مجلة (لغة – كلام) تصدرعن مخبراللغة والتواصل- جامعة غليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176
المجلد 10/ العدد: 01- جانفي (2024)

تاريخ الاستلام: 2023/09/04 تاريخ القبول: 2024/01/16 تاريخ النشر: 2024/01/21

السّمات الأسلوبية في شعر بغداد سايح قصيدة مملكة النداء - نموذجا-

✍ لحسن قمري[1]
gamri.lahcene@edu.univ-oran1.dz
مخبر اللسانيات وتحليل الخطاب
جامعة أحمد بن بلة وهران 1/ الجزائر

✍ فريدة آيت حمدوش[2]
faithamadouche@yahoo.fr
جامعة أحمد بن بلة وهران 1/ الجزائر

The stylistic features in the poetry of BaghdadSayeh: the poem “Mamlakat al-Nida” as a model

✍ Lahcene Gamri [1]
gamri.lahcene@edu.univ-oran1.dz
Linguistics and Discourse Analysis Laboratory
Oran 1 Ahmed Ben Bella University / Algeria

✍ Farida Ait Hamadouche [2]
faithamadouche@yahoo.fr
Oran 1 Ahmed Ben Bella University / Algeria

[1] المؤلف المرسل: لحسن قمري

مُلخّص البحث

يهدف هذا المقال إلى البحث عن السّمات الأسلوبية في النص الشعري المعاصر عبر قصيدة الشاعر بغداد سايح "مملكة النداء" من ديوانه قناديل منسيّة، والكشف عن الملامح الجمالية لهذا النسق الشعري، وكذا البحث في الأنساق اللغوية عبر ما تتيحه الأسلوبية من أدوات إجرائية تعين على النفاذ إلى جوهر هذا النص الشعري المشبع بالدلالات الإيحائية، إذ تسعى الأسلوبية إلى البحث في البنيات الصوتية والتركيبية والدلالية وغايتها في ذلك هو البحث عن العلاقات التي تربط بين هذه البنيات، بغية الوصول إلى ما ينفرد به الخطاب الأدبي من قيم وسمات فنية، وأدبية التي توجد وراء هذه البنيات.

الكلمات المفتاحية: المستويات الأسلوبية؛ الجمالية؛ النسق الشعري؛ السّمات الأسلوبية؛ الشعر المعاصر.

ABSTRACT:

This paper aims at looking for the stylistic features in the contemporary poetic text through the poem "Mamlakat al-Nida" from Baghdad Sayeh's collection "QanadilMansiyah". Besides, the study aims at revealing the aesthetic features of this poetic style and investigating the linguistic styles through the procedural tools provided by stylistics to penetrate to the core of this poetic text that is full of allusive connotations. In this line, stylistics seek looking for the phonetic, morphological, and semantic structures in order to find the relations that link them and know the distinctive values and artistic and literary features of the literary discourse.

Key words:stylistic levels; aestheticism; poetic style; stylistic features; contemporary poetry.

1.مقدمة:

تعدّ دراسة النصوص الأدبية من أهم الإنتاجات الإبداعية التي تواجهها الدراسات النّقدية الحديثة، في ضوء اعتماد معظم الدراسات النصية على مناهج مدرسية في تحليل النصوص، ويبعد عن القضايا الجمالية، والقيم الفنية التي تثري النص وتجعله مميزا، ومن هنا تظهر أهمية الدراسات التحليلية الأسلوبية التي تتجاوز مجرد الجوانب الشكلية والتحليل السطحي الذي يعتمد على استكشاف ما فيه من جوانب جمالية، وذلك بما تتيحه للدارس من قدرة على التعامل مع الأنساق اللغوية، ودلالاتها في العمل الأدبي، وبهذا التفاعل مع الخواص الأسلوبية المميّزة المكتشفة بطريقة علمية سليمة، تتضح مميزات النص وخواصه الفنيّة.

وتظهر أهمية التحليل الأسلوبي في أنه يكشف المدلولات التي يؤديها النّص، عن طريق النفاذ إلى مضمونه وتجزئة عناصره وتحليلها. بهذا يمكن أن يمهد الطريق للناقد ويمهده بمعايير موضوعية يستطيع على أساسها ممارسة عمله النقدي.

وتسعى الأسلوبية إلى البحث في البنيات الصوتية والتركيبية والدلالية وغايتها في ذلك هو البحث عن العلاقات التي تربط بين هذه البنيات، بغية الوصول إلى ما ينفرد به الخطاب الأدبي من قيم وسمات فنية، وأدبية التي توجد وراء هذه البنيات.

وترمي هذه الدراسة إلى الكشف عن أسلوبية النّص الشعري لدى الشاعر الجزائري **بغداد سايح** عبر دراسة قصيدة **مملكة النداء** والتي تمثل المجموعة الشعرية من ديوانه **قناديل منسيّة**، لإبراز أهم السّمات الجمالية في القصيدة، ومن هنا حاولنا الإجابة عن السؤال التالي: ما هي أهم السّمات الأسلوبية في القصيدة؟ وما دلالتها على نفسية الشاعر؟.

2. المستوى الصوتي:

تعد الدراسة الصوتية من أهم الدراسات في النصوص الأدبية، ذلك لأن التحليل الصوتي لهذه النصوص بما تحتويه يتم من أصوات وإيقاعات موسيقية، يعين على فهم طبيعة هذه النصوص ويعمل على تسهيل عملية الكشف عن الجوانب الجمالية فيه.

1.2 سلطة الإيقاع في شعر بغداد سايح:

اختلفت آراء الباحثين والدّارسين في تحديد ماهية الإيقاع، لكنهم اتفقوا على أنّ الإيقاع بمعناه العام من أكثر المفاهيم غموضا قديما وحديثا، إذ جاء في اللّغة أنّ معنى الإيقاع: « من إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقع الألحان ويبيّنها تبيينا، هكذا هو في اللّسان والعباب، وفي بعض النّسخ ويبيّنها من البناء وسمّى الخليل كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع ».[1]

وقيل إنّ الإيقاع: «اتّفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء»،[2]وتشير كلّ المعاجم اللّغوية إلى أنّ الإيقاع مرتبط بالطّرب واللّحن والغناء.

ويرى محمود فاخوري أنّ: الإيقاع يُقصد به وحدة النّغمة التي تتكرّر على نحو ما في الكلام أو في البيت؛ أي توالي الحركات والسّكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فِقر الكلام،أو في أبيات القصيدة... أمّا الإيقاع في الشّعر فتمثّله التّفعيلة في البحر العربي، فمثلا: (فاعلاتن) في بحر الرّمل تمثّل وحدة النّغمة في البيت؛ أي توالي متحرّك، ساكن، ثمّ متحرّكين، فساكن، فمتحرّك، فساكن، لأنّ المقصود من التّفعيلة مقابلة الحركات والسّكنات فيها بنظيرتها من الكلمات في البيت، من غير تفرقة بين الحرف السّاكن اللّيّن، وحرف المدِّ، والحرف السّاكن الجامد.[3]

فالإيقاع هو حركة اللحن الناشئ عن تأليف الكلام المنثور والمنظوم، والنّاتج عن تجاور أصوات الحروف، ونمط تزاوج الكلمات فيما بينها، وهذا يعني أنّ الإيقاع هو تسلسل الأحداث الصوتية في الوقت المناسب.

2.2 الوزن:

هو المعيار الذي يُقاس به الشّعر، ويعرف سالمه من مكسوره، وهو إحدى مقوّمات الشعر وأعظم أركانه، ويتألّف الوزن من جهة نظر القدماء من البحور الشّعرية، فلكلّ بحر وزن شعري، والوزن كما يراه المعاصرون هو النّغمة الموسيقية المتكرّرة وفق نظام معيّن، التي تجعل من الكلام شعر، أو انسجام الوحدات الموسيقية التي تتكوّن من توالي مقاطع الكلام، وخضوعها إلى ترتيب معيّن.[4]

وهو «سلسلة السّواكن والمتحرّكات المستنتجة منه، مجزّأة إلى مستويات مختلفة من المكوّنات: الشّطران، التّفاعيل، الأسباب والأوتاد ».[5] أي مجموع التّفعيلات التي يتألّف منها البيت، فهو يمثل الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية في معظم الأوقات، فالوزن إذا هو مجموع التّفعيلات للبحور الشّعرية.

فالقصيدة "مملكة النّداء" قد جاءت على البحر الكامل وهو: « من البحور الخليلية ويتكوّن من ستّة تفعيلات:

مُتَفَـــاعِلُنْ مُتَفَـــاعِلُنْ مُتَفَـــاعِلُنْ مُتَفَـــاعِلُنْ مُتَفَـــاعِلُنْ مُتَفَـــاعِلُنْ»[6]

استخدم **بغداد سايح** بحر الكامل مستفيدا من عدد تشكيلاته، على نحو ما يؤديه هذا المقطع الشعري من قصيدته " مملكة النّداء":

مِـــنْ كُـــلِّ زَنْبَقَـــةٍ تَفُـــوحُ عُطُـــورا فُـــوحِي جَزَائِـــرُعِـــزَّةً وَسُـــرُورا

مِـــنْ كُـــلِّ بَلْبَلَـــةٍ تُغَـــرِّدُ فَوْقَنَـــا غَنِّـــي جَزَائِـــرُفَرْحَـــةً وَحُبُـــورا

مِـــنْ كُـــلِّ أَوْدِيـــةٍ تُزَغْـــرِدُ تـــحْتَنَا مُـــدِّي جَزَائِـــرُ لِلْجِبَـــالِ جُسُـــورا

وسمّى بالكامل لتكامل حركاته، وهي ثلاثون حركة ليس في الشّعر شيء له ثلاثون حركة غيره، وإذا كانت حركات الكامل مثل حركات الوافر، فإنّ الوافر لم يأت مطلقا على أصله، فانفرد الكامل بذلك والتّفعيلة التي تتردّد في الكامل (متفاعلن: ///0//0) تتكرّر ستّة مرّات، وله تسع صور، ومفتاحه.[7]

كَمُـــلَ الجَمَـــالُ مِـــنَ البُحُـــورِ مُتَفَـــاعِلُنْ مُتَفَـــاعِلُنْ مُتَفَـــاعِلُنْ

وهذه التّفعيلة (متَفاعلن) يطرأ عليها زحاف واحد وهو زحاف الإضمار؛ أي تسكين الحرف المتحرّك الثّاني من التّفعيلة والثّاني المتحرّك هو التّاء، وحين يُسكّن تكون التّفعيلة مُتْفَاعِلُن /0//0/0.[8]

وقد لجأ الشّاعر إلى هذا الزّحاف في قصيدة "مملكة النّداء" من أجل إحداث توافق وانسجام في الأبيات الشّعرية وإحداث نغم موسيقيّ يتلاءم مع موضوعها. فالوزن له وظيفة جمالية إذ يعد جزءا هامّا من الوظيفة الشّعرية، فالشّاعر القويّ المتين الكلام غذا صنع شعرا على الوافر اعتدل كلامه وزال عنه ما يوجد فيه مع غيره من الأعاريض القويّة من قوّة العارضة وصلابة المنبع، وللكامل جزلة وحسن اطّراد.[9]

وبحسب ما يكون عليه: « الإيقاع أو التّفاعيل من كزازة أو بساطة أو اعتدال، تكتسب الأوزان أوصافا من المتانة والجزالة والحلاوة واللّين، والطّلاوة والخشونة والرّصانة والطّيش ».[10]

فقد يقع الشّاعر على: « البحر ذي التّفعيلات الكثيرة في حالات الحزن لاتّساع مقاطعه وكلماته لأناته وشكواه، محبّا كان أو اثيا ».[11]

3.2 القافية والروي:

القافية وهي:« آخر البيت أو البيت كلّه أو القصيدة كلّها»،[12] والقافية من: « قفوت فلانا إذا اتّبعته، وسمّيت قافية لأنّها تقفّي آخر كلّ بيت، وكلّ قافية تتبع أختها التي قبلها، فهي قوافٍ يقفو بعضها بعضا»،[13] واختلف العلماء في تحديد مفهوم القافية، ولكن أشهر قولين من جملة ما اختُلف فيه:

الأوّل: قول الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 175هـ) والجمهور: فهي عندهم ما بين آخر ساكنين في البيت مع المتحرّك الذي قبل السّاكن الأوّل.

الثّاني: قول الأخفش ومن تبعه، فهي عندهم: آخر كلمة في البيت. والقول الأوّل هو المعتمد عند أهل الصّنعة وأصحّ القولين وأرجحهما.[14]

والقافية تمثل خاصّية شعرية ومكوّنا محوريا لا غنى عنها في بناء النّصّ الشّعري، فهي تمثّل ظاهرة للتّناسب الشّعري حيث يتمّ تكرار عدّة أصوات في أواخر الأبيات الشّعرية عند نهاية كلّ بيت، فهي

تمثّل فواصل إيقاعية يلتزم بها الشّاعر عند نهاية كلّ بيت، ويتكرّر في فترات زمنية محدّدة ومنتظمة،[15]على النحو الذي ورد في قصيدة "مملكة النّداء" {سرورا، حبورا، جسورا، زهورا، صحورا}.

وبذلك فهي تخلق ترنّما خاصّا في آخر كلّ بيت لأنّها تضمن قيما صوتية معيّنة تتكرّر عن طريق حروف بذاتها وحركة بذاتها، وتسهم في ضمان مقطع منبور يتكرّر في أوضاع متساوية كمّيا وزمنيا،[16] وقافية مملكة النّداء جاءت موحّدة مبنية على رويّ واحد.

والرّوي هو الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة، ويظلّ يتكرّر خلال كلّ أبياتها، وقد اشتهرت بعض القصائد في تاريخ الأدب العربي بحروف رويّها فغدا لها كالعلم وإليه نُسبت وبه عُرفتْ، والرّوي في اللّغة هو السّحابة العظيمة، فهو يعمل على ربط الأبيات بعضها ببعض حتّى يتهيّأ للمنشد أن يكون كالسّحابة العظيمة بإنشاده أبيات متتالية بغزارة لا تنقطع كقطر تلك السّحابة شديد الوقع.[17]

والرّويّ في هذه القصيدة التي بين أيدينا "مملكة النّداء" هو الرّاء، لذلك فالقصيدة رائية، وعلاقة الرّاء بدلالات النّصّ مرتبط بسماته الصوتية العالية التي تحدث نغمة موسيقية واحدة من أوّل بيت إلى آخره، إضافة إلى اتّحاد حركة حرف الرّويّ التي تمثّل « المظهر الصّوتي المصاحب للحرف، ودون الاتّحاد في الحركة يختلّ النّغم وإن اتّحد الحرف».[18]

فاختيار **بغداد سايح** حرفا مجهورا رويّا « يُبرز رغبة الشّاعر في خلق إيقاع قويٍّ للقصيدة يتّسم بالقوّة والوضوح في المسمع، ولا يكلّف جهدا للنّطق به، خاصّة وأنّه موقوف عليه بنبر في آخر كلّ بيت».[19]

4.2 الوصل:

هو حرف مدٍّ ناشئ عن إشباع حركة الرّويّ في القوافي المطلقة[20]، وما يمثل الوصل في قصيدة "مملكة الوصل هو "الألف" النّاشئة عن إشباع حركة الرّاء، وحرف الألف الذي يعبّر عن إخراج النّفس من الصّدر وكأنّه يريد الشّهيق والزّفير، فأحرف المدِّ تناسب حالة الحنين والشّوق.

5.2 الرّدف:

والرّدف هو:" حرف مدٍّ أو حرف لين ساكن قبل الرّويّ مباشرة سواء أكان الرّويّ مطلقا أم مقيّدا"،فالرّويّ في القصيدة هو "الواو"،وهو حرف مدّ ونلاحظ أنّ الشّاعر **بغداد سايح** وظّفه في كلّ أبيات القصيدة، حيث نشأ عنه تواصل صوتي بين نهايات الأبيات وبين الطّابع الموسيقي الجمالي.

إنّ أهمّ ما تتّصف به حروف المدّ من اتّساع وخفّة في النّطق جعلت منها عنصرا مهمّا في «جماليات التّشكيل الصّوتي، وفي توضيح ما يُسمّى بالتّآلف اللّحني للشّعر، وإدراك قيمته الموسيقية ونشاطه الإيقاعي، وهذه الفاعلية الجمالية تتحدّد بأشياء كثيرة، منها النّغمة المميّزة لكلّ صوت من هذه الأصوات، وغنى الصّوت إذ بالنّغمات الثّانوية، والإحساس الحركي المصاحب للنّطق بالصّوت، وكثيرا ما تكون هذه الفاعلية غامضة أو رموزا لجوانب متعدّدة من بنية اللّغة أو المعنى نفسه، وهذا هو عنوان

أهمّيتها ومتى قرّرنا هذا المبدأ فهمنا أنّ أصوات المدّ ذات دلالة ذاتية في خلق النّشاط الموسيقي، أو تكوين المعنى ».[21]

6.2 التّصريع:

هو توافق شطري البيت الشّعري الأوّل في مطلع القصيدة وفي الحرف الأخير و: « يختصّ بالبيت الأوّل فقط في مطلع القصيدة، وسُمّي تصريعا لتشابه البيتين في الحرف الأخير وفي حركته »،[22] والقصيدة تكرّر فيها حرف الرّاء في عروض البيت وضربه في قول الشّاعر:

مِـــنْ كُـــلِّ زَنْبَقَـــةٍ تَفُـــوحُ عُطُـــورا فُـــوحِي جَزَائِـــرُعِـــزَّةً وَسُـــرُورا

فكون التّصّريع في البيت الأوّل (عطورا ، سرورا) له طلاوة وموقع من النّفس، وذلك أنّه أحدث جرسا موسيقيا بديعيا تطرب له الآذان، تاركا دلالات عاطفية في المتلقّي، فهو يكشف عن موهبة وذائقة شعرية متميّزة للشّاعر ناسجا ذلك على منوال فحول الشّعراء.

7.2 الطّباق:

وهو «الجمع بين اللّفظ وضدّه في جملة واحدة»،[23] ومن خلال دراستنا لهذا الطّباق في القصيدة "مملكة النّداء" وجدناه قد حقّق التّفاعل بين الصّوت والدّلالة مشكّلا بذلك الموسيقى الدّاخلية في هذه القصيدة وذلك في قوله:

شُـــبِّي جَزَائِرَنَـــا لَهِيـــبَ كَرَامَـــةٍ وَلْتُحْرِقِـــي ظُلَمـــاً لِنَبْعَـــثَ نُـــورا

ويتجلّى هذا الطّباق في (ظلما ونورا) وهو ما يُسمّى بطباق الإيجاب وهو طباق مباشر لا تستخدم فيه أدوات أو وسائط لغوية، وعلى الرّغم من قلّة توظيفه إلّا أنّ دوره لم يقتصر على الجرس الموسيقي فقط، بل أبرز تصرّف الشّاعر في اللّغة وأحسن اختيار الألفاظ، وهذا ما يتماشى مع المستوى الفكري والنّفسي للشّاعر.

8.2 التّكرار:

يعدّ التّكرار ظاهرة بلاغية تستخدم في كثير من النّصوص الشّعرية والنّثرية، وإذا كان الشّعر ديوان العرب، وسجلّ أيّامها ومفاخرها، فإنّ حظّ التّكرار في الشّعر كان أوفر، إذ يعمل التكرار على تكثيف الإيقاع الموسيقي للنسق الدّاخلي للقصيدة.

وهو« إعادة اللّفظ الواحد بالعدد أو النّوع، أو المعنى الواحد بالعدد أو بالنّوع في القول مرّتين فصاعدا، والتّكرير اسم لمحمول يشابه به شيئا فشيئا في جوهره المشترك لهما».[24]

وقد حظي التكرار باهتمام المحدثين، كما حظي لدى القدماء بكثير من العناية والاهتمام. وتعد نازك الملائكة النّاقدة والشّاعرة التي غزت أبحاثها السّاحة النّقدية العربية المعاصرة وصاحبة كتاب "قضايا الشّعر المعاصر"، من أبرز من سعى إلى وضع القاعدة الأوّلية للتّكرار ترد عبر ما يوضحه هذا النص« أنّ اللّفظ المكرّر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلّا كان لفظية متكلّفة لا سبيل إلى قبولها، كما أنّه لابدّ من أن يخضع لكلّ ما يخضع له الشّعر عموما من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية ».[25]

1.8.2 تكرار الحرف:

تكرار الحرف نمط صوتي يتّصل اتّصالا بالذّات الشّاعرة المبدعة حيث يسهم في تلاحم النّصّ وترابطه، وصوت الحرف يمثّل أصغر وحدة إيقاعية في المفردة الدّاخلية في نسيج القصيدة الشّعرية.

وتجلّى حرف السّين في شعر **بغداد سايح** بكثرة، ولعلّه يعد من أهمّ الحروف التي وردت في القصيدة، ومن أمثلة ذلك: (سنستردّ سيوفنا، سنكتب المجد، سيستمرّ كفاحنا، سندرك المجد، ستشرب الدّمَ أرضنا، سنبني نحو عزّك سورا، ماذا سأكتب)، على نحو ما يظهره المقطع الشعري:

لَبّـي النِّـدَاءَ سَنَسْـتَرِدُّ سُـيُوفَنَا وَسَـنَكْتُبُ الْـمَجْدَ الأَثِيـلَ زَبُـورا
لَبّـي النِّـدَاءَ سَيَسْـتَمِرُّ كِفَاحَنَـا وَسَـنُدْرِكُ الْـمَجْدَ الْبَعِيـدَ نُسُـورا
لَبّي النِّـدَاءَ سَتَشْـرَبُ الـدَّمَ أَرْضَـنَا وَبِـهِ سَـنَبْنِي نَـحْوَ عـزّكِ سُـورا

فإذا استخدم الشّاعر تكرار حرف السّين فهو يتعمّد التّكرار بغية تنمية الجانب الموسيقي وتنويعه، والسّين حرف تنفيس يفيد الاستقبال لأنّها تنقل الفعل المضارع من الزّمن الضّيّق وهو الحال إلى الزّمن الواسع وهو الاستقبال.

ومن بين الحروف التي كان لها حضور وهيمنة على مستوى النسق الصوتي للقصيدة هو حرف العطف "الواو"، ومثال ذلك ما جاء في قصيدة "مملكة النّداء":

لَبّـي النِّـدَاءَ سَنَسْـتَرِدُّ سُـيُوفَنَا وَسَـنَكْتُبُ الْـمَجْدَ الأَثِيـلَ زَبُـورا
لَبّـي النِّـدَاءَ سَيَسْـتَمِرُّ كِفَاحَنَـا وَسَـنُدْرِكُ الْـمَجْدَ الْبَعِيـدَ نُسُـورا
لَبّي النِّـدَاءَ سَتَشْـرَبُ الـدَّمَ أَرْضَـنَا وَبِـهِ سَـنَبْنِي نَـحْوَ عـزّكِ سُـورا
يَـا قُـدْسَ نَـخْوَتَنَا وَأَقْصَـى حُبَّنَـا يَـدُنَا اغْرِسِـيهَا وَاقْلَعِـي الدَّيْـجُورا
يَـا مَكَّـةَ الشُّـهَدَاءِ هَـذِهِ صَـرْخَةٌ "غَـدُنَا ازْرَعِيـهِ وَأَنْبِتِيـهِ طُيُـورا"

فالسّمة التي حققتها هي إحداث الاتّساق والانسجام بين أبيات القصيدة، والشّاعر بهذا التّكرار يكشف عن الدّلالة الإيحائية لنصه.

2.8.2 تكرار الضّمير:

يشكّل تكرار الضّمير ظاهرة لافتة في شعر **بغداد سايح**، ولقد برز ضمير المتكلّم "أنا" متكرّرا في نصّه الشّعري حيث يقول:

أَنَــا إِنْ كَتَبْــتُ فَأَنْــتِ أَرْوَعُ قِصَّــةٍ قَلْبِـيَ الْكِتَــابُ لَهَــا أَتَــى مَنْشُــورا

أَنَــا يَــا حَبِيبَــةَ مُهْجَتِـي قَلَــمٌ هُنَــا دُمْــتِ الشُّــمُوخَ لَــهُ وَدَامَ فَخُــورا

القارئ لهذين البيتين يلحظ تكرارا لضمير المتكلّم المنفصل "أنا" الذي فتح به هذان البيتين معتدّا بذاته ومتمركزا حول أناه.

هذا الضّمير الذي يتكوّن من أربعة أحرف على حدّ قول حاتم الأصم «حروف ضمير المفرد أنا هي عندي أربعة في دلالتها رغم أنّها ثلاثة عدًّا، فأيّ استخدام للأنا يفترض حرفا رابعا غائبا، موحي به هو ياء المتكلّم، فالأنا هي "أناي" عند التّلفّظ، وذلك يعمّق العائدية إلى الذّات المفردة ويكرّسها».[26]

ويعكس تكرار ضمير المتكلّم "أنا" الحالة النّفسية لمؤلف النّصّ، ويبرز مدى ارتباطه الوثيق والعميق وانتمائه ببلده، وهذا ما أكّد عليه عبد الكريم راضي جعفر في نحو قوله « إنّ التّكرار يظلّ دائرا في فلك النّبض النّفسي للشّاعر، وما يجلبه من ألفاظ يكون الإلحاح عليها،أو على جملة مهمّة من العبارة، لاتّصال دلالاتها الشّعورية والنّفسية بالحالة التي تسكن الشّاعر ».[27]

3.8.2 تكرار فاتحة الأبيات:

وهذا النّوع من التّكرار شائع في الشّعر وله أهمّية كبيرة في بناء القصيدة، وفيه يعمد الشّاعر إلى عبارة معيّنة فيكرّرها مستقلّة في ثنايا النّصّ، فتضفي صبغة إيحائية تكشف عن حالة شعورية تنتاب الشّاعر، وغالبا ما يكون في بداية كلّ مقطع، كما في قول الشّاعر:

مِــنْ كُــلِّ زَنْبَقَــةٍ تَفُــوحُ عُطُــورا فُــوحِي جَزَائِــرُ عِــزَّةً وَسُــرُورا

مِــنْ كُــلِّ بَلْبَلَــةٍ تُغَــرِّدُ فَوْقَنَــا غَنِّــي جَزَائِــرُ فَرْحَــةً وَحُبُــورا

مِــنْ كُــلِّ أَوْدِيــةٍ تُزَغْــرِدُ تَــحْتَنَا مُــدِّي جَزَائِــرُ لِلْجِبَــالِ جُسُــورا

مِــنْ كُــلِّ دَمْعَــةِ عَاشِــقٍ وَمُتَــيَّمٍ كُــونِي الْــحَبِيبَةَ رَوْضَــةً وَزُهُــورَا

والغرض منه التّأكيد على الكلمة أو العبارة المكرّرة، وهذا واضح من خلال قول الشّاعر ونجده في معظم أبيات القصيدة. ولقد منح هذا التّكرار انسجاما للأبيات الشّعرية أدّى إلى تشكيل جرسٍ موسيقي منسجم ومتوازنٍ، كما منح القصيدة امتداد ونمو في الصور والأحداث ، لذا فهي تعتبر نقطة محورية لاستنساخ الصور والأحداث ونمو حركة النص.

3. المستوى الدلالي:

يتم تحليل الأسلوبي للنص الأدبي من خلال دراسة مستويات مختلفة، واحدة من هذه المستويات هي المستوى الدلالي الذي يركز على دراسة معاني الكلمات والمفردات الرئيسية.

1.3 دلالة فعل الأمر:

استخدم الشّاعر في القصيدة أسلوب الأمر على نطاق واسع وهو«فعل يُطلب به حدوث شيء بعد زمن التّكلّم»،[28] ومن أفعال الأمر الواردة في القصيدة "مملكة النّداء" مثل {هُبّي جزائرنا، صُبّي لنا مطرا، شبّي جزائرنا، لبّي النّداء، مدّي جزائرنا}، وأسلوب الأمر يشكّل ظاهرة أسلوبية في بناء النّصّ الشّعري، وقد استخدمه الشّاعر على مستوى بداية الأبيات الشّعرية وفي حشو القصيدة، والنّظر إلى هذا المتغيّر الأسلوبي يجعل منّا نقف على دلالة انزياح الشّاعر به عن الأصل لأغراض بلاغية كالرّجاء.

2.3 دلالة فعل المضارع:

لقد وظّف الشّاعر فعل المضارع على نحوٍ مكثّفٍ في القصيدة، والفعل المضارع« كلمة دلّت وضعا على حدث وزمان غير منقضٍ حاضرا كان أو مستقبلا»،[29] أمّ عن الأفعال المضارعة التي وجدناها في أبيات القصيدة "مملكة النّداء" فهي:{سنستردّ، سنكتب، سيستمر، سندرك، ستشرب، سنبني، سأكتب}، بما أنّ المضارع دليل على الاستمرارية فالشّاعر يتمنّى أن تتحقّق أحلامه في المستقبل.

ونلاحظ أيضا طغيان حرف السّين الدّاخلة على الفعل المضارع، وهو حرف تنفيس لأنّها تنقل المضارع من الزّمن الضّيّق وهو الحال إلى الزّمن الواسع الممتد وهو الاستقبال.

3.3 دلالة ضمير أنا :

أَنَــا إِنْ كَتَبْــتُ فَأَنْــتِ أَرْوَعُ قِصَّــةٍ قَلْبِـيَ الْكِتَــابُ لَهَــا أَتَــى مَنْشُــورا

أَنَــا يَــا حَبِيبَــةَ مُهْجَتِـي قَلَــمٌ هُنَــا دُمْــتِ الشُّــمُوخَ لَــهُ وَدَامَ فَخُــورا

"الأنا" كمصطلح له دلالة نفسية وأنا ضمير المتكلّم الواحد وهو تعبير عن الذات الواعية لذاتها أو« تعبير يعني الذّات الواعية، وقد يستخدم المصطلح ليشير إلى تلك السّمة أو ذلك المكوّن من مكوّنات الشّخصية الذي يسيطر بأكثر الطّرق مباشرة وفورية على الفكر والسّلوك، فهو الأنا التي تشعر وتفكّر وتميّز الشّخص عن الذّوات الشّخصية الأخرى».[30]

إنّ حضور الأنا في النّصّ الشّعري هو انعكاس لنفسية صاحبه، وعلى حدّ قول دومينيك مانغوغو «إنّه لا يكاد يتعذّر الحصول على نصٍّ لا نستشفّ فيه حضور الذّات النّاطقة به، إنّ هذه الأخيرة تسجّل دائما حضورها في ملفوظها، بيد أنّ هذا الحضور قد يكون مرئيا أن قليلا أو كثيرا »،[31] والأنا في نصّ الشّاعر ظاهرة إنزياحية ذات أبعاد ومدلولات نفسية، يشار به إلى المتكلّم ككيان مادّي ومعنوي

وكشخص له وجود في حيّز مكاني وإطار زماني، والشّاعر لا يستطيع الكتابة إلّا باللّغة التي يشعر أنّها تعبّر حقّا عن جوهره النّفسي.

4. المستوى التركيبي:

ويتناول المستوى التركيبي القواعد التي تضمن تشكيل الجمل وترابطها في النص، مما يمكن تجزئة سلسلة الكلام إلى وحدات تعبيرية تعتبر مجموعات بنوية تحتوي على علاقات وظيفية موحدة لتلك الأجزاء والوحدات.

1.4 أسلوب النّداء:

أسلوب النّداء من الأساليب الإنشائية، ويُعرّف بأنّه « تنبيه المنادى وطلب لإقبال منه بحرف من حروف النّداء»،[32]وقد كان النّداء من الأساليب التي التمسنا لها حضورا في شعر **بغداد سايح** حيث يقول:

يَــا قُــدْسَ نَــخْوَتَنَا وَأَقْصَــى حُبَّنَــا يَــدُنَا اغْرِسِــيهَا وَاقْلَعِــي الدَّيْــجُورا

يَــا مَكَّــةَ الشُّــهَدَاءِ هَــذِهِ صَــرْخَةٌ "غَــدُنَا ازْرَعِيــهِ وَأَنْبِتِيــهِ طُيــورا"

إنّ النّظام التّركيبي لأسلوب النّداء في النّصّ الشّعري هو الجملة النّدائية المصدّرة بالأداة "يا" التي تستخدم لجميع أنواع المنادى، وسبب تكراره دون غيره من حروف النّداء الأخرى إلى ما يتميّز به من مرونة في الاستعمال وإمكانية حلوله في مواقع النّداء، فالشّاعر وظّفه كي يجذب الانتباه والإصغاء إليه، ولقد شكّل أسلوب النّداء ظاهرة أسلوبية بارزة تعكس عموما مدى ارتباط الشّاعر بالأخرى أي المنادى، وهو الذي يتوجّه إليه الخطاب.

ويعدّ أسلوب النّداء من الأساليب المهمّة التي استعملها الشّاعر من أجل إيصال أفكاره بصورة مباشرة إلى المتلقّي، وهذا الأسلوب يحدث انسجام وارتباط مع عنوان القصيدة التي هي:"مملكة النّداء".

2.4 أسلوب الاستفهام:

ويُقصد بالاستفهام « طلب المتكلّم من مخاطبه أن يحصل في ذهنه ما لم يكن حاصلا ممّا سأله عنه"[33] ، وقد ورد في أبيات القصيدة في قوله:

مَــاذَا سَــأَكْتُبُ وَالْــحُرُوفُ قَلِيلَــةٌ وَالْــحَاءُ تَــحْضُنُ بَاءَهَــا لِتَثُــورا؟

مَـاذَا سَـأَكْتُبُ وَالْـمَشَاعِرُ مِـنْ فَمِي قُبَــلٌ تَضُــمُّ تُرَابَــكِ الْــمَخْمُورا؟

مَــاذَا سَــأَكْتُبُ وَالــدَّفَاتِرُ تَشْــتَهِي شِــعْراً أَخُطُّــهُ زَوْرَقــاً وَبُــحُورا؟

فالاستفهام له تأثير خاص في النص ، حيث إنه يختلف عن الأساليب الإنشائية الأخرى، والتي تمنحك حكمًا مستمدًا من المتحدث فقط. أما الاستفهام فهو أسلوب غني من خلال تعدد أدواته وتلوين معانيه، ومن خلال كونه انفتاحًا على الآخر حيث يشارك المتلقي في الأحكام التي يصدرها ، كما يثير في النّفس حركة ونشاطا ويدعو المخاطب المسؤول أن يشارك السّائل فيما يحسّ ويشعر به ، ويجذب العقل ويوقظ الضمير والقلب ، ومن خلال هذه الصحوة يصبح الخطاب أكثر بلاغة من الكلام الصريح، عندما تستخدم طريقة الاستفهام لأداء غرض ما ، وكأنك لا تفصح عن غرضك الحقيقي في المقام الأول ، بل توقع في روع المخاطب أنّك تطلب جوابا منه فينتبه ويرجع إلى نفسه.[34]

5.المستوى البلاغي:

تساعد الدراسة الأسلوبية على المستوى البلاغي في تحقيق استنتاجات وربط بين كلمات النص، وتساهم في تعميق فهم القارئ لما يرغب فيه كاتب النص من خلف السطور.

1.5 الاستعارة:

هي من أرقى الأساليب البيانية وأبلغها حيث تُعتبر انزياحا وخروجا عن المألوف، حيث يستعمل الكلام لغير ما وضع له في أصل اللّغة، وهي« أسلوب من الأساليب البيانية التي تضفي على الكلام الحسن والجمال، وتمنحه القدرة على التأثير في نفس المتلقّي، وإثارة خياله دون إطالة أو إطناب... وهي مبنية على أساس تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللّغة على جهة النّقل للإبانة، فهي لا تغيّر المعنى فقط، بل تغيّر طبيعته ونمطه، وتنتقل به من معنى مفهوم إلى معنى انفعالي يعبّر عن تفاعل الذّات الشّاعرة مع موضوعها».[35]

فالاستعارة سحر بياني خاص من نوعه، حيث يعدّل تفكير المتلقّي وتؤثّر على نفسه بما يريد الملقي وبغض النظر عن الأساليب البيانية الأخرى ، فإن الاستعارة تعتبر من الخصائص المهمة للشعر الذي يدخل في بنائه وإنتاج صوره ، وفيه تتضح عبقرية الشاعر وتألقه ، لأن عملية الإبداع فيه لا يتمثل في كيانات الرموز التي يستخدمها ، بل في معاني الرموز وصورها، وممّا ذكره **بغداد سايح** من استعارة قوله:

مَـــاذَا سَـــأَكْتُبُ وَالـــدَّفَاتِرُتَشْـــتَهِي شِـــعْراً أَخُطُّـــهُ زَوْرَقـــاً وَبُـــحُورا؟

وهذه الاستعارة مكنية حيث حذف المشبّه به (الإنسان أو النّفس) وأبقى على أحد لوازمه (تشتهي)، فالدّفاتر لا تشتهي وإنّما الذي يشتهي هي نفس الإنسان والشّاهد قول الشّاعر.

ولا يكاد يخلو كلام العرب من الاستعارة، يتلذّذون في إطلاقها في أحاديثهم فلا يكاد يخلو نصٌّ وبخاصّة الشّعري منها لما لها من أثر ومتعة، وها هي نجدها اليوم عند بغداد سايح في نصّه كونه نصّا عربيا لا يخلو من ذوق أو متعة، ومن ذلك أيضا قول الشاعر:

أَهْـــلاً جَزَائِر..مَرْحَبًـــا بِنِـــدَائِنَا وَالْـمَوْجُ يَصْـفَعُ فِي الرِّمَـالِ صُـخُورا

والاستعارة هنا ووقعت في الشطر الثاني من البيت (والموج يصفع في الرمال صخورا)، فالموج لا يصفع، وإنما الإنسان هو الذي يصفع ويضرب، وهذه استعارة مكنية حيث حذف المشبّه به الإنسان واكتفى بشيء من لوازمه (يصفع).

وتعدّ الاستعارة تكوينا لغويا وفنّيا له القدرة على إبراز عناصر البناء الشّعري من خلال استيعاب التّجارب العاطفية، وتجسيد الشّحنات العاطفية في سياق يحمل بعدا نفسيا وفنّيا يحرّر نفس الشاعر من الأسلوب المنطقي والوضوح النّثري.

6. خاتمة:

وعطفا على ما سبق يمكننا أن نقول، بأن هذه المقاربة الأسلوبية قد كشفت عن تلك التراكيب اللغوية المكونة لذلك النسق الشعري، وما تنهض عليه من شحنات عاطفية وشعورية وجمالية وما تؤديه من دلالات مضمرة، وهي مقاربة تسعى جاهدة إلى القبض على مختلف الأرواح الجمالية القابعة في عالم النص الشعري، وكذا الكشف عن شعريته.

الهوامش:

[1]تاج العروس، محمّد مرتضى الحسن الزّبيدي،(1385ه، 1965م) تح: عبد السّتّار أحمد فرّاج، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ، ج 22، ص 359.

[2]المعجم الوسيط، مجمّع اللّغة العربية، (1960م)، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة مصر ،ط1، ج2، ص 1093.

[3]ينظر: موسيقى الشّعر العربي، محمود فاخوري،(1416ه، 1996م)، مصلحة الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، سوريا، ص 164-195.

[4]ينظر: معجم مصطلحات العروض والقافية، محمّد علي الشّوابلة، أنور أبو سويلم، (1991م)، تأليف دار البشير، عمان، ص 308.

[5]أوزان الشّعر، مصطفى حركات،(1418ه-1998م)، الدّار الثّقافية للنّشر، القاهرة، مصر، ط1، ص 07.

[6] ينظر: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، إميل بديع يعقوب، (1411ه 1991م)، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، ص:106.

[7] المرجع نفسه، ص: 106.

[8] ينظر: المرجع ننفسه ، ص: 108.

[9]ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجنّي، (2008م)، تح: محمّد الحبيب بن الخوجة، الدّار العربية للكتاب، تونس، ص 269.

[10]في نظرية الأدب من قضايا الشّعر والنّثر في النّقد العربي القديم، عثمان موافي،(2000م)، دار المعرفة الجامعية، ج1، ص 96.

[11] النّقد الأدبي الحديث، محمّد غنيمي هلال،(د.ت)، ، دار النّهضة للطّبع والنّشر، القاهرة مصر، د.ط ص 441.

[12]المعجم المفصّل في علم العروض والقافية، إميل بديع يعقوب، ص 347.

[13]القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، محمّد بن فلاح المطيري،(1425هـ-2004م)، مكتبة الأثر، الكويت، ط1،ص 103. 103.

[14]المرجع نفسه، ص 103.

[15]ينظر: الأسلوب في لامية العرب للشّنفرى –دراسة في البنية اللّغوية-، رشيد بن قسمية،(2008م-2009م)، قسم الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمّد خيضر بسكرة، الجزائر، ص 33.

[16]ينظر: المرجع نفسه، ص 103.

[17]ينظر: الصّوت والدّلالة في شعر الصّعاليك –تائية الشّنفرى أنموذجا-، عادل محلو،(2006م-2007م)، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر. ص 43.

[18]أصول النّقد الأدبي،طه مصطفى أبو كريشة، (1996م)، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، مصر، ط1، ص

[19]الأسلوب في لامية العرب للشّنفرى –دراسة في البنية اللّغوية-، رشيد بن قسمية، ص41.

[20]ينظر: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، إميل بديع يعقوب،ص:352.

[21]نظرية اللّغة والجمال في النّقد العربي، تامر سلوم،(1983م)، دار الحوار، اللّاذقية، سوريا، ط1، ص 51.

[22]الوافي في تيسير البلاغة، حمدي الشّيخ، (2003م)، المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية مصر،ط3،ص 65.

[23]المرجع نفسه، ص 69.

[24]المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، أبو محمّد القاسم السّجلماتي، (1401هـ-1981م)، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، المغرب، ط1، ص 476-477.

[25]قضايا الشّعر المعاصر، نازك الملائكة،(2004م)، دار العلم للملايين، ط2، ص 31.

[26]كتابة الذّات –دراسات في وقائعية الشّعر-، حاتم الأصم،(1994م)، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، ص 250-251.

[27]تكرار التّراكم وتكرار التّلاشي لظاهرة أسلوبية، جعفر عبد الكريم راضي،(2000م)، دار الشّؤون الثّقافية العامّة، بغداد، ط1، ص 10.

[28]النّحو العصري دليل مبسّط لقواعد اللّغوة العربية، سليمان فيّاض،(1416هـ 1995م)، مركز الأهرام للترجمة والنشر ، القاهرة مصر، ط1، ص 41.

[29]مجيب النّداء في شرح قطر النّدى، جمال الدّين عبد الله بن أحمد المكّي الفاكهي،(2008م)، تح: مؤمن عمر محمّد البدارين، دار العثمانية للنّشر، عمان، الأردن، ط1، ص 45.

[30]معجم المصطلحات الأدبية، فتحي إبراهيم،(1986م)، التّعاضدية العمّالية للطّباعة والنّشر، صفاقس، الجمهورية التّونسية، د.ط، ص: 48.

[31] المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، مانغوغو دومينيك،(2008م)، تر: محمّد يحياتن، الدّار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، ص 122.

[32]شرح المفصّل، ابن يعيش، (د.ت)، عالم الكتب، بيروت، لبنان، د.ط،ج2، ص 118.

[33]الوافي في تيسير البلاغة البديع، البيان والمعاني، حمدي الشّيخ، ص 13.

[34]أسرار التّقديم والتّأخير في لغة القرآن الكريم ينظر: شيخون محمود السّيّد، (1998م)، مكتبة الكليان الزهرية ، القاهرة، مصر، ط3،، ص29.

[35]التّشكيل البياني في شعر الصّعاليك والفتّاك حتّى العصر الأموي، خالد جعفر مبارك،(2014م)،قسم اللغة العربية، كلية التربية للعلوم الإنسانية جامعة ديالي العراق، ص 131.

قائمة المراجع:

1. أسرار التّقديم والتّأخير في لغة القرآن الكريم، شيخون محمود السّيّد، (1998م)، مكتبة الكليان الزهرية ، القاهرة، مصر، ط3.
2. الأسلوب في لامية العرب للشّنفرى –دراسة في البنية اللّغوية-، رشيد بن قسمية،(2008م-2009م)، قسم الأدب العربي، كلية الآداب واللغات،جامعة محمّد خيضر بسكرة، الجزائر.
3. أوزان الشّعر، مصطفى حركات، (1418هـ-1998م)، الدّار الثّقافية للنّشر، القاهرة، مصر، ط1.
4. تاج العروس، محمّد مرتضى الحسن الزّبيدي، (1385هـ، 1965م)، تح: عبد السّتّار أحمد فرّاج، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ج 22.
5. التّشكيل البياني في شعر الصّعاليك والفتّاك حتّى العصر الأموي.خالد جعفر مبارك، (2014م)،قسم اللغة العربية، كلية التربية للعلوم الإنسانية جامعة ديالي العراق.
6. تكرار التّراكم وتكرار التّلاشي لظاهرة أسلوبية، جعفر عبد الكريم راضي، (2000م)، دار الشّؤون الثّقافية العامّة، بغداد، ط1.
7. شرح المفصّل، ابن يعيش،(د.ت)، عالم الكتب، بيروت، لبنان، د.ط، ج2.
8. الصّوت والدّلالة في شعر الصّعاليك –تائية الشّنفرى أنموذجا-، عادل محلو، (2006م-2007م)، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر
9. طه مصطفى أبو كريشة، اصول النّقد الأدبي، (1996م)، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، مصر، ط1.
10. في نظرية الأدب من قضايا الشّعر والنّثر في النّقد العربي القديم، عثمان موافي، (2000م)، دار المعرفة الجامعية،ج1.
11. قضايا الشّعر المعاصر، نازك الملائكة، (2004م)، دار العلم للملايين، ط2.
12. القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، محمّد بن فلاح المطيري،(1425هـ-2004م)، مكتبة الأثر، الكويت، ط1.
13. كتابة الذّات –دراسات في وقائعية الشّعر-، حاتم الأصم،(1994م)، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1.
14. مجيب النّداء في شرح قطر النّدى، جمال الدّين عبد الله بن أحمد المكّي الفاكهي،(2008 م)، تح: مؤمن عمر محمّد البدارين، دار العثمانية للنّشر، عمان، الأردن، ط1.
15. المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، مانغوغو دومينيك،(2008م)، تر: محمّد يحياتن، الدّار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1.

16. معجم المصطلحات الأدبية، فتحي إبراهيم، (1986م)، التّعاضدية العمّالية للطّباعة والنّشر، صفاقس، الجمهورية التّونسية، د.ط.
17. المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، إميل بديع يعقوب، (1411هـ 1991م)، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1.
18. المعجم الوسيط، مجمّع اللّغة العربية،(1960م)، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة مصر ،ط1، ج2.
19. معجم مصطلحات العروض والقافية، محمّد علي الشّوابلة، أنور أبو سويلم،(1991م)، تأليف دار البشير، عمان.
20. المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، أبو محمّد القاسم السّجلماتي،(1401هـ-1981م)، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، المغرب، ط1.
21. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجنّي،(2008م)، تح: محمّد الحبيب بن الخوجة، الدّار العربية للكتاب، تونس.
22. موسيقى الشّعر العربي، محمود فاخوري، (1416هـ، 1996م)، مصلحة الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، سوريا.
23. النّحو العصري دليل مبسّط لقواعد اللّغوة العربية.سليمان فيّاض، (1416هـ 1995م)، مركز الأهرام للترجمة والنشر ، القاهرة مصر، ط1.
24. نظرية اللّغة والجمال في النّقد العربي، تامر سلوم،(1983م)، دار الحوار، اللّاذقية، سوريا، ط1.
25. النّقد الأدبي الحديث، محمّد غنيمي هلال، (د.ت)، دار النّهضة للطّبع والنّشر، القاهرة مصر، د.ط.
26. الوافي في تيسير البلاغة البديع والبيان والمعاني، حمدي الشّيخ،(2003م)، المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية مصر، ط3.

.