



## الظواهر الأسلوبية في قصيدة الأرملة المرضعة للرصافي الكلمات المفتاحية

كواكب كريم غفور

قسم اللغة العربية، كلية التربية، جامعة كرميان

### Article Info

Received: January, 2019

Revised: February, 2019

Accepted: February, 2019

### Keywords

الأرملة، التكرار، الإيقاع، الرصافي

### Corresponding Author

Kawa.zangana31@yahoo.com

### الملخص

تسعى هذه الدراسة إلى الوقوف على الظواهر الأسلوبية في قصيدة الأرملة المرضعة للرصافي، من أجل تحديد الأطر الفنية والأساليب اللغوية التي تمتاز بها لغة الشاعر، وألفاظه، ودلالاتها، وأهميتها في استظهار اللوحات المعنوية التي تضيف معنى أو تخفته، وتحقق معنى آخر، بناءً على ما تفرضه علينا الدراسات اللسانية الأسلوبية الحديثة. وقد وظّف البحث منجماً وصفيّاً تحليليّاً في دراسة نصوص القصيدة، ليتبين خصائص اللغة الشعرية، وماتمازبه من تحولات سواء في البنى النحوية أم الصوتية، أم الدلالية، وذلك استناداً إلى مرجعية، أو خلفية، تتمثل في أمور نحوية لغوية صوتية، وتركيبية صرفية ودلالية، فهي تمثل الركيزة التي يعتمد عليها البحث. ومن الظواهر الأسلوبية التي رصدها البحث التكرار بأنواعه، لما له من شأن في التأكيد، وسعي الشاعر لإيصال فكرة يريد بها، فضلاً عن ظاهرتي (الانزياح التركيبي) و(الانزياح التصويري) الذي تنطوي تحته التشبيه والمجاز والطباق البيدي، وغيرها من الصور البيانية التي استخدمها الشاعر.

### المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين وبعد :

الأسلوبية منهج نقدي، وفرع من فروع علم اللسان، وهي وصف للنص الأدبي، وإثبات لدور اللسانيات في بلورة مفهوم الأسلوبية، وأما موضوعها فهو كلّ بنية نصية تثير رد فعل لدى القارئ، حين تلقيه للعمل الأدبي. فالأسلوب لغة هو الفن" يقال: أخذ فلان في أساليب من القول، أي: أفانين منه" (1)، واصطلاحاً: "علم تحليلي تجريدي، يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقل إنساني عبر منهج عقلائي يكشف البصمات التي تجعل السلوك الألسني ذا مفارقات عمودية" (2)، وهي دراسة للأجناس الأدبية، وتحديد

للمستويات اللسانية للخطاب من: صوت، ومقطع، وكلمة، ودلالة، وتركيب، وسياق. لذا اخترت شاعراً توافرت في أسلوبه هذه العناصر، وقصيدة امتلكت نصوصها من غنى معرفي، يمنح الدارس القدرة والقوة على تحليلها كما أنّها اشتملت على قيم أخلاقية وفكرية وإنسانية، تستحق العناية والاهتمام، كما أنّ الشاعر قد انفرد بأسلوبية تكوينية تمثلت باستعماله للغة من غير تقييد بقواعدها المتعارف عليها، بل تمكن من التملص منها، وإبداع تركيب لغوي جديد يميزه عن غيره، ليكوّن أسلوباً خاصاً به وحده، وقد اختار لغة نصه الإبداعي بدقة، فأحدث خطابه في الجمل، أثراً فنيّاً على مستوى كلّ بيت من أبيات قصيدته، وتميز في ثورته على النمط النحوي المعتاد، مما بعث الدهشة والتوتر

عند المتلقي. كما تميز أسلوبه بالانزياح (الانحراف) أي انحراف عن قانون النحو، وهو خروج عن المؤلف في الكلام، والاتجاه نحو صيغة تبعث الإحياء وتحت على التأويل. وهذا الاتجاه التكويني كان انعكاساً لشخصية الشاعر وظاهرة تطبعت بفرديته، فكانت التعبيرات اللغوية صوراً للحوادث الفكرية الخاصة به، وهو انعكاس أيضاً لواقعه الاجتماعي، والاقتصادي ولعصر تأليف النص (3). وقد اشتمل البحث على ثلاثة مباحث تسبقها مقدمة، تناولت فيها تعريف الأسلوبية لغة واصطلاحاً، والتحققت به خاتمة، وقائمة بأهم المصادر والمراجع، وجاء المبحث الأول: في المستوى الصوتي، والمبحث الثاني: في المستوى النحوي (التركيبية) وما اشتمل عليه من انزياحات وتحولات في أزمنة الفعل، والمبحث الثالث: في المستوى الدلالي، وما اشتمل عليه من انحرافات دلالية وغيرها، وجاءت القصيدة في سبعة وثلاثين بيتاً، وفي الصفحتين (208-209) من ديوان الشاعر، الطبعة الرابعة، دار الفكر العربي، 1953.

### الصوامت ودلالاتها في القصيدة

يتطلب التحليل الصوتي للصوامت معرفة خصائصها الصوتية، وتحليل ملامحها، كتكرار صوت بعينه والنظر إليه من حيث كونه ساكناً أو متحركاً، والنظر إلى صفاته من حيث الجهر والهمس وغير ذلك من الصفات (11)، وقد يشيع استعمال صوت أو أكثر من الأصوات في سياق معين: ليحمل بذلك دلالة يعمل السياق على إبرازها، وقد يتعدد أثر هذا الأمر، "لإدخال تنوع صوتي يخرج القول عن نمطية الوزن المؤلف ليحدث فيه إيقاعاً خاصاً يؤكد التكرار" (12) ومن ذلك انتشار صوت الراء بصورة واضحة في القصيدة، فقد كرره الشاعر سبعاً وستين مرة، وبالنظر إلى صفات صوت الراء يتضح أنه صوت مجهور، متوسط بين الشدة والرخاوة، ويقبل صفتي التفخيم والترقيق، ولكن ثمة صفة يتميز بها هذا الصوت عن غيره من أصوات العربية، وهي صفة التكرار، إذ يتكرر طرق اللسان للحنك عند النطق به (13)، ومن الواضح أن تلك الصفات لصوت الراء تضعه في جملة الأصوات القوية: الأمر الذي دفع الشاعر إلى تكراره بهذا الكم الهائل في تلك الأبيات التي تحدث فيها الشاعر عن الجوّ المشحون بالحزن والمأسى، لذلك لزمه صوت قوي يدل على مدى ذلك الحزن، وقد برز حضور صوت الراء بتكراره في معظم الأسطر الشعرية: ليترك صدى في الأذان يدل على شدة الموقف وعظم المعاناة، كما أن تكرار الأصوات يشحن النصوص بطاقات النغم الصوتي بصورة تجعل حركتها تنسجم وحركة المعنى، ويعكس تجربة الشاعر الانفعالية التي شكّلها، ومن أمثلة التكرار قول الشاعر:

لَقِيَهَا لَيْتَنِي مَا كُنْتُ أَلْفَاها      تَمَشِي وَقدْ أَثْقَلَ الإِمْلَاقُ  
مَمَشَاها

فقد تكرر القاف خمسة مرات، والميم خمس مرات، والياء والتاء أربع مرات، وهذا التكرار يضيف تشكيلاً صوتياً للصورة السمعية، وأثراً في نفس المتلقي (14)، كما أن توظيف صوت الهاء في (لَقِيَهَا، أَلْفَاها، مَمَشَاها، عَيْنَاها، مَحْيَاها)، كان سبباً إلى تخفيف حالة الأسى التي هيمنت على الأرملة، لما فيه من انسجام مع النغم وراحة في النفس، وكذلك تخفيف حالة الأسى التي هيمنت

عند المتلقي، كما تميز أسلوبه بالانزياح (الانحراف) أي انحراف عن قانون النحو، وهو خروج عن المؤلف في الكلام، والاتجاه نحو صيغة تبعث الإحياء وتحت على التأويل. وهذا الاتجاه التكويني كان انعكاساً لشخصية الشاعر وظاهرة تطبعت بفرديته، فكانت التعبيرات اللغوية صوراً للحوادث الفكرية الخاصة به، وهو انعكاس أيضاً لواقعه الاجتماعي، والاقتصادي ولعصر تأليف النص (3). وقد اشتمل البحث على ثلاثة مباحث تسبقها مقدمة، تناولت فيها تعريف الأسلوبية لغة واصطلاحاً، والتحققت به خاتمة، وقائمة بأهم المصادر والمراجع، وجاء المبحث الأول: في المستوى الصوتي، والمبحث الثاني: في المستوى النحوي (التركيبية) وما اشتمل عليه من انزياحات وتحولات في أزمنة الفعل، والمبحث الثالث: في المستوى الدلالي، وما اشتمل عليه من انحرافات دلالية وغيرها، وجاءت القصيدة في سبعة وثلاثين بيتاً، وفي الصفحتين (208-209) من ديوان الشاعر، الطبعة الرابعة، دار الفكر العربي، 1953.

### مستويات التحليل الأسلوبي

تتحدد مستويات التحليل الأسلوبي من توظيف الأدوات الصوتية، والتركيبية، والدلالية، وفيما يأتي:

#### المستوى الصوتي:

يتناول المستوى الصوتي الآثار الطبيعية للألفاظ، ويرتبط بنوعية الأصوات، وبنية الكلمة، فهناك كلمات معللة صوتياً، تكون العلاقة فيها قائمة بين الصوت والمعنى (4)، فضلاً عن الكلمات الوصفية، أي القائمة على المحاكاة الصوتية، التي تدل على قوة الأسلوب (5)، ومن الظواهر التي خدمت الأسلوبية:

#### الصوامت ودلالاتها في القصيدة

حظيت الصوامت بخصائص مختلفة عن الصوامت في القصيدة: لكونها جوفية هوائية، وكونها تتميز عن الصوامت بخاصية الوضوح والجهر: وهي أطول الأصوات في اللغة العربية، وأقواها إسماعاً، الأمر الذي أدى إلى شيوعها وترددها في كثير من الكلمات، ومن تلك الصوامت الألف، وسميت بهذا الاسم "لأنها تألف الحروف كلها وهي أكثر الحروف دخولاً في المنطق" (6)، وأما الواو والياء الصائتان، فالواو "يدل على الانفعال المؤثر في الظواهر، والياء "يدل على الانفعال المؤثر في البواطن" (7)، وأما أصوات اللين فقد تمتعت باتساع وخفة في النطق، وطول في النفس، ووضوح في الجهر، من ذلك ورود الياء والواو الساكنتين المفتوح ما قبلهما في (عَيْنَاها، المؤث، وئِل، الثوب، العين)، وقد أحدثت بذلك أكبركم من الصوتية، إذ جعلت منها عنصراً مهماً في جماليات التشكيل الصوتي (8) فضلاً عن اتساع الصوامت في القصيدة كان عاملاً في اتساع دلالاتها المتنوعة، فالشاعر المعاصر "حافل بتوظيف الحركات الطوال في حمل المشاعر الممتدة والأحاسيس العميقة" (9)، وقد اتفق الباحثون على أن الحزن والشجن والأسى هي الدلالات الأكثر التي يستوحونها من



بالمصدر المجرد من الزمن في (مبكاها). فالشاعر بعدما استوفى كل الأزمته عمد إلى ذكر الحدث مجرداً لتسليط الضوء عليه والتأكيد على معاناة الأرملة. والأمر نفسه مع الفعل (تمشي الذي تكرر ثلاث مرات) ، و(ماشية) ، و(ممشاها). فالشاعر يصف المشي المتناقل للمرأة وهيئتها من شدة الجوع.

### 2- التكرار اللفظي

ونعني به تكرار كلمة أو مجموعة من الكلمات ، وتكون مرتبطة بالمعنى العام ، فقد تكررت لفظة (الناس) خمس مرات ، وتكتيف هذه المفردة في نهاية الأبيات ، جاء بعدما أحسن الشاعر بخيبة أمل كبيرة في ظم المجتمع ، وعدم مبالاته لحال تلك المرأة ، فبعدها كان كلامه تلميحاً ، صار تصريحاً لعله يستطيع أن يوجه أنظار الناس إلى معاناتها ، وهو يصف حكاية حالها بقوله (لَوْ عَمَّ فِي النَّاسِ) ، ( أَوْ كَانَ فِي النَّاسِ) ، ثم لتعميق هذه الدلالة عند المتلقي ، فقد عمد إلى مرادفات هذه اللفظة كما في قوله: (وَلَيْسَ يَخْفَى عَلَى الْأَخْرَارِ) ، (أَوَّلَى الْأَتَامِ) . ومن أمثلة هذا التكرار أيضاً لفظة (واهاً) فقد تكررت مرتين ، وتكاد كلمة (واه) تنقلب بجرسها من اسم فعل ، إلى اسم صوت ، لما في البهائم من طرد النفس من الصدر إرادة للتخلص من الآلام والأوجاع ، وما من تعبير مناسب لإلقاء ما في النفس من الهم والثقل أفضل من لفظ (واه) ، لما فيها من دلالة طبيعية تدعم دلالتها العرفية ، فهي تدل بجرسها على ما تدل عليه بوضعها ، وتكراره لأشك في أنه يزيد من الراحة وإلقاء الهموم خارجاً بخروج تلك الزفرات من الصدر ، وملاداً صادقاً لاستخراج آهاته الحزينة النابعة من قلب مليء بالمأسى والأحزان.

### 3- تكرار العبارة

على الرغم من نظرة البلاغيين القدماء إلى تكرار العبارة بأنه عيب بلاغي ، لا فائدة تترجى منه في زيادة المعنى للأبيات الشعرية (30) ، فإننا نرى في تكرار العبارة " منها ، يتبع للذهن التوقد والتنبيه لأهمية المعاني التي جاءت قبله وبعده " (31) ، فقد تكرر حرف النداء (يا) مع المنادى في (ياأخت) ثلاث مرات ، وهذا التكرار شكل جرساً وإيقاعاً نغمياً شجياً يملؤه العطف ، والتخفيف عن حالة المرأة ، في قوله: (ياأخت مهلاً) ، فالنداء هنا جاء لتمهيد الكلام معها في عرض المساعدة بطريق غير مباشر ، ثم كرر (سَمِعْتُ يَا أُخْتِ شَكْوَى تَهْمِسِينَ بِهَا) ، وهذا التكرار يسمي التكرار اللاشعوري ، وغايته تكثيف الحالة النفسية بحيث تصبح العبارة المكررة معادلاً للحدث بكامله ، فكان سبب تقديم المساعدة من لدن الشاعر ، أنه سمعها تهمس بحاجتها ، وتخفيفاً لها وحفظاً لكرامتها ، ثم كرر الثالثة (هل تسمح الأخت) من غير ياء النداء لتقريب المسافة التي كانت تفصله عنها دلالة ياء النداء الذي يفيد نداء البعيد ، حتى وصل الشاعر إلى هدفه الإنساني بعد محاولات حثيثة لإقناع المرأة بقبول معونته لها بقوله: ( وقلت ياأخت أرجو منك تكرمي) محاولاً استبدال الدور معها ، وكأنها هي من تكرمه إذا ما قبلت منه تلك المساعدة.

المستوى النحوي (التركيب)

جناس الاشتقاق: هو اجتماع اللفظين المتجانسين في أصل الاشتقاق ، ويسمى المقتضب (24) ، وللإشفاق دور بارز في تقوية رنين الألفاظ ، كما في (باكية لمبكاها) ( تشكو لشكواها) (تحمل -حماً) (استبقي بقاياها) ( ترمي رماياها) ، وتوظيف تلك الاشتقاقات جاء لتأكيد مضامينها ، وتقوية معانيها ، من ذلك قول الشاعر:

تَمْشِي وَتَحْمِلُ بِالْيُسْرِ وَلَيْدَتَهَا === خَفَلًا عَلَى الصَّدْرِ مَدْعُومًا يُمْنَاهَا

إذ التلاعب بالألفاظ ، يخلق الجناس ، وما يُحدثه من إيقاعٍ موسيقي ، وإن ما يشدُّ من أزره ، تَكَرَّرُ حرف الميم في هذا البيت ست مرات ، وتكرارُ الحرف انزياحٌ ، فضلاً عن الانزياح التركيبي الذي تمثل في تقديم شبه الجملة "باليسرى" على المفعول المطلق "حماً" وللمفعول المطلق وظيفة تأكيدية ، وجاء الفعلان (تَمْشِي وَتَحْمِلُ) على الوزن نفسه ، لتوليد إيقاعٍ مناسب. يتلاءم مع ما أحدثته الجناس من إيقاع متناغم.

### تجليات التكرار عند الشاعر في القصيدة:

للتكرار أهمية في تحقيق النسق الإيقاعي للقصيدة ، فضلاً عن أهميته في توكيد المعنى ، وللتوكيد وظيفة مزدوجة لسانياً تتفرع إلى وظيفة صوتية ، ووظيفة دلالية وهي التوكيد والإصرار على إظهار المعنى ، وللتكرار أهمية في الشعر لما له من دور في عكس الموقف الشعوري والانفعالي تجاه موقف معين .. لأن الشعور به يظل غائباً ، ومن أجل استظهاره ، فإن الشاعر يلج على التكرار ، فتكون تلك التكرارات صوتاً وصدى ودلالة ، تدفع إلى انجذاب لا شعوري نحوها ، مما يؤدي إلى حدوث ترابط بين اللفظة المكررة وسياقها النفسي والأسلوبي مما يخدم وحدة الموضوع والقصيدة (25) ، والتكرار لغة يعني: " كُرِّرَ الشَّيْءُ تَكَرُّراً ، أعاده مرة بعد أخرى " (26) ، واصطلاحاً: " أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة باللفظ أو المعنى " (27) ، ويذهب عياشي إلى تحديد وظيفة التكرار بأنها خدمة النظام الداخلي للنص ، والمشاركة فيه ، "وهذه قضية مهمة لأن الشاعر يستطيع بتكرار بعض الكلمات أن يعيد صياغة بعض الصور من جهته كما يستطيع أن يكشف الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى " (28) ، واشتملت القصيدة على أنماط عديدة للتكرار منها:

### 1- التكرار الاشتقافي

فقد جاء تكرار كلمات بعينها في القصيدة كما في (تبي) التي تكررت أربع مرات ، و(بكت) ، و(باكية) تكررت مرتين ، و(مبكاها) مرة واحدة ، وهذا التكرار يتم بين الكلمات المشتقة من الجذر اللغوي نفسه " (29) ، وذلك من أجل لفت انتباه المتلقي إلى ذلك الجذر مع تركيزه على دلالة اللفظ للمعنى المراد إيصاله ، فالشاعر عن طريق تلك المفردة واشتقاقاتها ، أراد إيصال حزن المرأة ومعاناتها للناس لاستجداء عطفهم ورحمتهم بها ، فتارة يعبر بالفعل المضارع الذي يدل على الاستمرار بفعل البكاء ، وأخرى بصيغة الماضي (بكت) الذي دل على الانقطاع في الماضي ، وثالثة باسم الفاعل للدلالة على أن البكاء حادث ومتجدد ، وأخيراً

الانزياح أو (الانحراف) ودلالته في تراكييب الشاعر الشعرية تأتي أهمية الانزياح الأسلوبي في رصد المتغيرات النحوية والدلالية معاً، التي تطرأ على الجمل والمفردات من ناحية تماسكها وتألفها وتضارفاً في عملية الخلق الشعري و"يُعَدُّ بحق إحدى الطاقات المحركة للأدبية "الشعرية". نظراً لما تحدته هذه الطاقة من حيوية ونشاط داخل النص الأدبي". (36). ونلاحظ أن الدكتور رجاء عيد قد مزج مصطلح التحول بالانزياح، لأنه عدّ كل خروج عن النظام اللغوي المسموح به انزياحاً أو تحولاً. يؤدّي وظيفة دلالية في النص الشعري، (37). ويرى كوهن أنّ الانزياح هو "كل ما ليس شائعاً ولعاديّاً ولامطابقاً للمعيار العام المألوف" (38) ومن الانزياحات التعبيرية التي برزت في القصيدة، التحول البنيوي الدلالي، فقد بدأ الشاعر الأبيات بسلسلة من التحولات التعبيرية، في تحريك التركيب النحوي، عبر تنالي الجمل الاسمية المتواشجة فيما بينها، والمزاوجة بين المعطوفات، بأشكال متألّفة، تشد أواصر النص، وتحقق تماسكه، والتي تعكس فاعلية التحول الفنية في إكساب الموقف درجة من التكنيف والعمق والإيحاء، وتُخرج اللغة من طابعها النفعي إلى طابعها الإبداعي، وهذا ما انعكسه سلسلة المتتاليات الاسمية في قول الشاعر:

الموتُ أَفْجَعَهَا وَالْفَقْرُ أَوْجَعَهَا === وَالْهَمُّ أَنْحَلَهَا وَالْغَمُّ أَضْنَاهَا  
فَمَنْظَرُ الْخُرْنِ مَشْهُودٌ يَمَنْظَرُهَا === وَالْبُؤْسُ مَرَأَةٌ مَقْرُونٌ بِمَرَاهَا  
كُرُّ الْجِدِيدَيْنِ قَدْ أَبْلَى عِبَائَهَا === فَأَنْشَقُ أُسْفَلَهَا وَأَنْشَقُ أَعْلَاهَا

فقد جاء التعبير عن حالة الحزن والفقير، والبؤس التي وصلت إليها المرأة، على وفق منظومة من المفردات التي تفسر بعضها بعضاً لتجسد تلك المشاهد، ومن التحولات التي نجد لها صدى قوياً في القصيدة، اعتماد بنية السؤال الذي يميّز بفاعلية تنوع الدلالة، ذلك أنه يُخرج الجمل من حيز التقرير والثبات، ويسهم في شحن الموقف الشعري بفيض من الدلالات والإيحاءات، وخصوصاً عندما يتكرر، كما في عبارات الشاعر (مَا تَصْنَعُ الأُمُّ فِي تَرْبِيَةِ طِفْلَيْهَا؟، مَا جِئْتِي فِيهَا وَقَدْ دُبِلْتُ؟ مَا بَالُهَا وَهِيَ طَوَّلَ اللَّيْلِ بَاكِئَةً؟، هَلْ تَسْمَعُ الأَخْتُ لِي أَيْ أَشَاطِرُهَا؟). فالتصعيد المتوالي والمتكرر لصيغ السؤال، يسهم في تفجير الحركة في المشاهد، ويكسر حاجز الرتابة والسكون الذي بدت عليها القصيدة في تلك العبارات التقريرية، وكذلك الإلتزام بتقنية النداء المتتالية، عكست تأملات الشاعر فيما يحيط به، لأنّ النداء في حقيقته تحول وانفتاح، وعن طريقه يكون شحن الدفقة الشعرية بكثافة عالية، وهذا ما تجلّى في تكرار النداء خمس مرات، وكل مرة يتكرر فيها تتصاعد حدة التوتر، وترتفع شحنته الدلالية للتعبير عن وصف حال الرضيعة والأرملة معاً، كما في (تَقُولُ يَا رَبِّ، لَا تَتْرُكْ بِلَاتَيْنِ، يَا رَبِّ مَا جِئْتِي فِيهَا وَقَدْ دُبِلْتُ، يَا أَخْتُ مَهْلَأُ إِنِّي رَجُلٌ، سَمِعْتُ يَا أَخْتُ شَكْوَى تَهْمِسِينَ بِهَا، وَقُلْتُ يَا أَخْتُ أَرْجُو مِنْكَ تَكْرَمَتِي)، فضلاً عن التقديم والتأخير الذي هو انتهاك لنظام الرتبة في اللغة، أو كما يقول كوهن: "الانزياح عن القاعدة التي تمس ترتيب الكلمات" (39) لغرض جمالي يمنح المبدع الحرية في التأثير، واشتملت القصيدة على أنماط متنوعة من هذا الانزياح، من ذلك تكرار تقديم الجار

يبعث المستوى النحوي في "تشديد النص، وبناء الجمل، وصيغ الأفعال، وزمناها، ووظائف اللغة في النص، والأدوات النحوية" (32)، فالقصيدة اشتملت على جملة من المستويات التركيبية تمثلت بالتحولات ودلالاتها، كالانحراف أو الانزياح الذي يمثل "انحراف عن النمط المعياري، أي: مخالفة الطريقة العادية أو المتوقعة في التعبير" (33)

تحولات الأفعال ومثيراتها السياقية وأبعادها الدلالية في القصيدة اشتملت القصيدة على ظاهرة التحول في الأفعال، وقد رصد البحث صورتين مثلاً لاحتضار، للوقوف على التعليل النحوي لهما فضلاً عن التعليل البلاغي والتحليل البياني، لربط التركيب بالمعنى والوقوف على دلالات أزمنة الأفعال في السياق، وعدم الاقتصاف على الدلالة الصرفية للأفعال خارج السياق، فالصورة الأولى: التحول عن الماضي إلى المضارع، في قول الشاعر:

لَقِيْهَا لَيْتِي مَا كُنْتُ أَلْفَاهَا === تَمَشِي وَقَدْ أَنْقَلُ الإِمْلَاقُ  
مَمْشَاهَا

إن التحول عن الفعل الماضي (لقيتها) إلى الفعل المضارع (تمشي) يُقصد به استحضار الصورة للحدث الماضي، وكأنه أمر مشاهد بارز للعيان، وهذا التحول الخارج عن النسق العام للسياق، يولد دلالتين بارزتين في السياق، دلالة نحوية متمثلة في الفعل المضارع الدال على الزمن الحاضر أو الاستقبال، ودلالة سياقية متمثلة في الإشارة إلى الزمن الماضي، وذلك بالعطف على الماضي أو مجيئه بعده، فالدلالة السياقية تقتضي مضيه والدلالة النحوية للصيغة تقتضي استحضاره، فيجمع بين الدالتين ليقال: إنه الماضي الحاضر، أو بعبارة (فندريس) هو "المضارع التاريخي، الذي شاع استعماله في الحكاية (34)، ففيه سحر خاص، فالحاضر يكون أكثر تعبيراً وأبلغ، فيجعل المنظر يحيا من جديد أمام عيني القارئ، ويرجع بالفكر إلى اللحظة التي دار فيها الحدث، كما أنّ لهذا التحول دلالتين أخريين يثني بهما السياق: دلالة التلطف في الخطاب وهذا ما كان واضحاً في وصف المرأة، وكذلك تجديد الفعل واستمراره، وهذا بدا واضحاً في سعي الأرملة باستمرار لسؤال الناس وطلب المساعدة.

والصورة الثانية: التحول عن الفعل المضارع إلى الماضي في قول الشاعر:

تَمَشِي بِأَطْمَارِهَا وَالْبُرْدُ يَلْسَعُهَا === كَأَنَّهُ عَقْرَبٌ شَالَتْ رُبَانَاهَا  
ولهذا النوع من التحول كما في (يلسعها - شالت)، دلالات تحتل أكثر من وجه وبحسب السياق، فقد عني البلاغيون بالإبانة عن دلالات هذا النوع من التحول، فقد ذكر العلوي: "أنّ إيثار الماضي والتحول إليه يدلّ على مبالغة في الثوابت والاستقرار" (35) فترى هذا العموم لا يسلم له، لأن السياق هو الذي يحدد الدلالة المناسبة، فقد يدلّ التحول إلى الماضي على أنّ الماضي سابق للمضارع في التحقق، والحصول، فقد صور الشاعر الاحساس بلسعة العقرب قبل تصوير لسة البرد، ليتمكن المتلقي من تخيل قساوة المشهد، لأن لسة البرد في الأصل مأخوذة من لسة العقرب، وهي رغبة حقيقية في تغييب معاناة المرأة، وسلوك هذا التحول كان لإظهار تلك الرغبة في انقطاع الفعل وتغييبه.

عليها ،وبيان رغبته الشديدة في ذلك، ثم عاد بعد ذلك إلى توكيد جملة.(أني أشاطرها). (باني) لإصراره على مد يد العون لها، ومشاطرتها ما في يده.

ج- التوكيد بقدر: وتفيد التحقيق في الماضي(45)، ومثال ذلك قول الشاعر(قد قَمَطَئَهَا بأهدام مرمقة) ففي دخول قد على الفعل (قمطتها) ، حقق دلالته وهيبته ، فجاء التأكيد على هيئة ذلك القمط الممزق، الذي لفت انتباه الشاعر، شكله ومنظره السمج في العين. فهذا المنظر ترك دلالة اليأس والحرمان في مخيلة الشاعر عن تلك الرضيعة.

## 2-الجملة الخبرية المنفية

وهي الجملة التي تعتمد أداة نفي، فتتنفي الكلام المثبت وتحوله إلى نفي، وأدواته: لا، لن، لم، لما، ليس...، ولها أمثلة متنوعة في القصيدة، من ذلك:

أ-الجملة المنفية ب(ما النافية): وهي تنفي الحال لدخولها على الفعل المضارع، ففيها معنى التأكيد، وقد جعلها سببويه في النفي جواباً (46) ل (قد) ، فكما أنّ (قد)فيها معنى التأكيد ، فكذلك ماجعل جواباً لها.(47)، وقد تأتي رداً على قول أو مانزل هذه المنزلة.(48)، لذلك كان لهاجس منظر الأرملة وقع شديد على الشاعر ، فأخذ يلزم نفسه مهمة مساعدتها، وترديد الفعل مع نفسه ، أي أنه ما ينسى صوتها وهي تشكو فقرها وحزنها إلى ربه.

ب-الجملة المنفية ب(لا النافية): يتدخل على الفعل المضارع، فلا تقيده بزمن على الأرجح (49)، والنحاة يرون أنها تخلصه للاستقبال(50)، ومثال ذلك قول الشاعر (لأنسى) ، وأرى دلالته على الاستقبال أرجح ، فقد نفي الشاعر عن نفسه النسيان في الحال بتوظيف (ما) ، ولفرط تعلق منظر المرأة في ذهنه ، فقد جاء بأداة دلالاتها على المستقبل أقوى ، والأداة هي (لا)، فمن الاستحالة نسيانها لا في الحاضر ولا في المستقبل.

ج-الجملة المنفية ب (ليس): تدخل على الجمل الاسمية فتتنفيها ، وتكون لنفي الحال عند الاطلاق، وتكون للمضي (51) ، كما في قول الشاعر:(ولست أعلم أي السقم أذاها)، فالشاعر هنا ينقل لنا حكاية عن حال المرأة ، كيف أنها تنفي علمها بنوع السقم الذي أذى ابنها ، فأوجاعهم كثيرة ومصائبهم جمة.

د-الجملة المنفية ب (لم): وهي أداة تنفي الفعل المضارع وتجزمه ، وتقلب زمنه للماضي(52)، وهنا لفتة جميلة لدلالة (لم)، فقد يكون النفي بها منقطعاً أي انتفى حدوث الفعل في وقت ما، ثم انقطع النفي (53)، ونستطيع تلمس تلك الدلالة في قول الشاعر:

أَوْ كَأَنَّ فِي النَّاسِ إِنْصَافٌ وَمَرْحَمَةٌ لَمْ تَشْكُ أَرْمَلَةٌ ضَنْكًا بِذُنُوبِهَا

فلما كان الإنصاف والمرحمة موجودين ، لم يكن الإنسان بحاجة إلى الشكوى ، ولكن بانقطاعهما ، انقطع النفي فلجأت المرأة إلى الشكوى.

وأما أساليب الإنشاء الطلي، فقد برزت بصورة واضحة في القصيدة ، والبحث وقف على دلالاتها ، فالشاعر وظّف هذا النوع من التراكيب الإنشائية ، لاشتمالها على الإمكانيات التعبيرية والتأثيرية.

والمجروح على المفعول به ، كما في قول الشاعر (تمشي وتحمل باليسرى وليدتها) ، ففي التقديم بُد إيقاعي، فضلاً عن البعد النفسي ، فقد أعطي الاهتمام للجار والمجروح مع السابقة (تحمل)، ليتم الوقوف عليه للعناية ، ولتفت الانتباه لحالة الأم، فهي لم تحمل الرضيعة في يسراها، إلا بعدما تعبت يمناها ، وهذا الأمر يدل على الطويل الذي قطعته في سؤال الناس، وكذلك في (فتحت لي من جوعها فاهها) و (تشكو إلى ربه أوصاب دنياها) و(استرضي به الله)، ففي هذه الأمثلة الثلاثة ، أفاد التقديم الاختصاص والحصر ، ويمكننا توجيه ما جاء في تقديم الجار والمجروح (به) على لفظ الجلالة (الله) في (استرضي به الله) ، بالآتي ، فالفاعل المتعلق بالفعل إذا تقدم أفاد الحصر ، ولما كانت الغاية إرضاء الله سبحانه وتعالى دون غيره ، قدم الجار والمجروح ، ولو أراد إرضاء غيره معه كان عليه تأخيرهما(40)، فضلاً عن رعاية التشاكل الصوتي ، ومناسبة الإيقاع المتولد عن طريق تقديم (به) على (الله) الذي يمثل فاصلة مبنية على حرف (الهاء) المفتوح الذي بنيت عليه فواصل القصيدة جميعها ، وبخلاف ذلك لو تأخر حرف الهاء المكسور في به ، لأحدث خللاً في الإيقاع . ومن أمثلة التقديم أيضاً تقديم الجار والمجروح على الفاعل (حتى بدأ من شقوق الثوب يمناها).

## الجملة الخبرية :

وتعرف الجملة الخبرية بأنها تحتمل التصديق والتكذيب في ذاتها بغض النظر عن قائلها ، فكل كلام يصح أن يوصف بالصدق أو الكذب فهو خير ، مع اعتقاد المخبر له أو عدمه(41) ، وتقسم على اسمية وفعلية ، والهدف من دراستهما هو تحديد دلالة كل منهما: فالفعلية تدل على حركية النص ، ويبرز دورها أكثر في التعبير عن المواقف والحالات وتنوع السياقات ، والاسمية تدل على ثبوتها ، وجاء " في الفرق بين الخطاب بالاسم والفعل ، أنّ الفعل يدل على التجدد والحدوث ، والاسم يدل على الاستقرار والثبوت "(42) ، وفيما يأتي :

## 1-الجملة الخبرية المؤكدة في القصيدة:

التوكيد : تابع يذكر في الكلام المفيد لدفع أي توهم قد يحمله الكلام إلى السامع ، ويتبع لفظ التوكيد ما يؤكد (المؤكد) في الإعراب رفعا ونصبًا وجزا(43) ومن أنواع التوكيد في القصيدة أ-التوكيد اللفظي: وهو تكرار اللفظ السابق بنصبه ، أو مرادفه كما في(منظر الجزن - بمنظرها) (مرأه مقرون بمرأها)(تمشي بأطمارها- تمشي وتحمل) (تبي -تبي)، لقد كان للشاعر غاية في إعادة اللفظ ، وهي تمكين السامع من إدراك لفظ لم يسمعه أو سمعه دون انتباه ، فعمل على شدّ انتباه السامع لمعاناة المرأة والأمها ، وبلور الصورة في نفس المتلقي ، فترأت له معان جديدة كصورة المرأة والرضيعة.

ب- التوكيد ب (إنّ) : وفائدتها لتأكيد مضمون الجملة ، وهي نائبة مناب تكرير الجملة مرتين(44) ، فالشاعر أكد جملة (إنّ ريب الدهر روعها) ب (إنّ) للمبالغة في بيان قساوة الزمن عليها حدّ الترويع ، ثم يؤكد ب(مهلا إنني رجل) لاستيقافها وعرض المساعدة

1- طرفا التشبيه حسيان: والمراد بالحسي ما يدرك هو أو مادته بإحدى الحواس الخمس الظاهرة. وقد يكونان من المبصرات (64). كما في هذا البيت

وَأَصْفَرَ كَالْوَرَسِ مِنْ جُوعٍ مُحَيَّاهَا .....

فقد شبه الشاعر هنا وجه الأرملة (محيّاهَا) بنبات الورس والجامع بينهما الصفرة.

حَتَّى غَدَا جِسْمُهَا بِالْبُرْدِ مُرْتَجِفًا === كَالْغُصْنِ فِي الرِّيحِ وَأَصْبَحَتْ تَنَائِيهَا

وكذلك هنا، طرفا التشبيه حسيان، وهو ما يدرك بالبصر من الحركات وما يتصل بها. كما في تشبيه الجسم في البرد بالغصن في الريح، فالجامع بينهما الارتجاف.

يَا رَبِّ مَا جِيلِي فِيهَا وَقَدْ دَبَلْتُ === كَزَهْرَةِ الرُّؤُوسِ فَقَدْ الْغَيْثُ أَطْمَأَهَا

أيضاً هنا طرفا التشبيه حسيان فقد شبه الشاعر (الطفلة) بـ (زهرة الروض) والجامع بينهما الذبول الذي أصاب كليهما .

2- طرفا التشبيه مختلفان: الطرف الأول هنا عقلي وهو (البرد). والطرف الثاني حسي وهو العنقوب. والجامع بينهما شدة اللسعة. ويمثل ذلك قول الشاعر:

تَمَثَّلِي بِأَطْمَارِهَا وَبِالْبُرْدِ لَيْسَعُهَا === كَأَنَّهُ عَقْرَبٌ شَالَتْ زُبَانَهَا  
وكذلك في قول الشاعر: وَأُخْرِجَتْ زُقْرَاتٌ مِنْ جَوَانِحِهَا === كَالنَّارِ  
تَصْعَدُ مِنْ أَعْمَاقِ أَحْشَاهَا.

فإن طرفي التشبيه مختلفان، الأول عقلي والثاني حسي، والمعقول هو المشبه (الزقرات) ، والمحسوس هو المشبه به (النار) والمعنى الجامع بينهما الحرارة الشديدة. نرى غرض الشاعر من توظيف تلك التشبيهات ، تقرير حال المشبه. وتثبيتته في نفس السامع. وتقوية شأنه لديه. لأن الأسناد إلى المشبه يحتاج إلى التأكيد والإيضاح بالمثال. (65)

المجاز: هو " استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي" (66). وقد وظف الشاعر المجاز العقلي: " وهو اسناد الفعل أو معناه إلى ملابس له غير ما هو له بتأويل" (67) كما جاء في:

وَمَرَّقَ الدَّهْرُ، وَئَلَّ الدَّهْرُ، مَبْرَزَهَا === حَتَّى بَدَأَ مِنْ شُقُوقِ النَّوْبِ  
جَنَّبَاهَا

فقد جاء الانزياح هنا ليولد في ذهن المتلقي المفاجآت، ففي هذا البيت أسند التمزيق إلى الدهر، مع أنّ الدهر في حقيقته لا يمزق. وعلى هذا فإسناد التمزيق إليه هو إسناد لغير فاعله الحقيقي. لأن الذي مرق مزرها الحوادث والمصائب التي حدثت في الدهر. فالمجاز هنا عقلي علاقته الزمانية

التقابل الدلالية

التقابل الدلالي ظاهرة لغوية مميزة ، فعلم الدلالة يدرس العلاقات الدلالية التي تنشأ بين الكلمات بعضها مع بعض داخل الوحدة اللغوية (68). والمتنوع لنص القصيدة تستوقفه الحركة اللغوية والأسلوبية التي يموج بها النص ، ويسترعيه الجمال اللفظي والإبداعي، بنص بلاغي فريد، فالنصوص اشتملت على قيم معنوية متمثلة بتلك الحركة العقلية العنيفة في نظم من

والإنشاء الطلي: "وهو ما يستدعي مطلوباً غير حاصل وقت الطلب لامتناع تحصيل حاصل" (54). وأقسامه: الأمر، والنهي، والاستفهام ، والتمني، والنداء.. (55). وفيما يأتي تفصيل كل قسم:

أ- النهي: "هو طلب الكفّ عن الفعل على وجه الاستعلاء، وصيغته واحدة، وهي المضارع المقرون بلا الناهية" (56) وقد انزاح النهي في قول الشاعر على لسان المرأة (يارب لا تترك بلا لبن هذي الرضيعة) إلى معنى الدعاء والتضرع لله بأن يرزق صغيرتها وأن يرحمها وإياها.

ب- النداء: معناه "طلب الإقبال بحرف من حروف النداء، ملفوظ به أو مقدم و" حروف النداء: أ، وأي، ويا، وهيا، ووا،" (57) والأصل في مناداة القريب أن تكون بـ (الهمزة أو أي) ، وفي نداء البعيد أن يكون بـ (هيا، أيا).. وقد يُعكس الأمر فيُدعى القريب بدعاء البعيد لغرض بلاغي كقول المدعو، نحو ياالله" (58) ، ومثال ذلك قول الشاعر: ياربِ ، فقد وظّف الشاعر الأداة (يا) إعلاءً لشأن المدعو وليس لدلالة البعد. ذلك أن الله قريب يسمع دعوة الداعي.

ج- الاستفهام: هو " طلب الفهم ، أي طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً بواسطة أداة من أدواته" (59). ويطلب بـ (هل) التصديق فقط ، أي معرفة وقوع النسبة، من عدم وقوعها، ويمتنع تكرار المعادل" (60). من ذلك قول الشاعر: (هل تسمح الأخت ؟ ) فضلاً عن ورود أدوات أخرى للاستفهام وهي (ما) في قول الشاعر: (ما بالها ؟ ) ، (ما تصنع الأم في تربيبة طفلتها ؟ )، وأي الاستفهامية (أي السقم أذاها؟) ، لذلك نجد أن صيغة السؤال عند الشاعر مؤشّر بنوي على فاعلية نصوصه الشعرية، لأنها تدخل في تكوين إحساس الشاعر، للتعبير عن بواطنه النفسية: فما هذا الحضور الطاعي، لانتشار السؤال والقلق في شعره إلا نتيجة فعل انعكاسي، يتداعى تلقائياً ولا يُستدعى أو يُستخضّر. وهذا يعني أنّ موقف الشاعر منه ليس اختيارياً، مُنظماً؛ بل هو في حقيقته انعكاس لتكوين باطني.

### المستوى الدلالي للقصيدة

إنّ المصدر الرئيس من مصادر الدراسة الأسلوبية التعبيرية ، هو تغير المعنى الذي يصيب الكلمات (61) ، لكن إدراك الاستعمال المجازي لا يتأتى إلا بالرجوع إلى السياق على الرغم من أنه لا يقوم إلا على تحوير معنى كلمة واحدة ، فالسياق وحده هو الذي يُمكن السامع من المقارنة والربط بين معنى الكلمة المعجمي، وما طرأ عليه من تحوير (62) ، وقد اشتملت القصيدة في هذا المستوى على صور بيانية تمثلت بالتشبيه والمجاز والطباق البيديعي، والمقابلة والجناس وعلى الأضداد والترادف، وفيما يأتي بيان لكل منها:

التشبيه: "بيان أنّ شيئاً أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر" (63). واشتملت القصيدة على أنواع التشبيه على وفق طرفيه، من ذلك:

التضاد: "هو عبارة عن كلمة واحدة ذات معنيين، يصل الخلاف بينهما إلى حدّ التناقض. كقولهم باع بمعنى: باع واشترى" (77) ومثال ذلك قول الشاعر: (كَرُّ الْجِدِيدَيْنِ قَدْ أَبْلَى عِبَاءَهَا) (الجديدين). ويعني الليل والنهار، إن اختيار الشاعر للمصدر المضعف واللفظة في (كرّ الجديدين)، قد أحدث تناغمًا موسيقيًا، لم يكن ليبرزه فكّ الإدغام مع (الليل والنهار). لنستمع للبيت وهو يبدأ بـ (كرّ الليل والنهار قد أبلى عباؤها). كيف يحدث خللاً في الإيقاع، كما أنّ دلالة التضعيف تشير إلى استمرار تكرار المأساة، متمثلاً في تعاقب الليل والليل والنهار.

وقد يكون التضاد بمعنى المقابلة: و"هي الجمع بين المتضادين (يسعدّها × أشقاها)، و(أسفلها × أعلاها) وتؤدّي الأضداد إلى تصعيد الحركة الداخلية، وإنتاج الدلالات المطلقة لأننا " حينما نكتب كلمة، أو ننطقها، أو نقرأها، نتوقّع أن تتلوها كلمات أخرى مثل: (ليل/نهار)، ممّا يكون متتالية، كلامية تحتوي على لفظين أو ألفاظ متقابلة." (79) فحينما يذكر الطرف الأول في المقابلة، يتلوه تركيب يحكي قصته، ثمّ يأتي الطرف الثاني مقابل له، وبيان ذلك في قول الشاعر:

مَاتَ الَّذِي كَانَ يَحْمِيهَا وَيُسَعِدُهَا == فَالْدَهْرُ مِنْ بَعْدِهِ بِالْفَقْرِ  
أَشَقَّاهَا .

إنّ بناء البيت قام على مفارقة تصويرية، قائمة على التضاد والتوازي في الصياغة، والوزن، والدلالة، طرفها الأول الزوج المتوقّف، بكل ما يرمز إليه من معاني الروحانية، والدفء والظلم، والأمان، وتوفير، الحماية، والسعادة، وطرفها الثاني الدهر بكل ما يرمز إليه من معاني المادية، والقسوة، والفقر، والحزن والأسى، وعلى الرغم من أنّ صوت الطرف الأول هو الأكثر ارتفاعاً، وبروزاً، فإنّ صوت الطرف الثاني، بما أكسبه الشاعر من نبرات الفخر والأسى والحزن، يظل هو الأكثر عمقاً، والأقوى تأثيراً. وهكذا يؤدي عنصر المفارقة والتضاد في القصيدة، دوراً بارزاً في الكشف عن أزمة الشاعر وتمزّقه الوجداني وعدم توافقه مع عالمه الواقع، وذلك عن طريق هذه الثنائيات المتضادة إيجاباً وسلباً.

الترادف: تتعدد أشكال العلاقة بين اللفظ والمعنى، ومن هذه الأشكال علاقة الترادف، والترادف عند ألمان " ألفاظ متحدة المعنى وقابلة للتبادل فيما بينها في أي سياق " (80). ويقسم الترادف إلى تام وهو نادر الوقوع، وإلى أنصاف أو أشباه الترادف التي لا يمكن استعمالها في السياق الواحد دون تمييز بينهما، وهذا يعني وجود جانب من المعنى في كل لفظ لا يوجد في الآخر، وهي تمثل الفروق التي تشبه المميزات الدلالية في نظرية التحليل التكويني (81)، وقد أستعمل الترادف بهذا المعنى كثيراً، فكان النزوع إلى توضيح المعاني أو تأكيدها عن طريق حشد الألفاظ المتقاربة للمعنى الواحد. من ذلك:

(والهم، والغم، والحزن) " الهم: هو الفكري إزالة المكروه، وليس هو من الغم في شيء.. والغم: معنى ينقبض القلب معه، ويكون لوقوع ضرر قد كان أو توقع ضرر يكون، والحزن: تكاثف الغم

المفردات والجمل المتقابلة، تتقارب ثم تتباعد في عرض حركي سريع مبني على قوة إدراك العقل للشيء بضده، لينتج قوالب لفظية جميلة (69)، والتقابل لغة: «قابل الشيء بالشيء مقابلة وقبلاً، عارضه" (70)

وإصطلاحاً: " لفظتان تحمل كل واحدة منهما ضدّ المعنى الذي تحمله الأخرى، كالخير والشر، والسلام والحرب" (71). وهناك من يعدّ التقابل طباقاً مزدوجاً، فالطباق مقابلة الشيء بضده، وهذا ما أشار إليه الجرجاني (72)، بمعنى مقابلة شيء واحد بأخر فقط أما التقابل فهو مقابلة شيئين أو أكثر مقابل شيئين آخرين أو أكثر. واشتملت القصيدة على أنواع الطباق، ومن ذلك:

الطباق الظاهر: وهو الجمع بين لفظين متقابلين في المعنى، أي متضادين (73) *أَبْيُوتِي عَيْنِي صَوْرَتِي فِي كَيْوَالِ الْجِلْفِ لَمَّا لَمْ أَكُنْ فِي (حَمْدِ تَكْوَالِهَا بِكَيْوَالِهَا) مِنْ، أَوْ فَعْلِينَ، أَوْ حَرْفِينَ، وَأُ* (منشرها-مطواها)

قَدْ قَمَطَتْهَا بِأَهْدَامٍ مُمَرَّقَةٍ == فِي الْعَيْنِ مَنَشْرُهَا سَمُجٌّ  
وَمَطْوَاهَا.

(أسفلها-أعلاها)

كَرُّ الْجِدِيدَيْنِ قَدْ أَبْلَى عِبَاءَهَا == فَانْشَقَّ أَسْفَلُهَا وَأَنْشَقَّ  
أَعْلَاهَا

(باليسرى- بيمينها)

تَمَّيْشِي وَتَحْمِلُ بِالْيَسْرَى وَلِيدَتَهَا == حَمَلًا عَلَى الصَّدْرِ مَدْعُومًا  
بِيُمْنَاهَا

(واحدة - ثناها)

كَانَتْ مُصِيبَتُهَا بِالْفَقْرِ وَاحِدَةً == وَمَوْتُ وَإِلَيْهَا بِالْيُمْنِ ثَنَاهَا  
ومن أمثلة اللفظين إذا كنا فعلين

(يسعدّها- أشقاها)

مَاتَ الَّذِي كَانَ يَحْمِيهَا وَيُسَعِدُهَا == فَالْدَهْرُ مِنْ بَعْدِهِ بِالْفَقْرِ  
أَشَقَّاهَا .

الطباق السلب: " وهو ما اختلف فيه اللفظان الضدان إيجاباً وسلباً، فيثبت الأول وينفي الثاني، والتمني للتنبية والنفي، فالشاعر ينبه على أنه لقيها وكان يتمنى عدم ملاقاتها، لفرط تأثره بحالها وحال وليدتها، حتى أنّ منظرهما لم يفارق خياله، لذلك أخذ يصور معاناتهما في أبيات تحمل أقوى المعاني الإنسانية. (75). ومثال ذلك، (لقيتها - ماكنت ألقاها)

لَقِيَتْهَا لَيْتَنِي مَا كُنْتُ أَلْقَاهَا == تَمَّيْشِي وَقَدْ أَثْقَلُ الْإِمْلَاقُ مَمَشَاهَا  
طباق التديب: وهو أن تذكر في الكلام ألواناً من الأصبغ تدل على المدح والذم، ويشتق من الدباج، وله في البلاغة موقع عظيم، فيكسب الكلام بلاغة ويزيده حلاوة (76). ومن ذلك:

(أحمرت - أصفر)

بَكَتْ مِنَ الْفَقْرِ فَأَحْمَرَّتْ مَدَامِعُهَا == وَأَصْفَرَّتْ كَالْوَرْسِ مِنْ جُوعٍ  
مُحْيَاهَا

جاء استعمال اللونين تورية أو كناية عن معنى قصده الشاعر، فطباق بين حمرة المدامع، وصفرة المَحْيَا، وفي هذا البيت تقابل صوري أيضاً، فقد جاء التقابل بين صورتين: الأولى بكاء الأرملة من الفقر، ولفرط بكائها أحمرت مدامعها، وفي مقابل هذا الاحمرار، نجد صورة الوجه الشاحب الذي تصبغ باللون الأصفر، كنبات الورس نتيجة الجوع الشديد.

كذلك توظيف اللسعة للبرد هو خروج عن المؤلف، وهو بيان لشدة البرد الذي تعرضت لها المرأة، حتى أشبهت بلسعة العقرب.

عبارة الشاعر (انقل الإملاق ممشاها).

المدلول (ضعف الحركة وثقلها نتيجة الجوع).

الاستعمال المؤلف (الإملاق) (الجوع) يصيب المعدة).

فالذي يثقل المشي ليس الجوع، ولكن الوهن الذي يصيب الشخص بسببه، لأن الجوع يصيب المعدة لا القدم.

عبارة الشاعر (مرق الدهر مئزرها)

المدلول (المدة الطويلة في المشي وسؤال الناس)

الاستعمال المؤلف (التمزيق يكون من عمل الأشخاص).

إن توظيف التمزيق للدهر كناية عن الوقت الطويل الذي قضته المرأة وهي تنتقل في سؤال الناس.

الحقول الدلالية التي وظفها الشاعر في القصيدة

تسهم الحقول الدلالية في الكشف عن طبيعة الألفاظ التي تكثر عند الشاعر ودلالاتها، فضلاً عن علاقات ألفاظ كل حقل، مما يقتضي إلى جوهر المعنى، إذ تعد الألفاظ ممثلة لجوهر المعنى، واختيار الألفاظ يكون في ضوء الإدراك لطبيعتها. وتأثير ذلك على الفكرة، وكذا في مجاورة الألفاظ لبعضها الآخر.

والحقل في الاصطلاح: هو "قطاع متكامل من المادة اللغوية، يعبر عن مجال معين من الخبرة" (84)

ويمكننا معرفة دلالة المفردة عن طريق فهم مجموعة من المفردات بينهما علاقة دلالية داخل الحقل، ويبدو هذا واضحاً في الحقول الدلالية التي دارت في قصيدة الأرملة المرضعة. إذ نرى الاهتمام بمفردات حقل الإنسان، فمن المفردات التي تنصل به مباشرة (الأرملة، الأخت المرأة، الأم)، (الرضيعة، ابني، الوليدة، الطفلة)، (الناس، الأحرار، الأتام، والدها)، فهذه المفردات مثلت الأقطاب الثلاثة التي قامت عليها فكرة القصيدة (الناس، والأرملة، والطفلة)، ولكن بمسميات مختلفة، ودلالة كل مسمى تختلف عن الأخرى، ولما كان الصراع غنيماً في نفس الشاعر وفكره، نتج عن ذلك اضطراب ذاته، فقد حاول تبديل المسميات، لكي يعطي زخماً للسياق، فلم يستعمل الرضيعة إلا في علاقة مع اللبن الذي ترضعه في سياق البيت (لا تترك بل لبين === هذي الرضيعة)، بينما وظف (الطفلة) في موطن الخوف والضعف، فهي تحتاج إلى كبير يرعاها فيقول الشاعر (طفلةً باتت مرؤعة)، وهذا الأمر يصدق على (الأرملة) التي سميت بمسميات عديدة وكذلك (الناس)، وربما يستوقفنا سؤال عن سبب ادراج (الوالد) في حقل (الناس) الذين تغافلوا عن مشكلة الأم والرضيعة؟، ويبدو أن الشاعر ضمه إلى حقل الناس لغاية في نفسه، فقد أراد التلميح إلى كل من كان سبباً في شقاء المرأة وطفلها، فصار الزوج جزءاً من أولئك الناس، وإن كان موت الزوج من غير اختيار منه.

حقل الحيوان: لم تُوظف غير لفظة واحدة في حقل الحيوان وهي: (العقرب).

وغلظه" (82). فهذه الثلاثية قد مثلت حالة الأرملة، عندما تكافئ غمها نتيجة الحزن الشديد بعد فقد زوجها، وهذا ضرر قد مز بها، وهي تتوقع ضرراً أكبر ينتظرها وهو الفقر والحاجة للناس، وأخذت تفكر، فهمت لإزالة هذا المكروه بطلب المساعدة من الناس للخلاص من تلك المعاناة، ومن الترادف أيضاً استعمال (مرتجفاً- اصطكت)، والارتجاج يكون للجسم والاصطكاك يكون للأسنان، فالثروة اللغوية الطيبة لدى الشاعر جعلته يتفنن في توظيف كل لفظ في مكانه المناسب، ومن ذلك اللفظتين (منظر - مرأى) والفرق بين النظر والرؤية، أن النظر طلب الهدى، والشاهد قولهم نظرت فلم أر شيئاً، ومعناه نظرت إلى الشيء أي تتبعته ببصري وإن لم أراه، والرؤية هي إدراك المرئي أي رأيت الشيء أي ادركته ببصري، فجاء الجمع بين صورتين حسية ومادية فالحسية تمثلت بمنظر الحزن والمادية بهيئة المرأة الباعثة على الحزن ولفرط تأثر الشاعر، فقد جسّد تتبع نظره في المرأة، ولكنه لم يرغب بمنظر الحزن، ولكنه عندما وظف الرؤية جسّد رؤيته للمرأة وأدرك صورتها في صورة البؤس، ومن الترادف لفظتا (أشاطر - أشارك): وشطر الشيء نصفه، وأما مشاركة الآخر فقد يكون بكل شيء، لذلك استعمل الشاعر المشاركة مع الناس لكي يخفف عنها ذل السؤال، لأن المؤلف عند الشاعر مشاركة كل مالمديه مع الناس، ولكنه عندما ادرك اعتزاز المرأة بنفسها ورفضها لمساعدته عمد إلى مشاطرة مالمديه معها طمعاً بقبولها من غير أن تشعر بنذل السؤال.

عباءتها- مئزرها - الثوب وهم بمعنى واحد وهو كل ماغطى الجسم وستره، فكان سبب: اللجوء إلى كل تلك المرادفات وتلوين الخطاب بها، والتمييز بين تلك الأسماء لأن استعمالات الناس لها مختلفة، وإن كانوا متفقين في المعنى العام للألفاظ.

الانزياح أو الانحراف الدلالي: إن تعيين الانحرافات أو مراقبتها تصبح من أهم عناصر الدراسة الأسلوبية، وإن رصد ظواهر الانحراف في النص تعين على قراءته قراءة استبطانية تتعد عن القراءة السطحية والها مشية، وتقدم للنص أبعاداً دلالية وإيحائية. والانحراف هو: "خروج عن المؤلف، أو ما يقتضيه الظاهر، أو هو الخروج عن المعيار، لغرض قصد إليه المتكلم، أو جاء عفو الخاطر، ولكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى، وبدرجات متفاوتة" (83)، وفيما يأتي نماذج لإنحرافات وردت في القصيدة تمثلت في:

عبارة الشاعر (قد ذبلت).

المدلول (ضعف الرضيعة من الجوع).

الاستعمال المؤلف (الذبول يكون للنبات).

إن توظيف الذبول الذي هو من صفات النبات حصراً، فيه دلالة إيحائية تجمع بين النبات والرضيعة، كيف أن أحدهما ذبل من فقد الغيث، والآخر من فقد الحليب.

عبارة الشاعر (البرد يلسعها).

المدلول (شدة البرد الذي تعرضت له).

الاستعمال المؤلف (اللسعة للعقرب).

حقل أجزاء الجسم: (الرجل، عيناها، مدامعها، محياها، جنبها، جسمها، الصدر، ثديها، فاهها، الخد، قلبي، يدي جوانحها، أحشائها، يمانها، اليسرى)

لقد طغى الحقل الدال على أجزاء الجسم على الحقول الأخرى. ولعل الذي يفسر مبالغة الشاعر في وصف الأجزاء الدقيقة من جسم المرأة، رغبته الملحة في تجسيد الصورة المؤلمة لها، من إحمرار مدامعها، واصفرار محياها ...، فلما كان ذكر أجزاء الأم أكثر، كان دليلاً على أن معاناتها أكثر. والأضرار التي وقعت عليها أشد، بينما لم يذكر من أجزاء الرضعية غير (فيها) ويعني الفم، لأن جُل احتياجات الرضيع يتمثل في سدّ جوعه، وأما ما يخص الشاعر فقد تمثل في لفظتي (قلبي، يدي)، فلما أثر معاناة المرأة في وجدان الشاعر وأحاسيسه، انعكس على أفعاله فكان منه أن مدّ يده في جيب ملحفته، وأخذ دراها وساعدها .

حقل اللون: (أحمر، أصفر)

حقل الطبيعة: (الريح، الغيث، البرد). دلالات قاسية تتلام وواقعهما (الأم والرضيعة). من فقدان الدفء، فضلاً عن دلالة الغيث الذي يرمز للخير والخصب، لكن فقده جسد فقدان الزوج، والأب الذي كان يوفر الأمان والحياة الكريمة لهما.

### الخاتمة

1- إن اتساع الصوائت في القصيدة، كان عاملاً في اتساع دلالاتها المتنوعة، وجاء توظيف الصوائت لشحن النصوص بطاقات من النغم الصوتي، فضلاً عن الجنس الذي خلق نغمة موسيقية أدت دوراً في التأثير على المتلقي.

- تناولت هذه الدراسة البنية التركيبية والدلالية في خطاب الرصافي، للوقوف على لغة الخطاب الشعري في شعره بهدف الكشف عن المضامين التعبيرية والقيم التي يحملها ذلك الخطاب.

- وظّف الشاعر التراكييب الفعلية والاسمية وهي ترتبط برؤية الشاعر الخاصة، والحالات النفسية وسياقات عامة يتشكل من خلالها الخطاب.

- شكّل كل من النداء والاستفهام أبرز التراكييب الإنشائية في هذه القصيدة، وتوظيف هذا الأسلوب يأتي لحالات وجدانية ونفسية كما ترتبط برؤية الشاعر بالذات الإنسانية والحياة.

- التكرار من أبرز الظواهر الأسلوبية الحديثة، التي لجأ إليها الشاعر، من أجل إثبات ما يريد الوصول إليه وتأكيده، فاستعان ببعض الأصوات المجهورة التي توحى بالقوة والصرامة، وبعض الأصوات المهموسة التي توحى بالليونة والرقّة، فضلاً عن تكرار الكلمة والعبارة .

- كانت هذه القصيدة مليئة بالانحرافات الأسلوبية، التي تنوعت حتى أضافت إلى المعاني التي قدمتها روعة في العرض، وزيادة في التشويق في الوصول إلى الفكرة، واستيعاب المضمون.

- وفرة التقابلات الدلالية في النصوص الخطابية جعلت منها ثروة لغوية للباحثين الراغبين في البحث عن مصاديق الرؤية الأسلوبية الحديثة للنصوص الفنية، وبخاصة أبنية التقابل الدلالي وأثره في تكوين الدلالات النصّية.

- تحولات الأفعال في السياق هي من أبرز الظواهر الأسلوبية في التعبير الأدبي، لما لها من أبعاد بلاغية، ومقاصد بيانية، لذلك وظّف الشاعر صورتين منها، للوقوف على التعليل النحوي لهما، فضلاً عن التعليل البلاغي، والوقوف على دلالات أزمنة الأفعال في السياق، وهما التحول من الماضي إلى المضارع وبالعكس.

حقل أجزاء الجسم: (الرجل، عيناها، مدامعها، محياها، جنبها، جسمها، الصدر، ثديها، فاهها، الخد، قلبي، يدي جوانحها، أحشائها، يمانها، اليسرى)

لقد طغى الحقل الدال على أجزاء الجسم على الحقول الأخرى. ولعل الذي يفسر مبالغة الشاعر في وصف الأجزاء الدقيقة من جسم المرأة، رغبته الملحة في تجسيد الصورة المؤلمة لها، من إحمرار مدامعها، واصفرار محياها ...، فلما كان ذكر أجزاء الأم أكثر، كان دليلاً على أن معاناتها أكثر. والأضرار التي وقعت عليها أشد، بينما لم يذكر من أجزاء الرضعية غير (فيها) ويعني الفم، لأن جُل احتياجات الرضيع يتمثل في سدّ جوعه، وأما ما يخص الشاعر فقد تمثل في لفظتي (قلبي، يدي)، فلما أثر معاناة المرأة في وجدان الشاعر وأحاسيسه، انعكس على أفعاله فكان منه أن مدّ يده في جيب ملحفته، وأخذ دراها وساعدها .

حقل اللبوسات: (عباءتها، أثوابها، مئزرها، أهدام، جيب ملحفتي، أظمارها) إنّ تجسيد الثوب اللبالي والمئزر الممزق...، قد عرّى المجتمع قبل أن يُعري الفقيرة، فبروز جنبها تجسيد لبروز أمراض ذلك المجتمع، المتمثل بالفقر، والحرمان والتخلف. فجاء تسليط الضوء على تلك المشكلات، ثم سرعان ما قدم علاجاً ناجعاً، بتوجيه أنظار المجتمع لها، وبمبادرة فردية تمثلت في اللفظة التي خصت الشاعر، وهي مدّ اليد في (جيب ملحفته).

حقل النبات: (الورس، الغصن، زهرة الروض). إنّ ضعف الرضعية ورقة حال أمها مستوحاة من رقة هذه النباتات .

حقل المكان: (حولها، فلوّات، دنياها، أسفلها، أعلاها، طريقي) اتخذ المكان بعداً ضرورياً في صنع العمل الأدبي، لأنّ المكان يشغل بعداً استراتيجياً في حياة الناس إذ به يحيا الإنسان فهو يتأثر، ويؤثر فيه، ويتكيف معه، ولذلك فإنه يحتل حيزاً كبيراً في الاستعمال اللغوي المادي" (85)، ومن هنا جاء توظيفه، لأنه يشغل لدى الشاعر بعداً نفسياً كبيراً، وهذا ما توضحه أبياته . فقد ضمت الأمكنة المفتوحة، سعياً إلى التخفيف عن المرأة، بتوظيف فضاءات واسعة تبعد عنها ضيق العيش و ضنك الحياة، وفقدان الأمان بين الناس، وعدم الراحة والاستقرار.

حقل الزمان: (الدهر وقد تكرر أربع مرات، والليل، وبعد) وقد تجاوزت هذه المفردات دلالتها الزمنية إلى دلالات معنوية ك (الليل) فالليل لحظة زمنية ترتبط بالهموم، والأحزان والمعاناة النفسية، لذلك نرى قد تجسد بكاء الرضعية فيه، وأما (الدهر)، فإنه يمثل المدة الزمنية الطويلة التي تُجسد طول المعاناة، وكذلك كانت معاناة الأرملة بعد فقد زوجها .

حقل الألفاظ الدالة على الحزن والألام: (الفقر، الجوع، الموت، الهم، الغم، الحزن، اليأس، الضّر، السقم، اليتيم، مصيبتها، بلاياها، شكوى، ضنكاً)، لما كانت معاناة الأرملة كبيرة ومشكلاتها متنوعة، جُمعت كل تلك الدلالات في هذا الحقل، للمبالغة في تعظيم تلك المعاناة، ولتسليط الضوء عليها، ولاشك في أنّ إثراء النصوص بكل تلك الدلالات، ينبوع ثروة لغوية طيبة، وحين مرهف وشعور صادق صدر من الشاعر، ومسح أم تلك الأرملة، وأحزانها.

## الهوامش مع المصادر

- (22) ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، مصر، مطبعة السعادة، ط. ٢، ١٩٥٥: ٣٢٦/١، مفتاح العلوم، أبويعقوب السكاكي دار الكتب العلمية، بيروت: ط. ١، ١٩٨٣: ٤٢٩ .
- (23) ينظر: سر صناعة الإعراب، عثمان ابن جني، تحقيق مصطفى السقا، مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ط. ١، 1954: 69/1.
- (24) ينظر: مفتاح العلوم : ٤٣٠.
- (25) ينظر: شعر الخوارج، دراسة أسلوبية، جاسم محمد الصميدعي، دار دجلة، ط. 1، 2010: 187 – 188 .
- (26) المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، ط. 1، 1980: 521.
- (27) خزنة الأدب ولب لسان العرب: عبد القادر البغدادي، تح: عبد السلام محمد هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط. 1997: 361 /1.
- (28) الأسلوبية وتحليل الخطاب، منذر عياشي، دار نينوى، ط. 1، 2015: 73 .
- (29) حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، حسن العرفي، إفريقيا الشرقية، بيروت، لبنان، (د ط)، 2001: 92.
- (30) ينظر: التكرار في شعر محمود درويش، فهد ناصر عاشور، 100: .
- (31) قضايا الشعر العربي المعاصر، نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة، ط. 1، 1962: 235.
- (32) الأسلوبية من خلال اللسانية، الفكر العربي المعاصر، عزة آغا، عدد 38، بيروت، 1986م، 92-93.
- (33) الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، إبراهيم عبد الجواد، وزارة الثقافة، عمان- الأردن: 112.
- (34) ينظر: اللغة، ج. فنديرس، ترجمة عبد الحميد الدواخلي، ومحمد القاص، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2014: 138.
- (35) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي (745هـ) مطبعة المقتطف، مصر، 1914: 2/75.
- (36) مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، توفيق الزيدي، ط. 2، الدار البيضاء 1987: 117.
- (37) ينظر: القول الشعري منظورات معاصرة، رجاء عيد، الاسكندرية، منشأة المعارف، (د.ت): 195-196.
- (38) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي، دار توبقال للنشر، ط. 2، 16: .
- (39) المصدر نفسه : 10.
- (40) ينظر: معاني النحو، فاضل السامرائي، ط. 2، شركة العاتك للطباعة والنشر، 2003: 140-141.
- (41) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، محمد بن عبد الرحمن القزويني، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط. 1، 2003: 26. والجملة العربية تأليفها وأقسامها، فاضل السامرائي، ط. 2، دار الفكر، الأردن، 2007: 170.
- (42) المصدر نفسه : 162.
- (1) لسان العرب، محمد بن مكرم ابن منظور، دار صادر، بيروت: 474 /1.
- (2) الأسلوب والأسلوبية نحو بديل ألسني في نقد الأدب، عبدالسلام المسدي، الدار العربية للكتاب: ليبيا- تونس، 1977م : 33.
- (3) علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي، ترجمة محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، الرياض، 1987م : 55- 58.
- (4) الأسلوبية الوصفية أو أسلوبية التعبير، جبرو بيير، ترجمة منذر عياشي، مجلد 9، العددان 3، 4، مصر، 1991م : 326.
- (5) الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، أحمد الشايب، ط. 8، مكتبة النهضة المصرية، مصر، 199م : 194.
- (6) لسان العرب: 427/١٥.
- (7) تهذيب المقدمة اللغوية للعلالي، أسعد أحمد علي، دار السؤال للطباعة، ط. 3، 1985: 64.
- (8) ينظر: هكذا تكلم النص، محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧: ٢٤٣ .
- (9) البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الاسكندرية: 37.
- (10) ينظر: التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني، عبد الخالق العف، مطبوعات وزارة الثقافة، ط. 1، 2000: 249، و نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، تامر سلوم، دار الحوار، ط. 1 اللاذقية، سوريا، ١٩٨٣: 51.
- (11) ينظر: التحليل الألسني للأدب، محمد عزام، دراسات نقدية عربية، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، 1994: ١٣٢.
- (12) مقالات في الأسلوبية، منذر عياشي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1990: 82.
- (13) ينظر الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط. 4، القاهرة: 60.
- (14) ينظر مقالات في الأسلوبية: 82.
- (15) ينظر: التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر: 248.
- (16) النص الشعري وآليات القراءة، فوزي عيسى منشأة المعارف، مصر، د. ط، 1997: 441.
- (17) ينظر: خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998: 71.
- (18) ينظر: المصدر نفسه : 99.
- (19) التحليل الألسني للأدب: 132.
- (20) ينظر: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي: 40.
- (21) ينظر: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس \_ مكتبة الأنجلو المصرية \_ ط٧ \_ القاهرة \_ ١٩٩٧ \_ 175.

- (68) ينظر: علم الدلالة ،جون لاينز ، منشورات ،كلية الآداب ،جامعة البصرة ،العراق، 1980 :95.
- (69) التقابل الدلالي ،نوال بنت إبراهيم بن محمد الحلوة ، دراسة نظرية تطبيقية في سورة النساء ،المملكة العربية السعودية ،مجلة علوم اللغة ،العدد الثاني :2006 .
- (70) لسان العرب :11/ 540 .
- (71) ظاهرة التقابل الدلالي في سورة الزمر، أحمد نصيف الجنابي، بحث منشور في مجلة الرسالة الإسلامية، 1988م: 90 .
- (72) أسرار البلاغة ،عبد القاهر الجرجاني ،دار الكتب العلمية ،بيروت ،ط1/ 2001: 25.
- (73) ينظر: خزانة الأدب وغاية الأرب، أبو بكر محمد بن علي الجموي ،القاهرة- مصر، بولاق، 1874.
- (74) ينظر: أساليب البديع في القرآن ، السيد الحسيني ،مؤسسة بوستان للنشر، إيران ، ط2، 1432 هـ :260.
- (75) ينظر: المصدر نفسه: 260.
- (76) ينظر: الطراز :437.
- (77) لغة تميم دراسة تاريخية وصفية، ضاحي عبد الباقي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مجمع اللغة العربية، القاهرة، 1985: 596 .
- (78) الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1985: 353 / 1.
- (79) تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص"، محمد مفتاح ، دارالتنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1985 ، ط1: 61.
- (80) دور الكلمة في اللغة ، ستيفن أولمان \_ ترجمة كمال بشر ، مكتبة الشباب ، ١٩٦٢ : 109.
- (81) ينظر: المصدر نفسه : 112.
- (82) ينظر الفروق في اللغة : 1/ 152.
- (83) الأسلوبية ،الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس ،دار المسيرة ،عمان الأردن ،2007: 180 ، وينظر: من مقال النظرية الأسلوبية في النقد الأدبي عبد السلام المسدي :74. 84 مجلة القلم، تونس، السنة 3. تشرين الأول. أكتوبر 1977.
- (84) علم الدلالة ،احمد مختار عمر ،عالم الكتب ،القاهرة ،ط5، 1998: 79.
- (85) دينامية النص تنظير انجاز ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،المغرب ط2/ 1999 :69 .
- (43) ينظر:النحو العصري، سليمان فياض، مركز الأهرام ط1/ 1995 :165.
- (44) ينظر : شرح المفصل للزمخشري ، لموفق الدين بن يعيش، طبع ونشر إدارة الطباعة المنيرية: 8/ 59.
- (45) ينظر:جواهر البلاغة في المعاني والبديع، احمد الهاشمي، المكتبة العصرية ،صيدا بيروت ، ط1، 1999 : 169.
- (46) ينظر: الكتاب ، سيبويه عثمان بن قنبر، تحقيق عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، ط٢، القاهرة ،١٩٨٢: 460/1.
- (47) ينظر: الاتقان في علوم القرآن، جلال الدين السيوطي ، مطبعة البابي الحلبي ، ط3، 1951 : 176/1.
- (48) ينظر: معاني النحو: 4/ 165.
- (49) ينظر: المصدر نفسه : 4/ 176.
- (50) ينظر: كتاب سيبويه: 1/ 460 .
- (51) ينظر معاني النحو، فاضل السامرائي ، شركة العاتك ، ط2، 2003 : 4/ 163.
- (52) ينظر: سيبويه : 1/ 460.
- (53) ينظر: معاني النحو: 4/ 162.
- (54) الإيضاح في علوم البلاغة: 135.
- (55) العربية معناها ومبناها: تمام حسان ،عالم الكتب، القاهرة ، ط3، 1998 : 124.
- (56) الأساليب الإنشائية في النحو العربي، عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بمصر، ط2، 1979 : 14 .
- (57) دراسة في قواعد النحو العربي، حازم علي كمال، مكتبة الآداب :300.
- (58) الأساليب الإنشائية : 17- 18 .
- (59) المصدر نفسه : 18.
- (60) مدخل للبلاغة العربية ، يوسف أبو العدوس، دار المسيرة ، عمان ، ط1، 2007 : 74.
- (61) ينظر: الأسلوبية الوصفية ، جبرو ، ببير، ترجمة منذر عياشي ، فصول ، مجلد 9 العددان 4، 3، مصر، 1991 : 327.
- (62) ينظر: البلاغة العامة ،عبد القادر المهيري ،حوليات الجامعة التونسية ، عدد 8 ، 1971م : 219 .
- (63) علم البيان، عبد العزيز عتيق، دار النهضة ،بيروت، 1985 : 62.
- (64) ينظر: المصدر نفسه : 67.
- (65) ينظر: المصدر السابق : 108.
- (66) الحيوان، أبو عثمان بن بحر الجاحظ (255هـ)، دار الكتاب العربي ،بيروت، ط2، 1969 : 5/ 28-27.
- (67) الإيضاح في علوم البلاغة: 20