مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية

16 العدد السادس عشر
ديسمبر 2022

OPEN ACCESS

لامية يحيى بن طالب الحنفي (أَيَا أثْلَاتِ القَاعِ)
دراسة أسلوبية

د. مذكر بن ناصر القحطاني*
Mng1434@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2022/08/08م	تاريخ القبول: 2022/10/20م

ملخص:

يسعى هذا البحث إلى دراسة لامية يحيى بن طالب الحنفي (أيا أثلات القاع)، دراسة أسلوبية؛ بهدف رصد الظواهر الأسلوبية، وإبراز الجوانب الفنية والإبداعية التي تحويها القصيدة، وتسهم في إلقاء الضوء على مواطن الجمال في هذه القصيدة، والكشف عن طبيعة التشكيل الإبداعي للنص، لِمَا للأسلوبية من دور بارز في استنطاق العمل الأدبي، واستكناه أسراره من خلال مختلف مستوياته، وتم تقسيمه إلى مقدمة، وتمهيد، وثلاثة مباحث، وخاتمة، أمّا التمهيد فاشتمل على تعريف الأسلوب والأسلوبية واتجاهاتها في النقد العربي والغربيّ، وتناول المبحث الأول المستوى الصوتي في القصيدة، وتناول المبحث الثاني المستوى الدلالي، وعني المبحث الثّالث بمستوى البناء الشِّعْريّ. وتوصل إلى أن الشاعر قد نجح في اختيار الإيقاع الخارجي لقصيدته المتمثل في الوزن والقافية المناسبين لأفكاره ومشاعره. واعتمد على التكرار والجناس، وموسيقى الحروف والكلمات، مكونا موسيقى داخلية نقلت تجربته وعبرت عن رؤيته. وعمد إلى العلاقات الدلالية المتمثلة في الترادف، والحقول الدلالية، إذ برز منها حقل الطبيعة والمكان. وجاءت الصورة الكلية في القصيدة متكاملة متناسقة متنامية؛ مما جعل القصيدة متماسكة عضويا، وموضوعيا.

الكلمات المفتاحية: المستوى الصوتي، المستوى التركيبي، الحقول الدلالية، الترادف، الطبيعة.

* أستاذ الأدب المساعد - قسم المواد العامة - كلية العلوم والآداب/ رفحاء - جامعة الحدود الشمالية - المملكة العربية السعودية.

للاقتباس: القحطاني، مذكر بن ناصر، لامية يحيى بن طالب الحنفي (أَيَا أثْلَاتِ القَاعِ) - دراسة أسلوبية، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، كلية الآداب، جامعة ذمار، اليمن، ع16، 2022: 588-624.

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.

العدد السادس عشر 16
ديسمبر 2022

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN: 2708-5783) ISSN: 2707-5508

OPEN ACCESS

In the name of Allah, the most Merciful, the most Gracious.

Dr. Mathkar Bin Nasser Al-Qahtani*

Mng1434@gmail.com

Received: 08-08-2022	Accepted: 20-10-2022

Abstract:

The purpose of this study is to identify the stylistic as well as creative artistic features of Yahya bin Taleb Al-Hanafi's poem *Aya Athalth Al-Qa'a*, highlighting the aesthetics of the poem and the stylistics vital role in the structure and perception of literary works hidden meanings. The study is organized into an introduction, three sections and a conclusion. The preface defines style and stylistics and its approaches in Arabic and western literary criticism. The first section dealt with the phonetic and phonological aspect in the poem. The second section was concerned with the semantic aspect, while the third section discussed the poetic form and structure. The research revealed that the poet aptly employed external rhythm in terms of rhyme and meter in communicating his thoughts and emotions. Repetition and alliteration created an internal musicality projecting the poet's experience and insight. Semantically, synonymy and thematic relations were demonstrated in particular nature and space. The poem's overall content and structure were coherent and harmonious.

Keywords: Phonetic-phonological level, Structure, Semantic s, Synonymy, Nature.

* Assistant Professor of Literature, Department of General Subjects, Faculty of Science and Arts-Rafha, Northern Border University, Saudi Arabia.

Cite this article as: Al-Qahtani, Mathkar Bin Nasser, In the name of Allah, the most Merciful, the most Gracious, Journal of Arts for linguistics & literary studies, Faculty of Arts, Thamar University, Yemen, issue 16, 2022: 588 -624.

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

مقدمة:

يحيى بن طالب شاعر مُقلّ من شعراء بني حنيفة، في اليمامة، وهو من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية على الأرجح، وقصيدته اللامية، موضوع هذا البحث تجربة شعرية غنية، امتازت بالإيجاز والتكثيف، وتكاملت فيها القيم الشعورية والفكرية والفنية تكاملا رائعا، وعبرت عن حب الشاعر لوطنه، وشوقه وحنينه إليه.

ويَهْدِف هذا البحث إلى رصد الظواهر الأسلوبية، وإبراز الجوانب الفنية والإبداعية التي تحويها القصيدة، وتسهم في إلقاء الضوء على سماتها الأسلوبية، والكشف عن صاحبها وطبيعة تشكيله الإبداعي لنصه؛ لِمَا للأسلوبية من دور بارز في استنطاق العمل الأدبي، واستكناه أسراره، من خلال مختلف مستوياته، فالأسلوبية تُخضع لغة الأديب لمستويات من التحليل يحاول أن يصل بها إلى معايير موضوعية تعين الناقد على التفسير والتأويل.

وتتمثل أسباب اختيار الموضوع في:

1- الثراء الفني والتنوع الإيقاعي الذي تحويه هذه القصيدة، مما يجعلها صالحة للدراسة الأسلوبية.

2- قلة الدراسات حول هذا الشاعر قِلَّة بيّنة، مع ما يحتويه إبداعه الشعري من رؤية إبداعية ملهمة، وحس مرهف، وتصوير بديع.

وتجدر الإشارة إلى أنه لم يتناول شعر يحيى بن طالب الحنفي -فيما أعلم- سوى دراستين عُنيتا بجمع شعره وتحقيقه ودراسته، هما: "يحيى بن طالب الحنفي، حياته وشعره" للدكتور على إرشيد المحاسنة، مجمع اللغة العربية الأردني، ع48، 1995م، و"يحيى بن طالب الحنفي، حياته وشعره" لحمد بن ناصر الدخيِّل، نشرته جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالرياض 1421هـ. ولم تتعرضا لتحليل القصيدة، وإن أشارا إشارات سريعة إلى بعض أبياتها، وتعد هذه الدراسة باكورة الدراسات فيها، ولا سيما أنها اتخذت الأسلوبية منهجا لدراستها.

وقد كان المنهج الأسلوبي هو المنهج الأساس الذي استعنتُ به في دراسة هذه القصيدة، كما استعنت بالمنهج التحليلي الذي يقوم على تحليل القصيدة من حيث الصوت ودلالة الألفاظ والتركيب بما يخدم الدراسة الأسلوبية.

وقد اقتضت طبيعة هذا البحث أن يقع -بعد هذه المقدمة- في تمهيد وثلاثة مباحث وخاتمة، أمّا التمهيد فاشتمل على تعريف كل من الأسلوب والأسلوبية واتجاهاتها لدى النقد العربي والغربيّ.

وتناول المبحث الأول "المستوى الصوتي في القصيدة" المتمثل في الإيقاع الخارجي (الوزن والقافية) والإيقاع الداخلي "الموسيقى الداخلية" المتمثل في التكرار، والتجنيس، وموسيقا الحروف والكلمات. وتناول المبحث الثاني (المستوى الدلالي) الترادف الدلالي، والحقول الدلالية. وعني المبحث الثّالث "مستوى البناء الشِّعْريّ" بالبناء التركيبي من تقديم وتأخير، وأساليب إنشائية، والبناء التصويري: الكلي والجزئي.

وانتهى البحث بخاتمة موجزة تشتمل على أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

التمهيد:

الأسلوب والأسلوبية:

حظيت دراسة الأسلوب بمكانة متميزة في الدراسات النقدية قديمًا وحديثًا، ولا بد من الوقوف على دراسة النقاد للأسلوب في النصوص الأدبيّة. ودراستهم للأسلوب تتلخص فيما يأتي:

الأسلوب في اللّغة:

الأُسْلوبُ -بِالضَّمِّ-: الفَنُّ؛ يُقَالُ: أَخَذ فلانٌ فِي أَسالِيبَ مِنَ الْقَوْلِ أَي أَفانِينَ مِنْهُ؛ وإِنَّ أَنْفَه لَفِي أُسْلُوبٍ إِذا كَانَ مُتكبِّرًا"[1] والأُسْلُوبُ بِضَمِّ الْهَمْزَةِ الطَّرِيقُ وَالْفَنُّ، وَهُوَ عَلَى أُسْلُوبٍ مِنْ أَسَالِيبِ الْقَوْمِ أَيْ عَلَى طَرِيقٍ مِنْ طُرُقِهِمْ[2].

وفي الاصطلاح: "هو طريقة الكتابة، أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير، أو الضرب من النظم والطريقة فيه"[3]، وقد ارتبطت دراسته بالبلاغة، على اعتبار أنها تدرس القول وتعلم الأفضل فيه[4].

ومصطلح الأسلوبية لم يظهر إلا في بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغوية؛ التي نذكر منها ما قدمته مدرسة عالم اللغة السويسري **"فرديناند دي سويسر"**[5]. وهو دال مُركَّب جذره أسلوب "Style" ولاحقته "يّة" "lque" والأسلوبية كما يتصورها **"بالي":** "دراسة لوقائع التعبير اللغوي من زاوية مضمونها الوجداني" أي في معارضتها "لمضمونها العقلي"[6]. فإذا كانت لسانيات سوسير قد

أنجبت أسلوبية بالي فإن هذه اللسانيات نفسها قد ولّدت البنيوية التي احتكت بالنقد الأدبي فأخصبا معًا "شعرية" **جاكوبسون**، و"إنشائية" **تودورف**، و"أسلوبيَّة" **ريفاتار**، ولئن اعتمدت كُلُّ هذه المدارس رصيدا لسانيا من المعارف فإن الأسلوبية معها قد تبوأت منزلة المعرفة المختصة بذاتها أصولاً ومناهج[7]. وهذا ما سنفصله بعض التفصيل فيما يأتي:

اتجاهات الأسلوبية:

(1) أسلوبية التعبير"أسلوبية بالي"

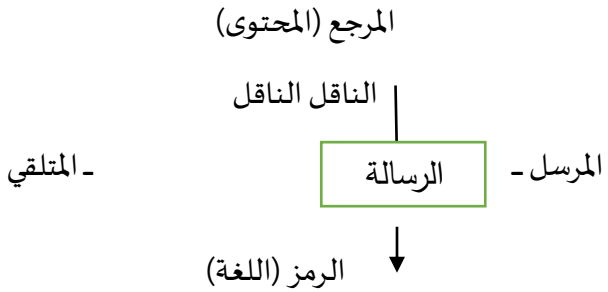
أسس "بالي" أسلوبية التعبير معتمدًا على قواعد عقلانية، فيقول في تعريفها: "تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي إنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغويًا، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية"[8].

(2) أسلوبية الفرد (الكاتب) " ليوسبتزر"

أسلوبية الفرد "هي في الواقع، نقد للأسلوب، ودراسة لعلاقات التعبير مع الفرد أو مع المجتمع الذي أنشأها واستعملها "، وما دامت كذلك، يمكن النظر إليها بوصفها "دراسة تكوينية إذن، وليست معيارية أو تقريرية فقط"، فإذا كانت أسلوبية التعبير تدرس الحدث اللساني المعتبر لنفسه، فإن أسلوبية "الفرد" "تدرس هذا التعبير نفسه إزاء المتكلمين"[9].

(3) الأسلوبية الوظيفية (جاكبسون)

إن "جاكبسون" لم يستخدم قط كلمة الأسلوبية، وقلّما استخدم كلمة الأسلوب، لأنه يبدلها بأخرى هي الوظيفة الشِّعْريّة. إنه يدرس هذا الشعر من جهة أخرى ضمن منظور وصفي بحت، يضع بالنسبة إلى كل نص الطبيعة البدهية لبناه الداخلية: علاقات بين الإشارات على مختلف المستويات الصوتية، والنحوية، واللفظية، والوزنية، إلخ[10]. ووظيفة اللغة لديه هي الإيصال، أي نقل فكرة من متكلم إلى سامع، ويكون وفق المخطط التالي[11]:



وركّز "جاكبسون" على الوظيفة الشعرية لكونها أبرز وظائف الفن اللغوي الأدبي، وفي ضوء هذه الوظائف التي قدمها "جاكبسون" فإن جماليات اللغة تنشأ من خلال الاختيار والتركيب **اللذين** يعتمدان على مبدأ التعادل[12]، وتختلف الوظيفة الشعرية عن الوظائف الأخرى التي تحدث عنها "جاكبسون"، بالرغم من أنها تفيد من الوظائف الأخرى، لكنها لا تسعى إلى الإفصاح والكشف عن مضمونها، بل تظل قائمة بذاتها، مثلها مثل الرسم والموسيقى، وتمتلك خواص تمتاز بها عن خواص الوظائف الأخرى[13].

(4) الأسلوبية البنيوية

الأسلوبية البنيوية تتداخل إلى حدٍ كبير مع الأسلوبية الوظيفية التي تناولها "جاكبسون" و"ريفاتير"، فيرى أصحابها أن: "اللغة نظام، أي مجموعة من الإشارات، تأتي قيمها من العلاقات المتبادلة فيما بينهما، فضمن البنى تحدد وظيفتها الشكل"[14]. والتحليل البنيوي للرسالة، كما يعلمه "جاكبسون" ويمارسه، يُبيّن أن كل نص يسكن بنية فريدة يأخذ منها آثاره الخاصة به بمعزل عن أي نص آخر. فهو يدرس هذا الشعر من جهة أخرى ضمن منظور وصفي بحت، يضع بالنسبة إلى كل نص الطبيعة البدهية لبناه الداخلية: علاقات بين الإشارات على مختلف المستويات الصوتية، والنحوية، واللفظية، والوزنية، إلخ[15]. والأسلوبية البنيوية لدى "ريفاتير" تقوم على تحليل الخطاب الأدبي؛ لأن الأسلوب يكمن في اللغة ووظائفها، ولذلك ليس ثمة أدبي إلا في النص[16].

وعلى ذلك فالأسلوبيون تناولوا الأسلوبية من خلال أضلعها الثلاثة: المخاطِب" الشاعر" أو" الكاتب" والمخاطَب" المتلقي" والخطاب" النص"، فدرسوا النص دراسة كاملة ليتسنى لهم إبراز العناصر الداخلية الكامنة التي تحدث النشوة لدى المتلقي، ونظرًا لاختلافهم وتنوع مشاربهم الثقافية فقد اختلف مفهوم الأسلوبية لديهم واختلفت أيضًا اتجاهاتهم نحو الدراسة، بيد أنهم اتفقوا على أن الركيزة الأساسية في الأسلوبية هي دراسة الخصائص اللغوية:

فمنهم من عمل على دراسة اللغة من خلال الوسائل التعبيرية التي تبرز المفارقات العاطفية والإدراكية والجمالية، وحتى الاجتماعية والنفسية، وهذا اتجاه " بالي" في أسلوبيته "أسلوبية التعبير"[17]. ومنهم من نظر إلى النص على أنه وحدة متكاملة مكونة من الأجزاء الداخلية المتلاحمة معًا لتكون العمل وبالوصول إلى مركزه، الذي نرى فكر المبدع الذي يُشكِّل مبدأ التلاحم الداخلي للعمل،

وهذا اتجاه "ليوسبتزر" في أسلوبيته "أسلوبية الفرد"[18]. و ومنهم من درس الشعر من خلال البناء الداخلي للنص الأدبي، والعلاقات القائمة بين عناصره الداخلية على مختلف مستوياته، فهو يعمل على إيصال فكرةٍ ما من المتكلم للسامع، وهذا اتجاه "جاكبسون" في أسلوبيته "الأسلوبية الوظيفية"[19].

نص القصيدة[20]:

أيا أَثلاتِ القاع من بطن تُوضِحِ	حنيني إلى أفيائِكُنَّ طويلُ
ويا أثلاتِ القاعِ قلبي مُوكلٌ	بكُنّ وجدوى خَيرِكُنَّ قليلُ
ويا أَثلاتِ القاع قد ملّ صحبتي	مسيري فهل في ظلِّكن مقيلُ
ويا أثلاتِ القاعِ ظاهرُ ما بَدا	بجسمي على ما في الفؤاد دَليلُ
ألا هل إلى شَمِّ الخُزامى ونَظرةٍ	إلى قرقَرى قبل الممات سبيلُ
فأشربَ من ماء الحُجَيلاءِ شربةً	يُداوى بها قبل المماتِ عَلِيلُ
أُحَدِّثُ عنكِ النفسَ أن لستُ راجعاً	إليكِ فَحُزني في الفُؤاد دَخِيلُ
أريد انحداراً نحوها فيصدني	إذا رُمتُهُ دَينٌ عليَّ ثَقيلُ

المبحث الأوّل: المستوى الصوتي

للصوت اللغوي أثر كبير في إثارة مشاعر المتلقي، فتَكرَار الصوت بطريقة معينة هو الذي جذب انتباه "الخليل بن أحمد" وأثار في نفسه مشاعر تجاه النغم الموسيقي الذي أحدثه الصوت الذي سمعه، فالأذن تَطرب لما تسمع، إذن فتكرار القافية داخل قصيدة من قصائد الشعر العربي، واختيار الوزن والروي المناسبين لهذه القصيدة يُحدث الأثر الذي يجذب المتلقي والقارئ لسماع هذا الشعر وتدبر ما يحوي، واستكناه خصائصه الفنية.

فالصوت اللغوي وما يحمله من قيم أسلوبية تبرز عناصر الإبداع داخل النظام اللغوي، والتي تتمثل في الظواهر الإيقاعية سواء أكانت خارجية أم داخلية، يعد عنصرا فنيا مهما في دراسة النصوص دراسة أسلوبية.

والصوت اللغوي هو أثر سمعي يصدر طواعية واختيارًا عن تلك الأعضاء المسماة تجاوزًا أعضاء النطق، والمُلاحَظ أن هذا الأثر يظهر في صورة ذبذبات مُعدَّلة ومُوائِمة لما يُصاحُبها من حركات الفم بأعضائه المختلفة، ويتطلب الصوت اللغوي وضع أعضاء النطق في أوضاع معينة محددة، أو تحريك هذه الأعضاء بطرق معينة محددة أيضًا، ومعنى ذلك أن المتكلم لا بد أن يبذل مجهودًا ما؛ كي يحصل على الأصوات اللغوية[21].

ويعرف الجاحظ الصوت بقوله: "هو آلة اللفظ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظًا ولا كلامًا موزونًا ولا منثورًا إلا بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلامًا إلا بالتقطيع والتأليف"[22].

وتعد علاقة الشعر بالموسيقى "علاقة عضوية تجعل من النص الشعرى صورة فنية متماسكة، فهي لب الشعر وعماده الذى لا تقوم له قائمة بدونها"[23]. ومن المسلَّم به أنه "لا يوجد شعر بدون موسيقى يتجلى فيها جوهره، وجوُّه الزاخر بالنغم، موسيقى تؤثر في أعصاب السامعين ومشاعرهم بقواها الخفية الساحرة التي تشبه قوى السحر، قوى تنشر في نفوسهم موجات من الانفعال يحسون بتناغمهم معها"[24]. فالموسيقى "ليست مجرد قالب خارجي تصب فيه التجربة، وإنما هي جزء لا يتجزأ من الإنتاج الشعرى"[25].

ولذلك أعطاها الشاعر العربي أهمية كبرى؛ "فكانت صياغة الشعر منذ القديم في كلام ذي توقيع موسيقي، ووحدة في النظم تشد من أزر المعنى، وتجعله ينفذ إلى قلوب سامعيه، ومنشديه، وتوحي بما لا يستطيع القول أن يشرحه"[26] ومن ثم لا تدرس الموسيقى منفصلة عن التجربة الشعرية "وإلا أصبحت قواعد جافة أشبه بالزهور البلاستيكية الملونة التي تخدعك ببريقها ومنظرها، ولكن عطرها ميت ولا يبعث في النفس نشوة الإحساس بالحياة، ولا السكينة المتفاعلة مع إيقاع الحياة الساحر"[27].

والشاعر المبدع هو الذى يستطيع ببراعة فائقة "أن يستغل الدفقات الموسيقية لتتناسق وتتموسق في الوقت ذاته بما يصوره أو يعبر عنه من إحساس مرتجف راعش، أو نظرة متأنية متأملة مستغرقة، ويستطيع التلوين الموسيقى أن يلائم بين هذه المواقف، أو يجعل تجسيده للشعور ينطق بواسطة النغمة الموسيقية نفسها بالإضافة إلى أن الموسيقى في الشعر لديها قدرة في تجسيد

الإحساس المستكن في طبيعة العمل الشعرى نفسه مع قدرة الشاعر على ربط بنائه الفكري متلبسا ببنائه الموسيقي، وقدرته على التخدير الذي يجعلنا لا ننتبه إلى الفكرة بل لا بد من انتصابه على ماهية العمل الفني ككل متوائما مع حركة الاتساق بين الموضع الشعرى ونغمة الموسيقى"[28].

والقيم الأسلوبية داخل النظام الصوتي تتمثل في الإيقاع، وهو "حركات مُتَسَاوِيَة الأدوار لَهَا عَوْدات مُتَوَالِيَة"[29]، وفي لسان العرب ورد أن الإيقاع مأخوذ مِنْ إِيقاعِ اللحْنِ والغِناءِ وَهُوَ أَن يُوقِعَ الأَلحانَ ويبنيها[30].

فالإيقاع هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت أو النور والظلام، أو الحركة والسكون، أو القوة والضعف، أو الضغط واللين، أو الطول والقصر، أو الإسراع والإبطاء، أو التوتر والاسترخاء...إلخ. فهو يُمثِّل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني. ويكون ذلك في قالب متحرك ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو الشكل الفني[31].

وقد كان القدماء من علماء العربية لا يرون في الشعر أمرًا جديدًا يميزه عن النثر إلا ما يشتمل عليه من الأوزن والقوافي. وكان قبلهم أرسطو يرى أن الدافع الأساسي للشعر يرجع إلى علتين: أولاهما غريزة المحاكاة أو التقليد، والثانية غريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم[32].

فالإيقاع يقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر، من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة[33]، وليس الشعر في الحقيقة إلا كلامًا موسيقيًا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر به القلوب، فموسيقى الشعر تزيد من انتباهنا وتضفي على الكلمات حياة فوق حياتها، وتجعلنا نحس بمعانيه، كأنما تمثَّل أمام أعيننا تمثيلًا عمليًّا واقعيًّا. هذا إلى أنها تهب الكلام مظهرًا من مظاهر العظمة والجلال، وتجعله مصقولًا مهذّبًا تصل معانيه إلى القلب بمجرد سماعه، وكل هذا مما يثير منا الرغبة في قراءته وإنشاده، وترديد هذا الإنشاد مرارًا وتكرارًا[34].

وهناك فرق بين الوزن والإيقاع: فالوزن لدى القدماء هو أحد أركان حدّ الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها[35]. ولا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعة فيه، أما الإيقاع فهو حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر والتفاعيل العروضية[36]. ويختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها[37].

والدراسات الخاصة بموسيقى الشعر اقتصرت قديمًا على الأوزان والقوافي أو ما يعرف بـ "الإيقاع الخارجي"، واتجه النقاد حديثًا إلى دراسة المستوى الصوتي. الذي دُرِس قديمًا في إطار علم البديع. وما يُسمَّى بالتمثيل الصوتي للمعاني، وأيضًا العلاقة بين التركيب اللغوي والأوزان الشعرية، وهو ما سموه بـ "الإيقاع الداخلي"[38].

الإيقاع الخارجي (الموسيقى الخارجية):

مما لا شك فيه أن "الإيقاع الشعري في القصيدة العربية إيقاع غنيٌّ ثرٍ، متنوع، متطور، وقد بلغ هذا التعقيد الفني بعد أن عَبَر إليه مراحل وأبعاداً زمنية طويلة، ونهجت القصيدة العربية وزنًا واحدًا، متحدًا بنغماته وألحانه، لا تجافيها، ولا تند عنها، وتختمها بإيقاع مترنم، يُنهِي وحدة البيت، ليفسح لبيت آخر يليه، يَصبُّ فيها الشاعر أنفاسه، أنغاما موقعة بحساب، لا يكاد يدري بانتظامها، معتمدًا على أذنه الموسيقية، يسلكها في نظام إيقاعي مطرد"[39].

ويعدُّ الوزن من أهم عناصر الشعر العربي وأحد أركانه، والشعر إذا خلا من الوزن بطل أن يكون شعرًا، والأصح أن يسمى عند ذلك " قولًا شعريًّا"[40] والوزن الشِّعريّ: نمط أو مجرى الصَّوت النّاتج عن ترتيب المقاطع المشدَّدة أو غير المشدَّدة في شعر منبَّر توكيديّ، أو مقاطع طويلة وقصيرة في شعر كمّيّ[41].

تنتمي هذه القصيدة إلى بحر الطويل، وهو بحر غني بالموسيقى الداخلية الناتجة عن الوزن المتمثل في توزيع تفعيلات البيت الشعري وعددها، وما ينتج عنها من ارتفاع في النغمات الصوتية، أو هبوطها، في قوتها أو ضعفها، فبحر الطويل ليس من البحور الصافية، أي ذوات التفعيلة الواحدة، وإنما هو من البحور الممزوجة، أي أن البيت يتكون من تفعيلتين مختلفتين، وكل تفعيلة لها وزنها وإيقاعها الخاص؛ مما يجعل النبرات الصوتية متباينة، علوًا وانخفاضًا، بطئاً وسرعةً.

فالتفعيلة (فعولن) غير التفعيلة (مفاعيلن) من حيث عدد المقاطع المكونة لهما، وعدد الأصوات الصامتة والصائتة في كل منهما، وطريقة ترتيبها وتوزيعها؛ مما ينتج عنه موسيقى متماوجة ذات تشكيلات متعددة؛ تنتقل فيها النغمة الموسيقية من الهدوء إلى الصخب، ومن الحدة إلى التفخيم، والعكس بالعكس، وهذه التباينات تنبئ عن ضغط نفسي على الشاعر، فهو يعيش في صراع داخلي بين ما يرجو، ويحلم، ويتمنى من جهة، وما يجد من المنع، والقصد، والفراغ من جهة أخرى، أي بين ما يريد،

وما يجد؛ وهي مراوحة تنقل المستمع أو المتلقي من حال إلى آخر، وتبعد عنه السأم والملل، وتشد انتباهه إلى ما يريد الشاعر التعبير عنه، فيتفاعل مع النص، ويتماهى مع ذات الشاعر؛ فيشاطره أحزانه، ومعاناته من البعد عن الوطن، ويقاسمه ذلك التيار الجارف من الحنين إلى الأهل والمكان/الوطن.

وقد استطاع الشاعر "يحيى بن طالب الحنفي" ببراعة من أن يوظف تلك الموسيقي الداخلية الثرة في الإفصاح عن معانيه، وترجمة خواطره، من خلال بحر الطويل ذي الوحدات الموسيقية الصوتية:

"فعولن مفاعلين، فعولن مفاعلين فعولن مفاعلين، فعولن مفاعلين "

ذلك أن بحر الطويل أكثر البحور الشعرية شيوعا في الاستعمال، فليس "بين البحور ما يضارع بحر الطويل في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن"[42].

وقد اختاره الشاعر هنا بعناية فائقة، لأنه بحر يستطيع التعبير عن خلجات النفس، وله القدرة أكثر من غيره على احتواء الانفعالات المختلفة للشاعر، فهو من البحور الرحبة التي تسمح له في كل بيت أن يفرغ طاقة كبيرة من طاقاته الشعورية، ولأنه بحر يتسم بكثرة المقاطع الطويلة التي تتسع لانفعالات الشاعر، وتتلاءم مع مشاعره وأحاسيسه وعواطفه الجياشة.

بالإضافة إلى أنه بحر "كان القدماء يؤثرونه على غيره ويتخذونه ميزانًا لأشعارهم، ولا سيما في الأغراض الجدية الجليلة الشأن. وهو لكثرة مقاطعه يتناسب وجلال مواقف المفاخرة والمهاجاة والمناظرة، تلك التي عني بها الجاهليون عناية كبيرة وظل الشعراء يعنون بها في العصور الأولى"[43].

ولهذا فاستخدامه لبحر الطويل منحه مساحة واسعة ليتحرك فيها، فتحدَّث عما يعتمل في نفسه وعبَّر عما بداخله من الصراع الذي يحياه من حبه لوطنه، وتمنيه العودة إليه ومنعه من ذلك

وبالتأمل في هذه اللامية، نجد أن الشاعر قد وظف الموسيقى الداخلية المتمثلة في الوزن توظيفا رائعا في تجسيد أفكاره، وإبراز مشاعره، وإثارة أحاسيس المتلقي وعواطفه؛ بغرض التأثير فيه؛ ليشارك الشاعر فيما يريد البوح به والتعبير عنه.

لقد كان الشاعر –والحالة هذه- كالنحات الذى يسيطر على تمثاله بعبقريته وفنه، فيبسط الأسارير أو يجعدها، وينحل الخصور أو يملؤها في دقة متناهية، وبراعة فائقة؛ مما أضفى على النص جمالا موسيقا، ونغمات إيقاعية عذبة.

القافية:

تعد القافية من أسس الشعر وأركانه التي لا يُستغنى عنها، وهي "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية، هذا على رأي من رأى أن الشعر ما جاوز بيتًا واتفقت أوزانه وقوافيه، ويستدل بأن المصرع أدخل في الشعر، وأقوى من غيره. واختلف الناس في القافية ما هي؟ فقال الخليل: القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، والقافية – على هذا المذهب، وهو الصحيح – تكون مرة بعض كلمة، ومرة كلمة، ومرة كلمتين"[44].

ويرى إبراهيم أنيس أن "القافية ليست إلا عدة أصوات تتكون في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءًا هامًا من الموسيقى الشعرية. فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة"[45].

وتُسهِم القافية بدور كبير في بناء النص الشعري، فهي لا تقتصر على ما يحققه الصوت المتكرر في نهاية الأبيات من الجرس الموسيقي الذي يدعم إيقاع الوزن، ويبعث في نفس المتلقي إحساسًا بالمتعة والتذوق، فهي إلى جانب ذلك تحقق في البناء العضوي للقصيدة رابطًا نغميًّا بين أبياتها؛ إذ يشد التماثل الصوتي في نهاية الأبيات أجزاء القصيدة بعضها إلى بعض فتصبح القصيدة كالجسد الواحد في ترابط أجزائه والتحامها، فهي تسعى إلى تحقيق وظيفة مزدوجة على المستويين التركيبي والإيقاعي[46].

وأقل ما يمكن أن يراعى تكرره، وما يجب أن يشترك في كل قوافي القصيدة هو ذلك الصوت الذي تبنى عليه الأبيات، ويسميه أهل العروض بالروي؛ فلا يكون الشعر مقفى إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات، وهذا الروي هو صوت تنسب له القصائد أحيانًا، فيقال لامية العرب، وسينية شوقي، وهكذا.

وبالنظر في القصيدة نلحظ عناية الشاعر الفائقة في اختيار قافيته، فجاءت مناسبة لموضوعه في قوله:

وَيـا أَثَـلاتِ القـاعِ مِـن بَـينِ توضِـحٍ حَنينـي إِلـى أَفيـائِكُنَّ طَويـــلُ

فها هو ذا يؤثر حرف "اللام" الذى يتميز بعلو نبرته، وفخامته وقوة جرسه، قافية لأبياته التي

يعبر بها عن معانى الشوق والحنين إلى الوطن (ما يتمناه)، من خلال التواصل الحوارى مع مظاهر الجمال في هذا الوطن، التي طالما راح إليها وبكر.

وقد جاءت القافية مطلقة رويها متحرك وهو "اللام"، ولزم أن يتبعها حرف مد "الوصل" من جنس حركة الروي، مما يساعد الشاعر على أن يتخلص تباعا من نفثات صدره المتبقية بعد الفراغ من كل بيت، وأن يستنفد كل طاقاته الشعورية والعاطفية الملتاعة، يتضح ذلك في كلمات الروي (طويلُ - قليلُ - مقيلُ - دليلُ - سبيلُ - عليلُ - دخيلُ - ثقيلُ)، ومن خلال هذا الإتباع –الوصل- يجعل "النهاية قمة التركيز الإيقاعي للبيت، فالأصوات كالأجسام المتحركة"[47].

فالشاعر قد تخيّر لقافيته المطلقة رويًا يتصف بالوضوح السمعي، وهذا الوضوح يضفي على قافيته قدرًا من الرنين الإيقاعي الذي يتطلبه مقام الإنشاد، "ولعل السبب في شيوع القافية المطلقة هو ارتفاع نبرتها الإيقاعية التي تناسب البوح والتصريح بالمشاعر"[48].

ولا يخفى ما قام به حرف الروي من دور هام في تقرير دلالة المعنى في نفس المتلقي، وشدة وقعه عليه، إضافة إلى حركة الضم التي تحمل نوعًا من الثقل يتلاءم مع المعاني التي يسوقها الشاعر "فـ(القافية + حرف الروي + وحركة الضم) كل منهم ساعد في إيصال المعنى المطلوب وتثبيت الدلالة، إضافة إلى جرسه الموسيقي الذي يُسهم في العملية الشعرية"[49].

والوصل بالواو في هذه القصيدة يتناسب مع الجو العام لها، ومع إيقاعها، حيث يسود جوّها التمني والشوق وحب الوطن؛ لذا تحتاج إلى الإطالة والمد ليتسنى للشاعر عرض ما يريد من أفكار، وإيصالها في سهولة ويُسْر للمتلقي، وبجانب هذا الدور قام الوصل بدور إيقاعي، وهو زيادة في النغم الموسيقي للقافية، وبذلك عمل على التلاحم بين المعاني والأفكار للقصيدة وبين الإيقاع الهادئ الذي تتسم به.

الإيقاع الداخلي "الموسيقى الداخلية":

تُعدّ الموسيقى الداخلية مكونًا رئيسًا من مكونات الموسيقى الشعرية، "فالشاعر يكشف فيها عن قدراته الخاصة في اختيار ألفاظ بعينها تتوافق فيما بينها من حيث الجرس أو الصوت حيث يراعي نوعًا من التوافق الصوتي بين مخارج حروف الكلمات والجمل"[50].

وتنبع أهمية الموسيقى الداخلية من أن "مجيئها في الشعر يزيد من موسيقاه، وذلك لأن الأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان يستمتع بها من له دراية بهذا الفن، ويرى فيها المهارة والمقدرة الفنية"[51].

وكما ظهر اهتمام الشَّاعِر بالإيقاع الخارجي، فقد ظهرت كذلك مهارته وبراعته في نظم الكلمات وتنسيقها وترتيبها ليتسنى له جذب انتباه السامع والقارئ بإيقاع ألفاظه، كما أثّر في قلوبهم وعقولهم بمعانيه، وستقف الدراسة على أهم عناصر الإيقاع الداخلي التي برزت في القصيدة وهي: التكرار، والتجنيس.

1- التكرار

التكرار لُغَةً: مأخوذ من مادة (كرر)، الكَرُّ: الرجوع، وكَرَّرَ الشَّيءَ وكَرْكَره: أعاده مَرّةً بعْدَ أُخْرى. والكَرُّ: الرُّجُوعُ عَلَى الشَّيْءِ، وَمِنْهُ التَّكْرارُ[52].

والتكرار اصطلاحًا: "الإتيان بعناصر مماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، كما تجده أساسًا لنظرية القافية في الشعر"[53].

والتكرار يكون بتكرار لفظة أو حرف أو حركة أو أسلوب أو تركيب، والتكرار باب واسع يبدأ من تكرار الحرف أو بضعة أحرف إلى تكرار لفظة فأكثر، ثم يتنوع ترتيب المكرورات[54].

تكرار الصوت: وهو تكرار أصوات بعينها في كل بيت شعري على حدة، بحيث يُحدث تكرارها أصواتًا وإيقاعات موسيقية معينة[55]. كما أنه قد يكون في المقطوعة كلها.

وبالتأمل في القصيدة يجد القارئ أن هناك أصواتا قد تكررت وترددت في القصيدة عامة، أو في بعض أبياتها بشكل خاص، ومن هذه الحروف التي تكررت في القصيدة بكاملها أكثر من غيرها، وكان لها أثر واضح في إبراز موسيقى النص، حرف "اللام"، وهو حرف الروي الذي سميت القصيدة به؛ فيقال: "قصيدة لامية"؛ وهذا ليس لأنه تكرر في قافية القصيدة فحسب، ولكن لأنه ورد في حشو الأبيات بشكل لافت؛ مما أدى إلى زيادة الجرس الموسيقي، من مثل:

(أثلات- إلى- القاع- طويل- قلبي- موكل- قليل- ملّ- فهل- ظلكن- مقيل- على- دليل- ألا- هل- إلى- الخزامى- قبل- الممات- سبيل- الحجيلاء- عليل- لست- إليك- الفؤاد- دخيل- عليَّ- ثقيل).

وهو تكرار يتماهى مع الرغبة الملحة، والشوق الجامح إلى الوطن، والألم الكبير من الغربة، التي تهيمن على نفسية الشاعر؛ ولما كان اللام صوتا مهموسا، فإن تكراره قد منح النص إيقاعا هادئا، وجرسا هامسا؛ يعكس هدوءَ أنّات الشاعر، وهمْسَ زفراته النابعة من نفس حسيرة، وقلب حزين، وجسم عليل، وروح يائسة من كل شيء، إلا من الموت الذي حل بالشاعر، أو كاد؛ مما زاد من موسيقى القصيدة، ولفت انتباه المتلقي إلى ما يعانيه الشاعر؛ ليدخل في تفاعل شعوري معه، بعد أن تستثيره هذه المنبهات الموسيقية.

تكرار التركيب: يقصد بذلك تكرار تركيب ما أو عبارة في أكثر من بيت من مجموعة أبيات متتالية في قصيدة، وهذا النوع من التكرار تكثر نماذجه في الشعر الجاهلي، ذلك أن التكرار كان يثير الحماسة في صدور المحيطين بالشاعر ويستفزهم للقتال[56].

وبالنسبة لموسيقى التركيب فـ "ترجيع الأصوات وتكرارها، والتزام الشاعر بنفس التركيب في بيتين فأكثر يؤدي إلى خلق إيقاع موسيقي متميز يمثل وقفة تأمل واستراحة؛ لاستعادة النشاط قبل التمادي في القصيدة"[57].

وقد عمل تكرار عبارة (يا أثلات القاع) أربع مرات، وتكرار عبارة (قبل الممات) مرتين على خلق نوع خاص من النغم الموسيقي زاد من الأثر الموسيقي للنص؛ مما كان له أبلغ الأثر في جذب انتباه السامع والمتلقي، وهذا الدور الإيقاعي الذي أحدثه تكرار العبارة بأكملها، يُضاف له دور آخر في بناء النص الشعري، ألا وهو تنبيه المتلقي إلى المعنى الذي يدور بخلد الشاعر، والفكرة التي ساق الأبيات لأجلها.

لقد أوحى تكرار التركيب (يا أثلات القاع) بشدة الألم الذي يعتلج في صدر الشاعر، وصوّر حالة اليأس التي استولت عليه من الاعتماد على أصحابه أو رفاقه في البوح إليهم بما يكابده ويعانيه، ولذلك لجأ إلى (أثلات القاع) التي ترمز إلى المكان المقدس/الوطن، ليناجيهن، ويبوح لهن بمكنون سره، وخلجات نفسه، لعله يجد في ذلك ما يخفف عنه، ويزيل شيئا مما أصابه، ولكنه لم يكتف بنداء

واحد، بل كرره أربع مرات في مطالع الأبيات؛ ليؤكد على عمق هذه المرارة، وسيطرتها على ذاته. وهو تكرار يوحي بالمحاولة اليائسة، والتشبث ببصيص من الأمل؛ عسى أن يجيبه المنادى، ولكن دون جدوى.

كما أن تكرار عبارة (قبل الممات) قد عكست الحالة الوجدانية القلقة المضطربة والموقنة بقرب الموت؛ وأضافت إلى النص جرسا موسيقيا هادئا، وإيقاعا بطيئا، يتعالق مع تلك الحالة الوجدانية، والصورة القاتمة لذلك المشهد الرهيب الذي ينتظر فيه الشاعر أجله.

وقد عمل التكرار على الترابط بين أبيات القصيدة وربطها بالمعنى العام "لتخرج متلاحمة متشابكة الأجزاء، وإلى جانب الدور البنائي، أشاع جوًّا من النغم الموسيقي زيَّن المعنى وأطّره بإطار جميل ليرسخ في ذهن السامع"[58].

2- التجنيس

يعمل التجنيس على إثراء الموسيقى الصوتية نتيجة التشابه في الوزن والصوت، وإبراز الجمال الإيقاعي في تكرار الصوت وملامح المعنى، ومن خلاله يتمكن الشاعر من إبراز وإيصال المعنى الذي يرمي إليه في صورة أكثر جمالًا وأعمق وقعًا في نفس المتلقي، حتى يتأثر بذلك الموقف الذي يريد الشاعر مشاركته فيه. وهو لم يؤت به بقصد تنميق العبارات، وتجميل الألفاظ، وإنما هو "تفنن في طرق ترديد الأصوات في الكلام، حتى يكون له نغم موسيقي، وحتى يسترعي الآذان بألفاظه كما يسترعي القلوب والعقول بمعانيه، فهو مهارة في نسج الكلمات، وبراعة في ترتيبها وتنسيقها، ومهما اختلفت أصنافه يجمعها أمر واحد، وهو العناية بحسن الجرس ووقع الألفاظ في الأسماع"[59].

ومن هذا التجنيس قوله:

فَأَشرَبَ مِن ماءِ الحُجَيلاءِ شَربَةً يُداوى بِها قَبلَ المَماتِ عَليلُ

فالشاعر يركز على الجناس الاشتقاقي في غير تكلف بين (أشرب - شربة) ليوفر لأبياته جرسا موسيقيا، وإيقاعا مؤثرا تطرب له الأذن، وتستمتع به الأنفس.

وهو تجنيس أراد به الشاعر إبراز فكرته، والتأكيد عليها، وجعْل المتلقي متأثرا بها؛ نظرا لما لهذا النوع من التجنيس من خاصية في توكيد المعنى وتقويته، وإزالة اللبس من عقل المتلقي عما يريد

الشاعر البوح به، وذلك لأن لفظة (شربةً) اسم مرَّة، واسم المرة يدل على عمل الشيء أو تعاطيه مرة واحدة فقط، فهي تدل على أن الشاعر لم يشرب سواها، ولكنها كانت كافية لإطفاء غلته، وإذهاب علته؛ مما يجعل قوتها في التأثير على صحته كبيرةً، وأثرها فعالًا، وكأنها ترياق لداء الاغتراب والبعد عن الوطن.

ومن التجنيس أيضا قوله:

ألا هل إلى شَمِّ الخُزامى ونَظـرةٍ إلـى قرقَــرى قبــل الممــات سبيــلُ

إذ نجد التجنيس بين لفظتي (ألا) الاستفتاحية في أول الشطر الأول، و(إلى) الجارة في بداية الشطر الثاني؛ وقد عمل هذا التجنيس بين هاتين الأداتين على إحداث جرس موسيقي جميل، وخلق إيقاع نغمي متوازن، إذ كانا متساويين في عدد الحروف، ما عدا حركة أولهما، وقد زاد من قيمة الجملة الموسيقية هذه أنهما يحتلان نفس الموقع من مصراعي البيت؛ حيث كانا يقبعان في بدايتهما، ويتصدران ما بعدهما من الكلمات.

المبحث الثّاني: المستوى الدلالي

يُعدُّ المستوى الدلالي المحور الأساسي الذي تتمركز حوله باقي المستويات في الدراسة الأسلوبية، فهو يرتبط بباقي المستويات ارتباطًا وثيقًا، "وتبرز أهمية هذا المستوى لأنه يهتم بدراسة المعنى، الذي يُعدُّ الهدف النهائي لكل دراسة لغوية نقدية"[60]. لذا ينبغي التوقف إزاء السمات التي يتسم بها المستوى الدلالي، والتي تُبْرِز الدلالات الكامنة في تلك الألفاظ، ومن أهم هذه السمات العلاقات الدلالية، والحقول الدلالية.

العلاقات الدلالية:

الكشف عن المعنى الذي يريد الشاعر إيصاله للمتلقي هو الغاية الأسمى من العمل الأدبي، فلذا لا بد من الكشف عن العلاقات بين المعاني البارزة داخل النص الأدبي، وتحليل هذه العلاقات، وربطها بالنواة الدلالية التي يدور حولها العمل الأدبي[61]. ومن هذه العلاقات التي تتم بين المعاني داخل النص الأدبي:

الترادف الدلالي:

عَرّف الفخر الرازي الترادف بقوله: "هو الألفاظ المفردة الدالة على شيء واحد باعتبار واحد"[62]، وعلاقة الترادف الدلالي تقوم على أساس أن أطرافها متوازية داخل النص الأدبي، وتدل على شيء واحد، وليس شرطًا أن تكون هذه الأطراف متشابهة فيما بينها دلاليًا، ولكن المعول هو ما تحيل إليه من دلالة عامة تنتظم النص بأكمله[63].

وإذا كان المشهور في الترادف أنه يكون في الألفاظ المفردة؛ فإنه في هذه المقطوعة الشعرية يتجاوز هذه النظرة إلى نظرة أوسع قليلا؛ ليشمل الترادف الدلالي للتراكيب اللغوية، سواء أكانت تراكيب تامة، أم تراكيب غير تامة؛ إذ إن محدودية النص تحد من إمكانية وجود الترادف اللفظي، ولكن الترادف المركب هو ما سيتناوله البحث في هذه الجزئية منه.

إن هذه المقطوعة تتمثل في سياقين: الأول وهو "سياق الحب والشوق إلى الوطن" من جانب الشاعر، والمتمثل في المترادفات "**حنيني إلي إفيائكن طويل**"، و"**قلبي موكل بكن**"، و"**وجدوى غيركن قليل**"، و"**فهل في ظلكن مقيل**"، و"**ظاهر ما بدا بجسمي على ما في الفؤاد دليل**".

السياق الآخر وهو "الحزن واليأس والندم"، ويتحقق من جانبه هو، ويتمثل في المترادفات "**قبل الممات سبيل**"، و"**قبل الممات عليل**"، و"**فحزنى في الفؤاد دخيل**"، و"**أريد انحدارا نحوها فيصدني -إذا رمته- دين علي ثقيل**".

والدلالة العامة التي تنتظم القصيدة كلها **هي ثنائية "ما يعيشه الشاعر"، و"ما يتمناه ويحلم به"**. فقد ترادفت التراكيب داخل النص الشعري لتُعمِّق الصورة التي أراد الشاعر الإفصاح عنها، وإيصالها للمتلقي، وهي الصراع الداخلي العاطفي الذي يعتمل في صدره؛ نتيجة غربته عن وطنه، وبُعده عن أهله وأصحابه.

إن هذا الترادف قد منح النص طاقة تعبيرية هائلة، وجعل كل مكوناته تدور حول المحور المركزي الذي بنيت من أجله القصيدة؛ وهو محور الغربة، والشوق إلى الوطن وحبه، فكل هذه المترادفات ألقت بظلالها على إبراز هذه البؤرة، والتركيز عليها، من خلال تناولها بطرق شتى، والتعبير عنها بأكبر عدد من الألفاظ والتراكيب المترادفة؛ دون الاكتفاء بواحد منها؛ نظرا لما يحتله الوطن/المكان من منزلة في نفس الشاعر.

الحقول الدلالية:

الحقل الدلالي: هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها، ويهدف تحليل الحقول الدلالية إلى جمع كل الكلمات التي تخص حقلًا معيّنًا، والكشف عن صلاتها الواحد منها بالآخر، وصلاتها بالمصطلح العام(64).

والوقوف على دراسة الحقول الدلالية يُوَضِّح أثر التجارب والمواقف التي مَرّ بها الشاعر؛ لأن دلالات الألفاظ تختلف وتتنوع تبعًا لاختلاف وتنوع المواقف التي مَرّ بها الشاعر، وتعكس تجربته في الحياة؛ لذا لابد من دراسة هذه الحقول(65).

ومن خلال استقراء هذا النص يتضح أن أبرزها، هو **"حقل المكان/الوطن"** الذي يتمتع بثراء مفرداته وتنوعها، لأنه يشتمل على أهم الأغراض والموضوعات التي تناولها شعره، ومنها:

وردت في القصيدة عدة ألفاظ من دائرة الطبيعة والمكان، ومن ذلك" **أثلاث**" و"**الخزامى**" وهما من ألفاظ النبات، كذلك ورد لفظ "**ماء**" ولفظ "**قرقرى**" وهو جبل، و"**توضح**" وهو مكان، و"**ماء الحُجَيلاءِ**" وهو بئر،أو نبع ماء، وهذه الألفاظ تحمل في طياتها دلالات مختلفة، يستطيع الشاعر من خلالها إيصال المعنى المراد للمتلقي.

لقد طغى معجم ألفاظ المكان/الوطن على أبيات هذه المقطوعة بشكل كبير؛ وهي سيطرة تنطلق مما تنطوي عليه من دلالات وإشارات توحي بحزن عميق، وحسرة لا آخر لها، وشوق يكاد تنقطع معه الأنفاس، وتنفطر من حره الكبد، إنه الشوق إلى الوطن بكل مكوناته وتفاصيله، بكلياته وجزئياته، فالجبل والشجر والماء رموز للوطن، تهيج الذكرى إلى الأهل، وتزيد الحنين إلى الوطن، حتى أن أي شيء في الوطن –مهما بدا تافها- فإنه سيصبح في الغربة ترياقا يتداوى به المرء، وبلسما يتعلل به. وهذا هو المعنى العام، والدلالة الكلية التي يتمحور حولها النص.

وقد أدت هذه الهيمنة في أسماء الأماكن التي يتمنى الشاعر الوصول إليها قبل الممات إلى التأثير في ذات المتلقي، وأشركته في معاناة الشاعر، ومقاسمته آلامه وأحزانه، وإحساسه بوقع الغربة على فؤاده المتلهف إلى كل ما يتصل بوطنه؛ حتى لو كان ذلك شربة من "ماء الحُجَيلاءِ"!

المبحث الثّالث: مستوى البناء الشعري

وأعني به بناء القصيدة من حيث البناء التركيبي، والبناء التصويري، أما البناء التركيبي فسأتناول فيه التقديم والتأخير، والأساليب الانشائية. وأما البناء التصويري فسأدرس فيه الصورة الجزئية من استعارة، وكناية. والصورة الكلية.

أولا: البناء التركيبي

من المعلوم أن البناء التركيبي للشعر يُعدُّ من العوامل الرئيسة التي يقوم عليها الشعر، فلذا لا بد من الوقوف على البناء التركيبي للشعر؛ للكشف عن السمات الأسلوبية الخاصة بهذا البناء التركيبي، وإبراز العلاقات الداخلية له، فالبناء التركيبي للشعر عبارة عن العلاقات الداخلية التي تنشأ بين الجمل، وعلاقة هذه الجمل بعضها ببعض، كما وضح ذلك عبد القاهر بقوله: "لا نَظمَ فِي الكَلِم ولا ترتيب، حَتَّى يُعلَّق بعضها ببعض، ويُبنَى بعضها على بعض، وتُجْعَل هذه بِسببٍ من تلك"[66].

"وطبيعة التركيب تقتضي وضع الكلام على النحو الذي تتعلق فيه اللفظة بغيرها تعلُّقًا نحويًّا، فالمقدرة الفنية للمبدع تتمثل في النظر إلى الوجوه التي تتصل بما يطرأ على الجملة من تغيُّر؛ لأن هذا التغيُّر يتبعه بالضرورة تغيُّر في الدلالة"[67].

ولكن عندما تناول البلاغيون "أنواع التراكيب من إثبات إلى نفي إلى استفهام تناولوه لا على طريقة النحاة من التركيز على الأدوات والمكونات الأخرى ونسبة المعنى إليها، وإنما على طريقة النظر في التركيب نفسه من جهة أسلوب وصفه، وطرق التعبير به، وما فيه من إيجاز وإطناب ومساواة، وما فيه من فصل ووصل وقصر وتقديم وتأخير، مما اعتبره النحاة -وما أصابوا- خارج مجال اهتمامهم"[68].

ومن هنا لا بد أن نقف إزاء السمات الأسلوبية التي تُمَيِّز بناء الشعر، وتُبْرِز ما بداخله من إبداع، ومن أهم هذه السمات **التقديم والتأخير، والأساليب الإنشائية:**

1- التقديم والتأخير

التقديم والتأخير من الأساليب التي سلكها الشعراء قديمًا وحديثًا وله فوائد عِدَّة، حيث يُتِيح للشاعر المساحة الواسعة للتعبير عن معانيه، ويجعل المتلقي يُفكِّر كثيرًا ليفهم غرض الشاعر من

تحويل اللفظ من مكانه، فهذا التحويل اللفظي هو السبب في أن هذا الشعر راقَ مسمعُه ولَطُفَ موقعُه لدى المتلقي.

وقد حظي التقديم والتأخير بأهمية كبيرة لدى النقاد والبلاغيين، يقول ابن رشيق: "ورأيت من علماء بلدنا من لا يحكم للشاعر بالتقدم، ولا يقضي له بالعلم، إلا أن يكون في شعره التقديم والتأخير، وأنا أستثقل ذلك من جهة ما قدمت، وأكثر ما تجده في أشعار النحويين"[69].

وقال عنه الجرجاني: "هو باب كثير الفوائد، جَمُّ المحاسن، واسع التَّصرُّف، بعيدُ الغاية، لا يزال يَفْتَرُّ لك عن بديعةٍ، ويُفْضِي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شِعْرًا يروقَك مَسْمَعُه، ويَلْطُف لديك موقعُهُ، ثم تنظر فتجد سببَ أنْ راقك ولطُف عندك، أن قُدِّم فيه شيء، وحُوِّل اللفظ عن مكانٍ إلى مكان"[70].

إن التقديم والتأخير يُبين مراد الشاعر، ويُمكنه من التعبير عن ذلك بطريقة رائعة، ولفت اهتمام المتلقي إليه، وجعله بؤرة الكلام، والمحور الذي تدور عليه القصيدة، وفي ذلك يقول أبو موسي: "التقديم والتأخير يُنَبِّه إلى عِظَم شأن النَّظم، وكيف يؤثِّر ذلك في المعنى تأثيرًا بالغًا، بحيث يمكن أن نستخلص مما سبق أن أي تغيير في النظام التركيبي للجملة يترتب عليه بالضرورة تَغَيُّر الدلالة وانتقالها من مستوى لآخر"[71].

ومن مظاهر التقديم والتأخير في القصيدة ما يأتي:

تقديم الجارِوالمجرورِوالظرف:

لقد عمد الشاعر إلى تقديم الجار والمجرور في قوله: (**حنيني إلى إفيائكن طويلُ**)؛ إذ قَدّم الجار والمجرور (إلى أفيائكن) على الخبر (طويل)؛ وذلك للقصر والتخصيص، والتقدير: (حنيني طويل إلى أفيائكن)؛ إذ أراد بذلك التركيز على الجار والمجرور أكثر من تركيزه على الخبر نفسه، رغم أنه (أي الخبر) عمدة، ومن حقه أن لا يفصل بينه وبين المبتدأ؛ حتى لا يتوهم المتلقي أنه يحن إلى أي شيء، ولا يريد إلا مجرد التعبير عن الحنين، والتقديم أسهم في إبراز شوق الشاعر وحنينه إلى أفياء أثلات القاع التي حرم منها بعد غربته عن وطنه.

ومثله قوله: (**فهل في ظلِّكُنَّ مَقِيلُ**) وتقديم الجار والمجرور جسدا الاستفهام وجسّما حنين

الشاعر إلى ظلال أثلات القاع في ديار قومه، ومثله أيضا قوله: **(ظاهر ما بدا بجسمي على ما في الفؤاد دليل)** والتقدير: ظاهر ما بدا دليل على ما في الفؤاد، والتقديم يوحي بالحزن الذي يملأ قلبه لبعده عن وطنه.

ومثله قوله: **(أُحَدِّثُ عنكِ النفسَ)** والتقديم أبان عن مدى حبه لوطنه، فهو يقدم أثلات القاع بها على المفعول به وهو (النفس)، وفي هذا ما فيه من الصدق في حب الوطن والشوق إليه.

ومثله قوله: **(فأشرب من ماء الحجيلاء شربة)** والتقدير: فأشرب شربة من ماء الحجيلاء؛ وقدم الجار والمجرور على المفعول به أيضا؛ لإبراز مدى شوقه وتلهفه على الشرب من ماء الحجيلاء.

ومثله قوله: **(دين عليّ ثقيل)** وقدم الجار والمجرور(عليّ) على النعت ثقيل؛ ليدل على مدى شعوره بوطأة الدين الذي عليه.

إن التقديم والتأخير في تركيب الجملة يعد تغييرا وتبديلا في ترتيب مكونات الجملة على المستوى الأفقي، فيصبح تركيب الجملة حينئذ تركيبا جديدا ومغايرا للترتيب الأصلي؛ وهو تركيب يلجأ إليه الشاعر عندما يريد لفت انتباه المتلقي إلى ما يهمه هو، وفي ذلك يقول سيبويه: "كأنّهم إنَّما يقدّمون الذي بيانه أهم لهم وهم ببيانه أغنى، وإن كانا جميعاً يُهِمّانِهم ويَعْنِيانهم"[72].

والملاحظ أن تقديم الجار والمجرور على ما حقه التقديم كالخبر والمفعول به قد ورد بشكل لافت؛ مما يعكس عناية الشاعر بالمكان/الوطن الذي يُفهم من خلال عودة الضمائر عليه في تلك المجرورات (إلى أفيائكن- في ظلكن- ماء الحجيلاء...إلخ).

تقديم جواب الشرط على فعله:

ومن تقديم جواب الشرط على فعله قوله: **(فيصدُّني-إذا رمتُه-)** فقد قدم فعل الشرط وأداته (إذا رمته) على الفاعل (دين) ليشي بعجزه عن إيجاد المال الذي يقضي به دينه، وقدم جواب الشرط (فيصدني) ليدل على يأسه من العودة إلى وطنه وهو مثقل بالدَّين.

وقد أتاح هذا التقديم للشاعر المساحة الكافية لِيُعَبِّر عن الانفعالات النفسية التي يعيشها؛ نتيجة لبعده عن وطنه وأهله. وإضافة إلى هذا، قام التقديم بدور بنائي في جذب انتباه المتلقي وتشويقه للمعنى الذي يريد الشاعر إيصاله إليه.

(2) الأساليب الإنشائية[73]

الإنشاء: "هو إلقاء الكلام الذي ليس لنسبته خارج يطابقه أو لا يطابقه. وينقسم الإنشاء إلى طلبي، ويُعرَّف بأنه ما يستدعي مطلوبا غير حاصل في اعتقاد المتكلم وقت الطلب، وهو خمسة أنواع: الأمر والنهي والتمني والاستفهام والنداء، وغير طلبي وهو ما يستدعي مطلوبا حاصلا، وأنواعه كثيرة، منها صيغ المدح والذم، والعقود، والقسم، والتعجب، والرجاء بعسى، ولعل، ونحوهما"[74].

وقد حظى الإنشاء الطلبي باهتمام كبير من البلاغيين؛ "لأنه يُعَدُّ من أبرز مظاهر اللغة التي تعبر من خلال انزياحها عن الدلالة الاصطلاحية في الأصل اللغوي إلى الدلالة الفنية، عن المشاعر والأحاسيس الداخلية للمبدع، وتعمل على إشراك المتلقي معه في تجربته، وتشويقه لفهم المعنى الذي يرمي إليه الشاعر، إضافة إلى ذلك تضيف مساحة أكبر للشاعر لإيصال الغرض الداخلي وتوظيف ملكته اللغوية في شعره"[75].

ولم يرد في القصيدة إلا الإنشاء الطلبي، واستخدم الشاعر من أساليبه الاستفهام والنداء.

أسلوب الاستفهام[76]:

الاستفهام: هو طلب حصول صورة الشيء في الذهن بأدوات مخصوصة، والمعاني التي تشيعها أدوات الاستفهام أرحب وأدق من أن نحددها تحديدًا تامًا، والمعاني التي يشير إليها هي بطبيعتها خفية وهاربة لا تستطيع وصفها بإحاطة وسيطرة، وهذا ليس بعيدًا عن طبيعة اللغة؛ إذ إنها مهما يتروى المتكلم في كلماتها وتراكيبها وصقل العبارة فلن تكون هذه العبارة مبينة إبانة كاملة عما أراد أن يبين عنه بها[77].

وقد استخدم الشاعر من أدوات الاستفهام (هل) في قوله:

أَلا هَل إِلى شَمِّ الخُزامى وَنَظرَةً إِلى قَرقَرى قَبلَ المَماتِ سَبيلُ

فقد دخلت "هل" في هذا البيت على الجار والمجرور، وجاءت هنا للتمني، فخرج الاستفهام من المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي، وسُبقت بألا الاستفتاحية التي جاءت للتنبيه، فالشاعر أراد التعبير عن الحالة النفسية المضطربة التي يعيشها نتيجة لبعده عن وطنه، فيتمنى أن يشم رائحة الخزامى، وأن ينظر إلى قرقرى؛ لأنه يشتاق إليهما، وقد أسهم الاستفهام في إبراز المشاعر النفسية

الخاصة بالشاعر تجاه وطنه، إضافة إلى التشويق والإثارة للمتلقي؛ لأن صيغة الاستفهام تجذب المتلقي وتَدُل على المعنى المراد، وتُثَبِّتَه في ذهنه أكثر من الإخبار به.

أسلوب النداء[78]:

يُعرّف النداء بأنه طلب الإقبال بحرف نائب مناب أدعو وهو: (يا) أو إحدى أخواتها، ودلالة النداء على الطلب التزامية، لأنه بمقتضى تعريفه في معنى (أدعو)، وهو فعل مضارع لا أمر، ولكن الدعاء يتضمن طلب الإقبال، فلهذا جُعِل النداء من أقسام الطلب.

لقد استعمل الإنسان النداء منذ أن كانت له حاجة إلى غيره من بني جنسه؛ ولكن النداء في الأدب عامة والشعر خاصة قد خرج عن هذا الاستعمال الحقيقي إلى نداء ما لا يعقل، وإنزاله منزلة العاقل؛ وهنا يخرج النداء من معناه الأصلي إلى معان أخرى، يقصدها المبدع، وتفهم من السياق.

"وأسلوب النداء من أكثر فنون الكلام تصرفًا في الأغراض والمواقف، فكما نودي الحي العاقل الذي لا يجاوز امتداد صوت المنادى، نودي الحي العاقل الذي يجاوز امتداد الصوت، كندائهم الغائبين والصاحبة التي أخبروا عن إيغالها في الرحلة، والنداء في هذا تعبير عن بواعث مشوقة إلى استحضار الصاحبة والحديث إليها. وكذلك نودي الحي غير العاقل من النوق والطير والوحش، كما نوديت مشاهد الطبيعة من برق وسحاب وأشجار، كما نوديت أحوال النفس وعواطفها"[79].

وقد استخدم الشاعر من أدوات الندا (أيا) مرة واحدة، و(يا) ثلاث مرات، سُبقت الأولى منها بالهمزة، أما (أيا) فتستخدم لنداء القريب والبعيد، وهي مناسبة لحالة الاضطراب التي يعيشها الشاعر، فهو -مع بُعد أثلات القاع عنه- يرى أنها قريبة من قلبه ونفسه، فهي قريبة بعيدة في آن واحد، لكنه في الثلاثة الأبيات التالية يستعمل (يا) التي تستخدم لنداء البعيد غالبا، وفيها يقر بواقعه المؤلم نتيجة بُعد تلك الأثلات عنه.

والنداء في هذا الأبيات خرج عن معناه الأصلي، وهو طلب الإقبال على المنادي، إلى المعنى المجازي وهو التَّحسُّر والتوجع، فالشاعر يُبْرِز حنينه إلى وطنه بِشدَّه، ويُعَبِّر عَن مشاعره وعواطفه، والانفعالات الداخلية التي يشعر بها تجاه وطنه وقومه، فالنداء كشف عن التوجع والألم الذي بداخله، واستخدام أداة النداء (يا) بما فيها من امتداد الصوت تدل على هذا الألم والتوجع.

والنداء هنا مجازي، فلا يقصد به الإجابة، بل أُطْلِق ويُرَاد به المعنى الفني الذي يريد إيصاله للمتلقي، والشاعر يحرص -بندائه الأثلات- على "إحياء الأشياء من حوله، وتأنيسها، ومخاطبتها، وخلق الإحساس الإنساني فيها؛ فتبكي لأوجاعه، وتحن لحنينه، وتسمع أقدس عواطفه، وأنبل اختلاجاته"[80].

ثانيا: البناء التصويري

الصورة في الشعر هي "الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص؛ ليُعبِّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدمًا طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع، وغيرها من وسائل التعبير الفني، والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها الشكل الفني، أو يرسم بها صُوره الشِّعْريّة.

فهي إذن واسطة الشعر وجوهره، وكل قصيدة من القصائد تُعَدُّ وحدة كاملة تنتظم في داخلها وحدات متعددة في لبنات بنائها العام، وكل لبنة من هذه اللبنات هي صورة تُشَكِّل مع أخواتها الصورة الكلية التي هي العمل الفني نفسه"[81].

وتنبع أهمية الصورة الشعرية من كون التصوير الفني ركنًا أساسيًّا من أركان لغة الشعر، فمن خلاله تبرز أدبية الشعر المؤثرة في المتلقي كما تبرز انفعالات الشاعر ورؤاه، وبدراسة البناء التصويري يستطيع المتلقي أن يتعرف على كيفية بناء الشاعر للغته الشعرية الخاصة[82].

ونظرًا لهذه الأهمية التي يتمتع بها البناء التصويري للشعر، ينبغي التوقف أمام الصورة الشعرية الجزئية والكلية، والكشف عن الصور الغالبة عليه، سواء أكانت جزئية أم كلية، وتحليلها، والكشف عن مكمن الفنية فيها[83].

الصورة الجزئية:

هي التي تعرف بها موهبة الشاعر، ويُحكم على القصيدة بالجودة أو بالرداءة، وكلما كثرت في القصيدة وكانت جيدة متناسقة متنامية لتشكل لحمة القصيدة وسداها، كتب للقصيدة السيرورة والخلود. وقد خلت القصيدة من التشبيه، ومن الاستعارة التصريحية، ولم ترد فيها إلا الاستعارة المكنية، والكناية.

الاستعارة المكنية:

تعد الاستعارة جزءا من التشبيه، إلا أنها أعمق من التشبيه في التصوير الشعري؛ نظرًا لما يتحقق فيها من تناسي التشبيه ودعوى اتحاد الطرفين، أو إحلال أحدهما محل الآخر، فالاستعارة تتميز عن التشبيه بقدرتها على التخييل ونفاذها إلى الصلات الخفية والجوهرية بين الأشياء، وهي أكثر إيجازًا من التشبيه؛ لاعتمادها على حذف أحد الطرفين، وهذا لا يعني إهماله أو الاستغناء عنه، فهو حاضر في غيابه؛ لأنه يثير قدرًا من التداعي في ذهن المتلقي؛ لتحديده، وإدراك خيوط العلاقة التي تجمع بينه وبين الطرف المذكور[84].

والمتأمل في القصيدة يجد أن الشاعر اعتمد على الاستعارة المكنية مقوماً من مقومات فنه التصويري، وكأني به مع خطابه الحسيات وتصويره المعاني، يريد أن يحيلها كائنات حية إنسية، عن طريق التشخيص. فقد شخَّص الشاعر (أثلات القاع) مستخدما أسلوب النداء أربع مرات، على سبيل الاستعارة المكنية، فهو يخاطب الأثلات، وكأنها أناسي تشعر وتعقل، ويبثها كوامن نفسه، وخلجات فؤاده، ويطلعها على مكنون ذاته، كما أنه شخّص قلبه، وجعله موكلا بتلك الأثلات، وشخّص الصحبة والمسير، وجعل الثاني يمل الأول، وشخص الدَّين وجعله يصده عن العودة إلى وطنه.

وإضفاء الحياة والمشاعر الإنسانية على عناصر الطبيعة والأماكن والمعاني يوحي بمدى ارتباط الشاعر بها، وعمق إحساسه بوطنه.

الكنايـة:

الكناية تعني "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردِْفُه في الوجود، يومئ به إليه، ويجعله دليلًا عليه"[85].

وقد ذكر البلاغيون "أنها أبلغ من الإفصاح، وأشد تأثيرًا في نفوس السامعين من التصريح، فهي تدل على قدرة الشاعر على التصرف في اللغة، وتنبئ عن ملكته اللغوية الخاصة، وما تتيحه له من التصرف في أمور اللغة، فهي تتيح له المساحة الكافية ليعبر عن الأغراض والمعاني الفنية التي يريد، إضافة إلى إثارة المتلقي، وتحفيز خياله؛ ليستدرك المعنى الذي يجول في ذهن الشاعر، مما يجعله يساهم في مشاركة الشاعر في عواطفه وانفعالاته"[86].

ومما ورد في القصيدة من كناية قوله:

وَيا أَثَلاتِ القاعِ ظاهِرُما بَدا بِجِسمي عَلى ما في الفُؤاد دليلُ

فالصورة الشعرية المتمثلة في البنية الكنائية (ما في الفؤاد)، قد أشارت وألمحت إلى ما يعانيه الشاعر بسبب بُعده عن وطنه، وهي كناية عن الجرح الذي لا يجف نزيفه في قلبه، بسبب الحزن الشديد، والشوق الجارف، والحسرة على انقضاء الأجل دون تحقيق المراد، فقوله: (ما في الفؤاد) كان أشد وقعا وأكثر تأثيرا في نفس المتلقي؛ لأن الفؤاد هو بيت الهموم، ومسكن الأحزان، ومحل المشاعر جميعها.

ولأن الشاعر كان واضحًا صادقًا في عواطفه ومشاعره، ويتحدث بما يجول في خاطره على الطبع والسجية، فقد كانت ألفاظه واضحة ومعانيه مباشرة؛ لذا قلت الكناية لديه.

الصورة الكلية:

هي من السمات الفنية التي عَمَد إليها الشاعر لرسم الحدث نفسيًّا وفنيًّا، عبر مشهد يمتد في القصيدة كلها، أو في مقطع منها، ويتشكل هذا المشهد من صور جزئية تتيح تكوين الصورة الكلية التي أرادها الشاعر، وهو بذلك يحاول إفراغ تجاربه الشعورية المعقة في هذا القالب الفني[87].

فهي عبارة عن صور جزئية تضامّت أجزاؤها وتلاءمت عناصرها في أقوى رباط، لتشكل ما تتطلبه الصورة من خواطر ومشاعر وعواطف، وتنأى بعيدا عن الغريب عنها[88].

وقد أراد الشاعر في هذه القصيدة التعبير عن مشاعره، وعواطفه، فعمل على تصوير حبه لوطنه من خلال صور داخلية لأشياء في بلده (اليمامة)، وهذه الصور تنامت وتلاحمت حتى وصلت إلى تكوين الصورة الكلية.

من خلال هذه الصور الداخلية التي وردت في القصيدة يتضح أن الشاعر ينتقي تلك الصور التي تدور حول الأسى والحزن؛ فهو بانتقاء هذه الصور يُعَبِّر عن **مدى** شعوره بالحزن لغربته بعيدا عن وطنه.

وبتأمل القصيدة يتبين أنها اتسمت بالوحدة العضوية والموضوعية، فقد جاءت أفكارها مرتبة ترتيبا بديعا، حيث بدأها باستدعاء الذكريات التي بينه وبين مواطن الجمال في وطنه، وصاغ منها

أفكارا تثير في النفس معاني الحنين والشوق الدخيل، حيث الراحة والاطمئنان في رحابها، فنظم محبتها في قلبه؛ ليدل على ما بجسمه من العلل التي أصابته بالنحول والشحوب؛ ولكي يستريح ويشفى من هذه العلل؛ لا بد له من هواء عليل، وماء عذب يشفي السقيم، وهذا متوفر في وطنه: في شم ريح الخزامى، والشرب والارتواء من ماء الحجيلاء.

ولكن الأقدار حالت دون ذلك، فكان الحديث المتواصل مع النفس الذى يلائمه الحزن، وهمّ الدين، وهما عبئان ثقيلان على النفس. فالخيط الشعوري الذى يربط بين كل فكرة وما يليها سار في خط تصاعدي اطرادي على نحو ما يسمح به الشعر الغنائي بطبيعته الوجدانية.

أما عن الوحدة الموضوعية فقد التزم الشاعر منهجا واحدا، وموضوعا واحدا، وهو الحنين إلى الوطن من خلال استدعاء ذكرياته في وطنه، وكل شيء جميل فيه. كل هذا نتيجة استيعابه للتجربة التي عاشها، وانفعل بأحداثها، وعبر عنها في إطار من الصدق النفسي والشعوري اللذين يتأكد بهما حقيقة الصدق الفني.

وإلى جانب ذلك جاءت أفكار الشاعر واضحة فيها البساطة الفطرية، والتعبير الأمين عما يجيش بصدره من عاطفة متدفقة، ومشاعر جياشة، وحب صادق للوطن؛ "فجرت على اللسان كما أحس بها قلب الشاعر، فإذا بنا نشاركه فيها، وكأنها أفكارنا نحن، بحيث لا نملك أنفسنا من التجاوب معه، والتعاطف مع أحاسيسه ومشاعره"[89].

النتائج:

يمكن الوقوف على أهم نتائج البحث، وتتمثل فيما يأتي:

- نجح الشاعر "يحيى بن طالب الحنفي" في اختيار الإيقاع الخارجي لقصيدته، المتمثل في الوزن والقافية، المناسبين لأفكاره ومشاعره.
- اعتمد الشاعر على التكرار، والجناس، وموسيقى الحروف والكلمات، مكونا موسيقى داخلية نقلت تجربته، وعبرت عن رؤيته.
- اعتمد الشاعر على العلاقات الدلالية المتمثلة في الترادف، والحقول الدلالية، وقد برز جليا منها حقل الطبيعة والمكان.

- اتسم البناء التركيبي في القصيدة بالإحكام، وتنوع بين التقديم والتأخير، والأساليب الإنشائية.
- برز في صور الشاعر الاستعارة المكنية والكناية، وكان ذلك ملائما لتجربة القصيدة، وموضوعها، وعاطفة مبدعها.
- جاءت الصورة الكلية في القصيدة متكاملة متناسقة متنامية، مما جعل القصيدة متماسكة عضويا، وموضوعيا.

الهوامش والإحالات:

(1) ابن منظور، لسان العرب: 473/1.
(2) الفيومي، المصباح المنير: 108/1.
(3) الشايب، الأسلوب: 151.
(4) بن ذريل، اللغة والأسلوب: 151.
(5)خفاجي، وفرهود، وشرف، الأسلوبية والبيان العربي: 11.
(6) جيرو، الأسلوبية: 98.
(7) نفسه: 51.
(8) نفسه: 54.
(9) عيّاشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب: 38.
(10) جيرو، الأسلوبية: 98، 99.
(11) نفسه، الصفحات نفسها.
(12) ربابعة، الأسلوبية: 13.
(13) نفسه: 15.
(14) جيرو، الأسلوبية: 62.
(15) نفسه: 123، 124.
(16) ربابعة، الأسلوبية: 15.
(17) جيرو، الأسلوبية: 54.
(18)عيّاشي، الأسلوبية: 38.
(19) ربابعة، الأسلوبية: 13.
(20) الدخيل، يحيى بن طالب الحنفي- حياته وشعره: 131.

(21) ينظر: بشر، علم الأصوات: 119.

(22) الجاحظ، البيان والتبيين: 12/1.

(23) ضيف، فصول في الشعر ونقده: 29.

(24) عجلان، عناصر الإبداع الفني: 299.

(25) بدوي، كولردج: 98.

(26) هلال، النقد الأدبى الحديث: 435.

(27) عبدالدايم، موسيقى الشعر بين الثبات والتطور: 1.

(28) عيد، التجديد الموسيقى فى الشعر العربى: 9.

(29) ابن سيده، المخصص: 9/4.

(30) ابن منظور، لسان العرب: 408/8.

(31) وهبة، والمهندس، معجم المصطلحات العربية: 71.

(32) أنيس، موسيقى الشعر: 14، 15.

(33) هلال، النقد الأدبي الحديث: 435.

(34) أنيس، موسيقى الشعر: 14، 15.

(35) ابن رشيق، العمدة: 134/1.

(36) إسماعيل، الأسس الجمالية: 374.

(37) نفسه: 374.

(38) ينظر: يوسف، موسيقى الشعر العربي: 3/1.

(39) آلوجى، الإيقاع في الشعر العربي: 41، 42.

(40) عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب: 219/1.

(41) نفسه: 207/1.

(42) نفسه:1/ 59.

(43) أنيس، موسيقى الشعر: 189.

(44) ابن رشيق، العمدة: 154.

(45) أنيس، موسيقى الشعر: 244.

(46) ينظر: النهمي، الخصائص الأسلوبية في شعر الحماسه: 65.

(47) عبدالدايم، موسيقى الشعر: 169.

(48) أرديني، ثنائية السرد والإيقاع: 229.

(49) ينظر: الحمداني، البنى الفنية: 142.

(50) يوسف، موسيقى الشعر العربي: 11/1.

(51) أنيس، موسيقى الشعر: 43.

(52) ابن منظور، لسان العرب: 135/5.

(53) وهبة، والمهندس، معجم المصطلحات العربية: 117، 118.

(54) ينظر: يوسف، موسيقى الشعر العربي: 162/1.

(55) نفسه: 167.

(56) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر: 231-233.

(57) سليمان، الأسلوبية: 62.

(58) ينظر: الحمداني، البُنى الفنية: 159.

(59) أنيس، موسيقى الشعر: 39.

(60) ابن سوداء، شعر محمد الفايز: 172.

(61) ينظر: نفسه: 173.

(62) عمر، علم الدلالة: 215.

(63) ابن سوداء، شعر محمد الفايز: 173.

(64) ينظر: عمر، علم الدلالة: 79، 80.

(65) ينظر: رضوان، شعر حُميد بن ثور الهلالي: 79.

(66) الجرجاني، دلائل الإعجاز: 55.

(67) عبدالمطلب، جدلية الأفراد والتركيب: 157.

(68) حسان، اللغة العربية: 18.

(69) القيرواني، العمدة: 261/1.

(70) الجرجاني، دلائل الإعجاز: 106.

(71) أبو موسى، دلالات التراكيب: 170.

(72) سيبويه، الكتاب: 34/1.

(73) الإنشاء في اللغة: يدور حول الابتداء، قال الأَعرابي: أَنْشَأَ إِذَا أَنشد شِعْرًا أَو خَطَبَ خُطْبةً، فأَحْسَنَ فِيهِمَا، وَقَالَ الزَّجَّاجُ فِي قَوْلِهِ تَعَالَى: وَهُوَ الَّذِي أَنْشَأَ جَنَّاتٍ مَعْرُوشاتٍ وَغَيْرَ مَعْرُوشاتٍ؛ أَي ابْتَدَعَها وابْتَدَأَ خَلْقَها0 وكلُّ مَنِ ابْتَدأَ شَيْئًا فَهُوَ أَنْشَأَه0والاسْتِنْشاءُ، يُهْمَزُ وَلَا يُهْمَزُ، وَقِيلَ هُوَ مِنَ الإِنْشَاءِ: الابْتِداءِ. ابن منظور، لسان العرب: 172/1، 173.

(74) المراغي، علوم البلاغة: 228/1.

(75) ينظر: النهمي، الخصائص الأسلوبية: 237.

(76) الصعيدي، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح: 203/2.

(77) أبو موسى، دلالات التراكيب: 218.

(78) الصعيدي، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح: 58/2.

(79) أبو موسى، دلالات التراكيب: 261، 262.

(80) نفسه: 265.

(81) القط، الاتجاه الوجداني: 391.

(82) ابن سوداء، شعر محمد الفايز: 113.

(83) ينظر: نفسه: 114.

(84) ينظر: النهمي، الخصائص الأسلوبية: 187.

(85) الجرجاني، دلائل الاعجاز: 66.

(86) ينظر: النهمي، الخصائص الأسلوبية: 187.

(87) ينظر: ابن سواء، شعر محمد الفايز: 123.

(88) ينظر: صبح، البناء الفني للصورة: 195.

(89) أبو كريشه، في ميزان النقد الأدبي: 159.

قائمة المصادر والمراجع:

1) أرديني، صالح محمد حسن، ثنائية السرد والإيقاع، دار الحوار، سوريا، 2011م.
2) إسماعيل، عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربيّ، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، بيروت، 1955م.
3) ألوجى، عبد الرحمن، الإيقاع في الشِّعْر العربيّ، دار الحصاد، الأردن، 1989م.
4) أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1965م.
5) بدوي، مصطفى، كولردج، دار المعارف، القاهرة، 1958م.
6) بشر، كمال، علم الأصوات، دار غريب للطباعة، القاهرة، 2000م.
7) الجاحظ، عمرو بن بحر بن محبوب، البيان والتبيين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1423هـ.
8) الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، دلائل الإعجاز، تحقيق: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، الدار النموذجية، صيدا – بيروت، د.ت.
9) جيرو، بيير، الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، دار الإنماء العربي، سوريا، 1994م.
10) حسان، تمام، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، 1994م.

11) الحمداني، فارس ياسين، البنى الفنية - دراسة في شعر مجد الدين النشابي، دار غيداء، عمان، 2014م.
12) خفاجي، محمد عبد المنعم، وفرهود، محمد السعدي، وشرف، عبد العزيز، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، د.ت.
13) ربابعة، موسى، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار جرير،، الأردن، 2014م.
14) رضوان، ياسر عبد الحسيب عبد السلام، شعر حُميد بن ثور الهلالي - دراسة أسلوبية، طبعة خاصة، 1985م.
15) سليمان، فتح الله أحمد، الأسلوبية - مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، أبوظبي، 2018م.
16) ابن سوداء، عبد الإله بن موسى بن عبد العزيز، شعر محمد الفايز - دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، كلية العلوم والآداب، جامعة الحدود الشمالية، السعودية، 1434هـ - 1435هـ.
17) ابن سيده، علي بن إسماعيل المرسي، المخصص، تحقيق: خليل إبراهيم جفال، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1996م.
18) الشايب، أحمد، الأسلوب - دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبيّة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1976م.
19) ابن الشيخ، جمال الدين، الشعرية العربية، ترجمة: مبارك حنون، ومحمد الولي، ومحمد أوراغ، دار توبقال، المغرب، 1996م.
20) صبح، علي علي، البناء الفني للصورة الأدبية في الشِّعْر، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، 1996م.
21) الصعيدي، عبد المتعال، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح، مكتبة الآداب، القاهرة، 2005م.
22) ضيف، شوقي، فصول في الشِّعْر ونقده، دار المعارف، مصر، 1971م.
23) عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، 1983م.
24) عبد الدايم، صابر، موسيقى الشعر بين الثبات والتطور، دار الأرقم، الزقازيق، 1991م.
25) عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة، 1988م.
26) عبد المطلب، محمد، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، القاهرة، 1995م.
27) العشماوى، محمد زكى، قضايا النقد الأدبي والبلاغة، دار النهضة العربية، القاهرة، 1994م.
28) عمر، أحمد مختار، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، 1998م.
29) عيّاشي، منذر، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، 2002م.
30) عيد، رجاء، التجديد الموسيقى في الشِّعْر العربيّ، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987م.

31) فرهود، محمد السعدى، اتجاهات النقد الأدبي العربي، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، 1980م.
32) فرهود، محمد السعدى، قضايا النقد الأدبي الحديث، دار الطباعة المحمدية، مصر، 1979م.
33) الفيومي، أحمد بن محمد بن علي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، المكتبة العلمية، بيروت، د.ت.
34) القيرواني، الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، 1981م.
35) أبو موسى، محمد محمد، دلالات التراكيب، مكتبة وهبة، مصر، 1987م.
36) المحاسنة، علي أرشيد، يحيى بن طالب الحنفى - حياته وشعره، مجمع اللغة العربية، الأردن، 1995م.
37) المراغي، أحمد بن مصطفى، علوم البلاغة «البيان، المعاني، البديع»، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.
38) الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، 1967م.
39) النهمي، أحمد صالح محمد، الخصائص الأسلوبية في شعر الحماسة بين أبي تمام والبحتري (شعر الحرب والفخر أنموذجًا)، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة أم القرى، 2013م.
40) هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.
41) يوسف، حسني عبد الجليل، موسيقى الشِّعْر العربي دراسة فنية وعروضية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989م.

Arabic References

1) ʾArdīnī, Ṣāliḥ Muḥammad Ḥasan, Ṯunāʾīyat al-Sard & al-ʾīqāʿ, Dār al-Ḥiwār, Sūriyā, 2011.
2) ʾIsmāʿīl, ʿIzz al-Dīn, al-ʾUsus al-Ğamālīyah fī al-Naqd al-ʿArabī, ʿArḍ & Tafsīr & Muqāranah, Dār al-Fikr al-ʿArabī, Bayrūt, 1955.
3) ʾAlwğī, ʿAbdalraḥmān, al-ʾīqāʿ fī al-Šiʿr al-ʿArabī, Dār al-Ḥaṣād, al-ʾUrdun, 1989.
4) ʾAnīs, ʾIbrāhīm, Mūsīqá al-Šiʿr al-ʿArabī, Maktabat al-ʾAnğlū al-Miṣrīyah, al-Qāhirah, 1965.
5) Badawī, Muṣṭafá, Coleridge, Dār al-Maʿārif, al-Qāhirah, 1958.
6) Bišr, Kamāl, ʿIlm al-ʾAṣwāt, Dār Ġarīb lil-Ṭibāʿah, al-Qāhirah, 2000.
7) al-Ğāḥiẓ, ʿAmr Ibn Baḥr Ibn Maḥbūb, al-Bayān & al-Tabyīn, Dār & Maktabat al-Hilāl, Bayrūt, 1423.

8) al-Ǧurǧānī, ʿAbdalqāhir Ibn ʿAbdalraḥmān Ibn Muḥammad, Dalāʾil al-ʾIʿǧāz, ed. Yāsīn al-ʾAyyūbī, al-Maktabah al-ʿAṣrīyah, al-Dār al-Namūḏaǧīyah, Ṣaydā – Bayrūt, N. D.

9) Giraud, Pierre, al-ʾUslūbīyah, tr. Munḏir ʿAyyāšī, Dār al-ʾInmāʾ al-ʿArabī, Sūriyā, 1994.

10) Ḥassān, Tammām, al-Luġah al-ʿArabīyah Maʿnāhā & Mabnāhā, ʿĀlam al-Kutub, al-Qāhirah, 1994.

11) al-Ḥamdānī, Fāris Yāsīn, al-Buná al-Fannīyah-Dirāsah fī Šiʿr Maǧd al-Dīn al-Naššābī, Dār Ġaydāʾ, ʿAmmān, 2014.

12) Ḫafāǧī, Muḥammad ʿAbdalmunʿim, & Farhūd, Muḥammad al-Saʿdī, & Šaraf, ʿAbdalʿazīz, al-ʾUslūbīyah & al-Bayān al-ʿArabī, al-Dār al-Miṣrīyah al-Lubnānīyah, al-Qāhirah, N. D.

13) Rabābiʿah, Mūsá, al-ʾUslūbīyah Mafāhīmuhā & Taǧalīyātuhā, Dār Ǧarīr, al-ʾUrdun, 2014.

14) Raḍwān, Yāsir ʿAbdalḥasīb ʿAbdalsalām, Šiʿr Ḥumayd Ibn Ṯawr al-Hilālī-Dirāsah ʾUslūbīyah, Ṭabʿah Ḫāṣṣah, 1985.

15) Sulaymān, Fatḥ Allāh ʾAḥmad, al-ʾUslūbīyah-Madḫal Naẓarī & Dirāsah Taṭbīqīyah, Dār al-Āfāq al-ʿArabīyah, ʾAbū Ẓabī, 2018.

16) Ibn Sawdāʾ, ʿAbdalʾilāh Ibn Mūsá Ibn ʿAbdalʿazīz, Šiʿr Muḥammad al-Fāyiz-Dirāsah ʾUslūbīyah, Master Thesis, Kullīyat al-ʿUlūm & al-Ādāb, Ǧāmiʿat al-Ḥudūd al-Šamālīyah, al-Suʿūdīyah, 1434-1435.

17) Ibn Sīdah, ʿAlī Ibn ʾIsmāʿīl al-Mursī, al-Muḫaṣaṣṣ, ed. Ḫalīl ʾIbrāhīm Ǧaffāl, Dār ʾIḥyāʾ al-Turāṯ al-ʿArabī, Bayrūt, 1996.

18) al-Šāyib, ʾAḥmad, al-ʾUslūb-Dirāsah Balāġīyah Taḥlīlīyah li-ʾUṣūl al-ʾAsālīb al-ʾAdabīyah, Maktabat al-Nahḍah al-Miṣrīyah, al-Qāhirah, 1976.

19) Ibn al-Šayḫ, Ǧamāl al-Dīn, al-Šiʿrīyah al-ʿArabīyah, tr. Mubārak Ḥannūn, & Muḥammad al-Walī, & Muḥammad ʾAwrāġ, Dār Tūbqāl, al-Maġrib, 1996.

20) Ṣubḥ, ʿAlī ʿAlī, al-Bināʾ al-Fannī lil-Ṣūrah al-ʾAdabīyah fī al-Šiʿr, al-Maktabah al-ʾAzharīyah lil-Turāṯ, al-Qāhirah, 1996.

21) al-Ṣaʿīdī, ʿAbdalmutaʿāl, Buġyat al-ʾIḍāḥ li-Talḫīṣ al-Miftāḥ, Maktabat al-Ādāb, al-Qāhirah, 2005.

22) Ḍayf, Šawqī, Fuṣūl fī al-Šiʿr & Naqdih, Dār al-Maʿārif, Miṣr, 1971.

23) ʿAbbās, ʾIḥsān, Tārīḫ al-Naqd al-ʾAdabī ʿinda al-ʿArab, Dār al-Ṯaqāfah, Bayrūt, 1983.

24) ʿAbdaldāyim, Ṣābir, Mūsīqá al-Šiʿr bayna al-Ṭabāt & al-Taṭawwur, Dār al-ʾArqam, al-Zaqāzīq, 1991.

25) ʿAbdalqādir al-Qiṭṭ, al-ʾIttiğāh al-Wiğdānī fī al-Šiʿr al-ʿArabī al-Muʿāṣir, Maktabat al-Šabāb, al-Qāhirah, 1988.

26) ʿAbdalmuṭṭalib, Muḥammad, Ğadalīyat al-ʾIfrād & al-Tarākīb fī al-Naqd al-ʿArabī al-Qadīm, al-Šarikah al-Miṣrīyah al-ʿĀlamīyah lil-Našr-Lūnğmān, al-Qāhirah, 1995.

27) al-ʿAšmāwī, Muḥammad Zakī, Qaḍāyā al-Naqd al-ʾAdabī & al-Balāġah, Dār al-Nahḍah al-ʿArabīyah, al-Qāhirah, 1994.

28) ʿUmar, ʾAḥmad Muḫtār, ʿIlm al-Dalilah, ʿĀlam al-Kutub, al-Qāhirah, 1998.

29) ʿAyyāšī, Munḏir, al-ʾUslūbīyah & Taḥlīl al-Ḫiṭāb, Markaz al-ʾInmāʾ al-Ḥaḍārī, Sūriyā, 2002.

30) ʿĪd, Rağāʾ, al-Tağdīd al-Mūsīqá fī al-Šiʿr al-ʿArabī, Munšaʾat al-Maʿārif, al-ʾIskandarīyah, 1987.

31) Farhūd, Muḥammad al-Saʿdī, ʾIttiğāhāt al-Naqd al-ʾAdabī al-ʿArabī, Dār al-Ṭibāʿah al-Muḥammadīyah, al-Qāhirah, 1980.

32) Farhūd, Muḥammad al-Saʿdī, Qaḍāyā al-Naqd al-ʾAdabī al-Ḥadīṯ, Dār al-Ṭibāʿah al-Muḥammadīyah, Miṣr, 1979.

33) al-Fayyūmī, ʾAḥmad Ibn Muḥammad Ibn ʿAlī, al-Miṣbāḥ al-Munīr fī Ġarīb al-Šarḥ al-Kabīr, al-Maktabah al-ʿIlmīyah, Bayrūt, N. D.

34) al-Qayrawānī, al-Ḥasan Ibn Rašīq, al-ʿUmdah fī Maḥāsin al-Šiʿr & Ādābihu & Naqdih, ed. Muḥammad Muḥyī al-Dīn ʿAbdalḥamīd, Dār al-Ğīl, Bayrūt, 1981.

35) ʾAbū Mūsá, Muḥammad Muḥammad, Dalālātuhā al-Tarākīb, Maktabat Wahbah, Miṣr, 1987.

36) al-Maḥāsinah, ʿAlī ʾAršīd, Yaḥyá Ibn Ṭālib al-Ḥanafī-Ḥayātuhu & Šiʿruh, Mağmaʿ al-Luġah al-ʿArabīyah, al-ʾUrdun, 1995.

37) al-Marāġī, ʾAḥmad Ibn Muṣṭafá, ʿUlūm al-Balāġah «al-Bayān, al-Maʿānī, al-Badīʿ», Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, Bayrūt, N. D.

38) al-Malāʾikah, Nāzik, Qaḍāyā al-Šiʿr al-Muʿāṣir, Dār al-ʿIlm lil-Malāyīn, Bayrūt, 1967.

39) al-Nihmī, ʾAḥmad Ṣāliḥ Muḥammad, al-Ḫaṣāʾiṣ al-ʾUslūbīyah fī Šiʿr al-Ḥamāsah bayna ʾAbī Tammām & al-Buḥturī (Šiʿr al-Ḥarb & al-Faḫr ʾUnamūḏağan), PhD Thesis, Kullīyat al-Ādāb, Ǧāmiʿat ʾUmm al-Qurá, 2013.

40) Hilāl, Muḥammad Ġunaymī, al-Naqd al-ʾAdabī al-Ḥadīṯ, Dār Nahḍat Miṣr, al-Qāhirah, N. D.

41) Yūsuf, Ḥusnī ʿAbdalǧalīl, Mūsīqá al-Šiʿr al-ʿArabī Dirāsah Fannīyah & ʿUrūḍīyah, al-Hayʾah al-Miṣrīyah al-ʿĀmmah lil-Kitāb, al-Qāhirah, 1989.