الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

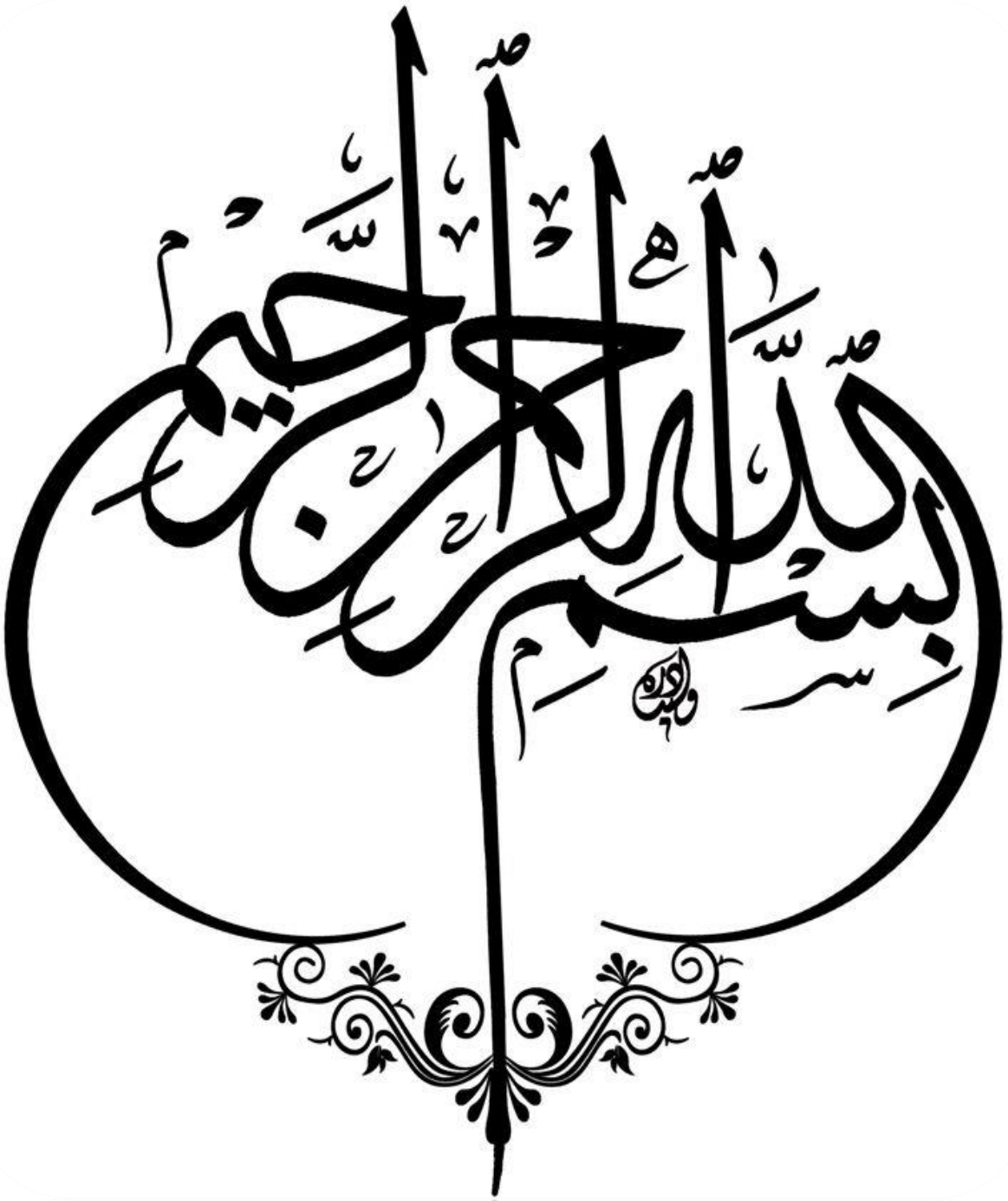
أسلوبية الإيقاع في قصيدة: نونية ابن زيدون

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي
تخصص: لسانيات تطبيقية

إعداد الطالب(ة):
- بوالصوف اسامة
- بوباطة يسرى

إشراف الأستاذ(ة):
بومصران نبيل

السنة الجامعية: **2019/2018**


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

بحمد الله تم إنجاز هذا العمل المتواضع، فنشكر الأساتذة الكرام الذين ساهموا في تنمية مواهبنا في مجال العلم والمعرفة والتي هي اليوم من ثمرات هذا عطاء.

نتقدم بشكر الجزيل الى الأستاذ المشرف "نبيل بومصران" لإرشاداته ونصائحه القيمة والى كل من قدم لنا يد العون لإنجاز هذه المذكرة

الاهداء

بعد سنوات الجهد والشقاء، قد حان الان قطف ثمرة العناء، ثمرة لطالما انتظرت قطفها، ثمرة اهديها واقدما لأغلى ما لدي، فالحمد لله الذي وفقني ومنحني الصبر وعزيمة والقدرة لإتمام هذا العمل المتواضع، وبعد:

الى نبع الحنان ومصدر الحب والوفاء، الى من سهرت الليالي لأجلي ترعاني، الى التي عشت وسأعيش من اجلها من أجلها، الى أعظم كلمة ينطق بها اللسان إليك انت "**امي**" الكريمة، اطال الله عمرك.

الى من تقف حروفي وكلماتي على اعتاب صفاته وفضله، يمنعها التشكّل حياء وخجلا من التقصير في حقه، الى من شجعني على مواصلة الدرب والمسيرة، الى شعلة التي كانت تحترق لتنير درب المستقبل اليك "**ابي**" الغالي اهديك ثمرة جهدي.

الى من يحلو بهم الاخاء وتميزوا بالوفاء الى من تقاسمت معهم الحياة الحلوة، الى ينابيع الصدق الصافي، الى اخواني واختاي.

الى كل من ساعدني وكان سندا لي في مشواري العائلة الكريمة الى كل أصدقائي.

أسامـــــــــــة بوالصـــــــوف

الاهداء

بعد سنوات الجهد والشقاء، قد حان الان قطف ثمرة العناء، ثمرة لطالما انتظرت قطفها، ثمرة اهديها واقدما لأغلى ما لدي، فالحمد لله الذي وفقني ومنحني الصبر وعزيمة والقدرة لإتمام هذا العمل المتواضع، وبعد:

الى نبع الحنان ومصدر الحب والوفاء، الى من سهرت الليالي لأجلي ترعاني، الى التي عشت وسأعيش من اجلها من أجلها، الى أعظم كلمة ينطق بها اللسان إليك انت "**امي**" الكريمة، اطال الله عمرك.

الى من تقف حروفي وكلماتي على اعتاب صفاته وفضله، يمنعها التشكّل حياء وخجلا من التقصير في حقه، الى من شجعني على مواصلة الدرب والمسيرة، الى شعلة التي كانت تحترق لتنير درب المستقبل اليك "**ابي**" الغالي اهديك ثمرة جهدي.

الى من يحلو بهم الاخاء وتميزوا بالوفاء الى من تقاسمت معهم الحياة الحلوة، الى ينابيع الصدق الصافي، الى اخواني.

الى كل من ساعدني وكان سندا لي في مشواري العائلة الكريمة الى كل أصدقائي.

يسرى بوباطة

مقـــــدمـــــة

مقدمة

حفل التراث العربي بعدد كبير من الشعراء، عرفوا في الأوساط الأدبية والنقدية بإبداعهم الفني المنفرد والمميز لحقبة من حقب التاريخ الى الادب العربي، الذي نشئ في بيئة غير عربية الا وهي بيئة الاندلس.

ويعتبر ابن زيدون، أحد الشراء الذين أسهموا في احياء النهضة الفكرية والأدبية من خلال اشعارهم في الاندلس، اذ عدَ رائدا من رواد الادب الاندلسي نظرا لبراعته في النثر والشعر على حد سواء، ومن اشعاره التي عرفت صدى كبير في ارجاء الادب على مر العصور الأدبية قصيدته النونية الغزلية في ولادة، التي جمع فيها بين صدق الشعور والمعاناة والتجربة في شكل قصائد عربي بعيد عن شكل الأنماط الفنية عامة والاشعار المستحدثة خاصة في الاندلس وذلك بدى من غرض القصيدة الى تفاصيل تصويره وعناصر ابداعه.

ولعل سبب اختيارنا لدراسة اسلوبية الإيقاع في قصيدة ابن زيدون (النونية انموذجا) يعود الى رصدنا لها الملامح الإبداعية والجوانب الفنية التي ترتكز عليها من قوة اللغة وفخامة البيان، ووضوح القيم الصوتية الناتجة عن التدفق الموسيقي والنغم فيها.

فيما تمثل الإيقاع في هذه القصيدة من حيث المستوى الداخلي والخارجي؟

وما هي مستوياته؟

وللقيام بهذه الدراسة اخترنا المنهج الاستقرائي كونه يساعد على دراسة الايقاع لهذه القصيدة، ولكي نلم بكل جوانب هذا الموضوع ارتئينا الى وضع خطة تتضمن:

مقدمة ومدخلا وفصلا واحدا (فصل تطبيقي) وخاتمة، فأما المدخل ألقينا فيه الضوء الأسلوب والاسلوبية (مصطلح مفهوم) العلاقة بين الأسلوب والاسلوبية والاسلوبية الصوتية وكذلك الإيقاع ومن ثم خصصنا فصلا تطبيقي اعتمدنا فيه على دراسة للموسيقى الداخلية

والخارجية لنونية، حيث درسنا في الموسيقى الداخلية تكرار الأصوات المقرضة وتكرار الكلمات والجهر والهمس، المحسنات البديعية نحو الطباق والمقابلة والجناس.

اما الموسيقى الخارجية فقد تطرقنا الى البحر، القافية، الروي وزحافات والعلل.

وانتهت الدراسة بمجموعة من الاستنتاجات ولنثري بحثنا هذا اعتمدنا على عدة مصادر ومراجع، أهمها:

ديوان ابن زيدون ومراجع أخرى ذات صلة بالموضوع كلسان العرب لابن منظور ومذكرة تخرج للأستاذ الفاضل نبيل بومصران لنيل شهادة الماجستير.

اثناء انجازنا لهذا الموضوع واجهتنا عدة صعوبات أهمها تمثلت في ان الموضوع يحتاج الى دراسة أعمق وأسلوب شخصي مع ضيق الوقت.

وفي الختام نأمل ان يكون بحثنا هذا في المستوى المطلوب، ونتمنى ان نكون قد وقفنا ولو لقدر بسيط في الالمام بهذا الموضوع.

المدخـــــــــــــل

الأسلوب والأسلوبية (المصطلح والمفهوم):

أولا: تعريف الأسلوب:

لعله من المهم جدا أن نقف عند حد تعريف الأسلوب، فبالرغم من اختلاف اللسانين في تعريفهم له، إلا أنه يظل يربط تلك التعاريف خيط رفيع، ففي هذا المسار تندرج كلمة "أسلوب" التي تغيرت دلالاتها باختلاف العصور والدارسين وكثرة آرائهم حول مضمونها.

فعلى الصعيد اللغوي، قال صاحب اللسان" يقال للسطر من النخيل أسلوب" وكل طريق ممتد فهو أسلوب، قال والأسلوب الطريق والوجه، والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب الفن، يقال اخذ فلان أساليب من القول أي: أفانين منه وإن أنفه لأسلوب إذا كان متكبرا..."[1].

فالأسلوب من زاوية هذا الطرح لفظ استعمل في غير ما وضع له أصلا من قبيل المجاز فانتقل مفهومه من المدلول المادي الذي يوازي "سطر النخيل" أو "الطريق" إلى معناه المعنوي المتعلق بأساليب القول وأفانينه.

وجاء في" أساس البلاغة" للزمخشري:" سلكت أسلوب فلان: طريقه، وكلامه على أساليب حسنة... ويقال للمتكبر: أنفه في أسلوب: إذا لم يلتفت يمنة ولا يسرة..."[2].

وبالنظر إلى تعاريف هذين المعجمين فلعلهما من أهم المعجمات العربية التي يمكن القول أن كلمة أسلوب كانت موجودة في الدرس اللغوي العربي[3].

أما في الدرس اللغوي الغربي فكلمة " أسلوب" لها صلة بالجدر اللساني لكلمة: "(style) في اللغة الانجليزية. فكلمة(style) تشير إلى "مرقم الشمع" وهي أداة الكتابة على ألواح الشمع، ولقد اشتقت من الشكل اللاتيني (stylus) إبرة الطبع (الحفر) واتخذت في اللاتينية الكلاسيكية المعنى العام نفسه وكذا الأمر في اللغات الحديثة"[4].

ومن هنا تبدو كلمة (style) متعلقة ولصيقة بالإطار العام لمفهوم الأسلوب مادامت متعلقة رمزيا بأداة الحفر والكتابة.

---

[1]–ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط2، 1994، مادة (س ل ب).

[2]– جار الله الزمخشري، أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت،3/ 1992، مادة (س ل ب).

[3] - الأستاذ، نبيل بومصران، رسالة لنيل شهادة ماجيستير، جامعة ورقلة، 2011.

[4] – حسن ناظم، البنى الأسلوبية، (دراسة في أنشودة المطر للسياب)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص15.

وإذا كانت العلوم الإنسانية عامة، طبيعتها التغير، والتبدل، تغير النفس البشرية وتبدلها فهي لا يقر لها قرار، ومفهومه عند علماء العربية باختلاف مذاهبهم وتخصصاتهم وأبحاثهم المتباينة في جماليات الأسلوب الشعري، وخصائص أسلوب النظم القرآني، والحديث فقد كتب في هذا المجال علماء كثيرون نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر "عبد القاهر الجرجاني" حيث تناول الأسلوب في نظرية النظم التي تمكن من شرحها في كتابه القيم " دلائل الإعجاز" فهو لم يتحيز فيها لا للفظ ولا للمعنى بل جعل المزية في الجمع بينهما ذلك أن الألفاظ يجب أن "تقتفي في نظمها أثار المعاني، وترتبها حسب ترتيب المعاني في النفس"[1].

وحاول عبد القاهر الجرجاني بذلك أن يساوي النظم بالأسلوب حين يقول:" واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء، وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوبا، والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره..."[2]

والمتأمل في هذا القول يلحظ أن الأسلوب في نظر عبد القاهر الجرجاني طريقة معينة في القول والتباين في طرق النظم تعود إلى المتكلم وتحكمه في حياكة نسيج المعاني من خلال الطاقات اللفظية وتكييفها حسب ما يخدم الغرض الذي يريد الوصول إليه[3].

أما "ابن قتيبة" فيقول: "إنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره، واتسع علمه وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب، ومما خص الله به لغتها دون جميع اللغات، فإنه ليس في جميع الأمم أمة أوتيت من العارضة والبيان، واتساع المجال... وتكن عنايته بالكلام على حسب الحال وقدر الحفل وكثرة الحشد وجلالة المقام ثم لا يأتي الكلام كله مهذبا كل التهذيب.ومصفى كل التصفية، بل تجده يمزج ويشوب ليدل بالناقص على الوافر وبالغث على السمين، ولو جعله كله بحرا واحدا لبخسه حقه وسلب ماءه"[4].

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، شرح وتعليق محمد ألنتجي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1999، ص56.

[2] – المرجع نفسه: ص338.

[3] ـ الأستاذ، نبيل بومصران، رسالة لنيل شهاذة ماجيستير، جامعة ورقلة، 2011.

[4] – ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، شرحه وفسره السيد أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، ط2، 1973، ص12،13.

فالأسلوب في نظره فن القول وطريقة خاصة في التعبير مع التفنن فيه والنظر في حالات المتلقي وظروفه ودواعي الخطابات ومقاماتها ومطابقتها لمقتضى الحال.هذه الأمور في نظر "ابن قتيبة" التي تضبط مفهوم الأسلوب وتحدده[1].

وقدم "منذر عياشي" في كتابه "مقالات في الأسلوبية" مفهوما للأسلوب إذ يقول:"الأسلوب حدث يمكن ملاحظته انه لساني لأن اللغة أداة بيانه، وهو نفسي لأن الأثر غاية حدوثه، وهو اجتماعي لان الآخر ضرورة وجوده وإذا كان هو كذلك، فإنه يستلزم نوعين من النشاط: الأول يتعلق بالمرسل، والتاني يتعلق بالمرسل إليه"[2].

فالكاتب يرى أن اللغة هي أداة الأسلوب، وهو متعلق بالبات والمتلقي عن طريق تلك اللغة من أجل تحقيق عملية التواصل اللساني.

ومن النقاد المحدثين الذين تناولوا مصطلح الأسلوب " مصطفى صادق الرافعي" من خلال دراسته في مسألة الإعجاز القرآني وبيان الحديث النبوي فرسم خريطته وحدد معالمه في أفصح الكلام وأبلغه وأجمعه لحر اللفظ والمعنى[3].

يقسم "الرافعي" اللغة إلى قسمين: عامة وهي أساليب التواصل العامة في مختلف المواقف، والتي تكون عفوية فطرية في الطابع الإنساني، وشق آخر فيها من التطفل والتصنع، والزخرفة اللفظية من اجل تحقيق التأثر في نفسية المتلقي[4].

هؤلاء وغيرهم من النقاد والدارسين العرب الذين تناولوا مصطلح (الأسلوب) بتباين دراساتهم واختلاف بحوثهم واجتهادهم، وأفكارهم وتغير أزمنتهم ففي البدء كان مصطلح الأسلوب الوسيلة التي تبرز الاختلافات بين الأنواع الأدبية ووضع المعالم التمييزية[5].

أما القدامى فوضعوا ثلاثة أنواع للأساليب وهي: البسيط، المعتدل، والعالي وهي مصورة في "دولاب فرجيل" فالبسطاء لهم أسلوبهم ومن فوقهم لهم أسلوبهم، ومن هو في أعلى مرتبة له أسلوبه وذلك بحسب وضعهم الاجتماعي[6].

---

[1] ـ الأستاذ، نبيل بومصران، رسالة لنيل شهادة ماجيستير، جامعة ورقلة، 2011.

[2] – منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط2، 1990، ص37.

[3] – الرافعي: إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، مطبعة المقتطف والمقطم، القاهرة، ط3، 1928، ص204.

[4] – المرجع السابق، ص342.

[5] – رجاء العيد، البحث الأسلوبي، معاصرة وتراث، منشأة المعارف بالإسكندرية، (دط)، 1993، ص07.

[6] – بييرجيرو، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان، (دط)، (دت)، ص23.

ويمتد الزمن وتتغير المفاهيم لتصل إلى مفهوم "الكونت دي بوفون" للأسلوب إذ يقول: "إن المعارف والوقائع والمكتشفات تنزع بسهولة وتتحول وتفوز إذا وضعتها يد ماهرة موضع التنفيذ، هذه الأشياء إنما تكون خارج الإنسان وأما الأسلوب فهو الإنسان نفسه، ولذا لا يمكنه أن ينتزع أو يحمل أو يتهدم"[1].

"فبوفون" يجعل الأسلوب مرآة عاكسة لشخصية الكاتب وأفكار خطاباته وجوهرها.

أما الأسلوب عند "تشارل بالي" فقد تحدد على يده ومن جاء بعده، يقول عبد السلام المسدي: "فمنذ 1902 كدنا نجزم مع بالي أن الأسلوب قد تأسست قواعده النهائية[2]"فقد كان له الفضل في تحديد معالمه من خلال مدرسته ومن كان معه.

ومفهوم "ميشال ريفاتير" للأسلوب مختلف اختلاف وجهة نظره يقول "فيلي ساندريس" فيه: أحد الذين طوروا هذا المنظور التعريفي، وكشفوا له عن سبل اختيارية دنت به من الموضوعية العلمانية حيث يحدد الأسلوب اعتمادا على أثر الكلام في المتلقي"[3].

فريفاتير يحصر الأسلوب في نظرية التواصل وأثر الكلام في نفسية المتلقي.

هذه التعاريف وغيرها حاولت أن ترسم المعالم الاصطلاحية لكلمة الأسلوب فهي مختلفة باختلاف الأزمنة والأفكار والاتجاهات والمدارس اللغوية[4].

ثانيا: مفهوم الأسلوبية:

يقر الكثير من الدارسين أن كلمة "أسلوبية" لا يمكن أن نضبط مفهومها ونرسم حدودها، وقد يكون هذا راجع إلى اتساع المجالات التي نخوض فيها إلا أنه يمكن أن نسلط الضوء عليها في مختلف الدروس اللغوية ،فالأسلوبية هي الترجمة العربية للمصطلح الفرنسي (*stylistique*) ويرد عند "عبد السلام المسدي: بـ: علم الأسلوب فالمصطلح عنده حامل لثنائية أصولية وسواء اعتمدنا على الدال اللاتيني أو الدال الذي استقر ترجمته في العربية والمركب من أسلوب و (*style*) ولاحقته (*ique*) لذلك يعرف الأسلوبية بداهة "بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب"[5].

---

[1] – المرجع نفسه، ص37.

[2] – عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، ط2/ 1982، ص20.

[3] – فيلي ساندريس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، ط1، 2003، ص26.

[4] ـ الأستاذ، نبيل بومصران، رسالة لنيل شهادة ماجيستير، جامعة ورقلة، 2011.

[5] – عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، ص34.

أما "سعد مصلوح" فهو يترجم مصطلح (*stylistique*) بـ: "الأسلوبيات" على غرار المصطلحين الشائعين الأسلوبية وعلم الأسلوب، وذلك قياسا في التصريف على المصطلحات الشبيهة كالرياضيات والصوتيات...[1].

ويستعمل "صلاح فضل" "علم الأسلوب" مقابلا لـ: (*stylistique*) ويراه جزء من علم اللغة، وقد ذهب الكثير من الباحثين الى استعمال مصطلح الأسلوبية[2].

وتعرف الأسلوبية في الدراسات اللغوية بأنها:" علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب ولكنها-أيضا-علم يدرس الخطاب موزعا على مبدأ هوية الأجناس، ولذا كان موضوع هذا العلم متعدد المستويات، مختلف المشارب والاهتمامات متنوع الأهداف والاتجاهات ..."[3].

وقد عرفها ميشال شريم بقوله:" الأسلوبية هي تحليل لغوي موضوعه الأسلوب وشرطه الموضوعية وركيزته الألسنية"[4].

أما بيير جيرو فيعرف الأسلوبية بقوله:" فالأسلوبية اليوم هي: دراسة للغة، وهي أيضا دراسة للكائن المتحول باللغة، وهي كذلك دراسة للعمل الابداعي"[5].

ويعرفها "ميشال ريفاتير" على أنها:" علم يوضح الخصائص البارزة التي تتوفر لدى المرسل والتي بها يؤثر في حرية التقبل لدى المتلقي بل إنه يفرض على هذا المتلقي لونا معينا من الفهم والادراك"[6].

وأما "رومان جاكبسون"فيغفل عملية التداخل بين الحدث الأدبي واللغوي والإعلامي ويرى أن الأسلوبية "فنا من أفنان الدراسات اللغوية، تتداخل فيها البحوث الجمالية واللغوية حتى أصبح هناك شبه تحالف بين علم اللغة والأدب، حيث استخدمت الدراسات الأسلوبية معايير لغوية علمية"[7].

---

[1] – نورالدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة، الجزائر، 1997، ص14.

[2] – المرجع نفسه، ص14.

[3] – منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، ص29.

[4] – جوزيف ميشال الشريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1987، ص37-38.

[5] – بييرجيرو: الأسلوبية والأسلوب، ص6.

[6] – محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، نوبار للطباعة، القاهرة، مصر، ط1، 1994، ص212.

[7] – محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص212.

وبذلك أصبحت الأسلوبية الجسر الواصل بين علم اللغة والأدب واستعمال المعايير اللغوية العلمية في بحوثها.

وباتساع التعاريف والاهتمامات بهذا العلم وتنوعه بين شقي النظري والتطبيقي تبقى التعاريف والتحديدات المختلفة لمفهوم الأسلوبية تكمل بعضها البعض وان اختلفت في بعض النقاط الحزئية وبالتالي فهي مجال من مجال البحث المعاصر تدرس النصوص الأجنبية وغير الأدبية من خلال سمة الموضوعية، ومن أجل كشف القيم الجمالية والفنية لهذه النصوص المختلفة[1].

ثالثا: اتجاهات الاسلوبية:

تعددت المذاهب وتنوعت المدارس والاتجاهات، واختلفت المناهج في الدراسات الأسلوبية وهذا أمر طبيعي في العلوم الإنسانية فمن أهم الاتجاهات الأسلوبية أو المدارس نذكر:

1-**الأسلوبية التعبيرية:** وتعرف أيضا بالأسلوبية الوصفية، ويجمع الدارسون على أن "تشارل بالي" المؤسس الفعلي لهذه المدرسة فهو خليفة "دوسوسير" وتلميذه، يرى أن الخطاب نوعان: "حامل لذاته غير مشحون البتة لأن خطاب حامل للعواطف والخلجات وكل الانفعالات، لأن المخاطب عندما يتكلم يضفي على الفكر لونا مطابقا للواقع، بإضافته عناصر عاطفية على كلامه"[2].

ويعنى "بالي" بالوقائع اللسانية التي لا تلتصق بمؤلف معين وهو ينظر إلى الأسلوبية على أنها دراسة للوقائع اللسانية في ضوء المجتمع، أو طريقة تفكير معينة ولهذا فالأسلوبية عنده هي:"العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، وواقع اللغة عبر هذه الحساسية"[3].

ومن خلال هذا كله فإن أسلوبية التعبير تمتاز بمايلي[4]:

---

[1] ـ الأستاذ، نبيل بومصران، رسالة لنيل شهادة ماجيستير، جامعة ورقلة، 2011.

[2] – رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار عنابة، د(ط،ت)، ص75.

[3] – صلاح فضل: علم الأسلوب مبادؤه وإجراءاته، ص17.

[4] – منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، ص44.

أ- إن أسلوبية التعبير عبارة عن دراسة علاقات الشكل مع التفكير أي التفكير عموما وهي تتناسب مع تعبير القدماء ".

ب- لا تخرج عن إطار اللغة أو عن (الحدث الساني المعتبر لنفسه).

ت- تنظر إلى البنى ووظائفها داخل النظام اللغوي وبالتالي هي وصفية.

ث- تتعلق بعلم الدلالة أو بدراسة المعاني.

ولقد كتب"شارل بالي" كتابين في الأسلوبية هما:"في الأسلوبية الفرنسية" صدر عام 1902 و"المجمل في الأسلوبية " عام 1905، ويرى الأسلوبية أنها تحاول الإجابة عن السؤال التالي: كيف يكتب الكاتب[1].

2- **الأسلوبية النفسية:** تشير أغلب الدراسات الأسلوبية أن "ليوسبيتزر" (1887-1960) يعد من أهم مؤسسي الأسلوبية النفسية[2]، وكان هم "سبيتزر" هو محاولة اقامة جسر بين اللسانيات وتاريخ الأدب، ورأى هذا في الأسلوبية من خلال بحثها عن روح المؤلف في لغته، ومن هنا اتسمت أسلوبيته بالمزج بين ماهو نفسي وماهو لساني أي: دراسة علاقات التعبير بالمؤلف[3].

وكان "سبيتزر" هو المنبه إلى فكرة مركز النظام وأهمية الكشف عنه، وذلك من خلال إيمانه بفكرة اللاشعور الفرويدية كمصدر من مصادر الابداع الفني إلى الكشف عن القوى الخفية-نفسية أو غير نفسية فيما بعد – التي تحرك القوى المبدعة، وتدفعها إلى تشكيل المبدعات على هذه الشاكلة أو تلك"[4].

" وباختصار فإن المبادئ المهمة التي انطوت عليها أسلوبية "سبيتزر" هي:

أ- معالجة النص تكشف عن شخصية مؤلفه.

ب- الأسلوب انعطاف شخصي عن الاستعمال المؤلوف للغة.

ت- فكرة الكاتب لحمة في تماسك النص.

---

[1] – نورا لدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص60.

[2]– المرجع نفسه: ص68.

[3] – حسن ناظم: البنى الأسلوبية، ص34.

[4] – عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، (دط)، 2000، ص13.

ث- التعاطف مع النص ضروري للدخول إلى عالمه الحميم"[1].

ج-"تذهب أسلوبية الفرد إلى تحديد الأسباب وبهذا تعتبر تكوينية

ح-أسلوبية الفرد هي دراسة لعلاقات التعبير مع الفرد أو المجتمع"[2].

وغيرها من الخصائص التي تمتاز بها الأسلوبية النفسية حتى في تحديد اسمها فهي تعرف بالنفسية والفردية وأسلوبية الكاتب وغيرها من الاصطلاحات التي اصطلحت عليها.

3-**الأسلوبية التكوينية:**

استخدمت اللسانيات مصطلحات ومفاهيم متعددة، ارتبطت بالتحليل الأدبي واللساني وطرق المعالجة النصية، ومن بينها مصطلح (البنية) ونسب إليه اتجاه عرف بالبنيوية التي تنظر"إلى الأعمال الأدبية باعتبارها نظما رمزية دلالية تقوم في الدرجة الأولى على مجموعة من العلاقات المتبادلة بين البنى الجزئية، وعلى العناصر المهيمنة على غيرها في العمل الادبي"[3].

وتهتم الأسلوبية البنيوية في تحليل النص الادبي"بعلاقات التكامل والتناقض بين الوحدات اللغوية المكونة للنص وبالدلالات والايحاءات، التي تنمو بشكل متناغم"[4]، وهي ترى أن "المنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية ليست فقط في(اللغة) نمطيتها، وإنما في وظائفها... إنه لا يمكن تعريف الأسلوب خارج عن الخطاب اللغوي كرسالة ... أي كنص يقوم بوظائف ابلاغية في الاتصال بالناس، وحمل المقاصد إليهم"[5].

وهذا التعريف يتطرق إلى الوظائف اللغوية التي جاء بها رومان جاكبسون.

والأسلوبية البنيوية كما جاء بها "ميشال ريفاتير" "تحاول أن لا تغفل دور القارئ باعتباره جزء من عملية التوصيل ويعول عليه في تمييز بعض الوقائع الأسلوبية داخل النص"[6].

---

[1] – حسن ناظم: البنى الأسلوبية، ص37.

[2] – منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، ص45.

[3] – صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، افريقيا للشرق، المغرب، (دط)، 2002، ص96.

[4] – نورالدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص82.

[5] – رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص20.

[6] – نورالدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص87.

مهمتها اكتشاف القوانين التي تنضم الظواهر الأساسية في الخطاب الأدبي وتحلل الأسلوب من خلال تحديد العلاقات التركيبية للعناصر اللغوية[1].

وختام القول في هذه المدارس والاتجاهات الأسلوبية فإن الأسلوبيات تحاول تحليل النصوص اللغوية والأدبية المختلفة حسب معايير وأسس كل واحدة منها.

رابعا: طرائق التحليل الأسلوبي:

إن الاهتمام بالدراسات اللغوية، لاسيما المناهج والطرائق اللغوية في دراسة النصوص الأدبية، شكل بؤرة الأبحاث الأسلوبية في هذه النصوص الأدبية، ومن بين هذه الطرائق والمناهج في التحليل الأسلوبي:

1-الطريقة الحدسية: "إن الحدس ملكة يطبع عليها عدد قليل من الناس، تتغذى على الدربة والمراس، تستخدم للكشف عن خفايا الأمور التي تدق ملاحظتها"[2].

وتبنى "ليوسبيتزر" فكرة الحدس، فرأى أنها من المصابيح التي يهتدي بها الناقد الأسلوبي من أجل الوصول إلى أغوار النص واستكشاف حقيقته المركزية، ويرجع سبيتزر هذا كله أو هذه القدرة إلى اتساع ثقافة الناقد وثروته المعرفية واشتغاله على الأهم والمهم، واعراضه عن التافه[3].

ولقد استخدم "سبيتزر" آليات من أجل التطبيق الفعلي لهذا المنهج أو الطريقة فرأى أن الخطوات الإجرائية تتمثل في:

أ- الوقوف عند الجزئية الأولى والشعور بأنها ذات علاقة جوهرية بالعمل الفني ويجب البحث عن جواب هذه الملاحظة الأولية والتي تمت عن طريق القراءة الأولى.

ب- إن لم نصل إلى النتيجة عن طريق القراءة الأولى نعيد القراءة مرة أخرى وبصر وثقة حتى نصل إلى درجة التشبع.

ت- تسجيل الملاحظات

ث- تصنيف الملاحظات.

---

[1] - المرجع السابق: ص84،85 .

[2] - عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي في نقد الشعر العربي، ص277.

[3] المرجع نفسه: ص277،278.

ج-التحقق من صحة الملاحظات وذلك عن طريق القياس[1].

إن طرح "سبيتزر" هذا يكشف عن طريقة في مقاربة النصوص فيقول:" وكانت طريقتي الشخصية هي السير من الملاحظة الجزئية إلى وحدات تستمر في الاتساع، وتعتمد بدرجة متزايدة على التخمين، وأظن أن الطريق اللغوي الاستقرائي هو الذي يؤدي اظهار الدلالة فيما يبدو أنه عقيم بعكس الطريق القياسي الذي يبدأ من وحدات يسلم بها ابتداء..."[2].

2-الطريقة (دورة بيتسون): وهذه الطريقة نسبة لمؤلفها (ف، و. بيتسون) الناقد الانجليزي) وقد طرحها في كتابه " الناقد العام" وكان الدكتور"شكري عياد" من الأوائل الذين نوهوا إلى القيمة الإجرائية لهذا المنهج في التحليل كما أنه قدم واقترح تعديلا لها[3].

وآليات المستعملة في هذا التحليل نذكر منها ما هو متعلق بحقل الكاتب وهي:

أ- فكرة لا يعي بها الكاتب إلا وعيا جزئيا.

ب- رمز اتحاد الصورة والفكرة.

ت- تجسيد لفظي في وحدات متكررة بحسب النوع الأدبي المناسب.

ث- مراعاة العرف في متن اللغة ونحوها، وكثيرا ما يكون التعبير اللغوي صامتا وذلك عن طريق " الكلام الباطني"[4].

وجانب آخر متعلق بالحلقة الموجودة بين الكاتب والقاريء وهو النص وجانب آخر متعلق بالقارئ لوحده، وهو يتمثل في النقاط التالية:

أ- معان متعارفة ومترجمة.

ب- معرفة النوع الأدبي والاستجابة المناسبة - ولو كانت غير واعية-للوحدات المتكررة).

ت- انفكاك عن الرموز اللفظية التي يمكن أن يصنعها القارئ

ث- تقييم ضمني أو اجتهادي للعمل ككل[5].

---

[1] - عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي في نقد الشعر العربي، ص280.

[2] -المرجع نفسه: ص281،282.

[3] - م ن: ص270.

[4] - م ن: ص270.

[5] - عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي في نقد الشعر العربي، ص270.

هذه هي دورة بيتسون بالرغم من الغموض الذي يبقى سائد عليها.

3-الطريقة الإحصائية:

وتهتم بتتبع معدلات تكرار الظواهر الأسلوبية في النص لتقيم تحليلاتها بالاعتماد على ذكر ذلك التكرار سواء كان قليلا أم كثيرا[1].

كما أنها تستطيع أن تكشف عن توجه الشاعر، ونوعية عواطفه واهتماماته من خلال وجود خاصية لغوية معينة، كصيغ المبالغة أو الأفعال وغيرها من الظواهر الأسلوبية. كما تعني -كذلك-بالكلمات المفاتيح من حيث نسبة وورودها قياسا بالكلمات الأخرى المستعملة والربط بينها وبين عقلية المبدع، وكذا الاعتماد أيضا على الادراك المباشر في الحكم على توافر السمة الأسلوبية على نحو مؤثرن كما فعل العرب القدماء في مجال موسيقى الشعر وظواهرها وقد يلجأ إلى القيام بإجراء عملي يعتمد على الحساب الآلي[2].

ولقد حظيت هذه الطريقة باهتمام الباحتين العرب من اللغويين خاصة والبلاغيين أيضا يقول صلاح فضل: "وقد أدلع بعض الباحثين العرب من اللغويين خاصة والبلاغيين أيضا بتوظيف المنهج الإحصائي في دراسة لغة الشعر، وقدموا ما يمكن تسميته قاعدة بيانات صلبة تصلح أساسا لاستخلاص بعض النتائج الهامة المرتبطة بطبيعة اللغة الشعرية ومظهارها المتعددة"[3].

وبهذا كله فهذه الطريقة كانت محل اهتمام الدارسين، والباحثين العرب من خلال تطبيق أسسها وقواعدها على النصوص الشعرية ،من أجل معرفة سماتها الأسلوبية ،وقد استخدمت الدكتورة خليدة سعيد هده الطريقة في مقاربتها لقصيدة: "النهر والموت" للسياب[4].

وترجع أهمية هده الطريقة إلى أنها تحقق بعدا موضوعيا يمكن بواسطته تحديد الملامح الأساسية للأساليب، أو التمييز بين السمات والخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواص أسلوبية[5].

---

[1] – يوسف أبو العدوس: الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 2007، ص91.

[2] – عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص267.

[3] – صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص91.

[4] – عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص268.

[5] – يوسف أبو العدوس: الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، ص152.

4- طريقة رسم هيكلية البنية:

"ففي هذه الطريقة يمكن أن نعرض موضوعين أساسين هما:

أولا: هيكلة البنية الدلالية للنص.

ثانيا: الهيئات التركيبية اللغوية لآليات انتاج البنية الدلالية وغالبا ما يدمج المحلل الأسلوبي هذين الموضوعين، ويندمجان على نحو يغدو فيه تناول أحدهما تناولا للآخر"[1].

في هذه الطريقة نرى أن الحقائق الأولى للظاهرة الأسلوبية ليست فقط في اللغة ونمطيتها، وإنما أيضا في وظائفها وعلاقاتها وبنيتها الدلالية وتعرف أيضا بالمنهج الوظيفي[2].

وهذا المنهج ينطلق من ثلاثة منطلقات وهي: الشكل، الوظيفة، السياق هذه هي الأبعاد الثلاثة التي يتم على أساسها تحليل النص الأدبي من أجل معرفة، وتحقيق نظرية الاتصال، هذا ما أشار إليه "جاكبسون" وتحدث عنه في مؤلفاته الشهيرة مثل"دراسات في الألسنية العامة"،"الكلمة واللغة"... وهلم جرا[3].

وفي تصوري أن هذا المنهج قادر على تحليل الخطاب الأدبي والبحث عن الظواهر الأسلوبية البارزة، وتفسيرها تفسيرا صحيحا من خلال مميزاته، ومبادئه واسسه التي يمتاز بها، فمن مييزات هذه الطريقة أو هذا المنهج نذكر مايلي:

أ- تقدم هذه الطريقة أو المنهج الوظيفي قراءة شاملة ومتكاملة للنص الأدبي يساعد على تحليله تحليلا وافيا، محيطا بجميع الجوانب.

ب- يهتم بالبنية االسطحية والبنية العميقة للنص أي الاهتمام بالمعنى الواضح وبالمعنى العميق.

ت- يقدم تحليلا شاملا للنص الشعري من حيث هندسته ومفرداته وتراكيبه من خلال الصيغ الغالبة في النص، وبهذا نميز الوظائف الأساسية للكلمات الكثيرة.

ث- تهتم بالجانب الدلالي للكلمات وعلاقاتها وأثرها في البنية الشكلية للنص.

---

[1] - عدنان حسين قاسم، الإتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص249.

[2] - يوسف أبو العدوس، الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، ص91.

[3] - يوسف أبو العدوس: الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، ص126.

ج-الوظيفة الشعرية هي الوظيفة المركزية المنظمة للكلام وهي مطابقة لجدولي الاختبار والتوزيع[1].

ولم تسلم هذه النظرية من وجهات نظر وانتقادات من طرف النقاد والدارسين لكن بالرغم من ذلك لها ايجابيات كثيرة تجعلنا-حسب رأيي-نعتمد عليها وعلى أسسها في تحليل نصنا الشعري الذي نقوم بدراسته والغوص في باطنه والوقوف على تراكيب وجمل هذا النص وما تحققه من وظائف، تقضي بالمحلل الأسلوبي إلى تحليل كلي للخطاب ومعرفة خواصه اللغوية والأسلوبية، ومقاصدها الأدبية.

وفي الأخير ارتأينا أن نقدم هذه المفاهيم الأساسية للأسلوبية في شقها النظري من أجل تزويد القاريء بها لمعرفة ما نقوم به في الجانب التطبيقي وتكون له سراجا وهاجا في ذلك.

خامسا: العلاقة بين الأسلوب والأسلوبية

الأسلوب	الأسلوبية
- دخل مصطلح الأسلوب القواميس الفرنسية والانجليزية القرن 15 عشر - الأسلوب هو النظام والقواعد العامة كأسلوب المعيشة وغيرها. - الأسلوب هو النمط المحدد لأي يعتبر لغوي عند فرض معين.	- دخل مصطلح الأسلوبية القواميس الفرنسية والانجليزية في أوائل القرن 19 م.[2] - الأسلوبية هي وصف وتقييم علمي[3] للتعبير الأدبي. - الأسلوبية طريقة نوعية لدراسة[4] اللغة عند الفرد عندما تظهر الوقائع التعبيرية بقيمتها العاطفية.

[1] - يوسف أبو العدوس، الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، ص136،137.

[2] دراسة أسلوب بين المعاصرة والتراث، ص 16.

[3] المرجع نفسه، ص 18.

[4] سليمان العطار، الأسلوبية نشأة وتاريخ، مجلة الفصول، المجلد الأول، العدد الثاني، 1981م، ص 133.

سادسا: الأسلوبية الصوتية

يعرف علم الأساليب الصوتية «Phonostylistics» بأنه علم يدرس وظيفة تعبيرية للأصوات الكلامية.[1]

أما الأسلوبية الصوتية «Phonitique stylistics» فيعرف بأنه علم ينتمي إلى الفونولوجيا «Phonologique»[2]: ويدرس من الخصائص الصوتية في لغة الإنسان تلك العناصر التي تحمل الوظيفتين، الانفعالية والندائية، وهذه العناصر الصوتية تتمثل في طريقة التلّفظ وموضع النطق والنيرة ووحدة الصوت، وكل ما يسمح للسامع أن يكون فكرة عن المتكلم بغضّ النظر عَما يقول، كأصله الاجتماع ومنشئه الجغرافي ودرجة جنسيته.

بمعنى تساعدنا الأسلوبية الصوتية من خلال التعريف السابق على أن تتمثل بعض الملامح الشخصية للمتكلم كالأصل والمنشئ والبيئة ومعيار الثقافة، وذلك بتتبع الظواهر الصوتية في لغته مثل التنغيم ووحدة الصوت وطريقة النطق لبعض الكلمات والنبر على بعض المقاطع وغيرها من العناصر الصوتية.

إنَّ العناصر الصوتية التي تتجلّى في لغة المتكلم والتي تأخذ شكلاً أدائيًا ثابتًا تمثل بصمة أسلوبية تميز كل شخص عن آخر فنحن نستدل على الأشخاص دون أن نراهم، وذلك من خلال نبرات أصواتهم المميزة التي نعرفها عنهم، ومن خلال شدة الصوت وحدته أو ما إلى ذلك من عناصر صوتية.

وترتكز الأسلوبية الصوتية على ثلاث نقاط منها:[3]

أ- الصوتية التمثيلية (المفهومية): وهي تدرس الصوائت باعتبارها عناصر لغوية موضوعية وقاعدية.

ب- الصوتية الندائية (الانطباعية): وهي تدرس المتغيرات الصوتية التي تهدف إلى إحداث أثر السامع.

---

[1] الدكتور محمد علي الحولي: معجم علم الأصوات، دار الفلاح، الأردن، ط1، 1402هـ، 1982م، ص 112.

[2] معجم المصطلحات الألسنية، ص 224، مصطلح رقم 2085.

[3] بيروجيرو: الأسلوبية، ص 59.

ت- الصوتية التعبيرية: وهي تدرس المتغيرات الناتجة عن المزاج وعن السلوك العفوي للمتكلم.

ويشكل العنصران الأخيران موضوع الأسلوبية الصوتية التي تهدف إلى إقامة جدول بالطرق الخاصة لحصر التعبيرية: النبر، التنغيم، المد والتكرار.[1]

إنَّ الدراسات الأسلوبية للنص الأدبي اتجهت مباشرةً نحو لغته باعتبارها المادة الأساس له، فعمدت لتقسيم بنيتها إلى بنية صوتية، بنية نحوية وبنية تصويرية.

أمَّا فيما يتعلق بالأسلوبية الصوتية فيصفها آلية نقدية تدرس لغة الشعر فإنها تتجه صوب فحص المستوى الصوتي فيه، ليس لأن «جوهر الشعر الصوت»[2] فحسب ولكن لأن المادة الصوتية تحتوي على كثير من التأثيرات التي تتعلق بوجدان السامع وهذه التأثيرات تظل قابعة في صدفها أي قوقعتها لا تخرج من النطاق اللغوي المعياري الذي يمثل درجة الصفر البلاغي.[3] لكنها قد تخرج من صدفها إذا صيغت في قوالب لغوية صياغة فنية تستطيع أن تجلو بهاءها وجمالها وتوضح مدى فعاليتها في إنتاج الدلالة الأدبية.

إنّ الأسلوبية الصوتية ترصد مدى براعة الشاعر في استخدام الطاقة اللّغوية وقدرته على توظيف هذه الطاقة توظيفًا فنيًا وفي نطاق الأسلوبية الصوتية يكون الشاعر بمثابة مهندس الصوت الذي يعمل قدر طاقته على إخراج النص الشعري بأبهى صورة مستفيدًا من الطاقة الإبداعية، في الوزن العروضي وما يتولد عنه من إيقاع نبري ونغمي، كما أنه يتكئُ على الطاقة الإيجابية الكامنة في صوت الروي الذي تتخلق فيه الدلالة الفنية للنص، كما أنه يستطيع -حسب براعته- أن يستغّل الطاقة الكامنة في عنصر التكرار وما يقدمه من توازٍ صوتي بمسافتيه القريبة والبعيدة وبأنماطه على مستويات ثلاثة: الحرف والكلمة والجملة.

وخلاصة الأمر: إن ما تسعى إليه الأسلوبية الصوتية بوصفها منهجًا لقليل الخطاب الشعري هو دراسة إبداع الصوت في النص الأدبي وقياس قدرة هذا الصوت على تحليق الدلالة الشعرية.

---

[1] المصدر نفسه، ص 60.

[2] توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد الأدبي الحديث، ط1، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984م، ص 61.

[3] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، الكويت، ص 163.

آليات الأسلوبية الصوتية:

فأول آلية تعد آلية فطرية تترسب في أنفسنا وهي القدرة على القراءة الصوتية، للشعرفهي بمثابة التمثيل السمعي للغة الإبداعية، إذ بها تتضح كثير من عناصر الهندسة الصوتية التي أشرنا إليها آنفًا.

ومن آليات الأسلوبية الصوتية أيضًا التي اتكأ عليها الباحث في هذه الدراسة المقارنة وذلك على مستويَيْن: الأول داخلي، يتعلق بمدى ثبات الظاهرة الصوتية عبر مراحل إبداع الشاعر فعند دراسة الأداء الأسلوبي في المستوى العروضي –مثلا– يجب ألاَّ يغفل الباحث الأسلوبي عن تطور وزن ما من الأوزان فقد يميل الشاعر إلى وزن في بداية مرحلته الإبداعية ويظل هذا الوزن ملازما له بنسبة كبيرة وقد يعدِلُ عن ذلك الوزن لآخر، كذا الأمر بالنسبة إلى طرق بناء القصيدة من حيث ثبات صوت الروي فيها بما يسمى بالقافية الموحدة، فتقوم الأسلوبية الصوتية برصد كل هذه المنحنيات الصاعدة أو الهابطة في استخدام الظواهر الأسلوبية من قبل الشاعر.

أما المستوى الثاني فهو خارجي يتعلق بمدى قرب الشاعر أو بعده على الخارطة الشعرية المعاصرة له والسابقة عليه، كما أنها تتعلق بمدى التزام الشاعر بطرائق التعبير الشعري العامة والتي قام علماءنا الأجلاَّء بتوضيح معالمها العامة، فعلى سبيل المثال تقدم الأسلوبية الصوتية بآلياتها الإحصائية وصفًا دقيقًا لصوت الروي الأكثر استخدامًا عند الشاعر، ومن خلاصة الإحصاء يكون بين يدي الباحث الأسلوبي قيمة عددية لصوت ما من الأصوات اللغوية، ومن ثم يبدأ بدراسة المنحنى العام لهذا الصوت ومدى ميل أو بعد الشاعر عنه عبر مراحل إبداعه وهذا من جهة داخلية، ومن جهة خارجية يعرف كون الشَاعر مستخدمًا للأصوات التي يكثر أو يَقِلُ أو ينذرُ استخدامُهَا.[1]

[1] إبراهيم جابر علي: المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، دار العلم والإيمان بمصر، 2010، ص 521.

سابعا: تعريف الإيقاع

تمهيد:

تميز الشعر العربية عبر العصور بسمات جملية أهلته لأن يكون فنا متكامل والمقصود بالفن المتكامل هو الشعر الذي توافرت له شروط وتقسيمات البحور والأعاريض التي تعرف بأسمائها وأوزانها، وتصور قواعدها في كل ما ينظم من قبيلها[1]، وتعتبر الموسيقى من أبرز الظواهر التي تميز الشعر عن سائر الفنون الإبداعية، فهي التي تساهم في تشكيل جو النص الشعري بما تشيعه من ألحان ونغمات تنسجم مع المعنى العام والفكرة الأساسية للنص، إذ تلون الموسيقى الشعرية تبعًا لتنوع الموضوعات الشعرية واختلافها، مما ينعكس على مشاعر الناس وأحاسيسهم، فتنقلهم إلى جو النص الشعري ليعيشوا معانيه من خلال الموسيقى العذبة التي تناسب لتوقظ إحساس المتلقي ولذلك نجد أنها لاقت عناية كبيرة من الدارسين قديما وحديثا، ما جعل مسائلها موزعة على خمسة علوم، أربعة منها علوم لغوية منها اثنان يختصان بالشعر وهما علم العروض وعلم القوافي والدرس فيها يختص بالموسيقى المقيدة بالشعر، نضيف إليهما علم البديع ويتسع الدرس فيه إلى كل ضروب الموسيقى المطلقة سواء في الشعر أو في النثر، أما العلم الرابع فهو علم الأصوات وهو الذي يدرس أثر كل مسموع، والعلم الخامس هو علم الموسيقى، وهو علم غير لغوي لأنه لا يرتكز على الكلام:[2]

مع العلم أن الشعر العربي يتميز بثنائية تشكيله للموسيقى إذ يقوم على الموسيقى الخارجية التي يحكمها العروض وتتمثل في الوزن والقافية ويعتبر الوزن والقافية العماد الذي يقوم عليهما الإطار الموسيقي الخارجي وليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، وهي بمثابة التواصل الموسيقية، يتوقع السامع ترددها ويستمتع بهذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة.[3]

---

[1] عباس محمود العقاد، اللغة الشاعر، د.ط، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ص 22.

[2] محمد الهادي طرابلسي، خصائص الأسلوب، د.ط، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، ص 22.

[3] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الأنجلو مصرية بالقاهرة، ص 244.

وهناك موسيقى داخلية تقوم على تنوعات القيم الصوتية، سواء كانت جملة أو كلمة أو مجموعة من الحروف ذات جرس مميز، لتضافر الموسيقى الداخلية والخارجية في تشكيل البناء الموسيقي، الذي يعمل على خلق إيحاء شعوري مُؤثر ينسجم مع معنى النص، وكل هذا يندرج تحت المستوى الإيقاعي الذي مفهومه:

في الدلالة اللغوية: قال الفيروز أيادي: «والإيقاع إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينهَا»[1]، وقد ذكر ابن منظور مثل هذا الكلام في لسان العرب[2] ومن خلال هذا الكلام نلاحظ أن الإيقاع مرتبط باللحن والغناء.

اصطلاحا: هو ذلك النسيج من التوقعات والإشباعات والاختلافات التي يحدثها تَتَابُع المقاطع وهو يرتكز على الحالة النفسية للسامع والمتكلم على حدٍّ سواء لأنه يعتبر إيقاع للنشاط النفسي الذي من خلاله ندرك فيها المعنى مع الشعور.[3]

[1] القاموس المحيط، ص 813.

[2] لسان العرب، ص 07، 09، 08، 04، م.ج 6.

[3] مصلح النجار وأفنان النجار، الإيقاعات الرديقة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي، مجلة جامع دمشق، مجلد 23، العدد الأول، 2007م، ص 125.

الفصـل التطبيقـــي

الإيقاع الداخلي للقصيدة

تمهيد:

الموسيقى الداخلية عبارة عن نسيج نغمي يناسب خلال البنية الإيقاعية للقصيدة ويمكن تحديد الجوانب الخاصة بالموسيقى الداخلية في نغمات الحروف التي تعمق الإحساس بدلالة الكلمات، وتمنح المتلقي شعورًا عامًا بما تشمل عليه موسيقى القصيدة من بهجة أو أحزان، والموسيقى الداخلية يبرزها التماثل والتوازي بين أجزاء المقطع الشعري، والتكرار وتآلف الحروف وتجاورها وتكرارها".

إن الموسيقى الداخلية متصلة بالتراكيب اللغوية ومتتاليات الجمل والصيغ المختلفة لها ولاسيما المحسنات اللفظية والمعنوية من جناس وسجع وطباق مقابلة فهذا التجانس والتوافق والتقاطع يولد ذلك الجرس الموسيقي والتشكلات الإيقاعية المختلفة ومن أجل تنويع الموسيقى الداخلية قد يلجأ الشاعر أحيانا إلى تكرار بعض الحروف في كلمات من نفس البيت أو الإتيان ببعض الكلمات وتكرارها.

أولا: المستوى الداخلي

إذا كان الإيقاع الخارجي قد نقل تجربة الشاعر نقلاً حيًّا صادقًا ومؤثرا، وجاء ملتحمًا مع رُؤاه وأفكاره، وكان بتلك الأهمية التي لمسناها في المبحث السابق، فإن الإيقاع الدَّاخلي ببنيته الصوتية المتأتية من تناغم وتناسب التنظيمات اللغوية والصوتية والتّركيبية لم يكن أقل أهميّة وفاعلية في بنية القصيدة وتشكيلها، وربما كان الأكثر تأثيرًا في حمل تجربة الشاعر ذلك ما يتوافر في الإيقاع الدّاخلي من إمكانيات نغمية، موسيقية ممتدة وتأثيرات حيَّة نفسية خفية مترامية الدَّلالة، تواكب حركة القصيدة الدَّاخلية وتتناسب مع رؤاها، وما سيتضح في ضوء دراستنا لقصيدة ابن زيدون: "النونية"، مختلف التجسيدات النغمَّية، والبنى الإيقاعية في القصيدة نحو: التكرار، الطباق، المقابلة...

1-تكرار الحروف (الأصوات)

يشكل التكرار ظاهرة أسلوبية داخل النص الشعري، فلا يأتي عبثا وإنما يعمل على "إضاءة عتمته وإنارة مصابيحه من جانبين: الأول منهما يتعلق بإظهار الوحدة العضوية للنص، بحيث تبدو الأبيات في داخل النّص متماسكة يمسك بعضها برقاب بعض، وكأنها قد انتظمت في عقد فريد، وأما الجانب الأخر فهو لا شك متصل بالقيمة الجمالية، التي يحدثها أسلوب التكرار، من خلال الكشف عن مشاعر الذات، وإدهاش المتلقي بشعرية الشعر".[1]

تبيَّن لنا أن التكرار جزء لا يتجزأ من بنية القصيدة، إذا تكررت أصوات: الياء، النون الألف في نهاية أبيات القصيدة كافةً، فكانت (ينا) مع الحرف المفتوح السابق لها لازمة تكرارية بفعل موقعها كقافية وكان صوت النون المشبع بالفتح، حرف الرّوي فيها، وقد تكرر كما قلت سابقًا حرف النون ووجدنا أيضا تكرار صوت المد، والضمائر، وفائدتهم في سياق النص: حيث بثَّ ابن زيدون فيهم شوقه ولوعته وبين حاله التي آلت إلى العذاب والحرمات بسبب البعد عن ولادة، ولذلك نجد تكرار حروف النون بشكل ملحوظ في القصيدة وكذا حرف المدّ، والمدّ مع النون قد أضفى على القصيدة طابع وإيقاع حزين، فخلال التقاط الأذن لهذه الأصوات يشعر المتلقي بهدوء؛ أمَّا تكرار حرف (الحاء) وتكرار كلمة (الحينْ) فقد جاء هذا الحرف الحلقي، وكأنه يشعرنَّا بالغصَّة التي أصابت الشاعر.

وفي مقطوعة منها يقول:

كُنّا نرَى اليَأسَ تُسْلِينا عَوَارِضُه ... وَقَدْ يَئِسْنَا فَمَا لليأسِ يُغْرِينَا
بِنْتُم وَبِنّا، فَما ابتَلّتْ جَوَانِحُنَا ... شَوْقاً إلَيكُمْ، وَلا جَفّتْ مآقِينَا
نَكادُ، حِينَ تُنَاجِيكُمْ ضَمائرُنا ... يَقضي علَينا الأسَى لَوْلا تأسّينَا
حَالَتْ لِفقدِكُمُ أيّامُنا، فغَدَتْ ... سُوداً، وكانتْ بكُمْ بِيضاً لَيَالِينَا
إذْ جانِبُ العَيشِ طَلْقٌ من تألُّفِنا؛ ... وَمَرْبَعُ اللّهْوِ صَافٍ مِنْ تَصَافِينَا
وَإذْ هَصَرْنَا فُنُونَ الوَصْلِ دانيةً ... قِطَافُها، فَجَنَيْنَا مِنْهُ ما شِينَا[2]

[1] النظم الشعري عند العرب، عبد العزيز شرف وعبد المنعم خفاجي، دار المريخ، الرياض، ص 1987م.

[2] ديوان ابن زيدون، دراسة وتهديب، عبد الله سنده، دار المعرفة، بيروت، لبنان.

وإن تَرَدُدْ حرف النون في القصيدة ليبعث فينا الشوق لمحاولة معرفة تلك النّوونات التي يرسلها الشاعر، والتي من المحتمل أن تكون هذه الأصوات الحزينة معبّرة، ومساوية لتلك الصَّرخات التي أرسلها ذلك الحزين الذي يعيش حياة الغربة، وحين التمعن في القصيدة وجدنا أن طابع الحزن يستحوذ على حياة الشاعر، فكل كلمة تشد السامع إلى أجواء البؤس والكآبة، في محاولة فاشلة للخروج من ذلك الشقَّاء الذي لا يفارقه، وللتكرار الصّوتي وظيفة فنية وأهمية بالغة، ومن بين الأصوات الموجودة في القصيدة كاملة التي تمثلت حوالي (1819) صوتًا وضمن هذا العدد الكبير من الأصوات المتكررة هيمنت بعض الأصوات مثل: النون، الميم، التاء، الألف، الياء، الواو، اللام، وبعد إحصائنا بين أن حرف النون (الساكن والمتحرك) تكرر في القصيدة كلها (332) مرة أي بنسبة 18,41% ممثلا في ذلك الروي، والذي هو الأساس الموسيقي في النونية حيث أخذت النون المتحركة النصيب الأوفر (281) مرة، والنون الساكنة (61) مرة متمثلاً في النون الساكنة والتنوين.

إضافة إلى الميم الذي تكرر 119 مرة، أي ما يعادل نسبة 06,54%، وما يميز هذان الصوتان هو الغنة وهي تتناسب مع ما تحمل القصيدة من ألم وحزن وأنين، إثر فراق وبعد "ولادة"، لذلك يتبين لنا مأساة الشاعر الذي نقلت بين السعادة إلى التعاسة.

ونجد أيضا صوت الواو واللام اللذان شكلان 15,11% من أصوات القصيدة، وقد وظفها عندما أراد أن يبرز قوة حبه لولادة ووفائه لها، وذلك حين أظهرها بأحلى صورة بدل فيها قصارى جهده عن طريق استحضار الماضي السَّعيد، صوت الواو واللام أيضا الذي نلمس فيهما الابتهاج والفرح والتفاؤل، ومن نسبة تكررهما في القصيدة نجد أن البرهنة على قوة الحب الذي ظهر به في قصيدته وعكس الحب أي نقل بين الماضي والحاضر أي حالته لا يمكن أن نقول عنها مرحلة في منتهى السّعادة.

ومن خلال تكرار هذه الأصوات نجد أن الانفعالات كانت تتأرجح بين المأساوية والسحرية والشهوانية، ومن خلال تواتر الأصوات المذكورة سابقا يمكننا التعليق على حالته أنها دراماتيكية يمكن تفسيرها على أنه كان يتفكر الماضي السعيد وجمعه بالسعادة للوصول إلى نتيجة الحاضر التعيس.

وهكذا يتضح أن الشاعر أقام نصه على تكرار الحروف، الذي كان بمثابة إضاءة جلية في فضاء النص حتى أصبح، هذا التكرار أداة جميلة لبث الموسيقى الجميلة في ثنايا القصيدة.

2-تكرار الألفاظ

من التكرار اللفظي نجد ابن زيدون في قصيدته نحو:

ألاّ وَقَد حانَ صُبحُ البَينِ، صَبّحَنا

حَيْـنٌ، فَقَــامَ بِنَــا للحَيْــنِ نَاعِينَا[1]

فنجد تكرار (حان، حين، الحين) وكلمة (صبح وصبحنا)، وهذا التكرار أضفى حسن وقع تستسيغه الأذن.

3-الجهر والهمس

بدأ الشاعر قصيدته بصوت الهمزة المهموس الانفجاري الذي يتناسب مع عمق الحدث والحزن المنسجم مع الطبيعة الصوتية للهمزة الانفجارية، فكما توحي الهمزة بالانفجار والانتشار، يوحي الحدث المجسد لعواطف المبدع بالانفجار والتحسر واللوعة من الحزن والألم.

ونجد أيضا في قوله:

ألاّ وَقَد حانَ صُبحُ البَينِ، صَبّحَنا

حَيْنٌ، فَقَـامَ بِنَـا للحَيْـنِ نَاعِيَنَـا[2]

فقد اجتمع صوت الحاء المهموس الرخو الذي يصدر حفيفا عند النطق به، والألف المدية مع شدة وجهر النون والصاد، فقد عبرت عن حزن الشاعر والحال التي صبحه بها البين، وتواتر الحاء في النص الشعري يعطي لنا دفقا صوتيا منسجما انسجامًا تاما مع حالة

[1]- ديوان ابن زيدون، دراسة وتهديب، عبد الله سنده، دار المعرفة، بيروت، لبنان.

[2]- المصدر نفسه.

العشق والشوق التي بينت صدق المشاعر الإنسانية وحدة انفعالها وما حملته من آهات وحيرة، فعكست ذاته ومشاعرهُ.

ويبقى الأثر النفسي ملازمًا للشاعر وهو يجسد تجربته الشعورية الباكية ويذرف دموع الحسرة على فراق ولادة ففي قوله:

مَنْ مبلــغُ الملبسِيــنا، بانتزاحِــهمُ،

حُزْناً، معَ الدهــرِ لا يبلــى ويُبْلينَــا[1]

فجهر الميم مع تفشي السين وهمس الحاء دلت على الحزن المصاحب للشاعر على مدى الدّهر، فالحاء حرف مهموس منفتح واجتمع مع جهر الزاي والنون والتنوين، إذ اسهمت التراكمات الصوتية مجتمعة على تصوير حزن الشاعر الذي لا ينتهي، فاجتماع الأصوات المهموسة والمجهورة دلالة على تصوير حزن الشاعر وألمه.

ونجد أيضا أن الشاعر أكثر من الأصوات المجهورة منها (النون، والزاي) وهذا يدل على التعبير عن التوجع والتحسر اللذان أحس بهما الشاعر غير مناسبين اجتماع صوت الباء المهجور المنفتح مع شدة القاف وتكرار الراء والمضافة إلى الضمير (هم) بصيغة الجمع، إذا ساهمت هذه اللفظة بجرسها الثقيل بالدلالة شدة القرب وقوته التي كانت بينهما إذ دلت على تلك الصراعات التي يعاني منها الشاعر لما آل إليه من الشوق والشعور بالحسرة.

ونجد أيضا في قوله:

غِيظَ العِدا مِنْ تَساقِينا الهوَى فدعَوْا

بِأنْ نَغَــصَّ، فَقــالَ الدهــر آمينـا[2]

فقد عبر هنا الشاعر عن لوعة الأسى والحزن، فجهر العين وانفتاحها وتلاها بحرف الياء وهو صوت مدٍّ كان سببا في إطالة (ا) ومع جهد الظاء وانطباقها، أسهمت في تصوير عمق الدلالة في غيظ الأعداد من تصافي الود بينهما بقوله (تَساقِينا) فهمس التاء والسين مع

[1] ديوان ابن زيدون، دراسة وتهديب، عبد الله سنده، دار المعرفة، بيروت، لبنان.

[2] نفس المصدر.

جهر الياء والنون أضفت الجرس السلس الجميل في مشهد الهدوء، لكن هذا الهدوء تحول إلى غصة لهما فباجتماع (الباء، والنون، والغين) وهي أصوات مجهورة قد أعطى دلالات إيجابية عبرت عن انقطاع الود وغصة أعقبت السقيا وجواب الدهر.

ووجدنا أيضا حين طرح التساؤل في قوله:

يا ليتَ شعرِي، ولم نُعتِبْ أعاديَكم، هَلْ نَالَ حَظّاً منَ العُتبَى أعادينَا

ما حقّنا أن تُقِرّوا عينَ ذي حَسَـدٍ بِنـا، ولا أن تَسُـرّوا كاشِحـاً فِينَا[1]

فهنا مثلا حرف التاء وهو حرف مجهور شديد ومنفتح مرة ومضعف مرَّة أخرى، حرف القاف من حروف القلقلة الشديد الجرس، قد منحا النص جواهر سيقيًا صاخبًا وشديدًا يجسد هول تلك المأساة الوجدانية مصورًا شدة وقعها على النفس اثر فراق ولادة وانقطاع الوصل بينهما، مع صوت الراء ذي الطبيعة التكرارية معبرًا في القصيدة عن مختلف العواطف والأفكار، إذا أعطيا دلالة وإيحاءً قويًا.

وفي قوله أيضًا:

إذَا تَـــأوّدَ آدَتْــهُ، رَفاهِيّــة،

تُومُ العُقُودِ، وَأدمتَهُ البُرَى لِينَا[2]

فصوت الدال صوت مهور شديد انفجاري ففي كلمة (آدته) نجد الدال مسبوقة بحرف المد إذ صورت لنا هذه الأصوات تمايل محبوبته من ثقل العقود والخلاخيل التي أدمتها، إذا تمايلت ولم تطق حمل الحلي الكثيرة لرقتها وليونتها وهذا يبين تعلق الشاعر وخوفه على محبوبته ولادة.

4-<u>الجناس</u>

ويتصل الجناس بالتكرار، حيث يعاد اللفظ فيه مرَّة ثانية مع فارق مميز في الدَّلالة وهذا ينبع من طبيعة السياق الذي وزَّع فيه الشاعر مفرداته على شكل يكسبها طابعًا خاصًا

[1] ديوان ابن زيدون، دراسة وتهديب، عبد الله سنده، دار المعرفة، بيروت، لبنان.

[2] نفس المصدر.

والجناس هو أحد فروع علم البديع ولكنه بصلة وثيقة مع موسيقى الشعر، وذلك لأن "الجناس بين اللفظين هو تشابههما في اللفظ".

فمن خلال دراستنا لقصيدة ابن زيدون "النونية" لمحنا أنَّ الجناس أتي تامًا وناقصًا واحتل الناقص المرتبة الأولى حيث شغل حيزًا أكبر من الجناس التَّام. ويظهر الجناس في بداية القصيدة في البيت الأول نحو:

أضْحَى التّنائي بَديلاً منْ تَدانِينَا، وَنَابَ عَنْ طيبِ لُقْيانَا تجافينَا[1]

وجاء الجناس بين (تدانينا) و(تجافينا)، و(التنائي) و(التّداني)، وبين الحرفين (من) و(عن)، أتى بها ليضفي نغمة موسيقية عدية داخل البيت، زادها توالي النونات والباءات عذوبة.

ويقول:

ألاّ وَقَد حانَ صُبحُ البَينِ، صَبّحَنا حَيْنٌ، فَقَامَ بِنَـا للحَيْـنِ نَاعِينَـا[2]

جافى ابن زيدون بين (صبح) و(صبّحنا) جناسًا ناقصًا وبين (حين) و(للحين) جناسًا تامًا، ورغم تكاثف الجناس في البيت لكنه لم يخل بالمعنى، لأنه يظهر رغبة الشاعر في إظهار معاناته النفسية، حيث تحولت تلك السعادة إلى النقيض المباشر، دون توان من الحياة إلى الموت والهلاك، وكأن الجناس يرادف السعادة والوصال في الماضي.

ويقول ابن زيدون:

غِيظَ العِدا مِنْ تَساقِينا الهوَى فدعَوْا بِأنْ نَغَـصَّ، فَقَـالَ الدهر آمينـا[3]

جافى بين (العدى) و(الهوى)، و(تساقينا) و(أمينا) حيث جعل نسيج البيت موشَّى بما يشي بروعة بيانه، فيبقى خالدًا أبد الدَّهر.

ويتردد الجناس بصورة واضحة في القصيدة حيث التَّجاور والتباعد ومن ذلك قوله:

[1] ديوان ابن زيدون، دراسة وتهديب، عبد الله سنده، دار المعرفة، بيروت، لبنان.

[2] المصدر نفسه.

[3] المصدر نفسه.

كُنّا نرَى اليَأسَ تُسْلِينا عَوَارِضُه، وَقَدْ يَئِسْنَا فَمَا لليأسِ يُغْرِينَا

فالجناس في قوله: (اليأس) و(سلبنا) و(بأسنا) و(لليئس) لإظهار المعنى، ومع ترادف الجناس يظهر إيقاع حرف (السين) الموسيقي المتكرر في البيت حيث تكرر أربع مراتٍ.

وبعد تكاثف الجناس بدأ يأخذ شكلاً ثنائيا كما في قوله:

نَكادُ، حِينَ تُنَاجِيكُمْ ضَمائرُنا، يَقضي علَينا الأسَى لَوْلا تأسّينَا[1]

وجمال الجناس هنا كائن في الإيقاع الصّوتي، وماله من أثر في إثراء موسيقى القصيدة عمودًا، فقد التحمت محسنات اللفظ مع محسنات المعنى، فجاء بجناس الإشتقاق بين (الأسى) و(تأسينا) في الشطر الثاني.

ويقول أيضا:

دومي على العهدِ، ما دُمنا، مُحافِظةً ، فالحرُّ مَنْ دانَ إنْصافاً كمـا دينـا[2]

وهنا جناس بين (دومي) و(دمنا) و(دان) و(دينا)، فليلتفت مخاطبًا المحبوبة أي "أبقي على العهد وحافظي عليه ما دمنا على ذلك فالحر ما كان مخلصًا وقد أجرى بالمثل بسلاسة.

ثم يتكاثف الجناس مرة أخرى كما في الأبيات التالية:

إذْ جانِبُ العَيشِ طَلْقٌ من تألُّفِنـا؛ وَمَرْبَعُ اللّهْوِ صَافٍ مِـنْ تَصَافِينَا
ليُسقَ عَهدُكُمُ عَهدُ السّـرُورِ فَمـا كُنْتُـمْ لأرواحِنَـا إلاّ رَيـاحـينَا
وَيَا نسـيمَ الصَّبَـا بلّـغْ تحيّتَنَـا مَنْ لَوْ على البُعْدِ حَيّا كان يحيِينا
ما ضَرّ أنْ لـمْ نَكُنْ أكفاءه شرَفاً، وَفي المَوَدّةِ كافٍ مِنْ تَكَافِينـا؟
لا أكْؤسُ الرّاحِ تُبدي من شمائِلِنَا سِيّما ارْتياحٍ، وَلا الأوْتـارُ تُلْهِينَا[3]

[1] المصدر نفسه.

[2] ديوان ابن زيدون، دراسة وتهديب، عبد الله سنده، دار المعرفة، بيروت، لبنان.

[3] المصدر نفسه.

في هذه الأبيات السابقة نلاحظ ونلمح عن تأخر الأبنية المتجانسة في الشطر الثاني من الأبيات ربما وربما أدّى ذلك إلى التوافق الصوتي الحركي بين المصادر والمشتقات، وقد استطاع أن يلبسه المعنى، ويظهر ذلك في الجناس الناقص بين (أرواحنا) و(رياحينا) وجاء الجناس ليؤكد مع النفي والاستثناء حرص الشاعر على الإخلاص والوفاء لمحبوبته ولادة فهي كالحياة وبفقدانها يفقد الحياة.

ويظهر استخدام ابن زيدون للجناس في مواضع متباينة في البيت الثالث حيث جعلها في عروض البيت وضربه بين (تحيتنا) و(يحيينا) بين الإسم والفعل، ويصل الجناس إلى دورته في الأبيات التالية كما في البيت التالي: بين (أكفاءه) و(كاف) و(تكافينا) بين اسم الفعل والمصدر.

5-<u>الطباق والمقابلة</u>

الطباق والمقابلة يسهمان في تشكيل نوع من العلاقة بين المعاني في إطار من التَّناسب بين الوحدات اللغوية، تعملان على خلق إيقاع موسيقي داخلي يصدر من خلال ذلك الانسجام بينهم.

ونجد أن ابن زيدون من بين الشعراء العرب الذين أكثروا من استخدام المقابلة والطباق بدرجة عالية من الجودة والبراعة والإبداع، ونأتي بمثال من ذلك من القصيدة التي قمنا بدراستها "النونية":

أضْحَـى التّنائي بَديلاً مـنْ تَدانِينَا، وَنَـــابَ عَنْ طيبِ لُقْيانَا تجـافينَا
مَــنْ مبلـغُ الملبسِينا، بانتزاحِـــهمُ، حُزْناً، معَ الدهـرِ لا يبلى ويُبْلِينَا
أَنَّ الزَمـــانَ الَّـذي مازالَ يُضـحِكُنا أُنســاً بِقُربِهِـمُ قَـد عادَ يُبكيــنا
وَقَدْ نَكُونُ، وَمـا يُخـــشَى تَفَرّقُـنا، فاليومَ نحــنُ، ومَـا يُرْجى تَلاقينَا
يا ليتَ شعرِي، ولم نُعتِبْ أعاديَكم، هَلْ نَالَ حَظّاً منَ العُتبَى أعادينَا
فَانحَلّ ما كانَ مَعقُــوداً بأَنْفُسِنــا؛ وَانْبَتّ ما كــانَ مَـوْصُولاً بأيْدِينَا
بِنْتُم وَبِنّا، فَما ابتَلــتْ جَــوَانِحُنَا شَوْقاً إلَيكُمْ، وَلا جَــفّتْ مـــآقِينَا
حَالَتْ لِفقدِكُــمُ أيّامــُنا، فغَــدَتْ سُوداً، وكانتْ بكُمْ بِيضــاً لَيَالِينَا
وَاللهِ مَا طَلَبــتْ أهْــواؤنَا بَـدَلاً مِنْكُمْ، وَلا انصرَفتْ عنكمْ أمانينَا

أمّا هــواكِ، فلــمْ نــعدِلْ بمَـنْهَلِهِ شُرْباً وَإنْ كانَ يُرْوِينــا فيُظـمِينَا[1]

تحتفل القصيدة بكثير من المقابلة والتضاد، ونلاحظ في الأبيات السابقة أن ابن زيدون قد استخدم هذه الخصيصة الأسلوبية في قوله:

التّنائي ⟵ تَدانِينَا طيبِ لُقْيانَا ⟵ تجافينَا

فعبرت المقابلة بين شطري البيت عن المعاناة الشاعر واختار الشاعر ألفاظه بذكاء فكل كلمة تعبر عن أسى الشاعر، حيث قابل بين الزَّمن الماضي زمن التَّداني والقرب والوصال وطيب اللقاء والزَّمن الحاضر.

زمن التداني والقرب والوصال وطيب اللقاء والزمن إلى الحاضر زمن اللحظة الراهنة المعادلة للثنائي والتجافي ولاحظنا حصر الشاعر بين زمن الماضي بالزمن الحاضر.

ما يخشى ⟵ وما يرجى ، وتفرقّنَا ⟵ تلاقينا

فتدهشنا هذه المقابلة، والتي تبدو لأول وهلة بين شطري البيت، فإذا أمعنا النظر نجد براعة الشاعر حين قابل بين: (وقد نكون) و(فاليوم نحن)، وبين (ما يخشى تفرقنا) و(وما يرجى تلاقينا) قابل اثنين باثنين، حيث أدت دلالتها إلى إظهار تلك المعاناة النفسية للذات ما بين الزمن الماضي والحاضر.

واستخدم الشاعر الطباق في قوله:

فانحل معقودًا ⟵ وابنتَ موصولا، فهنا نجد طباق السلب الذي أضفى على المعنى حسنا ورواءً

ابَّكت ⟵ جَفَّتْ

فالطباق بين الفعلين كشف الحالة النفسية والشعورية التي يعيشها الشاعر، وما يعانيه من آلام الفراق، وجاءت كل صورة تقابلية في الشطر متوازية تركيبيًا وصوتيا مع مثيلتها في الشطر الثاني هكذا:

فَما ابلّتْ جَوَانِحُنَا ،وَلا جَفّتْ مآقِينَاتَ

[1] ديوان ابن زيدون، دراسة وتهديب، عبد الله سنده، دار المعرفة، بيروت، لبنان.

ونجد أيضا:

بيضا ⟵ سودَا

أيامنا ⟵ لياليا

تفرقنا ⟵ تلاقينا

الإيقاع الخارجي للقصيدة

تمهيد:

لا يمكن لأي شاعر من الشعراء للاستغناء عن موسيقى قصيدته لأن هذا الاستغناء سيفسد الشعر ويحوله إلى كلام نثري لا يرقى إلى مستوى شعري رفيع، لذا اعتبر الوزن والقافية من أهم مقومات الشعر.

ويشمل الإطار الموسيقي الخارجي على ما تحدثه الأوزان من إيقاعات متوالية تحقق نوعا من الموسيقى التي تساهم في سهولة تلقى الشعر والانفعال به، ويشتمل أيضا على القوافي التي تحدث أثرا بالغا في نفس المتلقي.

وأهمية الوزن والقافية بالنسبة للشعر كبيرة، فهما جزءان لا ينفصلان عن بعضهما وركنان أساسان من أركان القصيدة العربية، أو قاعدتان لا يمكن أن يقوم بناؤها إلا عليها[1] وحجرا أساسا تقوم عليهما الموسيقى الخارجية للقصيدة العربية، إضافة إلى ذلك دورهما في إظهار وحدة الأبيات وأثرهما في ذوق السامع كبيرا جدا.

1. البحر

ومن خلال دراستنا لقصيدة نونية ابن زيدون اتضح لنا استخدام ابن زيدون الموسيقى النابعة من البحر البسيط. وتغيير تفعيلاته **[مستفعلن، فاعلن، مستفعلن، فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن]**.

أضْحَى التّنائي بَديلاً منْ تَدانِينَا،

[1] علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، 1987.

وَنَابَ عَنْ طيبِ لُقْيانَا تجافينَا

أضْحَى التّنائي بَديلاً منْ تَدانِينَا

أَضْحَاْ تْتَنَاْ/ئِيْبَدِيْ/لَاْ مِنتدا/نينا

مستفعلن/ فاعلن/مستفعلن/فاعل

وَنَابَ عَنْ طيبِ لُقْيانَا تجافينَا

وَنَاْبَعَنْ/طَيْبِلْقْ/يانِنَا تَجَاْ/فِيْنَاْ

متفعلن/فاعلن/مستفعلن/فاعل

2. الزحافات والعلل

وجدنا في قصيدة ابن زيدون أن التفعيلات كانت بصورة مختلفة والجداول التالية تبين صور التفعيلات في القصيدة.

التفعيلة	العدد	النسبة	ملاحظات
مستفعلن	176	%85	صحيحة في حشو البيت
متفعلن	32	%15	مخبونة في حشو البيت
فاعلن	72	%35	صحيحة في حشو البيت
فعلن	83	%40	مخبونة في عروض البيت
فعلن	53	%25	مقطوعة في ضرب البيت وحشوه

- أما تفعيلنا العروض والضرب فيفصلها الجدول التالي:

التفعيلة	العدد	النسبة	ملاحظات
فعلن المخبونة	52	%63	في عروض البيت
	31	%73	في حشو البيت
فعلن المقطوعة	52	%98	في ضرب البيت
	1	%2	في حشو البيت

ويتضح من الجدول السابق أن تفعيلة العروض (فَعِلُنْ) أتت متفاوتة النسبة معها في حشو البيت والسبب في ذلك التزام الشاعر بها في عروض القصيدة كلها لأنها علة لازمة أما الضرب (فَعْلُنْ) لم يكن لها تأثير يذكر في حشو البيت وأتت بصورة متكررة في ضرب البيت.

وعلى هذا القصيدة من النوع الثاني من البحر البسيط (عروضه مجنونة وضربه مقطوع)، وحافظ ابن زيدون على نغمة البيت الأساسية للبحر بتفعيلة (مستفعلن وفاعلن) إلى حد كبير فنسبة (مستفعلن) 85% ونسبة (فاعلن) 72% وهذا التكرار والثبوت أثرى التنغيم الإيقاعي في قصيدته النونية.[1]

3-القافية والروي

القافية: وهي الركن الثاني في الإيقاع الخارجي، ولا يتم الحديث عن الوزن إلا وتبعته القافية فعند تعريف الشعر يقال: كلام موزون مقفى، فهو شرط من شروط صناعة الشعر، وهي في اللغة تعنى مؤخر العنق، وأخر كل شيء[2]، والقافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية، واختلف الناس في القافية ما هي، فقال القليل القافية من أخر حرف في البيت إلى أول ساكن قبله متحرك والقافية على هذا المذهب وهو الصحيح تكون مرة بعض كلمة ومرة كلمة ومرة كلمتين وللقافية أهمية كبيرة في القصيدة فهي تتضافر مع الوزن لإعطاء الشعر معناه الحقيقي فهما يكملان بعضهما البعض أما في الاصطلاح فهي "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها".[3]

وترتبط القافية بحرف الروي، هذا الأخير الذي يعتبر "النبرة أو النغمة التي ينتهي بها البيت ولهذا فالقافية تتنوع باعتبار الروي مما قبله، باعتبار ما بعده، أما تنوعها باعتبار

[1] لسان العرب: لإبن منظور، محمد بن مكرم بن علي، أبو الفضل جمال الدين إبن منظور الانصاري، دار صادر، بيروت، ط3، 1998.

[2] معجم الوسيط، د ج 2: ص 752.

[3] موسيقى الشعر، ص 246.

الروي فهي كونها مقيدة أو مطلقة، أما تنوعها باعتبار ما قبل الروي فهي كونها إما مردفة أو مؤسسة أو مجردة.

وللوقوف عند قوافي ابن زيدون في القصائد السابقة لمعرفة حروفها ودلائلها وأنواعها وعيوبها سنقف أولا عند حروف الروي، وتنقسم القافية باعتبار الروي إلى قسمين: قوافي مقيدة وهي التي يكون رويها ساكنا "وقوافي مطلقة وهي التي يكون رويها متحركا".[1]

الروي: وحرف الروي في قصيدة نونية ابن زيدون هو:

حرف النون: وَنَابَ عَنْ طيبِ لُقْيانَا تجافينَا

0/0/

وهنا أضاف الشاعر حرف المد بالرغم من أن النون فيها شيء من طول لدى النطق بها وهذا ليعبر عن حسراته التي تنتابه لبعده عن ولادة. وتذكر أيامه معا.

وهنا يتضح حرف الروي في بعض الابيات من النونية نذكرا

لم نعتقدْ بعدكمْ إلاّ الوفاء لكُمْ

حرف الروى

رَأياً، ولَمْ نَتَقَلّدْ غَيرَهُ دِينَـا

0/0/

وَاللهِ مَا طَلَبَتْ أهْواؤنَا بَدَلاً

مِنْكُمْ، وَلا انصرَفتْ عنكمْ أمانيـنَـا

0/0/

يا جنّةَ الخلدِ أُبدِلنا، بسدرَتِها

والكوثرِ العذبِ، زقّوماً وغسليـنَـا

0/0/

[1] موسيقى الشعر، ص 281.

ونلاحظ أن الشاعر في كل بيت أضاف حرف المد وهذا ليعبر عن حسرته ومدى شوقه وحزنه.

ونذكر في الجدول الآتي القوافي ونوعها وسماتها التي استخدمها ابن زيدون في قصيدته نحو:

رقم	القافية	نوعها	سماتها
1	فينا	متواترة	مطلقة مردفة بالياء + الوصل بالألف.
2	دينا	متواترة	مطلقة مردفة بالياء + الوصل بالألف.
3	نينا	متواترة	مطلقة مردفة بالياء + الوصل بالألف.
4	لينا	متواترة	مطلقة مردفة بالياء + الوصل بالألف.

ملحق: نونية ابن زيدون

أضْحَى التّنائي بَديلاً منْ تَدانِينَا، وَنَابَ عَنْ طيبِ لُقْيانَا تجافينَا

ألاّ وَقَد حانَ صُبحُ البَينِ، صَبّحَنا حَيْنٌ، فَقَامَ بِنَا للحَيْنِ نَاعينَا

مَنْ مبلغُ الملبسِينا، بانتزاحِهمُ، حُزْناً، معَ الدهرِ لا يبلى ويُبْلينَا

أَنَّ الزَمانَ الَّذي مازالَ يُضحِكُنا أُنساً بِقُربِهِمُ قَد عادَ يُبكينا

غِيظَ العِدا مِنْ تَساقِينا الهوَى فدعَوْا بِأنْ نَغَصَّ، فَقالَ الدهر آمينَا

فَانحَلّ ما كانَ مَعقُوداً بأَنْفُسِنَا؛ وَانْبَتّ ما كانَ مَوْصُولاً بأيْدِينَا

وَقَدْ نَكُونُ، وَمَا يُخشَى تَفَرّقُنا، فاليومَ نحنُ، ومَا يُرْجى تَلاقينَا

يا ليتَ شعرِي، ولم نُعتِبْ أعاديَكم، هَلْ نَالَ حَظّاً منَ العُتبَى أعادينَا

لم نعتقدْ بعدكمْ إلاّ الوفاء لكُمْ رَأياً، ولَمْ نَتَقلّدْ غيرَهُ دِينَا

ما حقّنا أن تُقِرّوا عينَ ذي حَسَدٍ بِنا، ولا أن تَسُرّوا كاشِحاً فِينَا

كُنّا نرَى اليَأسَ تُسْلِينا عَوَارِضُه، وَقَدْ يَئِسْنَا فَمَا لليأسِ يُغْرِينَا

بِنْتُم وَبِنّا، فَما ابتَلّتْ جَوَانِحُنَا شَوْقاً إلَيكُمْ، وَلا جَفّتْ مآقِينَا

نَكادُ، حِينَ تُنَاجِيكُمْ ضَمائرُنا،يَقضي علَينا الأسَى لَوْلا تأسّينَا

حَالَتْ لِفقدِكُمُ أيّامُنا، فغَدَتْ سُوداً، وكانتْ بكُمْ بِيضاً لَيَالِينَا

إذْ جانِبُ العَيشِ طَلْقٌ من تألُّفِنا؛ وَمَرْبَعُ اللّهْوِ صَافٍ مِنْ تَصَافِينَا

وَإذْ هَصَرْنَا فُنُونَ الوَصْلِ دانية ً قِطَافُها، فَجَنَيْنَا مِنْهُ ما شِينَا

ليُسقَ عَهدُكُمُ عَهدُ السّرُورِ فَما كُنْتُمْ لأرْوَاحِنَا إلاّ رَياحينَا

لا تَحْسَبُوا نَأيَكُمْ عَنّا يغيّرُنا؛ أنْ طالَما غَيّرَ النّأيُ المُحِبّينَا!

وَاللهِ مَا طَلَبَتْ أهْواؤنَا بَدَلاً مِنْكُمْ، وَلا انصرَفتْ عنكمْ أمانينَا

يا سارِيَ البَرْقِ غادِ القصرَ وَاسقِ به مَن كانَ صِرْف الهَوى وَالوُدَّ يَسقينَا

وَاسألْ هُنالِكَ: هَلْ عَنّى تَذكُّرُنا إلفاً، تذكُّرُهُ أمسَى يعنّينَا؟

وَيَا نسيمَ الصَّبَا بلّغْ تحيّتَنَا مَنْ لَوْ على البُعْدِ حَيّا كان يحيِينا

فهلْ أرى الدّهرَ يقضينا مساعفَة ً مِنْهُ، وإنْ لم يكُنْ غبّاً تقاضِينَا

رَبيبُ مُلكٍ، كَأنّ اللَّهَ أنْشَأهُ مِسكاً، وَقَدّرَ إنشاءَ الوَرَى طِينَا

أوْ صَاغَهُ وَرِقاً مَحْضاً، وَتَوجهُ مِنْ نَاصِعِ التّبرِ إبْداعاً وتَحسِينَا

إذَا تَأوّدَ آدَتْهُ، رَفاهِيّة ً، تُومُ العُقُودِ، وَأدمتَهُ البُرَى لِينَا

كانتْ لَهُ الشّمسُ ظئراً في أكِلّته، بَلْ ما تَجَلّى لها إلاّ أحايِينَا

كأنّما أثبتَتْ، في صَحنِ وجنتِهِ، زُهْرُ الكَوَاكِبِ تَعوِيذاً وَتَزيِينَا

ما ضَرّ أنْ لمْ نَكُنْ أكفاءه شرَفاً، وَفي المَوَدّة ِ كافٍ مِنْ تَكَافِينَا؟

يا رَوْضَة ً طالَما أجْنَتْ لَوَاحِظَنَا وَرْداً، جَلاهُ الصِّبا غضّاً، وَنَسْرِينَا

ويَا حياة ً تملّيْنَا، بزهرَتِهَا، مُنى ً ضروباً، ولذّاتٍ أفانينَا

ويَا نعِيماً خطرْنَا، مِنْ غَضارَتِهِ، في وَشْيِ نُعْمَى ، سحَبنا ذَيلَه حينَا

لَسنا نُسَمّيكِ إجْلالاً وَتَكْرِمَة ً؛ وَقَدْرُكِ المُعْتَلي عَنْ ذاك يُغْنِينَا

إذا انفرَدتِ وما شُورِكتِ في صِفَة ٍ، فحسبُنا الوَصْفُ إيضَاحاً وتبْيينَا

يا جنّة َ الخلدِ أُبدِلنا، بسدرَتِها والكوثرِ العذبِ، زقّوماً وغسلينَا

كأنّنَا لم نبِتْ، والوصلُ ثالثُنَا، وَالسّعدُ قَدْ غَضَّ من أجفانِ وَاشينَا

إنْ كان قد عزّ في الدّنيا اللّقاءُ بكمْ في مَوْقِفِ الحَشرِ نَلقاكُمْ وَتَلْقُونَا

سِرّانِ في خاطِرِ الظّلماءِ يَكتُمُنا، حتى يكادَ لسانُ الصّبحِ يفشينَا

لا غَرْوَ في أنْ ذكرْنا الحزْنَ حينَ نهتْ عنهُ النُّهَى ، وَتركْنا الصّبْرَ ناسِينَا

إنّا قرَأنا الأسَى ، يوْمَ النّوى ، سُوراً مَكتوبَة ً، وَأخَذْنَا الصّبرَ تلقينا

أمّا هواكِ، فلمْ نعدِلْ بمَنْهَلِهِ شُرْباً وَإنْ كانَ يُرْوِينَا فيُظمِينَا

لمْ نَجْفُ أفقَ جمالٍ أنتِ كوكبُهُ سالِينَ عنهُ، وَلم نهجُرْهُ قالِينَا

وَلا اخْتِياراً تَجَنّبْناهُ عَنْ كَثَبٍ، لكنْ عَدَتْنَا، على كُرْهٍ، عَوَادِينَا

نأسَى عَليكِ إذا حُثّتْ، مُشَعْشَعَة ً، فِينا الشَّمُولُ، وغنَّانَا مُغنّينَا

لا أكْؤسُ الرّاحِ تُبدي من شمائِلِنَا سِيّما ارْتياحٍ، وَلا الأوْتارُ تُلْهِينَا

دومي على العهدِ، ما دُمنا، مُحافِظة ً، فالحرُّ مَنْ دانَ إنْصافاً كما دينَا

فَما استعضْنا خَليلاً منكِ يحبسُنا وَلا استفدْنا حبِيباً عنكِ يثنينَا

وَلَوْ صبَا نحوَنَا، من عُلوِ مطلعه، بدرُ الدُّجى لم يكنْ حاشاكِ يصبِينَا

أبْكي وَفاءً، وَإنْ لم تَبْذُلي صِلَة ً، فَالطّيفُ يُقْنِعُنَا، وَالذّكرُ يَكفِينَا

وَفي الجَوَابِ مَتَاعٌ، إنْ شَفَعتِ بهِ بيضَ الأيادي، التي ما زِلتِ تُولينَا

إليكِ منّا سَلامُ اللَّهِ ما بَقِيَتْ صَبَابَة ٌ بِكِ نُخْفِيهَا، فَتَخْفِينَا

خاتمـــــــــة

خاتمة

وفي الأخير نستنتج من خلال ما قدمنا في هذه المذكرة ان ابن زيدون اجاد استخدام الموسيقى والايقاع في قصيدته، اما الموسيقى الخارجية تمثلت في الاوزان والقوافي، حيث نظما الشاعر نونيته على وزن بحر البسيط التام بكل تفعيلته التي طرأت عليها بعض التغيرات من زحافات وعلل، واستخدم فيه طاقات التفعيلات فاخرج منها تشكيل موسيقي ارتبط بحالته النفسية وشعورية.

كما كان ايضا لاستخدام القوافي واختيارها دورا بارزا في إضافة الكثير من الجمال الموسيقي الى شعره، وقد وجدنا من خلال تقطيعنا للأبيات ان القافية أتت مطلقة وحرف الروي هو حرف النون:

اما من حيث الموسيقى الداخلية للموسيقى فقد أدت دورا مهما هي الأخرى من خلال براعة استخدامه حيث أدت هذه الأخيرة الى تحقيق الكثير من الجمال النغمي مثل إيقاع الطباق والمقابلة الذي وجد بكثر في القصيدة، وكذلك الجناس بحالاته المختلفة، والتكرار كونه أسلوب تعبيري يصور اضطراب نفسيته، ويظهر هذا الأخير من خلال تكراره لحرف النون الذي وجد بكثرة حيث تماشا مع الألم ونعي وحزن، كما يلاحظ شيوع الهمزة ولياء وألف المد التي تعطي أصوات مهموسة وانفجارية مما اعطى للنص سما صوتية مميزة.

كرر الشاعر العديد من الالفاظ في القصيدة ووظفها توظيفا دلاليا عاكسا لمعنى الهلاك وموت والنفسية اليائسة، وكذا استخدامه للحروف المتألفة والمتجاورة والمتكررة.

كما رأينا ان هناك تناغم بين البيئة الايقاعية والخارجية مع البيئة الايقاعية الداخلية في بناء متراكب افرز على افراغ الانا الشاعرة لمكوناتها وتعبيرها على تجربتها الشعرية ضمن السياق العام للنص الشعري، بدا بالبيت الأول للقصيدة وتناءا بالبيت الأخير الذي أسهم ببثها في الإيقاع الكلي لقصيدته.

قائمـــة المصـــادر والمراجـــــــع

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر:

1-إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الأنجلو مصرية بالقاهرة.

2-ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط2، 1994.

3-جار الله الزمخشري: أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت،3/ 1992.

4-حسن ناظم: البنى الأسلوبية، (دراسة في أنشودة المطر للسياب)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.

5-صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، افريقيا للشرق، المغرب، (دط)، 2002.

6-عباس محمود العقاد: اللغة الشاعر، د.ط، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

7-لسان العرب: لإبن منظور، محمد بن مكرم بن علي، أبو الفضل جمال الدين إبن منظور الانصاري، دار صادر، بيروت، ط3، 1998.

8- معجم المصطلحات الألسنية، ص 224، مصطلح رقم 2085.

قائمة المراجع:

1-إبراهيم جابر علي: المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، دار العلم والإيمان بمصر، 2010.

2-ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، شرحه وفسره السيد أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، ط2، 1973.

3-بييرجيرو: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان، (دط)، (دت).

4-توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد الأدبي الحديث، ط1، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984م.

5-جوزيف ميشال الشريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1987.

6-الدكتور محمد علي الحولي: معجم علم الأصوات، دار الفلاح، الأردن، ط1، 1402هـ، 1982م.

7-ديوان ابن زيدون: دراسة وتهديب، عبد الله سنده، دار المعرفة، بيروت، لبنان.

8-رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار عنابة، د(ط،ت).
9-الرافعي: إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، مطبعة المقتطف والمقطم، القاهرة، ط3، 1928.
10- رجاء العيد: البحث الأسلوبي، معاصرة وتراث، منشأة المعارف بالإسكندرية، (دط)، 1993.
11- سليمان العطار: الأسلوبية نشأة وتاريخ، مجلة الفصول، المجلد الأول، العدد الثاني، 1981م.
12- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، الكويت.
13- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادؤه وإجراءاته.
14- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، ط2/ 1982.
15- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، شرح وتعليق محمد ألنتجي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1999.
16- عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، (دط)، 2000.
17- عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي في نقد الشعر العربي.
18- فيلي ساندريس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، ط1، 2003.
19- محمد الهادي طرابلسي: خصائص الأسلوب، د.ط، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية.
20- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، نوبار للطباعة، القاهرة، مصر، ط1، 1994.
21- مصلح النجار وأفنان النجار: الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي، مجلة جامع دمشق، مجلد 23، العدد الأول، 2007م.

22- منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط2، 1990.
23- النظم الشعري عند العرب: عبد العزيز شرف وعبد المنعم خفاجي، دار المريخ، الرياض، 1987م.
24- نورالدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة، الجزائر، 1997.
25- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 2007.

رسالات التخرج:

1- الأستاذ: نبيل بومصران، رسالة لنيل شهادة ماجيستير، جامعة ورقلة، 2011.

فهـــرس المحتويـــات

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
بسملة	
شكر وتقدير	
اهداء	
مقدمة	أ–ب
مدخل	
الأسلوب والأسلوبية (المصطلح والمفهوم)	5
أولا: تعريف الأسلوب	5
ثانيا: مفهوم الأسلوبية	8
ثالثا: اتجاهات الاسلوبية	10
1–الأسلوبية التعبيرية	10
2–الأسلوبية النفسية	11
3–الأسلوبية التكوينية	12
رابعا: طرائق التحليل الأسلوبي	13
1–الطريقة الحدسية	13
2–الطريقة (دورة بيتسون)	14
3–الطريقة الإحصائية	15
4– طريقة رسم هيكلية البنية	16
خامسا: العلاقة بين الأسلوب والأسلوبية	17
سادسا: الأسلوبية الصوتية	18
آليات الأسلوبية الصوتية	20
سابعا: تعريف الإيقاع	21
تمهيد	21
في الدلالة اللغوية	22
اصطلاحا	22

الفصل التطبيقي	
الإيقاع الداخلي للقصيدة	24
تمهيد	24
أولا: المستوى الداخلي	24
1-تكرار الحروف (الأصوات)	25
2-تكرار الألفاظ	27
3-الجهر والهمس	27
4-الجناس	29
5-الطباق والمقابلة	32
الإيقاع الخارجي للقصيدة	34
تمهيد:	34
1- البحر	34
2-الزحافات والعلل	35
3-القافية والروي	36
الروي	37
ملحق: نونية ابن زيدون	39
خاتمة	43
قائمة المصادر والمراجع	45