IAUHES
مجلة جامعة الإمام عبد الرحمن بن فيصل
للعلوم الإنسانية والتربوية

جامعة الإمام عبدالرحمن بن فيصل
IMAM ABDULRAHMAN BIN FAISAL UNIVERSITY

«يَا ظَبيْـة البَـان» للشَّريف الرَّضي: مُقاربة أسلوبيَّة

«Oh! Zabiat al-Ban» for Sharif Al-Radi: Stylistic Approach

الاستلام: 2022.7.1	القبول: 2023.4.13	النشر: 2023.5.1

صالح رشيد العتيبي

باحث دكتوراه في الأدب العربيّ والنّقد، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

Saleh Rashid Al-Otaibi

Doctoral researcher in Arabic Literature and Criticism, Imam Mohammad Ibn Saud Islamic University

https://orcid.org/0000-0002-0130-6656

الاستشهاد: العتيبي، صالح. (2023). «يا ظبية البان» للشريف الرَّضي مُقاربة أسلوبيَّة . *مجلة جامعة الإمام عبدالرحمن بن فيصل للعلوم الإنسانية والتربوية*، *1*(2)، 24-36.

الملخص

يدرس البحث قصيدة الشّريف الرّضي المعروفة بـ «يا ظبية البان» وفق إجراءات المنهج الأسلوبي الذي يعين على تحليل النصوص الأدبية ودراستها، وإظهار أسرار جماليّتها، كون الشاعر قدم المعنى في صور شعريّة بارزة، التقطها من واقعه الماديّ، وأعاد التّأليف بين هذه العناصر والمكوّنات، لتصبح صورة للعالم الشّعريّ الخاصّ به بكل ما فيه من مكوّنات شعوريّة ونفسيّة وفكريّة. وتطبق الدّراسة المنهج الأسلوبي وفق مقاربة « De Saussure »، التي تهتم بدراسة الصّورة الشّعريّة في إطار الانزياح التّركيبيّ الذي ينشأ من العلاقات بين الوحدات المعجميّة، والانزياح الدّلالي الذي يقوم في الاستعارة بحسبانها استبدالا. كما ينطلق هذا المنهج من أدوات إجرائيّة وآليات منهجيّة، تساعد في النّظر في الصّورة الشّعريّة لاستخلاص المعاني الجماليّة فيها، والكشف عن أبعاد تلك الصّور، ومدى توفيق الشاعر في توظيفها التّوظيف السليم. ويأمل الباحث أن تقود هذه الدّراسة إلى مجموعة من النتائج منها مدى فاعليّة المنهج الأسلوبيّ الغربيّ في تحليل النّصوص الشّعريّة لقصيدة من التراث القديم، ثمّ الوقوف على مواضع تلك الصور وقوف الدّارس المتبصّر، والمحلّل الحذر؛ لجعل هذا التحليل تحليلا أسلوبيّا ينهض بالصّورة من التّحليل الوصفيّ المتجمّد إلى المرونة التفاعليّة عبر إضفاء روحها المتجدّدة داخل البنيّة الشّعريّة. من هنا كانت دراستنا امتدادا للدّراسات السّابقة من حيث إضفاء المحاولة المنهجية الغربيّة والمراهنة في جدوى هذه المحاولة، وتحقيق نتائجها في إظهار خفايا تلك الصور والتّشبيهات والاستعارات والأصوات والمخارج والتّراكيب الشعريّة المختلفة، وأبعادها، وتقصّي مصادرها وحيثياتها، ومدى تأثيرها في داخل البنية الشّعريّة المُحكمة.

الكلمات المفتاحية: الأسلوبية، ظبية البان، دراسة، نقد، الانزياح، الدّلالات، الشّريف الرّضي

ABSTRACT

The current study aims to investigate a classical poetic text with a modern methodological reading. By "methodology," we mean the stylistic approach. Al-Sharif al-Raḍi's qaṣidah (poem) entitled "Oh! Zabiat al-Ban" (literally, in Arabic Zabiat means 'gazelle,' and 'al-Ban' is that Moringa tropical tree which has elongated capsular fruits and is considered graceful, pleasing and attractive) is abound with prominent poetic images the poet avails of from his mundane reality. The study adopts de Saussure's stylistic approach that looks for relationships among its signifiers which is interested in examining the poetic image within the structural displacement arising from the relations between lexical units, and the semantic shift based on metaphor as a substitution. The approach stems from procedural tools and methodological mechanisms that consider the poetic image not only to draw forth the aesthetic meanings. The study concludes with a number of conclusions, including the effectiveness throughout of the Western stylistic approach in analyzing the poetic texts of a poem from the classical heritage. Then it explains how far those images are tackled analytically, insightfully and cautiously in order not to use the ordinary frozen descriptive analysis, as in traditional Arabic Rhetoric, but to use the flexible stylistic one through providing a renewed spirit within the poetic structure. Moreover, the conclusion proves the appropriateness of the poem "Oh! Zabiat al-Ban" to the modern stylistic approach, according to stylistic analyses.

Keywords: Stylistics, Dhabia Al-Ban, study, criticism, displacement, semantics, Al-Sharif Al-Radi

1. المقدمة

إنّ الشّعر بطبيعته مؤثّر حقيقيّ فاعل، له دوره في بناء العاطفة، وبه تقوم المشاعر وتقعد، وهو الأوّل في ارتقاء الإنسان وبروزه للوصول إلى التّميّز والارتقاء على حدٍّ سواء. ولأنّه كذلك، كان وما زال محطّ اهتمام كثير من النقّاد والمفكّرين، آخذين به نموذجا لقضاياهم وتحليلاتهم، فهو الإثبات، وبه يكون الاستشهاد، وعليه تُبنى الأفكار، ومنه تؤخذ الحجج والبراهين ومن خلاله يتكوّن المنهج المدروس، وإليه تُعاد الأيقونة الجماليّة، فهو إن صحّ التّعبير: النخلة الباسقة التي تحوي على مفاتن عدة من أهمها: جمالها وروعتها، ولا يستطيع الاستفادة من هذه النخلة من يجهل في صفاتها وأثرها ومحتوياتها. لذا علينا القول، إنّ الشّعر أخذ مكانته العالية في الفروع الأدبيّة كالنّثر، والقصّة، والرّواية والمسرحيّة ...إلخ، وهو من القديم إلى العصر الرّاهن تزداد قيمته مع ازدياد محاسنه وتنوّع فنونه وأغراضه، ويعدّ من أسمى المراجع الأدبيّة؛ لاحتوائه على صور بديعة راقية على حدود الوزن والقافية إلا أنّها ظلّت ثابتة، تؤدّي رسالتها، وتبثّ بريقَ نورها للمتذوّقين، والدّارسين، والنّاقدين، والقارئين. وإنّنا اليوم أمام نصٍّ أدبيّ، قرأناه قراءة موضوعيّة، فوجدناه يحيلنا على منهج حديثٍ فاعِل، وكذا هي النّصوص الأدبيّة، تجعلك فوق اهتمامك بالصّور التّشكيليّة المتحرّكة، تتفاعل تفاعلا حيويّا ومرنا، وكأنَّ المشهد أمامك تمامًا، تراه، وتتأمّله، وتقول لكاتب النّصّ: صدقت، وأحسنت. فالنّصّ المقروء هو للشّريف الرّضي (406هـ): أبي الحسن محمد بن أبي أحمد الحسين، نسبه لأمه وأبيه ينتهي إلى الحسين بن عليّ بن أبي طالب (رضي الله عنهما)، وهو شاعر فحل جلد، عُرف بروعة كتاباته الشّعريّة، وهو شديد التّأثّر بأبي الطّيب المتنبّي ولربّما كان ذلك واضحا وجليا في بعض مبالغاته الوصفيّة (الثعالبي، 1983؛ إحسان عباس، 2012). وفي قصيدته (يا ظبية البان) سنتعمّق -بمشيئة الله- في بحرها باحثين في مقاصدها ودلائلها التي مُلئت حسنا وبيانا وروعة، بهدف جعلها تحت مجهر هذا المنهج -المنهج الأسلوبيّ- وسنسير وفق خطّة بحثيّة مُحكمة، تجعل النّصّ قابلا للتّفاعل مع المعايير التي سنقيمها إقامة علميّة موجزة، تظهر منهجيّة الأسلوبيّة فيه. وقد اخترنا هذا النّصّ الأدبيّ لحضور الصّور الإيقاعيّة المتنوّعة، ولكثرة وجود عنصر التّكرار المقصود، بالإضافة إلى تنوّع المفردات والتّراكيب التي أسهمت بشكل كبير في تكوين عنصر جماليّ موحّد للنّصّ ككلّ، الأمر الذي دعانا لتضمين الأسلوبيّة التّكوينيّة التي من أعلامها «ليو شبتسر» وهو علم من أعلام الاتجاه الأسلوبي التكويني الذي جاء بعد التعبيرية، أو التعبيريين إن جاز لنا التقريب. إنّنا وعندما نتخذ التكوينية منهجا دقيقا وإجرائيا في النّص، لنؤكّد بصفة موضوعيّة أن "النّص هو نصّ تصويريّ وصفيّ بالضّرورة، ومن ثمّ وكما هو معروف أنّ المناهج الوصفيّة -التّكوينيّ نموذجا- كانت ولا زالت تتصدّى للبلاغة التّقليديّة أو معياريّة الأسلوب إن صحّ التّعبير. ومن ثمّ فإنّ النّظر في خصائص شعر الشّريف الرّضيّ وأسلوبه الثّابت، أمر يوصلنا - كمنجزين في النّصّ ودارسين- إلى أعماق مشاعره الخاصّة، واكتشاف القيمة الفنيّة لديه، مع نموذج حيّ في هذا النّصّ، فهي دلالة ضمنيّة أنّ التّراكيب والأدوات المستخدمة، كانت جزءًا لا يتجزّأ من منظومة المنهج الأسلوبيّ التّكوينيّ، فهي دراسة في التّكوين كمبدأ من جهة، وللوصفيّة المرسومة بين ثنايا النّصّ الذي بين أيدينا من جهة أخرى.فإنّا وجدنا بعد قراءة النّصّ أنّه نصٌّ متكامل الفكرة غير متنوع القضايا، يدور حول غزل عذريّ، كون الشّاعر أميرًا لرحلات الحجّ من العراق إلى الحجاز، وهذه المعطيات الأوّليَّة جعلت النّصّ ميدانا رحبا للدّراسة الأسلوبيّة في تكوينها وتأسيسها، آخذين بعين الاعتبار طرق الشاعر وحيله في استخدام بعض المفردات والتّراكيب التي أراد من خلالها وصول فكرة الإعجاب والعشق بالموصوفة في قصيدته تلك. ومن خلال كلّ ما ذكرناه، بدأنا في تكوين هذا البحث على أسس علميّة ومراجع ذات سيادة موثوقيّة؛ لجعله بحثا قائما بذاته على التّنافذ، أي: فتح باب المعرفة للجهة المقابلة ثقافة، كأنْ يُسمح لمثقفين شرق جزيرة العرب، بالتعرف على ثقافات جنوب الجزيرة عبر مساريه المعرفيّ والمنهجيّ، ثمّ لإتاحة الفرصة للباحثين والدّارسين للاستفادة منه بما يتوافق مع أساليبهم وطرقهم في التّحليل، وفي ضوء ذلك نطرح عدّة تساؤلات تعد هي إشكاليات بحثنا وهي على النّحو الآتي:

- ما مفهوم الأسلوب والأسلوبيّة وما العلاقة بينهما؟
- كيف يكون الاتّجاه الأسلوبيّ؟
- ما مستويات الأسلوبيّة، ومعاييرها النّقديّة؟
- كيف يتمّ التّحليل الأسلوبيّ لقصيدة (يا ظبية البان)؟

وللإجابة على هذه التّساؤلات، اعتمدنا خطّتنا البحثيّة وهي كما يلي:

- مدخل وفيه: (نشأة الأسلوبيّة، ومفهومها، مدارسها، واتّجاهاتها النقدية).
- المبحث الأوّل وفيه: (تحليل القصيدة كاملة للمستويين التّركيبيّ والصّوتيّ، تحليل نظريّ وتطبيقيّ).
- المبحث الثّاني وفيه: (تحليل القصيدة كاملة للمستويين الدّلاليّ والإيقاعي، نظريّ وتطبيقيّ).
- خاتمة البحث وفيه: (أبرز النتائج التي توصّل إليها الباحث).

آملين أن تكون دراستنا هذه موفّقة لمسارها الصّحيح، مطبّقة لمعايير البحث العلميّ الرّصين، وخادمة للميدان العلميّ والمعرفيّ، والله نسأله التّوفيق والسّداد، وهو المعين والمسدّد.

2. مدخل

2.1. نشأة الأسلوبيّة

إنّ الأسلوبيّة منهج لسانيّ ضمن المناهج الحديثة، قام على يد عالم لغوي يُدعى «De Saussure» الذي أثبته لغرض التّفريق بين الكلام واللّغة، والفصل بينهما، ذلك على أساس أنّ المناهج الحديثة الأخرى قائمة على اللّغة وأنّ علم الأسلوب مختصّ فقط في طريقة استخدام هذه اللّغة وأدائها. فالمتكلّم أو الكاتب يقوم على صياغة ما يُحدثه باستخدام اللّغة الخاصّة في هويّة المحتوى المكتوب/المقروء عن طريق انتقاء واختيار وامتثال التّراكيب

اللّغويّة المستخدمة في السّياق ذاته، وذلك بما يتناسب مع طريقته الخاصّة. إنّ من أهم الفروق، أنّ الدّراسات اللّسانيّة تعنى أساسا بالجملة، والأسلوبيّة تُعنى بالإنتاج الكليّ للكلام، وأنّ اللّسانيات تعنى بالتّنظير إلى اللّغة كشكل من أشكال الحدوث المفترضة، وأنّ الأسلوبية تتّجه إلى المحدث فعلا، واللسانيات تعنى باللّغة من حيث هي مدرك مجرّد تمثّله قوانينها، والأسلوبية تعنى باللّغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقّي كأداة مباشرة ومن هذا المنطلق فإنّها تركّز بشكل كثيف ومباشر على عملية الإبداع والإفهام (ربابعة، 2014).وخير ما يوظّف لنا الأسلوبيّة في إطار مفهوميّ، ما كان في إحدى المناقشات التي أثارها «Bali» فإنّه تبنّى فكرة أساسيّة، هي دراسات الأسلوبيّة في قوله عنها:» تدرسُ وقائع التّعبير اللّغوي من ناحية مضامينها الوجدانية» أي: إنّها تدرس تعبير الوقائع للحساسيّة المعبرة عنها لغويّا، كما تدرس فعل الوقائع اللّغويّة على الحساسية (المسدي، 1977، ص.41).

2.2. مفهومها

للأسلوبية تعريفات متعددة، ومفاهيم متنوّعة، واللّطيف في ذلك كلّه، أنّ هذه التعريفات والمفاهيم متقاربة إلى حدٍّ معقول مع بعضها البعض، لجعلها كتلة واضحة جليّة، يستطيع النَّاقد والباحث فهمها والدخول في خصائصها وتجلياتها. فهي مجال من مجالات النّقد، يدرس بشكل خاصّ ومتعمّق النّصّ الأدبيّ عن طريق خلق منهجٍ موضوعيّ لتحليل ذلك النّصّ من خلال الأساليب والرؤى التي تنطوي عليها أعمال الكاتب، فتكشف عن القيم الجماليّة لهذه الأعمال انطلاقا من تفكيك الظّواهر اللّغوية والبلاغيّة للنّص الواحد (الزناد، 1993). وهي عند «Gero» دراسة المتغيرات اللّسانيّة إزاء المعيار القاعديّ، فتحديد نوعيّة الحريّات داخل هذا النّظام نفسه (جيرو، 1994). أمّا عند المسدي فهي: البحث عن الأسس الموضوعيّة لإرساء علم الأسلوب (المسدي، 1982). ومرورا بهذه التّعريفات العامّة للأسلوبيّة، نجد أنّها قد تغيّرت وتحسّنت بعد الإرهاصات التي مرّت بها طيلة تلك الفترات الزّمنية ففي العصر الحديث عُرفت بعدّة اعتبارات هي على النحو الآتي:

- باعتبار المرسل أو المخاطب: التعبير الكاشف لنمط التفكير عند صاحبه ولذلك قالوا: الأسلوب هو الرجل.
- باعتبار المتلقي والمخاطب: هي سمات النّص التي تترك أثرها في المتلقي أيا كان هذا الأثر.
- باعتبار الخطاب: مجموعة الظّواهر اللّغوية المشكّلة عدولا، وما يتّصل به من إيحاءات ودلالات.

(أبو الرضا، 2007؛ اللويمي، 2007). خلاصة القول في مفهومها: أنّها كلّ ما يندرج تحت اللّغة من صوت وصيغة وتركيب، ولأنّ التّفريق بين الأسلوب والأسلوبيّة قد يشكّل لبسا على بعض الدّارسين فنقول: إنّ كل ما يتمّ دراسته تحت سقف اللّغة من أصوات وصيغ وتراكيب، خاصّ بالأسلوب باتّفاق معظم النقّاد والمتخصّصين، بينما الاهتمام بدراسة هذا الأسلوب وتحليله وفق المعايير النّقديّة والفنيّة واللّغويّة، خاصّ بالأسلوبيّة بوصفها علمًا من العلوم ومعرفة من المعارف. مدارسها واتّجاهاتها: إنّ الاهتمام بالأسلوبيّة كمنهج أثبتها ضمن المناهج النّقديّة، فيما تشكّل هذا الاهتمام بخروج مدارس واتّجاهات عدّة أثرت المنهج، وجعلت منه خصائص ومعايير، ناهيك عن بروز كثير من الأعلام والرموز من اللّسانييّن خاصّة، والنّقّاد والمتذوّقين بشكل عامّ. لعلّ أبرز مدارس الأسلوبيّة هي: الأسلوبيّة التّعبيريّة(الوصفيّة)، والأسلوبيّة الصّوتيّة، والإحصائيّة.

2.3. مدارسها واتّجاهاتها

إنّ الاهتمام بالأسلوبيّة كمنهج أثبتها ضمن المناهج النّقديّة، فيما تشكّل هذا الاهتمام بخروج مدارس واتّجاهات عدّة أثرت المنهج، وجعلت منه خصائص ومعايير، ناهيك عن بروز كثير من الأعلام والرموز من اللسانيين بخاصة والنقاد والمتذوقين بعامة. لعلّ أبرز مدارس الأسلوبيّة هي: الأسلوبيّة التّعبيريّة(الوصفيّة)، والأسلوبيّة الصّوتيّة، والإحصائيّة.

الأسلوبيّة التّعبيريّة (الوصفيّة): ارتبطت هذه المدرسة بعالم اللّغة الفرنسي « Bali » إذ يعدّ قطب هذا الاتّجاه ومؤسّسه، الذي درس اللّغة من جهة المُخاطب والمخاطب، وانتهى إلى أنها أي: اللّغة، لا تعبّر عن الفكر إلّا من خلال موقف وجدانيّ، أي: الفكرة المعبّر عنها بوسائل لغويّة لا تصير كلاما إلّا عبر مرورها بمسالك وجدانيّة كالأمل، أو التّرجّي، أو الصّبر، أو النّهي ...إلخ (رابح، 2004، ص.32).

الأسلوبيّة البنائيّة: وهي امتداد لآراء De Saussure في التّفريق بين اللّغة والكلام، كما تعدّاه امتداد المذهب « Bali » في الأسلوبيّة التّعبيريّة الوصفيّة، فقد طوّر البنائيّون في بعض الجوانب، وتلافوا بعضها، حيث أدركوا الحركة الأدبيّة. وهنا يكون التّحليل الأسلوبيّ خاضعا لتفسير العمل الفنيّ بوصفه كائنا عضويّا شعوريّا (السيد، 2009، ص.117).

الأسلوبيّة الإحصائيّة: ويتفرّد هذا الاتّجاه بأنّه لا يفي الجانب الأدبيّ حقّه، فهو لا يستطيع وصف الطّابع الخاصّ، والتفرّد في العمل الأدبيّ، وإنّما يحسن هذا الاتجاه إذا كان مكملا للمناهج الأسلوبيّة الأخرى. (أبو الرضا، 2007 ؛ اللويمي، 2007). أي: إن هذه المدرسة خاصّة بالكمّ وإحصاء الظّاهرة اللّغويّة، ويتم بناء أحكامه وفق النتائج الإحصائيّة فقط.

أسلوبية الانزياح: وتقوم على مبدأ انزياح وتحرّك اللّغة الأسلوبيّة عن اللّغة العاديّة، أي: انزياح عن المتعارف عليه، إذ يعتقد أرباب هذه المدرسة، أنّ الأسلوب الجيّد هو الذي يأخذك لغير ما تعتقده أو تألفه، ويخرج بك نحو عالم فكري، لم تكن لتتوقّعه من النصّ المقروء، وقد اختلفوا كثيرا في هذه المدرسة: فمنهم من يدّعي أنّ ذلك خروج عن قواعد اللّغة، وهو ما قاله الحداثيون في أدبهم. وقد سمّاها كوهين (الانتهاك) حيث إن المُبدع يعتمد في إبداعه على اختراق المستوى المثاليّ في اللّغة وانتهاكه (عبد المطلب، 1984).

الأسلوبيّة الصّوتيّة: يُقصد بها بحسب «Giroud» دراسة المتغيّرات الصّوتيّة للسلسلة الكلاميّة، واستخدام بعض العناصر الصّوتيّة للغويّات أسلوبيّة بإقرار أنّه في حوزة اللّغة نسقا كاملا من المتغيّرات الأسلوبيّة الصّوتيّة من بينها، الآثار الطبيعيّة للصّوت، المحاكاة الصّوتيّة، المدّ، التّكرار، الجناس، التّناغم (مهدي، 2006، ص.139).

3. القصيدة

قال الشريف الرضيّ:

يا ظَبيَةَ البانِ تَرعى في خَمائِلِهِ ... لِيَهنَكِ اليَومَ أَنَّ القَلبَ مَرعاكِ
الماءُ عِندَكِ مَبذولٌ لِشارِبِهِ ... وَلَيسَ يُرويكِ إِلّا مَدمَعي الباكي
هَبَّت لَنا مِن رِياحِ الغَورِ رائِحَةٌ ... بَعدَ الرُقادِ عَرَفناها بِرَيّاكِ
ثُمَّ اِنثَنَينا إِذا ما هَزَّنا طَرَبٌ ... عَلى الرِحالِ تَعَلَّلنا بِذِكراكِ
سِهامُ أَصحابَ ورامِيهِ بِذي سَلَمٍ ... مَن بِالعِراقِ، لَقَد أَبعَدتِ مَرماكِ
وَعدٌ لِعَينَيكِ عِندي ما وَفَيتِ بِهِ ... يا قُربَ ما كَذَبَتْ عَينيَّ عَيناكِ
حَكَتْ لِحاظُكِ ما في الرّيمِ مِن مُلَحٍ ... يوم اللقاء فكان الفضل للحاكي
كَأَنَّ ظَرفَكِ يَومَ الجِزعِ يُخبِرُنا ... بما طوى عنك من أسماء قتلاك
أَنتِ النَعيمُ لِقَلبي وَالعَذابُ لَهُ ... فَمَا أَمَرّكِ في قَلبي وَأَحلاكِ
عِندي رَسائِلُ شَوقٍ لَستُ أَذكُرُها ... لَولا الرَقيبُ لَقَد بَلَّغتُها فاكِ
سُقيَ مَنازِلَ لَيالي الخَيفِ ما شَرِبَت ... مِنَ الغَمامِ وَحَيّاها وَحَيّاكِ
إِذ يَلتَقي كُلُّ ذي دَينٍ وَماطِلُهُ ... مِنّا وَيَجتَمِعُ المَشكُوُّ وَالشاكي
لَمّا غَدا السِرُبُ يَعطو بَينَ أَرحُلِنا ... مَا كانَ فيهِ غَرِيمُ القَلبِ إِلّاكِ
هامَت بِكَ العَينُ لَم تَتبَع سِواكَ هَوىً ... مَنْ عَلَّمَ البَينَ أَنَّ القَلبَ يَهوَاكِ
حَتّى دَنَا السِرُبُ، ما أَحيَيتِ مِن كَمَدٍ ... قَتلى هَواكَ وَلا فادَيتَ أَسراكِ
يا حَبذا نَفحَةٌ مُرَّت بِفيكَ لَنا ... وَنُطفَةٌ غَمَسَت فيها ثَنايَاكِ
وَحَبّذا وَقفَةٌ، وَالرَكبُ مُغتَفِلٌ ... عَلى ثَرىً وَخَدَتْ فيهِ مَطاياكِ
لَوْ كانَتِ اللَمَةُ السَوْداءُ مِن عُدَدي ... يوم الغميم لما أفلتِّ أشراكي

4. المبحث الأول: المستوى الصوتي تحليل نظريّ وتطبيقيّ:

4.1. المستوى الصّوتي

إنّ الشّعر بطبيعته هو الصّوت، والصّوت له دلالاته وحيثياته وأسبابه. وللصّوت وقع على النّفس، وتأثير جليّ وواضح، فهو: مكوّن رئيس للشعر ممّا يولّد عن ذلك موسيقى تمثّل ميزة خاصّة يتميّز بها الشّعر، من ضمن هذه الموسيقى: الموسيقى الدّاخلية، وما تتضمّنه من أشكال إيقاعيّة بديعة كالتّكرار في الأصوات والكلمات.

4.2. الموسيقى الدّاخليّة (الإيقاع)

الإيقاع جزء من أجزاء المستوى الصّوتيّ، وهو ناتج عن اختيار الكاتب للنّص؛ إذ له غرضه الذي بنيت عليه الألفاظ، ولذلك يناسب الشعر الرثائي إيقاع حزين، وبحرٌ يناسبه بتفعيلاته التي تحمل طول نفس في النّطق، والشّعر الغزليّ يناسبه الإيقاع المرن الممتع المطرب، الذي ما إن تغنّيت به شعرت بنشوة داخل أوتارك الصّوتيّة، وهلمّ جرّا. والموسيقى الدّاخليّة هي ذلك الإيقاع الهمس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة، بما يحمل في تأليفها من صدى ووقع وحسن، وبما لها من رهافة ودقّة وتأليف وانسجام حروف، وبعد عن التّنافر وتقارب المخارج (الوجي، 1989).ومن أشكال الموسيقى الدّاخلية: التّكرار بشقّيه (تكرار الأصوات، وتكرار الكلمات: الأسماء والأفعال...)، وما تحدثه من إيقاع موسيقيّ عذب يُنبي عن تجربة موفّقة للكاتب في مختلف مشاعره، وتجليات أحاسيسه.

4.3. التّكرار

هو «إحداث أصوات تتكرّر بكيفية معيّنة، في البيت الشّعريّ الواحد، أو في مجموعة أبيات شعريّة في ذات النّصّ، أو في القصيدة كاملة، أو في ديوان الشّاعر. ويمكن تقسيم التّكرار إلى الأنواع الآتية: تكرار شطر بيت شعريّ، تكرار مقطع من البيت، تكرار كلمة، تكرار حرف (الشنطي، 1427). إذن، فالتّكرار ظاهرة أسلوبيّة جديرة بالاهتمام، يلجأ إليه الشّاعر لتجسيدٍ مختلف في المعنى، وكذلك لإثبات ما يريد الوصول إليه، وأحيانا وليس دائما يكون بسبب عوامل نفسيّة خاصّة بالشّاعر، وليس ذلك مجال المنهج الأسلوبيّ إطلاقا. ومن أنواع التّكرار: تكرار الأصوات،

ولأن دراستنا وبحثنا قائم على نصّ شعريّ، فإنّ هذه المدرسة الصّوتيّة، ستخدم كثيرا من جوانب هذا البحث، إذ إن القصيدة قائمة على منظومة صوتيّة تناغميّة في ثناياها، فالصّوت: هو جوهر الشّعر، ويتمّ من خلاله إخراج حيثيات الأسلوبيّة كما سيتجلى في المبحث الأوّل بمشيئة الله تعالى.

وتكرار الكلمات وفيما يلي سنفصّل تنظيريّا قبل الدّخول إلى التّطبيق النّصيّ:

تكرار الأصـوات: وهو تكرار صوت معيّن قائم على خلق إيقاع صوتيّ منفرد، لغرض خدمة الجزئيّة السّياقيّة أو المعنى الذي أثبته السّياق، فالصّوت يشكّل وحدة أساسيّة فريدة في إيجاد الإيقاع الموسيقيّ التّفاعليّ ليعطيه أثرا جماليّا فريدا، ويعرّفه ابن سينا بقوله:» تموّج الهواء ودفعه بقوّة وسرعة من أيّ سبب كان» (العطية، 1983، ص.8). وتكرار الصّوت له مسبّباته، وهذا محلّ اهتمام المنهج الأسلوبيّ عند الانتقال إلى الجزء التّطبيقيّ من هذا المبحث.

تكرار الكلمات: ليس التّكرار قصرا على الأصـوات فحسب، بل يتعدّاها إلى ما بعد ذلك وهو تكرار الكلمات، فعندما يردّد الشّاعر كلمة واحـدة لأكثر من مـرّة داخـل النّصّ، فهناك غاية دلاليّة تستحقّ الاهتمام والدّراسة.و«تكرار الكلمات التي تنبني عن أصوات، يستطيع الشّاعر أن يخلق بها جوّا موسيقيّا خاصّا، يشيع دلالة معيّنة» (السّعدني، 1992، ص.38). وهذا باعتبار أنّ مثل هذه الأنواع من التّكرار في الكلمات لها وقعها في النّفس لدى المتلقّي كما أشرنا إلى ذلك في المدخل عند تقنين مفهوم الأسلوبيّة باعتبار المخاطب والمتلقّي.

4.4. الجهر والهمس

الجهر: هو اهتزاز الجبلين الصّوتيّين بقوّة كافية، وهما في هذا الوضع يهتزّان اهتزازا منظّما، ويُحدثان صوتا موسيقيّا تختلف درجته حسب مدد هذه الهزّات أو الذّبذبات في الثّانية (الشنطي، 1427). ونعني أنّه في أثناء نطق الصّوت المجهور، يمرّ جزء من الهواء عبر الحبليين الصوتيين ممّا يسمح باهتزازها، فتتشكّل لنا صفة الصّوت إمّا قوّة أو ضعفا. وأفضل تعريف للجّهر بحسب أحد العارفين في مجال الأصوات: «الصّوت المجهور هو الصّوت الذي يهتزّ عند النّطق به الوتران الصّوتيان في النتوء الصوفي الحنجريّ، بحيث يسمع رنين تنشره التذبذبات الحنجريّة» (السد، 1997، ص.55).

الهمس: وهو الذي « لا يهتزّ معه الوتران الصّوتيّان، ولا يسمع لهما رنين حين النّطق به، وليس معنى هذا أن ليس للنّفس معه ذبذبات مطلقا، ولا، لم تدركه الأذن، ولكنّ المراد بهمس الصّوت هو صوت الوترين الصّوتيّين معه» (الشنطي، 1427، ص.60). فالأصـوات المهموسة تمتاز على المجهورة بأنّها تسمح بمرور الهواء إلى الرئتين، والذي بدوره لا يؤثر على الوترين الصّوتيّين إذ يحافظان على مكانتها، ولا يهتزّان، والأصـوات المهموسة في اللّغة العربيّة هي: (ت، ث، ح، ج، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك)، ويمكن التفريق بين الصّوت المجهور والصّوت المهموس بأن المجهور يعتمد على ذبذبة الأوتار الصّوتية، بينما الصوت المهموس لا يهتز معه الوتران الصّوتيان، ولا يسمع لهما رنين عند النّطق به (السعدني، 1992، ص.33). وقياسا على الظّواهر الأسلوبيّة النّظريّة، فإنّ للشدّة والرّخاوة وأصوات اللّين والطّباق أيضا، دور في بنية الموسيقى الدّاخليّة للنّص، وفيما يلي نستعرض أبرز الجوانب المتبقيّة من هذه الظواهر.

4.5. الشدّة والرّخاوة

الشّدّة: وهو الصّوت الشّديد عند انحباس الهواء كلّه في المخرج، وبمدها يندفع الهواء فجأة، والأصوات الشّديدة معروفة في اللّغة العربيّة ما كان عمقها شديد متعسّر، أو حركة اللّسان فيها غير مرنة، وهي باتّفاق الصّوتيّين: (الهمزة، القاف، الكاف، الجيم، الطّاء، التاء، الدّال، اللّام)، وهي مثل قوله في النّص: (إذ يلتقي، كأنّ طرفك، يوم الجزع، طوى، كذّبت عينيّ، الرّقاد، القلب، كمدٍ، قتلى، وقفة، مطاياك، كانت، اللّمة...).

الرّخـوة: وهي أصـوات هادئة فيها رخـاوة ومـرونـة وسهولة، ولصوتها وقع لطيف هادئ على الأذن، وهي على النّحو الآتي: (الهاء، الحاء، الغين، الخاء، الشّين، الصّاد، الضّاد، الزّاي، السّين، الظّاء، التّاء، الذّال، الفاء)، وهي مثل قوله في النّص: (خمائلِهِ، سهم أصـاب، رحـال، غـمـام، أسـمـاء، سـقـى، الـسّـرب، يعطو، غمست، هوى، وخدت، غميم...).

4.6. أصوات اللّين

استعمل الشّريف الرّضي في قصيدته حروف المدّ، واستخدم أيضا أصوات الاسترخاء وإخراج الهموم والأحزان التي يعانيها من حبّه وعمق شوقه لمحبوبته التي وصفها بالظّبية ، فهو صوت يتميّز بالوضوح السمعيّ ويعطي القصيدة نفسا عميقا واضحا وجليّا على حساب حال الشّاعر النّفسيّة في بعضِ الكلمات: البان، خمائل، مرعاك، الماء، شارب، باكي، رياح، رائحة، رقاد، ريّاك، رحـال، ذكـراك، أصـاب، رام، عـراق، مرمـاك، عيناك، لقاء ، حاكي، قتلاك، عذاب، أحلاك، رسائل، فاك، غمام، حيّاك، الشّاكي، إلّاك، يهواك، هواك، فاديت، أسـراك، ثناياك، مطاياك، سوداء، أشراك. فألف المدّ في هذه الكلمات هو صوت مجهور، يخرج الهواء عند النطق به على شكل مستمرّ من الحلق والفم؛ وهذا الصّوت يتميّز بالانطلاقة في النّطق والمرونة وعدم التّقييد والتّحجّر، ويعطي مشاعر القـارئ نفحة موسيقيّة، تتميّز هـذه النفحة بالهدوء والحزن.

4.7. الطّباق

وهو لون من الألوان الأسلوبيّة التّكوينيّة، ولا تكون هذه المحسّنات مبتذلة، بل يستعملها الشّاعر عفوا بلا تكلّف، ومن ضمن هذه المحسّنات نجد الطّباق، حيث يقول التّبريزي: «الطّباق أن يأتي الشاعر بالمعنى وضدّه أو ما يقوم مقام الضدّ» (أبو العدوس، 2007، ص.109). والشّريف الرّضي في هذا النّص استخدم ألفاظا لغرض ما، ثمّ أتى بألفاظ أخرى تكون ضدّها في المعنى، فتصير الكلمتان متضادتين معنى. والطّباق عند الدّارسين نوعان: طباق الإيجاب، وطباق السّلب، الذي عرّفه بقوله: « طباق السّلب الجمع بين فعلي مصدر واحد مثبت ومنفي، أوبين أمر ونهي» (القزويني، 2006، ص.350). أمّا طباق الإيجاب فهو أن يقوم الشاعر بذكر كلمتين مختلفتين معنى وكتابة، وعلى ذلك سنقوم باستخراج الطّباق قدر المُستدرك في قصيدة الشريف الرّضي، ونبيّن ما إن كان نوعه إيجابا أو سلبا. ولقد مثّل الطباق في قصيدة (ظبية البان) سمة أسلوبيّة بارزة، نلاحظ أنّ الشّاعر قد وظّف الطّباق بنوعيه، وعمد إلى مثل هذا النّوع لكي يلفت انتباه القارئ، ويقرّب

إليه الفكرة المقصودة، وذلك بوضوح دون تحليل خارج إطار المعنيّ، وذلك جليّ وواضح من خلال المقارنات التي امتطاها الشّاعر في قصيدته. إنّ الطّباق وهو لون أسلوبيّ تكوينيّ فريد، قد شكّل جرسا موسيقيّا متعدّدا في أسطر النّص، دلّ على تأكيد المعنى وتوضيحه إضافة إلى ذلك يكشف عن البراعة اللّفظية للشّاعر (زكريا، 2003). خلاصة القول: إنّ التّكرار بصفته ضمن الدائرة الموسيقيّة في المستوى الصّوتي (الإيقاع) والجهر والهمس والشدّة والرّخاوة والطّباق، وكما مثّلنا بذلك عبر التّطبيق العملي في النّص، نجد أنّ أثرها واضح في النفس، وأنّ المنهج الأسلوبي في هذا القسم، قد حقّق نتائجه المرجوّة إذ استخرجنا عدّة خصائص وفوائد من أهمها:

- أنّ التّكرار الذي أحدثه الشّريف الرضي في الأصوات كان لإظهار عمق حبّه، ولينبّه حبيبته أنّها قد وصلت في حبه موصلا إلى الحدّ الذي لا يستطيع الشّاعر تحمّله، ففي (يا ظبية) يخرج الصوت بعد النّداء بلهفة ومحبّة وود، لكنّه يختم نصّه بتكرار المناداة وتكرار مواضع الألم الذي خلّفه هذا الحب العظيم: حبّ بين من بالعراق ومن بذي سلم.
- الجهر في النّص بصفته لونا أسلوبيّا وظاهرة خاصّة، أحدث طربا رهيبا ومخيفا في ذات الوقت، إذ جميع الكلمات التي رصدناها، مُلئت جهرا في نطقها، كانت كلمات تدلّ على الأسى والحزن، وقليل منها ما يدلّ على الفرح والسرور، وهذا يعني أنّ الشّاعر يتألّم كثيرا، وأنّ هذا النّصّ ما كان ليخرج بصورة أفضل لو كان خاليا من هذه الأصوات التي أحدثت شكلا مختلفا داخل البنية الشّعريّة كاملة.
- الهمس المرهف الذي يتولّد بعد الجهر غالبا، فالقارئ للنّص يعلم جيدا أنّ الشّاعر ما كان في موضع جهر إلّا ويعوّض ذلك بأصوات مهموسة، ليؤكّد على أنّ نبرة الشدّة لا تدوم، وأنّه يحاول استعمال جميع الأساليب مع المحبوب كي ينال نصيبا من القرب والنّيل
- الشدّة والرّخاوة في النّص أخذت تلعب دورا كبيرا في جعل التّراكيب اللّفظية، تأخذ حقّها من الإقناع لدى المتلقّي على حدة، ثمّ الإرشاد لدى المحبوبة من جهة أخرى فهو يخبرنا أنّ محبوبته لا يليق بها إلّا أن نقابلها كما تقابلنا بسهم عينيها وحدتها، وأنّ الرّخاوة معها في مواضع كثيرة لا يجد نفعا، وأنّ الشدّة مطلب والنص على ما تضمّنه من هذه البراهين لا يخلو من التّميز والإحساس المرهف لدى الشّاعر.
- الطّباق الذي رأيناه لم يكن اعتباطا ولا ابتذالا، بل كان محورا حسّاسا جدا في محاولة قويّة من الشّاعر ليثبت مدى قرب قلبه منها، وأنّ هذه المقابلات كانت لإثبات أنّ لكلّ جزء منها أثره في النّفس، فرسائل الشوق يجب أن تذكر بطبيعة الحال وإلّا فهي ليست رسائل، لكنّه نفاها (لست أذكرها) للدّلالة على أنّ هناك شيئاً مكتومًا، وهذا الشّيء ليس سهلا ولا صغيرا بل عميقٌ وكبير يحتاج لوقت لألقاك فأسرده لك سردا.

جدول 1

الطباق وأنواعه

الطباق	نوعه
الماء عندك مبذول / وليس يرويك	طباق سلب
وعد لعينيك / ما وفيت به	طباق سلب
النعيم / العذاب	طباق إيجاب
أمرّك/ أحلاك	طباق إيجاب
رسائل شوق/ لست أذكرها	طباق سلب
المشكو/ الشاكي	طباق إيجاب

5. المستوى التّركيبيّ

لا شك أنّ المستوى التّركيبي يعدّ من أهم المستويات في التّحليل الأسلوبيّ، لا سيّما في البنية اللّغويّة الدّاخليّة للنّص الذي يتمّ من خلاله البحث عن أهمّ السّمات الأسلوبيّة والتّعابير المتنوّعة. فمن خلاله يتمّ الكشف عن الوحدات اللّغوية والتّنظيم الدّاخليّ إلّا أنّ دراسة المستوى التّركيبيّ، يتمّ من قبله رصد مختلف التّراكيب اللّغويّة، انطلاقا إلى القواعد النّحويّة الثّابتة والمتنوّعة، وإنّ من أبرز هذه البنى التّركيبيّة نجد بنية التّركيب الاسميّ ودلالته، وبنية التّركيب الفعليّ، التّقديم والتّأخير، والتّعريف والتّنكير، وتوظيف الأسماء والأزمنة (المضارع والأمر).

5.1. الانزياح اللّغويّ

يظهر الانزياح اللّغويّ في قصيدة (يا ظبية البان) من خلال بروز جملة من البنى اللّغوية ذات الطّبيعة التّركيبيّة، ويمكن حصرها في بنية التّركيب الاسميّ ودلالته، والفعلي التّقديم والتّأخير، والتّعريف والتّنكير، وتوظيف الأسماء والأفعال.

5.2. بنية التّركيب الاسميّ ودلالته (نظري)

بنية التّركيب الاسمي، وما تتّصف به من خصائص فارقة، وما يترتّب عنها من وظائف، وما ينتج من دلالات أسلوبيّة تحوّلها إلى بنية أسلوبيّة منزاحة، تبرز الملامح الجماليّة والفنيّة للبنيّة التّركيبيّة، ويمنح التّركيب بناءً منظّما من الصّيغ المتحرّكة عبر السّياق (المسدي، 1982). ويعدّ المسند والمسند إليه الجزأين المحوريّين في بنية هذا التّركيب، أمّا بنية التّركيب الاسميّ فبصورتها المركّبة تتشكّل غالبا من جملتين بسيطتين؛ جملة أصليّة وأخرى مرتبطة بها، وينجز هذا التّركيب من خلاله. التوسعة والارتباط والتعلّق بوسائل لغوية مختلفة كالاستفهام والشّرط بأدوات تفيد الرّبط والعطف (كالفاء والواو ثمّ حتّى ...) وبنية التّركيب الاسميّ في صورتها المتعدّدة، فهي تتألّف دائما من أكثر من جملتين بوساطة قاعدتين نحويتيّن: التّرابط، أو العطف لوجود مناسبة، أو التّفريغ، أو الاشتقاق والتّوليد. وما يميّز بنية هذا التّركيب التعدد والتّوالي في المكوّنات اللّفظيّة، وعلى الاتّساع والتّعقيد، فإنّ بنيته سليمة صحيحة من النّاحية التّركيبيّة.

5.3. بنية التّركيب الاسميّ (تطبيق)

تجسّدت بنية التّركيب الاسميّ كما الوصف، والإحصاء في مجموعة أنماط أساسيّة في قصيدة (يا ظبية البان) في عناصرها المتنوّعة، ومكوّناتها الجليّة، بما يستجيب لمقاصد الشّاعر، فقد قام بتوظيف عدد لا بأس به في القصيدة، وعلينا ذكر بعض

الجمل الاسميّة التي وردت من خلال هذا الجدول التالي:

جدول 2

الجمل الأسمية في القصيدة

الجملة الاسمية	نوعها
يا ظبية البان	معرّف بالإضافة
في خمائله	شبه جملة + نكرة
القلب مرعاك	اسم معرفة + اسم نكرة
الماء عندك	اسم معرفة + شبه جملة
مدمعي الباكي	اسم نكرة + اسم معرفة
رياح الغور	معرف بالإضافة
سهم أصاب	اسم نكرة + حرف تعدية
الريم من مُلح	اسم معرفة + شبه جملة
يوم اللقاء	معرف بالإضافة
الفضل للحاكي	اسم معرفة + شبه جملة
غريم القلب	معرف بالإضافة
اللمة السوداء	اسم معرفة
يوم الغميم	معرف بالإضافة

تبيّن لنا من خلال هذا الجدول أنّ الشّاعر اتّخذ مجموعة من الجمل الاسميّة وسيلة مناسبة لشحنها بالأخبار، وينقل عبر رسالته مجموعة أخرى من المعلومات والقيم، ويقوم التّنغيم في هذه البنى التركيبيّة بدور إيجابي في عملية التّواصل والإبلاغ.

5.4. بنية التّركيب الفعليّ (تطبيق)

إنّ بنية التّركيب الفعليّ بنية فاعلة في القصيدة، ولها القيمة التّعبيريّة الخاصّة بها، وقد قام الشّريف الرّضي في هذا النّص بتوظيف عدد من الأفعال، وهدفه في ذلك توظيف الدّلالة على التّجديد، فالجملة الفعليّة: «موضوعة لإفادة التّجديد والحدوث في زمن بعيد» (المسدي، 1982، ص.45). ويمكن ذكر الجمل الفعلية في القصيدة من خلال هذا الجدول:

جدول 3

الجمل الفعلية في القصيدة

الجملة الفعلية	الجملة الفعلية
ترعى في خمائله	يلتقي
ليهنك اليوم	يجتمع
يرويك إلا ...	غدا السرب/ يعطو
هبّت لنا	هامت بك العين
عرفناها ..	من علّم البين
اثنينا / هزّنا / تعلّلنا	يهواكِ
أصاب / أبعدتِ	دنا السربُ
وفيتِ به / كذبَتْ عينيّ عيناكِ	فاديت أسراكِ
حكت لحاظك	مرّت بفيكِ لنا
كأن طرفك.. يخبرنا	غمست فيها ثناياكِ
أذكرها / بلّغتها فاكِ	وخدتْ فيه مطاياكِ
سقى منى / ما شربتْ	أفلتّ أشراكي
حيّاها وحيّاكِ	

بعد النّظر في أسطر هذه القصيدة، نلاحظ أنّها مبنيّة على الجمل الفعليّة المتّصلة، ممّا يدلّ على كثرة الحوادث التي يذكرها الشّاعر بصيغة الإخبار لا بصيغة التّقرير، وهذه الحوادث جرّاء ما تعرضه من شوق دفين، وحب عذري بدوي غير مكتوم، أظهره لها بصيغة الأفعال، وكأنّه كان يتألّم منها فعلا تلو الآخر، وكما يقول عبد القاهر الجرجانيّ عن الفعل وتأثيره:» يقتضي تجديد المعنى المثبت ويقتضي المزاولة» (الجرجاني، 2001، ص.124).

5.5. التّقديم والتّأخير

وكما أنّ النّص اشتمل على عدة ظواهر أسلوبيّة مثل ما سبق ذكره، فإنّ التّقديم والتّأخير له أثره الواضح والجليّ في قصيدة الشّريف الرضي تحديدا واضحا في هذا النّص. إنّ النّحاة بوصفهم مهندسين للّغة قد جعلوا للكلام رتبا بعضها أسبق من بعض، فإن جئت بالكلام على أصله، فليس ذلك من قبيل التّقديم والتّأخير، وإن وضعت الكلمة في غير مرتبتها التي عُرفت بها في كلام العرب، فهنا دخلت في باب التقديم والتأخير، مع الأغراض التي وجِدت لأجلها (فاضل، 2007) فما الغرض الأساس من التّقديم والتّأخير إذن؟ يقال: إنّه من أجل توضيح الدّلالة أكثر وإظهار الفكرة بصورة أجلّ، وأكثر ذكاء لدى المتلقّي عن طريق المحاسن اللّغوية كتقديم الخبر على المبتدأ، أو الفاعل على الفعل، ونعني المسند والمسند إليه، وهذا يتجسد في قصيدة (يا ظبية البان) كما سنرى.

جدول 4

يوضح العبارة والدلالة

العبارة	الدلالة
هبت لنا من رياح الغور رائحة	تقديم الكلام: هبت رائحة من رياح الغور , تقديم شبه الجملة على الفاعل
سهم أصاب	تقديم الفاعل على الفعل الأصل فيه: أصاب سهم
يا قرب ما كذبت عينيّ عيناك	تقديم المفعول به على الفاعل الأصل فيه: يا قرب ما كذبت عيناكِ عينيّ
كأن طرفك يوم الجزع يُخبرنا	تقديم المفعول فيه على الفعل الأصل: كأن طرفك يخبرنا يوم الجزع
ونطفة غمست فيها ثناياك	تقديم المفعول فيه على الفاعل الأصل: ونطفة غمست ثناياك فيها
على ثرى وخدَتْ فيه مطاياكِ	تقديم المفعول فيه على الفاعل الأصل: ثرى وخدت مطاياك فيه

فالتقديم والتأخير يبرران لنا سمة الأسلوبيّة والجماليّة في تركيب النّص، عبر دلالات ومفاهيم يشير إليها الشّريف الرّضي تجاه محبوبته التي يعبّر عنها بهذه الظّاهرة الأسلوبيّة بعمق الحبّ والشّوق والودّ والوئام، حتى شكّل لنا انزياحًا جماليًّا فنيًا، يستحقّ التّأمّل مرّات عديدة.

5.6. التّعريف

المعرفة: اسم يدلّ على معيّن مميّز عن سائر الأفراد أو الجموع المشاركة له في الصّفات العامّة المشتركة مثل: «زيد» علما لشخص معيّن، و»هؤلاء» اسم يشار به إلى جماعة معيّنة (الميداني، 1996).

أمّا في قصيدتنا هذه (يا ظبية البان) فنجد الكثير من الأسماء المعرّفة، وأخرى ليست كذلك مع احتمالها احتمالات كثيرة ودلالات خفيّة سنتطرّق إليها في التّفصيل الجزئي القادم عبر هذا الجدول الآتي:

جدول 5

يوضح الأسماء المعرفة والغير معرفة

المعـــــرفــة			
المعرف بـ أل	الضمائر	أسماء العلم	أسماء الإشارة
البان	خمائله	الخيف	أنتِ
القلب	ليهنك	العراق	
الماء	لشاربه		
الريم	عندك		
اللقاء	راميه		
الجِزع	عرفناها		
النعيم / العذاب	له		
الرقيب	حياها		
الغمام	ماطلهُ		
المشكو	بك		
الشاكي	هواك		

5.7. توظيف الأسماء

لا شك أنّ الشريف الرضيّ اعتمد في قصيدته الغزليّة العذبة، على أسماء لها دلالات واضحة، ترمي إلى غرض مرتبط ارتباطا وثيقا بموضوع النّص وغرضه، ومن هذه الأسماء على سبيل الذكر لا الحصر (الخيف) وهو اسم علم لمكان في مكّة المكرمة، وكذلك (العراق) وكذلك (ذي سلم)، وغيرها من الأسماء الأخرى. وأن موضوع الاسم على أن يثبت به المعنى للشيء من غير أن يقتضي تحديده شيئا بعد شيء (الجرجاني، 2001، ص. 123-124).

5.8. توظيف الأزمنة

إنّ الأفعال الزّمنيّة في قصيدة الشّريف الرّضي حاضرة لإثبات ونفي، وتأكيد سيأتي، والعجيب أنّ هذه الأفعال بتنوّعها وتفرّدها لمعانيها التي وضعت لأجلها، وجدناها لا تشكّل هاجسا داخل النّص، إلّا أنّها تعدّ من الظّواهر الأسلوبيّة التي لعبت دورا فعّالا داخل النّص، من حيث ربط الأحداث وفكّها.

الفعل الماضي: وظّف الشّاعر الفعل الماضي في قصيدته ليدلّ به على وقوع بعض الأحداث التي أراد أن يسردها للمتلقّي بشكل مرتّب ودقيق، فاستند الشّاعر إلى عدد من الأفعال الماضيّة موضّحا دلالاتها في هذا الجدول:

جدول 6

الفعل الماضي ودلالاته

الفعل الماضي	الدلالة
هبّت عرفناها انثنينا هزّنا أصاب أبعدت وفيت كذبت حكت	في هذه الأفعال التي صنفناها في حقل المعنويات تدل دلالة واضحة على حالة الشاعر النفسية الكئيبة المضطربة أيضا وتحسّره وحزنه على بعد وتقصير محبوبته.
سقى حيّاها غدا هامت علّم دنا / غمست/ وخدَتْ	أما في هذا القسم فإنّ الدّلالة يتذكر ويدعو لبعض الأحداث التي حصلت له معها ولكن لا زال يتغنّى بهذه الأحداث لعل محبوبته تشعر وتتأثر ولو بالقليل منها !!

الفعل المضارع: أمّا الفعل المضارع فهو ما يدلّ على حدوث فعل في الزّمان من الحاضر أو المستقبل (الحموز، 2002). والشّريف الرّضي في هذه القصيدة أسند المضارع الدّالّ على الاستمراريّة والتّواصل في العطاء والموقف، كما كان له دور فعّال في إحياء وتجديد دلالات أخرى غير واضحة في سياق النّص، وهذا ما يظهر في توضيح هذه الأفعال ودلالاتها عبر الجدول الآتي:

جدول 7

الفعل المضارع ودلالاته

الفعل المضارع	الدلالة
ترعى يهنك يُرويك تعلّلنا يُخبرنا أذكرها	الأفعال في هذا الحقل تدلّ على استمرارية حبّه وعمق شوقه لمحبوبته حيث يؤكد أنها لا زالت تأكل من قلبه، ولا زاليبكيها، ويتغنّى باسمها ويتعلّل وأنه أيضا يذكرها باستمرار دون انقطاع
يلتقي يعطو يجتمع	أما هذه الأفعال فتدلّ على نفسيته الكئيبة والقلقة لأنّها ظلمته على حدّ وصفه، وإنّ الظلم مستمرّ باق، وأنّ الألم لا زال في قلبه

6. المبحث الثاني: المستوى الدلالي: تحليل أسلوبيّ نظريّ وتطبيقيّ المستوى الدلالي:

إنّ علاقة المتكلّم مع اللّغة تختلف عن علاقة المبدع معها، فالشّاعر في عمله الإبداعيّ يعمد إلى تحطيم الحقيقة الواقعيّة، ويقيم بدلا منها حقيقة شعريّة أعلى منها وأكمل، فيسمّي الأشياء بغير اسمها (عبد البديع، 1997). واللّغة اتّصال اجتماعيّ، ونجدها في هذا المستوى تحديدا لا تصلح إلا أن تكون وصفا عامّا، فالشّاعر لا يبحث عن الوصف العامّ، وإنّما فقط يريد التّعبير عن هذه اللّغة بطريقته التي أرادها أن تكون. ومن البدهيّات في التّحليل الأسلوبيّ اختلاف توصيف الدّلالة في التّعبير الشّعريّ عن توصيفها في الخطاب النّفعي، فإذا كانت الدّلالة هي العلاقة بين الدّالّ والمدلول داخل البنية اللّغويّة، ومن مقتضياتها كمال الاتّصال عقليّا بين الطرفين بحيث يقتضي أحدهما الآخر (الهدى، 2006). ويركّز معظم الباحثين والدّارسين على دراسة المستوى الدّلالي كظاهرة أسلوبيّة عالية المستوى، على مراتب مختلفة من أهمها وأبرزها: الرّمز، والإيحاء، والمعجم الشّعريّ، والاستعارة، والكناية.

6.1. الرمز

ويُعد خاصيّة قويّة في النصوص الشعرية خاصة، وهو إحدى وسائل الأديب لتحقيق أهدافه وغاياته الجماليّة، والرّمز يعبّر عن أمور نفسيّة للشّاعر، وهو وثيق الصّلة بالدّلالة؛ إذ يتّسم بالغموض الذي يعطي بدوره بعدا جماليّا يؤثّر في القارئ.

ومن أمثله الرّمز في نصّ الشّريف الرّضي ما كان لإظهار الجانب التّاريخي كقوله: «سقى منى وليالي الخيف» فالخيف: رمزية غامضة، إذ أخفى الشّاعر المكان خلف هذا المسمى المعروف، وكذلك نجد الرّمزية بارزة في قوله: «لولا الرقيب لقد بلّغتها فاكِ» فالرّقيب: غير معروف الهويّة في النّص، جعله رمزا لإيصال دلالة بليغة خاصّة بالشّاعر.

6.2. الإيحاء

الإيحاء لعبة لغويّة سلكها الشّريف الرّضي في نصّه، لغرض التّأثير على المتلقي بالدّرجة الأولى بهدف الوصول إلى النقطة التي يريدها، ذلك من خلال التّعبير عن الأغراض النّفسيّة بأسلوب غير مباشر، لأنّ هذه الأغراض لا تستطيع اللّغة أن تؤدّيها على الوجه المطلوب، ومن أبرز الإيحاءات للإشارة لا على سبيل الحصر:

جدول 8

يوضح الإيحاء ودلالته

الكلمة	الدلالة الإيحائية
وعد لعينيك عندي ما وفيت به	دلالة على أنّ النظرة كانت بمثابة اتّفاق
عندي رسائل شوق لست أذكرها	دلالة على الرّغبة في التّقبيل
من علّم البين أن القلب يهواك	دلالة على أنّ هواها لم يكن محض صدفة.

6.3. المعجم الشّعريّ

استمدّ الشّريف الرّضي مادّته اللّغويّة من ألفاظ الطبيعة الغرّاء، والجانب الإنساني أيضا، فالعبارات اللّطيفة ذات البعد العاطفي والاجتماعي، استمدّها من مختلف الأشكال اللّغويّة المتنوّعة.

6.4. الاستعارة

الاستعارة في معناها قد تواترت من بداية القصيدة حتى آخر بيت فيها، وهي في معناها اللّغويّ: « أن يأخذ شخص ما شيئا ما من شخص آخر، يستعمله مدّة، ثمّ يرجعه إليه» (فضل عباس، 2009، ص.33). أمّا المعنى الاصطلاحيّ: «مجاز لغوي علاقة مشابهة بين المعنى الحقيقيّ والمعنى المجازيّ» (الزناد، 1992، ص.59). ويمكن أن نذكر جملة من الاستعارات التي وردت في قصيدة الشّريف الرّضي، والتي تمّ رصدها من خلال الجدول الآتي:

جدول 9

يوضح الاستعارات

الصورة	نوعها	دلالاتها
يا ظبية البان	تصريحيّة	حذف المشبّه وهي محبوبته
مدمعي الباكي	تصريحيّة	حذف المشبّه وهو نهرٌ للسقيا
سهم أصاب	تصريحيّة	حذف المشبّه وهو عين المحبوبة
حكت لحاظك	تصريحيّة	تراسل الحواس بين المشبّه والمشبه به
طرفك يخبرنا	تصريحيّة	تراسل الحواس بين المشبّه والمشبه به
من علّم البين	تصريحيّة	حذف المشبّه وهو رجل يُعلّم بالأخبار

إنّ المتأمّل في هذه الاستعارات التّصريحية، يجد أنّ الشّاعر قد اعتمد توظيف الاستعارة بكثرة: لتصوير المعاني الدّالة على معاناته وحبّه وعمق شوقه لمحبوبته. كما أنّها دلّت على براعة الشّريف الرّضي اللّغوية، وقدرته أيضا على تصوير هذه المعاناة في قالب فنّي جميل يؤثّر بشكل ملحوظ في المتلقّي.

6.5. الكناية

ثمّة أسلوب آخر من أساليب التّعبير الفنيّ، وهو الكناية إذ انطلق البلاغيون في كشفهم عن فنيّة هذا الأسلوب وهو عندهم:» يريد المتكلّم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللّفظ الموضوع في اللّغة، ولكن إلى معنى هو تاليه، ورفده في الوجود فيومي به إليه ويجعله دليلا عليه» (الجرجاني، 2001، ص.105). ومعنى ذلك التّواصل المقصود إبلاغه عبر وسيطة ينتقل من خلالها الذّهن لكي يدرك مراد المنشئ. وما نلاحظه على الشّريف الرّضي في هذا النص أنّ كنايات قلّة قد تمّ ذكرها، ليدلّ على معنى دفين في داخله، وهو لا شك إمّا لإظهار حسرة، أو إخفاء جانب آخر من الألم الذي لا يرغب في إظهاره لمحبوبته. فمن هذه الكنايات نجد قوله: «يا قرب ما كذبت عيني عيناك» كناية عن خلف الوعد ونقض الاتّفاق المبرم بينهما. وأيضا في قوله:» بما طوى عنك من أسماء قتلاك» كناية عن أنّ عينها قاتلة بسبب قوّتها وحدّتها، ونجد كناية أخرى في النّص إذ يقول:» منا ويجتمع المشكوّ والشاكي» كناية عن تعرّضه للظّلم والتّهكم. فالشاعر بلا شك في هذا النص يحنّ إلى محبوبته، ويريد منها أن تشعر بذلك الحب الذي يبطنه تارة ويظهره تارة أخرى على سبيل التّنوع في الظواهر الأسلوبيّة داخل بنية النّصّ. وهذه الصور الدّلالية بعموم ما تمّ ذكرها، قد أعطت النّص قيمته وطابعه الخاصّ، وقامت أيضا بتقوية أوصاره وأركانه، وربطت بين أحداثه وحيثياته، وإنّ تعدّد الدّلالات والتّأثرات يجعل للنّصّ قيمة عالية ورفيعة لا يرتقي إليها أي قارئ ولا يصل إليها أي ناقد.

7. المستوى الإيقاعيّ: تحليل أسلوبيّ نظريّ وتطبيقيّ المستوى الإيقاعيّ:

يقول ابن خلدون:» كان الغناء في الصّدر الأوّل من أجزاء الفنّ، لأنّه تابع للشّعر؛ إذ الغناء إنمّا هو تلحينه ... وتلحين الأشعار الموزونة بتقطيع الأصـوات على نسب منتظمة» (ابـن خـلدون، 2005، ص.488). فالإيقاع هو طرب النّص، وإنّ دلالته عميقة في إظهار العامل الأسلوبيّ أو الظّاهرة الأسلوبيّة التي جاء بها الشّاعر في قصيدته، ثمّ إنّ الإيقاع ليحمل بين طيّاته أعماقا في المعنى، حيث التناغم الفعّال يعطي لونا خاصّا ويضفي طابعا جماليّا مختلفا سواء بسبب غرض القصيدة أو بسبب أنّ التّفعيلات في أصلها تلعب دورا رهيبا في جعل النّصّ كتلة لا تقبل القسمة على اثنين. ومن هذا القول كانت الإمكانية الوحيدة لتحليل الشّعريّة في النّصّ هي اقتناء طبيعة المادّة الصوتيّة الدّلاليّة، أي نظام العلامات التي هي جسده وكينونته النّاضجة، والتي هي شرط وجوده أيضا (أبو ديب، 1995). الوزن المجرّد القائم على المقاطع والتعديلات: سواء كانت هذه الأوزان منتظمة أم حرة، وهذا مجال الدراسة العروضية بطبيعة الحال وهو يقع بين اللغة الطبيعية وبين

موسيقاها ولأننا كذلك فحري بنا أن نستخدم عينة من هذه الكلمات والمقطوعات الشعرية متمثلين دور هذه التفعيلات في صنع نمط نفسي خاص بالشاعر:

كأنّ طرف < كأنْن طرف (مسْ تفْ عِلن)

مِنا ويجْ < منْنا ويجْ (مسْ تفْ عِلن)

ففي هذين المثالين نجد أن التناغم الصوتي مـرورا بالأحبال الصوتية يعطي رقصة نفسية داخلية، مما يدل على أن الشاعر وهو يسير على هذه التفعيلات مع بث شكواه وآلامه ووصف حبه وشعوره وعمق أشواقه، يتعايش نفسيا ويتعالج على أصوات ترانيم هذه التفعيلات.

7.1. الأداء

هو عملية التجسيد الشفوية حيث يقوم القارئ أو المنشد بتأويل العناصر التّوازنيّة، وما يقع بينهما من انسجام واختلاف في التفاعل مع الدلالة اتساقا، واختلافا وهنا تدخل مباحث التنغيم والنبر والوقف (العمري، 2015).

7.2. الإيقاع

إذا كان الشعر بنية تركيبية فإن الإيقاع لازم من لوازمه، بغرض إظهار التركيب الزمني أي: الامتداد المنسق للزمان في بنية الخطاب اللغوي، لذلك كانت أعمق القصائد الشعرية هي تلك التي تتناسب فيها الحركات الإيقاعية الموجبة مع الحركات الدلالية. وعلاقة الإيقاع بالظاهرة الأسلوبية علاقة الجزء بالكل، إذ أن الإيقاع يشتمل على الوزن وليس العكس، كما أنه قد يكون في النثر فيتصف بالجمالية، كما في بعض المظاهر البديعية في البلاغة العربية.ولذلك فإن الإيقاع هو: وحدة نغمية تتكرر على نحو مخصوص في الشعر أو في الكلام أي أنه تلوين صوتي صادر عن الكلام (إسماعيل، 1974).وقد أشار أرسطو إلى «وسائل المحاكاة في الشعر كون الصوت مادة الشهر الأولى». راجع عبر الويب: (رأي أرسطو في الإيقاع الصوتي للنص). والواقع أن طبيعة الشعر تؤكد ارتباطه بالغناء والموسيقى، بدليل أن كل نتائج وإنتاجات الأمم الشعرية لم تكن خالية من الموسيقى (الطاهر، 1979). وبعد ذلك يمكننا القول: «أن الشعر العربي نشأ مرتبطا بالغناء» (عجلان، 1981، ص.298).

7.3. القافية

إنّ قافية القصيدة التي بين أيدينا للشّريف الرضي قائمة على حرف الكاف المكسور، وتسمّى كافيّة الشّريف الرّضي، وأحبّ أن أطلق عليها: بكائية الرّضي، لاحتوائها على عناصر الحزن والألم وبدلاله قوله في داخل النص: مدمعي الباكي. ثمّ إنّ الشّاعر قد سار على نهجٍ مرسوم لضبط القافية التي تعتبر صارمة في العروض بشكل عامّ، وتؤكد التصاقه بالموسيقى، والتأكد على القافية الموحدة التي تعطي الكلام الشعريّ طابعا غنائيّا. يقول ابن رشيق:» كان الكلام نثرا فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها وطيب أعراقها وذكر أيّامها الصّالحة وأوطانها النازحة..» (ابن رشيق، 1981، ص.255). ونرى في قصيدة الشّريف الرّضي قافية موحّدة مضبوطة تسير على نمط غير مضطرب، وإن اضطربت أحاسيسه ومشاعره داخل الصّور الفنيّة الرّاقية، وإن الظّاهرة الأسلوبيّة في الإيقاع تبدو قائمة على الصّوت التّفعيليّ للقافية، فالكاف المكسورة تشعر المتلقي بنوع من الطّرب والأنس والنّسلية « تعللنا بذكراكِ»، فالشّاعر هنا يعيش صورة فنيّة أسلوبيّة رفيعة، تستحقّ منّا الوقوف كثيرا على النّصّ والتّعلّل بحقّ على ذكر جماله وفنونه.

7.4. البحر

لقد بنى الشّريف الرّضي قصيدته على البحر البسيط، وضابطه: [إن البسيطَ، لديه يُبسط الأملُ - مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلُ] والبسيط من البحور المستعملة في أشعار العرب، لا سيما الشّعراء الوصفيّين أمثال أبي الطيب المتنبّي والشّريف الرضي، وهو بحر عذب يستطيع الشّاعر وصف أجمل ما لديه من صور عن طريق أوزانه الدّاخلية فهو بحر وإن كان شائعا يبقى تأثيره النفسي في الشاعر والمتلقي قويّا وبارزا ومؤثّرا.

8. الخاتمة

قد تحدثنا في هذا البحث عن نشأة الأسلوبيّة وتعّرفنا أيضا على مفهوم الأسلوب، وانتقلنا بعد ذلك إلى التّعريف والاتّجاهات والمدارس، ثم تطرّقنا في المبحث الأول بجزئيه الصّوتيّ والتّركيبيّ إلى التّكرار وأهميته في النّص كاملا، وأيضا إلى الجهر والهمس، والشّدة، والرّخاوة، والطّباق. ثمّ انتقلنا إلى الجزء الآخر وهو التّركيبيّ فتطرّقنا إلى البنية الاسميّة ودلالاتها، ثمّ الفعلية والتّقديم والتّأخير والتّعريف، وتوظيف الأزمنة للمضارع والماضي. ثمّ تحوّلنا بعد ذلك إلى المستوى الدّلاليّ والإيقاعيّ عبر المبحث الثّاني، فوقفنا على كثير من الظواهر الأسلوبيّة آخذين بتطبيق خصائص هذا المنهج على هذه النّقاط. وقد خرجنا بفائدة جليّة ولله الحمد أنّ المنهج الأسلوبيّ منهج ممتع يحتاج إلى كثرة التّحليل والتّدريب لنا وللمهتمّين بالمناهج اللّسانيّة الحديثة، فهو منهج وإن كان قويّا صارما لا يقبل كثيرا من النّصوص، لكنّه يبقى من المناهج الجديرة بالدّراسة والاستزادة إذ النّصّ هو الذي يحيلنا إلى المنهج المناسب. من خلال ما تمّ عرضه في التّحليل الأسلوبيّ لقصيدة الشّريف الرضي، خرج البحث بعدة نتائج، نراها بحسب تقديرنا موضوعيّة في قراءة نصّ فريد من نصوص شعرية عدّة، وهذه النتائج تتمثل في:

- استحقاق كافيّة الشّريف الرضيّ للدّراسة الأسلوبيّة، وفق المعيار التّركيبيّ الذي اتخذناه منهجا لإنجاز ما أردنا إنجازه في هذا التّحليل الموضوعيّ لنص شعريّ واحد.
- مدى استخدام الشّاعر للتراكيب عبر المستوى الدّلاليّ والتّركيبيّ، وتنوّعه في تعاطي ذلك عبر مقتضيات استخدام اللّغة النّاعمة في إيصال فكرته عبر الوصف في الاستعارات والتّشبيهات المتنوّعة.
- الشّاعر يتمتّع بأسلوبيّة فائقة وجذّابة، ولديه حسّ مرهف، وقلب يحمل الكثير ليُبقي أواصر الحبّ قائمة، وهذا واضح في قصيدته وواضح في شخصيته بعد رجوعنا لسيرته الذّاتيّة والوقوف على بعض مآثره وجهوده.

- النّص بوصفه بلاطة العمل الذي قمنا به، وهو محط اهتمام المنهج الأسلوبيّ، فإنّي وجدت النّص قائما بذاته يؤدّي مهاراته الأسلوبيّة على الوجه المطلوب، ولو أنّ بحثنا لم يشمل هذه المظاهر كاملة، لكنّه استطاع بفضل الله أن يدخل في عمقه، ويحلّل ما فيه من مآخذ أسلوبيّة فتّاكة تفتك بالعناصر والخصائص الأسلوبيّة، وتجعلها رهينة النّقد الأدبيّ القويم.

إنّ الدّارس الجيّد لهذا المنهج يعلم يقينا بعد هذه الجولة أنّ النّصوص الأدبيّة عند القراءة والتّأمل هي من تشير إلى المنهج المناسب للدّراسة، لا العكس فالنّصوص في تصوّري وتقديري عبارة عن ظُلمة، والظلمة أنـواع، فمنها ما يحتاج إلى شمعة صغيرة لتضيء، ومنها ما يحتاج إلى شعلة متوسّطة ليعمّ الضوء في أرجائها، ومنها ما يحتاج إلى آلات ضوئيّة عملاقة للكشف عن خفايا هذه الظلمة وكشف أسرارها. ختاما نسعى في إيصال فكرة علمية جديدة، وأسلوب منهجي قويم لخدمة الميدان البحثيّ مع المساهمة في الارتقاء بالأعمال اللّسانيّة والدّراسات النقدية المتنوّعة.

نبذة عن الباحث

صالح رشيد العتيبي

شاعر سعودي، باحث دكتوراه في الأدب والنقد، جامعة الإمام محمد بن سعود، مجاز في البحث العلمي من مجمع اللغة العربية بمكة المكرمة، ومهتم بالمناهج النقدية الحديثة، له عدة مؤلفات آخرها: تداولية الخطاب الساخر عن دار كنوز المعرفة بالأردن، شارك في العديد من المؤتمرات والمناسبات العلمية، وله إسهامات في تحرير الخطاب التواصليّ.

t990580@rb.moe.gov.sa

المراجع

المراجع العربية

ابن خلدون، عبد الرحمن. (2005). *المقدمة*(ج1) (عبد السلام الشدادي، محقق)، بيت الفنون والعلوم والآداب.

ابن رشيق، أبو علي الحسن. (1981). *العمدة في محاسن الشعر وآدابه* (محمد عبد الحميد، المترجم). دار الجيل.

أبو الرضا، سعد. (2007). *النقد الأدبي الحديث* (ط.2)، المجموعة المتحدة بالقاهرة.

أبو العدوس، يوسف. (2007). *الأسلوبية الرؤية والتطبيق*. دار المسيرة.

أبو ديب، كمال. (1995). *جدلية الخفاء والتجلّي* (ط.4). دار العلم للملايين.

أدونيس، أحمد سعيد. (1986). *الثابت والمتحوّل* (ط. 5). دار الفكر.

إسماعيل، عزّ الدين. (1974). *الأسس الجماليّة في النقد العربيّ عرض وتفسير ومقارنة*. دار الفكر العربيّ.

التميمي، صبحي. (1986). *الصورة الشعرية في الكتابة الفنية*. دار الفكر اللبناني.

الثعالبي، أبي منصور. (1983). *يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر*. دار الكتب العلمية.

جبر، عبد الله محمد. (1988). *الأسلوب والنحو*. دار العودة.

الجرجاني، عبد القاهر. (2001). *دلائل الإعجاز* (ط.3). مطبعة المدني بالقاهرة.

جيرو، بيير. (1994). *الأسلوبية* (منذر عياشي ، مترجم) (ط.2). مركز الإنماء الحضاري.

الحموز، محمد عوّاد. (2002). *الرشيد في النحو العربيّ*. دار الصفاء للنشر والتوزيع.

درويش، أحمد. (2015). *الأسلوبية دراسات نظرية وتطبيقية*. مكتبة الرشد ناشرون.

رابح، بحوش. (2004). *الأسلوبيات وتحليل الخطاب*. مديرية النشر. جامعة عنابة.

الرازي. (2000). *معجم الصّحاح* (إبراهيم زهوة، محقق). دار الكتاب العربي.

ربابعة، موسى. (2014). *الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها*. دار جرير للنشر والتوزيع.

زكريا، مفدي. (2003). *أمجادنا تتكلّم وقصائد أخرى*. مؤسسة مفدي زكريا.

الزناد، الأزهر. (1992). *دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة*. المركز الثقافي العربي.

الزناد، الأزهر. (1993). *نسيج النّص*. المركز الثقافي العربي.

الزيدي، توفيق. (1984). *أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث*. الدار العربية للكتاب.

السد، نور الدين. (1997). *الأسلوبية وتحليل الخطاب*. دار هومة.

السعدني، مصطفى. (1992). *تأويل الشعر*. دار المعارف.

سقال، ديزيرة. (1993). *من الصورة الشعرية إلى الفضاء الشعري*. دار الفكر اللبناني.

السيد، شفيع. (2009). *الاتجاه الأسلوبي في النقد*. دار الفكر العربي.

شريم، ميشال جوزيف. (1987). *دليل الدراسات الأسلوبية* (ط2). المؤسسة الجامعية للدراسات.

الشنطي، محمد صالح. (1427). *في الأدب العربي السعودي* (ط.3)، دار الأندلس.

الطاهر، علي جواد. (1979). *مقدمة في النقد الأدبيّ*. المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

الطرابلسي، محمد الهادي. (2015). *تحاليل أسلوبية* (ط.2). دار الجنوب.

عباس، إحسان. (2012). *ديوان الشّريف الرضي*. دار صادر.

عباس، فضل. (2009). *البلاغة فنونها وأفنانها*. دار النفائس.

عبد البديع، لطفي. (1997). *الشعر واللغة*، مكتبة لبنان.

عبد الله، محمد حسن. (1981). *الصورة والبناء الشعري*. دار المعارف.

عبد المطلب، محمد. (1994). *البلاغة والأسلوبية*. الشركة المصرية العالمية للنشر.

عجلان، عباس بيومي. (1981). *عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى*. دار المعارف.

العطية، إبراهيم خليل. (1983). *في البحث الصوتي عند العرب*. منشورات دار الجاحظ للنشر.

العمري، محمّد. (2015). *الموازنات الصوتيّة في الرؤية البلاغيّة والممارسة الشعريّة*. أفريقيا الشرق.

فاضل، صالح. (2007). *الجملة العربيّة تأليفها وأقسامها* (ط.2). دار الفكر ناشرون.

القزويني، الخطيب. (2006). *الإيضاح في علوم البلاغة*. مؤسسة المختار.

لويس، سيسيل دي. (2012). *الصورة الشعرية* (أحمد نصيف النجابي، مترجم). مؤسسة الخليج.

اللويمي، محمد. (2007). *البلاغة والأسلوبية*. مكتبة لبنان ناشرون.

المسدي، عبد السلام. (1982). *الأسلوبية والأسلوب* (ط.2). الدار العربية للكتاب.

مهدي، هلال ماهر. (2006). *رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية*. المكتب الجامعي الحديث.

الميداني، عبد الرحمن حبنكة. (1996). *البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها*. دار القلم.

الهدى، أنور. (2006). *علم الدلالة دراسة وتطبيق*. المكتب الجامعي.

الوجي، عبد الرحمن. (1989). *الإيقاع في الشعر العربي*. دار الحصاد للنشر والتوزيع.

المراجع المرومنة

'Abu alrida , S. (2007). *Alnaqd al'adabiu alhadithi* (2nd ed.). Almajmueat Almutahidat Bialqahirati. [in Arabic]

Abbas, E. (2012). *Diwan Ash-sharif Ar-radi. Dar Şader*. [in Arabic]

Abdullah, M. (1981). *Aṣ-ṣ ūrah Walbina' Ash-sh'eri*. Dar Alm'arif. [in Arabic]

'Abdul-Muṭṭalib, M. (1994). *Albalaghah wal'uslūbiah*. Ash-shari- kah Almi ṣ riah Al'alamiah lin-nashr. [in Arabic]

Abū Al-'Adoūs, Y. (2007). *Al'uslūbiah Ar-ru'yah Wat-taṭbiq*. Dar Al Masirah. [in Arabic]

Abū Deeb, K. (1995). *Jadaliat Alkhafa' Wat-tjally* (4th ed.). Dar Al'ilm lil-ma- layin. [in Arabic]

Adonis, A. (1986). *Ath-thabit Wal-mutaḥwil* (5th ed.). Dar Al-Fikr. [in Arabic]

Al-Ḥamūz, M. (2002). *Al-Rashīd fī al-naḥw al'rbī*. Dār Al-Ṣafā' Lil- Nashr Wa Al-Tawzī'. [in Arabic]

Al-hudaa, A. (2006). *Ealm Aldilalat Ealaa Dirasati*. Almaktab Aljamieii. [in Arabic]

Al-'Aṭīyah, I. (1983). *Fī Al-Baḥth Al-ṣawtī 'inda al-'Arab*. Manshūrāt Dār Al-Jāḥiẓ Lil-Nashr. [in Arabic]

Al-'Umarī, M. (2015). *Al-Muwāzanāt alṣwtyyh fī al-ru'yah al- blāghyyh wa-al-mumārasah alsh'ryyh*. Afrīqiyā Al-Sharq. [in Arabic]

Al-Jurjānī, 'A. (2001). *Dalā'il al-i'jāz* (3rd ed.). Maṭba'at Al-madani bi Al-Qāhirah. [in Arabic]

Al-Masdi, A. (1982). *Al'uslūbiah wal-'uslūb* (2nd ed.). Ad-dar Al'arabiah Lil-kitab. [in Arabic]

Al-Maydānī, 'A. (1996). *Al-balāghah al-'Arabīyah ususuhā wa-'ulūmihā wa-funūnuhā*. Dār Al-Qalam. [in Arabic]

Al-Qazwīnī, A. (2006). *Al-Īḍāḥ fī 'ulūm al-balāghah*. Mu'assasat Al-Mukhtār. [in Arabic]

Al-Sayyid, S. (2009). *Al-Ittijāh al-uslūbī fī al-naqd*. Dār Al-Fikr Al- 'Arabī. [in Arabic]

Al-Ṭāhir, 'A. (1979). *Muqaddimah fī al-naqd al'dbī*. Al-Mu'assasah Al-'Arabīyah Lil-Dirāsāt Wa Al-Nashr. [in Arabic]

Al-Zannād, A. (1992). *Durūs fī al-balāghah al-'Arabīyah Naḥwa ru'yah jadīdah*. Al-Markaz Al-Thaqāfī Al-'Arabī. [in Arabic]

Al-Zannād, A. (1993). *Nasīj alnnṣ*. Al-Markaz Al-Thaqāfī Al-'Arabī. [in Arabic]

Alluwaymi, M. (2007). *Albalaghat Wal'uslubiati*. Maktabat lubnan nashiru- na. [in Arabic]

Alshintiu , M. (1427). *Fi Al'adab alearabii alsueudii* (3rd ed.). Dar Al-andilis. [in Arabic]

Althaealibiu , A. (1983). *Yatimat aldahr fi mahasin 'ahl aleasra*. Dar alkutub aleilmiati. [in Arabic]

Alwjy, 'A. (1989). *Al-īqā' fī al-shi'r al-'Arabī*. Dār Al-Ḥaṣād Lil-Nashr Wa Al-Tawzī'. [in Arabic]

Ar-razi, M. (2000). *Mu'jam Aṣ-ṣḥaḥ* (Ibrāhīm Zahwah, Ed.). Dar Alkitab Al'arabi. [in Arabic]

As-sad, N. (1997). *Al'uslūbiah Wa Taḥlil Alkhitab*. Dar Humah. [in Arabic]

As-s'adani, M. (1992). *T'awil Ash-sh'er*. Dar Alm'arif. [in Arabic]

At-tamimi, S. (1986). *Aṣ-ṣuwrah Ash-sh'er iah fi Alkitabah Alfanni- yah*. Dar Alfikr Allubnani. [in Arabic]

Aṭ-ṭarabulsi, M. (2015). *Taḥalil 'uslūbiah* (2nd ed.). Dar Aljanūb. [in Arabic]

Az-zaidi, T. (1984). *Athar Allisaniat fi An-naqd Al'arabi Alḥadith*. Ad-dar Al'arabiah Lil-kitab. [in Arabic]

Darwish, A. (2015). *Al'uslūbiah, Dirasat Naẓariah Wa Taṭbiqiah*. Maktabat Ar-rushd Nashirūn. [in Arabic]

Eabaas , F. (2009). *Albalaghat fununuha asinanuha*. Dar Alnafayisi. [in Arabic]

Eabd albadie , L. (1997). *Alshier wallughat*. Maktabat Lubnan. [in Arabic]

Fadil , S. (2007). *Aljumlat alerbyt talifuha wa'aqsamaha*. (2nd ed.). Dar Alfikr Nashiruna. [in Arabic]

Gero, P. (1994). *Al'uslūbiah Munzer 'Ayashi* (Mundhir 'Ayyāsh, Trans.) (2nd ed.). Markaz Al'inma' Alḥaḍari. [in Arabic]

‘Ajlān, ‘A. (1981). *‘Anāṣir al-ibdā‘ al-Fannī fī shi‘r al-A‘shá*. Dār Al-Ma‘ārif. [in Arabic]

Ibn Rashīq, A. (1981). *Al-‘Umdah fī Maḥāsin al-shi‘r wa-ādābuh* (Muḥammad ‘Abd al-Ḥamīd, Trans.). Dār Al-Jīl. [in Arabic]

Ismā‘īl, ‘z. (1974). *Al-Usus aljmālyyh fī al-naqd al‘rbī ‘arḍ wa-tafsīr wa-muqāranah*. Dār Al-Fikr Al‘rbī. [in Arabic]

Jabr, A. (1988). *Al-‘uslūb Wan-nuhu*. Dar Al‘awdah. [in Arabic]

Lewis, C.D. (n.d.). *Aṣ-ṣuwrah Ash-sh‘er iah* (Aḥmed Naṣif An-na- jabi, Trans.). Mu‘asasat Alkhalij. [in Arabic]

Mahdī, H. (2006). *Ru’á balāghīyah fī al-naqd wa-al-uslūbīyah*. Al-Maktab Al-Jāmi‘ī Al-ḥadīth. [in Arabic]

Rabab‘a, M. (2014). *Al‘uslūbiah, Mafahimuha Wa tajalliyatiha*. Dar Jarir Lil nashr Wat-tawzi‘e. [in Arabic]

Rābiḥ, B. (2004). *Al‘slwbyāt wa-taḥlīl al-khiṭāb*. Mudīrīyat al- Nashr. Jāmi‘at ‘Annābah. [in Arabic]

Saqqal, D. (1993). *Min Aṣ-ṣuwrah Ash-sh‘er iah ‘lla Alfaḍa‘ Ash- sh‘eri*. Dar Alfikr Allubnani. [in Arabic]

Shrem, M. (1987). *Dalil Ad-dirasat Al‘uslūbiah* (2nd ed.). Al Mu‘asasah Aljami‘iah Lid-dirasat. [in Arabic]

Zakarīyā, M. (2003). *Amjādunā ttkllm wa-qaṣā’id ukhrá*. Mu’assa- sat Mufdī Zakarīyā. [in Arabic]