المستوى الصوتي في التحليل الاسلوبي

م. د . إبراهيم خليل عجيل
مديرية تربية القادسية
07807108118

الملخص

اثراء النص يأتي من جملة من الصيغ اللغوية ، وتكثيف الخطاب ينتج عنه بسط لذات المتكلم، الذي بدوره يؤثر في الكتلقي ، بعد ذلك تأتي الادوات لبيان قيمة التأثير من الناحية الجمالية ، والنفسية من خلال دراسة التعبير اللساني ، فليس كل الشعراء يتحدثون كما تتحدث الناس ، قد تكون لغته شاذة ، وهذا الشذوذ يكسبها اسلوباً ، اذ تعلل الظاهرة الابداعية غير غافلة الجزئية انما تراها مرتبطة بالنص الكلي ، لتحقيق الغاية الرئيسية وهي التشخيص .وقياس متوسط الانزياح في النص من خلال احصائية يقوم بها الباحث الأسلوبي ، اذ ينبثق التحليل الأسلوبي من النص نفسه ، عن طريق تأمل الناقد لعناصر النص ، وطرق اداءها لوظائفها ، وعلاقات بعضها مع البعض ، دون تجاوز حدود النص إلى اية موقع ، ولكي يكون التحليل الأسلوبي ناجحاً إلى حدٍ ما ، في تحليله ، لا يكتفي بالتعرف على المستويات المتشابهة (المستوى الصوتي ، المستوى التركيبي ، المستوى الدلالي) بل يجب عليه ان يعتبر متماسكاً في ضوء لون الحساسية الجمالية في اي قراءة نقدية .

كلمات مفتاحية : الاسلوبيّة - الوزن والقافية - الايقاع الداخلي - الايقاع الخارجي

The phonetic level in stylistic analysis

Ibrahim Khaleel Ajeel
Directorate of Education Qadisiyah
07807108118

Abstract

The enrichment of the text comes from a set of linguistic formulas, and the intensification of the discourse results in the extension of the speaker's self, which in turn affects the speech. After that, tools come to demonstrate the value of the effect from an aesthetic and psychological point of view through the study of linguistic expression. Not all poets speak as people speak. Its language is abnormal, and this abnormality gives it a style, as it explains the creative phenomenon, not ignoring the partial, but rather sees it linked to the overall text, to achieve the main goal, which is the diagnosis. Measuring the average displacement in the text through a statistic carried out by the stylistic researcher, as the stylistic analysis emanates from the text itself. The critic of the elements of the text, the ways in which they perform their functions, and their relationships with each other, without going beyond the boundaries of the text to any site, and in order for the stylistic analysis to be somewhat successful, in its analysis, it is not enough to identify the similar levels.(phonetic level, synthetic level, semantic level) Rather, it must be considered coherent in light of the color of aesthetic sensitivity in any critical reading.

Keywords :Weight and rhyme, internal rhythm, external rhythm,stylistics

المستوى الصوتي في التحليل الاسلوبي

المقدمة

اثراء النص يأتي جملة من الصيغ اللغوية، وتكثيف الخطاب ينتج عنه بسط لذات المتكلم الذي بدوره يأثر في المتلقي، بعد ذلك تأتي الادوات لبيان قيمة التأثير من الناحية الجمالية والنفسّية، من خلال دراسة التعبير اللساني، فليس كل الشعراء يتحدثون كما تتحدث الناس، قد تكون لغته شاذة وهذا الشذوذ يكسبها اسلوباً، اذ تعلل الظاهرة الابداعية، غير غافلة الجزئية، انما تراها مرتبطة بالنص الكلي لتحقيق الغاية الرئيسة وهي التشخيص، وقياس متوسط الانزياح في النص من خلال احصائية يقوم بها الباحث الاسلوبي.

المستوى الصوتي في التحليل الاسلوبي

تمثل الاسلوبيّة فرعاً مهماً من اللسانيات، استطاع ان يقحم علم الادب بتجاوزه لمنطقة اللغة التي عمل(شارل بالي) على قصره عليها.

إنّ المتتبع لنشأة الاسلوبيّة، يرجعها إلى محاولات (فرديناند دي سوسير) 1857- 1913م الذي وضع قواعد التفكير البنيوي في اللسانيات بوضع كتابه (محاضرات في الالسنية العامة) الذي نشره سنة(1915) اذ جعل من اللغة نفسها ميدان لدراسته رافضاً الاعتراف باي معيار خارجي عنها وهو ما يسمّى (علم اللغة النّصي). فالخطوات الاولى لميلاد الاسلوبية ظهرت عندما فرّق سوسير بين اللغة والكلام[1].

فلا بد من تأسيس علم، من خلاله يبحث عن علمية الادب تاركاً او مبتعداً عن المناهج التقليدية وهذا كان له عامل مساعد في التأهيل والنشأة، اذ تعددت مدارسها وتنوعت تطبيقاتها.[2]

بعد ذلك خالفة تلميذه(شارل بالي) (1856- 1947م) عندما خطّ لنفسه اتجاهاً في البحث عن الاسلوب الفردي، في استثمار قواعد النظام اللغوي العام وقوانينه فقد عُد(شارل بالي) مؤسس علم الاسلوب الفرنسي من خلال بحث عن الاسلوبية الفرنسية(1902) ثمرة طبيعيّة لتتلمذه على افكار سوسير.

وإذا كانت اسلوبية(دي سوسير) قد انجبت اسلوبيّة بالي فان هذه الالسنية نفسها قد ولّدت الهيكلية التي احتكت بالنقد الادبي فأخصبا معاً (شعرية جاكبسون) وثنائيّة تودوروف، واسلوبية ريفاتير[3] وصلت الاسلوبية الى التلاشي، من خلال توظيف العمل الاسلوبي بشحنات التيار الوضعي من خلال المدرسة الفرنسيّة.[4]

وسرعان ما عادت الحياة الى الاسلوبية بعد عام (1960م) من خلال ندوة عالمية بجامعة (أنديانا) امريكا عن (الاسلوب) التي القى فيها (جاكبسون) محاضرته الذي بشّر لبناء جسر جسر يصل بين الالسنية والادب. [5] بعد ذلك نصل الى (1969) ليبارك الالسني الالماني (س او لمان) باستقرار الاسلوبيّة علماً لسانياً نقدياً.[6]

وتعددت التعريفات للاسلوبيّة، اذ يرى شارل بالي (علم دراسة وقائع التعبير في اللغة المشحونة باللغة المعبرة عن الحساسية)[7] .

اما عبد السلام المسدّي يرى(انه مركب من جذر اسلوب ولحقته(يه)، فالاسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي واللاحقة تختص بالبعد العلماني العقلي الموضوعي)[8]

واما جاكبسون يرى هي البحث ما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب اولاً، وعن سائر اصناف الفنون الانسانية ثانياً.

ولو تعمقنا في التعريفات السابقة نجد بان هناك جملة من الصيغ اللغوية التي بدورها تعمل على تنوع المقول بأشكال مختلفة الذي بدوره تبرز ذاتية المتكلم ومدى تأثيرها على المتلقي.

ولكل اسلوبي طرائقه الخاصة، من خلال اقتحام علم النص وله الحرية في اختيار كيف يبدأ؟ واضعاً بالحسبان ان اي نص يجب ان ينال اعجابه، معتبره جليساً فإنك لا تستطيع ان تحاوره مالم يأنس احداكما الى الآخر.[9]

اذ ينبثق التحليل الاسلوبي من النص نفسه، عن طريق تأمل الناقد، عناصر النص، وطرق اداءها لوظائفها وعلاقات بعضها مع بعض، دون تجاوز حدود النص الى اي موقع، ولكي يكون التحليل الاسلوبي ناجحاً الى حدٍ ما في تحليله، لا يكتفي بالتّعرف على المستويات المتشابهة (المستوى الصوتي المستوى التركيبي، المستوى الدلالي) بل يجب علية ان يعتبر مُتماسكاً في ضوء لون الحساسّية الجماليّة في اي قراءة نقديّة.[10]

وكما انه عليه أن يستنتج الاليات النقديّة المناسبة لدراسة النص، فالنص الحداثوي هو الذي يبوح للدارس مجموعة من الاليات والطرق التي تمكنه من الاحاطة في النص من جميع الجهات لتذوق جمالياته.

اما إذا تسآلنا عن دور المحلل الاسلوبي ؟ نجده يكتفي بتأثير البنى الاسلوبية اللسانية التي تخلق توتراً أو بروزاً في النص، وتمارس ضغطاً على القارئ، وتأثيراً فيه، وغالباً ما يلجأ الى الاحصاء في هذا الاتجاه اذ يقيس متوسط الانزياح في النص عن قوانين الصوت والتراكيب والدلالة.[11]

ريفاتير أوجد الهدف من التحليل الاسلوبي بانه" الايهام الذي يخلقه النص في ذهن القارئ"، فالنص يُتناول من مستويات مختلفة ومنها: المستوى الصوتي وفيه تدور مظاهر الصوت ومصادر الايقاع فيه كالنغمة والنبرة والتكرار والوزن والقافية.

الوقف

من الجوانب المهمة التي يركز عليها المستوى الصوتي(الوقف) على اعتباره ظاهرة صوتية لها ارتباط ويثق بالمعنى، اذ العرب القدماء احاطوا اهمية للوقف، من خلال قراءة النص القرآني، حتى انهم افردوا له كتباً مختصة في هذا الجانب لدراسة، وبيان انواعه، فمنه(الوقف الواجب، والوقف الجائز، والوقف الممتنع، والوقف الحسن، والوقف القبيح) ولكل نوع منه معنى وضوابط.

اما الجانب الآخر الذي يهتم ويركز فيه المستوى الصوتي هو النبر، والمقطع، ان النبر ودراسته لها اهمية في تنوع المعنى، واختلافه، وخاصه في الشعر، وبالتالي تقودنا دراسة الوزن الى دراسة النبر، وهذا لا نغفل ان القدماء كانوا مبتعدين عن هذه الظاهرة او الدراسة فمن كلامهم عن التفعيلة وما تتكون من اسباب، واوتاد، وفواصل، لا يبتعد عن دراسة المقطع.

فمن خلال ما تقدّم يأتي تعريف الاسلوبية الصوتية (فهي تلك الاسلوبية التي تقوم على دراسة الاصوات التي يكون لها وظيفة تميّز بين المعاني)[12]

الانشاد

واذا انتقلنا إلى جزء مهم في المستوى الصوتي ، وما له دور ملحوظ في التحليل الاسلوبي، وهو الانشاد، فمن خلاله نكشف ملاحظ متعددة في الدرس الاسلوبي، فمن خلال الانشاد يتم التنوع داخل الوحدة الصوتية للقصيدة(الموسيقية) من خلاله يقصر، ويعلو، وينخفض اذ ترافق هذه الحالات الكثير من المتغيرات الاسلوبية كالنبر، والتنغيم، والوقف[13]

***الوزن والقافية**

يُعد الوزن والقافية من مقومات الصوتية الايقاعية، في الشعر العربي ،اذ كشف ابن رشيق القيرواني بقوله" والشعر يقوم بعد النيّة من اربعة اشياء هي اللفظ، الوزن، المعنى، القافية"[14]، فهما ركنان اساسيان من اركان الشعر، فلا يستطيع احد يحجب اهمية الوزن والقافية في الشعر.

والدارس الاسلوبي يتعامل مع النص الشعري بوصفه نصاً ابداعياً، قائماً على اساس توفر الموسيقى الداخلية، والخارجية، اذ الخطاب الشعري في حقيقته قائماً على الايقاع، وعلى الباحث الاسلوبي، الكشف عن العلاقة الجدلية القائمة، بين الايقاع ،والمعنى من خلال الربط المنهجي، بين الايقاع بوصفه نمطاً شكلياً اضفى على القصيدة صفة غنائية.

والمعنى بوصفة، الفكرة ، والدلالة ومن هنا علية أن يكشف من خلال بحثه، الجدلية من خلال دراسة احصائية يعلل فيها كثرة هذا البحث من غيره، وتلك القافية من غيرها، تحليلاً منطقياً لا يحوم بعيداً عن المعنى، فالنص الشعري مجموعة اصوات، والايقاع في حقيقته مجموعة من الاصوات الساكنة، والمتحركة، فالوزن والقافية هما عماد الشعر؛ لان المعنى لا يتحول من نثر مطلق الى شعري محدد الا من خلال انشغال الوزن والقافية.

***الايقاع الخارجي والداخلي**

ارتبط الايقاع عند العرب القدماء بالموسيقى، حيث كان الاعشى يلقب(بصناجة العرب) ؛ لأنَّه كان يضرب بآلة موسيقية سماها(الصنج) ذكرها في شعره[15] حتى ينقسم الوزن في البيت وتنظم القصيدة.

والوزن منه اخذت كلمة الميزان، اذ يمثل المسار الافقي في القصيدة، والقافية تمثل المسار العمودي فيها. وبهذا فالوزن الشعري يعتبر اهم الاسس الايقاعية في البناء الهيكلي للنص الشعري كما هو معلوم يتكون من عدد من التفاعيل تكون متساوية الايقاعات والنغمات فمن دونها لا تكون القصيدة. فلو اخذنا البيتين الآتيين: امرؤ القيس

مِكَرٍّ مِفَرٍ مُقبِلٍ مُدبرٍ مَعاً كَجُلمودِ صَخرٍ حَطّهُ السَيلُ مِن عَلِ

رايتُ المنايا خَبط عشواء من تصب تمتهُ ومن تُخطئُ يُعمّر فيهرمِ

اذا تتبعنا حركة الايقاع في اعلاه، نجد تقطيعاً زمنياً متجانساً، فنجد الحرفان الوسطيان (الكاف والفاء) من خلال الابتداء بـ(مكر) ويليها (مفر) جاءتا على ذات الوزن الجزئي، من خلال الحرفين اللذين شكلا المواقع اللافته، والجاذبة، وبعد ذلك لو انتقلنا الى كلمة (مقبل) وكان دخولها تكرار وزني لما يسبقها من الكلمتين، غير ان عند انتهاء اللفظ نجد اننا امام وزن جزئي آخر وهو (مدبر) ومن هنا تنتقل من وزن ثنائي (مُكرٍ مُفرٍ)، الى وزن آخر(مقبل ومدبر). فرافق عدم شعور في ذلك الانتقال، وهذا ايضاً يحصل مع (معاً) وكأنه تكرار وزني، مع لما سبقها غير تقطع فجأة منتهية بالسطر الاول مكونه وزناً ثنائياً آخر (مدبر معاً) ، يرى عبد القاهر الجرجاني بأن " الالفاظ خدم للعماني"[16]

الالفاظ تعطي للشاعر رخصة الوصول من خلال الاسلوب التعبيري الذي يراه الشاعر مناسباً لتلقي السامع، فهي تعكس الكثير من الجوانب، فمن خلال الالفاظ يتبين للمتلقي أو السامع رضى، وسخط(العاطفة)، فالايقاع الداخلي، يبين لنا نفسية الشاعر، من خلال اصوات نغمية توجد داخل النص الشعري، لا علاقة لها بالوزن، والقافية.

وكما معلوم الايقاع مرتبط بالفن، والموسيقى، والالحان، اذ دخل الى الشعر من خلال(اللفظة)، الجانب اللغوي وبهذا اصبح اللفظ مساوياً والنغمة التي تطرب الاذن، فصارت المغردة الشعرية تعطي المستمع الراحة والطرب من خلال ترنيم صوتي فالقصيدة التي تخلو من الايقاع الداخلي تقل اهميتها وتضعف فاعليتها، وهذا ما يؤكد اهتمام العرب القدماء بالمحسنات اللفظية واعطوها اهمية بالغة[17]

وسبق وان ذكرنا بأن الباحث الاسلوبي يستخدم احصائيات في تحليله الاسلوبي فمن هذه الاحصائيات في المستوى الصوتي التكرار.

التكرار

التكرار"اعادة كلمة فاكثر باللفظ والمعنى لغاية يقصدها الشاعر"[18] وبهذا تكون في النمط الشعري، من خلال تناوب بعض الالفاظ، المكررة في النسق، يصاحبها نغماً موسيقياً، يتفاعل ويتأثر به القارئ ، والسامع.

وللتكرار انواع مختلفة، ومتنوعة، لا نريد الخوض فيها كلها ، غير ان اهمها :

1 - التكرار الصوتي، المتمثل بمجموعة من الاصوات، والغاية منها خدمة المعنى. النص في سياقه ، مختلف في تكويناته، من حروف، وكلمات، وعبارات، فالتكرار في بعض الاحيان، يدور في ذلك فمنه تكرار الذي ينتج عن تكرار الحرف اكثر من مرة في سياق العبارة او البيت الشعري فقول البحتري:

صُنِت نَفْسي عمّا يدنس نَفْسي وترفعت عَنْ جدا كَلّ جبسِ

فلاحظ تكرار حرف السين اربع مرات، ولو تمعنا في غاية التكرار هنا، يتبيّن لنا الحالة النفسّية التي يعيشها الشاعر، اضافة إلى الوظيفة الايقاعية التي قام بها حرف السين.

2 - التكرار للعبارة، ليس تكرار الحرف بيان على قدرة الشاعر، بل على القيمة الايقاعية والموسيقية التي تتكون من تألف مجموعة من الفاظ، مُتناسقة التراكيب ، وهو ما يسمى(بموسيقى العبارة) اذ يكون هذا النوع في الشعر اكثر اهمية؛ وذلك لقدرته على ضبط الايقاع بصورة كبيرة وليس يغفل عنها المتلقي سهولة استقباله، كقول الشاعر:

ليتني كنت دمعة في جفون العش ب الهو مع الهباء والضياء
ليتني كنت بسمة في فم الفج ر فأجلي الظلام عن دُنْيَاء
ليتني كنت عشبة في ضفاف النه ر أسلُو برقصة الأفْيَاء

نجد هنا التكرار تجاوز الحرف واللفظ، وتعداه، فجاء تكرار العبارة(ليتني كنت)، وهو تكرار يفيد رغبة الشاعر، في التحول وان كان شبه مستحيل، غير انه أكد بهذا التكرار، انه غير راضٍ افاد وظيفة تأكدية ايقاعية.

3- بعد ذلك ياتي نوع من التكرار اقل من السابق وهو تكرار اللفظ، يحصل من خلال اعادة اللفظ، مكرر عدت مرات مثل قوله تعالى" الحاقة ما الحاقة وما ادراك ما الحاقة" شدة التهويل. او مثل قولك (الحية الحية يا أهل الدار) افادة التنبيه إلى امرٍ فيه خطورة وطلب الحذر .

الايقاع الداخلي

إن ما تضمنه علم البديع من تعريفات تكاد ان تكون روافد معنوية في تشكيل الصورة الشعريّة عند الشاعر وفي نفسية المتلقي ، فعند الشاعر تكون مدى علاقته باللغة ، ومدى تمكنه من تحسين الكلام ، وعند المتلقي عن طريق قوة ترسيخ المعاني وتقوية الفكرة وكما قال عبد القاهر الجرجاني " ان الالفاظ خدم للمعاني " [19] اي انها تخدم المعنى الذي يريد الشاعر الوصول إليه وهذه الالفاظ تمنح الشاعر فرصة لايصال الاسلوب التعبيري الذي يراه الشاعر مناسبآمن اجل وصول المعنى للمتلقي ، وهي كذلك تعكس لنا عاطفة الشاعر من رضى و سخط ، وذلك من خلال الايقاع الداخلي الذي يوضح لنا نفسية الشاعر ، فمن خلال ما تقدم نجد أن علم البديع مرتبط بالايقاع الداخلي للبيت الشعري . وهذا الايقاع عبارة عن

اصوات نغميّة تحدث داخل النص الشعري ، لا علاقة لها بالوزن والقافية ، انما تعتمد على حسن التركيب، وجودة الالفاظ ، وانسيابية الجمل الشعرية التي تدخل ضمن علم البديع اللفظي والمعنوي .

والايقاع كما معلوم مرتبط بالفن، والموسيقى ، والالحان ، الا ان تم ادخاله الى الشعر من خلال الجانب اللغوي مثلما النغمة الموسيقية تطرب الاذن وتثير الشاعر ، فأصبحت المفردة الشعرية تشعر المستمع بالراحة ، وتجعله يشعر بالطرب وهذا عائد على ان الايقاع ترنيم صوتي يكسب الجملة الشعرية تنغيما لغوياً وهو ايقاع اقل من ايقاع الوزن والقافية .

غير ان النص الشعري الجيد لا غنى له عنه ، وهذا ما يؤكد اهتمام العرب القدماء ، بالمحسنات اللفظية، والبديعية ، منحوا هذا الجانب اهتمام كبير ؛ لان القصيدة التي لاتوجد فيها ايقاع داخلي تقل اهميتها وتضعف فاعليتها ، وهذا الكلام لا يعني اننا نشجع استعمال وتكرار كلمات معينة أو حروف والافراط في استخدام المحسنات اللفظية فهذه تصيب القصيدة بالضجيج الموسيقي الصاخب الذي بدوره يجعل الاشمئزاز. (20)

محور التوافق (الجناس)

تشابه أو تقارب في الكلمتين واختلاف في المعنى وله انواع وهو احد الوسائل المستوى الصوتي فمثلا قول : عمر بن الفارض

أوعدوني أو عدوني وامطلوا كل شي حسن منكم لدي

حيث ورود البنيتين المتجانستين يثير المتلقي وينبه إلى ثمة شي مهم موجه إليه ، كما أن هذه الاثارة الصوتية صاحبتها اثارة معنوية تتمثل في طلب المحب من المحبوب يتوعده او يعده فالامران سيئان عنده فالجناس في (اوعدوني) و (أو عددوني) يسمى الجناس المركب ويعتبر من اخطر انواع الجناس اذ تذوب فيه الفواصل بين الكلمات ، ويصبح وحده هو محور الاهتمام فلقد أكدت كلمة (أو) كما رأينا استقلاليتها وغدت كأنها فورنيم متصل بكلمة عدوني

إن ايقونة الجناس ليست مجرد جمع بين لفظين متشابهين في الشكل ، مختلفين في المعنى ، وخاصة اذا وفق الشاعر في توظيفها ، تكون ذات اثر فعال في المتلقي ، تدفعه حثيثاً صوب الكشف عن المختلف ، من خلال التالف انما سحر الجناس ان يكمن في مراعاة البعد النفسي ويكون ذا مسار فني ، يدفع المستمع غلى اقامة مقارنة تدفعها المفارقة الاولى الناتجة عن تشابه اللفظين ، والاخرى ناتجة عن اختلاف معنيين (21)

فقول ابن الفارض :

فغرامي القديم فيكم غرامي ودادي كما علمت ودادي

اخذ التكرار هنا صورة فنية رائعة ، فالفظ يأتي اول الشطر ثم يكرر في نهاية الشطر ثم ياتي لفظ آخر في بداية العجز وتتكرر نفسها في بداية العجز ، وغاية ما يرجوه الشاعر اثبات ان هذه الكلمات كلها في معنى واحد حيث نلاحظ في بعض الاحيان يتجاوز الشاعر التكرار الثنائي في التجنيس الى مستوى آخر ثلاثي يكرر وحدة صوتية بعينها ثلاث مرات في بيت واحد مع اختلاف دلالة كل واحدة في البيت كما هو في قول الشاعر

آه لو يسمح الزمان يعود فعسى ان تعود لي اعياد

ان الجناس فيه (عود تعود اعياد) يسمى جناس الاشتقاق ويتضح هنا من البيت ان الشاعر اورد مشابهة لفظية لخلق مشابهة معنوية ، فجعل كلمة (عود) ردت في نهاية الشطر الاول مما هو الا تأكيداً لروعة

الامنية وعظيم المطلب . وفي بعض الاحيان قد يتجاوز اشكال الجناس النمط الثلاثي لتاخذ شكلا رباعيا وذلك عن طريق تجنيس ثائيين بين وحدتين صوتيتين مختلفين ، او تجنب الرباعي بوحدة صوتية واحدة .

ومن امثلة التجنيس الرباعي

وعقدي وعهدي لم يُحلّ ولم يَحُل و وجدي وجدي والغرام غرامي

فهذا البيت يأخذ شكلاً تقابليلاً فريداً ، اذ ياتي لفظان متجانسان جناس لاحقا في اوّله ، ثم تاتي بعد ذلك لفظتان بينهما جناس ثم يبدأ الشطر بوحدة مكررة ، ثم ياتي بعدها وحدة مكررة بذاتها فاستهلال البيت في الجناس يثير دهشة المتلقي، ويجعله يتريث ، ويتمهل في الغوص وراء المعنى .

الخاتمة

وفي الختام ان العناصر التي تساعد الايقاع الداخلي كثيرة ومنها المحسنات اللفظية، والمحسنات البديعية لا نريد الخوض فيها كلها وانما اقتصر بحثنا عن الدور الذي يقوم به المحلل الاسلوبي للنص، وما هي الادوار التي يقوم بها من خلال المستوى الصوتي ومصادره النبرة والايقاع والوزن ودور التكرار في التحليل الاسلوبي.

الهوامش

---

(1) ينظر الاتجاه الاسلوبي ا لبنيوي في نقد الشعر العربي د. عدنان حسين قاسم الدار العربية للنشر والتوزيع ، ص. : 30

(2) ينظر البنية الصوتية والايقاعية، د. رابح بن خويه، الناشر عالم الكتب الحديث ، تاريخ النشر 2013 ص: 5

(3) ينظر مقالات في الاسلوبية، منذر عياشي، اتحاد الكتاب العرب 1990 ، الرياض السعودية ، 2005 ط/1 ، ص : 32

(4) ينظر الاسلوب والاسلوبيّة، محمد اللويمي، ص: 41

(5) ينظر الاسلوب والاسلوبيّة، عبد السلام المسدّي، الطبعة الثالثة ، الدار العربية للكتاب ، ص: 19

(6) المصدر نفسه، ص: .

(7) الاسلوب والاسلوبية، محمد اللوحي، ص: 42

(8) الاسلوب والاسلوبية، عبد السلام المسدّي، ط/3 ، دار العربية للكتاب ص: 42

(9) الاتجاه الاسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، د. عدنان حسين قاسم، الدار العربية للنشر والتوزيع ، 2001 ص: 188

(10) ينظر علم الاسلوب وصلته بعلم اللغة، صلاح فضل، مجلة فصول القاهرة، ص: 57

(11) المنهج الاسلوبي في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، النادي الثقافي جدة ، السعودية ، مج / 10 ، ج 40 ، ص: 288

(12) اثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، توفيق الزيدي، تونس/ ط/11 ص: 61

(13) ينظر النقد الادبي الحديث، محمد غنيمي هلال، بيروت، ص: 66

(14) العمدة ابن رشيق القيرواني، ج/1، ص: 119

(15) ديوان الاعشى، ص 308

(16) اسرار البلاغة؛ عبد القادر الجرجاني/ ص: 26

(17) يُنظر قضايا الشعريات عبد الملك مرتاض ، اكاديمية الشعر ، 2010 ، ط / 1 ، ص: 138

(18) انوار الربيع في انوار البديع، المدني السيد علي صدر الدين بن معصوم، 1969، ط/1/ تحقيق، شاكر هادي، النجف الاشرف مطبعة السكان، ص: 345

(19) اسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني ، ص : 26

(20) قضايا الشعر ،عبد الملك مرتاض ، ص : 138

(21) المذهب البديعي في النقد والشعر ، د ز محمد رجاء عبد ، الا سنكدرية القاهرة منشأة المعارف ، ط / 1 ، ص : 423