الجمهوريّة الجزائريّة الديمقراطيّة الشعبيّة
وزارة التعليم العالي والبحث العلميّ
جامعة الجيلالي بونعامة-خميس مليانة
كلّيّة الآداب واللغات
قسم اللغة العربيّة وآدابها

قصيدة (شعبُ الجزائر مسلمٌ) لعبد الحميد بن باديس

"تحليل أسلوبيّ مستوياتيّ"

مذكرة تخرّج لنيل شهادة الماستر في اللغة العربيّة وآدابها

تخصّص: الأدب الجزائريّ

إعداد الطالبين:
-فوزيّة توبرينات.
-مجاهد قاضي.

إشراف الأستاذ:
محفوظ الكالدي.

السنة الدراسيّة: 2021-2022

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد والشكر لله المتفضّل علينا بالنعم، المكرم لنا بالعطايا، من له ملك السموات والأرض وما بينهما وهو على كلّ شيء قدير. وبعد:

فإنّنا نتقدّم بخالص الشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف: محفوظ الكالدي، الذي أشرف بتوجيهاته وتصويباته على هذا البحث.

كما نتقدّم بجزيل الشكر إلى جميع أساتذتنا الكرام بقسم اللغة العربيّة وآدابها بكلّيّة الآداب واللغات في جامعة الجيلالي بونعامة بخميس مليانة.

كما نشكر كلّ معلّمينا وأساتذتنا في مختلف أطوار التعليم. والذين نكنّ لهم المودّة والاحترام والتقدير. والذين لن ننسى فضلهم علينا طوال سنوات دراستنا.

كما نتقدّم بجزيل الشكر إلى كلّ من ساندونا في إنجاز هذا البحث.

إهداء

الحمد لله الذي أبلغني هذا وما كنّت لأبلغه لولا توفيقه سبحانه وتعالى، وبعد:
يسعدني أن أهدي ثمرة جهدي إلى:

- من تتوه الكلمات والحروف في وصفها، ويعجز القلم عن كتابة العبارات لشكرها، إلى الينبوع الذي لا ينضب ماؤه، إلى من كان رضاها زادا في حياتي ودعواتها حصنا في مسيرتي، إلى الرفيقة والسند، إلى دافع هذا النّجاح...
  إلى أمّي الغالية أطال الله في عمرها وحفظها وأدام عليها صحّتها وعافيتها.
- إلى من نثر الصبر في دربي ورودا وألقى بقميص من نور على وجه الصعاب ليغدو حلمي واقعا... إلى من شهدت عواصف أيامي ونسماتها...
  إلى نفسي.
- إلى من ترعرعت معهم حتى صرت ما أنا عليه...
  إلى دوحة العمر ورياحين الحياة...إلى قناديل البيت فردا فردا.
- إلى اللواتي لم تلدهنّ أمّي، ومن سعدت معهنّ وبرفقتهنّ، إلى من جمعتنا معا مقاعد الدراسة، إلى شريكات الحلم والأمل، ورفيقات العمر والقلم، إلى صديقاتي.
- إلى البعيدات عن العين القريبات من الروح والقلب، إلى المؤنسات الحنونات، من وقفن معي أيّام الصعاب...
  إلى: وردة معازيز، سليمة فالح، نور الهدى براهيمي.
- إلى أساتذتي الأفاضل...وأخص بالذكر الأستاذ المشرف: محفوظ الكالدي.
- إلى كلّ من كان لي عونا وسندا ودافعا إلى النّجاح، إلى من نثروا في طريقي الأمل، وزرعوا البهجة في قلبي، وقالوا لي يوما: نحن معك...
  إلى كلّ هؤلاء أهدي هذا العمل.
- ورحم الله الإمام العلّامة عبد الحميد بن باديس، وغفر له ولنا وللمسلمين.

فوزيّة

المقدّمة

المقدّمة:

الحمد لله الذي له العزّة والجبروت وبيده الملك والملكوت، القادر على كلّ شيء في السموات والأرض، الذي خلق الإنسان وعلّمه البيان، وأنعم عليه بنعمة العقل والنطق باللّسان، والصلاة والسلام الأتمان الأكملان على سيّدنا وحبيبنا محمد خاتم الأنبياء وعلى آله الأطهار وصحابته الأبرار صلاة وسلاما دائمين متلازمين ماتعاقب الليل والنهار؛ وبعد:

تطورت الدراسات النقدية تطورا كبيرا في العصر الحديث، حيث أظهرت المناهج النقدية الحديثة اهتماما كبيرا بطرق تحليل النصوص الأدبية، وحاولت في مقاربتها للأثر الأدبي الخروج من بوتقة الاتباع إلى البحث في خصائصه الفنية والجمالية والتنقيب عن أسراره ومكوّناته البنوية والوظيفية مرتكزة على معايير موضوعية يستطيع الناقد على أساسها ممارسة عمله النقدي وترشيد أحكامه، وكان هذا التطور نتيجة لعوامل عديدة يأتي على رأسها تطوّر اللغة واللسانيات الحديثة، فمنذ مطلع القرن العشرين (ق20م) ظهرت العديد العديد من المناهج النقدية الحديثة ذات الاتجاه اللغوي في تناول النص الأدبي. وكانت الأسلوبية من أبرز هذه المناهج التي تبوأت مكانة مهمة بينها، ومن ثم كان لها دور بارز في استنطاق العمل الأدبي واكتشاف أسراره وخباياه من خلال مستويات أسلوبية حدّدها العلماء والباحثون، فالأسلوبية دراسة أدبية تعنى بالإمكانيات التعبيرية للظواهر اللغوية، ابتداءً من الأصوات إلى أبنية الجمل.

وتدرس الأسلوبية الخصائص اللغوية التي يتحوّل بها الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية، متجنّبة الاتكاء على الانطباعات الذاتية خلال التحليل، كما تضرب الأسلوبية بجذورها في الدرس الأسلوبي الغربي إلى (شارل بالي)، حيث كشف عن أهمية دراسة الأدب من خلال تحديده لمفهوم الدراسة الأسلوبية، ثم أخذت تنمو وتتطور في حركة متصاعدة وأخذت مفاهيم متغيّرة بمرور الزمن حتى وصلت إلينا كمنهج نقدي حديث صار لاغنى عنه في الدراسات النقدية الحديثة، فهو يفتح المجال لقراءة معمّقة للنصوص الأدبية

وأساليبها؛ وعليه كان هذا البحث محاولة اقتراب من هذا المنهج وتطبيقه، ولما كان للشعر أهمية كبرى ومكانة خاصة لدى القرّاء والأدباء، فهو لغة القلب والوجدان، وملاذ الإنسان حين تشتدّ به وطأة الحياة المادية، فينتقل بصوره العذبة وإيقاعه الساحر إلى عوالم أخرى تبحر فيها روحه وتتحرّر وترتاح فيها من معاناتها، والشعر أجود الكلام وأعذبه وأرقّه على النفس وألطفه، والشاعر كما قيل عنه هو لسان قومه وأكثر البشر شعورا بهم وتفهما لهم؛ لهذا اخترنا أنموذجا شعريا للتحليل الأسلوبي اخترناه جزائريا لجزائريتنا، ولميدان دراستنا (تخصص الأدب الجزائري)، وقد وقع اختيارنا على قصيدة عمودية من قصائد أحد كبار رجال الإصلاح في الوطن العربي، ورائد النهضة الإسلامية بالجزائر، الرجل الصادق المخلص لوطنه ودينه وعروبته، الداعي لله والعقيدة الصحيحة، العالم الجليل عبد الحميد بن باديس، من علمائنا الذين نفتخر ونعتز بهم، ونعتبرهم من بعد رسول الله (صلّى الله عليه وسلّم) أسوة حسنة لنا، وهي قصيدة (شعب الجزائر مسلم)، ومن هنا تأتي أهمية هذه الدراسة التي تتمثل في تحليل أسلوبي مستوياتي للقصيدة المذكورة.

وقد كان هذا الموضوع نصّا ومنهجا باقتراح من أستاذنا المشرف: محفوظ الكالدي، حيث وافقنا عليه لسببين؛ أوّلهما أنّ القصيدة تمثل لنا جانبا من الطفولة والذكريات الجميلة أيام دراستنا في المتوسط، فقد كانت من أحبّ الأناشيد التي كنّا نردّدها ونتغنّى بها في حفلاتنا المدرسية، وأمّا السبب الثاني فلِما رأيناه من تقصير من طرف النّقاد في دراسة أعمال العلاّمة ابن باديس الأدبية، والتي كانت أولى بطلاّب ونقّاد الأدب الجزائريين أن يتناولوها في بحوثهم ودراساتهم. ومن خلال بحثنا في هذا الموضوع لم نجد الكثير من الدراسات السابقة حولها بل أنّها تكاد تنعدم لندرتها، على الرغم من أنّ القصيدة قد ألقاها منذ مايقارب ثمانين عاما، كما أنّها تعدّ من الأناشيد الوطنية الجزائرية إلى جانب النشيد الوطني (قسما) للشاعر مفدي زكرياء، ونحن نقصد خصوصا الدراسة الأسلوبية لقصيدة "شعب الجزائر مسلم"، فكيف

لقصيدة كهاته أن يتمّ إغفالُها من طرف النّقاد الجزائريين؟ ولهذا اخترنا أن يكون تحليلها أسلوبيّا موضوع بحثنا لشهادة الماستر.

وقد ضبطنا عنوان بحثنا وفق الشكل: قصيدة (شعب الجزائر مسلم) لعبد الحميد بن باديس "تحليل أسلوبيّ مستوياتيّ". ومن هذا المنطلق يتبادر إلى أذهاننا التساؤل التالي:

-كيف صاغ الشاعر قصيدته أسلوبيا وفق مستويات اللغة الأربعة المعروفة والتي صارت ركائز في التحليل الأسلوبي للشعر؟

وللإجابة عن هذا التساؤل اتّبعنا خطّة بحث تناسب الموضوع، حيث قسّمنا البحث إلى مقدّمة وفصل تمهيديّ نظريّ حول الأسلوبيّة وما تعلّق بها.

ثمّ قسّمنا بحثنا إلى ثلاثة فصول تطبيقيّة: فصل حلّلنا فيه البنيات الصوتيّة والإيقاعيّة للقصيدة، ثمّ البنيات الصرفيّة والمعجميّة. وفي الفصل الرابع والأخير حلّلنا البنيات النحويّة عبر المحور التركيبيّ والبنيات البلاغيّة عبر المحور الاستبداليّ.

وننوّه إلى أنّه في بحثنا هذا لم نتطرق إلى كلّ الظواهر والسمات الأسلوبية الموجودة في القصيدة، فذلك شيء في غاية الصعوبة لأنّ الأسلوبيّة علم واسع، شامل لمعارف متعدّدة، ويضمّ علوما مختلفة في مختلف مستويات التحليل الأسلوبيّ، كالصوتيّات والعروض، والصرف والمعجميّات، والنحو وعلم التراكيب، وعلم البلاغة وعلم الدلالة، وهي كلّها علوم تدخل في تحليل البنيات اللغويّة اللسانيّة التابعة لها. لهذا لا يمكننا أن نتعرض لكلّ دقائق هذه البنيات لكثرة الجهد وقصر الوقت المخصّص لإنجاز مذكّرة الماستر، فاقتصرنا على ذكر أهمّ السمات الأسلوبية التي اشتملت عليها قصيدة (شعب الجزائر مسلم).

وقد أنهينا بحثنا بخاتمة جعلناها حوصلة عامّة لما ذكرناه خلال الدراسة.

أمّا عن منهجنا في هذا البحث، فاعتمدنا على المنهج البنويّ الأسلوبيّ؛ الذي يعتمد على الوصف والتحليل والإحصاء، ومن شأنه محاصرة السمات الأسلوبية في النصّ الأدبيّ والكشف عنها.

وقد اقتضى البحث أن نعتمد جملة من المصادر والمراجع تنوّعت بتنّوع الظواهر الأسلوبية، فمثلا في البحث عن المفاهيم المتعلقّة بالأسلوبية اعتمدنا على جملة من الكتب نذكر أهمّها:

-الأسلوب والأسلوبية لعبد السلام المسدي.

-علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته لصلاح فضل.

أمّا فيما يخص المستوى الصوتي فقد اعتمدنا على كتب علم العروض ونذكر منها:

-القافية في العروض والأدب لحسين نصّار.

-علم الأصوات النطقي (دراسات وصفية وتطبيقية) .

-علم العروض والقافية لعبد العزيز عتيق.

وفي المستوى الصرفي استعنا بكتب الصرف؛ منها:

-الصرف التعليمي والتطبيق في القرآن الكريم لمحمود سليمان ياقوت.

-الصرف الوافي (دراسات وصفية تطبيقية) لهادي نهر.

وفي المستوى التركيبي اعتمدنا على كتب النحو، من أهمّها:

-النحو الوافي لعبّاس حسن.

-الجملة العربية تأليفها وأقسامها لفاضل صالح السامرائي.

وقد استعنا بكتب البلاغة في كل المستويات، وخاصة المستوى الدلالي منها:

-جامع الدروس العربية لمصطفى الغلاييني.

-البلاغة الواضحة (البيان والمعاني والبديع) لعلي جازم ومصطفى أمين.

ولأنه لا يخلو بحث من صعوبات، فإنّ أوّل مشكلة واجهتنا هي عدم توفّر دراسات سابقة كافية تعيننا في هذا البحث، كما أنّ القصيدة لا تتوفّر كاملة إلّا في بعض الكتب القديمة.

وفي الأخير نسأل الله التوفيق في بحثنا هذا، وأن نكون قد أصبنا فيما نُفيد ونستفيد.

الفصل الأوّل:

الأسلوب والأسلوبيّة

1- تعريف الأسلوب.

2- تعريف الأسلوبيّة.

3- نشأة الأسلوبيّة وتطوّرها.

4- روّاد الأسلوبيّة.

5- اتجاهات الأسلوبيّة.

6- مستويات التحليل الأسلوبيّ.

7- خصائص الأسلوبيّة.

تمهيد:

تشكل الأسلوبية اتجاها نقديا هاما في البحث والكشف عن مكونات النصوص وخاصة الشعرية منها، بمستوياتها المختلفة، الصوتية والتركيبية والدلالية والصرفية، وقبل الحديث عن هذا الاتجاه النقدي والإشارة لتاريخه وإرهاصات ظهوره لابدّ من تحديد مفهومه وضبطه حتى يتسنى للقارئ فهمه وفهم معالمه ومبادئه التي قام وتأسّس عليها، وعليه بقولنا الأسلوبية يتبادر للذهن لفظة (أسلوب) التي نسب إليها هذا الاتجاه النقدي وبذلك يعتبر(الأسلوب) نقطة الإنطلاق الأساسية التي تقوم عليها الدراسة الأسلوبية والتي يجدر بنا الإشارة له أوّلا؛ كما سيأتي التفصيل في هذا:

أوّلا-تعريف الأسلوب:

لعلّ من المفيد قبل الخوض في تحديدات الأسلوب المختلفة أن نلتمس الجذر اللغوي لكل من الأسلوب (style) في اللغة العربية والإنجليزية، فإنّ ابن منظور (1233م-1311م) في معجمه (لسان العرب) يعرّف الأسلوب على أنّه الطريق والمنهج فيقول: "ويقال للسطر من النخيل والمذهب أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب الطريق والوجه، والمذهب، ويقال أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب"، ويورد ابن منظور لفظة أسلوب بالضم بمعنى الفن؛ فيقال: " أخذ فلان أفانين من القول؛ أي أساليب منه"[1].

وجاء في معجم الوسيط: "الأسلوب هو الطريق، ويقال سلكت أسلوب فلان في كذا، أي طريقته ومذهبه وطريقة الكاتب في كتابته، وهو الفن؛ يقال أخذنا في أساليب من القول؛ أي فنون متنوعة، وهو الصف من النخل ونحوه، وجمعه أساليب"[2].

ويمكن أن نشير أنّ الزبيدي (1732م-1790م) في (تاج العروس) لا يزيد شيئا عمّا ذكره ابن منظور، وما جاء في معجم الوسيط أيضا حول كلمة (أسلوب)، وبالنّظر إلى هاته

1ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله على الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، ط1/(د-ت)، مادة (س.ل.ب)، ص2058.

2إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، دار العودة، تركيا، 1984، ص441.

المعاجم يمكن أن نقرّر أنّ كلمة (أسلوب) مهيّأة لأن تشحن بمعنى اصطلاحي معين في اللغة العربية، ما دامت صلتها ضعيفة بأصل مادتها (س.ل.ب)، ومن هنا يمكن القول أنّ كلمة (أسلوب) حسب المعاجم اللغوية تدل على الطريقة أو الفن أو المذهب، وليس لهذا الجذر اللساني في اللغة العربية أيّة صلة بالجذر اللساني لكلمة styleفي اللغة الإنجليزية، فهذه الكلمة تشير إلى (مرقم الشمع)؛ وهي أداة الكتابة على ألواح الشمع، وقد اشتقت من الشكل اللاتينيّ (stylus) أي إبرة الطبع (الحفر)، واتخذت في اللاتينية الكلاسيكية المعنى العام نفسه، وكذلك الأمر في اللغات الحديثة كلها[1].

لا بدّ أن نقرّ بالصعوبة في ضبط مفهوم (الأسلوب)، فهذا المفهوم شأنه شأن أي مقولة من مقولات العلوم الإنسانية، يختلف ضبطه من حقبة إلى أخرى ومن وجهة نظر لأخرى، فقد تعدّدت التعاريف فيه وتطوّرت مع تطور العصور، لغرض الوصول لتعريف جامع يلم بهذا اللفظ من كل جوانبه، فعرّفه الكثير من الباحثين والدارسين القدامى منهم والمحدثين والعرب والغرب؛ وباعتبار أنّ المنشأ الأوّل للمنهج الأسلوبي كان لدى الغرب، فنتطرق أوّلا للتعريف بأهمّ روّاد المنهج الأسلوبيّ. وقد ارتبط مفهوم (الأسلوب) عند النقّاد الغربيّين بخصائص مختلفة أهمّها خاصية التفرد والانزياح والإحصاء، إذ نجد الأسلوب عند جون ديبوا (Jean paul Dubois) "سمة الأصالة الفرديّة للذات الفاعلة في الخطاب"[2]. وهو أيضا" طريقة مميزة وفريدة خاصة بكاتب معين"[3] عند جورج مولينيه (George Molinet). أمّا مؤسّس علم الأسلوب شارل بالي (1865-1947) Charles Bally، وذلك في كتابه الأوّل (بحث في علم الأسلوب الفرنسيّ)، فنجده قد ربط الأسلوب باللسانيات، فيتجلّى عنده في مجموعة الوحدات اللسانية التي تعطي انطباعا معينا عند مستعمليها وقرائها، متأثرا

1حسن ناظم، البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر لبدر شاكر السياب)، المركز الثقافي العربي (بيروت-الدار البيضاء)، ط1/2002، ص14-15.

2يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1/2008، ص182.

3جورج مولينيه، الأسلوبية، ترجمة وتقديم: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1/1999، ص66.

بأستاذه دي سوسير Ferdinand De Saussure (1857–1913)، وقد عرّفه بأنّه: "تفجّر طاقات التعبير الكامنة في اللغة "[1].

أمّا بيير جيرو (Pierre Giroux) فقد عرّفه بأنّه "طريقة التعبير عن الفكر بواسطة اللغة"[2]، أي أنّ الأسلوب عنده هو ترجمة الفكر من صور وآراء ذهنية راسخة في الفكر إلى مجموعة من العناصر اللغوية التعبيرية.

ويرى جون كوهن John Cohen (1919–1994) أنّ "الأسلوب هو كلّ ما ليس شائعا ولاعاديّا ولا مطابقا لمعيار العالم المألوف...إنّه انزياح بالنسبة إلى معيار، أي أنّه خطأ ولكنه خطأ مقصود"[3].

وبول فاليري (Paul Valery) يقرّ بأنّ الأسلوب"انزياح بالنسبة للقواعد"[4].

ويعدّه (ليو سبتزر) "انحرافا فرديّا بالنسبة لقاعدة ما"[5].

ولقد قدّم (فيلي ساندرس) في كتابه "نحو نظرية أسلوبية لسانية" تعاريف للأسلوب تقارب الثلاثين تعريفا. أهمّها هو ما أشارت إليه جلّ الدراسات الحديثة وهو تعريف بوفون Buffon (1707–1788): "الأسلوب هو الشخص نفسه"[6]، أي أنّه نظام يصنعه فكر الكاتب، فيرتّبه وينظمه ويهذّبه لينتج بذلك عملا إبداعيّا، فهو إنتاج فكريّ نابع من شخصيّة الإنسان، فكلّ كاتب يستخدم بعض الأنماط اللغويّة التي تميّزه عن غيره من الكتّاب، وبعضها أنماط متفردة يستخدمها الأديب بغرض إحداث أو توصيل أثر معين في ذهن المتلقي.

1عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000، ص44.

2بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط1994/2، ص34–37.

3جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمدالوليّ ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1986/1، ص15.

4بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، ص09.

5المرجع نفسه، ص15.

6فيلي ساندرس، نحو نظرية لسانية أسلوبية–لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق ط2003/1، ص2، انظر: الفصل الأول إشكالية مفهوم الأسلوب.

ويقول ستندال (Stendhal): "الأسلوب هو أن تضيف إلى فكر معين جميع الملابسات الكفيلة بإحداث التأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه"[1].

ويقول ميشال ريفاتير (Michel Riffaterre): "الأسلوب قوة ضاغطة تتسلط على حساسية القارئ بواسطة إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها"[2]. وبهذا ربط كل من (ستندال) و(ريفاتير) الأسلوب بالمتلقّي وأنّه موجّه له، وأنّ براعة المبدع تكمن في إقناع المتلقي ومدى التأثير فيه بتميز أسلوبه.

مفهوم الأسلوب عن العرب القدامى والمحدثين: حاول النّقاد والدارسون في مجال اللغة والبلاغة العربيّة منذ العصور الأولى إعطاء تعريف لهذا المصطلح، كلّ حسب تصوّره ووجهة نظره، وقد جاء هذا المفهوم بتسميَات مختلفة غير مصطلح الأسلوب، وفيما يلي بعض العلماء القدامى الذين تطرقوا للأسلوب:

الباقلاني (950م-1013م): يرى أنّ الأسلوب هو نوع من أنواع التأليف، كما أنّه يستعمل مصطلح النظم بدلا من الأسلوب، ويرى أنّه طريقة من طرائق التعبير قائلا: "أمّا الكلام الذي بيّناه في إعجاز الواقع من النظم والتأليف والوضع، فقد ذكرناه في هذاالوجه وجوها منها أن قلنا أنّه النظم خارج جميع وجوه النظم المعتاد في كلامه وميادين لأساليب خطابهم"[3].

عبد القاهر الجرجاني (ت471=1074م): الأسلوب عنده هو "الضرب من النظم والطريقة فيه"[4]، وبهذا ارتبط مفهوم الأسلوب عنده بمفهومه للنظم من حيث هو نظم للمعاني وترتيب لها، ويطابق بينهما من حيث أنّهما يمثلان تنوعا لغويا فرديا يصدر عن وعي واختيار ومن حيث قدرة هذا التنوع يمكن أن نصنع نسقا يعتمد على إمكانيات النحو.

1يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، ، ط1/2007، ص37.

2يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية (مقدمات عامة)، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1/1999، ص162.

3الباقلاني، إعجاز القرآن، تح: أحمد صقر، مطبعة دار المعارف، ط1/(د-ت)، ص30.

4عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، 1984، القاهرة، ص468.

أمّا (ابن خلدون) فهو يتجاوز المعنى اللغويّ للأسلوب حيث عرّفه بأنّه: "عبارة عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي تفرّغ فيه"[1].

أي أنّ الأسلوب حسب رأيه قالب أو وعاء تنصهر فيه المستويات النحوية والصرفية والصوتية والدلالية لتشكل لا نصّا أدبيّا فنّيّا، متميزا بلغته.

وأمّا مفهوم الأسلوب حديثا فقد تجاذبه النقاد وسلكوا فيه سبلا عديدة حتى غدا شتاتا لا يكاد يجتمع إلا في نقطة واحدة؛ وهي طريقة الكاتب في التعبير، فلا خلاف بين الدارسين في دلالة الأسلوب على الطريقة التي ينتهجها الكاتب في نصه، ومن أشهر المحدثين العرب الذين عرّفوا الأسلوب (أحمد الشايب)، وقد عرّفه بتعريفات مختلفة لعل أهمّها في قوله: "طريقة الكتابة أو طريقة الإنشاء أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير"[2].

وعرّفه (سعد مصلوح) بأنّه "اختيار أو انتقاء يقوم به المنشئ بسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين"[3].

أمّا (عبد السلام المسدي) فيعطي مفهوما للأسلوب من ثلاث ركائز:[4]

1-المخاطِب: هو صفيحة الانعكاس لأشعة الباث فكرا وشخصية أي هو الذي ينقل أفكاره ويخطّها على شكل عناصر لغوية.

2-الخطاب: هو رسالة مغلقة على نفسها لا تفضّ شفراتها إلاّ بوجود من أرسلت إليه.

3-المخاطَب: وهو المتلقي أو القارئ الذي يحتضن الخطاب ويفهمه ويفسره ويتأثر به.

ما يعود بنا لنظرية جاكبسون حول عناصر عملية التواصل (المرسل والمرسل إليه والرسالة والمرجع)، وهذا ما سنتطرق إليه لاحقا في اتجاهات الأسلوبية.

1ابن خلدون، المقدمة، دار الفكر، بيروت، ط3/2001، ص786.

2أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط6/1966، ص44.

3سعد مصلوح، الأسلوب (دراسة لغوية إحصائية)، عالم الكتب، القاهرة، ط3/1992، ص38.

4عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط3/(د-ت)، ص83-84.

وقد أضاف (عبد السلام المسدي) مفهوما آخر للأسلوب يري فيه أنّ الأسلوب من خصائص انتظام المركبات اللغوية كلّها في الخطاب الأدبي، فهو مربوط بالكل وليس بالجزء[1].

ويعرّف أيضا (نور الدين السد) الأسلوب على أنّه: "ما يكشف روعة الكاتب وطقوسيته، إنّه سجنه وعزلته، العنصر الذي لا يحدّه التعقل والاختيار الواعي"[2].

ونخلص إلى أنّ الأسلوب في محتواه الأوسع هو طريقة الكاتب أو الشاعر في التعريف والنظم والتفكير والإحساس على السواء، تتبع من أفكار الإنسان، تُخطّ على شكل كلمات وألفاظ لغوية تخضع لمعايير النحو والصرف والعروض والبلاغة.

وقد درج كثيرون على أن يقسموه قسمين: الأسلوب الأدبي والأسلوب العلمي، ولعل الموضوع الذي يتناوله الكاتب هو الذي يعطي أسلوبه هذا الوصف أو ذاك، فعالم الطبيعة أو الكيمياء أو الفلك يتصف أسلوبه بوصف الأسلوب العلمي، والأديب والقصاص أو الشاعر أو الخطيب يتخذ أسلوبه صفة الأسلوب الأدبيّ. وقد التمس النقاد عناصر تميّز أسلوبا من أسلوب فقالوا إنّ الأسلوب الأدبي يتميّز بوجود العاطفة والخيال بما فيه من أشكال تركيبية إنشائية فإذا وُجد شيء من ذلك في أسلوب علمي استحق أن يسمى أسلوبا علميا متأدبا[3].

وعلى العموم فقد ارتبطت لفظة (أسلوب) على وجه الخصوص بالأسلوب الأدبي على مدى العصور وكانت بهذا بؤرة اهتمام من النقاد والقراء[4].

ثانيا–تعريف الأسلوبيّة: ذكرنا أنّ تحديد الأسلوب هو النقطة الأساس لضبط مفهوم الأسلوبية وإن كانت ثمة دراسات تناولت تحديدات الأسلوب بمعزل عن تحديدات الأسلوبية، ومن خلال ما ذكرناه عن الأسلوب يتبيّن لنا ما يلي في ضبط وتحديد مفهوم الأسلوبية:

1عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص89.

2نورالدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، الجزائر، دار هومة، ط1، 1977، ص23.

3عبد الله جابر، الأسلوبية والنحو (دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية)، دار الدعوة للطبع والنشروالتوزيع، ط1/1988، ص5.

4علي عزّت، الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب، شركة أبو الهول للنشر، القاهرة، ط1/1996، ص8.

إنّ مصطلح (الأسلوبية) المقابل للمصطلح الأجنبيّ (stylistique) هو دال مركب جذره الأسلوب (style) ولاحقته (ique)؛ وإنّه مصدر صناعي من (الأسلوب)، ودلالة الأسلوب نسبية فهو ذو بعد إنساني ذاتي، أمّا اللاحقة فتتصل بالبعد العلماني العقلي وبالتالي الموضوعي. ويمكن فكّ الدال الاصطلاحي إلى مدلوله عمّا يوافق عبارة علم الأسلوب (science de style)[1]، وبذلك تعرّف الأسلوبية بداهة بعلم دراسة الأسلوب والبحث عن أسسه الموضوعية واسكشاف الخصائص والسمات التي يختلف بها أسلوب فنان أو مبدع عن آخر أو يتمتع بها والتي تؤثر في المتلقّي ثمّ شاعت منهجا نقديا تحتفي به كتب اللغة والأدب والنقد الحديثة.

وتجدر الإشارة إلى أنّ جلّ الدارسين وظّفوا مصطلح (الأسلوبيّة). وبعضهم وظّف مصطلح (الأسلوبيّات) قياسا على مصطلح (اللسانيّات)، أمّا مصطلح (علم الأسلوب) فقد استعمله شارل بالي (رائد الأسلوبيّة)، واستخدمه صلاح فضل في كتابه (علم الأسلوب).

والملاحظ أنّ (علم الأسلوب) يستخدم مسمّيات مختلفة لدى بعض المؤلفين، حيث يطلقون عليه حينا (فنّ الشعر) وحينا (سيميولوجية الأدب)، كما قد يتم دراسة بعض قضاياه في نطاق (نظرية الأدب)، ولا يعني ذلك وجود علوم مختلفة؛ إنّما هي صيغ متعددة تنطلق من اللغة نفسها لتحقيق قصد واحد يبحث عن المنهج الملائم[2]، "وتعرف الأسلوبية على أنّها مقاربة منهجية نظرية وتطبيقية. يمكن تمثيلها في الحقل الأدبي والنقدي لمقاربة الظواهر الأسلوبية البارزة التي تميّز المبدع وتفرده عن الكتّاب والمبدعين الآخرين، ومن جهة أخرى تنكب الأسلوبية بصفة خاصة على دراسة الأجناس الأدبية وسير أدبية النصوص والخطابات والمؤلفات ودراسة الوظيفة الشعرية، والتمييز بين الأساليب الحقيقية والمجازية، مع رصد الأشكال والبنى الأدبية والسيميائية، واستكشاف بلاغة النص وتحديد المستويات اللسانية

1عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص34.

2صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1/1998، ص146.

للخطاب من صوت ومقطع وكلمة ودلالة وتركيب وسياق ومقصدية، وربط ذلك كلّه بموهبة الفرد المبدع أو العمل على دراسة الأسلوب في ضوء المعطيات النفسية والاجتماعية"[1].

وتتخذ الأسلوبية –كمجال لبحثها– الخصائص الفنية والجمالية التي تميّز النص عن آخر أو الكاتب عن آخر، من خلال اللغة التي يحمّلها خلجات نفسه وخواطر وجدانه قياسا على هذه الأمور المجتمعة تظهر المميزات الفنية للإبداع[2]. كما تعنى بالحوار بين القارئ والمنشئ من خلال نص معين؛ مستفيدة من معطيات اللسانيات التي تستمد طرائقها منها.

ولأنّ علم اللغة الحديث فرّق بين قطبي الثنائية اللغوية (اللغة والكلام)، إذ اللغة نظام من الإشارات تعبرعن أفكار، والكلام هو الجانب التنفيذي لذلك النظام[3]، فإنّ الدراسة الأسلوبية تعنى بالكلام والممارسة الفعلية للغة، لأنّه يمثل الاستعمال الفردي الذي هو مجالها، وهي تبحث في اللغة بما تعكسه من انفعالات وعواطف ومشاعر وليس بما فيها من أفكار وموضوعات، وموضوعها اللغة كأداة للتعبير والفعل[4].

والأسلوبية بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف إنّها علم التعبير وهي نقد للأساليب الفردية، ولكن هذا التعريف لم يظهر إلا ببطء.

وقد تطرّق لتعريفها العديد من النقاد الغربيين، الذين نظّروا وأصّلوا لهذا العلم الحديث:

فيرى نوفاليس (F.Novalis) وهو أوّل من استخدم هذا المصطلح" أنّ الأسلوبية تختلط مع البلاغة"[5].

ويقول عنها (هيلانغ) من بعده (1837) إنّها علم بلاغي[1].

1جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، مكتبة المثقف، ط1/2015، ص9.

2محمد بلوحي، بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية، مجلة التراث العربي، ع95/أيلول(2004)، نسخة إلكترونية من موقع اتحاد الكتاب العرب www.awu-dam.org.

3فرديناند دي سوسير، علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، مراجعة: مالك يوسف المطلبي، دار الآفاق العربية، بغداد، 1985، ص32-34.

4مومني بوزيد، الأسلوبية بين مجالي الأدب ونقده والدراسات اللغوية، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، ع2014/9، جامعة محمد الصديق بن يحيى (جيجل)، ص78.

5حسن ناظم، البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر لبدر شاكر السياب)، ص35.

وإذا نظرنا إلى كتب الأسلوبية اللاتينية فسنرى أنّها ليست سوى كتب للقواعد والأمثلة، و(فورسيستر) (1846) لا يراها إلا هكذا.

أمّا(شارل بالي) فترتبط الأسلوبية عنده باللسانيات، وقد اعتمد في دراساته هذه على أستاذه (فرديناند ديسوسير)، إذ إنّ الأسلوب عنده يتجلى في مجموعة من الوحدات اللسانية التي تمارس تأثيرا معينا في مستعمليها أو قارئها، ومن هنا يتمحور هدف الأسلوبية حول اكتساب القيم اللسانية المؤثرة ذات الطابع العاطفي، فشارل بالي ركّز في دراسته على العناصر الوجدانية للغة، ولهذا فالأسلوبية عنده هي "العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي"[2]، أي التعبير عن وقائع الحساسية الشعورية من خلال اللغة ووقائع اللغة عبر هذه الحساسية، فبالي يعني بالوقائع اللسانية تلك الوقائع التي لا تلتصق بمؤلف معين، وينظر بالي للأسلوبية بوصفها دراسة تنصب على الوقائع اللسانية عبر تماهيها بالمجتمع أو بطريقة تفكير معينة.

أمّا اللساني جاكبسون (1896–1982) Roman Jackobson يعرّف الأسلوبية بقوله: "إنّها البحث عمّا يتميّز به الكلام الفنّيّ عن بقيّة مستويات الخطاب أوّلا، وعن سائر الفنون الإنسانيّة ثانيا"[3].

وقد حدّد (ميشال ريفاتير) مفهوم الأسلوبية بأنّها "علم يُعنى بدراسة الآثار الأدبيّة دراسة موضوعية، وهي بذلك تعنى بالبحث عن الأسس القارة في إرساء علم الأسلوب وهي تنطلق من اعتبار الأثر الأدبي بنية ألسنية تتحاور مع السياق المضموني تحاورا خاصا"[4]، فالأسلوبية تعنى بالتحليل اللغوي للنصوص، والكشف عن فنياتها، فهي دراسة "الخصائص

1بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، ص09.

2صلاح فضل، علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، ص18.

3عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص37.

4ميشال ريفاتير، محاولات في الأسلوبية الهيكلية، تر: دولاس، تقديم: عبدالسلام المسدي، حوليات الجامعة التونسية، ع1999/10، ص273.

اللغوية التي يتحول بها الخطاب عن سياقها الإخباري إلى وظيفتها التأثيرية الجمالية"[1]، ما يعني بأنّها ترمي إلى تمكين القارىء من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكا نقديا مع الوعي بما تحققه تلك الخصائص من غايات وظائفية.

وإذا انتقلنا للساحة النقدية العربية، فإنّنا نجد تعريفات مختلفة للأسلوبية بسبب تعدد النقاد والباحثين الذين اهتموا بهذا المنهج:

فيعرّفها (منذر عياشي) على أنّها "علم يدرس نظام اللغة ضمن نظام الخطاب"[2]، وبهذا يشترط منذر عياشي في الدراسة الأسلوبية أن تكون ضمن النظام الكلي للخطاب الأدبي.

أمّا (نور الدين السد) فيرى أنّ الأسلوبية "علم وصفي تحليلي يهدف إلى دراسة مكونات الخطاب الأدبي وتحليلها، كما أنّها قابلة لاستثمار المعارف المتصلة بدراسة اللغة ولغة الخطاب الأدبي على الخصوص، ذلك لأنّها مناهج متعددة ومتداخلة الاختصاصات"[3]، وهنا يضيف نور الدين السد على ما قاله منذر عياشي ضرورة اتباع المنهج التحليلي الوصفي في الدراسة الأسلوبية.

أما (عبد السلام المسدي) فيرى هو أيضا أنّ الأسلوبية "علم تحليلي تجريدي يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقل إنساني عبر منهج عقلاني يكشف البصمات التي تجعل السلوك الألسني ذا مفارقات عمودية"[4]، فالمسدي يرى أنّ المنهج الوصفي التحليلي في الدراسة الأسلوبية هو الأمثل في الكشف عن الانزياحات والمفارقات اللغوية في العمل الإبداعي.

وعلى العموم فالأسلوبية بمفهومها العام هي منهج لساني موضوعي، يعتمد في دراسته للنص الأدبي على اللغة بمستوياتها النحوية والصرفية والبلاغية والدلالية التي يتشكل منها وينصرف عن سواها من مؤثرات اجتماعية أو سياسية أو فكرية أو غير ذلك، فتعنى بدراسة

1نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ص93.

2فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث (دراسة في تحليل الخطاب)، مجد المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، 2003، ص141.

3نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص7.

4عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص37.

النص الأدبي ووصف طريقة صياغته والتعبير عن الأفكار التي يحتويها، مبرزة عناصر الجمال والتميّز فيه عن سواه من النصوص الأخرى.

لقد استقرت الأسلوبية اليوم نظرية في معالجة الأساليب والكشف عن تميّزها. ويقر غالبية الأسلوبيين بأنّ وظيفة الأسلوبية هي الإجابة عن السؤال: كيف عبّر النص عن دلالته الجزئية والكلية؟ كما ذهب غيرهم إلى دعوة الأسلوبية للإجابة عن السؤال: ما الأسباب والعوامل الأساسية المسؤولة عن اختلاف الأساليب؟[1]

وتتجه وظيفة الأسلوبية إلى دراسة البنيات الأسلوبية في الخطاب الأدبي نفسه ومعرفة القيمة الفنية والجمالية التي تستتر وراء البنيات[2].

ويجدر بالناقد الأسلوبي أن يحذر وهو يقارب نصا أدبيا أسلوبيا من الانصياع للذاتية في تعامله مع الخصائص الأسلوبية في النص الأدبي، فذلك يؤدي إلى تزييف تلك الخواص وتغييرها، فوجب تحري الموضوعية في بحثه عن السمات الأسلوبية للنص الأدبي[3].

ثالثا: نشأة الأسلوبيّة وتطوّرها:

أوّلا-عند الغرب: يكاد يجمع النقاد على أنّ ظهور الأسلوبية كمنهج بدأ مع مطلع القرن العشرين (ق20م)، أي مع الثورة الفكرية التي مسّت مختلف مجالات المعرفة الإنسانية، وكان ذلك مع الناقد والباحث الفرنسي شارل بالي (رائد الأسلوبية التعبيرية)[4]، وهذا ما سنراه لاحقا حول اتجاهات الأسلوبية منذ سنة 1902م، وقد تأثر بأستاذه (فرديناند دي سوسير) الذي أرسى أصول اللسانيات الحديثة، أي أنّ الفضل في ظهور الأسلوبية يعود لجهود دي سوسير في اللسانيات التي تعزى للتفريق بين اللغة والكلام، إذن لا يمكننا إغفال أنّ "النشأة الأولى للأسلوبية كعلم مستقل انطلقت انطلاقة لسانية"[5]، وعليه فالأسلوبية وليدة علم اللغة

1عدنان حسين قاسم، الإتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، دار ابن كثير،دمشق، ط1/1992، ص101.

2حسن ناظم، البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر لبدر شاكر السياب)، ص30.

3محمدعبدالمطلب، البلاغةوالأسلوبية، دارنوبارللطباعة، القاهرة، ط1/1994، ص216.

4عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص20.

5أحمد يوسف، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2007، ص377.

الحديث، التي مهدّت لأسسها ثم خطت الأسلوبية خطوات نوعية بتفاعلها مع مناهج البحث الحديثة والعلوم اللسانية فتشبعت اتجاهاتها ومدارسها.

وفي عام 1929 أكدّ الألماني ستيفن أولمان (Stephen Ullmann) استقرار الأسلوبية كعلم لساني نقدي إذ يقول: "إنّ الأسلوبية اليوم هي من أكثر أفنان اللسانيات صرامة، على ما يعتري غائيات هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاته من تردد. ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللسانيات معا"[1].

ومنذ سنة 1941 عبّر (ماروزو) عن أزمة في الدراسات الأسلوبية، وهي تتذبذب بين موضوعية اللسانيات ونسبية الاستقراءات وجفاف المستخلصات، فنادى بحق الأسلوبية في شرعية الوجود ضمن أفنان الشجرة اللسانية[2]، ثم ألقى (رومان جاكبسون) محاضرة حول اللسانيات العامة والإنشائية في سنة 1960 بجامعة "إنديانا" بالولايات المتحدة الأمريكية خلال ندوة عالمية حضرها أبرز اللسانيين ونقاد الأدب وعلماء النفس وعلماء الاجتماع؛ وكان محورها (الأسلوب)، بشّر يومها بسلامة إقامة الجسر الواصل بين اللسانيات والأدب[3].

ثم أصدر (تودوروف) من بعد ذلك أعمال الشكلانيين الروس مترجمة إلى الفرنسية.

وإذا عدنا إلى التحديد الدقيق لمولد الأسلوبية فنجد أنّه يتمثل في ما أعلنه العالم الفرنسي (غوستاف كويتج) عام 1886م بعدما ظلّت هذه الأخيرة لأمد بعيد ميدانا مهجورا وأرضا بدون مالك من طرف الباحثين، حيث قال: "إنّ علم الأسلوب الفرنسي ميدان شبه مهجور تماما حتى الآن، فواضعو الرسائل يقتصرون على تصنيف وقائع الأسلوب التي تلفت أنظارهم طبقا للمناهج التقليدية...لكن الهدف الحقيقي لهذا النوع من البحث ينبغي أن يكون أصالة هذا التعبير الأسلوبي أوذاك، وخصائص العمل أو المؤلف التي تكشف عن أوضاعهما الأسلوبية في الأدب، كما تكشف بنفس الطريقة التأثير الذي مارسته هذه

1عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص24.

2المرجع نفسه، ص22.

3المرجع نفسه، ص23.

الأوضاع..."[1]. ومعنى هذا أنّ العلماء قد حدّدوا منذ قرابة قرن من الزمان مجالات علم الأسلوب الحديث بحثا عن التعبير المتميز، وبهذا يتبين لنا أنّ الأسلوبية قد ارتبطت بالتفكير حول الأسلوب، وإن كان هذا التفكير قد بدأ من القرن السابع عشر (17م)؛ حيث ظهر النقد الأسلوبي الذي يعنى بعملية الكتابة الجيدة بدراسة المؤلفات الكلاسيكية في ضوء تصورات معيارية وتعليمية، ومن جهة أخرى اقترنت الأسلوبية في الفترة نفسها بمقولة (بوفون): "الأسلوب هو الإنسان نفسه".

ومن باب العلم فقد قامت الأسلوبية على أنقاض البلاغة التقليدية المعيارية والتعليمية التي بقيت لأمد طويل حبيسة الصور البيانية والمحسنات البديعية وعلم المعاني، وهناك من اعتبرها مجرد تطور لأفكار الشكلانيين الروس[2]، وبعد ذلك اقترنت بعبقرية الكاتب ومهاراته الفنية وقدرته على الكتابة والخلق والإبداع، وفي المرحلة الرومنسية توثقت صلة الأسلوب بفردية المبدع.

أمّا مصطلح الأسلوبية فقد ظهر على يد (فون ديرغابلنتز) سنة 1875، وهي نظرية في الأسلوب ترتكز على مقولة (بيفون) الشهيرة "الأسلوب هو الإنسان نفسه"، وتنطلق من فكرة العدول عن المعيار اللغوي، موضوعها دراسة الأسلوب من خلال الانزياحات اللغوية والبلاغية في الصناعة الأدبية[3]. إلاّ أنّ بعضهم من الباحثين يشير إلى أنّ (نوفاليس) هو أحد الأوائل الذين استخدموا مصطلح الأسلوبية غير أنّه ما دامت الأسلوبية وليدة الدراسات اللسانية الحديثة فإنّه من المنطقي أن ترتبط نشأتها من الناحية التاريخية بنشأة علم اللغة الحديث. وهذا يعني أنّ الأسلوبية ظهرت قبل عام 1911 أي قبل (فرديناند دي سوسير)[4]، كما أنّ أغلب الباحثين الغربيين لا يستشهدون بالمقدمات التاريخية التي استخدمت لفظة

1صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص16.

2يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، ص 43.

3معمر حجيج، استراتيجية الدرس الأسلوبي بين التأصيل والتنظير والتطبيق، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع عين مليلة، 2007، ص25.

4يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص39.

الأسلوبية لورودها في سياق هيمنة العصر البلاغي والدلالي، كما أنّ نوفاليس نفسه كانت "تختلط الأسلوبية عنده بالبلاغة".

ولقد صارت الأسلوبية مع القرن العشرين تخصصا علميا مستقلا لها تصوراتها النظرية، ومفاهيمها التطبيقية وخاصة بعد ظهور اللسانيات والشكلانية والشعرية والسيميائية والتداولية وجمالية التلقي...لتعنى الأسلوبية بالانحراف والانزياح ودراسة الوظيفة الشعرية والاهتمام بأدبية النص وتقعيد الأجناس الأدبية، ودراسة الإيحاء والتضمين والبحث عن البنيات الأسلوبية في مختلف النصوص والخطابات[1].

وبمرور الزمن تطورت الأسلوبية وتعددت اتجاهاتها وظهرت أنواع منها، كل واحد يهتم بشكل معين من أشكال التعبير الفني، فكان علم الأسلوب العام الذي يعنى بالتنظير لدراسة الأسلوب، وهو ذو فرعين؛ يتناول الأوّل دراسة الأنماط التعبيرية في حقل لغوي بعينه أو لغة الصحافة، وآخر يدرس خصائص الأسلوب عند كاتب بعينه في كل إنتاجه الأدبي أو بعضه أو أحد مؤلفاته[2].

واستمر الاهتمام بالدراسات الأسلوبية خاصة وأنّها وجدت حقلا خصبا تستقي منه منابعها المعرفية وهو حقل اللسانيات العامة رائده الأوّل (فرديناند دي سوسير) الذي مهّد لميلاد هذا العلم الحديث، بالإضافة لتداخله مع العديد من العلوم الأخرى كعلم البلاغة القديم وفقه اللغة وحتى علم السيمياء، وخاصة فيما يتعلق بتوليد المصطلحات الجديدة تداخلت بين هذين العلمين (علم الأسلوب والسيميائيات).

ومن هنا نخلص إلى أنّ الأسلوبية يعود ظهورها إلى بدايات القرن العشرين، ولم تتضح معالمها إلاّ على يد شارل بالي. وهي اليوم تطمح إلى سدّ الفراغ الذي عانت منه الدراسات

1جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، ص5-6.

2فتح الله سليمان، الأسلوبية-مدخل نظري_دراسة تطبيقية، دار الأفاق العربية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1/(1428هـ-2008م)، ص31.

النقدية والبلاغية القديمة التي لم تف بغايات الدراسات الأدبية ولم تنطو على أيّة موضوعية في تناولها للنص الأدبي.

ثانيا-عند العرب: يحوي تاريخ الأسلوب كثيرا من العناصر والموروثات المرتبطة بالأسلوب عرفها العرب بصورة غير متقنة، واتخذت أشكالا وصورا محدودة ولكنّها لم تكن قائمة على أساس علمي، فقلما نجد كتابا تراثيا لا يعنى بالأسلوب وصفا وتفسيرا وتأويلا وذلك باستخدام مصطلحات أخرى كالصياغة واللفظ والبناء والطريقة والضرب والنظم والبيان والفصاحة والبلاغة، الكتابة، التعبير، والأسلوب نفسه...وفي المقابل كان غياب نسبي للدراسة الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا، ويتجلى اهتمام العرب قديما بدراسة الأسلوب بوضوح في الكتابات البلاغية خاصة الشعرية والفقهية والأصولية والكلامية والفلسفية[1]. وأهمّ ما وصلنا منها آراء الجاحظ في كتبه النقدية وخاصة كتاب (الحيوان) و(البيان والتبيين)، وقد رأى الدكتور (عبد الله العشى) في الكتاب الأول ما يقارب مئتي مصطلح ومفهوم نقديّ، بالإضافة إلى قضية العلاقة بين اللفظ والمعنى في مقولته المشهورة. و"...بما أنّ المعاني كلها مطروقة مطروحة"[2]، فإنّ الأمر يعود -إذن- إلى الطبيعة الأسلوبية المميّزة، التي تعطي الجوانب الذاتية للتعبير (المعنى) وتخرجه من حيّزه العام إلى الحيّز الخاص ذاته"، وهذا يفهم على أساس أنّ العرب الأوائل تفطنوا إلى الخصائص الشكلية في للنص الأدبي، وأولوها أهمية كبيرة وعقدت بذلك موازنات نقدية أسلوبية مشهورة كموازنة الآمدي (ت370هـ) بين شعر (أبي تمام والبحتري). كذلك كتب عبد القاهر الجرجاني (دلائل الإعجاز)، و(أسرار البلاغة) وما أفرزته نظرية النظم عنده من آثار لدى علماء الغرب خاصة الناقد (رومان جاكبسون) الذين تفطنوا من خلال جهود النقاد العرب الأوائل إلى أهمية الجانب الشكلي في الخطاب الأدبي وآلية بروز السمة الأدبية الشكلية وفق محوري الاستبدال والتركيب، وهو ما حدا بهم إلى دراسة هذه العملية واختصارها في مصطلحات دقيقة، ويظهر اهتمام العرب

1جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، ص 20-21.

2شوقي علي الزهرة، الأسلوبية بين عبد القاهر وجون ميري، مكتبة الآداب القاهرة، مصر، 1996، ص101.

قديما بالأسلوب أيضا في كتب الباقلاني (إعجاز القرآن) والقرطاجني (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)، وأوّل من استخدم لفظة الأسلوب استخداما دقيقا هو عبد القاهر الجرجاني؛ فقال في تعريف الأسلوب: "واعلم أنّ الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوبا. والأسلوب ضرب من النظم والطريقة فيه، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك فيجيءَ به في شعره..."[1].

وبحكم احتكاك الثقافات العربية بالغربية نتيجة عوامل وأسباب مختلفة في العصر الحديث تطلّع النقاد والباحثون العرب في العصر الحديث على المناهج النسقية التي ظهرت في أوروبا، وتطلّعوا إلى مستقبل الأسلوبية ودورها في النقد العربي. وكانت البواكير الحقيقية للممارسة النقدية الأسلوبية بمفهومها الحديث من نهاية السبعينات من القرن الماضي[2]. وقد مرّت هذه الممارسة بمرحلتين وهما:[3]

-المرحلة التعريفية أو التأسيسية في نهاية السبعينات وأوائل الثمانينات من القرن الماضي وفيها كانت بدايات البحوث الأسلوبية ومحاولة تعريف هذا المنهج الحديث، والتنظير لمعطياته وأسسه ومساراتها عند العرب وميزها اتجاهان وهما:

1-مسار تعريفي حديث ورواده: عبد السلام المسدي، شكري عياد، وصلاح فضل.

2-مسار توفيقي: رسم حدود التواصل بين البلاغة العربية القديمة ومسارات المنهج الأسلوبي الحديث ومن رواده: محمد عبد المطلب، محمد الهادي الطرابلسي، وآخرون.

المرحلة الإجرائية: صنّفت فيها الكشوف التطبيقية وروّادها من المنظرين الأوائل لعلم الأسلوب وأبرزهم (عبد السلام المسدي) في كتبه التطبيقية، و(صلاح فضل)، و(كمال أبو ديب) في كتابه (الشعرية).

1جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، ص 20.

2بشرى موسى الحاج، المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، علامات، (ج40، مج 10)،السعودية، ص282.

3المرجع نفسه، ص291.

وقد تراوحت بحوث النقاد والباحثين العرب المحدثين في إرساء قواعد الأسلوب وسبر أغواره بدقّة ما بين التنظير والترجمة، وبين النظريّة والتطبيقيّة. وقد قسّم (فرحان بدوي الحربي) في كتابه (الأسلوبية في النقد العربيّ الحديث) إلى قسمين الأوّل يعنى بالتنظير بينما يعنى القسم الثاني بالتطبيق، والكتب هي موضوع بحثه من حيث المضمون. وقد ضمّ القسم المعني بالدراسات التنظيرية الكتب التي أثمرتها جهود الأسلوبيين العرب أهمّها:[1]

-الأسلوب والأسلوبية لعبد السلام المسدي.

-علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته) لصلاح فضل.

-الأسلوب (دراسة لغويّة إحصائيّة) لسعد مصلوح.

-مدخل إلى علم الأسلوب لشكري محمد عيّاد.

-الأسلوبية (دراسة بلاغيّة تحليليّة لأصول الأساليب الأدبيّة) لأحمد الشايب.

-النقد والأسلوبيّة (بين النظريّة والتطبيق) لعدنان بن ذريل.

-أسلوبية الرواية (مدخل نظريّ) لحميد حميداني.

أمّا الكتب التي تضمنت دراسات تطبيقية في الأسلوبية فأهمّها:

-خصائص الأسلوب في الشوقيات لمحمد الهادي الطرابلسي.

-الضرورية الشعرية (دراسة أسلوبية) للسيد إبراهيم محمد.

-أساليب الشعرية المعاصرة لصلاح فضل.

-قراءات أسلوبية في الشعر الحديث لمحمد عبد المطلب.

وعموما فالأسلوبية في البحث والنقد العربيّين لا تزال غير راسية، تتراوح بين مناهج النقد الأدبيّ الحديثة دون أن تميّز الحدود الفعلية بينها عدا بعض المحاولات التي ذكرناها سالفا.

رابعا-روّاد الأسلوبيّة: اهتمّ النقّاد الغربيّون بموضوع الأسلوبية اهتماما بالغا واتجهت جلّ جهودهم إلى محاولة وضع أطر ومعالم لهذا العلم الحديث رغم اختلاف تصوراتهم

1انظر: فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث (دراسة في تحليل الخطاب).

ومشاريعهم وتنوع دراساتهم، مما ساهم في إثراء الدراسات الحديثة وانعكس بصورة إيجابية على النقد الأدبي الغربي. وسنحاول رصد أهمّ روّاد الأسلوبيّة وأهمّ آرائهم وتصوراتهم النقدية:

شارل بالي (Charlles Bally): ويعدّ شارل بالي مؤسس علم الأسلوب بكتابه الأول (مبحث في الأسلوبية الفرنسية) سنة (1909)[1]، ومن خلاله اتضحت معالمها بعدما كانت متداخلة مع علم البلاغة، حيث أنّ الأسلوبية قامت على أنقاض البلاغة التي وقعت في المعيارية، فالبلاغة تعمد على فصل الشكل عن المضمون في حين أنّ الأسلوبية علم وصفي تحليلي لايفصل الشكل عن المضمون، وفي هذا الشأن يقول (شارل بالي) عن الأسلوبية: "بأنّها ذلك البحث الذي يعنى بدراسة قضايا التعبير والإحساس والكلام، تدرس تعبير الوقائع الحساسة المعبر عنها"[2]، أي أنّ (شارل بالي) ربط هذا العلم بالطابع الوجداني، وكيف تتم عملية التواصل بين المبدع والمتلقي، وكيف يؤثر العمل الإبداعي في المتلقي من خلال عناصر اللغة في إطار النسق المغلق للنص الأدبي. وقد اهتم بالي في الاتجاه الأسلوبي (الأسلوبية التعبيرية) باللغة الشائعة، أي لغة التواصل اليومية دون اللجوء للغة الأدبية، فهو يرى أنّ الأسلوب هو عبارة عن تعبيرات بسيطة هدفها التواصل.

ليو سبيتزر (Léo Spitzer) (1887م-1960م): وهو رائد الأسلوبية النفسية، وقد ركزّ في عمله على الذات المبدعة وانطباعاتها في الكتابة، وبهذا يصير الأثر الأدبي سبيلا لولوج نفسية المبدع وخبايا ذاته وخوالجها، وقد أكّد على ذلك في كتابه (دراسة في الأسلوب)[3].

وبهذا أضاف هذا اللساني على فكر (شارل بالي) البحث في الوقائع الأسلوبية من جانب الإحساس وجانب الفكر، وحدّد الأسلوب بانزياحه وعدوله عن المعيار السائد في الفترة

1محمد بلوحي، الخطاب النقدي المعاصر، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط2002/1، ص100.

2نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص17.

3شريط نورة، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي المعاصر، دراسات معاصرة (مجلة علمية دولية نصف سنوية)، منشورات مخبر الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة، المركز الجامعي الونشريسي، تيسمسيلت، العدد 02 جوان 2017، ص99.

الزمنية المحددة، وحاول التركيز من خلال الأسلوبية على صاحب الأسلوب في انطباعه الشخصي وكذا النفسي[1].

ميشال ريفاتير (Michel Riffaterre): كولومبي الأصل، أمريكي الجنسية والإقامة، اهتم بالدراسات اللسانية والأسلوبية عند العقد الخامس من القرن الماضي، فأبرز دور الأسلوبية في إبراز شعرية النصوص رغم اهتمامه وحبّه للمنهج البنيوي، وركزّ على دور القارئ المثقف في فهم الطاقات الأسلوبية المبدعة في الخطاب الأدبي، ويرى أنّ الأسلوبية علم يهدف للكشف عن العناصر الجمالية التي يستطيع الكاتب من خلالها معرفة مدى إدراك القارئ للنصوص الأدبية، وهو صاحب كتاب (مقالات في الأسلوبية البنيوية)[2].

رومان جاكبسون (1896م-1981م) Roman Jackobson: لسانيّ روسي من مؤسسي مدرسة الشكلانيين الروس، وحلقة موسكو اللسانية وحلقة براغ اللغوية (1926م-1948م)، وكان له الفضل في إعادة استكشاف بنية الشعر وتحديد الوظائف اللغوية الستة وقد أسهم في بلورة الفكر الأسلوبي، فلم يغفل دور الأسلوب في الخطاب الأدبي بوصفه مقوما أساسيا في الوظيفة الشعرية، واهتم بنظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني، وأعاد صياغة التصورات البلاغية القديمة التي وردت في كتاب (نظرية النظم)، وقد وضع مفهوما دقيقا للأسلوبية مقارنة ببعض المفاهيم الأخرى بوصفها بالبحث الموضوعي عمّا يتميّز به الكلام الفني عن بقية الخطابات والمستويات وأشكال الفنون الإنسانية[3].

عند العرب: من أهم أعلام الأسلوبية وروّادها في النقد العربي نذكر:

عبد السلام المسدي (1945-): من أوائل العرب الذين اهتموا بالدراسات الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، وقد عمل على البحث في العلاقة بين الأسلوبية وعلم البلاغة، وأهم

1نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، 187.

2عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص49.

3صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الأفاق، ط3/1985 بيروت، ص170.

نقاط تقاطعهما، واعتمد مصطلح الأسلوب بدل الأسلوبية[1]، وهو صاحب القول بأنّ الأسلوبية امتداد للبلاغة ونفي لها في الوقت نفسه، فهي بمثابة حبل التواصل وخط القطيعة[2]. وقد اتسمت بحوثه الأسلوبية بالبحث عن نقاط الارتباط بين المنحى الجمالي والمنحى الموضوعي العلمي. ولكنه مال إلى النزعة التجريدية أكثر من رصد العناصر الجمالية للأثر الأدبي كما أنّه لم يمل إلى منهج معين لذاته في تحليليه الأسلوبي بل مزج بين المقولات الأسلوبية ومعطيات علم النفس، ودعا إلى ضرورة إغناء العمل الأسلوبي بالفحص النقدي النظري، والمراجعة التطبيقية للوصول إلى تخليص المعارف، وتمحيص المفاهيم[3].

صلاح فضل (1938-): أحد أهمّ روّاد الأسلوبية في المشرق العربي، تمثلت جهوده في سعيه لوضع أسس علمية وجمالية لأسلوبية عربية قادرة على المنافسة أمام التيارات النقدية الغربية الوافدة للعرب، وقد فضّل صلاح فضل مصطلح علم الأسلوب بدل الأسلوبية باعتبار أنّ علم الأسلوب جزء لا يتجزأ من علم اللغة العام[4].

وأطلق كذلك على اجتماع الأسلوب والشعرية معا مصطلح (علم الأسلوب الشعري)، وعدّ الأسلوبية امتدادا للبلاغة التي آلت للسقوط والتراجع[5].

سعد مصلوح (1943-): وقد قدّم هو الآخر عدّة أبحاث جادة في ميدان البحث الأسلوبي منها: (الأسلوبية دراسة لغوية إحصائية)، وقد تبنى مصطلح الأسلوبيات مستمدا ذلك من أوزان السلف القديمة كالرياضيات والطبقات، ويرى أنّ هذا المصطلح يتفق في الدراسات الحديثة مع مصطلح اللسانيات، وهو يعتبر الأسلوبية علما وليس منهجا كونها تشتمل على عدّة مناهج بداخلها[6].

1نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ص13 .

2شريط نورة، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي المعاصر، دراسات معاصرة (مجلة علمية دولية نصف سنوية)، ص100.

3بشرى موسى الحاج، المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث ، علامات، السعودية،(ج40، مج 10)، ص300-302.

4شريط نورة، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي المعاصر، دراسات معاصرة (مجلة علمية دولية نصف سنوية)، ص100.

5نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص13-14.

6المرجع نفسه، ص 58.

نور الدين السدّ: أبدى اهتماما كبيرا بالأسلوبية وارتباطها بمنهج تحليل الخطاب ويظهر ذلك من خلال مؤلفه (الأسلوبية وتحليل الخطاب) سنة 1997م، وكان عبارة عن دراسة عامة لمختلف الدراسات السابقة وخاصة العربية منها[1].

خامسا-اتجاهات الأسلوبيّة: تشبعت الأسلوبية إلى عدّة اتجاهات حسب اختلاف آراء نقادها وباحثيها يمكن حصرها فيما يلي:

الأسلوبيّة التعبيريّة (الوصفيّة): رائدها (شارل بالي) حيث يعتبر أنّ "الطابع الوجداني هو العلامة الفارقة في أيّة عمليّة تواصل بين مرسل ومتلقّ"[2]، وهذا المضمون الوجدانيّ للغة هو الذي يعطي للأسلوبية موضوعها، وهو محور الدراسة عبر العبارة اللغوية، مفرداتها وتراكيبها، من دون المساس بخصوصيّات اللغة، مستفيدا من أستاذه دي سوسير، وخاصة فيما قدّمه من إنجازات في مجال علم اللسان، وما قدّمه من معطيات لغوية.

وتعتبر أسلوبية (شارل بالي) أوّل أسلوبية بلاغية ظهرت في الغرب سنة 1905م، فقد نشأت عن البلاغة ولكن بطرق جديدة، وهي ليست معيارية كالبلاغة بل منهجية وصفية لا تهتم لا بالأدب ولا بالكتّاب المبدعين، بل تركز على أسلوبية الكلام دون التقيد باللغة الأدبية، حيث ينطلق بالي من فكرة أنّ اللغة وسيلة للتعبير عن الأفكار والعواطف، أي أنّ الأسلوبية التعبيرية تدرس عناصر اللغة من خلال محتواها التعبيري والتأثيري الوجداني، إضافة إلى أنّهالا تهتم بالملفوظ بقدر ما تهتم بعملية التلفظ والتعبير[3]. ويمكن القول إنّها أسلوبية تدرس العلاقة بين الصيغ والفكر في عمومه، وهي التي تقابل بلاغة الأقدمين[4].

ثم جاء بعده أتباعه وتلاميذته الذين ساروا في اتجاه الأسلوبية التعبيرية وانصبت جهودهم في تحقيق دور الأسلوبية في الكشف عن خصائص التعبير رغم الاختلافات البسيطة بين

1نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص139.

2نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص60.

3جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، ص12.

4صلاح فضل،علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص15.

آرائهم، وركّزوا على العناية بخصائص التعبير الجمالية في النصوص الإبداعية المقصودة، ومن هؤلاء مارسيل كريسوا (Marcel Cressot)، جور ماروز[1](Jules Marouzeau).

الأسلوبيّة النفسيّة (التكوينيّة الفرديّة): وتسمى أيضا بأسلوبية الكاتب أو الأسلوبية الجديدة، رائدها (ليو سبيتزر)، حيث أنّها تعتبر النص الأدبي وسيلة للعبور للمؤلف واستكشاف خباياه ونفسيته المبدعة، ويظهر ذلك في مؤلفه (دراسة في الأسلوب)، وقد استمد أفكاره من مقولة بوفون: "الأسلوب هو الرجل نفسه"[2]، فهو يهتم بالذات المبدعة وخصوصية أسلوبها ويركز على شخصية المؤلف عبر كتاباته وأسلوبه في التعبير وطريقته في التفكير انطلاقا من تفرّده في الكتابة، فتكون أقرب للسيرة الذاتية على كل جوانب الكتاب من جهة وظروف الكاتب من جهة أخرى[3]، فهدف الأسلوبية الفردية الكشف عن شخصية المؤلف عبر تفحصه أسلوبه أو بناه الأسلوبية في النص الأدبي[4]، كما تحدث لويسبيتزر عن الأثر الأسلوبي الذي اعتبره مفهوما اصطلاحيا واسع المعارف، يشتمل على الفكر والعاطفة معا، ويتميّز هذا الأثر من وجهة نظره بأنّ له تأثيرا على المتلقي أو القارئ من خلال تفرد الكاتب بأسلوبه الشخصي وانزياحه أو غموضه وإبهامه، أو عدم القدرة على تذوقه واستصاغته ضمن سياق إبداعي ما.

كما تهتم الأسلوبية النفسية بدراسة المؤلفات في ضوء الدراسة الأسلوبية المعاصرة، ولم تعطي اهتماما شديدا باللغة، وركزّت على خصوصية اللغة وتميّز الأسلوب من مبدع لآخر، واعتبرت شخصية الكاتب هي أهمّ ركن في إنتاج العمل الأدبي وهي التي تعطي له اتساقه وانسجامه، وقد جاءت الأسلوبية الفردية كرد فعل على أسلوبية شارل بالي[5].

وقد كان لهذا الاتجاه أثر كبير في الدراسات العليا والجامعية للأدب والأسلوب ودعّمه (ليو سبيتزر) بمؤلفاته المختلفة (دراسة في الأسلوب) عام 1928، و(علم اللغة وتاريخ الأدب)

1محمدبن يحي، محاضرات في الأسلوبية، مطبعة مزوار، الوادي–الجزائر،ط2010/1، ص34.

2رجاءعيد، البحث الأسلوبي (معاصرة وتراث)، دارالمعارف،مصر،ط1993/1، ص126.

3محمد بلوحي، الخطاب النقدي المعاصر، ص102.

4حسن ناظم، البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر لبدر شاكر السياب)، ص34.

5جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، ص15.

عام 1948، ومن ثم كتابه (في الأسلوبية) عام 1955[1]. وقد تبنى العديد من الباحثين العرب الأسلوبية الفردية من أمثال (عبد الفتاح المصري) في بحثه (أسلوبية الفرد) سنة 1982م، و(صلاح فضل) في كتابه (علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته) سنة 1985م[2].

الأسلوبيّة البنويّة (الهيكليّة): وتنطلق هذه الأسلوبية من بحثها عن النص الأدبي باعتباره نسقا لغويا وهذا ماقامت عليه البنيوية، وهي تعنى بتحليل النصوص الأدبية بعلاقات التكامل والتناقض بين الوحدات اللغوية المكوّنة للنص وبالدلالات الإيحائية التي تنمو بشكل متناغم كما عبّر عنها مارسيل كروزو (تنغيم أوركسترالي) في كتابه (الأسلوب وتقنياته)[3]، ويكون ذلك دون الولوج لنفسية المبدع، فيكون بذلك النص بنية خاصة أو جهاز لغوي يستمد الخطاب قيمه الأسلوبية منه، وهي تتضمن بعدا ألسنيا قائما على علمي المعاني والصرف وعلم التراكيب أي أنّها تدرس ابتكار المعاني النابع من مناخ العبارات المتضمنة للمفردات، وقد ظهرت الأسلوبية البنيوية في سنوات الستينات من القرن العشرين مع أعمال كل من (رومان جاكبسون)، و(تودوروف) و(كلود بريمون) و(رولان بارت) و(جيرال جيريت) و(جوليا كريستيفا) و(ميشيل ريفاتير) الذي يعتبر المؤسس الفعلي لهذا الاتجاه الأسلوبي، حيث كتب العديد من المقالات النقدية والأدبية وجمعت هذه الأبحاث كلّها في كتاب تحت عنوان (أبحاث حول الأسلوبية البنيوية)، حيث أكدّ في كتابه هذا على البحث عن الخصائص الأسلوبية والجمالية في لغة النص الأدبي وخاصة النصوص الشعرية باعتبارها حقلا خصبا للغة الشعرية[4]، واهتم أيضا بلسانية الأسلوب، إلى جانب وصفه للأسلوب كبنية شكلية ترسم بها أفعال الكاتب وتستدعي المقاربات اللسانية ومن ثم ركزّ على آثار الأسلوب في علاقتها بالمتلقي ذهنيا ووجدانيا، علاوة على ذلك فقد اهتم بالانزياح في تعارضه مع القاعدة

1عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، تح: حسن حميد، مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط2/2002، ص138.

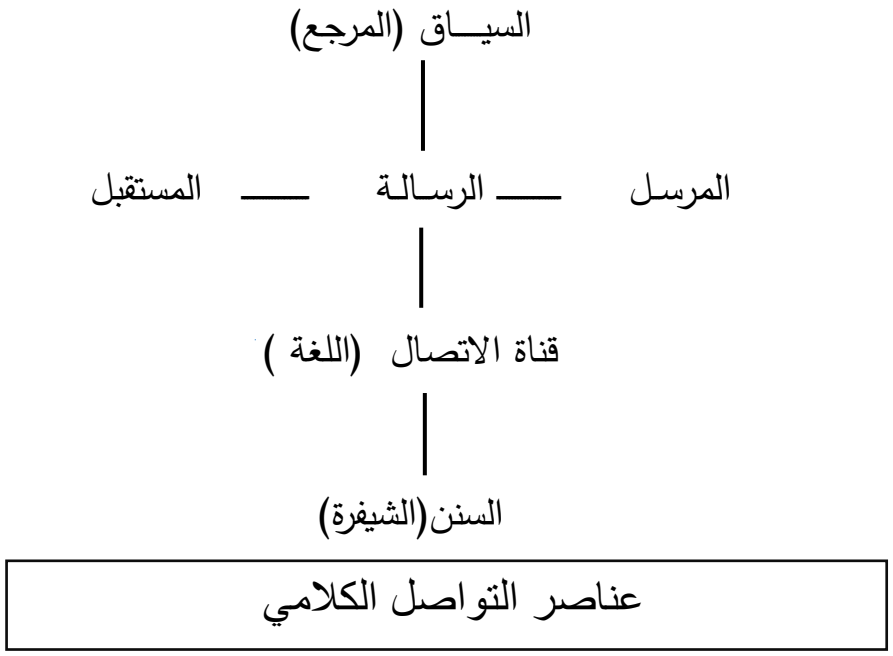
2شريط نورة، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي المعاصر، دراسات معاصرة (مجلة علمية دولية نصف سنوية)، ص101.

3محمد بلوحي، الخطاب النقدي المعاصر، ص102.

4جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، ص16.

والمعيار[1]. كما يعتمد ريفاتير على عناصر المفاجأة، فكلما زادت حدّة المفاجأة كان التأثير أكبر في نفس المتلقّي.

الأسلوبيّة الوظيفية: ويلقي هذا الاتجاه كامل اهتماماته في دراسته وظائف اللغة ونظريات التواصل كالإفهام والإخبار والتأثير في المتلقي[2]، ويعدّ (رومان جاكبسون) رائده حيث دعا للبحث عن الوظائف اللغوية للخطاب الأدبي، ورأى أنّ اللغة وظيفتها الأساسية هي الإيصال ونقل الأفكار والآراء من المتكلم للمتلقي أو السامع[3]؛ ويكون ذلك وفق المخطط التالي:[4]



المرسل هو مصدر الرسالة ومؤلفها الأساسي (النص أو الإنتاج)، والرسالة هي نظام من الرموز والشيفرات تكون على شكل مخزون لغوي، تشترك هذه الشيفرات بين المرسل والمستقبل (المتلقي للرسالة) ولاتفهم الرسالة إلا بوجود سياق ومرجع فلكل مقام مقال، ويبقى

1عمر أوكان، اللغة والخطاب، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء (المغرب ولبنان)، 2001، ص172-173.

2محمد بلوحي، الخطاب النقدي المعاصر، ص102

3بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، ص63.

4بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر (دراسة في الأصول والملامح والإشكاليات النظرية والتطبيقية)، مكتبة إقرأ، قسنطينة، الجزائر، (د-ت)، ص187.

عنصر خامس أساسي في عملية التواصل وهو قناة الاتصال أي اللغة. وقد وضع جاكبسون نظرية هامة في وظائف اللغة، وشرح فيها وظيفة كل عنصر من عناصر التواصل وهي:[1]

المرسل: ويولد وظيفة تعبيرية، وتسمى بالوظيفة الانفعالية.

المرسل إليه (المتلقّي): ويولد الوظيفة الإفهامية.

السياق: ويولد الوظيفة المرجعية.

قناة الاتّصال: وينشأ عنها الوظيفة الانتباهية.

الرسالة: وتتولّد عنها الوظيفة الانشائية.

الشيفرة (أو السنن): وتتولد عنها الوظيفة المنعجمية أو اللسانية.

الأسلوبيّة الإحصائيّة: حيث أنّها تعتمد على الإحصاء الرياضي للدخول إلى عالم النصوص الأدبية، فيهدف التشخيص الأسلوبي الإحصائي إلى تحقيق الوصف الإحصائي الأسلوبي للنص، لبيان مايميزه من خصائص أسلوبية[2]، ويعتبر (بيير جيرو) وشارل مولر (Charles molar) رائدا هذا الاتجاه، ويظهر ذلك بالنسبة (لشارل مولر) من خلال كتابه (المعجمية الإحصائية : مبادئ ومناهج)[3]، أمّا الأوّل فقد أولى اهتمامه باللغة المعجمية موظفا الدراسة الإحصائية للوصول إليها ومعرفتها، واهتم بالموضوعات (التيمات) التي تميّز كاتبا عن آخر مستعملا آليات الإحصاء؛ كالتكرار والتردد والتواتر، والضبط والعزل والجرد والتصنيف، ويظهر ذلك من خلال مؤلفاته (اللسانية الإحصائية: المناهج والمشاكل)، و(البنيات الاشتقاقية للمعجم الفرنسي)[4].

إضافة لهذه الاتجاهات الأسلوبية البارزة في الدراسات الأسلوبية ظهرت اتجاهات أخرى حاولت فرض مناهجها على الساحة النقدية من أهمها:[5]

1عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 158-160.

2محمد عبد العزيز الوافي، حول الأسلوبية الإحصائية، مجلة علامان ، (ج 42 ، مج 11)،ديسمبر 2001 ،12 .

3جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، ص16

4المرجع نفسه، ص17.

5نقلا عن: جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية.

الأسلوبيّة اللسانيّة: ويعتبر (فرديناند دي سوسير) الرائد الفعلي لهذا الاتجاه، ويتجلى ذلك في كتابه محاضرات في اللسانيات العامة، حيث أنّه بلور مجموعة من المستويات اللسانية لها علاقة بالأسلوب، كالمستوى الصوتي والمستوى الصرفي و المستوى الدلالي والمستوى التركيبي، كما أنّه تبنى دراسة اللغة بدل الكلام، باعتبار أنّ الكلام فعل حر لا يمكن دراسته وتجريده وتصنيفه عكس اللغة التي تتسم بالثبات ويسهل رصدها على جميع المستويات المذكورة، كما ناقش (دي سوسير) علاقة الدال والمدلول بالمرجع، واهتم بعلاقات الاستبدال والتراكيب في دراسة اللغة وميّز بين الاسلوب الحقيقي والمجازي الموحي.

الأسلوبيّة المثاليّة: ويمثل هذا الاتجاه كل من (فاندت) و(هيجو شوشاردت) وكارل فوسلر(Karl Vossler)، وترى الأسلوبية المثالية أنّ الأسلوب نتاج فكري فردي، يعكس شخصية المبدع، ويعبّر عن إرادته ومزاجه وثقافته وعوالمه النفسية والاجتماعية، وهذا ما قالت به الفلسفة المثالية، والوضعية العقلية، ويعتبر هذا الاتجاه أنّ العقل هو المصدر الحقيقي للإبداع الأدبي، أي أنّ الأسلوب هو لب الإنسجام والاتساق المحققين في النص الإبداعي، فالأسلوب هو محاكاة للروح.

الأسلوبيّة البوليفونيّة: يعتبر رائدها ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtine) وتعنى بالتمييز بين الرواية المونولوجية والرواية البوليفونية، فإذا كانت الرواية المونولوجية تتميّز بالصوت الواحد والرؤية السردية الواحدة وهيمنة المنظور الإيديولوجي الواحد من بداية الرواية حتى النهاية مع طغيان السرد، فالرواية البوليفونية تتميّز بتعدد الأصوات واللغات والأساليب والرؤى الإديولوجية وكثرة الشخصيات وتعدد الرواة والمنظورات السردية المتعددة.

سادسا–مستويات التحليل الأسلوبيّ (=كيفيّة مقاربة نصّ أسلوبيّ):

من المعلوم أنّ الأسلوبية تهتم باستخراج الخصائص الجمالية والفنية للنصوص الأدبية، وتبيان طبيعة الأساليب الموظفة فيها، وتحديد مكونات هذه الأساليب وفهمها وتفسيرها وتأويلها، إضافة إلى أنّ المقاربة الأسلوبية تسعى لدراسة مكونات الكلام من أصوات ومقاطع وكلمات وجمل وعبارات، وربط أسلوب النص بمؤلفه، وتستعين الأسلوبية في دراستها للنص

الأدبي بجملة من العلوم؛ كاللسانيات والبلاغة والشعرية والسيميائيات والتداولات وجمالية التلقي والإحصاء، وعلم النفس، وهذا يعني أنّ لكل نص أساليبه الخاصة وتقنياته التي تميّزه عن بقية النصوص ومن ثم فإنّنا بحاجة ماسة لتبيان تلك الأساليب وفهمها وتحديد خصوصياتها واستكشاف عناصرها الجمالية، وتمثل البنية اللغوية للنص المنطلق الأساس الذي ينطلق معه العمل الأسلوبي، وتعتمد الدراسة الأسلوبية على مجموعة من الخطوات المنهجية التي تتمثل في قراءة النص بنية ودلالة وسياقا، مع استكشاف الوظيفة الجمالية والفنية التي يبنى عليها النص الأدبي على مستوى محوري الاستبدال (الدلالة) والتراكيب (النحو) كما يرى ذلك جاكبسون، مع جرد مختلف الأساليب التي استخدمها المبدع على أربع مستويات: بنوية وتركيبية ودلالية ومقصدية. والبحث عن خصوصية الأسلوب الذي يميّز كاتبا عن آخر بالإستعانة بالعلوم المذكورة سابقا.

وبصورة عامة؛ حينما نريد تحليل نص أسلوبيا فأوّل خطوة هي توزيع النص الأدبي إلى فقرات وندرسها بشكل كلي وذلك عبر مستويات معيّنة، وبما أنّ موضوع بحثنا هو نص شعري فإنّنا ندرس الشعر على أربع مستويات كالتالي:[1]

1-**المستوى الصوتيّ الإيقاعيّ:** أي الدال والمدلول صوتيا، ونركز على الوزن والقافية والنبر والتنغيم والوقف، والتكرارات الصوتية، والإيقاع والموسيقى؛ مستخرجين من ذلك الوقع الجمالي الذي يحدثه هذا الإيقاع الصوتي والنغم الموسيقي العذب لدى المتلقي.

2-**المستوى الصرفيّ المعجميّ:** ويتم من خلاله دراسة الصيغ الصرفية كصيغ اسم الفاعل والصفة المشبهة وصيغ المبالغة واسم التفضيل ونحوه؛ ودلالة ذلك في النص الأدبي، وكذلك ندرس المعجم اللغوي للنص.

1عماد علي سليم الخطيب، في الأدب الحديث ونقده (عرض وتوثيق وتطبيق)، دار المسيرة، عمان، ط2009/1، ص271.

3-**المستوى النحويّ التركيبيّ:** ونتناول فيه طبيعة الجمل من حيث الطول والقصر والإسناد والصفة والموصوف، والتقديم والتأخير، والتعريف والتنكير والتذكير والتأنيث، وعناصر الاتساق والانسجام في النص الأدبي ونحو ذلك؛ أي تركيب النص ودلالته.

4-المستوى البلاغيّ الدلاليّ: مستوى بنوي مركزه البنية الدلالية ذات المستوى النصي المتشكل من النص والبنية اللفظية والإيقاعية وأهم مانبحث عنه هنا؛ هو التحولات في النص والمعاني الأخرى التي تولدها الكلمات ودلالتها في السياق التي ترد فيه، فنقوم بجرد أنواع الصور البلاغية، مع رصد الانزياحات والانحرافات ودلالة الكلمات الموحية في النص ودلالة اختيارها، كما ندرس طبيعة الأساليب (الإنشائية والخبرية)، ودلالتها التي تخرج منها، إضافة للبحث عن أنواع المجاز في النص والبديع ودوره الجمالي كالسجع (التصريع)، والجناس والطباق والمقابلة والتورية.

وسنفصّل كل مستوى على حدى في بقية الفصول التالية.

سابعا-خصائص الأسلوبيّة: إنّ المنهج الأسلوبي كغيره من المناهج النسقية النقدية يرتكز على جملة من الخصائص والسمات التي تميزه عن البقيّة نذكر أهمها في ما يلي:

1-تركّز الأسلوبية في دراسة النصوص وتحليلها على اللغة، فتكشفَ جوانب الخصوصية والجمال في النص، فإذا كان اللغوي يدرس ما يقال فالأسلوبية تدرس كيفية ما يقال[1].

2-تتعامل الأسلوبية مع لغة النص كوسيلة لفك رموز اللغة في النص، بما ينعكس بشكل واضح على تحليل جوانب الإبداع في الظواهر اللغوية المستخدمة.

3-قراءة النص في المنهج الأسلوبي قد تكون قراءة أسلوبية نقدية، وذلك عندما تتعامل مع التراكيب الجمالية والفنية الموجودة فيه، والتعامل مع التراكيب اللغوية للوصول إلى الدلالات، واستخراج المعاني ليصل الناقد بذلك لدراسة واعية للنص.

11عماد علي سليم الخطيب، في الأدب الحديث ونقده (عرض وتوثيق وتطبيق)، ص273.

4-تركز الأسلوبية على العلاقات الداخلية في النص، وتسعى لدراستها وتفسيرها وتحديد العلاقة بين عناصرها، أي عناصر اللغة.

5-يمتاز منهج النقد الأسلوبي بالموضوعية وغياب ذاتية الناقد.

6-تقوم الدراسة الأسلوبية على إحصاء الظواهر اللغوية بهدف تحليلها لا لمجرد إحصائها.

الفصل الثاني

المستوى

الصوتيّ-الإيقاعيّ

المستوى الصوتيّ–الإيقاعيّ

توطئة: تعرف الدراسة الأسلوبية على أنّها العلم الذي يعني بدراسة الخصائص اللغوية التي تنتقل بالكلام من وسيلة إبلاغ عادية إلى أداة تأثير فني[1]، وهذه الخصائص تتضمن أيضا الأصوات التي تعد لبنة اللغة الأساسية المشكلة للنص الأدبي.

وقد اهتم علماء العرب القدماء بدراسة أصوات اللغة العربية وأدركوا قيمة الصوت فاستعانوا به على قضاء حوائجهم ذلك أنّ آرائهم الكثيرة في إصلاح المنطق وفي وضع العروض والنحو والصرف والمعاجم، وفي تدوين القراءات القرآنية قد بنوها على الدراسات الصوتية[2]، وتجلى الدرس الصوتي عند العرب منذ الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 175هـ)، حيث حدّد مخارج الأصوات، ممّا جعله يرتّب الأصوات في معجم العين وفق مخارجها[3]، ثم جاء المحدثون من دراسي الأصوات العربية، فكتبوا أبحاثا وقدموا دراسات مستقلة في هذا المجال، أمّا في أوروبا بدأ الاعتناء بالأصوات في القرن السابع عشر حينما استفاد اللغويّون من التقدم العلمي الذي أحرزه علم الطبيعة وعلم وظائف الأعضاء، أضف إلى ذلك اتصالهم بلغات مختلفة واشتغالهم بفن المقارنة بين الأنظمة الصوتية واللغوية[4]، فالأصوات من أهمّ عناصر البنية النصية وخاصة الشعر؛ سواء أكانت في قصائد الشعر الحديث والمعاصر أم في الشعر القديم.

ويعدّ علم الأصوات من بين العلوم التي اهتم بهاالعلماء اهتماما واسعا في هذا العصر، إذ انبرى في ميدانيه الباحثون والمختصون، وأنشأت له المؤسسات العلمية المتخصصة في ميدانه، ويعد علم الأصوات اللغوية فرعا من الفروع اللغوية الغنية، فضلا عن تشكيله مستوى

1ماهر مهدي هلال، رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية، المكتب الجامعي الحدي، الإسكندرية، 2006، نقلا عن عبد السلام المسدي، قراءات، ص130.

2رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص17، نقلا عن محمود السّعران، علم اللغة (مقدّمة للقارئ العربي)، دار النهضة العربية، بيروت، (د–ت)، ص 123.

3إبراهيم عبود السامرائي، المصطلحات الصوتية بين القدماء والمحدثين، دار جرير،ط2011/1، ص13.

4محمود السّعران، علم اللغة، ص96.

من المستويات التي اعتمدتها الدراسات الدلالية والأُسلوبية، وهو علم عام يدرس أصوات اللغة؛ أي دراسة الصوت بصورته المجردة، ويدرس جهاز النطق للإنسان. وبذلك يصبح صوت الإنسان هو موضوع علم الأصوات، ويدرس أيضا كيفية إحداث الصوت[1].

والدراسة الأسلوبية تهتم بالمستوى الصوتي في العمل الأدبي على وجهين: الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي[2]، كما تبرز الدراسة الأسلوبية خصائص العمل الأدبي من خلال التركيب الصوتي للكلمة، ولا بدّ من مراعاة العلاقة بين اللفظ ومدلوله، فالإنسان لا يمكن أن يتعامل مع الكلمات كمادة جامدة فحسب، بل لا بدّ من إدراك السببية التي تخلق الصلة بين الدال والمدلول، والعلاقة السببية هذه هي التي تعطي للعمل الأدبي ميلاده الحقيقي وتكوينه[3]. وهذه المسألة (العلاقة بين اللفظ و المعني) مسألة قديمة، لم يتفق عليها اللغويون فمنهم من آمن بها من القدماء كـ(ابن جنّي) و(السيوطي) والمحدثين كـ(العقاد) والباحث الأوروبي همبْلت (Humboldt) و(رومان جاكسبون)، ومنهم من أنكر وقوعها من القدماء كـ(عبد القاهر الجرجاني) والباحث الأوروبي مدفيخ (Medving)، ومن المحدثين (فرديناند دي سوسير) الذي يرى أنّ العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية محض[4].

وفي هذا المبحث سنحاول التطرق لأهم الظواهر والبنى الصوتية في القصيدة العربية، مردفين ذلك بأنموذج شعري من شعر العلامة عبد الحميد بن باديس (رحمه الله)، وهي قصيدة (شعب الجزائر مسلم)، لتجلية الصورة الصوتية تطبيقا، في ما يلي:

1تارا فرهاد شاكر، المستوى الصوتي من الظواهر الصوتية عند الزركشي في البرهان، عالم الكتب الحديث، (الأردن)،ط1/2013، ص17

2إبراهيم أنيس، موسيقي الشعر، مكتبه أنجلو المصرية، ط/1972، ص14.

3محمد عبط المطلب، البلاغة و الأسلوبية، ص122.

4محمود أحمد نحله، لغة القرآن الكريم في جزء عم، دار النهضة العربية للطباعة و النشر و التوزيع، 1981، ص342.

أوّلا–الإيقاع: إن الإيقاع أبرز سمة من سمات الشعر، وهو أوّل ما يلفت انتباه المتلقي للعمل الشعري بفعل الجرس الموسيقي الذي يحدثه ويشد النفس صوبه، وقد قسم العلماء والباحثون الإيقاع على مستويين:[1]

المستوى الأوّل: الإيقاع الخارجي أو الإيقاع العروضي كما قنّنه الخليل بن أحمد الفراهيدي.

المستوى الثاني: الإيقاع الداخلي وهو ما يقابل عند القدماء علم البديع ويحكم بنية الكلمة صوتيا ونظرا لأهمية تحديد المصطلحات المتعلقة بأيّة دراسة علمية توجب علينا توضيحها قبل الخوض في احتوائها ومحاولة تشريحها واستنباط دلالتها، لذا كان لزاما علينا قبل ذكر أهمّ الظواهر الصوتية للإيقاع ضبط مفهومة خاصة وأنّه عماد القصيدة والعنصر الأكثر تمثيلا للجانب الجمالي فيها.

تعريف الإيقاع لغة: لقد ورد الإيقاع في المعاجم العربية مصدر مشتق من (أوقع) بمعني بيّن وأوضح، كما تستعمل الوقع والوقوع مصدرين للفعل "وقع" بمعني سقط ونزل وضرب[2].

وجاء في لسان العرب لابن منظور: "الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يُوَقِّع الألحان ويبيّنها وسمّى الخليل كتابا من كتبه في ذلك المعنى (كتاب الإيقاع)"[3]. وهذا ما نجده أيضا في قاموس المحيط[4].

وجاء في كتاب (المرام في معاني الكلام): "الإيقاع مصدر أوقع النقر على الطبلة باتفاق الأصوات والألحان"[5]، فمعظم المعاجم تجعل الإيقاع بمعنى البيان والتوضيح معبرا عن عملية إحداث اللحون الغناء وتبينها.

1محمد سلطان، الإيقاع في شعر الحداثة (دراسة تطبيقية علي دواوين فاروق شوشة)، مع إبراهيم أبوسنة وآخرون ، دار العلم و الإيمان للنشر و التوزيع ، ط1/2008، ص29.

2عمر خليفة بن إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري ، منشورات جامعة قاربونس بنغازي، ط1/2003، ص67.

3ابن منظور، لسان العرب، مادة (و.ق.ع)، ص4897.

4الفيروز أبادي، قاموس المحيط، دار الكتب العلمية بيروت، ط1/1999، ص127.

5مؤنس رشاد الدين، المرام في المعاني الكلام (القاموس الكامل عربي–عربي)، دار الراتب الجامعية، بيروت، ط1/2000، ص150.

أمّا اصطلاحا: فقد عرفه معظم الباحثين على أنّه تنظيم أصوات اللغة بحيث تتكرر في نمط زمن محدّد في الكلام عامة والشعر خاصة، فالإيقاع لا يتولّد عن الصوت الواحد أو العنصر الشكليّ المفرد بل يتولد عن نسيج متآلف من العناصر الأخرى. وهو ما أكدّه (سوريو) حين عرّف الإيقاع: "بأنّه تنظيم متوال لعناصر متغيّرة كيفيا في خطّ واحد وبصرف النظر عن اختلافها الصوتي"[1]، وهو عنصر يتوفر في الشعر والنثر؛ يتضمن الحركة التي تأتي من ترتيب وتوالي المقاطع الصوتية وكذا الشعور المتعلق بالمتكلم والسامع[2].

وإذا أردنا توسيع مجال النظر يقول ميتيس لوسي (Mettis Lussy) أنّ: "الإيقاع هو الحياة والحياة هي الإيقاع"[3]، فالإيقاع في نظره يسيطر على كل شيء في الحياة، وله السلطة على نظام الكون فنجده في كل شيء في الطبيعة كخرير المياه وهدير الموج وحفيف الشجر، وفي أصوات الحيوانات كزقزقة الطير، ودبيب النملة، وحتى الإنسان نجد فيه إيقاعا منتظما في جميع أجهزته كنبض القلب، والزفير والشهيق وخطوات السير.

وإذا ضيقنا مجال النظر فنقول ما قاله فنسنت داندي (Vincent Dundy):

"إنّ الإيقاع هو تنسيق النِّسب في المكان والزمان تنسيقا منظما إذ نجد فيها إيقاعا ندركه بالسمع في بعضها وبالصبر في بعضها الآخر".

إذا اقتصرنا على الموسيقى فنقول:

"إن الإيقاع هو تنظيم الأصوات المكوّنة لأي لحن في وحدات زمنية متساوية، ولا مانع أن تقسم هذه الوحدات أيضا إلى أجزاء متساوية أو مختلفة النسب من حيث الطول و القصر"[4]، فالإيقاع –إذن– هو انتظام موسيقي جميل ووحدة صوتية تؤلف نسيجا مبتدعا، يهبه الشاعر

1ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق: أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، ط1/(1418هـ–1997م) ، ص22.

2مصلح عبد الفتاح النجار و أفنان عبد الفتاح النجار، الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي رصد لأحوال التكرار وتأصيل لعناصر الإيقاع الداخلي، مجلة جامعة دمشق، المجلد 23 . العدد الأول 2007، ص125.

3حسين نصار، القافية في العروض والأدب،المكتبة الثقافية الدينية ، (د–ت)،ص34.

4حسين نصار، القافية في العروض والأدب، ص 34–35.

الفنّان ليبعث فينا تجاوبا متماوجا، وهو صدى مباشر لانفعال الشاعر بتجربته في صيغة فذّة تضعك أمام الإحساس، وهو حركة شعرية تمتد بامتداد الخيال والعاطفة، فتعلو وتنخفض، وتعنف وتلين وتشتد وترق[1].

ثانيا-أقسام الإيقاع:

الإيقاع الخارجيّ: وهو الشكل الخارجي للقصيدة يحكمه علما العروض والقافية وما يتفرع عنهما من أمور كالوزن (البحور) والدوائر العروضية والزحافات والعلل وانتقاء القوافي، وحرف الروي والمقاطع العروضية.

1-1-الوزن (البحور): وهو إطار هام في إيقاع الشعر. وهو دال يتفاعل مع الدوال الأخرى لبناء الإيقاع في نسق ينتج دلالية المعنى، والوزن "أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية"[2]. وهو من أساسيات نظم القصائد، كما عرّف الشعر بأنّه "كلام موزون مقفّى يدل على معنى"[3]، وهكذا يكون الوزن وحدة أساسية وجوهرية ضمن الجزئيات الهامة التي تشكل الوحدة الكلية للخطاب الشعري[4]، وهو كمية من التفاعيل العروضية المتجاورة والممتدة أفقيا بين مطلع البيت أو السطر الشعري وآخره المقفى.

التفاعيل: القصيدة مقسّمة إلى وحدات ووحدة القصيدة البيت؛ والبيت مقسّم إلى تفعيلات فالتفعيلة أصغر وحدة موسيقية في القصيدة، وهي أوزان مكونة من متحركات وسكنات متتابعة على وزن معروف يوزن بها أي بحر من البحور، وتتركب هذه الأوزان من مقاطع

1عبد الرحمان الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، ط1/1989، ص79.

2ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر و نقده ، تح: محي الدين عبد الحميد،ط1، مطبعة حجازي القاهرة 1934، ص218.

3قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 56.

4الطاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية ،نظرية حازم القرطاجي في تأصيل الخطاب الشعري ،موفم للنشر، ط2007/1 ، الجزائر، ص 170.

عروضية[1]، ويتألف المقطع العروضي من حرفين على الأقل وقد يزيد إلى خمسة أحرف[2]، وهذه المقاطع تنقسم إلى أسباب وأوتاد وفواصل.

الوزن الشعريّ: أوزان الشعر العربي محصورة في عشر تفاعيل، ومنها تتركّب جميع البحور الشعريّة[3]. وأشهرها ثمانية تفعيلات منها الخماسية (فاعلن وفعولن) والسباعيّة (مَفَاعِيلُنْ، مُفَاعَلَتُنْ، فَاعِلَاتُنْ، مُتَفَاعِلُنْ، مَفْعُولَاتُ، مُسْتَفْعِلُنْ).

البيت الشعريّ وأنواعه: القصيدة في مجموعها مقطوعة موسيقية معينّة مقسّمة إلى وحدات موسيقية خاصة وهي البيت وهو كلام يتألف من أجزاء وينتهي بقافية وهو وحدة القصيد[4]، وهو مجموعة من الأصوات لا بدّ أن تكون مرتبة ترتيبا خاصا حتى تحدث أثرا موسيقيا، وينقسم البيت الشعري إلى قسمين متساويين من حيث النغم والقياس والموسيقى ويعرف كل قسم بالمصراع تشبيها لمصراعي الباب أو بالشطر فيقال الشطر الأول ويسمى (صدر البيت) والشطر الثاني ويسمى (عجُز) البيت[5].

ولما كان للتفعيلة الأخيرة من كل شطر أهمية خاصة فقد انفردت بتسمية خاصة، فالتفعيلة التي في آخر الصدر تسمى (العروض) بفتح العين، والتفعيلة التي في آخر العجز تسمى (الضرب)، وماعدا ذلك من تفاعيل البيت يسمى (الحشو) على النحو التالي:[6]

فاعلاتنفاعلن	فاعلاتن	فاعلاتن فاعلن	فاعلاتن
الحشو	العروض	الحشو	الضرب

1محمد بن الفلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، تقديم: سعد بن عبد العزيز مصلوح وعبد اللطيف بن محمد الخطيب، مكتبة أهل الأثر، ط1/1420هـ-2004م، الكويت، ص20.

2عبد العزيز عتيق، علم العروض و القافية، دار النهضة العربية، 1407هـ-1987م، بيروت، ص18.

3محمد بن الفلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، ص21.

4محمد حروج، علم العروض القافية، دار البداية ناشرون وموزعون ،ط1/1436هـ-2015م، عمان، ص 18.

5عبد العزيز عتيق، علم العروض و القافية، ص26.

6المرجع نفسه، ص27.

البيت وأنواعه:[1]

البيت التام: وهو ما سلم من الجَزْء والشّطر والنهك والزحاف والعلّة أيّا كانت. وتفعيلاته صحيحة كما جاء بها الخليل بن أحمد الفراهيدي.

البيت الوافي: وهو ما سلم من الجَزْء والشطر والنهك ولكن به زحاف أو علّة.

البيت المجزوء: وهو ما حذف جزء من عروضه وضربه.

البيت المشطور: وهو ما حذف أحد شطريه وبقي الشطر الآخر.

البيت المنهوك: وهو ما حذف ثلثا شطريه وبقي الثلث.

البيت المصمت: وهو ما خالفت عروضه ضربه في الروي.

البيت المصرّع: وهو ما غيرت عروضه لتتفق مع ضربه.

البيت المقفّى: وهو ما ساوت عروضه ضربه بلا تغيير.

البيت المدوّر: وهو ما اشترك شطراه في كلمة واحدة.

مفاتيح البحور وأوزانها: أوزان الشعر تجري على خمسة عشر بحرا، وضعها بإتقان الخليل الفراهيدي، وزاد الأخفش تلميذه عليها بحرا سمّاه المتدارك. وبذلك أصبح مجموع البحور ستة عشر بحرا[2]، وهي نوعان: أوزان صافية والتي تشكلها تفعيلة واحدة تتكرر في شطري البيت كالكامل والرجز والمتقارب والرمل والهزج، وأوزان مركبة وهي التي تتكوّن من أكثر من تفعيلة في البيت الواحد كبحر الطويل والبسيط والوافر والخفيف[3]، وهذا النظام الذي وضعه الخليل نظام متكامل، فلا إسقاطات فيه ولا اهتزازات ولم تعرف لغة من اللغات القديمة كل هذا النظام الدقيق للشعر وإيقاعاته، وبعض هذه البحور تشترك تفعيلاتها في عدد المقاطع بحيث إذا قدمنا

1محمد دحروج، علم العروض و القافية، ص19.

2حسن نصار، القافية في العروض و الأدب، ص44.

3بكاي أخذاري، تحليل الخطاب الشعري (قراءة اسلوبه في قصيدة فدى بعينيك للخسناء)، عن وزارة الثقافة، 2007، ص37.

مقطعا متأخرا أو أخرّنا مقطعا متقدما نولد عن ذلك البحر المماثل. وقد نظم صفي الدين الحلي (ت750هـ) أوزان البحور في أبيات كمفاتيح لها، ومنها بحر الكامل الذي قال فيه:[1]

كَمَلَ الجَمالَ من البحور الكاملُ متفاعلن متفاعلن متفاعلن

كما نظمت أسماء البحور في بيتين هما:[2]

طويل يمد البسط بالوفر كامل ويهزج في رجز ويرمل مسرعا

فسرح خفيفا ضارعا تقتضب لنا من اجتث من قرب لتدرك مطمعا

وكل بحر من بحور الشعر له نظام خاص في التغيرات التي تدخل على الحشو أو على العروض أو على الضرب، ونظرا لعدم اتّساع الوقت وكون بحثنا لا يختصّ بمجال العروض وحده فإنّنا سنتحدّث عن بحر الكامل دون بقية البحور الأخرى كون القصيدة الأنموذج (شعب الجزائر مسلم) نظمت على بحر الكامل. وقبل الخوض في تفعيلاتها سنتعرّف على هذا البحر وخصائصه العروضية.

بحر الكامل وخصائصه:

وزنه: هو من البحور الصافيَة أحاديّة التفعيلة، وصيغته كالتالي:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وهو "من الأغراض الواضحة الصريحة وهو مفعم بالموسيقى ويتفق مع الجوانب العاطفية المحترمة وهو يجمع بين الفخامة والرقة"[3]. وسمي كاملا لتكامل حركاته وهي ثلاثون حركة، وليس في الشعر بحر له ثلاثون حركة غيره، كما أنّه جاء على أصله وهو أكمل البحور الشعرية، يأتي على ستة أجزاء (متفاعلن مكررة ست مرات)، وله ثلاثة أعاريض وتسعة أضرب، وهو على نوعين: كامل تام، وكامل مجزوء[4].

1عبد العزيز عتيق، علم العروض و القافية، ص 131-133.

2محمد بن فلاح المطيرى، القواعد العروضية و أحكام القافية، ص38.

3بدوي عبده، دراسات في النص الشعري، دار الرفاعي الرياضي، 1984، ص56.

4الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3/(1415هـ-1994م)، ص58.

علل مجزوء الكامل: وهو ماحذف ثلثه وبقي على أربع تفعيلات، وله عروض واحدة وأربعة أعاريض تمثّل كالتالي:

العروض	الضرب
1. صحيح: متَفاعلن.	1. صحيح: متَفاعلن. 2. مقطوع: متفاعلْ. 3. مذيّل[1]: متَفاعلان. 4. مرفّل[2]: متفاعلاتن.

عروض المجزوء وضربه الصحيح يشاركان حشوه من حيث الإضمار أي تسكين الثاني أو عدم تسكينه، بمعنى أنّهما قد يكونان على وزن مُتَفاعلن أو مُتْفاعلن[3].

ويمكن توضيح ذلك أكثر من خلال التطبيق على قصيدة "شعب الجزائر مسلم" في ما يلي:

لقد نظم الشاعر (عبد الحميد بن باديس) قصيدته العمودية على بحر الكامل، وهو بحر كامل الحركات، وهو على ستّ تفعيلات، اختار منها أربعة. وهو بذلك ينظمه على المجزوء منه أي بحر الكامل المجزوء (=مجزوء الكامل)، فالشاعر باختياره لهذا البحر يبثّ رسالة مفادها أنّ الشعب الجزائري شعب يفتخر ويعتز بوطنه وعروبته وانتمائه الإسلامي، ويعدّ ذلك من كمال الأمور والصفات التي يتصف بها، ودائما ما يسعى لإحيائهم وبعثهم وإصلاح ما فسد منهم، لكنّه كان تحت وطأة الاستعمار الفرنسي وإن صح القول استدمار أجنبي فرنسي سعى لطمس هويتهم تلك ومحوها، فحارب اللغة العربية بكل ما استطاع من إمكانيات، ومنع الشعب الجزائري من ممارسة شعائر الإسلام بحرية في وطنهم، فصار بذلك مجزوءا مغلوبا على أمره، مكبوت الصرخة والنداء، ومبتور الانتماء، ممنوعا من ممارسة ما ينتمي إليه.

وسنكتفي بالتقطيع العروضيّ لثلاثة أبيات قصيدة (شعب الجزائر مسلم):

1مذيّل: وهو زيادة حرف ساكن على التفعيلة التي تنتهي بوتد مجموع؛ متفاعلن تصبح متفاعلان.

2المرفّل: وهو زيادة سبب خفيف على ماكان آخره وتد مجموع؛ متفاعلن تصبح متفاعلاتن.

3عبد العزيز عتيق، علم العروض و القافية، ص61.

1–حُيِّيتَ يَا جَمْعَ الأَدَب وَرَقِيتَ سَامِيَةَ الرُّتَبْ

حُيْيِيْتَ يأْ جَمْعَ لْأَدَبْ وَرَقِيْتَسَأْ مِيَةً رْرُتَبْ

0//0/// 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/

مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

19–شَعْبُ الجَزائِرِ مُسْلِمٌ وَإِلَى العُروبةِ يَنتَسِب

شَعْبُ لْجَزَأْ ئِرِ مُسْلِمُنْ وَإِلَ لْعُرُوْ بَةِ يَنْتَسِبْ

0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0/0/

مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

40–فَإِذَا هَلَكْتُ فَصَيْحَتِي تَحيَا الجَزائِرُ وَالْعرَبْ

فَإِذَاْهَلَكْ تُ فَصَيْحَتِيْ تَحْيَ لْجَزَأْ ئِرُ وَلْعَرَبْ

0//0/// 0//0/// 0//0/0/ 0//0///

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

التعليق: جاءت القصيدة تلائم بحر الكامل الذي اعترته الزحافات، ودورها هو القضاء على الرتابة والملل الناتجين عن تكرار نفس البنية الوزنية بنفس التركيبة حيث أصبحت مُتَفَاعِلُنْ←مُتْفَاعِلُنْ، وهو ما يعرف بالإضمار أي إسكان الصوت الثاني من تفعيلة متَفاعلن لتصير (متْفاعلن). وهذا ما ساعد على ملائمة القصيدة لمعناها، كأنّ ابن باديس يخفّف بذلك التسكين نار الثورة التي اشتعلت داخل قلبه ضدّ الإستعمار الفرنسي.

إلى جانب استعمال الشاعر للبحر الكامل المجزوء كما سبق لنا الذكر، نجد القصيدة تضمّ مجموعة من الأبيات المدوّرة وهي ما اشترك فيها آخر الشطر الأوّل (=الصدر) مع أوّل الشطر الآخر (=العجُز) في كلمة واحدة. وانقسام هذه الكلمة بين شطري البيت يكون لضرورة شعرية وزنيّة إيقاعيّة. وهذه الأبيات المدوّرة يرمز لها بالحرف (م)، وعددها يقارب ثلث أبيات القصيدة، وهي أربعة عشر (14) بيتا مدوّرا من ضمن أربعين (40) بيتا، وهي:

2–وَوُقِيتَ شَرَّ الكَائِدِيـ (م) نَ ذَوِي الدَّسَائِسِ وَالشَّغَبْ

6–بَالعِلْمِ وَالآدَابِ وَالـ (م) أَخَلَاقِ فِي نَشْءٍ عَجَبْ

7–نَشْءٍ عَلَى الإِسْلَامِ أُسـ (م) سُ بِنَائِهِ السَّامِي انْتَصَبْ

10–وَعَلَى القُلُوبِ الخَافِقَا (م) تِ إِلَيهِ رَايَتَهُ نَصَب

15–يَانَشْءُ يَا ذُخْرَ الجَزَا (م) ئِرِ فِي الشَّدَائِدِ والكُرَب

16–صَدَحَتْ بَلَابِلُكَ الفِصَا (م) حُ فَعَمَّ مَجْمَعُنَا الطَّرَب

17–وأَذَقْتَنَا طَعْمَا مِنَ الـ (م) فُصْحَى أَلَذَّ مِنَ الضَّـرَب

24–وَارْفعْ مَنارَ الْعَدْلِ وَالـ (م) إِحْسانِ وَاصْدِمْ مَن غَصَب

25–وَأَذِقْ نفُوسَ الظَّالمِيـ (م) نَ السُّمَّ يُمْزَجُ بالرَّهَب

26–وَاقْلَعْ جُذُورَ الخَـائنيـ (م) نَ فَمِنْهُم كُلُّ الْعَطَب

27–وَاهْزُزْ نُفُوسَ الجَامِديـ (م) نَ فَرُبَّمَا حَيِيَ الْخَشَب

30–نَحْنُ الأُلَى عَرَفَ الزَّمّا (م) نُ قدِيمَنَا الجُمَّ الحَسَب

32–وَقَد انْتَبَهْنَا للحَيَا (م) ةِ آخِذِينَ لَهَا الأُهَب

36–نَدْعُو إِلَى الحُسْنَى ونُو (م) لِي أَهْلَهَا مِنَّا الرَّغَب

1–2–**القافية:** يقول قدامة بن جعفر:" الشعر هو كل كلام موزون مقفى دال على معنى"، وبهذا اعتبر القافية ركنا أساسيا من أركان الشعر العربي، وجزء لا يتجزأ منه، وكانوا لا يعدون "كلّ كلام غير مقفى شعرا"[1]، وقد نالت من الاهتمام مانالته الوزن، بل أنّهما وجهان لعملة واحدة، ويقول ابن رشيق القيرواني:" القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر"[2]، وجعلها ابن سينا عماد الشعر وضرورة من ضروريات، وقد تناولها العروضيين في المتون الشعرية قديما وبيّنوا الحالات المختلفة التي تأتي عليها، واهتم بها غير العروضيين من النحاة واللغويين كونها أساسا يتم به التمييز بين ماهو داخل في نوع الشعر من الكلام وممّا ليس شعرا.

1ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، ط1983/1، لبنان، ص 258.

2ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص243.

تعريف القافية لغة: يقول ابن فارس: "القاف والفاء والحرف المعتلّ (قفا) أصل صحيح يدلّ على اتّباع شيء بشيء. ويقال قفوت أثره قفوا أي أتبعته، وقفيت على أثره بفلان أي أتبعته إيّاه"[1]. وقد استعملت القافية قديما كمرادف للقفا بمعنى المؤخرة، وصارت بعد ذلك جزءا هاما في الشعر؛ كما قال الجاحظ: "القوافي خواتم الشعر"[2].

ويذكر علماء المعاجم أنّ قوافي الشعر سمّيت قوافي لأنّ بعضها يقفو بعضا في الكلام أي يتلوه"[3]. ويذكر صاحب الصحاح أنّ بعضها يتبع أثر بعض"[4].

ونفهم من كلام المعجميّين أنّ القافية فيها معنى الاتباع الذي يعني الاتفاق في الهيكل الذي بين حدود وحدة القافية، ودراسة اللغويّين لهيكل القافية وحدوده جعلتهم ينقلون اللفظ من الميدان اللغوي إلى الميدان الاصطلاحيّ.

كما أنّ هذه اللفظة وردت في القرآن الكريم في قوله تعالى: "ثُمَ قَفَيْنَا عَلَى آثَارِهِمْ بِرُسُلِنا"[5]؛ أي أتبعنا نوحا وإبراهيم رسلا بعدهم.

والقفوة رهبة تثور عند أوّل المطر والقفو مصدر قولك:" قفا، يقفو،وهو أن يتبع شيئا، وقفوته أقفوه قَفوا وتقفية أي أتبعه"[6].

اصطلاحا: القافية إجمالا كما عرّفها إبراهيم أنيس:" هي المقطع الصوتي الذي يلزم تكراره في أواخر أبيات القصيدة وهذا التكرار يعدّ جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي تتردد في فترات زمنية منتظمة يتوقع السامع ترددها ويستمتع بها"[1].

1حازم علي كمال، القافية (دراسة صوتية جديدة)، مكتبة الاداب، (1418هـ-1998م)، ص 27.

2خليل بن دحموس، الصورة الشعرية في ديوان أبي الرفيع عفيف الدين التلمساني، مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية، تخصص بلاغة و أسلوبية، إشراف عبد السلام ضيف، جامعة حاج لخضر باتنة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، قسم اللغة العربية، 2009م-2010م، ص51.

3حازم علي كمال، القافية (دراسة صوتية جديدة)، ص27.

4المرجع نفسه، ص27-28.

5سورة الحديد، الآية 27.

6الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1967م، ص290.

ولا تحظى التعاريف التي تناولت القافية بقبول واسع عن الدارسين ويعدّ تعريف الخليل هو الأقرب للدقّة والأكثر قبولا، وهو أوّل من نقل هذا اللفظ من الميدان اللغوي إلى الميدان الاصطلاحي، فتعرّض لتحديد قالب القافية الذي اختلف القدماء حوله، وقد ذكر القدماء مذهبين للخليل في تحديد القافية وهما[2]:

-أنّ القافية هي آخر البيت إلى أوّل ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن.

-أنّ القافية هي ما بين الساكنين الأخيرين من البيت مع المتحرك الذي قبل الساكن الأوّل.

وقال الأخفش ومن تبعه:" اعلم أنّ القافية آخر كلمة في البيت"[3].

ويتحدد معنى القافية من التناغم الموسيقي لحرف الروي واتفاقه مع أحاسيس الشاعر وهي اشتراك بيتين أو أكثر في الحرف الأخير[4].

ويتحكم البيت الأوّل في قصيدة الشعر العمودي في بقية أبيات القصيدة من حيث الوزن العروضي، ومن حيث نوع القافية، فإذا فرضنا أنّ الشاعر أنهى مطلع قصيدته في البيت الأوّل منها بكلمة مثل الوطن؛ بسكون النون فإنّه يتحتم عليه أن يختم بقية الأبيات بنون ساكنة مثل: الزمن، الشجن، الوسن...إلخ، وإذا أوردها متحركة فيلتزم بالحركة في بقيّة الأبيات[5].

أنواع القوافي: تنقسم القافية بحسب عدد حركات ما بين الساكنين إلى خمسة أنواع، وهي:[6]

1-**المتكاوس:** وهي القافية التي يفصل بين ساكنيها أربعة أحرف متحركة. وتكون بالشكل التالي (/0////0).

1إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص248.

2 حازم علي كمال الدين، القافية (دراسة صوتية جديدة)، ص28.

3 محمد بن فلاح المطيرى، القواعد العروضية و أحكام القافية، ص103.

4أبو مسعود سلامة أبو مسعود، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002، ص97.

5عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص 134.

6محمد بن فلاح المطيرى، القواعد العروضية و أحكام القافية، ص110.

2-**المتراكب:** وهي القافية التي يفصل بين ساكنيها ثلاث متحركات. وسميّت بذلك لتوالي حركاتها, وتكون على الشكل التالي(/0///0).

3-المتدارك: وهي القافية التي يفصل بين ساكنيها متحركان ثنان، وسميّت بذلك لإدراك المتحرك الثاني المتحرك الأول، وتكون بهذا الشكل(/0//0).

4-**المتواتر:** وهي ما كان بين ساكنيها حرف متحرك وتكون صورتها بهذا الشكل (/0/0). وتسمّى أيضا (المتلاحقة).

5-**المترادف:** وهي القافية التي يجتمع في آخرها ساكنين وتكون بهذا الشكل (/00).

أمّا بحسب حركة حرف الرويّ وسكونه فتنقسم إلى قسمين:[1]

القافية المقيّدة: وهي ما كانت تنتهي بحرف رويّ ساكن.

القافية المطلقة: وهي التي تنتهي بحرف رويّ متحرّك أي بعد رويّها وصل بإشباع.

حروف القافية: تتكوّن القافية من حرف أساسي ترتكز عليه يعرف باسم الروّي وهو آخر حرف صحيح في البيت، وعليه تبنى القصيدة وإليه تنسب، فيقال قصيدة ميمية أو نونية إذا كان الروّي فيها ميما أو باءا أو نونا.

والرويّ وحدة هو أقلّ ما تتألّف منه القافية، وذلك عندما يكون الرويّ ساكنا[2]، فإذا زاد الشاعر شيئا آخر فإنّ لهذه الزيادة اصطلاحات خاصة وهي:[3]

الوصل: وهو حرف مدّ ناتج عن إشباع حركة حرف الروّي فتتولد ألف من الفتحة وواو من الضمة وياء من الكسرة، وكل هاء بعد الروّي.

الردف: وهو حرف مدّ أو لين قبل الروي مباشرة وتسمى القافية مردوفة إذا وجد بها.

الخَروج: بفتح الخاء، ويكون بإشباع حركة هاء الوصلوإن وجد لزم في القصيدة.

1حسين نصار، القافية في العروض والأدب، ص29.

2عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص 137.

3أبو مسعود سلامة أبو مسعود، الإيقاع في الشعر العربي، ص100-103.

التأسيس: وهو ألف بينها وبين حرف الرويّ متحرك (هو الدخيل)، وهو لازم إذا كان الرويّ والتأسيس في كلمة واحدة.

الدخيل: وهو الحرف بين ألف التأسيس وحرف الروي. وقد جمعها اليازجيّ في بيتين:

إذا رمت أجزاء القوافي فسل خبرا يجيد القول حين يقول

رويّ ووصل والخروج وراءه ردف وتأسيس يليه دخيل

وبعد هذه اللمحة الموجزة حول القافية وما يتبعها من خصائص؛ يمكن تمثيل ذلك تطبيقيا في قصيدة " شعب الجزائر مسلم" وذلك في ما يلي:

من خلال التقطيع العروضي للقصيدة نلاحظ أنّ الشاعر (عبد الحميد بن باديس) استخدم قافية واحدة في كل أبيات القصيدة، وقد جاءت من النمط المتدارك وشكله (//0/0)، حيث تتكون من سبب خفيف (/0) ووتد مجموع (//0). ولعل (ابن باديس) وجد في هذا النمط من القافية متنفسا لما يحول في صدره ويعتمل في ذهنه، كما جاءت قافية القصيدة مقيّدة منتهية بساكن، وروّيها حرف الباء الذي يلعب دورا موسيقيا في إحداث لون من ألوان التماسك النصي فضلا عن التماسك الإيقاعي بين أجزاء البنية الشعرية، وحرف الباء هو حرف انفجاري مجهور يتميّز بإطباق الشفتين عند النطق به، ثم انفجار الصوت، إذ يحدث النطق به دويا انفجاريا، والواقع أنّ توظيف الشاعر لهذا الصوت في قصيدته كحرف روي أتى منسجما مع حالته النفسية التي اتسمت بالغضب والتوتر والاضطراب ورفض الواقع والحالة التي يعيشها الشعب الجزائري بسبب الاستعمار الفرنسي وكثيرا مانجد الكلمات التي ختم بها قصيدته كقافية جاءت دالة عن المستعمر ورفضه له، أمّا تسكينه لحرف الروي فجاء لزيادة الغموض الذي يكتف التجربة الشعرية، ويطبعها بموسيقى إيحائية توحي بعمق وصدق التجربة الشعرية، كما جاء سكون حرف الروي في قصيدة ابن باديس دالا على رغبته في التحول من حالة الغضب والرفض التي يعيشها هو والشعب الجزائري والتي عبّر عنها حرف الباء إلى حالة الهدوء والسكينة وعودة الحياة إلى مجاريها، وانتصار الشعب الجزائري على المستدمر وإخراجه من وطنه.

وقد اكتفى الشاعر بحرف الروّي، أمّا بقية حروف القافية فلا نجد لها حضورا في القصيدة، والجدول التالي يمثل ملخصا لما ذكرناه:

القافية	رمزها ونمطها	نوعها	حرف الروي وصفاته	الوصل	الردف	الخروج	التأسيس	الدخيل
يَنْتَسِبْ	0//0/ قافية متداركة	مقيدة (حرف الروي ساكن)	حرف الباء (حرف انفجاري مجهور)	/	/	/	/	/

التصريع: وهو لون من السجع يختص بالشعر دون النثر، وهو اتفاق نهايتي شطري البيت الشعري بنفس الحرف والحركة (توافق القافيتين)، ويتمثل في اتفاق آخر تفعيلة من الشطر الأوّل من البيت (العروض) مع آخر تفعيلة من الشطر الثاني (الضرب)[1]، ويكون ذلك في الوزن والروي والإعراب، ويجوز في البيت المصرّع ما يجوز في ضربه من الزحاف[2]، ويكثر في مطلع القصائد وسبب ذلك مبادرة الشاعر القافية ليعلم في أوّل وهلة أنّه أخذ في كلام موزون غير منثور[3].

والغرض من توظيف التصريع هو إضفاء لمسة فنية جمالية على اللفظ وإحداث نغم وجرس موسيقي تستأنسه الأذن.

1أحمد محمود المصري، رؤى في البلاغة، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط2008/1، ص 182.

2محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم، معجم مصطلحات العروض والقافية، دار المسيرة، عمّان، 1991، ص67-68.

3ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر، ص151.

ومن المستحب في الشعر العربي أن يصرّع الطالع حتى يدل آخر الصدر على آخر العجز قصد التنبيه على القافية التي ستجرى ويلتزم بها الشاعر وهو مظهر من مظاهر موسيقى الحشو في الشعر ويتمثل في إيراد اللفظ المختار خاتمة للبيت وإطارا لعناصر القافية، وقد قيل أنّ صفات القوافي الجيدة هي عذوبة حروف القافية، سهولة مخرجها، والتصريع في المطلع[1].

التطبيق: نلاحظ في قصيدة" شعب الجزائر مسلم" أنّ الشاعر ابتدأها بتصريع في البيت الأول من القصيدة حيث توافقت نهاية شطري البيت وجاءت على قافية واحدة كما هو موضح:

حُيِّـيـتَ يَا جَمْعَ الأَدَبِ	**وَ رَقِيتَ سَـامِيَـةَ الرُّتَـبِ**
حُيْيِيْتَ يأْ جَمْ عَ لْأَدَبْ	وَرَقِيْتَ سَأْ مِيَ ةَرْرُتَبْ
0//0/ 0/ 0//0/0/	**0//0/ // 0 ///0//**

حيث نلاحظ اتفاق نهايتي الشطر الأول من القصيدة بنفس الحرف (الباء) والقافية (0//0/). ويهدف الشاعر في إيراده التصريع إلى إحداث رونق وتميّز خاص يستمتع به هو ومتلقيه، لإبراز كفاءته الشعرية وذلك على حدّ قول ابن رشيق: "وتقتضيها الصنعة ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقا ودباجة ويزيده مائية وطلاوة"[2].

2-الإيقاع الداخلي:

توطئة: حاول الشعراء المحدثون إحداث تغيير في الهندسة الموسيقية القديمة دون إلغاء الصلة بين الشعر وموسيقاه، وذلك لخلق عالم إيقاعي جديد له سماته الخاصة ورمزيته الصوتية التي يتميّز بها عن الكلام العاديّ، وهو إيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني. وسمّوه بالإيقاع الداخلي للقصيدة الشعرية، فالإيقاع الداخلي هو "كل موسيقى تتأتى من غير الوزن العروضي أو القافية، وإن كانت تؤازره وتعضده وتكمّله، بخلق إيقاع شامل للقصيدة،

1قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص54.

2ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر، ج2، ص8.

يثريها ويعزّز رؤيا الشاعر"[1]، وهو الذي ينبعث من الحرف والكلمة والجملة، وبصورة أعمّ هو ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن، وبما لها من رهافة ودقّة تأليف وانسجام حروف وبعد عن التنافر، وتقارب المخارج، وهو عند البلاغيّين يندرج في باب فصاحة اللفظ"[2]، ويتمثل الإيقاع الداخلي في عدّة صور:

2-1-التكرار: وهو ظاهرة أسلوبية لها فعالية كبيرة في الشعر العربي، فهي تلفت المتلقي إلى صوره المكررّة وتمنح عطاءات إيحائية، وقد وردت في المعاجم اللغوية على أنّها :" مصدر كرّر والتكرار بفتح التاء، والترداد والترجيع، من كرّ يكرّ كرّا وكُرورا وتكرارا؛ عطف وكرّ عنه: رجع، والكر هو الرجوع على الشيء، ومنه التكرار، وكرّالشيء وكركره: أعاده مرة بعد أخرى، ويقال: كرّرت عليه الشيء، وكركرته إذا رددته عليه"[3].

وتعني في هذا الاستعمال اصطلاحا: تعدد الاستخدام اللغوي لأقسام الكلام في السياق الواحد والأسبقية المختلفة فيكون على مستوى الصوتأو اللفظ أو الجملة"[4]، وهو مايعرف بالترجيع؛ والترجيع هو مصطلح موسيقي يدرس في ضوئية التشكيلات الإيقاعية لفن العمارة والفن الموسيقي على السواء[5].

وللتكرار جانبان من الأهمية؛ فهو أولا يركّز المعنى ويؤكده، وثانيا يمنح النص نوعا من الموسيقى العذبة المنسجمة مع انفعالات الشاعر في هدوءه أو غضبه أو فرحه أو حزنه[6].

ويكون التكرار في:

1إيمان محمد أمين حضر الكيلاني، بدر شاكر السياب (دراسة أسلوبية لشعره)، دار وائل للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2008، ص27.

2عبد الرحمان الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، ص74.

3ابن منظور، لسان العرب، مادة (ك.ر.ر)، ص 3851.

4فضيلة مسعودي، التكرارات الصوتية في القراءات القرآنية (قراءة نافع أنموذجا)، دار جامد للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2008، ص19.

5نعيم الباقي، قواعد تشكيل النغم في موسيقى القرآن، مجلة التراث العربي، اتحاد كتاب العرب، دمشق.

6يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، ص264.

-**الأصوات:** بالرغم من أنّ الصوت هو أصغر وحدة في تكوين الألفاظ إلاّ أنّ لديه مكانة هامة في القصيدة إيقاعا ودلالة وذلك بوصفه المادة الأولى لتأليف أشكال الموسيقى في الشعربما يمتلكه كل صوت من صفات خاصة مستقلة...فالصوت من المتعلقات الأشدّ وثوقا وهيمنة على الإيقاع ولا يقتصر الأمر على الأثر الأدبي فحسب بل يتعدّاه إلى الفنون برمتها، ويُعرّف الصوت في اللغة على قول ابن منظور بأنّه: "الجرس، وجمعه أصوات، وقد صات، يصوت ويصات صوتا وأصات وصوّت به كله: نادى، والصوت صوت الإنسان وغيره[1].

وأمّا في الإصطلاح؛ فهو أثر سمعي يصدر طواعية واختيارا عن أعضاء النطق، يظهر في صورة ذبذبات معدّلة وملائمة لما يصاحبها من حركات الفم بأعضائه المختلفة، والصوت له عدّة جوانب، منها العضوي الفيزيولوجي (Physiological) أو النطقي (Articularity) والسمعي (Acousitic) أو الفيزيائي(Physical) [2].

وهناك علاقة تلاؤم وتلازم بين الأصوات والحالة النفسية للشاعر، ومعرفة دلالات الحروف واستخدامها للتعبير النفسي عن المعنى المراد به في القصائد يجعل إيقاع الوزن والقافية والحروف يتواكب مع أحاسيس الشاعر ومشاعره ممّا يولّد لنا أنغاما متوهجة فريدة تتناغم مع المشاعر والوجدان، كما أنّ معرفتنا بمخارج الحروف تجعلنا نميّز بين الحروف الشفوية والجوفية والحلقية ومايخرج من اللسان والشفتان والخيشوم وإلمامنا بخصائص وصفات الحروف من همس وجهر وشدّة ورخاوة واللين والاستعلاء...إلخ، يجعلنا نتوقف بين إيقاع كل حرف والمشاعر الملائمة لأحاسيس الشاعر ودلالة ذلك في القصيدة. وقبل أن نفسر الدلالات الخفية للأصوات اللغوية، يجدر بنا أن نوضح بعض المفاهيم المتعلقة بصفات الحروف ومخارجها .

1ابن منظور، لسان العرب، مادة (ص.و.ت)، ص 2521.

2أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1999/2، ص113.

أ-**مخارج الأصوات العربيّة (point of articulation)**: ويقصد بمخرج "مسلك الصوت في جهاز النطق وموضع الخروج منه ويتحدد بأعضاء النطق المشاركة في إخراجه، ولذلك ينسب الصوت إلى اسم العضو النطقي؛ اللثوي نسبة إلى اللثة، والأسناني نسبة إلى الأسنان ...وهكذا"، كما تعرّف المخارج بأنّها "النقطة التي يجري منها الصوت عند اعتراض تيّار الهواء، ولكي يتمّ اعتراض الهواء لا بدّ من اقتراب عضوين من أعضاء النطق أو انغلاقهما أو التقائهما"[1].

ب-**صفات الحروف**: كلّ صوت من الأصوات اللغويّة تتميز بصفات خاصة تميزها عن غيرها وصفة الصوت هي "الحالة التي يتّصف بها الصوت اللغويّ عند إخراجه من حيث رخاوته أو شدّته أو جهره أو همسه أو ما أشبه هذه الصفات"، وهذه الصفات مختلفة في عددها فمن الأقدمين من أوصلها أربع وأربعين صفة ولا سيّما علماء التجويد، وجعلها آخرون أربع عشرة صفة، وعند الكثيرين سبع عشرة صفة، وقد تطرق الزركشيّ إلى الصفات الصوتيّة والأصوات الشديدة والمطبقة والمنفتحة والصفيرية[2]، واللينّة[3] والمكررة[4] والمنحرفة[5] والقلقة[6]والمخفاة[7] و التفشي[8]منالا واستيعابا لكل دارسي اللغة باحثين ومعلمين ومتعلمين على حدّ سواء[9]، وفي دراستنا هاته نتطرق لبعض صفات الحروف المهمة التي لها تأثيرها في النطقوالأكثر تداولا في الدراسة الأسلوبية:

1تارا فرهاد شاكر، المستوى الصوتيّ من الظواهر الصوتيّة عند الزركشيّ في البرهان، ص28.

2الصفيرية: وهي الحروف الذي تتصف بحدّة الصوت، ويشبه ذلك صوت الطائر عند النطق بالحرف وخروفها(ص،س،ز). وهي من الصفات التي لاضد لها .

3اللينة: هي حرفي الواو والياء الساكنين المفتتوح ما قبلهما اللذين بهما إطالة في الصوت ، نحو: شيء، موت.

4المكررة: وهي الحروف التي يحد عند النطق بها ارتعاد طرف اللسان ، وحروفها حرف الراء.

5المنحرفة: وهي الحروف التي تنحرف عن مسارها عند النطق بها لاعتراض اللسان طريقها؛ وهي (ر، ل).

6القلقلة: وهو اضطراب مخرج الصوت عند النطق به حتى يسمع له صوتا عاليا وحروفه: قطب جد.

7المخفاة: وهو استتار صوت الخرف عند النطق به وحروفه هي حروف المد الثلاثة إضافة لحرف الهاء.

8التفشي: وهو انتشار الصوت في الفم عند النطق بحرف الشين الشاكن.

9تارا فرهاد شاكر، المستوى الصوتيّ من الظواهر الصوتيّة عند الزركشيّ في البرهان، ص34.

1-**الجهر**: وقد عرّفه سيبويه بقوله: "...فالمجهور حرف أشبع الاعتماد في موضعه، ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصوت"[1]، هذا معناه أنّ الجهر عند سيبويه يحدث نتيجة الضغط على مخرج الحرف دون مرور الهواء الخارج من الرئتين.

أمّا في العصر الحديث فكان مفهومه أكثر دقّة ووضوح، فالجهر عندهم يحدث نتيجة لارتعاش الأوتار الصوتية. ويكون الصوت قويّا. وهي خمسة عشر (15) حرفا كالتالي:

ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن، و،ي[2].

2-الهمس: وهو عكس الجهر، يروي سيبويه أنّ الحرف المهموس حرف أُضعف الاعتماد على مخرجه حتى جرى النفس ومنه كان ضعف الصوت ومع تطور علم الأصوات أصبح المفهوم أكثر وضوحا، فعرّف على أنّه جريان النفس عند النطق بالحرف ويحدث ذلك نتيجة لعدم ارتعاش الأوتار الصوتية ممّا يضعف الصوت وحروفه اثنا عشر جمعت في جملة: فحثه شخص سكتوهو ضد الجهر[3].

3-الشدّة: وهو حبس الصوت عند النطق بالحرف لقوة الاعتماد على المخرج، فنلاحظ انفجارا ودويا، فينتج حروفا شديدة[4]. وقد اصطلح عليها المحدثون بالأصوات الإنفجارية وحروفها جمعت في قول:" أجدك قطبت"[5].

4-**الرخاوة**: وسميت بالاستمرارية والاحتكاكية، وهي جريان الصوت حين النطق بالحرف لضعف الاعتماد على المخرج والأصوات الرخوة هي: (س، ز، ص، ض، ش، ذ، ه، و، ي، ح، خ، غ، ف، ث، ذ، ظ)، وهي ضد الشدّة[6].

1سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1988، ط3/ج4، ص431.

2هادي نهر، عالم الاصوات النطقي (دراسات وصفية تطبيقية)، عالم الكتب، إربد-الأردن، ص33.

3سيبويه، الكتاب، ص431.

4الطيب بوكوش، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، ص42.

5هادي نهر، عالم الاصوات النطقي (دراسات وصفية تطبيقية)، ص34.

6رابح بوحوش، البنية اللغوية في بردة البوصري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص20.

1-**والتوسط بينهما (البينية):** وهي الأصوات المتوسطة التي تحدث نتيجة خروج الصوت دون انفجار أو احتكاك عند المخرج وجمعت في قول:" لن عمر "[1].

2-**الاستعلاء:** ويحدث نتيجة ارتفاع اللّسان عند النطق بالحرف إلى جهة الحنكالأعلى وحروفه سبعة جمعت في قول:" خص ضغط قظ"، وأشدّها القاف[2].

3-**الاستفال:** وهو انخفاض أقصى اللّسان عن الحنك الأعلى عند النطق، وحروفه ماتبقى من حروف الإستعلاء، وهو ضدّ الإستعلاء.[3]

4-**الإطباق:** التصاق طائفة من اللّسان بالحنك الأعلى عند النطق بالحرف وحروفه ص، ض، ط، ظ[4].

5-**الانفتاح:** وهو افتراق اللّسان عن الحنك الأعلى عند النطق بالحرف، وحروفه ما تبقى من حروف الإطباق، وهو ضدّ الإطباق[5].

والحديث في هذا مطوّل ولا يمكن ذكر ما تختص به الأصوات من مخارج وصفات وغير ذلك في هذه العجالة بصورة تفصيلية فذلك ليس من أهداف بحثنا، لهذا اقتصرنا على أهمّ المفاهيم التي تقرب الصورة لنا.

وتنقسم الأصوات العربية إلى:

الصوامت: حيث يطلق الصوت الصامت على الصوت المجهور والمهموس الذي يحدث أثناء النطق به اعتراض أو عائق في مجرى الفم سواء أكان اعتراضا كاملا أو جزئيا، وعلى اعتبار أنّها ذات قيم أسلوبية في العمل الفني اللغوي فإنّها ترتبط ارتباطا غير مباشر

1برتيل بالبرج، علم الأصوات، إخراج ودراسة: عبد الصبور شاهين، مكتبة الآداب مصر، 1988، ص113.

2محمد بن براهيم أحمد، فقه اللغة، دار بن خزيمة، سوريا، ط2005/1، ص11.

3محمد بن براهيم أحمد، فقه اللغة، ص11.

4التواتي بن تواتي، مفاهيم في علم اللسان، دار الوعي للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1/ 2008، ص126.

5المرجع نفسه، ص127.

بالمضمون الشعري، أي أنّ لها طاقة إيحائية تعكس ما بذات الشاعر من مشاعر وإيقاعات وجدانية وتوضّح معنى ودلالة القصيدة[1].

الصوائت: وهو المجهور الذي يحدث أثناء النطق به أن يمر الهواء حرّا طليقا خلال الحلق أو الفم، دون أن يقف في طريقه عائق أو حائل، ودون أن يضيق مجرى الهواء ضيقا من شأنه أن يحدث احتكاكا مسموعا، وتتضمن الصوائت القصيرة وهي الحركات الثلاثة الفتح والضم والكسر، والحركات الطوال (حروف المد) مدّ الألف ومدّ الواو ومدّ الياء (حروف اللين)، وتتميّز بأنّها أصوات مفتوحة تستوعب الإنسانية بأبعادها السارة وغير السارة[2].

وبعد هذا الموجز المختصر حول ماهية الأصوات وصفاتها وأنواعها، يمكن الانتقال للقصيدة التي بين أيدينا " شعب الجزائر مسلم"، ففي هذه القصيدة أصوات كثيرة هي جملة حروف اللغة العربية ، وقد اختلفت مخرجا وتفاوتت ترددا وتنوعت أصواتا، لذلك قمنا بدراسة كل من الصوامت والصوائت وذلك في ما يلي:

أ–**دراسة الصوامت:** الجدول التالي يمثل عدد الصوامت الموجودة في قصيدة " شعب الجزائر مسلم" وتكرارها في القصيدة:

الصامت	مخرجه	صفاته	تكراره في القصيدة	نسبة تكراره
أ	حلقي	شدة، جهر، انفتاح، استفال.	55	% 4.8
ب	شفوي	شدّة، جهر،انفتاح، استفال، قلقلة.	68	% 5.94
ت	أسناني	شدّة، همس، انفتاح، استفال.	43	% 3.76

1إبراهيم العبود السامرائي، المصطلحات الصوتية بين القدماء والمحدثين، ص12.

2مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر(قراءة بنيوية)، منشأ المعارف الإسكندرية، (د–ت)، ص62.

ث	أسناني	رخاوة، همس، انفتاح، استفال.	01	% 0.08
ج	حنكي	شدّة، جهر، انفتاح، استفال، قلقلة.	17	% 1.48
ح	حلقي	رخاوة، همس، انفتاح، استفال.	36	% 3.14
خ	حنكي لهوي	رخاوة، همس، انفتاح، استعلاء.	13	% 1.13
د	أسناني	شدّة، جهر، انفتاح، استفال، قلقلة.	32	% 2.79
ذ	أسناني	رخاوة، جهر، انفتاح، استفال.	18	% 1.57
ر	لثوي	توسط، جهر، انفتاح، استفال، انحراف، تكرير	44	% 3.84
ز	أسناني	رخاوة، جهر، انفتاح، استفال، صفير.	11	% 0.96
س	أسناني	رخاوة، همس، انفتاح، استعلاء، صفير.	24	% 2.09
ش	لثوي	رخاوة، همس، انفتاح، استعلاء،	14	% 1.22

		تفشي.		
ص	أسناني	رخاوة، جهر، إطباق، استعلاء، صفير.	11	% 0.96
ض	أسناني	رخاوة، جهر، إطباق، استعلاء، استطالة.	05	% 0.43
ط	أسناني	شدّة، جهر، إطباق، إستعلاء، قلقلة.	06	% 0.52
ظ	أسناني	رخاوة، جهر، إطباق، إستعلاء.	01	% 0.08
ع	حلقي	توسط، جهر، انفتاح، استفال.	28	% 2.44
غ	حنكي لهوي	رخاوة، جهر، انفتاح، استعلاء.	08	% 0.69
ف	شفوي أسناني	رخاوة، همس، انفتاح، استفال.	25	% 2.18
ق	حنكي لهوي	شدّة، جهر، انفتاح، استعلاء، قلقلة.	27	% 2.35
ك	طبقي	شدّة، همس، انفتاح، استفال.	18	% 1.57
ل	لثوي	توسط، جهر، انفتاح، استفال، انحراف.	129	% 11.26
م	شفوي	توسط، جهر، انفتاح،	73	% 6.37

		استفال، غنّة.		
ن	أسناني	توسط، جهر، انفتاح، استفال، غنّة.	73	% 6.37
ه	حلقي	رخاوة، همس، انفتاح، استفال، خفاء.	38	% 3.31
و	شفوي	رخاوة، جهر، انفتاح، استفال، لين.	68	% 5.93
ي	حنكي	رخاوة، جهر، انفتاح، استفال، لين.	66	% 5.76
ا	جوفي	رخاوة، جهر، انفتاح، استفال، خفاء.	193	% 16.85

من خلال هذا الجدول نلاحظ أنّ الشاعر عبد الحميد بن باديس اعتمد في موسيقاه الداخلية على تشكيل صوتي متفاوت في درجة الجهر والهمس، حيث بلغ عدد الصوامت (1145) صوتا، منها 933 صوتا مجهورا أي مايعادل 81.48 % من نسبة الأصوات كلّها، ومنها 212 صوتا مهموسا أي مايعادل 18.51 % ، وبهذا تكون أغلب الأصوات التي كرّرها الشاعر هي أصوات مجهورة، وخاصة حرف (اللام والباء والميم والنون)، وتواتر هذه الأصوات في القصيدة يتماشى مع الحالة النفسية للشاعر وما يشعر به من انفعالات اتجاه المستعمر الفرنسي الذي حاول تدميروطمس هوية وطنه وانتمائه الجزائري المسلم والعربي واتجاه الخائنين من أهل وطنه، فعبد الحميد بن باديس في قصيدته هذه في حالة ثورة وغضب ودفاع عن أرضه وإسلامه وعروبته ضدّ كل من يحاول المساس بهم، كما يحاول

من خلال استعماله للحروف المجهورة تشجيع ودفع الشعب الجزائري وخاصة الشباب الصاعد للثورة على المستعمر وكل من يحاول كبت حريته وطمس هويته.

-أمّا الحروف المهموسة فجاءت معبّرة على السكينة والهدوء التي يرغب ابن باديس في العيش فيهما مع أبناء وطنه دون ثورة وكبت لحرياته، وطمس لهوياتهم بعيدا عن المستدمر الفرنسي والخائنين للوطن، كما جاءت كالنسمات الباردة لتثلج صدر الشعب الجزائري (النشء الصاعد)، وتبشره بغد أفضل من الذي يعيشه إن هو اختار الدفاع عن أرضه وهويته.

-مزج عبد الحميد بن باديس بين الأصوات الشديدة والمتوسطة والرخوة، بحيث كان هناك تقارب صوتي بين الأصوات الشديدة -التي بلغت 266 صوتا أي23.23 % من نسبة الأصوات- و الأصوات المتوسطة التي بلغت 303 صوتا أي 26.46 % من نسبة الأصوات، أمّا الحروف الرخوة فكانت الأكثر عددا ونسبة ؛ حيث وصلت ل532 صوتا رخوا أي ما يعادل 46.46 % من النسبة الكلية للأصوات، فعلى الرغم من حجم الغضب الذي كان يصاحب ابن باديس إلاّ أنّه خاطب الشباب الصاعد بلين وهدوء حتى لا ينفروا منه ويهابونه، كأنّه بذلك يطبق ما قاله الله تعالى في كتابه الحكيم للرسول صلى الله عليه وسلم حتى لا ينفض القوم من حوله:"**فَبِمَا رَحْمَةٍ مِنَ الله لِنْتَ لَهُمْ ولَوْ كُنْتَ فظًا غَلِيظَ القَلْبِ لانْفَضُوا من حَوْلِكَ**"[1].

واستعمال الشاعر لحروف الشدّة جاءت للدلالة على مخاطبة الشاعر بقوة وشدّة لتشجيعهم وبث روح الثورة فيهم، وإيقاظهم من سباتهم و التوقف عن تحملهم للمستدمر الفرنسي.

وأمّا استعماله لحروف التوسط في القصيدة مثل حرف (اللام والنون والميم) فإن دلّت على شيء فإنّها تدل على حكمة ابن باديس ورجاحة عقله، حيث جاءت لتوافق وتفرق بين

1سورة آل عمران، الآية 159.

الصفتين المتعاكستين؛ فلو كان لينا لاستضعفه الحاضرون وقلّلوا من حزمه وقوته، ولو كان شديدا غليظا لتجنبوه ولم ينصتوا له.

أ-دراسة الصوائت الطويلة: يمثل الجدول التالي عدد الصوائت الطويلة الموجودة في قصيدة " شعب الجزائر مسلم":

الصوائت الطويلة	عدد التكرارات	النسبة المئويّة
الألف	107	% 71.33
الواو	16	% 10.66
الياء	27	%18

من خلال الجدول نستنتج أنّ الأصوات الصائتة الطويلة استحوذت بشكل كبير على القصيدة حيث بلغت 150 صوتا، وقد نال حرف الألف المدي الحظ الأوفر باحتلاله المرتبة الأولى بنسبة 71.33%، وهذا الصوت هو صوت رخو ناتج عن خروج الهواء، وقد جاء متماشيا مع حالة الشاعر خاصة والشعب الجزائري عامّة الذي يرغب بإخراج تلك الصرخة المكبوتة داخل كل مواطن جزائري من طرف الإستدمار الفرنسي، ورغبته في إسترجاع وطنه والثورة على كل مغتصب ومدمر له، وإعادة إحياء وبعث إسلامه وعروبته، ثم يليه حرف الياء المدي بنسبة 18 % الذي مثّل به ابن باديس انهزام وانكسار الخائنين والظالمين للجزائر. وذلك يكون بثورة الشباب الصاعد عليهم، ثم يليه حرف الواو المدّي بنسبة (10.66 %) الذي استعمله الشاعر في بث الهدوء والسكينة و والتطلع لاسترجاع العزّ والمجد والتفائل بغد أفضل.

ظواهر صوتية أخرى:

المحسنّات البديعية: تعدّ المحسنات البديعية من أبرز الظواهر الصوتية التي تسهم في تشكيل البنية الصوتية والإيقاعية في النص الشعري، وهي التي تتصل بالشكل (اللفظ) دون المعنى أو المضمون، وقد تعدّدت المحسنات البديعية في القصائد العربية، لما لها من أهمية

في تقوية المعنى وإيضاحه، وإضفاء عليه نغما موسيقيا تطرب له الآذان، ومن هذه المحسنات البديعية ما يلي:

الجناس: يعرف الجناس في المعاجم اللغوية على أنّه الضرب وهو أعمّ من النوع[1]، أمّا في الاصطلاح فهو مظهر من مظاهر التماثل الصوتي، فالجانب الصوتي يكاد يكون الركيزة التي يعتمد عليها فن الجناس، وما الجانب الصوتي إلا الإيقاع (Rythme) أو النغم أو الترديد الموسيقي، فالكلمتان المتجانستان هما في الواقع إيقاعان موسيقيان ترددا في مساحة البيت الشعري أو الآية القرآنية أو الجملة النثرية البشرية[2]، وهو يشكل البنية الإيقاعية في الشعر، إذ يمثّل لونا من ألوان التكرار على نحو من الأنحاء تتوارد فيه اللفظتان مع اختلاف مدلولهما.

والجناس أسلوب بلاغي قديم "وحقيقته أن يكون اللفظ واحدا والمعنى مختلف"[3]، ومعنى ذلك أنّ الجناس مبنيّ على التوحّد الصوتي والاختلاف الدلالي، "وإنّما سُمّي هذا الكلام مجانسا لأنّ حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد"[4].

وينقسم إلى:

الجناس التام: وهو ما اتفق في اللفظ اتفاقا تاما من حيث هيئة الحركات وعددها ونوعها وترتيبها مع اختلافها في المعنى كقولنا:" صليت صلاة المغرب في بلاد المغرب"، بحيث اشتركت كلمة المغرب الأولى والتي يقصد بها (صلاة المغرب) مع كلمة المغرب الثانية والتي يقصد بها (بلاد المغرب) في نفس الحروف واختلفا في المعنى[5]، وكذلك قوله تعالى:"

1ابن منظور، لسان العرب، مادة (ج، ن،س)، ص700.

2منير سلطان، البديع (تأصيل وتجديد)، دار المعارف، الإسكندرية، (د-ت)، ص82.

3ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر (في أدب الكاتب والشاعر)، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، القسم الأول، دار نهضة مصر، القاهرة، (د-ت)، ص262.

4المرجع نفسه، ص262.

5علي الجازم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة(البيان والمعاني والبديع) للمدارس الثانوية، دار المعارف بمصر، ط17/1964، ص59.

وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِمُ المُجْرِمُونَ مَالَبِثُوا غَيْرَ سَاعَة"[1]، فلفظ الساعة الأولى تدل على يوم القيامة ولفظ الساعة الثانية تدل على زمن ومدّة معروفة (جمع ساعات).

الجناس غير التام (الناقص): وهو ما اختلف فيه اللفظتان في واحد من الأمور التي سبق ذكرها[2]؛ من اختلاف في معنى، واتفاق في الحروف أو الحركات وعددها ونوعها ولا يكون ذلك الاتفاق تاما مثل قولنا: " **لا تنال الغُرَرُ إلا بركب الغَرَر**"، فالغرر بضم الغين يعني الحسن من كل شيء أمّا بفتح الغين فتعني التهلكة، وكذلك مثل قولنا:" **البدعة شَرَكُ الشِركِ**"، وقوله تعالى: " **وَالْتَفَت السَّاقُ بالسَّاقِ(29) إِلَى رَبِّكَ يَوْمَئِذٍ المَسَاق(30)**[3]".

أمّا في قصيدة "شعب الجزائر مسلم" فاختار عبد الحميد بن باديس نوعا واحدا من الجناس وهو الجناس الناقص، إذ تضم القصيدة عددا معتبرا من الجناس الناقص الذي أضفى للقصيدة نغما موسيقيا جماليا فريدا من نوعه دون تكلّف، كما ساعد على تحقيق الموسيقى الخارجية للقصيدة من خلال ذلك الإيقاع الجميل الذي أحدثه، ممّا يؤثر في السامع وينجذب إلى تلك النغمة، وبذلك لعب الجناس دورا هاما في دلالة القصيدة التي يسعى من خلالها الشاعر لإيصال رسالة ثورية للشعب الجزائر، وقد أبرز قدرة عبد الحميد الإبداعية في نظم الشعر؛ ومن أمثلته في القصيدة:

حييت = أحييت، رقيت = وقيت، جمع = مجمع، انتصب = انتسب، نضب = نصب، الضرب = الطرب، النشب = الخشب، وثب = وجب، الرّهب = الرّغب، الرّحب = الحرب، الترب = العرب، الأهب = اللهب.

الطباق: وهو في اللغة الجمع بين الشيئين، فقد جاء في لسان العرب لابن منظور:" يقال طابقت بين الشيئين إذا جعلتهما على حذو واحد وألزقتها"[4].

1سورة الروم، الآية 55.

2علي الجازم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة(البيان والمعاني والبديع)، ص59.

3سورة القيامة، الآية 29-30.

4ابن منظور، لسان العرب، مادة(ط، ب، ق)، 2636.

وفي الاصطلاح: هو محسن بديعي معنوي، ويسمّى التضاد وهوالجمع بين المتضادين في الكلام، أي بين معنيين متقابلين في الكلام الواحد ، إما اسما أو فعلا[1]، مثل قوله تعالى:" وَتَحْسِبُهُم أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ"[2]، فكلمتا أيقاظ و رقود، كلمتان متضادتان. وهو نوعان:

طباق إيجاب وهو ما لم يختلف فيه الضدّان إيجابا وسلبا،[3] مثل قوله تعالى:" تُؤْتِي المُلْكَ مَنْ تَشَاء وتَنْزِعُ المُلْكَ مِمَنْ تَشَاء وَتُعِزُّ مَنْ تَشَاء وتُذِل مَن تَشَاء"[4]، حيث وردت في الآية القرآنية كلمتان متضادتان(تؤتي وتنزع)ثم (تعزّ وتذلّ).

طباق سلب: وهو ما اختلف فيه الضدّان إيجابا وسلبا، وتكون المطابقة فيه بالنفي[5]، مثل قول بشّار بن برد:

وما البر إلاّ حرمة إن رعيتها رشدت وإن لم ترعها كنت أخيبا

حيث اشتمل البيت على فعلين من مادة واحدة؛ الأول إيجابي (رعيتها)، والثاني سلبي (لم ترعها).

أثر الطباق: للطباق وظيفة معنوية، إذ يزداد المعنى بتوظيفه وضوحا وقوّة لإيراد لبمعنى مع ضده. وقد أورد ابن باديس بعض المتضادات الإيجابية، فلا نجد الطباق السلب، وقد ساهم الطباق في توضيح معنى ومضمون القصيدة بحيث جاءت لتؤكد رغبة الشاعر في الانتقال من الواقع الذي يعيشه الشعب الجزائري من هوان وضعف وسيطرة المستعمر إلى واقع أفضل يسترجع فيه عزّه ومجده وكرامته وحريته المسلوبة، ومن أمثلته الطباق في القصيدة ما يلي: عزّهم # ذلّنا، رجّعت # ذهب، مات # حيي، الكرامة # المهانة، الرحب # الحرب.

ألمقابلة: وهو أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو أكثر ثم يؤتى بما يقابل ذلك على سبيل الترتيب، وقد عرّفها قدامة بن جعفر في قوله :" هي أن يصنع الشاعر معاني يريد التوفيق

1أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع)، دار الكتب العلمية، لبنان، (د–ت) ص320.

2سورة الكهف، الآية 18.

3علي الجازم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة(البيان والمعاني والبديع)، ص281.

4سورة آل عمران، الأية 26.

5علي الجازم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة(البيان والمعاني والبديع)، ص281.

بين بعضها أو المخالفة فيأتي في الموافق بما يوافق وفي المخالفة بما يخالف على الصحّة أو يشترط شروطا ويعدّد أحوالا في أحد المعنيين، فيجب أن يأتي فيما يوافق يمثّل الذي شرطه وعدّده، وفيما يخالف بأضداد ذلك"[1].

والمقابلة مصطلح من مخترعات قدامة وهي لا تنحصر عنده في المعاني والألفاظ التي تجمعها الموافقة، وإنّما تشمل أيضا المعاني والألفاظ التي تفوقها المخالفة، وتناولها البلاغيون من بعده، حيث عرّفها السكاكي على أنّها الجمع بين شيئين متوافقين أو أكثر وبين ضدّيهما[2]، مثل قوله تعالى:" فَأَمَّا مَنْ أَعْطَى وَاتَّقَى(5) وصَدَّقَ بِالحُسْنَى(6) فَسَنُيَسِرُه للُيُسْرَى(7) وَأَمَّا مَنْ بَخِلَ وَاسْتَغْنَى(8) فَسَنُيَسِرُه للعُسْرَى(9)"[3]، فلمّا جعل التيسير مشتركا بين الإعطاء والاتفاق والتصديق، جعل ضدّه وهو التعسير مشتركا بين أضداد ذلك وهي المنع والتكذيب.

أثرها: للمقابلة نفس أثر الطباق كونهما من أصل واحد وهو التضاد ويختلفان في أنّ المقابلة لا تكون إلاّ بالجمع بين مجموعة أضداد أمّا الطباق فيكون في الكلمات المفردة، وبذلك يكون أثرها في الكلام وتوضيحه أكبروأشدّ، فكلما زادت الأضداد زاد المعنى قوة، ما لم يكن في التركيب تكلفا.

أورد الشاعر والعلامة ابن باديس في قصيدته مقابلة واحدة في البيتين 36 و37، وجاءت على النحو التالي:

مَنْ كَـان يَبْغي وَدَّنَـا فَعَلَى الْكَرَامَـةِ وَالرّحبْ

أوْ كَـانَ يَبْغي ذُلَّنَا فَلَهُ المَهَانَةُ والحَرَبْ

حيث نلاحظ أن البيت الأول جاء معاكسا للبيت الثاني، فعندما ربط نتيجة الود بالكرامة والترحيب، قابل عكسه الذل وربطه مع أضداد ذلك وهي المهانة والحرب، وقد أدّت المقابلة

1علي الجازم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة(البيان والمعاني والبديع)، ص283.

2مثنى نعيم حماديوعبد الناصر طه مزهر، البديع بين أصالة المعنى وتبعيته، مجلة مداد الآداب، العدد الثاني عشر، الجامعة العراقية، ص80.

3سورة الليل، الآية من 5إلى 10.

معنى القصيدة بأوجز عبارة، وأغنتها بمعاني أبعدتها عن التكلف والتكرار وكثرة الكلام، مما ساهم في توسيع المعنى وتأكيده.

والمحسنات البديعية كثيرة ومختلفة، والكلام حولها تفصيلا ليس من مقام هذا البحث، بل إنّها تدخل في علم البديع ومنها: الترديد، والتغاير، والإشتراك، والإطراد وغيرها. وبهذا نكون قد ألممنا بمختلف الظواهر الصوتية والإيقاعية التي تضمنتها القصيدة في المستوى الصوتي، لكن تعرّض الباحثون لظواهر صوتية أخرى تدخل ضمن الإيقاع الداخلي ومن هذه الظواهر؛ الترصيع، والتطريز، والتنغيم، والنبر...وغير ذلك، وفي هذا البحث سنكتفي بما ذكرناه سالفا لتناسبها مع الأنموذج المدروس.

الفصل الثالث

المستوى

الصرفيّ-المعجميّ

توطئة: لقد فهم القدماء درس الصرف فهما صحيحا حين جعلوه مع النحو علما أو حين جعل بعضهم ضرورة دراسته قبل النحو، وذلك لأهميته في الكلام وإنتاجه، ويعتبرالمستوى الصوتي من أهمّ مستويات الدراسة لما يتيحه من معرفة لجذور الكلمات وأصوله، ويختص الصرف بالكلمة المفردة فقط، فيدرس صياغتها وأحوالها، وما لها من قدرات تعبيرية كامنة فيها، وقد أدمج القدماء لفظ التصريف بلفظ الصرف فصار في دلالة واحدة، وتعرضوا إليه في كتبهم ودراساتهم[1]، وقبل الخوض في صور ومظاهر هذا المستوى ودراسته في قصيدة" شعب الجزائر مسلم"، يجدر بنا أوّلا التعريف به وضبط مفهومه بصورة عامة.

1-تعريف علم الصرف:

لغة: عرّف الصرف في المعاجم اللغوية على أنّه التغيروالتقليب من حال إلى حال ومنه تصريف الرياح أي تغييرحركتها، في قوله تعالى:" **وتَصْرِيفِ الرِّيَاحِ والسَّحَابِ المُسَخَّرِينَ بَيْنَ السَّمَاءِ والأَرْضِ**"[2]، وتصاريف الدهر أي تقلباته ونوائبه، فيقال صرّف، تصرّف تصريفا وهو مصرّف والمفعول مصرَّف، صرّف الأشياء، نقلها،بدّلها، ووجهها، ويقال تصرفت الأحوال بصاحبي، أي تغيّرت حياته[3].

اصطلاحا : بالرجوع إلى كتب التراث نجد تعريفات مختلفة لمصطلح الصرف؛ فيعرّفه (ابن جني) في قوله: "التصريف ميزان العربية، وبه تعرف أصول كلام العرب من الزوائد الداخلة عليها، ولا يوصل إلى معرفة الاشتقاق إلا به، وقد يؤخذ جزء من اللغة كبير بالقياس ولا يوصل إلى ذلك إلاّ عن طريق التصريف"[4]، أي أنّ علم الصرف عند ابن جني هو مقياس لمعرفة بنية الكلمة المفردة، وأحوالها وأوزانها.

1هادي نهر، الصرف الوافي (دراسات وصفية تطبيقية)، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط1/(2010م-1431ه)، ص9.

2سورة البقرة، الآية 164.

3هادي نهر، الصرف الوافي (دراسات وصفية تطبيقية)، ص9.

4المنصف شرح ابن جني لكتاب التصريف، الإمام أبي عثمان المازني النحوي البصري، تح: إبراهيم مصطفى، عبد الله أمين، دار الثقافة العامة، إدارة إحياء التراث القديم، ج1/ط1/(1373ه-1954م)، ص2.

وابن عصفوريقول عن الصرف:" **هو معرفة ذوات الكلم على أنفسها من غير تركيب**"[1]، ويعني بهذا أنّ علم الصرف هو العلم الذي يختص بالكلمة المفردة بعيدة عن تركيبها مع الكلمات الأخرى.

وابن عقيل يعرّفه بقوله:" التصريف هو عبارة عن علم يبحث عن أحكام بنية الكلمة العربية وما لحروفها من أصالة وزيادة أو صحة وإعلال وشبه ذلك، ولا يتعلق إلا بالأفعال والأسماء أمّا الحروف وشبهها فلا تعلق لعلم الصرف بها"[2]، وابن عقيل في هذا التعريف يبيّن لنا أنّ الصرف هو علم أي أنّ له قواعده وأسسه الخاصة به، وهو يختص ببنية الكلمة ومايحدث لها من تغييرات، ثم حدّد لنا موضوع علم الصرف وميدانه الذي يقتصر على الأسماء المتمكنّة (المعربة)، والأفعال المتصرفة، أمّا الحروف ومبنيات الأسماء وجوامد الأفعال فلا تدخل في مجال دراسته.

أمّا في العصر الحديث؛ فعرّفه علماء اللغة المحدثون على أنّه علم دراسة الكلمة من حيث الوحدات الصرفية أي العلم بأصول تعرف بها صيغ الكلمات العربيةوأحوالها وما يعرض لآخرها ممّا ليس بإعراب ولابناء ويكون ذلك من حيث إفرادها وتثنيتها وجمعها وتعريفها وتنكيرها وتذكيرها وتأنيثها وأحوال الفعل من حيث تجرده وزيادته أو صحته وإعلاله وما يشبه ذلك[3]، والصرف قسمان؛ أحدهماجعل الكلمة على صيغ مختلفة لضروب من المعاني، نحو: ضرب، ضرّب، تضرّب، تضارب واضطرب، فالكلمة التي هي مركبة من ضاد وراء وباء قد بنيت منها أبنية مختلفة لمعان مختلفة، والقسم الثاني يهتم بتغيير الكلمة عن أصلها، من غير أن يؤثر ذلك التغيير في معنى الكلمة، نحو: قَوَل تغيّر إلى قال [4].

1ابن عصفور الإشبيلي، الممتع في التصريف، تح: فخر الدين قبادة، دار المعارف، بيروت، ج1/ط1/(1407هـ-1987م)، ص30.

2بهاء الدين عبد الله بن عقيل، شرح ابن عقيل، تح: محمد يحي الدين عبد الحميد، نشر وتوزيع دار التراث، القاهرة، ج4/ط20/(1400هـ-1980م)، ص191.

3حسان عبد الله الغنيمان، الواضح في الصرف، قسم اللغة العربية كلية المعلمين، جامعة الملك سعود، (د-ت)، ص10.

4ابن عصفور الإشبيلي، الممتع في التصريف، تح: فخر الدين قبادة، ص31-32.

ويساهم علم الصرف بقدر كبير في إنماء اللغة وإثرائها، ويجعل الكلمة مطاوعة للمعنى الذي يراد تبليغه بإنجاز في التعبير واختصار في الأداء.

من خلال هذا يترائى إلينا أنّ المستوى الصوتي يتعامل مع الكلمة من جانبهاالبنائي الصوتيأكثر من المعنى، أي أنّه يهتم بدراسة التغييرات الصرفية (الإعلال والإبدال والحذف والإدغام والإمالة وتخفيف الكلمة ...)التي تطرأ على بناء الكلمة وهيئتها لاعتبارات صوتية والمقصودهنا بهيئة الكلمة؛عدد حروفها وترتيبها، والحرف الزائد والأصلي[1]، كما يهتم بصياغة الكلمة وإشتقاقها؛ كاشتقاق الفعل من المصدر واشتقاق اسم الفاعل والمفعول واسم الزمان والمكان[2].

2-تعريف الميزان الصرفي:

هو مقياس وضعه علماء العرب لمعرفة أحوال بنية الكلمة، وهو من أفضل ماعرف من مقاييس في ضبط اللغات، ويسمى (الوزن) في الكتب القديمة، وأحيانا أمثالا، فالمثل هي الأوزان؛ ولما كان أكثر الكلمات العربية تتكون من ثلاثة أحرف فإنّهم جعلوا الميزان الصرفي مكوّنا من ثلاثة أصول (ف.ع.ل)، وجعلوا الفاء تقابل الحرف الأوّل من أصل الكلمة، والعين تقابل الحرف الثاني، واللام تقابل الحرف الثالث، أمّا حركات الميزان الصرفي فهي حركالت الكلمة الموزونة نفسها .[3]

3-قضايا علم الصرف:

إنّ علم الصرف علم واسع المعارف والميادين، غزير العلم، والتفصيل فيه كثير ونحن في دراستنا هاته في غنى عنه، لذلك سنقتصر على أهمّ القضايا الصرفية الواردة في قصيدة "شعب الجزائر مسلم"، مع ضبط أهمّ مفاهيمها و وتطبيق ذلك على القصيدة مباشرة، ويتمثل ذلك في ما يلي :

1حسان عبد الله الغنيمان، الواضح في الصرف، ص11.

2المصدر نفسه، ص11.

3عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر،(د_ت)، بيروت، ص10.

3-1-الأفعال وأبنيتها :

لقد نال الفعل الحظ الأوفر من طرف النحويين والصرفيين ووقفوا على حقيقة وبيان أبنيته واستعمالاته، لما له من أهمية كبيرة في بناء النصوص الأدبية عامة والشعرية خاصة، ويعرّف الفعل على أنّه "كل ما دل على حدث مقترن بزمن يدل على معنى، وهو من حيث الزمن ثلاثة أنواع؛ ماض ومضارع وأمر، وبالنسبة إلى فاعله معلوم أو مجهول، وبالنسبة إلى عمله لازم ومتعد، وبالنسبة إلى أبنيته مجرّد ومزيد، وبالنسبة إلى صحته وإعلاله فنقول فعل معتل وفعل صحيح"[1].

أقسام الفعل: ينقسم الفعل من حيث التجرد والزيادة؛ أي باعتبار أصالة حروفه وزيادتها إلى قسمين:

أ-**الفعل المجرد:** وهو ماكانت جميع حروفه أصلية، فالفعل (كتب)؛ فعل مجرد لأنّ جميع حروفه أصول، والدليل على ذلك أنّ حذف أي حرف منها يؤدي إلى فساد المعنى واختلاله، ولكن حذف أي حرف من الحروف الأصلية لعلّة صرفية يبقي الفعل مجردا ولا يفسد المعنى، كالفعل وقف الذي يصبح (قف) في حالة الأمر فتحذف واوه (فاء الفعل)، فحذف الواو لا يغير من تجرد الفعل ولا معناه.[2]

وينقسم المجرد إلى قسمين:

المجرد الثلاثي: وهو ما تألف من ثلاثة حروف أصلية، وله ستة أوزان؛ تعرف بتوافق واختلاف حركة العين في الماضي والمضارع [3]، جمعها هذا البيت الشعري[4]:

فتح ضم فتح كسر فتحتان كسر فتح ضم ضم كسرتان

1عاطف فضل محمد، النحو الوظيفي، دار المسيرة، عمّان، ط1/(1432هـ-2011م)، ط2/(1434هـ-2013م)، ص185.

2محمود سليمان ياقوت، الصرف التعليمي والتطبيق في القرآن الكريم، مكتبة المنار الإسلامية للطباعة والنشر وتوزيع الكتب والأشرطة الإسلامية، الكويت، ط1/(1420هـ-1999م)، ص75.

3عبد الهادي الفضلي، مختصر الصرف، دار القلم، بيروت،(د-ت)، ص83.

4سميرة حيدا، علم الصرف لبنات وأسس، دار الألوكة، المغرب، (د-ت)، ص9.

وهي كالتالي:

فَعَلَ–يَفْعُلُ: فتح–ضم نحو:سَلَكَ–يَسْلُكُ، نَصَرَ–يَنْصُرُ.

فَعَلَ–يَفْعِلُ: فتح–كسرنحو: جَلَسَ–يَجْلِسُ، جَذَبَ–يَجْذِبُ.

فَعَلَ–يَفْعَلُ: فتحتان نحو: قَرَأَ–يَقْرَأُ، خَشَعَ–يَخْشَعُ.

فَعِلَ–يَفْعَلُ: كسر–فتح نحو: صَعِدَ–يَصْعَدُ، قَبِلَ–يَقْبَلُ.

فَعُلَ–يَفْعُلُ: ضم–ضم نحو: كَرُمَ–يَكْرُمُ، ثَقُلَ–يَثْقُلُ.

فَعِلَ–يَفْعِلُ: كسرتان نحو: حَرِصَ–يَحْرِصُ، حَسَبَ–يَحْسِبُ.

المجرد الرباعي: وهو ما تألف من أربعة حروف أصلية وله وزن واحد فحسب هو (فَعْلَلَ) نحو: دَحْرَجَ، طَمْأَنَ، عَرْبَدَ(ساء خلقه)[1].

وقد أشار علماء الصرف إلى مجموعة من الأوزان الملحقة بالرباعي المجرّد وأصلها من الثلاثي، فزيد عليها حرف وهي[2]:

فَوْعَلَ: مثل جَوْرَبَ (أي لبس جوربه) وأصلها جَرَبَ، وهَوْبَرَوأصلها هَبَرَ(يقال هوبرت الناقة أي كثر لحمها).

فَعْوَلَ: كجَهْوَرَ أصلها جَهَرَ.

فَيْعَلَ: كبَيْقَرَ (بمعنى هاجر من أرض لأرض).

فَعْيَلَ: كرَهْيَأَ (بمعنى ضعف وعجز).

فَنْعَلَ: كسَنْبَلَ (سنبل الزرع،أي أخرج سنبله) أصلها سَبُلَ .

يَفْعَلَ: كيَرْنَأَ (أي اصطبغ بالحناء).

الفعل المزيد: وهو مازيد على حروفه الأصلية حرف أو أكثر، وتكون الزيادة إمّا بتضعيف عين الفعل ولامه أي الحرف الثاني والثالث، أو بزيادة حرف من حروف الزيادة التي جمعت في كلمة (سألتمونيها)، وهذه الزيادة لها معنى إضافي عن معناه الأصلي[1]، وينقسم إلى[2] :

1محمود سليمان ياقوت، الصرف التعليمي والتطبيق في القرآن الكريم، ص78.

2المرجع نفسه، ص79–80.

-**الثلاثي المزيد بحرف**، وأوزانه:

أَفْعَلَ بزيادة الهمزة نحو: أَكْرَمَ، وأَحْسَنَ.

فَعَّلَ بتضعيف العين نحو: فَهَّمَ، صَلَّى.

فَاعَلَ بزيادة همزة وصل نحو: قَاتَلَ.

-**الثلاثي المزيد بحرفين**، وأوزانه خمسة:

انْفَعَلَ بزيادة همزة وصل ونون نحو: انْقَضَى، وانْطَوَى.

افْتَعَلَ بزيادة همزة وصل وتاء نحو: اقْتَدَى، افْتَخَرَ.

افْعَلَّ بزيادة همزة وصل وتضعيف اللام نحو: اصْفَرَّ .

تَفَعَّلَ بزيادة تاء وتضعيف العين نحو: تَعَلَّمَ.

تَفَاعَلَ بزيادة تاء وألف مد نحو: تَبَاعَدَ.

-**الثلاثي المزيد بثلاثة أحرف**، وأوزانه أربعة:

اسْتَفْعَلَ نحو: اسْتَفْهَمَ، اسْتَغْفَرَ .

افْعَوْعَلَ نحو: اعْشَوْشَبَ(أي كثر عشبه).

افْعَالَّ نحو: احْمَارَّ.

افْعَوَّلَ نحو: اعْلَوَّطَ (تعلق بعنق البعير وركبه).

-**الرباعي المزيد بحرف:** وينتج عن ذلك وزن واحد بزيادة حرف التاء فيصبح (تَفَعْلَلَ) كـ(تَدَحْرَجَ).

-**الرباعي المزيد بحرفين**، وله وزنان:

افْعَنْلَلَ نحو: احْرَنْجَمَ (يقال احرنجم القوم والدواب أي اجتمعت).

افْعَلَلَّ نحو: اقْشَعَرَّ، اكْفَهَرَّ(عبس).

1سميرة حيدا، علم الصرف لبنات وأسس، ص10-11.

2محمود سليمان ياقوت، الصرف التعليمي والتطبيق في القرآن الكريم، ص81-82.

إنّ دراسة الفعل بالاعتماد على الاستعمالات المعزولة لا يكتمل معناها إلّا بمراعاة السياقات الواردة فيها حتى يتبيّن لنا دوره في بناء القصيدة وتفاعلها مع أغراضها، وقصيدة "شعب الجزائر مسلم" ككل القصائد جاءت مثقلة بالأفعال بمختلف أنواعها وصيغها، ومن ذلك الأفعال الثلاثية المجردة والمزيدة، في مقابلانعدام للأفعال الرباعية.

استخراج الأفعال المجرّدة والمزيدة من قصيدة" شعب الجزائر مسلم"

أولا: الأفعال المجردة:[1]

الفعل المجرد	نوعه	وزنه(في الماضي والمضارع)	الفعل المجرد	نوعه	وزنه(في الماضي والمضارع)
رَقِيت (رَقِى)	ثلاثي مجرد	فَعِلَ– يفْعَلُ	كَذَب	ثلاثي مجرد	فَعَلَ– يَفْعِلُ
وُقِيت (وَقَى)	ثلاثي مجرد	فَعَلَ– يَعِلُ	رَام	ثلاثي مجرد	فَعَلَ– يَفْعُل
مُنِحت (مَنَح)	ثلاثي مجرد	فَعَلَ– يَفْعَلُ	خُذ(أَخَذ)	ثلاثي مجرد	فَعَلَ– يَفْعُلُ
تَسْمُو (سَما)	ثلاثي مجرد	فَعَلَ– يَفْعُلُ	خُض (خَاض)	ثلاثي مجرد	فَعَلَ– يَفْعُلُ
أَحْيَيت (حَيِي)	ثلاثي مجرد	فعِلَ– يَفْعَلُ	تَهَب(هَاب)	ثلاثي مجرد	فَعَلَ– يَفْعَلُ
يُبْرِي (بَرِأ)	ثلاثي مجرد	فَعِل– يُفْعَلُ	ارْفَع (رَفَع)	ثلاثي مجرد	فَعَلَ– يَفْعَلُ
نَصَب	ثلاثي مجرد	فَعَلَ– يَفْعِلُ	اهْزُز (هَزّ)	ثلاثي مجرد	فَعَلَ– يَفْعُلُ
يَفْدِيها (فَدَى)	ثلاثي مجرد	فَعَلَ– يَفْعِلُ	يُمْزَج (مَزَج)	ثلاثي مجرد	فَعَلَ– يَفْعُلُ
يَحْمِي (حَمَى)	ثلاثي مجرد	فَعَلَ– يَفْعِلُ	وَثَب	ثلاثي مجرد	فَعَلَ– يَعِلُ
يَعُود (عَاد)	ثلاثي مجرد	فَعَلَ– يَفْعَلُ	عَرَف	ثلاثي مجرد	فَعَلَ– يَفْعِلُ
ذَهَب	ثلاثي مجرد	فَعَلَ– يَفْعَلُ	نَضَب	ثلاثي مجرد	فَعَلَ– يَفْعُلُ
يَرَى (رَأى)	ثلاثي مجرد	فَعَلَ– يَفَلُ	آخِذِين (أَخَذ)	ثلاثي مجرد	فَعَلَ– يَفْعُلُ

1. قصيدة شعب الجزائر مسلم ، للشاعر والعلامة عبد الحميد بن باديس.

صَدَحَت (صَدَح)	ثلاثي مجرد	فَعَلَ– يَفْعَلُ	نَزِيد(زَاد)	ثلاثي مجرد	فَعَلَ– يَفْعِلُ
عمّ	ثلاثي مجرد	فَعَلَ– يَفْعُلُ	نَدْعو(دَعَا)	ثلاثي مجرد	فَعَلَ– يَفْعُلُ
أَرَيْت (أَرَى)	ثلاثي مجرد	فَعَلَ– يَفَلُ	نولِي(وَلِي)	ثلاثي مجرد	فَعِلَ– يَفْعِلُ
قَال	ثلاثي مجرد	فَعَلَ– يَفْعُلُ	يَبْغِي (بَغَى)	ثلاثي مجرد	فَعَلَ– يَفْعِلُ
حَاد	ثلاثي مجرد	فَعَلَ– يَفْعِلُ	خَطّ	ثلاثي مجرد	فَعَلَ– يَفُعُلُ
مَات	ثلاثي مجرد	فَعَلَ– يَفْعُلُ	هَلَكْت (هَلَك)	ثلاثي مجرد	فَعَلَ– يَفْعَلُ
نَحُلّ (حَلّ)	ثلاثي مجرد	فَعَلَ– يَفْعُلُ	اصْدِم (صَدَم)	ثلاثي مجرد	فَعَلَ– يَفْعِلُ
اقْلَع (قَلَع)	ثلاثي مجرد	فَعَلَ– يَفْعَلُ	غَصَب	ثلاثي مجرد	فَعَلَ– يَفْعَلُ
وَجَب	ثلاثي مجرد	فَعَلَ– يَعِلُ			

ثانيا : الأفعال المزيدة:[1]

الفعل المزيد	نوعه	وزنه	حروف الزيادة
حُيّيت (حَيَّا)	ثلاثي مزيد بحرف	فَعَّلَ	تضعيف العين
انْتَصَب	ثلاثي مزيد بحرفين	افْتَعَلَ	زيادة همزة وصل وتاء
غَذّاه (غَذّى)	ثلاثي مزيد بحرف	فَعَّلَ	تضعيف العين
اقْتَدَى	ثلاثي مزيد بحرفين	افْتَعَلَ	زيادة همزة وصل وتاء
انْتَسَب	ثلاثي مزيد بحرفين	افْتَعَلَ	زيادة همزة وصل وتاء
يُغْرِي (أَغْرَى)	ثلاثي مزيد بحرف	أَفْعَلَ	زيادة الهمزة
رَجَّعْت (رَجَّع)	ثلاثي مزيد بحرف	فَعَّلَ	تضعيف العين

1قصيدة شعب الجزائر مسلم، للشاعر والعلامة لابن باديس .

قَرَّرَته (قَرَّر)	ثلاثي مزيد بحرف	فَعَّلَ	تضعيف العين
اقْتَرَب	ثلاثي مزيد بحرفين	افْتَعَلَ	زيادة همزة وصل وتاء
انْتَبَهْنَا (انْتَبَه)	ثلاثي مزيد بحرفين	افْتَعَلَ	زيادة همزة وصل وتاء
أوسد(وَسَّد)	ثلاثي مزيد بحرف	فَعَّلَ	تضعيف العين
أذقتنا(أَذَاق)	ثلاثي مزيد بحرف	أَفْعَلَ	زيادة الهمزة

من خلال إحصائنا للأفعال المجردة والمزيدة من قصيدة "شعب الجزائر مسلم"، وجدنا 43 فعلا مجردا ثلاثيا، تكرّرت بعضها، في مقابل 12 فعلا مزيدا، أي أنّ الأفعال المجردة غلبت على القصيدة باختلاف أوزانها، في حين لم نجد فعلا رباعيا مجردا، أمّا الأفعال المزيدة فكانت قليلة مقارنة بالأفعال المجردة الثلاثية وجاءت في دلالات واضحة، وقد وردت على نوعين فقط ثلاثية مزيدة بحرف وحرفين، أمّا أوزانها فجاءت على ثلاثة أوزان وهي: (فَعَّلَ) بتضعيف العين وذكر في هذا الوزن خمسة أفعال، و(افْتَعَلَ) بزيادة همزة وصل وتاء وذكر في هذا الوزن خمسة أفعال، و(أَفْعَلَ) بزيادة همزة وجاء في هذا الوزن فعلين .

لقد تضمنت أبنة الأفعال في القصيدة دلالات مختلفة استمدها الشاعر من صيغها الصرفية، فالأفعال الثلاثية المجردة مثلا تعدّدت دلالاتها بتعدد أوزانها؛ فمنها مادل على الحياة والنهوض من جديد والرفعة مثل(حيي، برأ، رقي، سما)، ومنها مادل على الثورة واسترجاع الحرية ومواجهة الأعداد والدفاع عن الوطن والهوية مثل(ذاق، هزّ، صدم، رفع، أخذ، أرى، فدى ، حمى، عاد).

أمّا الأفعال المزيدة فجاءت دلالتها واضحة قليلة بقلّة أوزانها فصيغة (افْتَعَل) جاءت للدلالة على المطاوعة والانتماء مثل(اقتدى، انتسب، انتصب، انتبه، اقترب)، أما ماجاء على وزن (فَعَّلَ) مثل(حيّى، غذّى، قرّر)؛ فدلت على التكثير والقوة .

وينقسم الفعل باعتبار إسناده إلى فاعله أو نائبه إلى:

أ-**فعل مبني للمجهول** : وهو الفعل الذي يتم حذف فاعله وينوب عنه نائبه، كقولنا:" درس الطالب الدرس" فهذه جملة طبيعية مركبّة من فعل وفاعل ومفعول به، وفي حالة تحويلها للمبني للمجهول تكون:"دُرِسَ الدرسُ"، وهنا حذف الفاعل وناب عنه نائبه (المفعول به)، ولا يؤخذ إلا من الفعل المتعدي ليصرّح إسناده[1].

ب-**الفعل المبني للمعلوم**: وهو الفعل الذي يشير لفاعله في الجملة ويأتي في صورة الأفعال الثلاثة الماضي والمضارع والأمر[2].

وفي قصيدة " شعب الجزائر مسلم" نلاحظ ورود ثلاثة أفعال مبنية للمجهول في بداية القصيدة (حُيّيت، وُقِيت، مُنِحت) وجاءت هذه الأفعال على صيغة الدعاء بحيث يصحّ أن نقول حياك الله، وقاك الله، ومنحك الله، فلفظ الجلالة هنا غائب في اللفظ، لكنّه حاضر في الدين وعقيدة الشاعر والشعب الجزائري.

أمّا بقية الأفعال فجاءت مبنية للمعلوم مركبة تركيبا عاديا دالة على زمن الحاضر الذي نظم فيه عبد الحميد بن باديس قصيدته مثل (أحييت، حيي، انتسب، اقتدى ...).

وينقسم الفعل باعتبار نوع حروفه إلى صحيح ومعتل :

أ-**الفعل الصحيح**: وهو ما كانت حروفه الأصول صحيحة وليست بحروف علّة (وهي الواو والألف والياء) نحو: كتب، رسم، قرأ[3].

وينقسم إلى:

الفعل الصحيح السالم: وهو ما سلمت حروفه الأصلية من الهمز والتضعيف مثل: كتب، فرح.

1عبد الهادي الفضلي، مختصر الصرف، ص97.

2راجي الأسمر، المعجم المفصل في علم الصرف، مراجعة: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت،(1418هـ-1997م)، ص330.

3حسان عبد الله الغنيمان، الواضح في الصرف، ص31.

الفعل الصحيح المهموز: وهو ماكان أحد حروفه الأصلية همز مثل: أخذ، سأل، قرأ.

الفعل الصحيح المضعّف: وهو في الثلاثي ماكانت عينه ولامه من جنس واحد مثل: مدّ، شدّ، وفي الرباعي ماكانت فاؤه ولامه الأولى من جنس واحد وعينه ولامه الثانية من جنس آخر مثل: زلزل.[1]

ب-**الفعل المعتل**:وهو ماكان في حروفه الأصلية حرف علّة نحو: وعد، قال، وفى[2].

وينقسم إلى:

الفعل المثال: ماكانت فاؤه حرف علّة نحو: وجد، وعد.

الفعل الأجوف: وهو ماكانت عينه حرف علّة نحو: قال، حاد.

الفعل الناقص: وهو ماكانت لامه حرف علّة نحو: رمى، سقى.

الفعل اللفيف: وهو ماكان فيه حرفا علّة، وينقسم إلى قسمين:

-**اللفيف المقرون:** وهو ماكانت عينه ولامه حرفي علّة نحو: طوى.

-**اللفيف المفروق:** وهو ماكانت فاؤه ولامه حرفي علّة نحو: وقى.

وفي الجدول الآتي سنحاول إحصاء الأفعال المعتلة والصحيحة الموجودة في قصيدة" شعب الجزائر مسلم":[3]

الفعل الصحيح			**الفعل المعتل**			
السالم	**المهموز**	**المضعّف**	**المثال**	**الأجوف**	**الناقص**	**اللفيف**
منحت (منح)	يبري (برأ)	عمّ	وثب	يعود(عاد)	ندعو(دعا)	وقيت(وقى)
نصب	خذ(أخذ)	خطّ	وجب	قال	رقيت (رقى)	نولي(ولي)
ذهب		اهزز(هزّ)		حاد	تسمو(سما)	أحييت(حيي)
صدحت(صدح)		نحل (حلّ)		مات	يفديها(فدى)	

1عبد الهادي الفضلي، مختصر الصرف، ص87

2المرجع نفسه، ص87-88.

3قصيدة" شعب الجزائر مسلم".

كذب				رام	يحمي(حمى)	
يمزج (مزج)				خض(خاض)	يرى (رأى)	
عرف				تهب (هاب)	أريت(أرى)	
نضب				أذقتنا(ذاق)	يبغي(بغى)	
هلكت(هلك)				نزيد(زاد)	حيّى	
اقلع(قلع)					اقتدى	
اصدم(صدم)						
انتسب						
انتصب						
اقترب						

من خلال هذا الجدول نلاحظ أنّ الشاعر عبد الحميد بن باديس اختار الأفعال المعتلة على الأفعال الصحيحة، ولو أنّه استعمل بعض الأفعال الصحيحة ومزج بين النوعين، لكن ما نلاحظه هو غلبة الأفعال المعتلة في القصيدة، وهي ماكانت أحد حروفها الأصلية حرف علّة(الواو والألف والياء) وصفة العلّة التي اكتسبتها هاته الحروف ناتجة عن ما يصيبها من تغيير وتبديل عندما يتغير تصريف الفعل فهي شبيهة بذلك العليل الذي يتقلب حاله في علّته فتارة يقوم نشيطا وتارة تراه خامدا مرهقا لا يستطيع القيام، وفي قصيدتنا " شعب الجزائر مسلم" شيء من هاته الدلالة فكأنّما ابن باديس من خلال استعماله للأفعال المعتلة بكثرة يشبّه الجزائر بحال المريض العليل المتقلب الحال بسبب ماسببه الاستدمار الفرنسي إليه من أذى، ومحاولته لطمس هويته والقضاء على لغته العربية ، فصار الشعب الجزائري عليلا يتأوه بين حبه واعتزازه بانتمائه العربي الجزائري المسلم وبين ضغط المستعمر الفرنسي عليه، ومن هاته الأفعال(حاد، مات،رام،هاب،رقى،سما،أرى،حمى،.....).

أمّا الأفعال الصحيحة في القصيدة فجاءت دلالتها متعلقة بالثورة على المستعمر ومحاولة استرجاع الحرية التي يناشد بها الشاعر شعبه ويدفعهم لها، فهو يقدّم لهم وصفة علاجية لهذا الداء والعلّة التي أصابهتم، ومن الأفعال الصحيحة التي وردت في القصيدة (ذهب، نصب، صدح،صدم، قلع، هلك، هزّ، حلّ...).

3-2-الأسماء وأبنيتها:

1-تعريف الاسم: الاسم عند اللغويين" هو مادلّ على مسمى، وعند النحويين فهو مادل على معنى في نفسه وليس الزمن جزء منه"[1]، وعرّف على أنّه" لفظ يفيد الثبوت وغير مقيّد بزمن ولا يقتضي تحديد المعنى بالشيء وللاسم دلالة حقيقية غير مقيّدة بزمن والإخبار به أعمّ من الفعل"[2]، ويتميّز الاسم عن الفعل والحرف بعدّة علامات منها: الجر، والتنوين، التعريف والتنكير، والنداء[3].

2-أقسام الاسم:

ينقسم الاسم من حيث التجرد والزيادة إلى:

أ-الاسم المجرد: هو ماكانت حروفه أصلية وليس فيها شيء من أحرف الزيادة، وينقسم إلى: مجرّد ثلاثي(قمر، ملك)، ومجرّدرباعي(جعفر،درهم)، ومجرّد خماسي (سفرجل)[4].

أوزان الاسم الثلاثي المجرد:

قسّمها العلماء إلى عشرة أوزان تتمثل في مايلي:[5]

فَعْلٌ ←بَيْتٌ، ضَخْمٌ. **فِعْلٌ**←عِلْمٌ، جِلْدٌ.

فُعْلٌ←قُفْلٌ، قُرْطٌ. **فَعَلٌ**←جَمَلٌ، قَمَرٌ.

1محمود سليمان ياقوت، الصرف التعليمي والتطبيق في القرآن الكريم، ص 139.

2محمود عكاشة، البناء الصرفي في الخطاب المعاصر(دراسة في الألفاظ التراثية والمحدثة)، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة-مصر، (د-ت)، ص15.

3محمود سليمان ياقوت، الصرف التعليمي والتطبيق في القرآن الكريم، ص139-144.

4عبد الهادي الفضلي، مختصر الصرف، ص23-24 .

5محمود سليمان ياقوت، الصرف التعليمي والتطبيق في القرآن الكريم، ص160-162.

فُعَلٌ←صُرَدٌ (طائر ضخم الراس). **فَعِلٌ**← كَتِفٌ، حَذِرٌ.

← حُطَمٌ (بمعنى الراعي العنيف).

فِعَلٌ←عِنَبٌ،عِدَى(قوم عدى أي أعداء).**فَعُلٌ** ←رَجُلٌ.

فِعِلٌ←إِبِلٌ .**فُعُل**←عُنُقٌ، طُلُقٌ.

أوزان الاسم الرباعي المجرد:[1]

هناك 48 وزنا، أهملت الكثير منها وأشار العرب لستة منها وهي على النحو التالي:

فَعْلَلٌ←جَعْفَرٌ، سَلْهَبٌ(الطويل).

فُعْلُلٌ← بُلْبُلٌ، جُرْشُعٌ(العظيم من الإبل والخيل).

فِعَلٌّ← فِطَحْلٌ(اسم زمن قديم).

←رِبَحْلٌ(عظيم الشأن).

فِعْلِلٌ←زِبْرِجٌ (الحلية والزينة).

←عِنْفِصٌ(المرأة البدينة).

فِعْلَلٌ← دِرْهَمٌ، هِجْرَعٌ(الأحمق).

فُعْلَلٌ←جُؤْذَرٌ(ولد البقرة الوحشية).

←جُرْشُعٌ(الطويل).

أوزان الاسم الخماسي المجرد:[2]

هناك 192 وزنا، أهمل منها الكثير وأشار العرب إلى أربعة منها وهي:

فَعَلَّلٌ←سَفَرْجَلٌ، جَحَنْدَلٌ(القصير).

فُعَلِّلٌ←خُزَعْبِلٌ(الفكاهة والمزاح).

← قُذَعْمِلٌ(القصير الضخم).

فَعْلَلِلٌ←صَهْصَلِقٌ(العجوز شديدة الصوت).

1محمود سليمان ياقوت، الصرف التعليمي والتطبيق في القرآن الكريم، ص163-164.

2. المرجع نفسه، ص165.

← جَحْمَرِشٌ(العجوز الكبيرة).

فِعْلَلٌ ←قَرْطَعْبٌ(القطعة من الخرقة).

ب-الاسم المزيد: وهو مازيد فيه حرف أو أكثر من حروف الزيادة على حروفه الأصلية، مثل: استغفار، انطلاق[1].

وقسمه العلماء إلى:[2]

المزيد بحرف مثل:فاهم،احمد.

المزيد بحرفين مثل:مفهوم، منطلق.

المزيد بثلاث أحرف مثل: مستغفر.

المزيد باربعة أحرف مثل: استغفار.

من خلال هذه النظرة الموجزة حول الاسم ونوعه باعتبار التجرد والزيادة حاولنا الوقوف على طبيعة الأسماء التي استعملها الشاعر ورتّبناها حسب الجدول الآتي:[3]

الاسم المجرد	نوعه	وزنه	الاسم المزيد	نوعه	وزنه
جَمْعٌ	مجرّد ثلاثي	فَعْلٌ	سَامِيَة (سَامِي)	مزيد بحرف	فَاعِل
الأَدَب(أَدَبٌ)	مجرّد ثلاثي	فَعَلٌ	الكائدين(كَائِدٌ)	مزيد بحرف	فَاعِلٌ
الرُّتَب(رُتَبٌ)	مجرّد ثلاثي	فُعَلٌ	الدَّسَائِس(دَسَائِسٌ)	مزيد بحرفين	فَعَائِلٌ
شَرٌّ	مجرّد ثلاثي	فَعْلٌ	العَلياء(عَلْيَاءٌ)	مزيد بحرفين	فَعْلِاءٌ
الشّغب(شَغَبٌ)	مجرّد ثلاثي	فَعَلٌ	مَوْلِدٌ	مزيد بحرف	مَفْعِلٌ
النّفوس(نَفْسٌ)	مجرّد ثلاثي	فَعْلٌ	الأَنَام(أَنَامٌ)	مزيد بحرف	فَعِالٌ
الحقَب(حِقَبٌ)	مجرّد ثلاثي	فِعَلٌ	الإسلام(إِسْلَامٌ)	مزيد بحرفين	إِفْعَالٌ

1عبد الهادي الفضلي، مختصر الصرف، ص23

2محمود سليمان ياقوت، الصرف التعليمي والتطبيق في القرآن الكريم، ص 166-185.(أوزان الاسم المزيد كثيرة لمعرفتها يمكن الرجوع لكتب الصرف)

3قصيدة شعب الجزائر مسلم.

الوصب(وَصِبٌ)	مجرّد ثلاثي	فَعِلٌ	بِنَائه(بِنَاءٌ)	مزيد بحرف	فِعَالٌ
العلم(عِلْمٌ)	مجرّد ثلاثي	فِعْلٌ	الخافقات(خَافِقٌ)	مزيد بحرف	فَاعِلٌ
الأخلاق(خُلُقٌ)	مجرّد ثلاثي	فُعُلٌ	رايته(رَايَةٌ)	مزيد بحرف	فَاعَلٌ
نَشْءٌ	مجرّد ثلاثي	فَعْلٌ	بَارِقَة	مزيد بحرف	فَاعِلٌ
عَجَبٌ	مجرّد ثلاثي	فَعَلٌ	الجَزَائِر (جَزَائِر)	مزيد بحرفين	فَعَائِل
أُسّ(أسُسٌ)	مجرّد ثلاثي	فُعُلٌ	الحياة(حَيَاةٌ)	مزيد بحرف	فَعَالٌ
حُبٌّ	مجرّد ثلاثي	فُعْلٌ	الشدائد(شَدَائِدٌ)	مزيد بحرفين	فَعَائِل
أشياخ (شَيْخٌ)	مجرّد ثلاثي	فَعْلٌ	الفصاح(فَّصِيحٌ)	مزيد بحرف	فَعِيلٌ
نُجُبٌ	مجرّد ثلاثي	فُعُلٌ	الفصحى(فُصْحَى)	مزيد بحرف	فُعْلَى
سيره(سَيْرٌ)	مجرّد ثلاثي	فَعْلٌ	ألذّ	مزيد بحرف	أَفْعَلْ
الحقّ(حَقٌّ)	مجرّد ثلاثي	فَعْلٌ	صيحتي(صَيْحَةٌ)	مزيد بحرف	فَعْلَةٌ
القلوب(قَلْبٌ)	مجرّد ثلاثي	فَعْلٌ	العروبة	نزيد بحرفين	فُعُولَة
الرّوح(رُوحٌ)	مجرّد ثلاثي	فُعْلٌ	إدماجا(إِدْمَاجٌ)	مزيد بحرفين	إِفْعِالٌ
النّشب(نَشَبٌ)	مجرّد ثلاثي	فَعَلٌ	المحال(مُحَالٌ)	مزيد بحرف	فُعَالٌ
حماها(حِمَا)	مجرّد ثلاثي	فِعَلٌ	رجاؤنا(رَجَاءٌ)	مزيد بحرف	فَعَالٌ
الغضب(غَضَبٌ)	مجرّد ثلاثي	فَعَلٌ	الصباح(صَبَاحٌ)	مزيد بحرف	فَعَالٌ
قومه(قَوْمٌ)	مجرّد ثلاثي	فَعْلٌ	سلاحها(سِلاحٌ)	مزيد بحرف	فِعَالٌ
عزّهم(عِزٌّ)	مجرّد ثلاثي	فِعْلٌ	مَنَارٌ	مزيد بحرف	فَعَالٌ
ذُخْرٌ	مجرّد ثلاثي	فُعْلٌ	الإحسان(إِحْسَانٌ)	مزيد بحرفين	إِفْعَالٌ
الكرب(كَرَبٌ)	مجرّد ثلاثي	فَعَلٌ	الظالمين(ظَالِمٌ)	مزيد بحرف	فَاعِلٌ
بلابل(بُلْبُلٌ)	مجرّد رباعي	فُعْلُلٌ	الخائنين(خَائِنٌ)	مزيد بحرف	فَاعِلٌ
الطّرب(طَرَبٌ)	مجرّد ثلاثي	فَعَلٌ	الجامدين(جَامِدٌ)	مزيد بحرف	فَاعِلٌ

طعما(طَعْمٌ)	مجرّد ثلاثي	فَعْلٌ	الأمام(أمَامٌ)	مزيد بحرف	فَعَالٌ
الضّرب(ضَرَبٌ)	مجرّد ثلاثي	فَعَلٌ	الزّمان(زَمَانٌ)	مزيد بحرف	فَعَالٌ
الأَبصار (بَصَرٌ)	مجرّد ثلاثي	فَعَلٌ	قديمنا(قَدِيمٌ)	مزيد بحرف	فَعِيلٌ
الكتب(كُتُبٌ)	مجرّد ثلاثي	فُعُلٌ	الحسنى(حُسْنَى)	مزيد بحرف	فُعْلَى
شَعْبٌ	مجرّد ثلاثي	فَعْلٌ	مَركزنا(مَرْكَزٌ)	مزيد بحرف	مَفْعِلٌ
أصله(أَصْلٌ)	مجرّد ثلاثي	فَعْلٌ	شريفا(شَرِيفٌ)	مزيد بحرف	فَعِيلٌ
الطّلب(طَلَبٌ)	مجرّد ثلاثي	فَعَلٌ	الكرامة(كَرَامِةٌ)	مزيد بحرفين	فَعَالَةٌ
الخطوب(خَطْبٌ)	مجرّد ثلاثي	فَعْلٌ	المهانة(مَهَانَةٌ)	مزيد بحرفين	فَعَالَةٌ
العدل(عَدْلٌ)	مجرّد ثلاثي	فَعْلٌ	نِظَامٌ	مزيد بحرف	فِعَالٌ
السّمّ(سُمٌّ)	مجرّد ثلاثي	فُعْلٌ			
الرّهب(رَهَبٌ)	مجرّد ثلاثي	فَعَلٌ			
جذور (جِذْرٌ)	مجرّد ثلاثي	فِعْلٌ			
العطب(عَطَبٌ)	مجرّد ثلاثي	فَعَلٌ			
الخشب(خَشَبٌ)	مجرّد ثلاثي	فَعَلٌ			
المعالي(عَالٌ)	مجرّد ثلاثي	فَعْلٌ			
إبْنا(إبْنٌ)	مجرّد ثلاثي	فَعْلٌ			
أبٌّ	مجرّد ثلاثي	فَعْلٌ			
الألى(أُلَى)	مجرّد ثلاثي	فُعَل			
الجمّ(جُمٌّ)	مجرّد ثلاثي	فُعْلٌ			
الحسب(حَسَبٌ)	مجرّد ثلاثي	فَعَلٌ			
المجد(مَجْدٌ)	مجرّد ثلاثي	فَعْلٌ			
نَسْلٌ	مجرّد ثلاثي	فَعْلٌ			

الأهب(أُهَبٌ)	مجرّد ثلاثي	فُعَلٌ			
الورى(وَرَى)	مجرّد ثلاثي	فَعَل			
عضوا(عُضْوٌ)	مجرّد ثلاثي	فُعْلٌ			
أهلها(أَهْلٌ)	مجرّد ثلاثي	فَعْلٌ			
الرّغب(رَغَبٌ)	مجرّد ثلاثي	فَعْلٌ			
ودّنا(وُدٌ)	مجرّد ثلاثي	فُعْلٌ			
الرّحب(رَحَبٌ)	مجرّد ثلاثي	فَعَلٌ			
ذلّنا(ذُلٌ)	مجرّد ثلاثي	فُعْلٌ			
الحرب(حَرْبٌ)	مجرّد ثلاثي	فَعْلٌ			
النّور (نُورٌ)	مجرّد ثلاثي	فُعْلٌ			
اللّهب(لَهَبٌ)	مجرّد ثلاثي	فَعَلٌ			
عهدي(عَهْدٌ)	مجرّد ثلاثي	فَعْلٌ			
التّرب(تُرَبٌ)	مجرّد ثلاثي	فُعَلٌ			
العرب(عَرَبٌ)	مجرّد ثلاثي	فَعَلٌ			

كان هذا الجدول لأبنية الأسماء التي استعملها الشاعر في قصيدته بشكل متنوع بين الأسماء المجردة والأسماء المزيدة ليدّل بها على مسمّيات معيّنة، حاملة لإيحاءات مختلفة تحدّدها طبيعة السياق التي وردت فيه، والملاحظ من هذا الجدول استعمال الشاعر للأسماء المجردة أكثرمن الأسماء المزيدة، حيث نجد 66 اسما مجرد في مقابل مايقارب 39 اسما مزيدا، وقد تكررت بعض الأسماء في القصيدة، والأسماء المجرّدة (والتي سبق لنا تعريفها بأنّها ماكانت حروفها أصلية لا زيادة فيها) وصفة التجرد هذه جاءت لتدل على حقيقة المعاني والدلالات التي توحي بها الأسماء في سياق الكلام، فنجد بعضها مادل على الاستعمار الفرنسي وما

سببه من دمار واغتصاب لأرض الجزائر ومساس بالهوية الجزائرية العربية المسلمة (شرّ، الشّغب، الوصب(المرض)، الكرب، الخطوب(الخطب)، العطب...)

ومنها ماجاءت لتعبّر عن الجيل الصاعد، والشباب المتفائل الذي ينشأ منشأً عربيا مسلما جزائريا مقتدين بمشايخ أهل وطنهم معتزين بانتماءهم لهذه الأرض الطاهرة فبهم ترتقي الجزائر وتنهض من جديد(نشء، الأدب، الرتب، جمع، عجب، العلم، الأخلاق(خلق)، أشياخ(شيخ)، نجب، سيره، قوم، ذخر، العرب، ...).

ومنها ماجاء للدلالة على مطالبة الشاعر من هذا النشء الصاعد بالثورة على أعدائهم ومن يحاول طمس هويتهم وانتماءاتهم(الغضب، الرّهب، جذور(جذر)، النفوس(نفس)، حماها، الروح، حقّ، الحياة، عزّهم،الحرب، ...)

أمّا الأفعال المزيدة (والتي عرّفناها سابقا بأنّها ماكانت فيها حروف زيادة عن حروفها الأصلية) ، فقد جاءت هي الأخرى مختلفة الدلالات والمعاني حسب ماجاءت فيه من سياق، لكن المعنى الذي يفهمه القارئ بصورة واضحة هو دلالتها على المستعمر الفرنسي والخائنين لهذا الوطن، الذين يعتبرون دخلاء على الجزائر ولا ينتمون إليها لا واقعا ولا خيالا (الكائدين، الدسائس، الظالمين، الخائنين، الجامدين).

أمّا بقية الأسماء فوردت في سياقات مختلفة نعرف معناها بالرجوع إلى القصيدة.

وينقسم الاسم باعتبار العدد إلى مفرد ومثنى وجمع:[1]

أ- **الاسم المفرد:** وهو مادلّ على واحد أو ما في حكمه.

ب-المثنى: وهو مادلّ على اثنين، ويصاغ بزيادة ألف ونون في حالة الرفع، وياء ونون في حالتي النصب والجر ولا يأتي هذا إلا في المفرد المعرب غير المركب الذي له مماثل في لفظه ومعناه نحو: كتاب ← كتابان/كتابين.

ت-الجمع: هو مادلّ على ثلاثة فأكثر، وينقسم إلى :

1عبد الهادي الفضلي، مختصر الصرف، ص 39

-**الجمع السالم:** وهوما سلم بناء مفرده عن الجمع، ويسمى الجمع الصحيح وجمع السلامة وجمع الصحة[1] وهو على نوعين:[2]

الجمع المذكر السالم: يصاغ بزيادة واو ونون في حالة الرفع، وياء ونون في حالتي النصب والجر، فيقال: معلم← معلمون/معلمين، ولا يأتي إلا في موضعين:

اسم العلم: ويشترط أن يكون لمذكر عاقل محمد←محمدون/ محمدين.

الصفة: ويشترط أن تكون لمذكر عاقل خالية من تاء التأنيث نحو:

مسلم ← مسلمون/ مسلمين.

الجمع المؤنث السالم: وهو ماجمع بألف وتاء زائدتين؛ ويضم:

أعلام الإيناث نحو: زينب ← زينبات.

وما ختم بتاء تأنيث، كمعلمة، شاعرة، شجرة.

جمع التكسير: وهو ما تغيّرت هيئة مفرده تغيرا ظاهرا أومقدرا؛ فالظاهر قد يكون في الحركة كما في: كَرِبٌ ← كُرَبٌ، وقد يكون بتغيير حركة وزيادة حرف أو أكثركما في: رَجُلٌ ← رِجَالٌ، والتغيير المقدر كما في كلمة فُلْكٌ[3].

ويقسّم إلى:[4]

جمع القلّة وهو مادلّ على ثلاثة فما فوقها إلى عشرة .

جمع الكثرة: وهو مادل على مافوق العشرة إلى مالا نهاية .

-أوزان جمع التكسير:[5]

أوزان جمع القلّة: وقد حصرها العلماء في أربعة أوزان كالتالي:

أَفْعُل نحو: نفس← أنفس (المفرد الرباعي السالم على وزن فَعْل).

1راجي الأسمر، المعجم المفصل في علم الصرف، ص202.

2عبد الهادي الفضلي، مختصر الصرف، ص40-41.

3عبد الهادي الفضلي، مختصر الصرف ، ص41.

4المرجع نفسه، ص 41.

5محمود سليمان ياقوت، الصرف التعليمي والتطبيق في القرآن الكريم، ص278-318.

ذراع ← أذْرُع (المفرد الرباعي الذي ثالثه حرف علّة).

أَفْعَال نحو: عنق ← أعْنَاق، طيف ← أَطْيَاف.

أَفْعِلَة نحو: عمود ← أعْمِدَة، رغيف ← أرْغِفَة.

فِعْلَة وهو سماعي نحو: فتى ← فِتْيَة.

أوزان جمع الكثرة:

لقد أشار العلماء إلى ثلاثة وعشرين وزنا يدل على الكثرة، سنقتصر على سبعة منها كالآتي:

فُعَلٌ مثل: شُرفة← شُرَفٌ.

فُعُلٌ مثل: صبور← صُبُرٌ، كتاب ← كُتُبٌ.

فِعَلٌ مثل: حِقْبة ←حِقَبٌ، بدعة ← بِدِعٌ.

فِعَالٌ مثل: جمل←جِمَالٌ.

فُعُولٌ مثل: ملك ← مُلُوكٌ.

فَعَائِلٌ مثل: رسالة ←رَسَائِلٌ.

فَعَالِلٌ مثل: جعفر ←جَعَافِرٌ.

أمّا في قصيدة " شعب الجزائر مسلم" فقد نوّع الشاعر في الأسماء من حيث عددها بين مفرد وجمع، حيث لا نجد في القصيدة اسما دالا على مثنى، وفي الجدول التالي إحصاء لهاته الأسماء:[1]

الاسم المفرد	**الجمع السالم**		**جمع التكسير**		
	ج.المذكر السالم	**ج. المؤنث السالم**	**الكلمة**	**نوعها**	**وزنها**
الأدب	الكائدين	الخافقات	الرُّتَب	جمع كثرة	فُعَل
شرّ	الظالمين		الدسائس	جمع كثرة	فِعائِل

1قصيدة " شعب الجزائر مسلم".

مولد	الخائنين		الحِقِب	جمع كثرة	فِعَل
الوصب	الجامدين		النّفوس	جمع كثرة	فُعُول
العلم			الآداب	جمع قلّة	أفْعَال
بناء			الأخلاق	جمع قلّة	أفْعَال
محمد			أُسُس	جمع كثرة	فُعُل
الحق			أشياخ	جمع قلّة	أفْعَال
راية			نُجُب	جمع كثرة	فُعُل
الرّوح			القلوب	جمع كثرة	فُعُول
النّشب			الشدائد	جمع كثرة	فَعَائِل
طعما			الكُرَب	جمع كثرة	فُعَل
الضّرب			بلابل	جمع كثرة	فَعَالِل
أصل			الفِصاح	جمع كثرة	فِعَال
الطّلب			الأبصار	جمع قلّة	أفْعَال
ابنا			الكُتُب	جمع كثرة	فُعُل
أب			الخطوب	جمع كثرة	فُعُول
مركز			جذور	جمع كثرة	فُعُول
عضوا					
شريف					
عهدي					

الجدول أعلاه يمثل الأسماء المفردة والمجموعة في قصيدة " شعب الجزائر مسلم"، وقد وردت الأسماء المفردة بصورة عادية نعهدها في معظم القصائد بدلالات متعددة تختلف من سياق

لآخر، أمّا الجمع فورد نوعين منه؛ السالم وجمع التكسير، لكن نجد حضورا قليلا للجمع السالم فقد وردت كلمة واحدة في جمع المؤنث السالم وأربع كلمات في جمع المذكر السالم، في مقابل ذلك وردت 20 كلمة في جمع التكسير بنوعه وبأوزان مختلفة، وبذلك غلب جمع التكسير على الجمع السالم في القصيدة، كأنّ الشاعر عبد الحميد بن باديس يصوّر لنا من خلال هذا الجمع حالة الشعب الجزائري المبتور الهوية والمسلوب الحرية بسبب المأساة التي سببها الاستدمار الفرنسي، وإمساسه بعناصر الهوية الجزائرية العربية المسلمة.

3-3-**التعريف والتنكير:**

تعتبر آلية التعريف والتنكير من الآليات التي تخفي معان كثيرة تغيّر من صيغة الكلام ومدلوله، وهي من خصائص الأسماء دون الأفعالفي اللغة العربية، وقد اهتم بها علماء النحو والصرف على السواء وذلك لعظم الوظيفة التي يؤديها كل منهما في إبراز جماليات الكلام ودلالته، وما يحملانه من قيم فنية وجمالية، وقصيدة "شعب الجزائر مسلم" ككل القصائد ضمت عددا من الأسماء المعرفة والاخرى النكرة، وقبل أن نحصي عددها استوجب علينا التعريف بهذين المصطلحين الصرفيين، وهذا في ما يلي:

1-التعريف: لغة: تعود كلمة التعريففي اللغة إلى الجذر الثلاثي(عرف) يقال عرفه، يعرفه، عرفة، وعرفانا، ومعرفة، واعترفه؛ إذا علم به، والعرفان (العلم)، أي أنّ التعريف في المعاجم اللغوية معناه العلم بالشيء وإدراكه[1].

اصطلاحا: هو مايدل على الشيئ بعينه من الضمائروالأعلام واسم الإشارة، والاسم الموصول، وما عرّف ب"ال" والمضاف إلى أحدهما، والمنادى المقصود بالنداء[2].

والمعرفة هو اسم يدل على شيء واحد معيّن لأنّه متميّز بأوصاف وعلامات لا يشاركه فيها فرد من نوعه[1].

1ابن منظور، لسان العرب، مادة (ع. ر. ف)، ص 2897-2897.

2مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، راجعه: عبد المنعم خفّاجة، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ج1/ط1/(د-ت)، ص 147.

فالمعرفة يعيدها التخصيص لأنّها تخص واحدا من جنسيها، بالإضافة إلى ارتباطها بالوضوح والبيان وحقيقة الشيئ وعلامته والماهية والتسمية والفهم، فإذا قلنا هذا الرجل فإنّنا نقصد شخصا معيّنا لا اختلاف فيه.

أنواعه: اختلف النحويّون في عدد المعارف وتحديدها ويمكن حصر آرائهم كالآتي:[2]

الضمائر: هي أقوى أنواع المعرفة لأنّه لم يضمر إلا وقد عُرف لمن يعود، نحو(أنا، هو، هي، نحن، أنت ....).

المعرّف ب"ال": تشكل"ال" في التعريف جانبا مهما في إفادة المعنى للأسماء فتعرّف الاسم وتكسبه خصوصية وتميّز لم يكن له من قبل نحو(الرجل، البيت).

اسم العلم: ويقصد به اسم شخص معيّن ، يعرف به أو أسماء البلدان والأماكن، نحو(محمد، مصطفى، فاطمة، الجزائر، فلسطين).

المعرّف بالإضافة: وهو المضاف إلى الاسم المجرورالمعرف ب"ال" نحو(سلاح القائد).

اسم الإشارة: وهو اسم يدل على معيّن مصحوب لفظه بأحد أسماء الإشارة نحو(هذا المسجد).

التعريف بالموصول: وهو مادل على معيّن بواسطة جملة تذكر بعده تسمى (صلة الموصول) نحو(جاء الذي ختم القرآن الكريم حفظا واتقانا).

وهناك من أضاف للمعرفة (النكرة المقصودة، وألفاظ التوكيد(أجمع، جمعاء)، وإضافة ما مثل قولنا: غسلته غسلا نعمّا، والمنادى).

2-التنكير:

لغة: من الجذر الثلاثي (نكر)، يقول نكر فلان، ينكر نكراونكارة، فهو نَكِر ونَكْر ونُكْر ومنكر، والجمع إنكارومناكير، والنكر والنكراء؛ الدهاء والفطنة والأمر الشديد الصعب، ونكر الشيئ: جحده، وهي نقيض المعرفة [1].

1عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، مصر، ج1/ط3/(د-ت)، ص206.

2المرجع نفسه، ص211.

اصطلاحا: هو نقيض المعرفة، وهو ما دل على شيء غير معيّن من جنسه؛ أي كل اسم يدل على العموم [2]فإذا قلنا رجل و كتاب دلّ اللفظ على فرد شائع بين أفراد جنسه دون تحديد لرجل أوكتاب بعينه[3].

وفيما يلي سنحاول تحديد الأسماء المعرّفة والنكرة في قصيدة "شعب الجزائر مسلم"؛حيث نجد في قصيدتنا كثيرا من الأسماء المعرّفة الموجودة بين أسطر الأبيات الشعرية التي اعتمدها الشاعر عبد الحميد بن باديس في قصيدته للإفصاح عن عدة معان ومدلولات جميلة ومعبّرة، ونوضّحه في الجدول التالي[4]:

الضمائر	الاسم المعرّف ب"ال)	اسم العلم	اسم الإشارة	المعرف بالإضافة	التعريف بالموصول
حييت(تاء المخاطب)	الأدب	محمد	هذا نشؤكم	سامية الرّتبِ	مولد من به حيي
رقيت(تاء المخاطب)	الدسائس	الجزائر	ذاك المجد	شرّ الكائدين	الذي بين الأنام
وقيت(تاء المخاطب)	الشغب		هذا الورى	ياجمع الأدبِ	
منحت(تاء المخاطب)	العلياء		هذا نظام	بارقة الغضب	
تسمو(ضمير مستتر)	الأنام			أسسبنائه السامي	
أحييت(تاء المخاطب)	الحقب			حقّ الحياة	

1ابن منظور، لسان العرب، مادة(ن.ك.ر)، ص 4539.

2سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، ج2، دار الجيل، بيروت،(د–ت)، ص5.

3عباس حسن، النحو الوافي، ص209.

4قصيدة " شعب الجزائر مسلم".

يبري(ضمييير مستتر)	الرّتب			ذخر الجزائرِ	
انتصب(ضمير مستتر)	النّفوس			شعب الجزائرِ	
غذّاه (ضمير مستتر)	الوصب			منار العدلِ	
اقتدى(ضمير مستتر)	العلم			نفوس الظالمين	
انتسب(ضمير مستتر)	الآداب			جذور الخائنين	
نصب(ضمير مستتر)	الأخلاق			نفوس الجامدين	
يفديها(ضمير مستتر)	الإسلام			نسل العروبةِ	
يغري(ضميرمستتر)	السامي				
به (ضمير متصل)	الحق				
إليه (ضمير متصل)	القلوب				
مولده (ضمير متصل)	الخافقات				
سيره (ضمير متصل)	الرّوح				
رايته (ضمير متصل)	النّشب				
خلقه (ضمير متصل)	الجزائر				
يحمي (ضمير مستتر)	الحياة				
حماها(ضمير متصل)	المستلب				
يعود (ضمير مستتر)	الغضب				

قومه (ضمير متصل)	الشدائد				
عزّهم(ضمير متصل)	الكرب				
ذهب (ضمير مستتر)	الفصاح				
يرى(ضمير مستتر)	الطّرب				
رجّعت(ضميرمستتر)	الفصحى				
صدحت(تاء المخاطب)	الضّرب				
بلابلك(ضمير متصل)	الأبصار				
عمّ(ضمير مستتر)	الكتب				
مجمعنا(نون المتكلم)	العروبة				
أذقتنا(تاء المخاطب، نون الفاعلين)	المحال				
أريت(تاء المخاطبة)	الطلب				
قررته(ضميرمستتر)	الصباح				
لك(ضمير متصل)	الخطوب				
ينتسب(ضمير مستتر)	الإحسان				
أصله(ضمير متصل)	السمّ				
قال(ضمير مستتر)	الرّهب				
حاد(ضمير مستتر)	العطب				
مات(ضمير مستتر)	الخشب				
كذب(ضمير مستتر)	المعالي				
رام(ضمير مستتر)	الأمام				
له (ضمير متصل)	الألى				

أنت(ضميرالمخاطب)	الزّمان				
رجاؤنا(نون المتكلم)	الجمّ				
بك(ضمير متصل)	الحسب				
اقترب(ضميرمستتر)	المجد				
خذ(ضمير مستتر)	الأهب				
سلاحها(ضمير متصل)	الورى				
خض(ضمير مستتر)	الحسنى				
تهب (ضمير مستتر)	الرغب				
ارفع(ضمير مستتر)	الكرامة				
اصدم(ضمير مستتر)	الرّحب				
غصب(ضمير مستتر)	المهانة				
أذق (ضمير مستتر)	الحرب				
يمزج (ضمير مستتر)	النّور				
اقلع(ضمير مستتر)	اللهب				
منهم (ضمير متصل)	التّرب				
اهزز (ضمير مستتر)	العرب				
حيي(ضمير مستتر)					
وثب(ضمير مستتر)					
كونوا(واو الجماعة)					
له(ضمير متصل)					
يكن (ضمير مستتر)					
لكم (ضمير متصل)					

نحن (ضمير المتكلم)					
عرف(ضمير مستتر)					
قديمنا(نون المتكلم)					
نضب(ضميرالمستتر)					
انتبهنا(نون الفاعلين)					
آخذين					
لها(ضمير مستتر)					
نحلّ(ضمير مستتر)					
مركزنا(نون المتكلم)					
لنا (نون المتكلم)					
وجب(ضمير مستتر)					
نزيد(ضمير مستتر)					
ندعو(ضمير مستتر)					
نولي(ضمير مستتر)					
أهلها(ضمير متصل)					
منّا(نون المتكلم)					
يبغي(ضمير مستتر)					
ودّنا(نون المتكلم)					
عهدي (ياء المتكلم)					
هلكت(تاء المتكلم)					
فصيحتي(ياء المتكلم)					

نلاحظ من خلال الجدول أنّ الشاعر (عبد الحميد بن باديس) وظّف كثيرا من الأسماء المعرفة التي لها دلالةٌ واضحة ومعينة ترمي إلى غرض مرتبط بالموضوع الذي يتحدث عنه الشاعر، فعند دراستنا للقصيدة وجدناه يكثر من الضمائر بأنواعها إمّا مخاطبا الشباب فتارة يمدحهم وتارة ينصحهم وتارة يدعوهم للثورة على المستعمر الفرنسي والخائنين من الشعب الجزائري، وإما مستعملا ضمير الغائب جامعا بذلك كل من ليس حاضرا من الشباب في المجلس الذي ارتجل فيه قصيدته، وإما مستعملا الضمير المتكلم(نحن) في تعظيم الجزائر وشعبها، وختم قصيدته بضمير الأنا ليضم نفسه لهذا الشعب العظيم.

أمّا بقية المعارف فجاءت لتدل على دلالات مختلفة ومعروفة لدى الشاعر؛ كالشباب ، والوطن، والثورة، والعدو الفرنسي، والخائنين من أبناء الوطن (الحركى).

أما النكرة فقد وظّف الشاعر منها ما يلي: (أدب، نشء، عجب،أشياخ، نجب، طعما، شعب، مسلم، إدماجا، قوم، ابنا، أب، عضوا، شريفا، منتخب)، والاسم النكرة هو ما لم يدلّ على شيئ معيّن، وهو يدلّ على شيوع الدلالة، فكلمة (شعب، ونشء، وابن، وأب،وأشياخ) تدلّ على أسماء عامّة دون تحديد جنس واحد فيها فالشعب يقصد به عامة كل من ينتمي لوطن الجزائر، وكلمة نشء دلّت على الشباب الصاعد، وابن وأب دلتا على كل فرد من أفراد الشعب الجزائري، وكلمة أشياخ جاءت لتعبر عن مشاييخ الجزائر الكبار ومعلميها الذين كان لهم الفضل في تعليم الشباب وإرشادهم للدين الإسلامي والأخلاق الفاضلة التي جاء بها هذا الدين...

4-البنيات المعجمية (الحقول الدلالية):

لكل مبدع عالم خاص يستمد من مفرداته وألفاظه، ولكل مجاله، وليس الألفاظ كلمات معيّنة تتردد في قصائد الشعراء فحسب إنّما لكل لفظة معنى وروحاولونا ووقعا، وقيمة تلك الألفاظ تختلف فيما يصنعه السياق الذي وضعت فيه، وقد أطلق العلماء على تلك الألفاظ مصطلح المعجم الشعري، إذن فالمعجم الشعري هو تلك الثروة اللفظية التي يحصّلها الباحث من خلال دراسته لإبداع معيّن، ولكل شاعر معجمه الخاص الذي يتفرد به عن بقية الشعراء،

حيث يعكس هذا المعجم أبرز الخواص الأسلوبية الدالة عليه والمبنية على سر الصناعة، لهذا السبب يعتبر فحص تلك الثروة اللفظية كما تظهر في النصوص الأدبية واحدا من أهمّ الملامح المميّزة للأسلوب[1]، وقد استمد الشاعر ابن باديس في قصيدته هاته مادته اللغوية من العبارات ذات الطابع السياسي والاجتماعي الذي عاشه الشعب الجزائري في فترة الاحتلال الفرنسي، فنجد العديد من الألفاظ الدالة على الثورة والمعاناة والتفائل بغد جديد مختلف عن ذلك الواقع الذي كان يعيشه الشعب الجزائري.

الحقول الدلالية: إنّ فحص الثروة اللفظية في النصوص الأدبية يكوّن لنا حقولا دلالية، وتعتبر نظرية الحقول الدلالية أشهر تحليل دلالي للنصوص الأدبية، وأشهر طريقة لوضع الحقول الدلالية الموجودة في أي عمل أدبي، حيث يرى أصحابها أنّ أفضل طريقة لفهم الكلمة هي وجودها في السياق، فهو الذي يسهم في إبراز معناها ويجعلها مختلفة عمّا يقاربها أو يشابهها وعليه يتحدد معنى الكلمة من خلال علاقتها بالأخرى[2]، وقد عرّف العلماء الحقول الدلالية بأنّهامجموعة من المفردات تدل على مفهوم واحد وهي مجموعة من الكلمات التي ترتبط دلالتها ضمن مفهوم واحد محدّد أو هو قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبّر عن مجال معيّن من الخبرة والاختصاص، وتعتمد الحقول الدلالية على عدد من الألفاظ؛ فقد تكون أسماءوأفعال وصفات حسب طريقة توزيعها وتوظيفها، وهي تتطور وتتغير عند الاستعمال حسب المواقف والمناسبات[3].

لقد سيطرت على قصيدة" شعب الجزائر مسلم" عدّة مفردات أدّت دورا بارزا في تشكيل الموضوع العام، وقد جاءت هذه المفردات من حقول مختلفة لخدمة الحقل العام؛ وهو حقل

1جودي مباركي وسميرة العايب، شعرية القصيدة القبائلية (نماذج حديثة ومعاصرة)، مذكرة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي، تخصص: أدب جزائري، تحت إشراف حسين خالفي، جامعة عبد الرحمان ميرة ، بجاية، 2013-2014، ص 127.

2أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط1997/5، ص79.

3أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص80.

الثورة الذي يعد الموضوع الرئيسي للنص الذي بين أيدينا، ومن أبرز الحقول الدلالية التي جاءت في القصيدة ما يلي:

حقل التفاؤل بغد جديد: رقيت، سامية، الرتب، أحييت، الحق، يعود، عزّهم، رجّعت، الحياة، نشء، رجاؤنا، الصباح، المعالي، نحل، مركزنا، اقترب، يبري، الإحسان، النور.

حقل الثورة: الروح، يفديها، النفوس، يحمي، حماها، الغضب، أريت، خذ، سلاحها، خض، الخطوب، تهب، العدل، ارفع، اصدم، أذق، السم، الرّهب، اقلع، جذور، اهزز، آخذين، وجب، المحال، المهانة، الحرب، اللهب.

حقل المعاناة: شر، الكائدين، الشعب، الدسائس، الوصب، ذهب، المستلب، حاد، مات، غصب، الظالمين، الخائنين، العطب، ذلنا، إدماجا.

حقل الانتماء: الأدب، العلم، الإسلام، العروبة ، الفصحى، محمد، مسلم، الجزائر، أشياخ، نجب، الجزائر، العرب، جمع، مولد، الأخلاق، أسس، بنائه، محمد(صلى الله عليه وسلم)، ويمكن اعتبار هذا الحقل حقلا دينيا كون أنّ الشعب الجزائري والشاعر ينتميان للإسلام.

5-تكرار الكلمات: إنّ الكلمة ثلاثة أقسام: اسم وفعل وحرف و تكرار الكلمة يترك إيقاعا يساير المعنى ويجسّمه ويعبّر عن معانيه، بل إنّ كل تكرار للكلمات يؤدي غرضا أساسيا في النص الأدبي لايمكن بتره عن السياق بأي شكل من الأشكال[1]و يمكن للتكرار أن يعبّر عن الزمن وامتداده أو قصره عن الحركة بأشكالها المختلفة أو يعبّر عن الحالات النفسية للمؤلف[2]، ولتكرار الكلمة صورتان:

الأولى ماتكرر في المعنى واللفظ.

والثانية ماتكرر فيه المعنى واستخدم لفظ آخر.

ومن أمثلة تكرار الكلمة في القصيدة:

1موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهليّ (دراسة أسلوبيّة)، مجلّة بحوث ومقالات محكمة، جامعة مؤتة للبحوث والدراسات، الأردن، مج5/ع1/1990، ص168.

2عبد الكريم شبرو، التجربة الشعرية عند أبو القاسم سعد الله، ص74.

1–تكرار كلمة " نشء" ست مرات، حيث وردت في (البيت 6، و7و8، و15، و 22، و 28) وقد جاءت هذه الكلمة لتبين مدى اهتمام ابن باديس في قصيدته بالشباب الصاعد، وحثّهم على النهوض والثورة والدفاع عن إسلامهم وعروبتهم وجزائريتهم.

2–تكرار كلمة " الحياة" أربع مرات كاسم وأربع مرات كفعل، حيث وردت الأفعال في (البيت 4 و5 و27) أمّا الأسماء فوردت في (البيت 14 ، 23، 32، و38)، وقد جاءت هاته الكلمة معبّرة عن تفاؤل الشاعر بغد أفضل إن ثار هذا الشباب ورغب بواقع حر عكس الذي يعيشه.

3–تكرار الكلمات (الجزائر أربع مرّات، والإسلام مرتين، والعروبة والعرب ثلاث مرات، والفعل نسب مرتين) ، فالأولى وردت في (البيت 14، و15،و19،و40)، والثانية وردت في (البيت 7، و19)، والثالثة وردت في (البيت 19، و31، و40)، والرابعة وردت في (البيت 9، و19)؛ وجاءت هاته الكلمات كلّها لتؤكد وتبيّن هويّة الشعب الجزائري العربي المسلم، التي ستظل راسخة في قلوب ونفوس الشعب مهما حاول الإستعمار الفرنسي والخونة طمسها وتغييرها.

4–تكرار كلمة " النفوس" أربع مرات حيث وردت في (البيت 5، و11، و25، و27)؛ وقد دلّت الكلمتان الأولتان على نفوس الشعب الجزائري المحب لدينه ووطنه و الذي يقتدي برسول الله صلّى الله عليه وسلم، ويفدي أرضه، ودينه وعروبته بروحه ولا تغريه كنوز الدنيا، أمّا الكلمتين الباقيتين فدلتا على الخائنين والظالمين لأرض الجزائر.

وهناك صور إيقاعية أخرى في التكرار لا يسعنا التطرق إليها جميعا لقلّة الوقت، وعدم احتواء القصيدة عليها: كتكرار الجمل وتكرار الأبيات الشعرية وغيرها.

الفصل الرابع:

المستوى

النحويّ–التركيبيّ

(المحور التركيبيّ

والمحور الاستبداليّ)

أولا-المستوى التركيبي-النحوي:

توطئة: تمثّل الظواهر اللغوية النحوية في الخطاب الأدبي مظهرا من مظاهر الأسلوبية التي تشد نسيج النص، وتجعله لحمة واحدة ترتبط بها جميع مكوّنات المنجز الأدبي، فالبنية التركيبية النحوية هي البناء الأساسي الذي تقوم عليه اللغة وبه تتشكل إلى أجزاء متعدّدة من الأنماط اللغوية الخارجة عن النظام اللغوي المألوف والمتعارف عليه.

تقوم البنية التركيبية للخطاب الأدبي على التركيب النحوي الذي يجب أن ينظر إليه في الشعر على أنّه ذو فعالية تؤدي جزءا من معنى القصيدة وجماليتها وهو بذلك يتضافر مع باقي العناصر الأخرى (التركيب البلاغي) في تحقيق أدبية الخطاب الأدبي، وقد اجتمعت الدراسات في مجال الحقل الأسلوبي على أهمية التركيب الذي يعدّ أساسا في عملية الإنتاج الأدبي، حيث يتوفرعلى وجهين هما اللفظ والمعنى، فابن رشيق يقول:" اللفظ جسم روحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه، ويقوى بقوته"[1]، فالشاعر يمثّل المعاني في ذهنه قبل اختياره للألفاظ وتركيبه للجمل، فإذا أحسن تركيب اللفظة مع غيرها في الجملة تولّد الانسجام، لذا قالوا أنّ لكل كلمة مع صاحبتها مقام[2].

ونستخلص من كل هذا أنّ التراكيب والجمل هي أساس التحليل التركيبي، وتدرس من حيث التأليف وأنواعها وأشكالها و مواقع الألفاظ التي تتألف منها، ومن هذا المنطلق سنحاول في فصلنا هذا دراسة البنى التركيبية في قصيدة" شعب الجزائر مسلم" وتحليلها، وذلك بالوقوف على نظام الجملة العربية وتصنيفاتها ودلالتها، ومايطرأ عليها من تغييرات في ألفاظها ومعانيها، كما نشير أساليبها المتنوعة التي تستجيب في تنوّعها إلى حاجات التعبير الإنساني، وقبل الخوض في ثنايا القصيدة كان مفروضا علينا تحديد وضبط أهمّ مفاهيم الخصائص التركيبية للجملة العربية، وذلك فيما يلي:

1ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر، ص112.

2عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، ص161.

1-**تعريف الجملة العربية:** إنّ من أعمق المسائل النحوية التي اهتم بها النحويين وسعوا لدراستها وكشف خصائصها هي الجملة العربية وأقسامها ودلالتها، وقد عرفت اهتماما بالغا من طرف الباحثين، وذلك لأهميتها الكبيرة وفائدتها العظمى "إذ بها يتم التواصل والتفاهم وليس هناك خطاب بدون جملة"[1]، كما أنّها تعتبر اللبنة الأساسية التي يُستهَّل بها الدرس النحوي، فهي كالخلية الحية في جسم اللغة، وهذا يعني أنّ الجملة أحد أهمّ العناصر الأساسية في النص الأدبي، وهي تمثل محور الدراسة التركيبية، ومن بين الذين اهتموا بالجملة صاحب كتاب النحو الوافي(عبّاس حسن) الذي عرّف الجملة اصطلاحا ورادف بينها وبين الكلام فقال:" الكلام أو الجملة هو مايرّكب من كلمتين أو أكثر وله معنى مفيد مستقل"[2]، والجملة بشكل عام هي:" وحدة الإبلاغ الأولى تتألف من عنصري الإسناد[3] في أساسها (المسند والمسند إليه)، أو ماكان بمنزلة إحداهما؛ كالفاعل الذي سدّ مسدّ الخبر أو المبني للمجهول، واسم كان كان وأخواتها وإنّ وأخواتها، ومفعولا ظنّ وأخواتها"[4]، كما يجدر بنا الإشارة إلى أنّ الجملة في المدارس اللغوية المعاصرة تتكوّن من بنيتين: بنية دلالية وأخرى نحوية؛ فالبنية الدلالية تعتمد على الفكرة التي تحملها الجملة والبنية النحوية تعتمد على صياغة الجملة من جانب الشكل النحوي ومايلحق بها من تغييرات كالحذف والنفي والتقديم والتأخير[5].

1أحمد شامية، في اللغة، دار البلاغ للنشر والتوزيع، الجزائر ، ط2002/1، ص36.

2عباس حسن، النحو الوافي، ص15.

3الإسناد كما جاء في الكتب النحوية؛ هو نسبة أحد الجزئين إلى الآخر، هو عبارة عن ضم إحدى الكلمتين إلى الأخرى على وجه يحسن السكوت عليه، وهو عبارة عن تعليق خبر بمخبر عن أو طلب بمطلوب به،

4رشيد غنّام، شعر أبي الحسن الحصري (دراسة أسلوبية)، أطروحة مقدمة لنيل درجة دوكتوراه العلوم في اللغة العربية، بإشراف معمر حجيج، جامعة الحاج لخضر باتنة، كلية الآداب واللغات، سنة 2011م-2012م، ص86.

5صلاح الدين حسنين، الروابط بين الجمل في النص الشعري، مجلة علاقات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، مج 10/مارس 2001، ص42.

ولقد تعدّدت مفاهيم الجملة تعدّد المعايير والضوابط المتحكمة في ذلك كالبساطة والتركيب، أو بالنظر للتركيب الداخلي للجملة (فعلية، اسمية، شرطية...)، وكذا دلالتها العامة في الكلام وفيها الجملة الخبرية التي تأتي إمّا (مثبتة، منفية، مؤكدة)، والجملة الإنشائية.

غير أنّنا لا نريد من خلال هذه الومضة النظرية أن ندرس الجمل من كل جوانبها، بل سنركّز على بعض الجوانب المهمة التي أفصحت عن ذاتها إذ شكّلت سمة أسلوبية مميّزة في القصيدة، والقصيدة هي التي تحدّد طريقنا:

2-**أقسام الجملة ودلالتها:** لقد دأب علماء اللغة إلى تقسم الجملة العربية بناءا على عدّة اعتبارات، وقد اختلفوا في تقسيمها كل حسب وجهة نظره، فقسّموها إلى أقسام متباينة فباعتبار البساطة والتركيب يقال هذه جملة بسيطة[1]؛ وهي نوعان: مجردة؛ أي التي لا يخلو الإسناد فيها من الإضافة، وموسعة؛ وهي التي لا يخلو الإسناد فيها من الإضافة، ويقال هذه جملة مركبة[2]؛ وتنقسم هي الأخرى إلى قسمان: جملة مركبة تركيبا إفراديا بين جملتين اثنتين، والثانية مركبة تركيبا تعدّد بين أكثر من جملتين، وهناك الجملة المعربة وغير المعربة وهذا حسب وجودها في محل إعرابي أو لا، ونجد الجملة الإخبارية والإنشائية وهذا وفق الوظيفة التي تؤديها أمّا أهمّ تقسيم للجملة فهو حسب صدر الجملة حيث تنقسم إلى: الجملة الإسمية والجملة الفعلية، وهذين النوعين يعتبران الركن الأول والأساسي التي تنبثق منه بقيّة الأنواع الأخرى[3]، وقد تحدّث النحاة العرب القدامى والمحدثون عنهما واهتموا بهم وذكروهم في كتبهم ومؤلفاتهم، وهناك تقسيمات أخرى للجملة ذكرها النحاة باعتبارات مختلفة[4]. ولكن لا يسعنا ذكر كل ما تختص به أقسام الجمل. وسنقتصر على المتّفق عليه.

1هي أصغر وحدة كلامية تعتبر كلاما تاما يمكن السكوت عليه، وتتضمن عملية إسناد واحدة، تتركب هذه الوحدة النطقية من مسند ومسند إليه .

2وهي التي تتكون من جملتين بسيطتين فأكثر، ترتبط إحداهما بالأخرى، وتتوقف عليهما، يكملان بعضهما البعض لتمام المعنى.

3محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربيّة، القاهرة، 2003، ص37.

4للإطلاع أكثر على أقسام الجمل يمكن الرجوع لكتاب الجملة العربية تأليفها وأقسامها، لفاضل صالح السامرائي.

أ-**الجملة الاسميّة:** عرّفت الجملة الاسمية بصورة مجملة على أنّها الجملة التي صدرها اسم كـ(زيدٌ قائمٌ)، أي أنّها الجملة التي يكون فيها المسند اسما[1]، وبعبارة أخرى هي الكلام المقيّد الذي يتركب من ركنين أساسين: المبتدأ (المسند إليه) والخبر (المسند)[2].

المبتدأ والخبر: هما اسمان تتألف منها الجملة المقيّدة مثل: الاستقلال ضامن سعادة الأمّة.

حيث يتميز المبتدأ عن الخبر بأنّ المبتدأ مُخبِر عنه والخبر مخبَّر به، والمبتدأ هو المسند إليه الذي لم يسبقه عامل[3] وهو الاسم الذي يقع في أوّل الجملة لكي نحكم عليه بحكم ما وهذا الحكم الذي نحكم به على المبتدأ هو الذي نسميه الخبر؛ فهو الذي يكمل الجملة مع المبتدأ ويتمم معناها الرئيسي[4]، وقد يأتي المبتدأ كلمة مفردة نحو: الكريمُ محبوبٌ، أو ضميرا منفصلا نحو: أنت مجتهدٌ، أو مؤولا نحو قوله تعالى: "أَنْ تَصُومُوا خَيْرٌ لَكُم"[5]. أمّا الخبر فيصح أن يكون كلمة مفردة أو جملة بنوعيها أو شبه جملة[6]. ويجوز التقديم والتأخير فيهما.

ب-**الجملة الفعلية:** حيث جرى التقليد الشائع على تعريفها بأنّها كل جملة تبتدأ بفعل سواء كان الفعل ماضيا أو مضارعا أو أمرا، والفعل يكون فيها هو النواة التي تنجذب إليها جميع عناصر الجملة، أو بعبارة أخرى هي الجملة التي يكون فيها المسند فعلا يدّل على الحدث والحدوث سواء أكان متقدّما على المسند إليه أم متأخرا عنه[7]، ويكون المسند إليه فاعلا (إذا كان الفعل مبني للمعلوم) أو نائب فاعل (إذا كان مبنيا للمجهول)، إسنادا حقيقيا أو مجازيا، فالفعل يسند إلى من أوجده بإرادته، كما يسند إلى من وقع عليه الفعل، كقولنا: سقط الجدار؛

1فاضلصالحالسامرائي، الجملةالعربيةتأليفها واقسامها،دارالفكر ،عمان،الأردن، ط3/ 2009م-1430هـ، ص157.

2عبدالخالق زغير عدل، بحوث نحويّة في الجملة العربيّة، دار رند، عمّان، ط2011/1م، ص52.

3مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص 253.

4عبده الراجحي، التطبيق النحوي، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية، ط1998/2م، ص84.

5سورة البقرة، الآية 184.

6مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص259.

7سناء حميد البياتي، قواعد النحو العربي (قواعد وتطبيق)، دار الرائد العربي،(د-ت)، ص86.

فالجدار فاعل شكلا لكنّه لم يفعل شيئا في الحقيقة[1]. أمّا عن مكوّنات الجملة الفعلية فتكون على الصور التاليَة:

1-(فعل + فاعل): وذلك عندما يكون الفعل لازما؛ وهو ما لا يتعدى أثره فاعله ولا يتجاوزه، أي يكتفي بفاعله ليتم معنى الكلام ويفهم[2].

الفاعل: هو المسند إليه بعد الفعل التام المعلوم أو شبهه، وهو الذي قام بالفعل نحو: فاز المجتهد (فكلمة "المجتهدُ" فاعل أسند لفعل تامّ معلوم)، والسابق فرسُه فائزٌ (كلمة "فرسُ" فاعل لاسم الفاعل "السابق")، أي أنّه أسند لشبه الفعل التام والمراد بذلك المشتقات التي تعمل عمل الفعل مثل اسم الفاعل واسم المفعول والمصدر واسم التفضيل والصفة المشبهة، واسم الفعل). ويأتي الفاعل إمّا كلمة مفردة كالمثال السابق، أو ضميرا متصلا نحو:

التاء في (قُمتُ) و(قمتَ)، أو واو الجماعة في (قاموا)، أو ألف الاثنين في (قاما)، أو ياء المخاطبة في (تقومين)، أو نون النسوة في (قمنَ).

وإمّا ضميرا منفصلا نحو: أنا ونحن من قولنا: ماقام إلاّ أنا، وإنّما قمنا نحن.

وإمّا ضميرا مستترا نحو: قام، يقوم، تقوم.

2-(فعل + فاعل + مفعول به): وهذا إذا كان الفعل متعدّيا؛ وهو ما يتعدى أثره فاعلَه ويتجاوزه إلى المفعول به، بحيث لا يتمّ المعنى إلاّ بإضافة المفعول به، مثل: فتح طارقٌ الأندلسَ[3].

المفعول به: هو اسم يدّل على من يقع عليه فعل الفاعل إثباتا ونفيا، ولا يؤدي إلى تغيير في صورة الفعل، مثل: حفظ عمرٌ القرآنَ الكريم، فكلمة "القرآنَ" جاءت مفعولا به للفعل

1محمد خان، لغة القرآن الكريم(دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة)، دار الهدى ، عين مليلة-الجزائر، ط1/2004م، ص16.

2مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ج1، ص 46.

3المرجع نفسه، ج1، ص34.

المتعدّي "حفظ")، ويكون إما اسما ظاهرا كالمثال السابق، أو ضميرا متّصلا نحو: أكرمتك، أكرمتهم، أكرمه، وإمّا منفصلا نحو: (إيّاك نعبد وإيّاك نستعين)، كما يمكن أن يأتي جملة[1].

3-(فعل + فاعل + مفعول به أوّل + مفعول به ثان)؛ في الأفعال المتعدّيَة إلى أكثر من مفعول: أعطى، سأل، منح، منع، كسا، ألبس، علم، رأى...نحو: ألبست المجتهدَ وسامًا[2].

وقد وظّف الشاعر (عبد الحميد بن باديس) في قصيدته (شعب الجزائر مسلم) عددا من الجمل الاسميّة والفعليّة، فبنية التركيب الاسميّ جسّدت فاعليّة الوصف والإحصاء داخل القصيدة، أمّا بنية التركيب الفعلي فجسّدت في القصيدة فاعليّة الحدث، ولكلّ منهما دلالات ومعان تعبيريّة، يستمدها القارئ من خلال سياق الكلام، وفي الجدول الآتي نبيّن الجمل الاسميّة والفعليّة كما وظّفها الشاعر في قصيدته:

الجملة الفعليّة	الجملة الاسميّة
- حُيّيت يا جمع الأدب. - رقيت سامية الرتب. - وُقييت شر الكائدين ذوي الدسائس والشغب. مُنحت في العلياء - ماتسمو إليه من أدب. - أحييت مولد من به حيي الأنام على الحقب. - أحييت مولده - يبري النفوس من الوصب - غذّاه أشياخ نجب.	- نشء على الإسلام أسس بنائه السامي انتصب. - يا نشء يا ذخر الجزائر في الشدائد والكرب . - شعب الجزائر مسلم وإلى العروبة ينتسب. - كونوا له يكن لكم وإلى الأمام ابنا وأب. - نحن الألى عرف الزمان قديمنا الجمّ الحسب . - من كان يبغي ودّنا فعلى الكرامة

1حبيب مغنية، الوافر في النحو والصرف، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، ط2004/2م، ص249-250.

2مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ج1، ص35-39.

- فيه اقتدى في سيره . - وإليه بالحق انتسب. - وعلى القوب الخافقات إليه رايته نصب. - بالروح يفديها. - ما يُغري النفوس من النّشَب. - بخلقه يحمي حماها. - حتى يعود لقومه من عزّهم ما قد ذهب. - يرى الجزائر رجّعت حق الحياة المستلب. - صدحت بلابلك الفصاح فعمّ مجمعنا الطرب. - أذقتنا طعما من الفصحى ألّذ من الضرب. - أريت للأبصار ما قد قرّرته لك الكتب. - من قال حاد عن أصله أو قال مات فقد كذب. - رام إدماجا له رام المحال من الطلب. - بك الصباح قد اقترب.	والرحب. - كان يبغي ذلّنا فعلى المهانة والحرب. - هذا نظام حياتنا بالنور خط وباللّهب. - هذلكم عهدي به حتّ أوسد في الترب.

- خذ للحياة سلاحها. - خض الخطوب ولا تهب . - ارفع منار العدل والإحسان . - اصدم من غصب. - أذق نفوس الظالمين السمّ يمزج بالرهّب. - اقلع جذور الخائنين فمنهم كل العّطب. - اهزز نفوس الجدامدين فربّما حيي الخشب. - إلى المعالي قد وثب. - وقد انتبهنا للحياة آخذين لها الأهب. - لنحل مركزنا الذي بين الأنام لنا وجب. - ندعو إلى الحسنى. - نولي أهلها منّا الرّغب. - إذا هلكت فصيحتي تحيا الجزائر والعرب. - يا نشء أنت رجاؤنا. - ياقوم هذا نشؤكم.	

من خلال الجدول أعلاه نخلص إلى ما يلي:

وظّف الشاعر (عبد الحميد بن باديس) في قصيدته الجمل بنوعيها؛ الاسمية والفعلية، مع بروز بعض التغييرات اللغوية على مستوى الجمل من تقديم وتأخير وحذف وهذا سنتطرق إليه فيما بعد، وقد عبرّت كل منها عن رؤى خاصة تكشف عن الغايات التي من أجلها وظّفها الشاعر، حيث نلاحظ غلبة تواتر الجمل الفعلية على الإسمية وقد استعان بها الشاعر في بناء قصيدته وكان هذا الاستعمال مناسبا لجو القصيدة الثوري الواصف لنار االثورة التي تختلج وجدان الشاعر ومشاعره وأحاسيسه بصورة خاصة والشعب الجزائري بشكل عام، فالشاعر كما قيل عنه ابن بيئته ولسان قومه، وكما هو معلوم أنّ خاصية الجملة الفعلية التعبير عن التجديد والاستمرارية والحركة ، والحدث المرتبط بزمن الفعل، وهذا ما يصبو إليه الشاعر في القصيدة، فالثورة ورفض المستعمر وبث روح الحرب و الدفاع عن الوطن لا يناسبها إلا مادلّ على الحركة وهي الجمل الفعلية، فمثلا في قوله (بالروح يفديها، وبخلقه يحمي حماها، حتى يعود لقومهم من عزّهم ماقد ذهب، أريت للأبصار...)، فكلّها جمل تحمل إيحاءات ديناميكية تدل على حدث، فلا يكون الفداء والحماية والرؤية والعودة إلّا بأحداث ووقائع مرتبطة بزمن .

أمّا الجمل الاسمية فقد استعملها الشاعر في صور قليلة جاءت معضمها للوصف والتقرير والإخبار، والثبات، ونقل الصورة الواقعية عن الشعب الجزائري وحقيقة هويته العربية المسلمة الجزائرية التي لا حياد فيها ولا تغيير مهما حاول المستعمر الفرنسي طمسها وتدميرها، وهذا من خصائص الاسم التي ينسب إليها خصائص الجملة الاسمية؛ ومن الجمل الصريحة والواضحة التي نظمها (عبد الحميد بن باديس) بيت مشهور وهو قوله:

شعب الجزائر مسلم وإلى العروبة ينتسبْ

فهنا الشاعر يخبرنا ويصرّح بعروبة الجزائريين وإسلامهم، وفي قوله:

نحن الألى عرف الزمان قديمَنا الجمَّ الحسَبْ"

فابن باديس يرسم صورة لا تغيير فيها ولا تحويل، حيث يخبر القارئ باعتزاز وافتخار الشعب الجزائري بأصوله وحسبه المعروف منذ القدم، أي غاب الفعل وبرز الاسم ليتناسب مع المعاني المرادة من الجمل.

ونلاحظ من خلال استقرائنا للقصيدة أنّ (عبد الحميد بن باديس) استعمل الجمل المركبة بصورة جلية، حيث نجد جملا مركبة تركيبا تعدّدت فيه الجمل البسيطة وهذا في عدّة أبيات جاءت متممة بعضها البعض ليرسم لنا صورة تركيبية فريدة من نوعها تبرز قدرة الشاعر الإبداعية في نظم الشعر ومن هذه الجمل قول الشاعر:

1- أحييت مولده بما يبري النفوس من الوصب

2- بالعلم و الأدب و الأ خلاق في نشئ عجب

3- نشئ على الإسلام بنائه السامي انتصب

4- نشء بحب محمد غذّاه أشياخ نجب

حيث جاءت هذه الأبيات جملة مركبة واحدة تتألف من عدّة جمل بسيطة لتعطي دلالة واحدة، يفهما القارئ من خلال السياق، لترسم صورة كاملة المعالم فلا يخطئ القارئ في تحليل أو تفسير معناها.

والملاحظ أيضا من خلال القصيدة اعتماد ابن باديس على الجمل المثبة التي أعطت لمسة فنية ودلالية أيضا على القصيدة، وقد تناسب الإثبات من المعنى المراد في القصيدة كلّها؛ حيث أنّ الشاعر في صدد إثبات حقيقة واحدة لا رجوع فيها وهي عروبة الشعب الجزائري وإسلامه، وأنّ استرجاعها لا يكون إلا بالثورة على المغتصب، ومن حاول سلبها وتدميرها.

توظيف الأزمنة: سبق وأن أشرنا أنّ الجملة الفعلية هي كل جملة بدأت بفعل سواء كان ماضيا أو مضارعا أو أمرا؛ أي أنّ الفعل ينقسم باعتبار الزمن إلى:

الفعل الماضي: وهو مادل على وقوع حدث قبل زمن التكلم نحو: قرأ، وعلامته قبولِه تاء الفاعل وتاء التأنيث الساكنة مثل: نجحتُ، نجحتْ[1].

الفعل المضارع: وهو مادل على حدث وقع في زمن التكلمأو بعده، وهو ما ابتدأ بأحد حروف المضارعة المجموعة في كلمة (أنيت) نحو: يقرأ، وعلامته أن يقبل دخول الجوازم والنواصب والسين وسوف عليه [2]مثل قوله تعالى: "**وَلَا تَأْكُلُوا مِمَّا لَمْ يُذْكَرْ اسْمُ الله عَلَيْه**"[3].

وقوله تعالى:" **وَسَنَزِيدُ المُحْسِنِين**"[4].

وقوله تعالى:" **وَلَسَوْفَ يُعْطِيكَ رَبُّكَ فَتَرْضَى**"[5].

الفعل الأمر: وهو ما يطلب به حدوث شيء بعد زمن التكلم نحو: اتق[6].

من خلال هذه اللمحة المختصرة حول تقسيمات الفعل باعتبار الزمن، وبعد استقراء القصيدة نلاحظ أنّ الشاعر وظّف الأفعال بأنواعها الثلاثة فنجد 54 فعلا،وجاءت هذه الأخيرة في دلالات مختلفة حسب سياق الكلام الذي وظّفت فيه، إذ يبرز تفوق الفعل الماضي الذي وجد 30 مرة أي بنسبة 55,55 % من مجموع الأفعال، وبنسبة أقّل الزمن المضارع حيث بلغ 17 فعلا مضارعا أي مايقارب 31%، أمّا الأمر فكان عدده أقّل من الفعلين السابقين حيث بلغ 7 أفعال؛ أي مايقارب 12,96%، واستعمال الشاعر للأفعال بهذا التفاوت كل حسب معناه ودلالته في القصيدة؛ فالأفعال الماضية التي كان حضورها بقوّة في القصيدة، جاءت بعضها توحي عن حال الشعب الجزائري قبل الإستعمار الفرنسي وما كان عليه من تدين وفخر واعتزاز بانتمائه العربي المسلم مثل (غذّاه، حيي، نصب، انتسب، أريت، قرّرته، انتصب، عرف، اقتدى، أذقتنا، وجب، ذهب، صدحت، عمّ)، والأخرى استعملها الشاعر

1عبد اللطيف محمد حماسة وآخرون، النحو الأساسي، دار الفكر العربي، 94 شارع عباس العقاد–مدينة مصر، (1417هـ–1997م)، ص124 .

2المرجع نفسه، ص125.

3سورة الأنعام، الآية 121.

4سورة البقرة، الآية 58.

5سورة الضحى، الآية 5.

6عبد اللطيف محمد حماسة وآخرون، النحو الأساسي، ص126.

للدلالة عن الماضي القريب مثل (قال، حاد، مات، كذب، انتبهنا، رام، اقترب، غصب)، أمّا بقية الأفعال فعلى الرغم من أنّها أفعال ماضية إلّا أنّها دلّت على المضارع وهذا لتعظيم الحاضرين كما سبق لنا القول(حُييت، مُنحت، رقيت، وقيت)، أمّا الأفعال المضارعة والتي كان حضورها بنسبة أقل من الأولى فقد ترددت في دلالات تصب في نفس المصب وهي الثورة على المستعمر والتفاؤل بغد جديد يسترجع فيه الشعب الجزائري عزّه وحريته وهويته المغصوبة ؛ ومنها(تسمو، يفدي، يحمي، يغري، يعود، ينتسب، ندعو، نزيد، نحلّ ، نولي يمزج، تهب)،أمّا الأمر في القصيدة فدلالته جاءت واضحة يحث فيها ابن باديس الشباب على الثورة وأخذ حريته المسلوبة بالقوة أما أخذت بالقوة؛ ومنها(خذ، خض، ارفع، اصدم، أذق، اقلع، اهزز).

1-الأسلوب الخبري والأسلوب الإنشائي:

الكلام عند العرب إمّا "خبر" أو"إنشاء"[1]، وعليه تتألف الجملة حسب وظيفتها الخطابية من نوعين: جملة إخبارية (خبرية) وجملة إنشائية.

أ-الأسلوب الخبري: وهو مايعرف بأنّه مايصح أن يقال لقائله صادق أو كاذب، كقول: وصل القطار، فإن كان الكلام مطابقا للواقع كان قائله صادقا، وإن كان غير مطابق له كان قائله كاذبا، باستثناء القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف [2].

والخبر عند البلاغيين ثلاثة[3]:

-**إبتدائي:** وهو ماكان فيه المخاطب خالي الذهن من الحكم، ويكون الخبر هنا خاليا من أدوات التوكيد[1]، مثل قول الله تعالى:" **كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ المَوْتْ**"[2]، وهنا لا نجد في الآتية توكيدا .

1الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2003/1، ص24.

2محمد علي سلطاني، المختار في علوم البلاغة والعروض، دار العصماء، سوريا، ط2007/1م-1428هـ، ص18.

3 المرجع نفسه، ص25.

-**طلبي**: وهو مايكون فيه المخاطب مترددا في الحكم، شاكا فيه، مبتغيا الوصول إلى الحقيقة واليقين، وفي هذا النوع يلزم فيه إستعمال أدوات التوكيد، مثل قوله تعالى:" **إِنَّ المُتَّقِينَّ فِي جَنَّاتٍ وَعُيُون**"[3]، وفي هذه الآية نجد توكيدا واحدا وهو إنّ.

-**إنكاري**: وهو مايكون فيه المخاطب منكرا لحكم الخبر لذلك وجب فيه تأكيد الخبر بمؤكدين أو أكثر، مثل قول الله تعالى:" **تَاللهِ لَقَدْ آثَرَكَ عَلَيْنَا**"[4] وفي هذه الآية نجد توكيدين تالله (القسم)، ولقد .

ب-**الأسلوب الإنشائي**: وهو الكلام الذي لا يحتمل الصدق أو الكذب، ولا يصح أن يقال لصاحبه أنّه صادق أو كاذب، وهو نوعان طلب وغير طلبي[5].

-**الأسلوب الإنشائي غير الطلبي**: وهو ما لا يطلب فيه من المخاطب أن يؤدي شيئا معيّنا، وأساليبه متعددة : التعجب، المدح، الذم، القسم، الدعاء.

-**الأسلوب الإنشائي الطلبي**: وهو ما يطلب به حصول شيء لم يكن حاصلا وقت الطلب، ويكون بصيغ الأمر، والنهي، والاستفهام، والتمني، والنداء".[6]

ومايعنينا في دراستنا هاته الأساليب الإنشائية الطلبية، لاحتواء قصيدة " شعب الجزائر مسلم" عليها والتي سنحاول دراستها لنبيّن دلالتها الفنية وعلاقتها بالمعنى وبالشاعر، والملاحظ عند استقراء القصيدة اعتماد ابن باديس على صيغتين من صيغ الإنشاء؛ أوّلهما النداء ثم الأمر، حيث سنتطرق لمفهومها بصورة شاملة مختصرة قبل تحريهما في القصيدة وذلك فيما يلي:

1أدوات توكيد الخبر متعدّدة:" إنّ، أنّ، لام الإبتداء، ألا الإستفهامية، القسم، نونا التاوكيد، قد، التكرار، أمّا، إنّما، ضمير الفصل، الحروف الزائدة"، يختار منها المتكلم ما يناسب كلامه ويمنحه القدرة على إقناع مخاطبه.

2سورة العنكبوت، الآية 57.

3سورة الحجر، الآية 45.

4سورة يوسف، الآية 91.

5سلمى بركات، اللغة العربيّة (مستوياتها وأداؤها الوظيفيّ وتجلّياتها)، دار البداية ناشرون وموزّعون، عمّان، ط2009/1، ص282.

6علي الجازم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة(البيان والمعاني والبديع)، 160.

-**النداء:** هو تنبيه المخاطب وحمله على التفاف والاستجابة وتكون صيغة النداء بالاستخدام أداة النداء "**يا، والهمزة**(لنداء القريب)، و**أي ، وآ،وآى،وأيا،وهيا**، و**وا** (لنداء البعيد)1، قال أبو العتاهية:

أيا من عاش في الدنيا طويلا وأفنى العمر في قيل وقال

وأتعب نفسه فيما شيفنى وجمّع من حرام أو حلال

هب الدنيا تقاد إليك عفوا أليس مصير ذلك للزوال؟

-**الأمر:** ويدلّ الأمر في حقيقته على" طلب الفعل على وجه الاستعلاء مع الإلزام"[2]، وقد يخرج عن حقيقته "إلى معان أخرى تستفاد من سياق الكلام كالإرشاد و الدعاء والالتماس، والتمني، والتخيير والتهديد والإباحة والتعجيز[3]، ومن أمثلته قول الأرجاني :

شاور سواك إذا نابتك نائبة يوما وإن كنت من أهل المشورات.

لا تخلو قصيدة من الأساليب الخبرية والإنشائية، وقصيدة" شعب الجزائر مسلم" هي الأخرى جاءت مكتظة بالأساليب الخبرية في المرتبة الأولى ثم تليها الأساليب الإنشائية، و هذا ما نلاحظه بعد استقراءنا للقصيدة، وقد جاءت هذه الأساليب للتعبير عن دلالات وإيحاءات مختلفة يلتمسها المتلقي بعد فهمه للقصيدة، حيث دلّت الأساليب الخبرية على الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر أثناء إلقائه للقصيدة، فهو في صدد وصف ما ينتابه من مشاعر متأجّجة وانفعالات متضاربة حول وطنه وشعبه، ويخبرنا بحقيقة هويته وانتمائه العربي المسلم الذي يعتز ويفتخر به منذ القديم، وأنّ هذا الشعب يفدي وطنه ودينه وعروبته بروحه ولا يغتر مهما بلغ حجم المغريات، ومن ظنّ غير هذا أو أراد أن يدمجه مع فرنسا فهو مفتر كذّاب أو بغى عدوانا عليه فسينال مثل ذلك، ومن الأساليب الخبرية الموجودة بالقصيدة قول

1صبري إبراهيم السّير، لغة القرآن في سورة النور (دراسة في التركيب النحويّ)، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، 1994، ص230.

2علي الجازم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ص179.

3المرجع نفسه، ص179.

الشاعر ابن باديس: (أحييت مولده بما يبري النفوس من الوصب، بالعلم والآداب والأخلاق في نشء عجب، نشء على الإسلام أسس بناءه السامي انتصب، نشء بحب محمد غذّاه أشياخ نجب، فيه اقتدى في سيره وإليه بالحق انتسب، وعلى القلوب الخافقات إليه رايته نصب،شعب الجزائر مسلم وإلى العروبة ينتسب، بالروح يفديها وما يغري النفوس من النّشب، وبخلقه يحمي حماها أو ببارقة الغضب، حتى يعود لقومه من عزّهم ماقد ذهب، من قال حاد عن أصله أو قال مات فقد كذب أو رام إدماجا له رام المحال من الطلب،من كان يبغي ودّنا فعلى الكرامة والرحب، أو كان يبغي ذلّنا فله المهانة والحرب، هذا نظام حياتنا بالنّور خط وباللّهب).

أمّا الأساليب الإنشائية والتي كانت أقل نسبة من الأولى فنجد دلالتها في القصيدة توجهت نحو الشعب الجزائري عامّة والشباب خاصة، وقد كان هدفها الأول ينحصر حول الثورة و محاربة الاستعمار الفرنسي والخونة من أهل البلاد، ثم انبثقت منه دلالات أخرى تصب في نفس الدلالة الأولى، وقد برزت في القصيدة كما سبق القول صيغتين من الأساليب الإنشائية الطلبية بصورة يلاحظة المتلقي وسنوضح ذلك فيما يلي:

-يبرز النداء ظاهرة أسلوبية في قصيدة ابن باديس وأوّل مانلاحظه من خلال تقصينا للأساليب تردّد النداء بشكل لافت للنظر مستعملا أداة النداء (يا)، والنداء هنا جاء مباشرا دون إيحاءات مختفية فابن باديس يوجه كلامه للشعب الجزائري، ويختص الشباب بالذكر أكثر من غيرهم، ويعتبرهم ذخر الجزائر في وقت الشدائد والمحن؛ كما يعتبرهم رجاء الجزائر في غد مشرق أفضل ممّا يعيشونه تحت وطأة الاستعمار؛ ويظهر هذا في قول الشاعر(يانشء ياذخر الجزائر في الشدائد والكرب، يا نشء أنت رجاؤنا وبك الصباح قد اقترب)، ثم يوجه نداءه للقوم في قوله (ياقوم هذا نشؤكم وإلى المعالي قد وثب)، ويقصد الشاعر بكلمة القوم الشيوخ وكبار السن من أهل الوطن ليُعْلِمهم بأنّ هذا الشباب هم أبناءهم وأبناء وطنهم وبمساندتهم لهم سيصلون للمعالي والرتب السامية، وقد وردت صيغة نداء في بداية القصيدة خاطب بها الحضور(ياجمع الأدب).

-ورد أسلوب الأمر في عدّة مواضع من القصيدة وذلك باستعمال فعل الأمر، وبما أنّ الفعل من خصائصه الحركة، فقد عكس انفعالات الشاعر واضطراباته ورغبته الملّحة في ثورة الشباب على المستعمر ورفض إدماجه مع فرنسا، حيث أمر ابن باديس في البداية الشباب من أهل وطنه باسترجاع حريتهم المسلوبة، والثورة على المستعمر الفرنسي والخونة من أهل الوطن، وذلك بخوض الخطوب والصعاب وإذاقتهم نفس ما ذاقوه بسببهم، كما أمرهم بالتضامن فيما بينهم ونشر الوعي بين أقرانهم من الشباب النائم الغافل عن هذا الوطن، ثم انتقل لاستعمال أسلوب الأمر مع الشيوخ وأمرهم باتحادهم مع الشباب وأن يصيروا آباءا لهم حتى يكونوا أبناءا لهم، لتكتمل الذخيرة وتزيد قوتها، فالشباب يدافعون عن الوطن بقوتهم ويساندهم الشيوخ بحكمتهم ومعرفتهم بالحياة، فيصيروا بذلك سلاحا لايمكن هزيمته.

2-الجملة الشرطية:

اعتبرها بعض النحاة جملة مستقلة إلى جانب الجملة الفعلية والإسمية ، والشرط هو تعليق جملة بجملة تكون الأولى سببا والثانية متسببا والشرط والجزاء جملتان في الأصل فلمّا دخل عليهما حرف الشرط صار جملة واحدة، ومن حروف الشرط إذا ، من [1].

وظّف ابن باديس في قصيدته الجمل الشرطية، التي أعطت لمسة فنية، جمالية على القصيدة، وزادت المعنى المقصود منها قوّة وإيضاحا بل اختصرته ممّا أبرز قدرة الشاعر الشعرية والإبداعية في نظم الشعر وتتمثل فيمايلي:

20- مَنْ قَالَ حَادَ عَنْ أصْلِهِ أَوْ قَالَ مَاتَ فَقَدْ كَذبْ

21- أَوْ رَامَ إدمَاجًا لَهُ رَامَ المُحَال من الطَّلَب

36- مَنْ كَان يَبْغي وَدَّنَا فَعَلَى الْكَرَامَةِ وَالرّحبْ

37- أوْ كَانَ يَبْغي ذُلَّنَا فَلَهُ المَهَانَةُ والحَرَبْ

1صبري إبراهيم السّير، لغة القرآن في سورة النور (دراسة في التركيب النحويّ)، ص239.

3-الانزياح التركيبي:

الانزياح: يعتبر الإنزياح قضية أساسية اهتمت بها الدراسات الأسلوبية واستخدمت على نطاق واسع في المجال البلاغي والنقدي واللساني العربي، فهو في المفهوم الأسلوبي قدرة المبدع على انتهاك واختراق المتناول والمألوف، سواء كان هذا الإختراق صوتيا أو صرفيا أو تركيبيا أو بلاغيا (دلاليا)، ويمكن أن نعرّفه بأنّه الخروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر وبتعبير أدّق هو خروج عن المعيار اللغوي السائد.[1]

أمّا على مستوى التركيب فإنّه خروج التركيب من الاستعمال المألوف أو الأصل الذي تقتضيه قواعد اللغة فيتحول التركيب الجديد إلى سمة أسلوبية بارزة في الخطاب الشعري، والمبدع الحقيقي هو الذي يبني من العناصر اللغوية تراكيب تتجاوز إطار المألوفات فيفضي ذلك إلى إفراز الصورة الفنية المقصودة والانفعال المقصود، ولعلّ سعي المبدع في عدوله عن التركيب في صورته الأصلية إلى تركيب لغوي جديد غايته تحقيق[2]:

- إثارة المتلقي ومفاجأته بشكل جديد.
- دفع الملل عن المتلقي وهنا يتحول الإنزياح في الخطاب الشعري إلى حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ.

وتتعدد صور الانزياح في الخطاب الشعري وسنكتفي بأبرزها وأهمها وهي الحذف و التقديم والتاخير.

أ-الحذف:

شغل الحذف الدارسين النحويين والبلاغيين على السواء وقد تناوله كل منهما حسب رؤيته والغايات التي يريدها منه، ويراد بالحذف إسقاط عنصر من عناصر البناء على مستوى الكلمة المفردة أو الجملة البسيطة أو الجملة المركبة، ويعدّ من أبرز عوارض التركيب

1عبد الرزاق مدخل، المنهج الأسلوبي عند محمد الهادي الطرابلسي، مذكرة لنيل الماجستير، جامعة باتنة 2011-2012، ص25.

2نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص169.

في الكلام[1]، وقد وجدت الدراسات الأسلوبية الحديثة فيه إمكانات وعطاءات إيحائية يوظفها الشاعر في إبداعاته، هذا ما جعله يتحول إلى إحدى السمات الأسلوبية المهمة التي يمكنها أن تساهم في تحقيق أدبية النص الأدبي، وقد تطرق إليه الجرجاني في قوله:" هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنّك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أفصح من الإفادة، وتجدك أنطق ماتكون إذا لم تنطق وأتمّ ماتكون إذا لم تبن"[2]؛ فالجرجاني يرى الحذف أكثر فعالية في الخطاب، وأتمّ بلاغة وفنيّة .

يتخذ الحذف صورا متعددة في النص الأدبي فقد يكون المحذوف صفة أو موصوفا أو مضافا أو فعلا أو فاعلا، أو خبرا، وقد يكون للشاعر رؤيته الخاصة فيقوم بالحذف على نحو يحقق به معنى بليغا في النص الأدبي، ويجعل المتلقي أكثر تدخلا لإحضار المحذوف وفهم معنى الكلام اعتمادا على سياقات وقرائن سياقية،فالشاعر يحذف لأجل الإيجاز أو التلميح لفكرة معيّنة بأقصر الطرق، أو لأجل تحقيق توازن موسيقي، وهذا ما يكسب الكلام فنّا وجمالا، ونلاحظ أنّ "ابن باديس" قد استخدم أسلوب "الحذف" في قصيدته، ومن أمثلته: حذف الجملة الفعلية في البيت السادس، في قوله:

بالعلم والآداب والأ خلاق في نشء عجب.

والأصل في الكلام أن نقول أحييت مولده بالعلم والآداب والأخلاق، وقد حذف الشاعر هذه الجملة تفاديا للتكرار، فصارت تابعة لما قبلها.

كما وظّف حذفا في البيت 12، وبالضبط في الشطر الثاني منه، في قوله:

وبخلقه يحمي حما ها أو ببارقة الغضب

وتقدير الحذف هنا أو ببارقة الغضب يحمي حماها، فالحمى يحمى بالخلق وبالقوة فشبه الجملة متعلقة بالجملة المحذوفة (يحمي حماها)، دلّ عليها ما سبق من خلال السياق،

1محمد كريم الكوّاز، علم الأسلوب (مفاهيم وتطبيقات)، منشورات جامعة السابع من أبريل، ط1426/1هـ، ص 42-43.
2عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص177.

وسبب الحذف له غرضان؛ أوّلهما بلاغي وهو الإيجاز والثاني غرضه عروضي لتستقيم تفعيلات الوزن والبحر.

ب-التقديم والتأخير:

تتألف الجملة العربية كما يرى النحاة من ركنين أساسيين هما المسند والمسند إليه الذين يمثّلان عمدة الكلام، والمسند إليه لا يكون في العرف النحوي إلاّ اسما، أمّا المسند فقد يأتي اسما(في الجملة الإسمية)، أو فعلا (في الجملة الفعلية)، والفعل لا يكون إلاّ مسندا، وعليه فعمدة الكلام لا تكون إلاّ اسما واسما أو تكون فعلا واسما[1]، والأصل في الجملة التي مسندها اسم أن يتقدّم فيها المسند إليه ولا يتقدّم المسند إلاّ بسبب، أمّا الجملة التي مسندها فعل فالأصل فيها أن يتقدم الفعل على الاسم، أمّا التوابع مهما كان نوعها فالأصل فيها أن تتأخر عن عمدة الكلام لأنّها متمّمة له، وهذا الأصل في صياغة الجملة العربية قد يحدث فيه تغييرات لأسباب ومقتضيات في الكلام، فيحدث نقل لبعض الكلمات عن مواضعها الأصلية وذلك بتقديمها وتأخيرها، وهذا لتحقيق أغراض بلاغية وجمالية مرادة[2]، ويعتبر سيبويه من النحاة الأوائل الذين أشاروا إلى هذه الظاهرة، وقد عرّفه اللغويين بأنّه ظاهرة أسلوبية تعني مخالفة عناصر التركيب ترتيبها الأصلي في السياق، بمعنى العدول عن الأصل العام الذي يقوم عليه بناء الجملة العربية والتشويش على رتبتها، فيتقدّم ما الأصل فيه أن يتأخر عن ما الأصل فيه أن يتقدّم[3]، وللتقديم والتأخيرأثر بلاغي كبير في النصوص الأدبية وخاصة الشعرية وله مزايا تجعل الكلام أحلى والتعبير أجمل والمعنى أوصل وأبلغ،كما يتحول إلى منبه تعبيري يثير ذات المتلقي لما يكتنفه من خصائص فنية وجمالية، وهو ما لمّح إليه الجرجاني في قوله:" هو باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرّف، بعيد الغاية، لايزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفة ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ويلطف لديك

1فاضل صالح السامرائي، الجملةالعربية تأليفها واقسامها، ص34-35.

2صلاح عبد الفتاح الخالدي، إعجاز القرآن البياني، دار عماد للنشر والتوزيع، 2000، ص261.

3نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص169

موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ من مكان إلى مكان"[1].

وباب التقديم والتأخير باب طويل عريض، تعدّدت فيه صور التقديم والتأخير، فأحيانا يتقدم الخبر على المبتدأ وأحيانا أخرى الفاعل على الفعل، كما يتقدم المفعول به ويتأخر عن موضعه الأصلي وأمّا التوابع فيحدث أن تتقدّم هي الأخرى عن المسند والمسند إليه، وغير ذلك...، وقد تردّدت هذه السمة الأسلوبية في قصيدة " شعب الجزائر مسلم" بشكل لافت وفي مواضع مختلفةوبأغراض بلاغية متنوعة تتضح من خلال سياق الكلام، ومن أبرز صور التقديم والتأخير التي استأثرت اهتمامنا في القصيدة:

تقديم الجار والمجرور: فإذا كان الأصل في الكلام أن تبتدأ الجملة العربية بمسند ومسند إليه، فإنّ ابن باديس خالف هذا الأصل، وأتاح لنفسه الخروج عنه لبناء تراكيب لغوية إبداعية وفنية مختلفة، من خلال تقديم الجار والمجرور على عناصر الجملة الأصلية ومنها:

تقديم الجار والمجرور على الجملة الفعلية أي الفعل والفاعل والمفعول به، ومن الأمثلة الموجودة في القصيدة نذكر:

9- فيه اقتدى في سيسره و إليه بالحق إنتسب

10-وعلى القلوب الخافقا ت إليه رايته نصب

وقد عبّر الشاعر من خلال هذين البيتين عن اقتداء النشء الجزائري بالرسول صلّى الله عليه عليه وسلّم، وانتسابهم لدينه الإسلام، واعتزازهم بهذا النسب الشريف، حيث نلاحظ أنّ الشاعر قدّم الجار والمجرور في كل الجمل البسيطة التي تشكلّت منها الجملة المركبة؛ حيث قدّم الجار والمجرور(فيه) على الفعل وفاعله (اقتدى)، وكذا (إليه بالحق) على الفعل (انتسب)، و(إليه) على (نصب)، وهذا من باب التخصيص أي يخص الرسول صلى الله عليه وسلّم وحده.

1عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص73.

كما نجد هذا النوع من التقديم في قول الشاعر:

11- بالروح يفد يها و ما يغري النفوس من النشب

12- و بخلقه يحمي حما ها أو ببارقة الغضب

13- حتى يعود لقومه من عزهم ما قد ذهب

لقد عمد الشاعر ابن باديس في هذه الأبيات إلى تقديم الجار والمجرور على الجملة الفعلية بحيث؛ قدّم الجار والمجرور(بالروح) على الجملة الفعلية(يفديها)، وقدّم (بخلقه) على (يحمي حماها)، وكذلك (من عزّهم) على (ماقد ذهب)، فكان هذا التقديم لأهمية المقدّم، فالشاعر يحاول لفت انتباه المتلقي لضرورة فداء هذا الوطن والدّفاع عنه، واسترجاع ماسلب منه من عزّ وحرية، ولا يكون هذا إلّا بـ:

-روح ذات عزيمة وإرادة وقوّة فلا تغتر بالمغريات ولا تضعف وقت المحن والصعاب، وقد قدّم الروح على الجسد لأهميتها في حياة الإنسان فالجسد بدون روح يصير جثة هامدة لا فائدة منها، والرّوح هي الدافع الأوّل للإنسان في كل مجالات الحياة وفي مختلف ظروفها؛ فقد نجد شخصا ضعيفا، هزيلا، لكنة ذو همّة عالية وإرادة سامية، وروح قوية تدفعه للنجاح وبلوغ المقاصد، في حين أنّ هناك أشخاصا ذوي بنية وجسد قوي سليم، لكن بروح ضعيفة منكسرة، فيبقى الجسد كالخشب المسند الذي لا ينفع بشيء.

-وبالخلق الحميد ويقصد هنا أخلاق الإسلام أي أنّ ابن باديس يحاول من خلال هذا التقديم أن يبيّن للمتلقي أهمية اتسامه وتمسكه بأخلاق الإسلام، لأجل استرجاع عزّهم المستلب، فكأنّه قد ضمّن قول عمر بن الخطاب:" نحن قوم أعزّنا الله بالإسلام فإذا ابتغينا العزّة بغيره أذّلنا الله".

وبصفة عامة قد رسم لنا ابن باديس من خلال هذه الأبيات صورة بلاغية توحي بأهمية عزيمة الشباب ورباطة جأشهم ووضرورة اتسامهم بأخلاق الإسلام حتى يعود إليهم ما كانوا عليه من عزّ.

1- تقديم الجار والمجرور عن المبتدأ، وقد وردت هذه الصورة في البيت 25، في قوله:

وَاقلَعْ جُذورَ الخَـائنينَ فَمنْهُم كُلُّ الْعَطَب

حيث قدّم الشاعر الجار والمجرور الذي جاء في محل رفع خبر، أي أنّ الشاعر قدّم الخبر على المبتدأ وهذا حتى يؤكده ويبرزه للمتلقي.

- أمّا في البيت 29 فثمّة تأخير لخبر كان، والأصل في الجملة أن نقول :" كونوا له أباً يكن لكم ابنا فسيروا إلى الأمام"، وقد صوّرت لنا هاته الجملة صورة شعرية بليغة، ولطيفة في نفس الوقت، حيث أخرّ الشاعر الخبر لتشويق السامع بحيث يجعله يتساءل عنه ليجعله في نهاية الكلام يستقر على المعنى الذي يريده ، وهذا غاية البلاغة في جعل السامع متعلقا بقول الشاعر، متوقعا الكلمة التي سيتلفظ بها، فيصير الخبر بهذا مميزا فريدا من نوعه ، فيشعر المتلقي بأنّ ما قاله الشاعر هو من اختياره.

البنية الدلاليّة (مقصديّة القصيدة):

وصف القصيدة وشرح مفرداتها:

تتكوّن قصيدة (شعب الجزائر مسلم) من 40 بيتا شعريا وفق عروض بحر الكامل المجزوء. وقد اقتُطع جزءٌ منها وصار فيما بعد نشيدا وطنيا مع باقي الأناشيد، لحنّه الأمين بشيشي عام 1955م، كما تمّ الأداء الفني لهذه الأبيات من طرف الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني قبل استقلال الجزائر، وأدّاها جماعيا كل من فناني أوركسترا الإذاعة الجزائري وكذلك أركسترا أوبرا الجزائر، وتعتبر هذه القصيدة من أشهر القصائد التي يعرفها الشعب الجزائري صغيرا وكبيرا، وهي من القصائد التي خلّدها التاريخ لأنّها خلدت الثورة التحريرية، فعلى الرغم من أنّه تمّ تأليفها عام 1937م أي منذ ما يقارب 80 سنة لكنها كانت ولا تزال حتى الآن من أهم النصوص الثورية، وقد صوّرت لنا حقيقة الشعب الجزائري العربي المسلم الذي يعتز ويفتخر بهويته ويدافع عن إسلامه وعروبته وجزائريته رغم كل ما قامت به فرنسا لتدمير وطمس الهوية الجزائرية، فالشاعر في قصيدته يؤكد لنا أنّ الشعب الجزائري لا يمكن أن يحيد عن إسلامه وعروبته وأنّ من يقول غير ذلك فهو كاذب لا يرجو الخير له.

وقد تغنّى ابن باديس في القصيدة بالشباب الجزائري وأكدّ على أنّه الصباح والفجر الجديد للوطن وهو الحياة والسلاح الذي تمتلكه الجزائر لمواجهة الأعداء.

كل هذا نظمه ابن باديس في قصيدة عمودية موزونة مقفاة على منوال القصيدة العربية مع وجود تجديد على مستوى المضمون، فقد استهلها بتحية مصحبة بدعاء صالح بصيغة المبني للمجهول، موجها إياه للحضور ولجمعية التربية والتعليم الإسلامية بقسنطينة التي أحيت المولد النبوي الشريف، فكانت تلك التحية دعوة بالرقي إلى الرتب السامية والوقاية من شر الكائدين ومن ينوي شر لهم ولوطنهم وجاء هذا في الأبيات الأولى من القصيدة أي من البيت الأول للبيت الخامس.

ثم يخلص الشاعر إلى معنى شرف الإنتماء للدين الإسلامي و الاقتداء بالرسول الكريم محمد صلّى الله عليه وسلم، الذي أحيا الله به الأنام وأبرأ النفوس وأدّبها بالعلم والأخلاق، كأنّ ابن باديس يؤكّد للسامع أنّ الدين الإسلامي والرسالة التي جاء بها نبينا محمد صلّى الله عليه وسلم دين خلق وعلم قبل أن يكون عبادة، وأنّ القصد من التربية والتعليم هو السعي لاستعادة ما نشأ عليه هذا الشعب، وإعادة تشكيل الفرد الذي يعتز بانتمائه وانتسابه، مهما واجه من صعوبات، فيفدي وطنه ودينه بروحه ولا يغتر بالمغريات التي قد تمنح له مقابل هذا النسب الشريف فيعود بذلك للجزائر عزّها ومجدها الذي سلب منها، وهذا نجده مذكورا في الأبيات (من البيت 6إلى 14).

ثم ينتقل ابن باديس من التقرير بحقيقة ومقصدية التربية والتعليم إلى النداء؛ والذي خصّ به النشء الصاعد دون سواه من الفئات العمرية ويصفه بذخر الوطن ومن يحتمي به وقت الشدائد والمصائب، فهو الفئة العمرية الأكثر أهمية لما يتميز به من قوة ونشاط جسدي إضافة لنوع من الاتزان العقلي، فالأوطان ترتقي بارتقاء شبابها وتسقط بسقوطهم، فيؤكدّ الشاعر أنّ هذا النشء فخور بعروبته ولغته الفصحى ومدرك تمام الإدراك ماجاء به دينه الإسلامي، وهذا (من البيت 15إلى 18).

وبعد هذا يرتجل ابن باديس بيتا لا تزال الألسنة تردده ويعتبر مفتاح القصيدة وأساسها ومنه جاء عنوان القصيدة فيصرّح فيه ويؤكدّ حقيقة الهوية الجزائرية العربية المسلمة؛ فالشعب الجزائري شعب مسلم وينتسب للعروبة التي ينتمي إليها رسولنا الكريم عليه أفضل الصلوات، فعلى الرغم من أنّ ابن باديس من أصول بربرية قبائلية إلّا أنّه من خلال هذا البيت يحاول أن يبيّن للقارئ أنّ الإسلام عرّبه ونسبه إليه وأنّه فخور بهذا النسب الشريف، ولا يرغب في انتساب غيره، ومن ظنّ أنّ الشعب الجزائري قد حاد عنه ورغب بغيره فهو كاذب و ومن أراد أن يدمجه مع فرنسا فهذا هو المحال من الطلب؛ وهذا جاء في الأبيات (من 19إلى 21).

ثمّ عاود النداء للنشء فليس بعد شرف الانتماء إلّا شرف الحياة بحرية، فالفخر والاعتزاز بالانتماء والمعرفة وتعلّم الأصول التي جاء بها الإسلام لا تكفي لأن يعيش المرء ويحيى، بل إنّ الهدف من الحياة أن تمارس تلك المعرفة بحرية دون خوف واضطراب ودون غصب، لهذا يحاول ابن باديس من خلال ندائه هذا أن يحفزّ النشء على أخذ حريته والدفاع عن أرضه واسترجاع حياته حتّى وإن لزم ذلك أن يخوض الخطوب والمصاعب ويستعمل القوة ليهزم كلّ ما سلبه إيّاه سواء أكان الاستعمار الفرنسي أو من كان دعما له خائنا لوطنه، وأنّ عليه أن يتعاون ويشدّ بعضه البعض ويوعي بعضه الآخر لأجل الحياة والحرية، فهذا النشء هو أمل الأمّة في غد أفضل، ويظهر هذا في الأبيات (من 22 إلى 28).

وبعد هذا يعاود النداء موجها كلامه هذه المرة للقوم وهنا يقصد كبار السن (الشيوخ)، فشرف الحياة والحرية ليست حكرا على الشباب وحده أي أنّه يؤكد ضرورة التعاون والتضامن من أجل استرجاع ماضاع، وأنّ الوصول للحياة والصباح الجديد نظام يجمع بين قوة الشباب وحكمة الشيوخ ويظهر هذا في الأبيات (29 و30).

ثم ينتقل من جديد للفخر بعروبة الشعب الجزائري وانتسابه لهذا الانتماء الشريف منذ القديم، ويؤكد أنّ هذا الشعب يريد الحياة وسيسعى جاهدا بنيلها واسترجاع مركزه، وأنّ هذا

الشعب ما يريده ليس الخراب والدمار لكن من أراد وابتغى له الذل فسيكافئه بالمهانة والحرب والقوة " فما أخذ بالقوة لا يسترجع إلّا بالقوة"، ونجد هذا في الأبيات (من31إلى38).

ويرتد ابن باديس في خاتمة القصيدة إلى نفسه فيعلن معنى من أشرف المعاني وهو العهد بما قاله وما وجهه إلى الحاضرين، وكأنّه بختامه هذا يصرّح بأنّه سبّاق لفعل ما يقول وأنّ كلامه هذا حكر عليه هو أيضا؛ وهذه حكمة المربي القائد الذي لايغفل عن واجباته هو، وينصح غيره بها، ونجد هذا في البيتين الأخيرين من القصيدة (39و40).

ثانيا-المستوى البلاغي-الدلالي:

تتسم اللغة الشعرية بسمات لفظية لها دلالات مختلفة في العمل الأدبي، وكما هو متداول فاللغة متعدّدة الفروع فمثلما يهتم علم الصرف بالكلمة المفردة، وعلم النحو بتركيب تلك الكلمات في سياقات مختلفة، والصوت يدرس الحروف وما تشكلّه من إيقاعات موسيقية وجمالية، فعلم الدلالة يهتم بما يوحي إليه النص من معاني ودلالات مختلفة والبلاغة تهتم بجمالية تلك التراكيب التي تعطي المعنى ذوقا متميزا وفريدا من نوعه، وبهذا يكون المستوى الدلالي والبلاغي من أهمّ الفروع اللغوية ومكوّنا أساسيا في الدراسة الأسلوبية، بل ويعتبر هذا الفرع الأكثر أهمية من حيث أنّه يجمع بقية الفروع الأخرى حتى تكون خادما له، وذلك لاستخراج الدلالة والمعاني المرادة، وهذا يعني أنّ المستوى الدلالي، البلاغي يستدعي منا تتبع الدلالة في إطارها التركيبي، وذلك من خلال إبراز البناء الفني للصورة الشعرية التي وظّفها الشاعر، فمن المؤكّد أنّه لا غنى للشعر عن الصورة الشعرية قديما وحديثا، ذلك أنّ الشعر نفسه قائم على التصوير، فالصورة حقيقة الشيء وهيئته وصفته، وتعدد الصورة الشعرية من أهمّ مقومات القصيدة حيث لا يمكن للشاعر أن يستغني عنها في الجوهر الثابت والدائم للشعر، فالصورة هي أساس البناء الشعري والأدبي وعماده الذي يقوم عليه، والخيال هو المنبع الذي يستمد منه الشاعر صوره بكل أبعادها وهو الذي يهب الشاعر القدرة على الإنزياح وخرق القوانين اللغوية المعروفة ليصنع تركيبا إبداعيا، فنيا جديدا، غير مألوف يعبّر به الشاعر عمّا في نفسه من أخيلة وصور وهواجس وسمي لذلك بالمجاز، كما سمي بالانزياح البلاغي، وقد أشاء إليه القدماء والمحدثون على السواء وتكلموا عنه في دراساتهم، وهذا مايهتم به المستوى الدلالي البلاغي، فلدراسته يجب علينا الإحاطة بكل ما من شأنه أن يحيلنا إلى الدلالات والإيحاءات والمعاني التي يهدف الشاعر للوصول إليها، وذلك عن طريق مختلف الأساليب والتقنيات ذات المستوى الراقي، والتي تمثّل الخيال أو ما يسمى بالصور البيانية؛ من تشبيه وكناية ومجاز بأنواعه ورمز وغيرها، وفي ما يلي سنتطرق لأهم

هذه التقنيات البلاغية التي وظفها ابن باديس في قصيدته دون التطرق لبقية الصور البيانية، فنحن أمام دراسة أسلوبية لا يمكن من خلالها التعرض لكل ما يهتم به هذا العلم:

1-التشبيه:

لـــغـــة: هو المثل، والجمع أشباه، وأشبه الشيءُ الشيئَ: ماثله.[1].

اصطلاحا: هو بيان أنّ شيئا أو مجموعة أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بإحدى أدوات التشبيه أو المقدرة المفهومة من سياق الكلام[2].

وبتعبير جامع: "هو الصورة التي تقوم على تمثيل شيء بشيء آخر لاشتراكهما في صفة أو أكثر"[3]، ويلجأ المبدع إليه لجلاء حقيقة الأشياء وتقريبها من الإدراك، والغرض منه هو الإيضاح والبيان مع الإختصار.

أركان التشبيه: للتشبيه أربعة أركان[4]:

أ-المشبه والمشبه به؛ وهما ركنان أساسيان في قيام التشبيه، ولا يكون التشبيه إذا غاب أحدهما وإنّما جيء بالمشبه به لإيضاح صفة المشبه.

ب-أداة التشبيه؛ وحالها يختلف عن الركنين الأوّلين، إذ يصح حذفهما وفي حذفهما زيادة وقوّة وجمالية وتأثير في التشبيه، وهي أنواع: حروف (الكاف، كأنّ، كأنّما وغيرها)، أسماء (مثل، شبه،مشابهة وغيرها)، أفعال (يشبه، يحاكي، يماثل وغيرها)[5].

ج-وجه الشبه؛ وهي الصفة المشتركة بين المشبه والمشبه به، ويمكن حذفها وتفهم من خلال معاني المشبه والمشبه به[6].

1ابن منظور، لسان العرب، (مادة ش.ب.ه)، ص2189.

2محمد أحمد قاسم و محي الدين ديب، علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، المؤسسة الحديثة للكتاب، ص143.

3المرجع نفسع، الصفحة نفسها.

4محمد علي سلطاني، المختار في علوم البلاغة والعروض، دار العصماء، سوريا، ط1/1428هـ-2008م، ص89.

5المرجع نفسه، ص90.

6محمد أحمد قاسم و محي الدين ديب، علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، المؤسسة الحديثة للكتاب، ص 146.

وظّف ابن باديس في قصيدته التشبيه في مواضع مختلفة ليرسم لنا صورة بليغة تبيّن وتوضّح لنا مدى رغبته بالثورة على المستعمر الفرنسي وإحياء تلك الروح الثورية في الشعب الجزائري وخاصة الشباب منهم، فمثلا في قوله:

- **يا نشء يا ذخر الجزا ئر في الشدائد والكرب.**

حيث شبّه الشاعر الشباب بالذخيرة التي تُخبأ وقت الشّدّة والحاجة، وقد استعمل في هذا التشبيه أسلوب النداء مرتين بالأداة نفسها(يا) مغيّرا لفظ المنادى والمقصود واحد وهو الشباب الجزائري، فكأنّما جعل الشباب هم الذخيرة(وهذا من باب التشبيه البليغ)، كأنّه قال:"هذا النشء ذخر الجزائر؛ أي أنّ هذا الشباب الذي أخاطبه من الحاضرين والغائبين سنحتاجهم في المستقبل لضرورة ملحّة وهي تحرير الجزائر كما نحتاج للذخيرة كضرورة ملحّة وقت الشدائد.

- ونلاحظ أيضا أنّه استعمل أسلوب التشبيه في قوله:

وأذق نفوس الظالمي ن السّم يُمزج بالرّهب.

والشاهد هنا في الشطر الثاني حيث جعل السّم والرهب في دلالة واحدة على الرّغم من أنّ السمّ شيء مادي في حين أنّ الرّهب شيء معنوي، حيث شبه الرهب بالسمّ، ووجه الشبه بينهما أنّ كلاهما يسبّبان ألما في شديدا في الجسد، ويهدف ابن باديس من خلال هذا التشبيه إلى تبيان حجم الحقد والكراهية التي يكنّهما للمستعمر الفرنسي وأعداء هذا الوطن.

2-**المجاز:**

لغة: علة وزن مَفْعَلْ، من جاز الشيء يجوزه؛ إذا تعدّاه[1]،ويقال: جزت الطريق وجاز الموضع جوازا ومجازا؛ أي سار فيه وسلكه[1]، وإذا عدل باللفظ عمّا يوجبه أصل اللغة؛

1علي جميل سلوم و حسن نور الدين، الدليل إلى علوم البلاغة وعروض الخليل، دار العلوم العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1/1410هـ-1990م، ص126.

وصف بأنّه مجاز؛ على معنى أنّهم جازوا به موضعه الأصلي أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولا[2].

اصطلاحا: تناوله البلاغيون في تعريفاتهم، ومن أشهرهم تعريف الجاحظ؛ حيث قال: "المجاز استعمال اللفظ في غير موضع له لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي "[3].

وقال الجرجاني: "المجاز كلّ كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها، لملاحظة بين الثاني والأول"[4].

وقد قسّم علماء البلاغة المجاز إلى قسمين، مجاز عقلي، ومجاز اللغوي:

أ- **المجاز العقلي:** وهو أسلوب من الأساليب العربية، ويكون بإسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير ماهو له، ولا يكون إلّا في التركيب[5]، يعبّر عن سعة هذه اللغة وقدرتها على تجاوز الحقيقة إلى الخيال.

وسماه بعض البلاغيين بالمجاز الحكمي أو الاسناد المجازي وكثيرون منهم يدرجون موضوعه في علم المعاني[6].

ب-المجاز اللغوي: ويكون في نقل الألفاظ من حقائقها اللغوية إلى معان أخرى بينها صلة ومناسبة[7]، أي هو استعمال كلمة في غير معناها الحقيقي لعلاقة مع قرينة ملفوظة وملحوظة،وهذا المجاز يكون في المفرد كما في التركيب المستعمل في غير ما وضع له، وهو نوعان: إستعارة ومجاز مرسل[8]:

1محمد علي زكي صبّاغ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، إشراف ومراجعة ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية ، صيدا، بيروت، ط1/1418هـ-1998م، ص243.

2علي جميل سلوم، حسن نور الدين، الدليل إلى علوم البلاغة وعروض الخليل، ص126.

3المرجع نفسه، ص126.

4محمد علي زكي صبّاغ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، ص243.

5المرجع نفسه، ص243.

6علي جميل سلوم، حسن نور الدين، الدليل إلى علوم البلاغة وعروض الخليل، ص127-128.

7محمد علي زكي صبّاغ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، ص243.

8علي جميل سلوم، حسن نور الدين، الدليل إلى علوم البلاغة وعروض الخليل، ص133.

1-الاستعارة: الاستعارة ركن أركان المجاز اللغوي، وهي من الآليات المهمة في تشكيل الصورة الشعرية، وهي ضرب من صور التوسع الدلالي في الكلام العربي؛ حيث تعرّف **في اللغة** على أنّها انتقال الشيء من صاحبه إلى غيره لينتفع به[1]؛ ويقال أعرت الشيء أعيره إعارة واستعارة، أمّا في **الاصطلاح:** فهي شكل من أشكال الانزياح، يعمل على كسر عنصر التوقع لدى المتلقي ومباغتته بخروج عمّا هو مألوف عنده في استعمال اللغة،أي هي استعمال اللفظ في غير موضعه وهو نوع من المجاز تكون علاقته المشابهة[2].

وهي باختصار" تشبيه بليغ حذف أحد طرفيه"[3]، فالاستعارة تعتمد على المشابهة الناقصة التي يحذف فيها أحد طرفيها وهذا مايكسب الكلام حلاوة ويمنح المتلقي متعة فنية وجمالية.

وأركان الاستعارة ثلاثة:

1- المستعار منه وهو المشبه به.

2- المستعار له وهو المشبه.

3- المستعار وهو اللفظ المنقول.

4- قرينة الاستعارة وهي مايحدّد به المعنى المجازي.

وقد أجمع البلاغيون على أنّ الغاية من الاستعارة هي المبالغة في التشبيه.

وتقسّم الإستعارة باعتبار جهة حذف أحد طرفي التشبيه إلى :

الاستعارة المكنية: وهي أن نذكر المشبه ونحذف المشبه به ونرمز إليه بما يدّل عليه من صفاته أي بقرينة لفظية تشترك معه في المعنى [4].

الاستعارة التصريحية: وهي ماصرّح فيها بالمشبه به، وحذف المشبه مع ترك لازمة من لوازمه[5].

1محمد علي سلطاني، المختار في علوم البلاغة والعروض، ص97.

2محمد علي زكي صبّاغ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، ص243.

3علي جميل سلوم، حسن نور الدين، الدليل إلى علوم البلاغة وعروض الخليل، ص139.

4محمد أحمد قاسم و محي الدين ديب، علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، المؤسسة الحديثة للكتاب، ص 198.

5المرجع نفسه، ص19.

أورد ابن باديس صورا فنية مختلفة من الاستعارات بدلالات مختلفة تحدّدها طبيعة السياقات التي وظفت فيها، وما نلاحظه أيضا أنّ الاستعارة هي أكثر صورة بيانية وظّفها الشاعر في قصيدته؛ فمثلا في قوله:

-نشء بحب محمد غذّاه أشياخ نجب.

والشاهد هنا في قوله: "غذّاه أشياخ نجب"، حيث شبّه الشاعر الشيوخ (المشبه) بالطعام الذي يغذي الإنسان (المشبه به)، كأنّما يقول: "الشيوخ كالطعام يغذي الشباب" فمثلما يتغذى الإنسان جسديا بالأكل، فإنّ روحه تتغذى بالعلم والمعرفة التي يقدّمها المشاييخ لطلبتهم، فحذف المشبه به وهو الطعام ودلّ عليه بلازمة من لوازمه وهي الفعل (غذّاه) وهذا من باب الاستعارة المكنية.

-كما نجد في قوله:

وعلى القلوب الخافقا ت إليه رايته نصب.

حيث وظّف الشاعر الفعل (نصب) في غير موضعه الأصلي، فنصب الراية يكون على الأرض وليس على القلوب الخافقات، أي أنّه شبّه القلب (المشبه) بالأرض التي تنصب عليها الراية (المشبه به)، فحذف المشبه به ودلّ عليه بلازمة من لوازمه وهي الفعل(نصب)، وهذا من باب الاستعارة المكنية.

-صدحت بلابلك الفصا ح فعمّ مجمعنا الطرب.

وهنا شبّه الشاعر الشباب (المشبه) بالبلبل ذو الصوت الشجي(المشبه به)، فكأنّما يقول:" شباب الجزائر عندما يتحدثون باللغة العربية الفصحى كالبلابل تبدو أصواتهم شجية حسنة، فصرّح بالمشبه به وحذف المشبه ودلّ عليه بلازمة من لوازمه وهي كلمة(الفصاح)، وهذا من باب الاستعارة التصريحية.

أمّا في قوله:

وأذقتنا طعما من الفصحى ألذّ من الضرب.

فهنا استعارة مكنية، بحيث شبّه اللغة العربية الفصحى (المشبه) بالطعام اللّذيذ(المشبه به) ودلّ عليه بلازمة من لوازمه وفي الفعل(أذقتنا).

-ونجد أيضا أنّه وظف الاستعارة المكنية في قوله:

خذ لحياة سلاحها وخض الخطوب ولا تهب

وقد وظّف ابن باديس في هذا البيت الاستعارة في كلا الشطرين؛ فالأول في قوله:" خذ للحياة سلاحها"، كأنّما شبّه الحياة بالمرأة الجندية التي يعطى لها السلاح وقت الحرب والمعارك فحذف المشبه به (المرأة) ودلّ عليه بلازمة من لوازمه وهي لفظة (سلاحها)، وهذا من باب الاستعارة المكنية.

أمّا في الشطر الثاني في قوله: "وخض الخطوب ولا تهب"، فقد جاءت لفظة(خض) وهي الفعل(خاض) في الأمر في غير موضعها الأصلي فالخوض يكون في الوحل لا في الخطوب، فشبّه الخطب(المشبه) بالوحل(المشبه بيه)، وحذف المشبه به ودلّ عليه بلازمة من لوازمه وهو الفعل(خض)، وهذا من باب الاستعارة المكنية.

-اقلع جذور الخائنيـ ن فمنهم كل العطب.

حيث شبّه الخونة بالشجرة المتجذرة في الأرض وهذا التعبير في غاية الجمال، كأنّما يقول: "أنّ الخونة لهذا الوطن متجذرين ومتشعبين فيها كالشجرة القديمة المنبت تتجذر جذورها في الأرض فيصعب قلعها"، فحذف المشبه به(الشجرة) ودلّ عليها بلازمة من لوازمها اللفظية وهي كلمة(جذور)، وهذا من باب الاستعارة المكنية.

- أمّا في قوله:

اهزز نفوس الجامديـ ن فربّما حيي الخشب.

فقد وظّف ابن باديس الاستعارة بنوعيها؛ ففي الشطر الأول في قوله: "اهزز نفوس الجامدين"، فقد شبه النفس_أي شيء معنوي_بالجماد وهو شيء مادي، فحذف المشبه به (الجماد) ودل عليه بلازم من لوازمه وهو الفعل (اهزز)، وهذا من باب الاستعارة المكنية.

أمّا في الشطر الثاني: "فربما حيي الخشب"، فشبه الشباب الجامد الذي لايغار على وطنه بالخشب الجامد الذي لا إحساس فيه، فصرّح بالمسبه به(الخشب) وحذف المشبه(الشباب الجامد)، ودلّ عليه بلازمة من لوازمه وهي الفعل(حيي) وهذا من باب الاستعارة التصريحية.

2-**المجاز المرسل:** وفيه تكون العلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي للكلمة قائمة على غير المشابهة ولابد من وجود قرينة ملفوظة أو ملحوظة تدل على عدم إرادة المعنى الحقيقي، وهذه العلاقة القائمة على غير المشابهة بين معنيين كثيرة منها: السببية ، والمسببية، الجزئية، الكلية، اعتبار ماكان، اعتبار ماسيكون، العلاقة المحلية، والحالية، والآلية والمجاورة[1].

وسمي المجاز المرسل مرسلا؛ لإرساله أي إطلاقه مع التقدير بعلاقة المشابهة[2].

كما استعمل ابن باديس كل من التشبيه والاستعارة، نجد بعض الابيات التي احتوت على مجاز مرسل، ومن هذه الأبيات قول ابن باديس:

-ويرى الجزائر رجّعت حقّ الحياة المستلب.

وموطن المجاز في هذا البيت كلمة" الجزائر" حيث لايمكن للجزائر أن ترجّع حقّها المستلب، بل الشعب الجزائري هو الذي يسعى لذلك من خلال الثورة ومحاربة الاستعمار، وهنا ذكر الكل وهي (الجزائر) وأراد به الجزء وهو (الشعب الجزائري)؛ وبهذا يكون أصل القول: ويرى الشعب الجزائري يرجّع حقّ الحياة المستلب، وهذا مجاز مرسل علاقته كليّة.

1علي جميل سلوم، حسن نور الدين، الدليل إلى علوم البلاغة وعروض الخليل، ص133-137.

2محمد علي زكي صبّاغ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، 244.

- **وأذق نفوس الظالميـ ن السّم يمزج بالرهب.**

ففي قول الشاعر أذق نفوس ... السّم، نوع من المجاز المرسل وعلاقته كليه، حيث أنّه ذكر الكل (النفس) وأراد به الجزء (اللّسان)، فالذوق يكون في اللّسان فقط وليس النفس كلّها، فالأصل في الكلام أن نقول:" وأذف ألسنة الظالمين السّم".

3-الكناية:

لـــغـــة: جاء في لسان العرب:" الكناية؛ أن تتكلّم بشيء وتريد غيره، وكنى عن الأمر بغيره يكني كناية؛ يعني إذا تكلّم بغيره ممّا يُستدل عليه"[1]، أي أنّها إيماء إلى المعنى وتلميح إليه.

اصطلاحا: جاء في معجم المصطلحات:" أنّ الكناية لفظ أطلق وأريد به معنى خفي مع جواز إرادة المعنى الأصلي"[2]، و هي التعبير عن المعنى بطريقة تصويرية غير مباشرة تتناول تصوير أبرز المواقف الدالة على صحّة ذلك المعنى[3]؛ فمثلا قول الله تعالى: "**السَمَوَاتُ مَطْوِيَاتٌ بِيَمِينِهِ**"[4]، حيث صوّرت الآية كناية عن مدى قدرة الله تعالى، فهي صورة محسوسة لأبرز المواقف الدالة على صحّة المعنى، فقد بيّنت بطريقة تصويرية موجزة عظمة المدى الذي بلغته قدرة الله عزّ وجل.

وقد يكون المقصود من الكناية صفة أو موصوف وتارة يكون نسبة[5].

أمّا الكناية فقد وظّفها ابن باديس في مواطن نادرة وقليلة، ومن أمثلتها في قوله:

1ابن منظور، لسان العرب، مادة(ك.ن.ى)، ص3944.

2محمد أحمد قاسم و محي الدين ديب، علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، المؤسسة الحديثة للكتاب، ص 241.

3محمد علي سلطاني، المختار في علوم البلاغة والعروض، ص109.

4سورة الزمر، الآية 67.

5محمد علي سلطاني، المختار في علوم البلاغة والعروض، ص111.

-يا نشء أنت رجاؤنا وبك الصباح قد اقترب.

نلاحظ في هذا البيت أنّ الشاعر لم يذكر الموصوف (الاستقلال أو الحرية) لكنّه كنّى عنه بذكر صفة خاصة به وهي الصباح، فالصباح يدل على يوم جديد غير الذي قبله، فعند قراءة البيت ينصرف الذهن إليه لا إلى غيره.

-كونوا به يكن لكم وإلى الأمام ابنا وأب.

وفي هذا البيت نلاحظ أنّ ابن باديس لم يذكر الصفة وهي (التضامن) ، لكنّه كنّى عنها بذكر موصوف لها وهو(كونوا له يكن لكم)، حيث لن يسند الشيوخ الشباب إلا إذا تضامنوا وتآزروا فيما بينهم.

وبهذا نكون قد ذكرنا أهمّ الصور البيانية التي احتوتها القصيدة، والتي مثلت جانبا مهما من جمالية النص، وأعطته لمسة فنية وإبداعية يلتمسها القارئ عند قراءته للقصيدة.

الخاتمة

الخاتمة:

وأخيرا رصت سفن بحثنا على شواطئه، وبعد أن تمّ بعون الله تعالى البحث في"قصيدة شعب الجزائر مسلم" وتحت ضوء الدراسة الأسلوبية والتي من قبل الخوض في غمارها اشتمل البحث على لمحة عامة حول الاسلوب والأسلوبة، توصلنّا إلى النتائج التالية:

1-تعدّ الأسلوبية من أحدث ما تمخضت عنه علوم اللغة في العصر الحديث وهي أحد مجالات نقد الأدب، وقد استطاعت الأسلوبية أن تشق طريقها وسط المناهج النقدية المعاصرة في مقاربتها للنص الأدبي، وأصبحت من أهمّ المناهج النقدية المستعملة لدراسة الخطاب الأدبي دراسة أدبية تعتمد على البنية اللغوية، لاستكشاف خبايا وأسرار الخطاب الأدبي ورصد خواصه التعبيرية والكشف عن القيم الجمالية التي تختفي وراء البنى الأسلوبية المهيمنة على النّص الأدبي.

2-النّظام الصوتي في قصيدة شعب الجزائر مسلم امتاز بخصائص صوتية تحمل قيما فنية وجمالية مرتبطة بالقيم الشعورية والدلالية التي يقدّمها الشاعر من خلال قصيدته، وهي تضع هذا العمل الفني في درجات عالية من الإبداع الأدبي.

3-كشف تحليل البنية العروضية عبر أوزانها المختلفة عن إيقاعات تخلق موسيقى عذبة داخل النظام اللّغوي، كما كشفت الإحصاءات الصوتية أنّ القصيدة نظمت على بحر الكامل المجزوء الذي أعطى دلالة إيحائية جميلة تشترك مع مضمون القصيدة واستخدم زحاف الإضمار ليكسر الملل الناتج من تكرار التفعيلات نفسها، كما هذا الزحاف مرتبطا بنفسية الشاعر وأحاسيسه الثورية، ممّا أعطى سمة أسلوبية متميّزة وفريدة للقصيدة.

4-جاءت قافية القصيدةمقيّدة تخالف الروح الثورية التي تجتاح مشاعر الشاعر وأحاسيسه، وكذا خالفت صفات حرف الروي(الباء) الذي هو صوت مجهور انفجاري، وهذا التعاكس أعطى لمسة جمالية بليغة للقصيدة بحيث التقى المتضادان؛ السكون مع المشاعر المتفجرة والمتضاربة في وجدان الشاعر .

5-من خلال إحصائنا للقصيدة تبيّن أنّ الحروف المهجورة هي المسيطرة، فالقصيدة ثورية يريد الشاعر من خلالها إخراج صرخة غضب وثورة على المستعمر الفرنسي والخونة الذين خانوا الدين والوطن.

6-تعدّدت الصيغ الصرفية، وتنوع استعمالها ودلالتها، ومالها من أثر في الكشف عن جماليات النص، لأنّ توظيف اللفظة المختارة في مقامها الملائم يساهم في أداء المعنى، وتحدث قوة في الجرس والإيحاء في المعنى وتنوّع الأبنية ودلالتها دليل على تفوق الشاعر من ناحية اللغة فهو متميّز بتميّز الصيغ، وفريد لتفرّد الدلالات، وهكذا تشكّلت عند الشاعر لغة شعرية خاصة، فتوظيفه الأفعال والأسماء المجرّدة أكثر من الأخرى المزيدة قد جاءت لتعبّر عن حقيقة واضحة لا زيادة فيها ولا نقصان.

7-كما استخدم الأفعال المعتلة وجاءت هي الأخرى لتضيف دلالة جمالية وإبداعية للقصيدة بحيث نسب ابن باديس صفة العلّة بالأفعال لحال الشعب الجزائري العليل بسبب الإستدمار الفرنسي.

8-استمد عبد الحميد بن باديس مادته اللغوية من العبارات السياسية والاجتماعية، الدالة على الثورة والمعاناة، والتفائل بغد أفضل.

9-نوّع عبد الحميد بن باديس بين الجمل الفعلية والاسمية، وكان للجملة الفعلية الحظ الأوفر لتناسبها مع موضوع القصيدة وجوّها وغبراز مظاهر الحركة والديناميكية.

10- اعتمد الشاعر على الجمل الإنشائية بشكل ملحوظ وفي دلالات متنوعة حسب سياق الكلام، واستخدمها الشاعر للتأثير في المتلقي وبلوغ غايته من القصيدة.

11- نستطيع أن نستشف من قصيدة "شعب الجزائر مسلم"، روح الشاعر الشعرية فالقصيدة جاءت غنية بالصور الشعرية البليغة التي تلامس قلوب القرّاء قبل عقولهم، وقد نوّع منها بطريقة جميلة يلاحظها القارئ المثقف.

هذه هي أهمّ الملاحظات التي أمكن رصدها في خاتمة هذه الدراسة آملين من الله أن نكون حقّقنا قدرا ولو بسيطا من الفائدة راجين أن تتفتح زوايا أخرى وآفاق جديدة يمكن للدارس الإنطلاق منها لبحوث أخرى جديدة، وعلى الله فليتوكل المتوكلون.

ملحق

الشاعر والقصيدة:

أولا: التعريف بالعلامة عبد الحميد بن باديس:[1]

قال (محمد العيد آل خليفة) فيه وهو ينظر إلى المصحف الشريف في حالة تدبر واتعاظ:

هذا ابن باديس في القرآن مفتكرا يجلو معانيه كالدرذ والماس

أحيا الجزائر بالعرفان فانتعشت وذاد عن حقّها بالعزم والباس

وودّ من شعبه أن يستجيب له ويستنير من الذكرى بمقباس

فكن له سامعا إن رمت منزلة رفيعة القدر عن الله والنّاس

وقال أيضا في قصيدة أخرى أسماها (هذيان آشيل):

هذا ابن باديس يحمي الحق متئدا كذلك يتئد الشمّ الأماثيل

عبد الحميد رعاك الله من بطل ماضي الشكيمة لا يلويك تهويل

عليك مني وإن قصرت في كلمي تحيّة ملؤها بشر وتهليل.

1-مولده وأسرته:

ولد قطب النهضة العلمية والفكرية ورائد الحركة الوطنية الشيخ (عبد الحميد ابن باديس) الصنهاجي[2]، في الرابع من شهر ديسمبر عام 1889م، الموافق لـ الحادي عشر من ربيع الثاني سنة1307هـ بقسنطينة عاصمة الشرق الجزائري، وقد كان ابن باديس الولد البكر لأبويه،والده (مصطفى بن مكي بن باديس)[3]؛ من حملة كتاب الله (القرآن الكريم)، ووالدته (زهيرة بنت علي بن جلول)[4].

وقد كانت عائلة (عبد الحميد ابن باديس) عائلة مشهورة في الجزائر والمغرب العربي الإسلامي كله منذ قرون عديدة، فقد امتازت بالعلم والنفوذ في الحكم والثراء، وقد لعبت دورا

1زبير بن رحال، الإمام عبد الحميد بن باديس (رائد النهضة العلمية والفكرية)، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2009.

2تنتسب أسرة باديس إلى قبيلة صنهاجة وهي من أشهر وأقوى القبائل البربرية في الجزائر، كان موطنها بعد الفتح يشمل معظم تلول الجزائرين الأوراس، ومدينة تنس، وأصل صنهاجة من جمبر وهو شعب قديم في بلاد اليمن وريث الحضارة السبيئة المعينية كانت لهم دولة قوية عاصمتها طفار .

3والد عبد الحميد بن باديس، من حملة كتاب الله تعالى، عرف بدفاعه عن مطالب السكان المسلمين بعمالة بقسنطينة خصوصا والجزائر عموما، تولّى عدّة مناصب سياسية فقد كان عضوا في المجلس الجزائري الأعلى والمجلس العام، والمجلس العالي.

4والدة عبد الحميد بن باديس من أسرة عبد الجليل المعروفة بالعلم والصلاح والمعرفة والثراء.

كبيرا في تاريخ المغرب العربي عموما والجزائر خصوصا؛ سياسيا وعلميا ودينيا منذ القرن الرابع للهجرة، وقد نبغ منها العديد من الشخصيات التاريخية وتولّى أفراد منها السلطة بعد انتقال مقر الخلافة الفاطمية من القيروان عاصمة إفريقيا والمغرب الأوسط (الجزائر)، إلى مصر[1].

2-تعليمه: بعد احتلال الإستعمار لأغلب البلدان الإسلامية وعلى رأسها الجزائر وسيطرتها عليهم ماديا وفكريا، حيث قسم التعلم والعلم إلى قسمين: تعليم مدني أنشأه الإستعمار، وكان هو التعليم الذي يمهد لأصحابه طريقة ولاية المناصب الرفيعة في الدولة، وطريقة التمكن من قيادة المجتمعات وكان التعليم المدني لا صلة له بالدين تقريبا، أمّا التعليم الديني فكان حكرا على الفقراء ومتوسطي الحال من المسلمين، وكان لاصلة له بالعلوم الحديثة تقريبا.

وقد تعلّم الشيخ عبد (الحميد بن باديس) تعلّما دينيا تقليديا ليس لحاجة عائلته أو فقرها ،بل لأنّ أسرته كانت محافظة وكانت ترجو من الولد عبد الحميد أن يكون عالما من كبار علماء الدين فوالده عرف بالحفاظ على شعائر الدين والغيرة عليه، ووالدته كانت خير أم تحب لولدها مايحبه له والده من العلم والدين، وفي ذلك يقول (ابن باديس):" **كانت نشأتي إسلامية بفضل انتماء بيتنا إلى بيوتات أخرى في المدينة معروفة بتمسكها بالدين والمحافظة على القيامبشعائره والحرص على تنشئة أبنائها على أساس تربية إسلامية وتقاليد أصيلة وكان الفضل في تكويني الأوّل لهذه التربية، فقد كُوّنت في إستعداد خالص لطلب العلم ....**"

وممّا أثر أيضا في (عبد الحميد بن باديس) أنّه قال له والده منذ نعومة أظافره:" **ياعبد الحميد! أنا أكفيك أمر الدنيا، أنفق عليك أقوم بكل أمورك ماطلبت شيئا إلّا لبيت طلبك كلمح البصر، فاكفني أمر الآخرة، كن الولد الصالح العامل العالم الذي ألقى به وجه الله**".

حفظ (عبد الحميد بن باديس) القرآن على يد الشيخ (محمد المداسي)، وأتمّ حفظه في السنة الثالثة عشر من عمره وكان من شدّة إعجاب المؤدب بذكاءه وسيرته الطيبة أن قدّمه ليصلي بالنّاس صلاة التراويح لثلاث سنوات متتابعة في الجامع الكبير بقسنطينة.

1من يريد الإطلاع أكثر على أسرة ابن باديس فليرجع إلى البحث الذي قدّمه الشيخ المهدي بوعبدلي في مؤتمر الفكر الإسلامي السادس حول تاريخ أسرة بن باديس (المجلد الأول ص 349).

تلقى المعارف الإسلامية والعربية الأولى على يد الشيخ (أحمد أبو حمدان لونيسي)[1] بجامع سيدي محمد النجار[2]، وامتاز هذا الشيخ بدراية صائبة ونفس سامية ورسوخ في الإيمان، أخذ برقاب المحامد، وقد نهل عبد الحميد من أستاذه لونيسي منهلا طيبا.

أكمل تعليمه الثانوي والعالي سنة 1908م، بجامع الزيتونة المعموربتونس، وفي رحاب الجامع الأعظم نبغ عبد الحميد وانفتح عقله، وذهنه، على آفاق واسعة من العلوم والثقافة الإسلامية، وانكب على أمهات الكتب والمخطوطات النادرة والنفيسة.

مكث ينهل من العلم لمدّة أربع سنوات، تحصل خلالها على شهادة العالمية، سنة 1911م، ثم درس سنة كاملة بعد تحصيله على أعلى شهادة في الجامع الأعظم.

واللافت للانتباه أنّ نظام الدراسة في الزيتونة قبل السنة التي التحق فيها ابن باديس 1908م، أنّ المدّة التي يقضيها الطالب لنيل أعلى شهادة هي سبع سنوات، ولكن يسمح للطالب المتمكن بعد إجراء امتحان له أن يتجاوز سنوات ويوضع في الصف الذي يؤهله له هذا الإمتحان، غير أنّه في السنة التي سافر فيها ابن باديس ألغي هذا النظام، فأدى ذلك إلى إثارة طلاب الزيتونة، فتراجعت إدارة الجامع عن المرسوم، وأجلت تطبيقه للسنة القادمة ممّا أتاح لعبد الحميد بن باديس فرصة الإلتحاق بالسنة الخامسة . بعد أن أجري له امتحان . فلم يدرس في جامع الزيتونة إلّا ثلاث سنوات نال بمقتضاها شهادة (التطويع)، والسنة الرابعة قضاها مدرسا.

وقد اتسم من خلال دراسته بالزيتونة بصفات طالب العلم المخلص، كان يتميّز بالجد والنشاط والمثابرة، والاستقامة والخلق القويم، وتأدية العبادات في وقتها واجتناب أماكن اللهو والزلل والشبهات وقد قال الإبراهيمي فيه:" لم يكن علمه نتيجة دراسته التقليدية في البلدين المحدودة بسنوات معدودة وكتب مقروءة على نحو ما في الأزهر، وإنّما كان علمه نتيجة استعداد قوي، وذكاء خارق، وذهن صيود لشوارد المعاني غوّاص إلى نهايتها".

سافر الإمام (عبد الحميد بن باديس) عام 1913م في رحلة طويلة امتدت إلى الحجاز ومنه إلى الشام ومصر، لأداء فريضة الحج وزيارة بعض العواصم للاتصال بعلمائها

1الشيخ حمدان من تلاميذ الشيخ عبد القادر مجاوي الذي نزل بقسنطينة عام 1868، إرتحل عنها إلى المدرسة الثعالبية عام 1896، وقد بنى نهضة وترك تلاميذ في كامل الوطن وأعظمهم قدرا

2موقعه بالقرب من جامع سيدي عبد المومن بقسنطينة.

والاطلاع على ما يجري بها، معتبرا هذه الرحلة تتمة للدراسة،وبعد أداء مناسك الحج والعمرة زار المدينة المنورة وأقام بها، وفي أثناء إقامته بها لقي أستاذه الأول الذي درس عليه في مدينة قسنطينة (الشيخ حمدان الونيسيالجزائري) الذي هاجر إلى المدينة المنورة وأقام بها، وتعرف على بعض العلماء ومن رفقاء أستاذه مثل: الشيخ (حسين أحمد الفيض أبادي الهندي)، والشيخ (الوزير التونسي)، وألقى بحضورهم درسا في الحرم النبوي الشريف، فأعجبوا به إعجابا شديدا مما لفت الأنظار إليه،وفي هذه الأثناء أبدى رغبته في البقاء بالمدينة المنورةإلى جوار أستاذه (الشيخ الونيسي) فرحّب الأستاذ بهذه الفكرة ورغّبه فيها، لما يعرف من أوضاع بلده، لكن الشيخ (حسين أحمد الهندي)لم يوافقه على ذلك، بل نصحه بضرورة العودة إلى وطنه لخدمة بلاده ومحاولة إنقاذها مما هي فيه، بما توسم فيه من حزم وعزم وصلاح، قائلا له:" ارجع إلى وطنك يا بني فهو بحاجة إليك وإلى أمثالك، فالعلماء هنا كثيرون، يغنون عنك، ولكنهم في وطنك وفي مستوى وطنيتك وعلمك قليلون بسبب الهمجية الفرنسية التي تحارب الدين واللغةوخدمة الإسلام في بلادك أجدر لك وأنفع لها من بقائك هنا"، فاقتنع الشاب (عبد الحميد بن باديس) بوجهة نظر هذا الشيخ، وقبل نصيحته وقرر الرجوع إلى الوطن، وخلال الفترة التي قضاها في المدينة المنورة تعرف إلى شاب جزائري في مثل سنه عالم وأديب، هو الشيخ العالم الجليل (محمد البشير الإبراهيمي)المقيم مع والديه في المدينة المنورة، أقام معه مدة تعارفا فيها وتحاورا معا في شأن الخطة الإصلاحية التي يجب أن تضبط لعلاج الأوضاع المتردية في الجزائر، واتفقا على خدمة بلادهما متى عادا إليها، ثم زاربعد مغادرته الحجازبلاد الشام ومصرواجتمع برجال العلم والأدب وأعلام الدعوة السلفية، وزار الأزهر.

بعد عودة ابن باديس إلى الجزائرعام 1913م، استقر في مدينة قسنطينة، وشرع في العمل التربوي الذي صمم عليه، فبدأ بدروس للصغار ثم للكبار، وكان المسجد هو المركز الرئيسي لنشاطه، ثم تبلورت لديه فكرة تأسيس جمعية العلماء المسلمين[1] فكان ذلك

1هي جمعية إسلامية جزائرية، أسّسها مجموعة من العلماء الجزائرين على رأسهم عبد الحميد ابن باديس والبشيرالإبراهيمي، وذلك يوم 5 ماي 1931 في نادي الترقي بالعاصمة ، أي بعد سنة من إحياء ذكرى مضي قرن على الاحتلال الفرنسي، وحضر الاجتماع التأسيسي 72 من العلماء الممثلين لمختلف المناطق الجزائرية وشتّى الاتجاهات الدينية والمذهبية ، وتعتبر امتدادا للحركة الإصلاحية التي قدها ابن باديس والتي قامت على مقاومة تأثيرات الاستعمار الفرنسي وترسيخ مقوذمات الشخصية الجزائرية ببعدها الإسلامي، وأهداف هاته الجمعية نشرها ابن باديس في جريدة البصائر في العدد160،

سنة1931في نادي الترقي بالجزائر العاصمة ، وقد كانت اهتماماته كثيرة لا يكتفي أو يقنع بوجهة واحدة، فاتجه إلى الصحافة، وأصدر جريدة المنتقدعام 1925م وكان شعارها "**الحق فوق كل أحد والوطن قبل كل شيء**" ثم أوقفت بعد العدد الثامن عشر، فأصدر جريدة الشهاب الأسبوعية، التي بثّ فيها آراءه في الإصلاح، واستمرت كجريدة حتى عام1929م، ثم جرائد البصائر والسنة والشريعة والصراط ، وكان شعارها مقولة الإمام مالك إمام دار الهجرة: "**لا يصلح آخر هذه الأمة إلا بما صلح به أولها**"، وكان رائد الحركة الإصلاحية بالجزائر من خلال نشاطاته عبر مستوى جمعية علماء المسلمين.

أبرز أساتذته بجامع الزيتونة:

-الشيخ محمد النخلي القيرواني أحد روّاد النهضة الفكرية بتونس.

-الشيخ محمد الطاهر بن عاشور باعث النهضة العلمية وأحد روّاد الإصلاح في العصر الحديث.

-الشيخ محمد الخضر بن الحسين الذي درس عليه في الجامع الأعظم وبمنزله بتونس.

-الشيخ محمد الصادق النفير من أبرز أساتذته بجامع الزيتونة .

-الشيخ سعيد العياضي الجزائري المصلح الجديد.

-الشيخ البشر صفر السياسي والمؤرخ والمتمكن من عدّة لغات حية ، يعد أحد ألمع أقطاب النهضة العلمية والفكرية الحديثة.

- الأستاذ أبو محمد بلحسن بن الشيخ المفتي النجار.
- الشيخ محمد بن القاضي.

أبرز أساتذته الذين تتلمذ عليهم عن طريق آثارهم ولم يلتق بهم :

- الشيخ طاهر الجزائري المهاجر من الجزائر إلى ديار الشام، وقد أرجع ابن باديس إليه الفضل في تكوين فكره منذ كان صغيرا، وكان يدعوه شيخي.
- الإمام أبو بكر بن العربي المتوفي سنة 543هـ، صاحب كتاب العواصم من القواصم.

والتي تشمل: التعليم والتربية، وتطهير الإسلام من البدع والخرافات، وإيقاد شعلة الحماسة في القلوب بعد أن بذل الاحتلال جهده في إطفائها ، وإحياء الثقافة العربية ونشرها ، والمحافظة على الشخصية الجزائرية بمقوّماتها الحضارية والدينية والتاريخية، ومقاومة سياسة الاحتلال الرامية إلى القضاء عليها.

3-آثاره:

لم يكن عبد الحميد بن باديس يهتم كثيرا بتأليف الكتب بسبب المهام الكثيرة التي كان يقوم بها من إلقاء الدروس والمحاضرات ورئاسة الجمعية وكثرة تنقلاته ورحلاتها لتشمل ربوع الوطن، فكلّ هذه المهام وغيرها كانت سببا في قلّة التأليف فقد سأله يوما أحد تلامذته عن التأليف فأجابه أنّ الشعب اليوم ليس بحاجة إلى التأليف بقدر مايحتاج إلى الرجال، وأنّ إعداد معلم واحد يتصدى لمحاربة الجهل خير من ألف كتاب يحفظ في الخزائن[1].

ومن أهم مؤلفاته المطبوعة:

-تحقيقه كتاب "العواصم من القواصم" للإمام أبي بكر بن العربي والتعليق عليه وطبعه على نفقته الخاصة.

-نشر رسالة بعنوان "رسالة جوانب عن سؤال مقال "من 37 صفحة ردّ فيها على شيخ الطريقة العليوية الصوفية، وطبعته االمطبعة الإسلامية بقسنطينة سنة 1933م.

-جمع محمد الصالح رمضان تلميذ ابن باديس إملاءات لدروس كان يلقيها الشيخ على طلبته ونشرها في شكل كتاب بعنوان "العقائد الإسلامية من الآيات القرآنية والأحاديث النّبوية".

-كتاب "رجال السلف ونساؤه" الذّي نشره محمد الصالح رمضان وتوفيق محمد شاهين سنة 1966.

-جمع أحمد بوشمال سنة 1948 مشروح آيات من سورة الفرقان اكتتبها ابن باديس في مجلة الشهاب فأخرجها على شكل كتاب.

-جمع تفسير بعض الآيات التي كان يكتبها ابن باديس في افتتاحيات الشهاب بعنوان "مجالس التذكير من كلام الحكيم الخبير" في كتاب مستقل" تفسير ابن باديس "وذلك سنة 1964.

-في سنة 1968 أتيح لعمار طالبي جمع وتصنيف بعض آثارها لتيقسمها إلى جزئين : الأول منه ضمّنه تفسير القرآن وشرح الحديث، والثاني تناول فيه الإصلاح والثورة على البدع، التربية والتعليم، السياسة، البرقيات والاحتجاجات، الخطب، الشعر، التاريخ، العرب

1ينظر: شهرة شفري، الخطاب الدعوي عند جمعية العلماء المسلمين الجزائرين رسالة ماجستير، كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010- 2009 ، ص92 ومابعدها.

في القرآن، التراجم، القصص الديني والتاريخي والرحلات، تطور الشهاب، الصلاة على النبي، والفقه والفتاوى.

ولم تسمح الفرصة لعمار طالبي بجمع الكل، وذلك بسبب إتلاف الاستعمار الغاشم لكنوز الجمعية الفكرية حيث قال:" كما أنّني أزعم أنّه قد أتيح لي العثور على جميع آثار ابن باديس، لأنّه قد أملى إملاءات كثيرة على طلابه وما تزال مخطوطة أومبعثرة أومفقودة وحتى المطبوع من آثاره لم أجمعها كلها ..والظاهرة التي ينبغي التنبيه عليها هي أن ّالشيخ لا يمضي جميع ما يكتب، ولهذا فالباحث يضطر للاجتهاد، وقد أتيح لي أن أطّلع على جميع أعداد مجلة السنّة والشريعة، والصراط والبصائر وجميع أعداد مجلة الشهاب ابتداء من سنة 1929 وعلى أغلبه أعداد جريدة الشهاب قبل تحويلها إلى مجلة وكان لا يكتب فيها إلّا نادرا[1]".

-وقد جمع أيضا عمار طالبي ما أملاه الشيخ في الأصول نقلا عن تلميذيه الشيخمحمد العربي والشيخ صالح بالغربي وقدمه بعنوان" مبادئ الأصول "وذلك سنة 1984.

ثانيا-نصّ قصيدة (شعب الجزائر مسلم):[2]

1-حُيّيت يا جمع الأدبْ ورَقيت سامية الرتبْ

2-ووُقيت شرّ الكائدي ن ذوي الدسائس والشّغب

3-ومُنحت في العلياء ما تسمو إليه من أدب

4-أحييت مولدَ من به حيي الأنام على الحقب

5-أحييت مولده بما يُبري النُفوس من الوصب

6-بالعلم و الآداب و الـ أخلاق في نشئ عجب

7-نشئ على الإسلام أسْ سُ بنائه السامي انتصب

8-نشء بحب محمد غذّاه أشياخ نجب

9-فيه اقتدي في سيسره و إليه بالحقّانتسب

10- وعلى القلوب الخافقا ت إليه رايته نَصَب

1عمار طالبي، ابن باديس حياته وآثاره، دار الأمة، الجزائر 2012،(م 1 ،ج1)، ص97 - 96 .

2أحمد سيد محمد، المختار في الأدب والنصوص والنقد والتراجم الأدبية للسنة الثالثة ثانوي، إعداد وإدارة: المفتش العام عبد الرحمان شيبان، المعهد التربوي الوطني، (د-ت)، ص262-263.

11- بالروح يفديها وما يُغْرِي النفوس من النّشب

12- و بخلقه يحمي حِما ها أو ببارقة الغَضَب

13- حتى يعود لقومه من عزهم ما قد ذهب

14- و يرى الجزائر رجعت حقّ الحياة المُسْتلب

15- يانشء يا ذخر الجزائر في الشدائد و الكرب

16- صدحت بلا بلك الفصاح فعم مجمعنا الطَرب

17- و أذقتنا طمعا من الـ فصحى ألذّ من الضَرب

18- و أريت للأبصار ما قد قررته لك الكُتب

19- شَعْبُ الجزائرِ مُسْلِمٌ وَإِلىَ العُروبةِ يَنتَسِبْ

20- مَنْ قَالَ حَادَ عَنْ أصْلِهِ أَوْ قَالَ مَاتَ فَقَدْ كَذبْ

21- أوْ رَامَ إدمَاجًا لَهُ رَامَ المُحَال من الطَّلَب

22- يَانَشءُ أَنْتَ رَجَاؤُنَا وَبِكَ الصَّباحُ قَدِ اقْتَربْ

23- خُذْ لِلحَياةِ سِلاَحَها وَخُضِ الخُطُوبَ وَلاَ تَهبْ

24- وَارفعْ مَنارَ الْعَدْلِ وَالـ إحْسانِ وَاصْدِمْ مَن غَصَبْ

25- وَأَذِقْ نفُوسَ الظَّالمِيـ نَ السمّ يُمْزَج بالرَّهَبْ

26-وَاقلَعْ جُذورَ الخَائنيـ نَ فَمنْهُم كُلُّ الْعَطَبْ

27- وَاهْزُزْ نفوسَ الجَامِدينَ فَرُبَّمَا حَيي الْخَشَب

28- ياقوم هذا نشؤكم و إلى المعالي قد وثب

29-كُونُوا له يكُن لكم و إلى الأمام ابناً و أبْ

30- نحن الأُلى عرف الزّما ن قد يمنا الجَمّ الحسب

31-و معين ذاك المجد في نسل العروبة ما نضب

32- و قد انتبهنا للحياة آخذين لها الأهب

33- لنحل مَركزنا الذي بين الأنام لنا وَجب

34- فنزيد في هذا الورى عضوًا شريفًا مُنتخب

35- ندعو إلى الحسنى ونو لي أهلها منا الرغب

36- مَنْ كَان يَبْغي ودَّنَا فَعَلَى الْكَرَامَةِ وَالرّحبْ

37- أوْ كَـانَ يَبْغي ذُلَّنَا فَلَهُ المَهَانَةُ والحَرَبْ

38- هَذَا نِظامُ حَيَاتِنَا بالنُّورِ خُطَّ وَباللَّهَبْ

39- هَذا لكُمْ عَهْدِي بِهِ حَتَّى أوَسَّدَ في التُّرَبْ

40- فَإذَا هَلَكْتُ فَصَيْحتي تحيا الجزائر والعرب

2-**معاني الكلمات:**[1]

الرتب:جمع رُتبة؛ وهي المنزلة، **الحقب:**جمع حِقبة؛ وهي السنة أو الدهر ، **الوصب:** الوجع والمرض ، **نُجب:**جمع نَجْب وهو السخي الكريم ، **النشب:**المال والثروة ، **ذخر:**مايحفظ لوقت الحاجة، ومنها كلمة ذخيرة أي مايعدّ لإمداد الأسلحة النارية، **الكرب:**جمع كرْب وهو الحزن والمشقة ، **صدحت:**صدْحا وصدَاحا أي رفع الصوت بالغناء، **بلابلك:**جمع بلبل، وهو طائر صغير الحجم حسن الصوت، **الضرب:**وهو في سياق الكلام العسل الأبيض، **حاد:**مال عن الطريق، **الجمّ:**الكثير من كلّ شيء، **نضب:**كمل وانقضى ، **الورى:**الخلق والبشر.

مناسبة القصيدة: "شعب الجزائر مسلم" نص من أشهر النصوص الشعرية الثورية التي خلّدت الثورة التحريرية، وهي من القصائد الوطنية التي حقّقت نجاحا كبيرا، ومازالت إلى الآن حيث لازال الشعب الجزائر يعشقها ويعتز بها ويرددها في مناسباته الوطنية، ارتجلها الشيخ والعلامة عبد الحميد بن باديس في حفل أقامته مدرسة التربية والتعليم بقسنطينة وذلك بمناسبة إحياء المولد النبوي الشريف يوم 2 ماي 1937م[2].

1جميل أبو نصري وطلعت هشام قبيعة ورمزية نعمة حسن، المتقن (المعجم العربي المصور عربي-عربي)، دار الراتب الجامعية، بيروت، طبعة جديدة منقحة ومزيدة، دت.

2من موقع tafa.net مقال بعنوان " شعب الجزائر مسلم وإلى العروبة ينتسب"السياق التاريخي والتوظيف السياسي.

قائمة

المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

***القرآن الكريم برواية (ورش عن نافع).

1- المعاجم والقواميس:

1-ابن منظور، ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله على الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، ط1/(د-ت).

2-إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، دار العودة، تركيا، 1984.

3-الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1967.

4-راجي الأسمر، المعجم المفصل في علم الصرف، مراجعة: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997.

5-الفيروز أبادي، قاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1/1999.

6-مؤنس رشاد الدين، المرام في المعاني الكلام (القاموس الكامل عربي-عربي)، دار الراتب الجامعية، بيروت، ط1/2000.

7-محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم، معجم مصطلحات العروض والقافية، دار المسيرة، عمّان، 1991.

2- الكـتب:

1-ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق: أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، ط1/1997.

2-إبراهيم أنيس، موسيقي الشعر، مكتبه الأنجلو المصرية، ط4/1972.

3-إبراهيم عبود السامرائي، المصطلحات الصوتية بين القدماء والمحدثين، دار جرير، ط1/2011.

4-ابن خلدون، المقدمة، دار الفكر، بيروت، ط3/2001.

5-ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح: محي الدين عبد الحميد، مطبعة حجازي، القاهرة، ط1/1934.

6-ابن عصفور الإشبيلي، الممتع في التصريف، تح: فخر الدين قبادة، دار المعارف، بيروت، ط1/1987، ج1.
7-أبو مسعود سلامة أبو مسعود، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002.
8- المازني، المنصف (شرح ابن جني لكتاب التصريف)، تح: إبراهيم مصطفى وعبد الله أمين، دار الثقافة العامة وإدارة إحياء التراث القديم، ط1/1954، ج1.
9-أحمد سيد محمد، المختار في الأدب والنصوص والنقد والتراجم الأدبية للسنة الثالثة ثانوي، إعداد وإدارة: المفتش العام عبد الرحمان شيبان، المعهد التربوي الوطني، (د-ت).
10- أحمد شامية، في اللغة، دار البلاغ للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1/2002.
11- أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط6/1966.
12- أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر، دمشق، ط2/1999.
13- أحمد محمود المصري، رؤى في البلاغة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1/2008.
14- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5/1997.
15- أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع)، دار الكتب العلمية، بيروت، (د-ت).
16- أحمد يوسف، القراءة النسقية (سلطة البنية ووهم المحايثة)، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2007.
17- ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، بيروت، ط1/1983.
18- إيمان الكيلاني، بدر شاكر السياب (دراسة أسلوبية لشعره)، دار وائل، عمّان، ط1/2008.
19- الباقلاني، إعجاز القرآن، تح: أحمد صقر، مطبعة دار المعارف، القاهرة، ط1/(د-ت).
20- بدوي عبده، دراسات في النص الشعري، دار الرفاعي الرياضي، 1984.

21- برتيل بالبرغ، علم الأصوات، إخراج ودراسة: عبد الصبور شاهين، مكتبة الآداب مصر، 1988.
22- بشرى موسى الحاج، المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، مجلة علامات، (ج40/مج10)، جدة (السعودية).
23- بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر (دراسة في الأصول والملامح والإشكاليات النظرية والتطبيقية)، مكتبة اقرأ، قسنطينة، (د-ت).
24- بكاي أخذاري، تحليل الخطاب الشعري (قراءة أسلوبية في قصيدة قذى بعينيك للخنساء)، وزارة الثقافة، 2007.
25- ابن عقيل، شرح ابن عقيل، تح: محمد يحي الدين عبد الحميد، دار التراث، القاهرة، ط20/1980، ج4.
26- بيير غيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط2/1994.
27- تارا فرهاد شاكر، المستوى الصوتي من الظواهر الصوتية عند الزركشي في البرهان، عالم الكتب الحديث، إربد (الأردن)، ط1/2013.
28- التواتي بن تواتي، مفاهيم في علم اللسان، دار الوعي، الجزائر، ط1/2008.
29- جميل أبو نصري وطلعت هشام قبيعة ورمزية نعمة حسن، المتقن (المعجم العربي المصور عربي-عربي)، دار الراتب الجامعية، بيروت، (د-ت).
30- جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، مكتبة المثقف، ط1/2015.
31- جورج مولينيه، الأسلوبية، تر: وتقديم: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع (=مجد)، بيروت، ط1/1999.
32- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوليّ ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1/1986.
33- حازم علي كمال، القافية (دراسة صوتية جديدة)، مكتبة الاداب، 1998.
34- حبيب مغنية، الوافر في النحو والصرف، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط2/2004م.
35- حسان عبد الله الغنيمان، الواضح في الصرف، قسم اللغة العربية، كلية المعلمين، جامعة الملك سعود، (د-ت).

36- حسن ناظم، البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر لبدر شاكر السياب)، المركز الثقافي العربي (بيروت-الدار البيضاء)، ط2002/1.
37- حسين نصار، القافية في العروض والأدب، المكتبة الثقافية الدينية، (د-ت).
38- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1994/3.
39- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2003/1.
40- رابح بوحوش، البنية اللغوية في بردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية (بن عكنون، الجزائر، 1993.
41- رجاء عيد، البحث الأسلوبي بين المعاصرة والتراث، دارالمعارف، القاهرة، ط1993/1.
42- سعد مصلوح، الأسلوب (دراسة لغويّة إحصائيّة)، عالم الكتب، القاهرة، ط1992/3.
43- سلمى بركات، اللغة العربيّة (مستوياتها وأداؤها الوظيفيّ وتجلّياتها)، دار البداية ناشرون وموزّعون، عمّان، ط2009/1.
44- سميرة حيدا، علم الصرف (لبنات وأسس)، دار الألوكة، المغرب، (د-ت).
45- سناء حميد البياتي، قواعد النحو العربي (قواعد وتطبيق)، دار الرائد العربي، (د-ت).
46- سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1988/3، ج4.
47- شوقي علي الزهرة، الأسلوبية بين عبد القاهر وجون ميري، مكتبة الآداب، القاهرة، 1996.
48- صبري إبراهيم السّير، لغة القرآن في سورة النور (دراسة في التركيب النحويّ)، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، 1994.
49- صلاح عبد الفتاح الخالدي، إعجاز القرآن البياني، دار عماد، 2000.
50- صلاح فضل، علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، دار الشروق، القاهرة، ط1998/1.
51- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق، بيروت، ط1985/3.
52- ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر (في أدب الكاتب والشاعر)، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، القسم الأول، دار نهضة مصر، (د-ت).

53- الطاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية، نظرية حازم القرطاجي في تأصيل الخطاب الشعري، موفم للنشر، الجزائر، ط2007/1.
54- عاطف فضل محمد، النحو الوظيفي، دار المسيرة، عمّان، ط2013/2.
55- عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، مصر، ج1، ط3، (د-ت).
56- عبد الخالق زغير عدل، بحوث نحويّة في الجملة العربيّة، دار رند، عمّان، ط2011/1.
57- عبد الرحمان الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، ط1، حزيران 1989.
58- عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، 1987.
59- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط3، (د-ت).
60- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1984.
61- محمد حماسة عبد اللطيف وآخرون، النحو الأساسي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997.
62- عبد الله جابر، الأسلوبية والنحو (دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية)، دار الدعوة، ط1988/1.
63- عبد الهادي الفضلي، متصر الصرف، دار القلم، بيروت، (د-ت).
64- عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، بيروت، (د-ت).
65- عبده الراجحي، التطبيق النحوي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط1998/2.
66- عدنان بن ذربل، اللغة والأسلوب، تح: حسن حميد، دار مجدلاوي، ط2002/2.
67- عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات إتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000.
68- عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، دار ابن كثير، دمشق، ط1992/1.
69- علي الجازم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة(البيان والمعاني والبديع) للمدارس الثانوية، دار المعارف بمصر، ط1964/17.

70- علي جميل سلوم، حسن نور الدين، الدليل إلى علوم البلاغة وعروض الخليل، دار العلوم العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1/(1410هـ-1990م).
71- علي عزّت، الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب، شركة أبو الهول للنشر، القاهرة، ط1/1996.
72- عمار طالبي، ابن باديس (حياته وآثاره)، دار الأمّة، الجزائر، (مج1/ج1/2012).
73- عماد علي سليم الخطيب، في الأدب الحديث ونقده (عرض وتوثيق وتطبيق)، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، ط1، (1443هـ-2009م).
74- عمر أوكان، اللغة والخطاب، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2001م.
75- عمر خليفة بن إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي (ليبيا)، ط1/2003.
76- فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، عمان، ط3/2009.
77- فتح الله سليمان، الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1/2008.
78- فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث (دراسة في تحليل الخطاب)، المؤسسة الجامعية للدراسات (=مجد)، 2003.
79- فرديناند دي سوسير، علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، مراجعة: مالك يوسف المطّلبي، دار الآفاق العربية، بغداد، 1985.
80- فضيلة مسعودي، التكرارات الصوتية في القراءات القرآنية (قراءة نافع أنموذجا)، دار حامد، عمّان، ط1/2008.
81- فيلي ساندرس، نحو نظرية لسانية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، ط1/2003.
82- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د-ت).
83- ماهر مهدي هلال، رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، 2006.

84- محمد أحمد قاسم ومحي الدين ديب، علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس (لبنان)، ط2003/1.
85- محمد بن براهيم أحمد، فقه اللغة، دار بن خزيمة، سوريا، ط2005/1.
86- محمد بلوحي، الخطاب النقدي المعاصر، دار الغرب، وهران، ط2002/1.
87- محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، تقديم: سعد بن عبد العزيز مصلوح وعبد اللطيف بن محمد الخطيب، مكتبة أهل الأثر، الكويت، ط1/ 2004.
88- محمد بنيحي، محاضرات في الأسلوبية، مطبعة مزوار، الوادي (الجزائر)، ط2010/1.
89- محمد حروج، علم العروض والقافية، دار البداية، ط2015/1.
90- محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط1999/1.
91- محمد خان، لغة القرآن الكريم (دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة)، دار الهدى، عين مليلة (الجزائر)، ط2004/1.
92- محمد سلطان مع إبراهيم أبوسنة وآخرون، الإيقاع في شعر الحداثة (دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة)، دار العلم والإيمان، ط2008/1.
93- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1994/1.
94- محمد علي زكي صبّاغ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، إشراف ومراجعة ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت، ط1/(1418هـ-1998م).
95- محمد علي سلطاني، المختار في علوم البلاغة والعروض، دار العصماء، سوريا، دمشق، ط1/(1428هـ-2007م).
96- محمود أحمد نحلة، لغة القرآن الكريم في جزء عمّ، دار النهضة العربية، 1981.
97- محمود السّعران، علم اللغة (مقدّمة للقارئ العربيّ)، دار النهضة العربية، بيروت، (د-ت).

98- محمود سليمان ياقوت، الصرف التعليمي والتطبيق في القرآن الكريم، مكتبة المنار الإسلامية، الكويت، ط1/1999.
99- محمود عكاشة، البناء الصرفي في الخطاب المعاصر (دراسة في الألفاظ التراثية والمحدثة)، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، (د-ت).
100-مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر(قراءة بنيوية)، منشأ المعارف الإسكندرية، (د-ت).
101-مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، راجعه: د. عبد المنعم خفّاجة، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ج1/ط1/(د-ت).
102-معمر حجيج، استراتيجية الدرس الأسلوبي بين التأصيل والتنظير والتطبيق، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، 2007.
103-منير سلطان، البديع (تأصيل وتجديد)، دار المعارف، الإسكندرية، (د-ت).
104-نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، الجزائر، دارهومة، ط1/1977.
105-هادي نهر، الصرف الوافي(دراسات وصفية تطبيقية)، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط1/(2010م-1431ه).
106-هادي نهر، عالم الاصوات النطقي(دراسات وصفية تطبيقية)، عالم الكتب، إربد . الأردن، (د-ت).
107-يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسرة للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط1/2007م.
108-يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية (مقدمات عامة)، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط1/1999م.
109-يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1/2008.

3- الرسائل الجامعية:

1-جودي مباركي وسميرة العايب، شعرية القصيدة القبائلية (نماذج حديثة ومعاصرة)، مذكرة ماستر في اللغة والأدب العربي، تخصص: أدب جزائري، إشراف: د/حسين خالفي، جامعة عبد الرحمان ميرة (بجاية)، 2013-2014.

2-خليل بن دحموس، الصورة الشعرية في ديوان أبي الرفيع عفيف الدين التلمساني، مذكرة ماجستير في اللغة العربية، تخصص بلاغة وأسلوبية، إشراف: عبد السلام ضيف، جامعة حاج لخضر (باتنة)، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، 2009-2010.

3-رشيد غنّام، شعر أبي الحسن الحصري (دراسة أسلوبية)، أطروحة دكتوراه العلوم في اللغة العربية، إشراف: معمر حجيج، جامعة الحاج لخضر (باتنة)، كلية الآداب واللغات، 2011-2012.

4-عبد الرزاق مدخل، المنهج الأسلوبي عند محمد الهادي الطرابلسي، مذكرة ماجستير، جامعة باتنة، 2011-2012.

5-شهرة شفري، الخطاب الدعوي عند جمعية العلماء المسلمين الجزائريّين رسالة ماجستير، كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009-2010.

4- المجلاّت والمقالات:

1-نورة شريّط، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي المعاصر، دراسات معاصرة (مجلة علمية دولية نصف سنوية)، منشورات مخبر الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة، المركز الجامعي الونشريسي، تيسمسيلت، ع2/جوان2017.

2-صلاح الدين حسنين، الروابط بين الجمل في النص الشعري، مجلة علاقات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، مج10/مارس2001.

3-مثنى نعيم حمادي وعبد الناصر طه مزهر، البديع بين أصالة المعنى وتبعيّته، مجلة مداد الآداب، ع12، الجامعة العراقية.

4-محمد بلوحي، بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية، مجلة التراث العربي، ع95/أيلول 2004، نسخة إلكترونية من موقع اتحاد الكتاب العرب (www.awu-dam.org).

5-مصلح عبد الفتاح النجار وأفنان عبد الفتاح النجار، الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي رصد لأحوال التكرار وتأصيل لعناصر الإيقاع الداخلي، مجلة جامعة دمشق، مج23/ع1/2007.

6-موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهليّ (دراسة أسلوبيّة)، مجلّة بحوث ومقالات محكمة، جامعة مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتة، الأردن، مج5/ع1/1990.
7-مومني بوزيد، الأسلوبية بين مجالي الأدب ونقده والدراسات اللغوية، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، ع9/2014، جامعة محمد الصديق بن يحيى (جيجل).
8-ميشال ريفاتير، محاولات في الأسلوبية الهيكلية، تر: دولاس، تقديم: عبد السلام المسدي، حوليات الجامعة التونسية، ع10/1999.
9-نعيم الباقي، قواعد تشكيل النغم في موسيقى القرآن، مجلة التراث العربي، اتحاد كتاب العرب، دمشق.

فهرس الموضوعات

شكر وعرفان

إهداء

المقدمة ..... (أ–د)

الفصل الأوّل: الأسلوب والأسلوبيّة

1–تعريف الأسلوب 01

2–تعريف الأسلوبيّة 06

3–نشأة الأسلوبيّة وتطوّرها 11

4–روّاد الأسلوبيّة 18

5–اتجاهات الأسلوبيّة 21

6–مستويات التحليل الأسلوبيّ 26

7–خصائص الأسلوبيّة 28

الفصل الثاني: المستوى الصوتيّ–الإيقاعيّ

1–تعريف الإيقاع (لغة واصطلاحا) 33

2–أقسام الإيقاع: 35

2–1–الإيقاع الخارجيّ 35

2–2–الإيقاع الداخليّ 49

الفصل الثالث: المستوى الصرفيّ–المعجميّ

1–تعريف علم الصرف 65

2–تعريف الميزان الصرفيّ 67

3–قضايا علم الصرف 67

4–البنيات المعجميّة 94

5–تكرار الكلمات 96

الفصل الرابع: المستوى النحويّ-التركيبيّ

أولا-المحور التركيبيّ:

1-تعريف الجملة العربيّة 100
2-أقسام الجملة ودلالتها 101
3-توظيف الأزمنة 108
4-الأسلوب الخبريّ والأسلوب الإنشائيّ 110
5-الجملة الشرطيّة 114
6-الانزياح التركيبيّ 115
الحذف 115
التقديم والتأخير 117
7-البنية الدلاليّة (مقصديّة القصيدة) 120

ثانيا-المحور الاستبداليّ:

1-التشبيه 125
2-المجاز (الاستعارة والمجاز المرسل) 126
3-الكناية 132
الخاتمة 136
ملحق (التعريف بالشاعر ونصّ القصيدة) 138
قائمة المصادر والمراجع 148
فهرس الموضوعات 158