاعرٌ عن آخر، إنه ((احتيال الإنسان على اللغة وعلى نفسه))<sup>(٥٨)</sup>، وهو بلا شك بصمةٌ تعريفيةٌ لمزايا النص، فصفة التجاوز اللغوي لا ينبغي أن تكون عابثة وغير مقصودة جمالياً، أو حتى تلك التركيبة العفوية التي تندرج ضمن اللحظة الشعرية العفوية، فإنها وإن كانت أقرب للنضج الفني إلا أنها تأخذ بالحسبان اللاوعي نوعاً من القصدية في مغايرة أسلوبية خطيرة كالتقديم والتأخير.

والتركيب الجمليّ فيه من المرونة ما يسمح للشاعر أن يمتدّ ويسافر في صياغاته على مناخيّ الجملتين الاسمية والفعليّة، وبالبدائل المتاحة في عملية الخلق الأدبي. وقصائد الجود واحة شعريّة استقطبت فعاليّات أسلوبية كثيرة على ما تمّ التطرّق له في سالف المحاور، ويبرهن الاستقراء البحثي في هذه القصائد على أن من أغزر وأوفر الأساليب فيها هو أسلوب التقديم والتأخير، سواءً على صعيد الجملة الاسميّة أو صعيد الجملة الفعلية، ففي الجملة الاسميّة يتقدم الخبر على المبتدأ كما في نص "معلّقة على كعبة النهر" للشاعر سيف حسن "من الوافر"<sup>(٥٩)</sup>:

وتذروها الرياحُ فكلُّ أرضٍ	بها من حُزنها كَلِمٌ ثَقِيلٌ ...
وثغرٌ ينسجُ العرفانَ عشقاً	لَهُ رَجْعٌ من النَّجوى خَضِيلٌ ...
كَأَنَّ الموتَ يُشبهُهُ تماماً	لَهُ في كُلِّ شِئْرٍ عَزْرُئِيلٌ ...
وفي يدهِ لواءُ الحمدِ، تحكي الـ	معالي عنه، تعرفُهُ الفلولُ

فتقديم الخبر هنا من منظور نحوي جائز لا واجب؛ لأن الخبر المقدم جاء على صيغ أشباه جمل هي (بها، له، له، في يده)؛ بينما المبتدآت توزّعت بين أن تكون نكرة مخصّصة بالوصف مثل (كَلِمٌ ثَقِيلٌ، رجعٌ... خضيلٌ)، أو أن تكون معرفة مثل (لواءُ الحمدِ، عزرئيلُ)، فالتقديم ليس استجابة لمثيرٍ نحويّ قاهر؛ بل هو تقنين أسلوبيّ

يتأتى من التجويز الفني، فكانت بذلك الجملة الاسمية حاضنة لغوية فيها من القابلية على التشكيل الهندسي ما يتيح للشاعر الغزارة في التوظيف اللغوي، ولا يقتصر التقديم والتأخير على ما هو عمدة في الكلام؛ إنما قد يعتري الفضلات؛ والمتعلقات وهو أكثر حضوراً في نصوص الدراسة، كما في نص "قطرة ظمأ" للشاعر علي مكي الشيخ "من الطويل" (٦٠):

على (حسك السعدان) يمشي يقينه<sup>٦٠</sup>      هواك فينمو في الطفوف إباؤها...  
أرش على نهري هواك وفي فمي      طفولة وجد دفؤها كربلاؤها  
على درفة الوقت التي بين أضلعي      تراودني كف يرف لوأؤها...  
توارى ازرقاق الجود عن مقل السننا      وعن جفك النهام طال اختباؤها

تتكثف الانزياحات في تقديم المتعلق العائد على الجملة الأم؛ فالكلام فيه جواهر وعوارض، ويتيح التجويز اللغوي اللفظي هذا الخرق التركيبي الذي يطالعنا في تقديم المتعلقات، فالجمل في تركيبها الأصل تكون على النحو الآتي:

- يمشي يقين على حسك السعدان. - ينمو إباؤها في الطفوف  
- أرش هواك على نهري...  
- تراودني كف يرف لوأؤها على درفة الوقت التي بين أضلعي.  
- وطال اختباؤها عن جفك النهام

فكان التقديم والتأخير تغييراً فنياً به اكتست التراكيب وشاحاً جمالياً، يقربها من جودة الذائقة وتقبل التلقي، وقد يتجاوز المفعول به حدوده الجغرافية ضمن الفضاء النصي، كاشفاً عن تحديثات أسلوبية تُضاف إلى ما في النص من إجراءات فنية أخرى، ومن مصاديقه في نص "أمثلة الله" للشاعر مسار رياض، "من البسيط" (٦١)

وحين كانت عيون الخلق يملؤها      يأس الحياة أقمت الأمنيات سها...

شيدت كفيك نحو النهرِ قنطرةً      للآن معناهما التأريخُ ما فيها...  
وأن تخط على أسيافه لغةً      من الخلود وإن غطاك بحرٌ دماً

فعلى الرغم من الحتميات التي تفرضها طبيعة النص الشعري العمودي من التزام النظام التقفوي الموحد ضمن الطبّق الصياغي، الذي يستدعي تشكيلاً لغوياً يؤدي فيه الروي أدواراً تنسيقية، ضمن ممارسات أسلوبية تصبّ في صالحه، لكن هذا لا يمنع من تسليط الضوء على الكيفية التي أدير بها النصّ، أو البيت الشعري باعتباره الوحدة البنائية للنصّ، أو قل تسليط الضوء على المهارات الجمالية التي تكشف عن خصوبة التجربة الشعرية.

وواضح جداً أن التقديم والتأخير وهو يجري ضمن الضوابط الذوقية اللغوية حقّق تركيبة جديدة تركت للنص عموما الحديث عن نفسه، ومن التقديم: (الضمير الهاء في الفعل \_ يملؤها \_ إذ تقدّم على فاعله \_ يأس \_)، وتقدّم المفعول به (الضمير الكاف في \_ غطاك \_ على فاعله \_ بحر \_)، وكذلك المفعول به (\_ معناهما \_ الذي تقدّم على الفعل والفاعل في \_ ما فيها \_)، فكان أن تقدّم المفعول تارةً على فاعله فقط، وتارةً أخرى تقدّم المفعول على الفعل والفاعل معاً، ضمن تعبيرات أسلوبية ناجعة.

### المبحث الثالث / الخصائص الأسلوبية في البنية التصويرية

الصورة إمكانٌ خاصّ وخلطة من عناصر الواقع وواحة الخيال، الواقع بما فيه من غزارة لغوية ومرونة صياغية وغير ذلك مما يندرج ضمن حدود المحسوس والذهني، والخيال بما فيه من خصوصيات وقابليات إبداعية منفردة، وهي تتركب وتتمّ ضمن أنطقة الذات الشاعرة، كاشفةً عن الخزين الفطري والذوقي للمبدع عموما وللشاعر على النحو الأخصّ.

والصورة تشكيل إبداعي فني يرسمه الشاعر من وحي عالمه الشعري بمحض تجربته الشعرية الخاصة، أو من خلال توظيفه لعناصر من المخزون الثقافي، والمعرفي، والفطري الكامن فيه، ولعل البنية التصويرية تُعدُّ المحكَّ الأكثر وضوحاً في هوية القصيدة فنياً، فهي الجديد الذي ييئته الشاعر للوجود حيث الخلق الأدبي، والإبداع الدرامي المستفِز لاستهلاكية الوجود، والصورة إنتاج جديد لعالم جديد من وحي الخيال، وتجربة الواقع، ((فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير))<sup>(٦٢)</sup>، والشاعر حين يلتقط صورة فييئتها للعالم إنما يكون هادفاً لا عابثاً؛ لأن الجمال هو الغاية، والصورة تمثل بؤرة ونواة الجمال، وإن ((الصورة البلاغية ليست مجرد زخرف زائد، بل إنها لتكوّن جوهر الفن الشعري نفسه فهي التي تفك أسرار الحمولة الشعرية))<sup>(٦٣)</sup>، والصورة الفنية محدّد رئيس، وعامل من عوامل تنشيط العمل الجمالي، وهي بمنزلة وثيقة تشهد للمبدع بالتفرد.

### المحور الأول / نسق المشابهة

#### أولاً / التشبيه

تكاد بنية التصوير الفني تتجلى بشكلها الأبرز على ما يمكن للشاعر أن يورده من تجسيد تمثيلي يُجرِّج فيه الحقيقة تحريجاً جديداً يقربها فيه من المجاز، أو من الحقيقة بصورتها الأكثر جمالاً حيث الإخراج الفني والإبداعي، والتشبيه عماد التصوير، وبه تظهر طاقة المبدع في عقد المماثلة، واكتشاف نقاط الالتقاء بين طريفي التشبيه، فالتشبيه ((إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معانٍ تعمّهما ويوصفان بها، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما عن صاحبه بصفتها))<sup>(٦٤)</sup>.

والتشبيه صورة لها الأدوات التي تقوم عليها وهي في الأساس: الكاف، وكأن،

ومثل، وهي تمثل وسائط وروابط قد تظهر أو تُضمَر في بنية الصورة الفنية التشبيهية، حسب التوظيف اللغوي الذي يعمد إليه النَّاصِّ، وحسب ما يتيح الموقف الشعري، بما يندرج فيه من فعاليات أدائية ووظيفية عامة، والتشبيه في نصوص الجود يُسهم في ترصين البنية الشعرية، في تجليات مختلفة، ومن مصاديق التشبيه ما ورد في نص "على حافة القمر" للشاعر سيد أحمد هاشم "من الكامل" (٦٥):

وتظَلُّ تَبْكُرُ التَّمْرُدُ نَائِرًا      كَالصُّبْحِ يَفْتَضُّ الظَّلَامَ بِفَجْرِهِ  
تَجْرِي عَلَى خَدَيْكَ أَشْرَعَةُ الخُشُوعِ      عِ كَأَنَّهَا سَيَّارَةٌ فِي بَحْرِهِ...  
الْحَلْمُ يَأْكُلُهُ الظَّلَامُ وَأَنْتَ مِشْدُ      كَأَنَّ الأَمَانِي عَلَّقَتْ فِي بَدْرِهِ

فالتصوير في هذه الأبيات المجتزأة قائم على أسلوبية المماثلة التي كان الشاعر قد عمد إلى خلقها على طريقتة الخاصة في التشكيل الصوري، فهو تارة يربط بين المشبه، والمشبه به بالأداة مثل تشبيه ابتكار المخاطب للتمرد لحظة ثورته بالصبح وهو يفتض الظلام بوساطة الفجر، فالشاعر يستعمل الأداة الكاف ظاهرة بين طرفي التشبيه، فكان أن اكتملت عناصر التشبيه لتكتمل الصورة في مختلف أبعاده، وهذه البنية اللغوية تتكرر في التصوير في البيت الثاني فعناصر التشبيه كانت قد وردت دونها حذف، حيث (المشبه) وهو أشرعة الخشوع، والأداة الرابطة (كأن) التي اتصل بها ضمير عائد على المشبه، ثم (المشبه به) سياراً في بحره، وليس التشبيه وتيرة واحدة يقع الشاعر في اسارها؛ بل قد يعمد إلى تقنيات أسلوبية أخرى صفتها الإيجاز، وهو يشبه المخاطب بأنه مشكاة الأمانى علقت في بدره، فالمشبه (أنت)، ثم المشبه به (مشكاة الأمانى...) دون المرور بمحطة الأداة، وهو وارد في نصوص شعراء الجود، ففي نص "من عزلة الحرف" للشاعر سجاد عبد الحميد "من البسيط" (٦٦):

ها أنت ترسمُ طفلاً نبضُ زِينِهِ      وحيٌّ على كلِّ قلبٍ نخبٍ يُلقى...

حَسْبُ الْقَرَايِنِ مِنْ جَفْنِيكَ أُنْهَمَا      تَسْبِيحَتَانِ بِسَهْمٍ كَانَتَا رَتْقًا...  
رَوَاكَ مَحْضُ فِضَاءَاتٍ تُزْفُّ لَهَا      مَلَائِكُ النَّصْرِ وَالْأَشْجَانِ لَا فَرْقًا  
يُسَبِّحُونَ بِنَجْمٍ فِي أَوَاصِرِهِ غَفَا      الْوَفَاءُ بِهَيِّ الْعَرْشِ، وَاسْتَلْقَى

فالتشبيه وهو يستغني عن الأداة يعلن التماهي والاتحاد بين طرفي التشبيه (المشبه، والمشبه به)، حيث حل أحدهما في الآخر لتصح النسبة فيما بينهما وهو طريق موجز لتحصيل الحاصل في صائرات الحقائق، وما هذا الذوبان التصويري إلا إنتاج الاختزال اللغوي ذي المنشأ الأسلوبى الذي صار فيه النبض هو الوحي، والجفنان هما التسيحتان اللتان كانتا فترقتما سهم لتصيران صورة مثل تكفي القرابين في الاقتداء بها، والرؤى صارت هي الفضاءات التي تزف لها الملائك، هذا الحُلُول الصوري عائد إلى التدخل الأسلوبى ضمن ترسيم حدود الصورة في التشبيه، لتصل بالنتيجة إلى ترك ذكر (المشبه به) لشدة ظهوره، ومن ثم الإتيان بالمشبه به (نجم)، ولعل النكتة في هذا التشبيه هو اشتغال البيت على ما ينتسب للمشبه المضمر وهو صورة (في أواصره غفا الوفاء بهي العرش واستلقى)، وهذه الصورة بما فيها عائدة بلا شك للمشبه الذي صار له توصيف جديد ينزل منزلة الحقيقة منه وهو كونه (النجم)، فهو المشبه وهو المشبه به في آن واحد، وفي نص "كليم النهر" للشاعر ياسر آل غريب "من الرَّمَل" (٦٧):

وَالْفَرَاتُ الْعَذْبُ أَفْقٌ مُتْرَعٌ      فَلِذَا؛ جِئْتَ بِشَوْقٍ مُسْتَهْلًا...  
وَإِذَا كَفَّاكَ غُضْنَا فَرَقِدٍ      وَقَعَا حَيْثُ مَنَارُ الْغَيْبِ حَلًّا...  
لَمْ أَزُرْ شَخْصًا وَلَكِنْ أُمَّةً      إِلَيْهِ، مَا أَسْمَى وَأَنْمَى وَأَجَلًّا...  
أَنْتَ مَاءٌ الْمَاءِ، كَمْ لَحْتَ عَلَى      بَاحِثٍ عَنْكَ يَقِينًا فَاسْتَدَلًّا

نلاحظ استغناء كلياً عن الواسطة والرباط الذي عادةً ما يكون حاضراً ضمن

نطاق الصورة في التشبيه وهو عنصر (أداة التشبيه)، فالشاعر لا يرى فرقاً بين المشبّه والمشبّه به، فالفرات العذب ليس سوى أفق مترع، دونها أية فاصلة فكلاهما صار الآخر بعينه، مما يتسبّب في سيادة أسلوب أدائي مميز في إنتاج وإخراج الصورة الشعرية.

والمهم هنا هو أن (المشبّه به) يتّسع اتساعاً يحاول فيه أن يتحرّك ليتناسب مع كُنْهِ (المشبّه)؛ فهو ليس مشبّهاً عادياً بل هو ذلك المشبّه الاستثنائي الذي تتشرف الأوصاف الخلاقة بالتقرّب منه، فحين يكون المشبّه هو (كفاً) هذا المخاطب العظيم فحتها سيكون المشبّه به متشبّثاً بوسائل الاتساع والقابليات لينهض بنفسه قبالة هذا المشبّه العظيم؛ لذا فهو هنا غُصنان لفرقد... وهذا صدى تصويري غاية في الدقّة؛ حيث المشبه جاء جزءاً من المخاطب وليس كل المخاطب أي فقط (كفاك)، وحينما جاء بالمشبّه به جاء به بكلّ مكملاته، فالمشبّه به هو (غصنا فرقد) مما يشير إلى كائن متكامل الأطراف، والذي يُسجّل هنا علاوةً على ما سبق هو أن المشبّه به ليس له مصداق في الخارج إلا ما يدّخره المخاطب لنفسه من مثيل في الماوراء، والذي ترجمه صورة (وقعا حيث منار الغيب حلاً)، وهكذا يكون التشبيه قد أسهم في تكثيف البنية التصويرية لنصوص مدونة الدراسة.

### ثانياً / الاستعارة

الاستعارة من مظاهر الصورة الشعرية التي تمثل انزياحاً على مستوى اللغة في ألفاظها ومعانيها، تنجم عن صلاحية لغوية ودلالية تسمح بها اللغة للشاعر في مجال الخلق الأدبي؛ ليتم تجاوز التقريرية، والنفاذ من مناخ اللغة المباشرة إلى مناخات جمالية غير معهودة، فالاستعارة ((استعمال العبارة على غير ما وُضعت له في أصل اللغة)) (٦٨).

فهي إجراء تهجيني تخضع لها الموجودات في سطح اللغة بما يسمح به الجمال، وتقبله الذائقة الفنية، والاستعارة ((إنما هي ادعاء معنى الاسم للشيء لا نقل الاسم عن الشيء))<sup>(٦٩)</sup> ولا بد للاستعارة من مستعارٍ، ومستعار منه، ومستعار له، وهي في كل هذا حالة من التبادل الفني بما تسمح به اللغة ضمن دائرة الذوق وحدود الجمال، وهي بوصفها انزياحاً تكون من الخصائص الأسلوبية التي تنجم عن التصرف الفني في اللغة، والاستعارة في نصوص العينة المدروسة حاضرة بتجلياتها المختلفة سواء الاستعارة المتداولة في العرف الفني العام، أو تلك القائمة على التشخيص أو التجسيد، ومن مصاديق البنية الاستعارية ما ورد في نص "لوحة الإيثار" للشاعر محمد باقر أحمد "من الطويل"<sup>(٧٠)</sup>:

تسلّقتُ جذعَ المجد... أنستُ      لوحةً بها رُسمتُ نارٌ وقافلةٌ تحُدُّ  
ونهرٌ جريحٌ ضفّته مَواجِعُ      وطفلٌ ذبيحٌ كان من نحرِهِ الرِّفْدُ...  
سألتُ وكانَ الليلُ سكرانَ مُربكاً      وشمسُ الرُّؤى في القلبِ ما انفطرتُ بَعْدُ

فالاستعارات في الأبيات المجترأة تشترك بفاعلية قصوى في ترصين التصوير الشعري؛ ليكتمل النضج البنيويّ الصوريّ، فالاستعارة هنا ليست هي كلّ الصورة؛ بل عنصر مهمّ وفاعلٌ جدّاً في توهج الصورة، لذا فهي منذ الوهلة الأولى شكّلت تبوية صوريّة، منها ابتدأت لعبة التصوير وعندها تحرك الإنتاج التصويري؛ لتتوالد فيما بعد تشكّلات والتقاطات لوحية ضمن الفضاء الكلي للصورة، فكان أن استعار الشاعر للمجد جذعاً يتسلّقه ليعبر من خلاله فيما بعد إلى مناخات التصوير اللاحقة؛ لينتج استعارات أخرى حيث استعار للنهر صفة كونه جريحاً، ثم استعار لليل صفة السكر والإرباك، ثم استعار للرؤى شمساً، فكان كلٌّ من الزمان والمكان قد تعرّضا لانزياحات هي بالتحديد إمكانات جديدة تكون للشاعر من خلالها



هويّة، ويكون له محدّد فني يُعرب عن انتساب النصّ لصاحبه، وفي نص "تجليات قمر الطّف" للشاعر مهند الشاوي "من الخفيف" (٧١):

حالكُ الأُمْنِيَاتِ حَرَمَ لِسَهْ— م خفّافيش لؤمِه . . وأباحكُ...  
صهوةٌ من عُلاكِ يَرْكُبُهَا المَج— دُ فَمَا اسطَاعَ أَنْ يُحَدَّ بِجَاحِكُ  
بين عَيْني خُطَاكَ يَنْسَكِبُ الصَّم— ت فُتْدِرِي عَلَى اليَقِينِ صِيَاخِكُ

يتكاثف التوظيف الاستعاري ليلبغ درجة قصوى في الانزياحات، فقد ينجم الانزياح عن انزياح سابق له ليتلوه انزياح آخر وهكذا، فالبنية الاستعارية في الشعر المعاصر؛ لاسيما في قصائد الدراسة تتشكّل بحريّة فائقة، غير آبهة بغير الذوق، فهي إذن هكارفة عارمة تشدّ المتلقّي جاعلةً منه متابعاً ليس له إلا التوقّد والحذر، إذ يتمّ عبور الحدود الفاصلة بين مختلفات الظواهر، والأبيات المجترأة أعلاه ملؤها التصوير الاستعاري حيث يستعير الشاعر لحالك الأُمْنِيَاتِ صفة اللؤم، ثم يستعير لهذا اللؤم خفّافيش؛ إشارة لمستحقّي السهم، كلُّ هذا جاء مصاحباً لاستعارة هي فاعلية التحريم والإباحة التي اتصف به حالك الأُمْنِيَاتِ على سبيل الاستعارة.

وهكذا فالنص تتوالى فيه الاستعارات مثل استعارة الصهوة لعلّا المخاطب، ثم استعارة فاعليّة الرّكوب للمجدد، ثم استعارة صفة الانسكاب للصمت وهو ليس من السوائل، فكان أن جاءت الصورة غزيرة جداً، وفي نصّ "من عُزلة الحرف" للشاعر سجّاد عبد الحميد "من البحر الخفيف" (٧٢):

رِقُّ، بِهِ جَفَّ نُغْرُ الحَرْفِ فَاسْتَسْقَى— وَأَنْتَ عَيْنُ يَدِيكَ القِرْبَةُ الوَثْقَى  
عَيْنٌ تَنْسَكُ فِيهَا المَاءُ فأنْبَجَسَتْ— عَلَى القَصِيدَةِ مِنْهَا صورةٌ أَنْقَى  
وكيفَ لَا يُحْرِمُ المَعْنَى لِمَوْعِدِهَا— وَكُلَّمَا مَرَّ يَلْقَى عِنْدَهَا رِزْقَا  
مِنَ عُزَلَةِ الحَرْفِ فِي مَنْفَى قَوَاعِدِهِ— تَنْوَرَتْكَ سَطُورٌ بالدُّجَى عَرَفَى

تعترى التراكيب أطوار تفصح عن تبدل النشآت ضمن الأنساق التعبيرية في عوالم الصورة، فهي بمثابة تلوين دائم يستمد حياته من هذا الانبثاق الذي يحاول أن يكون باكراً يستمد مشروعيته من كونه واقع اللاواقع، وهذا قدر الصورة واللغة وهي تجوب العالم الشعري الباحث عن سبيلٍ مُرضٍ للآخر المعني بالنص، مما يؤسس للمحاولة والاندفاع لخوض الممكن والمستحيل معاً، وهذه الأبيات المجتزأة حافلة بالاستعارات المترامية بمختلف تجلياتها، فالحرف له ثغر يستسقي، والقربة اتصفت بأنها الوثقى، ثم الماء تنسك فيها، والصورة انبجست، والمعنى اتصف بفاعلية الإحرام لموعد الصورة ليلقى في النهاية رزقا، كل هذا احتضنته استعارة كبرى هي: عزلة الحرف في منفى قواعده، لتنبثق عن كل هذا تلك السطور الغرقى بالدجى، فكانت الأبيات غارقة بالاستعارات التي أسهمت في رفع التركيز الصوري للنص، وبهذا فإن نصوص المدونة كانت قد اشتملت في بنيتها التصويرية على تقنيات أسلوبية لغوية كانت الاستعارة واحدة من أبرزها.

### المحور الثاني / نسق المجاورة

الكناية بادرة أسلوبية، ولعبة ذوقية تتطلب وعياً من المتلقي ينسجم مع متطلبات التصوير الشعري؛ لتحصل الحكمة الكامنة وراء الشعر في تأصير العلاقة الرسالية في أثناء عملية التواصل الفني، وإن للشاعر صلة باللغة تختلف عن صلة غيره بها؛ فهو يروضها حسب ذائقته، ويوشىها برؤاه، وهو يُخلّق بها بريشة الشعر، فيلائم المختلف بها، ويخالف المتلائم منها، وهو في هذا كله يعمد إلى توظيف ممتلكاته الفنية - الفطرية وغير الفطرية - ليسلك أسباب الجمال، ومن سبل الجمال التلميحات والإشارات التي طالما تحفل بها القصائد الشعرية من باب الكناية التي تعني في أبسط توصيف لها ذلك التعبير غير المقصود لذاته؛ بل المقصود فيه أمر آخر يفهمه ويتلقاه الذوق الرفيع والوعي الفني الخلاق.

والكناية ((أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه ورددته في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه))<sup>(٧٣)</sup>، فالرّدْف هو المعنى التالي ((وأردّفه وارتدّفه وتردّفه: ركب خلفه))<sup>(٧٤)</sup>، وفي قصائد الجود لجوء كنائيّ دقيق ومعمّق، يتناسب وطبيعة الموقف الشعريّ تجاه الموضوع المقدّس وما يدور حوله من حراك عام، ومن النصوص التي اشتملت على التعبير الكنائي نص "تجليات نهر إلهي" للشاعر ناصر زين "من الكامل"<sup>(٧٥)</sup>:

فافرش لـ (أختِ الدّمع) روحك مَعْبَرًا      للشامِ بالأيتامِ تسلُّكُ مَعْبَرِكُ...  
لهفي لِثَغْرِكِ إذ تنائرُ أنجماً      دونَ ابتسامتِكِ الكواكبِ لم تَرَكُ...  
لا... بل هطلتْ بكرِلاءِ سفينةً      والنَّهْرُ - في بحرِ البطولةِ - أبحرَكُ...

فالألفاظ والعبارات في التعبير الكنائي تستهدف معاني أكثر بعداً من المتناول الذهني البسيط، لتكوّن بذلك حيويّةً وتفصيلاً للبنية التصويريّة، وهذه الأبيات المجتزأة اشتملت على هكذا إجراء شعريّ؛ فعبارة (أخت الدمع) ما هي إلا تعبير كنائيّ هو من الصفة الحدائية بمكان؛ فهو إطلاق جديد في كينونته، وإن كان قديماً في حقيقته، وهو كناية عن الحوراء زينب بنت الإمام أمير الكلام عليّ عليه وعلى ابنته وافر السلام، والأنجم التي تتناثر من ثغره كناية مفتوحة للمتلقّي أن يتصوّرهما، كناية عن كلماته الأخيرة في ساحة الحرب، أو كناية عن تصوّرات ممكنة في هذا المضمار الثرّ، وبهذا تكون الكناية منفتحة دلاليّاً بشكل أكبر، وهذا ينطبق على السفينة فهي أيضاً كناية عن كونه المنجي في لحظات الحرب.

ومن تجليات التعبير الكنائي ما في نص "قطرة ظمأ لـ علي مكي الشيخ" من الطويل"<sup>(٧٦)</sup>:

لواؤك / زيتونُ يسانِ اخضرارُهُ      ببعضِ نبوءاتِ صفتِ أولياؤها  
وسهمك إغراءُ القسيّ كشهقةٍ      يؤثُّ أصداءَ السَّماءِ وفاؤها

## وكفك "ياعبّاس" زوادةً بها تراءى عطاش الأنبيا وارتواؤها

فالتركيبة الإسنادية للجملتين الاسمية والفعلية تبدو مُشكّلةً أصراً تساهميةً تفتح النص على آفاق كنائية فنية ضمن مدارات أسلوبية شاسعة فـ((الكناية فن وأسلوب في آن معاً))<sup>(٧٧)</sup> فالقطع يمنح المتلقي حرية استثنائية ضمن القابليات التصويرية غير المقيدة، فاللواء الزيتون) مثلاً، مرةً يكون كناية عن السلام، أو النصر، ومرةً يشير إلى تلك الديمومة في كل شيء؛ فالزيتون شجر دائم الخضرة وهو من الأشجار المعمرة، ثم إنه شجر مقدّس الذكر في كتاب الله جلّ جلاله، وتركيب (وسهمك إغراء القسي...) كناية عن البطولة والسداد بالرّمي وهو صورة غارقة بالجودة، وتعبير (كشهوة يؤثت أصداء السماء وفاؤها) كناية عن أن المخاطب امتداد لصوت السماء، وهي كناية ترد ضمن صبغة تشبيهية، فالتعبير الكنائي جاء ضمن تركيب وصفي للمشبّه به، وهو تداخل صوري كانت الكناية قد تسدّت مناخه التشكيلي عبر تراكيب شعرية عالية الدقة، مُنتجةً كلّ هذه الخصبية التصويرية.

### الخاتمة

وفي نهاية المطاف خلص البحث إلى نتائج عدّة هي:

- ١ - اشتراك المقوم الموضوعي في تكثيف الأداء الشعري وتركيزه، علاوة على المقومات الشعرية ذات المناشئ الذاتية العائدة لقابليات صاحب النص.
- ٢ - في المحصلة الطبيعية كان الثراء القصدي على المستويين الإيقاعيين الخارجي والداخلي وافرأ بما يتلاءم وشعرية النص، فالبحور التي وظّفت في النصوص كانت قد اعترتها حالة من الانسجام والانسياية على ما في التوظيف من أولويات تفرضها طبيعة الموقف الشعري.
- ٣ - تتمتع نصوص المدونة بالغرارة الأسلوبية الهائلة مما قد ينعكس إجرائياً على تبويب البحث، حتى ليكون النص ذا صلاحيات إجرائية تجعله قابلاً للاستشهاد في أكثر من مظهر أسلوبى، ولعل مرجعية كل هذا إلى اللمسات الحداثوية العارمة في جسد النص وروحه لدى شعرائنا المعاصرين.
- ٤ - لا يختلف الأمر بالنسبة للبنية التركيبية فهي أيضاً تنطوي على استثمار أسلوبى صارت فيه النصوص حواضن أسلوبية لإنتاج وتوزيع خصب بشكل مُستشّر في كل النصوص دونها استثناء
- ٥ - من خلال الممارسات الأسلوبية ضمن الإطار التصويري في نصوص العينة المدروسة تبدو رصانة الصورة في أعلى المستويات من الدقة في الممارسات الخيالية والواقعية وما يمكن إنتاجه من ممزجة بينهما.
- ٦ - تستدعي هذه النصوص نوعاً خاصاً من التلقّي فهي على نحو ناضج وكبير من الانتقائية التي يمكن اعتمادها في تحديد جانبٍ مهمٍ من التجربة الشعرية لشعرائنا اليوم، وهذا ضرب من ضروب الهوية الشعرية بلا شك.



### الهوامش

- (١) ينظر: لسان العرب، (المجلد الثاني)، لابن منظور (٧١١هـ)، تحقيق: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، (د. ط)، (د. ت): مادة (سلب).
- (٢) ينظر: اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، شكري محمد عياد، دار ومكتبة برس، ط١، ١٩٩٨: ١٥.
- (٣) تأويل مشكل القرآن، ابن قتيبة، تحت: السيد أحمد صقر، القاهرة، ١٩٥٤: ١٠.
- (٤) ينظر: اللغة والإبداع: ١٧.
- (٥) الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، أحمد الشايب، ط٧، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٧٦م: ٤٤.
- (٦) البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، هنريش بليت، تر: محمد العمري، المغرب ١٩٩٩م: ٥٢.
- (٧) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، د. صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٤١٩هـ-١٩٩٨م: ١٨.
- (٨) ينظر: الأسلوبية والأسلوب، د. عبد السلام المسدي، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط٥، ٢٠٠٦م: ٣٤.
- (٩) ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن دراسة وتحليل، د. احمد قاسم الزمر، ط١، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، ١٩٩٦م: ٨١.
- (١٠) مستقبل الشعر وقضايا نقدية، د. عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية، ط١، ١٩٩٤: ٨-٩.
- (١١) البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر (٢٥٥هـ)، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، (د. ت)، ج١، ص ٣٨٥.
- (١٢) عيار الشعر، ابن طباطبا محمد بن أحمد (٣٢٢هـ) تح: عباس عبد الستار، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٥: ٩.
- (١٣) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ص ٦٤.
- (١٤) ينظر: الإيقاع في قصيدة العمود من خلال الخطاب النقدي العربي، د. علي عبد رمضان، دار البصائر، (د. ط)، ٢٠١٦م: ٤١.
- (١٥) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني (٤٦٣هـ)، تح: محمد محيي



- الدين عبد الحميد، دار الجليل للنشر والتوزيع، بيروت، ط ٤، ١٩٧٢م: ١ / ١٢١.
- (١٦) الجود، إصدار وثائقي خاص بمسابقة الجود العالمية الخامسة، العتبة العباسية المقدسة، قسم الشؤون الفكرية، دار الكفيل للطباعة والنشر، ط ١، ١٤٣٥هـ-٢٠١٤م: ٨١.
- (١٧) موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، عبد الرضا علي دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق، فلسطين، ط ١، ١٩٩٧م، ص ١٢١.
- (١٨) موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه: ١١٩.
- (١٩) فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، ط ٥، منشورات مكتبة المثنى بغداد، ١٣٩٧هـ، ١٩٧٧م، ص ٩٥.
- (٢٠) الجود، إصدار وثائقي خاص بمسابقة الجود العالمية الخامسة: ٤٧.
- (٢١) موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، ٣٧.
- (٢٢) فن التقطيع الشعري والقافية، ٩٧.
- (٢٣) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ملتزم الطبع والنشر مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة البيان العربي، ط ٢، ١٩٥٢م: ٦٠.
- (٢٤) الجود، إصدار وثائقي خاص بمسابقة الجود العالمية الخامسة: ٨٦.
- (٢٥) ينظر: كتاب القوافي، سعيد بن مسعدة الأخفش (ت ٢١٥هـ)، تح: عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، ١٩٧٠م: ١-٦.
- (٢٦) موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، عبد الرضا علي: ١٧١.
- (٢٧) الأسلوب - دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الثامنة، ١٤١١-١٩٩١م: ص ١٣٤.
- (٢٨) جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة الإيقاع الشعري، د. رابح بن خوية، عالم الكتب الحديث، ط ١، ٢٠١٣م: ١٥٧.
- (٢٩) الجود، إصدار وثائقي خاص بمسابقة الجود العالمية الخامسة: ٧٢.
- (٣٠) فن التقطيع الشعري: ٢٤٠.
- (٣١) الجود، إصدار وثائقي خاص بمسابقة الجود العالمية الخامسة: ٧١.
- (٣٢) دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن اطيماش، دار الرشيد منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٢م: ٣٤٠.
- (٣٣) سرّ الفصاحة، ابن سنان الخفاجي (ت ٤٦٦هـ)، شرح وتصحيح: عبد المتعال الصعيدي، دار الكتب العلمية بيروت، ط ١، ١٩٨٢م: ٩٦.

- (٣٤) الجود، إصدار وثائقي خاص بمسابقة الجود العالمية الخامسة: ٥٢.
- (٣٥) المصدر نفسه: ٨٣.
- (٣٦) المصدر نفسه: ٦١.
- (٣٧) المصدر نفسه: ٧٥.
- (٣٨) المصدر نفسه: ٤٧.
- (٣٩) المصدر نفسه: ٦٢.
- (٤٠) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة، بغداد، ط١، ١٩٦٧م: ٢٤٤.
- (٤١) الجود، إصدار وثائقي خاص بمسابقة الجود العالمية الخامسة: ٧١.
- (٤٢) المصدر نفسه: ٥٢.
- (٤٣) قضايا الشعر المعاصر: ١٦١.
- (٤٤) الجود، إصدار وثائقي خاص بمسابقة الجود العالمية الخامسة: ٧٨.
- (٤٥) المصدر نفسه: ٨٣.
- (٤٦) التغريب في الشعر العربي المعاصر، قراءة في النص، مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د ط)، (د ت): ١٣٥.
- (٤٧) جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم، محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، ط١، ١٩٩٥م: ١٥٤.
- (٤٨) معترك الأقران في إعجاز القرآن، الحافظ جلال الدين السيوطي (ت ٩١١هـ) تح: علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي، (د. ط)، (د. ت): ١ / ٤٣١.
- (٤٩) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط٣، ١٣٨٣هـ-١٩٦٣م: ٨٥.
- (٥٠) الجود، إصدار وثائقي خاص بمسابقة الجود العالمية الخامسة: ٥٦.
- (٥١) المصدر نفسه: ٦٧.
- (٥٢) المصدر نفسه: ٨٨-٩٠.
- (٥٣) البلاغة الواضحة البيان، والمعاني، والبديع، علي الجارم، ومصطفى أمين، دار المعارف، (د. ط)، ١٩٩٩م: ١٩٥.
- (٥٤) ينظر: البنى الأسلوبية في النص الشعري دراسة تطبيقية، د. راشد بن حمد الحسيني، دار الحكمة، لندن، ط١، ٢٠٠٤: ٢٣٠.



خصائص الأسلوب في قصائد "الجود" الفائزة -الدورة الخامسة أنموذجاً-

- (٥٥) الجود، إصدار وثائقي خاص بمسابقة الجود العالمية الخامسة: ٦٦-٦٧.
- (٥٦) المصدر نفسه: ٦١.
- (٥٧) المصدر نفسه: ٥٦-٥٧.
- (٥٨) الأسلوبية والأسلوب: ٨٤.
- (٥٩) الجود، إصدار وثائقي خاص بمسابقة الجود العالمية الخامسة: ٧٤-٧٥.
- (٦٠) المصدر نفسه: ٨٦.
- (٦١) المصدر نفسه: ٦١-٦٢.
- (٦٢) الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ)، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط ٢، (د.ت): ٣ / ١٣٢.
- (٦٣) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط ١، ١٩٦٨م: ٤٦.
- (٦٤) نقد الشعر: ١٠٩.
- (٦٥) الجود، إصدار وثائقي خاص بمسابقة الجود العالمية الخامسة: ٦٩.
- (٦٦) المصدر نفسه: ٥٦.
- (٦٧) المصدر نفسه: ٥٢-٥٣.
- (٦٨) العمدة: ١ / ٤٦٣.
- (٦٩) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تح: أحمد مصطفى المراغي، دار المكتبة العربية، مصر، ط ١، ١٣٦٩هـ-١٩٥٠م: ٢٧٥.
- (٧٠) الجود، إصدار وثائقي خاص بمسابقة الجود العالمية الخامسة: ٨٨.
- (٧١) المصدر نفسه: ٧٨.
- (٧٢) المصدر نفسه: ٥٦.
- (٧٣) دلائل الإعجاز: ١٠٥.
- (٧٤) أساس البلاغة: جار الله الزمخشري (ت ٥٣٨هـ)، تح: محمد باسل، دار صادر، بيروت، (د.ط)، ١٩٧٠م: ٢٢٨.
- (٧٥) الجود، إصدار وثائقي خاص بمسابقة الجود العالمية الخامسة: ٦٦.
- (٧٦) المصدر نفسه: ٨٦.
- (٧٧) أسلوبيية البيان العربي من أفق القواعد المعيارية إلى آفاق النص الإبداعي، د. رحمن غركان، دار الرائي، دمشق، ط ١، ٢٠٠٨م: ٢٣٢.

### المصادر والمراجع

- \* البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر (٢٥٥هـ)، تح: عبد السلام هارون، دار الجليل، بيروت، (د.ت).
- \* تأويل مشكل القرآن، ابن قتيبة، تحت: السيد أحمد صقر، القاهرة، (د.ط)، ١٩٥٤.
- \* التغريب في الشعر العربي المعاصر، قراءة في النص، مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ط)، (د.ت).
- \* جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم، محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجان، ط١، ١٩٩٥م.
- \* جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة الإيقاع الشعري، د. رابع بن خوية، عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠١٣م.
- \* جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط٣، ١٣٨٣هـ-١٩٦٣م.
- \* الجود، إصدار وثائقي خاص بمسابقة الجود العالمية الخامسة، العتبة العباسية المقدسة، قسم الشؤون الفكرية، دار الكفيل للطباعة والنشر، ط١، ١٤٣٥هـ-٢٠١٤م.
- \* الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (٢٥٥هـ)، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط٢، (د.ت).
- \* دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تح: أحمد مصطفى المراغي، دار المكتبة العربية، مصر، ط١، ١٣٦٩هـ-١٩٥٠م.
- \* أساس البلاغة: جار الله الزمخشري (٥٣٨)، تح: محمد باسل، دار صادر، بيروت، (د.ط)، ١٩٧٠م.
- \* الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، أحمد الشايب، ط٧، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٧٦م.
- \* أسلوية البيان العربي من أفق القواعد المعيارية إلى آفاق النص الإبداعي، د. رحمن غركان، دار الرائي، دمشق، ط١، ٢٠٠٨م.
- \* الأسلوية والأسلوب، د. عبد السلام المسدي، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط٥، ٢٠٠٦م.
- \* الإيقاع في قصيدة العمود من خلال الخطاب النقدي العربي، د. علي عبد رمضان، دار البصائر، (د.ط)، ٢٠١٦م.
- \* البلاغة الواضحة البيان، والمعاني، والبديع، علي الجارم، ومصطفى أمين، دار المعارف، (د.ط)، ١٩٩٩م.
- \* البلاغة والأسلوية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، هنريش بليت، تر: محمد العمري، المغرب ١٩٩٩م.
- \* البنى الأسلوية في النص الشعري دراسة تطبيقية، د. راشد بن حمد الحسيني، دار الحكمة، لندن، ط١، ٢٠٠٤.
- \* بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٦٨م.

- ✳ دير الملاك دراسة نقدية لظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن اطيّمش، دار الرشيد منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٢م.
- ✳ سرّ الفصاحة، ابن سنان الخفاجي (ت ٤٦٦هـ)، شرح وتصحيح: عبد المتعال الصعيدي، دار الكتب العلمية بيروت، ط ١، ١٩٨٢م.
- ✳ ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن دراسة وتحليل، د. احمد قاسم الزمر، ط ١، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، ١٩٩٦م.
- ✳ علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، د. صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط ١، ١٤١٩هـ-١٩٩٨م.
- ✳ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني (ت ٤٦٣هـ)، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت، ط ٤، ١٩٧٢م.
- ✳ عيار الشعر، ابن طباطبا محمد بن أحمد (ت ٣٢٢هـ) تح: عباس عبد الستار، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٢، ٢٠٠٥م.
- ✳ فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، ط ٥، منشورات مكتبة المثنى بغداد، ١٣٩٧هـ، ١٩٧٧م.
- ✳ قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة، بغداد، ط ١، ١٩٦٧م.
- ✳ كتاب القوافي، سعيد بن مسعدة الأخفش (ت ٢١٥هـ)، تح: عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، ١٩٧٠م.
- ✳ لسان العرب، (المجلد الثاني)، لابن منظور (٧١١هـ)، تحقيق: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، (د. ط)، (د. ت).
- ✳ اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، شكري محمد عياد، دار ومكتبة برس، ط ١، ١٩٩٨م.
- ✳ مستقبل الشعر وقضايا نقدية، د. عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية، ط ١، ١٩٩٤م.
- ✳ معترك الأقران في إعجاز القرآن، الحافظ جلال الدين السيوطي (ت ٩١١هـ) تح: علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي، (د. ط)، (د. ت).
- ✳ موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، عبد الرضا علي دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق، فلسطين، ط ١، ١٩٩٧م.
- ✳ موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ملتزم الطبع والنشر مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة البيان العربي، ط ٢، ١٩٥٢م.
- ✳ نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحق: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

