الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي-البحث العلمي
جامعة الجيلالي بونعامة-خميس مليانة-

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية و آدابها

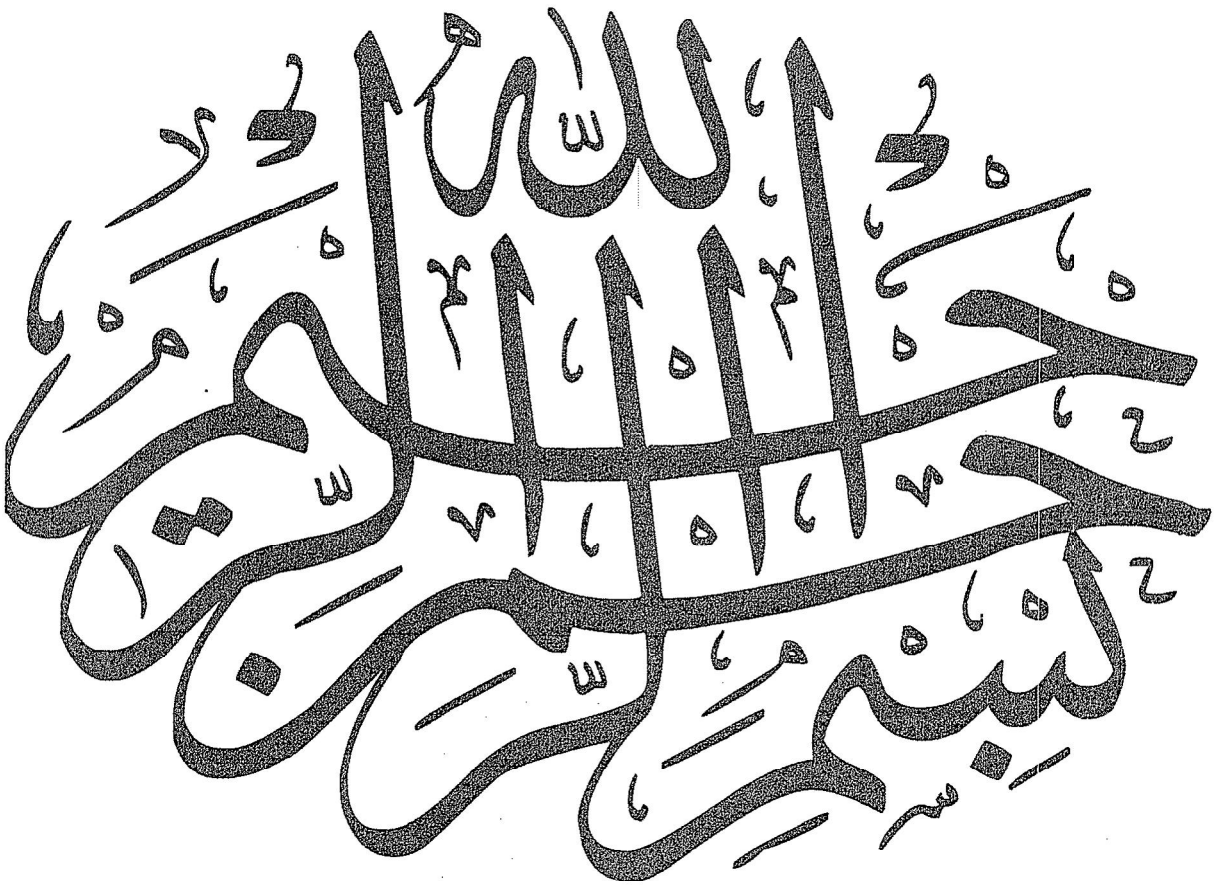
قصيدة (ملحمة بنت العشرين) لمفدي زكرياء "تحليل أسلوبي مستوياتي"

بحث مقدم لنيل شهادة الماستر في اللغة و الأدب العربي
تخصص: أدب جزائري

إعداد الطالبين:
أحمد عيلام
نوال موراح

إشراف الاستاذ:
محفوظ الكالدي

السنة الجامعية 2017/2016



التأويل وإعادة النظر فقد تتجلى الغرابة كونها فاعلية فنية على مستوى المبدع والمتلقي ليست الغرابة تلبيسا ولا تعقيدا، إنها فاعلية فنية تتجسد في إشغال الفكر وفتح آفاق و فضاءات للتفسير و التأويل وأصبحت عنصرا أساسيا من عناصر الشعرية فهي عامل مهم من العوامل التي تحقق المتعة والفائدة ولذا علينا القول إن الغرابة تحتاج إلى متلق يمتلك معرفة وخبرة حتى يتمكن من فتح افاق للتأويل و القراءة المتأنية لأن التلقي يدخل في إطار المتعة وثيقا باللذة فبمجرد ملاقاة النص تصبح عملية تحاول أن تقيم علاقة بين النص والملتقي.

وهي علاقة وثيقة وحميمية لأنها علاقة تسعى إلى أن تجعل تلقي القول الشعري وتكشف عن فاعلية المتحقق من الجانب المتلقي الذي يسعى إلى الإدراك ومن هناك تتولد اللذة والهزة وهما فاعليتان أساسيتان في عملية القراءة في النقد الحديث.

ومن خلال كل ما ذكرناه شرعنا للانطلاق في هذا الموضوع من تساؤلات عدة مثلث محركا قويا للبحث عن الإشكالية الرئيسية والمتمثلة في تجسيد الشاعر من خلال قصيدته شحناته الشعورية وكيف يمكن للدراسة الأسلوبية أن تخلق أثرا جماليا في الخطاب الشعري.

فيما يلي:

-ما هو مفهوم الاسلوب والأسلوبية وما العلاقة بينهما؟

-ماهي أهم اتجاهات البحث الأسلوبي؟

-فيم تكمن مستويات الأسلوبية؟

-ما هي المستويات التي تندرج تحت المنهج الأسلوبي في تحليل الخطاب الادبي؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات اعتمدنا على الخطة التالية:

مقدمة مدخل، فصلين وخاتمة.

كلمة شكر

نشكر المولى عز و جل الذي ألهمنا القوة و الصبر لإتمام هذا البحث "اللهم لك الحمد و الشكر كما ينبغي لجلال وجهك و عظيم سلطانك"

اما بعد:

بكل امتنان وعرفان ,نتقدم بالشكر و التقدير والاحترام الى الاستاذ المشرف: الكالدي محفوظ الذي لم يبخل علينا بنصائحه و إرشاداته و توجيهاته القيمة التي كان لها الآثر الكبير في إنجاز هذا العمل كما نتقدم بخالص الشكر الجزيل للأساتذة الذين ساهمو في مساعدتنا و قدموا لنا يد العون "صالح الدين ملفوف"،" محمد مكاكي،" مراد ليتيمي"، "موسى دريهم" و نتقدم أيضا بالشكر لأساتذة قسم اللغة العربية و آدابها

إهداء

إلهي لا يطيب الليل بحمدك ولا يطيب النهار إلاّ بطاعتك ولا تطيب اللحظات إلاّ بذكرك ولا تطيب الآخرة إلاّ بعفوك ولا تطيب الجنّة إلاّ برؤيتك، فالحمد لك حمدًا كثيرًا طيّباً مباركًا فيه.

إلـى من كلّلهما اللّه بالهبة والوقار

إلـى من علّمانا العطاء دون انتظار

إلـى والدينا العزيزين

إلـى معنى الحب ومعنى الحنان

إلى من كان دعاؤهما سرّ نجاحنا وحنانهما بلسم جراحنا

إلى أغلى الحبايب: « محمد» « جمال»

إلى كل الإخوة والأخوات

إلى من كانوا معنا في طريق النجاح والخير.

إلى جميع أساتذة الكلية

و أخص بالذكر الأستاذ الكالدي و مكاكي و الحطاب

أحمد و نوال

مقدمة

المدخل:

- نشأة الأسلوبية
- تعريف الاسلوب عند الغرب و العرب
- تعريف الاسلوبية واتجاهاتها وعلاقاتها بعلم اللغة والبلاغة والنقد

الفصل الأول:

المبحث الأول:المستوى الصوتي :

-التكرار:

أ- تكرار الاصوات و تكرار الاسماء

-الجهر و الهمس

-الشدة و الرخاوة

-الطباق

المبحث الثاني: المستوى التركيبي :

-بنية التركيب الاسمي و دلالته.

- الجمل الفعلية.
- التقديم و التأخير.
- التعريف
- توظيف الازمنة (الماضي و المضارع)

الفصل الثاني

المبحث الأول :المستوى الدلالي :

-الرمز

-اللإيحاء

-المعجم الشعري

-الاستعارة

-الكناية

المبحث الثاني:المستوى الايقاعي:

-أوزان

-القوافي

-البحور

الخاتمة :

قائمة المصادر والمراجع:

الملحق:

مقدمة

لا مؤثر في نفس الانسان مثل' الشعر، و ما خضع الإنسان لشيء في جميع أدوار حياته إلا للشعر الفضل الأول في نبوغ الإنسان وارتقائه وبلوغه هذا المبلغ الباهر من التوفق وكمال ولقد احب الانسان الشعر ناطقا و صامتا اما الناطق فقد عرفته وأما الصامت فهو تلك التماثل التي يراد بنصبها تمثيل حياة عظماء الرجال و النساء للشعر فهذه النغمات الموسيقية التي صور خواطر القلوب ووجدانها حيث تهيج عاطفة الحب في نفس العاشق وعاطفة الحماسة في نفس الجندي الشعر وهدير الامواج الشعر يمثل عظمة الشاعر الشع لأنه يطلق دموع الباكين وحفيف الاوراق شعر لامع يمثل تناجي العشاق وبكاء الحمائم لأنه يمثل فجيعة البيت و روعة الفراق تلك النغمات الشعرية التي نسمعها من فم الإنسان ذلك الثوب الناعم الأبي وولعنا بها و حرصنا عليها وأعددنا العدة للبقاء فيها ،فكان الشعر سر هذه الحياة و علة هذا الوجود لا تطير إلينا الحقائق إلى على جناحه ولا يطيب لنا العيش إلا في جواره ،فلنمجد الشعراء كل التمجيد و لنكبرهم كل الاكبار فهم مشارق شموع الحكمة ومطالع كواكب الفصل وهم الينابيع الصافية التي يترقرق ماؤها ثم يتسرب إلى الأفئدة فيملؤها سعادة وهناء.

لذا إن الشعر اكتسب مكانة مرموقة من بين الأنواع الأدبية الأخرى وهذه المكانة كانت في القديم منذ العصر الجاهلي إلى وقتنا المعاصر حيث

ازدادت قيمته لأنه يعد أسمى الوسائل التي يلجأ إليها الشاعر العربي للتعبير عن كل ما يجول في ذهنه من أفكار ومكبوتات نظرا لاتساع موضوعاته خاصة و أن الشعر لا يستطيع أن ينفصل على الإحساس بمشاكل العرب و على هذ النحو اتخذ شعراؤنا الشعر وسيلة لتجسيد مختلف الأوضاع الاجتماعية والسياسية التي تعيشها الشعوب المحتلة ورصد أبعاد ومخاطر الحروب كما أنه يعمل على بث روح المقاومة في كل إنسان مظلوم حتى يتصدى و يثور على المحتل الغاشم ويطلق على هذا النوع من الشعر الشعر السياسي التحرري والذي يسعى إلى تحريك النفوس نحو

النسيج اللغوي الذي يتشكل منه النص مفيدة من الألسنية في الكشف عن وظائف اللغة وتجلية المعنى الذي قصد إليه المؤلف فإذا وجدت فوارق أساسية بين العلمين فإن الأسلوبية ركزت بشكل أساسي على الأثر الذي تتركه اللغة في المتلقي وقد كانت طموحات الأسلوبية ومازالت كبيرة جدا في إزاحة كل الأشياء الخارجية من النص، وسعت إلى أن تتعامل مع النص تعاملا محايثا لا يعن بالسياقات الأخرى، وأخذت على عاتقها التعامل المباشر مع النص ساعية إلى الكشف عن ابعاده الجمالية والفنية ودراسية الانحراف في النص الشعري فقد يعتمد تعيين الانحراف في النص الأدبي اعتمادا اساسيا على كفاية القارئ التي يثار وعيه عندما يصادف كسرا للنظام اللغة أو إحساس بالدهشة و الحيرة والفجأة بالا منتظر واللامتوقع وأن هذا الإحساس ياسر القارئ و يشكل لديه اللذة والطرافة والغرابة ويمكن أن تكون أساسية في اللغة الشعرية التي تبتعد عن المباشر ومن أهم الناصر الأساسية في الدراسة الأسلوبية هي تعيين الانحراف تأتي من القناعة بكونها ظاهرة أسلوبية وعلى الرغم من التقديرات الإيجابية لظاهرة الانحراف في دراسة النص الشعري إلا أن هناك بعض القضايا التي تثار حول جدوى التركيز على الانحراف في النص.

يمكن أن نعين على قراءته قراءة استبطانية تبتعد عن القراءة السطحية والهامشية وبهذا تكون ظاهرة الانحراف ذات أبعاد دلالية وإيحائية تثير الدهشة والفجأة ولذلك يصبح حضوره في الذهن قادرا على جعل لغته لغة متوجة ومثيرة تستطيع أن تمارس سلطة على القارئ من خلال عنصر الفجأة والغرابة.

ويبدو كذلك أن الغرابة من أكثر المصطلحات دورانا وهو مصطلح جاء ليصف إجرائية أسلوبية ما بمصطلحات متعددة في شعرية الشعر.

فكل من الغموض والمبالغة والغرابة هي مصطلحات تصف ظاهرة الخروج باللغة عن المألوف واللاعادي لذلك ترتفع هذه اللغة عن اللغة العادية بتأثيرها إلى

للمستوى الصوتي و خصصناه للدراسة نظرية تطبيقية و قد تطلب هذا المستوى الوقوف اولا عند تكرار الاصوات و تكرار الاسماء الجهر و الهمس و الشدة والرخاوة و معرفة ملامحها و دلالاتها و كذلك التعرض الى الطباق وربطه بدلالات القصيدة.

بينما تعرضنا فيما بعد الى المستوحى التركيبي الفعلي و الاسمي التقديم و التأخير والتعريف وتوظيف للأزمنة عبر جدول لأفعال الماضي و المضارع وربطها بالدلالة.

اما الفصل الثاني فقد تناولنا فيه المستوى الدلالي بأهم عناصره البارزة الرمز والايحاء والمعجم الشعري المتنوع في الفاظ الطبيعة و الحرب و الاستعارات والكناية و بعد ذلك انتقلنا الى المستوى الايقاعي مما احتوت القصيدة من اوزان وقوافي.

و انهينا البحث بخاتمة رصدنا فيها اهم النتائج التي توصلنا اليها بهد دراسة الموضوع .

كما ادرجنا بعد الخاتمة ملحق خصصناه للسيرة الذاتية للشاعر و قد اعتمدنا في بحثنا هذا على الدراسات السابقة التي تأثرت موضوع الدراسة وزادته وضوحا من اهمها:

شعر زهير بن ابي سلمى دراسة اسلوبية رحمن غركان مقومات عمود الشعر الاسلوبية في النظرية و التطبيقية محمد عبد الله حبر الاسلوب و النحو دراسة تطبيقية احمد علي محمد التكرار و علامات الاسلوب في قصيدة نشيد الحياة للشابي دراسة اسلوبية احصائية.

اما فيما يخص المنهج فهو المنهج الاسلوبي القائم على الوصف و الاحصاء والتحليل حيث قمنا بدراسة القصيدة من حيث الاصوات و العبارات و الالفاظ و الصور ذات السمة البارزة من خلال ربطها بدلالاتها في القصيدة و لم يخل بحثنا هذا من صعوبات التي استطعنا تجاوزها حول ديوان كثرة الرموز و الايحاءات في القصيدة صلوات بنت العشرين.

صعب علينا استنطاق دلالات للنص وكذا صعوبة الحصول على بعض المراجع التي تتعلق بهذا البحث ورغم الصعوبات التي واجهت بحثنا الا اننا نامل ان يكون هذا الجهد فاتحة خير لدراسات اخرى لأنه ينطوي على تعدد القضايا التي لم نستطيع التطرق اليها.

و في الاخير نتقدم بالشكر الجزيل و الامتنان الخالص الى الاستاذ الفاضل "كالدي محفوظ" الذي اشرف على اعداد هذه المذكرة و تحمل معنا صعاب البحث وكان دائما عونا لنا من خلال نصائحه و توجيهاته جعلها الله في ميزان حسناته.

مدخل

نشأة الأسلوبيات وتاريخها:

ارتبط الأسلوب ارتباطا وثيقا بالدراسات اللغوية التي قامت على يد العالم اللغوي "دو سوسير" من خلال التفريق بين اللغة والكلام، إذ كانت الدراسات اللغوية تركز على اللغة، فإنّ علم الأسلوب يركز على طريقة استخدامها وأدائها إذ أن المتكلم أو الكاتب يستخدم اللغة استخدامًا يقوم على الانتقاء والاختيار ويركب جمله ويؤلف نصه بالطريقة التي يراها مناسبة، وقد ركزت الكثير من الدراسات التي قامت حول الأسلوب على الفروق الواضحة والجلية بين علم اللغة وعلم الأسلوب.

ومن أهم الفروق أن الدراسات اللسانية تعني أساسا بالجملة والأسلوبية يعني بالإنتاج الكلي للكلام وإن اللسانيات تعني بالتنظير إلى اللغة كشكل من أشكال الحدوث المفترضة، وإن الأسلوبيات تتجه إلى المحدث فعلا، وإن اللسانيات تعني باللغة من حيث هي مدرك مجرد تمثله قوانينها، وأن الأسلوبية تعني باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي كأداة مباشرة، ومن هذا المنطلق فإنها تركز بشكل كثيف ومباشر على عملية الإبداع والإفهام[1].

يعد "شارل بالي" (1865 – 1947) مؤسس علم الاسلوب معتمدا في ذلك على دراسات أستاذه دو سوسير لكن بالي تجاوز مال به استاذه وذلك من خلال تركيزه الجوهري والأساسي على العناصر الوجدانية للغة، وهو تر كيز تلقفه عالم الأسلوب الألماني Seidlor الذي نفى أن يكون الجانب العقلاني في اللغة يحمل بين ثناياه أي بعد أسلوبي، وإنما يرتكز على الجانب التأثيري والعاطفي في اللغة وجعل ذلك يشكل جوهر الأسلوب ومحتواه[2].

1– موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار جرير للنشر والتوزيع، ، الأردن.، ط1، 2014، ص13.

2– برند شبلز، علم اللغة والدراسات الأدبية (دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي)، تر: محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، الرياض، 1985، ص01.

إن الالتفات إلى ظاهرة الشحن العاطفي والوجداني في اللغة يشكل مظهرًا بارزًا من مظاهر انفتاح الدراسة الأسلوبية على الجانب التأثيري، هذا الجانب الذي لا يمكن الاستغناء عنه، وبخاصة إذا ما فهم الأدب على انه تعميق وتجذير للجانب الإنساني، إذ أن الإنسان يظل هو مركز العمل الأدبي ومحوره.

ومع أن بالي التفت إلى الجانب الوجداني وتأصيله لافهم الأسلوب إلاّ أنّه لم يقصد به دراسة الأسلوب الادبي، وقد ألف مجموعة من الكتب هي: في الأسلوبية الفرنسية ومجمل في الأسلوبية، واللغة والحياة، واللسانيات العامة واللسانيات الفرنسية[1].

ومن خلال المناقشات التي اثارها بالي فإنه تبنى فكرة أساسية وهي دراسات الأسلوبية في قوله "تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية أي أنها "تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبرة عنها لغويا، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية"[2].

ماهية الأسلوب:

منذ أن ظهرت الدراسات الأسلوبية ظهرت هناك تساؤلات متعددة تقوم في كون الأسلوب لا يتضمن تعريفا محددًا جامعًا شاملا، بل جاءت تعريفات الأسلوب بشكل متعدد، وذلك حسب منطلقات الناقد أو الدارس، وظهرت لذلك عدة أسلوبيات ولم تبق الأسلوبية أسلوبية واحدة، ولذلك حق للدكتور سعد مصلوح أن يسمي هذا النمط من الدراسات بالأسلوبيات[3].

1- بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، تر منذر عياشي، مركز الإنماء العربي، حلب، (دت)، ص 54.

2- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، (طرابلس – تونس)، ط3، 1977، ص41.

3- سعد مصلوح، الأسلوبية (دراسة لغوية إحصائية)، دار الفكر العربي، القاهرة، 1984، ص 21.

مفهوم الأسلوبيات في الدراسات النقدية:

يعد القرن العشرون ثور ة فكرية ذكت حقول المعرفة الإنسانية، أطاحت بالعديد من المورثات القديمة كالفيزياء والطب والاقتصاد وهي علوم قد انتقلت من الشك والتخمين إلى التشريح الاختياري وتحليل الأشعة والإحصاء، وكان من نتائج ذلك أن عمّ هذا الانقلاب الفكري الاختياري للغة والأدب والنقد والفن وغيره[1].

أما منبع الثور ة المنهجية في هذه العلوم فهي اللسانيات، إذ من الحقائق التي يقرّها العصر أنّ المعرفة الإنسانية مدنية إليها بفضل كبير سواء في مناهج بحثنا أم في تقدير حصيلتها العلمية[2].

وقد مكنها ذلك من الاستحواذ على كثير من العلوم والفنون القديمة والحديثة كالفلسفة وعلم الاجتماع والنقد والصناعة الأدبية.

فولدت صلتها بالأدب في ممارسة نصوصه مذهبا جديدًا أطلق عليه اسم الأسلوبيا "stylistique" وهو علم يرمي إلى تخليص النص الأدبي من الاحكام المعيارية والذوقية، ويهدف إلى علمنة الظاهرة الأدبية، والنزوع بالأحكام النقدية ما أمكن عن الانطباع واقتحام عالم الذوق وهتك الحجب دونه، وكشف النسرّ في ظروف الانفعال التي يخلقها الأثر الأدبي في متقبلنا[3].

فالأسلوبيات هي مجال من مجالات البحث المعاصر التي تدر س النصوص الأدبية باصطناع منهج موضوعي تحلل على أساسه الأساليب لتبرز جميع الرؤى

1- عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، .....، 1985، ص 31..

2- المرجع نفسه، ص 35.

3- حمادي صمود، المناهج اللغوية في دراسة الظاهرة الأدبية (مقال ضمن اللسانيات واللغة العربية)، تونس، 1981، ص 230.

التي تنطوي عليها أعمال الكاتب فتكشف عن القيم الجمالية لهذه الاعمال انطلاقا من تفكيك الظواهر اللغوية والبلاغة للنص[1].

أما الأسلوبيات عند "بيار جيرو" فهي دراسة المتغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي، فتحديد نوعية الحريات داخل هذا النظام نفسه[2].

أما عند عبد السلام المسدي فيذهب إلى أنّها البحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب[3].

يبدو لنا أ ن هذا التعريف مستنبط من طبيعة المصطلح الأجنبي "Stylistics" الذي فضّلنا ترجمته بالأسلوبيات، وهي كلمة مركبة من وحدتين:

الجذر الأسلوب "Stylus" التي تعنني أداة الكتابة أو القلم في الأصل اللاتيني، ومن اللاحقة "يّات" "ics"، المكونة هي بدورها من وحدة "المرفولوجية" "يّة" "ic" التي تفيد النسبة وتشير إلى البعد المنهجي والعلمي لهذه المعرفة و"أت" "s"، الدالة على الجمع كل هذه الوحدات مجتمعة تشكل علوم الأسلوب.

أما الأسلوبية التي روج لها عبد السلام المسدي فهي آتية من المصطلح الفرنسي "Stylistique" المكون من وحدتين: الجذر الأسلوب "Style"، والذي هو ذو مدلول إنساني واللاحقة "يّة" "ique" التي هي صفة للعلم لأنّ تفكيك الوحدتين إلى مدلوليهما الاصطلاحي يعطي عبارة علم الأسلوب "Science de style"[4].

1- الأزهر الزناد، نسيج النص، المرجع نفسه، ص 230.

2- بيار جيرو، الأسلوبية، مرجع سابق، ص 31.

3- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 17.

4- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق، ص 17.

حيث يرى المستشرقون أن منطلقهم من هذه الخصوصيات المرفولوجية والدلالية في ترجمتهم "علم الأسلوب" وإنّ كان بعضهم يخلط بين هذه الترجمات دون الوعي بخطورة الطرح المعرفي "Epistémologique".

لذا نجد أن كلمة أسلوب يختلف معناها في المعاجم العربية عن معناها في اللغة الإنجليزية، "فكلمة (Style) تشير إلى مرقم الشمع وهي أداة الكتابة على ألواح الشمع ولقد اشتقت من الشكل اللاتيني () إبرة الطبع (الحفر) واتخذت في اللاتينية الكلاسيكية المعنى العام نفسه، وكذلك الأمر في اللّغات الحديثة كلها"[1].

على هذا الطريق انتقلنا إلى الجانب الاصطلاحي لهذه الكلمة نجد أن الاتجاهات الغربية اختلفت من ناقد إلى آخر لهذا المفهوم، فهناك من عرف الاسلوب من منطلق أنّه يعكس شخصية صاحبه وفي هذا السياق يقول: "بيفون": "الأسلوب هو الرجل"[2]، ومعنى هذا أنّ لكل شخص أسلوبه في الكتابة يميّز عن أسلوب شخص آخر، فيختار من معجمه اللغوي الألفاظ المناسبة التي تعبّر عن مقاصده وعلى هذا الأساس يحدد "جيرو" الأسلوب بأنه: مظهر القول الذي ينجم عن اختيار وسائل التعبير، وهذه الوسائل التي تحددها طبيعة ومقاصد الشخص المتكلم أو الكاتب[3].

ومن ناحية اخرى فهناك من يرى أن الأسلوب "اختيار "Choix" أو انتقاء "Sélection" يقوم به المنشئ لمسات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين ويدل هذا الاختيار في الاسلوبية إلى طرق واساليب متعددة لانتقاء على إيثار المنشئ

1- حسن ناظم، البنى الأسلوبية (دراسة في قصيدة أنشودة المطر للسياب)، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط1، 2002، ص 15.

2- أحمد درويش، الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غرين، القاهرة، ط1، دت، ص 18.

3- سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي، عالم الكتب الحديثة إربد، ط1، 2007، ص 15.

وتفضيله لهذه السّمات على سمات أخرى بديلة، ومجموعة الاختبارات الخاصة بمنشئ معين هي التي تشكل أسلوبه الذي يمتاز به غيره من المنشئين[1].

وبعد أن يختار المنشئ هذه الألفاظ يقوم بتركيب بعضها البعض لتكون بذلك خطابا أدبيا يبرز أسلوبه بوضوح، وفي هذا السياق نجد: "فيتو قرادوف" يعرف الأسلوب من زاوية النص فيقول: "إنّ الأسلوب يتحدد بالعالم الأصغر للأدب ويعني به النص وهذا العالم الأصغر ويحدّده جهاز الروابط القائمة بين العناصر اللغوية والمتفاعلة مع قوانين انتظامها"[2].

ونفس الرؤية يشير إليها "فرانك دانجيلو" من أن الاسلوب هو كليّة متكاملة بمعنى أنّه هو الكل الشامل للسمات التي تتخلل العمل، والتي تشكل الأسلوب وتلك السمات التي تميز بأنّها يؤثر بعضها على بعض، وبأنّها تصنع الوحدة المتكاملة وأن علاقتها ببعضها البعض أكبر من عناصر متفرقة منعزلة[3].

حيث تكم مهمة الأسلوبيات في معرفة رد فعل القارئ عند اصطدامه بالنص، والكشف عن منبع ردود الافعال في النص، والأسلوبي هو قارئ متعدد يمثل أوجه القراء، ومعنى ذلك يعطي الثقافة القصوى (القراءة النقدية والمعجمية).

بحيث يلجأ المنشئ إلى استعمالات لغوية مختلفة تبرز جمالية النص وتؤثر بدورها على التلقي بهذه بجد الانزياحات اللّغوية هذا ما يتضح من خلال تعريف "سبيتزر" للأسلوب بأنه: "انحرافا فرديا بالقياس إلى قاعدة ما"[4]، بمعنى أنّه قد يخرج

1- سعد مصلوح، الأسلوب (دراسة لغوية إحصائية)، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1992، ص 38.

2- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق، ص 89.

3- سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي، مرجع سابق، ص 18.

4- حسن ناظم، البنى الأسلوبية (دراسة في قصيدة أنشودة المطر للسياب)، مرجع سابق، ص 48.

المؤلف عن قاعدة نحوية ما، كأن يقدم أو يؤخر في التراكيب محدثا أشد التأثير لدى القارئ.

وبناء على ذلك يُعرّف "ريفاتير": "الأسلوب اعتمادًا على الانتباه إليها، بحيث إذا غفل عنه شوه النص وإذا حللها وجد لها دلالات تميزية خاصة، مما يسمح بتقدير أنّ الكلام يعبّر والأسلوب يبرز"[1].

نفهم من خلال هذا التعريف أنّ للأسلوب دورا هاما حيث يقوم من خلال من الجمل والإبداعات التي يستغلها المؤلف ليضغط بها على المتلقي لإقناعه.

من جهة أخرى يعرف "فلوبير": الأسلوب بأنّه: "سهم يرافق الفكرة ويخز متقبلها"[2]، أي أن الأسلوب يحدث ردود أفعال المتلقي في هذه الحالة

لقد عرف مصطلح الأسلوب قديما عند العرب في لسانهم من مادة سلب "ويقال للسطر من النخيل أسلوب، وكلّ طريق ممتد فهو أسلوب والاسلوب: الطريق والوجه والمذهب، يقال: أنتم في اسلوب سوء، ويجمع على أساليب، والاسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب الفنّ، يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه[3].

1- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق، ص 83.

2- نفس المرجع، ص 82.

3- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 2000،.

نفهم من خلال هذا أنّه يتضح لدينا أنّ الأسلوب هو فن من الكلام، أي أنّ للأسلوب معاني واسعة بتجاوز "العنصر اللفظي ليشمل الفن الأدبي الذي يتخذه الأديب وسيلة للإقناع والتأثير"[1].

فقد تعددت مفاهيم كلمة أسلوب في معناها لدى الدارسين والباحثين العرب من بينهم عبد القاهر الجرجاني يذكر مصطلح الأسلوب ويجسده في قوله: "واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتميزيه، أن يبتدئ السعار بمعنى له وغرض أسلوبا – والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه – فيعتمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيئ به في شعره، فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها"[2].

فدافع القول أنّ عبد القادر الجرجاني من خلال التعريف لم يقصد الحديث عن الاسلوب وإنّما ذكره عرضا في أثناء حديثه عن الاحتذاء فحذّ بكونه "الضرب من النظم والطريقة فيه، فيعمد شاعر إلى ذلك الأسلوب فيجيئ به في شعره"[3].

كما تطرق ابن قتيبة للفظة "الاسلوب" في سياق حديثه عن القرآن الكريم في كتابه تأويل مشكل القرآن فيقول، "وإنمّا يعرف فضل القرآن من كثُر نظره، واتّسع عمله، وفهم مذاهب العرب وافتتانها في الاساليب وما خصّه الله به لغتنا دون جميع اللغات"[4].

1- أحمد الشايب، الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط8، 1991، ص 42.

2- سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي، مرجع سابق، ص 39.

3- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، دار المسيرة، عمّان، الأردن، ط1، 2007، ص 17.

4- سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي، المرجع السابق، ص 34.

وعليه نفهم من خلال التعرف أن ابن قتيبة يقصد بالأسلوب المذهب والطريقة.

وكانت وجهة نظر ابن خلدون مختلفة اتجاه مفهوم الأسلوب فيعرفه بقوله: "ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل صناعة الشعر، وما يريدون بها في اطلاقهم، فاعلم أنّها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه ولا يرجع إلى الكلام باعتبار افادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب.

ولا باعتبار افادته كمالَ المعنى من خواص التركيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض"[1].

فالأسلوب في نظر ابن خلدون هو "صورة ذهنية تتملأ بها النفس وتطبع الذوق من الدراسة والمرانّة وقراءة الأدب الجميل.

وعلى مثال هذه الصورة الذهنية تتألف العبارات التي اعتدنا أن نسميها أسلوب لأنّها دليله وناحيته الناطقة الفصيحة"[2].

لذا يظهر لنا من خلال هذه النصوص أنّ مصطلح الاسلوب قد اختلف معناه في العصر الحديث عن المعنى الذي كان سائدًا في العصر القديم، حيث دلّ عند هؤلاء القدامى على معنى النظم والطريقة والمذهب على عكس ما نشهده حديثا من استعماله كمصطلح له أسسه المعرفية حتى وإن اختلف مفاهيمه لدى النقاد والدارسين.

1- أحمد الشايب، الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، مرجع سابق، ص 43.

2- المرجع نفسه، ص 43.

الأسلوب في العصر الحديث:

فإنّه يعرف بعدة تعريفات نظرًا لتعدد الاعتبارات وهي على النحو الآتي[1]:

1- اعتبار المرسل أو المخاطب:

هو التعبير الكاشف لنمط التفكير عند صاحبه ولذلك قالوا الأسلوب هو الرجل.

2- باعتبار المتلقي والمخاطب:

هو سمات النص التي تترك أثرها عند المتلقي أيا كان هذا الأثر.

3- باعتبار الخطاب:

هو مجموعة الظواهر اللغوية المختارة الموظفة المشكلة عدولا، وما يتصل به من إيحاءات ودلالات.

الأسلوبية:

إن مفهوم الأسلوب قد توسع ليشمل كلّ ما يتعلق باللغة من أصوات وصيغ وتراكيب، وكما سبق الإشارة إليه من قبل بعض الدارسين العرب والغربيين فشكات محور اختلاف في تناول هذا المفهوم، فالاهتمام بدراسة الاسلوب وتحليله وفق معايير فنية ولغوية أدّى إلى ظهور مما يسمى "بالأسلوبية" فأصبحت بفضل الكثير من الملاحظات المتراكمة علما خاصا بدراسة جماليات الأسلوب وكل ما تعلق به، وعليه فماذا يقصد بالمنهج الاسلوبي أو الأسلوبية؟.

1- سعد أبو الرضا، النقد العربي الحديث (أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة: رؤية إسلامية)، ط2، 2007، ص117، أنظر محمد اللويمي، في الأسلوب والأسلوبية، 16.

فعند وقوفنا على النشأة التاريخية للأسلوبية يجدر القول إنّ اتجاه نقدي لا ينشأ من عدم، بل ينبثق على أثر اتجاه آخر سابق له، وهذا ما نلاحظه في نشأة الأسلوبية، فهذه الاخيرة لم تظهر إلاّ في القرن التاسع عشر ميلادي (ق 19م) عند الغربيين، وهنا تحدّد معناها مرتبط بأبحاث علم اللغة[1].

أي أنّ ملامح ظهور الأسلوبية قد بدأت مع العالم السويسري "فرديناند دو سوسير" الذي اسس علم اللغة الحديث، وبفضل جهود هذا العالم ففي ادخال اللغة إلى ميدان العلم قد تمكن زميله "شارلي بالي" سنة 1902 من تأسيس القواعد النهائية لعلم الأسلوب[2].

ولكن أسلوبية "بالي" قد وصلت إلى مرحلة الضعف والتلاشي بسبب توظيف بعض الدارسين للعمر الأسلوبي يشبعان التيار الوضعي، غير أنّه في سنة 1941 عبر "هاروزو" عن ازمة الدراسات الاسلوبية وهي تتذبذب بين موضوعية اللسانيات ونسبة الاستقراءات فنادى بحق الأسلوبية في شرعية الوجود ضمن أفنان شجرة اللسانيات الرعامة وهذه دعوة لإرساء قواعد نظرية الأدب عامة.

كما أنّها تمثل إيماءات تدعو إلى إحياء الاسلوبية من جديد خاصة بعدما "انعقدت ندوة سنة 1960 بجامعة "أنديانا" بالولايات المتحدة الأمريكية حضر إليها أبرز اللسانيين ونقاد الادب، وكان محورها "الأسلوب" وقد ألقى فيها "ياكبسون" محاضر حول اللسانيات والإنشائية، فبشر يومها بسلامة بناء الجسر الواصل بين اللسانيات والأدب"[3].

1- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 1994، ص 172.

2- عبد السلام المسدّي، الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق، ص 20.

3- عبد السلام المسدّي، الأسلوب والأسلوبية، المرجع نفسه، ص 22.

والشيء الذي شجع على التمسك بالمنهج الأسلوبي هو إصدار "تدوروف" لأعمال الشكلانيين الروس مترجمة إلى اللغة الفرنسية ثم بعد ذلك أعلن الالماني "أولمان" عن استقرار الاسلوبية علما لسانيا نقديا قائلا في هذا الصدد: "إذ الأسلوبية اليوم هي من أكثر أفنان اللسانيات صرامة على ما يعتري غائيات هذا العلم الوليد ومنهاجه"[1].

بعد أن تطرقنا إلى النشأة التاريخية لمصطلح الأسلوب لابد من الإشارة إلى الأصل اللغوي لهذه الكلمة، فالأسلوبية كمصطلح نقلت ترجمته من اللفظ الأجنبي (Stylistics) وهي كلمة مركبة من وحدتين: جذر الأسلوب "Style" التي تعني أداة الكتابة، أو القلم في الأصل اللاتيني، ومن اللاحقة "يات" "ics" – في الأسلوبيات – المكنونة هي بدورها من الوحدة المرفولوجية "ية" "ic" التي تفيد النسبة وتشير إلى البعد المنهجي والعلمي لهذه المعرفة ومن "آت" "S" الدالة على الجمع، كل هذه الوحدات مجتمعة تشكل علوم الأسلوب"[2].

وما نلاحظه أنّ هذا المصطلح قد ارتبط بعدة ترجمات فمنهم من ترجمه بالأسلوبية أو الأسلوبيات أو علم الأسلوب غير أن هذه المصطلحات تشكل اتجاه نقدي واحد، اما في الجانب الاصطلاحي لهذه الكلمة "الأسلوبية" فقد تحددت وتنوعت تعريفات العلماء لهذا إذ لا يمكن أن يظفر بدلالة واضحة أو محددة لها، وهذا يعود إلى اختلاف منطلقات الدارسين والنقاد فالأسلوبية تقتصر على دراسة المكونات الداخلية للنص ولا تتعدها إلى ما هو خارجي فهي ترتكز على اللغة في جانبها الاستعمالي، وبهذا الفهم نستطيع القول بأنّ الأسلوبية على حدّ رأي بعض الدارسين

1- المرجع نفسه، ص 23.

2- رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، دت، ص 03.

هي "العلم الذي يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب وهي علم يدرس الخطاب موزعا على هوية الأجناس الأدبية"[1].

فالأسلوبية لا ترتكز على دراسة شكل اللفظة بل على عمق دلالتها، ومن منطلق آخر يعرف "شارل بالي" الأسلوبية بأنّها "العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية"[2].

فالكاتب يستعين باللغة لكي يعبر عما يختلج في نفسه من عواطف ويجسدها في أسلوب لغوي إذ نفهم من هذا أنها تعني بالمضامين الوجدانية ولا تعير اهتمامها للناحية الجمالية.

ففي بعض الاحيان ينزاح الكاتب عن الكلام المألوف باستعمال أساليب فنية شتى تخدم غايته كالتأثير في المتلقي بالدرجة الأولى، وفي هذا الصدد يعرف "بيير جيرو" الأسلوبية بأنها: دراسة المتغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي وتحديد نوعية الحريات داخل هذا النظام نفسه"[3]، فالانزياحات اللغوية تحّول الكلام العادي إلى كلام فني يحتوي خصائص تؤثر في المتلقي، وعلى هذا الاساس تقوم الأسلوبية على خصائص لغوية التي يتحول بها الخطاب اللغوي من سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية الجمالية فالأسلوبية بالنسبة "لجاكبسون" هي: "بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا وعن سائر الفنون الإنسانية ثانيا"[4].

1- منذر عياشي، الأسلوبية تحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ط1، 2002، ص 27.

2- صلاح فضل، علم الاسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص 18.

3- بيير جيرو، الاسلوبية، تر منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، ص 13.

4- محمد عبد المنعم خفاجي، الأسلوب والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، بيروت، ط1، 1992، ص 23.

نفهم من ذلك أنّها تعني بطريقة القول ما يعتريها من مجاز وتقديم وتأخير لتمييز الكلام العادي عن الكلام الفني، وبما أن الأسلوبية دوما تسعى إلى دراسة أساليب الكتّاب اللغويين من حيث تمايزها، وقدرة كل كاتب على توظيف معجمه الفني والتأثير في المتلقي، فمن خلال هذه أنّها تحاول أن تستنبط مجموعة من القوانين المؤسسة لعلم الأسلوب وهذا ما ذهب إليه المسدّي حيث قال: "إن الأسلوبية هي البحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب"[1].

ويعرفها "ريفاتير": "الأسلوبية بكونها تدرس فعل التواصل ليس كنتاج صرف لسلسلة في الكلمات بل كحامل سمة شخصية المتكلم وكجاذب لانتباه السامع أو القارئ"[2]، ونستنتج من خلال هذا أن الأسلوبية تدس التعبير اللغوي من حيث إنّه يعكس شخصية صاحبه ويحتوي على ألاعيب لغوية تسلط على ذهن القارئ وتؤثر فيه، وضاف قائلا: إن الأسلوبية هي لسانيات تعني بظاهرة حمل الذهن على الفهم معبّر وإدراك مخصوص".

فيقصد ريفاتير: بأن الاسلوبية علم يستهدف للكشف عن العناصر المميزة التي يستطيع بها المؤلف (المرسل) بمراقبة حرية الإدراك لدى القارئ (المتلقي) (المستقبل) والتي بها يستطيع أيضا أن يفرض على المستقبل وجهة نظره في الفهم والإدراك"[3].

1- عبد السلام المسدّي، الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق، ص 34.

2- علي بوملحم، في الأسلوب الأدبي، درا مكتبة الهلال، بيروت، ط2، 1995، ص 172.

3- عبد السلام المسدّي، الأسلوب والأسلوبية، المرجع السابق، ص 49.

أما الأسلوبية في العصر الحديث:

فهي كما يقول مؤسسها الأول شارل بالي: "علم بدراسة وقائع التعبير في اللغة المشحونة باللغة المشحونة باللغة المعبرة عن الحساسية"[1].

ويقول عبد السلام المسدّي عن هذا المصطلح إنّه "مركب من جذر أسلوب ولاحقته "تة" فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي، واللاحقة تختص بالبعد العلماني العقلي الموضوعي"[2].

وعرفها جاكبسون "بأنها البحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا عن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا"[3].

وقد حاول أحد الباحثين أن يجمع هذه التعريفات في تعريف واحد فقال: هي جملة الصيغ اللغوية التي تعمل على إثراء القول وتكثيف الخطاب وما يستنتج ذلك من بسط لذات المتكلم وبيان التأثير على السامع.

ومن هنا يتضح لنا الفرق بين الأسلوب والاسلوبية (علم الأسلوب)[4]:

1. الأسلوب وصف للكلام، أما الأسلوب فإنّها علم له أسس وقواعد ومجال.
2. الأسلوب إنزال القيمة التأثيرية منزلة خاصة في السياق أما الأسلوبية فهي الكشف عن هذه القيمة التأثيرية من ناحية جمالية ونفسية.
3. الأسلوب هو التعبير اللساني والأسلوبية دراسة التعبير اللساني.

1- محمد اللومي، في الأسلوب والأسلوبية، مطابع الحميضي، ط1، ص 42.

2- عبد السلام المسدّي، الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق، ص139.

3- المرجع نفسه، ص 242.

4- المرجع نفسه، ص 33.

الأسلوبية ومدارسها (اتجاهاتها):

لقيت الأسلوبية اهتماما بالغا من قبل الدارسين والنقاد، هذا ما أدى إلى تنويع حقولها واتجاهاتها، والسر في ذلك هو تعدد حقولها وموضوعاتها المتشبعة حيث أخذت في التوسع إلى أن أصبحت للأسلوبية مدارس متفرعة ومتنوعة تلتقي في بعض الآراء والنقاد وتختلف في نقاط أخرى من بين هذه المدارس نذكر الأسلوبية التعبيرية (الوصفية)، والأسلوبية الصوتية، والأسلوبية الإحصائية.

1- الأسلوبية التعبيرية (الوصفية):

ارتبطت الأسلوبية التعبيرية بعالم اللغة الفرنسية "شارلي بالي" إذ يعتبر قطب هذا الاتجاه ومؤسسه والذي درس اللغة من جهة المُخاطب والمخاطب وانتهى إلى أنّها – أي اللغة – لا تعبر عن الفكر إلاّ من خلال موقف وجداني أي الفكرة المعبر عنها بوسائل لغوية لا تصير كلاما إلاّ عبر مرورها بمسالك وجدانية كالأمل، أو الترجي أو الصب أو النهي..."[1].

وهذا الطرح نلتمس بعض جوانبه في علم البيان الذي حدّد قواعد العبير الأدبي وأعدّ الجداول، وصنف الصور التي تجعل الفكرة محسوسة لاستخدام فن التصوير[2].

2- الأسلوبية البنائية:

وهي امتداد لآراء سوسير في التعريف بين "اللغة" و"الكلام" كما تعداه امتداد المذهب بالي في الأسلوبية التعبيرية الوصفية، وفقد طور البنائيون في بعض الجوانب وتلافوا في بعض جوانب النقص عند سابقيهم حيث عايشوا الحركة

1- بحوش رابح، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، دط، دت، ص 32.

2- أنظر: بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، تلا: منذر العياشي، ص 36.

الأدبية[1]، "وهنا يكون التحليل الأسلوبي خاضعا لتفسير العمل الفني باعتباره كائنا عضويات شعوريا"[2].

3- الأسلوبية الإحصائية:

وهذا الاتجاه يعني بالكم وإحصاء الظواهر اللغوية في النص ويبنى أحكامه بناء على نتائج هذا الإحصاء.

ولكن هذا الاتجاه إذا تفرد فإنه لا يفي الجانب الأدبي حقه فإنّه لا يستطيع وصف الطابع الخاص والتفرد في العمل الأدبي، وإنما يحسن هذا الاتجاه إذا كان مكملا للمناهج الأسلوبية الأخرى"[3].

ويبقى أن المنهج الإحصائي أسهل طريق من يتحرى الدقة العلمية ويتحاشى الذاتية في النقد[4]، فيجد أن يستخدم هذا المنهج كوسيلة لإثبات والاستدلال على موضوعية الناقد أي بعد أن نتعامل مع النص بالمناهج الاخرى التي تبرز جوانب التمييز في النص.

4- أسلوبية الانزياح:

وهي تقوم على مبدأ انزياح اللغة الأسلوبية عن اللغة العادية ويعرف الأسلوب على أنّه انزياح عن المعيار المتعارف عليه، فهم يعتقدون أن الأسلوب الجيد هو الذي ينحرف عن اللغة الأصلية وطريقتها الاعتيادية على اختلافهم في مدى هذا الانحراف والانزياح فمنهم من يدعو إلى الخروج عن كل قواعد اللغة وهو ما طبقه

1- محمد اللويمي، الأسلوب والأسلوبية، ص 45

2- د. شفيع السيد، الاتجاه الأسلوبي في النقد، دار الفكر العربي، ص 117.

3- د. سعد أبو الرضا، النقد الأدبي الحديث، ص 115، الأسلوب والأسلوبية، محمد اللويمي، ص 46.

4- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، 1994، ص 198.

أهل الحداثة في أدبهم والمعتدل منهم يقول أن الانزياح يكون في حدود قواعد اللغة حيث يكون الإبداع بسلوك طرق جديدة غفل عنها الاخرين لكنها لا تخالف قواعد اللغة أي النحو[1].

ويسميها كوهمين "الانتهاك" حيث أن المبدع يعتمد في إبداعه على اختراق المستوى المثالي في اللغة وانتهاكه[2].

والانزياح كظاهرة اسلوبية له أهمية بالغة لدى بعض الدارسين فيرى بعضهم أن "الأسلوب في أي نص أدبي هو انحراف عن نموذج من الكلام ينتمي إليه سياقيا"[3] بمعنى انحراف الكلام عن اللغة المألوفة هذا ما يجعل ويشكل بعدًا جماليا في نظر الكثر من الأسلوبيين لذلك عدّو الانزياح على أنه جوهر الإبداع، أما ""ريفاتير" "فيعرف الانزياح بكونّه انزياحا عن النمط المتواضع عليه"[4]

5- الأسلوبية الصوتية:

يُقصد بها حسب "غيرو" دراسة المتغيرات الصوتية للسلسلة الكلامية واستخدام بعض العناصر الصوتية لغيات اسلوبية بإقرار أنّه في حوزة اللغة نسقا كاملا من المتغيرات الأسلوبية الصوتية، من بينها، الآثار الطبيعية للصوت المحاكاة الصوتية، المدّ، التكرار، الجناس، التناغم"[5].

1- محمد اللويمي، ينظر في الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق، ص 46.

2- محمد عبد المطلب، البلاغة والاسلوب ، مرجع شابق، ص 268.

3- أبو الحدوس يوسف، الأسلوب الرؤية والتطبيق، دار المسية للنشر والتوزيع والطباعة، الأردن، ط1، 2007.

4- عبد السلام المسدّي، الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق ، ص 103

5- هلاك ماهر مهدي، رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، (دط)، 2006، ص 139.

نفهم من هذا أن المتغيرات الصوتية متضمنة في اللغة وتحتوي بدورها طاقات وإمكانات تعبيرية تسمى بالمادة الصوتية، ومدى توافق هذه المتغيرات الصوتية مع حركة حساسية المتكلم والسامع.

فالأسلوبية الصوتية في نظر "ياكبسون" تهتم بثلاث فروع أولها" دراسة الأصوات مجددة وثانيها دراسة الإيقاع وتأثيره الجمالي في القصيدة وثالثها: دراسة العلاقة بين الصوت والمعنى"[1]

فما يتطابق مع هذا فإن الشعر باعتباره يشكل منظومة صوتية غفي ثنايا أبياته وفي إحدى قوافيه فالصوت هو جوهر الشعر.

علاقة الأسلوبية بالعلوم اللغوية:

في الدراسات النقدية المعاصرة تحتل الاسلوبية موقعا هاما فهي تقيم علاقات عديدة مع بعض العلوم كنها: علم اللغة والبلاغة والنقد.

فقد نمت وترعرعت الدراسات الأسلوبية في مهد علم اللغة وارتبطت به ارتباطا وثيقا فأصبحت تشكل فرعًا مهما من فروعها باعتبارها منهجا من المناهج الحديثة، حيث ركزت بدروها على دراسة النص الأدبي باعتمادها على التحليل والتفسير فإنّها تقترب من منهج النقد الأدبي ويتفقان في بعض الجوانب، كما تربطها صلة قوية بالدراسات البلاغية.

1- خليل إبراهيم محمود، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط3، 2010، ص 153.

1- علاقتها بعلم اللغة:

فالأسلوبية تطورت واكتملت في "ظل اللسانيات وصارت علما له أدواته وخصوصياته ولم تستطيع الخروج من دائرة اللسانيات رغم ما طرأ عليها من عوامل"[1]، وعليه تعرف الاسلوبية بأنّها وصف النص الأدبي حسب طريق مستقاه من اللسانيات"[2].

فعلم اللغة والأسلوبية يشتركان فيء الاعتماد على اللغة كأداة أساسية تسعى لدراسة النصوص الأدبية وتحليلها.

علاقة الأسلوبية بالنقد الأدبي:

تتحدد العلاقة بين الاسلوبية والنقد الأدبي بزوايا الاتفاق والاختلاف، وكما يرى بعض الدارسين والنقاد أنّ الأسلوبية متوغلة في أعماق النقد الأدبي وملاصقة له في أعماق النقد الأدبي وملاصقة له فيء أغلب الاحيان، فالذي يؤكد الاتفاق بينهما هو اتصالهما بالنّص الأدبي باعتبار أن الأسلوبية "علم وصفي يعني ببحث الخصائص والسّمات التي تتمحور حوله الدراسة الأسلوبية"[3].

ويعرف النّقد بأنّه: "نظر وتقليب في الأدب، وتذوق وتمييز له وحكم عليه أي أنّ حقله ومجاله الأدب، ومهمة الارتقاء به في سلم الفن..."[4]، فالنقد الأدبي هو "فن النظر في النصوص الادبية المفردة وإصدار الحكم عليها"[5].

1- منذر عياشي، الأسلوبية تحليل الخطاب، ص 12.

2- عبد السلام المسدّي، الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق، ص 10.

3 - أحمد سليمان فتح الله، مرجع سابق، ص 35.

4- المرجع نفسه، ص 35.

5- نور يوسف عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الامين للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994، ص 06.

بمعنى أنّ ميزة النّقد الاساسية تتمثل في تذوق النصوص والكم عليها بالجودة أو الرداءة، والأسلوبية والنقد يلتقيان من حيث انّ مجال دراستهما هو النّص الأدبي.

علاقة الأسلوبية بالبلاغة:

البلاغة والأسلوبية علمان متصلان بالأدب وتكم العلاقة بينهما في أن كلاهما يبحث فغي النص الأدبي ويركز على دور المخاطب وحضوره في العملية البلاغية كما يقصد بها هي: "ايصال المعنى إلى النفس صورة في اللفظ"[1] أي المتكلم يسعى إلى إقناع المخاطب أو السامع وإفهامه باستعمال عبرات جزلة.

"والتقارب بين البلاغة والأسلوبية في عدة جوانب فليست "البلاغة قبل كل شيء إلا فنا من الفنون يعتمد على صفاء الاستعداد ودقة إدراك الجمال وتبين الفروق الخفية بين صنوف الأساليب"[2].

وبالتالي يؤكد معظم الدارسين على متانة الصلة بين البلاغة والأسلوبية إلى أقصى درجة جاز فيها: " عد البلاغة السلف الشرعي للأسلوبية"[3]، ويؤكد ذلك "بيير جيرو" بقوله: " الأسلوبية وريثة البلاغة، وهي بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف"[4].

فالقصور الذي وقعت فيه البلاغة جعل الأسلوبية تكون بمثابة الوريثة الشرعية لها باتخاذها مهمة من مهماتها وهي عملية تقييم النصوص.

1- محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 2000، ص 403.

2- علي الجارم وأمين مصطفى، البلاغة الواضحة، البيان والمعاني والبديع، دار المعارف للطباعة والنشر، لندن، (دط)، 1999، ص 09.

3- فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، توزيع دار الفكر، دمشق، ط1، 2003، ص 94.

4- يوسف أبو الحدوس، الأسلوب الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص 94.

الفصل الأوّل

المستوى الصوتي

المستوى الصوتي:

عند دراستنا للقصيدة نجد كلمة الصوت التي تعبر عن مكون رئيسي لبنية الشعر مما ينتج عن ذلك موسيقى شعرية تمثل ميزة خاصة يتميز بها الشعر ومن ضمنها: الموسيقى الداخلية وما تحتويه من أشكال إيقاعية كتكرار الأصوات والكلمات.

الموسيقى الداخلية (أو الإيقاع الداخلي):

فالإيقاع الداخلي نابع عن اختيار الشاعر للألفاظ التي توحي بترابط المعاني والافكار "الموسيقى الداخلية هي ذلك الإيقاع الهمس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة، بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن ، وبما لها من رهافة ودقة وتأليف، وانسجام حروف ، وبعد عن التنافر وتقارب المخارج "[1].

فالإيقاع الداخلي يكشف عن مختلف السمات اللغوية لأنّه صادر عن تجربة شعرية.

ومن أشكال الموسيقى الداخلية نرصد: تكرار الأصوات وتكرار الكلمات (الأسماء والأفعال...) ، وما تحدثه من إيقاع موسيقي يعبّر عن تجربة الشاعر ومختلف أحاسيسه.

1- التكرار:

يعرف التكرار بأنّه " إحداث أصوات تتكرّر بكيفية معيّنة في البيت الشعري الواحد، أو في مجموعة من الأبيات الشعرية ، أو في القصيدة أو في ديوان الشاعر.

---

[1] الوجي عبد الرحمن ، الإيقاع في الشعر العربي ، دار الحصاد للنشر والتوزيع ، دمشق ، ط1 ، 1989 ، ص 74.

ويمكن تقسيم التكرار إلى الأنواع التالية: "تكرار شطر بيت شعري ، تكرار مقطع من البيت ، تكرار كلمة ، تكرار حرف"[1].

فالتكرار ظاهرة أسلوبية يستخدمه الشاعر لتجسيد مختلف المعاني وإثبات ما يريد الوصول إليه من أغراض.

أ- التكرار الصوتي (تكرار الأصوات):

يُعْتبر التكرار الصوتي من الأنماط التكرارية الأكثر شيوعا في الشعر، حيث تشترك جملة من الأصوات وتترابط في المستوى الصوتي لغرض خدمة المعنى وتجسيده ، فالصوت يشكل وحدة أساسية هامة في خلق إيقاع موسيقى معينة يتعلق بالانفعال النفسي والمضمون اللغوي للمبدع، مما يثري العمل الأدبي ويعطيه أثر جمالي.

وبناء على ذلك اختلفت آراء العلماء والدارسين بشأن مفهوم الصوت اللغوي حيث عرّفه ابن سينا بقوله : "إنّه تموّج الهواء ودفعه بقوة وسرعة من أيّ سبب كان"[2].

وعرفه آخر بأنّه : "أثر سمعي يصدر طواعية واختيارًا عن تلك الاعضاء المسماة تجاوزًا أعضاء النطق، والملاحظ أنّ هذا الأثر يظهر في صورة ذبذبات معدلة وموائمة لما يصاحبها من حركات الفم بأعضائه المختلفة"[3].

---

(1) عبد الحميد محمد ، في ايقاع شعرنا العربي وبيئته ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الاسكندرية ، الطبعة الأولى ، 2005 ، ص 73. (نقلا عن الوائلي كريم الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الغنية ص 247)

(2) ابراهيم خليل العطية ، في البحث الصوتي عند العرب ، منشورات دار الجاحظ للنشر ، بغداد ، (د ، ط) 1403 ، 1983 ، ص 8.

(3) كمال بشر ، علم الأصوات ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، (د ، ط) 2000، ص 119.

فالصوت "هو اضطراب في جزئيات الهواء أو تغلغل أو تضاغط في جزيئات، فأصوات الكلام ، إذن هي تغيرات في ضغط الهواء ناتجة عن اهتزاز الأوتار الصوتية"[1].

حيث يمكن القول إن التشكيل الصوتي يجسّد الإبداع الكامل للشاعر، والجزء المساعد الذي يرتكز عليه الشاعر ليعبر عن تجربته الشعرية يكمن في الصوت، وعليه تتجلى إما مهجورًا أو مهموسا وإما شديدًا أو رخوا وذلك حسب ما يقتضيه موضوع القصيدة ونفسية الشاعر وقضاياه.

ب- تكرار الكلمات:

لا يقتصر التكرار على تكرار الأصوات فقط بل يتعداها إلى تكرار الكلمات من الأسماء والأفعال وغيرها ، فترديد الشاعر لكلمة معينة يكون لها غاية دلالية أو بلاغية "فتكرار الكلمات التي تنبني عن أصوات يستطيع الشاعر أن يخلق بها جوًا موسيقيا خاصا يشيع دلالة معينة"[2]

1- تكرار الأسماء:

كرر الشاعر عددا من الأسماء في كل سطر القصيدة وهذا يندرج في الجدول الآتي:

---

[1] العناني محمد إسحاق ، مدخل إلى الصوتيات ، دار وائل للنشر ، عمان ، ط1 ، 2008 ، ص 113.

[2] مصطفى السعدي ، يذكر المرجع ، ص 38.

الأسماء	تكرارها
- المشاعر.	3
- الجزائر.	18
- المصائر.	3
- الجمال.	3
- الخواطر.	6
- وطني	3

- استعمل الشاعر أسماء في الحرب والثورات من أجل الوطنية وتعبير عن الأحداث والمعاناة في الجزائر[1].

2- تكرار الأفعال:

لقد هدَف الشاعر إلى تكرير جملة من الأفعال في أسطر القصيدة وذلك لأنّه يسعى إلى معرفة الأثر الذي يتركه ذلك الفعل في كلّ موضع من القصيدة وكذا الأثر الذي يحدثه في نفسية الشاعر[2]:

وسنتدرج الأفعال التي تكررت في القصيدة "صلوات بنت العشرين" في الجدول الآتي:

---

[1] مفدي زكرياء ، أمجادنا تتكلم وقصائده أخرى ، ص 268 -269.

[2] مفدي زكرياء ، يذكر المرجع ، ص 222 - 223 -225.

الأسماء	تكرارها
- اسألوا	3
- رأينا	2
- لم يزل	4

نلاحظ من خلال الجدول أنّ الشاعر كرر الفعل لم يزل 4 أربع مرات في القصيدة الهدف من وراء ذلك أن الشاعر يسعى إلى بعث الأصل بالاستقلال والحرية في نفوس الشعوب المحتلة التي تعيش حالة الضياع والتشرد...الخ".

يستمر الشاعر من خلال إبداعاته وتجربته الشعرية إلى الانتقال من التكرار إلى الهمس فيجسد هذا الأخير حسب ما تحتويه القصيدة من دواخل الشاعر والموضوع الذي يدور حولها.

1- الجهر والهمس:

أ-**الجهر:** فالجهر هو اهتزاز الجبلين الصوتيين بقوة كافية ، الآن يتكيف الهواء المار من بينهما بالصوت ، وهما في هذا الوضع يهتزان اهتزازًا منظما... ويحدثان صوتا موسيقيا تختلف درجته حسب مدد هذه الهزات أو الذبذبات في الثانية[1].

[1] ابراهيم مجدي ابراهيم محمد ، في أصوات عربية ، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ، ط2 ،1427 ه/2006 ، ص 58.

نعني من وراء ما ذكرناه أنّ أثناء النطق بالصوت المجهور يمر جزء من الهواء عبر الأحبال الصوتية مما يسمح باهتزازها فتتشكل لنا صفة الصوت إما بالقوة أو الضعف.

وعلى حسب هذا ما يتوافق مع تعريف أحد الدارسين للصوت المجهور بقوله: "الصوت المجهور هو الصوت الذي يهتز عند النطق به الوتران الصوتيان في النتوء الصوفي الحنجري، بحيث يسمع رنين تنشره الذبذبات الحنجرية"[1].

وعليه فإن الأصوات الصامتة المجهورة في اللغة العربية: "ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ؟، ع، غ، ل، م، ن، و، ي، تساوي 15 صوتا"[2].

ب- الهمس :

الصوت المهموس " هو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النطق به وليس معنى هذا أن ليس للنفس معه ذبذبات مطلقا، ولا لم تدركه الأذن، ولكن المراد بهمس الصوت هو صوت الوترين الصوتيين معه"[3].

فالأصوات المهموسة تمتاز على الأصوات المجهورة بكونها تسمح بمرور الهواء إلى الرئتين والذي بدوره لا يؤثر على الوترين الصوتيين إذ يحافظان على مكانتها

---

[1] صبري المتولي ، دراسات في علم الأصوات ، زهراء الشرق ، القاهرة ، ص 55.

[2] المرجع نفسه ، ص 174.

[3] ابراهيم مجدي ابراهيم محمد ، يذكر المرجع ، ص 60

ولا يهتزان ، فالصوت المهموس هو الصوت الذي لا يهتز عند النطق به الوتران الصوتيان عند النتوء الصوتي الحنجري"[1].

والأصوات المهموسة في اللغة العربية كما ينطقها مجيدو القراءات : ت، ث، ح، ج، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، 0 = 12 صوتا.

ويمكن أن نلاحظ الفرق بين صوتي الجهر والهمس " فالصوت المجهور صوت يعتمد على ذبذبة الأوتار الصوتية ، في حين أن الصوت المهموس لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين عند النطق به"[2].

أ- الجهر :

وتتجلى هذه الأصوات في قصيدة مفدي زكريا في القصيدة في العبارات نذكر منها بعض الكلمات الحاملة لهذه الأصوات "بشائر ، ناجاه، الدهر، الحيابر، عقل، يغمر"[3].

- وهذه الأصوات المجهورة لدى الشاعر تعتبر عن صدى مناداته والمطالبة بالوعي وتحضر من أجل مواجهة الاستعمار ، كذلك للتذكير وتخليد لبنت العشرين ووضعها بالشعر والرفع وقام الشاعر بمدحها بهذه الأصوات المجهورة.

---

[1] صبري المتولي ، يذكر المرجع ، ص 55.

[2] مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، منشأ المعارف الاسكندرية ، ص 33.

[3] مفدي زكرياء ، أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى ، جمعه مصطفى بن الحاج ، الجزائر ، 2003 ، ص 264.

ب- الهمس :

والأصوات المهموسة هي:" ت ، ث ، ح ، خ ، س ، ش ، ص ، ط ، ف ، ق ، ك، ه " فاستعمالها في القصيدة دلالة على الحنين للوطن والروح والعشق[1].

والأصوات المهموسة في اللغة العربية كما ينطقها مجيدو القراءات اليوم هي: ت، ث، ونجد في القصيدة بعض الكلمات فيها أصوات مهموسة قوسين، " خشوعا، العظام، أقفاها، الكوافر..."

ومعنى هذا أن الصوت المجهور يحمل حركة قوية تشد انتباه السامع أما الصوت المهموس فيستدعي الهدوء والصمت وعليه فأن " الحروف المهجورة هي التي ترتعش الأوتار الصوتية عند النطق بها ليكون الصوت مسموعا ..." ، أما الحروف المهموسة هي التي لا ترتعش الأوتار الصوتية عند النطق بها فيمر الهواء من الحلق همسا..."[2]

2-الشدة والرخاوة:

أ- الشدة :

الصوت الشديد: "صوت عند مخرجه ينسحب الهواء انعكاسا تاما لحظة قصيرة بعدما يندفع الهواء فجأة، فيحدث دويا"[3].

ويتوضح هذا القول من خلال استدراج التعريف الآتي :

---

[1] مفدي زكرياء ، المرجع يذكر.

[2] الطيب البكوش ، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث ، ط 3 ، 1992 ، ص 42 – 43.

[3] ابراهيم مجدي ابراهيم محمد ، يذكر المرجع ، ص 65

" فالصوت الشديد الانفجار هو الصوت الذي يحدث معه اعتراض تام على هواء الزفير القادم من الرئتين"[1].

أي أنه أثناء النطق بالصوت الشديد يحدث انقطاع للهواء المار في الرئتين في موضع النطق لذلك الصوت، وبعدما يحدث انفراج للهواء الذي يكون مصاحبا لقوة ذلك الصوت.

فالأصوات الشديدة هي: "الهمزة، القاف، الكاف، الجيم، الطاء، التاء، الدال، الباء"[2].

ب- الرخاوة : والصوت الرخو (الاحتكاكي) هو الصوت الذي يحدث معه اعتراض ناقص[3].

فالصوت الرخو لا ينقطع معه الهواء كما يحدث مع الصوت الشديد إذ أنه يسمح بمرور الهواء بسهولة ولكن مع حدوث احتكاك بسيط للوترين الصوتيين بالهواء، وهذا ما يؤكده أحد الدارسين بقوله:

" وصفة الرخاوة تعني جريان صوت الحرف جريانا تاما مع صدوره، ويكون ذلك إذ تولد الحرف بتضييق مجرى النفس عند مقطع الحرف، أي مخرجه فهذا التضييق لا يحبس جريان النفس وإنما يسمح بمروره مع احتكاكه بجدان المضيق"[4].

---

[1] صبري المتولي ، يذكر المرجع ، ص 57.

[2] سيبويه ، الكتاب ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط2 ، 1402ه / 1982م ، ج1 ، ص 434.

[3] صبري المتولي ، يذكر المرجع ، ص 57.

[4] ابراهيم مجدي ابراهيم محمد ، يذكر المرجع ، ص 65

والأصوات الرخوة فهي : " الهاء ، الحاء ، الغين ، الخاء ، الشين ، الصاد ، الضاد، الزاي ، السين ، الظاء ، التاء ، الذال ، الفاء"[1].

2/ الشدة والرخاوة:

أ- **الشدة :** الصوت الشديد هو عند انحباس الهواء كله عند مخرجه ، بمدها يندفع الهواء فجأة.

فالأصوات الشديدة هي: الهمزة، القاف، الكاف، الجيم، الطاء، التاء، الدال، البال"

ب- الرخوة :

والأصوات الرخوة فهي: الهاء، الحاء، الغين، الخاء، الشين، الصاد، الضاد، الزاي ، السين، الظاء، التاء، الذال، الفاء"

3) أصوات اللين:

استعمل مفدي زكريا حروف المد في القصيدة ، واستخدم الأصوات للاسترخاء وإخراج الهموم والأحزان التي يعانيها من الثورة فهو صوت يتميز بالوضوح السمعي ويعطي القصيدة نفسا عميقا على حساب حالة الشاعر النفسية في بعض الكلمات: "بشائر، جزائر، مجازر، المقادر، جبائر، مشاعر، منابر، السماح... وألف المد هو صوت مجهور يخرج الهواء عند النطق به على مشكل مستمر من الخلق

---

[1] قاسم البريسم ، علم الصوت العربي في ضوء الدراسات الصوتية الحديثة ن دار الكنوز الأدبية ، بيروت ، ط1، 2005، ص 163.

والفم"[1]. هذا الصوت يتميز بالحرية في النطق والموسيقى يهز مشاعر القارئ يتميز بالهدوء والحزن.

الطباق :

تحسين اللفظ يكمن في المحسنات المعنوية بحيث لا تكون هذه المحسنات مبتذلة، ولكن يستعملها ويستخدمها الشاعر عفوا بدون تكلف ، ومن ضمن تلك المحسنات نجد: الطباق حيث يقول التبريزي : " الطباق أن يأتي الشاعر بالمعنى وضده أو ما يقوم مقام الضد"[2].

هو أن يستخدم الشاعر لفظة معينة ترمي إلى غرض ما ثم يأتي بكلمة أخرى تكون ضدها في المعنى فتصير الكلمتان متضادتين معنى.

ويقسم علماء البلاغة الطباق إلى نوعين هما : طباق الإيجاب وطباق السلب كما عرفها القزويني بقوله: "طباق السلب والجمع بين فعلي مصدر واحد بين فعلي مصدر واحد مثبت ومنفى أو أمر ونهي"[3].

وطباق الايجاب هو أن يقوم الشاعر بذكر كلمتين مختلفتين معنى وكتابة.

وعليه سنقوم باستخراج الطباق قد المتواجد في القصيدة صلوات بنت العشرين ونمثله في الجدول التالي:

---

[1] فاضل غالب المطلبي ، دراسة في أصوات المد العربية ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، الجمهورية العراقية ، (د ، ط) ، 1984 ، ص 24.

[2] عبد الجليل يوسف ، علم البديع بين الاتباع والابتداع ، (دراسة نظرية وتطبيقية في شعر الخنفساء) ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الاسكندرية ، ط 1 ، 2007 ، ص 109.

[3] القزويني الخطيب ، يذكر المرجع ، ص 350.

الطباق	نوعه
مغرب لا تساوي مشرق	طباق الايجاب
سماء لا تساوي أرض	طباق الايجاب
الصباح لا يساوي الليل	طباق الايجاب

ولقد شغل الطباق في قصيده " صلوات بنت العشرين " سمة أسلوبية بارزة نلاحظ أن الشاعر قد وظف طباق الإيجاب فقد عمد الشاعر إلى هذا النوع من الطباق لكي يلفت انتباه القارئ ويقرب الفكرة إلى ذهنه بوضوح من خلال عقد مقارنات مختلفة وهدف الشاعر من توظيفه إلى إقناع القارئ والتأثر فيه أما من الناحية الجمالية فقد شكل الطباق جرسا موسيقيا متعددا في أسطر القصيدة دل على تأكيد المعنى وتوضيحه إضافة إلى ذلك يكسف عن البراعة اللفظية للشاعر[1].

[1] مفدي زكرياء ، المرجع السابق ، ص 223 – 224.

الفصل الأوّل

المستوى التركيبي

المستوى التركيبي:

ضمن سلسلة نحو أسلوبية النص لدراسة البنية التركيبية في قصيدة صلوات إلى بنت العشرين وذلك من خلال منهج يقوم على وصف وتحليل وتصنيف البنى الصغرى المشكلة للبنة الكبرى ورصد الوظائف الأسلوبية التعبيرية والدلالات التي تنتج من أنماط كل بنية أثناء أدائها لوظيفتها التواصلية الابلاغية أساسا ولوظيفتها الأسلوبية (الشعرية والجمالية).

والبنية التركيبية بنية أساسية مهمة في كل نص لغوي إذ تعد المستوى الذي تتمحور فيه البنيتان المفردتان الصوتية والصرفية، كما تعد مرآة الدلالة الذي يتركز عليها النص ويشترك في صياغتها السياق والمقام، حيث تتمحور البنية التركيبية في النص الأدبي في وجهة نظر الأسلوبية فقد اهتموا بدراسة بنية التركيب الاسمي الذي هو الغالب في القصيدة ودلالتها العامة ويدرس البنية التركيبية ممثلة في وحدتها الأساسية الجملة بوصفها نص أدبيا مفارقا لأي نص لغوي آخر وهي بنية تتضمن ظواهر أسلوبية بإنتاج جملة من الدلالات.

المستوى التركيبي:

إن المستوى التركيبي من أهم المستويات البنية اللغوية الذي يتم من خلاله البحث عن أهم السمات الأسلوبية والتعابير المختلفة فمن خلاله يتم الكشف عن الوحدات اللغوية والتنظيم الداخلي إلا أن دراسة المستوى التركيبي يتم من قبله رصد مختلف التراكيب اللغوية استنادا إلى القواعد النحوية المتعددة، ومن أبرز هذه البنى التركيبية نجد بنية التركيب الاسمي ودلالته، وبنية التركيب الفعلي التقديم والتأخر، والتعرف وتوظيف الأسماء والأزمنة (المضارع والأمر).

الانزياح اللغوي :

يظهر الانزياح اللغوي في قصيدتنا من خلال بروز جملة من البنى اللغوية ذات الطبيعة التركيبية ويمكن حصرها في بنية التركيب الاسمي ودلالته والفعلي التقديم التأخر والتعريف وتوظيف الأسماء والأفعال.

1) بنية التركيب الاسمي ودلالته:

بنية التركيب الاسمي ، وما تتصف به من خصائص فارقة، وما يترتب عنها من وظائف، وما ينتج من دلالات أسلوبية تحولها إلى بنية أسلوبية منزاحة تبرز الملامح الجمالية والفنية للبنية التركيبية، ويمدل التركيب بناء منظما من الصيغ المتحركة عبر السياقة[1].

[1] المنصف عاشور ، التركيب عند ابن المقفع ، ص 22.

إن بنية التركيب الإسمي قد ترد في صورتها البسيطة. وهي حينئذ الوحدة الكلامية التي تضمنت عملية إسناد واحدة[1].

وتتألف من مسند إليه ، يرد كل منهما كلمة مفردة أو بتعدد أحدهما أو كلاهما بأدوات تعطف أحدهما علي الآخر وقد تدخل بينهما عناصر لغوية جديدة فتغير حكمها بحكم الآخر كالأفعال الناقصة (كان وأخواتها). وتسمي الجملة المحولة بالفعل الناسخ وكالحروف (إن وأخولتها) فتسمي بالجملة المحولة بالحرف الناسخ[2]. ويعد المسند والمسند إليه الجزأين المحوريين في بنية هذا التركيب. أما بنية التركيب الإسمي فب صورتها المركبة فتتشكل غالبا من جملتين بسيطتين جملة أصلية وجملة مرتبطة بها وينجز هذا التركيب من خلال. التوسعة والارتباط والتعلق بوسائل لغوية مختلفة كالاستفهام والشرط بأدوات تفيد الربط. والعطف (كالفاء، والواو ثم، حتى...) وبنية التركيب الإسمي في صورتها المتعددة فهي تتألف دائما أكثر من جملتين بواسطة قاعدتين نحويتين الترابط أو العطف لوجود مناسبة أو التفريغ أو الاشتقاق وتوليد . وما يتميز بنية هذا التركيب التعدد والتوالي المكونات، ورغم الاتساع والتعقيد فإن بنيته سليمة صحيحة من الناحية النحوية[3].

---

[1] المنصف عاشور ، التركيب عند ابن المقفع ، ص 21.

[2] حفيظة أرسلان شابسوغ : الجملة الخبرية والجملة الطلبية ، ص 21.

[3] محمود أحمد نحلة ، نظام الجملة في شعر المعلقات ، دار المعرفة ، الاسكندرية ، ط1 ، 1991 ، ص 314.

تصنعين المصائر . يزرع الأرض . يزرع الشبيبة في الأعمار . تبسمت .	

بعد النظر في أسطر القصيدة نلاحظ أنها مبنية علي الجمل الفعلية المتصلة تعم النصب بأكمله وبلغ عدد كبير يفوق المئة جملة مما يدل علي استمرار الحوادث التي شهدتها الثورة الجزائرية والمساهمات التي قامت بها البنت الجزائرية والتحولات التي طرأت في المعارك إبان الثورة الجزائرية من أوضاع وتغيرات في المجتمع الجزائري . فالفعل الماضي يشمل غالبا بحكم صيغته الحرفية إلي الدلالة علي حدوث مقترن بزمن ماض إلي الدلالة علي فعل متحقق مالم يظهر في السياق ما يحول الدلالة إلي جهة زمنية أخري وقد دل علي انطلاقة تاريخ والدوافع والأسباب التي دفعت البنت الجزائرية للثورة ، أما الفعل المضارع يكون زمان الإخبار عنه قبل زمان وجوده فهو يقوم بفعل قدرته علي تصوير الأحداث وتجسيد الأفكار وسيلة أسلوبية من وسائل الصورة الشعرية في اللغة. فالفعل موضوعه علي أنه " يقتضي تجديد المعني المثبت ويقتضي المزاولة"[1]. وتحديد الصفة في الوقت ويدل في القصيدة علي استمرار الثورة والأحداث، كما نجد فعل الأمر في تعريفه ابن فارس: الأمر الذي هو نقيض النهي، قولك افعل كذا قال الأصمعي: يقال لي"عليك أمر

[1] عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الاعجاز ، ص 124.

مطاعة أي لي عليك أن آمرك واحدة فتطيعني"[1] ففي القصيدة يدل علي نشر الجمالية والروح من أجل بث العزيمة والإرادة في نفس المجتمع والجاني الأنثوي بشكل خاص.

3/ التقديم والتأخير:

رأينا من خلال القصيدة أن أهمية بنية التقديم و التأخير في أنه يحمل دلالات مهمة ومن ثم كان مطية الكثير من الشعراء , وقد تبين عبد القاهر الجرجاني قيمته فقال " هو باب كثير الفوائد ، جم المحاسن واسع التصرف ، بعيد الغاية ..." [2].

كما أن النحاة جعلوا للكلام رتبا بعضها أسبق من بعض ، فإن جنت بالكلام علي الأصل لم يكن من باب التقديم والتأخير . وإن وضعت الكلمة في غير مرتبها. دخلت في باب التقديم والتأخير.... [3]

التقديم والتأخير من أجل توضيح الدلالة والفكرة للمتلقي القارئ ذلك بالمحاسن اللغوية كتقديم الخبر علي المبتدأ، أو الفاعل علي الفعل والمسند علي المسند إليه وهذا يتجسد في قصيدة بنت العشرين .

---

[1] ابن فارس ، معجم مقاييس اللغة ، تج ، عبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ، ط1 ، 1991 ، ص 137.

[2] الجرجاني عبد القادر ، دلائل الإعجاز ، تعليق محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، (د ط) 2004 ، ص 106.

[3] السامرائي صالح فاضل الجملة العربية تأليفها وأقسامها ، دار الفكر ، ناشرون وموزعون ، الأردن ن ط 2 ، 2007/1427 ، ص 37.

العبارة	الدلالة .
- وسمعنا يا بنت عشرين صوتا .	- تقديم الكلام وسمعنا صوتا يا بنت العشرين - تقديم المضاف إليه وتأخير المفعول به .
- يغمر سناك أرض الجزائر.	- تقديم الخبر علي المبتدأ. الأصل في الكلام: أرض الجزائر يغمر سناك .
- عمر المجد أنت.	- أنت عمر المجد. - تقديم الخبر علي المبتدأ.

فالتقديم والتأخير في قصيدة بنت العشرين يبرر لنا سمة الأسلوبية والجمالية في التركيب النص عبر الدلالات والمفاهيم التي يشير إليها الشاعر اتجاه الملحمة الخاصة بالوطن المعتبرة عن المعاناة وظلم العدوان مما يشكل انزياح جماليا وفنيا .

4/ التعريف :

والمعرفة : هو اسم بدل معين مميز عن سائر الأفراد أو الجموع المشاركة له في الصفا العامة المشتركة مثل :" زيد " علما لشخص معين " وهؤلاء " اسما يشار به إلي جماعة معينة ..." [1].

فالمعرفة هو مصطلح واسم بدل شيء معين يمس عن سائر الأفراد في الأفراد في الصفات العامة المشتركة .

ففي قصيدتنا نجد الكثير من الأسماء المعرفة الموجودة بين أسطر الأبيات الشعرية في قصيدة بنت العشرين والجدول يبين لنا ذلك:

---

[1] الميداني عبد الرحمن حسن جبنكة، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها ، دار القلم ، دمشق ، ط 1 ،1426ه /1996 ، ج 1 ، ص 397.

المعرفة				
المعرفة ب"ال"	الضمائر	أسماء العلم	أسماء الإشارة	الأسماء الموصولة.
- الوعد - الزحف - الاغلال - الاصل - البنود	- أبيارها - قدميها - حبالها	- النجم - لعطاء	- هامها - أيها - أنتم	- الذي يغمط - التي. - يا. - ها.

5/ توظيف الأسماء :

اعتمد الشاعر في قصيدته علي أسماء لها دلالات واضحة كما إنها ترمي إلي غرض مرتبط بموضوع الذي يتحدث عليه الكاتب والاسم يقصد به ما دل علي معني في نفسه الزمن جزءا لا منه ..." [1].

وأن موضوع الاسم علي أن يثبت به المعني للشيء من غير أن يقتضي تحديده شيئا بعد شيء [2].

ويقتضي الاسم المثبت ثبوت الصفة وحصولها من غير أن يكون هناك مزاولة وتزجية فعل ومعني يحدث شيئا فشيئا[3].

---

[1] عبد محمد ، النحو المصفى ، مكتبة السباب ، القاهرة ، (د ط) 1971 ، ص 09.

[2] عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 123 – 124.

[3] المرجع نفسه ، ص 124.

المعرفة		الأسماء النكرة
المعرفة ب"ال"	اسماء العلم	
– الرمل . – النهر. – الليل . – النجوم.	– الجزائر. – مغرب. – أطلس . – قرطاج .	– مرآة . – جمال . – جناح. – ملحمة. – كف.

استعمل الشاعر هذه الأسماء دلالة علي ميله للطبيعة والفنون والخيال.

نستنتج من خلال الأمثلة الواردة أن الشاعر وظف أسماء ذات اتجاه عاطفي شعور يهاتف النفس بطريقة رومنسية وجدانية . مثل قوله: وحرقنا نفوسنا . ونفوس المفرجين تصاعد. لم أزل عاشقها، والغرام ابن العشرين...، فهذه العبارات عامة والأسماء خاصة ساعدت الشاعر في الربط بين قضايا متعددة من ضمنها الإشارة إلي الحروب والثورات. وكذا الحركات في أنحاء العلم، كما إلي قصص الحب والغرام التي تتسم بالعذاب والقساوة والرومنسية في شوق الحبيب إل حبيبته وترك الحبيبة لحبيبها يعاني وحده أيام المعاناة القاسية، فالشاعر هناك يتكلم عن شيء ويشير إلي أشياء أخري تفهم من خلالها . مدي مشاركة بنت العشرين في الملحمة والأحداث التي تكررت واختلفت وكثرت. كل هذا ما يشير إلي ارتباط الشاعر

بوطنه والعلاقة الوطيدة والحميمية . التي تربط قلبه بالوطن والتي تصف شهادة ورجولة الشاعر.

6/ توظيف الأزمة:

أ) الفعل الماضي:

وظف الشاعر الفعل الماضي في قصيدته ليدل به علي وقوع بعض الأحداث التي اراد أن يسردها للقارئ بشكل مرتب ودقيق فاستند الشاعر إلي عدد من الأفعال الماضية موضحا دلالتها في هذا الجدول :

الفعل الماضي.	الحقل الدلالي.	الدلالة .
- صدق. - عشقت. - حار. - حسدونا. - آمنت.	حقل المعنويات.	دلالة علي حالة الشاعر النفسية الكئيبة المضطربة وتحسره وحزنه.
- طغي. - استوي. - طوت. - صنعتها.	حقل المديات	دلالة علي تذكر الشاعر لبعض الأحداث الماضية ودلالة علي الوحدة والحزن.

بنية التركيب الاسمي: (تطبيق).

تجسدت بنية التركيب الاسمي كما بين الاحصاء والوصف في مجموعة أنماط أساسية في قصيدة "صلوات بنت العشرين متباينة في عناصرها ومتنوعة في مكوناتها بما يستجيب لمقاصد الشاعر فقد قام بتوظيف عدد لا بأس به في القصيدة وعينا ذكر بعض الجمل الاسمية التي وردت من خلال هذا الجدول الآتي:

الجملة الاسمية	نوعها
الحنايا من الضلوع	اسم معرفة وشبه جملة
الرجال مكابر	اسم معرفة + اسم نكرة
من طلاسم فنها	شبه + اسم نكرة
في الأعمار تخشاه	شبه جملة + اسم نكرة
من حماة العرب	شبه جملة + اسم معرفة
الحب والجمال حنياه	اسم معرفة متصلة بواو العطف
والصباح، الرضيع والورد والشاطئ	اسم معرفة + واو العطف
ففرد دوسة في أرض الجزائر	حرف "فاء " اسم معرفة + شبه جملة

تبين لنا من خلال الجدول أن الشاعر اتخذ مجموعة من الجمل الاسمية وسيلة مناسبة لشحنها بالأخبار وينقل عبر رسالته مجموعة من المعلومات ويقوم التنغيم في هذه البني ، بدور ايجابي في عملية (التواصل والابلاغ).

المستوي التركيبي:

2/ الجملة الفعلية (بنية التركيب الفعلي) :

بنية التركيب الفعلي في القصيدة ، ويحلل مكوناته والعلاقات القائمة بينهما ويميز هذه البنية من خصائص تفسر وظائفها ودلالاتها الأسلوبية فبنية التركيب الفعلي بنية فاعلة في القصيدة ولها قيمتها التعبيرية وقد قام الشاعر بتوظيف عدد معين من الجمل الفعلية في قصيدتنا وهدفها توظيف الدلالة علي التجديد .

فالجملة الفعلية " موضوعة لإفادة التجديد والحدوث في زمن معين "[1].

ويمكن ذكر الجمل الفعلية في القصيدة من خلال الجدول:

الجملة الفعلية	عدد تواترها
صدق الوعد . وعدوني. دنا السعد . امرحي يا جزائر . سخرنا من مزعجان الليالي . أينع الفارس . نما الزهر . تنادي بمقرب عربي . وضعت السلاح في الثورة . يكتم الشهادة . لن تنال منك الأعاصير .	

(1) الهاشمي أحمد ، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، (د ن) ، (د م) ، (د ط) ، (د ت) / ص 54.

ب) الفعل المضارع:

والفعل المضارع" هو ما دل علي حدوث فعل في الزمان من الحاضر أو المستقبل..."[1].

وقد اسند الشاعر في قصيدته إلي الفعل المضارع الدي دل علي الاستمرارية والتواصل في الأحداث . كما كان له دور في دلالات القصيدة والحاضر يدل علي استمرارية الأحداث والأفعال.

والمشاهدة في ملحمة الجزائر فالجدول الآتي يبين الأفعال ودلالتها:

الفعل المضارع .	الحقل الدلالي .	الدلالة .
- تعرفين. - يجحد. - تنير. - يزرع. - تلهين.	حقل الماديات.	تدل هذه الأفعال علي استمرارية الأحداث والمعارك.
- تبض. - تنادي. - يكتم. - تبث.	حقل المعنويات.	تدل هذه الأفعال علي الدلالة النفسية للشاعر من ألم وحزن من بطش الاستعمار للتعبير عن تحرر الشعوب المظلمة.

[1] الحموز محمد عواد ، الرشيد في النحو العربي ، دار الصفاء للنشر والتوزيع ، الأردن ، ط1 ، 2002/1422 ، ص 18.

الفصل الثاني

المستوى الدلالي

المستوى الدلالي:

إن علاقة المتكلم مع اللغة غير علاقة المبدع معها فالشاعر في عمله الإبداعي يعمد إلى تحطيم الحقيقة الواقعية المعاشة ويقيم بدلا منها حقيقة شعرية أعلى منها وأكمل فيسمى الأشياء بغير اسمها[1].

واللغة في الأصل أداة اتصال اجتماعي وهي في هذا المستوى لا تصلح إلا للوصف العام والشاعر لا يبحث عن الوصف العام ، وإنما يريد التعبير ، ولكي يبلغ هذا المستوى من الأداء ، فإنه يلجأ إلى المستوى المتعارف من أنماط اللغة ليكون أقدر على احتواء دلالاته الشعرية وبناء أنماط لغوية جديدة تشع بالمعاني الجمالية ولذلك يضطر اضطرار إلى الصورة الشعرية بوصفها معبرة عن الدلالات الشعرية والانفعالات الوجدانية لدى الشاعر المنشئ"[2]، ولذلك فإن وصف اللغة بكونها وسيلة الإنسان في استيلائه على هذا العالم "[3] ومن البديهيات في التحليل الأسلوبي اختلف توصيف الدلالة في التعبير الشعري عن توصيفها في الخطاب في الخطاب النفعي، فإذا كانت الدلالة هي العلاقة بين الدال والمدلول داخل البنية اللغوية، ومن مقتضياتها كمال الاتصال عقليا بين الطرفين بحيث يقتضي أحدهما الآخر[4].

---

[1] الشعر واللغة /57 ، الأسلوبية والأسلوب /115 -116.

[2] جابور عصفور ، نظريات معاصرة.

[3] مصطفى ناصف ، اللغة والتفسير والتواصل.

[4] نور الهدى لوشن علم الدلالة دراسة وتطبيقات.

إن اللغة هي أساس التواصل بين النثر وبمصدر للإبداع، فالإنسان المبدع عندما يسعى إلى إنتاج عمله الأدبي فإنه ينتقي أسلوبا معينا يجعله يتعامل مع اللغة بطريقة خاصة تختلف عن غيره من المبدعين ، وذلك لما تحتويه من إمكانات ودلالات مختلفة، ولمعرفة القواعد والأسس التي تبنى عليها هذه اللغة واكتشاف أسرارها ومعانيها ، يركز معظم الدارسين والباحثين على دراستها ضمن مستويات مختلفة من أهمها: المستوى الدلالي الذي يعني بالبحث في دلالات اللغة المتعددة التي يتضمنها كل من الرمز والإيحاء والمعجم الشعري والاستعارة والكناية.

الرمز:

يعتبر الرمز خاصية بارزة في النصوص الأدبية وهو إحدى الوسائل التي يستخدمها الأديب أو الشاعر لتحقيق غايته جمالية معينة كما يعبر الرمز على الأغراض النفسية للشاعر وهو وثيق الصلة بالدلالة ، فهو يتسم بالغموض الذي يعطي بدوره بعدا جماليا يؤثر في القارئ ويشكل الرمز في الأعمال الشعرية معلما يدل على القدرة التعبيرية التي يرمي من خلالها الشاعر إلى جعل القارئ يتجاوب مع النص دلالاته ومن ثم يحقق المبدع غايته التواصلية التأثيرية والرمز الأدبي هو تركيب

لفظي يستلزم مستويين مستوى الصورة الحسية التي تأخذ قالبا للرمز ومستوى الحالات المعنوية التي يرمز إليها بهذه الصورة الحية[1].

ومعنى ذلك أن الرمز يتمثل مثل الأشياء المعنوية والتي يتم تجسيدها في الشكل المادي المناسب لها ، فليس الرمز إلا وجها مقنعا من وجوه التعبير بالصورة[2].

1/ الرمز التاريخي :

كما وظف الشاعر مفدي زكريا الرمز التاريخي ، إذ أنه أشار إلى الملحمة التاريخية والمعركة التي قامت بها بنت العشرين من بطولات برفعها السلاح في الثورة ودورها بعد الاستقلال[3].

فمساهمة بنت العشرين في خيرات الجزائر عبر الروح والحيوية والاجتهاد معبرة عن المرأة الجزائرية ودورها في الثورة .

ويتضح هذا من خلال العبارات التالية الموجودة في النص الشعر في ملحمة بنت العشرين صدق الوعد لمفدي زكريا:

(صدق الوعد فاطفحي يا بشائر***ودنا السعد فامرحي يا جزائر)

(وتسمى مخلدا كل ذكرى *** يقنص الوحي من جهاد الجزائر)

---

(1) الكندي علي محمد ، القناع في الشعر العربي الحديث ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، ط1 ، 2003، ص 54.

(2) المرجع يذكر ، ص 52.

(3) بوصلاح نسيمة ، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر رابطة الإبداع الثقافية الوطنية شارع مصطفى يوحيرد ، ط1 ، 2003 ، ص 117.

(وتلمسان والوريط يناغي *** ها ويصطاد ضبيها في المعابر)" [1]

2/ الإيحاء :

يعتبر الإيحاء لعبة لغوية يسلكها المبدع لكي يؤثر في المتلقي بالدرجة الأولى لكي يتوصل إلى الهدف الذي يسعى إليه ، ذلك من خلال التعبير عن أغراضه النفسية بأسلوب غير مباشر لأن هذه الأغراض لا يمكن للغة أن تؤديها.

وقد استخدم الشاعر من الألفاظ الموجبة التي ساهمت إلى حد كبير في لإثراء موضوع القصيدة وانسجام أبياتها من حيث ترابط المعاني واتساقها ، كما دلت على الحالة النفسية للشاعر فاللغة الشعرية لغة إيحائية تحفل كثيرا بكلمات ذات الدلالة وسنحاول استخراج بعض الألفاظ وتحديد دلالتها من خلال الجدول الآتي :

الكلمة	دلالتها الإيحائية
- امرحي	- دلالتها على استقلال وحرية الجزائر
- عاطفا	- دلالة على قوة المقاومة
- مولدك	- دلالة على تجديد الحركة التحريرية
- أرضا	- دلالة الملكية الأصول الجزائرية
- عروق	- توحي على الأجداد والأصول

[1] أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى ، مفدي زكريا ، شارع ديدوش مراد ، دار الكتاب ، الجزائر ، ط1 ، 274 – 275.

- عشرين	- دلالة على الشباب وقوة مرحلته
- الضحايا	- دلالتها على الخسائر التي خلفتها الثورة
- دماك	- دلالة على قساوة وقتل وقتك الدماء
- مقابر	- دلالة على كثرة الموتى والضحايا في الحروب
- المعجزات	- دلالة على صعوبة الثورة
- حسدونا	- دلالة على الغيرة المستعمر
- الشهادة	- دلالة على مكانة الوطن
- الشريحة	- دلالة على التمسك بالدين الإسلامي

المعجم الشعري :

استمد الشاعر مادته اللغوية من ألفاظ الطبيعة ، والجانب الإنساني ، والعبرات ذات المجال السياسي والاجتماعي والديني مستمدا عباراته من مختلف الأشكال اللغوية[1].

توظيف الخيال في القصيدة :

بعد قراءتنا للقصيدة تمكنا من استخراج أهم تلك الصور وتحديد دلالاتها وذلك من خلال الموضوع الذي حوته القصيدة ، من بينها الاستعارات والكنايات والمجازي بأنواعه.

---

[1] مفدي زكريا ، مصدر سابق ، 266 ،267 ، 268 ، 269 ، 270 ، 271.

1- الاستعارة :

فالاستعارة بنوعيها قد تواترت بكثرة من بداية القصيدة إلى نهايتها.

*** فالاستعارة في معناها اللغوي :**

" أن يأخذ شخص ما شيئا ما من شخص آخر يستعمله مدة ثم يرجعه إليه"[1]

*** أما في معناها الاصطلاحي :** ' هي مجاز لغوي علاقة مشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي"[2]

وتنقسم إلى قسمين :

أ- **الاستعارة التصريحية :** " هي ما يصرح فيها لفظ المشبه به"

ب- **الاستعارة المكنية :** " هي التي لم يذكر فيها المشبه به ، وإنما يكني عنه بذكر أحد لوازمه"[3]

ويمكن أن نذكر جملة من الاستعارات التي تم إحصائها في قصيدة " صلوات إلى بنت العشرين " من خلال الجدول الآتي :

الصورة	نوعها	دلالتها

---

[1] محمد الولي ، المرجع السابق ، ص 59

[2] الأزهر الزناد ، دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة المركز الثقافي العربي ، للنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1 ، 1992 ، ص 59.

[3] الزناد الأزهر ، مرجع سابق ، ص 65

يرضع الحب	مكنية	دلالة على الوفاء وحب الوطن
يا سماء اقلعي	مكنية	دلالة على القوة والخفة
تبني الجزائر	مكنية	دلالة على استرجاع الثروات
واسألوا (جرجرا)	تصريحية	دلالة على جبال الجزائر شهدت أحداث
هل رأى النهر	تصريحية	دلالة على تشخيص الطبيعة

نلاحظ من خلال تعدد الاستعارات في النص الشعري أن الشاعر قد اعتمد توظيف الاستعارة بكثرة لتصوير المعاني الدالة على معاناة الأمة والشعب الجزائري وتجسيد مشاعره كما أنها بشكل كبير في انسجام القصيدة مما يجعل القارئ يعيش حو جميل دلاليا ، كما دلت في الوقت نفسه على البراعة اللغوية للشاعر والقدرة على تصوير معاناة الشاعر في قالب فني جميل يؤثر في المتلقي القارئ.

الكناية:

ثمة أسلوب آخر من أساليب التعبير الفني في العربية وقد انطلق البلاغيون في كشفهم عن فنية هذا الأسلوب ، وهو عندهم " أي يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني ، فلا يذكره باللفظ الموضوع في اللغة ، ولكن يجئ إلى معنى هو تاليه ورفده في الوجود فيومي به إليه ويجعله دليلا عليه"[1]

ومعنى ذلك أن التواصل المروم إبلاغه يكون عبر وسائط ينتقل من خلالها الذهن لكي يدرك مراد المنشئ.

---

[1] عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 105.

الكناية هي بمثابة أدلة ممهدة للحكم القائم ولهذا قال عبد القاهر : " أما الكناية فإن السبب في أن كان للإثبات بها مزية لا تكون للتصريح ، أن كل عاقل يعلم إذا رجع إلى نفسه ، أن إثبات الصفة بإثبات دليلها ، وإيجابها هو شاهد في وجودها... [1]"

ومعنى ذلك من التعريف الأول والثاني للكناية هي التلميح إلى المعنى وعدم التصريح به ، وذكر معنى آخر ينوب عنه " فالكناية هي المعنى أو الحال أو الصورة المنبثقة عن الأصل أو عن محرك أساسي لولا وجود لما وجد هذا المعنى وهذا الحال"[2]

– ما نلاحظه بعد ‘طائنا لمجمل الكنايات أن الشاعر قد وظفها بمعدل لا بأس به ، كما نلاحظ أن طغيان الكناية عن الصفة عن بقية أنواع الكنايات ، إذن استعملها الشاعر ليعبر بها عن صفات معنوية ومادية متعددة ، كصفة الظلم التي تظهر في قوله : " وحدته طوعى الجراح الأواصير " فهو يصف من خلال هذا السطر معاناة الشعب التي تعيش تحت سيطرة الاستعمار ومن ناحية أخرى فقد وظف مفدي زكريا الكناية للتعبير عن الحنين والشوق لقوله :

" واخفقي يابنود تخفق لك الدن***يا ويغمر سناك وأرض الجزائر".

---

[1] يذكر المرجع ، ص 109

[2] منير سلطان ، الإيقاع الصوتي في شعر الغنائي ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ط1 ، 2000، ص 315.

فهو يحن إلى العيش بسلام في وطن آمن وعليه فإن استعمل الشاعر للكناية هو إثباته وتأكيد للمعنى وذلك عن طريق التلاعب بالألفاظ اللغوية ولمناسبتها المقام الذي أراد التحدث عنه فقد كنى بصفة عامة عن أحوال الجزائر ف تلك الفترة ، ومن جهة أخرى فقد ساهمت في ربط أجزاء القصيدة وإعطائها طابعا خاصا وتقوية المعاني والتعمق فيها، وتعدد الدلالات والتأثر في القارئ المتلقي بجعله يشارك في استنطاق الدلالات الخفية للقصيدة.

المستوى الإيقاعي:

بدءا لا بد من الاعتراف بأن كل تحديد للشعرية يحاول الوصول إلى قدر من الدقة والشمول ينبغي له أن يكون في إطار معطيات علائقية من هنا كان من غير الدقيق النظر إلى الشعرية أو محاولة تحديدها على أساس الظاهرة المفردة كالصورة أو الإيقاع الداخلي أو الوزن أو القافية ذلك لأن أي عنصر من هذه العناصر عاجز عن الوصول إلى الشعرية إلا في إطار النصب الشعري وقد تواضع الدرس النقدي الحديث على عد اللغة المادة الأولى التي يطرحها النص الشعري للتحليلي كونها وجوده الفيزيائي المباشر على الصفحة أو على الفضاء الصوتي المباشر ومن هنا كانت الإمكانية الوحيدة لتحليل الشعرية في النص هي اقتناء طبيعة المادة الصوتية الدلالية أي نظام العلامات التي هي جسده وكينونته الناضجة والتي هي شرط وجوده أيضا"[1].

وقد قال ابن خلدون : كان الغناء في الصدر الأول من أجزاء الفن لأنه تابع للشعر إذ الغناء إنما هو تلحينه... وتلحين الأشعار الموزونة بتقطيع الأصوات على نسب منتظمة"[2]

---

[1] كمال أبو ديب في الشعرية ص 15

[2] مقدمة ابن خلدون ، ص 488.

الفصل الثاني

المستوى الإيقاعي

فالقدماء وبعض المحدثين ينظرون للنظام الصوتي للغة العربية متأملين خصوصية ناظرين إلى الأصوات المجردة التي تتوفر عليها العربية مضافا إليها طريقة انتظامها عند تكوين الكلمات ثم تركيب الخطاب والحيز الذي يشغله الإيقاع في الشعرية العربية متأت من خصوصية اللغة العربية ، ذات طابع الكمي القياسي وليس النبري النسبي ، وفي الشعرية العربية بعض صفات لسانية مثل الأوزان والقوافي وقد أولى العرب هذا المنحى جلا غيابتهم ، وقد أشار محمد العمري إلى أن المقوم الصوتي الإيقاعي في الشعر العربي يتكون من ثلاث عناصر رئيسية هي:

1) **الوزن المجرد القائم على المقاطع والتعديلات :** سواء كانت منتظمة أم حرة وهذا مجال الدراسة العروضية وهو يقع بين اللغة الطبيعية والموسيقى ، وهو هنا فضاء المكونات الصوتية المجسدة المكونة للتوازن.

- عاشقا ===> على وزن فاعلا
- تسابيح ===> تفاعليل
- شموخا ===> فعولا
- تنال ===> فعال
- يشيعون ===> يفعلون
- تكتسح ===> تفتعل
- مراكز ===> مفاعل

2) الأداء : هو عملية التجسيد الشفوية حيث يقوم القارئ أو المنشد بتأويل العناصر التوازنية ، وما يقع بينهما من انسجام واختلاف في تفاعل مع الدلالة اتساقا واختلافا وهنا تدخل مباحث التنغيم والنبر والوقف..." [1].

الإيقاع :

كان الشعر بنية تركيبية فإن الإيقاع لازم فيه لإظهار تركيبه الزمني أي الامتداد المنسق للزمان لبنية الخطاب اللغوي ، وتركيبة المكاني أي التناسب الجمالي لبنية الخطاب الدلالي ، لذلك كانت أعمق القصائد الشعرية هي تلك التي تتناسب فيها الحركات الإيقاعية الموجبة مع الحركات الدلالية

" ولقد أشار أرسطو إلى وسائل المحاكاة في الشعر كون الصوت مادة الشعر الأولى"[2]

وهناك فرق بين الوزن والإيقاع فالوزن هو مجموع التفعيلات التي تؤلف بيتا شعريا معينا أي أنه بنية مجردة ، أما الإيقاع فهو وحدة نغمية تتكرر على نحو مخصوص في الشعر أو في الكلام أي أنه تلوين صوتي صادر عن الكلام"[3]

فالإيقاع يشتمل على الوزن وليس العكس ، كما أنه قد يكون في النثر فيتصف بالجمالية الفنية كما في بعض المظاهر البديعية في البلاغة العربية بنما الوزن قد

---

[1] محمد العمري ، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية ، ص 3

[2] Roger Fowler Essayson Style and language .p 8 -15.

[3] عز الدين اسماعيل ، الأسس الجمالية في الفقه العربي ، ص 222

يكون في الشعر ولا يصغي عليه شعرية لأن الوحدة الأساسية في الإيقاع ليست التفعيلية ، وإنما البيت كله ليس لتفعيلات وجود مستقل ، وهي لا توجد إلا بحسب علاقتها بكامل القصيدة[1].

يعد استوفر الإيقاع عنصرا واجبا في النص الشعري ومقوما من مقومات الشعرية ، على حين يرى الوزن ثانويا ولكن الإيقاع صعب التحقق في الشعر أما الوزن فإن صدوره عن التفعيلات بوصفها بنى مجردة يجعل منه سهل التحقق بالصدور عن القاعدة.

والواقع أن طبيعة الشعر تؤكد ارتباطه بالغناء والموسيقى ، بدليل أن كل نتائج وإنتاجات الأمم الشعرية لم تكن خالية من الموسيقى"[2].

وبعد هذا يمكن القول :" أن الشعر العربي نشأ مرتبطا بالغناء"[3].

القافية :

إن صرامة العروض العربي تؤكد التصاقه بالموسيقى والتأكد على القافية الموحدة التي تغطي الكلام الشعري طابعا عنائيا، تؤكد هذا وقد قال ابن رشيق : كان الكلام كله نثرا فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها وطيب أعراقها وذكر أيامها

---

[1] محمد فتوح أحمد ، الشكلية ماذا يبقى منها، علم الفكر، مج 20، ع3، 1989، ص 162.

[2] الطاهر : ينظر ، مقدمة في النقد الأدبي ، ص 64

[3] عباس بيومي عجلان، عناصر الإبداع في شعر الأعشى ، 298 ، و ينظر في الأدب الجاهلي، طه حسين، 340.

الصالحة وأوطانها النازحة ... لتهز أنفاسها إلى الكرم ، وتدل أبنائها على حسن الشيم فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام ، فلما ثم لهم وزنه سموه شعرا ، لأنهم شعروا به أي فطنوا"[1]

ومما يتعلق في دراسة الإيقاع أسباب نشأته إذ حاول بعض الدارسين نلمس أسباب نشوء ظواهر الموسيقى في اللغة على وفق كون الشعر أحد فنون اللغة ، فرأى أن أغلب ظواهر الموسيقى نشأت في العربية ، فكان الأدب أدب الأذن لا أدب العين وإن كان فيه شيء من الواقعية ، وهو إن انطبق على ظاهرة الإيقاع والموسيقى في غير فن الشعر إلى أن (الإيقاع) في الشعر إنما هو إيقاع في أعماقه مشاعر النفس، فالتجربة الشعرية تحدث انفعالا قويا في نفس المبدع فيأتي (الإيقاع) الشعري بعناصره المتعددة ، بوصفه ملطفا وموجها ومنظما لتلك الانفعالات ، فينظم هذه الفورات الانفعالية ويضع لها معالم وحدودا تضبط سيرها ، وكل هذه المعالم عي مظاهر الإيقاع الشعري التي يوفرها على العروض وقوانين اللغة للمبدع.

فأن (الإيقاع الشعري) في تجسيده من خلال الإنتاج الأدبي يمثل بمثل إيقاع انفعالات الشاعر الداخلية فالشاعر القديم ابتكر تلك الإيقاعات لأنه رأى فيها تجسيدا لانفعالاته أولا وخير معبر قادر على احتواء تلك الانفعالات والتنفيس عن مكبوتها.

---

[1] العمدة : 1/7 – 8.

وربما أوهمت بعض الحدود التي وضعت لحد الإيقاع بأنه ،أي الإيقاع منحصر في بعض مظاهر الوزن والقافية والنبر في مقاطع الكلمات والتفعيلات ، ولكن الأمر غير ذلك ، إذ أن عناصر للإيقاع ومظاهره تتجاوز تلك الحدود إلى ما يثيره وقع الأصوات من لإيحاءات تسم وردة فعل المتلقي ، وبعد ذلك نظفر بموسيقى خارجية تحكمها قضايا العروض وأخرى داخلية يحكمها القيم الصوتية الباطنية[1].

فليس الوزن إلا عنصرا واحدا من عناصر الجرس ، وقد يقضي إلى الضجر والملل[2] ومن المؤثرات الصوتية التي تمتع الأذن على أن إيقاع الوزن المنتظم بالنسبة للشاعر المبدع هو الأساس والقاعدة التي يتباعد منها ثم يعود إليها وهي عنصر واحد من عناصر إيقاعية متعددة ، بشكل من مجموعها الإيقاع[3].

وعلى ذلك فليس المقصود بالإيقاع ما كانت تؤطره آراء العروضيين القدامى في خانات عروضية محددة كالوزن والقافية ، بل الإيقاع في الحقيقة ، عنصر عضوي متحرك يكون بمثابة الدم الساخن الذي يبعث الدفء داخل القصيدة ويشمل الإيقاع بمفهومه الواسع كل ما تتضمنه القصيدة من تقطيعات وتوازنات لا متناهية كالتجانس والتكرار بنوعيه : الصوتي والمعجمي وكل ذلك يؤدي المتلقي إلى الإحساس بالانسجام داخل العمل الشعري ، وعليه فإنه يمكن إنجاز مظاهر الإيقاع في القصيدة

---

[1] الصورة والبناء الشعري /09

[2] د.محمد راضي جعفر ، في البنية الشعرية 4 – بحث منشور

[3] إليزابيت درو ، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، ص 50 نقلا عن البنية الشعرية /4

بمظاهر متعددة ، أولها البحر وعدد مقاطعه ، ثم عناصر بناء البيت الشعري زد عليه التنظيم النحوي للقصيدة وفضلا عن توزيع الأصوات وسائر البنى لا تخضع حتما لتحديد عروضي"[1]

ونحن نتحدث عن مظاهر الإيقاع من المفيد الإشارة أن جل الدارسين للشعر شرعوا على تقسيم الإيقاع الشعري أو الموسيقى الشعرية على قسمين : الإيقاع الخارجي وتنحصر مظاهره في (الوزن) المتمثل في البحور الشعرية ، والقافية والإيقاع الداخلي الذي تتمثل مظاهره بأشكال الجناس وأنواع التكرار والتراكمات الصوتية ، وغيرها مما يخرج عن حدود الوزن والقافية (الإيقاع الخارجي) [2].

فهذا التقسيم المذكور أنبنى في أساسه على عد (الوزن) و(القافية) عنصرين مفروضين على الشاعر من الخارج ، فالشعراء والمبدعين هم على اتفاق بهذا الرأي عندما يبدع قصيدة ، يعد أمامه (البحر) و (القافية) جاهزين فيصوغ بها قصيدته، بغلاف سائر مظاهر الإيقاع الأخرى التي تكمن في اللغة والمبدع هو المسئول الذي يطوع تلك العناصر اللغوية في معجمه الشعري الخاص به ، فهي أقرب إلى عناصر داخلية وتبدو أكثر اتصالا بالمعجم الشعري الخاص بالشاعر.

---

[1] ميشال أكوني ، النظم مطبقا على النصوص ، ص 59.

[2] د. صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة ص 22 والدكتور عبد الرضا علي ، الإيقاع الداخلي في قصية الحرب ، ص 147 ، بحث منشور

ونعتقد أنه ربما أدى هذا التقسيم للوزن والقافية عنصرين خارجين بكونهما (الوزن) و(القافية) بكونهما عنصرين تزينين ، ذو فائدة ثانوية ومن ثم التهوين من شأنهم في الإبداع الشعري ، فربما أوهم هذا التقسيم بثانوية دور الوزن والقافية في التوصيل الدلالة الشعرية وعدم ارتباطها ارتباطا عضويا مع تلك الدلالة.

تقطيع الأبيات :

صدق لوعد فاص فحي يا بشائر

٥١٥١١١	٥١١١	٥١ ٥١١	٥١١	٥١١
متفاعلن	فعل	متفعل	فعل	متف

و دنا سسعد فمرحي يا جزائر و

١١	٥١٥١	٥١١٥١	٥١١٥١	٥١١
عل	فاعل	متفعلن	فاعلن	متف

يشكر الله كل من يشكر الن

يشكر	لله كلل	من يشكر	نن
٥١	١ ١١٥١١	٥١٥١١	١٥١١
يشكر	للاه كلل	من يشكرنن	
١٥١	١٥١ ١٥١١٥	١٥١١٥١٥	

اس و من يكتم الشهادة كافر

س و	من يكتم	ششهادة	كافرن	
١ ١١٥	١١٥١	١٥١١٥	٥١١٥١١	
اسو من	يكتم	ششهادة	كافرن	
٥١١١٥	١٥١١	١١١٥	٥١١٥	

وعشقت لأصيل وننهرولو ا

٥١١١	١ ١١٥	٥١١٥	٥١ ٥١١٥١	
متفاعلن	فعل	متفعل	فعل مت	

حة وررمال ولها والجئادر

١٥١١	١ ٥١١٥١	٥١٥١	١١ ٥١١	
فعلن	فعل	متفعلن	فاعلن مت	

بحر الخفيف

وصفو الشعر بالحديث فكان الحدث الاكبر الجديد المعاصر

وصف ششعر بلحدث فكانلحدثو الاكبر لجديد لمعاصرو

OIIIOIOII IOIIO I IOIO IIII OIIOIIOI OIIOII OI OI

متفاعلن متفاعلن متفعلن متفاعلن متفاعلن متفعلن

وصف ششعر بلحدث فكانلحدثو الاكبر لجديد لمعاصرو

IIIOI OIIIO IIOII OIOIII OIOIIO IOIIO IIOII

متفاعل فعل متفعل فاعل متف علن فعل متفعل فعل متف

ماله و العبون تنضج نفطا اشعل النار من عيون السواحر

مالهو و لعبون تنضج نفطن اشعل ننار من عيون سسواحري

OIOIII OIIOII OIOII OI OIIOI IOIOII OIIOI OIIOI

مالهو و لعبون تنضج نفطن اشعل ننار من عيون سسواحري

OIIIO IOIOI IOIIOI OIIOI OIOII IOI IOIIO IIIOI

عل فعلن متفعلن فعلن مت فاعلن فاعلن متفعل فاعل مت

آية الحسن في الشريفة تتلو ها الجميلات لا بطون الدفاتر

آية لحسن في ششريفة تتلو هالجميلات لا بطون ددفاتري

OIOII OIIO IIOI OIIOI OIIOI IOIOI IOIIOI OIIOI

افاعلن فاعلن متفعل فاعل متفعل فاعلن متفعل فعل متف

الخاتمة

خاتمة:

ومن خلال كل ما ذكرناه شرعنا للانطلاق في هذا الموضوع من تساؤلات عدة مثلت محركا قويا للبحث عن الاشكالية الرئيسية والمتمثلة في الى أي مدى استطاع الشاعر من خلال قصيدته ان يجسد شحناته الشعورية وكيف يمكن للدراسة الاسلوبية ان تخلق اثرا جماليا في الخطاب الشعري و تندرج تحت هذه الاشكالية الرئيسة جملة من التساؤلات الفرعية المتمثلة فيما يلي ما هو مفهوم الاسلوب والأسلوبية وما العلاقة بينهما ما هي أهم اتجاهات البحث الأسلوبي فيما تكمن مستويات الأسلوبية ما هي المستويات التي تندرج تحت المنهج الاسلوبي في تحليل الخطاب الادبي وللإجابة عن هذه التساؤلات اعتمدنا على الخطة التالية مقدمة مدخل و فصلين وخاتمة.

أما في مدخل تطرقنا الى نشأة الأسلوبيات و فيما بعد التعرف على مفهوم الاسلوب وانتقلنا الى تعريف الأسلوبية واتجاهاتها وعلاقاتها بعلم اللغة و البلاغة و النقد أما الفصل الأول حددنا فيه تحليل الخطاب الادبي للقصيدة صلوات لبنت العشرين للمستويين الصوتي و التركيبي و خصصناه للدراسة النظرية و التطبيقية.

والفصل الثاني تطرقنا الى المستويين الدلالي والايقاعي النظري والتطبيقي فالفصل الأول حددنا فيه تحليل الخطاب الأدبي للقصيدة صلوات بنت العشرين

للمستوى الصوتي وخصصناه للدراسة نظرية تطبيقية و قد تطلب هذا المستوى الوقوف أولا عند تكرار الأصوات وتكرار الأسماء الجهر والهمس والشدة والرخاوة ومعرفة ملامحها ودلالاتها وكذلك التعرض الى الطباق وربطه بدلالات القصيدة بينما تعرضنا فيما بعد الى المستوحى التركيبي الفعلي والاسمي التقديم والتأخير و التعريف و توظيف للأزمنة عبر جدول أفعال الماضي والمضارع وربطها بالدلالة اما الفصل الثاني فقد تناولنا فيه المستوى الدلالي بأهم عناصره البارزة الرمز والايحاء والمعجم الشعري المتنوع في الفاظ الطبيعة والحرب والاستعارات والكناية وبعد ذلك انتقلنا الى المستوى الايقاعي مما احتوت القصيدة من أوزان وقوافي و انهينا البحث بخاتمة رصدنا فيها اهم النتائج التي توصلنا اليها بهد دراسة الموضوع كما أدرجنا بعد الخاتمة ملحق خصصناه للسيرة الذاتية للشاعر وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على الدراسات السابقة التي تأثرت موضوع الدراسة وزادته وضوحا من اهمها شعر زهير بن ابي سلمى دراسة اسلوبية رحمن غركان مقومات عمود الشعر الاسلوبية في النظرية و التطبيقية محمد عبد الله حبر الاسلوب والنحو دراسة تطبيقية أحمد علي محمد التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة نشيد الحياة للشابي دراسة اسلوبية احصائية.

أما فيما يخص المنهج فهو المنهج الأسلوبي القائم على الوصف والاحصاء والتحليل حيث قمنا بدراسة القصيدة من حيث الاصوات والعبارات والالفاظ

والصور ذات السمة البارزة من خلال ربطها بدلالاتها في القصيدة ولم يخل بحثنا هذا من صعوبات التي استطعنا تجاوزها حول ديوان كثرة الرموز والايحاءات في القصيدة صلوات بنت العشرين صعب علينا استنطاق دلالات للنص وكذا صعوبة الحصول على بعض المراجع التي تتعلق بهذا البحث ورغم الصعوبات التي واجهت بحثنا إلا أننا نامل ان يكون هذا الجهد فاتحة خير لدراسات أخرى لأنه ينطوي على تعدد القضايا التي لم نستطيع التطرق اليها و في الاخير نتقدم بالشكر الجزيل والامتنان الخالص الى الاستاذ الفاضل **كالدي محفوظ** الذي أشرف على إعداد هذه المذكرة وتحمل معنا صعاب البحث وكان دائما عونا لنا من خلال نصائحه و توجيهاته جعلها الله في ميزان حسناته.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولا- المصادر:

1.مفدي زكرياء، أمجادنا تتكلم وقصائده أخرى.

2.مفدي زكرياء ، أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى ، جمعه مصطفى بن الحاج ، الجزائر ، 2003.

3. مفدي زكريا ، أمجادنا تتكلم وقصائد اخرى ، شارع ديدوش مراد ، دار الكتاب ، الجزائر ، ط1.

ثانيا- المراجع:

1. ابراهيم خليل العطية ، في البحث الصوتي عند العرب ، منشورات دار الجاحظ للنشر ، بغداد،(د، ط)1403،1983.
2. ابراهيم مجدي ابراهيم محمد، في أصوات العربية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2،1427هـ/2006.
3. ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تج، عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1،1991
4. أبو الحدوس يوسف، الأسلوب الرؤية والتطبيق، دار المسية للنشر والتوزيع والطباعة ،الأردن،ط1،2007.
5. أحمد الشايب ، الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية) مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط8،1991.
6. أحمد درويش، الأسلوب بين المعاصرة والتراث ، دار غرين ، القاهرة ، ط1،دت.
7. الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة المركز الثقافي العربي، للنشر والتوزيع، بيروت، ط1،1992.
8. إليزابيت درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ص 50 نقلا عن البنية الشعرية /4.
9. بحوش رابح ، الأسلوبيات وتحليل الخطاب ، منشورات جامعة باجي مختار ،عنابة، دط،دت.
10. بوصلاح نسيمة ، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر رابطة الإبداع الثقافية الوطنية شارع مصطفى يوحيرد، ط1،2003.
11. بيير جيرو ، الاسلوبية،تر منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري،حلب،ط1.

12. جابور عصفور ، نظريات معاصرة.

13. الجرجاني عبد القادر ، دلائل الإعجاز ، تعليق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة ، (د ط)2004.

14. الجي عبد الرحمن، الإيقاع في الشعر العربي ، دار الحصاد للنشر والتوزيع،دمشق،ط1،1989.

15. حسن ناظم ، البنى الأسلوبية (دراسة في قصيدة أنشودة المطر للسياب)، المركز الثقافي العربي ،بيروت – الدار البيضاء،ط1،2002.

16. حفيظة أرسلان شابسوغ: الجملة الخبرية والجملة الطلبية.

17. حمادي صمود، المناهج اللغوية في دراسة الظاهرة الأدبية (مقال ضمن اللسانيات واللغة العربية)،تونس،1981.

18. الحموز محمد عواد، الرشيد في النحو العربي، دار الصفاء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1،1422/2002.

19. خليل إبراهيم محمود، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، ط3،2010.

20. د. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة ص22 والدكتور عبد الرضا علي، الإيقاع الداخلي في قصية الحرب .

21. رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، دت.

22. السامراني صالح فاضل ،الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، ناشرون وموزعون، الأردن ن ط2،1427هـ/2007م.

23. سامي محمد عبابنة ، التفكير الأسلوبي ،عالم الكتب الحديثة إربد ، ط1،2007.

24. سعد أبو الرضا ، النقد العربي الحديث (أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة :رؤية إسلامية)،ط2،2007.

25. سعد مصلوح ، الاسلوب (دراسة لغوية إحصائية)، عالم الكتب ،القاهرة، ط3،1992.

26. سعد مصلوح ، الأسلوبية (دراسة لغوية إحصائية) ، دار الفكر العربي ،القاهرة،1984.

27. الشعر واللغة/57، الأسلوبية والأسلوب.

28. صبري المتولي، دراسات في علم الأصوات، زهراء الشرق، القاهرة.

29. صلاح فضل، علم الاسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق ، القاهرة، ط1،1998.

30. الطيب البكوش، التصريف العربي من خلال علم الاصوات الحديث، ط3،1992.

31. عباس بيومي عجلان، عناصر الإبداع في شعر الأعشى،298،وينظر في الأدب الجاهلي ، طه حسين.

32. عبد الجليل يوسف ، علم البديع بين الاتباع والابتداع،(دراسة نظرية وتطبيقية في شعر الخنفساء)،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الاسكندرية،ط1،2007.

33. عبد الحميد محمد، في ايقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، الطبعة الأولى،2005،ص73.(نقلا عن الوائلي كريم الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الغنية.

34. عبد السلام المسدي ، النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر ،1985.

35. عز الدين اسماعيل ، الأسس الجمالية في الفقه العربي.

36. علي الجارم وأمين مصطفى ،البلاغة الواضحة ،البيان والمعاني والبديع ،دار المعارف للطباعة والنشر ،لندن،(دط)،1999.

37. علي بوملحم، في الأسلوب الأدبي ، درا مكتبة الهلال ، بيروت ، ط2،1995.

38. العناني محمد إسحاق ، مدخل إلى الصوتيات، دار وائل للنشر، عمان،ط1،2008.

39. فاضل غالب المطلبي، دراسة في أصوات المد العربية، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، الجمهورية العراقية ،(د،ط)،1984.

40. فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية ، توزيع دار الفكر،دمشق،ط1،2003.

41. قاسم البريسم، علم الصوت العربي في ضوء الدراسات الصوتية الحديثة دار الكنوز الأدبية ، بيروت ، ط1،2005.

42. كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د،ط) 2000.

43. الكندي علي محمد، القناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت، ط1،2003.

44. محمد العمري ، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية .

45. محمد اللومي ، في الأسلوب والأسلوبية ، مطابع الحميضي،ط1.

46. محمد زغلول سلام،تاريخ النقد الأدبي والبلاغة منشأة المعارف ،الإسكندرية،ط1،2000.

47. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية ، الشركة المصرية العالمية للنشر،القاهرة ،ط1،1994.

48. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان،1994.

الملاحق

الملحق : السيرة الذاتية للشاعر " مفدي زكرياء"

يعد الشاعر مفدي زكرياء من أبرز الشعراء الجزائريين اسمه الحقيقي زكرياء بن سليمان بن يحي بن الشيخ الحاج سليمان ، ولقبه الشيخ أو آل الشيخ ، وعن جده الحاج سليمان هذا ورثت العائلة لقب الشيخ فقد كان أحد شيوخ مدينة بني يزقن يترأس إلى الميزابي أيام كان وادي ميزاب تربطه بالسلطة العثمانية المركزية معاهدة حماية ويتمتع في الباقي باستقلاله الذاتي ، ففي حضن هذه العائلة الماجدة ولد زكرياء في جمادى الأول في سنة 1326 الموافق لـــ 1908.

وفي مسقط رأسه بدأ خطواته العلمية لأولى ، أدخله والده الكتاب حيث حفظ جزءا من القرآن الكريم ومبادئ اللغة العربية والفقه وعندما بلغ السابعة من عمره صحبه والده معه إلى مدينة عنابة حيث كانت تجارته وفيها أتم حفظ كتاب الله وفي 1922 أن بعثه والده إلى تونس ، حيث التحق بمدرسة السلام القرآنية مدة سنتين نال خلالهما شهادة ابتدائية في اللغة العربية ، ومبادئ في اللغة الفرنسية ثم انتقل إلى الخلدونية حيث درس مواد علمية كالحساب والجبر والهندسة والجغرافيا ، ثم تحول إلى جامع الزيتونة وبه جلس أساتذة كبار ودرس كتاب في الاختصاص تتعلق بالنحو ، والبلاغة والأصول.

وكان يتردد في هذه الأثناء على مدرسة الترجمة العليا لحضور مسامرات الأديب الأستاذ العربي الكبادي.

وقد ظهر زكرياء حبا واجتهادا في التحصيل ، ولا حظ فيه أستاذته كاء وقد أطلق عليه أستاذه الحطاب بوشناق لقب مفدي ، تعبيرا عما يراه في تلميذه من نجابة وشاعرية ولطف إحساس ، وحلاوة معثرة، ولعل زكريا نفسه قد وجد في هذا اللقب ما يرضي طموحه الأدبي والوطني فاتخذه منذ ذلك التاريخ (1926)" اسما له فأصبح مفدي زكريا ولعل في

مطلع نشيد حزب الشعب " فداء الجزائر روحي ومالي " وفي قوله سنة 1935 وطني بروحي افتديك ومهجتي ودمي الشريف مبرة ووفاء " تعبيرا عن الاعتزاز بهذا الإسم

ومنذ عهد التلمذة بتونس بدا مفدي زكريا يكتب الشعر معتمدا في ذلك على مواهبه وميوله وجده واجتهادا كما يقول وما الشعر فأنا فيه أستاذ نفسي غير أني أعرض بضاعتي على أساتذتي رؤساء البعثة ولقد قرأت الزحفات والعلل على شاعر الخضراء العبقري الشذلي خزنذدار ولي إطلاع شخصي على العروض والموازين وقد شفعت حبا بالأدب طفلا وبتاريخ الأبطال من عظماء الأوطان.

فقد كان يقوم بحضور محاضرات أو ندوات تدور كلها حول ترسيخ معاني الاعتزاز بالدين والشخصية والعمل على تحرير الوطني من أعداءه وعن هذا الأثر الذي تركته تلك الأجواء في نفسه وكان زكريا في هذه الأثناء يقرأ المجلات والصحف الواردة في المشرق العربي ويشترك هو وزميله رمضان حمود في مناقشة محتوياتها كما كان يشرف على مجلة أسماها " الوفاق " وفي هذه المجلة ترك مفدي إنتاجا غزيرا شعرا ونثرا بمثل مرحلة الطفولة الأدبية أحسن تمثيل

فقد كما لوحظ أن حياته الأدبية اتصلت جذريا بنشاطه السياسي الوطني وبعد رجوعه من تونس توجه إلى العمل في الميدان التجاري ، فقد عرف مرارة الكدح في مطلع شبابه.