البُنى الأسلوبية في لاميّة ابن هانئ الأندلسي

م.د. علي غانم فلحي

وزارة التربية_ مديرية تربية ميسان

JournalofStudies2019@gmail.com

الملخص:

يسعى البحث إلى كشف البُنى الأسلوبية البارزة في لاميّة الشاعر ابن هانئ الأندلس التي نظمها في مدح المعز لدين الله الفاطمي بمناسبة انتصاره على الروم التي جسّدت المكانة الدينية التي يتمتع بها المعز الفاطمي بوصفه سليل الدوحة الهاشميّة، ووريث الخلافة الإسلامية التي يستمد شرعيته الدينية منها، فضلاً عن ذلك ما انمازت به شخصيته من مظاهر القوة والشجاعة لمحاربة الأعداء، والوقوف بوجه كل من يحاول النيل من حمى الإسلام. أرتأى الباحث تسليط الضوء على البني الأسلوبية بوصفها بُني مهيمنة في القصيدة، من خلال استنطاقها وتحليلها.

الكلمات المفتاحية: (البنى الأسلوبية، لامية ابن هانئ الأندلسي، الشعر الأندلسي).

The Stylistic Structures in the Lamiyya of Ibn Hani Al-Andalusi

Purpose of research for promotion

Dr. Ali Ghanem Falhi

Ministry of Education _ Directorate of Education Maysan

Abstract

The research seeks to reveal the prominent stylistic structures in the Lamaiyya of the poet Ibn Hani al-Andalus, which he organized in the praise of al-Mu'izz for the Fatimid religion of God on the occasion of his victory over the Romans, which embodied the religious position enjoyed by al-Mu'izz al-Fatimi as a descendant of the Hashemite Doha, and the heir of the Islamic Caliphate from which he derives his religious legitimacy, as well as from That is what his personality was characterized by in terms of strength and courage to fight the enemies, and to stand up to everyone who tries to undermine the fever of Islam. The researcher decided to shed light on the stylistic structures as dominant structures in the poem, through their interrogation and analysis.

Keywords:(stylistic structures, Lamaiyya Ibn Hani Al-Andalusi, Andalusian poetry).

المقدمة:

ولِدَ أبو القاسم محمّد بن هانئ بن محمد بن سعدون في أحدى قرى إشبيلية سنة (١٣٢هـ) تلقى جُلَّ تعليمه بدار العلم بقرطبة، حفظ أشعار العرب وأيامهم, وكان من فحول الشعراء نال شهرةً واسعة، فهو في المغرب بمثابة المتنبي في المشرق، اتصل بحاكم إشبيلية فأغدق عليه من العطاء، لكن سرعان ما تغيّرت الأحوال حين عرف النّاس بتشيّعه، فاتَّهموه بالكفر واردوا قتله، فطلب منه الحاكم مغادرة إشبيلية، فرحل إلى المغرب، واتصل بالمعز الفاطمي فمدحه بقصائد من عيون الشعر فقربه وأكرمه، وحين فتح قائد جيش المعز الفاطمي جوهر مصر توجه المعز الفاطمي إليها، فطلب من ابن هانئ أن يحمل عياله ويلحق به، إلّا أنَّ المنية حالت دون ذلك فقُتل في برقة سنة(٣٦٢هـ)، ويرى محقق ديوان ابن هانئ د. علي زاهد أنَّ الأَمويين كانوا سبباً في قتله؛ لأنَّهم يضمرون له العداء، لذلك حاولوا منعه من الوصول إلى المعز الفاطمي؛ ليمدحه[١].

وقد قسِّم البحث على ثلاثة مباحث سبقتهما مقدمة وإضاءة، وتلتهما خاتمة، تناول المبحث الأول البنية التركيبية، أمّا المبحث الثاني تناول البنية التصويرية، في حين تناول المبحث الثالث البنية الإيقاعية.

إضاءة: مفهوم الأسلوبية :

الأسلوبية هي منهج نقدي حديث، يتناول النصوص الأدبية بالدراسة، على أساس تحليل الظواهر اللغوية والأسلوبية بشكل يكشف الظواهر الجمالية للنصوص، ويقيّم أسلوب مبدعها، محدداً المميزات الأسلوبية التي يتميّز بها عن غيره من المبدعين. وهذا المنهج يؤمن بوحدة بنية النص، ويرفض التفرقة بين الشكل والمضمون، أي أنَّ النص يتكوّن من نسيج من التشكيلات التعبيرية التي تتعالق دلالته حسب شكل البناء اللفظي في النص[٢].

وقد نالت الأسلوبية اهتمام الدارسين، ومنهم (شارل بالي) الذي يرى أنّ الأسلوبية علم يدرس الصيغ التعبيرية في لغة الأثر – النص– استناداً إلى مضمونها المؤثر أي أنها دراسة الأفعال والممارسات التعبيرية في اللغة المنظمة إلى حد رؤية أثرها المضموني، ذلك من حيث التعبير عن الأعمال الوجدانية باللغة، ورؤية أثر الأفعال اللغوية في الوجدان الحسي(٣).

في حين يرى (جوزيف مشال) الأسلوبية تمثل الوجه الجمالي للأسنية، تبحث في الخصائص التعبيرية والشعرية التي يتوسلها الخطاب الأدبي، فهي تحليل لغوي موضوعه الأسلوب وشرطه الموضوعية، وركيزته الألسنية (٤).

وتعمل الأسلوبية على تتبع بصمات الشحن في الخطاب عامة، وتُعنى بالجانب العاطفي في الظاهرة اللغوية، وتبرز المفارقات العاطفية، وتبرز القيم الجمالية، والاجتماعية والنفسية المغايرة في اللغة ولاسيما في اللغة الشائعة لأنها تلقائية(٥).

وتأسيساً عما ذكر آنفاً سنقوم بدراسة القصيدة من خلال البني الأسلوبية الآتية:

المبحث الأول: البنية التركيبية:

تشتق لفظة البنية في اللغة من الفعل بنى يبني بناءً، بمعنى التشييد والإقامة والتركيب، فالبناء نقيض الهدم(٦)، يتضح من التعريف اللغوي للبنية أنها تقوم بوظيفة محدّدة متمثلة في الجمع والتأليف بين عناصر خاصة بميدان ووسط محدد.

أمّا اصطلاحاً فالبنية ((هي كل مكوّن من ظواهر متماسكة يتوقف حضور وعمل كل منها على مجاورة في السلسلة، انطلاقاً من علاقات تجمع بينهما، فلا يمكن لعنصر من العناصر أن تكون له دلالة إلاّ ضمن البنية التي ينتمي إليها، وتربطه بالبقية)) (٧). والبنية في الاتجاهات النقدية الحديثة مجموعة متشابكة من العلاقات بين الأجزاء أو العناصر مع بعضها من ناحية وعلى علاقاتها بالنص من ناحية أخرى. ومن أهم مكونات البنية التركيبية في قصيدة ابن هانئ الأندلسي:

العدول التركيبي:

العدول من المصطلحات القديمة التي تناولها البلاغيون والنقاد، فأبو هلال العسكري يرى أنَّ من عيوب المديح عدول المادح من الفضائل النفسانية إلى أوصاف الجسم [٨] ، في حين أفرد له ابن جني باباً سمّاه((باب في العدول عن الثقيل إلى ما هو أثقل منه لضرب من الاستخفاف)) [٩] ، فمصطلح العدول لا يعني الخروج عن نظام اللغة عبثاً وفوضى كلامية، بل يعني تطويع اللغة بما يخدم الأداء الفني، ويحرص على الفائدة الدلالية. وإذا كان النص الأدبي يتميّز من خلال أسلوبه، فإنَّ الأسلوب يكتسب هذا التميّز بعدوله عن الأداء المثالي للغة، وسيتناول البحث مصطلح العدول بوصفه سمة أسلوبية بارزة في لامية بن هانئ الأندلسي الذي تمثل في التقديم والتأخير، والحذف.

١ – التقديم والتأخير:

يُعدُّ التقديم والتأخير من أساليب علم المعاني الذي يضفي على النّص الشعري جمالاً ورونقاً، يحرك المشاعر ويؤثر فيها، فهو تعبيرٌ عن واقع الكلمات, ويمثل عنصر التقديم والتأخير عاملاً مهماً في إثراء اللغة الشعرية، وإغناء التحولات الإسنادية التركيبية في النص الشعري، ممّا يجعله أكثر حيوية، وأكثر أثراً في القارئ[١٠]. وللتقديم فائدة كبيرة لا يمكن تحقيقها بالتأخير، لذا فإنَّ انزياح الرتبة المحفوظة التي غيّرت من موقعها الكلمي، ليكون لتقدمه أبلغ، وزيادة في العناية بالمتقدم، والتنبيه عليه، ويكون في التأخير اخلالٌ بالتّناسب، فيقدّم لمشاكلة الكلام[١١]، وقد استعمل الشاعر أسلوب التقديم والتأخير، بقوله[١٢]:

إنَّ الّتـــي رامَ الدُّمسْـــتقُ حرْبَهَـــا للهِ فِيهَـــا صَـــارِمٌ مَســـلُولُ

في البيت قدم الشاعر الجار والمجرور (لله)، على المبتدأ (صارم) جاء التقديم لغرض التخصيص والاهتمام بمعاني مقصودة منها التعظيم للذات المقدسة، في هذا البيت،((والمعاني المقصودة هي طاقات تعبيرية جديدة تلحق المعاني الظاهرة فتزيدها تدقيقاً وتأكيداً)) [١٣].

وقوله [١٤]:

ليـتَ الهرقـلَ بـدأ بهـا حتّـى انثنـى وَعَلـى الدُّمُسْـتقِ ذِلَّـةٌ وَخُمُـولُ

إذ قدم شبه الجملة الجار والمجرور(على الدُّمُسْتُقِ)، على المبتدأ المؤخر (ذِلَّةٌ) فالغرض من التقديم تخصيص الذلة والانكسار لقائد الروم دون غيره.

وقوله[١٥]:

جَمَـعَ الكتائـبَ حَاسِـدَاً فثنـاهم لَـكَ قبـلَ انفـاذِ الجُيُـوشِ رَعِيـلُ

فقدم الشاعر شبه الجملة (لك)، على المبتدأ (رعيل)؛ لتأكيد شجاعة الممدوح، لأنّه استطاع أنْ يهزم كتائب العدو بفئة قليلة من جيشه.

وفي موضع آخر يقدم الجار والمجرور على الفاعل، يقول[١٦]:

هَـلْ كَـانَ يُعـرفُ للبطـارق قبـلُ ذا بـأسٌ ورأىٌ فِـي الجِـلَادِ أَصـيلُ

إذ قدّم شبه الجملة(للبطارق) على الفاعل(بأسٌ)، فأكَّد هذا التقديم أن هؤلاء القوم بعيدون عن الشجاعة، وإصالة الرأي.

٢- **الحذف:** الأصل في الكلام الذِّكْر، غير أنَّ الشعراء لجؤوا إلى أسلوب الحذف، لما له من طاقات تعبيرية متعددة التي تعتمد على التلميح، فتضع المتلقي أمام وجوه تفسير عديدة للنص الواحد، مردَّها مبدأ الحضور والغياب الذي يدعو إلى عدم التصريح بكل شيء، ومن مظاهر الحذف هي:

أ- حذف المبتدأ:

يُحذف (المبتدأ) في الجملة الاسمية، كثيراً في اللغة حيث يكتفي المتكلم – وبالأخص المبدع- بالاعتماد على عنصر واحد، وهو الخبر غير أنّ التفكير لا يكون إلاّ بالجمل ((فلا يمكن للعنصر أن يكون مفيداً بفرده فلا بدَّ من تقرير اعتماده وإسناده إلى عنصر آخر منوى ذهناً هو ما يسميه التحويليون بالبنية العميقة، أو التركيب الباطن)) [١٧]، كقوله[١٨]:

مَلِـكٌ تَلَقَّـى عَـنْ اقَاصـي ثَغْـرِهِ أَنْبـاءَ ذِي دُولٍ إليـهِ تَـدُولُ

ذكر الشاعر لفظة(ملك)، وهو خبر لمبتدأ محذوف تقديره (هو ملك)؛ ولم يذكر المبتدأ للدلالة على تعظيم الممدوح وعلو شأنه، فقد فاقت شهرته الأقطار والدول.

وقوله[١٩]:

مُتَكَشِّـــفٌ عَـــنْ عَزمَـــةٍ عَلَوِيَّـــةٍ لِلكُفْـــرِ مِنْهـــا رَنَّـــةٌ وَعَوِيـــلُ

حذف المبتدأ والتقدير (هو) وابقى الخبر (مُتَكَشِّفٌ) أي هو مُظهر للشجاعة العلوية.

وقوله[٢٠]:

حَـــرْبٌ يُـــدّبرها بِظـــنٍّ كَـــاذبٍ هـــلاَّ يَقِـــينُ الحَـــزْمِ مِنـــهُ بَـــدِيلُ

اكتفى بذكر(حَرْبٌ) وهي خبر لمبتدأ محذوف تقديره (هي حَرْبٌ)، غير أنه عدل عن ذكر المبتدأ (هي)، انسجاماً مع ظروف المعركة.

حذف الفاعل:

سعى الشاعر إلى حذف الفاعل في قصيدته، ومن نماذج الحذف قوله[٢١]:

ذمَّ الجزيـــرةَ وهـــيَ خـــدْرُ ضَـــرَاغمٍ ســـامتهُ فيهـــا الخســـفَ وهـــو نزيـــلُ

في البيت حذف الضمير(هو) الدال على (الدُّمُستُق) قائد الروم، وتقدير الكلام ذمَّ هو الجزيرةَ.

وقوله:[٢٢]:

فَـــافْخرْ فَمِـــنْ أَنْسَـــابَكَ الفـــردوسُ إنْ عُـــدَّتْ وَمِـــنْ أَحْسَـــابكَ التنزيـــلُ

حذف الفاعل(أنت) العائد على الممدوح، فالحذف في الأبيات جاء لغرض الاختصار وعدم التكرار.

المبحث الثاني: البنية التصويرية

تعدّ الصورة من أهم أدوات التشكيل الشعري، التي يتوسل بها الشاعر للتعبير عن رؤاه ومشاعره ((إذ بفضلها يصل الشاعر إلى تثبيت العلاقات التي تصل ما بين الأشياء والفكر، وما بين المحسوس والعاطفة، وما بين المادة والحُلُم أو الخيال الذي يتجاوزها. والصور تتوالد من المقارنة بين أمرين متباعدين قليلاً أو كثيراً، وفي عالم

الحس أشياء ونبات وحيوان، ولكن ليس فيه صور، والشاعر هو الذي يخلق هذه الصور من مواد الحس والعقل))[٢٣], فهي ((بنية تتشابك فيها العلاقات وتتفاعل؛ لتنتج الأثر الكلي الذي ينفتح على العمل الكلي ويضئ أبعاده، كما أنّه يضاء بأبعاد هذا العمل)) [٢٤]. فالصورة عماد الشعر وجوهره بوصفها ((طريقة التعبير عن المرئيات والوجدانيات؛ لإثارة المشاعر وجعل المتلقي يشارك المبدع أفكاره وانفعالاته)) [٢٥]، ومن أبرز وسائل الصورة:

١ – التشبيه:

يعدُّ التشبيه من أهم وسائل الصورة البلاغية ويقوم بمهمة ربط بين شيئين تجمع بينهما صفة أو أكثر من الصفات المشتركة، والغاية من ذلك المبالغة، وإضفاء رونقاً جمالياً على التعبير بما يحمله من دلالات وإيحاءات، ترتبط بسياق النص وبذات الشاعر، وبذلك تكمن قيمة التشبيه بما يقدِّمه من معانٍ جديدة هي جزء لا يتجزأ من نسيج التجربة، ومن ثم لا يمكن تقديم المعنى بدونها [٢٦]، ويتجلّى التشبيه بقوله[٢٧]:

فَكَأَنَّهَا بَيْنَ اللِصابِ نَضَانِضٌ وَكَأَنَّهَا بَيْنَ الهِضَابِ وُعُولُ

في البيت صورتان تشبيهيتان في الأولى شبّه خيل الممدوح بالحيّات لسرعة حركتها وانسيابها في الطرق الوعرة، وفي الثانية شبهها بالوعول؛ لتسلقها قمم الجبال العالية، وفي هذا دلالة على قوتها وصلابتها ومهارتها في الحركة.

وفي مشهد آخر يرسم صورة مرعبة للحرب، قائلاً[٢٨]:

تَلكَ الشَّجا قَدْ مَاتَ مغصوصاً بها مَنْ لا يكادُ يموتُ وَهو قتيلُ

يَجدونَها بَينَ الجَوَانِحِ والحَشَا فَكَأَنَّها هي زَفرَةٌ وغليلُ

عمد في البيت الأول إلى تشبيه الحرب بالعظم الذي يتعرض حلق الإنسان فيغص به، مما يؤدي إلى هلاكه، هكذا حال الإعداء، وفي البيت الثاني شبهها بالنار الملتهبة في أفئدة الإعداء؛ لتوهجها وشدة حرارتها.

١ – الاستعارة:

الاستعارة وسيلة بلاغية فاعلة تمنح الشاعر حرية توظيف أشياء وصفات في غير مواضعها الأصلية، بوصفها من أهم المنبهات الأسلوبية التي تعتمد نظام الانزياح؛ كونّها تقوم على علاقات تجاوزية جديدة للإسناد المألوف بين المفردات، فالاستعارة علاقة لغوية تقوم على المقارنة كالتشبيه، فهي تشبيه حُذف منه أحد طرفيه، إلّا أنّها تتماز عنه بدقة الأسلوب، وإكمال تأديتها للمعنى بصورة أجمل وأكثر تأثيراً[٢٩]، فضلاً عن ذلك أنَّها أداة سحرية تقوم على تقريب المتباعدين بين الأشياء، ومحو الفوارق بينهما سواء أكانت حسيّة أو معنوية[٣٠]، فقد بنى الشاعر استعاراته على التشخيص، ومن ذلك قوله[٣١]:

حَتّـــى إِذَا ارتَعـــصَ القَنَـــا وَتَلَمّظَـــتْ حَـــربٌ شَـــرُوبٌ للنفـــوسِ أَكُـــولُ

يشبه الشاعر الحرب بإنسان، ويشخصها فيجعل لها صفات إنسانية(الأكل، والشرب) على سبيل الاستعارة المكنية، فهي تأكل النفوس، وتشرب الدماء، وهذه صورة مرعبة تجسدها الحرب من خلال ما تحدثه من ازهاق أرواح النّاس.

ويستعير للزمان صفة إنسانية، قائلاً [٣٢]:

حَتّـــى إذا اقتبـــلَ الزَّمـــانُ أَرَيْتَـــهُ بِـــالعَزمِ كَيـــفَ يَصُـــولُ مَـــنْ سَيَصُـــولُ

يشخص الزمان حين يستعير له صفة (الإقبال)، فكأنَّ الزمانَ إنسانٌ يُقبل يصول ويجول بالعزم.

وفي موضع آخر يُجسّد الدهر، بقوله[٣٣]:

وَكَأَنَّهـــا الـــدَّهرُ المنـــيخُ علـــيهم لا يســـتطاعُ لصـــرفهِ تَحْوِيـــلُ

فالحرب في ذاتها حدث عظيم، لذا شبهها الشاعر بالدهر، فضلاً عن ذلك فقد جسّد الدهر في صورة حسيّة، وتظهر هذه الحسيّة حين استعار له صفة من صفات الجمل هي (الإناخة)، وبذلك أصبح خارجاً من صنف المجردات، فالدهر يحمل بعداً سلبياً على الأعداء؛ كونهم لا يستطيعون النجاة من نكباته وعواقبه.

وقوله أيضاً[٣٤]:

مُتَكَشِّـــــفٌ عَـــــنْ عَزمَـــــةٍ عَلَوِيَّـــــةٍ لِلكُفْـــــرِ مِنْهـــــا رَنَّـــــةٌ وَعَوِيـــــلُ

رسم الشاعر صورة استعارية تُعبِّر عن شجاعة الممدوح التي استمدها من جدّه الإمام علي(ع)، بوصفه سليل الدوحة العلوية، حين استعار للكفر صفة العويل والصراخ؛ لشدة بطش الممدوح.

الكناية:

تمثل الكناية من أركان علم البيان والمهيمنات الأسلوبية التي يلجأ إليها الشاعر حين يريد العدول عن المعنى المراد مباشرة، إلى معنى آخر ملازم للمعنى المراد ورديف له ودليل عليه، فالكناية هي((أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيوميء به إليه ويجعله دليلاً عليه)) [٣٥]، لذلك تكتسب الكناية دلالاتها من العلاقات الجديدة التي يُشحن بها التركيب حين يتحول من معناه الأصلي إلى دلالة أخرى؛ لإثارة المتعة وإيصال المعنى للمتلقي، فقد اتخذ الشاعر من الكناية وسيلة وظفها في بناء صورته الشعرية، وفي ذلك يقول[٣٦]:

فَلْـــتَعْلَمِ الأَعْـــلاجُ عِلْمَـــاً ثَاقِبَـــاً إنَّ الصَّـــلِيبَ وَقَـــد عَـــزَزتَ ذَلِيْـــلُ

كنّى بقوله: (بالأعلاج)، عن الأعداء/ الروم مشيراً إلى مفردة الصليب بوصفها شعارَ الروم(المسيح)، فقد جسّدت هذه الكناية حالة الهزيمة والانكسار التي أصابت الروم.

وفي موضع آخر تتجلى الكناية، بقوله[٣٧]

مَسَـــحَتْ ثُغُـــورُ الشَّـــامِ أَدْمُعَهَـــا بِـــهِ وَلقَـــد تَبُـــلُّ التُّـــربْ وَهَـــي هُمُـــولُ

إذ كنَى عن ترك البكاء بقوله:(مَسَحَتْ ... أَدْمُعَهَا)، فجاءت الكناية منسجمة مع سياق البيت؛ لتبين معاناة أهل الثغور وكثرة بكائهم واستبداد الروم وظلمهم، حين استبدلوا البكاء بالفرح والسرور؛ لهزيمة الروم واندحارهم على يد المعز الفاطمي.

وقوله [٣٨]:

مـــاذا يُؤمِّـــلُ جَحْـــدرٌ فـــي بَاعـــهِ قِصَـــرٌ وَفِـــي بَـــاعِ الخِلافَـــةِ طُـــولُ

في البيت كنّى بقوله:(في باعه قصر) عن ضعف قائد الروم وعجزه، وكنّى بقوله:(وَفِي بَاعِ الخِلافَةِ طُولُ) عن قدرة المعز؛ ليتضح من خلال الصورتين الكنايتين مدى عجز قائد الروم عن تحقيق الانتصار، وقدرة الممدوح في هزيمة العدو، لذا أحدثت الصورتان نوعاً من التضاد.

المبحث الثالث: البنية الموسيقية:

تعدُّ الموسيقى من أبرز الظواهر التي تُميِّز الشعر عن سائر الفنون الإبداعية، والشعر العربي يقوم على الموسيقى الخارجية التي يحكمها العروض، وتتمثّل في الوزن والقافية، وهناك الموسيقى الداخلية، التي تقوم على تنويعات القيم الصوتية سواء كانت جملة، أم كلمة أم مجموعة من الحروف ذات الجِرْس المميِّز.

وتتضافر الموسيقى الخارجية والداخلية في تشكيل البناء الموسيقي الذي يعمل خلق إيحاء شعوري مؤثر ينسجم ومعنى النص.

الموسيقى الخارجية:

إنَّ موسيقى الشعر ليست حلية خارجية تضاف للقصيدة، وإنّما هي من أبرز الأدوات التي يستعملها الشاعر في بناء قصيدته، ووسيلة من وسائل الإيحاء وأقدرها على التعبير عن كلّ ما هو عميق وخفيّ في النفس، مِما لا يستطيع أن يعبِّر عنه. وتضم الموسيقى الخارجية:

أ. **الوزن:**

يمثل الوزن أحد الأركان الأساسية للقصيدة العربية، ومن أبرز عناصر عملية الإبداع الشعري، فهو ((مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، وهي مختلفة في الشعر كما وكيفاً. ومن اختلاف هذه التفعيلات وعددها تتشكل البحور ومجزؤاتها التي تشكل الوزن العام)) [٣٩] ، والشاعر المبدع مَنْ يجعل من لغته وأوزانه جزءاً واحداً متكاملاً، وقد أولى ابن هانئ الوزن أهمية خاصة؛ كونه يمثل عنصراً أساسياً في الشعر، فنظم قصيدته على بحر الكامل، الذي يعدُّ من ((أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات ... ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على المعنى

والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال))[٤٠]، ويُستعمل هذا البحر تاماً ومجزوءاً، وله ثلاث أعاريض وتسعة أضرب، أَمّا تشكيله الإيقاعي فيتألف من تكرار تفعيلة (مُتَفَاعِلُنْ) ثلاث مرات في الشطر الأول وثلاث مرات في الشطر الثاني؛ لهذا استثمر ابن هانئ مرونة بحر الكامل لكثرة حركاته، إذ تبلغ حركاته ثلاثون حركة في البيت التام، وتكون صيغته العروضية كالآتي:

مُتَفَـــاعِلُنْ مُتَفَـــاعِلُنْ مُتَفَـــاعِلُنْ مُتَفَـــاعِلُنْ مُتَفَـــاعِلُنْ مُتَفَـــاعِلُنْ

وسوف يقوم البحث بتقطيع بعض الأبيات من القصيدة تقطيعاً عروضياً:

يَـــوْمٌ عَـــرِيْضٌ فِـــي الفَخَـــارِ طَوِيْـــلُ مَـــا تَنْقَضِـــي غُـــرَرٌ لَـــهُ وَحُجُـــولُ

يَوْمُنْ عَرِيْ / ضُنْ فِلْفَخَـــا/ رِ طَوِيْلُو مَا تَنْقَضِي/ غُرَرُنْ لَهُوْ/ وَحُجُولُو

مُتْفَاْعِلُنْ / مُتْفَاْعِلُنْ / مُتَفَاْعِلْ مُتْفَاْعِلُنْ / مُتَفَاْعِلُنْ / مُتَفَاْعِلْ

يَنْجَـــابُ منـــهُ الأفْـــقُ وَهـــوَ دُجُنَّـــةٌ ويصـــحُّ منـــهُ الـــدّهْرُ وَهُـــوَ عَلِيْـــلُ

يَنْجَابُ مِنْ/ هُـلْأَفْقُ وَهْ / وَ دُجُنْنَـتُنْ وَيَصِحُ مِنْ / هُ دْدَهْرُ وَهْ / وَعَلِيْلُو

مُتْفَاْعِلُنْ / مُتْفَاْعِلُن / مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ / مُتْفَاْعِلُنْ / مُتَفَاْعِلْ

مَسَـــحَتْ ثُغُـــورُ الشَّـــامِ أُدْمُعَهَـــا وَلقـــدْ تبُـــلُّ التُّـــرْبَ وَهْـــيَ خُمُـــوْلُ

مَسَحَتْ ثُغُوْ/ رُ شْشَامِ أُدْ / مُعَهَا بِهِيْ وَلَقَدْ تَبُـلْ/ لَ تْتُرْبَ وَهْ/ يَ خُمُوْلُو

مُتَفَاْعِلُنْ / مُتْفَاْعِلُن / مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ / مُتْفَاْعِلُن / مُتَفَاْعِلْ

تظهر القصيدة بهيئة العروضة التامة الصحيحة، وقد اعترى زحاف الإضمار تفعيلات الحشو تارةً، وتارةً أخرى ظهرت سالمة، وهو تسكين الحرف الثاني المتحرك من(مُتَفَاعِلُنْ) فتصبح (مُتْفَاعِلُنْ)، أَمّا الضرب فقد حُدِّد بمسارٍ إيقاعيّ واحد في جميع أبيات القصيدة، وظهر بصيغة القطع، ويعني حذف الوتد المجموع وتسكين ما قبله

من(مُتَفَاعِلُنْ) فتصبح من(مُتَفَاعِلْ) [٤١]، كما أنَّ ابن هانئ يزاحف **(مُتْفَاْعِلُن)** الثانية في صدر البيت وعجزه، في أغلب الأبيات؛ إذ نجدها تأتي مضمرة، وقد أظهر زحاف الإضمار تغييراً ساعد الشاعر على أنْ يضيف تنويعاً وتلويناً إلى تفعيلات البحر الرتيبة من خلال تغيير الشاعر لمواقع دخول هذا الزحاف وصور حضوره المختلفة، ولعله كان مدركاً لما يمكن أن يوفره هذا التغيير من صور إيقاعية مختلفة، تتنوع بتنوع الزحاف الذي يعمل على كسر رتابة التوالي والتكرار.

ب-القافية:

احتلت القافية مكانة متميّزة في الشعر العربي فهي ((المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة، أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت)) [٤٢]، وللقافية قيمة موسيقية عالية لا يمكن الاستغناء عنها في النص الشعري فهي المكمل للوزن في خلق موسيقى القصيدة الخارجية عن طريق حرف الروي المكرر في كل بيت. وأول ما يلفتنا في هذه القصيدة هو موسيقاها الصاخبة، والجَلَبة التي يوحي بها صوت (اللام)؛ إذ اختاره رويّاً لقصيدته وبثه خلال أبياتها، وفي ذلك يقول[٤٣]:

لَيْـتَ الهِرَقْـلَ بَـدَا بِهَـا حتّـى انثنـى وَعَلَـى الدُّمُسْـتقِ ذِلَّـةٌ وَخُمُـولُ

تِلْـكَ الّتـي أَلْقَـتْ عَلَـيْهِم كَلْكَـلاً وَلَهَـا بِـأَرْضِ الأَرْمِنِـينَ تَلِيْـلُ

نلحظ أَنَّ صوت اللام صار مهيمناً على أغلب الأبيات، بما يحمله من قوة وتردد صوتيّ فهو صوت مجهور يوحي بالشدة، فقد جاء منسجماً مع حالة الشاعر النفسية التي اتسمت بالفرح والتغني بالانتصار على الروم، ولهذا يتلاءم صوت اللام مع هذا الموقف، مما يضفي جمالاً موسيقياً يرسم في المخيلة صورة المعركة الدائرة. إذ زاد من تعميق الدلالية الصوتية.

٢-الموسيقى الداخلية:

تسهم الموسيقى الداخلية للشعر إلى جانب الوزن العروضي في بناء جرس موسيقي جميل، لأنَّها تُحدِّث ((الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حينا ،أو بين الكلمات بعضها وبعض حيناً آخر، أو

قل هذا الانسجام الصوتي الذي يحققه الأسلوب الشعري من خلال النظم وجودة الرصف)) [٤٤] ، فهي تعتمد على حسن اختيار الشاعر لكلماته، وحروفه التي تنسجم مع جو القصيدة. لذا سوف نتناول مجموعة من الوسائل التي تسهم في خلق الموسيقى الداخلية، من أبرزها:

التكرار:

يعدّ من أهم الروافد التي تنبع منها موسيقى الشعر فهو عملية خلق فني تعاد فيها الألفاظ في سياق التعبير بحيث تشكّل نغماً موسيقياً يتقصدّه الشاعر في شعره لرفد المعنى المطلوب بأفكار وأحاسيس جديدة تضفي جمالاً ورونقاً إذا صح الاستعمال في النص الأدبي، والغرض منه تأكيد المعنى وتقوية النغم.([٤٥]، لجلب انتباه المتلقي. وقد جاء التكرار في قصيدة الشاعر على أشكال عدّة منها:

١-تكرار الصوت (الحرف):

يُقصد به اعتماد الشاعر حرفاً معيناً أو مجموعة حروف بصورة أكثر من غيرها في اللفظة الواحدة أو السياق، كَأَنْ يكون سياق البيت أو سياق القصيدة بوصف التكرار الصوتي صيغة خطابية ترمي إلى تكوين رسالة شعريّة ذات مميزات صوتية مثيرة، هدفها إشراك المتلقي في عملية التواصل الفني[٤٦]. وتسهم الموسيقى الداخلية في إنماء التجربة الفنية. ولتكرار أصوات الحروف في القصيدة شكّلت ملمحاً أسلوبياً بارزاً، وفي ذلك قوله[٤٧]:

يَــومٌ عَــرِيضٌ فِــي الفَخَــارِ طَويــلُ مَــا تَنقَضِــي لَــهُ غُــرَرٌ وَحُجُــولُ

يَنْجــَــابُ مِنــهُ الألــفُ وهــوَ دُجنَّــةٌ وَيصــحُّ منــهُ الــدّهرُ وهــو عليــلُ

كرر الشاعر صوت النون ست مرات وهو صوت متوسط بين الشدة والرخاوة، وله أثر كبير في تعديل الصوت وتلطيفه [٤٨]، مما أكسب النص رنيناً موسيقياً جميلاً، وكرر صوت الواو ثمانية مرات، وكرر صوت الياء ست مرات، فالواو والياء من الأصوات التي يصدر عنهما نوعاً ضعيفاً من الحفيف، لقلة وضوحهما في السمع، مما جعلهما أقرب شبهاً بالأصوات اللينة[٤٩]، فهذه الأصوات صدرت عن عاطفة جيّاشة،

جسّدت حالة الرضا والفرح والسرور؛ لانكشاف الظلم عن المسلمين بانتصار معز الدين الفاطمي على الروم.

ويستعمل صوت الجيم والعين، بقوله(٥٠):

لَـمْ يتركـوا فيهـا بجعجـاعِ الـرَّدى إلّا النجيـع علـى النجيـعِ يسـيلُ

عمد الشاعر إلى تكرار صوت الجيم مرتين في الشطر الأول ومرتين في الشطر الثاني، وهو من الأصوات الانفجارية الذي يوحي بالقوة، أَمّا صوت العين تكرر خمس وهو صوت حلقي مجهور(٥١)، فالصوتان من خلال السياق يدلان على الحركات والأحداث العنيفة المتمثلة بالموت وسفك الدماء، مما أكسبا البيت موسيقى قوية صاخبة تناسب أجواء الحرب.

ويوظف صوت الصاد واللام في قوله(٥٢):

تُلهيـكَ صلْصَـلَةُ العَـوالي كُلمّـا ألْهَـتْ أُولئـكَ قَيْنَـةٌ وشُـمُولُ

نلحظ أنَّ تتابع صوت(الصاد) و(اللام) في لفظة (صلْصَلَةُ) وتكرارهما، أحدث تموجات إيقاعية واهتزازات نغمية، نبعت من قرار البيت، فدلّ الصوتان على المعنى المراد تصويره، وهو شدة صوت الرماح.

ونرى تكرار صوت (الباء)، ومن ذلك قوله(٥٣):

واسْتَشـعرتْ أجبالهُـا لـكَ هيبـةٌ حتّـى حَسِـبنا أَنّهـا سـتزولُ

تكرر صوت (الباء) ثلاث مرات، وهو صوت انفجاري مجهور، عند النطق به يقف الهواء الصادر من الرئتين وقوفاً تاماً عند الشفتين فتنطبق انطباقاً كاملاً، ثُمَّ تنفرج الشفتان ويندفع الهواء محدثاً صوتاً انفجارياً(٥٤)، فالتكرار يتناسب مع الحدث الشديد، فالجبال تكاد تزول من أماكنها خوفاً من قوة الممدوح وسطوته. وقد أكسب هذا التكرار البيت إيقاعاً موسيقياً جميلاً، وهذه الأصوات شكّلت ملمحاً أسلوبياً واضحاً ينسجم مع غرض القصيدة.

ب – الجناس:

يُقصد به((أن تجيء الكلمة تُجانس أُخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها))[٥٥]، ويقوم الجناس على ((تناسب صوتي يتجسد في تماثل وحدتين صوتيتين أو تقاربهما، ولكن هذا التشاكل الصوتي يرافقه اختلاف في الدلالة، وهذا هو مكمن المفارقة التي يحققها التجانس، ويُعزي إليه سره الفني وبعده الجمالي))[٥٦]، ينقسم الجناس إلى تام وغير تام، فالجناس التام هو ((ما اتفق فيه اللفظان المتجانسان في أربعة أشياء: نوع الحروف، وعددها، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها مع اختلاف المعنى))[٥٧]، أما غير التام هو ما اختلف فيه اللفظان في أحد الأمور السابقة، وقد شكّل الجناس غير التام حيزاً واسعاً في القصيدة، وهو ما يطلق عليه بالجناس الاشتقاقي، الذي يتضمن ألفاظاً ((يجمعها أصل واحد في اللغة)) [٥٨]، وقد ورد هذا النوع في القصيدة، ومن ذلك قوله[٥٩]:

بـــينَ المواكـــبِ خَاشِـــعَاً مُتواضـــعاً وَالأرضُ تخشـــــعُ لَـــــهُ وَتَمِيـــــلُ

جانس بين(خاشعاً– وتخشعُ) فالأول اسم فاعل، والثاني فعل مضارع، وهما مشتقان من الفعل الماضي(خشع).

وقوله[٦٠]:

وَدُّوا وَدَاداً أَنَّ ذلـــك لـــم يكـــنْ صِـــدْقاً وكـــلٌ ثاكـــلٌ مثكـــولُ

جانس بين(وَدُّوا– وَدَاداً) في الشطر الأَول، وبين(ثاكلٌ– مثكولُ) في الشطر الثاني وجاء التنقل في حروف المد بين (الألف) في (وداد– ثاكل)، و(الواو) في (وَدُّوا– مثكولُ)؛ لتكثيف الإيقاع الموسيقي بما تُحدِّثه هذه الحروف ((من تنوع في الإيقاع بين الانخفاض والارتفاع ينجم عن طولها المقطعي المنساب مع هواء الزفير، مما يبطئ حركة الإيقاع، ويهدئ من توتره ... فهي تحافظ عل العلاقات الطبيعية يبن الأصوات الساكنة، فنحسُّ بوجودها دون أن تقف عائقاً بينها)) [٦١]، وبذلك تمنح البيت صدىً موسيقياً واضحاً في السمع.

ج-الجناس المضارع:

ويقصد به أن يختلف المتجانسان فيه بحرف أو حرفين مع تقارب المخارج[٦٢]، ومن ذلك قوله[٦٣]:

فَــافْخرْ فَمِــنْ أَنْسَــابَكَ الفــرِدوسُ إِنْ عُــدَّتْ وَمِــنْ أَحْسَــابكَ التنزيــلُ

نلحظ أَنّ الجناس بين(أَنْسَابَكَ – أَحْسَابكَ)، والتي تشترك((بحرف واحد أو أكثر من الكلمات المتجاورة يُحدِّث تموجاً، ويُعطي تأثيراً موسيقياً مُسكراً)) [٦٤]. وقد عمل على تقوية الإيقاع الموسيقي وتكثيفه، فضلاً عن تقريب المعني في ذهن المتلقي، من خلال بيان مكانة الممدوح، ونسبه الرفيع.

وقوله أيضاً[٦٥]:

لا يعــــدموا ذاكَ النّجــــادِ فإنَّــــه ظِــلٌّ علــى تلــكَ الــدِّماءِ ظَلَيــلُ

حقق اللفظان المتجانسان (ظِلٌّ- ظَلَيلُ) في البيت الشعري تكثيفاً إيقاعياً من خلال زيادة حرف المد(الياء) في لفظة (ظليل)؛ لأنَّ الياء من أحرف المد التي تطيل زمن اللفظة الثانية على الأولى، وبذلك تكون الياء وما توحي به من مدّ ينسجم مع (ظليل) التي تحتاج إلى زمن أطول من زمن إيقاع ظِلٌّ.

د-جناس التصدير:

وهو أن يلزم أحد اللفظين المتجانسين محل واحد وهو آخر البيت الشعري، واللفظ الآخر المقابل له، يتوزّع في أربعة محال: أول المصراع الأول، أو في وسطه، أو آخره، أو أول المصراع الثاني[٦٦]، ومن أمثلته[٦٧]:

يَجْلُــو البَشِــيرُ ضِــيَاءَ بِشْــرِ خَليفَــةٍ مَــاءُ الهُــدَى فِــي صَــفْحَتيهِ يَجُــولُ

تميّز البيت بالتكثيف الصوتي عن طريق المجانسة التصديرية التي تمثلت بترجيع الأصوات المتشابهة بين(يجلو) في صدر المصراع الأول، وبين (يجول) في نهاية البيت، مما خلقت توازٍ إيقاعي بين الشطرين، وتجسّد ذلك في تكرار صوت مجهور، كحرف الجيم مرتين، وصوت اللام المجهور أيضاً مرتين.

وقوله[٦٨]:

كُــلُّ الأَنَــامِ مِــنْ جُــدُودِكَ فَاضِــلٌ فَــإِذا خُصِصْــتَ فَكلُّهــم مَفْضُــولُ

إذ جانس بين(فَاضِلٌ، ومَفْضُولُ) فاللفظة الأولى وردت في آخر الصدر، والثانية في آخر العجز، ونلحظ أنَّ تماثل اللفظين في الحرف الأخير(اللام) ((أدى إلى نوع من الجرس الصوتي نتج عنه نوع من التقسيم الموسيقي المؤثر؛ وبذلك ساعد الإيقاع الموسيقي والجرس الصوتي على استقرار الفكرة)) [٦٩]، لدى المتلقي.

هـ-التوازي التركيبي:

هو عبارة عن ((شكل من التنظيم النحوي، ويتمثل في تقسيم البنية اللغوية للجمل الشعرية إلى عناصر متشابهة في الطول والنغمة. فالنص- بكليته – يتوزع في عناصر وأجزاء تربط فيما بينها من خلال التناسب بين المقاطع الشعرية، التي تتضمن جملاً متوازية. وهنا تُحقق التماثلات النحوية إنساق التوازي في الشعر، ومن ثَمَّة توجه حركة الإيقاع في النص الشعري)) [٧٠]، ومن صور التوازي التركيبي قوله[٧١]:

يَنْجــَـابُ مِنــهُ الأُفْــقُ وهــوَ دُجنَّــةٌ وَيصــحُّ منــهُ الــدّهرُ وهــو عليــلُ

فالتوازي التركيبي في البيت قائم على صفة المساواة بين الأجزاء المتعادلة، وهي على النمط التالي:

يَنْجــَـابُ – مِنهُ – الأُفْقُ – و – هوَ – دُجُنَّةٌ في الشطر الأول

وَيصحُّ- مِنهُ – الدّهرُ- و – هو- عليلُ في الشطر الثاني

قوله أيضاً [٧٢]:

فَكأَنَّهــا بَــيْنَ اللِصــابِ نَضَــانِضٌ وَكَأَنّهــا بَــينَ الهِضَــابِ وُعُــولُ

التوازي النحوي تحقق في البيت بكامله، فكل لفظة في الشطر الأول لها ما يقابلها في الشطر الثاني، ويمكن توضيح ذلك من خلال الترسيمة الآتية:

العناصر المتعادلة	ف	كأنَّها	بَيْنَ اللِصابِ	نَضَانِضٌ
الموقع النحوي	و	كأنَّها	بَيْنَ الهضابِ	وُعُولُ
	حرف رابط	كأنَّ واسمها	جملة ظرفية	خبرها

فالتوازي النحوي نجم عنه توازٍ صوتي من خلال تكرار صوت(النون) ثمانية مرات، وتكرار صوت (الباء) الشديد أربع مرات، فضلاً عن تكرار صوت (الضاد) الشديد ثلاث مرات، مما أضفت على البيت حركة إيقاعية متصاعدة، تناسب صلابة وسرعة خيل الممدوح في المعركة.

الخاتمة

في ختام هذا البحث في لاميّة ابن هانئ الأندلسي، نجمل أهم النتائج التي توصل إليها ، ومن أهمها:

١- من أبرز مظاهر الأسلوبية في القصيدة على مستوى البنية التركيبية ظاهرة العدول التي تمثّلت بأسلوب التقديم والتأخير الذي شكّل ملمحاً أسلوبياً بارزاً لا سيما تقديم الجار والمجرور على المبتدأ والفاعل؛ لأنَّه يمنح الألفاظ بُعداً إيحائياً يتناسب مع ما يعتليها في أصل وضعها اللغوي، فضلاً عن فسح المجال للمتلقي في المشاركة لتقدير المعنى، كما كشف ما استبطن في القصيدة من معان عميقة، ودلالات مكثفة.

٢- انمازت ظاهرة الحذف، كحذف المبتدأ والفاعل بسمة الفرادة في القصيدة،؛ لانسجامها مع طبيعة اللغة العربية وفصاحتها التي تميل إلى الإيجاز والاختصار، لغرض سهولة الكلام ووضوحه.

٣-جسّد الشاعر مظاهر القوة والشدة؛ لبيان شجاعة الممدوح وهزيمة الروم من خلال الصورة الشعرية(التشبيه، الاستعارة، الكناية) بوصفها وسيلة بلاغية تساهم في إيضاح المعنى، كما عمد الشاعر إلى توظيف أسلوب التشخيص عبر تشخيص المعنويات من خلال إضفاء صفات إنسانية عليها.

٤- أما البنية الموسيقية فقد شكّلت الموسيقى الخارجية المتمثلة بـ (الوزن، والقافية) أبرز الأدوات التي وظفها الشاعر في بناء قصيدته، التي جاءت منسجمة مع غرض القصيدة، لما لها من قدرة على التعبير عن كلّ ما هو عميق وخفيّ في النفس. وإيصال أفكاره وأحاسيسه لدى المتلقي.

٥- شيوع تكرار صوت(النون، الواو، الياء، الجيم، العين، الصاد، اللام، الباء) يعدُّ ملمحاً أسلوبياً بارزاً، إذ مال الشاعر إلى توظيف الأصوات الشديدة والمجهورة التي تحمل رنيناً عالياً؛ لمواكبة أحداث المعركة.

٦- أما الجناس بأنواعه المتعددة فقد كثّف حركة التردد الصوتي في القصيدة، وأضفى عليها نغمةً موسيقية متماسكة. تتلاءم مع السياق العام للقصيدة، فضلاً عن التوازي التركيبي الذي له أثر في إبراز الإيقاع في أبيات القصيدة.

الهوامش

(١) ينظر: تبيين المعاني في شرح ديوان ابن هانئ الأندلسي: ٢١-٢٣.
(٢) ينظر: الأسلوبية في النقد العربي الحديث(دراسة في تحليل الخطاب):١٦٥.
(٣) ينظر: نحو نظرية أسلوبية لسانية:٣٣.

(٤) ينظر: دليل الدراسات الأسلوبية:٣٨.
(٥) ينظر: الأسلوبية والأسلوب::٣٧.
(٦) ينظر: لسان العرب: ٢٠٥٨/٢٢.
(٧) النظرية البنائية في النقد الأدبي:١٢١.
(٨) ينظر: كتاب الصناعتين الكتابة والشعر:١١٤.
(٩) الخصائص، ج/٣: ١٨.
(١٠) ينظر: من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة الصقر لأدونيس (بحث):١٥٩.
(١١) ينظر: نظرية اللغة في النقد العربي (دراسة في خصائص اللغة الأدبية من منظور النقاد العرب) ٢٢٧.

(١٢) تبيين المعاني في شرح ديوان ابن هانئ الأندلسي :٥٥٠.
(١٣) خصائص الأسلوب في الشوقيات:٢٨٦.
(١٤)تبيين المعاني في شرح ديوان ابن هانئ الأندلسي:٥٥٠.
(١٥) المصدر نفسه:٥٤٨.
(١٦) المصدر نفسه:٥٤٨.

(١٧) ظاهرة الحذف في اللغة:٢٠٠.

(١٨) تبيين المعاني في شرح ديوان ابن هانئ الأندلسي:٥٤١.

(١٩)المصدر نفسه:٥٤١.

(٢٠) المصدر نفسه:٥٤٨.

(٢١) المصدر تفسه:٥٤٧.

(٢٢) المصدر نفسه:٥٥٩.

(٢٣) النقد الأدبي الحديث: ٤٠٠,

(٢٤) جدلية الخفاء والتجلي(دراسة بنيوية في الشعر):٢١.

(٢٥) كتاب أرسطو طاليس في الشعر:٢٦٠.

(٢٦) ينظر: الصورة الفنية في شعر ابن المعتز:٢٠٠.

(٢٧) تبيين المعاني في شرح ديوان ابن هانئ:٥٥٩.

(٢٨) المصدر نفسه :٥٥١.

(٢٩) ينظر: البلاغة فنونها وأفنانها في البيان والبديع:١٢٨.

(٣٠) ينظر: قراءات بلاغة:٣٥.

(٣١) تبيين المعاني في شرح ديوان ابن هانئ الأندلسي: ٥٥٤.

(٣٢) المصدر نفسه:٥٥٢.

(٣٣)المصدر نفسه:٥٥١.

(٣٤) المصدر نفسه:٥٤١.

(٣٥) دلائل الإعجاز:٦٥.

(٣٦) تبيين المعاني في شرح ديوان ابن هانئ الأندلسي:٥٥٢.

(٣٧) المصدر نفسه:٥٤٠.

(٣٨)المصدر نفسه:٥٤٧.

(٣٩) مدخل إلى تحليل النص الأدبي:٧٦.

(٤٠) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها:ج١/ ٣٠٢-٣٠٣.

(٤١) ينظر: الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة:٤٥.

(٤٢) علم العروض والقافية: ١٤٣.

(٤٣) تبين المعاني في شرح ديوان ابن هانئ الأندلسي:٥٥٠.

(٤٤) الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية:٢٨٣

(٤٥) ينظر: جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب:٢٣٩.

(٤٦) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري:١٤٧.

(٤٧) تبيين المعاني قي شرح ديوان ابن هانئ الأندلسي:٥٤٠

(٤٨) ينظر: الأصوات اللغوية: ٦٤.

(٤٩) ينظر: المصدر نفسه: ٤٢.

(٥٠) تبيين المعاني في شرح ديوان ابن هانئ الأندلسي:٥٤٩.

(٥١) ينظر: علم اللغة العام(الأصوات): ١٢١.

(٥٢) تبيين المعاني في شرح ديوان ابن هانئ الأندلسي: ٥٥٧.

(٥٣) المصدر نفسه:٣٧١.

(٥٤) ينظر: الأصوات اللغوية:٤٥.

(٥٥) كتاب البديع:٢٥.

(٥٦) عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية:١٥٦.

(٥٧) معجم البلاغة العربية: ١٥٥/١.

(٥٨) حسن التوسل في صناعة التوسل، شهاب الدين الحلبي(٧٢٥هـ):١٩٣.

(٥٩) تبيين المعاني قي شرح ديوان ابن هانئ الأندلسي:٥٤٢.

(٦٠) المصدر نفسه:٥٤٤.

(٦١) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي:١٥٥.

(٦٢) ينظر: مفتاح العلوم: ٢٠-٢٠٣.

(٦٣) تبيين المعاني قي شرح ديوان ابن هانئ الأندلسي:٥٥٩.

(٦٤) الصومعة والشرفة الحمراء(دراسة نقدية في شعر علي محمود طه):١٥٠

(٦٥) تبيين المعاني في شرح ديوان ابن هانئ الأندلسي:٥٥٩.

(٦٦) ينظر: معجم البلاغة العربية: ٢٩٣/١.

(٦٧) تبيين المعاني في شرح ديوان ابن هانئ الأندلسي:٥٤٢.

(٦٨)المصدر نفسه:٥٥٩.

(٦٩) البديع والتوازي:٣٤.

(٧٠) الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث(شعر التفعيلة في النصف الثاني من القرن العشرين) (أطروحة دكتوراه):٩٧.

(٧١) تبيين المعاني في شرح ديوان ابن هانئ الأندلسي:٥٤٠

(٧٢) المصدر نفسه:٥٥٩.

المصادر والمراجع:

١- الأسس الجمالية للإيقاع لبلاغي في العصر العباسي، د. ابتسام مرهون، مراجعة وتدقيق، أحمد عبدالله فرهود، دار القلم العربي، سورية، ١٩٧٧م.

٢-الأسلوبية في النقد العربي الحديث(دراسة في تحليل الخطاب) ، فرحان بدري الحربي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠٠٤م.

٣-الأسلوبية والأسلوب: د. عبد السلام المسدي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط٢، ٢٠٠٦م.

٤-الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية، ط٥، ١٩٧٥م.

٥-الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، ساعدت وزارة الثقافة والإعلام على نشره، مطبعة النعمان، النجف الأشرف،١٩٧٩م.

٦-البديع والتوازي، د. عبد الواحد حسن الشيخ، مطبعة الإشعاع الفنية، مصر، ط١، ١٩٩٩م.

٧-البلاغة فنونها وأفنانها في البيان والبديع، د. فضل حسن عباس، دار النفائس، للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط١، ٢٠٠٩م.

٨-البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مقداد محمّد شاكر قاسم، دار دجلة، عمان، ط١، ٢٠٠٨م.

٩- تبيين المعاني في شرح ديوان ابن هانئ الأندلسي المغربي: د. زاهد علي، مكتبة ومطبعة المعارف,١٣٥٢هـ

١٠-جدلية الخفاء والتجلي(دراسة بنيوية في الشعر)، كمال أبو ديب، دار الملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩م.

١١-جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال دار الرشيد للنشر، بغداد، د.ط ،١٩٨٠م.

١٢-حسن التوسل في صناعة التوسل، شهاب الدين الحلبي(٧٢٥هـ)، تحقيق، أكرم عثمان، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠م.

١٣- الخصائص، أبو الفتح عثمان ابن جني، تحقيق محمد على النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت ، لبنان، د.ت.

١٤-خصائص الأسلوب في الشوقيات: محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١م.

١٥- دليل الدراسات الأسلوبية، جوزيف ميشال، المؤسسة الجامعية، للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط١، ١٩٨٤م.

١٦-الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، إبراهيم عبد الرحمن، دار الثقافة العربية بيروت، لبنان، د.ط، ١٩٨٠م.

١٧-الصورة الفنية في شعر ابن المعتز، زكية خليفة مسعود، منشورات قاز يونس، بنغازي، ط١، ١٩٩٩م.

١٨-الصومعة والشرفة الحمراء(دراسة نقدية في شعر علي محمود طه)، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت،ط٢، ١٩٧٩م.

١٩-عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية، د. مسعود بودخة، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، ٢٠١٠م.

٢٠- ظاهرة الحذف في اللغة، ظاهر سلمان حمودة، الدار الجامعية، الإسكندرية، د. ط، ١٩٩٨م.

٢١-علم العروض والقافية، د. عبد العزيز عفيف، دار النهضة المصرية، بيروت، ١٩٧٢م.
٢٢-علم اللغة العام(الأصوات)، د. كمال محمد بشر،، دار المعارف بمصر، ط٥، ١٩٧٩م.
٢٣-قراءات بلاغة، د. فاضل عبود التميمي، دار الضياء، النجف الأشرف، ط١، ٢٠٠٨م.
٢٤- كتاب أرسطو طاليس في الشعر: أبو بشر بن متى، تحقيق: شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٩٧م.
٢٥-كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، حققه وضبط نصه، د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٤م.
٢٦-لسان العرب، لابن منظور، تحقيق: نخبة من الأساتذة، طبعة دار المعارف، القاهرة، د.ط.
٢٧- مدخل إلى تحليل النص الأدبي، الدكتور عبد القادر أبو شريفة، وحسين لافي قزن، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٣م.
٢٨-المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبدالله الطيب المجذوب، مطبعة حكومة الكويت، ط٣، ١٩٨٩م.
٢٩- معجم البلاغة العربية، د. بدوي بطانة، منشورات جامعة طرابلس، ١٩٧٥م.
٣٠- مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي(ت ٦٢٦هـ)، تصحيح أحمد سعد علي ، مطبعة البابي الحلبي، مصر، ط١، ١٩٣٧م.
٣١- نحو نظرية أسلوبية لسانية، فيلي ساندرس، ترجمة: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق ط١، ٢٠٠٣م.
٣٢- النظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة ، مصر، ط١، ١٩٩٨م.

٣٣- نظرية اللغة في النقد العربي (دراسة في خصائص اللغة الأدبية من منظور النقاد العرب)، د. عبد الحكيم راضي المجلس الاعلى للثقافة , القاهرة , ط١, ٢٠٠٣م.
٣٤- النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٨٢م.

الرسائل والأطاريح الجامعية:

١-الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث(شعر التفعيلة في النصف الثاني من القرن العشرين)، خلود محمد نذير، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة حلب، ٢٠٠٤م.

المجلات والدوريات:

١- من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة الصقر لأدونيس , د. عبد الباسط محمد الزيود , مجلة جامعة دمشق , المجلد ٢٣, العدد (١) ٢٠٠٧م.