دولة الإمارات العربية المتحدة
كلية الدراسات الإسلامية والعربية بدبي

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

مجلة علمية محكمة

العدد الثامن والأربعون

البريد الإلكتروني iascm@emirates.net.ae

الموقع الإلكتروني www.islamic-college.ae

48

1436هـ /2014 م

اقرأ في هذا العدد

كلمة المشرف العام: ميدان اللغة العربية المعاصرة وتحدياتها في الإمارات

ملامح منهج التفسير الموضوعي التجميعي عند الغزالي(٥٠٥ هـ) موضوع (الصبر أنموذجا)

ضمانات عدالة المحكّم في الفقه الإسلامي ونظام التحكيم السعودي دراسة مقارنة

كتاب: فضيلة إنظار المُعسَر تأليف: يوسف بن حسن بن عبد الهادي الصَّالحي الدِّمشقي المعروف بابن المِبْرَد المتوفى: سنة ٩٠٩هـ - دراسة وتحقيق -

انتقاءُ بعضِ الشيوخِ للتلاميذِ عندَ المحدِّثين مفهومه وأسبابه ووسائله وآثاره

منهج الإمام الرسعني في تفسيره رموز الكنوز

تحريك الأصوات الحلقية الساكنة في اللغة العبرية دراسة مقارنة في ضوء اللغات السامية

قراءة أسلوبية في نونية عروة بن حِزام العذري

«انتقاد القراءات القرآنية المتواترة عند أبي علي الفارسي دراسة في حذف العلامة الإعرابية»

اسم الفاعل واسم المفعول بين النّظرية والتّطبيق من خلال دواوين شعراء المعلّقات السّبع «دراسة في الصّرف والنّحو والدّلالة»

الرؤيا الجمالية في شعر أبي تمام (بحث في ما وراء الخطاب الشعري)

أثر الشفهية في توجيه التراث النقدي العربي

مَجَلَّـــة
كُلِّيَّةِ الدِّراساتِ الإسلاميَّةِ والعربيَّةِ

مجلة علمية محكَّمة

نصف سنويَّة

تأسست سنة ١٩٩٠ م

العدد الثامن والأربعـــــون

ربيع الأول ١٤٣٦ هـ - ديسمبر ٢٠١٤ م

المشرف العام

د. محمـد أحمد عبدالرحمن

مدير الكلية

رئيس التَّحرير

أ. د. أحمد عثمان رحماني

سكرتير التَّحرير

د. محمد أحمد الخولي

هيئة التَّحرير

أ. د. عبـدالله محمـد الجبوري — أ. د. عبـد الرحمـن بنـاني

د. غازي يوسف اليوسف — د. مجـاهـد منصـور

د. مازن حسين حريري

ردمد : ١٦٠٧-٢٠٩X

تفهرس المجلة في دليل أولريخ الدولي للدوريات تحت رقم ١٥٧٠١٦

المحتويـــــــــات

- **الافتتاحية**

رئيس التحرير..... ١٥-١٦

- **(كلمة المشرف العام: ميدان اللغة العربية المعاصرة وتحدياتها في الإمارات)**

د. محمد أحمد عبد الرحمن ١٧-١٩

- **ملامح منهج التفسير الموضوعي التجميعي عند الغزالي (٥٠٥ هـ) موضوع (الصبر أنموذجا)**

أ. د. أحمد عثمان رحماني ٢٣-٩٨

- **ضمانات عدالة المحكّم في الفقه الإسلامي ونظام التحكيم السعودي دراسة مقارنة**

أ. د. يوسف بن عبدالله بن محمد الخضير ٩٩-١٤٢

- **كتاب: فضيلة إنظار المُعْسَر تأليف: يوسف بن حسن بن عبد الهادي الصَّالحي الدِّمشقي المعروف بابنِ المِبْرَد المتوفّى: سنة ٩٠٩هـ - دراسة وتحقيق -**

أ. د. رضوان بن غربية ١٤٣-١٩٢

- **انتقاءُ بعضِ الشيوخ للتلاميذِ عندَ المحدِّثين مفهومه وأسبابه ووسائله وآثاره**

د. سعيد محمد علي بواعنة ١٩٣-٢٣٠

- **منهج الإمام الرسعني في تفسيره رموز الكنوز**

د. حامد محمد المجرب ٢٣١-٢٨٦

- **تحريك الأصوات الحلقية الساكنة في اللغة العبرية دراسة مقارنة في ضوء اللغات السامية**

د. عصام عيد مغيث ٢٨٧-٣٥٠

- **قراءة أسلوبية في نونية عروة بن حِزام العذري**

د. سمر الديوب ٣٥١-٣٨٤

- **«انتقاد القراءات القرآنية المتواترة عند أبي علي الفارسي دراسة في حذف العلامة الإعرابية»**

د. زيد خليل القرالة – د. حسين أحمد كتانة ٣٨٥-٤٣٤

- **اسم الفاعل واسم المفعول بين النّظرية والتّطبيق من خلال دواوين شعراء المعلّقات السّبع «دراسة في الصّرف والنّحو والدّلالة»**

د. عبد الله محمّد عَبْد الرَّحْمَن الكندري ٤٣٥-٤٩٤

- **الرؤيا الجمالية في شعر أبي تمام (بحث في ما وراء الخطاب الشعري)**

أ. د. عبد الرحمن محمد بناني ٤٩٥-٥٣٢

- **أثر الشفهية في توجيه التراث النقدي العربي**

د. عاصم «محمد أمين» بني عامر ٥٣٣-٥٧٠

قراءة أسلوبية في
نونية عروة بن حِزام العذري

د. سمر الديوب
أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية
كلية الآداب والعلوم الإنسانية– جامعة البعث– حمص– سورية

ملخص البحث

يهدف هذا البحث إلى دراسة خصوصية لغة الشاعر التي يمثل كل عنصر منها ملمحاً أسلوبياً يمكن العبور منه إلى مشاعره، وأفكاره، وأسباب نظمه.

وتعدّ الأسلوبية مدخلاً مهماً إلى هذه القصيدة؛ لأنها تختزل القواعد اللغوية الاختيارية التي حقق بها المبدع غاية التواصل. وقد تم اختيارها؛ لأنها أولى قصائد الغزل العذري ببنائها المعروف في الأدب العربي القديم.

ويسير البحث على وفق المحاور الآتية:

- الأسلوبية وعلاقتها بالخطاب والشعرية.
- أشكال حضور الذات في إطار علاقتها بالآخر.
- الدوال المكررة لغوياً وصوتياً وأثرها في بناء النص.

قراءة أسلوبية في نونية عروة بن حِزام العذري.

١– سبب اختيار القصيدة

يعدّ شعر عروة بن حزام أول شعر عذري -كما يرى معظم الدارسين- وتحوي هذه القصيدة جلّ ما نظمه في إطار علاقته بعفراء، وهي أطول قصائد مجموعه الشعري، نظمها بعد أن مرّ بمراحل متعددة من حياته. فهي صالحة من هذه الناحية لدراستها دراسة أسلوبية؛ إذ تنطوي على أسلوب إبداعي خاص يمكّن الباحث من الدراسة الكشفية التحليلية؛ إذ إن وفرة علاقات الحضور والغياب ستمكننا من التعامل مع أسلوب عروة تعاملاً إحصائياً تحليلياً بهدف بيان العلاقة بين النص الحاضر، والغائب.

لقد نظم عروة نونيته بعد أن أصبح خطّا عروة / عفراء خطين متوازيين أيقن أنهما لن يلتقيا، فشعر بغربة نفسية، وحرمان، وقلق بشأن علاقة انتهت لكن الرغبة ظلت تساوره في عودتها.

٢– الشاعر والقصيدة

عروة بن حِزام شاعر إسلامي[١] من بني عذرة، لم ترو له كتب الأدب

١- تحدد كتب الأدب تاريخ وفاته في عهد الخليفة عثمان بن عفان. انظر: عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت، د.ت، ج٢ / ١٩، وفي خبر آخر يقول إنه توفي في عهد معاوية بن أبي سفيان، في يحن ينفرد السرّاج بأنه توفي في زمن الخليفة عمر بن الخطاب «رضي الله عنه» انظر: جعفر بن أحمد السرّاج، مصارع العشاق، دار صادر، بيروت، د.ت، ١ / ٢٦٤. ويقال إن معاوية لما سمع قصته مع عفراء قال: لو علمت بحال هذين الشريفين لجمعت بينهما. انظر الشعر والشعراء: ٢ / ٥٢٣ ويروي ابن قتيبة أن النعمان بن بشير الصحابي الخزرجي وراوي الحديث شهد موته حين ولي صدقات بني عذرة. ونجد من مجمل أخباره أن الرواة ألحوا على صورة الشاعر العاشق الذي يموت عشقاً، فيشرف على موته صحابي له سلطة رمزية. فالإسلام -على وفق هذا الخبر- يرحم الشاعر الذي مات عشقاً.
ولا تروي له كتب الأدب إلا أخباراً تتعلق بعفراء. فقد ذكر صاحب الأغاني أن عفراء قد تزوجت بتاجر شامي حين سافر ليجمع مهرها، فعلم بزواجها، ومرض، ثم نكس بعد صلاحه وتماثله، وأصابه غشي وخفقان، فكان كلما أغمي عليه ألقي على وجهه خمار لعفراء زودته إياه فيفيق. أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تح: عبد علي مهنا، وسمير جابر، بيروت، دار الكتب العلمية، ط٢، ١٩٩٢ / ١٤١٢هـ، ٢٤ / ١٢٨.

شعراً إلا فيما يتصل بعلاقته بعفراء، فعُدَّ -حسب بعض المرويات- أول شهيد في الحب؛ إذ ضُرب به المثل حتى قال أحدهم[٢]:

قالــوا: أما لك في جميــلٍ أسوةٌ والعامريِّ وعروةَ بــن حِزامِ؟!

وفي الحقيقة شعر الغزل العذري موجود منذ الجاهلية، وقصة عمرو بن عجلان النهدي مع ابنة عمه مي شبيهة بقصة قيس بن الملوح وليلى. لكن الغزل العذري غدا ظاهرة فيما بعد، وأخذت القصيدة لدى العذريين بناءها المخالف للبناء التقليدي، وسماتها المكونة لها من جهة وحدة الموضوع، وخصوصية اللغة، وتدفق العاطفة.

كما أن بني عذرة لا ينفردون بمثال العفة، لكنهم أكثر من اشتهر بها. فليس الغزل العذري من إنتاج بني عذرة وحدهم. فالحب المطلق سمة مشتركة بين الشعراء.

وهذه القصيدة أطول ما نظمه من شعر، يقول فيها[٣]:

خليليَّ مــن عُليا هلالِ بــنِ عامرٍ بصنعاءَ عوجــا اليومَ وانتظراني

ألم تحلفــا بــاللهِ أني أخوكمــا فلــم تفعــلا مــا يفعــلُ الأخوانِ

ولم تحلفــا بــالله أن قــد عرفتُما بــذي الشيــحِ رَبعاً ثــم لا تقفانِ

ولا تزهدا في الذّخر عندي وأجملا فإنكمــا بــي اليــومَ مبتليــانِ

ألم تعلمــا أن ليسَ بالمــرخِ كلِّه أخٌ وصديــقٌ صالــحٌ فــذَراني

٢- السرّاج، مصارع العشاق، ٢ / ٣٦.

٣- عروة بن حزام العذري، شعره، تح: إبراهيم السامرائي، وأحمد مطلوب، بغداد، د.ت، ص ١٣-١٦.

أفي كلِّ يـوم أنـت رام بلادهـا ... بعينـين إنسانـا همـا غَرِقـانِ

وعيناىَ ما أوفيـتُ نشْزاً فتنْظُرا ... بِمَأقَيهمـا إلا همـا تَكِفـانِ

ألا فاحمـلاني بـارك اللهُ فيكمـا ... إلى حاضـرِ الرَّوحـاءِ ثمّ ذراني

على جَسرةِ الأصلابِ ناجيةِ السُّرى ... تُقَطّـعُ عرضَـ البيـدِ بالوَخَذان

إذا جُـبْ مومـاةً عَرَضْـنَ لمثلها ... جنادِبُهـا صرعى مـن الوَخَدانِ

ولا تعذِلاني في الغـواني فإنني ... أرى في الغـواني غيرَ مـا تريانِ

ألّمـا علـى عفـراءَ إنكمـا غـداً ... بشَحْـطِ النوى والبـينِ معترفانِ

فيـا واشيَي عفرا دَعـاني ونظرةً ... تَقَـرُّ بهـا عينـاي ثـم دَعـاني

أَغَرّكُمـا لا بـاركَ اللهُ فيكمـا ... قميصٌ وبُـرْدا يَمنـةٍ زَهَـوانِ

متـى تكشفا عني القميصَ تبيّنا ... بـي الضُّـرَّ من عفـراءَ يـا فَتَيانِ

وتَعْتَرِفـا لَحْمـاً قليـلاً وأعظُمـاً ... دِقاقـاً وقلبـاً دائـمَ الخَفَقـانِ

على كبدي من حبِّ عفراءَ قرحةٌ ... وعينـايَ مـن وجـدٍ بهـا تَكِفانِ

فعفراءُ أرجى الناسِ عندي مودةً ... وعفـراءُ عني المعرِضُـ المتواني

أحبُّ ابنةَ العذريِّ حبًّا وإنْ نَأتْ ... ودانَيْـتُ فيهـا غـيرَ مـا مُتَدانِ

إذا رامَ قلبـي هَجْرَها حالَ دونهُ ... شفيعـانِ مـن قلبي لهـا جَدِلانِ

إذا قلـتُ لا قالا بلى ثـم أصبحا ... جميعـاً على الرأي الـذي يريانِ

فيا ربِّ أنت المستعانُ على الذي ... تحمَّلتُ من عفراءَ منذُ زمانِ

فيا ليتَ كلَّ اثنين بينهما هوىً ... من الناسِ والأنعامِ يلتقيانِ

فيقضي حبيبٌ من محبٍّ لُبانةً ... ويرعاهما ربي فلا يُرَيانِ

أمامي هوىً لا نومَ دونَ لقائهِ ... وخلفي هوىً قد شفَّني وبراني

فَمَنْ يَكُ لم يغرضْ فإني وناقتي ... بِحَجْرٍ إلى أهلِ الحِمى غَرَضانِ

تَحِنُّ فتُبدي ما بها من صبابةٍ ... وأُخفي الذي لولا الأسى لقضاني

هوى ناقتي خلفي وقدّاميَ الهوى ... وإني وإياها لمختلفانِ

هوايَ عراقيٌّ وتثني زِمامها ... لبرقٍ إذا لاحَ النجومُ يمانِ

هوايَ أمامي ليس خلفي مُعَرِّجٌ ... وشوقُ قَلوصي في الغدوِّ يمانِ

لَعمري إني يومَ بُصرى وناقتي ... لَمُخْتَلِفا الأهواءِ مصطحبانِ

فلو تَرَكتني ناقتي من حنينِها ... وما بي من وجدٍ إذاً لَكَفاني

متى تجمعي شوقي وشوقك تُفدِحي ... وما لكِ بالعبءِ الثقيلِ يدانِ

فيا كَبِدَينا من مخافةِ لوعةِ ... الفراقِ ومن صَرْفِ النوى تَجْفانِ

وإذ نحن من أن تشحطَ الدارُ غُربةً ... وإن شُقَّ للبينِ العصا وَ جِلانِ

يقول لي الأصحابُ إذ يعذلونني ... أشوقٌ عراقيٌّ وأنت يمانِ

وليس يمانٍ للعراقيْ بصاحبٍ ... عسى في صروفِ الدهرِ يلتقيانِ

تحمَّلتُ من عفـراءَ ما ليس لي به ... ولا للجبـال الراسيـاتِ يـدانِ
كأنّ قطـاةً عُلِّقَـتْ بجناحِهـا ... على كَبـدي من شـدةِ الخفقانِ
جَعَلتُ لعـرّافِ اليمامـةِ حُكْمَهُ ... وعـرّافِ حَجْرٍ إن همـا شفياني
فقالا نعـم نَشفي من الـداءِ كلِّهِ ... وقامـا مـع العـوَّادِ يبتَـدِرانِ
نعم وبلى قالا متـى كنتَ هكذا ... لِيَسْتَخْـبِراني قلـتُ منـذُ زمانِ
فمـا تـركا مـن رُقْيـةٍ يعلمانهـا ... ولا شُرْبَـةٍ إلا وقـد سَقيـاني
فمـا شفيا الـداءَ الذي بـيَ كلَّهُ ... ومـا ذخـرا نصحـاً ولا أَلواني
فقـالا شفـاكَ اللهُ واللهِ مـا لنـا ... بما ضُمِّنَتْ منـكَ الضلوعُ يدانِ
فرُحْتُ من العرّافِ تسقطُ عِمَّتي ... عـن الرأسِ مـا ألتاثُهـا ببنـانِ
معي صاحبا صدقٍ إذا مِلْتُ مَيْلَةً ... وكان بِـدَفّي نِضوَتـي عَـدَلاني
ألا أيهـا العرّافُ هـل أنت بائعي ... مكانـكَ يومـاً واحـداً بمـكاني
ألسـتَ تراني لا رأيتَ وأمسكَتْ ... بِسَمْعِـكَ رَوعاتٌ مـن الحَدَثانِ
فيا عَمُّ يا ذا الغدرِ لا زِلْتَ مُبتلي ... حليفـاً لِهَـمٍّ لازمٍ وهـوانِ
غدرْتَ وكانَ الغدرُ منكَ سجيةً ... فألزَمْـتَ قلبـي دائـمَ الخفقـانِ
وأورَثْتَنـي غَماً وكَرْبـاً وحَسْرَةً ... وأورَثْـتَ عينـي دائـمَ الهَمَلانِ
فِلا زِلْتَ ذا شوقٍ إلى من هويْتَهُ ... وقلبُـكَ مقسـومٌ بـكلِّ مـكانِ

وإني لأهوى ما يزعُمُ الناسُ بيننا ... وعفـراءَ يـومَ الحشـرِ ملتقيانِ

تحـدّث أصحابي حديثـاً سمعتُهُ ... ضُحَيّـاً وأعنـاقُ المطـيِّ ثـوانِ

فقلـتُ لهـم كلاّ وقالـوا جماعةٌ ... بلـى والـذي يُدعى بـكلّ مكانِ

ألا يـا غُرابَـيّ دِمنـةِ الـدارِ بيّنا ... أبِالصّـرْمِ مـن عفـراءَ تنتحِبانِ

فـإن كان حقاً ما تقـولانِ فاذهبا ... بِلَحْمـي إلى وَكْرَيْكُمـا فكُلاني

إذن تحمـلا لحمـاً قليـلاً وأعظماً ... دِقاقـاً وقلبـاً دائـمَ الخفقـانِ

كُلاني أكلاً لم يـرَ الناسُ مثلَـهُ ... ولا تهضُمـا جَنبـي وازدَردانِي

ولا يعلَمَنَّ الناسُ مـا كان ميْتتي ... ولا يَطْعَمَـنَّ الطـيرُ مـا تـذَرانِ

أناسيـةٌ عفـراءُ ذكـريَ بعدمـا ... تركـتُ لهـا ذِكْـراً بـكلِّ مـكانِ

ألا لعـنَ اللهُ الوشـاةَ وقولُهُـم ... فلانـةُ أمسـتْ خُلّـةً لفـلانِ

فويحَكُمـا يـا واشِيَـيْ أمِّ هيثمٍ ... ففيـمَ إلى مَـنْ جئتُمـا تَشيـانِ

ألا أيهـا الواشـي بعفـراءَ عندنا ... عَدِمْتكَ من واشٍ ألستَ تراني

ألستَ ترى للحبِّ كيفَ تخلّلتْ ... عناجيجُهُ جسمـي وكيفَ براني

لو أن طبيبَ الإنسِ والجنِّ داوَيا ... الذي بـي من عفراءَ مـا شَفَياني

إذا مـا جلسنـا مجلسـاً نستلذّهُ ... تواشَـوا بنـا حتـى أمَـلَّ مكاني

تكنَّفَنـي الواشونَ من كلِّ جانبٍ ... ولـو كانَ واشٍ واحـد لَكَفاني

ولــو كانَ واشٍ باليمامــةِ دارُهُ ... وداري بأعلــى حضرَموتَ أتاني

فيا حبــذا مَــنْ دونَــهُ تعذِلونني ... ومَــنْ حَلِيَــتْ عيني بــه ولساني

ومــن لــو أراهُ في العَــدُو أتيتُهُ ... ومن لــو رآني في العــدوّ أتاني

ومــن لــو أراه صاديــاً لسقيتُــهُ ... ومــن لو يــراني صاديــاً لسقاني

ومــن لــو أراه عانيــاً لكفَيْتُــهُ ... ومــن لــو يــراني عانيــاً لَكَفاني

ومن هابَنــي في كلِّ أمــرٍ وُهِبْتُهُ ... ولو كنتُ أمضى من شباةِ سنانِ

يُكَلّفنــي عمــي ثلاثــينَ بَكْــرةً ... ومــا لي يــا عفــراءُ غــيرُ ثمــانِ

ثمــانٍ يُقَطّعــنَ الأزمَّــةَ بالــبُرى ... ويَقْطَعْنَ عرضَــ البيدِ بالوَخَدانِ

فيــا ليــتَ عمّي يــومَ فــرّقَ بيننا ... سُقــيَ السُّمَّ ممزوجــاً بِشَبٍّ يَمانِ

بَنِيَّــةُ عمــي حيــلَ بينــي وبينهــا ... وضجَّ لِوَشْكِ الفُرقَــةِ الصُّرَدانِ

فيا ليــت مَحيانــا جميعــاً وليتنا ... إذا نحــن مُتنــا ضمّنــا كفنــانِ

ويــا ليتَ أنّا الدهــرَ في غير ريبةٍ ... بَعــيرانِ نرعــى القَفْــرَ مؤتلفــانِ

يُطَرِّدُنــا الرعيــانُ عــن كلِّ مَنْهَلٍ ... يقولــون بَكــرا غُــرَّةٍ جَربــانِ

إذا نحــن خِفنــا أن يفــرّقَ بيننــا ... ردى الدهــرِ دانــى بيننــا قَرْنانِ

فــو اللهِ ما حدّثتُ ســرَّكِ صاحباً ... أخــاً لي ولا فاهــت بــه الشفتانِ

سوى أنني قد قلتُ يوماً لصاحبي ... ضحــىً وقلوصانــا بنــا تَخِدانِ

ضُحَيّـاً ومسّتنا جَنـوبٌ ضعيفةٌ نسيـمٌ لِرِيّاهـا بِنـا خَفِقـانِ
تَحَمّلتُ زَفراتِ الضّحى فأَطَقْتُها وما لي بزفـراتِ العشـيِّ يدانِ
فيـا عمِّ لا أُسقيتَ مـن ذي قرابةٍ بِـلالاً فقـد زلَّـتْ بـكَ القدمانِ
فأنـتَ ولم ينفَعْـكَ فرَّقْـتَ بيننا ونحـن جميـعٌ شَعبُنـا متـدانِ
ومَنَّيْتَنـي عفـراء حتـى رَجَوتُها وشـاعَ الـذي منَّيْـتَ كلَّ مكانِ
منعّمـةٌ لم يـأتِ بـين شبابهـا ولا عهدِهـا بالثـدي غـيرُ ثمانِ
تـرى بُرَتَيْ سِـتَّ وستـين وافياً تهابـانِ ساقيهـا فتنفصمـانِ
فـو اللهِ لولا حبُّ عفراءَ ما التقى علـيَّ رواقـا بيتـكِ الخَلِقـانِ
خُلَيقـانِ هَلْهـالانِ لا خـيرَ فيهما إذا هبَّـتِ الأرواحُ يصْطَفِقـانِ
رِواقانِ تهوي الريحُ فوق ذَراهما وباللّيـلِ يسـري فيهمـا اليَرَقانِ
ولم أتبعِ الأظعانَ في رونقِ الضحى ورَحلـي علـى نهّاضَـةِ الخَدَيانِ
ولا خَطَـرَت عَنْسٌ بأغـبرَ نازِحٍ ولا ما نَحتت عيناىَ في الهَمَلانِ
كأنهمـا هَزْمـانِ مـن مسْتَشِنّـةٍ يُسَـدّانِ أحيانـاً وينفجـرانِ
أرى طائـريَّ الأوّلـين تبـدّلا إليّ فمـا لي منهمـا بَـدَلانِ
أَحَصّانِ من نحـوِ الأسافلِ جُرّدا أَلِفّـان مـن أعلاهمـا هَديـانِ
لعفراءَ إذ في الدهرِ والناسِ غِرّةٌ وإذ خُلُقانـا بالصِّبـا يَسَـرانِ

لأدنوَ مـن بيضاءَ خفّاقـةِ الحشا ... بُنَيّـةِ ذي قـاذورةٍ شَنَـآنِ

كأنَّ وِشاحَيهـا إذا مـا ارتَدَتهمـا ... وقامـت عِنانـا مُهـرةٍ سَلِسـانِ

يَعَضُّـس بأبـدانٍ لهـا مُلتقاهُمـا ... ومثناهُمـا رِخـوانِ يضطَرِبـانِ

وتحتهمـا حِقْفـانِ قـد ضَرَبَتْهما ... قطـارٌ مـن الجـوزاءِ ملتَبِـدانِ

أعفراءُ كم من زَفـرةٍ قد أذقتِني ... وحـزنٍ ألـجَّ العـينَ بالهَمَـلانِ

فلو أن عَيني ذي هوىً فاضتا دماً ... لفاضـت دماً عينـايَ تبتـدِرانِ

فهلْ حاديا عفراءَ إن خِفْتَ فوقَها ... علـيَّ إذا ناديـتُ مُرعويـانِ

ضروبانِ للتالي القَطوفِ إذا ونى ... مُشيحانِ مـن بغضائنـا حَذِرانِ

فمـا لكمـا مـن حاديَـين رُميتُما ... بحُمّـى وطاعـونٍ ألا تقفـانِ

فمـا لكما مـن حاديَـين كُسيتُما ... سرابيـلَ مُغـلاةً مـن القَطِـرانِ

فويلـي على عفـراءَ ويـلٌ كأنه ... على النّحرِ والأحشاءِ حدُّ سِنانِ

ألا حبّذا من حـبِّ عفراءَ مُلتقى ... نعـمْ وألا لا حيـثُ يلتقيـانِ

أحقـاً عبـادَ اللهِ أن لسـتُ زائراً ... عُفـيراءَ إلا والوليـدُ يـراني

كأني وإيـاه علـى ظهـرِ موعدٍ ... فقـد كِـدتُ أَقلي شأنَـهُ وقلاني

لـو أن أشدَّ الناسِ وجـداً ومثلَهُ ... من الجـنِّ بعـدَ الإنسِ يلتقيانِ

فيشتكيانِ الوجـدَ ثمتَ أشتكي ... لأضعَفَ وَجدي فوقَ ما يجدانِ

وما تركت عفراءُ من دَنَفٍ دوىً بدَومةَ مَطويٌّ له كَفَنانِ
فقد تركَتني ما أعي لمحدِّثٍ حديثاً وإن ناجَيتُه ونجاني
وقد تركت عفراءُ قلبي كأنه جناحُ غرابٍ دائمُ الخفقانِ

٣- الأسلوبية والشعرية

تنطلق الأسلوبية في تعاملها مع النص الشعري من معايير مرتكزة على الموضوعية، والانضباط المعرفي، والصرامة. ولكل جنس أدبي أسلوبه الخاص به. كما أن لكل عصر أسلوبه، ولكل مبدع أسلوبه الذي يميزه من غيره. ويرى بعض النقاد[٤] أن «الأسلوب هو ذاته الجنس الأدبي» ويعني هذا الكلام أن الأسلوب سبب رئيس لما يسمى بتداخل الأجناس الأدبية، وهو على علاقة وثيقة بالشعرية التي لا تقتصر على الشعر.

وقد ورد الأسلوب لدى الجرجاني على أنه الضرب من النظم، والطريقة فيه[٥] لكن تعريف الجرجاني مرتبط بالشعرية. إنه طريقة في النظم؛ بمعنى أنه عملية انتقاء للدوال، والانزياحات، والتناصات، والمستويات السردية والحوارية.

وقد ركز النقاد على العلاقة بين المبدع والنص[٦] فبحثوا عن خصوصية الأسلوب في شخصية المبدع، ومنهم من نظر إلى النص في علاقته بالمتلقي، وما يتولد لديه من انفعالات بتأثير منبهات النص الأسلوبية، ومنهم من عزل الأسلوب عن المبدع والمتلقي.[٧]

٤- بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط٢، ص ١٧.
٥- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، ط٥، ٢٠٠٤، ص ٤٦٩.
٦- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط١، ١٩٩٤، ص ١٧٢.
٧- انظر: سعد مصلوح، الأسلوب- دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢، ص ٤٥. وللأسلوبية تعريفات متعددة ينطلق بعضها من المبدع فيرى الأسلوب هو الرجل، وبعضها الآخر ينطلق من المخاطب، فيرى الأسلوب وجهاً من أوجه الضغط المسلط على المتلقي، وبعضهم الآخر ينظر

إن العلاقة بين المبدع والنص تحيل على الخطاب. فكيف نوفق بين الخطاب والأسلوبية؟ إن حضور المبدع أكيد؛ لأن حضوره حضور لذات متكلمة وفاعلة في النص. ولا بد من حضور للمتلقي بوصفه المتلقي للأثر، والحامل لرد الفعل. فخطاب الشاعر خطاب ذات لها حضور فنيّ تشكيلي؛ لذا يجب أن تُدرس الأسلوبية للكشف عن هذه الذات، ومدى فاعليتها الشعرية، ومدى انتشارها، أو انكفائها. وبذلك تغدو قراءة النص قراءةً أسلوبيةً وسيلةً فاعلة في الكشف عن خصوصية الخطاب، فتقدم هذه القراءة نصين متلازمين: النص الحاضر، والنص الغائب، وبينهما علاقة جدلية.

ويرى بيير جيرو P. Guirau. أن الأسلوبية توفر فرصة للمبدع ليتعامل مع اللغة بعيداً عن درجة الصفر. فـ «القواعد هي العلم الذي لا يستطيع الكاتب أن يصنعه، أما الأسلوبية فهي ما يستطيع فعله»[٨] لكننا نجد أن المبدع والشاعر -بخاصة- يختار أسلوبه على وفق قانون الشعر المراوغ في إنتاج الدلالة. فكيف يستقيم الأمر؟ يمكن أن نرى الأسلوب شبيهاً بالبصمة الشخصية، وهو على علاقة وثيقة بالانزياح، والخطاب، والشعرية. ويرى ريفاتير «M. Riffaterre» أن الأسلوب يمثل انزياحاً عن النمط التعبيري المتواضَع عليه[٩]، والحقيقة أن الموضوع يتوقف على المخزون اللغوي في فكر المبدع. فهو قادر على تشكيل أسلوبه الخاص بانزياحاته الصادمة. فليس الانزياح شرطاً للأسلوب؛ لأن ثمة أساليب تقترب من درجة الصفر في الكتابة. لكن الأسلوب الأدبي يؤخذ بانزياحاته، وتكرارها، وأثرها في المتلقي. الأسلوب الأدبي هو ذلك الذي يحوي خرقاً

إليه على أنه الوظيفة الشعرية المتولدة من الرسالة. انظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدارالعربية للكتاب، ط٣، ١٩٩٤.

٨- الأسلوبية، ص ١٣.

٩- محمد عزام، الأسلوبية منهجاً نقدياً، مطبوعات وزارة الثقافة، دمشق، ط١، ١٩٨٩ لكننا نرى أن الأسلوبية ليست منهجاً بل نظرية، أما الإحصاء فهو منهج.

للمعهود باختيارات المبدع الواعية من الرصيد المعجمي. وبذلك يغدو الاختيار قيمة أسلوبية. أما المنهج الإحصائي فيوفر دراسة علمية موضوعية للنص، وتعتمد على الإحصاء بناء على توصيف خارجي مرتبط بشق تحليلي؛ ذلك لأن النص الأدبي مراوغ في إنتاج الدلالة؛ لذا وجب اقتران الإحصاء بالجانب التحليلي. فإذا نظرنا إلى الإحصاء نظرة حرفية فرغناه من أدبيته[١٠] فكيف نقرأ ذات الشاعر في علاقتها بالآخر في إطار المنهج الإحصائي؟

٤– قراءة الذات في إطار علاقتها بالآخر

إن كل ما يأتي به الشاعر في أسلوبه خاضع لعمليتي الوعي، والقصد. وتعدّ الذات في الخطاب عاملاً أساسياً في إنتاج شعرية النص، تكون فاعلة في حضورها وغيابها. ويمكن أن نذهب إلى أن الغياب أشد فاعلية من الحضور؛ لأنه ينسجم والدلالة التي احتواها، وهي الشعور بالاغتراب، والحزن، والقلق.

وأول ما نلاحظه أن الشاعر قد تجاوز البناء الفني بتجاوز المطالع المعهودة من طللية وحِكَمية؛ لأنه استمد ركائزه من واقعه المغرق في الذاتية. إذ يعني الوقوف على الطلل أن الزمن قد توقف في لحظة وجودية، فشعر بعبث الواقع، والتمس العون من الخليلين، ورحل. لكن الزمن لم يتوقف لدى الشاعر؛ لأنه ظل ينشد الوصال.

وتتدخل الذات في إنتاج الملفوظ، وتلقيه. ونجد أن الذات حاضرة في هذه القصيدة بقوة. فقد تكررت الدوال التي تحيل على ضمير المتكلم –سواء أكان منفصلاً أم متصلاً– مئة واثنتين وسبعين مرة بنسبة ٧١،٧٪ أما ضمير المخاطب

١٠– يرى بيير جيرو في هذا السياق أن الإحصاء هو العلم الذي يدرس الانزياحات والمنهج الذي يسمح بملاحظتها وقياسها وتأويلها. فلا يتوانى الإحصاء عن فرض نفسه أداة من الأدوات الأكثر فعالية في دراسة الأسلوب. انظر: الأسلوبية، ص ١٣٤، ونرى أن كلام بيير جيرو يجب أن يقترن بشرط توظيف الجداول الإحصائية والأرقام لتفسير النص، والتعامل مع المفردة من خلال سياقها. فلا قيمة أسلوبية للكلمة خارج السياق؛ إذ يجب أن يكون السؤال كيف قال، لا كم قال.

فقد تكرر أربعاً وثمانين مرة بنسبة ٣٤،٧١٪ في حين تكرر ضمير الغائب مئتي مرة واثنتين بنسبة ٨٣،٤٧٪ وتعني العملية الإحصائية السابقة أن لضمير الغائب السيادة المطلقة إذا أخذنا بعين الاعتبار هذا الضمير منفصلاً، ومتصلاً. لكن من يمثّل الـ «هو» في النونية؟

يشمل هذا الضميرُ الغائبَ، والأنا. فلا يشارك ضمير الغائب في عملية التلفظ فعلياً؛ إذ يخبر الـ «أنا» عنه. غير أن ذلك لا يعني أن وظيفته سلبية. فلا وجود لـ«هو» إلا بوجود الـ«أنا» ونجد أن الشاعر قد تحدث عن نفسه في كثير من المواضع بضمير الغيبة. فالذي يقوم بالفعل هو الـ«أنا» والذي يتحدث عنه هو الـ«أنا».

وما تركت عفراء من دنفٍ دوى بدومة مطوي له كفنان

دخل عروة في دائرة الالتفات؛ ليعبر عن الذات في نمط ثنائي، ويحدث انفصالاً داخلياً فيها.

وتوهم العلاقة بين الضميرين بوجود ذاتين تتحدث الواحدة منهما عن الأخرى، وتحيل بطريقة غير مباشرة على نفسها. فالضمائر صور يشكلها الـ«أنا» من نفسه، أو يشكلها عن غيره.

وتظهر عفراء بصورة الغائب، وتبدو قوية ومتسلطة مقابل صورة الـ«أنا» الضعيفة. لكن أنا الشاعر رسمت عفراء الغائبة. أما الوشاة فقد ظهروا بضمير الغائب أربع عشرة مرة. ويُظهر هذا التكرار موقفاً منهم، فيحاول الشاعر تغييبهم؛ لأن لهم دوراً في مأساته. أما عفراء الغائبة فقد ظهرت من الضمير «هي»؛ لأنه عاجز عن التواصل معها. ويظهر العرّاف والطبيب اللذان حاولا شفاءه. لكن استتارهما دليل عجزهما عن شفائه. ونجد مما سبق أن الذات الشاعرة حاضرة في

تشكيل صورة الغائب، ومتجلية تجلياً وهمياً. ولهذا الضمير وظيفة في تشكيل دلالة الألم مما يعني أن الشاعر يشكل واقعه من منظور ذاتي، من واقع شعري. وتؤكد هذه المفارقة في قراءة نسبة ورود الضمير وعي الشاعر بالواقع، وقدرته على التشكيل الفني على وفق جدلية الحضور، والغياب.

ومما يسترعي الاهتمام تكرار حديثه عن شوقه بضمير الغيبة، وشوق قلوصه. ونجد هنا أننا نقف على عتبة الحضور والغياب؛ إذ تحضر العفة في الشعر من خلال ضمير الـ «هو» الذي يخبر ظاهرياً بمعزل عن تدخل الذات الشاعرة، لكن ما يغيب يدخل في علاقة ضدية مع ما يحضر. فالعفة حد مانع للتعبير عن الانجراف في العشق، والشوق طاقة نارية تتأجج في قلب العاشق نحو المعشوقة التي تزوجت. ويقوم العشق على أساس الافتقار إلى الطرف الآخر، وعلى أساس الشوق الذي يتناقض مع مبدأ العفة التي يواكبها الدين بضوابطه. وقد جعل الشاعر الشوق مشتركاً بين الذات الشاعرة والبعير، وجعل الطبيعة تشاركه هذه الطاقة النارية التي لا يطفئها إلا الوصال؛ ولأن شوقه متأجج جعل البعير، والناقة يشاركانه شوقه.

أما الضمير «أنا» فيأتي في المرتبة الثانية بعد ضمير الغيبة. ويرتبط الـ«أنا» بالـ «أنت» من جهة، وبالزمن الذي تحضر فيه الذات والمكان الذي يحتويها. وقد ظهر الـ«أنا» عاشقاً، مجّد عشقه بطريقة انحرافية حين تحدث عن العرّاف، والطبيب اللذين فشلا في شفائه، وحين صوّر نفسه هزيلاً، لحمه قليل، وعظامه دقيقة، وقلبه دائم الخفقان، وحين صور حنين ناقته، وحين استرحم الغدر، فجعل أنا الشاعر تتحول عن التركيز على ذاته لينصب همه على الآخر، فيكشف نفسه به، وهو ما من شأنه أن يعزز فردية الـ«أنا».

كما ظهرت ذات الشاعر حين سعى إلى الإيهام بواقعية تجربته[١١]، وبذلك نرى أن ذكره الأماكن، وأسماء الأعلام لا يحيل على تجربة واقعية بقدر ما يحمل على التصديق بوجودها. ولأن الـ«أنا» تخيلية تحوّل في كثير من المواضع من المفرد إلى الجمع «نحن».

واللافت حديثه -في إطار حضور الـ «أنا»- عن كتمانه حبَّه «فوالله ما حدثت سرك صاحباً» ما يدعونا إلى الحديث عن ثنائية البوح، والكتمان. فما يظهر رغبة الشاعر في كتمان أمره لكنه يعلن هذا الكتمان شعراً. فالشعر بوح، ويقوم العشق على أساس الشوق الذي يجعل قلب الشاعر ملتهباً لا يطفئه إلا البوح. وبذلك تغدو للشعر وظيفة إراحة الشاعر من ألم الحب، وناره، فيأتي البوح مترافقاً مع ما أعلن الشاعر من رغبة في كتمان حبه لامرأة أضحت زوجاً لرجل آخر.

أما الضمير «أنت» فهو شكل من أشكال حضور الـ «أنا» وقد ورد هذا الضمير كائناً افتراضياً جرّده الشاعر من نفسه في خمسة أبيات، فأنشأ مع نفسه علاقة تخاطب يسيطر عليها مؤكداً حاجته إلى الـ «أنت». ويعد هذا التوجه إلى الـ «أنت» شرطاً من كينونة الـ «أنا» فلا وجود للـ «أنا» منعزلة عن الآخر. ونجد -بناء على ذلك- أن الضمير «أنت» مكوّن من أنت / المخاطب، و «أنا» وهو معيّن من معيّنات الذاتية؛ لأنه يحتوي على طرفي عملية التخاطب الحاضرين فعلياً خلاف ما يظهره.

وقد حدد الحوار بين الـ«أنا» والآخر هوية الذات؛ لأنها محتاجة إلى الآخر. كما أنه أظهر بعداً حجاجياً لدى الذات الشاعرة، وهي تحاور، وتحاجج.

ويُظهر انفتاحه على الـ«أنت» حاجته إلى إقامة اتصال مع الآخر. لكن تدني

١١- ننطلق من فكرة أن ما يقدمه الشاعر في شعره وهم الواقع، لا الواقع نفسه؛ إذ يقدم تجربته في إطار الوقائعية، لا الواقعية، وكما أن ثمة فرقاً بين الواقعي والوقائعي ثمة فرق بين العشق وشعر العشق.

وجوده قياساً إلى الضمائر الأخرى يشير إلى ضعف قدرته على التواصل مع فضائه الاجتماعي؛ لأنه فضاء مضاد لرؤياه، ورغباته. فقد بدأ بالحوار مع الخليلين طالباً إليهما حمله إلى مكان وجود عفراء، ثم وجه الخطاب إلى عفراء، لكنها بعيدة، لا تسمعه، فخطابه من طرف واحد، لم يرتفع إلى مستوى الحوار بينهما، ثم خاطب العرّاف معلناً عدم قدرته على شفائه؛ لأن العشق يتطلب الاعتلال، وخاطب الواشي محاولاً استرحامه لكن من غير جدوى، ثم وجه خطابه إلى عمه لكن بعد فوات الأوان.

لقد بدا فاعلاً في لجوئه إلى الضمير «أنت»، لكنه كان في الحقيقة منفعلاً، وانصبت الفاعلية على الوشاة، والخليلين، وعفراء، وعمه. وانقسمت الذات الشاعرة إلى ذاتين: واحدة تعيش في الماضي بكل جماله، وأخرى تعيش في الحاضر بكل أحزانه.

الذات حاضرة في أشكال التخاطب كلها، ومما يثير الاهتمام حضور صيغة المثنى سواء بالضمير، أو بلفظ التثنية حضوراً طاغياً في القصيدة كلها.

٥– الثنائية وأثرها في بناء النص

حضرت صيغة المثنى حضوراً طاغياً إذ تكررت مئة وخمساً وسبعين مرة بنسبة ٧٢،٣١٪ وقد بدأ النص بلفظ خليليّ ثم تتالت الألفاظ التي تحيل على ثنائية لفظية، فأعلن موقفاً ثنائياً من البيت الأول أظهر جانبين من الحب والمعاناة: جانباً يمثل الحب بمعناه الشمولي، وجانباً يمثل الحب بمعناه الفردي، فعبر عن مشكلته الخاصة بالطابع الثنائي «متى تكشفا عني القميص» فأظهر ثنائيتين: ثنائية صغرى متعلقة به وبعفراء، وثنائية كبرى يتحدث فيها عن نفسه مقابل المجتمع «الخليلان، الواشيان..» فبدأ بالحديث بالثنائية عن مشكلته الفردية، ثم انتقل إلى الحديث عن معاناة العاشق بعامة. فتمنى السعادة للكائنات الحية كلها «فيا ليت كل اثنين بينهما

هوى» ثم تحدث عن ثنائية العشق «هوى ناقتي، هواي عراقي» لقد تمنى عودة الأيام القديمة، وأراد لهذا الشعور أن يتحقق في الحاضر فلم يستطع أن يتحدث عن شيء إلا في حالة اثنين؛ لأنه يعيش في حالين منفصلتين، فعوّض عن الحال الفردية في حاضره بالثنائية التي تمثل الحاضر، والبديل منه.

وتمثل عفراء الوجه الإيجابي في مجتمعه، بينما يمثل الواشون الوجه السلبي الذي يعارض الحب، حتى الناقة غدت رمزاً لسلطة المنع والإيذاء الاجتماعي. فالناقة التي يفترض أن تكون طائعة لصاحبها تبدو ناشزاً «هوى ناقتي خلفي وقدامي الهوى»، لذا تمثل الناقة حال تمرد على أمانيه، ويندرج المكانان العراق والشام في هذه الثنائية. وليس من الضروري في الشعر أن يكونا البلدين المعروفين، بل يحضران كناية عن تضاد الرغبات لدى الشاعر والآخر، والثنائية التي حكمت حياته.

وفي محاولة منه لإنقاذ نفسه، يأتي بصورة العرافين لكن مرضه نفسي، لا جسدي بسبب تسلط الهوى عليه؛ لذا يعود إلى ربه في النهاية، يستعين به "فيارب.." وبعد فلا نرى من هذه الثنائية سوى مثالية الحب، لا مثالية المحبوب، ولا نرى من عفراء سوى الجمال والتأثير والقسوة.

ويقودنا الحديث عن الثنائية إلى حديث عن التضاد بين ما هو واقع، وما يتمناه. وهو تضاد يظهر على المستويين النحوي والدلالي.

٦– التضاد وموقف الشاعر

لجأ الشاعر إلى صيغة الماضي مئة وثلاثاً وأربعين مرة بنسبة ٥٩٪ أما المضارع فقد ورد أربعاً وتسعين مرة بنسبة ٣٨،٨٤٪ في حين وردت صيغة الأمر أربع عشرة مرة بنسبة ٥،٧٨٪ وقد لجأ إلى الجمل الاسمية مئة ومرة بنسبة ٤١،٧٣٪ أما

الجمل الفعلية فقد وردت مئتين وثماناً وثلاثين مرة بنسبة ٩٨،٣٤٪ وتشير قراءة النسب السابقة إلى سيادة الحركة، وهي حركة نفسية، وفيزيائية.

ويمثل الانتقال بين الحركة والسكون تضاداً على مستوى النص والدلالة. ونجد أن الشاعر كثيراً ما جمع بين الماضي الناقص والمضارع وكأنه يجمع بين زمنين آثرت الذات أن تسكن الزمن الأول «كدت أقلي شأنه وقلاني» كما جمع بين المضارع الواقع تحت سيطرة الماضي السابق عليه بنقله إلى الماضي «وقاما مع العواد يبتدران» وقد حضر الحاضر كثيراً بضمير الغيبة «تكنفني الواشون» وهذا يشير إلى أنه تعامل مع الواقع تعاملاً سلبياً، فرفضه فاسحاً المقام لزمن المضي للحضور إلى النص الشعري.

وقد أتى الحاضر في ثلاثة عشر موضعاً مسبوقاً بأداة نفي مما يعني أنه يدخل في علاقة ضدية بين زمنه النحوي وزمنه الدلالي، فينكفئ إلى الماضي.

يميل النص إلى الثبات عند مواقف معينة. فقد أصابه اعتلال دائم بسبب فراق عفراء «على كبدي من حب عفراء قرحة»، وحب عفراء ثابت في قلبه «فعفراء أرجى الناس عندي مودة»، ولديه رغبة دائمة في لقاء العاشقين من الناس والأنعام «فيا ليت كل اثنين بينهما هوى من الناس والأنعام يلتقيان» وموقفه ثابت، وموقف مجتمعه ثابت «هوى ناقتي خلفي وقدامي الهوى»، وقد أعلن ثبات حبه وبوحه شعراً مقابل تجاهل عفراء له «تركتُ لها ذكراً بكل مكان»، وتمنى لو أنهما بعيران يرعيان القفر أبد الدهر «ب٨٢»، لكن الدلالة في الخطاب في حال صراع بين الثابت والمتغير، وإن كانت الغلبة للمتغير في حياة الشاعر.

وبذلك يغدو اختيار الشاعر دواله اختياراً قصدياً، فقد غادرت الدلالة الأصلية، وهو جانب مهم من جوانب تحقق الشعرية التي لا تظهر إلا من السياق.

كما يظهر الحوار بين قال / قلت تضاداً على مستوى الموقف «ب ٢١، ٥٧، ٥٩» ومن شأن هذا التضاد أن يعمق درامية اللغة من جهة، ودرامية الحدث من جهة أخرى، ويرتقي باللغة إلى مستوى الشعرية بنقلها من التسطيح إلى التعقيد، ومن البعد الواحد إلى الثنائية. كما نجد أن التضاد يحكم النص كله، بدءاً بالمفردات المتضادة التي تكررت أربع عشرة مرة بنسبة ٥،٧٨٪، والتضاد بين الجمل الفعلية والاسمية، والتضاد على مستوى الزمنين النحوي والدلالي للفعل نفسه، والتضاد على مستوى الحدثين: الوصفي «وصف عفراء ب ٩١-٩٣» والسردي «حديثه مع عمه ب ٨٩، ٩٠»، ما يدعونا إلى القول إن النص قد وصل إلى مرحلة التصادم اللغوي الذي يُظهر بجلاء نفس الشاعر الممزقة بين الماضي والحاضر. فلا يشير المضارع إلى أن الشاعر يرنو إلى المستقبل «يكلفني عمي، ألم تحلفا..»، وغادر الماضي زمنه، واتجه نحو المستقبل «تحملت من عفراء بمعنى أتحمل، أورثتني غماً بمعنى تورثني»، إنه يعيش بين التوق إلى الأمام مع عفراء، والتشبث بالماضي وكأنه في اللحظة الحاسمة بين الحياة والموت.

ويظهر التضاد فلسفة الشاعر وموقفه، ويعمق الحركة في النص. فقد رسم صورة واضحة المعالم ليأسه، ولمحاولته النهوض والخروج منه. إن نفسه المتأزمة لم تر الشيء إلا مترافقاً بضده، وكثيراً ما تساوى الأمر وضده، بل كثيراً ما تسلط النفي على الحد الإيجابي في حياته، فاختفى الصراع بين المتضادات، وظهر القلق. فالكل في نظره سواء. فالمتضادات تتجاور، والقبح والحسن سواء. وهذا كفيل برفع درجة الشعرية. ويقودنا الحديث عن التضاد ووفرته إلى الحديث عن أثر النفي في أسلوب الشاعر.

٧- النفي وجدلية الحاضر والغائب

يبدو النفي منبهاً أسلوبياً بارزاً فقد تكرر ستاً وأربعين مرة بنسبة ١٩٪

وللإثبات والنفي علاقة بالحركة النفسية لعروة؛ إذ يخضعان لعمليتي الوعي والقصد، ويتصلان بالشعرية؛ لأنهما ناجمان عن اختيار واع للغة. «واللافت ان النظر في البنية العميقة لجملة النفي يؤول بها -ضرورة- إلى منطقة الإيجاب»[١٢] «ألم تعلما أن ليس بالمرخ أخ»، فهو وحيد، وتأتي جملة «فذراني» لتؤكد الإيجاب الناجم عن النفي. ألم تحلفا بالله أني أخوكما؛ أي حلفتما. وقد سبق أن النفي تسلط على المضارع، ففجر زمناً خاصاً مرتداً إلى الماضي. أما الماضي الناقص فهو موغل في الزمن الماضي.

إن تحرك المعنى بين السلب والإيجاب مقدمة لدخول منطقة السلب الخالص، فحدث تصادم زمني بين المضارع وحرف النفي الذي سبقه لكن هذا التصادم يتم في البنية العميقة. فعلى المستوى النحوي نقلت أداة النفي المضارع من زمنه النحوي إلى زمن المضي، وهو الأمر الذي يقوي الحكائية، والسردية في النص.

وقد نفت «ما» الحدث، ونقلت الدلالة إلى الزمن الماضي لكنها ظلت مشدودة إلى الزمن الحاضر، فيظل الحدث قائماً في الحاضر أيضاً. وقد تأخذ أداة النفي دلالة جديدة تتداخل مع الدلالة الأولى «فما شفيا الداء، فما تركا من رقية» فلم يشفيا، ولن يشفيا؛ لأن الحب اعتلال، ويقوم الشوق على الافتقار، وبذلك تمتلك أداة النفي وظيفة ثنائية تربط الجملة بزمنين في وقت واحد، وتظهر انفعال الذات وفاعلية الموضوع.

ويتبين مما سبق أن ثمة جدلية بين الحاضر والغائب؛ إذ يعمل الحاضر على الحد من انتشار دائرة النفي لكن هذه الجدلية تجعل بنية النفي مترددة بين الحاضر والماضي وهو ما من شأنه أن يجعل المتلقي متردداً بين ما يقع عليه النفي وبين ما لم يتسلط عليه.

١٢- محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، ص ١٨٢.

لقد قصد الشاعر أن يغيّب أفكاراً في النفي «فأنت ولم ينفعك فرقت بيننا ونحن جميع شعبنا متدان»، فما يظهر أن عروة متعلق بحب عفراء لكن ما يغيب أنه يجاهر بحبه، ويتمرد ويعلن ثبات تمرده. وتبدو الضمائر متضافرة مع النفي لتحقيق التردد بين الحاضر في النص «التعلق بعفراء»، والغائب «التمرد» إذ تعلق الضميران البارزان «أنت، نحن» بالثابت في حياته، وحياة الآخر في حين تعلقت الضمائر المستترة والمتصلة بالمتغيرات بسبب إسنادها إلى الأفعال.

وقد تآزر التمني والقسم مع النفي ليغدوا منبهاً أسلوبياً له وظيفته.

٨– التمني والقسم بين الرؤية والرؤيا

ورد التمني بالأداة «لو» في تسعة عشر موضعاً بنسبة ٧،٨٥٪ في حين ورد القسم خمس مرات بنسبة ٢،٥٪ وللتمني والقسم علاقة بما يطمح إليه الشاعر، وما يراه. فقد توقفت ذاته عند حدود الأمنيات التي ترتد إلى الداخل من غير أن تحدث تغييراً يمس الواقع. فقد وقعت الفاعلية تحت سيطرة «لو»، الأمر الذي أحالها على سلبيتها الأثيرة «لو أراه صادياً لسقيته، لو أراه عانياً لكفيته..»، لقد حاولت الذات الشاعرة الاتجاه إلى الخارج، لكنها ظلت رغبة لم تتمكن من تحقيقها؛ إذ تبقى «لو» حرف امتناع لامتناع يفيد معنى الاستحالة، وتحمل الأمنية بعداً رؤياوياً يدرك أنه لن يتحقق؛ لذا يداوي نفسه بالشعر؛ لأنه يساعده على لفظ مخاوفه خارج ذاته. فتحمل الأداة «لو» شروعاً بالجواب، ورغبة في الخلاص. لكن «لو» تنفي أكثر مما تثبت ما بعدها. فقد أراد مجتمعه أن يكون هذا الممتنع حقيقة؛ إذ يمتنع الجواب لامتناع الفعل، فيبقى الممتنع ممتنعاً طالما أنه واقع في حكم «لو». ولقد تمنى اللحاق بعفراء، لكن شروط إمكان الحب شروط استحالة؛ ولأنه يدرك هذه الاستحالة انتقل إلى أداة التمني «ليت» «فيا ليت محيانا جميعاً.. ليتنا إذا نحن متنا ضمنا كفنان»، فيتحول الموت إلى إمكان لقاء العاشقين طالما أن العالم

عالم انقطاع لا اتصال فيه. ولأنه يدرك هذه الحقيقة فيعزز التمني بالقسم «فو الله ما حدثت سرك صاحباً»، ليظهر ثنائية ضدية بين الحب والبوح، وليؤكد وظيفة الشعر التطهيرية التي تشفيه من ألم الحب. فلا يكون الشفاء إلا مع البوح الذي يدرك عروة أنه خاطئ، فيأتي القسم ليخفي هذه الخطيئة.

يتبين مما سبق أن هذه المنبهات الأسلوبية ترفع من شعرية النص؛ لانها تزيد من درجة التوتر فيه. وتتآزر هذه المنبهات مع التشكيل الفني الذي غدا منبهاً أسلوبياً له جمال خاص.

٩–الوظيفة الأسلوبية للتشكيل الفني

يرفع التشكيل الفني من درجة الشعرية. فقد وردت الاستعارة من تشخيص وتجسيد، والكناية تسعاً وثلاثين مرة بنسبة ١٦،١١٪ في حين ورد التشبيه خمس مرات بنسبة ٢،٦٪ أما اللجوء إلى اللون وإيحاءاته فقد ورد ثماني مرات بنسبة ٣،٣٪، ويعد ورود الصور البيانية والإيحائية بهذه الوفرة دليلاً على أن الدوال لم تلتزم بمدلولها المعجمي، فلم يتكئ على أداة شعرية واحدة بل أضاف إليها جوانب لها أثر عميق في تشكيل الدلالة.

لقد غدت الكبد خافقة لدى الشاعر بدلاً من القلب، ومن شأن هذه المفارقة[١٣] أن تحدث تنبيهاً لدى المتلقي «كأن قطاة علقت بجناحها على كبدي من شدة الخفقان»، تحل الكبد محل القلب، فهي صورة من صوره، إنها خافقة، ولها

١٣– المفارقة «وسيلة لفظية أو فعلية يعبر بها الكاتب عن معنى آخر مناقض للمعنى الظاهري الذي تفهمه بعض الشخصيات. ومن هنا قد يتشابك المدلول مع مدلول التورية في علم البديع، ولكنهما لا يتطابقان. والمفارقة الدرامية Dramatic Irony موقف في مسرحية يشترك فيه المؤلف مع جمهوره في معرفة ما تجهله شخصية ما من حقيقة، وتتصرف بطريقة لا تتفق تماماً مع الظروف القائمة أو تتوقع من القدر خلاف ما يخبئه في طياته، أو نقول شيئاً نتوقع منه أن تكون فيه النتيجة الحقيقية، ولكن يحدث أن تأتي النتيجة عكسية تماماً". انظر إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص٢٤٨. ونرى أن المعنى الظاهر ليس مناقضاً للمعنى الخفي، بل هو مضاد له. وفرق كبير بين التناقض والتضاد.

وظيفة في صور الاحتراق والشكوى؛ لذا تبدو مفارقةً دلالتَها الحقيقية، ومرادفة للقلب.

أما الأداة «كأن» فتبدو وظيفتها الدخول في عالم الظن، لا اليقين، فهو غير قادر على وضع تصور واضح لشيء في حياته، فيغلّب الظن على اليقين. وقد ترددت هذه الأداة متحركة داخل حقل اليأس. ويعد التشبيه من أكثر البنى فاعلية في الفضاء الشعري؛ لما يحدثه من تنبيه أسلوبي؛ بجمعه بين طرفين متباعدين محدثاً مفارقة مما يدفع بمشاعر القلق، والحزن لتطفو على السطح. وتقع غالبية التشبيهات في منطقة وسطى بين التشبيه والكناية إذ يتعلق المشبه بالمشبه به تعلق الصفة بالموصوف. فقد قدم المشبه به: كأن كبدي قطاة تخفق بجناحيها بقوله كأن على كبدي قطاة. وتعني صلاحية هذا التعديل أن كل طرف يمكن أن يحل محل الآخر، ويؤدي وظيفته. وأساس التشبيه أن يكون المشبه به تفسيراً للمشبه لكن بوجود الأداة «كأن» صارت الوظيفة تبادلية، فانتقل المعنى من طرف إلى آخر بالتساوي.

أما الاستعارة فهي أكثر إيغالاً في الشعرية، فقد غدا للناقة شوق يعادل شوق الشاعر «هوى ناقتي خلفي وقدامي الهوى»، ولموعده ظهر «كأني وإياه على ظهر موعد»، والقرحة تنمو على كبده «على كبدي من حب عفراء قرحة»، فتحولت المفردة من طبيعتها اللغوية إلى كائن مادي خارجي، وتم التبادل بين الإنسان والحيوان. ونجد في حديثه عن شوق ناقته المخالف لشوقه انزياحاً عن المألوف في شعر الغزل العربي، فيعرف الشعر بالفريد، لا بالمتشابه.

ويأتي حضور اللون معزِّزاً شعريةَ النص، فلم يحضر صريحا،ً بل مقترناً برموز الفرقة في شعر الغزل.، فقد بدا الغرابان منتحبين. ويخبر الغراب في

الشعر القديم بفاجعة، ويرتبط ذكر الغراب في المعجم بالمأسوي[١٤] وقد أضفى ذكره لوناً من الكآبة، فانشطر الزمن بين الماضي والحاضر، ففي الوقت الذي تتصاعد فيه الأحداث إلى الأمام يقطع الغراب الأسود الخط الامتدادي، ويعيدها إلى الخلف. وما يؤكد ذلك أن جميع الدوال التي ارتبطت بالغراب وما قبله وما بعده ظلت تتراكم عليه ولا تتخطاه. فيحضر اللون الأسود حضوراً ضئيلاً، لكنه يطغى تعبيرياً ودلالياً.

ويتآزر التشكيل الفني مع التشكيل الإيقاعي لإحداث التنبيه الأسلوبي.

١٠– التشكيل الإيقاعي والتنبيه الأسلوبي

تتسلط الكثافة الإيقاعية على المتلقي، وتدفعه إلى حركة موازية تمثل رد فعل لكل ما يقع عليه من مؤثرات صوتية دلالية. ويعد التقديم والتأخير منبهاً أسلوبياً، وملمحاً إيقاعياً؛ إذ يحدث خلخلة إيقاعية في نسق الجملة اللغوي. وقد تكررت هذه الظاهرة خمساً وخمسين مرة بنسبة ٢٢،٧٢٪ وقد ورد التقديم بصيغ متعددة كتقديم شبه الجملة على الاسم «وما لي بزفرات العشي يدان»، أو تقديم متعلقات الفعل عليه «ففيمَ إلى مَن جئتما تشيان؟»، أو تأخير الفاعل عن الفعل «أغرّكما لا بارك الله فيكما قميصٌ»، ويشير هذا التقديم إلى أن الذات المبدعة لم تكن معنية بالذوات قدر عنايتها بما يحدث حولها. ففي تقديم شبه الجملة «ما لي بزفرات العشي يدان» هدف دلالي محدد؛ إذ توجه محور الاهتمام إلى الجار والمجرور، وأظهرت الصورةُ الشاعرَ وقد أُسقط من يده، ولم يعد قادراً على تحويل السلبي إلى إيجابي.

وتترافق الخلخلة النفسية مع خلخلة إيقاعية، فتبدو مهمة الشاعر منحصرة في حصر الذات داخل دائرة. فهي مقيدة في فضائها الاجتماعي، وهو ما يعاظم

١٤– لسان العرب، مادة «غ ر ب».

الشعور بألم هذه الذات.

ويولد التقديم والتأخير تشويقاً؛ إذ يشد المتلقي إلى انتظار المؤخر.

أما التكرار فقد بدا منبهاً أسلوبياً فاعلاً، فقد لهج عروة باسم عفراء، وجعل هذا التكرارُ عفراءَ جاذباً لانتباه المتلقي دلالياً وصوتياً، وأظهر مدى استئثارها باهتمامه.

والتكرار أساس للإيقاع؛ لأنه ذو طبيعة تكرارية. وقد ورد التكرار ترنمياً في موضعين: ب «١١١-١١٢» فما لكما من حاديين رميتما/ فما لكما من حاديين كسيتما» وثمة تكرار صوري؛ إذ كرر كلمات متقاربة المعاني كالكبد والقلب، والهوى والشوق. وتأتي أهمية الدوال المكررة من الحقل الدلالي الذي يحتويها، فقد كشف عن ذاته وما يتصل بها، وعن الموضوع / الآخر وما يتصل به. وتحركت الذات إلى الخارج من أول بيت، ولعبت الكلمة على وتري الحضور والغياب في إنتاج الدلالة، فقد اتحدت الذات بالموضوع فيما يتعلق بتكرار عفراء وما يتصل بها، وانفصلت عنه في تكرار الواشي والغدر والغراب.

ويعد التوازي وجهاً من وجوه التكرار الإيقاعي؛ إذ ورد سبع مرات بنسبة ٢،٨٩٪ وأسهم في رسم صورة طللية للشاعر «تعترفا لحماً قليلاً وأعظماً دقاقاً»، «عفراء أرجى الناس عندي مودة وعفراء عني المعرض المتواني»، ويعد اجتماع التضاد والتوازي في هذا البيت منبهاً أسلوبياً لافتاً؛ إذ ولّد انسجاماً وتنوعاً -كما يرى جاكبسون R.Jakbson [١٥]، ومن شأن هذا الاجتماع أن يحدث هزة إيقاعية.

وغالباً ما ترافق روي النون المكسورة مع الألف -حرف المد اللين- مما ولّد بطئاً إيقاعياً، تساوق وطبيعة المعجم الدلالي، ويوحي حرف النون بالحزن، فهو حرف مكسور يوغل بعمق الحزن.

١٥- قضايا الشعرية، ص ١٠٦.

ويعد حرف الألف أطول حروف اللين صوتياً، وقد جاء متوافقاً مع البناء الصوتي والمحتوى الدلالي، وهيأ لاستقراره في صيغة شعرية خالصة. فقد تردد حرف الألف قبل روي النون المكسورة في كامل القصيدة. ويحتاج الوقوف عند الألف إلى لحظة صمت «ألا فاحملاني بارك الله فيكما إلى حاضر الروحاء ثم ذراني»، تبدأ الحركة الصياغية مع ألا بمدتها الطويلة، وتحتاج إلى لحظة صمت تتهيأ فيها الذات لتقدِّم حملها الدلالي، ثم تتوالى الألف خمس مرات في البيت، وفي كل مرة تنفتح صوتياً لاستقبال الدلالة الجديدة.

ويتعين على ذلك أن ما قبل الروي يمثل نقطة الثقل الدلالي في النص كله. وثمة تصادم إيقاعي بين نسب تردد حروف المد والحركات الإعرابية، يوجِد توتراً حاداً في البناء الصوتي يتوازى والتوتر النفسي لدى عروة.

وتتأكد هذه المفارقة بالجمع بين التضاد وحروف المد وحركات الإعراب «ب ٢٨، ٢٩، ٣٠»، مما يؤكد حال الاغتراب المسيطرة على كامل النص، وحال التضاد مع الفضاء الاجتماعي. وقد تداخلت هذه المنبهات الأسلوبية لخلق حركة جدلية في أبيات محددة مما أشعل التصادم بين الزمنين الحاضر، والماضي.

خاتمة

تجمع هذه القصيدة الحس المأسوي، والنفس البطولي. فقد ظهر فيها الاستكانة لحال الفرقة، واستتر تمرده على ضوابط مجتمعه. كما ظهر التضاد بين العفة التي أظهرها، والشوق الذي يقوم على الافتقار إلى الآخر. وهو افتقار ذو طاقة نارية لا تتفق ومبدأ العفة. ويمكن أن نخرج بالنتائج الآتية:

- ساد ضمير الغائب لكن سيادته وهمية؛ لأن الذات الشاعرة حاضرة في استتارها، وهي مَن صنعه.
- أتى الضمير أنت قناعاً للأنا، وقد ظهر الأنا فاعلاً لكنها فاعلية سلبية ترتد إلى الداخل.
- يميل النص إلى الحركة، ويمثل الماضي حضوراً طاغياً؛ لأن عروة يميل إلى الجانب المشرق في حياته، وينفر من الواقع بآلامه.
- شكّل تتالي المتضادات منبهاً أسلوبياً. وكان الجنوح إلى التضاد على مستوى اللغة والموقف ناجماً عن صراع داخلي متأزم، وذات مضطربة، فلا يرى الشيء إلا مقترناً بضده، لكنه جمع المتضادات وألغى الحد الفاصل بينها؛ لتتساوى في تأثيراتها، وتغدو شيئاً واحداً.
- أتى النفي مشحوناً بطاقة سالبة، وله وظيفة سلبية في حياة الشاعر، وما غيَّبه في النفي كان مقصوداً أكثر من الحاضر.
- في تعامل الشاعر مع اللون امتد اللون من واقع مادي إلى واقع داخلي، فالتقت الذات والموضوع في منطقة السواد.
- لجأ الشاعر كثيراً إلى التكرار، وهو أمر أتاح له قدرة عالية من الكشف أسهمت في تكوين رؤية فيها عمق ووضوح، وفيها بعد رؤياوي انكفائي واضح.

المصادر والمراجع

- الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، تح: عبد علي مهنا، وسمير جابر، بيروت، دار الكتب العلمية، ط٢، ١٩٩٢ / ١٤١٢هـ.
- جاكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨.
- الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، ط٥، ٢٠٠٤.
- جيرو، بيير، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط٢، د.ت.
- ابن حزام، عروة، شعره، تح: إبراهيم السامرائي، وأحمد مطلوب، بغداد، د.ت.
- حمادة، د.إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
- السرّاج، جعفر بن أحمد، مصارع العشاق، دار صادر، بيروت، د.ت.
- عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط١، ١٩٩٤.
- عبد المطلب، محمد، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥.
- عزام، محمد، الأسلوبية منهجاً نقدياً، مطبوعات وزارة الثقافة، دمشق، ط١، ١٩٨٩.

- ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت، د.ت.
- المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط٣، ١٩٩٤.
- مصلوح، سعد، الأسلوب- دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢.
- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٠.

Abstract

A Stylistic Reading of
Urwa Ibn Hizam Al-Uzri's N-Rhymed Poem

Dr. Samar Al-Dayoub

This research aims at conducting a study on the uniqueness of the creative poet's language whose elements constitute a stylistic aspect which leads us to his feelings, ideas, and motives for composing the poem.Stylistics can be regarded as an important key to this poem as it sums up the selected linguistic rules through which the poet could communicate his objectives. This poem was singled out for this study since it was the first love or Uzri poem in terms of its familiar structure in classical Arabic literature.This research proceeds along the following pivots:

- Stylistics and its affinity with discourse and poetics
- Forms of self-presence in relation to its affinity with the other
- Linguistically and phonetically recurring signifiers and their role in the construction of the text.

UNITED ARAB EMIRATES - DUBAI
COLLEGE OF ISLAMIC & ARABIC STUDIES

ACADEMIC REFEREED JOURNAL OF

COLLEGE OF ISLAMIC & ARABIC STUDIES

GENERAL SUPERVISION
Dr. Mohammed Ahmed Abdul Rahman
Vice Chancellor of the College

EDITOR'S IN-CHIEF
Prof. Ahmed Othman Rahmani

EDITOR'S SECRETARY
Dr. Mohammed Ahmed Al-Khooli

EDITORIAL BOARD

Prof. Abdullah Mohammed Aljuburi **Prof. Abdul Rahman Binani**
Dr. Ghazi Yousef Al-Yousef **Dr. Mujahed Mansour**
Dr. Mazin Hussein Hariri

ISSUE NO. 48
Rabi al-awwal 1436H - December 2014CE

ISSN 1607- 209X

This Journal is listed in the ***"Ulrich's International Periodicals Directory"***
under record No. 157016

e-mail: iascm@emirates.net.ae

UNITED ARAB EMIRATES-DUBAI

COLLEGE OF ISLAMIC & ARABIC STUDIES

College of Islamic & Arabic Studies Magazine

An Academic Refereed Journal

48

Issue No. 48

E Mail iascm@emirates.net.ae

Website www.islamic-college.ae

Read In This Issue

The Speech of the Vice-chancellor: Contemporary Arabic Language; Scope and Challenges in UAE

The Features Assembled in the Subjective Interpretative Approach of Al-Ghazali (505 AH)

The Requirements of Arbitrator's Fairness With reference to Islamic Jurisprudence and the Saudi Arbitration Law (Comparative Study)

The Virtue of Respiting Insolvent Debtor Written by: Yousef bin Hassan bin Abd al-Hadi al-Salihi Al-Dimashgi known as Ibn Al-Mubred Died in the year 909 AH

Al-Shioukh Selection of Pupils for Al-Muhaditheen Its Concept, Reasons, Means and Impacts

Imam Al-Rasani's Approach In His Interpretation of the Symbols of Treasures

Voicing Guttural Consonants in Hebrew A Comparative Study in The Light of the Semitic Languages

A Stylistic Reading of Urwa Ibn Hizam Al-Uzri's N-Rhymed Poem

Criticizing the Recurrent Qura'nic Readings According to Abi Ali AlFarsi A Study in the Omission of Arabic Case Endings

Present Participle and Past Participle: Theory and Practice. In relation to the Divan of The Poets of the Seven Mua'lagaht

The Aesthetic Vision in the Poetry of Abu Tammam (A paper beyond the poetic discourse)

The Effect of Oral Method on Steering the old Arabic Critical Approach

م 2014/ هـ1436