رائية أبي فراس الحمداني

دراسة أسلوبية

أ. د. ساهرة محمود يونس الحبيطي

جامعة الموصل / كلية التربية الأساسية / قسم اللغة العربية

(قدم للنشر في ٢٠١٨/٣/٤ ، قبل للنشر في ٢٠١٩/٤/٢)

ملخص البحث:

تمثل رائية أبي فراس الحمداني ثلاثة أغراض هي: الغزل والحكمة والفخر ، وتعد مقدمة القصيدة غزلية خالصة ، ولكن زينها الشاعر بأبيات من الحكمة ليعود من جديد إلى الغزل ، ومن ثم ينتقل إلى الفخر الصريح بذاته وبقومه وينتهي به ، لذا يحتاج الانتقال بين تلك الأغراض أسلوباً خاصاً في التعبير لذا جاء هذا البحث ليدرس القصيدة دراسة أسلوبية تعتمد رؤية شمولية في قراءة النص الشعري من حيث البدء بأكبر وحدة لغوية (الدلالة) ثم (التركيب) وصولاً إلى أصغر وحدة لغوية (الصوت) تتمثل بالإيقاع الشعري للكشف عن السمات الفنية التي تميزت بها .

قام البحث على مدخل وثلاثة مباحث ، تضمن المدخل تحديد مفهوم الأسلوبية ومن ثم عرض السمات الموضوعية والفنية للقصيدة ، وخص المبحث الأول لدراسة (المستوى الدلالي) من حيث دلالة الألفاظ (الدلالة السياقية والدلالة الاقرانية والدلالة الإيحائية) ودلالة الصور (الصورة التشبيهية والصورة الاستعارية والصورة الكنائية) ، واشتمل المبحث الثاني على دراسة (المستوى التركيبي) ، من حيث الأساليب (أسلوب التقديم والتأخير وأسلوب الحذف) ، والأفعال من حيث زمنيتها ومستوياتها ، والجمل من حيث التوليد والتحويل ، في حين تضمن المبحث الثالث دراسة (المستوى الصوتي/ الإيقاعي) من حيث الإيقاع الخارجي (الوزن والقافية والتصريع) والإيقاع الداخلي (التوازي والتكرار والتجمع الصوتي) .

Rhyming Poem of Abi Firas Al- Hamadani
a Stylistic Study

Abstract:

Poem of Abi Firas Al-Hamadani aims at three purposes: flirtation, wisdom, and prides, the beginning of the poem regards flirtation, but the poet is decorated with some wisdom verses, to come back again to flirtation. Then the poet moves to the clear pride in himself and in his nation. So he needs to move among these purposes, especially in expression, so this research came to study this poem as a stylistic study depending on panoptic vision in reading the poetic text, beginning from denotation, then structure, reaching the smallest linguistic unit (sound), represented in poetic rhyme to discover the artistic characteristics which distinguish this poem.

The research consists an introduction and three themes, the introduction specifies the stylistic concept, shows the artistic and objective aspects of the poem, the first theme studies the denotative level, the second theme studies the structural level, and the third studies the sound level/ rhyme.

مدخل

١- تحديد مفهوم الأسلوبية:

لقد عرف التراث العربي الظاهرة الأسلوبية فدرسها ضمن الدرس البلاغي لأن الدرس اللغوي واللسانيات كان سابقاً على الدرس البلاغي في التراث العربي[١]، إذ انطلق العرب في درسهم اللغوي للنص تنظيراً وممارسة ، فجاءت علومهم في هذا الميدان تمثيلاً حضارياً له ، وكانت نظرتهم للأسلوب في جملة تلك العلوم[٢]، لذا فمفهوم الأسلوب قديم يظهر أكثر ارتباطاً بالبلاغة على أساس أن الأسلوب جزء من صفة الإقناع[٣]، ويعرّف الأسلوب بأنه نظام تؤدي فيه اللغة وظائف مخصوصة[٤]، أي دراسة التعبير اللساني[٥] .

تمثل الأسلوبية صلة اللسانيات بالأدب ونقده ، وتنتقل بها من دراسة الجملة لغة إلى دراسة اللغة نصاً وخطاباً واجناساً ، لذا كانت الأسلوبية جسرَ اللسانيات إلى تاريخ الأدب[٦]، فالأسلوبية هي علم "يدرس اللغة ضمن الخطاب ، ولكنها أيضاً علم يدرس الخطاب موزعاً على مبدأ هوية الأجناس ، ولذا كان موضوع هذا العلم متعدد المستويات مختلف المشارب والاهتمامات متنوع الأهداف والاتجاهات ، وما دامت اللغة ليست حكراً على ميدان انفعالي دون آخر ، فإن علم الأسلوبية ليس حكراً هو أيضاً على ميدان تعبيري دون آخر[٧] .

يقوم الدرس في (أسلوب التعبير) على إبراز دور العلاقات التي تربط الشكل اللغوي والتعبير الوجداني المتضمن فيه ، ولكنها لا تتجاوز في الوقت نفسه مكانة اللغة من حيث هي حدث لساني لخطاب نفعي يتجلى في استعمال الناس له في حياتهم اليومية ، وتتحدد نظرتها إلى النص في البحث عن البنى اللغوية ووظائفها داخل النظام اللغوي"[٨]، وتلتقي (أسلوبية الفرد) مع (أسلوبية التعبير) فيما ذكر آنفاً وتفترق عنها في نقاط إذ إن "الدرس الأسلوبي عندما يأخذ طابع النقد ، ولذا فهي تهتم بلغة الخطاب الأدبي ، وهذا ما يفسر دراسة أصحاب هذا الاتجاه للغة المؤلفات الأدبية"[٩]، وتشترك (الأسلوبية التكوينية) مع (أسلوبية الفرد) في دراسة التعبير ولكنها تختلف عنها في تفسير دراسة هذه الاتجاهات للأسلوب نمطاً مختلفاً إزاء أولئك الذين يتكلمون اللغة ويتعاملون بها"[١٠] .

٢- السمات الموضوعية والفنية للرائية:

يروى أن أبا فراس الحمداني وقع في أسر الروم سنة ٣٥١ للهجرة في أثناء خروجه إلى الصيد إذ التقى بابن أخت ملك الروم الذي خرج في ألف فارس إلى نواحي منبج ، وكان أبو فراس مع سبعين فارساً نشبت بينهما معركة غير متكافئة في العدة والعدد ، وكانت الغلبة للخصوم بعد أن أثخن أبو فراس الجراح بينهم ثم أُسر[١١] ، ونقل بعد أسره إلى سجن في (خرشنة) وهو يتأذى من جراحه ، فكتب إلى أمه وهي ملاذه الأول ما يعاني من الآلام والحزن ، وثقل السجن عليه ، وبرح به الشوق وانحله الألم ولاسيما بعد أن وضعوه في مكان ضيق وألبسوه الثياب الخشنة فكتب إلى سيف الدولة قصيدة يبدو من كلماتها انه يعاتبه[١٢]، وتم فداؤه بعد أربعة أعوام شداد ، ولا نظن الإبطاء في فك أسره يعود إلى تغير قلب سيف الدولة عليه[١٣]، بل السبب أن الروم كانوا يحتجزون عدداً كبيراً من أسرى المسلمين ولم يكن بمقدور سيف الدولة أن يفتديهم جميعاً لضيق ما بيده من المال ، ولم يرد أن يفك أسر أبي فراس مع فئة قليلة من دون ذلك العدد الهائل وحينما توفر لديه المال الكافي سنة ٣٥٥ للهجرة تمت المفاداة[١٤] .

تعد روميات أبي فراس الحمداني التي نظمها حينما كان أسيراً من أجود الشعر الذي أتحف به الأدب العربي وهي لباب شعره وصفوة نتاجه[١٥]، إذ تمتاز قصائده ولاسيما رائيته المشهورة ببساطتها وجزالتها وبالعاطفة الإنسانية التي تسودها ، ولعل ذلك جعل أبا فراس سيد شعراء العاطفة الإنسانية وليس في عصره فحسب بل في عصور الأدب العربي كافة"[١٦]، وقد تنوعت ألحانه الرقيقة التي شدا بها في أسره بين الفخر والحماسة والحنين إلى الأهل والأصحاب والشكوى والرثاء والغزل والحكمة ، ولعل أجمل رومية تحمل تدفق العاطفة وفيض الخاطر قصيدته الرائية التي صدرت عن معاناة صادقة ترفدها تجربة شعورية مريرة تنبثق من فؤاد مكلوم ونفس هدّها الحزن وأنهكها الألم[١٧] .

القصيدة[١٨]

١- أرَاكَ عَصِـــيَّ الـــدّمعِ شِـــيمَتُكَ الصّـــبرُ ... أمَـــا لِلْهَـــوَى نَهْـــيٌ عَلَيْـــكَ ولا أمْـــرُ ؟

٢- بَلـــى ، أنـــا مُشـــتَاقٌ وَعِنْـــدِيَ لَوْعَـــةٌ ... وَلَكِـــنّ مِثْلـــي لا يُـــذَاعُ لَـــهُ سِـــرُّ !

٣- إذا الليـــلُ أضْـــوَانِي بَسَـــطتُ يـــدَ الهَـــوَى ... وَأذْلَلْـــتُ دَمْعـــاً مِـــن خَلائقِـــهِ الكِبْـــرُ

٤- تَكَـــادُ تُضِـــيءُ النّـــارُ بَـــينَ جَـــوانِحِي ... إذا هـــيَ أذْكَتْهَـــا الصّـــبَابَةُ والفِكْـــرُ

٥- مُعَلّلَـــتِي بالوَصْـــلِ ، والمَـــوْتُ دُونَـــهُ ... إذا مِـــتُ ظَمْآنـــاً فَـــلا نَـــزَلَ القَطْـــرُ !

٦- حَفِظـــتُ وَضَـــيَّعْتِ المَـــوَدَّةَ بَينَنـــا ... وَأحســـنَ ، مِـــن بَعْـــضِ الوَفـــاءِ لَـــكِ ، العُـــذْرُ

٧- وَمَـــا هَـــذِهِ الأيّـــامُ إلاّ صَـــحَائِفٌ ... لأحرُفِهـــا ، مِـــنْ كَـــفّ كاتِبِـــها ، بَشْـــرُ

٨- بِنَفسِـــي مِـــنَ الغَـــادِينَ في الحَـــيّ غَـــادَةٌ ... هَـــوَايَ لَهَـــا ذَنْـــبٌ ، وَبَهْجَتُهَـــا عُـــذْرُ

٩- تَـــــروغُ إلى الوَاشِـــــينَ قِ ، وإنّ لِي ... لأُذْنـــاً بِهَـــا ، عَـــنْ كُـــلّ وَاشِـــيَةٍ ، وَقْـــرُ

١٠- بَـــدَوْتُ ، وأَهْلـــي حَاضِـــرُونَ ، لأنّـــني ... أَرَى أنّ دَاراً ، لَســـتِ مِـــنْ أهلِهـــا ، قَفْـــرُ

١١- وَحَارَبْـــتُ قَـــومي في هَـــوَاكِ ، وإنّهُـــمْ ... وَإيّـــايَ ، لَـــولا حُبّـــكِ ، المَـــاءُ وَالخَمْـــرُ

١٢- فـــإنْ يَـــكُ مَـــا قَـــالَ الوُشـــاةُ وَلَمْ يَكُـــنْ ... فَقَـــد يَهْـــدِمُ الإِيمـــانُ مَـــا شَـــيّدَ الكُفْـــرُ

١٣- وَفَيْـــتُ ، وفي بَعـــضِ الوَفَـــاءِ مَذَلّـــةٌ ... لإِنْسَـــانَةٍ في الحَـــيّ شِـــيمَتُهَا الغَـــدْرُ

١٤- وَقُـــورٌ ، وَرَيْعَـــانُ الصّـــبَا يَســـتَفِزّها ... فَتَـــأرَنُ ، أحْيانـــاً ، كَمَـــا أَرِنَ المُهْـــرُ

١٥- تُسَـــائِلُنِي: مَـــنْ أَنْـــتَ؟ وَهْـــيَ عَلِيمَـــةٌ ... وَهَـــلْ بِفَتَـــى مِثْلـــي عَلَـــى حَالِـــهِ نُكْـــرُ ؟

١٦- فَقُلْـــتُ: كَمَـــا شَـــاءَتْ وَشَـــاءَ لَهَـــا الهَـــوَى ... قَتِيلُـــكِ! قَالَـــتْ: أيُهَـــمْ فَهُـــمُ كُثْـــرُ

١٧- فَقُلْـــتُ لَهَـــا: لَـــوْ شِـــئْتُ لَـــمْ تَتَعَـــنّتِي ... وَلَـــمْ تَسْـــأَلِي عَـــنِّي وَعِنْـــدَكِ بِـــي خُـــبْرُ!

١٨- فَقَالَتْ: لَقَد أزرَى بكَ الدّهرُ بَعدنا ، فَقُلْتُ: مَعَاذَ اللهِ بَلْ أَنْتِ لا الدّهرُ

١٩- وَمَا كَانَ للأحزَانِ، لَولاكِ، مَسلَكٌ إلى القَلْبِ، لكِنّ الهَوَى للبلى جسرُ

٢٠- وَتَهلِكُ بَينَ الهَزْلِ والجِدّ مُهجَةٌ إذا مَا عَداها البَيْنُ عَذّبَها الهَجْرُ

٢١-فَأَيقَنْتُ أنْ لا عِزّ بَعدي لعاشِقٍ، وَأنّ يَدِي مِمّا عَلِقْتُ بِهِ صِفْرُ

٢٢- وَقَلّبْتُ أمْرِي لا أرَى لي رَاحَةً، إذا البَيْنُ أنسَاني ألَحّ بيَ الهَجْرُ

٢٣- فَعُدْتُ إلى حكمِ الزّمانِ وَحكمِها ، لَهَا الذّنْبُ لا تُجْزَى بهِ وَلِيَ العُذْرُ

٢٤- كَأنّي أُنَادي دُونَ مَيْثَاءَ ظَبْيَةٌ على شَرَفٍ ظِمْيَاءَ جَلّلَها الذّعرُ

٢٥- تَجَفّلُ حِيناً ، ثُمّ تَرْنُو كَأنّها تُنَادي طَلاً بالوَادِ أعجَزَهُ الحِضْرُ

٢٦- فَلا تُنكِرِيني ، يابْنَةَ العَمّ ، إنّهُ لَيَعرِفُ مَن أنكَرْتِهِ البَدْوُ وَالحَضْرُ

٢٧- وَلا تُنكِرِيني ، إنّني غَيْرُ مُنْكَرٍ إذا زَلّتِ الأقْدامُ ، وَاستُنزِلَ النّصرُ

٢٨- وَإنّي لَجَرّارٌ لِكُلّ كَتِيبَةٍ مُعَوّدَةٍ أنْ لا يُخِلّ بِهَا النّصر

٢٩- وَإنّي لَنَزّالٌ بِكُلّ مَخُوفَةٍ كَثِيرٌ إلى نُزّالِها النّظَرُ الشّزْرُ

٣٠- فَأظمأُ حتى تَرتَوي البِيضُ وَالقَنَا وَأسْغَبُ حتى يَشبَعَ الذّئبُ وَالنّسْرُ

٣١- وَلا أُصْبِحُ الخَيّ الخَلُوفَ بِغَارَةٍ، وَلا الجَيْشَ مَا لَمْ تَأتِهِ قَبليَ النُّذْرُ

٣٢- وَيا رُبَّ دَارٍ ، لَمْ تَخَفْني ، مَنِيعَةٍ طَلَعْتُ عَلَيْهَا بالرّدى ، أنا وَالفَجْرُ

٣٣- وَحَيٍّ رَدَدْتُ الخَيلَ حَتى مَلَكْتُهُ هَزِيماً وَرَدّتْني البَرَاقِعُ وَالخُمْرُ

٣٤- وَسَاحِبَةِ الأذْيالِ نَحوي ، لَقِيتُهَا فَلَمْ يَلقَهَا جافي اللّقَاءِ وَلا وَعْرُ

٣٥- وَهَبْتُ لَهَا مَا حَازَهُ الجَيشُ كُلُّهُ وَرُحْتُ وَلَمْ يُكشَفْ لأبياتِها سِتْرُ

٣٦- ولا رَاحَ يُطغيني بأَثوَابِهِ الغِنى ، ولا بَاتَ يَثْنيني عَنِ الكَرَمِ الفَقْرُ

٣٧- وَمَا حَاجَتي بالمَالِ أبغي وُفُورَهُ، إذا لم أفُرِ عِرْضِي فَلا وَفَرَ الوَفْرُ

٣٨- وأُسِرْتُ وَمَا صَحبي بعُزْلٍ لدى الوَغى، ولا فَرَسي مُهرٌ ، ولا ربّهُ غَمْرُ

٣٩- ولَكِنْ إذا حُمّ القَضَاءُ على امرِئٍ فَلَيْسَ لَهُ بَرٌّ يَقِيهِ ، ولا بَحْرُ

٤٠- وَقَالَ أُصَيْحَابي: الفِرَارُ أوِ الرّدى؟ فقُلْتُ: هُمَا أمرَانِ ، أحلاهُمَا مُرُّ

٤١- ولَكِنّني أمْضِي لِمَا لا يَعيبُني، وَحَسْبُكَ مِن أمرَينِ خَيْرُهُمَا الأَسْرُ

٤٢- يَقُولونَ، لي: بِعْتَ السلامَةَ بالرّدى فَقُلْتُ: أمَا واللهِ ، مَا نَالني خُسْرُ

٤٣- وَهَلْ يَتَجافَى عَنيَ المَوتُ سَاعَةً إذا مَا تَجَافَى عَنيَ الأَسْرُ والضّرُ

٤٤- هُوَ المَوْتُ ، فاخترْ ما عَلا لك ذِكرُه فَلَمْ يَمُتِ الإنسانُ ما حَيِيَ الذكرُ

٤٥- ولا خيرَ في دَفْعِ الرّدَى بِمذلّةٍ كمّا رَدَهَا ، يَوْماً بِسَوْءَتِهِ عَمرُو

٤٦- يَمُنّونَ إنْ خَلّوا ثِيابي، وإنّمَا عَلَيّ ثِيابٌ ، مِن دِمَائِهِمُ، حُمْرُ

٤٧- وَقَائِمُ سَيْفٍ فيهِمُ انْدَقّ نَصْلُهُ، وأعقابُ رُمْحٍ فيهِمُ طُعِّمَ الصّدرُ

٤٨- سَيَذْكُرُني قَومي إذا جَدّ جِدُّهُمْ، وفي اللّيلَةِ الظّلْماءُ يُفتَقَدُ البَدْرُ

٤٩- فإنْ عِشْتُ فالطّعنُ الذي يَعرِفُونَهُ وَتِلْكَ القَنَا والبِيضُ والضُّمرُ الشّقرُ

٥٠- وَإنْ مِتُّ فالإنْسَانُ لابُدّ مَيْتٌ وَإنْ طَالَتِ الأيامُ ، وانفَسَحَ العُمرُ

٥١- وَلَوْ سَدّ غَيري ما سددتُ اكتفَوْا بِهِ، وَمَا كَانَ يَغلو التّبرُ لَو نَفَقَ الصِفْرُ

٥٢- وَنَحنُ أُنَاسٌ، لا تَوَسُّطَ عِنْدَنَا، لَنَا الصّدرُ، دُونَ العَالَمينَ أو القَبرُ

٥٣- تَهُونُ عَلَيْنَا في المَعَالي نُفُوسُنَا وَمَنْ خَطَبَ الحَسْنَاءَ لَمْ يُغلِها المَهرُ

٥٤- أَعَــزُّ بَــني الــدُّنْيَا وَأعلــى ذَوِي العُــلا، وَأكــرَمُ مَــن فَــوقَ التُــرَابِ وَلا فَخْــرُ

المبحث الأول

المستوى الدلالي

يعنى علم الدلالة بدراسة المعنى ، وهو فرع من فروع علم اللغة يتناول نظرية المعنى[١٩]، إذ يدرس هذا العلم اللفظ (الدال) والمعنى (المدلول) من جوانب عديدة هي[٢٠]:

١- العلاقة التي يقيمها المدلول مع الأشياء التي يوحي إليها أو يعبر عنها .

٢- العلاقات التي يقيمها المدلول مع غيره من المدلولات.

٣- العلاقات التي تنشأ بين السمات الأساسية التي تتكون منها الدلالات.

أراكَ عصــيَ الــدمعِ شــيمتك الصــبرُ أَمــا للــهوى نهــيٌ عليــكَ ولا أمــرُ

تبدو دلالة اللفظتين (عصي/ الصبر) مما يوحيه السياق على الجلد والتحمل لتأكيد المعنى في مطلع القصيدة من التعجب لهذا الصبر والجلد على سلطان الحب فهو لا يبكي كعادة أهل الهوى المكتوين بناره ، ويقف دمعه سنداً له هو الآخر فيمتنع عن الترقرق لذا يستهل الشاعر قصيدته بهذه المقدمة الغزلية جرياً على العادة التقليدية العربية الأصيلة.

لذا يقيم علم الدلالة الاتحاد الشامل بإطار متكامل بين الدال والمدلول من غير فصل وتجزئة[٢١] .

١- دلالة الألفاظ:

آ- الدلالة السياقية:

لا يتشكل النص الذي يتكون من ألفاظ وعبارات إلا بدلالة المجموع الكلي[٢٢]، إذ تقوم الألفاظ فيما بينها على علاقات ممتدة ومتتابعة ومتآلفة تسمى بالعلاقات السياقية[٢٣]، ويعد السياق: الحقيقة الأولى التي لا وجود للألفاظ في خارجه[٢٤] .

حوت الرائية مجموعة من الألفاظ يفهم معناها من سياق النص الشعري ومن ذلك ما ورد في مطلعها:

ومن الدلالة السياقية ما جاء في البيت الثالث:

إذا الليــلُ اضــواني بســطتُ يــدَ الهــوى وأذللــتُ دمعــاً مــن خلائِقــه الكــبرُ

تـدل اللفظتـان (احتـواني ، أذللـتُ) في السـياق علـى الضعف لأن اضواني بمعنى أضعفني وأذللت توحي بالضعف ومعناه لأن إذلال الدمع هو النتيجة الطبيعية لحالة الضعف ، لذا قامت دلالة السياق في البيت الشعري على السببية والنتيجة .

وتأتي الدلالة السياقية في البيت الثاني والعشرين:

وقلبــــتُ أمــــري لا أرى لي راحــــةً إذا الــــبينُ أنســــاني ألَمَّ بــــهِ الهَجْــــرُ

يتضح من سياق النص الشعري دلالة لفظتي (البين/ الهجر) على معنى البعد والفراق مما دعا الشاعر إلى عدم الراحة وتقبل حالة الهجر لذا يحاول أن يتحمل الموقف وهذا الأمر الصعب فيصغي لحديث نفسه بلفظة (قلبتُ) للدلالة على ذلك البعد والفراق .

ب- الدلالة الاقترانية:

هي اقتران لفظ بآخر يناسبه في الحكم كاقتران لفظة رمضان بكريم ، فرمضان هو شهر الخير ، ويدل كريم على الخير ، أو تقترن دلالة اللفظتين للتعبير عن المعنى[٢٥]، وتتم هذه الدلالة باقتران المسند في جملة اسمية بمسند من جملة فعلية ، واقتران الأسماء الموصولة ومجيء همزة الاستفهام التي تقترن بالفعل ، والقرائن المتنوعة ، فضلاً عن اقتران اللفظ بجملة تسبقه أو تلحقه تسهم في تحديد الدلالة[٢٦] .

إذا الليــل اضــواني بســطتُ يــدَ الهــوى وأذللــتُ دمعــاً مــن خلائِقــه الكِــبرُ

اعتمد الشاعر في رائيته على مجموعة ألفاظ اقترنت بألفاظ أخرى للتعبير عن دلالات النص الشعري التي يبتغيها ، ولبيان الموقف من بعض الأحداث كما في اقتران الهوى في الأبيات الثالث والسادس عشر والتاسع عشر:

فقلتُ: كما شاءتْ وشاءَ لها الهوى ... قتيلُكِ قالتْ: أيهمْ فهمْ كُثُرُ

وما كانَ للأحزان لولاكِ مسلكٌ ... إلى القلبِ لكنَّ الهوى للبِلى جسرُ

يبدو الهوى مقترناً بـ (يد) و (لها) و (لكن) للتعبير عن الموضوع الذي تدور حوله الرائية من الغزل الذي يقترن بالحكمة وبالفخر الذاتي والجماعي معاً ، ويوحي الاقتران الأول (يد الهوى) بتصوير الليل بالمرض والشيء إذ يعمل الشاعر على تشخيص الهوى بكونه إنساناً بدلالة إضافة (اليد) له وهي القرينة التي تشير إلى الاستعارة المكنية ، في حين اقترن الهوى في بيت آخر بفعل وجار ومجرور (وشاء لها الهوى) للتعبير عن سطوة الهوى في أمور البشر باختيار المشيئة للأقوال والتعليمات التي يمر بها الهوى ، ويقترن الهوى بأداة الاستدراك (لكن الهوى) ليأتي التفعيل بعدها ليكون للبلى جسراً فيما يتعلق بأسلوب التقديم والتأخير ، إذ إنَّ الأصل في التعبير هو (لكن الهوى جسر للبلى) لتأكيد المعنى المراد تحقيقه من إيراد هذا الاقتران.

مُعلَلَتي بالوصلِ والموتُ دونَهُ ... إذا مِتُّ ظمآناً فلا نزَلَ القطْرُ

ج- الدلالة الإيحائية:

تعرف الدلالة الإيحائية بأنها "الدلالة التي يوحي بها اللفظ بالأصداء والمؤثرات في النفس فيكون له وقع خاص يسيطر على النفس لا يوحيه لفظ ولا يوازيه لغة فهو مجال الانفعالات النفسية والتأثر الداخلي للإنسان"[٢٧] ، ولا يكون هذا الإيحاء الدلالي واضحاً في جزء من النص مالم يستعين بدلالة الجملة أو العبارة إذ لا يمكن التعبير عادة عن الغرض الفني بكلمة مفردة[٢٨] .

إذا كان الشاعر قد أورد ألفاظ عديدة للتعبير بالسياق والاقتران فهو يأتي بجملة ألفاظ يقصد بها الإيحاء بقصد التأثير النفسي للمستمع ، ومن ذلك ما جاء في البيت الخامس إذ يقول الشاعر:

يحتوي البيت الشعري على مجموعة ألفاظ توحي بما يؤثر في النصين من مثل الوصل للإيحاء بالهوى وبالحب ، والموت للإيحاء بانتهاء الغاية ، والظمآن للدلالة على الخلو من العطش والقطر للدلالة على الخير بسقوط المطر ، إذ يتملك خطاب الأنانية نفسية الشاعر

ولكــن إذا حُــمَّ القضــاءُ علــى أمــرِي

يوحي البيت الشعري كله بالحكمة من الرضا بالقضاء والقدر والأمر الذي يختاره للبشر ، فإذا تحكم هذا القضاء ، فليس للإنسان بعد ذلك أي بر يقيه أو بحر ، ويوحي البر والبحر بالقضاء

هــو المــوتُ فــاختْ مــا عــلاَ لــكَ ذِكــرُهُ

ويدل هذا البيت الشعري من جديد على معنى الحكمة من الموت وأثره في النفس الإنسانية ، وعظمة هذا الموقف الجلل الذي يسري على البشر جميعاً ، وتبدو الحكمة بأن الذكر هو الذي يعمل على إحياء الإنسان على الرغم من موته إذ يشير إلى السيرة الحسنة التي تترك أثرها بعده في نفوس الناس جميعاً .

٢- دلالة الصور:

، فهو ينتظر ويرسم الأماني للقاء حبيبته التي يبدو أنها لا تفي بوعدها وبين نار شوق اللقاء ومخافة إدراكه للموت وحرمانه من وصل المحبوبة مما يدعو إلى أهل الهوى والعشق كلهم بالمصير نفسه .

ومن الدلالة الإيحائية ما جاء في البيت التاسع والثلاثين:

فلــيسَ لــهُ بــرٌّ يقيــهِ ولا بَحْــرُ

بين مستوى اليابسة ومستوى الماء للإيحاء بأن العالم بأسره لا يمكن أن يقي الإنسان أمام حكم القضاء .

ومن نماذج الدلالة الإيحائية قول الشاعر في البيت الرابع والأربعين:

فلــمْ يُمــتِ الإنســانُ مــاحييَ الــذِكْرُ

تمثل الصورة "رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة"[٢٩] . وبما أن النص الأدبي تركيبته خاصة فإنه يمنح للصورة مجالاً للنمو والتكوين[٣٠]، ويستخدم مصطلح الصورة على كل ما يتصل بالتعبير الحسي[٣١]، لذا تعد الصورة جوهراً لفن الشعر[٣٢] .

أ- الصورة التشبيهية:

التشبيه هو "الدلالة على مشاركة أمر لأخر في معنى"[٣٣] .

لقد تميزت الرائية بصور بيانية من التشبيه البليغ على مدار أبيات القصيدة ، ومن أمثلة ذلك ما جاء في البيت السابع قوله:

وما هذهِ الأيامُ إلاَّ صحائفُ ... لأحرفِها من كف كاتِبها بشرُ

يبدو التشبيه البليغ (الأيام صحائف) إذ يشبه الأيام بالصحائف التي يكتب عليها وتدون عليها الأخبار ووجه الشبه المشترك بينهما هو الأحداث التي تحدث في تلك الأيام ، ومن ثم يتم تدوينها في الصحف.

ومن نماذج الصورة بالتشبيه البليغ ما جاء في البيت الثامن:

بنفسي من الغادين في الحي غادةٌ ... هوايَ لَهَا ذنبٌ وبهجَتُها عُذْرُ

يعتمد البيت الشعري على تشبيهين بليغين هما: تشبيه هوى الحبيبة بالذنب وتشبيه بهجتها بالعذر مما يوحي بشعور الشاعر بالذنب من تقبل هذا الهوى وليست بهجتها إلا عذراً لهذا الذنب الذي اقترفه.

ومن التشبيه البليغ ما جاء في البيت الرابع عشر:

وقورٌ وريعان الصِّبا يستفزُها ... فتأرن أحيانا كما أرنَ المُهرُ

ب- الصورة الاستعارية:

الاستعارة "أن تريد تشبيه شيء بشيء فتدع أن تفصح بالمشبه وتظهره وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه"[٣٤] .

تميزت الرائية بصور بيانية من الاستعارة المكنية على مدار أبيات القصيدة ومن أمثلتها قول الشاعر في البيت الأول:

أراكَ عصِيَّ الدمعِ شيمتُكَ الصبرُ أَما للهوَى نهيٌ عليكَ ولا أَمرُ

يشبه الشاعر الدمع بشيء عصي قوي ، فيحذف المشبه به ويبقي لازمة من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية ، فضلاً عن الاستعارة المكنية الأخرى بتشبيه الهوى بشخص لابد من أن يكون على المحبوبة أمر وطاعة مما يدعو إلى تشخيص الهوى.

ومن أمثلة الصورة الاستعارية المكنية ما جاء في البيت الخامس والعشرين:

تجفُلُ حيناً ثم ترنو كأنَّها تُنادي طلاً بالواد أعجَزَهُ الحِضرُ

يشبه الشاعر الطلا (ولد الغزالة) بشخص ينادي فحذف المشبه به وأبقى لازمة من لوازمه (النداء) على سبيل الاستعارة المكنية مما دعاه إلى تشخيص هذا الطلا.

ومن نماذج الصورة الاستعارية المكنية ما ورد في البيت الثلاثين:

فاظمأ حتى ترتوي البيضُ والقَنَا وأسغبُ حتى يشبعَ الذئبُ والنِسرُ

يعمل الشاعر على تشبيه الرايات والسهام بشخص يشرب حتى يرتوي ، لذا يبرز التشخيص لهما (واسغب حتى يشبع الذئب والنسر) وهذه أيضاً استعارة مكنية شبه فيها جثث الأعداء بطعام شهي يتركه الشاعر مع جوعه لكي تشبع الحيوانات المفترسة منه.

ج- الصور الكنائية:

الكناية هي: "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلاً عليه"[٣٥] .

تميزت القصيدة بمجموعة من الصور الكنائية توحي بالأسلوب الرمزي الذي استعان به الشاعر لتقديم لغة قصيدته ،

بَلَى أَنَا مشتاقٌ وعندِي لوعةٌ ... ولكِنَّ مِثلي لا يُذاعُ لهُ سِرُّ

تبدو الكناية باعتراف الشاعر بكونه يحتفظ بمظاهر حبه واشتياقه في صدره ، وبأنه يتألم لبعده عن الحبيبة ، لكن نفسه تأبى الخضوع لمر الهوى ، فهو يملك القدرة على التحمل وإخفاء مشاعره لكن سرعان ما تتدخل عوامل ومؤثرات تضعف نفسيته وتجعل ذاته تستسلم ، لذا جاءت الكناية للتعبير عن صفة الإباء والعزم.

ومن الصور الكنائية الأخرى بالتعبير الكنائي ما جاء في البيت الرابع:

تَكَادُ تُضيءُ النارُ بينَ جَوانِحي ... إذا هيَ أَذكَتْها الصَّبابةُ والفِكرُ

تعمل الكناية في النص الشعري على تقديم ما وصلته شدة الوجد والشوق للشاعر إلى الديار والمحبوبة إلى درجة أنها نار أحرقت الفؤاد وجوانحه ، لكن تجعله مكانته واعتزازه بنفسه يتجرع المرارة بصمت ويكتمها في قلبه ، لذا دلت الكناية على الكبرياء والعاطفة والصراع بينهما ، كبرياء دونه الموت أبقته وحيداً ، وعاطفة تتقد ناراً حارقة.

وعلى الشاكلة نفسها ما ورد في البيت العاشر:

بدوتُ وأَهلي حاضرونَ لأنني ... أرى أن داراً لستُ من أهلِها قَفرُ

يعبر الشاعر بالكناية عن افتقاده للحبيبة الذي جعلته وحيداً على الرغم من انه يعيش وسط أهله ، فهو كأنه ينزل في الصحراء متخلياً عن أهل الحضر ، فالدار الآن لا تحوي حبيبه هي قفر وخراب ، لذا توحي الصورة الكنائية بصفة الشعور بالوحدة أي يقول الشاعر: أنا غريبٌ بين أهلي لأنكِ لستِ عندي وكل دارٍ لستِ فيها فهي قفرٌ وخراب.

المبحث الثاني

المستوى التركيبي

التركيب هو وجود أجزاء متجاورة يشكلها النظم لذا تكون الكلمة الواحدة هي الوحدة الأساسية في نظم الجملة على وفق ما تقتضيه قوانين علم النحو وأصوله[٣٦]، إذ يقوم التركيب بالكشف عن الأساليب النحوية وتراكيب الأفعال والجمل مما له الأثر في بيان ما يحتويه النص من التركيبات التي تعمل على تماسكه والتحام عناصره[٣٧] .

١- الأساليب:

أ- أسلوب التقديم والتأخير:

يتمثل هذا الأسلوب في تقديم ما حقه التأخير لاعتبارات نحوية كما في تقديم المبتدأ والخبر والحال والتمييز والمفعول به[٣٨] .

يعد أسلوب التقديم والتأخير ظاهرة تركيبية أسلوبية تميزت بها الرائية ، ومن ذلك البيت الثامن:

بنفسي من الغادينَ في الحي غادةٌ ... هَوايَ لَها ذنبٌ وبَهجَتُها عُذرُ

إذ وقع التقديم والتأخير في قول الشاعر (بنفسي من الغادين في الحي غادة) واصله (غادة في الحي بنفسي من الغادين) على أساس أنها مفعول به لفعل محذوف تقديره اعني أو أقصدُ .

ومن نماذج التقديم والتأخير ما ورد في البيت الثامن عشر:

فقالت: لقد أزرى بكَ الدهرُ بعدَنا ... فقلتُ: معاذَ اللهِ بلْ أنتِ لا الدَهرُ

جاء التقديم والتأخير في قول الشاعر (لقد أزرى بك الدهر) واصله (لقد أزرى الدهر بك) فقلت -معاذ الله- بلى أنت

لا الدهر ، وهنا تتقدم الجملة الاعتراضية على جملة مقول القول والأصل (فقلت: بلى أنت لا الدهر) ، من قبيل المسارعة بنفي التهمة عن الدهر وإثباتها لفاعلها .

ولا راحَ يُطغينِـــــي بأثوابِـــــهِ الغِنَـــــى ولا بـــاتَ يَثنـــيني عـــنِ الكـــرمِ الفَقْـــرُ

ويبدو التقديم والتأخير في قول الشاعر (ولا راح يطغيني بأثوابه الغنى) والأصل (ولا راح يطغيني الغنى بأثوابه) من باب تقديم الخبر على المبتدأ ، وقول الشاعر (ولا بات يثنيني عن الكرم الفقر) واصله (ولا بات يثنيني الفقر عن الكرم) ، إذ يوحي هذا الأسلوب بمقدرة الشاعر على التلاعب ببنية الجملة الرئيسة من دون الإخلال بالمعنى. مما يعطي مذاقاً خاصاً ونكهة أسلوبية للنص الشعري مما يدل على ثراء لغته.

مُعلَلَتِـــي بالوصـــلِ والمـــوتُ دونَـــهُ إذا مِـــتُّ ظمآنـــاً فـــلا نـــزَلَ القَطْـــرُ

يبدو من النص الشعري حذف مبتدأ الكلام واصله (هي معللتي بالوصل) ولكن يدل المبتدأ المحذوف على ما سبقه من

حفِظْـــتُ وضَـــيَّعتِ المَـــودةَ بينَنـــا وأحسَـــنَ مـــن بعـــضِ الوفـــاءِ لـــكِ العُـــذرُ

وعلى الشاكلة نفسها جاء التقديم والتأخير في قول الشاعر في البيت السادس والثلاثين:

ولا بـــاتَ يَثنـــيني عـــنِ الكـــرمِ الفَقْـــرُ

ب- أسلوب الحذف:

هو أسلوب نحوي يتمثل في حذف جملة أو اسم أو فعل أو حرف أو حركة من دون أن يقع اللبس في الكلام[٣٩] .

ورد هذا الأسلوب التركيبي في خمسة مواضع من الرائية ، ومن أمثلة ذلك ما جاء في البيت الخامس:

إذا مِـــتُّ ظمآنـــاً فـــلا نـــزَلَ القَطْـــرُ

الأبيات ، فضلاً عن تاء التأنيث التي ذكرت قبل ياء المتكلم مما يثير ذهن المستمع ويعمل على تنبيهه.

وجاء أسلوب الحذف في البيت السادس:

إذ إن أصل الكلام (حفظت المودة وضيعت المودة بيننا) وحذف المفعول به الأول مما حقق سمة تركيبية أعانت على تقديم أسلوب الحذف وتحقيق أهدافه في تقديم المعنى التام من دون إخلال.

ووردَ أسلوب الحذف في البيت الأخير:

أَعــزُّ بَــني الــدُنيا وأَعلَــى ذَوي العُــلا ... وأُكــرَمُ مَــنْ فــوقَ التُــرابِ ولا فَخْــرُ

يعد هذا البيت جملة اسمية محذوفة المبتدأ والأصل (اعز بني الدنيا ونحن أعلى ذوي العلا ، ونحن أكرم من فوق التراب ولا فخر) ، ولكن المعنى بعد الحذف ظل كما هو وقد دل عليه البيت.

ويدل أسلوب الحذف على تمكن الشاعر من دون التأثير في المعنى ويبقى مفهوماً على الرغم من الحذف ، ويوحي ذلك بالذخيرة اللغوية المتميزة التي يمتلكها الشاعر ويسعى لجذب انتباه السامع.

٢- الأفعال:

ترتبط الأفعال في النحو بقضيتين رئيستين هما: الزمن والمعنى[٤٠].

أ- زمنية الأفعال:

يتنوع الفعل إلى الماضي والمضارع والأمر ، ونختار أربعة أبيات من الرائية لتحليل زمنية أفعالها ، إذ يقول الشاعر في الأبيات (٣٠-٣٣):

فأظمــأُ حتّــى ترتــوَي البــيضُ والقَنَــا ... واســغَبُ حتّــى يشــبعَ الــذئبُ والنِســرُ

ولا أُصــبِحُ الخَــيَّ الخَلــوفَ بغــارةٍ ... ولا الجــيشُ مــالَم تأتِــه قِبلِــي النُــذُرُ

ويــا رُبَّ دارٍ لَم تَخفــني منيعــةٍ ... طلعــتُ عليهــا بــالرَدى أنــا والفَجْــرُ

وحــيٍّ رددتُ الخيــلَ حتّــى ملَكتُــهُ ... هَزيمــاً ورَدَّتــني البَراقِــعُ والخُمْــرُ

يبدأ البيت الثلاثون بفعل مضارع (أظمأ) للتعبير عن الخلو من العطش لينتقل الشاعر إلى الفعل المضارع (ترتوي) الذي نسب للسيف والقنا ، ليورد الفعل المضارع (اسغب) على وزن (أفعل) ومن ثم فعل مضارع آخر (يشبع) على وزن يفعل ، إذ جاء فعل الشاعر في الزمن الماضي ليدل على العمل في الماضي ، ولكن أثره في العدو في الحاضر والمستقبل. ويأتي الفعل الناقص (أصبح) مسبوقاً بلا النافية لينتقل الشاعر إلى الفعل (كأنه) في البيت الحادي والثلاثين للتعبير عن الغارة وموقف الجيش من ذلك ، ويعبر الشاعر عن نفسه بالفعل (تخفني) المضارع المسبوق بلم أداة الجزم للتعبير على عدم خوفه من الغارة ؛ إذ يعمد إلى الطلوع عليها بدلالة الفعل الماضي بتاء الفاعل (طلبت) وفي هذا فخر لذات الشاعر. ما يعبر

ولـو سَـدَّ غـيري مـا سـدَدتُ اكتفـوا بـهِ

ونحـــنُ أُنـــاسٌ لا تَوَسُـــط عنـــدَنا

تهـــونُ علينَـــا في المعـــالي نفوسُـــنا

أَعـــزُ بَـــني الـــدُنيا وأَعلَـــى ذَوي العُـــلا

يبدأ البيت الحادي والخمسين بالفعل الماضي (سد) للتعبير عن الغائب ثم ينتقل إلى الفعل الماضي (اكتفوا) ومن ثم الفعل في البيت الثاني والعشرين ، يستمر الشاعر في البيت الثاني والثلاثون بالتعبير عن أفعال الذات (رددت) وردت في البيت الأول بقاء الفاعل والثاني بتاء الفاعل ونون الوقاية ، فضلاً عن الفعل (مللت) بتاء الفاعل ويدخل هذا أيضاً من باب الفخر بالنفس من حيث البطولة والشجاعة والبسالة في الغارة والرد عليها ومما سبق سيعد فقد طغت على الأبيات الأفعال التي تدل على المتكلم الذي هو الشاعر للفخر بالذات.

ب- مستويات الأفعال:

تعتمد مستويات الأفعال في التعبير عن الغائب والمخاطب والمتكلم إذ نختار أربعة أبيات ليتم تحليل مستويات أفعالها في الأبيات (٥١-٥٤):

ومـا كـانَ يغلـو الـبِرُ لـو نَفـقَ الصُـفْرُ

لَنَـــا الصَـــدرُ دونَ العـــالمينَ أو القَبْـــرُ

ومَـنْ خَطَـبَ الحسـناءَ لَـمْ يُغلِهـا المَهْـرُ

وأكـرمُ مَـنْ فـوقَ التُـرابِ ولا فَخْـرُ

الماضي المبني على الضم لاتصاله بواو الجماعة للدلالة على الغائبين ، ثم الفعل المضارع (يغلو) للإشارة إلى الغائب ، وينتقل الشاعر في

البيت الثاني والخمسين إلى التعبير عن المتكلمين بـ (نا) من دون أفعال وإنما بأسماء وضمائر (نحن/ لنا/ عندنا) ليصل في البيت الثالث والخمسين إلى الفعل المضارع (تهون) للدلالة على المتكلمين ومن ثم الفعل المضارع (يُغلِها) للدلالة على الغائبة الحسناء ، ويصل إلى الفعل المضارع (أعزُّ) الدال على المتكلم المفرد في البيت الرابع والخمسين. ومن ثم الفعل المضارع المبني للمجهول (أعلى) دال على التفضيل ، والفعل المضارع المبني للمعلوم (أكرم) الدال على التفضيل.

ومما سبق تبدو مستويات أفعال الأبيات الشعرية الدالة على الفخر الجماعي بدلالة ناء المتكلمين التي يقرنها الشاعر بالأفعال الماضية والمضارعة فضلاً عن الفخر الدال على مستوى الأفعال المبنية للمعلوم وللمجهول.

٣- الجمل:

هو الموتُ فاختَرْ ما عَلَا لكَ ذِكرُهُ فلمْ يُمتِ الإنسانُ ماحَيِيَ الذِكْرُ

تمثلت الجملة الاسمية بالمبتدأ والخبر (هو الموت) إذ جاء المبتدأ باسم الإشارة (هو) للدلالة على تشخيص الموت بالعاقل ، وجاء الخبر (الموت) معرفة إذ جاءت الجملة لتحديد أمر غرضه النصح والإرشاد والإيضاح لما هو غائب.

تعد الجملة الوحدة الرئيسة للمعنى الذي يعبر عن فكرة تامة[٤١]، إذ تحتوي الجملة على مكونين هما[٤٢]:

أ- الجملة التوليدية:

هي الجملة التي تقع في إطارين كبيرين هما[٤٣]:

- الجملة التوليدية الاسمية:

اسم معرفة + اسم نكرة.

اسم استفهام + اسم معرفة.

شبه جملة + اسم نكرة.

- الجملة التوليدية الفعلية:

فعل + اسم مرفوع أو ما يسد مسده.

فعل + اسم مرفوع + اسم + اسم + اسم.

ومن أمثلة الجملة الاسمية التوليدية ما جاء في قول الشاعر بالبيت الرابع والأربعين:

فلمْ يُمتِ الإنسانُ ماحَيِيَ الذِكْرُ

وجاء الخبر (الموت) معرفة إذ جاءت الجملة لتحديد أمر غرضه النصح والإرشاد والإيضاح لما هو غائب.

ومن نماذج الجملة الاسمية التوليدية ما ورد في قول الشاعر

يُمنـــونَ إنْ خَلّـــوا ثيـــابِي وإنَّمـــا ... علـــيَّ ثيـــابٌ مِـــن دمـــائِهِمُ حُمْـــرُ

لقد جاءت الجملة الاسمية من الجار والمجرور (عليَّ ثياب) في محل رفع خبر مقدم شبه جملة (جار ومجرور) وثياب اسم نكرة ، فضلاً عن (من دمائهم) ، وجاءت الصفة المشبهة (احمر) على وزن افعل مبتدأ مؤخر ، وتركزت الجملة الاسمية بأسلوب القصر الذي كانت وسيلة عدم تجريده من الثياب وإنما وجود ثياب مخضبة بالدماء .

ومن نماذج الجملة الفعلية التوليدية ما ورد في البيت الأربعين:

وقـــالَ: أُصـــيحابي الفِـــرارُ أو الـــرَّدَى ... فقلـــتُ: همـــا أَمـــرانِ أَحلاهُمـــا مُـــرُّ

جاءت الجملة الفعلية بالفعل الماضي والخبر (قال أُصيحابي) وجاءت الجملة الثانية (قلت) الفعل الماضي المتصل بتاء الفاعل ، وعملت الجملة الفعلية على نقل الشاعر لما قاله الأصحاب من القرار بين المعركة والموت ليبين لهم بأن الفِرار أو الموت مُر وإن الأمرين في غاية الأهمية.

ومن أمثلة الجملة الفعلية التوليدية ما جاء في البيت الثاني والأربعين:

يقولـــونَ لي: بِعـــتَ الســـلامةَ بـــالردَى ... فقلـــتُ: أَمَـــا واللهِ مـــا نـــالَني خُسْـــرُ

جاءت الجملة الفعلية بالفعل يقولون ، فضلاً عن جملة (قلت) لبيان قول الأصحاب مع قول الشاعر في معاتبتهم.

ب- الجملة التحويلية:

هي الجملة التي تتم بعناصر التحويل من مثل الترتيب والزيادة والحذف والحركة الإعرابية والتنغيم[٤٤] .

وردت الجملة الاسمية التحويلية في البيت السابع بالبيت السادس والأربعين:

ومـــا هـــذِهِ الأيـــامُ إلا صـــحائِفُ ... لأحرُفِهـــا مِـــن كَـــفِ كاتبِهـــا بشْـــرُ

جاءت الجملة الاسمية في أسلوب القصر إذ جعل الشاعر الأيام مقصورة على كونها صحائف على سبيل التشبيه ، إذ سبقت الجملة الاسمية (هذه الأيام) فجاء وسبقت (صحائف) بإلا لتحقق تركيب أسلوب القصر في صورته النحوية:

وجاءت الجملة الاسمية التحويلية في البيت الخامس والأربعين:

ولا خـــيرَ في دفـــعِ الـــردَى بمذلَـــةٍ ... كمَـــا ردَّهـــا يومـــاً بســـوءَتِهِ عَمـــرو

سبقت الجملة الاسمية (لا خير في وقع الردى) المتكون من المبتدأ والخبر بلا النافية لإثبات عدم الخبر و (دفع الردى) بمظهر المذلة ، ويذكر اسم الصحابي (عمرو بن العاص) إذ نسب إليه رد اليوم ، وهذا لا يجوز في حقه ، وتفسير ذلك: إن عمرو لما أدركه الإمام علي وأراد قتله كشف سوءته لعلمه أنه لم يرَ يسجد لصنم وأظن أن الإمام علي قيل عنه.

ومن أمثلة الجملة الفعلية التحويلية ما ورد في البيت السادس والعشرين:

فـــلا تُنكِـــريني يـــا ابنـــةَ العـــمِ إنَّـــهُ ... ليعـــرِفُ مَـــنْ أنكرتْـــهُ البَـــدْوُ والحَضَـــرُ

جاءت الجملة الفعلية التحويلية (تنكريني) أو (أنكرته) بالنهي واسم الاستفهام إذ إن إبقاء المحبوبة هو ظلم واقع على الشاعر ولا تتحقق ، في حين جاءت (لا) الثانية باستفهام يوجهه الشاعر ليستفهم عما يعرفه من الإنكار.

ومن نماذج الجملة الفعلية التحويلية ما جاء في البيت السابع والعشرين:

ولا تنكـــريني إنـــني غـــيرُ منكـــرٍ ... إذا زلَّـــتِ الأقـــدامُ واســـتنزِلَ النَّصْـــرُ

جاءت الجملة الفعلية التحويلية (وتنكريني) والثانية (إذا زلت) وجاءت الأولى بأسلوب النهي الذي أفاد التأكيد لما جاء في معنى البيت السابع ، فهو فعل ظالم مذموم فيجب ألا تفعله المحبوبة ، في حين جاءت الجملة الثانية بـ (إذا) الشرطية التي عملت على تقدم الفعل بشرط الزلل واستنزال الذُعر .

المبحث الثالث

المستوى الصوتي (الإيقاع)

تكمن أهمية الإيقاع في دعم الإحساس بالتكرار المنظم[٤٥]، إذ يقوم الإيقاع في النص الشعري بدور الضابط والمنظم للعناصر التي يتألف منها النص فيقوم بتوزيعها على مقاطع وفواصل تنبع من توزيع عناصر الإيقاع الشعري[٤٦]، للعمل على تضافر البعدين الإيقاعي واللغوي معاً فيما يتجلى أثره في النموذج الشعري[٤٧] .

١- الإيقاع الخارجي:

أراكَ عصِّيَ الدمعِ شيمتكَ الصبرُ أما للهَوى نهيٌ عليكَ ولا أمرُ

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

يقوم الإيقاع الخارجي على البعد العروضي الذي يمثل جانب الإيقاع الأرحب في الهيكل العام للقصيدة العربية فهو إيقاع منتظم للظواهر المتراتبة وهو الخاصية المميزة للقول الشعري والمبدأ العام للقصيدة[٤٨]، إذ يعمل الإيقاع الخارجي على تكثيف اللغة الشعرية وتركيزها[٤٩] .

أ- الوزن:

يعني الوزن البحر الشعري الذي ينظم عليه الشاعر قصيدته ، وتكمن أهميته في انه يقيم جسور التواصل بين أجزاء النص الشعري فاستخدام كل ما يمنحه البحر من مرونة موسيقية تجتهد في تسهيل حركة القصيدة ونحوها[٥٠] .

اعتمدت الرائية على بحر الطويل والعروض فيها مقبوضة ،والضرب صحيح (مفاعلن- مفاعيلن)

ويبدو البحر من مطلع الرائية

أما للهَوى نهيٌ عليكَ ولا أمرُ أراكَ عصِّيَ الدمعِ شيمتكَ الصبرُ

ويتوافق اختيار بحر الطويل مع موضوعات القصيدة من حيث الغزل والحكمة والفخر التي تحتاج لنفس طويل في التعبير عن

مكنونات الذات في الغزل والفخر ، فضلاً عن تقديم الخبرة والتجربة في أبيات تدعو للحكمة.

ب– القافية:

تعد القافية عنصراً مهماً في تشكيل إيقاع النص إذ ظلت ملازمة للبناء الشعري للقصيدة العربية ، فهي تعتمد على التماثل الصوتي المستند على ضرورة التزام وحدة الروي مجموعة أصوات في آخر البيت ، لذا تعد فاصلة موسيقية يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة من حيث حرف الروي الذي تعرف به القصيدة[٥١] .

تعد القافية الرائية من المتواتر إذ تتكون من ساكنين وبينهما متحرك واحد يسبق الساكن لأول متحرك. أما حرف الروي فهو (الراء المضْمومَة) التي تعطي بعداً في التعبير عما يتناسب مع بحر الطويل الذي تتعدد تفعيلاته مع تنوع أغراض القصيدة بين الغزل والحكمة والفخر.

ج– التصريع:

هو اتفاق شطري البيت الواحد في المطلع ليميز بين الابتداء وغيره ويفهم من قبل تمام البيت روي القصيدة وقافيتها[٥٢] .

لقد ورد التصريع بوصفه سمة من سمات الإيقاع الخارجي في المطلع:

أراكَ عصـــيَ الـــدمعِ شـــيمتُكَ الصَـــبرُ ... أَمَـــا للـــهوَى نهـــيٌ عليـــكَ ولا أَمـــرُ

بين كلمتي (الصبر) و (أمر) ، فإذا جردنا (الصبر) من أل التعريف صارت (صبر) إذ تتلاءم مع (أمر) فاللفظتان هي ثلاثة أحرف وتنتهيان بالراء المضمومة ، وتشكلان تناغماً إيقاعياً في المطلع الشعري من حيث وزن (الفعل) والتقارب في الجرس الصوتي الموحي.

٢– الإيقاع الداخلي:

تحكم الإيقاع الداخلي قيماً صوتية باطنية أرحب من الوزن والنظم المجردين إذ يجمع هذا الإيقاع أموراً عديدة بين الألفاظ والصوت وبين وقع الكلام والحالة النفسية للشاعر[٥٣] .

أ- التوازي:

تتغلغل ظاهرة التوازي في مفاصل النص الشعري وتمنح النسيج اللغوي تناسباً وتنظيماً لدرجة يمكن القول معها: إن الشعر العربي هو شعر التوازي الذي يقوم على التماثل والتطابق التام بين

فقالتْ: لقد أزرى بكَ الدهرُ بعدَنا

يقوم الإيقاع الداخلي على التوازي بين موقفين ، قول الشاعر وقول الحبيبة إذ يعبر الشاعر عن ذات الحبيبة (بك الدهر) ويعبر عن ذلك (لا الدهرُ) ليوحي من ذلك بموقف الحبيبة من أن ما يحدث من اثر الدهر ليرد عليها الشاعر بأن ما جاء من الدهر بل من موقفها الشخصي الذي كان سبباً لازدرائه ويعمل هذا التوازي

وإن مُتُّ فالإنسانُ لابدَّ ميّتٌ ... وإنْ طالتِ الأيامُ وانفسحَ العُمْرُ

يوازي الشاعر بين موقفين على سبيل المقابلة (وإن مُتُّ) و (لابد ميت) و (طالت الأيام) و (انفسح العمر) ليوحي بأن مصير الإنسان الموت مهما طالت الأيام ومهما كان العمر مفتوحاً ، وجاء الإيقاع من الجرس الصوتي للموت برهبته وسطوته مما أضفى بعداً

فإن يكُ ما قالَ الوُشاةُ ولمْ يكُنْ ... فقدْ يَهدِمُ الإيمانُ ما شَيَّدَ الكُفْرُ

أجزائه[٥٤]، للتوازي وظيفة في العلاقات التركيبية في النص الشعري وعنصراً ضابطاً للإيقاع العام[٥٥] لذا تشكل الظاهرة لوناً من ألوان التنغيم الداخلي ضمن أنماط متعددة[٥٦].

ومن أمثلة التوازي ما جاء في البيت الثامن عشر:

فقلتُ: معاذَ اللهِ بلْ أنتِ لا الدَهْرُ

على إحداث الجرس الصوتي من توازي (بكَ الدهرُ) (أنتِ لا الدهرُ) كما أعطى موسيقى منحت التوازي والانسجام والائتلاف للنص الشعري.

ومن نماذج التوازي ما جاء في البيت الخمسين:

وإنْ طالتِ الأيامُ وانفسحَ العُمْرُ

موسيقياً على البيت الشعري وعلى التقارب الصوتي بين الحروف ولاسيما حرف (التاء) الذي أشاع الموسيقى داخل البيت.

ومن نماذج التوازي ما جاء في البيت الثاني عشر:

فقدْ يَهدِمُ الإيمانُ ما شَيَّدَ الكُفْرُ

يعمل الشاعر على توازي (هدم الإيمان) و (شيد الكفر) في صورتين متقابلتين يبدو منهما انبعاث حرف الياء الذي يعمل على إشاعة الإيقاع الموسيقي من دلالات التضاد بين الموقفين المتوازيين.

ب- التكرار:

هو "تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق القصيدة بحيث تشكل تناغماً موسيقياً يتقصده الناظم في شعره"[٥٧]، ويتحقق

فعـــدتُ إلى حُكْـــمِ الزمـــانِ وحُكمِهـــا ... لهـــا الـــذَّنْبُ لا تُجـــزى بـــهِ وليَ العُـــذْرُ

يمنّـــونَ أن خلّـــوا ثيـــابِي وإنّمـــا ... علـــيَّ ثيـــابٌ مِـــنْ دمـــائِهِمُ حُمْـــرُ

يبدو التكرار الاسمي (حكم) في الشطر الأول لكن الفرق بينهما أن حكم الأولى للزمان والثانية للحبيبة ، والتكرار الاسمي (ثياب) التي تنسب للمتكلم بياء والثانية ثياب مخضبة بدماء العدو ، إذ يعمل هذا التكرار على بناء الإيقاع الداخلي

وقـــورٌ وريعـــانُ الصِّـــبا يســـتفِزُها ... فقلـــتُ: كمـــا شـــاءتْ وشـــاءَ لهـــا الهـــوى

جاء تكرار الفعل (تأرن) و (أَرِنَ) الأولى للحبيبة والثانية للمهر ، وتكرار الفعل (شاء) الأول للحبيبة والثاني للهوى ، وعمل التكرار في النص الشعري بتكرار وحدات الصوت أو النحو أو الصرف أو المجاز أو الدلالة[٥٨] .

ومن أمثلة التكرار الاسمي ما جاء في البيت الثالث والعشرين والسادس والأربعين:

للنص الشعري بتكرار توالي الأسماء التي تقدم بعداً موسيقياً ليضفي التوازي والانسجام للنص الشعري.

ومن نماذج التكرار الفعلي ما جاء في البيتين الرابع عشر والسادس عشر:

فتـــأرنُ أحيانـــاً كمـــا أَرِنَ المُهْـــرُ ... قتيلُـــكِ قالـــتْ: أيهـــمْ فهُـــم كُثْـــرُ

هذا التكرار على التناغم بجرس الأصوات وأضفت بعداً إيقاعياً محبباً وشى النص الشعري بنوع من التناغم والائتلاف.

ومن التكرار الحرفي ما جاء في البيتين السابع عشر

فقلتُ لها: لو شِئْتِ لم تتعنّتي

ولا راحَ يطغيني بأثوابِهِ الغِنَى

تكرر حرف العطف (الواو) قبل الفعل وقبل الاسم للعمل على تعاقب الأفعال والأحداث وفي التكرار الثاني جاءت (لا) الثانية التي سبقت الأفعال للعمل على تعطيلها من حيث الوظيفة راح وبات إذ يعمل التكراران على إضفاء الجرس الموسيقي على البيتين وأضفى روح الموسيقى المنبعثة من الداخل لبناء الإيقاع الداخلي.

ج- التجمع الصوتي:

هو تركيز الشاعر على تكرار حروف معينة من مواضع محددة من نص شعري إذ يضفي التجمع الصوتي قيمة إيقاعية معينة

بنفسي من الغادين في الحيّ غادةٌ

وإنّي لنزّالٌ بكُلِ مخوّفةٍ

تجمع الحرف (غ) باسمي (الغادين/ غادة) وحرف النون بالأسماء (نزال، نزّالها) للعمل على إضفاء روح الموسيقى المنبعثة من البيتين.

والسادس والثلاثين:

ولم تسألي عنّي وعندكِ بي خُبْرُ

ولا باتَ يَثْنيني عَنِ الكَرمِ الفَقْرُ

تتناسب مع واقع الحال الشعرية التي تفرض نوعاً محدداً من التركيز الصوتي من جهة ومع طبيعة الصوت وحجم كثافته وتنوعه وتوزعه من جهة أخرى[٥٩]، فضلاً عما يحققه التجمع الصوتي بالأصوات من إحداث التغيير الدرامي والكشف عن استخدام الشاعر لها لتسليط الضوء على ثيمة معينة[٦٠].

ومن نماذج التجمع الصوتي بالاسم ما بدا في البيتين الثامن والتاسع والعشرين:

هوايَ لَها ذنبٌ وبهجَتُها عُذْرُ

كثيرٌ إلى نُزّالها النَظَرُ الشّزْرُ

وكذلك نجده في موضع آخر من البيتين الثالث والثلاثين والأربعين:

وحـــي رددتُ الخيـــلَ حتَـــى ملكتُـــهُ ... هزيمـــاً وردَّتـــني البراقِـــعُ والخُمُـــرُ

وهـــل يتجـــافَى عنّـــي المـــوتُ ســـاعةً ... إذا مـــا تَجـــافى عنِـــي الأسْـــرُ والضُـــرُ

بدا التجمع الصوتي بحروف الراء والدال والتاء بالفعلين (رددت/ وردتني) فضلاً عن التجمع بحروف التاء والجيم والفاء والألف بالفعلين (يتجافى/ تجافى) إذ أضفى هذا التجمع الصوتي بالفعل إيقاعاً موسيقياً.

بـــدوتُ وأَهلـــي حاضـــرونَ لأَنـــني ... أَرى أَنَّ داراً لســـتُ مِـــن أَهلِهـــا قَفْـــرُ

ونحـــنُ أُنـــاسٌ لا تَوَسَّـــطَ عنـــدَنا ... لنَـــا الصَـــدرُ دونَ العـــالمينَ أَو القَبْـــرُ

يتجمع حرف (الياء) صوتياً من حيث الألفاظ (أهلي) و (إنني) فضلاً عن حرف الألف (أهلي/ أرى/ أن/ أهلها/ الصدر) في البيت الثامن إذ تجمع حرف (النون) بالمفردات (نحن/، أناس/ عندنا/ لنا/ العالمين) ويعمل هذا التجمع الصوتي على تقديم القيم الإيقاعية الموسيقية للنص الشعري من جراء التقارب بين الأصوات اللغوية.

ومن أمثلة التجمع الصوتي بالحرف ما ورد في البيتين العاشر والثاني والخمسين:

الخاتمة

بعد الانتهاء من الدراسة الأسلوبية لرائية أبي فراس الحمداني نسجل أبرز النتائج التي توصل إليها البحث على وفق ما يأتي:

- قام المستوى الدلالي على دلالة الألفاظ والصور ، إذ حوت مجموعة من الألفاظ يفهم معناها من سياق النص الشعري ولاسيما ألفاظ الترادف من مثل (عصي/ الصبر) (اضواني/ اذللت) (البين/ الهجر) فضلاً عن

اقتران لفظ (الهوى) بـ (أريد/ لها/ لكن) لتأكيد المعنى المراد تحقيقه من عرض مشاعر الهوى وأحاسيسه التي تدور في نفس الشاعر ، وجاءت الألفاظ الإيحائية للتأثير النفسي المستمع من مثل الموت والظمأ والبر والبحر والموت ، وجاء أغلبها في موضوع الحكمة ، وبرزت الصور البيانية التشبيه البليغ (الأيام صحائف) و (هواي ذنب) و (الهجر عذر) و (أَرِنَ المهر) فضلاً عن الاستعارة المكنية التي شخصت الجمادات (عصي الدمع) و (تنادي طلا) و (ترتوي السيف والقنا) إذ حذف المشبه به وأبقى لازمة من لوازمه ، وجاءت الصور الكنائية للتعبير عن الكناية بصفات الإباء والوجد والوحدة فيما يتعلق بالشاعر الذي يصارع الكبرياء والعاطفة.

- يعتمد المستوى التركيبي على الأساليب (والجمل والأفعال) ، فمن الأساليب التقديم والتأخير مما يوحي بقدرة الشاعر على التلاعب بالبنية التركيبية للجمل من دون الإخلال بالمعنى من مثل تقديم الخبر على المبتدأ والمفعول به والفاعل على الفعل فضلاً عن أسلوب الحذف الذي يعبر عن تمكن الشاعر من دون التأثير في المعنى وإبقاء الكلام مفهوماً على الرغم من الحذف لجذب انتباه السامع والاستمرار في تلقي الشعر ، واعتمدت زمنية الأفعال على الماضي والمضارع والأمر بأفعال تدل على المتكلم (الذات الشاعرة) ، وغلبت على مستويات الأفعال مستوى المتكلم بالإفراد والجمع للتعبير عن الفخر الذاتي والجماعي للشاعر على مستوى الأفعال بـ (ناء) المتكلمين وأفعال التكلم المبنية للمعلوم وللمجهول في حين تنوعت الجمل الاسمية والفعلية على مستوى التوليد والتحويل باستخدام أساليب متعددة من مثل القصر والنهي والاستفهام والشرط.
- بني الإيقاع الخارجي للرائية على بحر الطويل من نوع العروض المقبوضة والضرب الصحيح (مفاعلن- مفاعيلن) فضلاً عن القافية المتواترة وحرف الروي (الراء المضمومة) والتصريع في مطلع الرائية بين (صبر) و (أمر) في حين تضمن الإيقاع الداخلي التوازي باعتماد التقارب

الصوتي في جمل التوازي لإشاعة الإيقاع الموسيقي من دلالات التضاد ، فضلاً عن التكرار والتجمع الصوتي بالحروف والأفعال للعمل على إضفاء التوازن والانسجام والائتلاف لبناء الإيقاع الداخلي باعتماد الوقع الموسيقي.

الهوامش:

(١) ينظر: مقالات في الأسلوبية، د.منذر عياشي: ٣١.

(٢) ينظر: م.ن: ٣٠-٣١.

(٣) ينظر: الأسلوب،أحمد الشايب: ١١٥.

(٤) ينظر: الأسلوب والأسلوبية، كراهام هاف، ترجمة: كاظم سعد الدين: ٢٢٠.

(٥) ينظر: الأسلوب والأسلوبية، بيير جيرو، ترجمة: د. منذر عياشي: ٦.

(٦) ينظر: الأسلوب والأسلوبية: نحو نقد ألسني بديل في نقد الأدب، عبد السلام المسدي: ١٨.

(٧) مقالات في الأسلوبية: ٢٩.

(٨) الأسلوبية ونظرية النص، د. إبراهيم خليل: ٣٥.

(٩) مقالات في الأسلوبية: ٤٥.

(١٠) الأسلوب والأسلوبية ، عبد السلام المسدي: ١٢٩.

(١١) ينظر: الكامل في التاريخ، ابن الأثير: ٧-٨.

(١٢) ينظر: الأدب العربي في العصر العباسي، د. ناظم رشيد: ٢٥٠-٢٥١.

(١٣) ينظر: شاعر بني حمدان، د. أحمد احمد بدوي: ٧٢.

(١٤) ينظر: الشعر في رحاب سيف الدولة الحمداني، د. سعود محمود الجابر: ١١٤.

(١٥) ينظر: في الأدب العباسي، د. علي الزبيدي: ٢٩٩.

(١٦) الأدباء العشرة، اسعد طلس: ٣٨٣.

(١٧) ينظر: الأدب العربي في العصر العباسي: ٢٥٤-٢٥٥.

(١٨) ينظر: ديوان أبي فراس الحمداني: ١٥٧-١٥٩.

(١٩) ينظر: علم الدلالة، أحمد مختار العمر: ٢.

(٢٠) ينظر: مدخل إلى علم الدلالة الألسني، د. موريس أبو ناضر (بحث): ٣٤.

(٢١) ينظر: تطور البحث الدلالي، محمد حسين علي الصغير: ١٥.

(٢٢) ينظر: الحوار مع الاسم المجهول، مطاع صفدي (بحث): ٤.

(٢٣) ينظر: نظرية البنائية في النص الأدبي، د. صلاح فضل: ٣٥.

(٢٤) ينظر: نظرية المعنى في النقد العربي، مصطفى ناصف: ١٦١.

(٢٥) ينظر: علم الدلالة ، أحمد مختار العمر: ٤.

(٢٦) ينظر: نظرية البنائية في النص الأدبي: ٣٥-٣٦.

([٢٧]) نظرية النقد العربي، د. محمد حسين علي الصغير: ٤٤.

([٢٨]) ينظر: دلالة الألفاظ، د. إبراهيم أنيس: ٤٦.

([٢٩]) الصورة الشعرية، س. دي. لويس، ترجمة: د. أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري: ٢٣.

([٣٠]) ينظر: الصورة الفنية في النقد الشعري، د. عبد القادر الرّباعي: ١١٨.

([٣١]) ينظر: الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف: ٣.

([٣٢]) ينظر: نظرية البنائية في النص الأدبي: ٢٧٧.

([٣٣]) الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني: ٢١٣.

([٣٤]) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني: ٥٣.

([٣٥]) ينظر: م. ن: ٥٢.

([٣٦]) ينظر: م. ن: ٣٨.

([٣٧]) ينظر: في التحليل اللغوي، د. خليل عمايرة: ٢٨.

([٣٨]) ينظر: موسوعة النحو والإعراب، د. أميل بديع يعقوب: ٢٦٨.

([٣٩]) ينظر: م. ن: ٣٤٦.

([٤٠]) ينظر: في التحليل اللغوي: ٣٠.

([٤١]) ينظر: م. ن: ٢٨.

([٤٢]) ينظر: مقالات في الأسلوبية: ١٦.

([٤٣]) ينظر: في التحليل اللغوي: ٤٢-٤٣.

([٤٤]) ينظر: م.ن: ٨٨.

([٤٥]) ينظر: بنية اللغة الشعرية ، جان كوهين، ترجمة: محمد الولي محمد العمري: ٢١٢.

([٤٦]) ينظر: تحولات النص، د. إبراهيم خليل: ٧٦-٧٧.

([٤٧]) ينظر: م. ن: ٧٧.

([٤٨]) ينظر: نظرية البنائية في النص الأدبي: ٧١.

([٤٩]) ينظر: اللغة الشعرية، محمد كنوني: ٢١.

([٥٠]) ينظر: عضوية الأداة الشعرية، د. محمد صابر عبيد: ١٤٥.

([٥١]) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي: ٢١٥.

([٥٢]) ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني: ١/١٧٣.

([٥٣]) ينظر: نظرية البنائية في النص الأدبي: ٧١.

([٥٤]) ينظر: تحليل الخطاب الشعري، محمد مفتاح: ٢٥-٢٦.

([٥٥]) ينظر: اللغة الشعرية: ١١٦.

([٥٦]) تحولات النص: ٧٧-٧٨.

([٥٧]) جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال: ٢٣٩.

(٥٨) ينظر: اللغة الشعرية: ١١٧–١١٨ .

(٥٩) ينظر: عضوية الأداة الشعرية: ١٧٧ .

(٦٠) ينظر: تحليل الخطاب الشعري: ١٠٤ .

المصادر المراجع

١- الأدباء العشرة ، أسعد طلس ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٤٩م.

٢- الأدب العربي في العصر العباسي ، د . ناظم رشيد ، دار الكتب للطباعة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٩م.

٣- الأسلوب ، احمد الشايب ، مكتبة النهضة المصرية ، ط٧ ، القاهرة ، ١٩٨٦م.

٤- الأسلوب والأسلوبية ، بيير جيرو ، ترجمة: د . منذر عياشي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ١٩٩٤م.

٥- الأسلوب والأسلوبية ، عبد السلام المسدي ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، ١٩٧٧م.

٦- الأسلوب والأسلوبية ، كراهام هاف ، ترجمة: كاظم سعد الدين ، سلسلة آفاق (١) ، دار آفاق عربية للصحافة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٥م.

٧- الأسلوبية ونظرية النص ، د . إبراهيم خليل ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٧م.

٨- الإيضاح في علوم البلاغة ، الخطيب القزويني ، دار إحياء الكتاب العربي ، القاهرة ، (د . ت) .

٩- بنية اللغة الشعرية ، جان كوهين ، ترجمة: محمد الولي محمد العمري ، دار توبقال للنشر ، ط١ ، الدار البيضاء ، ١٩٨٦م.

١٠-تحليل الخطاب الشعري ، محمد مفتاح ، دار التنوير للطباعة والنشر ، ط١ ، بيروت ، ١٩٨٥م.

١١-تحولات النص ، د . إبراهيم خليل ، مطبعة البهجة ، إربد- الأردن ، ١٩٩٨م.

١٢-تطور البحث الدلالي ، دراسة في النقد البلاغي والنحوي ، محمد حسين علي الصغير ، دار الكتب العلمية ، ط١ ، بغداد ، ١٩٨٨م.

١٣-جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، د . ماهر مهدي هلال ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٠م.

١٤-الحوار مع الاسم المجهول ، مطاع صفدي ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، بيروت ، العددان (١٨) و (١٩) لسنة ١٩٨٢م.

١٥-دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق: محمد رشيد رضا ، مط الفتوح الأدبية ، ط٥ ، القاهرة ، ١٩٥٢م.

١٦-دلالة الألفاظ ، د. إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ٢٠٠٤م.

١٧-ديوان أبي فراس الحمداني ، دار صادر ، بيروت ، (د.ت) .

١٨-شاعر بني حمدان، د. أحمد أحمد بدوي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة ، ١٩٥٢م.

١٩-الشعر في رحاب سيف الدولة الحمداني ، د. سعود محمود الجابر ، مكتبة الأقصى ، عمان ، ١٩٧١م.

٢٠-الصورة الأدبية ، د. مصطفى ناصف ، دار الأندلس ، ط٢ ، بيروت ، ١٩٨١م.

٢١-الصورة الشعرية ، س. دي ، لويس ، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٢م.

٢٢-الصورة الفنية في النقد الشعري ، د. عبد القادر الرّباعي ، دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض ، ١٩٨٤م.

٢٣-عضوية الأداة الشعرية ، د. محمد صابر عبيد ، دار مجدلاوي الأدبي ، ط١ ، عمان ، ٢٠٠٧م.

٢٤-علم الدلالة ، أحمد مختار العمر ، دار العروبة للنشر والتوزيع ، الكويت ، ١٩٨٢م.

٢٥-العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق القيرواني ، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة ، ط٣ ، القاهرة ، ١٩٦٣م.

٢٦-فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، مكتبة النداء، ط٥، بغداد ، ١٩٧٧م.

٢٧-في الأدب العباسي ، د. علي الزبيدي ، دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٥٩م.

٢٨-في التحليل اللغوي، د. خليل عمايرة، مكتبة المنار، ط١، عمان– الأردن، ٢٠٠١م.

٢٩-الكامل في التاريخ ، عز الدين بن الأثير ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٥م.

٣٠- اللغة الشعرية ، محمد كنوني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، بغداد ، ١٩٩٧م.

٣١- مدخل إلى علم الدلالة الألسني ، د. موريس أبو ناضر ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، بيروت ، العددان (١٨) و (١٩) لسنة ١٩٨٢م.

٣٢- مقالات في الأسلوبية ، د. منذر عياشي ، اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، ١٩٩٠م.

٣٣- موسوعة النحو والإعراب ، د. أميل بديع يعقوب ، دار انتشارات الاستقلال ، طهران ، ١٩٨٨م.

٣٤- نظرية البنائية في النص الأدبي ، د. صلاح فضل ، دار الشروق ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٨م.

٣٥- نظرية المعنى في النقد العربي ، د. مصطفى ناصف ، دار الأندلس ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١م.

٣٦- نظرية النقد العربي ، محمد حسين علي الصغير ، دار المؤرخ العربي ، بيروت ، ١٩٨٢م.