قصيدة أنداء لحسن يغنم دراسة أسلوبية

The Poem of «Anda›a» by Hasan Yaghnam: A Stylistic Study

د.عبد الله محمد عبد ربه الفروي[1]
Dr. Abduallh Mohammed Alfarawi

https://doi.org/10.54582/TSJ.2.2.33

(1) أستاذ الأدب الحديث المساعد بقسم اللغة العربية كلية التربية والآداب جامعة إقليم سبأ – جامعة الحديدة

عنوان المراسلة : Mohammedalfarawy@gamil2015.com

قصيدة أنداء لحسن يغنم[1(*)] دراسة أسلوبية

المستخلص:

قدمت الدراسة مقاربة أسلوبية لقصيدة (أنداء) للشاعر حسن يغنم، ووقفت عند المحددات الأسلوبية التي ميَّزت تجربة حسن يغنم الشعرية، وافترقت بها عن غيرها من التجارب الشعرية، من خلال مستويات التحليل اللغوي الصوتي التركيبي والدلالي، من خلال استجلاء أهم الظواهر الأسلوبية في المستويات الثلاثة؛ ولتحقيق ذلك استعانت الدراسة بالأسلوبية، وبخاصة الأسلوبية الإحصائية في بعض المواضع التي تقتضي الإحصاء.

منهج الدراسة: اعتمدت الدراسة القراءة الأسلوبية الإحصائية منهجاً لها، مع توظيف المنهج الفني التكاملي في التحليل.

أهم النتائج: توصلت الدراسة إلى عدد من النتائج أهمها:

1-هيمنة صيغة فعلان إيقاعيًا على بنية النص الصوتية؛ مثل نغمة موسيقية مؤثرة وموحية بأشجان الشاعر، ومعبرة عن مشاعره وأحاسيسه الجياشة.

2-هيمنة صيغتي الجمع والمصدر بصورة واضحة على بنية النص التركيبية والصوتية.

3-احتلت التراكيب الفعلية مساحة كبيرة في بنية النص التركيبية، وكانت الجملة الماضوية هي الغالبة.

4-استخدم الشاعر تكنيك السرد الحكائي وسيلة للتعبير عن مشاعره الفياضة تجاه المناسبة.

5-غلب على النص الخطابية المباشرة، وتوظيف الصور البيانية البسيطة.

الكلمات المفتاحية: قصيدة أنداء، دراسة أسلوبية، المستوى الصوتي، المستوى الدلالي، المستوى التركيبي.

(**1**) (*) الشيخ حسن بن الصغير بن حمود يغنم، عالم وفقيه، وخطيب وشاعر، له ثلاثة دواوين شعرية مطبوعة هي: 1-أصداء وأنداء 2-أكاليل 3-بوح المشاعر. وله قصائد غير مطبوعة.

- ولد عام 1950م في قرية عنترة في جبل برع شرقي محافظة الحديدة، وفيها تلقى تعليمه الأول.
- التحق بسلك التدريس سنة 1966م، تلقى عددًا من الدورات التأهيلية في مجال التربية.
- درس العلوم الشرعية وعلوم اللغة العربية في زبيد عامي 72، 73م.
- انتخب عضواً في الهيئة الإدارية للتطوير التعاوني الأهلي بمديرية برع من عام 75 إلى عام 1985م.

عمل مديراً لمعهد معاذ بن جبل للمعلمين في الحديدة خلال الفترة 84- 87م.

- انتخب عضواً في مجلس الشورى عن مديريتي برع والسخنة عام 1988م حتى عام 1993م.
- حصل على درجة البكالوريوس في الدراسات الإسلامية من كلية التربية بالحديدة عام 1994.
- عمل مديراً عامًا للشؤون التعليمية بالهيئة العامة للمعاهد العلمية بصنعاء في عامي 93 ، 94م.
- حصل على عدد من الإجازات العلمية في مختلف العلوم الشرعية والعربية.
- له جهوده الدعوية والتربوية في مختلف مناطق الحديدة.
- توفي الشيخ حسن يغنم في 20/ 12/ 2020م في مدينة مأرب.

https://doi.org/10.54582/TSJ.2.2.33

Abstract

This research aims to introduce a stylistic approach of Hasan Yaghnam's selected poem 'Anda'a'. It focuses on the stylistic features that distinguished his poetic experience from the experience of others. This study followed the analytical method that is used to analyze phonetic, structural and semantic features with trying to explain stylistic phenomena in these features. The researcher also used statistics stylistic study particularly in the topics that require statistics. The findings of this investigation revealed the following:

The dominance of the rhythmic form of the word formation (faelan) over the phonetic text structure which is represented in a form of an effective musical tone that suggests the poet's sadness and expresses his feelings and emotions.

The dominance of the plural and infinitive forms on the phonetic and structure of the text.

The verbal structures occupied the largest space in the text structure and the past sentence was predominant.

The poet used the narrative technique as a means to express his feelings about the occasion.

The excessive use of direct rhetoric and functioning of simple metaphorical images.

Keywords: Anda'a poem, stylistic features, phonetic features, semantic features, structural features

.المقدمة:

تمثل المقاربة الأسلوبية أحد المناهج البلاغية والنقدية التي يتكئ عليها الباحثون والنقاد في تناولهم للنتاج الفكري والإبداعي عند الشعراء والأدباء، والموازنة بين ذلك النتاج الإبداعي، وقد تعددت زوايا النظر تبعًا للمناهج والتوجهات اللسانية الحديثة، فمنها ما اتخذ من النص محورًا أساسيًا للدرس والتحليل بوصفه الجسر الذي يربط المبدع بقرائه الذي يقيم أنواعًا من الصلات بينهم من جهة، ويحمل بصمات المبدع وخصائصه الإبداعية المائزة له عن غيره من جهة أخرى؛ إذْ يقدم كل نص أنماطًا مختلفة من التشفير اللغوي ذي الاستعمال المتفرد الذي يمكننا تفكيكيه بالاعتماد على العرف اللغوي المشترك في المحيط الثقافي واللغوي للنص.

ومنها ما اتخذ من المبدع ومحيطه الثقافي محورًا أساسيًا للدراسة والتحليل، ومحاولة الربط بينهما على اعتبار أَنَّ النص لا يمكن أَن يكون إلا نتيجة حتمية للتفاعل بينهما، ومهما يكن يبقى الإنتاج الإبداعي عملية مكتملة من محصلة التفاعل بين النص والمبدع والمحيط الثقافي واللغوي لهما، ويبقى الأسلوب الأدبي مختلفٌ من مبدع إلى آخر، تبعًا للمقدرة الإبداعية، وامتلاك أدواتها، قوةً وضعفًا، بالإضافة إلى الثروة اللغوية والثراء المعرفي الذي يسهم إلى حد بعيدٍ في صقل موهبة المبدع، وإكسابه آليات وأدوات حديثة، تنعكس على إنتاجه، وتمنحه الجمال والتأثير في النص، ويتجلى ذلك بوضوح في الممارسة الأسلوبية؛ إذ تُعرف بِأَنَّهَا «علمٌ يُعنى بدراسة الخصائص اللغوية التي تنتقل بالكلام، من وسيلة إبلاغ عادي، إلى أداة تأثير فني»[2]، فقد تكون العاطفة جياشة والفكر متوقد، إلا أَنَّ مقدرة المبدع وآلته لا تؤهله إلى تقديم ذلك النتاج المتوهج الذي يأخذ بالألباب، ويذكي جذوة التفاعل لدى المتلقي؛ فتكون التجربة الإبداعية متواضعة تعج بالفنون البلاغية والصور الإبداعية، غير أنها تبقى حائمة في مساحة ضيقة على مستوى بنية النص.

ومن هذه الزاوية يستطيع الباحث الأسلوبي اكتشاف مكامن الضعف والقوة في العمل الأدبي، والسير في تشخيصه، وإبراز تلك الأدوات وآليات توظيفها في بنية النص، فينطلق في التحليل والتأويل مع التجربة الراسخة ذات الاستعمال الأدبي المتقدم، في حين يبقى منكفئًا على ذاته، عاجزًا عن الانطلاق؛ نتيجة ضيق الأوفق الإبداعي الذي عجز عن مدِّه بالتقنيات والأبعاد الفكرية، التي تمكنه من التحليق في فضاءات متداخلة ومتقاطعة، منبثقة من فضاءات النص المحكم البناء.

وفي ضوء هذه المعطيات والأبعاد الفكرية والفلسفية للمنهج الأسلوبي في وصف النص يسعى الباحث إلى محاولة التحليق في الفضاء النصي لقصيدة (أنداء) للشاعر حسن يغنم، في أبعادها المختلفة مقتصرًا على أبرز الملامح الأسلوبية في المستويات الثلاثة، سعيًا لرصد أبرز القيم التعبيرية والجمالية لكلِّ مستوى على حدة، وبيان وظيفته الإبداعية في بنية النص، ومحاولة رصد العلاقات المختلفة بين مستوياته

(2) المسدي، عبد السلام، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون: 130.

الثلاثة، مستثمرًا معطيات المنهج الأسلوبي في تناوله للنص الأدبي.

منهج الدراسة: سنعتمد في دراستنا لهذه القصيدة على المنهج الأسلوبي، ونسعى لتوظيف الأسلوبية الإحصائية على الوجه الأخص، كما أننا سنستفيد من المنهج النقدي التكاملي؛ لغرض الوصول إلى تحقيق الأهداف المنشودة من دراسة النص.

أهداف الدراسة:

- الكشف عن الجوانب الفنية في قصيدة أنداء باستخدام المنهج الأسلوبي.
- التعرف على السمات الشعرية الخاصة للشاعر.
- بيان العاطافة الدينية المتمثلة في حب الني صلى الله عليه وسلم المتأصلة لدى الشاعر.

تقسيم الدراسة:

بعد خلاصة البحث ومقدمته، سيقسم هذا البحث إلى مستويات ثلاثة:

أولاً- المستوى الصوتي.
ثانياً- المستوي التركيبي.
ثالثًا- المستوى الدلالي.

أعقبتها بخاتمة عرضت فيها لأهم النتائج التي توصلت الدراسة إليها.

الدراسات السابقة: لا توجد دراسة مستقلة في شعر حسن يغنم، وإنما درس شعره ضمن شعراء آخرين من تهامة.

تجدر الإشارة قبل البدء في تحليل النص والولوج إلى عوالمه المتعانقة إلى أَنَّ الشاعر يحمل شحنة وجدانية فياضة، تعكس مدى تفاعله وانفعاله بموضوع النص (حادثة الإسراء والمعراج) وما لها من تأثير في نفس كل مسلم، ويتجلى ذلك بوضوح من خلال حشد التراكيب، واضطراب بنائها، غير أَنَّ موهبة الشاعر المتواضعة لم تسعفه في صياغة موغلة في الإبداع والبناء الشعري المغاير للغة المباشرة، فاتسمت بالوضوح والسهولة؛ إِذْ يجد القارئ للنص أَنَّهُ أمام لغة سهلة بسيطة شديدة الوضوح، وهذا ما لم يعهد في البناء اللغوي الشعري.

وهذا ما سيتضح من خلال التعاطي مع الدراسة والتحليل لمستويات النص المختلفة على النحو الآتي:

قصيدة أنداء

أقبلي يا نفائح الرحمن		واملئينا بفيضه الرّباني
واغمرينا من الهدى بركاتٍ		مؤنساتٍ بالبشر كلّ جنان
نحن في ليلة أضاء سناها		في الرّبى والوهاد والوديان
وسرت في الوجود أنداءُ خيرٍ		في جميع الأقطار والبلدان
ليلة النور ما أجلَّ هناها		طالعتنا باليمن والإيمان
هي ذكرى الإسراء بالطهر طه		وعروجٍ به لأسمى مكان
ليلة أبدعت بخير جلال		وجمالٍ بحسنها الفتّان
فترى الأرض والسماء فيوضًا		بصداح من أعذب الألحان
ليلة بالرسول أُسْرِيَ فيها		فحوى حسنها كريم المعاني
أيها الحاضرون كانت قريش		قبل بعث النبي في خذلان
القوي الطاغي يسوم ضعيفا		كأس مُرِّ الإذلال والإذعان
والرّبا سائد ووأد الصبايا		واختصاص الأوثان بالقربان
يعبدون الأصنام ليلَ نهارٍ		في ضلالٍ يؤول للخسران
فأتى المصطفى بدين حنيف		من إله الأنام والأكوان
فدعاهم إليه برًا رحيمًا		عبر لينٍ وحكمة واتّزان
غير أنّ الكفر البغيض ثناهم		عن هدى الله منزل القرآن
قابلوا المصطفى بكل جحود		وتمادوا في الغيّ والبهتان
طرحوا الشوك في الطريق لطه		واستمروا في كبرهم بتفان
وضعوا مرّةً سلاء جزورٍ		فوق ظهر النبيّ في امتهان
عذّبوا صحبه عذابًا شديدًا		كبلال مجسّد الإيمان
وكعمّارٍ بن ياسر أعظم		بصحاب النبيّ من شجعان
مزجو المرَّ من عذابٍ بحلوى		من رضا الخالق العظيم الشّان
وككفّار مكة قابلته		عصبة من ثقيف بالطغيان
جرحوا خاطر النبي بقول		دونه في الجراح جرح السنان
ورمته حجارةً سفهاءٌ		لحقتهم سفاهة الصبيان
وهو في الصبر والثبات كطود		راسخ في الثبات والعنفوان

المعراج

المجلد(4) العدد(1) مايو 2022م
https://doi.org/10.54582/TSJ.2.2.33

فدعَتْه السماء ليلا وأسرى		بالنّبيِّ الكريم ربَّ المثاني
من حمى مكة لمسجد قدس		في جلالٍ يسمو عن الحسبان
حيث صلى بالمرسلين إمامًا		إنّ في ذا لساطع البرهان
إنّ طه خير النبيين جمعًا		فضل ربّي كوابلٍ هتّان
بعد هذا كان العروج بطه		للسماوات عاليات الشأن
وإلى سدرة المنتهى وجبريل فيها		مع طه المختار يصطحبان
ثمّ قال الروح الأمين مكاني		هاهنا فاخترق فإنك دان
قاب قوسين أنت أقرب منه		عند ذي العرش خالق الإنسان
فرض الله ليلها صلوات		هي خمسٌ: خمسون في الميزان
حال الأمة		
يا نبي الهدى دهتنا عوادٍ		حين ملنا إلى الهوى والهوان
واعترتنا نوائبٌ وخطوبٌ		مالنا سيدي عليها يدان
فادع مولاك يذهب الغم عنّا		ويقينا مكائد الشيطان
ويذيق اليهود خزيًا وقهرا		مع بوش المبغَّض النصراني
أنزل الله صوب لعن عليهم		ما همى صوب وابل الأمزان
وصلاةُ الإله تخصُصُ طه		وعلى آله مدى الأزمان
وعلى صحبه الأماجد طرًا		ما تغنَّت حمائم الأغصان

أولًا–المستوى الصوتي:

يمثل الصوت المادة الأساسية للبناء اللغوي بشكلٍ عام، والشعري على وجه الخصوص؛ إذْ تتجلى الأبعاد الدلالية في كثير من الأحيان من خلال الإيحاء المنبعث عن البنية الصوتية للنص، فتكون تعبيرًا صادقًا عن حالة الكاتب الوجدانية، ووسيلةً سهلةً ينثر فيها أحاسيسه ومشاعره، وهذه هي الحقيقة التي عبر عنها ابن جني في وصفه للغة بقوله: «أنها أصوات يعبّر بها كلّ قوم عن أغراضهم»[3]، فالطبيعة الصوتية وحسن توظيفها، تمثل عنصرًا أساسيًّا في التعبير عن غرض المتكلم؛ ولذلك اهتم الباحثون –على اختلاف مشاربهم وأغراضهم– بدراستها والوقوف عندها؛ كون التحليل الصوتي يمثل المستوى الأول من مستويات التحليل اللغوي؛ إذ إنَّ «علم الأصوات فرع رئيس لعلم اللسانيات، فلا النظرية اللغوية، ولا التطبيق اللغوي

(3) ابن جني، عثمان، الخصائص: 4/ 34.

يمكن أن يعملا بدون علم الأصوات، وليس ثمة وصف كامل للغة بدون علم الأصوات»[4].

وفي اللغة الشعرية لا يكتفي التحليل الصوتي «بدرس الوزن وهو الإطار الخارجيّ الذي يمنع القصيدة من التبعثر، وإنما يدرس إلى جواره الموسيقى الداخلية من تناغم الحروف وائتلافها، وتقديم بعض الكلمات على بعض، واستعمال أدوات اللغة الثانوية بوسيلة فنية خاصة، وغير ذلك مما يهيئ جرسًا نفسيًا خاصًا، يكاد يعلو على الوزن العروضي ويفوقه»[5].

وهذا الوزن المتناغم في بنية القصيدة، يسهم إلى حد كبير في مؤازرة البنية الإيقاعية المتوازية، وخلق التآلف بين البنية الوزنية للنص وبنيته الدلالية؛ حيث ينتهي الوزن عندما تنتهي الجملة، فهو توازٍ بين الصوت والمعنى، وهما طرفا الإنتاج اللغوي الأساسيين في العملية الإبداعية؛ كون «الشعر تشكيل خاص منقولٌ بموسيقى الإيقاع واللفظ، فهو يولد أولًا كإيقاع قبل أن ينتظم في جملٍ وتعابير»[6].

ويسعى الباحث الأسلوبي إلى تحليل البنية الصوتية للنص، وييوليها اهتمامًا خاصًا؛ كونها «تبرز خصوصية العمل الأدبي بوصفه وسيلة توصيل رمزية، تثير معنى إدراكيًا من خلال التركيب الصوتي»[7]، الذي يمكن الكشف عنه من خلال الوقوف على الأثر الصوتي والسياقات المختلفة التي جعلت منه فضاءً شعريًّا مترامي الأطراف، له خصوصيته الفنية.

وتتألف قصيدة (أنداء) من اثنين وأربعين بيتًا، جاء رويها مكسورًا، فأضفى هذا الصوت المكسور إيقاعًا خاصًا، انسجم مع إيقاع الحشو الذي تكرر فيه الكسر مرارًا، ولعل الصوت المنخفض (المكسور) يدل على «الانهيار والبثّ والحزن والحرقة»[8]، وهو ما يتوافق مع الغرض الذي صيغت من أجله القصيدة، كما أن «الصوت المخفوض أو المنكسر أو الوطيء هو أليق بالذات وأولى بحميميتها من سواه في هذا المقام، وذلك على أساس أنه يتلاءم في اللغة العربية، مع ياء الاحتياز (ياء المتكلم) الدالّة على الامتلاك والأحقية»[9].

وقد جاء المستوى أوقع في قصيدة أنداء في مستويين، هما: المستوى الصوتي، وقد جاء متداخلًا مع المستوى الثاني: العروضي.

فالقصيدة من الناحية العروضية تقع في إطار بحر الخفيف، وهو من البحور متوسطة الاستعمال في الشعر العربي، وقد أسماه الخليل خفيفًا؛ لأنه أخف الأوزان السباعية؛ حيث إن تفعيلاته السباعية (فاعلاتن – مستفع لن) تشتمل على الكثير من الأسباب الخفيفة، والأسباب كما يقول العروضيون أخف من الأوتاد، وقيل: سمي خفيفًا، لخفة في الذوق والتقطيع؛ لأنه يتوإلى فيه ثلاثة أسباب، فضلًا عن

(4) الشايب، فوزي، محاضرات في اللسانيات، ص: 48.
(5) عيد، رجاء، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، ص: 16.
(6) البريسم، قاسم راضي، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري الآفاق النظرية، ص: 44.
(7) هلال، ماهر مهدي، الأسلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق، ص: 68.
(8) مرتاض، عبد الملك، السبع معلقات(مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها)، ص: 222.
(9) المرجع نفسه، ص: 222.

انتماء البحر إلى دائرة المشتبه، وهو بحر غزير الموسيقى يجود بكل ماله صلة بالشجن؛ ولهذا نجده يكثر في شعر المدائح النبوية وفي الشعر الصوفي؛ إذْ يمنح الشاعر مساحة تعبيرية أوسع وتَفَسًا شعريًّا طويلًا، يتلاءم مع لواعجه النفسية، أي: يمنحه المجال لبث الدلالة الانفعالية والعاطفية للأصوات، عن طريق ما يتوافر للصوت من إيحاءات ودلالات، ناتجة عن ربط الصوت بالمعنى في ضوء صفة الصوت اللغوي ومخرجه، مع النظر إلى المعنى العام للكلمة التي جاء فيها الصوت.[10]

وهو ما يتجلى من البنية الإيقاعية لبحر الخفيف، مفتاح هذا البحر هو:

يَا خَفِيفًا خَفَّتْ بِهِ الْحَرَكَاتُ فَاْعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلاتُ

ومطلع القصيدة هو:

أَقْبِلِي يَا نَفَائحَ الرَّحْمَنِ /٠/٠//٠ /٠//٠// /٠/٠/ فَاعِلاتُنْ مُتَفْعِلُنْ فَاْلاتُن		**واملأينا بفيضه الرّباني** ٠/٠/٠/ ٠//٠// ٠/٠//٠/ **فَاعِلاتُنْ مُتَفْعِلُنْ فَاْلاتُن**

وأول ما يلاحظ أن القصيدة لم تأت على الوزن الأصلي لبحر الخفيف، بل اعترضتها زحافات وعلل، وهي رخص أجازها العروضيون، ليس هنا باب التفصيل فيها. فنجد أن تفعيلة (مستفع لن /0//0/0) قد جاءت مخبونة[11] (متفع لن //0//0)، وكذلك جاءت تفعيلتا العروض والضرب في مطلع القصيدة مشعثتين[12] (فاعلاتن /0//0/0، فالاتن /0/0/0).

فيكون ذلك أول خرق يطالعنا في بنية القصيدة الإيقاعية، فضلًا عن دلالة التصريع في البيت الأول؛ حيث شكّل التصريع في مطلع القصيدة نغمة موسيقية متكررة؛ إذ تتماثل النغمة الصوتية نهايتي الصدر والعجز؛ وهو ما يمد الإيقاع النمطي بتماسك صوتي أشدّ؛ لأن «أهمية التصريع في قول الشعر هو الدخول بالسامع إلى الإطار الإيقاعي، بما لا يدع له ترددًا في الانسجام مع البناء النمطي»[13].

أَقْبِلِي يَا نَفَائحَ الرَّحْمَنِ /٠/٠//٠ /٠//٠// /٠/٠/ فَاعِلاتُنْ مُتَفْعِلُنْ فَاْلاتُن		**واملائينا بفيضه الرّباني** ٠/٠/٠/ ٠//٠// ٠/٠//٠/ **فَاعِلاتُنْ مُتَفْعِلُنْ فَاْلاتُن**

مكنت جزالة البحر وكثرة أسبابه الشاعر من البوح بمشاعره المتدفقة، عما يدور في خلجاته من حزن وأسى

(**10**) ينظر: الوزان، تحسين، الصوت والمعنى في الدرس اللغوي عند العرب في ضوء علم اللغة، ص: 79 -84.

(**11**) الخَبْن (حذف الثاني الساكن)، فتصبح به (مُسْتَفْعِلُنْ /0/0//0) :(مُتَفْعِلُنْ //0//0).

(**12**) التشعيث، وهو حذف أول الوتد المجموع وذلك يكون في (فاعلاتن) فتصير بالتشعيث فالاتن وتنقل إلى مفعولن وهذا خاص بالمجتث والخفيف.

(**13**) المسدي، عبد السلام، في جدل الحداثة الشعرية -نموذج المفاصل، ص: 60.

https://doi.org/10.54582/TSJ.2.2.33

على حال أمته اليوم، مستصحبًا ذكرى الإسراء، لتكون ملهمة للأمة في تغيير واقعها الأليم، مستعرضاً الكثير من الأحداث المستوحاة من التاريخ والسير، مستخدمًا أسلوبًا تقريريًا مباشرًا، تدفعه عاطفة دينية جياشة، تحلق في خيال فياض، فيه مسحة صوفية، بثوب إحيائي. ومما ساعد الشاعر على البوح حرف الروي (النون المكسورة) المسبوقة بألف الردف الذي ساعد على امتداد الصوت بالبوح، والنون أول ما يُعرف من أمرها أنها تسمى «الحرف النوّاح»[14]، وهو صوت لثوي أنفي مجهور، وهو من أكثر الأصوات شيوعًا في القوافي العربية، كونه يساعد على الوضوح السمعي، وهو ما كان وراء النبرة الخطابية العالية ذات الجرس الموسيقي، وهي نبرة لا يخلو منها الشعر العربي.

افتتح النص بفعل إنشائي طلبي غرضه لفت الانتباه وشد القارئ إلى ما سيأتي من أحداث، كما أن إضافة النفائح إلى الرحمن، ووصفها بالرباني –وهي إضافة تشريف– منح فعل الأمر قوة مضاعفة لتتوإلى بعد ذلك أوامر أخرى لم تخرج عن سياق الطلب السابق؛ حيث الأمر موجه لليلة الإسراء.

إنَّ التشاكل في بناء الجملة يستدعي تشاكلًا إيقاعيًا، حيث يزداد هذا الإيقاع وضوحًا في حال تشابهت صور المفردات عن طريق تشابه الصيغ الصرفية في الجمل، وهو ما نلمسه في صيغتي الجمع و(فعلان) اللتين مثلتا ظاهرة أسلوبية مهمة.

وعلى مستوى الإيقاع الداخلي تبرز ظاهرة التشكيل الإيقاعي للجملة في صيغة (فعلان) التي اتكأ عليها الشاعر على امتداد بنية النص السطحية، بما تؤديه من دلالة على الثوران والاضطراب النفسي؛ إزاء التناقض الحاصل بين واقع الشاعر الأليم، وبين تلك المناسبات العظيمة التي استلهمها الشاعر من الماضي، ونستطيع أن نحس ذلك من خلال الألفاظ الآتية: (الوديان، والبلدان، والإيمان، الفتّان، الألحان، خذلان، والإذعان، القربان، للخسران، والأكوان، واتّزان، القرآن، والبهتان، امتهان، الإيمان، شجعان، الطغيان، الصبيان، العنفوان، الحسبان، البرهان، ا، الميزان، والهوان، الشيطان، النصراني، الأمزان، الأزمان، الأغصان...) التي شكلت بناءً متوازيًا قفَّى به الشاعر قصيدته؛ حيث أسهمت في خلق بنية نغمية متوازية على امتداد أبيات القصيدة، مشكلةً تلك التوافقات الصوتية الداخلية التي اصطلح عليها بمصطلح التوازي[15]، وهو «عبارةٌ عن عنصر بنائي في الشعر يقوم على تكرار أجزاء متساوية»[16]، ويهدف التوازي بجانب جماليته في النسق الأدائي –مقروءًا ومسموعًا – «إلى ضمان دوام الرسالة الشعرية في الذاكرة» [17]، وإلى «تحقيق مبدأ التناسب والانسجام فيها» [18]، فيدفع بالقارئ إلى متابعة التلقي والتفاعل مع النص.

وقد اعتمدها الشاعر مغلفًا لمعظم أبيات القصيدة، لتكون عنصرًا تعبيريًا، يفيض وجدانًا وعاطفةً؛

(**14**) عيد، رجاء، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، ص10.

(**15**) ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ص: 47، وينظر: ثامر، فاضل، ومدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، ص: 231، وفضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص: 215.

(**16**) ربابعة، موسى، ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء، ص: 2030.

(**17**) فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص: 215.

(**18**) ربابعة، موسى، ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء، ص: 2031.

كونها «من أكبر مجالات التوقيع في الشعر، ومن أخصب مصادر الطاقات في التعبير والتأثير»[19]، فهي تسهم في الكشف عن «الأفكار الداخلية في أعماق اللاوعي عند الشاعر»[20]، و»تحدد في علاقتها بالمدلول، سواء أكانت هذه العلاقة سالبة أم موجبة، فهي في جميع الأحوال علاقة داخلية»[21]، وإن كان توظيف الشاعر لها متواضعًا، فقد مثلت ملمحًا أسلوبيًا مهمًا في قصيدته؛ حيث مثلت أهم العناصر الصوتية التي منحت القصيدة وقعًا خاصًا، في محاولة إلى الارتقاء بها إلى المصاف الشعرية المتقدمة، وهذا الملمح الأسلوبي متوافر في بنية النص في مستوياته المتعددة الصوتي والتركيبي والدلالي.

ثانيًا–المستوى التركيبي:

استخدم يغنم أنماطًا مختلفة من الجمل الفعلية، بما يناسب الدلالات التي عبر عنها، من خلال المداولة بين الأفعال الماضية والأفعال المضارعة تارة والأفعال الأمرية تارة ثالثة، وإن مثلت الأفعال الماضوية مساحة واسعة في بنية النص «فالفعل دعامة أساسية من دعامات الجمل؛ إذ إنّ «غياب الفعل خاصة يجرّد الصرح اللغوي من الأساس الذي يدعمه»[22].

والبنية التركيبية في الدراسة الأسلوبية تبحث الخصائص المميزة للمؤلف؛ بل تعدّها أحد مستويات التحليل اللغوي للنص الأدبي، «ويتخذ الدارس الأسلوبي في تحليله التركيبي جملة من المسائل، تنطلق من النص نفسه، فالمدخل الأسلوبي لفهم أي قصيدة هو لغتها»[23].

وللوقوف على فاعلية البنى التركيبية وتجلياتها الأسلوبية، لا بد من الاعتماد بشكل أساسي على التحليل النحوي «الذي يقدم تفسيرًا واضحًا حول أجزاء بنية الجملة النحوية، وصلة بعضها ببعض، وعلاقة الهيئة التركيبية لأجزاء بنية النص النحوية كله بدلالته، كما يبحث عن سبب استخدام الكاتب بنية نحوية بعينها دون غيرها، وصلة ذلك بما يريد أن يحمله من دلالات» [24]، وهذا يعني أَنَّ التحليل اللساني للتراكيب اللغوية يقتضي مراعاة السياق، وما يكمن فيه من إيحاءات؛ «كون السياق يمثل مؤشرًا أسلوبيًا متولدًا بفعل انحرافه عن السياق»[25].

وفي قصيدة أنداء تطالعنا بساطة التركيب اللغوي، ومباشرة التعبير عن الحالة الوجدانية التي يعيشها الشاعر في ذكرى حادثة الإسراء والمعراج، فيمضي في سرد المشاعر التي تنتابه في هذه الذكرى بأسلوب سهل بعيد عن الخيال والإلغاز، أو الانحراف الأسلوبي في بناء الجملة، ولعل هذه النمط من الاستعمال

(**19**) الطرابلسي، محمد الهادي، تحاليل أسلوبية، ص: 70.
(**20**) الزمر، أحمد قاسم، ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن دراسة وتحليل، ص: 321.
(**21**) كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ص: 32.
(**22**) المرجع السابق، ص: 178.
(**23**) عياد، شكري، مدخل إلى علم الأسلوب، ص: 138.
(**24**) زاهر، عبد الهادي، بنية القصيدة، ص: 227.
(**25**) ريفاتير، ميكائيل، معايير تحليل الأسلوب، ص: 54.

اللغوي يسم النص المدروس بالبساطة والوضوح الذي يجعله يقترب من الاستعمال اللغوي المباشر؛ لانسجامه مع السياق العام لاستعمال اللغة، ويمكن معرفة ذلك من خلال قوله:

أقبلي يا نفائح الرحمن		واملئينا بفيضه الرّباني
واغمرينا من الهدى بركاتٍ		مؤنساتٍ بالبشر كلّ جنان
نحن في ليلة أضاء سناها		في الرّبى والوهاد والوديان
وسرت في الوجود أنداء خيرٍ		في جميع الأقطار والبلدان
ليلة النور ما أجلَّ هناها		طالعتنا باليمن والإيمان
هي ذكرى الإسراء بالطهر طه		وعروجٍ به لأسمى مكان
ليلة أبدعت بخير جلال		وجمالٍ بحسنها الفتَّان
فترى الأرض والسماء فيوضًا		بصداح من أعذب الألحان
ليلة بالرسول أُسْرِيَ فيها		فحوى حسنها كريم المعاني

فالمتأمل في بنية هذه الأبيات يدرك البساطة التي كتب بها الشاعر نصَّه، فهو لا يكاد يفارق لغته العادية، إلا في بعض الملامح المجازية التي تندرج في إطار ما يعرف بالمجاز الميت، مثل: (يا نفائح الرحمن، املئينا، اغمرينا، ...)، فكلها صور سطحية بعيدةً عن الخيال التوليدي الخلَّاق. والمتعارف عليه في الاستعمال الفني للغة.

كما تشكل بنية الجملة الفعلية ملمحًا أسلوبيًّا طاغيًا في البنية التركيبية لقصيدة أنداء؛ حيث هيمن الأسلوب السردي على معظم أبيات النص؛ إذْ بدأ الشاعر بسرد ابتهاجه بليلة الإسراء والمعارج، وما خُصَّ فيها النبي ﷺ من كرامات، ثم انتقل إلى وصف حال قريش قبل مجيء النبي ﷺ، وبعد مجيئه.. ساردًا صور الأذى التي ألحقته به ﷺ.

يشكل الفعل في بنية قصيدة أنداء ملمحًا أسلوبيًّا؛ إذْ يتواصل حضور الأفعال في النسيج اللغوي، ليؤدي دورًا دلاليًّا، يتلاءم وطبيعة الحدث الحكائي الذي ينسجم مع وجدان الشاعر واستغراقه في سرد الأوصاف المتعددة، سواء في وصفه لليلة الإسراء والمعراج، أو وصف حال قريش، أو وصف حال الأمة اليوم، وبحسب ما يتضمنه النص من أدوات نحوية توجه حركة الأفعال بوصفها «مادة لغوية ضرورية في تكوين الجمل والأساليب، وهي أحداث تتضمن أزمنة مختلفة – في الأعم الأغلب – تناسب المعاني التي يقصدها المتكلم عند التعبير عن الماضي أو الحال، أو الاستقبال الذي تتضح من خلال وظيفة السياق»[26]، وهذا يعني أن «السياق يضم القرائن اللفظية والمعنوية والحالية والتاريخية، مما يساعد على فهم الزمن في مجال أوسع من مجال صيغ الصرف المحدودة، وهكذا يكون نظام الزمن الصرفي جزءًا من

(26) المنصوري، علي الجابري، الدلالة الزمنية في الجملة العربية، ص: 45.

https://doi.org/10.54582/TSJ.2.2.33

نظام الزمن السياقي، تمتد حدوده بدقة إلى كل ما يقصده المنتج في مقاصده التعبيرية»[27]، يمكن رصد جملة من التراكمات الفعلية، في قوله:

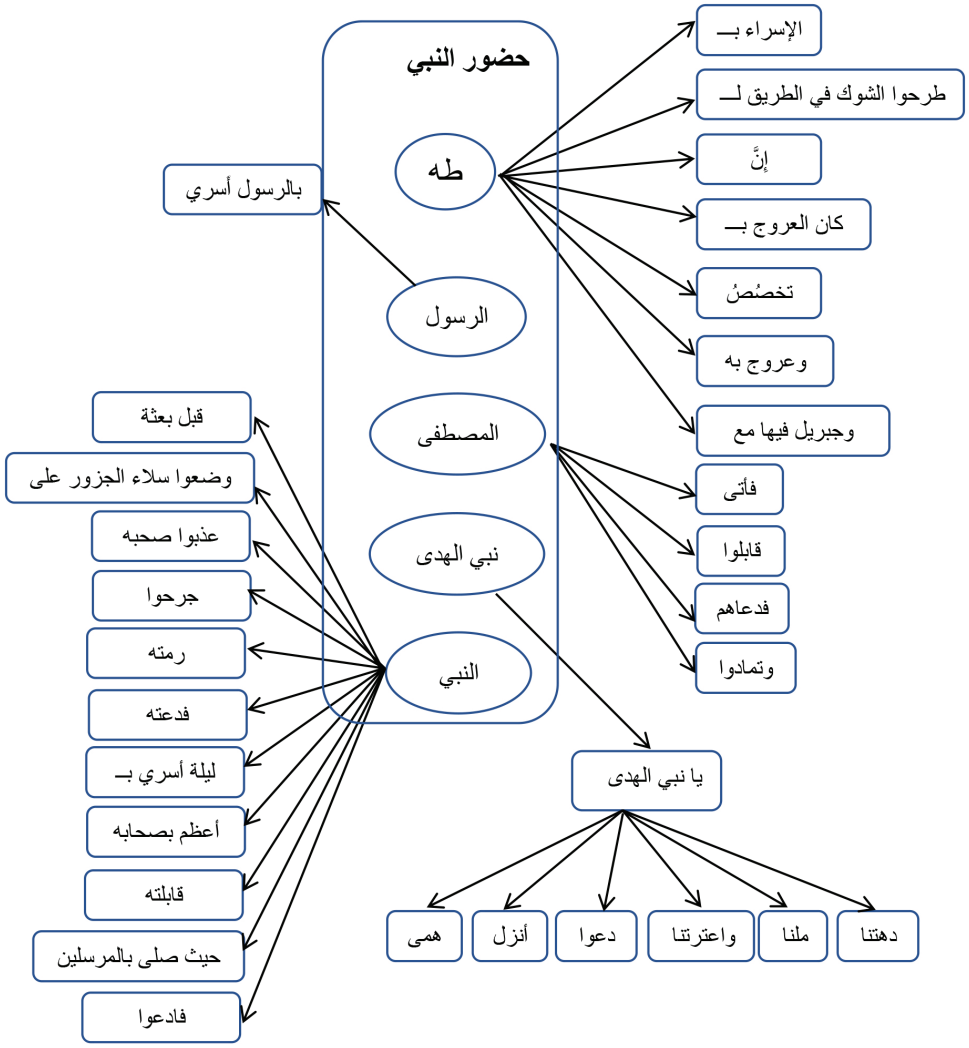
قابلوا المصطفى بكل جحود		**وتمادوا** في الغيِّ والبهتان
طرحوا الشوك في الطريق لطه		**واستمروا** في كبرهم بتفان
وضعوا مرَّةً سلاء جزورٍ		فوق ظهر النبيِّ في امتهان
عذّبوا صحبه عذابًا شديدًا		كبلال مجسِّد الإيمان
وكعمّار بن ياسر أعظم		بصحاب النبيِّ من شجعان
مزجوا المرَّ من عذابٍ بحلوى		من رضا الخالق العظيم الشَّان
وككفَّار مكة **قابلته**		عصبة من ثقيف بالطغيان
جرحوا خاطر النبي بقول		دونه في الجراح جرح السنان
ورمته حجارةً سفهاءٌ		**لحقتهم** سفاهة الصبيان

يستطع المتأمل لسياق النص أن يلحظ توظيفًا مكثفًا لصيغة الفعل الماضي (قابلوا، طرحوا، وضعوا، عذبوا، مزجوا، جرحوا، ورمته، وتمادوا، واستمروا، لحقتهم، قابلته) وهذا التوظيف المكثف لصيغة الماضي فرضه السياق الخاص بالسرد التاريخي لأحداثٍ ارتكبتها قريش بحق النبي ﷺ؛ فورد الفعل الماضي في (27) موضعًا بنسبة (64.3%) من إجمالي الأفعال الواردة في النص البالغة (42) فعلًا، وهو ما يؤكد هيمنة الجملة الماضوية على بنية النص، وقد توزعت هذه السلسلة من الفعل الماضي حول ثلاثة محاور رئيسة مَثَّل كلٌّ منها نواةً دلالية، تشظت منها مجموعة من الأفعال، تعمل على تحقيق التواشج بين التركيب والدلالة، فالتعالق النصي بين بؤرة النواة (قصة الإسراء والمعارج) وسلسلة الأفعال الدائرة حولها أدى دوره في إحداث التعالق الدلالي بين محاور النص، ويلاحظ في هذا التوظيف المكثف للأفعال بروز الدلالة السطحية البسيطة، فهي لا تعدو أن تكون سردًا تاريخيا للأحداث التي قصدها الشاعر في استجابته للشحنة الوجدانية تجاه نواة النص (الإسراء والمعراج) وضعف القدرة الشعرية لديه في تجسيد الأحداث في مستوى متقدم من الإبداع الشعري الذي تؤديه الموهبة الشعرية من وظيفة بنائية في النص، وتعمل على تحقيق التواشج بين التركيب والدلالة، ويمكن توضح هذه المحاور من خلال الخطاطات الآتية:

-**النواة الدلالية الأولى:** وهي شخصية الرسول ﷺ، وتمثل النواة الرئيسة في النص، توسل بها الشاعر في سياق مدح النبي ﷺ، والتعبير عن السعادة واللذة التي أحس بها في ذكر حادثة الإسراء، وقد تجلى ذكره في جميع محاور النص، بصورة جعلت منه نواة رئيسة للنص برمته، ويمكن توضيحها من خلال المخطط الآتي:

(**27**) المرجع السابق، ص: 43.

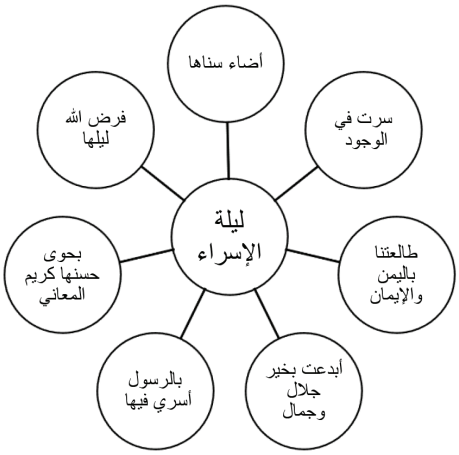
المخطط رقم (1) توضح النواة الأولى، وهي لفظ النبي، وأوصافه الواردة في النص



يتضح من خلال المخطط رقم (1) مدى التشابك الدلالي الذي أحدثته السلسة الفعلية بين أجزاء النص، انطلاقًا من بؤرة النص الأساسية المتمثلة بشخص النبي ﷺ؛ حيث تجلت شخصيته في أربعة أوصاف، هي (طه، النبي، الرسول، المصطفى، نبي الهدى)، فشكلت مرتكزًا دلاليًا تدور حوله جميع أحداث النص في سلسلة جملية متآزرة، يغلب عليها الطابع الفعلي، وما صحبها من الجمل الإسمية كانت في الغالب تابعة أو مكمل دلالي للجمل الفعلية في النص، وهو ما يكشف عن ولع الشاعر وشغفه بذكر النبي ﷺ في هذه الذكرى العظيمة.

2-**النواة الدلالية الثانية:** وهي (ليلة الإسراء) التي تمثل النواة الرئيسة الثانية للنص كاملًا، ويمكن توضيحها من خلال المخطط الآتية:

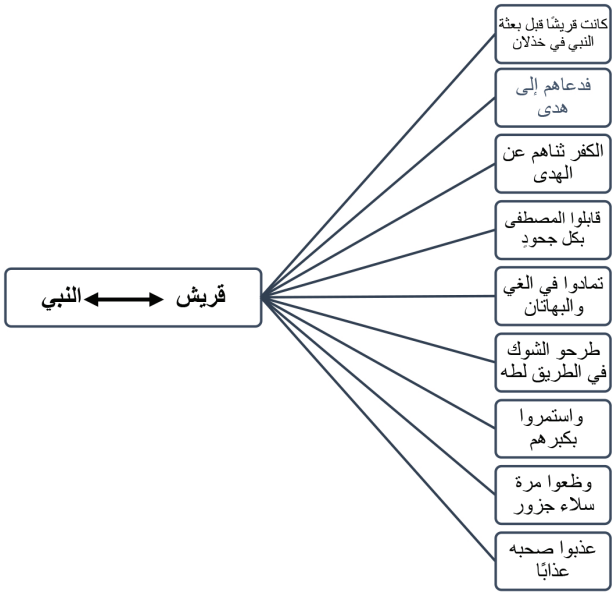
المخطط رقم (2) يوضح النواة الثانية وهي لفظة ليلة الإسراء والجملة الفعلية المرتبطة بها دلاليًا



يتبين من خلال المخطط رقم (2) التشابك الدلالي الذي أحدثته السلسة الفعلية بين أجزاء النص، انطلاقًا من بؤرة النص الثانوية المتمثلة بليلة الإسراء والمعراج، وما حدث فيها من أحداث عظيمة، مثلت معجزة حقيقةً للنبي ﷺ.

-**النواة الدلاية الثالثة:** وهي ثنائية (قريش ↔ النبي) وتمثل نواة ثانوية، توسل بها الشاعر في سياق مدح النبي ﷺ، وبيان حقيقة الصراع الذي حدث بين قريش ودعوة النبي ﷺ، من خلال بيان وضع قريش قبل مجيء النبي وبعد مجيئه، ويمكن توضيحها من خلال المخطط الآتية:

شكل رقم (3) يوضح النواة الثالثة وهي ثنائية (قريش ↔ النبي) والجملة الفعلية المرتبطة بها دلاليًا.



من خلال الشكل رقم (3) يظهر التشابك الدلالي الذي أحدثته سلسلة الأفعال الماضية، وحضورها الكثيف في رسم حقيقة الصراع بين قريش ودعوة النبي ﷺ بأوصافه المختلفة. فمثل هذا الحضور سمةً أسلوبية مائزة لاستعمال الجملة الماضوية في بنية النص.

ولم يكن للجمل الأمرية والمضارعية حضورٌ واضح في بنية النص؛ إذْ حضرت الأولى في (5) مواضع، بنسبة (11.9%) من إجمالي استعمال الجمل الفعلية في النص، في حين حضرت الثانية في (9) مواضع، بنسبة (21.4) من إجمالي استعمال الجمل الفعلية في النص؛ ولعل هذ راجعٌ لما أشرنا إليه سابقًا من هيمنة الاستعمال الحكائي على النص.

وهكذا نجد التحليل النحوي يكشف عن البعد الدلالي للنص، وما يكمن في سياقاته الأسلوبية من ثراء دلالي وعمق في الرؤية الشعرية، انطلاقاً من الجملة بوصفها «تركيبًا يستمد حضوره من وجوده إلى جانب جمل وتراكيب أخرى»[28]، وإن كان اهتمام الشاعر في هذه القصيدة منصبًا على بينة النص السطحية البسيطة، بعيدًا عن العمق في التصوير والخيال، ولعل ذلك الحشد المكثف من الأفعال الماضوية وما تشيعه من شعور بفاعلية الجذب نحو الماضي ومجرياته قد جاءت منسجمة مع رغبة الشاعر الباطنة

(**28**) ينظر: خليل، إبراهيم، الأسلوبية ونظرية النص، ص 140.

التي تعاين مظاهر المعجزات والمنح الربانية التي حبا بها الله النبي ﷺ-خاصة الإسراء والمعراج- وما صاحب تلك الحقبة الزمنية من العبودية لله تعالى، والنفحات الربانية، والجو الإيماني الذي ساد في تلك الحقبة، في (هدى بركاتٍ، مؤنساتٍ بالشر، باليمن والإيمان) فلبث الشاعر مشدودًا للماضي، وسرد تفاصيله، مقارنًا بين اتجاهين متضادين: هدى النبي والنور الذي جاء به، وغفلة قريش وتكبرها وعنادها في تكذيب الحق والإيمان به. وربما يكون ذلك الحشد للجملة الفعلية راجعٌ لكثرة الأحداث الواردة في تلك الليلة، فكانت الجملة الفعلية أجدر في التعبير عنها من الجملة الإسمية.

وإذا كان الانحراف في التراكيب يشغل حيزًا واسعًا في المقاربة الأسلوبية؛ لكونه « لونًا من الأداء يحدّد أدبية الخطاب بخروجه عن القالب المرسوم»[29]، وبه ينماز الكُتَّاب والمبدعون قربًا وبعدًا من القالب المعياري في الاستعمال اللغوي، فَإِنَّهُ يكشف عن قدرتهم الإبداعية وتمكنهم من استعمال تقنيات اللغة للتعبير المغاير للمألوف المعتاد. والقراءة الأسلوبية «تنطلق من الظواهر اللغوية النحوية للكشف عن القوانين الداخلية التي تسهم في ضبط الممارسة الكلامية، من حيث التسلسل والتناسق بين أجزاء الكلام»[30]، وانطلاقًا من هذا المنظور الأسلوبي المتميز تجاه التركيب وفاعليته الدلالية في النص، فَإِنَّ هذا الملمح الأسلوبي يكاد يكون منعدمًا في قصيدة أنداء؛ إِذْ لم يخالف بنية النمط المعياري لرتبة الجملة العربية إلا في جملة واحدة، هو قوله: (ليلة بالرسول أُسْرِيَ فيها)؛ حيث قدم شبه الجملة على الفعل (أُسريَ)؛ وذلك راجع لشغف الشاعر بهذه الليلة، وتعلقه بها وجدانيًا؛ فقدمها للاهتمام بها، وهو من الأمور المشهورة في الكلام العربي من تقديم العناصر الواقعة في بؤرة الاهتمام، وإن كان حقها التأخير.

ويشكل التركيب الإضافي أحد أبرز الظواهر الأسلوبية في قصيدة أنداء؛ إذ ورد (50) مرة تركيبًا إضافيًا امتد على مساحة واسعة من بنية النص السطحية التي تنتج دلالات إيحائية على مستوى التراكيب، وقد لجأ إليه الشاعر في بناء قصيدته، بوصفه صورة تركيبية مهمة.

كما يلجأ الشاعر إلى توظيف تراكيب الإضافة، متخذًا منها وسيلة للتعبير عن رؤيته الخاصة لهذه المناسبة العظيمة (الإسراء والمعراج)، فاستعملها في بنائه وتركيبه اللغوي، لما تتيحه من «توليد معانٍ جديدة دقيقة من خلال الربط بين لفظين متجاورين، وكذلك ما تهيئه من نفاذ إلى الجزئيات والمعاني الخفية التي قد لا تؤديها اللفظة المفردة»[31]. فتعمل تراكيب الإضافة أحيانًا على إخراج الألفاظ في هيئتها المفردة عن معانيها المألوفة، وتنقلها في التراكيب الجديدة (تركيب الإضافة) إلى دلالات لم تؤْلَف منها سابقًا، منحرفة عن المعتاد والمتداول.

ويتجلى هذا الأسلوب في مثل قوله: (نفائح الرحمن، أنداء خيرٍ، ليلة النور، ذكرى الإسراء، بخير جلال، ووأد الصبايا، بدين حنيف، بكل جحود، سلاء جزورٍ، كفَّار مكة...)، والملاحظ في

(29) المسدي، عبد السلام، اللسانيات بين لغة الخطاب وخطاب الأدب، ص: 70.
(30) عزام، محمد، التحليل الألسني للأدب، ص 146-147.
(31) داود، أماني سليمان، الأسلوبية والصوفية: دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، ص: 98.

بنية التركيب الإضافي أَنَّ الشاعر لم يأتِ بنمط جديد من التركيب الإضافي؛ إذ جاء توظيفها في إطار الاستعمال العادي للبنية التركيبة.

وفي نمط ثان يبالغ فيه الشاعر في استخدام صيغ الإضافة المكررة، ولا يكتفي بإضافة واحدة، ومع أن تكرار الإضافة جائز في العربية، إلا أن طول التركيب قد يؤدي إلى الثقل والتعقيد «وقد تكلم البلاغيون القدماء عن تكرار الإضافة، وعدّوه من أسباب الثقل ما لم يقصده البليغ لغرض معيّن»[32]، ومن مثل هذا التركيب قوله: (جميع الأقطار والبلدان، كأس مُرّ الإذلال والإذعان، واختصاص الأوثان، إل الأنام والأكوان، عبر لينٍ وحكمة واتّزان، صوب وابل الأمزان...)، وإن كان البلاغيون قد جوَّزوا مجيء مثل هذا النوع من التراكيب، إذا اقتضاها السياق، فَإِنَّ الشاعر لم يكن حريصًا على الوقوف عند هذه الرخصة التركيبية، بقدر ما كان يبحث عن نفسٍ شعريٍّ يسعفه في التعبير عن التدفقات الوجدانية بهذه المناسبة العظيمة.

وتأتي فاعلية التركيب في البحث الأسلوبي من «أن الأسلوبية ترى فيه عنصرًا ذا حساسية في تحديد الخصائص التي تربطه بمبدع معين؛ ولأنها تعطيه من الملامح ما يميزه عن غيره من المبدعين»[33]، ومن الملامح الأسلوبية في البنية التركيبية في قصيدة أنداء التي تمثل ظاهرةً أسلوبية، تنتج دلالات إيحائية معبرة على مستوى البنية السطحية للقصيدة استعمال النداء في مطلع كل لوحة دلالية في القصيدة؛ فنراه يطالعنا في مطلع القصيدة بقوله: (يا نفائح الرحمن) ثم يمضي في الحديث عن ليلة الإسراء وفضلها، حتى يصل إلى البيت العاشر في انتقالة دلالية في رصد واقع قريش قائلًا: (أيها الحاضرون كانت قريش...) وقد حذف حرف النداء هنا استشعارًا منه بقرب المتلقي منه، ومشاركته له بهذا الحالة الوجدانية التي يعشها مع ذكرى الإسراء والمعراج، ثم ينتهي في لوحة الختام، وهو يناجي الحبيب المصطفى، شاكيًا له سوء أحوال الأمة اليوم قائل: (يا نبي الهدى دهتنا...)، ثم يمضي في سرد مآسي الأمة اليوم وما تعانيه من ذلة وهوانٍ، بسبب بعدها عن هدي النبي ﷺ.

أما في ما يتصل ببنية الجملة الإسمية، فنجدها لا تمثل حضورًا مهمًا في بنية النص؛ ولا نقصد بذلك أنها غير موجودة، وإنما المراد أَنَّ حضورها كان حضورًا ثانويًا في إزاء الجملة الفعلية، فهي إما أَنَّ تكون في حيز الجملة الفعلية، أو مشاركة لها في صياغة المعنى، وإن كان حضور الأسماء يشكل ملمحًا مهمًا في المعجم الشعري، إِذْ بلغ عدد الأسماء الواردة في النص (216) اسمًا بنسبة (61.06%) من إجمالي الكلمات الواردة في النص البالغ عددها (354) كلمة، في مقابل (42) فعلًا بنسبة (11.9%) من إجمالي الكلمات الواردة في النص، إلا أَنَّ حضور الأفعال في البنية التركيبية (الجملة الفعلية) كان مميزًا كما سبقت الإشارة إليه.

وأبرز ما يلاحظ على توظيف الجملة الإسمية في هذا السياق أَنَّها من النمط الأساسي لبنية الجملة

(32) عياد، شكري، مدخل إلى علم الأسلوب، ص: 113.
(33) عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، ص: 145.

الإسمية في العربية للتعبير عن حالة استقرار المعنى دونما مراوغة أو تعقيد، فقد وردت في جميع مواضعها بصورتها المعيارية، (مبتدأ + خبر) على نحو ما نجد في قوله: (نحن في ليلة أضاء سناها، هي خمسٌ، القوي الطاغي يسوم ضعيفًا، والرِّبا سائد ووأد الصبايا) وإن كان ثمة تنوعٌ في صور الخبر بين اسم ظاهر أو جملة فعلية، ولكن في إطار البناء المعياري للجملة العربية، ولم تشكل ملمحًا أسلوبيًا يمكن الاعتماد عليه في الحكم على شعرية الشاعر.

ومما سبق يتضح أَنَّ البنية التركيبية لقصيدة أنداء جاءت مكونة من تراكيب بسيطة، يغلب عليها المباشرة والتقريرية، حاول الشاعر أَنْ يبقيها في تناول المتلقي العادي فضلًا عن الناقد التخصصي؛ لأن المناسبة تحظى بمكانة كبيرة لدى عموم المسلمين.

ثالثًا–المستوى الدلالي:

يمثل المستوى الدلالي ذروة سنام النص اللغوي عمومًا والأدبي منه على وجه الخصوص؛ إِذْ هو المحصلة النهائية لاستعمال اللغة، وغايته القصوى، ومن هنا فَإِنَّ ظفر المتلقي به وحصوله في ذهنه وفق ما أراده المنتج/ المرسل أمر يعود إلى المساحة اللغوية المشتركة بينهما، واقترابهما أو تباعدهما في آلتها وفنون استعمالها، ومن هذا المنطلق نجد أَنَّ أول ما يقود المتلقي إلى فهم الدلالة المقصودة وإدراك أبعادها التواصلية، هو العنوان الذي هو «مفتاح أساسي يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميق قصد استنطاقها وتأويلها»[34]؛ بوصفه أول عتبة يطؤها المحلل الأسلوبي وبوصفه «توقيعيًا شخصيًا، يتقدم النص، ويرمز إلى احتمالاته، ويكشف عما يوجه الممارسة النصية ذاتها لديه»[35]، وتلك المساحة المشتركة هي التي تسهم في «استنطاقها استقراءً بصريًا، لسنيًا، أفقيًا وعموديًا»[36]، وما تمنح المتلقي من قدرة قرائية تمكنه من تخطي بنية العنوان السطحية إلى بنيته العميقة؛ بغية الوقوف على أبعاده الدلالية، وما تحمله من رؤى وتطلعات فكرية، بوصفه «فضاءً أكثر اتساعًا من فضاءات العمل، وأشد ازدحامًا»[37].

وإذا أعملنا النظر في العنونة المستخدمة في النص المدروس (أنداءٌ) وجدناها من الناحية المعجمية تجمع بين معانٍ كثيرةٍ،[38] لعل أقربها إلى موضوع القصيدة، وأنسبها هو الصوت البعيد الذي يتردد منذ

(**34**) حمداوي، جميل، السيميوطيقا والعنونة، ص: 96.

(**35**) خالد، بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، ص: 63.

(**36**) حمداوي، جميل، السيميوطيقا والعنونة، ص: 97.

(**37**) الجزار، محمد فكري، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص: 69.

(**38**) جاء في المعجم: النِّدَاءُ، الصَّوْتُ... (نِدَاءً) صَاحَ بِهِ. و(نَادَاهُ) جَالَسَهُ فِي النَّادِي. وَتَنَادَوْا أَيْ تَجَالَسُوا فِي النَّادِي. وَ(النَّدِيُّ) عَلَى فَعِيلٍ مَجْلِسُ الْقَوْمِ وَمُتَحَدَّثُهُمْ، وَكَذَا (النَّدْوَةُ) وَ(النَّادِي) وَ(الْمُنْتَدَى)، وَ(النَّدَا) بُعْدُ ذَهَابِ الصَّوْتِ، يُقَالُ: فُلَانٌ (أَنْدَى) صَوْتًا مِنْ فُلَانٍ إِذَا كَانَ بَعِيدَ الصَّوْتِ. وَ(النَّدَى) الْجُودُ، وَرَجُلٌ (نَدٍ) أَيْ جَوَادٌ. وَفُلَانٌ (أَنْدَى) مِنْ فُلَانٍ أَيْ أَكْثَرُ خَيْرًا مِنْهُ. و(النَّدَى) الْمَطَرُ وَالْبَلَلُ وَجَمْعُهُ (أَنْدَاءٌ)، و(نَدَى) الْأَرْضِ (نَدَاوَتُهَا) وَبَلَلُهَا. ينظر: الرازي، محمد بن أبي بكر، مختر الصحاح، ص:307-308.

حادثة الإسراء حتى اليوم، فقد أراد الكاتب بهذا النص تردد أصوات هذه الحادثة وصداها الذي يقوى ويثير وجدان وعواطف المسلمين كلما جاءت هذه الليلة، كما يصح أَنْ تكون من الجود والعطاء إشارة إلى إكرام الله تعالى للحبيب محمد صلى الله عليه وسلم واختصاصه بهذه الحادثة العظيمة التي هي من المعجزات الباهرة، وإن كان الأول هو الأقرب والأوضح؛ ومهما يكن فقد كان الشاعر موفقًا في توظيف هذه التقنية الأسلوبية ومدركًا لوظيفتها السيميوطقية بوصفها العتبة الأولى في الولوج إلى بنية النص العميقة والظفر بمحتواها الذي كان دافعًا أساسيًا لإنتاجه؛ إذ العنوان «جزء من الشبكة الدلالية للنص الشعري، وهو بؤرة تتجمع فيها دلالات النص»[39]، ثم تنتشر لتعود مرة أخرى، وتتعالق فيما بينها، انطلاقًا من بؤرته الدلالية؛ «لذا ينبغي أن يفهم العنوان ضمن وظيفته الدلالية، لا أن يهمش المتلقي في قراءته كما لو كان خارج سياق النص»[40] بمعنى أَنَّ ثمة علاقة وثيقة الصلة بين العنوان ونصه.

كما تكشف هذه المقدرة على التوظيف المتقن للعنوان عن الجانب الوجداني لدى الشاعر وانفعاله إزاء هذه الذكرى العظيمة؛ إِذْ ترتبط الكلمات بالفكر الإنساني ارتباطًا وثيقًا؛ لأنها رموز لمعان محددة في البيئة اللغوية، فلكل كلمة دلالة معجمية واحدة أو أكثر، ولكن هذه الدلالة لا تتحقق إلا في السياق اللغوي الذي ترد فيه.

وبنظرة متفحصة لأبعاد النص الدلالية ومحاولة الكشف عن البنى الأسلوبية ودورها في تشكيل البنية الدلالية للنص، واستنطاق دلالتها، واستكناه أثرها في خلق الفاعلية الدلالية وتشكيلها، سيجد القارئ للنص أَنَّ ثمة مفارقة كبيرة في مقدرة الشاعر على صياغة العنوان، ونسج أبعاده الدلالية بوصفها مظاهر أسلوبية وسمات دالة على شعرية النص التي «تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة، وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى، ولا كانبثاق للانفعال، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالاتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست سوى أمارات مختلفة عن الواقع، لها وزنها وقيمتها الخاصة»[41]؛ إِذْ كان دور الكلمة وتوظيفها –في الغالب الأعم– دورًا باهتًا إن صح التعبير، فقد تجلى شخص الشاعر في هيئة راوٍ، يسرد لنا أحداث تاريخية، بلغة مباشرة بسيطة –كما سبق الإشارة– فلم تكن مفرداته ذات طاقات إيحائية متتابعة، تدفع بالمتلقي إلى خوض قراءات متعددة، وتنفتح النصوص على نفسها بوصفها «كيانا تجاوزيا، دائم الإنتاج والتخلق، لِأَنَّهُ هو في شأنٍ ظهورًا وبيانًا، مستمرٌ في الصيرورة لِأَنَّهُ متحرك، وقابل لكل زمان ومكان، لِأَنَّ فاعليته متولدة من ذاتية النص»[42] فجاءت شعرية النص بسيطة شديدة الوضوح، على نحو ما نجده في قوله:

(39) جبار، سامي علي، عنوان قصيدة السياب (دراسة لغوية– دلالية مقارنة)، ص: 76.
(40) عبد الوهاب، محمود، بنية العنوان في قصيدة السياب (الموقع والتحولات)، ص: 19.
(41) ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ص: 19.
(42) عياشي، منذر، مقالات في الأسلوبية، ص: 217.

https://doi.org/10.54582/TSJ.2.2.33

أقبلي يا نفائح الرحمن واغمرينا من الهدى بركاتٍ نحن في ليلة أضاء سناها وسرت في الوجود أنداءُ خيرٍ ليلة النور ما أجلَّ هناها	واملئينا بفيضه الرّباني مؤنساتٍ بالبشر كلّ جنان في الرّبى والوهاد والوديان في جميع الأقطار والبلدان طالعتنا باليمن والإيمان

تكشف لنا هذه الأبيات ببساطتها عن تجربة متواضعة سهلة، تمتلك معالم الوحدة والتماسك على مستوى بنية النص السطحية، بعيدةً عن العمق الدلالي، والإيغال في الخيال والتصوير، وتنهض هذه الوحدة بعرض سلسلة من القيم الدلالية، تتصل بمناخ واحد، من غير أن تجاوزه أو تغادره إلى مناخ آخر؛ ولذلك لا يجد المرء تعددًا في المعاني، أو تنوعًا في الأغراض، كما هو مألوف في الشعر العربي الذي ينحرف بالصياغة والدلالة عن الاستعمال المألوف، فتبدو لغته لغةً خاصة، تتجلى في هيئة «فضاء لتقاطع عدة شفرات تجد نفسها في علاقة متبادلة، تعني خروجاً بالعبارة عن حيادها إلى أشكال وأنماط مغايرة للمألوف، لا يمكن معها إحالة المدلول الشعري إلى سنن محددة»[43]، اللهم إلا ما كان من بعض ملامح المجاز البدائية، كمثل قوله: (أقبلي يا نفائح الرحمن، املئينا، واغمرينا..)، وهي ملامح مجازية في غاية البساطة والوضوح، لا تقوى على تحريك العقل أو حتى استثارته؛ لولا أنها ارتبطت بحادثة تهز الوجدان البشري، لكانت في عداد الاستعمال اللغوي للكلامي المتداول في الحياة اليومية.

وكذلك الصور البلاغية لم تمثل حضورًا إبداعيًّا يرقى لمستوى كسر أفق التوقع لدى المتلقي، من تجسيد أو إغراق في الخيال، وإن ألمحت إلى معرفة الشاعر ببعض آليات البلاغة، كما يظهر مثل: (نفائح الرحمن، سر في الوجود أنداءُ، مزجو المرَّ من عذابٍ، جرحوا خاطر، كأس مُرِّ الإذلال والإذعان، دونه في الجراح جرح السنان، فضل ربّي كوابلٍ هتّان)، فكلها لمسات تصويرية في غاية البساطة، وهذا ما يخرج بالنص عن شعريته في كثير من الأحيان، ليغدو قريبًا من المنظومات التعليمية التي يحرص المنتج فيها على إخراجها بصورة إيقاعية متناغمة؛ وذلك أنَّ دينامية التعبير تخضع غالباً للسياقات والتراكيب النصية «التي تتعالق معها المفردات مولدة لفاعلية دلالية نتيجة الانتقال من الدلالة المباشرة إلى مدلولات إيحائية، وفي ذلك تكمن قيمتها»[44].

وفي قول الشاعر يصف النبي ﷺ، وثباته أمام عناد قريش وثقيف وما ألقوه به من الأذى:

وهو في الصبر والثبات كطود راسخ في الثبات والعنفوان

(**43**) كريستيفا جوليا، علم النص، ص: 78.
(**44**) عابدين، محمد ولد، الشعر المعاصر في موريتانيا (دراسة أسلوبية)، ص: 129.

نجد الشاعر يأتي بالتشبيه بأركانه الأربعة، فلم يترك للمتلقي مساحة من التفكير أو البحث عن ما يرمي إليه، فتحولت الصورة البلاغية هنا إلى مجرد إبراز القدرة على التصوير، وكان الشاعر حريصًا على استخدام اللغة الخطابية المباشرة، فلم يشغل نفسه بالإغراق في الصور البلاغية المعقدة، أو يوغل في استخدام اللغة الرمزية، وإنما جاءت صوره سهلة بسيطة، وألفاظه مباشرة تلقائية، لا تحتاج إلى كبير جهدٍ في البحث عن تفسيرها.

والمتعارف عليه أَنَّ التحليل الأسلوبي يهتم في جانب كبيرٍ منه برصد الدلالات المختلفة التي يحملها النص، وذلك «أنّ النص يتحرك ضمن دلالاته، ولا شيء يقوى على ضبط هذه الدلالات، وتحديد مواقعها أو رسمها، وبنائها قدر ما يقوى الأسلوب عليه»[45]؛ ليتخذ من ذلك الاستعمال المختلف دليلًا يميز المبدع عن أقرانه، وتتحدد من خلاله الملامح الأسلوبية الخاصة به، فنعتمد عليها في تحديد السمات الإبداعية لهذا الشاعر دون غيره، أما في قراءة قصيدة أنداء، ندرك للوهلة الأولى أَنَّ الشاعر قد حرص على بساطة لغته، وبعده عن التعقيد والإغراق في الخيال، فيشف لنا هذا النص عن بساطة الأسلوب وبعده عن المؤثرات الإبداعية التي يمكن أَنْ تكون حقلًا خصباً لبحث الأسلوب، وتعديد مواطن التميز، والانفراد على المستوى الشعري.

وما يمكن أَنْ يُعَدُّ ملمحًا أسلوبيًا في قصيدة أنداء هو تلك الخاصية التي أشارت إليها نظرية الحقول الدلالية، في جمع الألفاظ المرتبطة دلاليًا في سياقٍ واحدٍ، ليميز طبيعة الاستعمال الشعري لدى منتج النص، وهيمنة ألفاظ حقل دون آخر على بينة النص؛ إِذْ يقصد بالحقل الدلالي «مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها، وتوضع تحت لفظ عام يجمعها»[46]، وما تعنيه هذه النظرية بتحليل الحقل الدلالي، هو «جمع كل الكلمات التي تخص حقلًا معينًا، والكشف عن صلاتها الواحد منها بالأخرى، وصلاتها بالمصطلح العام»[47]، وبيان مدى قدرة الشاعر على حشد سلسلة من الألفاظ المتضافرة دلاليًا المعبرة عن موضوعه الشعري، فما يربط بين هذه الألفاظ هو الجذر الدلالي العام التي تنضوي تحتها أو تستمد منه مبررات الحضور.

فقد حاول الشاعر في هذه القصيدة أَنْ يتوسل للتعبير عن ذكرى الإسراء والمعراج بسلسلة من الألفاظ المنضوية دلاليًا في حقلين دلاليين هما: حقل الإيمان، وتنضوي تحته أغلب ألفاظ النص؛ حيث بلغ عدد ألفاظه (76) لفظًا بنسبة (21%) من إجمالي ألفاظ النص البالغ (354) لفظًا، مثل: (الهدى، القرآن، سدرة المنتهى، الرّباني، والإيمان، ليلة النور، الإسراء، الطهر، بدين، حنيف، برًا، رحيمًا، النبي، المرسلين الصبر، والثبات، جنان، اليمن، القربان، إله، الخالق العظيم، ربَّ المثاني، ذي العرش، صلى، الخالق النبي طه، النبيين، العروج، وجبريل، الروح الأمين، الميزان، نبي، الهدى، فرض، صلوات)، فهيمنة

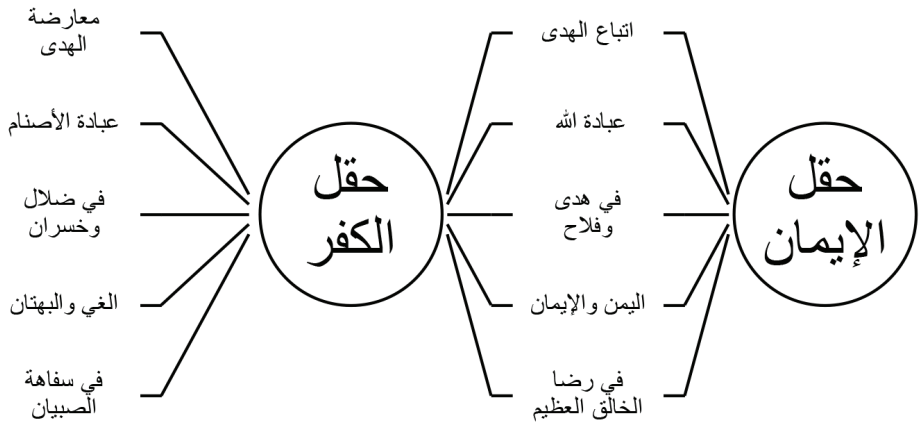
(45) عياشي، منذر، مقالات في الأسلوبية، ص: 17.
(46) عمر، أحمد مختار، علم الدلالة، ص79.
(47) المصدر نفسه.

هذه السلسلة اللفظية لألفاظ متعددة، يمكن أَنْ تصنف في حقول فرعية، تندرج كلها في إطار لفظ عام هو الإسلام.

في حين جاء عدد مفردات الحقل الآخر –هو حقل الكفر– (32) لفظًا بنسبة (9%) من إجمال ألفاظ النص، مثل: (الطاغي، والرِّبا، ووأد الصبايا، الأصنام، الكفر، البغيض، الجحود، حجارةً، سفهاءٌ، الأوثان، ضلالٍ، خسران، الغيّ والبهتان، الكبر، امتهان، سفاهة، اليهود، خزيًا، وقهرا، الهوى والهوان، النصراني...)، وهي ألفاظ تندرج تحت لفظٍ عامٍ واحدٍ، وهو الكفر. وإن كان حضور ألفاظ هذا الحقل أقل نسبيًا من ألفاظ الحقل الأول، فهو أمر مبررٌ؛ كون الحقل الأول هو النواة الأساسية للنص، فالشاعر يتغنى، ويعبر عن مشاعره تجاه ذكرى الإسراء والمعراج، فظل يحوم ويطوف في رياض الإيمان، موظفًا كل لفظ يمت إليه بصلة، في حين أَن ألفاظ الحقل الثاني لم تأتِ إلا بصورة عارضة لغرض الموازنة بين الإيمان والكفر، وبما يترتب على كل منهما.

ويمكن أَن تسهم هذه الوقفة على أهم الحقول الدلالية في النص في إبراز التعارض الدلالي، أو قل التقابل الدلالي بين محورين دلاليين، تمثلهما ثنائية (الإيمان≠ الكفر) التي توحي بمسارين من الدلالة، يمكن تجليتها في الخطوط الآتية:

شكل رقم (4) يوضح التناقض الحاصل بين مفردات حقل الإيمان وحقل الكفر



وهكذا يمكن الإفادة من دراسة هذه الحقول في الكشف عن أهم الدلالات التي تشير إلى اهتمام الشاعر؛ إِذْ برزت المفردات المعبرة عن بؤرة الاهتمام عند الشاعر–ذكرى الإسراء والمعراج– في عدد من الألفاظ المتقاربة دلاليًا في إطار حقلٍ واحدٍ؛ حيث استطاع الشاعر أَنْ يحشد سلسلة لفظية كثيفة، كشفت –رغم بساطتها– عن انفعاله ومشاعره الجياشة نحو هذه الحادثة، وهذا الاستعمال يمكن أن

يفضي إلى جوهر المعنى، فمن «الناحية الدلالية، فَإِنَّ الأسلوبية تتجه إلى الألفاظ بوصفها ممثلة لجوهر المعنى، فاختيار المبدع لألفاظه يتم في ضوء إدراكه لطبيعة اللفظة، وتأثير ذلك في الفكرة، كما يتم في ضوء تجاوز ألفاظ بعينها تستدعيها هذه المجاورة، أو تستدعيها طبيعة الفكرة»[48]، وهذا ما كشفت عنه آلية التوظيف الدلالية الموضحة في الخطوط.

ويشكل توظيف صيغة المصدر ملمحًا مميزًا في بنية قصيدة أنداء؛ حيث وردت في (32) موضعًا بنسبة (10%) من إجمالي مفردات النص (الإسراء، ووأد، والإيمان، وعروجٍ، وجمالٍ، والإذعان، واختصاص، بالقربان، للخسران، والأكوان، واتّزان، الغيّ، والبهتان، امتهان، بالطغيان، سفاهةً، الثبات، الحسبان، هتّان)، وهذا الاستعمال يشير إلى الحالة الوجدانية التي يعيشها الشاعر إزاء هذه المناسبة؛ حيث كان يكتفي بالإشارة إلى الحدث مجردً من أي دلالة أخرى، والمصدر خير أداة تساعده على ذلك.

نتائج البحث:

لقد أسفرت الدراسة من خلال قراءة النص في مستوياته الثلاثة: الصوتي والتركيبي والدلالي عن عدد من النتائج كان أبرزها:

1-هيمنة صيغة فعلان على نهاية الأبيات الشعرية على امتداد بنية النص؛ لما له من نغمة موسيقية مؤثرة، موحية بأشجان الشاعر، ومعبرة عن مشاعره وأحاسيسه الجياشة.
2-مثل توظيف صوت النون المكسور رويًا مناسبًا، تكنيكًا صوتيًا فاعلًا، استطاع النهوض بالنص، وسد بعض جوانب القصور فيه.
3-هيمنة صيغتي الجمع والمصدر بصورة واضحة على بنية النص التركيبية والصوتية.
4-احتلت التراكيب الفعلية مساحة كبيرة في النص، وكان للجملة الماضوية النصيب الأوفر على حساب بقية الجملة الفعلية.
5-ينسجم الإيقاع النمطي المتمثل في الوزن والقافية (البحر الخفيف، وروي النون) مع المشاعر الفياضة التي استوعبها النص الشعري.
6-استخدم الشاعر أساليب مباشرة، وغير معقدة للتعبير عن مناسبة الإسراء والمعراج.
7-تنوعت أساليب الشاعر بين الأسلوب الخبري تارة، والأسلوب الإنشائي تارة ثانية، وإن كانت الغلبة للأسلوب الخبري على اعتبار أن النص يصف حدثًا تاريخيًا.
8-استخدم الشاعر تكنيك السرد الحكائي وسيلة للتعبير عن مشاعره الفياضة تجاه المناسبة.
9-غلب على النص الخطابية المباشرة، وتوظيف الصور البيانية البسيطة.

(**48**) عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، ص207.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً– المصادر:

1)يغنم، حسن الصغير حمود.(د.ت). ديوان أصداء وأنداء.

ثانياً– المراجع:

2) ابن جني، أبو الفتح عثمان. (1990). الخصائص (محمد علي النجار، محقق) (ط4). دار الشؤون الثقافية، بغداد.
3) البريسم، قاسم راضي. (2000). منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري الآفاق النظرية وواقعية التطبيق. دار الكنوز الأدبية.
4) ثامر، فاضل. (1987). مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع. دار الشؤون الثقافية، بغداد.
5) جبار، سامي علي. (2000). عنوان قصيدة السياب (دراسة لغوية –دلالية مقارنة). مجلة أبحاث البصرة للعلوم الإنسانية، (23)، 261-279.
6) الجزار، محمد فكري. (1998). العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
7) حمداوي، جميل. (1997). السيميوطيقا والعنونة. مجلة عالم الفكر، 25(3) ، 79-112.
8) خالد، بلقاسم خالد. (1997). أدونيس والخطاب الصوفي. مجلة فصول، 16(2)، 61-78.
9) خليل، إبراهيم. (1997). الأسلوبية ونظرية النص (ط3). المؤسسة العربية للتوزيع والنشر، بيروت.
10) داود، أماني سليمان. (2002). الأسلوبية والصوفية: دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج. دار مجدلاوي.
11) الرازي، زين الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الحنفي. (1999). مختر الصحاح (يوسف الشيخ محمد، محقق) (ط5). المكتبة العصرية- الدار النموذجية، بيروت– صيدا.
12) ربابعة، موسى. (1995). ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء، مجلة دراسات العلوم الإنسانية، 22(5).
13) ريفاتير، ميكائيل . (1993). معايير تحليل الأسلوب (حميد الحميداني، مترجم). منشورات دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء.
14) زاهر، عبد الهادي. (1981). بنية القصيدة، مجلة كلية الآداب جامعة صنعاء، (3).
15) الزمر، أحمد قاسم. (1996). ظواهر اسلوبية في الشعر الحديث في اليمن دراسة وتحليل. عبادي للدراسات والنشر، صنعاء.
16) الشايب، فوزي. (1999). محاضرات في اللسانيات. وزارة الثقافة، عمان.

17) الطرابلسي، محمد الهادي. (1992). تحاليل أسلوبية. دار الجنوب للنشر، تونس.
18) عابدين، محمد ولد. (2000). الشعر المعاصر في موريتانيا (دراسة أسلوبية) [رسالة ماجستير غير منشورة]. كلية الآداب، جامعة الموصل.
19) عبد المطلب، محمد. (1984). البلاغة والأسلوبية. سلسلة الأدبيات المصرية الهيئة العامة للكتاب، القاهرة.
20) عبد الوهاب، محمود. (1999). بنية العنوان في قصيدة السياب (الموقع والتحولات). مجلة الأقلام، (6).
21) عزام، محمد. (1994). التحليل الألسني للأدب. منشورات وزارة الثقافية، دمشق.
22) عمر، أحمد مختار عمر. (1992). علم الدلالة (ط3). منشورات عالم الكتب، القاهر.
23) عياد، شكري. (1982). مدخل إلى علم الأسلوب. القاهرة.
24) عياشي، منذر. (1990). مقالات في الأسلوبية دراسة. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
25) عيد، رجاء. (1987). التجديد الموسيقي في الشعر العربي. منشأة المعارف، الإسكندرية.
26) فضل، صلاح. (1992). بلاغة الخطاب وعلم النص. مجلة عالم المعرفة، (164).
27) كريستيفا، جوليا. (1991). علم النص (فريد الزاهي، مترجم، عبد الجليل ناظم، مراجع). دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
28) كوهن، جان. (1986). بنية اللغة الشعرية (محمد ولي ومحمد العمري، مترجم). دار توبقال، دار البيضاء، المغرب.
29) مرتاض، عبد الملك. (1998). السبع معلقات: مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها. اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
30) المسدي، عبد السلام. (1983). اللسانيات بين لغة الخطاب وخطاب الأدب. مجلة الأقلام، (9)، بغداد.
31) المسدي، عبد السلام. (1986). في جدل الحداثة الشعرية -نموذج المفاصل، مجلة الأقلام، (1).
32) المنصوري، علي الجابري. (1994). الدلالة الزمنية في الجملة العربية. مطبعة الجامعة، بغداد.
33) هلال، ماهر مهدي. (2016). الأسلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق، مجلة جامعة الحسين بن طلال للبحوث، 1(1)، 67-82.
34) الوزان، تحسين. (2000). الصوت والمعنى في الدرس اللغوي عند العرب في ضوء علم اللغة الحديث [أطروحة دكتوراه]. كلية التربية الأولى (ابن رشد)، جامعة بغداد.
35) ياكبسون، رومان. (1982). قضايا الشعرية (محمد الولي ومبارك حنون، مترجمان). دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.