مستويات الأداء الفني في شعر "ماني الموسوس"
قراءة أسلوبية

د. باسم محمد عباس

رئاسة جامعة الأنبار/الأمانة العامة للمكتبة المركزية

يتكئ هذا البحث على دراسة الأداء الفني في شعر "ماني الموسوس"، معتمدين منهجاً حديثاً في الكشف عن الجوانب الإبداعية فيه؛ من خلال تشخيص السمات الأسلوبية البارزة في شعره، ومن ثَمَّ تحديد بعض الدلالات الكامنة في نصوصه الشعرية تلك، وهذا لا يتمَ إلا عن طريق المعالجة اللغوية التي يتخذ منها الدرس الأسلوبي منهجاً أساساً في الكشف عن المعاني الكامنة في نصوصه.

وتنهض هذه الدراسة على ثلاثة مباحث، تناولنا في المبحث الأول البناء الصوتي، ووقفنا في المبحث الثاني عند البناء التركيبي وأثره في اغناء النص وتحقيق دلالات معينة عبر توظيفه لمجموعة من التقنيات التركيبية التي شكلت ملمحاً اسلوبياً بارزاً في شعره، في حين اختصّ المبحث الثالث بدراسة الصورة الشعرية، ومعرفة الجوانب المؤثرة في تشكيلها وعلاقتها بالنص الشعري وصولاً إلى استكناه بنيتها العميقة وإظهار تجلياتها الدلالية والنفسية.

The Potential artistic performance levels in Mani El-Maosoos:

(Reading Stylistic)

This paper is based on the study of the Potential artistic of Mani Almaosoos' poetry. The researcher depends on modern approach to detect the creative aspects in this poetry through the diagnosis of stylistic outstanding features and then determine. The aesthetic meanings inherent in his texts. This cannot be only by stylistic lesson as a main approach in the detection of those meanings.

This study comes with three sections. The first part is the aesthetics of voice building and we stand in the second with the aesthetics of the structural construction and its effects in terms of rendering the poetic text richer and achieving certain semantic features by employing a group of structures that have formed a significant stylistic feature in his poetry. The third section is examining the aesthetics of poetic image and the knowledge of the different aspects influencing in the formation of the image and its relation with the poetic text to grasping its deep structure, in addition to exhibiting its semantic and psychological features.

مدخـل:

ينهض هذا البحث على دراسة النماذج الفنية الجمالية في شعر "ماني الموسوس"، ومعلوم أنّ هذا الشاعر قد أصاب شعره الكثير من الضياع، ومُدّت إليه أيدي الكثيرين، واختلطت أشعاره مع الآخرين، إذ كان لحياته الشخصية القاسية ونفسيته المضطربة وحالة الجنون التي وُصف بها، الأثر الفاعل في ذلك، وعلى الرغم من ذلك فقد وُصف بأنه "من أشعر الناس"، وذهب البعض إلى الإشادة به وبشعره، فعدوه "مليح الإنشاد، رقيق الشعر غَزِلَه". لقد كان الشعر يمثل حياة "محمد بن القاسم المصري" خير تمثيل، فقد عاش في العصر العباسي الذي شهد انفتاحاً كبيراً، أسهم في تكوين ملكته الشعرية، وكان دافعاً له في قول ما يشاء، بعيداً عن أية رقابة أو سلطة.

لهذا قامت دراستنا على تناول الجوانب الاسلوبية لشعر هذا الشاعر الذي لم تمتد إليه أيدي الدارسين – على حدّ علمنا _ بدراسة تعتمد منهجاً حديثاً في الكشف عن الجوانب الإبداعية، من خلال التحليل الأسلوبي الذي اعتمدنا عليه في تحليل نصوص الشاعر.

تقديم:

تتجلى أهمية اللغة في الدرس النقدي، بوصفها المادة الخام التي يتكون منها العمل الإبداعي بعامة، وفي الدراسات النقدية الحديثة، تنوّعت قراءات النصوص الأدبية، فغدا النص الأدبي غير مقتصر على قراءة أحادية؛ بل بات تعدّد القراءات النقدية حقاً مشاعاً لكل قارئ، يرغب في اكتشاف المزيد من المعاني التي تحملها النصوص الأدبية، ومن هنا تتبلور لنا القيمة الأساسية للغة، فأهميتها "لا تتوقف عند مصاحبة الخطاب مقدمةً له مرآة لبنيته الخاصة، بل هي التي تشكل سماته الخاصة، وتولد قيمته الفنية والجمالية" ، مانحة النص تلك التعددية التي ترقى به إلى مستويات فنية عالية، بما تحمله من معانٍ جديدة تولّدت بفعل طابع النص الأدبي فـ "الأدب نظام تضمّني، أي أنه يشتمل على معانٍ اضافية إلى جانب المعنى الأصلي لرموزه" ،إنّ اللغة الغنية بالرموز والدلالات، هي التي يصبّ فيها المبدع أفكاره، ويجسّد رؤيته من خلال استعمال مفردات وتراكيب، أو تقنيات فنية متعدّدة، أو غيرهما، وهذه اللغة "ليست بريئة أبداً فالكلمات ذات ذاكرة ثانية تظلّ تلح على مثولها من خلال المعاني الجديدة" التي تحملها وتقع على القارئ مهمة اكتشافها وسبر أغوارها، سيما إذا أدركنا أنّ الدال في النص الشعري يعدّ ممثلاً عن المدلول وليس المدلول نفسه.

من المعلوم لدارس النقد الأدبي أن أفضل وسيلة للتعاطي مع النصوص الأدبية تقوم على دراسة النص الإبداعي انطلاقاً من النص ، وإنّ البحث عن الدلالة يتطلب حضوراً فاعلاً للأدوات الشعرية والفهم التام لحيثيات المنهج المراد تطبيقه، وسنحاول في هذه الدراسة أن نتلمس الأداء الشعري من خلال التفاعل مع سياق النص اللغوي ودراسة مستوياته، وحصر المثيرات الأسلوبية التي أنتجت الرؤية النصية في توالد فني

وفكري، فالأسلوبية كمنهج نقدي يتيح للقارئ التدخل في النص، فهي "تعني العلاقة الحادثة بين المستقبل والنص أكثر مما تعني بعلاقة النص بصاحبه".

انطلقت هذه الدراسة من منهجية تقوم أساساً على الكشف عن الجوانب الإبداعية في شعر "ماني الموسوس" من خلال تشخيص السمات الأسلوبية وإبراز بعض الدلالات الكامنة في النصوص، وهذا الأمر لا يتحقق إلا عن طريق المعالجة اللغوية التي تتخذ من الدرس الأسلوبي المنهج الأساس في الكشف عن تلك المعاني، ارتكزت هذه الدراسة على ثلاثة مباحث، وقفنا في المبحث الأول عند مستوى البناء الصوتي، وتناولنا في المبحث الثاني مستوى البناء التركيبي وأثره في توليد المعاني، في حين أختص المبحث الثالث بدراسة مستوى الصورة الشعرية، ومعرفة الجوانب المختلفة التي أثّرت في تشكيل صوره، على نحو ابداعي.

المبحث الأول: –مستوى البناء الصوتي

تشكّل الموسيقى عنصراً مهماً من عناصر البناء الشعري، فعناية الشاعر بأخيلته وصوره ومعانيه وألفاظه، لا يُمكن أن تتم بمعزل عن الجانب الموسيقي الذي يأخذ على عاتقه حمل كلّ تلك العناصر ويرافقها ويقترن بها.

إنّ هذا الالتحام بين الموسيقى والعناصر الأخرى يُسهم في تشكيل التجربة الشعرية وتعميقها؛ بل أحياناً تبدو العناصر الأخرى غير قادرة وحدها على بلورة هذا الجانب، وهنا يأتي دور الموسيقى التي تمتلك قدرة "تعبيرية لنقل الوجدان والخواطر والأحاسيس والمشاعر، التي قد تعجز الألفاظ والمعاني عن نقلها أو الإيحاء بها، فتأتي الموسيقى رمزاً دالاً موحياً".

وانطلاقاً من أهمية هذا العنصر في بنية الشعر العربي، ودوره في تجسيد المعنى والتعبير عنه، ستكون دراستنا لهذا المبحث وفق الآتي:

المحور الأول: جماليات الايقاع الصوتي الثابت، ويشتمل على:

أ– الوزن

ب–**القافية**

المحور الثاني: جماليات الايقاع الصوتي المتغيّر، وينهض على ثلاثة جوانب:

أ– التوازي.

بـــ التكرار.

جـ الجناس.

أولاً: جماليات الايقاع الصوتي الثابت:

أ-الوزن:

على الرغم من استئثار هذا الشاعر بغرض واحد دون غيره، وهو الغزل، إلا أنه استئثار كان ملفتاً، نظراً لما يتمتع به شعره من قيمة فنية عالية، وقدرة في التلاعب بذهن المتلقي، بما يصوغه من صور ومرئيات، تحاكي التجربة الشعرية وتعمقها عند القارئ.

عند الانتقال إلى ديوان "ماني الموسوس" نجد أن شعره _في الغالب _ جاء على شكل مقطعات شعرية قصيرة، وأحياناً ترد على هيئة البيت الواحد أو البيتين، أو الشطر الواحد أحياناً أخرى. ويدور أغلب شعره في الغزل الرقيق، وبضعة أبيات ترد في مديح أمير أو جواد كريم.

إنّ افتقار الشاعر للجانب الكمي في نظم الشعر، لم يحل بينه وبين التنوع في تناول البحور الشعرية التي سخّرها سابقوه ومعاصروه من الشعراء، محقّقاً بهذا رؤيته الفنية القائمة أساساً على استخدام وتوظيف طاقة اللغة الشعرية، وصولاً إلى استكناه حقيقة التجربة الشعرية الخاصة، واستجلاء المعنى الكامن خلف كلّ نصّ شعري يتعامل معه الشاعر، وهذا الأمر "يجعل النص مفتوحاً أمام القارئ، وأمام العديد من الاحتمالات بدلاً من جعله مقيداً أمام دلالة واحدة".

توزّع النتاج الشعري للشاعر _الذي بلغ مجموعه (172) بيتاً_ على بحور متنوعة، يأتي في مقدّمتها "الخفيف ويليه البسيط والمنسرح، ثمّ الوافر والسريع والرّمل والكامل والطويل، وأخيراً المتقارب والمديد". وستكون دراستنا للأوزان الشعرية التي اعتمدها الشاعر في بناء نسيجه الشعري، وفقاً لحركة الوزن الشعري وعلاقته بالتجربة الشعرية التي يحيا بكنفها، مما يؤدي إلى تعميق المعنى وتكثيف تلك التجربة، وسنحاول في الجدول الآتي الوقوف عند تلك الأوزان ومعرفة عدد أبياتها والنسبة المئوية لكل واحد منها:

البحر	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الخفيف	31	%18,2
البسيط	28	%16,2
المنسرح	24	%13,9
الوافر	20	%11,6
السريع	20	%11,6
الرمل	16	%9,3
الكامل	15	%8,7
الطويل	13	%7,5
المتقارب	3 أبيات	%1,7
المديد	بيتان	%1,1

يتصدر البحر الخفيف رأس الهرم في النتاج الشعري لـ "ماني الموسوس"، إذ جاء أولاً في الأوزان الشعرية التي اعتمدها هذا الشاعر، وهو بحر متعدّد التفعيلات، يصلح لكل الأغراض الشعرية، فضلاً عن كونه "يجمع بين سمتين تبلغان حدّ التناقض: فيه سمة الامتداد والمواصلة، كما أن فيه بطئاً ظاهراً. ولعل سبب هذا الاختلاف هو أنّ الخفيف متكون في أصله من اجتماع الرّمل والرجز، أخذ من الرّمل هدوءه ورزانته وبطئه (فاعلاتن) مرتين، كما أخذ من الرجز ترنمه وسرعته وخفته (مُسْتَفعِلن). وكأن وقوع تفعيلة الرجز بين تفعيلتي الرمل يُحدث نوعاً من التواصل والحركة والخفة في رزانة الرمل وتباطئه"، وعلى هذا الأساس قد لا يجد الشاعر مناصاً من تدوير البيت، بأغلب الأحيان ليتلاءم ذلك مع السّمة النثرية التي تكاد تغلب على البنية التأليفية لهذا البحر، وهذا الجانب يتواءم مع البعد الدلالي الذي ينقل الأبعاد الإيحائية للنص على وفق رغبة الشاعر في تكوين استجابة شعرية لطبيعة التجربة الشعورية، يقول الشاعر:

زعموا أنّ من تشاغل بالّلـــ ذات عمن يُحبه يتسلـــــى
كذبوا والذي تُساق له البُـــ ـــدْنُ ومن عاذَ بالطواف وصلّى
إنّ نار الهوى أحرّ من الجمـ ـــرِ على قلب عاشقٍ يتقلـــــى

وتقطيعه العروضي :

فَعلاتُن مُتَفعِلُن فعلاتن فاعلاتُن مُتَفْعِلُن فَعِلاتُن
فَعِلاتُنْ مُتَفعِلُن فَعِلاتُن فَعِلاتُن مُتَفعِلُن فَعِلاتُن
فاعِلاتُن مُتَفعِلُن فَعِلاتُن فَعِلاتُن مُتَفْعِلُن فَعِلاتُن

إنّ الناظر إلى الوحدات الايقاعية، يتلمس بوضوح شيوع زحاف (الخبن) فيها، إذ أصاب التفعيلتين (فاعلاتن) التي تحولت إلى (فعلاتن) و(مستفعلن) إلى (مُتفعِلُن) . ولعل شيوع هذه الانزياحات العروضية، الذي بلغ (16) مرة جاء متوافقاً مع الحالة الشعورية الخاصة للذات الشاعرة، التي اتخذت من تسريع الجانب الإيقاعي وما يثيره من تدفق وغزارة في أفكار الشاعر، إذ استطاعت هذه الانزياحات أن تجسّد للمتلقي جفاء المعشوقة وهجرها، الأمر الذي يزيد مصداقية التجربة، ويمنحها غنى وبعداً إنسانياً عميقاً.

ويأتي البحر البسيط في المرتبة الثانية من مجموع شعر الموسوس، وقد ضمّ هذا البحر قصائد متنوعة ، توزّعت بين غرضي الغزل والمديح ، وإن كانت النسبة العظمى منه تعود للنوع الأول ، وهذا البحر الشعري بما يمتلكه من تفعيلات متنوعة قد يرفد الشاعر بأسباب القدرة والتمكن ، للتعبير عمّا يجول بخاطره من هواجس وانفعالات " فقد يقع الشاعر على البحر ذي التفعيلات الكثيرة في حالات الحزن لاتساع مقاطعه وكلماته ، لأنّاته وشكواه محبّاً كان أو راثياً" ، فاختيار الشاعر لهذا البحر المتنوع التفعيلات يمدّه بأسباب القوة لإدراك المعنى الكامن خلف الحرف واللفظ والإيقاع ، يقول الشاعر مجسّداً لحظة الوداع :

لمّا أناخوا قُبَيل الصبح عيســـــهم وثوّروها وثارت بالهوى الإبـــــل

وأبرزت من خلال السـجف ناظرهـا ترنـو إليّ ودمع العين ينهـمل
وودّعت ببـنان خلتـه عنمـاً فقلت: لا حملت رجلاك ياجمـل
ويلي من البين ماذا حلّ بي وبهـا من نازح الوجد حلّ البين فارتحلوا
ياحادي العيس عرّج كي أودعهـا يا حادي العيس في ترحالك الأجـل

والتقطيع العروضي لهذه الأبيات:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن متفعلن فاعلن مستفعلن فعلـن
متفعلن فاعلن مستفعلن فعلـن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلـن
متفعلن فعلن مستفعلن فعلـن متفعلن فعلن مستفعلن فعـلن
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

إنّ اتساع مساحة التشكيلات العروضية، مكّنت الشاعر، ورفدته بقدر وافر من الحرية في التعبير عن حقيقة مشاعره، وهو يرى الحبيبة تشدّ رحالها، وهو بهذا يكشف عن أزمة الذات الشاعرة التي تعاني هجر الحبيبة وبعدها، فتظلّ راغبة بالارتواء العاطفي، الذي لا يتحقق إلا بلقاء الآخر/ المرأة . إن التنوع الإيقاعي لهذا البحر بامتداد تفعيلاته وسعة مقاطعه أدّى دوره في خدمة النص والتعبير عن المعنى الشعري المقصود، "وهو أمر ينبئ عن مقدرة في الأداء اللغوي وبراعة الشاعر تظهر في إيجاد تعابير لا تخرج عن الإيقاع، وبالتالي لا تؤدي إلى قصر المفردات عن إيراد المعنى المقصود".

ومن الملاحظ أن زحاف الخبن دخل على معظم تفعيلات الأبيات السابقة ، فأصبحت تفعيلة (فاعِلُن) (فَعِلُن) ، كما دخل على بعض تفعيلات الحشو ، فصيّر (مسْتَفعِلُن) (مُتَفْعلُن) ، فالشاعر في هذه الأبيات اتكأ على تقنية الانزياح العروضي للتفاعيل واختزال السواكن ، ليحلّ محلّها المتحركات ، محققاً بذلك تسارعاً في الايقاع ، سببه زيادة عدد المتحركات ، عبر نقل تفعيلة (مُستَفعِلُن) إلى (مُتفْعِلُن) ، ولعل إحساس الشاعر ببعد الحبيبة ، واستحالة اللقاء بعد الوداع ، دفعته إلى تسخير تلك الترخيصات الإيقاعية ، في محاولة منه لإعادة الاستقرار النفسي والشعوري ، فوراء مفردات الشاعر الدالة على البعد والبين معانٍ يتضافر معها إيقاع خاص يقوم أساساً على "اقتران الصوت بالموضوع" ، مكوناً حالة خاصة يتكاثف فيها الإيضاح والإيحاء ، فتغدو هذه الحالة "كأنها جواب كيانه الداخلي وامتداده وتكملته" .

ب – القافية:

وهي الركيزة الثانية التي تقوم عليها موسيقى الشعر العربي، وهي من لوازمه ، وجزء من موسيقاه ، وإنّ تأثيرها بيّن في "إكساب خواتيم القصيدة ملمحاً موسيقياً موحداً ، يتضافر وما يحققه لها البحر من تأليف شكل القصيدة الموسيقي العام أو ما يسمونه الموسيقى الخارجية" ، ومن الواجب أن تكون براعة الشاعر واضحة في تسخيره لها ، وأن يكون موفقاً في اختيار القافية المنسجمة مع العاطفة المسيطرة ، والنبرة الصوتية المنسجمة مع المعنى العام للقصيدة ، ذلك "بأن حروف القافية ... بمثابة الخاتمة الصوتية والدلالية للبيت الشعري"، وأن دلالتها متأتية من أنها "صوت إيقاعي منفرد يعبر عن حركة الذات في النص الشعري".

إنّ الكلام عن القافية، يقودنا إلى الحديث عن الروي الذي يُعدّ آخر صوت في البيت، ونحسب أنّ له دلالته _ هو الآخر _ لموقعه وتكراره في نسيج القصيدة الواحدة.

من الاستقراء الشامل لشعر ماني الموسوس تبيّن أن أكثر حروف الروي استعمالاً في شعره هي "اللام والفاء والقاف والراء والباء والدال" كما يوضحه الجدول الآتي:

حرف الروي	عدد الأبيات	النسبة المئوية
اللام	24	%14,1
الفاء	22	%12،9
القاف	20	%11،7
الراء	20	%11,7
الباء	18	%10،4
الدال	17	%10
الميم	11	%6،4
الياء	10	%5،8
السين	8	%4،7
النون	7	%4،1
التاء	7	%4،1
الكاف	5	%2،9
الهمزة	4	%2،3
الضاد	4	%2،3

ومن خلال القراءة الدقيقة لنصوصه الشعرية، وُجِد أن أكثر هذه الحروف توظيفاً هو اللام، وهو من الحروف السهلة النطق، ولذيذة السماع، يقول الشاعر:

لمّا أناخوا قُبَيل الصبح عيســـــهم — وثوّروها وثارت بالهوى الإـــبل
وأبرزت من خلال السجف ناظــرها — ترنـــــو إليّ ودمع العين ينهـمل
وودّعت ببـــنان خلتـــــه عنمـــاً — فقلت : لا حملت رجلاك ياجمــل
ويلي من البـــين ماذا حلّ بي وبها — من نازح الوجد حلّ البين فارتحلوا

لقد تعاضد وجود صوت اللام الذي جاء في آخر القافية ، مع الدوال الشعرية التي جسّدت معاني البين والفراق ، فضلاً عن تكرار صوت اللام الذي أضفى على النص بعداً دلالياً ، سيما إذا أدركنا أن صوت اللام قد تكرّر على نحو ملفت في هذه الأبيات الأربعة، إذ بلغ وروده (24) مرة ، بل الملفت أن تكرار هذا الحرف جاء على نحو تصاعدي مع تقدّم الأبيات، فجاء صوت اللام (4) مرات في البيت الأول، و(5) مرات في البيت الثاني، و(6) مرات في البيت الثالث، حتى إذا جاء البيت الأخير وصل إلى (9) مرات، وكأنّ تصاعد حضور اللام جاء منسجماً مع تصاعد حدة التجربة الشعرية داخل النص الشعري.

إن توظيف الشاعر لمفردات البين والفراق التي جاءت متّحدة مع صوت اللام، أسهم في إحداث أثر واضح في نفس المتلقي، إذ إنّ أولى الأفكار التي تواجه المتلقي في دراسة النص الشعري، تنبعث من مدلولات مفرداتها ومعانيها، التي تشكّل بدورها مجموعة من التفسيرات والتخمينات التي تتبلور بصورة آنية في ذهن المتلقي، فضلاً عن تأثير الوحدات الإيقاعية والصوتية للألفاظ التي تُحدث أثراً واضحاً في شدّ القارئ، ولفت انتباهه إليها.

أما فيما يتعلق بحركة الروي، فقد عُرف عن العرب مجيء رويهم على حالتين، مطلقة، أي ما كان رويها متحركاً، وتشغل هذه الحركة مساحة إيقاعية واسعة في شعر الموسوس إذ تبلغ نسبتها ما يقارب 90٪ من مجموع النتاج الشعري له، ولعل لجوء الشاعر إلى هذا النوع من الروي، بشكل واسع وملحوظ، يفسر حالة الحركة والفعل داخل النص الشعري، وهذه الحركة تقابلها حركة داخلية مشحونة بمعاني الشوق إلى الحبيبة والحزن على فراقها، مكونة بؤرة متدفقة يؤازرها ذلك الامتداد الصوتي، الناجم عن حركة القافية. أما المقيدة فهي التي يكون رويها ساكناً، فقد مثّلت نسبة 10٪ من مجموع النصوص الشعرية للشاعر.

سجّلت القافية المكسورة حضوراً كبيراً في شعره؛ لأنّ الكسر يرفد المتلقي بطاقة إيحائية، فقد تجسّد هذه الحركة حزن الشاعر وانكساره النفسي، ولأن جلّ شعره كان مختصاً بالغزل؛ فقد كانت نسبة الكسرة في روي أشعاره، أكثر من بقية الحركات الأخرى، يقول باثاً وجده وشوقه:

إن وصفوني فناحل الجســـــدِ — أو فتشوني فأبـــيض الكبـــــدِ
أضعف وجدي وزاد في سقمـــي — أن لست أشكو الهوى إلى أحــدِ
وضعت كفي على فؤادي مـــن — حرّ الأسى وانطويت فوق يـدي

آهٍ من الحــب آهٍ من كبــدي إنْ لــم أمــت في غدٍ فبـعد غدِ
كـــــأن قلبـــــي إذا ذكرتـهـم فريسـة بيـــن سـاعـدي أسـدِ
ما أقتــل البـــين للنفوس وما أوجـــع فقـــد الحبيـب للكـبد

جسّدت القافية المكسورة حالة الحزن والانكسار التي يعيشها الشاعر نتيجة بعد الحبيبة ونأيها عنه، ولعل المعنى الذي يرتئيه الشاعر قد ظهر على نحو ما في البيت الأخير من هذا النص، فهو النتيجة النهائية المتحققة من هذا الفراق.

والذي يتأمل هذا النص يجد أنّ حالة الانكسار التي يمكن الاستشعار بها عن طريق تضافر حركة الكسرة مع تجربة النص، هي حالة قد تضاعف حضورها وترسّخت بفعل تضافر الروي المكسور مع مفردات البيت التي جاءت نهايتها مكسورة أو منتهية بالياء والتي بلغت (13) مفردة، وهي نسبة خرجت عن اطارها المألوف. بل انّ عدد الحروف المكسورة ومعها حرف الياء قد تكرر (26) مرة الأمر الذي ألبس هذا النص مناخ الحزن والانكسار على نحو واضح.

ثانياً: الايقاع الصوتي المتغيّر:

إذا كانت الموسيقى الخارجية لقصيدة ما، تتمثل في الوزن وما يلحق به، والقافية وما يتعلق بها، فإن الموسيقى الداخلية هي كل ما من شأنه أن يُحدث جرساً قوياً، ونغماً جميلاً، يتردد صداه في البناء الداخلي للقصيدة، سواء أكان مصدره صوتاً أم كلمة أم جملة.

وسنعرض إلى بعض التشكيلات الأسلوبية للإيقاع الصوتي المتغيّر، في شعر ماني الموسوس محاولين إبراز قيمتها الصوتية والدلالية، بحثاً عن جماليات المعنى الكامن داخلها، إذ إنّ إيقاع النص قد "يشير إلى عدد من الدلالات السطحية والعميقة في القصيدة، إنه يبدو صدى لمعنى القصيدة. إنه يصارع المعنى أيضاً ويكشف عن الصراع داخل بنية القصيدة"، ومن هنا كان لزاماً على الدارس للشعر أن يتناول جوانب الايقاع الصوتي المتغيّر، لما له من أثر عميق في دراسة خفايا النص، والكشف عن المعاني المتصلة بتجربة الشاعر الخاصة.

لذا فإن دراستنا لهذا الجانب ستتركز على بعض السمات الأسلوبية المشحونة بالبعد الدلالي في سياق النص الشعري، والتي تمسّ المستوى الإيقاعي في المقام الأول، محاولين الكشف عن دلالاتها وإيحاءاتها، ومدى تأثيرها وأهميتها في تشكيل المعنى المراد، ودورها في تكوين الخطاب الشعري، ومن أبرز تلك النظم الإيقاعية:

أ- التوازي

ب-التكرار

ج- الجناس

أ- التوازي: -

تستند تقنية التوازي أساساً على تماثل قائم بين طرفين من نفس السلسلة اللغوية، وإنّ العلاقة بين هذين الطرفين تُبنى على مبدأين هما : التشابه ، والتضاد ، مادام كل طرف يحتفظ برغم التشابه، ما يميزه عن الآخر، والتوازي على نحو ما ذكره صلاح فضل هو شكل من "أشكال النظام النحوي الذي يتمثل في تقسيم الفقرات بشكل متماثل في الطول والنغمة والتكوين النحوي" وسنحاول من خلال التعرض لهذه التقنية الصوتية المنبثقة من النسيج اللغوي ، الكشف عن جماليات المعنى المنبثقة من خلال توظيف هذا المكون الأسلوبي في النسيج الداخلي للنص الشعري.

ومن القراء المستفيضة لديوان الشاعر، استطاع الباحث الوقوف عند أبرز أشكال هذا النسيج الصوتي، ودوره في توصيل المعنى من خلال ذلك التنويع الإيقاعي الذي يؤدي دوره في تحقيق ذلك التوصيل، كما في قوله:

فتسخن عينه عند التداني وتسخن عينه عند التلاقي

فالهندسة الصوتية لهذا البيت، حققت توازيات صوتية معتمدة على التقابل الدلالي والإيقاعي والنحوي، مولداً بذلك ما يسمى ب "التوازي الترصيعي"، إذ نجد ثمة تطابقاً تاماً بين مفردات الشطرين، وعلى وفق العناصر الآتية:

فعل مضارع + فاعل + ظرف زمان (جار ومجرور).

لقد أسهم هذا التقابل في إبراز المعنى المتحقق على مستوى التجربة الماثلة في النفس، فاندمجت الذات الشعرية في هذه التجربة اندماجاً تاماً، من خلال إبراز دلالة متحققة، من خلال توظيفه للفعل (تسخن) بوصفه فعلاً تكرّر مرتين داخل نسق بنية التوازي، وهذه هي وظيفته التي تعمل على ترسيخ دلالة التجربة في ذاكرة المتلقي.

ويرصد المؤشر الأسلوبي نوعاً آخر من التوازي، يتحقق من خلال توازيات صوتية تركيبية ودلالية، ترتكز على العناصر النحوية نفسها، محققة ما يُعرف ب "التوازي المزدوج"، وهو "أن يكون البيتان متوازيين صوتياً وتركيبياً ودلالياً، يوازي الشطر الأول من البيت الثاني الشطر الأول من البيت الأول"، كما في قوله: -

أنا موصول بنعمة مــن حبله بالحمد موصــول

أنا مشمول بمنـــــة من منّــه في الخلق مبذول

أنا مغبـوط بزورة مـــن ربعــه بالجود مــأهول

فالتوازي متحقق بين الشطر الأول من البيت الثاني، والشطر الأول من البيت الأول، والشطر لأول من البيت الثالث، ولم يكتف الشاعر بتحقيق هذا الاتساق الصوتي والنحوي بين الأشطر الأولى من الأبيات، بل نراه يعمد إلى تكوين توازن ثانٍ بين أعجاز الأبيات، محققاً أقصى درجة من التكثيف الصوتي والدلالي.

يبدو أن تكرار لفظة (أنا) واستهلال الأبيات بها، مقترنة بمفردات "موصول، مشمول، مغبوط" على التوالي، تصبّ في الإطار الدلالي لمفردة "من" بغية استثمار البعد الشمولي الذي يرمز إلى رغبة الشاعر في نيل كرم ممدوحه، بدلالة سيطرة ألفاظ الكرم "نعمة، منّة، زورة" على المعنى العام للنص، بل بحضور مفردات متراكمة تشي جميعها بدلالة الشمول بالرعاية والوصال. فجاءت هذه المفردات ضمن نظام هندسي قائم على توازٍ دقيق ومكثّف شمل الأبيات الثلاثة كلها.

لقد حققت ظاهرة التوازي، في شعر الموسوس _ بوصفها تقنية إيقاعية_ تواشجاً بين البعدين الدلالي والصوتي، ونحن نظن أن بنية التوازي تكون حاضرة في نص شعري ما حينما تترسخ تجربة ما في ذاكرة الشاعر وتسيطر عليه تماماً في خضمّ تجربة تكون مؤثرة فيه على نحو كبير.

ب–التكرار:

إنّ المعاينة الدقيقة لنصوص الشاعر، تُظهر أنها زاخرة بتنسيقات صوتية قائمة على التكرار، سواء أكان تكراراً للألفاظ، أو لبعض الأصوات التي نجدها منتشرة في نصوصه، والتي لها الأثر الكبير في تعميق المعنى المراد تجسيده، يقول الشاعر: –

معذَّبُ القلبِ بالفـراقِ قدْ بَلَغَتْ نفسه التراقـي

وذابَ شوقاً إلى غزالٍ أوضعَ للبينِ بانطــلاقِ

لم يُبقِ منه السقامُ إلا جلـداً على أعظـمٍ رقاقِ

فالسياق الصوتي الذي أفرزه تكرار صوت القاف، ولّد تكثيفاً سمعياً، من خلال ما حققه هذا الحرف من قيم صوتية ودلالية، إذ بلغت الكثافة الصوتية لهذا الحرف (9) مرات، وهو ما منح هذا النص قيمة اسلوبية، فتكرار هذا الحرف ولّد تجانساً صوتياً مع حرف الروي، بوصفه من الأصوات الشديدة، فالكسرة التي لحقت حرف الروي، رقّقت من حدتها وشدتها، مما يعمّق المعنى المراد منها، المتمثل في إظهار الوجد والشوق للحبيبة، والرغبة في الوصال.

لقد أدى تكرار صوت القاف، دوره في إثراء الإيقاع الداخلي، فكان السمة الغالبة من بين الظواهر الأسلوبية، ليكشف تعلق الذات الشاعرة بالحبيبة والرغبة في تحقيق التواصل، وقد تجلى ذلك من خلال تكرار بعض الألفاظ الدالة على ذلك، وهي "معذب، الفراق، الشوق، البين، السقام"، التي يشترك صوت القاف في تركيب بعضها.

ومن تقنيات التكرار الأخرى ما يُعرف بالتكرار اللفظي، وهو تكرار كلمة أو أكثر داخل النسيج اللغوي، محققاً فائدتين، إحداهما معنوية ودلالية تعمّق المعنى الذي جاءت به اللفظة المكررة، والأخرى صوتية، فعن طريق تكرار أصوات معينة تؤدي إلى تكوين أنماط لغوية تعمّق المعنى وتعمل على تجسيده، من ذلك قول الشاعر:

وما في الأرض أشقى من محب وإن وجد الهوى عذب المذاق
تــراه باكـياً في كــل حيـــــن مخافة فرقـــة أو لاشتيـــاق
فيبكـــي إن نأوا شوقـــاً إليـهم ويبكي إن دنوا خوف الفراق

فاللازمة المركزية في التكرار هي كلمة "بكاء" ومشتقاتها، إ ذ تكررت خمس مرات، ويؤدي هذا التكرار دوره في تجسيد التجربة الشعرية، فضلاً عن استكناه البعد الإيحائي والعاطفي، فتوظيف الشاعر لهذه المفردة وتواترها في النسيج الشعري، أدى دوره في خدمة المعنى، وتقريره في ذهن السامع، نظراً لما تُحدثه هذه اللفظة من نغمة موسيقية حزينة وبطيئة، تعبر عن آلامه وأحزانه، المتولدة نتيجة هذه التجربة، فتكرار هذه اللفظة أسهم في تكثيف التجربة التي اقترنت بها هذه اللفظة، وهكذا يحدث الترابط الدلالي بين الكلمة وسياقها النفسي والأسلوبي .

ويستمر الشاعر في توظيف التكرار اللفظي، للتعبير عن تجربته وما يشعر به من شوق ولهفة للتواصل مع المحبوبة، مما يجعل هذه المفردة المكررة تنسجم مع المعنى العام للنص، ومن ثمَّ جعله أكثر دلالة وإيحاءً، وهذا ما نجده في قوله:

لي إلى الريح حاجةٌ لو قضتها كنت للريح ما حييت غلاما
حجبوهــا عــن الريـح لأنـّي قلت ياريح بلغيها السلامـا
لو رضوا بالحجاب هان ولكن منعوها يوم الرياح الكلاما

تكمن قيمة التكرار هنا في تصويره للمعنى المراد التعبير عنه، فأراد الشاعر أن يبيّن أن تواصله مع الحبيبة يكاد يكون معدوماً، بسبب الوشاة والعواذل الذين يقفون بقوة لتحقيق الفرقة والبعد بينهما، فالدلالات الممكنة لهذا المقطع تقوم على بروز بعض الألفاظ الدالة على البعد والجفاء (حجبوها، منعوها) فكانت حاجته إلى الريح لأنه السبيل الوحيد الذي يمكن عن طريقه إبلاغ الحبيبة عن شوق الشاعر ورغبته في رؤيتها، لذلك تكرّرت لفظة الريح (5) مرات فأسهم هذا التكرار في انتاج أثر صوتي ودلالي داخل النص الشعري، فضلاً عن تكثيف الشعور بأهمية المعنى المشار إليه عندما تكون اللفظة المكررة "نقطة الثقل التي ينطلق منها المعنى.. ثمّ تتواصل الدلالة اعتماداً على هذه الركيزة التعبيرية" .

لم يكن التكرار في شعر الموسوس مبتذلاً، يثير الملل والرتابة في نفس القارئ أو السامع، وإنما كان عفوياً، وغير متوقّع، وفي صور شتى، أحدثت في النص تنوعاً، وعند المتلقي متعة؛ لأنه "ليس غاية في حدّ ذاته، وإنما هو وسيلة فنية وإبلاغية لتوصيل المعنى وتحديده، وبالتالي أدائه لوظيفة بلاغية"، ولهذا ظل سمة أسلوبية لها تأثيرها اللافت ودلالتها العميقة والمؤثرة، في تجسيد التجربة الشعورية، تلك التجربة المليئة بالألم والأمل، والشوق والرغبة الخفية في لقاء الحبيبة، وتحقيق التواصل معها.

جـــ-الجناس:

شكّلت هذه التقنية الصوتية ظاهرة أسلوبية واضحة في شعر الموسوس، وقلّما يخلو منها مقطع شعري، فميزة هذه التقنية الصوتية – التي تعتمد على التشابه الكلي أو الجزئي في تركيب الألفاظ- تتجسّد في تكوين انسجام إيقاعي "يدفع الذهن إلى التماس معنى تنصرف إليه اللفظتان بما يثيره من انسجام بين نغم التشابه اللفظي ومدلوله على المعنى في سياق البيت" ، ومن هنا تكمن قيمة الجناس ، كونه يمنح النص بعداً إيقاعياً وجرساً موسيقياً بيّن الأثر على المتلقي، إلا أن الأثر يختلف باختلاف الترتيب الموسيقي المرتبط بالانسجام والتآلف والاختلاف بين عنصريه، وبمقدار هذا التآلف والاختلاف تكمن جمالية هذا المكون الأسلوبي ، ودوره في الإيحاء بالمعنى.

وفي شعر ماني الموسوس تبرز هذه التقنية الصوتية بأشكال متعددة لم يقتصر وجودها على تكوين جملة شعرية أو زخرف لفظي، فهي تقنية تحضر بوصفها "مركزاً في البيت يقابله مركز موسيقي آخر يضفيان على البيت تنظيماُ داخلياً خاصاً" ، فضلاً عن تأكيد دلالة معانيه وتكثيفها في سياقاتها ، فيعمد الشاعر إلى تكوين نوع من التمويه للقارئ ، فيجعله يشكّ في المعنى المراد، بما يمنح النص قيمة جمالية متأتية من الانسجام الصوتي بين المفردات ، كما في قوله:

ويلي من البين ماذا حلّ بي وبها من نازح الوجــد حلّ البين فارتحلوا
إني على العهد لم أنقض مودتهم يا ليت شعري بطول العهد ما فعلوا؟

ففي هذين البيتين نرصد تجانساً صوتياً ، هو الجناس التام ،"وهو أن تتفق اللفظتان في أنواع الحروف وهيأتها وترتيبها" ، مع اختلاف في المعنى كما هو معروف، وقد تمّت المجانسة بين "حلّ ، حلّ " و "العهد، العهد" وهذه المفردات متفقة في عدد الحروف والهيئة والترتيب، إلا أن معانيها مختلفة ، فـ(حلّ) الأولى تعني (أصاب) ، في حين تعني الثانية " أزف أو حان" ، أما في البيت الثاني فقد جانس الشاعر بين "العهد ، و العهد" فالأول يدلّ على "الموثق ، أو اليمين" أما الثاني فيدلّ على (الزمان) ، فهذا الاشتراك الواضح في حروف هذه الكلمات وترتيبها ، ليس خالياً من الدلالة ، فتوارد هذه المفردات المتفقة في الحروف والهيأة ، والمختلفة في المعنى ، أحدث في السمع ميلاً إليه ، وجذباً للمتلقي في استخراج المعنى الذي تضمنته كل لفظة من هذه الألفاظ ومدى انسجامها وتفاعلها داخل سياقها، والتي عملت على تكثيف التجربة الشعرية التي اقترنت بعهود الهوى الموصوفة بدقة في قوله : "إني على العهد..." ، وهي إشارة إلى ثبات الشاعر على مبدأه في الوفاء للحبيبة ، على الرغم من سعة البين الواضح بينهما .

وبإمكان الباحث أن يرصد شكلاً آخر لهذه التقنية الصوتية، وهو ما يُعرف بالجناس غير التام "وهو اختلاف اللفظتين في نوع الحروف وعددها أو هيئاتها أو ترتيبها" ، ومنه قوله :

معذَّب القلب بالفراق قد بلغت نفسه التراقي

جاء الجناس هنا بين لفظتي (الفراقِ) و(التراقي) فتشابه هاتين اللفظتين عدا اختلافهما في حرف واحد قد أحدث على المستوى النغمي حضوراً واضحاً لدى المتلقي، وهذا الحضور الصوتي يستدعي المتلقي إلى الوقوف عند هذا المستوى النغمي ومن ثمّ يحيله هذا النغم إلى المستوى الدلالي الذي يمكن أن تشير إليه هاتان اللفظتان، فإذا كان دلالة الشطر الأول تتوقف عند تعذّب القلب نتيجة الفراق. فإن هذه الدلالة تصل إلى مدياتها القصوى عند الشطر الثاني وتتمثل هذه الدلالة ببلوغ النفس حدّ التراقي.

ومن أنواع الجناس الأخرى التي وردت في شعره، والتي كان لها الأثر الكبير في توليد المعنى وإكسابه مزيداً من الجمالية، المتحققة بفعل التوظيف المتواتر له، ما يُعرف ب "جناس الاشتقاق"، مكوناً ظاهرة أسلوبية لها مسوغاتها الإيقاعية – الدلالية، مما يشير إلى الأثر الذي يخلفه ايقاع الألفاظ وجرسهاً في ذهن الشاعر، محققاً أعلى درجات التكثيف الجمالي على المستوى الايقاعي، والذي يمكن أن يحيل القارئ إلى فضاء تجربة قابلة للانفتاح على مستويات دلالية مختلفة. من ذلك قولــه:

وعاذلٍ باصطبار القلب يأمرني فقلت: من أين لي قلبٌ أصبّرهُ

فتقنية التجنيس الاشتقاقي بين اللفظتين "اصطبار ، أصبّره" عمل على منح الألفاظ رنيناً موسيقياً متجانساً، أسهم في تعميق الدلالة المطلوبة في المعنى ، بما يحقق جماليته وفنيته من خلال الربط الدقيق بين جمالية الإيقاع الداخلي للنص الشعري وما يحمله من دلالات، فالشاعر قد "يستغل القوة التعبيرية في جرس الألفاظ ، على توليد المعنى الذي تهيئه اللغة في اشتقاقها" ، فالتحولات من المصدر الاشتقاقي الأصل (صَبَر) أسهمت في ترسيخ معنى اليأس عند الشاعر، وهو ما ينسجم مع خطاب الشاعر بنغمته التي تتجلى في توظيفه لمفردتي "اصطبار، اصبّر" اللتين تعبران عن موقفين مختلفين ، موقف العاذل ، وموقف الشاعر.

شكّل الجناس بأنواعه المتعدّدة _ في شعر الموسوس_ ظاهرة أسلوبية، لها مسوغاتها الإيقاعية والدلالية، مما يشير إلى دوره الفاعل في تحقيق أقصى درجات التكثيف الجمالي والمعنوي، بما يصبّ في تشكيل النص الشعري ويجعله موسوماً بجماليات خاصة تنسجم مع طبيعة هذا النص.

المبحث الثاني: –مستوى البناء التركيبي

يُعنى المستوى التركيبي بقضايا الجملة، وما يطرأ عليها من عدول، ونعني بالجملة هنا الجملة الشعرية "التي تخالف قاعدة أصلية من ذلك النحو وتكون أقل نحوية، ومن ثمّ أكثر انحرافاً"[1] ومن هنا انماز الشعر بطابعه الجمالي، الذي يجعل الجملة تتحول إلى حالة خاصة، تفصح فيها الألفاظ والتراكيب عن معانٍ أعمق وأجمل مما هي عليه، فتبدو لغة الشعر وفق هذا المعيار متفرّدة بمضمونها وبنيتها.

ولما كانت اللغة هي الأداة التي يفصح بها الشاعر عن عواطفه وانفعالاته وتجربته الشعرية ، فإن أي عملية لغوية لابدّ لها أن تخضع لعنصري الاختيار والتوزيع ، فالقدرة الفنية للمبدع تظهر من خلال انتقاء المفردة المناسبة من مجموعة من المفردات ، التي يحتفظ بها في الخزين اللغوي الذي يمتلكه ، ثم يأتي العنصر الثاني ، وهو التوزيع وفيه يقوم برصف تلك المفردات بطريقة اختيارية –نوعاً ما– ويبتكر لها طرقاً تأليفية معينة من بين مجموعة من الطرق، ثمّ يرتبها بشكل معين من بين أشكال أخرى يمكن أن تنسج من خلالها، وهذا الأمر بدوره يضفي على اللغة بعداً جمالياً ، غير قابل للضبط والتحديد على المستوى الدلالي.

ومن هذا المنطلق الذي يركز على أهمية اللغة الشعرية ودورها في إبراز القيم الجمالية والمعنوية للنص الشعري، فإن دراستنا لهذا المستوى التركيبي تشتمل على:

أ– التقديم والتأخير

ب–الحذف

جـ–تكرار الأفعال

د–الشرط

هـ– النفي

أ– التقديم والتأخير: –

إنّ المبدع حينما يتجاوز الإطار الثابت للغة إلى مستوى آخر، فإنه يحاول إظهار البعد الجمالي لها، ويوفّر للشاعر "مجالاً للتعبير عمّا في نفسه بطريق الإيجاز والإيحاء والإشارة والتلميح"[1]، كما يؤثر هذا الأسلوب في المتلقي، فيجعله يفكّر في قصد النص ويتطلع إلى السبب الذي جاءت من أجله الألفاظ مرتبة على غير ترتيبها الذهني، فيقف على دلالات التراكيب ويستبطن المعنى ويتأثر به، "فتوحي له بالطابع الجمالي التأثيري لهذه التراكيب، زيادة على طبيعتها المعنوية والعلاقية".

لذا يُعد التقديم والتأخير في تشكيلاته المتنوعة – في شعر الموسوس–قيمة جمالية وفنية، تضفي على النص الشعري بعداً جديداً وغير مألوف، لذلك اتخذ الشاعر من هذا الأسلوب منهجاً يرتقي من خلاله بمفرداته ومعانيه، محقّقاً خروجاً عمّا هو مألوف في الصياغة الشعرية، ومن ذلك قوله:

لم يبــقَ إلّا نَفَــسٌ خافــت ومقلةٌ إنسانها باهت

بلى، وما في جسمه مفصَلٌ إلّا وفيه سقــمٌ ثابــت

فالقيمة الأسلوبية لهذا التركيب اللغوي، تتمثل في تقديم الخبر شبه الجملة في قوله : (في جسمه) على المبتدأ (مفصل) ، إذ أفاد هذا التقديم في استخلاص طاقة لغوية كامنة في اللغة ، لإحداث نوع من التأثير في المتلقي، وكذلك الاهتمام الزائد والمبالغة في كشف حالة الشاعر وما يعانيه من آلام امتدت إلى جميع

مفاصله وأعضائه، فحولته إلى شبح، ليس فيه روح، فالمتأمل في هذه الوحدة اللغوية المنزاحة عن أصلها، يجدها قد أعطت الدلالة بُعدها الفني، فضلاً عن ترسيخ الجانب الجمالي في المعنى، والمتمثل في ذكر ما يكابده الشاعر وتشخيص معاناته المتأتية من غياب الحبيبة وبعدها ، فهذا المعنى لم يكن ليتحقق لولا تلك الخلخلة التركيبية ، التي أسهمت "في الكشف عن دقائق المعاني ، وتجلية المستور وراء الألفاظ" ، محقّقاً بذلك القيمة الفنية والمعنوية المرجوة من هذا الأسلوب.

ومن أشكال التقديم والتأخير الأخرى، التي شكّلت ظاهرة أسلوبية واضحة في شعره، تقديم جواب الشرط على جملة الشرط، محقّقاً بذلك بعض درجات التكثيف للمعنى، ومن ثمَّ تحقيق الجمالية الفنية المتحققة بفعل الخلخلة التركيبية لمفردات الجملة، يقول في هذا المعنى: –

وكيف صَبْرُ النفسِ عن غادة تظلمها إن قلت : طاووسهْ

وجـرُتَ إنْ شبّهْتـها بانـــــهْ في جنة الفردوس مغروسهْ

وغـير عَدْلٍ إنْ عدلنا بهـــا لؤلؤة في البحر منفوســهْ

واللافت في هذا البناء التركيبي، أن الأبيات زخرت بانزياحات تركيبية متعدّدة، تمثّلت بتقديم جواب الشرط على أداته، فالشاعر قدّم في البيت الأول جواب الشرط (تظلمها) على فعل الشرط وأداته "إن قلت"، وفي البيت الثاني قدّم الجواب (وجرت) على الفعل وأداته "إن شبهتها"، وفي البيت الأخير، قدّم كذلك جواب الشرط "غير عدل" على الفعل وأداته "إن عدلنا". فالتقديم أدى إلى تعميق المعنى، وتكثيف التجربة عند الشاعر، ويبدو ذلك جليّاً من خلال توظيفه لمفردات مثّلت جواباً للشرط وهي "تظلمها، جُرت، غير عدل" فهذه المفردات ربما جسّدت حقيقة التجربة الشعرية. وتأتي تلك الدوال بدلالاتها لتضيف أبعاداً أخرى إلى أزمة الذات التي لا تطيق صبراً عن المحبوبة، فجاءت تلك المفردات لتقدم للشاعر مزيداً من الطاقة العاطفية، التي تزيده قوة ورغبة في الوصال، وعدم التفكير في النأي والقطيعة.

إن أسلوب التقديم والتأخير في شعر الموسوس بتشكيلاته المختلفة، ارتبط على نحو ما بالموقف الشعوري والنفسي، الذي تجسّدت من خلاله تجربه الشاعر الخاصة، ومعاناته التي تمثّلت بنأي الحبيبة، والرغبة في الوصال، فضلاً عن ذلك فقد أضاف هذا الأسلوب للغة المزيد من القوة والطاقة، التي أضفت على المعنى قيمة جمالية وفنية.

ب_ الحذف: –

يؤدي الحذف في الشعر دوره في التعبير عن المعنى من خلال التخلي عن بعض عناصر الجملة لحاجة يريد المتكلم بلوغها، وهو ظاهرة أسلوبية لغوية تتوجه نحو توليد الإيحاء وتوسيع الظاهرة الدلالية ، وقد تناوله الجرجاني بقوله: " هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق ، وأتمّ ما

تكون بياتاً إذا لم تبن" ، فالحذف وفق هذا المنظور سمة تعبيرية تتعدد زواياها باختلاف القرّاء وما يحملون من تجارب مختلفة ومرجعيات ، لهذا فالقارئ هو العنصر الأساس في الكشف عن الملامح والجوانب الإبداعية التي يتضمّنها هذا المكون الأسلوبي، وتأكيد دوره في عملية الفهم والتأويل.

والمتأمل في شعر الموسوس يجد لهذا الأسلوب أشكالاً متعددة لعل في مقدمتها حذف المسند إليه وإبقاء المسند، كما في قوله

مكتئب ذو كبد حرّى تبكي عليه مقلة عبرى

فالشاعر في هذا البيت، عمد إلى حذف المسند إليه – المبتدأ_ من الجملة الاسمية، وأبقى المسند _ الخبر _ فقط، في قوله: (مكتئب)، والأصل في تركيب الكلام: (هو مكتئب)، وقد دلّ على حذف المبتدأ في هذه الجملة سياق الكلام.

إنّ حذف المبتدأ هنا حقّق دلالة فنية ومتعة ذهنية، تكوّنت من أجل لفت انتباه المتلقي إلى حقيقة المعنى المراد الوصول إليه ، بمعنى أن يكون المتلقي حاضراً بكل وجدانه مع النص، وما صاحبه من معانٍ، تجلّت من خلال توظيف الشاعر لهذا الأسلوب ، الذي زاد المعنى جمالاً وقوة في التأثير، فكان الشاعر لا يريد أن يقول : (هو) إمعاناً في تجسيد عظم المعاناة التي يعيشها، التي تكوّنت بفعل فقدان الحبيبة أو البعد عنها، وهذا الحذف جاء منسجماً مع خطاب الشاعر بنغمته التي توحي بالفراق والحزن ، فجاء متوافقاً مع تجربة الشاعر، في إسقاط معناه من النفس ، وهذا الأمر يثير المتلقي، ويحفّزه على إدراك المعنى الكامن خلف هذا الحذف.

جـ–تكرار الأفعال:

تؤدي الأفعال باختلاف أزمنتها دوراً فاعلاً في تحريك الرؤية النصية والمشهد الشعري، الذي يصوغ فيه المبدع مجمل تجاربه الشعرية؛ حتى تغدو أزمنة تلك الأفعال التي وظفها الشاعر في سياقات النصوص الشعرية مشحونة بالكثير من المعاني والدلالات، التي تمثّل خلاصة تجارب ذاتية مرّ بها وتحاكي ما يدور في ذهن الشاعر من طموحات، تتجلى في كسب ودّ المحبوبة، والتقرب إليها يقول:

ذنبي إليه خضوعي حين أبصره وطول شوقي إليه حين أذكره
وما جرحت بطرف العين مهجته إلا ومن كبدي يقتص محجره
نفسي على بخله تفديه من قمر وإن رماني بذنب ليس يغفــره

لقد أدّت اللغة دورها في تجسيد حالة الشاعر الخاصة ، من خلال تكرار الأفعال_ التي جاءت المضارعة منها بنسبة أعلى من الماضية_ وقد ارتبطت الأفعال المضارعة بدلالات الاستمرارية في الخضوع والشوق والرغبة في كسب رضا الآخر (المعشوق)، ومن الملاحظ أن بنية النص تتحرك في تأكيد حقيقية الأفعال التي يقوم بها الشاعر من أجل استمرارية خضوعه للآخر، وباستقراء هذه الأفعال نلحظ أنّ الغلبة التامة

كما ذكرنا للأفعال المضارعة، ولاسيما أن الشاعر ما يزال يرى أن معاناته مع الحبيب مستمرة ، تؤكدها تلك الأفعال الدالة على الحركة والاستمرارية، مما يجعل التجربة الشعرية حيّة ومتجدّدة .

إنّ تراكمات الأفعال بنوعيها: الماضية والمضارعة أعطت للنص مزيداً من الحيوية، محقّقة وقعاً دلالياً مؤثراً يربط الأبيات بعضها ببعض، ولعل مجيء حرف العطف (الواو) الذي عمل على تحقيق هذا الترابط، أشاع جواً من الحيوية تتناسب مع ما في البيت من إيحاء بدلالة السرعة، التي تطلّبها السياق، والملفت في الأفعال المضارعة هو أنها توزّعت ما بين حواس: مرئي (أبصره) ومسموع (أذكره)، وسلوكيات حركية: (يقتصّ) (تقديه)، وهذا ما أكسب النص بعداً درامياً ملفتاً.

إنّ تكرار توظيف الأفعال في شعر ماني الموسوس يدلّ على أهمية الفعل عنده في التعبير عن تجربته الشعرية الخاصة، فاتخذ منه وسيلة فاعلة في رسم ملامح النص الشعري، ومن هنا يأخذ تراكم الأفعال دوره في انتاج الدلالة وهو أمر، مرهون بالسياق الذي وردت فيه تلك الأفعال، فينتج دلالة جديدة للفعل تنسجم مع دلالة النص العامة، التي يرغب المبدع في إيصالها إلى المتلقي.

د _ الشرط:

يرصد المؤشر الأسلوبي حضوراً واضحاً لهذا النسق التركيبي في شعر الموسوس، فنهوض البنية اللسانية لهذا النسق إنما تكمن في تشخيص المثيرات الأسلوبية وجعلها عناصر حيّة ومؤثرة تعبّر عن البنية الدلالية ليكوّن "قيماً جمالية مؤثرة ويساعد على تبيين وسائل الاستخدام اللغوية وطرق الاتساع التي يوفرها السياق"، ومن هنا تتبلور لنا قيمة نسق الشرط المتمثلة في ابراز الدلالة، فضلاً عن تحريك نشاط المتلقي مشدوداً إلى النص.

إنّ الوظيفة الدلالية لهذا الأسلوب تُسهم بشكل فاعل في ترابط الأفكار والمعاني، وجعلها منسجمة مع سياق التجربة، وقد تجلى حضور هذا النسق التركيبي في شعره، وأدى مهمته في بناء النصوص الشعرية، وكان لحضور الأداتين "إذا، إن" النصيب الأوفر الذي شكّل ملمحاً أسلوبياً واضحاً في شعره، ويمكن الوقوف عند بعض النماذج لتلك النصوص، من ذلك قوله:

إن وصفونـــي فناحـل الجســد ... أو فتشوني فأبيض الكبــد
أضعف وجدي وزاد في سقمي ... أن لست أشكـو إلى أحـــد
آه مــن الحب آه مــن كـبدي ... إن لم أمت في غد فبعد غد
كأن قلبـــي إذا ذكرتهـــــــم ... فريســة بين ساعدي أسـد

في هذا النص تتجلى وحدة النسيج في العبارات والجمل، ويتّضح تماسك اللغة في النص كله، إذ استطاع أسلوب الشرط أن يجسّد الفاعلية الشعرية له من خلال الأداتين "إن ، إذا" اللتين مثّلتا مركزاً فاعلاً في الدالة الشعرية المنبثقة عبر هذا النص، وبإمكان الباحث أن يرصد بعض التراكيب المنزاحة التي جاءت متّحدة مع

نسق الشرط، مثل تقديم جملة(كأن واسمها) على أداة الشرط وجوابها في البيت الأخير ، فهذا التركيب الذي جاء متلاحماً مع نسق الشرط، أسهم في مدّ النص بطاقة إيحائية وتعبيرية عملت على رسم ملامح التجربة ونقلها إلى المتلقي.

لقد أسهمت السمة التراكمية لتوظيف الأداتين (إن، إذا) في منح النص قيمة دلالية عملت على تجسيد معاناة الشاعر، التي تبلورت لنا بفعل توظيفه لنسق الشرط الذي أسهم في شحن فضاءات النص وإثراء مفرداته في التعبير عن تجربته. ففي البيت الأول يتأسس السياق الشرطي بفضل الأداة (إن) ففي الشطر الأول منه جاء جواب الشرط وفعله تاماً، أما في الشطر الثاني منه فقد حُذفتْ أداة الشرط وجيء بحرف العطف (الواو) عوضاً عنها، في حين أورد فعل الشرط وجوابه في الشطر نفسه، وهذا الأمر كوّن تلاحماً تركيبياً ودلالياً بين شطري هذا البيت أسهم بشكل واضح في تجسيد التجربة، وتحديد السياق الذي يربط أجزاء البيت الواحد. ففعلا الشرط(وصفوني) و(فتشوني) ارتبطا مع جوابي الشرط "ناحل الجسد" و"أبيض الكبد" لينقلا اداءً في الدلالة لا يخفى على المتلقي لما تتضمنه هذه الدلالة من ألم ومعاناة، إنّ مفرداتها ذات دلالات تعبيرية تستمد عمقها من عمق المعاني التي تدلّ عليها، يقول في المعنى نفسه:

سلي عائداتي كيف أبصرن كربتي — فإن قلت قد حابيتني، فاسألي الناســا

فإن لم يقولوا مات، أو هــو ميت — فزيــدي إذاً قلبـي جنونــاً ووسواسا

إنّ الحركة الثنائية المتجسدة من خلال الأداتين (إن ، إذا) تمثّل نواةً لمسار الحركة الشرطية كلها، كما أن اقتران فعل الشرط وجوابه ب(الفاء) أطّر النص بالحركة والحيوية، وعمل كذلك على تجسيد معاناة الشاعر من خلال (أبصرن كربتي، اسألي الناسا...) وكذلك "فزيدي اذاً قلبي جنوناً" . ويلحظ القارئ ما تضمنته جمل جواب الشرط من مفردات ذات دلالة تعبيرية تمثّلت ب: كربتي، وجنوناً.

إنّ مثول المفردات داخل النص الشعري تكتسب أهميتها بفعل العلاقات القائمة بينها، وطبيعة سياقها الواردة فيه، ومن ثمّ فانّ القيمة التعبيرية لا يمكن أن تتكوّن داخل بنية النص إلا من خلال التركيب الذي يجمع تلك العناصر في وحدة لغوية متماسكة، وهذا التركيب هو الذي "يتضمن عناصر ذات معنى تتألف وتتوافق فيما بينها لتألف الجمل في السياق الكلامي".

وفي موضع آخر، يلجأ الشاعر إلى خلق مسافة بين فعل الشرط وجوابه، محققاً بذلك قيمة دلالية تتناسب مع طبيعة التجربة الشعرية، يقول:

فتنفســت ثم قلـــت لطيفــي — ويك إن زرت طيفها إلماما

حيـــها بالســـلام ســـرا وإلا — منعوهــا لشقوتي أن تناما

في هذا النص، حرص الشاعر على إيراد جواب الشرط "حيها بالسلام...." في البيت اللاحق، فالتفريق بين فعل الشرط وجوابه، لم يأت الشاعر به عبثاً، إنما جاء متّحداً مع الدلالة النصية للأبيات، في تأخير المخصوص والعناية فيه، ولعلّ هذا التأخير له أثره في انتاج الدلالة، إذ إنّ السياق الشرطي المتأتي من

تقديم الأداة (إن) وجوابها، عمل على انتاج دلالة النص، وهذه الدلالة قائمة بالأساس على كون التحية المراد وتوجيهها إلى المعشوقة صادرة عن طيف الشاعر وخياله وهي ليست تحية واقعة حقيقةً ومع ذلك يطلب الشاعر من طيفه أن يؤدي التحية سرّاً، وهذا ما يؤكد عمق التباعد بين الطرفين ومدى صعوبة اللقاء الذي يحلم به الشاعر.

لقد أسهم أسلوب الشرط على نحو فاعل في رفد ملامح التجربة الشعرية وتنوعها لدى "الموسوس"، فتضافر هذا الأسلوب مع أساليب أخرى لخلق نسيج نصي قائم على التنوع والتماسك.

هـ_النفي: –

حرص الشاعر على توظيف أسلوب النفي في سياق تجربته الشعرية، كونه من الأساليب التي تحمل قيمة إيحائية وأسلوبية في بنية النص، تُسهم في الإفصاح عن تجربته وتشخيص الدلالة، والتي بدونها لا يمكن تحديد القيمة التواصلية للعمل الأدبي ، إذا ما علمنا أن للعمل الأدبي مظهران "الأول مظهر تركيبي والثاني دلالي" ، ومن أجل الوقوف عند طبيعة هذا الأسلوب التركيبي في شعر الموسوس، سنتناول بالتحليل بعض النصوص الشعرية التي حفلت بتوظيف هذا الأسلوب، بهدف إبراز التلاقح التركيبي– الدلالي في تلك النصوص ، إذ إنّ هذا التلاقح بين هذين المستويين يسهم بشكل واضح في اكتمال المعنى. يقول الشاعر:

جعلت عنان ودي في يديكا فلم أر ذاك ينفعني لديـــكا
وقد والله ضقت فليت ربي قضى أجلي عليّ ولا عليكا
فلم أر عاشقاً لك قط مثلي أغار عليك من نظري إليكا

إنّ السياق النصي لبنية النفي ينهض من خلال توظيف الشاعر لأداتي النفي "لم، لا"، فهذا التكرار يؤكد زمن اللحظة الحاضرة المعادلة لزمن العتاب والحزن واليأس من نيل رضا المحبوبة ووصلها، إنّ هذا الحضور المتكرر لأداتي النفي في قوله: "فلم أر، لا عليكا"، يذهب في حقيقته إلى تصوير ذاتية الشاعر التي تعاني جفاء الحبيبة وبعدها، ومن جانب آخر تصور لنا إصرار الشاعر على الاستمرار في كسب ودها، على الرغم من القطيعة التي وسمت علاقته بها.

ويستمر الشاعر في توظيف أدوات النفي في بنية النصفي محاولة منه للتعبير عن مكنوناته النفسية، وتجسيد رؤيته الشخصية التي تتحقق من خلال شعرية النص، إذ يقول:

أفدي الظباء اللواتي لا قرون لها وحليها الدر والياقوت والذهب
فتلك من حسن عينيها وهبت لها قلبي لو قبلت مني الذي أهب
ومـا أريدهمـــا إلا لرؤيتـــها فإن تأبـت فما لي فيهما أرب
إذا يـــد سرقت فالحـــد يقطعـها والحدّ في سرق العينين لايجب

أنبنى هذا النص الشعري على تنوّع أدوات النفي : (لا، ما) وذلك في قوله : "أفدي الظباء اللواتي لا قرون لها" وذلك في معرض تغزله بالمحبوبة. وكذلك تجيء الأداة (ما) مرتين في البيت الأخير، وظفت

الأولى منها في أسلوب الحصر: "وما أريدهما إلا لرؤيتها"، فيما وظفت الثانية ضمن إطار أسلوب الشرط: "فإن تأبّت فما لي فيهما أرب". ونحن نظن أنّ النفي الأول المتمثل بأسلوب الحصر جاء كنقطة ارتكاز وظّفه الشاعر ليحقّق به النص أعلى مستويات النفي، وذلك لأن الشاعر نفى به كلّ شيء ممكن، عدا رغبته في رؤية عينيّ حبيبته.

المبحث الثالث: مستوى بناء الصورة: –

إنّ الوقوف على الخصائص الاسلوبية المتعدّدة التي حفلت بها الصورة الشعرية، يستند بالأساس على قدرة المبدع في التعامل مع اللغة، وإعادة هيكلتها، بتكوينه علاقات لغوية جديدة بين المفردات، وتعميق الدلالات التي تنطوي عليها توظيف الصور الشعرية.

وبما أنّ دراستنا للصورة الشعرية تتمثل في اقتناص اداء المعنى الشعري، ودوره في رفد النص بالقيمة الفنية، فإننا سنتناول في هذا المبحث دراسة أساليب بناء الصورة، والمتمثلة في التشبيه والاستعارة والثنائيات الضدية، كونها شكّلت ملمحاً أسلوبياً بارزاً في شعر الموسوس، فضلاً عن قدرتها على انتهاك مألوف الاسناد ومن ثمّ تكوين إمكانيات جديدة لمظاهر الانحراف الاسلوبي.

التشبيه:

تستند دراسة المعنى والوقوف على الجوانب الجمالية والإبداعية في نصوص الشاعر، من خلال التركيز على الأساليب التي اعتمدها في بناء صوره الشعرية، ولعل التشبيه يأتي في مقدمة تلك الأساليب، والقراءة المستقصية لنصوص الشاعر، تبين لنا أن استعماله لهذا النسق، جاء من أجل توضيح معنى أو تصوير إحساس، مما يُكسب المعاني المزيد من القوة والتأكيد والجمال.

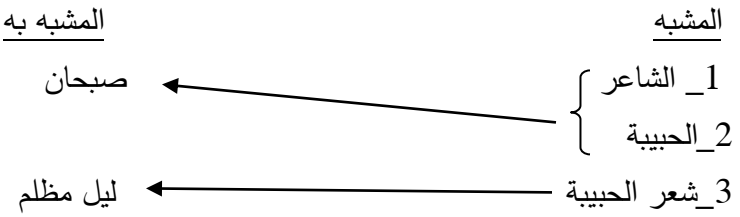
وسوف نقف عند بعض النماذج في شعره، التي وظّف فيها هذه الظاهرة الأسلوبية، ونستخلص ما فيها من معانٍ ودلالات ترفد الشاعر في تكوين صور تثير المتلقي، وتدفعه إلى البحث عن المعاني، ولاسيما إذا كانت تلك التشبيهات مقترنة فيما بينها بأواصر دلالية، تجعلها صورة واحدة متكونة من أجزاء، يكمل بعضها البعض، كما في قوله:

نشرت غدائر شعرها لتظلني ... خوف العيون من الوشاة الرُّمقِ

فكأنــه وكأنهــا وكأنـــني ... صبحـان باتــا تحت ليلٍ مطبقِ

يستمدّ النص بنيته العميقة من خلال تراكم ثلاث صور تشبيهية في لوحة واحدة، إذ تبدو تلك الصور وكأنها صورة واحدة تجمع في اطارها عناصر لا يمكن الفصل بينها، وتتجلى فاعلية التشبيه هنا من خلال حرف التشبيه (كأن) الذي يجمع بين المماثلة والتأكيد، فتقوم اللوحة التشبيهية على عقد مشابهة بين أكثر من مشبه ومشبه به، إذ عمد الشاعر إلى تشبيه ثلاثة أشياء بثلاثة أشياء أخرى، فنحن نجد أنفسنا أمام ثلاث من المشبه وهم: (شعر الحبيبة، الشاعر، المحبوبة نفسها)، وثلاثة من المشبه به وهم:"صبحان، الليل المطبق".

إن ما يلفت انتباه المتلقي في هذا النص هو الطابع التراكمي للصورة التشبيهية وتعدّد أطرافها، وهذا التنوّع أدى دوره في تكوين نسق دلالي اتخذه الشاعر في اثارة الإحساس وجلب الانتباه والتأثير في الآخر عن طريق المزاوجة بين المظاهر الحسية والمعنوية؛ من أجل التعبير عن مدى التوافق والتلاؤم الذي أصاب هذه التراكيب المتنافرة وصولاً إلى حقيقة الدلالات الكامنة خلفها، فقوله: "نشرت غدائر شعرها لتظلني" كشفت عن رؤية شعرية، تمثلت في الحركة الدائمة لعيون الوشاة التي لا تفتأ تراقب الشاعر ومحبوبته.



الاستعارة:

تنهض الاستعارة–كما هو معلوم– على خرق المألوف في العلاقات اللغوية، مؤسّسة لجملة من الحقائق الشعورية التي تتجاوز المعنى السطحي إلى المعنى الإيحائي، وهي انزياح استبدالي يقوم على تكوين علاقات جديدة بين الأشياء المتنافرة، تُضفي على النصوص الشعرية التي ترد فيها متعة جمالية وفنية، تشدّ انتباه المتلقي، وتدفعه إلى الوقوف على حقيقة المعاني المبتغاة من خلال الجمع بين تلك الأشياء المتباينة، وإلى إيجاد صلة ما بين الأفكار وتداعيها ، وانطلاقا من هذه المعطيات التي تتسم بها بنية الاستعارة وفاعليتها في نقل الدلالة، فإننا سنتناول بعض النصوص الشعرية التي حفلت بتوظيف هذا الأسلوب التصويري في شعر الموسوس ، كما في قوله:

دعا طرفه طرفي فأقبل مسرعاً وأثر في خديه فاقتصّ من قلبي
شكوت إليه ما لقيت من الهوى فقال على رسل فمتّ، فما ذنبي

التشكيل الاستعاري في هذا النص يتجلى واضحاً في قوله: "دعا طرفه طرفي"، وهو من معطيات الاستعارة المكنية والتي تبدو واضحة المعالم باقتران المسند اليه المعنوي بمسند ليس من جنسه، ليعمق الشاعر من خلاله فكرته ويزيد من إحساسه ببرود مشاعر الحبيبة نحوه. وتبدو السمة التراكمية من خلال الجمع بين مفردات لغوية غير متجانسة؛ فطرف الحبيبة يدعو وطرف الشاعر يستجيب، إنّ هذا التقابل في الموقفين خلق طاقة شعرية داخل السياق لتُكسب النص نوعاً من القيم الايحائية والدلالات التعبيرية المتوافقة مع الحالة الانفعالية والشعورية وهي حالة الشوق والجفاء.

وثمّة نصوص أخرى في شعره أغنت الخطاب الشعري، وأسهمت في تجسيد ما كان يعتلج في داخله من معانٍ وصور محمّلة بشحنات إيحائية ودلالية، كما في قوله:

دعتني إلى وصلها جهرةً ولم تدر أني لها أعشق

فقمت وللسُّكر من مفرقي إلى قدمي ألسنٌ تنطق

فالصورة الاستعارية تبدو في البيت الثاني من خلال اقتران المسند إليه بمسند ليس من جنسه، وقد عمل الشاعر هنا، على خرق القاعدة الطبيعية، محمّلاً نصه دلالة إيحائية خاصة تتناسب مع طبيعة التجربة الشعرية.

تتمحور حركة الاستعارة المكنية دلالياً على لقيا الشاعر لحبيبته، وقد تعمقّت الدلالة الايحائية هنا في قوله "من مفرقي إلى قدمي ألسن تنطق" إذ أدت هذه الصورة الألفاظ دورها في تجسيد المثير الاسلوبي الذي اعتمده الشاعر في بناء علاقاته اللغوية وربطها مع مدلولاتها، ولعل يعضّد هذا الجانب الدلالي لفظة (وللسُكر) _التي سبقت تكوين الصورة الاستعارية_ فهذه اللفظة حقّقت لهذا التشكيل الصوري حركة دلالية نقلته من كونه نسقاً غامضاً إلى منبه أسلوبي أحدث وقفة تأملية للقارئ؛ ليعاين من قرب حقيقة الألسن الناطقة المقترنة بجسم الانسان، فحالة الانتشاء التي تكوّنت بفعل الوصل مع المحبوبة جعلت الشاعر يحيا في حالة من اللاوعي فتتحول الصورة إلى تجسيد للفكرة المبتغاة تتناسب مع حالة الانفعال الخاصة، ومن ثمّ تصبح الصورة أفضل وسيلة لتناول هذا الانفعال.

الثنائيات الضدية:

شكّلت الثنائية الضدية مظهراً أسلوبياً لجأ إليه الشاعر في نماذجه الشعرية من أجل التعبير عن تجاربه الشعرية المشحونة بمشاعر متباينة حاكت الجانب النفسي والشعوري له، لذلك فإن دورها في النص لا يقتصر على تشخيص المعنى وضده فقط؛ بل يمتدّ إلى تعميق المعنى وتكثيف التجربة الشعرية وهذا الأمر لا يتحقق إلا من خلال تجاوز المدلول الأول للقراءة، إلى المدلول الثاني الذي عن طريقه تتراءى البنية العميقة للمعاني.

إن قراءة مستفيضة في شعر الموسوس تجعلنا على علم بأنّ هذا الشاعر جعل من "الثنائيات الضدية" قيمة اسلوبية أفصح من خلالها عن حقيقة التناقضات التي اكتفت تجربة الشاعر، وقد تنوعت هذه الثنائيات في خطابه الشعري تبعاً لرؤيته العاطفية والوجدانية، ولعل من أهمها ثنائية

"الموت والحياة" إذ شكّلت هذه الثنائية قيمة معنوية حاكت طبيعة العلاقة التي تربطه بالطرف الآخر(المحبوبة)، يقول في هذا المعنى:

شعر حي أتاك من لفظ ميت صار بين الحياة والموت وقفا

قد برت جسمه الحوادث حتى كاد عن أعين الربية يخفـــى

لـو تأملتني لتبصر شخصي لم تبيّن من المحاسن حرفـــا

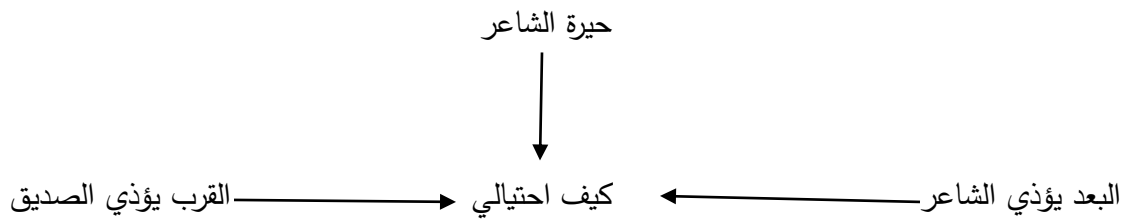
إن القيمة الدلالية لهذه الأبيات تتجلى في تشخيص حالة من التنافر الدلالي بين الحياة والموت ورغبة الحبيبة في رؤية الشاعر وعدم تحقق هذه الرغبة، وهذا التراكم الأسلوبي للمتنافرات رفد النص بطاقة ايحائية تتلاءم مع حالة الشاعر الخاصة القابعة تحت وطأة التأزم النفسي والعاطفي.

الطابع التراكمي للمفردات المتضادة لا تنفصل عن معاناة الذات الشاعرة، فالشعر حي جاء من لفظ ميت، والشاعر صار بين الحياة والموت، والحبيبة لو رأته فإنها لا تكاد تراه، فهذه الثنائيات المتنافرة: "ترتكز على ازدواجية الرؤية من خلال قيامها بالجمع بين الشيء ونقيضه، ويتمّ ذلك بالربط بين الظواهر المتشابكة والمتنافرة باعتماد الادراك الحسي الذي يعمل على تجميع العناصر غير المرتبطة في صورة واحدة"، هي صورة الشاعر القلقة، يقول في المعنى نفسه:

رأيتــك لا تخــتار إلا تــباعدي فباعدت نفسي، لإتــباع هواكــا

فبعدك يؤذيني، وقربي لكم أذى فكيف احتيالي، يا جعلت فداكا؟!

فالسياق الأسلوبي يتحقق بفعل المقابلة بين ثنائيتي "القرب والبعد"، فضلاً عن النتيجة النهائية المتحققة بفعل هذين المتضادين وهي قوله: "يؤذيني، لكم أذى" فالبعد يؤذي الشاعر والقرب يؤذي الصديق، وهذه المتضادات تحمل في طياتها قيماً اسلوبية من خلال انبثاق التساؤل القلِق والمحيّر: "كيف احتيالي" في سياق النص، كاشفة عن حيرة وقلق على ما ينتظر تلك العلاقة بين الاثنين "الشاعر وصديقه"، إذ جاء هذا المنبه الاسلوبي (كيف) ليضفي أبعاداً جديدة على أزمة الذات ومعاناتها، سيما أن الأول يطمح إلى وسيلة تحقق التواصل بينهما، ويتساءل : "فكيف احتيالي" دلالة على ضيق أفق هذا التواصل واستحالة تحقيقه. كما يبينه هذا الشكل:



الخاتمة ونتائج البحث

بعد القراءة المستفيضة لنصوص (ماني الموسوس) الشعرية والوقوف عند أبرز المهيمنات الأسلوبية وعناصرها الدلالية والايحائية، لابدّ من الإشارة إلى ما تمخضّت عنه هذه الدراسة من نتائج، والتي يُمكن إجمالها بما يأتي:

- (ماني الموسوس) شاعر عباسي لم ينل ما ناله غيره من الشعراء من عناية، وهذا الأمر لا يتعلق بالقدرة الفنية، بل وجدنا أنّ هذا الشاعر قد تفوّق على كثيرين من سابقيه ومعاصريه بالبراعة الفنية والقدرة الفائقة على رسم صوره الشعرية التي تشهد له بالإبداع والتمكّن، ولكن ظروفه القاسية وحالته الاجتماعية السيئة، فضلاً عن نفسيته المضطربة، أدّت إلى ضياع الكثير من أشعاره، واختلاطها مع غيرها، فأصاب شعره النحل والتشتت في أمهات الكتب.

- شكّل الغزل عند الشاعر سمة بارزة في خطابه الشعري، إذ إنّ معاناته مع المرأة كوّنت ملمحاً أسلوبياً واضحاً كانت لها الأثر الكبير في رفد نصوصه بطاقة شعرية ودلالية أسهمت في استكناه حقيقة تجربته الخاصة.

- احتضنت نصوصه تنوعات إيقاعية متعدّدة أسهمت في تعميق الدلالة، فكانت الانزياحات العروضية وسيلته في منح شعره مرونة أكبر في التعبير عن حقيقة الذات الشاعرة من خلال التلاحم الدلالي بين السياق والحالة النفسية.

- كانت الموسيقى الداخلية حاضرة في تشكيل النص الشعري من خلال التركيز على بعض السمات الأسلوبية المشحونة بالبعد الدلالي في سياق خطابه الشعري، محاولين الكشف عن دلالاتها وايحاءاتها، إذ جسّدت تلك النظم الإيقاعية المتمثلة ب (التوازي والتكرار والجناس) ملامح أسلوبية فرض هيمنة وحضوراً على ايقاعية نصوصه الشعرية.

- استندت نصوصه على أنساق تركيبية شكلّت ملمحاً أسلوبياً بارزاً فكان (التقديم والأخير) واحداً من الأساليب التي لجأ إليها الشاعر لإغناء نصوصه بمزيد من الدلالات التي ترتقي بمفرداته ومعانيه.

- أدت الأفعال باختلاف أزمنتها دوراً فاعلاً في تحريك الرؤية النصية والمشهد الشعري، محققةً مزيداً من الحيوية والدلالة.

- عمد الشاعر إلى اغناء خطابه الشعري بتوظيف أسلوب (النفي)؛ كونه من الأساليب التي حملت قيمة ايحائية وأسلوبية أسهمت في الإفصاح عن تجربة الشاعر الخاصة.

- تنوّعت أساليب بناء صوره الشعرية كالتشبيه والاستعارة والثنائيات الضدية، إذ أدّى كل أسلوب منها دوره في اغناء النص بالتكثيف الدلالي ورفده بالقيمة الفنية والجمالية.