

"تسليم منهاجي"

مُحَاوَرَةُ الْمُحَالِ شِعْرًا
((قراءة في ضوء الأسلوبية البنوية))

A Dialogue with Poetic Impossibility
(A reading in Terms of Stylistic Structuralism)

أ.د رحمن غركان عبادي

Prof.Dr.Rahman Gharkan A`abadi

العراق / جامعة القادسية / كلية التربية / قسم اللغة العربية

Iraq , University of Al-Qadesiya
,College of Education, Dept of Arabic ,

Rahmangar2013@gmail.com

خضع البحث لبرنامج الاستئلال العلمي
Turnitin - passed research

الملخص:

١. جاء البيتان في خلال جملة شرط واحدة: (إذا ما الشوق أفلقني إليه خططت مثاله في بطن كفي) وجاءت جملتان مع أسلوب الشرط؛ الأولى اعتراضية: (لم أطمع بوصل من لديه) قبل جملة جواب الشرط، والثانية ختامية: (وقلت لمقلتي: فيضي عليه) وهي جملة تعبر عن: قول حال، ومقول قول. بما جعل التركيب الشرطي ومكملاته الدلالية مبنيا بناءً متناسباً باثناً نمطاً إيقاعياً داخلياً صادراً عن الأحرف في تناسب مجيئها أصواتاً، وعن الجمل في تتابع قصدها الدلالي والتصويري، وعن إيجاءات الكلام المكثفة المفتوحة على التأويلات.

٢. لم يأت الإيقاع الخارجي مصنوعاً على الرغم من النبض الحاد لإيقاع البحر الوافر وبنية القافية المثقلة بالأحرف المعلولة والروي المكسور، بل جاء جزءاً من عناصر إبداع المعنى الشعري وكاشفاً عن خصوصية الشاعر في الإنجاز ولذلك توزع المؤثر الإيقاع على الوزن والقافية والتكرار عمودياً في أسلوب الشرط، وتراكم الأشرطة الأربعة، وأفقياً في تناسب الأحرف في بثها الصوتي؛ مبنى ومعنى.

٣. انفتح قول البيتين في تصوير المعنى الشعري على روافد حياة أبي نواس: الاجتماعية والدينية والذاتية والنفسية والثقافية بما جعل إمكانية التأويل ترصد معاني متعددة في أفق تهيمن عليه ثنائية: (المحال- التعويض عنه) أو (المتعالي- الممكن) أو (غير المتناهي- المحدود) وفي كل ذلك يحتقب البيتان فائض معنى شعري وهما يصورانها بإيجاز مكثف، وينفتحان فيه ومن خلاله على أفق مثمر في إبداع المعنى، تحسسه وتطل عليه ولا تقف عنده مكتفياً به، وكل ذلك متصل بروح الشاعر ووعيه. وكل ذلك إثراء لصلته بالمتلقي والتواصل معه، إن كان ناقداً فائقاً، أو متلقياً مستقبلاً نبض الكلام فقط.

Abstract

In the research study, these two lines result from the cause sentence: "When longing invades me, I do draw his image in my palm", two sentences do from the conditional style, the first comes as remonstrative "No lust to communicate with one who has" before the sentence of the answer condition. The second does as conclusive: "I do decree my eyes to shed tear for him", such a sentence expresses the state and what it is in reality. Thus the condition structure and its semantic supplements are well built on the scale of rhythm in conformity with sound effects, the sentences that have semantic and visual missions and the ostensive acts of speech open to interpretations.

The external rhythm is not moulded though there are abundant Albahr meter, heavy rhymes with vowels sounds and the stressed narration, yet it comes as a part of the creativity poetic content factors to expose the peculiarity of the poet to achieve. So the sound effects are shattered between rhyme, rhythm, repetition, verticality in condition style, four lines accumulation, horizontality in the harmony of the letters to convey sound effects with structure and content.

The two lines uncover certain isles social, religious, subjective , psychological and cultural , that is why the process of interpretation gains many shades of meaning the pair structure dominates : impossible substitution or higher and possible or definite and limited . In all the cases, these two lines cuddle abundant poetic meaning, depict precisely a prolific vantage point of the content creativity, survey such a locus and never delimit themselves to it. It is a way to delve into the persona and his missions. Such entrenches a platform with the interlocutor, a trenchant critic or an interlocutor dependent only on sound effects.

تقديم

تنهج القراءات مع النصوص المؤثرة الفاعلة مناهج شتى وهي تأخذ بقراءة هذا النصّ أو ذاك، وأحسب أنّ منهج القراءة يصدر أولاً عن إمكانات النصّ الظاهرة والمضمرة من جهة ما ترسل من موجّهات لثقافة القارئ الواعي فتأخذ بتلابيب جسدها الثقافي مرسلّة مجسّات لتنبية القارئ على هذا النهج أو ذاك، وبخاصة إذا كان واعياً لجنس النصّ، وبه، ونوعه ومكوناته وعمقها، وعي قراءة وتجربة. ولهذا يجيء المنهج في النقد من صنع القارئ الفائق، مجاوراً أو مقابلاً للعمل المدرّس الذي جاء من صنع قارئ فائق أول هو مبدعه؛ فالشعر خلاصة إحساس الشاعر بين يدي قراءته في واقع معين، فهو قارئ الأشياء الأول، مادته النصّ وطريقه المنهج وهدفه الكشف عن كيفية في الخلق صدر عنها قارئ الأشياء، وأنجب في خلالها عمله الإبداعي.

وقد تزدهم المناهج على بوابة وعي الناقد وهو يأخذ بقراءة نصّ شعري - ولاسيما النصّ القصير جداً - ولكنها ما تلبث أن تسلس قيادها لمنهج واحد، يجد الناقد في خلاله المسافة متصلة بعالم النصّ الشعري؛ وهنا مع الحسن بن هاني (أبي نواس) إذ قال: ^(١)

إِذَا مَا الشَّوْقُ أَقْلَقَنِي إِلَيْهِ وَلَمْ أَطْمَعْ بِوَصْلِ مَنْ لَدَيْهِ
خَطَطْتُ مِثَالَهُ فِي بَطْنِ كَفِّي وَقُلْتُ لِمَقْلَتِي: فِئْضِي عَلَيْهِ

وجدتني أقرب إلى معطيات الأسلوبية البنيوية منهجياً وأنا أتوسّل إلى شعرية هذه التفتة النواسية، أعني هذين البيتين.

ولا سيما أنّ الأسلوبية البنيوية تُعنى بتدبّر وحدات الخطاب الشعري هنا هذي التي تكوّن بنيتها بقصد رصد تراكيبها اللغوية؛ إيقاعاً ومعجماً وصرفاً وتراكيب

ومعاني شعرية، بالقراءة والتأمل والتحليل، في خلال العناية التي بعثت على القراءة، تلك الواصلة بين النصّ وقارئه الناقد أولاً ثم امتداداً إلى جمهور والمتلقين. وعلى الرغم من أن الناقد الأسلوبي يعنى باللغة من جهة سماتها الشعرية فهو يأخذ بتحليل فنيها كاشفا عن ثقافة الأسلوب المبدع لها؛ نصا وناقدا، بينما تذهب البنيوية إلى الشعرية في أبنيتها الأدائية مكثفية بجسدها النصّي بمعزل عن الناص، إلا أن الأسلوبية البنيوية في عنايتها بتحليل الخطاب ذهبت إلى رصد الصلة بين الخطاب والمتلقي بعد أن كانت منصّبة على الخطاب مكثفية بالنصّ منغلقة عليه. عند الناقد البنيوي، بمعنى أنها ذهبت للنصّ وقارئه على أنها ركنان يكونان العمل الفني ومنه الأدبي. فكان النصّ أسلوب منشئٍ وعند القراءة الأسلوبية البنيوية يفتح على أسلوب القارئ في التلقي وهناك تظهر منهجيا الأسلوبية البنيوية، ولما عني رومان ياكسون بوظائف اللغة في إطار منهجيته الأسلوبية البنيوية راصدا إياها في ست وظائف هي: (الانفعالية أو الانطباعية التأثرية و الإفهامية أو الندائية الشعرية أو الانشائية أو الخطابية و الانتباهية أو الاتصالية والمرجعية أو الدلالية أو الإحالية وفوق اللغوية أو المعجمية) فقد عُني بالوظيفة الشعرية فصارت أسلوبيته البنيوية أسلوبية بنيوية وظيفية. أما ميشال ريفاتير فقد جمع في هذا الاتجاه المنهجي بين الخطاب والمتلقي، فكان النصّ عنده يتكوّن من كاتب وملتق فلا حضور للخطاب أو النصّ بمعزل عن المتلقي، ولفرط عنايته بهذا التوجّه في الإجراء المنهجي عرفت أسلوبيته البنيوية بـ (الأسلوبية البنيوية التواصلية أو أسلوبية التلقي) ولهذا يعد رومان ياكوبسون وميشال ريفاتير أهمّ ناقلين عنيا بهذا المنهج؛ تنظيرا وتطبيقا.

ولقراءة بيتي أبي نواس في ضوء معطيات هذا المنهج فقد أخذت الدراسة هنا ثلاثة مباحث: عُني الأوّل بـ (أسلوبية إيقاع اللفظ الشعري) في البيتين في المستويين

: السطحي الظاهر والعميق المضمّر؛ لأنّ البيتين لا يقف المعنى الشعري فيهما عند مستوى السطح ذي الدفق الوجداني العاطفي الظاهر، إنّما يضمّر البوح بالبعيد العميق الذي تضرب جذوره في ثقافة الشاعر التي يصدر عنها هنا؛ سواء شعر بها أم لم يشعر وعني الثاني بـ (أسلوبية تراكيب الجملة الشعرية) تلك التي تتوافر على صياغات بثّ شعري يدعم مسلة النصّ بأوجه شتى تحيل المتلقي إلى تأويلات متعددة، لاتقف بالمعنى عند جسد النصّ الظاهر، ولا عند معطياته الأولية. وعني الثالث بـ (أسلوبية تصوير المعنى الشعري) ذلك المعنى الذي يأخذه ظاهر النصّ إلى نبض وجداني عاطفي عالٍ في بوحه، حادٍ في رفته، التأويل إلى مسكوت عنه، تحتقبه الذات الشاعرة أو الأنا الشاعرة وهي تبث حضورها للناس والأشياء بهذا الشكل من الإيجاز العميق.

ولمّا أوّلت الأسلوبية البنوية اهتماما للخطاب متصلا اتصال وجوب لا جواز بتلقيه؛ كما عند ريفاتير، وأوّلّت عناية مركزية بوظائف اللغة كون الخطاب هنا مادة لغوية؛ مركزة على الوظيفة الشعرية بخاصة كما عند رومان جاكسون، فإن ذلك الإيلاء مع (المتلقي والوظيفة الشعرية) يدفعان القراءة في هذين البيتين إلى التأمل في ما ينفع المتلقي أعني جمهور القراء من نقد كهذا، أو من قراءات نقدية كهذه. لأنّ أية قراءة نقدية لا تبذر في تربة القراء زرعاً من نوع ما، لاتعدّ قراءة مجدية للثقافة في أبعادها الإيجابية المنتجة، وهو ما عملت الدراسة هنا على السؤال عنه والتأمل في آفاقه؛ محاولة منها في عرض إجابة معينة.

أسلوبية إيقاع اللفظ الشعري :

يُمثل الإيقاع في النصّ الشعري الاستثنائي روحا تبعث في النصّ الحياة الفنية، ومصدره طبع فطري ينتظم وعي القائل ويوجّه اللاوعي عنده، فيجيء ذلك الإيقاع ينبض بحركة ذات خطوط منتظمة كأنها محسوبة معدّة وهي بنت للحظة الوعي بها، ولهذا تجد القراءة فيها نسيجا منظمّ الخطوات، محسوب العناصر. يُتيح لها أن تؤسس له نظامه وأن تبغي له قوانينه، كما بني علم العروض في أنظمتها وقوانينه على هذا النهج، كما بني النحو بوصفه علما وكذلك الصرف. إنّه التأسيس أو البناء على النصّ الصادر عن الطبع السليم الخالص الصافي . وأحسب أن النصّ الشعري المؤثر بتميزه - كهذين البيتين - رجوع صاف إلى النهج الخالص الأول؛ لأنه غير موضوع. ولهذا فإن تحليل البنات الإيقاعية التي تؤلف إيقاع لفظه الشعري للكشف عن كيفية تشكلها أسلوبيا إنما يمثل قراءة أسلوبية بنوية ولاسيما أنّها تذهب هنا إلى تدبّر الوظيفة الشعرية لتلك الألفاظ، وما يمكن أن يرصده المتلقي أسلوبيا فيها من فريدة في خلق سياق لفاعلية اللفظ الشعري، وانزياحات تبدع التفاتا مفاجئا إليها. وكل ذلك ينم بوعي التلقي بثقافة أسلوب النصّ.

وفي البيتين هنا حضور لإيقاع الوافر:

مفاعيلن مفاعلتن فعولن مفاعيلن مفاعيلن فعولن
مفاعلتن مفاعيلن فعولن مفاعلتن مفاعيلن فعولن

وفي كلا البيتين جاء :

إذا مشّ شو / قأق لقني / إلى هي ولم أطمع / بوصلن من / لديهي
حطط / ثمثا / هو في بط / نكف في وقل تلمتق / لتي فيضي / عليهي

في لفظ (إذا ما الشوق) وضوح لأحرف العلة : (الألف والواو) و ارتكاز على

حرف الشين المشدد. بما يجعل التناسب بين امتداد أحرف العلة (الألف والواو) بما يحمل حرف الألف من خاصية الامتداد في الزمان والمكان حيث يضيفي على المعنى الإحساس بالهيمنة والحضور المستمر، وهو ما يجعل لفظ (إذا ما الشوق) يوحي بهيمنة الإحساس بالآخر، الآخر يحتل الأنا، يمتلك القائل، مسحوبا على الزمان والمكان كليهما . ثم إن التشديد على (حرف الشين) بما يحمل من دلالات الهمس والرخاوة بلحاظ تبعثر النَّفْسِ في أثناء خروج صوته؛فهو صوت ملموس يوحي بالتشتت والتشظي بما يمكن معه القول: ((ان بعثرة النَّفْسِ أثناء خروج صوت هذا الحرف، يماثل الأحداث التي تتم فيها البعثرة والانتشار والتخليط، كما أن طريقة النطق بصوته المبدد للنَّفْسِ بين شفاه مكشرة، إذا أخذت الكثرة أبعادها، كانت أصلح ما تكون للتعبير))^(١) عن ما يحكمك أو يحضر فيك مما تود لو أنك المهيمن عليه، حتى إن صوت الشين (ششش) يجمع بين دلالات الهمس والرخاوة والدعوة لهما معاً بما يشبه الصمت. وكأن (إذا) و (ما) جاءتا قبل (الشوق) لتبسطا القول للبوح بما هو سهل يسير ولكنه حاكم مهيمن، تبسطانه بهذا الامتداد لحرف العلة الألف في أداة شرط لزم من مستقبل، وأداة زائدة الفعل، دالة الأثر الصوتي هي (ما) هنا في هذا النصّ. لهذا تصاعد الإيقاع مع مساحة التفعيلة الثانية (ق أقلقني) ليهيمن حرف القاف المجهور الشديد، الحاد في طبقة الصوتية وهو هنا مثقل بالأحاسيس الانفعالية الذاتية العالية والفرق الإيقاعي بين (إذا مش شو) و(قأق لقني) يمكن في تتابع سببين خفيفين يشتركان بصوت الشين في الأولى وتتابع أصوات من دون سكون في (لقني) بما جعل النفس المشدود هناك في الأولى يمتد بسكون في الثانية وهو أداء إيقاعي يتناسب مع الشد العاطفي في حالة (الشوق) والحاجة إلى الامتداد مع السكون والهدوء في حالة (القلق) وكان إيقاع الألفاظ جاء متناسبا مع حاجة

الوجدان إلى الضبط، ضبط العاطفة باللفظ أو الوجدان بالكلمات ولهذا حين يأتي إلى بنية (فعولن) وإيقاعها في (إيهي) تهيمن أحرف العلة على نصف الأحرف تقريبا في أحرف (الألف والياء) ليأتي اللام والهاء فقط حرفين غير معلولين، مع ملاحظة أن الألف مهموزة بالكسرة في: (إليه)، (أول الكلمة، حرف جر) والهاء من آخر القافية مشبعة (ياء) في النطق الإيقاعي العروضي، وبذا تكون ثلاثة أصوات معلولة وصوتان غير معلولين. وهنا تناسب من الإيقاع بين ما انتهت إليه دلالة الشطر الأول وبين معاني الأصوات (الحروف الكتابية) التي بني منها الكلام (الجار والضمير المجرور) (إليه) يتمثل ذلك التناسب في دلالة اللام على الالتصاق والتماسك والمرونة والليونة في مقابل دلالة الهاء على الاهتزاز والارتخاء والهمس والتلاشي ((ولابد أن يكون الإنسان العربي قد اهتدى إلى صوت هذا الحرف للتعبير عفويا عن اضطراب نفسي معين قد أصابه، أو أن يكون قد اقتبسه عن صوت إنسان كان قد اعتراه مثل هذا الاضطراب النفسي))^(٣). بما جعل دلالة صوتي اللام والهاء مع ملاحظة صوت العلة الذي يفصل بينها ثم يختتمها، دلالة تصدر عن نمط إيقاعي حيث تتابع الحروف بأصواتها تتابعا منسجما مع العمق الشعري الذي يذهب إليه الكلام. ثم أن شبه الجملة من حرف الجر (إلى) والضمير المجرور(الهاء) كونا تركيبيا معلول البنية من جهة التماسك، دالا في معناه الشعري من جهة الإيجاء، يناسب حال المتكلم وهو يتأرجح بين التوق للآخر وبعاد ذلك الآخر عنه، وهيمنة الأصوات المعلولة جعل إيقاع الأصوات يعزف بتناسب على جهات من حزن مضطرب، فإذا تأمل المتلقي إيقاع بنية (مفاعيلن) ومركزها (الشوق) وبنية (مفاعلتن) ومركزها القلق خلص إلى شبه الجملة من بنية (فعولن) في (إليه) خلوصا ينتظمه إيقاع ينتمي فيه نبض اللفظ ونظامه إلى المعنى الشعري وإيجاءه انتظاما معبرا.

أما إيقاع الوزن في الشطر الثاني فقد انتظم بهيمنة للسبب الخفيف الذي يتكرر خمس مرات؛ اثنتين في التفعيلة الأولى ومثلها في الثانية ومرة في الثالثة والوتد الذي تكرر ثلاث مرات في ثلاث تفاعيل.

ومع الأسباب الخفيفة كان إيقاع الأحرف الصحيحة غالباً على إيقاع الأحرف المعلولة في (أَطْمَعُ + لِنُ + مِنْ + هِي) وفي الأوتاد الثلاثة أيضاً من (وَكَمْ + بَوْضُ + لَدَيْ) وهو نمط من الإيقاع الدلالي يتناسب مع حالة النفي (نفي الطمع) وحالة استقلالية الآخر.

ثم إن الأحرف الساكنة في هذا الشطر هي:

الميم: المجهور المتوسط الشدة المتصف بخصائص فيها من اللمسي الإيحاءى والبصري الإيحاءى الكثير مع ملاحظة وجود التناقض بين الانغلاق والانفتاح عند نطقه^(٤).
الطاء: المهموس الذي يحيلك لحاسة السمع.

العين: الصوت المتصف بالشدة المتوسطة الذي يصعب النطق به أو يعسر على غير أهله.

الصاد: الصوت المهموس الرخو وهو ذو بث صفيري.

النون: بوصفه حركة غلبت على اللام فتكررت مرتين في (لِنُ، مِنْ) وهو صوت مجهور متوسط الشدة، جعل حركة الكسر مع اللام والميم والسكون مع النون نبضا إيقاعياً موحياً بالضيق، فجاء السكون الأخير في (الياء) وهو صوت علة (حرف علة) متصلاً بالهاء المكسورة أشبه بمحاولة للتحرر الصوتي من الضيق في السكونات السابقة.

فإذا التفتنا إلى أصوات الأحرف المتحركة السابقة، لأصوات الحروف الساكنة فسنجد غلبة لأصوات الأحرف الصحيحة غير المعلولة وهي اللام والهمزة والميم

ولكن الياء جاءت مرة واحدة، ولما كان المعنى متصلًا بنفي الطمع والوصول فإن ذلك جعل النبض الإيقاعي الصادر عن تعاقب الأسباب الخفيفة والأوتاد تعاقبا يحكمه الصوت المرسوم حرفا، حكما يتوجه به بناء الكلمة في السياق والسياق في بنية النصّ توجهها يناسب المعنى ويفصح عنه بما فيه من عجز عن النيل دعاه إلى عدم الطمع، وحكم للبعد جعله ينأى عن الوصل، فكأن تراكم الدوال الجارة (من + لدى) داخلية على ضمير مجرور تراكم ألم أكثر منه انفتاحا وحالة ضيق أكثر منه اتساعا.

أما إيقاع الشطر الأول فقد تساوى مع الشطر الثاني في عدد الأسباب الخفيفة والأوتاد وفي غلبة أحرف العلة، فجاء الوزن في التفاعيل هكذا:

مفاعلتن مفاعيلن فعولن مفاعلتن مفاعيلن فعولن

ولكن النبض الإيقاعي تنوّع في (خططُتُ مَثَا) في مقابل (وقُلْتُ لِمَقْ) وهكذا في (له في بطُ) في مقابل (لتي: فيضي)، وهكذا في (نكفّ في) في مقابل (عليه/ علي هي) ومصدر ذلك التنوع في تكرار الطاء وامتداد الألف في (خططُتُ مَثَا) وتشابه النطق في صوتي (التاء والتاء). ثم حركة صوت القاف أولا وسكونها ثانيا مع سكون اللام أولا وحركتها ثانيا في: (وقُلْتُ لِمَقْ) كل هذا التنفس الإيقاعي الذي تتشابه في التفاعيل بنيات مجردة ويختلف متنوعا ماء اللفظ المتدفق في مجاريها اختلافا تمدد الأصوات نطقا عند المشافهة والأحرف بصرا عند الكتابة تمدد بنبض إيقاعي يبتّ شعرية المعنى بثّ إدهاش وليس إعلانا تلقينيا، ومع الإدهاش فن من جمال، ومع التلقين جمود من صنعة .

أما إيقاع التقفية في البيتين فقد حكمه انتظام حركة واحدة في نوع من بناء لفظي واحد أيضا، فأما الأول فتمثل في مجيء القافية جزءاً من شبه جملة هي حرف جرّ

وضمير مجرور في ثلاثة مواضع : (إليه، لديه، عليه) والثاني في مجيء القافية وقد هيمن عليها إيقاع أصوات اللام والياء والهاء في: (لَيْهِي، دَيْهِي، لَيْهِي)، وفي الأسباب الخفيفة الثلاثة الأولى: (لَيْدِي، دَيْدِي، لَيْدِي) إجماع بالامتلاك والتوق إلى الامتلاك أو النزوع إليه، بلحاظ تكرار (لَيْدِي) مرتين وفي تكرار (هِي) ثلاث مرات إجماع بالبعد والنأي والعجز عن الامتلاك أو الإحاطة بالآخر المقصود، وهذا كله نبض القصد الذي ذهب إليه المعنى الشعري في هذه التنفة النواسية، كما سنأتي إليه بعد قليل في مبحث (أسلوبية تصوير المعنى الشعري) ثم أن تسلسل الألفاظ المتضمنة لبنية القافية تسلسل دال موح في (إليه ثم لديه ثم عليه) فجاء مبتدئاً بالمقصود (إليه) وخصوصاً بالامتلاك (لديه) لينتهي عند البدائل (عليه).

وكل هذا الشكل غير المقصود أو غير الموضوع جعل الفطرة تبثُّ إيقاعها موصولاً بالمعنى العام للنص الشعري ومتصلاً به، إيقاع استدعاه المعنى الشعري الذي إذا تأملته كشف لك عن ما خلف قناع اللفظ؛ لأن الإيقاع هنا يوقع باسم المعنى الشعري ويتخلق فيه أو يؤول إليه، أو لنقل : إنه إيقاع يقول من المعنى الشعري بالقدر نفسه الذي يفصح عنه اللفظ، فهو إليه ينتسب وعنه يصدر ومعه يقول أيضاً فهو شريك مضمّر، معلن في آن واحد.

ولهذا فهو شريك مضمّر، معلن في آن واحد . ولهذا فهو مقروء أو يحلل في سياق نقدي أسلوبى، ومن ثمة فإن القول بـ (أسلوبية إيقاع اللفظ الشعري) في تحليل ما سبق من إيقاع البيتين؛ وزنا وقافية وبنيات إيقاعية غير مباشرة هو قول يسحبنا إليه انتهاء النصّ هنا لتجربة في القول الشعري غير مصنوعة تسحب المتلقي إلى أسئلتها، وتضعه في سلة أسئلة أخرى وقد ذهبت القراءة في مبحثها الأول هنا إلى فتح سلة الأسئلة تلك ومحاولة الإجابة عنها أو عليها.

أسلوبية تركيب الجملة الشعرية :

ينجز التركيب أبعاد خلق النصّ، راسماً لمسافات تكوينه خريطة دقيقة من أساليب وبنيات وعناصر ذات قصد مخصوص ونظام خاص، يقف المتلقي على أعتابه وقوف من ينظر إلى خلق مكتمل وبناء شبه تام، وهناك يجري التدبر والنظر الباحثان في الكيفية على أنها قصد منتم لصاحب الكلام أو مبدع النصّ وليس في ما يفهمه منها أو يصل إليه من تخلّقها فقط، وكلما رصد في الكيفية معنى مضافاً وأسلوباً خاصاً متميماً للقائل أو المنشئ كشف ذلك الرصد عن نزعة أسلوبية في التلقي، طرفها ثقافة الاستقبال من لدن الناقد أولاً وثقافة الإنشاء من لدن منشئ العمل الفني ومنه الشعري أولاً أيضاً، إذ ليس من ثانٍ، فالتراتبية لغرض العرض والإنجاز وليس لهدف التفضيل. ونقف هنا مع هذين البيتين النواسيين على رؤية تركيبية جرى في خلالها ولادتهما بين يدي بوح الشاعر أو لحظة إفصاحه، تقوم تلك الرؤية على التقابل بين ألفاظ البيتين اللذين هما سبيكة واحدة في خلال ما يلحظه المتلقي في تركيبها من تقابل دالٍ مرح بين (إذا ما الشوق) من الشطر الأول و(لم أطمع) من الشطر الثاني ثم بين (أقلقني) من الشطر الأول و(الوصل) من الشطر الثاني، ثم بين (إليه) من الشطر الأول و(من لديه) في الشطر الثاني. بما جعل تراكيب الشطر الأول تذهب للروح بمعاني الاندفاع وقلق الأنا والتوق الموصول بالحرمان، وقوفاً عند (إليه) وكأنه أعني الشاعر يشير إلى الآخر قاصداً إياه معنياً به، وكأن الآخر إشكالية وجود ينزع الشاعر إلى التواصل معها، وأن يكون متميماً هناك، موجوداً في تجلياتها، هنا ينوجد الشاعر بمعزل عن الآخر ولكنه يتوق إليه، كأنه يجد فيه ذاته، باحثاً في طرائق الوصول إليه أو طرق التواصل معه؛ قلق إليه وبه الذي يبتكره من نفسه، فهو لا يطمع به وصولاً إليه هو، إنما يطمع مجتهداً بالبدائل،

أو الوسائل التي تقربه إليه زلفى . حتى إذا انتقل إلى جواب الشرط في البيت الثاني، نهج سبيل التقابل الدال الذي كان عليه في البيت الأول . فهناك التقابل بين (خططت) في أول الشطر الأول من البيت الثاني و(قلتُ) في أول الشطر الثاني من البيت الثاني، وهو انتقال من الكتابية (خططتُ) إلى الشفاهية (قلتُ) انتقال من الحضور فيه إلى تجلي أثر ذلك الحضور، مع ملاحظة تكرار الطاء وتقارب مخارج الخاء والتاء في جملة (خططتُ) إجماء بحضور البديل (الخط، الرسم، صورة ما، مثاله)؛ لأنه (لم يطمع بوصل من لديه) .

ثم التقابل بين المثال / الرسم والمقلة / العين المبصرة، وهو انتقال أيضا من الكتابية في الرسم إلى الشفاهية في النظر أو الرؤية البصرية المباشرة . وهو على النهج الذي كان بين (خططتُ وقلتُ) .

ثم التقابل بين (في بطن كفي) في ختام الشطر الأول من البيت الثاني و(فيضي عليه) في ختام الشطر الثاني من البيت الثاني. وهو تقابل بين الامتلاك، حضور البديل، الموضوع في المكان، الانتهاء لسعة الأنا، في (بطن كفي) حيث الجار والمجرور والمضاف إليه الأول وهو الاسم (ألف) والمضاف إليه الثاني وهو الضمير (الياء) بما يعبر عن الإحساس بالوصول إلى المحال في خلال البديل، الوصول إلى الذي لم يطمع بوصاله في خلال (رسمه / مثاله) في (باطن كفي) وليس في أي مكان آخر؛ لأنه انتهاء الذات لامتلاك الآخر مباشرة أو من خلال بديل من نوع ما، انه المحال الذي يتعذر نيله ويستعصي على الطالب المباشر حتى لا يجد الطالب إياه من اللجوء إلى البدائل التي تكنه، البدائل التي تحيلك إليه، فتكون إياه، حاضرا أنت فيه وهو لديك في شكل ما، أو حصول ما.

أما على مستوى تركيب البيتين معا فهما يصدران عن أسلوب الشرط ب (إذا) وهي أداة شرط للزمن المستقبل قد تحيء من الماضي فعل شرط لتحقيق هناك

جواب شرط، في مستقبل ما، في القادم من الأيام. وهنا جاء البيت الأول جملة شرط تضمنت جملة فعل الشرط (إذا): (ما الشوق أقلقني إليه) ثم جملة اعتراضية بعدها هي (ولم أطمع بوصل من لديه) وكأنه إذ انطلق من بوحه الوجداني، حين أقلقه الشوق، ارتدّ إلى نفسه وعليه؛ ليعترف أنه غير طامع بوصول، اعترافا اعتراضيا بين فعل الشرط (خططتُ مثاله) ولهذا فإن البيتين تركيب شرطي يقول فيه الشاعر:

(إذا ما الشوق اقلقني إليه خططت مثاله في بطن كفي) وهنا يكون التقابل العمودي بين فعل الشرط وجوابه، وهو بين التوق إلى المحال واللجوء إلى البديل وكذلك بين الجار والضمير المجرور (إليه) والجار والمجرور والمضاف إليه والضمير المتصل المضاف (في بطن كفي) وهو تقابل بين المكان غير المحدد، المكان البعيد، المكان المحال، وبين المكان المعلوم، المكان الدّاتي، المكان الذي يمعن فيه الشاعر في الإعلان عن الهيمنة على الشيء، السيطرة عليه بل الاستحواذ عليه، وفي المتضائفات من اسم ظاهر وضمير متصل من (في بطن كفي) دلالة واضحة معبرة، يُضمّر فيها رسم الدال خطيا في خلال تركيبه النحوي معنى شعريا قاصدا. ثم هناك تقابل عمودي آخر بين الجملة الاعتراضية التي قوامها الشطر الثاني من البيت الأول وجملة مقول القول وجملة الطلب وهما الشطر الثاني من البيت الثاني. وهو تقابل بين البعيد المحال اعترافا بالنأي الذي لا مسافة مباشرة للوصل معه أو به وبين البدائل من قول للمقلة بان تبصره في خلال دمعها وبكائها عليه أو إليه، وهو اعتراف بالبديل شرا لا بد منه، اعتراف بالبدائل على أنها خيارات لا تمثّل الأصل ولكنه تبعث فينا الحنين إليه، حدّ أن العين التي لم تره استعاضت بدمعها مسافة وصول إليه.

وكل هذا الذي يوحي به التركيب الشعري الذي انتظم البيتين إنما هو لا وعي قاصد، وإحساس مقصود معبر، عن الانتفاء للنص إبداعا استثنائيا كاشفا ولهذا فهو مؤثر فنيا.

أُسْلُوبِيَّةُ تَصْوِيرِ الْمَعْنَى الشَّعْرِيَّةِ :

يُمَثِّلُ الْمَعْنَى شَكْلًا خَيَالِيًّا يَرْتَدُّ فِي وَعِينَا عَلَى إِثْرِ قِرَاءَةِ شَيْءٍ مَا أَوْ اسْتِقْبَالِهِ، أَوْ الِاسْتِثْنَاءُ بِشَيْءٍ مَا؛ قَبُولًا أَوْ الْإِنْسِحَابَ مِنْهُ رِفْضًا لَهُ، أَوْ عَلَى أَثْرِ التَّعْبِيرِ عَنْ حَضُورِ مَا، أَوْ مَحَاوَلَةٍ لِأَنَّ يَكُونُ الْعَاقِلُ مَوْجُودًا، وَتُمَثِّلُ الْكَيْفِيَّةُ فِي خَلْقِ كُلِّ ذَلِكَ أُسْلُوبًا، كَمَا تُمَثِّلُ الْكَيْفِيَّةُ فِي قِرَاءَةِ كُلِّ ذَلِكَ أُسْلُوبًا، كَمَا تُمَثِّلُ الْكَيْفِيَّةُ فِي قِرَاءَةِ كُلِّ ذَلِكَ أُسْلُوبِيَّةً. وَمِنْ هُنَا فَإِنَّ أُسْلُوبِيَّةَ تَصْوِيرِ الْمَعْنَى تَكُونُ فِي تِلْكَ الْقِرَاءَةِ الَّتِي تَنْتَقِلُ بِكَيْفِيَّةِ التَّعْبِيرِ فِي خِلَالِ الْأُسْلُوبِ انْتِقَالًا بَاحِثًا عَنِ ثِقَافَةِ تَمِيْزِهِ فِي الصِّيَاغَةِ وَالْبَثِّ، وَثِقَافَةِ تَفَرُّدِهِ فِي الشَّكْلِ وَتَخْيِيلِهِ، وَإِحْسَاسِهِ بِالأَشْيَاءِ وَهُوَ يَنْتَقِلُ بِاللَّفْظِ مِنَ الأَثْرِ الْمَخْطُوطِ أَوْ الأَثْرِ فِي مَعْطِيَّاتِ الْخَطِّ إِلَى الْمَسْكُوتِ عَنْهُ الْكَامِنِ خَلْفَ ذَلِكَ .

وَحَيْثُ يَكُونُ الْمَعْنَى الشَّعْرِيَّةُ مَعْطَى خَيَالِيًّا، فَإِنَّ الْخَيَالَ الشَّعْرِيَّةَ، مَقْصَدٌ مِنْ مَقَاصِدِ الْحَقِيقَةِ، وَمَوْطِنٌ لِمَظَانِهَا، وَلَا سِيَّمَا حِينَ تَنْتَقِلُ الْقِرَاءَةُ الْأُسْلُوبِيَّةُ النَّبِيَوِيَّةُ الْبَاحِثَةُ عَنِ الْمَعْنَى الشَّعْرِيَّةِ لِلتَّرْتِيبِ الدَّخْلِيِّ لِمَكُونَاتِ كَلَامِ النَّصِّ، مِنْ الْمَعْلَنِ إِلَى الْمَضْمَرِ أَوْ مِنَ الْمَرْحُوحِ بِهِ إِلَى الْمَسْكُوتِ عَنْهُ؛ لِأَنَّ الْخَيَالَ هُنَاكَ وَجُودَ إِنْسَانِيَّ خَالِصٍ. وَفِي الْبَيْتَيْنِ النَّوَاسِيَيْنِ اللَّذَيْنِ هُمَا جُمْلَةٌ شَرْطِيَّةٌ وَاحِدَةٌ تُوْزَعُ الْمَعْنَى الشَّعْرِيَّةُ فِيهَا، عَلَى جُمْلَةٍ فَعَلَ الشَّرْطِ قَصْدًا وَجُمْلَةٍ جَوَابِ الشَّرْطِ قَصْدًا مُقَابِلًا لِلأَوَّلِ. إِذْ جَاءَ الْقَلْقُ إِلَى الْوَصَالِ مَعْنَى فِي جَوَابِ الشَّرْطِ، وَهَذَا عِلْلُ مَسْتَوَى أُسْلُوبِ الشَّرْطِ .

أَمَّا عَلَى مَسْتَوَى (شَكْلِ الشُّطْرَيْنِ) فِي النِّظَامِ التَّقْلِيدِيِّ (الْبَصْرِيِّ الْخَطِّيِّ الدَّلَالِيِّ) لِتَدْوِينِ الْبَيْتِ الشَّعْرِيِّ الْعَرَبِيِّ الْقَدِيمِ فَقَدْ تُوْزَعُ الْمَعْنَى عَلَى أَرْبَعَةِ أَعْيَادٍ هِيَ: (قَلْقُ الشُّوْقِ) وَ (عَدَمُ الطَّمَعِ بِالْوَصَالِ) فَكَأَنَّهُ يَكْنِي بِالشُّطْرِ الأَوَّلِ مِنَ الْبَيْتِ الأَوَّلِ عَنْ صِفَةِ (قَلْقِ الْإِحْتِيَاجِ إِلَيْهِ) فِيهَا يَكْنِي بِالشُّطْرِ الأَوَّلِ مِنَ الْبَيْتِ الثَّانِي عَنْ (صِفَةِ الْكِتَابَةِ الَّتِي يُمَثِّلُهَا الرَّسْمُ هُنَا) وَفِي الشُّطْرِ الأَخِيرِ يَكْنِي عَنْ صِفَةِ (الرِّثَاءِ فِي

خلال البكاء) فهو حيث لم يتحمل الشوق لجأ إلى رسم صورة المشوق إليه، وحيث عجز عن الوصال لجأ إلى البكاء عليه . ولهذا فإن الصورة في خيالها الكنائي تنبني على التقابل بين هذه الكنايات الأربع، وفي البنية العميقة للصورة التي تكونها جملة الشرط تنبني على (قلق الشوق إليه ورسم مثاله بديلا) وهي ثنائية ترتد في ثقافة أبي نواس القريبة من الجاهلية إلى ثنائية المحسوس والمتعالي أو المحدود المتناهي، أو المخلوق والخالق، أو الممكن والمحال، وهكذا بين الحقيقة المتعالية والواقع المباشر، وكأن الخيال الشعري هنا في خلال محاوره المحال شعريا وصولا إلى ممكن يتيح لنا التعويض عنه أو يخيل إلينا من شعرنا أنه واقع يسعى حضورا في حواسنا لأن الخيال الشعري هنا يطمع للوصال، أعني الإحاطة بالعالم كله . وكأن الخيال هنا عصا سحرية تتيح له النفوذ إلى البدائل التي تقربه من المحال البعيد، لذا تمثل نزعة البديل في البيتين (خططُ مثاله في بطن كفي) هروبا من الواقع، وشكلا من أشكال التنفيس عما يجد وجدانه فيه من قيود وغياب وصال. وكأنه هنا يفصح عن تصالحه مع الآخر، عن تكامله معه، فهو به يكون وإليه ينتمي، وإن لم يجد عينا سعيا منه للاستعاضة عن العيان بالصورة . وهي ثقافة تعويض أكثر منها ثقافة البحث عن البدائل، فالصنم بديل تعويضي حسي مباشر عن معبود إلهي ما، والقرايين دموعهم على محرابه، دموعهم التي يرثون بها عجزهم عن إدراكه بثقافة الحسي . والمعابد من قبل بدائل تعويضية يشيدونها على الأرض لعجزهم عن إقامة طقوسهم هناك في السماء، وقرايينهم لديها وفيها ورسوماتهم على جدرانها أشبه بدموعهم التي تفيض عليه بكاءً على عجزهم عن الوصال به، بل عدم طمعهم بذلك الوصال إلا في خلال هذه الطقوس التي ينزلون فيها إلى قاع ثقافة الحواس المهيمنة أما تعالي ثقافة السماء وتناهيها؛ فهم هنا أرض ذات قاع وهي هناك سماء غير متناهية ذات ارتفاع ممتد .

والرسوم بديل تعويضي عن المرسوم، وفي لغة اللون رثاء الراسم العابد في المرسوم الديني المعبود، يمثل بعض أبعاد تلك اللغة ولاسيما في معابد القدماء وكهوفهم أيضا. وهكذا مع رثاء الطلل الذي هيمن على جزء من بناء القصيدة، يجيء الوقوف على الطلل بكاء تعويضا، عن غياب الوصال، والنأي عن الطمع به، من لدن الشاعر الجاهلي من قبل.

وأحسب أن المعنى الشعري في جملة الشرط ذات البيتين الذي هو وجود تعبير، جاء متكونا في ثنائياته العامة التي ذكرتها أو في ثنائيته الرئيسة الحاكمة الموجهة من بيتين: أولهما: سطحية خارجية هي نزوعه الشعري عبر اللمس (في بطن كفي) والبصر (قلت لمقلتي: فيضي عليه) ولهذا كان معنويا في جملة الشرط من البيت الأول من الشوق إلى عدم الطمع بالوصول إلى أن صار حسيا في جواب الشرط في البيت الثاني، وبوضوح حاستي: اللمس والنظر. وثانيهما: مضمرة عميقة بدا البيتان موحين بها، تهجسهما القراءة؛ ذلكما البيتان يضمران نزعة التعويض الديني بالممكن أو بهيمنة الحسي عن العقلي تقريبا لغير المتناهي في نأي الحواس عن الإحاطة به. حيث الحبيب الذي أقلقه الشوق إليه، ولم يطمع بوصاله، موصولاً في وجدان الشاعر بكثير من الانتماء لمعبود ما في ثقافته الشعرية التي تنزع إلى الأخذ بالحواس في تقريب المتعالي من الحواس، والأخذ بالخيال في تقريب البعيد من الواقع، ذلك أن ما لا يستطيع الطمع بوصاله متعال عن الوصال، متناهٍ في البعاد، والخطاطة المرسومة في بطن الكف محاوررة ومحاولة تستحضران ذلك المتعالي غير المتناهي، بل تبث الأسي دمعا أشبه بالرثاء على ما كان من قلق شوق وعدم وصال حتى آل الحال إلى الرسم في الكف بما يشبه جعل الدمع صبورا في رسم تلك الصورة.

يتبدى على سطح الذاكرة سؤال مفاده: لماذا يتعدد المعنى الشعري الذي يبثه هذان

البيتان؟ فإذا نظرت فيها من زاوية أسرية، فلك ان تقرأ فيها معنى شعريا موصولا برثاء أمّه، أو أبيه، أو بعض أسرته القريب جدا. وإذا قرأتها بعين الراصد لحياة أبي نواس الشخصية وطموحاته فلك أن تقرأ فيها ذلك البكاء على ما لم يتحقق من طموحاته وآماله وأحلامه وتطلعاته الشخصية. وإذا تأملتها برؤية إنسانية خالصة فلك أن تصل معها إلى مدى انتمائه للآخر، كأنه متعلق بالآخر مُتَمِّمٌ إليه، فإذا شعر بخسارة جزئية لذلك الآخر قاده احساسه بالخسارة إلى رثائه، فكأنه يمثل عنده الحياة كلها، وهو أقصى انتماء إنساني للآخر.

وإذا تطلعت إليها برؤية صوفية فلك ان تقرأ فيها ذلك التوق للتناهي مع غير المتناهي، فإذا عجز عن ذلك تواصل معه بالبدائل أو التعويض، حتى أن لغة البيتين ذات لمسة صوفية طريفة، ونزوع وجداني عال، وتطلع لفاعلية الترميز في إبداع المعنى الشعري لافت، وإن كان في وجهه بياني كنائي مميز. وإن قرأتها برؤية دينية فلك ان تلحظ فيها، تلك النزعة التصنيمية التي تعوّض الإله المتعالي بصنم مُتَدَنٍ، أو ترمز لخالق في صورة مخلوق ما، أو في معانٍ لتجلي ذلك المخلوق، ونظرية الاستعاضة بالبدائل هي نظرية ال (زلفى) تلك التي يعجز البشر - كما يُحْيَلُ هو لنفسه - عن التواصل مع الخالق العظيم فيلجأ لمخلوق يعظّمه؛ من بشر أو حجر أو سواهما، فيعمل على خط مثاله في بطن كَفٍّ من آيقونة ما، أو على نحت مثاله في بطن حجرٍ من أرض ما، أو ما يحاورهما مما يحقق له (الزلفى)^(٥) بحسب تصوّره التعويضي؛ وفي كل ذلك هو يقول لحواسه كلها في خلاله مقلته أن تفيض عليه، بالقرابين حيناً، وبالتوسلات الأسطورية أحيانا أخرى، وبالصلوات المصنوعة تارة ثالثة، وهو حال شائع في معتقدات الناس منذ القديم وإلى ما يشاء الله من غدٍ وفي كل ذلك فإن أبا نواس يحاور محالا ما؛ ذاتيا أو دينيا أو أسطوريا أو اجتماعيا أو نفسيا أو أسريّا؛ وإلى

آخر ما تقع عليه القراءة فيها. ومن ذلك نخلص إلى أنّ أبان نواس قالمها متميا لكل احتمالات حواسه وتخيّراتها، ولكل إمكانات حضوره في الحياة: الدينية والاجتماعية والشخصية وغيرها، قالمها وفي روعه - لحظة القول - دافع ما، وسبب معين، إنسانا ومجتمعاً، تنفس كلامه من مشارب ومنابع ضاربة في العمق الجمعي لثقافته وليس في بُعدها الفردي فقط. وهذا الاتجاه، أو قل: المنحى هو الذي جعل المعنى الشعري موحياً بكل ذلك منفتحاً على أبعاد تأويل وجهات تصوير راصدة لفائض معنى غير محدد القصد أو غير مقيّد البعد. وأحسب أن هذا نهج في الكلام الاستثنائي عامة لأن المبدع هناك يخلق ولا يكرر، ويبث وحياء، ولا يتردد قيّداً، إنه ينجز حياة ذات أبعاد أزلية، وينأى بكل جوارحه عن الموت حتى وهو يبكي.

الخاتمة:

- يمثل المعنى شكلا خياليا يرتدّ في وعينا على إثر قراءة شيء ما أو استقباله أو الاستئثار بشيء ما؛ قبولاً أو الانسحاب منه رفضاً له أو على أثر التعبير عن حضور ما، أو محاولة لأن يكون العاقل موجوداً وتمثّل الكيفية في خلق كل ذلك أسلوباً، كما تمثّل الكيفية في قراءة كل ذلك أسلوباً كما تمثّل الكيفية في قراءة كل ذلك أسلوبية، ومن هنا فإن أسلوبية تصوير المعنى تكون في تلك القراءة التي تنتقل بكيفية التعبير في خلال الأسلوب انتقالاً باحثاً عن ثقافة تميزه في الصياغة والبثاً وثقافة تفرّده في الشكل وتخيلته وإحساسه بالأشياء وهو ينتقل باللفظ من الأثر المخطوط أو الأثر في معطيات الخط إلى المسكوت عنه الكامن خلف ذلك .

- انفتح قول البيتين في تصوير المعنى الشعري على روافد حياة أبي نواس : الاجتماعية والدينية والذاتية والنفسية والثقافية بما جعل إمكانية التأويل ترصد معاني متعددة في أفق تهيمن عليه ثنائية : (المحال- التعويض عنه) أو (المتعالي- الممكن) أو(غير المتناهي- المحدود) وفي كل ذلك يجتنب البيتان فائض معنى شعري وهما بصورانه بإيجاز مكثف، وينفتحان فيه ومن خلاله على أفق مثمر في إبداع المعنى .

- تنهج القراءات مع النصوص المؤثرة الفاعلة مناهج شتى وهي تأخذ بقراءة هذا النصّ، إذ إنّ منهج القراءة يصدر أولاً عن إمكانات النصّ الظاهرة والمضمرة مرسلّة مجسّساتها لتنبية القارئ على هذا النهج أو ذاك، وبخاصة إذا كان واعياً لجنس النصّ، و به، ونوعه ومكوناته وعمقها .

- جاء الإيقاع الشعريّ جزءاً من عناصر إبداع المعنى الشعري ليعبر عن خصوصية الشاعر في الإنجاز ولذلك توزّع مؤثر الإيقاع على الوزن والقافية والتكرار عمودياً في أسلوب الشرط، وتراكم الأشرطة الأربعة، وأفقياً في تناسب الأحرف في بثها الصوتي؛ مبنى ومعنى .

هوامش البحث

- (١) ديوان أبي نواس، ٢ / ٢٠٣
- (٢) خصائص الحروف ومعانيها، حسن عباس، ص ١١٥.
- (٣) خصائص الحروف ومعانيها، حسن عباس، ص ١٩٢.
- (٤) خصائص الحروف ومعانيها، ص ٧٢-٧٣.
- (٥) جاء في الآية الثالثة من سورة الزمر: ﴿أَلَا لِلَّهِ الدِّينُ الْخَالِصُ وَالَّذِينَ اتَّخَذُوا مِنْ دُونِهِ أَوْلِيَاءَ مَا نَعْبُدُهُمْ إِلَّا لِيُقَرِّبُونَا إِلَى اللَّهِ زُلْفَىٰ إِنَّ اللَّهَ يَحْكُمُ بَيْنَهُمْ فِي مَا هُمْ فِيهِ يَخْتَلِفُونَ إِنَّ اللَّهَ لَا يَهْدِي مَنْ هُوَ كَاذِبٌ كَفَّارٌ﴾ .

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

✽ خصائص الحروف العربية ومعانيها، عباس حسن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط ١، دمشق، ١٩٩٨ م .

✽ ديوان أبي نواس، أبو نواس، الحسن بن هانئ، حققه و ضبطه و شرحه، أحمد عبدالمجيد الغزالي، منشورات دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان

