مجلة أبوليوس
المجلد 09 العدد 01 – جانفي 2022 الصفحات: 138- 151

أسلوبية شارل بالي بين النظرية والتطبيق: مقاربة أسلوبية لقصيدة "عرش الملح" لعاشور فني

Charles Bally's Stylistics between Theory and Practice: A Stylistic Approach to “The Salt Throne" Poem by Achour Fenni

د . لخميسي شرفي*
جامعة العربي التبسي – تبسة (الجزائر) Chorfi.lekhemissi@univ-tebessa.dz

تاريخ الاستلام: 2021/11/26 تاريخ القبول: 2022/01/31 تاريخ النشر: 2022/01/31

ملخص البحث:

تحتل الأسلوبية التعبيرية موقعا متميزا في الدراسات الأسلوبية كمنهج تحليلي، وقد انبثقت الأسلوبية التعبيرية من اللسانيات الحديثة التي أرسى دعائمها (دي سوسير) في بدايات القرن الماضي، وقد أحدث أصحاب هذا المنهج نقلة نوعية بتغيير منهجية البحث الأسلوبي من الوجهة التاريخية إلى الوجهة الوصفية القائمة على اعتبار اللغة ملكة إنسانية ذات أبعاد ثلاثة هي: البعد الاجتماعي والبعد الذهني والبعد التاريخي. ويعد (شارل بالي) رائد هذا المنهج من خلال نظريته القائمة على دراسة المحتوى العاطفي، ودراسة القيم التعبيرية التي ينطوي عليها الكلام.

وتسعى هذه الدراسة للوقوف على الجانب التطبيقي للأسلوبية التعبيرية بإسقاط آلياتها الإجرائية على نص من الشعر المعاصر بعنوان "عرش الملح" لعاشور فنّي.

الكلمات المفتاحية: الأسلوبية التعبيرية - منهج تحليلي - الشعر المعاصر

Abstract:

The expressive stylistics occupies a particular status among stylistic studies. It emerged from recent linguistic founded by De Saussure in the beginning of the twentieth century. The advocates of this approach have set a new paradigm in the stylistic research by changing the historical perspective in a descriptive one. This latter is based on the idea that language is a human faculty with three dimensions: social, cognitive and historical.

Charles Bally is the pioneer of this approach because of his theory based on the analysis of emotional content, and the expressive values tacit in speech. This study explores the practical aspects of the expressive stylistics by applying its procedural tools on a contemporary poem titled "The Salt Throne" of Achour Fenni

Keywords: expressive stylistics, analytical method, contemporary poetry.

* المؤلّف المراسل

مقدمة:

شهد النقد الأدبي مع مطلع القرن العشرين تطورا ملحوظا وتغيرا مشهودا من حيث المنهج وزوايا النظر, ذلك أن النقد في العصور السابقة كان خاضعا لعلوم أخرى غير علم اللغة والأدب، وهي التاريخ وعلم النفس وعلم الاجتماع، إلى جانب الاقتصاد والأخلاق، بحيث لم يكن الأدب قادرا على الانفصال عن تلك العلوم[1]. واستمر على تلك الحال إلى أن علت أصوات تنادي باستقلال الأدب و نقده عن غيره من العلوم الإنسانية، وكان ذلك في القرن الماضي.

تلك الأصوات بدأت أولا من خلال التشكيك بقدرة المنهج التاريخي على تقديم رؤية ثاقبة للأدب، فقام مارسيل بروست (Marcel-Proust) بانتقاد سانت بيف (Sainte-Beuve) بالقول: «إن البحث عن سيرة الكاتب أو الشاعر، ودراسة نتاجه الأدبي في ضوء ذلك، إنما هو إغفال للأدب، وعناية مفرطة بشخصية الأديب»[2]. وشكك بعض النقاد بمقدرة علم النفس على تحليل النصوص، ورأى الماركسيون في فكرة اللاوعي التي أطلقها فرويد خرافة لا أساس لها من الصحة، وكذلك الإلهام والموهبة الفردية، فهي كلمات لا وجود لها في قاموس الواقعيين.

عُرف أصحاب تلك الأصوات بالنقاد الجدد، وقد نادوا بضرورة الالتفات إلى الشكل في العمل الأدبي، ونبذ الطرق التقليدية القائمة على النبش في الماضي بحثا عن سيرة الكاتب ودوافعه، والعوامل التي أثرت فيه. وبذلك قطعوا شوطا كبيرا في الدعوة إلى استقلال الأدب عن العلوم الإنسانية، ذلك أن هذه المناهج السياقية لا تعبر عن أدبية الأدب، وإنما تشتغل بظروفه الخارجية. فعلم النفس لا يحدثنا عن العمل الأدبي، وإنما عن نفسية صاحبه، وعلم الاجتماع يحدثنا عن انتمائه الاجتماعي وعن الأوضاع الاقتصادية والمعيشية التي أحاطت بالعمل دون أن يقول شيئا ذا بال في العمل الأدبي ذاته. ومثله التاريخ والفلسفة وكل علم آخر، فهو لا ينشغل بالعمل الأدبي إلا ليحقق نفسه من خلاله، لا ليقف على بنائية وجمالية هذا العمل.

وعلى عكسه ونقيضه, فالنقد الجديد هو الذي «يصب اهتمامه على وضع الإجابات التي آثارها الشكل في العمل الأدبي، وما فيه من تناسق وألف، وتضاد وتوتر، ووحدة وتنوع، ورموز ولغة موحية دالة، وأساطير وصور فنية يتشكل منها المعنى»[3] ، كما كانت الدعوة إلى جعل اللغة وعلمها منطلقا لدراسة النص الأدبي، حيث أصبحت أغلب الدراسات النقدية تنطلق في مقاربتها للعمل الأدبي من نظريات علم اللغة، خاصة بعد أن تم تجاوز الدراسات السياقية، وتبني مسار الدراسات النسقية التي تتعامل مع النص بعيدا عن الظروف الخارجية القريبة أو البعيدة. ولعل الفضل في ذلك يعود إلى الشكليين الروس من خلال محاولات التجديد في بحوثهم ودراساتهم الأدبية التي نادت بدراسة النص الأدبي منقطعا عن السياقات النفسية والاجتماعية التي ليست من اختصاص الدرس الأدبي[4].

وقد قامت هذه الجماعة بتحديد دور الدارس، ويتمثل في البحث عن أدبية النص، ثم تطورت هذه المحاولات بجهود باحثين آخرين أمثال (رولان بارت Roland-Barthes)و(كلود ليفي ستروس Claude Lévi-Strauss)وغيرهم من أقطاب الدراسات البنيوية والأسلوبية والسيميائية. وبفضل هذه الجهود اكتسب الناقد الأدبي مناهج وأساليب جديدة في دراسة النصوص الأدبية، كما عرف الطريقة المثلى من خلال علم اللغة لكسر الرتابة التي سادت الدراسات الأدبية ردحا من الدهر.

وكانت انطلاقة مناهج جديدة متنوعة ومتنافسة، يتفرع بعضها عن بعض. هذه المناهج عرفت طريقها في أوقات متفاوتة إلى الدراسات الأدبية العربية الحديثة، حيث احتفت بها الأقلام، وتفاعلت مع مستوياتها الإجرائية كثير من النصوص الأدبية المعاصرة.

1- المنهج الأسلوبي:

من تلك المناهج نجد المنهج التي سجلت حضورها المميز في الدراسات الأدبية الغربية وكذا العربية، ولاقت رواجا بالغ النفوذ، فالتحليل الأسلوبي يشغل موقعا ذا أهمية بين المناهج النّصية المتخذة من اللسانيات نقطة انطلاق لها. فمنذ السبعينيات من القرن الماضي أصبح البحث الأسلوبي ينظر إلى النص الأدبي نظرة نقدية شاملة حين اتسع مصطلح (الأسلوب) ليشمل البناء العام للنص: مكوناته وأجزاءَه. فالأسلوبية « تؤكد دراسة خصائص الأسلوب والصور الشعرية والمجازات والإيقاع وما فيه من جناس وأصوات، وعلى النظام ولغة الشعر، وعلى الغموض، وتوظيف الأساطير والحكم والأمثال وغير ذلك مما يستوعب من مباحث البلاغة القديمة، ويتجاوزها إلى مكتشفات الألسنية»[5]. فهي انطلاقا من ذلك تعدُّ منهجا لدراسة الأدب ونقده، متأثرا في ظهوره بتطوّر الدراسات اللسانية من جهة, وبحركة التطور في الفكر الإنساني الساعي نحو الضبط المعرفي من جهة ثانية.

يعود الميلاد الحقيقي للأسلوبية إلى بدايات القرن العشرين على يد تلميذ "فرديناند دو سوسير" Ferdinand de Saussure ومواطنه "شارل بالي" "Charle-Bally"، حيث نشر كتابه (مبحث في الأسلوبية الفرنسية) سنة 1909 تحديدا[6]. وابتداء من هذا التاريخ بدأ الاهتمام بالدراسات الأسلوبية يتزايد شيئا فشيئا، مهتديا بالمعطيات العلمية الألسنية، ومتقاطعا مع حدود علمية أخرى كالبلاغة والنقد الأدبي. فظهرت بعد (بالي) طائفة من الأسلوبيين الذين اشتقوا لأنفسهم طرقا واتجاهات ضمن هذا العلم الجديد، استفاد منها البحث الأسلوبي وأُثري برؤى معرفية ومنهجية جديدة، غدت الأسلوبية من خلالها أسلوبيات.

2- مفهوم الأسلوبية:

تعرف الأسلوبية بأنها علم يهدف إلى دراسة الأسلوب في الخطاب الأدبي، وتحديد كيفية تشكيله، وإبراز العلاقة التركيبية لعناصره اللغوية، إنها دراسة وصفية موضوعية لمكونات لغة الخطاب في علاقاتها الإسنادية والسياقية، وهي تسعى للكشف عن العلاقة القائمة بين مكونات الخطاب في بعديها البنيوي والوظيفي[7].

وإذا أمعنا النظر في الأسلوبية وجدناها أسلوبيات، إذ تنوعت اتجاهاتها بين التوجه إلى كشف اجتماعية اللغة أو تعبيريتها، ودراسة التكوين الأسلوبي وظروف تجربته ومحاولة دراسة بنية النص، كما يقدمها المؤلف، كل ذلك عائد إلى اختلاف وجهة نظر الأسلوبيين في الانطلاق من زوايا مختلفة في النظر إلى تحديد الظاهرة الأسلوبية التي تقوم عليها تحليلاتهم، وقد كانت نقطة انطلاقهم جميعا هي الانطلاق من النموذج التواصلي في التحليل. هذه الحقيقة أشار إليها إبراهيم محمود خليل في كتابه (النقد الأدبي الحديث) بالقول: «إن الأسلوبيات أنواع، منها الأسلوبية التعبيرية، الأسلوبية الصوتية، الأسلوبية الوظيفية، الأسلوبية الإحصائية والأسلوبية النحوية»[8].

3- الأسلوبية التعبيرية:

تحتل الأسلوبية الوصفية باعتبارها منهجا من مناهج التحليل الأسلوبي موقعا متميزا في الدراسات الأسلوبية كمنهج تحليلي، وقد انبثقت الأسلوبية التعبيرية من اللسانيات الحديثة التي أرسى دعائمها (دي سوسير) في بدايات القرن الماضي، وقد أحدث أصحاب هذا المنهج نقلة نوعية بتغيير منهجية البحث الأسلوبي من الوجهة التاريخية إلى الوجهة الوصفية القائمة على اعتبار اللغة ملكة إنسانية ذات أبعاد ثلاثة هي: البعد الاجتماعي والبعد الذهني والبعد التاريخي.

ويعد (شارل بالي) رائد هذا المنهج من خلال نظريته القائمة على دراسة المحتوى العاطفي، ودراسة القيم التعبيرية التي ينطوي عليها الكلام. وينطلق من فكرة أساسية مفادها "أن اللغة وسيلة للتعبير عن الأفكار والعواطف، حيث حدد الأسلوبية بأنها «العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواه العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة»[9] ، لذلك فالأسلوبية عنده تسعى إلى الكشف عن القيم الكامنة في تعبيرية اللغة الجماعية البسيطة التي تتميز بالتأثير عاطفيا على المستمع والمتكلم[10]. بمعنى أنها تهتم بالتعبير عن العواطف والمشاعر والانفعالات.

وقد اتكأت الأسلوبية الوصفية على معطيات لغوية عديدة، كان النحو في طليعتها إلى جانب الأشكال البلاغية التقليدية. كما قامت بتناول ظواهر النظام اللغوي عن طريق دراسة المستويات اللغوية كلها، ودرست النصوص الأدبية من الخارج باعتبار السلوك اللغوي المظهر الأساسي الذي يمكننا الوقوف عليه من معرفة المكنون العاطفي والتعبير الذي ينطوي عليه النص، وقد بلغ المنهج الوصفي قدرات فائقة في الوصف والتحليل معتمدا على:

3-1- الجانب الفكري والعاطفي للتعبير اللغوي: مما جعل إمكانية التقويم ممكنة للنصوص الأدبية، فقد بدأت دائرة الدراسات الأسلوبية اللاحقة تتسع لتضع حدود القيمة التي تشتمل عليها النصوص الأدبية.

3-2- الجانب العاطفي:

حيث أكد بالي أن دراسة العلاقة القائمة بين المحتوى العاطفي والصيغة التي تساق على نحو خاص في اللغة المنطوقة تكشف أن ثمة علاقة أسلوبية بين الصيغة وما تثيره من عاطفة كالفرح والحزن أو التعجب، أي أن الصيغ التركيبية للتعبير اللغوي ترتبط بنزعة عاطفية كامنة فيه[11] ، ويرى بالي أن الطابع العاطفي عنصر ثابت في اللغة، ويقسم إلى قسمين:

3-2- 1- الحامل لذاته: أي الطبيعي وهو ما يعبر عن الانفعال بشكل طبيعي نابع من الصوت والصيغة، مثل صيغة التصغير التي تدل على التحبب أو التحقير.

3-2- 2- الحامل للعواطف أو الانفعالات: وهو ما يعكس مواقف تضفي فيها فئة اجتماعية معينة تأثيرا تعبيريا خاصا على الصيغ التي تستخدمها، حيث نجد لغات خاصة ببعض الطبقات الاجتماعية، وببعض المهن وبعض الأجناس.

3-3- الجانب العملي للغة:

من منظور أسلوبي في المنهج الوصفي، فيتمثل في استخدام الكلمات ضمن أساليب لغوية في أثناء الممارسة الفعلية للكلام، أو من خلال استخدامها عنصرا من عناصر النص الأدبي، فالتوظيف العملية للكلمة في أسلوب لغوي كالنداء أو التمني أو الترجي، هو ممارسة عملية للغة النصية، إذ يحاول المتكلم من خلال هذه اللغة أن يعطي رأيا أو أفكارا عملا بالوظيفة الاجتماعية للغة[12]

تسعى الأسلوبية التعبيرية إلى تحليل الوقائع انطلاقا من استثمار مستويات اللغة المختلفة (صوتيا وصرفيا وتركيبيا ودلاليا).

4-1- المستوى الصوتي:

تعد الأسلوبية الصوتية مجالا من مجالات بحث الأسلوبية الوصفية، وهي نموذج تطبيقي قدمه بالي، إن المادة الصوتية تنطوي على إمكانات تعبيرية هائلة، فالأصوات والتوافق التعبيري المتمثل في التنغيم والإيقاع والكثافة الصوتية المتصاعدة أو الهابطة، والتكرار القائم على التردد، كل ذلك يتضمن طاقة تعبيرية كبيرة، وبما أن المادة الصوتية تكمن فيها الطاقة التعبيرية ذات البعدين الفكري والعاطفي، فإذا ما توافقت هذه المادة الصوتية مع الإيحاءات العاطفية المنبعثة من مكانها لتطفو على سطح الكلمة، وتتناسق مع المادة اللغوية أي التركيب اللغوي، فإن فاعلية الكشف الأسلوبي للتعبير القار تزداد اتساعا لتشمل دائرة أوسع تضم التقويم بالإضافة إلى الوصف[13]. كما أن طريقة الأداء ذات أثر في القيم التعبيرية، ففي قولنا: (ما شاء الله) نجدها جملة تقال للتعبير عن التعجب، أما إذا نظرنا إليها من الناحية الصوتية، فنجدها قد تعبر عن التقدير، كما قد تعبر عن السخرية والضحك أو الاستغراب، أو الاستهجان وهذه الأمور تشكل في جوهرها قيما تعبيرية متعددة، وبذلك يرتد تعدد القيم التعبيرية إلى تعدد الطرق المتبعة في نطق هذه الجملة.

4-2- المستوى التركيبي:

تعمل الأسلوبية الوصفية في مستواها التركيبي على اختيار القيم التعبيرية للتراكيب وهذا من خلال رصد اختيارات المرسل ،الذي قد يتجاوز في بعض الأحيان النظام اللغوي المألوف مستخدما طرقا مغايرة لذلك النظام في بناء تراكيبه اللغوية وفق ما ينسجم مع طبيعة المعاني التي يسعى إلى التعبير عنها ؛وذلك مثلما يحدث –لاعتبارات تعبيرية – من ظواهر التقديم والتأخير ،والحذف ،وانتقاء بدائل تركيبية تعكس جوانب عاطفية ووجدانية لصيقة بالتعبير ،كأساليب (التعجب ، والمدح ،والذم ،والاستفهام بأنواعه ...إلخ).

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أن المستوى التركيبي ،قد نال حظا كبيرا في البلاغة التقليدية ،وخاصة في ما يعرف بعلم المعاني[14] ، وجاءت بحوث التركيب الحديثة لتهتم بدراسة التراكيب على أسس علمية جديدة ، وذلك من خلال دراسة المستوى المافوق لغوي للقول المركب طبقا لأساليب التعبير الكلي. وأكد بالي أن استخدام الخصائص الحيّة للغة، إنما هو انحراف عن النموذج المعياري للغة، وهو النموذج الذي يمثل جانب التجريد[15]. فالصيغة المجردة التي لم تتأثر بشيء ما، ولم تصدر عن عاطفة هي القاعدة، وتقابلها الصيغة المتولدة عن الشعور. مثال ذلك أن الأداة الأصلية للنداء هي (يا)، وأما (وا) الدالة على الندبة والتفجع فهي انزياح يؤدي إلى معنى أعمق وأظهر.

4-3- المستوى الدلالي:

الدلالة هي الجانب الموازي للمتوالية الخطية، وهي الصيغة المجردة الملازمة له، ويطرح بالي على المستوى الدلالي رؤية تقوم على:

4-3- 1- الآثار الطبيعية: ومجال دراستها يتصل بالصوتيات أو الصرف، حيث تمثل العلاقة بين الصوت والمعنى من ناحية، وبين صيغة الكلمة ومكوناتها وبين الدلالة من ناحية أخرى، كي نعزو إليها قيمتها الأسلوبية.

4-3- 2- الآثار الإيحائية: وتشكل ميدانا رفيعا للدلالة الأسلوبية، إذ يرتبط بمواقف وبلغة خاصة، كلغات

الأجناس والعصور والطبقات الاجتماعية والفئات والأماكن... فكل فكرة تتحقق ضمن سياق وجداني.

3-4- 3- الصورة وتغير المعنى: حيث تدرس أسلوبية بالي كيفية تغير المعنى من خلال الاستعارة والمجاز، فمثال ذلك قولنا: (هذا الفتى يذوب حياء)، فهي استعارة يمكن أن يكون أثرها إبراز السخرية أو إثارة الإعجاب، وقد يكون أثرها جماليا أو أدبيا[16]. فالقيمة الدلالة بذلك لابد أن تنطوي على واحدة من القيم الآتية: القيمة المفهومية أو العامة (منطق التعبير)، والقيمة التعبيرية (تقوم على النظام الاجتماعي والنفسي)، والقيمة الانطباعية أو القصدية (وهي قيمة جمالية أو أخلاقية).

5- مقاربة قصيدة "عرش الملح" لعاشور فني في ضوء الأسلوبية التعبيرية:

حين نتناول بالدراسة قصيدة ما، فإننا نتصوّر أن النص سيكون صعب الفهم إن لم يكن مبهما تماما. وتلك حقيقة، فهذه الصعوبة تنشأ أولا عن لغة الشعر في ذاتها بوصفها لغة انزياحية، وثانيا لوجود رسالة مختبئة في مكان ما من هذه اللغة، وليس من السهولة إدراكها وفك شيفرتها. هذه الحقيقة تصدق على قصيدة (عرش الملح) للشاعر الجزائري "عاشور فني". فالسؤال الذي يخطر بأذهاننا ونحن نقرأ تلك القصيدة هو: ما الدافع وراء مناجاة الشاعر للبحر؟

وللكشف عن هذا السؤال لابد من تحديد المنهج المناسب الذي ندخل من خلاله إلى عالم النص المدروس، علما أن لكل نص أدبي من المداخل ما يناسب طبيعته. ولعل المنهج الأسلوبي المناسب هو المنهج الأسلوبي الوصفي المترجم للأسلوبية التعبيرية؛ لأن النص عبارة عن مناجاة مشحونة بالعواطف .

1-5- العنوان:

سأجعل العنوان مطيتي للتقرب من هذا النص حتى يبوح ببعض أسراره، خاصة وقد أضحى العنوان في الدراسات الحداثية بنية مركزية ضاغطة من أهم البنيات الأسلوبية المتممة لبناء النص. إنه أول ما يلقاه القارئ من العمل، فهو الإشارة الأولى التي يرسلها إليه الأديب، وفي ذلك يقول رولان بارت: «إن وظيفة العنوان هي وسم بداية النص, أي تشكيل النص باعتباره سلعة.. إن للعنوان دائما وظيفة مزدوجة: تلفظية وإشارية»[17]. وبما أن العنوان في القصيدة -على حد قول الغذامي- هو آخر ما يكتب منها، والقصيدة لا تولد من عنوانها، وإنما العنوان هو الذي يتولد منها، لذلك يظل العنوان هو الاسم الذي يطلقه المبدع على مولوده الأدبي، ليغدوَ اسم علم يعرف به هذا المولود الجديد، ويعبر عن مشاعر نحوه. وغالبا ما تكون هذه المشاعر غامضة مختلطة، ولكنه يحاول أن يحددها، ومعنى ذلك أن العنوان ذو صلة عضوية بالنص الأدبي[18].

وإذا اقتربنا من عنوان قصيدتنا(عرش الملح)، وتفحصنا مفرداته المكونة له, وجدنا أن (العرش)في دلالته اللغوية عبارة عن بناء من خشب أو حجر أو معدن على هيئة سرير أو كرسي يجلس عليه الحاكم. وهو يرمز للسلطة والملك والقوة. ورد في القرآن قوله تعالى على لسان الهدهد: ﴿ إِنِّي وَجَدْتُ امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ وَأُوتِيَتْ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ وَلَهَا عَرْشٌ عَظِيمٌ﴾ ﴿النمل-23﴾.وعندما أُضيفت كلمة(عرش) إلى (الملح) دلّ التركيب الإضافي على المفارقة، فقوة العرش لا تتناسب مع موضع الاعتلاء (الملح) للجمع بين القوة والضعف. إذ ليس الملح هو الأساس المناسب الذي يرفع فوقه العرش. لكن النظر إلى هذا العنوان من الزاوية التي ابتغاها الشاعر تجعله مناسبا، لأنه أراد منه الدلالة على كثرة الشيء، خاصة إذا علمنا أن الشاعر يخاطب البحر الذي قوته(عرشه) من ملح.

وإذا كان الناس يقصدون الحكّام ويقفون بين يدي عرشهم طلبا للمنح والعطايا، فما الذي سيناله

السائل من وقوفه أمام البحر؟ إنه سؤال الحيرة الذي واجه به الشاعر البحر.

وإذا تجاوزنا العنوان بدلالاته المبهمة، وقصدنا النص بغية استكشاف هذه الدلالات بتأمل العناصر اللغوية التي نسجت منها القصيدة، وقفنا على الدلالات الآتية:

معاني القصيدة تتمحور حول علاقة الشاعر بالبحر التي تقوم على المناجاة الحائرة:

هو البحر أزرق...
للناس ما يشتهون
وفي الصيف ما يشتهي
ومن الناس من يشتهي كل ما يُشتهى.[19]

استهلّ الشاعر هذه المناجاة بالحديث عن مزايا البحر المنعشة لرواده من بني البشر في لحظة عابرة من لحظات صفائه، متمثلة في زرقة الماء وحرارة الصيف لتجعل البحر مقصدا للناس الذين يشتهون هذه الأجواء، لكن هل ستطول هذه النشوة؟

حتما لن تطول، فالحقيقة الأبدية تظهر أن الكلّ يتبدّد والبحر وحده من يبقى ويتجدد:

ليس للبحر كمية أو عدد
ليس للبحر أنثى أو ذكر
إنه المدّ والجزر
حتّى الأبد.[20]

هذه النهايات المفجعة جعلت الشاعر ينفر من البحر، ويبحث عمن يخرجه من دائرة حيرته الوجودية، فلا يجد سوى قلبه هاديا ومرشدا:

لا طريق سوى القلب...
بالقلب تقطع كل البحار
وبالقلب تفتح كل السواحل
وبالقلب تبدأ كل رحيل
وبالقلب تحرق كل المراحل.[21]

وذلك ما أكسبه الشجاعة لمواجهة البحر وتعرية زيفه وبيان حقيقته من خلال مساءلة جريئة يقول فيها:

يا أيها المتموج
يا أيها المتوهج
من أجّجك؟
دمعة في زمرد عين غريبةْ
من توّجك؟
ملكا للحداد
ومن أخرجك
من جميع البلاد؟[22]

تلك المساءلة كشفت عن حقيقة غريبة بدا من خلالها البحر مرآة عاكسة الشاعر، فكلاهما سواء في الثورة والهدوء، فما ثورة البحر إلا رجع صدى لثورة الشاعر، وما سكونه إلا كسكون الشاعر:

كلانا يثور على نفسه
ويحطم شطآنه
وعلى رمله يستريحون حين يرقّ.[23]

2-5- الوظائف اللغوية للنص:

1-2-5- الوظيفة التعبيرية:

أ- الوظيفة التعبيرية:

تتمحور فكرة الوظيفة التعبيرية في استعمال الضمائر، وتوزيع الخطاب الشعري بينها بطريقة محكمة تحقق معها اتساق النص وانسجام معانيه[24] (أبو العدوس،2007،ص 256)، ومن هذه الضمائر التي هي مفاتيح للتحليل الأسلوبي:

1- توظيف ضمير الغائب بصورته الظاهرة والمستترة في إطار الحديث عن البحر تصويرا مظهره البادي للعيان وتشخيصا لصورته الخفية التي تمثل حقيقته، ومن أمثلت هذا التوظيف(هو البحر- يبحر البحر- ينزعون أثوابهم- يمحون ألوانهم- من سن موجتك- من دس طعمك- بث غموضك...).

2- توظيف ضمير المخاطب (أنت) كضمير منفصل تارة ومتصل تارة أخرى في وسط النص. وهذا الضمير يعود على (البحر) كمنادى يمثل طرف المناجاة الثاني، فلا يتضح الخطاب ولا يفهم مضمونه إلا إذا عرف هذا المخاطب وعلم حجم حضوره في النص. ومن أمثلته:(- أنت بحر البحار - أنت ليل الليالي – وبُثّ غموضك- – من أجّجك- سيجك- توجك- أسرجك).

3- استخدام ضمير المتكلم، بصورة المفرد(أنا)، وكان وروده قليلا، ومن أمثلته: (لا أشتهي – وأنا لعابك.(

4- استخدام ضمير جماعة المتكلمين (نحن) في صورة الضمير المتصل للدلالة على التشابه الحاصل بين الشاعر والبحر من مثل:(- ما ضر أن نلتقي – وأن نفترق- لم نختلف مرة- ولم نتفق- كلانا نزق- كلانا تورط - والتقينا على العري لا جبة نرتديها...).

عبر الشاعر من خلال هذا الاستعمال على تضخم الأنا الفردي ليصبح (أنا) جماعي من خلال ربط هذا الأنا بالبحر ربطا وجوديا بحتا.

ب- الوظيفة التأثيرية:

لكل تعبير تأثير، وهذا ما تهدف الأسلوبية التعبيرية الوصول إليه[25] ، وتبقى الضمائر في النص منوطة بهذا التأثير بالاتكاء على مجازية التعبير والانحراف به عن معيارية اللغة التواصلية إلى جمالية اللغة الشعرية، وأبرز تلك الضمائر ضمير الغائب المذكر أو المؤنث، متصلا أو مستترا، وكذا ضمير جماعة المتكلم ومن أمثلته:(- هو البحر أزرق – إنه المدّ والجزر حتى الأبد- يمحون بالماء ألوانهم – والتقينا على العري لا جبة نرتديها ولا سوأة نتقيها – كلانا تورط في الزرقة الأبدية).

ج- الوظيفة التأثيرية:

وتتمثل في تبليغ الفكرة والأثر العاطفي إلى المتلقي عن طريق اللغة المجازية أي المنزاحة بما فيها من تشبيه واستعارة دالة على التشخيص والأنسنة أو التجسيد، فالشاعر كما يراه جان كوهين «ليس مبدع أفكار، وإنما هو مبدع كلمات، وكل عبقرية تكمن في اختراع الكلمة»[26]. واختراع الكلمات الشعرية ليس إيجادها من عدم، ولكن هو إيجاد طريقة الاستعمال المناسبة التي تجعلها تتوهج من جديد وكأنها استعملت لأول مرة. ولا يتأتى ذلك للشاعر إلا إذا انحرف بالكلمة حين استعماله ، فيكسر المألوف بتغيير الإسناد إحداث مغايرة في العلاقات الإسنادية. وكل هذا يخلق فجوات في النص تشد المتلقي إليه. ومن أمثلة ذلك في النص الشعري المدروس:(- هل يبحر البحر في البحر – لا اشتهي غير ما تشتهي موجة حينما ترتدي أختها – بالقلب تفتح كل السواحل – من بنى عرش ملحك...).

3-5- مستويات الدراسة الأسلوبية:

يتم التعامل من خلال هذه المستويات مع أنظمة اللغة بوصفها نظاما اجتماعيا تواصليا، وذلك باعتماد الآتي:

5-3-1- المستوى الصوتي وقيمه التعبيرية:

لا شك أن الجانب الموسيقي يعد من أهم الجوانب التي تميز النص الشعري، وتلفت انتباه القارئ إليه، فنجده يلتفت إلى نوع موسيقي دون آخر، ويميل إلى قصائد معينة وينفر من أخرى. فالموسيقى الشعرية هي ذلك المغناطيس الذي يجذب المتلقي ليتفاعل مع النص الشعري في خطوة أولى لدراسته، يقول ريتشاردز: «يندر أن تحدث الإحساسات المرئية للكلمات بمفردها، إذا لم تصحبها عادة أشياء ذات علاقة وثيقة بها، بحيث لا يمكن فصلها عنها بسهولة، وأهم هذه الأشياء الصورة السمعية، أي وقع جرس الكلمة على الأذن الداخلية»[27]. فالصور والعواطف كما ترى نازك الملائكة لا تصبح شعرية بالمعنى الحق إلا إذا لمستها

أصابع الموسيقى، ونبض في عروقها الوزن. والموسيقي في العمل الشعري تكون خارجية وداخلية، وهما جانبان متلاحمان، وتشمل الموسيقى الخارجية الوزن والقافية والتفعيلات والتدوير. أما الموسيقى الداخلية فهي تنبعث من الحرف والكلمة والجملة، وهي موسيقى عميقة لا ضابط لها، تتعامل مع الحرف في حركاته وجهره وصمته ومده، وتنبعث وقف حالة الشاعر النفسية وتتأثر بها.[28]

وفي قصيدة (عرش الملح) نقف على نص شعري حداثي بنكهة رومانسية، اعتمد في موسيقاه على طريقة شعر التفعيلة، فكان البحر الذي نظمت فيه هو بحر المتقارب، وهو من البحور الصافية، ، تلك « البحور التي ينتج وزنها عن تكرار تفعيلة واحدة»[29] ، وأمّا تفعيلته فهي (فعولن) التي اختلف عدد تكرارها بين الأسطر الشعرية بما يناسب فقرات النص وعاطفة الشاعر، حيث جاء تكرارها في المقطع الأول كما يلي:(الطر الأول: تفعيلتان، السطر الثاني: ثلاثة تفعيلات، السطر الثالث: ثلاثة تفعيلات، السطر الرابع: أربع تفعيلات، السطر الخامس: تفعيلة واحدة، السطر السادس: أربع تفعيلات وهكذا...).وعن هذا التفاوت في توزيع التفعيلات من سطر لآخر يقول محمد النويهي: «أما الشكل الجديد فلا يلتزم فيه الشاعر بأي عدد من التفاعيل، بل يزيد منها وينقص بحسب ما تحتاج إليه كلّ فقرة من معناه، وكل موجة من موجات عاطفته في جملة من الجمل الموسيقية المتتالية التي تنقسم عاطفته إليها وتتابع فيها» واحدة».[30]

وجاءت (فعولن) مناسبة إيقاعيا لحركة البحر وقوة موجه في مداه وجزره، واستمرار اندفاعه المتماهي مع حركة الزمان المندفع إلى المستقبل دائما، كما يناسب حالة نفس الشاعر (والتقينا على الموج/ جزرا لجزر ومدا لمد.(

وحين نعبر إلى الموسيقى الداخلية، فإننا نبحث عنها من خلال تقصي حدود العلاقات الانفعالية المتمخضة عن التجربة النفسية المسيطرة على الشاعر أثناء عملية الإبداع. ويتجلى ذلك في نوع الأصوات الموظفة في بناء القصيدة. وبدراسة متمعنة نلاحظ طغيان أصوات الجهر، وتوظيف هذه الطاقة التعبيرية للأصوات المجهورة راج إلى كونها «تقرع الأذن بشدّة، وتوقظ الأعصاب بصخبها»[31] محاكية صوت البحر في اضطرابه واهتزازه.

يقول الشاعر :

هو البحر أزرق...
للناس ما يشتهون
وفي الصيف ما يُشتهى
ومن الناس من يشتهي كل ما يُشتهى
هو البحر...
هل يبحر البحر في البحر
لا بحر يمنع البحر من البحر...[32]

غلبت على هذا المقطع الأصوات المجهورة، وهي(الباء، الراء، الزاي، القاف، اللام، الميم، النون، الواو، الياء)، خاصة حرفي الباء والراء، فالباء تكرر ثماني مرات، وهو حرف انفجاري يُسمّى بالوقفي لانحباس النفس عند النطق به، ويصاحب خروجه انفتاح المخرج دفعة واحدة[33]. وأما الراء الذي تكرر تسع مرات، فهو حرف قوي للتكرار الذي فيه.

كما نشأت هذه الموسيقى الداخلية عن بعض التكرارات الواردة في النص، ومنها قول الشاعر: ليس للبحر من والد أو ولد/ ليس للبحر جنسية أو بلد/ ليس للبحر فاكهة/ ليس للبحر آلهة[34] ، قوله : بالقلب تقطع كل البحار/ بالقلب تفتح كل السواحل/ وبالقلب تبدأ كل رحيل/ وبالبحر تحرق كل المراحل. فالتكرار في المثالين السابقين تمّ بشكل عمودي «بحيث تتردد لفظة معينة أو جملة معينة في

مطلع عدة أسطر ،لتكون نقطة الثقل الذي ينطلق منها المعنى فيغطي امتداد السطر ،ثم تتواصل الدلالة اعتمادا على هذه الركيزة التعبيرية».[35]

2-3-5- المستوى التركيبي وقيمه التعبيرية:

يعدّ المستوى التركيبي من أخم المستويات التي يهتم بها المنهج التعبيري، لدوره في الكشف عن الخصائص الأسلوبية المميزة للخطاب اللغوي عامة والشعري على وجه الخصوص. فالتعبير اللغوي يمتاز بأن «ألفاظه المفردة تضع مميزاتها الفردية وخواصها في خدمة التركيب الإجمالي».[36]

ولأن دراسة التركيب تقوم على فاعلية النحو في إبراز دلالات التعبير وجمالية التركيب الشعري، فسنقف على نظام الجملة، ووظيفة بنائها في هذا النص الشعري.

أ- التراكيب الاسمية:

يدل توظيف التراكيب الاسمية في قصية عرش الملح على الثبات والاستقرار الزمني، وهو أمر يناسب حالة البحر الممتد في الزمن على عكس الآخر الفاني(ليس للبحر كمية أو عدد/ إنه المدّ والجزر حتى الأبد).[37]

حضرت التراكيب الاسمية بنوعيها : البسيط والمركب، وهذا بيانها:

1-التراكيب الاسمية البسيطة: تعددت أنماطها، ومنها

النمط الأول: مسند إليه ضمير منفصل+ مسند، نحو:(هو البحر- أنت نهار النهار...).

النمط الثاني: ناسخ+ مسند إليه+ مسند، نحو:(إنه المد).

النمط الثالث: ناسخ+ مسند إليه ضمير منفصل+ مسند جملة فعلية، نحو:(كأنّا التقينا).

النمط الرابع: ناسخ+ مسند إليه+ مسند شبه جملة، نحو:(لا بحر لي).

2- التراكيب الاسمية المركبة :

هي التراكيب التي تتشكل من وحدة إسنادية كبرى تتفرع بعض عناصرها إلى تركيب أو أكثر مختلفة في أبنيتها ووظائفها التي تؤديها ضمن التركيب الأكبر ؛أي (مبتدأ وخبر جملة فعلية أو اسمية)، وفي القصيدة وردت كالآتي:

النمط الأول: مسند إليه + مسند جملة فعلية، نحو:(كلانا تورط في الزرقة الأبدية).

النمط الثاني: مسند إليه اسم استفهام+ مسند جملة فعلية، نحو:(من سنّ موجتك اللامعة؟).

النمط الثالث: ناسخ+ مسند إليه + مسند(جملة فعلية)، ويمكن التمثيل لذلك بمجموعة التراكيب الآتية:(لا بحر يمنع بحرا من البحر- لا جبة نرتديها).

ب- التراكيب الفعلية:

غلبت على القصيدة التراكيب الفعلية البسيطة التي تناسب رسم صورة البحر وتتبع فعله المؤثر في حياة الشاعر، ولعل غلبة الجملة الفعلية يكشف عن الحركة الانفعالية التي انتابت الشاعر وهو يناجي البحر المعروف باستمرارية الحركة وقلة سكونه. وتجلت هذه التراكيب في أنماط مختلفة، منها:

النمط الأول: مسند+ مسند إليه+ مضاف إليه+ مفعول به + مضاف إليه، نحو:(استباحت بوارجه هودجك).

النمط الثاني: مسند+ مسند إليه ضمير+ مفعول به+ جار ومجرور، نحو:(أرسل حوتك في أثري).

النمط الثالث: مسند + مسند إليه ضمير متصل+ جار ومجرور، نحو:(التقينا على الموج- يستريحون حين يرقّ).

النمط الرابع: نفي+ مسند+ مسند إليه ضمير + ظرف، نحو(لم نختلف مرة – لا أشتهي غير ما فيك).

ج- تعبيرية الأساليب الإنشائية:

هي أساليب تمثل اللغة في جانبها المتحرك، ويكون ذلك حين استعمالها، حيث تضفي على لغة الخطاب نوعا من الحركة والحيوية التي تنشّط مراحله المختلفة، وتعكس رغبة المتكلم في إقامة حوار متبادل مع المتلقي، وإشراكه في تشكيل المغزى العام من بناء خطابه.[38]

وكان للطريقة الحوارية التي اعتمدها الشاعر في مخاطبة البحر دور كبير في غلبة الأساليب الإنشائية خاصة النداء والاستفهام، فهما يردان متلاحقان، حيث يستهل الخطاب بالنداء، ثم يشفع بالاستفهام على نحو قول الشاعر:

ويا أيها المتموج
يا أيها المتهدّج
يا أيها المتوهج
من أجّجك دمعة في زمرّد عين غريبه؟
من سيجك برموش الحبيبه؟
ومن توّجك ملكا للحداد؟[39]

ولا يخفى ما لهذه الأساليب الإنشائية من طاقة تعبيرية مبينة لمعالم الخطاب في القصيدة.

5-3-3- المستوى الدلالي وقيمه التعبيرية:

من خلال تتبعنا لمضامين القصيدة، وجدناها تتضمن ثلاثة أنواع من القيم الدلالية، وهي القيمة الوجدانية، والقيمة الإنسانية، والقيمة الجمالية.

فالقيمة الإنسانية تمثلت في نزعة الوجود التي انعكست في القصيدة من خلال مواجهة الشاعر للبحر بسؤال الفجيعة المتمثل في بقاء البحر واستمراره على عكس الذين مروا به وأصبحوا من الماضي.، وهذه القيمة تبرز في الاهتمام بالذات الفردية والذات الجماعية في ظل الوعي بهذه الحقيقة التي شغلت بال الشاعر الوجودي.

وأما القيمة الوجدانية، فتجلت في الطابع الغنائي للقصيدة، إذ كانت مفعمة بالانفعالات والأحاسيس الفائرة، النابعة من تلك المناجاة الغاضبة، فغلبت عواطف اللوم والعتاب ، والحسرة والحيرة والإغراق في الحزن العميق عمق امتداد هذا البحر الذي تلاشت وراء أمواجه أساطير العابرين من الناس.

أما القيمة الجمالية فتجلت من خلال حجم الصور الفنية المؤسسة على لغة شعرية انزياحية اتّخذت من التشخيص والتجسيد أداة لمحاورة الجماد ورسم الأحاسيس والمشاعر، وبناء الرؤى. فحضرت الاستعارة بوفرة مناسبة للانزياح اللغوي ومن أمثلتها(من سيجك برموش الحبيبه- لا يرى الناس...إلا أساطيرهم- يمحون بالماء ألوانهم- بالقلب تقطع كل البحار). ووجد التشبيه ليؤدي وظيفة تشخيصية من نحو(أنت ليل الليالي- لا طريق سوى القلب- ضبابك متكأ...). كما كان للكناية حضور لافت لما تكتنزه من معاني ودلالات تعبيرية عميقة. نحو(لا جبة نرتديها- لا سوأة نتقيها- من توجك ملكا للحداد- من بنى عرش ملحك...).[40]

خاتمة:

على الرغم من أن قصيدة (عرش الملح) لعاشور فني تعد نصا متوسط الطول بحيث لم تتجاوز خمسة مقاطع قصيرة، ، إلا أنها كانت ذات ثراء أسلوبي، بحيث استجابت لآليات إجراء منهج الأسلوبية التعبيرية وكانت النتيجة بروز ملامح الأسلوبية التعبيرية في النص المدروس، وذلك على النحو الآتي:

-تحقيق الوظائف الأسلوبية خاصة التعبيرية والتأثيرية من خلال توزيع الخطاب الشعري بطريقة محكمة، تجلت في حسن استخدام الضمائر بما يحقق انسجام الخطاب الشعري.

-واتضح من خلال المستوى الصوتي أن الشاعر أجاد اختيار الوزن المناسب لقصيدته (المتقارب)، وهو من

البحور الصافية، جاءت تفعيلته الخماسية (فعولن) موافقة إيقاعيا لحركة البحر وقوة موجه في مداه وجزره، واستمرار اندفاعه المتماهي مع حركة الزمان المندفع دائما نحو المستقبل .

-كذلك استثمر هذا الشاعر في الجانب الصوتي على مستوى مخارج الحروف بالميل إلى الأصوات الشديدة والتكرارية لما لتلك الصفات من قدرة على إظهار الجوانب العاطفية المناسبة للمقام، فجلّ مقاطع القصيدة وافقت مشاعر الإدانة والغضب التي انتابت الشاعر في مساءلته للبحر.

-كذلك مثّل التكرار حضورا لافتا ليبرز كملمح أسلوبي موافق لمقاصد الشاعر التعبيرية.

-ولئن نوّع الشاعر تراكيبه بين الاسمية والفعلية، فقد لاحظنا تفوقا للتراكيب الاسمية، وان الشاعر أراد أن يوقف الزمن لتتسنى له مساءلة هذا البحر الذي يتوافق في حركته الدؤوبة مع حركة الزمن.

-وكان للأساليب الإنشائية تأثير في بناء النص، خاصة أسلوبي النداء والاستفهام اللذين وردا متجاورين ليجسدا بذلك التجاور وقائع تعبيرية محددة تسهم في تحقيق الحالة الشعورية والانفعالية على مستوى القصيدة.

- وعلى المستوى الدلالي برزت تلك القيم التعبيرية العميقة التي زخرت بها القصيدة، فالقيمة الإنسانية تمثلت في نزعة الوجود التي انعكست في القصيدة من خلال مواجهة الشاعر للبحر بسؤال الفجيعة. أما القيمة الجمالية فتجلت من خلال حجم الصور الفنية المؤسسة على لغة شعرية انزياحية اتّخذت من التشخيص والتجسيد أداة لمحاورة الجماد ورسم الأحاسيس والمشاعر، وبناء الرؤى.

الهوامش والإحالات:

1- إبراهيم محمود خليل:(2007)، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك. دار المسيرة. عمان. الأردن ،، ص 162.

2 – المرجع نفسه ، ص 07.

3 – المرجع نفسه ، ص 08.

4 – حميد لحمداني: (ب2001)،نية النص السردي، المركز العربي. الدار البيضاء. المغرب، ط3، ص 162.

5 - فرحان بدري الحربي: (2001)،الأسلوبية في النقد العربي الحديث، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1 ، ص 11.

6 – يوسف وغليسي: (2007)، مناهج النقد الأدبي. ط01. جسور للنشر والتوزيع. الجزائر، ص 75.

7 - رابح بن خويا: (2007)،مقدمة في الأسلوبية. نحو أسلوبية النص، مطبعة Nir، سكيكدة، الجزائر، ط1 ، ص 45.

8 - إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك ، ص 165.

9 - صلاح فضل: (1998)، علم الأسلوب مبادؤه واجراءاته. ط1. دار الشروق. القاهرة، مصر، ص 18.

10 - أحمد درويش:(د.ت). دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة. مصر، ط1 ، ص 31.

11 - يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي ، ص 94.

12 - عبد السلام المسدي: (1977)، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب. تونس، ط3، 1977 ص40.

13 - يوسف أبو العدوس: (2007)، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع. عمان. الأردن، ط1، ص 101.

14 - محي الدين محسب: (1998)، الأسلوبية التعبيرية عند شال بالي (أسسها ونقدها).علوم اللغة دراسات علمية محكمة. دار غريب. القاهرة. مج 1.ع 2، ص 58.

15- المرجع نفسه ، ص 61.

16 - يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، ص 104.

17 - رولان بارت: (2009)، التحليل النصي، تر: عبد الكريم الشرقاوي. دار التكوين. دمشق. سوريا، ط1 ، ص 82.

18 - محمد كريم الكواز: (1999)، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعة السابع من أبريل. ليبيا ط1، ص 125.

19 – عاشور فني: (1994)، زهرة الدنيا، دار الفارابي، الجزائر، ص 144.

20 – المصدر نفسه ، ص 145.

21 - المصدر نفسه ، ص 146.

22 - المصدر نفسه ، ص 147.

23 - المصدر نفسه ، ص 149.

24- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، ص 256.

25 – المرجع نفسه ، ص 257.

26- جان كوهين: (1985)، بناء لغة الشعر. تر: أحمد درويش. مكتبة القاهرة. مصر، ص 55.

27 –ناصر علي: (2002)، بنية القصيدة في شعر محمود درويش. وزارة الثقافة. عمان. الأردن، ص 215.

28- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، ص 262.

29 - مصطفى حركات: (1998)،الشعر الحر أسسه وقواعده. دار الآفاق. الأبيار. الجزائر، ص 13.

30 - محمد النويهي: (1971)، قضية الشعر الجديد. مكتبة الخانجي. القاهرة. مصر، ص 95.

31 – أحمد عفيفي: (2009)، اللغة بين الثابت والمتغير – دراسة نصية{ دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة، مصر، ص 159.

32 - عاشور فني: زهرة الدنيا ، ص 144.

33 - إبراهيم أنيس: (1979)، الأصوات اللّغوية، دار الطباعة الحديثة. القاهرة. مصر، ط4 ، ص 66.

34 - عاشور فني: زهرة الدنيا ، ص 145.

35 - محمد عبد المطلب: (1985)، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف. القاهرة، ط2، ص 421.

36 – محمد العبد: (1988)، إبداع الدلالة في العصر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي، دار المعارف، القاهرة، ط1، ص 107.

37 - عاشور فني: زهرة الدنيا ، ص 145.

38- محمد الهادي الطرابلسي: (1981)، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ص 394.

39 - عاشور فني: زهرة الدنيا ، ص 147.

40 – المصدر نفسه ، ص 146.

قائمة المصادر والمراجع

- أبو العدوس يوسف:(2007).الأسلوبية الرؤية والتطبيق. ط01. دار المسيرة للنشر والتوزيع. عمان. الأردن.

- أنيس إبراهيم:(1979). الأصوات اللّغوية. ط4. دار الطباعة الحديثة. القاهرة. مصر.

- بارت رولان:(2009). التحليل النصي. ط1. تر: عبد الكريم الشرقاوي. دار التكوين. دمشق. سوريا.

- بن خويا رابح: مقدمة في الأسلوبية. نحو أسلوبية النص. ط1. مطبعة Nir. سكيكدة. الجزائر.

- بن ذريل عدنان:(1980) اللغة والأسلوب. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق.

- الحربي فرحان بدري:(2001). الأسلوبية في النقد العربي الحديث. ط01. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.

- حركات مصطفى:(1998). الشعر الحر أسسه وقواعده. دار الآفاق. الأبيار. الجزائر.

- خليل إبراهيم محمود:(2007). النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك. دار المسيرة. عمان. الأردن.

- درويش أحمد:(د.ت). دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة. مصر.

- الطرابلسي محمد الهادي:(1981).خصائص الأسلوب في الشوقيات. منشورات الجامعة التونسية. تونس.

- العبد محمد:(1988). إبداع الدلالة في العصر الجاهلي. ط1. مدخل لغوي أسلوبي. دار المعارف. القاهرة.
- عبد المطلب محمد:(1985). بناء الأسلوب في شعر الحداثة. ط2. دار المعارف. القاهرة.
- علي ناصر:(2002). بنية القصيدة في شعر محمود درويش. وزارة الثقافة. عمان. الأردن.
- فضل صلاح:(1998).علم الأسلوب مبادؤه واجراءاته. ط1. دار الشروق. القاهرة، مصر.
- فني عاشور:(1994). زهرة الدنيا. دار الفارابي للطباعة والنشر والتوزيع. العلمة. سطيف. الجزائر.
- الكواز محمد كريم:(د.ت). علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، ط01، منشورات جامعة السابع من أبريل. ليبيا.
- كوهين جان:(1985). بناء لغة الشعر. تر: أحمد درويش. مكتبة القاهرة. مصر.
- لحمداني حميد:(2001). بنية النص السردي. ط 3. المركز العربي. الدار البيضاء. المغرب.
- المسدي عبد السلام:(د.ت). الأسلوب والأسلوبية. ط3. الدار العربية للكتاب. تونس.
- محسب محي الدين:(1998). الأسلوبية التعبيرية عند شال بالي (أسسها ونقدها).علوم اللغة دراسات علمية محكمة. دار غريب. القاهرة. مج 1.ع 2.
- النويهي محمد:(1971). قضية الشعر الجديد. مكتبة الخانجي. القاهرة. مصر.
- وغليسي يوسف:(2007)، مناهج النقد الأدبي. ط01. جسور للنشر والتوزيع. الجزائر