

مصطلح الضرورة الشعرية بين الدرس النحوي والدرس النقدي
(دراسة أسلوبية صوتية)

د. رضوان جنيدي

المركز الجامعي تامنغست (الجزائر)

ملخص البحث

تناول الدراسة مصطلح الضرورة الشعرية بين الدرس النحوي وأحكامه التعهيدية المعيارية، وبين الدرس النقدي مقتصرة على المقاربة الأسلوبية الصوتية المغنية للتحليل بتوظيف وسائلها المحفزة على التعمق في فهم دلالات التركيب وإدراك جوانب من نفس المبدع، وأسلوب تأثره وتأثيره من خلال البنيات التركيبية والنحوية والصرفية والصوتية التي تنظمها انزياحات في اللغة وتصرف فيها يحقق الجمال الفني؛ كما تضمن على مستوى آخر المزج بين الجانب الصوتي والتركيب معتمدة ربط فهم البيت الشعري المتضمن للضرورة الشعرية بالمعنى الكلي للنص. وتتخذ المداخلة النص الشعري لبعض شعراء المغرب الأوسط في القرنين الخامس والسادس الهجريين مجال تطبيق، للتأكد من حقيقة ارتباط الإيقاع الداخلي للأصوات بالحركة النفسية الداخلية، وبفورة الشعور وجيشانه، وهو ما يجعل منه ميزة دالة على فردية الشاعر وتمييزه، ودافعا يثير المتلقي للإبحار في عوالم النص الشعري؛ وتحاول الدراسة الإجابة عن التساؤل التالي: إذا كانت البنية في الشعر عرضة للزيادة والنقصان، فهل يُكتفى بإدراجها تحت مسمى الضرورة الشعرية أم يعتمد في دراستها على الخصوصية الإيقاعية الصوتية المميزة للنص الشعري، لما له من أهمية في تعهيد القواعد وإرساء النظريات؟.

الكلمات المفتاحية: الضرورة الشعرية- المقاربة الأسلوبية الصوتية - الانزياح - الشعر الجزائري القديم.

الضرورة الشعرية في الدرس التراثي:

أطلق كثير من النحاة والنقاد العرب القدماء مصطلح (الضرورة الشعرية) على عديد من الظواهر اللغوية المختلفة التي يعثر عليها مبعثرة في أبواب النحو والصرف، وموزعة في كتب النقد الأدبي القديم، وقد ظل مصطلح (الضرورة الشعرية) غير واضح المعالم؛ إذ المرجح " أن الحديث عن الضرائر نشأ عند الحضرمي من النحاة، ثم أخذ ينمو إلى أن توضح أصول الضرائر عند الخليل وتلميذه سيويوه اللذين أرسيا مفهوما للضرورة كان له حضور لافت في من جاء بعدهما" (فلفل، 2007، ص92)، وهو ما يدفعنا إلى تتبع أبرز أقوال المتناولين لمفهوم الضرورة الشعرية في تراثنا النحوي واللغوي والنقدي.

أصل الخليل بن أحمد الفراهيدي لمفهوم (الضرورة الشعرية) معتمدا على عمق وعيه وسلامة ذوقه، مدركا الفرق بين اللغة الشعرية ولغة الكلام العادي، يقول الخليل: " والشعراء أمراء الكلام، يصرفونه أئى شاءوا، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده ومد المقصور وقصر الممدود، والجمع بين لغاته، والتفريق بين صفاته، واستخراج ما كَلَّت الألسن عن وصفه ونعته والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيقربون البعيد ويبعدون القريب، ويحتج بهم ولا يحتج عليهم، ويصورون الباطل في صورة

الحق والحق في صورة الباطل" (القرطاجني، 2008، ص127)، ليظهر من خلال القول إدراك الخليل أن للشعراء أساليب خاصة تنم عن إرادتهم وفرديتهم، وتُبعد عنهم صفة العجز في مقدرتهم اللغوية أو كبح قيود الشعر لإبداعاتهم الشعرية؛ ويقر بذلك أن مفهوم الضرورة الشعرية يتعد عن كونه إلهاءً واضطراباً، فالشاعر لا يقع فيها لا مكرهاً ولا مضطراً، ويقترّب من عدّه انزياحاً في التعبير الشعري عن التقعيد الشمولي الملزم لغير الشعراء.

لم يصرّح سيبويه بتعريف محدد للضرورة، ولم يرد لفظ (الضرورة) في مؤلفه (الكتاب)، وإنما كان يورد التعبير المعبر عن معنى اللفظ دون التصريح باللفظ عينه، مستخدماً مشتقات من الأصل ذاته، ولم يجد تعريفاً واضحاً للمصطلح، وهو - على خلاف النحويين الآخرين - سمى الباب الذي خصّه للضرورة باب (ما يحتمل الشعر)، " ولم يجز لمصطلح الضرورة ذكر في كتابه، وفي هذه التسمية يظهر الأساس الذي عوّل عليه سيبويه في فهم هذا الباب، ولا اعتبار فيه لفكرة الوزن" (إبراهيم محمد، 1983، ص19)؛ حيث يرى أن للشعر لغته الخاصة المميزة له عن الكلام العادي.

ويقرّ بوجود الضرورة، ولكنه يشير إلى إمكان تسويغها على وجه الصواب، يقول: " اعلم أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام من صرف ما لا ينصرف، يشبهونه بما ينصرف من الأسماء" (سيبويه، 1988، ج1، ص26)، ولم يقيد الضرورة بعدم وجود مندوحة للشاعر، فقد أمّى الباب بقوله: " وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهها" (سيبويه، 1988، ج1، ص32)، ليتضح من ذلك بعض سمات رأي سيبويه من الضرورة، التي يمكن حصرها في أنّ الشاعر حين يضطر إلى اختيار تركيب ما فقد يراعي المشابهة في البنية أو الصيغة، وقد يعود بالبنية الموظفة إلى أصل متروك، وربما يوجهها وجهة يلتبس بها وجهها من وجوه القياس.

ويؤكد أن للشعراء أساليب يخرجون بها عن معيارية اللغة العادية، يلجؤون إليها بإرادتهم تعبر عن فرديتهم وتميزهم، تحقق القيم الجمالية، وتمنح لغتهم الشعرية ما يميزها عن اللغة النثرية، إذ يكون لأشعارهم قوانين لغوية خاصة، تتجاوز ضرورة الوزن والقافية - وإن رأى دارس محدث غير ذلك - (فلعل، 2007، ص112)؛ ولم ير الضرورة ملاذاً يعوّل عليه النحوي في التخلص من الأبيات التي تخالف أصوله؛ لقد أدرك سيبويه أن للشعر نظامه الخاص في بنياته النحوية والصرفية، وأنه لا مندوحة للشاعر عنه، وأنه لا يرتبط به اضطراب الوزن الشعري، وإنما يتصل ذلك عنده بطبيعة الشعر ذاته.

مثّل ابن جني رأي جمهور النحاة دون تمييز بين بصريين وكوفيين في قضية (الضرورة الشعرية)، " فالجمهور يرى أن الشاعر قد يرتكب الضرورة وهو قادر على تركها، وقدرته على تركها لا تخرجها عن كونها ضرورة" (حماسة عبد اللطيف، 1996، ص130)، وابن جني يرى أن العرب يرتكبون الضرورة مع قدرتهم على تركها، مما يدل على قوتهم وتمكنهم، ويبعد عنهم العجز والضعف، مستدلاً على ذلك بإجازتهم الوجه الأضعف فيما تنوعت احتمالاته، يقول: " فإن العرب تفعل ذلك تأنيساً لك بإجازة الوجه الأضعف، لتصح به طريقك، ويرحب به خناقك، إذا لم تجد وجهاً غيره" (ابن جني، 1955، ج3، ص609).

ويربط بين لجوء الشاعر إلى الضرورة والحاجة إلى استقامة الوزن والقافية، وهي حاجة اختيارية، فالشاعر عنده في ارتكاب الضرورات فارس يقتحم ساحات القتال، يقول: " فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبها وانخرق الأصول بها، فاعلم أن ذلك على ما حشمه منه وإن دلّ من وجه على جوره وتعسفه، فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتحمطه، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته ولا قصوره عن اختياره الوجه الناطق بفصاحته، بل مثله في ذلك عندي مثل مجري الجموح بلا لجام، ووارد الحرب الضروس حاسراً من غير احتشام، فهو وإن كان ملوماً في عنفه وتهالكه، فإنه مشهود له بشجاعته وفيض منته" (ابن جني، 1955، ج2، ص60)؛ ليتبين مدى احترامه لشجاعة الشاعر وخروجه عن معيارية اللغة من جهة، ورفضه خرق هذا المبدع القواعد

اللغوية، وتمرده على الأصول النحوية المتعارف عليها من جهة أخرى، ويتجاوز ذلك داعياً إلى اجتناب مثل هذه الخروق النحوية، يقول: "غير أن في ما قدمنا ذكره من سمو الشاعر وتغطره وبأوه وتعجره، فاعرفه واجتنبه" (ابن جني، 1955، ج2، ص393)، فهو يحترم الإرادة الشعرية، ويرفض تجاوز أحكام النحو التعقيدية.

وإذا برز من خلال استعراض مواقف النحاة السابقين ربطهم الضرورة الشعرية باستقامة الوزن والقافية، وإقرارهم أهمية الإرادة الشعرية في الخروج عن معيارية اللغة، فإن موقف ابن فارس يبين مواقفهم؛ حيث لا يكاد يقر بوجود الضرورة الشعرية، فهو يرى مخالفة الشاعر للأحكام التعقيدية للغة العربية يدخله في دائرة الخطأ واللحن، يقول مصرحاً برأيه في هذه المسألة: "ولا معنى لقول من يقول: إنّ للشاعر أن يأتي بما لا يجوز [...] وما جعل الله الشعراء معصومين، يوقون الخطأ والغلط، فما صحّ من شعرهم فمقبول، وما أبتة العربية وأصولها فمردود" (ابن فارس، 1997، ص213)، فموقفه يبين موقف جمهور النحاة، ويستند فيه إلى احتمالين لا ثالث لهما: فإما موافقة اللغة الشعرية لأصول العربية، فتنفي بذلك الضرورة، وإما مخالفتها لأحكام اللغة، فتوسم باللحن والغلط.

ويعلن ابن فارس وجهة نظره واضحة جلية في مقدمة رسالته (ذم الخطأ في الشعر)، رافضاً اصطناع النحاة الحيل لتأويل مواطن الضرورات في الشواهد الشعرية التي استوقفهم في تعقيد النحو واستقراء مباحثه، يقول: "والذي دعاني إلى هذه المقدمة، أن ناساً من قدماء الشعراء، ومن بعدهم، أصابوا في أكثر ما نظموا من شعرهم، وأخطأوا في اليسير من ذلك، فجعل الناس من أهل العربية، يوجهون خطأ الشعراء وجوهاً، ويتمخلون لذلك تأويلات، حتى صنعوا فيما ذكرناه أبواباً، وصنفوا في ضرورات الشعر كتباً" (ابن فارس، 1980، ص17-18)؛ لتكون الضرورة بذلك معادلاً للخطأ، وتنتأى عن مفهوم الرخصة الشعرية التي تميز الشعر عن النثر.

وحسب ابن فارس فلا شيء يميز للشاعر مخالفة القاعدة اللغوية حتى وإن اضطرت استقامة الوزن إلى ذلك، يقول: "فإن قالوا: إن الشاعر يضطر إلى ذلك لأنه يريد إقامة وزن شعره، ولو أنه لم يفعل ذلك، لم يستق شعره، قيل لهم: ومن اضطره أن يقول شعراً لا يستقيم إلا بإعمال الخطأ؟ ونحن لم نر ولم نسمع بشاعر، اضطره سلطان، أو ذو سطوة، بسوط أو سيف إلى أن يقول في شعره م لا يجوز، وما لا تجيزونه أنتم في كلام غيره" (ابن فارس، 1980، ص21)؛ فهو يخالف صراحة قول الجمهور في الضرورة الشعرية سواء أُلجئ الشاعر إليها بالوزن والقافية أم بإرادته الشعرية.

ولا يتعد رأي أبي هلال العسكري عن رأي ابن فارس في استقباح الضرائر الشعرية، ويعدها من عيوب اللفظ، ويفسر ورودها في أشعار القدامى بجهلهم قبحها، وافتقارهم لمن يهديهم سبل اجتنابها، يقول: "وإنما استعملها القدماء في أشعارهم؛ لعدم علمهم بقبحها، ولأن بعضهم كان صاحب بداية والبداية مزلة، وما كان أيضاً تنقد عليهم أشعارهم، ولو قد نقدت وبهرج منها المعيب، كما تنقد على شعراء هذه الأزمنة، ويهرج من كلامهم ما فيه أدنى عيب لتجنبوها" (العسكري، 1952، ص150)، ولا يفصل القول في تعليل رأيه، وهو ما يجعله رأياً مفتقداً الدقة والتخصيص غارقاً في التعميم والإطلاق.

وحدث أبي هلال العسكري ينقلنا إلى معرفة مواقف نقادنا القدامى من قضية (الضرورة الشعرية)، منطلقين من أن البحث فيها أقرب إلى الدرس النقدي منه إلى المباحث النحوية والصرفية، يقول أحد الدارسين المحدثين مؤكداً ذلك مستدلاً بكتاب سيبويه: "وكتاب سيبويه - وإن كان مؤلفاً نحوياً - نجد فيه بعض أبواب دخيلة على النحو، وإن كانت تفيد دارس الآداب العربية والتراث اللغوي [...]"، وحدث عن ضرورات الشعر مما لا يجوز في كلام من صرف ما لا ينصرف، وحذف ما لا يحذف، ومن مد ما لا يمد، وفك ما أصله إدغام على آخر ما ذكره مما يتصل بالنقد الأدبي أكثر من اتصاله بالنحو" (السيد، 1968، ص551).

وبالتعريف على موقف ابن رشيق المسيلي القيرواني يظهر لنا جليا رفضه الضرورة الشعرية، فقد خص هذا الناقد بابا في كتابه العمدة عنوانه — (باب الرخص في الشعر) استهله بالتصريح برأيه المستهجن للضرورة يقول: "وأذكر هنا ما يجوز للشاعر استعماله إذا اضطر إليه، على أنه لا خير في الضرورة، على أن بعضها أسهل من بعض، ومنها ما يسمع عن العرب ولا يعمل به؛ لأنهم أتوا به على جبلتهم، والمولد المحدث قد عرف أنه عيب، ودخوله في العيب يلزمه إياه" (ابن رشيق، 1981، ص269)؛ حيث يرى أن الضرورة تمثل ضعفا في التعبير الشعري، وتدل على قصور صاحبها، ويؤكد موقفه هذا بعبارات مثل: "وهو قبيح" (ابن رشيق، 1981، ص269)، "ولا يجوز استعمال هذا للمحدث لشذوذه وقبحه" (ابن رشيق، 1981، ص270-271).

فإذا قبلت الضرورة من الشعراء القدامى وجدت من يؤولها ويخرجها تحريجا يبعدها عن شبهة الخطأ والقبح، فإن الشعراء المحدثون مطالبون بالتقيد بمعايير اللغة وبأصول العربية، يقول أحد الدارسين موضحا موقف النقاد أمثال ابن رشيق من مسألة الضرورة: "فالمخالفات النحوية [عدت] على أيدي النقاد جميعا هفوات [...] ومن أجل ذلك تعقبوا ما سموه سقطات المتنبي وسقطات الجاهليين" (ناصر، د.ت، ص679)، فهؤلاء النقاد يرون الضرورة خروجا عن القاعدة النحوية تشين اللغة وتفقدتها بماءها وماءها.

ولا يعني موقف ابن رشيق وقبله موقف أبي هلال العسكري أن النقاد القدماء الذين تناولوا قضية الضرورة الشعرية قد نظروا إليها نظرة واحدة، والحقيقة أن أحكامهم تباينت ففريق متشدد رافض لها، وفريق قابل لبعضها، آخر متسامح مدافع عنها. ومن خلال ما سبق ذكره يتجلى الارتباط الوثيق بين (الضرورة الشعرية) والميزان الشعري، إذ تحددت طبيعة الشعر بالوزن والقافية، وقوي الربط بين الوزن والضرورة، وجعل العلاقة بينهما علاقة السبب بالنتيجة، يقول المبرد "فالوزن يحمل على الضرورة، والقافية تضطر إلى الحيلة" (ابن قتيبة، 1954، ص154)؛ كما يظهر مدى اختلاف النحاة وتضارب آراؤهم في مفهوم "الضرورة الشعرية" اختلافا جليا، حيث ذهب فريق منهم إلى إطلاقها على كل ما جاء في الشعر، سواء أكان للشاعر مندوحة منه أم عيب شعره بسببه، ورأى فريق ثان أنها مما يضطر الشاعر إليه اضطرارا، وأقر الفريق الثالث أن ما يسميه النحاة "ضرورة شعرية" ما هو إلا خطأ أو شذوذ، وينتهي إلى الجزم بحقيقة أن القدماء لو عرفوا عيبها لتجنبوها، وامتنعوا عن ركوبها في أشعارهم، ودون أن يغفل رأي من خلص إلى إنها من لغة الشعراء، لأن ألسنتهم قد ألفت ذلك، ودرجت عليه.

موقف المحدثين من الضرورة الشعرية:

تناول بعض الدارسين المحدثين قضية الضرورة الشعرية، فمنهم من وردت في مباحث دراساتهم اللغوية والنقدية ورودا جزئيا في مبحث أو مطلب فرعي، ومنهم من أفرد لها دراسة شاملة؛ ومن الفريق الأول نذكر الباحث إبراهيم أنيس الذي خصّها بمبحث في كتابه (موسيقى الشعر)، عرض فيه موقفه صريحا لا لبس فيه، فبعد أن أكد أنه لن يعرض للقضية عرضا مستفيضا، أقرّ أنّ العروضيين وإن تناولوا الضرورات الشعرية في كتبهم فهي في حقيقتها لا تمتّ للدرس العروضي من خلال موسيقاه وأوزانه بصله، بقوله: "فليس الضرورات الشعرية إلا رخصا منحت للشعراء حين ينظمون، فأبيح لهم الخروج عن بعض قواعد اللغة، لا قواعد الوزن والقافية، فهي بحوث النحاة أُلصق" (أنيس، 1952، ص298)، وذكر تقسيم القدامى للضرورات؛ فمنها قسم حسن مقبول وآخر قبيح مستهجن، وقد رأى تقسيمهم بجانب الصواب -خاصة الضرورات المستهجنة - لأنهم أغفلوا حقيقة خطأ الروايات التي استشهدوا بها في إصدار أحكامهم، ولم يراعوا تباين اللهجات العربية، وتكلف العروضيين في تحريج الشواهد الشعرية.

وفي كتابه (من أسرار اللغة) يبرز هذا الباحث تميز اللغة الشعرية عن اللغة النثرية، وتمتع الشاعر بحرية تجاؤز معيارية اللغة، والتحرر من قيودها، والتحليق عاليا في سماء الإبداع، ويعيب على اللغويين القدماء خلطهم بين الشعر والنثر في تعقيد القواعد، مما نتج

عنه اضطراب في بعض أحكامهم، وكثيرا ما خانتهم الشواهد الشعرية وخالفت أحكامهم؛ إذ "إنّ هذا الشعر الذي اعتمدوا عليه لم يسعفهم إلا في بعض الأحيان، فقد أمدهم بظواهر وأساليب وقفوا منها مشدوهين حائرين، فحكموا على بعضها بما سمّوه الضرورة الشعرية، و حكموا على بعضها الآخر بالشذوذ، ووجوب الوقوف عند سماعه" (أنيس، 1978، ص342)، ودعا إلى تجنب الاستشهاد بالنصوص الشعرية في استنباط قواعد اللغة، وضبط أحكامها.

ويتجلى رأيه الراض لحدِيثهم " عن تلك الضرورة الشعرية التي أعدها وصمة وضموا بها الشعر العربي عن حسن نية منهم، ولست أعرف أمة من الأمم تصف شعرها بمثل هذا الوصف، أو تصمه بمثل هذه الوصمة، وما كان أغناهم عن مثل هذا لو بحثوا الشعر وحده، وخصّوه ببعض الأحكام التي يجب أن تترك للشعراء وحدهم، يتخذون منها ما يشاءون" (أنيس، 1978، ص343)، تؤكد على تميّزهم وتفردهم، وتطبع أشعارهم بسمات أسلوبية خاصة، تعبر عن إرادتهم الشعرية.

ولا يوافق هذا الرأي باحث محدث هو محقق كتاب (ذم الخطأ في الشعر لابن فارس اللغوي)، إذ لا يرى للنص الشعري سمات خاصة تبيح ورود الخطأ فيه وتسوّق قبوله وتدارسه بحثا عن قيمه الجمالية، فللغة الأدبية "قوانينها ونظمها، ومن خالف هذه القوانين وتلك النظم فهو مخطئ بالنسبة لهذه ولتلك، [...] غير أن اللغويين العرب، أو جمهرة كبيرة منهم على الأقل، لم يفتنوا إلى هذه الحقيقة، فعُدوا كل ما جاءنا عن العرب صحيحا، وهربوا من تسمية الأشياء بأسمائها الحقيقية، فتكلموا عن الضرورة، والشاذ، والقليل، والنادر وغير ذلك" (ابن فارس، 1980، ص3)، ولا يخفى ما في هذا الرأي من تعميم وإطلاق، يتأكد من محاولة صاحب الرأي في كتابه تبرير حدوث الضرورة الشعرية بانشغال الشعراء بالوزن والقافية الذي يوقعهم في المحذور، ويضيف إليه انعدام الإرادة الشعرية، حيث أن الضرورة في نظره "ليست في كثير من الأحيان إلا أخطاء غير شعورية في اللغة" (عبد التواب، 1999، ص163) يسببها الاضطراب احتفالا بموسيقى الشعر على حساب النظام اللغوي .

ويورد هذا الدارس مجموعة من الشواهد الدالة على إصرار بعض اللغويين القدماء على تبرير أخطاء الشعراء، وتجنب تحطّتهم، وينتهي في نهاية فصله هذا المعنون — (الضرورة الشعرية والخطأ في اللغة) إلى تأكيد " أنه لا صحة لما يتردد على ألسنة القوم من أنّ الضرورة الشعرية رخصة للشاعر يرتكبها متى أراد، لأن معنى هذا الكلام أنّ الشاعر يباح له عن عمد مخالفة المألوف من القواعد؛ فكثير من الضرورات الشعرية المتفرقة في كتب النحويين والنقاد القدماء ليست — حسب هذا الدارس — إلا أخطاء في اللغة وخروجا على النظام اللغوي العربي، حتى وإن حاولوا إيجاد التبريرات لها أو تبريرها؛ وقد رفض مثل هذا الرأي دارس آخر، مؤكدا أن الضرورة الشعرية لا تدرج بأي حال من الأحوال ضمن أبواب الأخطاء اللغوية، حيث تجيء موافقة لقواعد لغوية قد يغفلها بعض الدارسين، أو تحمل خصيصة فردية صاحبها.

ومن الدارسين المحدثين الذين أفردوا دراسة شاملة لموضوع الضرورة الشعرية نذكر صاحب كتاب (لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية)، فقد أشار في بحثه إلى اختلاف النحاة القدماء في مفهوم الضرورة الشعرية، والذي نتج عنه نتائج أضرت بالدرس اللغوي؛ إذ " ما يراه هذا ضرورة لا يقاس عليه، لا يجده الآخر كذلك، فيبيح الأخذ به، والنسج على منواله شعرا ونثرا، ويعمل فيه التأويل والتخريج، ويلتوي عنق النص اللغوي في أيديهم، فيختنقون دون تفسير صحيح " (حماسة عبد اللطيف، 1996، ص5)، وينجّر عن عدم صحة التفسير اللغوي إهمال النص الشعري، وإرهاقه بالتخريج المجانب للصواب.

وقد حدّد صاحب الكتاب هدفه من الدراسة المتمثل في النهوض بعملية تفسير الضرورة الشعرية انطلاقا من النص اللغوي الحاوي للظاهرة، وصولا إلى نفي وصمة الضرورة التي وسمته في الدرس اللغوي والنقدي زمنا طويلا، وبدأ بالأسس التي أنتجت الظاهرة

في الدرس التراثي، معالجا أنواعها بربطها بتعدد اللهجات وتعدد الروايات، ليصل إلى دراستها على ضوء لغة الشعر، والتي أثبت فيها " أن الشعر لغة انفعالية لا تخضع للتحديد الصارم لقواعد تتسم بالاطراد والاستمرار، وأن الظواهر التي تشيع في الشعر لا يمكن أن تسمى خطأ" (حماسة عبد اللطيف، 1996، ص407)، مقترحا فصل دراسة الشعر عن دراسة النثر بسبب الخصائص المميزة لكل منهما.

ويرى هذا الباحث أن السبب يؤدي إلى نتيجته المنطقية، فإذا كان للشعر في كل لغة سمات ينفرد بها تميّزه عن النثر، فهذا يدفع إلى القول بوجود ما يسمى لغة الشعر، يقول: " والنتيجة التي نخلص إليها من هذا كله أنّ الشعر لغة انفعالية، يلجأ فيها الشاعر تحت تأثير الانفعال إلى ألفاظ وتراكيب يعتقد أنها أدلّ على المعنى من غيرها، ومادامت لغة الشعر انفعالية، فليس من الممكن وضع قواعد صارمة لها تتسم بالاطراد والاستمرار" (حماسة عبد اللطيف، 1996، ص378)، ويقرّر بعد استفاضته في بحثه أن أبرز نتيجة خلص إليها هي " أن مصطلح الضرورة الشعرية لا يمثل واقعا لغويا حقيقيا" (حماسة عبد اللطيف، 1996، ص405)، أنتجه اضطرار النحاة إليه، يدفعهم في ذلك منهجهم المتقضي لجمع اللغة وتقييدها.

وبالانتقال إلى صاحب كتاب (الضرورة الشعرية دراسة أسلوبية)، نقف عند اقتراح صاحب الدراسة بديلا للبحث في الضرورة الشعرية بعدّها ظاهرة لغوية متمثلا في الدراسة الأسلوبية التي تنطلق " من المعالم اللغوية الأساسية في بحث العمل الأدبي ومن بينها ما يظهر في العمل الأدبي من مواطن الخروج على المستوى العام الذي عليه الاستعمال العادي للغة، ومن هذه الجهة يأتي بحث الخصائص الأسلوبية التي بها يتفرد العمل الأدبي" (إبراهيم محمد، 1983، ص9)، ويؤكد اختياره لهذا المنهج البحثي بعجز البحث النحوي عن اكتشاف أسرار ظاهرة الضرورة الشعرية بعدّها خروجا على النحو لا يعبر عن عجز الشاعر وقصور لغته وافتقاره إلى الإبداع خاصة حين ارتبطت بالميزان الشعري، وإنما هي " مظهر من مظاهر الإرادة الشعرية، يتجلى فيها روح الأديب وفرديته، بل هي سبيل إلى فهم العمل الأدبي بأسره" (إبراهيم محمد، 1983، ص9)، بالتركيز على جماليات هذا الخروج على الاستعمال المألوف للغة ومحاولة البحث عن غاياته الفنية، لا الخروج على اللغة في حد ذاتها.

وقد قام هذا الباحث بدراسة تحليلية قصرها على بعض الظواهر اللغوية في بعض التعبيرات القرآنية التي برز فيها الخروج على المستوى المألوف للغة، وهو ما يفتح المجال أمامنا لمدارسة النص الشعري أسلوبيا منطلقين من عدّ الضرورة الشعرية انزياحا إيقاعيا صوتيا في اللغة، وتصرفا فيها يحقق الجمال الفني؛ بالاقتصار على المقاربة الأسلوبية الصوتية المغنية للتحليل بتوظيف وسائلها المحفزة على التعمق في فهم دلالات التركيب وإدراك جوانب من نفس المبدع، وأسلوب تأثره وتأثيره من خلال توظيف الدراسات الأسلوبية لقدرة على أن تمد النقد الأدبي بمقاييس موضوعية جديدة، مستفيدة من المعطيات اللسانية المعاصرة المميزة للظواهر الأدبية ليتعاقد المضمون الفني بالمضمون الفكري.

إيقاع الأصوات في الدرس الأسلوبية:

تعدّ الخصائص الصوتية من أبرز الإمكانيات الأسلوبية التي يحفل بها النص الشعري، والتي توثق العلاقة بين المبدع والمتلقي، وقد أدرجت ضمن الدراسة الإيقاعية التي ارتبطت بمقومين أساسيين: أولهما المقوم الصوتي المنتظم في الوزن والقافية: فالوزن بوصفه أحد مقومات الشعرية العربية هو " إبراز وإحداث لفجوة حادة في طبيعة اللغة ووجودها داخله، الوزن هو تناول للمادة اللغوية بأبعادها الصوتية" (أبوديب، د.ت، 89)، ثم ما للقافية من حضور في إيقاع الشعر القديم بعدّها وقفة يبرز عندها النغم الإيقاعي، ويحقق التوازن الصوتي الناتج عن قافية البيت الشعري والبيت اللاحق له؛ والآخر هو المقوم الصوتي غير المنتظم المتأكد في البلاغة العربية كونه مقوما من

مقوماتها الرئيسية، ومنطلقا شعريا، وبالنظر إلى الإمكانيات التعبيرية الكامنة في المادة الصوتية التي تظل خافية في اللغة العادية، حين تكون دلالة الكلمات التي تتألف منها والظلال الوجدانية لهذه الكلمات بمعدل عن قيم الأصوات نفسها.

ولعل أبسط تعريف للأسلوبية الصوتية يمكن تحديده في أنها أسلوبية تقوم على دراسة " الأصوات التي تكون لها وظيفة تمييزية بين المعاني " (الزبيدي، 1984، ص61)، ويهتم هذا الاتجاه الأسلوبي بالمستوى الصوتي لأسلوبية الكلام الشعري، وينقل بيير جيرو تعريف تروبتز كوي في كتابه (المبادئ الصوتية) إطار الأسلوبية الصوتية حين ميّز بين عناصر ثلاثة: أولها الصوتيات التمثيلية التي تهتم بدراسة الصوائت، وثانيها الصوتيات الندائية وتعنى بدراسة المتغيرات الصوتية التي تهدف إلى التأثير على المتلقي، وآخرها الصوتيات التعبيرية التي تولي أهمية لبحث المتغيرات الناتجة عن المتكلم من خلال مزاجه وعفوية سلوكه؛ ويرى صاحب التعريف أن العنصرين الأخيرين يشكلان مجتمعين " موضوع الأسلوبية الصوتية، وهي تهدف إلى إقامة جدول بالطرق الخاصة لحصر التعبيرية: النبر، والتنغيم، والمد، والتكرار إلى آخره " (جيرو، 1994، ص59-60)؛ التي تتحدد من خلال القيمة التعبيرية أو الرمزية للأصوات الكامنة في اللغة التي تملك نسقا من المتغيرات الصوتية التي يصعب تحديدها لاختلافها من لغة إلى أخرى، ولكثرتها، وسنحاول في دراستنا التركيز على المتغيرات الناتجة عما يسمى ضرورة شعرية، وما نقترح تسميته بالانزياح الإيقاعي.

ربطت الأسلوبية الصوتية بين المتغيرات الصوتية الصادرة عن المتكلم ومزاجه وسلوكه ودلالاته التعبيرية، يقول بيير جيرو: "وبمقدار ما يكون للغة حرية التصرف ببعض العناصر الصوتية للسلسلة الكلامية، تستطيع اللغة أن تستخدم تلك العناصر لغايات أسلوبية" (جيرو، 1994، ص60)؛ يجسد فيها الترابط الشفوي بين الدلالة والإيقاع ذبذبات الروح وإجاءاتها؛ وعدت الإيقاع هو المركز الذي يتحد عنده الشكل والمضمون، والنقطة التي تلتقي عندها المتناقضات، وتجعل اللامحدود محدودا دون أن يفقد خصوصيته، فاللفظ الساكن ظاهريا قد يكتسب من خلال طريقة إبداعه وتأليفه شاعرية تزيد حركية داخل ذاك السكون، وينشأ عنها جوهر الجمال الحقيقي.

وإذا برز الإيقاع عنصرا أساسا في البناء الشعري، فلأن الأسلوبية الصوتية تراه يتلاحم مع بقية العناصر المشكلة للنص، إذ يصارع المعنى كاشفا الصراع داخل بنية العمل الشعري، فهو " ليس إشارة بسيطة؛ بل هو نظام إشاري مركب ومعقد مكون من العديد من الإشارات، بل إن كل عنصر من عناصره هو في حد ذاته نظام إشاري مكون من إشارات هي مفرداته " (البحراوي، 1996، ص33)، ليتعمق بذلك دوره في النص الشعري، بعدّه من أبرز علامات النص؛ وذلك يجعله " يبدو صدى لمعنى القصيدة، وقد يؤكد المعنى ويطرح معاني وتفسيرات وظلالا، ويمكن استخدامه لإثارة المعنى وللإجاء بالصراع داخل بنية القصيدة " (البحراوي، 1996، ص33).

والإيقاع بحركيته الخفية الداخلية التي تتلاحم بها أجزاء النص، يشكل قوة شعرية جمالية يصعب القبض عليها أو محاولة حصرها وضبطها، مشكلة عزفا شخصيا يتفرد به الشاعر، ويقدر ما يكون تمايزه عن غيره من المبدعين يكون تفرده وأصالته، إذ الإيقاع أهم عناصر الشعر وأبرز صفاته؛ وإذا كانت جمالية الإيقاع لا تبدى في طبيعة الأصوات في ذاتها، وإنما هي في الواقع إيقاع النشاط النفسي المبرز للمعنى وللشعور، والذي يقوي ارتباط حركة الإيقاع بالحركة النفسية الداخلية وبفورة الشعور وجيشانه، لتتحلى بذلك " أهمية الإيقاع الشعري في بناء الدلالة العامة للعمل الشعري ومدى إظهار الوشيجة الرابطة بين ما لنغم القصيدة وإيقاعها من صلة بأحاسيس الشاعر؛ إذ تتماهى إيقاعات العمل مع الارتعاشات الأولية لإبداع الشاعر، فتخرج ملونة بلون من الموسيقى الهادفة " (عيد، 1998، ص62)، التي تجعل هذا الجانب الجمالي في الإيقاع يلتحم بوزن القصيدة، وتتجاوز الأصوات والحروف بجرسها الخاص مع رنين صدى جسم القصيدة محققة إثراء لأوتار الشعرية.

وإذا كان النص الإبداعي قوة دينامية متحولة لا تعرف الانغلاق والاستكانة إلى فكرة معصومة ، فإن خارطة بنائه الدلالي تتعد إلى إيجاءات منظورة وغير منظورة؛ أقرها الخطاب النقدي المعاصر حين رأى أن النص الإبداعي الحق هو ما اتسم بالتفرد، وامتاز عن كل ما سواه من نصوص بميزات تخصّه هو وحده، تجعل درجة الإبداع تقاس بمدى ما يحققه من دهشة ومفاجأة تنشأ في الغالب من ضم عناصر لا يتوقع جمعها في صعيد واحد؛ وهذه الميزات لا تدرج في الدرس الأسلوبي إلا إذا حملت دلالات الانزياح عن القاعدة المألوفة، وسنركز على الانزياح الإيقاعي الذي نقترحه بديلا للضرورة الشعرية.

لذا تحاول المداخلة دراسة بعض الجوانب الصوتية الإيقاعية المدرجة في الدرس التراثي اللغوي والنقدي ضمن مباحث الضرورة الشعرية وتحديدًا ضمن مباحث الضرورة الشعرية المرتبطة بالتغيرات الصرفية، وتقاربا مقارنة أسلوبية صوتية لمعرفة مدى استفادة الشاعر الجزائري القديم من بعض هذه النسخ الصوتية؛ وما أطلق عليها صاحب كتاب (لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية) تسمية الضرائر الصرفية، والتي أشار إلى أن معظم أنواعها " تغيرات مقطعية، أي أنها ترمي إلى زيادة مقطع أو حذف مقطع أو إطالة مقطع قصير، أو تقصير مقطع طويل، وهذا بالطبع يؤدي إلى تغيير في بنية الكلمة نفسها"، وهذا الانزياح عن التقييد الصرفي يناسب الشعر العربي الذي يقوم أساسا على ترتيب الحركات والسكنات.

الانزياحات الإيقاعية الصوتية في النص الشعري الجزائري التراثي:

لعل جماليات الانزياحات الصوتية ستكشف القيمة الإيحائية والتعبيرية للأصوات، إذ إن العدول عن قوانين اللغة على مستوى البنية الإيقاعية المتضمنة للبنية اللغوية والنحوية والصرفية المتحكمة في البنية الصوتية ستجعل تلك الصناعة الشعرية السحرية والفنية الخفية ذات دلالات بلاغية وفنية وإيقاعية، مع أن الدراسة الجمالية للإيقاع أكثر عسرا، ذلك لأن مجرد الكشف عن مظان الإيقاع يعد مغامرة نقدية، إلا أن محاولات ترويضه والتسلل إلى المناطق الوعرة والمركبة التي يرتادها في النص هو من قبيل الممارسة الجمالية ، فلا يمكن مقارنة الإيقاع بعيدا عن غاياته الجمالية.

وبالتأكيد على ظاهرة إيقاعية تختص بها لغة الشعر وحده تحدث عنها العروضيون في باب القصر أو التقصير، وأدرجت في باب "الضرورة الشعرية"، تحديدا لإيقاع الضمير المنفصل (أنا)، والتفت إليها بعض دارسي الأصوات في تفريقهم بين ظاهرة تطويل المقطع الصوتي أو تقصيره، يقول: أحد الدارسين " ويتم تقصير الألف في كلمة (أنا) في معظم الأبيات ولاسيما إذا كانت متبوعة بساكن" (خليل، 2007، ص173) لتجاوز التقاء الساكنين الممتع عروضيا في حشو البيت.

لقد أثار هذا الضمير خلافا بين النحويين في تفسير إثبات ألفه أو حذفها في حالتي الوقف والوصل وفي كونها أصلية أم خلاف ذلك، ورأى البصريون (العكبري، 1984، ج2، ص483) أن أصل الضمير (أنا) هو الهمزة والنون (أن)، والألف الأخيرة زائدة عن بنيته جيء بها في الوقف لبيان فتحة النون، لأن فتحها تسقط في الوقف، وكتب الضمير بالألف خوفا من أن تلتبس ب(أن) الحرفية، لسكون النون في الوقف، قال سيبويه في باب (ما يبينون حركته وما قبله متحرك): " وقد استعملوا في هذا شيء من هذا الألف في الوقف [...] ومن ذلك قولهم: أنا، فإذا وصل قال أن، أقول ذلك ولا يكون في الوقف في (أنا) إلا بالألف" (سيبويه، الكتاب، ج4، ص163-164)، ليكون بذلك أصل (أنا) هو الهمزة والنون، وما يلحقه من ألف وتاء وميم ونون علامات لبيان النوع والعدد.

وخالف رأي الكوفيين (العكبري، 1984، ج2، ص483) ذلك وذهبوا إلى أن الألف بعد النون من نفسها، ليكون الضمير من مجموع الحروف الثلاثة المكونة له، وأثبتوا الألف في حالتي الوصل والوقف؛ لتكون من أصل الكلمة ومن بنية الضمير وتماهه وليست زائدة، والكلام يطول حول هذه المسألة.

وإذا تبين أن قصائد شعراء المغرب لا تكاد تخلو من ذكر (الأنا) متحدثة أو موضوع حديث، مشكلا حضورها البارز في الشعر العربي قديمه وحديثه ظاهرة تستدعي الاهتمام والدراسة، وقد لفتت هذه المسألة أنظار كثير من الدارسين المحدثين، فخصصوا لها دراساتهم أو بعضها منها (الواد، 2001، و الزامل، 2003)، معتمدين على مناهج مختلفة، وأغلب هذه الدراسات ركزت على الجوانب الاجتماعية ومزجتها بالمناحي النفسانية محاولة ربطها بالسياق التاريخي، وقلما أُنْتُفِتْ إلى هذه الظاهرة بالانطلاق من النص ذاته، ففي دراسة (لأنا) المتنبّي رأى صاحبها أن "المتنبّي أول من أعطى للإنسان قيمة بوصفه فردا في المجتمع، إن استعماله كلمة (أنا) و (أبي) أو صيغة المتكلم في كثير من أشعاره، وأمام الأمراء والسلاطين، إنّما هو إيمان بقيمة الإنسان، فلم يكن قبله من يستطيع أن يعتني بوجوده وكيانه جهرا بغير السلاطين والأمراء" (الشوك، 1960، ص14).

ويذهب آخر إلى رأي مناقض للسابق إذ يرى "أن استخدامهُ للضمير (أنا) كان بقصد تحدي (المجموع) الذي ظلمه، بل أكثر من ذلك كان أبو الطيب يحاول طمس معالم هذا المجموع باختفاء (نحن) من لغته الشعرية " (خفاجي، 1972، ص56)، ليتعدى ذلك إلى تفسير هيمنة صوت الأنا بدلالات الكبت والتعويض.

وإذا ما تجاوزنا تفسير هذه الظاهرة بمقاييس الثورة واللاشعور وإطلاق الأحكام وتعميمها، وأدركنا الوظيفة المزدوجة للضمير " هذه الازدواجية التي يحملها الضمير ستسمح لنا أن نميز بين الضمير والشخص، فالضمير هو الملفوظ اللغوي في صيغته المعروفة، والشخص هو المعنى الخارجي" (الغانمي، 1991، ص51)، و بالاستناد إلى الإيقاع الداخلي الذي لا يكشفه ظاهر النص، وهو يتجلى من وراء مكونات العمل الشعري، وبسبب هذا الاختفاء يكتفي دارسو النصوص الشعرية باشتراطه عنصرا فنياً يمارسه الشاعر إبداعيا، وينجزه المتلقي جماليا. وبالعودة إلى حديث علماء العروض وإشارتهم إلى هذه الظاهرة - وغيرها من الظواهر التي تطرأ على الشعر- والتي أدرجوها في باب الضرائر الصرفية، التي تعني زيادة مقطع أو حذفه، أو إطالة مقطع قصير أو تقصير مقطع طويل، وما يؤديه ذلك من تغيير في بنية الكلمة، وهذا اللون عدّوه مما يتلاءم مع الوزن الشعري الذي يجعل " المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب" (القرطاجني، 2008، ص263).

وإذا كانت البنية في الشعر عرضة للزيادة ونقصان، فإن إدراجها تحت مسمى "الضرورة الشعرية" جعل إبراهيم أنيس يعترض على دراستها بعيدا عن الخصوصية المميزة للنص الشعري لما له من أهمية في تعقيد القواعد وإرساء النظريات، يقول داعيا إلى التعامل مع هذه التغيرات بعيدا عن مفاهيم الاضطرار والرخصة والجواز وغيرها من الأحكام المتنافية مع جماليات الإبداع الشعري العربي: " فإذا شاعت في شعرهم ظاهرة من الظواهر، ونسج على منوالها الكثرة الغالبة منهم، عدّت حينئذ من خصائص الأسلوب الشعري" (أنيس، 1978، ص326)، الذي يجعل من الشعر فنا جميلا تقصر المقاييس العلمية عن تحديد سر الجمال فيه.

يقول الأمير سليمان الموحي وهو شاعر من شعراء المغرب الأوسط مصورا تجربته العشقية الحاملة لافتقاره للمحبوب، وشوقه لوصاله (الموحي، د.ت، ص56-57): (المديد)

فَأَحْتَمِلُ يَا قَلْبُ وَاعْتَبِنِ
فَاعْزِزْ أَلِ الصَّبِّ فِي الْمَهْنِ
وَاعْتَرِّبْنِي أَضْرِبُ الْمَحْنِ
قَلْمًا يَرْمِي فَيُحِطُّنِي
قَدْ جَنَى طَرْفِي عَلَى بَدْنِي

ذَابَ قَلْبِي مُنْذُ حَلَّ بِهِ
لَا تَضِيقُ ذَرْعًا بِمِهْنَتِهِ
عَيْلَ صَبْرِي فِي مَحْنَتِهِ
مَنْ عَذِيرِي مِنْ لَوْاحِظٍ مَنْ
هَبِّكُمُ أَنِّي الْقَتِيلُ بِمَا

طَرْفُهُ خَوْفًا مِنَ الْفِتَنِ
 مَنْ - وَحَقَّ الْحُبِّ - يَغْدُلُنِي
 طَرْفِهِ الْجَانِي فَيُنْصِفُنِي
 قَالَ لِي إِنْ مُتَّ أَعْجَبَنِي
 وَهُوَ يَجْهُونِي وَيَظْلِمُنِي
 حُبُّهُ مِنْ أَوْجِبِ السُّنَنِ

فَأَحْذَرُوا أَنْ تَطْلُبُوا بِدَمِي
 وَدَعُونِي أَسْتَلِدُّ هَوَى
 أَيْنَ مَنْ يُعْدِي الْفُؤَادَ عَلَيَّ
 كَيْفَ لِي بِالْإِنْتِصَارِ وَقَدْ
 أَنَا أَهْوَاهُ وَأَعْشَقُهُ
 وَأَنَا كَلْفٌ بِدَاكَ أَرَى

يتكرر الضمير أنا مرتين في نهاية النص الشعري الذي يستهل قسمه الثاني بحمالية التوضع أو التحريد، وما يحمل من التبادل الضمائري الناجم عن الانتقالات المتنوعة ضمن السياقات النصية، وتغاير سياق الضمائر بين غيبة وحضور وخطاب، يضاف إليه تغاير ضمن السياق الواحد؛ إذ الأنا/العاشق انشطر بسبب حدوث المحر وصدود المحبوب عنه، وبرز صوت قلبه داخل نسيج النص (ذاب قلبي)، ويلجأ إلى مخاطبته مؤكدا هذا الانشطار (احتمل - يا قلب - اغتبن - لا تضق).

ويحاول الأنا/العاشق البحث عن الوسيط الذي يقرب منه المعشوق المفتقر إليه (من عذيري)، ويدخل التجربة العشقية صوت العادل ويغيب لاعتراضه استمرار الأنا/العاشق في التلذذ بعذاب العشق (هبكم - احذروا - تطلبا - دعوني)، وترتسم بذلك صورتان للأنا/العاشق: صورة حطّمها العشق تعاني مراراته، وصورة تتحدّى العوازل وتواجه أصوات العقل الداعية إلى إيقاف العلاقة العشقية.

وَهُوَ يَجْهُونِي وَيَظْلِمُنِي
 حُبُّهُ مِنْ أَوْجِبِ السُّنَنِ

وباستقراء إيقاع الأنا، يتجلى:
 أَنَا أَهْوَاهُ وَأَعْشَقُهُ
 وَأَنَا كَلْفٌ بِدَاكَ أَرَى

ارتبطت الأولى بالهوى والعشق (أهواه - أعشقه)، ومقابلة المعشوق لذلك بالظلم والجفاء (يجفوني - يظلمني) راسمة صورة الأنا/العاشق الأولى المتقاطعة مع دلالات القوافي، تجسد قلب العاشق المعنى بضنى الشوق والافتقار والانكسار، ويكشف البيت طرفي العلاقة العشقية بنموذجها العذابي (أنا/عاشق - هو/المعشوق: جاف - ظالم)، ومقارنة ذلك بالدراسة الإيقاعية العروضية نتبين:

وَهُوَ يَجْهُونِي وَيَظْلِمُنِي
 وَهُوَ يَجْهُونِي وَيَظْلِمُنِي
 فاعلاتن/ فاعلن / فعلن

أَنَا أَهْوَاهُ وَأَعْشَقُهُ
 أَنَّ أَهْوَاهُ هُ وَأَعْشَقُهُ
 فعلاتن/ فعلن / فعلن
 ب ب - - /

ب ب - - :: تم تقصير المقطع الطويل: أ(نأ) - أ(ن) - (ص ح ح) - (ص ح).

ويتتبع التغير بالمقياس الإيقاعي يتبين: كلمة (أنا) في الأصل تتألف من مقطع قصير مفتوح (أ) يضاف إليه مقطع طويل مفتوح (نأ)، وهذه الصورة تحولت إلى: مقطع قصير مفتوح (أ)، يضاف إليه مقطع قصير مفتوح (ن) فتم بذلك تقصير المقطع الطويل المفتوح الأصلي.

وأما أنا الثانية التي تعلن أن حبّها من أوجب السنن الملتزم بها في التجربة العشقية، وقد ارتبط هذا الإعلان بتحدي أصوات العوازل واللائمين وإقرار الاستمرار في التجربة العشقية، فالتقطيع العروضي يبين:

حُبُّهُ مِنْ أَوْجِبِ السُّنَنِ
حُبُّهُ مِنْ أَوْجِبِ سُنِّ / سُنِّي
فاعلاتن / فاعلن / فعلن

وَأَنَا كَلْفٌ بِدَاكَ أَرَى
وَأَنَا كَلْ / فُنْ بِدَا / كْ أَرَى
فَاعِلَاتِن / فَاعِلِن / فَعْلِن

ب ب - - /

ب ب - - : حافظ المقطع الطويل المفتوح (نأ) على طوله فلم يقصّر.

استنادا لما سبق، يظهر التباين بين إيقاع (الأنا) في البيت الأول عنه في البيت الثاني ويربط ذلك بالمعنى، يتبين مدى مطابقة الإيقاع الداخلي لهذا الضمير المنفصل البارز للدلالة، وقد يضاف إليه ما طرأ على ضمير الغائب الذي سكن أوله (وهو) ليتماثل مع (أهواه)، وهذا التغيير أطلق عليه النحاة (الضرورة الشعرية) - يضاف إليها تغيير حركة فعل الأمر بكسرها خلافا للأصل مراعاة لمجرى القافية (اعتبن) - واعترض على هذه التسمية أحد الدارسين المحدثين مركزا على خصوصية اللغة الشعرية، يقول: "ولسنا نزعم أنا للشعر نظاما خاصا في ترتيب كلماته لا يمت لنظام النثر بأي صلة، بل نقول إن الشاعر كالمطائر الطليق يخلق في سماء من الخيال وينشد الحرية في فنه، فلا يسمح لقيود اللغة أن تلزمه حدا معيناً لا يتعداه، بل يلتمس التخلص من ذلك كلما سنحت له الفرص، فهو في أثناء نظمه لا يكاد يفكر في قيود التعابير إلا بقدر ما تخدم تلك التعابير أغراضه الفنية، ويقدر ما تعين على الفهم والإفهام" (أنيس، 1978، ص322-323)، ليكون الدافع وراء هذا التغيير في بنية الكلمة إثارة المتلقي ودفعه إلى اكتشاف الجانب الجمالي، ليتضح بذلك أن ما عدّ ضرورة شعرية هو في حقيقته انزياح إيقاعي صوتي.

يقول (الموحدي، د.ت، ص148) الشاعر في نص آخر متبرما من الدنيا ومن فيها: (الرمل)

شَرِدَتْ نَوْمُهُمَا عَنِّي الْمَاقِ
فَأَصَارْتُهُ لَهَا مَأْوَى فَضَاقِ
مُسْتَحَنًّا بِرَجِيلٍ وَأَنْطَلِاقِ
مَعَهَا وَهِيَ تُبَارِي فِي السَّبَاقِ
بِوَفَاقٍ أَوْ عَلَيَّ غَيْرِ وَفَاقِ
حَمَلَتْ قَلْبِي مِنْهَا مَا أَطَاقِ
وَأَنَا بَيْنَ نِزَاعٍ وَسِيَاقِ
مَا دَهَاهَا أَنْطَبَقْتُ أَيَّ أَنْطَبَاقِ

عَيْلِ صَبْرِي لَهُمُومٍ لَا تُطَاقِ
وَجَدْتُ صَدْرِي خُلُوعًا وَسِعَا
فَعَدَا أَنْسِي عَنِّي نَافِرًا
أَتَمَنَّى أَنْ أَرَى لِي حَاجَةً
أَوْ تَرَى عَيْنَايَ شَيْئًا تَرْتَضِي
لَيْتَهَا إِذْ تَخَدَّتْنِي غَرَضًا
عَجَبًا كَيْفَ بَقَائِي مَعَهَا
كُلَّمَا رُمْتُ أَسْلِي النَّفْسَ عَنْ

حظوظ الشاعر في الحياة لا تكتمل، يعاند الدنيا فيخيب، وبالنظر إلى ما أطلق عليه ضرورة شعرية تستوقفنا القافية المقيدة بعلّة (ما يجوز للشاعر ولا يجوز لغيره)، وقد نفسرها انطلاقا من دلالة النص بانغلاق الآفاق في وجه الأنا وشعوره بالإحباط الذي نشر قناتمه على الوجود، تكشف تبرمه وضييقه، ونكتفي بعينة من القصيدة: (لا تطاق - الهموم، الماق - نومهما، فضاق - مأوى، انطلاق - أنسي، احتراق - قلبي...).

وقد يوحي تغيير بنية ضمير المتكلم (الياء) في : (صدرِي - أنسي - قلبي) وما يتفجر عنه من دلالات الاحتواء والتملك والالتصاق؛ إذ برز صدر الأنا مكانا له القدرة على الاحتواء، وظهر الأنس مرتبطا بالأنا قبل أن يفارقها ويجاوزها (وغدا أنسي عني)، والتحول يعني ثبوت حالة ثم انزياحها، والقلب تجذّر فيه التحمل والاحتواء وقابليته للامتلاك والاستحواذ، ولعل هذا التأويل يوضحه عزوف الشاعر عن تسكين ضمير المتكلم المتصل في: (صبري - عني - لي - بقائي) لارتباط دلالات هذه الأبنية، بالنفاد والزوال والانتفاء في الصدر (عيل صبري)، ويحمل (عن) من دلالات المجاوزة والابتعاد والافتقار، ويحمل الحرف (لي) رغم دلالاته على التملك والاستحقاق المتشاكلة مع معاني الأبنية المنزاحة عن أصلها، إلا أن ذلك ينتفي بمجرد ربطه بالأمنية التي لم تحدث لصعوبتها أو استحالتها، ليبقى مشروعاً لم يقع، ويتأكد عدم وقوعه وتحققه (أتمنى أن أرى لي)، والبقاء (عجباً كيف بقائي) تنفي دلالات الاستفهام المعبر عن الضياع والحيرة والمتعمق بمعاني التعجب والاضطراب انتماءها إلى الفئة الأولى المنزاحة، وهو ما قد يزيد تأكيد أهمية دراسة الانزياح الإيقاعي الصوتي لما أطلق عليه ضرورة شعرية للتوافق بين الأنماط التعبيرية ونبضات الانفعال الموحية بالإيحاءات الجمالية. وبالعودة إلى إيقاع الأنا وقد ارتبط بمقارعة الدنيا ومنازعتها والتصادم مع صنيعها بالأفاضل، تظهر الدراسة الإيقاعية:

عَجَبًا كَيْفَ بَقَائِي مَعَهَا	وَأَنَا بَيْنَ نِزَاعٍ وَسِيَاقٍ
عَجَبٌ كَيْ / فَ بَقَائِي / مَعَهَا	وَأَنَا نَبِي / نِزَاعِي / وَسِيَاقٍ
فعلاتن / فعلاتن / فعلن	فعلاتن / فعلاتن / فعلاتن
	ب ب - - /

تم إطالة صوت الأنا لتلاءم الدلالة مع الانزياح في البنية الصرفية لهذا ضمير، يؤكد هذا انطباق نفس (الأنا) وعجزه عن التسلي أو النسيان ليستمر أرقه وتلدوم معاناته، وتعمق وهو يتيقن استحالة مقاومة كثر الأيام، ويعلن هزيمته، ويوح بأحاسيس اليأس، يقول (الموحدي، د.ت، ص148):

لَيْسَ مِنْ عَشْقٍ وَلَا مِنْ سَقَمٍ	أَشْكُرُ اللَّهَ وَلَا فَرَطُ اسْتِيَاقٍ
مُقْسِمًا أَلَا يَنِي فِي طَلْبِي	كُلُّ مَطْلُوبٍ فِيَّي حُكْمِ اللَّحَاقِ
أَنَا إِنْ قَاوَمْتُهُ جَرَعَنِي	عُصَصَ الْمَوْتِ كَرِيهَاتِ الْمَذَاقِ
أَوْ أَنَا أَرْضَيْتُهُ أَوْ رَضْتُهُ	عَلَّهُ يَرْضَى تَمَادِي فِي الشَّقَاقِ

يتقلب الشاعر بين حالتين إقبال وإعراض، استحسان واستهجان، رضا ورفض: (قاومته - جرعي - أرضيه - أرضيته)، والدراسة الإيقاعية تبرز:

أَنَا إِنْ قَاوَمْتُهُ جَرَعَنِي	عُصَصَ الْمَوْتِ كَرِيهَاتِ الْمَذَاقِ
أَنْ إِنْ قَا / وَمْتُهُ جَر / رَعَنِي	عُصَصَ لَمُو / تَكْرِيهَاتُ / تَلْمَذَاقِ
فعلاتن / فاعلاتن / فعلن	فعلاتن / فعلاتن / فاعلاتن
	ب ب - - /

قصر صوت الضمير (أنا) مشكلا إحدى الحالتين، فماذا يبرز الضمير الآخر؟

أَوْ أَنَا أَرْضَيْتُهُ أَوْ رَضْتُهُ	عَلَّهُ يَرْضَى تَمَادِي فِي الشَّقَاقِ
أَوْ أَنَا أَرُ / ضَيْتُهُ أَوْ / رَضْتُهُ	عَلَّهُ يُرُ / ضَى تَمَادِي / فِشْشَقَاقِ

فاعلاتن / فاعلن

فاعلاتن / فاعلاتن

- ب - - /

حافظ ضمير (أنا) على إطالة الصوت ومدّه، مابنا الحالة الأولى، ومحققا اختلاف الدلالات بين القبول والسخط. ويبقى لضمير المتكلم (أنا) سحره الجمالي في تكثيف الدلالات وإثارة حس المتلقي للتنقيب واستخراج المعاني المستترة، كما يظهر مدى استفادة الشاعر المغربي الأمير أبي الربيع الموحدي من إمكانات الانزياح الإيقاعي الصوتي وبالتحديد إيقاع الأنا، وما تعضده من إيقاعات أخرى فجرت الدلالات وأمدتها بأسرارها الجمالية، ويبقى للإيقاع حركته الخفية الداخلية التي تتلاحم بها أجزاء النص الشعري لتثمر قوة شعرية جمالية عصبية على القبض.

وتبدو اللغة الشعرية في نص ابن قاضي ميّلة أكثر طواعية، تعكس طبيعة الانفعال الفردي من خلال التعويل على حيوية الإجراءات الأسلوبية المنتجة للانزياح بواسطة مرونة التشكيل، وما تحقّقه من تأثير في المتلقي بإمكانات جمالية كثيرة متجاوزة الجوانب الصوتية والتركيبية إلى الجانب الدلالي المعنوي، يقول (ابن رشيق، 1986، ص 210): (الطويل)

يُدِيلُ الْهَوَى دَمْعِي وَقَلْبِي الْمَعْنَفُ	وَتَحْنِي جُفُونِي الْوَجْدَ وَهُوَ الْمُكَلَّفُ
وَإِنِّي لَيْدَعُونِي إِلَى مَا شَنَفْتُهُ	وَفَارَقْتُ مَعْنَاهُ الْأَعْنُ الْمَشْنَفُ
وَأَحْزُرُ سَاجِي الطَّرْفِ أَمَّا وَشَاحُهُ	فَصُفَّرَ وَأَمَّا وَقَفَّهُ فَمَوْقَفُ
يَطِيبُ أَجَاجِ الْمَاءِ مِنْ نَحْوِ أَرْضِهِ	يُحْيِي وَيُنْدِي رِيحَهُ وَهُوَ حَرْجَفُ
وَأَيَّاسِنِي مِنْ وَصْلِهِ أَنَّ دُونَهُ	مَتَالِفَ تَسْرِي الرِّيحِ فِيهَا فَتُتْلَفُ
وَعَيْرَانَ يَجْفُو التَّوْمَ كَيْ لَا يَرَى لَنَا	إِذَا نَامَ شَمْلًا فِي الْكِرَى يَتَأَلَّفُ
يَظَلُّ عَلَى مَا كَانَ مِنْ قُرْبِ دَارِنَا	وَعَقْلَيْهِ عَمَّا مَضَى يَتَأَسَّفُ
وَجَوْنٌ بِمُزْنِ الرَّعْدِ يَسْتَنُّ وَدُقُّهُ	يَرَى بَرْقَهُ كَالْحَيَّةِ الصَّلِّ تَطْرَفُ
كَأَنِّي إِذَا لَاحَ وَالرَّعْدُ مُعْوَلٌ	وَجَفْنُ السَّحَابِ الْجَوْنُ بِالْمَاءِ يَدْرِفُ
سَلِيمٌ وَصَوْبُ الرَّعْدِ رَاقٍ وَوَدُقُّهُ	كَنَفْتُ الرُّقَى مِنْ سُوءِ مَا أَتْكَلَّفُ
دَكَّرْتُ بِهِ رَبًّا وَمَا كُنْتُ نَاسِيًا	فَأَذْكَرُ لَكِنْ لَوْعَةً تَنْصَعَفُ

يفتح النص بجمالية الافتقار العشقي وتأکید عدم القدرة على السيطرة على النفس، وهو ما يحقق للشاعر العاشق خضوعه للمحبوب وذلته له، ويصر على مواجهة فواعل المنع التي تحاول صدّه عن تحقيق مراد الاغتناء بالمحبوب ووصاله، والشاعر في هذه الأبيات يدرك بذوقه الفني، وإحساسه المرهف ما يتفجر من التراكيب العربية من معاني باعتماد جمالية الانزياح التركيبي.

وباستعراض امتلاك المعشوق الملتبس بالغزال مقاليد الحسن وقد عذب في أرضه الماء المالح المر، فكيف يوقف العاشق تجربته العشقية؟، ويحذف مفعول الفعل (يحیی) تركيزا عليه وعلى فاعله، ويطلق دلالات التحية لتشمل العاشق ومن اكتووا بنيران هذا الغزال الساحر، ويمتزج الفاعل بالغموض ويتأرجح بين المعشوق وريحه، المشوق العشقي المعوض له والآتي من ناحيته ليغتني به العاشق، ويجول حاله من الافتقار ومعاناة الريح الباردة الشديدة الهبوب إلى رياح تعبق بأريج الحبيب ونداه.

وتظهر فاعليته بإسناد الفعل إليه مؤكدة بأسه المعمق لحرمانه (أيأسني) لدخول فواعل المنع طرفا يكدر صفو العلاقة العشقية، ويحذف مفعول فعل (تتلف)، ليكون التلف شاملا عاما تعضده صيغة منتهى الجموع ودلالاتها على ما لا نهاية له، فالمتالف - يسندها الغيران مانع العشق - تطارد العاشقين وتمنع وصالحهما.

وترتفع حدة المعاناة العشقية حين يستشعر العاشق قرب هلاكه (سليم) وهو يتذكر بالمشوق الطبيعي البرق الآتي من حمى المشوق يتبعه غيث يبعث الحياة ويجدد ذكرياته العشقية وقد اغتنى بالمحبوب، ويحذف مفعول الفعل (أتكلف) وقد قيده بالسوء وقابل ذلك بإطلاقه باسم الموصول (ما) لتكون المعاناة مفتحة لا حدود لها، ويلتبس حينه للحبيب بالحنين للمكان (ريا) ومن حوى وبماضي الاغتناء (كنت)، ويعاود حذف مفعول (أذكر) الذي انفتح على الأسس الجمالية الثلاثة للحنين وعمها، مؤكدا لوعة الأنا/العاشق وضياعه، وهو ما تجلى في حذف المسند إليه تركيزا على المسند (لكن لوعة)، ولا يجد المتلقي صعوبة في تقديره؛ ليظهر من خلال ما سبق كثرة الحذوف التي مست المفعول، وهذا النوع من الحذف قال فيه عبد القاهر الجرجاني: " وهو أن يكون معك مفعول معلوم مقصود فصدّه، قد علم أن ليس للفعل الذي ذكرت مفعول سواه، بدليل الحال أو ما سبق من الكلام، إلا أنك تطرحه وتتناساه وتدعه يلزم ضمير النفس، لغرض غير الذي مضى، وذلك الغرض أن تتوفر العناية على إثبات الفعل للفاعل، وتخلص له، وتصرف بجملتها، وكما هي إليه" (الجرجاني، 1984، ص156)، ليتولد عن ذلك الحذف التركيز على فعل الافتقار العشقي الموجح للتجربة العشقية التي رسمت المأساة العشقية المعبرة عن العاشق المتراوح بين المذنب والبريء.

وعلى مستوى الإيقاع فإن الشاعر سخّر هذه الحذوف لبناء إيقاع الطويل، ولجأ إلى تسكين المتحرك مرتين (وهو) الذي سُكّن دون مسوغ نحوي، لكن تم تسكينه بمسوغ سماه سيبويه ب: " باب ما يحتمل الشعر"، وهو ما يعرف بالضرورة الشعرية في الدرس اللغوي التراثي، وما أطلقنا عليه جمالية انزياحية إيقاعية صوتية أحدثت خلخلة في بناء النص الشعري دعت المتلقي إلى محاولة الكشف عن سرها، إذ لا يكفي تحليلها بأن وزن الطويل فرض تسكينه ليتحقق التوازن الإيقاعي، ولكن لا يمكن إغفال علاقات الانزياحات التركيبية بهذا الانزياح الإيقاعي الصوتي.

ويتأكد ذلك في نص أبي الحبيب المسيلي الذي يتذكر لحظات فراق المحبوب، ويرسم لواعجه وقد تيقن من تجذّر افتقاره العشقي، ويلجأ إلى جمالية الانشطار ليحاوّر قلبه المعنى ويعاتبه على استسلامه لحدث الفراق، ويستعين في تحقيق التأثير بإمكانات جمالية كثيرة تختص بتراكيب الإبداع باللغة، يقول (ابن رشيق، 1986، ص143): (البيسط)

مُجْرِي جُفُونِي دِمَاءً وَهُوَ نَاظِرُهَا	وَمُثْلِفُ الْقَلْبِ وَجَدًّا وَهُوَ مَرْتَعُهُ
إِذَا بَدَا حَالٌ دَمْعِي دُونَ رُؤْيَيْهِ	يَعَارُ مَنِّي عَلَيْهِ فَهُوَ بُرْفَعُهُ
قَلْبِي الْوَفِيُّ وَجِسْمِي لَا وَفَاءَ لَهُ	مَا مَنَ أَقَامَ كَمَنْ قَدْ سَارَ يَتْبَعُهُ
إِنْ كَانَ حَجَبُهُ بُقْيَا عَلَيْهِ فَلِمَ	أَطَاقَ حِينَ نَأَى عَنْهُ يُشَيِّعُهُ
لَوْ أَنَّهُ ذَابَ سُقْمًا يَوْمَ رَحْلَتِهِ	كَانَ الْوَفَاءَ لَهُ فِي الْحُبِّ أَجْمَعُهُ

يحقق الشاعر بأسلوبية الحذف انزياحا عن الضوابط اللغوية، هو " شبيهه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتحدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبين" (الجرجاني، 1992، ص146)، ويحذف المسند إليه ليتصدر المسند الكلام ويتم التركيز عليه وعلى صنيعه في العاشق (مجري جفوني)؛ إذ لا يريد الإشارة إليه فاسم

الفاعل يدل على ثبوت الصفة واستمرارها (مجري دموعي - متلف القلب وجدا)، فيستغنى بذلك عن ذكره؛ وقد تعود اللسان العربي على مثل هذا الحذف، إذ المتلقي يستطيع أن يدرك الدلالة معتمدا السياق أو القرائن ويقدره ب (هو - معذبي..).

ولا يحتاج الشاعر إلى تقييد الفعلين (أقام - سار) لعدم حدوث ما تمناه، وليؤكد انتفاء الوفاء للمعشوق، فالقلب أقام في مكانه لم يرحه ولم يسر إلى معشوقه، وهذا التقابل يبرز خصيصة الانشطار حين يتقلب العاشق بين قلبه وجسمه، ويمرر أسلوب الشرط بامتناع تحقق رغبة العاشق لبقائه حيا، وانتفاء موته بعد افتراقه عن المحبوب (كان الوفاء له)، وهو ما دفع إلى حذف المسند إليه (ذلك الصنيع - الذوبان عشقا - موتي) تأكيدا لامتناع الوفاء.

يجيز الشاعر لنفسه التصرف في تراكيبه الشعرية ويضعها في النسق الذي يوضح فكرته ويحقق غرضه، يقول سيبويه: " إنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام" (سيبويه، 1962، ج2، ص26)، وهو ما يصوغ الشاعر تسكين المتحرك (وهو)، ليستقيم إيقاع الطويل، وقد حدث ذلك في مواطن ثلاثة تعبر عن دلالات التغير وعدم الثبات، ويبدو هذا التقصير بصفة خاصة في الجمال الإيقاعي الداخلي الذي يعتمد على طريقة رصف الكلمات وما يثيره من شعور بالجمال، يقويه ارتباط الشكل بالمضمون في إطار لغوي يظهر قدرة الشاعر على الإبداع والتميز، لتعضد الانزياحات الإيقاعية الصوتية الانزياحات التركيبية، وتمدها بأسرارها وسحرها وشعريتها؛ ومع ذلك يظل النص الشعري ظاهرة فنية تستعصي على عشرات التفسيرات، تفتح على قراءات متعددة غير محصورة. وتخلص الدراسة إلى:

إقرار كثير من الدارسين القدماء أهمية الإرادة الشعرية في الخروج عن معيارية اللغة، رغم ربطهم الضرورة الشعرية باستقامة الوزن والقافية، ورفضهم تجاوز أحكام النحو التعقيدية، وهذا الإقرار يفتح المجال أمام الدرس الأسلوبى ليقارب النصوص الشعرية معتمدا على مبدأ الاختيار ثم الانزياح، محاولا استكناه الأسرار الجمالية.

تأكيد الدارسين المحدثين الذين ولجوا عوالم الضرورة الشعرية على أهمية تمييز لغة الشعر على لغة النثر في تقعيد القواعد اللغوية، واقترح بعضهم بدائل لمصطلح الضرورة الشعرية، تنطلق من الدرس النقدي الأسلوبى، بعد أن عجز الدرس النحوي اللغوي عن اكتشاف أسرار هذه الظاهرة، بالوقوف عند كونها تمثلا انزياحا عن الاستعمال المؤلف للغة، ولا تمثل انزياحا عن اللغة في حد ذاتها. التأكد من قدرة الأسلوبية الصوتية على دراسة التغيرات الصوتية من خلال تأثيرها على المتلقي ومن حيث اختيار الشاعر لها، ليشكل نصه قوة شعرية جمالية يصعب القبض عليها أو محاولة حصرها، لأنها تشكل عزا شخصيا يتفرد به الشاعر.

إثبات استطاعة الانزياحات الإيقاعية الصوتية تأكيد حقيقة ارتباط الإيقاع الداخلي للأصوات بالحركة النفسية الداخلية، وبفورة الشعور وحيشانه، وهو ما يجعل منه ميزة دالة على فردية الشاعر وتمايزه، ودافعا يثير المتلقي للإبحار في عوالم النص الشعري بعد أن تستوقفه الخلل الصرفية وانزياحها عن البنات المعتادة، ويتجاوز بذلك إدراج التغييرات الطارئة على البنية في الشعر تحت مسمى الضرورة الشعرية؛ ويعتمد في دراستها على الخصوصية الإيقاعية الصوتية المميزة للنص الشعري، وتدرج ضمن جماليات الانزياح الإيقاعي الصوتي.

الوقوف عند قدرة الشعراء المبدعين على تطويع اللغة، واستغلال طاقاتها الإيقاعية نافين بذلك فكرة أن الإيقاع مجرد تلاعب بالمقاطع، أو ضرورة أحييت لهم ولأمثاله، مثبتين أهمية ربط هذه النغمات الصوتية بالألفاظ والأحداث، لتتكامل بذلك ثنائية الإيقاع والدلالة، ويشتد الارتباط بين حديهما، ويتأكد أن ما عدّ ضرورة شعرية يحمل في ثناياه سحرا جماليا يبرزه الإيقاع الداخلي من خلال

خصيصة الانزياح الصوتي المتلاحم مع المعنى العام للنص الشعري، وذلك التناسب هو الذي يجعل للشاعر لغته الشعرية المميزة لفرديته التي هي السبب في أن ألفاظ الشعر أكثر حيوية من التحديدات التي يضمها المعجم.

قائمة المصادر والمراجع:

- 1- إبراهيم محمد، السيد (1983). *الضرورة الشعرية (دراسة أسلوبية)*. ط3. بيروت: دار الأندلس.
- 2- أبوديب، كمال (د.ت). *في الشعرية*. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.
- 3- أنيس، إبراهيم (1978). *من أسرار اللغة*. ط6. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
- 4- أنيس، إبراهيم (1952). *موسيقى الشعر*. ط2. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
- 5- البحراوي، سيد (1996). *الإيقاع في شعر السياب*. ط1. القاهرة: دار نواره.
- 6- الجرجاني، عبد القاهر (1992). *أسرار البلاغة*. ط2. أبو فهر محمود شاكر. القاهرة: مطبعة المدني.
- 7- الجرجاني، عبد القاهر (1984). *دلائل الإعجاز*. محمود محمد سلام محقق، القاهرة: مكتبة الخانجي.
- 8- ابن جني، أبو الفتح عثمان (1955). *الخصائص*. ط2. محمد علي النجار محقق. القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية.
- 9- جيرو، بيير (1994). *الأسلوبية*. ط2. منذر عياشي مترجم. حلب: مركز الإنماء الحضاري.
- 10- حماسة عبد اللطيف، محمد (1996). *لغة الشعر (دراسة في الضرورة الشعرية)*. ط1. القاهرة: دار الشروق.
- 11- خفاجي، هادي (1972). *الأنا و نحن، مجلة الكتاب*. (عدد2).
- 12- ابن رشيق، حسن (1986). *أتموزج الزمان في شعراء القيروان*. محمد العروسي وبشير البكوش محقق. تونس: الدار التونسية. الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب.
- 13- ابن رشيق، أبو علي حسن (1981). *العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده*. ط5. محمد محي الدين عبد الحميد محقق. بيروت: دار الجيل.
- 14- الزبيدي، توفيق (1984). *أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث*. ط1. تونس: الدار العربية للكتاب.
- 15- سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان (1988). *الكتاب*. ط3. عبد السلام محمد هارون محقق. القاهرة: دار الخانجي.
- 16- السيد، عبد الرحمن محمد (1968). *مدرسة البصرة النحوية (نشأتها وتطورها)*. ط1. القاهرة: دار المعارف.
- 17- الشوك، علي (1960). *الثورية في شعر المتنبي*. مجلة المثقف. (عدد17).
- 18- صالح، الزامل (2003). *تحول المثال_دراسة ظاهرة الاغتراب في شعر المتنبي*. ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- 19- عبد التواب، رمضان (1999). *فصول في فقه العربية*. ط6. القاهرة: مكتبة الخانجي.
- 20- العسكري، أبو هلال (1952). *كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)*. ط1. علي محمد مجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم محقق. القاهرة: دار إحياء الكتب العربية.
- 21- العكبري، ابن برهان (1984). *شرح اللمع*. ط1. فائز فارس محقق. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون.

- 22- عيد، رجاء (1998). التجديد الموسيقي في الشعر العربي (دراسة تأصيلية بين القلم والجديد في موسيقى الشعر العربي). ط1. الإسكندرية: منشأة المعارف.
- 23- الغانمي، سعيد (1991). أقتعة النص. ط1. بغداد: دار الشؤون الثقافية.
- 24- ابن فارس، أبو الحسن أحمد (1980) ذم خطأ الشعراء. رمضان عبد التواب محقق. القاهرة: مكتبة الخانجي.
- 25- ابن فارس، أبو الحسن أحمد (1997). الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها. ط1. أحمد حسن بسج محقق. بيروت: دار الكتب العلمية.
- 26- فلغل، محمد عبده (2007). اللغة الشعرية عند النحاة (دراسة للشاهد الشعري والضرورة الشعرية في النحو العربي). ط1. عمان: دار جرير
- 27- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله (1954). تأويل مشكل القرآن. ط1. السيد أحمد صقر محقق. القاهرة: دار إحياء الكتب العربية.
- 28- القرطاجني، حازم (2008). منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ط3. محمد الحبيب ابن الخوجة محقق. تونس: الدار العربية للكتاب.
- 29 - الموحدى، الأمير أبو الربيع سليمان (د ت). الديوان. محمد بن تاويت الطنجي ومحمد بن العباس القباج وسعيد أوعراب ومحمد بن تاويت التطواني محقق. المغرب: منشورات كلية الآداب جامعة محمد الخامس.
- 30- ناصف، مصطفى (د.ت). نظرية المعنى في النقد العربي. بيروت: دار الأندلس.
- 31- الواد، حسين (2001). جمالية الأنا في شعر الأعشى الكبير. ط1. الدار البيضاء المركز العربي الثقافي.
- 32- ويس، أحمد محمد (2006). الانزياح في التراث النقدي والبلاغي. ط1. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.