مجلة اللغة العربية وآدابها علمية محكمة
السنة ١٣، العدد ٤، شتاء ١٤٣٩هـ
صفحة ٤٩٣- ٥٢١

Print ISSN: 1735-9767
Online ISSN: 2423-6187
jal-lq.ut.ac.ir

الظواهر الأسلوبية في شعر أبي القاسم الشابّي
قصيدة (صلوات في هيكل الحب) أنموذجاً

مينا پيرزادنيا[١*]، زهره نورمحمدنهال[٢]، محمدرضا شيرخاني[٣]

١. أستاذة مساعدة، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة إيلام
٢. ماجستيرة في اللغة العربية وآدابها بجامعة إيلام
٢. أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة إيلام

(تاريخ الاستلام: ٢٠١٧/٤/١٩ ؛ تاريخ القبول: ٢٠١٨/١/٧)

الملخّص

إنّ الأسلوبية هي من أهمّ المناهج النقدية المعاصرة التي تعنى بدراسة النص والخطاب الأدبي من مُنطَلَقٍ لغوي ومهمّته الأصلية هي البحث عن الجماليات الكامنة في الأساليب من خلال تحليل الظواهر اللغوية وبيان علاقتها بالحالة الشعورية. يمثّل هذا المنهج دوراً هاماً في نقد الأعمال الشعرية لأنّ الشعر تعبير عن عواطف الشاعر وما فيه من السحر فله تأثير عميق في النفوس. تستعرض هذه الدراسة عَبرَ الأسلوب الوصفي- التحليلي، الظواهر الأسلوبية في قصيدة (صلوات في هيكل الحب) لأبي القاسم الشابّي الذي عالج فيها موضوع الحب واشتملت الدراسة على مستويين: اللغوي والأدبي. تظهر نتائج البحث أن الشاعر يرغب إلى التكرار في المستوى اللغوي ويحاول أن يجعل اللفظ موافقاً للمعنى وفي المستوى الأدبي يستعين بالصور الفنية منها الانزياحات التشبيهية والاستعارة وسيلة للتعبير عن مشاعره.

الكلمات الرئيسة

الأسلوبية، أبو القاسم الشابّي، التكرار، الصور الفنية.

---

* الكاتب المسؤول
Email: M.pirzadnia@ilam.ac.ir

مقدمة

إنّ الأدب لسان ينطق عن حول ثقافة النّاس وعاداتهم في كلّ المجتمعات البشرية واللغة عنصر هام وأداة ممتازة لانتقال عواطفهم ومشاعرهم وإلى جانبه يكون النقد ميزاناً للأدب ومقياساً يحكم عليه في حال أنهما دائماً في حالة التغيير لأن الحياة تتغيّر وليست ثابتة وكذلك تختلف المواقف التي تؤخذ منها بعضها من بعض آخر. أمّا بالنسبة للنقد الأدبي في العقود الأخيرة فقد تطوّر تطوّراً كبيراً حيث ظهرت في الأفق الأدبي مذاهب واتجاهات مختلفة ومنها "الأسلوبية" التي أثارت الأذهان حيث «تحتلّ دراسات الأسلوب مكانة متميزة في الدراسات النقدية المعاصرة ويقوم كثير من هذه لدراسات على تحليل الأعمال الأدبية واكتشاف قيمتها الجمالية والفنية إنطلاقاً من شكلها اللغوي باعتبار أن الأدب فن قولي تكمن قيمتها الأولى في طريقة التعبير عن مضمون ما» (درويش، دون تا: ١٣).

إنّ الشابّي شاعر يستخدم شعره لتَجسيد أو بَلوَرَة حبه الصادق ونزعته الوجدانية ولذلك نستطيع أن نعرف شخصيته واتجاهاته الشعرية من خلال شعره. في هذا المقال نتناول نبذة عن حياته لكن الغرض الرئيسي هو دراسة المظاهر الأسلوبية في قصيدته (صلوات في هيكل الحب) ويقصد المؤلفون خلال هذه الدراسة تحقيق أهداف منها تحديد مصطلح الأسلوبية وتعيين أنماطها وكيفية استخدام الشاعر لهذه الأنماط في قصيدته هذه. إذن ينبغي أن نجيب عن الأسئلة التالية:

١. ما هو دافع الشابّي في نظم هذه القصيدة وهل استطاع أن يجسّد الموضوع في إطار الأسلوبية بصورة رصينة؟
٢. كم كان الشاعرُ ناجحاً في أن يجعلَ ألفاظه موافقة لمعانيه؟
٣. بأيّ آلية من آليات التعبير استعان الشاعر لوصف حالاته الروحية وكم كان النجاح حليفَه في هذه المُحاولة؟

الافتراضات:

١. إنّ دافع الشاعر الرئيسي في نظم قصيدته هذه هو الحب وأحاسيسه حول المرأة.
٢. استخدم الشاعر الألفاظ الرقيقة والسهلة وربط بينها وبين مضمون شعره.

٣. استعان الشاعر من الأدوات الأسلوبية والمهارات البيانية لترسيم عواطفه ونبضات قلبه.

خلفية البحث:

إنّ الشابّي شاعر كبير والذين كتبوا عنه وعن حياته وشاعريته وشعره كثيرون. وههُنا نذكر عدداً قليلاً من هذه النماذج لضيق مجال البحث هنا:

١. مقالة «مظاهر رومانسيّة في شعر أبي القاسم الشابّي» لعبد الحميد أحمدي. تحتوي هذه المقالة على المذهب الرومانسي وأهمّ مضامينه في شعر الشابّي الذي يمثّل هذا المذهب أحسن تمثيلاً في تونس.
٢. مقالة «ملامح المقاومة في شعر أبي القاسم الشابّي» لرقية رستم پور ملكي وأمير فرهنگ‌نيا. تشير هذه المقالة إلى أهمّ ملامح المقاومة في شعر الشابّي وتظهر أن الشاعر من الشعراء الملتزمين بوطنه والذين يرفضون الظلم والعدوان ويكافحون الاستعمار دون أن يقبلوا الذلّ والاحتقار أبداً.
٣. «أثر النزعة التشاؤمية في المعجم الشعري لأبي القاسم الشابّي» لإياد توفيق مصطفى أبو الرب. تتناول هذه الرسالة الجانب اللغوي في شعر الشاعر وتجمع الألفاظ التي تدلّ على التشاؤم وما يتعلقه من الألفاظ الأخرى وتحليلها.

لكن لم توجد دراسة أو مقالة تحلِّل هذه القصيدة من وجهة نظر الأسلوبية، إذن حاول مؤلفو البحث أن يدرسوا أهمّ سمات الأسلوبية في هذه القصيدة وكيفية توظيف الشاعر آليات التعبير.

نبذة عن حياة الشاعر

«ولد أبو القاسم الشابّي في الرابع والعشرين عام ١٩٠٩م في بلدة «الشابية» من ضواحي «توزر» عاصمة الواحات والمناظر الخلّابة في تونس» (طريفي، ٢٠٠٤: ٦) «وذهب إلى العاصمة التونسية سنة ١٩٢٠م للدراسة بجامع الزيتونة وهو في الثانية عشر من عمره وقد نضج ذوقه سريعاً وقال الشعر مبكراً، درس النحو والصرف والبيان والأدب على الأساليب القديمة وحصل على شهادة التطويع بعد أن تخرّج عام ١٩٢٨م ثم التحق بمدرسة الحقوق التونسية وحصل على شهادة الحقوق» (قبش، ١٩٧١: ٥٦٥). «ما لبثت موهبتة الشعرية أن تفتحت وهو لم يزل في الثانية عشر من عمره فشدا بالشعر صبياً غريراً فجمع إلى الثقافة العربية الصرفة نوعاً حديثاً من الثقافة الغربية التي عنى بها أصحاب مدرسة الديوان كالعقاد

والمازني وشعراء المهجر بنزعتهم الرومنسية فتأثر بهم خاصة بشعر جبران خليل جبران» (علي، دون تا: ٣٩٥).

قد تناول الشاعر في شعره كثيراً من القضايا الإجتماعية والسياسية والإنسانية والعاطفية وأيضاً الحب والمرأة حيث يعتبر المرأة رمزاً للسعادة والطهارة ونموذجاً للحب العذري في شعره وفي صيف ١٩٣٤م جمع ديوانه «أغاني الحياة» وأراد أن يطبعه في مصر ولكن منعه مرضه القلبيّ عن ذلك. مع هذا قد اشتهر هذا الديوان خاصة القصيدة التي فيه تسمّى «إرادة الحياة» وهي خلاصة من آرائه الإجتماعية وحياته المؤلمة.

«عاش حياة مليئة بالاضطرابات حيث اعتراه الحزن والأسى بعد كارثة وفاة والده وموت حبيبته وفي نفس الوقت أصيب بالمرض القلبيّ بيد أنّه كان في ريعان شبابه» (عمران، ٢٠٠٩: ١٣) وتوفي الشاعر في التاسعة من أكتوبر سنة ١٩٣٤م بسبب مرضه ولم يتجاوز الثانية والعشرين من عمره.

بين يدي القصيدة

«احتلّت المرأة في شعر الشابّي المتأثّر بالتيّار الرومانسي مكانة رفيعة لم تظفر بمثلها في الأدب القديم؛ إذ اتّجه الشاعر إلى تقديسها والخضوع لسلطانها وعاطفة الحب عنده كانت بمثابة تجربة روحية ترتبط بالمعاني الطاهرة والعفة والصمود أمام الشهوات. هذه العاطفة الصادقة جعلته يرى المرأة ملكاً هبط من السّماء ليطهّر النفوس من الأوساخ والأدران ويرفع عنها الغمّة والأحزان، ويسوقها إلى عالم الطهارة والأمان، عالم الخيال والأحلام. إنّ من أروع قصائد الشابّي في الحب والمرأة قصيدته (صلوات في هيكل الحب) التي تعدّ أنموذجاً بارزاً لنضوج الشعر الرومانسي عنده» (أحمدي، ١٣٩٠: ١٨). أحدثت هذه القصيدة ثورة كبيرة في عالم الشعر العربي حينما انتشرت في مجلة (أبوللو). يبدأ الشابّي مطلع قصيدته هذه بوصف الحبيبة ويستخدم كلّ الأوصاف الجميلة لها من الطهارة والعذوبة والجمال ليعبّر عن مكانة الحبيبة العالية عنده.

منهج البحث وتطبيق المستويات على الأمثلة

نريد في هذا البحث أن نحلّل القصائد التي أنشدها الشاعر في هذا الجوّ الرومانطيقيّ الهائج اعتماداً على المنهجية القائمة في تحليل النصوص أسلوبياً والتي نعتمد فيه على مستوياتٍ مختارة وهي المستوى الصوتي والمستوى التركيبي والمستوى المعجمي وأخيراً المستوى الأدبي

الذي تُبين لنا مواضع الفكر عند الشاعر ارتكاناً إلى توفير موادّ الدراسة والانطلاق من رومانسيات الشابّي في هذه القصيدة كمادة أساسية وإيراد أمثلة من شعره لتوثيق أواصر البحث ثمّ الاعتماد على المصادر الأسلوبية وعرض أشعار أبي القاسم على محك الدراسات الأسلوبية لتبين جماليات أسلوبه في التزوّد بهذه الميزات ومدى بَلوَرتها في هيكلية رومانسياته. فأياً كانت مناحيه الغرامية المتعشّقة ومهما كانت درجة صدقها أو زيف ادعائه فيها وأياً كانت حوافزها لديه فإن أعمال شاعرنا الشابّي الشعرية هي من أهم وأفضل المرائي التي تعرض حياة الشاعر الوالهة وتصورها في الزوايا المختلفة وإن كان التعرف بسيرة الشاعر الشخصية يساعد على فهم أشعاره، إلا أننا اكتفينا بهذا القدر الضئيل من نبذة حياته ودواعيه إلى الزهد ليكون الغرض الرئيس عندنا هو استكشاف مظاهر الأسلوبية في أشعاره الرومنسية، إذن فنرمي من وراء هذه الدراسة إلى تحقيق أهداف منها: التعريف بالأسلوبية وتحديد أنماطها وكيفية استخدام الشاعر لهذه الأنماط في أشعاره، وكيف إن هذه النزعات والطموحات العاطفية الوالهة انعكست على مرآة أدبه فنطق بها لسانُ شعره؟ ويتطلّبُ هذا أن نكون على إلمامٍ وجيزٍ بما توحى به مدلولات لفظة الأسلوبية والتي لها ربطٌ مباشر بهيكلية بحثنا.

إنّ لكلمة الأسلوب في اللغة العربية استعمالات عديدة فقد جاء عند صاحب اللسان: « السطر من النخيل أسلوب وكل طريق ممتد فهو أسلوب والأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب، والأسلوب بالضم الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب القول أي أفانين منه، وان أنفه في أسلوب إذا كان متكبراً» (ابن منظور، ١٩٩٤، ذيل مادة سلب: ١٧٨) وتمثل آراء عبد القاهر الجرجاني حضوراً قوياً في المبحث الأسلوبي العربي إذ قدم تصوراً دقيقاً لمفهوم الأسلوب فذكر: «أنه الضرب من النظم والطريقة فيه» (الجرجاني، دون تا: ٣٦١). أمّا الأسلوب في الاستخدام العصري فيشيع في مجالات شتى، فالأسلوب «من حيث المعنى اللغوي العام يمكن أن يعني النظام والقواعد العامة. حين نتحدث مثلاً عن (أسلوب المعيشة) لدى شعب ما، أو (أسلوب العمل) في مكان ما، ويمكن أن نعني كذلك (الخصائص الفردية) حين نتحدث عن (أسلوب كاتب معين) أو الميل إلى سماع (أسلوب موسيقى خاص) التمتع (بأسلوب كلاسيكي) في أثاث المنزل وعن طريق هذين التصورين الكبيرين دخل استخدام مصطلح (أسلوب) في الدراسات البلاغية والنقدية سواء بوصفه نظاماً وقواعد عامة كما تدين الدراسات الكلاسيكية المعيارية التي تسعى إلى إيجاد المبادئ العامة لطبقة من طبقات الأسلوب أو للتعبير في جنس أدبي معين» (درويش، ١٩٨٤: ٦٠).

وأمّا الأسلوبية فيعتقد الكثيرون أن مصطلَحها ليس له تعريف واضح وشامل بسبب

ارتباطها بمجالات عديدة ولكن أكثرهم اعتقدوا أنها تعنى بالتحليل اللغوي وقد حدد ميشال ريفاتير مفهوم الأسلوبية بأنها «علم يعني بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية، وهي بذلك تعنى بالبحث عن الأسس القارة في إرساء علم الأسلوب وهي تنطلق من اعتبار الأثر الأدبي بنية ألسنية تتحاور مع السياق المضموني تحاوراً خاصاً» (ريفاتير، ١٩٩٩: ٢٧٣). استخدم مصطلح الأسلوبية منذ الخمسينات وأريد به منهج التحليل[١] للأعمال الأدبية يقترح الاستبدال الاستبدال الذاتية والانطباعية في النقد التقليدي بتحليل موضوعي أو علمي للأسلوب في النصوص الأدبية. (الخفاجي، ١٩٩٢: ١١) ومن هنا يبدو أن الأسلوبية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالدراسات النقدية والبلاغية واللغوية. (المسدي، ١٩٧٧: ٧٧) وقد ظهرت الأسلوبية على أنها منهج نقدي في بدايات القرن العشرين وكان ذلك ناتجاً عن تطور الدراسات اللغوية الحديثة التي قررت أن تتخذ من الأسلوب علماً يدرس لذاته أو يوظف في خدمة التحليل الأدبي. (درويش، دون تا: ١٨) وهذا المصطلح «هو الذي يطلق عليه في الإنجليزية stylistics وفي الفرنسية la stylistique والباحث في الأسلوبية stylistician» (عبدالمطلب، ١٩٩٤: ١٨٥). «يعد شارل بالي ١٨٦٥م- ١٩٤٧م مؤسس علم الأسلوب معتمداً في ذلك على دراسات أستاذه فرديناند دوسوسير لكن بالي تجاوز ما قال به أستاذه، وذلك من خلال تركيزه الجوهري والأساسي على العناصر الوجدانية للغة، وهو تركيز تلقفه عالم الأسلوب الألماني "seidler" الذي نفى أن يكون الجانب العقلاني في اللغة يحمل بين ثناياه أي بُعدٍ أسلوبي، وإنما ركز على الجانب التأثيري والعاطفي في اللغة وجعل ذلك يشكل جوهر الأسلوب ومحتواه» (ربابعة، ٢٠٠٣: ١٠). «تسعى الأسلوبية إلى دراسة الهيكل البنائي للشعر وتحليل أنساقه التي تكشف عن تنظيمه وفقاً للمستويات الصوتية والتركيبية والدلالية فتؤدي إلى التميز بين آثار الأدباء عامة والشعراء خاصة» (پسندي، ١٣٩٥: ٣).

المستوى اللغوي

ينقسم هذا المستوى عادة إلى ثلاثة مستويات: المستوى الصوتي[٢]، المستوى المعجمي[٣]

1. Stylistics
2. Phonetic
3. Vocabulary

والمستوى التركيبي[1].

المستوى الصوتي:

الدراسة الصوتية تعد الخطوة الأولى للدخول إلى النص الأدبي وفهمه وإدراك قيمه الجمالية ولذلك يلعب الصوت دوراً هاماً في الكشف عن الانفعالات النفسية والطاقات الشعورية؛ لأنّه «مظهر الانفعال النفسي وأن هذا الانفعال إنّما هو سبب في تنويع الصوت بما يخرجه فيه مداً أو غنة أو شدة وبما يهيئه له من الحركات المختلفة في اضطرابه وتتابعه على مقادير مناسبة لما في النفس» (الرافعي، ١٩٦١: ١٨٤). فيتناول المستوى الصوتي العمل الأدبي من ثلاثة أوجه: الموسيقى الخارجية، الموسيقى الداخلية والموسيقى المعنوية (الفكرية). إن أهم ميزات الشعر هو الإيقاع والموسيقى الناتجة عنه فهي ظاهرة طبيعية لتصوير عواطف الشاعر الجياشة ولانرى شعراً يستغني عنها مطلقا فتهتم الدراسات الأسلوبية بالمستوى الصوتي في شتى مناحي نسيج العمل الأدبي ومكوناته من أصواتٍ وإيقاعاتٍ خارجيةٍ وداخليةٍ لما تحدثه من أثرٍ على المتلقي فإذا سيطر النغم على السامع وجدنا له انفعالا حزنًا حينا أو بهجة وحماسة حيناً آخر. (أنيس، ١٩٥٢: ١٩)

إن الباحث الأسلوبي يدرس في هذا المستوى «جروس الألفاظ والحروف وتهتم بالنغمة والتكرار وردّ الكلام بعضه ببعض وإشاعة أنواع التوازن المختلفة مثل: توازن الألفاظ والتراكيب والأسجاع وتوازن الفواصل وانضباط القوافي وفقاً للأسلوب الذي يجعل منها رنيناً موسيقياً يتجاوز وظيفته الدلالية» (محمود خليل، ٢٠٠٣: ١٥٤).

الموسيقى الداخلية:

الموسيقى الداخلية: «هي تشكل الموسيقى الخارجية كلا تتصل عناصره وتتحد متناغمة متكاملة تنبعث من أمور متعددة منها أنواع الحروف وانسجامها وقد تأتي الموسيقى من تتابع المعطوفات. فهنا إثارة وانفعال... فالقلب يرفرف، والدمع يجيب، والماضي جراح، والقلب لايبالي ولكنه ماض إلى غايته، حتي انتهي إلى فراغ وسكون وسلام...» (ترحيني، ١٤١٥: ١٦-١٧). لهذه الموسيقى أشكال وظواهر مختلفة في الشعر فنحن نقصد في بحثنا هذا ما استخدمه الشاعر من التكرار والتدوير والجناس لأنّ هذه الأساليب في معظم قصائده لاسيما في هذه القصيدة.

1. Stracture/syntax

ظاهرة التكرار:

يسهم التكرار ـ سواء أ كان تكراراً للحرف أو للكلمة ـ في تشكيل الموسيقى الحسنة، ويزيد الانسجام والانسياق. نتناول في هذا البحث: ١. التكرار الصوتي. ٢. التكرار اللفظي. ٣. تكرار الصدارة.

الف) التكرار الصوتي

هذا التكرار من أنماط التكرار الشائعة والمنتشرة تتمثّل في «تكرير حرف يهيمن صوتياً في بنية المقطع أو القصيدة» (العرفي، ٢٠٠٠: ٨٢). قسم علماء اللغة الأصوات إلى «المجهورة[١] والمهموسة[٢] بحسب وضع الوترين الصوتيين ففي حالة النطق بالمصوت المجهور تنقبض فتحة الزمار ويقترب الوتران الصوتيان أحدهما من الآخر فتضيق هذه الفتحة، ولكنها تسمح بمرور النَفَس الذي يندفع فيها، فيهتزّ الوتران الصوتيان» (طحان، ١٩٧٢: ٥٠-٥١). أما الحروف المجهورة فهي «الف/ب/د/ذ/ر/ض/ظ/ع/غ» والحروف المهموسة فهي «ء/ت/ث/ح/خ/س/ش/ص/ط/ف/ق/ه» (حسان، ١٩٩٨: ٧٩).

ومن أمثلة التكرار الصوتي نجد هذا البيت حيث يقول:

عذبة أنت كالطّفولة، كالأحلام كاللّحن، كالصّباح الجديد
كالسّماء الضّحوك كالليلة القمراء كالورد، كابتسام الوليد

(الشابّي، ١٩٩٤: ٧٩)

وجود الكاف وهي كاف التشبيه التي تعدّ من الحروف الانفجارية ولها صفة الشدّة (مهدي محمد، ١٩٩٨: ٦٨) وتكرارها تدلّ على شدّة انفعال الشاعر من موقف الحبيبة تجاهه وإلحاحه على إدخال القارئ في الجو الذي يتعايشه وإظهار كلّ ما يرتبط بحياته العاطفية وهذه المراحل كلّها متلاحقة مترابطة، وتسهم في بنائها الموسيقى التي تتمثّل مشاعر الشاعر ونبضات قلبه تجاه محبوبته، لأن اللفظ معبر عن الإحساس ويسبّب أن السامع يتلقي المعنى بطريقة مباشرة.

استفاد الشاعر هنا من مشاهد الطبيعة «الصباح، السماء، الليلة، الورد» بصورة رائعة كأنّه قد تمثّلها في لوحة تصويرية أمام الناظرين ثم شبّه حبيبته بالصور الحسية هذه لأن يكون فهم شعره وإدراك أحاسيسه والوقوف على معانيه سهلاً لكل شخص يقرؤه.

---

1. Les sonores
2. Les soudres

وفي موضع آخر:

أنــتِ قدســي، ومعبــدي، وصــباحي، وربيعــــي، ونشــــوتي، وخلــــودي

(الشابي، ١٩٩٤: ٨١)

يستفيد الشاعر هنا من الحرف المدي «ياء» لامتداد واستمرار ليظهر أن كلّ وجود الشاعر وحياته متصل بحبيبته وهذا الأمر ليس مختصاً بزمان خاص بل لايزال يستمر وفي رأيه كلّ معاني القداسة والخلود والجمال يلخّص في الحبيبة وحبها. وهنا يصنع الشاعر من تكرار صوت واحد تكراراً يتماشي مع طبيعة المعنى الذي يريده لأن أحرف المدّ وهي الواو والألف والياء «هي من الأحرف الجوفية وصفتها الامتداد والاستطالة والتمطُّط» (مهدي محمد، ١٩٩٨: ٨٢). وغالباً ما هي تدلّ على استطالة المعاني التي تحملها وانبساطها وتمدّدها؛ أمّا أحياناً فيوجد الشاعر هذه الدلالة من تكرار عدة أصوات تتماشي مع طبيعة المعنى. مثل:

أنــت أنشــودة الأناشــيد غنّــاك إلــــه الغنــــاء، ربّ القصــــيد

فيــك شــبّ الشّــباب، وشّــحه السّــحر وشــــدو الهــــوى، وعطــــر الــــورود

(الشابي، ١٩٩٤: ٨٠)

«النون» هنا من الألفاظ المجهورة وقد وقعت في مجاورة «الشين» التي هي من الألفاظ المهموسة والتضاد الحاصل منهما يمنح القصيدة ظرافة رائعة معبرة عن أحاسيس الشاعر تجاه حبيبته وانتشار هذا الحب في كيان وجوده فاشياً متناثراً؛ لأنّ صفة الشين «التفشي، والتفشّي هو انتشار الهواء في الفم أثناء النطق بالحرف» (موسوي بلده، ١٣٦٩: ٦٠) إلى جانب إيقاعه المتهامس وهذا التفشّي يدلّ على انتشار هذا الحب الواسع وكونه متفشّياً بين أضلاعه وفي آفاق وجوده متراكماً. وأيضاً قولُه:

وإذا مــا اســتخفّني عبــث النّــاس تبسّــــمت في أســــىً وجمــــود

بســـمةً مـــرّةً، كـــأنّي أستســـلّ مـــن الشّـــوك ذابـــلات الـــورود

(الشابي، ١٩٩٤: ٨٢)

يلاحظ في هذه الأبيات أن الشاعر يستفيد من الألفاظ المهموسة «السين» و«التاء» لخلق جو عاطفي يصف فيه حبيبته ويسهم أذن المتلقي في تمتع من هذه الأصوات وموسيقى موجدة منها.

ب) التكرار اللفظي

هذا التكرار نمط شائع في شعر الشاعر ومن أمثلة التكرار اللفظي:

أنـت... مـا أنـت؟ أنـت رسـم جميـل عبقـري مـن فـنّ هـذا الوجـود
أنـت... مـا أنـت؟ أنـت فجـر مـن السـحر تجلّـى لقلـبي المعمـود

(الشابي، ١٩٩٤: ٨٠)

قد كرّر الشاعر هنا لفظ "أنت" ست مرات متوالية وهذا الأمر يظهر استلذاذ الشاعر بذكر حبيبته وتعلقه بها لأنه يجد اللذة والسكر في خطاب المعشوق.

وأنموذج آخر من هذا النمط:

أنـت فـوق الخيـال، والشـعر، والفـن وفـوق النّهـى وفـوق الحـدود

(الشابي، ١٩٩٤: ٨١)

يستخدم الشاعر لفظ "فوق" عدة مرات ليؤكد أن ينظر إلى المرأة نظرة مغايرة بحيث فيها الإجلال والإكبار الذي يفصل المرأة من طبيعتها الإنسانية ليسمو بمكانتها إلى حد مافوق البشر ويمنحها صورة سامية تقع فوق كلّ شيء قيم كما أن «الواو» وتكرارها يدلّ على أن الشاعر يحاول جمع كلّ المعاني الجميلة ثم تفضيل حبيبته عليها.

ج) تكرار الصدارة

يقصد بهذا التكرار، تكرار اللفظة أو العبارة في بداية كل سطر من أسطر القصيدة (وهبة وكامل، ١٩٨٤: ١١٨) كما في قول الشاعر:

يـا لهـا مـن وداعـة وجمـال وشـباب مـنعّم أملـود!
يـا لهـا مـن طهـارة، تبعـث التقديـ ـس في مهجـة الشّـقيّ العنيـد! ...
يـا لهـا مـن رقّـة تكـاد يـرفّ الـور د منـها في الصّـخرة الجلمـود!

(الشابّي، ١٩٩٤: ٧٩)

يستخدم الشاعر أدوات مفعمة بالتعجب والدهشة: يا لها من .. أي شيء؟ لأن هذا النداء ليس من أنواع النداء المألوف، وهو نداء تعجبيٌّ واللامُ فيه للتعجب كما يقال "يا للعجَب"؛ واللام هذه قد حالت بين حرف النداء والمنادى فكأن الشاعر تصوَّرَ للمنادى شأناً ومنزلةً فلَم يرِد أن يدخلَ عليه حرف النداء مباشرةً فجعل اللام التعجبية بينهما حاجزاً! وبهذا نُدرِك كيف أن الشاعر جعل محبوبته المناداة محجوزة محصورة، منخرطة في سِلك هذا النداء التعجبي ليرفعَ من شأنها قليلاً وإلا فكان يسهُل عليه أن يورِد أسلوب النداء مألوفا بلا طلاوة فيقول: يا جمالُ يا طهارة ويا رقّة ...ألخ.

يشاهد في هذه الأبيات أن حبّ الشاعر بحبيبته حبّ عذري بحيث ينظر إلى المرأة نظرة

روحية وهذا الحبّ عنده لا يقتصر في حدود الحبّ المادي البحت بحيث نجده يذكر المرأة مانحاً لها صورة مقدّسة روحانية يغمرها كل المعاني الرقيقة السامية التي يخضع لها كل شيء في عالم الوجود.

وفي موضع آخر:

أنت... أنت الحياة، في قدسها السّام ـــي، وفي ســحرها الشّــجيّ الفريــد
أنت... أنت الحياة، في رقّة الفجر، وفي رونـــــق الرّبيـــــع الوليـــــد
أنـــت... أنـــت الحيـــاة، كـــلّ أوان في رواء مـــــن الشّـــباب، جديـــد
أنـــت... أنـــت الحيـــاة، فيـــك وفي عينيـــك آيـــات ســـحرها الممـــدود

(الشابي، ١٩٩٤: ٨١)

اللافت في هذه الأبيات من القصيدة أن يكرر الشاعر كلمات «أنت» و«الحياة» في بداية كلها ليؤكد على غرضه وليقل لحبيبته: في رأيي أنت تجدر بكلّ تحسين وآية من آيات قدرة الله على الأرض ويلخّص كلّ معاني الحياة والتجدد فيك ولاغير. فالعبارات فيها القصرُ بتعريف الخبر كما في قوله تعالى ﴿**اللهُ الصّمد**﴾ والمقصورات هي "الحياة" كلّها، وقد جعل الحياة والعيش والمرح والطرب كلها تتجلّى في محبوبته! فهي المقصور عليها كلّ رونق الحياة.. وبهاءها.. وأبّهتها.. ورقّتها.. وقدسيتها... .

وأيضاً:

وحـــرام عليـــك أن تهـــدمي مـــا شـــاده الحســـن في الفـــؤاد العميـــد
وحـــرام عليـــك أن تســـحقي آمـــا ل نفـــس تصـــبو لعـــيش رغيـــد

(الشابي، ١٩٩٤: ٨٢-٨٣)

وكلا البيتين مبدوء بلفظة "الحرام" ليكرّر لها ما يتوجّب عليها من حقوق المعاشقة ومُساماة الحُبّ، وفي البيتين كذلك القصر بتقديم الخبر على المبتدأ الذي هو المصدر المؤوّل وهذا يزيد من رنين العبارة والحرمة المبدوء بها شيئاً كثيراً.

ظاهرة التدوير من أساسيات الربط بين الأسطر الشعرية

هي ظاهرة في موسيقى النص الداخلي وتعرف بالبيت المدور ذلك البيت الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة حيث يكون بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني ولايتمّ شطر البيت إلا من خلال هذا البيت المنفصل (عتيق، ١٩٨٧: ٢٣) كما في قول الشاعر:

يـا لهـا مـن طهـارة، تبعـث التقـدي س في مهجـة الشّـقيّ العنيـد! ...
يـا لهـا مـن رقّـة تكـاد يـرفّ الـور د منـها في الصّـخرة الجلمـود!

(الشابي، ١٩٩٤: ٧٩)

وهذا التدوير هنا يدلّ على أن الشاعر قد أنصف مشاعره تجاه عشيقته بأن قد جعلها مقطّعة موزّعة في شطرَى عبارته لَيستشعِرَ وجودها في كلا الشطرين ولا يعدَمَ شطرٌ من أشطر أبياته الإحساس بحضور محبوبته والطريف أن اللفظتينِ اللتين قد تَوَزّعَتا على الشطرَين هما "التقديس والوَرد"! ولَنِعمَ الكلمتان هُما ـ بدلالاتهما العاطفية الحنينة ذات المودّة ـ لتكونا متناثرتين على أرجاء المصاريع كلّها، وفي هذا التدوير دلالة واضحة في تقسيم هذا الحب فط كافة أجواء عباراته مما لا يخفى على أذواق السامعين.

جناس

يعتبر الجناس عنصراً هاماً من عناصر الموسيقى الداخلية حيث يؤدّي إلى التماثل والتناسق بين بعض الكلمات في الصوائت والصوامت والاختلاف في المعنى إلى خلق موسيقى جميلة تؤثّر في النفس، ويستخدم الشاعر أنواع الجناس في شعره منها:

فيـك مـا فيـه مـن غمـوض وعمـق وجمـال مقـدّس معبـود
أنت.. ما أنت؟ أنت فجر من السّحر تجلّـي لقلـبي المعمـود
فـأراه الحيـاة في مونـق الحسـن وجلّـى لـه خفايـا الخلـود

(الشابي، ١٩٩٤: ٨٠)

كما يلاحظ في هذه الأبيات، أنه هناك بين «فيك» و«فيه» وأيضاً «معبود» و«معمود» جناس ناقص من نوع المضارع وبين «تجلّي» و«جلّي» جناس الاشتقاق. والدلالة أن الشاعر بجناس الاشتقاق هذا يريد أن يشتقَّ أو يقتبسَ حبّه الصافي من وجود محبوبته هذه فحسبُ، ولا يعتمد في الاستضاءة بنور المحبة إلا على وجودها.

ومثل:

أنـت أنشـودة الأناشـيد غنّـاك إلـه الغنـاء، ربّ القصـيد
فيـك شـبّ الشـباب، وشّـحه السّـحر وشـدو الهـوى، وعطـر الـورود
وتـراءى الجمـال، يـرقص رقصـاً قدسـياً، علـى أغـاني الوجـود

(الشابي، ١٩٩٤: ٨٠)

يشاهد بين «أنشودة» و«أناشيد» و«شبّ» و«شباب» و«يرقص» و«رقص» جناس الاشتقاق وبين «غنّا» و«غناء» جناس المطرّف.

الموسيقى الخارجية:

تشمل الموسيقى الخارجية أوزان القصائد فهي موسيقى العروض أي البحور المعروفة وكذا التفعيلات والقوافي.

الف) الوزن (البحر)

الوزن إطار هام من أُطُر موسيقى الشعر وهو «وحدة أساسية وجوهرية ضمن الجزئيات الهامة التي تشكل الوحدة الكلية للخطاب الشعري» (بومزبر، ٢٠٠٧: ١١٠) وأوزان الشعر العربي نوعان: مركبة تحتوي على تفعيلتين، وصافية تشمل تفعيلة واحدة.

إنّ هذه القصيدة قد اعتمدت على الأوزان الخليلية واستخدم الشاعر البحر الخفيف (فاعلاتن، مستفعلن، فاعلاتن) الذي يستخدم في مواضيع الحزن والعواطف والوصف وموضوع هذه القصيدة أيضاً وصف الحب والمرأة وعواطف الشاعر حول هذه المضامين من الفرح أو الحزن ومن الأمل أو اليأس وكلّ هذه الأسباب، الدواعي التي تدفع الشاعر أن يختار هذا البحر لتعبير عواطفه وأحاسيسه بصورة عالية ودقيقة. جدير بالذكر أن زحاف الخبن وهو (حذف الثاني الساكن) - أي تحويل الهجاء الطويل إلى الهجاء القصير- يزيد من سرعة موسيقى الشعر وهنا يستفيد الشاعر من هذه الظاهرة ببراعة خاصة مثلاً إذا جاء الشاعر إلى كلمة «الأحلام» يستخدم من هذه التقنية وخلالها يسرع الموسيقى ليظهر سرعة مرور الأحلام وعدم ثباتها في ذهن الانسان.

وإليكم تقطيع سطر من هذه القصيدة:

عذبـــة أنـــتِ كالطّفولـــة، كالأحـــ ـــلام كـــاللّحن، كالصّـــباح الجديـــد

(الشابّي، ١٩٩٤: ٧٩)

عذ ب تن أن/ ت كط ط فو/ ل ت كل أح لا م كل لح/ ن كص ص با /حل ج دي دي

فـــاعلاتن/ مـــتفعلن/ فعلاتـــن/ فـــاعلاتن/ مـــتفعلن/ فـــاعلاتن

ب) القافية

يقول قدامة بن جعفر «الشعر كلام موزون مقفى يدلّ على معني» (ابن جعفر، دون تا: ٥٦)

وبعبارة أخرى: «ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمّى بالوزن» (أنيس، ١٩٧٢: ٢٤٦).

قبل حديث عن القافية في القصيدة نوضح مصطلحات منها:

الروي: وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، وتنسب إليه.

الوصل: وهو حرف مد نشأ من إشباع الحركة في أخر الروي المطلق.

الردف: وهو حرف لين ساكن أو حرف مد قبل الروي يتّصلان به.

عذبة أنت كالطّفولة، كالأحلام كاللّحن، كالصّباح الجديد
كالسّماء الضّحوك كالليلة القمراء كالورد، كابتسام الوليد
يا لها من وداعة وجمال وشباب مُنعّم أملود!
يا لها من طهارة، تبعث التقديـ ـس في مهجة الشّقيّ العنيد! ...
يا لها من رقّة تكاد يرفّ الور د منها في الصّخرة الجلمود!

(الشابّي، ١٩٩٤: ٧٩)

يستخدم الشاعر هنا حرف «الدال» في الروي ثم حرف الوصل حاصلاً من إشباع الكسرة ويلاحظ أن الشاعر أولاً يجيء بأوصاف الحبيبة وخلال هذا العمل يوظف الصفة المشبهة للدلالة على ثبوت هذه الأوصاف فيها ثم يجيء بالحرف المدي «الياء» و«الواو» لامتداد واستمرار الأوصاف واهتمام القارئ بهذه الأوصاف ثم «الدال» الذي يعد من الألفاظ المهجورة- الانفجارية للتأكيد على الأوصاف وشدّتها بحيث تتضمن عذوبة الحبيبة وجمالها ـ مثل القنبلة ـ كلّ البيئة ثم بعدها «الياء» مرة أخرى لتداعي الامتداد واستمراره وفي البيتين الأوّلين يكون «الياء» حرف قبل الروي ثم ينتقل سريعاً إلى «الواو» وبسبب هذا الانتقال يثار تحير المتلقي وتهتم عينه باللفظ إضافة إلى أذنه ويهيم هياماً كثيراً وهذه الظاهرة نفسها تمنح القصيدة الموسيقى الجميلة جداً خلال الحركة ومن جهة أخرى؛ قوافي الأبيات «الجديد، الوليد، أملود، العنيد، الجلمود و...» لها السجع المتوازي ومن هنا كلّ هذه العوامل سبب خلق جو عاطفي تلعب الموسيقى دوراً عظيماً فيه.

الموسيقى المعنوية

يسمّي الناقدون هذه الموسيقى، الموسيقى الفكرية أيضاً، فالشعر من حيث دلالة الأصوات على المعاني تُشبِه الموسيقى بحيث إنّ السامع يدرِك عبر رنين الكلمات وإيقاعها المعنى، وإن لَم ينتبِه للألفاظ بكاملها! (رُز غريب، ١٣٧٨: ١١٣). فهذه الموسيقى لا تجري في الصوت بل عملية نابعة من الكلمات والموسيقى الكامنة فيها إما من جهة التناسق وإما من جهة التضاد وهذا الأمر يؤدّي إلى صدي نوع خاص من الجمال والتحرّك في القصيدة لأنّ لهذه الكلمات تأثيراً معنوياً وعاطفياً ومن خلال هذه المقدرة تستطيع إلقاء المضمون إلى المتلقي. توجد أنواع مختلفة من الموسيقى المعنوية في قصيدة الشاعر منها: التقابل بأنواعه ومراعاة النظير.

التقابل

التقابل لغة المواجهة بين شيئين، يقال: قَبلَ نقيض بَعدَ، والقُبلُ والقُبُلُ نقيضُ الدُبرُ والدُبُرُ ... والمقابَلَة: المواجهة، والتَقابُل مِثلُه. (الرازي، ١٩٨٢: ج١٧٩٥/٥) ومن مظاهر الموسيق المعنوية التقابل والتضادّ هذا، فالحضور القويّ والفاعل لأية كلمة يتأكد أكثر من خلال استحضار المدلول المُعاكس لها، والضدّ يظهِرُ حُسنه الضِّدّ. (جبر، ٢٠٠٩: ١٠١). فإنّ هذه القصيدة مشحونة ومملوءة بهذه الظاهرة منها:

الف) التقابل الدلالي

فهو يعني وجود علاقة ضدية وقد عرّف حديثاً الدكتور أحمد الجانبي التقابل الدلالي اصطلاحياً بأنّه «كلّ كلمتين تحمل إحداهما عكس المعنى الذي تحمله الأخرى» (منال، ١٩٩٤: ٥٠) مثل:

في شعاب الزّمان والموت أمشي ... تحت عبء الحياة جمّ القيود
ظلمة، ما لها ختام، وهول ... شائع في سكونها الممدود
فالإله العظيم لا يرجم العبد ... إذا كان في جلال السّجود
أنت تحيين في فؤادي ما قد ... مات في أمسي السّعيد الفقيد

(الشابّي، ١٩٩٤: ٨٠-٨١ و٨٣)

فهذه المتضادات تدلّ على هذه الكدسة المتراكمة من أضداد الحبّ التي يعاني منها الشابي إذ يرى نفسه فط مأزق الهجر مرّة وفي مفازة الوصل مرّة، ويكابدُ مرارات الغَدر والخيانة حيناً ثمّ يرتاح إلى أمارات الوفاء والحماية حيناً آخر وهكذا تتزاحم في وجوده هذه الأحاسيس المتضادّة فلا حيلة له سوى أن يعبّر عنها بإقامة هذه العلاقات التقابلية بين

ألفاظه للتدليل على هذه المفارقة الغرامية التي غمرَت وجوده.

ب) التقابل الوصفي

ونمط آخر من هذه الظاهرة هو التقابل الوصفي ويقصد بهذا النوع، التقابل بين شيئين بحيث يختلفان في كونهما اسماً وفعلاً وهنا نكتفي بذكر هذا الأنموذج:

وتشـــيدين في خرائـــب روحـــي مـــا تلاشـــى في عهـــدي المجـــدود

(الشابي، ١٩٩٤: ٨٠)

يفتنّ الشاعر هنا مستخدماً الكلمات التي تحمل معنى ضدها ومن خلال النمط الفني هذا يقوم بنقل أحاسيسه وعواطفه إلى القارئ بصورة جيدة. فاستخدم الاسم لنفسه (خرائب) والفعل الدالّ على الاستمرار والتجدّد لمحبوبته (تشيدين)! وفي الاسمِ الثبوتُ والاستقرار بخلاف المضارع الذي يوحي بالتجدد والاستمرار وبهذا قد اعترف بخضوع نفسه واستكانته الدائمة أمام هذا الحبّ المُضنِي وقد دَلّ في الوقت نفسه على أن محبوبته لاتزال تحاول إعمارَ ما أخربَتهُ خطوبُ العشق في كيان وجوده.

مراعاة النظير

«هي الجمع بين الأمرين أو أمور متناسبة لا على جهة التضاد، وذلك إمّا بين اثنين أو أكثر» (الهاشمي، ١٣٨٦: ٣٢١) وأمثلة مراعاة النظير في شعر الشابّي كثيرة جداً، مثل:

أنـــت دنيـــا الأناشـــيد والأحـــلام والسّـــحر والخيـــال المديـــد

أنـت فـوق الخيـال، والشّـعر، والفـنّ وفـــوق النّهـــى وفـــوق الحـــدود

(الشابّي، ١٩٩٤: ٨١)

يقيم الشاعر صلة متينة بين هذه الكلمات ومن خلالها يوجد الجوّ الغرامي الذي عبر هذا يصف حبيبته بأروع صورة تتسرّب في نفس المتلقي ويلعب بعقول القارئين بواسطة افتنانه بالكلمات وتأثيرها السحري. وتكرار الضمير (أنت) يعضُدُ خلقَ هذه الأجواء اللطيفة أو يسايرُها.

وشمـــوس وضـــاءة ونجـــوم تنثـــر النّـــور في فضـــاء مديـــد

وربيـــع كأنّـــه حلـــم الشّـــاعر في ســـكرة الشّـــباب السّـــعيد

ورِيـــاض لا تعـــرف الحلـــك الـــدّاجي ولا ثـــورة الخريـــف العتيـــد

وطيـــور ســـحريّة تتنـــاغى بأناشـــيد حلـــوة التّغريـــد

وقصـــور كأنّهـــا الشّـــفق المخضـــوب أو طلعـــة الصّـــباح الوليـــد

وغيـــــــوم رقيقـــــــة تتـــــــهادى كأباديـــــد مـــــن نثـــــار الـــــورود

(الشابي، ١٩٩٤: ٨٢)

ومن الملاحظ هنا أن الشاعر استفاد من مظاهر الطبيعة وجمالها متوالياً لخلق صورة ملموسة أمامنا ليسهم المتلقي في لذة الحب وسكره.

المستوى التركيبي

«المستوى التركيبي يستنبط من خلال الجملة المنطوقة أو المكتوبة على المستوى التحليلي أو التركيبي ويطلق على هذا النوع من الدلالة الوظائف النحوية أو المعاني النحوية» (حسان، ١٩٩٨: ١٧٨). «وجانب آخر من المستوى يمكن أن يستنبط من المعاني العامّة للجمل والأساليب الدالة على الخبر أو الإنشاء، والإثبات أو النفي، والتأكيد والطلب كالاستفهام، والأمر، والنهي، والنداء و... باستخدام الأدوات الدالّة على هذه الأساليب» (عوض حيدر، ١٤١٩: ٤٣). هنا يمكن أن يأتي دور الأسلوبية النحوية في دراسة العلاقات والترابط والإنسجام الداخلي في النص وتماسكه عن طريق الروابط التركيبية المختلفة. فتدورُ رحى البحث في هذا المستوى على مدار الأساليب الإنشائية أكثر من تركيزنا على الجانب الخبري، إذ إنّها تكون أكثر مثاراً للاهتمام المعنوي وأكثر عُرضةً لإنتاج المعاني وخلق الصور الشعرية في غضون القصائد.. والشقّ الأكبر من الجمل يندرج تحت الأساليب الخبرية التي تكون خارجة عن دائرة الحصر، فينبغي أن نولي الاهتمام الأوّل بل الأولى بسَرد الأساليب الإنشائية لدى الشاعر والتصاوير التي يقوم بخلقها أو إبداعها عبر هذه الأساليب.

«النحو كان لا يهتم إلّا بقواعد تركيب الجملة ولم يسبق له أن اهتم بقواعد تركيب النص وقد لاحظ بعض علماء اللغة أن في النصوص الأدبية والشعرية خاصة انحرافات عدّة عن النسق النحوي مما يشجع على دراستها والتعرّف بواسطتها على توظيف العلاقة بين المعاني اللغوية والسياق» (خليل، ٢٠١١: ١٥٨-١٥٩). نتكلم في هذا المجال حول الأساليب الإنشائية بحيث يظهر البحث أن الجمل الإنشائية التي تفيد الحدوث والحركة والتجدد أكثر من الجمل الخبرية وأيضاً يتناول من الأساليب الإنشائية الإستفهام والنداء و... .

الأساليب الإنشائية:

إن الأساليب التي استخدمها الشاعر في القصيدة تنوعت بين الخبرية والإنشائية ووظّف من

الأساليب الإنشائية النداء والإستفهام لوصف الحب والمرأة أكثر.

الف) الاستفهام

أيّ شيء تراك؟ هل أنت «فينيس»[١] تهادت بين الورى من جديد
لتعيد الشّباب والفرح المعسو ل للعالم التّعيس العميد!
أم ملاك الفردوس جاء إلى الأر ض ليحيي روح السلام العهيد؟

(الشابّي، ١٩٩٤: ٧٩-٨٠)

ذكر في البيت «أيّ شيء تراك؟ هل أنت فينيس...» أسلوب الاستفهام في موضعين، مرة بـ «أيّ» ومرة أخرى بـ «هل» وغرض الشاعر منهما الإحساس بالعجز من وصف حبيبته والتحير بها. يستخدم الشاعر هنا أداة «أيّ» للتمييز بين «فينيس» و«ملاك» نسبة إلى المعشوق ولعدم إدراك ماهيتها كما يجعل هنا أداة «هل» - تفيد التصديق فقط لا التصور- بدل «أ» في مقام التصور للتعبير عن تحيره بحيث لا يستطيع تجسيد الحبيبة بأيّ شيء لعلو منزلتها وتقدّسها.

ب) النداء

قد ورد النداء عدة مرات في القصيدة واستخدم الشاعر من أدوات النداء حرف «ياء» أكثر من غيرها، منها قول الشاعر:

يا ابنة النّور، إنّني أنا وحدي من رأى فيك روعة المعبود
آه يا زهرتي الجميلة لو تدري ما جدّ في فؤادي الوحيد

(الشابي، ١٩٩٤: ٨١-٨٢)

١. في قوله: «يا ابنة النّور...» غرض النداء هنا التعجب والإعجاب بجمال الحبيبة وإعلاها إلى حد المعبود.

٢. في قوله: «آه يا زهرتي الجميلة...» غرض الشاعر من النداء هو الإنكار وأيضاً التحسر والتأسف لأن الحبيبة لا تعلم شيئاً عن قلب الشاعر الوحيد بما فيه من الألم والحزن واليأس بسبب الهجر.

ج) فعل أمر

من الظواهر التي لها حضور كثير وذو فائدة في هذه القصيدة هي كثرة استعمال فعل أمر

---

١. Venus: إلهة الحب والجمال عند الرومان.

متوالياً لإظهار إلحاح الشاعر على مضمون خاص منها:

وانفخـــي في مشـــاعري مـــرح الـــدّنيا وشـــــدّي مـــــن عزمـــــي المجهـــــود
وابعثـــي في دمـــي الحـــرارة، علّـــي أتغنّـــى مـــع المـــنى مـــن جديـــد

(الشابي، ١٩٩٤: ٨٢)

وفي موضع آخر:

وامنحـــيني الســـلام والفـــرح الـــرّو حـــيّ يـــا ضـــوء فجـــري المنشـــود
وارحمـــيني، فقـــد تهـــدّمت في كـــو ن مـــن اليـــأس والظّـــلام مشـــيد
أنقـــذيني مـــن الأســـى، فلقـــد أمسيـــ ـــت لا أســـتطيع حمـــل وجـــودي

(الشابي، ١٩٩٤: ٨١)

يلاحظ في هذه الأبيات أن توظيف الشاعر لِفعل الأمر متتابعاً جاء ليؤكد على مقدرة حبيبته على كلّ أمر وشأن وصيغُ الأمر الخَمس التي وردت في بداية كل بيت يقصَدُ بها جميعاً الدعاء والطلب اللين الاستعطافي في المتواضع وفي توالي هذه الأوامر الاستعطافية كذلك دلالة على خلجان روح الأمل والرجاء الواثق في داخل الشاعر.

المستوى الأدبي

إن الحديث عن الآليات الأسلوبية للنص يدلّ على مقدرة المبدع في اختيار اللغة لتكون موافقة معنى يريده الشاعر ويعتمد في تنويع خطابه الشعري على الإنزياحات المختلفة «إذ إن اللغة خلق إنساني ونتاج للروح وإنها اتصال ونظام ورموز تحمل الأفكار وتظهر شعرية النص وقدرة المبدع من خلال عرض هذه الأفكار بنمط إبداعي يغاير النمط التعبيري العادي الذي لا يحمل أي صنعة أدبية» (درويش، دون تا: ٦٤).

الانزياح

«إن الانزياح مادته (زيح) من باب الإنفعال أي ذهب وتباعد. زاح الشيء يزيح زَيحاً وزُيوحاً زِيوحاً وزَيَحاناً وأزحتُهُ وأزاحَه غيره» (ابن منظور، ١٩٩٤: مادة زيح) أول من استخدم هذا المصطلح في الأدب العربي هو عبد السلام المسدي في كتابه وهذا المصطلح ترجمة حرفية للفظة ecart في اللغة الفرنسية «وما هو جدير بالذكر هو أن مصطلحات عدة وأوصاف كثيرة تعلقت بدائرة الانزياح ومن المؤكد أن هذه المصطلحات ليست في مستوى واحد دلالة على

المفهوم. ومن تلك المصطلحات؛ التجاوز، الانزياح، الانحراف، الاختلال، المخالفة، الانتهاك، خرق السنن، اللحن، العصيان، التحريف، الانكسار، كسر البناء، الإختراق، التغريب، فجوة التوتر، الخلل، التناقض والشناعة» (محمد ويس، ٢٠٠٥: ٣٣). أما الانزياح في المفهوم الأسلوبي ف « هو انحراف الكلام عن نسقه المألوف وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته ويمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب الأدبي بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته» (السد، ١٩٩٧: ١٧٩). إن الموضوع الآخر حول الانزياح الذي يجدر بالإشارة إليه هو «أنه لا يعد كل انحراف انزياحاً إذ لابد أن يصاحبه وظيفة جمالية وتعبيرية ويجذب انتباه القارئ لأن جذب الانتباه مرحلة أولى للوصول إلى الإمتاع ومن حيث إنّ الانزياح يقوم على المفاجأة والتغيير وعدم الثبات فمن البديهي أن يعجز معيار واحد في تعيينه دائماً ومن ثم فلابد أن تستخدم معايير مختلفة في ذلك ومنها اللغة العادية، النثر العلمي والقارئ العمد (هو القارئ المقبول بالبداهة الذي يمكن أن يتلقي تأثير النص)» (محمد ويس، ٢٠٠٥: ١٤٠) نعالج هنا ظاهرة الانزياح بأنماطها المختلفة، منها الانزياح الدلالي وتراسل الحواس والتقديم والتأخير.

الانزياح الدلالي

« إنّ لغة الشعر أو النثر تزخر بالألفاظ والمترادفات في شكلها العادي، ولكن عندما تخرج هذه المترادفات عن نمطها العادي فإنّه يدخل عليها ما يعرف بالانزياح فتخرج وتعرض عن معناها الرئيسي وتلبس معاني أخرى وهذا النوع من الإنزياح يسمى الإنزياح الدلالي» (صالح، ٢٠١١: ٦). وموارد الانزياح الأدبي الخالص التي يتمتع بها الشاعر في كلامه هو الخروج عن اجتلاب المشبهات والمشبهات بها المألوفات وتمامُ سعيه معكوفٌ فيه على أن يورِد ضمن تشابيهه واستعاراته بأوجُه شبهٍ وجوامعَ استعاراتٍ قد يكون فيها مُنزاحاً كتشبيه بـ"الطفولة"، "الأحلام"، "اللحن"، "الصباح الجديد"، "السماء الضحوك"، "الليلة القمراء"، "الورد"، "ابتسام الوليد"، وتشبيه روحه بالخرائب وهو أمرٌ بديع و...، وهذا هو الملمَح الذي يستلفت النظر عند استخدامه لهذه البيانيات ذات الانزياح ليطيرَ بأرواح سامعيه في أجواء خارقة غيرَ ما ألِفَت التحليقَ فيها سابقاً. قد حفلت قصيدة الشابّي بأنماط هذه الظاهرة، منها:

الف) التشبيه

التشبيه هو الربط بين شيئين تجتمع بينهما صفة أو صفات مشتركة ومن الواضح أن كثرة التشابيه في قصيدة الشاعر تكون سبب الانسياق وراء الإيقاع وذلك ما هو بيّن في البيتين الأوّلين منها:

عذبــة أنــت كالطّفولــة، كــالأحلام كــــاللّحن، كالصّـــــباح الجديـــــد
كالسّـماء الضّـحوك كالليلـة القمـراء كـــــالورد، كابتســـــام الوليـــــد

(الشابّي، ١٩٩٤: ٧٩)

قد اختار الشابّي في القصيدة ألفاظاً توجد جواً من الأحاسيس التي حرص على إشاعتها في شعره وتلك الألفاظ مملوءة بالجمال والطهارة الذي يذكر أوصاف الحبيبة الجميلة. شبه الشاعر حبيبته هنا بـ"الطفولة"، "الأحلام"، "اللحن"، "الصباح الجديد"، "السماء الضحوك"، "الليلة القمراء"، "الورد"، "ابتسام الوليد"، ووجه شبه في كلّ التشبيهات هو العذوبة ويسمّى هذا التشبيه تشبيه الجمع لجمع مشبه واحد مع عدة مشبهات به. كل هذه العوامل يظهر أن الشاعر يرى مكانة قيمة لمحبوبته بحيث يرفعها من الإطار المادي والملموس ويمنحها صورة روحانية ومقدّسة.

وأيضاً:

أنـت... مـا أنـت؟ أنـت رسـم جميـل عبقـري مـن فـنّ هـذا الوجـود
أنت... ما أنت؟ أنت فجر من السحر تجلّـــى لقلـــبي المعمـــود

(الشابّي، ١٩٩٤: ٧٩)

شبه الشاعر حبيبته مرة بالرسم في جماله وفجر في سحره وفيهما التشبيه البليغ.

وفي موضع آخر:

وإذا مـا اسـتخفّني عبـث النّـاس تبسّـمت في أسـىً وجمـود
بسـمةً مـرّةً، كـأنّي أستسـلّ مـن الشّـوك ذابـلات الـورود

(الشابّي، ١٩٩٤: ٨٢)

شبه الشاعر تبسّمه في حالة الأسى والحزن والسكون بحالة يريد إخراج الورود الذابلة من الشوك وهنا التشبيه المركب ووجه شبهه عمل دون فائدة.

وأيضاً قول الشاعر:

وتشـيدين في خرائـب روحـي مـا تلاشـى في عهـدي المجـدود
في شـعاب الزّمـان والمـوت أمشـي تحـت عـبء الحيـاة جـمّ القيـود

(الشابّي، ١٩٩٤: ٨١-٨٢)

شبه الشاعر روحه بالخرائب بسبب كثرة حزنه وقلقه والزمان والموت بالشعاب التي

يمشي الشاعر فيها وأيضاً شبه الحياة بالعبء بسبب ثقلها وعسرها وهنا التشبيه البليغ.

ب) الاستعارة

عرّف التفتازاني الاستعارة بأنّها «هي الكلمة المستعملة في غير ما وضعت لها في اصطلاح به التّخاطب على وجه يصحّ مع قرينة عدم إرادته ولابدّ من علاقة المشابهة أو هي اللفظ المستعمل فيما شبّه بمعناه الأصلي لعلاقة المشابهة» (التفتازاني، ١٤١١: ٢١٨-٢١٩). يوظّف الشاعر في قصيدته هذه الاستعارات الكثيرة، منها الإستعارة المكنية والتشخيص بحيث يلتزم الشاعر نفسه لاستعمال هذه التقنية ويستخدمها كأداة لانتقال مضمون شعره. ومن أمثلة الاستعارة في شعره:

وانتشت روحي الكئيبة بالحبّ وغنّت كالبلبل الغرّيد

(الشابّي، ١٩٩٤: ٨٠)

شبه الشاعر هنا روحه الكئيبة بشخص سكران بسبب الحب والفرح الذي نابع عن هذه الحالة والجامع فيهما هو السكر والبهجة والفرح وهنا الاستعارة المكنية والتشخيص كما شبه غناء روحه بغناء البلبل الغرّيد وهنا التشبيه المرسل.

بعد أن عانقت كآبة أيّامي فؤادي وألجمت تغريدي

(الشابّي، ١٩٩٤: ٨٠)

شبه الشاعر كآبة أيامه (مشبه) بإنسان (مشبه به) يعانق قلبه وحذف الإنسان وأخذ بلوازمه وهي المعانقة وهنا الاستعارة المكنية والتشخيص وشبه روحه مرة أخرى بإنسان يلجم تغريده الذي شبهه الشاعر بفرس ملجم وفيهما الاستعارة المكنية والتشخيص.

وفي موضع آخر:

في فؤادي الغريب تخلق أكوان من السّحر ذات حسن فريد

(الشابّي، ١٩٩٤: ٨٢)

شبه الشاعر فؤاده بإنسان غريب توجد أكوان سحرية فريدة فيه وهنا الاستعارة المكنية والتشخيص.

وقصور كأنّها الشّفق المخضوب أو طلعة الصّباح الوليد

(الشابّي، ١٩٩٤: ٨٢)

شبه الشاعر حبيبته بالقصور ثم تلك القصور بالشفق المخضوب وطلعة الصباح الوليد وهنا شبه الشفق بالمرأة التي تخضب وأيضاً الصباح بالمرأة التي تلد وفيهما الاستعارة المكنية والتشخيص.

وتهـــادت في أفـــق روحـــك أوزان الأغـــــاني، ورقّـــــة التغريـــــد

(الشابّي، ١٩٩٤: ٨٠)

شبه الشاعر أوزان الأغاني والتغريد الرقيق بإنسان يمشي يمنة ويسرة وهنا الاستعارة المكنية والتشخيص وفي الحديث عن أفق روحك، شبه الشاعر روح حبيبته بالأفق بسبب وسعتها وعظمتها فالتشبيه ههُنا البليغ.

أيّ شـيء تـراك؟ هـل أنـت «فينـيس» تهـادت بـين الـورى مـن جديـد
لتعيـد الشّـباب والفـرح المعسـو ل للعـالم التّعـيس العميـد!

(الشابّي، ١٩٩٤: ٧٩)

الشابّي عندما يعالج موضوع الحبّ والمرأة في القصيدة تذوب روحه في روح محبوبته وتصيران شيئاً واحداً يسير في عالم الخيال والأحلام، في عالم لا يوجد فيه إلّا الحب الحقيقي وهذا الحب هو رمز السعادة الأبدية ثم يشبه المحبوبة بـ «فينيس»، إلهة الحب والجمال عند الرومان، يجعلها رمزاً للسعادة وأداة لإدخال الفرح والسرور في القلوب التعسة وأيضاً يشبهها بملك من ملائكة الجنة الذي يحيي الأمن والسلام في العالم. من هنا تظهر عبقرية الشاعر وافتنانه في ترسيم صور يمنحها الحركة مثلاً يشبه المعشوقة بـ «فينيس» التي تتهادى بين الناس وأيضاً يشبه الشاعر، العالم بإنسان مريض لايستطيع النهوض من فراشه إلا إذا كان متّكئاً وهذا الأمر يظهر واقعه المؤلم والاستعارة هنا الاستعارة المكنية والتشخيص.

تراسل الحواس

تراسل الحواس بوصفه أحد آليات الصور الخيالية في الشعر «مقترناً بنظرية "العلاقات الناشئة" في الغرب بسبب معطيات حضارية خاصة مثيراً كذلك اسم صاحب هذه النظرية "بودلير" شاعر الرمزية المشهور فقد أفصحت أشعاره عن رأيه في مجال الطبيعة على نحو غامض معقد في عالم الشعر بخاصة» (رمضان، ٢٠٠٧: ٢). «وقد تجاوزت نظرية العلاقات هذه ميدانها في مجال الطبيعة إلى ما يسمّى بـ «تراسل الحواس» واختلاطها وتعبير أحدها عن الآخر فاللمس والشم والسمع والبصر والذوق حواس من نوع آخر ووسائل فنية تتجاوز حدودها الطبيعية إلى معان جديدة مبتكرة» (الحمداني، ١٩٨٩: ٢٥١). بعبارة أخرى؛ تراسل الحواس هو

«وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى» (السعدني، ١٩٨٧: ٩٥).

هناك أنماط مختلفة من "الصور المتراسلة" في شعر الشابّي منها:

الف) الصورة البصرية المحوّلة إلى الصورة الذوقية

فـــدعيني أعـــيش في ظلّـــك العـــذب وفي قـــــرب حســـــنك المشـــــهود

(الشابّي، ١٩٩٤: ٨١)

نلاحظ أن الشاعر في البيت يتّصل «الصورة البصرية» ب «الصورة الذوقية» دون تمييز بينهما وقد جعل المدرك البصري «ظلّ» محوّلاً إلى المدرك الذوقي «العذب» ويستهدف وراء استخدام هذه الظاهرة رفع مستوى الكلام خيالاً وسحراً.

ب) الصورة السمعية المحوّلة إلى الصورة الذوقية

وطيـــــور ســـــحريّة تتنـــــاغى بأناشـــــيد حلـــــوة التّغريـــــد

(الشابّي، ١٩٩٤: ٨٢)

يستخدم الشاعر هنا كلمة حلوة (من مدركات الذوق) للأناشيد التي من مدركات السمع ويربط من خلال عملية التراسل بين كلمات «أناشيد» و«حلوة» حاسة السمع بحاسة الذوق ويجعل المدرك السمعي محوّلاً إلى المدرك الذوقي.

ج) الصورة البصرية المحوّلة إلى الصورة اللمسية

وغيـــــوم رقيقـــــة تتـــــهادى كأباديـــــد مـــــن نثـــــار الـــــورود

(الشابّي، ١٩٩٤: ٨٢)

يجعل الشاعر هنا المدرك البصري «غيوم» متّصلاً بالمدرك اللمسي «رقيقة» ويزداد جمالية شعره.

كما يشاهد أن الشاعر يوظّف هذا النمط الفني في قصيدته ليخرج الحواس الإنسانية عن دورها المتعارف والمألوف إلى التعبير اللامألوف واللامتوقّع ومن ثم يمنح شعره جمالاً وترابطاً وتلاحماً يجذب المتلقي بصورة لا مثيل لها في التقنيات الفنية الأخرى.

التقديم والتأخير

«يمثّل عنصر التقديم والتأخير عاملاً أساسياً في إثراء اللغة الشعرية وإغناء التحولات الإسنادية التركيبية في النص الشعري مما يجعله أكثر حيوية ويبعث في نفس القارئ الحرص على مداومة النظر في التركيب بغية الوصول إلى الدلالة بل الدلالات الكامنة وراء

النص» (كوهن، ١٩٨٦: ١٥) يعدّ التأخير وتقديم ما حقه التأخير في شعر الشاعر من أبرز تقنياته الأسلوبية ومن خير الشواهد على ذلك:

أنت تحين في فؤادي ما قد ... مات في أمسي السّعيد الفقيد
وتشيدين في خرائب روحي ... ما تلاشى في عهدي المجدود
فيك شبّ الشباب، وشّحه السّحر ... وشدو الهوى، وعطر الورود
في شعاب الزّمان والموت أمشي ... تحت عبء الحياة جمّ القيود
في فؤادي الغريب تخلق أكوان ... من السّحر ذات حسن فريد
منك ترجو سعادة لم تجدها ... في حياة الورى وسحر الوجود

(الشابّي، ١٩٩٤: ٨٠-٨٣)

في كلّ هذه الأبيات ما يسترعي الانتباه أن الشاعر يقدّم الفضلة «الجار والمجرور» على العمدة «الفعل والفاعل و...» للتأكيد على هذه الفضلات ومن جانب آخر؛ هذا النمط يتيح للقارئ الواعي فرصة التخيل والرؤية ويثير إعجابه ليسئل من نفسه: أي شيء يريد الشاعر قوله؟

أيضاً الشاعر هنا يبدأ الأبيات التالية أكثراً باسم نكرة في مقام الخبر الذي يفيد الثبوت وأيضاً الدوام والاستمرار لكونه مفرداً ويقدّم الخبر على المبتدأ. مثل قول الشاعر حيث قال:

عذبة أنت كالطّفولة، كالأحلام ... كاللّحن، كالصّباح الجديد
خطوات، سكرانة بالأناشيد، ... وصوت، كرجع ناي بعيد
وقوام، يكاد ينطق بالألحان ... في كلّ وقفة وقعود

(الشابّي، ١٩٩٤: ٧٩-٨١)

وجدير بالذكر أن الشاعر قد جعل اسم قصيدته «صلوات في هيكل الحب» أي يبدأ قصيدته باسم نكرة للدلالة على كثرة الصلوات بحيث تبقى ثابتة وتستمر أبداً ومن جهة أخرى يمنحها صبغة دينية ومقدسة.

النتائج

أهمّ ما توصّل إليه هذا البحث:

١. استخدم الشابّي عدد من الآليات البيانية والأسلوبية ليعبّر عن معانيه ومضامينه في إطار هذه الآليات المتوفّرة واختار مناهج شتى في هذا المجال منها المستوى اللغوي والمستوى الأدبي وكلّ هذا ينقسم إلى عدة أقسام.

٢. نرى الشاعر مستخدماً في المستوى اللغوي البحر الخفيف ليربط ارتباطاً رصيناً وصلة متينة بين موضوع القصيدة ـ وهو الحبّ والمرأة ـ والبحر. كذا القوافي كانت متناسبة مع مضمون شعره والمحور الذي تدور فكرة الشاعر حوله وهي العواطف وانكسارات قلبه وكلّ هذا من أسباب الانسجام في الموسيقى الخارجية. أمّا في الموسيقى الداخلية فرغب إلى التكرار بأنماطه المختلفة خاصة تكرار البداية وأوجد إيقاعات متنوعة تؤثر تأثيراً كثيراً وعميقاً في المتلقي.

٣. في المستوى التركيبي فنراه يركن إلى استخدام الجمل الإنشائية الطلبية ـ منها الاستفهام والنداء و... ـ أكثر من الجمل الخبرية.

٤. في المستوى الأدبي نلاحظ أن الشاعر قد قام بتوظيف الصور الفنية مثل الانزياحات التشبيهية والاستعارة وأكثر نوع التشبيه والاستعارة في قصيدته هو التشبيه البليغ والاستعارة المكنية ويستفيد الشاعر أحياناً كليهما معاً في بيت واحد وسيلة لتعبير مشاعره وأحاسيسه وقد استخدم ظاهرة التقديم والتأخير خاصة تقديم الفضلة على العمدة للتأكيد على العنصر الخاص الذي يلعب دوراً رئيساً في القصيدة وأيضاً لزيادة جمالية شعره.

٥. قد تمكن الشابّي من الوصول إلى غايته العاطفية وترسيم لوحات فنية منوّعة تبلورت فيها ملامحه الأسلوبية.

المصادر والمراجع

١. أبو العدوس، يوسف (٢٠٠٧م). الأسلوبية الرؤية والتطبيق. عمان: دار المسيرة.

٢. ابن جعفر، قدامة (دون تا). نقد الشعر. تحقيق وتعليق: محمد عبدالمنعم خفاجي، بيروت: دار الكتب العلمية.

٣. ابن منظور، جمال الدين (١٩٩٤م). لسان العرب. بيروت: دار صادر.

٤. أحمدي، عبدالحميد (٢٠١١م). مظاهر رومانسيّة في شعر أبي القاسم الشابّي. إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)، السنة ١، العدد ٤.

٥. أنيس، إبراهيم (١٩٧٢م). موسيقى الشعر. ط ٤، القاهرة: مكتبة الأنجلو مصرية.

٦. بومزبر، الطاهر (٢٠٠٧م). أصول الشعرية العربية، نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري. الجزائر: موفم للنشر.

٧. پسندي، فائزه؛ سيفي، محسن؛ ورسولنيا، اميرحسين (١٣٩٥ش). دراسةٌ أسلوبية في قصيدة وردة على جبين القدس للشاعر الفلسطيني؛ هارون هاشم الرشيد. مجلة اللغة العربية وآدابها، السنة ١٢، العدد ٢٩، صص٢٢١-٢٥٩.

٨. ترحيني، فايز (١٤١٥ه). الأدب: أنواع ومذاهب. بيروت: دار النخيل.

٩. تفتازاني، سعد الدين (١٤١١ه). مختصر المعاني. قم: دار الفكر.

١٠. الجرجاني، عبدالقاهر (دون تا). دلائل الإعجاز. تحقيق محمود شاكر، القاهرة: مكتبة الخانجي.

١١. حبيب، بروين (١٩٩٩م). تقنيات التعبير في شعر نزار قباني. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

١٢. حسان، تمام (١٩٩٨م). اللغة العربية معناها ومبناها. ط ٣، القاهرة: عالم الكتب.

١٣. الحمداني، سالم أحمد (١٩٨٩م). مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث. الموصل: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي.

١٤. الخفاجي، محمد عبدالمنعم؛ والآخرون (١٩٩٢م). الأسلوبية والبيان العربي. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية.

١٥. درويش، أحمد (دون تا). دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث. القاهرة: دار غريب.

١٦. ـــــــــــ (١٩٨٤م). الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه. مجلة فصول، المجلد ٥، العدد ١، مصر.

١٧. الرازي، محمد بن أبي بكر (١٩٨٢م). معجم مختار الصحاح. الكويت: دار الرسالة.

١٨. الرافعي، مصطفى صادق (١٩٦١م). إعجاز القرآن والبلاغة النبوية. تحقيق عبدالله منشاوي، القاهرة: مكتبة الإيمان.

١٩. ربابعة، موسى (٢٠٠٣م). الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها. كويت: دار الكندي للنشر والتوزيع.

٢٠. رمضان، أحمد فتحي (٢٠٠٧م). بلاغة تراسل الحواس في القرآن الكريم: نماذج تطبيقية. مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، المجلد ١٤، العدد ١.

٢١. ريفاتير، ميشال (١٩٩٩م). محاولات في الأسلوبية الهيكلية. تقديم عبدالسلام المسدي، حوليات الجامعة التونسية، العدد ١٠.

٢٢. السد، نور الدين (١٩٩٧م). الأسلوبية وتحليل الخطاب. المجلد الأول، الجزائر: دار هومة.

٢٣. السعدني، مصطفى (١٩٨٧م). التصوير الفنّي في شعر محمود حسن إسماعيل. الإسكندرية: منشأة المعارف.

٢٤. شنتة جبر، رياض (٢٠٠٩م). القافية في شعر السياب (فاعلية الدلالة وأنماط الأداء). مجلّة جامعة ذي قار، المجلّد ٥، العدد ١.

٢٥. صالح، لحلوحي (٢٠١١م). الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد ٨، الجزائر: جامعة محمد خيضر- بسكرة.

٢٦. طحان، ريمون (١٩٧٢م). الألسنية العربية. ط ٢، بيروت: دار الكتاب العربي.

٢٧. طراد، مجيد (١٩٩٤م). ديوان أبي القاسم الشابّي ورسائله. ط ٢، بيروت: دار الكتاب العربي.

٢٨. طريفي، محمد نبيل (٢٠٠٤م). شرح ديوان أبي القاسم الشابّي. بيروت: المطبعة العصرية.

٢٩. عبدالمطلب، محمد (١٩٩٤م). البلاغة والأسلوبية. القاهرة: دار نوبار.

٣٠. عتيق، عبدالعزيز (١٩٨٧م). علم العروض والقافية. بيروت: دار النهضة العربية.

٣١. العريفي، حسن (٢٠٠٠م). حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر. بيروت: الشركة العالمية للكتاب.

٣٢. علي، فايز (دون تا). الرمزية والرومنسية في الشعر العربي. الكتب العربية.

٣٣. عمران، سحر عبدالله (٢٠٠٩م). أبوالقاسم الشابّي، عبقرية فريدة وشاعرية متجددة. دمشق: دار البعث.

٣٤. عوض حيدر، فريد (١٤١٩ه). علم الدلالة دراسة نظرية وتطبيقية. ط ٢، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

٣٥. غريب، رُز (١٣٧٨ش). نقد بر مبناي زيباشناسي وتأثير آن در نقد عربي. ترجمة نجمة رجائي، مشهد: منشورات جامعة الفردوسي.

٣٦. قبش، أحمد (١٩٧١م). تاريخ الشعر العربي الحديث. بيروت: دار الجيل.
٣٧. كوهن، جون (١٩٨٦م). بنية اللغة الشعرية. ترجمة محمد الوالي؛ ومحمد العمري، الدار البيضاء: دار توبقال.
٣٨. محمد ويس، أحمد (٢٠٠٥م). الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
٣٩. محمود خليل، إبراهيم (٢٠١١م). النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك. عمان: دار المسيرة.
٤٠. المسدي، عبد السلام (١٩٧٧م). الأسلوبية والأسلوب. ط ٣، ليبيا؛ تونس: الدار العربية للكتاب.
٤١. منال، صلاح الدين عزيز الصفار (١٩٩٤م). ظاهرة التقابل الدلالي في القرآن. رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة الموصل.
٤٢. موسوي بلده، سيد محسن (١٣٦٩ش). حلية القرآن. ط ٢، طهران: مركز منظمة الإعلام الإسلامي للطباعة والنشر.
٤٣. مهدي محمد، مناف (١٩٩٨م). علم الأصوات اللغوية. بيروت: عالم الكتب.
٤٤. النقاش، رجاء (١٩٧١م). أبو القاسم الشابّي شاعر الحب والثورة. بيروت: دار القلم.
٤٥. وهبة، مجدي؛ والمهندس، كامل (١٩٨٤م). معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. ط ٢، بيروت: مكتبة بيروت.
٤٦. الهاشمي، أحمد (١٣٨٦ش). جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع. ط ٤، طهران: نشر إلهام.